

ネルヴァルの短篇「悪魔の肖像」の 素姓について

三 木 賀 雄

- I 序説
- II 署名 «G. L.»
- III a 画家
- b 恋人 Laura
- c 肖像の女性と画家の死
- IV 結語

I 序 説

Portrait du Diable は1839年10月23日の *La Presse* 紙上に «G. L.» の署名を添えて発表されたネルヴァルの短篇であるが、以後、Champion, Bernouard, Divan など各出版社の全集に収録されてきた⁽¹⁾。Aristide Marie の研究がこの作品を上記の各全集に収録させるに必要な保証を与えていたのは周知のことである。Champion 版以来伝統的に各ネルヴァル全集に収められて来たこの作品は、第二次大戦後におけるネルヴァル書誌研究の目覚しい進展の結果として、ついに Pléiade 版ネルヴァル全集の第一版から除外されたのであった。Pléiade の編集者はこの除外の理由として、1948年の *Revue de Littérature Comparée* 誌上の W. T. Bandy の論文に言及し⁽²⁾、そこに示された意見を考慮したと言明している。その後この作品は1952年の第二版にも収録されなかったが、ふたたび1960年の第三版において *Contes et Facéties* の一作品として収録され、現在の第四版に至っている。この再収録について

の理由説明は第三版の *Notes et Variantes* の中に見出せるが、それによると、Jean Senelier がその著作 *Gérard de Nerval, essai de bibliographie* (1959) の中で提出した証言を編集者が重視していることは明らかである。

以上のとおり *Portrait du Diable* はネルヴェールに帰属するか否かという問題で非常な紆余曲折を経たわけであるが、拙論では各全集収録の際の A. Marie, W. T. Bandy, J. Senelier ら研究者が提出した論拠を出発点として、それらが内包する問題点を指摘し、検討を加えながら、この作品のネルヴェール帰属の正当性について吟味して行きたい。そこでこの問題に関して、一体何がすでに語られ、明らかとなり、そして何が残されているかを知るために上記の三学者のそれぞれの論旨を比較することから始めねばならない。

まず最も早くこの問題について論評を加え、作品のネルヴェール帰属を言明した A. Marie の論拠はおよそ以下のとおりに要約できる⁶³⁾。

「G. L.」の署名は Gabriel Laviron を指すものではない以上、Gérard Labrunie⁶⁴⁾ を指すものである。何故なら Gabriel Laviron は作品が発表された当時、*La Presse* の編集には無関係であった。

Marie の証言は「G. L.」の署名がネルヴェールの本名である Gérard Labrunie の頭文字を示しているという点に論拠を置いている。しかし、問題を署名「G. L.」の所有者の探求に限定し、消去法による解答を提出した Marie に対して、W. T. Bandy はネルヴェールの別な二つの作品に関して剽窃と死後編集の手落ちを指摘した論文の中で、この作品について一つの疑惑を述べている。それは Bandy にとって *Portrait du Diable* が英国生れの短篇小説の翻訳という印象を与えるというのである。その理由として彼は、どこかでこの作品を英国作家の手による conte として読んだ記憶を持っており、またこの作品には時おりフランス語に良く消化されていない *texte britannique* が見受けられると指摘している⁶⁵⁾。これに加えて Bandy が明ら

かにした事実——ネルヴェルが英国ものの *conte* の剽窃者であったという事実は、たとえ暗示的なものにせよ、彼の主張を肯定的に裏付けていると考えられる。要するに *Pléiade* の第一版からこの作品が除かれた理由がここに見出せるわけで、それは、いわばすべて Bandy の個人的、主観的な記憶と印象にのみ依存しているようである。例えば *texte britannique* の問題にしても、Bandy はそういう印象を得た部分を具体的に指摘してさえないのである。その意味で彼の論拠は極めて不確かで説得力を欠いているといわねばならない。しかしながら Bandy の意見は、この問題について Marie が指摘した局面を更に深い今一つの局面へ展開させたという意味で興味深い。すなわち、Marie における問題の設定とその解答は、「G. L.」の署名を持つ者が必然的に作品の正当な所有者であるという前提の上で、署名と Gérard Labrunie を結び付けることに終始しているのに対し、Bandy の疑惑は、この作品がネルヴェルのオリジナルか、あるいは単なる翻訳（翻案）に過ぎないのかという所に焦点が向けられている。Bandy によって立証された二つの作品のみならず、ネルヴェルにはなお多くの剽窃問題が残されている事実を考慮すれば、彼の説得力の不足と、客観性を欠くその論拠にもかかわらず、Bandy の指摘した問題の価値は容易に無視できないものであろう。さて、この Bandy の論旨とは異なり、J. Senelier のそれは極めて具体的な資料の上に成立している。彼の証言は、1839年8月31日付の *La Presse* に掲載された広告記事を基礎としたものであって、その内容は以下のものである。

Léo Burckart の作者である M. Gérard によって *Un mariage anglais* と云う作品が、*Raoul Spiphame* に続いて発表されるであろう...。⁶⁷

Senelier はこの *Un mariage anglais*こそ *Portrait du Diable* であると解釈しているが、その理由として、*Portrait du Diable* が *Raoul Spiphame* に続いて発表されており、また題名 *Un mariage anglais* が問題の作品の内

容と一致することを掲げている。確かに Senelier のこの考察は Marie の意見をより確固たるものとし、同時に作品が少くとも一度はネルヴァルの手を経ている事を証明するものかも知れない。しかし、彼もまた Marie と同一の前提を礎石としているのである。従って、Bandy の放った疑問は十分な反証を与えられぬままに残されている。すなわち、署名者自身が実際の創作者であるとは限らない。署名を施した者が剽窃者あるいは翻訳者に過ぎぬ場合もあると云う可能性はやはり残るであろう。

以上の前提から、この小論においては、Bandy が設定した立場、すなわちネルヴァルが *Portrait du Diable* の真の生みの親か否かという問題について整理を加えつつ、新たな考察を進めて行きたい。

II 署名 《G. L.》

J. Senelier が労作 *Gérard de Nerval, essai de bibliographie* において分類し、解説しているように、ネルヴァルの用いた署名は種々雑多にわたっており⁶⁷⁾、その使用については厳密な規準なり、法則なりを見い出すことは極めて困難である。例えば彼の終生の署名であった Gérard de Nerval にしても、晩年の主要作品のみに使用されたわけではなく、1831年頃より他の様々な署名とともに姿を現わしており、その後でも、別箇の署名が多用されているのである。

そこで、1920年代の全集（Champion 版以下前述の三種）に、*Contes et Facéties* として収録された作品群のみを対象に、これまでの研究を基礎として、それらがたどった帰属問題を一覧表にして見よう、（次ページ表 I）

このリストを検討するならば、1920年代の各全集に収められた作品群と今日 Pléiade の第四版に収録されている同じジャンルの作品群の比較により、数多くの作品がネルヴァルのものではなく他の作家の手になったものと判明

表 I

年号	作 品 名	署 名	備 考
1830	*La sonate du Diable, Mercure de France au XIX ^e siècle Tome 28, PP. 73— 80.	Ex.	W. T. Bandy によって、作 品の本当の所有者が Henri Berthoud であることが証明 され、編集上の手落ちでネル ヴァルに付されていたことが 判明した。
	*La Métempsychose, Mercure de France au XIX ^e siècle, Tome 29, PP.10—23, 70—79, 100—105, 167—174, 197—205.	Un pythagori- cien moderne.	W. T. Bandy によって、ス コットランドの作家、Robert Macnish 作と判明、ネルヴ ァルは翻訳者にすぎなかった ことが証明された。
	*Le Barbier de Goëttingue, Mercure de France au XIX ^e siècle, Tome 28, PP. 200— 204.	Un Pythagori- cien moderne.	La Métempsychose の場合 と同様、作家は R. Macnish であり、ネルヴァルは単なる 翻訳者であった。
	*Le Cabaret de la Mère Saguet, Le Gastronom, 13 mai.	Anonyme.(初版) Gérard de Ner- val (第二版)	ネルヴァル作と判断されてい る。
	*Le Souper des Pendus. Imi- té de repues franches de maître François Villon, Le Gastronom, 10 mars, in-folio.	Anonyme.	疑いを受けながらも、一応ネ ルヴァルのものとされている。
1831	*Fantastique, Le Gastronom. 8 mai.	Anonyme.	Le Souper des Pendus の場 合同じ。
	*Cauchemar d'un mangeur, Le Gastronom, 22 mai.	Anonyme.	Jean Richer の研究によっ て、本当の作家は Théophile Gautier と判明した。
1832	*La Main de Gloire. Histo- ire macaronique, Le Cabi- net de Lecture, 3 ^e année, n° 214, 24 septembre, PP. 1—6.	Gérard.	ネルヴァル作であることが証 明されている。

表 I

1832	*La Nuit du 31 décembre, Mercure de France au XIX ^e siècle, Tome 36, PP. 21—31.	Edouard de Puycousin.	この筆名はネルヴァルのものとされていたが, この筆名を持つ作家の实在が Gibert Rouger によって証明された。
1836	*Soirée d'Automne, La Charte de 1830, 1 ^{er} décembre.	Anonyme	Théophile Gautier の作品であることが, J. Richer の手で証明されている。
1837	*L'Auberge de Vitré, La Charte de 1830, n° 162, 8 mars.	Anonyme	疑いを受けながら一応ネルヴァル作とされている。
1839	*Portrait du Diable, La Presse, 23 mai.	G. L.	
1841	*Les Banquets d'anciens écoliers, Le Prisme Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle.	Aloysius.	Aloysius Bertrand のものと判明したのでネルヴァル作ではないと決定。
1845	*Le Bœuf gras, L'Artiste, 4 ^e série, t III, 23 février, PP. 92—93.	Gérard de Nerval.	ネルヴァル作とされている。
1849	*Le Marquis Fayolle, Le Temps, avril-mai	Gérard de Nerval.	''
	*Le Diable Vert. Légende parisienne, La Silhouette, n° 39, 7 octobre.	G. de N.	''
1853	*Histoire véridique du canard, Le Diable à Paris.		''
	*La Reine des Poissons, La Revue des Deux Mondes,		''

するまでの複雑な過程が理解される。試みに, これらの作品の変遷とその署

名に注目して見よう。前掲のリストで明らかのように、現在までに何らかの剽窃、帰属が問題とされてきたのは、主に1840年以前に発表された、いわゆる初期習作に集中している。1920年代の全集に収録されていたそれら12篇のうち、当面の問題である *Portrait du Diable* を除いて、明らかに他作家の手になるものと証明されて、Pléiade 第四版から除外された作品は6篇あり、疑いを残したままで一応ネルヴァルに所有権を与えられている作品は3篇であって、確実に彼のものと判定されているものはただの2篇となっている。この内訳と署名との関係は次表のとおりである。(表II)

表 II

	発表年代	作 品 名	署 名	
1	1830	La Sonate du Diable	E. X	×
2	〃	La Métempsychose	Un Pythagoricien moderne	×
3	〃	Le Barbier de Goëttingue	Un Pythagoricien moderne	×
4	〃	Le Cabaret de la Mère Saguët	(初版) Anonyme (第二版) Gérard de Nerval	○
5	〃	Le Souper des Pendus	Anonyme	△
6	1831	Cauchemar d'un mangeur	Anonyme	×
7	〃	Fantastique	Anonyme	△
8	1832	La Main de Gloire	Gérard	○
9	1836	La Nuit du 31 décembre	Edouard de Puycousin	×
10	〃	Soirée d'Automne	Anonyme	×
11	1837	L'Auberge de Vitré	Anonyme	△
12	1839	Portrait du Diable	G. L.	

○：ネルヴァルの作品

△：ネルヴァル作か否かが疑問とされている作品

×：彼の作品ではないと断定されたもの

この表に見られるように実に多くの作品がネルヴァル作でなく他の作家のものとして決めつけられたのだが、しかしこれらの混乱がすべてネルヴァルの剽窃した結果ではないこともよく知られている。実際、彼の死後に生じた編集上の不手際が、必要以上に剽窃者の汚名を彼に着せていた例も発見されているのである。純粹に死後編集の手落ちにのみ起因した復権の例については見れば *La Sonate du Diable*⁽⁸⁾ と *La Nuit du 31 décembre*⁽⁹⁾ の二作品がそれに該当する。しかしその他の *Anonyme* の作品については問題はこれ程容易ではない。何故なら、ネルヴァルとその友人との間では、共作および作品の相互的な譲渡が頻繁に行われていたからである。とまれ、こうした事柄を念頭において表 II を再編成すると次のような分類が可能となろう。

ネルヴァルの作品ではないもの。	2, 3	Un Pythagoricien moderne
	6, 10	anonyme
ネルヴァル作か否かが疑問なもの。	5, 7 11	anonyme
ネルヴァル作とされているもの。	4	(初版) anonyme (第二版) Gérard de Nerval
	8	Gérard.

この分類から判断する限り、たとえそれが結果論的判断に過ぎることは認めざるを得ないにせよ、少なくとも一つの推測が成り立つことは否めない。すなわち、ネルヴァルは自分のオリジナルである作品には、Gérard あるいは Gérard de Nerval という、彼の存在が容易に知られる署名を用い、何らかの都合で他者の作品を発表する場合には、それが友人との共作の場合であれ、譲渡された作品の場合であれ、そして異国の作家の作品を翻案した場

合も含めて、anonyme, もしくは彼の実名が容易に看破されないような署名を用いたのではないだろうか。この推測は次の事例を考慮することによってより確実なものとなるであろう。つまりこの場合と全く同じとはいえないまでもネルヴァルには、単独での執筆と他作家との共作を区別するための pseudonyme の使い分けが見られることを Senelier は指摘しているのである⁽¹⁰⁾。またこの当時、ネルヴァルが最も重視していた詩の分野での主な署名は Gérard, Gérard de Nerval, Louis Gerval などの本名に近いものにほぼ限られている。更に彼の作品として認められている 1840年以後の *Contes et Facéties* の諸作品には Gérard de Nerval と G. de N. が多用されている⁽¹¹⁾。そこでこうした事柄を踏まえて先の推論を今少し展開させれば、ネルヴァルが anonyme とか pseudonyme を使用した目的、あるいは理由がいくぶん明確なかたちで想像されるであろう。

- (1)、自らを剽窃者と云う批難から守る。このためには当然彼の本名が明らかとなる様な pseudonyme は用いられない。
- (2)、作品を譲ってくれた友人に対する配慮。あるいは翻案の場合、原作者に対しての懸念。
- (3)、家族や親類の者に対する配慮⁽¹²⁾。

およそ以上のような動機が考えられるのであるが、それでは、「G. L.」の署名の使用は一体何を意味するのであろうか。この署名は上記の三条件に対して全く役立つものではない。特に最も問題となるであろう(1)の理由としては何ら有効性を持ち得ないと思われる。先の Marie による証言を思い出して見よう。この証言はここでは Marie 自身が考えた以上に貴重なものとなる。すなわち彼の論旨は換言すればこのようになるであろう。

当時 *La Presse* の執筆関係者の中で「G. L.」の頭文字を持つ者はネルヴァルただ一人であった。

従って、以上のことから導き出される結論はネルヴァルに有利なものとな

ると考えられる。すなわち、もし彼がどのようなかたちにせよこの作品を盗んだのであれば、「G. L.」の署名は決して使用しなかったであろう。

La Presse とネルヴェールの置かれていた当時の状態との関係がこの結論を支持してくれるのではないだろうか。この新聞に関しては、他の新聞、雑誌以上に彼は深い結び付きを保っていたからである。このことは彼が単なる社外からの寄稿者ではなく、継続的な劇評担当者であったという事実を見ても明らかであろう。*Le Monde Dramatique*⁽¹³⁾ 出版の失敗による極度の経済的困窮と Jenny Colon との恋の破局に心を痛めながらも、ネルヴェールは既に文学活動を生涯の仕事とする決意を固めていたのである。その彼が、物心両面において、どれほど *La Presse* に作家としての現実と未来を委ねていたかは想像に難くはないであろう。このように重要な発表機関に、容易に彼のものと知れる署名を付けて、他人の作品からの剽窃を発表するはずはなかった。そのことについての危険を彼が考慮しなかったとは到底信じることはできない。

結局、署名「G. L.」の問題から判断する限りは、この作品がネルヴェールの手によるものであるとする主張に、上記のような根拠が加わるのである。

III a 画 家

新しい資料の協力が得られない以上、当面の探求は異った局面に展開される必要がある。そこで、Jean Richer が同じような目的でネルヴェールの別の作品に施した手法に注目して見たいと考える⁽¹⁴⁾。それは問題となるテキストの中でネルヴェールと関係の深いテーマを探し出し、これに検討を加えながら、作品の正当な所有者を求めようとする方法である。

Portrait du Diable と云う表題が如実に物語るように、この作品には Gothic romance 的色彩が与えられているのであるが、その構成と内容は以下の

ように要約できる。

I	導入部	ロンドンの街角での Charles と画家 Eugène の出会い。何者かに脅かされているような画家の思わせぶりな様子。これに気付いた Charles は画家を自分のフラットへ誘い、理由を聞き出そうとする。
II ①	画家の打ち明け話	医師である父の意にそむいて絵の勉強をした事。一応の名声を得て、裕福で高名な Sir Thomas Wilkinson とその娘 Laura を知る。彼女の美しさに打たれた画家は結婚を申し込むが、その父 Sir Wilkinson の拒絶に会う。
II ②	画家の打ち明け話	Sir Wilkinson 一家が Paris へ出立したことを知らされた画家はその迹を追うが、容易に Laura を探し出せない。そこで彼は彼女の注意を引くために彼女の肖像画を描き、Paris のある画廊に掲げさせる。やがて Laura は Artainville 男爵と共にこの画廊に姿を見せるが、画家を全く無視する冷やかな態度を示す。
III	画家の打ち明け話	傷心の思いを抱いて画家はイタリアへ出発、ヴェニスでおぞましい由来を持つと云われる一枚の肖像画を見たいと云う突然の情熱を抱く。廃墟となった教会の地下室に探し当てられた《la Fiancée de Satan》と呼ばれるその絵には、Laura の姿が描き出されていた。
IV	結末	この体験を話し終えた画家は、何かに怯えきった様子で Charles のフラットから去って行くが、数日後に自殺した姿で発見される。

他方、ネルヴェルがその文学半生を通じて保ち続けた創作姿勢を窺わせる有名な *Sylvie* の一部を引用しよう。この一節は、彼の創り出す主人公の運命と彼自身の実生活の深いかかわりが彼の諸作品の至る所に見出せることを暗示していると思われる。

“ Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination (...); que l'on arrive pour ainsi dire s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours...”⁽¹⁵⁾

さて上の表に要約した問題の作品においても、主人公となる画家とネルヴェル自身の著しい運命の酷似を見逃すことはできない。この点についての入

沢康夫氏の指摘は、簡潔にして極めて示唆に富むものである。それはおよそ次のように要約し得るであろう⁽¹⁶⁾。

- 一境遇の共通点：父親が医師であり、その父の意に反して芸術活動に傾倒する。
- 一イタリア旅行：主人公同様、ネルヴァルも1834年にイタリアへの旅に出ている。しかし作品の舞台であるヴェニスを訪ずれていない。
- 一経済上の困難：主人公は医師である父親の死によって、またネルヴァルは《演劇界》の失敗によって、それぞれ財政困難に陥っている。

この入沢氏の指摘にあるように、作品の主人公を運命づける重要な三つの要素は、ネルヴァル自身のそれと極めて強い結び付きを感じさせる。しかも、これらのうちのどれ一つとして年代上の矛盾は認められないのである。しかし、これに対して以下のような疑問が提出できるかも知れない。すなわち、父親が医師であった作家はネルヴァル一人ではないし、本来、作中人物の職業の設定は全く作家の自由な創作意図によって左右される性質のものである。また実証事例を盾に取って、作品のネルヴァル帰属を主張するなら、ネルヴァルの父親が当時存命していたこととか、彼がヴェニスを訪ずれていないこととかは、一体どのように説明すればよいのか。いくぶん教条的ではあるが、この種の疑問は、あるいは、この種の問題についてなされる実証研究に一つの限界を提示するかも知れない。それにもかかわらず、入沢氏の指摘は極めて重要である。というのも、《医師なる父性とその息子》の関係は、ネルヴァルにおいては単に作中人物設定上の技巧に止まらず、文学の主要なテーマの一つともいい得るほど頻繁に用いられているからである。例えばこの時期に創作が準備されていたものと推定される *Le Carnet de Dolbreuse* では、彼の分身的存在と見られる主人公と父親的存在である一人の医師との関係が描かれており、その医師に彼の父親のイメージがオーバーラップされていることがうかがえるのである⁽¹⁷⁾。《ヴェニス》についていえば、

この都とネルヴァルの一通の書簡の関係が一つの興味深い事柄を暗示するのだが、それは後述することとして、ここではネルヴァルが旅行記においてさえ、実際には訪ずれなかった土地について自在に語れるほどの豊富な想像力と知識を持っていたというに止めたい。最後の《父の死》の問題であるが、これは作品全体の物語りの流れからすればそれ自体さほど重要とはいえない。むしろ《父の死》によるところの財政上の困難が物語を悲劇へと導びく引き金となっていることに留意すべきであろう。主人公の画家は貧しさ故に恋人の父親から結婚の申し込みを拒まれたものと信じるのだが、*Le Carnet de Dolbreuse* の主人公も貧困故に恋人をライヴァルに奪い去られるのであって、ネルヴァル自身もまた経済的な理由で Jenny Colon を失ったものと確信していたのである。そしてこのようなかたちの失恋のテーマは、恐らくは彼の身分上、境遇上の劣等感といったものの発露であろうが、他の作品の中でも繰り返し語り続けられるテーマなのである。

以上のように作家と主人公の関係から導き出される様々な手掛りは決して軽視すべきものではない。しかし、作家の実生活の諸断面が主人公のそれと細部に至るまで一致することは稀有のことであるし、またそれについての探求は際限なく夥しい資料の検討を必要とするであろう。しかもその上に作家の恣意という点を考慮するとなれば、それでもなお不十分といわねばならない。そこで、留意すべきは、この両者の関係が単純な《移し変え》という面ではなく、文学テーマとしての関連性の有無という点で考察される必要があるということである。この意味においていえば、ネルヴァルとくだんの画家は非常に近い存在として把握されるのではないであろうか。ネルヴァルは限られたいくつかのテーマに自己の体験のすべてを封入することを意図した作家であったのである。

b 恋人 Laura

さて、ネルヴァルとこの作品の登場人物を文学テーマで結ぶことを重視するならば、作品の女主人公 Laura は画家以上に興味深い存在であるといわねばならない。要約の表でも示したようにこの作品の物語はⅡの②のところで大きく二つの部分に分けることができる。そしてこの前半と後半の間には、プロットの円滑な展開を阻害すると見られる一種の不整合が認められるものの、一応画家の Laura への恋という主題で結ばれている。この画家の恋情が作品構成の骨組となり、物語の展開の推進力ともなっているわけであるがその恋の対象についてなされる描写は極めて簡潔なものとなっている。

“La figure et la taille de Laura Wilkinson avaient une singulière ressemblance avec les plus beaux types féminins que la Grèce ait jamais produits ; les larges boucles de ses cheveux noirs relevaient la blancheur éclatante de son teint et...”⁽¹⁸⁾

入沢氏の《ノート》にはこの女主人公の描写に関しても、次の様な見解が見られる。⁽¹⁹⁾

- Laura: この名は詩人 Petrarca の inspiratrice の名からとられたと考えられる。
- Une singulière ressemblance : 「相似」「類似」は Nerval の主要作品のほとんどに扱われている重要なテーマであるが、これはそのかなり早い現われである。Nerval にとっては外見の相似は、単なる表面的現象にとどまらず、本質的、宿命的な関連を意味していることがはなはだ多い。
- Les plus beaux types que ... produits : のちに作者はその代表作《Sylvie》のヒロインについて、《Son sourire athénien》《cette physionomie digne de l'art antique》などと、その特徴を記している。

ここに指摘されているように Laura についての描写にはネルヴァルの主要テーマを想起せしめる表現が含まれているが、いま少しこの点について考察を加えて見たいと考える。そのためにまず、ネルヴァルの中心的な文学テ

一マである《女性神話》と呼ばれるものについて、必要な部分に限ってふれておかねばならない。

ネルヴェルの恋が常に、極めて観念的なものであったことはよく知られている。実体に先行する観念上の恋愛が、文学・実生活の隔てなく、その生涯を賭して希求した《唯一にして至高の女性》の探求を彼に許したともいえよう。こうした探求は彼の知覚のすべての局面でなされている：《現実の女性》、《思い出の中で 捉えられた女性》、《読書の中で 見い出された女性》、そして《伝説と神話の女性たち》。知覚の諸相に見出されたこれらの女性たちは、彼にとって、同一の存在意味を持ち、夢想の過程で変形され、再統一されながら《永遠の女性》のイメージに定着されて行くのである。このように奔放なまでの女性のイメージの変容を彼に喚起せしめたものは、それぞれの女性に共通の外面的特徴であり、とりわけ容貌の相似であったとされている。

そこで以上のようなネルヴェル個有の《女性神話》展開の基本的な構造を踏まえて、入沢氏の指摘に注意を払いながら、Laura についての描写のうち何がネルヴェルと結び付くか、それがどのような価値を与え得るかを考えて見たい。

最初に注目すべきは Laura が《古態的》な容貌を与えられていることであろう。ネルヴェルの文学テーマが多くの場合《古態的》なイメージに結晶されるように、《女性神話》についてもしばしば《古態的》な容姿の女性のイメージが展開の軸となっていることは明らかである。このことは Isis を筆頭にして古代エジプト・ギリシャの女神たちの伝説と、遺跡や古代美術に残されたその容姿に彼が極めて敏感な反応を示していたことから理解されよう。とりわけ *Aurélia* において明らかなように、絶望的な世界に再び原初の調和を見出すべくして自己の内的、個人的な神話の体系を全宇宙普遍的な体系にまで拡張することを切望した彼は、そのために歴史世界と現実の諸存

在に秘められた永遠なるものを確認し、個人的神話の普遍的性格を確証することを欲したのである。ともに《女性神話》を支えながらも、常に対立的に描かれる二つの女性の《典型》の一つとして知られる Sylvie は、《古態的》なギリシャ風の容貌と黒い髪を与えられているが、Valois の土地から発掘された古代の遺物と同様に、時空の制約を越えてこの地と古代地中海沿岸を結ぶべき存在であったともいい得るであろう。そして Sylvie の《古態的》な容貌はこの意味においてこそ必然性を持つのである。このようにネルヴァルにとって《古態的》な女性の容姿は単に人物描写上の表面的な修辞にとどまるものではない。Laura が、ネルヴァルにとっては重要な意味を持つ《古態的》な容貌で描かれていることにまず注意を払いたい。

次に Laura という名も興味深い。名前の類似や一致は容貌の場合と同様に《女性神話》構築のための貴重な手掛りをネルヴァルに与えていたからである。彼は名前の綴り変えとその音の変化を糸口に女性のイメージの変容を試みていたようである。最近この方面からのユニークな研究が発表されているが、そこに示された名前の綴りと音の変化によるイメージの喚起力のサイクルの中にこの Laura という名も組み込まれるように感じられる⁽²⁰⁾。いずれにせよ、この名はネルヴァルに至高の愛の象徴という印象を与え続けていたことは事実である。

最後に Laura の出生と境遇の問題が残される。彼女は裕福で血統正しく、養と教育の行届いた英国貴族の娘として描かれている。ところがネルヴァルの主要作品には金髪の英国女性が繰り返し登場しており、Sylvie に代表される《典型》に対立するいまひとつの《典型》として扱われているのである。彼が幼い頃に Valois の森で垣間見た Feuchères 夫人がこの《典型》の初原的な存在といわれるが、この人物の持つ出生と境遇が Laura のそれと著しい類似を示していることは見逃せない⁽²¹⁾。

要するに、問題の女主人公 Laura は《容貌》、《名前》、《境遇》という作中人物設定の基本的な部分で、ネルヴァルの《女性神話》を構成する《典型》女性と非常に密接な関係を示しているわけである。この関係を更に明らかなかたちで説明するために、ここで一つの興味深い事例に触れておかなければならない。

ネルヴァルに金髪女性の《典型》の最初のイメージを提供したといわれる Feuchères 夫人は、作品 *Sylvie* において貴族の娘 Adrienne として描かれたものと考えられている。一方、黒い髪の《典型》としてこれに対立する *Sylvie* は Loisy に住む貧しい村の娘として描かれているが、問題となるのはこの *Sylvie* のモデルについてである。今日、完全な確証は与えられてはいないにせよ、彼に *Sylvie* のイメージを想起せしめたのは彼の父方の従妹であった Sophie Fanciette ではないかと考えられている。ところが、この女性は *Sylvie* のような貧しい娘ではなく、また Loisy ではなく Saint-Germain-en-Laye の貴族に仕え、その城に住まう、いわば小貴族の娘というかなり華やかな存在であったことが確認されている。更に彼女の名は Sophie であり、結婚後 Adrien-Victor Feuchères 男爵夫人となった Feuchères 夫人の婚前名も Sophie Dawes である。こうしたことから、この Fanciette なる人物は *Sylvie* よりむしろ Adrienne に近い存在のように思われるのである。それにもかかわらず、彼女は *Sylvie* に描かれる有名な《昔の結婚式の真似事遊び》の場面での *Sylvie* の役割りを実際に演じているのである。この事実から判断すると、ネルヴァル晩年の昨品である *Sylvie* においては、*Sylvie* と Adrienne は明確に区別された二つの《典型》として扱われているものの、実は同じ根から生み出された存在ではないかと考えられる⁽²²⁾。そして当面する Laura との関係という点に関して重要なことは、ネルヴァルの《女性神話》が探求の目的となる対象そのものよりは、む

しる展開の過程自身に意味が持たされていることであろう。すなわち、様々な女性のイマージュの《移し変え》と《合成》の手法⁽²³⁾、およびそれらのイマージュの諸発展段階が重要となる。1839年に発表されたこの作品の女主人公 Laura が、ネルヴァルの初原の恋ともいべき《典型》の女性——終生にわたって妄想とも思えるほどの執拗な探求を彼に強いた《典型》の女性——の最初のイマージュである Feuchères 夫人と酷似した境遇を持ち、青春の恋というべき Fanciette (=Sylvie) に代表される《典型》の女性と同様の《古態的》な容貌を与えられ、その上、精神的恋愛、至高の愛を彼に告げる名前を持つという事実、そしてこの作家に個有の女性のイマージュの《移し変え》と《合成》の手法の重要性を知るならば、問題の Laura もまたネルヴァルの三つの原型より創り出された女性のイマージュとしてとらえられはしないであろうか。この女主人公がネルヴァルとは全く無関係な作家の手によって創作されたと断言するには、彼女とネルヴァルの《女性神話》の関係があまりにも深すぎはしないであろうか。

c 肖像の女性と画家の死

以上のように *Portrait du Diable* の主要登場人物とネルヴァルの文学テーマの間には確かに多くの接点が認められるのだが、しかし、もしこうした関係の確認だけで本稿の目指す探求が完成されると考えるならば、入沢氏の指摘だけで十分であったであろう。氏の貴重な指摘を一步なりとも推し進めて見ようと努めてきた背景には、そのことから出発して、問題の作品の中核的な部分に関する或る種の疑問について考察を加えたいとの考えがあったからである。

この作品の Gothic romance としての生命はどのような部分にあるかといえば、失意の画家がヴェニスで «la Fiancée de Satan» と名付けられた

一枚の肖像画を見たいという突然の欲望にとられる部分（Ⅲ）に始まる。そしてその肖像画に描かれた女性と恋人 Laura の酷似が、画家を発狂と自殺に追い込んで行く結末の部分（Ⅳ）に至るまでの物語の推移の中に認められる。そこで Gothic romance の注意深い読者なら次のような解釈なり印象を抱くであろう。肖像画に描かれた女性と Laura の相似がかくも激しい精神的軋轢を画家に与える背景には、肖像画の女性が例えば悪魔との交渉によって生を得るといった hoffmannesque な存在であるとか、あるいは S. Le Fanu の *Carmila* に見られるような女性吸血鬼的存在ではないだろうか。そして Laura との相似によって、魔的なもの＝ Laura の関係が画家に知らされるのであって、彼は何か魔的な力が自分におよぶことに強い恐れを抱いたのであろうと。

しかしテキストを仔細に読んで見ると、このような解釈は一種の不自然さを含んでいるように思われるのである。つまり画家の恐怖が Laura の影に隠された魔性の存在を看破することに由来すると考えるには、そうした魔性の存在そのものを証明する 200 年昔の忌むべき事件についての説明があまりにも不明瞭なのである。この事件の内容と肖像画の女性について、読者が知らされる情報は結局下記のことだけである。

“—N’avez-vous jamais entendu dire qu’il existe à Venise un tableau dont la plus effroyable histoire a fourni le sujet? —(...)

—Le peintre n’acheva pas entièrement son tableau; mais lorsqu’il examina attentivement son œuvre bizarre, qui représentait la Fiancée de Satan, il perdit la raison et finit par se donner la mort.”⁽²⁴⁾

丁度この二つの事柄、200年前の忌むべき事件と、Laura と肖像の女性の酷似が画家に与えた衝撃の間には、一種の比例関係が成立すると考えられる。すなわち、過去の出来事が恐怖に満ちたものであることが読者に説得されればされるほど、画家の精神的負担の大きさが理解されるようになるであろう

し、画家の発狂も自殺も無理なく読者に納得されるようになるであろう。しかし実際のところ、200年前の事件についての説明は、読者を満足させ得るほどにはなされていない。それどころか逆に、この事件に関する不明瞭で素っ気ない叙述は結末部の画家の激しい錯乱と自殺に一種の非合理性、何かしら不自然な歯切れの悪ささえ感じさせるのである。フランスにおける幻想怪奇文学の存在を主張して譲らなかった P.—G. Castex をして «*décousue*» と云わしめた理由はこのあたりにあるように思われる⁽²⁵⁾。しかしながら、注意して見れば、ここにこそ作品を文学テーマでネルヴァルと直結し得る糸口が見出せるのではないだろうか。つまりこの作品のテーマの主軸はそうした魔性のものの跳梁を思わせる事件の渦中にあった肖像の女性を Laura の中に見出し、その呪力の射程内に置かれた自分を知った画家の恐怖にあるのではない。それはより一層根深い恐怖、転生の認知に呼び覚まされた恐怖にあるのではないかと考えられる。すなわち200年前に生きた女性が Laura の中に再生されていることを見抜いた画家のおどろきがテーマであると思われるのであるが、しかしこれは正しくネルヴァル的テーマと云わねばならない。

“La ressemblance d’une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière; c’était un crayon estompé par le temps qui se faisait peinture, comme ces vieux croquis de maîtres admirés dans un musée, dont on retrouve ailleurs l’original éblouissant.

Aimer une religieuse sous la forme d’une actrice! ... et si c’était la même! — Il y a de quoi devenir fou! C’est un entraînement fatal où l’inconnu vous attire comme le follet fuyant sur les joncs d’une eau morte...”⁽²⁶⁾

この文中においてネルヴァルが «*Il y a de quoi devenir fou!*» と表明する裏には、転生の余りに深い神秘とその具現に対する驚愕が認められる。様々な女性の顔立ちの中に思い出の女性の面影を求めることが、《女性神話》構築にとっては必要不可欠の手段であったとしても、その手掛りとなる相似

そのものが内包する意味の深さが彼の神経に傷を与えていたことは事実である。そしてこの様なネルヴァルの激しい動揺こそが画家の身に起ったそれと同質のものと考えられるのである。画家の恐怖を200年にわたる恋人 Laura の転生に起因するものと解釈すれば、200年昔の事件についての説明は漠然として不明瞭であることにむしろ意味があるといえるのではないだろうか。過去の事件が画家自身の運命を要約したものであるかのように描かれていることは重要と思われる。つまり、この事件によって、画家に Laura のみならず彼自身の転生が暗示されているものと考えてもよいであろう。そして、この過去の事件に暗示される非業の運命を画家に認知させるためには《女性の肖像画の製作——突然の発狂——そして自殺という過去に生きた一人の画家の運命》を描くだけで十分なのである。これ以上の説明を加えることは、逆に、画家が感ずるであろう《前世の漠とした思い出》に奇妙な具体性、現実性を与えてしまう恐れがあると思われる。要するに、画家の恐怖の原因を転生の認知によるものと解釈することで、はじめて、過去の事件についての漠然とした描写の意味が正当に理解され得るのである。結局、画家は二度アケロンをわたるわけであるが、《二度のアケロン渡河》はネルヴァルの作品 *El Desdichado* (1853) に見られるテーマであり⁽²⁷⁾、これと関連を持つ《前世の漠とした思い出》と《200年前に別の生で出会った女性》は1832年の作品 *Fantaisie* においてすでに顕在していたテーマであることを付け加えておきたい⁽²⁸⁾。

以上のように、この作品の中核となる部分はネルヴァルのテーマというフィルターをかけずには、十分に理解し得ないであろう。そして、全体的なプロットの構成について見てもやはりこうしたことはいえるわけで、例えばⅡの②とⅢの間には、物語の結構からすれば当然必要と思われる過去の事件と Laura を結ぶ筋の展開が全く見られない。いささか唐突な印象を与える

«Une fantaisie bizarre me passa par la tête au sujet de ce portrait. Je ne puis dire jusqu'à quel point elle s'empara de mon esprit, mais je pris la ferme résolution d'aller le voir.» という画家の言葉で継がれているだけである。この《Une fantaisie bizarre》を、過去に生きた画家の運命と自らのそれとの不思議な一致を予感した画家の名状し難い心情として理解しない限り、ここでも一種の不自然さが残されるように思えるのである。

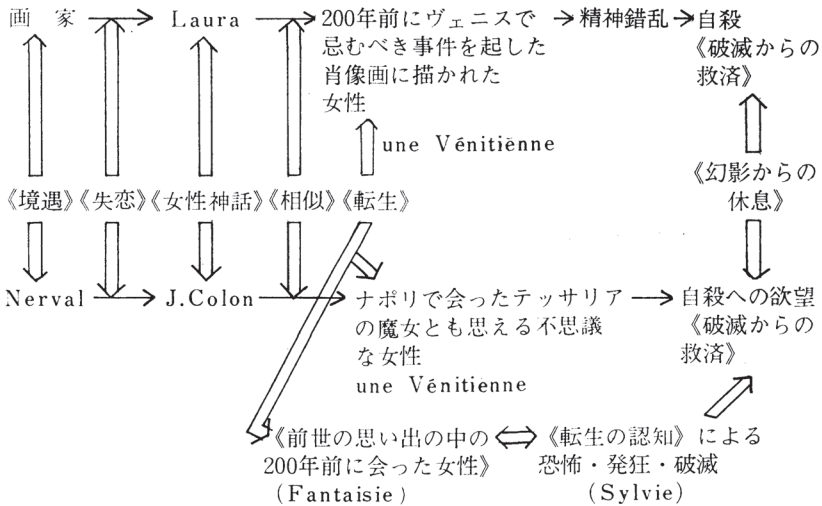
このように作品にネルヴァルのテーマを照射してはじめて、この物語の展開は比較的明瞭となる。しかし、この作品とネルヴァルとの関係を文学テーマによって結ぶことを意図する以上、どうしても無視できない事柄があるように思われる。それはネルヴァル自身が1834年のイタリア旅行のおりに体験したと語る一つの出来事によって喚起されるものである。最初は Jenny Colon にあてた書簡の中に描かれ、後に *Roman à faire* に組み込まれ、更に *Octavie* の中の一挿話として用いられたこのエピソードは次のような内容を含むものである。

Paris から遠ざかることで、J. Colon へのかなわぬ恋を忘れるべく、ネルヴァルはナポリを訪ずれる。この町で彼は Colon と相似の一人の不思議な女性と出合う。この女性と幻のような一夜を過した彼は、翌朝、突然自殺への思いにとらわれる。

このネルヴァルの体験と画家の運命の間には明らかに一種の符合が見られる。広く知られるように J. Colon はネルヴァルの《女性神話》における中心的な存在であり、様々な女性の一部であると同時にその全体を象徴するものとして扱われている人物である。またこの書簡には異文があり、それによれば、このナポリの女性は《une Vénitienne》と書かれているが³⁰⁾。しかし、考えて見れば問題の作品の肖像画の女性も《une Vénitienne》であることは明らかである。そこでこうしたことから次のような図を考えて見よう。(次ページ図 I)

そしてこの図の上に、拙論においてすでに述べてきたネルヴァルと作品を

図 I かなわぬ恋の相手 イタリアの出来事



結ぶ様々な関係に移入して見よう。例えば、境遇の一致で結ばれるネルヴァルと主人公の画家を、《女性神話》で結ばれる Laura と J. Colon を、そして彼等の織りなす恋とその破局を。そしてこれに加えてもう一度さきに引用したネルヴァルの作家としての姿勢を示す言葉 (p. 11) を思い出して見たいのである。

III 結 語

以上、この小論では Bandy の提出した問題の局面、すなわちネルヴァルが名実ともに *Portrait du Diable* の創作者であるか否かについて、署名の問題と作品内部の問題という二つの点より考察を行なった。そのことから導びき出された解答はネルヴァルにとって極めて有利なものといえるであろう。確かに、この作品にはネルヴァルの後期の傑作に見られる主要な文学テ

ーマが生そのままに散在しており、それらがこの考察を容易なものにしているが、一方では、これらの主要テーマが他作家から啓示された後にネルヴァルの精神の中で熟成されたものであった例も少なくないのである。問題となった作品についても、Jules Marsan やその他の研究者が指摘するように⁽³²⁾ホフマンの直接的な影響が歴然としており、この点について考察する必要があると考えられる。特にホフマンの《悪魔の霊液》との間には《相似》のテーマのみならず、細部に至る描写の類似が散見されるからであり、拙論の結果が示すように *Portrait du Diable* がネルヴァルののものであっても、なおホフマンの作品の翻案、あるいは一垂流に過ぎないのではないかという疑問は残されるように感じられる。

ホフマンの作品においては確かに《相似》のテーマが頻繁に現われ、それがプロットを展開させて行く原動力となっていることは否めない。主人公メダルドゥスの長い放浪は《相似》にかくされた秘密を探求することをその動機の一つとしているのである。しかし、ホフマンの作品における《相似》と、拙論で問題とした作品に見られる《相似》の意味を決定的に区別するものは、前者がすべて血族結婚と近親相姦の結果という、いわば合理的根拠が与えられているのに対し、後者は転生の掟が容貌に見られるという極めて神秘的、宿命的な関係を示す役割を果していることであろう。*Portrait du Diable* の中心的テーマとなる《相似》の素材はホフマンから得られたものにせよ、文学テーマとしては完全にネルヴァルの色彩で潤色されており、この意味において、*Portrait du Diable* は云うまでもなくホフマンの作品から独立し、しかもネルヴァルの手によって書かれた作品といえらるるものである。

使用テキストと略号

E. P.: “Gérard de Nerval, ŒUVRES”, Bibliothèque de la Pléiade.

Texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Ri-

cher. 1^{er} édit., Gallimard. 1952.

Œ. q. : “G. de Nerval, ŒUVRES”, Bibl. de la Pléiade. 4^{ème} édit., 1966.

b. S. : “G. de Nerval, essai de bibliographie” par Jean Senelier,
Nizet, 1959,

註

- (1) “Œuvres complètes de Gérard de Nerval”, Ed par A. Marie, J. Marsan et E. Champion. 6 vol, Champion. 1926—1932.
“Œuvres complètes de Gérard de Nerval”. Ed, par H. Bachelin. 10 vol François Bernouard. 1927—1930.
“Œuvres de Gérard de Nerval”. Ed. par H. Clouard. 10 vol., le Divan. 1927—1928.
- (2) “Deux plagiats inconnus de Gérard de Nerval” Revue de Littérature comparée, juillet-septembre, 1948. p. 415.
- (3) この A. Marie の論旨は b. S. p. 225, n° 1226. に引用されたものを要約したものである。なお、念のためこの引用を掲げておきたい。
“G. L. : Il semble pourtant qu’il faille maintenir à Gérard les mêmes initiales, que nous voyons au bas d’un conte hoffmannesque : portrait du Diable... On ne saurait ici faire intervenir Laviron, étranger à la rédaction de La Presse, alors que Gérard en pourvoit assidûment les feuillets, de juillet 1839 à novembre 1840...”
- (4) Gérard Labrunie はういまでもなくネルヴァルの本名である。
- (5) 註(2) Bandy の論文参照。
- (6) b. S. n° 2446.
- (7) 彼の常用した署名としては、次の様なものが知られている。
Gérard L..., Gérard, Fritz, A. B de Chesne, Peregrinus, Schmidt, C. de Chatouville, ... etc.
- (8) W. T. Bandy “A propos des plagiats présumés de Gérard de Nerval”, Revue de Littérature comparée, janvier-mars 1949. p. 225.
- (9) b. S. n° 1225.
- (10) b. S. p. 215.
- (11) 別表 I 参照。
- (12) この当時、父の意にそむいて文学生活を続けていたネルヴァル対しては、親類な

どの批難もあって、そのために彼は実名を伏せた署名を用いていたことが明らかとなっている。

- (13) b. S. n° 335.
- (14) “Restitution à Théophile Gautier de deux contes”, *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1961. p. 251.
- (15) “A Alexandre Dumas”, *Œ. q.* p. 150.
- (16) “Portrait du Diable”, (白水社, 1966) p. 26.
- (17) “Gérard de Nerval; le carnet de Dolbreuse” *essai de lecture par Jean Richer. Athènes, 1967.*
cf. l'étude de R. Uchimura publiée dans “*Études de Langue et Littérature Françaises*”, n° 15, 1969.
- (18) *Œ. q.* p. 562.
- (19) 註(17)参照。
- (20) “Le Pouvoir du Nom, *essai sur Gérard de Nerval*”. par Anita Grossvogel. José Corti, 1972, p. 152.
- (21) この Feuchères 夫人に関しては井上二郎氏の論文 «ネルヴァルにおけるサンクレティスム, I» (同志社大学, 外国文学研究創刊号1971年。)に適確な解説が見られる。
- (22) “Sylvie”, *Œ. q.* p. 272.
: “Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran. C'était Adrienne ou Sylvie, — c'était les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime l'autre la douce réalité.
- (23) “Aurélia”. *Œ. q.* p. 372.
: “Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre (...) et chacune était ainsi un composé de toutes,...”
- (24) *Œ. q.* p. 565.
- (25) Pierre-Georges Castex, “Le Conte fantastique en France”, p. 432. José Corti, 1951.
- (26) “Sylvie”, *Œ. q.* p. 247.
- (27) “El Desdichado”, *Œ. q.* p. 3.
: Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: /Modulant tour à tour sur

la lyre d'Orphée /Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

(28) “Fantaisie”, Œ. q. p. 18.

: Or, chaque fois que je viens à l'entendre, /De deux cents ans mon âme
rajeunit ... /C'est sous Louis treize; et je crois voir s'étendre /Un coteau
vert, que le couchant jaunait. (...) Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens, /Quo, dans une autre
existence peut-être, /J'ai déjà vue ... et dont je me souviens!

(29) Œ. q. p. 565.

(30) “Gérard de Nerval, Lettres à Aurélia” (芸林書房, 1973) における編者, 篠田知和基氏の notes 参照。

(31) 註(10)参照。

(32) Champion ネルヴァル全集の《Préface》にこうした J. Marsan の意見が見られ, その他 Castex などこの作品を hoffmannesque と称している。