

『ホフマン物語』のなかのヴェネツィア——悪魔と鏡

鳥越輝昭

はじめに

オフエンバック (Jacques Offenbach, 1819–80) 作のオペラ『ホフマン物語 *Les Contes d'Hoffmann*』(1881) は、現在もっとも頻繁に上演される二十ほどのレパートリーにふくまれている作品である。このオペラはまた、イタリアの都市ヴェネツィアとの関わりを深く意識させる作品でもある。『ホフマン物語』の古いピアノ譜のなかには、ヴェネツィアの運河にゴンドラを配して表紙としているものもあった^{*1}。オペラ『ホフマン物語』とヴェネツィアとの関わりが生じる原因は、幕のひとつが、ヴェネツィアという都市のなかで、ヴェネツィアの高級娼婦ジュリエッタをめぐる展開からである。同幕のなかで歌われる有名な「舟歌 *barcarolo*」も、一般的な舟歌ではなく、ヴェネツィアのゴンドラの舟歌であり、これだけが「ホフマンの舟歌」として独立に演奏されることも多い。

事典等でオペラ『ホフマン物語』の項を見ると、原作は、ドイツ・ロマン派の作家 E・T・A・ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822) の書いた三つの物語、「砂男 *Der Sandmann*」, 「失われた鏡像の話 *Die Geschichte vom Verlorenen Spiegelbilde*」, 「顧問官クレスペル *Rad Krespel*」だと書かれている。オペラのなかの高級娼婦ジュリエッタをめぐる物語は「失われた鏡像の話」が原作であることもわかる。ところが、原作を読んでみると、オペラ『ホフマン物語』のなかではヴェネツィアを舞台に話が展開されるジュリエッタの物語については、主たる舞台はヴェネツィアではなく、(おなじくイタリアの都市ではあっても) フィレンツェであることがわかる。また、女主人公もヴェネツィアの高級娼婦ではなくて、フィレンツェの高級娼婦である。だが、おもしろいことに、オペラ『ホフマン物語』では、ドイツを背景に話が展開されて、ヴェネツィアとの関わりをまったく見せない、歌手志望の娘アントニアをめぐる物語が、じつはホフマンの原作「顧問官クレスペル」のなかではヴェネツィアと関わりを持っている。

これらは、E・T・A・ホフマンの原作とそのオペラ化『ホフマン物語』とのあいだに生じている表面的変化である。しかし、オペラ『ホフマン物語』において、その山場であるジュリエッタの幕がなぜ原作とは異なるヴェネツィアを背景とする話に変更されたのか、それによって、どのような効果が生じているのか、という点は考察してみる価値が十分にある。また、ホフマンの原作「顧問官クレスペル」ではなぜヴェネツィアとの関連で物語が展開されていたのかという点についても、軽く考察してみてもよいだろう。

そのほか、オペラ『ホフマン物語』には、すでに注目した二点のほかにも、ホフマンの原作とは大きく異なっている点がいくつかある。そのひとつは、オペラ『ホフマン物語』は、原作とは異なり、ストーリー全体がホフマン自身に関する物語に変更されている点である。ホフマンの原作の場合には、三作

すべてにおいて、ホフマンは物語の書き手であって、語られる対象ではなかったのである。

オペラ『ホフマン物語』には、もうひとつ、ホフマンの原作と異なっている点がある。原作「顧問官 クレスペル」は、E・T・A・ホフマンの作品にしてはめずらしく、悪魔あるいは悪魔的存在が登場しない作品である。しかし、オペラ『ホフマン物語』では、これを基盤にした幕もふくめて、オペラ全体が悪魔の活動と関連づけて展開される。

また、オペラ『ホフマン物語』は、オランピア（Olympia）、アントニア（Antonia）、ジュリエッタ（Giulietta）という三人の女主人公たちをオペラ歌手ステラ（Stella）の三つの様態として捉えたり、詩神ミューズを悪魔と張り合う存在として一貫して登場させたりすることによって、ひとつのオペラ作品として纏まりのよい作品に仕上げられている。これら二点も、E・T・A・ホフマンの原作には見られなかった特徴である。

本稿は、オペラ『ホフマン物語』のジュリエッタの幕について、E・T・A・ホフマンの原作も参照しながら、都市ヴェネツィアとの関係から光を当ててみようとするものである。

なお、検討の中心資料としてオペラ『ホフマン物語』の台本を使用するが、じつは、これまで上演に使われてきた台本は複数ある。本稿では、一八八一年の検閲提出版を校訂した流布本であるレクラム版（Josef Heinzelmann, trans. & ed., Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann/Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 2005）をもっぱら使用し、必要な場合には、シルマーのヴォーカル譜（Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* (G. Schirmer's Opera Editions), New York: G. Schirmer, 1959）も参照するやり方で進める。レクラム版によるのは、シルマー版や実際の上演では省略される台詞のなかにも、このオペラを理解する鍵となる言葉が多数含まれているからである。また、レクラム版の重要な特徴は、オランピアの幕、アントニアの幕、ジュリエッタの幕、という順番で話が展開する点にもあるが、三人の女たちに関する最後の幕がジュリエッタの話である点は、後述するように、決定的に重要なものである。

1. オペラ『ホフマン物語』のホフマン、詩神、魔女、悪魔

オペラ『ホフマン物語』のおおよそのストーリー展開はよく知られている。すなわち、酒場で詩人ホフマンが酒を飲んでいる序幕と終幕とを枠組みとし、オペラの大部分を占めるその中間部分で、ホフマンが過去に恋した三人の女——自動人形オランピア、歌手志望のアントニア、高級娼婦ジュリエッタ——との関係が語られるのである。

オペラ『ホフマン物語』は、オランピアの幕が（演出によっては）喜劇的に描かれることがあるし、ジュリエッタの幕にはロマンティックな美しい楽曲がふくまれていることもあって、楽しいオペラと記憶されたり、ロマンティックな美しいオペラと記憶されるかもしれない。しかし、このオペラはじつは深刻なテーマを取り扱っている。そのテーマを一言でいえば、詩神ミューズと悪魔とが、詩人ホフマンの魂を奪い合うものである。すなわち、主人公ホフマンは、このオペラのなかで、地獄に堕ちるか、救済されるか、という人間にとって最大の問題に直面するのである。詩人ホフマンは、ジュリエッタの幕では、自分の鏡像（＝魂）を奪われ、殺人を犯す（レクラム版ではふたりを殺す。通常の上演ではひとり殺す）のであるから、地獄堕ちの瀬戸際まで進んでゆく。

ミューズは、序幕（レクラム版では第一幕だが、序幕と呼んでおく）、酒場の場面で、最初の重要な登場人物として現れ、つぎのよういう。

私は彼 [= ホフマン] の心を、宝石のように
戦利品として、あざ笑いながら

運んでゆく悪魔 (demon) から、救うだろう (p. 18^{*2})

そして終幕 (レクラム版の第五幕) で、ホフマンは、ミューズにつきのようにいう。

私は、もうひとりの方 [= オペラ歌手ステラ] は拒絶します
ミューズよ、私はあなたのものです
あなたによって蘇るのです (p. 206)

すなわち、ミューズによる、ホフマンの魂を悪魔から救おうとする計画は、最終的に成功し、ホフマンは救済されるのである。なお、周知のように、オペラのなかでミューズは親友の学生ニクラウス (Nicklauss) に姿を変えて、ホフマンに付き添い続ける。

ところで、序幕のなかの先ほどのミューズの歌詞のなかでは、「悪魔」は、直後に「セイレン sirène」と言い換えられ、歌声によって男を滅ぼす存在であることが暗示される。ついで、このセイレンは、モーツァルトの歌劇を歌っている女性歌手、のちにステラという名前の出されるイタリア人ブリマドンナと同定される。この女性歌手は、“Stella, cette enchantresse” と呼ばれるのだが (顧問官ランドルフ Lindorf の台詞)、この “enchantresse” は、「男を魅惑する女性」という通常の意味に加えて、もっと内容の重い本来の意味である (男を誑かす) 「魔女」という意味が重ねられているだろう。

さて、この女性歌手ステラと、三人の女——オランピア、アントニア、ジュリエッタ——との関係は、序幕では、三人の女たちの特徴を集めたのがステラであると示される。それがすなわち、ホフマンのつぎの台詞である。

そう、ステラ
三人の女からなる同一の女
ひとつの魂になった三つの魂 (p. 44)

終幕、レクラム版台本のかの「検閲提出版」(終幕については、「検閲提出版」とその後の「編集版」とが載せられている) のなかでは、ステラと、三人の女との関係は、序幕よりも明快に、つぎのように説明されている (ニクラウス = 詩神による歌詞)。

オランピア、アントニア、ジュリエッタは、ひとりの同じ女です。もっと適切な言い方をすれば、私たちの友人である優れた化学者が紹介してくれた、若い娘、アーティスト、娼婦という三つの要素を組み合わせたひとつの身体なのです。再構成するとステラになるのです (p. 188)。

この箇所は、上演される際には、簡略に、「オランピア、アントニア、ジュリエッタはひとりの同じ女にすぎない、つまりステラです」(ホフマンによる歌詞) (p. 194) といわれることが多いのだが、主旨は同様である。

オランピアについては一言しておく必要があるだろう。上の歌詞から解釈すれば、オランピアは自動人形として舞台上に登場させられるが、じつは、自動人形は一種の暗喩だということである。つまり、オランピアは、あたかも自動人形であるかのように、自分の意志を持たず、行動がごちない、社交界に出たばかりの若い娘を表象している。

さて、本題に戻れば、要するに、“enchantress” であるステラは、若い娘のオランピア、アーティストのアントニア、娼婦のジュリエッタの特徴を兼ね備えた女だということになる。あるいはまた、ホフ

マン側からみれば、ステラに「魅惑される *enchanté*」気持ち、オランピアの魅惑、アントニアの魅惑、ジュリエッタの魅惑という三つに分析して見せたとも解釈できる。

いずれにしても、注目すべきは、ホフマンを「魅惑する *enchanter*」という点についていえば、オランピア、アントニア、ジュリエッタは三人とも同じで、「魅惑する」仕方が異なるということであり、さらにまた、ジュリエッタについては端的な魔女性が付加されていることである。言い換えれば、魔女性のない“*enchanteress*”であるオランピアとアントニアは、ジュリエッタに至ると、魔女としての“*enchanteress*”へ変質しているともいえる。

ところで、実際のオペラ『ホフマン物語』の展開のなかでは、ステラだけが唯一の悪魔的存在だというわけではない。むしろ悪魔的存在の活動そのものについていうなら、序幕で悪魔性を備えた人物として姿を見せる顧問官ランドルフが、第一幕の技師コッペリウス (*Coppelius*) と第二幕の医師ミラクル (*Miracle*) とを経て、第三幕の悪魔ダベルトゥット (*Dapertutto*) へと、しだいに悪魔性を明確にしてゆく過程の方が主となっている。第三幕に登場する魔女ジュリエッタも、悪魔ダベルトゥットの誘導にしたがって魔女としての役割を果たすことになる。

さて、ランドルフ、コッペリウス、ミラクル、ダベルトゥットが同一の存在であることは、レクラム版台本のなかの「編集版」で、つぎのように明らかに述べられている。

ホフマン

そこで口をきいたのは誰だ。

ランドルフ

まだ起きていたのか。畜生。

ニクラウス

あれは、顧問官のランドルフだよ。

ホフマン

そいつを逃がすな、ニクラウス。……そいつがコッペリウスで、……そいつがミラクル医師で、……そいつがダベルトゥットなのだ (p. 200)。

この同一の存在が、悪魔的人物から悪魔そのものへと純化してゆく過程を整理しておこう。

顧問官ランドルフは、序幕では、「悪魔のような精神の持ち主 *de l'esprit comme un diable*」で、「私の全身の様子は悪魔のようだ *J'ai dans tout le physique / Un aspect diable*」、と自己紹介をする。この歌詞にしたがえば、ランドルフは悪魔的人物ではあっても、悪魔そのものではない、ということになる。

第一幕に登場するコッペリウスについて、オペラ『ホフマン物語』の台本だけからいえば、悪魔性はあいまいである。この人物は、老人で、晴雨計などの計器の販売をしており、自動人形オランピアの両眼を提供した人物である。そして、この眼の代価として、オランピアの制作者から不渡り手形を与えられたことに激怒して、オランピアを破壊する。主人公ホフマンに対しては、自動人形が生き生きと見える眼鏡を売りつける役割をつとめる。台本の性格規定があいまいなので、演出次第で、コッペリウスは不気味な人物として舞台に登場することも、滑稽な人物として登場することもあるわけである。

しかし、音楽に注目するなら、ランドルフ、コッペリウス、ミラクル、ダベルトゥットという四つの登場人物には、共通の不気味なライトモチーフが使われる点から見て、コッペリウスも本来は悪魔的人物として造型されていると考えてよいだろう。

さらに、オペラ『ホフマン物語』の台本を離れて、E・T・A・ホフマンの原作「砂男」に遡ってみれば、コッペリウスは悪魔そのものとして描かれていることがわかる。この物語のなかのコッペリウ

スは、まず弁護士コッペリウスとして登場し、主人公ナタニエルの子供時代に、その父親を事故死させて、自分は姿を消す。その後青年となったナタニエルのもとへ、晴雨計売り・時計職人のコッポラ (Coppola) (これはいうまでもなくコッペリウス Coppelius に相当するイタリア名) として姿を現し、まもなく致命的な役割を果たすことになる小型望遠鏡を売りつける。この望遠鏡を通して見ると、科学者スパンザーニの作った自動人形オリンピア Olimpia (フランス語表記ならオランピア Olympia) が生きている美女に見え、ナタニエルはその人形に恋をしてしまうのである。ところが、コッペリウスはスパンザーニと争いをおこして、自動人形を破壊する。そして人形にはめ込まれていた両眼 (コッペリウスの作成した人工の眼) を投げつけられたナタニエルは一時的に発狂してしまうのである。その後、発狂のおさまったナタニエルは、許嫁の娘と一緒に、ある町の塔に登るが、遠くから近づいてくるように見えた木の茂みをよく見ようとして、かつてコッペリウスから売りつけられた小型望遠鏡を覗いたとたんにはふたたび発狂し、娘を塔から投げ落とそうとする。娘は兄によってあやうく救われるのだが、ナタニエルは、気が狂ったまま、塔から飛び降りて死んでしまう。そして塔の下には、コッペリウスがその死を待っている。すなわち、「砂男」のなかのコッペリウスは、ナタニエルの父親を殺し、ナタニエルの精神を異常にし、最終的にその命を奪う存在である。このコッペリウスは悪魔そのものである。

「砂男」のなかのコッペリウスについては、物語冒頭のナタニエルの手紙のなかの、つぎのような表現が、悪魔としてのコッペリウスの及ぼす精神的影響力として注目される。晴雨計売りのコッポラ＝コッペリウスが自分の住居にやってきたあとで書かれた手紙である。

何か恐ろしいものが僕の人生のなかに入ってきてしまいました。——僕を脅かす恐ろしい運命の暗い予感が、黒雲のように僕のまわりに広がり、太陽のあの親しい光も貫くことができないのです (p. 11^{*3})。

ナタニエルがコッポラ＝コッペリウスから小型望遠鏡を売りつけられた際のつぎの表現も、ナタニエルが悪魔コッポラ＝コッペリウスの精神的影響下に入ってしまったことを暗示しているだろう。

コッポラは、立ち去る際に、奇妙な横目で何度もナタニエルと部屋とを見た。ナタニエルには、階段のところでコッポラが大声で笑うのも聞こえた。「そういえば、僕は、小さな望遠鏡のために高い金を払いすぎたから (gewiß viel zu teuer bezahlt habe)、あいつは僕を笑っているのだろう。——高く付きすぎたな」とナタニエルは考えた。こう言っているときに、部屋のなかには深い死のような溜息が不気味に響き、不安のためにナタニエルの息は止まった (p. 36)。

こののち、ナタニエルはこの小型望遠鏡のせいで魂と命とを失うことになるのだから、この望遠鏡はまさに「高く付きすぎた」のである。

コッペリウスは、原作のなかではこのように悪魔そのものとして描かれているわけである。オペラ化された『ホフマン物語』のなかのコッペリウスについても、原作での描かれ方を踏まえて演出すべきかどうかに関しては賛否両論があるだろう。しかし、コッペリウスにも魔王ダベルトウットと同一のライトモティーフが使われていることを考え合わせれば、オペラのなかのコッペリウスについても悪魔性を強く打ち出す演出に十分根拠はあることになる。国立パリ・オペラ座 (パステューユ) の二〇〇二年公演録画は、そういう演出である^{*4}。

ところで、オペラ『ホフマン物語』が上演される場合、その中心を成す三つの幕、オランピアの幕、

アントニアの幕、ジュリエッタの幕のなかで、オランピアの幕以外のふたつの幕をどの順番で上演するかについては定まっていない。すなわち、オランピアの幕が最初に置かれることは決まっているが、アントニアの幕とジュリエッタの幕については前後が一定せず、アントニアの幕が最後に置かれることも、ジュリエッタの幕が最後に置かれることもある。これは、『ホフマン物語』は、上演される以前に作曲者オフエンバックが亡くなってしまい、未完のまま残された結果である。

ところで、作劇の基本を、最後の重要な場面に向けて徐々に話を盛り上げてゆくものだと考えるなら、ジュリエッタの幕は最後に置かれるべきものだろう。すなわち、オペラ『ホフマン物語』は、序幕、自動人形オランピアの幕、歌手志望アントニアの幕、高級娼婦ジュリエッタの幕、そして終幕、の順に上演されるのがふさわしい。そうすべきである理由は、ホフマン、女性たち、悪魔という三種類の登場人物のすべてについてある。

まず、主人公のホフマンについてである。ホフマンは、オランピアに関しては、自動人形に恋をしてしまった自分の愚かさにショックを受ける。歌手の卵アントニアに関しては、自分がこの娘と恋をしたことがひとつの原因となって、この娘の死を早めてしまう。しかし、ホフマンは、ジュリエッタとの関係からは、自分の鏡像（＝魂）を奪われ、殺人も犯すのである。すなわち、オランピア、アントニア、ジュリエッタという順で上演されれば、ホフマンが、人形を人形と見抜けない不敏さに衝撃を受ける段階から始まって、意図せずに恋人の死を促進してしまう体験を経由し、ついには自ら魂を奪われて殺人者になるまで墮落する軌跡が明瞭になるのである。

つぎに、やはり物語の盛り上げ方という観点から、ホフマンが関わった三人の女たちについてみよう。この場合には、自分の意志を持たない自動人形オランピアから始まり、大歌手だった母親の（偽）亡霊の誘いに誑かされて死を早めてしまうアントニアを経由し、悪魔の指導にしたがってホフマンの鏡像を奪い取るジュリエッタへと進んでゆく。オランピア、アントニア、ジュリエッタと進むにつれて、女たちの存在は、意志の不在から強い意志へ、無邪気さから性悪さへと強度を増していくことがわかる。

さらに、悪魔もしくは悪魔的存在についてみよう。自動人形オランピアに関わるコッペリウスは、オランピアの両眼を作った人物であり、オランピアをあたかも生きているかのように見せる眼鏡をホフマンに売りつけた人物である。（わたくしが、オペラのコッペリウスも悪魔的存在として上演されるのが適切だと考えていることは前述のとおりだが）台本上はコッペリウスは悪魔性が明確に表現されていないので、滑稽な人物として上演されることもある。それに対して、アントニアに関わるミラクル医師は、はっきり悪魔として描かれている。この存在が悪魔であることは、建物の壁を自由に通過してしまうような行動にもあらわれているが、それ以上に、アントニアを死へと誘う誘惑の仕方にもあらわれている。悪魔は狙った人間の弱点をついて誘惑する存在である。歌手志望のアントニアは、肺を病んでおり、歌うことによって落命するのを怖れた父親によって歌唱を禁じられているのだが、この悪魔は、母親の亡霊を利用してアントニアを誑かし、歌を歌わせて落命させる。

また、ジュリエッタと関わるダベルトゥットも、はっきり悪魔として描かれている。まず、「ダベルトゥット」という名前そのものだが、これはイタリア語の「ダッペルトゥット dappertutto」すなわち「遍在」を現している。「ダベルトゥット」はどこにでも姿を現す存在、つまり、名前からして、この世の存在ではない。

さらに、「ダベルトゥット」の正体を確認するために、ジュリエッタの幕のなかの、ホフマンとニクラウスとのやりとりを見たとえ、ダベルトゥットの台詞に注目することにしよう。

ニクラウス

たしかに娼婦に恋をしたりはしないものだ。……でも、どうかな。あなたは自動人形のオランピアを恋し、オルゴールみたいなアントニアを恋したのだから、香水袋のようなジュリエッタ

を恋しかねない。

ホフマン

そんなことは、ぜったいに。

ニクラウス

〈中略〉……注意するのがよろしいです。……悪魔は狡猾ですから (car le diable est fin)。

ホフマン

な一に。ありとあらゆる悪魔よ、かかってくるがいいさ (je le défie, tout diable qu'il est)。

〔ふたりは退場。同時に、魔王ダベルトゥットが、反対側から登場 p. 149〕

つぎが、ホフマンによる悪魔へのこの挑戦を受けたダベルトゥットの台詞である。

あなたが挑戦したのは俺だ。結構だね。ホフマン先生、あなたが挑戦したのはわれわれ二人ですぞ。シュレーミルを魔法に掛けるのには、ジュリエッタが一度じっと見るだけで十分だった。悪魔が誓い、魔王が誓うが、あなたも彼同様に魔法に掛かるさ (Foi de diable, et de Capitaine, tu seras ensorcelé comme lui) (p. 150)。

悪魔は、高級娼婦で魔女のジュリエッタを手先に使って (ダベルトゥットとジュリエッタとが歌詞のなかの「われわれふたり」である) にホフマンの鏡像を奪わせるのだが、その際ダイヤモンドを褒美として用意するだけでなく、さらに、ホフマンが、娼婦風情に恋することはない、といったことをジュリエッタに伝え、ジュリエッタの誇りを利用する。そのあたりも、いかにも悪魔らしい狡猾さを示す存在として描かれている。

こうしてみると、ミラクル医師もダベルトゥットもどちらも悪魔として描かれているのだが、その狙いが、ミラクルの場合には、ホフマンの恋人アントニアであるのに対して、ダベルトゥットの場合にはホフマン自身であることに注目すべきだろう。オペラ『ホフマン物語』はホフマンについて語る作品であるのだから、悪魔の働きもホフマン自身にかかわる場合の方が重要だと考えてよいだろう。

すなわち、悪魔の行動という側面からオペラ『ホフマン物語』を見るなら、悪魔性のやや希薄なオランピアの幕から、ホフマンの恋人を誑かして殺すアントニアの幕、そしてホフマン自身を攻撃し成功するジュリエッタの幕、というふうに威力が募ってゆく。しかも、ジュリエッタの幕では、悪魔ダベルトゥットに魔女ジュリエッタが加わり、魔性の存在が倍加している。

このように、オペラ『ホフマン物語』では、ホフマン、女性たち、悪魔という三種類の登場人物のすべてについて、オランピアの幕、アントニアの幕、ジュリエッタの幕という順に、強度や重要度が増してゆくのであるから、これら三幕は、この順に上演するのが適切なのである。

2. ジュリエッタの幕、魔界ヴェネツィア、鏡の暗喩

『ホフマン物語』は、これまで見直したとおり、内容的に、ジュリエッタの幕——主人公ホフマンが、悪魔に唆された魔女ジュリエッタによって鏡像を奪われ、ジュリエッタを手に入れたいばかりに恋敵を殺してしまう幕——を全体の山場とするオペラである。ジュリエッタの幕がこのオペラ全体の山場である点は、(それがオランピアの幕のあとに置かれて上演されるのが望ましいけれども) 本質的には、アントニアの幕の前後どちらに置かれて上演されるかには関わりない。以下では、この最も重要なジュリエッタの幕がまことに適切に都市ヴェネツィアで展開する点に注目してみたい。都市ヴェネツィアと『ホフマン物語』のジュリエッタの幕とのあいだの緊密な関係は、ひとつには〈墮落の都〉ヴェネツィ

ア、もうひとつは〈燐めくもの〉、というふたつの表象を媒介にしている。

ジュリエッタの幕は、幕が上がると、つぎのような場面になるようにト書きが付けられている。

場所はヴェネツィア。宴が催されている回廊。回廊は、大運河に面する館のなかにある。奥には、ゴンドラが通れる水路。下方には堤。いずれも複数の手すり、階段、円柱、大燭台、シャンデリア、クッション、花。舞台中央には、アーケード型の複数の門があり、その奥に複数のくぐり門。アーケード型の門は壁面と直交せず、他の回廊に繋がっている (p.140)。

ホフマン、ジュリエッタ、ピティキナッチョ、若い男女たち、従僕たち。

ジュリエッタとその客たちは、豪勢な食事の載っているテーブルのまわりに座っている。クッションの上で起きていたり寝ていたりするグループがいくつかある。輝かしく活気のある場面 (Ibid.)。

このト書きから浮かび上がってくるイメージはどのようなものか。ヴェネツィアの大運河はこの水上都市の目抜き通りに相当するものであり、それに面して立ち並ぶ館は、町のなかでもっとも豪華な館群である。ト書きは、そういう豪華な館の内部であることを指示している。さらに、食卓には豪勢な食事が饗され、多数の大燭台には蠟燭が明るくくり、天井には複数のシャンデリアが燐めき、多数の豪華な衣装を身につけた男女が宴に興じている。

注目されるのは、この館の主人は高級娼婦ジュリエッタで、宴会に集まってきている男女はその客たちだということである。さらに、客の男女たちのなかには、飲食に興じるだけでなく、クッションの上に寝そべっている者たちもいる。この情景指示を、主人が高級娼婦だということに加えて考えてみれば、「輝かしく活気のある場面」というだけでなく、同時に淫蕩な雰囲気をも暗示しているだろう。倫理的に墮落した雰囲気といってもよいだろう。

さらに、このジュリエッタの幕に登場する重要な役柄を思い起こしてみよう。第一に、高級娼婦で魔女のジュリエッタ。この魔女を操る悪魔ダブルトゥット。ジュリエッタによって魔法に掛けられ、影を奪われ、まもなくホフマンに殺される男シュレーミル。ジュリエッタによって魔法に掛けられて、鏡像を奪われるだけでなく、殺人を犯してしまうホフマン。やはり (レクラム版では) ホフマンによって刺し殺されるピティキナッチョ。このように見てくれば、ジュリエッタの幕の都市ヴェネツィアは、悪魔たちが、町に入り込む男たちから楽々と魂や命を奪ってゆく場所、すなわち、〈魔界としてのヴェネツィア〉だということがわかる。

したがってまた、このジュリエッタの幕の冒頭で歌われる有名な「舟歌」は、メロディーと歌詞がロマンティックではあるけれども、まさしくそれがロマンティックであることによって、幕の内容に対してアイロニカルな役割を果たしている点が注目される。

美しい夜、ああ、愛の夜よ (Belle nuit, ô nuit d'amour)

わたしたちの陶醉に、ほほえんでほしい

昼よりも甘美な夜

ああ、愛の美しい夜 (Ô belle nuit d'amour)

時は去りゆき、戻ることなく

わたしたちの愛撫を運び去る

ここへの幸せな滞在 (cet heureux séjour) から離れれば

時は去りゆき、戻ることがない (pp.141-42)

「舟歌」の歌詞がこの幕の内容に対してアイロニカルになる原因の第一は、ホフマンとジュリエッタとの関係から生じる。この関係は、ホフマン側には「愛 amour」があるが、ジュリエッタ側には「愛」の無い一方的な関係である。フランス語の“amour”は「愛」と「恋」の両方を意味しうるので、「舟歌」の歌詞の“amour”を「恋」と捉えても、ジュリエッタ側に“amour”が存在しない点は変わらない。さらに、この「舟歌」はホフマンが歌うのではなく、ジュリエッタが（ニクラウス＝ミューズと一緒に）歌う点が重要である。“amour”を持たぬ者ジュリエッタが“amour”を歌うのである。そこにアイロニーが生じる。

「舟歌」の「愛」がアイロニーであることは、鏡像を奪われ、シュレーミルを殺害したのちのホフマンのつぎの台詞にも明瞭に示されている。

お前はわたしから命と魂と
心と血とをはぎ取るために
聖なる愛を強調した
(De l'amour sacré tu prenais l'accent) (p. 182)

「舟歌」の歌詞が幕の内容に対してアイロニカルになる第二の原因は、ジュリエッタの館もしくは魔界ヴェネツィアへの「滞在 séjour」は、ホフマンにとって、「幸せな hereux」滞在とは正反対の、不幸きわまりないものだからである。ホフマンは、そこで鏡像＝魂をだまし取られ、殺人を犯し、地獄堕ち寸前の状態になってしまうのである。

ところで、興味深いことに、オペラ『ホフマン物語』ジュリエッタの幕の原作である E・T・A・ホフマンの「失われた鏡像の話」のなかでは、ジュリエッタはヴェネツィアの高級娼婦ではなく、フィレンツェの高級娼婦であり、ジュリエッタの家もフィレンツェにあって、物語の重要部分もフィレンツェで展開していた。オペラ化するにあたって、ジュリエッタ物語の展開する場をフィレンツェからヴェネツィアに移動したことについては、台本作者バルビエ&カレ (Jules Barbier & Michel Carré) の方が感じられ、その方略は賢明なものだったろう。

ヴェネツィアは、すでに十六世紀頃から長らく性的に放縦なことで悪名の高かった町である。当時、上級下級の娼婦を合わせると、人口のおよそ一割が娼婦だった。「ヴェネツィア全体が売春宿」だという声もあったほどである^{*5}。

十七世紀初頭にヴェネツィアで高級娼婦の館を訪れた英国人旅行家コーリヤットは、つぎのように書き残している。

彼女たちの宮殿のひとつに（というのも高級娼婦の主だった者たちは、大公をもてなすのにふさわしい、ひじょうに豪華で堂々たる建物に住んでいるからだ）入ると、ヴィーナスの楽園に入ったように思える。それというのも、いちばん美しい部屋々は眼にも華麗なものだからだ。部屋の壁はぐるりと豪華なつづれ織りや金色に塗った革で飾られている…〈中略〉…娼婦は、女王が愛の女神のように飾り立てて近寄ってくる。その様子から、ヴィーナスの古い住み処、パフォス、クニドス、キテーラあたりから近頃移住して来たのかと思ってしまう。顔は美の精髓で粧われている。頬では百合と薔薇とが覇を競い、銀色に編んだ髪の毛が、可愛いピラミッドのように二つ立てた毛の脇に見える…〈中略〉…彼女は、第二のクレオパトラでもあるかのように、多数の金鎖とオリエントの真珠で飾り立て、ダイヤモンドなどの高価な宝石を美しくりばめた金の指輪（数は少ない）を嵌め、両耳に高価な宝石を下げています^{*6}。

十六世紀のヴェネツィアには、ヨーロッパ中で名高い高級娼婦ヴェロニカ・フランコ（Veronica Franco, 1546-91）もいた。詩人としても知られたヴェロニカ・フランコは、ヴェネツィアを訪れたアンリ・ド・ヴァロア（のちのフランス王）を客とするほどだった（一五七四年）。このヴェネツィアの娼婦は、アンリを自宅の館で接待したのである。

またわれわれが注目したいのは、ヴェロニカについては、のちにローマ聖庁に告発された罪状のなかに、自分を恋させたり、失せものを探し出すために魔術を常用していた、というものがふくまれていたことである^{*7}。ヴェロニカには魔女の容疑も掛けられたのである。のちの『ホフマン物語』のなかのヴェネツィアの高級娼婦ジュリエッタには、かつてのヴェネツィアのヴェロニカのような高級娼婦が投影されているだろう。

ちなみに、オペラ『ホフマン物語』のなかでは、アントニアの母親は「全ドイツで最高の歌手だった」（p. 96）とされているけれども、E・T・A・ホフマンの原作「顧問官クレスベル」では、ヴェネツィア人のオペラ歌手とされていた。オペラという音楽ジャンルは十七世紀初めにフィレンツェの宮廷で誕生したものだが、同世紀にそれを公開の劇場で入場料を取って見せる商業演劇に変質させ、近代商業オペラを実質的に誕生させたのは、都市ヴェネツィアだった。この町には、十七～十八世紀に数軒のオペラ劇場があり、十八世紀末には現在まで名高いフェニーチェ歌劇場も建てられた。音楽に詳しくったホフマンが、アントニアの母親をヴェネツィア人歌手としたのも、それはそれで適切な選択だったろう。

ところで、オペラ『ホフマン物語』ジュリエッタの幕と都市ヴェネツィアとの関係は、高級娼婦の町ヴェネツィア、もしくは〈墮落の都〉ヴェネツィア、というイメージだけに留まらない。ジュリエッタの幕は、「ダイヤモンド」、「眼」、「鏡」という三つの〈燦めくもの〉と関わりをもち、それがさらに、ヴェネツィアの「運河」という第四の〈燦めくもの〉と深い関わりをもつことになるのである。

第一の〈燦めくもの〉である「ダイヤモンド」は、悪魔ダペルトウットが、魔女ジュリエッタへの成功報酬として用意し、ジュリエッタにホフマンの鏡像を奪う気にさせる道具である。ト書きには、ダペルトウットについて、「指から指輪を外す。指輪には大きなダイヤモンドが付いていて、このダイヤモンドを燦めかせながら」、とある。ここで、ダペルトウットはつぎのような有名なアリアを歌う（p. 150）。

廻れ、廻れ、雲雀が捕らえられる鏡よ
燦めけ、ダイヤよ……魅了せよ、あの女を引き付けよ
雲雀も女も
この勝者の魅力に
羽か心を与えてしまふ
一方は命、他方は魂を失う
Tourne, tourne, miroir où se prend l'alouette!
Scintille, diamant! ... Fascine, attire la!
L'alouette ou la femme
À cet appas vainqueur
Vont de l'aile ou du cœur;
L'une y laisse la vie, et l'autre y perd son âme!

注目すべきは、「ダイヤモンド」＝「鏡」であること、そして、どちらも〈燦めくもの〉で、魂を奪うもの、

と見なされていることである。

女の魂を奪うこの「ダイヤモンド」＝「鏡」は、つぎに、ジュリエッタの「眼」という第二の「鏡」に関係づけられてゆく。

悪魔ダベルトゥットは、ホフマンの鏡像を欲しがっている。すなわち、「今日おれが要るのはホフマンの鏡像だ」、「ホフマンのやつが、鏡から鏡へと探し回っても自分の像にぜったいに再会しない様子を見る楽しみを、おれは自分に約束したのだ」、というわけである (p. 152)。

ダベルトゥットは、ジュリエッタにホフマンの鏡像を奪わせようとするのだが、ジュリエッタはホフマンに若干の憐れみを感じて躊躇いを見せる。ダベルトゥットがジュリエッタの躊躇いを取り去ってゆくあたりの見事なやりとりを見直してみよう (pp. 153-54)。

ダベルトゥット

お前はあいつを愛しているのか。

ジュリエッタ

このわたしが？ 馬鹿なことをいわないで……

ダベルトゥット

じゃあ、お前は眼の力 (*la puissance de tes yeux*) に自信がないのか。

ジュリエッタ

あの男をひざまずかせるのに、わたしがひとこと言さえすればいいのは、おわかりのはずよ。

ダベルトゥット

自信はあるのか。

ジュリエッタ

〔笑いながら〕 この鏡に尋ねてごらん (*Demande à ce miroir!*)

ジュリエッタの最後の歌詞のなかの「鏡」は自分の「眼」のことである。そして、その「眼」は魅了する「力 *puissance*」を持っている眼でもある。こうして、ダベルトゥットがジュリエッタを魅了するために使う「ダイヤモンド」は、ホフマンを魅了するジュリエッタの「眼」と重ね合わされ、女の魂を奪うという「ダイヤモンド」＝「鏡」が、ホフマンの鏡像を奪うジュリエッタの「眼」＝「鏡」と重ね合わされてゆく。

さらに、これらの「ダイヤモンド」、「眼」、「鏡」は、ジュリエッタの閨房の壁に付けられている第三の「鏡」と重ね合わされていく。この「鏡」はホフマンの鏡像を奪いとるための道具となるものである。

ホフマンが鏡像を奪い取られるこの場面の展開はよく知られているが、ざっとなぞっておこう。ト書きには、場所の指定として、「エレガントな閨房。奥には鏡。鏡には二重にカーテンが掛けられている」とある (p. 176)。ジュリエッタは、ホフマンの身の危険を案じているふりをして、ホフマンを立ち去らせようとしながら、この鏡の前に誘い、ホフマン自身の代わりに鏡像が欲しいという。「鏡像は、磨かれたこの鏡から離れて、そっくり全部、わたしの心のなかに隠れるためにやってくることができる」のである (Ibid.)。ホフマンは、つぎのようなジュリエッタの言葉にしたがい、鏡像を与えてしまう。

あなたの存在がわたしをうっとりさせるのだから、

わたしはあなたから

鏡像と魂と命と (*Ton reflet, ton âme, et ta vie*) を預かっておきたいの。

いとしいひと、三つをわたしにください。わたしに (p. 178)。

この歌詞のややのちのト書きには、「ダペルトウットが右手に登場。鏡に手を伸ばしている。ホフマンの鏡像が消える……」とある（Ibid.）。鏡に映っていたホフマンの像は消えるが、像を手に入れたのはジュリエッタではなく、ダペルトウットのである。注目されるのは、ホフマンは、「廻れ、廻れ、雲雀が捕らえられる鏡よ」というアリアに歌われていた雲雀のように、ジュリエッタの「眼」と閨房の「鏡」とによって、「鏡像」＝「魂」＝「命」を失うことである。いうまでもなく、この「命」は精神的な意味での「命」である。

オペラ『ホフマン物語』のジュリエッタの幕のなかには、このように、「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」が道具として使用されることによって、「雲雀」と「ジュリエッタ」と「ホフマン」が「魂」や「命」を失うという暗喩の連関がある。そして、「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」は、いずれも〈燐めくもの〉なのである。

ところで、オペラ『ホフマン物語』では、「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」という〈燐めくもの〉が強力かつ致命的な力を振るう場が、都市ヴェネツィアの大運河沿いの館に設定されている点に、われわれは注目しよう。台本の文字面では、「大運河に面する館」としか書かれていないが、じつは、ここには、台本作者や作曲家だけでなく、聴衆がすでに前もって共有している心象が隠れている。すなわち、館を「鏡」のように映しながら「燐めいて」いるヴェネツィアの、誰もが知る「大運河」である。台本というテキストの表面には記されないが、テキストを下支えしている「大運河」の心象とともに、このオペラでは、「鏡像」＝「魂」＝「命」を奪い取る手段としての「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」という連関が完結している。すなわち、オペラ『ホフマン物語』では、台本の表面上は、「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」という連関しか記されていないけれども、じつは記されない土台に燐めく「大運河」があって、「大運河」＝「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」という連関が生じて、それら四つすべてが「燐めいて」いるのである。オペラ『ホフマン物語』ジュリエッタの幕には卓抜な暗喩の連鎖が組み込まれている。主人公ホフマンは、燐めくヴェネツィアの「大運河」＝「鏡」に面した館のなかの「鏡」を道具として、「ダイヤモンド」＝「鏡」によって魂を奪われているジュリエッタの「眼」＝「鏡」によって、鏡像を奪われるのである。

こういう「大運河」＝「ダイヤモンド」＝「鏡」＝「眼」という〈燐めくもの〉の連鎖は、誰もが知る水都ヴェネツィアでこそ完全なかたちで成立するもの、E・T・A・ホフマンの原作にはなかったものであり、台本作者たちによるすぐれた改作点である。

E・T・A・ホフマンの「失われた鏡像の話」は、前述のように、フィレンツェを重要な舞台としており、ヴェネツィアを舞台としていないから、当然のことながら、連鎖的暗喩の鎖のひとつ、「大運河」は存在していなかった。また、「失われた鏡像の話」では、「ダイヤモンド」という、連鎖的暗喩のもうひとつの鎖も使用されていなかった。

E・T・A・ホフマンの「失われた鏡像の話」のなかにすでにあった〈燐めくもの〉の連関は、ジュリエッタの「眼」とジュリエッタの部屋「鏡」とのあいだのものだった。「眼」については、つぎのように記述されている。「驚くばかりに美しい」というこの女性が、初めから、じつは魔女らしいことを暗示する箇所である。なお、原作中で、ジュリエッタによって鏡像を奪われるのは、作者ホフマンではなく、登場人物のエラスムスという男である。

ジュリエッタが時々じつに奇妙な一瞥（*einem recht seltsamen Blicke*）をエラスムスに投げかける際に、ときおり彼女の眼は強く燐めき（*funkelten ihre Augen höher auf*）、エラスムスは軽いおのきのような、震えを全身に感じるのだった*8。

エラスムスが「鏡」を介して鏡像を奪われる場面は、つぎのように描かれていた。「鏡」は、ジュリエ

ッタの別荘の小部屋の壁に取り付けられている「美しい大きな鏡」で、鏡の両側には蠟燭が輝いている。

エラスムスは、死ぬほどの恋の痛みのために気が狂ったように叫んだ。「それでは、ぼくはあなたから離れなければならないのか。ぼくは立ち去らねばならないのか。それなら、ぼくの鏡像はいつまでもあなたのものにされるべきだ。あなたが僕自身の魂も命も自分のものにするまで、どんな力も、悪魔でさえも、鏡像をあなたから引き離してはならない。」このようにいったとき、ジュリエッタは口づけをしたが、それは炎のようにエラスムスの口を燃え上がらせた。それから、ジュリエッタはエラスムスを離し、憧れている様子で両腕を鏡の方に伸ばした。エラスムスは、自分の像が、彼の動きと無関係に、鏡から出て、ジュリエッタのなかに滑り込み、変な臭気のなかで、ジュリエッタとともに姿を消すのを見た。ありとあらゆる気味の悪い声が、山羊のように鳴き、悪魔のあざ笑いのように笑い立てた。深い恐怖の死ぬほどの痙攣に捉えられ、エラスムスは意識を失って床に倒れた…… (pp. 349-50)。

このように原作のなかでは、ジュリエッタの「眼」と壁の「鏡」というふたつの〈燦めくもの〉しかなかったが、オペラに改作するにあたって、バルビエ&カレは、「ダイヤモンド」と「大運河」というふたつの〈燦めくもの〉を付け加え、〈燦めくもの〉の暗喩を一層強力なものにするばかりでなく、それによって、ジュリエッタの幕の統一感も増したのである。

おわりに

この拙論では、人気オペラであるオッフェンバックの『ホフマン物語』を取り上げ、この作品のなかでもっとも重要な幕であるジュリエッタの幕に、都市ヴェネツィアとの関連で光を当てようとした。検討にあたっては、このオペラの原作であるE・T・A・ホフマンの「砂男」、「失われた鏡像の話」、「顧問官クレスペル」も適宜参照した。

検討の過程で浮かび上がってきた重要な諸点は、つぎのようなものである。

第一、このオペラは、一見楽しい作品あるいはロマンティックな作品と感じられるが、じつは、はるかに深刻な主題を扱うもので、主人公ホフマンの魂を奪い地獄に墮とそうとする悪魔から、詩神ミューズがどうにか主人公を守り通す物語である。

第二、したがって、このオペラのなかの重要な敵役である悪魔の活動はていねいに描き出されており、序幕に悪魔的存在として登場する顧問官ランドルフは、人工眼球を作るコッペリウスを経由して、医師ミラクルとして悪魔の本質を明らかに示し、ついには（ジュリエッタの幕を第三幕とするなら）端的に魔王ダベルトゥットとして、魔女ジュリエッタを操りながら、主人公の魂を奪うに至るのである。

第三、オペラ『ホフマン物語』のジュリエッタの幕は、E・T・A・ホフマンの「失われた鏡像の話」ではフィレンツェを背景にフィレンツェの高級娼婦にかかわる物語として語られていたものだが、『ホフマン物語』の台本作者バルビエ&カレーは背景を都市ヴェネツィアに移動している。背景をヴェネツィアに移動するにあたっては、おそらく、売春の都、高級娼婦の町として十六世紀以来悪名の高かったヴェネツィア・イメージを活用したものと思われる。この変更は、悪魔と魔女が暗躍する〈魔界〉イメージと相乗し、成功している。

第四、ジュリエッタの幕については、背景をヴェネツィアとし、さらに魔王がジュリエッタへの成功報酬とするダイヤモンドという小道具を活用することによって、いずれも燦めくものである「大運河」、「ダイヤモンド」、「鏡」、ジュリエッタの「眼」という四つのあいだに、「大運河」=「ダイヤモンド」=「鏡」=「眼」という見事な暗喩の連鎖が作り上げられている。原作では、「鏡」と「眼」とのあい

だの連鎖しかなかったのであるから、これはバルビエ&カレーによるすぐれた新機軸だった。

注

- * 1. *Selection from The Tales of Hoffmann*, London: W. Paxton, 1931; Edouard Dorn, *Les Contes d'Hoffmann, transcription pour piano*, Jean André, 1910.『魅惑のオペラ第18巻、ホフマン物語』小学館 2008, p. 9; p. 17, 図版。
- * 2. Josef Heinzelmann, trans. & ed., Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann/Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 2005. 以下引用はすべてこの版で、訳文は拙訳。
- * 3. H. Steinecke & G. Allroggen, eds., E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2009. 以下引用はすべてこの版で、引用文は拙訳。
- * 4. Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, Opéra National de Paris, Tokyo: Nippon Columbia, 2011.
- * 5. Maura Pizzorno, trans., Paul Larivaille, *Le cortigiane nell'Italia del Rinascimento: Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, Milano: Rizzoli, 1983, p. 40.
- * 6. Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, 2 vols., Glasgow: James MacLehose & Sons, 1905, vol. 1, pp. 403-04.
- * 7. Larivaille, p. 112.
- * 8. H. Steinecke & G. Allroggen, eds., E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier: Werke 1814*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. p. 346. 以下引用はすべてこの版で、引用文は拙訳。

Venice in *Les Contes d'Hoffmann*: the Devil and Mirrors

Teruaki J. I. TORIGOE

Keywords: *Les Contes d'Hoffmann*; Venice; the Devil; mirror metaphor; Offenbach

Abstract

Taking up a popular opera by Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, I have attempted to shed a new light on the Act of Giulietta, the most important act, with regard to its relationship to Venice. I have made comparisons, when necessary, with the stories, “Der Sandmann,” “Die Geschichte vom Verlorenen Spiegelbilde,” and “Rad Krespel,” by E. T. A. Hoffmann, on which the Offenbach opera is based. Notable points found in my attempt are as follows:

- (1) Although this opera appears to be an enjoyable or romantic work at first sight, it deals in fact a much more serious theme: The Muse successfully tries to prevent the Devil from leading the protagonist, the poet Hoffmann, into damnation. In other words, the opera is about the most important theme for

a human being.

- (2) Therefore, the Devil, the important antagonist in this opera, is presented with great care: Lindorf, who appears as a devil-like figure in the Prologue, transforms himself by way of Coppelius in the First Act into Dr. Miracle the Devil in the Second Act, finally developing into the Satan, Dapertutto, in the Third Act. In this Act of Giulietta, which should be performed after the Act of Antonia since it is the most important act in the opera, the Satan manipulates Giulietta, a witch who enamors Hoffmann, so that he could obtain his soul.
- (3) Whereas the original story for the Act of Giulietta, "Die Geschichte vom Verlorenen Spiegelbilde," by E. T. A. Hoffmann, had Florence for its important background and had a Florentine courtesan for its heroine, Barbier & Carré, the librettists of *Les Contes d'Hoffmann*, changed Florence into Venice and the Florentine courtesan into a Venetian courtesan. These changes were made, probably based on the widely held traditional image about Venice as the city of courtesans. In the opera, the librettists' choice works effectively with the concurrent image of Venice as a city where the devil and the witch are rampant.
- (4) Also regarding the Act of Giulietta, both the Grand Canal in Venice and a diamond used as a reward for Giulietta constitute a chain of metaphors, together with the mirror in Giulietta's boudoir and her eyes. All these four are things which scintillate. Here is a remarkable and effective development from the original story by E. T. A. Hoffmann, where there was only a metaphorical connection between Giulietta's eyes and the mirror in her room.