

ノディエのメロドラマ『吸血鬼』： 「狂熱派」演劇の一側面

藤 田 友 尚

はじめに

1818年から1822年のほぼ4年間、ノディエの文学創造の中核で重要な役割を果たしていたテーマの一つに吸血鬼のテーマがある。小説、評論、メロドラマ、コントと、複数のジャンルにおいて吸血鬼のテーマが頻繁に出現する。

1818年に発表された『ジャン・スボガール』は吸血鬼こそ登場しないものの、吸血鬼と同じ精神風土を背景に書かれた作品であると見なすことができる。スボガールはアントニアの夢の中にまで出現し彼女は破滅へと導かれるが、それはメロドラマ『吸血鬼』に登場する主人公ルスヴン卿がマルヴィナの悪夢に現れ、彼女を犠牲にしようとする構図と同じだ。マリオ・プラーツは『ジャン・スボガール』の主人公と『吸血鬼』の主人公の類縁性に注目し、両者ともいわば「宿命の男」である運命を担い、「彼（スボガール）はロマン派の吸血鬼と密接に関わりをもつ」¹⁾人物だと指摘する。

次に、ポリドリ原作の『吸血鬼』の書評が挙げられる。この有名な幻想小説は1819年4月に『ニュー・マンスリー・マガジン』に誤ってバイロン作として発表された小説で、フランスには、同年、アンリ・ファベの翻訳でバイロン作として紹介された。ノディエは『ドラッポー・ブラン』（1819年7月1日付）にこの作品の

1) Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle, le romantisme noir*, Paris: Denoël, 1977, p.92 (『肉体と死と悪魔』倉智・草野他訳、国書刊行会、1986, p.134.)

書評を寄せている。そして翌年 1820 年、カルムシュとジュフロワの協力を得て小説を戯曲化し、メロドラマ『吸血鬼』としてポルト＝サン・マルタン座で初演、大成功を納めるのである。またこの年、ノディエはシプリアン・ベラルールの小説『ルスヴン郷、あるいは吸血鬼たち』の出版人として序文を書いている。翌 1821 年には『スマラ』を発表、ここでもまた吸血鬼のテーマの残滓が認められる。メロエにそそのかされたスマラがルキウスの友人ポレモンの胸に張り付いて蛭のように血を吸って膨くれあがる、悪夢のさなかの情景である。さらに、複数の作家の作品を寄せ集めた怪奇コント集『アンフェルナリアナ』を世に送る。その中にも多くの吸血鬼物語が含まれている。

ダニエル・サンズは、こうしたノディエの吸血鬼のテーマへの執着を「吸血鬼博士」として自らを売り込む作家の意図に結びつける。吸血鬼へのこだわりを売名行為の戦術の一つとして理解するというのがサンズの主張だ²⁾。ノディエをとりまく社会・経済的要因を考慮した興味深い分析だが、1820 年前後の彼の文学的関心は自らの名前を売り込むためだけに向かっていた訳ではない。

『ドラッポー・ブラン』に掲載された小説『吸血鬼』に関するノディエの書評には、吸血鬼のテーマがこの頃の作家の創作手法の方向性と密接に連動しているのが看取される。

「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手段、それこそが「ロマンティックな」ジャンルと呼ばれるものなのだ。奇妙な詩情だ。だが、社会の精神的状況に極めてよく答えている詩情、是が非でも強烈な感動を求める無感動な世代の要求に適った詩情なのだ。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。ロマン派の詩人たちの理想はわれわれの悲惨事にある。それは芸術の過ちではなく、社会的完成

2) Cf. Daniel Sangsus, « Nodier et le commerce des vampires », *Nodier*, sous la direction de Georges Zaragoza, Dijon: EUD, 1998, pp.99-114.

度への発展に必然的な結果なのだ。今や政治においてはどのような状況に至っているか知っている。詩に於いては悪夢や吸血鬼に至っているのだ。(…) ド・ボナルド氏が言うように、文学がいつの世にも時代の表現であるとするならば、今の時代の文学が墳墓にしかわれわれを導き得ないものとなったのは明らかである。』³⁾

ノディエは自らの文学論の基礎を、「文学は時代の表現である (la littérature est toujours l'expression du siècle)」というド・ボナルドから引用された表現に求めるのが常である。この評論でもその姿勢に変わりはない。文学が歴史的現実を踏まえ、新たな社会、新たな時代の表現でなければならないというのがノディエの主張だ。そのような時代の精神を最も的確に表現するのが吸血鬼と悪夢だと彼は考える。しかもこの引用箇所から数ページ先で、吸血鬼をメロドラマ化すれば成功は間違いないとまで予想しているのである。

「吸血鬼はその恐るべき愛で、ありとあらゆる女性たちの夢を恐怖に陥れるだろう。(…) 吸血鬼は、ブルヴァール劇のミュージズ、メルボメネにメロドラマの道具立て一式を提供するだろう、と言っておく。そして、それにはどれほどの当たりが約束されていることか。」⁴⁾

ハンス・ペーター・リュンドが指摘するように、1820年前後のノディエの関心はいわゆる「狂熱派 (frénétique)」の美学にあった⁵⁾。一般的に「狂熱派」とは、18世紀末に大流行したイギリスの暗黒小説の影響下で、犯罪、流血の惨事、狂気など荒れ狂う「悪」の力を描き、過激な表現でショックを与える傾向を示すジャンル、ないしは作品に付与される表現だが、最初にこの表現を用いたのはノディエ自

3) Nodier, *Mélanges de littérature et de critique*, t. I, Paris: Raymond, 1820 p.412 / p.413.

4) Nodier, *Ibid.*, p.416-417.

5) Hans Peter Lund : « Frénésie et littérature marginale chez Nodier », *Cahiers du Centre d'Etudes des Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, No 5, Institut de Langues et Littératures Romanes, Faculté des Lettres de l'Université Masaryk, Brno, 1994.

身だった。ナルシズムと悪への傾向を示すバイロンの思想や人格に、ノディエは「狂熱派」の原型を見ていたようだ。そして吸血鬼をテーマにメロドラマを創作することは、マックス・ミルネールやジネット・ピカ＝ギュイノワゾーが指摘するように、当時流行の「狂熱派」のテーマを演劇に持ち込んだということだ。

ミルネールは、2000年に発表した論考「『吸血鬼』、小説からメロドラマへ」でノディエの『吸血鬼』を狙上に乗せ、暗黒小説の技巧を演劇化する際に生じる問題を分析している。繰り返しによる漸次的な発見の効果という作劇法的特徴、吸血鬼幻想における性的欲望の舞台化など興味深い諸点を指摘している。しかしミルネールの論点は主人公の吸血鬼にあまりに偏り過ぎている。そのために、この作品がノディエのメロドラマ観の中でどのように位置づけられるのか、あるいは小説から戯曲への表現形式の変化がどのように登場人物の性格付けに影響を与えたか、またそれによって作品の意味がいかに変質しているのか、といった問題は検討されていない。ノディエのメロドラマに固有の問題である「狂熱派」美学との関連を浮き彫りにするには、このような方向性での問いが不可欠であると思われる。したがって、われわれはミルネールの考察の間隙を埋めながら、メロドラマに導入された吸血鬼のテーマは「狂熱派」美学の抱える問題点をどのように露呈することになったのか、という問いを考えてみたい。

I

幻想コント作家としてノディエの名が定着して久しい。だがそこに至るまで、彼がコントではなくむしろ演劇に深く関わった作家である事実を見逃してはならない。実際、ノディエの書誌から明らかのように、『スマラ』(1821)と『トリルビ』(1822)を除けば大部分のコントは1828年以降に執筆されている。ピカ＝ギュイノワゾーの言葉を借りるなら、「ある種シーズン遊びのようにノディエは演劇からコントへと移る。1828年まで、彼は演劇のために、そして演劇について書いたのだっ

た。演劇が彼の関心を引いている時には、コントには少しも接近しない」⁶⁾。

われわれが現在知りうるノディエの劇作品は以下に列挙する6作品である。その一番最初の作品が『吸血鬼』であった。

- 『吸血鬼』 (*Le Vampire*), 3幕のメロドラマ, 1820年6月13日, ポルト・サン＝マルタン座で初演
- 『密告者』 (*Le Délateur*), カミロ・フェデリチ原作の翻訳による3幕のドラマ, 1821年10月30日, パノラマ＝ドラマテック座で初演
- 『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*), マチューリン原作の5幕の悲劇, テーラーとノディエの共同翻訳により1821年ラドヴォカより出版
- 『ベルトラム, あるいは海賊』 (*Bertram, ou le pirate*), 同上のマチューリンの劇を基礎とした3幕のメロドラマ, 1822年11月26日, パノラマ＝ドラマテック座で初演
- 『怪物と魔術師』 (*Le Monstre et le magicien*), 3幕の夢想的メロドラマ, 1826年6月10日, ポルト・サン＝マルタン座で初演
- 『ファウスト』 (*Faust*), 3幕のドラマ (メロドラマ), 1828年10月29日, ポルト・サン＝マルタン座で初演
- 『黄金の夢, あるいはアルルカンと吝嗇家』 (*Le songe d'or ou Arlequin et l'Avare*), パントマイム, 1828年, フェナンビュール座

『密告者』はイタリアの作家カミロ・フェデリチの翻訳であり、『ベルトラム』は1816年にイギリスで初演されたマチューリンの同名の5幕の悲劇を原作としている。『怪物と魔術師』は、シェリーの『フランケンシュタイン』を翻案したりチャード・プリングレイ・ピークの戯曲『思い上がり, あるいはフランケンシュタインの

6) Ginette Picat-Guinoiseau, « Introduction », Nodier, (*Œuvres dramatiques I*, Droz: Genève, 1990, p. 7. (以下 Nodier, *Œd. I.* と略)

宿命』から着想を得たメロドラマである。いずれにせよ、劇作品のどれもが厳密な意味でのノディエのオリジナル作品とは言えない。また、当時の慣例として複数の共作者との協力の下に創作されているため、どの部分がノディエの手になるのか容易に確定できないという問題も残る。このような未解決の問題があるにせよ、劇作品の実作、舞台での実現、俳優・舞台関係者との交流、演劇に関する評論など、ノディエの幅広い演劇活動を考えれば、コントに行き着くまでの彼の文学活動において演劇が極めて重要な位置を占めていたことは疑いの余地がない。

中でも『吸血鬼』は、その非常な成功のためにノディエの名がメロドラマ史に刻まれるきっかけとなった。共作者であるにもかかわらず、ノディエはこの劇作品に署名してはいない。だが、前述したように、ノディエは吸血鬼の演劇化の可能性とその成功をいち早く予想しており、ミルネールの言うようにノディエこそがこのメロドラマ創作の主導者であり監督者と考えerことは妥当と言えるだろう。以上のことから、メロドラマという表現形式を通して、当時の文学潮流に対するノディエの姿勢や創造に対する意識がどのようなものだったかを問うことは意味のあることだと言えよう。

II

まず、ノディエにとってメロドラマとはどのような芸術表現だったのか。

1840年代に入って、「メロドラマの父」ピクセレクールは、百篇余りの自らの劇作品から主要作を選び『戯曲選』(*Théâtre choisi*)として出版する。この作品集に序文を寄せたノディエは、そこでメロドラマに関する見解を開陳している。われわれが興味をそそられるのは、メロドラマの本質にかかわる問いに彼が答えようとしている点だ。メロドラマとは何を伝える演劇なのか、それはいかなる社会的背景をもった聴衆に向けられているのか、またどのような目的のために生まれたのか……といった、ジャンルとしてのメロドラマの誕生、生成を歴史的な大変動を経た社会と民衆の意識の変化を射程に入れながら考察しているのだ。

ノディエはまず、ジャンルとしてのメロドラマの原型を求め、こう述べる。

「メロドラマは社会がわれわれに見せてくれた、世界に関する本当の光景であり、同時にわれわれの時代にふさわしい唯一の民衆の悲劇なのである。/メロドラマはこれまで、それにふさわしい地位を与えられることがなかった。その誕生は『ケリナ』にまで遡る。」⁷⁾

ノディエはメロドラマの典型的モデルに『ケリナ』を挙げる。親の死後、相続した遺産を狙われるケリナ、本当の父親の出現、恋愛、美德が勝利を収め悪行はその報いをうける……とメロドラマの世界観、道徳観の典型がそこには見られる。迫害を受ける罪のない主人公は救済され、悪人は悪行が罰せられる。正義と美德が讃美され、勧善懲悪が世界の原理となっている。メロドラマのこのような伝統的な図式はブルジョワ社会のモラルや社会的規範、価値観に則ったもので、現実社会の秩序はいずれ回復されることになっている。

次に、メロドラマはどのような意義をもつ演劇形式とノディエは考えていたのか。彼の視点は革命を経て誕生した新たな聴衆がどのようなものか、また彼らが演劇に何を欲しているかという観点にあり、そこからメロドラマを分析する。それによると、メロドラマには二重の社会的機能があるという。まず、大衆に社会・道徳教育を施すという使命が求められている。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い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が応用されたことは神慮の働きかけだった。」⁸⁾

7) Nodier, « Introduction », *Théâtre choisi de Charles Guilbert de Pixérécourt*, 4. vols., éd. de Nancy, 1841-1843 (Genève: Slatkine Reprints, 1971), t. I, p.II.

8) Nodier, *Ibid.*, p.III.

「善意ある人々に、あらゆる宗教を土台にしたすべての哲学が詰めこまれている次のような偉大な教訓を呼び覚ますことが必要だった。それも、たえず新たな構成で、たえず不変の結末をもつ主題を使ってである。すなわち、この地上においてでさえ必ずや美德は報いられ、必ずや罪は罰せられるという教訓である。そして、間違わないで頂きたいのだが、メロドラマはささいなことなどではなかったのだ。それは、革命の教訓であった。」⁹⁾

このようなメロドラマの民衆教化的な有用性ととも、革命後の民衆の心理に深く根ざした効果を認める。民衆がメロドラマなどの見せ物にかけつけるのは、過激さを求める民衆心理に起因すると読む。

「下層階級の人々が見せ物を見に行くのは、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を求めるからだ。」¹⁰⁾

「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。通りや広場で、民衆全体が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、追放された者だった。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その興奮、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。」¹¹⁾

革命という大災害を経て一段落した後に訪れる平凡な日常への倦怠、それを舞台上での仮想体験による興奮で麻痺させようというのだ。それは革命の流血惨事を体験し心的外傷を負った人々が、現実を凌駕するような刺激を舞台に求め、演劇のカ

9) Nodier, *Ibid.*, p.VIII.

10) Nodier, *Ibid.*, p.V-VI.

11) Nodier, *Ibid.*, p.VII-VIII.

タルシス機能によって心理的均衡を取り戻すということだ。

教養の無い民衆を相手に、新たに生まれた社会の権力構造に対して反省的意識を目覚めさせる、そのような挑発的な力をメロドラマは備えていない。社会改革を目指す革新的思想を伝える意図などとは無縁であり、ブルジョワ階級の秩序と価値観を維持する文化的装置として働いていたのである。パトリス・パヴィの指摘するように、「メロドラマは築き上げられたばかりのブルジョワの秩序を確固たるものにする。闘争と価値観を普遍化し、観客に社会的カタルシスが生まれるようにしていく。このような社会的カタルシスは、いかなる反省的な意識もあるいは体制批判も阻止するものだが、少なくとも民衆の手に届くカタルシスなのである。」¹²⁾

ノディエのメロドラマ観を支配するのは、一方では革命後失われた道徳的、宗教的価値を再度呼び覚まし、民衆を教化する役割という考え方である。それと同時に、カタルシスによる心理的効果を期待するという、いわばセラピー的役割の重要性も特徴的な考え方である。いずれにせよ、メロドラマの社会的機能がその有用性から説明されているのである。

このメロドラマ論で展開されている思想は『吸血鬼』が初演されてからほぼ20年の歳月を経てから書かれてはいるが、19世紀初頭の古典的メロドラマの基本的なあり方、規範が示されていると考えていい。そうであるとして、メロドラマ『吸血鬼』はここで示されている規範にどのように位置づけられるのだろうか。

III

このメロドラマの中で起きる出来事とそれらの時間的関連性は、ポリドリの原作で語られる物語内容をほぼ踏襲している。原作の主要な出来事は巧みに取り入れられており、全体的として首尾よく戯曲化されていると言えよう。つまり、演劇として上演され観客に理解されるための工夫がされている。例えば、原作では、オーブレーはギリシア滞在中にイアンテという娘に恋愛感情を抱き、彼女は吸血鬼の犠牲

12) Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin, 2002, p. 202.

になってしまうが、メロドラマではこの恋愛のエピソードは削除されている。このような処理のおかげで、死んだと思っていたルスヴン卿と再会したオーブレーが奇怪な事件に巻き込まれるという点にのみ関心の焦点が定まり、演劇の効果として無駄がない。

しかし、小説から戯曲への表現形式の変化は、単に形式だけに影響を与える問題ではない。メロドラマの解釈に深い影響を及ぼす結果をもたらしている。吸血鬼は民間伝承・伝説など多種多様なテキストによって形成されている。そのような民衆文化を背景とする土俗的、民俗的な吸血鬼像に変更を加えたのがポリドリの『吸血鬼』だった。不可思議な魅力を放つ貴公子、美しい悪を具現化する超越的な人物、それが新たな吸血鬼像だった。

メロドラマを創作する際、ノディエはこのように非文学的で雑多なテキストの集積も含め、原典の小説に対してどのように自らの創作を位置づけるかを意識しなくてはならなかったはずだ。有名なテキストを模倣しながらも、それにどう寄り添い、また距離を置くのか。しかも、メロドラマという形式から引き出しうる独自の意味をどのように与えるのか。メロドラマ『吸血鬼』を通じてこれらの問題に向き合うこと、それは「狂熱派」美学に対する自らの姿勢を舞台を通じて顕在化させるということに他ならない。つまり、ノディエの文学的手法の争点が、小説『吸血鬼』とメロドラマ『吸血鬼』の間テキスト性を通じて浮き彫りにされるということである。

小説の戯曲化という過程で二つのテキストにはいかなる差異が生じたのか。決定的と思われる変更点を3つ挙げよう。

- ①オーブレーの妹に「マルヴィナ」という名が与えられていること
- ②プロローグでマルヴィナが洞窟で見た悪夢の情景が描かれていること
- ③婚姻の守護神オスカーが登場すること

以上の3点である。これらの要素はすべて原作の小説には見られず、メロドラマ化の過程で付加された新たな要素である。つまり、ジャンルの変更によってもたら

された影響であり、メロドラマ特有の問題を含んでいると考えていい。

まず、メロドラマではマルヴィナが重要な役割を演じていることに注目したい。その重要性は原作と決定的な差を生んでいる。

原作の物語世界を形成するのは三人称の語り手である。「当のオーブレーは判断力よりも想像力のほうを多分に身につけるようになった。…要するに彼は詩人の夢こそ、この世の現実だと考えていたのである」¹³⁾、と語り手は言う。物語世界の焦点化は主人公オーブレーの知覚によって支配されている。そのことは、オーブレーの妹が名前さえ与えられず匿名で登場することと無関係ではない。妹の存在感が希薄なのは、原作の物語世界がオーブレーのファンタズムによって幻想的色彩に染め上げられているからだ。

一方、メロドラマでは、オーブレーの妹はマルヴィナという名を与えられ登場する。それは、独立した人格を備えた人物であることを明確に示している。実際、兄との間に認められる価値観の差異が彼女の存在を大きく浮き彫りする。「兄は迷信と呼ぶものを心底嫌っているので、彼のあざけりの的になりたくなどなかったの」(第1幕)¹⁴⁾、とマルヴィナは言う。メロドラマのオーブレーは原作にあるような夢想癖があり想像力に富む人物かどうかは判然としない。むしろ、オーブレーが迷信嫌い非合理的な話を嫌う、いわば合理主義者としての面が強調されている。そして、ルスヴン卿の死と蘇生の場面に出くわすことで、自我の統一を支えていた合理主義的精神は脆くも瓦解し錯乱へと導かれる。ここでは、オーブレーは18世紀「啓蒙の世紀」の申し子であり、理性至上主義の価値を受け継ぎ、合理主義を信奉するブルジョワ階層を代表していると思えることができる。それに対して、マルヴィナや使用人たちは、迷信・俗信から未だ解放されていない民衆・下層階級の人々を代表している。こうしてメロドラマでは兄と妹とを通じて、2つの価値観の対立という、原作にはまったく認められなかった問題意識が提示されている。

13) *Le Vampir*, nouvelle traduite de l'anglais de Lord Byron, par H. Faber, Paris: Ghaumerot jeune, 1819, p. 12.

14) Nodier, *Œd. I.*, p.55.

次に、メロドラマのプロローグで描かれている洞窟内での悪夢の情景の意味を考えてみよう。マルヴィナが嵐を避けるため洞窟に避難し、そこで悪夢に襲われるという設定で、メロドラマのために付加された部分である。その悪夢の中で彼女は吸血鬼を見るのである。

「青白い亡霊がいくつも半開きの墓から出てきた。その中のひとつの亡霊が私の方に向かってきたわ。戦慄に捉えられたけれど、抗いがたいある力で動けなくなっていた。そして、この恐ろしい幽霊から視線さえそらすことができなかった。私はそいつの顔をまともに見たの。ああ、なんという驚き。ハンサムな若者の顔立ちが見えたわ。ただ、彼は顔色が悪く苦しんでいるようだった。強く胸を打つ様子で彼の目が私にじっと注がれ、助けを求めているように思われたわ。」(第1幕)¹⁵⁾

ルスヴン卿が実際にマルヴィナの目の前に現れると、彼はまさにこの幽霊と同じ顔立ち、目をしていて、自分に結婚を迫るルスヴン卿に彼女は悪夢で見た吸血鬼と同じ恐怖を感じる。しかし、抗いがたい力によって次第に彼の虜になっていく。洞窟での体験は無意識に抑圧されたマルヴィナの性的欲望の顕在化と見なすことができる。しかし、ここではむしろ、悪に反応する感受性に注目すべきだろう。

土俗の伝統に従えば吸血鬼像はおぞましく醜悪な外観を見せるのが通例だ。悪はそれに相応しい容姿を備えているからである。しかしポドリ『吸血鬼』以降、美しく貴族的な外観が強調され、吸血鬼は凡俗の市民を凌駕する優越者として現れる。悪が美しい外見を装い、抗いがたい魅力で人を魅了する。ここにはロマン主義的美学に基づく人物像がはっきり認められる。美しく均整のとれた肉体に美しき魂が宿るという古典主義的美学に基づく思想は退けられ、外見の美しさと内面の醜悪さが織りなす矛盾や緊張が観客の新たな感受性に支持されたことを物語っている。恐れながら魅せられるというマルヴィナの倒錯的な心理は、プラーツの言う「快樂

15) Nodier, *Œd I.*, p.53.

と美の源泉を恐怖のうちに発見する』¹⁶⁾ というロマン的感受性に起因している。

このような新しい感受性を備えた人間像は、メロドラマと小説とでは異なった人物によって表現されている。原作では新たな感受性が表現されるのはオーブレーを通じてである。ルスヴン卿の周囲への女性に対する悪行を知りながら、オーブレーは彼に興味を抱き旅行に誘う。そして、ルスヴン卿の臨終の際、目にしたことを言うなどという誓いをオーブレーは従順に守る。彼はルスヴン卿に精神的に支配され、もはや自立的に行動することが困難な人物と見える。小説のプロットを構成するのはこのように妄想的世界に囚われた青年の不可解な出来事であり、超自然的・幻想的な人物に翻弄される青年の物語が小説『吸血鬼』なのである。ところがメロドラマでは、マルヴィナと彼女に結婚を迫るルスヴン卿の策謀が筋立ての中核を成す。妹の婚姻は原作の中心的なテーマではまったくなかったのに、メロドラマでは吸血鬼の超越的な美しい悪の魅力に惹かれる娘の物語に重心が移っているのである。

IV

最後に、婚姻の守護神オスカールが新たな登場人物としてメロドラマに加えられたことの意味を吟味してみよう。婚姻の守護神オスカールは、吟遊詩人に姿を変え、使用人の婚礼の場に姿を見せる。それは、メロドラマの作劇上の規範に従えば、元来音楽的な要素が不可欠であり、歌の場面や踊りの場面の設定が要請されるからだ。婚姻の守護神が村人を前に歌う場面では、才能ある作曲家アレクサンドル・ピッシニが曲を付け、その楽譜も残されている。だが、重要なのは、婚姻の守護神の存在は劇作術上の規範からの要請という単なる形式上の変更点に留まらないことだ。婚姻の守護神の存在は劇全体の解釈に決定的な影響を及ぼしていると言える。つまり、メロドラマはパロディ化への指向性を窺わせるのだ。しかし、注意しなければいけないのは、ポリドリ『吸血鬼』を標的にし、それを皮肉り、揶揄・風刺することがパロディの意図では必ずしもないことだ。

16) Praz, *op. cit.*, p. 45. (邦訳：p.57)

リンド・ハッチオンはパロディを「類似よりも差異を際だたせる批評的距離を置いた反復」¹⁷⁾と定義づけている。そして、パロディはパロディ化される対象を嘲笑し諷刺するだけではないと主張する。辛辣な攻撃性を目的とする否定的判断を基盤にしたパロディ観を退け、新たな自立的形式を創造するための契機とハッチオンは考えるのである。このような見解は、ノディエのメロドラマと原作の関係に当てはまるだろう。

第 2 幕、スコップとラヴットの婚礼の日に吟遊詩人の姿で現れた婚姻の守護神オスカルは、「若いフィアンセよ、用心しなされ／死をもたらす愛に」(第 2 幕)¹⁸⁾と警告する。この警告はルスヴン卿から結婚を迫られているマルヴィナにも向けられている。本来、婚姻の守護神の役目は結婚を讃え、結婚する若人を祝福することにあるはずだ。結婚を前にした若人の前で不吉な教訓を垂れ、結婚に不信感を抱かせるのは、結婚を皮肉に眺めていることを示すものだ。あるいは、オスカルは「オーブレーは彼の不信心の罰があたるだろう」(第 2 幕)¹⁹⁾と言って、合理主義に凝り固まった精神を非難する。

ところで、前述したようにマルヴィナの結婚を巡るエピソードも、ブルジョワ階級と民衆の対立する 2 つの価値観も原作には認められなかった。メロドラマ化にあたって付加された新たな要素であった。つまり、婚姻の守護神は結婚や合理主義精神を攻撃することで、作品自らの内に異化作用を及ぼす要素を持ち込むのである。原作をパロディ化して貶めるというより、クロード・ミレが指摘するように、「ノディエは『吸血鬼』を創作することで、自己パロディ化するメロドラマを書いた」²⁰⁾のだった。

17) Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 1985 (2000), p.6 (『パロディの理論』辻麻子訳, p.16)

18) Nodier, *Œd I.*, p.90.

19) Nodier, *Œd I.*, p.106.

20) Claude Millet, « Charles Nodier ou la politique du mineur », *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Actes réunis et présentés par Luc Fraisse, Paris: Honoré Champion, 2000, p.147.

ジャン＝マリ・トマソーは著書『メロドラマ』の中でメロドラマの作劇法上の慣習を説明している。登場人物の性格が悪玉善玉と対照的に分かれていること、罪のない人々が迫害に遭うこと、秘密が暴かれることなどが一般的特徴であると説明している²¹⁾。メロドラマの作劇法に従うならば、このメロドラマでの善玉と悪玉の闘争は、婚姻の守護神と吸血鬼との闘争に重ね合わせて捉えられるものだろう。メロドラマの最後も吸血鬼の地獄落ちが準備され、勧善懲悪のメロドラマの定石通りである。しかし、オーブレーとマルヴィナはどうなったか。オーブレーは合理主義者ではあったものの狂気に陥ってしまった。一方のマルヴィナは、悪夢で見た吸血鬼に恐怖を抱きながらも目前のルスヴン卿の魅力に捉えられていく。夢と現実との間で引き裂かれているのである。要するに、オーブレーとマルヴィナは救済されることなく残り残されてしまっているのである。彼らが陥った状況から理解されることは、意味が一義的に確定できるような安定した世界にもはや人間はいないということだ。自我の統一性を失い、中心を見失った社会に放り出されているということだ。メロドラマが本来安定した価値観・世界観を基礎にしていることは先のノディエの見解でも明らかだが、ここにはそのようなメロドラマの一般的性格が欠けている。

メロドラマに「狂熱派」のテーマを持ち込むことは、革命とその後の世界で体験された邪悪さ、反逆性、反道徳性を徹底して描くことであり、悪魔主義的思想に貫かれた世界認識を提示することだ。メロドラマは「狂熱派」に属する作品を模倣してはいるが、婚姻の守護神をそこに絡ませることで「狂熱派」の作品が示すモラルを相対化しようとしている。婚姻の守護神が擁護する反啓蒙主義的、反進歩主義的な立場が、当時流行していた「狂熱派」のテーマの反道徳的、反逆的な思想の過激さを緩和させていると言える。婚姻の守護神に与えられた役割は異化効果を生むことであり、それによって吸血鬼物語の意味を新たな文脈へと差し向けようとするものだ。婚姻の守護神によって示されるのは、民衆の素朴で単純な道徳観、経験知や伝統的な価値観に基づく知恵への回帰なのである。メロドラマという知的エリート層ではなく民衆を対象にした表現形態を選択し、吸血鬼物語という既成文化的テ

21) Cf. Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris: P.U.F., 1984, pp.20-40.

マではなく反文化的テーマに訴えるというノディエの姿勢には、失われゆく民衆的「知」や想像力のなかに創作原理を求めるという意図が伺われる。

終わりに

『吸血鬼』を発表した 1820 年前後、ノディエは古典主義とロマン主義の両陣営の文学論争に加担していた。そのために、当時流行の「狂熱派」のテーマを演劇に持ち込むという斬新なアイデアがこの劇には込められている。ロマン主義の美学を民衆的な演劇形式に応用することで時代の文学の争点を顕在化させようとした、と見ることができる。その争点にあるのが、規範化し中心化する制度や価値に対する批判だった。

ノディエは「狂熱派」の作品に対して公には批判的な態度を表明しながら、創作ではそのジャンルに属する作品を手がけた。そのような矛盾した創作姿勢が自己パロディ的なこのメロドラマの在り方を規定している、とも言うことができるだろう。「メジャーな文学 (littérature majeure)」から距離を置き、「マイナー (littérature mineure)」な文学」に自らを位置づけながら自身の創作にアイロニカルに距離をおいて関わる、そうすることで文学表現の更新を目指す、そのようなノディエ特有の創作姿勢がメロドラマ『吸血鬼』には端的に示されている。

参考文献

テキスト

Œuvres dramatiques I et II, édition de Ginette Picat-Guinoiseau, Genève: Droz, 1990-1991.

Mélanges de Littérature et de Critique, 2 vol., Paris: Raymond, 1820.

C. R. Maturin, *Bertram ou Le château de Saint-Aldobrand*, Traduit librement de l'anglais par Taylor et Ch. Nodier, Paris: Gide, Ladvocat, 1821 (édition de Maurice A. Ruff, Paris: José Corti, 1956).

- « Introduction », *Théâtre choisi de Charles Guilbert de Pixérécourt*, 4. vol., éd. de Nancy, 1841-1843 (Genève: Slatkine Reprints, 1971).
- Lord Ruthwen ou les Vampires*, 2 vol., Paris, Ladvocat, 1820 (Marseille: Laffitte Reprints, 1978).

研究書（本論考のテーマに関係ある主な文献）

- LARAT, Jean, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier* (1780-1844), Paris: Ancienne Honoré Champion, 1923.
- LOWE-DUPAS, Hélène, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam: Rodopi, B. V., 1995.
- LUND, Hans Peter: « Frénésie et littérature marginale chez Nodier », *Cahiers du Centre d'Etudes des Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, No5, Institut de Langues et Littératures Romanes, Faculté des Lettres de l'Université Masaryk, Brno, 1994.
- MARCHETTI, Marilia, « Le Vampire, surdétermination d'un thème littéraire chez Nodier », *Mélo-drames et romans noirs: 1750-1890*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000.
- MILLET, Claude, « Charles Nodier ou la politique du mineur », *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Actes réunis et présentés par Luc Fraisse, Paris: Honoré Champion, 2000.
- MILNER, Max, « Le Vampire, du roman au mélodrame », *Mélo-drames et romans noirs: 1750-1890*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000.
- PICAT-GUINOISEAU Ginette, *Nodier et le théâtre*, Paris: Honoré Champion, 1990.
- PRZYBOŚ Julia, *L'entreprise mélodramatique*, Paris: José Corti, 1987.
- SANGSUE, Daniel, *Le récit excentrique*, Paris: José Corti, 1987.
- « Nodier et le commerce des vampires », *Nodier*, sous la direction de Georges Zaragoza, Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 1998.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris: P.U.F., 1984.