

# 「狂熱派」の美学：ノディエ (I)

藤 田 友 尚

## はじめに

### ノディエの位置

一般的なフランス文学史の中でノディエ (1780-1844) が占める位置は、なにか曖昧で判然としない。ノディエを1830年代に活動するロマン派の芸術家と同列に扱うには躊躇が残る。フランス革命中の総裁政府時代、執政政府時代、そして第一帝政時代、王政復古時代を生き抜き、七月王政までを経験するこの作家は、どこか前世紀の薫りを感じさせる。生誕はスタール夫人 (1766-1817)、コンスタン (1767-1830)、シャトーブリアン (1768-1848) から遅れることほぼ15年。彼らよりは次世代に接近した作家である。十八世紀から十九世紀への時代の変わり目にノディエが二十歳を迎えたことは、前世紀の文学的教養や文化的価値観の残滓と新世紀の文学的予感との結節点を生きたことを意味している。ここに、ノディエを巡る曖昧さの一因がある。

しかし、最近の前期ロマン主義 (préromantisme) に関する研究は、ノディエの文学を再検討するための方向性を示してくれるように思う。アレグザンデル・ミンスキ (Alexander Minski) は「プレロマンティスム」を1830年代のロマン主義と対立させ、「理論的ロマンティスム」 (romantisme théorique) と定義する。彼によ

れば、1780年から1820年の期間を「実現されることのない宣言の時期、何らかの結果が生み出されることはなかったが意図の宣言された時期」<sup>1)</sup>と位置づけている。つまり、作品として実現されたものよりも、自らが創造するものの美学的な意図やその思想的根拠を表明することに作家たちがより意を用いた時代だというのだ。ノディエの文学活動の一つがロマン主義美学を巡る論争に深く関与するものであったことを思うと、ミンスキの提案する「プレロマンティズム」の視点は、今後ノディエの作品を理論的側面からより深く踏みこんで検討する余地があることを示唆している。

他方、ノディエを巡るもう一つの曖昧さは、彼の作品の全貌に触れ得ないという事情によって強められている。1961年、カステクス(Pierre-Georges Castex)の編纂した『コント集』(*Contes*, 1961)が出版されて以降、ノディエはフランスの幻想文学を考える上で避けては通れない重要な作家となった。1830年に早くも「文学における幻想的なものについて」(*Du fantastique en littérature*, 1830)<sup>2)</sup>を發表し、幻想文学の理論的・歴史的な位置づけを試みたその先見性は高く評価されている。しかし、日本はもとより本国フランスでも、繰り返し出版されるノディエの作品で目につくのは幻想的作品ばかりである。カステクスは「ノディエ、この誤解された作家(Charles Nodier, ce méconnu)」<sup>3)</sup>と表現したが、それはこの作家の一般的受容の偏った側面と無関係ではない。ノディエを幻想コント作家として限定してしまう傾向は、このユニークな作家の本質を見誤らせる可能性がある。詩、紀行文、戯曲、評論、翻訳、序文など彼の作品は極めて多岐にわたり、多彩である。それらすべてを網羅するノディエの全集は未だかつて編纂されたことがない。1832年から37年にかけて、ランデュエル社から出版された12巻の『全集(作品集)』<sup>4)</sup>だけが、今のところ比較的まとまった形でノディエの作品を収録している。しかし、「全集」とは名ばかりで、内実はほど遠い。雑誌に掲載された小品、評論、あるいは作品集の序

1) Alexander Minski, *Le préromantisme*, Paris: Armand Colin, 1998, p.7.

2) Nodier, 《Du fantastique en littérature》, *Revue de Paris*, décembre 1830.

3) Nodier, *C*. Introduction.

4) *Œuvres complètes*, 12 vol., Paris: Renduel, 1832-1837 (Genève: Slatkine Reprints, 1998).

文はもとより、『吸血鬼』(*Le Vampire*, 1820) や『ベルトラム、あるいはサン＝タルドブラン城』(*Bertram ou Le Château de Saint-Aldobrand*, 1821) などの翻案ものの劇作品、『ボヘミア王と七つの城の物語』(*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, 1830) などにもそこには含まれていない。1799年から1800年にかけて書かれた『私自身』(*Moi-Même*) などは、ダニエル・サンスユ(Daniel Sangsue)の手によってジョゼ・コルティ社から完全な形で出版されたのは、実に1985年のことだった。また、ノディエの作品はジャンルの混淆、あるいはジャンルからの逸脱を示すものが多く、その点でも彼をある枠組み内で捉えるのは容易なことではない。「これほど多産な作家の著作から、いかなる『システム』も演繹できないことは特筆すべきことである」<sup>5)</sup>というユベール・ジュアン(Hubert Juin)の言葉が、作家ノディエの本質を言い当てているだろう。

### ノディエにおける「狂熱主義」

カステクスはノディエの『コント集』編纂にあたり収録作品の分類を試みている。作品の特徴を年代区分に対応させ、1800年から1806年を「ヴェルテル期」(*Le Cycle Werthérien*)、1820年から1822年に位置する作品群を「狂熱期」(*Le Cycle Frénétique*) という名称で呼ぶ。この「狂熱期」の代表的作品として『スマラ』(*Smarra ou les démons de la nuit*, 1821) と「チボー・ド・ラ・ジャキエールの冒険」(*Les aventures de Thibaud de la Jacquière*, 1822) の2作品を紹介している。

カステクスのこの分類が、あくまでコントという限定された領域を中心にした分類であることに留意したい。彼の提案はそのまま小説や戯曲というコント以外の分野に十全に対応するものではない。われわれが初めて「狂熱派(*frénétique*)」<sup>6)</sup>という語をノディエのテキストで確認できるのは、後に詳しく触れるように1821年に

5) Hubert Juin, *Préface à Nodier: Rêveries*, Paris: Plasma, 1979, p.8.

6) 「狂熱派」あるいは「熱狂派」という訳語が当てられる。本論考では「狂熱派」という語を採用した。スタール夫人の思想で重要な意味を担う *enthousiasme*, *enthousiaste* という語も「熱狂」、「熱狂的な」という訳語が与えられており、*frénétique* を「熱狂的」と訳すと混乱を招きかねないからだ。

エクス 言語文化論集 創刊号

発表された評論中である。確かに、カステクスのいう「狂熱期」に当て嵌まる。しかし、それ以前の期間、つまり「ヴェルテル期」と「狂熱期」との間の空白はどう理解するのか。1807年から1819年に相当する期間だ。当然のことに、この期間は空白の時期などではない。旺盛な好奇心で、この頃ノディエは文献学にのめりこみ、『擬音語辞典』(*Dictionnaire des Onomatopées*, 1808)を編纂する。そして、1813年にはイリリヤ地方で四つの言語で書かれた新聞の編集責任者を務めたりしている。『デバ』紙にスタール夫人の著作を分析する評論を発表し、また他国の作品を論評したりと、新しい文学の動向に大きな関心を寄せているのがこの期間だ。

特に1818年から1820年の間は、コントというジャンルにとって空白期間であっても、小説、評論、戯曲においてはそうではなかった。『ジャン・スボガール』(*Jean Sbogar*, 1818), 『テレーズ・オベール』(*Thérèse Aubert*, 1819)などの小説を発表するかたわら、文学論争に一石を投じてもいる。なかでも『ドラッポー・ブラン』紙に掲載されたポリドリの『吸血鬼』(*Le vampire*, 1819)の評論には、「狂熱派」という言葉こそ見られないが、新たな時代精神とそれを反映する文学の方向性を明確に示すノディエの姿勢が認められる。「狂熱派」という語が唐突に使い始められたわけではないことは明らかだ。その語を使うにあたり、新しい文学動向の特徴を見極め、判断しなくてはならなかった。いわば「狂熱派」発見までに「孵卵期」を経る必要があった。そして、それを経てノディエは『スマラ』で「狂熱派」の美学を実践し、マチューリンの戯曲の翻案『ベルトラム、あるいはサン＝タルドブラン城』の序文で、ロマン主義的美学との差異化を明確にしていたのだった。

## Frénétique の定義

まず「狂熱派」とは何なのか、語の定義から確認しておこう。

いかなる辞書も、frénétiqueの意味の中核が病的な精神状態を指し示すという点で共通している。『リトレ』(*Littre*)は、この語を「古代の医学用語」として、「狂乱に関係のある、あるいは狂乱状態に犯された」という形容詞が第一義的な意

味であると説く。精神病理学史的研究によると、十九世紀当時この語が意味していたのは、「興奮と熱を伴う急性に経過する狂乱状態で、脳と脊髄の炎症に関連し、結果として死に至る可能性がある」<sup>7)</sup>というものであった。そして、十九世紀前半には *frénétique* という言葉が医学用語から徐々に消滅し始めていたという。この語の意味が変質し始めていたまさにその時期、ノディエがある種の文学傾向を指示する言葉としてその語を採用したことは興味深い。

ところで、今日の文学評論や文学史において、*frénétique* という語がロマン主義の一側面を指示する語として市民権を得ていることは、一般的に知られている事柄ではあろう。例えば『ロゴス』(*Logos*)と『プチ・ロベール』(*Petit Robert*)は以下のような定義を与えている。

「狂熱派文学は、幻想的ないしは不気味なインスピレーションに基づくロマン主義的文学を指す表現としてしばしば用いられる。(ユゴーの『アイスランドのハン』、ボレルの『シャンパヴェール』など)。ノディエの狂熱派、『アルベルチュス』でゴージェは狂熱派の詩人たちを揶揄した。」(『ロゴス』)

1993年に『プチ・ロベール』は改訂され『新プチ・ロベール』となったが、「狂熱派」の項目に関してはその定義に変化はみられない。

「ロマン主義のある種の傾向(個人の高揚、幻想、恐怖あるいは不気味なものへの嗜好、悪魔主義など)を最強度にまで至らしめた文学。」(『プチ・ロベール』)

しかし、『プチ・ロベール』や『ロゴス』に見られるこうした「狂熱派」の文学史的な定義・解釈は、『リトレ』や『十九世紀ラールス』などに採用されていたわけではなかった。前述したように精神の病理的兆候を指示する用語として定義されているに過ぎなかった。

以上のような辞書的情報から、「狂熱派」という語は今世紀になって文学史的意義が再認識され、使用されるに至ったと言える。ロマン派芸術を巡るパラダイムの変化が、そこに見てとれる。そうしたパラダイムの変化は、いわゆる「小ロマン派」

7) Pierre Morel/ Claude Quénel, *Les médecines de la folie*, Paris: Hachette, 1985, p.280.

エクス 言語文化論集 創刊号

の作品を再評価したシュールレアリスムの運動とそれ以降の文学研究の動向が決定的な役割を果たしている。それまで等閑視されてきた、あるいは目立たなかったロマン派作品群の一特徴が、この語を通じて浮き彫りにされたのだった。

しかし実際のところ、文学批評や文学史のなかで「狂熱派」という語が必ずしも厳密な定義のもとで使用されているわけではない。この用語を使って浮き彫りにしようとする断面が、論者によって異なる。例えば、モーリス・レヴィ(Maurice Lévy)はその浩瀚な研究書の中の一章に「狂熱派」というタイトルを与えているが<sup>8)</sup>、イギリスのゴシック小説の流れに結びつけてこの語を理解している。それに対して、ルネ・ブレイ(René Bray)は、フランスの初期ロマン主義の文学論争の流れにおいてこの語を把握する。ノディエが最初にこの語を使用した頃、「ロマンティック」という語の定義を巡って様々な論争が繰り広げられていた。「フレネティック」と「ロマンティック」との間に判然とした区別があったわけではなく、時に両者が混同されて用いられることもあった。ノディエ自身すらそのような矛盾を呈していた。ルネ・ブレイは指摘する。

ここではノディエはロマン主義ジャンルから狂熱派ジャンルを分けようとじゅうぶんに気をつける。しかしその年が経たないうちに彼はその両者を混同する<sup>9)</sup>。

ロマンティックとみなされる作品の中から、反逆的、暴力的、熱狂的な性格が際だつたものを「フレネティック」と命名することで、「ロマンティック」との差異化が図られようとしていた。ロマン主義勃興期の文学論争のひとつの傾向が「狂熱派」を巡る問題だった。

このような歴史的文脈に位置づけて「狂熱派」を捉える場合がある一方、先述したような「ロマン派芸術を見るパラダイムの変化」を経たことが前提となって、そこから俯瞰的に振り返って「狂熱派」という語を使用する場合もある。この場合、歴史

8) Maurice Lévy, *Le roman «gothique» anglais: 1764-1824*, Paris: Albin Michel, 1995, chap. VI- «L'Ecole frénétique» .

9) René Bray, *Chronologie du romantisme(1804-1830)*, Paris: A. G. Nizet, 1963, p.70 (『ロマン主義・年代誌』加藤宗登訳, 駿河台出版社, 1997, p.84) .

的文脈に限定された視点はむしろ後退している。そのかわり、1830年代の「小ロマン派」と呼ばれる作家群の作品が全般的に示す傾向とその継承を指すようになっていく。カステクスは1949年に発表した論文<sup>10)</sup>の中で、いつの時代においても本能、想像力、感情の力を過度に押し進める、昂揚した情念を描く作家がみられると言う。そのような傾向がサドによって理論づけられ、狂熱的主人公が出現する。そこから、ノディエによる「狂熱派」の定義、バルザック、ボレル、ラサーイなどを経てボードレール、ロートレアモンに至る。ノディエに関する解説はごく簡単なものだが、「狂熱派」の系譜を、簡潔に俯瞰的に展望させてくれる。1998年に発刊された『十九世紀フランス語文学事典』(*Dictionnaire des Littératures de langue française XIXe siècle*)<sup>11)</sup>は、このような研究の動向を踏まえ、「狂熱派」の今日的な定義を最大公約数的に読者に伝えている。要点を整理すると以下のようなになる。

1. 1830年頃の作家群のある一傾向を指し、一つの文学流派ではないこと
2. イギリスの暗黒小説の影響を受けていること
3. この精神は「小ロマン派」と呼ばれる群小作家の作品に隆盛をみたこと（最も特徴的な作家としてボレル、オネディ、ラサーイ、フォルヌレ、ブザンゴ時代のネルヴァルとゴーチェなどが挙げられること）
4. ロマン主義の最も暗い面を引き受けていること

こうした「狂熱派」という語の文学用語としての成立過程を追ってみると、その美学は大きく二つの側面から捉えられる必要がある。まず、ノディエによってこの語が発せられた当時の文学的状況を共時的な平面に置いて考えること。そして、ノディエから受け継がれたこの語が、その後のロマン派美学の特徴とその変遷を浮き彫りにしてきたことを、今日的視点から把握すること、この二つである。「狂熱派」

10) P.- G. Castex, 《Frénésie romantique》, *Les Cahiers du Sud*: 《Les Petits romantiques français》, 1949, p.29-38.

11) *Dictionnaire des Littératures de langue française XIXe siècle*, Encyclopædia Universalis, Paris: Albin Michel, 1998, p.273-274.

文学を前者は狭義に捉え、後者は広義に解釈していると言える。本論考では、まず「狂熱派」を狭義の意味で捉えることで、ノディエによってこの語が使用された当時の文学的状況を共時的平面に置いて、その美学的意図を探ることにしよう。

## 第1章 「狂熱派」と「期待の地平」の拡大

二十世紀に入ってジャン・ララ (Jean Larat) が、1819年から1825年までに発表されたノディエの評論を中心に「狂熱派」の概念の変遷を跡づけた<sup>12)</sup>。ノディエはそのような文学の正当性を認めながら、それとは極めて微妙に距離をとる。文学表現における病的状態、と否定的見解を公にしなが、その一方で「狂熱派」ジャンルに分類できる作品を発表しているのだ。ララがこうして浮き彫りにしたノディエの「狂熱派」に対する不安定な姿勢は、先ほどのブレーがロマン主義を巡る当時の文学論争のなかで再び捉えなおした。一方、アリス・キラン (Alice Killen)、マリオ・プラッツ (Mario Praz)、ジャン＝リュック・ステンメッツ (Jean-Luc Steinmetz)、マルセル・シュネデル (Marcel Schneider) らは、幻想文学とその分野での特徴的テーマとの関連で「狂熱派」の諸相を研究した。彼らの研究によって、「狂熱派」の特異性に関心が向けられるようになった<sup>13)</sup>。

なかでも、マックス・ミルネール (Max Milner) は、大著『フランス文学における悪魔、カゾットからボードレールまで』 (*Le Diable dans la littérature française,*

12) Jean Larat, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844)*, Paris: Ancienne Honoré Champion, 1923, Quatrième partie, chap. I.

13) Alice Killen, *Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris: Champion, 1924 (Genève: Slatkine Reprints, 1984); Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo, nella letteratura romantica*, Firenze: G. S. Sansoni, 1930; *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle, le romantisme noir*, Paris: Denoël, 1977 (『肉体と死と悪魔』倉智・草野他訳, 国書刊行会, 1986); Jean-Luc Steinmetz, «L'Acte manqué du Romantisme», Préface à *La France frénétique de 1830*, Paris: Phébus, 1978; Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris: Fayard, 1985 (『フランス幻想文学史』渡辺・篠田監訳, 国書刊行会, 1987) .



*de Cazotte à Baudelaire*, 1960) の中の一章をノディエの「狂熱派」成立に割き、詳細に論じている。

「狂熱派」という用語を最も厳密に適用することのできる作品は、極端な幻想が読者の神経に作用するという唯一その必要性に答える作品だ。自分の生きている時代に固有の苦悩から自身を解放してくれるような想像力の形式があつて、作家がそのような方向に向かう内的傾向を真に感じているにせよ、あるいは、—この仮説は否定できないのだが— 過激な興奮へと傾く同時代人々の趣味を、作家が商業的に利用するにせよ<sup>14)</sup>。

「狂熱派」をイギリスの「悪魔主義」の系譜と平行なものともみなし、その特徴を「ショックの美学」(*l'esthétique de choc*) と表現する。マチューリン、バイロン、シュピース (Spiess) の翻訳がこの派の出現を促したという。それとともに、このジャンルの主たるテーマとして「吸血鬼迷信」(*vampirisme*) も指摘する<sup>15)</sup>。

本研究がこれら先達に負うところが多いことは言うまでもない。だが、ミルネールやカステクスの研究に欠落している視点があるのも事実だ。「狂熱派」文学が冷酷で残忍な殺人者や血腥い場面などを自らの作品に取り込み、読者に効果を与えるのはその通りで、ミルネールが「ショックの美学」というのは正鵠を得ている。だが「ショックの美学」というその表現の背後には、目をそむけたくなるおぞましいものを芸術表現として提示することを忌み嫌う暗黙の規範、ないしは了解が前提としてある。広い意味で、それは古典主義の美学に準ずる考え方だ。しかし、「狂熱派」の文学が問題として突きつけてくるのは、醜悪で衝撃的な表現、恐怖や残忍さを呼び覚ます表現を無反省に拒否する、そのような「型にはまった」姿勢である。合理主義精神を徹底して追求すれば、醜悪なもの、残酷なもの、恐怖、そしてより一般的には「悪」の問題に帰着する。芸術の領域では、それがパロディや笑いやアイロニーを生む原動力ともなる。美の規範と考えられているものは、そうして一角を崩

14) Max Milner, *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, 2 vol., Paris: José Corti, 1960, tome I, p.272.

15) *Ibid.*, p.275-281. Voir aussi Max Milner/ Claude Pichois, *Histoire de la littérature française: de Chateaubriand à Baudelaire* (Nouvelle édition révisée 1996), Paris: Flammarion, 1996, p.125-129.

され相対化される。そのような道筋は必然的に「崇高」という近代美学のキーワードに至るはずだ。だが、多くの論者はその点を問うことがない。優に千ページを越えるミルネールの著書に一度もバークが言及されていないのはいかにも奇妙だ。

また、先にも見たが、「狂熱派」は「小ロマン派」(romantiques mineurs)と呼ばれる作家群の文学傾向と緊密に結びつく。これらの作家の多くは挫折、失意に見舞われ、自殺、ないしは狂気のうちに生涯を終えた。存命中、彼らのほとんどが社会的成功とは無縁の芸術家たちだった。彼らの作品ほど文学的「周辺性」(marginalité)を示すものはない。だが、romantiques *mineurs*=「小ロマン派」という概念と命名は、それと対立するものとして想定されるべきはずの対になるものがない。つまり、romantiques *majeurs*=《大ロマン派》という概念は存在せず、「小ロマン派」は意味の不均衡の上に成立している。このように考えるなら、逆に「隠れたヒエラルキー」をあぶり出す機能を「狂熱派」の美学は備えているはずであろう。だが、その点でもこれまでの研究では鮮明に伝わってこない。

そこでわれわれは、先達の研究に敬意を表しつつ、同時にそれを批判・検討しながら、「狂熱派」の美学をその語の「生みの親」であるノディエの作品に追っていきたい。注目したいのは、まず、「狂熱派」を生み出した母胎、いわば「期待の地平」の拡大とそれを支える理論的背景である。その中でノディエのいう「狂熱派」がどう位置づけられるのか考えてみる。そしてそれを踏まえた上で、ノディエの初期作品を具体的に分析していこう。

## 1. ゴシック小説

ジャンルとしてのゴシック小説の原型は、通常ウォルポール (Horace Walpole) の『オトランド城』(*Le Château d'Otrante*, 1764) であるとされ、流行の発端となった。それ以降、クレアラ・リーブの『老イギリス男爵』、ウィリアム・ゴドウィンの『ケイレブ・ウィリアムズ』、そしてラドクリフ (Ann Radcliffe) の『エドルフォー城の神秘』(*Les Mystères d'Udolphe*, 1794) や『イタリア人、または黒衣の

悔悛者たちの告解場』(*L'Italien, ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, 1797), ルイス (Matthew Gregory Lewis) の『マンク』(*Le Moine*, 1796) を経て、メアリー・シェリー (Mary Shelley) の『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1818) とマチューリン (Charles Robert Maturin) の『放浪者メルモス』(*Melmoth, ou l'Homme errant*, 1820) あたりで、ほぼこの種の小説の最盛期は終焉を迎える。中世のゴシック風の城、寺院、修道院などを背景に超自然的で奇怪な事件が起こる。地下の迷路、亡霊の出現、不気味な肖像、迫害される女性、姦淫、近親相姦、殺戮と、ステレオタイプ化したイメージやプロットがこのジャンルの定型となる。モーリス・レヴィは、先ほどの研究書の中で 1764 年から 1824 年までの間に発表されたゴシック小説を分析したが、扱われている作家は 140 人にのぼり、その作品数も 370 点余りに達する。当時の識字率、書籍購入が可能な経済状況に恵まれた社会階層の分布から考えても、その流行の圧倒的な様子がわかる。

1800 年から 1806 年にかけて、ノディエは『追放者たち』(*Les Proscrits*, 1802), 『ザルツブルグの画家』(*Le Peintre de Saltzbourg*, 1803), 『修道院での瞑想』(*Les Méditations du Cloître*, 1803), 『悲しみ』(*Les Tristes, ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, 1806) などを発表する。カステクスの分類が示すように、この時期のコントにはヴェルテリズムの影響が濃厚で、その傾向はこれら初期作品群に共通して認められる特徴である。過敏な感受性の犠牲となる主人公、過度の感傷癖や綿々たる情緒の吐露、手紙や手記などを織りまぜた表現形式など、当時の文学的趣味を色濃く反映している。しかし、次のような文章には、ヴェルテリズムを基調とする感傷主義的色合いの強い小説世界の中に、突如その枠組みから逸脱した感覚が読みとれる。ゴシック小説の流行が養った感覚だ。

私は夢を見た。死の映像で私は囲まれ、うずたかくつもる骸骨の間をかるうじて歩いていた。[...] 幽霊のような透明のドレスを身にまとっているステッラに気が付いた。彼女の方に向かって両腕を差し出したが、つかんだものは霞にすぎなかった<sup>16)</sup>。(『追放者たち』)

16) Nodier, C.C. (*Les Proscrits*), p.47.

## エクス 言語文化論集 創刊号

その時、冷たい片手が私の胸を重く圧迫した。幽霊が私のほうに身をかがめ、か細い声で私の名を呼んだのだ。幽霊の息づかいが身をも凍らせるように感じた。振り返ると、父の姿を見るような気がした。それも、かつての父の姿ではなく、黒くはつきりせず、ゆがんだ姿だった。目は落ちくぼみ、瞳は血のように赤く染まっていた。髪の毛はちぎれ雲のように乱れていた。そして、幽霊は歩みを進めるにつれて、いままさに消え失せようとする光のように判然としなくなり、萎んでいきながら遠ざかっていった。後を追いかけてようとして駆け寄ったが、その瞬間にあの光も、あの声も、あの幽霊もすべてが夢と同時に消え失せてしまった。ただ掻き抱くのは闇ばかりだった<sup>17)</sup>。(『ザルトツブルグの画家』)

ノディエのゴシック小説への接近には、流行の文学趣味に敏感に反応する姿勢がうかがえる。『群盗』のカール・モールと同じ系列に属する義賊を主人公にした『ジャン・スボガール』。『エヴゲーニイ・オネーギン』の文学少女タチヤーナはこの小説を愛読書の一冊に数えていた。当時の読者層に幅広く受け入れられ人気を博した小説だ。偽装し自らのアイデンティティ包み隠す主人公、城の地下牢に幽閉される女性主人公など、ゴシック小説特有の定型的創作技法を下敷きにしている。バイロン作とされ流布したポリドリ (John William Polidori) 原作の『吸血鬼』がヨーロッパの文学世界を席卷したことはよく知られているが、いち早くそれを題材にメロドラマに翻案し、フランスでの吸血鬼文学の流行に火をつけたのは他ならぬノディエだった。そして、晩年期の『イネス・デ・ラス・シエラス』 (*Inès de Las Sierras*, 1837) はラドクリフの小説を髣髴とさせる。

ゴシック小説のこのようなフランスへの影響について、1800年スタール夫人は『文学論』 (*De la littérature*, 1800) の中でこう述べている。

しばらく前からわれわれの手に入る小説は、夜、古びた城、長い廊下、風などを使って恐怖を掻き立てようとするもので、それらの小説は最もつまらない作品、それゆえに、長い目でみれば、人間精神が生み出した最も疲れさせる作品に含まれる。それらはお伽噺のようなものであるが、本物のお伽噺よりもいささか単調だ。というのもそこでの組み合わせに変化がないからだ<sup>18)</sup>。

いわゆる暗黒小説全般の流行に対するスタール夫人の批判は、小説の価値は有用

17) Nodier, R. (*Le Peintre de Saltzbourg*), p.52-53.

18) Mme de Staël, *De la littérature*, Paris: Flammarion, 1991, p.359-360.

性と道徳性にあるという彼女の小説観に由来している。『デルフィーヌ』(*Delphine*, 1802)の序文の中で、イギリス人が初めて「真の意味において道徳的な目的を小説に付与した」<sup>19)</sup>と夫人は言う。そしてその原因を、「自らの精神的能力を気高く利用する必要があるので、イギリス人は自分の能力を眠らせるのではなく、発達させることを好む」<sup>20)</sup>、というこの国民の性向に見る。有用性と道徳性という基準に照らしてみれば、ゴシック小説ほどそれらから遠いものはない。夫人の小説への見識は、革命を経たフランスの政治・社会・文化に啓蒙主義の理念と思想を適応させるという視点を背景にしており、十八世紀的価値観に根ざしている。

このようなスタール夫人とは対照的に、ノディエはゴシック小説を別の角度から眺めていた。このジャンル特有の類型的技法を自らの作品に応用したノディエは、その創作原理の基盤に作用している人々の感受性、感覚の質的变化に注目している。問題意識はそこから、時代や社会や文明との関係にまで広がる。ノディエがゴシック小説を時代・社会の変化のなかで自覚的に捉えていることは、1808年から9年にかけてドールで行った『文学講義』(*Cours de Belles-Lettres, Tenu à Dole de Juillet 1808 à Avril 1809*)のなかに読みとれる。

革命の悲劇的な出来事や獐猛な情念のおかげで、われわれは強烈で恐ろしい情動に慣らされてしまいました。自然で素朴な絵画や柔らかく心地よいイメージは、われわれの磨滅した感受性にはもはや向かなくなってしまったのです。アン・ラドクリフとその追従者の名を奇妙にも不滅のものにしてしまった例の怪物じみた物語、信じがたいラプソディー、不吉な幻灯劇(ファンタスマゴリ)を、わたしたちはイギリスから呼び寄せたのです<sup>21)</sup>。

ラドクリフの『ユドルフォー城の秘密』と『イタリア人』が相次いでフランスに紹介されたのは1797年のことだった。同年、ルイスの『マンク』のフランス語訳も出る。これらの小説を受け入れる美的感受性の変化をノディエはいち早く表明して

19) Mme de Staël, Préface à *Delphine*, in *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*, Paris: Julliard, 1964, p.76.

20) *Ibid.*

21) Nodier, *Cours de Belles-Lettres, Tenu à Dole de Juillet 1808 à Avril 1809*, introduction par Annie Barraux, Genève: Droz, 1988, p.102-103.

エクス 言語文化論集 創刊号

いる。「自然で素朴な絵画や柔らかく心地よいイメージ」は、十八世紀後半にフランスを支配したロココ趣味の最も顕著な特徴への言及だ。シャルダンやフラゴナールの絵画にみられるような洗練された官能的表現、柔らかくすべすべした触覚的美的感覚である。そのような感覚から荒々しく粗野なものの魅力、激しい感覚への変化をノディエは見抜いていた。そこには、『ユドルフォー』でラドクリフが描く崇高美に満ちた絵画的な風景描写が作用しているのは明らかだろう。ラドクリフ自身が認めているように、彼女の作品はバーク (Edmund Burke) の「崇高論」に多くを負っていた。こうして、ノディエはラドクリフの作品を経由して、バークの提示する「崇高」への新たな感覚と結びつく。

崇高の表現は、陰惨、不安、恐怖に結びつく全ての感覚に表れる。ときにそれは過激さを増し、醜悪でおぞましい描写を生み、読者の想像力を逆撫でする。

彼は近づいてみて恐怖におののいた。引き裂かれた、半裸に近い状態の青白い一体の死体だった。あざに覆われ泥だらけで、四肢はゆがみ、頭は垂れ、髪の毛は固まり血に染まっていた。汚れとやつれで顔の線は変形してはいても、高貴さと柔和さの特徴はまだはっきりしていた。彼が目にしたのはシャルル・ミュンステールのこのような姿だった<sup>22)</sup>。(『ザルツブルグの画家』)

哀れな姿を曝す主人公の遺体は、ほぼ同時代に描かれたグロの『アブキールの戦い』(1806)や『アイラウの戦い』(1808)、さらにジェリコーに見られる死体や流血の場面をモチーフにした絵画を想起させる。先のノディエの言葉は、そのような絵画表現における時代精神の表明と深くアナロジックな関係にある。

ゴシック小説は、こうして小説に期待されている有用性や道徳性という価値以外の価値に目を向けさせる契機になったことだろう。それは、「語ること」の効果を徹底して追及し、表現可能性を拡大する方向に導く。ラドクリフの崇高美を最大に生かす絵画的表現は、「語ること」で一幅の壮大な「絵画」を読者に提示する方法だ。しかも、そこには近代の新たな美的カテゴリーが表現されていた。また、「狂熱派」ジャンルの典型といえる『メルモス』は様々なエピソードが合わせ鏡のように反射

22) Nodier, R. (*Le Peintre de Saltzbourg*), p.61.

し合い、錯綜した語りが小説空間を作っている。そのような語りの自己完結的でナルシシク構造は、ノディエの『パン屑の妖精』(*La Fée aux Miettes*, 1832) など、将来の作品における「語り」に影響を与えているように思える。

## 2. 革命と暗黒ジャンル

「狂熱派」を生み出す第二の要因は、フランス革命という歴史的動乱の経験を通じて、人間性の闇の部分表現しようとする暗黒ジャンルが広がりを見せたことだ。

シュールレアリスム以降、ゴシック小説も暗黒小説もホラー小説も区別されず、同一のものとして語られる傾向にある。だが、ゴシック小説は本来イギリスという特定の地理的領域に生じた、歴史的に限定可能な文学的流行と捉えるべきだろう。暗黒小説のようにほぼいかなる時代にも認められる社会・文学的傾向ないしは現象と区別しておく必要がある。ジャン・ルーセ (Jean Rousset) によれば、フランスでは十六世紀末から十七世紀初頭にかけて、残酷さと血腥さを特徴とする演劇が出現していたという<sup>23)</sup>。十八世紀になって、バキュラル・ダルノー (Baculard d'Arnaud) が「暗いジャンル (*genre sombre*)」と呼ぶ作品はそのような伝統を受け継いでいたのだらう<sup>24)</sup>。

また、ゴシック小説が当時のイギリスにおける指導者階級の風俗や趣味に完全に一致したものであったことは、同種の作品がフランスでは極めて大衆的要素を強くもっていたのと基本的に異なる点であろう。デュクレ＝デュミニル (Ducray-Duminil) の『ヴィクトール』(*Victor ou l'Enfant de la forêt*, 1798) や『ケリナ』(*Cœlina ou l'Enfant du mystère*, 1798) などの小説は大衆演劇に波瀾万丈の筋立てを提供していたのだった。それとともに、ロバートソン (Robertson) が発明した「ファンタスマゴリ (*fantasmagorie*)」<sup>25)</sup> という幻灯劇が、幽霊や墓場、骸骨など、幻想的な映像

23) Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris: José Corti, 1953(1995), chap.IV.

24) Cf. Eric Lysøe, *Les Kermesses de l'Étrange*, Paris: A.G. Nizet, 1993, chap.II.

25) Cf. M. Milner, *La fantasmagorie*, Paris: P.U.F., 1982 (『ファンタスマゴリア』川口・篠田他

エクス 言語文化論集 創刊号

を見せ物に仕立て上げ、パリで大当たりをとったのも1798年のことだ。この光学機器の流行にノディエも興味を抱いていたことは、『ディエップからスコットランド山脈への散策』(*Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Ecosse*, 1821)にうかがえる<sup>26)</sup>。こうして、十九世初頭のフランスでは、恐怖をかき立て、残酷さを見せつけ、怪奇や幻想を煽りたてる小説や演劇が同じ土壌で相互に緊密な関係をもって流行していた。表現形式の違いこそあれ、それらは一括して「暗黒ジャンル」と呼べるだろう。

そのような暗黒ジャンルの隆盛はフランス革命、特に1793年6月から94年7月のテルミドールの反動までの革命的テロリズムが吹き荒れた政治・社会状況と密接に関連している。この恐怖政治の全期間を通して、五十万の収監者のうち三万五千人から四万人が死刑に処されたという。十代前半という多感な少年期にあったノディエは、日常的に死の恐怖を経験していた。後に、ギロチンではねられる首のイメージが彼の作品に頻繁に現れるのはよく知られていることだ。恐怖の体験がトラウマとして無意識の領域に深く抑圧されたまま残されていたと想像できる。だが、モナ・オズーフ(Mona Ozouf)が鮮明に描いたように、民衆の聴覚、視覚、触覚を刺激するあらゆる手段が動員され、革命の祝典的性格が強調されたことは軽視できない<sup>27)</sup>。革命の祝典的性格は、ギロチンで斬首される場面といえども、その場に居合わせた民衆を一種異様な昂揚感へと導いたことだろう。

『回想と肖像』(*Souvenirs et Portraits*, 1831)の中で、ノディエは幼少期を過ごしたアルザスでの処刑の模様を語っている。シュナイダー神父の元で勉学に励んでいた少年ノディエは神父の処刑に出くわす。神父が処刑台に近づくにつれて、「喝采がいっそうその激しさ、あるいは歓喜(*allégresse*)を増していった」<sup>28)</sup>という。群

訳、ありな書房、1994)。

26) Nodier, *Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Ecosse*, chap. II 《Passage de Dieppe à Brighton》。

27) Cf. モナ・オズーフ『革命祭典』立川孝一訳、岩波書店、1988。

28) Nodier, *Œ.* (*Souvenirs et Portraits*), tome VIII, p.64.



集は「激怒と狂喜に酔いしれて」<sup>29)</sup>いたのだった。処刑場面に立ち会った人々の異様な興奮と陶酔、ノディエが目にしたのはそのような逆説的な心理だ。処刑が人々の心の内に呼び覚ます感情は、なにも迫りくる死への戦慄きだけではない。死に行く人間は「見せ物」の対象となり、処刑はひとつのスペクタクルとなる。衝撃的であればあるほど、その場面に居合わせた人々の想像力は刺激され、喜びを感じるようになる。残虐性の中で得られるある種の陶酔感、パラドクサルで倒錯した心理をじゅうぶん認識していたノディエは、メロドラマが一般大衆に熱狂的に迎えられる背景に、そのような革命の影響の甚大さを見る<sup>30)</sup>。

1840年代に入って、「メロドラマの父」ピクセレクール(Ch. G. de Pixérécourt)は自らの百篇余りの劇作品から主要作を選び『戯曲選』(*Théâtre choisi*, 1841-1843)として出版する。その作品集に序文を寄せたノディエは、ピクセレクールの『ケリナ、または謎の子』(*Cœlina ou l'Enfant du mystère*, 1800)をもってメロドラマが真に「新たなジャンル」となったと主張し、1800年を「メロドラマ生誕」の年とみなす<sup>31)</sup>。ノディエによればメロドラマは二重の機能を担っていた。一方では、大衆に社会・道徳教育を施すという使命があった。革命によって失われた宗教的規範による生活習慣を、再び民衆に認識させ、取り戻させるというのである。「自ら宗教的・社会的教育を再び受けようとする民衆にとって演劇しか残されていなかったあのような困難な時代にあって、あらゆる種類の文明の根本的原理の発展にメロドラマを応用したことは、神慮の働きかけであった」<sup>32)</sup>とノディエは書く。それと同時に、他方で、革命後、民衆がメロドラマなどの見せ物にかけつけるのは、「いついかなる場合でも危険がなく、しばしばためになる興奮(émotions)」<sup>33)</sup>を求める心理が働いていると見抜く。革命の流血惨事を体験した民衆の心的外傷を癒すための「カ

29) *Ibid.*, p.65.

30) Cf. Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris: Flammarion, 1987.

31) Ch. G. de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Edition de Nancy, 1841-1843 (Genève: Slatkine Reprints, 1971), p.I.

32) *Ibid.*, p.III.

33) *Ibid.*, p.V-VI.

タルシス装置」としてのメロドラマである。

確かなことは、メロドラマが出現した状況では、メロドラマが必然であったということだ。民衆全体が、通りや広場で歴史上最も偉大なドラマを演じた直後だった。だれもがこの流血の戯曲の中の俳優だった。すべての者が兵士か、革命家か、追放者だった。まじめくさった様子をしているこれら観客たちは、火薬や血の匂いを嗅いでいた。秩序が回復したことで自分たちから取り上げられてしまった興奮 (émotions), それと同じ興奮がこれらの人々には必要だった。陰謀, 牢獄, 処刑台, 戦場, 火薬, そして血, 彼らにはそれらがなくてはならなかった<sup>34)</sup>。

ノディエの三幕もののメロドラマ『吸血鬼』 (*Le Vampire, Mélodrame en trois actes*) は、1820年6月13日、パリのポルト・サン＝マルタン座で初演されて以来、大成功を収める。音楽を担当したのは才能あるアレクサンドル・ピッシニ (Alexandre Picini), 舞台装置を担当したのが、後にロマンティック・オペラの壮麗で夢幻的な舞台装置によってパリ・オペラ座の観客を魅了するシセリ (Pierre-Luc Charles Cicéri) だった。メロドラマの観客はほとんど文字を読めない無教養な階層である。それには、こうした視覚を中心にあらゆる感覚を動員し、感性に訴える手段が重要だった。大衆演劇が麻痺した感受性を目覚めさせたのは、暴力, 犯罪, 流血などの暗いエネルギーだった。

ノディエの初期作品群が書かれた統領政府時代, 人々は血に塗られた「祝祭」の終結後の虚脱感, 「大災害」の後の無感覚に似た状態に陥っていた。そのような状態に揺すぶりをかけたのがゴシック小説や暗黒ジャンルだった。そのジャンルが鮮明にしたのは、革命前と革命後の「断絶 (rupture)」であったろう。一つの世界観, 社会的・道徳的価値から「断絶」した世代, そのような世代は文学のあり方そのものまでを変化させた。サドが『小説論』 (*Idée sur les romans*, 1800) の中で明快に述べたのも, そのような「断絶」だった。

私たちはただ, 誰が何と言おうとも, このジャンルが絶対に無価値ではないということを認めておこう。すなわちそれは, 全ヨーロッパが影響を蒙った, 革命的動乱の免れがたい結果となったのである。悪人が善人の上に及ぼし得る禍のすべてを知りつくした者にとつ

34) *Ibid.*, p.VII-VIII.

ては、小説は読むに退屈なものとなったと同様に、作るに困難なものともなった。もともと高名な小説家が一世紀かかってやっと描くことのできた悲運逆境を、みながみな、たった四、五年のうちに経験しつくしてしまったのだ。だから、読者の興味を惹くに足るような作品をつくり出すためには地獄を援用しなければならず、この暗黒時代における人間の歴史を探ることによってのみ容易に得られる知識を、空想の国に求めなければならなくなってしまったのである<sup>35)</sup>。

革命の時の陰惨な現実の小説的虚構をはるかに凌駕するものであった。それを出発点とする以上、想像力を過剰なまでに先鋭化させる暗黒ジャンルの存在は正当であるという論旨だ。同様の論旨は、ノディエの「狂熱派」文学の正当性を明らかにする二つの評論の中でも指摘されることであり、ここでノディエはサドと結びつく。

想像力は反対に虚構を愛するあまり、心地よく自然な感動を描いた絵画より身の毛もよだつ幻影を好む。ありきたりの感情に疲れはてた人間の心の最後の資源、それが「ロマンティックな」ジャンルと呼ばれるものなのだ。奇妙な詩。だが、社会の精神的状況に極めてよく答えている詩、是が非でも強烈な感動 (sensations) を求める無感動な世代の要求に適った詩なのだ。そしてこの世代は、来るべき世代の幸福そのものをそのように強烈な感情と引き替えに犠牲にしているとは思っていない<sup>36)</sup>。

三分の一世紀の間、これでもかと言わんばかりに多種多様、深刻かつ悲劇的な印象に晒されながら、民衆が感じたあのように長い疲弊の後では、文学が強烈で迅速な衝撃によって、麻痺した世代の中で、哀れみと恐怖とによって衰えてしまった器官 (organes) を更新する必要を感じたとしてもじゅうぶんに納得できる。まさしくそこにこそ、忌まわしい世紀の秘密があるのだ<sup>37)</sup>。

「強烈な感動 (sensations)」, 「器官 (organes)」 という語をノディエが使っている

35) Sade, *Idée sur les romans*, in *Les Crimes de l'amour*, texte établi et présenté par Michel Delon, Paris: Gallimard, 1997, p.42 (「小説論」 澁澤龍彦訳, 『澁澤龍彦翻訳全集』 第2巻, 河出書房新社, 1996, p.127-128) .

36) Nodier, 《*Le Vampir*, nouvelle traduite de l'anglais de Lord Byron, par H. Fabre》, *Le Drapeau blanc*, 1er juillet 1819, repris in *Mélanges de littérature et de critique*, 2.vol., Paris: Raymond, 1820, tome I, p.411-412.

37) Nodier, 《*Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess (Premier article)》, *Annales de la Littérature et des Arts*, tome II, 16e livraison, 1821, p.82.

点に注目しよう。後述するように、バークの「崇高論」は人間の感覚を基盤にして組織されるが、ここでのノディエの言葉使いには、そのようなバークの「崇高論」と重なりあうような感覚の普遍性を前提にした見解が見られる。新しい文学の使命は、こうして感覚レベルで衝撃を与えるようなものとなるのは必然なのだ。

では、ノディエが「狂熱派」の特徴を認めるのは、具体的にどのようなテーマにおいてだったのか。

先述のピクセクルの『戯曲選』が編纂されたのは1840年代の初めであった。1835年にアカデミー・フランセーズがメロドラマという語を正式に認知したときには、すでに廃語同然になっていたという。そのことからして、執政政府時代あれほど絶大な人気を博したピクセクルの作品はこの頃すでに過去のものとなりつつあった。『戯曲選』の序文で、ノディエはこのような企画が目立った成功を収めるかどうか懐疑的であることを告白している。そして、メロドラマの人気が衰退してきた原因をノディエは社会変化に求める。たえず新たな刺激を求めようとする大衆の移り気、国民の風俗の悪化、それに加えて、ある文学流派の隆盛に影響されているとノディエは指摘する。彼の言葉を借りれば、それは「犯罪の詩的美しさ (les beautés poétiques du crime) を、悪魔的細心さでもって引き立たせることに専心するエキセントリック派 (une école excentrique) の侵攻、しかも、そのような流派はあらゆる文学と同様に嘆かわしい時代の真実の表現である」<sup>38)</sup> という。ここでの「エキセントリック派」というのはまさに「狂熱派」以外のなにものでもない。「エキセントリック」という語がノディエの作品の中で担う文学的意義を考慮すれば、「フレネティック」から「エキセントリック」への変化は興味深い問題をはらんでいる。その点に関しては今後の課題として採り上げる予定だが、ここでは次のことを確認しておくにとどめたい。すなわち、「狂熱派」美学の特徴を示す基本的テーマを、「犯罪の詩的美しさ」と具体的に規定していることだ。

いつの世でも、現実的な犯罪がロマンティックな行為であるとはみなされない。舞台上や小説の中で行われる犯罪でも、古典主義の「良き趣味」の美学観からすれば、

38) Pixérécourt, *op. cit.*, p.IV-V.

流血の惨事を克明に観客や読者の目に曝すことは受け入れられないことだった。だが、革命期における「血の祝祭」を経験し、その後の暗黒ジャンルの隆盛を目の当たりにしたノディエは、時代が暴力や犯罪に芸術的価値を与えたことを感じとった。それは彼が繰り返し述べているように、時代の不幸であるには違いない。しかし、望むと望まざるとにかかわらず、犯罪、流血の惨事、処刑台が作家と読者の想像世界を揺さぶり、犯罪者、殺人者、悪漢がそこでの主人公となる可能性を開いた。

犯罪のもつ力の美的効果をいち早く認めたのはスタール夫人だった。彼女は『文学論』のなかでシェイクスピアの天才に言及し死の恐怖をあらゆる観点から描いたと絶賛し、こう言う。

彼（＝シェイクスピア）は哀れみを描くのに優れているにしても、恐怖の戦慄の中になんというエネルギーがあることか。彼が恐怖を生じさせるのは犯罪からである。死の聖書であるかのごとくシェイクスピアに描かれた犯罪について、こう言えるだろう。彼は『恐怖の王』だと<sup>39)</sup>。

大衆の凡俗さから抽んで人間がもつ圧倒的に強靱な性格、徹底した反逆精神のもつ魅力は、殺人犯ラスネール (François Lacenaire) の『回想録』 (*Mémoires*, 1836) がフロベールやスタンダールをはじめ、多くの人々に衝撃を与えたことでわかる。犯罪が人間の強さ、エネルギー、才能の非凡さと結びつくとき、悪漢が主人公となる作品が生み出され、強烈な「悪」を巡る物語が生まれる。シラーの『群盗』の主人公カール・モールやノディエの『ジャン・スボガール』の主人公スボガールに形象化され、その流れは広義での「狂熱派」文学に受け継がれる。ボレル (Petrus Borel) の『シャンパヴェール』 (*Champavert, Contes immoraux*, 1833) やラサーイ (Charles Lassailly) の『トリアルフの奸計』 (*Les Roueries de Trialph*, 1833) などがその典型となるだろう。そこに見られる、神を冒瀆する過激な言動、社会への呪詛や破壊的行為、個人に対する復讐や殺傷行為などが、まさにここでいう「犯罪の詩的美しさ」を徹底的に押し進めた例だ。犯罪や殺人が、こうして文学の新たな面を開拓する靈感の源泉になった。

39) Mme de Staël, *De la littérature, op.cit.*, p.219-220.

1800年という二つの世紀の転換点、ノディエはメロドラマの誕生を指摘し、スタール夫人は犯罪の美的効果を語り、サドは先鋭化された想像力の過激さを主張する。ノディエ、スタール夫人、サドはそれぞれ、人間の深部にある悪を見据え、それを文学的に表現する手段の正当性を認識することになったのだった。「期待の地平」の拡大は、こうして「狂熱派」の基盤を支える要因であった。

「狂熱派」の作品は、想像世界で読者と創作者とが恐怖のコードで繋がっているだけではない。作家は苦痛がしばしば快となるというパラドクスが提起する問題を、自分なりに解き明かす必要があったはずだ。「崇高」の源泉とみなせる「恐怖」(terreur)を対象として、近代的な芸術的価値を引き出す作業だ。このような新たな美的カテゴリーを提示する「崇高論」にノディエはどのように連なるのか、その点を次に見ていくことにする。

#### テキスト (今回掲載分の論文に利用したノディエのテキストと略号)

- Æ. *Œuvres complètes*, 12 vol., Paris: Renduel, 1832-1837 (Genève: Slatkine Reprints, 1998).
- C.C. *Contes choisis* (Les Proscrits, Thérèse Aubert, Trillby, etc.), introduction de R.-N. Raimbault, Angers: Ed. Jacques Petit, 1941.
- C. *Contes*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris: Garnier, 1961.
- R. *Romans* (Le Peintre de Saltzbourg, Les Méditations du Cloître, Jean Sbogar, Adèle, etc.), introduction de René Huyghe, Paris: Vialetay, 1972.

\*\*\*\*\*

#### 参考文献 (本文の註に記載した以外の主要文献)

- BENICHO, P., *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris: José Corti, 1973.
- DECOTTIGNIES, J., *Prélude à Maldoror*, Paris: Armand Colin, 1973.
- JUIN, H., *Charles Nodier*, Paris: Seghers, 1970.
- LACASSIN, F., *Mythologie du fantastique*, Monaco: Le Rocher, 1991.
- MILLET, C., *L'Esthétique romantique en France*, Paris: Pocket, 1994.
- RIEBEN, P.-A., *Délires romantiques: Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris:

José Corti, 1989.

SANGSUE, D., *Le récit excentrique; Gautier-De Maistre-Nerval-Nodier*, Paris:

José Corti, 1987.

SETBON, R., *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève: Editions Slatkine, 1979.

*Charles Nodier, Colloque du deuxième centenaire, Besançon-Mai 1980*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris: Les Belles-Lettres, 1981.  
*Nodier*, sous la direction de Georges Zaragoza, Editions Universitaires de Dijon, 1998.

*Cahiers de L'Herne*, No.34, 1978, 《Le romantisme noir》.

*Europe*, 614-615, Juin-Juillet 1980.