

## 「絶望的イロニー」とロマン主義的芸術観

——E・T・A・ホフマン「G市のイエズス教会」に寄せて——

小田部 胤久

E・T・A・ホフマン（一七七六一—一八二二年）の著したいくつかの「芸術家小説」は、ロマン主義的芸術観の解明にとって極めて重要な位置を占める。本稿では、ホフマンの『夜景画集』に収められた短篇「G市のイエズス教会」（一八一六年）<sup>①</sup>を手がかりとして、「絶望的イロニー」<sup>②</sup>に駆り立てられた画家を主人公とするこの短篇の内に認められるホフマンの芸術観ないし絵画観を明らかにしたい<sup>③</sup>。後に見るように、この短篇は、「ロマン主義的美学」が自らの可能性／不可能性の問いに直面したことの証にほかならないからである。

まずはじめに、この短篇の構成について簡単に触れておこう。この短篇は「私」という語り手が「G市」<sup>④</sup>での体験、とりわけそこでの画家「ペルトルト」との出会いを物語るものだが、「私」による物語は一つの枠構造をなしていて、この画家の過去についての物語がそこに組み込まれており、それがこの短篇の中心部をなしている。以下では、この短篇の構成に即して検討を行う。

### 芸術における「数学的なもの」と「想像的なもの」

偶然二、三日「G市」に滞在せざるをえないこととなった語り手の「私」は、いわば時間つぶしに、友人にその噂を聞いて

いた「イエズス会神学校教授アロイジウス・ヴァルター」を訪ねる(110)。「修道院」「神学校」「教会」のすべては、「神聖なる厳肅さ、宗教的威厳よりも優美と華麗さを重視する古代の形式と様式に基づくイタリア式」で建てられているが、それは、この教授がこの教会の改修によって元来のゴシック聖堂の内にもたらしたものであり、彼の「世慣れた」態度ともつながっている。「私」は早速「教授」に自己の違和感を次のように伝える。「ゴシック建築の神聖なる威厳、天上へと高く昇っていく壮麗さこそキリスト教の真の精神によって生み出されたのではないのでしょうか、この精神は超感性的なものとして、古代世界の精神、すなわちただ地上的なものとの領野にとどまる感性的精神に全く反するのではないのでしょうか(111)。このように「古代世界の精神」と「キリスト教の精神」との対比を前提とするこの問いに対して、「ヴァルター教授」は次のように答える。「人々はより高次の国をこの世界(「現世」)の内に認識すべきです。そして、こうした認識は、「地上での」生が、いや、かの「高次の」国から地上の生へと降り立ってきた聖霊が示すさまざまな明らかな象徴(heitere Symbole)によって喚起されてよいものなのです(111-112)」。超感性的なものを重視する「私」は後に「ヴァルター教授」によって「熱狂家(Enthusiast)」「(122)」と呼ばれる一方、「私」は「ヴァルター教授」を「唯物論者(Materialist)」とみなす(123)。こうした両者の対比が、この短篇の冒頭に示される。

ついで「私」は「ヴァルター教授」とともに教会の中に入り、そこで足場の上で壁画を描いている「ベルトルト」という画家を目にする。「私」はこの芸術家の言葉や眼差しの中に直ちに「不幸な芸術家の全くの引き裂かれた生」を見て取り、この芸術家に対して関心を覚える(112)。「私」はその日の真夜中、再び教会に出かけ、「ベルトルト」の仕事ぶりを眺める。「ベルトルト」の仕事は、蠟燭の前に網を張ってその影を「壁龕」の曲面に投影することで、平面上の小さな下絵を壁龕の上に拡大しつつ写し取る、という極めて幾何学的にして正確なものである。「私」は「ベルトルト」の手業に感嘆し「ベルトルト」の仕事を手伝うが、しかし、「ベルトルト」に次のように語らざるをえない。

建築の内部に描く絵画 (Architektur-Malerei) は常に従属的であって、歴史画家や風景画家の方が無条件的に地位が高いのです。精神と想像力 (Geist und Phantasie)、それは幾何学的な線のような狭い制約に縛られることなく、自由に飛翔しつつ高みに上つていきます。感覚を欺くような遠近法はあなたの絵の中で唯一想像的な側面ですが、この遠近法といえども、正確な計算に依存しているであって、その作用は天才的な思考 (der geniale Gedanke) の所産というよりは、単に数学的な考察 (mathematische Spekulation) の所産にすぎません。(116)

すなわち、「私」に従えば、絵画の諸ジャンルには確乎とした階梯が存在し、その階梯は、そのジャンルにどの程度の「精神と想像力」の「自由な飛翔」が関与するかによって決まる。このように考える(熱狂家としての)「私」は、「ベルトルト」が単に「正確な計算」の枠内で仕事をしていることに疑問を呈する。

こうした疑問に対して、「ベルトルト」はまず、「もしも芸術のさまざまな分枝に等級をつけようというのであれば、それは冒流です (fevern)」、とジャンル間の階梯を否定するとともに、「私」の示すようなロマン主義的天才崇拜を「プロメテウス」的な「不遜な冒流 (vermessene Frevel)」とみなす。「神的なものを予感した胸、天上的なものへの憧憬の生まれた胸を禿鷹がしばむ。……天上的なものを望んだものは、永遠に地上の苦痛を感受するのだ」(116-117)。このように「私」の考えを批判する「ベルトルト」は、

規則とは何とすばらしいことでしょう、すべての線は一定の目的、一定のはっきりと思考された作用のためにまとまるのです。ただ計られたもの (das Gemessene) のみが純粹に人間的なのであって、それを超えるものは悪です。超人間的なものは神が悪魔に違いありません。数学においては神も悪魔も人間にかなわないのではないのでしょうか。(118)

と述べて、「神的なもの」「天上的なもの」を否定して機械的な実践を重視する立場を示す。だが、「ベルトルト」の言葉に見られるこの否定の力強さは、「ベルトルト」が決して単なる機械的なものに安住してはいないことを示唆している。換言すれば、「理想」(119)を否定しなくてはならない、という「ベルトルト」の強い意志は、かえって「理想」を求めようとする彼の気持ちを証している。「私」は「ベルトルト」の信条を次のように描写する。「彼は死にそうなまでに傷ついた心の深みを眺めたのであり、この心の嘆きはただ切り裂くようなイロニー (schneidende Ironie) の内に現れる」(119)。実際、「ベルトルト」は別れ際に「私」に次のような言葉を残す。「もしも決して贖うことのできない凄惨な犯罪をあなたが自覚されるならば、果たしてあなたは一瞬たりとも休まることが、朗らかな気持ちでいることができるでしょうか」(120)。

翌朝「私」は「ヴァルター教授」を訪ね、「ベルトルト」への関心を語る。「ヴァルター教授」は「ベルトルト」に対して「冷淡」(120)であるが、「私」の熱意に押されて「私」を再び教会の中に案内し、祭壇画(それはマリアとエリザベト、幼子キリストと洗者ヨハネ、および祈る男の五人からなる)を示す。これは「ベルトルト」が教会の壁画を描くようになる以前に、すなわち画家として活躍していたときに描いた最後の絵——ただし、マリア、キリスト、ヨハネは完成しているが、エリザベトにはなお最後の塗りかけ、「ベルトルト」をそのモデルとする祈る男は下塗りの状態にとどまっている——であるが、「ベルトルト」はそれを決して見ようとしないために通常は覆いがかけられている。その絵を見た「私」は、それを次のような言葉で表現する。すなわち、この絵の「構成」は「単純で、天上のごとく崇高」である。また、「マリアの愛らしい天上の顔つき」は「驚愕と深い賛嘆」で心を満たすものであって、マリアは「地上のどの女性よりも美しく」、その眼差しは「神の母の高次の力」を示しており、この眼差しを見ていると、「人間の胸中には、永遠に渴望する憧憬」が生じてくる、と(121)。こうして「私」は「ベルトルト」の内に「天上的なものへの憧憬」が存在していたことを知る。とともに、「私」は、「ヴァルター教授」の「ベルトルト」に対する態度が全く冷淡である理由をも理解する。全くの「唯物論者」である「ヴァルター教授」には、「絶望的イロニー (verzweifende Ironie) によって、高次なものからの恵みに満ちた影響に反対する」(123)この

画家の内面は理解しようがないからである。

「私」は「ヴァルター教授」から、「ベルトルト」の半生を描いたノート——それは、「私」と同様に「ベルトルト」に関心を抱いた学生が「ベルトルト」の話をもとに記した「聞書」(123)である——を贈られる。「私」「ヴァルター教授」「ベルトルト」という三者からなるこの部分を枠構造として、次に「ベルトルト」の半生についての物語が始まる。

「ベルトルト」はいかにしてそもそも有していたはずの「天上的なものへの憧憬」を「絶望的イロニー」によって否認せざるをえなくなったのか、これが以下の物語の中心的な主題である。この点において、短篇「G市のイエズス会教会」は、無限なものへの憧憬をその原動力としてきたロマン主義的美学が自らの可能性ないし不可能性を問うところに生まれた作品である、ということができよう。

### 「伎倆」と「天上の思考」の対比

「ベルトルト」は「D町」に生まれ絵を習っていたが、彼の才能を確信した「老画家シユテファン・ビルクナー」は、「ベルトルト」にイタリア留学を勧め、彼の両親をも説得する(124)。(6)。若き「ベルトルト」はそもそも「絵画のいかなる分野」をも学んでいたが、とりわけ「風景画」に専心してきた。ところが、ローマに着くと、彼の芸術家仲間によって、「歴史画」こそが最高の頂点にあり、その他のものはすべて歴史画に従属する(125)、と説得され、ラファエロの歴史画の模写を行った。

「優れた伎倆 (Peknia)」のゆえに彼の作品は多くの人々から称賛されたが、しかし、彼には、「自分の素描、自分の模写には原作の持つ生命が全く欠けていること」がわかっていた。

ラファエロやコロレッジョの天上の思考 (himmlische Gedanken) が——と、彼は信じていたのだが——固有の創造へと〔彼ら

を」熱狂 (Begeisterung) させたのだが、彼がこの天上の思考を想像力の内につかもうとすると、これらの思考は霧の中におけるようにぼやけ、彼が実際に描いたものはすべて——単に不明瞭に曖昧に思考されたものがどれもそうであるように——いかなる活気も意義も持たなかった。(125)

このように若き「ベルトルト」は、「天上の思考」が自分には欠けており、その結果、自分の描くものには「いかなる活気も意義」もないことを、そして、自分の長所は単に「手の外的熟練」(126)にあるにすぎないことを自覚する。

ちょうどそうした時期に、彼はローマで「フィーリップ・ハッケルト」(1)の風景画と出会う。その作品は、「歴史画家でさえも、自然の純然たる模倣 (die reine Nachahmung der Natur) の内には何か偉大なもの、卓越したものがある、と認める」(126) こときものであった。こうして「ベルトルト」は、元来自らが有していた「風景画」に対する関心を再び呼び覚まされて、「ナポリ」に出かけ「ハッケルト」のもとで修行を積む。ただし、かつての疑念が消え去ったわけではない。「彼の風景画には、いや師の風景画にさえも、自分が名指すことのできない何か欠けているように彼は時折思った」(127)。だが、彼はあえてこうした疑念を押さえて修行に邁進し、短い時間で彼の師に匹敵するほどにまで上達し、展覧会に出品した作品はあらゆる芸術家・芸術批評家によって絶賛された。

以上から明らかなように、こうした若き「ベルトルト」の修業時代は、「天上の思考」への憧憬と、確乎とした「伎倆」に基づく「自然の模倣」との対比によって特徴づけられている。若き「ベルトルト」は前者の重要性を予感しつつも、実際には後者に自らを限定し修行する。

こうして「ハッケルト」流の絵を描き、人々から称賛されていたときに、「ベルトルト」は「マルタ島」に生まれたある「老人」から次のようにいわれる。「お若い方、あなたはもっとたいした画家になれるのに」(128)。「ハッケルト」はこの「老人」の言葉を無視するように「ベルトルト」に勧めるが、しかし、その言葉はそもそもベルトルトが予感していたものでもあ

ったのであろう。「ベルトルトには、マルタ島人が彼の内奥の傷口にぐつと触れたごとくに、それも、親切な医者のように、傷を探っては治してくるためにそうしたかのごとくに思われた」(128)。この老人が「ベルトルト」に対して望んでいたのは、「君の内に生きている真の精神 (der wahre Geist) を、君が悟る」と(129)。「君の中に眠っている精神が目覚め、活発かつ自由にその翼を動かす」ことであつた(130)。こうしてこの「老人」は、「自然の純然たる模倣」に自己を限定している「ベルトルト」の内に潜在的に存在していた「天上の思考」への憧憬を呼び覚ます役割を果たす。

この「老人」は「風景画家も歴史画家も同一の目的を目指す」(129)ことを認めた上で、次のように述べる。

「自然の内へと」聖別された者 (der Geweihte) は、自然の声を聞き取る。自然は木や繁みや花から、山や湖水から不可思議な音を立てて、探求しえない秘密について語り、これらの不可思議な音はこの者の胸の内て形をなして敬虔なる予感となる。すると、この予感を目に見える形で自分の作品に移すための才能が、神の息吹のごとくに、この者にやつてくる。……自然をその機械的なものにおいても熱心にかつ入念に研究し、その結果描写の伎倆を獲得するようにしなさい、しかし、伎倆を芸術それ自体とみなしてはならない。君が自然の深い意味の内に入り込む (in den tiefen Sinn der Natur eindringen) ならば、君の内奥それ自体の内に (in deinem Innern) 自然の形象が極めて光輝に包まれた華麗な姿の内立ち現れてくるであらう。(130)

この「老人」によれば、自然の外のみを模写している人にとって、自然とは理解することのできない「外国語で書かれた原本」にすぎず、それゆえに、自然の外的模倣に満足する画家の描くものは、「写生自身が理解しない外国語で模写された写本」にすぎない(129)。こうした自然の模倣にはなるほどすぐれた「伎倆」が求められるであらうが、こうした「伎倆」は「芸術」それ自体ではない。必要なことは、芸術家が自らの「内奥」において「自然の声」を聞き取り「自然のより深い意味」を捉えることであり、ここにこそ「芸術の聖なる目的」(129)がある。そして、「古の巨匠」の描いた「風景画」を眺めるなら

ば、「全体から吹きつきてくる精神」が観者を「より高次の国へと高める (emporheben)」のであって、観者は「このより高次の国の反映を見ているかのように感じる」であろう (130)。

このように「老人」は「ベルトルト」に語るが、この考えは「ベルトルト」自身が潜在的に有していたものでもある。それゆえに、「彼は自己の師のもとを離れた」(130)。こうして新たな模索が始まることとなる。

## 夢と現実

むしろ、「ベルトルト」はこの「老人」の言葉を直ちに実践することはできない。「ベルトルト」はその当時の状態を次のように回想する。

私はただ甘美な夢の中でのみ幸福であり至福の喜びの内にあつた。夢の中ではマルタ島人の語つたことがすべて真実となつた。……自然の音が旋律美しく暗い森を吹き抜け響き渡るのが聞こえた。「聞きなさい、耳を澄まして聞きなさい、〔自然の内へと〕聖別された者よ、宇宙の根源的音響 (die Urtonne der Schöpfung) を聞き取りなさい、この音響は形をなして存在者となり、君の感覚の捉えることのできるものとなる」。——私は〔自然の〕諧調がよりはっきりと響くのを聞いた、すると私の内に新たな感官が目を覚ましたかのようにあつた、この感官は、かつての私にとっては探求しえないもののように思われたものを、極めてはっきりとつかんだ。——こうして私は私に対して明かされた秘密をさながら奇妙なヒエログリフの内、炎の文字で空中に描いたのだが、このヒエログリフの文書は壮麗なる風景画であり、そこには木や繁みや花から、山や湖水が大きな至福の音響を奏でて活発に動き回つた。(131)



「ペルトルト」が「マルタ島人」の言葉<sup>(8)</sup>を實踐して、「ヒエログリフ文書」の内に「風景画」を描くことができるのは、ただ「夢」においてにすぎない。「ペルトルト」に欠けているのは、先の「老人」の言葉を用いるならば、「この予感を目に見える形で自分の作品に移すための才能」<sup>(10)</sup>、つまり、外的な自然を超え出た「より高次の国」を絵画作品という一つの現実へと関係づける能力である、といえよう。そのため、「ペルトルト」は二つの世界に引き裂かれることになる。かつ、単なる外的な自然を超えて「より高次の国」に高まらなくてはならない、自然をその「より深い意味」において捉えなくてはならない、という気持ち強いゆえに、かえって二つの世界の分裂は大きくなる。こうした分裂が、ここでは夢と現実との対立として描き出される。

こうした折りに「ペルトルト」は「ナポリ」でドイツの若い画家（「フロレンティン」と仮に名づけられている）と出会う。「フロレンティン」は、一方で、そのすぐれた「踊る農夫の娘の群像、聖体行列、田舎の祭」といった風俗画風のスケッチの示すように「晴朗なる人生の享受」を求めつつも、しかし、「ローマの古い修道院教会のフレスコ画」の模写の示すように「より高次なもの」に対する「感覚」、<sup>(9)</sup>「古の巨匠の絵画に見られる敬虔さの感覚」<sup>(9)</sup>をも持ち合わせていた<sup>(12)</sup>。すなわち、「フロレンティン」は「ペルトルト」に見られる分裂を知らない画家である。「ペルトルト」は「フロレンティン」が「芸術家としての真の天分」においてはるかに優れていることを認め、「フロレンティン」に自らの悩みを語る。すると、「フロレンティン」は、「真の風景画」は「古の巨匠の描いた深く意味のある聖なる歴史画に等しい」、という「マルタ島人」の見解を支持しつつも、さらに次のような自説を唱える。「われわれはまず、われわれに身近に見られる有機的自然を通して力をつけなくてはならない。そのようにしてこそ、人は自然の夜の国の内に光を見出すことができる」<sup>(132-133)</sup>。「自然の夜の国」<sup>(10)</sup>に「光」を見出すこと、これこそ「ペルトルト」のとらわれている分裂を克服するために必要なことであろう。それゆえに、「フロレンティン」は「ペルトルト」に対して、「われわれに身近に見られる有機的自然」<sup>(11)</sup>としての「人物」の描写を行うことで「自分の考えを整える」ように、と勧める<sup>(133)</sup>。

こうして「ベルトルト」は、自分の求めていたものが「人間の形姿」であることを自覚するのだが、それはなお夢の中でしか出会うことのできないもの、決して描きえないものであった。彼の試みは「か弱い子供の無力の努力」にすぎなかった(133)。

### 理想的形姿との出会い

しかし、ある日ナポリ郊外の洞窟において「ベルトルト」が「燃えるような憧憬に苦しみ、熱い涙を流して」といると、「そのとき繁みがざわめき、極めて壮麗な女性の形姿が洞窟の前に立った」。「ベルトルト」はそのときのことを次のように回想する。「あれは私の理想 (mein Ideal) だった。あまりの陶醉に熱狂して私はその場に崩れた。その形姿は親しげに微笑みながら目の前に漂っていた。私の熱い祈りが聞き届けられたのだ」(133-134)。

「理想」との出会い、これは芸術家の「熱い祈り」が神によって「聞き届けられた」ところによって成立したものであり、ピュグマリオン神話(オウイデウス『変身物語』第一〇巻)と親近性をもっている。だが、「G市のイエズス会教会」の独自性は、後に再度のピュグマリオンの化身が生じ、それが「ベルトルト」の悲劇を生じさせる点にある。この点については後に検討しよう。

彼は洞窟からアトリエに戻ると、「あたかも神力的に靈感を吹き込まれたかのごとく、熱情的な生命を込めて、自分に現れたこの世ならぬ女性 (das überirdische Weib) を〔画布の上に〕魔力によって生み出した (hervorzaubern) 」。 「理想」との出会い「ベルトルト」の画業を一変させる。彼はもはや「風景画」に関心を示さず、「古の巨匠の傑作」を研究しつつ自ら「大作、教会の祭壇画」に専心したが、そこには必ず「彼の理想の驚嘆すべき壮麗さを備えた形姿」が輝いていた(134)。

それでは、「ベルトルト」はかつての分裂を克服することができたのであろうか。彼の画業の成功は、彼がかつての分裂を克服したことを示唆するように思われる。だが、「自分に現れたこの世ならぬ女性 (das überirdische Weib) を魔力によって生

み出した (Hervorzaubern)」、という一節が示すのは、むしろ「ベルトルト」が現世的なものを完全に超脱した状況であって、まさにそのゆえに、そこには現世的なものと天上的なものとの対立はそのまま残存している、ということであろう。このことを示唆するのは、次の逸話である。人々は「ベルトルト」の描く女性が「アンジョーラ・T王女」と生き写しであることに気づき、そのことを「ベルトルト」自身に語るのだが、それに対して「ベルトルト」は次のように反論する。

ベルトルトは、天上的なものを卑俗な地上的なものに引き下げよう (das Himmlische in das gemein Irdische herabziehen) (11) とする人々の愚かな無駄話にひどく怒り、「このような存在が地上を歩き回ったりしうるのであろうか。奇跡的な幻視の内に至高のものが私に対して開かれたのである。これこそ、芸術家として聖別 (Künstlerweihe) された瞬間であった」、と語った。

(134)

すなわち、理想的形姿と出会った「ベルトルト」にとつて、(天上的なもの) 地上的なものという対立は不可欠なものである。すでに「マルタ島人」は、「〔自然の内へと〕聖別された者 (der Geweihte) は、自然の声を聞き取る」(126) ことの本必要性を語っていたが、「聖別する」という動詞は地上的なものから天上的なものへの移行を意味するのであって、両者の融和ないし調和を意味するのではない。それゆえに、「ベルトルト」にとつて理想的形姿を現実と混同することは最も避けられなくてはならないことである。

このような幸せの状態にあった「ベルトルト」に、しかし、転機が訪れる。ナポレオン軍のナポリ侵略に伴いナポリ王国が解体する<sup>(12)</sup>。「無政府状態」となったナポリでベルトルトは、偶然T大公の館に向かう暴徒と出会い、彼もまたその館に出かける。そこで彼は、暴徒に襲われそうになっている「T大公の娘アンジョーラ」に出会う。その女性、「それは王女であり、ベルトルトの理想であった。驚愕のあまり意識を失い、ベルトルトは飛びかかった」(135)。こうして、彼女を暴徒から救い

出したところで、彼自身が氣を失う。

再び意識を取り戻すと、脇に「アンジョーラ」がおり、次のように彼に語りかける。「あなたは私のために生きています。あなたがあえて望まなかったことが、奇跡のように、生じました。私はあなたをよく知っています。あなたはドイツの画家ベルトルト。あなたは私を愛し、私をあなたの美しい絵の内に讀えてくれます。——私はあなたのものでありえたかしら。——でも今では私はどこでも常にあなたのもの」(136)。このように、「ベルトルト」にとつての「理想」は彼の「現実」となる。これは二度目のピュグマリオンの化身といつてよい。ただし、一度目のピュグマリオンの化身が「ベルトルト」の望んでいた事柄であるとするならば、二度目のそれは彼の「あえて望まなかった」こととされている点に注意する必要がある。

あたかも予期せざる苦痛が甘美な夢を破壊するかのよう、奇妙な感情が、王女のこの言葉を聞いたときに、ベルトルトを貫いた。だが、愛らしい女性が雪のように白いふくらとした腕で彼を抱きしめたとき、そして彼もまた彼女を激しく胸に抱き寄せたとき、これまで知らなかった甘美な戦慄が彼を襲った。そして、最高の地上の快樂(Höchste Erdenlust)にうつとりとして、狂ったかのように叫んだ、「夢の幻影ではない、私が抱きしめているのが私の妻だ、二度と離さない。彼女は私の燃え立った渴望に満ちた憧憬(meine glühende dürstende Sehnsucht)を満たす[静める](stillen)のだ」と。(136)

「アンジョーラ」との二度目の出会い、それは「ベルトルト」にとつて、それまでの「甘美な夢」を「破壊」する「予期せざる苦痛」であつたが、「ベルトルト」はこの出会いにおいて「最高の地上の快樂」へと自らを向ける。換言すれば、彼は「天上的なもの——地上的なもの」という対立の内の後者を選択するのである。だが、まさにそのために、この選択は「ベルトルト」の内から天上的なものを求める気持ちに背景に押しやることになる。「彼女は私の燃え立った渴望に満ちた憧憬を満たす[静める]」という言葉は、こうした意味において理解されなくてはならない(13)。

## 芸術家としての挫折

「ベルトルト」は「アンジョーラ」とともにナポリを脱出し「南ドイツのM市」<sup>(14)</sup>に到着する。「この天上のごとく美しい女性、彼の芸術家としての至福の夢の理想であるアンジョーラが彼のものになる、これは夢にも思わなかった、予感したこともないような幸せではなかったか」(13)。彼は幸せの絶頂にあったが、同時に「M市において大作を描くことで自己の名声を確立しよう」とし、「マリア教会」のために祭壇画を描くことにする。ところが、彼はどのようにしてもその絵を描くことができない。

この絵の純粹に精神的な直観 (eine reine geistige Anschauung) を得ようといくら求めてみても、無駄であった。危機の内にあつたかつての不幸な時代と同様に、形姿は彼の目の前ではやけてしまう。そして、天上のマリアではなく、一人の地上の女性、それも何ということに彼のアンジョーラ自身が、ぞっとする姿に歪んで彼の精神の目の前に立っていた。(137) <sup>(15)</sup>

「ベルトルト」の内には、なお「画家」としてへ天上的なものを求める気持ちはあるのだが、先の「理想」がへ地上的なものになってしまった以上、もはやこのへ天上的なものを直観することができなくなる。つまり、「アンジョーラ」というかつては「理想」の女性も、「彼の精神の目」の前では(つまり、画家としての目から見ると)、単なるへ地上的なものとして、すなわち「ぞっとする姿に歪んで」現れるすぎない。それゆえに、「彼の描くものは、硬直し生命を欠いていた。アンジョーラでさえも——彼の理想のアンジョーラでさえも——、彼女が彼の前に座り、彼が彼女を描こうとすると、画布の上では、ガラスの目で彼をじっと見据える死んだ蠟人形となった」(138)。

こうした状態は、ある点で「かつての不幸な時代」への逆行でもある。右の引用文にある「形姿は彼の目の前ではやけてし

まう (verschwinen) 」という表現や「死んだ蠟人形となった」といった言葉は、「彼がこの天上の思考を想像力の内にかもうとすると、これらの思考は籠の中におけるようにぼやけ (verschwinen) 、彼が実際に描いたものはすべて——単に不明瞭に曖昧に思考されたものがどれもそうであるように——いかなる活気も意義も持たなかった」(125)、という先に引用した一節、すなわち「アンジョーラ」との第一の出会いに先立つ危機の時代の「ベルトルト」を描写した一節に対応している。こうして「ベルトルト」はもはや芸術創造に専念することができず、特に「アンジョーラ」が「男の子」を産んでからは、「狂気にも近い状態」に陥り、「アンジョーラと罪のない子供を呪った」。彼は次のように考える。「彼女は、私に姿を現した理想ではない。彼女はただ私を救いたい墮落へともたらずために、私を欺くべくあの天上の女性の形姿と顔を借りたのだ」(138)。この言葉は、通常の意味においては「ベルトルト」の妄想とみなされようが、しかし、字義通りに理解される必要がある。すなわち、「アンジョーラ」は「ベルトルト」にとつて、たしかに一度目の出会いの際には「理想」であったにせよ、二度目の出会い以後「理想」ではなく「地上の女性」になり、彼が「理想」へと高まることを阻止する存在となった(あるいは、そのようなものとして「ベルトルト」に対して立ち現れるようになった)のである。

その後、「ベルトルト」は「妻と子供と別れて一人になって」、「上部シュレジア地方のN市」(16)に現れる。「M市」で始めた祭壇画を完成させようとしたが、結局、聖母マリア、幼子キリスト、洗者ヨハネを完成させたところで病に倒れ、その後は「壁画」を描くことで命をつないだ(138-139)。

## 後日談

以上が、「ベルトルト」に関心を抱いた学生が「ベルトルト」の話をもとに記した「聞書」(123)の内容である。この後に、短い後日談が続く。

この「聞書」を読んだ「私」は「ベルトルト」のもとを訪ね、「ベルトルト」に、「あなたが妻子を殺したのではないかと直接問うと、「ベルトルト」は「私」にそのことを否定しつつそうした疑いをかけた「私」に怒りをぶつけ<sup>(17)</sup>、「私」はその場を退散する。

「私」が「G市」を後にして半年ほど経ったとき、「私」は「ヴァルター教授」から次のような「手紙」を受け取る。「ベルトルト」は「私」が去ってから突然陽気になり、かの「大祭壇画」を完成させて、その後突然行方知らずとなった。「O河<sup>(18)</sup>の岸辺」で「帽子と杖」が見つかったので、「彼は自ら死を選んだのだ、と私たちは信じている」<sup>(18)</sup>。この手紙の言葉で、この短篇「G市のイエズス会教会」は終わる。

### 「絶望的イロニー」の由来

ホフマンの短篇が主題としているのは、この短篇の冒頭部分に示される「ベルトルト」の「絶望的イロニー」の由来である。

「ベルトルト」は生来「理想」への「憧憬」を持っている。それゆえに、ローマに着いてラファエロやコレッツジョの歴史画を極めて「優れた伎倆」によって模写しても、そこにはラファエロやコレッツジョには認められる「天上の思考」が欠けていることを自覚する。「ベルトルト」に対する「老人」の忠告も、実際には「ベルトルト」の内に潜在的にあった考えを顕在化したものといつてよい。だが、「ベルトルト」は「天上の思考」を単に「夢」の内ですべて実践できずにすぎない。転機となったのは、ナポリ郊外の洞窟における「理想」との出会いである。この出会いによって初めて、「ベルトルト」は「天上の思考」を「目に見える形で自分の作品に移す」ことができるようになる。この意味で、「理想」とは「創造的芸術」そのものである、といつてよい<sup>(19)</sup>。だが、T大公の館におけるこの「理想」との二度目の出会いによって、「ベルトルト」自身、「地上的なものへの愛情」に身を委ね、「天上的なものを卑俗な地上的なものに引き下げようとする人々」の誤りを犯す。すなわち、「理想」

はかつての「理想」ではなく、単なる「地上的なもの」となる。こうして、かつての「理想」（すなわち地上的存在としてのアンジヨラ）は、もはや「ベルトルト」を芸術創造へと駆り立てるものではなく、むしろ逆に、「理想」への接近を阻むもの（すなわち「悪魔」的なもの）に転化している。だが、彼の中から「理想」への「憧憬」が消えたわけではない。それゆえに、地上的存在としてのアンジヨラは、今や彼の「理想」への「憧憬」と全く対立するものとして立ち現れることになる。すなわち、彼は「無限なものへの憧憬」と「地上的なものへの愛情」との葛藤から生じる危機、「無限なものへの憧憬」が「悪魔」的として立ち現れる危機に直面する。こうした危機から逃れるために彼が取った解決策は、「妻と子供と別れて一人になる」というものである。これは、「地上的なものへの愛情」を否定し、再び「理想」への「憧憬」に再び身を委ねようとする彼の意志を示している。だが、「天上的なものを卑俗な地上的なものに引き下げ」という誤りを一旦犯してしまった以上、彼は「理想」への「憧憬」へと完全に身を委ねることができない。そのために、彼は自己自身を単なる機械的な壁画画家と限定することで、自己の内にある「無限なものへの憧憬」をも否定しようとする。すなわち、彼は先の対立項のいずれをも否定するのである。だが、このことは彼の中から実際に「地上的なものへの愛情」がなくなつたということをも、「無限なものへの憧憬」がなくなつたということをも意味しない。それゆえに、彼の否定の意志はかえって彼の内に残る「地上的なものへの愛情」および「無限なものへの憧憬」の強さを際立たせることになる。「私」が「ベルトルト」の内に見出した「切り裂くようなイロニー」「絶望的イロニー」とは、「無限なものへの憧憬」に関して、それを否定しようとする彼の意志と、彼の意志にもかかわらず否定できない「憧憬」の強さとの対立が生み出すものである。

それでは、「無限なものへの憧憬」をあえて否定しようとするこの「絶望的イロニー」を克服することは可能なのであろうか。短篇「G市のイエズス会教会」に即するならば、最初に「理想」と出会ったときの「ベルトルト」は、この種の「絶望的イロニー」から自由であり、芸術創造に邁進することができた。そのときの「ベルトルト」は、「天上的なもの——地上的なもの」の対立についての自覚——これもまた、後に見るように、ホフマン自身によって「イロニー」と呼ばれるのであるが——



によって特徴づけられる。両者の混同こそが最も避けられるべきことであつた。

こうした視点に立つとき、ホフマンが『ゼラーピオン同人集』（一八一九年）に収めた二つの短篇、すなわち「アーサー王宮」（一八一七年初出）および「ファールンの鉱山」（一八一九年）が注目に値する。

「アーサー王宮」の主人公トラウゴットは、絵心を持ちつつもダンツイヒの商人として働いており、協同事業者ロースの娘クリステイーナと結婚することになつてゐた。だが、彼はあるとき同市のアーサー王宮にかかつてゐる絵に描かれた人物がそのまま現実化したような人物（画家ベルクリンガー）と出会つて絵画への情熱を駆り立てられ、こうして息子と二人で住んでゐるこの画家の家に出かけるのだが、そこに掛けられていた女性像に恋心を抱く。この息子から、その理想的ともいふべき女性には自分の姉妹フェリーツイタスであり、すでにこの世を去つてしまつた、と聞かされるが、しかしトラウゴットはある日の画家の家でフェリーツイタスと出会い、自分の恋人がこの世に生きてゐることを知る。自分の娘フェリーツイタスが存命であることを知られた画家はトラウゴットを追い出すとともに、娘とともにダンツイヒを離れる。トラウゴットは、画家の家で何度も会つてゐた少年が実は自分が恋心を抱いてゐた女性フェリーツイタスの男装した姿であること、この男装は、フェリーツイタスがある男性と恋の絆によつて結ばれるやいなや父ベルクリンガーは死ぬ、という予言によつて父ベルクリンガーが行かせてゐたこと、そして、娘の存在をトラウゴットに知られた父ベルクリンガーは娘とともにソレントに出かけたことを聞かされ、自らもこの理想の女性を求めてソレントへ向かう。その途中、ローマではフェリーツイタスに似た女性に出会うが、それは全く別人のドリーナである。トラウゴットは彼女に惹かれ、彼女を妻にしたい、という気持ちをも持つのだが、しかし結局は理想像としてのフェリーツイタスを求めてソレントへと向かい、そして再びダンツイヒに戻る。だが、そこで彼を待つてゐたのは、フェリーツイタスはイタリアのソレントではなくダンツイヒ郊外の別荘「ソレント」にいたこと、そしてマテージウス刑事顧問官と結婚し多くの子供をもうけてゐる、という事実である。この事実を知つたトラウゴットは次のように叫ぶ。

「違ふ、彼女〔マテージウス夫人〕はフェリーツイタスではない。フェリーツイタス、彼女は天上のごとき像 (Himmelsbild)

であり、私の胸の内に無限の憧憬 (ein unendlich Sehnen) を燃え上がらせる、そして私はこの像を求めて遠くの地にまで出かけたのだ、この像を私の前に、常に私の前に、いわば甘美な希望の内に光り燃え上がる幸運の星のごとく眺めつつ。……明らかに運命が私を捉えたのだが、私のまなざしが曇っていたために私はより高次の存在を認識することができなかった、そして私は不遜にも、いにしえの巨匠によって創造され生命を持つにいたり私に向かってきたもの (理想としてのフェリーツィタス) は私に等しい (「地上的な」) ものであり、それを地上の瞬間の貧弱な存在へと引き下げる (Herabziehen) (20) ことができる、と思いいこんでいた。しかし、そうではない、フェリーツィタス、私は君を失ったのではない、君は常に僕のもの。なぜならば、君は僕の中に生きている創造的芸術 (die schaffende Kunst, die in mir lebt) なのだから。今ようやく僕は君のことを認識した」 (V, 205-206)。この認識に目覚めたトラウゴットは、自分を待つドリーナのもとに出かける。すなわち、この短篇では、フェリーツィタスが現実の次元から全くの理想の次元へと置き入れられ、そのことに伴ってフェリーツィタスという理想とドリーナという現実——あるいは「精神的な像」と「愛しい妻」(202) (21)——とが峻別される、かつ、両者はトラウゴットにとって両立可能なものとされている。「G市のイエズス会教会」と関連づけるならば、最初に出会ったアンジョーラと二度目に出会ったアンジョーラが、「アーサー王宮」では、フェリーツィタスとドリーナという二人の別人格を取っている、ということが可能。まさにそのゆえに、トラウゴットは両者の混同という誤りから逃れているのである。「G市のイエズス会教会」の冒頭部分における「ベルトルト」の態度が「絶望的イロニー」によって特徴づけられるとするならば、こうしたトラウゴットの態度はホフマンによって「深いイロニー (eine tiefe Ironie)」(206) ないし「深くおもしろいフモアの生み出されるイロニー」(206-207) と特徴づけられている。

『ゼラピオン同人集』においてこの「アーサー王宮」に続く短篇が「ファールンの鉱山」である。元来船乗りであった主人公エーリスは、ある老人との偶然の出会いから鉱山に惹かれてファールンの鉱山にやってきて、ある親方のもとで働く。彼はこの親方の娘ユツラと恋仲となり、結婚を約束する。だが、先の老人はエーリスがこのように地上的なものに惹かれ続けてい

ることを非難し、エーリスをひたすら地下の世界へと誘う。そして、エーリスもまたこの老人の言葉に従い、ついに鉱山の中で「鉱山の女王」と出会う（あるいは、出会ったと信じ込む）。「彼は乙女たちを見た、そして、力強い女王の高貴な顔を眺めた。彼女は彼を掴み、引き下ろし、そして胸に抱きしめた」（232）。この出会いは、「G市のイエズス教会」における理想との第一の出会いに、あるいは「アーサー王宮」におけるフェリーツイタスとの出会いに対応する。だが、そこからの帰結は上述の二つの短篇の場合とは異なる。「彼には、自分が二人に別れているように感じられた。そして、よりよい自己、本来の自己は地球の中心点へと降り立ち女王の腕の中で休らっているのに対し、ファールンでは自分は薄暗い寢床を探しているかのように思われた」（235）。すなわち、へ地上のもの―地中のもの―という対立ゆえにエーリスは二重人格状態に陥り、かつ、前者を否定して後者を真の自己に同一視しようとする。無論、このことはエーリスと他の人々（すなわち、地上的な原理のもとに生きている人々）との間に軋轢を生じさせる。鉱山の奥に「豊かな鉱脈を発見」したと信じるエーリスは、同僚からそれが実際には「何も含まない岩塊」にすぎないと聞かされても、次のように答える。「もちろん自分だけが秘めた徴を、すなわち（「地底の」）女王自身の手が岩地に刻み込んだ意味深長な文字を理解できる。この徴が理解できれば十分なのであり、この徴が告知知らしているものを明るみに出す〔採掘する〕必要はない」（235）。結局エーリスはユツラとの婚礼の当日に地底の女王に会いに鉱山に向かい、落盤事故で命を落とす。この短篇において、エーリスは、へ地上のもの―地中のもの―という二項の内の前者を否定することによって、両者の対立についての自覚―すなわち「深いイロニー」の意識―を失う。このことはまた同時に、へ地中のものへが「理想」としての位置を失うことをも意味するであろう。この点が、芸術家として成功していたときの「ベルトルト」、および「フェリーツイタス」が自己の内に生きている「創造的芸術」にほかならないことを認識したときの「トラウゴット」との本質的な相違である。

以上の考察が示すように、ホフマンにとって、へ天上的なもの―地上的なものへの対立は「芸術」の存在によって可能になる。すなわち、「理想」はただ「芸術」という次元においてのみ可能なものであり、それを「現実」の次元において追求しよう

とすることも、あるいは「現実」を否定してただ「理想」に自己を同一化することも、「理想」を非理想化する過ちを意味する。

## ロマン的芸術観の中の「G市のイエズス会教会」

最後に、以上において検討してきたホフマンの芸術観が当時のロマン（主義）的芸術観とのかかわりにおいていかなる特徴を持っているのかについて、とりわけシェリングの芸術哲学との連関に着目しつつ検討を加えることにしたい（22）。

芸術家は単に自己の機械的技術に基づいて単なる自然の外面を機械的に模倣すべきではなく、自らの「精神」によって、「自然の精神（Naturgeist）」——すなわち、事物の内面で作用し、いわば象徴（Simbild）<sup>23</sup>を介してのように形式、形態を介して語る自然の精神——と「競合」しそれを「模倣」しなくてはならない、かつ、「自然はその全多様性を人間の内に再び繰り返している」のであるから、「芸術」は、「自然の精神」が最終的に生み出した「人間」へと自らを集中させ、そこにおいて「自然の精神と競合」すればよい、というシェリングの講演『自然に対する造形芸術の関係について』（一八〇七年）に見られる考え（Schelling, VII, 299, 301, 305）、それがホフマンの「G市のイエズス会教会」の中に読み取れることはあえて指摘するまでもないであろう。むしろここで注目したいのは、シェリング——とりわけいわゆる「同一哲学」期（一八〇一年以後）のシェリング——の美学理論の内に見られる古代の芸術と近代の芸術との対立——それはまた、ホフマンの「G市のイエズス会教会」の冒頭部分の「私」と「ヴァルター」教授の対話においても主題となっていたが——をめぐる議論である。

シェリングは、初期の『自然哲学への考案』（一七九七年）においてすでに、「自然は目に見える精神でなければならず、精神は目に見えない自然でなければならない」（III, 6）、と述べ、「直観と概念、形式と対象、理念的なものと実在的なもの」という「根源的には同一」であるところのものの間に「分離」を設けることを目指す「反省哲学」——いわゆる近代的な三元

論的立場——を批判していた(25)。シェリングが「根源的には同一」であるところのものを「分離」させる「反省哲学」を批判するとき、そこではこの分離に先立つ時代、すなわち古代ギリシアが一つの理想とみなされている(26)。だが、シェリングは同時に、古代ギリシアの芸術の持つある種の限界をも指摘する。『学問論』(一八〇三年)には次のような一節がある。「自然の象徴におけるように、ギリシアの詩においても、知的世界(すなわち理念的世界)はいわば芽の内にお閉ざされていた、つまり、対象においては隠れ、主体においては語り出されていなかった」(V, 289)。この後者の立場はいかにして成立したのであろうか。

古代ギリシアの芸術の限界への意識が生まれたのは、いわゆる「同一哲学」期のことである(25)。「同一哲学」期のシェリングによれば、「実在的なもの」と「理念的なもの」、「自然」と「自由」といった対立項は「絶対者」の内にあつては絶対的に同一であるが、しかし、一方の対立項が他方の対立項に対して「優位」を占めるところに「有限なもの」が、また「有限なもの」相互の対立が成立する。この対立は、具体的に述べるならば、「異教」と「キリスト教」、ないし「古代世界」と「近代キリスト教世界」といった形態をとる(418-420)。こうした体系的枠組みを前提としつつ、シェリングはギリシアの芸術について次のように語る。「無限なものはどこにおいても無限なものとしては現れない。無限なものはいたるところに存在するが、しかしただ対象において存在し、素材と結びついており、ホメロスの歌がそうであるように、詩人の反省の内に存在することはない。無限なものとは有限なものはお共通の覆いのもとに休らっている」(420)。すなわち、古代ギリシアにおける「無限性」は有限なものに従属する限りでの「質料的無限性」にすぎない。他面、「無限なもの」を直接的にそれ自体として「目指す」(388)ことは、キリスト教時代の特徴である。それゆえ、キリスト教において「有限なものは、無限なもの象徴として自己自身のために存在するのではなく、ただ無限なものアレゴリーであり、無限なものに全く下属するものとして考えられる」(ibid.)。こうして、「実在的なもの」と「理念的なもの」、「自然」と「自由」の対比は「象徴」と「アレゴリー」の対比と重ね合わされる。

ここで重要な点は、古代世界から近代世界への移行に應じて「自然」それ自体もまた「象徴」としての自然から「アレゴリー」としての自然へと移行することである。「学問論」においてシェリングは次のように述べている。「異教においては自然が顕現しているのに対し、理念的世界は秘儀として後退していた。それに対して、キリスト教においては理念的世界が啓示される〔顕現する〕に應じて、自然は神秘として後退せざるをえなかった。つまり、ギリシア人にとって、自然は直接的に、それ自体において神の神であった、というのもギリシア人の神々は自然外的でも超自然的でもなかったからである。〔ところが〕近代世界にとって自然は閉ざされている。というのも、近代世界は自然をそれ自体としてではなく、不可視的な精神的世界の比喩 (Gleichnis) として捉えたからである」(V, 286)。〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉の關係に即してシェリングの議論をまとめるならば、次のようになる。古代世界においては、〈意味するもの〉としての「自然」は〈意味されるもの〉としての「神々」を自己の内に内在させているゆえに、〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉は一体化している。ここに「普遍的なもの」と特殊なものが絶対的に一つである」(ib.) ところの「象徴」が成り立つ。「象徴」としての自然とは、自然がそれ自体直接的に有意味的であるような神的自然にはかならない。他面、近代世界においては、〈意味するもの〉としての「自然」は〈意味されるもの〉を自己自身の内に内在させていない。むしろ、〈意味されるもの〉は「理念的世界」であるから、〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉は乖離し、それぞれ「自然的なもの」と「自然外的にして超自然的なもの」という異なる次元に位置する。これは「特殊なものが普遍的なものを意味する」(407) ところに成り立つ「アレゴリー」にはかならない。「アレゴリー」としての自然こそが、初めて「不可視な精神的世界」を指し示すことができる<sup>(26)</sup>。

ここから明らかなように、シェリングにとって古代ギリシアの芸術の限界とは、それが「象徴」である限りにおいて、「不可視な精神的世界」をそれ自体として指し示しえないところにある。そして、この「象徴」的芸術の限界を超えるものとして彼は「アレゴリー」的な芸術の可能性に言及する。ただし、「同一哲学」を標榜するシェリングは、あくまでも〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉とが同一である「象徴」を重視し、「アレゴリー」に対しては従属的な位置しか認めない。

ある呈示において普遍が特殊を意味 (Bedeutung) する、あるいは特殊が普遍を通して直観されるならば、この呈示は図式である。

ところが、ある呈示において特殊が普遍を意味する、あるいは普遍が特殊を通して直観されるならば、この呈示はアレゴリー的である。

両者の総合、すなわち普遍が特殊を意味するのでもなければ、特殊が普遍を意味するのでもなく、普遍と特殊が絶対的に一つである (eins sein) と「さ」、それは象徴的なもの (das Symbolische) である。(407)

以上の考察から明らかのように、古代世界においては「それ自体において神的」であるところの「自然」——すなわち自己自身の内に理念的なものを内在させている自然——が「理念的世界」をそれ自体としては顕現させないのに対し、近代世界における「閉ざされている」自然こそ「不可視な精神的世界の比喩」となる、という自然哲学上の逆説に対応して、シェリングの芸術哲学は、「象徴」としての自然を模倣することを芸術に対して要求しつつも、こうした芸術の限界を指摘し、「アレゴリー」的芸術の可能性をも探る、という二重性を有する。この二重性はシェリングの芸術哲学に内的緊張を生み出すが、しかし、この二重性は「同一哲学」の枠の内部に収められているために、決して全く対立する二つの原理となつて乖離することはない。

こうしたシェリングの理論を背景としつつホフマンの短篇を眺め返すならば、シェリングにおいてはなおその間の「紐帯」が断ち切られることになかった「自然」と「精神」が、ホフマンにおいては完全に断ち切れ、「理想」が「現実」から乖離した、ということが明らかとなる。シェリングが古代芸術の内に認めた「象徴」の限界は、ホフマンにおいては、「絶望的イロニー」として姿を現し、シェリングが「アレゴリー」的芸術として示唆したものは、ホフマンにおいては、「理想」と「現実」の対立の意識を前提とする「深いイロニー」へと変貌したのである。そのことは、自然と精神の同一性を求めてきたロマ

主義が自己の不可能性を自覚しつつも、「深いイロニー」の内に自己の最後の可能性を求めた、ということにほかならない。

## 註

- (1) ホフマンからの引用は、Deutscher Klassiker Verlag 版著作集 E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allhogen und Ursula Segebrecht により、巻数、頁数を本文に記す。なお、『ホフマン全集』（深田甫訳、創土社）、『ホフマン短篇集』（池内紀編訳、岩波文庫、一九八四年）、および『ホフマンⅡ』（前川道介訳、国書刊行会、一九八九年）に収められた邦訳を参照した。
- (2) ホフマンのいう「絶望的イロニー」は、当然のことながら、初期ロマン派の「ロマン的イロニー」との関連において解される必要があるが、この点については本稿末尾で簡単に触れる。
- (3) 前記著作集の編者註では、この作品が今まではほとんど学問的に論じられることはなかった、と指摘されているが（III, 989）、そうした事情はその後ほとんど変わっていないといつてよい。この短篇に関する最も詳細な研究はおそらく Stefan Ringel, *Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 226-242 であり、筆者もそこから多くの示唆を受けた。
- (4) これは若きホフマンが「時期住んだこともあるグロウガウ（現在のポランド領ゴルゴフ）のこと（986, 990）。
- (5) リンゲルはこの対話に基づいて、「私」はゴシック建築の内には「無限なものへの憧憬が有限な仕方で現象した形式」を見て取っており、それゆえに、「ゴシック建築に対して象徴的性質を認めている」（op. cit., S. 227）、と述べているが、こうした解釈はホフマン自身の「象徴」という語の用法とは全く一致しない。個々の場面に関するリンゲルの解釈は説得力のあるものといつてよいが、しかし、「私」の芸術観に「象徴的」特質を見出し、それをシェリングの象徴理論と結びつける点において（S. 223）、正確さを欠いている。むしろ、シェリングの用語法に即するならば、「私」の芸術観は「アレゴリー的」というべきである。この点については、後に詳しく検討する。
- (6) こうした筋立ては初期ロマン主義にしばしば見られる。ヴィルヘルム・ハインリヒ・ヴァッケンローター（一七七三―一七八年）の『芸術を愛する一修道僧の心情吐露』（一七九六年）に収められた「ローマ在住の若いドイツ画家がニュルンベルクの友人に宛てた手紙」、あるいはルードヴィヒ・ティーク（一七三三―一八五三年）の『フランツ・シユテルンバルトのさすらい』（一七九八年）などがその典型例である。
- (7) ヤーコプ・フィリップ・ハッケルト（一七三七―一八〇七年）。一七六八年以後ローマに在住、八六年以後はナポリの宮廷画家とな



る。八七年にゲーテはイタリア旅行の際に彼と知り合い、後に一八一一年に伝記作品『フィーリップ・ハツケルト』を公刊する。ハツケルトに関するホフマンの記述は、このゲーテの著作に従っている（以上のデータはDVX 版著作集（986, 993）による）。なお、ゲーテの『イタリア紀行』には、「ハツケルトは自然を書き写し（*abschreiben*）、素描に直ちに形態を与える点で、信じがたいほどの名人芸術を有している」（*Goethe, Hamburger Ausgabe, XI, 351*）、という一節がある。ちなみに、こうしたハツケルトの特徴づけは、一七八九年の論考「自然の単純な模倣、手法、様式」における「自然の単純な模倣」に対応する。

(8) 「ベルトルト」の言葉に見られる「木」から「湖水」までは、先の老人の言葉をそのまま繰り返している（30）。

(9) 「フロレンティン」のこの二つ目の特徴は、一八〇九年にヴィーンで成立し、翌年ローマに移った「ルーカス同盟」（いわゆる「ナザレ派」）を想起させるものといえよう。ただし、この短篇の舞台設定は一七九〇年代末である。註（12）参照。

(10) この表現にはシューベルト（一七八〇—一八六〇年）の『自然科学の夜の側面についての見解』（一八〇八年）が反響しているといえよう。

(11) ここに見られる *Herbstzeiten* という動詞は、後に見るように、「アーサー王宮」（『ゼラーピオン同人集』）においても同様の文脈において用いられる。註（20）参照。

(12) これは史実に即するならば一七九八年から九九九年にかけての出来事である。

(13) リンゲルは、この第二の出会いに関して、「画家における至高なもの内的啓示はある女性の内に実在的形態を見出す。……女性は無限ものの感性的具現化として、すなわち象徴として機能する。ところが、この女性を愛人とするとき、無限なものは排除される。こうした排除から、ついに二元論的世界観が生じうる、つまり無限なものはその有限現象形式の内にもはや認識されない」（*op. cit., S. 235*）、と述べているが、この解釈は、第二の出会いを恣意的に二つの段階に分ける点で適切ではない。むしろ、「至高なもの内的啓示」が「ある女性の内に実在的形態を見出す」ことがすでに「無限なもの」の「排除」にはかならない。

(14) 「ミュンヘン」のこと（990）。

(15) 最後の一文を、深田甫は、「天上のマリアどころか、そう、この地上の女性、ああ、かれのアンジジョーラそのひとさえが、かれの精神の眼のまえにおそろしく歪んだ姿になってたちあらあれるのであった」（前掲訳書二七—二八頁）、池内紀は、「聖母マリアも、地上の女も、いやアンジジョーラですら、奇妙にゆがんだ姿としてしか目の前をかすめない」（前掲訳書九二頁）、と訳しているが、これは DVX 版著作集 9S. 137, Z. 33 の … *selbst stand* を … *selbst stand* … とするいくつかの版本に引きずられたのであろうが、文法的にも不可能であり、かつ、へ天上的なもの—地上的なもの—の対比というこの短篇の基本構造を取り逃すことになっている。前川道介は、「あの危機にあった不幸な時代と同じように形姿をはっきりつかむことができず、神々しいマリアではなく、地上の女、彼の妻アンジ

ヨーラそのひとが、ひき歪んだ顔をして、心の目に映るのだった」(前掲訳書八二頁)、と訳している。

(16) ナイセのこと(990)。

(17) 「ベルトルト」は冒頭部分において「私」に対して、「もしも決して贖うことのできない凄惨な犯罪をあなたが自覚されるならば、果たしてあなたは一瞬たりとも休まることが、明らかな気持ちでいることができるでしょうか」(20)、と語っていたが、この「決して贖うことのできない凄惨な犯罪」が何であるのかは結局明らかにされずにこの短篇は終わっている。

(18) オーダー河のこと(990)。

(19) この点については、とりわけ「アーサー王宮」(初出一八一七年、その後「ゼラーピオン同人集」所収)に即して、後述する。

(20) 註(11)参照。さらにホフマンは *Hinabrechen* という動詞を同様の文脈で用いることがある。「ゼラーピオン同人集」所収の短篇「フェルマータ」の末尾で、作曲家の「私」は、かつて自分が恋心を感じた歌手によって靈感を与えられずぐれた歌曲を生み出すことができたことを想起しつつ、次のように語る。「だが、われわれは地上の上を這いずり回り、天上的なものを哀れな地上的拘束状態へと引き下げようとする。……もしもある作曲家が、神秘に満ちた力で自己の内的音楽を燃え立たせることのできた女性に地上の生において二度と再び会わないとするならば、その作曲家は幸せであると讃えるべきであろう。……この女性は至高の理想以外の何ものであるか」(V, 92)。すなわち、具体的に述べるならば、作曲家の「私」はかつての恋人ラウレットとテレジナのもとを去ったがゆえに、二人はこの作曲家にとって「至高の理想」となりえたのである。「アーサー王宮」におけるフェリーツィタスとドリーナという二人の人格は、「フェルマータ」では時間的差異によって同一の人格が担っている、といつてよい。

(21) すでにドリーナのもとにいるときのトラウゴットに関して、次のように語られている。「奇妙なことであるが、彼(トラウゴット)には、消え失せてしまった恋人を妻として所有することなどはなかなか考えられなかつた。フェリーツィタスは彼に対して精神的な像として、すなわち彼が失うこともありえなければ獲得することもありえないような精神的な像として姿を示した。つまり、恋人は彼の中に永遠に精神的に内在しており、決して彼が物理的に所持したり所有したりすることのできないものであつた。——だが、ドリーナは彼の思考においては彼の愛しい妻として現れた」(V, 202)。

(22) 本稿では、「当時のロマン(主義)的芸術観」としてシェリングの芸術哲学に着目するが、このことは、「ロマン(主義)的芸術観」はシェリングのそれに還元される、という主張を意味するのではない。「ロマン(主義)的」とみなされる(内部に対立をも抱えた)さまざまな芸術観・芸術哲学の内にホフマンを位置づけることは、本稿の枠を超える。なお、シェリングからの引用はOeff版シェリング著作集により、巻数と頁数を記す。

(23) *Symbolid* というドイツ語はシェリング自身指摘しているようにギリシア語系の *Symbol* に対応するドイツ語である(V, 412)。自然の

象徴性については、とりわけ『自然哲学への考案』(II, 282)、『世界靈魂』(II, 360) 参照。

(24) ここでは、『芸術の哲学』(一八〇二—〇三年) および『自然に対する造形芸術の關係について』(一八〇七年) から、次の二箇所を引用するにとどめる。「ギリシア神話は詩的世界にとつての最高の原像である」(V, 392)。「いたるところに生動的に動く存在の痕跡を感じ取った素質に恵まれたギリシア人にとつては、自然から眞の神々が成立した」(VII, 294)。

(25) シェリングは『超越論的観念論の体系』(一八〇〇年)において、芸術作品の「根本性格」(III, 618)を説明するにあたって、「ギリシア神話」を例に採りつつ、次のように述べている。「ギリシア神話——それが無限の意味を、あらゆる理念に対する象徴を内に含んでいることは否定しえない——は、その発見に關しても、またすべてを一つの偉大な全体に結びつける調和に關しても、すべてを意圖的に行つてゐるとは想定しえないような民族のもとで、またそのようには想定しえないような仕方において生じた」(619, 620)。

(26) 上述のシェリングの考えに關しては、拙稿『「黙する自然」の語るとき、あるいは「語る自然」の黙するとき——ロマン主義的芸術觀とシェリング——』『理想』(第六七四号、二〇〇五年) 参照。