

プロスペル・メリメの諸作品における 幻想的なものについて

大北 彰子

メリメの幻想的な諸作品は、19世紀の同時代に多く見られる幻想小説の中でもとりわけその構成の緻密さとそれゆえの本当らしさが評価されており¹⁾、当時より現在に至るまで多くの言語に翻訳され、愛読されている。しかしながら、メリメという人物は小説家のみを生業にしていたわけではない。考古学者でもあり、殊に史跡監督官としては、現在の修復考古学のさきがけともなる活動であったとして高く評価されているし²⁾、また、彼の著述は文学作品のみならず、史跡調査の報告書や調査旅行の紀行文、歴史についての論文、宮廷人としての書簡など多分野にわたる。

そんなメリメは、幻想や怪奇など超自然な物事についてどのような考えを持っていたのだろうか。彼が青年期には悪魔や神秘主義の研究に傾倒していたこと、また、晩年にはプーシキンやゴッゴリをはじめとするロシア文学の研究を熱心に行っていたことから、超自然な物事や、それを扱った異国の文学にとりわけ興味を持っていたことがうかがえる。そしてまた、メリメ自身が自らの傑作として、後世で一般的に幻想小説として評価されている³⁾『イルのヴィーナス』(1837)をあげている。このように、メリメは幻想的なものに対して明らかな興味を示しているのだが、しかしながら、同時代のロマン主義的な幻想小説はあまり評価していなかったようである。というのも、メリメが1844年にシャルル・ノディエの後任としてアカデミー・フランセーズに就任した際、その就任演説においてノディエの業績を賞賛することを当初拒んだというエピソードが残っている⁴⁾。

では、『イルのヴィーナス』をはじめとするメリメの幻想的な諸作品は幻想小説ではないのだろうか。少なくとも、ロマン主義的な幻想小説がめざしたものは別の何らかの価値を、メリメは自身の作品に認めていたのかもしれない。この論文では、メリメの幻想的な諸作品における独自の特色を考えていきたい。

1. 「幻想小説」について

a. フランスにおける「幻想小説」

メリメの幻想的な作品を論じる前に、フランスにおいて「幻想小説」はどのように定義されているのか。

トドロフは、「幻想 (fantastique)」を「怪奇 (étrange)」と「驚異 (merveilleux)」の間のジャ

プロスペル・メリメの諸作品における幻想的なものについて

ンルとして位置付けている。ある奇妙な出来事に対して、それが合理的に説明されれば「怪奇」、既存の法則では合理的説明ができないと判断されれば「驚異」、そして、この両ジャンルの中で、どちらとも言えずに「ためらい (hésitation)」が生まれるとき、それが「幻想」なのだ。この「ためらい」について、トドロフは次のように述べている。

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.⁵⁾

「一見すると超自然な出来事」を前に「自然な諸法則」しか知らずにとまどう存在、それはもちろん読者であり、また、多くの幻想小説においては同時に登場人物のひとり、あるいは語り手でもある。この「登場人物」とは、作品の内部で読者的な視点を持つ仲介者の立場の人物であり、作品を読む上で読者が同一化しやすい存在として、読者を作品世界に入り込みやすくするという働きを担っている。トドロフは、この「登場人物」が、多くの場合同時に一人称の語り手であることを指摘する。語り手としては発言に真実性を持ちながら、作中人物であるがゆえにその発言の信憑性にゆらぎが生じる「私」による語り、「幻想小説」において読者に「ためらい」を生みやすいひとつのパターンなのである。確かに、メリメの『イルのヴィーナス』と『ロキス』(1869)も一人称の語り手を持つ作品であり、この点ではトドロフの指摘にあてはまる。

トドロフの言う「幻想小説」を、次の三つの条件に整理しておこう⁶⁾。まず一つ目は、読者が「登場人物たちの世界を生きた人間たちの世界」だと思い、起こった奇妙な出来事に対して「自然な説明と超自然な説明」のどちらをとるべきか「とまどう」こと。そして二つ目は、この説明についての「ためらい」が、「ある登場人物によっても同様に感じられる」ことで、「素朴な読み」を通して「現実の読者がその登場人物に同一化する」ことがあること。さらに三つ目は、「素朴な読み」の態度として、読者が「寓話的な解釈も《詩的》な解釈も」しないということ。ただし、トドロフは以上のような三つの条件について、二つ目の条件は必ずしも満たしているとは限らないと述べている。

さて、もうひとつ、多くの幻想的な文学作品が持つ特徴に、狂気、あるいは狂人の登場がある。トドロフもネルヴァルの『オーレリア』(1855)を例に狂気について指摘しており、幻想と狂気の関係はやはり見逃せないだろう。幻想的なものを扱う作品の中には、狂人の口から語られる奇妙な物語について、どこまでが本当なのかとためらわせるタイプのものが多くある。狂人が度々幻想小説に持ち出される理由について、トドロフは19世紀の「狂気」の捉えられ方が関係していると指摘する。

Il est curieux d'observer ici que pareille rupture des limites entre matière et esprit était considérée, au XIX^e siècle en particulier, comme la première caractéristique de la folie. Les psychiatres posaient généralement que l'homme « normal » dispose de plusieurs cadres de référence et attache chaque fait à l'un

d'entre eux seulement. Le psychotique, au contraire, ne serait pas capable de distinguer ces différents cadres entre eux et confondrait le perçu et l'imaginaire.⁷⁾

「知覚したもの」と「想像したもの」の区別がつかない精神病者の口から語られる物語は、現実と幻覚や空想の世界との境界線を曖昧にし、物語内で読者に近い視点を持つ狂人ではない一人称の語り手や読者をとまどわせる。

以上のように、先に見たトドロフの「幻想小説」における三つの条件と、今述べた「狂気」あるいは「狂人」という存在を参考にしながら、以下の分析につなげたい。

b. メリメの「幻想小説」観

さて、メリメ自身は、幻想小説についてどのような考えを持っていたのだろうか。メリメはロシアの小説家ニコラス・ゴーゴリについての論の中で、次のように述べている。

On sait la recette d'un bon conte fantastique : commencez par des portraits bien arrêtés de personnages bizarres, mais possibles, et donnez à leurs traits la réalité la plus minutieuse. Du bizarre au merveilleux, la transition est insensible, et le lecteur se trouvera en plein fantastique avant qu'il se soit aperçu que le monde réel est loin derrière lui.⁸⁾

「奇妙だけれどもありそうな登場人物たちのしっかりした人物描写」の積み重ねに「ほんの小さなリアリティ」を加えることが、徐々に読者を幻想へと導く。メリメが「幻想小説」というジャンルの作品の構成について、彼なりの理想像を持っていたことがうかがえる。また、この「移行 (transition)」の作業が良い「幻想小説」の「コツ (recette)」であると言うからには、メリメが「幻想小説」を自分も書いているという意識があったならば、実際の作品でもこの作業が実行されているはずである。

さて、メリメはゴーゴリ論の中で次のようにも述べている。

Je crois l'étude bien faite, [...] mais je n'aime pas le genre [de conte de fous] : la folie est un de ces malheurs qui touchent, mais qui dégoûtent. Sans doute, en introduisant un fou dans son roman, un auteur est sûr de produire de l'effet. Il fait vibrer une corde toujours sensible ; mais le moyen est vulgaire, et le talent de M. Gogol n'est pas de ceux qui ont besoin de recourir à ces trivialités.⁹⁾

狂人の狂気を描くという手法が、読者の心を揺さぶる効果を持つことは認めるものの、その手法は「卑俗 (vulgaire)」であると述べ、狂人を描いた小説を好まないと言い切っている。これはあくまでゴーゴリの作品についての論からの引用であるが、より広く、文学作品において狂気を扱うことについてのメリメの意見として捉えることができるだろう。では、メリメは自身の幻想的な作品において、狂気という要素をどのように扱ったのであろうか。

ところで、メリメと同時代の幻想文学の諸作品において、先に指摘したように狂気は重要な要素のひとつである。『イルのヴィーナス』が発表された1830年代だけを見ても、シャルル・ノディエの『パン屑の精』(1832)、テオフィル・ゴーチエの『死霊の恋』(1836)など、狂人が語る奇妙な物語が中核をなし、別の語り手(あるいは正気に戻った後の狂人本人)がその物語についてトドロフ的な「ためらい」を見せる作品がいくつも見られる。実際の例として、ここではノディエの『パン屑の精』を見てみよう。この作品は、語り手が訪ねた精神病院でひとりの患者に出会い、その患者の話を聞くという構成である。患者との出会いと別れの場面は語り手により語られるが、作品の大部分を占める奇妙な物語は、患者の独白として語り手の介入なく引用される。このような物語の構造について、ノディエ本人が作品冒頭「序文を読む読者へ」で次のように述べている。

[...] j'en avais conclu, dis-je, que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou, sauf à le choisir parmi ces fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de bien, mais préoccupés de quelque étrange roman dont les combinaisons ont absorbé toutes leurs facultés imaginatives et rationnelles.¹⁰⁾

「信仰なき時代」とは、つまり人間の想像力に働きかけていた宗教の力が弱まり、科学により明らかになる真実こそが重要視されるようになった時代である¹¹⁾。そのような時代において、『パン屑の精』の患者のように語り手によって読者に紹介される「気が利いた」狂人、つまり、一見すれば狂人とは思えないような人物だが、ただ真実だとは思えない「奇妙な物語に夢中になって」いる狂人に語らせることで、読者が物語を受け入れやすくなり、驚異の念を抱くことが可能になるのである。以上のように、ノディエは狂人という存在を、そして、「狂人の口で」語られるということ、を「信仰なき時代」である当時の「幻想物語」の重要な要素として捉えている。

このように、ノディエの『パン屑の精』「序文を読む読者へ」の記述と、メリメのゴゴリ論における狂気についての意見を比べると、二人の作家の間で狂気について考え方に大きな違いがあったことがわかる。とはいえ実際のところ、メリメの作品に狂人が全く登場しないというわけではない。『ロキス』に登場する伯爵夫人はおそらく狂人であるし、『イルのヴィーナス』に登場する新婦も他の登場人物からは気が狂ったと評されている。しかしながら、奇妙な出来事そのものが直接狂人の口から語られるということはないのである。狂人が出てきても、その言動は語り手や他の登場人物によってあくまで外側から客観的に描写されている。メリメの幻想的な作品は、幻想をトドロフが指摘したような狂気という特殊で曖昧な状態によって説明付けるのではなく、もっと別の手法で現実性を持たせて表現しているのではないだろうか。

以上のように、メリメは「幻想小説」というジャンルについて理想像をもち、それを自身の幻想的な作品の制作で実践していると考えられるが、その作品は、ノディエのような狂人の語る物語の導入とは違った手法で構成されることになる。

2. 「幻想」を生み出す手法について

では、狂人に物語を語らせるという手法をとらなかったメリメは、どのようにして奇妙な出来事を描写し、幻想を作り出したのだろうか。そもそも、メリメは「幻想小説」を書いているのだろうか。

a. 聴覚のみによる証言

『イルのヴィーナス』において、第一の奇妙な出来事が起こる場面を見てみよう。新郎アルフォンスは、結婚式の直前、ボーム競技を行うために結婚指輪が邪魔になり、コート脇にあった女神像の指にはめて放置したのだが、式の日、彼は語り手である「私」の元へ女神像がその指輪をにぎりしめて離さなくなったということを告げに来る。それをうけて、語り手は女神像の元へ一度は行きかけるのだが、酔っ払いの言うことだと思いとどまり行くのをやめてしまう。まさに怪異が起きている場面で、直接的な目撃が回避されているのである。

同様に、第二の奇妙な出来事、結婚式の初夜、アルフォンスの部屋に女神像が現れ、夫と思いついた彼を絞め殺してしまうという決定的な場面についても見てみよう。語り手は自分の部屋にいて、屋敷から結婚式の客が去り夜の静寂が訪れるのを、聞えてくる物音から感じ、あれこれ状況を推測しているところである。

Le silence régnait depuis quelque temps lorsqu'il fut troublé par des pas lourds qui montaient l'escalier. Les marches de bois craquèrent fortement.

« Quel butor ! m'écriai-je. Je parie qu'il va tomber dans l'escalier. »

Tout redevint tranquille. Je pris un livre pour changer le cours de mes idées. [...]

Je dormis mal et me réveillai plusieurs fois. Il pouvait être cinq heures du matin, et j'étais éveillé depuis plus de vingt minutes lorsque le coq chanta. Le jour allait se lever. Alors j'entendis distinctement les mêmes pas lourds, le même craquement de l'escalier que j'avais entendus avant de m'endormir. Cela me parut singulier. J'essayai, en bâillant, de deviner pourquoi M. Alphonse se levait si matin. Je n'imaginai rien de vraisemblable.¹²⁾

このように、語り手は階段の「木の踏み板がはげしく軋む」ほどに「重い足音」という奇妙な物音が静寂につつまれた屋敷に響くのを二度も耳にしていながら、「アルフォンスが朝早く起きた」といった合理的な解釈を思い巡らせるばかりで、決して部屋のドアを開けて物音の正体を確認しようとはしない。やはりここでも、語り手による出来事の直接的な目撃は回避され、ただ奇妙な物音がいわば聴覚的に「目撃」されるだけである。『イルのヴィーナス』の語り手は、結局最後まで怪異を直接的に目撃することがない。女神像がアルフォンスを殺す場面は、新郎である彼と同じ部屋にいた新婦によってのみ目撃されるのだが、その目撃談も直接的に彼女の口から語られ

ることはなく、新婦を聴取した地方検事から伝え聞くという形で提示される。複数の作中人物のフィルターを通して伝えられることで、目撃談の信憑性は低くなってしまおうと言わざるをえないだろう。

このような聴覚のみによる証言は、他のメリメの幻想的な作品にも見られる。『ロキス』でも同様に、一人の登場人物が熊男と化す場面、また、その熊男が恋人を噛み殺す場面が、一人称の語り手が耳にした奇妙な物音のみで証言されている。『ロキス』の語り手も、『イルのヴィーナス』の語り手と同様に音の正体を直接視覚的に目撃することはない。さらに興味深いのは『タマンゴ』(1829)である。この作品は語り手が作中人物ではなく、基本的に第三人称小説なのだが、やはり奇妙な出来事が聴覚的な情報のみで描写されている。舞台は航海中の奴隷貿易船であり、白人ルドゥ側に付き従っていたタマンゴの元妻が、奴隷の売人であるタマンゴの元に戻る原因となる何らかの出来事が起こる。この直前、通訳が白人の船長らにアフリカのママ・ジャンボという山神信仰の話と、そのママ・ジャンボが女性や子供にとって恐怖の対象であることを伝えており、この場面で起こった出来事がそれにまつわる怪異であることを想像させる。

La nuit, lorsque presque tout l'équipage dormait d'un profond sommeil, les hommes de garde entendirent d'abord un chant grave, solennel, lugubre, qui partait de l'entrepont, puis un cri de femme horriblement aigu. Aussitôt après, la grosse voix de Ledoux jurant et menaçant, et le bruit de son terrible fouet, retentirent dans tout le bâtiment. Un instant après tout rentra dans le silence. Le lendemain, Tamango parut sur le pont la figure meurtrie, mais l'air aussi fier, aussi résolu qu'auparavant.¹³⁾

皆が寝静まった船で「見張りの男たちが聞いた」という設定で、「低く重々しく不気味な歌声」、「恐ろしくかん高い女の叫び声」、「ルドゥの罵り威嚇するような声」と「彼の恐ろしい鞭の音」という音が次々と提示されるだけで、何が起こったのかについては登場人物からも語り手からも何も説明がなされない。このように、三人称の語り手も出来事の直接的な目撃を回避している。

なぜ、目撃が回避されるのか。それは、語り手が直接的に奇妙な現象を目撃してしまうと、その非科学的な状況を描写せざるをえなくなるからではないだろうか。物語外にいる第三人称の語り手であれば、語る内容がそのまま「事実」となってしまうので、『タマンゴ』のように奇妙な出来事を目撃を回避することで真相を明かさないようにしていると考えられる。一方、メリメの一人称の語り手は、メリメ自身を思わせるような学者であり、基本的に超自然なことなど信じない合理的、客観的な視点を持った人物である。決して狂人のように現実との境目を見誤ることはない。直接的に目撃してしまえば、その客観的な視点から他の描写と同様に「事実」として語らざるをえなくなるのだ。ただ、物語の構成上「幻想」を作るには奇妙な出来事が全く起こらないというわけにはいかない。そこで、語り手の聴覚的な証言のみで怪異をにおわせ、超自然とも自然ともとれる解釈の余地を作るが、結局それがどちらであるかは最後まで読者には判断がつかない、その曖昧さこそがメリメ流の読者の「ためらい」なのである。

b. 物証の提示

先に見た聴覚による証言は、確かに決定的な目撃が欠落していて信憑性に欠けるが、その証言内容の記述自体は非常に客観的で詳しいということは、『イルのヴィーナス』の階段の音の引用からうかがえるだろう。では、次にこの語り手の視覚的な描写についても見たい。次の引用は、アルフォンスが殺された後、現場となった部屋へ語り手が行った場面である。

Je m'approchai du lit et soulevai le corps du malheureux jeune homme ; il était déjà raide et froid. Ses dents serrées et sa figure noircie exprimaient les plus affreuses angoisses. Il paraissait assez que sa mort avait été violente et son agonie terrible. Nulle trace de sang cependant sur ses habits. J'écartai sa chemise et vis sur sa poitrine une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer. Mon pied posa sur quelque chose de dur qui se trouvait sur le tapis ; je me baissai et vis la bague de diamants.¹⁴⁾

恐れに満ちた死に顔、血痕はないが死体に残る締められたような跡といった死体の観察と分析が細やかになされている。また、この「鉄の輪で締めつけられた」ような跡と、女神像がにぎっているとアルフォンスが言っていた「ダイヤの指輪」の発見は、そこで女神像による殺人が起こったことを読者に想像させる。このいわゆる「物証」の提示は、前の『タマンゴ』からの引用でも「あざのできた顔」として見られるし、また、『ロキス』でも死体に残る熊のような獣の噛み跡として見られる。

さらに、『シャルル十一世の幻影』（1829）では、少し違ったタイプの物証が提示されている。この非常に短い作品にはスウェーデン王が見たという予知夢的な幻影が描かれており、一見すると単なる逸話か昔話のようだが、手法はまさに「幻想小説」的である。トドロフの三つの条件に照らし合わせると、一つ目の条件、読者に物語世界を「生きた人間たちの世界」、つまりは現実世界であると思わせるという点では、次に引用する冒頭の部分が効果を発揮していると考えられる。

On se moque des visions et des apparitions surnaturelles ; quelques-unes, cependant, sont si bien attestées, que, si l'on refusait d'y croire, on serait obligé, pour être conséquent, de rejeter en masse tous les témoignages historiques.

Un procès-verbal en bonne forme, revêtu des signatures de quatre témoins dignes de foi, voilà ce qui garantit l'authenticité du fait que je vais raconter. J'ajouterai que la prédiction contenue dans ce procès-verbal était connue et citée bien longtemps avant que des événements arrivés de nos jours aient paru l'accomplir.¹⁵⁾

物語外にいる一人称の語り手が、物語で扱う出来事が「事実」であることを証明する「きちんとした形式の証書」の存在を読者に明かし、物語の内容の信憑性を主張している。実際はこれはメリメによる全くの作り話なのであるが¹⁶⁾、この作品がフィクションであることを前提として見直

すと、「幻想小説」として意図的にしつらえられていることがよくわかる。登場人物と予知夢の内容が少なからず歴史的事実と一致していること、また、出来事を証明する証書という物証の存在が提示されることで、物語の世界が現実であるかのように感じさせる。また、歴史的事実であるかのように書かれており、そこに何らかの「寓意的」「詩的」解釈を求めるものではなく、トドロフの三つ目の条件も満たしている。では、一つ目の条件における「ためらい」はどうか。次の引用は、幻影が消える場面である。

Les draperies noires, la tête coupée, les flots de sang qui teignaient le plancher, tout avait disparu avec les fantômes ; seulement la pantoufle de Charles conserva une tache rouge, qui seule aurait suffi pour lui rappeler les scènes de cette nuit, si elles n'avaient pas été trop bien gravées dans sa mémoire.¹⁷⁾

「亡霊たち」と共に全ての幻影が消えた後、ただひとつ残る王の「上履きの赤いしみ」もやはり物証の提示である。

この作品はトドロフの言う「幻想小説」としては、冒頭で作品の外にいる語り手が本当のことだとあまりに念押ししているために「驚異」じみている。しかし、夜の闇に包まれた北欧の城という舞台設定、眠れぬ王のただならぬ様子、怪異の存在など信じない人物であり、誰よりも理性的であるはずの医者さえもが恐れを示している様子など、読者の自然な解釈を可能にする描写を語り手が積み重ねていき、一方で、逸話としか思えない話にしみや証書という合理的な物証を提示することで信憑性を与えており、読者がもしかしたらこの話は本当かもしれないという「ためらい」を覚えることはありえるのではないだろうか。

以上のように、メリメは物証の提示という手法によって、「幻想」あるいはそれに近い状態を作っていることがわかった。また、この物証の多くが奇妙な出来事の後、さらには物語の結末に近いところで提示されているというところに構成上の意味があるのだろう。読者が物語を前から読み進めていくとき、奇妙な出来事の後にはそれを裏付けるかのような物証が提示されることで、現実にはありえないと思っていた超自然な説明の選択肢が本当かもしれないという「ためらい」の効果を生むのだ。

c. 対比によるイメージ喚起

手法の分析の最後に、メリメ自身がゴーゴリ論の中で「幻想小説」の「コツ」と述べていた、「奇妙なものから驚異的なものへの」「移行 (transition)」という作業について考えたい。

実は、トドロフがこれに近い手法について、まさにメリメの『イルのヴィーナス』を例に挙げて指摘している。比喩による読者への条件付けと、最終効果へ向けてのディテールの展開という手法である¹⁸⁾。前者は、女神像の様子を擬人法で描写すると同時に、指輪をはめた女神像がアルフォンスの妻になることを比喩的に述べるうちに、読者が女神像が「生命を得る」という超自然な現象をイメージしやすくなることであり、後者は、クライマックスに向けて超自然な結末を予感させる比喩が細やかに準備されていくことである。トドロフが指摘するように、女神像の比喩

による描写の効果も確かに興味深い、ここではメリメの言う「奇妙だけれどもありそうな登場人物たちのしっかりした人物描写から始める」という点から、物語前半で見られる新郎アルフォンスについての次のような人物描写に着目したい。

Au milieu des allées et venues de ses parents, M. Alphonse de Peyrehorade ne bougeait pas plus qu'un Terme. C'était un grand jeune homme de vingt-six ans, d'une physionomie belle et régulière, mais manquant d'expression.¹⁹⁾

「テルム神」とはローマ時代の神であり、柱の彫刻などとしてよく見られるらしい。彫刻で見られるテルム神を喩えに使ったアルフォンスについての描写は、確かに「美しく均整がとれている」が、「表情に欠ける」人物の表現としては説得的である。この静を強調した比喩的な描写は、その前後にあるおせっかいなほど活動的な彼の両親についての描写と対比され、より際立っており、単なる人物描写のみならず、女神像の夫にふさわしいイメージを読者に与えているのではない。

さらに、女神像を愛好するアルフォンスの父親は、詩的な言い回しを取り入れながら作品中何度も女神像と花嫁の対比を行う。トドロフの指摘した始終なされる女神像についての一般的な擬人法表現は、この父親の詩的な対比表現を経ることでさらに効果的になる。この生身の花嫁と女神像という二人の花嫁の存在を印象付ける対比、そして、先のアルフォンスの静的イメージを印象付ける対比など、メリメはいくつもの「対比」による表現を積み重ねながら超自然な説明の可能性を印象付けているのである。確かにメリメが、奇妙だけれどもいかにもありそうな表現を重ねながら、読者を超自然な出来事の提示部へと導く「移行」の作業を実行していることがわかる。

以上、メリメが幻想的な作品で取っている手法を見てきた。狂気を利用して幻想を作り出さずとも、メリメは複数の対比によるイメージ喚起の手法を用いて読者を導き、聴覚的な証言というあいまいな表現でも十分に超自然な出来事を想起させることを可能にしていることがわかった。また、物証を効果的に提示することでさらなる信憑性を与え、読者の「ためらい」を生み出しているのである。

3. 旅人である語り手と地方色について

『イルのヴィーナス』などの幻想的な作品においてメリメは、メリメ自身が自ら「幻想小説」の「コツ」だと言う「移行」の作業を作品内で実行し、読者の「ためらい」をある程度生み出している。しかし、なぜメリメの一人称の語り手は「ためらい」を示さないのだろうか。

トドロフは『幻想文学論序論』において、『イルのヴィーナス』を、語り手=作中人物という設定で読者が同一化しやすいパターンだと述べている。それならば、つまりこの作品は「幻想小説」の二つ目の条件である、「ためらい」が「ある登場人物によっても同様に感じられ」、「現実の読者がその登場人物に同一化する」という点も満たしている典型的な形であるということになる。いくら語り手=作中人物であろうとも、「ためらい」を全く示さないその人物に読者は同一

化するのだろうか。そして、なぜメリメの一人称の語り手は奇妙な出来事に対して「ためらい」を示さないのか。そもそも最後まで奇妙な出来事を直接目撃しない以上ためらう理由がないとも言える。奇妙な物音に対しても先に見たとおり万事合理的に判断するし、アルフォンスの死についても、合理的に犯人探しはするものの超自然な説明を持ち出すことは最後までない。はっきりしているのは、読者が同一化して共に「ためらい」を覚えるタイプの語り手ではないということである。

メリメの一人称の語り手はなぜこれほどにまで合理的思考の持ち主であり、客観的なのか。それは、語り手の人物設定と、奇妙な出来事の起こる土地と語り手の距離に由来していると考えられる。そして、これはメリメの文学作品において幻想性とならぶもうひとつの特徴である、異国性、いわゆる「地方色 (couleur locale)」とつながる問題である。『イルのヴィーナス』の語り手は考古学者であり、遺跡調査の途中にイルの村に立ち寄ったという設定である。物語中でも、遺跡群について細かに記録したり、女神像の台座の碑文を言語学的、歴史的に分析し読み解いて、現地の人々の女神像に対する一種の信仰（ローマ時代の重要な像であるとか、災いをもたらす力があるとか）を否定したりしている。つまり、もとより客観的、学術的な視点で地方の風土や風俗に向き合っている人物であり、そのルポルタージュ風のスタンスが全体を支配しているのだ。

ところで、メリメ自身は実際1834年の史跡調査旅行で『イルのヴィーナス』の舞台となったスペインとの国境付近の地方を訪れている。その際の紀行文²⁰⁾には、ベルビニャンの町の西側にあるIlle-sur-la-Têtという小さな村の名前が出てきており、おそらくメリメはこの村の名前から「イル (Ille)」という名前をとったと考えられている。また、この調査旅行の際に見聞きした風景や風俗が、『イルのヴィーナス』の創作に生かされているということも大いに考えられる。例えば、冒頭でカタロニア人のガイドとの会話が直接話法で描かれているのだが、ガイドの言葉の中に« pécaire »という語が見られる²¹⁾。これは南仏方言でpauvreやmalheureuxという意味の言葉であり、文脈から考えると、「かわいそうな奴」といったニュアンスで使われている。メリメの「読者」は、『イルのヴィーナス』で言えば発表された雑誌「両世界評論」の読者たちや、メリメと交流のあった人々、つまりは、パリとその周辺の一以上の知識人層である。そのため、このようにその地方の方言をあえて冒頭で持ち出すことは、「読者」をパリなどの都会とは違う舞台へ引き込む効果を持つ手法のひとつである。同様の手法は、『ロキス』の冒頭でもリトアニア語の説明として見られる。

さらに、『イルのヴィーナス』では、地方の風土や風習の描写に混ざって「読者」へのめくばせと思われる次のような表現まで見られる。

En un instant la table fut encombrée de plats et de bouteilles, et je serais certainement mort d'indigestion si j'avais goûté seulement à tout ce qu'on m'offrait. Cependant, à chaque plat que je refusais, c'étaient de nouvelles excuses. On craignait que je ne me trouvasse bien mal à Ille. Dans la province on a si peu de ressources, et les Parisiens sont si difficiles !²²⁾

とにかく消化不良になりそうなほど多くの食事がふるまわれるのは、この場面だけではなく結婚式の祝いの席でも同様である。客を盛大にもてなし、結婚式のような祝いをとにかく派手に行う、このようなおそらくパリの人間である語り手には不慣れな田舎の風習の描写や、殊に「田舎にはとても少しの資源しかないし、パリの人たちというのはとても難しい！」というような田舎とパリをはっきりと区別する表現は、語り手が旅人であり物語の舞台となる地に属さない人物であることを強く印象付けている。語り手である主人公にとって、結局一連の出来事は通りすがりに去っていく土地で起きた思い出にしか過ぎないものであり、「読者」にとっても、遠い土地で起こったらしい不思議な出来事にしか過ぎないのではないだろうか。物語の世界はたとえ「生きた人間たちの世界」のようであっても、それはあくまでパリではない南仏の田舎の村なのである。

一人称の語り手が考古学者や言語学者などに設定されていて、地方の風土や風俗をルポルタージュ風に描くという手法は、先に挙げた『ロキス』や、幻想小説以外なら『カルメン』(1845)でも見られる。しかし、『イルのヴィーナス』とメリメ最晩年の作品である『ロキス』には、大きく異なるところがある。『ロキス』の舞台であるリトアニアは『イルのヴィーナス』の舞台である南仏と比べると、パリ周辺の読者たちにとってほとんど馴染みのない土地であり、さらにはメリメ自身すら行ったことのない土地であった。『ロキス』の執筆にあたっては、メリメは少なくとも1833年「パリ評論」に掲載されたデンマークの熊男の昔話と、シャルル・エドモンによってポーランド語からフランス語訳されたアダム・ミツケヴィッチの詩「メーシル・ターデ」を参考にしたことがわかっている。当時すでにロシア文学の研究において有名であったメリメが東欧を創作の舞台に選ぶということには、幻想小説という価値のみならず、異国の地を小説にして紹介するという意義もあったと考えられる。

以上のように、メリメの幻想的な作品における一人称の語り手は、学者という客観的な視点から、地方風土や風俗のみならず事件現場の様子や他の登場人物の人物像などあらゆることから観察し、冷静に描写している。しかも、その語りには実際に調査旅行や文学研究を行っていたメリメの知識や活動がいかされ、特に『イルのヴィーナス』においては実際の紀行文の存在もあいまって、物語の世界観に信憑性を与えていると考えられる。ただ、その客観性や合理的な態度ゆえにメリメの語り手は「ためらい」を示さない。読者は旅人としての語り手に同一化して地方色を楽しむことはあっても、奇妙な出来事に対しては、同一化とは別の状態で直面していると言わざるをえない。

以上のように、メリメの幻想的な作品について、トドロフの定義と照らし合わせながら見てきた。メリメが、「幻想小説」というジャンルに一定の理想像を持ち、自らも創作を実践しながら意識的に向き合っていたのは明らかであると言えるだろう。その理想像はノディエたちのような狂人による語りとは違う独自の構造を持っているのである。殊に代表作『イルのヴィーナス』においては、メリメは複数の対比を通して読者に超自然なイメージを印象付け、自ら「幻想小説」の「コツ」だと述べる「移行」の作業をほどこした。その結果、目撃が欠如した合理的、客観的な聴覚的証言のみでも超自然な説明の可能性が生まれ、さらに物証の提示によって信憑性が付加

されることで、一種の幻想的「ためらい」のようなものが生じるのである。しかしながら、メリメの一人称の語り手は「ためらい」を示すことはなく、トドロフが論じるような読者が同一化して共に「ためらい」を抱くタイプではない。メリメの「読者」が同一化するのには、旅人として遠い土地を訪れるメリメ風の語り手に対してである。

そこに一体どこまでの幻想的な「ためらい」が生じるのか。トドロフが指摘する物語内の構成上の効果だけでははかれない、メリメの作品が巧みに利用していると考えられる当時の「読者」が抱くそれぞれの地方へのイメージや、メリメという多分野で活動する作者が描く異国性を「読者」がどのようにとらえていたのかといった要因をさらに考慮しなければならないだろう。

注

- 1) メリメの作品の緻密さ、あるいは厳密さとそれゆえの「幻想」の成功については、Jean-Luc Steinmetzが*La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 1990において述べているし、また、Pierre-Georges Castexも*Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (私が参考にしたのは Libraire José Corti, 1987)において、メリメの描く謎の正確さとそれゆえの怪異の現実味を評価している。
- 2) *Notes de Voyages*, Hachette, « Edition du centenaire », 1971の序文において、Pierre-Marie Auzasはメリメの史跡監督官としての活動を解説し、評価している。
- 3) Todorovをはじめ、幻想文学を論じる著書らは『イルのヴィーナス』を度々例に挙げて分析している。特にSteinmetzは、*La littérature fantastique*において、『イルのヴィーナス』を「世界の幻想文学の中で最も見事な作品のひとつ」と賞賛している。
- 4) このエピソードについては、*Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, éd. J. Mallion et P. Salomon, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1978 (以下、同書をR.N.と略す)のChronologieにおいても触れられており、また、メリメ自身が1844年10月16日付けのAlbert Stapfer宛の書簡で、ノディエのことを「嫌らしい嘘つき (un infâme menteur)」とまで書いている。
- 5) TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, « Points Essai », 1970, p.29.
- 6) *Ibid.*, p.37-38の内容をまとめた。
- 7) *Ibid.*, p.121.
- 8) « Nicolas Gogol » dans *Carmen*, Michel Lévy Frères, 1875, p. 320.
- 9) *Ibid.*, p.320-321.
- 10) NODIER, Charles, *Trilby, La Fée aux miettes*, GF-Flammarion, 1989, p.121.
- 11) ノディエは『文学における幻想について』(初出は*La Revue de Paris*, novembre 1830)の中で、幻想と信仰の関係述べ、同時に幻想文学が流行した当時の時代性を分析している。「宗教が根本的に揺るがされ、もはや想像力に働きかけることはない」時代には、「驚異的なものを生み出す」のは、「より卑属で、物質化された知性の必要により見合ったある種の創作」においてであり、幻想文学こそがこの「退廃的で過渡的な時代」に出現した「寓話」であるとノディエは述べる。*Du fantastique en littérature*, Chimères (Barbe bleue), 1989を参考にしたが、上記の内容はp.14-15にあたる。
- 12) « La Vénus d'Ille », R.N., p.752-753.
- 13) « Tamango », R.N., p.489.
- 14) « La Vénus d'Ille », R.N., p.753-754.
- 15) « Vision de Charles XI », R.N., p.465.
- 16) この作品が発表された後、1833年に時のスウェーデン大使によって、「パリ評論」誌上にこの「証書」の

存在を否定する旨の反論が掲載された。また、初期の作品『グズラ』（1827）には「*La Vision de Tomas II, roi de bosnie*」という時代と人物の設定は違うが筋が似通った話がある。

- 17) « *Vision de Charles XI* », *R.N.*, p.471.
- 18) *Introduction à la littérature fantastique*, p.84-85 および p.92-93 を適宜まとめた。
- 19) « *La Vénus d'Ille* », *R.N.*, p.732.
- 20) 注 2 で紹介した *Notes de Voyages* に掲載されている « *Notes d'un voyage dans le Midi de la France* » 。初出は 1835 年。
- 21) « *La Vénus d'Ille* », *R.N.*, p.731.
- 22) *Ibid.*, p.732.