

# 「幻想小説」から「幻想オペラ」へ

—〈ファンタスティック〉をめぐる—

## 長野 順子

静寂を破って、鮮烈な和音のスタッカートが鳴り響く。オペラ《ホフマン物語 (*Les Contes d'Hoffmann*)》の始まりである。きびきびとした快活な音の運びは、反面、どこか空虚で乾いた笑いのようにも聞こえる。簡潔な序曲は、これから始まる心躍らせる物語へと聴く者を身構えさせる。

「幻想オペラ (*Opéra fantastique*)」と銘打たれたこの全5幕のオペラは、19世紀のパリで「オペレッタの王」と呼ばれた作曲家ジャック・オッフエンバック (*Jacques Offenbach*, 1819-80) が、生涯の最後に手がけた唯一の本格的なオペラ作品である。かつてオペラ座で繁栄を誇ったグランド・オペラや、より親しみやすいオペラ・コミックの形式を踏襲しつつ、その「幻想」的な内容は、怪奇且つシニカルな笑いを含む奇抜なものであった。音楽的にも、伝統的なオペラへの諷刺やパロディに満ちた、むしろ「反」オペラ或いは「メタ」オペラともいえるようなものである。作曲家が亡くなって4か月後の1881年2月、オペラ・コミック座での初演は成功し、同年12月にはドイツ語版がウィーンで初演された。

パリではすでに1851年、ドイツのロマン主義作家E.T.A. ホフマンの「幻想小説 (*contes fantastiques*)」をもとに、それらの主人公をすべて作家自身に置き換えた戯曲版『ホフマン物語 (*Les Contes d'Hoffmann*)』がオデオン座で上演されていた。約30年後、オペレッタ作曲家として成功していたオッフエンバックは、これをオペラ向けに改作するよう台本作家バルビエに頼み、その音楽化に渾身の力を注いだのである。作品全体は、プロローグとエピローグの酒場の場面に挟まれて、詩人「ホフマン」の過去の三つの恋が回想されるという「枠構造」の形式をとっている。それぞれ一話完結の幕を寄せ集めたパッチ

ワークとも見えるが、各幕の主人公を一貫させることで、全体が一続きのストーリーへと織りなされている。「ホフマン」の恋は決まって挫折し、そこでは現実世界と幻想世界が奇妙な形で混じり合う。従来のオペラのような神話物語や王家の争いや壮大な恋愛悲劇とは違って、どこにでもありそうなドイツの地下酒場が、自動人形の実験室、音楽家の居間、ヴェネチアの娼婦の館といった物語空間へと移行し、それらがいつの間にか不気味な異世界に変わるのである〔図1〕。その夢と幻滅の交錯、そこに潜む強烈な皮肉が、生き生きとした音楽の奔流



図1 J. オッフエンバックのオペラ《ホフマン物語》ポスター 1881

から浮かびあがる。その都度異なる姿をとって主人公の恋の行く手を阻む敵役は、「悪魔 (diable, démon)」と呼ばれながらも不思議な魅力を放っている。それは実は、主人公に絶えず付き纏う「影」あるいは「闇」の存在として、彼自身の幾重もの「分身」であるのかもしれない。

本稿はこのオペラ作品の魅力を明らかにする一つの手がかりとして、〈ファンタスティック=幻想〔的〕 (fantastique)〉という語に注目する。この語をめぐって1830年代以降のパリに広まった文学的潮流が、約半世紀後、「幻想オペラ」という形で思いがけない姿に変貌することになる。渦巻く潮流のそれぞれの局面には、ドイツとフランスという二つの文化の「編み合わせ」の多様な相貌が見いだされることになるだろう。

## フランスの〈ホフマネスク〉

「ホフマンはフランスではよく知られている、ドイツよりも知られているくらいだ。彼の小説 (物語 contes) は皆に読まれている。門番女も貴婦人も、芸術家も食料品屋も、彼の小説が気に入っている」。これは、若き文学者にして評論家ゴーチェによる1836年のエッセイの最初の文章である。ドイツのロマン主義作家E.T.A.ホフマンが亡くなったのは1822年、母国ではその流行作家としての名声はすぐに忘れられてしまったが、隣国のフランスでは1830年代に入ってからその小説のフランス語訳が重ねて出版され、〈ホフマネスク (Hoffmanesque)〉と呼ばれる一種のブームが起こった。それは、19世紀のフランスに「幻想文学 (littérature fantastique)」という一つのジャンルが生まれる大きなきっかけを作ったのである。

作曲家モーツァルトへの崇敬のゆえに「アマデウス」という名を自らにつけたエルンスト・テオドール・アマデウス・ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) は、ドイツ・ロマン主義文学のなかでもとりわけ怪奇小説や幻想小説の作家として知られている<sup>(1)</sup>。だがこの作家は、他にもいくつもの顔をもっていた。その一つは有能な司法官の顔、もう一つは音楽家としての顔である。19世紀初めにヨーロッパ中を震

撼させたナポレオン戦争によって、ホフマンの人生航路は何度かの方向転換を余儀なくされた。プロイセン東部〔現在のポーランド〕で判事補から出発してワルシャワで安定した公務員の仕事をしていた彼は、1806年のナポレオン軍侵攻によって職を失った。それまでアマチュアとして音楽活動に精力を捧げてきたことから、その後しばらく、バイエルンの小さな町バンベルクの劇場付き指揮者兼作曲家として糊口をしのぐことになったのである。主に同時代の作曲家ベートーヴェン、グルック、スポンティーニらの作品を演奏し、自分でも宗教曲や器楽曲、舞台作品を創作するかたわら、雑誌に音楽評論や軽い読み物なども執筆しはじめた。得意の挿絵やカリカチュアを描くこともあった。1810年に『一般音楽新聞 (Allgemeine musikalische Zeitung)』に寄稿したベートーヴェンの交響曲5番についてのやや長い評論は、音楽におけるロマン主義の高らかな宣言——もっともロマン的な芸術は音楽であり、なかならず器楽であるという主張——を掲げることになる。のちに、この文章を組み入れて「クライスレリアーナ (Kreisleriana)」というタイトルのもとにまとめた音楽論集は、後世 (シューマンやヴァーグナー) にまで影響を及ぼした<sup>(2)</sup>。これは「楽長ヨハネス・クライスラー」の気まぐれな音楽譚という形をとった2部からなる短編群で、ぐる



図2 E.T.A.ホフマン画 「ヨハネス・クライスラー」

ぐると「円=クライス (Kreis)」を描いてきりぎり舞いするような狂熱的な音楽家「クライスラー」は、どこか作家の分身のようでもある〔図2〕。この架空の人物は、晩年の小説『牡猫ムルの人生観』(1820)でも主人公ムルと並んで重要な役割を果たしている。バンベルク時代に『一般音楽新聞』に掲載されたものには、18世紀の作曲家グルックの亡霊との遭遇を語った「騎士グルック」(1809)や、モーツァルトのオペラ《ドン・ジョヴァンニ》上演を題材にとった「ドン・ファン」(1812)などの音楽小説もあり、「クライスレリアーナ」とともに『カロ風幻想作品集』全4巻中の第1巻を形成することになる〔図3〕。戦争が終結した1814年にベルリンで公職に戻って2年後に大審院判事となった頃には、すでにこれらの作品やゴシック小説『悪魔の霊液 (*Die Elixiere des Teufels*)』の作家として、E.T.A. ホフマンの名前は知られていた。流行作家となっても、音楽はつねに彼にとっての熱い関心事であり続けたが、1816年に念願のベルリン国民劇場でオペラ作品《ウンディーネ》が初演されて評判になったのを最後に、文筆活動に力を入れるようになる。判事としての仕事のかたわら、『夜想作品集』や『ゼラーピオン同人集』などを発表、1822年に46歳で脊椎の病によりこの世を去る。

ロマン主義作家の一人として、『くろみ割り人形とねずみの王様』などのメルヘンを書く一方で、ゴシック・ロマンスとの親近性をもつ独自のスタイルで人気を博したE.T.A. ホフマンは、没後、ドイツでは比較的早く忘れ去られ、文学の主流と見なされることはなかった。とくに、「病的」なロマン主義を批判する古典主義作家ゲーテ (Wolfgang von Goethe, 1749-1832) は、この作家を嫌悪していた。そのゲーテとも親交のあったイギリスの評論家カーライル (Thomas Carlyle, 1795-1881) は、1827年にホフマンの小説『黄金の壺』を英訳した折、解説で彼の小説群を「阿片中毒患者の夢に似たもの」と見なしている<sup>(3)</sup>。また同年、イギリス国外でもよく読まれていたスコットランド出身の歴史小説家スコット (Sir Walter Scott, 1771-1832) は、「小説〔創作文学〕における超自然的なもの——とりわけエルンスト・テオドール・ヴィルヘルム・ホフマン〔これが本名だった〕の作品について (On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of E.T.W. Hoffmann)」と題さ

れたホフマン論を書いた。この論考はドイツでもゲーテによって紹介され、フランスでも「小説における驚異について (*Du Merveilleux dans le roman*)」という題で翻訳されて、1829年4月に『パリ評論 (*Revue de Paris*)』誌に掲載された。スコットは、歴史的事実に基づく真の「驚異」と対置させる形で、E.T.A. ホフマンの小説「砂男」などを紹介しながら、「幻想的 (*fantastique*)」と呼ばれる新しい文学様式を批判している。そこでは「想像力が、規則もなく気まぐれに、奇妙この上ないばかりげた場面 (*scènes les plus bizarres et les plus burlesques*) の組合せに身を委ねている」、というのである<sup>(4)</sup>。

雄大な歴史小説で名を成したスコットその人も、18世紀末から一世を風靡していたゴシック小説の影響を強く受けていたが、当時のイギリスでは、メアリー・シェリー (Mary Shelley, 1797-1851) が1818年に発表した『フランケンシュタイン——あるいは現代のプロメテウス (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*)』を最後に、人々のゴシック熱がほぼ収まっていた頃であった。ちなみに、E.T.A. ホフマンの『悪魔の霊液』のモデルとされるルイス (Mathew Gregory Lewis, 1775-1818) の『マンク〔修道僧〕 (*The Monk*)』は、1796年に出版された翌年にドイツ語に訳されていた。また、アン・ラドクリフ



図3 E.T.A.ホフマン 『カロ風幻想作品集』の表紙絵

(Ann Radcliffe, 1764-1823)の『ユードルフォ城の秘密 (The Mysteries of Udolpho)』(1794)をはじめとする数冊の恐怖小説もすでにドイツで紹介されていた。

さて、フランスでは1829年に入って『パリ評論』誌などを中心に、E.T.A. ホフマンの文学は短編の翻訳や紹介記事などで広く知られるようになってきた。そして同年の12月に、スコットによるホフマン論の一部を序文に用いて、フランス語での最初のホフマン作品集が出版されたのである<sup>(5)</sup>。翻訳者は、ユダヤ系ドイツ人の評論家でパリ在住のロエーヴ＝ヴェマール (François Loève-Veimars, 1801-54)。彼にこの翻訳の仕事を勧めたのは、E.T.A. ホフマンの没後ベルリンからパリに移住していた医師コレフ (David Ferdinand Koreff, 1783-1851)で、この人物は作家の長年の友人であり文学仲間でもあった<sup>(6)</sup>。そのフランス語訳は忠実な翻訳とはいいがたく、全集版も完成はしなかったが、この企画を総称して『幻想小説集 (Contes fantastiques)』というタイトルが用いられた。そのなかには、有名な「砂男 (L'homme au sable)」をはじめとして代表的な作品がほとんど含まれていた。そしてそれ以後、E.T.A. ホフマンの文学作品は19世紀のうちに何度もフランス語に翻訳し直され、全集も数回編まれることになった。その「常軌を逸した幻想の産物」は人気を博し、たちまちホフマン・ブームが起こってきた。それとともに巷には、酔っ払いの狂った奇人作家としての「ホフマン」像が広まっていく。ベルリンの街角の地下酒場で毎夜、ワインの酔いやパイプの煙のなかに幻影や亡霊を呼び起こし、興に任せて書く作家、という典型的なイメージである。「幻想的 (fantastique)」という語が、特別な響きをもち始めた。この語は、E.T.A. ホフマンの小説の流行とともに、フランスでもよく使われるようになったのである。

## 「コント・ファンタスティック」

フランスではすでに、1828年8月2日付けの『グローブ (Le Globe)』紙 (哲学・文学論を中心とした週2、3回発行の新聞)で、E.T.A. ホフマンの作品が「想像力の文学 (littérature de

imagination)」として紹介されていた。執筆者のアンペール (Jean-Jacques Ampère, 1800-64)は、次のように述べている。

成熟したわれわれの時代において、長い間忘れられていた原初の時代の印象を呼び覚ますもの、民間の迷信の蔑視されていた幻影を凍りつけたわれわれの想像力のうちに蘇らせ、それらの存在によってわれわれの想像力をかき乱すもの、それは[使い古されたありきたりの恐怖とは]別の何かなのだ。……私の考えによれば、ホフマンにおいてわれわれの魂を真にとらえるもの、この作家に固有のものとは、一種の驚異の使用、私が〈自然的驚異 (le merveilleux naturel)〉と呼ぶところのもの使用である<sup>(7)</sup>。

このように、「驚異」は「幻想的なもの」と分かちがたいものと見られていた。ここで「自然的驚異」と言われているものは、幻想文学の研究者シュネデールによれば「内的な幻想」を指すものである<sup>(8)</sup>。それに対置させられるであろう「超自然的な (surnaturel)」出来事や、現実には起こりえないことが起こるまったくの架空の世界とは違うということである。

何よりも、E.T.A. ホフマンの名を知らしめた最初の作品の原題『カロ風幻想作品集 (Fantasiestücke in Callot's Manier)』が、この記事で *Les Contes fantastiques à la manière de Callot* として紹介されていることは重要である。そしてその翌年1829年末に刊行されはじめたロエーヴ＝ヴェマール訳による20巻の全集の企画は、『E.T.A. ホフマン幻想小説集 (Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann)』と名づけられた<sup>(9)</sup>。「幻想小説 (物語)」という呼び名が、この作家の作品全般に適用されたのである。翌1830年には別の出版社からトゥスネル (Théodore Toussenet, 1806-85)の訳で12巻の全集が刊行され、1836年にはエグモン (Henry Egmont, 1810-63)の訳による26編4巻の「新訳」全集が出たが、このときも同じく『E.T.A. ホフマン幻想小説集』というタイトルが付けられた。その後さらに、個々の作品の組合せや順序は変えられながら、「改訳」や「子供向け」などと銘打った翻訳出版が繰り返されることになる。こうしたなかで「幻想小説」は、E.T.A. ホフマン

文学の代名詞にもなったのである〔図4〕。フランス文学界における一つのジャンルを形成することになった「幻想(的)」という語の定着は、このようにして始まったといえる。

それでは「幻想」「幻想的」とは、一体どのような意味を内包する語なのだろうか。

まず、ドイツ語の「ファンタジー (Fantasie, Phantasie)」は、現実にはない表象を心に思い描く能力、またその産物、つまり空想力及び空想を意味し、さらに病理的な意味での夢想・幻覚を指す場合もある。またバロック期以降は、音楽上の「幻想曲」——形式から自由な即興風の楽曲として——としても定着している(小学館独和大辞典、*Duden* 他)。

それに対応するフランス語の「ファンタジー (fantaisie)」も、古くから使われていた語であり、古典フランス語では想像力を指し、19世紀までその意味が支配的であった。ドイツ語と同じく①空想力、想像力やそれらの所産、②気まぐれやとんでもないこと、気違いじみたこと、を指すとともに③面白味や奇抜さも含みつつ、一方で④自由な形式の幻想的な芸術作品(文学や絵画)、とくに形式にとらわれず楽想のおもむくままに作曲した「幻想曲」を意味する点でドイツ語の「ファンタ

ジー」と通じるだろう。類義語としては *imagination*, *chimère*, *illusion*, *rêverie*, *folle* など挙げられる(ロベール仏和辞典、*Dictionnaire le petit Robert* 他)。

これらの語源は、ギリシア語の「パンタシアー (Phantasiā)」という「現出」「外観」を意味する語であり、それは「パンタゾマイ (phantazomai)」つまり「現われる」「何かの形をとる」という動詞から来ており、それはさらに「パイノー (phainō)」つまり「現わす」「輝かす」あるいは「見える」「～と思われる」という動詞にまで遡ることができる。そして後期ラテン語ではこの名詞はすでに「空想」や「想念」の意味をもっていた。関連する語として「パンタスマ (phantasma)」つまり「見せかけ」「幻影」という語もある。このように「現われ出る」「輝き出る」というニュアンスは、幻想文学の一つの揺籃であったゴシック文学のもつ暗さや怪奇と矛盾するようだが、たとえ真なる実在ではなく心のなかの像であってもありありと眼前に姿を現わすものの魅惑という含意はかすかに残っているように思われる(*Dictionnaire grec-français* d'Anatole Bailly 他)。

では、フランス語の「ファンタスティック (fantastique)」という形容詞(あるいは形容詞の名詞化)はどうかであろうか。『ロベール辞典』他によれば、次のような意味が挙げられる。①空想上の、想像による、架空の、幻想的な(類義語は *fabuleux*, *imaginaire*, *irréel*, *mythique*, *surnaturel*)、②並外れた、型破りな(類義語は *bizarre*, *extraordinaire*)、③途方もない、信じられないほどの(類義語は *fabuleux*, *énorme*, *étonnant*, *extravagant*, *formidable*, *incroyable*)、④〔名詞化された語として〕幻想的なもの、芸術ジャンルとしての幻想、怪奇。その語源としてのギリシア語の「パンタスティコス (phantastikos)」つまり「何かの現われを生み出す」という形容詞もやはり「パンタシアー」から来ている。また現在では、③の意味から日常会話で「すばらしい (admirable)」という賞賛の言葉として用いられることも多い。対義語としては、「現実的 (réel)」「真の (vrai)」「平板な (banal)」「平凡な (ordinaire)」の他に、「自然主義的 (naturaliste)」「リアリスムの (réaliste)」というジャンルに関するものもある。ここからも、これが広い意味でのロマン主義に関わる語だということが明らかである。



図4 『ホフマンの幻想小説集』フランス語訳新版1877

ドイツ語とフランス語の名詞にどのようなニュアンスの違いがあるかはたしかではないが、いずれの場合にも単なる「空想力」だけではなく、それとともに現実〔常態〕を離れた面白さという含意が見られる。しかし形容詞ではさらに、ニュートラルな「空想上の」「想像による」という意味だけでなく、何か「風変わりな」「奇怪な」「不可思議な」感じが加わり、主体の心的状態のある種の常軌を逸したあり方がより表われているといえよう。おそらくそうした意味を含んで、例えば作曲家ベルリオーズ (Hector Berlioz, 1803-69) は、その《幻想交響曲 (Symphonie fantastique)》に「ある芸術家の生涯のエピソード」という副題を付したのだと思われる。1830年12月にパリ音楽院で初演されたこの曲は、初期ロマン派音楽を代表する画期的な作品となった。5つの楽章はそれぞれ短いプログラムを伴い、曲の後半では主人公の阿片による幻影のなかでの「断頭台への行進」や魔女たちの「サバトの夜の夢」を表わすグロテスクな音楽が展開される。既存の枠に収まり切れないこの「交響曲」を「幻想的」と名づけたのは、時代の子ベルリオーズが文学の潮流にも鋭敏であったゆえである<sup>(10)</sup>。

「幻想的 (fantastique)」という語は、したがって、この時期に特有の歴史的・文化的な意味を担っている語として捉えなければならない。つまり、とくにホフマン文学に端を発してこの語が広く用いられはじめたことを考えるならば、そこに込められた意味は「驚嘆すべき (merveilleux)」や「怪奇な (macabre)」とも境を接しながら、独自の意味群を形づくっていると考えなければならないのである。スタインメッツは『幻想文学 (La littérature fantastique)』のなかで、形容詞としてのこの語の最も古い用法の一例は、中世フランス語で「憑かれた (possédé)」の意味を指し、「悪魔的 (démoniacle)」とも近い語であったことに注目する。そして19世紀の複数の辞書での定義を確認しつつ、次のように結論づける。

語彙資料が記録しているのはまず想像力、あるいはむしろ想像力の行き過ぎに関わる精神の在り方なのだ。fantastiqueは論理に対立する。そういう意味では、また理性との対比を考えると、fantastiqueは空想、イリュージョン、さ

らに狂気の側に数えられると言えよう。語源は目に見える現象、視覚のイリュージョンに注意を引きつける。fantastiqueにおいては、何ものかが現われるのだ。亡霊にしてもファンタズムにしても等しく現実の侵犯を伴っており、現実とはすべて狂った想像力、混乱した精神から生じたものにすぎないかもしれないという思想を公然と主張している<sup>(11)</sup>。

そして、これらの辞書類がひとしくE.T.A. ホフマンを参照していることも強調している。

## フランス幻想文学とE.T.A. ホフマン

『パリ評論 (Revue de Paris)』誌は、フランスのロマン主義文学運動を引き起こすきっかけともなった文芸誌であり、ユゴーやデュマとともに1829年の創刊に携わったノディエ (Charles Nodier, 1780-1844) は、翌1830年11月号に「文学における幻想的なものについて (Du Fantastique en Littérature)」と題された一種の宣言文を発表している。1830年の7月革命以降、産業革命が進んで出版業界でも雑誌・新聞の発行や廉価な本の出版が増えて、文学者たちは市民の読者層に支えられて生計を立てることができるようになり始めていた。政治的に不安定な社会情勢のなかで、ノディエは「われわれの到達した頹廢の時代、もしくは過渡期の時代の唯一の主要な文学」として、新しい文学の傾向を位置づけようとする。

人間の精神が実世界のぞっとするような現実のすべてにじかに触れたとき、もしも生き生きと光り輝く空想 (chimère) を楽しむことがないとすれば、この覚醒の時代はこの上なく激しい絶望にさいなまれるであろう……。したがって、ロマン主義的なものや幻想的なものを激しく非難攻撃するようなことをしてはならない。このいわゆる革新は、極端な時期にさし迫った諸国民の政治生命の避けがたい表現であり、もしもこの革新がなければ、今日、人類の精神的・知的本能のなかで一体何が残るのか、私にはほとんど理解できない<sup>(12)</sup>。

ノディエにとっても、「驚異」と「幻想」の間の境界は必ずしも明確ではなかった。とりわけ、ドイツのように本質的に「詩的幻想」にふさわしいものの豊かな国、そしてその国民を特徴づけている「あの瞑想的で、感じやすく独創的な個性」への憧れが、彼には強くあった。これまで「理性」と「合理主義」の国とされてきたフランス、それがいまや絶え間ない政局の変転に翻弄され、文化的頹廢の時期に直面している。だからこそ、「独創性と感受性と優美さに満ちあふれた、「われわれの幼年期の瑞々しく輝かしい夢想 (les fraîches et brillantes illusions de notre berceau)」<sup>(13)</sup>への想いが、独自の様相を呈しながら湧き上がってきたといえるだろう。

E.T.A.ホフマンの「幻想小説」はロエーヴ=ヴェマールによるフランス語訳以降、数種類の翻訳が次々に現われ、19世紀フランスの主な文学者たちは競うように吸収していった。まさにここから、フランスにおける「幻想文学 (Littérature fantastique)」の伝統が形成されることになったのである。ホフマン文学の影響が強く見られる作家として、例えばバルザック、ジョルジュ・サンド、デュマ、ネルヴァル、ゴーチエ、そしてボードレールらの名が挙げられる。まずバルザック (Honoré de Balzac, 1799-1850) は、『パリ評論』の1830年10月号に発表した『不老長寿の霊薬 (Élixir de longue vie)』(1830)の序で、その主題をE.T.A.ホフマンから借りたことを明言している<sup>(14)</sup>。これはのちに彼の文学的集成『人間喜劇 (La Comédie humaine)』に収められることになる。同じく『人間喜劇』の「哲学的」研究に組み入れられる小説『ガンバラ (Gambara)』(1837)では、主人公はどこか「楽長クライスラー」を思わせるような狂気に満ちた天才を示す人物、パリにやってきたクレモナ生れの不幸な音楽家である。作品中、マイヤベアーのオペラ《悪魔のロベール (Robert le diable)》の初演に主人公が連れていかれた直後、この作品についての狂熱的な語りと演奏を披歴する場面がある。そこでは、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》終幕の地獄からの合唱も、引き合いに出されている<sup>(15)</sup>。作曲家マイヤベアー (Giacomo Meyerbeer, 1791-1864) は、イタリアでオペラの修業をしたのちパリで成功したユダヤ系のドイツ人であり、実際に1831年11月にオペラ座で初演された《悪魔のロベール

ル》は、その後の「グランド・オペラ」の流行をもたらすことになった。中世フランスの悪魔伝説にもとづくこのオペラは、大胆な管弦楽法と印象深いメロディ、合唱の明確な役割、「尼僧の亡霊の踊り」を含む斬新なバレエ場面、そして効果的な照明と舞台背景によって、一大センセーションを引き起こしたのである。2か月前にパリに到着したばかりのショパン、数年前からパリに居を定めていたリスト、そして2年後の1833年にケルンからパリに出てきたオッフエンバック、この三人の作曲家たちはそれぞれに、このオペラのなかのモチーフを用いた器楽曲を作った<sup>(16)</sup>。今はほとんど忘れられたこのオペラ作品は、19世紀の間に何度も再演されている〔図5-1, 2〕。

バルザックと何通もの書簡を交わし、のちにマイヤベアーへの公開書簡を書くことになる男装の若き作家ジョルジュ・サンド (George Sand, 1804-76) も、彼のオペラに熱狂した一人であった。1836年春にこの作曲家によるもう一つの傑作《ユグノー教徒 (Les Huguenots)》を観た彼女は、雑誌寄稿をまとめ



図5-1 マイヤベアー《悪魔のロベール》  
第三幕「尼僧の亡霊のバレエ」の場面 リトグラフ c1850



図5-2 同場面の舞台 ドガ (Edgar Degas, 1834-1917) 画 1876

た公開書簡形式のエッセイ集『ある旅人の手紙 (*Les Lettres d'un voyageur*)』(1837)の第11信で、その音楽と台本について詳しい感想を述べている。もちろんサンドもまた、E.T.A. ホフマン文学の賛美者であったことでは人後に落ちない。公開書簡集の別の箇所では、彼女はこのドイツ人作家への熱い想いを次のように吐露している。「ホフマン! 辛辣で魅力的、皮肉屋で優しい、あらゆるミューズの寵児、小説家、画家、音楽家、植物学者、昆虫学者、機械技師、科学者、そして少しだけ魔術師 (quelque peu sorcier)!」、と。実際は、この人物はまずは「法律家」であり、プロイセンの国家公務員でもあったのだが<sup>(17)</sup>。

一方、彼女の少し年上の親しい友人であったデュマ (Alexandre Dumas, 1802-70)、『三銃士』や『モンテ・クリスト伯』などの心躍る歴史小説や戯曲で大きな成功を収めたパリの人気作家も、早くからE.T.A. ホフマンに傾倒していた。彼は、自らの幻想小説集『千一幽霊譚 (*Les mille et un fantômes*)』(1849)に収録した中編小説「ピロードの首飾りの女 (*La femme au collier de velours*)」の主人公として、「ホフマン」を登場させている。若き音楽家「ホフマン」はあるオーケストラ指揮者に弟子入りしてその娘アントニアと婚約するが、彼女を残して革命下のパリへと旅立ち、奇妙な事件と遭遇して婚約者との約束を破ってしまう<sup>(18)</sup>。主人公のパリ旅行も含めて全くのフィクションであって、この物語全体が「作家ノディエ」によって語られる、話中話の形をとっている。ヒントを得たのは、E.T.A. ホフマン作『ゼラーピオン同人集 (*Die Serapionsbrüder*)』(1819)第1巻の「クレスペル顧問官 (*Rat Krespel*)」であり、この薄幸の乙女アントニエの物語は、E.T.A. ホフマンの幻想小説のなかでもフランスではとくに人気があった。そして、作家自身を物語の主人公にするこのデュマの試みは、1851年の戯曲『ホフマン物語』に先んじていたのである。

他方、ネルヴァル (Gérard de Nerval, 1808-55) はすでに1827年、19歳にしてゲーテの『ファウスト (*Faust*)』第1部のフランス語訳を試み、原作者のゲーテに賞賛されている。作曲家ベリリオーズはその物語に感激して、1828-9年頃『ファウストからの8つの場面』を作曲し、ゲーテに送ったが、こちらは無

視されてしまった。約20年経って、作曲者が再び同じ素材をコンサート用オペラに仕上げたものが、4部からなる「劇的物語 (*Légende dramatique*)」《ファウストの劫罰 (*La Damnation de Faust*)》である。リストに献呈されたこの作品は、1846年12月オペラ・コミック座での初演においては不成功であったが、19世紀末に復活を遂げた。その最終場面、メフィストフェレスがファウストを連れて悪魔の巣窟へ向かう「地獄への騎行」は、グロテスクな音響とリズムによって、《幻想交響曲》後半部をも凌ぐような鬼気迫るものである。さてネルヴァルの方はたとえば、1830年にE.T.A. ホフマンの「大晦日の夜の冒険」の冒頭2章の翻訳を試みている<sup>(19)</sup>。(『カロ風幻想作品集』に収められているこの鏡像喪失の物語は、のちに戯曲『ホフマン物語』の3番目の逸話として採用されることになる。)その後もネルヴァルは、フランス語版ホフマン全集の企画を手伝い、またハイネの詩の翻訳をはじめとしてドイツ・ロマン主義文学を紹介する役割を果たした。遺作となった彼自身の幻想小説『オーレリアあるいは夢と生 (*Aurélia ou le rêve et la vie*)』のヒロインの名前「オーレリア」は、『悪魔の霊液』から採られたものである。現実と非現実の境界に生きて自ら狂気に至ったネルヴァルは、1855年に縊死した。彼の葬儀を仕切った一人は、親友のゴーチェであった。

象徴派の先駆者となった詩人ボードレール (Charles-Pierre Baudelaire, 1821-72) もまた、若い頃からE.T.A. ホフマンの文学に傾倒していた。初期の美術批評『1846年サロン評 (*Salon de 1846*)』のなかで、彼は、「クライスレリアーナ」第I集第5章「きわめてとりとめのない想念」から次のような文章を引用している。

私は、単に夢の中とか、やがて眠りにおちこむ前の軽い混迷状態の中だけでなく、目ざめて音楽を聴いている時にも、色彩と音と香りとの間に、ある類似と内的な融合を見いだすのである。すべてこれらのものが一つの同じ光線によって生みだされ、それらが相集まってすばらしい合奏を生み出すべきものであるように私には思われる。……<sup>(20)</sup>



この引用文が、のちにゴーチェに捧げられた詩集『悪の華』（初版1857、第2版1861）のなかの「万物照応（Correspondance）」の詩につながり、それが象徴派の奥義にもなったことはよく知られている。

7月革命期末期の1845-6年、上に挙げられた（ボードレール以外の）ほとんどの作家が寄稿した挿絵本『パリの悪魔（Le Diable à Paris）』が、分冊方式で刊行されている。30名以上の執筆者が分担するオムニバス式の冊子で、挿絵画家も複数参加していたが、その中心となったのは人気の風俗・諷刺画家グランヴィル（J.J.Granville, 1803-47）とガヴァルニ（Paul Gavarnie, 1804-66）であった<sup>(21)</sup>。大衆向けの絵入り新聞や雑誌はいまや時代の流行になっていたが、ここには、その特徴がよく表われている。とくに、当世パリ事情を様々な人生の断片——それぞれの階層に典型的な身ぶりや表情——とともに描いてみせるのに、サタンによって人間界に送り込まれた悪魔の実務的な報告という形を採っているところは、いかにもフランス的な趣向といえよう〔図6〕。現実界と「幻想」界との、いささか通俗的なもう一つの交わり方でもある。



図6 『パリの悪魔』第1巻の扉絵 グランヴィル画 1845

## 「ホフマンによる／についての物語」

ここでもう一度、最初の引用文「ホフマンはフランスではよく知られている、ドイツよりも知られているくらいだ。……」に戻ろう。ゴーチェ（Théophile Gautier, 1811-72）のこのエッセイは、前年にバルザックが創刊した文芸雑誌『クロニック・ド・パリ（Chronique de Paris）』誌の1836年8月号に掲載されたものであった。エッセイのタイトルは、「ホフマンの物語（Les Contes d'Hoffmann）」である。もちろんこれは、フランスで多くの人々に読まれはじめた作家E.T.A.ホフマン「による」文学作品としての「物語〔小説〕」のことを指している。が、同時にこのタイトルは、作家ホフマン「についての」物語と取れなくもない。詩人で作家のゴーチェがそれを、暗黙のうちに含意していたのかもしれない。そしてその後、1851年3月にオデオン座で上演されたバルビエとカレの共作による戯曲のタイトルにこの同じ『ホフマン物語』が用いられたときには、明らかに後者つまり「ホフマンについての物語」を意味していたと考えられる。全5幕のこの戯曲のストーリーの大半はたしかにE.T.A.ホフマンの作品から採られたものであるが、そこでの主人公は一貫して、詩人「ホフマン」に置き換えられているからである。現存した作家E.T.A.ホフマンと、戯曲のなかの主人公「ホフマン」、そこには共通点はない、というよりむしろ、ねじれた関係がある。この作家の創作した物語群のなかの虚構の人物像——例えば『砂男』の「ナタナエル」や、『クレスベル顧問官』のヒロインの恋人——は、二人の台本作家バルビエとカレの自由裁量によって作り変えられて、それに詩人「ホフマン」という役柄が与えられているのである。

自身の最も初期の小説『オニユフリウス（Onuphrius）』（1832）に「あるホフマン賛美者の幻想的いらだち（ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann）」という副題を添えていたゴーチェは、生涯に数編のホフマン論を書いている。そのなかでもっとも早い、1836年のエッセイにおいて、彼は、フランスにおけるホフマン像のステレオタイプ化を機知に富む仕方では指摘している。巷に流布しているセンセーショナルな虚像ともいえるものに対して、この作家の小説は皆が考

えるようにパイプの煙のなかでアルコールに浸りながら書き殴られるようなものでは決してない、とゴーチェは反論する。それどころかこの作家の文章には何よりも、「自然についての生き生きとした真の感覚 (le sentiment vif et vrai de la nature)」がはっきりと現れている、と彼はいう。

ホフマンは実際、事物の相貌 (la physiognomie des choses) を捉えることに巧みで、ありそうもない虚構にリアリティの様相を与えることに巧みな作家の一人である。彼は画家、詩人、音楽家として、音・色彩・感情という三つの面からすべてをつかむ。賛嘆すべき正確さで、外観をきっちりと表現する。その筆致は、生き生きとして熱がこもっている<sup>(22)</sup>。

E.T.A. ホフマンの作家としての処理法の論理性や観察の鋭さこそが、幻想的なものの生き生きとした現実感を生み出すのだという、まさにこのような意味での〈ホフマネスク〉こそが、フランス幻想文学の豊かな潮流を生み出す原動力となったのである。その精神はさらに、ボードレールらの象徴主義文学にも及んでいる。しかし同時にまた、単なる「ホフマン」流の模倣、亜流の大衆小説が1830年以降に多く拡散していったのもたしかである。そして、むしろ一般の人々の間でのホフマン文学の普及を背景に、1851年になって作家自身を主人公にした戯曲『ホフマン物語』が生まれたといえよう。また1870年には、「砂男」をユーモラスに改変したパレエ《コッペリア (Coppélia)》がオペラ座で上演され、「人形」の踊りの場面が評判を呼んだ。そのような一連の流れをも含んだ〈ホフマネスク〉を、1881年のオペラ《ホフマン物語》は、奇妙でグロテスクで美しい音楽として、自らがユダヤ系のドイツ人であったオッフエンバックによって伝えているのである。

そこでは主人公「ホフマン」の過去の三人の恋人が一人の女性の中に融合しているのと同じように、そこに絡むことになる三人の敵役は、同一の仇敵である「悪魔」の三様の化身として捉えることができる。最初の恋人である自動人形オランピアの目玉を作り、最後には人形を破壊してしまう「コッペリウス (Coppélius)」。第二の恋人アントニアの病に怪しげな処

方を施して死に至らしめる「ミラクル博士 (Doctor Miracle)」。第三の恋人ジュリエッタを操って主人公の鏡像を手に入れる詐欺師「ダペルトット (Dapertutto)」。彼らが同じ一つの存在であることは、毎回その登場を予告する特徴的な音型によって暗示される。この音型パターンは、悪魔が違う姿で出現するたびに少しずつ和音の色合いを——ときにやや滑稽に、ときに恐ろしげに——変化させながら、物語全体を統一する役割も担っている。見方によれば、この変幻自在な悪魔の存在は、意志薄弱な主人公「ホフマン」を背後から執拗に脅かすもう一人の自己 (彼自身の破壊衝動的な裏面=分身) と捉えることができるかもしれない。いずれにせよ、オペラの中のこの「不気味」な要素こそ、E.T.A. ホフマンの文学に特有のゴシック的怪奇性と諧謔を備えた「幻想性」に迫るものだといえよう。

ところで、このオペラで独特の存在感を放つ「悪魔」像とその音楽表現は、他方で、19世初頭からのフランス・オペラの流れにもその淵源を辿ることができる。その一つの重要な源泉としては、グランド・オペラの隆盛を導いた作曲家マイヤベーアの《悪魔のロベール》が挙げられる。中世フランスに遡る「悪魔」伝説——人間の母との混血児ロベールとその父・悪魔、そして地獄の悪霊——を蘇らせる大胆な音楽的造形は、新しいロマン派時代を予告するものであった。その「悪魔」像はさらに、ベルリオーズの《ファウストの劫罰》(1846)やグノーの《ファウスト》(1859)で主人公と地獄の契約を交わす「メフィストフェレス (Mephistopheles)」のイメージにも継承されている。ただし、ドイツ生まれの生真面目な悪魔と違って、フランスでは悪魔もどこかスマートで洒落な雰囲気をもつ、と文学者ゴーチェがフランスのホフマン文学受容に関連して述べたことは、これらのオペラ群のなかのいわばフランス化された「悪魔」像についてもいえるだろう。

[ドイツの] 悪魔は自分よりもはるかに悪魔的な人々をバリに見だし、田舎者のように騙されてしまうだろう。彼はトランプ遊びで金を巻き上げられ、何らかの事業で株をもつよう強いられるかもしれない、もし身分証明書をもっていなければ監獄に入れるかもしれない。……メフィストフェレスでさえも、た

しかに時と場合によっては十分サタン的な効果をもつが、われわれ〔フランス人〕には幾分子供じみて見えるのだ。この悪魔は、イェナ大学を卒業したて〔のよう〕である。——わが国の幽霊たちは、鼻眼鏡をかけ白い手袋をはめて、夜中にカフェ・トルトニーにアイスクリームを食べに行く。ドイツの亡霊たちのぞっとするようなため息の代わりに、パリの亡霊たちは墓地を散策しながらオペラ・コミックのアリエッタを口ずさむ<sup>(23)</sup>。

街学的で議論好きなドイツの悪魔に比べて、どこか都会風でダンディなフランス風の「悪魔」像が、さらに19世紀後半にいたってオッフェンバックのオペラ《ホフマン物語》の中にも流れ込み、そのシニカルで諷刺的な響きを一層強めているといえよう。「常軌を逸したきまぐれな幻想」、そして飄々とした諧謔の要素をもつ〈ファンタスティック〉こそ、まさにフランスに特有の〈ホフマネスク〉の核をなしている、といえないだろうか。

## 結びにかえて

「彼〔E.T.A. ホフマン〕はごく平凡な具体的な細部からも何かしら思いがけなく幻想的なものを引き出すことができた」、というゴーチェの見方を、当の作家自身も自覚していたことを語るのは、『カロ風幻想作品集』冒頭の「ジャック・カロ」と題された、いかにもホフマンらしい短い文章である。

カロ(Jacques Callot, 1592-1635)は、バロック期にフランス北部ロレーヌ地方からイタリアに移り、ローマやフィレンツェで活動したのち故郷に戻った版画家、戯画家である。エッチング技法を大きく改革し、宮廷行事の展望画だけでなく楽士や乞食など市井の人々の姿を大胆な筆致で描いた。その他に、後世のゴヤと並ぶ連作版画《戦争の悲惨》(1633)でも知られている。グロテスクと滑稽さを含む大胆で細密な彼の手法を、E.T.A. ホフマンは自らの文学創作にも取り入れたいと思っていた。後期のメルヘン『ブランビラ王女(Prinzessin Brambilla)』(1820)も「ジャック・カロ風のカプリッチョ(Ein Capriccio nach

Jakob Callot)」という副題をもち、コメディア・デ・ラルテの道化たちを描いたカロの版画集にその発想を得ている〔図7〕。一方『カロ風の幻想作品集』の冒頭の文章では、カロの最晩年の作品《聖アントニウスの誘惑(La Tentation de Saint-Antoine)》を取り上げている。このような「風変りでファンタスティックな絵(sonderbare fantastische Blätter)」を前にして、作家は、「大胆なるマイスター」の手法を探ろうとする〔図8-1, 2〕。

異種異様きわまりない要素から造りだされた豊饒な構図をじっと見つめていると、その幾千ともしれない人物像が息づきはじめ、そのそれぞれが、たいていはなかなか眼につきがたい奥まった背景から、力強くも自然そのものの彩りに輝く姿で前面へと歩み出してくる<sup>(24)</sup>。

「彼〔カロ〕の卓越したファンタジーの魔力(der Zauber seiner überlegen Fantasie)」が呼びだしてきた「あらゆるファンタスティックな奇怪な現われ(die fantastische wunderliche Erscheinungen)」に、作家E.T.A. ホフマンは魅了される。

生活からとられた描写、衣装、戦闘の場面のなかにあるのは、まったく独自の真に迫る観相術(Physiognomie)であり、それがその人物像に、その群像に——敢えて言うなら、



図7 J.カロ版画集《スフェサーニアの舞踏》1622より  
(E.T.A.ホフマンの挿絵では原画と左右が逆になっている。)

何か見知らぬ異質のものなのに馴染みのあるもの (etwas fremdartig Bekanntes) とでも言いたいようなものを添えているのである。日常生活からとりあげたごくつまらないものでさえ……何やらロマン派風の独創性の光をほのめかせながら姿を現して、それによって、ファンタスティックな世界 (das Fantastische) に身を委ねる心情が奇蹟のような素晴らしさで語りかけられるのである<sup>(25)</sup>。

「見知らぬ異質のものなのに馴染みのあるもの」、それはフロイトの言う「不気味なもの (das Unheimliche)」の定義そのものである<sup>(26)</sup>。ここでは「不気味なもの」は、たしかにグロテスクでイロニーに満ちたものでありながら、恐怖だけでなく、一種の距離化を伴うどこか乾いた笑いや諧謔の要素を含むのも否定できないのではないだろうか。こうしたパラドキシカルな〈ファンタスティック〉の具体相、そして「幻想オペラ」におけるその音楽的な変容については、次なる論考の課題となる。



図8-1 J.カロ《聖アントニウスの誘惑》1635



図8-2 同 部分図

注

- (1) E.T.A. ホフマンの伝記的事実については以下を参照。R. ザフランスキー『E.T.A.・ホフマン ある懐疑的な夢想家の生涯』識名章喜訳、法政大学出版局、一九九四年 (Rudiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Carl Hanser Verlag, 1984)。なお、彼の著作については基本的に以下の全集版を使用した。E.T.A. *Hoffmann Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985-2004。(HSWと略)以下も参照。『ホフマン全集1-9巻』深田甫訳、創土社、一九七一年-一九九一年。前川他訳『ホフマン』I・II(ドイツ・ロマン派全集第三巻・第一三巻)、国書刊行会、一九八三年・一九八九年。
- (2) E.T.A. ホフマンの音楽活動について、とくにオペラ作品《ウンディーネ》に焦点を当てたものとして以下を参照。長野順子「魔法オペラ《ウンディーネ》——ベルリン国民劇場のE.T.A. ホフマンとシンケル——」『ベルリン——砂上のメトロポール』(西洋近代の都市と芸術No.5尾関幸編)竹林舎、2015年(pp.268-294)。また、ピアノ組曲《クライスレリアーナ》を作曲したR. シューマンとE.T.A. ホフマンの「相似」と「相違」をいねいに辿った以下の文章は秀逸である。青柳いづみこ『音楽と文学の対位法』(第2章「シューマンとホフマンの『クライスレリアーナ』」)、みすず書房、2006年/中公文庫、2010年。
- (3) Thomas Carlyle, *German romance: specimens of its chief authors; with biographical and critical notices*, 1827, p. 21.
- (4) Cf. Elizabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, E. Droz, 1961, pp.22-.
- (5) フランスにおけるE.T.A. ホフマン受容については、上記Elizabeth Teichmannの書の他に以下を参照。Ute Klein, *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*, Peter Lang, 2000.とくに小説「砂男」をめぐる翻訳の問題については以下を参照。ウツ『別の言葉で言えば——ホフマン、フォンターネ、カフカ、ムージルを翻訳の星座から読みなおす』新本史斉訳、鳥影社、2011年(第二章「磨きのかけられていないほやけた鏡に映った夜の作品——仏語諸訳に暗く映し出されたE.T.A. ホフマンの『砂男』」39-114頁)。Peter Utz, *Anders gesagt – autrement dit - in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, Edition Akzente Hanser, 2007.
- (6) 医師コレフは父の知人メスレルの創始した「動物磁気」に傾倒し、ベルリン大学でこの分野を講じた。ホフマンの死後1822年にパリに移ってからはフランス文学界にその知識を広めた。ホフマン自身の「動物磁気」への関心も、コレフの影響が大きい。
- (7) 『グローブ』紙は、1824年から32年まで発行された週2回から数回発行の新聞。この記事は、E.T.A. ホフマンの死後、友人ヒツイヒによって1823年に出版された伝記の紹介も兼ねている。(http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074694g/f2.item) 引用文の訳は以下を参照した。マルセル・シュネデール『フランス幻想文学史』渡辺明正訳、国書刊行会、1987年、206頁。Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, 1985 (édition définitive) .
- (8) シュネデール『フランス幻想文学史』、第7章参照。
- (9) Cf. Elizabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, p.248-. 時折「小説(物語)と幻想(*Contes et fantaisies*)」というタイトルも見られる。尚、この研究書の巻末には、1829年から38年までのE.T.A. ホフマンの翻訳の出版状況と、詳細な内容及び部分的な訳文の比較が掲載されている(Appendice, pp.238-260)。
- (10) 以下を参照。ヴォルフガング・デーミング『ベルリオーズとその時代』(大作曲家とその時代シリーズ)池上純一訳、西村書店、1993年(主に第2、6、9章)。Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber-Verlag, 1986.
- (11) ジャン・リュック・スタインメッツ『幻想文学』(文庫クセジュ)中島さおり訳、白水社、1993年、11頁。Jean Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Que sais-je?, 1990. ロシア・フォルマリズム研究者のトロロフもまた、E.T.A. ホフマンを幻想文学の重要な作家と見なしているが、彼によれば「幻想」は現実と超自然との間で感じられる「ためらい(*l'hésitation*)」として定義され、「恐怖」と「驚異」の中間にあるものとされる。以下を参照。ツヴェタン・トドロフ『幻想文学序説』三好郁朗訳、創元ライブラリ、1975/1999年。Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (Collection Poétique), 1970.
- (12) シャルル・ノディエ「文学における幻想的なものについて」窪田般弥訳(東雅夫編著『世界幻想文学大全 幻想文学入門』ちくま書房、2012年所収)113-4頁(訳文は適宜変えている)。Charles Nodier, “Du Fantastique en Littérature” (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c), p.209. 同年1830年の2月にコメディー・フランセでのユゴーの戯曲『エルナニ』上演をきっかけに古典派対ロマン派論争が起り、結局ロマン派の勝利に終わっている。
- (13) 同上、134頁。ibid. p.224.
- (14) バルザック「不老長寿の霊薬」(フランス幻想小説傑作集:白水Uブックス71、窪田般弥訳、白水社、1985年所収)。
- (15) 『バルザック 芸術／狂気小説選集』2音楽と狂気篇(「ガンバラ」他)、私市保彦他訳、水声社、2010年。
- (16) F. ショパン《ピアノとチェロのためのグランド・デュオ・コンサート: ホ長調—マイヤベーア「悪魔のロベール」の主題による》*Grand duo concertant en mi majeur pour piano et violoncelle – sur des thèmes de 'Robert le Diable'*, 1833. F.リスト《「悪魔のロベール」の回想と地獄のワルツ》ピアノ曲*Réminiscences de Robert le Diable*, 1841, 《マイヤベーアのオペラ「悪魔のロベール」のカヴァティース》同*Cavatine de Robert le Diable*, 1846. J. オッフエンバック《マイヤベーアのオペラ「悪魔のロベール」の回想》チェロ六重奏曲*Réminiscences à Robert le Diable de Giacomo Meyerbeer*; Cello Sextet, c1850.
- (17) George Sand, *Lettres d'un voyageur* (Nouv. éd.), Michel-Levy

frères, 1857 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061085>), p.312. (*Lettres d'un voyageur*, in *Œuvres de George Sand*, vol. XV et XVI, Paris, Bonnaire, 1837, 2 vol. in-8°.) 初出は以下の通り。Lettre X dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1836.

- (18) Alexandre Dumas, *Les mille et un fantômes*, 1849.
- (19) これは、トゥスネルの翻訳の一部を担う仕事であった。ネルヴァルによるE.T.A. ホフマン文学の翻訳については以下を参照。Elizabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, 1961, pp.258-.
- (20) この文章のあとに、引用文は次のように続く。「褐色や赤の金盞花の香りは、ことに私自身にふしぎな効果を与える。その香りは私を深い夢の中におとしいれる。そうすると、遠くの方のように、オーボエの重々しい深い音が聞こえてくるのである。」(人文書院版「ボードレール全集」第IV巻、本城格・山村嘉巳訳、20頁。Baudelaire, *Œuvres complètes* (Pléiade), II, p. 425.) ボードレールはこの「クライスレリアーナ」からの引用文を、ロエーヴ=ヴェマールのフランス語訳から採っている。ボードレール自身は、ポー (Edgar Allan Poe, 1809-49) の作品のフランス語訳とポー文学の紹介をその後発表している。
- (21) *Le Diable à Paris* (復刻版、柏木隆雄・小林宣之解説)、アティーナプレス、2006年。
- (22) Theophile Gautier (1811-72), 'Les Contes d'Hoffmann', *Chronique de Paris*, 14 Août 1836, in *Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach, Publication de l'Opéra National de Paris, 2012, p.49.
- (23) *ibid.*, p.48. 「カフェ・トルトーニ (Café Tortoni)」はイタリアン大通りにある、当時バリーで人気のカフェであった。
- (24) 『ホフマン全集1巻』深田甫訳、創土社、1971年、24頁(訳文は適宜変えている)。HSW, Bd. 2/I, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993, S.17.
- (25) 同上、25頁。Ibid.
- (26) S.フロイト「不気味なもの」(『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』中山元訳、光文社古典新訳文庫、2011年所収)。Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), *Sigmund Freud Studienausgabe* Bd.IV Psychologische Schriften, S.Fischer, 1970, S.243-.

\*本稿は、平成28年度塚本学院教育研究補助費による研究成果の一部である。