

幻想の表現形式としてのフモール：E. T. A. ホフマンの小説における空間表象の分析から

進藤，良太

<https://doi.org/10.15017/4482105>

出版情報：九州ドイツ文学. 34, pp.1-16, 2020-10-31. VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU
バージョン：
権利関係：

幻想の表現形式としてのフモール

— E. T. A. ホフマンの小説における空間表象の分析から —

進 藤 良 太

はじめに

私はこのように言うこともできるだろう、あなたは幻想そのものだと。高く舞い上がるためにフモールはこの幻想という翼を必要とし、しかしフモールという胴体がなければあなたは単に翼にしか過ぎず、風の戯れのように空中を漂うことしか出来ない。¹⁾

上に引用したのは E. T. A. ホフマン著『ブランビラ王女 — ジャック・カロに倣うカプリッチョ *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Calot*』(1820) (以下、『ブランビラ王女』と表記) の一節であるが、ここでは「フモール (Humor)」と「幻想 (Phantasie)」の理想的一体性が語られており、両者は共にどちらかだけでは不十分とされている。フモールについて、W. プライゼンダンツは彼の論文『詩的想像力としてのフモール *Humor als dichterliche Einbildungskraft*』(1966) において、ホフマンの複数の小説作品の分析から「フモールの弁証法的構造」²⁾ というモデルを提示した。すなわちテーゼとしての「散文的現実 (prosaische Realität)」、無限なものへの憧憬に駆られてこれを否定する主体の内的原理としての「イロニー (Ironie)」、そして両者の二元論的な対立を「存在の両価性 (Duplizität des Seins)」の認識へと導き、止揚するジンテーゼとしての「フモール」という三者の関係からこの概念を捉えた。ホフマンの晩年の小説で特に強調される「存在の両価性」を指摘したこのモデルは非常に重要なものだが、この弁証法には幻想の「翼」が登場していない。『ブランビラ王女』におけるフモールは、やはり幻想との関係からも考察されなければならないと考えられる。

この二つの概念を考察するにあたって、上述の比喩を単なる比喩として終わらせるのではなくその内実を明らかとするために、本論は幻想の言語化という問題についても同時に扱わなければならない。フモールと幻想の両者の関係とこの問題はホフマンの小説作品において決して無関係でなく、密接に結びついている。

このことを明らかとするために本論は以下の筋道を辿る。第一章は論全体の言わば見取り図である。『騎士グルック』最終頁に描かれる空間は、一つの主体が形成する秩序 (とその変化) を如実に表現している。このような空間の描写によって秩序の変化が可視化されるとき、それが読者に何をもたらすのかを考察する。第二章では、一つの新たな秩序を形成し、その言語化を契機として従来の秩序に変化を促すという幻想の性質を『隠者ゼラーピオン』の分析から明らかにする。第三章は『ブランビラ王女』における幻想の言語化の

実践を観察し、第二章で述べた幻想の性質がここで物語内の空間の布置として表現されていることを確認する。第四章では同作品における擬音語表現に着目し、幻想の言語化の問題点と可能性を指摘する。第五章では幻想が必要とする言語的な表現形式としてフモールを捉え、それが読者に活発な「情動」を与え、「笑い」を生じさせることを明らかにする。

1. 秩序の表象としての空間

「これはどうしたことだ？あなたは何者なのですか？」—

彼は立ち上がると、真摯で見透かすような眼つきで私を見つめた。だが、私がさらに尋ねようとするので灯りを手に扉から抜け出て、私を暗闇に取り残した。ほとんど十五分が経った。私がもう二度と彼に会えないのではないかと疑い、ピアノの位置で方向を確かめながら扉を開けようとしたその時唐突に、刺繍付きの礼服に華麗なベストを身に纏い、脇には剣を佩いて、手に灯りを掲げたあの男が部屋に戻ってきた。

私は身を強張らせた。男は厳かに近づいてくると優しく手を握り、奇妙な笑みを浮かべて語った。「私こそが騎士グルックなのだよ！」³⁾(本論での傍点は全て論者による。)

ホフマンの小説群を読解するとき、物語の中にある特殊な空間が頻出することに気付かされる。上に引用したのは『総合音楽新聞』に掲載され、小説としては彼の処女作品となった短編『騎士グルック』(1809)の最終頁であるが、ここには「私」が取り残される部屋と「扉」の先という二つの空間、そして両者を媒介する「扉」というモチーフが存在している。「私」からの問いかけ、それに対して当然に期待される「男」からの返答という物語の単純な論理的展開にとってこの「扉」の記述は全くの不要であるにもかかわらず、その後長々とホフマンはそれをめぐる状況を詳細に記述している。さらにはまるで「扉」の先への進入を阻むかのように「男」が再び現れてその空間についての沈黙が保たれるだけに、この箇所はいっそう奇異なものとして読者の目に映るだろう。仄めかされるこの空間、そして「扉」はそれぞれ一体何であり、また物語においてどのような機能を果たすのであろうか。

まず端的に述べるなら、「扉」の先に広がる空間は「男」がそこから自らの作曲の靈感を得たと語るところの「永遠なるもの、言い表せないものとの触れ合い (Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen)」⁴⁾が生じる「夢の王国」⁵⁾として捉えることが出来るだろう。「言い表せないもの」に溢れるこの空間は、それ自体としても非言語的な地としてあり、そして事実その性質が要請するとおり、『騎士グルック』においてホフマンは非言語的な空間を「男」の口から過去の体験としては語らせるものの、「私」がいま・ここで直接的に体験する場として記述することは決してない。「私」の体験はあくまでも「扉」までのものに留まっている。「扉」のモチーフが非言語的な領域へと接続し、それを代替する縁として用いられることで『騎士グルック』において非言語的なものの言語化という難題が巧妙に回避されるのである。

しかし、このモチーフの果たす機能はそれだけにとどまらない。物語において大きく隔った彼岸から「男」が再び現れる様子は——「夢の王国」それ自体が記述されず、またそこから部屋へと戻る過程の一切も省略されるだけに——全く「唐突に (plötzlich)」に描出されたものとして、「私」に「身を強張らせる」ほどの強い印象を、とりわけここでは「騎士グルック」を名乗る「男」への不安をもたらす。そして同様の印象は、「私」の視点を通してこの物語空間を経験する読者にも与えられるだろう。物語上に設定した彼岸と此岸の隔たりを利用して、「私」の問いかけと「男」の返答という物語の論理展開の合間に、物語としての非論理的な面白みを差し挟むことをホフマンは忘れないのである。

では、この物語の読解に際して読者が感じる面白みは何を源として生じるのだろうか、まずは一般論から始めてみたい。世界という全体と個々の私という個体の間にはどのような関係があるだろうか。例えばある個体が目の前にある机を「机」として認識するとき、この個体は目の前の机に対して「(私にとって) それは机である」という価値ないしは意味を与え、そのようなものとして互いの間に連関を作り出す。一つの個体はこの連関を他のあらゆる個体と結び、連関の集合体として一つの秩序が生じる。このように生じる集合体としての秩序は決して不変のものではない。例えば、ある日私にとって先ほど述べた机の価値が単なる「机」から「私が膝をぶつけて怪我をした、忌々しい机」に変わることがあるように、ある個体が他の個体に与える価値が容易に変化することも、また一つの個体自体が秩序の中から姿を消すことも容易にあり得るだろう。そのたびに全体の秩序は多少の変化を被りながら、個体間にまた新たに価値の連関を結びなおすことで再構築され、存続していく。

上述の『騎士グルック』での出来事をこの説明で捉えなおすなら、男が「明かり (Licht)」を持ち去ったことで「暗闇に」取り残された「私」が行う「ピアノの位置で方向を確かめながら (durch den Stand des Klaviers orientiert)」「扉」に接近するという動作は極めて示唆的である。ちょうど太陽光によって私たちが対象の大きさや色彩、自身との距離を視覚的に把握することが出来るように——「私」は「明かり」を価値規定の普遍的な参照項とすることで、対象と直接に触れ合わずとも秩序を構築することが出来ていた。このような参照項が失われて初めて、「私」は他の個体との連関を改めて結び始めるのである。

その語源となる「東方 (Orient)」が端的に示すとおり、動詞 orientieren は「この方角を東と定める」という一つの価値規定を基準として、そこから連鎖的に自身の位置を含めた他の方角を定めていく行為に他ならない。いわば「私」は手探りで掴んだ「ピアノの位置」を新たな参照項に据えることでそこから連鎖的に自らの秩序を再構築していくのであるが、そうして次第に「扉」へと接近する「私」の前に「男」が再び現れるとき、それは同一の個体でありながら以前とは全く異なる様相を、つまりは異なる価値を提示するのである。男はあたかも「夢の王国」に属すると思われるものへと変わっている。この変化があまりに唐突であり、またこの小さな変化に伴って全体の秩序までもが再び揺るがされるために、「私」は「身を強張らせ」たのである。冒頭で述べたホフマンの小説に頻出する空間とは、秩序を表象し、その変化を可視化するための空間である。また、その描写に見られる唐突

さは、秩序の動揺と変化の様相を示す一つの指標であり、同時にこれを読者にはっきりと意識させるべく配された目印である。

秩序のこのような変化は既に述べたとおり、「私」だけでなく、同じ視点からテキストの内部空間を体験している読者にも生じる。また読者の場合には、物語内の秩序の変化だけでなく、物語の筋への期待の無化も同時に起こると言えるだろう。当該引用箇所冒頭の問いかけの時点で既に——謎めいた「男」の正体の探求が『騎士グルック』の主題であるだけに——読者にはその解答への無意識的な期待が生じている。この期待をいわば中断したままに秩序の変化を記述する描写が挿入されることでその唐突さはより強く意識されるのである。

この時、「私」と共にこの物語を経験する読者には、カントの言葉を借りるならば、ある「情動(Affekt)」が生じる。すなわちそれは「緊張した期待が突然無に転化することから生じる情動」⁶⁾である。例えば、ある「諧謔(Scherz)」⁷⁾を聴くに当たって、悟性は話の筋を追いながらその内容を聴き手の内面で表象し、それが理屈に合うもの、「適意」を見出し得るものであり続けることを「期待」し、「緊張」し続ける。しかし——「およそ活発な、身体を揺さぶるような笑いを引き起こすものには、何か理屈に合わないものが含まれているに違いない(それだから悟性は、かかるものに適意を見出し得ないのである)」⁸⁾——この「期待」が突然に無に転化するとき、その最中で理屈に合うものから「理屈に合わないもの」へと、「適意」を見出し得るものからそれを見出し得ぬものへと悟性の表象は急速に交替してしまう。「緊張」からの解放、そして表象の交替が私たちの心に活発な「情動」を、その身体的発露としての「笑い」を与えるのである。⁹⁾

『騎士グルック』において、物語の筋への「期待」を中断したままに挿入されたのは何であっただろうか。それは筋を追う間に同様に構築され、「期待」されていた物語内の秩序が急速に変化していく描写であったはずである。だとすれば先に述べた『騎士グルック』の面白みとは、従来の価値規定の変化から生じる秩序の動揺を看取する読者が感じる活発な「情動」であり、従って読者としてはここで「笑い」を覚えざるを得ないのである。

2. 幻想がなす狂気の秩序

では次に、なぜそもそも『騎士グルック』において非言語的なものの言語化という課題が、その縁としての扉のモチーフを用いてまで回避されなければならなかったかという問題に論を移す。そこには何よりもまず、ホフマンの小説作品における幻想の性質が密接に関係している。三作目の作品集である『ゼラーピオン同人集』(1819)、とりわけ同作品集の表題作『隠者ゼラーピオン』(1818)においてそれは端的に表現されている。

ツェプリアンという青年がB町から二時間ほど離れた森のなかで隠者として暮らす一人の男に出くわす。この男は自身が古代の殉教者ゼラーピオンその人であり、自身の暮らす場所をそのような森ではなくアレクサンドリアからほど近いテーバイの荒野であると主張する。自らの価値規定こそが普遍的な、理知的な人間の認識するいわゆる現実であること

を疑わないツプリアンは、彼が言うところの「狂気 (Wahnsinn)」¹⁰⁾ からゼラーピオンの目を覚ますべく、彼の価値規定を単なる幻想に過ぎないと批判する。これに対してゼラーピオンは「ただ精神のみが私たちの前に現れる出来事を把握するのであり、それゆえ精神が承認することのみが、現実を起こっていること」¹¹⁾ なのだとして反駁する。彼の反駁はまず明らかに、ツプリアンが主張するところの普遍的な現実など存在しないことを前提とし、そのうえで自身とツプリアンの認識の相違は両者の「精神が承認するもの」の違い、つまりは主体が自分の存在するいま・ここに与える価値の相違に過ぎないことを主張するのである。同一の対象への異なる価値規定は当然、異なる秩序体系を作り上げる。ツプリアンが信奉する秩序とは異なるものとして、ゼラーピオンは幻想がなす狂気の秩序を提示しているのだ。

普遍的に妥当する現実の否定によって、二つの秩序の相違点は今や明らかだ。『騎士グルック』の考察において、「明かり」という価値規定の参照項について述べた。『隠者ゼラーピオン』におけるツプリアンとゼラーピオンの秩序についても同様に、参照項に着目するならば、両者の相違はそれぞれの価値規定の参照項の相違として捉えることが出来るだろう。すなわちツプリアンの参照項が自身の足でB 町からこの森へ踏み入ったという経験であるのに対して、ゼラーピオンの参照項は主体の「内面において、いかなる空間にも時間にも存在しなかつた形象や出来事を創作」¹²⁾ する幻想である。だからこそホフマンは、非経験的な幻想を物語という形で疑似的に経験させる「短編小説 (Novelle)」¹³⁾ にこそ両者の媒介可能性を見出すのである。

ゼラーピオンはそこで一つの短編小説を語り始めた。それは極めて精神に富み、火と燃える幻想を与えられた詩人にしかそう出来ぬような構想を持ち、またそれが成し遂げられていた。あらゆる形象が彫塑的な丸みを具え、燃え立つ生気を伴って立ち現れるので、まるで夢の中にいるかのように魔術的な力に魅惑され引きずられ、彼の語る全てをゼラーピオンは実際にその山から見たのだと信じざるを得なかった。¹⁴⁾

ゼラーピオンが語る「短編小説」を聞き終えたツプリアンは上記のように言及する。それ自体としては物語という虚構でありながら、経験によって構築される秩序にすら比肩し得る一つの完成された秩序を構築し、更にはそれを「信じざるを得ないもの」として容認させるという、まさしく「魔術的な力 (magisches Gewalt)」をゼラーピオンの語りは発揮する。このような「短編小説」は Novelle の語源となるラテン語 novella が意味するとおり、その読解によって新たな参照項、価値規定の新たな法則を与えるものとして捉えられなければならないだろう。ホフマンの小説作品における幻想、そして狂気は、決して一般的な秩序から単にそう規定され排斥されるだけのものではなく、価値規定の参照項となることで、一つの新たな秩序を生じせしめる。そしてこれらの、言わば平行線を辿る二つの秩序の関係に変化をもたらす契機となるのが「詩人」による「短編小説」であり、つまりは幻想の言語化という営みに他ならない。だからこそゼラーピオンの「狂気」は、彼の語る「短

編小説」を聞いた後に初めて、そう名指したツェプリアン自身によって「秩序だった狂気 (Methodischer Wahnsinn)」¹⁵⁾ と言い換えられているのである。

またここで注目されなければならないのは、「魔術的な力」の内実が「短編小説」の卓越した「構想」、そして記述される「形象」の「彫塑的な丸み」や「燃え立つ生氣」に存することである。¹⁶⁾ ある意味では「短編小説」が経験の代替として機能しなければならない以上——換言すればテキストの読解によって個々の形象が疑似的に経験されなければならない以上——その「魔術的な力」は記述される個々の「形象」のうちに、つまりはそれらを描写する個々の微細な「語り」のうちに宿るものでなければならない。従って幻想の言語化の試みはホフマンの小説において、記述する対象の「彫塑的な丸み」ないしは「燃え立つ生氣」を言語によっていかに演出するのかがという実践的、技術的問いへと向かわざるを得ないのである。

3. 幻想の瞬間的な形態化

幻想の言語化という困難な課題の実践例として本論は『ブランピラ王女』を取り上げる。イタリア・ローマの市民世界やウルダル庭園国神話と呼ばれる神話的世界といった複数の物語世界から構成されるこの小説は、まさに複数の秩序が並存する小説であると言えるだろう。物語の結末部である第八章において、魔法使いルフィアモンテという『ウルダル庭園国神話』の登場人物がローマにあるピストーイア宮殿に現れ、この神話の顛末を語る詩を朗読し始めると、秩序の並存関係は大きく崩れ、それらは互いに交じり合い始める。この詩の第六連から第八連を引用する。

一対のものが互いに己を認識し、誠実に結び合えば
生の深き真実はこのものたちを明るく照らし出す
色褪せた憂鬱の力なき非難で、もはや

過ぎた知恵という愚かさが感覚を欺くことはない。
巨匠の握る奇跡の針がその王国を開いた。
気違いじみた魔法の嘲弄、これこそ

詩精¹⁷⁾ に高貴なる支配者の王位を与え、
夢から覚まし生へと呼ぶもの。
聞け！既に麗しき音の波は響き始めた。
一切はそれに耳を傾げんとして沈黙する。
閃きつつ紺碧が蒼穹に輝き、
遠き泉が、森が、ざわめいて囁く。¹⁸⁾

この詩は『ブランピラ女王』第六章においても同じようにルフィアモンテによって朗誦され、そしてジルリオの叫び声によって中断された詩の続き、ないしは中断前の詩への応答である。二つの詩それぞれの冒頭を引用する。

陽の輝く青空、花の豊かに咲く大地の喜びが
あかるく燃え立つ国は何処？¹⁹⁾

イタリア！——晴朗なる太陽輝く空、
地の喜び豊かに花咲き燃える国！²⁰⁾

このように二つの詩は明らかな対応を示し、彼方に存在するウルダル庭園国からイタリア・ローマの世界への呼びかけとそれへの応答となっている。このように捉えるならば、再開された詩の「聞け！既に麗しき音の波は響き始めた」という表現は非常に意義深い。中断前の最終連においては「ああ！遠い彼方から歓声が響いてくる！女王が来たる！いざや迎えん！」²¹⁾と語られるが、再開後の詩における「既に響き始めた」「麗しき音の波(Der Töne süßes Wogen)」とはまさに中断前の「歓声(Jauchzen)」である。「遠い遠方」で起こった「歓声」は——二つの秩序の相違、つまりはそれを表象する空間同士の隔たりゆえに——イタリア・ローマの世界において、その言語的な意味が失われた「音の波」として響く。

しかし、ここでローマ世界の「一切がそれに聞き入らんとして沈黙す」れば、彼方にある「泉」と「森」が「ざわめき、囁く(flüstern, lauschen)」のが聞こえるのだ。「音の波」に続いてざわめきと囁きという擬音語表現がなされることで、つまりは彼方にある存在がその意味を半ば把握され得るものとして表現されることで二つの秩序の接近の予感はずますます強められる。ここでホフマンは音の表現の使い分けによって《歓声(言語的)→音の波(非言語的)→ざわめきと囁き(擬音語:半音声的であり、半言語的)》というダイナミズムを作り出し、二つの秩序の隔たりと両者の来たるべき接近を暗示しているのである。しかし予感に満ちた「沈黙」だけを残して、再開後の詩もルフィアモンテが唐突に本を「バタリと閉じる(klappen)」²²⁾という擬音語表現によって再び中断されてしまう。

あたかも詩の内容を『ブランピラ女王』の原稿に記述していた語り手に klappen という擬音語を呼び水にして幻想が浮かび、一つの情景を形成したかのように、彼は残るは最終連だけであった詩の朗誦を中断させ、ある情景を散文によって記述するのだ。それはピストーリア宮殿でルフィアモンテの詩に耳を傾け、神話世界から近づく音に「聞き入らんと沈黙」していた「一切が動き出し、入り乱れて波打ち始め」る情景である。²³⁾それが「いくつもの鐘の音、豎琴やラッパの音が調和して鳴り響く」なかで、一つの全くの「瞬間のうちに」唐突に起こるのである。²⁴⁾このような瞬間的な動きの結果、「一切」は——例えば「ドーム」が「晴れやかな蒼穹」へと、「円柱」が「椰子の木」へと姿を変えていくように——語り手の幻想によって従来のそれとは異なる価値を与えられることで半ば神話的な姿へと変貌する。²⁵⁾個々の形象のみならずピストーリア宮殿それ自体もまた「見渡せぬほど

に広々とした魔法の庭園へと拡大されるのであるが、「調和的」、そして「庭園」という言葉が想起させるとおり、この空間全体、すなわちイタリア・ローマの世界という一つの秩序が、ウルダル庭園国という他なる秩序に影響され、これと結びつくことで新しい一つの秩序を構築し、それが調和的なユートピア空間として捉えられているのである。²⁶⁾

また、中断された詩を含めたこの一連の描写はホフマンの小説作品における幻想の性質を、空間的な布置として表現しているとも考えることも出来るだろう。既に述べたとおり、一般的な秩序に対して、幻想はそれと異なる、狂気の秩序とも呼ぶべきものを形成する。秩序とはある主体が対象に与える価値の連関であり、より細かく見るならば、二つの秩序の違いは、それぞれの主体がある同じ対象に与える価値の違いなのだ。ある対象に通常とは異なる価値を与えること、これがホフマンの小説作品における幻想の根幹である。もし幻想が遠く遙かな「夢の王国」やウルダル庭園国、つまりはかつて存在した遙かな神話的世界でのみ花開くのなら、つまりいま・ここで形成される私たちの価値体系たる秩序と何ら関わらず、これを揺るがさないのなら、それは狂気とは呼ばれない。しかし、ホフマンは常に幻想をベルリンの都市世界やB町から二時間ほど離れた森の中、イタリア・ローマの世界といった物語におけるいま・ここで語られている空間の只中に現出させ、その様相を一変させるのである。一方、幻想の源泉として措定される神話的世界は憧憬の対象として常に遠景に据えられる。しかし、描写の力点が常に幻想の介入によるいま・この空間の変化に置かれるために、それは変化を促す原動力として、ほとんど形骸化した物語上の舞台装置と化していると言えるだろう。

4. 擬音語——音を模倣する言語

詩人による幻想の言語化の試みについて考察するとき、音と擬音語の関係はそれが抱えざるを得ない問題点を示す。擬音語とはまさしく音という非言語的対象の言語による模倣であり、つまりそれは言語化以前の、それ自体としては意味を持たない音という知覚対象への言語による価値づけであると言えるだろう。知覚対象と主体が行う模倣の関係について、『ブランピラ王女』ではコメディア・デラルテの仮面衣装を引き合いに出しつつ以下のように語られる。

そのような輩が身の毛のよだつしかめ面で民衆を笑わせているのを見ると、私にはこのように思われるのです。まるで目に見えるものとなった原像 (Urbild) がこの者に語り掛け、しかし彼はこの原像の言葉を理解できず、実生活において見知らぬ理解不能な言語による語りを理解しようと努める時にそうされるのが常であるように、思わず知らずのうちにその語り掛ける原像の身振りを模倣する、しかしそれに要する労苦ゆえに行き過ぎたやり方での模倣 (Nachahmung auf übertriebene Weise) となってしまうのだと。²⁷⁾

把握しようとする対象それ自体、つまり物自体には到達できないというカント以降の共通理解に則りつつ、私たちが辛うじて知覚し得る対象を、不可知の「原像」からの「言葉」として捉える——初期ロマン主義、とりわけノヴァーリスのヒエログリフの思想を彷彿とさせるこの一節から、先に触れた音の表現の使い分けの前半部を説明することが出来るだろう。つまり、失われた神話的世界として表現される「原像」の世界から発せられる「歓声」は、私たちがそれを理解できないがゆえに、物語上のいま・ここであるイタリア・ローマ世界では言語的意味を剥奪された「音の波」としてしか知覚され得ないのである。

では、「音の波」としてしか知覚し得ないはずの「原像」の「言葉」が、なぜ再び「ざわめき」や「囁き」として聞き取られ得るのか——。換言すれば、なぜ再び擬音語という「言葉」によって表現され得るのだろうか。それは上述の引用にあるとおり、「目に見えるものとなった原像」の「身振り」が「模倣」されることによってである。「原像」が目に見えるものとなるのは——「一切がそれに聞き入らんとし沈黙する」という表現が端的に示すとおり——主体がその把握を試みるときであるが、しかしそこで知覚されるのは、結局は主体の内面に生じる「原像」について種々のイメージに過ぎない。「原像」それ自体を知覚することが出来ない以上、「模倣」され得るのもやはりまたこれらの内的イメージでないだろうか。『ブランビラ王女』の語り手は自身が「模倣」すべき対象を以下のように規定している。

親愛なる読者よ、私は（ひょっとするとあなたも自身の経験からご存知かもしれませんが）これまで度々メルヒェンじみた奇怪な出来事を、それが昂揚した精神がつくる虚像（Luftbilder）として無に消えんとするときに、そういうものを見る才能に恵まれた目の持ち主なら誰しもが、それを生の中で実際に眺め、またまさにそれゆえにその存在を信じられるように、この虚像を掴み、形態化するのに成功したことがあるのです。²⁸⁾

上記の二つの引用を比較すると、まず「原像」と「虚像」の関係が浮き彫りになるだろう。不可知の物自体ともいうべき「原像」はそれが「目に見えるものとなった」とき、主体という「昂揚した精神がつくる」「虚像」として現れる。このようにして「目に見えるものとなった原像」とは、対象の把握の試みから主体の内面にのみ現象するものという意味でまさしく幻想であり、それは何らかの「形態化」を受けなければただちに「無に消えんとする」。このように考察するならば、幻想の言語化の試みにおいて「原像」と言語の間には——主体は結局のところ物自体を知覚し得ず、また辛うじて知覚される幻想をさえ、それが非言語的なものを含むがゆえに十全に表現することは出来ないのだから——いわば避けがたい二重のずれが生じるのであり、「行き過ぎたやり方での模倣」とはこのずれの云いに他ならない。「模倣」とは本来、その接頭辞 Nach- が示すとおり根源的なものの後に続きながらそれを無限に反復していくものであり、そこにはいかなる「行き過ぎ」もあってはならないはずである。

しかし、『ブランピラ王女』の語り手はこのような「行き過ぎ」にこそ幻想の言語化の積極的な意味を見出しているのではないだろうか。もし、それが「原像」の忠実な反復を志向するのなら、語り手はルフィアモンテの朗誦を中断させることなく、その詩のうちで神話的世界の再生を謳わせれば十分だっただろう。しかし語り手は、あくまでも「虚像」を「模倣」するのだという自らの規定に従うかのように、自身の幻想の言語化を動詞 *klappen* というまさしく音の「模倣」に他ならない擬音語表現をその端緒として開始するのである。語り手自身がこのように規定するからこそ、彼が行う「模倣」においてはそれが果たして「原像」の正確な反復であったのかではなく、そこにどのような差異が、言い換えれば「原像」からの超出 (*Übertrieben*) とも呼ぶべき豊かな「行き過ぎ」が生じたのかが問題とされなければならないのだ。

「行き過ぎたやり方での模倣」である擬音語は——例えば一つの記述された擬音語を目にした者それぞれが想像する音が決して一様ではなく相異なるように——常に他なる表現可能性を、言い換えれば他なる価値規定の可能性を含んでいる。このような擬音語によって開始される空間描写によってイタリア・ローマ世界における個体の一切はその価値を書き換えられていったが、その体系として現れる新たな秩序は決してウルダル庭園国神話の単なる反復ではない。個々の対象の価値の書き換えの過程が、描写として目に見える形で提示されることで——従来の価値規定、そして語り手によって与えられた新たな価値規定のどちらも、結局は十全なものではないことが明らかになりながらも、むしろそれゆえに——対象はより深く、より豊かに認識されるのである。このように考察するならば、当該の空間は二つの価値規定の混交によって対象へのより豊かな認識へと至るという意味においてユートピア的なものでありながら、そこには常に他なる価値規定の可能性が存在し得るという意味では常に揺らぎ続ける秩序として読者の眼前に提示されているのではないだろうか。

5. 幻想の表現形式としてのフモール

これまで述べてきた幻想の性質を踏まえて、最後に『ブランピラ王女』における重要概念であるフモールの素描を試みる。同時代においてこの概念の本質が価値の転倒にあったとするならば、幻想とフモールの両者は対象に通常とは異なる価値を与えるという性質において結びつくだろう。²⁹⁾ しかし、フモールの場合にはそこにさらに価値転倒に際して生じる「笑い」という要素が介在している。価値転倒からなぜ「笑い」が生じるのだろうか。既に論述したとおり、私たちが構築する秩序は決して不変のものではない。しかしそれでもなお、私たちが秩序の不変を少なくとも「期待」していることは——『隠者ゼラーピオン』においてそれを書き換えていく幻想が狂気と名指されたことを顧慮すれば明らかだろう。このような不変を期待される秩序が揺らぐとき、そこには様々な反応が現れる。

『騎士グルック』において秩序の変化の様相を示す指標としての唐突さについて考察したが、秩序の変化が唐突にはなく全く漸次的に進行することも十分にあり得るだろう。³⁰⁾ そ

の場合にはテキストの読解の最中に秩序の不変への期待は緩やかに減少し、その代わりに「この物語の筋はそのように進行しているのだから、当然秩序の変化が起こるはずだ」という全く別の期待が高まっていく。従ってこの場合には、ついに物語において達成された秩序の書き換えは期待の成就として——換言すれば「適意」を与えるものとして受け取られる。その一方で、秩序の書き換えが『騎士グルック』、また『ブランピラ王女』においてそうだったように「唐突に」ないしは「瞬間のうちに」行われるとき、その不変への期待は突然に無に帰し、既知であったはずのそれぞれの個体が新たな価値へと書き換えられた秩序がただ眼前に唐突に現れる。それはもはやその是非を問う思考ないし判断にもはや拠らないものとして、秩序の揺らぎを身体的な感覚として読者に味わわせ、笑いを生じさせるのである。

『ブランピラ王女』における笑いの発生過程をこのように考察するとき、論の冒頭に引用した幻想とフモールの関係は既にほとんど明らかである。「風の戯れのように空中を漂うことしか出来ない」「翼」である幻想の性質は、それ自体としては「虚像」に過ぎないことを示しており、それゆえに幻想は語り手の言語によって「形態化」されなければならなかった。そうであるとすれば、「胴体」であるフモールは、やはり幻想の言語的な表現形式として捉えられなければならないのではないだろうか。無論、ここで本論はフモールを幻想の唯一無二の表現形式であると述べるつもりはない。幻想を語る言語はフモール以外にも様々な形式が存在し得る。例えば、幻想を既知の対象に全く未知の価値を与えるものとして捉え、また描写においてその要素が前面に押し出されるのなら、それはフロイトが論じるどころの「不気味なもの (das Unheimliche)」である。あるいはまた、幻想による秩序の書き換えを全く漸次的に描写するなら、それは読者にとって「適意」のものとして、幻想の源泉たる対象それ自体、物自体の世界への憧憬と接近を高らかに謳うものとしても表現され得るだろう。ホフマンの小説においてそれは物語内の秩序の表象としての空間の変化によって表現されているだけに、唐突さといった変化の指標は、ホフマンの小説において幻想の言語化という問題を論じる際に見過ごされてはならない要素であるように思われる。

『ブランピラ王女』における幻想の表現形式は、価値の書き換えの唐突さゆえに読者の「期待」を無に帰し、秩序の動揺を身体的な感覚として味わわせ、それに終始するフモールである。だからこそ、それはやはりルフィアモンテによる詩の朗誦のなかで暗示されているとおりの「気違いじみた魔法の嘲弄」として捉えられるだろう。このようにして提示されたフモールはただ読者の「笑い」を生じせしめるだけのものであることは確かであるが、しかしこれこそ『ブランピラ王女』において「詩精 (Genius)」³¹⁾に「高貴なる支配者の王位を与え、夢から覚まし生へと呼ぶ」ものなのだ。

むすび

「昂揚した精神が作る」「虚像」という言葉が示すとおり、幻想とは不可知の「原像」から主体に辛うじて知覚される非言語的な像であり、それはそのままでは「無に消えんとす

る」ために、一つの「形態化」を必要とする。このような非言語的な幻想の言語化の試みはホフマンの小説作品において、秩序の表象としての特異な空間を生じせしめる。秩序とは主体が対象に与える価値の体系である。そのようにして構築される空間が幻想の介入によって書き換えられていく過程が描写されるとき、そこにはホフマンの持つ幻想観が十分に表現されていると言っていいだろう。つまり、——ホフマンが物自体の世界ともいべきものを幻想の源泉として措定しながらも、幻想を物語のいま・ここに現れるものとして表現するがために——それは他の主体がそれに与える価値、そしてその体系としての秩序を揺るがすものとならざるを得ない。物自体の世界はこのいま・この空間の外側に遙かな遠景として置かれ、そこから響く「音」に『ブランピラ王女』における語り手をはじめとした「詩人」が言語によっていかなる形態、いかなる価値を与えるのが問題となるのである。擬音語表現をはじめとしたこのような「行き過ぎたやり方での模倣」において志向されるのは、もはや「音」の完全な反復ではなく、結局は対象への無数に存在し得る価値既定のほんの一つに過ぎないものの言語化にどのような効果を見出すかという問いであるだろう。

このような効果の一つとして、私たちは『ブランピラ王女』における幻想の表現形式であるフモールから生じる笑いを見出すことが出来るのではないだろうか。幻想による価値の書き換えが全くの瞬間のうちに起こるとき、それは幻想を狂気と呼ばしめるところの秩序の不変への「期待」を唐突に無に帰してしまう。「期待」の「緊張」状態からの解放に加えて、書き換えの結果として秩序の表象としての空間が揺らぎの只中にあるもの——つまりは他なる価値規定の可能性を常に含んだものとして新たに提示しなおされることで、それは読者に活発な「情動」を与え、「笑い」を生じさせるものとして現れるのである。

1803年、生涯の友であるヒッペルに宛てたホフマンの手紙の一節は、その17年後『ブランピラ王女』において幻想という「翼」と共に地上から舞い上がるフモールが読者に与えるものを奇しくも既に予感していたかのようである。

もし、詩精が現れて私たちを惨めな日常に縛り付けている鎖を解くとしたら、どうだろうか？（この鎖も結局のところは私たちの想像の戯れに過ぎないのかもしれないのだが——）そのとき、私たちは何をやるのだろうか？³²⁾

注

- 1) E. T. A. Hoffmann : *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke u. a. Frankfurt am Main. 1985. Bd. 3, S. 910. 本論におけるホフマンからの引用は全て同全集に依拠し、引用する際は以下、巻数と頁数のみを記す。
- 2) Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterliche Einbildungskraft*. München, 1963. S. 74.
- 3) Bd. 2/1, S. 31.
- 4) Bd. 2/1, S. 24.

- 5) Ebd.
- 6) 『判断力批判』自注において、カントはこの「情動」について、「適意 (Wohlgefallen)」と「満足 (Vergnügen)」との峻別から出発し、説明している。対象への是認ないし否認と同義である「適意」が理性に基づくものであるのに対して、「[...]」満足の意味とするところは「[...]」、常に人間の生全体を促進させるという感情にあり、従ってまた身体的健在即ち健康の感情にある」のであり、「一切の満足はけっきょく身体的な感覚に他ならない。」そして、当該の「情動」はこのような「満足」が極度に高められたものである。「満足」を与えるものとして三つの自由な遊びが挙げられるが、これらのなかで本論に最も関係するのは「思惟の遊び」である。それは言い換えれば悟性の表象との遊びであり、つまりは表象の交替によって心に活発な「満足」を与えるところのものである。(Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, In: Ders., *Werke in sechs Bänden*, Darmstadt 1957, Bd. 5. S. 434ff.) また、同テキストからの引用にあたっては、以下の邦訳を参考とした。カント著、篠田英雄訳：『判断力批判』、岩波文庫、1964年。
- 7) Ebd. S. 436.
- 8) Ebd. S. 437.
- 9) 「笑い」を生じさせるこのような冗談を聴き終えた後に生じる現象について、カントは以下のように述べている。「それだからかかる冗談にあっては、仮象が消滅してしまっても、心は振り返って今一度話の筋を辿ってみる、すると緊張と弛緩とが互に急速に交替するので、心は振動状態に置かれるのである。そしてこの振動は、いわば張りつめた弦が突然（徐々にではなくて）弛緩するために、我々の心に感動を生じせしめ、またこの感動と調和する運動を身体の内部にひきおこすのである。」(Ebd. S. 438.)
- 10) Bd. 4, S. 30.
- 11) Bd. 4, S. 34.
- 12) Ebd.
- 13) Ebd.
- 14) Ebd.
- 15) Bd. 4, S. 34.
- 16) それ自体は全くの幻想ないし夢の描写でありながら、生における経験にさえ肉薄するリアリティを志向するホフマンの幻想描写の性質について、木野光司氏は「夢の迫真性 (Traumwirklichkeit)」という的確な概念を与えている。木野光司：『ロマン主義の幻想・自我・都市像 — E. T. A. ホフマンの文学世界 —』、関西学院大学出版会、2002年、255頁。
- 17) 当該の詩の訳出にあたっては以下の翻訳全集第八巻を参考とした。ホフマン著、深田甫訳：『ホフマン全集 8 ちびのツァヒェス・ブランピラ王女・最後の物語集 I』、創土社、1971年。『詩精 (ゲーニウス)』の訳語については注31を参照。

- 18) Bd. 3, S. 905.
- 19) Bd. 3, S. 864.
- 20) Bd. 3, S. 905.
- 21) Bd. 3, S. 865.
- 22) Bd. 3, S. 905.
- 23) Ebd.
- 24) Ebd.
- 25) Ebd.
- 26) Ebd.
- 27) Bd. 3, S. 813.
- 28) Bd. 3, S. 790.
- 29) 1800年前後のドイツにおける「フモール」は美学、哲学の領域において、シュレーゲル兄弟、ジャン・パウル、シェリング、ゾルガーといった錚々たる思想家、芸術家たちによって論じられた極めて複雑な概念である。しかし、もし有限と無限の対比という相からこの概念の一端を説明することが出来るとすれば、——ジャン・パウルが『美学入門』においてそう規定したとおり——「フモール」は「転倒した崇高として、個々のものを否定するのではなく、むしろ有限なものを理念とのコントラストによって否定する」ものである。つまり「フモール」にとっては崇高なものも含めて一切の有限なものは理念という無限なものとのコントラストのうちでむなしく、無価値なものへとその価値を転倒されるのである。なお、上述のフモールの概念規定については、W. Preisendanz: Artikel: „Humor“, in: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart 1971ff., Bd. 3, S. 1232-1234を参考とした。
- 30) 秩序の漸次的な変化の一例として、ホフマンの小説作品から『黄金の壺』(1808)を挙げることが出来るだろう。物語全体を市民アンゼラムスの詩人への変容過程として捉えるなら、そこで一貫して行われるのはアンゼラムスの幻想による、ドレースデンの市民世界という所与の秩序の、詩人の理想世界たるアトランティスへの書き換えである。この過程が物語全体を通して詳細に語られ、読者はアンゼラムスの認識の微細な変化を常にテキストとして読み進めているのだから、この書き換えは読者の「期待」に沿うものとして受け取られるだろう。
- 31) 「詩精」という訳語について、深田訳版翻訳全集において注釈等での解説は見受けられないが、知覚し得ない普遍的なエネルギーの——個々の神的なかたちまで含めた——様々なすがたでの顕れという古代におけるゲニウス思想に、もはや把握し得ない「原像」と辛うじて知覚し得る「虚像」としての幻想、そしてこのような幻想の詩人による言語化によって対象が他なる価値を持って——つまりは他なる姿で描出されるという発想を重ね合わせるなら、それは極めて的確な訳語であるように思われる。
- 32) Bd. 1, S. 143.

Humor als eine Ausdrucksform der Phantasie

— Eine Analyse der Raumvorstellung in E. T. A. Hoffmanns Romanen —

Ryota SHINDO

Die vorliegende Abhandlung beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen Humor und Phantasie in E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, sowie der Frage nach der sprachlichen Darstellbarkeit von Phantasie selbst. Beide Themen sind häufig in seinen Romanen miteinander verbunden. Der Versuch, die Phantasie mit Sprache auszudrücken, führt dabei zu verschiedenen Schwierigkeiten. Diese Abhandlung konzentriert sich aber hauptsächlich auf folgende drei Fragen:

Welche grundsätzliche Eigenschaft hat Phantasie in Hoffmanns Romanen? Jedes Subjekt gibt jedem Gegenstand in seiner Umgebung seinen subjektiven Wert und seine subjektive Bedeutung, die sich als eine Summe aller zwischen Subjekt und Objekt etablierten Zusammenhänge somit als eigene Ordnung formieren. Normalerweise erwartet dabei das Subjekt, dass seine selbstgeschaffene Ordnung allgemeingültig und unveränderlich sei. Phantasie erzeugt allerdings durch Umwertung der gleichen Gegenstände eine zu der normalen unterschiedliche Ordnung. Phantasie erschüttert damit die vom Subjekt unterstellte Stabilität der eigenen Weltordnung. Dieser Konflikt offenbart sich vor allem in den Werken der Dichtkunst. Wie in *Einsiedler Serapion* beschrieben, wird die Phantasie des Protagonisten Serapion erst durch seine Erzählung zu etwas Glaubhaften auch für andere Personen. Phantasie erzeugt also durch ihre sprachliche Verwirklichung erst den von Hoffmann als „methodischer Wahnsinn“ bezeichneten Zustand, der die Veränderung der vorliegenden normalen Ordnung verursacht.

Kann Phantasie für Hoffmann allerdings wirklich erzählt, d. h. mit Sprache ausgedrückt werden?

Nach dem Erzähler der *Prinzessin Brambilla* besteht Phantasie aus „Luftbilder[n]“, die ein Subjekt aus einem „Urbild“ kreiert, das ihm selbst verborgen bleibt. Phantasie bildet deshalb das „Urbild“ nie vollständig ab, und eine sprachliche Repräsentation der Phantasie kann das Phantasiebild selbst nie vollkommen beschreiben, weil die Beschreibung eine Konkretisierung darstellt, die bereits in der Abbildung des Urbilds nicht gegeben war. In diesem Sinne muss daher schon der Versuch, Phantastisches mit Sprache auszudrücken, immer unvollkommen bleiben. Der Erzähler zielt deshalb auch mit der „Nachahmung auf übertriebene Weise“ nicht darauf ab, mit Sprache das „Urbild“ zu beschreiben. Sondern er möchte mit der Darstellung der Phantasie dem Leser klar machen, dass die ‚normale‘ Ordnung letztlich nie absolut, sondern eine Variation aller möglichen Ordnungen darstellt, zu denen auch die phantastische zählt.

Was aber soll dann die Erschütterung der Ordnung durch die Phantasie nach Hoffmann beim Leser bewirken? Wenn die angenommene Unveränderlichkeit der Ordnung in der Geschichte plötzlich zusammenbricht und der Leser diesen Prozess durch den Text erfährt, führt dies zu einem „heftigen Affekt“ (Kant: *Kritik der Urteilskraft*) in seinem Innern. Dieser Affekt wiederum resultiert

beim Leser in einem Lachen als körperliche Kompensation.

Phantasie benötigt ihre, wenn auch unvollkommenen, Ausdrucksformen. In *Prinzessin Brambilla* ist es der Humor, der die Erwartung des Lesers unterläuft und dadurch die von jedem Subjekt konstruierte Ordnung nicht als etwas Unveränderliches, sondern als etwas im ständigen Wandel Befindliches entlarvt.