

磨りガラスのテキスト
—E.T.A.ホフマン『砂男』における砂のモチーフ—

薦田 洗平

要旨

Der Aufsatz behandelt das Motiv des ‚Sandes‘ in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816). Die Sekundärliteratur zu dieser Novelle konzentriert sich bisher auf die Motive des Automaten- und des Augenraubs. Es wurde aber noch nicht geklärt, warum gerade die vertraute Figur des Sandmanns zum einen als bedrohlicher Augenräuber (Coppelius) und zum anderen als Optiker und Automatentechniker (Coppola) auftritt. Der Aufsatz löst dieses Problem mit dem Hinweis auf die Beziehung zwischen Sand und Glas. Das Wort ‚Glas‘ bezeichnet nicht bloß das Material, sondern auch die daraus gefertigten optischen Geräte. In der Erzählung bedeutet das auch einen Gegenstand höchster Vollkommenheit, wie beispielweise der Automat Olimpia. Am wichtigsten ist aber, dass Glas im Feuer aus Sand hergestellt wird. So wird das Verhältnis der drei Motive ‚Sand‘, ‚optisches Gerät‘ und ‚Automat‘ vom Produktionsprozeß des Glases her ausgelegt. Der Erzähler benutzt das Glas auch als Metapher für die ganze Erzählung. Damit wird *Der Sandmann* als ein Text verstanden, der im schöpferischen Prozeß, wie das Glas aus Sandkörnern, aus zahllosen Buchstaben hergestellt wird.

キーワード: 「無気味なもの」, 「目に砂をかける」, 光学機器, 自動人形, Glas, 読解可能性

1. はじめに

本論では、ドイツの作家エルンスト・テオドール・アマデウス・ホフマン (1776~1822) の短編『砂男』*Der Sandmann* (1816) を扱う¹⁾。精神分析学者ジークムント・フロイト (1856~1939) は論文『無気味なもの』*Das Unheimliche* (1919) で『砂男』を取り上げた。1960~70年代には、無気味な「砂男」のイメージを、主人公の病的な精神の産物とみなす心理主義的な批評が発展した一方、「砂男」には単なる幻影以上の意味があると主張する批評家も登場した。近年ではフロイトが無視した自動人形のモチーフが、現代の科学技術との関連のもとで再び注目されている。

フロイト以降の研究史のなかで、『砂男』における「砂」の形象はほとんど注目されて

いない。しかしフロイトが主張したように、『砂男』という物語の無気味さが「砂男」によって生み出されているならば、そもそもこの人物を「砂男」と呼ばれる存在たらしめている「砂 (Sand)」とはいったいどのようなものであるのか。本稿では『砂男』における Sand、さらにそれと密接な関連を持って現われる Glas のモチーフを検討することで、読解の可能性と不可能性にかんする自己反省的なテキストとして『砂男』を読み換える可能性を提示する。

2. Sand の二様

『無気味なもの』は『砂男』にかんする批評のうち、最も頻繁に論争を引き起こし、かつその後の『砂男』研究および文学研究全般に決定的な影響を与えたものである。そのなかでフロイトは、眼球を奪う人物「砂男」を「無気味なもの」の一例として扱った。本節ではフロイトの議論を出発点としたうえで、『無気味なもの』では無視されている「砂」の形象が、「砂男」の無気味さに寄与していることを指摘する。

『砂男』が扱われるのは、全三部からなる『無気味なもの』第二部の前半においてである。フロイトによると、『砂男』における「無気味なもの」は、その正体を判別することの難しい自動人形ではなく「砂男」、「子どもから眼球をむしり取る者」²に他ならない。

なぜ「砂男」が「無気味なもの」となるのか。フロイトの理論によれば、男根期に入った男児は母親に性的欲望を向け、父親に成り替わることを欲して彼と競争関係に入る。だが同時に男児は、父親から罰＝去勢を被ることを恐れるようになる。去勢の恐怖は、男児の成長に伴って、現実にはあり得ないものとして無意識下に抑圧されていく。ところが、ふとしたきっかけで再び意識されることがあると、それは不安を呼び起こす。「砂男」による眼球の剥奪とは、抑圧された去勢への恐怖を不安として回帰させる、そのようなものの代表例である。というのもフロイトによれば、夢や神話においてはしばしば、眼球を失うことが去勢されることの「代替物 (ein Ersatz)」³となっているからである。

しかもフロイトは、《抑圧された後に回帰してきたもの》という特性が、あらゆる「無気味なもの」に共通して備わっていると主張する。19世紀半ばに公刊された辞書から引用した、「無気味な (unheimlich)」にかんするシェリングの言葉を、フロイトは以下のように要約する。

シェリングのコメントに注目すると、そこでは無気味なものの概念の内容について、私たちがまるで予想もしていなかったような新しいことが言われている。それによれば、秘密であるべきもの、隠されたままであるべきものだったのに表に現われ出てきてしまったもの、それが無気味なものなのだ⁴。

フロイトの結論を要約すれば「無気味なもの」とは、《元々はよく知られていたものが

いったん抑圧された後、再び回帰してきた思考様式やイメージ」となる。この定式化は、その後の文学批評に多大な影響を残している。だがなぜ『砂男』においては、「砂」が眼球を身体から切り離すための手段として設定され、眼球を奪う人物が「砂男」という姿を与えられているのか。フロイトが解答していないこの問題は、「砂」および「砂男」と眼球との関係を前景化する。

グリム兄弟の『ドイツ語辞典』*Deutsches Wörterbuch* (1854~1954)によれば、「砂男が来る (der Sandmann kommt)」とは、眠さゆえに目を開けていられない様子を、砂をかけられた際の目の状態になぞらえる表現であり⁵、Sand は眠気の原因として想定される物質である⁶。このような用法は、砂とは目を閉じさせるものであるという前提の上に成立している。古くから剣闘の際に砂を用いた“目潰し”が行われていたことから、相手を騙し欺くことを意味するようになった「目に砂をかける／投げ込む (Sand in die Augen streuen/ werfen)」、あるいは正しい認識能力が失われた状態を指す「目の中に砂が入っている (Sand im Auge haben)」という表現もやはり、砂と目にかんする同様の前提を基礎に置いている⁷。それに対し『砂男』における「砂」は、当初はやはり目を閉じさせるものとして登場しながら、やがてそこを離れて特異な性質を帯びていく。

あくまで慣用句上の存在でしかない本来の「砂男」と異なり、『砂男』の主人公ナターナエルの前に現われる「砂男」は、現実的な脅威をもたらす人物である。「砂男」という言葉を最初に聞かせるのは彼の母親であるが、「砂男」の正体を問われると彼女は、その実在を否定する。彼女によれば、「砂男が来る」とは「あなたたちが眠くなって目を開けてられなくなった、まるで誰かが砂をかけたみたいに」(FAIII, S. 13) という意味でしかない。彼女の回答は辞書的なそれであると言えよう。

しかし、階段を上ってきて父親の書斎に入っていく「砂男」の足音を現に耳にしている主人公は納得せず、続いて末妹の乳母に、「砂男」について訊ねる。乳母によれば「砂男」とは、「ベッドに行こうとしない子どもたちのところに来て、両手に握った砂をその目に投げ入れると、両眼が血まみれになって頭から飛び出してくる、そんな悪い男」(FAIII, S.13) だという。「砂男」はここで慣用表現上の、砂によって子どもを眠らせるキャラクターから、砂を用いて子どもの眼球を奪う、怪奇物語の中心的形象へと変形を被る。そして「砂男」の無気味さは、眼球を奪う行為のみによって成立するのではなく、第一の慣用句上の「砂男」から、第二の怪奇譚的「砂男」への移行によって支えられているのである。この事実は、「砂」と眼球との関係に注目することで明らかになる。

すでに整理したように、砂と目にかんする慣用表現は、砂をかけられれば目は反射的に閉じられるという対応関係を前提としている。つまり眼球は本来、砂から保護されている、「隠された」ものである。ところが乳母の語りによれば、「砂男」の砂はまぶたを閉じさせないどころか、眼球を身体から飛び出させる。このことによって眼球は、単なる「グロテスクなもの」ではなく⁸、砂に対して「隠されたままであるべきものだった」

のに身体の外に「現われ出てきてしまったもの」、シェリングおよびフロイトが言うところの「無気味なもの」と化す。換言すれば「砂男」の無気味さは、彼と眼球との直接の関係ではなく、「砂」の介在および変質によって生じる。それゆえに、「砂男」の無気味な効果を適切に把握するためには、眼球を奪う行為ではなく「砂」の形象を検討することが必要とされるのである。

十歳の誕生日からしばらく後のある夜、父親の書斎に隠れていた主人公は、そこに入ってきた「砂男」を目撃する。彼はここで、「砂男」とは実は、自身もたびたび目にしたことのある弁護士のコッペリウスであったと知る。「砂男」が現実の、顔見知りの人物として現われると同時に、「砂」も主人公の眼球を脅かす具体的な物質となる。主人公を捕えたコッペリウスは、「さて眼球が手に入った——眼球が——きれいな一組の子どもの眼が」(FAIII, S. 17)と囁きながら、「両の拳で赤熱した (glutrote) 粒子を炎の中から掴み出し、僕の目に投げ込もうとした」(FAIII, S. 17)。砂の主要な性質のひとつは熱しやすさであり、コッペリウスが炎の中から掴み取る「赤熱した粒子」は、「砂男」の砂が過熱されたものとして理解される。そして「赤熱した粒子」はもはや子どもを眠らせる魔法の砂ではなく、高熱によって身体を傷つけるものとして、主人公の恐怖の対象となるのである。

3. Sand から Glas へ

主人公が恐怖するのは「砂」が孕む熱だけでなく、それを掴むコッペリウスの「拳」でもある。「砂男」であると判明する以前からも主人公の家をしばしば訪れていたコッペリウスは、その「拳」で様々なものに触れることで影響を及ぼし、触れられたものを変質させてしまう。主人公によれば、「とりわけ僕ら子どもたちが気に入らなかったのは、彼の大きく瘤だらけの毛深い両の拳であって、それに触れられたものを触りたくなるほどだった」(FAIII, S. 16)。特にコッペリウスの「拳」がよく触れたのは、父親が子どもたちのために用意した「甘いワインの入った小さなグラス (Gläschen)」(FAIII, S. 16)であり、「彼はそのグラス (Glas) を拳でなでたり、青い唇の近くにグラスを持っていったり」(FAIII, S. 16)して、彼らの怯える様子を楽しんでいたという。

コッペリウスにまつわる回想の中では、彼が「拳」で触れる飲料用「グラス」を指す語として Glas が用いられる。それに対し、大学生となった主人公の前にコッポラなる人物が現われる場面では、Glas はまったく別の対象、具体的には「晴雨計」と「光学機器」を指示する語として登場する。この Glas の多義性を手がかりとして本節では、『砂男』における「砂男」とは砂を取り扱う人物にとどまるものではなく、Sand から Glas を作り出す存在、言わば《ガラス職人》であるということを明らかにする。

物語の冒頭で「晴雨計売り (Wetterglashändler)」(FAIII, S. 11)として主人公の部屋を訪れたコッポラは、「砂男」コッペリウスを想起させ、彼の恐怖をかき立てる。この体験

に触発されて主人公は、旧友のロタール——婚約者クララの兄——に宛てて手紙を書き始める。そして、一度故郷に帰ったあと、大学のある町に戻った主人公の前に、コッポラが再び「晴雨計 (Wetterglas) 」 (FAIII, S. 35) と、今度は「レンズ (Glas) 」 (FAIII, S. 36) を携えて現われるのである。

Wetterglas が含む-glas という語に注目する平野嘉彦によれば、Wetterglas とは 18 世紀末に「晴雨計」を一義的に意味するようになるまでは、今日「寒暖計」と「晴雨計」として区別される二種類の器具を一括して指す語であった¹⁰。さらに平野は、Glas という語が光学機器全般を指すことから、Wetterglas もまた光学機器の一種という含意を帯びうる、と主張する¹¹。もしこのように Glas が、本来は無関係な「晴雨計」と「光学機器」を結びつける働きを持つ語であるならば、重要になるのは Glas の多義性である。『砂男』においては「晴雨計」と「光学機器」のみならず、コッペリウスが「拳」で触れる「グラス」もまた Glas という語で指示される。したがって「晴雨計売り」コッポラは、「光学機器商人」を暗示するだけでなく、グラスに触れる人物・コッペリウスをも示唆しているのである。

しかしながら、『砂男』において Glas と呼ばれるのは光学機器全般ではなく、その一部でしかない。コッポラはまず「きれいな眼球 (sköne Oke) もあるよ——きれいな眼球！」 (FAIII, S. 35) と言いながら眼鏡を取り出す。その次に主人公の目の前に並べられるのが、「きれいなレンズ (sköne Glas) 」 (FAIII, S. 35) と呼ばれる望遠鏡である。

主人公の側も、この二種類の光学機器に対して正反対の反応を見せる。「きれいな眼球」は彼に向けて「燃え上がる視線 (flammende Blicke) 」 (FAIII, S. 35) を放ち、彼を恐怖させる。他方、「きれいなレンズ」は「まったく奇異なものでなく、眼鏡のような亡霊じみたものともかけ離れていた」 (FAIII, S. 36) ために、主人公は望遠鏡をひとつ買おうと決める。その望遠鏡を通して窓の外を眺めると、向かいにある物理学教授スパンツァーニの部屋が見え、室内で腰かけているオリンピアが目に入る。肉眼で見た時には「そもそも目の中に何か硬直したものがあって、まったく視力がないとさえ言いたくなるようだった [.....] 僕にはまったく無気味だった」 (FAIII, S. 25) というオリンピアが、望遠鏡を用いて凝視していると「まるでオリンピアの目の内に濡れた月の光が放たれ出したように」 (FAIII, S. 36) 見えてくる。これ以降、主人公は彼女を覗き見ることにのめり込み、彼女が生きた女性であることを疑わないまま、恋慕の情を募らせる。しかし物語のクライマックスで、オリンピアが自動人形だったと判明すると同時に、望遠鏡によってもたらされた認識も誤りだったと明らかになる。

このように二種類の光学機器——Oke (=Auge) と呼ばれる眼鏡と、Glas と呼称される望遠鏡——は『砂男』のなかで、まったく異なった機能を果たしている。眼鏡と望遠鏡は「燃え上がる視線」の有無において区別される。マックス・ミルネールによれば、主人公が恐怖するのは、彼の自我のナルシスティックな統一を損なう「欠如」が他者の「視

線」によってもたらされる事態であり、それゆえに彼は「視線」を放つ眼鏡を忌避するのだという¹²。確かに望遠鏡も、主人公とオリンピアとの間に「視線」のやり取りを生じさせるが、それは第三者の視界からの締め出しを伴ったものであり、「実際には他の視線、すなわち《他者》の視線ではなく、彼自身の視線の延長、ないし縮小にすぎない」¹³。第三者＝他者の「視線」をもたらしことによって眼鏡は「亡霊じみたもの」、無気味なものとなる。

眼鏡の無気味さは「(燃え上がる) 視線」だけでなく「燃え上がる (視線)」という表現とも関係している。「無気味な」表現とは、反復されることで「単なる文彩として、換言すれば、ほとんど不必要なまでに修辭的であるかのように見なされる」¹⁴ようになったものである——ニール・ハーツによるこの主張を参照してエリザベス・ライトは、『砂男』において無気味さを生む文彩とは、何度も繰り返される、炎および熱にかんする比喩表現であると主張する¹⁵。「視線」のみを本質的なものとして理解し、「燃え上がる」を「単なる文彩として」読むことは、この表現の持つ無気味さに巻き込まれることに他ならない。したがってコッポラの眼鏡の無気味さを把握するには、「燃え上がる」という表現を、比喩ではないものとして捉えることから始めなければならない。

「燃え上がる」が単なる比喩でないとするれば、それはいったいどのようなものなのか。「きれいなレンズ」＝望遠鏡を指す語 **Glas** と **Sand** との関係に注目すると、この炎と熱は、**Sand** から **Glas** への移行に不可欠な要素として理解される。

すでに見てきたように、**Glas** は「グラス」・「光学機器」・「レンズ」など様々なものを指すが、これらの器具には共通の素材としてガラス材 (**Glas**) が用いられている。そしてガラス材は、砂などの物質に熱を加えることで製造される¹⁶。『砂男』に登場する多種多様の **Glas** の背後には、その材料としての熱された砂が存在する。「砂男」という存在が、「赤熱した粒子」を掴み「グラス」に触れるコッペリウス、「晴雨計」と「望遠鏡」を携えてやってくるコッポラといった姿をとるこのテキストにおいて暗示されているのは、**Sand** から **Glas** を作り出すプロセスに他ならない。

「燃え上がる」眼鏡は、**Sand** から **Glas** への変容の中間に置かれる。「きれいな眼球」の内部にはまだ、砂を「きれいなレンズ」に作りかえるための炎が燃えている。主人公はこの炎を直視することで、眼鏡の原材料が「砂男」の砂に他ならないことを直感する。他方、もはや炎を放たない「きれいなレンズ」は、それが砂から作られたものであることを隠し、あたかも最初から「きれいなレンズ」であったかのように装う。望遠鏡は、自動人形を人間であるかのように見誤らせるだけでなく、望遠鏡それ自体の正体をも隠す。このような望遠鏡を差し出すコッポラは、自らが「砂男」であることを隠したまま、主人公を欺く＝「目に砂をかける」人物である。

眼前の「砂男」の存在は主人公に対してのみならず、読者に対しても隠蔽される。コッポラが眼鏡と望遠鏡を取り出す場面以降には、**Sandmann** あるいは **Sand** という語は一

度も登場しない。1815年11月に書き上げられた『砂男』手稿の終盤に記されていた一文——「もしかするとそれ [コッポラ] はあのぞっとする砂男コッペリウスだったのかもしれない」(TEK, S. 134)——は、1816年の『夜想作品集』第一巻刊行までの間に、作者の手によって削除された。《砂男がそこにいる》ことを隠し続ける語り手は、読み手に対して「目に砂をかける」存在である。

4. (Sand-) Glas としての人形

コッペリウスとコッポラが同一視され、さらにコッポラが「晴雨計売り」から「光学機器商人」へ転じる一連の過程は、「グラス」・「晴雨計」・「レンズ」といった諸事物を強制的に結びつける語としての Glas を前景化する。そしてコッペリウス・コッポラと「砂男」との重ね合わせ、また炎と熱にまつわる表現の反復は、Sand から Glas が作り出されるプロセスを『砂男』から読み取る可能性を提示する。その場合、物語に含まれる他の諸要素はどう位置づけられるのか。特に『砂男』の最も特徴的なキャラクターである自動人形の女性オリンピア、またしばしば彼女と対照される人間の女性クララの問題を避けることはできない。本節ではこの二人の女性たちが何らかの共通性を有するとの前提から出発し、この特性を表現する語彙の検討を通じて、再び Glas の問題を浮かび上がらせる。それによって、オリンピアもまた Sand から Glas への移行過程の終点に置かれた存在であることが明らかとなる。

『砂男』における二つの中心的モチーフ、「砂男」と自動人形は、前者が後者の製作者であるという形で関連づけられている。このことは以下のような形で主人公に、同時に読者に対して明かされる。主人公がある日、結婚を申し込もうとオリンピアのもとへ赴くと、彼女の部屋の中から言い争う声が聞こえる。

「放せ——放せ——卑劣な極悪人——そのために体と命を費やしてきたとでも？——はははは！——そんな約束はしていない——私——私は眼球を作った——私は歯車装置を作った——歯車装置の阿呆悪魔——単細胞の時計工の忌々しい犬——失せろ——悪魔——待て——人形職人——悪魔じみた畜生め！——待て——失せろ——放せ！」(FAIII, S. 44)

しかも言い争っているのは「スパランツァーニと、ぞっとするコッペリウスの声」(FAIII, S. 44)であり、不安にかられながら主人公が部屋に踏み入ると、そこにいたのはスパランツァーニとコッポラであった。彼らはオリンピアを奪い合っており、勝利したコッポラは彼女を抱えて去っていくが、スパランツァーニは「コッペリウス——コッペリウスが私の最高の自動人形を奪っていった」(FAIII, S. 45)と叫ぶ。ここでは、オリンピアが自動人形であったことが暴露されるだけではない。声の同一性、口論の内容、そ

してスパランツァーニの言葉から、コッポラが他ならぬコッペリウスであったこと、彼らが協働して自動人形を作ったことも判明する¹⁷。

これらの露見は、コッペリウスが幼少期の主人公に加えた謎めいた行為を、理解可能なものとする。第二節で引いた通り、主人公を捕えたコッペリウスは「赤熱した粒子を[……]僕の目に投げ込もうとした」が、男児の父親に懇願されて取り止め、代わりに「それなら手足のメカニズムをじっくり調べよう」(FAIII, S. 17) と言いながら主人公の身体を掴み、「手や足をねじまわし、あちらへ向けては戻すなどした」(FAIII, S. 17-18)。実は自動人形製作者であったコッペリウスは、男児の身体の仕組みを応用することで、できるだけ人間に近い「最高の自動人形」を作ろうと企てたのである¹⁸。

前節で論じたように、「砂男」が晴雨計売り・光学機器商人として登場することは、砂とガラス材の関連という物質的側面、そして Glas の多義性という言語的側面を前景化する。では、「砂男」と自動人形および人間身体との関連についても、同様のことが言えるだろうか。

従来の『砂男』研究において、自動人形と人間の関係は、オリンピアとクララという二人の対比を通じて論じられてきた。死物と生物とに分かれる彼女たちは、対立的な意義を担っているようにも思われる。しかし自動人形は人間と取り違えられ、逆に発狂した主人公は「木の人形よ回れ」(FAIII, S. 45) と叫びながら人間に襲いかかる。そして二人の女性とともに、主人公が熱烈に愛する対象として交互に出現する。これらのことは、自動人形と人間との対立を掘り崩すような、何らかの共通性がオリンピアとクララの間存することを暗示している。

二人の女性はず、彼女たちの身体にかんする評価において相同性を示す。芸術の素養のある人々が、クララの外見に下していた評価について、語り手は次のように述べる。

彼らの中の一人、真の夢想家である人はしかし、まことに不思議なやり口で、クララの目をロイスダールの描く湖——雲のない純粋な紺碧の空、森林や花野、肥沃で朗らかな、生命に満ちた豊かな風景を反射する湖と引き比べた。だが詩人や音楽家はさらに言った。湖だと——鏡だと！——彼女の視線から驚くべき天上的な歌と響きが放たれ、私たちの内面に入り込み、そこですべてを覚醒させ動かす、そういったことなしに私たちは彼女を見つめられるか？(FAIII, S. 28)

クララは風景を《反射》すると同時に、天上に由来する「歌と響き」を、現世にまで届くよう《透過》させるものとされる。この《反射》と《透過》のモチーフは、オリンピアにおいても特徴的である。スパランツァーニ宅での舞踏会の席で主人公の隣に座り、彼が話す間「身じろぎせず彼の目を見ていた」(FAIII, S. 40) 彼女は、「ぼくの存在全体を映し出す (spiegelt)、深い心情を持つあなた！」(FAIII, S. 40) と礼讃される。またオ

リンピアがほとんど言葉を発さないことを不審に感じた主人公は、その疑念を打ち消すようにひとりごちる。

「言葉がなんだ——言葉が！——彼女の天上的な目の視線は、現世のあらゆる言語より多くのことを言っている。そもそも天国の子が、あわれな地上の欲求に線引きされた狭い円の内に押し込められていられようものか」 (FAIII, S. 43)

オリンピアもまた主人公の姿を《反射》し、「天上的な」ものを《透過》させる。《反射》と《透過》において二人の女性は相似性を示す。しかし《反射》し同時に《透過》させるものとはいったい何か。この問いは、Glas という語を再び前景化する。

《反射》の作用を担うクララの目は、「湖 (See)」や「鏡 (Spiegel)」になぞらえられる。Glas の語は鏡に用いられるガラス (Spiegelglas) だけでなく、詩的な用法ではしばしば鏡そのものを指す¹⁹。そして光を《反射》し明るく輝く水もまた、Glas に喩えられる²⁰。

《透過》のモチーフが前面に出る場面において、Glas はより明確な形で姿を現す。主人公とオリンピアとの接触は当初、《透過》の作用によって果たされる。彼はスパランツァーニの講義室の手前にある部屋で「ふだんはガラス戸 (Glastüre) にぴったり引いてあるカーテンの脇がほんの少し隙間を覗かせていた」 (FAIII, S. 24-25) のに気づき、そこから覗くことでオリンピアを初めて目にする。

新しい居室に移った主人公は、丁度向かいが件の部屋であることを知る。「彼の部屋の窓から (aus seinem Fenster) その部屋を見やった」 (FAIII, S. 34) ことで彼は、オリンピアがこちらを見つめ続けていると気付く。そして望遠鏡を手にした彼は「窓越しに (durch das Fenster)」 (FAIII, S. 36)、「天上的に美しい (himmlisch-schöne) オリンピア」 (FAIII, S. 36) を「望遠鏡を通して (durch das Glas) 見つめる」 (FAIII, S. 36)。この Glas はしかし望遠鏡であるのみならず、最初の場面で彼らを隔てていた「ガラス戸」、あるいはいま彼らの間にある「窓」のガラスをも含意している。オリンピアの姿を《透過》させる Glas は複層的であり、そして天上に由来するものを《透過》させる彼女自身、Glas の連鎖を構成しているという可能性が浮かび上がる。

オリンピアとクララが共有する性質が Glas のそれであるという仮説は、この語の次のような用法によって確証される。

A. 3. b. 硬さそして割れやすさ (zerbrechlichkeit) [.....]

「Glas とは、繊細で、これ以上作りかえられることがありえないような.....最も充足した状態にある、人間によってもたらされる完成 (menschlicher vollkommenheit) の比喩である」エラズムス・フランシスキ『雑多な好奇心の愉快的な劇場』(1698) [.....] 簡単に壊れやすい (leicht zerstörbaren) ものの比喩として

の用法²¹。

「繊細で、これ以上作りかえられることがありえないような……完成」、換言すれば《高度の洗練》という特徴も、クララとオリンピアが共有するものである。主人公の友人ジークムントは、オリンピアを無気味だという世間の評判を代表して彼に伝えるが、彼らも「彼女の姿は顔と同様に均整がとれている、それは事実だ——彼女は美しいといえるだろう」(FAIII, S. 41) と認めている。他方クララは、美人ではなかったものの「建築家は彼女の姿のきれいなプロポーションをほめた」(FAIII, S. 28)。人の手になる構造物、作り物として見られた際のクララの美——「人間によってもたらされる完成」——はやはり保証されているのである。

以上のようにオリンピアとクララについては、二人が Glas の諸性質を備えていることが確認される。さらにオリンピアについては、いくつかの箇所、彼女の身体とガラス材及び砂との関係が示唆されている。

まず、舞踏会に現われたオリンピアは次のように形容される。「やや奇妙にくびれた背中、胴体の蜂のごとき細さは、コルセットを締めつけ過ぎたためらしかった」(FAIII, S.38)。この姿は中央のくびれた砂時計を連想させるが、砂時計を指す語には Sanduhr、Stundenglas、Uhrglas、Sandglas などがあり、さらに Glas 自体も Sanduhr、Stundenglas と同じ意味で用いられる²²。ここでオリンピアは、自らの原料を未加工のまま内に抱えた Glas に喩えられているのである。

また舞踏会の席上で「オリンピアはグランドピアノの演奏を、また高音でやや鋭すぎるとも言えるガラス鈴の声 (Glasglockenstimme) で、ブラヴァーラ・アリアの朗唱も非常に巧みに披露した」(FAIII, S. 38) という一節では、彼女の発声器官がガラス製品になぞらえられる。そしてオリンピアの正体が露見する場面においては、彼女の全身が Glas と関連づけられる。コッポラがオリンピアを抱え、鈍器のように振り回してスパランツァーニに叩きつけた後の混乱は次のようなものである。

彼 [スパランツァーニ] はフラスコ、レトルト、瓶、ガラス製の (gläserne) シリンダーが置かれた机の上に、後ろごまによるめいて倒れ込んだ。すべての器具ががちゃがちゃ音を立てて無数の破片に砕け散った [.....] スパランツァーニは床の上で転げ回った、ガラス片 (Glasscherben) が彼の頭、胸と腕を切り、噴水のように血 (das Blut) が湧き出た。(FAIII, S. 44-45)

オリンピアとガラス器具は同時に破壊され、ともにスパランツァーニを痛めつける。ここにおいて彼女の身体は「硬さそして割れやすさ」を伴った「簡単に壊れやすいもの」として出現する。そして「砂男」コッペリウス＝コッポラとは、この自動人形＝Glas の

製作者に他ならない。

したがって自動人形の形象にかんしても、光学機器の場合と同じことが言える。『砂男』における自動人形は、「砂男」の手を通じて Sand から作り出された Glas として位置づけられる。オリンピアの姿は、たとえば砂時計を連想させることによって、その原料と人工性を垣間見させることもある。しかし主人公とオリンピアの間には、望遠鏡を初めとする複数の Glas——第三節で論じた通り、自らが Sand であることを隠しながら目を欺く、Sand としての Glas——が横たわっている。それらの Glas の効果によってオリンピアの姿は屈折を被り、何らの原材料も媒介をも必要とせず、当初から Glas として完成されていたかのような外見を身に帯びる。オリンピアが壊される瞬間に破綻するのは、Glas にまつわるこのような幻想であり、それによって原料としての Sand、そして製作者である「砂男」が再び出現するのである。

このように理解されたとき床の上の「無数の破片」は、単なる砕かれたガラスにとどまるものではなく、砂時計が割れて辺りに散らばった砂に相当するものともなる。破壊された Glas の残骸は同時にまた、その物質の起源＝Sand でもある。このことは、砂とガラス片が及ぼす効果を対照することによって確かめられる。

コッポラがオリンピアを持ち去った後、スパランツァーニの叫びにつられて主人公が足元を見やると、「血まみれの (blutige) 両眼が床に転がって彼を凝視していた」(FAIII, S. 45)。教授が「お前から盗まれた眼球 (die Augen dir gestohlen)」(FAIII, S. 45) と呼ぶこれらの眼球はあの、乳母によって語られた光景——「砂男」の砂によって「両眼が血まみれになって (blutig) 頭から飛び出してくる」——を現実化する。身体を傷つけ眼球を「血まみれに」する凶器として、「砂男」の砂とガラス片は同じ役割を演じる。そして破壊された Glas の残骸が Sand であるならば、オリンピアの全身から取り残された両眼もまたそのようなものに他ならない。

しかしなぜオリンピア＝Glas の解体を目撃し、その眼球＝Sand を投げつけられた主人公は狂気に陥るのか。「砂男」の介在によって Sand と Glas の間で織り成される運動はなぜ、主人公から言語を奪うのか。ここで問いの対象となるのは、『砂男』における言語と Sand および Glas、そして「砂男」との関係である。

5. 言語と「砂」

前節で論じたように、オリンピアとクララを類似性の相のもとに見ることは、彼女たちの Glas としての性質を前景化する。それとは対照的に、『砂男』における言語の問題は、彼女たちの差異を通じて明らかとなる。なぜならオリンピアとクララは、言語能力の有無によって明確に区別されるからである。

クララは言語を自在に操る。彼女はまず、恋人である主人公から彼女の兄へと宛てられた手紙の読み手、それに対する返信の書き手として登場する。主人公に罵倒され悲嘆

の最中であっても、「クララは先ほど彼女の身に降りかかったことを彼〔兄ロタール〕に物語らざるを得なかった」(FAIII, S. 32)。他方オリンピアは「≫ああ、ああ! ‹‹、そして≫おやすみなさい、あなた! ‹‹」(FAIII, S. 43) としか発声できない。

確かにクララにかんする世間の評価によれば、彼女も決して多弁ではない。だが言葉を発さずとも、たとえば軽薄な人間を目の前にしているときには、彼女の視線や微笑みが次のように語る。「親愛なる皆さん! まさか私が、あなたがた束の間の幻影を、生命と活力ある実在の姿としてみとめるとでも?」(FAIII, S. 28) 口数こそ少ないが多くのことを伝えるという特徴は、オリンピアにもみとめられる。しかし主人公によれば彼女の場合、乏しい発語の背後にあるのは「失われた言葉」(FAIII, S. 42) であり、それを理解する術をほとんどの人間は持たないという。

つまりオリンピアは、人間の言語——クララが一貫して利用する手段——という形式から、遠く隔てられている。しかしなぜ主人公はこの問題点、自動人形ゆえの技術的境界に由来する言語の欠如を、より高次の言語、「正真正銘の象形文字」(FAIII, S. 42) として理想化するのか。それは、主人公が二人の女性へと向ける欲望が、人間の言語の本性と相容れないものだからである。

帰郷した主人公はある朝、食事を用意しているクララの横で、神秘論の講釈を長々とたれる。彼はコッペリウス＝砂男の邪悪さ、忌まわしさを理解させようとしているのだが、それに辟易したクララは次のように答える。

でも、ねえナターナエル、朝のコーヒーをだめにしてしまうあなたこそその悪しき原理なんだけど、と私がくさしでもしたら? ——だって、あなたの望むとおり私がすべて放ったらかして、読んでくれている間あなたの目を見つめてなければいけないなら、コーヒーは吹きこぼれて、みんな朝食なしになってしまうんだから。(FAIII, S. 30)

クララは主人公のうちに、彼女が「すべて放ったらかして」、彼の「目を見つめて」いることだけを求める、そのような欲望を看取する。前節で用いた語彙に従えば、主人公が求める理想的な Glas とは、彼以外のものを《反射》することのない「鏡」、彼に対してのみ「天上的な」ものを《透過》させる「窓」である。それゆえに、朗読する主人公の前で「何時間も、硬直した視線をそらすことなく恋人の目を見つめ、姿勢を変えることも動くこともなかった」(FAIII, S. 43) オリンピアが現われたとき、彼女は「彼はそれまで一度も、このようなすばらしい傾聴者に出会ったことはなかった」(FAIII, S. 43) と礼讃されるのである。

二人の女性＝Glas の質的差異は、人間の言語の本性と関連している。フリードリヒ・キトラーが『砂男』読解のなかで指摘しているように、言語を用いる行為は二者関係の

上に成立するのではなく、「常にあらかじめ第三の場とかかわっており [.....] この第三の場を前提としている」²³。言語のこのような特性は、『砂男』の前半における三通の手紙のやり取りによって裏付けられている。

コッポラの来訪をきっかけとして主人公が書いた手紙は「ナターナエルからロタールへ」(FAIII, S. 11) 送られるはずであった。しかしクララによれば、「[その手紙の] 上書きは、彼 [ロタール] の代わりに、私に宛てられて」(FAIII, S. 20) おり、彼女は誤って届けられた手紙を開封してしまう。主人公とロタールとの間に意図された二者関係のうちへ、第三極としてのクララを招き入れるものは、彼自身の書字に他ならない。

もっとも「クララ」とはあくまで正常な宛名の書き間違いでしかなく、言語の本性から導かれるのではない、単なる逸脱にしか過ぎないものとして解することもできる。だが読み始めて間もなく、その本来の宛先を知ってもなお、クララが手紙を読むことを中断しなかったのは「あなたの手紙の冒頭が私に深い衝撃を与えた」(FAIII, S. 20) ためであったという。自らの過去に由来する特殊な不安を表現し、理解させるという主人公の言語の試みが成功すればするほど、クララは手紙からますます離れ難くなるのである。

しかし主人公は、クララを引き留めるものが彼自身の言葉であることを意識していない。それどころか一通目の手紙をクララが読んだことを、彼は「ぼくにとっては非常に嫌なことだ」(FAIII, S. 24) とコメントする。このことは主人公の志向が、彼自身が手紙を書くのに用いた言語と、根本的に相容れないものであることを示している。そもそも彼は「とても長いこと——長いこと手紙を書かなかった」(FAIII, S. 11)。そして望遠鏡を売り渡されて以降、再び手紙が書かれることはない。それどころか手に触れたクララとロタールの手紙を「無頓着にも彼は脇へ放り投げた」(FAIII, S. 44) のであった。

主人公以外のものに目を向けるというクララの行為は、言語を用いる彼女が、自身と彼との間に絶えず第三極を導入する存在であることを象徴している。それとは対照的に、言語を用いず主人公以外を見ることもないオリンピアは、彼が「象徴的な三者関係がせまってくると、そのたびに二者関係に戻ってしまう」²⁴ことを可能にする。しかし口論の声を聞きつけて、主人公が部屋に踏み入ると同時に、オリンピアは破壊される。彼女が担っていた「真正銘の象形文字」——言語でありながら第三者を必要としないような言語——の幻想を破壊するのは、主人公自身である。なぜなら彼はここで、二人の自動人形製作者が言葉をやり取りする場へ、第三者として誘き寄せられ侵入することによって、言語の本性を自ら証しているのだから。

しかしオリンピア=Glas が破碎され、その残骸である眼球=Sand を投げつけられると主人公は、現実の三者関係の言語秩序からも排除されてしまう。彼は「火の環——火の環！ 火の環よ回れ」(FAIII, S. 45) と叫びながら暴れ、「ぞっとするような獣のごとき咆哮」(FAIII, S. 45) を発する狂人として病院へ送られる。健康を取り戻したかに見えた彼は、塔の上で再び「追い詰められた獣のような」(FAIII, S. 48) 唸りをあげて発狂する。

オリンピアとクララという二人の Glas が、二種類の言語——二者関係にとどまることを許す理想化された言語と、第三者を不可避に要請する現実の言語——を表象するならば、Glas と呼ばれるものに共通する原料であり、その破壊と同時に再び出現して主人公を狂気に追い込む Sand とはどのようなものか。『砂男』のテキストは、自らを一種の Glas として位置づけることによってこの問いに答えている。

『砂男』の語り手が反省的に述べるによれば、彼は主人公ナターナエルの身に起きた出来事の印象を、自身の言葉によって伝えることに困難を見出し、最終的にはそれを断念して、冒頭に「略図 (Umriß) 」 (FAIII, S. 27) として示した三通の手紙に「徐々に色をつけていく」 (FAIII, S. 27) 方法をとったのだという。そしてこの試みが成功すれば、読み手は「現実の生ほど驚くべきですさまじいものはなく、これを詩人はただ、磨りガラスの鏡 (eines matt geschliffnen Spiegels) の暗い反射光のようにはしか把握できないこと」 (FAIII, S. 27) を知るだろう、とされる。das Glas matt schleifen とは「磨りガラスにする」の意であり、またすでに述べた通り、「鏡 (Spiegel) 」を指す語としても Glas はしばしば用いられる。

「現実の生」が「磨りガラスの鏡の暗い反射光」へと弱められる原因は、言語そのものの性質にある。語り手は読み手に、自身の苦境について想像するよう求める。

そしてきみは心の内側の像を、灼熱する色と影と光とともに話したいと望み、切り出す言葉を探して苦心する。しかしきみはこう思う、まさに最初の一語だけで、奇蹟的なこと、すばらしいこと、おそろしいこと、面白いこと、ぞっとすること、これら起こったことすべてをまとめあげ、まるで電撃のごとくすべての人を打つようにせねばならないと。だが、話すことのできる語すべてが、色を失い冷たい死んだものとして目に映る。 (FAIII, S.26)

「現実の生」を一言で把握し伝えることを望んでも、そのような言語表現は存在しない。そのため語り手は、計画を断念し、言葉を無数に連ねていくことになる。文字と語の連鎖のなかで、語り手が伝えようとする印象は分散し、「磨りガラスの鏡」に映る光のように弱められたものとなっていく。そして『砂男』の言語が、ナターナエルの体験を不完全な形で伝える「磨りガラスの鏡」であるならば、Sand とはこのテキストを構成するとともに、表層に痕跡を残し続ける無数の文字に他ならない。というのも砂はガラス材の原料であるのみならず、その表面に加工を施して磨りガラスを作るためにも利用されるからである。

Sand=文字は、ホフマンの作品において詩的創造力を担う「火」を媒介として²⁵、Glas =テキストを形成する。反対に、Glas へと作りかえられることがない限り、あるいは Glas が砕け散ったとき、Sand は読み手の目をふさぐ、あるいは「血まみれに」すること

によって、読みを不可能にするものとして出現する。

したがってオリンピアとクララは、テキストの二種類のモデルとして理解される。主人公の姿をくっきりと《反射》するオリンピアは「最初の一語だけで」すべての印象を伝えるが、唯一の読み手である主人公自身にしか理解できない「失われた言葉」である。それに対し、彼以外の様々なものに目を向けるクララは光を散乱させる「磨りガラスの鏡」であるが、それゆえに多くの人間に向かって語りかける。そして、クララが手紙の書き手であるだけでなく読み手でもあったことが示すように、テキストとは読まれる者でありかつ読む者でもある。オリンピアの解体は主人公にとって、彼だけが読むことのできたテキスト、同時に彼を読むことのできた唯一のテキストが破碎されることを意味しており、読むことも読まれることも不可能な狂人、「獣」として彼を放逐する。

6. おわりに

以上で論じたように、「砂」としての文字から「磨りガラス」のテキストを生み出す試みとして『砂男』を読み換えるならば、このプロセスが示唆するのは、読むことの可能性と不可能性との錯綜した関係である。読まれかつ読むもの＝テキストを構成するのは、それ自体としては読むことを不可能とする要素に他ならない。しかもそれはテキストのうちに解消されるのでなく、痕跡を残すことによって読みの明晰さを損ない続ける。そしてテキストには常に、寸断され、完全な読みの——読み手がテキストを、テキストも彼を完全に読解できるという——幻想を破綻に追い込み、読解不可能な無数の記号＝Sandへと逆戻りする危険が伴っている。

『砂男』は主人公の身体の破碎——「ナターナエルが頭を粉碎されて舗石の上に横たわったとき」(FAIII, S. 49)——ではなく、クララが田舎で「静かで家庭的な幸福をついに得た」(FAIII, S. 49)という報告によって締めくくられる。最終的に「幸福 (Glück)」＝Glas を獲得する人物がクララであるということは²⁶、書き手が読みの完全性という幻想を放棄し、『砂男』のテキストを「磨りガラスの鏡」として形づくることを選択した、その必然の帰結なのである。

註

¹ 『夜想作品集』*Nachtstücke* 第一巻 (1816) に収められた『砂男』は、ジャック・オッフエンバック (1819～80) のオペラ『ホフマン物語』*Les contes d'Hoffmann* (1881 初演) やレオ・ドリーヴ (1836～91) 作曲のバレエ『コッペリア』*Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail* (1870 初演) の発想源となった。作品からの引用は E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarb. von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag), 1985-2004, Bd. 3.: *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Hrsg. von H. Steinecke unter Mitarb. von G. Allroggen. 1985, S. 11-49

(*FAIII* と略記) に依拠した。ただし『砂男』の手稿が 1815 年 11 月に完成した後、ホフマンが改稿し削除・修正した箇所を参照する場合には Ulrich Hohoff: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*. Berlin/ New York (de Gruyter), 1988, Teil I: Textteil, S. 1-145 (*TEK* と略記) に依拠した。これら二冊からの引用は、日本語訳と略号および頁数を本文中に記した。引用の日本語訳は執筆者によるが、翻訳の際には E・T・A・ホフマン (深田甫訳) 『砂男』(『ホフマン全集第三巻』所収、創土社、1971 年、11-79 頁) を参考とした。

² Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: S. Freud: *Gesammelte Werke*. 18 Bde. Frankfurt a. M. (S. Fischer Verlag), 1940-87, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. 1966 (3. Aufl.), S. 227-268 (hier S. 238.)

³ ebd., S. 243.

⁴ ebd., S. 236.

⁵ vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 32 Bde., München (Deutscher Taschenbuch Verlag), 1984 [Fotomechanischer Nachdruck der 1. Ausgabe Leipzig (S. Hirzel Verlag), 1854-1954] (*DW* と略記) , Bd. 14 [VIII], Sp. 1769-1770.

⁶ vgl. ebd., Sp. 1757.

⁷ vgl. ebd., Sp. 1757.

⁸ ヴォルフガング・カイザーは『グロテスクなもの』のなかで「目の孤立はそれだけですでに、無気味で異化するような効果を持っている」と述べる。Wolfgang Kayser: *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg/ Hamburg (Gerhard Stalling Verlag), 1957, S. 78.

⁹ vgl. *DW*, Bd. 14, Sp. 1757.

¹⁰ 平野嘉彦『ホフマンと乱歩——人形と光学器械のエロス』みすず書房、2007 年、19 頁参照。

¹¹ 平野、前掲書、21 頁参照。

¹² マックス・ミルネール (川口顕弘・篠田知和基・森永徹訳) 『ファンタスマゴリア——光学と幻想文学』ありな書房、1994 年、51 頁参照。

¹³ ミルネール、前掲書、55 頁。

¹⁴ Neil Hertz: Freud and the Sandman. In: *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Edited and with an Introduction by Josué V. Harari. Ithaca/New York (Cornell University Press) , 1979, pp.296-321 (here p.301).

¹⁵ エリザベス・ライト (鈴木聡訳) 『テキストの精神分析』青土社、1987 年、233 頁参照。

¹⁶ グリムの『ドイツ語辞典』Glas の項には、18 世紀前半の事典から「ガラスとは [.....] 塩、白い砂あるいは玉砂利と灰から、火を用いて人為的に作り出される物質である」という一節が引かれている。*DW*, Bd. 7 [IV, I, 4], Sp.7660.

¹⁷ ジョン・M・エリスによればこの箇所は「コッペリウスとコッポラとが同一であること、従ってナターナエルに対する陰謀が存在したことについての明白な確証」である。John M. Ellis: Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's *Der Sandmann*. In: *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 1 (1981), pp.1-18 (here p.15).

- ¹⁸ たとえば 18 世紀フランスの自動人形製作者ジャック・ヴォーカンソン (1709~82) は、人間とまったく同じ内部機構を持つ自動人形を作ろうと試みていた。17 世紀中葉以降、機械論的身体観の流行のもとにおける自動人形製作については三枝桂子「18 世紀ヨーロッパの自動人形と機械論の関係」筑波大学文化交流研究会『文化交流研究』第 9 号、2014、1-22 頁などを参照。
- ¹⁹ vgl. *DW*, Bd. 7, Sp.7664.
- ²⁰ vgl. ebd., Sp. 7661-7662.
- ²¹ ebd., Sp. 7662.
- ²² vgl. ebd., Sp. 7666.
- ²³ フリードリヒ・A・キトラー (深見茂訳) 「「われらの自我の幻想」と文学心理学」、菌田宗人・深見茂編『ドイツ・ロマン派全集第 10 巻：ドイツ・ロマン派論考』所収、国書刊行会、1984 年、453-507 頁 (引用は 478 頁)。
- ²⁴ キトラー、前掲論文、480 頁。
- ²⁵ ガストン・バシュラール (前田耕作訳) 『火の精神分析』せりか書房、1990、158 頁参照。
- ²⁶ 「幸福 (Glück)」と「ガラス (Glas)」の間には、次のような関連がある。「ことわざ風に結びつける用法の中では Glück と Glas との結びつきが最も特徴的である。「幸福は……ガラスのようだ」[……]「幸福とガラス、なんとよく壊れることか」[……]「[……] そして幸福とガラス、なんと壊れやすいことか」[……]」 *DW*, Bd. 7, Sp. 7662.

