

曖昧な語り

E・T・A・ホフマンの短編『サンクトゥス』における暗示的表現¹

堀 弥子

0. 序論

本稿では、E・T・A・ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) の短編『サンクトゥス』 (*Das Sanctus*, 1816) について、動物磁気説にもとづいた一種の治療がそのテーマであることを改めて確認したい。筆者の考えるところでは、主題の提示手段自体が同作品ならびにホフマンにとって重要であるために、ここでもテキストにおける表現に一層多くの関心が向けられる。本稿は、同作品のさまざまな層における語り方に注目し、最終的には、とりわけ作品全体が物語られる方法が暗示的であるということを指摘する。

なお、本稿は、この短編を含む作品集『夜の作品集』 (*Nachtstücke*², 1816/1817) を主題とする筆者の博士論文へと展開していくはずの関心を持って書かれている。筆者の見るところでは、ホフマンの小説においては書法ないし文体がもたらす効果が多大であり、またホフマンはそれを往々にして強く意識していた。ここで書法と述べられたのは、作品において、各モチーフから全体に亘る主題までの描かれる事柄をいかに叙述するかという書き方のことであり、同時に広くは、モチーフや主題と書法との関係までを言う。このことは、個々の作品自体においてその作品の書き方についてコメントがなされている箇所や、その書籍について述べられている箇所から見てとることができる。例えば、短編『砂男』 (*Der Sandmann*, 1816) には、そのテキストが修辞学的にどのような状態にあるかについてのテキストによる自己言及が二箇所にある。それは第一に、執筆者である「私」 (ich)³が、その作品の執筆に際してどのような手段を講じたのかを回想的に語る箇所である⁴。そして第二に、精神的な混乱に陥る主人公ナタナエルらと同一の水準にいるものとして描かれているらしい「文学と雄弁術の教授」 (*der Professor der Poesie und Beredsamkeit*) なる作中人物による発言である⁵。こうした点を確認したうえで、筆者は、文体にもとづいた分析が、『サ

¹ 本稿は、2015年9月24日に行われた東京大学大学院ドイツ語ドイツ文学専門分野の博士論文指導ゼミにおける発表の原稿を元にしたものである。

² 作品集の表題である „Nachtstück“ は、それぞれ「夜景画」ならびに「夜想曲」と訳される主題に即した絵画と音楽のサブジャンルの名称として同作品の成立時にはすでに知られており、ホフマンは絵画の夜景画に着想を得たと見られている。 Vgl. z. B. Hoffmann, E. T. A.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1985. S. 951-960. 以下では同全集についてはSWと略記して巻数と頁数を示す。

³ 作品内に出現した以上は必然的に虚構という性質を帯びることになる。

⁴ Vgl. SW3, S. 25-27.

⁵ „Der Professor der Poesie und Beredsamkeit nahm eine Prise, klappte die Dose zu, räusperte sich und sprach

ンクトゥス』を含む『夜の作品集』、ひいてはホフマンの作品全体に対する理解を促進しう
るだろうと考えている。

ところで、ホフマンの書法の重要性を窺わせるものとして、トドロフの幻想文学論にお
ける指摘があるが、同論と本稿との関心は必ずしも一致しているのではないため、本稿は
特にトドロフに依拠しているものではないということを注記しておく⁶。

feierlich: »Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie - eine fortgeführte Metapher! - Sie verstehen mich! - Sapienti sat!«⁶, SW3, S. 46.

⁶ トドロフは、ホフマンにおいては発話内容から発話行為へ力点が移行していると述べている（ツ
ヴェタン・トドロフ 『幻想文学論序説』 三好郁朗訳、東京創元社、1999 年、156 頁参照。本稿
では主に邦訳を参照した。原書では次の箇所当たる。 Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970. p. 110.）。ここで、トドロフの論の要旨と同論におけるホフマンに対する言及、
ならびに同論に対する本稿の姿勢について、述べる。

初めに、同書の論をまとめる。トドロフは、幻想とは、想像や錯覚なのか現実なのか不確かな
超自然的な出来事が起こる際にそれに遭遇した（読）者が感じる「ためらい」のことであると述べて
いる（41、2 頁）。これは幻想というジャンルを構成する 3 条件のうちの第 1 のものであり、この
他に、第 2 に、必須ではないとしながら大部分の作品において満たされているという条件として、
この「ためらい」が作中の一人物によって感じられていることもあること、そしてこれはやはり必
須のものとして、第 3 に、読者がテキストに対して、語句の通りにとる「詩的」解釈と、その語句
を文字通りには理解しない「寓意的」解釈とのいずれをも行わないことを挙げている（53、54 頁）。

またトドロフは読者をためらわせるテキストの曖昧さは、2 種類の文体的手法によってももたら
されるとしている（61-63 頁）。それは、仏語の動詞の半過去時制と心的様態叙法（61 頁。訳語に従
った。原語は *modalisation*。語句を用いた心的様態の表現のことである）であり、それらによって、
「～していた」ならびに「おそらく」などと述べるができる。一人称の語り手のいる作品で前
者が用いられると、出来事の時点にあった作中人物としての私と語り手としての現在の私とのあい
だに一定の距離が導入されて、その結果、現在語り手がどうであるのかが読者には判然としなくな
るのだという。

そして、幻想に隣接するジャンルとして、読者によって作中の出来事が現実として解釈されるも
のが「怪奇」、それとは逆に現実とは別の自然法則を用いなければ説明されえないものが「驚異」
であるとされており、そこで、幻想とは「自律的なジャンルであるよりも、むしろ、驚異と怪奇
という二つのジャンルの境界線上に位置しているもの」なのだといわれている（66 頁）。

その上でトドロフは、幻想的テキストの構造的特性とテーマにかかわる特性とをそれぞれ挙げて
いる。それによれば、構造上の特性は、第 1 に、幻想における比喩の特殊な用法にある。すなわち、
誇張（による超自然的現象の発生）、比喩がその後現実になること、そして、比喩（的表現で表わ
される超自然的出来事）が同時に（作品中で）現実そのものであること、である。トドロフはこの
第 1 の特性を「発話」にまつわるものであると述べている。

幻想文学の第 2 の構造的特性は、トドロフが「発話行為的」と呼び、語り手にかかわるものであ
り、この特性は必ずしも幻想に不可欠なわけではないという。トドロフによれば、物語に一人称の
語り手が登場する形式の作品が幻想というジャンルには適しており、それは、読者が作中人物に同
一化しやすくなるためであるが、但し語り手と作中人物は別のものでありそれぞれは機能を異にし
ている。トドロフは、以上の第 1 と第 2 の問題はいずれも「語辞」の相をめぐるものであると述べて
いる。

第 3 の構造的特性はテキストの構成にかかわることで、「統語的」なものと称されている。それ
は、幻想的作品では、読書における印象や効果が適切に発揮されるためにテキストが冒頭から末尾
へと順を追って読まれるべきであり、つまりテキストが時間的に不可逆的であることだという（以
上、116-137 頁）。

続いてトドロフはこの構造的3特性以上に重要なこととして、幻想のテーマ的特性について論じている。それによると、幻想的テキストのテーマは二つに分けられる。一方は、そこで視線、視覚、知覚ないし意識が問題となり、物質と精神の境界がなくなるという、トドロフが「私」なるものにまつわるとするテーマ群で、もう一方は、人間と性的欲望、無意識、ディスクールにかかわり、「あなた」なるものにまつわるとされるテーマ群である。そして、トドロフによれば二つのテーマ系列は排他的なものであり、ひとつの幻想的作品のテーマはいずれか一方である（178、179、206、208頁などを参照）。

さて、トドロフの同書に、ホフマンについての言及は多い。ただし、そこで挙げられたホフマンの作品の中には、トドロフが幻想ジャンルについて定義しようとしてその範囲を述べるにあたって、区別されるべき隣接するジャンル（驚異）に属する作品や、幻想文学に適用されるべき読者の解釈方法（字義通りに理解すること）とは異なる解釈方法（寓意的解釈）が優先されるために幻想的ではないとされる作品の例として挙げられたものが、多い。とは言うものの、トドロフは、ホフマンには、幻想的ジャンルの特性と言える、一人称の形式を備えた典型的な幻想小説もいくつかあると述べている（124頁）。

しかし、トドロフの幻想文学論において、ホフマンについて注目すべきは、この作家にはそのジャンルにしては特異な点があると指摘されていることである。

要するに、なんらかの対象の知覚が問題になっているとき、対象に力点をおくことも、知覚に力点をおくことも、同じように可能なのである。しかしながら、知覚に対する強調が過大であると、対象が知覚されなくなってしまう。そのようにしてテーマへの到達が不可能になってしまった作品にも、さまざまな例がある。まずホフマンをあげておこう（彼の作品は、幻想テーマの総目録のごときものになっている）。ホフマンにとって重要なのは、夢で見られている対象ではなく、夢が見られているという事実そのものであり、そのことが引き起こす嘉悦であるらしい。しばしばホフマンは、超自然的世界が存在すること自体に驚嘆するあまり、そうした世界がなにでできているのか、語らずにしまっている。力点が、発話の内容から発話行為そのものへ移っているのである。『黄金の壺』の結末部はその好例であろう。学生アンセルム「ママ」の不思議な冒険を語ったのち、語り手が登場して次のように言う。「けれどもここで私は、突然の苦痛に差し貫かれ、引き裂かれるように感じた。『ああ、日常生活の重荷を払い落とし、かわいらしいゼルペンティーナを愛して生き生きと翼を羽搏かせ、そして今はアトランティスにある君の領土で幸せに楽しく暮らしている、幸せなアンゼルスよ！—それにしても惨めな私は！—間もなく—そう、ほんの数分のうちに私自身は、アトランティスにある封土にはそれでもほど遠いこの美しい広間から、自分の屋根裏の小部屋へと移されてしまっているだろう。そうしたら、貧しい生活の悲惨なことどもが私の想念を捉まえてしまい、私の眼差しは厚い霧で覆われるように千もの不幸に覆われてしまって、私はきっと二度と百合を見ることはないだろう』—そのとき公文書保管人のリントホルストが私の肩をそっと叩いて言った。『お静かに、お静かに、あなた！—そうお嘆きにならないでください！—あなたご自身がつい今しがたアトランティスにいらして、それであなたもそこにご自分の内なる感覚のための詩的な封土として、少なくとも、きちんとした領地をお持ちなのではないですか？—そもそもアンゼルムの幸せというのは一体、あらゆる存在の聖なる調和がそれに対して自然の極めて深い秘密として自身の胸の内を打ち明けるあの詩のなかの、詩における生とは違うものなののでしょうか？』[……] この素晴らしい一節は、超自然的出来事と、それが記述できること、超自然の内実と、それを知覚することとを、等価に置こうとするものである。アンセルムが見出した幸せは、それを想像し、その物語を書きえた語り手の幸せと同一なのである。しかも、超自然なものを前にした嘉悦はあっても、その超自然のなんたるかを知ることとはほとんどかなわない。（156、157頁。下線は筆者による。ホフマンからの引用は筆者の訳。SW2/1, S. 321.）

これは、トドロフが幻想ジャンルの「テーマ」について論じる際に初めに確認されるべきこととし

1. 対象となる作品と問題設定

1.1. 作品の位置付け

て述べていることである。つまり、トドロフによれば、ホフマンはしばしばそのテキストにおいて出来事よりも知覚を強く強調しているために、出来事（テーマ）が不明になっており、このことは作品が幻想的出来事を取り扱っているのか、もしくは驚異的出来事を扱っている結局は別のジャンルの作品なのかすらも分からなくなる要因である。

このように、トドロフにとってホフマンは典型的な幻想文学ではないと考えられる場合も多いようではあるが、しかし、同書ではこのほかに、幻想的作品をテーマに即して論じた場合の二種類の例示の際などに、ホフマンが言及されている。従って、トドロフにとってホフマンは、幻想文学の典型例とそうでない作品とがある作家ということなのだろう。

トドロフの幻想文学論と、そのホフマンとの関係については、以上のような状況である。最後に、トドロフの論に対する本稿の姿勢について述べておきたい。本稿ではトドロフは部分的に参考にされるのみである。それは、トドロフが用いた概念やその論自体は、トドロフが幻想文学というジャンルについて述べるのには有効だったのだろうが、本稿で筆者がホフマンの作品や作家について論じるのには、さほど適さないためである。詳しく述べるならば、第1に、トドロフは言語学の概念をそれに独自の含意を込めて援用しているということがある。それらを用いても言語学的な考察が行えるわけではない。第2に、トドロフは多くの位相を区別しているが、それは、ホフマンの特定の作品を検討するのには不必要なまでに細かい区分となっている。例えば、トドロフにとっては重要な「言辞」「統語」「意味」という三相の区分（*les aspects verbal, syntaxique, sémantique*. 35、36 頁）があるが、これは特有の含意を持った概念であるうえに、筆者のホフマン論に導入して有意義であるとは思われない。第3に、同書では、文学批評ないし研究における形式と内容との二分法は有効でないと述べられているが、これはトドロフが幻想文学ならびに文学一般の理論を提唱するにあたって言われたことであって（141-143 頁）、作品解釈をするに際してはこの二分法にはある程度意味があるだろう。

しかし、同書のホフマンについての指摘のうちの一部、特に上記の引用箇所については、本稿と筆者の今後の主要な関心事となるホフマンの書法の重要性を推察させるものであるため、参照したい。また、上述した、幻想文学にとって有効であるという文法的な2手法というものも興味を引く。とは言え、仏語半過去にかんする指摘は、ドイツ語で書かれたホフマンを検討する際には、顧慮しようがない。トドロフが半過去について述べている箇所の独訳では、仏語の半過去からドイツ語の過去時制に訳された文が多くあるものの、ドイツ語の過去時制と仏語の半過去は異なる（Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Bd. 4: Die Grammatik. 8., überarb. Aufl. Mannheim u. a. 2009. S. 150f; Dethloff, Uwe u. Wagner, Horst: Die französische Grammatik. Tübingen u. a. 2002. S. 255-257, 263-268.）からである。ただ、ホフマンが仏訳された際などには有効な表現なのだろう。他方で、心的様態の表現（*modalisation*）とは、トドロフの当該箇所を独訳版で確認すると „es scheint“ „den Gedanke haben, dass“ „glauben“ などの語句を用いた表現に相当するもののことであるようだが（Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972. S. 37f.）、これが幻想の描写に適するとの指摘には、納得がいく。これはホフマンにも、接続法と結びついて頻出する。

ただし、筆者は、ホフマンの書法として注目すべきものは、トドロフによって挙げられているものに留まらないと考えている。具体的には、先の二つの手法と一人称（126 頁）のほかに、ホフマンの小説で効果を上げている叙述の方法としては、読者に対する呼びかけ（*Leseranrede*）と接続法（Vgl. Stockinger, Claudia: *Poetik des Konjunktivs/Leseransprache*. In: Kremer, Detlef (Hrsg.): *Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung*. 2., erweiterte Aufl. Berlin 2012. S. 529-535.）、性急な語り口や迂遠な物言いなどの修辭的なあり方、さらには言語現象と称するのは不適當であり作品全体に及ぶようなことまで、さまざまなものが指摘できるだろう。それらを念頭に置きながら作品について論をなすことが、筆者の課題である。

『サンクトゥス』は、これよりはるかに知られることとなった『砂男』と同様に、「夜」にかかわる要素があると称される八つの作品からなる、ホフマンの第2の短編集『夜の作品集』の第1部に収録された物語である。

1.2. 作品の構成ならびに粗筋

初めに、作品のテキストの結構と筋について概観する。まず前者にかんして、短編集の作品中で最も短いこの作品が、しかし一編のうちに枠物語と呼びうる複合的な構成を有しているということができる。すなわち、小説全体の枠に相当し医師 (Doktor)、楽長

(Kapellmeister)、旅する熱狂者 (der reisende Enthusiast)、歌手ベッティーナ (Bettina) という人物たちが登場する物語と、このうちの熱狂者が話し、全体の枠内物語と見なすことができる二つの小話とによる構造である⁷。二つの小話とは、一匹の蛾ないし蝶

(Schmetterling) の寓話と、中世スペインにおけるイスラムの王国とカトリックのスペイン王国とによる戦争 (1492 年終結) のさなかのグラナダを舞台とする人間の物語である。

続いて後者、主筋となる物語の梗概について述べる。とある部屋のなかで⁸医師と楽長が、ミサの最中に賛美歌の「サンクトゥス」の途中で教会を退出した歌手ベッティーナがその後声を出すのが困難になったことについて話している。そこへ加わった熱狂者が「蝶」もしくは「蛾」についての小話をする。さらに熱狂者は、歌手が歌の途中で教会を退出した際に歌手にそれでは声を失うだろうと自分では何の気なしに声をかけたことを明かし、それが病気の原因だという。その後医師は部屋を出る。熱狂者は続けてスペインを舞台とする物語をするのだが、その途中で、その話が歌手に聞かれているかもしれないという。スペインの物語が終わり、医師が戻ってくる。最後に、小説全体の枠を成すこの主筋は、歌手が教会ではない部屋で歌を歌っているという3か月後の出来事を伝える後日譚となる一段落でもって閉じられる。

ここで脇筋となる二つの挿話についてもあらましを示したい。その第一となる「蝶」ないし「蛾」⁹のエピソードはごく短く、全体として次の通りである。

⁷ Laußmann は、医師らによる会話のうちに蝶の寓話の後で語られる、ベッティーナが失声するに至った合唱中の出来事をめぐる部分を、枠部を成す地の物語とは別に挿話の一つであると分類している。Vgl. Laußmann, Sabine: Das Gespräch der Zeichen: Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns. München 1992, S. 112-129. S. 121f.

⁸ 齊藤洋は、ホフマンの作品にしては珍しくまたこの短編集でも類例がないことに、物語の舞台となる場所が頭文字のみによってすらも示されず曖昧であると指摘している。齊藤によれば、舞台の曖昧さ、医師の言動の一貫性の欠如、歌手の回復の理由の説明の欠如ならびに作品の開始部の稚拙さはこの作品の瑕疵であり、それらが全体として作品の完成度を低下させている。齊藤洋 「E. T. A. ホフマン『サンクトゥス』: ゼラーピオン同人集への道で」 『亜細亜大学教養部紀要』50、146-129頁、1994年、参照。

⁹ „Schmetterling“ の語は蝶と蛾の両方を意味しうる。そもそも生物学的には、両者のあいだには活動時間帯が昼であるか夜であるかを含めていくつかの区別点があるが、通常一方のものとされる特

「楽長！ 私は一度、色鮮やかな小さな蝶が、あなたのドッペルクラヴィコード
(Doppelclavichord) ¹⁰の弦のあいだに引っかかっていたのを目にしました。その小さ

性を有していても例外的に他方に分類される種も多く、分類は例外が多く便宜的なものであるという（阿江茂 「第1章 系統と種分化」（本田計一、加藤義臣編 『チョウの生物学』 東京大学出版会、2005年、3-27頁所収）、4、5頁を参照）。但し、ドイツ語にも一方を „Tagfalter“ „Tagschmetterling“、他方を „Nachtfalter“ „Nachtschmetterling“ などと称することによる区別があり、また専ら後者を示す語 „Motte“ もある（Vgl.: Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bde. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim c1999; Deutsches Wörterbuch v. Jacob u. Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Leipzig 1971. Online-Version vom 28. 5. 2015.）。同作品には日本語でいうところの蝶か蛾かの別を推測させる表現は特になく、作品が一つの „Nachtstück“ であり筆者には夜行性のものは蛾であるとの印象が強いが、夜間に活動する蝶も存在すること、ならびにこの挿話自体には夜間に起きた出来事だという限定がなされていないことから、以下本稿では「蝶」と訳す（既存の二つの翻訳もこの昆虫を「蝶」としている。「聲なき歌姫」『夜景集 第一部』奥津彦重訳、東西出版社、1948年、207-238頁所収、213、214頁ならびに「サンクトゥス」『ホフマン全集』3、深田甫訳、創土社、1971年、229-231頁を参照。これにかんして「蝶」の西洋文化における一般的な象徴的含意としては、例えば「変容」「魂」「死」「愛」「芸術と夢」が挙げられる。Vgl. „Schmetterling“. In: Butzer, Günter u. Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erw. Aufl. Stuttgart u. a. 2012. S. 379f.）。ところで、これは物語内の聞き手と外部の読者に対して寓意として与えられた物語であるので描かれた出来事の可能性について問うても仕方がないことではあるが、昆虫の羽には、それがその弦によって傷を負ったと書かれてはいるにしても、元より楽器の弦を弾くだけの強度があるとは考えにくい。虫の羽による意図されざる弦楽器演奏についてのこの話の不自然さは、挿話の語り手である熱狂者が本人の述べる通りに思い出を語っているのではなく法螺話をしていることを明示しているのかもしれない。

¹⁰ クラヴィコード (Clavichord) は 15 世紀頃から 19 世紀初頭までヨーロッパで用いられた鍵盤付き打弦楽器で、外観としては長方形の木箱であるかまたはそれに 4 脚が付いたものである。各鍵の後方にタンジェントと呼ばれる真鍮製の小片が付けられていて、打鍵されることによって持ち上げられたタンジェントが打弦して、音が出る。発音に直接かわる材質について詳述するならば、タンジェントには一般的に真鍮、他に木や動物の骨が、弦については高音に鋼鉄弦、低音に真鍮弦が使われた（以上、「クラヴィコード」 岸辺成雄他編 『音楽大事典』2 平凡社、1982 年、782-785 頁、ならびに大宮眞琴 『新版 ピアノの歴史：楽器の変遷と音楽家のはなし』 音楽之友社、2009 年、20、25 頁を参照）。ドッペルクラヴィコードという楽器については、この名称が一般的なものではなかったと思われるためにそれが指すものが判然としないが、以下の 3 通りが考えられる。結局のところ楽器の実態は不明瞭だが、小説でこの楽器名が挙げられたのには、歌姫の像を寓話でもって表わすのにその楽器がある程度適しているという動機がホフマンにあったためかと思われる。第 1 に、机型で卓上の鍵盤の他に下部に足で演奏するための鍵盤を持ち、オルガン演奏の練習のために用いられたというペダルクラヴィコード (Pedalclavichord) がある。クラヴィコードが一般的に使用されていた時代にこの楽器が演奏されていたことは確かである（ダイヤグラムグループ編 『楽器：歴史、形、奏法、構造』 笠原潔、庄野進、三宅幸夫訳、マール社、1992 年、229 頁を参照）が、これが広くドッペルクラヴィコードと称されていたのかは明らかでない。ウェブ上では、グーグル検索によると Doppelclavichord という語自体が 8 件しか見つからないが、これがペダルクラヴィコードを意味しているかと思しい例と 2 人で演奏するクラヴィコードを意味しているらしい例とがあった（例えば、2016 年 4 月 9 日の時点で、2005 年の Calw 市の広報の催事案内のなかに „Johann Sonnleitner, Doppelclavichord, spielt die Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach.“ という文が確認できたが、2 人の奏者によって演奏される楽器であればこのような表示にはならないと思われる

いのは輝く羽で陽気に上へ下へと羽搏いてはその都度上下の弦に触れ、すると微かに微かにただきわめて鋭敏なこの上なく訓練された耳にしか聞き取れない音調と和音を発して、しまいにはこの小さな生き物は穏やかにうねる波のあいだを泳ぐように振動のあいだを泳いでいるように、もしくはむしろその振動によって運ばれているように見えました。けれども強く触れられた一本の弦が立腹したようにその楽しげな泳ぎ手の羽に当たるということがしばしば生じ、その結果、羽は傷ついてその鮮やかな花粉の飾りを撒き散らすのでした。それでもそんなことは気に留めずに蝶は楽しげな音と歌を響かせながら次第に鋭く弦に傷つけられるまで絶えず旋回を続けて、そして音もなく共鳴板の開口部へと落ちていってしまいました。」¹¹

さしあたり、ここで熱狂者が「蝶」について語りながら歌手ベッティーナのことを話題にしているのであろうことは疑いようがない¹²のだが、この挿話の意義については後述する。

ため、この例は少なくとも 2 人用の楽器のことではないだろう。Vgl.: <http://calw.nussbaum-eblaettle.de/2005/cwred1705.pdf> また、同日にオンラインで確認できたものにライプツィヒ大学の 1986 年 11 月 14 日付けの大学新聞の記事がある。そこには、“Als bedeutend wurden das Doppelclavichord mit Pedal von Gerstenberg [...] vorgestellt.“ とあり、これなどはペダルがついたものがドッペルクラヴィコードなのだというふうに読むことができそうである。Vgl.: https://www.archiv.uni-leipzig.de/wp-content/uploads/unizeitung/Jahrgang%201986/klein_41_UZ_14%2011%201986.pdf)。

第 2 に、2 人で演奏するための、2 組の鍵盤を備えたクラヴィコードである。創土社の翻訳版全集の注には、ドッペルクラヴィコードとは普通 2 人で演奏される楽器であるが楽器製作者のホフマンが独奏用のそれを発明したと書かれている（『ホフマン全集』3、579 頁を参照）が、これは恐らく、Hofmann という楽器製作者が 1 人ないし 2 人で演奏することのできる *doppeltes Klavizymbel*（*Klavizymbel* とはチェンバロ、すなわちハープシコードのことである）を造ったという（Vgl. Goehlinger, Franz August: *Geschichte des Klavichords*. Basel 1910. S. 89.）ことを踏まえている。また Reclam 版では、この楽器は “Doppelklavier”、すなわち 2 組の鍵盤を備えたクラヴィーアのことであるとされているが、これでは、クラヴィーアという語がピアノの出現以前にはクラヴィコードを含む何種かの鍵盤楽器を指しえた（「クラヴィア」 岸辺他編、782 頁を参照）ためと、さらに 2 組の鍵盤の使用法が明示されていないために、その楽器自体がかなり不明確である。これに関連して、2 人で演奏するための 1 台の「ピアノ」であるドッペルクラヴィーアは 19 世紀にも製作されている（Vgl. Goehlinger, S. 103f.; „Wien. Kurze Nachrichten“. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 4. Jahrgang. vom 1. Oct. 1801 bis 22. Sept. 1802. Leipzig. S. 158. 後者は、2016 年 4 月 5 日現在、以下のサイトなどで閲覧可能。 https://archive.org/details/bub_gb_QPcqAAAAYAAJ) が、ホフマンの念頭にあったものかどうかは、不明である。

第 3 に、クラヴィコードのうちで、弦が 1 音に対して 2 本組になっているものが考えられる。Deutscher Klassiker 版の注には「恐らくは、2 本組の弦のある [／二声の] クラヴィコード (ein doppelchöriges Clavichord)、すなわち二重の弦[／2 組の弦]を備えた楽器 (ein Instrument mit doppeltem Saitenbezug)」とあるのだが、この注もまた難解である。クラヴィコードにかんしては、弦が 1 音に対して 1 弦のものを *einchörig*、2、3 弦のものを *mehrchörig* というそうなので（『音楽大事典』、783 頁）、この注に従うと弦の数を問題とする解釈がありえると思われるわけである。

¹¹ SW3, S. 144.

¹² ここで作者の人生を参照してしまうならば、ホフマンが一人の女性歌手を蝶ないしは蛾に例える

蝶の寓話が示されたあとで、熱狂者はベッティーナの発症の経緯について心当たりがあるとして、歌手の教会退出時に彼女が今後歌えなくなるだろうと不意に言い渡したことを打ち明ける。それに続いて、医師がスペインの物語には興味がないと言って部屋を出ると、熱狂者は一見したところでは楽長ただ一人を相手として物語を始める。スペインを舞台とするこの挿話は、聞き手と語り手によるコメントに度々中断されながら、小説の後半全体に亘って続く。

その内容は以下の通りである。ムーア人（イスラム教徒）の王国があるグラナダの地で、ムーア人とアラゴン王国の軍が戦っている。捕虜となったムーア人の女歌手ツレーマ

（Zulema）が国境際のアラゴンの側に建てられた女子修道院の合唱隊の一員となっており、スペインの将軍アギラル（Aguillar）はツレーマに惚れ込んでいる。ツレーマは洗礼を受けてユーリア（Julia）という名になるが、ムーア人の王家の末裔ヒヒェム（Hichem）のツイターの音に誘われて、「サンクトゥス」の歌の初めに修道院から退出する。その際、ツレーマは合唱隊長の修道女に咎められ、その歌の力は挫かれていると言い渡される。ヒヒェムが放火して修道院は炎上し、ツレーマはヒヒェムに救い出される。イスラム教徒の軍がキリスト教徒の隊列を襲うが、アギラルがヒヒェムを倒し、スペイン側の勝利が決定的になる。ムーア人たちが立てこもった建物に火が放たれたのち、僧衣をまとい「サンクトゥス」を歌うツレーマがムーア人たちを従えて出てきて、モスクから改修されたばかりの聖堂へと入っていき、歌手はそこを訪れていたカトリック夫婦王イサベルとフェルナンドの前で絶命し、ムーア人たちは改宗する。¹³

女性歌手とその失声が描かれていることから、この副筋の物語にもまた主筋との共通点があることは明白である¹⁴。但し、ツレーマの物語では失声をめぐる描写は、スペインの

ことには、その日記のなかに先例がある。そこでホフマンは、歌唱の指導をしながら恋愛感情を募らせていた相手であるユーリア・マルク（Julia Mark, 1796-1865）をクライストの作品の人物名に倣ってハイルブロンのかートヒェンと呼んでいるのだが、彼女についての記述に蝶のような小さなイラストを描き添えていたことが二度あるのだ（1811年1月3日ならびに2月3日。Vgl. SW1, S. 376, 381.）。なお、この女性は、日記が記された後にホフマンへの師事をやめて資産家と結婚するが、ホフマンにとって彼女は長く記憶される一大女性像となる。例えば、ホフマンは『サンクトゥス』などよりも前に、作品『犬のベルガンサ』（1814）で彼女をモデルとして小説を書いている、そこでその登場人物はツェツィーリアという名の女性になっている（ツェツィーリアならびにツェツィーリエという人物たちについては、注41で述べる。要するに、『サンクトゥス』のベッティーナ＝ツレーマにはクライストの書いた「ツェツィーリエ」を連想させるところがある）。ホフマンのこうした伝記的事実を念頭に置いて『サンクトゥス』を読むと、ホフマンが執心した女性ユーリアを交流があった当初に日記においてイラストで蝶に擬えていることは、後に『サンクトゥス』で作品として成立する、蝶の姿をとる移り気な女性という発想の早い時期の表現だと言えそうである。

¹³ 作中でツレーマの物語にはフロリアン（Jean-Pierre Claris de Florian）による原典（Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise. Paris 1791. Übersetzung von Samuel Bauer: Gonzalvo von Cordova oder die Wiedereroberung von Granada. 2 Bd., Berlin 1793）が指摘されているが、これについては後述する。

¹⁴ ツレーマをめぐるこの物語では、その端緒においてその持ち主が明示されないままにこの歌手の歌声が描写されるが、そこでの「小夜鳴き鳥の他を圧倒する朗々とした囀りのよう」（wie das siegende

修道院の合唱隊長による「あなたの中の歌の力は損なわれてあなたの胸の内に主の精霊が掻き立てたすばらしい音は鳴り止んでしまいましたよ！¹⁵」という言葉、ならびに、歌手に思いをかけるイスラム教徒の戦士ヒヒエムによる「[……]あの女の胸の中の音色と歌はシムーン [砂嵐] の毒の吐息を吹きかけられたように死に絶えてしまったんだ。ツーレマの甘美な歌とともにあらゆる生の喜びが消えてしまった。¹⁶」という言葉のみであり、失声とそれにかんする警告が起こったというよりも、歌声に籠っていたある力が失われたということのように思われる。とはいっても、この挿話は主筋と僅かに相違しつつも主筋と非常によく似た出来事を扱っており、そのことが主筋で描かれるベッティーナをめぐる出来事に影響を及ぼしていると思なされうるため、両者の関係が従来さまざまに検討されてきた¹⁷。

Schmettern einer Nachtigall. SW3, S. 151.) という表現は、„Schmettern“ という語でもってこの第2の挿話と蝶 (Schmetterling) をめぐる第1の挿話との関係を暗示しているようである。三つの物語がベッティーナの失声という同一の事件をめぐる 것이라고考えるのがもちろん自然ではあるのだが、比較的唐突に示される印象がある第1挿話は、ここで第2挿話と使用語彙上の共通性を持つことにより、間接的に主筋とも関係を持つことが示されたのだともいえる (但し、その後 SW3, S. 154 にも „schmettern“ の語が見られるが、これは、修道院の火事の際に兵営で兵士の目を覚ますためのトランペットなどが鳴った場面で使用されており、上記の例と同列の含意があるとは考えにくい)。¹⁵ [...] aber Emanuela sprach mit sehr ernster feierlicher Stimme: »Sünderin, die du den Dienst des Herrn entweihst, da du mit dem Munde sein Lob verkündest und im Herzen weltliche Gedanken trägst, flieh von hinnen, gebrochen ist die Kraft des Gesanges in dir, verstummt sind die wunderbaren Laute in deiner Brust die der Geist des Herrn entzündet!« - Von Emanuela's Worten wie vom Blitz getroffen, schwankte Julia fort. (SW3, S. 154.) 以下では、引用文における下線強調は筆者による。

¹⁶ Da lachte Hichem gellend auf im grausigen Hohn: »Ja sie lebt, aber euer blutiges dornengekröntes Götzenbild hat mit fluchwürdigem Zauber sie befangen und die duftende glühende Blume des Lebens eingehüllt in die Leichentücher der wahnsinnigen Weiber, die ihr Bräute eures Götzen nennt. Wisse, daß Ton und Gesang in ihrer Brust wie angeweht vom giftigen Hauch des Samums erstorben ist. Dahin ist alle Lust des Lebens mit Zulema's süßen Liedern, darum töte mich - töte mich, da ich nicht Rache zu nehmen vermag an dir, der du mir schon mehr als mein Leben entrissest.« (SW3, S. 157.)

¹⁷ 例えば、齊藤は、「ツーレマ＝ユーリアにまつわる話を立ち聞きすることによって、なぜベッティーナが再び歌えるようになるのか、作中まるで説明がない (上掲書、139 頁)」と述べているほか、二つの物語の相違点を指摘して、両者をつなげて一つの作品としたこの作品の創作方法が牽強附会であるという。

ここで先行研究について述べる。『サンクトゥス』は従来、大まかな傾向としては、(1) 音楽あるいは音楽に特化せずに芸術、(2) 精神医学、(3) 創作論、(4) メスメリズム ((2) の一種とも考えられる)、(5) その他といった問題系に大別することができるような関心とともに考察されてきた。

例えば以下の文献が挙げられる。(1) Starzinger, Jakob: Eine trügerische Nachtmusik: E. T. A. Hoffmanns Das Sanctus. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 14, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Franz Loquai u. Steven Paul Scher, 2006. S. 50-64. (2) Jolowicz, Ernst: Eine psychotherapeutische Neurosenheilung bei E. T. A. Hoffmann. In: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 75, 1922. S. 56-59; Habermann, G.: Eine funktionelle Aphonie als Objekt dichterischer Gestaltung: Eine phoniatriisch-literarische Betrachtung zu E. T. A. Hoffmanns Novelle „Das Sanctus“. In: Berliner Medizin 13, 1962, Heft 22, S. 533-536; Loquai, Franz: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt a. M. u. a. 1984. S. 251-254; Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986. S. 93-100. (3) 齊藤 (注8 参照). (4) Barkhoff, Jürgen: Inszenierung - Narration - his story: Zur Wissenspoetik im Mesmerismus und in E. T. A. Hoffmanns *Das Sanctus*. In: Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann (Hrsg.): Romantische

1.3. 疑問

既存の研究において大方の読解が認めるように、やはり主筋の歌手ベッティーナの失声症については、歌を中断して教会をあとにしたことによる音楽に対する冒瀆がもたらした何らかの罰と、その際に合唱に居合わせた熱狂者が彼女に対して行った単なる思いつきによる失声の予言のいずれかもしくは両方が原因であり、またその回復は、歌手が熱狂者によるスペインの物語を聴取したことによると思われるのだが、確かに作品のなかではその事情が曖昧にしか描かれていない。そこで、なぜ枠内物語（先に第2挿話とした）の意義と効果が明確に描かれなかったのかが疑問であるし、実態がそうである以上は、どのように曖昧に描かれているかを検討する余地がある。本稿ではこの二つの点を追究する。

2. テキストに見られる主筋の出来事にかんする説明と表現の実相

この作品の主題はドイツ人女性歌手ベッティーナに対するメスメリズム的治療であるようなのだが、しかも、作品を通じてそれを暗示的に示すことが図られているのではないか。それというのも、作品中でメスメリズムの治療とそれによる効果は、少なくとも具体的に話題になっているときでも冗談めかされており（本稿 3.3）、また物語の伝達が治療であるということが直接述べられることはない（同 2.1）。それに引き換え、テキストのうえには

Wissenspoetik: Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg c2004. S. 91-122. (5) Laußmann (注7 参照) ; Schönherr, Ulrich: Social Differentiation and Romantic Art: E. T. A. Hoffmann's „The Sanctus“ and the Problem of Aesthetic Positioning in Modernity. In: New German Critique, Nr. 66, 1995. pp. 3-16.

作品発表当時の書評は専ら (1) に属し、またその後も、「この作品は— [作品集に収められた] 『[G町の] ジェスイット教会』 (Die Jesuitenkirche [in G.]) と同様に— とりわけ「芸術家物」として、そして芸術という観念を念頭に置いて読まれてきた (SW3, S. 996f.)」。しかしまた、作品が病気、しかも精神的なそれとその回復を話題としていることから、(2) に挙げたように、医学的に妥当な描写であるのかという観点 (Vgl. SW3, S. 998.) やホフマンならびにホフマンが属するロマン派の作家における精神医学の取り扱いという問題のもとでも論究されてきた。このほか、前述した齊藤はホフマンによる文学作品執筆の経緯や作家一般における創作活動の過程を顧慮しつつ、その後の作品集と比較しながらこの作品について論じている ((3))。さらに、(2) の一部でもあるものの (4) として括ることができるのが、精神分析の前史に対する 1960 年代以降の関心の高まり (鈴木晶 「訳者あとがき」 (マリア・M・タタール 『魔の眼に魅されて メスメリズムと文学の研究』 鈴木晶訳、国書刊行会、1994 年、293-298 頁所収)、293-294 頁参照。) に伴って、ホフマンが創作を行った時代を席卷した精神療法の一つであるところのメスメリズムがいかにホフマンによって文学作品化されているかについての論考が現われたのだが、その文脈においてこの作品を論じたものである (ホフマンの他の作品では第1の短編集『カロ風の幻想画集』 (Fantasiestücke in Callots Manier, 1814, 1815) に収められた『磁気催眠術師』 (Der Magnetiseur) などがこの主題を扱っている。また、登場人物の発言として動物磁気説の魅力を評したものとして、第3の短編集『ゼラーピオン兄弟』 (Die Serapions-Brüder, 1819-1821) における文言 (「磁気説の教説は、詩心があるあらゆる人にとって無限の魅力を有する」 SW4, S. 318.) が指摘されている。 Vgl. Kremer (Hrsg.), S. 511.)。なお、同作品について行われた研究は他の作品と比較して少ないが、研究史の大概を得て以上の文献を確認するに際しては、Kremer (Hrsg.) や DKV の解説を参照した。

暗示的な表現が横溢している。このため、以下ではまずは明示的なものに即してこの実態を確かめていき（同 2.1）、それに続いて暗示的なものを示し（同 2.2）、それからこの作品でこのような表現方法が採られた事情について一考する（同 4）ことにする。

2.1. 主筋の出来事を説明する明示的なもの：構成要素となっている諸部分について （ベッティーナ、蝶、ツレーマ）

ベッティーナの状態とその発端ならびにそれに対する措置にかんする描写

はじめに、作中でベッティーナの状態とそれについての対処がどのように話題になっているのかを一瞥する。ベッティーナの病的状態について伝えているのは、直接的には、医師による所見、その起源をめぐる熱狂者による回想、そしてベッティーナに対する主筋で進行中の最新にして最終的な治療的手段となっている物語伝達行為にかんする熱狂者による自己言及とである。

そもそもこの作品で話題となっている歌手ベッティーナはどのような〈状態〉だとされているのかをまず確認したい。小説の開始部において医師は次のように述べている。

「それは」と医師は話しはじめた。「実際ベッティーナの容態は何かしら非常に奇妙で驚くべきものです。彼女は声を出して、声帯にすっかり力を込めて話をしますし、通常の喉の病気だと考えることはまったくできません。彼女は何らかの音楽的な音を提示することができる状態にすらあるのですが、彼女が声を高めて歌にしようとするや否や、刺すような痛みによってもひりつく刺激によってもむず痒さによってもあるいはそれ以外によっても何か積極的な病気の原理であることが示されない不可解な何かがその力を麻痺させてしまい、音を出そうとどのように試しても、締めつけられ濁って、つまりカタルに罹ったように響くことすらなく、弱々しく生彩なく消え入ってしまうのです。ベッティーナ自身は自分の容態を非常に正しくも、人が空を飛ぶ力があるとこれ以上ないほど完全に意識しながらしかし高みへ昇ろうと努力してそれが無駄になる、夢のなかのあの状態に譬えています。この消極的な病的状態は私の技術をものともせず、あらゆる薬が効いていません。私が闘わなければならない敵は、肉体をもたない幽霊に等しく、私が殴っても効かないのです。ベッティーナの生の本質全体が歌にかかっているというのはあなたの仰る通りですよ、楽長さん。なにしろまさに歌でしか人はあの小さな極楽鳥のことを思い浮かべることができないのですから。ところがそれゆえに彼女はすでに、彼女の歌が、そしてそれとともに彼女自身が破滅するという想像によってこれほどまでに心底興奮しているのです。そして私はほとんど確信しているのですが、まさにこの持続する精神的な動揺が彼女の体調不良を促進して私の諸々の骨折りを無に帰せしめるのです。彼女は、本人が述べているように非常に感じやすい性質でありまして、私が思うところでは、私は何か月ものあいだ、どん

な小さな砂利をも掴もうとする難船者のようにあれやこれやの手段 (Mittel) に手を伸ばして、これについては弱気になってしまったのですが、ベッティーナの病気は全体が身体的なものというよりはむしろ精神的なものなのです。¹⁸

医師¹⁹によると、ベッティーナは話すことはできるが歌を歌うことはできず、その際具体的な症状があるのではなく単に声が出ないのであって、これは消極的な病気といえる。それは克服すべき敵に譬えられるが、さながら殴っても効かない幽霊のようである。そしてまた、歌声に人生がかかっていながらそれを失ったと自覚する歌手の意識こそが不調を長引かせている。このような、身体症状を伴った精神的な病である。

そして、この体調不良 (Übelbefinden) には〈発端〉があり、それは自分の所業なのだと熱狂者が告白する。

[……] 熱狂者は続けた。「そもそもかわいそうなベッティーナは—このように言うことができますが、呪われているか、もしくは魔法をかけられているのでして、これを白状するのは私には非常に辛いことなのですが、私は—私自身が、悪しき所業を成し遂げ、そして今度は魔法使いの弟子のように呪いを解くことができない魔法使いなのです。」²⁰

熱狂者はベッティーナに病をもたらしいわば魔法をかけた魔法使いであり、またそれを自ら解くことができないので魔法使いの弟子なのだという²¹。この病気誘発の行為についてはさらに上記の箇所から数行置いて、意図せずベッティーナに作用を及ぼすいわば導体 (Leiter) のような媒体 (Medium) となったのだという言い方もされている。

「[……] それはそれで、私の魔法を冗談だと思っていていただきたい。けれども、自分ではそれとは知らずに、ある未知の精神的な力がベッティーナに対して発生して影響を及ぼすための媒体となってしまったかもしれないことが、時折私の心に相当重くのしかかっているんですよ。電流の中であるものが別のものに自己活動と自己意志なしに衝撃を伝えるようにいわば導体として、という意味でですが。」²²

ここで、病気を引き起こしたと述べる熱狂者の実際の行動について振り返っておきたい。

¹⁸ SW3, S. 143.

¹⁹ „Doktor“ であり „Arzt“ ではないが、病気 (Krankheit) に対して処置をし判断を下しているからには、博士というより医師という訳語のほうが適切だろう。(齊藤、145 頁参照。)

²⁰ SW3, S. 146.

²¹ 「魔法使いの弟子」という語の含意については後述する。

²² SW3, S. 146. 本稿 2.2 では原文を示す。

ミサ曲「サンクトゥス」の途中で熱狂者に出て行くのかと問いかけて、約束があるので行かなくてはならないと答えたベッティーナは、当日その後に三つの予定があると述べ、晩餐会で披露する曲目を明かして熱狂者に来場を誘う。そこで熱狂者が尋ねた言葉が、いわば呪いになってしまったというのだ。

「果たしてあなたはご存じないのでしょうか」と私 [= 熱狂者] は言いました。「サンクトゥスの演奏中に教会を離れるのは罪深いことで、罰せられずにはいられないんですよ？—あなたはとにかくすぐにもうこれ以上教会では歌うことができなくなるでしょう！」—これは冗談のつもりで言ったのでした。けれども私には、どうして突然自分の言葉がそれほど厳かに響くことになったのか分かりません。ベッティーナは青ざめて、何も言わずに教会をあとにしました。この瞬間から彼女は声が出なくなっているのです。」²³

このとき、熱狂者は何か明確なことを想定してベッティーナに声をかけたのではなかったうえに、合唱中の自分の発言をこの場で白状するまでは、舞台となっている町を離れていたために歌手の病気のことも知らず、発言が何らかの効果をもたらしたという発想もなかったのだという²⁴。

最後に、スペインの物語が持つベッティーナに対する〈処置〉としての側面が作品中でどのように取り上げられているのかにも留意したい。全体の結末近くで、中断を挟みながら楽長に物語を聞かせていた熱狂者が、話がベッティーナに聞かれているように思われると唐突に言い出す。

さらに色々なことが起こります。私は絶えずベッティーナのことを考えておりまして、そのことが私を少なからず混乱させるものですから、考えをまとめることが一層必要なのです。とりわけ私は、彼女がいつか私のスペイン人の物語についてなにがしか聞き知ってしまうことはまったく望んでいないのですが、私には彼女がそのあの戸のところで聞き耳を立てているように思われるのです。これはもちろん単なる想像に違いないのですが。²⁵

このことはここで一旦は単なる想像であると断言されるのだが、このスペイン物語が終わ

²³ SW3, S. 147.

²⁴ Vgl. SW3, S. 148.

²⁵ „Noch allerlei kommt vor, und es ist nötig die Gedanken zusammen zu halten, um so mehr, da ich immer dabei an Bettina denke, welches mich nicht wenig verwirrt. Vorzüglich möchte ich gar nicht, daß sie jemals etwas von meiner spanischen Geschichte erführe und doch ist es mir so, als wenn sie dort an jener Türe lauschte, welches natürlicherweise pure Einbildung sein muß.“ (SW3, S. 158.)

りごく短い後日談を残すのみとなる作品の末尾で、ベッティーナによって物語が聴きとられたことが、物語内物語の語り手である熱狂者と再び部屋に現れた医師とのあいだの半ば感情的な応答において確認される。そこでは、医師が登場するなり怒って「この人たちはまだ座って、突拍子もない空想物語を隣人に気を配ることもなく話しては人を一層病気にしている²⁶」と叫び、熱狂者がこれを「まさに、ベッティーナは私たちが盛んに話しているのを耳にしてその小部屋に行き、何もかも知ってしまったのに違いありません²⁷」と認めたのち、さらに医師が、「(そのベッティーナを) 忌々しい偽りの物語で、狂気の熱狂家さん、過敏な気質の人々に毒を飲ませる、あなたが一破滅させたんです、とんでもない話でもって。けれども私はあなたの悪事を止めさせることにします²⁸」と捲きたてる。それを遮って熱狂者が「どうか興奮なさらないで、ベッティーナの精神的な病には精神的な薬が必要でありまして、ことによりますと私の物語が必要なのだということをお考えになってください²⁹」と言うと、医師はこれに対して早くも平静を取り戻して「あなたが何を仰りたいのか私にはもう分かっています³⁰」と応えている。それに応じて、当初唯一の聞き手とされていた楽長もここでベッティーナがいることを確言しはしないものの否定することもなく、「ここにはいくつか奇妙な響きの和音がありました³¹」と話の感想を述べている。

しかし、物語の聴取があったのか否か、ならびにその効果があったのか否かについては、小説の最後に至っても、ベッティーナが物語を聴いたとまでは述べていないために曖昧なままである。

蝶のエピソードの意義

次に、蝶の寓話について、主筋を構成し、またそこでの話題であるベッティーナをめぐる出来事を説明する明示的な要素と見ることができる二つの物語内物語のうちの一方として、このエピソードの意義が述べられた箇所³²に即して再度確認したい。

熱狂者によってこの蝶をめぐる小話が語られた直後に行われた会話によると、蝶の寓話的な小話はベッティーナの病について熱狂者が語るすべてのことの導入に相応しく、そして蝶は実在して実際に楽長のクラヴィコードを演奏したのだという。しかしまた、熱狂者は話される事柄が寓話と解されることも、「誰かある旅する女名手」(irgend einer reisenden Virtuosin) こと演奏に飛び回っている歌手ベッティーナのことだと解されることもありう

²⁶ SW3, S. 160.

²⁷ a. a. O.

²⁸ »Das habt Ihr nun«, sprudelte der Doktor, »von Euren verdammten lügenhaften Geschichten, wahnsinniger Enthusiast, daß Ihr reizbare Gemüter vergiftet – ruiniert, mit Eurem tollen Zeuge; aber ich werde Euch das Handwerk legen.« (a. a. O.)

²⁹ a. a. O.

³⁰ a. a. O.

³¹ a. a. O. „Akkord“ (「和音」ないし「調和」) については後述する。

ると承知して、「あなたがたはそれにしてもその全体を一つのアレゴリーだと思いいになる
かもしれませんし、誰かある旅する女名手の系譜に書き加えるかもしれません³²」と述べている。それでは、蝶について語られていながらベッティーナについても何が表わされているというのだろうか。熱狂者は蝶を見たときにこのように思ったのだという。

つまり私 [=熱狂者] にはそのとき、その弦のなかで私たちがその音調と和音を私たち自身の思い通りに生み出したものだと思いながら働く千音のクラヴィコードを自然が私たちの周りに造り出したかのように、そしてまた、非調和的に触れられた音が私たちを打って傷つけたのだとは考えることなしに私たちがしばしば死ぬほどの傷を負うかのように思われたのです。³³

ここで「かのように」(als)と言われて想定される内容をさしあたり額面通りに受け取るならば、この解説において蝶は語り手とベッティーナを含む人間一般(wir)を指すものとして用いられている。この考察では、人間は蝶に擬せられて楽器のなかに入り込み、演奏する弦によって意識しないままに傷つけられている。さらにここで描かれる楽器の音数が不自然に多いことと、音調と和音は人間が恣意的に生み出したのではなくて自然が生み出したのだという示唆も目を引く。以上のように、蝶のエピソードはベッティーナの寓意だとして理解されている。

スペインの物語の意義

さらに、ベッティーナをめぐる事情を説明していると見られるもう一方の挿話であるスペインの物語にも、その意義に関心を向けて改めて注目したい。この物語は、町を再訪して初めて事情を知ったが、以前の教会での出来事に歌手の失声の結果として伴っていたとは思わなかったと述べる熱狂者が、それに続けて次のように語り始める。

「[……]再び当地にやって来て医師のあなたからベッティーナがいまだにあの厄介な病気がちの不調に苦しんでいると伺った今、初めて、私はすでに当時ある物語のことを考えていたような気がしました。それを私は何年も前にある古い本で読んだのですが、私には優美で感動的であるように思われますので、あなたがたにお伝えしよう

³² SW3, S. 145. 「全体」が「一つのアレゴリー」であるという表現は、『砂男』(SW3, S. 46.) にもあり、ここではホフマン自身による模倣であると見られる。

³³ »[...] Es schien mirnehmlich damals, als habe die Natur ein tausendhörigtes Clavichord um uns herum gebaut, in dessen Saiten wir herum hantierten, ihre Töne und Akkorde für unsere eigne willkürlich hervorgebrachte haltend und als würden wir oft zum Tode wund, ohne zu ahnden, daß der unharmonisch berührte Ton uns die Wunde schlug.« (SW3, S. 145.)

思います。」³⁴

ここですかさず楽長がオペラの素材にしたいと言って話を促し、続いて医師が熱狂者の好みをからかって、この話は「さまざまな夢—予感—動物磁気状態³⁵」といった話題へと展開するだろうと言う。枠部分をなす物語での会話はそのように混ぜ返されながらようやく枠内物語へと移る。

医師の言葉に応えることなく旅する熱狂者は咳払いをし、厳かな声で話しはじめた。

「見渡すことができないほどに、アラゴンのイザベラ女王とフェルディナント王の軍営はグラナダの城壁の前に広がっていました」「天と地の主よ」と医師は語り手を遮った。「これは九日と九夜では終わらなそうな様子の始まりで、私がここに座っているのは患者たちが嘆き悲しんでしまいます。私は決してあなたのムーア人の物語には構いやしませんよ、コルドヴァのゴンザルヴォならば私は読みましたし、ベッティーナのセギディリャは聴きました、けれども正しいことは皆それで充分です—ご機嫌よう！

(Ich schere mich den Teufel um Eure maurischen Geschichten, den Gonzalvo von Cordova habe ich gelesen, und Bettina's *Seguidillas* gehört, aber damit Basta, alles was recht ist - Gott befohlen!）」³⁶

こうして医師は話の冒頭を聞く限り興味のない歴史物語だと思って立ち去ってしまう。

以上の導入部で目を引くのは、もちろん第一には枠内物語の出典が登場人物の口から明らかにされているように見えることである。とはいえ熱狂者は医師のこの言葉に反応することなく話しはじめるので、医師が種明かしをしているのかどうかは判然としない³⁷。この箇所では確かに出典が明確に開示されているのだと理解するにしても、今度は医師の言葉のうちのその語句を含む一文が意味あり気に思われてくる。というのも、この口振りには、

³⁴ » [...] Erst jetzt, als ich wieder hieherkam und von Euch Doktor erfuhr, daß Bettina noch immer an der verdrießlichen Kränklichkeit leide, war es mir, als hätte ich schon damals an eine Geschichte gedacht, die ich vor mehreren Jahren in einem alten Buche las, und die ich Euch, da sie mir anmutig und rührend scheint, mitteilen will.« (SW3, S. 148.)

³⁵ „Träume - Ahnungen - magnetische Zustände“, a. a. O.

³⁶ a. a. O.

³⁷ しかも、フロリアンの作品名が挙げられているが、ホフマンの歴史批判版全集第3巻におけるMaassenの説明によれば、スペインを舞台とする枠内物語は実際にはホフマンによる創作であるという（これについては、Winkler版全集の注を参照）。ホフマンのスペイン物語には、フロリアン『コルドヴァのゴンザルヴォ』の作品自体ではなくその独訳者バウアーによる訳書第1巻所収の参考用補論としての歴史解説と、フケーの作品（*Die beiden Hauptleute*, 1812）とが影響を与えており、ホフマンによる仮の出典言及は創作上の技巧（Kunstgriff）であると見られている（Vgl. Hoffmann, E. T. A.: *Fantasie- und Nachtstücke. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben v. Carl Georg von Maassen u. Georg Ellinger, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Walter Müller-seidel. München 1976. S. 798.*）。

作中物語の源泉という作品生成事情は医師の言う通りであり事実はそれまでなのかもしれないが、ここで医師以外の者がその話の「優美」さに「感動」³⁸しながら内容を「聞く」(erfahren)³⁹ことは必要なのだと解する余地が残っているようにも受け取れるのだ⁴⁰。

第二に、熱狂者が先にベッティーナに対して教会で深く考えることなく失声を予言し呪うような言葉をかけておきながら、この日会話をしてくて、今になってようやく、無意識に当時すでにフロリアンの物語のことを考えていたような気がする」と述べているのは、奇妙に思われるし、そう言わないならば、枠内物語の導入と口実としてあまりに都合のよい話である。

ところで、導入部で出典と称される作品『ゴンザルヴォ』から離れて考えるならば、スペインの枠内物語はまず一般的にクライスト『聖ツェツィーリエあるいは音楽の力』(*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*, 1810) を連想させる。例えば、ツーレマが捕虜となり、修道院に迎え入れられる前に、彼女をムーア人のもとへ送還するかいなかを判断するべくキリスト教徒の側が彼女の態度を観察していた期間に彼女の歌に改宗の

³⁸ 前頁の引用を参照。 „Anmut“ はクライストの『マリオネット芝居について』(*Ueber das Marionettentheater*, 1810) において重要な語である。伝記的な事実としては、同作品に対してホフマンは、「極めて興味深い夕刊新聞をありがとうございます—マリオネット芝居についての論文が非常に際立っています—クライストの物語はよく知っています。それらは彼に相応しい。」(*Herzlichen Dank für die höchst interessanten Abendblätter - Sehr sticht hervor der Aufsatz über Marionettentheater - Kleists Erzählungen kenne ich wohl; sie sind seiner würdig.* ((E. T. A. Hoffmann an Hitzig, Bamberg, 1. Juli 1812. In: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert v. Hans von Müller u. Friedrich Schnapp; hrsg. v. Friedrich Schnapp. Bd. 1. München 1967. S. 339.))) と書いて反応している。ホフマン書簡集の注によると夕刊新聞とは *Berliner Abendblätter*, 63.-66. Bl. vom 12.-15. 12. 1810. のことである。これはクライストの同作品の掲載号だが、ホフマンがクライストの「物語」としてほかに何を読んでいたのかは目下未詳。ホフマンの書簡集ならびにクライストに対する後世の評価 *Nachruhm* についての書籍 (Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Nachruhm: Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*. Frankfurt a. M. 1984.) によれば、具体的にはホフマンは『ミヒヤエル・コールハース』『ロカルノの女乞食』に言及していることが確認できるが、作品『聖ツェツィーリエ』については特に記述はないため、後述する通り同作品とホフマンとの関連は想像の域を出ない。

また、 „Anmut“ についてはシラーの『優美と尊厳について』ももちろん連想される。同論についてのホフマンによる言及は、ホフマンの書簡集ならびに Kremer 編集による解説書を見る限りでは特に解説されていないが、『G 町のジェスイット教会』において優美と尊厳の 2 語が 1 文中で同時に用いられているところを見ると、ホフマンが同論に興味を持ったことの証拠になるかと思われる (Vgl. SW3, S. 111.)。

³⁹ 注 25 を参照。なお『サンクトゥス』における物語 (とは、すなわち失声に至る呪いとその治癒にかかわる、発言と聴取の行為) について、Barkhoff は J・L・オースティンとフロイトに言及しながらそれぞれ遂行的言語行為 (performativer Sprechakt) ならびに談話療法 (talking cure) であると述べている (Vgl. Barkhoff, S. 115, 120.)。

⁴⁰ Laußmann は、治療としての物語の有効性と対比して無力な「学校医学」(*Schulmedizin*)、「自然科学的—合理的言説」(ein strikt naturwissenschaftlich-rationaler Diskurs) を医師が体現していると見ており (Vgl. Laußmann, S. 114-116.)、Barkhoff は、一般にヒステリーにかかわる医師の功績ないしは機能における有効性と有害性について主観性と客観性という観点に即して言及している (Vgl. S. 106.)。また齊藤は医師の行動の一貫性を疑問視している (齊藤、140、139 頁、参照)。

兆しを見出ししたという場面での次の表現には、同作品との類似が指摘されている⁴¹。

主の精神が歌の中で穏やかで慰藉を与えるような声で彼女に語りかけて、彼女の胸が主の恵みに対して開かれるように私 [=アギラル] には十分に思われたので、そのため私は、合唱隊長 [／指揮者] の修道女エマヌエラを彼女のところへ行かせて微かに光る火の粉を煽るようにさせたところ、教会の聖歌の中で彼女のうちに信仰が掻き立てられることとなった。⁴²

⁴¹ クライストの同作品（初出：Berliner Abendblätter, 40.-42. Bl. vom 15.-17. 11. 1810.）は『サンクトゥス』レクラム版の注と Starzinger（S. 59.）で言及されているが、ホフマンが同作品に接したか否かは不詳。レクラムでは本稿注 42 の引用箇所の下線部に対して、ホフマンにより高く評価されたクライストの同作品を参照せよという注が付されているが、これは恐らく、クライストの作品で、偶像破壊を企てる兄弟が音楽を聴いて改心ないし発狂した（Vgl. Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. 3. Bd. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt a. M. 1990. Z. B. S. 293-299.）際に彼らの心中で起きたのが信仰心の喚起であると解釈するのであれば、事態は『サンクトゥス』の下線部に類似している、との指摘なのだろう。しかし、同作品とホフマンの作品との類似に言及するのであれば、後者でムーア人たちが歌を聴いて改心して歌手ツーレマについて会堂から出てくる場面が、より適切ではないかと思われる。とはいえ、音楽が持つ信心や邪心に対する影響力についての類似であれば、『サンクトゥス』の同所への指示は妥当だろう。ともかく、両作品には、引用部以外にも薔薇窓、会堂という建物とその普請などテキスト中の人物の行動や舞台などで連想を誘う点が多い。また、クライストの作品で正体不明の修道尼が現れて強力な音楽を指揮する場面では教会にいた人々が皆「死んだよう」（tot sei）であったとされる（Vgl. Kleist, S. 293.）一方、ホフマンの枠内物語の歌手がキリスト教徒と接触して歌声のなかのある種の力を失ったのだとある登場人物にいわれる際の表現も「息絶えてしまった」というものである（„[...] Ton und Gesang in ihrer Brust wie angeweht vom giftigen Hauch des Samums erstorben ist.“ SW3, S. 157. なお、Barkhoff は、キリスト教文化において女性は異質性を担うが、『サンクトゥス』においては、枠内物語で異教の女性が並置されて異質性が累乗化されていると述べている（（Vgl. Barkhoff, S. 119.））。但し、「音楽の力」の効果が両者で異なっている。参照された可能性があるクライストがその過剰をただの改心でなく狂気に至らしめるものとして描いているのに対し、ホフマンでは、枠内物語でこそ歌手の死と聴き手であるムーア人の改心に至るもののこれは枠内物語で起こるので全体的にはそう恐ろしいものではなく、またそれは結果的には、その恐ろしさを聞き知った（erfahren）主筋の歌手が最後に教会外の中くらいの大きさの部屋で（SW3, S.160.）聖歌を歌うことが象徴的に表わすように、中庸のないし折衷的な展開を招く。判然としないが、これがこの作品独自の性格である。テキストを検討して知られる両作品の状態は以上のものであり、両者の関係は類似から推測されるのみである。

ところで、1805 年に生まれて早世したホフマンの娘が聖人の名に因んでツェツィーリアと名づけられていたという伝記的な事項もあることにはあり、その他に、ホフマンは作品『犬のベルガンサ』でツェツィーリアという人物ならびにホフマンが観賞してこの人物を創作する契機としたらしい聖人ツェツィーリエが描かれた絵を登場させてもいる（本稿注 12）。これらの事情に鑑みるに、ホフマンにとってこの聖人ならびにこの名前は一般に特別な意味を持っていたようであるが、ともかく、ホフマンによるクライストの『ツェツィーリエ』受容の実態については、確実なことは不明である。

⁴² Ich merkte wohl, daß der Geist des Herrn mit milder tröstender Stimme im Gesange zu ihr gesprochen, und daß sich ihre Brust öffnen würde seiner Gnade, daher schickte ich Schwester Emanuela, die Meisterin des Chors, zu ihr, daß sie den glimmenden Funken anfache, und so geschah es, daß im heiligen Gesange der Kirche der Glaube in ihr entzündet wurde. (SW3, S. 152.)

確かに両作品ともに、音楽の力を描いているとは言えそうである。『サンクトゥス』で声を失った異郷の女は、歌いながら異教徒を従えて登場することから宗教的に改心し声を回復したとすることができ、そしてその直後に死んでしまう。他方クライストでは、謎の修道尼の指揮する声楽の力で不信の徒が過剰な信仰心を突如抱き、襲撃が計画された教会は自然の成り行きで破壊から守られることになる。ただし、単にホフマンに即して考えると、音楽の力の強烈さの効果は、主筋では象徴的な失声のみであり、クライストが描いたのと同様に強烈な効果によって死に至るツレーマの物語が作中で提示されることによる失声の解決までが問題なので、全体としては緩和されている。そのため、ホフマンでは音楽一般が宗教にも似た至高の地位にあるために社交界で歌うこと自体に罰が下ったのではないか、それにしても最後に回復した歌手が世俗的な場所で宗教音楽を歌う結末はこれもまた冒瀆的であるのでおかしい⁴³、といった解釈上の批判には、宗教と音楽のどちらに力があるのか、というクライストにおいては問題となる ((...) oder die Gewalt der Musik) がホフマンにおいては重要であるとは限らない原理的な対立を必要以上に重視している可能性がある。

またそもそもスペインの物語の主人公の名ツレーマからは、ノヴァーリス『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』(*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) で歌を歌う東洋の女性ツェリマ (Zulima) のことも連想される。異教徒の女歌手がキリスト教徒の青年を魅了するという点では両者は一致する⁴⁴が、ホフマンの Zulema という名はフロリアン (仏語原典では Zuléma) に由来すると見られているうえ、フロリアンから Zulema の名のみを借用して異教の歌手という属性のほうはノヴァーリスから借用したのだと考えられてもよい⁴⁵。なおノヴァーリスは、ペルシャを舞台とする J・G・ヤコービ (Johann Georg Jacobi) の物語 (*Nessir und Zulima. Eine Erzählung nach Raphael*, 1782) を読んで Zulima の名を知り、自作に用いたという⁴⁶ので、こちらの人物名がフロリアンに由来するわけでもない。

このようにこの小説の全体は少なくとも枠部と枠内の二つの物語の層からなり、それぞれの物語は単独でも謎を含んでおり、出典がほのめかされている物語も参照先と思われる

⁴³ Starzinger, S. 60. ならびに齊藤、138 頁を参照。

⁴⁴ Vgl. Starzinger, S. 57f.

⁴⁵ ただし、ホフマンが一般にノヴァーリスを読んでいたこと自体は確実である。ホフマンの第1の短編集『カロ風の幻想画集』所収の『磁気催眠術師』においても、第2の短編集『ゼラーピオン兄弟』の各所でも、ノヴァーリスの『オフターディンゲン』ならびに『ザイスの弟子たち』は明に暗に言及ないし示唆されている。しかし『サンクトゥス』におけるノヴァーリスの影響は明確ではない。『オフターディンゲン』と共通するが偶然とも思われるツレーマの名のほかには、ノヴァーリスとの類似点として強いて言えば、『ザイスの弟子たち』を参照すると、ホフマンの『サンクトゥス』とノヴァーリスが共にいくらか英国の医師ブラウン (John Brown) からの影響下にあるらしいこと (Vgl. Kremer (Hrsg.), S. 59, 65; Auhuber, S. 99f.)、および「調和」という語を多用していることを指摘することができる。

⁴⁶ Vgl. Novalis: Schriften 1. Bd. Hrsg. v. Kluckhohn, Paul u. Samuel, Richard. Stuttgart 1977. S. 628. (Anm. zur S. 234, 238.)

起源からホフマンの作為に基づいてずらされ変化している。そして物語相互の関係について言うならば、蝶の小話では、主筋である杵部物語と副筋であるこの寓話という異質な二つのものが半ば強引に見立てによって関係付けられている。スペインの物語のほうは、杵部の物語と多くの点で類似していながら、声の力の喪失としてまずは示されているらしい天罰がこちらでは命にかかわり一段と過激であるなどの点で、ベッティーナをめぐる杵部の物語とはこれもまた異なっている。しかしそれでこそ二つの杵内物語には、杵部の物語に対して働きかける力を持つという、杵部の物語における意義があるのだと言える。すなわち、杵部物語の人物であるベッティーナに対して、自身を連想させるような共通点を備えた生物や人物が登場するもののいずれも極端な結末を迎えてしまう過激な二つの杵内物語は、物語の語り聞かせという言語の行為を通して、恐らく作用因となるのである。

2. 2. 主筋の出来事を説明する暗示的なもの：理解困難な諸要素（prügeln, Akkord, Zauberlehrling, およびそれに類する表現）

続いて、ベッティーナの状態をめぐる主筋の展開にかかわると考えられてなおかつ一見すると物語の進行に対する意義が不明な、物語における暗示的な要素に注意を払いたい。ここでは、作品を構成する部分としての杵部ならびに杵内の物語ではなく、作中に見られる語に即してそれらの全体との関連を考察するが、とりわけ目を引いた三語 „prügeln“, „Akkord“, „Zauberlehrling“ を対象とする。

prügeln

第一に、 „prügeln“ に注目したい。先に（本稿 2. 1）示したように、この語は、熱狂者が蝶の寓話を話して、それから「魔法使いの弟子」という言葉を持ち出してベッティーナの現在の調子をもたらしたのは自分であると述べたあとで、用いられている。ここでは原文で再掲する。

»Ruhig ihr Herren«, sprach der Enthusiast, »jetzt kommt eine Tatsache, die ich verbürgen kann, haltet übrigens meine Hexerei für Scherz, unerachtet es mir zuweilen recht schwer aufs Herz fällt, daß ich ohne Wissen und Willen einer unbekannten psychischen Kraft zum Medium des Entwickelns und Einwirkens auf Bettina gedient haben mag. Gleichsam als Leiter mein' ich, so wie in der elektrischen Reihe einer den andern ohne Selbsttätigkeit und eignen Willen prügelt.«⁴⁷

熱狂者はこのあとで、実際に教会で行ったことを打ち明け、さらにスペインの物語を披露

⁴⁷ 注 22 を参照。

することになる。ここでは先に述べられた *Zauberlehrling* の行う魔法のような行為の内容が語られているが、「自分ではそれとは知らずに、ある未知の精神的な力がベッティーナに対して発生して影響を及ぼすための媒体となってしまったかもしれない」とは、意図せず失声を予告する言葉をかけてしまったことを表わすにしては奇妙に物體的な表現である⁴⁸。そして、それが言い直された「導体として」ならびに「電流の中であるものが別のものに自己活動と自己意志なしに衝撃を伝えるように」という表現は、ともかくベッティーナの心理に起こる出来事を表現するのに物理の概念が用いられている直喩である。*„prügeln“* は、ここで仮に「衝撃を伝える」と訳したが、「とくに棒などでもって打つ」という意味であり、その語義は *schlagen* と一部で通じる。もしも、物語の流れとは無関係に比喩として特定のモチーフが用いられている⁴⁹ことが偶然でないのであれば、「棒で打つ」ことを意味するこの語はテキスト上で違和感を与えており、効果的に読者の注意を引くものとなっていると言える。

Akkord

第二に、この作品中で頻用されている語 *„Akkord“* について述べる⁵⁰。この語の例を確認すると、まず、枠内物語でツーレマが音楽によって心中にキリスト教の信仰心を掻き立てられたとされる一節のまえの、異教的な歌によってスペインの総司令官アギラルを感動させた場面でのツィター演奏の描写がある。そこでは、

彼 [アギラル] は優しい言葉をかけながらベールを被った女 [ツーレマ] に近づいたが、彼女の心痛は歌以外の言葉を知らないかのように、彼女は金の紐で首に掛けられていたツィターでいくつかの奇妙な和音を鳴らしたあとで、深く溜め息をつき心臓を

⁴⁸ この一節には *Barkhoff* (Vgl. S. 116.) ならびに *Starzinger* も注目しているが、後者は確かに作中話題となる「不可知の心理的な力」(*eine unbekannte psychische Kraft*) を精神的・宗教的 (*spirituell-religiös*) ではなく自然科学的なものだとして見ているものの、この箇所はガルヴァーニ電気への当てこすりであると述べている。 Vgl. *Starzinger*, S. 51.

⁴⁹ ここで見られる作品の一部分における唐突なメタファーの使用は、全体の解釈に影響を与えて作品理解を可能にしている。また、この比喩が含む動物磁気治療関連の語彙が病という概念を示し、比喩という表現形式が暗示ないし曖昧さという思考の型を示していると指摘することもできる。文体における意味については、以下を参照。 Vgl. *Gardt, Andreas: Stil und Bedeutung. In: Fix, Ulla/Gardt, Andreas/Knape, Joachim (Hrsg.): Rhetorik und Stilistik: Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. 2. Halbband. Berlin 2008. S. 1196-1210.* なお、そもそもホフマンが比喩として動物磁気にまつわる表現を頻用したことについては、*タタール 「盲目と明察/E・T・A・ホフマンの作品にみる幻視体験」、上掲書、143-171 頁所収 (Tatar, Maria M.: Blindness and insight: Visionary experience in the tales of E. T. A. Hoffmann. In: Spellbound: Studies on mesmerism and literature. Princeton, N. J. 1978. pp. 121-151)、を参照。*

⁵⁰ *Starzinger* (S. 51f.) によれば、本稿で後述するメスマーを参照した G・H・シューベルトが人間相互のあいだに存在した生じるとしたのは *„Einklang“* である。

引き裂くような声で、恋人の男から、あらゆる生の喜びからの別れを嘆くロマンツェを歌いだした。⁵¹

と、演奏の際の具体的な動作が表わされているだけである。この演奏には異国の音楽の奇妙な和音があつてさえも魅力があるとされていることには注目したい⁵²。

また、ツーレマが、修道院への受け入れのためにいわば試験をされていた期間にコーラルの和音 *Akkord* をツィターで試し、歌いはじめるという箇所もある。

翌日彼女はロマンツェを歌うことはなく、静かなままで物思いに耽っていた。まもなく彼女は低い音に調弦されたツィターを用いて私たちが教会で歌ったあのコーラルの和音を鳴らそうとし、それから微かに微かに歌いだしてそれどころか私たちの歌の歌詞を歌おうとさえしはじめた。もちろん彼女はそれらを舌がもつれているように奇妙な調子で発音した。⁵³

引用部では、聖歌（コーラル）の和音を異国の楽器であるツィターの音と調和させることが試みられている。そのことが象徴する、宗教的背景の異なるツーレマによる修道院での同化の試みは、彼女の死の直前まで続くことになる。

そのほかにも、作品主要部で、楽長が思いあまって、歌を歌うことができなくなったベッティーナを毒殺してほしいと医師に言い、自分はある刑事と交友があるために罪に問われないだろうと話して青年時代にその人物と行った器楽演奏の思い出を語る下りがある⁵⁴が、これなども、直接的に *Akkord* の語は用いてはいないものの、話題となるのは実際の行動としては調和した楽音の生成ということである。

„*Akkord*” の語は小説全体では八回用いられており、ことに音楽が一つの主題となっている作品においてこの語の多用は決して奇異なことではないのだが、ともあれ「調和(した)」という記述が繰り返されることは印象に残る。

⁵¹ Er nahte sich der Verschleierte mit freundlichen Worten, aber als hätte ihr Schmerz keine andere Sprache als Gesang, fing sie, nachdem sie auf der Zither, die ihr an einem goldnen Bande um den Hals hing, einige seltsame Akkorde gegriffen hatte, eine Romanze an, die in tiefaufseufzenden herzzerschneidenden Lauten die Trennung von dem Geliebten, von aller Lebensfreude klagte. (SW3, S. 150f.)

⁵² Vgl. Barkhoff, S. 119, u. a.; Starzinger, S. 57f.

⁵³ Den andern Tag sang sie keine Romanze, sondern blieb still und in sich gekehrt. Bald versuchte sie auf der tiefgestimmten Zither die Akkorde jenes Chorals, den wir in der Kirche gesungen, und dann fing sie an leise leise zu singen, ja selbst die Worte unsers Gesanges zu versuchen, die sie freilich wunderbarlich wie mit gebundener Zunge aussprach. (SW3, S. 151f.) ここでツーレマの演奏の音の大きさを形容する „leise leise“ と反復される副詞は、蝶の寓話にも見られる。

⁵⁴ Vgl. SW3, S. 142. これはまた、『サンクトゥス』の主筋では死は冗談で済むことや、登場人物たちの造形にコミカルな要素があることの証左ともなる箇所である。

Zauberlehrling

第三に、„Zauberlehrling“ という表現がある。これについては、先に熱狂者がベッティーナに対する自分の行いを告白した際に自身を譬えた語として挙げた (2. 1) が、これに関連する比喩は作品の最終場面で、今度は弟子ではなく魔法使い (Hexenmeister) そのものとして、そして、「のような」という擬えのための表現なしに隠喩として、もう一度用いられている。

それから 3 か月後のこと、旅する熱狂者が見事な鈴のような声でペルゴレージのスターバト・マーテルを (しかしながら教会ではなく、適度な大きさの部屋で) 歌い終えたベッティーナの手に喜びと敬虔な気分につきり魅了されてキスすると、ベッティーナは言った。「あなたは魔法使いではまったくないのですが、時々いくらかつむじ曲がりな性質をお見せになります」「どんな熱狂者もそうであるように」と楽長は付け加えた。⁵⁵

これは、主筋を締めくくる後日談であり小説の結末である。この一節においてベッティーナが物語を聴いたとまでは述べられていないので、盗み聞きの有無から効果の有無までが厳密には曖昧なままとなるわけなのだが、ともかく梓部の物語の話題の中心でありながらその物語の主要な部分となっている長い会話が繰り広げられた 1 日の場面には実際には一度も登場しなかったベッティーナがついに現れているなど、短いながらも含意が多い箇所である。ここでは、「魔法使いの弟子」と併せてこの一節について考察する。

『サンクトゥス』の不明瞭な主題であるベッティーナの病気をめぐる言説としてここで第一に取り上げることができるのは、もちろんベッティーナによる「魔法使い」という発言である。これは、上述の通りに熱狂者が自分には魔法の行使において不手際があったので自分は「魔法使いの弟子」(Zauberlehrling) であると述べたことにそれとなく、しかし紛いもなく対応している。つまり、語句の検討を続けるならば、ベッティーナは、熱狂者が聞こえよがしの内輪の話において魔法使いの弟子を自称することで自分の「魔法」に落ち度があつたと述べたことに対して、場面が変わり三か月が経過したこの場で同意している。このことをもってベッティーナが隣室で話を盗み聴きしたと推測することが可能で、すると、小説における一つの大きな謎はここで解けることになる。しかし、それはそれとして、間テクスト的含意としては、この作品のいずれの版も注記している通り、„Zauberlehrling“ というのはやはりゲーテのバラード (1797 年) を踏まえて導入された鍵

⁵⁵ Als drei Monat darauf der reisende Enthusiast der gesunden Bettina, die mit herrlicher Glocken-Stimme Pergoleses Stabat mater (jedoch nicht in der Kirche, sondern im mäßig großen Zimmer) gesungen hatte, voll Freude und andächtigen Entzückens die Hand küßte, sprach sie: »Ein Hexenmeister sind Sie gerade nicht, aber zuweilen etwas widerhaariger Natur«, »wie alle Enthusiasten«, setzte der Kapellmeister hinzu. (SW3, S. 160.)

語だろう⁵⁶。『サンクトゥス』の筋を追っていくと、バラードはそのよくできた見立てとなるとすら言えそうである。但し、この参照関係に基づいて気に留められるべきは、ある意味で一つの原典ということもできそうなゲーテの『魔法使いの弟子』で展開される惨事に際して登場した „Flut“（洪水）という小道具である⁵⁷。無論、『サンクトゥス』の作品中で水が氾濫することはないのだが、『サンクトゥス』が暗黙裏に背景としている動物磁気説の理論において „Flut“（「流体」）は最重要の概念である。つまり、ホフマンは言外ながら比較的連想を容易に招くようなやり方でゲーテの詩作品を指示することで、小説の主題の表示の補強となる動物磁気説的言辭をここで一つ書き加えている。

次に、„Natur“ という語からは、医師が物語の前段で行ったとされる各種の処置としての技術⁵⁸、あるいはまた楽長の思考を支配している音楽を至上のものとする発想における芸術であるところの „Kunst“⁵⁹ を凌駕するものとしての自然（Natur）、つまりは自然科学的言説に根ざした動物磁気説の効力が、ともかく作中の最重要人物によって称揚されていることが読み取れるようにも思われる。

さらに、楽長によって付け加えられた「(どんな) 熱狂者 (も)」(Enthusiasten) という語は、ベッティーナもまたあるいは動物磁気への感受性という性質の持ち主として、「熱狂者」と同類の一熱狂者であることを表わしている。そのこととのかかわりでは、すでに作品の中盤で示された „irgend eine reisende Virtuoso“⁶⁰ という語句が、この作品のみならずホフマンの作品において半ば固有名詞化した「旅する熱狂者」(der reisende Enthusiast) という語句を動物磁気的要因から失声状態に陥った⁶¹演奏活動で多忙な歌手ベッティーナを表わすために転用したものであったことも想起される。

⁵⁶ ゲーテの『魔法使いの弟子』(Der Zauberlehrling) は、魔法使いの弟子が師のいない間に勝手に呪文を唱えて箒に水汲みをさせるものの止める呪文を忘れて家を水浸しにしてしまい、そこへようやく帰宅した魔法使いが呪文で事態を収束させるという出来事を表わしている。

なお、この作品の蝶の寓話にもやはりゲーテの „Selige Sehnsucht“ を連想させるところがあるが、こちらの類似については、ゲーテの同作品の公刊のほうが『サンクトゥス』よりもあとのことになり、また一般にホフマンの作品に対して辛辣であったゲーテ (Vgl. z. B. Kremer (Hrsg.), S. 115.) がこのような短編集中の小品を知っていたとも考えにくいため、影響関係はないと思われる。

⁵⁷ この作品におけるゲーテへの指示が動物磁気説的流体 (Flut) への示唆であることは指摘されているが、例えば Laußmann は、隠喩として提示されているとしており (Vgl. Laußmann, S. 121.)、また Barkhoff は、ゲーテへの指示は近代的科学的かつ前近代的魔術的なメスメリズムの前近代的な反面を示すと指摘している (Vgl. Barkhoff, S. 115f.)。

⁵⁸ 「私の技術は効かない」。

„[...] die [=eine solche seltsame Heiserkeit oder vielmehr Stimmlosigkeit] meiner Kunst trotzt [...]“ (SW3, S. 142.)

⁵⁹ この作品における „Kunst“ の多義性には、Laußmann も注意を向けている。 Vgl. Laußmann, S. 115, u. a.

⁶⁰ SW3, S. 145.

⁶¹ エレンベルガーはこの作品の熱狂者を „magnetizer“（邦訳では「磁気術師」）と呼んでいる。 Cf. Ellenberger, Henri Frédéric: The discovery of the unconscious: The history and evolution of dynamic psychiatry. New York 1970. p. 160. (アンリ・エレンベルガー 『無意識の発見』上、下 木村敏、中井久夫監訳、弘文堂、1980年、上巻188頁を参照。)

そしてまた、後日談となるこの箇所解釈の最後に、この場面の舞台となる場所にも注目したい。この後日談の一節については、先行研究では先述の通り、宗教的でない空間で宗教音楽を演奏しているベッティーナに反省が欠けていることが指摘されている。しかし、歌手が「サンクトゥス」の合唱の場から軽率に退出したことを改悛して宗教なり宗教的価値を帯びた芸術なりへと立ち返ったために歌声が回復したとする見方を本稿はとらない。そうではなく、この物語の結末には、音楽や宗教に対する畏怖にまで至る観念が持つ呪力が問われないことが必要なのだ⁶²。世俗的なほどほどの広さの部屋 (das mäßig große Zimmer) は、そのために必要な舞台なのだと考えることができる。

このように、鍵となる語ならびにその周囲に配されたものの意義を推測することによっても、次第に一つの主題に置かれた強勢が判然としてくる。それはすなわち、テキストが明示してもいる動物磁気説というテーマである。

3. 主張：メスメリズム「の暗示」

以下では、2章に亘って『サンクトゥス』における暗示的表現の意義について述べたい。そのため、この作品で度々作中人物の話題に上り、本稿でも作品のテキスト上に散見されるがそこで曖昧な評価を与えられているものとして付随的に言及してきた動物磁気説 (animalischer Magnetismus/Mesmerismus) とは何であり、それが作品においてどのように描かれ (本章)、また機能しているのか (次章) を確認することにする。

3.1. メスメリズム

メスメリズムとは何か⁶³

メスメリズムとは、磁気を帯びた流体が空間に充満しており、その操作によって人間の疾患を治療することもできるとする疑似科学的な説であり、1774年以降メスマー (Franz Anton Mesmer) によって唱道されて当時のヨーロッパで広範な支持を得、また疑念を招きもしたものである。これは、「宇宙的流体 (kosmische[s] Fluidum) についてのフランツ・アントン・メスマーによる教説であり、その流体が身体において不足ないし停滞すると諸々の病気を引き起こし、その病気は神経路に沿って磁気療法師が撫でることで除去されうるとされていたのだが、この説は、人間と自然、身体と心ならびに人間相互の伝達的結合にかんする自然哲学的モデルに基づいており、そのモデルによると健康の回復は同時に全一自然 (All-Natur) の調和 (Harmonic) への復帰を意味するのだった⁶⁴。」確かにそれは疑似

⁶² 注41を参照。

⁶³ 本項についてはロバート・ダーントン (『パリのメスマー 大革命と動物磁気催眠術』 稲生永訳、平凡社、1987年。原書は以下。Darnton, Robert: *Mesmerism and the end of the Enlightenment in France*. Cambridge, Mass. 1968.)、エレンベルガーならびに Kremer (Hrsg.) を参照。

⁶⁴ Barkhoff, Jürgen: *Magnetismus/Mesmerismus*. In: Kremer (Hrsg.), S. 511f. これについてはダーントン、

科学ではあったものの、科学的思想が百出して興隆した当時のフランスを中心とするヨーロッパにおいてその理論と応用としての実践が伝播する範囲と影響力の拡大は著しく、仏独他の各地にこの所説の普及のための組織、普遍的調和協会（Société de l'Harmonie Universelle）が設立される事態となっていた⁶⁵。

しかし、メスマーの弟子であった侯爵ピュイゼギュール（Armand Marie Jacques de Chastenet de Puységur）が催眠現象を発見したことにより、それは当時「磁気」催眠と称されはしたものの、そこで行われていた措置が心理的な性質のものであったこと、つまり磁気療法が結局は暗示であり精神療法であったことが原理的に明確になった。

ホフマンとメスメリズム（この説に対するホフマンの関心全般について）

ホフマンがメスメリズムについて関心を持っていたことは知られており⁶⁶、メスメリズムを解説した記述において文学とのかかわりが話題となる際には往々にしてホフマンの名が挙げられる⁶⁷。

こうした事態の前提として、ホフマンが確かに相当の興味を抱いてメスメリズムについて学習し、シューベルト（Gotthilf Heinrich von Schubert）⁶⁸、クルーゲ（Carl Alexander Kluge）、ライル（Johann Christian Reil）の書物を参照したこと、マルクス（Adalbert Friedrich Marcus）、シュパイアー（Friedrich Speyer）といった医師から教示を受けたことが明らかになっている⁶⁹。但し、ホフマンの同説に対する関心は、全面的に肯定的なものでもない⁷⁰。

3.2. 『サンクトゥス』における失声

ホフマンが読み、『夜の作品集』第2部に収めた『廃屋』（*Das öde Haus*）のなかで特にその著書『精神錯乱に対する心理的な治療法の適用についての熱狂』（*Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, 1803）に言及した⁷¹医師ライルには、精神的な疾患を原因と同類のもので治癒するという記述があるという⁷²。このことは、一見唐突な小説中の発言とも合致する⁷³。さらに、上述のライルが、多岐に亘り読書

15、16 頁をも参照。

⁶⁵ ダントン、68 頁参照。

⁶⁶ ホフマンが小説作品においてこの説を取り上げた例については、注 17 を参照。

⁶⁷ Ellenberger, p. 159. (エレンベルガー、上 187 頁)。

⁶⁸ ホフマンの『ゼラーピオン兄弟』所収の作品『自動人形』（*Die Automate*, 1814）には『自然科学の夜の側面にかんする見解』（*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808）への言及がある。

⁶⁹ Vgl. z. B. Kremer (Hrsg.), S. 512.

⁷⁰ 同上。例えばこの説に対する疑義が作中人物によって明言されること（本章 3.3 を参照）などから、そのように言うことができると思われる。

⁷¹ Vgl. SW3, S. 181.

⁷² Vgl. Starzinger, S. 62.

⁷³ 本稿 2.1 を参照。スペインの物語をしたあとで、熱狂者は、医師が先に歌手について述べていた

と作文などをも含む精神療法を提唱していた⁷⁴ことから、ホフマンが「精神による治療」への理解を得ていたことが容易に推測される。ホフマンがこの作品を執筆する直接的な契機とした歌手の失声事件では歌手エリーザベト・マルクーゼ（ベッティーナの名もそれに由来する）が過労により一時的に声を失ったという⁷⁵が、いわば物語聴取療法とでも呼ぶべき作品中の処置は、当時吸収しえた擬似的ならびに正統の科学的言説をもとに構想されるものだったと言えるだろう。こうした作中の事象の科学的妥当性は本稿の主要な関心事ではないが、付言すれば、心因性の失声状態が存在することは今日認められているようであり⁷⁶、またハーバーマンは 1960 年代に、そしてエレンベルガーは 1970 年代にサンクトゥスにおける症状と治療の描写が的確であると述べている⁷⁷。従って、小説が描写するような、精神的要因による失声状態に対していわゆる動物磁気の治療、その実、単に物語を聞か（erfahren）せることによる精神的治療を施すことが適切であるのかについては、およそ適切そうであるし当時もそう考えられたらうと言うことができる。

3.3. サンクトゥスにおけるメスメリズム

直接的言及

続いて、作品中に現れた動物磁気説についての直接的な言及箇所を通覧したい。テキスト上では、この語は二箇所で明示されているが、いずれも「医師」によって「熱狂者」が揶揄される際に言明されたものであることが目に付く。

「非常に曖昧だ」と楽長は言った。「ああ」と医師は笑いながら叫んだ。「ああ。とにかく辛抱するしかないですよ。この人はすぐに玩具の棒馬に乗って（繰り返し得意の話題を持ち出して）、全速力で様々な予感、夢、精神的影響、交感、特異体質その他諸々の世界へと駆け込んでいくでしょう。それで動物磁気説の駅で下馬して朝食を摂るんです」⁷⁸

「ほら、ほら」と医師が呼びかけた。「ご覧なさい。玩具の棒馬がまったく見事なクル

所見をようやく引き取って、精神的な病には精神的療法が必要であると述べる（„[...] Bettina's psychische Krankheit psychische Mittel erfordert und daß vielleicht meine Geschichte“: SW3, S. 160.）。

⁷⁴ Vgl. Ellenberger, pp. 211f. (エレンベルガー、上 250、251 頁。)

⁷⁵ Vgl. SW3, S. 996, u. a.

⁷⁶ G・C・デビソン、J・M・ニール、A・M・クリング 『テキスト臨床心理学3：不安と神経関連障害』 下山晴彦編訳、誠信書房、2007 年、71 頁を参照。

⁷⁷ Vgl. Habermann, S. 533-536; Ellenberger, p. 160. (エレンベルガー、上 188 頁。)

⁷⁸ »Sehr dunkel«, sprach der Kapellmeister. »O«, rief der Doktor lachend, »o nur Geduld, er wird gleich auf seinem Steckenpferde sitzen und gestreckten Galopps in die Welt der Ahnungen, Träume, psychischen Einflüsse, Sympathien, Idiosynkrasien u. s. w. hineinreiten, bis er auf der Station des Magnetismus absitzt und ein Frühstück nimmt.« (SW3, S. 145.)

ベットをやってのけていますよ」「さあその話というのは一話というのは」と楽長がそこへ割り込んで叫んだ！⁷⁹

「あなたに」と医師が言った。「楽長さん、あなたに、様々な夢―予感―動物磁気状態に曲をつけることがおできになるのであれば、あなたの助けになるでしょう。何しろ何かそういったものへとそのお話はまたもや走り出てくるのでしょうかから」⁸⁰

これらの揶揄はすべて、杵物語の杵をなす物語において、3人の男たちが歌手ベッティーナの状態をめぐって話すなかで、医師によって口にされたものである。医師においては、動物磁気説は玩具の棒馬（Steckenpferd）という比喻でもって語るにふさわしい無益であるいは滑稽な話題ということなのだろうか⁸¹。初めに言葉にされた棒馬にまつわる表現がこの間に保持されつづけ、しまいには第三の引用箇所では棒馬の語はなくとも共起するべき語「走り出てくる」（herauslaufen）が残存することによって、玩具の馬同様のものとしての磁気説の位置付けが読み取れる。

暗示的表現

以上のように、動物磁気説は明示的な言及としては、重要な作中物語の語り手である熱狂者に対する別の人物による批判においてのみ、言い立てられるものであった。しかし、前述(2.2)の三つのキーワードが磁気説を暗示しうることをここで再び確認しておきたい。

それら、prügeln、Akkord、Zauberlehrlingのうちのprügelnは、この説で人間のあいだに働くとされる磁気の伝達の様子を表わし、Akkordは、確かにこの説を普及するための組織の名に冠された語 „harmonie“ とは異なるが、類義の語⁸²である。そして Zauberlehrling

⁷⁹ »Hop hop«, rief der Doktor, »seht wie das Steckenpferd gar herrliche Courbetten verführt.« »Aber die Geschichte - die Geschichte«, schrie der Kapellmeister dazwischen! (SW3, S. 146.)

⁸⁰ »Könnt' Ihr«, sprach der Doktor, »könnt' Ihr, Kapellmeister, Träume – Ahnungen – magnetische Zustände in Musik setzen, so wird Euch geholfen, auf so was wird die Geschichte doch wieder herauslaufen.« (SW3, S. 148.)

⁸¹ 「棒馬」の象徴についての記述は多くないが、ド・フリースは「[英国で行われる] モリス・ダンスにかつて登場した馬の扮装をした人物」「ボレアス [ギリシア神話の北風の神] が雌馬ならびにケンタウロス族と交わったこと」「馬と箒との関連から魔女。また五月柱の踊りにかかわる」「季節の変わり目に行われる雨と豊穡の儀式で馬と月に結びつく」「愚かさを表わす。棒馬に乗ってもどこにも行かれない」「骨折り仕事」「淫らな女」、そのほかの項目を挙げている（アト・ド・フリース 『イメージ・シンボル辞典』 山下圭一郎主幹、大修館書店、1984年、334頁を参照）。しかし、ここではドイツ語や英語において定着している「得意の話題」という含意以上のものを棒馬に読み込む必要はないと思われる。棒馬ではなく問題を馬とするとさらに多くの可能性が開かれもするが、そもそも伝統的な象徴として解釈する場合、蝶についての事情と同様で、多岐に亘りしばしば同一の事柄にかかわる正反対の二つの意味すらも含意とされるものの、ここで作品にとってそれほどの意味があるかは疑わしい。

⁸² „Akkord“と„Harmonie“は、ともに音楽用語としての意味を主たる語義として、さらに「協調」「調

は、ホフマンが文芸史を踏まえた共通理解を前提としてゲーテ作品を示唆しつつ、恐らく意識的にこの作品の含意を認識することを期待しながら用いたものだった。prügeln と Zaublerlehrling にかんしては、これらの語は頻出するわけではないが、小説の主筋で過去の時点において歌手ベッティーナに不用意な発言でもって刺激を与えてしまい、現在になって彼女に対していわばスペインの物語という措置を施す熱狂者が自身の行為について述べるものであり、ホフマンがこれらを使用することによって磁気治療を意図して仄めかしたのだと思われる。これについては、前述したように、指摘されている通りである。そして、頻出する Akkord についても、動物磁気治療の関連事項を表わす語 (harmonie) との意味的な類似から、この語の使用の意図を想定することは、さほど強引ではないのではないだろうか。

このように作品中のいくつかの語が、ホフマンの意図を想定しても支障がないと思われるほどに、「医師」が軽蔑的に明言した動物磁気説に対して暗示的に推測、連想を誘う。このように関連語彙を散りばめるという表現のあり方をも文体と呼ぶことが許されるのであれば、ここには動物磁気説という主題を示唆するホフマンの暗示的文体があるということができるだろう。

4. 結論：主題と表現の関連：事柄の断片的ながら明確な記述と、曖昧な表現法の結合

本章では結びに代えて、『サンクトゥス』における主題についての曖昧な書法ないし文体の理由にかんして考察したい。ここまで見てきたように、この小説の主要なテーマが動物磁気説であり、しかもその描出と理解に際して、それが語として明示された箇所よりも暗示表現のほうがより重要であると考えためである。

4.1. ホフマンの書法

ホフマンの文章について考えるとき、その特色に注意を向けた場合に、読者の脳裏に特段に好ましい印象が残っていることはあまりないのではないだろうか。それは、特有の詩的な言葉の連なりでないことはもちろん、齊藤がベルゲングリューンを引きながらホフマンがいかにも時間に追われて推敲もせずに執筆していたかを述べてもいるように⁸³、必ずしも彫琢された散文でもない。それどころか、ホフマンのテキストに一種の問題があるとする評価を確認することもできる⁸⁴。しかし、ホフマンが複数の職業の合間に文章を生産し、結局それが表現として美しいなどよい文となっているのではないことを認めても、この作

和」といった抽象的な語義をも持つ語である。両者のあいだには共通しない語義ももちろんあるが、この作品の解釈においてはほぼ同義の語と見なすことができるように思われる。Duden を参照。

⁸³ 齊藤、137-133 頁参照。

⁸⁴ Meyer, Richard M.: Deutsche Stilistik. 3., unveränderte Aufl. München 1930. S. 66; Müller, Helmut: Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann. Bern 1964. S. 7.

家に文章の生成に対する意識が欠けていたであるとか彼の文章表現に見るべきところがないなどと考える必要はないだろうし、ホフマンの美点は、よい文であることにではなく、凝らされた意匠に即して、もしくはむしろどのような意図の下にであろうと生じた効果に即して認識したほうがよいだろうと思われる。

例えば『砂男』において、一人称で語る著者（ich）によって行われる作品に対する容喙が、執筆上の腐心と創意を吐露するものであった⁸⁵ように、『サンクトゥス』においてもただ一度だけ唐突に登場した「書き手」（Schreiber）は、そこで、自身が登場したこの作品の書き方について弁解をする。そして、作品はそれ以降、全体のうちのかなりの部分を占める範囲に亘って対話編の形式になってしまう。

本作品の筆者は止むを得ず、熱狂者の物語を書き取る前に、親切な読者であるあなたに、筆者がこの間に鳴りはじめる様々な和音の前で楽長を記号で示すのを、短縮のために大目に見てくれるようにお願いせずにはいられないと感じています。つまり、ここで楽長は言った、と書く代わりに、ただ、楽長、と書きます。⁸⁶

これは、作中人物を作者と同列に扱うことを敢えてするならば、事実速筆で注意の行き届かない文章を書いていた作家による釈明であると見ることができる。そのようにして、ホフマンによる書法についての意見表明であると見なした場合には、作品の途中で、それ以降の文章における冗長を避けるために「何某はここでこう言った」と書くのを省略して「何某」の語をもって代えたい、と、そこで最初にしてただ一度登場する「書き手」に述べさせていることで、体裁上の調和が損なわれようとも文章において何らかの効果を狙うという作家の姿勢が窺えることになる。

⁸⁵ 注4を参照。

⁸⁶ Schreiber dieses fühlt sich gedrungen, ehe er dem Enthusiasten die Erzählung nachschreibt, dich günstigen Leser zu bitten, du mögest ihm der Kürze halber zu Gute halten, wenn er den dazwischen anschlagenden Akkorden den Kapellmeister vorzeichnet. Statt also zu schreiben: Hier sprach der Kapellmeister, heißt es bloß der Kapellmeister. (SW3, S.149.)

ところで、この文章は難読である。もしも、楽長によるのではなく想定される読者による「同意（ないし合いの手。Akkorde[]）」に対して、その（読者の）前に楽長を示してみせる」という意味であれば、読み手（と書き手）の行為を明確に念頭に置いて作品が書かれていたことになり、興味を引くが、そのように穿って読む強い理由はない。但し、人物名を用いるこの省略形式の書き方は、作品の中盤に位置する引用箇所から、枠内物語が終わり医師が再登場する最終盤まで続き、その間に人物名でもって示されるのは物語をする熱狂者と楽長の二人のみであるため、テキスト外から見ると楽長の役割は読者の反応を言明することにある、とホフマンが規定して、引用箇所において予めこう書いたと考えることも不可能ではなく、そうであれば、上演であることの演出として非常に意図的に技巧が用いられていることになる。

なお、引用箇所、突然現れた「筆者」が熱狂者による物語を「書き取」っていると述べるのは唐突であり、作家による説明不足であるように思われるが、Laubmann は好意的に解釈している。Vgl. Laubmann, S. 113f.

Laußmann は、この小説の枠となる部分とそこで披露される物語などからなる各部分のテキストが相互に自立して行為を成すというような書き振りをしており、また Barkhoff は、作品内の語り手役となる熱狂者による動物磁氣的治療の本来的なパフォーマンス的ならびに演劇的性質を話題にしている⁸⁷が、端的に言って、上記の引用中に弁解がなされた文章の省略法は、散文小説の部分的な戯曲化ないしは対話編化である。そしてこれは、作品『砂男』において、前半部で迫真性を求めて書簡体の体裁がとられた後でそれにかんする断りの言葉が述べられているのと同様に、相応の効果を示しているようだ。

4.2. 『サンクトゥス』の書法

最後に、とりわけ『サンクトゥス』の全体における叙述の方法について述べることで本稿を総括したい。ある種の語においては発語することがそのまま行為となるという、オーステインの言語行為論を念頭に置いて、この作品で枠内物語が語られる行為は治療行為であり、およそそこには行為遂行的発言があるのだと Barkhoff は述べている⁸⁸。これは言語運用の面から見た作品評であり、作品の現代性を伝えるものともなっているように思われる。

書法の面ではどうなのだろうか。この作品で成立している表現上の特徴とは、いわば暗示的な書き方である。しかしそのうえさらに、この作品が、というのはつまりはホフマンが、一方で作品の主題が話題に上る際にははぐらかしながらそれでも他方では作品全体を通じて随所で間接的に主題を開示しているという方法は、作品の主題と見られる動物磁氣的療法と、その暗示的性質において共通し、いわば小説の書法が小説の主題をなぞっていると言っているのではないだろうか。あるいは、小説の主題がその構成や文体をも規定していると言ってもよいだろう。つまり、ホフマンはここで極めて主題にふさわしい叙法を結局のところとっていると言うことができるだろう。この書法、ならびに書法と主題との関係は、これはこれで作品に一貫性を与え、作品をまとめるものであると言うことができそうである。

⁸⁷ Vgl. Laußmann, z. B. S. 118-121; Barkhoff, S. 94-101.

⁸⁸ Vgl. Barkhoff, ebd. u. S. 115, 121.

Vages Erzählen

Zum andeutenden Stil in E. T. A. Hoffmanns Nachtstück *Das Sanctus*

Hisako HORI

Das Sanctus (1816) ist eine Erzählung E. T. A. Hoffmanns, die wie der viel bekanntere Sandmann im ersten Teil seiner zweiten Sammlung von Erzählungen *Nachtstücke* (1816/1817) enthalten ist. Diese besteht aus acht Stücken, die, wie ihr Name sagt, die Nacht zum Thema haben. In diesem Aufsatz wird die größere Aufmerksamkeit auf die andeutenden Ausdrücke im Text gerichtet, unter der Voraussetzung, dass in diesem Werk eine Art Heilung thematisiert ist, die auf dem animalischen Magnetismus (dem Mesmerismus) beruht. Die Bedeutsamkeit der Ausdrucksweise der Werke Hoffmanns ist aus den Passagen ersichtlich, wie z. B. die der Selbstreferenz des Textes im *Sandmann* (1816) über dessen Darstellungsstil selbst. Die hier vorliegende Interpretation soll deshalb mit der Absicht durchgeführt werden, die Erzählungen aus der Sammlung *Nachtstücke* im Ganzen unter Beachtung des Schreibstils von Hoffmann zu untersuchen.

Zum Umgehen mit der Stilistik des *Sanctus* wird im ersten Kapitel das Ziel dieser Untersuchung zusammengefasst. Die Konstruktion des Werkes, das aus drei Teilen zusammengesetzt ist, die nur lose miteinander in Verbindung stehen, ruft folgende Fragen hervor: Warum ist das Verhältnis der Neben- und Binnenerzählungen um einen Schmetterling sowie um die Sängerin Zulema in Spanien zu der Haupt- und Rahmenerzählung um die Sängerin Bettina in Deutschland nur unklar beschrieben, und wie unklar ist das dargestellt. Darüber hinaus dürfte auch die Frage gestellt werden, warum es so geschrieben ist, und ob diese Ausdrucksweise besser ist. Die Verfolgung dieser Fragen ist die Aufgabe dieses Aufsatzes.

Im zweiten Kapitel wird beschrieben, wie die Handlung durch diese drei Erzählungen tatsächlich dargestellt ist. Dabei kommt es einerseits auf die drei auffallenden und isolierten Bestandteile des Werkes sowie auf das mögliche Verhältnis zwischen ihnen an. Überhaupt enthalten die beiden Nebenepisoden schon an sich Unklarheiten. So ist die Schmetterling-Episode, die erzählt, dass ein Schmetterling zufällig unter Lebensgefahr ein Doppelclavichord spielt, in der Tat unnatürlich, wird aber fast zwanghaft als Allegorie der Bettina verstanden. Und in der Hauptidee wird die Quelle der Spanien-Episode angegeben, doch die angebliche Quelle (de Florian: *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise*. 1791) ist nicht deren tatsächliche Referenz. Außerdem sind die Nebenepisoden insofern radikaler als die Hauptepisode um Bettina, weil ihre Protagonisten sterben, d.h. der Schmetterling und die Sängerin in Spanien, obgleich die Nebenepisoden Ähnlichkeiten mit der Hauptepisode besitzen. Jedoch haben die beiden Binnenerisoden die Bedeutung in der Rahmenepisode, dass sie einen Einfluss auf die Rahmenepisode ausüben. Denn die zwei Binnenerzählungen wirken sich dadurch, dass sie als Sprechakt erzählt werden, vermutlich auf Bettina in der Rahmenerzählung aus, indem die Binnenerzählungen durch die Ähnlichkeiten mit Bettina in der Rahmenerzählung sie selbst assoziieren und das radikale und tragische Ende der beiden Bettina ermahnt, an ihre Zukunft zu denken. Andererseits werden hier auch die Wörter, die in der Hauptidee unerwartet

verwendet werden und seltsam auffallend sind, als die Elemente überprüft, die das Thema der (Haupt)Erzählung suggestiv erklären. Es geht hier um die Behauptung, dass die drei Wörter „prügeln“, „Akkord“ und „Zauberlehrling“ mit dem Mesmerismus assoziiert sind.

In den beiden letzten Kapiteln werden die andeutenden Ausdrücke im Bezug auf einen Mesmerismus erläutert, der in der Haupt- und Rahmenerzählung im Allgemeinen oft fraglich erwähnt wird. Zunächst ist im dritten Kapitel von dem angedeuteten Mesmerismus selbst die Rede, und zwar was er ist, sowie wie er in diesem Werk dargestellt wird. Damit wird hier erklärt, dass Hoffmann sich mit zweideutigem Interesse mit der Lehre dieser Pseudowissenschaft beschäftigt, sowie dass die Krankheit der Protagonistin des Werkes Bettina, nämlich die Aphonie, auch psychische Ursachen haben kann und deswegen scheinbar durch den Mesmerismus heilbar ist. Ferner werden dabei in diesem Kapitel auch unmittelbare Erwähnungen und mittelbare Ausdrücke über den Mesmerismus behandelt.

Dann wird im vierten Kapitel am Schluss überlegt, in welchem Verhältnis die Ausdrucksweise des *Sanctus* zum Thema des Mesmerismus steht, oder warum dieses Werk mit dem Thema des Mesmerismus in so andeutender Form geschrieben ist. Die Ansicht, auf die schon in vorangegangenen Untersuchungen hingewiesen wurde, dass es in der Haupterzählung von Bettina um eine Heilung als Sprechakt geht, lässt dieses Werk sicher modern aussehen. Doch in dieser Untersuchung handelt es sich um den Stil des *Sanctus*: die Eigentümlichkeit hinsichtlich der Stilistik in diesem Werk ist sozusagen eine andeutende Ausdrucksweise. Unter dem Aspekt, dass Hoffmann in seinen Werken verschiedene effektvolle Ausdrucksweisen verwendet, sollte auch dieses Werk gelesen werden. Es ist die Ausdrucksweise des *Sanctus*, dass sie sein Thema des Magnetismus unmittelbar nur lächerlich machend erwähnt, mittelbar aber auf Umwegen überall im Werk suggeriert. Die Unklarheit in der Darstellungsweise des Werkes und der unklare Charakter des Themas Magnetismus, der nur im zeitgenössischen Diskurs vom 18. bis zum 19. Jahrhundert existierte, sind mit einem Wort gemeinsam. Mithin könnte eine Parallelisierung darin gefunden werden, dass in diesem Werk die Ausdrucksweise das Thema nachschreibt. Zwar kann man die Intention des Schriftstellers Hoffmanns über den Stil dieses Werkes nicht vollständig nachvollziehen, nämlich ob er in diesem Werk das Thema des Magnetismus die Ausdrucksweise bestimmen lässt, aber er wählt schließlich die für das Thema angemessenste Darstellungsweise aus.

