『黄金の壺』
――E.T.A. ホフマンの変奏

時　田　郁　子

1　はじめに

エルンスト・テオドール・アマデウス・ホフマン（1776–1822）の『黄金の壺（Der goldene Topf)』（1814）[1] は大学生と蛇の恋物語としてヨーロッパのみならず日本でも愛読されている。とはいえ、題名の「黄金の壺」は、筋の展開においてそれほど重要な役割を果たしておらず、先行研究では、ホフマンがプラウトゥスの喜劇『黄金の壺』から蛇女の嫁資の役割を借用したのだろうと言及されるに留まっている[2]。ホフマンは作品構想中の 1813 年 8 月 19 日に出版者クンツに宛てた手紙の中で、主人公の大学生が「宝石を散りばめた黄金のおまるを嫁資として手に入れる―彼ははじめてこれに放尿するときオナガザルに変身する、等々。」[3] という荒唐無稽なアイデアを披露したが、後にこの案を却下する。それでも彼は「黄金の壺」を題名に残した。なぜなのか。

本稿はホフマンが「黄金の壺」のイメージに拘ったことに着目し、音楽家と自負した彼の作品『黄金の壺』が様々なモティーフの変奏から成ることを検証する。18 世紀後半から 19 世紀初頭にかけてのドイツ語圏で「メルヒェン」がジャンルとして注目されたことから、ホフマンが『黄金の壺』の副題を「新時代のメルヒェン」とした意図を探り、彼のこだわりを念頭において、読者を煙に巻く作品末の意味を考えたい。

2　ホフマンの総合芸術

ホフマンは現在では作家として知られるが、作曲を手掛け、楽団を指揮し、絵を描き、法律家として活躍した。ケーニヒスベルクの法律一家に生まれ、大学で法学を専攻したホフマンにとって、法学は家業として修めるべきもの

であり、彼は当時ケーニヒスベルク大学で人気のあった哲学者イマヌエル・カントの授業にも出ず、必要最低限の勉強をする以外は音楽に打ち込んだ。彼は大学卒業後に法曹界の仕事に就き、声楽やオペラ、器楽を作曲し、音楽評論を書き、指揮をこなして音楽家として活躍の幅を広げた。折しもナポレオン戦争のため失職していた彼は、1813 年 2 月末にヨーゼフ・ゼコンダから巡回歌劇団の楽長として招聘されたのをこれ幸いとドレスデンに移り住み、市内の攻防戦（8 月末から 11 月）の最中、モーツァルトのジングシュピール『魔笛』（1791）を何度か指揮し、フリードリヒ・ド・ラ・モット・フケー（1777–1843）の『ウンディーネ』（1811）をオペラ化するため作曲に取り組み、『黄金の壺』を執筆した。こうした執筆状況に鑑みれば、『黄金の壺』は音楽家の手すさびの創作物とも言えよう[(4)]。

『カロ風幻想作品集（Fantasiestücke）』は 4 巻構成で、第 1 巻は『ジャック・カロ』、『騎士グルック』、『クライスレリアーナ』と『ドン・ジュアン』、第 2 巻は『犬のベルガンツァの最新の運命に関する報告』と『磁気療法師』、第 3 巻は『黄金の壺』、第 4 巻は『大晦日の冒険』と『クライスレリアーナ』を収める。『カロ風幻想作品集』の副題には「旅する熱狂家の日記より」とあり、『騎士グルック』以降の作品に「旅する熱狂家」である語り手が登場し、この一人称の語り手の存在により全体が緩やかに繋がる仕組みになっている。『騎士グルック』には物故した作曲家グルックと自称する狂人が登場し、『クライスレリアーナ』ではホフマンを彷彿とさせる音楽家ヨハネス・クライスラーが音楽批評を披露する。『ドン・ジュアン』はモーツァルトの『ドン・ジョバンニ』を糸口とする音楽論であり、『幻想作品集』には音楽に関係する作品が多い。「幻想（Fantasie/Phantasie）」という語は、中世末から使用され、16 世紀に音楽の分野で用いられ、「器楽曲の題名になり、音楽上の構想力とその

対象を、最終的には即席の楽曲、音楽的即興を指すものになった」(S.583f.)。「作品(Stück)」という語は美術作品に用いられるものであり、ホフマンは画家ジャック・カロ(1592-1635)の名前を冠することにより、美術の分野を連想させた。このように『カロ風幻想作品集』という題名は、音楽と美術と文学から成る「総合芸術」を目指すホフマンの意思を示すものである(Vgl. S.585)。

『黄金の壺』を完結した文学作品として読むことはもちろん可能だが、『カロ風幻想作品集』の全体に位置づけるならば、この作品に織り込まれた音楽と美術のイメージを省いて読むことはできない。彼の執筆方法を考える手がかりとして、第4巻に収められた『大晦日の冒険』(1815)の成立の経緯を見ておこう。ホフマンは1814年10月にベルリンで友人のユリウス・エドゥアルト・ヒッツィヒ(1780-1849)を介してアーデルベルト・フォン・シャミッソー(1781-1838)と知り合った。シャミッソーは1813年の夏にヒッツィヒの子供達に話した物語を翌年の秋『ペーター・シュレミールの不思議な物語』(1814)として出版したところだった[(5)]。シャミッソーの作品は、『影をなくした男』の邦題で知られる通り、主人公のシュレミールが悪魔と契約して影をなくす話であり、この作品を読んだホフマンは感銘を受け、1815年1月初め、『大晦日の冒険』を一気呵成に書き上げた。『大晦日の冒険』の主人公は、美女に扮した悪魔の策略にかかって鏡像をなくし、妻子にも捨てられる。ここに影をなくした男シュレミールが脇役として登場して、博物学者として元気に世界中を飛び回るのに対し、鏡像をなくした男シュピークヘルは意気消沈して居酒屋で飲んだくれる。1815年1月13日にホフマンはシャミッソーとヒッツィヒ、コンテッサの前で自作を朗読しており、この作品をシャミッソーへの贈り物と考えていた節がある。19世紀初めは21世紀の現在ほど著

作権やオリジナルという意識は浸透していなかったが、さすがにシャミッソーもヒッツィヒもホフマンの作品を模倣とみなした。だがホフマンは「シュレミールは北極へ旅をして、親切に迎えられる。」という文言を付したイラストを描いており、このイラストと同様、『大晦日の冒険』もシャミッソーへのオマージュと考えていた。彼には模倣の意識は薄く、音楽家がモティーフを変奏する感覚で、主人公が失うものを「影」から「鏡像」に置き換え、さらにシャミッソー作品における結末の明るさを転調して自作の幕を引いた。敢えてシュレミールを登場させて、差異化を図ることによって、彼はオリジナルとは異なる作品にしたと考えたようだ。

『黄金の壺』に関して、ホフマンは 1813 年 8 月に構想し始め、11 月半ばにひとまず書き上げた後、同月末から清書に取りかかり、翌年 3 月 4 日に完成させて、出版者クンツに原稿を送った。『黄金の壺』は、速筆のホフマンにし

https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/abenteuer-der-sylvester-nacht/

ては半年以上の時間をかけて取り組んだ作品であり、彼が組み込んだモティーフの数も多い。彼が複数のモティーフを変奏して、独自の文学世界を作り上げる様を次章で考察する。

3　新時代のメルヒェン

3－1　場所と時間

ある事件の起きた場所と時間が明記されるのは「伝説／言い伝え（Sage）」であり、一般に「メルヒェン」では場所と時間は明記されない。しかしながら『黄金の壺』の舞台はドレスデンで、1812 年に取り払われた「黒門」が描かれるため、1812 年以前のドレスデンと特定が可能である。「黒門」は 1813 年には半ば廃墟と化しており、1814 年の発表当時の読者には往時の様子が記憶されていたことだろう。この仕掛けにより、ホフマンは「過去でもなく同時代でもない無時間を彷徨う、ありうべき「新しい時代」のドレスデンを描いたことになる」[(6)] と言える。主人公がエルベ川沿いで蛇と出会ったのは、「過去でもなく同時代でもない無時間」の中で人間の世界と精霊の世界が交錯したためであり、ホフマンは「新時代のメルヒェン」を人間界と精霊界との往還可能な時空間とした。

3－2　蛇女

ヨーロッパでは人間の女性の姿を取った蛇が人間の男性と結婚する異類婚姻譚は数多く語られてきた。フランス・ポワチエ地方のメリュジーヌ伝説[(7)]、パラケルススの精霊論[(8)]、フケーの創作メルヒェン『ウンディーネ』（1811）[(9)] は、美女の姿で現れた水の精霊が人間の男性と結婚し、夫が禁忌を破ると、

人間界から姿を消す伝統に則っている。メリュジーヌは毎週土曜に下半身のみ蛇の姿に戻り、ウンディーネは水の精を自称するが、いずれも積極的に人間界に参入する水の精である。ホフマンの『黄金の壺』の蛇女ゼルペンティーナは、蛇の三姉妹という点でメリュジーヌ伝説を、水の精が人間の男性を巡って人間の女性と争う点で『ウンディーネ』を連想させる。

ホフマンが『黄金の壺』で金緑色の蛇女を造形したことには、ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ（1749-1832）の『メルヒェン』（1795）とイタリアのカルロ・ゴッツィ（1720-1806）の戯曲『蛇女』（1762）[10] の影響がある。本稿冒頭で引用した 1813 年 8 月 19 日付の手紙の続きに、「友よ、君も気づいただろう！ゴッツィとファフナー風だと！」[11] と記した通り、ホフマンがゴッツィの作品を念頭に置いていたことは確かである。ゲーテの『メルヒェン』では緑色の蛇が自らを犠牲にして二つの世界を結びつける。ホフマンは『メルヒェン』から緑色の蛇が往来の難しい二つの世界を橋渡すモティーフを、ゴッツィの『蛇女』から諸般の事情により蛇の姿になった妖精と人間の男性の愛というテーマを『黄金の壺』に採用し、金緑色の蛇ゼルペンティーナとアンゼルムスの恋物語を紡ぐ。

ゼルペンティーナの特徴は恋敵ヴェロニカとの対比によって際立つ。16 歳のヴェロニカは大学生アンゼルムスが宮廷顧問官になり、自分がアンゼルムスと結婚して宮廷顧問官夫人になることを夢見ている。だが、アンゼルムスは立身出世の才覚に乏しく、作品冒頭でリンゴ売りの老婆の商品をひっくり返したお詫びに財布を差し出したため、祝祭の雰囲気を味わうことすらできない青年である。彼はそのような惨めな状況でゼルペンティーナに出会った。

「ニワトコの茂みの中で揺らめくのは夕陽さ。」と大学生アンゼルムスは

考えたが、鐘が再び鳴り響き、アンゼルムスは一匹の蛇が自分の方へ頭を伸ばして下げるのを見た。すると彼の四肢に電気ショックのようなものが走り抜け、彼の深奥が震えた。―彼がじっと見上げると、素晴らしい群青色の両目が表現できない憧れをもって彼をじっくり眺めていたので、至高の幸せとこの上なく深い痛みというこれまで知らなかった感情が彼の胸から弾け出しそうだった。彼が熱い願望に満たされてその目をじっと見ていると、クリスタルの鐘の響きは愛らしい和音でますます強まり、エメラルドの煌めきが彼の方へ降り注ぎ、数千の炎となって明滅して揺らめき彼の周囲を黄金の糸で取り巻いた。ニワトコの茂みは動いて言った。「あなたは私の影の中にいる。私の香りがあなたの回りを流れるけれども、あなたは私を理解できない。愛がこの香りを燃え立たせるならば、香りは私の言葉。」夕風が軽く触れて言った。「私はあなたのこめかみの回りを漂うけれども、あなたは私を理解できない。愛がこの息吹を燃え立たせるならば、息吹は私の言葉。」太陽の光線が雲間を抜けて、言葉に現れるように輝きが燃え上がった。「私は燃える黄金をあなたの回りに注ぐけれども、あなたは私を理解できない。愛が炎を燃え立たせるならば、炎は私の言葉。」

素晴らしい両目の眼差しの中へ中へと沈み込むほど、憧れは熱く、願望は燃え上がった。するとすべてが動き出し、悦ばしい生に目覚めたようだった。（S.234f.）

アンゼルムスとゼルペンディーナの出会いは「電気ショックのような」一目惚れと言えそうだが、この場面を詳細に見ると、アンゼルムスは蛇の目に射すくめられた後に、「黄金の糸」に取り囲まれている。彼が耳にする「ニワト

コの茂み」や「夕風」、「太陽の光線」の言葉は呪文のようであり、耳元で唱えられる呪文のせいで彼が囚われの状況を「愛」と思い込んだとも考えられる。これにはホフマンがメスメリスムに抱いた関心が関わる[12]。『カロ風幻想作品集』第 2 巻の『磁気療法師』はメスメリスムを取り上げた作品であり、メスメリスムの療法師を連想させる磁気療法師が「射抜くような視線とバジリスクのような眼」[13] を持って、ラポールと呼ばれる独特の関係を相手との間に築き、相手を遠隔操作する。水の精であるメリュジーヌとウンディーネが人間の男性を待ち構えて結婚にこぎ着けたのと同様、蛇女ゼルペンティーナもアンゼルムスを待ち構えており、「素晴らしい群青色の両目」で彼をじっと見つめて、「クリスタルの鐘の響きの愛らしい和音」で磁気療法風の効果を高めてラポールの関係を築いた。アンゼルムスは彼女の両目に「表現できない憧れ」を読み取り、自分のうちに生じた「至高の幸せとこの上なく深い痛みというこれまで知らなかった感情」を愛として理解する。ここでアンゼルムスが認識する愛は、水の精の虜になり、精霊界に組み込まれることに他ならない。

一般的な水の精が美女の姿で人間の男性を惹きつけるのとは異なり、ゼルペンティーナが人間の姿を取るのは第 8 夜以降である。大学生アンゼルムスは、立身出世し結婚するという世俗的成功を求める反面、その実現を避けたいと思う気持ちを無意識のうちに抱いていた。彼がヴェロニカとゼルペンティーナの間で揺れ動くのは、ヴェロニカが立身出世の道へ彼を押しだそうとするのに対し、蛇女ゼルペンティーナは芸術家としての自己実現を後押しするからである[14]。ヴェロニカは魔女ラウエリンの助けを借りてでもアンゼルムスを手に入れようとしており、彼はヴェロニカの執念に怖れを抱く。それは人間の女性への怖れとなり、そのために彼は人間の女性の姿に魅力を感

じず、蛇女との間に結ばれたラポールの関係に安堵したのだった。このようにホフマンは蛇女の伝統から離れて「新時代の」異類婚姻譚を創り出していく。

4 「黄金の壺」の在処

ホフマンは蛇女と人間の男性の婚姻譚に「黄金の壺」のモティーフを組み込んだ。彼は「黄金の壺」をテーマにする作品、古代ギリシアのプラウトゥスの喜劇とフランスのモリエールの喜劇を踏まえて、独自の「黄金の壺」を構想する。

4ー1　プラウトゥスとモリエールの場合

プラウトゥスのテクストは中世のヨーロッパの学校や修道院でラテン語教材として親しまれており、1427 年にニコラウス・クザーヌス（1401-64）がパドヴァ大学留学中に喜劇 12 編を発見して以降、上演可能な戯曲として受容されるようになった[15]。

プラウトゥスの『黄金の壺』では、吝嗇なエリクリオが屋敷内を掘って「黄金の壺」を発見し、それを再び埋めて隠している。家の守り神ラル・ファミリアリスが前口上で述べることによれば、エリクリオの祖父が「どうぞお願いしますとお宝の黄金を誰にも内緒で私にゆだねた。炉の真ん中に穴を掘って埋め、どうかこれをお守りくださいと私に頼み込んだのだ。」[16] 吝嗇な祖父は死に臨んでも息子に「お宝」の件を伝えず、息子も孫も守り神を大切にしないため、守り神はこの一家を放っておいたのだが、エリクリオの娘パエドリアが守り神を大切にするので、彼女の心遣いに感謝して、エリクリオに黄

金の壺を発見させるよう取り計らった。エリクリオは黄金の壺を家の内外に隠してそわそわ落ち着かない。パエドリアの結婚話が持ち上がっても、吝嗇なエリクリオは持参金を用意できないと言うが、ついに隣家の息子リュコニデスの召使いが立ち回って黄金の壺を掘り出す。テクストは断片のためここで終わるのだが、壺はエリクリオに返還され、これをパエドリアの嫁資として若い二人がめでたく結婚するという結末が予測される。

モリエールの『守銭奴』（1668）はプラウトゥスの『黄金の壺』を素材の一つとして取り入れている。主人公は吝嗇な金持ちのアルパゴンで、彼は一万エキュ分の金貨の詰まった箱を隠したために落ち着かない。ここに結婚話が絡んでくる。彼は、何も知らずに息子クレアントの恋人マリアーヌと結婚しようと考え、多少の持参金をもらいたいと願うが、自分の娘エリーズを持参金なしに年配の金持ちアンセルムと結婚させようと目論む。最終的に、アンセルムがヴァレーヌとマリアーヌ兄妹の生き別れの父親だと判明し、ヴァレーヌとエリーズ、クレアントとマリアーヌの二組の結婚が成立する。アルパゴンは結婚費用を出し渋るが、アンセルムが費用をすべて持つと言うのを聞いて、子供達の結婚に同意する。アルパゴンは幕の降りる直前に「このわしはあのかわいい箱を見に行くとしよう。」[17] と言い、「黄金の壺」は守銭奴アルパゴンの手元に残り、嫁資にはならない。

18 世紀後半のドイツでプラウトゥスを翻案したレンツが「黄金の壺」を「お金の壺（Geldtopf）」[18] と訳したように、プラウトゥスにおいてもモリエールにおいても壺の中身は金貨であり、吝嗇な男が嫁資として金貨を差し出すか否かが二作品の結末で異なる。しかしホフマンは「黄金の壺」を、金貨つまり財産ではなく黄金製の壺へ変換する。これには彼がイギリスのウィリアム・ホガース（1697–1764）の銅版画「真夜中の団欒あるいはパンチ酒の集

い」と、ゲオルク・クリストフ・リヒテンベルク（1742–1799）による詳細な注釈『ホガース銅版画の詳細な説明』（1794）を読んだことが関わっている。

4−2　ホガースの版画「真夜中の団欒あるいはパンチ酒の集い」における壺

ホガースは「カンバセーション・ピース」と呼ばれる貴族たちの集団肖像画を制作し、人気を博していた。リヒテンベルクはホガースの銅版画連作に対する詳細な注釈を 1794 年より刊行し、死後 1799 年に刊行されたものを含めると、彼のエッセイは全 5 冊になる。これはドイツ語圏のみならず、フランス語にも翻訳されて、広く読まれた[19]。リヒテンベルクはホガースの「真夜中の団欒あるいはパンチ酒の集い」を取り上げて、1786 年に「ホガースの真夜中のクラブ、一般にパンチ酒の集いと呼ばれる」、1794 年に「最新の流行の真夜中の団欒あるいはパンチ酒の集い」という題名でエッセイを記し、ホフマンもこれを読んだ。リヒテンベルクは、版画の細部に着目して愉快な注釈を施していき、版画の右下に半分ほどしか描かれていない壺にも関心を寄せる。1786 年の時点で彼は「壺（das Gefäß）」を「クロアチーネのおまる（eine Urne der Cloacine）」と呼び[20]、「床の混乱、そのすべてにナイアスのクロアチーネがおまるを混ぜ合わせている。」[21] という。版画の細部は判別しにくいが、リヒテンベルクは、酔っぱらった将校が床を吐瀉物で汚したとみなし、ナイアスすなわち水の精であるクロアチーネの名前を引き合いに出した。1794 年にも彼は、「将校は、はばかりに行く前に、取るに足らないとは言えない流れの上に、慌てて椅子ごと橋を掛けた。この流れは、瓶とパンチ酒の豊かな相続人、川の女神クロアチーネがご自身のおまるから注いでくださったものである。」[22] と説明する。クロアチーネは、古代ローマにおけるエトルリア起源の川の女神で、下水道システムを統括する神としても崇められ、清

浄と不浄の相反するイメージを帯びる。リヒテンベルクは真夜中であるのに、柱時計が 4 時前後を指すことを指摘し、柱時計の横の壁がうっすら明るいのはクロアチーネのおまるの神聖さが光を照射するからだと言う[23]。リヒテンベルクのクロアチーネ説はやや強引だが、ホフマンはこれを楽しんだようだ。『黄金の壺』の第 9 夜で、アンゼルムスたちがパンチ酒を飲む場面では、酒盛りの品がこの版画と同じ品目であり、後にリントホルストがその場にいたと告げる謎は、パンチ酒ボールの縁に見える尻尾が火蜥蜴（サラマンダー）であるリントホルストの尻尾であるとみなせば解決する[24]。右下の隅に置かれた壺は、この版画の人物たちがほとんど気に留めず、おまるとして役に立たなかった。けれどもリヒテンベルクによると、壺は不浄の存在でありながら神聖な光を放つ。ホフマンはこの両義的なイメージを取り入れて「黄金の壺」を描くのである。

https://www.projekt-gutenberg.org/lichtenb/hogarth/chap003.html

4－3　ホフマンの「黄金の壺」

4－3－1　由来

『黄金の壺』は、『千一夜物語』を真似て、12 夜から構成される。第 2 夜でアンゼルムスは知人のヘールブラントから筆写の仕事を紹介されるが、邪魔が入って、なかなかリントホルスト邸を訪問できない。第 6 夜ではじめて彼はリントホルスト邸にたどり着いて仕事に取りかかり、筆写の内容を理解せぬまま、筆写作業を通して精霊界の歴史を辿ることになった。

精霊界の物語は、第 3 夜で青年フォスフォルスと鬼百合の恋という前史への言及がなされた後、第 8 夜で語られる。フォスフォルスは精霊界の王として君臨し、精霊たちを配下に置く。火の精リントホルストは鬼百合の娘である緑の蛇に恋をして、フォスフォルス王に結婚の許しを求めるが、王は、火の精が緑の蛇を抱きしめれば、蛇は溶けてしまうと警告する。リントホルストは王の警告を無視して緑の蛇を抱きしめ、その結果蛇が消えたため絶望し、王国の庭園を荒らして王の怒りを買う。王がリントホルストの追放を宣言すると、地の精が助け船を出す。王の言うことには、いつか人間たちが憧れを通して精霊界を想起する時代がやってきたら、リントホルストは緑の蛇との間に三人の娘に恵まれ、蛇姿の三人の娘たちがそれぞれ人間の花婿を見つけて結婚すれば、火の精は精霊界に帰還できる。地の精は、その話を受けて、火の精の娘達に贈り物をすると申し出る。それが黄金の壺である。

> どの娘にも私の持っている最も美しい金属で出来た壺を差し上げましょう。私はそれをダイヤモンドから取った光線で磨きます。私たちの奇跡に満ちた王国は輝いて、今全自然と調和しているように、その壺のまばゆい壮麗な反照の中に姿を見せることでしょう。そして婚姻の瞬間に鬼

百合が壺の中から咲いて、その永遠の花びらが芳しい香りを放って、試練を経て見つけ出された若者を包み込みます。それからまもなく若者は鬼百合の言葉を、私たちの王国の奇跡を理解し、恋人と共に自らアトランティスに住むでしょう。(S.291)

自然は地水火風の四大元素から成り立ち、それぞれの元素を具象化した精霊たちがいるとする世界像はヨーロッパ精神史の伝統に則っている。リントホルストは火の精であり、火蜥蜴(サラマンダー)の姿を取る。一般に、地の精は、鉱山で働く小人の姿に描かれることが多く、山や大地の内部に密かに存在する鉱物や宝石を守る存在とされる。ここに登場する地の精は、鬼百合をはじめ花々を育てる精霊界の庭師であり、「最も美しい金属」である黄金を「ダイヤモンドから取った光線で磨」いて作った壺を嫁資として差し出す。その壺の表面に精霊界が現れ、蛇女が人間の男性と結婚するときに、精霊界の女王である鬼百合が壺から咲いて、花婿を祝福するという。

アンゼルムスは第6夜でリントホルスト邸に入ったときに、黄金の壺を目にした。

部屋の中央にエジプト風の暗褐色のブロンズ製ライオン三体の上に斑岩の台が一枚乗っていて、そこに簡素な黄金の壺が置かれていた。アンゼルムスは壺をちらっと眺めると、目を離すことができなくなった。よく磨かれて輝きを放つ黄金の上にキラキラと光が反射して、さまざまな姿が揺らめくようだった。―憧れに焦がれて両腕を広げている自分の姿が時々見えた。ああ！ニワトコの茂みの傍―ゼルペンティーナが優美な目で彼をじっと見つめながら上下に身をくねらせている。(S.271)

黄金の壺はリントホルスト邸で大切に保管されており、簡素な見た目にもかかわらず、アンゼルムスは即座に壺に魅せられる。それというのも、その表面にゼルペンティーナとの出会いの場面が映写されていたからである。地の精が壺の表面に精霊界が映し出されると述べたことを踏まえると、アンゼルムスと蛇の出会いは精霊界の出来事となる。つまりアンゼルムスはドレスデンの街中にいながら精霊界に足を踏み入れており、二つの世界を同時に生きている。第 2 夜の冒頭で、通りすがりのブルジョワ階級の婦人が「あの方はきっとおつむがおかしいのね。」（S.235）と言ったように、ニワトコの木をうっとり見上げてブツブツ呟く大学生は狂っていると思われても仕方がない。実際にホフマンはバンベルク滞在中（1808－13 年）に友人達と心理的・精神医学的問題について語らっており、アンゼルムスの振る舞いに「精神分裂症患者の症例」を読み取ることも可能である[(25)]。だが、そのような見方を含めても、精霊界と人間界の往還はホフマンの芸術上の理念であり、アンゼルムスがホフマンの理念を実現する存在であることに変わりはないだろう。

4－3－2　壺の中身

第 9 夜で、リントホルスト邸に行きそびれたアンゼルムスは、パウルマン邸に集った人びととパンチ酒を飲み酩酊する。ヘールブラントとヴェロニカはアンゼルムスが語る精霊界の話に理解を示すが、ヴェロニカの父は三人が酔っているだけと見なした。酒盛りの最中にリントホルストの従者が現れたため、アンゼルムスは我に返り、翌日リントホルスト邸に赴いた彼はクリスタルの瓶に閉じ込められてしまう。

第 10 夜は、アンゼルムスが瓶の中で反省するところから始まり、リンゴ売りの老婆にしてヴェロニカの相談役の魔女ラウエリンが現れて、リントホルストと争う。魔女の狙いは黄金の壺であり、彼女は隙を狙って壺を手にする。

そして大笑いして、からかい嘲り甲高い声を出して、黄金の壺をしっかり抱きかかえ、そこから光輝く土を両手いっぱい取り出して文書管理官に投げた。土がガウンに触れるや否や、それは花々に変わって、こぼれ落ちた。するとガウンの模様の百合が揺らめき燃え上がり、文書管理官はメラメラ炎をあげて燃える百合を魔女に向けて投げつけ、魔女は痛みのあまり吼えた。魔女がピョンと飛び上がり、羊皮紙製の鎧を振って、百合を消して灰にしようとした。「お前達、掛かれ！」老婆が金切り声を上げると、牡猫が飛び上がり、文書管理官のいる扉の方へ猛烈な速さで駆けたが、灰色オウムが牡猫に立ちはだかって羽ばたき、曲がった嘴で猫の首を掴んだので、真っ赤な炎のような血が首から流れ落ちて、ゼルペンティーナの声が響いた。助かったわ！—助かったわ！—老婆は憤怒と絶望に駆られて文書管理官に飛びかかり、壺を自分の背後に放り投げて、干からびた両手の長い指を大きく広げて文書管理官の顔を引っ掻こうとした。だが彼は素早くガウンを脱ぎ、老婆に向かって投げた。すると羊皮紙からパチパチと青い炎が燃え上がり、老婆は苦痛の声を上げて転げ回り、燃え上がる炎を止めるために、もっと多くの土を壺から取り出し、本から羊皮紙を引っ張りだそうとした。もし土か羊皮紙を身に纏うことができれば、炎は消える。だがシューシューと音を立てて揺らめく光が老婆を貫いた。その光は文書管理官の内側から出てきたようだった。「へい、へい、どうだ—火蜥蜴（サラマンダー）の勝ちだ！」文書管理官の声が部屋中に響きわたり、無数の閃光が蛇行して進み、金切り声を上げる老婆の回りを炎で囲った。（S.307f.）

「老婆」と「魔女」がラウエリンを、「文書管理官」はリントホルストを指し、

ここで二人はモノを投げ合って戦う。ラウエリンが黄金の壺から投げたのは土であり、精霊界の庭師である土の精の贈り物に相応しく、土はリントホルストのガウンに触れると花に変わる。彼のガウンに模様として描かれた百合は、精霊界の女王の鬼百合を連想させ、壺の中の土に触れると、火の精霊の力も付け加わって「燃える百合」と化す。リントホルストは「燃える百合」をラウエリンに投げ返した。これに対抗できるのは羊皮紙か壺の中の土のようだ。羊皮紙も壺も文書管理官の管轄下にあり、同種のものを掛け合わせて効果が相殺するからであろう。だが火の精であるリントホルストはさらに光を発してとどめを刺す。彼が放つ光は火の精の力の現れであり、老婆の魔法を打ち砕き、敗れた老婆は本来の砂糖大根の姿に戻り、勝敗が付いた。

黄金の壺は嫁資として大切にされてきた。その中身は宝に相応しいはずなのに、土である。確かに精霊界に属する者にとって土は宝と言えるかもしれないが、土が宝であるという考え方を理解するには、ドイツ語圏の文化の一端を知っておく必要があるだろう。ホフマンがホガースの版画とリヒテンベルクの注釈を通して抱いたおまるのイメージを考え合わせると、壺の中身は糞尿と推測できる。アラン・ダンデスはドイツにおいて糞尿への愛好が他の地域よりも強いことを指摘し、20 世紀後半のドイツの農村の家屋の入口に肥やしが山積みにされ、それが富の象徴と見なされると記した[26]。ミヒャエル・エンデも戯曲『ネズミ捕り男　ハーメルンの死の舞踏』（1993）において巨大ネズミが尻から金貨を出し、民衆がそれを喜ぶ姿を批判的に描き、金貨を糞尿と等値するドイツ語圏の糞尿観を受け継いでいる[27]。おまるに貯まった糞尿は、肥やしとなって大地を潤し、農作物を成長させる。人間は収穫した農作物を食べ、その残りかすがおまるに入り、肥やしとなって大地に戻り、大地から農作物が育つ。人間はこの循環の一部を成すだけである。同じこと

が人間と精霊の関係にも当てはまる。人間界は自立して存在すると考えられるにしても、自然の一部にすぎず、自然を構成する四大精霊は人間界にも存在する。それに気付く者もいれば気付かない者もいて、アンゼルムスとヘールブラント、ヴェロニカの三人は精霊界に気付いた。なかでも花婿候補に選ばれたアンゼルムスは、精霊界と人間界を往還する稀有な存在とされる。

5　精霊界と人間界の往還

ホフマンは『運命』の題名で知られるベートーヴェンの交響曲五番についての音楽評論「ベートーヴェン交響曲五番」（1809 年）[28] を発表した際に、「精霊界（Geisterreich）」という表現を用いた[29]。ここでホフマンは優れた音楽家としてハイドンとモーツァルトとベートーヴェンを挙げ、ハイドンの交響曲は「原罪以前のような、永遠の青春時代における愛と至福に満ちた生活」[30] を現象させ、「モーツァルトは精霊界の深みへ連れて行ってくれる。」[31] という。彼は「ベートーヴェンの器楽もまた我々に途方もないものと測りがたいものの王国を開いてくれる。」[32] と述べた後、譜面を掲げて楽節を詳しく検証し、「ベートーヴェンは交響曲の中で通常の楽節の連続を保っている。それらは互いに幻想的に連なっているように見え、全体は多くの人にとって天才的なラプソディーのようにどよめき過ぎる。だが考え深い聴き手の心情はもちろん、名付けがたい予感に満ちた憧れである一つの継続する感情に深く内部で捉えられ、最後の和音に至るまでそこに居続ける。そのような人はさらに時間が経った後も、苦痛と喜びが音色になって自分を取りまく奇跡に満ちた精霊界から抜け出すことはできないのだ。」[33] と述べる。ホフマンによると、ベートーヴェンの音楽は「考え深い聴き手」を「精霊界」に連れていく。

演奏が終われば「聴き手」は「精霊界」から戻って来るはずだが、ベートーヴェンの音楽は圧倒的な力を持つため、「聴き手」は現実世界に戻ってくるのに時間がかかる。西谷氏は「精霊界」と現実世界の往還がホフマンの主題であると指摘し、「異世界にとりつかれて現実から足を踏み外した人間がどのように地上に帰るのか、あるいは帰らないかということがホフマンにとって重要な問題だった」[34] と述べる。

ホフマンは『黄金の壺』の執筆とほぼ同時期の 1813 年秋に執筆した対話物語『詩人と作曲家』[35] では「精霊界」という表現を用いない。彼は「作品というものは、ベートーヴェンの作曲方法と同様、表現不可能な憧れに浸りながら我々が生きていく、あの遙かなロマンチックな国の壮麗な奇跡について神的言語で語るべきだ」[36] と述べ、「精霊界」を「遙かなロマンチックな国」、「あの遙かな国で（in jenem fernen Reiche）」[37]、「あの楽園（jenes Paradies）」[38] と言い換える。表現の言い換えをもって、『黄金の壺』における「精霊界」と音楽論における「精霊界」は異なると見なすことは可能だが、『詩人と作曲家』において詩と音楽に共通するものがあると論じることを踏まえると、『黄金の壺』で描かれる「精霊界」がベートーヴェン論の「精霊界」に共通すると捉えて差し支えないだろう。

ホフマンがベートーヴェンに代表される地上の最高峰の音楽と「精霊界」を結びつけて考えた根底には、古代ギリシアの宇宙観が存する。ホフマンの生きた 18－19 世紀には、コペルニクスの地動説が行き渡り、古来の宇宙観が妥当しないことは認識されていた。しかしながら、人間を小宇宙（ミクロコスモス）、宇宙を大宇宙（マクロコスモス）と見なし、神的存在から人間まで数多くの存在が階層的にいて、それぞれが照応（コレスポンデンツ）するという感覚はなおも保たれていた。この宇宙観において、それぞれの惑星は回転しながら音を発し、太陽系全体で和声を奏でており、

ロバート・フラッド『両宇宙誌＝大宇宙誌』より

地上の音楽は、太陽系の惑星と同数の七つの音階を一オクターブとして、「天球の音楽」に照応して奏でられる、と考えられてきた[39]。宇宙において存在が連鎖する様子を図像化したものにロバート・フラッド（1574–1637）の『両宇宙誌＝大宇宙誌』（1617）がある。ここでは一番上にある雲から出ている手は女性の右手と、女性の左手は同心円の中心にいる猿の手と、それぞれ鎖で結ばれており、「存在の連鎖」を表現する。同心円の一番外側の三層は天使の領域であり、その内側が恒星と惑星の層になる。月の層に接するように、四大元素の層があり、四大のうち「地」と「水」の層に、「動物」、「植物」、「鉱物」等が置かれる。人間は「動物」の層で生きており、人間が奏でる音楽が惑星の音楽と照応して、高次の存在を想起させるのである。ホフマンは最上の音楽を聞く人間が四大精霊の層と往来する特異な体験をできると考えていた。

「精霊界」に婿入りすることになったアンゼルムスのその後は第 12 夜で説明される。第 12 夜の冒頭に語り手の「私」が登場する。「私」は『カロ風幻想作品集』全編に姿を見せる「旅する熱狂者」と考えられ[40]、第 11 夜までの物語を書き終えた「私」のところにリントホルストから手紙が届く。リントホルストは作品の完成を手伝おうと申し出て、夜中に「私」のところにやってくる。彼はアラク酒を賞味するように言って差し出し、自ら酒壜に飛び込んだ。民間伝承において火の精と酒の組み合わせは一般的であり、第 9 夜のパンチ酒の集いにリントホルストが火蜥蜴の姿で酒の杯に張りついていたことを考え合わせると、リントホルスト入りの酒は幻覚作用をもたらすと言えそうである。「私」は酒を飲み、かつて地の精が予言した通り、アンゼルムスとゼルペンティーナの結婚が執り行われる様子を見て、それを無意識のうちに書き留める。「私」がアンゼルムスの幸せを羨むと、リントホルストは

言う。

> まあまあ、落ち着いて！そんなに嘆いてはいけませんよ！―あなたご自身がちょうど今アトランティスにいたではありませんか。少なくともあそこにあなたの内なる感覚の詩的所有物として素敵な荘園をお持ちではありませんか。―アンゼルムスの至福は詩における生に他ならないのではありませんか。詩の中であらゆる存在の聖なる調和が自然の深奥の秘密として明かされるのです。（S.321）

リントホルストは精霊界を「アトランティス」と表現する。ホフマンは「アトランティス」を、プラトンが『国家』で描いた理想郷に加えて、ノヴァーリス（1772-1801）が『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』（1801）で描いた詩と音楽の国を踏まえて、詩的世界とする。ドレスデンで大学生だったアンゼルムスがアトランティスでは詩人と呼ばれることから、詩人であることがゼルペンティーナと結婚するための資格であったのだと判明する。では詩人とはどのような存在なのか。アンゼルムスは精霊界の物語を筆写する仕事をして合格点をもらった。つまり、精霊界の「物語／歴史／出来事（Geschichte）」を人間の言葉に置き換える作業をする者が詩人なのだ。その意味で、アンゼルムスの物語を書き留めた「旅する熱狂者」も詩人であり、それゆえにアトランティスへの入場が許された。リントホルストによれば、彼はアンゼルムスのように永住できなくとも、ここに「荘園」を持っており、自由に人間界と精霊界を往来できる。リントホルストが「詩の中であらゆる存在の聖なる調和」が明かされるというときの「調和（Einklang）」は複数の音が「一つの響き ein Klang」になることであり、「存在の連鎖」に連なる森

羅万象の共鳴を想起させる。アンゼルムスと「旅する熱狂者」のように、人間は小宇宙であると自覚して大宇宙の音楽に参加するとき詩人になり、精霊界に足を踏み入れることができる。

上記引用の後に「メルヒェンはおしまい」と記される。この唐突な幕引きにより、読者はアンゼルムスが蛇女ゼルペンティーナと結婚してめでたいと理解するよう強要される感が否めないだろう。先行研究でも、アンゼルムスがアトランティスに移住した件に関して、水の精である蛇女との結婚は水死を意味しアンゼルムスがエルベ川で溺れ死んだとする考え(41)や、アンゼルムスの振る舞いに分裂症の徴候を読み取りアンゼルムスが自殺したとする説もある(42)。しかしながら、本稿は、ホフマンがプラウトゥスの喜劇と同じ題名にこだわり、蛇女の名前からゴッツィのメルヒェン劇を連想させたことを重視して、「メルヒェンはおしまい」という末尾の言葉を、あくまでもこの物語をメルヒェンとして読むよう提案するものと捉えたい。ゼルペンティーナの姉妹二人が未婚であるため、読者の中から次の花婿が選ばれるかもしれないとの期待が膨らみ、『黄金の壺』というメルヒェンと読者の世界との行き来も想定されるからである。そして実際、『黄金の壺』はさまざまな次元において異世界の往来を成り立たせる「新しい時代のメルヒェン」として、ホフマンの狙い通り 21 世紀の読者も楽しませている。

註

(1) E.T.A. Hoffmann: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wurf Segebrecht. Frankfurt am Main 2006. 以下、本書からの引用はページ数を記す。

(2) ホフマンは出版者クンツの図書室でプラウトゥスの『黄金の壺』のドイツ語訳を手にしたらしい（Vgl. S.757）。プラウトゥス作品のドイツ語訳には、ヤーコプ・

ミヒャエル・ラインホルト・レンツによる『嫁資（Die Aussteuer）』（1774）もあるが、レンツは友人であったゲーテの提案を受け、場所や人物や状況を当時のドイツ風に変えた。佐藤研一『劇作家 J.M.R. レンツの研究』未来社、2002 年、80 ページ参照。ホフマンが読んだのは、ゲオルク・グスタフ・ザムエル・ケップフェが翻訳し、ヨーハン・フリードリヒ・ヴァイスが 1809 年にベルリンで出版した『黄金の壺（Goldtopf）』であると考えられる。

(3) E.T.A. Hoffmann: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift. Werke 1794–1813. Hrsg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 2003, S.302.

(4) ホフマンの後世に残る音楽家としての仕事はオペラ『ウンディーネ』（1816）である。台本を担当したフケーと舞台装置を担当したシンケルの協力を得てホフマンは成功を収めたが、ヴェーバーの『魔弾の射手』（1821）がドイツ・ロマン派オペラとして人気を博したため、彼のオペラの影は薄くなった。これまで音楽家としての仕事はあまり評価されなかったが、21 世紀になって再評価の兆しがあり、散逸した作品を含めて彼の作品が 85 曲あることが確認されている。ホフマン（大島かおり訳）『くるみ割り人形とねずみの王様、ブランビラ王女』光文社古典新訳文庫、識名章喜氏による解説 460 ページ参照。

(5) ホフマンはメルヒェン『くるみ割り人形とネズミの王様』（1816 年）をヒッツィヒの子供達のために書き、シャミッソーの作品成立の経緯を真似た。

(6) 識名章喜「ドレスデンに「温泉」はあったのか？ E.T.A. ホフマン『黄金の壺』の「リンケ温泉」について」、『慶應義塾大学日吉紀要・ドイツ語学・文学』47 号、2011、99－133 ページ。106 ページ。

(7) クードレット（森本英夫、傳田久仁子訳）『妖精メリュジーヌ伝説』現代教養文庫、1995 年参照。

(8) Vgl. Paracelsus: Ueber die Nymphen（Sylphen, Pygmäen, Salamander und die übrigen Geister）In: Sämtliche Werke. Nach der 10 Bändigen huserschen Gesamtausgabe（1589–1591）zum Erstenmal in neuzeitliches deutsch übersetzt. Hrsg. von Dr. Bernhart Aschner. Vierter Band. Jena 1932. S.41–78.

(9) Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué: Undine. Ditzigen Stuttgart 2017.

(10) ゴッツィの『蛇女』はフランスのペティ・ド・ラ・クロワ（1653–1713）の『千一日物語』（1710–12）の 16 日から 30 日までの物語「ルスヴァンシャド王とシェーリスタ王女の物語」を翻案したものである。最上英明：「ルスヴァンシャド王と

シェーリスタニ王女の物語」、『香川大学経済論叢』81 巻 2 号、2008、77－111 ページ参照。『蛇女』は、フリードリヒ・ハインリヒ・ヒンメル（1765-1814）による『空気の精』（1806）とリヒャルト・ヴァーグナー（1813-83）による『妖精』（1833）でオペラ化されており、19 世紀前半のドイツ語圏で人気があったことがわかる。ホフマンは 1798 年 8 月から 1800 年 3 月のベルリン滞在中、宮廷楽長ヒンメルの前任者ヨーハン・フリードリヒ・ライヒャルト（1752-1814）に師事してジングシュピール『マスク』（1799）を作曲したことから、ヒンメルのオペラ『空気の精』に関心を持っていただろうと推測される。

（11） Hoffmann: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift. Werke 1794-1813. S.302. ちなみにファフナーは北欧神話に登場する、黄金を守る巨人であり、ホフマンは巨人の竜への変身を念頭に置いて、アンゼルムスのオナガザルへの変身を考えた。Vgl. Hoffmann: a.a.O., S.1160.

（12） メスメリスムはフランツ・アントン・メスマー（1734-1815）が提唱した治療法およびその後継者たちの療法を指す。メスマーはウィーンとパリで活躍した後、革命の最中のパリを去り、スイスの村医者として余生を送った。メスマーの晩年 1812 年にベルリンのアカデミーがメスメリスムの検証を行った際のメンバーの一人、医師コレフはホフマンの親しい友人だった。ホフマンは、コレフから最新の話を聞き、ベルリン軍医学校の医師クルーゲの解説書『治療法としてみた動物磁気解説の試み』（1811）とバルテルの『動物磁気の生理学と物理学概説』（1812）を読んで、メスメリスムへの理解を深めていた。Vgl. S.727-730.

（13） マリア・M.・タタール（鈴木晶訳）『魔の眼に魅されて　メスメリスムと文学の研究』国書刊行会、1994 年、151 ページ。

（14） Vgl. Rüdiger Safranski: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Frankfurt am Main 2000, S.316.

（15） クザーヌスが発見した年について、鈴木将史「ドイツ祝典劇の誕生」、『小樽商科大学人文研究』112 号、2006 年、111－129 ページ、113 ページの注 4 を参照。クザーヌスが発見した経緯について、渡邉守道『ニコラウス・クザーヌス』聖学院大学出版会、2000 年、20 ページおよび 178-200 ページ参照。

（16） プラウトゥス（五之治昌比呂訳）『ローマ喜劇集 1』京都大学学術出版会、2000 年、184 ページ。

（17） モリエール（鈴木力衛訳）『守銭奴』岩波文庫、2000 年、155 ページ。

（18） Jacob Michael Reinhold Lenz: Die Aussteuer. In: Lustspiele nach dem Plautus fürs

deutsche Theater. Frankfurt, Leibzig 1774. S.71–133. Hier S.126.

(19) ゲオルク・クリストフ・リヒテンベルク（宮田眞治訳）『リヒテンベルクの雑記帳』99 ページの注 1 を参照。

(20) Linde Katritzky: Punschgesellschaft und Gemüsemarkt in Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren und bei E.T.A. Hoffmann. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 22. 1987. S.155–171. Hier S.158.

(21) Katritzky: a.a.O., S.159.

(22) Katritzky: a.a.O., S.158.

(23) Katritzky: a.a.O., S.159.

(24) Katritzky: a.a.O., S.156.

(25) Vgl. Martin Neubauer: E.T.A. Hoffmann: Der goldne Topf. Reclam Lektürschlüssel. Ditzingen 2017, S.42.

(26) アラン・ダンデス（新井皓士訳）『鳥屋の梯子と人生はそも短くて糞まみれ ドイツ民衆文化再考』平凡社、1988 年、25－37 ページ参照。

(27) エンデの貨幣観については、川村和宏『ミヒャエル・エンデの貨幣観―ゲーテの『メルヒェン』からシュタイナーを経た錬金術思想の系譜―』三恵社、2011 年、第五章参照。

(28) Hoffmann: Beethoven: 5. Sinfonie. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band I. Hrsg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 2003, S.532–552.

(29) 『黄金の壺』と音楽評論の連関については西谷明子：『黄金の壺』はロマンチックか―E.T.A. ホフマンの音楽観―、『ドイツ文学論集』第 46 号、2013 年、5－20 ページを参照。

(30) Hoffmann: Beethoven: 5. Sinfonie. S.533.

(31) Ebd.

(32) Hoffmann: a.a.O., S.534.

(33) Hoffmann: a.a.O., S.550.

(34) 西谷：上掲論文 14 ページ。

(35) この作品は、1813 年 12 月にホフマンが『一般音楽新聞』15 巻 49 号に匿名で発表し、後に 4 巻から成る作品集『ゼラーピオン兄弟』（1821）の第 1 巻に収められた。音楽家のルートヴィヒが旧友で詩人のフェルディナントと再会してオペラについて語る対話である。

（36） E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main 2008, S.95.

（37） Hoffmann: a.a.O., S.102.

（38） Ebd.

（39） ジョスリン・ゴドウィン（斉藤栄一訳）『星界の音楽　神話からアヴァンギャルドまで―音楽の霊的次元』工作社、1990 年、198 ページ以下参照。

（40） Vgl. S.775.

（41） タタール上掲書、165 ページ参照。

（42） Neubauer: a.a.O., S.41-43.