

E. T. A. ホフマンの文学作品における女性像

— ジアチンタ・ソアルディ —

Die Frauenbilder in den Werken E. T. A. Hoffmanns

— Giacinta Soardi —

中村茂裕

Shigehiro Nakamura

1

「女性学」とはなにか。小松満貴子によると、「女性学」には二つの意味があるという。一つは、ありのままの女性を対象とし、「女性の身体、生理、心理、行動などを生物学、医学、心理学、社会学、文化人類学、人間工学など、さまざまな学問分野から学際的に研究する」という意味であり、もう一つは、女性を「あらゆる学問領域において女性尊重の視点から洗い直す」という意味であるという¹⁾。我々が本稿において「女性学」という場合、第二の意味をもつ女性学を指すものである。従来のどちらかという男性中心の思考方法・アプローチを反省し、女性を男性の視点だけから捉えられた対象としてではなく、自ら立つ存在として捉え直す、ということが本稿の基本的立場となる。

「あらゆる分野での女性の異議申し立ての時代」といわれる1970年代、そして、この流れにのって1986年ハンブルクで開かれた「第3回文芸学国際女性会議」においては、「女性的なものと死との関連」というテーマのもとに報告がなされた。この時の報告は、「女性的なものが死と密接な関係を持つのは、家父長制において女性的なものが矛盾した概念を担っていたためである」というテーゼから出発しているようだ²⁾。家父長制において女性像から連想される「矛盾した概念」とは、女性が征服されたものであり同時に切り離されたものでもある、犠牲者であり同時にヒロインでもある、殺されるものであり同時に殺すものでもある、という概念のことである³⁾。家父長制に縛られた「女性像」には、男性のイメージーションが投影されたものとして、まったく生命力が付与されていないのである。女性がよしんば活動的で、行動する者として構想されている場合でも、彼女は生気に欠け、死に身を捧げているのが常である。19世紀における市民社会の形成とともに、メランコリックで病的な女性像が創られていくのである⁴⁾。たとえば、このような女性像は、19世紀市民階級の家庭における「食べない娘」の姿に実際現れていると言える。

「野心家の親たちは、とりわけ台頭しつつあった中流階級の社会では、娘が適切な頃合に、いい結婚をしてくれば、家族の名前をうけつぐことはないにしても、家族の上昇願望の重要な道具になることをよく心得ていた。この階級にとっての財産と地位というものは、土地の継承という単純なかたちをとる上流階級の結婚の場合とはちがって、もっと多様なかたちをとった。少なくとも良き娘たちは、結婚が家族の地位にどう影響し、それをどう高めるかを考慮した。」〔……〕中流階級にとっての食事とは、みずからの豊かさを日毎に確認する食文化と、ファッションとエチケットによって構成され

る場であった。〔……〕つまり食事の場とは、文化の諸項をテーブルの周囲に配列することによって、精神をコントロールする場でもあったのだ。拒食症の娘たちは、中流の家庭の核をなすそのような力の場に参加することを拒絶する—〔……〕19世紀の進行とともに女性の理想の体型が、極端にスマートなものになってゆくことは、よく知られた事実である。〔……〕たしかに拒食症の中にはそうした理想像を模倣したいという願望もあるかもしれないが、それ以上に大きく作用していたのが、中流階級の結婚のイデオロギーではなかったのか〔……〕⁵⁾

家族の地位向上の犠牲になることを「美德」として女性に押しつける市民的道德観は、文学作品における「美女ヒロイン」の姿に反映されている。「性愛・生殖・婚姻を一つに結んだ近代家族」こそが、このような「美女ヒロイン」を生んだ土壌なのである⁶⁾。女性像に見られるこのような19世紀の流れのなかで、それではドイツ・ロマン派はどこに位置付けられ、このような流れに対しどのような影響を与えたのであろうか。

理論的に言えば、ドイツ・ロマン派はこの流れの端緒となり、この流れを助長することになったのである。ロマン派は、「女性的なもの」(das Weibliche)への一種の憧れから女性を偶像に仕立てあげた。クルト・リュティ(Kurt Lüthi)によると、ドイツ・ロマン派は男女関係に根本的な変革(Umbruch)をもたらすはずであった⁷⁾。すなわちロマン派は、美的人間像の枠内における女性特有の感受性の強さを重要視し、女性を、芸術と人生の結合という理想を具現するものとみなしたのである。男性よりも「自然」に近いところに立つものとして女性は、男性にとって神的なものへの仲介者の役割を獲得した。女性は神の、自然の啓示を伝える者となったのである。すなわちロマン派は、女性に対して自己実現(Selbstverwirklichung)の新たな可能性を与えたのである。このような概念的なドイツ・ロマン派の女性像はしかし、現実の女性の状況を変える原動力とはなりえなかった。その原因は、ドイツ・ロマン派の「反解放的」(anti-emanzipatorisch)性格にあった。リュティによると、ドイツ・ロマン派の女性に対する反解放性は、その現実肯定的思考とエリート性に集約的に現れているという⁸⁾。具体的には第一に、女性が仲介者、エロスの祭司、聖母マリアへと様式化されたことによる女性的原理の賛美は、同時に「現実性からの女性の国籍剝奪」(Ausbürgerung der Frau aus Realität)をも内包していたということ。第二に、女性の賛美が、一般に男性の想像によってなされたことにより現実との関連を欠き、男性の作り上げたイメージが女性を新たな道具に仕立てあげたということ。第三に、ロマン的二元理論、両性具有の理想、女性的なものの持つ根源的象徴性、パートナーシップにみられる排他的限定へのロマン的信仰などが、ロマン派の観念性のなかで極端に張りつめられ純化されたために、男女関係の現実の前に砕け散ってしまったということ。以上のような「反解放性」により、ドイツ・ロマン派の文学理論は現実の女性を変える原動力たりえなかったのであるとリュティは結論付けている⁹⁾。リュティの批評は、ドイツ・ロマン派の「軟弱」な男性作家たちに向けられ、返す刀で当時の女性一般をもその標的にする。すなわち、女性の伝統的社会性(女性の社会的な役割は、家庭という空間において子供を育てることであるという概念)が、女性をその内面から解放することはなかった、とリュティは言う。

最初見たところ、男性と女性の両方に同等の機会を与えているようにみえたすべての領域において、女性は進んで犠牲者となった。そして伝統的な価値観、道徳観の枠内で女性は、ほとんど何の困難もなくふたたび受け身的美德を受け継ぎ、そのような美德を女性的なものと感じたのであった¹⁰⁾。

ドイツ・ロマン派に関係する女性たちが、実際にリュティの言うような受け身的美德を身につけていたのかどうか、という問題設定はここではできない。我々の問題性は、ロマン派の時代すなわち1800年前後の女性一般を取り巻くこのような閉塞的状況が、ある特定の作家の文学作品においてどのように描写されているのか、という一点から出発する。そして、当時の女性がこのような閉塞状況を打破してゆく過程を、その作家のある特定の作品のなかに見出すことが我々の目的である。

ある特定の作家とは、E. T. A. ホフマンのことであり、ある特定の作品とは『ブランピラ王女』という作品のことである。作家ホフマンが、実生活においてどのような女性関係を持っていたかという点に関しては、したがってここで検討することはできない¹¹⁾。我々が注目すべきは、『ブランピラ王女』における「ジアチンタ・ソアルデイ」という女性像なのである。

2

ホフマンの作品における女性主人公＝ヒロインは、たいてい「市民の娘」(Bürgersmädchen)である。たとえば『金のつぼ』(Der Goldne Topf)のヴェローニカ、『砂男』(Der Sandmann)のクララ、『小人のツァッヘス』(Klein Zaches genannt Zinnober)のカンディーダなどは、すべて市民の娘であり¹²⁾、どちらかというとはっきりとした体型、明るく子供のような無邪気さを持っており、年齢も16～18才と若い。そしてこのようなヒロインを扱ううえでこれまで前提条件となっていたのは、そのヒロインの男性主人公との関係であった。すなわちヒロインは、男性主人公との関連なしには存在すらしないもの、という理解がこれまでのヒロイン分析の出発点であった¹³⁾。たしかに上述の三作品のヒロインは、どちらかというそれぞれ男性主人公に従属する形で描写されてはいる。しかしながら、「従属的な描写」と「従属的な内実」では意味合いが本質的に異なる、という点は銘記しておく必要がある。少なくともこれら三人のヒロインは、男性主人公が存在しなくても、単独で検討されるに値する内実を有しているのである。ここでは、これらのヒロインを個々に細かく分析する準備はないが、ジアチンタという女性像の特質を検討するうえでの比較材料として、これら三人の女性像に若干考察を加えるものである。

ヴェローニカは、男性主人公アンゼルスが詩人へと変容する際に、それを妨害するという形、換言するとアンゼルスの変容に従属するという形で登場する。アンゼルスは、図式的に言うとは詩人への道と宮中顧問官への道の分岐点に立っている。彼を詩人への道に誘うのは、リントホルストとその娘ゼルペンティーナ(実際には緑色の蛇)である。また宮中顧問官への道の案内人は、老婆ラウエリンとヴェローニカである。この二つの道は、アンゼルス

ムスを原点として互いに反対方向へ伸びている。詩人への道は、無意識的・直観的・精神的・夢的存在形式に向かい、宮中顧問官への道は、意識的・理性的・肉体的・現実的生活をめざすものである。アンゼルスが詩人に変容したという事実はしたがって、両勢力の力関係の強弱を露呈したものであり、結果としてヴェローニカという女性像を主人公に従属する存在として描出せしめることになったのである。

[…………] ぼくは、永遠にゼルペンティーナひとりを受するんだ。—絶対に宮中顧問官なんかにならないぞ。—おまえ [=ラウエリン・筆者注] を使ってぼくを悪へと誘惑するヴェローニカの顔など二度と見たくない！ (I-242)

さらにヴェローニカ自身の資質にも、このような描写における従属性を打ち破ることのできない原因がある。彼女はあくまでも市民の娘、具体的には副学長パウルマンの娘であり、主人公アンゼルスとの関わりもきわめて市民的、打算的なものといわざるをえないのである。彼女は、詩人のもつ精神性、芸術性を結果的に拒絶する。彼女は、ただ家庭の安定を求め、名誉と地位を欲する。そして実際に彼女は、ヘルブラント宮中顧問官と結婚し、市民的な生活を送るのである。

それから数週間後、ヘルブラント宮中顧問官夫人は実際に、ノイマルクトのとある立派な家の出窓のそばに腰掛けて、微笑みながら色男たちの方を見下ろしていた。彼らは、その下を通り過ぎながら目を凝らして夫人の方を見上げ、こう言うのだった。「本当に神々しいお方だ、あのヘルブラント宮中顧問官夫人は。」 (I-250)

暖かく穏やかで平和な家庭には、ファンタジーに満ちた詩人の世界など必要ないかの如くである。ヴェローニカがアンゼルスという人物像の下位に位置づけられ、描写的にも内容的にも作品の主人公となりえない原因は、この硬直した市民的な結婚生活にあるものと考えられる¹⁴⁾。

クララもまた、典型的な市民の娘である。しかしながら彼女は、明晰な理性と鋭い洞察力を持ち、恋人のナターナエルの精神状態を分析し、彼の詩人としての資質をも批評することができる。その一方、男性主人公ナターナエルは、アンゼルスの場合よりもエキセントリックな形で市民生活を拒み、破滅してしまう。それゆえに、クララとナターナエルの関係は、ヴェローニカとアンゼルスの場合よりも緊張したものとなっている。

クララは、明るくこだわりのない無邪気な子供が持つような活発な想像力と、深くやさしい女性的な情緒と、明晰に鋭く物事を見通す理性を持っていた。[…………] というのも、もともと饒舌はクララの寡黙な性格には無縁ではあるが、多くを語らずともその明晰なまなざしが、そしてあの繊細で皮肉っぽい微笑みが次のように物語っていたからである。「ねえ、みなさん！ いったいどうしてあなた方は、過ぎ去りゆく幻影のようなものを生命力と活力のある現実のものみなすように私に要求なさるの？」クララはそのために多くの者から冷たく無感情で散文的な娘だとののしられてもいた。 (I-345)

理性的 (verständig) なクララには、陰鬱 (düster) で不明瞭 (unverständlich) で決まった形をとらない (gestaltlos) ナターナエルの詩が、おそろしく退屈なもの (das Langweilige) に思えた。一方ナターナエルは、このようなクララの資質を冷たく散文的なものとして不愉快に思う。二人の関係は、内部から相互に崩壊してゆくのである。このような二人の関係が、ナターナエルを中心とした主従関係として考察されるならば、その考察は不十分なものといわざるをえない。ナターナエルとクララは、対等の比重をかけて分析されるべきである。クララという女性像が、問題性を孕むものであるにもかかわらず、軽視されるとすれば、それはやはり作品の結末における「市民的牧歌」¹⁵⁾に原因があるといえる。「市民的牧歌」にあふれた家庭生活は、ロマン的な芸術家の生を一方向的に排除する。

何年か後に、とある田舎でクララを見かけたという人がいる。彼女はやさしそうな夫と手に手を取って、美しい別荘の玄関の前に腰をかけ、彼女の前では二人の子供が元気よく遊んでいたそうである。この話から察するに、クララは、その快活で生きる喜びに満ちた気質にふさわしい穏やかで家庭的な幸せをようやく見つけたのであろう。この幸せは、あの内面を引き裂かれたナターナエルであれば決して彼女に与えることができなかつたであろう。(I-363)

このような市民的な結婚生活の描写には、ホフマンの「小市民」(Philister) に対する嫌悪感が色濃く表れている¹⁶⁾。ホフマンのこの嫌悪感が、結果的に、彼の作品における女性像を閉鎖的な枠の中に、換言すると「市民的牧歌」の中に留めてしまったのである。

ところが同じく市民の娘カンディーダは、詩人バルタザルと実際に結婚し、幸福な結婚生活を送ることができる。しかしこの結婚生活は、二人の結婚生活であるとはいいがたいものである。魔法使いプロスパー・アルパーヌスとローザベルヴェルデが、二人の結婚生活を操り、とりしきっているのである。カンディーダの市民的な資質とバルタザルの詩人性は、結婚によって和解することもなく、対立したままである。この対立関係は、プロスパー・アルパーヌスとローザベルヴェルデの魔法によって糊塗されているにすぎない。すなわち、カンディーダの美は、妖精ローザベルヴェルデの魔法がかかった衣装とバラの花によって生み出されたものであり、彼女の欠点は「華麗な光を放つ首飾り」によってかき消されている。詩人バルタザルは、彼女のこのような虚飾を見破ることができず、プロスパー・アルパーヌスが準備した別荘で、「素敵な土地とかなりの財産の所有者」として暮らすことになる。詩人性と小市民性とが、プロスパー・アルパーヌスとローザベルヴェルデの魔法によって、欺かれつつ一枚のタブローにおさまっているのである¹⁷⁾。

以上の三人の市民の娘に共通するものは、「市民的結婚生活」である。男性主人公が、おしなべて市民世界になじめず、現実からの逃避をはかり、あるいは破滅しあるいは夢幻的な空間へ閉じこもるものに対して、ヒロインは市民世界の枠内にとどまり、地位と名誉を得て、穏やかに暮らすのである。このようなヒロインがもし否定的な評価しか下されないとするならば、それは男性主人公との否定的関係のせいでは決してないのである。換言するならば、原因はヒロインの外部ではなく、むしろヒロイン自身に見いだされるべきなのである。

『ブランピラ王女』の女性主人公ジアチンタもまた、市民の娘である。ただ彼女は、すでに述べた三人の市民の娘とは異なり、仕事を持つ娘である。彼女は、お針娘（Putzmacherin）、より厳密に言うと、帽子製造女職人ということになる。彼女は、自ら仕事をもつ女性なのである。したがってジアチンタは、少なくとも経済的には、かならずしも男性主人公に頼る必要はないといえる。そして当然のこと、彼女の結婚観は、仕事を持たぬ市民の娘とは大きく異なる。以上の事実をふまえたうえで、ジアチンタ・ソアルディという女性像が、作品の中でどのように描写され、当時の女性の閉塞状況に対してどのように位置付けられるのか、以下考察を加えるものである。

拙論「E. T. A. ホフマンの『ブランピラ王女』—道化ジーリオ・ファーヴァと笑い—」において指摘したように、この作品に挿入された8枚の銅版画のうち最後の一枚は、「女性支配の構図」をなしている。すなわち、ジーリオ・ファーヴァ扮する仮面道化が、ジアチンタ扮するブランピラ王女の前にひざまずき、彼女の持つスリッパにくちづけするのである¹⁸⁾。

「ぼくは、あなたのものだ」と王子 [=ジーリオ・ファーヴァ筆者注] は、完全な恍惚状態で叫んだ。[……]「そうならないわけにはいかないのよ。」と王女 [=ジアチンタ・ソアルディ筆者注] は答えた。「あなたは私に、裕福な女君主に降参しなければならなかったのよ。だって、もしそうしなかったならば、あなたは本来の故郷を持つこともなかったし、相変わらず惨めな王子のままだったのよ。さあ、この私の限りない統治のシンボルにかけて、私に永遠の忠誠を誓いなさい！」—こう言って王女は、小さくて優雅なビロードのスリッパを脱いで、それを王子のほうへ差し出した。王子は、[……] 厳かに王女への変わらぬ永遠の忠誠を誓ったあと、そのスリッパに三度キスをした。

(V-318)

これまで分析した三人のヒロインは、カンディーダを除いて、それぞれの男性主人公に屈従することは決してなかったが、その一方で彼らとは別の世界（市民世界）に安住していた。それに対して、ジアチンタは、彼女の男性主人公・ジーリオを見捨てることなく、同じ世界に生きる、言い換えるとプロの道化役者として共に暮らすのである。しかもその結婚生活には、「女性支配」の構図が読み取れるというのである。ジアチンタは、恋人ジーリオと一体どのように関わっていたのであろうか。

ジアチンタは、物語の冒頭から一貫して、ジーリオの悲劇役者としての能力を見限っている。ジーリオが大根役者であることは、彼が物語にはじめて登場する瞬間に暗示されているが、なぜ彼が「大根」であるのか、その原因は不明のままである。やがて悲劇作家キアリの脚本が、役者ジーリオに機械的しぐさを強制し、彼を「大根」にしている原因であることが判明する¹⁹⁾が、彼女はそのことをも見抜いている。彼女の明晰な洞察力は、クララにまさるとも劣らぬものである。

ついにジーリオは、我を忘れて恋人の方へ突進し、ひざまづいて悲劇的な「ぼくのジアチンタ、ぼくの甘い命！」という言葉とともに彼女の両手をにぎりしめた。しかし突然彼は、指を針で突き刺されたような感じがして、痛さのあまり空中に飛び上がり、「この野郎！この野郎」とわめきながら何度もとびはねざるをえない誘惑を感じたのであった。ジアチンタは、明るく笑いころげ、それからひどく落ち着いた口調でこう言うのであった。「そらごらん、ジーリオさん、あなたがお行儀の悪い、のぼせあがったことをなされたからよ。〔……〕そしてあなたが、あのキアリ神父の魔法にかかっています美しいお涙頂戴式のパトスの中に陥っていない時には、あなたのお話を聞くのもまんざら悪くはないわ。」〔下線部筆者〕（V-271f.）

「ジアチンタ」とジーリオは、絶望と苦痛のなかですっかりくずおれて言った。「ジアチンタ！なんというむごたらしい恐ろしい秘密なのだ—判決を！—ぼくに死の判決を！」「あなたという人は、」とジアチンタは、指先で細い縫い針をつまみ、それを窓のほうにかざして、器用に銀糸をその針の穴に通しながら答えた。「あなたという人は、昔と少しも変わっていないのね。あなたは、あらゆるものに有頂天になり我を忘れ、あちらこちらうろつき回り、いつもの退屈な悲劇を、それよりさらに退屈なオーとかアアとか悲しやという台詞でもって演じるのがお手のもの！〔………〕」〔下線部筆者〕（V-273）

ジーリオは、キアリ神父の何とかいう悲劇のぞっとするような絶望の独白のとりこになっていた。ジアチンタは、ジーリオがこの独白を普段から何回となく彼女の前で朗読していたので、どんな些細な詩行にいたるまでも覚えていたのであった。そして仕事から目を離さずに、絶望中の恋人が所々でつまりそうになると、そのたびに台詞を小声で教えてやるのだった。（V-275）

〔………〕私は、たとえ彼がいまのところバラバラに分解していても、何度でも彼を縫い合わせてあげることができるのよ、〔………〕（V-316）

また彼女自身は、コメディヤ・デラルテの王女役、すなわちブランピラ王女を演じることができる。そして、彼女みずから役者の世界、言い換えると芸術の世界へ入ることができるという真実は、重要である。なぜならば、前述の三人の市民の娘は、形こそちがえ最終的には、芸術的な世界を拒否するからである。彼女らの芸術的世界拒否が、彼女らへの否定的評価につながり、「平和な家庭」という閉塞状態に閉じこもる女性像を浮かび上がらせることになる。ジアチンタはしかし、芸術世界を拒否することはない。ロマン派特有の夢想的な不思議の世界に、彼女は進んで身を投じるのである。

「憶えているかしら、」とジアチンタは、話はじめた。「ジーリオさん、あなたがこのあいだ私に、若い役者の奇跡について話して下さったことを憶えているかしら？〔……

…] そこで私が言いたいのは、やさしい神様にすてきな姿と上品な顔と、そして特にあの内面の魔法の力を授けられた若いお針娘こそ、もっとも内面の魔法の力のおかげで初めて娘は本当の女になるんだけど、もっともっと大きな奇跡と呼んでいいんじゃないかしら。〔…………〕」〔下線部筆者〕（V-273）

ここでジアチンタが触れている「内面の魔法の力」（die innere magische Gewalt）は、ホフマンの作品に登場する芸術家が等しくその創作（創造）の拠り所としているものである。彼女は、これまで市民の娘が拒絶していた芸術家の道（この場合、俳優の道）をみずから歩みだしたのである。

男性主人公とともに芸術家の道を歩むというジアチンタの生きざまは、それだけでも特筆に値する。彼女らの結婚生活はしたがって、芸術家の内的な世界に対して盲目である「市民的結婚生活」とは本質的に異なるものである。市民の娘に欠けていたもの、それが欠けているために市民の娘が閉塞状態を打開できなかったものは、内面への視線なのである。それ故に、内向的視線を得たジアチンタは、ジーリオとの結婚によって閉塞状態を突破することができた。女優ジアチンタは、新世界への第一歩を踏みだしたといえる。内向的視線が原像（Urbild）を捉えることから芸術家の創造が出発し、原像に空想とユーモアの色づけがなされ次第に芸術作品へと結晶してゆく、という図式がホフマン的な芸術創作の過程であるならば、ジアチンタが夫ジーリオとともに道化芝居を演じてゆく過程はまさにこの芸術創作の過程と重なり合う。老婆ベアトリーチェに向かって若い娘らしい夢を物語るジアチンタの姿に、かい間見ることができるよう、もともとジアチンタには、空想力は備わっていたと言える。ユーモア（＝滑稽なものに対するセンス）に関しては、女道化として舞台に立ち場数を踏むことで、ジアチンタは、男性に比べて女性には見だしにくい²⁰ユーモアを身につけていくのである。空想（＝ファンタジー）とユーモアが、それぞれ単独ではなく相互に関連して働く時に初めて、「芸術作品」が完成する。

ユーモアが飛び上がるためにまず必要なのは、ファンタジーの翼なのだが、おまえ（＝ジアチンタ・筆者注）こそはそのファンタジーなのだ。だがしかし、もしユーモアの肉体がなければ、おまえは風のいたずらで空中をふわふわただよう翼にすぎないだろう。（V-324）

ここで言及される「ユーモア」は、芸術家を市民社会という現実につなぎとめる唯一のおもりだと解釈される。現実性の乏しいロマン派の芸術からすれば、ジアチンタがジーリオと演じる道化芝居という「芸術作品」は、社会性豊かなものということができる。彼女らの道化芝居の持つ社会性、すなわち市民社会に対する働きかけが、次のようなチェリオナティの言葉を通して明確に描きだされているのである。

劇場と呼ばれる小さな世界に、つまりは一組のカップルが見出される、本物のファンタジー、本物のユーモアで心が生き生きと満たされているばかりでなく、このような心の状態を、まるで鏡に映っているかのように客観的に認識することができ、そしてこの心

の状態を外的世界の中へ踏み込ませることができる、その結果、劇場という小さな世界を包括している大きな世界に対してこのような心の感性がまるで魔法のように働きかける、そういうカップルが見出されるべきなのだ。(V-324f.)

ドイツ・ロマン派の女性解放的要素は、「現実の壁」を打ち破れなかったが、その原因の一つに、ドイツ・ロマン派の反社会性をあげることができるとすれば、ホフマンのこの作品に見られる「ジアチンタ」という女性像は、その社会性ゆえに看過できないものであると言える。ジアチンタは、女優という職業を持ち、夫とともに、というよりもむしろ夫をリードしつつ、道化芝居の舞台から「笑い」を通して市民社会に対して覚醒の警告を發してゆくのであるから。

しかしここで、重大な疑問が残る。それは、この作品の場面設定が「カーニヴァル空間」であるということだ。カーニヴァルにおいては、すべての現実の生活空間が架空の非日常的な舞台に変わり、「女性は命令をし、夫は服従」²¹⁾するというさかさまの世界が現出する。

祭りは日常の反対であり、日常ができる限りの節約の時であっただけに、浪費の時でもあった。その特殊性は、人々がそれに加わるために着た衣服、それも最良の衣服によって象徴された²²⁾。[……] カーニバルは大通りと広場とが舞台となる巨大な芝居とみなしてよく、都市は市壁もなければ住民もない一つの劇場となった。事実そこでは役者と観客の間にはっきりした区別はなかった²³⁾。

町全体が舞台になり、観客と役者の区別がなくなるというカーニヴァルの特殊性は、ジアチンタという女性像の存在意義を揺るがす。作品に挿入された銅版画に見られるジーリオとの結婚生活における「女性上位の構図」も、ジアチンタがブランピラ王女を演じることができたのも、女道化としての市民社会に対する覚醒機能も、すべてはカーニヴァルという特別に限定された時間・空間においてのみ有効であるにすぎないということになってしまうからである。そのうえ彼女自身も実際また、このカーニヴァルの特殊性を理解していた。

けれどもカーニヴァルの最後の日には、私にだってこのみすぼらしいドレスを深紅色のマントに、このちっぽけな南京椅子を玉座に簡単に取り替えることができるのよ。

(V-274)

たとえ市民の娘であっても、もっと言えば、ヴェローニカであろうとクララであろうと、またカンディーダできさえもカーニヴァルにおいては、王女になり、男を手玉にとり、束の間の非日常を楽しむことができるであろう。したがって、ジアチンタのジーリオに対する優越性も、実は日常生活、すなわち現実の市民生活における彼女のジーリオへの従属の裏返しにすぎないのではないかと。

このような結論付けを拒むものは、ジーリオのあまりの「ふがいなさ」である。ジーリオとジアチンタを、一人の男、一人の女として見た時、どうしてもジアチンタの魅力に軍配をあげざるをえないのである。彼女の魅力は、どこから生まれくるものなのか。それは、彼女

の女道化としての自覚、言い換えると、素人ではないプロの道化としての自覚から生まれくるのではないか。物語の初め、彼女も普通の市民の娘として、カーニヴァルに参加していた。お針娘の仕事をこなしつつ、彼女はコルソ通りでカーニヴァルの衣装、すなわち、ブランピラ王女の衣装を身につけ、一市民として踊ったのである。素人の演じる道化芝居が、しかし一瞬のうちにプロの道化芝居に変質した。素人とプロの本質的な違いは、道化を演じる自分を冷徹な目で分析し、みずから市民社会を映し出す鏡となりえるかどうかにかかっている。ジアチンタは、ウルダールの湖面を覗き、そこに自分の姿を認めて自分を笑った瞬間に、プロの女道化として目覚めたのだ。この時、カーニヴァルという限定された時間・空間を彼女は突破したのである。この「ディレッタントからプロへ」という移行は、コメディア・デラルテが演劇の分野において果たした役割とオーヴァーラップする。もともと「コメディア・デラルテ」とは、「プロの芝居」を意味するものであり、「ある種のディレッタントイズムが幅をきかせていたイタリア・ルネサンス期の他の演劇形態から」²⁴⁾この道化芝居を区別する用語なのである。したがって、ジアチンタのプロへの目覚めは、コメディア・デラルテという道化芝居を演じる限りは、当然の帰結であるといえる。

コメディア・デラルテが導入した本当の新鮮さは、ただ即興とか仮面とか、ラッツィとか猥褻さといった新しい見世物性にあるのではなく、まだブルジョワ社会になりきっていない反宗教改革の社会において、演劇の新しい地歩を決定する〈俳優の身分〉を先取した点にある。[……] アルテ [=コメディア・デラルテ筆者注] の役者たちの仮面は一生涯ついてまわるいわば第二の本性だった。素人のディレッタントが仮面をつけるのは、祝祭という虚構の時間に限られていた。ディレッタントは舞台を終えると日常生活へ、それぞれの仕事へ、彼らの定住している都市へ戻るが、アルテの役者は、即興的に都市から旅立ち、彼らが残したイメージはずっと生き続ける²⁵⁾。〔下線部筆者〕

ジアチンタがピストーヤ宮殿において演じる道化芝居は、笑いを通して市民を覚醒させる役割を担っている。だからこそ、ジアチンタはプロの道化となって、そのイメージを残しつつ抜けなければならない。

この上なく美しい生の芽生えの中で真実の存在を、自分自身を認識した者、すなわち自分自身を笑った者は理解したのだ。 (V-322)

ジアチンタが果たすこのような役割は、作者ホフマンの意図を越えたものであるかもしれない。しかしながら、男性主人公ジューリオ・ファーヴァばかりに目を奪われている研究者には、次のような重要なコメントは決して耳に入ることはないであろう。

文化全般という視点から見た場合、イタリア喜劇の長所のひとつに、女性解放史において果たした役割があげられる。女性を舞台にあげるという改革は、演劇芸術の発展に測り知れない反響をもたらした²⁶⁾。

E. T. A. ホフマンの著作の原典は、下記を用い、注においては巻数とページだけを示す。

(例 IV-335)

なお、翻訳として、種村季弘訳 『ブランピラ王女』 集英社版世界文学全集第18巻所収
集英社 1979年 を参照した。

E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Walter Müller-Seidel.
Winkler Verlag, München. 1976.

I. Fantasie- und Nachtstücke.

II. Die Serapions-Brüder.

III. Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr.

IV. Späte Werke.

V. Schriften zur Musik.

VI. Nachlese.

注

- 1) 小松満貴子『新版 私の「女性学」講義』1988年 ミネルヴァ書房 3ページ以下参照。
- 2) Vgl. Renate Berger/Inge Stephan (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Böhlau Verlag. Köln, Wien 1987, S. 1f.
- 3) Vgl. Ebd.
- 4) Vgl. Ebd., S. 2.
- 5) 富山太佳夫「食べない女たち」『現代思想』青土社 1988年9月号 189ページ以下。
- 6) 山田登世子「バタイユの美女殺し」『現代思想』青土社 1989年1月号 36ページ以下参照。
- 7) Vgl. Kurt Lüthi: Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz 1985, S. 8.
- 8) Vgl. Lüthi: a. a. O., S. 19ff.
- 9) Vgl. Ebd., S. 38f.
- 10) Ebd., S. 38
- 11) ホフマンの文学に影響を及ぼした女性については、第一にユーリア・マルクを挙げることができる。ヒッチヒによれば、ホフマンは、成熟した女性よりも若いかわいらしい少女に興味を持っていた。また、ホフマンは、教養ある女性に対しては基本的に嫌悪を抱いていたようである。
Vgl. E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten.
Eine Sammlung von Friedrich Schnapp. München 1974, S. 705.
- 12) ちなみに、ヴェローニカは副校長パウルマンの娘で16才、クララは男性主人公ナタナエルの遠縁にあたる娘であり、カンディーダは博物学教授モッシュ・テルピンの娘である。

- 13) ホフマンの文学作品に登場する女性を、比較的体系的に扱った文献としては、次のものを挙げることができる。

Hans Grob: Puppen, Engel, Enthusiasten. Die Frauen und die Helden im Werke E. T. A. Hoffmanns. Peter Lang. Bern 1984.

しかし、この論文の主要目的は、女性像との関わり・対決の中で生まれる男性主人公の原体験を精神分析的に解釈することである。すなわち、すべての女性像は、男性主人公を試金石として男性主人公との関わりの中で評価されていくのである。次の一覧表は、ハンス・グローブがホフマンの作品に登場する女性像を男性主人公の視点から分類したものを、筆者がまとめたものであるが、このような分類は、「女性主人公を、男性主人公の目からではなく自ら立つ存在として捉え直す」ことを基本的立場とする本稿においては、まったく意味をなさないものである。

ホフマンの文学作品における女性像一覧

(A) 肯定的女性像 (主人公に対して好意的)

Röderleins Nichte (Kreisleriana Nr. 1)	Julie (Das steinerne Herz) Antonie (Rat Krespel)
Sängerin (Kreisleriana Nr. 2)	Sängerin (Scuderie)
Donna Anna (Don Juan)	Aurelie (Elixiere des Teufels)
Cäcilia (Berganza)	Julia (Kater Murr)
<u>Serpentina</u> (Goldne Topf)	Chiara (Kater Murr)
Angiola (Jesuitenkirche)	

(B) どちらかという肯定的な女性像

Giulietta (Abenteuer der Silvester-Nacht)	Mathilde (Kampf der Sänger) Baronesse (Majorat)
Edmonde (Das öde Haus)	Emanuela (Zusammenhang der Dinge)
Angela (Rat Krespel)	Amalie (Räuber)
Felizitas (Artushof)	Gabriela (Datura fastuosa)
Ulla (Bergwerke)	Rosa (Meister Floh)
Nanni (Meister Johannes Wacht)	

(C) 否定的女性像 (主人公に対して敵対的)

Dame (Berganza)	Ännchen von Zabelthau (Königsbraut)
<u>Veronika</u> (Goldne Topf)	Amalia Simson (Irrungen)
<u>Rauerin</u> (Goldne Topf)	Baronesse (Elementargeist)
<u>Clara</u> (Sandmann)	Rettel (Meister Johannes Wacht)
Christina (Artushof)	

(D) どちらかというとな否定的な女性像

Maria (Magnetiseur)	Albertine (Brautwahl)
Pauline (Fragment dreier Freunde)	Rätin Benzon (Kater Murr)
Rosa (Meister Martin)	<u>Candida</u> (Klein Zaches)

(E) 中立的な女性像 (主人公に関わらない)

Giorgina (Ignaz Denner)	Angelika (Der unheimliche Gast)
Hermenegilda (Gelübde)	Angela (Spielerglück)
Marie Stahlbaum (Nußknacker)	Baronesse (Vampirismus)
Adelgunde (Spukgeschichte)	Franziska (Marquise de la Pivardiere)

- 14) ヴェローニカが責められるとすれば、それは彼女が詩人アンゼルスではなく、一貫して宮中顧問官アンゼルスを追求めたということである。
Vgl. Hyun-Sook Lee: Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E. T. A. Hoffmanns. Peter Lang, Frankfurt am Main 1985, S. 132.
- 15) Vgl. Hyun-Sook Lee: a. a. O., S. 136.
- 16) 1812年3月26日の日記に「商人グレーベル、ハンブルクから到着」という記述が見られるが、ここで登場する当時32才のヨハン・ゲルハルト・グレーベル (Johann Gerhard Graepel) は、後にホフマンが思いを寄せていたユーリア・マルクと結婚してしまう。このことが、ホフマンの小市民に対する嫌悪を増幅させたものと考えられる。
Vgl. E. T. A. Hoffmann Tagebücher. Hrsg. von Friedrich Schnapp. Winkler Verlag, München 1971, S. 147, S. 184
- 17) 拙論「E. T. A. Hoffmannの『小人のツァッヘス』について」待兼山論叢文学編第17号 1983年 28-32ページ参照。
- 18) 拙論「E. T. A. Hoffmannの『ブランピラ王女』—道化ジーリオ・ファーヴァと笑い—」大阪産業大学論集 人文科学編第66号 1989年 62ページ参照。
また、ジェームズ・マクグレイスリー (James M. MacGlathery) は、「彼 [=ジーリオ・ファーヴァ筆者注] がブランピラのスリッパにキスをすると、不思議なことにそれは、彼がジアチンタと婚約したのと同じことになるのである」と言い、さらに続けて、「スリッパは、夫の妻に対する従属のエンブレムである」と述べている。しかし彼の『ブランピラ王女』分析は、精神分析的アプローチに基づき、基本的には作品全体がジーリオ・ファーヴァの「結婚に対する潜在的なセックス・パニック」によって構成されるとの立場に立つものである。したがって、ジアチンタはあくまでも主人公ジーリオを補う二次的な人物像にすぎないということになる。この限りにおいて、マクグレイスリーの解釈は、ジアチンタという女性像を分析するうえで不十分なものといわざるをえないだろう。
Vgl. James M. MacGlathery: *Mysticism and Sexuality*. E. T. A. Hoffmann. Peter Lang, New York 1985, S. 182-S. 190.

- 19) キアリ神父の悲劇は、ゲーテの「ワイマール派演劇」に対する「あてこすり」である。
Vgl. Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk
E. T. A. Hoffmanns. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1977, S. 155ff.
- 20) Vgl. Hyun-Sook Lee: a. a. O., S. 130.
- 21) ピーター・バーク『ヨーロッパの民衆文化』中村賢二郎／谷泰訳 人文書院 1988年
260ページ。
- 22) ピーター・バーク 前掲書 238ページ。
- 23) ピーター・バーク 前掲書 244ページ。
- 24) コンスタン・ミック『コメディア・デラルテ』梁木靖弘訳 未来社 1987年 17ページ。
- 25) コンスタン・ミック 前掲書 298ページ。
- 26) コンスタン・ミック 前掲書 180ページ。