

# グザヴィエ・フォルヌレ『失われた時』の 演劇性について<sup>1)</sup>

辻村 永樹

## はじめに

グザヴィエ・フォルヌレ（1809-1884）は、その創作の過程を明らかにするような手記や書簡といった資料をほとんど残していない。先行研究も多いとは言えない。フランシス・デュモンによるフォルヌレの伝記研究<sup>2)</sup>を嚆矢として、エルドン・ケイ<sup>3)</sup>、トリスタン・マヤ<sup>4)</sup>、フランソワ・モルチュール<sup>5)</sup>がそれぞれ詳細なフォルヌレの評伝を著しており、いずれもこのマイナー作家の作品と生涯を知る上で貴重な文献であるが、その反面、フォルヌレのテキストそのものを対象とするまとまった研究はいまだほとんど見られないのが現状である。

フォルヌレといえばアンドレ・ブルトン（1896-1966）らシュルレアリストによる発掘、評価というのが枕詞のように付いて回るが、フォルヌレの作品のうち彼らが着目したのは1838年から1840年までのわずかな期間に発表されたいくつかの短篇小説、アフォリズムおよびごく一部の韻文作品である。だがフォルヌレが処女作からもっとも力を注いだジャンルは演劇であった。本稿では、グザヴィエ・フォルヌレがその創作の出発点とし、その後も生涯の折に触れ力を注いだ演劇が、フォルヌレ唯一の短篇集『失われた時』（1840）にどのような形で反映しているかを論ずる。

以下にフォルヌレの主要作品を挙げる。

戯曲『ふたつの運命』 *Deux Destinées*, 1834年, パリ

戯曲『二十三、三十五』 *Vingt-trois, Trente-cinq*, 1835年, パリ (初演 1836年, デイジョン)

戯曲『黒衣の男』 *L'Homme noir*, 1835年, パリ (初演 1837年, デイジョン)

詩集『韻文でも散文でもない水蒸気』 *Vapeurs, ni Vers ni Prose*, 1838年, パリ

アフォリズム集『無題』 *Sans Titre*, 1838年, パリ

アフォリズム集『無題のもう一年』 *Encore un An de Sans Titre*, 1840年, パリ

短篇集『失われた時』 *Pièce de Pièces, Temps perdu*, 1840年, パリ

詩集『韻文集』 *Lignes rimées*, 1853年, パリ

戯曲『母と娘』 *Mère et Fille*, 1855年 (初演 1855年, パリ)

長篇『カレッサ』 *Caressa*, 1858年, パリ

詩集『詩の影』 *Ombres de Poésie*, 1860年, パリ

アフォリズム集『思想の茂み』 *Broussailles de la Pensée*, 1870年, パリ

『失われた時』は1840年、パリで出版された。ブルゴーニュ地方ボースの裕福なワイン農家に生まれたフォルヌレは、若くして莫大な財産を相続したため、自作を好きなように出版する財力があつた。この本のみならずフォルヌレの著作はすべて自費出版である。

『失われた時』に収められた作品は、「夢」*« C'est — un Rêve »*、「アラブリュヌヌまたは夜の貧者」*« Alabrune ou un Pauvre du Soir »*、「オロカモノとハーブ」*« Un Crétin et sa Harpe »*、「両眼の間の目玉」*« Un Œil entre deux Yeux »*、「絶望」*« Un Désespoir »*、「草叢の<sup>ダイヤモンド</sup>金剛石」*« Le Diamant de l'Herbe »*、「パリにて、九時に」*« À Neuf Heures, à Paris »*の7篇である。いずれも過去に雑誌などで発表された記録はなく、全篇書きおろしと思われる。

フレネティック  
熱狂派

トリスタン・マヤは、「この地方の小ロマン主義者グザヴィエ・フォルヌ

レは、『失われた時』によって、真に『フレネティック文学』へと歩を進めた」と評した<sup>6)</sup>。フレネティック *frénétique* とは熱狂派あるいは狂熱派と訳されるが、たとえば藤田友尚は各種辞典やルネ・プレー、モーリス・レヴィ、ピエール＝ジョルジュ・カステックスらの考察を踏まえ、フレネティックを次のように要約している。

1. 1830年頃の作家群のある一傾向を指し、一つの文学流派ではないこと
2. イギリスの暗黒小説の影響を受けていること
3. この精神は『小ロマン派』と呼ばれる群小作家の作品に隆盛をみたこと（最も特徴的な作家としてポレル、オネデイ、ラッサイー、フォルヌレ、ブーザンゴ時代のネルヴァルとゴーティエなどが挙げられること）
4. ロマン主義の最も暗い面を引き受けていること<sup>7)</sup>

この一連の文学的傾向をフレネティックと呼んだのは、初期ロマン主義の中心的人物のひとりシャルル・ノディエ（1780-1844）である<sup>8)</sup>。ノディエは18世紀末にフランスに紹介された英国ゴシック小説、そしてその後フランスで流行した暗黒小説に見られる残酷趣味、怪奇趣味をフレネティックと形容し、巧みに自作に取り入れた。

ところでノディエが現在広く読まれている幻想小説を書く前の一時期、積極的に演劇に関わっていたことはよく知られている。なかでも大きな成功を収めたのが、1820年に初演された3幕劇『吸血鬼』 *Le Vampire* であった。これは1819年に英国の詩人ジョージ・ゴードン・バイロンの主治医ポリドリが発表した小説『吸血鬼』 *The Vampyre*（当時はバイロン作といわれていた）を戯曲に翻案したものだが、ノディエはこの劇を「メロドラマ」 *mélodrame* と見なしていた。ポリドリの小説の書評に、ノディエは次のように書いている。

『吸血鬼』はその恐ろしい愛であらゆる女性に悪夢を見せることだろう。そしておそらくすぐに、このふたたび発掘された怪物は、そのこわばった仮面、その陰鬱な声、ある人物の表情をじっと見つめているのにその心の内奥を見通すことのできないような、肌の上に押しかかるがそれを貫くこ

とのできない鉄色の光線のごとく頬に襲いかかるようなその死んだ灰色の片目をもたらすだろう。それはブルヴァールのメルポメネー（ミューズ）にメロドラマの道具一式を提供するだろう。成功が約束されないことがあるうか<sup>9)</sup>。

## メロドラマ：古典的メロドラマからフレネティック劇へ

メロドラマは18世紀末からおよそ30年にわたりフランスで大流行を見た大衆演劇のジャンルである。元来は17世紀イタリアで全篇が歌になっているドラマを指したが、1775年、ジャン＝ジャック・ルソーが楽句による中断や伴奏のあるモノローグ劇『ピグマリオン』を発表し、フランスでメロドラマという語に新しい意味を加えた。しだいにメロドラマは拡大解釈され、劇的效果を高めるために音楽を利用する作品を指すようになり、やがて古典派的演劇に対して当時流行を見た大衆演劇にこの語が広く用いられるようになる<sup>10)</sup>。ノディエは初期ロマン主義の中心人物として、大革命、恐怖政治後の大衆の意識の変化にこたえるべく、当節流行のメロドラマを自作の表現形式として採用したのである。

一般に、1800年に上演されたルネ＝シャルル・ギルベール・ド・ピクセレクール（1773-1844）の『ケリナ、または神秘の子』*Cœlina ou l'Enfant du Mystère*が近代のメロドラマの嚆矢とされる。『ケリナ』は3幕の散文劇で、純真な娘ケリナの愛と財産をめぐる物語である。町人デュフルは姪のケリナを引き取り、財産を管理している。デュフルの息子ステファニとケリナは恋仲であるがなかなか結婚に踏み切れない。また家には暴漢に襲われ唾者となったアンベールという男も寄宿している。アンベールを襲った悪漢トリュグランはケリナの財産を狙い、ステファニとケリナの婚礼の日ケリナとアンベールの素性を暴露する。ケリナはデュフルの実際の姪ではなく、アンベールとケリナは父娘だった。デュフルは怒りケリナとアンベールを追い出す。後にデュフルはトリュグランの悪事を知り、悔いる。ケリナ父娘は山に身を隠すがそこにトリュグランも潜伏している。アンベールとケリナによってトリュグランは追い詰められ逮捕される。終幕、デュフルとステファニがアンベールとケリナに再会し、ハッピーエンドとなる。

『ケリナ』はピクセレールの生前だけでパリで387回、地方では1089回という当時としては驚異的なロングランとなった。ピクセレールはその後も多くの人気作を発表し、メロドラマの父と呼ばれる。1840年代に刊行されたピクセレールの『戯曲選集』*Théâtre choisi de G. de Pixérécourt* にノディエは序文を寄せ、その戯曲をこう称揚している。

信仰の欠如の中で、ピクセレールの作品が物言わぬ説教壇の代わりとなり、魅力的でありながらけっしてその効果を失わない形で、観客の魂の中に重大かつ有益な教訓をもたらすのを私は見た。まさに古典となったそれらの作品の上演は、語の根本的な、芸術の道徳的な影響にかかわる意味において、正義と人間性の観念のみを抱かせ、徳深い競争心のみを生じせしめ、やさしく寛大な共感のみを目覚めさせ、観客は劇場から出るとき、自らがよりよいものになったと思わずにはいられなかった<sup>11)</sup>。

メロドラマの特徴として、たとえばジャン＝マリー・トマソーは迫害、再会、恋愛をその要素として挙げ、また典型的な登場人物として悪党、迫害される無垢な人物、滑稽な人物、気高い父親、謎の人物、動物を挙げている<sup>12)</sup>。ただ、1835年のアカデミー・フランセーズ辞典では、メロドラマという語はすでに廃語同然となっており、ピクセレールに代表される、勧善懲悪の型にはまったメロドラマは1830年代にはすでに時代遅れとなっていた。メロドラマは新聞小説をはじめとする大衆文学とともにエスカレートしてゆき、ピクセレールらのいわば「古典的」なメロドラマの代わりに、より無秩序で、暴力的な、血なまぐさい傾向を持つようになる。トマソーの記述によれば、1834年の『ロベール・マケール』を境に、従来の美德が最後に勝利し大団円を迎える古典的メロドラマの価値観が転倒し、悪徳や暗い情念、社会に対する挑発によって観客の耳目を引く扇情的なメロドラマへと、劇作家や観客の興味が移ったという。トマソーは次のように述べる。「(1834年の『ロベール・マケール』を境に) 伝統的なメロドラマでは終幕で善男善女に追いやられていた反社会的な人間たち、社会の辺縁の人間たち、悪党たちが主人公となる。厳格な、ブルジョワ的慣習に基づくメロドラマは、少しずつ、誇張されたどぎつい性格を帯びるようになる。悪徳を描く劇のほうがよ

り観客の好みに合うようになる。突然無慈悲になる運命は『神の摂理』の性格を捨て、主人公たちが死を遂げることが次第に増えてゆく。大罪を犯してもなお、ならず者どもは生き延び、それまでは抑制されていた劣情が舞台に蔓延してゆく<sup>13)</sup>。このフレネティックなメロドラマを、ピクセレールらの古典的メロドラマと区別するために、ここではフレネティック劇と呼ぶこととする。

フレネティック劇が当時どれほど人口に膾炙していたかは、テオフィル・ゴージェ（1811-1872）の『モーパン嬢』（1835）序文の一節からも垣間見られる。ゴージェは当時の良識的新聞批評のパロディとして、次のように書く。

劇の初演についての良識派の典型的記事

血なまぐさい文学の後には泥まみれの文学だ。死体公示所と徒刑場の後には閨房と売春宿、人殺しの血のしみがついた襤褸着の後には放蕩に汚れた襤褸着。（中略）——無理もない。——健全なる教義の忘却とロマン派の逸脱がもたらすものがこれだ。劇場は売春の学校となり、敬愛する女性をともなって足を踏み入れるのには怖気を震う場所になってしまった<sup>14)</sup>。

## フォルヌレの初期戯曲：『ふたつの運命』、『黒衣の男』

フォルヌレの処女作『ふたつの運命』、そしてその後続く『二十三、三十五』と『黒衣の男』はいずれも戯曲であった。『ふたつの運命』が刊行されたのは、まさにこの『ロベール・マケール』が上演され、メロドラマがますますフレネティックな要素を帯び始める転換点となった1834年である。一幕のコメディ劇<sup>15)</sup>である『二十三、三十五』は少々性質を異にするが、『ふたつの運命』と『黒衣の男』はいずれも複雑怪奇な筋立てを持ち、暗い宿命に苦しむ登場人物が最終的に劇的な死を遂げて終わるという作品である。以下にごく簡単なあらすじを掲げる。

『ふたつの運命』 *Deux Destinées* (1834) あらすじ

若きシャルルは年上の女性マリを愛するが、父親は息子を友人の娘エマと

結婚させたいと考えている。父親はかつて嫉妬から妻を殺し良心の呵責に苦しんでいる。やがて父親の犯罪が露見するが、逮捕される前に父親は死ぬ。シャルルはマリの愛を得るも、やがてマリに飽き、エマと結婚する。しかしその後もマリの幻影に悩まされる。マリはシャルルを待つ。シャルルは親友がエマに言い寄るのを見て父の過ちを繰り返すかのようにエマを殺す。シャルルはジュネーヴに逃亡し、その地にマリが暮らしていることを知る。シャルルはマリを探すが、再会する前にマリは死ぬ。マリの葬列でシャルルは自らの胸に短刀を突き立てる。

『黒衣の男』 *L'Homme noir* (1835) あらすじ

ドーフィネ地方の城に住む男爵夫人とその養女ギータと息子、未亡人とギータが共に思いを寄せるミラノの侯爵、そして謎の黒衣の男をめぐる陰鬱な悲劇。城にジュリアという女が現れるが、彼女はかつて不貞を犯し捨てられた侯爵の妻であることが判明する。侯爵は妻への当てつけとして幼い娘をジプシー女に与えたが、その娘こそがギータであることが明かされる。そこに黒衣の男が現れる。男は死んだと思われていた男爵であった。黒衣の男爵は恐れを抱いた農民たちに殺され、夫人は自殺する。ギータもまた毒をあおり二人の骸のかたわらに斃れる。

ここには引き裂かれる恋愛、迫害される無垢な女性、再会、謎の人物といったメロドラマの主要な要素が見られるが、古典的メロドラマのように結末で美德が勝利し大団円を迎えることはなく、悲劇的な結末に終わる。ピクセレクール風のいわば古典的なメロドラマが衰退し、残酷や悲惨をことさらに強調するフレネティック劇が勃興しつつあった時代、フォルヌレはその最新流行をその劇作に取り入れたと考えられる。しかし、『ふたつの運命』、『黒衣の男』はいずれも酷評された。『黒衣の男』は1837年3月、ディジョンで初演されたものの、野次の中、結末までたどりつくこともなく途中で幕を下ろさざるを得なかった。

## 『失われた時』のフレネティック性

その後、パリで詩集『韻文でも散文でもない水蒸気』、アフォリズム集『無題』と『無題のもう一年』を刊行したのち、1840年にフォルヌレは唯一の短編集となる『失われた時』を刊行する。これまで、フォルヌレといえば、この『失われた時』所収の「夢」や「草叢の金剛石」<sup>ダイヤモンド</sup>に代表される幻想性、怪奇趣味、ブラックユーモアに目が向けられることが多かった。しかしそれだけでなく、フォルヌレの『失われた時』には、作品集全体を通じて、ある種の演劇性、とりわけフレネティック劇的なメロドラマ性と呼べる要素が数多く見られるように思われるのである。まずは、その顕著な例が見られる作品として『失われた時』の中でもメロドラマ的要素が色濃く見られる「両眼の間の目玉」を取り上げる。

### 「両眼の間の目玉」あらすじ

おそらくは不義の子として生まれた女性ブロンドイーナは修道僧らによって小舟で川に流され、拾われてみなし子として育てられる。その際ブロンドイーナは片目を失うが、美しい心のまま育ち、地元の青年ミュゲットと愛し合う。しかしミュゲットはブロンドイーナが間もなく死ぬという謎の予言を聞き、不安に陥ってひとときブロンドイーナのもとを離れる。そこにかつてブロンドイーナを小舟で流した修道僧モノコが現れ、自らの罪を告白し、その場で息をひきとる。その直後、ミュゲットの恋敵サングリーゴが、ブロンドイーナの両親の名を教えるといってブロンドイーナに近づき、暴力でブロンドイーナを凌辱する。戻ったミュゲットは、ブロンドイーナとサングリーゴの仲を邪推し、激情にかられてブロンドイーナを殺し、サングリーゴと生命を賭けたゲームをする。それはブロンドイーナのガラスの義眼がミュゲットのどちらの手に隠されているかを当てるというゲームであった。それを当てることができなかつたサングリーゴをミュゲットは追い出し、ブロンドイーナの傍らでその義眼を飲み込んで自殺する。

非常に陰惨かつ荒唐無稽な筋立てであり、ジャン＝マリー・トマソーがメロドラマの特徴に挙げた、迫害、再会、恋愛、また明確に区分された善と悪



という要素がここに見られる。また作中、薄幸の女性ブロンディーナは自らの悲運を滔々と独白するが、前述したようにこのモノローグという要素もメロドラマの特徴のひとつである。結末は美徳が勝利することなく恋人のふたりは死に、悪玉は生き延びる。これも当時流行していた、価値観の倒錯したフレネティック劇の流行に従ったものといえるだろう。

また、この小説は長大な台詞が非常に多く、あたかも対話劇のような様相をも持っている。そしてその長台詞の間にさしはさまれる地の文は、あたかも劇のト書きのように簡潔な状況説明や登場人物の身振りの描写にとどまるものが多く、それは小説が結末に近づくにつれ顕著になる。以下にその例を挙げる。

ミュゲットは震え、身動きじろをした。まるで夢の中において目覚めようとしているかのように<sup>16)</sup>。

祝福するように腕を差し上げ、ミュゲットは続けた<sup>17)</sup>。

ブロンディーナは垂れ布の下から這い出つつ叫んだ。衣服は乱れ、髪は切られ、床に伏したままミュゲットのひざに縋り付いて。

ブロンディーナの叫びがやむと、静寂が訪れた。振り子のかちかちいう音の他は何もその静寂を乱すものはなかった(われらが三人の登場人物は、各々が各々の場所に、まるで青銅の彫刻のように固まっている)<sup>18)</sup>。

『失われた時』の他の作品の中にも、このような演劇的な描写はいたるところに見られる。たとえば「オロカモノとハーブ」では、サロンでハーブを爪弾く女性と窓の外の暗がりとその音色に聞き惚れる宿無しの姿が同時進行で描かれ、まるで舞台上でふたつの場面が同時に演じられる劇を見るかのとき効果を上げているし、「草叢のダイヤモンド金剛石」の、夕暮れの小道を歩みながらの朗々たる少女の独白、そして場面の転換に蛍が突然黄色の輝きを発するという描写も視覚的、聴覚的な演劇的印象を読者に与える。また、最終話の「パリにて、九時に」は売春宿の一室に舞台が限定されており、密室における男女ふたりの台詞のみによって徐々に二人の異常な過去が明らかになって

ゆくという手法も、あたかも一幕の対話劇を見るかのようなのである。このように、『失われた時』には数々の演劇的表現が散見され、作者の演劇への強い志向を見て取ることができるように思われる。

もちろん、小説における演劇的手法の借用は、なにもフォルヌレに限ったことではない。先に挙げたシャルル・ノディエのほか、オノレ・ド・バルザック（1799-1850）もメロドラマ的手法を巧みに小説に取り入れていったことが指摘されている<sup>19)</sup>。当時の多くの作家は劇作家と小説家を兼ねていた。ただ、『失われた時』に見られるフレネティック的表現は、それが発表された1840年にはすでに手垢のついたものとなっており、当時の読者にもそのエキセントリックさはもはや目新しいものではなかった。事実、『失われた時』は刊行当時まったく売れなかった。

## 演劇と夢

ところで、われわれが『失われた時』の中に見て取る演劇性、より限定してメロドラマ性は、このような描写の特徴にとどまらないように思われる。ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちは、現実の論理から隔絶したフォルヌレの特異な「夢の論理」や、理性の軛から解き放たれた激情を賞賛したが、そのような、フォルヌレ作品に見られる夢想性もまた、フォルヌレの演劇性のひとつのあらわれと見ることはできないだろうか。

劇作から一時的に遠ざかったフォルヌレが書き下ろしたこの短篇集は、前述のように書き下ろしの自費出版であるため、この短篇集の構成はフォルヌレ自身の意向によるものと考えられる。その巻頭に、フォルヌレは次のような一節を記している。

書きながらなお、いつも夢を見ていた。それゆえこの本は安眠をもたらすだろう。——欠伸をする人を見ると、自然と欠伸が出るものだ<sup>20)</sup>。

巻頭で、フォルヌレはこの短篇集全体を夢として提示しているとも考えられる。そして最初に収められた作品は、まさに「夢」という、あたかもシュルレアリスムの自動筆記を思わせるような、脈絡のない悪夢の記述である。

ブルトンは1938年、『GLM手帖』第7号、特集「アンドレ・ブルトン収集によるテキストと挿画からなる《夢》に捧げられた手帖<sup>21)</sup>」にこの作品を採録している。その冒頭を以下に引用する。

これは、夢だ。——質問はなし。ただ見たままにお目にかけてよう。どうかご覧いただきたい<sup>22)</sup>。

読者はここで、『失われた時』という夢の世界に招き入れられる。先の巻頭言とこの冒頭の一文は、この後に続く短篇群もすべては夢である、読者はその夢をあたかも演劇の観客のように見ている、という構造を示唆しているとは考えられないだろうか。

そして、続く第2作目の「アラブリュヌヌあるいは夜の貧者」は、「夢」から一転してリアリスティックな作風となっており、他の幻想的な作風の作品とは異質な印象を受ける。トリスタン・マヤはこの作品を評して『『夢』よりも魅力に乏しい』とわざわざ書いているほどだが<sup>23)</sup>、いまだ世に出ぬ若い劇作家志望者が劇作に挫折し、貧困にまみれる中で最後に自作が上演されるという通知を受け取ったところで餓死するという悲惨な物語である。この物語は、同様に演劇で挫折を味わったフォルヌレの経験を反映していると同時に、夢の中に招き入れられた読者すなわち観客が、そこで演劇が生成するさまを見守る、いわば劇中劇のような構造を持ってもいるかのようである。『失われた時』の7篇の短篇集の冒頭に「夢」と「アラブリュヌヌ」という2篇を配置することによって、フォルヌレは意識的に、この短編集が、夢と演劇というふたつの非現実にもとづくことを示しているようにも見える。ちなみに、「アラブリュヌヌ」の主人公アラブリュヌヌ青年の遺作となった戯曲は『幸福な男』という題名であることが文中で語られているが、これに続く3作目の「オロカモノとハーブ」では、音楽に聞き惚れた白痴の男が幸福の中凍死するという内容であり、そこに暗示的な二重構造を見て取ることも可能かと思われる。

ところで、演劇、とりわけメロドラマが夢と共通する性質を持つことを複数の論者が指摘している。たとえばみずからもメロドラマに取り組み、その後幻想小説を書くようになったシャルル・ノディエは、『スマラ』の「新た

な序文」の中で、演劇と夢とのかかわりについて、劇作には夢が不可欠であり、それは古典派演劇にも受け継がれていたが、しかし夢の幻想性を正しく活用できた作家はこれまでなかったと述べる。

悲劇を書くときに夢が不可欠だった時代から20年も経っていない。そのような劇を100篇ほども見たが、残念ながら、それらを見る限り、それらの劇の作者はけっして夢など見たことがなかったようだ<sup>24)</sup>。

また、批評家エリック・ベントリーは『ドラマの生命』の中で、メロドラマを「夢の生活の自然主義」と呼び、メロドラマと夢の類似性を指摘している。

われわれは夢のなかでは等しく大根役者であるが、そのことから、大げさな身振りやしかめ面や雄弁調のセリフをとまなうメロドラマの演出は、夢を誇張したものではなく夢を再現したものであるということがわかる。この観点からすると、メロドラマとは夢の生活の自然主義なのである<sup>25)</sup>。

また、そもそもフランスのメロドラマのルーツのひとつである英国ゴシック小説の流行を生んだ、ホレス・ウォルポール（1717-1797）の『オトランドの城』（1764）は、ウォルポールの悪夢から生まれたという有名なエピソードをここで想起してもよいであろう。

これらの示唆に従うならば、シュルレアリストたちが見出し、自分たちの先駆として評価したフォルヌレの、夢の世界の論理や、非理性的な激情のほとばしりの源泉を、フォルヌレがその創作の出発点としたメロドラマ、フレネティック劇に求めることも可能だろう。フォルヌレは夢の持つ演劇性、あるいは演劇の持つ夢幻性を察知し、それをこの短篇集に援用しようと試みたのではないだろうか。

また、『失われた時』には *Pièce de pièces* という副題が付されている。この副題が何を意味するのかは、これまでの研究でも言及されることはなかった。そのまま読めば、断片の寄せ集めというような意味にもなるであろうが、*pièce* とは演劇作品をも指す語である<sup>26)</sup>。冒頭から夢のイメージを色濃く帯

びるこの短篇集に、演劇を想起させる副題を持たせることにより、この作品が夢そして演劇と不可分であることを意図的に示したとも考えられる。

たとえば『失われた時』の次のような場面は、夢幻的でありながら、それと同時に演劇的といえる。

そして見る、大気の中に、外套を纏い、巨大な帽子を被り、太い杖を携えた四人の男を。女は男たちの方へ身を投げ出して叫ぶ。「ら・ぼりばらど。ら・ぼりばらど。ら・ぼりばらど」なぜそんなことを言ったのかわからない（死という意味だと思う）。そして女は四人の男たちの外套の中に消える。そして見る、ごく若い娘が、髪を震わせ、涙を零しながら、女の後を走り、こちらを指さして叫ぶのを。「お母様、あの人はお母様にこれ以上何を求めているの」女が答える。「もう何も。あの人にこう言って頂戴、わたしはあなたを棄てる、と<sup>27)</sup>」（「夢」）

蒼ざめたアンダルシア女はファピウスに顔を向け、二人は蠟のように白い死人の顔つきで——額で互いを支えあいながら——坐っていた。子供が二枚のカードを立てて作った城のように。外で扉を叩く一本の指、——それに応え、中で十一度打つ振り子時計の鎚、——それらは一陣の突風のように二人の身体を吹き倒した<sup>28)</sup>。（「パリにて、九時に」）

## ベルトラン『夜のガスパール』との比較

ところで、フォルヌレと同世代、同郷である、『夜のガスパール』の作者アロイジウス・ベルトラン（1807-1841）も、当初劇作家を志望し、何篇かの戯曲を書いている。その後ベルトランは演劇から離れ詩的散文の創作に注力し、それはやがて『夜のガスパール』という詩的散文集として結実することになる。『夜のガスパール』は、ボードレールが「ピトレスク」であると評したこともあり<sup>29)</sup>、しばしばピトレスクすなわち絵画を想像させるという評価がなされる。しかし、それはこの詩的散文集の限られた一面を表しているにすぎず、収められた作品の中にはまるで演劇や映画を思わせる、いわば動的なピトレスク性を持つものが少なくない。そこに19世紀前半にフラ

ンスで人気を博し、メロドラマの流行にも大きな役割を果たした、ファンタスマゴリアなど光学による目の錯覚を利用した見世物の影響を見る研究もある<sup>30)</sup>。

ここでは、その『夜のガスパール』に収められた作品の中から「夢」を引用する。すでにエルドン・ケイが指摘するように<sup>31)</sup>、この冒頭は、フォルヌレの『失われた時』の「夢」と奇妙な共通点を持つ。

## 夢

夜だった。はじめに——こんなものが見えた、そのままに話せば、——修道院、その外壁は月の光に鱗割れている、——森、羊腸の小径がそれを切り裂く——そしてモリモン広場、外套と帽子が蒞いている。

それから、——こんな音が聞こえた、そのままに話せば、——吊いの鐘の音、それに応える死者を悼む嘆きの声が修道院の僧房から——悲しい叫びと猛々しい笑い、樹の枝の葉が震えるほどの、——祈りの声、ぶつぶつと唸っている、黒服の告悔僧たちの、刑場へ向かう科人に付き添って。

さいごに、——夢はこんなふうに終わった、そのままに話せば、——死にゆく修道僧、臨終の灰の寢床に横たわっている、——若い娘、柏の樹に吊るされてもがいている、——そしてあれはこのおれだ、刑吏がおれを縛り付けたのだ、髪を振り乱している、車刑の車輪の輻の上で。

——オーギュスタン師、亡くなられた修道院長どの、縄帯の僧服にくるまり、葬られるのだろう、棺のまわりに灯が瞬いて、マルグリット、恋びとが殺した、埋められるのだろう、純潔の白い衣にくるまれ、四本の蠟燭に囲まれて。

しかしながらこのおれ、刑吏の棒は、最初の一撃で、粉々になった、まるで硝子のように、黒服の告悔僧たちは、姿が見えなくなった、沛然たる雨のしたに、ひとびとは、流れていった、溢れ速まった小川にさらわれて、

——そしておれは、だどっていった、べつの夢々を、目覚めに向けて<sup>32)</sup>。

前述のとおり、フォルヌレの「夢」は「これは夢だ。——質問はなし。ただ見たままにお目にかけてよう。どうかご覧いただきたい」という一切の論理的説明を拒む文句から始まるが、ベルトランの「夢」も同様に、「こんなものが見えた、そのままに話せば」、「こんな音が聞こえた、そのままに話せば」等と、非合理的な夢の描写が話者の解釈をはさまずむき出しのまま読者に提示される。またベルトランの「夢」には修道院と修道僧、刑場、死んだ娘など、ゴシック小説やフレネティック劇に好んで取り上げられたモチーフが散りばめられているが、フォルヌレの「夢」にも死んだ娘、外套を纏った謎の男たち、正体不明の影などの恐ろしいモチーフが脈絡なく描かれ、その陰鬱な雰囲気はベルトランの「夢」とよく似た印象を読むものに与える。

## おわりに

前述したようにシャルル・ノディエは1820年に英国ゴシック小説を翻案したメロドラマ『吸血鬼』を発表しており、それが後にノディエの幻想小説の源泉となったことが指摘されている<sup>33)</sup>。フォルヌレとベルトランは、その一世代あとの作家ということになるが、両者とも1830年の「エルナニの戦い」に大きな刺激を受け、演劇によって世に出ようとしたという共通点がある。それらの演劇が世に受け入れられることはなかったが、やがてフォルヌレは『失われた時』、ベルトランは『夜のガスパール』というそれぞれ特異な散文作品を創作することになる。この二人に面識があったという証拠は現在に至るまで見つかっておらず<sup>34)</sup>、両者のテキストの類似は偶然ということになるが、しばしば文学史から隔離された異色作としてとらえられるこれらの作品は、古典的メロドラマからフレネティック劇にいたる、同時代の大衆演劇に多くを負っているのではないか。のちにシュルレアリストらが注目することになる『失われた時』や『夜のガスパール』の独特な発想や詩情の源として、彼らが熱中したメロドラマ、フレネティック劇の夢幻性という側面も加えることができるのではないだろうか。

注

- 1) 本稿は日本フランス語フランス文学会 2015 年度秋季大会（於京都大学）での口頭発表「グザヴィエ・フォルヌレ『失われた時』の演劇性」に基づく。
- 2) Francis Dumont, *Naissance du Romantisme contemporain, avec une Bio-bibliographie de Xavier Forneret*, Éditions C.-L., 1942.
- 3) Eldon Kaye, *Xavier Forneret, dit « Homme noir »*, Librairie Droz, 1971.
- 4) Tristan Maya, *X. F. Humoriste noir blanc de Visage*, Édition Saint-Seine-l'Abbaye, 1984.
- 5) François Mortureux, *Xavier Forneret : Beaune, 1809-1884*, Centre beunois d'études historiques, 1984.
- 6) Tristan Maya, *op. cit.*, p. 59
- 7) 藤田友尚「『狂熱派』の美学：ノディエ (I)」, 『エクス：言語文化論集』第1号, 関西学院大学経済学部, 2000年, 101頁。ただし本文との統一のため表記を一部改めた。
- 8) 藤田友尚, 同論文, 99頁。
- 9) Charles Nodier, *Mélanges de Littérature et de Critique*, Raymond, t.1, 1820, pp. 416-417. なお, ノディエの『吸血鬼』については以下の論文に詳しい。藤田友尚, 「ノディエのメロドラマ『吸血鬼』: 「狂熱派」演劇の側面」, 『エクス：言語文化論集』第4号, 関西学院大学経済学部, 2006年, 117-133頁。
- 10) Cf. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 8-9. (邦訳: ジャン=マリ・トマソー『メロドラマ フランスの大衆文化』中條忍訳, 晶文社, 1991年)
- 11) Charles Nodier, « Introduction », in *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, Paris, Tresse, t. 1, 1841, p. iii.
- 12) Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, pp. 26-40.
- 13) *Ibid.*, pp. 52-53.
- 14) Théophile Gauthier, *Mademoiselle de Maupin*, Chrpentier, 1866, pp. 4-5.
- 15) コメディ劇 *comédie-drame* はフォルヌレの命名で, トリスタン・マヤは, コメディ劇とは奇妙な取り合わせだが, 人目を引きたいというフォルヌレの癖のあらわれであろうとしている。Cf. Tristan Maya, *op. cit.*, p. 27.
- 16) Xavier Forneret, *Pièce de Pièces, Temps perdu*, Eugène Duverger, 1840, p. 204. (邦訳: グザヴィエ・フォルヌレ『失われた時』, 辻村永樹訳, 風濤社, 2015年)
- 17) *Ibid.*, p. 207.
- 18) *Ibid.*, pp. 207-208.



- 19) Cf. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, pp. 110-152. (邦訳：ピーター・ブルックス『メロドラマの想像力』, 四方田犬彦・木村慧子訳, 産業図書, 2002年)
- 20) Xavier Forneret, *op. cit.*, *n. pag.*
- 21) *Cahier G. L. M.*, Septième cahier, « Les Textes et illustrations composant ce cahier consacré au Rêve, ont été assemblés par André Breton », 1938.
- 22) Xavier Forneret, *op. cit.*, p. 2.
- 23) Tristan Maya, *op. cit.*, p. 61.
- 24) Charles Nodier, « Préface nouvelle de Smarra », in *Œuvres de Charles Nodier*, t. 3, Librairie Eugène Renduel, 1832, pp. 12-13.
- 25) Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Applause Theatre Books, 1964, p. 205. 強調は原文。
- 26) 1835年刊行の『アカデミー・フランセーズ辞典』第6版にも *pièce* の語義のひとつとして演劇作品の意と記されている。
- 27) Xavier Forneret, *op. cit.*, pp. 8-9.
- 28) *Ibid.*, p. 302.
- 29) Charles Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Flammarion, 1987, p. 73.
- 30) Noriko Yoshida, « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe*, no. 10, 1993, pp. 7-30 ; 辻村永樹「『夜のガスパール』におけるピトレスク性について」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』, 第50輯, 第2分冊, 2005年, pp. 59-71.
- 31) Eldon Kaye, *op. cit.*, p. 151.
- 32) Aloysius Bertrand, *Œuvres Complètes*. Éditées par Helen Hart Poggenburg, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 177-178. ただし冒頭のエピグラフは省略した。
- 33) Cf. 藤田友尚「『狂熱派』の美学：ノディエ (I)」, 『エクス：言語文化論集』第1号, 関西学院大学経済学部, 2000年, 98頁。
- 34) François Dominique, « Forneret l'intempestif » in Xavier Forneret, *Écrits complets*, Les Presses du réel, 2013, t. 1, p. 11.