

## G. ハウプトマン “Die Ratten” における空間処理

鈴木 将 史

### 序

ゲルハルト・ハウプトマンは、ベルリン・レッシング劇場での “Vor Sonnenaufgang” による衝撃的なデビュー以来、自然主義を始めとする時の文芸思潮を常に数歩逸脱し続け、従って好評と不評の矢面に絶えず晒された作家である。彼の作品は、“Einsame Menschen” や “Fuhrmann Henschel” など若干の例外を除いて、初演当時の反響としては控えめなものが多く、後になってその真価を認められる傾向が強い。小論で取り上げる「悲喜劇」“Die Ratten” もその例に漏れず、1911年のレッシング劇場での初演時には、文芸批評の指導的立場にあった A.Kerr も、「この作品は、確かに彼の前作よりも力強い。しかし彼の傑作群よりは力がない。……取捨選択に欠け、説得力に欠け、(内面的にパンチ力が奪われている。) 核心に欠けている。早い話が、個々の点については専ら二線級の作品である。」<sup>1)</sup> と評価するに留まった。当時の文壇の反応は、概ね Kerr と同様である。<sup>2)</sup> ところが、その5年後に行われた新演出あたりから評価は全般的に好転する。S.Jacobsohn が、「何故私はこの “Ratten” に目が向かなかったのだろうか。」<sup>3)</sup> と再評価するのを始めとし

1) Werner Bellman, Gerhart Hauptmann Die Ratten, Stuttgart 1990(Reclam, Erläuterung und Dokumente, UB 8187), S.91.

2) Kerr のこの批評は、全体としてむしろ寛容な方である。有力な批評家としては、他に S.Jacobsohn 「全てが馬鹿馬鹿しい」、M.Harden 「陳腐なメロドラマ」、F. Mehring 「衰れむべき演劇」など酷評した者も少なくない。ただ、H.Bahr のみが、初演に「私は、久しくこれ程力強い作品を劇場で見たことはない。」と最大級の賛美を寄せたことは注目に値する。／Vgl. ibid. S.80-104.

3) ibid. S.110.

て、否定的な評価は姿を消し、現在では H.Mayer の見解「多分、〔中略〕現代演劇界に対するゲルハルト・ハウプトマンの最も重要な貢献であろう。」<sup>4)</sup>も十分な説得力を持つに至っている。事実、1957/58 及び 1958/59 のシーズンでは、“Ratten” は全西ドイツの上演回数において、“Rose Bernd” と並び、“Der Biberpelz” に次ぐ数字を示している。<sup>5)</sup> 一方、活字化された作品に目を向けてみると、“Die Weber”や“Die versunkene Glocke”や“Der Biberpelz”といったお馴染みの作品は、40 年程の間に 100 版以上を重ねているのに対し、“Ratten” は、発表から 18 年経た後も 14 版しか記録していない。<sup>6)</sup> 出版としての“Ratten” は、大きな成功を納めたとはいいい難いのである。この、演劇人や批評家達の高い評価にも関わらず何故か大衆にいま一つ浸透し切れない戯曲が、その構造に独特な特徴を持つことは、従来から指摘されてきた。それは主にタテの構造としてのプロット面に関してであることが多いが、小論では作品のヨコの構造としての幕、及び空間に注目し、そこから作品の新たな有機的統一性を探っていきたい。

## 1. “Die Ratten” の二重プロット性

“Ratten”が、その二重プロット性という構成において、同じハウプトマンの“Der rote Hahn”も含めた他の悲喜劇と明らかに趣を異にしているという点については、発表当時から指摘され続けてきた。即ち、ヨーン夫人を軸に展開する赤ん坊売買の事件と、ハッセンロイター、ヴァルブルガ、シュピッタ等が中心となる恋愛騒動が、全幕に渡ってそれぞれ別個に進行するのであ

4) Hans Mayer, Gerhart Hauptmann Velbert, München 1967(dtv 6823), S.116.

5) 57/58 のシーズンでは 99 回で 3 位, 58/59 には 75 回で 4 位。因みに両シーズン共 1 位は、“Der Biberpelz” で、220 から 230 回程上演されている。／Vgl. E. Neville Alexander, Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns, Stuttgart 1964, S.140.

6) Roy C. Cowen, Hauptmann-Kommentar, zum dramatischen Werk, München 1980 S.68.

る。各々は、劇の悲劇面と喜劇面を担当し、一応の完結を見る訳だが、悲劇と喜劇は進行上接点を持つことがなく、一方の人物群は他方の筋に関して殆ど影響力を持たない。とりわけ、悲劇の中心に立つヨーン夫人とその夫パウル・ヨーン（以降パウルと略する）に対しては、劇中で進行する喜劇の存在さえ明らかにされないのである。この、F.Mehring が呼ぶところの「二つのぞんざいに繋ぎ合わされたストーリー」<sup>7)</sup>を、作品全体を鑑みた上でどう解釈するのかが、今日まで“Ratten”研究の柱であり続けた。その試みとして、例えば B.v.Wiese は、登場人物達にプロットを支えるだけの主体性を認めず、彼等を「傍観者」と位置付ける。そして、それらの、筋の錯綜を見守る他に術を持たぬ人物達を通して、より高次で現実社会を動かす「見えざる手(“Mythos”)」の存在を認める。<sup>8)</sup> B.Stuhlmacher や P.Sprengel は、プロットの差異を空間の移動と関連付け、前者はモンタージュ理論、<sup>9)</sup> 後者はフロイトの精神分析<sup>10)</sup>を援用しながら、やはり現実描写としての作品に現代性を読み取っている。いずれの解釈も「ドラマ化された生活」を描いた従来の戯曲に対してハウプトマンの“Urdrama”論<sup>11)</sup>に基づく「生活化されたドラマ性」を“Ratten”に認めているが、その際登場人物に付きまとうアイロニー的色彩が強調される余り、ともすればここでの二重プロットさえ、一つのアイロニーと捉えられ勝ちである傾向は否めない。<sup>12)</sup> ともあれ、作品に統合性を模

7) Anm. 1, S.99.

8) Benno von Wiese, Wirklichkeit und Drama in Gerhart Hauptmanns Tragikomödie “Die Ratten”, in: Gerhart Hauptmann, Darmstadt 1976(Wege der Forschung Bd.207), S.301-318.

9) Brigitte Stuhlmacher, “Vom Teil zur Einheit des Ganzen...” Gerhart Hauptmanns “Ratten”, in: Zeitschrift für Germanistik 4(1983), S.5-24.

10) Peter Sprengel, Gerhart Hauptmann, Epoche-Werk-Wirkung, München 1984

11) 「最も古い舞台は人間の頭脳である。その中では最初の劇場が設立する遙か以前に劇が演じられていた。(中略)戯曲は作者によってではなく、自ら動かなくてはならない。その動きの根源は、人生の根源と同様誰の目にも隠されていなければならない。」(G.H., C.A. Bd.11, 1036-1038.)

12) Stuhlmacher も同様の指摘をしている。/Vgl. Anm.9, S.8.

索するために試みられた解釈としては、その自然主義的要素を踏まえた上で人物達から主体性を奪い取り、作品全体に「文学的正義の持つ“jus talionus”（同害報復法）」の否定<sup>13)</sup>も含めた種々のアイロニカルな手法を見出すか、さもないと K.S.Guthke が主張する様に、同一の人物に喜劇性と悲劇性の両面を認めるもの<sup>14)</sup>が挙げられよう。一方、小論ではこの作品にも他のハウプトマン作品同様、もうひとつの対立する概念＝日常と非日常＝が、これまた彼独自の空間処理により盛り込まれている点に注目する。更にこの概念が、人物と空間という作品の二大要素を介して二重プロットと絡み合いながら複雑な様相を呈する点に、“Ratten”は構造上際立った特徴を有するといえよう。

## 2. “Die Ratten”の空間処理

“Ratten”を、その喜劇部分と悲劇部分に大別した場合、オーソドックスな方法として人物、そして人物の支配する幕がそれぞれに当てはめられてきた。即ち、ハッセンロイターが主となる第1・3幕は喜劇的な性格が、対してヨン夫人が支配する第2・4・5幕は悲劇的な性格の強い幕と位置付けられる。この分類そのものに大きな矛盾は認められないが、その際幕の舞台となる空間が非常に重要となることを見過ごしてはいけない。劇の舞台は、プロット

13) “Ratten”では、赤ん坊の所有を巡る争いから二人の女性が因果応報ともいえる死を迎えるが、結末で暗示される当の赤ん坊の暗澹たる将来は、何の正義によっても説明されるものではなく、作品のアイロニー性を象徴した形となっている。／Vgl. Sprengel, S.152.

14) Guthke は、悲喜劇の構成要素を人物の性格、台詞、空間（環境）、空間と性格及び筋との間の反作用に大別し、これらが統合的に動員されることにより悲喜劇は生み出されるため、それを喜劇的や悲劇的な側面に分離することは出来ないとしている。空間を基本的構成要素に組み入れた彼の説は、殊ハウプトマンに関しては有効であるが、人物に悲喜劇両面を投影する試みが、“Ratten”に完全に当てはまるかどうかは疑問である。／Karl S.Guthke, Gerhart Hauptmann und die Kunstform der Tragikomödie, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift Bd. 38(1957), S.349-369.

と同様二種類用意されている。まず、第1・3幕の舞台となる屋階。この屋階は以前は兵営であり、今は没落した元劇場監督ハッセンロイターの所有する膨大な舞台衣装の倉庫として使われている。それから屋階の下に位置し、残りの幕の舞台となるヨーン夫妻の住居（以降「住居」と略する）である。とはいえ、二つの筋立ての舞台として、屋階はハッセンロイターが根城とする喜劇的空間、住居はヨーン夫人を取り巻く悲劇的空間と、単純に結論付けることが出来るだろうか。両空間の描写とそこでの人物達の行動を子細に検討してみれば、作者がこれらの空間には、単なる事件の背景以上の積極的意味を付与しようとしていることに気付く筈である。

兵舎としての過去を色濃く残す屋階は、種々雑多な衣装があたりを覆いつくし、乏しい光のもとに鬱蒼とした一種独特な雰囲気醸し出す。そこに足を踏み入れた者が「古城の武器庫か、骨董屋か、はたまた仮装用の貸衣装屋にいるのかと疑いを抱く」（735）程の雑然とした空間が、冒頭から観る者を驚かせるのである。この空間を v.Wiese は、人物達がそれを現実とも幻影とも識別し得ない、自然主義的現実から遠く隔たった「詩的イメージ」と捉え、<sup>15)</sup> Guthke は、その悲喜劇両面の特徴（ヒロイックな舞台衣装が表現する悲劇性と、下町である周囲も含めた薄汚い兵舎が暗示する喜劇性）を指摘する。<sup>16)</sup> それに較べて住居は、「子供のいない夫婦によく見かける様に、こざれいれで整頓された印象を与える」（754）空間として描かれる。この空間の落ち着き（屋階では、始終人が出たり入ったりを繰り返す）と、そこで話されるベルリン方言、更にその主であるパウルの小市民的で平凡な性向（第2幕の結末にピペルカルカと会話するまで、ヨーン夫人の行動様式もパウルのそれと同様のものである。）からも、住居が下町の平均的な家庭の実社会を、外面からではあれ忠実に描写した空間であることには異論があるまい。次に、この二つの空間で、劇の悲劇面・喜劇面が如何に展開していくかを分析することにより、

---

15) v.Wiese, S.305-306.

16) Guthke, S.356.

両者の性格を探ってみたい。

“Die Ratten” の悲喜劇両プロットの展開：

悲劇的プロット（ヨーン夫人の赤ん坊売買事件）

喜劇的プロット（シュピッタ、ヴァルブルガ、そしてハッセンロイターを含めた恋愛騒動）

□第1幕（屋階）

ヨーン夫人が、女中ピペルカルカに対し、身籠った私生児を金と引き換えに譲り渡すことを説得する。

ヴァルブルガとシュピッタが待ち合わせをするが、ハッセンロイターと歌手アリスの逢い引きに邪魔される。

□第2幕（ヨーンの住居）

ハッセンロイター一家がヨーン夫婦を出産祝いに訪問。座が和むのもつかの間、ピペルカルカが子供を取り返しに現れ、ヨーン夫人と口論になる。その際、女中が役所に子供を実子として届け出、明日役人が鑑査にヨーン家を訪れる事を告げる。

シュピッタがヴァルブルガに対して、厳格な父と、自分と同様の恋愛騒動を起こして勘当され自殺した姉の話をも語る。

□第3幕（屋階）

無人のヨーンの住居（ヨーン夫人は、赤ん坊を連れて姿をくらます。）から、別の赤ん坊を見つけてきたピペルカルカ、キールバッケが現れ、同様に子供を探しに来たクノッベと、ハッセンロイター、シュピッタ、ヴァルブルガも巻き込んで赤ん坊の奪い合いになる。その内その子供が既に死亡している事が判明する。

シュピッタの父が現れ、息子が俳優を志願している事と、女性と付き合い合っているらしい事に対してハッセンロイターに抗議する。そこでヴァルブルガとシュピッタの恋愛がハッセンロイターにばれ、彼は娘を説教するも、逆にアリスとの件でやり返される。

## □第4幕 (ヨーンの住居)

パウルが妻に疑惑を抱き、夫人は取り乱す。弟ブルーノが登場し、ピペルカルカを殺した事を白状し、夫人は茫然自失する。

生活資金をヨーン夫人に借りにシュピッタが現れる。続いてヴァルブルガが家から逃げる様に現れ、二人共自分の親の無理解を憤り、相互の愛情を確認する。

## □第5幕 (ヨーンの住居)

ハッセンロイターが現れ、赤ん坊の疑惑を更に提示する。続いてパウルがブルーノ指名手配の知らせを持って登場し、赤ん坊を連れて家を去ろうとする。ところが、ゼルマの告白で、その子供はピペルカルカが屋根裏で産み落とした子であることが発覚する。錯乱したヨーン夫人は、窓から身を投げ自殺する。

ハッセンロイターに再び劇場監督への招待が届き、彼とヴァルブルガ、シュピッタは和解する。

以上の対比は、作品の骨組みを明確化するために、プロットの展開それ自身に焦点を絞ったものであって、それらの周辺部に存在する挿話的エピソード、例えば第2幕でシュピッタが物語る馬車事故の話や、第3幕でのハッセンロイターとシュピッタの演劇論争などは、全て割愛している。このプロット展開表から、作品の構造面において若干の興味深い傾向を読み取ることが可能だろう。

まず、既に述べたことだが、両プロット共第5幕全体に渡って展開するにも関わらず、互いに殆ど没交渉といってもいい程独立した形で進行する。唯一ハッセンロイターのみが両プロットに関与する人物であるが、彼も赤ん坊売買プロットにおいては事態の混迷を深めるばかりで、進行そのものに何の

寄与も施さない。<sup>17)</sup> その他に、架け橋として両プロットの交差する機会が二箇所設定されている。即ち、第4幕でシュピッタがヨーン夫人に金を借りに来る場面と、終幕でハッセンロイターが件の赤ん坊を引き取ろうと申し出る場面である。共に一方のプロットの主要人物が他方のプロットの展開にポジティブに関与する可能性を持つ場面であるが、第4幕ではヨーン夫人が不在であり、終幕では管理人カカロにハッセンロイターが諫止され、結局両プロットの接触は不首尾に終わる。<sup>18)</sup> 従って、両者は各々独自に展開することとなるのだが、それでいて、その様式には幕により一種の共通点が見受けられるのである。それは両プロット共、第1幕と第3幕でその（外的）状況を一変させることである。この点については、恋愛騒動プロットの方が、より明確な特徴を示しているといえるだろう。このプロットは、喜劇色の強いものとして三幕仕立てでも十分処理し得る筋であって、所謂“Exposition”（事件の提示と両者の決裂という展開）は、共に屋階が舞台となる。赤ん坊売買プロットは、それに対してやや複雑に進行するが、第1・3幕の役割は前者と同様である。ただ、ヨーン夫人の心理面からプロットを眺めると、ピペルカルカ

17) ハウプトマン自身は、ハッセンロイターとヨーン夫人の関係を次の様に述べている。「彼らは全体としては度々接触するが、個別的には殆ど接触しない。その様に作品が始まり、最後までそのままである。」(C.A. Bd.11, S.810) この「個別的な(“in besonderen”)接触の欠如が、両人物のもう一方のプロットへの影響力の乏しさを物語っている。

18) “Ratten” は、1887年に“Der Buchstabe totet”と題した断片で着想されてから、“Das Rattennest”, “Mutter Johns Kindbett”などと題名を変えながら、ハウプトマンとしては異例ともいえる程の改稿を重ねている。改稿は第5幕が中心であるが、中でも初演から半年程以前の1910年7月に書かれ、“Der Storch beim Maskenverleiher”と題された稿の第5幕は、現在の終幕と内容的にかなり異なっている。そこでの舞台は屋階であり、ヨーン夫人の犯罪がヴァルブルガとハッセンロイターによって明確に暴かれる。ヨーン夫人は発狂し、警察に逮捕され、残された赤ん坊を前にハッセンロイター達が世の皮肉に思いを馳せる、というものである。ここでは両プロットが、結果的に程よく統合され、決定稿よりもバランスの取れた終幕を形成しているかの様だが、そのためにハッセンロイターが理性的人物に変身するといった様な、人物、更には屋階そのものの性格が不用意に変化してしまう感は否めない。／Vgl. C.A. Bd.9, 1181-1202.／Anm.1, S.55-59.



が役人の来訪を告げる第2幕と、ブルーノがピペルカルカ殺しを白状する第4幕にそれぞれ展開点が用意されている感を受けるかもしれない。しかし、それは作品をヨーン夫人の心理劇と捉えた際の解釈であるとはいえないだろうか。赤ん坊売買という明確なプロットに照らし合わせてみれば、その提示部は犯罪が計画された第1幕であり、決定的な展開部は、その犯罪が（たとえ疑惑という形を取るにせよ）公的に発覚する第3幕に求めなければならないだろう。

両プロット共、従って枠組みを第1・3幕で規定され、第2・4幕では心理的な展開を見せる訳だが、赤ん坊売買プロットについてはその悲劇性に関連して更に言及しなければならない。第1・3幕、即ち屋階での出来事を発端とするこのプロットが悲劇的な結末を迎えることは周知の通りだが、当の第1・3幕を支配する雰囲気は、到底悲劇的なものとは呼べず、後の悲劇をどれ程暗示しているかもまた疑問である。むしろ、屋階で繰り広げられるどたばたこそ、喜劇的な性格が色濃いと断じてもし支えあるまい。特に第3幕は、プロットの要となる場面であり、赤ん坊の死という「悲劇的」な事件で幕を閉じることになるにも関わらず、（赤ん坊の死を最初に発見する人物が、ヴァルブルグであるという点にも注目したい）それ自体に喜劇的な効果さえ認め得るとはどのような訳であろうか。各人が状況把握に失敗し続け、上滑りした口論とその仲裁がどんどん脱線していった挙げ句に、いさかいの中心である赤ん坊がとっくに死んでいる事さえ気付かないというこの幕の登場人物達を目の当たりにして、既に状況（犯罪）の全貌を見通した観客達は、笑っていいのか悲しんでいいのか躊躇するのである。そこでは、「殆ど全ての人物が非合理的であるか、少なくとも影の様な存在で、自分自身さえ認識し損なっている」<sup>19)</sup> 空間としての屋階自体の持つ雰囲気を見逃す訳にはいかない。

屋階が住居とコントラストを成す空間として設定されていることは論を待

---

19) v.Wiese, S.307.

つまでもないが、両空間の性格の対比を非合理的＝合理的／古典主義的ブルジョア階級＝自然主義的労働者階級／喜劇的＝悲劇的などといった具体的な概念で捉える他に、そこには更に根源的な相違が認められる。屋階は住居の階上に位置するにも関わらず、後者に較べてはるかに外界を意識させる空間として描かれている。第1幕で時折聞こえるベルリンの喧騒、第3幕での子供達が外で遊ぶ声や廊下での話し声、或いは来訪者の引く呼び鈴、更には部屋からつながる図書館や屋根裏部屋が、「開かれた空間」としての屋階を強く印象付けることだろう。住居でも、雨の音や鐘の音が外部から漏れ聞こえてくるのだが、それらは室内での赤ん坊の鳴き声同様、劇の状況や人物達の心理状態と密接な関係を持った効果音であって、空間そのものを特徴付ける役割は果たしていない。第2幕後半でのヨーン夫人とピペルカルカの口論の頂点を告げる赤ん坊の鳴き声や、第4幕以降でのブルーノのイメージにまわりつく鐘の音などは、その典型と考えられる。<sup>20)</sup>むしろ住居は、そこでのヨーン夫人——ピペルカルカ・ブルーノや、ヴァルブルガ——シュピッタ、それにヨーン夫妻などといった二人だけの会話(屋階でも、例えば第1幕でのハッセンロイター——アリス、第2幕でのハッセンロイター——シュピッタ牧師という1対1の会話が行われるが、その際には屋根裏に人が潜み、聞き耳を立てていることを忘れてはいけない)によって、又、散逸した筋がヨーン夫人の犯罪へと次第に収斂していく様相によって、ゆるやかに閉ざされた感を与える空間と定義しても差し支えあるまい。作品の結末で、住居が警察により封鎖されるという事実は、その暗示的な意味において興味深い。K.Hildebrandt は、作品中の二つのプロットの特徴として、恋愛騒動プロットを、そ

20) ハウプトマンが、空間や場面の状況や、人物の描写の補助手段として、視聴覚的イメージを頻繁に利用することは再三指摘されている。そしてそれらの手法が、極く初期の小説“Bahnwärter Thiel”(1887)にさえ明確に認められる事実は、彼が既に当時から自然主義を脱却しつつあったことの証左ともなろう。／拙論「G・ハウプトマン『線路番ティール』解釈試論——その空間的象徴性——」、「広島ドイツ文学」(広島独文学会)、1990、1-18頁参照。

の断片的な扱われ方や、現実認識を回避しようとする展開から「開かれた筋」と、赤ん坊売買プロットを、その一貫した展開により「閉ざされた筋」と規定するが、<sup>21)</sup> 何より舞台上の両空間そのものがこれらの性格を分け合っているのである。即ち、屋階と住居の性格差は、「合理」=「非合理」以前に、その根源的特徴を「開かれた空間」と「閉じた空間」に求めることが可能であり、そこからプロット進行に関しては、第1・3幕の「拡散」に対する第2・4・5幕の「収束」という特徴が指摘し得るのである。両プロットは、屋階を背景とした場面で、外界から様々な人物を取り込み、(その中には合理的な人物も少数存在するが) 混迷の度を深めて拡散した後に、住居で漸次整理されていくという経過を辿る。

### 3. 空間による人物の特色

屋階と住居のプロット進行に対する役割を「拡散」と「収束」に上で規定した訳だが、これらの特徴の形成には、いうまでもなく空間と共に登場人物が大きく寄与している。プロット中心に作品を見た場合、両プロットの中心人物として赤ん坊売買プロットにはヨーン夫人、恋愛騒動プロットにはハッセンロイターが置かれていることは言及するまでもない。だが、ここでプロットから空間に視点を移し、その機能面から人物を分析すると、作品の拡散を担う中心的人物は、恋愛騒動プロットと同様ハッセンロイターであるのに対して、収束に努める中心的人物は、ヨーン夫人の夫パウル・ヨーンとするのが妥当である。但し、パウルは恋愛騒動プロットに加担しないため、以下の考察は主に赤ん坊売買プロットを背景としたものである。(恋愛騒動プロットは、第4幕以降全く副次的な筋に転落してしまい、その収束を担う人物は特に限定されない。)

パウルは屋階には一切姿を見せないが、住居で繰り広げられる三つの幕に

---

21) Klaus Hildebrandt, *Naturalistischen Dramen Gerhart Hauptmanns*, München/Oldenbourg 1983, S.82-89.

は全て登場する。自分の家に現れるということ自体、当然といえば当然であろう。ただ、彼が妻や、カカロや、ブルーノや、ゼルマと交わす会話は劇の進行にこの上なく重要な場面であり、彼を、単に事件の顛末に右往左往するという主人公の夫の地位に留まらせはしない。第2幕で我が子の誕生に小躍りして喜び、第4幕で疑惑の示唆に耳を貸そうとせぬふりをするものの、一抹の不安と疑問を払いきれず、そして終幕では事件を率先して解明し自ら深い絶望感に打ちのめされるパウルは、閉ざされた空間の中で（精神的にもプロットのにも）小市民的な安定性を思考する住居そのものを象徴する人物であるといえる。さて、一方の屋階を象徴する人物がハッセンロイターであることは自明だが、それでは他の重要人物は空間にどう関わってくるのだろうか。以下に考察してみたい。

住居の中心に位置する人物をパウルと規定すると、ヨーン夫人の空間に対する関係が大きな問題となってくる。彼女もまた、自分の住居に属し、そこに安住できる存在なのだろうか。第4幕以降、否正確には第2幕後半でのピペルカルカとの対話以降、ヨーン夫人の意識が平静を失うことは明白で、周囲の人間と正常なコミュニケーションを図れなくなっている。その原因を、ピペルカルカの役所への出生届けで事件が発覚する事に対する恐れと判断することは容易いが、そればかりではない。実はピペルカルカとの面会以前にも、ヨーン夫人の様子の変容については、二度ほどヴァルブルガによって認識されているのである。最初は第1幕で屋階のランプに火を灯した時にヴァルブルガが彼女を見て、「まあ、まるでお化けみたいに見えるわよ、ヨーンさん。」(742)と口走る場面、次は第2幕で、夭折した我が子アデルベルトの髪の毛を、手に入れた赤ん坊の髪と較べる彼女を指して、「ヨーンさんの様子、変だと思わない？ エーリッヒ。」(766)とシュピッタに尋ねる場面である。前者の場面では、ヨーン夫人自身の態度は平常だが、ヴァルブルガにとって彼女は「幽霊に取り囲まれている様な黴臭い部屋」(742)にふさわしいメンバーとして捉えられる。ヴァルブルガは、ここで二点の重要な示唆をほのめかしている。即ち、屋階が非現実的、或いは非日常的空間であること、又、

ヨーン夫人がこの空間に馴染む存在であることの二点である。こういった彼女の指摘は、第1幕では暗示の域を出ていないが、第2幕においては明瞭なものとなる。この時点を境に彼女はパウルを中心とした日常的空間である自宅から明らかに隔絶され始める訳だが、それはアデルベルトのモチーフによって誘発されることに注意しなければならない。

K.D.Post は、ハウプトマンの自然主義作品群に共通する “Mystisch” な母親像を認め、その像の崩壊や喪失が作品の悲劇を引き起こすと指摘する。<sup>22)</sup> “Ratten” は正にこの典型であって、ヨーン夫人はアデルベルトが生まれたことにより一旦理想の母親像を手にし、我が子の死亡以来、当時の状態への回帰願望が彼女の生存本能と同化するに至るのである。その際アデルベルトの存在は、G.Kaiser の言葉を借りれば「息子への憧憬は、世の中の幸福と生活への参入に対する憧憬」<sup>23)</sup> と一体化されるまでに昇華され抽象化し、もはや何人をもってしてもこの憧憬を満足させることはできない。従って、買い取られた赤ん坊は、単に亡き実子のレプリカとしてヨーン夫人の寵愛を受けるに過ぎず、彼女はパウルの反対にも関わらず赤ん坊をアデルベルトヒエンと呼び、髪の毛を較べ、ひたすら二人の赤ん坊を同一視しようと努めるのである。ここでの彼女は、既に『線路番ティール』の結末で、事故死したトビアスの帽子を狂気に染まり無心に慈しむティールの姿さえ彷彿とさせることだろう。第5幕で、真相を知ったパウルが、赤ん坊の服を箆笥から手当たり次第に引っ張り出すと、ヨーン夫人はこう叫ぶ。「パウル、止めとくれ！ 何をしたっていいけど、私の体から肉を引きちぎらないでおくれ！」(829) ヨー

---

22) “Bahnwärter Thiel”, “Fasching”, “Vor Sonnenaufgang”, “Die Weber”, “Rose Bernt” など、ハウプトマンの自然主義作品の多くは、理想的母親像の欠如と硬直化した父親像が重要な背景となっている。／Vgl. Klaus Dieter Post, Das Urbild der Mutter in Hauptmanns naturalistischem Frühwerk, in: Helmut Koopmann(Hrsg.) Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1979, S.341-366.

23) Gerhard Kaiser, Die Tragikomödien Gerhart Hauptmanns, S.371, in: W.d. F., S.360-384.

ン夫人の亡き実子に対する執着が、ここではフェティシズムの域にまで達していることが見て取れよう。従って、彼女の真の（そして永遠に到達することの出来ない）母親像への回帰願望が、作品後半での彼女の錯乱の根源であり、彼女にとって赤ん坊売買やピペルカルカ殺しという「世俗的」な犯罪は、この本源的な要因を顕在化させる契機に過ぎない。彼女は既に第1幕から、得る術のない非現実としての母親像を追い求めることで、住居に安住し得ない非日常的要因を多分に内包しつつ舞台に登場するのである。（そして必然的に、終幕では自宅から飛び出して行く。）さて、重要人物としては、次にブルーノ及びピペルカルカに目を向けてみたいが、彼らを考察するに当たって必要不可欠となるのが、第3の空間「屋根裏」の存在である。

#### 4. 不可視空間としての屋根裏の持つ意味

屋階の天井に位置する屋根裏は、その内部を観客の前に晒すことはない。即ち、視覚的な認識が不可能である訳だが、また、そこから何の物音も聞こえてこない点で、聴覚的にも観客から閉ざされた空間である。（これは屋階に隣接する図書室や、住居にしつらえられた小部屋と屋根裏の大きな外面的な特徴の違いである）しかし、そこへ人物が頻繁に出入りし、話題がしばしばそこに及ぶにも関わらずプロットの舞台となることを回避しているため、屋根裏は空間としてのイメージのみによって存在している（屋根裏にいる人物は、階下の人物の行動、つまりプロット進行を観察しようとするため、屋根裏にいる間は、自らの存在と行動を全くアピールしない）とさえ考えられ、その空間的象徴性の点で、典型的なハウプトマン的空間といえよう。Sprengel は、この屋根裏を評して「大都会の悪魔的、地獄的性格の空間的象徴」と定義し、“Unterwelt”としての屋階の性格が凝縮された空間であるとする。<sup>24)</sup> この解釈は、確かにオーソドックスで妥当なものだが、屋根裏は「ネズミ」というライトモチーフを担うばかりではなく、人物との関連によってまた

---

24) Sprengel, S.144.

プロット進行にも積極的な意味を有している。

屋根裏と最も類似したイメージは、誰しもブルーノに認めることだろう。彼は全編を通じて一度しか屋根裏に上らないが、その風貌、<sup>25)</sup> ネズミと直結するイメージ(第1幕で、彼はネズミ取りを手に登場する)、登退場時の不気味な静けさなどは、屋根裏に直結するイメージである。ヴァルブルガは、第1幕で屋根裏に潜む彼を見て仰天するが、その驚きも屋根裏によって増幅されており、いわば彼女は、「未知なる屋根裏の住人」たるブルーノに恐れおののくのである。特に、第4幕で人知れずヨーン夫人の前に姿を現すブルーノは屋根裏を通ってきており、その様子は、いかにも「屋根裏からの来訪者」の感を強めることだろう。そしてもう一人、ブルーノとプロットの的にも空間的にも奇妙な結びつきを見せるのがピペルカルカである。第2幕と第4幕の終盤に、ヨーン夫人が両者それぞれから衝撃的な話(役所への出生届・ピペルカルカ殺し)を聞かされ茫然自失する。ピペルカルカは赤ん坊に会いに、ブルーノは金を借りにヨーン夫人の許を訪れる訳だが、その際ヨーン夫人を震撼させるこれらの事実を、彼等は副次的に持ち出すに過ぎない。そのため両者とヨーン夫人の会話中の思惑には差異が生じ、会話は微妙な食い違いを見せながら進行する。<sup>26)</sup> 第2・4幕は、従って第3幕を挟んで対照的に配置されており、ピペルカルカ・ブルーノ両人は、赤ん坊売買事件の発端とその発

---

25) 「ブルーノ・メヒェルケは、背はむしろ低く、猪首に筋骨隆々とした肩を持つ。狭いびつな額、ブラシの様な髪、小さな丸い頭、左の小鼻に傷痕のある犍猛そうな顔つき。」(737)

26) P.Böckmann は、ハウプトマンの自然主義的戯曲の特徴を、作品の進行に影響を及ぼし得ない“Mimik”としての会話に求め、その結果、作中での会話が本質的にすれ違い続けると述べているが、“Ratten”における問題の会話は、ピペルカルカ及びブルーノの発言が明らかにヨーン夫人の動揺・錯乱を招くものとなっている。従って、例えば“Das Friedenfest”や“Einsame Menschen”での家族の上滑りした会話が事態に何の影響も与えないのに較べて、ここで会話は作品の展開を左右し、“Mimik”と形容出来るものではない。自然主義的と呼ばれる“Ratten”も、この様に手法の点で初期作品群と一線を画している。／Vgl. Paul Böckmann, Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns, in: W.d.F., S.217-249.

展に関わる人物としてヨーン夫人を追い詰めてゆくのである。

ブルーノが屋根裏に帰属する人物であるということは既に述べたが、そこがピペルカルカにとっても重要な空間であることは明白であろう。何より第1幕と第2幕の間に生じた彼女の屋根裏での出産は、終幕まで云々され続ける訳であるが、特に第3幕でその根拠（羽根布団や哺乳瓶など）をきっかけとして、屋根裏に出没するという自殺した騎兵のイメージが、カカロによりピペルカルカと暗に関連付けられる点や、第2幕後半でシュピッタが亡き姉の亡霊について言及する時、それと呼応するかの様に青ざめたピペルカルカが静かに登場する点は興味深い。ブルーノが屋根裏に直結する悪魔的なイメージを持つならば、従ってピペルカルカも同様に霊的なイメージの持ち主として屋根裏に身を置いており、両者は、出産と殺人という相反する行為を行うにも関わらず、それらの行為同様、登場人物達の認識領域外に位置している。そういった彼らの作品での在り方そのものが、空間に準えれば屋根裏の存在に類似しているといえるだろう。更には屋根裏そのものが、出産と殺人に象徴される「発生と消滅」を暗示しており、そこに従来からハウプトマン文学の一大特徴とされてきた「万物の源泉たる母性」の影を認めることも十分可能である。先に、ヨーン夫人は日常空間である住居に安住することを許されない人物であると述べたが、そうすると、彼女の追い求める神秘的母性と共に、ヨーン夫人にとってもまた、屋根裏は三つの空間の内、最も近い存在であるといっても過言ではあるまい。第1幕の最後に、彼女はブルーノとピペルカルカの潜む屋根裏へワインを持って上がっていく。下の屋階では、ハッセンロイターとアリスが、正に喜劇的な幕切れを演じているが、その時既に屋根裏は、自らに帰属する住人達と共に後の悲劇を醸造しつつ、空間としての独自の存在を主張し始めているのである。

上の三人とは異なった特徴を有するものの、やはり屋根裏と密接に関連する人物が、管理人カカロである。彼については作品中でパウルが指摘する通り、“Zerberus”（冥界の番犬）(797)として、従来の研究では屋根裏とワンセットに捉えられてきており、登場回数の少なさからか余り考察の対象とは



ならなかった。しかし、彼の行動には「発生と消滅」の場である屋根裏のより深い意味を読み取ることが出来る。カカロは、第3幕で二度、第4・5幕でそれぞれ一度、都合四回しかも短時間しか登場しない。だがその際ハッセンロイターに話す屋根裏の幽霊と物荒らしの話、そしてパウルに聞かせる赤ん坊を巡る疑惑は、赤ん坊売買プロットの輪郭を際立たせ、状況のある程度整理するものとして極めて重要である。赤ん坊売買事件発端の当事者である三人（ヨーン夫人・ブルーノ・ピペルカルカ）が、舞台の外という闇の中で事件を引き起こし、増大させていったのならば、（ブルーノのピペルカルカ殺しも同様に舞台上では行われぬ）カカロは、闇に紛れかかる事件を絶えず舞台に引きずり出そうとハッセンロイターやパウルに注進する。しかしその方法には、後のパウルの様な正々堂々としたところはなく、情報を小出しにしながら相手の様子を窺うといった底意地の悪さが見て取れる。彼の報告は、明らかに善意に裏打ちされたものではなく、いわば悪魔の囁きの如く、パウルやヨーン夫人を不幸に陥れんがために為されているのである。事件が解決した後に、赤ん坊を引き取ろうとするハッセンロイターに向かって、それまで自ら散々にいらぬ鼻を突っ込んできたにもかかわらず、「関わり合いになるんじゃないや。」(831)と進言する彼に、その基本的態度が端的に示されている。第4幕冒頭のパウルとの会話で、カカロは終始クノッペとピペルカルカの喧嘩騒動を話題に取りつつ、ヨーン夫人を犯人と睨み、探りを入れている気配が窺える。この様に、彼は赤ん坊売買プロットの真相をいち早く看過する人物であり、それでいてヨーン家の破滅を傍観視することに何のためらいも示さないのである。

このカカロの役割を考える時、更にもう一人、身を置く世界を違えながらも同様の鋭い観察力を持つ人物が参考となろう。今まで数度強調してきたヴァルブルガこそその人なのであるが、唯一人彼女のみが作品中の全登場人物を（たとえ屋根裏から盗み見たにせよ）目にし、またカカロやヨーン夫人と並んで三つの空間にも足を踏み入れる。屋階の不気味さと屋根裏の恐怖も交えた人物達の特徴を、彼女は的確に把握しているし、その意味からも第3

幕結末で、ヴァルブルガが赤ん坊の死亡の最初の発見者となることは、決して偶然ではない。ただ、個々の事象や雰囲気を感じ、状況の好転を心底願うばかりの彼女も、その背後に潜んだ、屋根裏に端を発する事実関係を洞察するまでには至らない。彼女はつまり、作品中の人物群にあって唯一先に挙げた v.Wiese の「非合理」との指摘が当たらず、「まとも」な人物なのである。他の主要人物達は、多かれ少なかれ偏見や妄想に取り憑かれ、物事に対する正確な観察力を失っている中、(この点では、パウルさえも、理想の小市民的家族といういささか異常な夢を頑に追い求め過ぎ、状況を的確に判断しきれない) 彼女のみが周囲を見渡し、その奇妙な状況を自らの「まっとうさ」故に理解し得ず、常におどおどし続けることとなる。そして、どうしようもない破局へ向かう作品の流れに彼女が全く無力であること自体、作品全体を最後に覆い尽くす非日常性の存在を浮き彫りにすることだろう。

このヴァルブルガと同様の冷静な観察眼を持つカカロだが、彼の持つ一級の「あやしさ」は、彼女の置かれた世界との根源的な相違を示しており、両者に僅かばかりの接点も見出すことは出来ない。プロットの周辺に出没し、屋根裏の存在をアピールし続けながらもその行動様式の本質は破壊生を帯びているカカロは、むしろブルーノと表裏を成す人物であるといえよう。彼らの行動は、当事者と傍観者という立場上の違いはあるものの、状況を好転させることはなく、事態は益々窮地に陥っていく。そこに個々の意識を越えた、屋根裏に象徴される「闇の世界の意思」を感じ取るのは筆者ばかりではあるまい。屋根裏という空間は、作品の表面には登場しないが、ブルーノ・ピペルカルカ・ヨーン夫人・カカロといった人物達を通じて葛藤を形作り、発展させ、自らの差し金で状況を破綻させることにより、作品の幕を引くのである。

先に、作品の展開の過程として、屋階はプロットの拡散、つまり物語の混乱の度を深める場であり、住居は収束、即ち物語の謎が明かされる場であると述べた。しかし、それ以前に事件発生の場として、屋根裏が存在することを忘れてはならず、そこでの出来事を屋階に、そして屋階での出来事を住居

へと下ろしていくことによって、作品が展開していくのである。いわば「上の空間が下の空間をプロットのにも心理的にも支配している」構図が“Ratten”には認められるといえないだろうか。Sprengel は、この三つの空間を、上から各々フロイトの深層心理学における“Es”, “Ich”, “Über Ich” に比較して分析している。<sup>27)</sup> 彼の考察は、空間の影響関係においても大きな説得力を持つが、特に“Es”としての屋根裏の存在が、作品を人物や大道具小道具やプロットから成り立つひとつの有機体として完成させるに、欠くべからざる意味を持つことが納得されよう。

“Ratten”をプロット面から分析する際には、プロットの中心人物であるヨーン夫人とハッセンロイターが大きくクローズアップされ、とりわけハッセンロイターが「悲喜劇的人物」として解釈の鍵を握るケースが多い。それに対して、作品の空間的特徴に視点を移した場合、屋根裏の存在が屋階に輪をかけて重要となるため、ハッセンロイターそのものはややかすんだ存在となるきらいがある。作品の喜劇的プロットが尻つぼみになるのと同様、彼自身も終幕では中途半端な存在となり、もったいぶってはいるが単なる傍観者として幕切れを迎えるに過ぎない。もっとも、彼は常に周囲の状況を見失い、ピントはずれな言動を行うことによって明確な空間的イメージを拒否し続けている訳で、彼を「大いなる狂言回し」と位置付けることも本論では可能となる。つまるところ、“Ratten”解釈は、ハッセンロイターを論じるか、屋根裏を論じるかで、その手法が少なからず異なってくるといえよう。

## 使用テキスト

Gerhart Hauptmann: Die Ratten, in: Sämtliche Werke in elf Bänden. Centner-Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters. Hrsg. v. Hans-Egon

---

27) Sprengel, S.145.

Haas. Bd.2, Berlin/Frankfurt a.M. 1965, S.731-831.

(本文中の括弧内の数字は使用テキストからの引用頁をあらわす)

## Die Behandlung des Raums in Gerhart Hauptmanns “Ratten”

Masafumi SUZUKI

In den bisherigen Literaturkritiken über die Tragikomödie “Ratten” kam deren Doppelhandlung — um Frau John sich entfaltender Kindeshandel als Tragödie und von Hassenreuter vertretene Liebesaufregung als Komödie — hauptsächlich in Betracht, was zu der Zeit nach den ersten Aufführungen die scharfe Kritik, es mangle dem Werk entscheidend die dramatische Einheit, mit sich brachte. In dieser Arbeit werfen wir auf einen anderen Aspekt des Dramas, oder sogar des literarischen Verfahrens hauptmannscher Werke, “die Behandlung des Raums im Drama” ein bezeichnendes Licht. Der Hintergrund der Handlung wird im 1. und 3. Akt ins Dachgeschoß Hassenreuters, sowie im 2., 4. und 5. Akt in die Wohnung der Frau John verlegt. Diese räumlichen Hintergründe sind strukturell so von Bedeutung, daß sie auf die Handlung selbst einen Einfluß ausüben können. Nämlich im Dachgeschoß erlebt die Handlung den Wendepunkt, indem sie sich vorwiegend in der Wohnung entfaltet und zum Abschluß kommt, weil den beiden Räumen an sich je “das Offene” und “das Geschlossene” verhaftet ist. Man muß dabei auch den Dachboden, der sich völlig außer Sicht den Zuschauern befindet, als nicht weniger wichtig betrachten. Er stellt ein unheimliches, mystisches Bild vom Raum, dar, zu dem Bruno, Piperkarcka und Quaquareo gehören, und der selbst Frau John nicht so fremd ist. Die Kindeshandel-Handlung beginnt, als Piperkarcka dort ein uneheliches Kind gebärt, und sie erreicht ein irreparables ernstes Stadium wegen des Mordes des Mädchens

durch Bruno, und Quaquaro schnüffelt in diesem Fall herum. Dadurch, daß hinter solchen Handlungen der Personen das Bild des Dachbodens steckt, bekommt er das Symbolhafte, das dem Leitmotiv hauptmannscher Literatur, "der mystischen Mutterschaft" ohne weiteres paßt, denn der Dachboden verwaltet wie die Mutterschaft im strikten Sinne "das Werden und Vergehen" im Werk. Man könnte deshalb sagen, daß er die beiden anderen Räume sowohl von der Seite der Handlung, als auch von der Mentalität der Personen, von hinten beherrscht.