

ローマのカーニヴァルとドイツ文学

—ゲーテと E.T.A.ホフマン—

松 村 朋 彦

1

1740年2月、カーニヴァルにわきたつヴェネツィアの町に、ドイツから来た一人の旅行者の姿があった。ヨーハン・カスパー・ゲーテ (1710-82)。フランクフルト・アム・マインの富裕な市民の家庭に生まれた彼は、ギーセン大学とライプツィヒ大学で法学を学び、博士の学位を取得したあと、レーゲンスブルクとヴィーンをへてイタリアへの教養旅行に出たのだった。ヴェネツィアを皮切りに、ボローニャ、ローマ、ナポリ、フィレンツェ、ミラノといった主要都市をめぐる、およそ8ヶ月におよぶイタリア旅行ののち、パリとシュトラースブルクを経由して故郷に戻った彼は、その後生涯にわたって定職につくことなく、1748年にフランクフルト市長の娘カタリーナ・エリーザベトを妻に迎える。翌年生まれた息子ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ (1749-1832) は、若き日のイタリア旅行の思い出を子供たちに繰り返し語って聞かせる父の姿を、『詩と真実』(1811-33) のなかで描き出している。「イタリア語およびその国にまつわることすべてに対する父の愛着には、格別のものがあつた。その地から持ち帰ったささやかな大理石や鉱物のコレクションを、父はよく私たちにも見せてくれた。そして彼は、その時間の大部分を費やしてイタリア語で旅行記を著し、自らの手で清書し、冊子にして編集し、ゆっくりと念入りに仕上げていた。」(G14-19) 父ゲーテは、息子にも将来イタリアへ旅することを強く勧め、「こうして私たち子供のうちには、自分もまたこの樂園に足を踏み入れたいという熱烈な願望が生まれたのである。」(G14-40)

だが、ここで再び1740年2月のヴェネツィアに話を戻すことにしよう。友人にあてた手紙のかたちをとった『イタリア紀行』(1765-70執筆) の第1信 (1740年2月14日)

で、父ゲーテはヴェネツィアのカーニバルの第一印象をこう書きしるす。「このカーニバルというものは、じっさい独特のもので、われわれのドイツではけっしてお目にかかることができない。仮装した人々の数があまりにも多いので、サン・マルコ広場のみならず、主要な通りも人であふれ、ほとんど身動きできないほどである。完全な仮装の自由があたりを支配しているので、礼儀作法はいっさい無視され、身分の相違も存在しない。仮装していない者はむろん軽んじられ、他の者たちには許されている自由も断念せざるをえない。賭博場にすら入れないのだ。そこで私も同じような衣装、すなわち外套と仮面とマントを身にまとわざるをえなかった。ばかげたヴェネツィア人のこうしたいでたちで、私は特権を与えられた人間としてサン・マルコ広場に引き返し、まるでこれまでずっと仮装した人々のなかで育ってきたかのように、いたるところへ堂々と足を踏み入れたのである。」(C20f.)

この一節には、初めて接する異文化の祝祭のなかへ身を投じようとする父ゲーテの好奇のまなざしを鮮やかに見てとることができる。だが、それから2週間後、終幕を迎えつつあるカーニバルの様子を描き出す第11信(2月27日)では、彼はヴェネツィア人たちへの腹立ちをあらわにする。「今では町全体がばかげたふるまいに酔いしれているようにみえ、私は驚きと恐れのため、全身がこわばってしまう。ヴェネツィア人たちは、その馬鹿騒ぎによって相手をさらに上回ろうとしのぎを削り、不快さの限界を踏み越えてしまう。彼らはその仮装によって、羊飼いの男女、庭師、農民、アメリカ人、アフリカ人、ヴェネツィア貴族などといった、およそ思いつくかぎりのさまざまな人々に扮するだけでは満足せず、病人やけが人、身体の不自由な者やハンセン病患者の仮装すら厭わず、汚物や血にまみれたぼろ布を身にまとい、この扮装で混雑した場所にあらわれ、通行人たちに驚嘆、いやむしろ嫌悪の念をいだかせる。(・・・)誰もが本当は健全な身体を願っているのに、連中は神の限りない慈悲と善意を侮辱することも恐れない。白状すると、私はこの光景を見て怒り心頭に発し、本物の藤の杖であの連中に百叩きの刑をほどこし、その馬鹿騒ぎに報いてやりたいと願ったものだった。」(C62f.)

イタリア人の放埒ぶりをとがめる道学者のまなざしは、父ゲーテの『イタリア紀行』をつらぬくライトモチーフの一つをなしている。そしてそれはまた、父の勧めにし

たがって46年後に同じイタリアの土を踏んだ息子ゲーテの『イタリア紀行』(1816-29)の開かれたまなざしとは好対照をなしている。だが、この二つのイタリア旅行記の性格の相違は、二人の親子の個人的な資質だけに帰せられるものではない。アルベルト・マイアーは、この二人のイタリア像のうちに、「二つの文化上の時期を互いに分け隔てている知覚様式の歴史的変遷」を読み取っている。すなわち、「イタリアのすべての名所旧跡をドイツ人の目で眺める」父ゲーテにとっては、「二つの国と民族のあいだに本質的な相違は存在せず」、イタリアが「他者として理解されることはない」。こうした「啓蒙主義者の均一化するまなざし」とはことなり、息子ゲーテは、「イタリアを北方の闇の国とは対照をなすアルカディアとして経験する」。「それゆえ彼は、地中海世界の独自の文化に感情移入しようと努力する。彼は異国から来た、距離をとって観察する訪問客にとどまるのではなく、異文化を自らのうちに取り込もうとする。」¹⁾ こうして、この二人の親子のイタリア旅行は、それぞれ「啓蒙主義的旅行」と「ロマン主義的旅行」の典型として対比されるのである。²⁾

だが、北方人の視点から南国人の祝祭を断罪する父ゲーテは、カーニヴァルのはたす社会的・政治的な役割をけっして理解していなかったわけではない。ヴェネツィアからの第11信で彼は、先の引用に続けてこう述べる。「政府がこうした放埒な仮装のたわむれを取り締まるのは容易なことだったろうが、政府にはその意志も意欲もない。この点について私の憶測を述べてよいなら、共和国がこうした馬鹿騒ぎにわざと目をつぶっているのは、それ以外の機会に臣民たちをいっそう従順にさせておくためであるように思われる。それゆえ共和国は、かくも邪悪で破廉恥な行為に対する責任を個々人にゆだねているのである。」(C63) ここで語られているのは、カーニヴァルという祝祭が、民衆と権力とのあいだの巧妙な共犯関係のうえに成り立っており、それが一時的に民衆のエネルギーを解放することによって、逆に権力を強化する安全弁の役割をはたしてしているという洞察にはかならない。「啓蒙主義者の均一化するまなざし」は、カーニヴァルの混沌から距離をとることによって、その背後に隠された秩序の存在を暴き出してもいるのである。

息子ゲーテ（以下、ゲーテと表記）がイタリアのカーニヴァルに遭遇するのは、1787年と1788年のローマでのことである。だが、ゲーテの『ローマのカーニヴァル』（1789）に目を向ける前に、彼とともにローマのカーニヴァルを体験したもう一人のドイツ人、カール・フィリップ・モーリッツ（1756-93）の『あるドイツ人のイタリア紀行』（1792/93）を見ておくことにしたい。

北ドイツの貧しい軍楽隊奏者の家庭に生まれたモーリッツは、奨学金を得てハノーファーのギムナジウムで学ぶうちに演劇熱にとりつかれる。俳優となる夢が破れたのち、エルフルト大学とヴィッテンベルク大学で神学をおさめた彼は、ベルリンのギムナジウム教師をつとめるかたわら、『あるドイツ人のイギリス紀行』（1783）や自伝小説『アントン・ライザー』（1785-90）によって作家としての地位を確立する。1786年から88年にかけて旅行記の執筆のためにイタリアに滞在したモーリッツは、1786年11月、ローマに到着したばかりのゲーテと出会う。青年時代から崇拝していた『ヴェルテル』の詩人の第一印象を、モーリッツは『あるドイツ人のイタリア紀行』のなかでこう書きしるす。「この精神は、すべての対象をこのうえなく生き生きした輝きと、このうえなく鮮やかな色彩のうちに映し出してくれる鏡である。彼との交際は、私の青春時代のもっとも美しい夢の数々を実現してくれる。彼の存在は、恵みぶかい守護霊さながらに、この芸術の国にあって、他の幾多のものと同様に、私にとっては思いがけない幸運である。」（M196）

ゲーテ自身もまた、モーリッツのうちに同じような精神の共鳴を感じとっていた。1786年12月14日のシュタイン夫人あての手紙に、彼はこう書きしるす。「モーリッツは腕を骨折してまだベッドに寝ていますが、私が付き添っていると自分の生涯のさまざまなことを物語ってくれました。私はそれが自分とそっくりなので驚きました。彼はまるで私の弟のようです。同じように生まれつきながら、彼が運命に見放され、傷つけられたのに、私は寵愛され、引き立てられたのです。」演劇人をころごして挫折を経験したモーリッツの前半生のうちに、ゲーテが執筆を中断したままその原稿をイタリアに携えてきていた『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』の陰画を見いだ

したことは想像にかたくない。そして、兄弟のように瓜二つでありながら、鏡像のように左右対称をなすこの二人の関係は、ローマのカーニヴァルを彼らがどのように体験したかという点にもあらわれている。同時代のドイツ人たちのなかで、モーリッツは、「カーニヴァルをもっぱら肯定的に評価した唯一の人物」³⁾だったのである。

『あるドイツ人のイタリア紀行』のなかでモーリッツは、ローマのカーニヴァルを次のように描き出す。「あちらこちらへ行き来する雑踏のなか、通りの両側の椅子にすわった観客と、ゆっくりと往来する馬車のあいだにいと、まるで大いなる民衆の集会のなかにいるような気がする。そこにはよそ者も物おじする者もなく、誰もが打ち解けて互いに近づきあう。笑いの神をことほぐ喜ばしい祝祭があるとすれば、これこそそうである。ここでは、グロテスクきわまる姿、多種多様な見世物によって馬鹿騒ぎの限りがつくされ、こっけいなふるまいや愛すべき茶番によって、誰もがしのぎを削ろうとするのである。」(M202)「民衆の集会 (Volksversammlung)」という表現には、この旅行記が刊行される3年前に勃発したフランス革命の残響を聞きとることができるように思われる。だが、モーリッツにとってカーニヴァルは、身分の序列のみならず、民族や文化の壁が取り払われる場でもあった。カーニヴァルの最後の晩、ろうそくを手にもった人々が、「ろうそくを持たない者は殺されてしまえ」と口々に叫びながら、周囲の人々の火を吹き消そうとする「モッコリ」の風習について、モーリッツはこう述べる。「娘も子供も、大人も老人も、土地の者も異国人も、この晩はただ一つの家族となる。そこでは誰もが他人の馴れ馴れしさを楽しみ、万人が心を通わせるこの束の間のひととき、誰もが心を晴れやかにし、人生をにぎやかに享受するのである。」(M203)

ゲーテとはことなり、民衆の代弁者を自認していたモーリッツは、こうして異文化の壁をやすやすと乗り越えて、カーニヴァルの雑踏のなかへ入り込んでゆく。だが、同時にまた彼はこう告白する。「じっさいこの地のカーニヴァルはあまりにも奇抜な見ものであるために、それを目に見えるようにとらえてみたいと願いはするものの、私にはその勇気がない。」(M203) ここで語られているのは、カーニヴァルを体験することと、それを描写することとのあいだのアポリアである。対象と一体化することによって、モーリッツは観察と記述のために必要な距離を失ってしまわざるをえない。こ

うしてカーニヴァルの全体像を一望のもとにとらえることを断念した彼は、上に引用した箇所注をつけて、3年前にすでに刊行されていたゲーテの『ローマのカーニヴァル』に言及する。「読者は今ではゲーテによるローマのカーニヴァルの見事な描写をご存じである。それはまるで覗きからくりの絵のように、目を欺くほど真に迫って、全体像を読者の眼前に示してくれる。」(M203) モーリッツがここで、ゲーテによるカーニヴァルの描写を「覗きからくり」になぞらえ、「目を欺くほど真に迫って (so täuschend und so wahr)」という撞着語法によってその特徴をとらえていることは興味深い。欺きと真実、虚構とリアリズムという二重のパースペクティヴの結合によって、ゲーテはモーリッツが直面したアポリアを乗り越え、ローマのカーニヴァルを描写しようところみるのである。

3

『ローマのカーニヴァル』は、ゲーテの『イタリア紀行』全篇のなかでもひととき異彩をはなつテキストである。ここではイタリアは、明澄で晴朗な古典古代の地としてではなく、古典主義的秩序をおびやかす混沌と狂乱の舞台として描き出されるからである。このことは、このテキストの成立事情ともまた深くかかわっている。『イタリア紀行』が、旅行中に書かれた日記や手紙を編集することによって成立した、晩年のゲーテの作品であったのに対して、『ローマのカーニヴァル』はイタリアからの帰国後間もない1789年1月に執筆され、その年の5月に単行本として出版されたのち、その40年後に刊行される『イタリア紀行』第3部「第2次ローマ滞在」(1829)に改めて収録されるのである。

モーリッツとはことなり、ゲーテにとってローマのカーニヴァルの第一印象は好ましいものではなかった。1787年2月13日にシュタイン夫人にあてて、彼はこう書きしるす。「カーニヴァルが始まっていますが、くだらない茶番です。(・・・) ローマのカーニヴァルは、それを再び見たいという願いから完全に解放されるために、ぜひとも見ておく必要があります。それはまったく描写することができませんし、私にはその気もありませんが、口頭でならばかげた光景を伝えられるかもしれません。」カーニ

ヴァルに対する評価をことにしながらも、それを描写することの不可能性という点において、ゲーテとモーリッツは、はからずも意見を同じくしているように見える。だが、この手紙の内容を裏切るかのように、ゲーテは翌年もまたローマのカーニヴァルを見物するばかりか、それを描写しようところみる。「第2次ローマ滞在」のなかで、ゲーテはそのいきさつについてこう述べている。「私がカーニヴァルを見たのはこれが二度目で、この民衆の祝祭が、何度も繰り返される他の生の営みと同様に、はっきりした進行過程をもっていることにやがて目をとめた。それによって私は今ではこの喧騒とも和解し、それをもう一つの重要な自然の所産にして国民的行事とみなすようになった。この意味で私はそれに関心をいただき、馬鹿騒ぎの経過を仔細に観察し、すべてがある種の形式と作法にしたがって進行することに気がついたのである。」(G15/1-557) こうして成立した『ローマのカーニヴァル』は、序論とそれに続く28篇の断章を通じて、カーニヴァルのもつ「はっきりした進行過程」を時間軸にそって再構成し、混沌の背後に存在する「形式と作法」を浮き彫りにしようとする試みなのである。

序論の冒頭で、ゲーテはカーニヴァルを描写することの不可能性に再び言及する。「われわれはローマのカーニヴァルの描写をころみることによって、そのような祝祭はそもそも描写することができないという反論を危惧しなければならない。感覚的な対象がかくも大量に生き生きと動いてゆくさまは、直接目の前にして、各人が自分なりのやり方で眺め、把握するべきだというのである。こうした異議がいつそう懸念されるのは、われわれ自身が次のことを告白せざるをえないからである。ローマのカーニヴァルは、それを初めて眺め、見ることしか望まず、見ることしかできない異国人の見物客には、まとまった印象も喜ばしい印象も与えず、とりたてて目を楽しませることも心を満足させることもない。」(G15/1-518) こうして二重の意味で異国人の理解をはばむ異文化としてのカーニヴァルを前にして、ゲーテは、「だが、われわれの意図をさらにくわしく説明すれば、こうした異議もやがて解消する。問題はもっぱら、描写それ自体がわれわれを正当化してくれるかどうかということである」と述べ、次のように序論をしめくくる。「われわれは、この日々の歓喜と陶醉を読者の想像力の前に呈示するよう努力してみよう。またわれわれは、かつてローマのカーニヴァルの場に居合わせ、今その当時の生き生きした思い出を楽しみたい人々の役に立ち、それに劣

らず、これから旅に出る人々にこの小冊子が、ひしめき合い、どよめき去ってゆく歓喜を概観させ、享受させてくれればうれしく思う。」(G15/1-519) こうして、自文化の視点から異文化を裁断しようとした父ゲーテとも、異文化との一体化によって描写の不可能性というアポリアに直面したモーリッツともことなり、ゲーテは異文化をあくまでも異文化としてとらえたうえで、それを理解しようところみるのである。

ゲーテの『イタリア紀行』の語り手が、異国の風俗習慣のなかに自由自在に入り込んでゆく一人称単数の「私」であったの対して、『ローマのカーニヴァル』は、一人称複数の「われわれ」の視点から語られる。この「われわれ」は、あるときはドイツ人の読者と一体化して乱痴気騒ぎを高めから見下ろし、またあるときはカーニヴァルの群衆と一体化してそのなかにまぎれこむ。こうした「上からの視点と下からの視点の絶えざる交替」による「二重の光学」⁴⁾が、カーニヴァルを秩序と混沌の両面からとらえることを可能にするのである。

序論のなかでゲーテは、「ローマのカーニヴァルは、本来民衆にあたえられるのではなく、民衆が自らにあたえる祝祭である」(G15/1-518) とカーニヴァルの定義づけをおこなったあと、次のように述べる。「身分の上下の別は、一瞬廃棄されたようにみえる。誰もが互いに近づきあい、自分に対してなされることを気軽に受け入れる。そしてお互いの厚かましさを自由は、誰もが上機嫌でいるために帳消しにされる。」(G15/1-519) モーリッツが、すべての参加者が一つの家族となる場として水平軸から見ようとしたカーニヴァルを、ゲーテは身分の上下関係の解消される場として垂直軸から、よりダイナミックにとらえようとする。そこに支配しているのは、カーニヴァルを定義したバフチンの言葉を借りるなら、「＜裏側＞、＜あべこべ＞、＜裏返し＞の論理、上と下、正面と背面の間の絶えざる変転の論理」⁵⁾なのである。

こうした価値の転倒は、身分関係にのみ見られることではない。「仮装」と題された断章で、ゲーテはとりわけ女装した男たちと男装した女たちのふるまいを詳細に描き出す。「若い男たちは、最下層の女性の晴れ着に身を飾り、胸をあらわにし、臆面もなく得意げに、たいていまっさきに姿をあらわす。彼らは出くわす男たちを愛撫し、女たちには同性のように馴れ馴れしくし、その他、気まぐれや思いつきやいたずら心のままにふるまう。(・・・) 男たちが女装するように、女たちも男装を好むので、彼女

たちはぬかりなく人気のあるプルチネルラの衣装に身をつつみ、この両性具有的な姿がしばしばとても魅力的にみえるのを認めないわけにはいかない。」(G15/1-525f.)
こうして男女の性別が転倒されるとともに、日常生活の場では隠蔽されている性の営みが白日のもとにさらされる。イタリア喜劇の道化役プルチネルラは、「大きな角笛を色とりどりの紐にゆわえつけて腰のまわりにぶらぶらさせ」(G15/1-526)、巨大な男根をもつ古代ローマの豊穡の神プリアポスを模倣する。また、横町で「臨月の女」に扮した若い男は、公衆の面前で出産の場面を演じ、「何か不恰好なものを産み落として周囲の人々を大いに沸かせる」。(G15/1-539)

こうしたカーニヴァルの狂乱は、最後の晩を無数のろうそくの火がいろどる「モッコリ」によってしめくくられる。夜の街にこだまする、「ろうそくを持たない者は殺されてしまえ」という叫び声について、ゲーテはこう述べる。「この表現の意味は、しだいにすっかり消えうせる。そして、外国語でしばしば呪いや無礼な言葉が、驚嘆と歓喜のしるしとして用いられるように、＜殺されてしまえ＞はこの晩、合言葉、喜びの叫び、あらゆるたわむれ、からかい、あいさつのリフレインと化すのである。」(G15/1-550) 呪いと歓喜、死の恐怖と生の喜びとが交錯するなかで、あらゆる価値と序列の転倒はその頂点に達する。「あらゆる身分、あらゆる年齢の人々が、互いに乱暴しあう。馬車の踏み台に登る者もあり、吊り燭台やランタンも安全ではない。男の子が父親の火を吹き消して、＜お父さん、殺されてしまえ＞と叫ぶのをやめない。父親がこの無礼をとがめてもむだである。子供はこの晩の自由を主張し、さらにひどく父親を呪うばかりである。」(G15/1-550) こうしてゲーテは「モッコリ」を、象徴的な父殺しの儀礼として描き出すのである。

「灰の水曜日」と題された最後の断章でゲーテは、カーニヴァルの「全体像を関連づけて、読者の想像力と悟性の前に呈示した」という自負を述べたあと、さらにこう結論づける。「こうした馬鹿騒ぎの過程のなかで、粗野なプルチネルラが無作法にも、われわれがそのおかげでこの世に生まれてきた愛の歓びを思い出させ、バウボが公衆の面前で産婦の秘密を明かし、夜間にともされたたくさんのろうそくが人生最後の儀式を思い起こさせるとするなら、われわれは、無意味なたわむれのさなかでわれわれの人生のもっとも重要な場面の数々に注意を喚起されるのである。」(G15/1-551)

ミハイル・バフチンは、『フランソワ・ラブレーと中世・ルネサンスの民衆文化』のなかで、ゲーテのこのカーニヴァル論を詳細に分析し、「ゲーテは大いなる簡潔さと、深さをもって、この現象の中の最も本質的なものを、ほとんどすべて把握し、それらに定式を与えることに成功した」と賞賛しながらも、上に引用した結論部分については次のように批判する。そこでは、「カーニヴァルの意味が、個人的な生と死の問題に局限されて」おり、「主要な集团的・歴史的要素が問題として提起されていない」ために、「最初の見事なカーニヴァル描写は、＜灰の水曜日的考察＞において、ほとんど完全に個人的・主観的世界感覚の領域に移しかえられている」というのである。⁶⁾

たしかに、バフチンが指摘するように、ゲーテはカーニヴァルを市民的な日常生活のアレゴリーへと矮小化することによって、社会秩序を転倒させ解体する民衆のエネルギーを無害化しようとしているように見える。だがそのことはけっして、彼がカーニヴァルのもつ「集团的・歴史的要素」に気づいていなかったことを意味しているわけではない。なぜなら、先の引用のあとで、ゲーテはこう述べるからである。「もっとも生き生きした最高の楽しみは、目の前を走りすぎる馬のように、ただ一瞬だけわれわれの前にあらわれ、われわれを感動させ、心にほとんど何の痕跡も残さないものであり、自由と平等は、ただ狂気の陶酔のうちでのみ享受することができるものであり、最大の快楽は、それが危険と紙一重にまで迫り、不安にして甘美な感情を貪婪にも間近で享受するときのみ、もっとも魅力をもつものである。」(G15/1-552)

フランス革命の半年前に書かれたこの一節は、ゲーテがカーニヴァルのはらむ革命的なエネルギーをすでに明瞭に感じとっていたことを示している。そして、まさにそれゆえにこそ、カーニヴァルのもつ意味を「個人的・主観的世界感覚の領域に移しかえる」必要があったのである。イタリアでゲーテが体験した異文化は、ゲルマンに対するラテン、近代に対する古代ではなかった。ヴァイマルの宮廷文化からイタリアへと「遁走」したゲーテは、そこで旧秩序を転覆するエネルギーを秘めた民衆文化に出会ったのであり、そうした民衆文化を市民的秩序の領域へと取り込もうとする試みが『ローマのカーニヴァル』にほかならなかった。そして、この作品がフランス革命の前夜に公刊された背景には、そのような政治的な意図が隠されていたのである。

こうして異文化としてのカーニヴァルを自文化の側へと取り込もうとするゲーテの

試みは、バフチンの批判によってけっして葬り去られてしまったわけではない。なぜなら、カーニヴァルのもつ民衆的・革命的性格をあまりにもオプティミスティックにとらえるバフチンの立場は、それを「あらゆる意味で公認された出来事、支配権力の許容された中断」⁷⁾として再定義しようとするイーグルトンらの批判にさらされることになるからである。ゲーテは、カーニヴァルのうちに革命の予兆を見る一方で、「ただ一瞬だけわれわれの前にあらわれ、われわれを感動させ、心にほとんど何の痕跡も残さない」その一過的な性格を強調することによって、それが現実の革命とは別の次元の出来事であることを明瞭に見てとっていた。こうしてゲーテは、民衆と権力とのあいだの共犯関係をめぐる父ゲーテの洞察を受け継ぎながら、「上からの視点」と「下からの視点」の両面からカーニヴァルのはらむ両義性を描き出すことによって、現代のカーニヴァル論の論点をすでに先取りしているのである。

4

異文化としてのイタリアを古典主義的な秩序のなかへ取り込もうとするゲーテの試みは、イタリア旅行の前後にわたって書き進められた『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(1795/96)にも見てとることができる。この小説の背景に、ミニョンの故郷としてあらわれるイタリアは、『イタリア紀行』の光にみちあふれた古典の地とは著しい対照をなしている。そして、ロマン主義的なイタリア像の化身ともいべきミニョンは、カーニヴァルの世界ともまた深くかかわっているのである。

こうしたミニョンの性格は、イタリア旅行以前に書かれた『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』(1777-85執筆)のなかに、すでに明瞭に描き出されている。ある町で、「綱渡り師や軽業師や手品師の大一座」(G9-128)の公演に遭遇したヴィルヘルムは、「スリットのあるスペイン風のそでのついた短いチョッキとゆったりしたズボン」を身にまとい、「長い黒い髪」(G9-135)をした子供に出会う。「男の子か女の子かすぐには判断がつかなかったが、すぐに女の子だと決めてかかった」彼を、子供は「黒い鋭い目で横から眺め」(G9-136)、すぐに姿を消す。こうして最初の登場の場面からすでに、ミニョンの存在と分かちがたく結ばれている男装のモティーフは、彼女とカー

ニヴァルとの親縁性を物語っているだけではない。カーニヴァルにおける異性装が、日常から明確に区別された非日常の世界を意味しているのに対して、「いくら言っても男の子の服を脱ごうとしない」(G9-138) ミニョンにとっては、日常と非日常とのあいだの区別は存在しない。彼女は、カーニヴァルを日常として生きることによって、「公認された出来事」としてのカーニヴァルのもつ限界を突破しようとするのである。名前を聞かれて「みんなはミニョンと呼ぶわ」と答え、年齢を問われて「誰も数えたことがないの」(G9-139) というミニョンは、名前や年齢や性別によって規定される市民社会の秩序の外部に位置する他者であるばかりではない。「猿」や「その他の見知らぬ動物」(G9-163)、さらには「時計仕掛け」(G9-191) や「ばね銃」(G9-240) になぞらえられる彼女は、人間と動物、生物と無生物とのあいだの境界を流動化させる存在なのである。

ミニョンのこうした他者性は、彼女の言葉に対する関係にもっとも明瞭にあらわれている。「フランス語とイタリア語のまじった片言のドイツ語」(G9-146) を話し、「歌をうたうために口を開き、ツイターをつまびくときにだけ、自分の内面を打ち明け、伝えるための唯一の器官をもちいる」(G9-339f.) ことができる彼女は、日常言語による分節化を拒み続ける。そして、言葉によって表現することのできない彼女の内面は、その身体の中に、「階段を上り下りするとき、歩くのではなく跳躍する」(G9-145) 動作となり、「相手によってそれぞれ特別なあいさつの仕方」(G9-146) となり、さらには彼女がヴィルヘルムに披露する卵踊りの「きびしく、鋭く、そっけなく、激しく、やさしい姿勢をとっていても、優美というよりは荘重な」(G9-191) 身ぶりとなり、彼に見捨てられそうになったときに彼女の全身を走る「一種のけいれん」(G9-240) となってあらわれてくる。ミニョンの卵踊りに魅了されたヴィルヘルムは、「この踊りのうちに彼女の性格がよくあらわれている」と感じ、「このよるべない存在を子供のかわりにわが胸に引き寄せ、腕に抱いて、父親の愛情によって生きる喜びを呼び覚ましてやりたい」(G9-191) と願う。そして、けいれんの発作に襲われたミニョンを抱きしめる彼は、「わが子よ、お前はぼくのものだ」(G9-241) と叫ぶ。こうして、ミニョンの身体が発散する無定形なエロスを、ヴィルヘルムは父子関係という市民社会の秩序のなかへ取り込もうとところみるのである。

イタリアから帰国したゲーテは、中絶していた『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』に全面的に手を入れ、そのあとに新たに小説の後半部を書き加えて、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』を完成させる。新旧の小説構想の接合点として新たに書かれた、ヴィルヘルムたちの一座による『ハムレット』上演の場面は、演劇小説から教養小説への転換点をなしているだけではない。ここでヴィルヘルムが俳優としての経歴の頂点に立つのと呼応するかのように、ミニョンはそのカーニヴァル性を極限にまでおし進める。上演が大成功をおさめたあとの祝宴で、ミニョンはフェーリクスとともに「プルチネルラの人形」に扮してはしゃぎまわる。「彼女は跳び上がり、タンバリンを手にもってテーブルのまわりを踊り狂った。髪をなびかせ、頭をのけぞらせ、手足をすべて空中に投げ出すその様子は、古代の遺跡に描かれた、荒々しく、ほとんどありえないような姿勢でわれわれを今なお驚嘆させる、バッコスの信女のようなだった。」(G9-695)そして、カーニヴァルの最高潮のあとに灰の水曜日が続くように、狂乱の一夜が明けると、ミニョンはすっかり変貌してヴィルヘルムの前にあらわれる。「彼女は一夜のうちに大きくなったようにみえた。彼女はとても気高く上品に彼の前に進み出て、とても真剣に彼の目を見つめたので、彼はそのまなざしに耐えることができなかった。いつもは彼の手を握ったり、彼のほおや口や腕や肩にキスをしたりする彼女だが、今日は彼にふれることもなく、用事をすませると、黙ってまた出て行った。」(G9-697)あとで明かされるように、彼女は前の晩ヴィルヘルムの寝室に忍び込み、フィリーネに先を越されて「とほうもない苦悩」を味わい、「おそろしいけいれん」(G9-904)のもとで一夜をすごしたのだった。フェーリクスがヴィルヘルムの子供であることを悟った彼女は、ヴィルヘルムを父と呼ぶことをやめ、「マイスター」(G9-699)とその姓で呼ぶようになる。ミニョンのこうした変貌は、ヴィルヘルム自身にもまた変化をもたらさずにはいない。「自分自身しか演じることができない」(G9-931)彼は、ハムレットの亡霊が残したヴェールにしるされた「逃げよ、若者よ、逃げよ」(G9-697)という忠告にしたがって、俳優たちのもとを去り、ロターリオの館へと向かう。こうして小説の舞台は、演劇の世界から塔の結社の領域へと移り変わるのである。

もともとカーニヴァルと深くかかわっていた演劇の世界では、ミニョンの他者性は目立たない。だが、祝祭に日常を、心情に理性を対置する塔の結社の論理は、彼女の

存在と鋭く対立せざるをえない。テレーゼのもとにあずけられることになったとき、ミニョンは激しく抵抗して、「理性は残酷です。心のほうがいいのに」(G9-867)と叫ぶ。彼女のひきつったような身ぶりや激しいけいれんは、塔の結社の医師によって「心臓の発作」(G9-893)として診断される。ナターリエは、ミニョンの「きれぎれの言葉や歌や、隠しておきたいことをかえってまらしてしまう子供らしい軽率さ」(G9-902)から、彼女の心の秘密を探り出そうとする。ミニョンに女性としての成熟をとげさせようとするナターリエは、彼女に「女性の服装」(G9-893)を身につけさせようところみる。こうしてミニョンの男装は、この小説全体をつらぬいている男装の女性のモチーフとの関連で、新たな意味をおびることになる。

小説の冒頭で、女優マリアーネは「若い士官の衣装」(G9-359)で登場し、恋人ヴィルヘルムの抱擁をうける。少年時代のヴィルヘルムは、タッソーの『エルサレム解放』に登場するクロリンダの「男まさり」(G9-378)の性格に魅了される。盗賊に襲われたヴィルヘルムたちを救うナターリエは、叔父の外套を身にまといあらわれ、「美しい女武者」(G9-589)と呼ばれる。そして、ヤルノーが「真の女武者」(G9-816)と呼ぶテレーゼは、「若く上品な獵師の若者」(G9-822)に扮してヴィルヘルムに自らの身の上を物語る。だが、こうした女性たちの男装は、テレーゼが自ら告白するように、「単なる仮装」(G9-822)にすぎない。彼女たちは男装することによって、男性を女性の上位におくジェンダー秩序を追認し、強化するのである。⁸⁾ それに対して、ミニョンの男装は、こうした既成のジェンダー秩序の外部に位置している。ジュディス・バトラーの言葉を借りるなら、「異性装は、ジェンダーを模倣することによって、ジェンダーの偶発性と同時に、ジェンダーそれ自体が模倣の構造をもつことを明らかにする」⁹⁾ のであり、ミニョンは、性の区別が社会的な構築物にほかならないことを暴くことによって、市民社会の秩序を攪乱する。それゆえに、塔の結社はミニョンの男装を許容することができないのである。

ナターリエは、ある双子の姉妹の誕生日に、プレゼントを贈る天使の役柄をミニョンに演技させる。「長い、軽やかな、白い服」をまとい、「大きな金色の翼」をつけ、「ゆりの花」(G9-894)を手にもった彼女は、「私が成るまでこのままの姿でいさせてください」(G9-895)と歌う。こうして彼女は、性の区別を攪乱する存在から、性の区別

を超越した存在へと変貌する。ミニョンの天使の装いは、彼女がもつ両性具有性を、「男か女かを問わない」(G9-895) キリスト教的な彼岸のイメージと和解させようとする試みなのである。

ミニョンの死後、塔の結社は彼女の埋葬式をとりおこなう。ナターリエの大叔父が「おかかえのイタリア人の建築家」(G9-773) に建てさせた館の「過去の広間」で、ミニョンの叔父の列席のもとに、神父の手によっておこなわれるこの儀式は、北方のドイツに定位された塔の結社の領域にミニョンの故郷を呼び出し、互いに鋭く対立するこの二つの領域を和解させようとする試みであるようにみえる。だが、それによって、この二つの世界の隔たりは、いっそう明瞭なものとなる。「どんな技術にも、去りゆく精神を引きとめることはできませんでしたが、あらゆる手段をつくして身体を保存し、消滅を免れさせたのです」と語る神父は、永遠に生前の姿をたもつようにバルサムを注入されたミニョンのなきがらを、「技術と熟慮の生んだ奇跡」(G9-958) とたたえる。だが、ミニョンにとって身体は、浄化された魂が地上に残してゆく「清らかなぬけがら」でしかなく、「私を永遠に若返らせてください」(G9-895) という彼女の最後の願いは、塔の結社によってグロテスクなかたちでかなえられることになる。それゆえ、「まるで生きているような外観」に他の人々が賛嘆をおしまないなかで、「ただヴィルヘルムだけは、椅子にすわったままだった。彼は心を落ち着けることができなかった」(G9-958) のである。

ミニョンの叔父によって語られる彼女の素性をめぐる物語もまた、同じ両義性にいろどられている。ミニョンは、豎琴弾きとその妹スペラータとのあいだの近親相姦から生まれた子供だったことが明らかになり、彼女を特徴づけていた他者性には科学的な解明があたえられる。豎琴弾きが自らの行為を正当化して、「ゆりをご覧なさい。夫と妻とが同じ茎から出てはいませんか。この両者を生んだ花が、両者を結びつけてはいませんか。そしてゆりは無垢のしるしであり、兄妹の結合から実がむすばれるではありませんか」と語るとき、近親相姦と両性具有は始原のユートピアの象徴にまで高められるかにみえる。¹⁰⁾ だが、それに続く、「自然は忌み嫌っているのなら、そのことを声高に告げます。存在を許されない生き物は、成長することができません。まちがって生まれた生き物は、早く滅びます」(G9-965) という彼の言葉は、ミニョンの運命

を予言してもいるのである。

失踪したミニョンが湖で溺れ死んだと思い込んだスペラータは、岸辺に打ち寄せる動物の骨をわが子の遺骨と信じて拾い集め、「善良でかわいい子がまた生き返った」と信じて死んでゆく。「彼女の幻視の評判は、やがて民衆のあいだに広まり」、スペラータは「新しい聖女」(G9-973)としてたたえられる。彼女のなきがらにまつわる奇跡によって、物語は聖人伝説風にしめくられる。だが、ミニョンの骨を集めることによって、死んだわが子をよみがえらせようとするスペラータのふるまいは、彼女の身体を永遠に保存しようとする塔の結社の試みとひそかに通じあっている。一方は神のもたらす奇跡への、他方は神にとってかわった人間の技術への盲信の産物として。¹¹⁾

こうして、『修業時代』は、異物としてのミニョンを古典主義的な秩序のなかへ取り込もうとする試みを繰り返し描き出すことによって、そのような試みに対する自己批判を内在させてもいる。そして、それゆえにこの小説は、ドイツ古典主義のマニフェストであると同時に、ロマン主義を先取りする作品ともなりえているのである。

5

他の多くのロマン主義の作家たちと同様に、E.T.A.ホフマンもまた、終生にわたってイタリアにあこがれながら、ついに一度もその土を踏むことはなかった。だがそれにもかかわらず、いやむしろそれゆえにこそ、ホフマンの作品には、イタリアとイタリア人のモチーフが繰り返しあらわれる。彼にとってイタリアは、まず第一に芸術の国を意味していた。『G町のジェスイット教会』(1816)で、主人公のドイツ人画家ベルトルトは、イタリアで芸術家としての自己実現をはたす。『顧問官クレスペル』(1819)で、主人公クレスペルの妻となるヴェネツィアの歌姫アンジェラは、イタリアが造形芸術のみならず、音楽の国でもあることを示している。だが、この二つの短編の結末が示しているように、芸術の国イタリアは、病気や死ともまた分かちがたく結ばれている。『砂男』(1815)に登場するイタリア人の晴雨計売りコッポラと物理学者スパンツァーニ教授は、主人公ナターナエルに狂気と死をもたらすことになる。『悪魔の霊液』(1815/16)では、主人公の修道士メダルドゥスにふりかかった呪いは、異

教の女神ヴィーナスになぞらえて聖女ロザーリアの祭壇画を描こうとした、一族の始祖にあたるイタリア人画家フランチェスコの冒瀆的な行為にまでさかのぼる。北国の市民的秩序と南国の誘惑という対立図式は、『大晦日の夜の冒険』（1815）に挿入された『失われた鏡像の物語』のなかにとりわけ明瞭にあらわれる。貞淑な妻と幼い息子を故郷のドイツに残してイタリアを訪れたエラスムスは、フィレンツェの高級娼婦ジュリエッタに魅了される。二人の女性のあいだに引き裂かれた彼は、ジュリエッタによって自らの鏡像を奪われてしまう。『イタリア紀行』のゲーテにとって、イタリアが自己の再生の場であったとするなら、ホフマンのイタリアは、自我に分裂をもたらし、分身を生み出す空間なのである。

イタリアにまつわる一連の作品の最後を飾る『ブランビラ王女—ジャック・カロー風のカプリッチオ』（1821）は、ホフマンのこうしたイタリア像の集大成であると同時に、それをネガティブなものからポジティブなものへと転じようとする試みでもあった。ローマのカーニヴァルを舞台にしたこの小説の序文でホフマンは、この作品の成立と密接なかかわりをもつ二人の芸術家、ジャック・カロー（1592-1635）とカルロ・ゴッツイ（1720-1806）の名をあげる。最初の作品集に『カロー風の幻想作品集』という表題をあたえ、その冒頭にカロー論を置いたホフマンにとって、フランスに生まれ、イタリアで活躍したこの版画家はとりわけ身近な存在だった。ホフマンは1820年の誕生日に友人の医師コーレフ博士から、イタリアの即興仮面劇コメディア・デラルテの登場人物たちの所作を描いたカローの24枚の連作版画集『狂人たちの舞踏』を贈られる。彼はそのなかから8枚の作品を選び出し、ベルリンの画家ティーレに複製を作らせて、それが各章の挿絵となるような小説を書きはじめた。（図1～8参照）『ブランビラ王女』は、こうしてカローの版画から生まれた作品であり、それゆえホフマンは序文のなかで、「全体の根底をなすカローの幻想的な戯画から目を離さないように」（H769）と読者に呼びかけるのである。

ゴルドーニの演劇改革の試みに対してコメディア・デラルテの伝統を擁護し、自らこのジャンルの創作に手をそめたイタリアの劇作家ゴッツイもまた、ホフマンが高く評価した作家の一人だった。序文のなかで彼は、ゴッツイのメールヒェン劇『精霊たちの王』の序文から、「メールヒェンに魂をあたえるためには、非合理や妖怪変化をど

れだけ集めても十分ではない。それは深い根拠、何らかの哲学的な人生観から汲み取られた主要理念によって初めて可能になる」(H769)という言葉を用いる。だがそれでは、『ブランビラ王女』をつらぬく「主要理念」とはいったい何なのだろうか。

この作品のなかでローマのカーニヴァルを描写するさいに、ホフマンがモーリッツの『あるドイツ人のイタリア紀行』を参考にしたことはよく知られている。他方、彼がゲーテの『ローマのカーニヴァル』を読んでいたかどうかは定かではない。ゲアハルト・カイザーは、モーリッツのイタリア紀行にも言及されているゲーテのこの有名な作品を、ホフマンが知らなかったはずはないとしたうえで、ローマのカーニヴァルをめぐるゲーテとホフマンのテキストを対比する。ゲーテにとっては、「カーニヴァルというやっかいな対象に対して、ローマで獲得した古典主義の立場を極限的な条件のもとで立証する」ことが問題だった。それに対してホフマンは、「カーニヴァルという出来事に、素材やテーマの点でも、言語や形象、構成の点でも、日常的秩序の根源的解消をゲーテより適切に浮き彫りにするような表現をあたえ」、「ゲーテが構成や様式や寓意的な意味づけによって、目に見える形式をあたえたカーニヴァルの混沌を、テキストそれ自体のレヴェルで実現しよう」ところみる。¹²⁾ カーニヴァルを描写することによって、混沌に秩序と形式をあたえようとしたゲーテとはことなり、カーニヴァルの原理それ自体を創作の根底にすえることによって、「文学的カーニヴァル」¹³⁾を実践すること、それがこの作品の「主要理念」なのである。

だが、この作品とかかわりをもつゲーテの作品は、『ローマのカーニヴァル』だけではない。『ブランビラ王女』の第1章は、カーニヴァルの前夜、貧しいお針子のジャチンタが、老婆ベアトリーチェとともに、恋人の悲劇俳優ジッリオを待ちうける場面から語りだされる。仕立屋のベスカピ親方から注文をうけた、カーニヴァル用の「赤い重たいサテンでできた、豪華な婦人服」(H770)を仕上げ、自ら試着してみたジャチンタは、「その衣装がほかならぬジャチンタ以外の誰かのために作られたとは信じがたい」(H774)ことに驚嘆する。そして、ちょうどそこへ来合わせたジッリオは、「まるで彫像のように体をこわばらせて床に釘づけに」(H775)なる。この冒頭の一節は、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の第1巻第1章を思い起こさせる。「若い士官」の舞台衣装で恋人ヴィルヘルムを迎える女優マリアーネに、老婆バルバラが、金

持ちの商人ノルベルクに乗り換えるよう諭すのと同様に、ベアトリーチェもまた、「お前のきれいな目のために、いくらでも幸運の金袋に手をつっこんでくれる恋人を見つけて、あの文無しのジッリオなんか追っ払っちゃう方がいい」(H772)とジャチンタに迫る。8巻からなるゲーテの大作の縮小版であるかのように、8つの章によって構成されたこの小説は、「『修業時代』との対話として構想された」¹⁴⁾ 作品として読むことができるのである。

この二つの小説の冒頭に登場した二組の恋人たちの運命は、それぞれ対照的な経過をたどる。マリアーネは恋人の子供を産んで世を去り、ヴィルヘルムは演劇の世界から足を洗って塔の結社の一員となる。それに対して、ジッリオとジャチンタは、コルネリオ王子とブランビラ王女の役柄を演じることによって、コメディ・デラルテの俳優夫妻へと変貌をとげる。こうして、『演劇的使命』から『修業時代』へのゲーテの歩みを逆にたどるかのように、ホフマンはゲーテの教養小説に、自らの作品を演劇小説として対置する。だが、この作品を演劇小説と呼ぶことが許されるとするなら、それはたんに主人公たちが俳優になるというだけの理由からではない。ここでは、仮装と演技が、作品全体をつらぬくライトモチーフをなしているのである。もっとも、『修業時代』とはことなり、『ブランビラ王女』には異性装のモチーフは登場しない。分身のテーマにとりつかれていたホフマンにとっては、ジェンダー秩序の攪乱より、自我アイデンティティの攪乱の方がより切実な問題だった。カーニヴァルにおける仮装は、古い自我を解体し、新しい自我を生み出すための装置となるのである。

小説の冒頭で、豪華な衣装を身につけたジャチンタを一目見て、ジッリオが驚いて立ちつくしたのには理由があった。それは、彼が昨晚見た夢のなかに登場した王女がまとっていた衣装だったのである。この日の昼間、「奇妙な仮装行列」(H780)がピストーヤ宮殿に入場するのを見たジッリオは、香具師チェリオナーティから、エチオピアのブランビラ王女が、婚約者であるアッシリアのコルネリオ・キアッペリ王子を追ってローマを訪れたのだと聞かされる。チェリオナーティは、ジッリオにこう忠告する。「明日、コルソ通りでお前さんは夢に見た姿に出会うことができる。だが、きれいな仮装に身を飾ろうなどとすれば、お前は大馬鹿者だ。そんな格好では、美しい女性にはお目にかかれない。奇怪で醜悪なほどいい。立派な鼻に、礼儀正しく落ち着き

払ってわしの眼鏡をかけるんだ。」(H787) こう言ってジッリオに眼鏡を売りつける香具師チェリオナーティは、『砂男』の晴雨計売りコッポラの兄弟であるかにみえる。だが、コッポラの望遠鏡が、自動人形オランピアへの愛を通じて、ナタナエルを狂気と死へと追いやったのとは対照的に、チェリオナーティの眼鏡は、ブランビラ王女への愛を介して、ジッリオに新しい自我との出会いをもたらすことになる。ピストーヤ侯爵の世を忍ぶ仮の姿として、ジッリオを導き操るチェリオナーティは、『修業時代』の塔の結社のパロディーでもある。ハムレットの亡霊が残したヴェールに、「逃げよ、若者よ、逃げよ」という言葉がしるされていたように、ジッリオのポケットに紛れ込んだ財布には、「お前が夢に見た姿を忘れるな」(H802) という刺繍がほどこされている。塔の結社が、「自分自身しか演じることができない」ヴィルヘルムを演劇の世界から脱出させるとすれば、「自分の役柄ではなく、自分自身しか演じない」、「うぬぼれ屋で気取り屋」(H798) の悲劇俳優ジッリオを、チェリオナーティは自らが演出家をつとめる喜劇の主演に抜擢するのである。

チェリオナーティの忠告にしたがって、ジッリオは「二本の長い雄鶏の羽根で飾った奇妙な帽子」と「赤い鼻のついた仮面」、「大きなボタンのついた胴着」(H787) と「幅の広い木刀」を身にまとう。だが、「二枚目俳優のこのうえなく優美な足もとをおおい隠してしまう、だぶだぶの、上履きにまでかかるズボン」に恐れをなした彼は、「きれいな空色の絹のズボン」と「薔薇色の靴下」(H788) をはいて街へ出かけてゆく。すると、コメディア・デラルテの登場人物パンタローネに扮した人物が、彼に「王子様」と呼びかけ、「大きな籠に入った瓶」をさしだす。そのなかから「ブランビラ王女の優美な顔」があらわれるが、その姿は「上半身だけ」(H789) しか見えない。ジッリオの二枚目俳優としての虚栄心が、王女との出会いをさまたげるのである。(第1章、図1)「今度はあの長い奇妙なズボンも厭うことなく、それに加えてマントの背中にステッキを通した」格好で、再び街に出たジッリオの前に、「背の高い高貴な姿が、かつてジャチンタが着て彼を驚かせたあの豪華な衣装を身にまとって歩み寄り」、彼は「あの夢に見た姿を、白昼の現実世界で目の前に」(H809) する。だが、「かつてこのうえなく見事な悲劇のせりふを述べた、優雅きわまる姿勢」(H810) で王女への忠誠を誓う彼は、ここでもまた彼女から拒絶される。(第2章、図2)



图 1



图 2



图 3



图 4

王女の命令通り、「つばが高くめくれ上がり、奇妙な兜に似た帽子」をかぶり、「幅の広い木刀」(H827)をもって三たび街に出た彼は、「どんな細かい点にいたるまでジッリオと同じ服装をし、背丈や姿勢も彼と瓜二つの滑稽な男が、ギターを弾きながら、カスタンネットをたたくとても優雅な女性と踊っている」光景に出会う。かたわらの人物が、彼に耳打ちする。「あれは、ブランビラ王女が恋人のアッシリアのホルネリオ・キアッペリ王子と踊っているのだ。」(H828) (第3章、図3) この言葉を聞いた瞬間、ジッリオは、「自分がブランビラ王女と踊っているアッシリアのホルネリオ・キアッペリ王子だと」思い込む。こうして、彼とその分身、木刀をもったジッリオとギターを弾く王子とが互いに入れ替わる。「彼はますます強くギターの弦をかきならし、しかめっ面と激しい舞踏の跳躍は、ますますばかげた放埒なものになった。だが彼の分身は彼に向かい合い、同様に踊ったり跳んだりしかめっ面をしたりして、幅の広い木刀で彼に斬りかかってきた。」彼は、「分身が死ぬまでぼくが弾き、踊れば、そのとき初めてぼくはぼくになり、王女はぼくのものになる」(H831) と考える。だが、「分身の刀がギターにあたり、ギターはこなごなになり、ジッリオは仰向けにどうと地面に倒れた。踊っている二人を取り囲んでいた民衆のどっという笑い声が、ジッリオを夢から目覚めさせた。」(H832) こうして、新しい自我による古い自我の殺害は、ここではまだ未遂に終るのである。(第4章、図4)

悲劇作家キアーリ師から、もとの悲劇俳優に戻るようにと説得されたジッリオは、「ホルネリオ・キアッペリ王子のため」(H853) にベスカビ親方が仕立てた豪華な衣装に身をつつみ、ブランビラ王女を求めてピストーヤ宮殿に潜入する。だが彼は、その「美しい服装」のために「くちばしの黄色い鳥」(H867) とみなされ、「立派な金の籠」(H866) のなかに閉じ込められてしまう。チェリオナーティの手で籠から救い出されたジッリオが、再び「分身と戦ったときのあのばかげた衣装」(H868) に着替えて街に出ると、「タンバリンを手にした天使のように優美な娘」(H869) から踊りに誘われる。(第5章、図5) だが、「踊りながら王子になった」(H870) ジッリオは、ブランビラ王女だと思い込んでいた踊り相手の女性が、じつは「かわいいお針子のジャチンタ・ソアルデイ」(H875) だったことをチェリオナーティから知らされる。ブランビラ王女は、「みじめな文無し俳優のジッリオ・ファーヴァ」を追いまわし、そのかわり



图 5

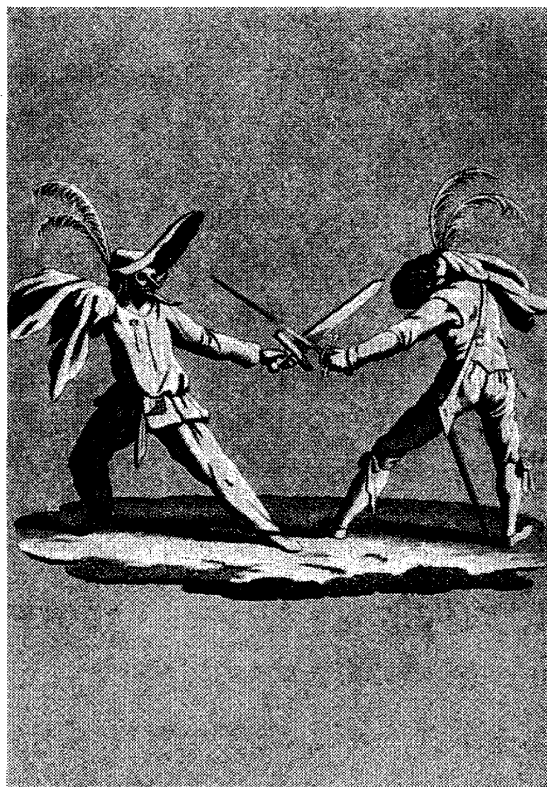


图 6



图 7



图 8

に王子に「お針子を押しつけた」(H876) というのである。こうして、ジッリオの自我は再び二つに分裂し、「第1章で読者諸賢にはすでにおなじみの」衣装に身をつつみ、「美しい細身の剣」をもったジッリオと、カピターノ・パンタローネに扮して「幅の広い木刀」(H877) をふるう王子とのあいだで再度決闘がおこなわれる。「ジッリオがすきを見せると、敵の刀が彼の胸にあたり、彼は絶命して仰向けに地面に倒れた。この悲劇的な結末にもかかわらず、ジッリオのなきがらが運び去られると、民衆は大きな笑い声をあげた。」(H879) (第6章、図6) ジッリオのなきがらと見えたものは、「キアーリ師とかいう人の悲劇の役柄がいっぱいつまった」、「ボール紙でできた模型」(H889) にすぎなかったのである。こうして、悲劇俳優の古い自我は、喜劇俳優の新しい自我にとってかわられ、ジッリオは王子へと変貌をとげる。だが、ここではまだ、二つの自我が統合されることはなく、ジッリオは「慢性二重病」(H893) から快癒してはいない。それゆえ、ブランビラ王女とめぐり会った王子が、「みじめな俳優を追いまわしている」王女を非難すると、彼女は、「あなたのお針子のところへ行きなさい」(H900) と言り返す。(第7章、図7) 俳優と王子、お針子と王女に分裂したこの二人の自我が再統合されたとき初めて、ジッリオとジャチンタは、コルネリア王子とブランビラ王女として相まみえることができるのである。(第8章、図8)

だが、この小説のなかでジッリオとジャチンタが演じる役柄は、コルネリオ王子とブランビラ王女だけではない。ウルダルの泉をめぐるオフィオッホ王とリリス王妃の物語が、さらにそこに重ねあわされる。この物語が、チェリオナーティによってローマに住むドイツの芸術家たちの前で語られるのは、けっして偶然ではない。「君たちには、われわれのめでたいカーニヴァルがふんだんに提供するような、このうえなく放埒で楽しい戯れがまったく理解できない」(H812) とチェリオナーティがドイツ人のカーニヴァル嫌いを非難すると、ドイツの画家ラインホルトは、イタリア人の「純粋な冗談」に対してドイツ人の「イロニーの原理」(H813) を擁護する。そして、「イタリア人はイロニーを理解しない」(H815) という批判に応じて、チェリオナーティはウルダルの泉の話を物語るのである。

深い憂鬱にとらわれたウルダルの国のオフィオッホ王は、いつも笑ってばかりいる隣国のリリス王女を妃に迎える。だが、王の病状は好転せず、やがて二人は深い眠り

におちる。魔法使いヘルモートの「きらめく水晶のプリズム」(H823)から、「空のように澄みきった水鏡」が生まれた瞬間に、ともに目覚めた二人は、泉のなかをのぞきこむ。「彼らが無限の水底に、青く輝く空や茂みや木々や花々、全自然と自分自身が逆さに映っているさまを見ると、まるで黒いヴェールが巻き上げられたようだった。生命と喜びにみちた新しいすばらしい世界が彼らの目の前にあらわれ、この世界の認識とともに、彼らの内面に、これまで知らず、予感もしなかった恍惚感が燃え上がった。二人は長い間のぞきこみ、それから身を起こし、互いに見つめあい、そして笑った。」(H824) 世界と自己を逆さに映し出す水鏡のモチーフは、カーニヴァルの転倒の原理とドイツロマン主義の自己反省とを結びつけ、自己分裂を介して自己認識を実現する役割をはたしている。それゆえ、この物語を聞いたラインホルトはこう語るのである。「ウルダルの国の住人たちに幸福をもたらしたウルダルの泉とは、われわれドイツ人がフモールと呼ぶものにほかなりません。それは、自然のもっとも深い観照から生まれた、自分自身のアイロニカルな分身を生み出す不思議な思想の力なのです。」(H826)

だが、ウルダルの国の幸福は長続きしない。オフィオッホ王が世を去ると、ウルダルの泉はしだいに明澄さを失って「きたない沼」(H859)となり、王のあとを継ぐべきミスティリス王女は、悪魔テュフォンの呪いによって「小さなかわいらしい陶器の人形」(H863)に姿を変えられてしまう。この呪いを解くために、チェリオナーティが選り出したのが、ジッリオとジャチンタの二人だったのである。ピストーヤ宮殿の広間で、コルネリア王子とブランビラ王女に扮した二人は、オフィオッホ王とリリス王妃の物語を再演する。「恋人たち、すなわちコルネリオ・キアッペリ王子とブランビラ王女は、深い昏睡状態から目覚め、ちょうど岸边にいたので、鏡のように澄みきった湖を思わずのぞきこんだ。湖に映った姿を見て、二人は初めて自分たちを認識し、互いに見つめあい、笑いだした。その不思議な笑いは、オフィオッホ王とリリス王妃の笑いに似ていた。」(H906)

だが、この大団円によって小説は結ばれるのではない。このあと場面は急転し、コメディ・デラルテの上演を終えたジッリオとジャチンタが、二人を待つベアトリーチェのもとへ戻ってくる。こうして小説は冒頭の場面を反復し、円環をなして閉じら

れるかにみえる。だが、演劇の世界をへて市民社会へと戻ってゆく『修業時代』の主人公とはことなり、ジッリオとジャチンタは祝祭から日常へと回帰するのではない。¹⁵⁾ ジャチンタはジッリオに、「私たちがすばらしく澄みきったウルダルの泉をのぞいて自分たちを認識してから、今日でちょうど一年よ」(H908)と語り、ベアトリーチェは、「結婚してもう丸一年だというのに、まだいちゃついて」(H909)と二人をからかう。彼らは、一年間の日常を跳びこえて、祝祭から祝祭へと回帰したのである。こうして、カーニヴァルのもつ一過的な性格を強調したゲーテとは対照的に、ホフマンはそれを毎年新たに反復される祝祭としてとらえなおすのである。

しかも、それはけっして同じことの単なる繰り返しではない。「真夜中が過ぎ、人々は劇場から出てきた」(H907)というこの最終場面の冒頭の一文は、これまでのこの小説全体が、劇場で演じられた芝居であったことを暗示している。ジッリオとジャチンタは、一年前のカーニヴァルで自分たちが体験した出来事を、コメディア・デラルテとして観客たちの前で演じてみせたのである。最後にピストーヤ侯爵として再び登場したチェリオナーティは、二人を俳優として選び出したいきさつをこう語る。「劇場という小世界のなかに、真の想像力と真のフモールを心にいだいているだけではなく、こうした心情を鏡に映ったように客観的に認識し、表現して、あの小世界を内包している大世界に強力な魔法のように働きかけることができる一組の男女を見いだす必要があった。こうして、少なくともある意味では劇場を、人々がのぞきこむことのできるウルダルの泉にしようと思ったのだ。」(H910)二人が現実を芝居として演じることによって初めて、それは「人々がのぞきこむことのできるウルダルの泉」となり、そのなかに自分自身を見いだした観客は、自らもまた俳優となってこの演劇に参加することになる。カーニヴァルとは、こうして現実を演劇へと変換し、観客を俳優として取り込みながら、毎年更新されてゆく永久運動なのである。

そして、演劇と観客とのあいだのこうした関係は、小説と読者とのあいだの関係でもある。チェリオナーティは、「われわれのことを手きびしく批評し、ひょっとしたらわれわれの存在すら否定しかねない誰か」(H911)、すなわちこの作品の読者に言及して、こう話をしめくくる。「人生と自分自身とその全存在を、すばらしく澄みきったウルダルの水鏡のなかに見いだし認識した者は誰であれ、豊かで幸福な者としてたたえ

られるという思いを、君たちとともに味わうために、私はここに来たのであり、君たちの認識が悲運に見舞われるときには、いつだってまたやって来ることだろう。」(H912) チェリオナーティのこの言葉は、この小説のなかに自分自身を見いだした読者を、「文学的カーニヴァル」の永久運動に自らも参加するようにといざなっているのである。¹⁶⁾

6

1824年、『芸術と古代』誌に掲載された、ズルピッツ・ボアスレーの『ケルン大聖堂の外観、見取り図、部分図』(1821-31)にかんする書評のなかで、ゲーテはケルンのカーニヴァルに言及する。「首尾一貫した芸術理解によってこの地上に築かれた、もっとも立派で壮大な作品」としてのケルンの大聖堂と、「愉快的気まぐれの生み出した、もっとも軽やかではない、一瞬のうちにどよめき去ってゆく産物」としてのケルンのカーニヴァルとを対比しながら、ゲーテはこの両者のうちにひそかな共通点を見いだそうとする。「どちらもその性格において有機的に完結し、象と蟻さながらに極大と極小でありながら、どちらも生きた存在であり、この意味で、互いに並べて考察することができる。一方は空中にそびえる巨塊として、他方は足もとに群がる運動として。」(G22-99) 天にそびえる教会建築と、民衆のいとなむ祝祭とを、ともに有機体としてとらえようとするこの言葉は、若き日のシュトラースブルクの大聖堂への賛嘆と、イタリアでのカーニヴァルとの出会いとを、はるかな高みから振り返る、晩年のゲーテの叡智の証しであるように思われる。だが、ケルンの大聖堂とカーニヴァルとのあいだの結びつきは、けっしてそれだけにはとどまらなかった。

1248年に始まったケルン大聖堂の建設は、1560年に中断されたまま、19世紀に入ってもなお大聖堂は未完の姿をさらしていた。1810年、ボアスレー兄弟と親交をむすんだゲーテは、反ナポレオン解放戦争をへてドイツ人の民族意識が高まってゆくなかで、1815年に大聖堂を視察し、建設の再開にむけて尽力を始める。ゲーテの死後10年を経た1842年に再建は開始され、1880年によく大聖堂は完成をみる。ケルンのカーニヴァルもまた、こうした時代背景と深くかかわっていた。その最古の記録は14世紀に

までさかのぼるというケルンのカーニヴァルは、1794年のナポレオン軍による占領とともに禁止されていた。1815年にプロイセンに編入されたケルンでは、1823年からカーニヴァルが再開される。ゲーテは、自らケルンのカーニヴァルを体験することこそなかったものの、ボン在住の植物学者ネース・フォン・エーゼンベックを通じてその情報を収集していたのである。

1823年のケルンのカーニヴァルでは、「ヴェネツィアの女王が、このたびは外国に楽しみを求めようと、ケルンのカーニヴァルの王を訪問される」(G22-99)という趣向によって、南国に起源をもつカーニヴァルが、北国のドイツへ伝えられる過程が象徴的に再現される。「全体を3日間に、じっさいは1日に集約するという着想はすばらしい。こうした酔いしれたような喜びは、軽い陶酔として過ぎ去ってゆくべきものである」(G22-100)と述べるゲーテは、ここでもまたカーニヴァルのもつ一過的な性格を強調する。だが、かつての『ローマのカーニヴァル』とはことなり、ゲーテのまなざしは、カーニヴァルの再開を祝う民衆にではなく、「このまったく常軌を逸した企てが、並々ならぬ意義と真面目さと壮麗さをそなえて行われるように、とらわれのない威厳をもって事を運び、秩序と規律を促してくれる市および軍当局」へと注がれる。そして、「その方の庇護のもとでこのような行事が可能になった、主君の幸福を祈願したい」(G22-100)と、プロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム3世への謝辞を述べて、ゲーテはこの一文をしめくくる。ここには、民衆の祝祭としてのカーニヴァルが、「あらゆる意味で公認された出来事」へと変貌をとげる過程が鮮やかに映し出されている。そして同時にまたそれは、イタリアのカーニヴァルがドイツへと取り込まれてゆく過程でもあった。ドイツ統一をへて19世紀末を迎えると、「ヴェネツィアの女王」は、ケルンのカーニヴァルから姿を消すことになるのである。¹⁷⁾

注

テキストは次の版を使用し、引用箇所は略号、巻数およびページ数を本文中に示す。

Johann Caspar Goethe: Reise durch Italien im Jahre 1740. Übersetzt von Albert Meier. München 1986. (C)

Karl Philipp Moritz: Werke. 3 Bde. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1981. (M)

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. 1 Abt. Frankfurt a.M. 1985-99. (G)

E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke. 6 Bde. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1985. (H)

- 1) Albert Meier: Als Moralist durch Italien. Johann Caspar Goethes „Viaggio per l'Italia fatto nel anno MDCCXL“. In: H. G. Jäger(Hg.): Europäische Reisen im Zeitalter der Aufklärung. Heidelberg 1992. S. 83.
- 2) Ebenda, S. 85.
- 3) Edward M. Batley: „Das Römische Carneval“ oder Gesellschaft und Geschichte. In: Goethe-Jahrbuch Bd. 105(1988). S. 128-143, hier S. 130.
- 4) Elena Nährlich-Slatewa: Das groteske Leben und seine edle Einfassung. „Das Römische Carneval“ Goethes und das Karnevalskonzept von Michail M. Bachtin. In: Goethe-Jahrbuch Bd. 106(1989). S. 181-202, hier S. 184.
- 5) ミハイール・バフチーン (川端香男里訳) 『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』、せりか書房、1973年、17頁。
- 6) 前掲書、220-221頁。
- 7) Terry Eagleton: Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism. London 1981. p. 148; Vgl. Peter Stallybrass/ Allon White: The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca 1986. p. 13.
- 8) Vgl. Robert Tobin: Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe. Philadelphia 2000. pp. 128-129; Elisabeth Krimmer: In the Company of Men. Cross-Dressed Women around 1800. Detroit 2004. p. 166.
- 9) Judith Butler: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York 1990. p. 175.
- 10) Vgl. Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln 1986. S. 180.
- 11) Vgl. Hannelore Schlaffer: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. Stuttgart 1980. S. 71f.
- 12) Gerhard R. Kaiser: E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Antwort auf Goethes „Römisches Carneval“. Eine Lektüre im Lichte Baudelaires. In: K. Manger(Hg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Tübingen 1997. S. 215-242, hier S. 232.
- 13) Detlef Kremer: Literarischer Carneval. Groteske Motive in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Hoffmann-Jahrbuch 3(1995), S. 15-30.
- 14) David E. Wellbery: Rites de passage. Zur Struktur des Erzählprozesses in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: G. Neumann(Hg.): „Hoffmanneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Würzburg 2005. S. 317-335, hier S. 323.
- 15) Vgl. Paul de Man: Blindnes and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Mineapolis 1983. p. 218.
- 16) Vgl. Kremer a.a.O., S. 29.
- 17) ジェニファー・M・ラス (嶋内博愛訳) 「ドイツのカルナヴァル」、蔵持不二也編『ヨーロッパの祝祭』、河出書房新社、1996年、235頁。