

〔論 説〕

模倣的「記号—芸術」の越境

——E. T. A. ホフマンの『G町のイエズイット教会』について

尾 張 充 典

—

ロマン主義の文学は、「青い花」に象徴される無限への憧憬だけではなく、シュレーゲルの「ポエジーのポエジー」¹⁾という標語に端的に表されるように、その創作の現場において芸術としての文学そのものを考察しようとする、いわば思考実践の場とも把握される。だが、この文学的思考実践で参照されるのは、文学だけではない。音楽・絵画・彫刻などを主題とした芸術家物語が示すように、他の芸術分野を引き合いに出すことで、却って文学の問題領域を浮彫りにするものも少なくない。

ドイツ・ロマン派の嚆矢とされるヴァッケンローダー（1773–1798）とティーク（1773–1853）による『芸術を愛する一修道僧の心情吐露』（1797）が、絵画、音楽そして言語の三つを作品の柱としていたことは、この理解の上で象徴的である。J・シュナイダーは、この作品で取り上げられる三つの芸術分野を、他律的芸術と自律的芸術、そしてその統合の可能性と把握している²⁾。彼によれば、作品で取り上げられる絵画は、キリスト教的教育に有効な手段とされる後期中世の芸術観につらなり、他律的位置付けを保持している。それに対して音楽は自律的な音階芸術として機能性から免れているという。そして、この相反する芸術の全体を見渡す、いわば神の視座に立つことが、詩的言語、すなわち文学の使命とされる³⁾。

同様の主題が、ヴァッケンローダーの影響を受けてティークが執筆した長篇小説『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』（第一版1798、第二版1843）でも認められる⁴⁾。デューラーの弟子である主人公フランツがイタリアへ絵の修業のために旅立つ物語であるが、彼は、職人的な絵画制作ではなく、森羅万象のあらゆる意味の関連、そして、その中に置かれた芸術家の抱く分節不可能な全感情を記号芸術で再現しようと模索し、それゆえに、彼は画家の道から逸脱する⁵⁾。フランツは音ですら絵画の中に描き込むことを夢想するが⁶⁾、それは対象物を写すという他律的な絵画表現を超越した自律的表現への憧れと考えられよう。

しかし、この二つの作品での音楽は、自律的芸術とはいうものの、絶対音楽のような意味機能から完全に逃れた記号の遊戯ではなく、むしろ、名状できない感情や想像力の表現を可能にする芸術であり、その意味で感傷美学の枠組みに留まっている⁷⁾。だが、問題なのは、その「名状できないもの」の表現、つまり言語記号的な指示性による芸術表現の硬直からの解放である。それは記号による模倣という枠組みからの脱却の第一歩を意味する⁸⁾。

その意味で、『芸術を愛する一修道僧の心情吐露』の冒頭部に『ラファエルの現象』が置かれているのは意味深い。このエッセイは、「美しい女性の形を目にすることがほとんどないので、わたしは自分の魂に現れる心の中のある種のイメージに従っているのです」という言葉を手掛かりに⁹⁾、ラファエロの夢の中で現れた乙女が彼の聖母像の核となったエピソードを記しながら、芸術家の「内的啓示」¹⁰⁾のあり方を例示しようとする。内的啓示に依拠することで、ミメーシス、すなわち現実の模倣が克服されるわけである。

このことはティークが描くフランツ・シュテルンバルトの画家修業の場合にも当てはまり、主人公は一瞬出会った少女の面影を心に抱き、それを自分の創造の中心点に据えることが、職人的絵画からの新しい道を求める契機となっている。

現実の単なる複写ではなく、芸術家の内面からの創造となる絵画、そしてその創造力の源となる想像力の中心点、ここにロマン主義文学が絵画芸術を引き合いに出す一つの根拠があるのだろう。「ポエジーのポエジー」としてロマン主義文学が文学の射程を探り、そしてその模索の中で、決して自律的ではない言語記号からなる文学に自律性を求めたとき¹¹⁾、他律性からの脱却を目指す絵画こそ、この文学に親近性のある芸術だったのではないか。

E. T. A. ホフマン (1776-1822) の短篇小説『G町のイエズイット教会』(成立1816, 出版1817)¹²⁾の場合でも、このような枠組みが認められる。以下、本論ではこの物語での画家ベルトルトを中心にこの問題を考える。

二

物語は、馬車の故障のために語り手が知人のヴァルター教授を頼ってG町のイエズイット(イエズス)教会に逗留するところから始まる。語り手はそこで働く奇矯な壁画画家のベルトルトに出会う。このベルトルトのイタリアでの画家修業がこの物語の柱である。それは、ミメーシスの克服への志向と、ミメーシスへの転落、そしてその付随現象としての生への呪いと特徴付けられる。

イタリアと言え、当時すでに芸術の国としての地位が確立していたが、この物語の成立時

期は、「ナザレ派」と呼ばれるイタリアに移住したドイツ人画家集団の活動時期でもあり、この物語の設定はそれを踏まえてのことと思われる。しかし、ベルトルトの場合、中世キリスト教の伝統に連なることを目指したナザレ派の場合とは事情が異なる。彼のイタリア遊学を勧める師匠ビルクナーは、彼の両親にこう説明する。

あなたの息子さんを安心してイタリアに旅立たせてあげなさい。彼は今ではもう気鋭の芸術家となっており、ここDでもいろいろな素晴らしいお手本をもとに研鑽を積むことはできなくはないですが、しかしそれでも彼は当地に留まっていたはいけません。朗らかな芸術の国で、彼に自由な芸術家の生き方が芽生えなければなりませんし、あの地ではじめて彼の修業も生き生きと開花し、独自の思想を生み出すはずですが、模写ばかりしても、彼にはもう何の役にも立ちません。(124)

ここで既に物語の中心動機が仄めかされる。ベルトルトのそれまでの絵画修業はもっぱら模写だった。写すだけでなく、創造へ向かうこと、これが彼のイタリア旅行の本来の目的である。

しかし、イタリアでも彼は模写から抜け出せない。ローマに着いて、他の人の勧めで風景画から歴史画へ方向転換したベルトルトは、「ラファエロのフレスコ画を手本にスケッチしたり、他の有名な巨匠の油彩の小品を模写したりした」(125)。ベルトルトは以前の模写修業に留まったままなのである。このような模造品が精彩を放つことはない。彼は、自分の習作に「オリジナルの持つ命」(126)が欠けていることを自覚し、ひいては自らの画才を疑うに至る。しかしながら、彼の疑念は、彼が風景画から歴史画へ鞍替えしたためではなく、「模写」という彼の方法論自体に起因する。

模写の問題は、ベルトルトがその後ナポリの風景画家ハッケルト¹³⁾の名声を聞き、歴史画から再び風景画へと再び転向するときに、いっそう鮮明になる。彼の名声は、「歴史画家ですら、この自然の純粹なる模倣に偉大で卓越したものが多くあると告白したのである」(127)と紹介されており、風景画が自然の模倣の域を出ないという見解が暗に示されるが、ベルトルトはこの模倣の専門家に師事することになる。

ベルトルトは、ハッケルトのもとで「自然の様々な種類の樹木や茂みを忠実に描く高い技能」(127)を培い、賞賛を集めることに成功する。それでも彼は、「自分の風景画にも、そして自分の先生の風景画にも、彼には名状できない何かが欠けているような」(127)印象を捨てきれない。この欠乏感は、「死んだ野生動物」(127)を懸命に写生するハッケルトに対するベルトルトの嫌悪に象徴的に示されるように、作品に与えられるべき「オリジナルの持つ命」の欠如に由来する。それは、忠実に模倣する技能では克服されることはない。このことをベルトルト

は、ハッケルトの風景画に難癖をつける謎の老人から指摘される。

あらゆる生き物をより高い生命へと突き付けるより高度な感覚の最も深遠な意味において、自然を把握すること。それこそがあらゆる芸術の神聖な目的なのだ。はたして、自然を精確に筆写したとして、そこに至ることができるかね。知らない言葉をなぞった文字は、書き写す人がその言葉を理解していなくて、懸命に装飾まで写してもその線の意味も解釈できなくなれば、なんとみすぼらしく、こわばってごちなく見えることか。そう、お前の師匠の風景画は、彼には分からない言葉で書かれたオリジナルを精確に写しただけのものだ。(130)

老人によれば、自然の忠実な模写は単なる「実習」であり、芸術のいわば前段階でしかない。彼の主張する芸術は、自然の忠実な再現ではなく、自然の把握である。それには「自然の声」に耳を傾けなければならないという(130)。だが、それは外界から聞こえてくる音ではなく、「自然のより深い意味に入り込む」ことによって芸術家の内面に現れる自然のイメージに他ならない。自然と芸術家が同化し、自らの想像力の働きを命ある自然そのものとして作品化して、はじめてそれは芸術の名に値する。これは模倣とは正反対の、ロマン主義的な考え方である¹⁴⁾。

この老人の言葉の中で、自然描写が「筆写」と言い換えられ、絵画が文字の比喩で語られていることは注目に値する。ここで語られる絵画芸術が文学表現のメタファーであることは明白である。詩的変容を遂げる筆写は、ホフマンが『黄金の壺』(1814)で描いた主題だが、そこでは、主人公の大学生アンゼルスが、文書管理官リントホルストのもとで絵文字の筆写を行い、最終的にアトランティスの詩人となる。その修業で最も重要なことは、未知の言葉の神聖文字を単になぞるだけでなく、その言葉を自らの内面から発せられる言葉として記し¹⁵⁾、さらには、恋人ゼルペンティーナの系譜の物語を、その運命に巻き込まれる自分の愛の物語の一部として紡ぐことであった¹⁶⁾。しかも、この絵文字の同化の過程は、物語の冒頭部と結末部が暗示するように、自然の声を理解することと並行関係にある¹⁷⁾。

神聖文字(絵文字)はロマン主義詩学において、内面の詩的想像力の源泉の象徴であり、模倣という劣った地位から芸術を救い出し、日常言語を超越する詩的言語の真理の担保だった¹⁸⁾。それを自らの言葉と同化させて創造へと結び付けること、それが芸術家物語の普遍的テーマであり、画家ベルトルトに期待され、また彼自身が求める飛躍の第一歩なのである。

甘美な夢の中だけで僕は幸せで、至福だった。(略)僕は、魔法のもやに包まれて、緑の茂みに横たわっていた。そしてメロディーを奏でながら暗い森をそよぐ自然の声が聞こえてきた。「聞きなさい。よく聞きなさい。選ばれた者よ。創造の原音を聞き取り、そしてそれが、お前の感覚に受け入れられて、自らを形をなしてゆくのを」。この和声次第にはっきりと鳴り響くのを耳にしながら、僕は、まるで、新たな

感覚が自分の中に芽生えたかのような感覚だった。そしてその感覚で、僕は、自分に生じた計り知ることのできない何かを不思議なほどにありありと把握していた。珍しい神聖文字であるかのように、僕は炎の文字で自分に啓示された秘儀を空中に描いた。この神聖文字は、まさに素晴らしい風景画であって、そこでは、木や茂みに花、そして山と川や湖が歓喜の響きを高らかに上げているかのように、息づいていた。(131)

この夢の中で神聖文字は、命ある自然の創造を象徴している。それと並んで注目に値するものが、この秘儀の啓示が「創造の原音」、「和声」そして「歓喜の響き」といった音の比喩で彩られていることだろう。音を描くという、テークの小説でフランツが夢見た絵画の理想が、ミメーシスを超越した自律的芸術としてここで夢想される。もちろん、不可視である音は視覚的芸術表現にとっては描写不可能な題材である。ベルトルトが追い求めたとしても、目に見える自然をただ書き写すだけのハッケルトのもとでは、これは到達不可能である。ベルトルトは彼のもとを去り、模写とは異なる絵画を新たに模索する。

三

ベルトルトは次に、人物スケッチを得意とする画家フロレンティンと交友関係を結ぶ。彼は「活発な生という人間的原則」(133)を原点に据え、そのスケッチは「生命と動き」(132)に溢れている。フロレンティンがスケッチした聖カタリーナを満足のいくように模写できないベルトルトに対して、彼は「人物を描き、人物像の中で君の考えを整理する」(133)ことを勧める。想像力を展開させることが、ミメーシスを克服の第一歩となるわけである。他人の描いた聖カタリーナを模写するのではなく、自分のカタリーナを探し出し、それを想像力の「光源」(133)として創作原理の中心に据えることがベルトルトの次の課題となる。

曖昧模糊とした予感のように自分の内面の奥深くにあるものを、僕はあの夢のときと同じように、神聖文字で描こうと努めた。今度の神聖文字の線は人間の姿をしていて、それがあつた一つの光源の周りで不思議な絡まり作りながら、うごめいていた。この光源は、かつて彫刻家の想像力に現れた素晴らしい姿をしているはずだった。(133)

『黄金の壺』で主人公アンゼルムスの飛躍に決定的な役割を果たしていたのがゼルペンティーナへの愛情であったことを考えれば、ここでベルトルトが人物(画)に関心を寄せることは特徴的である。ベルトルトは、この「光源」となる「素晴らしい姿」を、彼の前に偶然に現れたアンジョラ姫に認める。彼は「聖カタリーナだ。いや、それ以上だ。僕の理想。——これこそ

僕の理想だ」(134)と熱狂し、昔の巨匠の絵画を何枚か習作として模写した後に、「あらゆる絵画の専門家を驚かせる絵画を自ら製作しはじめた」(135)。そして彼は祭壇画を幾つか手掛け、そしてそのどれもにかの女性の面影が宿ることになる。

しかしながら、愛情(エロス)に注目して見た場合、ベルトルトの場合の特殊性が浮彫りとなる。『黄金の壺』では、恋人ゼルペンティーナの存在と彼女への愛が先行しており、アンゼルスムの詩的想像力はその後に発展した。エロスによって芸術作品に擬似的に生を付与される物語としては、『G町のイエズイット教会』と同じ短篇集『夜景作品集』に収められた『砂男』が有名だが、この場合も、自動人形オリンピアを理想の女性とする心情と詩的想像力は不可分の関係にある。ところが、ベルトルトの場合は、作品に命を与えることが先行命題であり、偶然にして理想の女性となったアンジョラに対する愛情は、彼の創作にとって重要な意味をなしていない。それどころか、ベルトルトは、理想像は地上的な生を剥奪された存在でなければならないと主張する。彼は、自分の描く聖女がアンジョラと瓜二つであることを指摘する人々を「天上のものを卑近な地上のものへ引き降ろす輩」(135)と非難し、「君たちは、このような人物がこの地上に歩いていると信じているのかい」(135)と反駁する。彼にとって、理想の女性像は、「素晴らしい幻視の中で」出現した「最高のもの」であり、人間的な存在を超越しており、この限りにおいて、愛の対象とはなり得ないわけである。

もちろん、モデルの存在は、芸術作品を模写に貶めることを意味し、自分の芸術を理想の体現とみなすベルトルトにとって容認し難い。作品に「オリジナルの持つ命」が付与されて、ミメシスの絵画が克服される代わりに、その担保として、現実の女性の存在が棄却される。これはベルトルト自身が現実的基盤を逸したことと同義である。彼は庭園で出会った女性の存在を完全に忘却しており、彼の成功はそれに依拠しているのだから。

しかし、現実的な生を排除して成り立つ芸術の名声は長くは続かない。ナポレオンが率いるフランス軍のナポリ進行に伴い、ベルトルトは革命の暴動に巻き込まれる。彼は殺されかけていたアンジョラをまたしても偶然に救出し、自分の理想の実体と対面する。それは世界の転倒と呼ぶに相応しい。アンジョラは、天上の存在ではなく、肉体をもった地上の生き物として、「雪のように白い腕で」(137)ベルトルトを胸に抱きしめる。すると、官能的な「この世の最高の歓喜の恍惚の熱狂」(137)の中で、彼の理想はその地位を現実の女性に譲るのである。「夢の騙し絵なんかじゃない」(137)という歓声をあげながら、彼は、夢に描いた神聖文字の「光源」、理想像、ひいてはオリジナルを標榜していた彼の絵画芸術を、自ら「騙し絵」へと貶める。その後、彼はアンジョラを妻に娶り、「自分の芸術のことを思い出せという内面の声が次第に大きくなるまで、えもいわれぬ悦楽に溺れた」(138)。生身の姿で現れた女性の官能的な

肉体を前にして、内的なイメージの発露であった芸術は、彼にとって「最高のもの」としての価値を失ったわけである。

この順位交代はベルトルトの絵画制作にも現れる。彼は、聖母教会に奉納する祭壇画を手掛けようとする。だが、彼が依拠するのは、自分の内面に現れるイメージではなく、モデルとして彼の目の前にいるアンジョラである。それゆえに、もう彼には、「天上のマリア」ではなく、「地上の女」であるアンジョラしか描けない。彼は元の「筆写」の状態に逆戻りしてしまったのである。そして、「彼の理想であるアンジョラですら、彼女が彼の前に座り、彼が描こうとすると、キャンバスの上で、彼をガラスの目で見つめる命のない蠟人形と化す」(138)。ハッケルトが死んだ動物を写生していたのと同じことが、ここで繰り返されるのである。

描かれる対象の生身の存在の棄却が作品の生の担保となっていた状態は終焉を迎え、彼の想像力は枯渇する。テキストはベルトルトに息子が産まれたことにあえて言及しているが、この文脈では、子供は「地上的な女」との肉体的交わりの証しであり、彼にとって現実的な生の足枷を意味する。それは、天上的なものとの離別を決定づける。彼が制作を試みる祭壇画は聖母子を主題とするが、画家の置かれた状況は、彼が作品化しようとした無原罪の処女受胎とは正反対なのである。

芸術家として再び身を立てるために、ベルトルトが妻と子供の死を願うのも、当然のなりゆきであろう。芸術を生き返らせるために、現実の生を呪い、なきものにしなければならない。妻子にさんざん暴力を振るい、そして彼らを「片付けた」(139)のち、ベルトルトはようやく絵の制作に取り掛かれるが、聖母と幼児たちだけを描き上げて、彼にはその続きが描けなくなる。彼は病に倒れ、療養費のために未完成の絵も売られてしまう。祭壇画はG町のイエズイット教会に買われ、後にこの教会に雇われたベルトルトは、制作続行を拒み続け、この絵を見ると発狂する(122)。ベルトルト自身が妻子を殺害したかどうかは、物語テキストでは曖昧なままだが、彼にとってこの絵は自ら望んだ妻子の死を繰り返し蘇らせる装置として機能しており、それが彼の狂気の原因であることは想像に難くない。彼はこれを最後に絵画による理想の追求を断念してしまうのである。

四

ベルトルトは乞食として放浪した後、G町のジェズイット教会で「憐れな塗装屋」(121)と蔑まれながら、壁画画家として生活する。また、この教会に買われた未完成の祭壇画は、上記の事情のため布で覆われ、いわば封印された状態にある。これがG町に立ち寄った語り手の見

聞する状況である。ベルトルトは、この教会で内壁のニッチに部分に立体的に浮かび上がる祭壇を描く作業に従事しており、蠟燭の光で網をニッチに投射し、それに合わせて下絵をトレースしながら、その遠近法を再現しようとしている。語り手が夜中に偶然に目撃したのはこの現場である。

ベルトルトの過去をまだ知らない語り手は、「天才的な思想ではなく、ただ数学的な思考による産物」(116)の遠近法だけが想像力を発揮させる内装画ではなく、歴史画などの別の絵画ジャンルに転向することを勧める。そのほうが、「精神と想像力が、幾何学的な線の狭い制限に束縛されずに、自由な翼で羽ばたく」(116)というのである。だが、画家はそれに反対する。このような想像力の飛翔は、「自分が神だと思い込み、創造し、そして光と生を支配しようとする」(117)冒涇であり、神的なものを目指す人間はプロメテウスのように「永遠に地上の苦しみ」(117)を受け続けなければならない。そう彼は主張する。

これは修業時代のベルトルトとは正反対の考え方である。もはや彼にとって、理想は「偽りに満ちた恥ずべき夢」(119)でしかない。「人間を超えるものは神か悪魔にちがいない」(118)。神によって定められた人間の生き方は、「計って認識できる規則に合わせて表現できるもの、つまり純粋に計測可能なものを自分の生活の必要に応じて処理すること」(118)なのである。数学的比例に基づく網目を頼りに下絵を壁面に写す彼の作業は、この生き方を象徴している。そこでは想像力の飛躍も、神聖文字の実現も必要とはされない。自分の作品がオリジナルであることも、彼は放棄している。事実、彼の作業は、立体的に見えるように描いた下絵を壁に写してゆくことであり、言うなれば、それは、模倣をさらに模写する作業である。芸術自体を「模倣の模倣」とするプラトンの発想から言えば、ベルトルトの作品は、二番目の模倣よりもさらに下位に位置する第三番目の模倣と言うこともできよう¹⁹⁾。ヴァルター教授が彼を「憐れな塗装屋」と蔑むのも理由が全くないわけではないのである。

一方、ベルトルトの作業場であるG町のイエズイット教会に注目してみれば、物語の舞台となる教会自体も、オリジナルへの志向とは対照的に、模写・筆写で特徴付けられる空間であることが判る。

画家ベルトルトが話題になる直前に、教会付属学院のヴァルター教授は、語り手に教会の脇祭壇を飾る絵画を見せる。しかし、そこには「イタリア派の無名画家による」絵にまじって、ドメニキーノによる「たった一枚のオリジナル」(113)があるだけという。しかも、この唯一のオリジナルは、無名の絵画に比べて「出来の悪い作品」(114)と評価される。あえて「オリジナル」という語が用いられていることは注目に値する。無名画家の作品は、テキストでは模写とは明言されていないものの、明らかにオリジナルとは区別されているのだ。

そして、これらの絵画が飾られる教会の建物も模倣に彩られている。敷地内にある教会や修道院や学院は、「イタリア様式」で建造されており、「聖なる荘厳や宗教的威厳よりも優美さと華麗さ重んじている」(111)。内部のホールもまた、「イオニア式の円柱」(111)に支えられ、絵画やレリーフで内装が施されている。ヴァルター教授が語り手を案内する教会は、「コリント式柱廊」(112)で区切られた内部構造である。ようするに、表題が示す物語の舞台は、宮殿のような派手な内装が特徴的なバロック・ロココ様式のカトリック教会である。

この建築に関して、ヴァルター教授は、「大理石が簡単に手に入らず、また絵画の巨匠も働きたがらないこの地では、代替物で間に合わせなければなりませんでした」(112)と告白している。内装の建材は「艶だした石膏」(112)で、画家がその表面に「様々な大理石の種類」を描いているのだ(112)。バロック・ロココ様式の教会での人造大理石の使用は実際のところ珍しいことではない。だが、画家を引き合いに出しながらこれに言及することは、物語のトポスにとって非常に意味深い。大理石の模造品で設えられた内装に、模写の絵が飾られる。そして、その内壁にベルトルトがフェイクの祭壇を模写するのである。

ヴァルター教授は、模倣によるこの舞台装置の代表者であり、かつてベルトルトを高次の生へと焚き付けた老人とは対照的な人物として位置付けられる。「より高次の国」(130)、つまり神の王国に飛翔することを芸術の本質と論じた老人とは正反対に、ヴァルター教授は「唯物主義者」(123)を貫く。語り手が、「ひたすら地上的なもの留まり続ける感覚的な古代世界の精神」に対して「超感覚的に立ち向かう本当のキリスト教精神」と、この精神から生まれた「ゴチック建築の天を志向する高貴な威厳」(112)を賞揚するのに対して、ヴァルターは、「超感覚的なもの」への志向自体を否定的に捉え、上昇思考の真面目さよりも、「活発な朗らかさ」(112)を重視し、このように説明する。

神の国はこの世界で認識されなければなりません。そして、この認識は、この世の生、つまり、神の国から地上の生活に降りてきた精神が表す楽しい象徴によって呼び起こされても構わないのです。わたしたちの故郷は彼方にあります。しかし、ここに住んでいる限り、わたしたちの国は、この世界のものなのです。
(112)

この「超感覚的なもの」が、ミメシスの克服を目指す芸術的野心の中でベルトルトに啓示された「最高のもの」、「天上のもの」、「光源」、「未知の言語で書かれたオリジナル」などの宗教的文脈での言い換えであるのは明らかである。ここで教授が述べる「わたしたちの故郷」とは、老人が語った「あらゆる生き物をより高い生命へと焚き付けるより高度な感覚」の所在、

すなわち、存在の根源 (origo) に他ならない。だが、このオリジナル (Original) は、あくまで彼岸のものであり、地上の人間が目指すべきものではないとされる。この主張の根底にあるのは、天上的なものと地上的なものとの分離する二元論である。そして、両者の溝を埋めることではなく、むしろその溝を受け入れる態度こそが望まれる。それは塗装作業に従事しているベルトルトの考え方と通じる。天上的なものを直接目指すことも、それを「自然の声」として聞き、内面化して自分の理想の核に据えることも、さらに、芸術作品の創造という形で地上に現前させてオリジナルを標榜することも、天と地の境界を越えることを意味し、神の冒瀆となるのだ²⁰⁾。地上に生きる人間に許されるのは、象徴、すなわち記号的代替物によって神的なものを認識することである。これも、オリジナルとそれを指示する記号表現からなる二元論の一変形と考えられる。このような根拠に基づいて、ヴァルター教授は、この教会を神の国を意味する記号作用に満ちた装飾で飾りたて、擬似的な聖なる空間を演出しているわけである。

ベルトルトの悔悛の場となる教会は、模造品で彩られたミメーシスの殿堂と呼ぶに相応しい。この空間に、模倣芸術の克服を追求したベルトルトのかつての芸術的野心が封じ込められているのである。テキストはベルトルトの芸術修業の物語を入れ子状に組み込んだ枠物語構成をとっているが、物語のトポスをこのように把握すれば、枠構造は、テキストの形式面だけではなく、物語の内容面にも及んでいると見なせよう。

五

この物語テキスト『G町のイエズイット教会』の形式的・内容的枠構造は、この作品の文学的思考実験と決して無関係ではない。物語において絵画芸術が文学のメタファーとなっていることは先に述べた通りだが、枠物語構成をなすこの物語テキストは、「超感覚的なもの」(理想)を志向する芸術のプロとコントラを重層的に例示しながら、「ポエジーのポエジー」としてのロマン主義的思考実験の場を形成している。

この作品の文学的思考実験としての性格は、物語の本体であるベルトルトの生い立ちがイエズイット会の学生が遺した手記を通して読者に伝えられるところに如実に表れている。

この手記について、ヴァルターは、「あらゆる規則に反して、特にことわりもなく画家の話言葉を言葉通りに一人称で挿入している」(124) という欠点を指摘する。西欧思想ならびにキリスト教教義の根底にある音声中心主義において、文字は話し言葉を写しただけの命のない代替物とされる。これが文字通り行われるのが、ベルトルトの言葉が一人称のまま手記に書き写される箇所である。この点にあえて触れることで、物語テキストは教会内部での伝統的な文字の位

置付けを暗に示していると言えるだろう。ヴァルターはこの学生の手記を、「この画家の奇妙な事件を書き記すことは、実際のところ、彼にとって丁度良い文体練習として役に立ったのです」(123)と評価する。彼の視点では、この手記は、イエズイット会士に要求される修辞学的能力を培う「実習」のための、いわば教材である。この意味において、学生の文体練習は画家の模写による修業と呼応する。ベルトルトがかつて試みた模写の克服が、ここで文書という模写の中に拘束されているのである。物語の構造をこのように見れば、超感覚的なものを志向する芸術のあり方が二重に拘束されて、いわば封印されているかのような印象を与える。だが、はたして本当にそうだろうか。

これを考えるにあたって看過してならないのは、問題となる学生の手記が教会の内装とは異なり、「贈り物」(124)としてヴァルターから語り手に託される事実である。ベルトルトの運命は封印されるべき文書に記されているわけではない。むしろ逆で、この文書は救い出されたと見なすべきではないだろうか。物語の冒頭で引き合いに出されるシェークスピアの『あらし』が暗示するように、語り手にとって、郵便馬車の故障で仕方なくG町に留まることになった経緯は、難破の末の漂着に等しい²¹⁾。そして彼は模造品からなる孤島からベルトルトの運命が綴られた手記を持ち帰った。そう読むことも不可能ではない。

ヴァルターが「熱情家」(123)と呼んでいることが端的に示すように、この学生は語り手同様に、決して模造空間で満足するのではなく、むしろ「超感覚的なもの」を志向する人物と想定される。事実、この手記はベルトルトの告白から構成したとされるものの、そこには画家の視点からは叙述不可能な箇所も散見され²²⁾、創作的な物語文体が際立っている。そして、ヴァルターが欠陥として挙げた、直接話法の挿入も、教会修辞学の枠を離れれば、物語文体上の戦略と考えられ、手記を物語として見た場合、この箇所は劇的な効果を生み出しているのは否めない²³⁾。欠陥と効果の二つの間で、この手記は教会内部の文書としては特異な位置を占めているのである。ヴァルターはこの手記を贈与する理由を次のように述べる。

わたしはあなたが作家でないことを知っていますからね。『カロ風幻想作品集』の作者だったら、この手記をすぐさま自分の気違いじみた作法で酷い具合にアレンジして、直ちに印刷したでしょうけども、それはわたしがあなたに期待していることではありません。(124)

ここで作者のホフマン自身が示唆されることで、この手記の位置付けが明確になる。イエズイット会士のための「文体練習」とされたものの、この手記は、カトリック教会の内部に保管されるのではなく、むしろ空想的物語の作品の素材にこそ相応しいのである²⁴⁾。それゆえにこ

の「物語」は文学的作品として模倣の檻から抜け出すことを許されるわけである。

ホフマンの物語、とりわけ絵画をモチーフとする作品において、枠の突破がその構成原理となっていることが既に指摘されている²⁵⁾。この物語『G町のイエズイット教会』の場合も、物語の場を一つのフレームと把握すれば、学生の手記が教会から外部に放出されることも、一種の枠の越境と考えられる。そして、この越境によって、教会内部でのレトリックの教材が文学的作品へと変貌を遂げるわけである。

枠組みの突破と作品化に関して、この物語テキストはもう一つの事例を描いている。例の祭壇画である。語り手がG町を去って半年後、彼はヴァルターから手紙を受け取り、その後日談を知らされる。語り手の去った後、ベルトルトは突然元気になり、途中放棄していた巨大な祭壇画を完成させると失踪し、O川の近くに帽子とステッキが見つかったという。「わたしたちはみな、彼が自ら死を選んだものと考えています」(141)、と手紙は結んでいる。なぜ彼が突然に絵を完成させようと思いついたのかはテキストでは明らかではないが、ここで死と作品の完成が関連付けられることは興味深い。なぜなら、ベルトルトの死は、彼岸にある「わたしたちの故郷」への昇天であり、その意味で、ここでも地上的な（つまり模倣的な）限界が突破されているからである。

しかしながら、ベルトルトの「昇天」はまだ一考を要する。彼の最期の作品となった件の祭壇画にもう一度注目しておく必要がある。絵に描かれた聖母は、ラファエロの「サン・シストの聖母」²⁶⁾と比較され、語り手に「この世にいるどんな女性よりも美しい」(121)と言わせるほど優美に描かれている。まさに、生を超えた「生／聖」が付与された聖母の姿である。だがこれは、既に述べたように、彼の理想像の実際の姿であったアンジョラと、彼女との間に生まれた息子を「片付けた」ことで可能になった。つまり、作品の「生／聖」は、この世の「生／性」の否定の上に成り立っているのである²⁷⁾。

芸術と現実の生との二律背反に注目すれば、ベルトルトの自殺と作品の完成の関連性も明らかだろう。途中で放棄された祭壇画には、「マリアとエリザベートが美しい庭園の芝生に座っており、彼女の周りを幼児キリストとヨハネが花を手で戯れ、そしてその背景の隅に祈る男の姿」(121)が描かれている。そのうち、マリアとキリストは完全に描かれており、エリザベートは「最後の仕上げ」(122)がまだ不完全であるものの、ほぼ出来上がっている。それに対して、祈る男の姿は、また着色がなされておらず、ほとんど手付かずの状態である。語り手はこの男の顔にベルトルトの表情を認める(122)。ここでも再び枠の突破が問題となる。画家は自分の姿を描き込もうとし、それができなくて制作を放棄した。絵の額を越えて、自らの「生／性」を放棄して、自分の存在を作品の中に移すことが可能になったとき、はじめて絵が完成す

る。そのとき、そこには天上から降臨した「光源」である聖母に跪拝する芸術家ベルトルトの姿が永久に留められる。

描かれたベルトルトの身振りが示すのは、ロマン主義的な、地上的なものを超えた理想の崇拜である。これをこの世の芸術で実演したために、彼は「決して償うことのできない恐ろしい罪」(120)を犯したのである。彼の最期は一見すると悲劇的かもしれない。だが、現実の命を絶ち、理想への志向性を留めたままの姿で絵画の中で生きることを選択したのは、この芸術家にとって、芸術と生のアポリアからの唯一の解決策とも言える。先にこの作品と比較した『黄金の壺』では、主人公の大学生アンゼルスは、最後に現実的世界を離れ、アトランティスの詩人となった。ベルトルトの最期の祭壇画は、まさに彼のアトランティスと呼ぶに相応しい。

そしてこの完成した絵とともに、この物語テキストの「ポエジーのポエジー」が完遂される。絵にかけられていた覆いは取り除かれ—封印をとかれ—、教授の言う「神の国から地上の生活に降りてきた精神が表す楽しい象徴」としてG町の教会を飾ることになる。神的なものとの人間的なものの境界、それにも拘わらず神的なものを目指す芸術的志向性、そしてそれに加えて、この志向性が地上の生では不可能であり、唯一芸術の中でしか叶わないこと、これらを寓意しながら、この絵は地上的記号表現の中に組み入れられる。それはまさしく、無限を憧れつつ、日常言語の彼方を言語記号で超えようとしたロマン主義文学のあり方そのものなのである。

〔註〕

- 1) Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]. Studienausgabe Bd.2*, hg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner, Paderborn 1988, S.127.
- 2) Schneider, Jost: Autonomie, Heteronomie und Literarizität in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und den *Phantasien über die Kunst*, in: *ZfdPh.* 117 (1998) S.161-172.
- 3) Ebd. S, 171f.
- 4) ティークはヴァッケンローダーの影響を受けて、指物職人を主人公とする教養小説の計画を放棄し、この小説に取り掛かった。成立事情については、Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, hg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1994, S.557ff.
- 5) Vgl. Brecht, Christoph: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*, Tübingen 1993, S.81-88.
- 6) Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*, a.a.O., S. 91.
- 7) 『心情吐露』の最後に置かれた『音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガーの生涯』では、ベルクリンガーにとって最も重要なのが、音楽による感情表現の発露とされる。また、ヴァッケンローダーのエッセイ『芸術についての空想』(1799)の中の一編『音階芸術の奇蹟』では、「人間の感情を超人的な方法で描写するから」最も素晴らしい発明と見なされる。Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe Bd.1*, hr.v. Silvio Vietta/ Richard Littejohns, Heidelberg 1991, S.133, 139, 205-208.
- 8) このような「名状できない感情」として感情が抽象化されることで、音楽が「普遍性のメタファー」として形而上学的に捉えられ、やがて、特定の意味に限定されない自律的表現という絶対音楽のコンセプトに繋

- がったとされる。Vgl, Caduff, Corina: Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der „Herzessprache“ zur „wahren Philosophie“, in: *DVjs.* 71 (1997) S.537-558, bes.542.
- 9) カステリオーネにあてたラファエロの手紙からの引用であり、既にドイツ語圏には、ヴィンケルマンの『ギリシア人の作品の模倣についての考察』(1755)で紹介されている。しかし、実際は、オリジナルの文言が多少改竄されている。オリジナルは次の文脈で出てくる。「あえて申し上げますが、一人の美しい女性を描くために、わたしは美しいものをもっとたくさん見ていないといけなんでしょう。それも、より良い選択をしてくれるために、あなたがわたしの側にいてくれるという条件のもとです。ただ、美しい女性が不足するのと同様に、良い判断力も不足しがちなので、私は、自分の心に浮かぶ特定のアイデアを用いているのです。これが素晴らしい芸術になるかどうかは、わたしには分かりません。そうしようと懸命に努力はしています」。Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*, a.a.O., S.56, 315f., 440.
- 10) Ebd., S. 55.ただしエピソード自体はヴァッケンローダーの創作である。
- 11) ロマン主義文学における自律性については、Vgl., Kremer, Detlef: *Prosa der Romantik*, Stuttgart 1997, S. 4ff.
- 12) テクストは、Hoffmann, E.T.A.: *Die Jesuitenkirche in G.* in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1-8, Bd.3, Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Redaktion Rudolf Mingau, Berlin / Weimar 1994, S.110-141を用い、引用にあたっては括弧に頁数を記した。
- 13) 実在した風景画家フィリップ・ハッケルト (1737-1807) であり、ゲーテがその伝記を記している。ホフマンはハッケルトの人物および考え方についてはゲーテの伝記に取材したものとされる。また、Deutscher Klassiker Verlag 版のホフマン全集のコメンタールによれば、ハッケルトは当時最も有名な実際に風景画家と認められており、ホフマンは、1798年に彼の作品を賞賛していたが、のち批判的な態度を示したという。Vgl, Hoffman, E.T.A.: *Sämtliche Werke Bd.3 Nachtstücke Klein Zaches Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, hg.v Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 1985, S.988, 993f.
- 14) 内的世界を外側へともたらずことは、ホフマンの文学の中心的主題である。そしてそれはまたロマン主義絵画のモットーでもあった。ロマン主義絵画を代表するカスパール・ダヴィット・フリードリヒが語った言葉として、「精神の目で最初に自分のイメージを見つめるために、肉体の目を閉じたまえ。そして、暗闇の中で見たものを、白日のもとへ掘り出したまえ。それが他の人々の外側から内面へと影響を与えるように」がしばしば引き合いに出される。Vgl., Hinz, Sigrid: *Caspar David Friedrich — unbekanntes Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985. S.92, zit. nach: Klier, Melanie: *Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarische Gemälde Doge und Dogaresse*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7* (1999), S.41.
- 15) Vgl, Hoffmann, E.T.A.: *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben Bd.1. Fantasiestücke in Callots Manier*, Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse, Redaktion Rudolf Mingau, Berlin / Weimar 1994, S.267.
- 16) Ebd. S.283.
- 17) Ebd. S.226, 313.
- 18) 例えばヴァッケンローダーは、『心情吐露』の中の『二つの不思議な言語と、その秘密に満ちた力について』と言うエッセイで、「芸術は、人間のイメージを通して語る。つまりこれ神聖文字を用いており、その記号をわたしたちは外見だけで認識し理解している。だが芸術は、精神的なものとは非感覚的なものを、これほどまでに感動的で驚くべき方法で、形あるものへと融合するので、わたしたちの全存在とわたしたちの全てが、それによって根底から揺り動かされるわけである」と述べている。Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*, a.a.O., S.98.また、ティークの『フランツ・シュテルンバルト』でも、人間の芸術を超越した「世界精神」として神聖文字の比喩が用いられる。Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*, a.a.O., S.249f.シュレーゲルの『詩について会話』(1800)の「神話について」では、ポエジーの源泉である神話を「われわれを取り巻く自然の神聖文字的な表現」と呼んでいる。Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]. Studienausgabe Bd.2*, a.a.O., S.204.神聖文字の言語魔術的可能性については、vgl, Kremer,

Detlef: *Prosa der Romantik*, a.a.O., S.70ff.

- 19) プラトン『国家』第十卷冒頭部 (595c – 597d) を議論を参照のこと。ここでは、寝椅子を例に、その概念(アイデア)を作る神、そしてこのアイデアを参照しながら実際の作品を作る職人、この作品を模倣する画家と序列付けられている。プラトンの場合、アイデアは特権的位置を占め、第一の模倣(職人の例)については批判されてはならず、批判の対象はもっぱら「模倣の模倣」に向けられる。
- 20) 神の創造行為と人間の芸術創作を比較する考え方は、ルネサンス期のプラトン主義の革新の中で生まれたと言われる。その際、芸術の目的は、世界と同等の作品を芸術的に作り上げ、そして、「神と自然によって実現され得なかったもの」を完成させることと把握された。それは、人間の芸術と神の創造との競合関係へつながる。Blumenberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I*, hg. v. Hans Blumenberg, Clemens Heselerhaus, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, München 1969, S.18ff.
- 21) Vgl. Stiegerwald, Jörn: *Anschauung und Darstellung von Bildern. E.T.A. Hoffmanns Die Jesuitenkirche in G.*, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 1999, S.338f.彼はこの教会を「時間と空間の連続性」から切り離された場所と見なしている。
- 22) 例えば、「妻と子供に対するベルトルトの残酷で狂気的な振る舞いは近隣の人の注目を集め、彼らはそれを当局に告知した。彼を逮捕しようとしたが、警官が彼の家に踏み込んだときには、彼は妻子ともども痕跡なく消えてしまっていた」(139)、と語られるが、これは逃走した本人であるベルトルトの視点では叙述不可能である。
- 23) シュタイガーバルトは、この点で手記が「イエズス会の伝統的な議論修辞学」から逸脱し新しい形式となっていることを正当に指摘しているものの、一人称の形式を読者が主人公の立場に同一化する手段としてのみ把握している。しかし、一人称形式以外の部分でも、語りのパースペクティブがベルトルトに重ねあわせられている箇所もあり、必ずしも直接話法の引用が同一化に寄与しているとは言い切れない。語りの視点に注目した場合、その文体の全てにおいて、この手記は、教会修辞学から逸して物語作品へ漸近しているといえる。Stiegerwald, Jörn: *Anschauung und Darstellung von Bildern. E.T.A. Hoffmanns Die Jesuitenkirche in G.*, a.a.O., S.343f.
- 24) シュタイガーバルトは、教授が本当はこの手記が「改宗物語」として出版を期待していると解釈している。しかし、出版を仄めかす引き合いとしてホフマン自身の『カロ風幻想作品集』が挙げられることを考慮すれば、物語のカテゴリーは改宗物語ではなく、むしろ、カトリック教会の文脈から逸脱した幻想奇譚が相応しい。Vgl. Ebd., S.343
- 25) Schmitz-Emans, Monika: *Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A.Hoffmann*, in: *Mitteilungen der E.T.A.Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 32 (1986), S. 74-88.
- 26) 1754年以来ドレーズデンの絵画館に所蔵されているが、ホフマンは1798年にこの絵を見て感動したことを手紙に記している。(502)
- 27) リーブランドは、芸術以外の生を否定することで成り立つ美学を「否定美学」と名付け、芸術と生のアポリアをホフマンの作品の中心的テーマに据えている。Liebrand, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg i.B. 1996.