

アトランティスへの奇しき道

——E. T. A. ホフマン『黄金の壺』のメタモルフォーゼの原理——

清 水 恒 志

序論

『黄金の壺』は1814年に『カロ風幻想絵画集』の第三巻として刊行された。このメルヒェンについては多様な視点の研究⁽¹⁾がなされているが、これらの先行研究の多くのもので前提とされているのが「変身」の概念である。この変身／メタモルフォーゼ (Metamorphose)⁽²⁾は現代の日本語からしばしば想起されるような、瞬間的かつ元の姿とは無関係な外見の変化とは異なり、原型と地続きで可塑的あるいは有機的と呼ぶべき変化や形態の移行を基本とする。しかしこの語が指すものは外見の変化にはとどまらず、様々な状態の変

Der goldene Topf は本来『黄金の鉢』とでも訳されるべき標題であるが、この論では本邦の翻訳上の慣習に従う。『黄金の壺』のテキストの引用は E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf*. In: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker) 1993. Bd. 2/I によりページ数のみを、また、同書の注釈ならびに解説からの引用は *Kommentar* として註にページ数を記す。またホフマンの他の作品については同全集からの引用を HO と略記し巻数とページ数を記す。ノヴァーリスのテキストの引用は *Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart (Kohlhammer) 1960. により同全集からの引用は NO と略記し本文中に巻数とページ数を記す。

- (1) 以下に代表的な先行研究を挙げる。Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme. 1800·1900*. München (Fink) 1985.; 邦訳：フリードリヒ・キットラー著 大宮勘一郎・石田勇治訳：『書き取りシステム 1800·1900』2021年 インスクリプト。; Günther Oesterle: *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der Goldene Topf“*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. 1991. Bd. 1. S. 69-107.; Detlef Kremer: *Die Reflexe des Goldenen Topfes*. In: Detlef Kremer: *Romantische Metamorphosen*. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart/Weimar (Metzler) 1993. S. 79-142.
- (2) Vgl. *Kommentar*. S. 768. また Jochen Schmidt: *Der goldene Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie*. In: E. T. A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen*. Hrsg. von Günther Saße. Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 2004. S. 43-59. など。

化や、境界的で未決定な状態をも含意している⁽³⁾。

主人公アンゼルスは市民社会と詩的世界との間で常に揺れ動くが、物語の中では現実と幻想、あるいは内面世界と外的世界といった区分だけでなく、あらゆる物事がそれぞれの輪郭や境界をしばしば曖昧なものとする。アンゼルスが葉のざわめきとも、鳥の羽ばたきとも、クリスタルの鈴の音とも聞こえる蛇たちの歌を耳にするのは、黄昏時のエルベの河畔である。彼を導く奇怪な老人リントホルストは官僚にして同時に火の精ザラマンダーでもある二重の存在であり、その「図書館だか化学実験室だか」(S. 242.)と噂される部屋の本体は「自然的人為と人為的自然の交点」⁽⁴⁾となる温室である。この場所でアンゼルスは文字とも文様ともつかない未知の図像の筆写を課され、詩人となる過程を歩む。

本論考ではこうした各種の「変身」が、物事の不確定さや未決定性をもたらすことをメタモルフォーゼの原理と仮に名付け、市民生活と詩的世界の融和という作品の主題を論究する。その際手掛かりとなるのが、「不可思議」の語とこれにかかわる「不可思議な／驚異的な」と「奇怪な」の形容詞群である。作中で生じる「不可思議」、つまり超自然的な事物、あるいは未知の人物

(3) 変身／メタモルフォーゼの概念史については以下を参照。Verena Kuni: Art. *Metamorphose*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar (Metzler) 2002. Bd. 4. S. 72-83. メタモルフォーゼは視点人物の主観による作品世界の揺れ動きが比喩と結びつくことによってもなされ、その点で作中の現実世界と幻想的世界とを常に地続きなものとする接点の役割を果たすこととなる。さらにこうした不定形の変成は永遠に完結せず、生成し続ける発展的普遍文学 (Progressive Universalpoesie) の概念と結び付き、グロテスクやアラベスクともアナロジーの関係にある。Vgl. Alexandra Heimes: *Metamorphose*. In: E. T. A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*. 2. Auflage. Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin/Boston (De Gruyter) 2012. S. 515.

(4) Oesterle, S. 100.

や物事はしばしば二種の語群「不可思議な／驚異的な」(wunderbar, wundervoll, usw.)と「奇怪な」(wunderlich, seltsam, usw.)によって形容される。しかしこの用法についても、同じ出来事がこの二つの違った言葉で形容され、しかもそれが矛盾せずにあるという「矛盾」が時に生じる。『黄金の壺』では作品内の事物だけでなく、それを形容する言葉もまた未決定で曖昧なものでありうる。

第一節では『黄金の壺』の思想的背景との関連で「不可思議」(Wunder, das Wunderbare)概念を概観する。これは初期ロマン派では現実のミメシスではない仮構を象徴する鍵概念であり、さらにノヴァーリスは不可思議——自然——ポエジーそれぞれの相互の不可分な関連を提示した。

しかし、第二節で論じるようにホフマンは不可思議が本来持つ「不可思議」と「奇怪」の両側面を見せることで、この概念にさらなる批判的視座を加えている。登場人物の関係性の分析からは、一見対立する不可思議と奇怪とが、むしろ「不可思議」を構成するため互いを必須とする同等の関係にあることが明らかになる。

第三節では「認識」と「姿かたち」(Gestalt)というもう一組のキーワードからメタモルフォーゼの原理について論じる。感官を通じた想像力の現実への投影は、ノヴァーリスの「世界のロマン化」の危険な面をも見せる批判的受容を示す。

第四節では、主人公アンゼラムスの詩人としての到達、「認識」の獲得が、市民社会からの消失とされる点について論じる。先史から繰り返される肉体の否定というモチーフはポエジーへの純化という「変容」をもたらしながらも、現実の視点から見た時、死そのものに他ならない。

結論部では黄金の壺の表面に光る「反射」のモチーフとそこに現れる

「あらゆる姿かたち」が議論の対象となる。これは市民社会と幻想世界との間で揺らぐアンゼルスにありえた別の可能性を象徴し、現実から詩的世界への移行可能性を描くものでもある。結論を先んじれば、『黄金の壺』のメタモルフォーゼの原理がもたらす自由な可塑性は、現実の中にすでに幻想が不可分なものとしてあることを示しているのである。それはまた近代市民社会における、ロマン主義の新たな展開を示すものでもある。

1. 「不可思議」(Wunder, das Wunderbare) と自然

『黄金の壺』の中での調和的な全体としての自然イメージ、また自然の中に隠された神秘やマイクロコスモスとマクロコスモスの一致の発見といった要素はシェリングの『世界霊について *Von der Weltseele*』(1798)、またノヴァーリス『ザイスの弟子たち *Die Lehrlinge zu Sais*』(1802)の影響が大きい⁽⁵⁾。同様に、暗号としての自然の探求や失われた理想的な古代というイメージは、G. H. シューベルトの『自然科学の夜の側面について *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*』(1808)と『夢の象徴学 *Die Symbolik des Traums*』(1814)に現れるロマン主義的言語・歴史哲学の影響下にある⁽⁶⁾。特に神秘を象徴する百合のイメージやフォスフォロスといった名はシューベルトの著作から直接取られており、そこにはアトランティスの名も見られる。ただし、ホフマンの引用には思想的な傾倒や原典からの忠実な採用というより題材の自由な

(5) Wirth, S. 116.

(6) Jürgen Barkhoff: *Romantische Naturphilosophie*. In: E. T. A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*. 2. Auflage. S. 73. ホフマンは1813年8月19日付のクンツ宛ての『黄金の壺』の構想を伝える書簡でシューベルトの『自然科学の夜の側面』を称賛している。(HO, I, S. 301f.)

取捨選択が見られる⁽⁷⁾。本節では特に変身が「不可思議」とされ、またその不可思議をノヴァーリスが自然と結びつけていることを鑑み、ノヴァーリスの受容を論じてゆく。これはまた『黄金の壺』において独自に展開し、現実の市民社会とポエジーとの融和という主題を形成することとなる。

まず「不可思議／驚異 (wunderbar, das Wunderbare, Wunder)」は、プラトンのタウマゼイン (*gr. Θαυμάζειν, thaumazein*)、聖書における神やキリストの奇跡、コロンブスによる新世界の「発見」など、広く西洋の精神史の根本に関わる普遍的な語彙である⁽⁸⁾。文学史ではイギリスのフィールディングやウォルポール、ドイツのヴィーラントらが新芸術としての小説と関連付け、近代の文学ないし小説ジャンルそれ自体の鍵概念となっている。

ドイツ・ロマン主義ではF. シュレーゲルがシェイクスピアを挙げつつ、近代文学が主題とすべきものを「概して絶対的なもの。絶対的な不可思議なもの」⁽⁹⁾と記している。ティークはシェイクスピアにあらわれる魔女や妖精などを取り上げ、これらを恐怖や驚愕 (*erschrecken*)、あるいは滑稽さと結びつくことで「精神のめまい」を起こす多様なものと定義する⁽¹⁰⁾。ホフマンへの影響という点から見れば、ティークが観念を拡大し、またジャン・パウルがこれを夢の空想性と結びつけたことは注目に値しよう。

しかし、ノヴァーリスはこの「不可思議」を新たな散文ジャンルとしてのメルヒェンと結びつけ、また自然概念と一致させた。これによって『黄金の

(7) Vgl. Kommentar, S. 760.

(8) Vgl. Karlheinz Barck: Art. *Wunderbar*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 6. S. 730-773.

(9) Friedrich Schlegel: *Literary Notebooks 1797-1801*. Hrsg. von Hans Eichner. London (The Athlone) 1957. S. 41.

(10) Ludwig Tieck: *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*. In: *Schriften. 1789-1794*. Hrsg. von Achim Höller. Frankfurt (Deutscher Klassiker) 1991. S. 685-722.

壺』の思想的背景が形成されることとなる。ノヴァーリスは「不可思議」を「ポエジーは決して素材ではなく、常にただ不可思議なもので (Wunderbare) でなければならない」(NO, III. S. 640: 511) としている。

ほんとうのメルヒェンの中ではすべてが不可思議 (wunderbar) でなければならない——神秘に満ちて関連はなく——すべては活力にあふれて。それぞれが違った方法で。全自然は奇怪に (auf eine wunderliche Art) 精神の世界と混ぜ合わさっていなければならない。(.....) メルヒェンの世界は真実の世界 (歴史) とまったく反対の世界である。(NO, III. S. 280.)

メルヒェンは従来の芸術形式に当てはまらず、論理的連関や現実のミメーシスとしての機能を持たないからこそ、真理を内包しうる⁽¹¹⁾。そのとき人知を超えた「不可思議」は芸術ジャンルを象徴する語ともなる⁽¹²⁾。ここで「奇怪」の語が用いられている点は後に本論で論究する wunderlich と wunderbar が不可分の関係であることの傍証となる。

また「自然はこれを近代化しようというあらゆる労苦にもかかわらず不可思議にして不可解で、詩的にして無限であり続けた (.....)」(NO, III. S. 516.) という一節は、啓蒙主義の近代にあってもなお汲みつくしえない自然にポエジーの無限なる源泉を見出すものである。また自然と不可思議とは一体のものとも見なされている。

(11) ノヴァーリスの夢とメルヒェンとの関連については拙論を参照のこと。清水恒志：『E. T. A. ホフマンの「ゼラピオン原理」——ノヴァーリス詩学の批判的受容』〔東京大学大学院・ドイツ語ドイツ文学研究会『詩・言語』第94号、2025、23-39頁〕

(12) Vgl. Barck, S. 759f.

不可思議 (Wunder) は自然法則にしたがった作用と (mit naturgesetzlichen Wirkungen) 相互の関係にある。これらは互いを制限し、ともに一つの全体を形成している。これらは相殺し合うことで一体となっている。不可思議なしに自然事象はなく、その逆もまた然りである。(NO, II. S. 417: 12)

自然探求の可能性と不可思議とはお互いを角逐しつつ形成し合い、不可分な一体化と相克というノヴァーリスの典型的なモデルをなす。不可思議と自然、無限との連関に加え、不可解であり続けると同時に探求可能でもある自然のイメージは『黄金の壺』の物語の展開と一致しよう⁽¹³⁾。そこでは無限なる「自然の内奥」(das Innerste der Natur) (S. 320.) の把握によって詩人となることが物語の到達点をなす。

ホフマンの作品世界ではこの Wunder は主に wunderbar と wunderlich の二種の形容詞によって表現され、不可思議と奇怪の関係を別側面から追求していくこととなる。

2. 「不可思議」と「奇怪」の交替

wunderbar と wunderlich の二つの語は、ホフマンの後年の作品『廃屋 *Das*

(13) ノヴァーリスの Wunder は、哲学者クルーク (Wilhelm Traugott Krug) が『一般哲学中事典 *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*』(1834) で分類する超自然的、空想的な das ästhetische Wunderbare と、ヘルダーやゲーテに見出されるような自然的・形而上学的な das physische Wunderbare が重ね合わせられたものといえるだろう。Vgl. Barck, Art. *Wunderbar*. S. 754f. 自然科学への詩的関心はホフマンの作品に動物磁気や電気、光学などへの関心として継承されている。

『*öde Haus*』(1817)での「不可思議な物 (das Wunderbare)」を巡る議論のテーマとなっている。ホフマンは自身の詩学を体系的な文学論として記すことはないものの、「カロ風」や「ゼラピオン原理」といった作中の創作原理は一種の自己分析と解される。したがってこの議論もまた、作家自身による作風の批評として読まれるべきものであろう。

エーバーハルトの類義語事典を読めばわかるだろうが、「奇怪」と呼ばれるのはいかなる理性的な理由付けでも弁護しえない認識と欲求の表出のすべてであり、それから「不可思議」というのは不可能だとか掴みがたいたと見なされるもの、既知の自然の諸力を越えているように見えるか、もしくは付け加えれば自然の通常の成り行きに反しているように見えるものだということを。(.....)けれども確かであるのは、一見奇怪なものも、不可思議なものから芽生えていること、そしてほくたちが単にその不可思議な根幹をしばしば見過ごしてしまっているというだけだということだ。葉と花を供えたこの奇怪な枝 (die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten) はその幹から生え出ているのだよ。僕が君たちに伝えようというこの奇妙な出来事の中では奇妙なものと同様不可思議なものがまこと不気味にまじりあっているのだ。(HO, III. S. 164f.)

ここでは当時実在の類義語辞典が引用され、市民社会的な「理性」による説明が二つの形容詞を明白に弁別できるものではないことが示されている。「認識と欲求の表出」は主観が外界や事物へと反映されたものと理解すべきだろう。「認識」は後段で論じるように初期ロマン主義的な主観の世界への反映となる。主観の反映されたものとしての現実を合理的に説明できない時それは

「奇怪」とされ、他方で超自然的で人知を超えたものは「不可思議」とされる。しかし、これらの説明がほとんど同じことを表現を変えて述べているにすぎないことは明らかだろう。

ここで二つの概念が本来的に不可分なものと理解されていることは樹の喩えにも明らかである。「不可思議」として美しく、肯定的な物として描かれる「幹」も「葉と花を備えた奇怪な枝」へと「不気味に」変化する⁽¹⁴⁾。グロテスクやアラバスクが描かれる存在の境界を融解させる文様であったように、不可思議と奇怪のあいだにあって明確な境は存在しない。同様に、不可思議が奇怪の根元とされることを前者の優位と理解すべきでもないだろう。接尾辞 *-bar* が示すように、*wunderbar* は「奇跡」かつ「驚異」、好ましいか否かを問わず、人知を超えた驚きを引き起こす *Wunder* を可能とする状態を指す。ともに人知を超えている点で不可思議と奇怪とは本来分節化しえないもののだといえよう。

この議論をふまえ、『黄金の壺』を読むとき、市民社会的日常の理解を越えた物事をめぐり、「不可思議な／奇跡的な」と「奇怪な／奇妙な」⁽¹⁵⁾ という語が、名詞化と類義語を含め頻出することがあらためて理解される。特に後者

(14) 『廃屋』では美しい少女 (*wundervolles Mädchen*) (HO, III, S. 178.) と恐ろしい狂女とが物語の上で対の関係にある。作品冒頭の論を踏まえれば、ここでもまた両者が本質的に同根のものと読まれるべきであろう。「奇怪な廃屋」に住まうアンゲリカもまたかつては「すばらしき美しさの全き盛り」(*vollsten Blüte wunderbarer Schönheit*) (HO, III, S. 192.) にあったとされる。ホフマンの「不可思議」と「奇怪」を巡る論についてはより広範な作品をもって議論を展開することが可能であろう。

(15) *wunderlich* は古高ドイツ語に原型 *wuntarlih* が現れ、中高ドイツ語で *wunderlich* の形となった。*wunderbar* は中高ドイツ語 *wunderbære* に由来する。二つの語が表れた当初は同じ意味であったが、*wunderlich* には十八世紀初頭からほぼ *sonderbar* の意味のみが残ることとなった。Vgl. Art. *wunderbar*. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 14. Bd. II. Abt. Leipzig (Hirzel) 1960. S. 1841-1852.; Art. *wunderlich*. In: ebd. S. 1903-1922.

は *seltsam*⁽¹⁶⁾, *sonderbar*⁽¹⁷⁾, *merkwürdig*⁽¹⁸⁾ などほぼ同等の意味合いの形容詞のバリエーションを含めると用いられる回数は一層多くなる。大まかに分類すれば、前者の語群は主に音楽のように快いもの、花や制御された炎のように美しく好感を与えるものに、後者は「老人」や「妖怪」など主に恐怖や嫌悪を呼び起すもの、もしくは「奇怪な塊」(*sonderbare Massen*) や「奇怪に形作られた葉や花」(*Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüten*) など不定形で正体をつかみ難いものに用いられている。また、「恐怖と戦慄を (.....) 引き起こした (.....) 未知なものと不可思議な物」(S. 288.) のような用法からも奇怪と未知、測りがたさとは隣接する観念である。

しかし、それぞれ別の対象に用いられるものと見えた形容が、時には同じ人物の視点から見た同一の出来事について用いられ、時には並立し同時に用いられることさえある。前者の例となるのがアンゼルスとゼルペンティーナとの出会いの場についての形容である。アンゼルスは金緑の蛇たちとの

(16) 古高ドイツ語 *seltsāni*、中高ドイツ語 *seltsæne* から変化した。「まれ、珍しい」の意味の他に肯定的な意味で珍しいこと、際立ったことなども意味するが、自然の成り行きや出来事に関して珍しいこと、通常起こりえないことなどの形容にも用いられる。また「通常の方法や基準から著しく逸脱したもの、経験や当然の期待と著しく矛盾するもの」として *sonderbar* や *wunderlich* の語で説明される。Art. *seltsam*. In: Deutsches Wörterbuch. 10. Bd. I. Abt. 1905. S. 547-554.

(17) 本来は「特別な」という意味であったが、十九世紀以降、月並みなものや通常のものとの違い、異質さを引き起こし奇異の念を抱かせるものへの形容語となった。Vgl. Art. *sonderbar*. In: Deutsches Wörterbuch. 16. Bd., S. 1576.

(18) この語は比較的弱い意味での目立つもの、奇異なもの (*Verwunderliche*) を形容する。Art. *merkwürdig*. In: Deutsches Wörterbuch. 6. Bd., Leipzig (Hirzel) 1885. S. 2107. 十九世紀初頭までは >bemerkenswert, bedeutend< の意味で説明されるが現代では *seltsam* の語で説明される。Art. *merkwürdig*. Hermann Paul: Deutsches Wörterbuch. 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von Helmut Henne und Georg Objartel unter Mitarbeit von Heidrun Kämper-Jensen. Tübingen (Max Niemeyer) 1992. S. 569.

つかの間の邂逅を終え、市民の冷やかな声で我に返る。

彼が見た不可思議なものすべて (Alles was er wunderbares gesehen) はその記憶からすっかり消えてしまっていて、ただ自分がニワトコの木の下で種種雑多のたわけた事柄を全く大きな声でべらべらと喋っていたのだということに思い至った (.....) (S. 237.)

「不可思議」と肯定的に感じられた出来事は熱狂から覚めれば一時の狂乱とのみ感じられる。彼はこの後も市民社会を代表するヴェロニカらと共に過ごすうち、ゴンドラの上で花火の音と水面に反射する花火を目にすることで再び熱狂に立ち戻る。

彼がニワトコの木の下で見た奇怪なものすべて (Alles, was er unter dem Holunderbaum seltsames geschaut) が再び鮮やかに感覚と思考の中に表れ、新たにいわく言い難い憧憬が彼をつかんだ (.....) (S. 238.)

ゴンドラの揺れ動きに象徴されるように、市民社会に傾いた心が「奇怪なもの」と見做す光景が再び帰ってくる時、激しい憧憬が呼び起こされる。この二つの引用はそれぞれ「不可思議」と「奇怪」の名詞化した語を目的語とする関係代名詞文から成る。不可思議と奇怪、あるいは市民社会と詩的世界の均衡は二つの文の同一の構造からも理解されよう。

これらの形容は以降もただ主観の動揺によって交替して現れるだけではない。「喜んでこの不可思議なものや奇妙なものすべてに溺れてしまおう」(S. 288.)、「学生アンゼルスが日々出会った奇妙なことと不可思議に満ちたも

のすべて」(Alles das Seltsame und Wundervolle) (S. 294.)、「かつてはとても奇怪で不可思議に (so seltsam und wundervoll) 現れてきたすべてのもの」(S. 300.) というように幾度も並立することもある。「彼がなだめようと望んでも甲斐なきばかげた分裂 (ein toller Zwiespalt)」(S. 238.) は単に主観の変化によるのではない、一つの出来事が常に「不可思議」でも「奇怪」でもありうるといふ一層の混乱を表現している。メタモルフォーゼの原理は一つの出来事に単一で明白な意味を与えることをしない。

さらに以下では両者が接続詞によって並列されるのではなく、混在することで一層の複雑な関係が提示される。

しかし、この飲み物の^{ガイスト}酒精が学生アンゼラムスの頭に昇ってくるやいな
いや、彼がこの短い間に体験した不可思議と奇怪のすべての像 (alle
Bilder des Wunderbaren Seltsamen) が再び戻って来るのだった。(S. 297.)

この時、魔女の策略によりアンゼラムスの認識はまたもや現実的な物へと変じ、その心はヴェロニカへと傾いていた。しかし幻想をもたらしアラク酒でできたパンチ酒の酒精は彼を酩酊させ真実である「像」を見せる⁽¹⁹⁾。ここでは「不可思議なこと」と「奇妙なこと」は接続詞 und を省略されて並列し「ゼルペンティーナベロニカ！」(Serpentina Veronika!) (ebd.) というダッシュユヤカンマを伴わない奇妙な叫び⁽²⁰⁾と対応する。アンゼラムスの中でヴェロニカ

(19) 後段で論ずるように『黄金の壺』では「ガイスト」は真実を垣間見させるものとしてある。

(20) この箇所は 1814 年版の原著に基づく現行の Frankfurt 版では感嘆符を伴わない。本論執筆者の確認できる限りの過去のホフマン作品集の当該箇所では Berlin (Reimer) 1873. S. 249. Hrsg. von Müller-Seidel.; Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart (Deutsches Verlagshaus Bong) Hrsg. von Georg Ellinger. 1912.; Zürich (Atlantis) 1946. S. 76.; Berlin (Gruyter) Bd. 1. ↗

とゼルペンティーナのイメージが時に混じりあう (S. 283.) ことに表れているように⁽²¹⁾、二つの概念が交替し、さらには混在することはこれらが決して対立概念ではなく、不可分かつ相補的なものであることを示しているといえるだろう。

このことは幻想世界の登場人物たちの関係性によっても説明される。リントホルストが用いる一見そぐわな形容は二つの概念の複雑な位置づけを示すものである。

(.....) そして敵対する諸力がその不吉な糸を紡いだ奇怪な運命 (ein seltsames Geschick) は、ゼルペンティーナが君のものとなり、君がその必然の持参金として彼女の持つあの黄金の壺を得れば実現される。だが君の高次の生の中での幸福が芽吹くのは、ただ戦いからのみだ。敵対する諸原理 (Feindliche Prinzip) は君を襲うが、汚辱と墮落を免れるには、内なる力をもってこの試練に立ち向かうしかないのだ。(S. 275.)

アンゼルスと緑の蛇との恋は、リントホルストの望みであるにもかかわらず「不可思議」ではなく「奇怪」と表現される⁽²²⁾。また「敵」や「戦い」の

1957. S. 279.; München (Winkler) 1976 S. 235.; S. 227. のいずれもそれぞれ „Serpentina! Veronika!” と感嘆符を伴っている。; ここでポエジーと生活は等しく内面化し、アンゼルスは二人の同一性 (Identität) を一方の姿に帰することなく認める。二つの名を同時に呼び同じく扱うことで二人が同じ存在であることを理解している。Schmidt, S. 56.

(21) ゼルペンティーナとヴェロニカはともに青い目を共通項とし、ゼルペンティーナもまた市民の子女としての現実の肉体を持つこと (S. 271f.) が示唆されている。この点もまた二人の相似や同一性、あるいは「女性的なもの」の複合性を示すとともに、ポエジーと市民生活との融和を示す。

(22) この「運命」自体は否定されることなく後にも同じリントホルストの言葉で「奇妙な運命」(S. 316.) と繰り返される。

存在は市民的な幸福とは一線を画す「高次の生」における幸福のためには必然とされる。換言すれば、不可思議と奇怪の両概念のいずれもが、黄金の壺のもたらす「奇跡」(Wunder)である「万物の聖なる一致の認識」(S. 320.)の獲得には欠くことのできないものとしてある。

これは「敵対する諸原理」の側である奇怪な魔法のルーツからも理解される。魔法は「羽／羽ペン」(Feder)とサトウダイコンの「愛」にその「存在」の「起源」(S. 292.)を「負っている」という。「存在」や「成り立ち」が共通して不可思議な出来事に「負っている」とするこれらの表現はリントホルストやゼルペンティーナの起源についても用いられ(S. 247.)明確に対応している。同じく、続く魔法についての説明もまた彼らを対等に位置づけるものである。

魔法は自身の起源と力を見極めています。というのも、この者には囚われの竜のうめきと痙攣のうちに多くの不可思議な星辰の秘密 (die Geheimnisse mancher wundervollen Konstellation) が明らかになり、彼女は外から内部へとあらゆる手段を呈して働きかけ、それに対し父はザラマンダーの内部から打ち出す雷で彼女を抑えようと戦っているのです。(S. 292.)

しばしば「奇怪」の語で形容される魔法は、「不可思議な星辰」を理解することで精霊と同等の力を持つ。リズムや自然の美ではなく「うめき」や「痙攣」から秘義を見出す点は、後期ロマン派が狂気や人間精神の暗部にポエジーを見出したこととも対応しよう。さらにここでは魔法とザラマンダーのそれぞれの力が外部から内部へ、内部から外部へと働きかける原理の対立として説

明されている。一見すれば、火の精は内なる想像力の外界への働きかけを旨とするロマン主義の体現として、作品世界において肯定されるべき絶対的な原理を代表しているかのようにも読まれうる。しかし、内面と外界が等しく扱われる作品原理⁽²³⁾、あるいは不可思議と奇怪との不可分な関係にあって単純な優劣は存在しない。

二つの超自然的存在が同等のものとして対比される一方で、主人公アンゼルムスの鏡写しの存在となるのがヴェロニカである。彼女は「敵対する諸原理」⁽²⁴⁾の力を借り、リントホルストを「異質な敵対する存在 (fremde feindliche Wesen)」(S. 313.)と呼び、アンゼルムスが「奇怪な結びつき (in wunderliche Bande) に囚われている」(S. 268.)とみなす。視点人物としてもう一人の「主人公」が配置されることは、二つの原理が同等であり、その位置づけがあくまで主観的な「認識」によって生じるものであることを示している。

3. 「認識」(erkennen) と「姿かたち」(Gestalt)

wunderbar と wunderlich の交替を伴いあらわれる無数のメタモルフォーゼは常に未決定であいまいさを保持している。物語の次元にあって実際に超自然的なものとして生じているものが、時に視点人物の狂気や酩酊、恐怖による単なる錯覚と見なされることさえある。アンゼルムスが蛇との出会いを「不可思議」と「奇怪」としたように、同一の出来事が、主観の変化によって別

(23) ホフマンの詩学における内外の関係については前掲の拙論(註11)を参照のこと。

(24) 「敵対する諸原理 (Prinzipen)」(S. 276, 292. usw.) はのちの「ゼラピオン原理」を連想させるように詩学の比喩とも取れる。「原理」の作家独自の用法についても別途論ずる必要があるだろう。

種の事柄へと変じるのである。それは単なる見方の違いという次元を越え、人物の主観によって対象、あるいは世界そのもののありようの変化となる。メタモルフォーゼの原理を構成する主観による外界の事物の変化の鍵となるのは「認識」と Gestalt の語である⁽²⁵⁾。このメルヒェンの中で「認識」の獲得は詩人としての完成を意味するものとしてある。

この百合こそは万物の聖なる一致の認識 (die Erkenntnis) であり、この認識の中で僕は永遠に最高の幸福の中に生きる——全き幸運に恵まれたものである僕は至高のものを認識したのだ (erkannt) (.....) 百合の黄金の光は決して色あせることがない、なぜなら信仰と愛のように、この認識こそ永遠なるものだからだ。(S. 320.)

真の詩人となったアンゼラムスは近代の人間にとってすでに失われたものである「自然の言語」(S. 290.) を理解し、あらゆる自然と人間との一致、マクロとミクロのコスモスの一致という真理を認識する。ゼルペンティーナの存在を信じることは「自然の不可思議」(S. 291.) を信じることと一体であり、「信仰と愛」と「認識」とは等しく結ばれる⁽²⁶⁾。この点で認識——信仰は形

(25) Gestalt はゲーテのメタモルフォーゼ論の用語でもあり、シェリングはこれを受けて自然哲学へと拡張している。Vgl. Dagmar Buchwald: Art. *Gestalt*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. S. 820–862. v. a. S. 823ff. ゲーテの論がシェリングを経由しホフマンへ影響を与えている可能性は否めないものの本論ではこれを示唆するに留める。

(26) リントホルストは古文書の正確な理解に「信仰と真の愛」(Glauben und wahre Liebe) (S. 286.) が必要だとする。この語はノヴァーリスの『信仰と愛あるいは王と王女 *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin*』(1798)、あるいは『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン *Heinrich von Ofterdingen*』(1802) の「愛と誠 (Liebe und Treue) が君たちの生を永遠のボエジーにするだろう」(NO. I. S. 284) というクリング ↗

なき物へ向けられるのではなく、つかの間触れることの出来る不可思議を見たままに信じることだといえよう。「認識」は見たものを信じることではじめて成立する主観世界の変容、いわば高次のメタモルフォーゼとして求められている。

(.....) 親愛なる読者よ！試してごらん下さい、日常の生活でよく言う言い方をすれば、あなたのそばをうろついている既知の人物たち (Die bekannten Gestalten) を再び認識 (wieder zu erkennen) することを！そうすればあなたもかの素晴らしき国が普段おそらく考えておられるよりもずっと近くにあることをお信じになるでしょう。(.....) (S. 252.)

この Gestalt には訳出した「人物」の意に加え、「姿かたち」や「現象」の意味合いも重ねられている。メタモルフォーゼの原理は人間にさえ妥当し、主観が反映されることでその外形さえも変化させる。外面をもその人格の構成要素と見なすことは、内外を等しく扱うホフマンの詩学の表出であり、その人物の詳細な外形の描写を旨とする筆致とも一致する。

動詞 erkennen は「見ること、聴くこと、対象を感覚によって知覚すること、区別すること、見つけ出すこと」であると同時に「単に感覚的なものよりも

ゾールの言葉を想起させる。ゼルベンティーナが与える「ただ信仰の中にだけ愛があるのです」(S. 256.) という言葉や「信じて、愛して、望んで！」(S. 305.) という励ましも、ノヴァーリスの描くボエジーへの信頼をそのまま引き継いでいるかのように見える。この表現はコリント前書第十三章の「げに信仰と希望と愛と此の三つの者は限りなく存(のこ)らん、而して其のうち最も大なるは愛なり」に由来する。『文語訳新約聖書 詩篇付』岩波書店 二〇一四年。三九一頁。Uwe Wirth: *Der goldene Topf*. In: E. T. A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*. 2. Auflage. S. 114-130. Hier. S. 124.

高次な、精神的なものを認め、見分けること、知覚すること⁽²⁷⁾でもある。語り手の求める「姿かたち」の再認識はまさしく「既知の人物」を別様に認めることとして生じる。リントホルストは「たちまち彼は同じ人物ではないように見えた (.....) その姿 (Gestalt) 全体が高く、より威厳あるように見えた」(S. 275.) とその真の姿を明らかにするのである。そのほかのメタモルフオーゼもまた、多くの場合すでにその場にある物を新たに認めることで生じる⁽²⁸⁾。erkennen の語義や高次の認識という発想からはノヴァーリスの「月並みなものに高次の意味を、日常的な物に神秘的な外見を、既知のものに未知のものゝ尊厳を」を与え「原初の意味」(NO, II. S. 545: 105) を見出す「ロマン化」の操作が連想されよう⁽²⁹⁾。

しかしこの「ロマン化」もまた批判的に受容されるべきものとして読まれる。「再認識」がもう一人の視点人物であるヴェロニカの側から描かれる時、主観的世界の変容もまた、絶対的なものにはなりえないことが示されるのである。

ヴェロニカのリーゼ婆やへの信頼は日ごとに増し、不気味なもの、身の毛のよだつようなものの印象さえもが弱まってゆき、彼女の老婆との関係のうちにあるあらゆる奇怪なもの、奇異なもの (alles Wunderliche,

(27) Art. *Erkennen*. In: Deutsches Wörterbuch. 3. Bd., S. 866.

(28) 「奇妙な花々は (.....) 本当は輝く色の華やかな昆虫であった」(S. 285.) 「この葉が本当は羊皮紙の巻物であることがわかった」(S. 286.) のように、ホフマンが物語の中で知覚のレベルを変化させるとき、しばしば副詞 *eigentlich* を用いている。副詞をさりげなく用いることで、出来事の関連は意味の明確さを失い、解釈の余地のある流動的なものとなる。Vgl. Kremer, S. 93.

(29) 道具としての黄金の壺にはロマン主義の換喩的想像力と、卑金属を黄金に変える錬金術の操作の原理とを結ぶ関係が見られる。Kremer, S.112

Seltsame ihres Verhältnisses) もみな、非日常的なもの、空想的なもののかな輝きの中にだけ現れるようになり (erschien)、彼女はこれにまさしく惹きつけられていったのだった (S. 277.)

少女が魔女の姿にかつての乳母を「認め」(S. 266.) それを信じることで、世界のありようは明確に変化する⁽³⁰⁾。彼女が見出す老婆の顔——幼少のころに分かれたきりで、年を重ね、さらにやけどまでも負った——が本当に乳母のリーゼのそれであったか否かは作中で証されることはない。しかし、その信頼は「奇怪なもの、奇異なもの」をさえ「非日常的なもの、空想的なもの」の光の中に「顕現」(erscheinen) させる⁽³¹⁾。この語はゼルペンティーナが初めて少女の姿 (Gestalt) でアンゼラムスの前に現れるとき (S. 294.) にも用いられるものである。ヴェロニカとリーゼとの関係はあらゆる点でアンゼラムスと不可思議の存在とのそれと対応し、物語を裏面から照射する。ヴェロニカと魔女の関係が見せる認識の別側面は、絶対の目標と見られた Gestalt の再認識もまたメタモルフォーゼの原理下にあることを明らかにしている。それはすなわち、詩人としての到達がなされる「メルヒエンのおしまい」もま

(30) アンゼラムスがゼルペンティーナの存在に確信を抱けないことと呼応し、ヴェロニカの認識もまた「自身をリーゼばあやと称するあの奇妙なおばあさん (S. 282.)」と揺れ動く。またラウエリンはヘルブランドからは「カード占い師でカフェの給仕の女 (Kaffeegebäuerin) (S. 314.)」とされる。啓蒙の世界から逸脱するシンディ・ロマの占いと理性を象徴するコーヒーの相反する要素によって、魔女にもまたリントホルストと同様の二重の生活が表現されている。；またキットラーによればリーゼは一八〇〇年前後、官吏や教養ある母たちといった「唯一なる母」言説によって抑圧された産婆や乳母、占い師といった女性たち、「一八〇〇年以前の幻影」としてあるという。キットラー邦訳書一七八頁参照。

(31) ホフマンの作品における Erscheinung については前掲の拙論 (註 11) を参照のこと。清水：34 頁。

た決して一義的なハッピー・エンドに留まらないことを意味する。

4. 「メルヒェンのおしまい」と肉体の否定

作中では肉体の否定、あるいは現実における不在というモチーフが幾度も現れる。それは現実の生からのポエジーへの純粹化を表現しながらも「現実」から見れば完全な断絶に他ならない。アンゼルスは「神秘に満ちた不思議の国」を自らの故郷と「認め」(S. 315.) 愛の最高の目標である認識⁽³²⁾を獲得する。しかしそれは同時に現実の市民社会から完全に姿を消すことでもあった。

そもそもいったい、あのアンゼルムスの幸福 (Seligkeit) が、ポエジーの中の生以外の他になにかあるだろうか。そこではあらゆる存在の聖なる響きが、自然の最奥の神秘として現れるというのに。

メルヒェンのおしまい (S. 321.)

「幸福」(Seligkeit) は「至福」や「幸福」の意味のみならず時には恋人の愛称となり、宗教的な意味では死者に関連して「冥福」も意味する⁽³³⁾。「ポエ

(32) 「認識」の獲得が「愛」の成就を意味するのは「認識」が本来エローティッシュな意味を持つために他ならない。アンゼルスは新たな認識によって温室で鳥や昆虫の睦みあいや咲き誇る花など、生命力を示す生物の営みを発見する。(S. 285.) 西洋の精神史における erkennen と愛の関連については以下を参照のこと。Gerhard Neumann: *Imprévu und Déjà-vu. Liebe auf den ersten Blick und Wahrnehmung der Welt: Das Drama des Erkennens*. In: Günter Oesterle: *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. München (Fink) 2003.

(33) Vgl. Art. *Seligkeit*. In: Deutsches Wörterbuch. 10. Band, I. Abt. 1905. S. 528–533.

ジーの中の生」が市民社会との断絶であり、ひいては現世の肉体の否定であることが暗示されている。

曖昧さを旨とするメタモルフォーゼの原理が貫徹されているとすれば、アンゼルスにも現実とポエジーの世界に同時に存在する二重存在としての在り方が結末としてありうべきではないだろうか。しかし、リントホルストが二重の存在であるのは、神話世界における罪人として「高次の本性にもかかわらず、月並みの生活の些末な苦しみ」(S. 291.)に服さなければならないためであった。ホフマンの描く近代にあって生／生活はポエジーへの純粋化をもっとも難しくする要因としてある⁽³⁴⁾。そこでは青年の「生」からの解放は純粋なポエジーへの移行には必然といえよう。

詩人の「幸福」がポエジーの中にしか存在しえないのと同じく、「考えているよりずっと近くにある」幻想の国もやはり現実の空間にはその居場所を持たない。

この黄金の壺の輝きの中、まばゆく素晴らしい反射の中に、今や全自然との調和を本質とする (im Einklang mit der ganzen Natur besteht) 我らが素晴らしき王国はその姿を映すことになります。(.....) (S. 291.)

近代の人間にとって失われたとされる幻想の国は目をくらし肉眼で捉えがたい「反射」の中のみ見出せる。ノヴァーリスの世界観⁽³⁵⁾とは違い、ここ

(34) アンゼルスは「貧しい生活 (Existenz) のいろいろの苦しみ、様々なこまごまとした心配」から「新たな生活」(S. 284.)に移行し、「君だけがぼくの生なのだ！」(S. 288.)と叫ぶ。また、語り手は「生活のみじめさ」(S. 321.)を嘆く。ロマン主義と市民社会の近代、そしてホフマンのリアリズムにとって *Leben* の一語が持つ意味は極めて大きい。

(35) 「黄金時代の再来」(NO, I, S. 86.)；「世界は (.....) 真の教会の舞台となる」(NO, I, S. 90.)

では自然との調和による黄金時代は現実への再来、世界全体の変革を期待されてはいない。しかしこのメルヒェンにあってはアトランティスはポエジーそのものであり、そして今なお失われてはいないものでもある。

ポエジーへの純粋化をもたらす肉体の否定は神話時代の物語では炎による純化⁽³⁶⁾として二度表れている。第一の純化は火百合 (Feuerlilie) とフォスフォロスとの恋によって生じる。青年を目にし、「思考 (Gedanke)」という「火花」を投げ込まれた幼い百合は「熱い炎の憧れ」に囚われ燃え落ちる。その灰から飛び出した「ある異質な存在」は、かつての同族に目もくれず「宇宙」を飛び回る⁽³⁷⁾。第二の純化はザラマンダー＝リントホルストと百合の娘である緑の蛇との恋による。火の精は主人フォスフォロスの警告にもかかわらず情熱に突き動かされ、蛇を抱く。はたして蛇は燃え落ち灰となり、そこから再び「翼のある存在」(S. 289.) が生まれ飛び去ってゆく。

アンゼルスムのゼルペンティーナへの恋もまた、これらの前史の再演として肉体の否定と純化を必然とする。この時、炎による純化は、さなぎへの変態を経ての羽化のイメージに転化し、「最高 (höchst) の幸福と最奥の (tiefste) 痛みの未知の感情が彼の胸を割って飛び出しそうだった」、「エメラルドが火花を散らしながら彼に落ち、その身を黄金の糸で包んだ」(S. 234.) とそれぞれ表現される。物語冒頭のアンゼルスムの「全く別の人間」(ein ganz anderer Mensch) (S. 233.) になりたいという願いは爾後の展開の暗示である。同様に過去の二つの物語では共通して恋が苦しみであるとされ、アンゼルス

(36) 炎による純化は作品全体を貫く錬金術のモチーフに関わる。Vgl. Kremer, S. 111ff., v. a. S. 117f.

(37) 「宇宙」を飛び回る「存在」のイメージはノヴァーリスの断片「我々は宇宙を経巡る旅を夢見る」(NO, II. S. 417f.: 16) に基づくと考えられる。そうであれば名を持たず、ただ翼の身を持つ自由奔放な存在は「想像力」(Einbildungskraft) の象徴と取れよう。

すもまた幾度もその苦痛を嘆いていた。欲求が炎に例えられ (S. 319.)、「何か新しい存在」の発生や新たな生への移行に、常に旧来の自己の否定が伴う。これらはエローティッシュなイニシエーションと芸術の新たな創造の苦しみとを表現するものである⁽³⁸⁾。

物語の最後における愛の成就の場においても、旧来の自己を否定した詩人への発展の完遂、そして再びの炎による純化が、聖書からのイメージを借用しながら描かれる。

アンゼルスは燃え立つような欲求の情熱とともに彼女をかき抱いた。
——百合は彼の頭の上で輝く光を放ちながら燃えていた。(.....) アンゼルスが顔を上げると、神々しい輝き (Strahlenglanz der Verklärung) に包まれたかのようにであった! (S. 320.)

語り手が「肉体がそこにあるかのように」(leibhaftig)⁽³⁹⁾ (S. 321.) 目撃する鮮明な幻視は現実の肉体の不在を強調する。かつて恋によって火百合に投げ

(38) 「いわく言い難い憧れ、痙攣する痛ましい歓喜の中でアンゼルムスの胸を揺るがす、燃えるような欲求」(S. 238.)、「喜びであるのか苦痛なのか彼自身にもわからない未知の感覚」(S. 239.)、「最高の歓喜は (.....) 絶望の苦痛であり、その中で君は新たに別様の芽を出すために破滅 untergeh [en] してしまうだろう」(S. 245.)、「彼の内奥で蠢き、歓喜に溢れた苦痛を引き起こした未知の何物か」(S. 252.)、「歓喜と苦痛の名もなき感覚」(S. 268.) など苦痛と歓喜の関係は一体をなすものとして幾度も示される。これらは多くの場合「未知の」(unbekannt) や「いわく言い難い」(unausprechlich) という表現を伴い、新たな芸術や未知の想像力を象徴する。

(39) この語は形容詞であれば「肉体を備えた」「肉体化した」「顕現した」のように用いられ、また聖書との関連でいえば「神のキリストにおける顕現、托身」(Inkarnation, Fleischwerdung) や悪魔の形容にさえ用いられる。Vgl. Art. *leibhaftig*. In: Deutsches Wörterbuch. 6. Band. 1885, S. 602-603.

かけられた「思考」の火花は、黄金の壺から芽吹いた百合から放たれる火となり、その輝きは詩人を包む。「照らすこと、神々しくすること」を指す *Verklärung* は「変容」(Transfiguration)とも訳される語である⁽⁴⁰⁾。これはイエスの弟子たちが、師と預言者たちとの出会いを「幻視」したことに由来する⁽⁴¹⁾。物語が昇天 (Himmelfahrt) の日に始まり、アンゼラムスの筆写が「情熱／受難」(Passion) (S. 243.)とされていたことが想起されよう。肉体の消失は高次の変身、神的な「変容」となって詩人としての完成を成す。

肉体のポエジーへの純粹化の過程にあつては、男女の愛の合一もまた肉体の消失を必然的に伴うものとして描かれている。愛の獲得と認識の獲得は等価なものとしてある。

アンゼラムスはゼルペンティーナの華奢というにも足りない体 (ihren schlanker als schlanken Leib) を片腕でかき抱いたが、彼女の衣の玉虫色にきらめく素材はあまりになめらかに滑るようで、彼女が身を振り払えばすりとすり抜けてしまうのを留めることもできないように感じられ、その考えに震えがくるのだった。(S. 288.)

きらめく衣がその色を捉えがたい「玉虫色」であるのと同様、その滑らかな衣をまとった細い身体は掴み留めることはできない。「華奢というにも足りない体」は詩想のつかみ難さを象徴するとともに、初めて人間の姿で現れた彼

(40) Vgl. Art. *Verklärung*. In: Deutsches Wörterbuch. 12. Band, I. Abt, 1956, S. 654-655.

(41) 「六日の後、イエス、ペテロ、ヤコブの兄弟ヨハネを率きつれ、人を避けて高き山に登りたまふ。斯くて彼らの前にて其の状かはり、其の顔は日のごとく輝き、その衣は光のごとく白くなりぬ。視よ、モーセとエリヤとイエスに語りつつ彼らに現る。」(マタイ伝福音書 第十七章)『文語訳 新約聖書 詩篇付』四十七頁。

女もまた現実の肉体からポエジーの存在へと肉体を変容させる過程にあることを示す。

この反対に現実の肉体を持つ限りは男女が愛しあおうとも真の意味で一体とはなりえないこともまた示されている。アンゼルスとヴェロニカは、デュエットによって「非常に喜ばしい雰囲気／一致」(fröhlichste Stimmung)をもたらし親密に結びつく。男女のデュエットがしばしばエローティッシュな結びつきを象徴することは言うまでもない。しかし、ゼルペンティーナの顕現は「彼女と共にしか身動きできず、神経を通っているのが彼女の脈動であるかのような」(S. 241.)なお緊密な和合を生じさせる。彼女の脈動はアンゼルムのそれと完全に一致するリズムをなし、アンゼルムの「君だけが僕の生なのだ！」(S. 288.)という叫びは文字通りの意味を持つこととなる。作品に一貫して愛——ポエジー——自然との合一の獲得が、肉体の超越によってのみなされることが示されているといえよう⁽⁴²⁾。

総じてアトランティスへの移行が現世における死として表現されるのは、ノヴァーリスの世界観を受けたものと取れる。そこでは死は厭うべきものとはされず、静止や終焉とは別の動的で産出的な意味が見出されている⁽⁴³⁾。『黄

(42) ヴェロニカについては「青い目とほっそりとしたからだと美しい手」(S. 261.)「白い薄手の夜着を着た可愛らしい娘」(S. 279.)という説明やアンゼルスとの身体的接触 (S. 296f.) など肉体的なエロスが幾度も強調される。また「お前さんが幸せになって首尾よく夫婦の寝床に入れるように」(S. 267.) というリーゼの言葉には子供を成して私有財産の再生産を旨とする市民社会の論理が示される。「子供らしい詩的な心情」(S. 291.)の持ち主であるアンゼルスが子を成さないのに対し、パウルマンがヴェロニカの婚姻の時点で「両親の病が子孫に受け継がれかねない」(S. 315.)と嘆くのも対比的である。

(43) 「死は生の最高の目標である」(NO, I, S. 350.) ; 「生は死の始まりである。生は死のためにある。死は同時に完結にして始まりであり、分離であると同時にいっそう緊密な自己結合である。死によって還元が完了される」(NO, II, S. 417: 14) ; 「死はわれわれの生をロマン化する原理である」(NO, III, S. 559: 30)

『金の壺』においては肉体の否定とそこからの解放に「生活」をあるべき「生」へと純粹化すること、感官の錯覚によらない、ガイストによる純粹な直観、高次の認識を得ることが見出されているといえるだろう。

しかし、生のポエジーへの純粹化が市民社会の現実から見た時、失踪や発狂、完全な断絶としての死とのみ見なされることはすでに示したとおりである⁽⁴⁴⁾。この点で初期ロマン主義の詩学は、詩人の理想として受容されると同時に、それを無化する視点をも獲得することとなる。それでもなお、ロマン主義は決して現実に堪えない空虚な理想として描かれているわけではない。むしろ黄金時代の再来とは別様にポエジーの世界がすでに現実と不可分に混じりあい、時に相克するものであることが示されているのである。

(44) ヴェロニカが語る事件の顛末はヘルブラントには「単なる詩的なアレゴリー」(S. 314.) としてのみ理解される。これは詩的真理や超常的な出来事とは無縁の「俗人」の理解であると同時に、『黄金の壺』それ自体が詩人への発展へのアレゴリーをなすことの謂いである。『砂男』においてオリンピアが自動人形だと発覚した際の「雄弁術と文学の教授」による「一つのアレゴリー」(HO, III. S. 46.) を思い起こされたい。同様にヴェロニカの枢密顧問官夫人としての幸福な結末はクララが手に入れた「静かな家庭的幸福」(HO, III. S. 49.) を想起させる。また、アンゼラムスの結末を完全な発狂とする解釈もある。外部から見たアンゼラムスの「奇行」はホフマンが当時参照していたライルの記している症状を想起させ、ガラスの中に閉じ込められる感覚は当時の医学の専門書にしばしば記されているだという。(Kommentar, S. 771.) また結末をアンゼラムスの自死と解釈するものもあるという。(Kommentar, S. 789.) いずれにせよ結末で問題となるのは詩人が通常の市民社会から完全に姿を消すことである。また語り手は「少なくとも (.....) この尊敬おく能わざる人々 (清水注：パウルマンとヘルブラント) はいまなおこのドレスデンのあたりをうろつき歩いているのに！」(S. 251.) とアンゼラムスがもはや現世にいないことを強調している。

結語

『黄金の壺』では市民生活が同時代性をもって詳細に描かれている。それはロマン主義の登場からおよそ十五年後、現実的な「生／生活」がより強固なものへと変じ、文学の描くべき対象となったことを意味する。そうした「新時代」にあってこのメルヒェンの主人公は「生」を否定し、自身の家庭と後裔を作ることがない。それはポエジーの「現実」への敗北や空想への逃避とも取れよう。だが、『黄金の壺』の世界ではポエジーと「現実」の関係もまた、等価で不可分なものであった。その結末は、空想が現実へ作用する可能性とともに、近代に新たに見出される詩人への展開の可能性の存在をも示すのである。

リントホルストには三人の娘たちの婿として「三人の若者」(S. 291)を探すことが課せられていた。アンゼルスはその第一の若者として選ばれた存在であり、同時に先史のフォスフォロスらから数えれば三人目の青年としてメルヒェンを完結させる役割をも担う。メルヒェンの円環は彼にあって一度閉じられ、同時にまた新たな始点をなす。リントホルストが「私としては残りの二人もまたさっさと厄介払いできたらと思っているのですが」(S. 317.)と作中の語り手に述べるのは、次なる「信頼できるとみなされた若者」(S. 291)、すなわち次代の新たな詩人への期待でもある。

それでは『黄金の壺』において、歴史の展開は神話時代が繰り返し再演されることに過ぎないのだろうか。たしかにアンゼルスに課された古代の書物の正確な筆写 (Abschreiben) では新たなものの創造は歓迎されず、むしろ伝統的な物の再発見と再認識のみが称揚されているかのように見える⁽⁴⁵⁾。し

(45) 筆写による再発見が創造的な新発見より重要であるとする考えはブレンターノやティークに見出せる。Vgl. Oesterle, S. 71.

かしこの筆写は詩人としての修業につれ、「ただとうに知っている羊皮紙の筆跡を書きつけ (.....) ほとんど原本を見る必要もないように感じられ」(S. 284.)、果てには起源の物語が無意識の内に用紙に反映されるという「不可思議」(S. 292f.) をも生じさせる。筆写は最終的にコピーではなく、高次の世界から得られたアイデアの翻訳であると同時にインスピレーションを得た作家のオリジナルの表現ともなっている⁽⁴⁶⁾。無意識の内の用紙への反映は「認識」と似た想像力の「投影」とも取れよう。三人の若者がそれぞれ別様であるように、歴史は似た経路を辿りながらも確かな違いをもって展開することが筆写の修業に表れている。

この筆写とアナロジーで結ばれるのが黄金の壺の「反射」である。これは発展的総合文学としてのロマン主義文学の鍵概念である反省を象徴する⁽⁴⁷⁾ とともになお発展的な物として、近代におけるポエジーの世界へのひらかれた移行可能性を示している。「反射」もまた、ありのままの像の正確な投影ではなく、むしろ別の「姿かたち」を見せるものであるからだ。

あたかも、磨き上げられて光を放つ黄金の表面で幾千もの反射のきらめきの中に、あらゆる姿形 (in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten) が戯れているかのようだった。——幾度も彼は憧れをもって手を伸ばす自身の姿をその中に見た。(S. 271.)

(46) 無意識の内の筆写はゼルペンティーナによるアイデアの翻訳と口述筆記でもあり、また文字と口語の緊密さの点でヘルダーの自然言語論から繋がる、ヴィルヘルム・リッターの『ある若き物理学者の遺稿からの断片 *Fragemente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*』(1810)の「火文字」(Feurschrift) など様々な要素が読み込まれる。Vgl. Wirth, S. 127f.

(47) Vgl. Schmidt, S. 49f.

平板な鏡ではなく、丸みを帯びた壺の表面のまばゆく目をくらます多彩な形の内の自身の姿は、歪み、変形して現れているはずだ。その形を捉える「認識」もまた自身の知る形そのままではありえない。アンゼルスが魔女の計略によってヴェロニカの「金属鏡」を覗き、彼女に心が傾く場面で「とうとう心は落ち着き、混乱していた物はすべてははっきりとした意識へと形作られていった (gestaltete)」(S. 295.) とあるのは、そこにポエジーに惹かれる自分ではなく、ヴェロニカの望む、理性的な官僚としての自身の姿を見たためであろう。アトランティスが輝きの中にのみ見出されるのと同じく、反射が真実をそのまま映すのではなく、反射の中に見出されたものこそが真実となるのである。

また、この多様な「姿かたち」が、Gestalt が意味する作品の「登場人物」や「出来事」をも含意する時、「この」アンゼルスが多様な「姿かたち」の内の「手を伸ばした」一人であることもまた明らかになる。それは、彼ひとり詩人として選ばれたものではなく、アトランティスへ渡る機会が誰にも供されていることに他ならない。

語り手である小説家はアンゼルスに続く次なる若者として期待される。彼もまた、自身が目にした幻影が無意識に物語として書き写されているのを目撃し、自身の内面に「内的感覚の詩的財産としてのすばらしき荘園」(S. 321.) があることを知る。

ゼルペンティーナに出会うことのない、「手を伸ば」さなかったアンゼルムの姿もまた示されている。彼が魔女によってガラス瓶に囚われた時、柵には同じようにリントホルストに選ばれて筆耕の仕事を受けた「三人のドレスデン十字学校生と二人の試補見習い」(S. 304.) が同様の姿で並べられていた。彼らは透明な牢獄に気づくことなく、ただ安逸な生活に満足し、ドッペ

ルビール⁽⁴⁸⁾ (Doppelbier) を飲むことを楽しみとしている。変容の機会を与えられながら「信仰と愛の中の自由と生」(S. 305.) を知ることない自堕落な学生姿はアンゼラムスの当初の夢想の実態を示している。

なによりアンゼラムスの別の姿形としての真の鏡像をなすのはやはりヴェロニカである。彼女はポエジーの世界に惹かれながらも、市民としての生活を選び「この上なく美しい／神のごとき婦人」(eine göttliche Frau) (S. 315.) となる⁽⁴⁹⁾。この「精神 (ガイスト) の中に」(S. 315.) 見た「甘い夢」(S. 259.) の実現はアンゼラムスの「変容」との対応である。アトランティスもまた「精神 (ガイスト) が少なくとも夢の中で (.....) 開いて見せる」もの (S. 252.) とされていたことが想起されよう。もう一人の主人公はポエジーと等価で、混じり合うに値するものとしての市民生活を描くために配置されている。

こうした点から見ればアンゼラムスもまた、黄金の鏡面に映るいくつもの「人物たち」のパリエーションの内の一人であったといえる。詩芸術への志向が彼ひとりのものではなく、続く存在も示されていることは、ホフマンに典型的な孤絶のアウトサイダーたちとは一線を画すものである。彼にありえた

(48) 様々な二重存在が登場するこの作品において、アンゼラムスの空想 (S. 232.) やヘルブラントの発言 (S. 293.) に表れるこの語にもまた Doppel[t]gänger との連想と暗示が見出されよう。

(49) 形容詞 göttlich はキリスト教に関する語彙についても用いられる。いわば異教的なゼルベンティーナと分離するヴェロニカにこの形容が用いられるのは意味深い。またこの語に「こっけいな」の意味が見出されるとすれば、これもアンゼラムスの結末と対応し二つの世界が等しくアイロニカルに描かれているといえる。Vgl. Art. göttlich In: Deutsches Wörterbuch. 4. Band, I. Abtheilung, 5. Teil, S. 1356-1378.; 文書記録係ヘルブラントもまた「詩的な物への傾向」(S. 240.) を持つ教養市民の典型としてアンゼラムスの「分身」と解釈できる。Vgl. Schmidt, S. 54.

いくつもの可能性の示唆は、近代にあって詩人に必要なものが特異な才能ではなく、むしろ「子供らしい心情」(S. 291.)によってポエジーへとただ「憧れをもって」自ら手を伸ばすことであることを示している。

語り手が登場人物と読者の中間の位置から空想の世界の近さと作品世界が「現実」であることを幾度も呼びかけつつ、アンゼルス物語を記し「あれやこれやの若者の胸に(.....)火を灯す」(S. 318.)ことを期待していたのは、ホフマンに典型的な仮構の編者の演出である以上に、このメルヒェンの核心を強調していたのだとあらためて理解されよう。読者は作品世界のアンゼルス、そして作品と現実とを仲立ちする仮構の作者に続く「三人目」の若者として既にある。

メタモルフォーゼの原理がもたらすアトランティスへの道は、ファジーで危険な陥穽であると同時に、青年たちが「誘惑」⁽⁵⁰⁾されるに値するものとして、現実と不可分に混じりあい遍在している。

(50) ゼルベンティーナはイヴであると同時に誘惑者としての「蛇」でもある。旧約聖書のアダムとイヴの追放は、彼らが蛇の甘言によって「善悪を知る木」(der Baum des Erkenntnis des Guten und Bösen) (創世記 2-17)の果実を口にしたことによる。アンゼルスが「この娘たちは(.....)誘惑(verführerisch)するように歌い、若者たちをセイレーンのように誘うんだ」(S. 298.)とするのは「蛇」が危険な存在であることを「夢」(S. 297.)の見せる真実として示す。また「誘惑」の語についても「お前を通じて俺を悪へと誘うヴェロニカなんぞ見たくもない！」(S. 306.)と対比されている。ゼルベンティーナが「まったく下劣な反キリスト教的な名前」(S. 258.)とされる点も同様の暗示となる。また作中で具体的な時間が繰り返し言及される中、リントホルストが本来魔女の領域であった深夜に語り手のもとに現れる点も「悪」としての側面といえる。