



Title	「E・T・A・ホフマンの魔圏」：第1部
Author(s)	高橋, 吉文
Citation	独語独文学科研究年報, 3, 1-33
Issue Date	1977-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25490
Type	departmental bulletin paper
File Information	3_P1-33.pdf



「E・T・A・ホフマンの魔圏」

高橋吉文

— 第 1 部 —

1

おそらくはホフマンの文学創作期中かなり質の低い時期に属す1816年、ホフマンの想像力としては珍らしくもグロテスクで深遠なイメージを漲らせたとも云える《顧問官クレスベル》が、書かれている。とりわけ、前半の、奇人クレスベルを描く筆さばきは冴えに冴え、出たとこまかせに変妙な家を造らせる処、食べ終えたばかりの皿の上の骨から、ポケット持参の旋盤であつと云う間に小箱を作ってみせるクレスベルと、その有様を畏怖と好奇心溢るきらきらした眼ざしでじっと見つめる小ぢな女の子、或は、招待先の屋敷の陶器を勝手気儘にズカズカと調べまわるクレスベルの動きぶり、それらは、密度と重厚さ、そして活力の充溢をも十分そなえた揺るぎない処、ということができる。かかるインパクトの深さも、しかし、惜しむらくは、後半をなす歌姫アントーニエの顛末やクレスベル自身の告白による謎解きに及んで薄められ、事件の背筋が、いつか萎えてしまう。これとて、もちろん、いつものホフマンに比せば格段に優れてはいるとはいえ、やはり告白、説明に後退しており、しかもである、例によって思想上ないし作品上の要諦とやらの在処もその告白のほうにあつたのである。けれども、このクレスベルという奇怪な人物の挙動は、終始我々の関心を惹きつけずにはおかない。このクレスベルとは、そも何者か。優秀な顧問官として裁判に臨み、私的には古いヴァイオリンの収集と名器の解剖にいそんでいる男。彼の製作したヴァイオリンに比肩しうるものなし、とされる名匠。だが、自作の名器を自分一人で一、二時間ほどどうとりして弾いたあとは、壁に掛け、決して他人に触れさせず、また自らも二度と触れようとしめない。なぜなら、彼が求めていたのが、尋常の美しい音色なぞではない、夢にのみ聴くことのできる天上の諧調、いわゆる絶対音の解明と獲得であつたからである。音楽の中心地イタリアに旅した折、彼は一度、素晴らしい美声の歌姫に恋し、その女と結婚したことがあつた。だが、天使と思えたのも束の間、結婚するや否やその女は、たちまち悪のかたまりに豹変し、クレスベルを苦しめぬく破目となつた。美しい声に悪の原理が狡猾に纏いついていたのである。ようやくその女のもとからのがれて、ただ一人、ドイツの地に於て奇矯ではあるが見たところ無事平穩なる日々を送っていた顧問官クレスベルの、あの変妙な家にある日、一人の若い娘がひきとられてきた。彼女の〈深く、心の奥底まで染みとおる〉⁽¹⁾歌声は、聴く者の心を甘美な魔法のようにとらえて離さず、あまりの美しさゆえに〈人の胸の中に居場所をもつことができぬように思わ

れた。>(2)この若い歌姫とは、母アンジェラの死によってクレスベルのもとにやってきたアントーニエであった。これまで必死に探し求めてきたあの天上の音色が、ついに娘とともに顕在したのだ。彼女の歌声を聴きながら無上の恍惚に浸っていたクレスベルは、しかし、ハッと考えこんだ。この世ならぬこの調べ、音色、それがそうであるのも本当にこの世ならぬからではあるまいか。この世ならぬならば、決して地上には存在しえない、地上にあってはならない死美の至妙の響きなのではあるまいか。そのとおりであった。<アントーニエは胸部器官に欠陥があって、その欠陥こそ彼女の声に不思議な力と奇妙な、いわば人間の声の領域をこえて響く音色を賦与しているものであった。>(3)しかるがゆえに、歌えば歌うほど病状は悪化し、彼女は死へと近づいて行く。至上の美は死をたっぷりと含んでいた。セラフィーネ(《世襲領》)やドンナ・アンナ(《ドン・ジュアン》)に発現していた、いのちを歌いきる白鳥の歌というモチーフと背中あわせに、不具性を媒体として初めて絶対美の世界に参入しうるというあの自動人形やマリオネットのモチーフも亦、この可憐なアントーニエの宿命のうち装填されていた。母アンジェラのうち潜んでいた悪の原理は、のがれようとするクレスベルから決して手をひいていたわけではなかったのである。それは、娘のうちで不具となって、妖しき至上美を標わせ、クレスベルに陰険に絡みついたのだ。脅威に満ちた呪いの様相を呈する世界と絶えず戦っていたクレスベルの前に愛らしく和解の唯一のチャンスとして現われた筈のアントーニエ、美と悪の原理がすっかり手を切り無上の歓喜だけが純粹に享受されるのだ、とクレスベルには思われたそのアントーニエ。だが、死に至る病は彼女を蝕み、依然美と生は敵対していた、否、それどころではない、悪の奸計の口は、母における以上に悪辣でさえあって、遙かに呪縛的であった。クレスベルも今度は逃げようにも逃げようがない。美への恍惚と娘の死への戦慄、このゾッとするようなアムビヴァレンツ状態に、クレスベルが閉じ込められていたのである。けれども、これだけならば、まだしもよかったので、このアントーニエの裡にはもう一つ、クレスベルを深く深い癒しようのない絶望へと突き落とす恐るべき悪意が、巧妙に仕掛けられていたのである。それは、ある古色蒼然たるヴァイオリン、<それを分解すれば、永いこと追い求めてきた秘密が、この私に開示されるでしょう>(4)とクレスベルが確信してはいるが、<あゝ、それはわたしな一わたくしがまた歌っているんだわ。>(5)とあって、アントーニエがどうしても分解させながらぬヴァイオリン。その秘密とは、その調べとは、他ならぬ絶対音そのものであり且アントーニエその人のことであった。アントーニエの存在様態並びにその行く末、すなわち絶対音の正体の露呈であった。そして、この等式こそ、この《顧問官クレスベル》全体の底に張られ凡ての出来事を結びあわせ操っていた糸で、じつと潮時を測っていた悪の原理氏が、今、ニンマリとほくそ笑み、その糸をぐいと引っぱった、と、凡てはガラガラと音をたてて瓦解し、油断していたクレスベルの頭上に落下してきたのである。一切が、クレスベル一人に、クレスベルの正気に照準を合わせている。悪の誘惑に抗しきれずに思う存分歌を歌い、そのままアントーニエがいのちを使い果たしたその同じ瞬間、謎のヴァイオリンも亦、壊れてしまった。これを見

たクレスベルの眼から鱗が落ち、謎が氷解する。以後、クレスベルは二度とヴァイオリンを研究しようとはしなかった、という。何故か。アントーニエも所詮悪の原理の傀儡、地獄民にすぎなかったからである。この地上にいる限り、世界との和解なぞありうる筈がなかったのだ。なまじ抱いた和解への希望も、今のように無残にそれこそ手ひどいイロニーで嘲り返されるのが落ちであって、万が一にも望みを抱こうとしてはならぬ。絶対音の探究或はその地上における把持が破滅と全き等合で結ばれるよりない世界には、重苦しい呪いの跳梁以外、何一つありえないのではあるまいか。かかる血を絞るが如き認識とともに解答は与えられ、彼は暗然として音を棄てる。けれども、苦悩は以前にも増してつらいものと化し、暗雲たれこめる呪わしき生、それがクレスベルの生となった。“絶対”の、パラドキシカルで悪意湛えた地上への顕示に相對している男。滅びへの傾斜。狂気の奈落がちらつくにちがいない。それを耐えるこのクレスベルには、偉大さすら感じられてくるのではないか。だが、それにしても一体何故、悪の原理は、よりもよって彼だけを、徹頭徹尾彼だけを狙い、手を変え品を変えて襲撃してくるのであるのか。アントーニエは恍惚として死んでいった。彼女に苦しみはない。苦しむのはただ一人、クレスベルその人だけである。それも亦、何故なのであるのか。そのためには、まず何よりこのクレスベルという男の正体を知っておく必要がある。彼の知人は、こんなことを云っている。クレスベルも亦、普通被せられている筈の〈覆いを、自然ないしはある特別の宿命が引き剥してしまった人々〉(6)の一人で、云ってみれば、〈筋肉の動き〉の透けて見える〈皮の薄い昆虫〉(7)に似ているのだ、と。

〈私たちですと考えにとどまるものも、クレスベルでは凡て行動になってしまうのです。一地上の営みの中に嵌めこまれている精神にたびたび見うけられる痛烈な嘲弄を、クレスベルは、気遣いじみた挙動や巧みな横跳びでやってのけているのです。それが、しかし、彼の避雷針なのです。地中からたち昇ってくるものは再び地中に返しますが、崇高なるものは保存しておくすべを、彼はよく心得ているのです；〉(8)

覆いを引き剥されその下の内面の動き、本来ならば人の眼に触れぬ筈の内面の動きが、外からくっきりと見えてしまう奇人とは、内面を持たぬ人間である。奇人クレスベルは、視覚化され露出された我々の内奥であるとする、ひょっとするとこの我々も亦、クレスベルであるのかもしれない。だが、それならば、ホフマン描くところのこの我々のクレスベル氏一人だけが、何故他の者と違ってやたら奇行に走るのか。別言するなら、どうして他の者には覆いが与えられているにも拘らず、この彼だけが覆いを剥され、衆目に晒されねばならぬというのか。一体全体、どこが違っているのだ。意識である。意識が全く違っていたのだ。絶対の調べに対する感度を秘め且その調べに憧れるそのことのゆえに、クレスベルは既に、この地上が実は生の全領域でも十全な処でもなくて、その彼方には測り知れぬ遙かな次元の存在することを、知ってしまっていた。彼は知ってはならぬ魔の次元を知っている、意識している。人々はそれを知らない。この一事にこそ彼らを分つ決定的な分岐点が存在していた。

人は総じて、自分が住んでいる地上の世界は確たる底をもち、今、現に足で踏みつけているこの地面も堅牢で揺るぎなきものである、と信じている。そして、そう信じるとのことだけで、彼は、我知らず強力無比なる防壁（バリヤ）を発生せしめており、それによってこの世界を包みこみ、一つの狭い安全圏を保障するのである。ところがである。この水も洩らさぬ透明なバリヤを突き抜けて、時折、ある者たちが落ちていくことがある。ゆっくりと、逆さまに吸いこまれたかの如くに沈み、バリヤの外の奇妙な見とおしのかぬ薄明を泳いでいるその者たち、彼らは振り返り、今落ちてきたばかりの地上の世界を遙かに眺めやった。それは奇怪な光景としかいいようのないもので、透明なガラス状の膜の彼方で滑稽に見苦しくもつれあう地上の人々のうごめきが凡て、下から透けている。黒々とゆらめく暗黒の流れの上にそっと危うげに覆うかけろう、あるかなきかの透明なバリヤ、きらきらと銀色に染まって美しい薄水の上で人々が、かまびすしい空騒ぎにいそしんでいた。そして、その明るい喧嘩から黒い影が、一つ、二つ、と沈んできたのである。バリヤを張り巡らしていたのは、魔の次元への全き無知・無意識であった。意識がそのことを意識するや、その途端、バリヤの効力は跡かたもなく消え失せ、足場を喪失したその者は、割れた氷から冬の黒々とした海へと沈んでいくように、魔界への遊泳にあらがいようもなく落ちていかざるをえなかったのである。我がクレスベル氏も亦、それら黒い影の一つとして、不気味な魔界を漂っていた。薄暗く幽暗な存在の迷路。沁みるが如き幽冥さの世界。地上界の時間空間概念の無効な不確定性次元。不可解が揺曳し、自明ではない出来事のみが自明な、多次元混在領域。魔圏に足を踏み入れた者は、地上の確たる諸法則から見離され、今や自動的に作動しはじめた魔圏の不可測な法則に屈しなければならぬ。そこにうごめいていた妖怪どもが、魔圏の異様な海に落ち込んだクレスベルめざしてピラニアの群の如く蝟集する。アンジェラとアントーニエの奇襲もその一つにすぎぬ。かかる一切を喚んでいるのは、しかし、魔圏にのめりこんでしまった彼の意識で、そして、この意識はまた、魔圏を擁しつつも日常にて生活しなければならぬ。魔圏と日常、この互いに排斥しあう両界を同時に携えさせられた精神。想像を絶する拷問が強要される。アントーニエの歌の地獄畏にかかりうるには、両極をあわせもちそれに裂かれているのでなければならぬ。その絶対条件を完全に満たしうる人物、それがクレスベルであり、クレスベルただ一人であった。死刑宣告を受ける資格に応えて無慈悲な判決は下り、拷問は倍乗された。のたうちまわるクレスベル。暗雲たれこめる呪いの天空には、いつにも増して狂気の稲妻の閃光がたび重なり、恐るべき雷鳴とともに雷が、クレスベル一人をめがけて、クレスベルの意識だけをめがけて落ちてくる。それをかわす手だてはただ一つ、奇行という名の高性能なる避雷針にしかなかった。禁忌の“悪魔の美酒”を飲んだがために、悪夢の如き魔圏のうちに引き摺りこまれ、己れの裡に内在する謎の力に突き動かされて、瘴気漂う魔沼を、殺人や近親相姦を重ねながら駆けぬけていくカプチン会士メダルドゥスを描いたゴシック・ノヴェル《悪魔の美酒》も、魔圏めぐり、地獄めぐりを扱っているものである。〈今まで私を生の特定の環境に結びつけていた一切の糸が、今やすっかり断ち切れ、私にとって支

えとなるものは、どこにも見あたらない(9)だった。この底知れぬ万華鏡状の迷路を<偶然の大波に身を任せて漂っている>(10)メダルドゥス。このメダルドゥスに付き纏う一人の、コメディヤ・デラルテ(イタリアのドタバタ喜劇)風の道化、ベルカンボなる奇矯な男が、こんなことを云う。

<この馬鹿がいつもおまえさんのあとをつきまわしては、おまえさんの理性を助けてやっているのさ。おわかりかどうか、知らんがね、馬鹿の中にしかおまえさんの救いはないのだよ、>(11)

<理性なぞ、ただのぐうたらな代理人にすぎない、>(12)

彼の云う意味は、つまり、こういうことだ。生というものは、思っている程安全なものではなく、まさしく荒れ狂う大海、狂乱舞踏そのものであって、それを露知らぬ理性の防壁をぞいとも簡単に呑みこんでしまう。しかも、この非合理の津波が、いつなるとき襲ってくるのやら、全くもって予想だにつかぬ。もちろん、フェアに攻撃してくることは絶対に考えられず、それこそ卑怯千万、闇打ちを旨とし、その後ろからの不意打ち一つで一巻の終わり、理性は敗北し狂気におちていくのだ、と。意識が、既成の枠をこえ出た非合理に遭遇し、それを枠内に編入しえず、敢えて自らある固定観念にのがれて、発狂状態の中に安寧を見い出そうと志向する時、狂気が現象する、と考えると、理性には生を全幅において見はらす力なく、狂気は、その全幅に威圧されて自滅している。それならば、狂気に屈することなく生の全容を把握しうる方法はあるのだろうか。無論、ある。半狂気状態である。理性と狂気の二つの領域間に立って双方を仲介するベルカンボ的存在様態。理性の弱さ脆さを知りつつもそれを決して失うことなく、それでいて魔圏の非合理や、尋常な精神を狂乱せしめずにはおかぬ戦慄の光景に就いても熟知し、両界の境なす“いばらの生垣”に傷つけられながら、精神のバランスを保とうとしている。魔圏からの津波を防ぐ防波堤、狂気の落雷を受け流すための避雷針、それはどうしてもベルカンボやクレスベルらの、悪ふざけ、愚行、奇行、道化であらねばならなかった。ひとたび魔圏に足を踏み入れたからには、二度とそこからのがれることはできず、暗黒の力との戦いは、間断なく続くであろう。非合理の世界から次々と意表をついて飛んでくる死のシュートを、なりふり構わぬトリッキイな動きで必死に防いでいるゴール・キーパー、それがクレスベルであった。それもそのはず、なりふりなんぞに構っていた日には、敗北と狂気が必至ではないか。だが、この必死の防御も、人々の眼には所詮ただの奇行としてしか映らない。魔圏が見えていないからである。そして、それが見えるのは、悲しいかな、同じく魔圏に囚われている者たちだけであって、漠たる霧囲気の中に次々と魔圏の人々の姿が現われてくる。音楽家、詩人、画家、俳優、金細工師、賭博師のような芸術家たち。催眠術師、降霊師、占い女、魔術師といったオカルティストたち。白痴、自閉症・分裂症、魔に憑かれた人、宗教狂人の狂気の人々。これらが陽画になってメールヒェン、陰画になれば戦慄ものになる。芸術、オカルト、犯罪、狂気、メールヒェン。それら全ては、魔圏に淵源し、魔圏に流れこんでいくものであった。魔圏の文学。それを人はホフマンと呼ぶ。

周知のようにホフマンは、初め陪席判事の職についていた人で、1806年のナポレオンのワルシャワへの侵寇で失職し、そののち、バムベルク劇場において楽長をつとめている。彼は、音楽を己れの天職と考えていた。だが、古典派の大作曲家たち、バッハ、モーツァルト、ハイドンらは既になく、といってロマン主義の大家たちは未だ雌伏期にあり、絶頂期にいたのはただ一人、新星ベートーヴェンだけで、いわばホフマンは、古典派とロマン派の谷間に置かれていた作曲家であった。ムジックやハイムベルガー^[13]から孫びきしていえば、ホフマンの作風はモーツァルトの二番煎じにすぎず、あまりにも古典的でありすぎ、文学に頻出する不協和や異常なものへの嗜好は、むしろ嫌われる傾向にあり、甘美な憂愁や抒情性において最もよくその才能が発揮されているそうである。バムベルクに就任（1808年）した頃からホフマンは、《騎士グルック》《クライスレリアーナ》《ドン・ジュアン》といったいわゆる“音楽小説”と称される一連の短篇と、純然たる音楽評論を発表しはじめている。《ベートーヴェン：交響曲第五番》論（1810）等を含むその音楽評論は、明晰にして揺るぎなく、史的鳥瞰やジャンル原理論などの巨大な視点から筆を起こして理路整然、洵に堂々たる風格をそなえ、ロマン主義音楽批評の先鋒としてウェーバー、シューマン、ワーグナーに影響を与えた、とされるにふさわしい。このバムベルク時代（1808～13）はまた、ユーリア体験として有名な恋愛の席捲した時期にほぼ照応する。相手は何と13才の少女、ホフマン自身は33才、もちろん妻子ある身であった。二人して破滅しよう、などと考えている気違いに魅入られた娘の母親が、この愛にどれ程迷惑したか、察してもあまりある。散文的といわれようとも、彼女は憤激して当然、ただそのお蔭で狂気の瀬戸際まで追いつめられたホフマンのこの恋の結果は、ひどく惨めなもので、愛するユーリアの婚約者に対し嫉妬にかられて愚行まで働き、あげくの果てにマルク家への出入り禁止までくらっている。この失恋のショックを《犬のベルガンツァ後日譚》（1813）に描いた後、赤貧の中、ある歌劇一座の指揮者に招聘され、ドレスデンに赴いたホフマンは、凶らずもナポレオンの軍隊とロシア軍の戦闘に捲き込まれ、二回にわたってドレスデンに閉じ込められた。その渦中に《催眠術師》（1813）が、そこからの解放後に《黄金の壺》（1813～4）、《悪魔の美酒》（1814～6）の二大作が書き上げられている。座長との不和から指揮者の座を追われたホフマンは、1814年、再度古巣の司法職に戻り、以後死ぬまでのほぼ8年間、ベルリンにおける最高裁判所判事或は控訴院判事として敏腕をふるいつつ、メールヒェンもの、滑稽もの、芸術家もの、戦慄もの、年代記に題材をとったもの等、多くの作品を発表した。それらの多くをまとめたものが、初期の《カロー風幻想曲》（1814～5）であり、中期の《暗夜物語》（1816～7）であり、多くの短篇やエピソード、対話からなる長大な《セラピオン同人集》（1819～21）である。

ホフマンは、生涯にたった二作しか長篇を書かなかつた。《悪魔の美酒》と《牡猫ムル》である。

《悪魔の美酒》は、恐怖小説のいかがわしくてゾクゾクさせる素材をたっぷり盛りこんだもので、その主要動機というべきものは、ひとえに破滅への勢い、悪夢さながらな地獄墮ちへの志向、否、志向というよりも、まさに否定なく拉致されての落下感覚であった。〈椗の森は、いよいよ深く、深くなくなっていった〉。(14)魔圏の暗黒の力に弄ばれながら累々と犯罪を重ね、修道僧メダルドゥスが魔圏の奥へ奥へとのがれていく。奇妙な震動がスリリングに予感を刺激挑発し、悪夢は動きに動き、自己増殖する。その律動はほとんど止めようがないように見える、と思ひまもなくあっけなくヴィジョンが息絶えて、精彩を欠いた筆のもと、あとは素材ばかりが延々と並べられるにすぎないのである。ところで、その‘素材ばかり’をも含めたこの作全体の底にホフマンは、いく分曖昧ながらも、メールヒェンに好んで用いていた円環構造を二重に仕掛けていた。その一つは、老画家・メダルドゥス円環構造ともいうべきものであって、己れのうちなる謎の力に駆りたてられる自分のまわりに出没しては脅かす不気味な影、跳梁する分身たち、否、遭遇する人物たち、それらは、現在の自分を終点として、起点なす一つの自己に収斂されていく。すると、その終点は一巡して起点に帰り、自分に生じた事件を暗に操作していた存在こそは、他ならぬこの自分であったのだ、という奇怪なメカニズムが判明するのである。したがって、メダルドゥスの魔圏の旅とは、実は本来の自己に向けて遡及する内なる探究であり、ついには生存以前の過去にまで飛び込んでいってしまう。だが、その過去も正確には過去とさえ云うことのできぬもので、遠い過去の「私」が、現在の「私」や未来の「私」を操作する奇妙な次元。起点であると同時に過程であり終点でもあり、過去・現在・未来の異種の時間が、同時にひとつところに居あわせ、せめぎあっている多次元世界。しかも、遠い過去の「私」が全能なのではなく、仕掛人も亦、現在の翻弄されている無力な筈の「私」の行動に依拠し、ひいてはそこにこそ己れの存否がかかることすらある、といったように、相互に依存しあいもつれあって存在し、それでいて同一性を有する、SFさながらな時間構造。このように不確定な時間概念こそ、ホフマン文学を通底している基本発想の一つである、と云っても云いすぎではない。メールヒェンではこれが、錬金術の黄金変成に結びつけられ、そこに自己救済が成就した。《悪魔の美酒》にはそれが無い。救済を与えてくれるのは、その円環構造のさらに上位に君臨していた聖女ロザリーエ・アウレーリエ循環構造であった。老画家とメダルドゥスを誘惑し地獄に突き落とすのもアウレーリエなら、救済するのもアウレーリエで、つまるところ、ひとを破滅させ且自らをも破滅させるファム・ファタル（破滅型女性）と、その裏面たる聖処女崇拜、この2にして1なる女性の描く呪縛圏内に一切が囚われているにすぎない。救済からして既にいかがわしい。だが、それよりも、崇高なアウレーリエにまつわる描写の精彩のなさに比べ、女ドン・ジュアン、女アルバーン（《催眠術師》）ともいべき悪女オイフェーミエ、〈より高い精神の次元〉(15)から凡人どもの〈ばかげた人形世界〉(16)を嘲りを浮かべて見下し、シニカルに弄ぶあのサディストの惹起する場面の壮大さ、落下感覚の凄さを思うにつけ、我々は、見たところホフマン氏は崇高なアウレーリエを讃えているようでありながら、その実、崇高な力や救いを全く信じてい

ないのではあるまいか、とも思わずにはいられないのである。救いは、《ファルーンの鉱山》（1818）や《従兄の隅窓》（1822）におけるような生の去勢化・不具化か、でなければ、メールヒェンをまつよりなかった。メールヒェンの主人公たちは、たしかに、黄金変成の末に“おまもり”を、すなわち世界を全的に支配しうる力、賢者の石を手に入れて、王者となることができた。前半は夢想が先行して弱いとはいえ、後半、漲る強さを獲得しえた《黄金の壺》も、ファルスの利点をふんだんに活用した、熱い息吹きのためぎる水際立った離れ技、祝祭の舞踏そのものたる《ブラムピラ姫》（1820）も、救済をヴィジョン化しえていたように思われる。けれども、そのメールヒェンとて、畢竟、あらかじめ救済を許容する安全装置が、強固に据えつけられていたというにすぎず、安全装置をはずせば、たちまち爆発するのである。ために《黄金の壺》の安全装置を外してみるがいい。さすれば、全てが瞬時にしてむくつき《砂鬼》（1815）へと醜く歪み、アンゼルスが、自動人形のオリムピアに恋慕したあげくに破滅する詩人ナターナエルに豹変するにちがいない。彼は、メールヒェンの主人公たちの不毛な陰画にすぎず、呪いが祝福にとってかわった、というだけのことである。とはいいながら、呪いから祝福へはあまりにも径庭がありすぎる。あまりにも深い溝が走っていて、魔圏に囚われた人々は、結局、どこにも救いが与えられていないように思われるのである。明らかにホフマンは分裂している。破産しないがためには、どうしてもその亀裂に架橋し、二つの系統を併呑・統合しうるフォルムを創出しなければならぬ。安全装置にすがらずに救済や祝福を描くこと。この不可避な要請に応じて果敢に構想された企て、それがあの破天荒な《牡猫ムル》（1819～1821）であった。それは、ホフマンの全作品中、最も血みどろな、それでいて不思議に深々とした作品で、このひどいはねっ返りに於いてこそ、ホフマンは、かつてない厳しさを持て己れの孕んでいた一切の内なる苦悩と現実と、それこそ真正面に取り組んだのだ。希求されていた統合は、果たして達成されていたであろうか。だが、今はまだそれを論ずべき時ではない。それは遙か先のこと。それゆえ、まずは初めに立ち帰り、ゆっくりと遠まわりをするがいい。迂回というものも、満更無駄なものでもないからである。

地上を越え出た魔圏への鋭い感度をもっていたことによって、その魔圏に囚われた人々は、本性上芸術家的存在である。彼らは皆、地上を呪わしい汚穢と観じて、天上の神秘や恍惚に憧れているが、その傲慢のゆえに現実からの容赦ない制裁を受けねばならぬ。かかる敗残者の芸術家像は、ホフマンの処女作とされる《騎士グルック》（1808）にまずその最初の、そして、顕著な刻印を見た。後のホフマン文学の原型を含むこの短篇は、しかしながら、刻印と形容するにはあまりにも想像力が湿っている。いってみれば想像力に肉体を賦与する衝撃力を全く欠いている状態、想像力の映像が未だネガ段階に足踏みしている状態というところであって、ジャン・パウル命名するところの“暗箱”或はホフマン自身《悪魔の美酒》の序にて言及したあの“暗箱”が、未だ閉塞しているために、せっかくのイメージもただ内向するばかりで外界に投射しえず、したがって、想像力も活性化できないの

である。この作品の原型は、ディドロの《ラモーの甥》である、とも云われている。成程、そういえば、自称グルックなる音楽家の披瀝する何やら滑稽なパントマイムは、ラモーの甥の身振りに酷似しており、ともに音楽を扱っている点までそっくりではある。けれども、この二つの作品は、そのような表層次元での類似点にとどまらず、作品のからくりからいっても深く通じあうところがあって、このラモーの甥もグルックと称す男も弱さという性質の屈折度により真正の光景をプリズムの如く投影してみせていたのであった。ラモーの甥、それは、美への資質をそなえてはいるが、非才のゆえにあの伯父の大ラモーの如き大悪党に、いい変えれば大作曲家に成ることができぬぐうたらな小悪党、だが、まさにそれがゆえに悪の論理にも美の世界にも深く通じており、善人たちにかかる視点に立ってそれを説明し、社会をその底から照らし出してはズタズタに突き出すことのできる、否、そうせずにはおれぬ悲痛で惨めで滑稽で、しかも、時に崇高なる男。彼は、ディドロの残忍なりアリズムを陳述する恰好の操り人形であったのである。これと同じ図式を踏襲しながらもホフマンは、ここにおいても亦、いつものように社会というモメントを捨象して、音楽の恍惚というモチーフにすり変え、そのグルック氏とやらに夢の国での不思議な体験を物語らせた。象牙の門をへて夢の国にはいる人々の姿。聞があたりを領し、不気味なちみもうりょうの仮面がうごめいている。いかがわしくて呪わしいあの魔圏である。ぎっしりと罫が敷きつめられ、心を痺れさせる夢想の甘美な毒気が、次々と人々を眠らせる。そして、かかる夢より醒めて歩み行く者のみが永遠なるものと合一する、というのである。しかしである。永遠と一体化しアトランチスに行ったからといって、それが何になる。それも亦、ただの夢にすぎまい。途轍もないことがらを夢の国で体験してしまったそのことの為に、彼は現実のみすぼらしさを許容しえず、現実の方からも拒絶されて、結局存在をすっかり喪失してしまうことになるだけである。現実と夢が、全く分離しているからだった。存在をなくしたためにただフラフラと徘徊するだけの亡霊。それがグルックだ。ロマン主義の陥った袋小路。それがグルックだったのだ。だが、それだけならただのロマン主義批判にすぎない。ホフマンは、そのように単純な人ではなかった。ホフマンとは、たとえティーク流のあの衝撃力皆無でフワフワしたやさしさだけのロマンティック・イロニーとやらを用いても、いつしか現実が痛々しく割りこんできては、鋭く心をひっかき傷つけてしまう人である。垣間見せられた裂け目から血が滲み、不協和音がきしむ。初期も初期の軽いオペレッタ《仮面》(1799)の台本からして既に、ホフマン特有な'すさみ'の匂いが時折つんと鼻をつくところがある。いわば一種の現実感覚、ないしは先天的な地獄感覚ともいべきレーダーが作動しているのである。夢に飛翔したグルックもそのレーダーに捕縛され、現実を持たない夢はその夢見る者を不能にする、生を去勢される、というパラドックスとして映し出されたが、そのような単純な前景の奥に微妙に仕掛けられたパラドックスも亦、ホフマンのレーダーからのがれることができなかつた。それは、ホフマン得意の、狂気と現実との相克、半覚醒・半意識の惹起する恐るべき泥沼であった。1809年用のメモに〈狂気の奇妙なタイプ〉^[17]と記されている。石と石とを一日

中真剣にぶつけあわせて飽くことなき狂人、自分を昼は太陽夜は月と思いこんでいる狂人。或は、奇妙きてれつにピアノで即興演奏する狂人。¹⁸⁾ホフマンの脳裡には絶えず狂気・狂人がつきまとい、作中にも好んで用いられている。それというのも、おそらくはその狂気とホフマンが研究していた魔圏とが、切っても切り離せぬ関係におかれていたからにちがいない。不確定性の多面的に乱れあいアムビヴァレンツに現象する薄明の中で、その半意識界の迷路に迷い、くらくらめまいを覚える魔圏の囚われ人たち。彼らにとって頼みの綱は、遙か先を不気味に深く照射してくれる半狂気の透視力だけである。意識を十分に保持しつつ透視力をも獲得しなければならぬ。これこそホフマンにとっての最要諦に他ならなかった。ドンナ・アンナ(《ドン・ジュアン》)の霊にのりうつられて破滅した女優は、それに対して全き狂気に埋没し、自己を微塵だに残してはず、現実の極を欠落していた歌姫アントーニエとともに、狂気の極に赴き自己満足している隠者セラピオンの系譜に属する人物であった。岩の上ですわり、じっと彼方を見すえて霊たちと対話し、不思議な事柄を直接心霊で体験する隠者、己れをとりに死んだはずの聖者セラピオンと信じきっている狂人。ある意味では彼の態度は徹底している、と云えなくもない。己れの信ずる世界の中に生き、然して全き平衡と安らぎを、その精神は獲得している。地上なぞ彼にとり無きに等しい。しかしながら、現実を全く見ずともよい隠者セラピオン程、ホフマンに縁なきものもないではないか。セラピオン原理自体、全く無意味な代物であった。それ自体が枢要なのではなくて、かかるセラピオンを、ないしはセラピオン原理を現実の中から距離をおいて眺め、かつその現実の中でその原理を企てるセラピオン同人たちの視点や立場にこそ、深甚なる意味がひそんでいたのである。狂気と正気、魔圏と現実の二元論、この底知れぬ拷問にクルスベルがのたうちまわっていた。騎士グルックとてその例外ではない。彼も亦、その相克の修羅場に叩き込まれねばならぬ。けれども幻影や夢と現実があまりにも分離していたこの段階において、幻想では到底現実に太刀打ち出来る筈がない。葛藤は皆無である。せいぜいふらつくのは、亡霊と化したグルック程度であった。幻想が現実に比肩し相克しうるためには、本もののグルックでも偽のグルックでも不十分で、どちらかの極を欠落して相克が生じるわけがない。その双方でありうる状態が要請されてくる。つまり、夢と現実を連結しうる媒介者、両者を媒介した結果その葛藤が激越に展開されうる存在がなくてはならなかったのである。それは、半狂人であった。

〈局部的精神錯乱者の固定観念は、往々にして、現在の存在に先行する存在のイロニーに他ならぬのかもしれない〉¹⁹⁾

ドンナ・アンナの霊に憑かれた女性歌手のように、その男も狂気を介して本当のグルックの霊を鋭くキャッチしていた。当時のグルック音楽観への非難と真正の音楽体験が語られ、彼の袋小路が露顕した。だが、生憎とその狂人には、隠者セラピオンの如き夢想にひたりきる強さが欠けていた。うつつらとあけられたその眼は、つい現実のベルリンの方をそっと横目で見やらずにはおれない。狂気につきりきれぬその狂人の意識は、己れが演じていることをわずかながら知っていて、それが彼の挙動

に寒々とした隙間をつくり出す。狂気への埋没から帰来する単純さを喪失した彼が、今やそのひどく不快な意識を鎮静させるべく隙間を埋め立てようと獅子奮迅、歪みに歪んだその果てに己れを瞞着する為の欺瞞のメカニズムを案出する、否、それどころかその狂言を精魂こめて演じるその様は、たしかに涙ぐましいものがある。すっかりグルックに成りきろう、と願っての狂言には、しかし、狂言であるということから観客がなくてはならなかった。観客とは誰か。云うまでもない、「私」と、そして他ならぬ読者であって、我々はその気遣いのいいカモにされていたにすぎないのだ。自己欺瞞のために不潔な匂いがしてくる。彼の体から蔑まずにはおれぬ惨めさ、弱さが発散されていた。それは、そのグルック氏が自虐的な喜びにひたっていたからなのであって、自分の方から一途にいじめられるのを欲している。彼自身が暗にそう望んでいるからには、やはりいじめてやらざるまい。ベルリンの俗物たちが、この偽グルック氏をいじめたとすれば、それは至極理にかなったことであつた、というよりないのである。ロマン主義の袋小路どころかそれにも倍した袋小路状態に閉じこめられ、腐敗しつつあるこのホフマン版'ラモーの甥'君。彼は壊体しつつあつた。というのも、もとはといえば本もののグルックが現実を知らず壊体しているからで、彼にしてみればはなはだ迷惑な話にはちがいない。だが、そのグルック氏の壊体にしてからが、ホフマン自身の暗箱の閉塞という一事に端を発していたものである。そのせいであろうか、全体が何故かひどくもやつき、雰囲気も湿気ていて、謎ときの手法らしきものを用いる程にしらけてさえいく。無論、この特性がここだけに限るものでもなく、ホフマン全体の根柢にとぐるまくある態度、不分明な停滞の精神であるイロニーの属性でもあるにはあつて、そう云えば、ホフマンという作家は総じて「絶対」に厳しく衝動しないところがある。せつかく動き始めた事件も、いつしか告白に融解しては曖昧化するのである。これは実に興味深い現象であると云ってよく、ある人物が破綻するならするでそのプロセスを四つに組んで展開してくれるか、と思えばそうでもなく、目をそらさずにその人物の動きを追うかわりに、誰かの口を借りて伝える、ないしは当人の告白にまつ、といったひどく曖昧なものへと崩落するばかりで、結局、正面切って描写してくれそうにもないのである。もちろん、それはそれでホフマンなりの深慮のしからしむるところ、と好意的に解してはみても、読む方にしてみればどうしても欲求不満が残る、というのも亦否めない。例えば、ホフマンは、危険な情熱とやらを繰り返して強調するのだが、では本当に危険な力となって己れとそのまわりの世界を無残に破壊していたか、となると、全くそうではなく、天上への憧れであれ賭博者の暗い情熱であれ、何一つ顕在していない。彼ら芸術家たちは、口で云う程に本当に憑かれていますのであろうか。「絶対」への情熱すら顕在した姿を取ることができないとは、一体どういうことなのか。一つには、彼らが地上を遊離して天上の調和というしたたかな畏にかかっていたから、ということができようか。かつての調和を喪失した現在、神秘の音色といつてもわずかに夢の中で奏でられるにすぎず、〈音のヒエログリーフェ〉²⁰たる楽譜にすら記入しえない。天上の調べをしかと聴いていた von B. 男爵のヴァイオリンの音色も、醜いノコギリ以外の何物でもなかったのだ。な

ぜなら、彼の鋭い耳が、現実を離れたその末に、“内なる音楽”に辿り着き、内なる世界にのみ心を開き現実なぞ全く意に介さぬからであって、ぶざまな音に一人恍惚としていた男爵の滑稽な姿も、現代音楽の秩序破壊はおくとしても、人間の聴覚の狭さを嘆く猿のミロ君（《ミロの手紙》）の大言壮語ともども、未だ開発されていない心の鍵盤と現状のみすぼらしさの齟齬を、滑稽に描いていたことに想いをいたすならば、どうしてどうして笑いごとではなかった。“内なる音楽”に比ぶれば、モーツァルトもベートーヴェンも所詮いつわりではあるまいか。《音楽ぎらい》の青年は、曲の冒頭のわずかな響きに無上の恍惚を開示されたその後は、一切の演奏を全き雑音として憎悪する、という。地上の演奏とは“内なる音楽”を喚起するための一契機以上のものではありえず、“内なる音楽”が奏されている限り地上の音色は全く余計なるものである。モーツァルトにしてからが、天上の音楽の足もとにも及べないにちがいがなかった。ホフマン感受するところの真のロマン主義が、誰に満たせたらう。彼らを、外化しえぬものが苦しめている。内なる世界に一切があり、破壊も眼に見えず遂行される。するとどうなるか。己れの裡の蟻地獄へとなくずしにズルズルと沈んでいく自壊現象が生じることになったのだ。自壊しつつある自己。それは、現実を消失して、あってなきが如き霧か。成程、姿をもたぬものを描けというほうが土台無理な注文だったわけで、姿なき者、姿なき情熱を描く手段は、滑稽化でなければ、ただ一つ告白でしかなかった。自壊するのは自分である。自分が、崩壊に晒されているのだ。そそけだつ「私」、絶えず何かに脅かされている「私」。社会から隠れるようにのがれる芸術家たちの不安げな姿が、次々に登場しては、告白が綿々と性懲りもなく連鎖し繰り返された。どうやら彼らは、俗物どもの群れ集り忌むしく不当な社会からのがれてきたのであるらしい。否、そうではなかった。彼らが怯えそこから必死にのがれようとしていたのは、実は決してのがれようのない彼らの裡の恐るべき自壊現象そのものだったのだ。二様のグルックたちも亦、そのような偽りの逃亡の途にあって、それぞれの解体を扱いあぐねていたが、そのみならずこの作品自体が自己閉塞した想像力の産物であり、かつまたホフマン自身の自壊を反照しているものでもあった。とはいえ、何か手を打とうにも日常と幻想が分離し、つなぐものが何一つなければ、手を拱いて自壊するに任せているよりない。落下のベクトル一つ。上昇のベクトルはどこにも見あたらず、葛藤もありえず、全て平穩、ホフマンは自壊に自足していた。そこよりのがれる路はただ一つである。暗箱の閉塞を速やかにとくこと、それ以外にありえなかった。だが、それはひどく危険な企てであった。今までのように己れを愛しんではいられず、己れの肉体を賭けて己れを苛まなくてはならぬであろう。精神の大手術、それも麻酔なしの手術である。血が流れ、ホフマンは激しくのたうちまわらずにはおれまい。そのような症状は、楽長クライスラーの小品集《クライスレリアーナ》に現われていた。そこにはホフマン終生のテーマであった俗物批判、なかんずく音楽をたんなる慰みものに貶める音楽俗物への批判の毒が、いたるところに撒き散らされている。けれども、後期のホフマンが見せた俗物批判が、見事に対象を突き離していたのに比べ、《クライスレリアーナ》のそれはあまりにも深く自己にもつれこんで

おり、果たしてクライスラー氏の毒舌は、一見しての俗物という的をめざすものなのか、はたまた何か別のものになのか、どうにも判然としないところがあって、必要以上に息遣いが熱い。苛立ち、自己嫌悪。そこからのがれるように毒舌をあげてはみるが、毒は必ず彼のもとへ帰り、彼の精神を冒す。毒はまわり、手が小刻みに震え、微妙に痙攣した心でまた毒舌を放つ。ホフマンは、はっきりと何かにあがいていた。自壊にである。自壊に抗し、戦っている。あらがいうるから自家中毒が昂進していった。暗箱或は暗室が、開きかけているからこそ、摩擦が生じ、発熱するのである。俗物への激しい呪咀、それは暗室を開ける大手術の折の発熱の現象したものであったのである。だが、それならば、何ゆえに、何がきっかけで、開く筈のない暗室が開き始めたのであろうか。いい換えるならば、暗室を開く鍵を持っていたのは誰か。血腥い大手術の執刀医は一体誰であったのか。

3

ポーゼンのお偉方への辛辣な諷刺画が崇って同じポーランドのブロックに左遷されていた1803年10月1日から1815年3月3日までのほぼ11年間、ホフマンは日記²¹⁾をつけている。初めの頃の記述はとぎれがちであり、1810年のは完全に欠落し、また、ある時期の日記は浮気に業を煮やしたホフマン夫人に取り上げられた、といったように完全とは云えぬものではあるが、そこに吐露されている精神の記録はかなり克明といってよく、そして、実に読む者をして深く興奮させずにはおかない。この日記の焦点は大きく三つあげることができる。初めの頃を占める退屈な日常への嫌悪、自由と芸術家生活への憧れ、絶叫調での焦りや呪咀、次のバムベルクにおけるユーリア・マルクへの恋、そして最後のドレスデンでの戦争体験である。この後もまだしばらく日記は継続されてはいる。けれども、衝撃力を喪失した抜け殻のように、もはや作品着手・進行・成立時のたんなる事務的なメモにとどまっておき、ベルリンで最高裁判事におさまってからは、それとてもいつしか立ち消えとなっていたものようである。それも、しかし、無理からぬことで、そもそもホフマンにとって日記というものが、自己認識の手段としてのみ存在し、かつ機能していたのであるからには、自己を既に獲得してしまっていたホフマンが日記を継続する必然性は、もはや存在しないに等しかったからであろう。それだけにまた、自己認識への歩み、とりわけユーリア体験とドレスデン体験の項は、まさに圧巻で、ユーリアを契機にしてホフマンが音楽を棄てながら一步一步と文学の岩盤に近づいていく光景が、まさまざと見えてくるのである。ユーリアを契機にして、である。ドレスデンという名の高圧な坩堝の触媒として、暗室開頭手術の執刀医として、ホフマンを縦横に苦しめぬいてみせた存在とは、わずか13才の少女ユーリア・マルクであった。ホフマンは、日記の中でこの少女を、クライストの《ハイルブロンンのケートヒェン》の不思議な少女にちなんでケートヒェンと呼んでいた。1809年の時点では、彼女への言及はわずかに一回。未だ特別のものというよりも、ただの歌の女弟子といっ

た程度にすぎなかったのかもしれないが、残存せる1811年の日記にはいるや、ユーリアへの想いもはや病膏盲に入っており、Kthch、Ktch、Kthのオンパレードが、彼の熱狂ぶりを示して余りある。聖杯に天使の翼がある日は、恋も順風満帆、なければ失望のどん底、といったような記号まで現われた。折々の気分の記録も、云い忘れてはならぬものである。たしかに、このそれこそ克明な“気分”の記入は、奇怪な印象を与えずにはおかず、ユーリアの登場とともに濫出し、見たところ、何よりもその現象こそがホフマンの関心を惹いている、と思える節がある。それには何か特別の理由でもあるのであろうか。例えばこんな風に書かれている。〈…一夕方マルク家—ローメオとユーリア—有頂天にしてロマンチックな気分—Ktch〉(1811年2月13日)。この気分が次第に上下へと振幅し始め、有頂天から狂気や自殺の想念へと烈しく揺れ動く、さながら暴風圏に突入した感がある。けれども、“気分”計測針がめちゃくちゃに荒れ狂い、日毎に指す位置を変えていたのは、ホフマンが本当に精神の異常気象の時期に突入してしまったからであった。異常気流が、瘦せて小柄なホフマンを引き摺りこんでは、鼻づらつかんで振り回している。ついに捲きこまれてしまったのだ。突風にあおられて、この小男がピョンピョンと見苦しげに跳ね回らせられたあげくに、目を覆いたくなるような愚行に次ぐ愚行を重ねていく。狂気が、自殺への想いが幾度も彼を襲う。〈どうして私は寝ても醒めても、こうも度々狂気のことばかり考えているのか—精神における排泄も、刺絡のような効き目があるやもしれぬ—〉(1811年1月6日)。カタルシスでもしなければ、狂気が襲ってくるにちがいない。狂気の致命的な落雷を受け流す避雷針はないか。狂気の凄じい爆発やめくるめく稲妻の絶えざる空中放電が連続する暗黒の空の下を、ホフマンが必死の形相で走っていた。横跳び、かえる跳び、反転、側転、とんぼ返り、ダッシュ、三段跳び、ジュッテ。とはいえ、ホフマンの狂気めく体験への言及は既にプロック時代にもあり、〈…—パッハマンやランゲとともにビショップ酒を飲んだ—夜、途方もない緊張感—薬味の効いたワインのために全神経が昂り—襲いかかる死の予感—二重自我人格—〉(1804年1月6日)。緊張、死の予感、二重自我人格。それらがどのように関わりあっていたのだろうか。

〈 6日の舞踏会にて奇怪な思いつき

拡大鏡ごしに見られる自分自身を想い描いてみる—私の囲りにうごめく人々が皆自分で、その振舞に私が腹を立てている〉(1809年11月6日)

これもどういうことであろうか。拡大鏡、分身たち。なぜに拡大鏡がきて分身が生じてくるのであろうか。ありきたりの人々が、今華やかに踊っている。試しにその光景をレンズで拡大してみた、すると、どうだ、他人の群れは一瞬にして私自身の群れであった。こんなところであろうか。不可解なはずみで彼自身の脳髓が、不意に一つのレンズと化している状態。ホフマンが、どこかにストーンと落ち込んでいき、その次元の生む幻視光線を日常に照射しているのである。ホフマンの内なる幻視装置といえば、いみじくもジャン・パウルが暗箱 camera obscura²²⁾と命名したホフマンの想像力の宿る処に他なるまい。暗箱ならぬ暗室に落ち込んだホフマン。そこにたたずむ彼の囲りの踊る人々

も、この暗室の中の妖しき光景となった。日常が奇怪な幻影であった。だが、暗室とは、本来ただの幻想次元として、現実からはっきり遊離しているものである。押し入れに一人閉じこもってこっそり幻影にみいる子供の、覗き眼鏡のように、奇々怪々な魔物や妖怪の修羅場や、天国の楽園を映し出していたホフマンの内なる世界。日常と全く背馳せる筈のこの暗室が、たとえ一瞬ではあれ、現実の光景とオーバー・ラップするとすれば、暗室のどこかに隙間が生じたからである。閉塞していた暗室に一瞬生じた隙間から一条の幻視が走り、その奇妙に奥深くまで見とおす闇の透視力によって日常を大きくデフォルメする。と、異様な奥行きをもった光景が現出するのである。暗室は、存在を拡大するレンズであった。しかしながら、この文を記入したホフマンが、暗室の秘める途轍もない可能性をはっきり意識していたものやら、極めて疑わしいところがあり、その記述のほぼ一年程前に書かれた《騎士グルック》段階においては、その能力が開発されていたとはお世辞にも云えず、いわば巨大なパワーを内蔵するアンプが、ほんのかすかな音量より出されていないのである。ホフマンは所詮暗室に蛹状に幽閉されている囚人なのか。そうではなかった。暗室の真のポテンシャルは、徐々に徐々に開発されていった。ひどく錆ついた暗室の扉が、ぎしぎしと不快な音をたてて、開けられていくではないか。そして、現実と暗室という相反する両界の合一化プロセスを暗に司っていたのが、洵に面妖なことに、謎の少女ユーリア・マルクその人であった。その第一の転換点は、1812年の1月に訪れた。

<…K t c h—奇怪な矛盾する出来事 | 奇妙な気分—体内であばれている—K t c h—K t c h—

K t c h

破滅が私の上に標い、しかも私にはそれを<避ける>こともできぬ—>

(1812年, 1月9日)

この5日前<散文的世界と詩的世界との衝突>(1月4日)と記しているホフマン。彼の恋の見通しは全く暗い。成就しえぬ恋の予感や自己の破滅への予感が、重苦しく彼の頭上にたれこめていた。その呪わしい圏内に呪縛されながら、ホフマンは待っている、じっと何かを待っている。実は、そののがれようのない破滅をこそ待っている。何故なのであろうか。

<…—あんまりだ—彼女のまなざし | 彼女のまなざし—神託—輪—che fate voi (きみらは何をしているのか)—>(1月11日)

憧れのケートヒュンのうるわしの眼が、謎めく言葉を語っている。ユーリアはユーリアではないのか。この少女は、では何者なのだ。不気味に鈍く唸る破滅のもとで、ホフマンはついに、ユーリアという少女の正体とその意味を吟味しはじめた。と、その途端、恐るべきことが起こった。美しく可憐な愛する少女の仮面が、不意にはずれてしまったのである。

<…—K t c h—K t c h—K t c h | おゝサタン—サタン—このデーモンの背後に何か極めて詩的なものがちらついていて、その限り、K t c hもたんなる仮面としてしか見なすことができぬように思

う—さあ、仮面をはずしていただきましょう、小さなお方ノ>(1月19日)

デーモンが、清純な乙女ユーリアの正体である、というのである。それだけではない、この明瞭な認識とともに初めてホフマンは、そのさらに奥に妖しく揺曳している文学との不可解なつながりをも覗き見ている。それらは一体どのような関係にあるのであろうか。<—K t c h に関し奇妙この上ない体験—彼女は凡てを知っている、或は予感している>(1月20日)。何を知っているというのか。これも亦、謎めいている。<私には自分に満足していい理由がある|破滅的なことしか招来せぬ気分に対して慎重に計画的に戦っているのだから>(1月28日)。咆哮する暴風圏の風向き、風速、湿度、温度の克明な記録。内なる気象測定。戦闘用の偵察。それが、あのうるさい程の“気分”の記述である。破滅的な気分、ピストル自殺の想い、狂気。潮の満干の如くそれらがホフマンに去来する。だが、それこそがホフマンの自己認識への歩みであった。<…—K t c h に関し奇妙なロマネスクで愛情こもれる気分—彼女は病弱—共通した死の想念、心の深みにまで届く異様なまなざしノ—多くのことが明らかになるに相違ない—怖れつつ私は<……>を待っている、が、この怖れは心地よい>(2月3日)。<…—本当に恐ろしい気分だ—気が狂わんばかりに、すっかり気が狂わんばかりにK t c h を—H 1 b (ホルバイン)への嫉妬|深更まで“バラ亭”—気分は変わった

破滅に脅かされている—その自己に就いての考察—これは尋常ならぬこと、未経験のことである>(2月5日)

ここで述べられている<自己に就いての考察>とは、のちに《牡猫ムル》のクライスラー伝のもとになった《狂気の音楽家の正気の時》のことである。<…—自己自身に就いての考察—たえざる想い(K t c h)は、固定観念へと濃縮していきそうだノ—音楽長篇小説>(2月8日)。たった一つの不可解なユーリアのまなざしが、様々な現象を収束し、ホフマンの焦点へと照準が鋭く絞られていきつつあるのである。<…—自己自身に就いてのイロニー—人間たちがポッカー開いた己れの墓の囲りで踊る—あのシェークスピアの世界さながらだ—>(2月7日)。自己の姿が微妙に突き離され自己省察が深まるにつれて、少しずつではあれ、“詩的な気分”も亦、日記の中に姿を見せ始めてきている。ある富裕な商人の息子ゲオルク・レーベルと愛するユーリアとの婚約の噂を耳にするや、<…—宿命は、私とその芸術家生活に好意的である—>(3月30日)などと自嘲きみに無理した慰みごとを記すホフマン、だが、その言葉は決してたんなる慰みでも自嘲でもなかった。そこには図らずも、或はひょっとして敢えて、深い真理が含まれていた。なぜなら、ホフマンをしてホフマンたらしめる偉大な文学の 때가、すくま近に迫ってきていたからであった。第2の転換点1812年4月25日、ついに幕は切って落とされた。

<…—K t c h と洵にもって奇妙きてれつな会話“あなたには私のことが分っていらっしやらない—母もです—誰にしても—私は、とても多くの秘密を心の奥深くしまっておかなくてはなりません—幸せには決してなれませんわね—”これはどういう意味か。—夜おそくまでクンツのもと

に

videatur (注意せよ) 謎々、この解明は未来に委ねておく>(4月25日)

かくて、ユーリアとホフマンの謎かけ遊戯がはっきりと開始したのである。

<…ユールヒェン、ミーンヒェン、テオドリと踊った—興奮した気持でかわされた奇妙な会話—25日の件に関し若干の洞察—自分が子供っぽく愚かしいと感じ、また、本当にそのとおりである

ヒッチヒとブラウザヴェッター宛に手紙

謎々に関する最初の手がかり—スフィンクスが私の頭髪をぐいと把んだのだ、そして、もし謎をとかなければ、ふもとの呪われた泥沼へとこの私をまっさかさまに投げ込むのだ—解いたなら、霧の帷は落ちて、その背後の人物たちが詩的となり、詩的な効果を及ぼす—o ch'affanno o che smania./ (おゝ何という苦悩、おゝ何という狂気./)>(4月27日)

<午前中ローテンハン家—午後3時、領事官夫人やユーリア・マルクとともにシュパイアーのもとに招待される | 奇妙な会話の続き、淫らな気分—>(4月28日)

<午前中マルク家—例の件は奇妙なものとなり、私は真の解明に一層近づいている—見事なイロニー—/—狂気を抑え駆逐しうる絶好の手段よ、私に手を貸してくれ!!—午後、本屋にてクンツと会う、夕方同じ—気分悪し—吐き気を催す程の疲労

今や真剣に in litteris (文学での) 仕事をすべき潮時となる>(4月29日)

まなざしでのみ伝えられた1月11日の神託が、ホフマンを指嗾して自己省察への助走をつけせしめた、とすれば、4月25日の託宣以来のホフマンの視線は、ただひたすらユーリアの言葉に注がれ、すっかりこびりついて離れようとせぬその謎をめぐって、たえずユーリアと対話をかわしているように思われる。それも当然である。なぜなら、美しい仮面のデーモンが、上は可憐な乙女、下は得体の知れぬ化物、あの冥府の案内人であったという不気味なスフィンクスが、ホフマンに詰問していたのではないか。さあ、ホフマン様、お答えあそばせ、あなたの前のこの可愛いユーリアは誰でしょう、愚かしいあなた、あなたは一体誰でしょう。そうスフィンクスが、ホフマンに危険な謎をかけていた。よくおわかりでしょうね、正しく答えなければ、即座に狂気の淵に突き落としてしまいますわよ。そうスフィンクスが威嚇していた。ホフマンは危殆に瀕しているのだ。スフィンクスが迫る。狂気の淵がみるみるうちに足もとに近づいてくるのが、見えるではないか。ホフマンは、必死に脇目もふらずに熟考していた。何をか。無論、己れという謎を、ユーリアの真の意味をであった。見つめられることで己れを見つめている。ユーリアの奥からむくつきけデーモンがホフマンを見据えている。だが、そのデーモンはホフマンの宿命を操るデーモンであったそのことから、ユーリアの奥からホフマンを凝視していたのは、ホフマン自身であって、この時、ホフマンは深々と己れの宿命を覗きこみ、小首をかしげながら呟くのである。<…—K t c hと音楽がたえず頭の中でぐるぐる廻るとは、奇妙な話だ

—>(4月30日)。音楽とはKtchでありKtchが音楽に他ならぬ、という同一性が、ホフマンの意識の中で明瞭な姿をとろうとしているからであり、第Ⅱ部で論じるように、自己認識の歩みに従いそのどちらも棄てられていかねばならなかったからなのである。そこには、したがって、何ら奇妙なことなどありえなかった。あるものとはいえば、謎をめぐり一本一本と糸を引き寄せては、少しずつ本来の形にと撚り合わせていく自己認識の光景と、激越に燃焼度を増しつつある愛にすぎぬ。〈…|Ktchと全然エキゾチックな会話—>(6月26日)。とはいえ、その彼の愛というのがまた奇妙なことに、どうもいわゆる愛というのとも違い、彼の関心もユーリアそのものというよりはユーリアのかけた謎の方にある、とって大過なく、彼の恋愛行為の一切は二人でかわすくエキゾチックな会話>にのみあったのではあるまいか、と揣摩臆測したくなるのである。25年後、ホフマンに就いて告白した従兄宛の手紙²³⁾の中で、ユーリアは、ホフマンが別れの時以外一度も愛の言葉を口にすることがない旨を述べている。ホフマンは、何をじゃれているのか。けれども、ホフマンの愛が最も表面に出されKtchが羅列されている頃の愛が、口ほどに伝わらぬに比べ、4月25日の謎かけからの愛の異常な伝播力には瞠目せずにはおれず、途方もなく深いエロスの不思議な流れが姿を現わしてきていた。愛の次元に滴らせられた“謎”という妙薬が、明らかにその次元を数段上げたのだ。今初めて生じた愛の流れの中に、ホフマンとユーリアが対峙する。むせぶが如く、濃密に愛がほとばしる。それは、暗く妖しく距離をとって燃える愛、それゆえに絶対性を帯びる愛の様相を呈し、別れるために増幅していく。頂点に近づくにつれて破滅が迫ってきた。〈—マルク嬢と散歩—とても心地よい。Ktch—徐々に我が破滅に接近しつつあり—さあ大変—smania(狂気)>(7月23日)。破滅はただの破滅ではない。〈—発展への想いが私をととも興奮させる—じき決定するであろう>(8月8日)。その翌日、ユーリアの婚約発表。9月、遠足の席での愚行、マルク家より出入り禁止の通知。その日の記入にこうある。〈…—(謎はあい変わらずはっきりしないが、謎が存在するということは、はっきりしている。)>(9月17日)

かかる破滅への途上で書かれたのが、一連の音楽小説の一つ《ドン・ジュアン》(1812)である。これは、モーツァルトの晩年のオペラ《ドン・ジョヴァンニ》(1787)をめぐっての幻想を、なかば音楽論なかば小説という形で描いたもので、音楽家から作家に至る路程上のせいも、音楽に言葉が犯されてひどく中途半端なイメージにくすぶり、例によって奥歯にものが挟まった時のようなもどかしさから脱け出していない。舞台と機敷の場が見たところ交流しあうべく仕組まれていて、幻影もたんなる幻影といった遊離した状態から一部現実になりかける、というところにまできてはいるが、結局、ホフマンの音楽観が、淡い破滅の雰囲気や幻想のオペラートにくるんで表明された、いわゆる音楽批評のノヴェライズにすぎないものである。とは云うものの、そこに盛られている《ドン・ジョヴァンニ》論は、いかにもホフマンらしい独特な把握を示しており、しかも、奇妙に倒錯した形ながら、ホフマン自身のユーリアへの愛も亦、微妙に重ねられて描かれていたのである。〈深い闇の中か

ら火のような魔物たちが、真赤に燃える爪をのばすのを見た一底なしの奈落の上の薄い蓋の上で楽しんで踊る陽気な人間たちの生命を狙って。人間の破滅の機を窺いながら人を囲繞している未知の恐るべき諸力と人間存在との葛藤が、まざまざと私の精神の眼前に見えてきた。>24かかるグロテスクな死の舞踏たる地上に、超大な資質を授けられた自然の寵児があらわれた。それがドン・ジュアンである。けれども、この最大の超人は、己れの裡に装填されていた底知れぬ渴望を地上内的にしか解すことのできぬ過ちのゆえに、巨大な電流を恋愛に浪費したあげく、渴望を満たしえぬ地上に深く絶望する。挫折した超人ほど危険なものはない。シニズム、生への嘲りが彼を蝕み、自分を弄ぶサディスティックな神に敢然と戦いを挑まんと女性を次々に弄ぶ。それが、しかし、奈落の罫であったのである。一切を地上内的にのみ解したために、知らずして奈落の走狗と化し、生を盲撃ちする男。そのようなドン・ジュアンに比肩しえ、挫折と絶望から彼を救済しうる<神々しいまでの心を持つ女性>25は、ただ一人、ドンナ・アンナを除いて他にありえなかった。だが、その出会いはあまりに遅すぎた。逆にドン・ジュアンの誘惑によって毒を注がれ、<地獄の情火>26にドンナ・アンナは捉えられてしまった。彼の呪縛圏に囚われた彼女の内面は、今や悪の力と天上の力とが葛藤する凄惨な戦場と化し、彼女の魂も、地上にとどまる限り、どうあがいたところでドン・ジュアンへの激しい愛から逃れることができぬ。<悦楽の絶頂時に燃え立ち今は破壊的な憎悪の烈火の如くにめらめらと燃えている、彼女の心の奥底で焼き尽す炎となって荒れ狂う愛>27己れの魂を救わんと、<我が身の破滅という考えが、烈しい苛責の念とともに彼女の心にくい込んだ。>28己れの破滅を招致すべく、ドン・ジュアンを破滅に駆りたてよう、というのである。二人が離れようのない存在ならば、ドン・ジュアンの破滅が不可避的にドンナ・アンナをも破滅させる。すると、魂は地上の呪わしい肉体から解放されて、救済されうるのではないか。二人は、初めから破滅するべく登場していたのだった。破滅への志向、破滅の雰囲気、それがホフマンの《ドン・ジュアン》の全てに抜き難く滲透している基調である。一切のものの崩落の中にあるドンナ・アンナの歌は、かくして、<ありとあらゆる現世の幸福を滅ぼすつくす魂の内なる気分>29を終始湛えずにはおかない。恋人オッターヴィオへの何げない言葉の背後に、ホフマンは鋭く破滅のゆらめきを聴きとっていた。否、正しくはそうではなかった。なぜならば、栈敷の「私」のもとに現われたドンナ・アンナが、音楽の音色そのもの、音だけの存在、すなわち剥き出しにされた音であった、という事情がさらに絡んでくるからである。超感覚的な愛としての音が晒されている。それは裸形のエロスであった。ドンナ・アンナと栈敷の「私」との愛の契りも、濃厚な心霊エーテルによる契合であった。「私」の存在がドンナ・アンナを勧請し、破滅すべき生という謎、自己の裡なる神秘をドンナ・アンナは、歌うことによって理解を深め、理解の進捗度に比例して生を喪失していく。アントーニエやゼラフィーネの如く、歌うことで自らの命を縮めていくのである。したがって、救いが近づくとつれ生が減少し死美がこの世ならず響きわたるドンナ・アンナの絶唱とは、悲壮だが明るいあの白鳥の歌なのであって、ホフマンは、その崩れゆく美の至妙の響きをこそ聴

いていたのである。さて、例によってこの作にも、碌でもない死への案内人というのが登場する。一切の発火点として、ドンナ・アンナを、それがために、彼女の霊に憑かれている女性歌手をも、死と破滅に突き落とす張本人、いわばその死美を享受するだけで自らは決して滅びることなき傍観者たる「私」である。この破廉恥な死の商人「私」の手に握られた'死美への憧れ'という匕首によって引導を渡されたその女性歌手の死に、オペラ後のドンナ・アンナの宿命の姿が、具体的に示される筈であった。ドン・ジュアンは奈落へ、ドンナ・アンナは天上へと自らの意志に従い、去っていった。だが、地上の冷たさに晒される「私」。「私」がただ一人、氷の現実にとり残されている。幻想が現実のさ中に踏み込んできた。閉塞した暗室があきかけてきていたのであるか。それにしても貧相な作である。如上のからくりを生動さすダイナミズムがない。ホフマンは、結局、淡い破滅への志向を描いたにすぎない。素晴らしい歌手であったユーリアをドンナ・アンナに、己れをドン・ジュアンに擬して。否、これも亦、正しくはない。美しい仮面で誘惑し心の中をズタズタに攪乱したのは誰か、相手を破滅へと志向させた地獄の走狗・デーモンの操り人形は、一体誰であったか。スフィンクス・デーモンたるユーリアであったではないか。ホフマンは、救いを求めて滅びへと向かう女性ドンナ・アンナだったのだ。彼女に自己の想いを託して、ホフマンがこれを書いている。破滅の近づく足音がきこえていた。石像の恐るべき腕が扉を叩く。冥府の速雷を、宿命の重く暗い足どりを、ホフマンは、恐怖と期待の入り混じった気持で聴いていたのである。

1812年の12月3日、ユーリアとグレーベルとの結婚式がとり行なわれた。12月8日、愛するユーリアに別れを告げるべく、ホフマンは、マルク家を訪れた。〈……ユールヒェンのもとへ永遠の別れの為の訪問！—異常に緊張した気分——〉。この2日後、ユーリアはバムベルクを出立し、以後この二人は二度と相まみえることがなかった、と云われる。ユーリアをめぐる年が、終幕を閉じようとしていた。食うためにのみ古上着を売る、と記す程のひどい困窮の中、波乱に富んだ1812年も亦、もう間もなく去ろうとしていた。スフィンクスの謎は、どうなったのであろう。果たしてホフマンは、解いたのか。そう、もちろん解いたのだ、驚く程見事に。だが、それに就いてはまだ詳しく論じることはふさわしくない。それというのも、解決への糸口をふんだんにちらつかせながらも、明確な解答といえるものをホフマンはこの日記のどこにも与えてくれないからである。わずかに“見事なイロニー”と呼ばれただけのからくりを知る為にはどうしても、ホフマンが晩年己れのライフ・ワークとして心血を注いだ《牡猫ムル》中のゾフィー叔母さんのエピソードにまでいかななくてはならない。しかしである。だからといって解答が半ば与えられていない、とは決して云えない筈で、破滅を志向しそのことのゆえに昂進する愛を描いた《ドン・ジュアン》とスフィンクスが、歴然とそれへの導きの糸を与えてくれていたのではあるまいか。心を引き裂く拷問に耐えながら、首を長くして一心にホフマンが破滅を待ち望んでいた。4月25日以来奇妙に生々しく姿をとってよいよたかまりつつあった愛。破滅よ来たれ！それは何のためなのか。ユーリアがスフィンクスだったからであ

る。スフィンクスとは何か。冥府の番人、地獄の道案内人である。そうだったのだ。ユーリアとは冥府の入口であったのであって、その彼方には茫洋と冥府の世界が開けている。そこめざしてホフマンが息せききって駆け上がらんとしていた。だが、冥府オルクス王の国への通路、いわば地獄への穴とは、己れの存在の焦点に他ならない。とすれば、それを見つけ出す手だては、熟考による自己認識にしかありえなかった。暗室とは、現実と相反するものである。ところが暗室の中にのみ存在していた女性が生身で地上を歩いたとすると、一体どうなるか。両界は不分離たることを余儀なくされ、暗室の閉塞という不文律は揺らぎ始めよう。ユーリアの出現によって、ホフマンの暗室の扉が、揺れ始め、謎に悶えながらもついにホフマンは、焦点を見出した、ポッカリ穴が開いたのである。それは、ユーリアとの別れの時であった。ユーリアが、その時のことを次のように述懐している。

＜あの方はやってこられ、二人水いらずで生涯で最後のお話を致しました。たとえそれ以前の想い出が全て消え去っていたとしても、この時のことだけは決して忘れることができないでしょう、それは、私の地上での生存の境を越えて生き続けることでしょう。！＞³⁰⁾

＜異常に緊張した気分＞という記述に照応して、ここにも亦、何かただならぬもの、ホフマンの殺気が感じられる。頂上にたどりつき、スフィンクスに案内されたホフマンが、今、ゆっくりと、冥府の中心にむかって山を降りていった。妖しくたなびく霧、瘴気。まだ今のところは肌で、静かで単調な路を歩いていくことができた。＜人生からいわば色彩が消え＞（1813年、1月16日）、倦怠と無気力の、しかし、金に苦しむ吐き気を催すこの日々に、ホフマンは焦れていた。あの波乱の日々に予感したものなぞ、どこにも見あたらないではないか。虚脱から叩き出す事件が希求されよう。それは、まだ先のことであった。否、それはもう、すぐ近くにまで来ていた。ドレスデンが、ナポレオンが、既に大軍団の足音を、ホフマンの住むバムベルクにも響かせてきている。＜午前ローテンハン家―午後、ケーニヒスベルクから新聞報道―ロシア軍が侵入した―特に理由もないのに、このせいで有頂天となり、クンツと一緒に博物館へいった、そして³¹⁾を＜痛飲＞―不自然な快活さ＞（1月23日）。こののちドレスデンに赴くことになろうとは露知らぬホフマンの、しかし、本能が、地獄の遠雷をしかと聴いている。なぜ、いつにない不自然な快活さが彼をとらえたのか。おそらくは、無気力の鎖に縛られ無気力が為に孤立無援なホフマンのもとにやってくる援軍、半ば開きかけた暗室からすっかりホフマンを解放しようとして近づきつつある將軍の足音を、本能が知っていたからである。未来を知る本能が、“自然に”はしゃいでいる。

4

1812年2月27日、ドレスデンとライプチヒで交互に興行していたゼコンダ歌劇一座のオーケストラ指揮者に招かれて、4月21日バムベルクを立、25日ドレスデンに到着した。ところが、

ドレスデンにはプロイセン軍とロシア軍が充滿しており、5月3日からは、戦争をめぐる不安の日々が始まって、プロイセン軍とロシア軍はフランス軍に敗北を喫して退却し、ナポレオンがドレスデンの街に移って来た。退却しゆくロシア軍が、橋の上やエルベ河右岸からドレスデンの街に射撃を加えた。そのようなドレスデンにホフマン一家は閉じこめられてしまったのであった。けれども、その頃の日記文は、次第に長く克明化の傾向を見せ始め、全般として陽気ですらあって、ユーリアとの別離以後のあの虚脱状態からははっきりと目覚め、外界を貪るように吸い込み始めていた。〈—悲惨にも拘らず心地よい気分—〉(5月8日)。〈—騒擾にも拘らずかなり陽気な気分—〉(5月9日)〈—ひどい困窮—肉もパンもない—不安な時—全員期待でいっぱい、家内と夕方テイルケ庭園、重苦しい不安にも拘らず心地よい気分—〉(5月11日)。ホフマンの精神が、生き生きと活動している。いつもの焦り、苛立ちといったものは、ひとかけらも見うけられず、むしろその逆で、この困窮や戦争の喧擾の中におかれて、水を得た魚の如くに潑刺としているホフマンの姿をまざまざと彷彿させるばかりであった。無理もあるまい、ユーリアとの邂逅以来延々と待ち望んでいた地獄が、ようやく今、眼前に現出していたのだ。ホフマンの地獄めぐりが開始した。その渦中で《催眠術師》の冒頭が着手されている。人皆苦しむ戦争のさ中でホフマンが、一人屋根裏にこもり喜々として《催眠術師》を書いていた、と悪口を云っている者がいる。だが、洵に小気味よいその御指摘のとおり、ホフマン氏はそれこそ本当にはしゃいでいたのである。生氣一つ感じることのできない暗室が大きくこじあけられ、爽快な風が勢いよく吹き込んできて、力は張り、内蔵されていた巨大アンプが、急速に音量をあげていった。これでは陽気になるな、というほうがおかしいにちがいない。そして、この第一回目のドレスデン滞在という序曲に続いて、その数箇月後、第二回目のドレスデン滞在がやってくる。ホフマン自身も珍らしくその折の忘れられぬ体験を《呪いに満ちた三ヶ月。(友人たちの為、我が日記よりの抜粋)》(1813年11月)として纏めようとしているが、日によっては当の日記よりもその抜粋の方が、ずっと分量が多く克明であることも稀ではない。〈通りを傷ついた者たちが、包帯も巻かず血をだらだら流しながら戻ってくる姿が、見うけられる。〉〈私は、See小路で、両眼の射ぬかれた一人の士官に出くわした。〉³¹⁾(8月23日)バタバタと死んでいく兵士たち。残忍な光景が繰り広げられ、ホフマンが、あちこちの小ぜりあいを見に駆けずり廻りながら、外界に眼を注ぎ必死に吸収していた。ホフマン自身の〈我が生涯における最も奇怪な日々の一つ〉という書き出しで始まる8月26日になると、目を覆うような惨状が次々と記され、とくに小冊子の方には、その滑稽な地獄がかなり克明に描かれている。〈シュルシュル、パチパチと一個の榴弾が、頭の上を飛び越し〉〈火薬を満載した四台の車輛の間に落ちて、飛び散った〉。〈爆発すれば、その区域全域を粉碎したと思われるその火薬車が安全であったばかりか、人っ子一人、馬一頭すら怪我をした者はいなかった〉。紙一重で救われたホフマンたち、家の階段に集まり緊張する人々、続々と落下し弾ける弾丸。〈—その瞬間、ちょうど水を汲もうとしていたウェストファーレンの兵士が一人、頭を粉々に砕かれて倒れ、

死んだ—そこからかなり離れたところでは、立派なみなの市民が、一はね起きようとしたようであった—が、彼の肉体は裂け、腸が外にとび出て垂れ下がり、彼は倒れて死んだ。③③<—私はグラスを飲みほし、叫んだ：いのちとは何とくだらぬものなのだ。灼熱した鉄のかげら如きにも耐えられんとは、人間とは弱いものだ。/>。③④人間の脆さ、滑稽さ。生とは、板子一枚でかるうじて奈落の上に危うく浮いている茶番、<惨めきわまるファルス><空騒ぎ>③⑤にすぎなかった。しかし、他ならぬかかる認識こそ生を真に生たらしめるものである。<人間のすべての営為の空しさに対しこう叫びつつも、しかし、まさに正反対の確信が私を慰めてくれました—といますのも、まさしくあの時程に、生き生きとした生の素晴らしさを私は決して感じたことがなかったのですから。/>③⑥ホフマンは今、生存の持つ巨大な意味に直面したのである。一切が恐ろしく脆いがゆえに、一切が底知れぬ意味を孕んできた。呪わしい修羅場の中でそのような生命が、至るところでピチピチとはね上がっていた。彼は現実から逃げたのではない、餓えた者のように生を、外界を、現実を啜っているのだった。<楽しく優れたユーモア>③⑦が人々の間に醸し出され、<Pirna郊外の産婆は、窓から顔を出した途端、頭をもぎ取られてしまった>。③⑧戦慄とユーモアが背中あわせになっている。つまらぬ筈の現実が、ブンブンと音をたてて尻あがりに、奇怪この上なきものへ、途轍もない意味ではちきれんばかりのものへとふくれあがっていった。8月29日、ホフマンは友人と戦場に赴き、生まれて初めて累々と死体の横たわる戦場を見てまわった。<たとえば、頭のちょうど半分がそがれた男を見た一馬一人間たち—その脇の武器—サーベル—爆破された火薬車—筒形帽—弾薬盒—全てが、ごちゃごちゃとひどく無秩序に投げ出されていた—>。③⑨<忘れられぬ印象>をものがたっているように、この日の日記には、全く異例なことに第二稿まで書かれていた。何が彼をとらえたのであろうか。奇形やグロテスク、不具、幻影、無秩序。現実から隔離されていた暗室だけのものと信じていたそれらが、この日、現実の中にそのまま繰り広げられていた。幻想が現実の中で肉体を獲得し、暗室が全開することによって現実と合一してしまったのである。それは、ホフマン文学にとり全く記念すべき日となった。文学者ホフマンが誕生したのだ。こんな風に。

<ほんのわずか離れた草地の中で何かが動いているような気がした私は、そのことを連れの弁護士 Conradi に伝え、二人してその方に歩いていった、と、そこには何と、両足を見るも無残に撃ちくちだかれて、流れた血という血がこびりついたままの一人のロシア人が、いたく心地よげに正座し、ひと切れの軍用パンを食べていた。この男は、8月26日の午後からこのままで横たわっていたのだ、そして、重傷を負っているというのにびんびんしていた。彼は私たちに空の水筒を示した、そこで Conradi が急いでそれに水を満たしに行った—>④④

いやはやどうにもグロテスクな、ゾッとするほどに滑稽な情景である。念のために云い添えておくら、この日は8月29日であった。

<私がよく夢の中で見ていたことが、本当になってしまった—恐ろしい形で—損なわれたズタズタ

の人間たち!!>

もはや暗室が幻想を生むのではない。現実が幻想を生んでいるのだ。幻想も現実も互いに分け隔てられぬものとなり、奇妙なアマルガムを形成する。残忍で且生命に満ちた冥府の光景、妖怪変化がドレスデンを跋扈するかと思えば、生命の一大スペクタクルであるヴィジョン。それが白日に顕現していた。ドレスデンの戦鬨の喧擾からホフマンは幻想の国へとのがれた、と云われている。けれども、事実はその反対であって、現実に関けた冥府に体ごとのめり込み、現実がホフマンを介して幻想を見ていたのである。したがって、《黄金の壺》や《悪魔の美酒》に感取されうる強力なりアリティの礎をなしているのは、他ならぬドレスデンの恐るべき現実であった。ドレスデン、それは世にも不思議な場所であった。暗室が全開したところ、すなわち魔圏であり、ホフマン文学の練成場にして認識の終着点、それが、ドレスデンである。だが、地獄めぐりも終わり、ホフマンは、ライブチヒの日常に戻ることになった。翌1814年9月末には、指揮者の職も拒んで、再びベルリンの最高裁の判事に復職している。ドレスデンは去り、単調に腹立たしく流れる日常が君臨する。ホフマンの創造力の源泉が暗室であって、暗室が十全に作動しえたのがドレスデンであるとすれば、よしやベルリンの日常に住まおうとも、ホフマンが文学創造を営まんとする時、彼の精神は必然的にドレスデンに浸っていかなくてはならない。己れの核たるドレスデンの魔圏にて絶えず筆をとるホフマン。魔圏の文学である。第一回のドレスデン滞在が、《催眠術師》の冒頭の事件で初めてシャキッとした歯ごたえをホフマン文学に与えた。それは序曲であった。それに続く真正の地獄めぐりの体験濃度の度合いは比較を絶しており、ホフマンは、第二回のドレスデン体験から、その深さにみあっただけの実体を汲みとり、かくしてここにおいてホフマン文学が本当に肉体を手に入れた。その徴候は、ドレスデン体験直後の二作にもろに現われていた。その二作とは云うまでもない、《黄金の壺》と《悪魔の美酒》の対なす二大作で、《壺》が魔圏の陽なら《美酒》は陰、一方が黄金の天上への歩み・昇天ならば、他方は地獄の悪夢への落下、そして、滑稽なドタバタと戦慄の悪夢、ハッピーエンドのメールヒェンとゴシック・ノヴェル。それでいて基本構造に違いはない。題名すら、〈悪魔の〉の一語を除けば全く同じである、と云ってもいい。(41)

メールヒェンものの嚆矢をなすこの《黄金の壺》、第一回ドレスデン滞在中に構想されドレスデン解放直後に着手されたこの作は、現実を包摂した想像力の強度を示すように、幻想描写が細密にぎっしりと詰められ、まさにホフマンの想像力の一大進境、全開を物語るものであって、想像力がようやく対象を対象として見るまでに、凝視されている。作品を殺し想像力の生き肝をぬくこれまでの忌わしき霧が、今祓われ、雨のあがった景色のように、鮮明にしてみずみずしい肌あいの存在が、ついに姿を現わしたのである。フィクションが、十全な状態で始動した。その中で描かれ言及されることは、夢想なぞといったつまらぬものではなく本当のことであり、その本当のことをホフマンが、ドレスデンという魔圏での現実に保証されて写実する。細部にいたるまで綿密に、それゆえ我々の眼には

不連続に。なぜならば、ホフマンが相手にしていたのは、“より高き世界”、真に実在している世界であったからである。それはまた、《黄金の壺》が、他ならぬドレスデンを舞台にしなければならぬ深い所以でもあった。それだけではない。何故この作が、〈近代童話〉と題されているか、その理由も亦、そこから自動的に引き出されてくるのである。〈より高い領域へとよじ登る為の天国の梯子〉⁽⁴²⁾という言葉が、たとえば、《セラピオン同人集》の中で述べられていた。人は、この梯子をのぼって日常から魔法の国に赴くことができる、というものである。だが、この梯子は、実はどこに通じていたものか、ためしに辿って試してみるがいい。めくらみながらよじ登って辿り着いた処、それは何と、今のぼってきたばかりの地上世界であった。地上を離れ地上に出る。ただし、その地上はよりポテンシャルの高められた地上の光景であった。それが、メールヒェンであり、メールヒェンとは、この地上の真景を写実したものであった。〈毎日通りに見かける人物たち〉⁽⁴³⁾を描いた《千一夜物語》に倣い、ホフマンも亦、ドイツの現実のみを、その真の姿において写実的に描かんとする。これこそ、近代童話の真の謂である。それならば、しかし、近代ではなく実は現代童話であり、しかも、《千一夜物語》に先例があるからには、何もホフマンになって始まったことではないのかもしれない。とはいえ、このような魔法の世界が、イタリアのコメディヤ・デラルテ、即ち、滑稽な仮面と衣装をまといた奇矯な身振りをする、大きくデフォルメされた性格たちのドタバタ喜劇、ファルス的手法によって描かれている、ということは、深く興味をそそらずにはおかない。そうでなくとも、《ある劇場支配人の悩み》(1817~8)において展開される見事な喜劇論や、ティークの衣鉢をつぐ幻想破壊の手法、マリオネット演劇への偏愛等から、ホフマンの喜劇感覚を強く感じ、時にはその現代性に驚かすにはいられないだけに、この疑いようもなく喜劇精神であるホフマンが、どうしてファルスを中心に据えたのか、やはり知ってみたい気がする。彼はなぜ主人公アンゼルス、いつも足をもつらせては不器用に転ぶ類の滑稽な人物に仕立てたのか、なぜファルスで書かれていたのか。それには、まずは《犬のベルガンツァ後日譚》や音楽批評中のロマン主義の定義に耳を傾けるにしくはない。

〈ロマン主義こそが、オペラ本来の領域である。ロマン主義オペラの要諦とは、もちろん霊界の不可思議な現象を詩的真実の力によって生の中に持ちこみ、その結果、私たちがすすんでそれを信じ、そして、より高き存在の作用がまのあたり生起することによって、ロマン主義の本質が私たちの眼前に開示されるようにしむけることである〉⁽⁴⁴⁾

ところが、

〈真にロマン主義的なものの中に於いてのみ、喜劇的なものと悲劇的なものがしっくり混じりあい、二つが一つに融けて全体効果を形成し、聴き手の心情を独特に、不思議な形で感動させる。〉⁽⁴⁵⁾
ホフマンがここで念頭においていた範例は、モーツァルトの《魔笛》と、コメディヤ・デラルテの魔法劇の大家カルロ・ゴツィ、そのメールヒェン劇のなかでも特に《トランドット姫》であった。それらこそが〈気高く・滑稽なオペラ〉⁽⁴⁶⁾であった。なぜ滑稽なのか。彼は、こんなことも述べてい

る。

〈空想的なこと、奇想天外なことが普通の生の中に踏み入り、その矛盾から真の冗談が生み出される〉⁽⁴⁷⁾

つまり、〈音楽においても、真のフォームは、深い真剣さから、より高き存在の強く生き生きした認識からしか発しない〉⁽⁴⁸⁾というのである。それは、ついに次のような発言にまでいたる。

〈真の冗談、あの最も内なる深みより生じてくるフォームと同じく、ロマン主義的一空想的なるものも亦、フランス人には縁なきものである。ロマン主義的一空想的なるものは、イタリア人たちのオペラ・ブッフア（喜歌劇）の中核をなし、一部は個々人の性格の奇想天外な飛躍から、一部は偶然というものの不気味な戯れから発する。〉⁽⁴⁹⁾

これではもう全く、ホフマン想い描くところのロマン主義とは畢竟コメディ・デラルテにとどめをさす、と云っているようなものである。事実また、彼自身も、コメディ・デラルテこそ最高の演劇だ、と明言している。しかしながら、それとてつまるどころ、劇場に関わるロマン主義に就いて云われていた、というにすぎず、純粋音楽としての器楽曲となると、話はまたおのずと違ってくるのである。というよりも、ホフマンにあっては、音楽というものが総じて、〈人の胸を無限なる憧れで満たす自然の神秘的な、音で表わされたサンスクリット〉⁽⁵⁰⁾として、天上界の不思議を告知するもの、いわば言語を絶した夢の次元、聖別化された者にもみ踏み入ることの許された聖地、インス女神の神殿であった。だが、その夢の世界はやはり夢で、現実の散文世界に圍繞されるのみならず、ただもう脆く壊れさせられる。索莫とした荒野にほんの時折、遙か遠くに切なく響くだけの神秘的なホルンの音。あるべき調和を喪失した世界が延々と空しく広がり、不快な不協和音で充満していた。惨めな現実光景。それはもう言葉の領域に属していた。言葉が絶対君臨する喪失の次元である。ところがである。音楽の純粹次元と喪失の散文世界とのあいだに、その中間形態をあえて二つほど考えることができる。ホフマンによれば言葉も亦、音楽とその淵源を同じうする。それはまず、言葉から音楽が不可避的に発現するオペラに第一の形象を見た。夢の世界と生とが渾然と合一し、かくて、空想的で悲喜劇的な不思議な状態が醸成され、《魔笛》やゴッツィの童話劇の世界においてその極値に辿り着く。《西洋音楽史》の中で音楽史家メルスマンは、面白いことを云っている。モーツァルトは、〈新しい非現実的な透明な領域への視力を開き、〈『魔笛』の人形芝居があらわれた。〉それは、〈彼岸の世界と絶対的なものへの眼を開き、しかも同時に純粹な戯れの領域への眼を開いている〉⁽⁵¹⁾というのである。ところが、この同じ指摘を、もう一つの音楽と言葉が渾融している芸術にも亦、あてはめることができなくもない。それは一体何か。暗室が全開したことによって夢の次元と地上世界が渾融合一し、夢も現実ももはや不可分な、しかも生命と予感のたぎるアマルガムとなった啓示の文学、すなわち、メールヒェンだった。喪失した調和が地上において回復する稀なるヴィジョン。それは、言葉から音楽を創るオペラとは逆に、音楽から言葉が生じている渾融状態であり、その意味でメールヒェンを、音

階を内蔵した文学と名づけることもできて、《黄金の壺》が《魔笛》の音域音階で書かれている⁵²⁾、
というのも、したがって、満更正鶴を射ていないわけでもないのである。そして、そのどちらも人形
芝居、それも、ホフマンが異常な愛着を示すマリオネット人形芝居であった。それは一体どうしてな
のであろうか。或はまた、啓示の光景がどうしてメールヒェン・ファルスになってしまうのか。否、
それよりもまず演劇なぞという代物がなぜ、ホフマン文学のなかにこうも絡んでくるのか。世界劇場
の視点を暗示する《従兄の隅窓》。《犬のベルガンツァ後日譚》《ある劇場支配人の悩み》《詩人と
作曲家》のように演劇を直接論じたもの。ファルス。作品によっては、たんにファルスであるという
以上に、舞台を作品の中に嵌め込んでいるものさえあり、《ドン・ジュアン》以来の日常と舞台の相
互作用を扱ったその系譜の一つ《シニョール・フォルミカ》(1819)も亦、コメディア・デラル
テ剥き出しのファルスの性格が、ガチャガチャとかまびすしく登場するものであった。それは、音感
のない自称天才作曲家カブッチ氏を中心とする珍奇で救いようのない俗物三人衆で、滑稽でナンセン
ス、破廉恥で恨みがましく、チビ助ツァヘス君さながらの意地悪でいじけた眼つきをして、そそく
さと去っていく、といったまさしくどう仕様もないドタバタ用人物たちであった。けれども、《蚤の
親方》(1821~2)に逼真の演技でえげつなく登場するクナルバンティ氏が、それゆえにこそ愉
快で可愛い如く、我々は彼ら俗物どもを心から愛さずにはいられない。ならば況やホフマンにおいて
をやで、なぶってやりたい程に可愛くてたまらぬ様子が、実によく伝わってくるのである。それがへ
たに改心させられたりなぞすると全くの興奮めで、いわば死んだも同然である。彼らの尊厳は、悪辣
で手をつけられぬ俗物ぶりにこそあり、さんざん痛めつけられ憤怒するカブッチ氏なら愛せても、人
の善いカブッチ氏では到底愛することができない。というよりも、それでは彼の神々しい尊厳を台な
しにしてしまうのである。その点、舞台上の己れの分身の醜態を棧敷席から必死に怒り呼びかけてい
た我らがカブッチ君の奮斗ぶりとなると、洵にグロテスクな面白みを発揮してくれていて、こうこな
くは、と唸らせる出来ばえを見せている。舞台と棧敷とが交流するこの茶番劇には、しかし、それ
を操っていた謎めく人物がいた。〈一種の魔法使いで、全く秘かに不思議この上なき術を自由自在に
操る〉⁵³⁾と噂されるファルスの名優シニョール・フォルミカ(蟻さん)である。舞台(魔法界)と棧
敷(日常)の両界に跨がりカブッチ氏を弄ぶこの男は、それゆえ、作品中の形象化において失敗して
いるとはいえ、ホフマン好みの仕掛人たち、リントホルスト(《黄金の壺》)ドロッセルマイヤー(
《くるみ割り人形とねずみの王様》)アーブラハム先生(《牡猫ムル》)らの系譜に属する人形つか
いの存在で、魔法界の住人であると同時に、茶目っ気ある眼つきで日常と魔法界とを媒介している。
そのフォルミカが、コメディア・デラルテの名優であった。それは、コメディア・デラルテが他なら
ぬ魔法界であったから、ファルスやカーニヴァルの賑いが魔法の国すなわちロマン主義の本質の燦然
たる地上顕在であったからである。顕在なのであって、決して予感ではない。憧れ、夢想、予感とい
われるものは、本源を地上彼方の遙かな夢見る次元に求めるというその本性のゆえに、総じて現実の

充填されぬ幻影にすぎず、強力な想像力に特有の異様な濃度を欠いている。想像力に欠如しているからであろうか。ホフマンは、たとえば、天上の音色などと云う。だが、本当にそのような調べが聞こえていたのであろうか。本人が聞こえたというからには、おそらくそのとおりなのであろう、と推察してはみるが、筆舌に尽くし難いだけにヴィジョンたりえず、信憑性を与えることができないことに変わりはなかった。音の恍惚への一途な拘泥は、むしろ口をあーんぐり開けている白痴に異ならぬ表情を、夢想家たちに与えるばかりで、しびれさす甘い毒、自壊せる芸術家。そのような夢などもういらぬ。いかげんに飽き飽きしたではないか。我々が欲しいのは現実だ。現実をまざまざと見うるヴィジョンなのだ。地上はこのとおり廃墟でも、彼方のロマン主義の国アトランチスに赴けば美しい花園にたっぷり遊ぶことができる、とでもいうのか。だが、地上自体がアトランチスでなければ何になる。地上の生を、煮えたぎる生命の一大饗宴、魔術的な大スペクタクルとして見る視力を喪失する時、美への憧れが鎌首をもたげ、人は、生を薄め生を殺す死美やニヒリズムへと我知らず傾斜していく。ホフマンも亦、天上の調べに憧れていた。けれども、彼は、宿命的にロマン主義の飛翔にとびこむことのできない人であったのではあるまいか。熱狂はあっても埋没がない。予感を口を酸っぱくして強調してみても、生憎、リアリティが生じた験しがないのである。神秘に触れ魂の大海にひたりたければ、ノヴァーリスや ホーフマンスタールを数行読むにしくはない。そのような神秘体験をホフマンが喚起するという事は、絶えてなかった。彼の才能・本領は、全く別のところにあったのである。なぜなら、神秘に、すっかりのめり込むにしては、現実の爪があまりにもズタズタと彼の心を傷つけていたからであって、幻影にのがれてみても、焼けるような激しい痛みが、否が応でも地上を想い出させてしまう。飛翔しても飛翔しても、否、すればするほど激痛がホフマンを打ちのめすように全身に走る。满身創痕、剥き出された神経条。それがホフマンのレーダーだ。〈私は一度、あなたの二段式クラヴィコードの弦の間に、一匹の美しい色の蝶々が閉じ籠められてしまっているのを見たことがあります。その小さな蝶は、ひらひらと楽しげに上下に舞い、輝く翅をパタパタさせながら、ある時は上の、ある時は下の弦に触れるのですが、そうすると弦が、かすかに、よく訓練された恐ろしく鋭い耳にしか聞こえぬ音色や和音をそっと囁いて、まるでその小さな蝶が、静かにうねる波に漂うようにひたすらその顫動の中を泳いでいる、というよりもむしろ、それらに運ばれているように思われました。けれども、少し強めに触れられた弦は幾度も怒ったように楽しげなその泳ぎ手の翅を撃つために、傷を負ったその蝶は色とりどりの花粉を撒き散らしました、が、蝶は、それを気にもとめずに、楽しげな響きや歌を奏でつつぐるぐると飛び続け、そして、弦にいよいよ深く体を傷つけられたあげく、ついに共鳴板の孔の中へと音もなく落ちていってしまったのです。〉⁵⁴ホフマンも亦、天上の音色に傷つけられていた。予感も飛翔も、酷い現実から彼を掬い上げるどころの話ではない。まさにその逆で、ホフマンに傷をつくり且その傷口をさらに開き抉る拷問以外の何ものでもなかったのだ。それが、ホフマンをホフマンたらしめる現実感覚であった。不協和音が、彼をとらえている。地上存在に対しヒ

リヒリと感度の発達していたホフマンは、生存の惹起する不協和音を描かずにはおれなかった。現実の地面にピンで刺され、醜く四つん這いを宿命づけられたホフマン。だが、そのような彼も、メールヒェンに於いてならば、予感をキャッチし吐露することができた。それとても、しかし、ファルス、現世を扱うファルスであったということからして、メールヒェンの憧憬は、もはや憧憬といえるものではありえず、憧憬を扱いながら憧憬が既に無きものにされていたのである。ファルスを介し、より生命のポテンシャルの高められた現実の本来の姿、より強度の生の景観が頭在する。その頭著な発現たるメールヒェンの最高作《ブラムビラ姫》(1820)にも、奇妙な仮面や衣装や性格たちが陸続と姿を現わし、不思議な動物や分身が明滅して、舞台の幻影と棧敷の日常は妖しく混淆しあって極彩色に輝き、作品自体が、陽気な群衆とともに潑刺たるステップで踊り回っていた。それらを可能ならしめたもの、それは、コメディ・デラルテの地ローマであり、謝肉祭の熱気であり、ファルスの仮面とその割り知れぬ活力であった。ファルスと祝祭。この謝肉祭に始まって、復活祭、クリスマス、昇天祭といった祭りは、ホフマンが殊のほか好んだ設定であった。それには何か理由があるのであろうか。そのとおりで、いかに珍奇であれグロテスクであれ、或は、滑稽な仮面も輝く神々しい姿も、全く荒唐無稽な出来事さえも、かかる生のぐつぐつとたぎる祝祭の雰囲気の中でならば何ら奇異ではなく、それどころか、むしろそれら凡てが今こそリアルに生動している、と感取されりるからである。祝祭の瞬間、心のボルテージは驚くほどに高められ、つねならぬ深いヴィジョンを可能ならしめる。このヴィジョンに浴す時、より高い実在の世界が、つまりこの世界の真の景観が、まざまざと開示されてきた。すると、どうだろう、この卑近な現実がそのまま、躍動せる祝祭、陽気でグロテスクで潑刺たる大オペレッタであったのである。油絵でどてどてと塗りたくった趣きの仮装行列やファルスの性格たちが、何かにつけて姿を現わし、あちらこちらとホフマンの作品を奇怪にねり歩く。一支那人の如き服装の男、羽根のついたベレー帽、きらめく水晶製の車輛、口をあぐり開けた貝殻のような形。廻ると天上のハーモニーが響き、それを牽いているのが黄金の装具をつけた純白の一角獣。黄金の手綱、銀色の雉の馭者、大きな黄金虫、はためくその光る翅。—魔法使いプロスパー・アルバーヌス氏(《チビ助ツァッヘス》)登場の段である。このやたら露出狂めく飾り立てぶり、これはもうまさしくオペレッタだ。このアルバーヌス氏が、ある時こんな台詞を口にした。〈私は、理性的な人々の判断によれば、メールヒェンにしか登場しえない人物である〉⁽⁵⁵⁾と。彼は実はこういていたのだ、諸君、私はただの夢物語にすぎぬ子供だましのメールヒェンに出るだけの人物なぞではない、驚くなかれ、きみらの現実に実在しているのだ、ただし、ヴィジョンというレンズで透視するすべを持たぬ者どもにはわからぬあの、より高いポテンシャルにはち切れんばかりの現実にのみ実在している、したがって、ホフマン君とやらのいわゆる近代メールヒェン中の人物である、と。《黄金の壺》も亦、例に洩れず、昇天祭の中で繰り広げられるファルスとなった。〈我がふるさとの、神々しい奇蹟に満ちた遙かな国のものなる素晴らしき和音が、心の中に響く若者〉⁽⁵⁶⁾たる詩人。無邪気な詩心一つで、黄金の壺やお

守りを、すなわち“賢者の石”を手にするべく選ばれし若者。

＜神秘小説のテーマは、探索というテーマである。この種の小説の中では、人間は、現実の中に、現実的なものの昇華であり、変容であるもの、その中に隠されている啓示を探索するためにしか生きない。＞（アルベレス《現代小説の歴史》）⁽⁵⁷⁾

それは、黄金伝説、人類の墮落、調和の喪失、心情を媒体としての錬金術的黄金変成による調和の回復、といういつもながらの図式として繰り返される。かかる救済を前もって十二分に保証された上で、作品は複雑に、矛盾だらけに錯綜する。ジルリオ（《ブラムビラ姫》）やアンゼルスたちが捲きこまれていたのが、時も処も筋も、そこに生起する一切が我々の知る日常の規範では到底測りえないあの、魔圏であったからで、主人公をめぐって天上と地上の力との争いが生じて、その渦にまきこまれた彼らがめくらみながら、それを通じて自己変容を遂げるべくしむけさえすれば、あとはどうでもよい。ホフマン君の、或は仕掛人リントホルスト氏の戯れを思存分楽しみ、そのエキスをたっぷり啜ったあげくに、喉を鳴らし袖で口もとを拭けばいいのだ。さすれば、神秘のエーテルが我々の体内でポンス酒の精気さながらに精神を鼓舞し、ヴィジョンが熱く燃え上がろうというものである。

＜一体アンゼルスの幸福といったところで畢竟、自然の玄妙な神秘である万物の神聖な調和が啓示される、あの詩における生に他ならぬではありませんかな。＞⁽⁵⁸⁾

アンゼルスだけがアトランチスの楽園に赴き、自分は惨めにも地上に取り残されている、と嘆くホフマン君にむかってリントホルスト氏が語る、あまりにも有名な結語である。ロマン主義の本質たるアトランチスとは、＜心の所有地＞⁽⁵⁹⁾のことであった。＜この素晴らしい国は、きみがたぶん思っている以上に、はるかに近いところにあるものだ。＞⁽⁶⁰⁾近いところとはどこか。詩のヴィジョンを見うる時、そこに楽園があった。それは一体どういうことなのか。惨めな現実に対し詩が慰みをたっぷり与えてくれますぞ、ということなのか。すなわち、幻覚剤にすぎないのであろうか。もちろん、そうではなかった。ホフマンがリントホルストの口を借りて薦めていたのは、この現実世界を詩というレンズで正しく見ることであって、然して、アトランチスの在る＜近いところ＞とは、我々の住むここ、今のこの、無味乾燥としてしか思われぬ現実であった。その意味で、啓示の文学形象化たるメールヒェンは、優れたレンズであった、と云うことができる。が、また、極めて不十分なレンズでもあった。なぜなら、悪夢や戦慄、芸術家小説の苦悩をそれは包含することができない。錬金術的黄金変成も結構、SF的構造、これまた結構、それに異存はない。しかしである。ホフマン全体から見る時、彼が予感し体験した本来のヴィジョンを認めつつも、そのヴィジョンがまた、彼の一切の苦悩を包摂しきれず、救済が確定されすぎている、別言すれば、あまりにも閉塞している、と感じないわけにはいかぬ。同じ魔圏の産物でありながら、あまりに深い亀裂を苦悩と救済は示しているため、せつかくの啓示もたんに詩に於いてのみ享受されうる幻想、すなわち麻薬のように映じてきてしまう。＜人間の精神そのものが、存在しうる最も不可思議なメールヒェンだ—何と素晴らしい世界が、私たちの胸中に閉じこめられていることか！＞

〈ダイヤモンドのたて鉦から〉〈不思議な国が、燦然と光を放つ。〉^[6]けれども、かかる雰囲気の中に、ホフマンの分身ともいべき楽長クライスラーの如き悲劇的人物を描き、その者を救済する、ということではできない。もちろん、アンゼルスらにも不毛は与えられてはいる。実は万物の王となりゆくそのような主人公たちに、判で押したように現われる無能な粗忽者といった滑稽な呪い、ないしは自閉症。それは、彼らが、魔圏にのみ感受性を開口したのために地上への不感症となった者たちだからである。そこには、地上における不毛を介してのみ天上の豊饒に参入しうる、とする危険な発想、《ファルーンの鉦山》や《従兄の隅窓》の発想があらわれている。ただ、それも、肯定を旨とするメールヒェンだから、そして、ホフマンがファルスを用いるほどに鋭い現実感覚の持主であった、ということから、滑稽という形をとった。けれども、地上における滑稽の呪いが、天上での祝福を意味することには、依然変わりがない。そして、そのような安全装置をがっちり固定させた上でならば、断章家という本性上いつも長いものを苦手としていたホフマンも、驚くなかれ、最後までイメージを持続させて書くことができたのである。ホフマンが本来メールヒェン作家だから、とでもいってみようか。無論そうではない。ひとえに安全装置のなせるわざにすぎず、ひとたびメールヒェンから離れるや、描かれるべき世界はばらばらに瓦解し、断章或は断片の集まりに類したものに一変した。それだけならまだしも、平板な枠構造を濫用することで断片をつなぎあわせ、魔圏に囚われた人々の苦悩や戦慄や謎を、説明・解説といったもので台なしにしてしまう癖が、何故か、ホフマンにはあり、せっかくの事件も、告白や謎ときのお蔭で潰え去り、ひどく興ざめさせられる。概してホフマンの謎ときはつまらなく、何やら危ういものを、そそくさと既成の枠に押しこんで一息ついている、あわてて安全化操作を施している、と思えるもどかしさが、つき纏うところがあるのである。断章間につながりをつけようとする操作が、ホフマンに狭襟衣を着せている。それを取り払う方法・フォームはありえないのだろうか。一体、メールヒェンを欠いたホフマンにとって、己れの凡てを統合しうるヴィジョンなぞありえたのか。芸術家の苦悩を描く芸術家小説。妖怪や戦慄を扱うオカルトもの。予感の現在を語るメールヒェン。そのどれもが、ホフマンにとって等しく意味を持っている。凡ては“魔圏”の生みだす現象の研究として連環すべきものであったからである。だが、個々に描かれただけでは、畢竟、それらもただ“魔圏”の断片図にすぎなかった。統合の企ては必定である。ホフマンのあらゆるモチーフ、あらゆる素材、あらゆる傾向をたたきこみうる巨大な坩堝、ホフマンの才能や苦悩の全容を盛りこみうる奇想天外なフォームは、ありえないものだろうか。こう問うことによって初めて、我々はホフマンとともに、あのめっちゃくちゃな長篇《牡猫ムルの人生観—偶然混入した反故紙に記された楽長ヨハネス・クライスラーの断片的伝記つき》に踏みいることができるのである。

第1部了。

注

テキストは、Winkler版(Winkler Dünndruck-Ausgabe, E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in fünf Einzelbänden, München Winkler Verlag, 1966)を使用。以後引用は全て、次の番号に基づく。

•Fantasie-und Nachtstücke•	I
•Die Elixiere des Teufels / Kater Murr•	II
•Die Serapions-Brüder•	III
•Späte Werke•	IV
•Schriften zur Musik / Nachlese•	V

1

- | | |
|----------------|------------------|
| (1) III, S. 36 | (7) ebd. S. 43 |
| (2) ebd. S. 38 | (8) ebd. S. 43 |
| (3) ebd. S. 48 | (9) II, S. 84 |
| (4) ebd. S. 38 | (10) ebd. S. 100 |
| (5) ebd. S. 50 | (11) ebd. S. 213 |
| (6) ebd. S. 43 | (12) ebd. S. 213 |

2

- (13) Walter Muschg: Hoffmann, der Dichter der Musik, 「Gestalten und Figuren」所載

(Francke Verlag Bern und München, 1968)

Nora E. Haimberger: Vom Musiker zum Dichter—E. T. A. Hoffmanns Akkordvorstellung—(Bouvier Verlag, 1976)

- | | |
|-----------------|-----------------------------|
| (14) II, S. 46 | (18) 1812年1月12日 Rochlitz宛書簡 |
| (15) ebd. S. 65 | (19) IV, S. 713 |
| (16) ebd. S. 68 | (20) V, S. 316 |
| (17) V, S. 883 | |

3

- (21) E.T.A.Hoffmann Tagebücher. Nach der Ausgabe v. Müllers mit
Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp
(Winkler Verlag, 1971)
- (22) I, S. 8 (26) ebd. S. 77
- (23) 1837年3月15日 (27) ebd. S. 77
Speyer 宛の Julia Marc の手紙 (28) ebd. S. 77
- (24) I, S. 67 ff. (29) ebd. S. 78
- (25) ebd. S. 76 (30) s. Anm. (23)

4

- (31) V, S. 874 (48) ebd. S. 256
- (32) ebd. S. 876 (49) ebd. S. 268
- (33) ebd. S. 877 (50) I, S. 39
- (34) ebd. S. 877 (51) ハンス・メルスマン「西洋音楽史2」
S. 220, (みすず書房)
- (35) 1803年10月1日の日記 (52) ユリイカ "特集ホフマン" 小岸昭一「ホフ
マンとモーツァルトの世界」参照
- (36) 1813年9月8日 Kunz 宛の手紙 (53) V, S. 814
- (37) V, S. 877 ff. (54) I, S. 441 ff.
- (38) ebd. S. 878 (55) IV, S. 444
- (39) ebd. S. 879 (56) ebd. S. 443
- (40) ebd. S. 879 (57) R.M. アルベレス「現代小説の歴史」
S. 383 (新潮社)
- (41) Elixier も黄金の壺も "賢者の石" といっ
ていい (58) I, S. 255
- (42) III, S. 599 (59) ebd. S. 255
- (43) ebd. S. 600 (60) ebd. S. 198
- (44) V, S. 263 (61) IV, S. 260
- (45) I, S. 100
- (46) ebd. S. 100
- (47) V, S. 263

(文学部助手)