
概念としての、真実の音

E・T・A・ホフマン『砂男』における聴覚の世界

小林 和貴子

1. はじめに

読書の歴史において 1800 年頃は、集団的読書から個人的読書への移行の時期にあたる。ひとりの人が複数の人々を前に読み聞かせる形態から、ひとりひとりが黙読するようになる過程で失われたのは、声であった。識字率の上昇にともない読者が劇的に増加したこの頃のいわゆる「読書革命」において台頭してきたのは、新興文学ジャンルとしての小説であったが、19 世紀の文学を特徴付けるこのジャンルこそ、声に出さず、まさに目を使って読む、この意味で「音のない」文学としても適していた¹⁾。

一方、同じ頃に隆盛したドイツロマン派文学において、詩はもとより小説においても、視覚的要素と並んで聴覚的要素が重要な役割を果たすようになった²⁾。それはおそらくロマン派において詩作の基礎におかれた想像力と、それによって生み出される幻想の世界と無関係ではない。ウォルター・J・オングをはじめとするメディア研究者たちが聴覚の持つ内面性や想像力との関連を指摘したのは 20 世紀後半になってのことであるが³⁾、ロマン派詩人たちは聴覚が想像力を羽ばたかせることに気づいていた。幻想の世界のイメージ (Bilder) は、音の響きによって触発されることがあるからである。

声に出さず、静かに黙読される文学の中にロマン派的無限へと通ずる聴覚的世界が広がっているとすれば、私たち読者はその音をどのように知覚することができるのであろうか。小説が「音のない」、つまり黙読される文学であるならば、

1) 1800 年頃の読書形態の変動期について、ゲーテの小説にみられる新旧の様々な読書形態を論じた山本 (2002)、同 (2006) が参考になる。

2) 例えばアイヒェンドルフ文学に顕著である。小黑 (2008) を参照のこと。1800 年頃の文学における「音楽の力」の言説については Gess (2011) を参照。

3) 例えばオング (1991、原著は 1982) やマクルーハン (1987、原著は 1964) など。

それは音楽のようにそれ自体が鳴り響くものではない。黙読される文学は目で文字を追っていく限り、とりもなおさず視覚的な芸術ジャンルである。

本稿の目的は、視覚的な芸術ジャンルとして位置づけられるような小説において、しかしそこに聴覚的要素を作品世界の根本的な原動力として盛り込んだロマン派の小説において、聴覚的要素がいかに関係するものなのか、その響きを、またその意義を探ることである。本稿で分析対象としたのは、文学のみならず音楽においてもロマン派の芸術運動に関わった E・T・A・ホフマンの短編小説『砂男』(1816 年出版)である⁴⁾。この作品では目が中心的なモチーフになっているため、聴覚との関連で論じられることは稀であるが、視覚を通して聴覚およびその他の感覚も一しかしとりわけ聴覚が同時に主題化されていると言ってよい。耳が目との関連でモチーフとして立ち現れるとき、そこには当時の感覚の布置を知る手掛かりが隠されているに違いない。

2. 音の存在論

物語は郷里から離れた大学町にひとり暮らすナタナエルが、これまでの音信不通を詫びながら、激しい動揺を受けた数日前の出来事を伝えるために家族同様のロターに宛てた手紙から始まる。すなわち事の発端は晴雨計売り師の突然の訪問であったのだが、それが彼の幼児期のトラウマ的体験といかに関連しているかを、ナタナエルは視覚的に特徴付けられた言語でもって緩ってゆく。「君だってここにいれば、自分で見ることができただろうに。でもきっと君は僕が愚かにも、畫でも見ているとでも思うだろうね。」(11、下線筆者)かの晴雨計売り師こそ過去に自分を苦しめた悪魔的人物であり、今後の彼の人生に暗い影を落とすに違いない。「明るい像 (in leuchtenden Bildern)」(12、同上)において君に合点がいくように、つまりいかに晴雨計売り師が彼に敵対する人物であるかを理解してもらうために、自分の過去を語ろう、と筆を進める。

こうしてナタナエルは砂男について語りだす。まだ彼が幼かった頃、時計が 21 時を打つと母親は砂男の到来を告げて子供たちを寝室へと促したもののだが、ナタ

4) 作品からの引用は以下に依った。E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 3, hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S. 11-49. 以下、同書からの引用は本文中にページ数のみを示す。

ナエルには「そうすると毎回、幾分重たくゆっくりとした足音が階段を上ってくる」(12) のが聞こえたという。砂男が作り話であるという母親の説明も、彼には納得がいかなかった。「いつも階段を上ってくるのが聞こえた」(13) からである。砂男の存在はナタナエルにとって音でもって証明されていたわけである。その後、末妹の世話係の老女から、砂男とは子供の目を抉り取って自分の子供の餌にしてしまう人物であることを知らされる。何年後かにその話には作り話が混ざっていることを理解するものの、それでも砂男はナタナエルにとって「恐ろしい霊」であり続けた。なぜなら彼には「砂男が階段を上ってくる」様子だけではなく、彼の父親の部屋の扉を「激しい勢いで開け、中に入るのが聞こえた」からである(13)。それ以後、ナタナエルは砂男のイメージを膨らませていった。

砂男は僕を、子供心に容易に入り込んでしまう、驚嘆すべきこと、冒険的なことの道へと導くことになった。他の何よりもまして好きだったのは、コーボルトや魔女、親指小僧などのおぞましい話を聞いたり読んだりすることだったが、その上にはいつも砂男がいた。僕は彼をもっとも奇妙でもっとも忌まわしい姿で、机や箒箆、壁のいたるところにチョークや炭で書いた。(14)

ナタナエルが音によってその存在を確信している砂男の姿を様々な形で想像し、それを描いているのは注目に値しよう。彼は砂男の足音と扉の開閉の音から彼の姿かたちを想像した。それらは聴覚像 (Hörbilder) ともいえるもので、まさに当の砂男を見ていないからイメージできたものである。想像力において、聴覚が視覚と結びついたわけだ。この時点ではナタナエルにとって「砂男＝悪魔」ではなかったことも指摘しておこう。

その後、ナタナエルはついに砂男の正体を知るわけだが、彼自身が手紙の中で「盗み聞き」(18) と説明するその場面は、まるで映画のワンシーンのようである。

玄関がきしみ、それは廊下を通過して、ゆっくりとした、重い、轟くような足取りで階段へ向かった。[...] 静かに一静かに私は父の部屋の扉を開けた。[...] 近くに一足音はしだいに近くで轟いた一廊下では奇妙に咳が聞こえ、地面を掻く音や、うなる音がした。不安と期待で僕の心臓は震え上がった。一すぐ傍で、扉の前の

すぐ傍で鋭い歩み一激しい一撃がドアノブに、扉が音を立てながら飛び開く！
[…] 砂男が部屋の中央に、父の前に立っている。照明の明るい輝きが彼の顔を燃やすように照らしている！—あの恐ろしい砂男は、時々我が家で昼食をとるあの老弁護士コッペリウスなのだ！（14f）

ここに至って、「砂男コッペリウス＝悪魔」という図式がナタナエルの中に成立する。この人物こそいたるところに嘆きや苦しみをもたらす人物であるからだ。続くコッペリウスについての説明では、彼の容姿や服装についての、つまり視覚的側面についての形容が大半を占めるものの、彼が陰険に笑う時には「嘯み合わされた歯と歯の隙間から、奇妙にシューと言う音がする」（15）とも記されている。

こうしたナタナエルが聞く、あるいは聞かされる音は、権力の象徴でもある。「父の沈黙と母の悲痛」（14）によってナタナエルが砂男の来訪を悟り、実際に砂男が音を立てて家の中に入ってくる時、砂男コッペリウスとナタナエル一家の関係は音によって表象されていると言ってよい。ナタナエルは「コッペリウスがいるときには、私たちはどんな音を立ててもならなかった」（16）とも書いている。砂男コッペリウスは、音響的に空間を支配していたわけである。コッペリウスと父親の実験の場面に音響表現がふんだんに使用されているのは一閃の燃え上がる音、ハンマーで連打する音、鈍い轟く声など（17）—、父親の立場を示唆している。父親は彼を「より高次の存在」（16）であるかのようにみなしていたのであった。

実験中に父が死ぬ際も、ナタナエルは事態の重大さをまずまっさきに聴覚で認識している。

おそらく真夜中であつたらう。まるで大砲が放たれたかのような、驚愕すべき一撃がした。家中が轟き、僕の部屋の前で金属性の固い音やどよめきが鳴り、家の扉が音を立てて閉じられた。「コッペリウスだ！」と僕は驚愕して叫び、ベッドから飛び起きた。（19）

作品の冒頭を飾る手紙の中で砂男とコッペリウスが音響表現と結びついた人物として描かれていることは、どのような意味をもっているのでしょうか。それ

はナタナエルがロターに伝えようとしている、自分の人生を「陰気な雲のベール」で覆う「暗い悲運」(18)なるものが、まさに存在するのだということを示しているのではなかろうか。コッペリウスが悪魔的な存在として手紙の読者の前に立ち現れるとき、それを支えているのはナタナエルの砂男を巡る想像であるが、その想像そのものは砂男コッペリウスの生み出す音に根を持っている。ナタナエルの聞くそれらの音こそは現実の世界の出来事であり、そこに確かな存在があるのだ。このことは、作品の中盤にいたって晴雨計売り師コッポラが音響表現豊かに描かれるとき一彼が「かすれた声で」話し、「咳払い」をして「地面を掻き鳴らす」(35f)とき一、コッポラの悪魔的存在がナタナエルにはすでに予感されていることとも関わってくる。音が、彼の名状しがたい暗い予感や不安に根拠を与えているのである。

クララの啓蒙主義の立場からすれば、ナタナエルの聞いた音ですらも、彼の内面が作り出したものになるのかもしれない。つまり彼の聞き方の問題である、と。しかしここで私たちは、古代から音が存在証明として引き合いに出されてきたことを思い起こすことができる。ユダヤ教徒にとっての聖書—キリスト教徒にとっての旧約聖書—には、神の啓示は声だけによってなされてきたことが記されている⁵⁾。ナタナエルの聞き方は、宗教的啓示を聞くそれなのである。

3. 見ること＝生きている証、見ること＝聞くこと

それにしても「10月30日の12時に晴雨計売り師が部屋に入ってきて商品を差し出した」(11)とき、ナタナエルはなぜそれだけで彼が砂男コッペリウスであると驚愕したのであろうか。それは彼の「内面のもっとも奥深いところ」に深く刻まれているコッペリウスの「姿かたちと表情」(20)が、晴雨計売り師に見て取れたからである。そのコッペリウスとは違う服装も彼の前では下手なカモフラージュに過ぎなかった。つまりナタナエルは視覚でもって晴雨計売り師の正体を知った。コッポラという名前もコッペリウスと同じではないか、とナタナエルは主張する。「コッポラ」と「コッペリウス」に同じ名前を見たか聞いたことになる。

しかしその後、クララからの手紙に答えて執筆されたロター宛の二通目の手紙において、ナタナエル自身がこの両者は別人であることを認めている。

5) 例えば Zenger (1998) を参照。

ところで、晴雨計売り師のジュセップ・コッポラが決して老弁護士コッペリウスではないことは、どうやら確からしいね。僕は最近大学に来たばかりの物理学の教授の講義を聞いている。彼はかの有名な自然科学者と同じスパランツァーニという名前でイタリア出身だ。彼がそのコッポラをもう何年も前から知っているんだ。それにコッポラが本当にピエモンテ島の出であることは、発音からも聞いてとれるということだ。(24、下線筆者)

コッポラとコッペリウスが別人であることを説明する文章に「聞く」という動詞が二度使われているのは、ここで根拠になっているのが聴覚的情報であることを強調するためであろう。しかしどうしたことか、だからといって彼は「完全に安心しているわけではない」(24)。ナタナエルにはコッペリウスが正真正銘のドイツ人ではなかったと思われるからである。また、「あのコッペリウスの忌々しい顔が与えた印象を追っ払うことができない」(24)とも書いている。つまりナタナエルの聞いたことと、見て得た印象が矛盾しているのだ。その矛盾において視覚的情報の方が勝ってしまっているのである。ただしナタナエルが聞いて知った情報は彼自身が直接コッポラから得たものではなく、コッポラについて誰かが言っていることである。おそらくここで問題になっているのは間接的な知覚と直接的なそれなのだろう。ナタナエルの聞いたことは所詮伝え聞いたことに過ぎず、だからここで彼自身の見た「顔の印象」の記憶がより説得力を持つのである。

そもそもナタナエルにとって見ることはどのような意義を持っているのだろうか。顕著なのはコッペリウスとスパランツァーニ、その娘オリンピアの外見についてのこと細かい描写である。コッペリウスという人物について彼は次のように説明している。

大きくて肩幅の広い男を想像してみてください。頭は不格好で分厚くて、黄土色の顔に毛深い灰色の眉。その下には一対の緑がかった猫のような目が刺すように照らしている。上唇の上には大きくてがっしりした鼻。まがった口はしばしば歪んで醜い笑いになるのだが、そうすると頬の上いくつかの赤黒いシミが見えて、噛み合わされた歯と歯の隙間から、奇妙にシューと言う音がする。コッペリウスは

いつも古風に仕立てられた灰色のコートに、同じようなチョッキとズボンで現れた。黒い靴下と小さな石の留め金のついた靴を合わせてね。小さなカツラはつむじまでほとんど届かないくらいで、巻き毛は大きくて赤い耳の上に高く立っていた。大きな髪袋は首から突き出ている、ひだのついたスカーフに結んだ銀の留め金が見えるのだった。その姿はとにかく不快で嫌悪感をもよおさせるのだ。しかしとりわけ僕たち子どもにとって嫌だったのは彼の大きくて骨ばった毛深い拳だった。彼が触ったものはもう嫌になるほどだった。(15f)

意地悪なコッペリウスは嫌われているのを承知で、その毛深い拳や唇でもって一つまり触覚を通じて—子供たちの様々な喜びを台無しにしていく、という描写がこれに続くのであるが、こうした容姿や身なりについてのこと細かい説明には、明らかに当時の人相学が関係している。ナタナエルが晴雨計売り師にコッペリウスの「姿かたちと表情 (Figur und Gesichtszüge)」(20)を見て取ったという説明もこの観点から含点がいく。スパンランツァーニにおいても、人物説明が顔の描写に終始している—「小さくて丸みのある男で、がっしりした頬骨に、小さな鼻、めくれたような唇に小さくて刺すような目」(24)の男であると。こうした「見かた」には文字文化時代の特徴を読み取ることが可能であろう。近代的な個人主義が進んだ19世紀に人相学が流行った背景には、それによって目に見える形で個人の特徴を捉えることができると思われたからである。視力は世界を分節化し、論理的に説明可能にした⁶⁾。ナタナエルにとって、音が砂男コッペリウスの存在を証明するものであったとき、視界は意味を与えるものであった。つまりその悪魔的存在の特徴は、視覚によって捉えられ、意味づけられたのだった。

スパンランツァーニ教授の娘オリンピアの登場以降、視覚は作品の主たるモチーフとして様々な形で展開していく。まず目ないし視力が人間の生のメタファー (pars pro toto) であることが、実は木製人形であるオリンピアが最初から「彼女の目はどこか硬直したようなところがあり、視力が無いとまで言いたいくらいだ」(25)とナタナエルに眺められることで示唆されている。「目=生」のモチーフの反転としての「目を抉られる=死」が立ち現れるのは、例えばクララとの恋愛が破綻する様子を描いたナタナエルの詩においてである。ナタナエルとクララが結

6) マクルーハン (1986、原著は1962) 参照。

婚しようという時、コッペリウスが現れ、クララの目に触れるとそれがナタナエルの胸めがけて飛び出てくる。燃える火の輪に投げ込まれるナタナエル。しかしクララの声が聞こえる。コッペリウスは騙しているだけなのよ、それは私の目ではないわ、と。しかし彼女の目を見ると、「クララの目を通して彼を親しみ深く見ていたのは、死であった」(31)。別のところでナタナエルの学友ジークムントは、オリンピアの眼差しが「命の輝きが無いよう」(41) だと言っている。

聴覚との関連で重要なのは、見る行為が聞く行為にもなることである。聞くこととイコールであるような眼差しは、すっかりオリンピアに心酔したナタナエルが、彼自身の書いたあらゆる作品を彼女に読んで聞かせる場面にもっとも明確になる。

机のもっとも奥底からナタナエルはかつて書いたものをすべて取り出した。詩や幻想、空想に小説や物語。日を追うごとに、すっかり調子はずれのソナタやシュタンツェ、カンツォーネが加わった。これらのすべてを彼は倦むことなく何時間もかけてオリンピアに次々と聞かせた。それにしても彼はいまだかつてそのような素晴らしい聞き手を持ったことがなかった。彼女は裁縫も編物もしなければ、窓越しに見ることもない。鳥に餌もやらないし、膝の上に犬や猫を置いて遊ぶこともない。紙切れや何かを手でいじくることもなければ、わざと小さな咳をしてあくびをこらえることもしない。要するに一何時間も彼女は微動だにせず硬直した眼差しで愛する者をじっと見つめていた。この眼差しは、時間がたつほどに燃え、生き生きとなるのだった。(42f)

ナタナエルの聞き手として対照的であったのはクララである。彼女との恋愛が悲運に終わるあの物語をナタナエルがクララに読み聞かせようとしたとき、いつものように退屈ものを予想した彼女は編物を始めた。彼女はきちんと聞いていなかったということであろう。しかし物語が陰険になるにつれて、この時は「編んでいた靴下を下に置いてナタナエルの目をじっと見た」(32)。つまり聞くようになったのである。視覚と聴覚のこの結びつきは、砂男の存在を音で知ったナタナエルの知覚の仕方にも確認することができる。確かな音を聞いたナタナエルは、その音に触発される形で砂男の姿をあれこれ想像し、そうすることで砂男を見た

のだった。

見ることにつながる聞き方、あるいは聞くことにつながる眼差しがあるとするならば、次なる疑問はその対象である。そういった目や耳は何を知覚するのであろうか。別の言い方をすれば、生そのものであるような視覚は何を捉え、その際に聴覚はどのような役割を果たすのであろうか。

4. 真実としての音、真実の似姿としての像

作品で描かれる知覚の問題において、重要なのは語りを巡るメタ次元での語りである。知覚したことをいかに表現するかという問いは冒頭の手紙—ナタナエルが事情を語る手紙—によってすでに暗示されているが、語り手の登場によりさらに明確になる。語りを動機付ける状況とそこから生まれる語りについて、語り手は次のように言う。

親愛なる読者よ！あなたの胸と感覚と思考をすっきり満たして他のすべてを忘れさせてしまうような何かを、きっと経験したことがあるでしょう。それはあなたの中で煮えくり熱くなったはずだ。血は沸騰する灼熱となって血管を駆け巡り、頬を高揚させただろう。あなたの眼差しは他の目には映らない形象を空虚な空間において捉えようとでもするかのように奇妙になったのだが、その語りは暗いため息へと溶けてしまった。すると友たちが尋ねただろう。「どうしたんです？—何かあるのですか？」さてあなたは心の中の像を燃えるような色に影に光でもって言い表したくて、ただ始まりをつかもうと言葉を探すのに苦労しただろう。しかしそれはまるで、あなたが最初の言葉でもって、それが電気ショックのごとくすべての人々に衝撃を与えるように、起こったあらゆる驚嘆すべきこと、素晴らしいこと、驚愕すべきこと、面白いこと、恐ろしいことをきちんと言い当てねばならないかのようなようだった。しかしどの言葉も、語りを可能にしたあらゆる言葉は、あなたには色褪せて冷たく、死んだように見えたのだ。あなたは探しに探し、どもり、つかえる。(25f、下線筆者)

このように言った後で、語り手は絵画との比較を行う。画家であれば、筆でもって内面の像の輪郭を描き、そこに少しずつ色を足しながら「様々な形象の生き

生きとしたりごった返し」(26)を表すことができるであろう。結局、語りはじめに困った語り手は、ナタナエルの手紙を最初に置くことにした。それを輪郭に見立て、画家のごとく色を足すつもりで語ろうと言う。

そうしたら私にもいくつかの姿を肖像画家のように捉えることができるかもしれない。あなたがオリジナルを知らぬまま、それに似ていると思うほどに。まるであなたがその人物をしぼしぼ本当の目でもって見たかのように。もしかしたらあなたは、親愛なる読者よ、そうしたら信じてくれるかもしれない。実際の人生ほど奇妙で不思議な突拍子もないものはないということ。そして詩人はそれを、ただ曇った鏡の暗い反映の中でのみ捉えられるであろうことを。(27)

この語りについての語りでは、芸術ジャンルとしての文学のメディア性が問われているが、その特徴をまとめるとすれば、以下になるだろう。文学では心の中の形象(Gestalten)を語ろうとしても、その言葉はため息(Seufzer)になってしまう。語りはつかえ、どもってしまう。文学にできるのは、せいぜいが曇った鏡に映る形象の像を浮かび上がらせることなのだ。語り手が物語の始めをつかめず、結局ナタナエルの手紙でもって語りはじめるとき、そしてその手紙がローターに事情を物語るものであるとき、そこには、文字を使った語りにおいて浮かび上がる形象は、合わせ鏡に映る像のようなものであることが暗に示されている。先の引用において、文学の題材が「実際の人生」であること、そしてその本質を見抜けるのが詩人であることがほのめかされていることも見逃せない点である。この場合、形象は実人生と理解してもよく、文学は実人生そのものではなくその像を描く芸術メディアとなる。

1800年頃のドイツ語(Sprache)に関して、フリードリヒ・キットラーはその鋭い洞察力で文字と発音の新たな結びつきを指摘している。それまで書かれた文字がまずもって視覚的に「見るもの」であったのが、突如、発音の対象になった。その際に媒介的役割を負ったのは自然とイコールで結ばれるような存在としての母親である。母親が書かれた単語を発音することによって、子供たちは文字を絵のように読むのではなく、発音するものとして学ぶようになった。かつてはどのように書かれたかによって同じ単語でも違う文脈において理解されたのだが、

今やどのように書かれようが、一つの単語は発音を通して常に同じ意味で、つまり同じシニフィエとして理解されるようになったのである。キットラーは、こうした音と連結された言葉が文字テキスト内に意味 (Sinn) の世界を作り出すことを可能にしたと言う。解読されねばならない象形文字のごとき言葉によって作り出された、言葉の背後にそれとは独立して存在する意味の世界。文字テキストにおいて、解釈の対象となる精神といったものが生まれたのである⁷⁾。

音を媒介にした言葉と意味の連結において重要なのはしかしながら、肝心の音がいわば透明なメディアとして機能し、意識されないことである。読者は音を内面化し、言葉を意味として読む。ただし音ならぬ言葉、言葉ならぬ音とでも呼べるような言葉が少なからずある。「ああ (Ach)」や「ため息」である。キットラーに言わせれば 1800 年頃のドイツ文学はため息とともに生まれたということであるが⁸⁾、それは芸術表現手段としての音のメディア性と関連していた。周知のようにドイツロマン派の音楽において絶対音楽なる理念—現実とは切り離された、音楽以外の何物でもない音楽という考え—が打ち立てられたが、その根本にあったのは音楽こそ現実を超越することができるという器楽音楽観であった。絵画も文学も現実の世界から完全には抜け出すことができない。音声だけからなる詩や、色や形だけからなる絵画などは、当時はまだ存在していなかった。これらのジャンルが現実の像を描く一方で、音楽こそはそれを超越した世界を表現できるとされたのである⁹⁾。こうした理解は、文学や絵画が実人生という真実の像、あるいは実人生における真実の像を描くのに対して、音楽はそうした真実そのものの表現を可能にするという考えにつながったのではなかろうか。当時のドイツ文化圏に誕生した音楽の聴衆のイメージが、目を閉じて一心不乱に聞き入るといったものであるとき、その音楽に対するほとんど擬似宗教的なハビトゥスは、音楽が真実そのものないし、いわゆる「深い意味」として聞かれたことを示唆している¹⁰⁾。音楽は選ばれた者のみ理解することのできる、ある種の宗教的啓示であったのだ。ホフマン自身も音楽家・音楽批評家としてこうした当時の音楽をめぐる言説に加担していた。『ベートーベンの器楽音楽』(1813 年執筆)と題されたエッセー

7) Kittler (1995)、37~68 ページ。

8) Kittler (1995)、11 ページ。

9) 岡田 (2005)、160~161 ページ。

10) 岡田 (2005)、161~162 ページ。

に、「器楽音楽はあらゆる芸術の中でもっともロマン的である」と記したことは有名であろう¹¹⁾。他の芸術（詩）の助けを借りることなく、そこにだけ認めうるこの芸術の本質を純粋に語る器楽音楽こそが、外側の感覚世界とは別の、未知の国を誕生せしめることができるのである。そこで人々はあらゆる特定の感情から離れて、言うに言われぬ憧れに身を任せることができるのである、ともホフマンはエッセーに書いていた。

以上の理解が正しければ、要するに、文学が実人生という真実の像のメタファーであるときに、私たち読者は作品における様々な音を真実そのもののメタファーとして聞くことが、あるいは聞くように読む（見る）ことが可能なのだ。詩人が実人生を語ろうとしてもため息になってしまうとき、そのため息が実人生という真実そのものであることを読みながら（目で文字を追いつつ）聞くと言ひ換えてもいい。ではそのようなため息とは、どのような時に発せられ、どのような真実を含んでいるのだろうか。

この真実の音に接近するためには、私たちは作品中にそれに触れる二人の人物に注目しなければならない。ナタナエルとオリンピアの二者である。まず前者から検討していこう。それ以上の語りを不可能にするようなため息を、ナタナエルはコッポラから双眼鏡を買った直後に聞いている。

奇妙にナタナエルを横目で見ながらコッポラは部屋を去っていった。ナタナエルには彼が階段の上で大声で笑っているのが聞こえた。「もしかしたら」とナタナエルは思った。「僕がこの小さな双眼鏡にきつとあまりにも高い代価を支払ったから彼は僕を嘲笑しているのだ—あまりにも高い代価を！」—小さな声でこう言ったとき、まるで深い死の吐息が恐ろしげに部屋中に響いたかのようだった。心の中の不安のあまり、ナタナエルの呼吸が止まった。—しかし彼はそのように深々とため息をついていたのは自分だったことに気づいた。(36)

確かにナタナエルは物語の最初から自分を覆う暗雲に気付いており、この意味

11) E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1, hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1993, S. 52-61, hier S. 52. このエッセーは1814年に出版された『カロ風幻想曲』の「クライスレリアーナ」に収められている。

で音を「正しく」聞いていた人物であった。コッポラから双眼鏡を買う前に書いたクララとの恋愛が悲運に終わる詩作品も、彼の行く末をまさに言い当てていたと言ってよい。それを裏付けるようにナタナエル自身が、その作品を書き終えて朗読した際に驚愕して「恐ろしいこの声は誰だ？」(31)と言っている。彼が「何らかの自分自身の外側にある高次の原則の働き」(29)によってその作品を完成させていたのだとすれば、彼にも詩人としての素質があったことになる。

こうして存在を証明する音は、真実の音としても効果を発揮していく。コッポラとコッペリウスが同一人物であるということをナタナエルがその声によって知ったとしても、何ら不思議はない。オリンピアに求婚しようと母に贈ってもらった指輪を持ってスパンツァーニのもとへ急ぐと、誰かが激しく怒鳴りあっているのが聞こえたが、「それはスパンツァーニとあの恐ろしいコッペリウスの声であった」(44)。言いようのない不安に駆られながら扉を開けるとそこには、木製人形オリンピアを間に挟んでまさに教授と取っ組み合いをしているコッポラの姿があったのだ。しかしそもそもナタナエルがコッポラから双眼鏡を買った際に、なぜその声から彼の正体に気付かなかったのだろうか。コッポラの話すつたないドイツ語が („Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab’ auch sköne Oke – sköne Oke!“ 35)、人間の言葉というよりは動物的な音になっていたせいで、声とは認識されなかったからであろうか¹²⁾。音を存在証明の引き合いに出すナタナエルなら、コッペリウスとコッポラの声が同質のものであることにもっと早く気付いてもよかったのである。もしかしたら、語り手が「ナタナエルの文学は実際、とても退屈なものだった」(30)と言うように、ナタナエルが「真の意味で」詩人ではなかったことと関係しているのかもしれない。

さてオリンピアのため息はどのように理解すべきなのであろうか。まず該当箇所を引用するが、以下はスパンツァーニ主催のパーティーでの恋人たちの語りである。

ナタナエルはオリンピアの横に座り、彼女の手を取ってすっかり燃え上がり感激しながら自身の愛を言葉にした。その言葉は彼自身にもオリンピアにも、誰にも

12) 「人間的」な標準語と「動物的」な方言について、Kittler (1995)、47～55 ページを参照。

理解できなかった。いやオリンピアには理解できたかもしれない。というのも彼女は彼の目を直に見つめ、彼の言葉と言葉の間に「ああーああーああ！」とため息をつき、それに続いてナタナエルはこう言ったからだ。「素晴らしい、神々しい女性よ！一愛という約束のかの地の輝きよー私の存在のすべてが反映している深い心情の持ち主よ」といったことだ。しかしオリンピアはただひたすら「ああ、ああ！」とため息をつくのだった。(39f.)

オリンピアが真実の音を発していたのであれば、誰にも理解できなかったナタナエルの愛の言葉をただ一人彼女だけが理解できたとしても不思議ではない。真実の音が恋人たちの愛の会話で鳴り響くことは、実人生における愛の持つ意味を示唆しており興味深い、よりによってそれが木製人形のオリンピアに由来するということは、何を意味しているのであろう。彼女こそが人間の生ということになるのだろうか。

5. 概念としての音

オリンピアと実人生の関連について理解する鍵は、ナタナエルの発狂にある。彼は二度発狂するが、最初は愛するオリンピアが木製人形であることが明らかになり、スパンツァーニが床に転がったその血まみれの一对の目をナタナエルに投げつけ、それが彼の胸に命中したときである。二度目の発狂は市庁舎の展望台から遠くの茂みを眺めようと双眼鏡を取り出し、それでもって不意にクララを覗き、「間もなく転がる目から大量の炎が燃え上がりほとぼしった」(48)のを見たときである。この二度の発狂について、一度目はオリンピアが人形であることを知ったためであり、二度目は人間であるはずのクララが人形であることを悟ったからと説明されることがあるが¹³⁾、このことからナタナエルの発狂がオリンピアの存在を通して実人生に触れたことに由来すると言えないであろうか。ナタナエルの発狂が二度とも視覚を通して実人生に触れることによって引き起こされたのであれば、彼はおそらくその真の姿を見たのである。彼が市庁舎の塔から身を投げ、その人生を破滅に終わらせるのも、オリンピアの生みの親である砂男コッペリウス＝コッポラと目と目が合うことがきっかけになっている。ナタナエルの見

13) 尾張 (2000) を参照。

た実人生とは真の姿において、目が抉られること、つまり死そのものであったのかもしれない。オリンピアの目がまさに死そのものであったように。そして彼女の目が抉られたように。

いずれにせよ、ナタナエルが実人生の真実を見たとするならば、彼はその音も聞いたのであろうか。見ることと聞くことがイコールで結ばれるならば、実人生に触れ、正気の境界を越えて発狂する瞬間にナタナエルは真実の音を聞いたに違いない。しかし残念ながら肝心の発狂シーンにおいて、ナタナエルが聞いた音についての描写はない。私たち読者にはその音が聞こえないのである。このことは何を意味しているだろうか。これは真実の音は現実には聞こえないことの証左ではあるまいか。つまり例えば作品中のため息は概念としてのため息であって、一人一人の呼吸と結びついた多種多様な響きを持ったため息とは区別される、「ため息」という文字の背後に概念として存在するような音なのだ。私たちがこの言葉を発音するとき、その妥当性を判断する基準となるような、この文字の背後に絶対的に正しい音として概念的に存在する音。

ナタナエルの聞いたかもしれない音について作品は沈黙する一方で、彼の発狂シーンは音響効果に満ちている。それを特徴付けるのは、一度目は彼の動物的な叫び声であり、二度目はそれに加えてクララの恐怖の叫び声、彼自身とコッペリウスの笑い声である。

その時、狂気が燃えるような激しい爪を突き立ててナタナエルを襲った。それは彼の心に入り込み、感覚と思考を引き裂いた。「わあーわあーわあ！一火の輪よ一火の輪よ！回れ、火の輪よ一面白い一面白い！一木の人形、わあ、きれいな木の人形、回れ」一そう言って彼は教授に飛びかかり、首を絞めた。[...] ナタナエルは恐ろしい声で「木の人形、回れ」と叫び続け、握りしめた拳を振り回していた。[...] 彼の言葉はひどい動物的な咆哮の中に消えていった。(45)

その時、彼の脈と血管がひきつった一死んだように青ざめてナタナエルはクララを見つめた。[...] 駆り立てられた動物のように彼は恐ろしく叫び声をあげ、宙を高く飛び、ぞっとするような笑い声をあげて、大気をつんざくような音色で叫んだ。「木の人形、回れ一木の人形、回れ」[...] ロターは荒れ狂う者が暴れるの

を聞き、クララの恐怖の叫びを聞いた。[…] 誰かが暴れる者を取り押さえようと塔に上がろうとしたが、コッペリウスは笑って言った。「は、は一待ちたまえ、あいつは自分から降りてくるだろうよ。」そして他の人々と同じように見上げた。(48f.)

笑い声や叫び声、動物的な声というのも、音と言葉の中間に位置するような何かである。特に笑いに関しては、作中にはナタナエル、クララ、コッペリウス＝コッボラ、スパランツァーニの様々な微笑みや哄笑が存在する。こうした笑い声や叫び声もため息同様、実人生を凝縮したような真実の音として捉えることが可能であろう。ナタナエルが発狂の直前に聞いたであろう音そのものは言葉で表現できないにせよ、笑い声や叫び声の背後にある概念としての音でもって作品はその像を聴覚的にも表そうとしているのかもしれない。笑い声や叫び声も語りの言葉がどもり、つかえるときに発せられるからである。

6. 文字文化時代の感覚の布置

以上の考察をふまえ、あらためて 1800 年前後の音読から黙読への移行を思い起こすとき、声があつたと言うだけでは不十分な、複雑な事柄の側面が浮かび上がってくる。それは音の内面化である。キッターの主張するように、この頃から顕著になる文字と発音の結びつきが人々をして文字の背後に精神を読み取ることを可能にしたのであれば、音読から黙読への移行は、実際に声に出す発音行為から、心の中でのそれへの変化を意味していた。概念としての音が媒介になって、文字は精神を獲得したのであった。

この音の内面化は、視覚による聴覚の支配とも言い換えられるかもしれない。読む行為は視覚で文字を追いつつながら、実質的な響きを持たない概念として存在する音を心の中で「聞く」ことであつたからである。冒頭の手紙において、砂男コッペリウスを通して抉り取られる目、あらゆる食事を不味くする毛深い拳、父の部屋から漏れる煙、砂男の到来を予期させる雰囲気などのモチーフが描かれることによって五感がテーマ化されているにも関わらず、作品の後半になると視覚と聴覚以外の感覚が明らかに視覚というメディアを通して現れるのは偶然ではあるまい。双眼鏡を通して見るオリンピアがナタナエルの目に生き生きと現れるとき、

そこにあるのは触角的視覚と言うべきものである¹⁴⁾。そこには文字文化時代の視覚を頂点とした感覚のピラミッドが現れている。

作品が示すのはしかしながら、結局のところ、双眼鏡というメディアを通して見ることによって、現実が見えなくなっていく主人公の破綻の物語である。『砂男』を人形愛の詩学的言説との関連で論じる尾張充典は、西垣通のヴァーチャル・リアリティー論を参考にしながら、ナタナエルの破綻は彼が肉体と切り離された脳髄の世界を増幅させたからであるとしている。オリンピアや砂男に体现される虚構の世界にリアリティーを見出し没頭していくナタナエルは、「視覚と欲望の増幅装置である双眼鏡によって」¹⁵⁾、決定的に現実認識から乖離していった。それまで物語るに値しないという意味で普通の大学生活を送っていたナタナエルは晴雨計売り師コッポラがひょっこり現れて以来、暗い夢に沈んでしまう。もはや「あらゆるものが、すべての人生が彼にとって夢と予感になってしまった」(29)。それ以後、彼の現実の世界は触れたり味わったり臭いの嗅ぐことのできない虚構の世界に浸食されていく。否、双眼鏡を通して見るオリンピアには触れることができるのではなかったか。しかしそれは、実は視覚という感覚装置のバイアスのかかった、虚構の世界での体験といってよい。人形に生きた人間を見る目は、現実の世界を見る目とは区別されるものである。ナタナエルがその五感で体験した事柄は、虚構の世界での出来事なのだ。幼少期、コッペリウスに触れられたあらゆるものが不味くなったのも、つまるところその風貌に端を発してナタナエルが構築した虚構の世界での感覚なのであった。

視覚を頂点とした感覚のピラミッドにおいて聴覚が聴覚的視覚として、つまり聴覚像を見ているような聞き方として立ち現れるとき、それは触角的視覚が実際には「触っていない」、つまり現実のありように触れていないのと同様に、現実の音を聞くという行為に結びついていない。ナタナエルはオリンピアの発する音を、声として聞くことで、その人形として発する音を聞かなかつたのである。こうした聞き方は、作品の読者にも共通するものがある。読者が作品を読みながら聞いているのは、概念としての、抽象的で実際には響かない音なのだから。このよう

14) 尾張 (2000)、59 ページ。

15) 尾張 (2000)、66 ページ。

な「聞き方」は聴覚の拡張と捉えることもできるが、同時に狭窄でもあろう¹⁶⁾。そうした聴取態度が聞く者を現実から乖離させる可能性あるいは危険性は、否定できないからである。『砂男』における聴覚の世界は、文字文化時代以後の電子文化時代に生きる私たちにも通じる、メディアによる現実認識の変容という大きなテーマに関わる、一考に値する問題を提示している。

7. 参考文献

7.1. 一次文献

Hoffmann, E. T. A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 3, hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1985.

Hoffmann, E. T. A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1, hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1993.

7.2. 二次文献

Gess, Nicola: Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800. 2. verb. Aufl. Freiburg i. Br. u. Berlin (Rombach) 2011.

Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme. 3. vollst. überarb. Aufl. München (Fink) 1995.

Zenger, Erich: „Gib deinem Knecht ein hörendes Herz!“ Von der messianischen Kraft des rechten Hörens. In: Thomas Vogel (Hrsg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. 2. bearb. Aufl. Tübingen (Attempo) 1998, S. 27-43.

岡田暁生：西洋音楽史（中央公論社）2005年。

小黒康正：トボス「水の精の物語」における妙音の饗宴—アイヒェンドルフ文学をめぐる—〔九州大学独文学会『九州ドイツ文学』第22号、2008、1～31ページ〕。

尾張充典：詩学としての人形愛—E・T・A・ホフマンの『砂男』—〔九州産業大学『経営学論集』第10巻、第4号、2000、49～69ページ〕

ウォルター・J・オング（桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳）：声の文化と文字の文化（藤原書店）1991（原著は1982）。

16) 尾張は双眼鏡の機能が視覚の拡張にあると同時にその狭窄にもあることを見抜いている。尾張（2000）、64ページ。

マーシャル・マクルーハン（森常治訳）：ゲーテンベルクの銀河系 活字人間の形成（みすず書房）1986（原著は1962）。

マーシャル・マクルーハン（栗原裕、河本仲聖訳）：メディア論 人間の拡張の諸相（みすず書房）1987（原著は1964）。

山本賀代：ゲーテの小説における読書する主人公たち（1）－『若きヴェルターの悩み』と『親和力』－〔大阪大学ドイツ文学会『独文学報』第18号、2002、1～24ページ〕。

山本賀代：ゲーテの小説における読書する主人公たち（2）－ゲーテの小説と読書革命－〔慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会『ドイツ語学・文学』第42号、2006、77～106ページ〕。

（こばやし・わきこ 学習院大学文学部准教授）

Töne als Begriff und Wahrheit: Die auditive Welt im *Sandmann* von E. T. A. Hoffmann

WAKIKO KOBAYASHI

Wenn die Umwandlung der Leseverhältnisse um 1800 vom kollektiven Lesen (Vorlesen) ins individuelle, stille Lesen sich durch den Verlust der Stimme charakterisieren lässt, so lenkt dies die Aufmerksamkeit auf den Reichtum an akustischen Elementen in den Erzählungen der Schriftsteller der Romantik. Dazu zählt *Der Sandmann* (1816) von E. T. A. Hoffmann, der durch die Konzentration auf das Motiv des Auges zwar vor allem die Sehkraft, aber doch auch das Gehör und andere Sinne einbezieht. Die Qualität der auditiven Welt im prosaischen, einer schweigsamen Lektüre angemessenen Text und ihre Bedeutung gilt es in diesem Aufsatz zu analysieren, um Einsichten in die Disposition der Sinne in der damaligen Zeit zu gewinnen.

Die Rekonstruktion der auditiven Welt des Textes zeigt zunächst die ontologische Bedeutung von Tönen. Den Grund für die Überzeugung, dass die gräßliche Märchengestalt des Sandmanns tatsächlich existiere, liefert Nathanael nichts anderes als die Geräusche, die der Sandmann etwa beim Hinaufsteigen der Treppe sowie durch das Aufreißen der Stubentür macht. Bemerkenswert ist dabei Nathanaels Rezeptionshaltung, die nämlich darin besteht, dass das Hören zum Sehen wird: Ohne den Sandmann je gesehen zu haben und nur durch das Gehörte motiviert, fängt Nathanael an, sich seine Gestalt in allerlei möglichen Formen vorzustellen. Diese imaginierten Bilder als Hörbilder beeinflussen den schlechten Eindruck, den Coppelius auf Nathanael macht, seit seiner nächtlichen „Lauscherei“, bei der der Sandmann sich als der alte Advokat erweist.

Das Motiv des Sehens durch das Hören tritt dann erneut nach der Begegnung Nathanaels mit Olympia in einer veränderten Form auf. Er findet in ihr eine ideale ZuhörerIn, die ihm „mit starrem Blick“ ins Auge sieht, „ohne sich zu rücken und zu bewegen“, während er ihr seine Dichtungen stundenlang vorliest. Das Sehvermögen steht im Übr-

gen für das Leben bzw. den Tod, etwa wenn Olimpias Blick von Nathanaels Freund Siegmund „ohne Lebensstrahl“ bezeichnet wird. Im Text geht es also um das Sehen, das dem Leben gleichzusetzen und zugleich das Hören wäre.

Ein so verstandenes Sehen überlappt die Rede über die Erzählung auf der Meta-Ebene im Text; dies ist allerdings nur zu verständlich, denn das Auge stellt gerade das wichtigste Organ für das stille Lesen dar. Bei der Überlegung zu medialen Bedingungen von Literatur stellt der Erzähler fest, dass die Rede beim Versuch einer Erzählung durch das Erfinden von inneren Gestalten in „dunkle Seufzer“ zerfließt. Diese Rede wird zum Stottern und Stammeln. Der Dichter kann nicht „das wirkliche Leben“ selbst erzählen, sondern kann es „doch nur wie in eines matt geschliffenen Spiegels dunklem Widerschein“ auffassen.

Der Gedanke, dass hinter einer sprachlich konstruierten Welt noch eine andere als „wirkliche“ existiere, die durch Seufzer nur angedeutet werde, entstand, laut Friedrich Kittler, im Aufschreibesystem um 1800, in dem die Sprache als Zeichen für den dahinter vorausgesetzten Geist bzw. Signifikat Gegenstand für die Interpretation wurde. Von Bedeutung ist seine These, dass dies durch die „mütterliche Alphabetisierung“ zustande gekommen sei. Durch mütterliche Mäuler seien die Schriften Zeichen für die Lautierung worden. Ihm zufolge sei das Wort mit dem begrifflich vorgestellten Laut verbunden worden.

Die Töne im *Sandmann* lassen sich als solche begriffliche verstehen, die keine materielle Klangqualität haben. Sie tragen zugleich die Wahrheit im Text. So ist es Nathanael, sein tödliches Verhängnis vorwegnehmend, als halle „ein tiefer Todesseufzer“ durch das Zimmer, gleich nachdem er Coppola ein kleines Perspektiv abgekauft hat. Zur Aufdeckung der wahren Gestalt von Coppola als Sandmann-Coppelius wird er ebenso durch Töne veranlasst: Er hört auf dem Flur die Stimmen von Coppelius und Spalanzani und sieht im Zimmer Coppola und den Professor. Fragt man nach dem Grund des zweimaligen Wahnsinnigwerdens von Nathanael, so fällt der wiederholte Seufzer („Ach!“) der wortkargen Olimpia auf. Sein Verrücktwerden wird doch beide Male durch die Wahrnehmung der Holzpuppe veranlasst. Hat er vielleicht die in Olimpia verkörperte Wahrheit gesehen, für die keine Rede taugt? Wenn er sie gesehen hätte, liegt es nahe,

dass er sie gehört hätte. Doch schweigt der Text über ihre Töne und trägt deren begrifflichen Sein Rechnung. Auf die Existenz solcher unhörbaren Töne wird nur hingewiesen: Die entscheidenden Wahnsinn-Szenen sind durch tierisches Gebrüll, Geschrei sowie Lachen charakterisiert, also durch Laute, die hörbar werden, wenn die Rede ins Stottern und Stammeln gerät.

Berücksichtigt man die Töne als Begriff und Wahrheit im Text, die als solche nicht zu hören, doch dadurch entstanden sind, dass die Sprache mit Lauten verbunden wird, so bedeutet die Umwandlung der Leseverhältnisse um 1800 vom lauten ins stille Lesen zwar den Verlust der Stimme; doch andererseits geschieht vielmehr gerade dadurch ihre Verinnerlichung. Man las nicht mehr laut vor, sondern still im Innern, den Signifikat (sprich den Geist) hinter den Wörtern lesend, dessen Existenz durch den mit ihnen verbundenen Laut verbürgt wurde. Darin spiegelt sich die Disposition der Sinne in der damaligen Zeit wider, die mit dem Augesinn an der Spitze hierarchisch gegliedert war. Das Hören als auditives Sehen nahm dabei wohl den zweitwichtigsten Platz ein, das doch nun durch den Einfluss des Auges nicht unbedingt immer der Wahrnehmung der Realität diente.