



# E.T.A. ホフマンの『イグナーツ・デナー』における消失する境界線 : 表象としての”es”を手がかりに

土屋, 邦子

---

(Citation)

DA, 10:3-17

(Issue Date)

2014

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81008753>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008753>



E. T. A. ホフマンの『イグナーツ・デナー』における消失する境界線  
—表象としての„es“を手がかりに—

土 屋 邦 子

はじめに

E. T. A. ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) の作品に関する従来の研究では、変身や分身のモチーフに代表されるように、ふたつの世界の対立と宥和への試みについて論証されたものが主流を占めてきた。<sup>1</sup> しかし、ホフマン自身が作品の中で「両者の境目は、はっきり認識していない」<sup>2</sup>と何度も強調しているように、彼にとって創作する際の基本的な問いは、どうすればふたつの世界の境目を読み手に意識させずに、渾然一体とした物語世界を生み出すことができるかであったと推察できる。

そこで本論では、区別のはっきりしないふたつの世界、すなわちホフマン独特の「幻視者 (Geisterseher)」<sup>3</sup> の見た渾然一体とした世界に注目して、非人称動詞の形式主語であり、三人称中性名詞の代名詞でもある„es“に焦点を絞って、境界線の消去がどのようになされているかを考察する。

ホフマンの作品には悪魔 (Teufel)、サタン (Satan)、魔法 (Zauber)、デーモン (Dämon) や霊魂 (Geist)、幽霊 (Gespenst)、妖怪現象 (Spuk) などのモチーフが満ちているだけではなく、登場人物が得体の知れないデモニッシュな力に駆り立てられ、自分の意思に反し無意識のうちに、とんでもないことをやらかしてしまうというシーンがよく出てくる。この「悪魔的な何か」として表象されているものが、ホフマンの作品では„es“という言葉で表現されており、これはカイザーが『絵画と文学におけるグロテスクなもの』(*Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1957) で指摘しているように行為の主体が特定できない、正体不明の、不気味で不可解で非人間的な、つまり幽霊現象的な何かの日常への「侵入」を意味し、この侵入がふたつの世界の境界線を消去することになると考えられる。<sup>4</sup> カイザーはさらに「グロテスクなものとは『非人称的なあるもの』の表現であり、心理現象的な—es freut mich 私は嬉しい—や自然現象的な—es regnet 雨が降る、es blitzt 稲妻が走る、と並ぶ幽霊現象的なエス (Es) の表現である」<sup>5</sup>と述べている。つまり「現実の世界に居

<sup>1</sup> Vgl. z. B. Heinz Puknus: *Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom „Goldnen Topf“ bis „Meister Floh“*. In: *text+kritik*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Edition text+kritik, 1992, [Nr. 3. 2.], S. 53-62.

<sup>2</sup> E. T. A. Hoffmann: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. In: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, Bd. 2/1, S. 325.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Wolfgang Kayser: *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg: Gerhard Stalling, 1957, S. 199.

<sup>5</sup> Ebd.

地の悪さを抱いている者は、世界に対する懐疑が根底にあるので疎外感を募らせやすい。その疎外感が、自然現象や心理現象に触発されて無意識を揺さぶり、デーモンの姿を借りて日常世界に侵入する。それが幽霊現象的なエス (Es) である」<sup>6</sup> と言うのである。

得体の知れないものの侵入は『カロ風幻想作品集』(*Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814) よりも『夜景作品集』(*Nachtstücke*, 1817) の方に顕著に見られる。例えば、『砂男』(*Der Sandmann*, 1815) ならあたかも生きているかのような人形のオリンピア、『廃屋』(*Das öde Haus*, 1817) なら生きて動き出しそうな絵、『石の心臓』(*Das steinerne Herz*, 1817) なら今にも生暖かい血が通いそうに見える石の心臓などが、幽霊現象的な何かの侵入として挙げられる。命のないはずのものに命があるように見せかけることこそ、そのような侵入に他ならない。また、この侵入によって夜の闇に残留するものがろうそくの炎や月明かりなどで照らされ、昼間は眼が充分馴れ親しんでいる対象物が、突然、奇異で珍しいものに変貌し、時には、揺れる炎の中でよそよそしい外観を呈して幽霊じみて見えてくるのである。その背後には苦悩や葛藤が揺らめく炎に重なり、つかみどころのないもの、不気味な „es“ として漂っている。このように『夜景作品集』には人間の暗部を照らし出すために、不思議な (wunderbar) ものと奇妙な (seltsam) もの、さらに不気味な (unheimlich) ものとは、なんとも変な風にからみ合った世界が繰り返し描かれているのである。<sup>7</sup>

本論では『夜景作品集』から『イグナツ・デナー』(*Ignaz Denner*, 1816) を取り上げる。その際、個人の無意識レベルで作動する欲望自体に光を当て、 „es“ を手がかりに境界線の消去がどのようになされているかを明らかにしたい。この作品を選んだ理由は、敬虔で忠実な猟区兵アンドレスと、悪魔と契約を結び魔術を駆使し盗賊の頭として残酷な所業をなすイグナツ・デナー (実は老トラバッキョの息子) という対照的な二人を主人公にしていることと、風土も文化も全く違うふたつの都市 (ドイツのフルダとイタリアのナポリ) を舞台にしていることの二点において、作品の枠組みとしてすでに具体的にふたつの世界が提示されているからである。

## 1. ホフマン作品に見るくもうひとつの世界>

ホフマン作品の受容においてよくいわれるくもうひとつの世界><sup>8</sup> がどのようなものなの

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> 語り手に用語の説明や創作の意図を種明かしさせる手法はホフマンの常套手段である。例えば『廃屋』のプロローグでは、エーバーハルトの『類義語論』(*Eberharts Synonymik*, 1802) にも書いてあるから聞き手も知っているはずだと「理性によって根拠づけられない認識や欲望の表現をひっくり返して奇妙なと言うのに対して、不思議なというのは、人々がありえないとか理解できないと見なしている自然のよく知られた力を越えたものなのだ。あるいは自然の通常の道筋に逆らうようなものをいうのだ」と、登場人物に奇妙なもの不思議なものの区別を語らせた上で双方の「恐ろしく微妙に入り混じった話」を始めるという構成になっている。Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Das öde Haus*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, Bd. 2/1, S. 164.

<sup>8</sup> 代表的な論考の一つ挙げると、オットー・ランクは『分身 Doppelgänger』(*Der Doppelgänger*, 1912) で、ホフマンは分身群の古典的創造者で、彼の数ある作品の中でこのテーマを全く暗示し

か見ておこう。短編『大晦日の夜の冒険』(Die Abenteuer der Sylvesternacht, 1815)は貞淑な妻と幼い息子を故郷のドイツに残してイタリアを訪れた主人公エラスムスが、フィレンツェで悪魔医者ダベルトットの被造物である高級娼婦の魔女ジュリエッタに魅了され、二人の女性の間で引き裂かれてしまい、ジュリエッタによって自らの鏡像を奪われてしまう物語である。北国の市民的秩序と南国の誘惑という対立図式が際立つ作品であるが、注目すべきは、ホフマンがこの作品の初めと終わりで、創作の手の内を明らかにしていることである。編者の前口上として次のように述べられている。

旅の途上にある熱烈な崇拜者の日記によれば、またもカロ風幻想作品について語られているのであるが、この男、どうやら内面生活と外面生活とをもうほとんど区別することができないようである。しかし、親愛なる読者よ、あなただってそんな境目 (Grenzlinie)などははっきり認識していないのだから、多分この幻視者があなたを誘き寄せ、あなたは何時の間にか見たこともない魔法の国にいて、この国の奇妙な得体の知れないものどもが他ならぬあなたの外面生活に、当然のように踏み込んできて、きつと昔からの古い知り合いのように、あなたと大変親しく付き合いをしたがるでしょう。<sup>9</sup> (下線は引用者による)

さらに追伸として次のように付け加えられている。

私の人生にはあまりにもしばしば見知らぬ暗い力 (eine fremde dunkle Macht) がはっきりと目に見え、ずかずか入り込んできて眠りから至上の夢を騙し取りながら、奇妙な姿のものたち (gar seltsame Gestalten) を私の行く道に押し出してくるのだ。<sup>10</sup>

前口上と追伸から、ホフマンは、熱が下がれば忘れてしまう旅の熱狂家のうわごとを誰かが書き残したものである、と見せかけて、高熱でうなされ意識が朦朧とした瞬間に見た＜もうひとつの世界＞を、熱が下がった時、つまり理性や合理の支配する世界に戻った時に、素早く追体験して他者に理解可能な物語に編み直したのだ、と創作の手の内を明かしているのである。同様のことは、『ブランビラ王女』(Prinzessin Brambilla, 1821)でも言われている。「[...] 高揚した精神の見る幻影が、まさに消え去って無に帰そうとするあわやの瞬間にそれを引っ捕らえて、造型することに成功したことがないわけではなく、読者も多分ご自分の経験からそれはご承知だろうが、このような幻影を見ることのできる幻視力を授か

---

ないものは無く、多くの重要な文学作品では分身そのものが中心主題になっていると述べている。つまり、この分身こそが旅の熱狂家の幻想や夢想の世界の主人公であり、＜もうひとつの世界＞とは旅の熱狂家の見た幻想、夢想の世界である。

<sup>9</sup> E. T. A. Hoffmann : Die Abenteuer der Sylvester Nacht. In: ders.: Sämtliche Werke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, Bd. 2/1, S. 325.

<sup>10</sup> Ebd., S. 359.

っている眼なら、必ずこの幻影を本当に人生のなかに透視していて、それゆえにこそその実在を信じるのである」。<sup>11</sup>

またホフマンはくもうひとつの世界>である想像空間に堅固なリアリティーを付与するために、実在の街や普通の市民を克明に描き、数々の生々しい具象イメージを導入している。そのために作品内では欺きと真実、虚構とリアリズムという二重のパースペクティブが相互に入れ替わり、それが作品の骨格をなしている。

## 2. 三人称中性代名詞・非人称動詞の形式主語としての„es“

続いて、作品の具体的な分析に入る前に„es“の表現の歴史について触れておく。„es“は三人称中性代名詞以外の用法では、非人称動詞の形式主語として用いられ、自然現象、状況・時間の経過、身体・心理状態や感覚の表現、さらに主語を明確にしないで出来事を表わす場合などに使用される。ドイツ語表現で„es“がどのように用いられてきたかを、本論に必要と思われる範囲に絞り概観する。言語学的な観点からの考察ではないことを断っておく。

「心理学的顧慮に基づく言語」(*Sprache in psychologischer Rücksicht*, 1783) でカール・フィリップ・モーリッツは「言語そのものは人の心の刻印であり、人間の心の内を忠実に描き出すことが可能であるため、心理学と深い関りを持つ」<sup>12</sup> という観点に立ち、「この分野の研究には、とりわけ非人称動詞がよき検討材料になる」と指摘している。「例えば「雷が鳴る (es donnert)」という語を耳にした時、まず浮かぶのは雷鳴そのものであり、この雷鳴を起こした行為者が誰であるかを問うことは稀である。非人称動詞を用いるのは、これによって表現される現象が、我々の身体ないし心による内的知覚の経路を通して感覚的に受け止められ、その現象を起こした直接的な行為者が捉らえがたく„es“でしか表現できない場合」であり<sup>13</sup>、「私には[...]と思われる (es dünkt mich) と、私は考える (ich denke) を比較した時、前者が正確さを欠くあいまいな判断を示すのに対し、後者は自己の意思が明確である」<sup>14</sup> と述べている。この関連を山本は『カール・フィリップ・モーリッツ』の中で「非人称的表現は人間の意志によっては左右できない、あらゆる生命や自然現象を表象している」とまとめている。<sup>15</sup>

さらに、ニーチェは『善悪の彼岸』(*Jenseits von Gut und Böse*, 1886) で次のように述べている。

<sup>11</sup> E. T. A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, Bd. 3, S. 791.

<sup>12</sup> これに関してはバウルも『言語史原理』(*Prinzipien der Sprachgeschichte*, 1880) の中で「心理的主語 (das psychologische Subjekt)」という用語を提唱して、「注意を向けさせようとする対象を強調する心理的主語と非人称動詞の関係」を論じている。Hermann Paul: *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer, 1968, S. 124.

<sup>13</sup> Karl Philipp Moritz: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Nördlingen: Franz Greno, 1986, S. 55.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> 山元淳二『カール・フィリップ・モーリッツ』鳥影社、2009年、253頁参照。

思想というものは<エス (それ)>が欲する時にやってくるもので、<自我 (われ)>が欲する時にくるのではない。したがって主語<われ>が述語<思う>の条件である、と主張するのは事実の歪曲であるということだ。つまり、それが思う (es denkt) のである。しかしこの<それ (es)>を、ただちにあの古くて良く知られた<われ>だとみなすのは、控え目に言っても一つの仮定一つの主張に過ぎない。まして直接的確実性では決してない。要するに、この<それが思う>ということさえ実は言いすぎなのである。この<それ (es)>がすでに出来事の解釈を内容として含んでおり、出来事そのものには属していないのである。<sup>16</sup>

デカルトの「われ思う、ゆえにわれあり」の命題でよく知られる懐疑論の第一原理の確立に対して、ニーチェは「それが思う (es denkt)」と表記することで、文の主語に自我としての<われ>の代わりに非人称動詞の形式主語<それ (es)>を持ち出し、形而上学批判の文脈で自我の自明性そのものを否定したのである。この点に関してフロイトは「ニーチェはわれわれのありかたにおいて非人称的なもの、いわば自然必然的なものを<エス>という文法的な表現で呼ぶのを常としていた」<sup>17</sup>と主張しており、ニーチェの論考がグロデックやフロイトに大きな影響を及ぼし、精神分析理論の礎となったことは十分に考えられる。

心身医学の父といわれるグロデックは、精神分析の創始者フロイトの強い勧めで『エスの本—ある女友達への精神分析的な手紙』(*Das Buch vom Es: Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*, 1923) を著した。この女友達とはフロイトに他ならないとされ、<sup>18</sup> 彼もそこで展開される<エス>の存在を認め、同年『自我とエス』(*Das Ich und das Es*, 1923) を発表した。精神分析の重要な概念である<エス>の起源については諸説あるが、今日では、名詞化されたエス (das Es) はグロデックのオリジナルだと考えられている。<sup>19</sup> その由来を彼は『エスの本』の中で、ゲーテの中核思想「神なる自然 (Gott-Natur)」<sup>20</sup> から着想を得たと明かし、<エス>をニーチェの理性批判の思想を背景に、個における主体の問題、生命、自然というそれぞれのレベルにおいて考察し、生命現象すべてを司る存在であるとしたのである。<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*. In: *Nietzsche Werke*. Berlin: Walter de Gruyter, 1968, Abt. 6, Bd. 2, S. 25. ニーチェは小文字で„es“と表記している。大文字で„ES“と表記したグロデック、フロイト、カイザーのようにそれをあえて名詞化し、さらに議論を展開する意図のなかったことがうかがえる。

<sup>17</sup> Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips; Massenpsychologie und Ich-Analyse; Das Ich und das Es*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M: Fischer, 1999, Bd. 13, S. 251.

<sup>18</sup> 野間俊一『エスとの対話』新曜社、2002年、6頁参照。

<sup>19</sup> 木村敏「エスについて—フロイト・グロデック・ブーバー・ハイデガー・ヴァイツゼッカー」、『木村敏著作集 7 臨床哲学論文集』弘文社、2005年、343-374頁参照。

<sup>20</sup> Georg Groddeck: *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*. Frankfurt/M: Fischer, 1979, S. 235.

<sup>21</sup> 野間、前掲書、306-308頁参照。

一方、フロイトは身体組織から発生する本能的欲求の無意識的表現を„Es“と呼び<sup>22</sup>、それをどんな組織も持たず、混沌としており、全体的意思も示さず、ただ快感原則に従い、無意識的であり、現実原則を無視し、直接的または間接的な方法（症状形成や昇華）によって満足を求めるものであるとした。<sup>23</sup>

彼は『快感原則の彼岸』（*Jenseits des Lustprinzips*, 1920）の中で「Es における諸過程には論理的思考方法は通用せず、時間観念に相当するものは何もなく、社会的価値を無視する本能的欲求のエネルギーであり、それは衝動、欲動、情動となって現れ、快感原則に支配されている」と述べている。<sup>24</sup> ちなみに、快感原則を修正し、現実の規制を受け入れ、現実と折り合いをつけて人格の安定を維持する心理過程の原理は、現実原則と呼ばれている。さらに、彼は「快感原則の支配が無意識過程では持続していることは、成人後も夢、空想、白昼夢、遊戯、機知などの中で快感原則に支配される心理過程からも分かる」と指摘している。<sup>25</sup> つまり、願望や欲動が、最も手早い発露である夢や幻覚という形で再生産される言うのである。ホフマンの作品においては、得体の知れない内面にうごめく何か<sup>26</sup> „es“に絡め取られて、自分ででも説明のつかないことをやらかしてしまう人物像をこの„es“から彫琢し、ホフマン作品の典型的な登場人物である「旅の熱狂家」を生み出し、結果的にそれが彼の描くパラレルワールドの源泉となっていると言える。

『絵画と文学におけるグロテスクなもの』でグロテスク論を展開したカイザーは、ホフマンを始めとするロマン主義以降の多くの芸術家の作品を„es“を用いて分析している。カイザーは「人は死の不安よりも生の不安を感じた時に、現実世界への疎外感を募らせるものだ」と述べ、精神の危機が訴えられる変革期には決まってグロテスクな芸術が一世を風靡するとして、グロテスクなものを次のように定義している。すなわちグロテスクなものは包括的な構造として疎外された世界であり、不可解な、非人称的なあるもの（エス）の表現である。それは、気まぐれに不合理なものをもてあそぶ遊戯であり、この世においてデモニッシュなものと呼び出しつつ追い払い清純の試みである。このデモニッシュな何かで表象されているものこそが„es“であり、行為の主体が特定できない、正体不明の、不気味で不可解で非人間的な、つまり「幽霊現象的」な何かを表現している、とカイザーは主張している。この指摘は、本論で扱う『イグナーツ・デナー』がもともと『猟区

<sup>22</sup> Vgl. Freud, a. a. O., S. 251. 『自我とエス』の中でフロイトは「自我と陸続きでありながら無意識的な振る舞いをする心的なものを、グロテックの用語を借りてエスと呼ぶことにしたい」と述べている。

<sup>23</sup> Vgl. Ebd., S. 251. つまり、フロイトは„Es“を無意識という極所論に組み込んでしまったために„es“が多重の意味を持ち、あらゆる実態に普遍的に存在して相互に影響を与え合い、自然界の諸事物の認識を可能にするものであるという点を見落としていたのである。このことが、その後の精神分析学において„Es“の起源とプライオリティーの問題とともに、その概念が常に議論的にされる理由である。

<sup>24</sup> Vgl. Ebd., S. 28 f.

<sup>25</sup> 「快感原則」、「現実原則」はフロイトが精神分析理論におけるエネルギー経済論の見地から仮定した心的機能を支配する二つの原則をいう。氏原寛他編集『心理臨床大事典』培風館、1992年、971頁参照。

兵—幽霊物語』(*Der Revierjäger – Spukgeschichte*) というタイトルで出版されることになっていたことを考えると大変興味深い。

### 3. 『イグナーツ・デナー』における „es“

『イグナーツ・デナー』は二部構成になっており、前半は、フルダの外れの森に住む猟区兵アンドレス一家が、デナーが率いる盗賊団に巻き込まれ破滅に追い込まれていく物語で、後半は、ナポリに残された宗教裁判所の記録によって、イグナーツ・デナーの数奇な運命が明らかにされるというものである。<sup>26</sup> 作品のあらすじは以下のようにまとめられる。

アンドレスは領主のお供でナポリに行った時、盗賊に狙われたが、命懸けて領主を守り、その褒美に宿の養女ジョルジーナとの結婚を許されてフルダに連れて帰る。しかし、気候、風土の違いと出産の疲労で妻は衰弱しきってしまう。そこへデナーが行商人の姿で現れ、小函から取り出した薬でジョルジーナを回復させる。

長男が9ヵ月になった時、デナーが再来し子どもをくれと哀願するが2人は峻拒した。2年後、デナーは裕福な小作人の夜襲になかば脅迫的にアンドレスを加担させる。さらに、2年後には次男が誕生し、その直後に決定的な事件が起きる。領主の館が略奪、放火され、領主も惨殺されてしまったのである。この間、アンドレスはジョルジーナの養父からの遺産を受け取りに、フランクフルトに出向きフルダを留守にしていたのだが、事件の首謀者にされてしまう。デナーは留守宅に大挙して押しかけ、次男を虐殺し心臓を切り開き、血を抜き取る。しかし結局は、デナーがフルダとナポリを行き来しながら数々の悪行を働いていたことが当局に露見し、一味共々収監され、公開処刑後に死体は焼かれることになる。

デナーは、アンドレスが残酷な拷問を受けているのを見て観念し、悪魔と盟約を結んでいたことまで自白したので、ナポリから宗教裁判所の記録が取り寄せられた。そこにはトラバッキョー族のなした、数々の戦慄と恐怖に満ちた異様な出来事が記録されていた。

アンドレスは約1年間の収監後、潔白が証明されて釈放される。が、直後にジョルジーナが萎えるようにして死んでいく。アンドレスは、ある日、牢獄にいるはずのデナーが堀の中で瀕死の状態でもがいているところを、デナーとは分からず通りすがりに助けてしまい、家に連れて帰る。この時初めて、デナーが「ジョルジーナの父である」と告白する。

この小説はフルダとナポリを舞台にしているので、ここで、ホフマンとイタリアとの関係を簡単に見ておきたい。後期ロマン波以降世紀転換期に至るまでのドイツ文学には、イタリアの風土や歴史と密接な関りを持つ作品が多く見られ、芸術家達のイタリア滞在体験

<sup>26</sup> 例えばシュタイネックはこの物語の紹介を次のように始めている。「多くの怪談物語の要素、つまり襲撃、戦闘、拷問、殺人、人身御供、秘密めいたセレモニー、火の魔法、幽霊現象、数々の偶然の事件などのありそうにもないありとあらゆる要素からなっている。何よりもアンドレスは、他の『夜景作品集』の中のどの人物よりも、最も得体の知れない、不合理で魔神的な悪魔の力によって孤立無援の状態に委ねられている。[...] しかし、これらの夜的な要素がエンターテインメントとサスペンスの要素をもたらしているのだ」。Hartmut Steinecke: *Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke*. Frankfurt/M: Insel, 2004, S. 293.



が作風に色濃く反映されている。ホフマンも、またイタリアに終生強い憧憬を抱きながら、ついにその地を踏むことはなかった。にもかかわらず、彼の作品にはイタリアに関するモチーフが繰り返し用いられている。彼にとってイタリアは、何よりも芸術の国を意味していた。例えば『G 町のジェズイット教会』(Die Jesuitenkirche in G, 1816) や『クレスペル顧問官』(Rat Krespel, 1819) では、絵画と音楽の国として描かれている。が、このふたつの物語の結末が示しているように、芸術の国イタリアは、病気や死と分かちがたく結びついている。『砂男』では、イタリア人の晴雨計売りと物理学者である教授が狂気と死をもたらす。『廃屋』(Das öde Haus, 1817) もイタリア人に小さな丸い手鏡を買ったことから物語が始まる。このように、ホフマンにとってイタリアは「非日常」をもたらすものの象徴となっており、自らの空想の産物をイタリアの光と影に還元したと言えるだろう。『大晦日の夜の冒険』は主人公がフィレンツェに行ったばかりに、二人の女性の間に引き裂かれ鏡像を奪われる話で、イタリアは自我に分裂をもたらし分身を生み出す空間として、非日常を体験する場として使われていることが分かる。また、アンドレスはナポリでジョルジーナと出会い、哀願され結婚という形で彼女を苦界から救出することになるが、見方を変えればこの結婚は彼女に誘惑された結果と読むことも可能であり、ナポリに＜南国の誘惑＞という意味も付与されていると解釈できる。

次に主な登場人物の名前に眼を向けると、アンドレスとナポリ出身のその妻ジョルジーナと長男ゲオルクは名だけで姓がなく、さらに 9 ヶ月で祖父デナーに惨殺される次男には名すら与えられていない。彼らは当時、現実に存在したと思われる等身大の一家族として描かれているが、老トラバッキョとその息子トラバッキョには、姓だけでそれぞれに名は付けられていない。彼らは家族としての体をなさず、子どもは妖術を伝達する道具に過ぎないのである。しかし、旅の商人を装い異邦人としてフルダとナポリを行き来する時には、息子のトラバッキョには、作品のタイトルにもなっている「イグナツ・デナー」というフルネームが与えられている。その意味については次章で詳述する。

### 3.1. 妄想への入り口・心理現象としての „es“

以下、作品に添って心理現象と自然現象、時の経過そして知覚、感覚、無意識という観点から、„es“がどのようにに現実と非現実の境界線を消去しているのかを考察する。

アンドレス一家は頻発する密猟や盗伐のため貧窮と悲慘を極めていく。気候風土の違いと出産の疲労で衰弱してしまった妻ジョルジーナのために、下僕がフルダに買出しに出かけた留守に次のような出来事が起こる。

Da hörte Andres auf einmal es (1) vor dem Hause daher schreiten, wie menschliche Fußtritte. Er glaubte, es (2) wäre der zurückkehrende Knecht, unerachtet er ihn nicht so früh erwarten konnte, aber die Hunde sprangen heraus und bellten heftig. Es (3) mußte ein Fremder sein. Andres ging selbst vor die Tür: da trat ihm ein langer, hagerer Mann entgegen, in grauem Mantel, die

Reisemütze tief ins Gesicht gedrückt.<sup>27</sup>

この時、アンドレスは、突然人間の足音のようなもの（1）が、向こうから家の方に向かって来るのを耳にした。もしかしたら、その足音（2）はこんなに早く帰って来るとは思われなかったが、使用人のものかもしれないと思った。だが、犬が飛び出していき激しく吠え立てたので、それ（3）はきっと見知らぬ人に違いないと思い直して、戸口に出てみると、一人の背の高いやせた男がこちらへ近付いて来る所であった。その男は灰色のマントを身に付け旅行用の帽子を目深に被っていた。

アンドレスは人間の足音らしいものを聞いたが、その音の正体は不明で気のせいかもしれないという心理が（1）で描写され、（2）では、もしかしたら下僕かもしれないという半信半疑の心持ちがうかがえる。しかし、犬が激しく吠え立てるので、その足音らしきものは見知らぬ人（3）に違いないと確信する。疑念、疑惑を呼ぶあいまいな表現が頻繁に使われ、この暗喩が、どこまでが現実でどこからが妄想かわからない不気味さをかもし出していると言えるだろう。

アンドレスの前に初めてデナーが見知らぬ人（ein Fremder）として、それも貧相な旅の行商人の姿で現れ、彼らに三つの頼みごとをする。年に二回、行商の途中二、三泊させてもらうこと、小函の保管、そして、特に最近このあたりの森には盗賊団が跳梁跋扈して物騒であるから、街道まで道案内してほしいと言うのである。この道案内は実は、後にアンドレスを盗賊団に引き入れ、金持ちの農民、さらには伯爵家を襲うための伏線であることが徐々に明らかにされる。

デナーそのものを„es“と表象することで、得体の知れない存在であることが表現される。見知らぬ人の登場とは、慣れ親しんでいないものがアンドレスの日常へ侵入することを意味し、この見知らぬ人はアンドレスを彼の日常から疎外させ、現実と妄想の境界線上に誘い出す。境界線上で幻視者となったアンドレスの見たもうひとつ世界、妄想物語がここから始まるのである。

### 3.2. 共鳴する心理現象と自然現象の„es“

境界線上に立たされ幻視者となったアンドレスには世界がどのように見えたのだろうか、次の引用は、ジョルジーナの制止を振り切り、デナーに強要され陰鬱で荒涼とした森の中を案内するシーンである。

» Hier ist es (4) nicht geheuer « , sprach Andres, spannte den Hahn seiner Büsche und schritt mit den Hunden bedächtig vor dem fremden Kaufmann her. Oft war es (5) ihm, als rausche es (6) in den Bäumen und bald erblickte er in der Ferne finstre Gestalten, die gleich wieder in

<sup>27</sup> E. T. A. Hoffmann: *Ignaz Denner*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, Bd. 2/1, S. 52. 以下この作品からの引用は *Ignaz Denner* と略記する。

dem Gebüsch verschwanden.<sup>28</sup>

「このあたりは物騒なんですよ (4)」と言いながらアンドレスは、銃の撃鉄を起こし、犬と一緒に慎重な足取りで見知らぬ商人の前になって歩いて行った。彼には、しばしば木立の中でがさがさというものの音 (6) がするような気がした (5)。が、まもなく遠くの方に真っ黒な姿がいくつも見えたかと思うと、それはすぐ繁みの中に消えた。

ものの音の正体はデナー率いる盗賊団一味のものだろうと暗示されるが、この時点ではまだ明確にされず、ぼやかして疑いがはっきりと解けない工夫がなされている。まず、木立のなかでがさがさという音を何度も聞いたように思う (*Oft war es ihm, als rausche es in den Bäumen*) と „es“ を用い、つづいて具体的にいくつかの真っ黒な姿 (*finstre Gestalten*) と表記して、不気味さをより強調していることが分かる。視覚と聴覚による認識の混乱を利用しつつ、一種の共感覚を呼び起こさせる表現である。風雨や嵐の音に過剰に反応した感覚が無意識を触発し、幻聴や幻視を活性化させ、妄想の虜にってしまうという成り行きは、現実世界に疎外感を抱き不安定な心理状態にある人間によく見られる現象で、ホフマンの作品を貫くライトモチーフとして繰り返し用いられている。カイザーはこの現象を「擬似狂気 (*quasi Wahnsinn*)」と呼び、これらの人にあつては人間的なものが不気味なものとして現れ、あたかもあるもの (*Es*) が、つまり未知の非人間的な霊が魂に乗り移ったかのような」と述べている。さらに「自然現象や人間の情動そして無意識はいずれも „es“ で表象された時に、その効果を最大限に発揮するものである」<sup>29</sup> と強調していることは注目に値する。

デナーがアンドレスの前に現われてから 3 年目の秋の嵐の夜ふけ、一大事件が起こる。アンドレスは、デナーから金持ちの小作人の夜襲に参加するよう強要された。その時「何か抗いがたい力 (*wie von wieunwiderstehlicher Macht*)」<sup>30</sup> に駆り立てられて、負傷したデナーを助けてしまう。しかし、これは前哨戦に過ぎず更なる大事件が起こる。デナー率いる盗賊団が伯爵家を略奪した後、火を放ち伯爵を殺害してしまったのである。

### 3.3. 心理現象、自然現象に触発された無意識の „es“

ナボリの記録には、デナーの出生の秘密、父で奇蹟医者と呼ばれている老トラバッキョにまつわる錬金術師、悪魔祓いの術師、毒薬調整師などという数々の異様な噂とともに、ある事件の一部始終が詳述されていた。それはある時、一度に大勢の貴族が老トラバッキョから手に入れた薬を服用後、急死したというものである。宗教裁判所が、老トラバッキョと悪魔が結託していることを嗅ぎ取り調べを始めようとするが、その矢先に世俗の裁判所が彼と召使の老女を収監してしまう。老婆は老トラバッキョの製造した秘薬を小箱に入れて売りさばいていたのだ。二人には火刑の判決が下された。

<sup>28</sup> Ebd., S. 60.

<sup>29</sup> Kayser, a. a. O., S. 198.

<sup>30</sup> 自分の行為の根拠を説明できないという無能さの表現と読める。が、また磁力の文学的表象とも解釈できるだろう。E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 69.

一方フルダでは、盗賊に狙われ困窮を極めていくアンドレス一家の悲惨で陰鬱とした日常にトラバッキョという想像上の特異な人物を配して別次元の物語が紡ぎ出されている。<sup>31</sup> フルネームを持つイグナツ・デナーただ一人がナポリとフルダを自由に往来することができ、彼にはふたつの世界の境界線を消去する役割が担わされていることが分かる。

ところで、この作品においてフルダとナポリにはどういう意味が付与されているのだろうか。フルダは、聖ボニファティウスの弟子によって、744年に建設された修道院を中心に発展した主教都市として知られる。健気で敬虔な胤区兵アンドレスはこのフルダ地方にある荒涼とした山林に住んでいる。一方、ギリシャの殖民都市として出発したナポリは、ゲーテの『イタリア紀行』(*Italianische Reise*, 1817)によると、「さまざまな民族が行き来する地中海の中で、とりわけ風光明媚で温暖で暮らしやすいために、代々異国の王によって支配され、搾取される絶望と諦念と忍従だけの都市となっていく。人口過剰で、物騒で秩序が保たれることは決してなく、夜は一番強い者、一番悪賢い者が我が物顔に振る舞う悪漢小説の舞台にふさわしい」都市なのである。<sup>32</sup> だからこそ、この地でドクトル・トラバッキョの魔術に磨きがかかるという仕掛けが生きてくる。すなわち『イグナツ・デナー』においてはフルダとナポリという対比の妙が生む効果が最大限に発揮され、それぞれの地名が持つイメージ以上の意味を帯び、さらに、アンドレスとデナーという二人の対照的な人物像に、その新たな意味が投影されていると言えるだろう。

二人の人物像の輪郭がぼやけ、境界線上で宥和していくシーン、つまり心理現象と自然現象、そして無意識が渾然一体となり境界線が消失していく場面をもう一箇所引用する。脱獄し堀で瀕死の状態でもがいているデナーを、アンドレスはまた今回もなぜか通りがかりに助けてしまい、家につれて帰って必死で看病してやる。次のシーンは、デナーがアンドレスにジョルジーナの父であると打ち明け「わたしを敬虔なるキリスト教徒として神と和解させて死なせてくれ！」と哀願するので、毎晩二人でお祈りをすることにしたある夜の出来事である。

» Gottloser Trabacchio, verruchter Satan! Du bist es (7), der hier höllischen Spuk treibt! Was

<sup>31</sup> 一般に『カロ風幻想作品集』以後の作品に、心理的現象へのホフマンの執心が顕著に見られる。たとえば『ブランビラ王女』の「ほら、お客さん、あなた方は皆そうなんだ。頭が正気、胃が丈夫で走り回っている間は、自分の手をつかめるものしか信じない。ところが精神なり肉体なりが消化しきれない異物に突き当たって吃驚仰天すると、今度は差し出されるものなら何でも、ガツガツ手を伸ばす」というくだりは、アンドレスがデナーに巻き込まれていく精神的肉体的経過に重なり、主体をなくした人間が目の前の対象物に巻き込まれていく心理を描写しているといえる。E. T. A. Hoffmann: *Prinzessin Branbilla*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, Bd. 3, S. 786.

<sup>32</sup> 具体的な記述を2-3挙げると、ゲーテによればナポリでは「あらゆる欠乏を忍ぶという彼らの根本原則は、あらゆるものを与える気候によって擁護されている」、「単に生活せんがためではなく、享楽せんがために働いており、労働している時でも享楽しようとしている」、「僧侶は何らことをせずに安楽な生活を送っており、上流の人々はその財産をただ官能的快楽や贅沢な装いや気晴らしのみに用いている」のである。Johann Wolfgang Goethe: *Italianische Reise*. In: *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, Bd. 15/1, S. 360 f.

willst du von mir? Hebe dich weg, denn du hast keine Macht über mich!—hebe dich weg! «  
— So rief Andres mit starker Stimme! Da lachte es (8) höhnisch durch das Zimmer hin, und schlug wie mit schwarzen Fittigen an das Fenster. Und doch war es (9) nur der Regen, der an das Fenster geschlagen, und der Herbstwind, der durch das Zimmer geheult, wie Trabaccio meinte, als das Unwesen wieder einmal recht arg war und Georg vor Angst weinte.<sup>33</sup>

「読神者、トラバッキョよ、極悪非道な悪魔め！ここにまで来て恐ろしい妖怪じみた振る舞いに及ぶとは、お前がその張本人だな(7)！この私をどうしようって言うのか。消えうせろ！もうお前には、私をどうこうする力などありやしないのだから！さっさと消えうせろ！」アンドレスは声に力を込めてこう叫びたてた。するとこの時、部屋の中を嘲り笑うような声(8)が突き抜けていき、黒い翼で窓を激しく叩くような音がした。しかし、それはトラバッキョが言うように、ただ雨が窓に激しく吹き付ける音(9)でしかなかったのである。さらに、部屋の中をうなりながら吹き抜けたのは秋の風だった。その形なき強暴な騒がしさがまたも一段と激しくなった時、ついに、ゲオルクが不安のあまり泣き出してしまった。

(7)は意味的には前文の極悪非道な悪魔(*verruchter Satan*)指すが、文法的には*der*以下の関係文を指している。続いて、誰が笑っているのか分からないが嘲笑(8)が突き抜けて行くように聞こえた。が、それは秋の風に乗って窓を叩きつける雨の音(9)が部屋の中を吹き抜けて行ったのだと種明かしされる。これは一種の幽霊現象で、自然現象が不安のために刺激に敏感になっている人間の感覚をより先鋭化させ、無意識を揺さぶり、その結果アンドレスには幻聴として嘲笑が聞こえてきたのだと解釈できる。ないものがあるように思われるのは、自然現象と共鳴した情動の揺れに、抑圧されていた無意識の発露がおこり„es“の勢威が強烈になり幽霊を想起させたのである。

このシーンは、二人の主人公アンドレスとデナーが、決定的な瞬間に決定的なやり方で密接に絡み合ってしまう共依存の関係をよく示しており、表面的には反発しあうように見えても、お互いがそれぞれの存在を無視できない構成になっていることが分かる。それはアンドレスの次のような行動にも見て取れる。小作人を襲撃した時、足に致命傷を負って動けなくなったデナーを、何か抗いがたい力に駆り立てられ肩に担いで逃亡したり<sup>34</sup>、デナーが堀の中で瀕死の状態でもがいているところを、デナーとは分らず通りすがりに助けてしまったりするシーンである。<sup>35</sup> すなわち、二人の内奥の衝動の位階は同等であり、その衝動波の波形も同じであり、反発しあうのはベクトルの向きが違うに過ぎないと言える。二人は写真のポジとネガの関係にあり、デナーにまつわるトラバッキョ父子の物語は、アンドレスの妄想であるとも考えられる。それは、アンドレスの妻ジョルジーナは、デナーの娘であり、アンドレスとデナーは、ジョルジーナを中心とした三角関係という形で密

<sup>33</sup> Ignaz Denner, S. 106 f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 69.

<sup>35</sup> Ebd., S. 102.

接に絡みついていることから分かる。二人の同類意識は、ジョルジーナに与えられた「小函」がさらに強固にしており、表現型は真反対であるが、人格の核をなす部分、つまり情動の源が繋がっていると解釈できる。

ゲオルクは子どもの直感で、*„es“*の不気味さと、恐怖を予知して泣き出したに違いない。と言うのは、この直後トラバッキョ父子に殺害を企てられるからである。領地を継いだ伯爵の甥は、フルダの森で起きたこれら一連の出来事を記録し、城の公文書館に保管させた。物語はここで終る。

### 3.4. 「小函」と *„es“*

アンドレスが受け取った小函には誘惑の薬である魔法の飲み物と金銀の宝飾品のような、人間の本能を刺激し情欲を起こさせるものがぎっしり詰まっている。この小函を預かったばかりにアンドレスの運命が狂い出す。「不正な財産を手にするぐらいなら、むしろ空腹に苦しむほうがまだましだと主張するような健気で敬虔な男であったから、どのような誘惑にも抵抗し、自分の職務を忠実に勇敢に勤め上げていた」<sup>36</sup> アンドレスが、内なる良心の声とは裏腹な行動に出てしまったのである。

淪落の都といわれるナポリ出身のデナーが持ち込んだ小函には、人間の本性を象徴するものが溢れるほど入っている。ここでいう本性とは、フロイトが *„es“* と呼んだ人間の理性では制御不能な快楽原則に支配されている何かである。フロイトは「小箱選びのモチーフ」(*Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913) で「小箱のモチーフは古来より神話を初め文学作品に多用され、女性における本質的なものを象徴し、女性そのものであり、それは産む女、性的な対象となる女、破壊する女である」<sup>37</sup> と述べている。これはアンドレスがジョルジーナと出会い、子どもをもうけ、身の破滅に追い詰められる直前に彼女と死別する経過に重なる。小函には生の欲動にも死の欲動にもつながるものが入っており、エロスとタナトスの象徴となっているのである。

さらに、ビーダーマンによるとドイツ語圏では「関係の箱 (*Beziehungskiste*)」という表現が、日常生活の中で驚くほど頻繁に用いられているが、これは秘密にすべきことや私的な事柄を含め、二人の人間の間を生じる関係全体を指す表現であるとされている。<sup>38</sup> このように小函が使われた作品として『マドモワゼル・ド・スキュデリ』(*Das Fraulein von Scuderi*, 1819) を挙げることができる。この作品は見知らぬ男が突然真夜中に、小箱をスキュデリ嬢に預けに来るところから始まる。『イグナツ・デナー』においては、小函はアンドレスとジョルジーナ、ジョルジーナとデナー、そしてアンドレスとデナー、さらに、デナーと父トラバッキョという、複雑な結びつきの象徴であり、また共犯関係を象徴する役目も担

<sup>36</sup> Ebd., S. 51.

<sup>37</sup> Sigmund Freud: *Das Motiv der Kästchenwahl*. In: *Das Unheimliche; Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt /M: Fischer, 1963, S. 21.

<sup>38</sup> ハンス・ビーダーマン『図説 世界シンボル事典』藤代幸一監修、八坂書房、2007年、316頁参照。

っているのである。

「私にはよく分かっております。誘惑者を追い払い、我が家から罪を除くために、何が私の勤めであるか使命であるか」<sup>39</sup>というアンドレスの最後の独白は、「トラバッキョの小函を開きもせず、そのまま深い谷底に投げ捨てる (nahm Trabacchio's Kistchen und warf es (10), ohne es (11) zu öffnen, in eine tiefe Bergschlucht.)」行為につながり、災いをもたらした小函を断固処分することで欲望と葛藤に決着をつけたと言える。しかし、それだけではない。(10)、(11)の„es“は、文法的には Trabacchio's Kistchen を指すが、„es“で置き換えることによって意味的にはそれ以上のものになっているのである。つまり、捨てたのはただの小函でなく、小函で象徴されるものすべてのもの、例えば内なるデモーニッシュなもの、人間に疎外感を起こさせるグロテスクで不気味で奇妙で得体の知れないもの、本能や欲望にまつわる情動、自分を誘惑して道を誤らせるそれらすべてを捨てたのである。

エピソード「アンドレスは屈託の無い朗らかな老後を楽しみ、どのような敵対する力にも破壊されることは無かったのである」<sup>40</sup>は、彼が生まれ変わったことを意味し、小函が「死と再生」のシンボルになっていることが分かる。さらに、引用(10)、(11)で明らかにように、小函という固有名詞を用いるよりも„es“で置き換えた方が、より深い多義的な物語世界を生み出していることも見て取れる。<sup>41</sup> ちなみに、函に象徴的な意味を担わせる必要の無いシーンでは、男性名詞の Kasten<sup>42</sup> や、女性名詞の Kiste<sup>43</sup> が用いられている。

## おわりに

『夜景作品集』には、本論で扱った『イグナーツ・デナー』の他に 7 編が収められており<sup>44</sup>、どの作品にも陰惨で妖気漂う人間のデモーニッシュな暗部に焦点が当てられている。この人間のデモーニッシュな暗部がどのように表象されているかを考察するために、まず、ホフマン作品独特の「幻視者」の見たふたつの世界について分析した。それはリアルな現実世界と、ロマン派的怪奇さを備えた超現実的な妄想世界である。そして、登場人物が、ある時は現実世界にいるかと思えば、次の場面では妄想世界にいるというシーンが、何度も繰返される複雑な構成になっているが、読み手に違和感はほとんどない。それは、読み手に、ふたつの世界の越境が、何時どの時点でなされたのかを感じさせない描写の工夫にあると考えられる。本論では『イグナーツ・デナー』の中で„es“が多用されていることに注目して、その工夫がどのようになされているかを考察した。結論として次のことが言える。

この作品においては、„es“が、訳のわからないデモーニッシュな力に駆り立てられ、自分

<sup>39</sup> Ignaz Denner, S. 109.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> 本作品中には函を意味する単語が頻出するが、下記の註 42 および註 43 で示した 2 箇所以外は、すべて es で置き換え可能な中性名詞の Kistchen 並びに Kästchen が使用されている。

<sup>42</sup> Ignaz Denner, S. 81.

<sup>43</sup> Ebd., S. 93.

<sup>44</sup> 『砂男』、『請願』、『G 町のジェズイット教会』、『世襲領』(Das Majorat, 1817)、『廃屋』、『サントクトゥス』(Das Sanctus, 1817)、『石の心臓』の 7 編である。

の意思に反し無意識のうちにとんでもないことをやらかしてしまうという、主人公を脅かす悪魔的な何かの登場するシーンを、ごく自然に表現することを可能にしている。同時に、„es“の使用は行為の主体が特定できない、得体の知れない正体不明の、不気味で不可解な「幽霊現象的」な何かの日常への侵入を表現する効果的な手法になっており、この人間存在を脅かす根源的なものの日常への侵入が、ふたつの世界の境界線を消去し、ホフマン独特の不気味な世界を生み出している。

さらに、モチーフやシンボルを„es“に置き換えることによって、字義的な意味以上の深い物語空間の描写が可能になっている。例えば、アンドレスが、憑き物が落ちたように思い切って「トラバッキョの小函を開きもせず、そのまま深い谷底に投げ捨てる (nahm Trabacchio's Kistchen und warf es, ohne es zu öffnen, in eine tiefe Bergschlucht)」最後のシーンに注目すると、次のように考えられる。災いをもたらした小函を断固処分することで、欲望と葛藤に決着をつけただけではなく、ここに見られる„es“は文法的には Trabacchio's Kistchen を指すが、„es“で置き換えることによって意味的にはそれ以上のものになっているのである。捨てたのはただの小函でなく、小函で象徴されるすべてのもの、つまり、内なるデモニッシュなもの、人間に疎外感を起こさせるグロテスクで不気味で奇妙で得体の知れないもの、本能や欲望にまつわる情動、自分を誘惑して道を誤らせるそれらすべてであると言える。この最後のシーンで繰返される„es“は、それまでに作品中に、非人称動詞の形式主語として頻出した„es“と二重写しとなり、得体の知れないものの存在を際立たせ、ホフマン作品独特の現実と空想が渾然一体となった不気味な世界を生成することに寄与しているのである。