慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	E. T. A. ホフマン『ブランビラ王女』におけるモチーフの変遷 : カロの「スフェッサーニアの踊り」とゴッツィの『三つのオレンジの愛』
Sub Title	Der Wandel der Motive in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla : Jacques Callots Balli di Sfessania und Carlo Gozzis L'amore delle tre melarance
Author	山崎, 祐人(Yamazaki, Yuto)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2016
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.33 (2016. 3) ,p.58- 88
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20160331-0058

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

E. T. A. ホフマン『ブランビラ王女』における モチーフの変遷

――カロの「スフェッサーニアの踊り」と ゴッツィの『三つのオレンジの愛』

山崎祐人

序

本稿ではE. T. A. ホフマン（E. T. A. Hoffmann）の作品の中でもとりわけ異彩を放つ物語『ブランビラ王女（*Prinzessin Brambilla*）』において、これまであまり言及されてこなかった二つの観点、挿絵と挿話――ジャック・カロ（Jacques Callot）の「スフェッサーニアの踊り（Balli di Sfessania）」とカルロ・ゴッツィ（Carlo Gozzi）の『三つのオレンジの愛（*L'amore delle tre melarance*）』――に焦点を絞る。

『ブランビラ王女』はローマのカーニバル[1]を舞台にした、三文役者ジーリオ・ファーバとお針子ジアチンタ・ソルディの恋物語である。ただし、このカーニバルはあくまでホフマンの幻想的な語り口によるものであり、話の筋は錯綜し、登場人物は入り乱れ、時も場所も定かではなくなり、常に読者の目は欺かれ続ける。そのためあらすじを書くことすら一筋縄にはいかないが、一先ず本稿に関連する梗概を述べておく。ジーリオとジアチ

---

1) 音楽家でもあったホフマンはイタリアに並々ならぬ憧れを抱いており、実際に何度かイタリア旅行を企図したものの、一度としてその地を踏むことはなかった。Vgl. Tiziana Corda: E. T. A. Hoffmann und Carlo Gozzi: der Einfluss der Commedia dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk, Würzburg (Königshausen et Neumann) 2012, S.181-185. また、ホフマンはゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe）やモーリッツ（Karl Philipp Moritz）のイタリアに関する書物を参考にしたとされている。Vgl. Stefan Scherer: ›Prinzessin Brambilla‹. In: Detlef Kremer (hrsg.): E. T. A. Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung, Berlin (de Gruyter) 2009, S.137-144.

ンタの恋物語は擦れ違いに端を発し、二度の刀傷沙汰と肘打ちを経て、元の鞘に納まる八章構成の物語である。ジーリオは夢に出てきたブランビラ王女に惚れこみ、刺絡の後に出会うものの、てんで相手にされない。主人公は自分とそっくりのキアッペリ王子と踊り、鳥呼ばわりされて囚われの身になり、美女と踊り、かつての自分との決闘を制し、すっかりブランビラ王女と結ばれるキアッペリ王子のつもりになるのだが、またしても袖にされる。最終章では、今までの話は全てコメディア・デラルテ[2)]（commedia dell'arte）の喜劇で、一年前からジーリオとジアチンタは結婚生活を送っていると明かされる。

『ブランビラ王女』はその読者を煙に巻くような内容から、発表当初から賛否両論が分かれる問題作であった。研究史上では第二次世界大戦後から再評価の波が高まり、代表的なものとしてはアイレルト（Heide Eilert）が演劇との関連で大きな貢献を残している。[3)] しかし、とりわけホフマンとゴッツィの関連については、ドイツにおいても近年のコルダ（Tiziana Corda）の論文[4)] を除けばごく周縁的に触れられるのみであった。日本の先行研究としては、ワーグナーとゴッツィの関係を論じたものとして最上（2009）の著作[5)] が挙げられるものの、ドイツ文学におけるゴッツィの受

---

2) 各地を旅する男女混成の職業的俳優集団、並びに彼らが類型的な仮面と大雑把なあらすじを基に行う即興劇を指す。十六世紀から十八世紀にかけて流行した。『ブランビラ王女』に登場するコメディア・デラルテの役柄は、トルッファルディーノ、パンタローネ、スメラルディーナなど。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、参照。

3) Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst; Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmann, Tübingen (Max Niemer) Verlag 1977.

4) Tiziana Corda: a. a. O.　フランスではスタロバンスキー (Jean Starobinski) が『ブランビラ王女』におけるホフマンとゴッツィの関係に比較的早く言及している。Vgl. Jean Starobinski: Ironie et melancholie (I): Le théâtre de Carlo Gozzi, In: Critique, Revue Generale des Publications Françaises et Etrangeres Paris 1966; Jean Starobinski: Ironie et melancholie (II): La Princesse Brambilla de E. T. A. Hoffmann, In: Critique, Revue Generale des Publications Françaises et Etrangeres Paris 1966.

5) 最上英明『《トゥーランドット》と《妖精》：プッチーニの遺作とワーグナーの処女作』、アルファベータ、2009、30 頁参照。ゴッツィの『トゥーラン

容に関して、これまでホフマンとゴッツィの関係はほとんど等閑に附されてきた。

本稿では挿絵と挿話におけるイタリア由来のモチーフに限定し、その変遷と『ブランビラ王女』への影響について考察する。第一章では挿絵の踊りについて概説した後、カロの絵がどのように物語に組み込まれているかについて若干の補足を行う。第二章ではイタリアの民話に題材を採った作品で知られる劇作家ゴッツィの『三つのオレンジの愛』に焦点を当て、イタリアの民話からゴッツィまでのモチーフの変遷を確認する。第三章では『ブランビラ王女』に見られる多くのモチーフがイタリア由来であることに触れた後、とりわけ中心的なモチーフ「笑い」の位置付けに関して論じる。ホフマンによるゴッツィ受容の手掛かりとして『とある劇場監督の風変わりな悩み（*Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*）』という別の作品を援用し、『三つのオレンジの愛』が『ブランビラ王女』の挿話「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」として語り直されていることを明らかにする。

1. ナポリの民族舞踊とジャック・カロ――逆様の挿絵

『ブランビラ王女』には挿絵が八枚ついている。これは元々カロの『スフェッサーニアの踊り』という絵をホフマンが友人であるコレフ医師（David Ferdinand Koreff）から 1820 年、四十四歳の誕生日にプレゼントとして受け取り、ベルリンの木版画家ティーレ（Carl Friedrich Thiele）に制作を依頼したものである。その後約八カ月の間に『ブランビラ王女』の構想は急速に纏まっていくのだが、木版画の過程を経た元絵は大きく変容している。先ず二十四枚から八枚に厳選され、人物の名前と背景は消えて足許に楕円が残るのみ、小説の挿絵と元の絵を見比べてみれば一目瞭然だが、さらに版画の影響で左右があべこべになっている。[6] ホフマンはこの逆様

ドット（*Turandot*）』と『蛇女（*La donna serpente*）』が取り上げられている。ワーグナー（Wilhelm Richard Wagner）がゴッツィを扱った要因として、ワーグナーがホフマンを愛読していたことが触れられている。

6) 順列は以下の通り。1. Nr. XII: Scapino und Cap. Zerbino (Szene mit der Flasche); 2. Nr. III: Cap. Cerimonia und Signora Lavinia (Szene mit der Fahne); 3. Nr. VIII: Riciulina und Metzetin (Tanz mit der Gitarre); 4. Nr. XVIII: Franca Trippa und

を逆手に取って物語を紡いでいく。[7)]

そもそもスフェッサーニアとは古いナポリの民族舞踊の名前であったようだ。本章では「スフェッサーニアの踊り」について考察する。

スフェッサーニアの文献学的初出はおそらく十六世紀に遡る。

Fig.1.『スフェッサーニアの踊り』より「タリア・カントーニとフラカッソ」

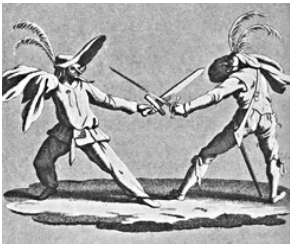

Fig. 2.『ブランビラ王女』第六章、六枚目の挿絵

> そんな訳で、マルタ風のこの踊りは
> 我らがナポリでスフェッサーニアと呼ばれた
> 女たちよ、金がなくとも
> 熱も頭痛も治っちまうぞ[8)]

上の詩行はトゥーフォ（Giovan Battista Del Tufo）侯爵が十六世紀に残したものであり、ナポリで既に当時スフェッサーニアの

Fritellino (Tanz mit Schwert und Gitarre); 5. Nr. XVII: Fracischina und Gian Farina (Tanz mit Tamburin); 6. Nr. XXIV: Taglia Cantoni und Fracasso (Duell der Doppelgänger); 7. Nr. IX: Pulliciniello und Signora Lucretia (Stehendes Paar); 8. Nr. XXI: Signora Lucia und Trastullo (Schlußszene mit knieendem Mann). 本稿の図はカロの元絵と挿絵の決闘のシーン。

7) 第一章の右足を出す件や第六章の剣を左手に持ち替える件で明確に見て取れる。Vgl. E. T. A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla. In: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Nachtstücke. *Klein Zaches. Prinzessin Brambilla*. Werke 1816-1820. Hrsg. von Hartmut Steinecke, unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S. 778-879. 以下、当該作品からの引用は（PB, 頁数）と略記する。

8) Giovan Battista Del Tufo: Ritratto o modello delle grandezze, delizie e maraviglie della nobilissima ma Città di Napoli, a cura di Olga Silvana Casale e Mariateresa Colotti, Documenti di poesia XI, Roma, Salerno 2007, Sonetto intorno al fine del barreggiare, 1588 III 100-101, p.182. 留学先のベルリンで本資料の手配に尽力

踊りがあったこと、マルタ島と関連していること、病を治す踊りであったことなどが示唆されている。

思想家・歴史学者クローチェ（Benedetto Croce）によれば「〈スフェッサーニア〉という踊りは十五、十六世紀の間非常に流行していた」[9] という。彼は十七世紀初頭、ナポリ王国の軍人、詩人であったバジーレ（Gianbattista Basile）がナポリ方言で執筆した民話集『ペンタメローネ「五日物語」（*Il Pentamerone*）』を標準イタリア語に翻訳したことでも名高いが、『ペンタメローネ』の三日目、物語のつなぎとして描かれるインテルメッツォには以下のような記述がある。

> 朝から午後までの時を愉快に過ごそうと、楽人たちをよび、さんざんダンスを楽しんだ。どんなダンスだったかというと、〈ロジャー〉、〈ヴィラネッラ〉、〈鬼の話〉、〈スフェッサーニア〉、〈ムチ打たれた農夫〉、〈小鳩とともに日がな一日〉、〈ニンフの踊り〉、〈ジプシー娘〉、〈気まぐれ女〉、〈わたしの輝く星よ〉、〈やさしい炎〉、〈憧れのひと〉、〈大ゴシップ屋と小ゴシップ屋〉、〈仲裁人〉、〈高く低く〉、〈とんがり足のキャランザーナ〉、〈あたしの恋人をみて〉、〈開けて中をごらんなさい〉、〈大空をさまよう雲よ〉、〈普段着の悪魔〉、〈希望に生きる〉、〈回り持ち〉、〈カスカルダ〉、〈スペイン娘〉、そして、ルチア妃の好きな〈ルチア・カナッツァ〉でお開きにした。[10]

してもらった東京大学人文社会系研究科ドイツ語ドイツ文学専攻分野博士後期課程一年の五島萌さんにここに記して心からの謝意を表する。また、既に邦訳のあるものを除き、イタリア語の訳出に際しては元慶應義塾大学文学部教授白崎容子先生から適宜ご助言を頂戴したが、本稿における誤訳は偏に筆者の不明に帰することをお断りしておく。

9) Gianbattista Basile: Il Pentamerone; ossia, La fiaba delle fiabe, Tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, Bari, Laterza 1957. Note e illustrazioni, p.539.

10) ジャンバティスタ・バジーレ原作『ペンタメローネ「五日物語」』、杉山洋子・三宅忠明訳、大修館書店、1995、208 頁。

『ペンタメローネ』における連日のどんちゃん騒ぎはさながらカーニバルの様相を呈しているが、時代が少し下った 1612 年初版の文献からもう一つ例を引こう。

スッチョラ：僕はこれでいいよ。さあ、詩行を二つずつ、また始めよう。僕はちょっとだけ踊って、舞いで目を、歌で耳を愉しませるから、君たちはスフェッサーニアをやっておくれ。[11)]

幾つかの断片的なテクストや図像にその痕跡を留めてはいるものの、スフェッサーニアの全容は杳として知れない。一説には、「スフェッサーニアの踊り」は腰を振るという点に特徴があり、その名も「臀部」に由来するという。[12)]

---

11) Giovan Battista Andreini: Lo Schiavetto, in Comedie dei comici dell'arte, acura di Laura Falavolti, Classici italiani, Torino 1982, Atto II: Scena ottava, pp. 45-213, hier p.137.　また、同書には注が施されている。「スフェッサーニア: おそらく最も高名なムーア人の［踊りの］亜種であり、パントマイムを強調する。ベネデット・クローチェは、それをムーア人の奴隷がマルタで、広場で日曜日に踊った fiscaigne という踊りに似たものと見做して、それについて言及している。この用語はよく知られている。というのも、ジャック・カロの有名なエッチングには〈スフェッサーニアの踊り〉という名がつけられており、それはイタリアの、おそらくはナポリの仮面劇の上演から生まれたものであろう。」

12) Vgl. Günther Hansen: Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland, hrsg. von Helmut G. Asper, Emsdetten, 1984, S.113, Anm. 25.:「スフェッサーニアの踊りは猥褻な踊りとして理解されうる。〈スフェッサーニア〉は少なからぬ謎をかける。なぜならば、イタリアにちょっとばかり近似の形すらないからである。それはおそらく――こう言ってはなんだが――フランス語風の戯言であり、‹fesse› は尻と関連するかもしれない。」; Otto G. Schindler: Eselschritt und Karneval. In: Zeitschrift Maske und Kothurn, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Herman Böhlaus Nachf, Jahrgang 39, 1997-98, Heft 3, 6. Die ,,Balli'', die ,,Gobbi'' und ,,Der wiederauferstandene Callotto'': Von den ,,Sfessania'' – Tänzern zum Gartenzwerg, S.7-42, hier S. 27.「〈スフェッサーニア〉の出自と意味は今日においても尚解明されていない。それはフランス語風の戯言であり、 sfessania はフランス語の les fesses, le fessier =〈臀部〉と関連す

対してクローチェはスフェッサーニアの特徴を腰の動きだけに収斂させてしまうことに、慎重な姿勢を見せている。[13] Sfessania を幾つかの辞書で引くと、動詞 sfessare は「疲れさせる、憔悴させる、消耗させる、台無しにする」[14]、形容詞 sfessato は「疲れた、困窮した、貧民」[15]、動詞 sfessa は「酷使する、深刻に打ちのめす、衰弱させる」[16] の意、とある。「スフェッサーニアの踊り」にテッキ（Bonaventura Tecchi）は「狂人の踊り（Tänze der Verrückten）」という訳語 [17] を当てているが、その根拠は残念な

るだろう、というハンゼン（Günther Hansen）の推測は――我々が見たところによると――いずれにせよ真実に非常に近いように思われる。」; Carmela Lombardi: Danze e buone maniere nella società dell'antico regime, Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780, Roma, Editrice europea 1991, Seconda edizione corretta, Arezzo, Mediateca del Barocco 2000, p. 96:「他の文学的な件においても Catubba は（中略）運動の特徴付けにおいて入念に記述されている。つまり、ぐるぐる回り、手を叩き足を踏み鳴らし、前へ身を屈めて、（カロのたくさんのエッチングの中に見て取れる）、臀部の動きを目立たせることの原因となる、この外に突き出した腰の強調された動きが行われる。」

13) Benedetto Croce: Recensione a V. Manheimer [Die Balli von Jacques Callot], In: La Critica, XX, fasc. I, Rivista di letteratura, storia e filosofia, Bari, G. Laterza & Figli 1922, pp. 47-49, hier p. 48:「トゥーフォ（Del Tufo）の記述において強調されるのは、この踊りの中で、臀部を振ることであるが、このスフェッサーニアに対する解釈は何ら支持できるようには思われない。」

14) Vgl. Salvatore Battaglia: Grande dizionario della lingua italiana, v.18, Torino, 1996, p. 870; Pietro Paolo Volpe: Vocabolario Napolitano-Italiano tascabile, Gabriele Serracino Librajo-Editore, Napoli 1869, p. 322.

15) Vgl. Antonio Salzano: Vocabolario Napoletano-italiano. Italiano-napoletano, con nozioni di metrica e rimario, Edizioni del Giglio, Napoli 1980, p. 245; Carlo Iandolo: Dizionario napoletano semantico – etymologico, Quarta Edizione, cuzzolin 2010, p. 365.

16) Vgl. ebd., Antonio Salzano: p. 245; Carlo Iandolo: p. 365.

17) Bonaventura Tecchi: E. T. A. Hoffmanns ‚Prinzessin Brambilla', In: Zu E. T. A. Hoffmann. Hrsg. von Steven Paul Scher, Stuttgart 1981, S. 131-141, hier S. 131.　また、以下の著作では「キ印の踊り」という日本語訳が見られる。成瀬駒男『ルネサンスの謝肉祭』、小沢書店、1978、69 頁。他、西村美絵子「E.T.A. ホフマンの文学と絵画――特にジャック・カロとの係わりから」、関西大学独

がら示されていない。辞書に記載されているナポリ方言の語義が当時の用法にどの程度妥当性があるかどうかについてもさらなる解明が望まれる。[18)]

語源学的考察に若干の飢餓感は残るが、いずれにせよ同時期のカトゥッバ（Catubba）やルチア・カナッツァ（Lucia canazza）といった様々な踊りとの融合により[19)]、後にナポリで台頭した三拍子の激しい踊りがタランテッラ（Tarantella）である。

> 我々は相変わらずルチア・カナッツァのことを、クックルクーの羽飾りをつけたスフェッサーニアの踊りと共に話題にしているが、それもトゥーフォ（G. B. del Tufo）が十六世紀にマルタ島の、つまりアラビアの、ナポリではそのように呼ばれていたこの踊りについて述べているからである。そしてこのことからも、そこから推定するとすれば、即ちスフェッサーニアはタランテッラの祖先である。[20)]

舞踏病（Tarantismo）は所謂ターラント地方に棲む毒蜘蛛に噛まれた人が踊るとも、踊れば治るとも言われるタランチュラ伝説（tarantula）に由来している。[21)] この名の元になったターラント（Taranto）とはイタリア

逸文学会、『独逸文学』第 31 号、1987、17 頁所収、参照。

18) 上記のやや直截的な類推の有効性はさて置き、こうした激しい踊りに性的な側面を見出すのは無理がない。現時点ではおそらく Rino Capo: I balli di Sfessania; tra tarantismo e tarantella, Firenze Atheneum 2013. が最も纏まった参考文献になるかと思われるが、残念ながら本稿執筆時までに入手が叶わなかった。本稿での Sfessania に関する言及は導入に止める。

19) Vgl. Benedetto Croce: Saggi, 3a edizióne, riv., Bari, G. Laterza & Figli 1948, p. 195; Carmela Lombardi: a. a. O., p. 94; Gianbattista Basile: a. a. O., Note e illustrazioni, p. 570.

20) Anton Giulio Bragaglia: Danze popolari italiane, [Roma?] Enal 1950, p. 181. cucurucù はその名の通り鳥の真似をする踊りであるという。トーマス・ライト『カリカチュアの歴史 文学と芸術に現れたユーモアとグロテスク』、幸田礼雄訳、新評論、1999、318-319 頁、参照。

21) Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 8. Hrsg. von E. Hoffmann-

南部の港町で、古くは最も重要なギリシア植民地タラス（Taras）であり、前三世紀にローマに征服されてタレントゥム（Tarentum）となるが、六世紀から十世紀の間にゴート、ビザンチン、アラブ、ノルマン人に次々と占領されている。この多様な文化の吹き溜まり地点において結実した踊りの一形態がカロの「スフェッサーニアの踊り」として、その戯画化された姿を残している。

ホフマンがどの程度までカロの作品を観ていたのか、どのように理解していたのかについては未だに議論の余地があるものの[22]、カロが意図的にデフォルメ化し、グロテスクで空想的な拡張を施した「スフェッサーニアの踊り」は大いにホフマンの想像力を刺激したことだろう。カロは祝祭と演劇を愛好する大公コジモ二世の庇護の下、1614 年から 1621 年にかけてのフィレンツェでの宮廷勤めで上演芸術や祝祭に関する題材を多く採り上げている。[23]「スフェッサーニアの踊り」は君主の病死と財政難のために解雇されたカロが故郷ナンシーへ戻った後に仕上げられたようだが、卓越した写実性と幻想性で知られるカロの技巧の程はホフマン全集の図版[24]

Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin, Leipzig (W. de Gruyter & Co.) 1938, S. 667:「しかしイタリアとスペインでタランシュラに刺されることに対する極めて効果的な救助策と見做されているのは荒々しい舞踏曲、タランテッラである。その音によって刺された者は恍惚状態に陥り、踊り、ついには精根尽き果てて地面に倒れる。後に誤解を招きやすいこの荒々しい踊りは刺された直接の結果として把握され、舞踏病と見做された。」Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 6., 1935, S. 686f.

22) ホフマンはバンベルクで、友人のシュテンゲル（Stephan Christian Freiherr von Stengel）の家でカロの作品を観ているようだが、詳しいことはよくわかっていない。Vgl. Ricarda Schmidt: Wenn mehrere Künste im Spiel sind; Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006, S. 162f.; Heide Eilert: a. a. O., S. 101; Beate Reifenscheid: E. T. A. Hoffmann als Illustrator. Von Grotesken und Capricci. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch, Band 4, 1996, S. 20-32, bes. S. 23.

23) 金山弘昌「フィレンツェのジャック・カロ：新たな上演芸術表象の誕生」、日本橋学館大学『紀要』第 7 号、2008、13-38 頁所収。

24) Vgl. E. T. A. Hoffmann: a. a. O., Nachtstücke, Abbildung, Bildteil, VII-XXVI.

でも十分に確認できる。[25]『ブランビラ王女』の挿絵として名前と背景は消され、「諸対象の充溢（Fülle von Gegenständen）」[26] を失った代わりに、さらに解き放たれたコンテクストの中で物語とより密接に絡み合っている。

間メディア性に関する込み入った議論は余所に譲るとして[27]、ここではあくまで具体的に作中で名前と背景の消失が効果的な演出となっている例を一つずつ挙げて本章の締めくくりとする。

背景には様々なものが入り込んでいるが、ここでは観客に注目する。劇場空間や背景をも俯瞰図として単一画面に組み込むカロの革新的な手法において、挿入された観客は二重の視点の構成によって絵の観者と重なり、臨場感を醸し出す重要なモチーフである。[28]「スフェッサーニアの踊り」では専ら前景の人物の動きに重きが置かれ、背景は他の作品と比べると素描の感が拭えない。しかし背景には観客と思しき人物に並んで、アクロバットな動きをしている者、竹馬に乗っている者などが見受けられ、演者と

---

25) 金山によれば、「3 人のパンタローネ」という作品とは対照的に、「スフェッサーニアの踊り」は当時の実際のコメディア・デラルテに馴染みのない、距離のある享受者たちを対象とし、ダイナミックな動きや多種多彩な配役、デフォルメ化といった描き分けにカロの創作意図と技量が窺えるという。 金山弘昌「ジャック・カロが描くコンメディア・デッラルテの二つのイメージ――〈3 人のパンタローネ〉と〈スフェッサーニアの踊り〉――」、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、『慶應義塾大学日吉紀要 人文科学』第 24 号、2009、133-154 頁所収、参照。

26) E. T. A. Hoffmann: Jaque Callot. In: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814. Hrsg. von Hartmut Steinecke, unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1993, S. 17.　この短い事実上の序文にはホフマンによるカロ受容の一端が記されている。

27) Vgl. Lothar Pikulik: Die Hieroglyphen Schrift von Gebärde, Maske, Spiel. E. T. A. Hoffmann, Jacques Callot und die Commedia dell'arte. In: Das Land der Sehnsucht: E. T. A. Hoffmann und Italien. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg (C. Winter) 2002, S. 145-158; Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz; Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt am Main (P. Lang) 2001, S. 157-176.

28) 金山 : 前褐論文、2008、33 頁。

観客の境界が曖昧な形で描かれることで、祝祭の臨場感は十分に醸し出されている。主人公ジーリオが周囲の観衆から中心となる場に踊り込んでいく『ブランビラ王女』第三章の終わりから第四章にかけての描写はまさにこのカロの芸術表象をホフマンが文章で再構成しているかのような躍動感に満ちている。

> ジーリオと寸分違わぬ服を着た、それどころか背丈といい、姿勢といい、その他諸々も瓜二つな、とあるひょうきんな男が、ギターを弾きながら、カスタネットを叩く、かわいらしい身なりの娘と踊っていた。（中略）ますます激しく彼［ジーリオ］はギターの弦を掻き鳴らし、顰めっ面も、荒々しい踊りの跳躍も凄まじく、奔放になっていった。（PB, 828-832）

第三章では踊り手がギターを持っていたのに対し、第四章ではいつの間にかジーリオがギターを手にしているという視座の移動が挿絵を軸にして巧みに行われている。

名前の消失が物語の本筋であるジーリオとキアッペリ王子の混同を支える点についてはことさら紙幅を割く必要もないだろう。むしろカロの創意における要諦は、総勢五十人というコメディア・デラルテにしては多すぎる役柄がデフォルメ化された影響で、服装での識別が困難になっているということである。その同定の頼みの綱であった名前が消えることは多種多様な役柄の剥奪を、延いては新たな文脈での命名と位置付けを可能にする。『ブランビラ王女』の挿絵が男女の踊りに重きを置いており、その構成の原点であるということは元の「スフェッサーニアの踊り」から女性の絵が全て抜き出されていることから疑うべくもない。名前を奪われた五人の女性たちは二つのグループ、貴婦人風の女性（Sig. Lavinia, Sig. Lucretia, Sig. Lucia）、村娘風の女性（Riciulina, Fracischina）に分けられるが[29]、服装と

---

29) Vgl. Ricarda Schmidt: a. a. O., S. 156; Olaf Schmidt: Callots fantastisch “karikierte Blätter”; intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin (Erich Schmidt) 2003, S. 216.

装飾品によって頭一つ抜きん出るのがリチウリーナである。[30)]

> ジーリオによって讃嘆された踊っている娘が観衆によってブランビラ王女と呼ばれることは、一方でリチウリーナはコメディア・デラルテの伝統においては召使であるのだが、カロの描写によって自ら動機付けられている。つまりネックレスと羽根つき帽を彼女は実際にカロの三番目の銅版画のラヴィニアと二十一番目の銅版画のルチアと共にしている。[31)]

『ブランビラ王女』の挿話「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」が第三章で最終章の大団円を先取りしているという点に本編と挿話の相互作用を見出すならば、本筋とやや距離のあるこの踊りの挿絵は、名前の消失によってカロの絵そのものに目が向けられることで、ある種の枠組みとして物語の「全体の基盤（Basis des Ganzen）」（PB, 769）たりえている。『ブランビラ王女』は「カロの奇抜な戯画から目を離さぬよう」（PB, 769）という序文に始まり、「さらなる知らせをもたらし得るのは、カロ画伯だけだろう」（PB, 912）と締めくくられている以上、カロに始まりカロに終わる物語でもあるとも言えるだろう。

本章の「スフェッサーニアの踊り」に関する幾許かの知見によって、「死ぬまで踊って、それから僕は初めて僕になる」（PB, 831）という主人公ジーリオの台詞、主人公ジーリオの見えを切る姿勢（PB, 798）、ごった混ぜの衣装、踊りと酩酊の重ね合わせなど、『ブランビラ王女』において「スフェッサーニアの踊り」が喚起するイメージが明瞭になるだろう。とりわけ重要なことはカロという稀代の芸術家の目を通して描かれた全く別の文脈の作品が、『ブランビラ王女』の挿絵として生まれ変わっているという点であるが、芸術家の手を通じて時も場所も隔てた物語が受け継がれ

---

30) Vgl. Ricarda Schmidt: a. a. O., S. 156:「リチウリーナはしかしながら、羽根つき帽、ネックレス、高い襟を身に纏い、とても高貴な印象を与えるので彼女は一目で召使とは見分けられない。」

31) Ebd., S. 164.

ていくという意匠をカロに続いてもう一人挙げるとするならば、それはゴッツィを措いて他にはない。

2. 三つのシトロン、柘榴、あるいはオレンジの愛――笑いのモチーフの変遷

ゴッツィは本国イタリアで不評の憂き目に遭うが、とりわけフリードリッヒ・シュレーゲル（Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel）やティーク（Johann Ludwig Tieck）、ホフマンなどのドイツロマン派にその詩学の先達として支持された。[32] 本章ではゴッツィの『三つのオレンジの愛』とバジーレの『三つのシトロンの愛』の比較を軸に、イタリアの民話からゴッツィまでのモチーフの変遷を確認する。

バジーレが手掛けた民話集『ペンタメローネ』は 1634 年から 36 年にかけて刊行された後、1925 年にクローチェが翻訳するまで広く読まれることはなかったが、ペローやグリムにも共通する物語を纏めており、ボッカッチョ（Giovanni Boccaccio）の『デカメロン十日物語（*Decameron*）』の影響を受けた 51 の枠物語の形式を取っている。この枠物語は復讐という枠組みで語られているのだが、その大枠は「笑わない王女ゾーザ」の物語である。『ペンタメローネ』の「導入話」で国中が総力を挙げても笑い声一つ立てなかった王女ゾーザが笑った切っ掛けは、最後の手段として王様が油の噴水を中庭に建て、油を汲み損なった老婆が口論の末、転倒する場面である。

> さて、しかるべく噴水が仕掛けられると、ゾーザは酢漬けの魚みたいにすっぱい顔でにこりともせずに窓辺に突っ立っていた。するとそこへ老婆がやってきて、スポンジに油を吸わせては絞って水差しに入れている。こうして老婆が一心不乱に精だしているところに、いたずら小僧が石を投げると、それがはっしと命中、水差しはこなごなに砕け

---

32) Vgl. Benedetto Croce: la letteratura italiana del settecento note critiche, bari, Scritti di storia letteraria e politica XXXVII, XIII, Il carattere delle fiabe di Carlo Gozzi, 1949, p. 152.

た。（中略）悪しざまにこきおろされて老婆は怒り狂った。われを忘れ、堪忍袋の緒をひきちぎると、舞台正面の垂れ幕をさっとたくし上げ、（中略）茂みをさらけだした。このありさまを見て、ゾーザはぷっと吹きだし、笑って笑ってもう気絶せんばかりに笑いこけた。[33)]

罵倒の応酬と極め付けに老婆が秘部を露出するという呪術的な仕草の連動を経て、王女の笑いに対する老婆の呪いが「導入話」における王子を探す切っ掛けとなる。しかし、ゾーザは王子とめでたく結ばれる寸前で奴隷女に地位を横取りされてしまう。まんまと王女の座についた奴隷女への復讐として、王と偽の王女の眼前でゾーザは自らの運命を擬えた『三つのシトロンの愛』という物語を語り、偽の王女の正体を暴く。奴隷女は処刑され、ゾーザは晴れて王女になる。大まかではあるが、以上のような筋で「導入話」と最後の物語『三つのシトロンの愛』は枠構造を作っている。[34)]

ゴッツィの『三つのオレンジの愛』でも同様に王子は憂鬱症[35)]に陥っ

---

33) バジーレ原作：前掲書、14 頁。Vgl. Giambattista Basile: a. a. O., Introduzione, pp. 4-5.

34) 類話としてはカルヴィーノ（Italo Calvino）の『イタリア民話集（*Fiabe italiane*）』に収録されている『三つの柘榴の愛（L'amore delle tre melagrane）』が挙げられる。その他にも果実はシトロン、オレンジ、林檎、柘榴、胡桃、榛、栗、西瓜など多岐に渡る。Vgl. Italo Calvino: Fiabe italiane; raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti; prefazione di Mario Lavagetto, 3a. ed, Milano, A. Mondadori 1996, p. 1133; Dizionario della fiaba italiana, Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali, a cura di Gian Paolo Caprettini ; con la collaborazione di Alessandro Perissinotto, Cristina Carlevaris, Paola Osso, Roma, meltemi 2000, Arancia (e cedro, Limone, Mela, Melagrana), p. 68.　バジーレの『ペンタメローネ』ならびにカルヴィーノの『イタリア民話集』はモチーフや筋の展開、語り口、方言の均しなど、ある種の翻訳作業を免れなかったために土着の民話の分析としては些か不向きではあるが、テクストとして遺され、広範に読まれているという点は高く評価しなければならない。

35) Vgl. L'amore delle tre melarance, p. 91.　このメランコリーは、ゴッツィと敵対関係にあったキアーリとゴルドーニの著作の毒に起因する。また、『三つのオレンジの愛』ではゴルドーニが魔術師チェリオ、キアーリが魔女モルガー

ている。王子を救う笑いは老婆が足を高々と上げたまま落下するという不意の出来事によって引き起こされる。

> 魔女モルガーナがよぼよぼの老婆の姿で噴水から油を汲むための壺を持って現れた。トルッファルディーノはこのよぼよぼの老婆をあれこれと侮辱したので、彼女は足を投げ出してひっくり返った。（中略）よぼよぼの老婆が転倒した仕舞いに王子は堪えきれずに長々と、朗々と笑ったのだった。突然彼の病はすっかり治ってしまった。（*L'amore delle tre melarance*, 93）

『三つのオレンジの愛』に関して言えば、主要人物が王女から王子に変わっているものの、ゴッツィが『ペンタメローネ』ないし土着の民話を下敷きにしていることは想像に難くない。しかし、ゴッツィの『三つのオレンジの愛』はバジーレの『三つのシトロンの愛』に由来するという旧来の見方[36]は近年の研究で疑問視されている。その根拠は他のモチーフの差異にあり、決定的なものとしては、伴侶を求める旅の切っ掛け、ヒロインの変身の過程、ヒロインの交代の過程の三点が挙げられる。

先ず『三つのシトロンの愛』の旅立ちの切っ掛けは王子が不意にナイフで手を切ってしまった際に生じる「チーズの白と血の赤」のコントラストから、「ミルクのように白く、血のように赤い」存在しえない理想の伴侶を求めるというものである。[37]次いで『三つのシトロンの愛』におけるヒロインはレモン、娘、鳩、木、レモン、娘と目まぐるしく変身するのに対し、『三つのオレンジの愛』では鳩からすぐに娘に戻る上、殺されるのではなく、「魔法のヘアピン（lo spillone magico）」（*L'amore delle tre melarance*, 104）が抜かれるだけになっている。最後に、『三つのシトロン

ナという登場人物の姿で風刺されている。

36) Benedetto Croce: Saggi, La letteratura italiana del settecento; note critiche, Bari, G. Laterza & Figli 1949, p. 77.

37) Giambattista Basile: a. a. O., L'amore delle tre cetri, p. 523.　以下、当該作品からの引用は本文の中では（　）内に作品名と頁数のみ記す。Vgl. Italo Calvino: a. a. O., L'amore delle tre melagrane, p. 619.

の愛』のヒロインの交代は水鏡の認知の誤謬による笑いに起因しているが、ゴッツィの『三つのオレンジの愛』ではこの笑いは省略されている。『三つのシトロンの愛』では、水を汲みに来た奴隷の女が木の上のシトロンの精と自分の顔を見間違え、美しく見える自分の不遇を嘆く。奴隷の女は腹いせに水の入った革袋を櫛で突き刺し、水が噴水のように飛び出すせいでシトロンの精は笑いを堪え切れず、奴隷の女に見つかり、殺されてしまう。[38] 『三つのオレンジの愛』のヒロインは笑う間もなく発見され、「魔法のヘアピン」によって鳩に変身させられる。(*L'amore delle tre melarance*, 101)

以上のような理由から、近年の研究ではゴッツィは幼少期に聞いた土着の民話を下敷きにしているという説が有力となっている。その嚆矢となったファブリーツィ(Angelo Fabrizi)によれば、概ねバジーレは北、ゴッツィは南の類型に属するという。[39] たしかにゴッツィ自身、自伝的な著作『徒なる記憶(*Memorie inutile*)』の中で『烏(*Il Corvo*)』などに関しては『ペンタメローネ』に範を取っていることを明言しているものの[40]、唯一メルヒェン(Fiaba)の名を冠し、彼の初めての出世作となった『三つのオレンジの愛』は事情が少々他の劇とは異なるようで、典拠を詳らかにしていない。[41] 実際作中のメタ的コメントからも、物語の源泉は意図的に暈されていることがわかる。「想像しておくんなさい、我が命よ、私を支えるものよ、あなた方があなた方のお婆さんたちと一緒に暖炉にいるところを」(*L'amore delle tre melarance*, 90)、「聴衆は子供じみていながらも見事な新しさに満足しており、実を言えば私は、心が、力ずくでこの子どもっぽいイメージの愉しみに屈服させられるのを感じて、自分自身を笑っていたの

---

38) L'amore delle tre cetri, p. 528-529. Vgl. Italo Calvino: a. a. O., L'amore delle tre melagrane, p. 620.

39) Angelo Fabrizi: Carlo Gozzi e la tradizione popolare; a proposito de L'amore delle tre melarance. In: Italianistica, Rivista di Letteratura Italiana, Milano, Italy 1978, pp. 337-345.

40) Carlo Gozzi: Memorie inutili; a cura di Giuseppe Prezzolini, Bari, Laterza 1910, vol. I, parte seconda, capitolo I, p. 248.

41) Ebd., parte prima, capitolo XXXIV, p. 230. Vgl. Tiziana Corda: a. a. O., S.126; Angelo Fabrizi: a. a. O., p. 338.

です」（*L'amore delle tre melarance*, 98）、「ここまで滑稽さを伴うあらゆる見事な混淆とこのシーンの子供っぽさを前にして、幼少期より乳母や祖母からこの寓話の出来事を知っていた聴衆は、心底元になった話に浸かり、それがそのまま舞台の上で上演されるのを見るという大胆な新しさに、心と共にしっかりと集中していたのだった。」（*L'amore delle tre melarance*, 101）など、ゴッツィはバジーレの『ペンタメローネ』ではなく、あくまで昔聞いた民話という点を繰り返し強調している。

しかし、ここで民話との関連にもう一歩踏み込むならば、『三つのシトロンの愛』と『三つのオレンジの愛』の径庭は『三つのオレンジの愛』で少なくとも三つの物語が綯い交ぜになっていることに起因すると思われる。

『三つのシトロンの愛』では王子が花嫁を探す理由はチーズと血のコントラストを目にすることであったが、憂鬱症を患った主人公[42]が笑うという『三つのオレンジの愛』の旅立ちの切っ掛けは「導入話」と一致する。主人公の笑いは、「導入話」では悪童（diavoletto di paggio）が、『三つのオレンジの愛』ではトルッファルディーノが老婆を罵倒することで引き起こされているという点も共通している。[43]

『三つのシトロンの愛』では王子は伴侶を求めて世界各地を旅した果てに、助力者となる老婆に出会い、三つのシトロンを授けてもらう。それに対して『三つのオレンジの愛』では三つのオレンジは女巨人クレオンタによって守られており、主人公は試練を乗り越えることとなる。コルダは第二幕の女巨人クレオンタの城で障害物となるモチーフにオウィディウスの『変身物語』の影響を見出している。

---

42) イタリアの民話における憂鬱症の王子、とりわけ本を読み耽るというモチーフとしては『林檎姫（*La ragazza mela*）』が最も典型的だが、ここでは論旨の展開に沿って「導入話」、『プレッツェモリーナ』、『三つのシトロンの愛』の三つの枠組みを提示するに止める。

43) Jean Starobinski: a. a. O., Ironie et melancholie (II): p. 453. スタロバンスキーと同様にアイレルトもトルッファルディーノがバジーレのメルヒェンの悪童の役割を受け継いでいることを指摘している。Vgl. Heide Eilert: a. a. O., S. 115.

ゴッツィの民話の中で、滑稽・パロディ的意図は幾つかの細かな点における全く以て異常な変更によって支えられている。つまり、牢の金属の閂はゴッツィにおいて鉄格子（鉄柵）になった一方、入口に座って「彼女の髪の中から黒い蛇共を梳いていた」フーリエのイメージはゴッツィの想像力によって、自分の異様に長い乳房で竈を掃除しているパン焼き女のより一層野蛮になったイメージに歪曲された。[44]

コルダの見解も尤もであるが、むしろ柵、ロープ、犬、パン焼き女という一揃いの試練の構造は、イタリアで最も有名な民話の一つである『プレッツェモリーナ（*Prezzemolina*）』のそれを彷彿とさせる。バジーレの『ペンタメローネ』における『プレッツェモリーナ』の類話は『黄金の根（*Il ceppo d'oro*）』[45] であるが、モチーフとの関連の度合いを鑑み、ここではカルヴィーノの『プレッツェモリーナ』を援用する。カルヴィーノの『イタリア民話集』に収録されている『プレッツェモリーナ』では、しきりに開けたてする扉には脂身、お互い噛みあっている二匹の犬にはパンを二つ、革靴を縫うために髭や髪の毛を引き抜いている靴直しには糸と錐、両手で竈を掃いているパン焼き女には箒を二つ渡すことによって、主人公は魔女モルガーナから逃げおおせる。[46] 加えて『プレッツェモリーナ』との比較で強調されるのは、『三つのオレンジの愛』におけるトルッファルディーノの助力者としての側面である。カルヴィーノの『プレッツェモリーナ』では「メメ」、バジーレの『黄金の根』では「雷と稲妻」という名の助力者が主人公に助力し、その機転によって危機を克服していく。それに対して、ゴッツィにおける助力者トルッファルディーノは思いがけない偶然によって主人公の手を引いていくのだが、スタロバンスキーはここに二律背

---

44) Tiziana Corda: a. a. O., S. 113. ただし、『変身物語』からの影響が明確に見て取れるモルガーナの台詞も存在する。Vgl. L'amore delle tre melarance, p. 103.

45) Giambattista Basile: a. a. O., Il ceppo d'oro, pp. 488-497.　ここで譲渡するのは犬にパン、馬に干し草、戸に石。

46) Italo Calvino: a. a. O., p. 252. 日本語訳に関してはカルヴィーノ『イタリア民話集（上）』、河島英昭編訳、岩波文庫、1984、363 頁を適宜参照した。

反的な特性を見出している。

> そういう訳で、間抜けでありながら思いがけぬ幸運をもたらすトルッファルディーノは皆を危険に巻き込む（的外れの行動をする）者であるように思われると同時に、ほとんど無意識のうちに皆を救うべく行動を起こす（皆を正しき道へ連れ戻す）者であるようにも思われるのである。[47)]

最終的にスタロバンスキーはトルッファルディーノを悪魔的違反者と有益な渡し守という二項対立に帰結させている。憂鬱症を患う主人公に笑いの種を蒔く者は、バジーレでは悪童、ゴッツィではトルッファルディーノ、そしてホフマンではチェリオナティとして、それぞれ特異な立ち位置を占めている。つまり悪童は呪いの切っ掛け、トルッファルディーノは二律背反性を持つ助力者、香具師チェリオナティはホフマンの様々な作品に共通する物語全体を統べる人物[48)]として、それぞれが物語の節回しの役を担っている。

本章ではゴッツィの『三つのオレンジの愛』におけるモチーフがバジーレの『三つのシトロンの愛』のみに由来する訳ではないという点を確認した。『三つのシトロンの愛』を含むいくつかの民話のモチーフの混淆が『三つのオレンジの愛』を形作っていると考えられる。時代が下って、『三つのオレンジの愛』はホフマンの『ブランビラ王女』の中でさらに他の要

---

47) Jean Starobinski: a. a. O., Ironie et melancholie (I), p. 307.　フランス語の論文に関しては、慶應義塾大学文学部仏文学専攻博士前期課程二年の金子薫、谷井信太郎との知己を頼り、幾つかの表現の理解のため助言を戴いた。この場を借りて改めて両氏の友誼に感謝したい。

48) Vgl. Christa-Maria Beardsley: Warum Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* manchem ,,Dem Kopf schwindlicht macht‘‘, In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 21. Bamberg (Verlag der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft) 1975, S. 4:「『ブランビラ王女』はつまり、ホフマンが彼のマイスターに、筋の流れの中で目的の骨折りに際してかなり能動的に支援する魔法使いを友人として味方につけた最初のメルヒェンである。」

素と混ぜ合わされることとなる。物語の最も大きな支柱の一つでありながら、時代が下るにつれて装飾の趣を最も目まぐるしく変えてきたモチーフ「笑いを催す状況」の軌跡が民話、歌劇、小説の挿話を結える一本の糸として見出されうるとすれば、ホフマンに至るまでのイタリアの物語の変遷に触れた読者には別の連想が待っている。

3. 笑いを催す滑稽なもの――泉と〈ズモルフィア（smorfia）〉

本章では『とある劇場監督の風変わりな悩み』を踏まえ、『ブランビラ王女』におけるモチーフの多くがゴッツィに由来することを確認する。とりわけ中心的なモチーフとしてイタリアの民話から引き継がれているのは、笑いである。『ブランビラ王女』の挿話において笑いを催す滑稽なものが〈ズモルフィア（smorfia）〉――すなわち、顰め面、作り笑い――として描かれているという解釈を提示する。

ホフマンは『ブランビラ王女』以前に、『とある劇場監督の風変わりな悩み』という作品の中で『三つのオレンジの愛』について言及している。作中の「灰色の服を着た男」と「茶色の服を着た男」という二人の登場人物は、どちらも劇場監督である。あらすじは茶色の服を着た男の嘆きに始まり、様々な文学作品を援用しつつ、演劇に関する議論を重ねていくというものである。演劇観の議論から人形劇への場面転換を促す重要な箇所で、ゴッツィの『三つのオレンジの愛』の梗概[49]が述べられる。

---

49) 劇場で働いていたホフマンがゴッツィに通暁していたのは言うまでもないが、どの程度まで原典を読み込んでいたかどうかについては研究者の間でも意見が分かれている。Vgl. Hoffmann: a. a. O., Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors, S. 507-515, S. 1071; Ricarda Schmidt: a. a. O., S.170f.; Tiziana Corda: a. a. O., S. 190-197, S. 243.　当時ゴッツィの幾つかの作品はヴェルテス（Friedrich August Clemens Werthes）によって翻訳されていた。しかし『とある劇場監督の風変わりな悩み』における梗概は、活き活きとした動作や韻文での長い問答など、当時存在した翻訳からは明らかに読み取ることができない情報を含んでいる。本稿第二章で言及した箇所から例を挙げれば、転倒の場面で老婆を「あれこれと罵倒する」という点では同じだが、ホフマンは「走って突き倒す」という動作を付言している。Vgl. Hoffmann: a. a. O.,

『三つのオレンジの愛』が『とある劇場監督の風変わりな悩み』の中で引き合いに出された際、風刺の省略や全体的な脚色といった手が加えられたものの、その取り扱いはあくまで素材の域を出ないものであった。しかし『ブランビラ王女』では、序文からゴッツィの作品群のパロディが随所に敷き詰められ、ホフマン自身の物語の中に取り込まれている。

> 編者があえて読者諸氏に想い起してほしいと願うのは、カルロ・ゴッツィの（『精霊の王』の序文中の）あの主張である。それによれば、不合理なばか話や妖怪変化の武器庫のありったけをいくら活用したところで、メールヘンに魂を吹き込むことはできっこない。メールヘンは、深い根拠をつうじて、人生についてのなんらかの哲学的見解から汲みだされた主要理念をつうじて、はじめて魂を得るのだという。[50)]

Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors, S. 508; Friedrich August Clemens Werthes: Auszug aus dem Mährchen die Liebe zu den drey Pomeranzen. In: Theatralische Werke von Carlo Gozzi. In fünf Teilen. Aus dem Italienischen übersetzt. Bd. 1, Bern (Topographische Gesellschaft) 1777, S. 15.　ヴェルテスの翻訳は以下 http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10756289.html を参照した。

50) ホフマン『くるみ割り人形とねずみの王さま／ブランビラ王女』、大島かおり訳、光文社古典新訳文庫、2015、142 頁。Vgl. PB, 769. ゴッツィの『ゼイム、精霊の王（Zeim, re de' geni)』の序文の該当箇所は以下のようなものである。「私は以下のことを、率直に表現してかまわないと思うのです。私が劇の中で創作した十の童話のような性質を持つある作品を、そのジャンルとしては品格に欠ける考えで、風変わりなこと、装飾、変形、悪巧みのありったけをただ結びつけるという発想で、これから創ろうなどと考えている者は皆、貴族階級と知識階級から、この種の創作をこのように侮辱していることに対して、相応に侮辱されるという罰を受けるべきです。目的や道徳的な下地、精巧に編み込んだ仕上げ、力強く十分に設計された幾つかの局面、巧みに御されて導かれる情熱は、いつも主要なものと飾り付けの付属品であるべきでしょうし、賢人さえもこの思弁的で、熟考されたジャンルを讃えるという結果を得るための、装飾と不可思議であるべきでしょう。」Vgl. Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi, Vol. IV, Venezia (Zanardi) 1801, *Il re de' genj, o sia la serva fedele*, Prefazione, p. 10-11.　序文は以下 http://reader.digitale-

序文の件を除き、カロのように作中で幾度も直接名指しされるようなことはないが、『ブランビラ王女』におけるゴッツィの影響力はカロのそれに劣らない。さらに幾つか例を挙げよう。第一章のブランビラ王女の大伯父セレンディッポ王[51)]、白、黒、黄、青の魔術[52)]、第二章の飛ぶように追跡から逃れるモチーフ[53)]、第三章の油とワインの泉[54)]、第四章のオレンジから出てくる小人[55)]、第五章でソラマメ（Fava）のジーリオが黄色い嘴の青二才（Gelbschnabel）呼ばわりされること[56)]、ジアチンタの口調の変化[57)]、

---

sammlungen.de/resolve/display/bsb10686727.html を参照した。

51) Vgl. Carlo Gozzi: scelta e introduzione di Ferdinando Taviani; apparati di Mirella Schino, Roma, 2000, *Re cervo*, pp. 163-214.

52) Vgl. Ebd., Atto Primo, p. 169: 「［天文学の大魔術師が熟知するのは］白、黒、赤、緑、そして私が思いますには、トルコ石色の魔術も。」

53) Vgl. L'amore delle tre melarance, p. 96.

54) Ebd., p. 93.

55) Vgl. PB, 838.

56) ジーリオは鳥と勘違いされて鳥籠に入れられてしまうが、チェリオナティはそれを服のせいだという（PB, 867）。このジーリオの衣装の交換は民話の王女がハトに変身する過程と対応しているとも考えられる。民話の変身における死と再生を念頭に置けば、衣装はジーリオの成長の段階を示しており、刺絡と決闘という二度の刀傷沙汰が決定的な変化を促しているように思われる。Vgl. Maren Goltz: Das Spiel mit den beiden Urdargeschichten - das Capriccio 'Prinzessin Brambilla' und seine Bedeutung für E. T. A. Hoffmanns Verständnis von Karneval und Commedia dell'arte. In: Zeitschrift Maske und Kothurn, Jahrgang 39, 1997-98, Heft 3, Übersicht über die Stadien des Wunders anhand von Giglios Maskierungen, S. 61; Das Land der Sehnsucht: a. a. O., S.154; Michael Schleffel: Die Geschichte eines Abenteuers oder das Abenteuer einer Geschichte? Poetische Autoreflexivität am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns »Prinzessin Brambilla«. In: E. T. A. Hoffmann, Text + Kritik: Sonderband, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S.115-116; Toudoire-Surlapierre, Frédérique: Callot et Hoffmann: Le Caprice sous le masque, Le Caprice, Licorne 69, Rennes, France, PU de Rennes, 2004, p. 232; Stefan Ringel: Realität und Einbildungskraft im Werk E. T. A. Hoffmanns, Böhlau 1997, S. 260-290, hier S. 284; Heide Eilert: a. a. O., S. 105.

57) Vgl. PB, 844; L'amore delle tre melarance, p. 101; Basile: a. a. O., p. 8, p. 538.　こ

第六章の決闘のシーン[58]、最終章の小箱に収められた針[59]など、『ブランビラ王女』におけるゴッツィのパロディは微に入り細を穿てばそれこそ枚挙に遑がないが、ホフマンにおけるゴッツィ受容は挿話「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」として結実している。

『ブランビラ王女』第三章ではチェリオナティによって「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」が語られる。憂鬱症を患うオフィオッホ王と笑ってばかりいるリリス王女は大魔術師ヘルモートが創り出した水鏡を覗きこんだことで初めて心の底から笑い、ウルダルの国に平和が訪れる。この挿話の結末は『ブランビラ王女』の大団円を先取りしているのだが、『三つのオレンジの愛』が小説の一つの要と言って大過ない挿話の基礎となっていることは、筋とモチーフの類似から明らかである。

憂鬱症から主人公が立ち直る笑いはイタリアの民話から、ゴッツィ、ホフマンに至るまで中心的なモチーフとして描かれている。バジーレの「導入話」で王女ゾーザが笑う原因は、油の噴水を汲み損なった老婆が裾をた

のジアチンタの口調の変化は、『三つのオレンジの愛』におけるスメラルディーナのトルコ・イタリア方言がヒロインと入れ替わった第三幕でなくなることと軌を一にする。尚、『ペンタメローネ』の奴隷の女は最後まで片言の口調のままである。ホフマンがペンタメローネを詳しく知っていたかどうかを判断するには慎重を期す必要があるだろう。尤も、ホフマンの同時代のイタリア人たちとの、あるいはイタリア帰りの友人たちとの交流を鑑みれば、あらまし程度に知っていた可能性は否定できない。

58) 決闘のシーンはゴッツィの『紺碧の怪物（*Il mostro turchino*）』に由来する。Vgl. Thomas Cramer: Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann, Zur Erkenntnis der Dichtung; Bd.4, 2.verb. Aufl. mit einem neuen Vorwort, München (W. Fink) 1970, 1966, S.172; Stéphane Pesnel: La Référence à l'oeuvre de Carlo Gozzi dans le fragment dramatique *Prinzessin Blandina* d'E. T. A. Hoffmann. In: Problemi di Critica Goldiana, a cura di Giorgio Padoan, Ravenna (Longo) 2006, p. 310.

59) 「針（Nadel）」は『ブランビラ王女』の始めから終わりまで、物語を紡ぐ象徴として効果的に描かれている。『三つのオレンジの愛』においても針が変身という重要なモチーフを担っている以上、ジアチンタやベスカーピ親方の「仕立ての針（Nähnnadel）」（PB, 904）とカロの「神秘の針（Wundernadel）」（PB, 905）に、ゴッツィの「魔法の針（lo spillone magico）」を重ね合わせることもできるだろう。

くし上げることにあった。『三つのオレンジの愛』のメランコリーから笑いに至る過程は「導入話」と若干異なっているものの、スタロバンスキーが指摘しているように、足を高々と上げて転ぶ魔女モルガーナは同様に裾の下のもの[60]を見せていることだろう。「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」でホフマンが笑いを催すものに加えた創意は、『三つのオレンジの愛』の転倒を水鏡の逆様の反射としたこと、王と王妃のペアが笑うという二点である。オフィオッホ王とリリス王妃は大魔術師ヘルモートが創った水鏡越しに視線を取り交わすことによって、初めて笑う。

> 彼らは果てしない深みに、輝く青空、藪、樹木、花々、自然の全て、自分自身の姿が逆様に映し出されているのを見て取った。（中略）長い間彼らは覗き込んでいたが、それから立ち上がり、お互いを見つめ、そして――笑った。（PB, 824）

「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」で笑う人物が二人になっていることには、相応の理由があるように思われる。先ずはオフィオッホ王とリ

---

60) Jean Starobinski: a. a. O., Ironie et melancholie (II), p. 451:「バジーレの民話の中で、メランコリーの治癒である笑いの勃発は老女が〈滑稽なもの〉を見せびらかした瞬間に不意にやって来る。ゴッツィにおいては、老女が転んで逆様になり、足が宙に投げ出され、同じものが見せられる。」この笑いを催すモチーフが『ブランビラ王女』の中で大きく変わっていることは、カロの「スフェッサーニアの踊り」からホフマンが猥雑なものを全て挿絵として選ばなかったことと共通の創意のように思われる。確かに猥雑さの強調はカーニバルの重要な柱の一つではあるが、『ブランビラ王女』は謂わば猥雑なものを極力排除した幻想上のカーニバル空間である。第三章でドイツ人の画家ラインホルトがイタリア的笑いの猥雑さの原理（Prinzip der Obszönität）（PB, 814）を批判していることにも留意されたい。Vgl. Claudio Magris: Die andere vernunft E. T. A. Hoffmann, Königstein/Ts. Hain 1980, S. 81-107, bes. 92-98; Detlef Kremer: Literarischer Karneval. Groteske Motive in E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1995). In: E. T. A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2006, S. 171-191, bes. 172-175.

リス王妃が本当に笑うまで、二人が特徴的な表情で描かれていることに注目したい。「ある種の奇妙な悲しみにとらわれている」（PB, 818）オフィオッホ王を救うため、「絶えず笑っている」（PB, 819）リリス王妃が嫁いでくる。ただし彼女の笑いもまた、オフィオッホ王の憂鬱同様に説明ができないものとして描かれている。それゆえこの二人は「お互いのために創られたと思われた」（PB, 819）が、かえってオフィオッホ王はリリス王妃の笑いに悩まされてしまい、「日毎にますます深刻に、悲しげに」（PB, 820）なっていく。

原因不明の二人の表情は対照的であるものの、それには〈ズモルフィア〉という同じ名を付けることができるように思われる。〈ズモルフィア〉は『ブランビラ王女』の第一章、ブランビラ王女に浮かれるあまりジアチンタの平手打ちを喰らったジーリオにベアトリーチェ婆さんがかける言葉に登場する。

> 「さあ、おとなしく家へお帰り、あの娘はおかんむり（スモルフィア）さ、もうどうしようもないよ」[61]

これに続く〈ズモルフィア〉の説明をホフマンがわざわざメタ的に介入する形で行い、その「きまぐれな」（PB, 779）気質を北国ドイツにはない魅力として描いていることは注目に値する。「拗ねたふくれっ面[62]（Smorfilität）」（PB, 779）といった造語まで拵えていることからも〈ズモルフィア〉という言葉に対するホフマンの思い入れの程が窺えるが、イタリア由来の気質を湛えるものとして、ホフマンは単なる借用以上の意味付けを試みているように思われる。さらにゴッツィにおける〈ズモルフィア〉の文脈も押さえておこう。

> スメラルディーナ「嗚呼、媚を売る、おしゃべりで、気取った（smorfiosa）フリカンドーのような奥様、何をお

---

61) ホフマン : 前掲書、164 頁。Vgl. PB, 779.
62) ホフマン : 前掲書、166 頁。

考えですの？」[63]

語源的には、〈ズモルフィア（smorfia）〉は第一義に「口（morfia）」であり、次第にある種の女性の性質を表すようになったようだが[64]、ここでは後者の意味で、ごたごたした寄せ集めの性質の一つとして揶揄されている。[65]〈ズモルフィア〉には「顰め面」と「作り笑い」の二つの意味があることを鑑みると[66]、オフィオッホ王とリリス王妃の対照的な表情はその実、本当の笑いに背馳された、同じ〈ズモルフィア〉であると見てとれる。[67]〈ズモルフィア〉という偽りの表情はある種の仮面に他ならず、内から自然に込み上げる笑いは顰め面とも作り笑いとも一線を画すものである。

この笑いは、以前王を悩ませていた哄笑とは雲泥の差があった。（PB, 824）

オフィオッホ王とリリス王妃は同じ本当の笑いを手に入れ、王の憂鬱症と王妃の不可解な笑いは治り、ウルダルの国に平和が訪れる。この大団円はオフィオッホ王とリリス王妃がここに至ってようやく、本当の意味で結ばれたことを表しているといってよいだろう。『ブランビラ王女』最終章では、ジーリオ扮するキアッペリ王子とジアチンタ扮するブランビラ王女

---

63) Carlo Gozzi: a. a. O., L'augellino belverde, Atto Terzo, Scena III, p. 573.

64) 接頭辞の s は強調の意。Vgl. Manlio Cortelazzo Paolo Zolli: Dizionario etimologico della lingua italiana, 5/S-Z, Bologna (Zanichelli) 1988, p. 1216.

65) Salvatore Battaglia: a. a. O., smorfioso, S.186:「形容詞。わざとらしい、気取った、あるいはまた気まぐれな態度のこと。大抵は誰かを煽て、媚び、あるいは唆すために愛想笑いや科を作ってばかりいること。」

66) Vgl. Salvatore Battaglia: a. a. O., smorfia, pp. 185-186.

67) オフィオッホ王とリリス王妃の関係性がある種の裏表であるということは先行研究でも示唆されている。Vgl. Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft; Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München (Fink) 1976, S. 47-66, hier S. 60; Brigitte Feldges und Ulrich Stadler: E. T. A. Hoffmann Epoche-Werk-Wirkung, München (C.H.Beck) 1986, S. 115-134, hier S. 127f.; Heide Eilert: a. a. O., S. 119.

によって、オフィオッホ王とリリス王妃の笑いが再現される。

> 一組の恋人、つまりコルネリオ・キアッペリ王子とブランビラ王女が、彼らが陥っていた失神から目覚め、自らの意志で鏡のように澄み切った湖を覗き込んだ。彼らはその岸辺にいたのである。しかし彼らが湖の中に自分の姿を見て取った時、彼らは自分自身を初めて認識し、お互いを見つめ合い、わっと笑ったが、その不思議な笑い方はかのオフィオッホ王とリリス王妃の笑いとおよそ比して遜色なく、それから感極まって抱きしめ合った。(PB, 906)

物語の終焉に愛の眼差しの交換[68]が必要不可欠であることは、ジーリオが独りでピストイア宮殿の鏡を覗くシーンが既に第七章で描かれていることからも裏打ちされよう。独りで鏡を見るだけでは不十分で、それどころか驚きのあまり、あやうくくずおれそうになるのである。(PB, 855)

最後に、笑いが泉のそばで起きている点に注目したい。泉はバジーレの「導入話」、『三つのシトロンの愛』、ゴッツィの『三つのオレンジの愛』においても、泉のそばで笑いが起き、泉の水によってヒロインが生き永らえ、泉の水鏡でヒロインが発見されて偽のヒロインと交代するという展開によって、多様な表象を纏う物語の要であった。バジーレの物語では、重要な笑いの場面が泉のそばで二度起きている。憂鬱症の治癒の笑いと、奴隷の女と王女という対照的なペアの顔が水鏡で一つになることによって引き起こされる笑いである。『三つのオレンジの愛』で後者の笑いは消えてしまうが、ホフマンは治癒というメルクマールを踏襲しつつ、そこにペアという要素を混ぜ合わせた。つまり、オフィオッホ王とリリス王妃が対照的な顔をしている理由は、『三つのオレンジの愛』で王女と奴隷の女という対照的なペアが泉で出会うという筋を踏襲したものだと思われる。挿話「オ

---

68) 視線の交錯という観点については以下の叙述が特に詳しい。 Vgl. Jean Starobinski: a. a. O., Ironie et melancholie (II), p. 452; Wolfgang Preisendanz: a. a. O., S. 63; Detlef Kremer: Romantische Metamorphosen, Stuttgart (Metzler) 1993, S. 261-332, hier S. 279; Stefan Ringel: a. a. O., S. 275.

フィオッホ王とリリス王妃の物語」の治癒の笑いは、ホフマンが『三つのオレンジの愛』における二つの泉の場面のモチーフ――逆転による笑い、対照的なペアを一つにする水鏡――を一緒くたにしたものである。

結びに代えて

本稿ではイタリア由来のモチーフの幾つかが『ブランビラ王女』において効果的に変奏されていることを明らかにした。第一章で扱った「スフェッサーニアの踊り」については、語源や同時期の踊りとの関係において未だに議論の余地があり、さらなる研究が俟たれる。第二章から第三章にかけては、バジーレの物語から『三つのオレンジの愛』、「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」まで、笑いという中心的なモチーフの変遷を辿った。

いみじくもカルヴィーノは語り継いでいく者たちの空想力を泉に見出した[69]が、バジーレ、ゴッツィ、ホフマンと語り継がれていく息遣いの中で、民話、歌劇、小説と趣を変えて尚、泉は笑いと不可分に結びついていた。笑いを催す滑稽なものは、バジーレの「導入話」では罵倒の応酬と老婆の秘部の露出という呪術的な動作であった。ゴッツィの『三つのオレンジの愛』では転倒という要素がそこに加えられる。「オフィオッホ王とリリス王妃の物語」では、魔女の転倒による逆様の世界への突入は上下から左右になり、笑いを催すものは水鏡に映る自分自身の顔（smorfia）になっ

---

69) カルヴィーノ『イタリア民話集（下）』、河島英昭編訳、岩波文庫、1985、339頁。「《おそらくイタリア起源のもの》という判断を口にしてもよいであろう稀にみる民話の一つ――もしかしたら唯一か？――は、三つのオレンジの愛（ゴッツィに見られるように）、もしくは三つのシトロンの愛（バジーレに見られるように）、もしくは三つの柘榴の愛（本書に見られるように）の物語である。すなわち、バロック（もしくはペルシア？）趣味の変身の場となる泉は、すべてバジーレないしは絨毯の織り手にも似た空想家の才能によって生みだされた、と言ってよいであろう。ここでは一連の隠喩が物語を形づくってゆく。リコッタと血の滴り、果実と娘、井戸に姿を映すサラセンの女、木の上の娘が鳩となり、鳩の血の雫からたちまちに木が生えて、その果実から――そしてここで円環が閉ざされ――元の娘が跳び出してくる。」Vgl. Italo Calvino: a. a. O., Introduzione, p. 45.

ていると見ることができるだろう。ゴッツィで一旦弱められた泉と笑いの関係性は、ホフマンの水鏡を通じて蘇り、挿話と本編を貫くモチーフとして描かれている。

論旨が拡散しないようにコメディア・デラルテについては意図的に極力触れないようにしたが、カロとゴッツィは共に少々手を加えてそれぞれの題材に取り入れている。双方の作品に通底するその創意をホフマンの炯眼が見抜き、『ブランビラ王女』の中で綯い交ぜにしながら、伝統からの逸脱という点で幻想的創造をさらに推し進めたとするならば、その深い理解はなかんずくこの小説の読みの一助になることだろう。また、ゴッツィ自体への理解が巡り巡って『ブランビラ王女』を初めとするホフマン作品の理解にも繋がっていくことは言を俟たず、ゴッツィ研究並びに翻訳の充実も願って止まない。

Der Wandel der Motive in E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*

— Jacques Callots *Balli di Sfessania* und Carlo Gozzis *L'amore delle tre melarance*

YAMAZAKI, Yuto

Durch das schwindelerregende Figurenkarussell des Capriccios *Prinzessin Brambilla* ist es E. T. A. Hoffmann gelungen, allerlei Motive in einen magischen Topf werfend, sich ein Amalgam italienischer Stoffe anzuverwandeln. Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die zwei wichtigsten italienischen Bestandteile in *Prinzessin Brambilla*; Callots *Balli di Sfessania* und Gozzis *L'amore delle tre melarance*.

Im Vorwort der *Prinzessin Brambilla* werden die Radierungen aus *Balli di Sfessania* des Jacques Callot als die „Basis des Ganzen" des Capriccios bezeichnet. Weil Hoffmann narrativ die schalkhafte Körperhaltung und die seitenverkehrten Bilder einbezog, lässt sich nicht bestreiten, dass die Sequenz des Bildmaterials seinem intentionalen Erzählschema entspricht. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich nur mit der lapidaren Einführung des Dialektes und der Sage des Tarantismus.

Hoffmann zitiert im Vorwort auch einen Ausspruch des Carlo Gozzi, und man kann überall in *Prinzessin Brambilla* versteckte Zitate von Gozzi zwischen den Zeilen lesen. Während die explizite Korrelation von Gozzis Märchen und der Rahmenerzählung zu der Märchensammlung *Pentamerone, Lo Cunto di li Cunti*, des Napolitaners Gianbattista Basile oftmals erwähnt wurde, besteht *L'amore delle tre melarance* nicht nur aus *Pentamerone*, sondern auch aus einheimischen, mündlich überlieferten Märchen.

Die vorliegende Arbeit richtet ihr besonderes Augenmerk auf ein spontanes Lachen im italienishen Märchen, das die Protagonistin oder den Protagonist von

der Melancholie befreit. In Anlehnung an den Wandel dieser zentralen Situation bei Basile oder der italienischen Märchen über Gozzi bis zu Hoffmann, kann man die Originarität in *Prinzessin Brambilla* herausfinden, *L'amore delle tre melarance* Hoffmann in seinem Capriccio als Episode *Die Geschichte Königs Ophioch und Königin Lillys* variierte.