

憂うつとイデアリスム

—シャルル・ノディエの『悲しき人々』をめぐる—

西村 美咲

序論

シャルル・ノディエ(1780-1844)は、フランス幻想文学の始祖として知られている。そのため、ノディエの研究は、主に幻想文学研究の枠組みの中で行われてきた。こうした研究は、幻想文学の代表的な定義に従って、作品に描かれる「非現実的なもの」に着目する。その結果として、非現実的なものの背後にある思想的な側面には光が当てられない傾向にある。そこで、本稿では、作品の根底にある思想を浮かび上がらせることを試みる。

考察の対象にするのは、初期の代表作の一つ、「1時、または幻影」¹⁾(以下、「1時」)である。本作は、これまで幻想文学として考察される傾向にあったが、同作を収録した『悲しき人々、またはある自殺者の覚書からの雑録』(1806)(以下、『悲しき人々』)の序文や、他の短編作品と照らし合わせると、別の読み方が可能である。分析において重要になるのは、序文で論じられるメランコリーについての考えである。これに着目して読み解いていくと、ノディエが「1時」に思想的な深みを与えていたことが分かる。

本稿では、まずノディエの研究についてこれまでの流れを概観し、先行研究の論点を確認する。そして、『悲しき人々』の序文、他の短編小説をそれぞれ分析し、それを踏まえて「1時」を詳細に読み解いていきたい。

1. これまでのノディエ研究、幻想文学と思想

ノディエを幻想文学研究の枠内において考察しようとする動きは、フランス幻想文学の研究の発展と連動していると考えられる。その端緒は、「幻想」に着目して文学史を描き、幻想文学を文学ジャンルとして研究する礎石をつくった、ジョゼフ・ルタンジェの『フランスロマン主義における幻想譚』(1909)である²⁾。ルタンジェは同書において、ノディエを、フランスで幻想文学を広めることに貢献した、幻想文学史に

における先駆的な存在として評価した³⁾。その後、幻想文学研究は発展してゆくが、その流れの中で、ノディエの評価は確実なものとなった。ピエール＝ジョルジュ・カステックスの『フランスにおける幻想譚—ノディエからモーパッサンまで—』(1951)は、幻想文学研究の基盤をつくった文献として重要であるが、そこで、ノディエは幻想の理論を確立したとして高く評価され、確固とした文学史的な位置が与えられることとなった⁴⁾。そして、ノディエのこうした評価は受け継がれてゆき、今日に至るまで、フランスにおける幻想文学の先駆者として受容されてきた。

この評価の影響は大きく、その後ノディエの研究は、しばしば幻想文学研究の枠組みの中で行われることとなる。この研究では、カステックスが提示した幻想の定義に従って、幻想文学小説に特有な、作品世界の形式を重視した考察を行う傾向にある。その定義とは、「現実生活という枠組みにおける、神秘的なものの荒々しい侵入⁵⁾」というものである。「神秘的なもの(mystère)」とは、ここでは「非現実的なもの」と換言できる。つまり、現実という一つの世界に対して、非現実というもう一つの世界が想定されており、非現実の世界のものが現実の世界に入り込むということに焦点を合わせた、形式・構造を重視した定義である。その後、カステックスの定義は、構造主義の影響を受けながら、ツヴェタン・トドロフの『幻想文学序説』⁶⁾(1970)などに受け継がれてゆくことになる。

こうした幻想文学研究と連動して、多くのノディエ研究は、作品に現れる「非現実的なもの」に重きを置く形式重視の考察を行ってきた。確かに、彼の作品の特徴を捉えるときに、幽霊、妖精、悪魔などの非現実的な存在を無視できないことは事実である。しかし、これらを重視した結果、作品の思想的な側面が見えづらくなっていることは強調しなければならない。ポール・ベニシュの以下の言葉は、ノディエがしばしば幻想作家として受容される傾向にあることを指摘した上で、それを問い直すことを促してくれる。

ノディエはただ、多くの人々が思っているような、魅力的で幻想的ないくつかの物語の作者というわけではない。彼の創作は、その時代に問われていた高次元の問題に触れているのだから⁷⁾。

つまり、ベニシュは、ノディエの作品が時代の思想を反映している様相を重視していた。思想に注目する動きは、2010年のロザリーヌ・ド・ヴィルヌーヴの研究に見られるように、近年注目を集めつつある⁸⁾。ヴィルヌーヴは、ノディエの諸作品の物語内容から思想を読み取り、スピリチュアリズムなど、同時代の思想潮流との一致点を示している。とはいえ、実証的な作品分析が課題として残っている。そこで、本稿では、作品分析を通してノディエの思想を捉えることを試みる。

こうした考察に好例となる作品は、「1時」である。本作は、しばしばノディエの最初の幻想文学と評される。確かに、死んだ女性が現実に現れるという物語の内容は、幻想の定義と一致するものである。しかし、本作を収録した『悲しき人々』の序文、および同短篇集の他の作品に照らして考えると、「1時」は幻想小説としてではなく、初期の作家の思索を表現した作品として読むことができる。

2. 『悲しき人々』の序文、文学におけるメランコリー

ノディエは序文において、憂うつな感情が創作の源泉であることを明記していた。事実、ミリアム・S・アムナシャンが述べているように、収録された各作品には「漠としたメランコリックな雰囲気」が漂う⁹⁾。これは、標題の「悲しき人々(Les Tristes)」や「自殺者(un suicide)」という言葉にも通じている。

文学におけるメランコリーは、当時の文学潮流において重要だった。まずは『悲しき人々』が、19世紀前半の文芸潮流と対応していたことを確認したい。同短篇集が出版された19世紀初頭の文学について、ベニシューは、主にスタール夫人を取り上げながら、詩作の重要な源泉として「メランコリー」があったことを強調している¹⁰⁾。実際、スタール夫人は、『文学について』で、「我々の時代においては、メランコリー(mélancolie)が才能の真の靈感源である¹¹⁾」と述べている。

ジャン＝アントワーヌ・グレーズの『エリュシオン夜話』(1801)もまた、メランコリックな感情を詩作の源泉としていた。同書の序文でグレーズは、「父が亡くなった」ことを嘆き悲しむことから始め、「私の孤独を満たそうとしても、私の側にあなたを呼び覚まそうとしても、無駄なことだ。悲しみの静寂が、私を包んでいるのである¹²⁾」と記し、読者を悲しみの深淵へと誘う演出を凝らしている。ベニシューは、同作でグレーズが体現しているのは「彼岸の悲痛な詩¹³⁾」だと述べる。

以上のように、『悲しき人々』が刊行された当時の文学潮流として、メランコリーを詩作の源泉にしたものが見受けられる。ノディエはこうした動向に無関心ではなかった。『悲しき人々』の序文で、彼は本作と同属と考える作品を挙げているが¹⁴⁾、その中に、グレーズの『エリュシオン夜話』が見受けられる。ノディエは当時の文学を特徴づける憂愁漂う作品の系列に、自身の作品を連ねようとしていたのだろう。

彼は『悲しき人々』の序文で、同作品集に収録された諸作品について、以下のよう

に述べていた。

激しやすく病的な想像力が生んだ、野生の果実である。その想像力は、最も一般的な人間の言語の規則までも忘れてしまい、深い悲しみに陥れるような全ての考えを、思いつくままに無秩序に積み重ねていくのである¹⁵⁾。

『悲しき人々』に収録された作品は、「激しやすく病的な(*impétueuse et malade*)」想像力の産物だという。その想像力が、「深い悲しみに陥れるような考え」を集めたことでできあがったのが、この短編小説集とされる。したがって、ノディエの創作の源泉は、悲しみなどの陰うつな感情にあると言える。加えて注目したいのは、その感情を言語として表現するとき、書き手は「一般的な人間の言語の規則」さえも忘れてしまうという点である。この言葉からは、平静な状態ではなく、抑えがたく湧き出る激しい感情に身を委ねて、一心不乱に言葉を書き連ねる書き手の姿が思い浮かぶ。「無秩序に」積み上げられた考えは、創作された作品という「果実」でありながら、手を加えていない「野生」のものでもある。つまり、ノディエが実現しようとしているのは、美しく見せようと整えられた作品ではなく、生身の人間を襲う憂うつな感情をそのまま表現したものである¹⁶。このように、彼は、メランコリーを源泉として、病んだ感情の荒々しい動きをあるがままに描き出す作品を構想していた。

ここで、人間の生の感情を表現するために、ノディエが用いた「設定」に注目しておきたい。副題「ある自殺者の覚書からの雑録(*mélanges tirés des tablettes d'un suicide*)」が示すように、本作は自殺した若者の遺品である覚書からいくつかの文章を集めたものという体裁をとっている。つまり、収録作品はノディエの創作ではなく自殺に至った若者の作品で、ノディエは刊行に携わっただけという設定を用いている。自殺した若者は、生前「深いメランコリー(*une mélancolie profonde*)」を感じさせる相貌だったとされる¹⁷。すなわち、『悲しき人々』は、死に追い込まれた若者が抱えていた、本物の「激しやすく病的な想像力」の産物ということになる。そして、その若者の覚書が「人間の言語の規則を忘れた」「無秩序」なものであったことも強調されている。ノディエは、巻末の「市長から出版者への手紙」の中で、自殺した若者の覚書を拾った市長の口を借りながら、「鉛筆で書かれていて、全ての文章に沢山の削除線が引いてあり、これを出版しようなどという意図は少しも見えない」と記している¹⁸。加えて、本作を「手稿(*manuscrit*)」と指摘し、「下書き(*ébauche*)」とも考えられるものと述べている¹⁹。ヴァンサン・レズネーは、「覚書(*tablette*)」という形式が、「思考と文字の間」、「感情と言語の間」のものだと指摘している²⁰。つまり、思考や感情の爆発がそのまま書き連ねられている形式であり、苦しみの心情を鮮明に伝えることができる手法だと言える。

さらにノディエは、『悲しき人々』を、これまで重要視されてきた「良き趣味(*le goût*)」とは「道を違えたもの」として対置している²¹。良き趣味を備えた作品とは、「知性と理性」で整えられて、読者が「高貴で味わい尽くせないような喜びを甘美に楽しむ」ように創られた作品だという²²。これは、『悲しき人々』のような、感情的で無秩序に書かれたもの、そして自殺者という現実の一人の人間の苦悩を鮮明に描くことを試みた作品とは相容れないものだろう。事実、ノディエは、同作が「良き趣味の称賛はほとんど得られない」こと、あるいは「良き趣味のモデルとなった作品と結びつけて

もらえるような価値は認められない」ことを承知していた²³⁾。一言で言えば、本作の創作意図の中心には、「良き嗜好に対する謀反(une conspiration contre le goût)²⁴⁾」があった。したがって、甘美な喜びとは程遠い自殺者の苦しみを題材にする本作には、「謀反」という言葉に明示的に表れているように、当時広く受け入れられていた価値観に対抗する意図があったと考えられる²⁵⁾。

以上のように、ノディエは、メランコリーを重要視する一連の文学作品の系譜をひきながら、その感情の発露を「無秩序な文章」という形式で表現することを試みていた。これによって「知性と理性」で整えられた良き趣味の作品に対立しようとしていたと考えられる。以下では、ノディエが序文で示した企図をどのように作品として実践していたのかを検討していきたい。

3. 『悲しき人々』前半の3作品、恋のメランコリーと死

同作は、短編小説6作、ロマンス(恋愛詩)1篇、翻訳1作²⁶⁾、評論1作で構成されている。短編小説のうち、5作品は『悲しき人々』で初出となった作品だが、残りの1作、「修道院の瞑想」は、1803年に書かれたテキストであり、『ザルツブルグの画家』(1803)とともに出版した作品の再録と考えられている²⁷⁾。本稿では、「新ウェルテリー」、「オーベレムの庭」、「湖岸の墓」、「1時」、「サンシエット、またはキョウチクトウ」の5作を考察の対象とする²⁸⁾。

分析をする際に重視したのは、収録されている順序である。「新ウェルテリー」、「オーベレムの庭」、「湖岸の墓」、「1時」、「サンシエット、またはキョウチクトウ」の順に収録されているが、この配列に従って作品分析を行うと、メランコリックな感情という作品の主題の内実が徐々に明らかになり、「1時」において作品の根底にある思想が浮かび上がってくる。そして、最後の作品「サンシエット、またはキョウチクトウ」は、その思想の延長上に位置づけられている作品として読むことができる。

冒頭の短編作品、「新ウェルテリー」では、メランコリーは恋の苦しみとして描かれている。語り手「私」は植物の研究のために小さな村を訪れるが、その村にある山で一人の夫人に出会い、彼女の家を訪れる。その家にはシュザンヌという少女がいるが、彼女は「病氣(malade)²⁹⁾」だという。しかし、その病氣とは、医学的なものではなく、精神的なものであることが分かる。語り手は、シュザンヌの「心臓(le cœur)」を押さえ、「シュザンヌ、君はここが痛いんだね(p. 18)」と述べ、病氣の原因が、心つまり精神にあることを示唆する。

そして、シュザンヌの外見にも、病んだ様子が表れている。「彼女のまぶたはメランコリックな静けさで下がっていた。彼女(の目)は腫れていて緊張しきっていた(p. 18)」。彼女は悲しみのあまり泣き明かしたような腫れた目をしているが、その外

見から「メランコリック(mélancolique)(p. 18)」な状態だと見なされる。この悲しみの原因は、彼女の名付け親であるフレデリックが、別の女性と婚約したことにあった。シュザンヌはフレデリックに恋心を抱いており、彼とは結ばれない状況に心を病んで憔悴しきっていたのだった。このように、「新ウェルテリー」におけるメランコリーは、叶わぬ恋に対するシュザンヌの苦しみとして表現されている。

2作目の「オーベレムの庭」では、病んだ精神を抱える主人公の末路が描かれている。彼は、オーベレムという村に行き着き、そこで、ある農夫の妻に話しかける。この男性は、「私は心が張り裂けそうな状態だと感じている³⁰⁾」と述べており、「新ウェルテリー」のシュザンヌと同様に、「心(le cœur)」に闇を抱えていることが分かる。彼の様子は「かき乱されているかのよう」で、「目には涙が溢れ」て「血のように赤く」なっていた(p. 37)。病んだ様子の彼に、農夫の妻は、「あなたはまるで病氣(malade)みたい(p. 37)」と述べている。彼もまた前作のシュザンヌと同じ心の病氣、つまりメランコリックな状態にあった。

しかし本作では、苦しみの原因が示されるというよりは、主人公の悩める精神がどのような結末を迎えるのかが描かれている。実際、彼が心を病んでいる原因は、1作目に比べると定かではなく、物語が終わるまで曖昧なままである。

主人公は旅の疲れを癒やすために、ある人気の無い家で一休みする。そして、農夫の妻から、この家の前の持ち主がリュシルという女性だと明かされる。リュシルはもう亡くなっていた。彼女は、自身の庭に「愛によって死に至った不幸な若者の思い出」として、ゲーテの小説を示唆する人物、ウェルテルの墓を建てていた(p. 33)³¹⁾。ここから、リュシルが生前ウェルテルのように、そして「新ウェルテリー」のシュザンヌのように、叶わぬ恋に苦しんでいたことが暗示されているかのようである。そして、彼女の死は、この苦しみが原因とも考えられる。

この話を聞いた主人公は、「もう結構です。あなたはどれほど私を苦しめているか分かっていないのでしょうか(p. 34)」と述べる。主人公がリュシルと似た経験をしていたのかは明らかにされない。しかし、共感する部分があったのだろう。彼女の死に引きずられるかのように、あるいは彼女の死に対する農夫の妻の悲しみに触発されたかのように、主人公の精神は一層暗く沈んでいく。

そして、物語は、主人公が自殺を図ったことを示唆する言葉で幕を閉じる。彼は、農夫の妻に「この辺りに急流はあるのですか(p. 30)」と尋ねる。そして、彼女に「自分の旅は、急流の水が足下に来て、そこで迸っているときに終わるのです(p. 31)」と、死を暗示する。また、物語の結末部では、急流まで案内してくれた農夫の妻の子どもに、「この水はどれだけ深いか知っているかい(p. 40)」と、自殺をほのめかしている。

こうした不幸な結末は、川までの道中、ある鳥の声によっても示されている。その鳥は「墓場(cimetière)の鳥」であり、「不吉な出来事(aventure funeste)」を知らせる(p. 39)。この鳥の鳴き声を、主人公は「森の中にいる女性のうめき声のような不吉な(sinistre)

鳴き声」だと述べる(p. 39)。そして、「この鳥の姿はいつも見えない」と説明する子どもに対して、主人公は「確かに見えないね。でも僕の頭の上で鳥が羽を動かしたよ」と述べる(p. 39)。彼だけが鳥の存在を近くで感じていることは、彼が死の世界へと誘われているからだと考えられる。

以上のように、「オーベレムの庭」においては、主人公は病める精神を抱え、自殺に向かっていく。「新ウェルテリー」では、メランコリーの原因として愛の苦しみが描かれていたが、本作では、メランコリーの結果として死が描かれている。そして、3作目は、これら2作品を統合するものとして読むことができる。

3作目の「湖岸の墓」では、1作目のように、叶わぬ恋によってメランコリーが生まれているが、同時に、2作目と同じく、苦悩の結末として死が待ち受けていることが示されている。物語は、主人公アルベールが花飾りを手にした少女たちと出会うことから始まる。少女たちは、「喪の印のように乱れた髪³²⁾」をしていた。そして、彼女らは、自分たちが持っている花は「血塗られたヒアシンズ」で、「湖岸の側のお墓」に供えるものだと、アルベールに教える(p. 43)。「喪(*deuil*)」、「墓(*sépulture*)」、「血塗られた(*ensanglantée*)」という死を喚起する言葉が繰り返し用いられている。そして、少女たちは、血塗られたヒアシンズが、「悲しみ(*tristesse*)に捧げる花(p. 43)」だとも告げる。このように、物語の冒頭から、死のイメージを伴った憂うつな雰囲気、物語の中心的なテーマとして示唆されている。

彼女らが向かうのは、一人の少女のお墓である。この名の知れない少女は、突然彼女たちの住む小集落にやって来た。名の知れない少女は着くやいなや気を失ったが、目を覚ましたとき、「両目は涙でいっぱい(p. 45)」になっており、「メランコリー(*mélancolie*)によって苦しめられている(p. 47)」様子だったという。冒頭の、悲しみと死の雰囲気に呼応するように、死の直前の少女は悲しみに満ちていたという。

なぜ、この少女はメランコリックだったのだろうか。その原因は「湖の向こう」にあった。アルベールが、花を持った少女に、「君は、彼女(死んだ少女)の孤独や悲しみの本当の理由について、全く予想できなかったのかい(p. 50)」と問うと、少女は一つだけ心当たりがあると述べる。そして、死んだ少女が、一人で森に入り、湖の彼方に向かって、「アルベール」と叫んでいたことを伝える(p. 51)。実は、この物語の主人公であるアルベールこそ、この少女が恋焦がれていた相手であった。彼女は、「湖の向こう」にいる彼を想って、苦しんでいたのである。そして、彼女は亡くなる直前にもまた彼の名を叫んでおり、死後は「湖の近くに埋めてほしい」と懇願するのであった(pp. 52-53)。このように、彼女のメランコリーの原因はアルベールへの強い想いであり、彼女はその苦しみのなかで息を引き取ったのであった。

そして、残された主人公アルベールもまた、この話を聞いて深い悲しみに陥る。彼は、亡くなった少女についての話を聞きながら、彼女を知らないようなそぶりを見せていたが、彼女が自身の名を呼んでいたことを聞いて「まだその名を呼んでいたのか

(p. 52)、「もうよく分かったよ。全て知っている(p. 51)」と告白する。そして彼は、死んだ少女の名前がエレオノールであることも明かす(p. 54)。そして、花を持っていた少女は、エレオノールが「アルベール、なぜ私をだましたのです(pourquoi m'as-tu trompée?)」と叫んでいたことを彼に告げるが、それを聞いた彼は、「tromper」という同じ言葉を受けて、「そう、彼は彼女を裏切ったのです(Il l'a trompée)」とつぶやく(p. 52)。アルベールは自身のことを、「彼(il)」という三人称代名詞で呼んでいるが、これは第三者の目を通して、自分が行ったことの冷酷さを知り、そのことに対する後悔の念を示していると読むことができる。

死に至った哀れなエレオノールのように、アルベールもまた彼女がもうこの世にいないことに苦しみ、心を病んでしまった。彼の心が闇に沈んでゆく様子は、生前のエレオノールが悲嘆に暮れているときの描写と重ねられており、まるで二人が同じ苦悩に苛まれているかのようである。エレオノールが森の中で、アルベールの名を叫んでいたときに、彼女は「青ざめてふらついて(pâlir et chanceler)」いたが、その話を聞いたアルベールの様子もまた、「青ざめて(pâlis)」「ふらついて(chancèles)」いた(p. 52)。こうして、同一の語彙を重ねることで、二人が同じ苦悩に心を冒されていることが示唆されているのだろう。彼らは互いに恋い焦がれている相手に、もう二度と会うことはないという苦悩に苛まれていたのである。実際、彼の病んだ様子は、「まるで彼女(死んだ少女)のよう(p. 52)」だと描写されている。そして、彼はエレオノールの後を追うように衰弱してしまう。物語の最後は、花を持つ少女が、他の少女たちに、アルベールの様子を以下のように描写して終わる。

彼はもう彼女の名を呼ばなくなりました。彼はまるで死んだように微動だにせず、冷たくなっています。彼の目は閉じられ、永遠にそうなっているのです。あなたたち、こちらへいらっしゃい。そして名も知らない少女の恋人を見てあげるので。彼は彼女の墓の上で横たわっていました。彼の心は壊れてしまったのです(p. 54)。

「心(le cœur)」を病んでいることは、1作目と2作目の作中人物にも通じる。しかし、アルベールの心はただ苦しんでいるだけではなく、もう「壊れてしまった(s'est brisé)」のであった。その結果、彼は愛おしいエレオノールの墓から「微動だにせず」、生気を感じさせないように「冷たく³³⁾」なって「横たわって」いたのである。彼の口はもう開くこともなく、その「目」も「永遠に」閉じられたままである。彼は、「まるで死んだような」状態になってしまった。ここから、彼にも、エレオノールと同様に死が待ち構えていることが示されているようである。

このように「湖岸の墓」では、愛する人の不在が激しいメランコリーや孤独の原因となっている。そして、その苦しみは死に至ることが描かれている。

以上のように、第1作目の「新ウェルテリー」から読み進めていくと、叶わぬ愛に苦しむ「悲しき人々」が、「死」に向かっていくという物語が徐々に形作られていることが分かる。

そして、ノディエは4作目の「1時」において、この物語に、恋のテーマを超えた、ある思想的な深みを与えようとする。以下ではこれまで検討してきた先行する3作品を念頭に、「1時」を読み解き、ノディエの創作の源泉といえる重要な思想を浮かび上がらせたい。

4. メランコリーとイデアリスムの思想

「1時」の物語は、夜11時の散歩を習慣にしていた語り手「私」が、ある日夜中の1時に出かけたことで、青年に会うことから始まる。その青年は、2年ほど前に、恋人オクタヴィを亡くしたことで、心を病んでいた。青年はオクタヴィと再会することを心待ちにして生きていた。彼女の死から1年が経った夜、ついに青年は待ち焦がれていたオクタヴィの幻影を見て、至福のときを過ごす。そして、その夜以来、自分は彼女のいる世界へ向かうことを望んでいると語り手に明かす。しばらくして、青年はその意志を遂げるかのように、天へ召されてゆく。

このように、本作においても確かに、愛する人を失った青年の苦悩と、それに伴う死がテーマになっていることが分かる。では、まず、青年がこれまでの3作の作中人物のように、病んだ人物であることを見てゆきたい。

オクタヴィが亡くなる直前、青年は胸騒ぎを覚えて、無意識のうちに彼女の家に向かっていった。そのとき、時刻は夜中の1時であった。しかし、この1時を知らせる鐘の音は、まるでこれから彼に降りかかる不幸を予告するかのような、「不吉な(lugubre)鐘の音³⁴⁾」である。そして、その鐘の音が、空気を「死の交響曲(une symphonie de mort)」で満たしていた(p. 67)。青年は、この不吉な鐘の音に導かれるかのようにオクタヴィの館まで来るが、すでに彼女がベッドの中で息を引き取っていたことを知る。「オーベレムの庭」の墓場の鳥が主人公の死を暗示していたように、鐘の音によってオクタヴィの死が予告されているかのようなのである。そして、その後1時の鐘の音が、青年にオクタヴィの死という耐えがたい苦悩を絶えず思い出させることとなる。

彼女が亡くなってからちょうど1年が過ぎた夜、青年は町のお祭りに出かけるが、そのとき、1時を知らせる鐘が鳴り響く。この鐘の音を巡る描写を通して、青年が変わらずオクタヴィの死に苦しんでいる様子が痛々しく伝わってくる。

僕は二十もの集団をゆっくりとかき分けた。彼らの粗野な喜びの弾けるよう声は、僕を深く悲しい気分にした。そのとき、1時が鳴った。もし、鐘の舌がそこを打っても、この鐘の音のとどろきほど乱暴に僕を苦しめないだろう。なぜこの時

間は他の時間から切り離されることがないのか。この時を知らせる鐘のうなりは、きみの臨終の嗚咽を包んでいるというのに(pp. 68-69)。

青年は、もはや世間的な喜びを感じられなくなっていた。彼は、人々の歓喜を「粗野」として拒絶している。彼らの弾けるような大きな声は、青年を「深く悲しい気分」にさせ(m'affligeaient)、彼の心の闇を一層深めて孤独に追いやるのだった³⁵⁾。そして、オクタヴィが亡くなった夜にも耳にした鐘の音は、未だに「とどろき」のように「乱暴に」青年を苦しめている。「そこ(là)」とは、青年の心を指すと考えられる。彼の苦しみは、あまりにも激しく、「鐘の舌」が物理的に彼の心臓を打つ衝撃以上のものであると表現される。彼は、この時間が永遠にこないことを願っているのだろう。しかし、1時という時間が、「他の時間から切り離されることなく」、毎晩決まっておとずれることを嘆く。青年がこれほどまでに苦しめられるのは、鐘の「うなり」が、「きみの臨終の嗚咽」を含んでいるからである。「きみ(ton)」とは、1年前、夜中の1時の鐘とともに天へ昇った、愛するオクタヴィのことである。このように、1時の鐘の音は、狂人に彼女の死をありありと喚起させるため、青年は未だに心の傷を癒やすことができずに苦しんでいるのである。

そして、彼はオクタヴィが亡くなった夜からの苦悩を、以下のように述べる。

僕はこの夜以降の丸一年の月日を忘れてしまった。というのも、人が言うには僕は病気だったようで、しかも僕の病気は嫌悪と恐怖を掻き立てるものだったみたいだ。オクタヴィが死んでから、僕を愛してくれた人なんて、もう一人もいなかった(p. 68)。

青年はオクタヴィが死んだ夜以降、「月日を忘れてしまう」ほど、生きているという確かな実感もなく時間を過ごしていた³⁶⁾。彼女が死んでから、青年を愛する人は「もう一人もいなかった」という。「もう(plus)」という言葉からは、以前はオクタヴィに愛されていたという揺るぎない確信が垣間見え、同時に、この幸福な時間が今では永遠に失われてしまったことへの絶望も示される。「新ウェルテリー」のシュザンヌや、「オーベレムの庭」の主人公がそう見なされていたように、オクタヴィの不在によって深い悲しみに浸っている青年もまた、激しく心を病んだ「病気(malade)」だったのである。このように、前の諸作品と同様に、「1時」においても、青年は永遠に失われてしまった恋に苦しみ、苦痛な日々を過ごしていた。

しかし、注目したいのは、青年の苦悩は叶わぬ恋という恋愛のテーマにとどまったものではないということである。初めて青年に出会ったときの語り手の言葉を見てみたい。語り手は、青年の「ぼかんと大きく開かれた口」や、「伸びきった首」、「こ

わばった両腕」を見て、「深刻な瞑想にかられている」という印象を受けるが、その直後に以下のように語っている(p. 62)。

[...] すすり泣く声が彼からもれたとき、私には、探しているらしい何かが見つかっていないのだと思われたのだった(p. 62)。

彼の「すすり泣き」は一見、オクタヴィが不在であることへの苦しみに由来するものかのように思われる。しかし、語り手によって、苦しみの原因はオクタヴィではなく、「探しているらしい何かが見つかっていない」という漠としたものにずらされている。語り手がこのような印象を受けるのには、理由があった。狂人の目は、「空のある一点に釘付け(p. 61)」になっていたのだ。語り手は、決して空から目をそらさない「注意深い(p. 62)」青年の態度に、何かを手に入れたような、渴望の感情を読み取ったのである。この語り手による描写を補助線に引くと、青年の苦しみが失われた恋に対する苦悩をこえて、別の精神的な渴望に重ねられていることが浮かび上がってくる。

それが読み解けるのは、オクタヴィの死後1年が経った日に、彼女が青年の前に現れる場面である。町のお祭りが行われていた日の、夜中の1時のことだった。彼は弾けるような歓喜の声をあげる人々をかき分けながら、1時の鐘によってオクタヴィを失った苦しみを再びかみしめて孤独に浸っていた。その時、青年の前に一人の天使のような少年が現れ、彼をリュクサンブール公園へと誘う。少年に誘われてリュクサンブール公園に入った青年は、そこで死んだはずのオクタヴィの姿を見る。そして、彼は彼女の腕に抱かれて至福を味わうことになる。

僕は気を失った。だけど、オクタヴィは側を離れなかった。彼女は僕の動かない体に身を寄せて、燃えるような息で僕の胸をあたたためてくれた。彼女の口づけが、僕の口からまぶたまで、そしてまぶたから髪まで移っていった。彼女の腕がやわらかく僕を包んで、そして光と芳香に溢れた場所で僕を揺すってくれた(p. 70-71)。

青年は、このとき「気を失って」いるため、オクタヴィに触れられたことが現実なのか、それとも彼の夢なのか分からない。しかし、彼は、自分の体に「寄せられた」彼女の体、そして彼女の「燃えるような息」のあたたかさを、確かに感じたと述べる。さらに彼は、「彼女の口づけ」が、自分の「口」、「まぶた」、「髪」に触れていること、「彼女の腕」が自分を優しく包んでいることが分かっていた。これらは、肉体に触れる感覚的な快楽だと言うことができる。青年は、オクタヴィの存在を肌で感じ、肉体を通して恍惚に浸っていた。ところが、彼はその後、肉体の感覚を超えて、精神的な恍惚に到達している。青年は、彼女の腕に包まれて、「光と芳香に溢れた場所(région)」に達するのである。彼女の腕の中をあえて「場所／領域(région)」と表現する

ことで、ノディエは、青年が現実とは離れた別の世界へと誘われたことを示唆しているのだろう。こうして至高の精神的快楽に触れた瞬間を、青年は「恍惚(*ivresse*)の場面(p. 71)」と呼び、えもいわれぬ至福を味わい酔いしれていた。

そして、青年は、「もっと恍惚の場面に浸ろうと試みた」が、「不安な目で」オクタヴィを探したときにはもうすでに彼女は姿を消していた(p. 71)。これは、真の快楽を地上で得ることは不可能であることを示している。しかし、青年の前には、オクタヴィの「逃げた跡」が、まっすぐにある一つの「星」の方に延びていた(p. 71)。彼にとってこの星こそ、精神的な重荷も不安も感じない、永遠の至福が手に入る場所であるかのように見えていたのだろう。ここから、語り手と初めて出会った夜に、青年が見つめていた「空のある一点」とは「星」であり、「探しているらしい何かが見つかっていない」ような彼の態度は、この星へ憧れているが未だに到達していないことに心を焦がしている様子だと考えることが可能である。

地上ではなく、星の世界に憧れるようになる青年の様子は、ある動詞でも表現されている。重要になるのは、オクタヴィが生前述べた言葉である。青年は、彼女が亡くなる前夜、リュクサンブール公園を散歩する彼女を見かけた。そして、彼女が自身の取り巻きたちに言った、「またすぐに戻ってくるわ。たぶん、明日来ましょう(*viendrai*) (p. 66)」という言葉に耳にしていた。彼女が言った「来る(*viendrai*)」という言葉は、もちろんリュクサンブール公園に「来る」という意味である。しかし、彼女の死後、青年はこの動詞を、冥府の世界からこの世に「来る」という意味と重ねて、彼女が再び地上に現れることを待ちわびる。事実、青年は、亡くなったオクタヴィがなぜこの世に「もう来てくれない(*vient*)のか分からない(p. 71)」と嘆いている。つまり、彼は、はじめは地上にオクタヴィが現れることを望んでいたのである。

しかし、「星」を発見した夜から、彼の望みに変化する。青年は「もし彼女が来ない(*vient*)のなら、僕が行く(*j'irai*) (p. 71)」と述べ、自ら別の世界へ「行く(*aller*)」ことを決意する。つまり、青年はオクタヴィが地上に「来る」ことではなく、自身が星へ「行く」ことに憧れを感じるに至ったのである。こうした動詞の変化からも、彼が地上ではなく別の世界に価値を見出し、そちらへ向かうことを渴望するようになる様子が窺える。

このように、失われた恋に苦しみ、現実にもオクタヴィが再び現れることを待ち望んでいた青年だったが、それはやがて精神的な恍惚を得られる天上の星へ向かうという憧れに変わっていった。アムナシャンは、「1時」の青年にとって、「星は単なる天体ではなく、人間の最も崇高な渴望の象徴なのである³⁷⁾」と述べている。以上を踏まえると、「崇高な渴望」とは、現実の彼方にある理想世界を目指す態度のことだと考えられる。

星と表される世界が至高の領域であることは、語り手によって明示されている。青年は、星へと向かうという決意を語り手に述べてからしばらく経ったある日、息を引

き取った。語り手は、青年が亡くなった日の夜 1 時に、二人が出会った墓地を訪れ、青年が向かったであろう天上に向かって、高らかに以下のように叫ぶ。

[...] 君が発見したものに比べれば、もはや地上の科学なんて無駄なものだ。賢者たちを驚かせる多くの驚異的なできごとと直面したとしても、君には何の不可解なこともないのだろう。そして、いくらかの雲が、君が過ごした日々を覆っていたとしても、君はあの星のようにそこから解放された。そして、君はその新しい生において、君の原初の優雅さと原初の美を取り戻したのだ(pp. 75-76)。

死んだはずのオクタヴィがリュクサンブール公園に現れることは、確かに、「地上の科学」に即して物事を判断するような「賢者」の理解に及ばないことであり、彼らを「驚かせる」、「驚異的な出来事」である³⁸⁾。しかし、青年にとっては、それは「不可解なこと」ではない。語り手は、合理性や理性に重きを置く「科学」の考え方ではなく、「驚異的な出来事」の中に真実を見通す青年の姿を捉えている。「君(青年)が発見したもの」、つまり「星」の世界は、高い価値のあるもので、それに比べると「地上の科学」は「無駄」なものに過ぎないのである。ここでは、「星(étoile)」と「地上(terre)」という言葉によって、天上と現実の二つの世界の対立が明瞭に示されている。青年は、無為な科学を重視する現実の世界から「解放され」、天上の世界である星へ向かった。そこは、地上から逃れた魂が、もう一つの「新しい生」を与えられる領域であり、病気と見なされるほど心を病んでいた青年が、彼の「原初の優雅さと、原初の美」を得ることができる至高の場所なのである³⁹⁾。

語り手のこの台詞に見受けられる語句は、プラトンのイデア論を喚起させる⁴⁰⁾。プラトンは、魂が地上に降りる前は、真、善、美を有していたが、その魂が「地上」に降下すると、肉体という牢獄に閉じ込められてしまう、と述べている。しかし、魂が肉体から「解放され」、イデアの世界に再び到達したとき、かつて有していた「美」、つまり「原初の美」を「取り戻す」のである。語り手の言葉に注目すると、青年の目指す星に、イデア界を彷彿とさせる性質があることが分かる。

こうした理想世界に到達するための手段は、「死」である。「1 時」において、死は肉体からの解放であり、魂の飛翔を意味している。青年の死は、決して人生の終焉ではない。死によって彼の魂は星へ到達し、そこで彼の「新しい生」が始まる。3 作目までは、極度の苦しみの不幸な最後として描かれていた「死」は、ここでは魂の飛翔を導くものであり、決して不幸なものとして捉えられていないのである。

このように、確かに「1 時」でも、「新ウェルテリー」、「オーベレムの庭」、「湖岸の墓」で描かれていたように、叶わない恋に起因する激しい苦悩と、その苦悩が死に至る様相が描かれていた。しかし、本作においては、恋人を亡くした苦悩に、星という理想世界に到達できない苦悩が重ねられていた。したがって、本作におけるメラ

ンコリーは、一種の「理想主義(idéalisme)⁴¹⁾」の思想に起因するものとして捉えられる。以上のように、「1時」の特徴としてやはりメランコリーがあるが、そこに新たに思想的な深みが加わっていた。

最後に、これを念頭にして、「1時」の次に収録されている「サンシェット、またはキョウチクトウ」を読んでいきたい。ここでも理想主義の思想が表現されている。サンシェットは、幼なじみのエマニュエルを愛していた。そしてエマニュエルもまた彼女を愛していた。サンシェットは、「彼の腕が私を包んだとき、私の声は唇の奥で消えてしまい、心は締め付けられる⁴²⁾」ほど、彼を深く愛していた。またエマニュエルも、サンシェットに「僕と結婚するのは君だよ(p. 79)」と伝え、彼女の愛に見合うだけの愛情を彼女に注いでいた。しかし、程なくして、エマニュエルは亡くなってしまう。

この世に残されたサンシェットは、エマニュエルが生前くれたキョウチクトウの花の存在によって、あの世へ旅立った彼と繋がれていた。彼は、彼女にこの赤紫の花を差し出し、「その花は、もうすぐしおれてしまう。そしたら、僕の心もしおれてしまうんだ(p. 80)」と述べていた。「その花」つまりキョウチクトウの花と、エマニュエルの「心(le cœur)」には、「しおれる(se flétrir)」という同じ動詞が用いられており、両者が同一化されていると言える。やがて花は変色し、傷み始めるが、これはまるでエマニュエルの心、つまり命の灯火が徐々に弱まり、やがて消えてしまうことを示しているかのようであった。

そして花がしおれたとき、エマニュエルの命もまた尽きてしまった。サンシェットは、愛する彼の死によって、絶望の淵に落ちてゆき、生きる希望を失う。辛い日々を過ごす彼女は、エマニュエルが生前述べていた言葉を心の支えとしていた。彼は、サンシェットにキョウチクトウを手渡す際、以下のように伝えていたのだった。「花は春の日差しでまた芽吹くだろうけど、僕の心も同じだよ、君の手が僕の心をしっかりと掴みに来たとき、僕の心は蘇るんだよ(p. 80)」。キョウチクトウの花は、たとえ枯れてしまっても、春になったら「また芽吹く(renaître)」。そして、エマニュエルの心もまた、時が来たら「蘇る(renaître)」のである。その時とは、サンシェットが彼の心を「しっかりと掴みに来たとき」である。「来る(venir)」という言葉に注目したい。

「1時」では、サンシェットのように愛する者に先立たれて地上に残された青年は、最初、オクタヴィが地上に「来る(venir)」ことを待っていた。しかし、ここでは死んだエマニュエルの方が、サンシェットが天上へ「来る」ことを待っているのであった。つまり、初めからサンシェットが地上から逃れて天上へ向かうように誘われていたのである。さらに、キョウチクトウの花は、春が来たら「また芽吹くだろう(doivent renaître)」と、現在形の活用が用いられて、疑いなく起こる事実として表現されているが、エマニュエルの心は、サンシェットが「来る(viendra)」ときに「蘇る(renaîtra)」と、どちらも未来形の活用になっており、間違いなく起こる事実としては捉えがたい。つまり、

彼女が来ない限り叶わないということが示されているのである。こうして、あの世へ向かったエマニュエルと地上に残るサンシエット、そして彼女を天上へと導くエマニュエルの言葉、という構図が提示されている。これはまさしく、「1時」において、地上に残された青年がやがて星へ向かうことと重なる。

サンシエットは、地上ではない世界を目指すべきだと自覚していた。彼女は、しおれてしまったキョウチクトウに向かって、「別の場所に移らないといけないね」とささやく(p. 81)。「別の場所(*une autre terre*)に移る」とは、文字通りの意味では、キョウチクトウを「別の土地」に植え替えることである。そうすれば、春になると再び花が咲くのである。しかし、花だけではない。この花がエマニュエルの心と同一化されていたことを考えると、花がまた芽吹くように、彼が蘇るのが「別の世界」すなわち現実ではない世界においてだということが示唆されていると考えられる。つまり、ここでは現実とは別のもう一つの世界が想定されており、その世界こそ、エマニュエルが再び生を与えられる至高の場所ということが示されているのである。したがって、サンシエットが彼の心に触れるために向かうべき場所もまた、もう一つの世界だと考えることが可能である。そして、サンシエットが別の世界へ向かおうとする様子を暗示的に示しているのが、以下の彼女の言葉である。

キョウチクトウの花は、もうすぐ落ちてしまうのでしょうか。もう、一つ、二つ、三つしか残っていないもの。でも沢山の葉があるわ。そして、その葉が私に死を与えてくれるの(p. 82)。

エマニュエルの心臓が動きを止めたように、キョウチクトウの花は咲くことを止めて地面に「落ちてしまう」。今や、彼女の目の前には、枯れ果てたわずかにばかりの花を付けたキョウチクトウが、ぐったりとうなだれているだけである。しかし、その花は別の土地でまた息吹くのだろう。そして、エマニュエルも同じである。サンシエットが別の場所へ向かおうとするならば、彼の心もまた再び生を与えられるのである。その場所へは、致死性の毒をもつキョウチクトウの「葉」が誘ってくれる⁴³⁾。つまり、彼女は「死(*la mort*)」を通して、エマニュエルが彼女を待つ、現実ではない天上世界へと飛翔してゆくのである。

このように、同作においても、他の短編作品のように愛し合う二人が引き裂かれるが、恋人の不在に対する苦しみよりも、亡くなった恋人がいる天上の世界へ向かおうと希求すること、すなわち理想主義が表現されていた。

以上のように、『悲しき人々』に収録された短篇作品は、メランコリーという感情を詩作の源泉にしており、恋による苦しみや、苦しみによる死を通して、その感情を表現していた。しかし、それは単なる恋のテーマではない。「1時」を通じて、メランコリーは、崇高な理想世界を志向する理想主義の思想に発展していた。

結論

ノディエの作品はこれまで「非現実的なもの」という、作品世界の構造的な特徴に着目して考察される傾向にあった。これに対して本稿では、思想的な側面に光を当てることを試みた。これにより、作家の最初の幻想文学と評されてきた「1時」が、幻想文学としてではなく、メランコリックなイデアリスムを体現することを構想した作品であることを示した。

本作を収録した『悲しき人々、またはある自殺者の覚書からの雑録』では、愛する人の不在や、それにとまなう苦悩、そして苦しんだ末の死、という陰うつなテーマが、諸短編作品を通して段階的に描かれていた。諸作品が作るこうした文脈に照らし合わせて読むと、「1時」も同様に憂うつな感情に特徴付けられる作品であることが分かる。そして、本作においては、主人公のメランコリーとは、単に愛する人を失った苦しみだけでなく、天上世界に憧れる理想主義という思想に起因する苦悩として表現されていることを示した。こうした分析は、思想面からノディエの作品を考察する第一歩となったと同時に、これまで曖昧に捉えられていた初期のノディエ像を明確に示すことにも繋がる。

注

1) « Une Heure, ou la Vision », *Les Tristes, ou mélanges tirés des tablettes d'un suicide* [sans nom d'auteur], publiés par Charles Nodier, Demonville, 1806, pp. 55-76. (以下、同短篇集を *Les Tristes* と記す。)

2) ルタンジェは、同書を18世紀と19世紀の世界文学における幻想文学についての研究の一端となるものだと述べているが、「自分が知る限り、この主題の研究はない」と主張しており、幻想に注目した総括的な研究として初めての試みであることを強調している。(Joseph Hieronim Retinger, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Bernard Grasset, 1909, p. 5.)

3) ルタンジェは、ノディエが「忘れられた作家」だと述べていた。しかし、フランスロマン主義について論じたゲーオア・ブランデスが、ノディエを「この時代のフランス文学において、最も幻想的な作家」と評したことに注目し、幻想文学研究の中でノディエの再評価を試みたのである。ルタンジェは、原著者をG. Brand«è»sとし、出版年を190«0»年と記していたが、正しくは、それぞれG.Brand«e»s、190«2»である。(Ibid., p. 58.) (Georg Brandes, *L'École romantique en France*, ouvrage traduit sur la 8^e édition allemande par Arthur Topin, précédé d'une introd. par Victor Basch, H. Barsdorf, A. Michalon, 1902, p. 44.)

4) 同書においてノディエは、1830年に発表した論考「文学における幻想について」で幻想の理論を確立したと評されている。(Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant* [1951], José Corti, 1971, p. 64.) (Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, t. XX, 1830, pp. 205-226.)

5) Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p. 8.

6) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.

7) Paul Bénichou, *L'École du désenchantement* [1992], dans *Romantismes français*, t. II, Gallimard, 2004, p. 1561.

8) Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, H. Champion, 2010.

9) Miriam S. Hamenachem, *Charles Nodier : essais sur l'imagination mythique* [1972], Nizet, 2005, p. 108. ジャン・ララも同様に、初期のノディエの作品は「メランコリックな文学」に属すると述べている。(Jean Larat, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844)*, Slatkine Reprints, 1973, p. 102.)

10) Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [1973], dans *Romantismes français*, *op.cit.*, t. I, p. 228.

11) Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, t. II, Maradan, 1800, p. 196. スタール夫人は、詩人に靈感を与えるこうしたメランコリーは、北の風土から来るものだとし、以下のように述べる。「北の諸民族のメランコリーは、魂の苦しみ、感性が存在の中に見出させる空虚、そして生きることの苦しみから死という未知なる世界へと誘うような思考を止めない夢想、これらのものから靈感を得ているものである。」(*Ibid.*, t. I, p. 294-295.) スタール夫人の言う、「北の諸民族」が指す人々については、以下の文章にある通りである。「私は、全く異なった二つの文学が存在しているように思われる。南を起源にするものと、北を起源にするものである。一方はホメロスを祖先として、もう一方はオシアンを始祖とする。ギリシア人、ローマ人、イタリア人、スペイン人、そしてルイ 14 世の時代のフランス人は、私が南の文学と呼ぶジャンルに属している。イギリス、そしてドイツの作品、デンマーク人やスウェーデン人のいくつかの著作は、北の文学、つまり、スコットランドの吟遊詩人、アイルランドの説話、スカンディナヴィアの詩によって始まった文学である。」(*Ibid.*, t. I, p. 297.) ノディエにもまた、こうした北方への憧憬が見られる。例えば、1821年の6月から7月にかけて、彼はテイラー男爵、アルフォンス・ド・カイユ、ウジェーヌ・イザベイらとともにスコットランドに旅行に行き、同年、旅行記『スコットランドの山におけるディエップ散策』(1821)を刊行している。さらに、1822年に刊行された『トリルビーまたはアーガイルの妖精』には、「スコットランドの短編」と副題を添えている。(« Sommaire Biographique », dans Charles Nodier, *Contes de Nodier* [1961], éd. Pierre-Georges Castex, Garnier Frères, 1961, p. V.) (Charles

Nodier, *Promenade de Dieppe aux montages d'Écosse*, J.-N. Barba, 1821.) (Charles Nodier, *Trilby ou le lutin d'Argail, nouvelle écossaise*, Ladvocat, 1822.)

1 2) Jean-Antoine Gleizès, « Dédicace », dans *Les Nuits élyséennes*, P. Didot, 1801, p. V.

1 3) Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, op.cit.*, p. 209.

1 4) « Préface de l'éditeur », dans *Les Tristes*, p. 11.

1 5) *Ibid.*, p. 9.

1 6) バンジャマン・コンスタンの『アドルフ、見知らぬ男の手記から見いだされた逸話』(1816)にも同様の手法が見受けられる。同作は、ある外国人の男性の手記を偶然手に入れたコンスタンが、これを『アドルフ』という名で出版したという設定になっている。コンスタンは、「刊行者の見解」において、「原文に一文字の変更も加えていない」とあるが、これは『悲しき人々』の「野生の果実」という言葉に通じる。さらに、この外国人の男性というのが、「悲しそう(triste)に見えた」こともまた、『悲しき人々』の諸短編を生み出した病んだ自殺者と共通していることを加えておきたい。また、ベニシュエは、スタール夫人と同様にコンスタンもメランコリーを詩作の源泉とした作家として挙げていた。(Benjamin Constant, *Adolphe : anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu* [1816], nouvelle édition, avec un avant-propos de Sainte-Beuve, Michel Lévy frères, 1867, pp. 8 et 10.) (Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, op.cit.*, p. 228.)

1 7) « Lettre, du Maire de C.... près L.... à l'Éditeur des *Tristes* », dans *Les Tristes*, p. 131.

1 8) *Ibid.*, p. 130.

1 9) *Ibid.*, p. 129 et « Préface de l'éditeur », dans *Les Tristes*, p. 11.

2 0) Vincent Laisney, « Une préfiguration singulière du poème en prose - Les Tablettes de Charles Nodier », *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la dir. de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, H. Champion, 2003, p. 460.

2 1) « Préface de l'éditeur », dans *Les Tristes*, p. 7.

2 2) *Ibid.*, p. 10.

2 3) *Ibid.*, p. 9.

2 4) *Ibid.*, p. 7.

2 5) こうした試みは、セナンクールの『オーベルマン』を喚起させる。『オーベルマン』も『悲しき人々』と同様の設定で、セナンクールの創作ではなく、オーベルマンが友人に宛てた書簡を出版したという設定になっている。その序文で、セナンクールは、自身をただの刊行者と位置づけ、以下のように述べている。「刊行者の義務は、そこには知性(esprit)も科学(science)も見出されないことを予告しておくこと、それが「作品(*ouvrage*)」ではないことを予告しておくこと、さらには、「理性が備わった(*raisonnable*)」書物でもないことを予告しておくことである」と述べている。この言葉は、ノディエが、『悲しき人々』について、人の手を加えていない「野生の果実」あるいは「下書き」のような、「出版する意図がある」作品とは呼びがたいものであり、

さらに「知性(l'esprit)」や「理性(laraison)」で整えられた作品とは相反するものだと主張していたことに重なる。なお、ノディエは、『悲しき人々』の序文において、グレーズの『エリュシオン夜話』と並んでセナンクール『オーベルマン』もまた同属の作品だと評している。(Étienne de Sénancour, « Observations », dans *Oberman, lettres publiées par M... Sénancour, auteur de Rêveries sur la nature de l'homme.....*, t. I, Cérioux, p. III.) (« Préface de l'éditeur », dans *Les Tristes*, p. 11.)

26) 「イギリスの哀歌の翻訳、オフィーリア」と題されており、シェイクスピアの『ハムレット』が想起される。しかし、引用元の場面ははっきりせず、『ハムレット』に着想を得たノディエの創作と思われる。

27) ヴィルヌーヴも指摘しているように、「修道院の瞑想」の出版年は未だ定かではない。これまでの研究においては、同作品は1803年に『ザルツブルグの画家』とともに出版されたと考えられていた。現に、ノディエの全集(1832年、第2巻)などでは、「修道院の瞑想」という標題の下部に、「1803」と記載されている。しかし、ベニシューは、「同作は1803年に書かれていたかもしれないが、出版されたのは『悲しき人々』が最初」だと述べている。確かに彼の指摘を裏付けるように、フランス国立図書館に所蔵されている『ザルツブルグの画家』(1803)には、「修道院の瞑想」は収録されていない。とはいえ、ノディエが亡くなった1844年に発行された、彼の著作目録ならびに蔵書目録では、1803年の項目に、「*Le Peintre de Saltzbourg, journal des émotions d'un cœur souffrant, suivi des Méditations du cloître, Blaradan*」と記されているため、「修道院の瞑想」が1803年に出版された可能性は残されている。未だ定説がないため、本稿では従来説に則り、同作は1803年のテキストとしておきたい。(Paul Bénichou, *L'École du désenchantement, op.cit.*, p. 1515.) (Roselyne de Villeneuve, *op.cit.*, p. 443.)

28) この5作のうち、「新ウエルテリー」(「領主の名付け娘」と改題)、「湖岸の墓」、「1時」、「サンシエット、またはキョウチクトウ」の4作は『シャルル・ノディエ全集』(1832)の第3巻に再録されている。(Charles Nodier, *Œuvres complètes de Charles Nodier*, t. III, Renduel, 1832.) なお、全集版では、初版に比べて単語などの細かい変更が見受けられる。ノディエ研究において頻繁に参照されるピエール＝ジョルジュ・カステックス版の『ノディエの短編集』(1861)では、「新ウエルテリー」と「1時」の2作が収録されているが、同版に収録されているのは、1806年の初版のテキストではなく、1832年の全集のテキストである。本稿では、初期の思想を考察する意図があるため、1806年のテキストをコーパスとして採用した。

29) « La Nouvelle Werthérie », dans *Les Tristes*, p. 15. (以下、引用にあたっては、ページ数を本文中に丸括弧にて示す。)

30) « Les jardins d'Oberheim », dans *Les Tristes*, p. 29. (以下、引用にあたっては、ページ数を本文中に丸括弧にて示す。)

3 1) 初期のノディエは、『若きウェルテルの悩み』から多大な影響を受けていた。これはリュシルが建てたというウェルテルの墓のほか、一つ目の短編の表題「新ウェルテリー(Werthérie)」からも窺える。後にサント＝ブーヴは、ノディエにおけるメランコリーが「ウェルテルの模倣」だと指摘しており、ゲーテの陰うつな主人公がノディエに与えた影響の大きさを窺い知ることができる。ノディエは、十代後半あるいは二十代前半のとき、「いつも『ウェルテルの悩み』を持ち歩いていた」と親友ウエイスへの手紙に綴っている。彼のこの作品に対する尊敬の念は深いものであった。(Jean Larat, *op.cit.*, pp. 53 et 102.) (*Correspondance inédite de Charles Nodier 1796-1844*, publiée par Alexandre Estignard, Moniteur universel, 1876, p. 3.)

3 2) « Le tombeau des grèves du lac », dans *Les Tristes*, p. 43. (以下、引用にあたっては、ページ数を本文中に丸括弧にて示す。)

3 3) 『シャルル・ノディエ全集』(1832)に再収録されたテキストでは、「冷たい(froid)」は削除されている。

3 4) « Une Heure, ou la Vision », dans *Les Tristes*, p. 67. (以下、引用にあたっては、ページ数を本文中に丸括弧にて示す。)

3 5) 「病人や、排除された人物は、歩道の飾りのためにお金をふんだんに使った町の祭りには、もう参加することはできない。孤独なのである」というアムナシャンの指摘と重なる場面である。(Miriam S. Hamenachem, *op.cit.*, p. 109.)

3 6) この描写は、『オーベルマン』の以下の文章を喚起させる。「月は変わって、1年は続いていく。全てはいたずらに入れ替わっていく。だが私は同じままだ」(Étienne de Sénancour, « Lettre LXXV », dans *Oberman*, *op.cit.*, p. 221.)

3 7) Miriam S. Hamenachem, *op.cit.*, p. 59.

3 8) 注目したいのは、この語り手の称揚が、幻想文学の定義と呼応しているということである。語り手が用いた「驚異(merveilles)」という言葉は、幻想文学研究において、幻想作品の一つの形式とされている。加えて、トドロフは、現実生きる者が、非現実的な出来事に直面したとき、彼らはその出来事を「怪しむ(se demande)」が、その「ためらい(l'hésitation)」の感情が幻想文学の第一条件だと述べている。ただし、トドロフが述べるのは主人公、あるいは読者のためらいであるが、語り手が述べたように常人を「驚かせること(qui font étonnement)」という表現もまた、トドロフの幻想の定義に対応しているかのようにも考えられる。以上のようなことから、この語り手の言葉は、「1時」を幻想文学として解釈することを可能にしていると言える。しかし、ここで、語り手の口を通して行われていることは、常人たちを驚かせるような、驚異的なことに価値を見出している青年を称揚することである。すなわち、物語に幻想的な雰囲気を与えることよりも、地上の一般的な見解と星の世界を信じる青年の価値観の相違を強調しながら後者を擁護することが試みられていると言えるだろう。(Tzvetan Todorov, *op.cit.*, pp. 28, 29 et 36.)

3 9) ここでもまた、幻想小説と解釈できる要素がある。それは、「地上」の現実の世界と「星」という天上の世界と、二つの世界が対置されていることである。星の

世界が「新しい生(*une nouvelle vie*)」と表されることから、現実ではないもう一つの世界が想定されていることが分かる。これは、確かに、現実と非現実という二つの世界を前提としている幻想文学の形式的な定義と一致している。しかし、ここで重要なことは、この二つの世界の対立的な構図ではなく、星というもう一つの世界に向かうことを渴望する思想なのである。

40) とりわけ、『パイドン、魂の不死について』や『パイドロス、美について』などで展開される思想である。

41) この言葉は、ノディエの作品全般について、現実とは異なる理想世界を求める「理想主義(*idéisme*)」があるとするヴィルヌーヴの指摘に基づく。(Roselyne de Villeneuve, *op.cit.*, p. 656.)

42) « Sanchette, ou le Laurier rose », dans *Les Tristes*, p. 79. (以下、引用にあたっては、ページ数を本文中に丸括弧にて示す。)

43) ノディエは、13歳の頃から博物学者のジュスタン・ジロ＝シャントランに学んでおり、植物や昆虫についての知識が豊富であった。しばしば、ノディエの作品には植物学者を思わせる描写があると指摘されている。(Charles Nodier, *Contes de Nodier*, *op.cit.*, p. 16.) (Antoine Magnig, *Charles Nodier naturaliste : ses œuvres d'histoire naturelle publiées et inédites*, A. Hermann, 1911, p. 159.)