The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	バルザック『あら皮』におけるE.T.A. ホフマン『ドン・ジュアンの公演』の受容
Author(s)	山崎, 恭宏
Citation	Gallia. 2018, 57, p. 35-44
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/69848
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

バルザック『あら皮』における E.T.A. ホフマン『ドン・ジュアンの公演』の受容

山崎　恭宏

法律家、画家、作曲家、音楽評論家などとして多才を誇った E.T.A. ホフマン（1776－1822）の作品がフランスにおいて最初に出版されたのは、1828 年 5 月、『ジムナーズ紙』における『B 男爵の学弓』である。偶然にもその印刷を請け負ったのはバルザック [1] であった。ただし、ホフマンの作品を本格的に紹介し、その流行の火付け役となったのは『ルヴュ・ド・パリ』である。後にオペラ座の責任者となるルイ・ヴェロンが 29 年 4 月に創刊したこの雑誌は、ドイツ人作家の小説を次々に連載していく [2]。他の雑誌による翻訳、さらに彼の作品全集が競争的に二社から出版されるなど、その当時いかにホフマンが一大ブームであったかを察することができよう。

まさにこの時期は、「青年期の小説」を経たバルザックが、『ふくろう党』（29）、『結婚の生理学』（29）で文壇にデビューを飾り、「私生活情景」の数作品を発表、新聞、雑誌に多くの記事を執筆していた時と重なっている。自らの作風や小説技法を模索していた彼は、当然ホフマンの評判を意識したはずで、『ルヴュ・ド・パリ』に 1830 年 10 月、『不老長寿の霊薬』、そして翌月に『サラジーヌ』を掲載する。『不老長寿の霊薬』を 46 年のフュルヌ版に再録する際、バルザックは冒頭に「読者に」を据え、それまでになかったホフマンの名を挙げ、創作にあたってその影響を明かす一方 [3]、『サラジーヌ』の初掲載時のエピグラフには、「あのドイツ人だけが不合理で幻想的な特性を持っていると思うのか [4]」と挑発的な言葉を投げかけた。これはのちに削除されるが、いずれにしても幻想性の色濃い二作品と、さらに『あら皮』の冒頭部分にあたる『詩人の自殺』（31）をホフマン流行に貢献した雑誌へ発表することは注目に値しよう。

では、ホフマンは当時、どのように紹介され、彼の作品のどのような特徴が注

1）バルザックのテキストは以下を使用、*Sarrasine*, in *La Comédie humaine*, t. VI, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977 ; *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, t. X, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979 ; *L'Élixir de longue vie*, in *La Comédie humaine*, t. XI, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980. 各引用後の括弧内にページ数を記す。引用内下線部は筆者による。

2）『黄金の壺』の断片（1829 年 5 月 17 日）を皮切りに、『グルック、1809 年の思い出』（6 月 14 日）、『ドレスデン要塞の思い出』（7 月 12 日）、『アルチュスの宮廷』（8 月 16 日）、『ドン・ジュアンの公演』（9 月 13 日）など立て続けに訳載される。

3）XI, p. 473. そのうえ、登場する娼婦たちの 1 人の名がブランビラであり、ホフマンの『ブランビラ王女』から名付けられたと推測される。

4）VI, p. 1544.

目されたのか。ウォルター・スコット[5]や、ゴシック小説などに類を見ないホフマンの特異な幻想性を «le merveilleux naturel[6]» と形容する批評家 J.-J. アンペールは、彼の波乱万丈な生涯を取り上げはする。しかし、『騎士グルック』（1809）でデビューを飾り、音楽評論『クライスレリアーナ』（1814）などを執筆したホフマンの音楽的営為が、独特な幻想性を生み出す背景に深く関わっている点には触れられていない。

ところが、バルザックはその音楽的な側面に気づき、それを自らの作品に反映させる。ホフマンの幻想的な特性を意識した『サラジーヌ』と『不老長寿の霊薬』において、オペラの役割がきわめて重要であることを付け加える必要がある。前者では、第一部におけるアリアの歌唱や、劇場の機械仕掛けを思わせる老人の登場など、サロンがオペラ劇場化される一方で、第二部は芸術家がローマの歌劇場で女性歌手に扮したカストラートをそれとも知らずに恋する。また、後者では、最終場面の教会でオペラのフィナーレを模したかのような情景の中、ドン・ジュアンは復活する。こうしたことはオペラという総合芸術への作者の並々ならぬ関心を浮き彫りにするだけでない。後になってホフマンを評して「音楽をうまく語る[7]」とハンスカ夫人に述べるように、バルザックが早い段階からドイツ人作家の本質を捉えていたことを示すものではないか。

本稿において、ホフマンの『ドン・ジュアンの公演[8]』に注目し、それが『あら皮』にどのように受容され、そしてそのことがどのように意味づけられるか考えたい。『あら皮』の超自然的な筋立てなどから、ホフマンの影響を見るシャルル・ド・ベルナールの指摘[9]はしごく当然ではあるが、バルザックは、「私は本当にホフマンから着想を得ておらず、作品を構想した後になって彼を知った[10]」とその見解にはっきりと反論する。しかしながら、作者の明確な否定にもかかわらず、『あら皮』はホフマン作品と決して無関係ではない[11]。

1. 饗宴の場面

31 年 8 月に出版される『あら皮』を通して、バルザックは意図的にオペラ的な要素、とりわけロッシーニのイメージを取り入れている。冒頭の賭博場でラファエルは有り金すべてに自らの運命を賭けるが裏目に出ると、ロッシーニの『タンクレディ』から「ディ・タンティ・パルピッティ」の有名な一節を口笛しながら

5）Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. I, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 39-55.
6）*Le Globe*, t. VI, no.81, p. 589. [le 2 août 1828]
7）*Lettres à Madame Hanska*, t. I, Robert Laffont, 1990, p. 84. [le 2 novembre 1833]
8）ホフマン『ドン・ジュアンの公演』のテキストは以下を使用、*Une Représentation de Don Juan*, in *Revue de Paris*, t. VI, 1829, pp. 57-69.
9）Charles de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Balzac*, Calmann-Lévy, 1879, pp. 355-358. [*Gazette de Franche-Comté* du 13 août 1831]
10）Balzac, *Correspondance*, t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, pp. 386-387. [vers le 20 août 1831]
11）『あら皮』とホフマンとの関連性については、初版（1831）の序文に、ホフマンを «les hommes de leur génie»（X, p. 47）の一人として列挙し、またヴァリアントにおいてホフマン『ブランビラ王女』のタイトルロールに触れている（X, p. 1299）。

賭博場を後にする。ラファエルとポーリーヌが再会するのも、ロッシーニの『セミラーミデ』の上演中だ。バルザックは、同年8月11日の「カリカチュール」紙で、「われわれの死体のような社会は、死刑台上でオーケストラがロッシーニを演奏する最中に、盛大に鞭打たれ、その傷跡を残すのだ[12)]」と自らの作品を象徴的に描いてみせるほど、上記以外のこの大作曲家への言及も含めて、その音楽は作品創造に影響を及ぼしている。

以下の場面でもそれは例外ではない。ラファエルがあら皮との契約直後に最初の願いとして実現する、銀行家タイユフェールの饗宴で会食者たちが酔い、しだいに大声で言い合う様を、音量を上げながら徐々に主題を変奏する「ロッシーニ・クレッシェンド」(X, p. 98)に。またいっそう皆が泥酔し、騒ぎが大きくなると、

> Cursy saisit un cor et se mit à sonner une fanfare. Ce fut comme un signal donné par le diable. Cette assemblée en délire hurla, siffla, chanta, cria, rugit, gronda. (X, p. 107)

「悪魔の出した合図」の「ファンファーレ」を皮切りに、乱痴気騒ぎはさらに激しく盛り上がるが、ついに次の情景に移ってオペラの舞台のように急変する。

> Contempler en ce moment les salons, c'était avoir une vue anticipée du Pandémonium de Milton. Les flammes bleues du punch coloraient d'une teinte infernale les visages de ceux qui pouvaient boire encore. Des danses folles, animées par une sauvage énergie, excitaient des rires et des cris qui éclataient comme les détonations d'un feu d'artifice. (X, p. 117)

合唱、そしてダンスなど、グランド・オペラ特有の豪華なスペクタクル性を有する、「ミルトンの地獄の都」に譬える舞台を背景にラファエルがその幼少期からの人生を語っていくのはきわめて印象的だ。ロッシーニのオーケストレーションの華々しさや迫力はまさに饗宴の豪勢さと符合する。しかし、あえて同時代の大作曲家をカモフラージュとして利用するように見えながら、実は作者はホフマンの作品から触発されたのでないか。

ホフマン『ドン・ファン』は1813年、『一般音楽新聞』への掲載後、翌年に『カロ風幻想作品集』第1巻のなかに収録された。フランスでは、29年9月、バルザックと親交があったロエヴ＝ヴェマールが『ドン・ジュアンの公演』として紹介している。ただ、『あら皮』執筆当時のバルザックが読んだはずのこの翻訳にはかなりの部分での欠落や誤訳がある。

自らの筆名に「アマデウス」を付け足すほどモーツアルトの熱狂的な崇拝者であるホフマンが、とりわけ愛してやまなかった『ドン・ジョバンニ』を題材にしたこの短編は、本来の相手役であるドンナ・エルヴィーラに代わり、ドンナ・ア

12) Balzac, *Œuvres diverses*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 849.

ンナを前景に置く。彼女はドン・ジュアンに凌辱されたにもかかわらず、この誘惑者に抗いがたい感情を抱き、彼の魂の救済を目指す。

語り手「私」がオペラ劇場に隣接するホテルの一室で開演前のオーケストラの音合わせで目覚めるところからホフマンは物語を始める。その部屋から廊下づたいに桟敷に入った「私」は、序曲を次のように描写する。『あら皮』の饗宴と比較しながら見てみよう。

> — Dans l'andante, l'effroi du terrible et souterrain *regno all pianto* s'empara de moi ; l'horreur pénétra dans mon âme. La joyeuse fanfare, placée à la septième mesure de l'allégro, résonna comme les cris de plaisir d'un criminel ; je crus voir des démons menaçants sortir de la nuit profonde, puis des figures animées par la gaieté danser avec ivresse sur la mince surface d'un abîme sans fond. Le conflit de la nature humaine, avec les puissances inconnues qui la circonviennent pour la détruire, s'offrit clairement à mon esprit : enfin, la tempête s'apaisa, et le rideau fut levé[13].

モーツアルトの『ドン・ジョバンニ』の序曲が、フィナーレでの豪華な夜食の場面に騎士像が現れる、緊迫感あふれる主題から構成されていることを確認しておこう。双方の「饗宴」という共通する場に加えて、同じくデモーニッシュな状況に変えるファンファーレの劇的な効果。次に、『あら皮』では「ポンチ酒の青い炎」が悪魔さながらの参加者の顔を「不吉な色合いで染め」、彼らが「野性的な活力で活気づけられた狂った踊り」をするのに対して、『ドン・ジュアンの公演』では、「恐ろしい悪魔たちが闇夜から抜け出し」、「はしゃいで生き生きとした人間たちが陶酔して踊っている」様子と比較すると、二作品にははっきりと類似関係が見られる。娼婦のウーフラジーやアキリナをはじめ、すべての会食者たちが金や享楽への際限のない欲望をもち、生き急ぐ有様を悪魔のように具象化することと、「人間の本性とその破壊のために取り巻く未知の力との葛藤」というイメージは相応しいが、バルザックの意図は単なる表面的な描写を模倣するだけに留まらない。

開演早々の序曲で、会食シーンでの騎士像の登場に続くドン・ジュアンの地獄落ち、つまり彼の死を前もって感じさせるわけだが、他方、莫大な財産を願ったラファエルは公証人によってその相続を知らされる。欲望と引きかえに命が縮む、それを彼が初めて実感するその時をめぐってモーリス・バルデッシュは騎士像の出現を引き合いに出すが、しかしその念頭にあるのはモリエールの『ドン・ジュアン』のほうである[14]。だが、相続が告げられ、「彼は死を見ていた」(X, p. 209)というラファエルの様子は、むしろ、あら皮との契約が及ぼす自身の結末を先取りするものに他ならない。公証人の訪問はこれから徐々に進行するラファエルの終焉を示唆し、あたかもモーツアルトの序曲が終わりと繋がるような機能を発揮

13) *Une Représentation de Don Juan*, pp. 58-59.
14) Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, Slatkine reprints, 1967, pp. 340-341.

する。宴会を通しての音楽の重要性も考慮すれば、この場面はホフマンが序曲から得た霊感の変奏ではないか。いずれラファエルの面前に騎士像が現れるはずであり、これこそバルザックのホフマンから借用する思惑なのだ。

2. イタリア座

ラファエルがイタリア座で観劇する場面に移ろう。オペラ劇場を舞台とする設定は、劇場に通いはじめた作家の実体験に基づくとはいえ、それ以上にこれから見ていく情景においても『ドン・ジュアンの公演』が、物語の展開に作用するほど登場人物の運命を決定し、その結末への伏線を張る重要な役割を担うものである[15)]。

ラファエルは劇場に入ると自身の不幸の原因たる骨董屋の老店主に出くわす。「老醜と鉛色の顔色」(X, p. 222)、「しゃがれた声」(X, p. 223) など以前とは打って変わり、「ゲーテのメフィストフェレス」(X, p. 222) さながらで、ウーフラジーも同伴するその老人を墓場から引っ張り出した「若い吸血女」(X, p. 223) と揶揄される。さらにラフェエルを絶望に落としたフェードラまでも桟敷で「白い歯を見せるために笑い」(X, p. 224)、悪魔と見紛う。ホフマンの描く、序曲から「私」が抱いたデモーニッシュの予感に照応するかのような、以上の変貌を遂げる人物たちが取りまく地獄と化した劇場内でいったい何が起こるのか。

『セミラーミデ』の第二幕が始まると、一人の女性がラファエルの隣に着席する。彼女は劇場内の視線を浴びるが、「ラファエルは断固として隣人の方を向かないと決めた。« [...] Raphaël résolut fermement de ne pas se retourner vers sa voisine. »」(X, p. 226) 桟敷に遅れてきた人との同席、そして隣に故意に注意を向けない行為は、実はホフマン作品でも同様に見られる。オペラを批評しながら音楽に心を奪われている私は「隣人にいかなる注意を向けず、上演に没頭してどんな言葉やどんな視線も避けようと決めた。«Je résolus de ne faire aucune attention à mon voisin, et tout adonné à la représentation, d'éviter chaque mot, chaque regard[16)]. »」前者は護符が縮む恐怖によって、後者は音楽への陶酔が妨げられる懸念から、とそれぞれ理由は異なるが、二人ともに、ほぼ同じ設定のうえで同じ動詞を用いて決意するのは果たして偶然だろうか。

その時、ホフマンの「私」が経験する運命的な瞬間が訪れる。

---

15) ラファエルが劇場に入る直前も看過できない。彼は馬車から降りた時、次の一節が挿入される。「あの男は何をして、あんな金持ちになったのか？ 1エキュないばかりにロッシーニの魔法のような曲を聴けない、貧しい法学部生は言った」(X, p. 221)。「貧しい法学部生」とは若き日のバルザックと重なるかもしれない。しかし、その独白はあまりにも唐突で、自身の観劇する余裕がなかった過去を回顧しているだけではない。『ドン・ジュアンの公演』の「私」が劇場に入る直前を見てみよう。ボーイは、シャンパンを頼んだ「私」を金持ちと誤解したのか「閣下」と呼び、部屋に隣接する劇場で今からモーツアルト『ドン・ジョバンニ』が上演され、その観劇料は1エキュ8グロであると答える。「私」は桟敷席に向かう。あら皮と契約して裕福になったラファエル、観劇料の言及、そしてこれから劇場に入るシチュエーションはホフマン作品のパロディーではないか。

16) *Une Représentation de Don Juan*, p. 60.

> Déjà depuis longtemps, je croyais entendre derrière moi une haleine fraîche et voluptueuse, et comme le frôlement d'une robe de soie : je soupçonnais la présence d'un être féminin ; mais, entièrement plongé dans le monde poétique que m'ouvrait l'harmonie, je ne me laissai pas distraire de mes rêves. Quand le rideau se fut abaissé, je me retournai[17].

では、バルザックの主人公の場合はどうだろうか。

> Par moments, les légers marabouts ou les cheveux de l'inconnue effleuraient le tête de Raphaël et lui causaient une sensation voluptueuse contre laquelle il luttait courageusement ; bientôt il sentit le doux contact des ruches de blonde qui garnissaient le tour de la robe, la robe elle-même fit entendre le murmure efféminé de ses plis, frissonnement plein de molles sorcelleries ; enfin le mouvement imperceptible imprimé par la respiration à la poitrine, au dos, aux vêtements de cette jolie femme, toute sa vie suave se communiqua soudain à Raphaël comme une étincelle électrique ; [...] Il se retourna brusquement. (X, p. 226)

『あら皮』はホフマンの『ドン・ジュアンの公演』のいくつかの特徴を踏まえながら分量を拡大し、より感覚的で官能的な表現に昇華する。ホフマンに見られる、女性の「生暖かく官能的な息づかい」は、後者ではより官能性が増し、ラファエルに「欲情」を起こさせ、「呼吸によってこの若い女の胸、背中、衣装に刻まれるかすかな動き」を感じさせる。そしてバルザックが描く「絹のドレスの触れる音」は、ホフマンの「ふわっとした魔法にかかった震えのような、そのひだの女性的な衣擦れの音」と聴覚的に呼応する。

下線を施した運命的な瞬間に注目しよう。ホフマンの「私は振り向いた」を意識したはずのバルザックは、「彼は突然振り向いた」と同じタイミングで同じ動詞を用い、ホフマン作品を下敷きにしてラファエルとポーリーヌの出会いを演出している。さらに、再び舞台に上がるために退席する女性歌手と同じく、ポーリーヌもラファエルを置いて立ち去ることまで相似る。では、なぜバルザックはこれほどそっくりな場面を取り入れたのだろう。二人の再会は重要ではあるが、きわめて偶然的な場面でもある。それをどう無理なく描くかに苦慮したバルザックはホフマン作品からヒントを得たのはほぼ間違いない[18]。しかし、さらに留意すべき

17) *Ibid.*, p. 61.

18) 『あら皮』が上梓されるおよそ4か月前の1831年4月、『ルヴュ・ド・パリ』にジュール・サンドの名（サンドとの合作）で『プリマ・ドンナ』が発表される。この作品には『ドン・ジュアンの公演』と似通っている点が多い。物語の冒頭はホテルからはじまり、上演されるオペラは『ドン・ジュアン』で、公演中にドンナ・アンナを演じる歌手が「私」と同じ桟敷ではないが、隣の桟敷に座り、「私」は、「彼女の香りを嗅ぎ、彼女の胸の動悸を数えていた。」(Jules Sand, *La Prima Donna* in *Revue de Paris*, t. XXV, 1831, p. 245) 最後にこの歌手は舞台上で死ぬ。バルザックは5月6日付のジュール・サンドーへの手紙で「大いに喜んで『プリマ・ドンナ』を読み、そこに希望以上のものを見いだしました。安心しなさい、勇気をもって仕事をしなさい」(Balzac, *Correspondance*, t. I, p. 353) と書き送る。

は、「私」と同じ桟敷に座る女性が、ホフマンによって理想化された「幻影」でしかないことである。実際、女性歌手は舞台裏にいるはずなのだ。官能的な魅力も含めて、ドンナ・アンナ役に重ね合わされたポーリーヌの運命は決したと言える。

3.「ドン・ジュアン」の世界

ポーリーヌとの幸福も束の間、病状が進むラファエルは彼女に黙って転地療法に出かけてその甲斐なくパリに戻ってくる。従僕は重病人の気晴らしを願い、ラファエルを彼の部屋から廊下づたいに饗宴の部屋に導く。興味深いことにその展開は、『不老長寿の霊薬』の冒頭、ドン・ジェアンが従僕とともに饗宴の場から廊下づたいに瀕死の父親が待つ部屋に辿る行程と真逆であることだ[19]。ラファエルは部屋に入ると以下のシーンが展開する。

> Raphaël se sentit la main pressée par une main chatouilleuse, une main de femme dont les bras frais et blancs se levaient pour le serrer, la main d'Aquilina. Il comprit que ce tableau n'était pas vague et fantastique comme les fugitives images de ses rêves décolorés, il poussa un cri sinistre, ferma brusquement la porte, et flétrit son vieux serviteur en le frappant au visage.（X, pp. 289-290）

彼の手を握るのはかつて銀行家の饗宴に居合わせた娼婦アキリナで、その時の情景を振り返ってほしい。彼女は「巨大な像 «une statue colossale»」（X, p. 112）になぞえられ、ラフェエルをつかむその腕は白さが際立っていた «elle montrait un bras blanc, qui se détachait vivement sur le velours.»（X, p. 112）。結ばれる二つの饗宴。告白を終えたラファエルに遺産が相続されたことを告げる公証人が、序曲として死を予感させるパートとすれば、彼の手を握るアキリナこそ騎士像が放蕩者の手をつかむ有名なシーンと重なる。不吉な叫び声をあげるラファエルは、まさにオペラでのドン・ジュアンを再現する一方で、打擲される従僕はさながら主人からこっぴどく扱われる従者レポレッロの役回りであろう。この場面が呼び水となって、かつてラファエルが覚えた死の予感が現実になりつつある中、物語は一気に終幕にいたる。

ホフマンの『ドン・ジュアンの公演』における「私」が、ドンナ・アンナ役の歌手と桟敷で出会った後の展開において、「私」は彼女と語るにつれて、このオペラの深みを理解していく。オペラ終演後、部屋に戻った「私」は直感にとらわれ、夜中の 12 時ごろ物音を聞き、もう一度ドンナ・アンナ役の女性に会えるかと期待し、元の桟敷に戻る。あらためてオペラ批評をし終えたとき、「香り」「風」「音」などを感覚的にとらえて、幻想的な雰囲気に包まれた「私」は、ドンナ・アンナの歌声を聴いたような気がする。その時、「私」は「魂の祖国」に誘われることを望む。エピローグのように置かれる「会食用のテーブルでの会話」では、「私」を

19）«Quand don Juan eut fermé la porte de la salle et qu'il marche dans une longue galerie froide autant qu'obscure, il s'efforça de prendre une contenance de théâtre ; [...]»（XI, p. 476）

含む四人のあいだで、ドンナ・アンナ役が午前2時に舞台裏で神経発作のため亡くなったことが語られる。

『ドン・ジュアンの公演』の後半は、『あら皮』の饗宴からエピローグへと展開する物語構造の枠組みとよく似ている。イタリア座でのラファエルとポーリーヌの邂逅はさておき、夜中の12時のラファエルの部屋での二人の再会（実際、「私」は女性歌手と出会える気がしただけだが）、その後のポーリーヌについての問いかけで構成されるエピローグの形式は、内容や分量などに違いこそあれ、それらはホフマンの作品からアイディアを得ている可能性は否めない。

しかし、最も注目すべきはポーリーヌの描き方である。どうして出入りを止められている彼女がラファエルの枕元まで辿り着くことができたのか。「風の精のように」下宿での彼の屋根の下に入り込む彼女が、『テンペスト』に登場する妖精「アリエル」（X, p. 140）に譬えられていたのはその伏線だったのか。それでも、「天から降りてきた天使、ひと吹きで消し去られるような幻のように «comme un ange descendu des cieux, comme une apparition qu'un souffle pouvait faire disparaître»」（X, p. 291）ポーリーヌが変貌するのに驚かされる。彼女の特徴はラファエルの死後いっそう強まる。エピローグの「ポーリーヌはどうなったか」（X, p. 292）という問いに対する最初の返答の後、聞き手が語り手にさらに二度も同じ問いを繰り返すが、たとえば、「幻想の女王、接吻のように通りすぎる女、稲妻のように生き生きとした女、天から焼けつくようにほとばしり出、いまだ創られていない、全くの精神であって全くの愛である女 «la reine des illusions, la femme qui passe comme un baiser, la femme vive comme un éclair, comme lui jaillie brûlante du ciel, l'être incréé, tout esprit, tout amour»」（X, p. 293）、「水の精でもあり空気の精でもあるこの流れるような女性 «Tour à tour ondine ou sylphide, cette fluide créature»」（X, p. 294）など、すべての返答が不可思議で謎に包まれている。

あら皮をめぐる奇想天外な物語は、その消滅と同時に、それと契約したラファエルの死でもって終結するはずなのである。にもかかわらず、それとは全くの無関係である彼女がなぜ、最後に幻のような非現実的な登場の仕方をし、曖昧で不可解なエピローグのなかで彷徨うのだろうか。

ポーリーヌはどのような役割を担っているかを確認することから始めよう。ラファエルが下宿を見つけるきっかけは、道端で遊んでいる彼女を見かけたからだ。ポーリーヌは困窮する彼の世話をするばかりか、金銭まで提供する。フェードラへの叶わぬ恋に悩む青年を精神的に支えもする。彼女と劇場で再会した彼は、あら皮が縮むことに恐れ慄く日々から、愛のある穏やかなひと時を過ごすことになる。このように概略的に振り返ってみると、ポーリーヌはラファエルに献身するというよりむしろ彼を救済する存在である。

アッティラ・チャンパイは[20]、ホフマンのドン・ジュアンを「病的に駆り立てられる孤独なロマン主義的芸術家像」とする一方で、ドンナ・アンナについて次の

20）アッティラ・チャンパイ「モーツアルトの《ドン・ジョバンニ》における神話と歴史的瞬間」、『モーツァルト　ドン・ジョバンニ』音楽之友社、1988年、10頁。

ように指摘する。

> 「神的な女性」つまり聖母マリアのような清らかさと同様に、迫ってくるような性的魅力を備えた女性にしたてられているが、これは「退歩的な」男性の救済願望の幻影と不安の投影であり、ほとんどワーグナーを先取りした救済の人物になっている。

哲学者であり詩人でもあるラファエルは、唯一の家族である父親に先立たれ、愛にも絶望し、孤独と貧困に苛まれる。そのうえ、放蕩の末、自殺の衝動にかられる病的な彼は、「ロマン主義的な芸術家像」を体現していると言えよう。そんな彼を、ホフマンのドンナ・アンナそのままの、純粋無垢にしてその底に官能性を秘めるポーリーヌが救済する構図は、ホフマン作品を明らかに下敷きにしたものだ。次の文章はラファエルとポーリーヌの関係にも当てはまるだろう。

> Dona Anna était faite pour être l'idéal de don Juan, pour l'arracher à ce désespoir qui lui inspire des ardeurs si funestes ; mais il l'a vue trop tard, et il ne peut accomplir que la pensée diabolique de la perdre[21].

二人は結ばれる宿命であったが、ラファエルはあら皮と契約する前にどうして彼女と再会できなかったのか。ドンナ・アンナとドン・ジュアンがそうであったようにイタリア座では時を逸していた。ポーリーヌがラファエルに最後の欲望を引き起こし彼の死を早めるのは確かだが、自分が死ねば恋人は生きられると思い、無償の愛で自らの命を絶とうとするも、彼はあたかもドン・ジュアンが地獄に落ちるかのように悶え死ぬ。

バルザック自身、1831 年 10 月 5 日付のカストリ侯爵夫人に宛てた手紙において、ポーリーヌを、彼女のモデルは実在すると前置きしながらも、「幻影 «une illusion[22] »」であると認めている。その造形のもとになったのはホフマンのドンナ・アンナに疑いない。彼女と同じ「幻影」という演劇的な衣裳を纏うポーリーヌはラファエルを「救済」するために共演したのであって、彼亡き後、エピローグを最後に、『人間喜劇』の他の作品には再登場せず、表舞台から姿を消すのはしごく当然であろう。

最後に

『あら皮』がいつごろ構想され、どのような執筆過程を経たのか詳らかではない。1830 年の後半に書かれたとされる『思想、主題、断片』の中で「生を表す皮の考案。東洋的なコント」というメモがこの作品の最初のアイディアと見なされている。それからおよそ 40 年後、サミュエル＝アンリ・ベルトーの、『あら皮』の前

21）*Une Représentation de Don Juan*, p. 67.
22）Balzac, *Correspondance*, t. I, p. 411.

段階にあたる作品についての回想がある。バルザックと親しい関係にあり、ジラルダン邸でのその発表の場にいた彼によると、ラファエルは「絶対的な唯物論」者であり、「1830年のドン・ジュアンは、ディマンシュ氏としてひどく扱った、年老いたユダヤ人債権者のひどい欺瞞に騙されて終わる」という[23]。このベルトーの感想はきわめて示唆に富む。というのは、「ディマンシュ氏」はモリエール『ドン・ジュアン』に登場する金貸しであり、そして「絶対的な唯物論」を説く人物といえば、『あら皮』のラファエルというより、『不老長寿の霊薬』のドン・ジュアンに近いからだ。

しかし、不評であったからか、バルザックは金貸しの復讐譚を変更し、『不老長寿の霊薬』の主人公が有する特性もラファエルから削除した。これらの「ドン・ジュアン」に取って代わり、当時流行のホフマン『ドン・ジュアンの公演』を『あら皮』に受容することによって、これまで見てきた場面、物語の枠組み、その終結においてもさることながら、登場人物の特徴や運命にまで大きな作用が及ぶことになった。バルザックがドイツ人作家の影響を認めないのは、そのような事情であったからかもしれない。「ロマン主義的な芸術家像」という新たな「1830年のドン・ジュアン」役を務めるラファエルと、ドンナ・アンナが投影された救済ドラマのヒロインを演じるポーリーヌ。二人の典型はこの作品で途切れることはない。

数年を経て、バルザックは、ホフマン『ドン・ジュアンの公演』で大きな比重を占めていたオペラ批評に着目し、その役割を担う苦悩する音楽家と彼に尽くす妻が登場する音楽小説を創造するだろう、それについての考察は次稿を期すことにしたい。

（同志社大学嘱託講師）

23）Madeleine Fargeaud, *Dans le sillage des grands Romantiques : S.-H. Berthoud*, in *L'Année balzacienne*, 1962, p. 227.