

## 「愉しく、望ましいおしまい」は訪れたのか

### E. T. A. ホフマンのメールヒェン『マイスター・フロー』の結末試論

小崎 肇

#### 序

ホフマンのメールヒェン『マイスター・フロー』(1822)<sup>1</sup>についてハイネが読了後さっそく以下のように報告しているのは、よく知られている。

この作品の第一章は神がかり的すばらしさである。そのほかの部分是不愉快だ。この本には筋がない。大きな中心もない。内的なつながりもない。製本職人がその本の原稿を意図的にめちやくちやに挿入したとしても、きっと気づかれはしないだろう。<sup>2</sup>

強烈な政治風刺が織り込まれているという噂で注目されていたメールヒェンに期待を膨らませていたハイネは、実際に出版された作品に肩透かしを食らわされたようである。そのような風刺的表現は作中になく、筋があるのかどうかも疑わしく思えたい。

実際のところ当時の版は当局の検閲にあい、一部削除された上で出版された。しかし20世紀に入り、検閲削除された部分が発見され、完全な作品として発表されたにもかかわらず、ハイネの評価はその後も引用され続けた。それは、完全な形でもなお、この作品が錯綜したアラベスク模様のように複雑な構造をしていたからだ。さらに、部分的な矛盾が指摘されており、不完全な作品として低く評価されていた時期もあったという。<sup>3</sup>

だが、矛盾する部分については完全な失敗ではなく、依然として解釈の余地が残っているのではないだろうか。データーディンクは、登場人物ペレグリーヌスの性格描写に関する矛盾について、出版社との原稿のやり取りの際の事情を考慮しつつ考察している。当時ホフマンの体調不良が重なり、原稿は三回に分けて出版社に送られた。その際、以前の原稿の写しなどをホフマンは残しておらず、全体的な推敲は行われなかった。そこでデーター

<sup>1</sup>『マイスター・フロー』からの引用は E. T. A. Hoffmann: *Meister Floh*. 1979. に拠る。以下、同書からの引用は本文中に(SP 675)と頁数を示す。

<sup>2</sup> Heinrich Heine: *Briefe aus Berlin*. 1973, S. 51f.

<sup>3</sup> Vgl. H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*. 4. Teil. 1956, S. 628.

ーディングは、ペレグリーヌスの性格描写、例えば女性に対する態度や発言の不一致を挙げる。そして、この矛盾は後半の原稿を書いた際に、新しいコンセプトを付け加えるために生じたのだと解釈した。<sup>4</sup>

彼の考察は、作品の背景を詳しく踏まえた上で、新しい観点を提示している。さらに、矛盾した部分を単に欠点としてとらえるのではなく、作品理解の新しい手がかりとしている。本論では同じような方法を元に、『マイスター・フロー』の結末部分についての解釈を試みる。この作品の結末には断片的な部分や、ちぐはぐな描写が散見される。ホフマン自身、「病気の作者の衰弱」<sup>5</sup>が読み取られるかもしれないと恐れており、この結末が不完全であるという印象を与えている。しかし、無理に直すことをためらう作者の胸には、自分がこの結末に込めようとしたものは表されている、という自負もあったのだろう。その作者が「愉しく、望ましいおしまい」(ein fröhliches und erwünschtes Ende)(SP 814)と締めくくった結末には、それなりに意味が含まれているのではないか。本稿では、結末の中にある流れの分断や、一貫しない部分を分析しながら、「内的なつながり」の再構成を試みる。

## 1. 大広間での王の復活 — 結末前半部

### 1.1. 大団円の布石

結末の前半は、作中で平行する二つの流れの一方、いわゆる現実ではなく、メールヒェンの出来事とみなすことができる。この場面を考察する際、参考となる二つの作品を挙げておきたい。一つはモーツァルトのオペラ『魔笛』(1791)。二つ目はゲーテの小説『メールヒェン』(1795)である。両作品の結末は、演出面で類似しており、『マイスター・フロー』にも大きな影響をあたえていると思われる。

結末前半で登場するのは、フランクフルトに住む男ペレグリーヌスである。タイトルになっているノミの統領マイスター・フローとともに、作中で不思議な出来事に遭遇してきた。そんな折、ペレグリーヌスは知人の娘レースヒェンと出会い、恋に落ちる。時を同じくしてマイスター・フローはペレグリーヌスの前から突然、姿を消してしまう。ついに、ペレグリーヌスへの愛をレースヒェンが告白したとき、彼の心を襲ったのは、「不気味で奸智にたけたデーモン」(SP 802)の誘い、レースヒェンが自分を裏切るかもしれないという猜疑心だった。しかし、愛する娘の青い瞳と目があつた刹那、すべてを見通すレンズの力を使うことを冒険的な行いだとペレグリーヌスは感じる。

ここまでの展開は、ペレグリーヌスが新たな認識を獲得し成長した瞬間と一般に解釈されている。<sup>6</sup>フランクフルトの中心地に住んでいながら、人間関係を断ち、外界と隔離した生活を送っていた青年は、一人の少女によって真実の愛を知り、より優れた人間性を獲得

<sup>4</sup> Vgl. Klaus Deterding: *E. T. A. Hoffmann*. Bd. 2, 2008. S. 32-39.

<sup>5</sup> E. T. A. Hoffmann: *Briefe 1814-1822*. 2004, S. 238.

<sup>6</sup> Vgl. Wulf Segebrecht: *Zwischen Famagusta und Frankfurt am Main: Meister Floh*. 1996, S. 155.

する。そして、次に続く大広間にいたる展開は、ペレグリーヌスの成長をメールヒェンの世界に置きかえて再現しているというわけである。では、まず場面の形態的な特徴について見ていきたい。

フランクフルトの自室にいたペレグリーヌスは、再び彼の目の前にあらわれたマイスター・フローの言葉どおりに意識を失う。そして再び目覚めたとき彼のまわりには、自室とは全く違う空間が広がっていた。ここでペレグリーヌスは不思議な声から、彼の周りでこれまで起こった出来事が、メールヒェンの王セカキスの過失とそれに乗じたデーモンが原因であることを知る。そして、どこからともなく聞こえてきた「奇跡は成就し、その時が来た」(Das Wunder ist erfüllt, der Augenblick ist gekommen.)(SP 809)という言葉とともに、場面は巨大な炎によって変化し、あまりの広さに端が見えないほどの大広間に、セカキス王としてペレグリーヌスは玉座のそばに登場する。その場面転換が以下である。

しかし、その激しい火の玉に穏やかな芳香が広がっていき、炎は収まり、やさしい月光になっていった。

ペレグリーヌスは再び、壮麗な玉座の上にいることに気づいた。インドの王がまとうような華やかな衣装に身を包み、頭には輝く王冠をかぶり、王錫の代わりに意味ありげな蓮の花を手にしていた。玉座は見渡すことのできない広間に備えてあり、そこにある何千もの円柱は、すらりと天高く伸びた糸杉だった。(SP 809)

突然炎に覆われた部屋は、その炎が収まるにつれて屋外の景色へと変わる。そしてペレグリーヌスは自らが風変わりな姿に変わっていることに気づく。この場面転換は、大団円へと進んでいく一種の演出と言えるだろう。『魔笛』やゲーテの『メールヒェン』でも似たような転換が用いられている。『魔笛』最終場では、闇夜の中、岩場にやってくる夜の女王たちを突然の場面転換がおそう。雷鳴と嵐(Donner, Blitz, Sturm)によって闇が取り払われ、ザラストロの登場とともにその場は陽光に満ち(in eine Sonne)、その周りには大勢の僧侶たちが集まっている。<sup>7</sup>『メールヒェン』のクライマックスでは、地下を滑るように動く「寺院」(Tempel)が動きを止めると、今度は上昇を始め、ついに地上へとその姿をあらわす。<sup>8</sup>闇夜のように視界が狭い、あるいは地下の閉じられた空間から、突如として開かれた空間へと転換する。さらにその転換した場は壮麗な景色となっている。『魔笛』では、すでに述べたように、大勢の僧侶が待ち構えており、『メールヒェン』では、地下の寺院の上昇中に巻き込んだ小屋の残骸が、魔法のランプの光によって美しい祭壇となる。<sup>9</sup>また、この転換は、人知を超えた力によって引き起こされ、厳粛かつ壮麗な雰囲気をつくりだす。ここから『マ

<sup>7</sup> Vgl. W. A. Mozart: *Die Zauberflöte*. 2006, S. 163-165.

<sup>8</sup> Vgl. J. W. Goethe: *Das Märchen*. 1988, S. 235f.

<sup>9</sup> Ebd.

イスター・フロー』の場面転換が二つの例と同じ手法を用いていることがわかる。

さらに、ペレグリーヌスの風変わりな姿が次に続く展開を暗示する。異国の王がまとうような豪華な衣に身を包み、王錫の代わりとして手に持っている蓮の花。これは、ペレグリーヌスの中に眠っていた「ザクロ石」(Karfunkel)(SP 809)が彼の内面的成長によって力を取り戻し、王セカキスがペレグリーヌスの身体をかりて具現化した姿である。メールヒェン世界の統治者であることを示すその姿は、ある種の品格を備えており、『魔笛』のザラストロの姿が重なる。<sup>10</sup>この形態的な類似は、ペレグリーヌスにより何らかの力の行使を想像させ、『魔笛』と似たような展開になるのではないかと推測させる。

このように場面の冒頭で大団円への布石が敷かれている。そして予想どおりにセカキス王の裁きが始まる。ファマグスタにかつて起こった出来事に関与し、状況を悪化させた登場人物たちがあらわれ、それぞれの行為を王はコメントしていく。しかし、ここまで二つの原形と同じように進んできた大広間の場面は、奇妙な人物の登場によって中断される。それは二人の科学者が裁かれるときである。

## 1.2. <いたずら好きの子供> — 二人の科学者

作中に出てくる二人の科学者、スワンメルダムとレーウェンヘークはセカキスの放つ光によって息絶え絶えとなる。自分たちでは畏敬をもって自然のなかにある秘密に近づこうという振りをしていたが、二人の行いは自然に受け容れられなかった。その姿をセカキス王は次のように述べている。

おまえたちが求めた認識はただの幻影だった。そしてその幻影に、知りたがりでいたずら好きの子供のように(wie neugierige, vorwitzige Kinder), お前たちはたぶらかされてしまったのだ。(SP 811)

彼らが、自然の秘密を解き明したと思い込んでいる行為は、畏敬の念や清らかな心に基づいてはいなかった。彼らは、そう思い込みながら自らの欲望に身を任せ、自然の奇蹟を不浄な手でもてあそび、破壊しかねなかったのだ。二人の名前は実在した科学者からとられており、彼ら自身 100 年以上前に死んだと思われている科学者本人なのだとおぼく。その一方で、ノミのサーカスを開催し、映写機のような機械を使って人々を驚かすといったように、当時の科学技術を超え、魔法の域に達する知識や道具を使いこなす。フランクフルトでは科学者として、メールヒェン世界では「魔法使い」(Magier)(SP 704)として、彼らは作中のいたるところに登場し、ペレグリーヌスからマイスター・フローを奪い取り、

---

<sup>10</sup> ホフマンが『魔笛』を愛したのは有名であり、メールヒェンに登場するマイスター的人物のモデルとしてザラストロがしばしば用いられていることがすでに指摘されている。Vgl. Christa-Maria Beardsley: *E. T. A. Hoffmann*. 1975, S. 13.

より強い力を手に入れようと欲する。

従来の研究では、セカキスが下した評価と同様に科学者たちは否定的に解釈されてきた。18世紀から19世紀の転換期、理性と科学の万能性を盾に時代を支配した科学者たちの姿を風刺的に描いたとするもの。<sup>11</sup>あるいはその内面に隠れた欲望に溺れる人間の弱さを示しているなど、<sup>12</sup>滑稽な場面を作中で演出する二人の老科学者が肯定的に受け入れられることはまれだった。

ここで、この場面のモデルの一つ『魔笛』の展開と比較したとき、二人の科学者が息絶えたとしても、大団円の流れとして違和感はない。『魔笛』では、タミーノとパミーナのカップルの受けた儀式が成功し、ザラストロが掲げる秩序の勝利が大団円で高らかに賞賛される。これをより印象づけるために、ザラストロに敵対する夜の女王の団は彼の登場とともにその力を打ち砕かれ、奈落へと沈んでいく。この出来事によって、ザラストロの一方的な勝利が示されており、敵対者は一掃される。

しかし『マイスター・フロー』では、ひとりの人物によってこの展開は予想外の方向へと向かう。ここで登場するのは、フランクフルトでペレグリーヌスの身の回りの世話をしていたかつての乳母アリーヌである。彼女は、自分が女王だと名乗りを上げ、二人の科学者を「かわいい王子」(SP 811)として連れて行くと言明する。まったく伏線なく登場した老婆の発言は突拍子もない。さらに、彼女が二人の科学者たちに近づくと、彼らの姿に変化が現れる。

その兩名はしかし、身の丈 20 センチもあるかなしかといった風に、すっかり縮んでしまっていた。ゴルコンダの女王は、しきりに呻いたりうなったりする赤ん坊を胸に抱き取り、なでたり、甘い声で話しかけたりしていた。やがて、ゴルコンダの女王は彼女のかわいらしい人形を、二つの小さな、実に見事な象牙彫りのゆりかごに寝かせ、揺さぶりながら、歌うのであった。

ねむれねむれ、いとし子よ / お庭にゃ二匹の羊さん / 黒い羊に白羊… (SP 811f.)

二人の科学者は、アリーヌが言ったように小さな赤子となり、ゆりかごへと寝かされる。そして子守唄の後、三人についての言及はなくなる。彼らはどこへ行ってしまったのか。アリーヌの言葉を信じれば、彼女の国ゴルコンダに向かったのかもしれない。一方で、セカキス王もまた、彼らに注意を向けることはなく、残った人々に話しかける。自分の裁定が妨げられたことに言及することなく話し続け、クライマックスを迎える。突然、ペレグリーヌスの恋人レースヒェンがセカキス王の腕の中に現れ、抱きしめられる。そして、二人を祝福するように、鳥が飛び交い、美しい音楽が流れる。少なくとも、この場面だけを

<sup>11</sup> Vgl. Min Suk Chon-Choe: *E. T. A. Hoffmanns Märchen „Meister Floh“*. 1986, S. 75.

<sup>12</sup> Vgl. Segebrecht, ebd., S. 157.

とれば大団円としてふさわしい。一方で、アリーヌと二人の科学者が描かれた場面が、この大団円を迎えるのに似つかわしくないのは一目瞭然である。さらに言えば、その後の彼らの消息が伝えられていないので、せっかくのハッピー・エンドも王の意にそぐわない異分子が混ざりこんだままとなってしまう。なぜそのようなミスマッチが大団円に存在するのか。

### 1.3. ロマン派的理想像としての子供

この場面を解釈するのに有効な突破口になると思われるのは、二人の科学者が小さな赤子のようにになってしまうところである。なぜなら、<子供>あるいは<子供時代>というテーマはこの作品の冒頭ですでに扱われているからだ。ここから、ホフマンにとっても重要なテーマであったことがわかる。

従来の解釈では、二人の科学者としての側面に重きを置いたため、彼らが子供になることはあまり注目されてこなかった。それは、自然科学を扱う者が自らの欲望に駆られ、内的な真実を見失うという点が、セカキス王によって具体化された想像力あふれるロマン派的世界観、自然の内面に迫り人間の秘密に近づこうとする態度の対立項として、きわめて都合がよかったからである。しかし、彼らが最後に赤子の姿になったことは、自然と対立することを暗示してはいない。むしろ自然の秘密に、より緊密な関係にあり、ファマグスタの世界観にふさわしい存在なのだ。

『マイスター・フロー』が発表された19世紀初め、すでに<子供>もしくは<子供時代>は様々な思想に影響を与えていた。その様子は「人類学、哲学、綱領的美学、文学、教育学のテキストにおいて」<sup>13</sup>確認できるといわれる。この状況にいたる端緒とみなされているのはルソーの著書『エミール』(1762)である。ルソーは、「子どものうちに大人をもとめ、大人になるまえに子どもがどういうものであるかを考えない」<sup>14</sup>多くの人々の意見とは距離をおき、独自の権利を持った存在として<子供>について持論を展開する。この発想により、大人になるためにどれだけ速く子供時代を通り抜けるのかではなく、子供の独自性が注目され始めた。その後、ルソーの概念はドイツへと派生していく。とりわけ、彼の言語観、「子どもが話をする前に語っている言語」こそが、「あらゆる人間に共通の自然の言語」だという考え方は強い影響力を持っていた。<sup>15</sup>この考え方は、ヘルダーの修正を経てドイツ・ロマン派へと受け継がれる。例えば、ノヴァーリスにとって「子供時代」は、かつての調和と統一を宿す「理想化された場」であった。それゆえ彼にとって、「詩人」は子供であり続けなければならない。また、初期のティークにとっても子供こそが美しき人間性を象徴していた。初期ロマン派の詩人たちにとって「子供のようであること」

<sup>13</sup> Meike Sophia Baader: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit*. 1996, S.7.

<sup>14</sup> ルソー：エミール 上。1981, 18頁。

<sup>15</sup> 同上, 77頁。

は詩的天才性のために不可欠な要素となっていく。<sup>16</sup>

ホフマンもまた、感受性に優れたこのような理想の子供時代の概念を部分的に認めている。例えば、『見知らぬ子』(1817)という作品に登場する二人の子供は、自然の溢れる田舎の生活の中で詩的な世界を具現化する存在「見知らぬ子」と出会い、人間の中に眠る自然の秘密へと近づく。彼らは不幸に見舞われても、見知らぬ子の慰めにより内面的な充足を失うことなく最後に幸福な生活へとたどりつく。

#### 1.4. 膨張する欲望の空間—『マイスター・フロー』における<子供>または<子供時代>

では、<子供>もしくは<子供時代>の問題は、どのように『マイスター・フロー』に導入されるのか。それは物語の冒頭、ペレグリーヌスがクリスマスを祝う場面からすでに浮き彫りになる。今までのクリスマスにはなかったほどの期待に、早鐘を打つようになる心臓。お菓子とともに、隣の部屋に待っているクリスマスプレゼント。それを手に入れたとき感極まって発した「ああ、愛する父さん、母さん！ああ、愛するアリーヌ！」(SP 678)という叫び声。そして、プレゼントの中にあった「春駒」(Steckenpferd)(SP 678)で遊ぶ様子。周到に仕組まれたこの冒頭場面は、ペレグリーヌスを小さな子供と錯覚させる。この様子は毎年同じように続けられており、何年もの間、ペレグリーヌスはクリスマスなどの家族行事で、まるで子供のように振る舞ってきた。語り手によって伝えられるその場面は、40歳になるまであと数年というペレグリーヌスには似つかわしくない。

この振る舞いの原因は両親の死だった。裕福な投資家の息子だったペレグリーヌスは、父の願いとは裏腹に、空想の中で遊ぶ子供時代を過ごし、社会的に独立しようとは考えてもいなかった。業を煮やした父親は、息子に仕事の使いを命ずるが、その旅の途中、ペレグリーヌスは出奔してしまう。数年後、故郷フランクフルトに戻ってきた彼は、その間に両親が亡くなったことを知り、我を失う。そして、ほとんど屋敷から外出することなく、両親がいた快適な子供時代を再現していたのだ。

元来、想像力にあふれた子供時代を歩み、その道を貫いてきたペレグリーヌスが、両親の死を通してたどり着いた完全な子供時代。言葉の上だけではロマン派的な詩的存在が実現したと言えるかもしれない。しかし、それは表面的なことではない。クリスマスのお祝いを終えた後、外出したペレグリーヌスの目には、理想とはほど遠い自分の家の姿が浮かんでいる。

そしてしばしば夜半まで、通りから通りへと歩き続けた。なぜなら、自分の胸を締め付ける深い動揺のために我を忘れてしまい、自分の家が、すべての喜びとともに彼自身を埋葬した薄暗い墓標に思えたからだった。(SP 689)

---

<sup>16</sup> Vgl. Detlef Kremer: Idylle oder Trauma. Kindheit in der Romantik. 2003, S. 7f.

ペレグリーヌスという大人の手によって作り出された子供時代は、もはや生命力を失い、死の影を帯びている。単に子供時代を再現しただけでは、墓場の中に住んでいるのと同じである。想像力にあふれたペレグリーヌスでさえも、それは例外ではない。「子供のような心情」(kindliches Gemüt)(SP 692)をもつ彼であっても、子供の生活をすればよい訳ではない。それは子供じみた欲望の拡大に過ぎず、何も生み出すことはない。ただいたずらに、時と生をむさぼる子供時代の場は「墓標」にたとえられる。

二人の科学者の自然に対する不遜な態度も、ペレグリーヌスの子供時代の再現と大差ない。彼らが求めた自然の神秘を、彼ら自身はさほど知りたいとは念じていない。それよりも彼らにとって重要なのは、自然のすべてを自らの手の中に収めることだ。科学者たちにとって研究材料は彼らの欲望を満たす道具でしかない。そのためには、なりふり構わず相手をむさぼり尽くそうとする。いまやすべてを欲するその姿は、子供時代を無理やりを作り出したペレグリーヌスのそれと同様なのだ。セカキス王の裁きによってその本性を告げられた後、彼らが王の言葉どおり「知りたがりでいたずら好きの子供」へと変化するのはそのためである。

では、彼らは王の裁きのままに消されてもかまわないのか。今やメールヒェン世界の王として、想像力をつかさどるセカキス王は、自然をむさぼりつくす彼らを許すことができない。けれども、王のここでの裁きは、みずからの根源を消し去ることにのみなりかねないのだ。なぜなら、肥大した欲望もまた、いたずら好きであっても<子供>という存在の一部だからである。それをなかったこととして片付け、大団円としてすませることは、詩的想像力の源である<子供>の息の根を止めてしまいかねない。

## 1.5. アンビヴァレントな詩的空間

ホフマンは、詩的才能を支える子供時代の心情が、一面的に美化されるべきではないことを示そうとしている。自然に近い存在として、あるがままを受け入れることのできる子供は、欲望の固まりとして自己も世界も破壊する可能性をはらんだ二律背反的側面を持ち合わせている。そのことが否定されてはならないというホフマンの示唆が、ミスマッチの部分に現れている。この二面が矛盾する形で具体化するとき、それを解決しようとするれば詩的空間は崩壊してしまうだろう。

その一方でホフマンにとって、科学者たちの行いに対する処遇を考え出すことは悩ましい問題だったに違いない。セカキス王の批判は、自然への冒涇を阻み、自然の内奥へとつながる詩的根源を守る態度として正当化される。この点で、理由をつけて二人の科学者を赦すことは困難である。そのため、大広間の場面は彼らを否定する方向、つまりセカキスを中心にした大団円へと進んでいく。だが、物語は演出どおりに展開しない。科学者たちへの裁きという核心へと到達したとき、まったく予想外の人物が現れ、二人への死刑宣告

はうやむやにされる。この出来事はある種の異化効果として、科学者たちが死滅することへの疑問、疑念を生み出す。また、彼らの行為と詩的創造に必要とされる子供の特性が重なっていること、すなわち野放図な欲望と想像力の紙一重の関係をほのめかす。

『マイスター・フロー』の大広間でのミスマッチとも思える場面は、物語の展開の上では違和感を生じさせるものである。だが、それは詩的空間という創造の場において、理想的な一面だけが正しいとは限らないことへの注意を喚起している。子供のような純粋さは想像力にあふれ、普段感じることのない詩的存在を描き出すのに不可欠である。しかし、その純粋さは制御不能な一面をもち、自身と密接な関係にある自然を破壊する欲望へと転化することもある。そのことが、この場面の挿入により暗示されているのである。

## 2. 新しい生活－結末部後半

### 2.1. 結末前半との連続

『マイスター・フロー』の最後の場面は、セカキス王の存在する世界を受け入れつつ、フランクフルト・アム・マインの郊外に場所を移す。別荘が主な場面となり、語り手による後日譚が挿入される。さらに、これまでの語り全体がメモであったことが付け加えられ、唐突にメールヒェンの終わりとなる。

メールヒェンの世界は、セカキス王の復帰と裁きによる大団円の場面で区切りがつけられる。その後、語り手はフランクフルトでのペレグリーヌスの生活を報告し始める。その冒頭は、セカキス復活後のペレグリーヌスの状況を端的に示している。

ペレグリーヌス・テュス氏は、街の近郊にとってもきれいな別荘を買い取った。そして、ここである日、彼の友人ゲオルゲ・ペープシュと小さなデールチェ・エルヴァーディンク、それと同時にペレグリーヌス自身の結婚式が執り行われたという。(SP 812)

伝聞的に伝えられる語り手の口調は、ファマグスタでのメールヒェン的な空間から、いわゆるわれわれの現実へと場面を引き戻す。「街の近郊」という場所の限定が、フランクフルトの近くであることを指し示しているからである。

その一方で、物語がファマグスタの出来事から連続していることも否定できない。ファマグスタの場面以前に死んだように動かなくなったゲオルゲとデールチェが、一転して結婚式を迎えたと報告されるからである。これは、セカキス王の寛大な態度によって罰を免れたツェヘリートとガマヘーのカップルの結果と言えるだろう。だが、実際には二人の様子はペレグリーヌスたちとは対照的であり、「深く物思いにふけ、伏し目がち」(SP 813)な様子であった。結婚という晴れやかな祝いの場であるにもかかわらず、ゲオルゲとデールチェに幸せを感じている様子がまったくない。そこからは、現実世界に戻った二人には大広間で与えられた赦しとは別に、何か重苦しい状況がのしかかっているのを暗示する。

この暗示はその直後、結婚式の行われた日の深夜に奇妙な出来事として実現する。結論から言えば、ゲオルゲとデールチェは「死」(SP 813)を迎える。しかしそれは、いわゆる死とは異なっている。サボテンの香りが漂う夜が明けると、屋敷の庭には枯れてしまった巨大なサボテンと、それにまわりつく、やはり枯れたチューリップがあった。それぞれの花の種類がファマグスタでの二人の本性と一致している点から、サボテンがゲオルゲ、チューリップがデールチェであることは容易に推測できる。ペレグリーヌスもまた、その光景を前にして二人に死が訪れたことを感じ取る。

この場面については、悲劇的な„Liebestod“の特徴が付与されていると解釈されたり、ホフマン初期の不可思議なもの(das Wunderbare)を暗示すると解釈されたりしている。<sup>17</sup>しかし、その形態上の違いと同様に、ゲオルゲたちの死は人間のそれとは別の意味を持っている。作中、彼らの不死が話題になっているのだ。ゲオルゲの説明によれば、ガマヘーたちの死は動物のそれとはまったく異なった状態である。「花の眠り」(Blumenschlaf) (SP 708)と呼ばれる状態になった彼らは、外見的には変化するとはいえ、「ふたたび生き返る」(ins Leben zurückkehren) (SP 708)。彼らにとって、死とは終わりを意味するわけではない。新しい生への転換を待つ休止の時間なのだ。つまり、彼らの死は必ずしも悲劇的なものではない。植物の形をとって新たな生を待つ二人は、常に愛し続ける者のシンボルとして、回帰する生と再び誕生する愛を予感させる。

## 2.2. <幸福な生活>とそれに対する距離感

ゲオルゲとデールチェの死が、変わらず愛し続ける者を象徴するとすれば、ペレグリーヌスとレースヒェンの生は新たな未来を予感させる。枯れたサボテンにフローが現れるとレースヒェンは驚くものの、ペレグリーヌスの説明を聞きすぐに打ち解けあう。そして屋敷の庭の場面は語り手の伝聞報告へと移行する。それによると、その後ペレグリーヌスには息子が生まれ、テュス家の子孫が代々続いたこと、また、ペレグリーヌスの息子の誕生の頃に特に、マイスター・フローが「家のよき守り神として」(SP 814)現れるようになったことが明らかとなる。最後は前述した様に、これまでの物語全体が語り手によるメモを紹介したものであることが説明され、この「かなり長いメモ全体」(SP 814)が中断されるのと同時に物語は終わる。

この結末の場面は、ゲオルゲたちの死の場面が終生愛し続けることを象徴しているのと相応するかのように、いくつかの暗示によって一見すると、かつての屋敷と同様に、回ってはもとに戻ってくるペレグリーヌスの生活を再現しているかのようである。一つは、ペレグリーヌスの息子の誕生についての言及である。ペレグリーヌス夫妻との信頼関係を確認した後、マイスター・フローは彼の民たちのもとへと帰る。その一年後、フローが再び

---

<sup>17</sup> Vgl. Korff, ebd. 631f. und Deterding, ebd., S. 51.

この屋敷を騒がすようになったが、それは「小さなペレグリーヌス」(ein kleiner Peregrinus)(SP 814)が生まれたころだった。さりげなく挿入されたこの表現がペレグリーヌスとその子孫の生活の特異な面をほのめかしている。

『マイスター・フロー』の冒頭では、ペレグリーヌスと父親との関係が詳しく語られており、父親に「バルタザル・テュス」という名前が与えられている。二人の間には溝があり、ペレグリーヌスの人物像を掘り下げるために大きな役割を果たしている。だが、ペレグリーヌスの父子関係とは対照的に、結末でのペレグリーヌスと息子の関係は個々の輪郭が希薄である。息子が名前で呼ばれることはなく、父と同名で扱われる。また、息子の個性についてなんら情報が与えられることはなく、まるで父ペレグリーヌスの複写のようである。

さらに、その後続く「テュス家の子孫」([die] Tyßische Nachkommenschaft)(SP 814)という言葉も没个性的である。テュス家でのクリスマスの日にはマイスター・フローが素晴らしい贈り物を毎年忘れずに届けに来る。だが、ここでも他のテュス家の人物が現れることはなく、この贈り物に対する感想を締めくくるのはペレグリーヌス本人に他ならない。以下はその引用である。

彼(マイスター・フロー：注筆者)は(中略)そんなときしかし、ペレグリーヌス・テュス氏に、云わばきわめて不思議かつ楽しい出来事のみなもとと呼んでもかまわないだろう、避けることのできない運命のようなあのクリスマスのプレゼントをじつに心地よく思い出させるのだった。(SP 814)

ペレグリーヌスの感想で締めくくられることで、テュス家のその後というよりもペレグリーヌス個人の回想という意味合いが強くなる。親子や世代といった関係性は強調されていない。そのため、時代と切り離された特殊な状況を作り出している。また毎年のクリスマスのプレゼントはペレグリーヌスの感想にもあるように物語の発端と重ねられており、過去へと回帰するかのようだ。ペレグリーヌスの新たな別荘は再び生命力のない墓場となりかねない。

では、実際にこの空間は閉じられてしまうことになるのか。詳しく見ていけば、いくつかの要素が、外へと向かう傾向を持っていることが明らかになる。例えば、ペレグリーヌスの回想である。これは、一種の省察として彼の成長を証明している。出来事が起こったクリスマスの晩は、彼の中ではっきりとした出発点として認識されている。このスタートからセカキス復活までのプロセスは、外界から閉じこもっていたペレグリーヌスと他者との交わりへと発展する。また、そのプロセスの伴走者であるマイスター・フローとの信頼関係が完成することで、ペレグリーヌスの内面や想像力の健全性が生まれる。かつての彼の想像力は内側に閉じこもり、彼のためだけに機能していた。しかし、ファマグスタの王

セカキスが覚醒し、想像力を象徴するメールヒェン世界を全体的に受け入れることで、ペレグリーヌスの内面性は一定のレベルで外に開かれている。その出入り口としてマイスター・フローは機能しており、この存在と融和したことでペレグリーヌスは隔絶した想像力の世界から解放されている。また、レースヒェンとの出会いは、いわゆる現実世界との接点を生み出し、最低限の社会性をペレグリーヌスに付与したといえるだろう。

また、フローが一族の優れた芸術家たちにあつらえさせた「おもちゃ」(Spielsächelchen) (SP 814)は、単に一年の周期を暗示するのではなく、ペレグリーヌスの回想を喚起する。また、そのおもちゃが、小さなペレグリーヌスを始めとする子々孫々たちにとって不思議な冒険のきざしとなる可能性を秘めているのだ。

このように、結末におけるペレグリーヌスの内面、外面の両状況は決して袋小路の行き詰まりを示しているのではない。時間的な流れが希薄なため判りにくくなってはいけるけれども、彼の生活は別荘という場を得て、新しい可能性に開かれている。この点で、郊外にある別荘での生活は、かつてペレグリーヌスが住んでいた墓場のような屋敷とは異なる。完全に隔絶された自分の世界で過去の出来事がくりかえされる屋敷の生活は、ペレグリーヌスの欲望を受け止めるだけの空間だった。それが結末ではペレグリーヌスの生活は単なる過去の繰り返しではなく、薄暗い墓場からの脱出に成功したのだ。

その一方で、別荘という空間が遺産によって買い取られたという事実がこの空間に対するホフマンの皮肉を感じさせる。セカキス王復活によって示される想像力だけが、この結末を導いたのではないからだ。結末前半のセカキスはメールヒェンの世界に平穩をもたらした。それがペレグリーヌスの内面に影響を与え健全化のきっかけとなった。それはレースヒェンとの良好な結婚関係に象徴されている。しかし、彼の変化が別荘を生み出したわけではない。それはあくまで彼の父親の財産があることで獲得されたのである。人がうらやむほどに有り余る金があつて初めて、この空間は実現する。

さらに物語自体が語り手のメモだったという暴露がペレグリーヌスの生活に対するホフマンの距離を強調する。ペレグリーヌスの幸福な生活はロマン派的世界の完成形といえるだろう。だが、いざ完成したとき、現実の問題が生じてくる。フランクフルトにその場が現れると、社会や経済の問題は切り離すことができなくなり、「別荘を買う」という世俗の出来事によって色あせてくる。その上に、出来事をメモとして俯瞰する構造によってこの物語に対する新しい語り手、ひいては作者ホフマンとの距離は広がっていく。ここに、結末でのロマン派的世界の単純な完成に距離を置くホフマンの立場があらわれている。

### 3. まとめ — 「愉しく、望ましいおしまい」を巡って

以上、『マイスター・フロー』の結末について、二つの部分に分けて考察した。それぞれの部分には、流れを無視したような出来事や、食い違いを見せる場面があり、複雑に入り組んでいる。そのため、最後の「愉しく、望ましいおしまい」を納得するのは容易なこと

ではない。だが、そこに散らばる断片を手がかりに、結末に隠れている特徴を浮かび上がらせることができた。

全体的に見ればまとまりの無い中で、一面を極端に美化するのではなくその裏の面を許容しようとする作者ホフマンの態度がある。前半では、科学者たちの欲望が〈子供〉という純粋な存在にたとえられた。そこには、一面的に子供を理想化することに対するホフマンの批判的視線を読み取ることができるだろう。また彼は、この二面性をもつ子供のような感性を排除することなく受け入れ、理想や秩序だけでは真実に到達しない世界観を表現しようとした。

他方、後半では特にペレグリーヌスのその後の生活が話題となっている。その生活は一見すると作品冒頭での問題を解決していない可能性をはらんでいる。だが、毎年訪れるクリスマスと世代交代のない空間に新たな贈り物をもって訪れるフローの存在は、ペレグリーヌスの生活に新たな想像力の芽生えをもたらす。また、このフローの登場は、ペレグリーヌスの内面の健全化が行われたことを証明している。ただし、このハッピー・エンドのシナリオも明確な基盤、すなわち経済的な条件がそろってこそそのものだという皮肉が込められており、ここにも一面にかたよりすぎない特徴を見てとることができる。

確かに、『マイスター・フロー』という作品は、錯綜した筋によって複雑な構造をしている。また、結末部に見られる不釣り合いな出来事は作者の衰弱に一因を求めることはできるかもしれない。だが、ハイネが批判したように、筋や中心、つながりのない羅列によってつくられた作品ではない。

その結末は、表面的に「愉しく、望ましい」ハッピー・エンドとなっている。メールヒェンの典型の一つであり、すべてが丸くおさまったかのようなものである。しかし、典型に従うことは対象を都合よく型にはめることであり、ともすると型にそぐわぬ要素の中に残った不可欠なものまで排除することになりかねない。ホフマンは詩的想像力を一方的に賛美したわけではなく、想像力の源としての〈子供〉に制御不能な面があることを読み取っていた。そこで一面を美化するハッピー・エンドの中に異物を組み込み、詩的想像力のもつ二律背反的性格を表そうとしたのだ。これにより物語の展開は必ずしも洗練されてはおらず、違和感を残すことになったかもしれない。しかし、ホフマンにとって批判的態度を貫き通した結果は「望ましい」結末となったのではないだろうか。この点で作品の結末は作者にとって、表面的だけではなく、一段深い層において「愉しく、望ましいおしまい」を実現しているのである。

## 参考文献

### 一次文献

- E. T. A. Hoffmann: *Meister Floh*. In: *Späte Werke*. München (Winkler) 1979, S. 675-814.
- E. T. A. Hoffmann: *Briefe 1814-1822*. In: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker), 2004, S. 9-246.
- J. W. Goethe: *Das Märchen*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6, München (Deutscher Taschenbuch), 1988.
- Heinrich Heine: *Briefe aus Berlin*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von M. Windfuhr, Würzburg (Hoffmann und Campe), 1973, S.7-54.
- W. A. Mozart: *Die Zauberflöte: Textbuch*. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen, Mainz (Atlantis Musikbuch), 2006<sup>6</sup>.

### 二次文献

- Meike Sophia Baader: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit*. Berlin (Luchterhand), 1996.
- Christa-Maria Beardsley: *E. T. A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen*, Bonn (Bouvier), 1975.
- Min Suk Chon-Choe: *E. T. A. Hoffmanns Märchen „Meister Floh“*. Frankfurt a. M. (Lang), 1986.
- Klaus Deterding: *E. T. A. Hoffmann. Die großen Erzählungen und Romane. Einführung in Leben und Werk*, Bd. 2, Würzburg (Königshausen und Neumann), 2008.
- H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*, 4. Teil. Unveränderter Nachdruck der 2., durchgesehenen Auflage, Leipzig (Koehler und Amelang), 1956.
- Detlef Kremer: *Idylle oder Trauma. Kindheit in der Romantik*. In: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*. Bd. 11, Berlin (Schmidt), 2003, S. 7-18.
- ルソー (今野一雄 訳) : 『エミール 上』 岩波書店, 1981 年
- Wulf Segebrecht: *Zwischen Famagusta und Frankfurt am Main: „Meister Floh“*. In: *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns*. Frankfurt a. M.(Lang), 1996, S. 153-182.

## **Kommt es tatsächlich zu einem „fröhlichen und erwünschten Ende“?**

### **Ein Versuch über die Schlusszenen von E. T. A. Hoffmanns „Meister Floh“**

Hajime OZAKI

In diesem Beitrag geht es um die Schlusszenen in Hoffmanns Märchen „Meister Floh“. Heine schrieb, dass das Buch „keine Handlung, keinen großen Mittelpunkt, keinen innern Kitt“ habe. Eigentlich war das Buch zensiert worden, einige inkriminierte Passagen sind gekürzt. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschien eine vollständige Ausgabe, doch Heines Beurteilung wurde weiterhin zitiert. Auf alle Fälle ist das Buch kompliziert und verwickelt. Man findet darin Handlungsbrüche, und einige Passagen passen nicht gut zueinander. Vor diesem Hintergrund schickte Hoffmann das Manuskript in drei Teilen an den Verleger und unterließ es, eine Abschrift vorzunehmen. Im vorliegenden Beitrag werden einige Überlegungen zum „inneren Kitt“ angestellt, besonders zu den Schlusszenen des Märchens.

Zunächst bespreche ich die Szene in „einem unabsehbaren Saal“. Hier erkennt Peregrinus, eine der Hauptfiguren, sein inneres Wesen: er ist in Wahrheit König Sekakis aus dem Märchen. Daraufhin bestraft der zurückkehrende Herrscher die Figuren für die Verwirrung in der Märchenwelt. Diese Szene ist ähnlich angelegt wie zwei Vorläufertexte, nämlich Mozarts „Zauberflöte“ und Goethes „Märchen“. Obwohl die Ähnlichkeiten ein glückliches Finale ahnen lassen, verhindert eine Einbrecherin—Aline, Peregrinus‘ Amme, die eine Königin darstellt—die Bestrafung der Wissenschaftler Leuwenhoeck und Swammerdam durch Sekakis, so dass die beiden trotz des königlichen Tadels dem Tod entgehen und zu Kindern werden. Es sieht so aus, als blieben die gefährlichen Elemente in der Märchenwelt bestehen. Hier gilt es, die Verwandlung der Wissenschaftler zu beachten. Schon zu Beginn des Werks ist das Kind-Sein als wichtiges romantisches Motiv präsent. Einerseits gilt die Kindheit als Quelle der Einbildungskraft; alle natürliche Dichtung kommt der romantischen Poetik zufolge aus der Kindersprache. Andererseits eignet den zu Kindern werdenden Wissenschaftlern auch eine kindisch-egoistische Seite. Diese beiden Seiten des Kind-Seins werden gleichwertig dargestellt, weil es den Individuen nicht möglich ist, nur die romantisch-kindliche Seite zu bewahren.

Als nächstes untersuche ich die letzte Szene im „Landhaus“. Hier kommt es zur Doppelhochzeit von zwei Paaren; Peregrinus-Röschen und George-Dörtje. Dieses Paar wird vom Tod ereilt, die Liebenden sterben als Fackeldistel und Tulpe „den Pflanzentod“. Man hat diese Szene als „Liebestod“ bezeichnet, doch es fehlt hier im Grunde jede Tragik. Denn „beider Tod war nur die Betäubung des Blumenschlafs, aus der sie ins Leben zurückkehren durften, wiewohl in anderer

Gestalt“. Es ist also möglich, dass sie auch diesmal wieder zurückkehren: Sie werden zum Symbol der ewig Liebenden und können aufs neue in der gegenseitigen Liebe ewig wiederkehren. Das andere Paar wiederum zeigt eine andere Möglichkeit für die Zukunft. Sein neuer Lebensraum ist scheinbar so geschlossen wie das alte Haus in Frankfurt. Der aus der Verbindung der beiden hervorgehende Sohn wird als kleiner Peregrinus vorgestellt. Diese Beschreibung ist zwar nicht besonders ungewöhnlich, doch dem Kind mangelt es überdies an einer eigenen Persönlichkeit. Die neue Generation hat keinen spezifischen Charakter, und so scheint lediglich Peregrinus' Leben wiederholt zu werden. Doch jedesmal gibt die Bescherung, die Meister Floh am Christtag durchführt, neue Anzeichen der Phantasie, so dass man den Meister, der die Abenteuer der Figuren begleitet, als Beweis für die inneren Gesundheit Peregrinus' erachten kann. Aber auch hier wird Peregrinus' Leben nicht einseitig beurteilt. Eine Voraussetzung der Erzählhandlung, nämlich der Reichtum, dank dessen Peregrinus erst das Landhaus kaufen kann, ironisiert wohl den romantischen phantastischen Raum.

Aus dem Gesagten kann man folgern, dass in den Schlusszenen jede einseitige Ansicht abgewiesen und eine antithetisch-kritische Haltung eingenommen wird.