

<b>Title</b>	創作された夢 : E.T.A. Hoffmann の『ブランビラ王女』の解説
<b>Author</b>	木野, 光司
<b>Citation</b>	人文研究. 42 卷 7 号, p.499-522.
<b>Issue Date</b>	1990
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University Repository

人文研究 大阪市立大学文学部紀要  
第 42 卷 第 7 分冊 43~66 頁 1990 年

## 創作された夢

E.T.A. Hoffmann の『ブランビラ王女』の解読

木 野 光 司

### はじめに

『ブランビラ王女』(*Prinzessin Brambilla*) は 1820 年の春から秋にかけて、ホフマン (1776-1822) にとって最も充実した時期に書かれたものである。発表当初には好意的な書評も多く見られたが、彼の死後、ドイツの文芸界でホフマンの評価が否定的なものになるに従い、この作品も長期にわたり等閑に付されることになった。<sup>1</sup> 20 世紀初頭におけるホフマン再発見以降もこの作品に本格的な照明が当てられることは少なかった。ようやく 1960 年代になって『ブランビラ王女』は本格的な研究の対象となり始めたのである。まだ一部の専門家の間でのことであるが、最近の研究によってこの作品の秘める独創性は次第に明らかにされてきつつある。『ブランビラ王女』の学問的な研究の嚆矢となった論考においてシュトロージュナイダー＝コールスは、本作品を「ロマンティッシュ・イロニー」の代表的な実作例と称揚し、同時期の著作においてプライゼンダンツは、この作品にホフマンの「応用されたファンタジーとしてのフモール」の典型を見ている。<sup>2</sup> 更に 1977 年にはアイレルトが、イタリアおよびホフマンの時代のドイツ演劇との関係という側面からこの作品に光を当て、最近ではまだ素朴なものではあるが、心理分析的なアプローチなどもなされはじめている。<sup>3</sup>

しかしこれらのアプローチにもかかわらず、現在ではまだ、『ブランビラ王女』という作品自体がいかなる「意味」を発しているのか、ドイツ文学の中でも他に例を見ない作品形式はいかなる創作観の帰結であるのかという基本的な点において、筆者の納得の行く解釈が現われていない。私もホフマンの創作法について考察を行なう度に、この作品に行き当たったのであるが、その構成の複雑さ故に今日まで正面から取り上げることが出来なかった。本稿で

は、これまでに得た知見を基に『ブランピラ王女』の精密な解読を試みたい。ヴィンクラー版で百二十頁の中編ではあるが、通常の意味での話の「筋」が放棄されているので、梗概を取り出すことは止め、必要な箇所で中心的な筋だけを取り出すことにする。考察の目的は、『ブランピラ王女』の「構成の特質」を幾つかの側面から明らかにし、それぞれの特徴を背後で統合している本作品の意味を求め、最終的に『ブランピラ王女』という作品がホフマンの創作において占める意義を明らかにすることである。アプローチの方法としては、「多面体」に喩えられる『ブランピラ王女』の諸側面のなかでも、この作品を最も能く特徴付けている重要な「切り子面」(Facetten)<sup>4</sup>をまず取り上げ、それを踏まえて作品の全体像を浮かび上がらせることが出来れば理想的である。

## 1 「カロー風のカプリッチョ」という形式について

最初に『ブランピラ王女』の副題を手掛りに、作品の特殊な性格を素描しておきたい。「ジャック・カロー風のカプリッチョ」(„Ein Capriccio nach Jakob Callot“)という副題は、『ブランピラ王女』の性格を忠実に言い表わしているように思われる。二つの要素のうち「カロー風」は後回しにして、まず風変わりなジャンル名「カプリッチョ」に注目してみよう。

ラインホルト・グリムによれば、カプリッチョという概念がドイツ文学のジャンルとして登場したのは19世紀の初頭のことであり、しかもこのジャンルは数十年の間に数編の作品に用いられるなかで急速に俗化してしまったらしい。<sup>5</sup>そして『ブランピラ王女』はこのジャンルの唯一の傑作であるといわれている。グリムの言葉を引用してみよう。「結論を先取りして言うならば、ホフマンがドイツ文学におけるカプリッチョというジャンルをうち立てたのであって、同時にそれを芸術的完成度において最高のもの、後代の作品が決して到達しえない高みにまでもたらしめたのである。」<sup>6</sup>

ところが興味深いことに、美術の分野における「カプリッチョ」というジャンルの発展には、ジャック・カロー(1592-1635)も一役買っているらしいのである。つまり美術の分野におけるカプリッチョというジャンル名の初期の使用例が、他ならぬジャック・カローの『カプリッチョ』(*Capricci di varie figure* (1617))というシリーズなのである。フィレンツェのさまざまな人物をモデルにした連作『カプリッチョ』には、貴族や農民に混じってグ

ロテスクな踊り手も描かれているが、全体の印象としては『ブランビラ王女』との類似性は薄いように思われる。<sup>7</sup> ここで問題になるのは、はたしてホフマンがカローの『カプリッチョ』の存在を知っていたのか否か、それを踏まえて『ブランビラ王女』の副題を考えたのか否かということであるが、この点に関しては全く資料がなく、真相は明らかではない。ホフマンが「序文」で述べているのは、『ブランビラ王女』を「音楽のジャンル」で言うカプリッチョのようなものとして読んでほしいということだけである。ここでは一応カローとホフマンの間の影響関係ではなく、両者の照応関係を見るに止めておきたい。いずれにせよ我々はホフマンが『幻想作品集』(Fantasiestücke)の場合と同様に、この作品においても文学、絵画、音楽の三ジャンルに関わる芸術形式を指示しているのに出くわすことになる。

ではこのカプリッチョの性格とはいかなるものなのか、ホフマンはどんな「形式」を念頭に置いていたのだろうか。キーワードを挙げるならば、カプリッチョとは、「マニエリスムスに根をもつ」、「きわめて技巧的 (artistisch) な性格のもの」で、「特殊な思いつき」、「自然な現実とは逆の方向を目指すもの」、「芸術家の想像力の生み出したものは自然に劣るものではないという新プラトン主義的立場に立つもの」であり、「反古典主義的なジャンル」である。<sup>8</sup> またホフマンが言及している音楽ジャンルとしてのカプリッチョとは、「作品の細部までを決めてしまわず、複数の主題を穏やかに繋いで行く」形式、「考え抜いた構成よりもむしろ、作曲家のファンタジーの中で今まさに支配的な気分にしたがって生み出される」作品形式、或いは「全く異なる性質のエピソードを意識的に繋いで行く作品形式」である。<sup>9</sup>

ここに挙げたカプリッチョの特徴と『ブランビラ王女』の形式との間に、幾つかの共通性の有ることは一目瞭然である。まず眼につくのが異質な主題の意識的な配列と対照的な交替という構成である。「ジッリオとジャチンタを巡る物語」を中心的な筋とすると、その筋に、しばしば挿入される「語り手のユーモラスな弁解」、各章に一箇所ずつ置かれた「コルソでの仮面のやりとり」、チェリオナティがドイツ人達と議論する「カフェ・グレコ」の場、二度にわたって長々と語られる「オフィオホ王とリリス女王の物語」(=「ウルダルの物語」)などが割って入る形式になっている。さらに互いに全く異質な複数のモチーフの繋ぎ方の突飛さ、その技巧性という点においても、カプリッチョの特質が見てとれるだろう。また「ジッリオとジャチンタの物語」の内部でも、物語が写実的世界と夢幻的世界の間を融通無碍に往還する有様

で全く捉えどころがない。更に極端な場合には物語の「約束事」までもが反故にされてしまっている。例えば語り手は話の展開に行き詰まったある箇所  
で、突然「私が忠実に写している奇妙なカプリッチョの原本 (Original-capriccio) ではここが空白になっております。音楽用語で言えば、転調の際の経過音が跳んでいるようなものでありまして、十分な準備もなしに新たな和音が鳴らされることとなります。(…)」(298)と述べて、いきなり別の話題を始めるというようなことが起っている。また第6章冒頭の踊りの場面では、「刀」や「タンバリン」にまで台詞が割り当てられているのである。これらの例は、上述のカプリッチョの特質、「奇矯さ」「反自然性」「反古典主義性」「マニエリスムス」につながるものだと言えよう。このような形式を生み出す精神的背景については章を追って詳しく考察してゆくが、「カプリッチョ」というジャンルを特徴づける極度の「技巧性」「不連続性」「反自然性」が『ブランピラ王女』全体の基本的性格であることをここで確認しておきたい。

次に「カロー風」という要素に注目して、カローの版画がどのような働きをしているのかを明らかにしてみよう。そのためには『ブランピラ王女』の成立事情に遡る必要がある。『ブランピラ王女』の成立の直接の契機は、ホフマンが、カローの『狂人達のダンス』(*Balli di Sfessania* (1622))と名付けられた24枚の版画のシリーズを手に入れた事にある。<sup>10</sup> 友人のコレフ博士が1820年1月24日のホフマン44才の誕生日にプレゼントとして贈ったのである。ホフマンはその年の春のうちに第5章まで書き上げているが、残念ながらカローの絵から構想を得るにいたる事情を語る資料は殆ど無い!<sup>11</sup> 明らかになっているのは、ホフマンが『ブランピラ王女』を構想する過程で、24枚の版画から8枚を選びだし、作品の展開にふさわしい配列を行なった後に、それを知り合いの版画家ティーレに模写させ、八つの章に一枚ずつ置くという複雑な手続きを踏んでいることである。<sup>12</sup> この経緯から「カロー風の挿し絵」が、単なる „Illustration“ ではなくして、序文において、「作品全体の土台」(„die Basis des Ganzen“) と呼ばれている理由が理解できる。つまり『ブランピラ王女』に置かれている8枚の絵は、まず『ブランピラ王女』という想像世界を創出する際に、ホフマンの想像力を喚起する媒体、ホフマンの言葉で言えば「梃子」(Hebel) (*Serapion* 54) として働いており、次に作品成立後には『ブランピラ王女』の重要なイメージ群を読者へ媒介する働きを与えられているのである。ここでも『カロー風の幻想作品集』の最も本質的な特徴、即ちある絵画の情景から奇抜な物語を紡ぎ出すホフマンの特異な

想像力の例を見ることが出来る。しかも本作品においては、1枚の絵ではなく、8枚の絵から得たイメージが巧みに繋ぎ合わされているのである。<sup>13</sup>

では、元来カラーの版画では「フィレンツェのコメディア・デラルテの俳優達」を描写していたこの8枚の絵は、『ブランビラ王女』に取り入れられた今、どのような働きをし、何を図示しているのだろうか。——作中に置かれた八つの場面は、ジッリオとジャチンタの「変身」に不可欠な、コルソでの奇妙なやりとりの場を提供する一方で、主人公達の「自己認識」に到るまでの精神的変容の諸段階の最も重要な転換点を、コメディア風の形姿を用いて視覚的に示しているのである。——コメディアのマスクを被った男との出会いと王女の上半身の出現(1章)、ブランビラ王女との出会い(2章)、ジッリオの分身の出現(3章)、分身との踊り(4章)、女との過激なダンスとその結果としての人格の入れ替わり(5章)、分身との決闘と古い自我の消滅(6章)、ブランビラ王女との仲違い(7章)、ブランビラ王女に対する服従の誓い(8章)と、8枚の絵は見事に本作品の導きの糸の役割を果たしている。自惚れた悲劇俳優ジッリオがコメディアのマスクを被り、彼の同類達によって鼻面を引き回される中で、人間存在にとっても俳優という職業にとっても重要な「己れを二重化する」能力、「己れを逆さまに見る」精神を獲得する諸段階が示されているのである。ホフマンが巧みなのは、ともすると生命の無い寓意に堕しがちな「分身の出現」や「人格変容」の場面を、カーニヴァルの仮面劇というリアルな状況に設定し、その際に「挿し絵」の視覚に訴える力をうまく活用していることである。その結果我々読者は、奇妙な言葉と絵の魔術に眼を眩まされ、アレゴリカルな解釈とリアルな解釈との間で揺れながら、主人公と同じように、物語の終りまで「あちらへこちらへと引きずり回される」(305)事になるのである。<sup>14</sup>

## 2 『ブランビラ王女』の「中心理念」について

では『ブランビラ王女』はホフマンの奔放な奇想の戯れの集積であって、読者は物語の意味などにこだわらず、縦横に変化する気分(Laune)を楽しめば良いのかというと必ずしもそうではない。『ブランビラ王女』序文の前段においてホフマンは、この作品は重々しい内容を持つものではないと断り、読者に「幾刻のあいだ深刻さを忘れて、時には羽目はずすこともある精霊(Spukgeist)の大胆かつ気紛れな遊戯に身を委ねる」様にと要請している。

ところがそれに続く後段では、「辻褃のあわない出来事や妖怪騒ぎの寄せ集めではメルヒェンに魂を与えることなど出来はしない」と述べ、メルヒェンの魂は「深い根底、なんらかの哲学的な人生観から汲まれた中心理念(Hauptidee)によって獲得されるのだ」と述べているのである。そして最後には「これは筆者が意図したことで、必ずしも実現しえているとは限らない」という断りまで入れている。その結果、我々読者はこの相矛盾するかに見える作者の意図に適切に対処する「読み」を求められることになる。

『ブランピラ王女』と真面目に取り組んだ研究者達は、ホフマンが「メルヒェンの魂」或いは「中心理念」という言葉で述べた理念を、作中から取り出すことを試みてきた。シュトロージュナイダー＝コールスもプライゼンダントも、挿入された「ウルダルの泉」の物語に「中心理念」を見ている。そして「ウルダルの泉」を前者は「ロマンティッシュ・イロニー」の、後者は「ファンタジーの現象形態としてのフモール」のアレゴリーと解釈している<sup>15</sup>。この二つの研究書はホフマンの作品解釈にとどまらぬ広い視野から著わされたものであり、その大きなテーマへの『ブランピラ王女』の取り込み方は概ね適切である。しかしアイレルトやフィッシャーが正しく批判しているように、両者とも都合の良い概念化を行なっているきらいがある。<sup>16</sup> 我々はやはり「中心理念」を安易にエピソードの中ではなく、作品全体の根底を成す「作者の哲学的人生観」の表現の中に求めるべきであろう。そのためには『ブランピラ王女』を構成している複数の物語を統合する思想を取り出す必要がある。

『ブランピラ王女』を買っているストーリーとしては、1. ジッリオとジャチンタがチェリオナティの導きによって「内面の変容」を被り、その結果幸せな結婚をし、コメディアの俳優になる過程が中心にある。それに従属するものとして、2. 悪霊の畏によって人形に変えられてしまった王女ミュスティリスの救済が、ジッリオとジャチンタの活躍によって達成され、ウルダル国に再び幸福が訪れる話が並行している。さらに、3. ジッリオの「悲劇」の主演から「イタリア喜劇」の俳優への転向過程において、ローマの劇場のヘゲモニーを巡る悲劇派と喜劇派の葛藤も語られている。チェリオナティ＝バスティアネロ公爵が物語の最後に行なう複雑な言い回しの「謎解き」を参照することで、これら三つの話に与えられた役割が明らかになる。

「全く陰險なことに、あの悪霊は王女(ミュスティリス)にかけた呪いを解く方法

を、奴が絶対不可能だと思った奇跡に委ねてしまっていたのだよ。——即ち、劇場という小さな世界の中で、真のファンタジーとフモールに心を満たされているのみならず、その内面の気分 (Stimmung des Gemüts) をまるで鏡に見るように客観的に認識し、更にその気分を生き生きと、その気分が強大な魔力の如くに、劇場を含む大きな世界 (現実世界) にまで及んで行くほどに生き生きとした形に現わすことの出来る、そのような一組の男女が発見されなくてはならなかったのだ。——という訳で「劇場」は、そう言いたければ、少なくともある意味において、人々が覗き込むことが出来る「ウルダルの泉」の役目をする必要があったのだ。——私は、お前達がきっとこの呪いを解くことが出来ると思ったので、すぐにその旨を友人の魔術師ヘルモートに手紙で知らせたのだ。彼がすぐにやってきて、私の宮殿に入ったこと、我々がお前達のこと随分骨折りをしたことは、もう知ってのとおりだ。(…)]  
(324f. 強調は筆者)

また同じ箇所ではチェリオナティは二人の主人公の役割について次のような比喩も用いている。

「言わば、お前 (ジャチンタ) がファンタジーで、フモール (ジッリオ) が舞い上げるためには、まずその翼を必要とするのだ。けれども、フモールの胴体がなければ、お前は単なる翼でしかなく、風の戯れとして虚空に消えてしまうことだろう。」  
(324)

無論この作品では、登場人物の言葉を安易に論拠とすることは危険であるが、『ブランピラ王女』の複数のストーリーを統合する思想とは、やはりバスティアネロが繰り返し唱える「ファンタジーとフモールの獲得」ということになるだろう。この膨らみのある言葉を切り詰めて言えば、『ブランピラ王女』の筋の根底にある「中心理念」とは、——人間の精神にとって重要なのは、「ファンタジーとフモールとの調和のとれた相互作用」、「幻想と理性の自由な交流」なのだという認識である。もちろんこのように概念化してしまった理念は陳腐なものでしかなく、とてもホフマンの思想を表現しえない。そもそも『ブランピラ王女』の本領は、前章でも述べたように、語られた内容自体の中にあるのではなく、その内容と形式の戯れる仕組みや、その内容に豊かなイメージを与える工夫にあると言える。本章では仮の結論として、ホフマンがメルヒェンの「魂」、「中心理念」と呼んだものを、上の様に捉えて



おくことにし、『ブランピラ王女』という作品全体の示す理念についての考察は、最終章にて行なうことにしたい。

### 3 ホフマンの憧憬世界

#### 憧れの国—イタリア

『ブランピラ王女』という作品を他の作品と随分雰囲気の違いがあるものにして最大の原因は、「イタリア」という舞台とそこに盛り込まれた「イタリア的情緒」である。そのことはホフマンの代表作を多く含む6編のメルヒェンと比較すれば一目瞭然であろう。ホフマンはある箇所でこのカプリッチョが「メルヒェンと紙一重しか異ならない」(260)と述べているが、その類似性はホフマンの幻想作品に共通する日常世界と超越世界の「二元性」について該当するものである。その点を別にすれば、やはり『ブランピラ王女』に最も近い作品はメルヒェンではなく、イタリアを舞台にし、コメディア劇の性格を帯びた愉快なノヴェレ『フォルミカ氏』(Signor Formica (1819))であろう。

ホフマンのイタリアに対する憧れは、同時代の多くのドイツ人芸術家が抱いたものと特別に変わるものではないが、二十年来夢見ていながらもどうしてもイタリア旅行が叶わぬという事情が、ホフマンのイタリアに対する思いを掻き立てたのではなかろうか。例えば1803年頃からホフマンはしきりに旧友のヒッペルをイタリア方面への「大旅行」(„grand tour“)へと誘っている。「精霊が現われて僕達を惨めな日常に縛り付けている鎖から解放してくれたら、何をする?—僕はすぐに旅の杖を取り、イタリアへ赴き、一人前の作曲家になる修行をするだろう(…)」(1803年12月10日)。「僕が永久に心の底から君の友人であるように僕の友でいてくれ、そしてイタリア旅行のことを考えてくれ(…)」(1804年5月14日)。「君が僕のことを忘れてしまい、僕抜きでベルリンから大旅行に出発しようとしていると考えただけで、ぼくはすっかり動揺してしまった。(…)いつ出発しようか?—どこで落ち合うことにしようか?(…)」(1806年3月6日、強調はホフマン)。ホフマンは友人の心を動かすために熱弁をふるい、あとは彼が経済的に当てにしていたヒッペルの決意を待つだけだったのであるが、ヒッペルがためらっている間に好機は去り、1806年11月にナポレオン軍がワルシャワへ侵攻して、ホフマンは失業、路頭に迷う事になり、イタリア旅行ははかない夢

と消えてしまったのであった。

流浪の芸術家として数年を過す間も、ベルリンに落ち着いた後も、ホフマンのイタリア願望は消えることなく、彼は『大晦日の冒険』(1815)を皮切りに、『アーサー宮』(1815),『G.のイエズス教会』(1816),『顧問官クレスペル』(1816),『総督と総督夫人』(1817),『フォルミカ氏』(1819)等に繰り返し「イタリア」モチーフを織り込んでいる。そしてホフマンの内部で育まれていた「イタリア像」が、『ブランビラ王女』において最後のそして最高の輝きをもって形作られたのである。ホフマンは、『フォルミカ氏』、『ブランビラ王女』の執筆に際して、モーリッツ、ゲーテなどの「イタリア紀行」を読み、友人の貸本屋のクラロフスキーから地図やローマに関する書物を借りて、ローマの市街や人々の暮し振りやカーニヴァルの実態の研究を行なっている。彼がこの時点でもイタリア旅行の夢を持ち続けていたことは、1821年初頭に書かれた『群盗』(*Die Räuber*)が、ヒッペルと自分を模した二人の友人がイタリアに向って旅立つ場面から書き起されていることから窺える。結局ホフマンの夢は生涯叶うことなく、地図と旅行記から得た知識とホフマンの「夢」とが融合した作品が残されることになった。

以上のような事情から、ホフマンの作品において「イタリア」は非常に強い象徴的意味を帯びている。ホフマンの作品で舞台がイタリアに設定されている場合には、すでにその物語世界が日常的現実世界を一段階離脱していると言っても過言ではなかろう。上述の殆どの作品においてイタリアはドイツとの対照で用いられ、「芸術家の楽園」という意味を与えられている。<sup>17</sup> ドイツの町を舞台とした場合に不可避免的に生じる現実諷刺(Satire)や市民達に対する揶揄(Sarkasmus)といった「苦い」要素は、イタリア物では最初から除去されていると考えてもいいだろう。『ブランビラ王女』の冒頭に描かれているジャチンタとジッリオの貧しい暮し振りも、チェリオナティの口車に乗せられるローマの庶民の単純さの描写も、ドイツを舞台にした作品とは異なり、社会批判や人物諷刺に向うことがないのである。『ブランビラ王女』の作品の舞台ローマは、この意味ですでに「ロマン化されている」のだと言えるだろう。我々はそれ故、ドイツを舞台にした『黄金の壺』や『蚤の親方』等とは異なる前提から出発しなくてはならないのである。<sup>18</sup>

#### ローマのカーニヴァル

ホフマンは更に『ブランビラ王女』の世界をカーニヴァルの中に拓くという措置を講じている。ホフマンのメルヒェンでは不思議な出来事が祝祭の日

に設定されることが多い。ドイツを舞台にした作品では、『胡桃割人形と鼠の王様』(1816)と『蚤の親方』(1822)の二作において、「クリスマスの夜」が夢幻的なメルヒェン世界を拓くのに非常に効果的な雰囲気醸成している。他にも初夏の「キリスト昇天祭」(『黄金の壺』1814)や吹雪舞う「大晦日」(『大晦日の冒険』1815)などが、それぞれの作品世界にふさわしい雰囲気を醸成している。そしてイタリアを舞台に途方もない奇想を連ねようという作家にとって、「カーニヴァル」という祝祭ほど都合なものはないと言えよう。カーニヴァルとは年に一度だけ訪れる、抑圧されている情熱と束縛された身体性を解き放つ好機なのであるから。ホフマンのように「日常性の軛からの人間精神の解放」を文学の使命と考えている人間にとっては、現実世界に張りめぐらされている社会的文化的秩序、常識、世間智、分別、社会階層、人格の同一性などを棚上げし、このカプリッチョの主題にぴったりの「逆さまの世界」(eine verkehrte Welt!)を出現させるカーニヴァルは、ふたつとないすばらしい状況である。<sup>19</sup> この状況の中ではじめて、ホフマンの主人公達は、幻の「ブランビラ王女」と「コルネリオ王子」を求め、或いはその人物に変身しながらも、周囲の人々の指弾を受けるどころか、逆に観衆の拍手喝采を享受することが可能になっているのである。(『黄金の壺』第2章冒頭における婦人の「あの青年は頭がいかれているのだわ」という冷淡な言葉と比較すれば、この状況の特殊性が明らかになるだろう。)つまりカーニヴァルという祝祭自体が、日常性との関係においてホフマンのメルヒェンとよく似た作用を持っている訳で、カーニヴァルのカオスと連続する不思議な事件との相乗作用のなかで、『ブランビラ王女』は読者を途方もない「眩暈」の快感の中へ引きずり込んでゆくのである。

### 仮面の魔力

そして三番目の要素である「仮装」と「仮面」とが、『ブランビラ王女』において決定的な重要性を担っている。仮装と仮面がもたらす「匿名性に由来する解放感」(仮面の背後の人物は誰なのか?)、「変身の快感」(「王女さま!」-「王子さま!」)、「純粋な感性の回復」(「踊りの間は理性など捨ててしましましょう!」(292))といった作用がこの作品で果している役割は、これまで十二分に評価されてこなかったように思われる。『ブランビラ王女』では仮面と仮装はカーニヴァルだけではなく、もうひとつのイタリア的なモチーフであるイタリアの「仮面劇」(Commedia dell'arte)と結び付けられて、更に重要な役割を担うことになっている。即ち、ローマの大通りコルソ

で繰り返されるパンタローネやプルチネルによる滑稽なやりとりは、野外に移されたコメディア劇そのものといえる。我々はこのカーニヴァルのローマの繁華街に設けられた「野外劇場」に主要なストーリーが接続されている事を認識できる。例えば、8枚の挿し絵に対応する「コルソでの仮面劇」を中心に据えて、『ブランビラ王女』の構成を次のように説明することさえ出来るのである。即ちホフマンはカーニヴァルのさまざまな仮装の中から「二つのタイプ」を選びだして、各々の仮装に対応する「物語」を紡ぎ出しているのだと。

その仮装のひとつのタイプとは「王子と王女」という、仮装の中で最も普遍的なものである。すでに作品の冒頭において、ジャチンタは王女の仮装でカーニヴァルに出て行きたいと望んでいるし、ジッリオが王子の役をこよなく愛していることが示されている。そして二人は、カーニヴァルの混沌の中で望み通りに王子と王女へと変身して行く。しかもそれは身なりだけの変装ではなく、チェリオナティが考案した「コルネリオ王子」と「ブランビラ王女」という「本物の」王族への変身である。ホフマンはこの「王子-王女」モチーフを媒介にしてジッリオとジャチンタの恋の話に『オフィオホ王とリス女王』というメルヒェンを接続している。すなわち、呪いをかけられたミュスティリス王女の救済の方法をジッリオとジャチンタの変身と関連付けることによって、「ローマの恋物語」と「メルヒェン世界」を繋ぐという、『黄金の壺』以来ホフマンのメルヒェンの専売特許とも言える構成がなされているのである。

もうひとつのタイプは、上述のコメディア・デラルテの仮装である。ホフマンは一組の男女を幻想の中で「王子と王女」に変身させる過程で、イタリア喜劇の滑稽な衣装の着用を繰り返しジッリオに強いている。また救済を求めてウルダルの国からローマにやってきたメルヒェン世界の一行もコメディアの衣装をまとっている。主人公に被せられる仮面とブランビラ王女の纏う衣装とによって、彼らの到達すべき精神が象徴されている。つまりジッリオは彼の幼児的、ナルシスの自我を打ち破り、自分を外から眺め、己れの自惚れを笑えるようなフモールを備えた人間に成長しなくてはならなかったのである。そしてこの「フモール」という精神を表現するという共通点において、「コメディア劇」と「ウルダルの泉」とがぴったりと接合される仕組みになっているのである。ファンタジーの中でのフモールの回復、或いはフモールとファンタジーとの遊戯的な絡み合いを魅力的な形象で表現するために、ホフ

マンは一組の男女の恋物語に「メルヒェン世界の救済」という物語を織り込み、さらにその「中心理念」をより意味深く表現するために、二人をイタリア劇の俳優にまで仕立て上げているのである。

カーニヴァルのローマを舞台に展開される奇妙な幻想劇は、ジッリオとジャチンタが愉快的な「即興劇」を演じられる段階に到った時（第7章末～第8章）、メルヒェン的な大団円を迎える。そこで合唱隊が歌う「イタリア賛歌」が、紋切り型の言葉使いながら、この作品においてイタリアが果している役割を明らかにしている。——南国の蒼い空、陽気な雑踏、カーニヴァルの幻想、日常の苦しみを悦びに転化する力等である。——ホフマンがここに象ったイタリアは、もはやアルプスの南の国にとどまらず、『ブランピラ王女』の読者の内面に広がる世界でもある。しかもその世界は、お伽話の中でのみ可能な夢の国ではなく、望みさえすれば生身の人間が常に入っていくことが出来る場所であるとホフマンは語っているのである。

最後に『ブランピラ王女』における時間の特殊性についても指摘しておきたい。『ブランピラ王女』の中心をなす物語は、カーニヴァルの前夜に拓かれ、その最終日に閉じられているのであるが、そこでは夜と昼の交替を除いて、時間の経過がひどく曖昧になっており、いわば時間感覚が麻痺してしまったかの様になっている。この作品がひどく訳の解らぬ作品のように理解された主な理由はこの点にあると思われる。しかし、作品世界におけるこのような時間意識の混濁、歪み、消失は、まさに人間の性格を変貌させ、変身にまで到らしめるカーニヴァルの熱狂状態を反映しているのだと考えられる。またカーニヴァルとメルヒェンの魔術世界とが同居している場所では、当然さまざまな不思議な現象が生じる訳で、ホフマンはその超常性を表現するのに相応しい時間を用意しているのだと言えるだろう。

#### 4 虚構性と戯れる技巧について

前章では、作品の中心を占める物語の舞台と時に焦点を絞ったのであるが、その結果作品の周辺を成す部分が視野から除かれてしまった。ここではその「枠」を形成している部分を取り上げ、『ブランピラ王女』の別の側面を提示しなくてはならない。すでに第一章でも触れたように、『ブランピラ王女』には筋に直接つながらない部分が幾つかある。中でも「語り手の介入」と「カフェ・グレコの間」は大きな割合を占めている。これらの場面の機能

を考察してみよう。

まず「語り手の介入」の行なわれている場面を数え挙げるならば、まとまった箇所だけで七箇所ある。ロタール・ケーンは杵に「物語を安定させる働き」を見ており、マットやシュトロシューナイダー＝コールスはホフマンの用いる「杵」の機能を「教育的配慮」からでたもの、読者を正しく作品世界へ導くための手助けをする働きに見ているが、<sup>20</sup>『ブランピラ王女』における「語り手の介入」も概ねこの働きをしていると言えるだろう。第2章冒頭を一例として挙げてみよう。

「親愛なる読者よ、『ブランピラ王女』という奇想天外な物語を、あのカラーの大胆な筆使いの如き流儀で語ろうとしている作者が、少なくともこの冊子の最後の言葉にいたるまでは、不思議な世界に身を任せ、話の内の幾分かを信じてくださることをお願い申し上げても、あなたはお怒りになりますまい。しかしひょっとするとあなたは、すでに(…)素敵な銅版画には眼もくれず、この本を不機嫌に放り出してしまわれたかもしれない。もしそうなら私があなたをカラーのカプリッチョの魔法の世界へ誘うためにこれから申し上げようとしていることは手遅れとなり、私にとっても『ブランピラ王女』にとっても誠に遺憾なことであります。(…)」(228f.)

現在進行しつつある話や登場人物に関するユーモラスな「解説」の形で語り手が逸脱的言辞を弄するパターンは、スターンとドイツにおける彼の後継者であるジャン・パオルの得意の手法である。ホフマンも両者の語り口から多くを学んでいるものの、この語り口の使用はかなり控え目である。ホフマンは、ジャン・パオルの様に作者のユーモラスな或いは機知に富んだ語りそのものによって読者にアピールすることは考えておらず、むしろ彼が精魂こめて創出する幻想世界について行けない読者を作品世界へ繋ぎとめるため、或いはまた性急に作品の意義を知りたがる同時代の読者に一時的な満足を与えるために、この手法を用いている。ジャン・パオルとホフマンの違いについては、シュトロシューナイダー＝コールスの正確な区別が参考になるだろう。

「ホフマンも(ジャン・パオル)同様に主観的な小説の手法、とりわけ「話者の介入」(Autoreinschaltung)の手法を用いている。しかし彼のメルヒェンには全く特別な意味でジャン・パオルの語り口の「過激化」(>Radikalisierung<), ロマン主

義の特質 (romantisches Spezifikum) とも言うべき発展と変化が見られる。その新たな可能性とは、虚構性の自覚の提示が単に作者のさまざまなコメントや逸脱的言辭や介入によって表現されたり、ジャン・パオルの場合のように、虚構性を暴露する場面での読者との会話が作品全体を支えたりすることではない。ホフマンにおいてはむしろ虚構性の意識的な強調は、独立した物語の層として、作中の独自に形成された構成部分として形成されるのである。(…)<sup>21</sup>

ホフマンがジャン・パオルの語りを「過激化」し、虚構性を独立した部分として形成している典型的な例は、「カフェ・グレコの間」に見られる。一例を挙げよう。ドイツ人達に「ウルダルの物語」の続きを語るように求められて、チェリオナティは次の様に答えている。

「私とその物語を今ここで繰り返したなら、これまで我々に付き添い、あの（ピストイア宮での）講義の間にもいて、すべてご存じのある方にひどい退屈を惹き起こすことになるではないか。つまりその「ある方」とは、我々が今登場して演じている物語であるところの『ブランピラ王女』というカブリッチョの読者のことをいっているのだ。」(310)

「しかし一言いっておくが、作者が私を考案した時には、私をもっと別の人物にするつもりだったのだ。君達が私を時折非常に軽々しく扱うのを作者が見たなら、彼は、私が墮落してしまったと思うかもしれないではないか。」(310)

これがシュトロシューナイダー＝コールスが「物語レヴェル自身との戯れ」(„Spiel mit der eigenen Erzählebene“)<sup>22</sup> と述べているものである。ところがこのような「虚構性との戯れ」は恣意的になされている訳ではない。「ピストイア宮」での一場面(296)と作品の末尾(325)を除けば、このような虚構性への言及はカフェ・グレコの間集中している。物語の筋に殆ど無関係に置かれ、チェリオナティとドイツ人の芸術家達が、「ドイツ人とイタリア人の戯れ(Scherz)の性質の相違」や「ウルダルの物語の解釈」や「慢性二元論の解釈」などについて、ドイツ語で(!)議論をするカフェ・グレコは、あたかも狭い意味での『ブランピラ王女』という劇の幕間に観客が集うロビーの如き場を、提供しているように思われる。<sup>23</sup>『ブランピラ王女』には、いわゆる「物語世界」の脇に、登場人物同士、または登場人物と観客と

が作品内容について語り合う場面も設けられてあり、「虚構性との戯れ」自体が主題化されて表現されている。しかもその部分のみを抜粋した際に生じるわざとらしさは、それらが作中に収まっている時には全く感じられないのである。

『ブランビラ王女』には、この他にもまだまだ機知に富んだ「仕掛け」が幾つか隠されているようである。その中でも特筆すべきなのは、作中で笑いのめされているキアリ神父の劇作法が、実はゲーテの演出法に対するホフマンの痛烈な批判であるというアイレルトの説である。<sup>24</sup> また、カルロ・ゴツィやフケーの作品のパロディーとされる箇所なども指摘されている。<sup>25</sup> 隠された諷刺やパロディーを探しつつ読むのも一興であるが、それら抜きでも、この作品は十分すぎるほどの複雑な構成がなされているので、作品の個々の部分に関わる仕掛けは本稿では取り上げないことにする。

## 5 『ブランビラ王女』が体現する理想

四つの章で『ブランビラ王女』の持つ主な「切り子面」(Facetten)を明らかにしようと試みてきた。カプリッチョという作品形式、複数の筋から収斂する中心理念、カーニヴァルのイタリアという理想の世界、物語の脇で読者と戯れる仕組みである。その結果、ホフマンが「序文」などでしきりにほめかしている無邪気な装いの下に、きわめて緻密な計算が働いていたことが明らかになった。そこで最後に本章では、ホフマンがこの複雑な構成を駆使して、一体この作品によって何を表現しようと考えていたのか、またこの作品にどのような意味を込めていたのかを明らかにしたい。ある箇所で語り手は次の様に述べている。

「おお、親愛なる読者よ、ひょっとしたらあなたも私の様に、人間の精神こそこの世で考えられるもっとも不思議な童話だと考えておられるのではないだろうか？——我々の胸中には何と素晴らしい世界が秘められていることだろう！（…）この財宝の存在を真に意識している人は実に恵まれている！更に恵まれた才を持ち、幸せだと誉められるべき人は、自分の内面のペルーの宝石の存在を見通すだけでなく、それを地上へと掘りだし、研磨し、その宝石からもっと燦然たる輝きを取り出せる人である。」(260)



ホフマンはこの言葉によって、いささかの自負とともに作家の使命を語っている。ホフマンが『黄金の壺』以来磨き上げ、完成の域にまでもたらしした創作法、創作観がここで明らかにされている。——つまり、ホフマンにとって、メルヒェン的世界とは、人間の内面に秘められてある宝石であって、その宝を自覚できる人は、すでに日常性という精神の桎梏を破り、不可思議な世界を感受できる能力を備えた人である。しかし、内面の超越世界の存在を自覚しているだけでは、芸術家としてまだ何も成し遂げたことにはならないのであって、内面に隠されてある原石を内界という坑道から巧みに取り出し、それに適切な形を与え、丹念に磨き上げることが、芸術家の才能の見せ所なのである。それを素晴らしく成し遂げて初めて宝石はその秘めている最高の輝きを発することが可能になる。すなわち作品としてのメルヒェンが生まれるというのである。——ホフマンが「内面世界」、「ファンタジーの王国」をしばしば「宝石」の比喩によって語っていることから、このイメージがホフマンの創作観にとって本質的なものであることは疑いを容れない。

上の言葉に続けて、ホフマンはもうひとつ別の比喩を用いて同じ考えを語っているように思われる。

「(…)しかし夢を発明した人はもっと誉められてよかろう。夢といっても、眠りというやわらかな布団の下に横たわっている時にしか浮かんでこないような夢ではなくて——我々が一生見続け、しばしば浮き世の重荷をその翼に乗せてくれ、どんなにひどい痛みも、欺かれた希望の悲嘆をも癒してくれるあの夢のことだ。だって、その夢こそが、我々の心の中で輝き始めた天上の光に他ならず、その夢こそが無限の憧れによって、いつの日にか願いが叶うことを示しているのであるから。」(260、強調はホフマン)

ホフマンは夢を発明した人を誉めている。無論、これはサンチョ・パンサが、眠りを発明した人を誉めていることのもじりであるが、ここでの発言はそれにとどまらない。夢を人間の内面世界からのメッセージとして重視する考えは、ロマン派に限らず今日まで連綿と続く考えであるが、ホフマンは少し違っている。彼は、自然な夢よりも、人間が覚醒時に「創りだす」夢を高く評価しているのである。この点でホフマンが讃えている「創りだされた夢」と彼の「想像の産物」＝「メルヒェン」との類似性が明らかになる。即ち、ホフマンは己れのメルヒェンの使命を、現実世界のさまざまな苦しみ、絶望、

苦悩から人々を連れ出し、空想世界の中で遊ばせ、その素晴らしい体験によって彼らに歓びと慰めを与えることだと考えているのである。

このような視点から作品を顧みると、実際に『ブランビラ王女』の内部にも「夢の世界」にきわめて近い描写が散見される。その場面を長々と引用することは紙幅が許さない。また部分的に取り上げてもその「夢」のような性格の例証にはなりがたいが、あえて一例だけ引用しておきたい。——それはジッリオが夕暮にひとりでピストイア宮殿に忍び込んだ時の情景である。

「一押しすると鍵のかかっていないドアは静かに開いた。そして彼は墓地の静寂の支配する柱廊広間に入っていった。彼が訝しげに辺りを見回した時、彼の心のはるかな奥底から過去のぼんやりした形象が立ち昇ってきた。まるで自分が過去にここにいたことがあるような気がした。だが心の中では何ら明瞭な像が結ばなかったし、ぼんやりした形象を見極めようという試みもうまく行かなかった。彼は恐怖に捉えられ、名状しがたい胸苦しさがこの冒険を続けようという勇気を彼から奪ってしまった。宮殿を立ち去ろうとしたその刹那、まるで霧の中から現われたかの様に突然、彼の分身 (Ich) がこちらへ向って来て、驚愕のあまり彼はあやうく気を失うところであった。(…)」(280)

筆者にはこの「ピストイア宮殿」そのものが、この作品の中で特別な意味を持っており、人間の「内面世界」の象徴的形象のように感じられるのであるが、上に引用した場面でも、ジッリオがいわば「己れの内面世界」へ入って行くときに感じる、懐かしさと恐怖の入り混じった、フロイトの言う意味での「無気味」(heimlich-unheimlich)な感覚が表現されているように思われる。<sup>26</sup> この後ピストイア宮で起る不思議な出来事——煌々たるシャンデリアの灯りの下での不思議な集い、ジッリオの鳥への変身と鳥籠への幽閉、見えない梯子をチェリオナティが昇ってくる場面などは、すべて空想という言葉では片付けられない程のリアリティ、「夢の迫真性」(Traumwirklichkeit)と呼びたい程の幻想喚起力を持っている。またその他にも、「ジャチンタの投獄」を巡る、辻褄のあわぬ、まるで狐に撮まれたようなエピソードも、「ピストイア宮殿」の場とは別の意味ではあるが、夢の情景に非常によく似ているように感じられる。これらの例に限らず、他にも『ブランビラ王女』から夢に似た場面を探しだすことはまだまだ可能であろう。

以上のことから、『ブランビラ王女』と「夢」との相関性を二つのレベル

で認めることが出来るだろう。ひとつには、ホフマンがこのカブリッチョという自由な形式の中で、これまでのメルヒェンで表現しえた以上に純粹な「夢の像」を盛り込むことに成功しているということである。無論ホフマンは他の作品の中でも夢の情景を幾つか描いているが（『黄金の壺』のアトランティスの情景や『蚤の親方』の末尾でテュスの見る象徴的な夢など）、そこではそれぞれの夢は、作品の結末を飾るための重要な象徴的な意味を担わされている。一方この「カブリッチョ」では、夢の情景が作品の本筋から切り離され、自由に描かれた結果、本物の夢のごとくとりとめのない、奇妙な世界が作り出されることになった。それを可能にしたのが、『ブランピラ王女』でホフマンが公言し、実行した方法、「物語の舞台を登場人物の内面に置く」（260）という手法であるといえるだろう。

もうひとつは作品全体に関わることである。ホフマンが己れの作品、特にメルヒェンを一方で「内面世界から掘りだし、磨き上げた宝石」に見立て、他方で人間を現実の苦惱から救い出す「夢」に見立てているという事実である。我々はこの二つの比喩の両方に、ホフマンの創作の本質的な特徴が表現されているのを看取できる。それは一言で言ってしまえば、「自然性と人工性の結合」という特質である。この特質を順を追って明らかにしてみよう。——一般的には「宝石」も「夢」も、人智の及ばぬ自然の素晴らしい創造力を象徴するものの代表とされている。ホフマンもこの点において自然賛美を惜しんではいない。だが、上の引用に示されている様に、ホフマンは自然のままの宝石と夢それ自体を賛美している訳ではない。彼が「更に恵まれた才を持ち、幸せだと誉められるべき人」と呼ぶ芸術家或いは作家の仕事はそこから始まるのであった。「原石を地上にもたらし、研磨し、最高の輝きを引き出す」とは、作家においては、内面の幻想形象を言語化し、読者に強力な作用を及ぼす「芸術作品」に作り上げることに他ならない。夢に関しても同様である。ホフマンは眠りの中に現われる自然な夢よりも、人間が、明確な意識の中でなお止みがたく紡ぎ出す「夢」の方を高く評価している。当然その夢は、目覚めとともに消えてしまうものではなく、当人の心の中に保ち続けられる、明瞭な形をとった夢であろう。その意味で、ホフマンは人間の精神によって素晴らしい形に仕上げられた「作品」においてはじめて自然の崇高さを認めるのだと言えよう。換言すれば、精神、理性、感性を動員して、理想の自然物或いは「自然の理想形象」を形作ることが、ホフマンにとっての眞の芸術活動であったと言えるのではなかろうか。

筆者はすでに、ホフマンの創造力の特性について行なった考察の中で、ホフマンにとっては「独自の内面の形象」の「言語化」が肝要なのであって、外界の写実とはホフマンの目指すところではないと指摘したことがある。<sup>27</sup> 今ここでそれに付け加えるとすれば、ホフマンは「現実の写実」自体を、まだ「芸術」の名に値しないもの、芸術の手前の段階にあるものと捉えていたように思われる。独自のリアリティーを持つカラーの作品を好んだ理由もそこにあったのかもしれない。またホフマンが己れの作品集に付けた表題（『幻想作品集』、『夜景作品集』）にも、自然と人工の両方の要素の結合が示されているように思われる。『ブランビラ王女』という作品は、ホフマンが讃える「形象化された夢」をいくつも含んでいるという意味においても、作品全体が巧みな技術によって「原石」から磨き上げられた、不思議な輝きを発する「宝石」であるという意味においても、ホフマンの芸術の理想を体現している作品であると言えよう。また言葉を換えれば、『ブランビラ王女』という作品自体が、ホフマンが理想とする「創作された夢」なのだと言えるだろう。

### おわりに

私は本稿を『ブランビラ王女』の優れた特質を明らかにする目的で書き始めたのであるが、ここで行なった検討は必ずしもその目的に沿うものとはならず、本来この作品の享受には不要なはずの「舞台装置」の説明に終始する結果になったかもしれない。また作品の断面の取り方を誤って、論旨を複雑にした箇所もあるかもしれない。しかし、ホフマンの創作全体の中で「イタリア」モチーフが、最終的にどのような形を取るにいたったのかということは、明らかにし得たのではなかろうか。また『ブランビラ王女』がいかなる意味において、『黄金の壺』や『蚤の親方』を越えて、ホフマンの創作観を最も特徴的に体現している作品であるのかということも提示し得たのではなかろうか。『ブランビラ王女』に示されているロマン主義的な創作技法等については、本稿でも言及したシュトロージュナイダー＝コールスやプライゼンダンツの著作で精密な論究がなされている。私の考察の目標は、彼の「幻想作品」形成の試みの中で、ホフマンがどの地点にまで到達したのかを示すことにあった訳である。その結論は、最終章で述べたように、『ブランビラ王女』という作品が、逆説的な表現ではあるが、ホフマンが「活発な想像力」や「構想を練る理性」など、彼の作家としての全技量を以て創出した「人工

の夢」,「夢の等価物」であるということである。この作品のドイツでの受容史を見れば、ホフマンの「最高の助走」<sup>28</sup> から生まれた跳躍は、その独創性ゆえに読者の多くに理解されなかったことは明らかである。しかし、ホフマンがこの作品で試みた創作に関わる大胆な企ては、二世紀ほどの時を隔てた現代においてもなお十分に新しいものを含んでいる様に思われる。

#### 註

註釈における出典の指示はすべて末尾の《引用文献》に拠っている。ホフマンの作品からの引用は本文中に頁数などを入れて示した。

- 1 19世紀における『ブランピラ王女』評価の中で最も名誉ある例外をなすのはシャルル・ボードレールであろう。詳しくは引用できないのが残念だが、『笑いの本質』(1855)の第6章に、この世紀で最高の『ブランピラ王女』理解が示されている。ボードレール, 第4巻, 128-135頁参照。  
ドイツ国内では「ブランピラ王女はとびきりの美人だ。その奇妙さによって眩暈を起さぬような人間は頭のない奴だ。ホフマンは全く独創的だ。」というハイネの賛辞が有名であるが、ハイネがこの作品のどの点を評価していたかは明らかでない。Heine, Bd.6, S.52 参照。同時代から現在にいたる受容史については: Ellinger, 10. Teil S.8ff., Steinecke/Segebrecht, 3.Band, S.1153ff., Eilert, S.89ff. 等が詳しい。
- 2 表題を掲げておく: シュトロージュナイダー=コールス, 『ロマンティッシュ・イロニー——その理論と実践』(1960), プライゼンダンツ, 『詩的想像力としてのフォームル』(1963)。
- 3 アイレルト, 『物語技法における劇場』(1977) およびフィッシャー, 『ホフマンの『ブランピラ王女』——失われた快感を求めて』(1988)。
- 4 プライゼンダンツは『ブランピラ王女』を「ホフマンのすべての物語の中で最も錯綜し、ややこしく、切り子面の多い作品」と呼んでいる。Preisendanz, S.50。
- 5 Grimm, S.111ff.
- 6 同上, S.102.
- 7 Callot, Bd.II, S.976-1026.
- 8 Grimm, S.104ff.
- 9 引用の順番に: Grimm, S.107, Feldges, S.123 (ホフマンが参照したと思われる H. C. Koch の *Musikalisches Lexikon* (1802) の記述), Riemann, S.146f.
- 10 Callot, Bd.II, S.1080-1093 参照。
- 11 『ブランピラ王女』の構想にかかわる唯一の資料は、途中からこの作品の校正を引き受けたアドルフ・ヴァーグナー(リヒャルトの叔父)宛ての1820年5月21日付

の手紙である。第5章の原稿に添えてホフマンは次のように述べている。「このとてつもないカプリッチョをどう思う？—これは構成においては (nach der Anlage) 私のメルヒェンの中で最も大胆なもの (das kühnste meiner Märchen) になるはずなんだが、しかし何と云っても、君もご存じの通り、浮き世に生まれし者の弱さのせい、最高の助走をしたにも拘らず (bey dem stärksten Anlauf)、高く跳躍するかわりにばたきと倒れてしまうことだって有りうるからね。(…)」(Briefwechsel, Bd. II, S. 254)

- 12 カローの原画とティーレがホフマンの指示によって模写した8枚の挿し絵の間には幾つかの相違点が見られる。まず、背景の景色や人物が消され、二人の人物は楕円形の雲のような舞台の上に載せられている。女性の顔が均斉のとれた美しいものにされている。更に、ティーレの絵では原画を鏡に映したように左右が入れ替わり、登場人物がみな左利きになっている。これらはホフマンの指示によるものだが、最後の点に関しては、ホフマンの指示があったのか否かは明らかではない。しかし、ホフマンは人物が左利きになっていることも作中で利用しているし、『ブランピラ王女』の中で「逆さまの鏡像を見て笑う」というモチーフが重要な意味を持っている。もしこの「裏返し」が意図的になされたとすれば、ホフマンのアイデアが面白いといえるし、模写の際の技術上の理由からなされたものであれば、それを作品に織り込んだホフマンの語りの技巧が素晴らしいといえる。
- 13 『カロー風の幻想作品集』における「カロー風」の絵画的な性質についてはすでに詳細に論じた。拙稿「ホフマンの創作原理に関する考察」(『人文研究』第39巻第6分冊, 1987) 38-42頁参照。
- 14 「アレゴリー」とモチーフの「アレゴリー化」の問題は、ホフマンのメルヒェン全般において見過ごすことの出来ない大きな問題である。『ブランピラ王女』においては、「ウルダルの泉」のアレゴリカルな性格に代表されるように、この問題が特に強く露呈していて、作品の「人工性」、「作りもの性」を強調する結果になっている。しかし、アレゴリー化自体を、幻想作品にとって避けがたい「必要悪」として創作の中に取り込んでしまうところに、ホフマンの確信犯的な点が窺われる。幻想作品におけるアレゴリー化の問題の一般的考察としては、トドロフ, 91-115頁参照。
- 15 Strohschneider-Kohrs, S.400-420, Preisendanz, S.50-67.
- 16 Eilert, S.92ff., Fischer, S.12.
- 17 「イタリア」の機能については、拙稿「E.T.A.Hoffmannの芸術家像の変遷」(『奈良県立医科大学進学課程紀要』第7号, 1982) 参照。
- 18 『ブランピラ王女』を評価するために「ホフマンの時代の諸矛盾」の「写実的描写」をこの作品に求めているケップの論文(『E.T.A.Hoffmannの『ブランピラ王女』におけるリアリズム』)は、その善き意図にもかかわらず木に縁って魚を求める結果になっている。

- 19 『ブランピラ王女』におけるカーニヴァルの機能については、マグリスの「自己同一性の祝祭」(1969)に詳しい。Magris, S.81-107 参照。
- 20 Köhn, S.112ff., Matt, S.166., Strohschneider-Kohrs, S.400.
- 21 Strohschneider-Kohrs, S.343f. 強調は筆者。ジャン・パウルとの相違については、同書 147ff. や 341ff. においても繰り返し論究がなされている。
- 22 同上 S.390.
- 23 無論『ブランピラ王女』はすべてドイツ語で書かれているのだが、カフェ・グレコではわざわざチェリオナティが「ドイツ語で話す」という言及がなされていて、この点でもこの場所が特別な空間であることがほのめかされているように思われる。
- 24 アイレルトの説は緻密な考証に基づく説得力の有るものである。Eilert, S.158-188.
- 25 ゴッツィのモチーフについては、Eilert, S.110-117. フケーのパロディーについては、Max, S.156-159.
- 26 フロイトの *Das Unheimliche* (1919) におけるこの語の定義を参照。またミュールヘアは、その『ブランピラ王女』論において、ビストイア宮を自我が降りて行く「死者の宮殿」(Totenpalast) であると解釈している。彼の解釈によれば、ウルダルの泉に映る顔は、「自らの死顔」(Totenlarve) であって、「真の芸術家の生活」は地獄や死者の国を通り抜けて得られるのだということになっている。全体の解釈は、非常に暗いモチーフばかりを集めたものになっていて同意できないが、ビストイア宮の無気味さに着目した点だけは評価できる。Mühlher, S.185-214.
- 27 「ホフマン風の幻想物語」(奈良県立医科大学進学課程紀要第 11 号, 1986) 参照。
- 28 註番号 11 のホフマンのワーグナー宛の手紙参照。

#### 《引用文献》

##### [Text]

E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla, ein Capriccio nach Jakob Callot*. In: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. München: Winkler 1960-81. 4. Band „Späte Werke“, S.209-326.

##### [Primärliteratur]

E.T.A. Hoffmann: *Briefwechsel in drei Bänden*, hrsg. von Friedrich Schnapp. München 1967-69.

Ellinger, Georg (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen*. Berlin, Leipzig o.J. [1927].

Steinecke, Hartmut / Segebrecht, Wulf (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Frankfurt/M 1985ff.

- ボードレール, シャルル:『ボードレール全集』(福永武彦編集)全4巻 人文書院  
1963-64.
- Callot, Jacques: *Jacques Callot, Das gesamte Werk in zwei Bänden*, hrsg. von  
Thomas Schröder u.a.. Herrsching o.J. [1971] .
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: *Gesammelte Werke*, 12.Band. Frankfurt/M  
1944.
- Heine, Heinrich: *Briefe aus Berlin*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der  
Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, 6.Band. Hamburg 1973.
- [Sekundärliteratur]
- Eilert, Heide: *Theater in der Erzählkunst*. Tübingen 1977.
- Feldges, Brigitte / Stadler, Ulrich: *E. T. A. Hoffmann, Epoche - Werk - Wirkung*.  
München 1986.
- Fischer, Stephan: *E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“*. In: *Mitteilungen der  
E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 34.Heft. Bamberg 1988.
- Grimm, Reinhold: *Die Formbezeichnung >Capriccio< in der deutschen Literatur des  
19. Jahrhunderts*. In: *Studien zur Trivialliteratur*, hrsg. von Heinz Otto Burger.  
Frankfurt/M 1976<sup>2</sup> (1968<sup>1</sup>) .
- Köhn, Lothar: *Vieldeutige Welt*. Tübingen 1966.
- Köpp, Claus Friedrich : *Realismus in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Prinzessin  
Brambilla“*. In: *Weimarer Beiträge* 12, 1. Heft. 1966.
- Magris, Claudio: *Die andere Vernunft, E.T.A. Hoffmann*. Königstein/Ts. 1980.
- Max, Frank Rainer: *E.T.A. Hoffmann parodiert Fouqué*. In: *Zeitschrift für Deutsche  
Philologie*, hrsg. von Hugo Moser und Benno von Wiese. 95.Band, Sonderheft  
„E.T.A. Hoffmann“ 1976.
- Mühlher, Robert : „Prinzessin Brambilla“, *Ein Beitrag zum Verständnis der Dich-  
tung*. In: *E.T.A. Hoffmann, Wege der Forschung*, hrsg. von Helmut Prang.  
Darmstadt 1976.
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1976<sup>2</sup>  
(1963<sup>1</sup>) .
- Riemann, Hugo: *Riemann, Musiklexikon*, Sachteil, 12. Aufl. Mainz 1967.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*.  
Tübingen 1977<sup>2</sup> (1960<sup>1</sup>) .
- トドロフ, ツヴェタン:『幻想文学, 構造と機能』(渡辺, 三好訳)朝日出版社 1975.



《主要参考文献》

- パロツハ, フリオ・カロ: 『カーニヴァル』 (佐々木孝訳) 法政大学出版局 1987.
- カイヨワ, ロジェ: 『遊びと人間』 (多田, 塚崎訳) 講談社 1979<sup>6</sup> (1973<sup>1</sup>).
- Drux, Rudolf: *Marionette Mensch*. München 1986.
- Goethe, Wolfgang: *Regeln für Schauspieler*. In: *Goethes Werke*, 40.Band. Weimar 1901.
- Goethe, Wolfgang: *Italienische Reise*. In: *Goethes Werke*, 32.Band. Weimar 1906.
- Hitzig, Julius Eduard: *E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass*. Frankfurt/M: Insel 1986 (1823<sup>1</sup>).
- Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. Darmstadt 1990<sup>3</sup> (1976<sup>1</sup>).
- Moritz, Karl Philipp: *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. In: *Werke*, 2.Band. Frankfurt/M 1981.
- Müller, Helmut: *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*. Bern 1964.
- Nehring, Wolfgang: Nachwort [Zu:] *E.T.A. Hoffmann, „Prinzessin Brambilla“*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam 1971.
- Schlegel, Friedrich: *Alarcos*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 5. Band. München u.a. 1962.
- Schnapp, Friedrich: *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*. München 1974.
- Tecchi, Bonaventura: *E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“*. In: *Interpretationen zu E.T.A. Hoffmann*, hrsg. von Steven Paul Scher, Stuttgart 1981.
- 山口昌男: 『道化の民俗学』 筑摩書房 1985<sup>2</sup> (1975<sup>1</sup>).