

矮小化されるルスヴン卿

— 1820年代の仏独演劇におけるヴァンパイア像 —

森口大地

はじめに

文学史においてヴァンパイア¹あるいはヴァンパイア・モチーフは二度の転換期を迎える。二度目は言わずと知れたブラム・ストーカーの『ドラキュラ (Dracula)』(1897)だが、一度目はジョン・ポリドリ(1795~1821)の『ヴァンパイア (The Vampyre)』(1819)においてである。1819年4月1日に『ニュー・マンスリー・マガジン (The New Monthly Magazine)』誌に掲載されたポリドリの『ヴァンパイア』は、当時のヨーロッパで大層な人気を博し、すぐに書籍化された。その勢いはすさまじく、出版の同年に七版を重ねたばかりか、1830年までにはイタリア

本稿では以下の版を使用し、略号「Po」、「Ndr」、「Ri」、「Wbk」、「Hgl」と頁数で引用箇所を示す。Polidori, John: *The Vampyre*. In: Baldick, Chris / Morrison, Robert (eds.): *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford 1997, pp. 3-23; Nodier, Charles / Carmouche, Pierre / Jouffroy d'Abbans, Achille: *Le Vampire. Mélodrame en trois actes*. In: Nodier, Charles: *Le Vampire, le Délateur*. Edition critique par Ginette Picat-Guinoiseau. Genève 1990, pp. 31-126; Ritter, Heinrich Ludwig: *Der Vampyr, oder die todten Braut. Romantisches Schauspiel in drei Akten*. Braunschweig 1822; Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Vampyr. Romantische Oper in vier Aufzügen*. Vollständiger, durchgesehener Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. Berliner Ausgabe 2013; Heigel, Cäsar Max: *Der Vampyr. Romantische Oper in drei Akten*. München 1828.

¹「ヴァンパイア (vampire)」は英語であり、ドイツ語では「ヴァンピーア (Vampir)」、フランス語では「ヴァンピール (vampire)」となるが、現在では主に英語読みが日本で用いられているため、便宜上「ヴァンパイア」という名詞を用いる。また、一般的には知られていないが、ヴァンパイアには様々な類縁が存在し、その全てが必ずしも血を吸う存在ではない。18世紀前半にヨーロッパを騒がせたヴァンパイア事件の報告書で、蘇り生者の血を吸う死体の呼称に「Vampyri」という綴りが用いられ、それが事件と共に広まったためにドイツ語や英語、フランス語に流入し、後世になってポリドリの小説などで使われるようになった。つまり、本来はその系統の怪物の一つを指す名称であった「ヴァンパイア」が、有名になりすぎたために現在、あるいは19世紀頃からの一般的感覚ではその系統の怪物全体を表すようになったのである。「吸血鬼」という言葉は、そうした変化が起こった後の訳語であるため使用しない。ヴァンパイア自体は確かに18世紀前半の報告書から血を吸う存在であることは確定しているが、「吸血鬼」という訳語のみを使用すると、その他の様々なヴァンパイアの類縁が存在するという事実を、ともすれば忘れがちになるからである。様々な類縁の怪物については以下を参照。Hock, Stefan: *Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Litteratur*. Berlin 1900, S. 1-62; Sturm, Dieter / Völker, Klaus (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengurgeln*. Frankfurt am Main 1994, S. 507ff.; 平賀英一郎『吸血鬼伝承 — 「生ける死体」の民俗学』中央公論新社 2000年; 拙論「19世紀前半におけるヴァンピリスムス — E. T. A. ホフマンに見るポリドリの影響 —」: 京都大学大学院独文研究室『研究報告』29号(2015年)、63~84頁所収、65頁。平賀は論者と同じ問題意識を抱えているが、論者とは逆に「吸血鬼」という訳語を選択している。平賀、17頁参照。

語やスペイン語、スウェーデン語にも翻訳されている。²

物語のあらすじは以下の通りである。青年オーブリーはロンドンの社交界で謎めいた貴族ルスヴン卿に出会い、旅に同行する。行く先々での卿の墮落した振る舞いに嫌気がさした彼は、一人ギリシャを訪れる。当地でイアンテという少女から、付近の森にヴァンパイアが出没するという話を聞くが、オーブリーは一笑に付す。しかし彼は森で何者かに襲われ、イアンテも命を落とす。そこにちょうど卿が現れ、オーブリーの命を救う。彼は卿に再び同行するが、ある溪谷で賊に襲われ、卿が倒れる。彼は生前の自分の所業を口外しないようオーブリーに誓わせ、死ぬ。イギリスに戻ったオーブリーは、ある日、死んだはずのルスヴン卿を見かけ、ヴァンパイアだと確信する。誓いから正体を口外できず、憔悴するオーブリーを尻目に、卿は彼の妹の婚約者となる。絶望により死の淵にあるオーブリーは後見人に一切を語って聞かせる。彼らがオーブリーの妹のもとへ駆けつけると、彼女は既にヴァンパイアの餌食となった後であった。

当時、『ヴァンパイア』には副題に「バイロン卿による物語 (A Tale by Lord Byron)」と付され、³ 作者はイギリスのロマン主義作家ジョージ・ゴードン・バイロンだと勘違いされていた。これは『ニュー・マンスリー・マガジン』の経営者ヘンリー・コルバーンが、ライバル誌『ブラックウッズ・マガジン (Blackwood's Magazine)』の台頭と財政難という苦境から抜け出すため、作者を偽ったからとされる。⁴ 『ヴァンパイア』に添えられた『ジュネーヴからの手紙の抜粋 (Extract of a Letter from Geneva)』もその思い違いを強める一因だっただろう。これは手紙の書き手がレマン湖を訪れ、バイロン所縁の土地を回ったり関係のある人物に話を聞いたりして彼の足跡をたどるという内容である。⁵ 書き手はディオダティ荘でバイロンによって提案された怪奇小説の競作 — ここで『ヴァンパイア』の下敷きとなったバイロンの『断章 (A Fragment)』やメアリー・ゴドウィン (後のメアリー・シェリー) の『フランケンシュタイン、あるいは現代のプロメテウス (Frankenstein; or, The Modern Prometheus)』が生まれた — にも触れている。幸運にも友人の好意により彼らの物語の素描を受け取ったので、それをこれから読者に提供するという風には書き手は手紙を締めくくっている。

なお、手紙ではポリドリの存在が暗示されてこそいるが名前は一切記されていない。これでは世間が勘違いするのも無理はないだろう。『コリントの花嫁 (Die Braut von Korinth)』(1797)

² Cf. Baldick, Chris / Morrison, Robert: Introduction. In: id. (eds.): *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford 1997, pp. vii-xxii, here p. x.

³ Cf. Polidori, John: *The Vampyre*. In: *The New Monthly Magazine*. 1819. Part I. January to June. Vol. XI. No. 63. April 1, 1819. London 1819, p. 196.

⁴ Cf. Macdonald, D. L.: *Poor Polidori. A Critical Biography of the Author of The Vampyre*. Toronto / Buffalo / London 1991, p. 177f.

⁵ Cf. Extract of a Letter from Geneva, with Anecdotes of Lord Byron, &C. In: Baldick / Morrison (eds.), pp. 236-243. 手紙の作者は明確ではないが、1828年に『バイロン卿の私生活 (Private Life of Lord Byron)』を出した三流雇われ作家ジョン・ミットフォードでないかとされる。Cf. *ibid.*, p. 235.

でヴァンパイアを扱ったヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテもバイロンが作者であると勘違いし、『ヴァンパイア』を彼の最高傑作だとみなしている。⁶ 4月2日のコルバーン宛の手紙で、ポリドリは作者がバイロンではなく自分であると明言し、その後も再三にわたって彼が訂正を要請する手紙を出したことで、ようやくバイロンの名前は削除された。バイロン自身もパリの英字新聞『ガリニャーニズ・メッセンジャー (Galignani's Messenger)』の広告で『ヴァンパイア』の存在を知り、自分は作者ではないので広告を取り消してほしいと同新聞に4月27日に書き送っている。⁷ こうした事件も手伝って、『ヴァンパイア』に登場するルスヴン卿のイメージがバイロンと共に広まったのだろう。かつては東欧の小村の墓から蘇る土臭い怪物だったヴァンパイアは、バイロンと同一視されることによって眉目秀麗で謎めいた放蕩貴族というイメージを強めた。その結果、ドラキュラ伯爵が20世紀のヴァンパイアを象徴したように、ポリドリのルスヴン卿は19世紀におけるヴァンパイアの象徴となったのである。

その人気を裏づけるかのように、1820年代には『ヴァンパイア』の舞台作品が数多く制作された。本稿ではフランス幻想文学の父シャルル・ノディエ (1780~1844) の『ヴァンパイア、三幕もののメロドラマ (Le Vampire. Mélodrame en trois actes)』(1820) と、そこから派生したドイツ語圏のヴァンパイア演劇を取り扱う。⁸ 彼のメロドラマは、まずハインリヒ・ルートヴィヒ・

⁶ ゲーテではなく枢密顧問官フリードリヒ・フォン・ミュラーの日記に記述がある。「おそらく自分は一年の半分はバイロンに反対を表明するだろうという発言と『ヴァンパイア』は彼の最高傑作だというゲーテの発言」Kanzler F. von Müller, Tagebuch. (25. 2. 1820.) In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände.* Bd. 36. Johann Wolfgang Goethe. Zwischen Weimar und Jena. Einsam-Tätiges Alter II. Briefe, Tagebücher, Gespräche vom 6. Juni 1816 bis zum 26. Dezember 1822. Teil II. Vom 27. Oktober 1819 bis zum 26. Dezember 1822. Hg. v. Dorothea Schäfer-Weiss. Frankfurt am Main 1999, S. 26. 1819年5月4日のゲーテの日記に言及があるので、彼はこの日にポリドリの小説を読んだのだと思われる。「バイロン卿の『ヴァンパイア』とこの詩人のヘント滞在」Tagebuch. (4. 5. 1819.) In: *Goethes Werke.* Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. III. Abteilung. Goethes Tagebücher. 13. Band. Tokyo 1975, S. 44. また同じドイツ語圏作家では、〈ヴァンピリスムス〉を書いた E. T. A. ホフマンもバイロン作だと勘違いしている。Vgl. Hoffmann, E. T. A.: 〈Vampyrismus〉. In: *E. T. A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden.* Bd. 4. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main 2001, S. 1113-1135, hier S. 1115.

⁷ Cf. Macdonald, pp. 179ff., 184f.

⁸ 邦訳された洋書も含め、日本ではドイツ語圏ヴァンパイア演劇は言及されこそすれ、あまり論じられたことはない。種村季弘『吸血鬼幻想』河出書房新社 1985年、172~177頁；仁賀克雄『ドラキュラ誕生』講談社 1995年、93~94頁；エリック・バトラー『よみがえるヴァンパイア 人はなぜ吸血鬼に惹かれつづけるのか』青土社 2016年、156~158頁；デイヴィッド・J・スカル『ハリウッド・ゴシック ドラキュラの世紀』(仁賀克雄 訳) 国書刊行会 1997年、28~31頁；日夏耿之介／モンタギュー・サマーズ『吸血妖魅考』筑摩書房 2003年、155~170頁参照。種村以外、どれもリッター版やハイゲル版に言及せず、日夏／サマーズに至っては15頁もありながら、ドイツ語圏のヴァンパイア演劇に費やされているのは、わずか11行である。種村にしても内容を詳細に論じているわけではない。海外の先行研究では、スチュアートが包括的な情報を知るのに役立つ。Stuart, Roxana: *Stage Blood: Vampires of the 19th-Century Stage.* Bowling Green (OH) 1994. 比較的最近の論文には、リンハルトとバーウィックがある。バーウィックは、主にノディエ版やそれを英語に翻案したジェイムス・ロビンソン・プランシェの『ヴァンパイア、あるいは島の花嫁 (The Vampire, or the Bride of the Isles)』(1820)、それ以後のフランス・ヴァンパイア演劇を受容美学の観点から扱っている。リンハルトは、ポリドリ／バイロンの小

リッターによって『ヴァンパイア、あるいは死者の花嫁、三幕もののロマン主義演劇 (Der Vampyr, oder die todten Braut. Romantisches Schauspiel in drei Akten)』(1822) という形で独訳された。それを受けて、現代でも音楽史では名の知られたハインリヒ・マルシュナーが音楽を担当し、⁹ その義兄ヴィルヘルム・アウグスト・ヴォールブリュック (1794/96?~1861) が台本を書いた『ヴァンパイア、二幕もののロマン主義オペラ (Der Vampyr. Romantische Oper in zwei Akten)』(1828) が3月29日にライプツィヒで、ペーター・ヨゼフ・フォン・リントポイントナー作曲、チェーザル・マックス・ハイゲル (1783~1847) 台本の『ヴァンパイア、三幕もののロマン主義オペラ (Der Vampyr. Romantische Oper in drei Akten)』(1828) が9月2日にシュトゥットガルトで上演されるのである。¹⁰ これらの演劇にも当然ルスヴン卿が登場するのだが、彼らはポリドリの原作そのままではない。社会から隔離された放浪者／アウトサイダーである彼とは違って、これらの演劇に登場するルスヴン卿は、アウトサイダーで放浪者でありながらも、それぞれ帰属する先がある。それは結婚や取引、誓約、土地という形で表れている。そしてその結果、後継の演劇作品のルスヴン卿は、善悪に限らず何らかの関係性や枠組みを超え出た人物造形を施された原作の卿とは対照的に、そうしたものに縛られた存在として描かれている。本稿ではこうした彼の矮小化について考察する。

なお、取り扱うテキストは、どれも題名が『ヴァンパイア』となっていて混乱を招くので、便宜上「ポリドリ版」、「ノディエ版」、「リッター版」、「ヴォールブリュック版」、「ハイゲル版」と呼ぶ。ただし、リッター版は、ほぼノディエ版の独訳なので考察の対象にはならない。本稿ではテキストの語りそのものを対象にするわけではないからである。また、ルスヴンの綴りもそれぞれ微妙に異なるが、便宜上「ルスヴン」で統一する。

説とヴァンパイア演劇という枠組みから距離を取り、ノディエ版を中心にメロドラマというジャンルの語りなどメタ的要素を論じている。しかし両者とも、各作品のルスヴンの造形を互いに照らし合わせて分析していない。また、スチュアートもリンハルトもハイゲル版への言及は少なく、詳細に論じていない。リンハルトによれば、ハイゲル版は犠牲者側の心理が中心に据えられた、犠牲者のヴァンパイアに対する欲望が主題化された初のヴァンパイア演劇であり、他の同時代の翻案より現代的である。Vgl. Linhardt, Marion: Ruthven's Song. Der Vampir in Mélodrame, Melodrama und romantischer Oper. In: Begemann, Christian / Herrmann, Britta / Neumeyer, Harald (Hg.): *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2008, S. 213-239; Burwick, Frederick: Vampire auf der Bühne der 1820er Jahre. In: Begemann / Herrmann / Neumeyer (Hg.), S. 191-211.

⁹ ヴォールブリュック版は19、20世紀を通して人気が高く、頻繁に上演され、現在ではハンス・プフィッツナーによる1924年版の楽譜が採用されている。スタンリー・セイディ 編『新グローヴオペラ事典』(中矢一義／土田英三郎 監修) 白水社 2006年、242~244頁、「吸血鬼」参照。

¹⁰ Cf. Stuart, p. 265. ヴォールブリュック版はプランシェによって、1829年に英語に翻案されている。ヴォールブリュック版は舞台がスコットランドだが、この英語版でプランシェは舞台をハンガリーに移している。Cf. *ibid.*, p. 75. スカルはヴォールブリュック版の舞台をハンガリーだと記しているが誤りである。ヴォールブリュック版には舞台は「スコットランド (Schottland)」と記されている。Vgl. Wbk, S. 3; スカル、30頁。

1. ノディエ版

実は、ヴァンパイアのプロドラマを書く以前から、ノディエはヴァンパイアに熱心に関わってきた。¹¹ ポリドリの小説は 1819 年にドイツ語とフランス語に翻訳され、フランスにはアンリ・ファベという人物による『ヴァンパイア、英語から訳されたバイロン卿の小説 (Le Vampire, nouvelle traduite de l'anglais de lord Byron)』という翻訳で紹介された。ノディエは彼の仏訳を読み、1819 年 7 月 1 日の『ドラポー・ブラン (Le drapeau blanc)』紙に詳しい書評を寄せている。また、友人シュプリアン・ベラルールが執筆した『ルスヴン卿、あるいはヴァンパイアたち (Lord Ruthwen, ou les Vampires)』(1820)¹² というポリドリの続編まがいの小説を出版し、その序文を書いている。他にも、ヴァンパイアは登場しないとはいえ、ノディエは『スマラ、あるいは夜の悪魔たち (Smarra, ou les démons de la nuit)』(1821) で血を吸う悪魔スマラを登場させ、吸血モチーフを扱っている。¹³ そうしたノディエのプロドラマは、彼とピエール・カルムシュとアシル・ジュフロワ＝ダバンとの共同台本で、1820 年 6 月 13 日にパリのポルト・サン＝マルタン劇場で上演され、売れに売れた。

では、実際にあらすじを確認していく。マルヴィーナは兄オーブリの狩りに付き添うが、激しい嵐のため森で迷い、スタッフアの洞窟¹⁴ で眠りに落ちる。彼女を見守る婚礼の精霊オスカ

¹¹ 藤田友尚「ノディエのプロドラマ『吸血鬼』: 「狂熱派」演劇の一側面」: 関西学院大学『エクス 言語文化論集』4号 (2006)、117~133 頁所収、117~118 頁参照。藤田によるとサンスユという研究者は、ノディエのヴァンパイアへの執着を、ヴァンパイアの専門家として自らを売り込もうとする彼の意図と解釈している。実際、彼は以前にライバッハ (現リュブリャナ) に滞在してヴァンパイア伝承を聞き、1813 年 4 月 11 日の『テレグラフ・オフィシエル (Le télégraphe officiel)』紙でヴァンパイアについて論じているので、売り込むには打ってつけの状況にあった。Cf. Stuart, pp. 46f., 134; Linhardt, S. 221. また、ノディエのヴァンパイア熱を示す興味深いエピソードをアレクサンドル・デュマ・ペール (大デュマ) は伝えている。ノディエ版を観劇しに劇場に足を運んだ大デュマは、隣の席にいる男と言葉を交わす。彼はイリリア地方にいたことがあり、ドン・オーギュスタン・カルメによる 18 世紀の有名なヴァンパイア論文を読んだこともあるという。その男は自分の知っているヴァンパイア信仰が含まれていないと芝居を非難し、三幕目が始まる前に仕切り席を立ち、平土間席から口笛で上演を邪魔したために追い出された。翌日、大デュマが新聞を見ると、男の名前がノディエだったことがわかったというのである。もちろん台本はノディエが執筆しているのだが、シュトゥルム／フェルカーは、今回の上演はバーレスク風味の大衆演劇の要素があり、彼の意図にそぐわない演出をされていたことが原因だったと考えている。Vgl. Sturm / Völker (Hg.), S. 552; 種村、173~174 頁。

¹² ノディエの伝記を書いたオリヴァーは、そもそも最初からノディエが執筆した可能性が非常に高いとみなしている。ヴォードヴィル劇場監督であったベラルールは、他には劇場経営に関する本を一冊書いているのみであるし、そもそもこの小説にベラルールの名前はなく、表紙に『ジャン・スポガール』と『テレーズ・オベール』の著者による出版」と記載されているように、完全にノディエの名前に頼っている。Cf. Oliver, Alfred Richard: *Charles Nodier: Pilot of Romanticism*. New York 1964, pp. 125f.

¹³ Cf. Nodier, Charles: *Smarra, ou les démons de la nuit. Songes romantiques*. Paris 1821; シャルル・ノディエ「スマラ」: 『ノディエ幻想短篇集』(篠田知和基 訳) 岩波書店 1999 年、17~68 頁所収。

¹⁴ これはスコットランドに実在するスタッフア島のフィンガルの洞窟である。リッター版ではプロローグに「フィンガルの洞窟での夢 (Der Traum in der Fingalshöhle)」(Ri 2) という題がつけられている。ポリドリの原作ではロンドンとギリシャが舞台となるが、ノディエ版ではスコットランドに変更されている。スチュアートはこの舞台変更の理由について三つの可能性を示唆している。まずは、ポリド

ー¹⁵の前に、月の天使イトゥリエルが現れる。彼らの話題は明日に控えた彼女の結婚からヴァンパイアに移る。36時間以内に獲物を見つけて血を吸わなければ、彼の存在は無に帰すという。洞窟の墓から目覚めたヴァンパイアがマルヴィーナに近づく。彼はオスカーに追いやられて去る（プロローグ了）。スタッファ城、召使たちは救出されたマルヴィーナとヴァンパイア伝承について話している。そこに彼女が現れ洞窟での出来事を悪夢と思い込んで語る。オーブリが登場し、妹に結婚相手のマースデン伯の話をする。彼はオーブリの命を救うためギリシャで死んだルスヴンの兄である。本来オーブリはルスヴンを妹と結婚させるはずだったが、彼が死んだことでマースデン伯とやり取りしているうちに、伯爵を妹と結婚させることになったという。マースデン伯が城に来訪するが、実は彼は死んだはずのルスヴンだった。彼の説明によると、何故か命が助かったが、オーブリは既にギリシャを発っていて連絡が取れなかった。それから少しして兄のマースデン伯の死を知り、ロンドンに戻ってから兄の名前でオーブリに連絡を取った。スコットランドにある兄の遺産を引き継ぎ、ついでにオーブリに嬉しい驚きを与えたかったためだという。オーブリはルスヴンと妹を引き合わせるが、彼女はルスヴンを見て悪夢に

りの『ヴァンパイア』とバイロンの前妻キャロライン・ラムの『グレンナーヴォン (Glenarvon)』(1816)の両方において、ルスヴンがスコットランド貴族だったという理由。ラムはバイロンを揶揄する意図でこの作品を執筆した。そこにはバイロンをモデルとしたグレンナーヴォン卿ことクラレンス・ド・ルスヴンという人物が登場するが、ポリドリは彼の名前を自作に拝借したとされる。Cf. Mulvey-Roberts, Marie (ed.): *The Handbook of the Gothic*. 2nd Edition. New York 2009, p. 75, art. "Polidori, John (1795-1821)"; Linhardt, S. 213. ただし、ポリドリの小説でルスヴンとスコットランドの関係を示唆するものは何もないので、スチュアートが何をもちて彼をスコットランド貴族だとみなしているかは不明である。バイロン自身はロンドン生まれだが、スコットランドのアバディーンで育っている。Vgl. Burwick, S. 195. 次に、性格描写からルスヴンと同一視されたバイロンの邸宅と遺産が、彼の母キャロラインを介してスコットランドに属していたという理由。最後に、16世紀まで続いた「古来の同盟 (Auld Alliance)」への郷愁と共に、フランス人はスコットランドを異国情緒あふれる土地とみなしたという理由である。Cf. Stuart, p. 47. 他にも、18世紀末から19世紀にかけて熱狂的に受け入れられた一連のスコットランド叙事詩「オシアン (Ossian)」(1760~65)の影響もあったと考えられるし、ウォルター・スコットの歴史小説も然り、時間的・空間的に遠きものへの憧れを抱くロマン主義とスコットランドの相性は悪くなかったはずである。スコットが当時のスコットランド・ブームに果たした役割については以下を参照。高橋哲雄『スコットランド 歴史を歩く』岩波書店 2014年、127~158頁。いずれにせよ、ルスヴンにスコットランドに住むマースデン伯を名乗らせることで、ノディエはポリドリの書いたルスヴン=バイロンの連想をますます強固にしたと言えよう。

¹⁵ 精霊オスカーが「オシアン」に登場する王子と同名であり、吟遊詩人として登場した彼が「偉大なるオシアンの息子 (digne fils d'Ossian)」(Ndr 89)と呼びかけられていることや、マルヴィーナが「オシアン」ではオスカーの許嫁の名前であることから、ノディエは明らかに「オシアン」から名前を拝借している。当時、この叙事詩の人気はすさまじく、オスカーやマルヴィーナといった名づけが流行したが、同時に古代の詩ではなくジェイムス・マクファーソンの創作だと批判もされ、真贋論争が巻き起こった。詳細は以下を参照。高橋、91~126頁。また、オスカーはノディエの別の版では、「愛の天使アブディエル (Abdiel, Ange des Amours)」という名前を与えられている。Cf. Ndr, p. 32, n. a. これはイトゥリエルと共に、ジョン・ミルトンの『失樂園 (Paradise Lost)』(1667)に登場する天使の名前である。ジョン・ミルトン『失樂園』(平井正穂 訳) 筑摩書房 1979年、188、242頁参照。リンハルトは、『失樂園』だけでなく、そこにイトゥリエルが登場する場面を描いた1779年のヨハン・フェーザリの絵画が当時観客に連想された可能性を指摘している。Vgl. Linhardt, S. 226.

出てきた男だと怯える。しかし、期限まで 36 時間しかないため、ルスヴンは段取りを急がせる。そこにオーブリの召使エドガーが現れ、マースデン城で開かれる今晚の自分の結婚式への出席をルスヴンに請い、彼は快諾する。オーブリも同行を申し出る（第一幕了）。マースデン城、エドガーの花嫁ラヴェットと父の会話。突然嵐が起り、オーブリたちは帰ることができない。精霊オスカーが吟遊詩人の姿で現れて歌でマルヴィーナに警告するが、ルスヴンの機嫌を損ない追い出される。宴が進む中、ルスヴンはラヴェットを誘い出し口説く。彼は花嫁を探しに来た花婿エドガーに撃たれる。彼はオーブリにこのことを 12 時間秘密にするよう誓わせて死ぬ（第二幕了）。スタッファ城、オスカーが現れてマルヴィーナの世話係に警告する。帰還したオーブリは妹から死んだはずのルスヴンに会ったと聞いて驚愕する。事情を説明する前に誓いを忘れるなどルスヴンに口止めされ、憔悴した彼は狂人とみなされ使用人に連れていかれる。式が近づく。逃げ出したオーブリが駆けつけ、12 時間が過ぎたため誓いを破ることができ、秘密を明かす。ルスヴンは今までの犠牲者の霊に襲われ、雷に撃たれて消滅する（第三幕了）。

あらすじだけ見ても、ノディエ版がかなり原作と異なっていることは明白である。確かに、ルスヴンがオーブリの前で死に、彼に己の所業を口外させないよう誓わせる流れや、蘇ったルスヴンが妹といることに驚いて二人の結婚を阻止しようとするものの、誓いのためにルスヴンの秘密を口外できずオーブリが狂人扱いされる展開など、原作小説において主要な出来事はきちんと踏襲されている。月光に自分の遺体をさらすようにルスヴンがオーブリに頼み、遺体を望み通りに移動させた後にオーブリが戻ると死体が消えている場面なども共通する。しかし、原作ではオーブリの妹がルスヴンの毒牙にかかって物語は幕を閉じるのだが、ノディエ版はルスヴンが消滅するハッピーエンドで終わっている。

これらの変更点は小説とメロドラマというジャンルの違いから説明できる。18 世紀末から 19 世紀にかけてフランスで誕生したメロドラマは、当地で大成功を収めた。¹⁶ 当時のメロドラマの特徴としては、単純化・理想化されたステレオタイプな人物描写（有徳のヒロインや力強く魅力的な悪党、お笑い担当など）や曖昧さのない明白な善悪二元論の世界、秘密の解明による唐突な驚き、不変の運命ではなく意外性のある偶然の採用、勧善懲悪や詩的正義のあるハッピーエンドなどが挙げられる。¹⁷ これらは筋の特徴だが、形式面では聴覚・視覚的効果に訴える

¹⁶ 片山正樹「『メロドラマ』小論（一）— 大革命とロマン派をつなぐ文学の一面 —」：関西学院大学『年報 フランス研究』1号（1965）、35~59 頁所収、37、44 頁参照。

¹⁷ 1817 年に出版された『メロドラマ論 (Traité du mélodrame)』という小冊子には、優れたメロドラマの作り方が記されている。「[...] あほう役、暴君、罪もないのに追われる女、騎士といった主要人物を登場させ、できるだけ犬、猫、鳥、かかさぎ、馬といった人に慣れた動物を出すのがよい。第一幕はバレエと全体を紹介する場面。第二幕で牢獄、恋唄、鎖を出す。第三幕は闘争、火災などにし、歌を入れる。劇の最後で暴君は殺され、美德が勝利をおさめる。こうして、騎士は不幸せな罪のない娘と結ばれる。芝居は観客を励まし、おのれの道徳を守らせ、罪や暴君を憎むようにしむけて終わる。とくに貞淑な女性との結婚を勧告することが肝要である」ジャン＝マリ・トマソー『メロドラマ フラン

点が目立つ。それは身体的なアクションや歌と踊り、音楽による会話の強調などであり、婉曲的な性描写や残酷描写の強調がよく見られる。¹⁸ つまり、筋が追いやすく観客を楽しませることを主眼にすえた、大衆にアピールするタイプの刺激の強い劇がメロドラマであると言える。19世紀フランスにおいてメロドラマの父と呼ばれたギルベール・ド・ピクセクールが、「私は読めない者のために書く (j'écris pour ceux qui ne savent pas lire)」という言葉を残していることも、それを象徴しているように思われる。¹⁹ ピクセクールの友人だったノディエは彼の『演劇選集 (Théâtre choisi)』(1841-43)に序文を寄せているが、そこでメロドラマ論を展開している。ノディエは、美德が報われ罪が罰せられるメロドラマに民衆教化の役割を見出している。彼によれば、フランス革命後、「信仰心のない時期に言葉を失った説教台にかわ」るメロドラマは、「この世でも美德は必ず報われ、罪は必ず罰せられるというあの教え」を伝えることができる「フランス革命の残した教訓劇」であって、「くだらぬものではない」のである。よって、ルスヴンという悪は滅びる必要がある。²⁰

しかし、ジャンルの変更が要請するのは筋の変更だけではない。ルスヴン卿もその姿を変えている。ポリドリの小説では、物語の始まりから、ルスヴン卿は誰にとっても — 読者にさえも — 距離のある存在である。

ロンドンの冬につきものの放蕩のさなか、流行の先端にいる者たちが催すありとあらゆる宴会に一人の貴族が現れた。彼はその身分よりもその特異性のために人目を引いていた。彼はあたかもそこには入っていけないかのように、周囲の陽気な浮かれ騒ぎを見つめていた。どうやら、その集まりから起こる軽薄な笑いは彼の注意を引き起こしはしたが、ただ、彼はちらりと見ただけでそれを抑え、思慮分別のない人々の胸に恐怖 (fear) を与えたようだった。こうした畏れ (awe) を感じた人々は、それがどこからくるものか説明できなかった。彼の死んだような灰色の目のせいにする者もあった。それは対象の顔にすえられると、押し入るというわけではないが、ひと睨みで心の奥底の働きまで見抜くようであった。その目が鉛色の視線とともに頬に落ちると、避けられず肌にのしかかってきた。(Po 3)

スの大衆文化』(中條忍 訳) 晶文社 1991年、35~36頁；Ader, Jean-Joseph / Hugo, Abel / Malitourne, Pierre-Armand: *Traité du mélodrame*. Paris 1817, pp. 9f.

¹⁸ Cf. Stuart, p. 42f. パントマイムは18世紀後半に「会話つきパントマイム (Pantomime dialoguée)」となり、メロドラマはそれと結びついた。Vgl. Linhardt, S. 220f.

¹⁹ Cf. Howarth, W. D.: Assimilation and Adaptation of Existing Forms in Drama of the Romantic Period. In: Gillespie, Gerald (ed.): *Romantic Drama*. Amsterdam / Philadelphia 1994, pp. 81-100, here p. 85. もっとも、ピクセクールの芝居には上流階級も多く訪れたらしい。片山、44頁参照。

²⁰ 藤田、8頁；トマソー、16~17頁参照。また、彼は1818年11月8日の『ジュルナル・デ・デバ (Journal des débats)』紙でもメロドラマの重要性を論じている。Cf. Stuart, p. 46.

彼は唐突にロンドンに「現れた (appeared)」のであって、出身も何もわからない。名前にしてもルスヴンという姓しか明らかにならない。原作は三人称小説とはいえ、ルスヴンと共に旅するオーブリの視点から物語が展開するため、彼の得体の知れなさや退廃的な行動や悪癖は、誰もが「美德に共感する (sympathise with virtue)」(Po 4) と信じていた善良な青年オーブリの目を通すことで強調され、さらに距離が置かれる。

オーブりはルスヴンをじっと見ていた。そして自分の中に完全に引きこもり、彼がその外面をいくら観察しても何の手がかりも与えられないような男の性格については、何らかの考えを生み出すことが不可能であるとわかった。(Po 5)

オーブりは、旅の連れ [ルスヴン] が流行しているあらゆる悪弊の中心を探し求める時の明らかな熱意に驚いた。(Po 6)

ルスヴンは「大家族の父 (father of a numerous family)」(ibid.) のような困窮にある者を更なる困窮に陥れたり、若者を牢獄に入れたりするために賭博に興ずる。しかし、賭けに勝ってもその金を懐に入れずに、またすぐに負けて悪徳に染まった者のため賭場を潤す。ルスヴンが何を考えているのか、率直に打ち明けて話してくれることをオーブりは待つが、「そんなことは決して起こらなかった (This never occurred)」(Po 7) のである。

一方、ノディエ版のルスヴンはよく喋る。しかも、原作では冷淡で素っ気ないが、²¹ ノディエ版ではオーブりと (表面上は) ととても親しくしている。なにせ、オーブりに「甘美な驚きを引き起こすため (pour [...] causer une surprise bien douce)」(Ndr 63) に、わざわざ兄の名前 — おそらくマースデン伯²² という兄の存在もルスヴンの仮の姿だろう — を利用して手紙を送り、直接会って自分の生還を伝えるのである。「親愛なるオーブリー (Mon cher Aubrey)」(ibid.) や「寛大な友よ (Généreux ami)」(Ndr 64) などの呼びかけも使用されている。確かに、演劇台本である以上、台詞の多さは避けられないだろう。原作では台詞が少なく三人称の地の文で話が進むため、ほぼ台詞のノディエ版に比べると、どうしてもポリドリ版のルスヴンの方が謎めいて孤立した存在に見えてしまう。しかし、彼の謎めいた雰囲気壊しているのは形式のせいだけで

²¹ もっとも、イアンテがヴァンパイアに殺されてから高熱に侵されたオーブリーに対して、ルスヴンは甲斐甲斐しく彼を看病し、親切な言葉をかけ、旅の途中で別れたことは過ちだったと後悔し、心配したり注意を向けたりしている。しかし、原文を注意して読むと、そうしてまでルスヴンがしたことはタイミングよく「自分がこの場にいることをオーブリーに納得させる／満足させる (reconciled him [Aubrey] to his [Ruthven's] presence)」(Po 13) ことである。また、オーブリーが快方に向かってからは、以前と「同じ精神状態 (the same state of mind)」(ibid.) に戻っている。

²² これはポリドリの原作でも使用されたルスヴンの偽名である。Cf. Po, p. 20.

はない。ノディエはルスヴンに過去を与えている。

第一幕で召使たちがスタッフアの洞窟とヴァンパイアにまつわる伝承を語る。それによると、ある娘がスコットランドの領主と婚約したが、スタッフア城で結婚式が催される前日に洞窟の方へ散歩しに行ったきり、姿を消した。翌朝、喉をかき切られ血にまみれた花嫁の死体が発見されたが、花婿の姿は見当たらず、そのまま 100 年が経過したという (Ndr 46f.)。言うまでもなく花婿はルスヴンである。それは、彼が召使エドガーの花嫁ラヴェットに 100 年前の花嫁の面影を見出し、彼女に言い寄っていることから明らかである。²³

ルスヴン ああ！ 我が心は一人の女性のためにしか鼓動しなかったのだ。天使のような女性だった。あなたの顔立ちは私に彼女のそれを思い出させた […]。 (Ndr 95)

もちろん、これはラヴェットという獲物を手に入れるための方便かもしれない。²⁴ なぜなら嵐が起こってスタッフア城に戻れないため、マルヴィーナと結婚して血を吸う前に期限が過ぎ、消滅する可能性があったからである。²⁵ しかし、彼が本心から言っているか否かは問題ではない。過去という帰属先をノディエが彼に植えつけている点が重要なのである。²⁶ また、彼が縛られているのは過去だけではない。原作とは異なり、ルスヴンは結婚という社会的な契約にこだわるように変えられている。

ノディエ版では物語の焦点がオーブリから彼の妹に移っている。それは、原作では無名の彼

²³ この平民のカップルの登場も原作にはない設定であるが、これはヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト作曲、ロレンツォ・ダ・ポンテ台本の有名なオペラ『ドン・ジョヴァンニ (Don Giovanni)』(1787) のサブ・プロットからの拝借である可能性が指摘されている。Cf. Stuart, p. 49; Switzer, Richard: *Lord Ruthwen and the Vampires*. In: *The French Review*. Vol. 29, No.2 (Dec., 1955), pp. 107-112, here p. 111. ルスヴンがラヴェットに言い寄る場面は、ドン・ジョヴァンニがツェルリーナに言い寄る場面を想起させる。「ドン・ジョヴァンニ わしの好きなツェルリネッタ、／(彼女をつかまえる)／もう見つけてしまったぞ、逃げるでない／ツェルリーナ ああ、私を行かせてくださいな……」アッティラ・チャンパイ／ディートマル・ホラント 編『名作オペラボックス 21 モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』(竹内ふみ子／藤本一子／海老沢敏 訳) 音楽之友社 2006 年、107 頁。

²⁴ スチュアートは、マルヴィーナへの言い寄り方から、ノディエ版のルスヴンがヒロインを純粋に思慕しているように見えると述べる。つまり、彼はメロドラマに典型的な、明白な悪役ではないような節があるという。Cf. Stuart, p. 48. しかし、この主張の根拠は不明瞭である。ラヴェットあるいはマルヴィーナに対する口説き文句が本心か見せかけか、テキストからは判断できないからである。

²⁵ Cf. *ibid.*, p. 49. ルスヴンはマースデン城で一晩を明かすことを明らかに恐れている。「今夜? ……なんと! 君 [オーブリ] は私の幸せを遅らせるのか? (La nuit?... Quoi! Tu [Aubrey] retards mon bonheur?)」(Ndr 87) 「一日遅れる……! (Un jour plus tard!...)」(Ndr 88)

²⁶ ここには、当時のメロドラマの決まりごとに含まれていたモノローグ (開幕以前の物語を観客に紹介する) が反映されているとも考えられる。その意味では『ドン・ジョヴァンニ』の有名な「カタログの歌」とも似ている。こうした決まりごとには、他にも三単一の法則 (同じ場所が舞台、時間は 24 時間以内、筋は一つ) があるが、破滅までの期限の設定やポリドリ版からの舞台変更なども、そうした規則の要請があつてのことだろう。トマソー、37-41 頁参照。

女に台詞やマルヴィーナという名前が与えられ、ルスヴンと彼女の結婚を中心に物語が進んでいることから明らかである。原作にある、オーブリがギリシャでイアンテという娘と恋に落ちるが、彼女がヴァンパイアに襲われて殺されてしまうという展開の削除も、オーブリの恋愛話よりルスヴンとマルヴィーナの婚礼に筋を一本化させるためだと考えられる。ポリドリの小説では存在感が希薄だが、本作ではマルヴィーナは一個の独立した人格を有する。ただし、それはメロドラマらしく非常に単純で理想化されている。オーブリの「私の妹は純朴で情熱を知らぬ (*ma sœur est simple et dans l'ignorance des passions*)」(Ndr 64) という発言や、彼の召使の一人スコップの「あの娘は天使だ (*c'est un ange que cette fille-là*)」(Ndr 50) という発言からもそれは明白である。見目麗しく、超自然的存在に見守られ、天使のように善を象徴する存在、それがマルヴィーナなのである。²⁷

原作のルスヴンがイアンテを森で襲ったように (Po 11f)、どこかひと気のない場所で襲えばすむにも拘らず、ノディエ版のルスヴンは何故か律義に彼女との結婚を進めようとする。己の破滅まで 36 時間しかないにも拘らず、結婚を諦めて襲うのではなく、段取りを早く進めるように急きたててオーブリを驚かせる (Ndr 70-72)。一方、原作では、ローマのある女性との関係を進めていた時、オーブリがやってきて彼女との結婚の話になると、ルスヴンは「単に笑った (*merely laughed*)」(Po 8) だけである。もちろん、原作のクライマックスにルスヴンとオーブリの妹の結婚が置かれているという理由で、ノディエが結婚に固執しただけかもしれない。ルスヴンが結婚を望むのはマルヴィーナに対してだけで、ラヴェットは結婚もせず襲っていることから、彼は結婚にこだわっていないように見える。ここでは、ルスヴンが強引にラヴェットを手に入れようとはせず、まず彼女の意向を聞いて心を手に入れることを優先している (Ndr 94-98) 点に注目しなければならない。建前上であれ、彼はラヴェットに、少しの間でいいから「配偶者 (*époux*)」(Ndr 96) として自分のことを考えてくれと語りかけている。つまり、あくまで結婚を念頭に置いた婚約である。

原作にないプロローグでは、スタッフアの洞窟で月の天使イトゥリエルと婚礼の精霊オスカーがヴァンパイアのやり口について語る。²⁸

イトゥリエル 説明してくれ……恐ろしい亡霊 (*fantôme*) が時折やってきて、結婚の権利という上辺を装って (*sous l'apparence des droits de l'hymen*) おとなしい処女 (*une vierge*

²⁷ マルヴィーナの特徴はメロドラマに典型的な「迫害にあう罪なき人びと」である。同書、57~58 頁参照。

²⁸ リンハルトによれば、このプロローグは、当時人気のあったマシュー・グレゴリー・ルイスのオペラ『一時だ!、あるいは騎士と森の悪魔 (*One O'Clock!, or, The Knight and the Wood Dæmon*)』(1811) に由来するという。Vgl. Linhardt, S. 224, Anm. 23.

timide) の喉をかき切って殺し、その血を飲むというのは本当なのか？

オスカー その怪物はヴァンパイアと呼ばれる。ある力が — 我々にはその最終的な判決をどうこうすることは許されないのだが — 自分たちの罪が地上に引き寄せた苦悩に身を捧げるような、ある種の災いをもたらす奴らに、このぞっとする権利を楽しむことをお認めになったのだ。奴らはそれを初夜の寝床や揺り籠で好んで行使する。(Ndr 37)

何より重要なのは、原作のルスヴンが「貞淑な人妻 (virtuous wife)」(Po 4) も狙うのに対し、ノディエ版のルスヴンは「処女 (vierge)」(Ndr 37) のみを狙う点である。つまり、まだ社会的に誰かの妻になっていない女性、自分がその存在を通して社会に帰属できるような女性しか対象にならないのである。²⁹

オスカーによれば、スタッフアの洞窟にある墓はルスヴンのものだけではない。他にも大量のヴァンパイアがいる。そこに彼の手に負えないヴァンパイアが一人だけいて、それがマルヴィーナを狙うルスヴンである。オスカーが言うには、ルスヴンは殺されては蘇り、自分の存在を長らえさせてくれる血を求めて 20 の土地を放浪したという。それもそのはず、彼が社会に帰属できるのは結婚あるいは婚約した一瞬でしかない。その後どうしてもルスヴンは獲物を殺して血を飲まなくてはならない。よって彼は常に放浪し続ける定めにある。それができなければ消滅する。物語の最後、期限が過ぎてしまったためにルスヴンはこの世から消える。³⁰

ノディエ版では、彼は社会に帰属しては立ち去ることを繰り返すしかない。消滅するしか、その輪廻から解放される方法はないのである。彼は現代人のように期限に束縛されている。しかし、原作のルスヴンに期限はない。オーブリの妹を殺した後にどうなったかは不明であるし、彼に寝に帰る墓があるかは明記されていない。確かにノディエ版でも、20 の土地の放浪の詳細や 100 年前の花嫁を殺して以降の足取りは不明だが、墓に戻る民間伝承のヴァンパイアのように、定期的にスコットランドに帰らなくてはならなかったはずである。原作のルスヴンが特定の土地に縛られているかは不明だが、ノディエ版ではドラキュラ伯爵のようにマースデン伯の名義でスコットランドに城を所有し、墓はスタッフアの洞窟に鎮座している。彼は過去を持ち、結婚／婚約という契約を通して社会に帰属しようとし、他のヴァンパイアたちと共に洞窟の墓に眠りスコットランドという土地に縛られていた。帰属を求めるように描かれていることで、ノディエ版のルスヴンは関係性に縛られ、矮小化されている。これが底本にあるヴォールブリ

²⁹ 紙幅の都合上、詳細に論じることはできないが、原作からは後発の演劇作品にはない同性愛の要素が読み取れる点も重要である。年長の男と彼に惹かれる年若き男という構図は『ヴァンパイア』の元となったバイロンの『断章』から既に使用されているし、バイロン自身も同性愛者の一面を持っている。Cf. Gelder, Ken: *Reading the Vampire*. London / New York 2001, pp. 58-60.

³⁰ 伝承においては、ヴァンパイアを始末するには特定の手順が必要である。様々なヴァンパイアの始末方法は以下を参照。ポール・バーバー『ヴァンパイアと屍体』(野村美紀子 訳) 工作舎 1991 年。

ブック版では、ルスヴンはどう描写されているだろうか。それを次章で考察していく。

2. ヴォールブリュック版

ヴォールブリュックは、本人も俳優でありながら『ヴァンパイア』の台本を書いた。彼の妹の夫が音楽をつけたマルシュナーであり、二人は義兄弟の関係にある。マルシュナーは1824年に、『魔弾の射手 (Der Freischütz)』(1821)で有名なカール・マリア・フォン・ヴェーバーの助手となるが、徐々に関係が悪化した。マルシュナーが自分の様式を商業目的で利用しているとヴェーバーが感じたためであった。ヴェーバーの死後、彼は『ヴァンパイア』で成功を収めるが、本作の音楽や旋律はロマン主義オペラの代表作『魔弾の射手』から多くを取り入れているという。実際、『ヴァンパイア』の副題にも「ロマン主義オペラ (Romantische Oper)」の文字がある。その誕生はE. T. A. ホフマンの『ウンディーネ (Undine)』とルイ・シュポーアの『ファウスト (Faust)』が初演された1816年とするのが一般的とされる。³¹ ホフマンは『詩人と作曲家 (Der Dichter und der Komponist)』(1813)で、真にロマン主義的なものにおいてのみ喜劇的なものが悲劇的なものと順応して混じりあい、全体的な効果として一つに溶けあって、聴衆の感情を唯一の奇跡的なやり方で捉えるのだとフェルディナントに言わしめているが、合間に息抜きの喜劇を挟みつつ、現実世界と超自然的世界が融合し、そこから展開していく悲劇的な事件がロマン主義オペラの筋だと考えられる。³² ヴォールブリュック版の「現実と魔術的な世界との狭間で登場人物が悩む」という筋立ても、ヴェーバーやホフマンからの影響があるという。³³

では、あらすじを確認する。スコットランド、魔女と幽霊たちのコーラス。そこにヴァンパイアの頭領 (der Vampyrmeister) が現れ、まだ地上に残りたいなら、次の深夜までに三人の花嫁を生贄に差し出すようルスヴンに告げる。早速、彼は以前から両親の不在について言い寄っていたイアンテを誘惑し、翌日にマージー卿と結婚する予定だった彼女を我が物とする。娘を探しにヴァンパイアの洞窟 (die Vampyrhöhle) まできたバークレー卿と召使たちは彼女の遺体を見つけ、ルスヴンを刺す。致命傷を受けたルスヴンは月光を浴びようとするが動けない。ロンドンからの帰りに通りかかったオーブリが彼を助ける。オーブリはルスヴンと知り合いで、かつて彼に命を救われていた。オーブリはロンドンで彼がヴァンパイアである噂を聞いていたが、

³¹ 最上英明「「ウンディーネ」とロマンティック・オペラ — ホフマン、ロルツィング、ワーグナー —」：香川大学経済研究所『香川大学経済論叢』73巻3号(2000年)、363-371頁所収、363頁参照。

³² Vgl. Hoffmann, E. T. A.: Der Dichter und der Komponist. In: E. T. A. Hoffmann. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 4, S. 94-122, hier S. 108; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Stuttgart / Weimar 1998, Sachteil 8, Art. „Romantische Oper“, Sp. 507-517; Stuart, p. 115.

³³ 『新グローヴオペラ事典』、244頁；ジョン・ウォラック／ユアン・ウエスト『オックスフォードオペラ大事典』(大崎滋生／西原稔 監訳) 平凡社 1996年、655-656頁、「マルシュナー、ハインリヒ」参照。

それをここで確信する。しかし、ルスヴンは秘密を 24 時間口外しないよう誓わせる。オーブりは彼の頼みを聞いて月光を浴びさせるが、ルスヴンが蘇り始めたため、驚いて逃げ去る（第一幕了）。³⁴ ダヴェノー伯の城に舞台が移る。ダヴェノー家の血縁オーブりが恋人マルヴィーナのもとに帰り、二人は喜び合う。彼は彼女の誕生日のために急いで帰ってきたのである。二人は恋仲であったが、マルヴィーナの父親であるダヴェノー伯には秘密にしていた。そんな折、跡継ぎがないことに悩んでいたダヴェノー伯はマースデン伯に娘をやると宣言する。彼は説得も聞かず、二人が想いあっていることを知ると激昂する。そこにマースデン伯が来訪する。彼を見たマルヴィーナは恐怖を感じ、オーブりは彼がルスヴンと瓜二つであることに驚愕する。伯爵は、ルスヴンは自分の兄弟だと答えるが、オーブりは騙されない。しかし、彼がヴァンパイアであることを暴露しようとしても、誓いを盾にルスヴンに口封じされる。明日まで式を延ばすよう懇願してもダヴェノー伯は聞き入れない。彼とルスヴンは喜び、オーブりとマルヴィーナは絶望する（第二幕了）。マースデン城。ダヴェノー伯の召使ジョージとマースデン伯の土地管理人の娘エミーの結婚式。花婿は式に遅れているが、誰もが陽気に騒いでいる。土地の者たちがパークレー卿の娘イアンテがヴァンパイアに殺された事件について話す。するとエミーが祖母から教わったヴァンパイアについての歌を歌う。そこにルスヴンが現れる。エミーの結婚式について聞き祝福に訪れたのだという。彼は隙を見てエミーを口説き、口づけをする。遅れてきたジョージがそれを見て嫉妬し、憤慨する。ルスヴンは痴話喧嘩する二人を残して去る。彼のもとにオーブりが現れ、誓いを破ってやると息巻くが、やってみるがいいとルスヴンは嘲笑する。オーブりは絶望する。再びルスヴンは花婿の目を盗んでエミーを口説き、遂に手に入れる。酔っ払いたちが騒いでいると、銃声が聞こえる。エミーがルスヴンに殺されているのを目撃したため、彼を射殺したのだとジョージが告げる。父親が娘の死を嘆く（第三幕了）。ダヴェノー伯の城。絶望するオーブリー、神を信じるよう励ますマルヴィーナ。蘇ったルスヴンとマルヴィーナの結婚式が始まり、勝利を確信するルスヴン。止めようとするオーブリーは狂人扱いされるが、死を覚悟して正体を明かす。ちょうどその瞬間に期限が過ぎ、オーブリーの誓いは無効になり、ルスヴンは破滅する。伯爵は娘とオーブリーの結婚を認める（第四幕了）。

ヴォールブリュック版はリッター版を通してノディエ版を下敷きになっているため、大まかな点は同じである。ルスヴンはこちらでも結婚／婚約にこだわる。しかし、このルスヴンは詳細な過去を持たない。オーブリーの発言によれば、彼がかつてオーブリーの命を救い (Wbk 18)、ロンドンで彼がヴァンパイアである噂が広まっていることは確かだが (ebd.)、ノディエ版におけるプロローグの会話と召使たちによる 100 年前の話は削除されている。また、マースデン伯として — ノディエ版と違って自分はルスヴンの兄弟だと嘘をついている — スコットランドに土

³⁴ 初版は二幕ものだが、参照した版は四幕ものになっている。

地を持ってはいるが、墓の描写がないのでスコットランドに縛られているかは不明である。

土地や過去ではなく、ヴォールブリュック版で目立つのはヴァンパイアの頭領である。ノディエ版やポリドリの原作で孤独な放浪者だったルスヴンは、ここでは地獄に属する悪魔的な頭領との上下関係に組み込まれている。地上での猶予を乞うルスヴンに彼は取引を持ちかける。

ヴァンパイアの頭領、ルスヴンを指さして話す　ここにいるこの者は既に我らの僕となったが、／まだしばしの猶予を望んでいる、／自由な人間どもの間をうろつくための。／彼奴の望みは満たされよう、／彼奴が誓いを果たすのならば／彼奴が次の深夜までに／三人の生贄を我らに捧げたならば。／たおやかな純潔の花嫁三人と引き換えに／このヴァンパイアには一年の猶予が認められるであろう。(Wbk 7)

ルスヴンはこれに応じ、三人の花嫁を頭領に捧げようとする。ノディエ版で原作から削除されていたイアンテ、エミーに名前が変わった平民の花嫁、妹から恋人になったマルヴィーナである。この展開は『魔弾の射手』やゲーテの『ファウスト (Faust)』(1808, 1832)に見られる「悪魔との契約 (Teufelspakt)」のモチーフを想起させる。実際、オーブリがルスヴンを「悪魔 (Dämon)」(Wbk 82)と呼ぶ場面もある。しかし、ここではルスヴンが悪魔かどうか、あるいは頭領が悪魔かどうかではなく、二人が取引をしている点が重要である。この行為により、ルスヴンは頭領と自分を繋ぐ一つの関係性に属する。これはある種の社会を形成している。³⁵ また、取引は互いの同意を求めるという点で、ルスヴンがイアンテ、エミーやマルヴィーナの気持ちを自分に向けさせることと根幹は同じである。

ここで、ルスヴンとオーブリの間で交わされた誓いが俄かに意味を帯びてくる。もちろん、これは原作でもノディエ版でも鍵となる展開なのだが、ヴォールブリュック版の誓いはその二つと大いに異なる点がある。それは、オーブリが誓いを破った場合に生じる結果である。ヴォールブリュック版では、オーブリがマルヴィーナを救うために誓いを破る覚悟をしたとルスヴンに告げる。するとルスヴンは長台詞で彼を嘲笑する (Wbk 55-57)。そして、オーブリが誓いを破ればヴァンパイアになってしまうことを示唆するのである。

ルスヴン　本気か？　はっ！　ならば試すがいい！／そして恐れおののいて見るがいい
／どんなひどいことがまだ起こりうるか／お前は思うのか、自然が俺に／恐ろしい天命を授かるよう／誕生の時からそう創ったと？／行け、そして俺を裏切れ！／偽誓の罪を背負

³⁵ もちろん、これは人間社会ではない。確かに悪魔との取引は人間の観点からして反社会的かもしれないが、ここで重要なのは、ルスヴンが自分以外の他者と契約を通してある関係に捕らえられているという点である。

うがいい／甘美な勝利と共に／愛する人を連れ帰るために／夫になり父になり／この上なく幸せな男になるがいい！／しかしその時は近づいてくる／千もの蛇に咬みつかれ／魂がお前から奪い去られる時が／天の審判者の前へと不安で重苦しい気持ちで／魂は歩み出て、厳格なお方がこう告げる／「後悔は偽誓を贖わぬ／恐れおののき帰るがよい／孤独のない家に」／そしてお前、身の毛のよだつ死体は入っていく／きっと自分を血で生き長らえさせるために／お前を惜しみなく愛し敬ってくれる者たちの血でな／お前は内奥に身を蝕むような熱を抱く／己の命をかけてお前は誓った／お前によって生かされた者はお前によって失われるのだ／妻、息子たち、娘たちの血／それがお前の忌まわしい怒りをようやく鎮める／そして最期に彼らはお前だと気づき／お前を呪い — 彼ら自身も劫罰を受けるのだ！（Wbk 55f.）³⁶

また、自分で灰めかしているように、ルスヴンは生まれながらにしてヴァンパイアだったわけではない。とすると、彼は偽誓のためにヴァンパイアになったのだと考えられる。ルスヴンは一度地上で誓いを破り、頭領との関係に組み入れられる。そしてまた取引を守れず、クライマックスで「頭領は地獄の歓喜の嘲笑が響くなか彼を捕え、共に沈んでいく（Der Vampyrmeister packt ihn unter jubelndem Hohngelächter der Hölle und versinkt mit ihm）」（Wbk 84）のである。

ヴォールブリュック版では過去や土地への帰属が弱められるが、しかし一方でノディエ版でもあった結婚／婚約による社会的な帰属が、頭領との取引や偽誓のモチーフによってさらに強められている。民間伝承では、ヴァンパイアに襲われた者がヴァンパイアになるという感染のモチーフ、つまり病気としてのヴァンパイア像が目立つ。³⁷ しかし、ヴォールブリュック版では、原作やノディエ版と違い、誓いを破った者が人間社会の枠組みから追い出され、ヴァンパイアになる。人間社会から切り離されたルスヴンは、頭領との契約によって人間のそれとは別の社会への帰属を余儀なくされる。彼は契約により他者との関係に縛りつけられるという

³⁶ この場面はバイロンが書いた『異教徒（The Giaour）』（1813）の影響があることが指摘されている。Vgl. Hock, S. 99f.; Sturm / Völker (Hg.), S. 553; Stuart, p. 114; Linhardt, S. 236. この詩では主人公のキリスト教徒（敵役であるイスラム教徒たちから、彼らの言葉で異教徒を意味する「ジャウア」と呼ばれる）に対する語り手の呪詛として、ヴァンパイアが用いられている。「しかしまず、地上にヴァンパイア（Vampire）として送られ／お前〔キリスト教徒〕の死体は墓からひっそらわれるのだ／それから身の毛もよだつ姿でお前の生まれ故郷に出没し／お前の一族全ての血を吸うのだ／そこに住む娘、姉妹、妻から／深夜に命の流れを飲み干すのだ」Byron, George Gordon: *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale*. London 1813, p. 37. ちなみに『異教徒』のこの箇所は、ポリドリ『ヴァンパイア』の前に置かれた編集者の手になる紹介文に引用されている。Cf. Po, pp. 240-243; Polidori, p. 196. (wie Anm. 3)

³⁷ ヴォールブリュック版だけでなく、ノディエ版やハイゲル版、さらにはポリドリの原作においてもヴァンパイアの感染は描かれていない。Vgl. Linhardt, S. 226, Anm. 25. ただし、ポリドリの『ヴァンパイア』の紹介文に付された注では言及されている。Cf. Po, p. 241; Polidori, p. 195. また、ヴァンパイアに襲われる以外に、どういう人間がヴァンパイアになるかについては以下を参照。Sturm / Völker (Hg.), S. 523.

意味で、矮小化されるのである。

3. ハイゲル版

最後にハイゲル版を取りあげる。これはリッターの独訳、つまりノディエ版に基づきながらも、これまで論じた二作とはかなり毛色が異なる。土地は明記されていないが、登場人物の名前からフランスだと思われる。ダマルタン伯イポリットとの結婚式は今日だというのに、ポール・ダムール伯の娘イゾルデは森で行方不明となる。イポリットは無事に彼女を発見するが、イゾルデの心は既にヴァンパイアのものとなっていた。彼女が恐怖に侵される一方、無事に挙式できて伯爵とイポリットは歓喜に包まれていた。しかし、式の途中で男が現れる。彼はギリシャで死んだと思われていた、ポール・ダムール伯の友人オーブリだった。以前からの約束に従い、伯爵は娘を彼に与えると宣言する。イポリットが抗議し、イゾルデはどちらに嫁ぐか決断を迫られるが、ヴァンパイアの力には逆らえずオーブリを選ぶ。激昂したイポリットはオーブリに復讐を誓う（第一幕了）。翌日、オーブリの借地人モートンの娘ロレットとその恋人ラヴィーニュの結婚式。祝宴の最中、オーブリはロレットに求婚し、ポール・ダムール伯も後押しする。彼女はオーブリの力に逆らえず承諾する。イポリットとラヴィーニュが結託する。式が進み、歓喜するオーブリと苦しむロレット。そこにイポリットがやってきて彼を殺す。オーブリはポール・ダムール伯に、イゾルデには何も知らせないように誓わせて死ぬ（第二幕了）。ヴァンパイアの力に苦しむイゾルデ。呪縛は強く、彼女はイポリットを拒絶する。二人は一緒にいられず別れる。イゾルデは神に祈り、オーブリの正体に気づく。そこに蘇った彼が現れ、イゾルデを連れ去ろうとするが、祈りの力によって彼女は守られる。オーブリは自分が破滅すれば彼女も道連れになると告げる。そこにポール・ダムール伯が現れ、死から蘇ったオーブリを見て正体に気づく。オーブリは悪魔としての正体を現しイゾルデを地獄に連れていこうとするが、伯爵が神にすがったことによりオーブリは地獄に消える（第三幕了）。

ハイゲル版では驚くべきことに、ルスヴンではなくオーブリがヴァンパイアになっている。もっとも、彼に原作や前二作に登場するオーブリの面影は全くない。言動は先行作品のルスヴン卿と同じなので、単に名前が変更されただけでしかない（ポール・ダムール伯も先行作品のオーブリそのものである）。彼は劇の最後に「アトラミドゥア (Atramidur)」(Hgl 44) という真の名を明かす地獄の存在である。³⁸ ノディエ版やヴォールブリュック版のルスヴンと同じく、オーブリも結婚／婚約にこだわるが、取引という関係性に彼は組み込まれていない。彼は地上での猶予を延ばすために地獄の頭領に花嫁を捧げる必要もない。今や自分が悪魔である。前二

³⁸ ルスヴン、ひいてはヴァンパイアという怪物自体が、ノディエやヴォールブリュックの劇作品を経る度に次第に悪魔に近づいていることはリンハルトも言及している。Vgl. Linhardt, S. 226.

作と違って期限も設定されていないため、ハイゲル版のオーブリは自由に放浪して獲物を品定めするポリドリのルスヴンに先祖返りしているようにさえ感じられる。オーブリの過去については、友人のポール・ダムール伯がギリシャに墓があることを仄めかすのみで (Hgl 13)、他には何もわからない。何故生きていたのかを説明する会話もない。

オーブリとポール・ダムール伯の間で交わされた誓いが、ヴォールブリュック版のように社会的な帰属を強化することもない。ハイゲル版では誓いは何の意味も持たない。何故なら、神に祈ることでイゾルデはオーブリの正体を見抜くからである。

イゾルデ [...] /天におわす父よ/慈悲をもってあなたに哀訴する子に目をかけたまえ
/天に座すあなたの眼差し/あらゆる靄が溶け去る/永遠なる明晰さの中に、勝利を収めて
/私の眼前に崇高な真実がある/ああ! 光がある!/去れ、幻影よ!/深い夜からの
柔らかな光/星々の優しい光のように/私の迷妄の雲を晴らし/神の力によって私を照らす
/私を癒したまえ。夜が明ける — 悪い夢は/私が見ている前で泡沫のように消え去る
[...]私の目の前が晴れている!/私をつけ狙うあの怪物/猛り狂う欲望で —/おお、
恐怖と戦慄! あれは — あれは —/ヴァンパイア! (Hgl 41f.)

ノディエ版やヴォールブリュック版のように誓いを破ることによってではなく、ポール・ダムール伯は「父親の権利 (des Vaters Rechte)」 (Hgl 44)、「彼 [父親] の聖なる権利 (sein [des Vaters] heilig Recht)」 (Hgl 45) を持ち出して娘を守ろうとする。これは新約聖書の『エフェソの信徒への手紙』6章1~2節を想起させる。

子供たち、主に結ばれている者として両親に従いなさい。それは正しいことです。「父と母を敬いなさい。」これは約束を伴う最初の掟です。³⁹

『コリントの信徒への手紙 一』7章3~4節によれば、妻に対する権利は夫が、夫に対する権利は妻が持つ。⁴⁰ しかし、それ以前は、子供に対する権利を親が持つのである。また、『エフェソの信徒への手紙』6章10節では、悪魔との戦いに際して「主に依り頼み、その偉大な力によって強くな」るように言われている。イゾルデが神に祈ってヴァンパイアの洗脳を解き、ポール・

³⁹ 『聖書 旧約聖書続編つき』(新共同訳) 日本聖書協会 1997年、(新)、359頁。この「最初の掟」は言わずもがな、「十戒」を指す。『出エジプト記』20章12節: 同書、(旧) 126頁参照。同じことは『コロサイの信徒への手紙』3章20節でも言われている。「子供たち、どんなことについても両親に従いなさい。」同書、(新) 372頁参照。

⁴⁰ 同書、(新) 306頁参照。

ダムール伯が神に祈ることによってヴァンパイアを地獄に追い返したことは、この文言を暗示しているのではないか。誓いの遵守と娘の命の間で板挟みになり、ポール・ダムール伯が苦悩して狂人扱いされるという展開もない。オーブリの「お前の誓いを忘れるな (gedenke deines Schwurs)」(Hgl 44) という警告は先行作品のように繰り返されることもなく、終盤に取ってつけたかのように一度だけ挿入されている。

ハイゲル版になって、ヴァンパイアの帰属は弱まった。確かにオーブりは結婚／婚約を求めているが、それも社会への帰属を求めてというより楽しみのために行っている節がある。ロレットに求婚する場面で、彼にはこのような台詞が与えられている。

オーブリ あらゆる繋がりをぶち壊してやる。(Jedes Band will ich zerstören) (Hgl 26)

楽しみのためでなければ、あるいは彼が悪魔だからである。『マタイによる福音書』19章6節には「神が結び合わせてくださったものを、人は離してはならない」とある。⁴¹ これを踏まえれば、オーブりが結婚／婚約を求めるのは、神が定めた聖なる結びつき⁴² を壊し、神に齒向かうためだと考えられる。ノディエ版、ヴォールブリュック版と異なり、ハイゲル版ではオーブりはアトラミドゥアという悪魔になった。土地や過去や社会に縛りつけられる代わりに、彼は完全に地獄の存在となり、キリスト教の神との対決という枠組みに縛られ、矮小化されるのである。

4. 終わりに

ポリドリ版のルスヴンと異なり、ノディエ版、ヴォールブリュック版、ハイゲル版のルスヴン(オーブリ)は何らかの関係性に縛られた存在として描かれ、矮小化されている。確かに、ポリドリの原作においても、ルスヴンはオーブリの妹をさっさと襲わずに彼女との結婚を進める。しかし、それは社会的な帰属のためではなく、彼特有の悪意に満ちた楽しみのためである。

階段に来てから、ルスヴン卿は彼〔オーブリ〕の耳に囁いた。「誓いを忘れるな。それにわかっているだろうが、今日中に俺の花嫁にならなければ、お前の妹は辱めを受けることになる。女は脆弱だ！」(Po 22)

⁴¹ 同書、(新) 36頁。

⁴² 「こういうわけで、男は父母を離れて女と結ばれ、二人は一体となる。」『創世記』2章24節：同書、(旧) 3頁。「しかし、天地創造の初めから、神は人を男と女とお造りになった。それゆえ、人は父母を離れてその妻と結ばれ、二人は一体となる。」『マルコによる福音書』10章6~8節：同書、(新) 81頁。

彼〔ルスヴン〕は己の満足を強めるために、彼の罪の共犯者たる彼の犠牲者が、無垢で汚れなき貞節という頂点から悪評と墮落という最も低い底の底へと投げ出されることを求めた。要するに、どうやらその貞節のために彼が追っていた全ての女性たちが、彼が去った後で仮面を投げ捨て、自分たちの歪んだ悪徳の全てを公共の目にさらすことを躊躇しなくなることを求めたのである。(Po 7)

彼にとって結婚はどうでもよい。オーブリによってローマでの結婚が破談になった際にも、ルスヴンはただ相手方に召使を送って同意を示しただけである (Po 8)。

これまで見てきたように、この差異はジャンルの変更によって生まれたと言える。当時のメロドラマの観客は一般大衆から貴族に至るまで様々であった。⁴³ オペラにしても、かつては王侯貴族のために上演される独占的な宮廷文化だったが、フランス革命を経て市民階級が幅を利かせ、多様な層が一堂に会するようになる。⁴⁴ 記録を残していないハイゲルやヴォールブリュックの意図は不明だが、識字率の低い民衆のための、革命後の教育の場としての機能をノディエがメロドラマに見出したことは忘れてはならない。彼はヴァンパイアをわかりやすい悪として用意した。ルスヴンの貴族性も、フランス革命を考慮すれば、民衆にとって明白な悪の指標となる。こうした意味で、ヴァンパイアの矮小化はフランス革命以降の世相も反映している。⁴⁵ しかし、そうした世相やジャンル変更による要請という原因をここに見るだけでよいだろうか。

晩年のゲーテは 1831 年 4 月 24 日のカール・フリードリヒ・ツェルター宛の手紙で、ヴォールブリュック版について否定的な反応を示している。⁴⁶ しかし、枢密顧問官フリードリヒ・フ

⁴³ トマソー、15、201~204 頁参照。

⁴⁴ スラヴォイ・ジジェク／ムラデン・ドラウ『オペラは二度死ぬ』(中山徹 訳) 青土社 2003 年、21~26 頁；岡田暁生『オペラの運命 十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中央公論新社 2010 年、4~39、94~98 頁参照。

⁴⁵ ブリットナッハーによれば、フランス革命はヴァンパイアの文学上の成功に寄与している。彼らは自らと同じ貴族は滅多に襲わず、市民階級の女性を襲う。文学上での復讐が許されることで、血と暴力によって権力を得た市民階級の罪の意識を軽くするのである。Vgl. Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt am Main 1994, S. 174f. しかし、これまでの議論で確認してきた仏独演劇において、ヴァンパイアは最後には敗北する。その意味では、貴族ヴァンパイアは結局のところ市民階級の慰み物になっているに過ぎない。また、この点は注意しなければならないが、本稿で扱った演劇で勝利したのは善玉とはいえ貴族である。

⁴⁶ 「主題は忌まわしいが、人が私に語るところによると、オペラとして全体は非常に良いものだったようです」 An C. F. Zelter. (24. 4. 1831.) In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung. Goethes Briefe. 48. Band. Tokyo 1975, S. 185-187, hier S. 187. また、ゲーテによれば、ヴォールブリュック版を観劇した孫の反応も、「ヴェルフヒェンは全く公平な判断をしていたが、少しも心を動かされず『ヴァンパイア』から戻ってきた」と芳しくない。Tagebuch. (23. 4. 1831.) In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. III. Abteilung. Goethes Tagebücher. 13. Band. Tokyo 1975, S. 66f., hier S. 67.

オン・ミュラーの日記によると、ポリドリが執筆した原作に対しては好意的であった。⁴⁷ 彼がポリドリの小説のどこを評価したかは明らかではない。しかし、『ヴァンパイア』をバイロン作と勘違いしたゲーテのバイロン評と重ね合わせるならば、その答えが見えてくる。

バイロンにおいても、デモーニッシュなもの（*das Dämonische*）が高度に働いていたのかもしれない。だから彼は惹きつける力をかなり有していて、それでとりわけ女性たちが彼に抵抗できなかったのだ。⁴⁸ [下線部は原文による強調]

ここでの「デモーニッシュなもの」とは「天才」や「神的な影響力に近い生産的な力」を指すと考えられる。⁴⁹ 「デモーニッシュなもの」は神学や哲学、倫理を超えた外側にある、善悪を持たない偉大さを有する。かつて『コリントの花嫁』を執筆した当時はヴァンパイアに全く言及しなかったゲーテだが、ポリドリの『ヴァンパイア』登場以降は、まるで世間の流行がそれを強いるかのように、何度かヴァンパイアについて言及している。彼は世間を熱狂させるポリドリのルスヴンに、危険でありながらも途方もない力を持ち大衆を引き寄せる「デモーニッシュなもの」を見ていたのではないだろうか。ゲーテがヴォールブリュック版を否定したのは、そこではルスヴンが何らかの関係性の中にはめ込まれており、あらゆる枠組みを超え出た「デモーニッシュ」なポリドリ版のルスヴンとは逆に、矮小化されていたからではないか。それは本稿で扱った演劇作品全てにおいて言えることであり、彼らはポリドリのルスヴンの「デモーニッシュ」な、枠にはまらない性質を逆に浮き彫りにしているのである。

1820年代、大衆娯楽の見世物にされ、文字だけでなく視覚メディアという媒体を通すことで、既に爆発的に売れていたポリドリの『ヴァンパイア』はさらに広範囲に受容されるようになった。このことは、現代のポップカルチャーにおけるヴァンパイア消費の始まりとしても捉えられるだろう。果たして、現代のヴァンパイアたちは「デモーニッシュなもの」を内包するが故に人気なのだろうか。それとも理解しやすく矮小化されているが故に人気なのだろうか。あるいは、その両方だろうか。この問題は今後の研究で明らかにされなければならない。

⁴⁷ 注5参照。

⁴⁸ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände.* Bd. 39. Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters. Frankfurt am Main 1999, S. 459.

⁴⁹ 中井真之「ゲーテにおける「デモーニッシュなもの」についての覚書」：上智大学ドイツ文学会『上智大学ドイツ文学論集』40号（2003年）、59-87頁所収、68頁参照。「デモーニッシュなもの」と一口に言ってもゲーテは様々な形でその言葉を用いているが、中井によれば、*dämonisch* や *das Dämonische* という形での言及は、ヨハン・ペーター・エッカーマンの『ゲーテとの対話（Gespräche mit Goethe）』内、特に1828年以降の対話に多く見られるという。

Die Beziehungen des Lord Ruthven

— Zum Vampirbild in Bühnenadaptionen der 1820er Jahre —

MORIGUCHI Daichi

Unmittelbar nachdem John William Polidoris Novelle *The Vampyre* am 1. April 1819 im *New Monthly Magazine* erschienen war, erregte sie eine riesige Sensation. Allerdings wurde die Autorschaft in dieser Zeit George Gordon Byron zugeschrieben, teils wegen der Verlagsstrategie von Henry Colburn, dem Besitzer des Magazins, teils wegen des Charakters der Hauptfigur, des Vampirs Lord Ruthven. Auch Johann Wolfgang von Goethe, der die Schauernovelle sehr schätzte, hielt Byron noch für ihren Verfasser. Goethes Wertschätzung der Novelle hing vielleicht mit seiner Beurteilung des englischen Dichters zusammen: in *Gespräche mit Eckermann* erwähnt Goethe „das Dämonische“ in Byron. Lord Ruthven, der oft mit Byron identifiziert wurde, erscheint nicht nur als eine dämonische Figur, weil er ein Vampir ist, sondern auch, weil er an keine menschlichen Wertsysteme oder Beziehungen gebunden ist. Urplötzlich taucht er in den gesellschaftlichen Zirkeln Londons auf, hat keine Angehörigen und unterwirft sich keinerlei moralischen Normen. Er ist frei von allen Bindungen.

In den späteren Bühnenadaptionen von *The Vampyre* wird Ruthven dagegen als einfacher Bösewicht dargestellt, weil die Gattung des Melodramas am Geschmack der breiten Masse orientiert war und deshalb auf einfache Verständlichkeit und Deutlichkeit abzielte. Als erster adaptierte der Franzose Charles Nodier die Novelle Polidoris für das Theater und führte *Le Vampire* am 13. Juni 1820 im Théâtre de la Porte Saint-Martin auf. Sein Stück war sehr populär und wurde 1822 von Heinrich Ludwig Ritter für deutsche Bühnen übersetzt. Auf diese Übersetzung folgten Wilhelm August Wohlbrücks Opernfassung, die am 29. März 1828 in Leipzig uraufgeführt wurde und heute meist mit dem Namen des Komponisten Heinrich Marschner verbunden wird, sowie Cäsar Max Heigels Opernfassung, deren Uraufführung am 2. September 1828 in Stuttgart erfolgte.

In den Adaptionen Nodiers, Wohlbrücks und Heigels ist Ruthven im Gegensatz zu seiner dämonisch-solitären Darstellung bei Polidori immer in Beziehungen zu anderen eingebunden.

In Nodiers Stück sucht er über die Hochzeit mit der weiblichen Heldin die Zugehörigkeit zur Gesellschaft, in Wohlbrücks Oper schließt er einen Pakt mit dem höllischen Vampyrmeister und in der Oper Heigels verwandelt Ruthven sich in einen Teufel namens Attramidur, dessen Verhalten in seinem Kampf mit Gott begründet ist.

Diese Veränderungen reflektieren sowohl die Gestaltungsmuster der Gattung als auch die Verhältnisse der damaligen Gesellschaft. Nodier zufolge sollte das Melodrama der moralischen Erziehung des Volkes dienen, dessen Lesefähigkeit nicht sehr hoch war und das sich nach der Französischen Revolution zunehmend vom christlichen Glauben abwandte. Unter dem Einfluss der Revolution war die adlige Vornehmheit des Vampirs für das Volk ein passendes und jedem begreifliches Symbol des Bösen. Diese Wandlung des einzelgängerischen Dämons zu einem einfach zu verstehenden Bösewicht ermöglichte mit Hilfe des optischen Mediums der Bühne eine breitere Rezeption des Vampir-Motivs, die letztlich zum Massenphänomen des Vampirs in der heutigen Popkultur führte.