

「幻想演劇」形式の理論と実践
—ジョルジュ・サンド『豎琴の七弦』を中心に—

三枝 大修

要旨

Les Sept Cordes de la Lyre (1839) de George Sand, quoiqu'elles soient empreintes de l'influence qu'elles ont subie de leurs modèles – le *Manfred* de Byron, les *Aïeux* de Mickiewicz et surtout le premier *Faust* de Goethe – comportent tout de même plusieurs éléments originaux dont, dans la présente étude, nous voulons mettre en valeur le plus significatif : la présence de deux protagonistes qui rivalisent d'importance. De fait, chez Sand, l'on voit mis en vedette non seulement le héros Albertus mais aussi Hélène, l'héroïne autonome qui s'engage dans une quête de la vérité *indépendamment* de la volonté de son maître, tandis que dans *Faust*, *Manfred* et les *Aïeux*, c'est principalement l'aventure spirituelle du héros, et non celle de l'héroïne, qui est pleinement mise en scène. Particularité d'autant plus à souligner qu'elle distingue *Les Sept Cordes* aussi bien du trio des drames fantastiques que des autres textes du même type publiés dans la première moitié du XIX^e siècle : *Cain*, *Nicolas Flamel*, *Ahasvérus*... Notre lecture comparative dégagera ainsi la plus grande caractéristique de l'ouvrage sandien, et permettra de situer ce dernier dans la constellation du drame fantastique.

キーワード : 十九世紀フランス文学, ジョルジュ・サンド, 幻想演劇, ファウスト

1. 序

ゲーテの『ファウスト』、バイロンの『マンフレッド』、ミツキエヴィチの『父祖の祭り』を精読しながらこれら三つの戯曲テキストの特徴を洗い出し、幻想演劇という新たな文学形式の誕生を告げた「幻想演劇論」¹⁾。その執筆者であるジョルジュ・サンドは自らも作家として一篇の幻想演劇作品をものしている。『両世界評論』誌に二号（1839年4月15日号と5月1日号）にまたがって掲載された五幕物の戯曲作品、『豎琴の七弦』²⁾がそれである。

この作品は、「幻想演劇論」の著者その人による幻想演劇の実作であるという点においてすでに大いに興味をそそるものではあるのだが、1838年の夏から秋にかけてであると考えて差し支えないその制作期間³⁾が「幻想演劇論」の構想・執筆期間（1837年～1839

年3月)⁴⁾に完全に包含されているという点においてもまた特段の注目に値する。というのも、サンドにとって、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチの幻想演劇作品の読解と、自身の幻想演劇作品の制作とが、同時期に、ほぼ並行して——そしておそらくは相互に影響を及ぼしあう形で——行われていたということが、そこから推測され得るからである。こういった特殊な成立事情を背景にもつ以上、『豎琴の七弦』は、われわれが幻想演劇という文学形式について思考する際には正面切って論じることを避けては通れない、最重要テキストのひとつとなる。

それゆえ小論では、特にサンドのこの戯曲をとりあげて、これを他の作家たちの幻想演劇作品と比較しながら分析を行ってゆくこととしたい。つまり本稿の目的は、『ファウスト』を嚆矢とする幻想演劇の系譜上に『豎琴の七弦』のテキストを置いてみることで、それが先行する諸作品からどういった要素を受け継いでいるのか、あるいは逆に、どういった部分でモデルたりえた諸作品に抗い、固有のオリジナリティを發揮しているのか、見定めることにあるのである。それはとりもなおさず、十九世紀ヨーロッパにおける幻想演劇のコーパス全体の中で、サンドのこの戯曲が占めている位置を確認することにもつながるだろう。

2. 『豎琴の七弦』の概要

われわれの分析対象である『豎琴の七弦』は、数あるジョルジュ・サンドの作品の中でも発表当時からとくに評判が悪く、商業的な面でも失敗に終わり⁵⁾、そのせいもあってか、現代に至るまで、批評的言説によってとりあげられる機会にもさほど恵まれてこなかったテキストである。したがって、本格的な議論に入る前に、まずはこの作品そのものについて簡単に紹介しておく必要があるだろう。

大前提として確認しておきたいのは、この戯曲がまぎれもなく、サンド言うところの「幻想演劇」の範疇に含まれるという点である。このことは、作者自身が二通の書簡でこれを「幻想演劇」と呼んでいることから確認されるし⁶⁾、また実際に『豎琴の七弦』のテキストを一読してみれば、その形式・内容ともに「幻想演劇論」で提示される幻想演劇の定義に完全に合致していることが了解される。すなわちこの作品には、精霊や悪魔といった超自然の形象が登場し、豎琴の音色の魔力によって小川の流が停止する（第三幕第一場）というような幻想的なシーンも頻出するうえ、その他の登場人物たちもそれぞれ何らかの精神性や抽象概念を体現した一種の「典型」⁷⁾として造形されており、彼らの対話や議論がこの戯曲に寓意的かつ哲学的な性格を付与しているのである。

次に強調しておきたいのは、この作品が、先行する幻想演劇諸作品の中でもとくにゲーテの『ファウスト』第一部を下敷にしながら書かれているということである。これら二作品の共通点に関しては、まずはサンドの主人公アルベルトゥスが、学問的探究にその身を捧げた哲学者でもあれば魔術の心得もある、すぐれてファウスト的な智者として造

形されているという点に注目しておくべきだろう。また、『豎琴の七弦』冒頭の舞台が『ファウスト』第一部と同様に主人公たる学者の居室の内部であり、そこでファウスト博士のあの名高いモノローグを模倣するかのように、サンドの作品でもアルベルトゥスが長大な独白を行って自らの苦悩を吐露する、という共通点も見逃せない。加えて、悪魔メフィストフェレスがサンドの戯曲にも登場し、アルベルトゥスを誘惑するにあたって彼をかつての標的ファウストと比較する、という点などは⁸⁾、サンドによるゲーテ作品の書き換えの意志を証し立てる、ほとんど決定的といってよい証拠となるかと思う。『豎琴の七弦』はそこここに、ゲーテの幻想演劇への直接的・間接的な仄めかしを含んでいるのである。

では、この戯曲の筋は、どのようなものであったか。哲学者として弟子たちに講義を行うことで生計を立てているアルベルトゥスは、破産したのちに亡くなってしまった友人マインパーカーの娘エレヌを引きとり、養女として育てている。彼女はアルベルトゥスとは対照的に、学問をはじめとする思弁的な活動にはまったく向いていないのだが、それでも信仰心には篤く、高い理想をもち、神の清浄なる愛に憧れながら、日々を過ごしている。

さて、そんな彼女に残された唯一の遺産は、先祖代々受け継がれている神秘的な七弦の豎琴であった。これはエレヌの先祖でもある魔術師アデルスフライトによって制作されたもので、じつはこの豎琴には、本来ならば天上界に属しているはずの精霊がとらわれているのだ。それぞれが「信仰」、「理想」、「自然」、「愛」といった観念を賛美する役割を担っている七本の弦は、この精霊を閉じ込めている牢獄の南京錠のようなものである。

ある日、メフィストフェレスは豎琴を破壊してこの精霊を亡き者にしようと企み、ユダヤ人の古物商に化けてエレヌたちに近づいてゆく。悪魔自らこの楽器に触れることは禁じられているので、彼は、魔法の豎琴の秘密を解明したくて仕方がないアルベルトゥスの好奇心を利用するのがよからうと判断し、言葉巧みに説得しつつ、彼に二本ずつ弦を切らせてゆく。すると、どうなるか。初めのうちは、演奏者であるエレヌと交信し、自分の持てるかぎりの知識を伝授することで彼女の無限への欲求、神に近づきたいという欲求に応えることができていた豎琴の精霊も、金の弦、銀の弦、鋼の弦と次第に弦が切られてゆくにつれて、天界に関連する記憶を失い、エレヌの要求を満たすことができなくなってゆく。そして、作品の結末部分。これは奇しくもまだフランス語で全訳が出ていなかったゲーテの『ファウスト』第二部によく似たハッピーエンドとなっているのだが⁹⁾、正気を失ってしまったエレヌは熱狂的な演奏のさなかにこと切れ、その瞬間、豎琴に残されていた最後の弦も切れて、精霊は囚われの身を脱し、無事に天上へと帰ってゆく。エレヌもまた現世での生命は失ったものの、望みどおり昇天してゆき、さらにはアルベルトゥスも、いったんメフィストフェレスに襲われはするのだが、精霊たち

の守護もあってその毒牙を逃れ、ふたたびエレヌのいない世界で、学問と教育の日々を再開することとなる。

3. 先行研究について

『豎琴の七弦』の概要を把握し終えたところで、次の作業にとりかかることにしよう。本研究の目的は、すでに述べたように、サンドの戯曲作品と、そのモデルとなった幻想演劇作品群——とりわけゲーテの『ファウスト』第一部——との関係を明らかにすることにあるわけだが、ここでは若干の紙面を割いて、この問題を扱った先行研究をいくつか参照してみたい。

一般に、『豎琴の七弦』が『ファウスト』第一部の影響を受けつつ書かれ、しかし同時にその乗り越えをも目指した実験作であるということについては、論者たちのあいだで共通理解が成り立っているのだが¹⁰⁾、ただ、『ファウスト』その他の先行する幻想演劇作品群のどのような点をサンドが欠陥とみなし、それをどのような方向で修正しようと試みたのか、その点については彼らの意見は必ずしも一致していない。この問題についての比較的まとまった研究としては、ルネ・ブルジョワの1969年の論考「豎琴の二本の弦」とオリヴィエ・バラの2006年の論考「ジョルジュ・サンドとアレゴリーの魔」が挙げられるので、この両者を検討してみることにしよう。

まず、サンドの幻想演劇を『ファウスト』第一部との関係において分析しているルネ・ブルジョワは、ゲーテの作品に見られるアレゴリー化の不徹底性に対して——たとえば、ゲーテにおいては悪魔メフィストフェレスでさえも必ずしも完全な悪の体現者としては造形されていない、というような不徹底性に対して——批判的であったサンドが、自作においては登場人物たちにアレゴリーとしてのよりいっそうの一貫性を与えたのだ、と述べている。

メフィストフェレス、この冷血で高慢な道連れを十分に悪辣な人物に仕立てあげなかったとってジョルジュ・サンドはゲーテを糾弾しているが、このとき彼女は暗に自らの造形した『豎琴の七弦』の登場人物、完全なる邪悪の力であって欠けるところもなければ良心の呵責もたないメフィストフェレスを、ゲーテのそれに対置しているのである。[…] サンドはファウストの冷たさを非難しているが、それはつまり、アルベルトゥスに関してはそんなことはありませんよ、ということなのだ。[…] サンドはグレートヒェンの内に「単純素朴な村娘」をしか認めていないが、それはつまり、自分のエレヌには「天使のような姿」を、「天上的な輝き」を与えたから、そのおかげで彼女の地上からの逃避は可能になったのです、ということなのだ¹¹⁾。

かくしてルネ・ブルジョワによれば、アルベルトゥスは高度な知性と篤い信仰心とを併せもった善良なるファウスト博士であり、サンドのメフィストフェレスはゲーテのそれとはちがって完全なる悪の権化であり、またエレヌは、より穢れのない魂に恵まれたグレートヒェンである、ということになる。

他方、オリヴィエ・バラの論考が強調しているのは、サンドの作品の折衷主義的な性格である。折衷主義というよりは中庸への意志とでも言い換えた方が正確かもしれないが、いずれにせよサンドは「幻想演劇論」において、ゲーテの『ファウスト』を現実的すぎる、バイロンの『マンフレッド』を理想的すぎると批判している以上¹²⁾、そして彼女の言う「幻想演劇」の理想がメタフィジックな世界と現実世界とをバランスよく統合したものである以上、『豎琴の七弦』がその両者のほどよい混交状態を目指したのはごく自然なことであったのだ。それゆえ、以下の一節に見られるようなオリヴィエ・バラの見解——『豎琴の七弦』の「賭け金」は、『ファウスト』や『マンフレッド』の欠点を補いつつ、現実と幻想のほどよく入り混じった世界を構築することにあつたのだという見解——は、「幻想演劇論」でのサンドの主張に即したごく穏当なものであるため、われわれとしても、それぞれのものに関してはことさらに反論を加える必要があるとは考えていない。

サンドが自らの幻想演劇の習作、すなわち『豎琴の七弦』の執筆に全身全霊で打ち込んでいたとき、そこに賭けられていたものとはまさしく、そのような〔現実と幻想の〕均衡の実現であり、また、彼女が「軸」と呼んでいるところのものを、感覚で捉えうる世界と幻想世界とのあいだに、可視と不可視、現実と理想とのあいだに、見出すことであつた¹³⁾。

とはいえ、これらの先行研究の成果のみで問題は十分に解明し尽くされたのかと問うてみるならば、話は別である。われわれはこれから、『ファウスト』をはじめとする他の幻想演劇作品群から『豎琴の七弦』を隔てている最大のポイントは、オリヴィエ・バラやルネ・ブルジョワが述べているものとは別の、もっと単純な、そしてそれだけにいっそう明確に強調されてしかるべき部分に存在しているのではないか、という仮説を提示してみたい。

4. 『豎琴の七弦』の特異性

というのも、おそらく『豎琴の七弦』のもつ独自性のうち、最も注目すべきなのは、主人公とみなすべき登場人物が二人いる、という点にあるからである。言うまでもなくその二人とはアルベルトゥスとエレヌであり、ゲーテの『ファウスト』と比べるならば、『豎琴の七弦』の男性主人公は、ヒロインにスポットライトを譲るために舞台後景へ

と退いている感がある。事実、アルベルトゥスは、サンド版のファウスト博士であるというよりはるかにその矮小化されたパロディなのであって、弟子たちとの議論ではしばしば窮地に追い込まれ（第一幕第一場・第四場）、悪魔にエレーヌへの恋心を炊きつけられては右往左往し（第四幕第三場）、夜中に高尚な思索に没頭しているかと思えば、じつは単に翌日の授業の準備にかかりきりになっているだけだ（第一幕第二場）という、超人性のかけらもない平凡な人物なのである。

また、彼とは対照的にエレーヌは、ゲーテにおけるグレートヒエンとは比較にならないほど能動的な役割を担わされている。彼女はファウストにとってのグレートヒエンやマンフレッドにとってのアスターティがそうであったような、男性主人公の愛情や欲望の対象としてのみ作品中に姿をあらわす受け身なヒロインではない。彼女自身が天に憧れ、神へと近づいてゆくために積極的なイニシアティヴをとることも辞さない、そういった理想の探求者としての行動主体なのである。

したがって、いかにアルベルトゥスがファウスト同様、学問に信をおき絶対知を手に入れんと欲する智者の典型として造形されているとは言っても、また、サンドの作品の中のメフィストフェレスが実際にこの二人の獲物を同列に置いて比較する場面があるとは言っても、両者を安易に重ね合わせるのは危険であると考えられる。『豎琴の七弦』においてファウスト博士の役割を継いでいるのは——とりわけ、ファウスト博士のあの度外れな欲望を引き継いでいるのは——じつはアルベルトゥスよりはむしろエレーヌなのではないか、という見方も充分に成立し得るからである¹⁴⁾。同じ「典型」に収まる人物だということでアルベルトゥスとファウストとを単純に重ね、彼らの愛情の対象であるというだけでエレーヌをグレートヒエンになぞらえるルネ・ブルジョワ式の読解がやや短絡的に思われるのは、そういった理由による。

あるいは、もう一步進んでこう言い換えてもよいかもしれない。つまり、『ファウスト』、『マンフレッド』、『父祖の祭り』といった幻想演劇作品において、天使や悪魔、妖精や魔女等、人智を超えた形象とコンタクトをとり、そこから高次の知を引き出すために交渉を行ったりするのはつねに男性主人公の役割であったが、『豎琴の七弦』においてはそうではなくて、アルベルトゥスとエレーヌのそれぞれが、別の超自然的形象から別のルートで知を提供されることになるのだ、と。すなわち『豎琴の七弦』では、〈知の探求者と提供者〉のカップルが、〈アルベルトゥスとメフィストフェレス〉、〈エレーヌと豎琴の精霊〉という具合に、二組存在しているのである。

具体例を挙げてゆこう。まず、作品中で、「苦しんでもよい、侮辱を受けてもよい、もしも私の精神に光が射し、苦心惨憺の末に、真実の認識の方へと一步、足を進めることができるのであれば」¹⁵⁾と述べるアルベルトゥスは、疑いようもなく知の探求者であるわけだが、彼を誘惑するにあたってメフィストフェレスが提供しようと申し出るのは、魔法の豎琴をめぐる秘密であった。「多くの事柄に関して、私の方があなたよりもよく

知っている」¹⁶⁾と豪語してはばからない「呪われた知」¹⁷⁾の所有者である悪魔は、豎琴の制作者である魔術師アデルスフライトの残した手稿を餌に、哲学者に近づいてゆく。彼ら二人が〈ファウストとメフィストフェレス〉同様、人智を超えた知を取り引きする関係にあるカップルであることが、ここから理解されるだろう。

一方で、『豎琴の七弦』においては、恍惚として楽器を弾くエレヌと、それに応えて彼女に語りかける豎琴の精霊とが、やはり〈知の探求者と提供者〉の関係にある。たとえば第二幕の冒頭近く、演奏しながら忘我状態に陥ったエレヌに天上界の知を伝授しようとする精霊は、仲間の精霊たちにまで助力を乞いつつ、こう叫ぶ。

おお、わが兄弟よ！ この人間の娘にもっと語りかけてやってくれ！ 教育するのを手伝ってくれ、彼女が私のことをよく知って、愛情を持ち、解放してくれるように¹⁸⁾。

豎琴の精霊とその仲間たちの行っていることがまさしく知の伝授であり、一種の「教育」であることが、ここでは単語レベルで明示されている。また、続く第三幕では、豎琴の秘密を何とか解き明かしたいと願うアルベルトゥスの手で黄金の弦が切られてしまっ以来、天界の記憶を喪失して真実を開示することができなくなった精霊に、知識を渴望してやまないエレヌが文句を言う場面がある。以下はそのエレヌの台詞である。

あなたが何もかも教えてくれると期待していたのに。あなたはそう約束してくれ
たし、だからわたしたちはもう星のきらめく空間をめざして、いっしょに飛び立っ
てしまっている。それなのにどうして、あなたはもう私の手ほどきを諦めてしま
うの？¹⁹⁾

同様の例はほかにもいくつか挙げることができるが²⁰⁾、いずれにせよ、そこから言えるのは、サンドの作品では〈知の探求者と提供者〉の関係にあるカップルが二組認められるということだ。そして、それが『ファウスト』をはじめとする他の幻想演劇作品には見られなかった大きな特徴となっているのである。

5. 『豎琴の七弦』と幻想演劇の系譜

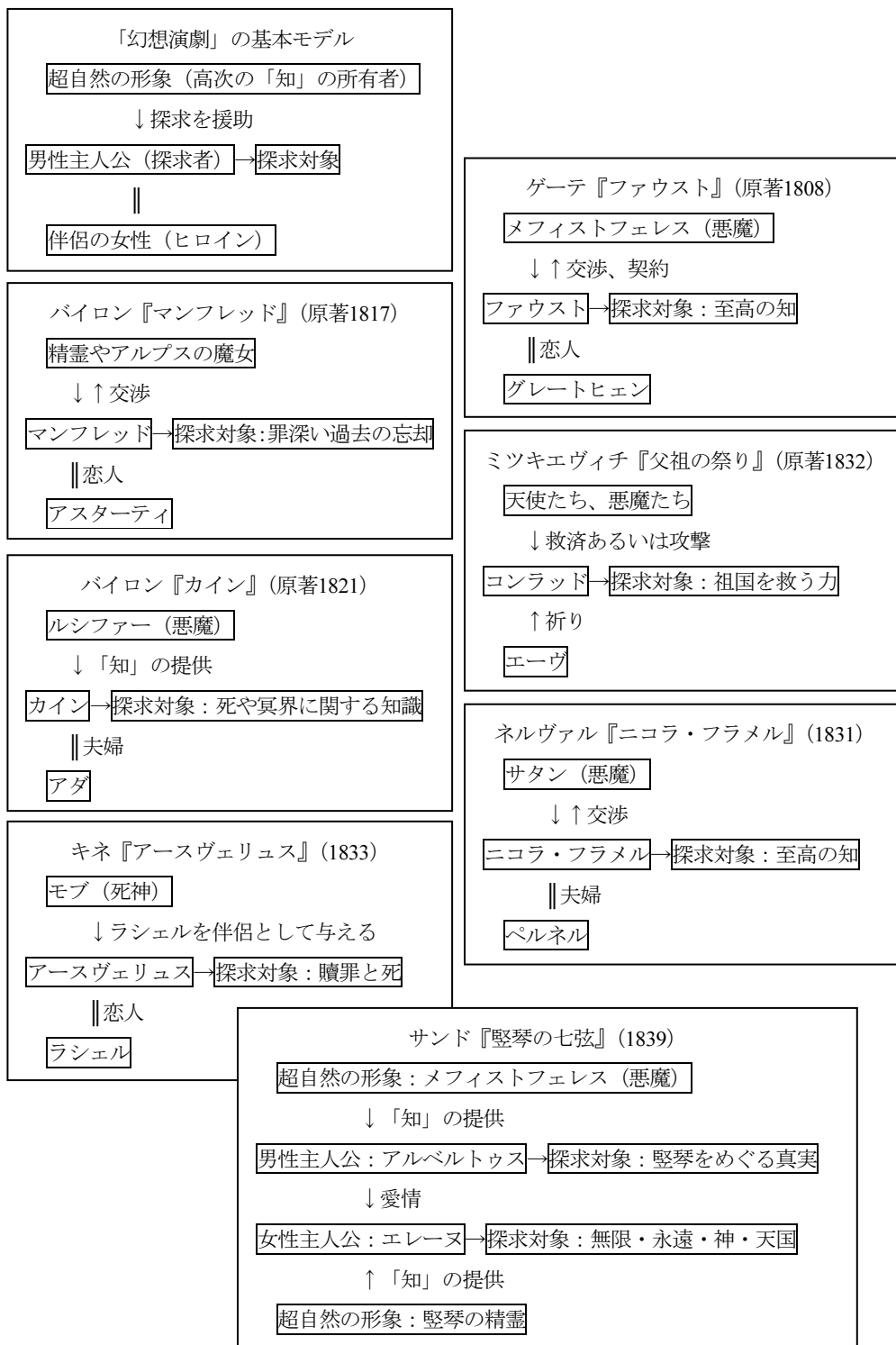
ところでいま、『豎琴の七弦』を幻想演劇の系譜の中においてみるならば、そこに並び立つ二人の主人公の存在について、いっそうの注意を払っておく必要が認められる。というのも、1830年代のフランスには、ゲーテの『ファウスト』、バイロンの『マンフレッド』、ミツキエヴィチの『父祖の祭り』以外にもまだいくつかジョルジュ・サンド言うところ

ころの「幻想演劇」の条件を満たしている戯曲が見つかるのだが、われわれの指摘した『豎琴の七弦』の特異性は、そういった幻想演劇作品群をここで新たに考慮に入れてみても、なおサンドの作品のオリジナリティであり続けるからである。つまり、『豎琴の七弦』においてアルベルトゥスとエレヌとが描いていた二元性は、サンドのこの作品を、その有力な発想源のひとつである『ファウスト』第一部から隔てるのみならず、十九世紀前半の幻想演劇の系譜全体から隔てているものなのだ。

そのことを確認するために、1830年代後半の時点に身を置いて文学史を振り返ってみよう。1820年代にネルヴァル訳を含む複数のフランス語訳が出て紹介されたゲーテの『ファウスト』第一部が作家たちに浸透し、さまざまなインパクトを与えていたこの時期のフランスでは、その影響下ですでにネルヴァルの『ニコラ・フラメル』²¹⁾やエドガール・キネの『アースヴェリュス』²²⁾といった幻想演劇作品が書かれ、出版されている。また、超自然の要素をふんだんに摂り入れたバイロンの幻想演劇としては、『マンフレッド』のほか、すでに複数のフランス語訳が刊行されていた聖史劇『カイン』も勘定に入れておくべきだろう²³⁾。ただ、これらはやはり、作品のタイトルからもわかるとおり、どれも『ファウスト』や『マンフレッド』と同様、唯一無二の絶対的な男性主人公が幻想世界との関わりをもち、その行為や選択がヒロインの運命をどこからどこまでも左右し翻弄するといった、ヒーロー中心型の幻想演劇なのである。紙幅の都合で各作品の筋まで詳しく紹介することはできないが、ここまで名を挙げてきた諸作品がきわめて類似した構図の上に成り立っていることは、次頁の図表に示しておいた。ゆいいつ作品のタイトルがその主人公の名とイコールではないミツキエヴィチの『父祖の祭り』にしても、幻想演劇形式で書かれたテキストとしてサンドがとりあげている第三部に限っていえば、やはりそこにコンラッドという突出したヒーローが見つかるため、「幻想演劇論」の筆者はいみじくもこの断片を『コンラッド』と呼ぶよう提案しているのである²⁴⁾。

ひるがえってサンド自身の幻想演劇作品のタイトルを眺めてみれば、そこには人名など見当たらず、『豎琴の七弦』というモチーフの名前だけが記されている。事実、この作品に名前を付けるには、『アルベルトゥス』では足りないし、『エレヌ』でも足りない。二人の主人公が絡み合って成立している作品であることを、じつはそのタイトルにおける人名の不在こそがすでに雄弁に物語っていたのである。

図表：「幻想演劇」諸作品の構図



6. 結論

巧まずして幻想演劇の系譜上での『豎琴の七弦』の大きなオリジナリティとなってしまった感のある、この絶対的主人公の不在。サンドの戯曲とそれに先行する幻想演劇作品群との比較を通じて見えてきたこの観察結果を提示することで、小論の目的はすでに達せられたと見てよいのだが、最後に、本研究の今後の展望に占める『豎琴の七弦』の位置を確認しておくこととしよう。

なるほど、サンドのこの戯曲の出来映えそのものは、その貧困な受容史が証明しているように、テキストの冗長さのせいで、あるいは多くの読者を辟易させることとなった過度の哲学性や、そこから生じてくる説教臭のせいで、万人の賞賛に値するものとはなり得ていない。しかし、幻想演劇形式の理論的な礎を構築したジョルジュ・サンドその人による幻想演劇の実作は、少なくとも〈知の探求者と提供者〉のカップルの二重化という独創的な手段によってすべての既存モデルからの脱却に成功し、十九世紀フランスにおけるこの文学カテゴリーの風景を多彩なものにしてくれているのであって、その点を鑑みるならば、『豎琴の七弦』は、たしかにそれ自体が傑作であるとはいえないとしても、今後、各戯曲テキストの細部にわたる比較をも含めて、幻想演劇の包括的研究が行われる際には、ごく特殊な構造をもつ一事例として大いに有益な参照項たり得る、いわば豊饒な失敗作なのである。

注

- 1) George Sand, « Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1839, pp. 593-645. (以下に掲げる拙論において、われわれはサンドのこの論考の読解を試み、「幻想演劇」概念の現代における活用の可能性を探った。三枝大修「『幻想演劇』とは何か——ジョルジュ・サンド「幻想演劇論」を読む」、『フランス語フランス文学研究』第97号、2010年、135-147頁。)
- 2) 本稿において使用する『豎琴の七弦』の刊本は以下のものとし、注においてはこれを SCL と略記する。George Sand, *Les Sept Cordes de la Lyre*, éd. René Bourgeois, Paris, Flammarion, 1973.
- 3) サンドは、1838年8月8日付クリスティーヌ・ビュロ宛書簡の中で、『豎琴の七弦』の執筆を開始した旨を報告しており、また同年10月初旬、完成した原稿をフランソワ・ビュロに送っている。「親愛なるビュロ、原稿をどうぞ。これ『豎琴の七弦』をすぐに、『スピリディオン』よりも前に掲載してもらえればと思います。」(George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, t. IV, 1968, p. 492. 以下、この『書簡集』は *Corr.* と略記し、続けて巻数、出版年、頁数のみ記すこととする。)
- 4) 1837年9月初旬、サンドは批評家ギュスターヴ・プランシュに「幻想演劇論」の草稿を送り、意見を求めている (*Corr.*, t. IV, 1968, pp. 180-182)。したがって、この論考が構想された時期は

少なくとも 1837 年の夏以前と推定される。また、フレデリック・ショパンがアルベール・グジマワに出した 1839 年 3 月 27 日付の書簡には、サンドが「幻想演劇論」を完成させたという報告がある。「彼女はゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチについて、この上なく見事な論文を書き上げたところです。」(«Lettre de Chopin à Albert Grzymala du 27 mars 1839», citée dans Marie-Paule Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 176.)

- 5) 『豎琴の七弦』掲載時の不評によって『両世界評論』誌の蒙った損害を償うため、1839 年の年末、サンドは編集者フランソワ・ビュロに中編小説『ポーリース』を無償で提供している。「この中編小説はあなたへのお年玉として差し上げます。勘定には加えないでおいてください。『豎琴』の不成功を少しは弁償するために、それくらいはあなたに借りがあると思っているから。あの失敗が、いまでも気にかかっているのです。」(«Lettre à François Buloz du 12 décembre 1839», *Corr.*, t. IV, 1968, p. 816.)
- 6) 該当する部分を二点、サンドの『書簡集』より以下に引用しておく。「『スピリディオン』を仕上げる代わりに] ちょっとした幻想演劇に心を移し、その半分は手早く書き上げてしまいました。」(«Lettre à Christine Buloz du 8 août 1838», *Corr.*, t. IV, 1968, p. 466.)「まずは、『豎琴の七弦』。ビュロは予告を出してしまってもかまいません。これは一種の幻想演劇で、その次に『スピリディオン』が仕上がり、次いで『エンゲルヴァルト』か『レリア』です。」(«Lettre à Félix Bonnaire du 7 septembre 1838», *Corr.*, t. IV, 1968, p. 480.)
- 7) 「典型 (type)」としての人物造形に関してサンドは大いに意識的であり、「幻想演劇論」でこの語を複数回用いているほか、『豎琴の七弦』の中にも、アルベルトゥスの弟子ハンツの口を借りて「典型」が論議されるくだりがある。「神は人類を種々雑多な血族に分けましたが、それを私たちは典型と呼んでおり、その構成員たちは無限のニュアンスでもって異なっております。そういった血族のうち、あるものは智者たち、別のあるものは戦士たち、別のあるものは神秘家たち、別のあるものは哲学者たち、別のあるものは実業家たち、別のあるものは経営者たち、等々、と呼ばれています。」(*SCL*, p. 67.)
- 8) 以下は、アルベルトゥスをファウストと比較するメフィストフェレスの独白。「さてと、親愛なる哲学者先生、あなたが相手なら、故ファウスト博士のときとはちがったやり方で事を進めねばなりませんな。[...] だが、この男 [アルベルトゥス] ときたら、情熱を掻き立てたところでそれがかえって信仰心を強めることにもなりかねない。ファウストよりも良心を余計に持っているし、傲慢に心を支配されることもなく、虚栄心にいたっては皆無なのだ。」(*SCL*, p. 59.)
- 9) 『ファウスト』第二部の原著の刊行は 1832 年だが、アンリ・ブラーズによるその仏語訳が出版されたのは 1840 年のことであった (Goethe, *Le Faust de Goethe*, trad. Henri Blaze, Paris, Charpentier, 1840)。したがって、『豎琴の七弦』執筆時 (1838 年) のサンドがすでにゲーテのこの作品を通読していたということはあるにない。ただし、仏語訳が刊行される 1840 年以前

にも、コレージュ・ド・フランス教授ウジェーヌ・レルミニエの『ライン河を越えて』(Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin*, Bruxelles, Louis Hauman, t. I, 1835, pp. 181-184) やグザヴィエ・マルミエの『ゲーテ研究』(Xavier Marmier, *Études sur Goethe*, Paris, Levrault, 1835, pp. 217-245) の中で『ファウスト』第二部の紹介は行われており、これらの著作を通じて『豎琴の七弦』の作者がある程度の知識を仕入れていた可能性はある。

- 10) たとえば、Olivier Bara, Michèle Fontana et Merete Stistrup Jensen, Présentation de l'« Essai sur le drame fantastique. Goethe-Byron-Mickiewicz », in *George Sand Critique 1833-1876*, dir. Christine Planté, Tusson, Du Lérot, 2006, pp. 53-61 (特に 56 頁) を参照のこと。
- 11) René Bourgeois, « "Les Deux Cordes de la Lyre" ou Goethe jugé par George Sand », in *Hommage à George Sand. Publication de textes inédits et essais critiques*, Paris, PUF, 1969, p. 98.
- 12) Sand, « Essai sur le drame fantastique », art. cit., pp. 626-627.
- 13) Olivier Bara, « George Sand et le démon de l'allégorie : *Les Sept Cordes de la lyre* au miroir de l'*Essai sur le drame fantastique* », in *George Sand. Une écriture expérimentale*, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 240. (強調原文)
- 14) たとえば作品のフィナーレにおいてこと切れる寸前、エレーヌは豎琴の精霊とアルベルトゥスの求愛を同時に退けながら、こう叫んでいる。「二人とも、あなたたちが私に話してくれるのは有限のことばかり。でも、私を呑みこもうとしているのは無限の感情なの！」(SCL, p. 186.) 神の愛のみを渴望している彼女にとっては、賢者の愛も精霊の愛も端的に言って不足なのである。
- 15) SCL, p. 149.
- 16) SCL, p. 165.
- 17) *Idem*.
- 18) SCL, pp. 111-112.
- 19) SCL, p. 137.
- 20) たとえば、第四幕第一場。豎琴の弦が切られてゆくにつれてますます天界との絆を失いつつある精霊は、もはやエレーヌの希望する天上の清らかな状景ではなく、地上で暮らす人類の不幸を見せてやることしかできない。それでもこれは一種の知の伝授として捉えられており、『豎琴の七弦』のヒロインはそれをいささか皮肉交じりに「あなたの残酷な教育」と呼んでいる (SCL, p. 161)。
- 21) 初出は、Gérard de Nerval, « Nicolas Flamel », *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, t. XXXIII, 25 juin 1831, pp. 576-586 ; t. XXXIV, 9 juillet 1831, pp. 59-69. この未完に終わった戯曲作品をサンドが読んでいたと示す証拠はないが、『ニコラ・フラメル』と『豎琴の七弦』のあいだには偶然の一致と考えるにはあまりにも多くの類似・共通点が観察される。(いずれの作品においても男性主人公は学究の徒であり、貧しいながらも女性をひとり扶養しており、借金のせいで債権者による家宅訪問を受けることとなり、ユダヤ人に扮装した悪魔の誘惑に遭う。加えて、宗教建

築物の高みへの登攀といった場面の存在まで、両者は共通している。) 現段階ではこれら二作品の影響関係を確認することはできないが、興味深い符号であることは間違いない。

- 22) 1834年3月4日付と推定されるフランソワ・ビュロ宛の書簡で、サンドはキネのこの作品に言及している。「ここ [ヴェネツィア] はうっとりするような気候で、『アースヴェリュス』の文体のように幻想的な月明かりが射しています。」(Corr., t. II, 1966, p. 522.) したがって、『豎琴の七弦』執筆時のサンドがすでにこの作品を読んでいたことは確実である。また、『アースヴェリュス』には登場人物の一人として三弦の「豎琴」が登場し、それぞれの弦の性質を説明するシーンがある。「星々の髪で紡がれた第一の弦は、宇宙の声です。黄金でできた第二の弦は、帝国の声です。私がいちばん好きな第三の弦は、いちばん細くて、優しく、いつでもため息のように温かくて、それは、私のようにうら若い乙女の声です。」(Edgar Quinet, *Ahasvérus*, Paris-Londres, Bureau de la Revue des deux mondes-Adolphe Guyot-Baillièrre, 1834, p. 525.) サンドも自らの「豎琴」の七弦にそれぞれ別個の意味を与えていたことを思い起こしておくならば、キネの聖史劇のこの一節は『豎琴の七弦』の発想源のひとつとして考えることができるかもしれない。
- 23) バイロン作品の仏訳のうち、もっとも普及したものとしては、1820年代から何度も版を重ねたアメデ・ピシヨ訳の『全集』、1836年から1837年にかけて出版されたバンジャマン・ラロッシュ訳の『全集』が挙げられる。(詳細については、Edmond Estève, *Byron et le romantisme français* [Paris, Furne, 1929], Genève, Slatkine Reprints, 1973, pp. 526-533を参照のこと。) なお、サンドはピシヨ訳の『バイロン全集』を所有していたが、「幻想演劇論」に引用された『マンフレッド』の仏語訳テキストはラロッシュによるものであった。
- 24) Sand, « Essai sur le drame fantastique », art. cit., p. 625.

参考文献

- BARA (Olivier), « George Sand et le démon de l'allégorie : *Les Sept Cordes de la lyre* au miroir de l'*Essai sur le drame fantastique* », *George Sand. Une écriture expérimentale*, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006.
- BOURGEOIS (René), « "Les Deux Cordes de la Lyre" ou Goethe jugé par George Sand », *Hommage à George Sand. Publication de textes inédits et essais critiques*, Paris, PUF, 1969.
- BYRON (George Gordon Lord), *The Complete Poetical Works*, éd. Jerome J. McGann, Oxford University Press, vol. 1, 1980 ; vol. 2, 1980 ; vol. 3, 1981 ; vol. 4, 1991.
- , *Œuvres complètes de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne, 1830, 6 tomes.
- , *Œuvres complètes de Lord Byron*, trad. Benjamin Laroche, Paris, Charpentier, 1840, 4 tomes.
- ESTÈVE (Edmond), *Byron et le romantisme français* [Paris, Furne, 1929], Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- GOETHE, *Le Faust de Goethe*, trad. Henri Blaze, Paris, Charpentier, 1840.
- , *Théâtre complet*, éd. Pierre Grappin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

- LERMINIER (Eugène), *Au-delà du Rhin*, Bruxelles, Louis Hauman, t. I, 1835.
- MARMIER (Xavier), *Études sur Goethe*, Paris, Levrault, 1835.
- MICKIEWICZ (Adam), *Œuvres poétiques complètes d'Adam Miçkiéwicz* [sic], trad. Christien [sic] Ostrowski, Paris, Firmin Didot, 1859, 2 tomes.
- NERVAL (Gérard de), « Nicolas Flamel », *Œuvres complètes*, dir. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989.
- QUINET (Edgar), *Ahasvérus*, Paris-Londres, Bureau de la Revue des deux mondes-Adolphe Guyot-Baillièrre, 1834.
- RAMBEAU (Marie-Paule), *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- SAND (George), « Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1839, pp. 593-645.
- , *Lélia* [1833], éd. Pierre Reboul, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- , *Les Sept Cordes de la Lyre* [1839], éd. René Bourgeois, Paris, Flammarion, 1973.
- , *Gabriel* [1839], éd. Janis Glasgow, Paris, Des femmes, 1988.
- , *Pauline* [1839-1840], éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- , *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, t. II, 1966 ; t. IV, 1968.
- George Sand Critique 1833-1876. Textes de George Sand sur la littérature*, dir. Christine Planté, Tusson, Du Lérot, 2006.
- 秋元千穂「ジョルジュ・サンドの作品に見る演劇性」、『ジョルジュ・サンドの世界』、第三書房、2003年、168-218頁。
- 三枝大修「「幻想演劇」とは何か——ジョルジュ・サンド「幻想演劇論」を読む」、『フランス語フランス文学研究』第97号、2010年、135-147頁。
- 坂本千代「ジョルジュ・サンドの作品における音楽家像とユートピア思想」、『国際文化学研究』(神戸大学国際文化学部紀要)第32号、2009年、1-13頁。
- 西尾治子「ジョルジュ・サンドにおける変装の主題——1830年代の作品をめぐって」、『フランス語フランス文学』(慶應義塾大学日吉紀要)第46号、2008年、13-40頁。

付記

本稿は日本フランス語フランス文学会 2010 年度秋季大会 (2010 年 10 月、南山大学) で行った口頭発表をもとにしている。また本研究は科学研究費補助金 (10J07407) の助成を受けたものである。