

「くるみ割り人形」の物語

——ホフマンとデュマ、その語りの基底について——

矢野正俊

1

ホフマンは文学における不気味なもの、不世出の大家である、と言明したフロイトは、ホフマンの物語の不気味さについてさりげなく問題点を指摘していた。

われわれが現に読んでいるのは不安に捉われた少年の最初の妄想なのか、それとも、これは小説の世界の中で事実として理解せられるべき記述なのか、その点を作者はあいまいにしはじめ⁽¹⁾る。

これはフロイトが一九一九年に発表した『不気味なもの (Das Unheimliche)』という論文のなかで、ホフマンの作品『砂男』(二八一五)の不気味さに即して述べられたものだが、フロイトはこの適切な指摘をこれ以上展開することはし

ていない。フロイトに先行して、心理学のテーマとして不気味さを論じたイエンチュが、知的な不確かさこそが不気味な感情の成立する本質的条件であったことを批判し、みずからの精神分析のフィールドへと引き寄せることで、せつかくの指摘を解消させてしまっている。

なるほど作者は初めのうちこそ、しかるべく計算した上で、これは現実世界なのか、それとも作者お気に入りの空想世界なのかを、われわれに推測させないということによって、われわれを一種のあいまいさのうちにとどめておく。
 (中略) しかしホフマンの小説を読み進めてゆくうちにこの疑惑は解消する。⁽²⁾

もちろんフロイトは、彼の精神分析の方法により「疑惑」を解消している——「子供の目玉をくり抜く砂男」という作品のモチーフの不気味さは「小児の去勢コンプレクスの不安」にほかならず、「砂男」とは威嚇する父親の代理である。主人公ナターナエルの無意識は「砂男」によって活動しはじめるのだが、ナターナエルにこのことが意識されないことが彼にとつての不気味さの(そして不気味さが反復することの)根拠にほかならない。

フロイトは『砂男』という作品を精神分析の素材的対象として取り上げており、主人公ナターナエルにとつて「砂男」が「不気味」であること理由、すなわち物語のなかの、「不気味さ」の解明に努めている。いま、フロイトの方法を離れて、『砂男』という作品の「不気味さ」を物語のなかでの素材のレヴェルにおいてではなく、文学作品としての構成のレヴェルで考えるとき、フロイトの指摘した物語のなかの現実と物語のなかの幻想との境い目は依然としてあいまいなままであり、「疑惑」は一向に解消されないのである。⁽³⁾

少年ナターナエルが「砂男」の正体を見とけようと隠れた父親の仕事部屋での出来事——「砂男」は弁護士コッペリ

ウスであり、父親と二人して得体の知れぬ作業に取りかかっているが、「目玉をよこせ！」というコツペリウスの声にナターナエルは思わず悲鳴をあげて床に倒れてしまう。

「こいつめ——ちびっこめ！」

コツペリウスはぼくをつかみ上げ、齒を剥き出して罵った——それからぼくを炉の前どころがしたのでぼくの髪がジリジリ焦げはじめた。

「では目玉をいただくでしょう——ぴったり一組、子供の目玉がそろったぞ」

ささやきながら炎の中からまっ赤に燃える火の玉を二つ取り出すと、ぼくの目に押しこもうとする。父が哀願するように両手を差しのべた。

「お願いです、おたのみします、ナターナエルの目はご勘弁ください——どうぞお見逃しねがいます！」
コツペリウスは大声で笑いだした。

「ひとまず見逃してやるとしよう。いずれ泣きべそをかくだろうがな。しかしせめて手足のぐあいだけなりとも見ておくことにしよう」

そう言うなりぼくのからだをつかみ上げ、手足を折り曲げ、引いたり押ししたり、右や左にねじりまわした。

「変だぞ！ 元どおりにもどすとするか——老人は心得たものよ！」

そんなことをつぶやいている。まわりの何もかもがまっ暗になり、ぼくはからだ中に烈しい痙攣を覚えた——とたんに何もかもわからなくなった。ふとやわらかな、あたたかい息吹きを感じたとき、死の眠りから目覚めたようだった。かがみこんだ母の顔がまじまじとぼくをみつめていた。

「砂男はまだいるの？」

おずおずとたずねると、母はやさしくキスをしてほくを抱きしめ、こう言った。

「いいえ、もういませんとも。ずっとずっといませんとも。だからもう安心ね！」⁽⁴⁾

ナターナエルの「体験」は、「砂男」の不安と恐怖に捉われた妄想（物語のなかの幻想）なのか、それとも物語のなかの現実なのだろうか。

「死の眠り」から目を覚ましたナターナエルの最初のことは、へ砂男はまだいるの？は物語のなかの幻想と物語のなかの現実との境い目で表出されている。『砂男』という作品は、物語における現実と幻想との境い目があいまいなままに、この判然としない境界の上で発せられるへ声へにおいてとても特徴的な作品であるといえるだろう。

ナターナエルが婚約者クララに聞かせるために詩を書き上げ、ひとりで声に出して読んでいたときに身の毛もよだつ恐ろしさにとらわれてあげた叫び——へこのおそろしい声は、だれの声なのだ？

スパランツァーニ教授のオリンピア（自動人形）に恋したナターナエルがオリンピアの「完全な受動性や寡黙」を気にかけてつつも、しかし、そんな疑惑を振り払うかのように物語のなかの現実と幻想との境い目で発する声——「言葉がなんだ——言葉なんぞ——彼女のこの世ならぬまなざしは、地上のいかなる言葉にもまして多くを語っているではないか。そもそも天上の子が、このみじめな浮世の必要がつくったせまくるしい枠の中に収まってなぞいられようか？」⁽⁵⁾

こうした作品のへ声へ、物語のなかの現実と物語のなかの幻想との境い目でのへ声へは、物語のなかの幻想へと傾けば、狂気となって散乱し、物語のなかの現実へ傾斜すればクララの「あなたが口になさっている怖ろしいことというのは、ただあなたの心の中だけの問題であって外の世界とほとんど関係がないのではありますまいか」というきわめて健康で

常識的な言葉のなかに呑みこまれてしまう。

『砂男』の作品としての「不気味さ」は、物語のなかでの現実と物語のなかでの幻想との境い目がはっきりとしないまま、このあいまいな境界の上で発せられるへ声へが、物語のなかの現実にも、あるいは幻想にも還元されることなく、どこへも、なにもものにも到達することのできないままに浮遊している「不気味さ」であるように思う。

2

『砂男』におけるホフマンの作品の「不気味さ」は小品『くるみ割り人形と鼠の王様』にもみられる。

バレエ『くるみ割り人形』の原作であるホフマンの『くるみ割り人形と鼠の王様』（二八一六）は全部で十四章から成っているが、物語としての構成は込み入っており、おまけに『砂男』同様、物語のなかの現実と物語のなかの幻想（夢）との境い目が明瞭ではない箇所がある。

クリスマス・イヴの晩。医事顧問官シュタールバウム家のフリッツとマリーの兄妹がクリスマスの贈り物に胸をわくわくさせているところから物語ははじまる。人形・ドレス・栗毛の馬や軽騎兵・絵本そして兄妹の名づけ親で上級裁判所判事ドローセルマイアーの作った精巧なお城のミニチュアとさまざまなプレゼントのなかで、ひとときマリーの注意をひいたのは、姿かたちは不恰好なのだが、どことなく愛嬌のある「くるみ割り人形」であった。

こうして第一章から第三章まで、物語のなかでの事実の経過が述べられていく。

転換点は第四章（「ふしぎな出来事」）である。——イヴの夜もふけ、居間のガラス戸だなの前にひとり残ったマリー

が「くるみ割り人形」に話しかけている。ところが「ドローセルマイアー」という名をマリーが口にしたらとたん、一瞬、人形の口がゆがみ、目からは鋭い光がひらめく。気のせいだろうと自分を納得させたマリーが、人形を戸だなのなかにしまい寝室に行こうとしたとき、暖炉・椅子・戸だなのうしろ、いたるところからきこえてくる声や音。壁時計はうなりはするが時を打たない。うなり声は意味のわからぬことばとなり、壁時計の上の梘ぶくろうはいつのまにかドローセルマイアーに変わっている。闇を埋める鼠たちの群れと、突然、床下から出現した「七つの頭の鼠の王」。殺到する鼠の群れになかば気を失い、戸だなのガラスにひじをついてしまったマリーがそのとき目にしたのは、鼠たちとのたたかいに備えて戸だなのなかで動き回る人形たち、とりわけ「くるみ割り人形」の勇姿である。——ひきつづいて第五章「たたかい」。「くるみ割り人形」に率いられた奮戦を重ねた人形たちも鼠の大群の前に敗色濃厚となり、「七つの頭の鼠の王」が「くるみ割り人形」に跳びかかるのを見て、マリーは無我夢中で左足の靴を投げつける。とたんになにもかもが消えてなくなり、マリーは左腕に前より激しい痛みを感じて気絶し床に倒れてしまう。

第四章および第五章は物語における現実として語られているのだろうか。それとも物語における幻想として、すなわちイヴの夜ふけにひとり居間に残ったマリーが鼠におびえてガラスでけがをし、気を失って体験した幻覚として語られているのだろうか。あいまいである。次の第六章「病氣」での、とりわけ母親のことばから、とりあえずは物語における幻想のなかの出来事と読むことは可能だ。しかしながらここで、ドローセルマイアーの奇妙な在り様、すなわち物語のなかでの現実と幻想との境い目をあいまいにさせるふるまいをみてとることができる。——「ドローセルマイアー」の名前に口をゆがめた（ように見えた）「くるみ割り人形」・壁時計の上にすわりこんでいた「ドローセルマイアー」。

そのドローセルマイアーが病床のマリーを見舞う第六章「病氣」の章。ここに、物語における現実と物語における幻想とが重なり合い、両者の境界があいまいになっていくホフマンの作品の特徴はいちばんよくあらわれている。

イヴの晩の鼠たちとのたたかいで「くるみ割り人形」や自分を助けてくれなかったドロセルマイアーをマリーは強く非難する。当然、母親はマリーの非礼にびっくりするが、当のドロセルマイアーは「とても奇妙なしかめつらをしたまま、うなるような単調な声で」うたいます。それは、あの晩マリーが目にした夢とも現実ともつかない情景と重なるような奇妙な歌である。いぶかる母親にドロセルマイアーは、これは「マリーみたいな患者にいつもうたうことにしている」時計づくりの歌であると釈明するのだが、しかし、イヴの晩の「出来事」をもしかするとドロセルマイアーもまた知っていたのではないかとの疑惑は、マリーの枕元での彼のつぎのことばによって一層深まるばかりである。

「おこらないでね、このわたしが あのとときすぐにも 鼠の王さまの 十四もある目だまをぜんぶ えぐりだして、ひっこぬかなかつたからつてね。そうはいかなかつたけれど、でもそのかわり、とつてもおもしろいこと みせたりはなしたりしてあげるからね」(深田甫訳。強調は引用者。)

イヴの夜、物語のなかの現実と物語のなかの幻想(夢)との境い目でおきた人形たちと鼠とのたたかい。いわば夢と現実との境い目で〈へげが〉をしたマリーを見舞い、マリーを助けてやることが出来なかつたことを詫びるドロセルマイアーは、ここで物語のなかの現実と物語のなかの幻想との境界の上に位置して語りかけている。であれば、〈へげが〉をしたマリーへの〈へつぐない〉としてドロセルマイアーが語ってきたかせる枠物語としての「かたいくるみの物語」の語りの基底は物語の現実と幻想との分明でない境界上にあるといえるだろう。そして、この枠物語を語るドロセルマイアーとそれに耳を傾けるマリーとは、物語の分明でない境界を共有する、というてんで一致している。

夢と現実との境い目で〈へ傷〉を負ったマリーはドロセルマイアーの語る「かたいくるみの物語」によって〈へ治癒〉

することができるのだろうか。

3

「くるみ割り人形」を美化し、夢の（ような）世界にひたるあまり、夢と現実との不分明な境いでへげがを^レしたマリーに対してドローセルマイアーは、「くるみ割り人形」の体の釣り合いがとれておらず、その顔も美しいとは言えないことをしつかりと認めなくてはいけない、と述べたうえで、そもそもどうして「くるみ割り人形」の一族が醜いのか、そのわけをはなしてあげようということ、「かたいくるみの物語」を語りだす。

醜い不恰好な「くるみ割り人形」の現実の姿を直視させることでマリーの〈治癒〉をはかるドローセルマイアーの意図は、彼の語りの基底が夢と現実とのあいまいな境界の上にあるかぎり挫折せざるをえない。

ドローセルマイアーが三晩にわたって病床のマリー（とフリッツおよび母親）に語りついでいく「かたいくるみの物語」は、その第一夜ですでに語りの基底を露呈させてしまっている。

第一夜、語りおえたドローセルマイアーがはなしの続きはまた明日と帰ろうとすると、フリッツが尋ねる。——「ねえ、ドローセルマイアーおじさん、おじさんが鼠取りのわなを発明したっていうの、あれほんとうなの？」語り手のドローセルマイアーと彼の語るはなしのなかに登場する「時計師兼秘薬づくりドローセルマイアー」とを混同したフリッツの問いに当然、母親は「なんてばかなことをきくの」とたしなめるのだが、ドローセルマイアーは「じつに奇妙なうすわらいを浮かべると、そつというのですた、——このおじさんだって、腕のいい時計づくりじゃないか。鼠取りのひとつぐらい発明できなくてどうする」（強調は引用者。）

粹物語のなかでの「語られるドローセルマイアー」と粹物語を「語るドローセルマイアー」とが容易に通底してしまうのは、「語り手」としてのドローセルマイアーの語り、の基底が物語における現実と物語における幻想との境目にあるからであり、この境界を明瞭にさせていないためである。さらにまた、こうした「語り手ドローセルマイアー」に「奇妙なうすわらい」を浮かべさせている作者ホフマンにとって、物語における現実と幻想との区別があいまいであること、もつとポジティブに言えば、作者ホフマンが物語における現実と物語における幻想とをまったく等価なものとみていることに理由がある、と考える。

ドローセルマイアーにより三晩にわたって語りつがれた劇中劇としての「かたいくるみの物語」をまんなかにおいて、作品の前半部さいごの第六章「病氣」の章が物語における現実と幻想（夢）との境界を構成していたのに対応して、後半部はじめの「おじさんと甥」の第八章が物語のなかの現実と幻想との境界領域を形成している。

「くるみ割り人形」の不恰な醜い姿を事実としてしっかりみつめることで、物語のなかの現実と幻想とのあいまいな境界でマリーが負った〈へげ〉の〈治癒〉を目的として語られた「かたいくるみの物語」は、ドローセルマイアーの意図に反して、マリーが目の前の「くるみ割り人形」をじっとみつめればみつめるほど、「人形」は「かたいくるみの物語」のなかに登場していた鼠の王妃マウゼリンクス夫人の呪いにかかった時計づくり職人ドローセルマイアーの甥の青年にまちがいないとおもわれてくるのであった。というのも、マリーは語り手のドローセルマイアーが「物語」のなかの時計づくり職人ドローセルマイアーと同一の人物であると確信しているからである。もちろんマリーが、「語るドローセルマイアー」と「語られるドローセルマイアー」とを同一視する根拠は、語り手であるドローセルマイアーの語りの

基底が物語のなかの現実と物語のなかの幻想との判然としない境界の上におかれているからであり、この物語の境界をマリーもドロセルマイアーとともに共有しているからである。

「語るドロセルマイアー」と「語られるドロセルマイアー」とを同一視するマリーの問いかけに応じるドロセルマイアーの〈奇妙さ〉はこの第八章「おじさんと甥」で極限（物語としての臨界点／危機点）に達している。

「ドロセルマイアーおじさんてば、まえにはよくわからなかったんだけど、わたしの胡桃わりさんて、おじさんの甥にあたるかたで、ニルンベルクで生まれたわかいドロセルマイアーさんだったのね。いまじゃ王子さまになつてるの、いいえ、それどころか、王さまになつてるのよ。おじさんといっしょに旅にいった。天文学者さんが予言したとおり、ぴったりそうだったのね。でもおじさん、知ってるでしょう、胡桃わりさんがいまでもマウゼリンクス夫人のむすこのあの子やらしい鼠の王さまと戦争じょうたいで、にらみあつてること。どうしておじさん、たすけてあげないの」（深田甫訳。）

現実と幻想（「おはなし」）とを同一視するマリーは、当然、みなから笑われる。父親が「それにしてもこの娘ときたら、どこからそんなきちがいじみたことをかんがえついたのでだろう」といえば、母親は「もともと空想家のうえに、きずからきたはげしい熱にうかされたせいでしょう」とこたえる。けれどもドロセルマイアーだけは「みょうなうすわらいをうかべながら、小さなマリーをひざの上にだきあげると、いつもよりおだやかな声で」――

「ねえマリーちゃん、きみはたしかに、このおじさんやみんなのだれよりも、ずっとずっと才能があるんだ

よね、ピルリパート姫みたいに 生まれながらの王女さまなんだ。そうだよね、きみは 美しい ぴかぴか光る国をおさめてるんだものね。——でも、あのかわいそうな みにくいすがたをした胡桃わりの せわをやこうなんて おもっている、いろいろつらいめに あうことになるよ。だって 鼠の王さまが、あの胡桃わりを どこまでも追いかけてくるんだからね。——とはいうものの このおじさんには、できないんだけど、——きみになら、そう、きみになら、胡桃わりを たすけてあげられるんだ、しつかりがんばって いつまでもだいじにしてあげてね」(深田甫訳。強調は引用者。)

なぜ「くるみ割り人形」を助けてやらないのか、とのマリーの問いにドロセルマイアーは、自分には不可能だがマリーにならできるとこたえている。ここでもドロセルマイアーが物語のなかの現実と物語のなかの幻想との境い目、あるいは物語の現実と幻想との臨界点で語っていることは明らかだろう。物語の現実と幻想との境界領域でドロセルマイアーがもつ「へ力」の限界で、まるで「遺言」のように語られたことばの意味は、「マリーにも、そのほかのだれにも、わかりませんでした」(強調は引用者。) 父親の医事顧問官などは友人である上級裁判所の判事の頭が狂ったのではあるまいかとドロセルマイアーの脈をとる始末である。

ところが、マリーの母親だけは、なにかおもいあたるところでもあるというふうには頭をふって、そつとこういう——

「判事さんのおっしゃっていること、なんとなくわかる気がしますわ、といつても、ことばではっきり もうしあげることではできませんけれど」(深田甫訳。)

物語のなかの幻想と現実との境界で、「みょうなうすわらいをうかべながら」こたえられたドロセルマイアーのことはの意味は当の、マリーにも「わからない」。ところが、謎のようなドロセルマイアーのことはに、いま、マリーの母親が理解を示している。さきほど、ドロセルマイアーへのマリーの問いかけを「熱にうかされたせい」と一笑に付していた母親が、である。ドロセルマイアーだけでなくマリーの母親もまた、このとき、物語における現実と幻想との判然としない境界に位置しているといえるだろう。

〈奇妙さ〉を増大させつつ物語における幻想と物語における現実との明らかでない臨界点に位置するドロセルマイアーに、一瞬、マリーは幻想(夢)の方向から、母親は現実の側から触れている。マリーは「語るドロセルマイアー」と「語られるドロセルマイアー」とが同型であることを見抜くことで、母親は、ことばで表現することは不可能だが、との留保をつけて。ドロセルマイアーを中心としてマリーと母親とがそれぞれ反対の方向から形づくる、物語における幻想と現実とのあいまいな境界——作品『くるみ割り人形と鼠の王様』のこれが語りの基底である、と考える。

物語のなかの現実と幻想との境界領域の極点、ドロセルマイアーの臨界点を指し示している第八章につづく第九章「勝ちいくさ」・第十章「人形の国」・第十一章「都」の三章は、バレエではクライマックスの場面であるが、物語のなかの幻想(夢)がのびやかに美しく繰り広げられていく。

最終章——

「くるみ割り人形」とともに出かけた「人形の国」の愛らしさ・お菓子の「都」の美しさを懸命に語り、幻想の真実を訴えてやまないマリーとマリーの見聞したことどもをたあいのない夢物語であると相手にしないマリーの家族たちとのあいだ(幻想と現実との境界)に置かれた「鼠の王様の七つの冠」。それは「くるみ割り人形」が宿敵の「鼠の王様」

を倒した証しとしてマリーに贈られたものであり、いわば幻想（夢）の世界の眞実性を証明するものなのであるが、現実の世界とは背反するために物語のなかの現実と幻想との臨界点で宙吊りにされている。物語の臨界点（危機点）で詰問され追いつめられたマリーはことばを失い、ついに「泣きだしてしまふ」のだが、ドロセルマイアーが登場すると、彼は現実と幻想との臨界点で宙吊られた「鼠の王様の七つの冠」の一件を「きちがいじみたばかばかしい冗談」だと一蹴し、これは以前にじぶんが「時計の鎖にぶらさげていたもの」であり、マリーの二歳の誕生日にプレゼントしたものであると言明することによって、マリーの「夢」をかたく閉ざされた事実の枠組みのなかへ回収してしまい、物語の臨界点を消滅させてしまう。「夢」の世界の眞実性を証言してほしいとのマリーの頼みに対してもドロセルマイアーは「顔をたいそう暗くしたうえで、「ばかな、愚にもつかない冗談だ」とつぶやく。

後日、ドロセルマイアーが医事顧問官の家で時計の修繕をしていたとき、ガラス戸だなのそばに腰かけて「くるみ割り人形」をじつとみつめていたマリーがおもわず「くるみ割り人形」にむけて口にしたことばに対しても、「やれやれ、きちがいじみたばかな冗談だ」と叫び声をあげる。

じぶんには不可能だが、「くるみ割り人形」を助けてあげられるのはマリーだけなのだ、当のマリーにも意味の不明なことを物語のなかの幻想と現実との臨界点で発語し、幻想と現実との境界領域でふるまってきたドロセルマイアーのへあいまいさは消滅し、かたい枠組みにはまった事実の世界から一步も出ることはなくなってしまう。かく閉ざされた事実の世界へとドロセルマイアーが後退すると同時に、甥の若きドロセルマイアーが登場し、じぶんこそは以前の「くるみ割り人形」であり、いま、マリーのことばによってマウゼリンクス夫人の呪いをとかれ、もどおりの姿に戻ることができたことを打ち明ける。マリーは若きドロセルマイアーとともに彼の治めるマジパン城のある「美しい国」へと出立して物語はおわる。

物語における現実と幻想との境い目で二重性をおびてふるまってきたドローセルマイアーが、ふたつに分裂したとき、すなわち一方は物語のなかのかたく閉ざされた事実の世界へと徹退し、もう一方は（甥のドローセルマイアー青年として）物語のなかの幻想の世界へと旅立っていくというかたちで二元化したときに物語は終焉を迎えている。別に言えば、作品『くるみ割り人形と鼠の王様』の語り、の基底である、物語における幻想と物語における現実との不分明な境界が消滅したとき、物語は終わるのである。

4

アレクサンドル・デュマは誘い、魅入り、引っぱりこみ、楽しませ、教える。生命と魅力にあふれて力強い、あの多種多様な数々の作品の中からほとばしり出るものは、フランス独特の光にほかならないのである。

ドラマの持つもつとも激情的な感動、コメディの持つイロニイと深さ、ロマンのもつ心理解剖、歴史のもつ観照、それらの一切が、デュマという規模広大で、かつ巧妙な建築家によって構築されたすばらしい作品の中に渾然一体となつて存在しているのである。デュマの作品の中には、神秘も、陰微も、謎も、眩暈も、ない。ダンテ的なものはいっさいない。あるものは、ヴォルテールのなもの、モリエールのもの、だけである。いたるところ輝きがあり、いたるところ真昼があり、いたるところ透徹した明るさがあるのである。⁽⁶⁾

デュマにおくつた吊辞のなかでヴィクトル・ユゴーはこう述べている。

デュマがホフマンの『くるみ割り人形と鼠の王様』を語るにあたつてもつとも苦心したのは、物語のなかの現実と物

語のなかの幻想との境い目があいまいな原作の筋道を可能なかぎり明快に浮き上がらせることであつた。

(1) 語りかけのくふう

ホフマンは作品の外の不特定の子どもたちに語りかけながら物語をすすめている。

親愛な読者、あるいは聞いてくれているフリッツ君、——テオドル君——エルンスト君、あるいはまたどういう名前でもいいのですが、あなたに、去年の結構なさまざまのプレゼントで豊かに飾られたクリスマスのテーブルを、生き生きと目の前に思い描いて下さるようお願いします。(第二章「プレゼント」冒頭。前川道介訳。)

わたしはいま、立派な調度に飾られたと申しましたが、これは本当のことで、シュタールバウム家の小さなお嬢さんのように、注意深く話を聞いて下さっているマリーさん(この話の主人公もマリーという名前のことはもうご存知ですね)、——実際、あなたがこのような、小さな美しい花模様のついた小さなソファアアやいくつかわいらしい椅子やきれいなテーブルや、そこにとりわけきれいな人形が寝る美しくピカピカ光るベッドなどをおもちですか?(第四章「ふしぎな出来事」。前川道介訳。)

作品の外の読者に語りかけるホフマンに対してデュマは、その語りのなかで、おはなしをきかせる相手を特定している。「わたし」が娘を連れて出かけた友人のM伯爵家で催された子どもたちのパーティーのこと。二十人ほどの腕白ちび

ちゃんたちとの遊びにヘトヘトになり小部屋に逃げ込んでひと息ついたのも束の間、寝入ったところを子どもたちに取りおさえられてしまい、「おはなし」をするという条件でどうにか「釈放」してもらうことになる。その「おはなし」がホフマンの『ニュルンベルグのくるみ割り人形』——これがデュマの語りの導入部である。

語り手としての「わたし」の前には、ひとしきりパーティーでの遊びに興じ、おいしいお菓子も十分に味わった子どもたちが目を輝かせておはなしに聞きいつている。「わたし」もはなしの合の手に当時(十九世紀中葉)のフランスの風俗・社会をほうふつとさせる語りをのびのびとはさみこんだりしている。このように、物語のなかに聞き手を設定し特定したことによつて語り手の位置が明確になり、このことはまた、物語のなかの登場人物たちと語り手との関係を原作よりも一層明瞭にさせている。

さらにまた、ホフマンの作品の語りかけの特徴は物語のなかの現実と幻想との境い目で語り手が直接、読者に語りかけるという点である。それはまるで、読者に直接的に語りかけることで物語における現実と幻想との境界領域のへあいまいさゝを少しでも補おうとするかのような点である。たとえば、物語における転換点として先に注目した第四章「ふしぎな出来事」において、突然、「鼠たち」と「七つの頭の鼠の王様」が出現する場面で——

マリーは戸棚を締めて、寝室へ行こうとしました。そのとき——みなさん、耳を澄まして下さい！——かすかに——かすかに暖炉や椅子や戸棚のうしろのいたるところで、ささやいたり、ガサガサという音がしはじめたのです。(前川道介訳。)

しかしそのとき、突然、恐ろしく鋭いピーピーという声がしはじめたので、背中に水を浴びせられたようにぞーっと

しました。——ああ、マリーの見たものは、いったい、何だったのでしょうか！——いや、本当に読者のフリッツ君、わたしは君が賢くて勇敢なフリッツ・シュタールバウム將軍のように、立派な男の子であることを知っています、いまマリーが目の前に見ているものを見たならば、おそらく君は逃げだしたでしょう。いやそれどころか、すばやくベッドの中に飛び込んで、布団を必要以上に耳の上までひっかぶったことでしょう。——ああ！——マリーにはそれすら出来なかったのです。だって、みなさん、まあ聞いて下さい！——（前川道介訳。）

デュマの作品で、語り手である「わたし」がおはなしの聞き手の「子どもたち」に直接、語りかけているのはたとえば、ドイツとフランスとにおけるクリスマスの過ごしかたの違いとか（第一章）、当時のパリで子どもたちの夢をかき立てた店のこととか（第二章）である。少なくともホフマンのように、物語のなかの現実と幻想との境い目のへあいまいさゝを読者と「共有」しようとするかのように語り手が読者に対して直接、語りかけることはデュマにはない。

物語のなかでその幻想（夢）の部分のクライマックスを構成している「くるみ割り人形」のマジパン城からマリーが物語のなかの現実（「自分の家の小さなベッド」）へと「帰還」したとき、「マリーは途方もない高みから墜落した」と語られているが、ホフマンは物語の幻想（夢）から現実へのマリーの「帰還」の理由を聞き手にこう説明している。——「ここにあつまつて さいたり読んだりしているみなさん、きみだったら もうちゃんと 気がついていることでしょう、マリーは あまりにもたくさん ふしぎなことにであつて、すっかり ぼうつとなつてしまつたために、とうとう マジパン城の大広間で 眠りこんでしまつたのでした。で、あの黒いモール人たちが 小姓たちが、ことによると 王女たちみずからなのかもしれません、マリーを うちまではこんできて ベッドにねかせてくれたのです。」（「結び」

の章。深田甫訳。）

デュマは原作にある読者へのこうした理由づけをいつさい捨象している。

(2) 物語のなかの物語

ドロセルマイアーの語る「かたいくるみの物語」は、「くるみ割り人形」を美化し夢の世界にひたるあまり、夢と現実との定かでない境い目で「へげが」をしたマリーの「治癒」をはかって、「くるみ割り人形」の醜さを事実としてマリーに認めさせるため、その醜さの由来を語りきかせるといふはなしのコンテクストの下に置かれていることを前にみたが、物語のなかの物語として作品のまんなかに位置するこの部分は、作品全体の構成からみれば、物語のなかの現実と幻想との境界でマリーが遭遇した「くるみ割り人形」と「鼠の王様」とのたたかいがなぜおこなわれざるをえないのか、その理由を明らかにすると同時に、後半部でのマリーと「くるみ割り人形」との「人形の国」・「お菓子みやこの都」への出立の伏線となっている。

後年ホフマンはこの作品を『セラピーオン朋友会物語』の一篇として収めたとき、会員のひとりである「オトマー」をして、この「かたいくるみの物語」の部分は「瑕瑾」であり、このためにはなしの糸がごちゃごちゃになり、あまりに繰り返り過ぎってしまった、と批判させている。⁽⁷⁾

ドロセルマイアーはこの「おはなし」を三晩にわたって語りつぐが、その合間には先に検討したフリッツの「語るドロセルマイアー」と「語られるドロセルマイアー」とを混同した問いかけや物語の現実と幻想との境い目でありまいにふるまうドロセルマイアーの「奇妙さ」が介在している。はなしの「糸がごちゃごちゃになった」のは、物語

における現実と幻想とのこうしたへあいまいさのためにはかならない。

デュマはこうしたへあいまいさ<を避ける。そのためにこの部分（デュマでは「クラカツクのくるみとピルリパート王女のはなし」）をドローセルマイアーに一気に語りきらせ、また、はなしの合間にマリ、フリッツ、母親を登場させることはしていない。こうすることで物語としての独立性は強化され、それに見合うように分量も増して（ホフマンでは全体の約四分の一だが、デュマでは三分の一）、デュマの特徴あるのびのびとした語り口ではなしは展開されている。

(3) ドローセルマイアー

『くるみ割り人形』の物語では、はなしが物語のなかの現実から物語のなかの幻想（夢）へ、またはその逆へと移行するその境い目にならずドローセルマイアーが登場している。物語の現実と幻想との境界上でふるまうドローセルマイアーにデュマは注目し、これを明快さを第一とする自分の語り口のなかに取りこむために、原作からずれた独自のドローセルマイアー像を創出することに力を注いでいる。

ホフマンの原作は第一章を「クリスマス・イヴ」としているが、デュマは第一章を端的に「名づけ親ドローセルマイアー」とする。ドローセルマイアーが『くるみ割り人形』という作品のへ入口であることがはっきりと示されているといえよう。

職業は「裁判官」で「背はひくく、やせっぽち」という原作のドローセルマイアーはホフマン自身の容貌・職業にほぼ一致することからも、ホフマンがドローセルマイアーにみずからを重ね合わせていたことは明らかである。デュマはホフマンがみずからにだぶらせていたこのようなドローセルマイアー像をかなり大胆に変更している。

「四月の霜にあたつたレネットりんごのように」（この喩えはデュマ）皺だらけの顔、右目はなくて大きな黒い眼帯をかけ、つるつるの頭には糸ガラスで出来た立派な鬘——ここまではどちらも大差ないとして、デュマのドロージェルマイアーは原作とはあべこべに「裁判官」ではなくて「医事顧問官」であり、「やせっぽちののつぽで、一八〇センチは身長があり、ひどい猫背で、脚は長いのに、落としたハンカチをかがまずに拾えるくらい」なのである。

いまも話したとおり、ドロージェルマイアーおじさんは医事顧問官でした。でも、だからといって、同僚の多くのお医者さんたちのように、生きているひとのいのちをきちんと、規則どおり、とつたりすることはしません。反対に、いのちをもたないものたちに一生懸命いのちを与えようとしていました。人間や動物のからだを研究して、機械の仕組みをことごとく明らかにしました。⁽⁸⁾

おまけに、おじさんの見えるほうの目は、はしこそうに光っていました。まるで、なくなった相棒のぶんまで、しっかりと働いているようです。その目は、おじさんがたつたひと目で、のこるくまなく見てとりたいと思う部屋のなかをすばやく動きまわります。そうかと思えば、ほんとうの考えを知りたいと思うひとのうえに、ぴたつとはりついて動かないこともあります。⁽⁹⁾

ホフマンの原作からはかなり自由な、デュマの面目の躍如としたドロージェルマイアー像である。

もちろんデュマはドロージェルマイアーの本質である二重性——物語のなかの現実と幻想との境い目での彼のふるまいのあいまいさを軽視することはない。ドロージェルマイアーのあいまいさを語る「わたし」の語り口を出来るかぎり明快

にさせようと努めているのである。先にも注目した箇所——あ、い、ま、い、さ、を、増、大、さ、せ、つ、つ、物、語、の、な、か、の、幻、想、と、現、実、と、の、臨、界、点、で、当、の、マ、リ、ー、に、も、意、味、不、明、な、こ、と、ば、を、口、に、す、る、ド、ロ、ー、セ、ル、マ、イ、ア、ー、に、一、瞬、マ、リ、ー、と、は、反、対、に、現、実、の、側、か、ら、触、れ、た、母、親、の、所、作、と、こ、と、ば——

ただ この医事顧問官の夫人だけは、なにかおもしろいあたるところでもある というふうには頭をふつて、そつとこういうのでした、「判事さんのおっしゃっていること、なんとなくわかる気がしますわ、といつても、ことばではっきり もうしあげることができませんけれど」(深田甫訳。)

デュマはこの部分をもののみごとに切り捨てている。物語の枠組みから逸脱して、こりのように物語の基底に沈澱していく語りのあ、い、ま、い、さ、を、嫌、つ、た、の、だ、と、お、も、う。

原作はあ、い、ま、い、さ、を、秘、め、た、ド、ロ、ー、セ、ル、マ、イ、ア、ー、の、ふ、る、ま、い、を、さ、ら、に、あ、い、ま、い、に、語、つ、て、い、る、た、め、に、ホ、フ、マ、ン、の、ド、ロ、ー、セ、ル、マ、イ、ア、ー、は、と、き、お、り、物、語、の、枠、組、み、を、歪、ま、せ、る、ほ、ど、の、不、自、然、さ、を、み、せ、て、い、る。しかし逆にいえば、物語としての整合的な枠内におさまることのできないものをドローセルマイアーは作品のなかで刻印されたいともいえよう。少なくとも語り手にとっては、ドローセルマイアーは物語における現実と物語における幻想との境界を固定させず、つねに不定形に流動させる存在でなければならなかった。

こうしたあ、い、ま、い、な、二、重、性、と、し、て、の、ド、ロ、ー、セ、ル、マ、イ、ア、ー、が、一、方、で、物、語、に、お、け、る、現、実、へ、と、退、行、し、て、い、き、も、う、一、方、で、分、身、と、し、て、物、語、に、お、け、る、幻、想、(夢)を、体、現、し、た、若、き、ド、ロ、ー、セ、ル、マ、イ、ア、ー、へ、と、二、元、化、し、た、と、き、物、語、は、終、焉、を、迎、え、る、と、い、う、て、ん、で、は、デュマも原作に忠実であった。

かつて作品の〈入口〉として登場したドロセルマイアーは、いま、ホフマンにおいてもデュマにおいても、作品の〈出口〉となつて『くるみ割り人形』の物語から退場していくのである。

いまでも マリーは、ぴかぴか光るクリスマスツリーの森や、すきとおつたマルチパン城や、ようするに、そちらへ目をむけさえすれば、またとなくすばらしい 奇蹟ともおもえるようなものを どこにもかしこにも みつけることのできる国の おきさきに おさまつていくということです。(ホフマン『くるみ割り人形と鼠の王様』末尾。深田甫訳。)

マリーはいまも、美しい王国のお妃さまです。この王国では、どこにいても、きらきらと輝くクリスマスの森や、オレンジエードの川、アーモンドシロップやバラのエッセンスでできた川を見ることが出来ます。そしてまた、雪よりもこまかく、氷よりもすきとおつた砂糖でできた透明の宮殿を見ることが出来ます。わたしたちが、そうした美しいもの、ふしぎなものを見ようとする、しっかりとしたよい目をもつていさえするならば、いつでも、どこでも、ありとあらゆる種類の、このうえもなくすばらしい、奇跡のようにふしぎなものを見ることが出来ます。(『デュマが語るくるみ割り人形』末尾⁽¹⁰⁾。)

〈心をそこに集中しさえすれば、すべてをもう一度見ることが出来る〉というホフマンのモチーフは、しっかりとデュマにも受けとめられていたのであった。

後記

この小論は昨年刊行の運びとなった『デュマが語るくるみ割り人形』（貞松・浜田バレエ団「私家版」一九九一・一二）を訳す過程で気のついたことを、〈語りの基底〉という視点からまとめたものである。『くるみ割り人形と鼠の王様』という小品をテキストとしたささやかな考察であるが、ホフマンおよびデュマそれぞれの両極ともいえる世界を垣間見ることができたのは幸運だった。

小論中、E・T・A・ホフマンの『くるみ割り人形と鼠の王様』については以下の翻訳を参照した。

- ・ホフマン全集第四巻I 深田甫訳 創土社（一九八九年再版）
 - ・ドイツ・ロマン派全集第三巻ホフマン 前川道介訳 国書刊行会（一九八六年初版第二刷）
 - ・山本定祐訳 富山房（一九八八年第三刷）
 - ・少年少女世界文学全集第十八巻ドイツ編第一巻 桜井和市訳 講談社（昭和三十五年）
 - ・斎藤夏野（文）ポプラ社（一九八七年第三刷）
 - ・渡辺茂男訳（ラルフ・マンハイムによる英訳版からの重訳）ほるぷ出版（一九八五年第二刷）
- 尚、引用の際、小論の文脈に合わせて適宜改変させていただいたことをおことわりしておく。

A・デュマからの引用は前掲書拙訳による。原書はALEXANDRE DUMAS/HISTOIRE d'un CASSE-NOISETTE/
LAURENCE OLIVIER FOUR, 1981である。

注

- (1) フロイト著作集第三卷所載「無気味なもの」高橋義孝訳 人文書院（一九六九年）三三六ページ。
- (2) 前掲論文、三三八ページ。
- (3) 西谷修『不死のワンダーランド』青土社（一九九〇年）二五八―二六三ページ。とくに二六〇ページで、文学作品における「不気味なもの」の二つのレベルでの考究の必要性が適確に指摘されている。
- (4) 『ホフマン短篇集』池内紀編訳 岩波文庫（一九八四年）所収『砂男』一五八―一五九ページ。
- (5) 『砂男』大島かおり訳 旺文社文庫（昭和五十一年）一八七ページ。
- (6) アレクサンドル・デュマ『黒いチュリッブ』宗左近訳 創元推理文庫（一九九〇年第十五刷）の「訳者あとがき」の中の引用に拠る。
- (7) 創土社版ホフマン全集第四卷I 五三四ページ。
- (8) 拙訳『デュマが語るくるみ割り人形』一九ページ。
- (9) 同右、一八ページ。
- (10) 同右、一九二ページ。