

# W. G. ゼーバルト 『土星の環』 と ヴァニタス

鈴木賢子

## はじめに

W. G. ゼーバルト（1944-2001年）は、テキストとキャプションのない図版で構成された散文作品で知られるドイツ人作家である。代表作として、『眩暈』（1990年）、『移民たち』（1992年）、『土星の環』（1995年）、『アウステルリッツ』（2001年）がある。ゼーバルトは20代で故国ドイツからイギリスに移住し、2001年に物故するまで長らく東海岸地方の古都ノリッジに居をかまえた。今回とりあげる『土星の環』という作品では、作中の「語り手」（大筋でゼーバルト自身を反映している）が、ノリッジからほど近い、イギリス南東部に位置するサフォーク州とその海岸地域を徒歩旅行する。第二次世界大戦後、出口の見えない沈滞に陥ったイギリスの東海岸は寂れ切っており、その落魄ぶりは著しい。『土星の環』で読者が読み取るのは、まさに栄枯盛衰、世の無常である。栄えた町は海に飲まれ、大英帝国の時代に豪奢を誇ったカントリーハウスはゆっくり朽ちて自然に帰っていく。時の流砂のなかでは、大英帝国そのものが頂点に達したと思うと否応なく衰退へと向かっていく。19世紀に人心を惑わせた「エントロピーの法則」が現実になったかのように、自然すらバランスを崩していく。

そのように主題や処々に登場するモチーフがあからさまにヴァニタス的であることも相まって、ゼーバルトは『土星の環』においては、現代の寂れ切ったイギリスに〈ヴァニタス〉の観念を投影しているのではないかと、筆者は当初考えた<sup>1</sup>。

---

<sup>1</sup> 徒歩旅行で語り手が訪れた東海岸の町——かつては海辺の保養地として富み栄え、現在は見る影もなく寂れたロウストフトで、語り手は一台の霊柩車を見る。そこで語り手は

そのせいで『土星の環』においては、20世紀末のイギリスの東海岸地方の風景や事物が、まるでヴァニタス画に描かれたアレゴリーのように見えているのではないか。そのような「アナクロニズムの発動」という仮定に立って、筆者は『土星の環』を再読し始めた。

以下では『土星の環』におけるヴァニタス表象について論ずる。議論は次の手順で進める。第1章では、カフカの『変身』と比較しつつ、ヴァニタス伝統における〈変態〉の概念を確認し、『土星の環』における虫の変態の意味について定位する。第2章では、トマス・ブラウンの『壺葬論』における埋葬された古代の壺と、ブラウン自身の髑髏の図版イメージを連結し、その中身に知の永続性を読みこむ。その一方、髑髏のイメージが19世紀博物学の枠でも解釈できることを指摘する。第3章では、近世以降の養蚕の産業化に連動して、鱗翅類のアレゴリー伝統に生じた歴史的変質を指摘する。結論として、ゼーバルトはそうした歴史展開によって生じた蝶と蚕のアレゴリー間の緊張関係を、『土星の環』を貫く力学として利用していること、そのようにして、伝統的なヴァニタス表象が拡張されていることを主張する。

## I ヴァニタスにおける虫の変態とカフカの『変身』

『土星の環』の冒頭には、黒い網目の掛かった窓の写真がコラージュされている。逆光で部屋は暗く、このため、まるで牢獄の窓を囚人が眺めているかのように窓がぼっかり浮かんで見える [図版1]。

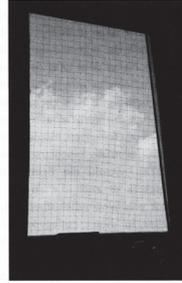
『土星の環』のストーリーの中では、徒歩旅行の出発からちょうど1年後に、語り手がこの病院に担ぎ込まれて手術を受けたという流れになっている。術後、身動きの取れない語り手は「永遠に消え去ってしまったように思われる現実を、

---

ヘーベルの唇話の一つである「ワカーネンさん」を思い出す。『土星の環』のこの箇所、亡くなったオランダの裕福な商人の生前を彩った花々、「豪勢なチューリップ、ストック、アスター」が列挙されるが、それらはあたかも17世紀オランダのヴァニタス画に描かれた花々のようだ。W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main; Eichborn, 2008 [Nördlingen; Greno, 1995], 60-61. 以下、RSと略記する。W. G. ゼーバルト『土星の環』鈴木仁子訳(白水社, 2007年), 49頁。以下、「邦訳」と略。論文中、*Die Ringe des Saturn*の訳は鈴木仁子訳を使用させていただいた。ただし、文脈や議論の流れによって訳を変更した箇所がある。

このへんてこにも黒い網目の掛かっている病室の窓から („aus diesem sonderbarerweise mit einem schwarzen Netz verhängten Krankenhausfenster“) ひとめ垣間見て確かにしたい<sup>2</sup> という欲求から、ベッドから這いずり出し、やっとのことで窓のところまでたどりつき、外の世界を眺める。語り手はその自分の体の不自由な動きを、フランツ・カフカ(1883-1924年)の小説『変身』で虫になった主人公「グレゴール・ザムザ」になぞらえている。実際『変

gen blinden und tauben Punkt. Tatsächlich war von meiner Bettstatt aus von der Welt nichts anderes mehr sichtbar als das farblose Stück Himmel im Rahmen des Fensters.



図版1 W. G. ゼーバルト『土星の環』より

身』のなかでも、虫になったグレゴール・ザムザが窓から外を眺める。『土星の環』の語り手が自らを虫になぞらえたこの比喩が、議論の最初の足掛かりになる。

カフカの『変身』のタイトルの原語は *Verwandlung* であり、「変化、変貌、変身、虫の変態」を意味する。英訳版のタイトルは *Metamorphosis* である。虫の変態を指す英語のメタモルフォシス、それに対応するドイツ語のメタモルフォーゼという語は、古典古代の神話や文学においては、たとえば物語の登場人物から動物あるいは植物への変身を指す。これが近代に至って生物学に借用され、昆虫の「変態」を意味するようになった。

1) まず、伝統的なヴァニタス画に登場するさまざまな虫のうち、「変態」がそのアレゴリーの意味内容を大幅に規定する、鱗翅類すなわち蝶や蛾のイメージについて確認する。以下では蝶と蛾をあえて分ける必要のない場合、「蝶」というだけに留める。

ヴァニタスの概念は現世における栄誉栄華や命のはかなさを表す概念であり、「メメント・モリ(死を想え)」「裁きの時を忘れるな」という警告を含んでいる。それは信仰のなかに永遠の命を見出すことを要請する教訓である。伝統的なヴァニタス画において、もっともはっきりとヴァニタスを表すモチーフはメメント・モリを意味する髑髏である。また、時間の経過を表す砂時計や時計、生命の有限

<sup>2</sup> RS 11. 邦訳8頁。

性を表す炎の消えかけたろうそくや（静寂に消える）妙なる音を発する楽器、栄誉栄華のうつろいやはかなさを表す花、「うつろ」を表す水差しや杯も伝統的なヴァニタスのモチーフである。

さて古今東西、蝶は魂と関係づけられてきた。ことに古代ギリシアにおいて、「プシュケ」という言葉は魂と蝶を意味し、図像的には翅のついた少女の姿で表される。美術史家の喜多村明里によれば、初期キリスト教の時代になると、こうしたプシュケの像は描かれなくなる。中世のキリスト教神学においては、蝶の変態が人間の地上の生、死、そして肉体からの魂の離脱と関連づけられる。美術史上の作例としては、中世末期とルネサンスの時代に、蝶の

モチーフが彩色写本に復活し [図版2]、ことにイタリア・ルネサンスの人文主義者らが蝶のイメージを好む傾向にあったが、それはやはり古典古代の再生という文脈のもとで理解できるという<sup>3</sup>。こうした歴史の流れのもとで、ヴァニタス画においては、「メント・モリ」を表す髑髏、そして生のはかなさや世のうつろいを表す花のモチーフに付随して、蝶やその幼虫が書き込まれた。そこにおいて美しい翅をもつ蝶は、はかなさや虚栄を表すが、同時に、変態するがゆえに魂とその転生・復活のアレゴリーでもあった。蝶の幼虫である飛べない芋虫は地上の生命を表し、蛹は死や亡骸を、羽化して空へ舞い上がる蝶は魂の変容を表すのである [図版3]。ことに、蛹から羽化した蝶が「キリスト」と結びついたときには復活の象徴と考えられていた。



図版2 ジョヴァンニ・デ・グラッシ  
《永遠と隠者たち》、『ジャン・ガレアツォ・ヴィスコンティの時祷書』14世紀末から15世紀初頭、フィレンツェ国立図書館蔵。  
Giovannino de Grassi, *Libro d'Ore (o Offiziolo Visconti) di Gian Galeazzo Visconti*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MSS BR 397 e LF 22. (部分拡大)

われわれがよく目にする17世紀の静物画は、命や世俗のはかなさを警告するヴァ

<sup>3</sup> 参照：喜多村明里「マンテーニャの《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》——メタモルフォシスと自然の不定形性」、金山弘昌編『変身の形態学——マンテーニャからプッサンへ』（ありな書房、2014年）、66-67、74-80頁。

ニタスを継承して「メメント・モリ」の観念に、ひいては裁きの時に続く復活や救済の信仰に、歴史的に裏打ちされていた。そのことは、蝶やその変態の見られない画像によっても十分示すことができる。たとえば、美術史家のルドルフ・ウイトカウアー（1901-1971年）は、「メメント・モリ」（死を想え）を表す髑髏ならびに「ホモ・ブラ」（人の命は泡沫のごとし）という、二種の画像を共有する、とてもよく似たほぼ同時代の版画2点を比較している。ヘンドリック・ホルツイウスの《誰が免れ得よう》（1594年）と、メールテン・デ・フォスの原画からザドラーが制作したとされる銅版画（c. 1580-1632年）である。ザドラーの銅版画の画面上部には《われわれは生まれた瞬間から死んでゆく。死して敬虔な者たちは復活する》という銘が読める。ここでウイトカウアーは、後者の背景左奥にキリスト復活の光景が描かれていることに着目し、「頭蓋骨を持ったブットは、ここでは単に『死を想え』を表しているだけではなく、同時に人間の復活の期待を象徴しているのであり、その意味において、キリストの死の重要な暗示ともなっている」と述べており<sup>4</sup>、キリスト教的な「復活」「魂の永遠」の概念が髑髏の図像（「メメント・モリ」を表す）を裏打ちしていると解釈する〔図版4〕。

静物画に描かれた蝶や幼虫のイメージは、生のはかなさと魂の永遠が表裏一体



図版3 ガラスの花瓶の左右に、蝶と芋虫（幼虫）が描かれている。クリストッフェル・ファン・デン・ベルヘ《花瓶に入った花の静物》。Christoffel van den Berghe, *Still life with Flowers in a Vase*, 1617, Philadelphia Museum of Art.



図版4 Raphael Sadeler I (Stecher), nach Maerten[Maarten] de Vos (Inventor), *Allegorie der Vergänglichkeit*, c. 1580-1632, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Graph. C: 450.3.

<sup>4</sup> Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migrations of Symbols*, London: Thames and Hudson, 1977, 164. ルドルフ・ウイトカウアー『アレゴリーとシンボル——図像の東西交渉史』大野芳村/西野嘉章訳（平凡社, 1991年）, 314頁。

のものとして提示される、ヴァニタス概念に内在するこうした二重性格を、さらにイメージとして置語的に反復していると考えられるだろう。

2) つぎにカフカの『変身』を見ていこう。主人公グレゴール・ザムザが或る日変身する虫はドイツ語で Ungeziefer である。この語は広く「有害小動物」を指すが、虫であればいわゆる嫌われ者の虫けら・害虫を意味し、通常ならゴキブリやシラミ、ノミ、南京虫がそれにあたる。だがカフカは、グレゴール・ザムザの変身した「この虫自体を描写することはできません」<sup>5</sup>と主張し、文中の描写から種を特定できるようにはしていない。

カフカはギムナジウム時代(16歳頃)にダーウインの『種の起源』およびヘッケルの『世界の謎』を読んだという<sup>6</sup>。「時代の空気は『変身』あるいは『メタモルフォーゼ』の観念に満ち溢れていた」のである<sup>7</sup>。ダーウイン進化論を広めたドイツの生物学者エルンスト・ヘッケル(1834-1919年)は、変態すなわちメタモルフォーゼとは、ダーウイン進化論的な「適応」であると考えた。長じてカフカは、生物・人間の変態および「自然淘汰」をしばしば作品に織り込んでいる。したがって、グレゴール・ザムザの変身は、生物学的な変態ならびに進化論的適応という位相の下でまず理解され、その場合彼の死は一種の淘汰と解釈できる。他方、カフカは、変身によって市民生活の規範や束縛から解放されるグレゴール・ザムザに、或る種の救済を見ているとも言える。

ゼーバルトはどうかと言えば、或るインタビューで「私は常に無脊椎動物、昆虫、なかでも蛾(moths)にすごく関心があります」と述べつつ、メタモルフォーゼという概念は、むしろ使い古されていると発言しており<sup>8</sup>、それがもつ古い意味

<sup>5</sup> An Georg Heinlich Meyer (Kurt Wolff Verlag) in Leipzig, Prag, 25. Oktober 1915, Montag. In: Franz Kafka, *Briefe April 1914-1917*, hg. Hans-Gerd Koch, Frankfurt am Main; S. Fischer, 2005, 145.

<sup>6</sup> Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Berne; Francke, 1958, 60. Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes: Ornament and Aesthetics in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford; Clarendon Press, 1992, 128-129. リッチー・ロバートソン『カフカ』明星聖子訳(岩波書店, 2008年), 49頁. Leena Eilittä, *Approaches to Personal Identity in Kafka's short Fiction: Freud, Darwin, Kierkegaard*, Helsinki; Academia Scientiarum Fennica, 1999, 110.

<sup>7</sup> Anderson, *Kafka's Clothes*, 125.

<sup>8</sup> Sarah Kafatou, "An Interview with W. G. Sebald," *Harvard Review* 15 (1998), 31-35 (esp. 35).

の層、つまり神学的な意味でのメタファーにあまり関心を払っていないように見える。ゼーバルトは自分が惹きつけられるのは、「その死にゆくさま」であるという<sup>9</sup>。それはつまり、カフカがグレゴール・ザムザをそう描写したように、昆虫が死んでいくその仮措なきプロセスである。とはいえ、これもカフカ同様、そのことは「魂の変容としての変態」という古いメタファーがゼーバルトの作品から排除されていることを意味しているわけではない。

次の議論に入る前に指摘しておきたいのは、『土星の環』の至る所で現れる鱗翅類のイメージが、もっぱら蚕蛾とその幼虫の蚕であることだ。そして、その蚕の作る繭から取られる絹もまたモチーフとしてしばしば現れる。それら蚕と絹のモチーフは、脱線しながら進行する『土星の環』全体を縫い留める一助を果たしている（残念ながら今回は紙幅の関係で、該当箇所を個別にとりあげることは断念する）。

『土星の環』冒頭部分、語り手はグレゴール・ザムザのようにベッドから滑り落ち、病室の床を這って、窓敷居に辿り着く。「黒い網目」と呼ばれた病室の窓のグリッドに注意したい。グリッド状の網目は、蚕が這い寄っていき、糸を張って繭をつくる「簇（まぶし）」といわれる道具にそっくりである。

## Ⅱ トマス・ブラウンの髑髏とヴァニタス

『土星の環』全体の雛型となり、栄枯盛衰／復活・救済のヴァニタス的な二重性格を明瞭に示すのが、17世紀の文人トマス・ブラウン（1605-1682年）について書かれたセクションである。『土星の環』の語り手は、自分が入院していたノリッジの病院と縁の深いトマス・ブラウンの頭蓋骨の行方を調査する。バロック的な名文家として知られる17世紀の人トマス・ブラウンは、絹産業で栄えたノリッジに住まう医師にして自然研究者でもあった<sup>10</sup>。

ブラウンは、自然が普遍的に描き出す幾何学的構造を「五点形」に認めた〔図

<sup>9</sup> Ibid. 35.

<sup>10</sup> 彼の名を後世に伝えているのは、その迷宮のような入り組んだ文体と壮麗な比喩形象でつづられた博物誌である。ブラウンが活躍した時期は清教徒革命と国王の空位期にあたり、ノリッジも混乱していた。そうしたなか、医師でありかつ自然学者であるブラウンは、

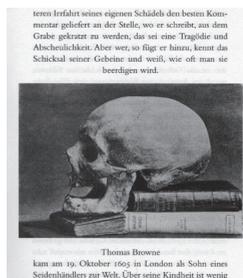
版5]。「芋虫や蝶、蚕蛾や蛾の体形」にも彼はこの五  
 点形を見出す<sup>11</sup>。自然研究者ブラウンの考える世界は、  
 生成変化、成長と衰退からなる世界である。同時に、  
 彼はカバラの数秘術を信奉するネオ・プラトニストで  
 あり、そして当時の人々と同様に、黙示録的終末への  
 不安と、救済への希望に浸されていた。以下、『土星  
 の輪』から引用する。



図版5 『土星の環』より

食ってはまた食われるというこの終わりなき変転のプロセスとおなじく、トマス・ブラウンにおいても、この世においてやはり永続するものはなにもない。いかなる新しい形の上にも、すでにして破壊の影が差している。どんな個人の一生も、どんな社会秩序の歴史も、ひいては世界全体の歴史すら、けっしていやましに大きく弧を描いて進むのではなく、ひとたび頂点に達したあとは、かならずや闇のなかに落ちていく。一切が朧な昏がりへと姿を消していくというこの独特の認識は、ブラウンにとっては、復活の日を信じる思いと不可分にむすびついていた。(RS33-34. 邦訳 27-28.)

『土星の環』のなかにレイアウトされている多数の  
 図版のなかで、典型的なヴァニタスのイメージを示しているのが、このトマス・ブラウンの頭蓋骨の写真である [図版6]。ブラウンの頭蓋骨が載せられている書籍は、ブラウン自身の著作である<sup>12</sup>。参考として、



図版6 『土星の環』より

自然や人間社会をすこぶる客観的で近代科学的な目で捉えている (たとえば、地下墓室で形成された人間の死骸をつぶさに観察する。Ref. Thomas Browne, *Hydriotaphia, Urne-Burial*, Chapter III, New York: New Directions, 2010, 62-63)。

<sup>11</sup> RS29-30. 邦訳 24.

<sup>12</sup> 図版の元になった写真は、ゼーバルトや彼の同時代人が撮影したものではなく、ブラウンの墓が暴かれた19世紀半ばから教会に再度埋葬された1920年代までの間に撮影されたものだと思う。

17世紀における「書物と髑髏」の典型的なヴァニタス画を合わせて提示しておきたい [図版7]。

では「書物と髑髏」の主題について整理しよう。文化史家、前野みち子の論文「書物と髑髏」によれば、画家アルブレヒト・デューラー（1471-1528年）はかの有名な《書斎の聖ヒエロニムス》[図版8]で、「元来、荒れ野のヒエロニムスに属していた磔刑像を書斎に持ち込んで、そこに髑髏を付け加えた」という<sup>13</sup>。デューラーの《書斎の聖ヒエロニムス》（1514年）に描かれた髑髏は、ゴルゴダの丘に転がるアダムの髑髏に由来する。その髑髏に対して、デューラーは命や現世のはかなさを超えるものとして、人文主義の知的瞑想を、書物のイメージによっ



図版7 ピーテル・クラス 《髑髏と羽ペンのある静物画》. Pieter Claesz, *Still Life with a Skull and a Writing Quill*, 1628, The Metropolitan Museum of Art.



図版8 アルブレヒト・デューラー 《書斎の聖ヒエロニムス》. Albrecht Dürer, *Hl. Hieronymus im Gehäus*, 1514, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>13</sup> 「デューラーはここで伝統的な二つのタイプを意図的に統合し、元来荒れ野のヒエロニムスに属していた磔刑像を書斎に持ち込んで、そこに髑髏を付け加えた。旧約のアダム→救済者イエス→その福音をラテン語訳した異教の古典にも造詣の深い学者ヒエロニムスという意味連関は、ゴルゴダのイエスの傍に描き込まれたアダムの髑髏や〈虚飾〉（ヴァニタス）の教えからもう一步踏み出して、キリスト教信仰の枠に留まらない、そして留まろうとしない人間の知的営為一般を、その営為の可能性を問題にし始めているように見える。」（前野みち子『書物と髑髏』『名古屋大学附属図書館研究年報』第5巻、2007年、83-96頁。引用部分は88頁。）この《書斎の聖ヒエロニムス》が、土星によるメランコリーと人間の精神的能力の飛翔を主題にしたとされる《メレンコリアI》（1514年）に連なる作品だと考えられていることは周知のとおりである。

て表した、と前野は主張する<sup>14</sup>。錬金術やカバラ主義の影響を受けた人文主義者でもあったブラウンは、「私は土星の刻に生まれた、よってその鉛の惑星のかけらが自分のなかにあると思う」と述べている<sup>15</sup>。このとおり、ブラウンはあきらかに自分を土星の子供であると認識している。したがって、デューラーに発する髑髏と書物のイメージに対して、ブラウンという人物は有縁性が高いと言えるだろう<sup>16</sup>。

だがもしそうだとすると、なぜゼーバルトは『土星の環』に使用する図版として、あからさまに紋切り型のヴァニタスである髑髏と書物のイメージを選んだのだろうか。

トマス・ブラウンの著『壺葬論』（1658年）は、ウォルシンガムの野で出土した古代の骨壺をめぐるテキストである。それはヴァニタスと親和的な思考に彩られている。『土星の環』の語り手は『壺葬論』を紐解きつつ、死と埋葬文化をめぐるブラウンの思考に付き従う。以下は、『壺葬論』をパラフレーズした『土星の環』のテキストである。

<sup>14</sup> Ref. 前野「書物と髑髏」89頁。

<sup>15</sup> “At my Nativity, my ascendent was the earthly sign of Scorpius. *I was borne in the Planetary houre of Saturne*, and I think I have a piece of that Leaden Planet in me.” (Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, Part II, sec. 11.) In: *Sir Thomas Browne: The Major Works*, ed. C. A. Patrides, Harmondsworth; Penguin Books, 1977, 154. イタリックによる強調は筆者による。

<sup>16</sup> 「土星の子供」たるトマス・ブラウン登場の伏線になっているのが、デューラーの《メレンコリア I》のイメージである。トマス・ブラウンの頭蓋骨の行方をリサーチしていた語り手に、その手掛かりになる人物を紹介したのが、ジャンニン・ロザリンド・デイキンズという同僚だった。語り手は、書類の山で埋まった研究室で書き物をしているジャンニンの姿勢を眺めながら「破壊の道具に囲まれながらもじっと動ぜずにいる、あのデューラーのメランコリーの天使 [Engel der Dürerschen Melancholie] に似ていますね」と彼女に伝える (RS16-17, 邦訳 13頁.)。《メレンコリア I》はヴァールブルク学派の美術史家たちによって集中的に研究がなされ、解説が進んだことで知られる。中央前面に座る黒い顔をした有翼の女性像は、パノフスキーによれば、土星の影響を受ける憂鬱質 (黒胆汁質) と幾何学の図像が結合したイメージである。靈感による黒胆汁の熱狂をとおして、憂鬱質の「土星の子供たち」は世界に破滅をもたらす大災害のヴィジョンを予見する。翻って『土星の環』が描き出しているのは、大英帝国の盛衰と近代文明の暴力による破壊であり、腐朽し崩壊へと向かうその歴史である。《メレンコリア I》は『土星の環』では、このようにならなくほのめかされているだけだが、人文知が歴史的に集積したこの版画は、『土星の環』を定位する基準値であると筆者は考える。したがって、最終章でトマス・ブラウンにとって忘れがたい一句として「されどわれは夜よりも黒き女人を求む」“sed quandam volo nocte Nigriorem” (R339, 邦訳 257) が記されるのは、学者作家のたんなる術学趣味ゆえというわけでもないのである。

薄っぺらい陶土の壺が、地下二フィートのところで壊れもせず、これほど長きにわたって保たれたのは驚嘆にあたいする、とブラウンは語る、鋤の刃や戦争があまたその上を通り過ぎ、巨大な屋敷や、宮殿や、天を衝く高塔が朽ち崩れていったというのに、と。骨壺のなかに納められていたものが、仔細にあらためられる。遺灰、ばらばらになった歯、鬚草の色褪せた根があたかも花冠のごとく絡まりついた骨のかけら、冥途の川の渡し賃にする硬貨。ほかにもブラウンは自分が知っている、武具や装飾品といった死者のそばに添えられた品々をひとつひとつついでいねいに列挙していく。[…][数々の宝飾品や琵琶笛、ガラスの杯等]時の流れをまぬかれたそれらの品々は、ブラウンにとつて、聖書に約束されている人間のたましいの不滅性——キリスト教を篤く信仰していたものの、医師としてのブラウンはじつはそれをひそかに疑っていたかもしれない——の象徴となる。憂鬱の投げつけるもつとも重い磔が、死後の生は見定めがつかないということへの恐怖であるからこそ、ブラウンは破壊をまぬかれたもののなかに転生への神秘的な能力の跡をさがそうとする。その転生を芋虫や蝶や蛾に見てつくづく調べたのもブラウンであった。ならば、ブラウンが挙げる、パトロクロスの骨壺に残された紫色の絹の切れ端——それはなにを意味しているのだろうか。(RS36-37. 邦訳30-31頁.)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> 栄枯盛衰を表す比喩形象のなかに、ゼーバルトはウィリアム・シェイクスピア（1564-1616年）の『嵐』におけるプロスペローのせりふをひそかに忍び込ませている。以下『嵐』から引用する。訳文の太字強調は筆者による。

「だが、大地に礎をもたぬいまの幻の世界と同様に、／雲に接する塔も、豪奢を誇る宮殿も、／莊厳きわまりない大寺院も、巨大な地球そのものも、／そう、この地上に在るいっさいのものは、結局は／溶け去って、いま消えうせた幻影と同様に、あとには／一片の浮き雲も残しはしない。われわれ人間は／夢と同じもので織りなされている、われわれのはかない一生の／仕上げをするのは眠りなのだ (Is rounded with a sleep).」

“The Tempest,” IV. i. In: William Shakespeare, *The New Cambridge Shakespeare*, ed. David Lindley, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 190-191. この箇所では、この世は夢幻であり、人の一生は死の眠りで完結する（円環をなす）という世界観が謳われている。訳文は小田島雄志訳。ウィリアム・シェイクスピア『テンペスト』小田島雄志訳（白水社、1983年）、124-125頁。ただし『土星の環』の引用部分と比較しやすくなるため、一部訳語を変更した。

トマス・ブラウンは、終末論（＝墮落し滅びる歴史の道行と裁きの日）を信じていた。黙示録の世界観の下で世界の終わりを恐れ、魂の救済を信じたかったブラウンは、復活や転生の可能性を、芋虫や蝶や蛾に探ろうと試みた、と（ゼーバルトの分身である）語り手は考えている。

ゼーバルトは、ウォルシンガムの野から出土した古代の壺と、墓から暴かれたトマス・ブラウンの髑髏とを結びつけているのではないか。というのも、聖書に由来するキリスト教的シンボリズムでは、土でできた壺や瓶は人間の脆い肉体を暗示するからである。

再び前野みち子によれば、デューラーとほぼ同時代、16世紀前半の印刷業者・人文主義者ジョフロワ・トリー（1480-1533年）は自分のプリンターズ・マークにおいて「死すべき人間の運命を図像化するに当って、この時代にまだ支配的だった髑髏や骸骨ではなく、『毀れ瓶』を選び、「このキリスト教的『毀れ瓶』を（異教的）古代の瓶と読み替えて、そこに人間存在の個を超えた持続性を暗示し、更にその下に三つの鍵によつて封印された一冊の本を置いた [図版9]。つまり彼もまたデューラーと同様に、死すべき肉体と知性（書物）の関係を問題にしたのである」という<sup>18</sup>。



図版9 ジョフロワ・トリー『シャン・フルーリー』標題紙（部分）。

通常、17世紀のヴァニタス画に描かれる書物は、とくに髑髏と一緒の場合、他のヴァニタス・モチーフ同様に「この世にあっては知識もはかない」という意味で読み込まれることがしばしばである。一方、ジョフロワ・トリーの毀れ瓶はたしかに肉体の有限性を表すが、古代風の瓶と本の組み合わせは、有限性を超え

<sup>18</sup> 前野、前掲論文90頁。強調は鈴木。Geoffroy Tory (Editeur), *Champ fleury, au quel est contenu l'art & science de la deue & vraye proportion des lettres atiques, qu'on dit autrement lettres antiques, & vulgairement lettres romaines proportionnees selon le corps & visage humain*, 1529, f. A1 Page de titre. <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B410186201%5FI65&numfiche=649&mode=3&ecran=0&offset=4> [2022. 06. 13 閲覧]

出る古代の記憶の永続性へと読み替えられていることになる。

古代に埋葬され地中で保存されてきた壺は、滅びを免れたタイムカプセルであり、繭が蝶（≒魂）を孕んでいるように、時を超えて古代の記憶を運んできた。地表では何百年何千年と栄枯盛衰が繰り返される。地表を耕す「鋤」や戦乱という言葉で連想されるサトゥルヌス（=土星）の時間が現世を支配しているが、地中の壺の中にはサトゥルヌスの大鎌は及ばない。壺に納められ、時の破壊をまぬかれた品々は、ブラウンにとって聖書に約束された人間の魂の不滅性の象徴となっただろう。

ゼーバルトによって、トマス・ブラウンの髑髏はこれらの壺との相似性を与られている。そして、デューラーが《書斎の聖ヒエロニムス》において人間の魂の能力を拡張し、永続する知性を表す書物のイメージでキリスト教的戒めを乗り越えたようとしたことを鑑みれば、『土星の環』の写真においても、書物の画像で魂による知的営為の永続性を表すことは許される。つまり、ゼーバルトは髑髏と古代の壺を連結し、髑髏の中身に知の永続性を読み込んでいると解釈することも可能だろう。

だが、別の観点から眺めると、ブラウンの髑髏と書籍を写した元の「写真」は19世紀後半から20世紀にかけて撮影されたもので、伝統的ヴァニタス画を模倣したお遊び、「構成」でもある。19世紀半ばにブラウンの墓は事故を機に暴かれた<sup>19</sup>。時をおいてその髑髏が、本作冒頭で語り手の入院していた「ノーフォーク&ノリッジ病院の附属博物館」に収められたという。こうした施設は俗に「戦慄の陳列室」Gruselkabinett<sup>20</sup>と呼ばれ、19世紀公衆衛生改革の進んだ時代に、病院に設置された展示空間であった。ブラウンの髑髏はその他のさまざまな医学的奇形や解剖学上の奇異な物とともに「特別製のガラスの覆いの下で一九二一年まで展示されていた」のだった<sup>21</sup>。標本のごとく戦慄の陳列室で何十年と晒されていたブラウンの髑髏の写真は、19世紀の博物学の言説の下でも解説されねばな

<sup>19</sup> 「墓からほじくり出されるのは、じつに悲劇的な厭なものである。」RS19. 邦訳15-16頁.

<sup>20</sup> RS18. 邦訳14頁.

<sup>21</sup> RS18. 邦訳15頁.

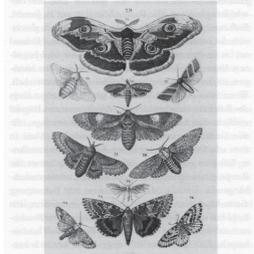
らない。近代以降、ことにダーウィン進化論以後、知の基盤が変質して魂の永遠性が否定され、世界が物象化していることを読者は意識させられる。「ヴァニタス」の古い意味の層と「近代」との間に生ずる不協和とひずみは、かくして緊張をもたらす。そしてこの緊張関係こそが、『土星の環』を駆動させる力学になっているのではないか。

### Ⅲ 養蚕の歴史とアレゴリーの交錯

『土星の環』を閉じる第10章の扉には、10を意味するXがひとつ記されている。Xはブラウンにとってこの世界のいたるところに見られる幾何学的構造、「五点球形」である。この章はトマス・ブラウンの本『閉ざされし博物館』*Musæum Clausum*の紹介から始まる。そこで言及される西洋に初めてもたらされた蚕の話から<sup>22</sup>、カイコガ科とヤママユガ科の鱗翅目を描いた博物画の図版を目印に話は切り替わり<sup>23</sup> [図版10]、ブラウンの嚮嚮が乗り移ったかのように、ゼーバルトは蚕と養蚕、絹産業の博物誌を長口舌で開陳する。ブラウンとゼーバルトの暮らしたノリッジの町は、亡命したユグノー教徒の職工が技術を伝えた絹製産業で栄えた場所である。

以下、中国からヨーロッパに流出した蚕とその人工的な飼育方法を産業化すべく、欧州各国が迷走や失敗を重ねた歴史が縷々語られる。蚕は「完全に家畜化さ

Das Männchen stirbt bald nach der Begattung. Das Weibchen legt mehrere Tage hintereinander drei- bis



fünfhundert Eier und stirbt dann gleichfalls. Die aus den Eiern ausschließenden Seidenraupen sind, wie es

図版10 『土星の環』より

<sup>22</sup> 以下、トマス・ブラウンの『閉ざされし博物館』より引用する。ゼーバルトのソースに該当すると考えられる箇所をイタリックで強調する。“Some handsome engraveries and medals, of Justinus and Justinianus, found in the custody of a Banyan in the remote parts of India, conjectured to have been left there by *friers mentioned in Procopius, who travelled those parts in the reign of Justinianus, and brought back into Europe the discovery of silk and silk worms.*” Thomas Browne, “Musæum Clausum, or, Bibliotheca Abscondita,” in: *The Works of Thomas Browne*, Vol. 3, ed. Simon Wilkin, London; George Bell & Sons, 1889, 275. 「プロコピウスにおいて言及される、修道僧たち […]、彼らはユスティニアヌス帝の御代に、それらの地域を旅して、絹と蚕を発見しヨーロッパに持ち帰った。」(イタリック部分の拙訳)

<sup>23</sup> RS340-341. 邦訳 257-258 頁

れた昆虫」であり、森に住んでいた原種を蚕へと「進化」させたのは人間である。その進化の結果、蚕蛾は自然界で野生として生きていくことができなくなった。蚕の進化は文明への「適応」である。人間によって進化の方向を決定され、完全に家畜化された蚕は、人間社会に適応して形態や機能を変えてきた。言い換えると、文明と自然が交叉することで、生物学的形態が定まったのが「蚕」である。

ヨーロッパでは14世紀に絹織物が生産されるようになってから、すなわち、生産手段として蚕が管理されるようになってから、蚕のイメージが一般に広まった。このように蚕はそもそも経済・産業マターであったのだが、イメージ的には伝統的な蝶のアレゴリーと交わっていくことになる。たとえば、ダンテ(1265-1321年)の『神曲』(14世紀初頭)では、現世のキリスト者が芋虫として、つまり神の裁きに向かって飛ぶ蝶に変態する前の幼虫として捉えられているが、15世紀イタリアの人文主義者クリストフォロ・ランディーノ(1424-1498年)の『神曲』註解においては、上記の箇所の蝶の幼虫(芋虫)が「蚕」として読み込まれている<sup>24</sup>。また、16世紀スペインの宗教家アビラのテレサ(1515-1582年)においては、人間の靈魂の変容が、絹を作り出す蚕の羽化というたとえで語られている<sup>25</sup>。

蚕は富を生み出したので、欧州各国は近世以降、養蚕と絹製造の産業化に邁進した。蚕に対する社会的認知の増大に伴って、従来の蝶とその変態のアレゴリー

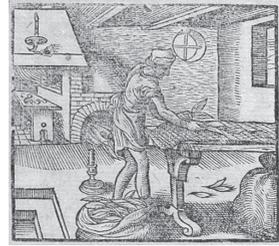
<sup>24</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano: Edizioni Siei, 1963 [1979], 284, "Purgatorio" Canto X vv. ランディーノ註解は以下を参照。Dante Alighieri, *Comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*, Firenze: Nicolaus Laurentii, Alamanus, 30 Aug. 1481, n. p. "Purgatorio" Canto X vv. <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/PR-INCUB-17280/412> (2022. 07. 01 閲覧)

<sup>25</sup> ref. アビラの聖女テレサ『靈魂の城——神の住い』鈴木宣明監修/高橋テレサ訳(聖母の騎士社, 1992年)。とくに「第五の住まい」第二章・第三章(172-199頁)参照。第二章2「絹がどのように造られるか、その不思議さについて、あなたがたはもうすでに聞いているでしょう。このような営みは、まさに神のみがおできになることです。[...] 虫や蜜蜂のような理性のない生物が、私たちの利益のためにこれほど勤勉に働き、十分成果をあげて、ついにはその目的のために、この哀れな虫が命を失う理由など私たちは見つけることができるでしょうか。」同書173-174頁。第二章7「この虫がこの祈りに入り、この世にまったく死ぬとき、小さな白い蝶が出てきます。おお、神の偉大さよ！靈魂が、ほんのわずかの間、神の偉大さの内に沈み、そして神とひじょうに親しく一致したために、靈魂はなんと変って生まれ出てくることでしょう！」同書177頁。

にあらたな意味内容が加わっていった。16世紀アントワープで出版されたサンブクス(1531-1584年)のエンブレム・ブックの画像とモットーおよび説明文に注目してみよう〔図版11〕。

「役に立つ蚕の陥穽」

蚕である私は人々を解放しつつ、自分を身動きできなくしてしまう。



図版11 ヨハネス・サンブクス『エンブレマタ』より。  
Joannes [Johannes] Sambucus, *Emblemata*, Antwerp; Christophe Plantin, 1564, M5v 186.

私が債務者を解放し、苦勞してぶら下がって富を生み出すというのに、この仕事は私自身を縛り付ける。蚕の私は自分で作った糸で自分を巻いて包み、自分がそこから離れられないことによって不幸にも破滅しますが、子供を後に残して死んでいきます。子孫たちもこの悪に気づくこともなく、運命に従うのです。そしてこの利得のために、彼らに警告する者はいません。利得に対する愛と、私たちの生み出す絹への喜びが大きいので、誰もあえて私たちの命を大事にしようとはしないのです。長い年月をお勤めして、何の報いも受けることもなく、自縄自縛で死んでいくのは、あまりにもつらいことです。<sup>26</sup>

美術史家のスヴェトラナ・アルパース(1936年-)がオランダの17世紀のエンブレムについて指摘していることではあるが<sup>27</sup>、すでに16世紀におけるサンブクスのエンブレム・ブックにおいて、アレゴリーの本性であるはずの謎、隠された意味は消え失せ、苦役に組み込まれて自由のままならない奴隷の嘆きが、いわ

<sup>26</sup> Joannes [Johannes] Sambucus, *Emblemata*, "Expediens impediior Bombyx," Christophe Plantin; Antwerp, 1564, M5v 186. 本書の使用言語はラテン語。上記拙訳は、hg. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler, 1976 の該当箇所から訳出(916-917)。

<sup>27</sup> ref. スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術——一七世紀のオランダ絵画』中村光郎訳(ありな書房, 1995年), 354-355頁。

ば身も蓋もなく画像の説明文として書かれている。そこでは、蝶のキリスト教的なアレゴリーから離れて、どれだけ変態と世代交代を繰り返しても永遠の苦役に閉じ込められる奴隷労働と、そこから搾取される利潤についてあからさまに語られている。

蚕は変態、メタモルフォーゼを繰り返すが、卵から幼虫、蛹から成虫に至るまで管理され、その働きが徹底的に人間に利用される。蚕と同様、近世市民社会の成立から資本主義の時代に至るまで、製糸や織物に従事する人々の多くはたえまのない労働を強いられた [図版 12]。茹で上げられて大量に殺される蚕は、近代以降累乗的に加速化した自然の篡奪や奴隷制、植民地支配、労働の搾取の象徴となる。

『土星の環』最終章において、養蚕の歴史、ヨーロッパ絹産業の博物誌を書き連ねる一連のくだりは、ナチス時代に制作された養蚕をテーマとする映画とそのパンフレットで締めくくられる。

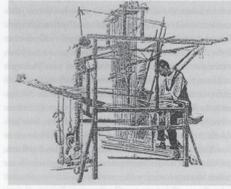
[...] 蒺での繭作り、そして最後の殺蛹のシーンが出てくる。殺蛹は [...] 煮沸している大釜の上で蒸しておこなう。平容器にひろげた繭を下の釜から昇ってくる蒸気にて三時間あて、一回分が終われば、つぎの分をおこなって、殺戮が完了するまで続けられる——。(RS364. 邦訳 274 頁.)

これは明らかにガス室での大量虐殺のメタファーである。最終章で描かれる一連の養蚕の歴史は、ゼーバルト特有のトーンを帯びている。すなわち、歴史とは、文明の暴力と破壊、篡奪の歴史であり、その終局として二度の世界大戦とホロコーストに辿り着く、という歴史観である。

## 結び —— 『土星の環』 円環を成す世界

『土星の環』において至る所に現れる蚕の意味は、二重化されている。それは

men Körpern fast ein Leben lang eingeschnürt gewesen sind in die aus hölzernen Rahmen und Leisten zusammengesetzten, mit Gewichten behängten und an Füllergestelle oder Käfige erinnernden Webstühle in einer eigenartigen Symbiose, die vielleicht gerade aufgrund



ihrer vergleichweisen Primitivität besser als jede spätere Ausformung unserer Industrie verdeutlicht, daß wir uns nur eingespannt in die von uns erfundenen Maschinen auf der Erde zu erhalten vermögen. Daß darum

図版 12 『土星の環』より

復活や救済という概念で裏打ちされた蝶のメタモルフォーゼの伝統的な意味を残存させている。一方で、『土星の環』に登場する蚕とそれが産する絹は、次々に登場する土星的な人々と関係づけられるのと同時に、人類の留まるところをしない篡奪、奴隷制や強制労働の歴史とその犠牲を含意するメタファーとしても機能する。

『土星の環』の掉尾を飾る最後の数行において、またしてもトマス・ブラウンが登場する。

また、絹商人の息子として目利きであったろうトマス・ブラウンは、[…]『伝染性謬見』の一節にこんなことを記している。同時代のオランダでは、死者の出た家の鏡のことがとく、風景や人物や野の恵みの描かれた絵画のことがとくに、喪のための黒絹の薄紗を掛けておく習慣がある、それは肉体を離れて最後の旅路をたどる魂が、わが身の姿やいまとこしえに失われゆく故郷の景色を眼にすることによって、惑いをおこすことがないようにとの配慮からである、と。(RS366. 邦訳 276 頁.)

17世紀のオランダの「野の恵みの描かれた絵画」、いかにもヴァニタス画的な静物画に、喪の印として黒絹の薄紗が掛けられる<sup>28</sup>。それは奇妙にも、この本の冒頭に掲載されている語り手の病室の窓に掛かった格子状の「黒い網目」と形態的に類似する。『土星の環』冒頭のシーンでは、語り手が蚕のようにベッドから這いだして窓に近づき、ノリッジの町を眺めた。この窓の黒い網目は、先述したような蚕が繭をなす蔭の比喻であるにとどまらず、絵画に掛けられた黒絹の薄紗の異形でもあるのだろう。語り手は、黒い紗を掛けたような病院の窓を通して世界を眺めている。『土星の環』は、最後にまた死者の魂についてブラウンに語ら

<sup>28</sup> 同時に、黒い紗が掛かったような像は、『土星の環』のあまり鮮明でないモノクロ図版を眺めるわれわれ読者の視界である。衰退し没落の際にあるイギリスの海岸地方を写した写真図版は、『土星の環』全体にちりばめられた白黒写真の不鮮明な画質も相俟って、薄紗を通して眺められているかのようだ。われわれ読者は知らぬ間に、医師トマス・ブラウンが看取った死者の魂の視界を負わされているのだろうか。

せることで、この終結部から冒頭の振り出しへと戻り、円環（リング）を成して繭のように閉じていることになる。死者が迷わぬようオランダの風景画や静物画に黒い絹の紗が掛けられた。とするならば、黒い網目の掛かった窓を指して這いずる語り手は、虫になったグレゴール・ザムザや蕨を指す蚕だけでなく、肉体から離脱しつつある死者の魂を再演しているのであろう。

人の命や現世のうつろいを示すヴァニタス画において、蝶とその変態のイメージは、キリストと結びついたときには「復活」の象徴と考えられ、ことに黙示録的な世界観においては、復活と救済の概念を裏打ちにしてアレゴリーが形成されていた。一方、蚕がどれほど変態と世代交代を繰り返そうとも、永遠に苦役に繋がれるのみで救済はない。17世紀のオランダは、貿易、商業、金融を通して吸い上げた利潤で繁栄を極めていた。17世紀のヴァニタス画やエンブレムにおいて「生と死と復活」の意味を担う幼虫・蛹・蝶の変態のアレゴリーは〔図版13〕<sup>29</sup>、市民社会の本格的成立ならびに植民地貿易の始まりの時代に、蚕の「報いのない労働」のノノテーションと緊張関係に入る。



図版13 ヤコブ・カッツ  
『プロテウス』より。  
Jacob Cats, *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden*, 1627, 52, 3.

上向きのベクトルをもつ蝶のアレゴリーと交錯し

<sup>29</sup> 17世紀前半に刊行されたヤコブ・カッツ（1577-1660年）のエンブレム・ブック『プロテウス』では、蛹から羽化する蝶の画像に対して、『黙示録』のフレーズを銘に、人間の変容が説明文で説かれている。以下拙訳。

「見よ、わたしはすべてのものを新たにする」『黙示録』XXI, 5

芋虫が変身相成れば、

翅でふわふわ舞い上がることができる。

すべて新たに成り変わり、またまったく別の様になる。

もはや以前のように腹ばいで進むことはない。

芋虫の身にこのようなことが起こるのだから、私の心よ、高く、もっと高く上昇せよ。

私もまた別の人間になり始めるに違いない！

すべてを新しくする神だけが、今や私を新しくする。

それが為されねば、私は芋虫のようになおも虚栄心に執着することになる。

Jacob Cats, *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden*, 1627, 52, 3. 本書の使用言語はラテン語・オランダ語。拙訳は *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst* の該当箇所から訳出した。

つつ、蚕のイメージは引力に支配されて地に縛られる。この緊張関係は、利潤を生み出す完全家畜として蚕が人類の経済に組み込まれた結果、生じたものである。ゼーバルトはアレゴリーの歴史的展開に忠実に、蝶と蚕のアレゴリー間の斥力と引力を、『土星の環』を貫く力学として利用している。それによって形成された「黒絹」は、文明の暴力によって破壊されたもの、苦しみ抜いて死んでいったものへの哀悼、それらの転生や救済への希望を表す喪の印である。

最後に、蚕の意味連関の第3の極を示して終わりたい。筆者の「マールバッハ・ドイツ文学アーカイブ」でのリサーチによれば、ゼーバルトは詩作品 *Nach der Natur* (1988年) の „Die dunckle Nacht fahrt aus“ の原稿中、〈私〉の誕生時の星位について、当初「火星と土星が支配している」と書いていた。改稿時にこの「火星」という箇所のみ削除し、現行のテキストになっている。つまり、ゼーバルト自身の伝記的背景を共有する〈私〉が、土星の刻に土星に支配されて生まれきたと、より明瞭に読者に認識されるよう改変していると推測できる<sup>30</sup>。このことはゼーバルトが、自ら「土星」に支配されたメランコリカーたらんと望んだことの傍証であり、ひいてはゼーバルトの分身である『土星の環』の語り手が、エキセントリックで憂鬱な人々を憑かれたように追跡する理由を補強するものでもあろう。

グレゴール・ザムザに自らを仮託しながら、蚕のように病室を這いずる語り手(作家ゼーバルトが投影されている)は土星の子供である<sup>31</sup>。カフカのほうに目を転じてみよう。『変身』を書きあげた2日後、彼はフェリーツェ・パウアーにスウェーデンの作家ストリンドベリの顔が描かれた絵葉書を送り、「彼の『孤独』

<sup>30</sup> W. G. Sebald, *Nach der Natur: Ein Elementargedicht*, München; Carl Hanser, 2015 [Nördlingen; Greno, 1988], 76: „Die Mutter nahm dies zunächst für ein gutes Zeichen, nicht ahnend, daß der kalte Planet Saturn die Konstellation der Stunde regierte [...]“ (イタリックによる強調は筆者)

<sup>31</sup> 文学研究者のツェルゾフスキーは、「変身」を「憂鬱質」のイメージとして捉え、『変身』のグレゴール・ザムザもそこに由来する人物類型として描かれていると主張する。Vgl. Peter Cersowsky, „*Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet*“ : Franz Kafka im Kontext der literarischen Dekadenz, Würzburg; Königshausen & Neumann, 1983, 76.

という作品を知っていますか？」とそこにしたためている<sup>32</sup>。ストリンドベリのこの自伝的作品には、「結局、孤独であるというのは、自分自身の精神から絹糸を紡ぎだし、蛹と化して、メタモルフォーゼを待つことだ。そしてそのときは必ずやってくる。[……] 死と復活、未知の新しきことへの教育。」と書かれている<sup>33</sup>。これに倣うならば、虫になったグレゴール・ザムザに自らを仮託した語り手は、自分の精神から絹糸を吐き出し、『土星の環』を紡いでいたということになる。

救済のレベルを欠く歴史の歯車のなかで碎かれ、命を奪われたものたちへの哀悼を込めて、『土星の環』は己が身から糸を吐き、繭を作るように紡がれている。『土星の環』に登場する作家たち、ブラウン、ボルヘス、コンラッド、スウィンバーン、シェイクスピア、マイケル・ハムブルガー、フィッツジェラルド、シャトーブリアンらは、土星の子供たちとして「環」(リング)を形成する。

『土星の環』における「ヴァニタス的なもの」はたんなる作家のアナクロニズムの発動によって召喚されているのではない。むしろ重要なのは、それらが伝統的ヴァニタスの古い意味とのテンションを保持するがゆえに、繁栄の歴史の裏側を覗き込む界面になることだ。言い換えると、一見、古色蒼然としたヴァニタス表象は、その本来的な二重性格ゆえに、人類史の繁栄発展の陰で踏みにじられてきたもの、抑圧されてきたものを意識に浮上させるサインとなる。ゆえにヴァニタス表象は近代史の帰結である現代社会への警告として機能しうる。そしてそれが、今日の現代アートや文学においてしばしば生じている「ヴァニタスの回帰」の理由の一端でもあろう。

この論文は、科学研究費基盤研究 (B)「近現代美術における死生観の研究——「ヴァニタス」

<sup>32</sup> An Felice Bauer in Berlin, Leitmeritz, 9. Dezember 1912, Montag. In: Franz Kafka, *Briefe 1900-1912*, hg. Hans-Gerd Koch, Frankfurt am Main; S. Fischer, 1999, 313.

<sup>33</sup> August Strindberg, *Sagor och Ensam*, Stockholm; Albert Bonniers förlag, 1916, 145. <http://runeberg.org/strindbg/sagor/0145.html> (2023年10月24日閲覧) 訳文はドイツ語版からの拙訳。August Strindberg, *Kloster/Einsam: Zwei autographische Romane*, übersetzt von Walter A. Berendsohn, München; Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, 122.

表象を中心に」(研究代表者：香川檀、課題番号 20H01206) による研究成果の一部である。表象文化論学会第16回大会(2022年7月、東京都立大学)での発表原稿を改稿し大幅に増補したものである。

W. G. ゼーバルト『土星の環』の日本語訳は、鈴木仁子氏の邦訳を使用させていただきました。恩師である伊藤博明氏には、エンブレムやアレゴリーの調べ方について貴重な示唆を頂きました。この場を借りて深くお礼申し上げます。

### 【図版出典】

図版1 RS10.

図版2 Wikipedia (Italia). [https://it.wikipedia.org/wiki/Giovannino\\_de%27\\_Grassi](https://it.wikipedia.org/wiki/Giovannino_de%27_Grassi)

図版3 Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/collection/object/102450>

図版4 Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Graph. C: 450.3. <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/de/detail-view>

図版5 RS29.

図版6 RS19.

図版7 The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435904>

図版8 Deutsche Digitale Bibliothek. <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/duerer/items/show/15>

図版9 Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes. <https://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B410186201%5FI65&numfiche=649&mode=3&ecran=0&offset=4>

図版10 RS341.

図版11 Glasgow University Emblem Website. <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FSAb133>

図版12 RS350.

図版13 Emblem Project Utrecht. <https://emblems.hum.uu.nl/c162752.html>

(以上、すべて2023年10月23日に確認)