

木野光司

『ロマン主義の自我・幻想・都市像』

— E・T・A・ホフマンの文学世界 —

(関西学院大学研究叢書 第98編, 関西学院大学出版会, 2002年, 407頁)

亀井伸治

2003年ザルツブルク音楽祭におけるジャック・オッフエンバックのオペラ『ホフマン物語』(*Les Contes d'Hoffmann*, 1881)の上演は、ニール・シコフ、アンゲリカ・キルヒシュラーガー、ルッジェーロ・ライモンディをはじめとする歌手、ケント・ナガノ指揮のウィーン・フィルという贅沢な演奏陣に加え、英国のデイヴィッド・マクヴィカーによる演出が注目を集めた。ターニャ・マッカリンの、博物学的な事物に満ちたセットデザインとピーター・マイアー時代の服装を忠実に再現したコスチュームを得て、マクヴィカーは舞台上にロマン主義の活人画を描き出した。この演出は、1990年代のバーバラ・スタフォードを代表とする文化史研究の成果を反映したものである。近代以降、想像力の領域は、そこに新たな要素と可能性を提供する科学と技術によって絶えず変更されてきた。とりわけ、啓蒙期の科学技術の進歩が同時代の世界認識や文化に与えた衝撃は革命的だった。この十八世紀の科学と芸術の交差を問い直すスタフォードらの作業で、光学・視覚や医学のモチーフが頻出するE・T・A・ホフマンの作品もしばしば素材として採り上げられた。従来、西洋人形のイメージが普通だったオランピアのメイクは、今回の舞台では明らかに、ジェームズ・ホエイル監督によるユニヴァーサルの古典怪奇映画『フランケンシュタインの花嫁』(*The Bride of Frankenstein*, 1935)でエルザ・ランチェスターが演じた怪物の花嫁を意識して造形されていたが、これは、自動人形がメアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1818)における人造人間と同系列の要素として捉えられていることの表れである。そこではまた、酒あるいは阿片(マクヴィカーの演出は、劇の最初と最後で、まるでド・クインシーやボードレルのようにホフマンに麻薬を打たせる)といった薬物による譫妄状態の中での詩的幻想も、もはや全面的に作家個人の体験や資質、想像力に還元されることはないだろう。

こうした知の新しい動きの中であって、木野光司氏によるホフマン論である本書は、オーソドックスな方法論で書かれているが故に、瞥見すると、序論で自身述べられているように〈古めかしく見える〉(37頁)かも知れない。確かに本書では、どの議論もまずホフマンから出発し、そしてホフマンに回収されようとする。しかし、かと言って著者は決して旧態な作家主義に留まっている訳ではない。歴史的・政治的背景、社会状況と共に、当時の科学や文化と各作品との関係についても注意深く目が配られているので、個々の作

品自体の特質や作品同士の総体的連関を正統的に押さえつつ、しかも同時により広範で多様な文脈の中にホフマンの文学を位置付けることに成功している。例えば、第Ⅲ部第二章の『砂男』(*Der Sandmann*, 1815)の分析では、〈ナタナエル自動人形説〉という斬新な見解が打ち出されるが(203-206頁)、人間、自動人形、人造人間を相互に置換し得るこの解釈は、結果的に文化史研究と同じ位相に行き着いている。そしてそれは、現代の生化学や工学技術が抱える問題の根源に対するアプローチを含むことにもなる。また著者は、第Ⅲ部第三章では『蚤の王』(*Meister Floh*, 1822)を、〈引きこもり〉問題と通底するロマン主義的な〈心の病〉と、その〈治療過程〉として読み解こうとする(212-227頁)。これらの考察は、たとえ目新しい方法や術語ばかりに頼らずとも、ホフマン文学の今日的価値の探求が十分可能であることを示している。

本文は、序論および四つの部分から構成される。序論では、日本を含めた各国でのホフマン文学の受容史が簡潔に纏められ、続く第Ⅰ部では、ホフマンの伝記的事実を年代順に辿りながら、彼の〈想像力観と創作理論〉が俯瞰される。その第一章〈ロマン主義的ユートピア〉では、初期の代表作『黄金の壺』(*Der goldne Topf*, 1814)が集中的に論じられている。著者はまず、ヴォルフガング・プライゼンダントツがその『黄金の壺』解釈において、後期作品から抽出した〈フモールの弁証法的構造〉(50頁)を遡及的に適用するという詐術的な手続きを用いてこの作品を過剰評価していることを指摘する。次に、この批判によって露呈する、結末でのアトランティスの描写のリアリティ欠如の問題から、ホフマンにおける〈ユートピア像の不在〉というテーゼが提出される。具体的な時空間像を描写できないということは、裏返せば、ホフマンが憧憬する理想世界が極めて抽象的だということである。それは、現象界を現象させている物自体の直接的イメージとしての超越世界、すなわち超時間的連続性の領域なのである。

この〈ユートピア像の不在〉という問題は、次の第Ⅱ部〈自然観および社会観〉にも関わってくる。ホフマンには社会批判の姿勢がないとするチャールズ・ヘイズらの意見(144-145頁)に対し、第二章で著者は、司法と文学におけるホフマンの同時代の社会への批判的態度を列挙する。これは、〈[ホフマンは]人間の集団が漸進的に救済されてゆくことをまったく信じていない〉(59頁)と主張するアルベール・ベガンへの反論としても書かれている。ただ、人類の漸進的救済をユートピア発見に至る空間的旅程の時間的書き換えと考えた場合には、ベガンの言う不信と、著者のユートピアについての見方とは矛盾しないであろう。著者もベガンも共に、〈ホフマンは「人類の幼年期」にも、[...]現世の「彼岸」にもその[超越]世界を指定することができない〉(59頁)とする点で一致しているからである。黄金時代の回復としての千年王国到来への期待におけるユートピア実現過程と歴史意識は不可分だが、ホフマンの理想世界の獲得は歴史的展開とは無関係であり、また、その世界は社会的性質を有していない。第Ⅱ部第一章〈ホフマンの自然観〉では、〈個人と社会・国家・宗教との関係について[...]調和的で発展的な関係を構想〉(129-130頁)するノヴァーリスの思想とホフマンのそれとが峻別されているが、その根拠のひとつもここに存するはずである。

直線的記述による時間秩序にどうしても拘束される「物語」は、しかし、超越世界の特質とは相容れない。やがてホフマンは、〈予感の中でしか顕現しえない〉(90頁)この超越世界を〈直截に描き出すことは不可能〉(90頁)であるという制約を不可避の条件として受け入れ、今度はその認識の表現を目指して「カロー風」の技法や「ゼラーピオン原理」が案出される。これら創作技法の変遷は第Ⅱ部第四章で詳しく追跡されるが、従ってそこで明らかになるのは、物語の時計的時間を踏まえつつしかも超時間的連続性を指し示そうとする作家の試みであるとも言える。そしてこれは、媒体である言語構造にも反映されるということをつけ加えておきたい。時計的時間が不断の生成の中に静的な相を持ち込もうとするように、言語も対象を分節化と固定化によってしか表現し得ない。ここから生じるディレンマを回避すべく、ホフマンは暗示的・象徴的な言葉の力を喚起し意味の重層化を図る。つまり、分節化を免れ得ない以上、叙述における複数の意味の同時的効果を狙うのである。第Ⅲ部第一章で論じられている、『くるみ割り人形とねずみの王様』(*Nußknacker und Mausekönig*, 1816)中の、〈複数の真実〉(190頁)を一個の文章に併存させる〈謎めいた記述〉(184頁)もそのヴァリエーションと考えられる。著者はそうした記述とそこから生み出される幻想性を、複雑な〈子供の想像力のメカニズム〉(190頁)から説明しているが、確かに、〈子供の心性〉(187頁)以上に、ホフマンが現実の中では音楽による陶酔か狂気の中でしか持ち得ないとする知覚を伴った心の様態に近いものはあるまい。

著者はまた、〈[ホフマンは] 思いつきの幻想を書き殴った〉(92頁)とする否定的評価に、〈創作に隠された思想や緻密な構成〉(92頁)を剔抉することで反駁を加えているが、言語構造の点からもこれは補強されよう。意味構成を複雑化する企てには、見たところ気紛れな物語展開もその手段たり得る。意図的な断片化は、意味を単純化するのではなく、むしろ逆に、自動化した解釈による文脈形成を躓かせることで、そこに様々な連想が侵入することを許し、また中心的意味から多くの含意を増殖させるからである。こうして諸レベルの意味が多重に組み合わされた叙述の性質は、作中の出来事や登場人物といった具象化された意味要素の複合体に最も顕著に表出する。ただそうすると、それらの存在はアレゴリー化へと傾き易い。〈ホフマンは作品に応じて超越世界を描き分けているが、そこに描かれた世界はホフマンが抱く超越世界の表現ではなく、それぞれの物語が要求する結末を形象化した世界でしかない〉(56頁)、あるいは、〈ホフマンが理想郷として描く自然が、きわめて観念的、人工的かつ紋切り型のイメージで構成されている〉(137頁)と言われるのは、だから、ホフマンの創作技法の実験における中間的成果に他ならない。

だが、こうした技法の積み重ねと洗練は、〈ホフマン芸術の理想を体現する傑作〉(257頁)『ブランピラ王女』(*Prinzessin Brambilla*, 1820)などの晩年の諸作に至って頂点に達する。それらの作品の分析を含む第Ⅲ部は、第Ⅱ部までを総論とすれば、次の第Ⅳ部と共に各論にあたる。ここでは〈ロマン主義的心性を描く作品群〉として他に、先述した『くるみ割り人形とねずみの王様』や『砂男』などが取り扱われている。『ブランピラ王女』と『牡猫ムルの猫生観』(*Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1820/22)の分析では、ホフマン文学が小説形式においても今日的な先鋭的性格を持っていることが証される。後者の、クライスラー

の自伝と猫のメモの二つが互いを異化しながら対話するよう仕組まれた二重構成は、各テキストの虚構性を暴くと共に編集の作為性を問題化する。そして、前者において「カフェ・グレコ」での会話を通じて行われる、〈登場人物による「虚構性への自己言及」〉(251頁)というピランデルロ風の視点を含む、物語を超え出たレベルにまで及ぶ複数の語りについての指摘は、再び作品の時間構造の考察へとわれわれを誘う。語りの相対化は、作者が物語世界の背後に一人の超越的な語り手を設定し、その権威をもってする時間操作が不能に導かれることを意味するからである。さらに、〈物語を中断する物語群〉(248頁)の機能もここに参与する。ジャン・リカルドゥーは『ヌーヴォー・ロマンの諸問題』(*Problèmes du nouveau roman*, 1967)の中で、テキストの中に別テキストを挿入するこうした趣向に「象嵌法(紋中紋手法)」という統轄的呼称を付与したが、これが作品に構造上の攪乱を齎す理由のひとつは、作品の直線的な時間の流れを冒すことにあり、究極的には、物語が持つ虚構の時間の廃棄へと向かうと述べているのだ。

ホフマンの後期作品に見られる、これらメタフィクション的とも言い得る方法は、著者の言葉を借りれば、『ブランピラ王女』では作品全体を〈明瞭な形をもつ夢の像〉(256頁)という〈内面世界の形象化〉(257頁)へと結晶せしめ、『牡猫ムル』では〈教養小説の理念〉(292頁)の脆弱さや欺瞞を暴き出したり〈「ロマン主義的憧憬」や「イロニー」を相対化する作用〉(297頁)に結実する。

最終部である第IV部は、マリアンネ・タールマンによる先駆的考察『ロマン主義者が都市を発見する』(*Romantiker entdecken die Stadt*, 1965)以降しばしば論じられてきたロマン主義文学と都市の関係についての主題が、特にベルリンを舞台にしたホフマン作品に対して具体的に検証される。そこから導出された、〈ホフマンが、一定の留保つきにせよ、「ドイツ都市文学」を確立した作家であるという結論〉(383頁)には説得力がある。また、セオドア・ジオルコフスキーを引きながらの、絵画に謎を秘蔵した空間としての美術館での逍遙を都市における遊歩者の徘徊と同一の経験と見做し、美術館を都市全体のアナロジーとする論考(352-356頁)は示唆に富んでいる。

ところで著者は、本書の目的のひとつに「お化けのホフマン」像の変更を掲げている(37頁)。「お化けの」というレッテルが、ホフマンを一面的にしか言い表していないという批判は正当であり、作家自身を作品イメージと混同してデモーニッシュに描写する傾向は当然払拭されてよい。ただ、創作に限って言えば、ゴシック小説流行の最後の時期に、それらの圧倒的な影響下に成立した『悪魔の霊液』(*Die Elixiere des Teufels*, 1815/16)が紛れもないゴシック小説であることは、本書にも記されている通り(258頁)であるし、日記や手紙にその名が散見される恐怖小説の作家たちからホフマンは多くのモチーフと技法を学び取り自身の作品に用いた。何らかの形で怪奇的要素を含まないホフマン作品はほとんど存在しないと言っても過言ではない。〈『悪魔の霊液』のような怪奇小説の伝統は十九世紀ドイツ文学には受け継がれなかった〉(259頁)が、ポオを経てアンジェラ・カーターのポストモダン幻想小説『ホフマン博士の欲望爆発装置』(*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972)に至るまで、英米の怪奇幻想文学に与えたホフマン作品の影響は大きい。

hohe Literatur と niedere Literatur という二分法が疑問視され、文学的枠組みの再編成が行われる中、とりわけ英米およびカナダのゲルマニストやゴシック小説研究者によって、ドイツのゴシック小説である「恐怖小説」を含む十八世紀末の大衆小説が見直されつつある現在、ドイツ文学研究では久しく等閑視されてきた Trivalliteratur 的性格をホフマン文学においてもむしろ積極的に評価し、英独文学間の相互関係史を踏まえた上で、ホフマンを当時における革新的な「ゴシック小説作家」として扱う試みをもっとあっても良いのではないだろうか。そして、このゴシック小説史的観点は、都市小説を論じる際にも重要なのである。と言うのは、〈謎と秘密に満ちた場所〉(331頁)としての都市を舞台とする十九世紀の幻想小説は、そもそも、初期のゴシック小説中の、建築構造と登場人物の心理的経験との間の結び付きにそのルーツを持っているからである。疎外、パラノイア、アイデンティティの碎片化あるいは喪失といった主題は、都市環境と近代的自我の関係についてのいや増す関心から、都市の豊かな構造にその表現を見出していた。著者は、〈ホフマンの幻想小説においてもっとも独創的な手法は、ありふれた日常世界に幽霊や妖精などの「異界の存在」を巧みに紛れ込ませ、不思議な事件を引き起こす手法であった〉と述べ、それを可能ならしめる背景を〈未知の人間と未知の空間で構成される大都市〉の不気味さに見ているが(330-331頁)、そうした文脈に照らしてもこれは的確である。

都市はまた、つねに新しく、しかしつねに崩壊する巨大な廃墟であり、構築と再構築、生と死とが絶え間なく交錯するトポスである。これを集約的に表象する『いとこのコーナー窓』(*Das Veters Eckfenster*, 1813)の市の光景は、ホフマンの最晩年の心情に合致したロケイションだった。こうした都市的性格のもたらす問題は現代におけるわれわれにとってますます切迫したものとなっている。それ故に、〈現代人の心性につながるものを含んでいる […] ロマン主義と現代との連続性を確認〉しようとする(38頁)本書が、近代都市の形成期における文学への考察で締め括られているのは、まことに適切であると言わねばならない。