

ネルヴァルと音楽

小坂 修

ネルヴァルの作品を、その音楽的要素を除外し語ることはほとんど不可能であるだろう。たとえそれが可能だとしても、ネルヴァルの作品はおそらくその魅力の大半を失ってしまうに相違ない。『シルヴィー』『アンジェリック』『ヴァロワの民謡と伝説』など、音楽が、あるいはまたヴァロワの民謡が作品のテーマともなり、作品の不可分の構成要素となっている作品は言うまでもなく、『オーレリア』や詩作品においても、音楽の果たす役割は無視できない。音楽と宇宙の調和そして救済、音楽と記憶、また詩と音楽など、ネルヴァルの作品は、さまざまな次元において音楽と交差する。

ネルヴァルの神秘的かつ広大な音楽的宇宙解明の糸口を見出すことが本稿の目的である。

1. ロンサールと民間歌謡

1826年、ネルヴァルはアカデミーの懸賞論文に応募してひとつの文学論を書く。1830年に発表される『16世紀詩集・ロンサール、デュベレー他』の序文となる作品である。1830年は、「『エルナニ』の戦い」が象徴的に示すように、ロマン主義文学運動が頂点に達した時期であり、『16世紀詩集』においても、いくつかの点において、当時の文学状況の反映を読みとることができる。例えば、ネルヴァルの主張の中心的な部分をなす「国民的文学」の顕揚、ロンサールの復権の必要性などは、ロマン派に共通の主張であり、その意味では、同書が、ロマン主義文学運動の、個性を欠いた、しかも遅ればせのマニフェストのひとつとして位置づけられるとしてもやむを得ないかもしれない。しかしながら、単に時流に迎合したネルヴァルをのみ『16世紀詩集』に認めるとするなら、それは誤りと言うべきだろう。そこにおいて、ネルヴァルは、詩と音楽、また文学の起源など、その後も機会あるごとに語ることとなる文学の根源的問題をすでに論じている。『16世紀詩集』を、後の『フランスの古謡』、『音楽』、また Auguste Cavé への手紙などと併せ読むとすでにその重要な部分を『16世紀詩集』において見出すことができるのである。

ネルヴァルの論は、フランス文学における「国民的なもの」の定義、またその復権への主張を出発点として展開する。ネルヴァル自身述べるように、「*toute la littérature primitive est nationale*」¹⁾であり、「*primitive*」もしくは

« nationale »な文芸へ至るための具体的方法論をシュレーゲルの言葉を援用して
« il suffit à chaque peuple de remonter à la source de sa poésie et à ses
traditions pour y distinguer et ce qui lui appartient en commun avec les
autres peuples et ce qui lui appartient en propre »²⁾と述べる。すなわち、文学の「源」、または「国民的なもの」は歴史への直線的な遡行によって解明されるという確信から出発するのであり、ネルヴァルの方法論は、一見したところ単純なもののように思われる。しかしながら、はたして過去への遡行がただちに「国民的なもの」を明らかにし得るかどうか、ネルヴァルの推論を辿って見る必要があるだろう。

Existait-il une littérature nationale avant Ronsard?³⁾

この問いかけに対しネルヴァル自身、肯定で答える。すなわち、フランス文学の源流を、「littérature gauloise」、《(littérature) chevaleresque》のふたつに定義し⁴⁾、ロンサル以前、「力強く」「多様性」⁵⁾に富んだ文学がすでに存在していたことを確信をもって述べる。「avant Ronsard」という言葉が示すように、ネルヴァルは、ロンサルを歴史におけるひとつの転回点として捉える。すなわち、ロンサル、パイフをはじめとするプレイアード派はギリシャ、ローマの文芸の移入者であり、ネルヴァルは彼らをフランスの土着的、伝統的な文芸の破壊者であるとして鋭く非難する。この点においてはネルヴァルもまた当時のロマン派に共通の視点に立つ。しかし、それと同時に、「il n'est pas en littérature de plus étrange destinée que celle de Ronsard」⁶⁾と述べるように、ネルヴァルはロンサルに相反する二つの側面を認める。すなわち、伝統の破壊者としてのロンサルと同時に、伝統の継承者としての側面をもロンサルに見出す。具体的には、「小オード」のロンサルである。

l'imitation classique est moins sensible: les petites odes de Ronsard, par exemple, semblent la plupart inspirées, plutôt par les chansons du X II^e siècle, qu'elles surpassent souvent encore en naïveté et en fraîcheur:(...)⁷⁾

ネルヴァルは、ロンサルの小オードにギリシャ・ローマの文芸の影響より、むしろ中世のシャンソンが継承された姿を見る。ネルヴァルは、『16世紀詩集』において、シャンソンを《chevaleresque》な文学、すなわち「国民的」文学の範疇に分類している。言い換えるならば、ロンサルを「国民的」文学として定義する。そして、ロンサルの小オードはネルヴァルにとってまさに「歌」であった。しかも、「remarquez une chose, c'est que les petites odes de Ronsard ont été

chantées et devenaient même populaires »⁸⁾と青春時代の詩作活動を回顧し後に述べるように、ネルヴァルはロンサールの大衆性は、実はその音楽性に由来するものであることを見抜いている。ネルヴァルが、*Roman Comique* の「大蒜臭い口で、ロンサールのオードを歌う下女」⁹⁾のエピソードを伝えるのも、ロンサールの小オードと大衆の接点はその素朴な音楽性であることを強調するためである。

中世のシャンソン、また、ロンサールの小オード、双方に共通してネルヴァルが見出すのは、フランス文学において連綿と続く歌または歌謡の伝統であり、大衆的な、すなわち「素朴」かつ「新鮮」な詩と音楽の世界である。勿論ネルヴァルは、ロンサールを中世の伝統を受け継ぐ詩人として定義し、その地点で立ち止まるわけではない。さらに、大衆的な世界を、今度は中世のシャンソンを通して見ようとする。すなわち *Les Bayadères à Paris* で述べるように、ネルヴァルは、大胆にもインドの民族音楽にフランス中世のシャンソンに類似の音楽的世界を見出すとともに、シャンソンと民謡を同次元に扱う。中世のシャンソンと民謡を同一視する傾向は、シャンソン自体が、民謡と等質の音楽的世界、歌の世界を宿しているとするネルヴァルの捉え方を明らかにしている。

Leur récitatif est, à peu de chose près, du plain-chant d'église, et leur chant se rapproche beaucoup de nos chansons du XII^e siècle, et des bourrées, rondes et romances que l'on entend encore dans les campagnes¹⁰⁾.

「未だ田園で聞かれる」と言うネルヴァルのことばが、ある実感的重みを伴って伝わって来る。民謡に対する音楽的感性が直接的な音楽的体験によって培われたことを物語っているといつてよい。テオフィール・ゴージェもまた、青年時代のネルヴァルを回顧し、「Il eut préféré une poésie plus naïve et plus simple, moins artiste en un mot, et se rapprochant des légendes et chansons populaires, qu'il recherchait déjà dans ses promenades à pied à travers les campagnes et dont il a recueilli quelques unes.」¹¹⁾と述べており、ネルヴァルがすでに青年時代より、ロマン派の主義、主張をこえて、民謡に心惹かれていたことを証言している。

「国民的文学」再評価という主張を背景に、ロンサールの小オードの復権、また小オードと中世のシャンソンの関連性を述べるネルヴァルは、一見、まさにロマン派的であるが、それを支えているのはネルヴァル個人の、またはネルヴァル独自の音楽体験であろう。

ロンサールに関しても同様のことが言える。ネルヴァルがロンサールの「歌」の大衆性の証を *Roman Comique* のエピソードに求めるからといって、ネルヴァルの音楽的知識が書物を介して養われたということではない。1830年前後、コロシ、またフェチ

スガルネッサンス期の音楽の紹介に努めている。演奏会では、ラッススやジャヌカンにより作曲されたロンサールの唄もプログラムの中に加えられていた。当時、ルネッサンス音楽を聴くことのできる唯一の音楽会であり、ネルヴァルがその演奏会に行っていたことは、後年『ヴァロワの民謡と伝説』においてコロンに言及していることによっても知られる。すなわち、ネルヴァルが、ロンサール、中世のシャンソン、またいわゆる民謡、これら三つに共通の音楽性を認めるとするなら、それを可能にしたのはネルヴァルの豊富な音楽体験であると言える。

『16世紀詩集』より10年を経て、ネルヴァルは今度は明確に「国民的文学」顕揚の論拠を民謡におく。

Avant d'écrire, chaque peuple a chanté ; toute poésie s'inspire à ces sources naïves, et l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, citent chacune avec orgueil leur romancero national. Pourquoi la France n'a-t-elle pas le sien? ¹²⁾

ネルヴァルにとって、「国民的文学」の原点は民謡であることを、この一文は端的に物語っている。「Avant d'écrire, chaque peuple a chanté」という言葉が示すように、民謡は初源の世界に由来するものであり、もっとも「国民的」なものである。では、「書く前に歌った」時代とは、はたしてネルヴァルにとってどのような世界であったのか。それに関して、Auguste Cavéへの手紙が多くのことを示唆している。

II. 音楽と初源の世界

Auguste Cavéへの手紙はいわゆる錯乱の発作の後に訪れた小康状態において書かれたものであり、想像力の高揚が強く感じられる手紙である。この手紙において、ネルヴァルはもはや単純なゲルマン、またゴールの区別にとどまることはない。ゲルマン民族の足跡は、ドイツ、ロシア、中近東、スペイン、アフリカなど、ヨーロッパを中心に広範な地域において見出されるとともに、ゴール人の移動もまた、エジプト、ペルシャ、インドに跨がるものと、ネルヴァルは述べる。その結果、極めて大胆かつ想像的、言語論、民族論が演繹される。

L'étude que j'ai faite depuis quinze ans des histoires et des littératures orientales, m'aidera à démontrer dans les patois mêmes de nos provinces celtiques des affinités extraordinaires avec les langues portugaises, arabes(de Constantine), franques, slaves et même avec le Persan et l'Hindoustani ¹³⁾.

Les mérovingiens sont des *Indous*, des *Persans* et des *Troyens* ¹⁴⁾ .

フランク族、ケルト族の区別は消失し、民族、言語とも混淆し、渾然一体となった世界観が示される。かつて、『16世紀詩集』において、フランス文学の源を「chevaleresque」、すなわちゲルマン的伝統、そして「gauloise」、このふたつの範疇に分類したネルヴァルであったが、ここにおいて、ゲルマン、ゴール、この区別さえ定かならぬ地点へと更に歴史を遡る。ネルヴァルの初源の解明に対する渴望はこの地点で勿論止まるわけではない。『ファイヨル侯』で述べる「la race noire, la race jaune, la blanche, la rouge」¹⁵⁾ のいまだ考古学的な地点を過ぎ、伝説、神話的な地点に至る。「quarante mille ans environ avant la création présumée d'Adam」¹⁶⁾ にまで遡り、「avant Adam une longue série de populations singulières」¹⁷⁾ が存在していたとの確信を述べる。が、しかし、初源の世界への遡行は、初源の世界の解明をもたらすことはなく、むしろ「Je n'ai voulu que jeter un peu de lumière dans la partie féerique de la légende racontée plus haut: mais c'est le rayon égaré dans les ombres qui, selon l'expression de Milton, ne sert qu'à rendre les ténèbres visibles.」¹⁸⁾ であり、理性の光は、「闇」、すなわち混沌を照らし出すのみである。その時、はじまるのがネルヴァル自身による神話の創造であり、理性が無力な地点において、想像力がそれにとってかわる。想像力の飛翔を許すのは、実は理性へのあくなき信奉である。例えば、『オーレリア』における天地創造の夢、また、幻想的家系図もまた、それを証明している。ネルヴァルの想像力は、創造の根源解明への希求によってつき動かされている。

「国民的なもの」を求めて旅だったネルヴァルは、逆に「国民的なもの」が失われる地点に辿りつく。すなわち、「国民的なもの」を歴史の深奥にまで追い求めるなら、国民的なもの、民族的なものの個性が消失する地点にまで遡らざるを得ず、翻って言い換えるなら、ネルヴァルにとって、原初的なものはすべて「国民的なもの」であり、また「国民的なもの」はすべて原初の世界に由来するものである。それ故、ネルヴァルが『音楽』と題する断章において、「ギリシャ」「アラブ」「古代劇」などを例に引きながら¹⁹⁾、詩と音楽の関係、またその融合という点において同じ現象を見たとしても何の不思議もない。「芸術の幼年時代」²⁰⁾ は、歴史、土地を越えて存在する共通の音楽的、文学的現象なのである。すなわち、『16世紀詩集』から『フランスの古謡』に至るまでのネルヴァルが繰り返し主張するのは、「国民的なもの」は個々に存在するのではなく、国民的なもの自体が普遍的なものであるという事実である。例えば、『フランスの古謡』において、ネルヴァルが、ビュルガーやヴィーラントとフランスの古謡が等質の世界を宿していると述べるのも、また、民謡の舞台を決してフランスに限定しないのも、この意味において捉える必要があろう。そしてまた、ネルヴァルが、東方のことばにフランスの民謡を想像するのも自然なことなのである。

Dessous le rosier blanc — La belle se promène.

Voilà le début, simple et charmant; où cela se passe-t-il? Peu importe. Ce serait si l'on voudrait la fille d'un sultan rêvant sous les bosquets de Shiraz ²¹⁾.

N'ont-ils pas dans leur langue aussi quelque chanson naïve correspondant à cette ronde de nos jeunes filles, qui pleure les bois déserts et lauriers coupés? ²²⁾

民謡は個々の民族の初源の時代を伝えるというより、「書く前に歌った」時代、すなわちことばが自然発生的に歌われた人類普遍の初源の世界に由来するものである。ネルヴァルがロンサールの大衆的な「歌」に聞き取っていたのも、実は初源の世界からのこだまであったらう。

民謡に対するネルヴァルのこのような捉え方は、例えば、民謡の多くを17世紀、18世紀にある特定の土地において作られたとする当時の考古学的、科学的調査の結果とは当然相入れるものではなく、ネルヴァルもそれを批判している。ネルヴァルの場合、民謡は時を超越する。すなわち、民謡はたとえそれが17世紀、18世紀に作られたものであろうと、「詩が音楽に提供せねばならないあらゆる富」²³⁾をその時代において体现するものである限り、それは、「書く前に歌った」初源の世界のことばと音楽の、時代を超えた再生である。ネルヴァルは、ことばと音楽の融合、この一点を凝視する。それを詩人の眼差しと言い換えてもよい。

かくして、ロンサールから、中世のシャンソンへ、そして民謡へと、民族の異なりを越え無限に歴史を遡る。そして、歴史の深奥にネルヴァルが夢見るのは、例えばペロン風な一種の山岳信仰²⁴⁾とむすびついた《Harmonie première》である。

Le *Cantal* d'Auvergne correspond au *Cantal* des monts Hymalaya ²⁵⁾.

Montagne. Harmonie première ²⁶⁾.

この初源の世界から連綿と人類に伝わるのが民謡であろう。自然発生的な、真に大衆的な歌としてのことばを理想とし、またその世界、時代を理想郷とする。ネルヴァル自身、ロンサールの、また民謡風な詩作を試みたのも実は、自らが、初源の世界への歴史に連なろうとする願望の表現であると言える。逆に、17世紀、18世紀のアカデミー派をネルヴァルが批判するのは、《la littérature n'est jamais descendue

au niveau de la grande foule; les poètes académiques du dix-septième et du dix-huitième siècle n'auraient pas plus compris de telles inspirations, »²⁷⁾ だからであって、大衆的な歌の伝統との断絶をもたらしたからである。

このような音楽観を持っていたネルヴァルが晩年ワーグナーを評価するのも当然と言えば当然であるかもしれない。ワーグナーもまた、詩と音楽の完全な融合、調和をめざし、初源の世界に倣おうとした。そのため、実際には完全には作品において実現できなかったにせよ、チュートンの詩の伝統に従い頭韻を取り入れようとした。言わば初源の世界の音楽を同時代に蘇らせようとする試みであった。

S *** paraissait craindre que l'innovation de l'auteur de *Lohengrin*, qui soumet entièrement la musique au rythme poétique, ne la fit remonter à l'enfance de l'art. Mais n'arrive-t-il pas tous les jours qu'un art quelconque se rajeunit en se retrempeant à ses sources? ²⁸⁾

素朴な民謡と壮大なワーグナーの楽劇の世界はあまりにもかけ離れているように思えるかも知れない。しかし、そのいずれもがネルヴァルにとっては、「芸術の幼年時代」に由来するものであったと言える。ルソーの『言語起源論』をここで思い起こすなら、「芸術の幼年時代」とは「話すことと歌うことが同じであった」²⁹⁾ 時代であり、初源的、かつ楽園的な世界であった。

楽園は、「Quelque chose du recueillement involontaire de l'innocence se révèle dans ce chant d'une si charmante modulation, et nous reporte comme en songe vers ces existences paradisiaques qui eussent été le partage de l'homme, dit-on, alors que le mal n'eut pas été connu. »³⁰⁾ と述べるように、音楽的調和が支配する世界であり、ネルヴァルは、この「歌」を求めてさすらう旅人であった。フランスの古謡にネルヴァルが聞き分けるのもこの「悪を知らない」黄金時代の「歌」であった。

ここで、もうひとつの視点から民謡を見つめる必要が生じているのに気付くであろう。すなわち、『フランスの古謡』から『ヴァロワの民謡と伝説』への変遷が提出する問題である。

よく言われるように、1850年に至るまで、ネルヴァルが民謡を語る際、ヴァロワに言及することはほとんど皆無であった³¹⁾。1850年から1855年を中心に書かれた『シルヴィー』『追憶と逍遙』などのヴァロワをテーマ、また背景とする作品群は、当時のネルヴァルにおけるヴァロワの意味、また、『フランスの古謡』から『ヴァロワの民謡と伝説』の変遷が持つ意味を明らかにしていると思われる。

『追憶と逍遙』において、宇宙の根源を求めて時を遡行するのと同じように、ネルヴァルはヴァロワにおける自己の歴史を無限に遡ろうとする。ヴァロワは、個人的過

去の無限の歴史の舞台である。しかし今、ネルヴァルが見出すのは、『ヴァロワの民謡と伝説』において描かれる楽園的な幼年時代とともに、親しい肉親の死、そして、幼年時代における母の不在であり、ヴァロワは、死と喪失に彩られている。肉親が失われた存在とするなら、母は予めすでにうしなわれていた存在であり、母への郷愁は、永遠の不在に対する癒されることのない郷愁であり、ネルヴァルの悲劇である。

Quoi qu'on puisse dire philosophiquement, nous tenons au sol par bien des liens. (...) et le plus pauvre garde quelque part un souvenir sacré qui rappelle ceux qui l'ont aimé. Religion ou philosophie, tout indique à l'homme ce culte éternel des souvenirs ³²⁾.

「聖なる思い出」に対して「永遠の信仰」を捧げるこの旅人こそ、ネルヴァルの晩年の姿である。そして、ヴァロワの民謡とは「聖なる思い出」とネルヴァルを結ぶ「絆」であり、聖なる思い出を呼び覚ます再生の秘儀の歌といえよう。あたかも、*La Forêt Noire*において、孤児ブリザシエの眼前に、「le tableau des joies mystiques du paradis où les croyants rejoindront leur famille et retrouveront ceux qui leur sont chers」³³⁾をくり広げて見せる神秘的な歌であるかのように。

Encore un air avec lequel j'ai été bercé. Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on atteint la moitié de sa vie. C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaitre les lignes par des procédés chimiques ³⁴⁾.

と同時に、『アンジェリック』において明らかなように³⁵⁾、ヴァロワは、フランク族が最初に足をとめた土地であり、またドルイド教の遺跡、廃墟が残っている土地であり、ガロロマンの血を引くフランク族の子孫が18世紀になってもまだ戦った土地である。ヴァロワはフランスの過去を一身に集約する土地である。Auguste Cavéへの手紙を思い起こすなら、フランク族、ゴール族を通して初源の世界へと連続と連なるフランスの歴史はまさにヴァロワに集約されていることに気付くだろう。しかも「La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français」³⁶⁾とネルヴァルが語るように、もっとも純粋なフランス語の残る土地であり、言い換えるならヴァロワは、初源の世界に連なる特権的な土地であり、今や、単なる民謡、単なるフランスの民謡ではなく、ヴァロワの土地で歌われる民謡が初源の世界よりこだまする歌なのである。

言わば、ヴァロワの民謡において、個的な過去の記憶と普遍的な初源の歴史が合体する。すなわち、ヴァロワの民謡は、個的な過去であると同時に、この初源の歴史に

連なる特権の土地、ヴァロワにおいて「母から娘」へと永遠に歌われ続けてきた歌であり、個と全体はそこにおいて合体する。ヴァロワの民謡を通して、個は全体を生き、全体は個に生きる。ヴァロワの民謡は、「une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui était moi-même」³⁷⁾、言い換えれば「不滅」を象徴する。

III. 不可視の世界と音、または音楽

ネルヴァルにとって、初源の世界は、直線的な歴史への遡行の果てに見出されるものでもなく、また、死に絶えた歴史の深奥に見出されるものでもない。言わば、過去は共時的に存在する。すなわち、過去は不滅である。ネルヴァルが、神秘学者について書き残した『幻視者 — あるいは社会主義の先駆者たち』、また『ファウスト』の解説などがそれを最もよく納得させてくれる。『ファウスト』序文において、ネルヴァルは『ファウスト』の神秘的世界を明らかにしつつ、神学的、哲学的かつ形而上の見地より自己の宇宙観を以下のように述べている。

Pour lui, comme pour Dieu sans doute, rien ne finit, ou du moins rien ne se transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligence et d'ombres, dans une suite de régions concentriques étendues à l'entour du monde matériel ³⁸⁾ .

il doit exister dans l'immensité des régions ou des planètes où les âmes conservent une forme perceptibles aux regards des autres âmes ³⁹⁾ .

物質界の周囲に存在する「régions concentriques」では、過去は「叡知」または「霊」に姿を変えて存在する。そして、メフィストフェレスがギリシャの神々に対し無力であるように、キリスト教もまた異教の神々に対しては無力である。そこに見られるのはネルヴァルの汎神論的諸神混淆の世界である。『イシス』においても述べるように、マリアはイシス神のキリスト教において再生された姿であり、古代の神々は「esprits élémentaires」⁴⁰⁾として力を保持している。『カリオストロ』において、ネルヴァルは神々の不滅について次のように述べる。

toute l'antique hiérarchie des divinités païennes aurait trouvé sa place dans les mille attributions que le catholicisme attribuait aux fonctions inférieures à accomplir dans la matière et dans l'espace, et seraient devenues ce qu'on a appelé les esprits ou les génies, lesquels se divisent en quatre classes, d'après nombre des éléments : les

Sylphes pour l'air, les Salamandres pour le feu, les Ondins pour l'eau
et les Gnomes pour la terre(...) ⁴¹⁾

神々、精霊、死者達が存在する「régions concentriques」との交信を可能にするのは「rêve」「contemplation ascétique」⁴²⁾である。同時に、現実界とこの「région」の関係を、ネルヴァルは、舞台＝現実界と、舞台裏＝不可視の世界の、二元論的な関係においてとらえる。すなわち、「Elles (= figures du passé et de l'avenir) coexistent toutes, comme les personnages divers d'un drame qui ne s'est pas encore dénoué, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur. Ce sont les coulisses de la vie où Goethe nous transporte ainsi」⁴³⁾と『ファウスト』について述べる際の「coulisses」という言葉、また、『オーレリア』の冒頭において述べる「le monde des esprits」⁴⁴⁾の描写ならびに「la terre est un théâtre」⁴⁵⁾という言葉もそれを証明している。舞台裏には、あらゆる歴史の堆積、また、異教、キリスト教を問わず神々をはじめとして精霊、悪霊、そして、死者達に象徴されるより個人的過去など、すべてが消滅することなく存在している。

ネルヴァルが、ドイツ・ロマン派の詩、また小説に見出したのは、このような、精霊、悪魔、そして死者達が蠢く神秘的、かつ怪奇な世界であった。文学もまた、この意味において、「rêve」「contemplation ascétique」などと同様に、神秘の世界へのもうひとつの扉であった。例えば、ホフマンである。

notre visionnaire te les (= les limites de sa vie intérieure et de sa vie extérieure) fera peut-être franchir à ton insu, et ainsi tu te trouveras tout à coup dans une région étrange et merveilleuse, dont les mystérieux habitants s'introduiront peu à peu dans la vie extérieure et positive ⁴⁶⁾ .

すなわち、現実界の背後にもうひとつの別の世界、悪魔や精霊の棲む神秘的な不可視の世界が潜んでいる。「régions concentriques」「coulisses」「région étrange et merveilleuse」、これらは、いずれも、ネルヴァルにとって、ほとんど同質の世界を意味しているといつてよい。

ネルヴァルは、『16世紀詩集』執筆とほとんど時を同じくして、『ファウスト第1部』の翻訳ならびにドイツ・ロマン派を中心とする詩人達の翻訳、研究にうちこんでいる。ネルヴァルが何故ドイツ・ロマン派の詩人、作家達にあれほど魅せられたのか、それは、その作品の音楽性と幻想性という観点からしても納得できるものである。フランスの古謡とは幾分異なった意味において、ネルヴァルはドイツ詩人達に極めて神

秘的かつ豊かな音楽の世界を見出したのである。フランスの古謡は、ネルヴァルに、詩と音楽、また音楽性と韻律の関係という点において多くを教えた。と同時に初源の世界の夢想へとネルヴァルを誘った。それに比し、ネルヴァルがドイツの詩人達に見出すのは、例えば、『ファウスト』また、ジャン＝パウルの *Eclipse de la Lune* などがそうであるように、歌声に満ちた超自然界であった。ドイツ詩人において、音、音楽は不可思議に満ちた神秘の世界から此岸へとこだまする。すなわち、神秘の世界は音、音楽によって表現されるのである。

Tout chante ses louanges, les champs, les forêts, la vallée et les
montagnes : le rivage en retentit(...) ⁴⁷⁾

Le cheval disparaît en cendre / Avec de longs hennisements... / Du ciel
en feu semblent descendre / Des hurlements! des hurlements!/(...) ⁴⁸⁾

ドイツ文学は、ネルヴァルに北方の神々、精霊、悪魔が蠢く幻想的世界の存在を教える。そして、幻想性、怪奇性に音は欠くべからざる要素であった。音、または音楽は神秘の世界、「région merveilleuse」また「le monde invisible」⁴⁹⁾からのこだまであった。フランス幻想文学の領域における先駆者、ノディエ、またロマン派の首領ユゴーもまた、ネルヴァル同様、ドイツ文学に、それまで彼らにとって未知であった怪奇な音の世界を発見したといえる⁵⁰⁾。ネルヴァルの作品においても、悪魔的存在は、音によって現実界にその存在が伝えられる。しかも、「不可視の世界」＝「舞台裏」という世界観ほど、劇場人としてのネルヴァルに受け入れられやすいものはなかった。例えば、『ハーレムの印刷師』において、「不可視の世界」からの不気味なものおとは、舞台空間の音響効果によってたやすく実現される。言わば、舞台空間は、ネルヴァルのいづく二元的世界の幻想的小宇宙なのである。

tu vois bien, je te dis que dans cette maison le sol tremble sous les
pieds! Je te dis qu'on entend des murmures et des bruissements qui ne
sont pas de la terre ⁵¹⁾.

ドイツ・ロマン派は、「à moitié composé de nations germaniques」⁵²⁾「la
vieille Allemagne, notre mère à tous!... Teutonia...」⁵³⁾と述べるように、
フランスと共有するとネルヴァルが固く信ずるゲルマンの伝統を同時代に蘇らすものであった。例えば、クロッポシュトックは「キリスト教と北方の神話的世界の双方に
手をおいている」⁵⁴⁾のであり、またビュルガーの詩は「民衆の迷信」⁵⁵⁾の世界に
根ざしている。ネルヴァルがドイツ詩人に見出すのは、「les vestiges de la

mythologie d'Odin et un écho du chant des vieux bardes saxons »⁵⁶⁾ であり、「唄は北方の人々の神話」⁵⁷⁾ の世界なのである。と同時に、ウーラントをはじめとするドイツ・ロマン派に見られる中世的雰囲気、これもまた、ゴシック風がスカンジナビア、チュートンなど北方の国々にその源を発すると言う意味において、ドイツ的、すなわちゲルマン的なものであった。『ファウスト』もまた、とりわけその第1部がネルヴァルをはじめとする当時のフランス文学界に熱狂的に受け入れられた重要な理由は、錬金術、亡霊、精霊など、『ファウスト』のもつ中世的、ゴシック的雰囲気によることが多い。

フランス1820年、30年代のロマン派が古典派からの訣別のよりどころを、北方の神話的世界、また、素朴な、迷信的とも言える民衆の宗教的感情に求めたように、その過程、歴史の必然はネルヴァルという一個の存在においてもくりかえされる。処女詩集『ナポレオン、ならびに戦うフランス、憂国悲歌集』において、未だ色濃く18世紀の擬古典主義の影響下にあったネルヴァルであったが、ドイツ文学はネルヴァルに北方の神々、精霊の世界、また怪奇な悪魔的世界を教える。そして、それは、「hurlement」「bruissement」「murmure」などの言葉が示すように、音の世界であり、目眩く神秘の世界の胎動音であった。

il ne voit pas seulement, mais il entend ; (...) Il entend la voix murmurante du Roi des aulnes qui veut séduire un jeune enfant ; le *kling-kling* d'une cloche dans la campagne, le *hop! hop! hop!* d'un cheval au galop, le *crac-crac* d'une porte en fer qui se brise(...) ⁵⁸⁾

ドイツ文学の幻想性は単に「視覚的要素」に由来するものではない。むしろ、超自然界の想像に「聴覚的要素」は欠かせない。超自然界は「音」とともに現実界に伝播される。すなわち、「音」は、現実界の舞台裏、「不可視の世界」からのメッセージであり、そして、そこは、「過去」が消滅することなく残存している世界である。

『16世紀詩集』、また Auguste Cavé への手紙などによってすでに明らかのように、ゲルマンの伝統自体もまた、初源の世界へのひとつの時間的指標に過ぎないと言えるのであり、不滅の過去を象徴する。ドイツ詩人とともに、不滅の過去を宿した神秘の世界のものおとに耳を敬てる詩人、それがネルヴァルである。

IV. 『オーレリア』 -救済と音楽-

『オーレリア』において、「le monde des esprits」また「le monde extérieur」⁵⁹⁾ との交信を可能にするのは「夢」である。「夢」の世界において、現実と非現実、現実と幻想が交差する世界である。音の世界についても同様のことが言える。音はネルヴァルを、現実界の背後に存在する舞台裏への想像へと彼を運びさ

るとともに、舞台裏は、音によって伝播される。現実界と《le monde extérieur》の境界にある扉の役割を音は果たしている。ネルヴァルによるホフマンの解説における《notre visionnaire》とは、実はネルヴァル自身のことでもあり、この境界を「知らぬ間に超えさせる」のは音であると言えるだろう。音は、ネルヴァルを非現実の夢想へ運び去るのであり、覚醒と夢想の区別の定かならぬ状態へと誘う。

J'entrai petit à petit dans un demi-sommeil, assez maussade et pesant, rudement bercé par les cachots de la machine ; mais insensiblement tous ses bruits se confondirent dans ma tête, se mêlèrent, s'harmonisèrent, prirent un sens, et, au plus profond de ma pensée, au seul endroit qui veillât encore, j'assistais dès ce moment à un singulier concert ⁶⁰⁾ .

しかしながら、音の世界は「奇妙な」幻想的、怪奇な世界をのみ喚起するものでは勿論ない。《hurlément》、またユゴーの詩に見られる《cris》、《abois》などのおどろおどろしさに満ちた喧騒なものおとが象徴する不調和な世界と同時に、音は調和に満ちた楽園の世界をも喚起する。すなわち、新プラトン主義的な、またピタゴラス的な宇宙観による調和の世界である。ウーラントの翻案、『セレナード』に見られる《le concert des anges》⁶¹⁾、『シダリーズ』の《louanges de la mère de Dieux》⁶²⁾、ネルヴァルの青年時代の作品である『ファウスト』における絶望と詩への誘惑から話者を救う《chants des églises》⁶³⁾、また同様に『ファウスト』の翻訳を通じて知った宇宙の調和音、《Du ciel à la terre elles(= les puissances celestes)répandent une rosée qui rafraichit les espaces sonores d'une ineffable harmonie》⁶⁴⁾など、これらはいずれもネルヴァルの作品世界において音楽が持つもうひとつの意味を暗示している。言い換えれば、宇宙の調和と音楽という問題へと導く。

『オーレリア』において、夢は存在の根源に関わる教えを与える。すなわち、「魂は不滅」であり、「死もなく、悲しみもなく、不安もない」⁶⁵⁾ 楽園の世界が存在するとの啓示を得る。

Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, (...) ⁶⁶⁾

だが、その至高の真実を話者が真に確信するに至るまで、数多くの厳しい試練を経なければならない。それは、話者が犯したと信ずる罪の贖いの道であり、換言するな

ら、愛におけるエゴイズムの放棄と神の冒瀆への償いによって得られる救済への道である。

D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... Egoïste pensée que ma raison devait payer plus tard par d'amers regrets ⁶⁷⁾ .

「夢」の世界においては、「人好きのするこの夫、栄光につつまれた王」⁶⁸⁾ すなわち「私」の分身がオーレリアを奪い去り、また、オーレリアからの「救し」の希望も、「彼女は失われてしまった」⁶⁹⁾ という不吉な声によって潰えてしまう。話者は、自分が神の掟に背いたのであり、「*j'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle.*」⁷⁰⁾ と悟り、呪われているとの絶望的な思いにとられる。そして、それと呼応するかのよに、調和を欠いた宇宙には、不吉な「声」や「叫び声」が鳴り響く。

Des voix disaient : « L'Univers est dans la nuit. » ⁷¹⁾

Les ombres irrités fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatales, (...) ⁷²⁾

「宇宙の調和」を、自己の犯した罪によって乱したと自らを苛む話者にとって、残されている道は、悔悛であり、それまで話者が犯したと信ずる過誤、罪の贖である。「*J'ai préféré la créature au créateur ; j'ai défié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens,*」⁷³⁾ なのであり、「友の病気見舞いを怠ったのであり」⁷⁴⁾ 「オーレリアの墓を忘れたのであり」⁷⁵⁾ 「老いた親戚の死を悼まなかった」⁷⁶⁾ など、ありとあらゆる罪が彼を苛む。見知らぬ人の葬列に付き従い、キリスト教に完全に帰依することはなかったにせよ、マリアへ祈りを捧げ、父への慈愛の心を取戻し、ひとりの見知らぬ女に「愛しているすべての顔立ちを認め」⁷⁷⁾ 施しを与える。それは、偶像への愛とも言えるオーレリアに対する偏狭な愛から、人類普遍への愛へと、「私」の愛が昇華していく過程を示している。オーレリアは「おまえが絶えず愛し続けてきたすべてのひとたち」⁷⁸⁾ の一人となり、そして、やがて「母」でもあり、「聖母マリア」でもある「イシス」とネルヴァルが呼ぶ「統一原理」⁷⁹⁾ に吸収されてしまう。すなわち、オーレリアに対する地上的な愛の放棄であり、その愛は、「唯一で全能の神性」⁸⁰⁾ に対する愛へと昇華する。この時、かつて、神の掟に逆らい、「*j'avais troublé l'harmonie de l'univers magique*」と、絶望にくれた話者は、オーレリアの死を受け入れ、死後の世界における愛の成就という「*égoïste pensée*」

から浄化され、「des anciennes illusions qui embarrassaient」⁸¹⁾から解き放される。それは、すなわち、自己の運命を神の掟として受け入れることに他ならない。その時、「l'harmonie de l'univers magique」が主人公の回りに救済の予告として実現され、世界は「son harmonie première」⁸²⁾の中に現れる。

tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager. (...) des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, découpures de feuillages, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues. « Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle? »⁸³⁾

「夢」が扉となった「univers magique」を、話者は「le monde des esprits」「le monde invisible」といくつかの名前で呼ぶ。それは、ネルヴァルが『ファウスト』において「régions concentriques」とも、また「coulisses de la vie」とも名付ける物質界、現実界の背後に広がる無限の領域である。ピタゴラス的、またネルヴァルにとっては親しいカバラ的宇宙観において信じられているように、音楽的調和がこの広大無辺の宇宙を支配している。カバラ的宇宙観においてもまた、例えばフラッドの著作において見られるように、世界は「une série de cercles concentriques」によって示されるのである⁸⁴⁾。

ピタゴラス派は声を持つ一切が、またあらゆる生物が永遠に「創造主」の賛美歌を歌っていると信じていた。人間はこの天界もメロディーをきくことはできないが、それは魂が物質的存在の幻影にまとりつかれているからである。彼は感覚的限界から自らを開放するとき天球の音楽はふたたびきこえるようになる。「黄金時代」には人はだれでもきいていたのである⁸⁵⁾。

主人公が、自然界に実現されるのを見たという「調和」は、この天界の音楽の地上への反映であり、ネルヴァルが希求していた、黄金時代より永遠に存在する「harmonie première」でもある。

『オーレリア』は、神の掟に逆らい、「宇宙の調和」を乱したと信ずるネルヴァルが、「調和」回復のために辿った数々の試練、すなわち「秘法伝授の試練」を描いている。不可視の世界に存在する「調和」に満ちた宇宙、その奪回への苦難に満ちた道程の記録が『オーレリア』である。

V. 結語

『記憶すべきことがら』は、ネルヴァルの作品にあって、最終的には民謡が宇宙の調和を象徴する神秘的音楽となることを明らかにしている。例えば、『オーレリア』において、話者は、自己の分身とも言える知的に麻痺した青年に「村の古謡」⁸⁶⁾を歌ってきかせる。自分がすでに死に、埋葬されたと信じていたその青年は、やがてその歌に耳を傾けるようになり、死の状態から覚醒する。その青年は、言わば世界靈魂の地上における知的な反映である精神が病んだ状態にある。世界靈魂はすなわち音楽的調和である「macrocosme」であり、乱れた人間精神の調和を回復するのも音楽である。「村の古謡」は、ピタゴラス哲学におけるいわゆる「音楽療法」⁸⁷⁾にも似て、その青年の病んだ精神を回復へと導く。

C'est donc à la musique, fondée sur les principes de l'harmonie, elle-même image de la volonté et de la création divines, de rétablir l'ordre dans l'âme(...) ⁸⁸⁾

すなわち、民謡が、「macrocosme」を支配する音楽的調和を地上において象徴する音楽となるのであり、それは、民謡が宇宙の調和に参画する歌として用いられていることによっても理解される。「Là-haut, sur les montagnes, — le monde y vit content; — le rossignol sauvage — fait mon contentement!」⁸⁹⁾における「Là-haut, sur les montagnes」は、民謡にしばしば見られる常套句であり、おそらくネルヴァルはそれを無意識のうちに利用し、初源の調和の唄として作り変えたのであろう。ネルヴァルが詩人として、『オードレット』から『幻想詩編』に至るまで保ってきた民謡風な韻律もまた、詩作品の創造を通して、初源の世界の調和を自己において実現しようとするネルヴァルの願望を表していると言えるだろう。

また、『記憶すべきことがら』において述べるように、「microcosme」が人々の心に反映した「macrocosme」の像であるならば、調和に満ちた「macrocosme」の地上界における現出もまた、ネルヴァルの長い試練の果てに浄められた心に生じた「macrocosme」とその調和に他ならない。

Je ne demande pas à Dieux de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses ; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartient, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors il est vrai, je serais Dieu ⁹⁰⁾.

「事物を変えるのではなく、むしろ事物に対して自分を変え、自らの周りに自己の宇宙を創造する力を自らに残してほしい」という言葉は、内的空間を自己の宇宙創造

の舞台としようとするネルヴァルの願望を表している。そして、内的空間もまた、外的な世界とは独立して存在し得ないという意味において、言い換えれば、内的空間もまた、外的な世界、すなわち「事物」の世界の反映であることを免れ得ないという意味において、「事物に対して自分を変える」ことは、逆説的に、「事物を変える」ことを意味する。ネルヴァルはその時、まさに「神」または創造主となることが許されよう。

ネルヴァルの死について、それが自殺であったのか、また他殺であったのかなどの問題に関し、しばしばこれまで論じられてきた。ネルヴァルの死が自殺とするならば、ネルヴァルの救済が幻のように儚いものであったことを意味するのであろうか。おそらくそうではない。ネルヴァルは、自己の内的空間に創造した「自己の宇宙」が永遠であることを信じ、すなわち、「夢」の永続性を確信して、この世を去ったのであろう。そしてまた、その「夢」は舞台人としてのネルヴァルの夢でもあった⁹¹⁾。

Peu à peu, ces sons, à peine distincts, deviennent des mots, mais ils sont si doucement articulés, le chant est si vapoureux, son accompagnement si diaphane qu'ils semblent arriver à travers l'écorce des arbres, du fond des calices des plantes, comme un soupir exhalés par une végétation qui emprisonne des âmes⁹²⁾ .

これはネルヴァルによるリストの『プロメテウス』の印象の一節であり、舞台上に実現される幻想的「調和」の世界を描いている。この光景が、例えば、すでにみた『オーレリア』における「自然界の調和」の光景と極めて似通っていることに気付くであろう。すなわち、後者もまた「劇場的」である。劇場が幻想の空間であるならば、劇場の外には、「*amère tristesse qui laisse un songe évanoui*」⁹³⁾ が彼を待ち受けているはずである。しかし、ネルヴァルは、舞台上において実現される幻想空間、言い換えれば、器楽と合唱をそなえた音楽的舞台空間を自己の内部において実現したと言える。

ネルヴァルの作品を音楽との関連において考察する時、ネルヴァルの世界はあたかも器楽と合唱を舞台裏にひそませた一種の舞台のように思われる。初源の世界、「黄金時代」の調和は、その舞台裏に存在する。その調和を求めて舞台上＝現実界を旅するのがネルヴァルである。そして、民謡は初源の世界、または黄金時代の「調和」の現実における奇蹟的な顕示である。

注

以下、ネルヴァルの作品集、ならびに補遺作品集を次のように略記する。

OE. I : *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967.

OE. II : *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1970.

O. C. I : *Œuvres Complémentaires I. La vie des lettres*, Lettres modernes, 1959.

O. C. II : *Œuvres Complémentaires II. La vie du théâtre*, Lettres modernes, 1961.

O. C. III : *Œuvres Complémentaires III. Piquillo. Les Monténégrins*, Lettres modernes, 1965.

O. C. V : *Œuvres Complémentaires V. L'Imagier de Harlem*, Lettres modernes, 1967.

- 1) Gérard de NERVAL, *Les Poètes du XVI^e siècle, Œuvres*, tom I, Classiques Garniers, 1967, p. 938.
- 2) *Ibid.*, p. 940.
- 3) *Ibid.*, p. 952.
- 4) *Ibid.*, p. 940.
- 5) *Ibid.*, p. 940.
- 6) *Ibid.*, p. 952.
- 7) *Ibid.*, p. 952.
- 8) *Petits châteaux de bohême, V Primavera, OE. I.* pp. 73-74.
- 9) *Ibid.*, p. 74.
- 10) *Les Bayadères à Paris, O. C. II*, p. 445.
- 11) Théophile GAUTHIER, *Portraits et souvenirs littéraires*, cités par Paul BENICHOU dans son *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970, p. 334.
- 12) *Notes et variantes. Chansons et légendes du Valois, OE. I.* p. 1289.
- 13) *Lettre à Auguste Cavé, OE. I.* p. 905.
- 14) *Lettre à Auguste Cavé, OE. I.* p. 906.
- 15) *Le Marquis de Fayolle. IV Café de l'union, OE. I.* p. 609.
- 16) *Notes et variantes. Voyage en Orient, OE. II.* p. 1398.
- 17) *Ibid.*, p. 1399.
- 18) *Ibid.*, p. 1399.
- 19) *Sur les chansons populaires, OE. I.* p. 466.
- 20) *Ibid.*

- 21) *Chansons et légendes du Valois, OE. I.* p. 279.
- 22) *Voyage en Orient, Introduction : Vers l'Orient, OE. II.* p. 84.
- 23) *Chansons et légendes du Valois, OE. I.* p. 279.
- 24) Jean RICHER, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Le Griffon d'or, 1947, pp. 20-21.
- 25) *Lettre à Auguste Cavé, OE. I.* p. 905.
- 26) *Carnet de notes du Voyage en Orient, OE. II.* p. 716.
- 27) *Chansons et légendes du Valois, OE. I.* p. 276.
- 28) *Sur les chansons populaires I. Musique, OE. I.* p. 466.
- 29) Jean-Pol MADOU, *Langue, mythe, musique*, in *Littérature et musique*, Facultés universitaires Saint-Louis, 1982, pp. 75-76.
- 30) *Lorely, Souvenirs de Thuringe, OE. II.* p. 791.
- 31) Paul BENICHO, *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970, p. 337 参照。その他, Pierre AUDIAT が *Aurélia de Gérard de Nerval*, Ancienne Honoré Champion, 1926, p. 95 において, また, L.-H. SEBILLOTTE も *Le Secret de Gérard de Nerval*, José Corti, 1948, p. 155 において, 同様の現象に言及している。
- 32) *Angélique, Cinquième lettre, OE. I.* p. 189.
- 33) *La Forêt noire, O. C. II.* p. 396.
- 34) *Angélique, Cinquième lettre, OE. I.* p. 191.
- 35) *Angélique, Huitième lettre, OE. I.* pp. 206-207. 参照。ヴァロワの歴史性については, Pierre MOREAU, *Sylvie et ses soeurs nervaliennes*, S. d. d. s., 1966, pp. 28-40 においても詳しい。
- 36) *Angélique, Quatrième lettre, OE. I.* p. 179.
- 37) *Aurélia, OE. I.* p. 368.
- 38) *Préface de Faust suivi de Second Faust, O. C. II.* p. 13.
- 39) *Ibid.*, p. 17.
- 40) *Cagliostro, I Du Mysticisme révolutionnaire, OE. II.* p. 1185.
- 41) *Ibid.*, p. 1185.
- 42) *Préface de Faust suivi de Second Faust, O. C. II.* p. 17.
- 43) *Ibid.*, p. 18.
- 44) *Aurélia, OE. I.* p. 359.
- 45) *Ibid.*, p. 368.
- 46) Gérard de NERVAL, *Faust et le second Faust suivis d'un choix de poésies allemandes traduites par Gérard de Nerval*, cités par Charles DEDEYAN dans son *Gérard de Nerval et l'Allemagne* S. d. d. s., 1957, P. 65.
- 47) Gérard de NERVAL, *Poésies allemandes (trad. Gérard de Nerval)*, Klopstock, in *Aurélia, texte publié par Jean RICHER*, Lettres modernes, 1965, p. 213.
- 48) Gérard de NERVAL, *Lénore*, citée par Charles DEDEYAN dans son *Gérard de*

- Nerval et l'Allemagne*, S. d. d. s., 1957, p. 57.
- 49) *Aurélia*, OE. I, p. 385.
 - 50) Victor HUGO の *Odes et Ballades* に、次のような一節が見られる。「 Avec des cris, des chants, des soupirs, des abois, / Voilà que de partout des eaux des monts, des bois / Les larves, les dragons, les vempires, les gnomes, / Des monstres dont l'enfer rêve seul les fantômes, / (...) » (*La Ronde du Sabbat*)
 - 51) *L'Imagier de Harlem*, O. C. V, p. 77.
 - 52) Gérard de NERVAL, *Les Poètes du XVI^e siècle*, Œuvres, tome I, Classiques Garniers, 1967, pp. 940-941.
 - 53) *Lorely, Du Rhin au Mein*, OE. II, p. 740.
 - 54) *Poésies Allemandes*, O. C. I, p. 48.
 - 55) *Ibid.*, p. 44.
 - 56) *Ibid.*, p. 34.
 - 57) *Ibid.*, p. 46.
 - 58) *Ibid.*, p. 36.
 - 59) *Aurélia*, OE. I, p. 363.
 - 60) Gérard de NERVAL, *Soirée d'Automne*, cité par L.-H. SEBILLOTTE dans son *Le Secret de Gérard de Nerval*, José Corti, 1948, p. 55.
 - 61) *La Sérénade*, OE. I, p. 32.
 - 62) *Les Cydalises*, OE. I, p. 27.
 - 63) *Faust*, O. C. III, p. 364.
 - 64) Gérard de NERVAL, *Les deux Faust de Goethe, Premier Faust*, cités par Charles DEDEYAN dans son *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, S. d. d. s., 1958, p. 572.
 - 65) *Aurélia*, OE. I, p. 372.
 - 66) *Ibid.*, p. 372.
 - 67) *Ibid.*, p. 374.
 - 68) *Ibid.*, p. 388.
 - 69) *Ibid.*, p. 391.
 - 70) *Ibid.*, p. 385.
 - 71) *Ibid.*, p. 374.
 - 72) *Ibid.*, p. 385.
 - 73) *Ibid.*, p. 389.
 - 74) *Ibid.*, p. 387.
 - 75) *Ibid.*, p. 389.
 - 76) *Ibid.*, p. 392.
 - 77) *Ibid.*, p. 395.
 - 78) *Ibid.*, p. 408.

- 79) *Les Filles du feu, Isis, OE. I*, p. 300.
- 80) *Ibid.*, p. 300.
- 81) *Aurélia, OE. I*, p. 408.
- 82) *Ibid.*, p. 402.
- 83) *Ibid.*, p. 403.
- 84) George René HUMPHRY, *L'Esthétique de la poésie de Gérard de Nerval*. Nizet, 1969, p. 208 ならびに, マンリー・ホール著, 大沼忠弘, 他訳, 『秘密の博物誌』, 人文書院, 1986年, p. 115 参照。
- 85) マンリー・ホール著, 大沼忠弘, 他訳, 『秘密の博物誌』, 人文書院, 1986年, p. 116 。
- 86) *Aurélia, OE. I*, p. 413.
 ここにおいて, 民謡はもはや「ヴァロワの民謡」ではない。他者の救済に関わるという意味において, 個人的なものではありえない。言わば, 「村の古謡」は病んだ青年にとっての「ヴァロワの民謡」ということができるだろう。
- 87) マンリー・ホール著, 大沼忠弘, 他訳, 『秘密の博物誌』, 人文書院, 1986年, pp. 110-111 。
- 88) Marie NAUDIN, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*. Nizet, 1968, p. 28.
- 89) *Aurélia, Mémoires, OE. I*, p. 409.
- 90) *Paradoxe et vérité, OE. I*, p. 435.
- 91) ネルヴァルにとって, 現実的にはすでに劇作家としての成功の夢は絶たれていた。舞台空間において, 「夢」または「幻想」を実現する機会はずでに失われていた。残されているのは, 自己の内的空間のみであったとも言えるだろう。
- 92) *Lorely, Souvenirs de Thuringe, OE. II*, p. 791.
- 93) *Sylvie, / Nuit perdue, OE. I*, p. 243.