

ドラキュラ・フィルム・ワーグナー

——世紀末ワグネリズムの〈微分〉〈積分〉——

富田雄一郎

〈目次〉 1. ドラキュラ・フィルムの現象学

ヘルツォーク『ノスフェラトゥ』

ムルナウ『吸血鬼ノスフェラトゥ』

マーハイジ『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』

ブラウニング『魔人ドラキュラ』

バダム『ドラキュラ』

コッポラ『ドラキュラ』

2. 抑圧されたワーグナーの回帰

3. 〈積分〉原理のテキスト

4. 世紀末のモンスター分布図

1. ドラキュラ・フィルムの現象学

『ドラキュラ』を巡る文化産業はいつの間にもここまで肥大化したのだろう。大英帝国ヴィクトリア朝末期に書かれたブラム・ストーカー（1847-1912）の小説『ドラキュラ』(1897)⁽¹⁾は、ありとあらゆるジャンルでさまざまな意匠を施されながら、時に原作と無縁な無数の亜流の物語を生み出すことに加担させられてきた。広義の吸血鬼物語^{ヴァンパイア}に至っては文字通り数え切れない程の虚構テキストが生産されている。本稿ではその中でも小説『ドラキュラ』と関係のある言説にのみ焦点をあてて分析してゆくこととする。

映画分野に眼を向けると、史上初のドラキュラ映画であるフリードリヒ・ヴィルムヘルム・ムルナウ監督の『吸血鬼ノスフェラトゥ』(副題、恐怖の交響楽)⁽²⁾を始めとして、『フリークス』で有名なトッド・ブラウニング監督の『魔人ドラキュラ』⁽³⁾、ドラキュラ俳優クリストファー・リーによる一連のフィルム(ハマー・フィルムの『吸血鬼ドラキュラ』とそのシリーズなど)、ムルナウ版をよりリアルにカラー・リメイクしたヴェルナー・ヘルツォーク監督の『ノスフェラトゥ』(副題、夜の亡霊)⁽⁴⁾、蓄音機やタイプライターなどのメディア装置の重要性を初めて映像化したフランシス・フォード・コッポラ監督の『ドラキュラ』⁽⁶⁾など、すぐれた「読み」に基づいた作品をいくつも思い起こすことができる。番外編として、『吸血鬼ノスフェラトゥ』を撮影するムルナウ監督自身を描いた、エリアス・マーハイジ監督の『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』⁽⁷⁾を加えてもよいだろう。

さて、これらストーカーの原作と何らかの関わりを持つドラキュラ・フィルム群に、ささやかながらひとつの不思議な現象が認められる。本稿はそれを手がかりに、『ドラキュラ』という世紀末テキストにもうひとつ別の新たな「読み」を加えたいと思う。それはフィルム面におけるリヒャルト・ワーグナー（1813-1883）の遍在という現象である。

ヘルツォーク『ノスフェラトゥ』(1979)

ムルナウ監督の『吸血鬼ノスフェラトゥ』は、無声映画ということもあって、少なくともフィルムの表層にはワーグナーの音楽もそのドラマを示唆する記号も見あたらない。しかしこれをリメイクしたヘルツォーク監督の『ノスフェラトゥ』ではワーグナーの音楽が前面にクローズアップされて響き渡る。ジョナサン・ハーカーがドラキュラ城に到着し、その廃墟さながらの不気味な壮麗さに出会う場面である。山道に沿って流れる小川——ライン河の相関物か——を映し出した後、カメラは山間の深い霧を捉える。その霧の中からゆっくりと滲み出るように静かに『ラインの黄金』『ニーベルングの指環』四部作(1876年初演)の序夜冒頭のメロディが、始まりの予感とカタストロフの予兆を伴って聴こえてくるのである。ハーカーが城の入り口に到着しクラウス・キンスキー扮する伯爵と出会うまでの比較的長いシークエンスを、あたかも音楽が映像を従えるかのようにワーグナーがフィルム面を支配する。聖なる山、廃墟、川、霧——ワーグナー音楽の霧がかかった雰囲気は一般に「ワグネリアン・フォッグ」⁽⁹⁾と呼ばれる——などの装置との照応効果もあって、この場面はドラキュラ映画というよりワーグナーのイメージ・フィルムとでもいうべきもの⁽¹⁰⁾に変容している。

ムルナウ『吸血鬼ノスフェラトゥ』(1922)

ヘルツォークが示してくれたワグネリズムの視点からムルナウのオリジナル・フィルムを振り返ってみると、ワーグナーが好んだ「女性による救済」のテーマが浮かび上がってくることに気づく。原作でもドラキュラ退治にはハーカーの婚約者ミーナ・マリが中心的役割を果たしてはいたが⁽¹¹⁾、ムルナウの『吸血鬼ノスフェラトゥ』ではそれがより鮮明になる。「この恐ろしき呪いを解くには／心に汚れなき女性が／自らの血をノスフェラトゥに／惜しみなく与え／朝雄鶏が時を告げし後まで／かの者を自らの側に／引きとどめる他に手はなし」⁽¹²⁾と言う退治法を知ったミーナ(映画ではエレン或いはニーナ)⁽¹³⁾は、自身の身体を吸血鬼に差し出す。そして夢中で血を吸う吸血鬼が日の昇

ったことに気づかないよう仕組んでこれを退治し、夫を救うのである。原作には希薄であった〈救済〉のテーマが、まさにワーグナーの典型的主題のひとつである「女性の自己犠牲による男性の救済」——特に『さまよえるオランダ人』(1843年初演)のゼンタ——という形をとってクローズアップされている。ムルナウのミーナは、自己犠牲によってオランダ人船長を呪いから解放したワーグナーのゼンタと見事に重なっているのだ。『ドラキュラ』は『さまよえるオランダ人』の主題に読み換えられ、ワーグナーの系譜上に位置づけられたのである。⁽¹⁴⁾

マーハイジ『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』(2000)

エリアス・マーハイジ監督の『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』は『吸血鬼ノスフェラトゥ』を撮影するムルナウ自身を主人公とした映画で、監督役をジョン・マルコヴィッチ、伯爵役をウィレム・デフォーという奇才2人が演じている。そのせいか、ムルナウが本物の吸血鬼を起用したために撮影クルーが次々と餌食になっていくという一見コミカルな設定にもかかわらず、それをものともせず撮影を強行する怪物監督の狂気が、デフォーの吸血伯爵に劣らぬ凄まじさで表現されていて、監督と伯爵のどちらが本物のモンスターなのか、見ているうちにその境界が次第に曖昧に感じられてくる。

ワーグナーは『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』の音楽として使われるのではなく、『吸血鬼ノスフェラトゥ』撮影現場のBGMとして出てくる。ハーカーがトランシルヴァニアに出立するシーンを撮影する際に、ムルナウ自身が蓄音機で『さまよえるオランダ人』序曲を流すのである。また伯爵の城で土地売買の契約書を交わすシーンでは『トリスタンとイゾルデ』(1865年初演)前奏曲の冒頭部分がやはり蓄音機から流される。⁽¹⁵⁾これが事実であるならば、ムルナウはワーグナーを土台に『吸血鬼ノスフェラトゥ』を造ったことになり、作品の解釈に大きな影響を及ぼす可能性がでてくるが、脚本家のスティーヴン・カツがどこまで意識していたかも含めて現時点では確認できていない。⁽¹⁷⁾ いずれにしても、マーハイジ版ノスフェラトゥはムルナウの沈

黙のワグネリズムを音と映像によって実に明確に呈示してくれたことになる。

ブラウニング『魔人ドラキュラ』(1931)

フィルムにおけるワグネリアン・ベストの感染拡大はこれだけでは収まらない。例えば、ドラキュラ俳優として有名なベラ・ルゴシとトッド・ブラウニング監督というこれまた怪物同士の組み合わせ⁽¹⁹⁾である『魔人ドラキュラ』では、伯爵がロンドン到着早々、ミーナとその家族に会うためにコンサート・ホールに赴くシーンがある。この時ホール内に響き渡る音楽がワーグナーの『ニュルンベルクのマイスタージンガー』(1868年初演)前奏曲のフィナーレ部分なのである。トーキーにもかかわらず殆ど音楽不在と言ってもよいこのフィルムで、聴覚を刺激する存在はオープニングで流れるチャイコフスキーの『白鳥の湖』とこの場面の『マイスタージンガー』くらいである。

ここで注意すべきは、伯爵が劇場のエントランスを通過する際に中からかすかに聞こえてきたシューベルトの未完成交響曲(第1楽章の一部)が、ホール内に到着するまでのわずかの間に終了し、『マイスタージンガー』までもがフィナーレを迎えているという点である。つまりこれらはリアルな音響描写としてではなく、なんらかの象徴記号——例えば、『ドラキュラ』というテキストを取り囲んでいた世紀末の音楽文化環境そのものを表象する記号——とでも理解すべきなのだろう。テキストがワグネリズムの文化磁場に位置していたことをフィルムは聴覚を通じて明示している。と同時に、『マイスタージンガー』は新旧芸術論の対立でもあるから、ミーナと伯爵というまさに新旧対立の頭目同士が初めて出会う場面で、同様の対立構造を持つオペラの“前奏曲”が流されるのは、実に示唆的であり、『ドラキュラ』の主題を鮮明化する機能をも果たしていると考えられる。

バダム『ドラキュラ』(1979)

フランク・ランジェラ主演の人気舞台劇(ブロードウェイ)⁽²⁰⁾を映像化したジョン・バダム監督の『ドラキュラ』に関して、フレデリック・ツェービン⁽²¹⁾

という評者が、インターネットのサイト⁽²²⁾上で次のような指摘をしている。「ジョン・ウィリアムズの音楽はメランコリックで技巧的な作品を作るために『トリスタン』の音楽からインスピレーションを得ている」と。このフィルムには、映像面・音楽面共にワーグナーへの直接的言及は存在しないのだが、メロディが波のうねりのように次第に絶頂へと高まっていく弁証法的な音楽構成が『トリスタン』の末裔であると位置づけることはできる。奇しくも79年にはヘルツォークの『ノスフェラトゥ』がリリースされていて、『指環』と『トリスタン』、同時期に公開された2つのフィルムのどちらにもワーグナーの影が不思議な暗号の如く見え隠れしているのである。

コッポラ『ドラキュラ』(1992)

『ドラキュラ』というテキストをメディア文化史の観点から位置づけ直したドイツの文化批評家フリードリヒ・キットラーが、タイプライターや蓄音機といったメディア面にフィルム史上初めて言及している点を評価しているのが、フランシス・フォード・コッポラ監督の『ドラキュラ』である。この作品もまたワグネリズムのリストに連なる。バダムによって準備された『トリスタン』への道がこの作品で大きく開かれるのだ。コッポラ版ではミーナと伯爵が前世で夫婦であり、それゆえお互いに魅かれあうという設定になっている。したがって『さまよえるオランダ人』の主題に極似していたムルнау版の〈救済〉とは異なり、ウイノナ・ライダー扮するミーナが〈救済〉するのは、キアヌ・リーヴス演ずる夫のハーカーではなくて、ゲイリー・オールドマンのドラキュラ伯爵その人ということになる。ジョナサン・ハーカーはいわば『トリスタン』におけるマルケ王的存在であり狂言回しにすぎない。核となるのはミーナと伯爵の禁じられた愛の物語なのだ。コッポラによって『ドラキュラ』というテキストは『トリスタン』や『ロミオとジュリエット』に代表される「愛と死の系譜」上に位置づけられることになった。⁽²³⁾

2. 抑圧されたワーグナーの回帰

主要なドラキュラ映画におけるこうした現象は何を示しているのだろうか。そもそも『ドラキュラ』というオリジナルのテキストはワーグナーと何か関係があるのだろうか――。

テキストの表層をいくら詳細に検索してもワーグナーの痕跡は見つけられない。⁽²⁶⁾ 直接言及はもちろん、関連がありそうなモチーフも見い出せないのだ。では、『ドラキュラ』はワーグナーと無関係なのか。いや、ワグネリアン・ベスト全盛期の1890年代イギリスで構想され発表されたこのテキストが、ワグネリズムの流行と無縁であったと考える方が不自然である。そう、草稿段階ではワーグナーの記号は確かに存在していたのだ。

『ドラキュラ』には「創作ノート」と呼ばれるメモ群が残されており、ワーグナーに関する記載はその中にある。⁽²⁷⁾ クリストファー・フレイリングが『吸血鬼たち：パイロン卿からドラキュラ伯爵まで』で、それらのメモを時間順に整理したうえ詳細な解説を加えている。それによると、伯爵から電報を受け取ったハーカーは4月25日にロンドンを発ち、翌日パリを經由してミュンヘンに到着する。そして「吹雪と狼の冒険」と呼ばれる出来事を体験したあと、「4月30日、日曜日の夕方、彼 [ハーカー] はワーグナーの『さまよえるオランダ人』⁽²⁸⁾を見にオペラハウスに行く」のである。フレイリングによればストーカーは熱心なワグネリアンであり、著名なワーグナー指揮者であるハンス・リヒター⁽²⁹⁾の演奏を好んでいたという。ハーカーが観る予定だったオペラもリヒターの指揮だったろうか。

また、ストーカーは『ドラキュラ』執筆のはるか以前から、ライシウム劇場を拠点として活動していた名優ヘンリー・アーヴィング⁽³⁰⁾のマネージャーを任されており、後年、彼の伝記『ヘンリー・アーヴィングの個人的思い出』を書き残している。そこに次のような記述がある。

1896年の6月、われわれ〔ストーカーとアーヴィングら一行〕は旅の途中マンチェスターに滞在していた。そこへホール・ケインがマン島からやってきて合流した。彼は、『さまよえるオランダ人』(*The Flying Dutchman*)の芝居用の脚本と、もうひとつ新しく書き上げたばかりの脚本『ホーム・スイート・ホーム』を持ってきていた。⁽⁶¹⁾

アーヴィングは1876年以降、オランダ人伝説を基にした『ヴァンデルデッケン』(*Vanderdecken*)というタイトルの芝居を上演していた。したがって、実際には舞台化されなかったケインのこの脚本がどの程度ワーグナーと関係があったかは不明だが、『ドラキュラ』執筆時期と重なることから考えて、少なくともストーカーの内面にワーグナーを喚起する効果はあったろう。さらに、ハンス・リヒターとの歓談について書かれた頁にも『さまよえるオランダ人』は登場する。

1900年10月24日のことを私はよく覚えている。ミス・ギヤスケルズとマンチェスターで昼食を食べた後で、彼〔リヒター〕は翌年のパイロイトで上演する『さまよえるオランダ人』の新しい効果^{エフェクト}について話してくれた。それは特に照明に関する効果だった。照明の配置の仕方では、2つの船が、一方は明るい陽光の中で、一方は月明かりに浸されて、ひとつに近づくと⁽⁶²⁾いうものだった。

リヒターは『マイスタージンガー』からの一節をピアノで弾いて歌ってくれたこともあるらしい。その後ストーカーは妻フロレンスと共に「パイロイト巡礼」に赴くことになる。「その夏私は妻と共にパイロイトのワーグナー・チクルスに参加し、完璧な壮麗さで上演されたそのオペラ『マイスタージンガー』を聞いた。だがリヒターが解説してくれたときほど偉大な作曲家の趣旨を理解することはできな⁽⁶³⁾かった」。これらの記載からストーカーがリヒターを高く評価しワーグナーの音楽に親しんでいたこと、とりわけ『さまよえるオランダ人』が彼にとって身近な題材であり、『ドラキュラ』という

テキストの生成過程に深く関わっていたことが窺える。にもかかわらず最終的には『さまよえるオランダ人』観劇のエピソードは削除され、ワーグナーという大文字他者は伯爵同様、テキストの深層に抑圧されることになるのである。表層には、嵐と難破船のモチーフ、ヴァン・ヘルシング教授のオランダ人としての設定が、わずかに痕跡として残されたにすぎない。しかしながら創作ノートにおける『さまよえるオランダ人』への言及は、テキストをワグネリアンな読みに開くものであり、なおかつワーグナーの抑圧という読み行為を根拠づけるものでもある。ムルナウによるミーナのゼンタ化——〈救済〉の物語への変容——は、意識的にしろそうでないにしろ、正確に『ドラキュラ』というテキストの無意識のワグネリズムを探知し、抑圧という読み行為を暴露していたことになる。

『ドラキュラ』が蓄音機グラモフォンやタイプライター、速記、写真コダックなどの新しいメディアに執拗にこだわるテキストであることは、キットラーのメディア文化史からの論考である『ドラキュラの遺言』⁽³⁶⁾ 或いは『グラモフォン・フィルム・タイプライター』⁽³⁷⁾ 以来常識化している。彼によれば、「既に発明済みであったにもかかわらず言及されなかった」メディアがひとつだけあるという。それが映画フィルムである。⁽³⁸⁾ ワーグナーの他に映画というメディアもまた『ドラキュラ』というテキストでは隠蔽＝抑圧されているのだ。つまり一連のドラキュラ映画では、抑圧されたワーグナーが抑圧されたフィルムによって解放され、テキストの無意識の闇に潜んでいた読み行為のシステムが暴露されている、と読めるのである。フランコ・モレットティも『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』⁽⁴¹⁾ の中で詳述しているように、ホラー小説は心理学的に言えば「抑圧されたものの回帰」である。これに倣えば、「抑圧されたメディアによる抑圧されたワーグナーの回帰」ということになろうか。ドラキュラ・フィルムは、テキストがワグネリズムの精神風土に根ざしていた事実を、様々な形でわれわれに再確認させる契機となっている。

ただしムルナウとヘルツォークの場合には、ストーカーの無意識が掘り起こされているだけでなく、もう少し複雑な情況が指摘できる。彼らの他のフ

イルムにもワグネリアンな言説が散見される——つまり彼ら自身のワグネリズムが絡んでくるのだ。ムルナウについては、ジョー・レスリー・コリアが『ワグナーからムルナウへ：舞台からスクリーンに至るロマン主義の推移』の中で、主題レベルでいかにワグナーをフィルム内に撮り込んでいたかを詳細に分析している。⁽⁴²⁾『吸血鬼ノスフェラトゥ』におけるワグナー的テーマへの転換は、ストーカーの無意識と同時にムルナウ自身のワグネリズムをも反映していたことになる。もうひとつ興味深いのは、ムルナウのフィルムを現場で撮影したカメラマンが、フリッツ・ラングの『M』を撮ったことでも有名なフリッツ・アルノ・ワグナー (Fritz Arno Wagner) であったことだ。つまり記号論的に言うと、WAGNERがフィルムを操作しつつWAGNERを回帰させるというウロボロス式の円環構造を成していることになるのである。一方ヘルツォークは、ムルナウの無意識を『指環』に変容して聴覚化してみせた。しかし、1980-90年代に『ローエングリン』(1850年初演)や『タンホイザー』(1845年初演)などの舞台演出を手掛け、⁽⁴³⁾映画『フィツカラルド』でオペラへの狂信的なまでのこだわりを表明し、多くの作品でワグナー音楽を再三使用しているにもかかわらず、彼自身はアンチ・ワグネリアンを自称している。したがって『ノスフェラトゥ』における引用は監督の極めてアンビヴァレントな感情を前提として解釈すべきだということになる。つまりノスフェラトゥを巡っては、ストーカーからムルナウ、ヘルツォークに至る各々の無意識のワグネリズムが複層的に複雑に継承されてフィルム面に浮上していると考えられるのだ。そして、ストーカーが抑圧し、ムルナウが掘り起こし、ヘルツォークが明示したワグナーを巡る無意識のインターテクスチュアルな文化環境を、マーハイジが引き継ぎ、蓄音機から流される『さまよえるオランダ人』と『トリスタン』の映像化を通じて、結果的に、端的に、ワグナーを回帰させたことになる。無意識は相乗的に回帰したのである。

3. 〈積分〉原理のテキスト

フィルムが『ドラキュラ』の無意識のワグネリズムを暴露しているとしたら、そのテキストがワグネリズム座標上のどこに位置しているのかを次に考えねばならない。ワーグナー効果を巡る研究においては、これまで専ら「モティーフ狩り」⁽⁴⁴⁾が中心に行われてきたが、本論ではそれとは異なるマトリックス——〈微分〉〈積分〉の力学作用に基づく座標軸を設定する。

ワーグナーの作劇法が革新的だったのは、アリアに代表されるような、ドラマトゥルギーに反する音楽形式を否定し、音と詩の有機的統一を根源的レベルで実行しようとしたこと、それも同時代の追従を許さない高度な次元で実現した点にある。少なくとも、オペラの有り様をそうした方向に思想転換しえた点で革命であったと言える。その際に彼が採用した技法が「ライトモティーフ」と「無限旋律」である。前者は、メロディというひとつのまとまりを極めて短い音節単位に分割し、意味内容を直接表現によってではなく暗示によって伝達しようとする試みであり、また後者は、従来のメロディが持っていた始まりと終わりの境界を融解し、連続的有機的な感覚を生ぜしめようとする手法である。つまり分割と境界の消失による有機化が、ワグネリアン美学の根本であり革新的な点であったと言ってよい。分割が逆説的にベルグソンの「持続」⁽⁴⁵⁾を生む。数学の比喩を用いて言い換えるならば、〈微分〉原理として規定できるだろう⁽⁴⁶⁾。ワーグナーの他の特徴である「半音階進行」も「トレモロの多用」もこの〈微分〉原理に属する。

一方、キットラーが「ヴェルターテム：リヒャルト・ワーグナーのメディア・テクノロジーについて」⁽⁴⁷⁾という論文の中で楽劇を「近代最初のマス・メディア」と呼んだように、複数の複雑な芸術要素をひとつのマスへと纏め上げていくスペクタクルな巨大さも、ワーグナー演劇の一方の特徴と言える。音楽と台本、舞台装置、演技などが有機的連関のうちにひとつに融合し大きなうねりを生み出す。『トリスタン』や『パルジファル』（1882年初演）のよ

うに単一モチーフに還元できそうな凝縮型の作品もあれば、『指環』に代表される多様な要素が共存集合している増殖型の作品もあるが、いずれにしてもそこに強力な統合原理が働いていることに変わりはない。さらに、統合原理は政治と容易に結びつく。ゲルマン神話で書き換えた古代ギリシア演劇の復活という、ワーグナーが提唱しニーチェが歓喜したテーゼには、大ドイツ統合という政治思想が裏打ちされていた。少なくとも思想的軌道としては同調していた。その帝国主義イデオロギーは簡単に他の国のそれにすりかえられるわけで、統合原理システム華やかなる世紀末大英帝国でワーグナーが受け入れられたのもなんら不思議なことではない。現にイギリス版パイロイト劇場を建設せよという議論まで起こっている⁽⁴⁸⁾。ワーグナーという新時代のマス・メディアが持つ圧倒的な支配力、音楽のスペクタクルに共鳴して、臣従を誓った帝国臣民の多かったことは想像に難くない。ここで再び数学の比喩を用うるならば、統合原理は〈積分〉⁽⁴⁹⁾と言い換えることができるだろう。音楽と詩の理想的な結婚である「総合芸術理論」もこの原理に属する。

主題構成の複雑さと音楽の威力が最も肥大化している——アリストテレス以来の西欧詩学の歴史において〈積分〉原理が最大限に機能している——作品が、未曾有の大河ドラマ『ニーベルングの指環』四部作（『ラインの黄金』『ワルキューレ』『ジークフリート』『神々の黄昏』）である。だが同時に『指環』には、〈微分〉化されたライトモチーフ、トレモロの多様、境界の明確な有限旋律の廃棄といった新しい時代の〈微分〉原理も盛り込まれている。状況によっては保守としても機能しうる〈積分〉原理と、それを解体しようとする革新の〈微分〉原理⁽⁵⁰⁾。ワーグナー芸術は、時期によって力点は異なっても、基本的に、この2つの異なるベクトルの力学作用に基づいた作劇法と規定できる。したがって、ワグネリズムは〈微分〉としても〈積分〉としても——革新としても保守としても——機能する。ワーグナーのどこに惹かれたか或いは拒絶しているか、何を共有しているかしていないかによって、二次テキストの座標上の位置は決定される。

例えばドビュッシーは、クライマックスを頂点とする従来型の弁証法的ド

ラマトゥルギーを否定した。強力な統御装置としての〈積分〉原理を放棄し、既にワーグナーが『パルジファル』で開拓していた「沈黙の芸術」——〈微分〉重視のゆるやかな〈積分〉——を歌劇『ペレアスとメリザンド』（1902年初演）でさらに推し進めたのである。反〈積分〉という意味ではアンチ・ワーグナーと言ってもよいが〈微分〉に関しては継承者である。そして、〈積分〉の頂点であると同時に〈微分〉の幕開けでもあるワーグナーを転換点として、「音階から周波数への、音の論理から音響物理学への歴史的な移行」⁽⁶⁴⁾が始動し、やがてシェーンベルクたちによって和声的調性という旧制度は解体されることになる。

〈微分〉と〈積分〉の相互作用を応用して構成されたものを文学テキストから探すならば、6人に分割された語りを象徴効果の中で暗的に統一しているヴァージニア・ウルフの小説『波』（1931）がその典型となろう。⁽⁶⁵⁾『波』は従来の統一された語りをばらばらに解体し、〈微分〉原理のもとで複眼的な観察視点を作り出した。ワーグナー以後の20世紀の文化＝芸術フィールドは、ドビュッシーやウルフの例に見られるように、大局的には、〈微分〉化の傾向を辿ってきている。そしてついには引用のモザイクであるポストモダンへと導かれるのである。文化現象のエントロピーは増大化の傾向にあると言える。

だが『波』の語り手は多でありながら同時に一でもある。6人のモノローグは相互共鳴のうちにゆるやかな音楽的統一体を作り上げてもある。芸術の世界においては、特にロマン主義の系譜をひく美学においては、「有機的統一体信仰」ともいうべきものが存在してきた。それは〈微分〉化の現代でも死滅せずに存続し続けているが、特にヘンリー・ジェイムズやウルフの時代の小説は神経症的なまでにこの信仰に洗脳されていた。⁽⁶⁶⁾〈微分〉によって有機化を前衛的なまでに促進し、強力な〈積分〉によって完全に統御された統一体を造り上げたワーグナーは、まさにこの原始芸術宗教の総本山というべき存在なのである。ワグネリズムの芸術美学は、「〈微分〉と〈積分〉の力学作用に基づく有機的統一体の獲得」⁽⁶⁷⁾と縮約することができる。

さて、この〈微分〉〈積分〉の座標軸上のどこに『ドラキュラ』は位置するだろうか。伯爵はワーグナー同様しばしばペストに喩えられる。それはあらゆる境界を越えて拡大するからだ。

不死者は不死者になると、その変化とともに不死の呪いにかかる。彼らは死ぬことができず、時代を経るごとに新たな犠牲者をつくり、世の中の悪を殖やしていかねばならなくなる。なぜならば不死者の犠牲となって死んだ者は、すべて不死者となり、自分たちの仲間を犠牲にするようになるからだ。水に投げられた小石から水紋が広がるように、不死者はその犠牲者の輪を広げ続けて行くのだ。(275頁)

モレッティが指摘するように、伯爵は「領土の限りなき拡大へと駆り立てられて」いて、「それ以前の怪物たちと違ってダイナミックであり、^{トータルライズ}全体化する力を持って⁽⁵⁹⁾」いる。全体化する⁽⁵⁹⁾すなわち〈積分〉、それが吸血鬼の恐怖の源である。一方ミーナの側は個の集合体である。『ドラキュラ』には全知の語り手はいず、ミーナたちによる個々のばらばらな独立した語りが存在するにすぎない。モレッティはドラキュラを巡る人間関係を「個人主義と⁽⁶⁰⁾全体化の対立⁽⁶⁰⁾」として図式化して見せた。個を保持しようとするミーナ騎士軍団⁽⁶⁰⁾の民主同盟と、個を服従させようとする伯爵の中世的専制主義との対立として整理したのである。換言すればミーナ連合は〈微分〉の民主制、伯爵は〈積分〉の専制君主制ということだ。キットラーはミーナたちの集団をメディア論の立場から「メディア同盟」と呼びかえてはいるが⁽⁶²⁾、〈微分〉と〈積分〉の対立であるとする基本認識に違いはない。

しかしながらミーナ連合は必ずしも個人第一主義ではない。連合の思想的指導者であるヴァン・ヘルシング教授が強調するのは“ひとつ”に団結することである。「我々はばらばらでは駄目だ。ひとつにならなくてはならない」⁽⁶³⁾(215頁)。ミーナもそれに同調する。「私たちの間に秘密があってはなりません。完全に信頼し合い、力を合わせれば、私たちに秘密がある場合より、必ず強くなることのできるのです」(286頁)。伯爵に比べればミーナ連合はは

るかに民主的なシステムだが、それでも帝国の利益を優先するいかにもヴィクトリア朝的な統制システムであることは否めない。その証拠として、テキスト内で話される英語が訛りや個性を失って徐々に標準英語に画一化されていく点をモレットティは指摘している。『ドラキュラ』では、明らかに、語り手たちの完全かつ普遍の英語が一方にあり、もう一方にはモリスのアメリカ「方言」、ドラキュラの教科書英語、そしてヴァン・ヘルシングのばからしい誤りがある⁽⁶⁴⁾」が、クライマックスのドラキュラ狩りに近づくにつれ、こうした文体の個性も全体主義的な言説のもとに個を消去され始めるのだ。「文体でさえも、冒頭にあった個人的な癖、職業上の言葉遣いや個性による癖を失い、標準的な英国英語に溶けあってしまう⁽⁶⁵⁾」。そしてばらばらに孤立していた語りはより大きな「集団としての語り手」へと帝国主義的に〈積分〉されていく。

伯爵の中世的専制主義の〈積分〉原理、ミーナ連合の民主的〈微分〉の仮面を被った帝国主義の〈積分〉原理。つまり『ドラキュラ』というテキストは、ワグネリズム座標軸上では、徹頭徹尾〈積分〉傾向の勝ったテキスト——ヴィクトリア朝末期の〈積分〉世界を典型的に表象するテキストだと位置づけることができる⁽⁶⁶⁾。ドラキュラ産業の肥大化現象はそれを象徴的に物語っている。

4. 世紀末のモンスター分布図

モレットティはフランケンシュタインの怪物とドラキュラ伯爵を、ブルジョワ文明下の「労働者」と「資本」を表象する存在として読み解いた。ワグネリズム文化史の観点からすると、怪物はばらばらな死体を繋ぎ合わせ生命を吹き込まれた、いわば無機的断片を有機的統一体に変換する試みであり、〈微分〉と〈積分〉の力学効果の産物である。その意味でメアリ・シェリーの生み落としたモンスターはワーグナーに代表される芸術上の「有機的統一体信仰」を表象する存在ということになる。ワーグナーと『波』とミーナ連

合と怪物は座標上の同一象限内に位置しているのだ。では〈微分〉〈積分〉の産物であるフランケンシュタインの怪物、〈積分〉原理のドラキュラ伯爵に対し、〈微分〉原理を表象するようなモンスターはイギリス世紀末にいただろうか——。

フィクションでなく現実の存在ではあるが、恰好の適任者がひとりいる。切り裂きジャックである。ヴィクトリア朝帝国主義の〈積分〉世界において、〈積分〉権力に真っ向から反抗し、次々と分節行為を繰り返した〈微分〉の化身であるジャック⁽⁶⁷⁾。そのジャックの末裔として、およそ百年後の1980年代に、スプラッター・ムービー（サム・ライミ監督の『死霊のはらわた』やジョン・カーペンター監督によるリメイク版『遊星からの物体X』など）やスプラッター小説（クライヴ・バーカーの『血の本』シリーズなど）が大流行することになる。文化活動におけるエントロピーの増大はホラー小説も例外ではないのだ。時代は伯爵の〈積分〉からジャックの〈微分〉へと移行しつつある⁽⁶⁸⁾。

文化現象を心理分析するならば、文芸における〈積分〉から〈微分〉へのパラダイム転換は、旧システムの束縛からの解放と言える。古い枠組みのずらし、変革、解体、廃棄——それは常に新しく革新的であることを信条とする文芸においては必然的な帰結だったろう。最近のドラキュラ・フィルムにおいても同様の現象が指摘できる。これまであたりまえだった伯爵ひとりの異常性をディコンストラクトする方向にドラキュラ産業は動いているのだ。例えばコッポラ版『ドラキュラ』で、アンソニー・ホプキンス扮するヴァン・ヘルシング教授が女吸血鬼の首を両手にぶら下げた姿は、伯爵がミーナとの愛の世界へ脱世俗化していくのとは対照的に、数倍危険で異常な匂いを発していた。また『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』では、映画製作に向けるムルナウ監督の狂気が本物の吸血鬼の恐ろしさをはるかに上回っていた。単純な善悪の二分法は解体される方向に向かっている。

この視座に立つ時、ミーナ連合が善とは限らないという新たな「読み」が開かれる。そういえば『ドラキュラ』というテキストはミーナのタイプライターによって機械的に転写されたもの——つまり始めから終わりまでミーナ

連合の一方的な“検閲”を受けているのである。思い出そう。アガサ・クリスティの『アクロイド殺し』(1926)⁽⁶⁹⁾以降、語り手を素材に信じてはいけなくなってしまったことを、われわれはミーナ連合の言表が真実であるとする根拠をもう一度検証しなおしてみる必要がある。

ミーナのテキストにはいくつかの不自然さが指摘できる。第一に不可思議なのは、城に監禁されたジョナサン・ハーカーがなぜドラキュラ化しないのかという点だ。彼は奇跡的に無傷で帰還する。そんなことがあるだろうか。ハマー・フィルムの『吸血鬼ドラキュラ』ではハーカーは死んで発見される。普通に考えればドラキュラの餌食となってしまうべきなのだ。⁽⁷⁰⁾もし彼が吸血鬼化しているとしたら、妻のミーナもまた吸血鬼だった可能性が高くなる。⁽⁷¹⁾そして彼女と2人きりになる機会を持った他のメンバーもまた……。そもそもミーナは伯爵から直接「血の洗礼」を受けていたではないか。ということは、われわれが読んでいるこのテキストは新世代のモンスターたちによって検閲を受け編集されたものということになる。

第二は財産相続を巡る不思議についてである。低収入だったハーカーは上司の急死によって棚ボタ式に事務所の経営権を引き継ぎ、以後経済的な心配をしないで済むようになる。友人のアーサー・ホームウッドは父の死去に伴って財産と貴族の称号を相続するのみならず、婚約者のルーシーとその母親の相次ぐ死去によって——結婚していないにもかかわらず特殊な遺言⁽⁷²⁾を通じて——その財産を取得する。都合のよすぎるこれらの相続劇はどう考えても怪しい。さらにドラキュラ伯爵の城に^{うずたか}堆く積まれていた黄金⁽⁷³⁾の行方についてもわれわれ読者は一切知らされない。彼らがドラキュラ化しているのであれば当然相続権が発生するということか。要するに、もしかしたらここには財産相続をめぐる集团的陰謀が隠されているのかもしれないのだ。「新しい時代のメディア・テクノロジーを武器とした〈微分〉〈積分〉効果の新ドラキュラ連合が旧時代の専制主義的な〈積分〉原理の遺産を強奪する物語」、そう読みかえる余地は十分にある。不法侵入などの法を犯すのはミーナ連合の方であって、伯爵は不動産屋を呼び契約を交わした上で土地を購入するな

ど、あくまで法にのっとって行動していたことを思い出して欲しい。⁽⁷⁴⁾

ミーナのタイプライターはそうした事実を隠蔽し、伯爵ひとりスケープゴートにして悪と規定する。速記による日記、臙管録音機による音声記録、書簡、新聞記事などのばらばらな情報群を統合管理し、最終的にひとつの纏まったデータ体へと変換し、「メディア同盟」を形成するのもミーナのタイプライターである。「すべての記録をすぐに読めるようにして、一つひとつを時間順に配列しておけば、大きな成果になる」(288頁)ので、「すべての証拠資料を時間順に編集し」(289頁)、「時間的に統一された物語にする」(同頁)こと。これがミーナの仕事である。ミーナのタイプライターは均質化し統一する。タイプライターは〈積分〉原理の具体物というわけだ。⁽⁷⁵⁾したがって、テキスト内に検閲という〈積分〉原理が強力に作用し、都合の悪いデータを捏造している可能性は極めて高い。

語り以外にも「謎」は散見される。『ドラキュラ』をウィルキー・コリンズやチャールズ・ディケンズと同様の初期探偵小説の一形態と見做すことも可能だ。⁽⁷⁶⁾第一に、奇妙な連続事件の原因＝犯人が吸血鬼の仕業であるという真相がすぐには明らかにされず、「謎めいた成り行き」(267頁)として、解決のカタルシスが第18章におけるヴァン・ヘルシング教授の推理ショー⁽⁷⁷⁾まで引き延ばされること。そして第二に、教授の謎めいた人物設定である。「間接的には正しいが直接的には違うな。」(246頁)や「何を信じるのですか。／君が信じられないことをだよ。」(249頁)のような警句じみた言葉遣いは、弟子のシューワード博士によれば、「ある意味でいかにも教授らしいものだった。それは論理的で説得力があり、しかも謎めいていた」(225頁)。ドラキュラが真犯人である事実を最後の謎解きの場面まで秘匿するような教授の物言いは、コリンズ、ディケンズ以上にある人物のそれと極似している。⁽⁷⁸⁾推理の過程を隠し結論だけを呈示することで友人を驚かして喜んでいた男。その人物とは、世紀末の探偵小説界に現れたもうひとりのモンスター——シャーロック・ホームズである。⁽⁷⁹⁾「まったくあり得ないようなことであっても、考えることを恐れてはいけない」(169頁)。これはホームズの⁽⁸⁰⁾台詞

ではない。ヴァン・ヘルシング教授の言葉である。すべての痕跡をひとつの統一された解釈のもとに結集させようとするホームズ。彼もまた伯爵にも劣らない〈積分〉原理の怪物なのだが、それは別の論考に譲ることとしよう。

〔注〕

本稿は、フリードリヒ・キッターの『ドラキュラの遺言』とフランコ・モレッティの『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』という2つの優れたドラキュラ論をワグネリズム文化史研究に組み込む試みでもあり、論文のタイトルはキッターの代表的著作『グラモフォン・フィルム・タイプライター』とモレッティの『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』にワーグナーの名前を加えたオマージュとなっている。

Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis—Technische Schriften* (Reclam Verlag, 1993). 原克・大宮勘一郎・前田良三・神尾達之・副島博彦訳『ドラキュラの遺言 ソフトウェアなど存在しない』(産業図書 1998年)。

Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Brinkmann & Bose, 1986). 石光泰夫・石光輝子訳『グラモフォン・フィルム・タイプライター』(筑摩書房 1999年)。

Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders* (Verso, 1988). 植松みどり・河内恵子・北代美和子・橋本順一・林完枝・本橋哲也訳『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス 文学と社会』(新評論 1992年)。

(1) 本文中()で頁数を示したものは、Bram Stoker, *Dracula* (Penguin Classics, 1993) からの引用である。日本語訳は、新妻昭彦・丹治愛訳『ドラキュラ 完訳詳注版』(水声社 2000年)を参照した。

(2) *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (1922).

監督：F. W. Murnau

伯爵：Max Schreck

ミーナ：Greta Schröder

ハーカー：Gustav von Wangenheim

現在流通しているビデオの邦題が『吸血鬼ノスフェラトゥ』となっているので、本論でもそのように表記したが、副題を除けばヘルツォークと同一のタイトルである。無声映画にもかかわらず“交響曲”と音楽性が主張されていることにも注目して欲しい。ペイターやフランス象徴主義者たち——彼らが崇拝していた最大の芸術家がワーグナーだったことは言うまでもない——が理想とした〈音楽〉への憧れが、ここにも受け継がれていると言える。ちなみにタイトルが『ド

ラキュラ』でないのはストーカー未亡人に映画化の許可を取らなかったからである。そのため訴訟問題に発展し、フィルムは焼却処分を受け、あやうく退治されるところだった。この辺の経緯はDavid J. Skal, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen* (1990) 仁賀克雄訳『ハリウッド・ゴシック ドラキュラの世紀』(国書刊行会 1997年)に詳しい。

(3) *Dracula* (1931).

監督：Tod Browning
 伯爵：Bela Lugosi
 ミーナ：Helen Chandler
 ハーカー：David Manners
 教授：Edward Van Sloan
 レンフィールド：Dwight Frye

(4) *Dracula* (1958).

監督：Terence Fisher
 伯爵：Christopher Lee
 ミーナ：Melissa Stribling
 教授：Peter Cushing

アメリカでのタイトルは*Horror of Dracula*に変えられており、現在日本で流通しているビデオにもそのタイトルが記載されている。

(5) *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979).

監督：Werner Herzog
 伯爵：Klaus Kinski
 ミーナ：Isabelle Adjani
 ハーカー：Bruno Ganz
 教授：Walter Ladengast
 レンフィールド：Roland Topor

(6) *Dracula* (1992).

監督：Francis Ford Coppola
 伯爵：Gary Oldman
 ミーナ：Winona Ryder
 ハーカー：Keanu Reeves
 教授：Anthony Hopkins

(7) *Shadow of the Vampire* (2000).

監督：Elias Merhige
 プロデューサー：Nicolas Cage, Jeff Levine

脚本：Steven Katz

ムルナウ：John Malkovich

シュレック：Willem Dafoe

アルビン・グラウ：Udo Kier

フリッツ・ワーグナー：Cary Elwes

グレタ：Catherine McCormack

ヴァンゲンハイム：Eddie Izzard

ムルナウ版で伯爵役を演じたマックス・シュレックは、その人間離れした役作りのせいか、本物の吸血鬼ではないかという噂が当時から囁かれていた。ステイヴン・カツの脚本はそこに着目したフィクションである。

- (8) 『ニーベルングの指環』四部作のクライマックスでは、神々の城であるヴァルハラ城は炎上し、ライン河が氾濫してすべてが一旦無に帰する。自然の生成流転の物語であり（四という数字は四季の変化とも関係する）、黙示録的なオペラでもあるが、旧制度の崩壊を象徴したものと読めば、『ドラキュラ』との繋がりが見えてくるだろう。また、クリストファー・フレイリングによれば、『ドラキュラ』のタイプのオリジナル原稿では、ドラキュラ城が火山の噴火で壊滅する、つまり『指環』と同様の終末的状况を呈していたのだと言う。（荒木正純・田口孝夫訳『悪夢の世界 ホラー小説誕生』東洋書林 1998年、177頁。）
- (9) 原作でもドラキュラはしばしば霧に変化する。ワグネリアン・フォッグは伯爵の変容態のひとつなのである。その微粒子のブラウン運動は〈微分〉として規定しうる。『ノスフェラトゥ』のこの場面はワグネリアン美学の〈微分〉性と結び付けて解釈することが可能であろう。注(15)と(66)も参照のこと。
- (10) 2人が出会い、音楽が止んで最初に発せられるハーカーの台詞が‘Count Dracula?’であることも、ワーグナーとドラキュラの記号論的な近親性を強化していると言える。ただ、より正確に言うならば、このシークエンスはワーグナーをも包含するドイツ・ロマン主義美学の表明である。ヘルツォークのドラキュラ城はドイツ・ロマン派の代表的な画家カスパー・ダヴィッド・フリードリヒの古城と極似しており、両者は廃墟の美学を共有している。
- (11) 速記や蠟管録音の日記、新聞記事などのさまざまな情報はミーナのタイプライターによってひとつに統一されることでデータとして機能し始める。その意味で彼女をドラキュラ・バスターズの隊長と見做す研究者は多い。もうひとつ指摘しておきたいのは、原作、ムルナウ版共に、ミーナという女性を中心としていたのが、後に製作された一連のフィルム群を通じて男性中心の物語に書き直されていくことだ。マチズモのハリウッドではもちろんのこと（コッポラ版など）、英国ハマー・フィルムの『吸血鬼ドラキュラ』でもピーター・カッシング扮するヘル

シング教授が、女の出る幕はないと言わんばかりにすべてを仕切っている。

- (12) アメリカ・バージョンの『吸血鬼ノスフェラトゥ』(IVCクラシック・フィルム・コレクション)の日本語字幕による。
- (13) ストーカー未亡人から映画化の許可を得ていないため、映画では登場人物の名前が、伯爵はオルロック、ハーカーはフッター、ミーナはエレンに変えられている。ただし現在日本で入手可能なアメリカ公開版では、原作の名前に——ミーナがなぜかニーナになっているが——戻されている。ちなみにヘルツォーク版で妻がルーシーになっているなど、どういうわけかドラキュラの映画化においては名前の変更や人物関係の変更があたりまえのように頻繁に行われてきた。
- (14) Jo Leslie Collier, *From Wagner to Murnau: The Transposition of Romanticism from Stage to Screen* (UMI Research Press, 1988)でも同じような議論が展開されている。余談ではあるが、ポリドリ『吸血鬼』を原作とするハインリヒ・マルシュナーの歌劇『吸血鬼』(1828)の吸血鬼のバラードは『さまよえるオランダ人』のゼンタのバラードの先駆と言われている。『ドラキュラ』の外部にもワーグナーとヴァンパイアの不思議な繋がりが存在する。
- (15) Transylvaniaという伯爵の出身地名にはtrans=〈越境〉〈境界侵犯〉すなわち〈微分〉の香りがする。吸血行為も皮膚の越境と考えれば基本形は〈積分〉原理である伯爵にも〈微分〉原理が潜んでいたことになる。注(9)と(66)も参照のこと。
- (16) 蓄音機とワーグナー——『シャドウ・オブ・ヴァンパイア』にはキットラーのメディア史観のドラキュラ論も組み込まれていると言える。
- (17) ムルナウの伝記としてはLotte Eisner, *F. W. Murnau* (Le Terrain Vague, 1964)を参考にした。アイズナーのこの著作には『ノスフェラトゥ』の台本が併載されているが、そこにもワーグナーに関する痕跡は見当たらない。
- (18) 『西洋の音、日本の耳：近代日本文学と西洋音楽』(春秋社 1987年)で明治・大正期における日本のワグネリズムを詳細に調査した中村洪介の造語である。拡大主義、その蔓延性において疫病の比喩でもあるドラキュラという現象もまた、奇しくもベストに喩えられることが多い。ヘルツォーク版で印象的なねずみの群れはそれを表している。
- (19) ドラキュラ映画には怪物コンビが目立つ。特に触れなかったが『ノスフェラトゥ』のヘルツォーク&クラウス・キンスキーが最右翼だろうか。製作スタッフの特異性がフィクションのそれと相まって、ドラキュラ映画の中でも群を抜いて戦慄と緊張感に溢れた作品に仕上がっている。
- (20) 『ドラキュラ』の舞台化は劇場人であるストーカー自身の願望でもあり、出版された年にライシウム劇場で上演されている。その後も歴史に残る名演が数多く記録されてきた。ドラキュラ俳優として映画界に名を残したベラ・ルゴシも、

ともとは舞台劇の出身である。『ドラキュラ』舞台化の詳細についてはスカルの『ハリウッド・ゴシック』に詳しい。

(21) *Dracula* (1979)

監督：John Badham

音楽：John Williams

伯爵：Frank Langella

教授：Laurence Olivier

(22) Frederick Szebin, <http://www.vampiresandslayers.com/dracula.htm>.

(23) 音楽構成の観点からすると、クライマックスに向かって統合原理が強大に働いているという点で、ハリウッド映画の音楽はワーグナーに代表されるロマン派的〈積分〉原理の末裔——換言すればドラキュラの末裔——であると言える。岡田暁生『オペラの運命 十九世紀を魅了した「一夜の夢」』（中公新書 2000年）にも「ジョン・ウィリアムズの勇壮なファンファーレ風の音楽には、至るところでワーグナー的要素を認めることが出来るだろう」（164頁）とある。フィリップ・グラスによる『魔人ドラキュラ』オリジナル・サウンド・トラックのリニューアル版（Nonesuch Records, 1999）のような、ミニマリズムの〈微分〉原理に基づく音楽作法とは対照的である。

(24) コッポラのドラキュラ伯爵は死ぬ瞬間に白目を剥いて上目使いになる。明らかに死せるイエス・キリストの連想を誘うものだ。そもそも、ミーナをドラキュラ化する際に自分の血を飲まず、いわゆる「血の洗礼」も、キリスト教の聖体拝受の儀式を反転したものであるから、コッポラはそのイメージを増幅したのだと言える。要するにこの映画では、伯爵は怪物などではなく救済されるべきミーナの恋人として終始扱われているのである。

(25) ストーカー＝ムルナウによる『さまよえるオランダ人』との接続、ヘルツォークの『指環』への変換を経て、バグム、コッポラに見られるような『トリスタン』への飛躍。フィルム上で選択されるワーグナーの音楽は初期の作品から後期の作品へ徐々に移行しているようにも見える。結果的にマーハイジはそれらを整理した形になっている。

(26) 強いて言えば第25章におけるマックス・ノルダウへの言及があげられようか。1895年に英訳された著作『退化』（*Degeneration*）ではワーグナー批判に一章が割かれていて、この書物の影響力の大きさを考えると、ワーグナーの連想は世紀末の読者には容易なことだったかもしれない。

(27) Christopher Frayling, *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula* (Faber and Faber, 1991).

(28) *Ibid.*, p.314.

- (29) リヒターはハンス・フォン・ビューローと共に（或いはそれ以上に）当時最も有名なワーグナー指揮者のひとりであった。1877年にワーグナーが来英してアルバート・ホールで管弦楽曲の演奏会を開催した際に、同行して事実上コンサートを仕切ったのは彼である。また1908年にはコヴェント・ガーデン劇場で初めて完全な形で『指環』を上演するなど、イギリスでもよく知られた存在だった。
- (30) アーヴィングが伯爵のイメージ・モデルであることはよく知られているが、彼自身は『ドラキュラ』をあまり評価しておらず、舞台上演したこともない。ちなみにペンギン・クラシックスの『ドラキュラ』の表紙にはメフィストフェレスの格好をしたアーヴィングの写真が使われている。
- (31) Bram Stoker, *Personal Reminiscences of Henry Irving vol. II* (The Macmillan Company, 1906), p.124. 引用文中のホール・ケイン (1853-1931) とはアイルランドの小説家で、『ドラキュラ』の献辞にあるホミ=ベッグのことである。つまりここにもワーグナーとドラキュラの接点が見い出されるのだ。
- (32) *Ibid.*, p.144.
- (33) *Ibid.*, p.145.
- (34) なぜ抑圧されたかという原因については不明である。単にドラマトゥルギー上の問題からなのか、ワイルド裁判がデカダンスの隠蔽——80年代のワーグナーはワイルドを経由してデカダンスと結びついていた——を促したか。ワーグナーをデカダンスとして批判したマックス・ノルダウらの名がテキスト上で言及されている点にも留意すべきであろう。
- ちなみにストーカー夫人はワイルドの求婚相手であり、二人とも劇場人であり、妻帯者でありながら同性愛者でもあるなど共通点が多い。スカルが『ハリウッド・ゴシック』の中で、ストーカーの保守性が窺えるような興味深い比較分析をしている。伯爵と大文字他者に関してはキットラーの『ドラキュラの遺言』を参照のこと。
- (35) ワグネリズムの匂いを漂わせる人物が知的バック・グラウンドとして連合に変わり、女性による世界の〈救済〉を敢行する。しかも彼は、死体を解体したがる（「ミス・ルーシーの死体の首を切り落とさせてもらえないだろうか。」265頁）と同時に、皆の結束を呼びかけるという、〈微分〉と〈積分〉の2つの原理を体現した人物でもある。
- (36) 詳細は注の冒頭に記載。
- (37) 同上。
- (38) キットラー『ドラキュラの遺言』61頁。
- (39) 「ドラキュラの幻影化は映画の上で実現される」（前掲書61頁）に倣えば、「ドラキュラの無意識の前景化は映画の上で実現される」ということにならうか。

- (40) オペラの上演中場内を暗くするという習慣は、舞台上の虚構に観客を集中させるためにワーグナーが工夫した発明である。映画館が暗いのもそれを踏襲している。新しいメディアが古いメディアを模倣し取り込んでいるのである。パイロットと映画館の闇はその祖を同じくしている。
- (41) 詳細は注の冒頭に記載。
- (42) Jo Leslie Collier, *From Wagner to Murnau: The Transposition of Romanticism from Stage to Screen* の第4章で、*The Haunted House* と『パルジファル』、*The Last Laugh* と『マイスタージンガー』、*Tartuffe* と『恋愛禁制』、*Faust* と『指環』、*Sunrise* と『タンホイザー』、*City Girl* と『ローエン格林』、*Tabu* と『トリスタン』の比較考察を行っている。またアイスナーの伝記(142頁)によると、ムルナウは『さまよえるオランダ人』の映画化も構想していたらしい。
- (43) ルキノ・ヴィスコンティ、ロマン・ポランスキー、アンドレイ・タルコフスキー、フランコ・ゼッフィレッリ、^{ジャン・イーモウ}張芸謀など、映画監督がオペラの演出を手掛けることは珍しくない。ヘルツォーク監督の経歴については『解凍! ヘルツォーク』(発行: パンドラ 発売: 現代書館 2000年)に詳しいが、それによると演出を手掛けたワーグナー作品は、『ローエン格林』(1987)、『さまよえるオランダ人』('93)、『タンホイザー』('97, '98, '99, 2000)である。
- (44) 本稿でも映画論のところ(救済)のテーマやワグネリアン・フォッグに触れたが、他に聖盃(『パルジファル』)や円環(『ニーベルングの指環』)のモチーフ、ジークフリートやヴォータンのようなキャラクターの類似などの痕跡を掘り起こそうとすることが多い。例えば、『指環』における生命の生成流転の循環構造と生命食狂の^{ゾーフガス・マニアック}レンフィールドの食物連鎖思想はどちらも(円環)である。また、ハーカーがドラキュラ城に向かおうとする日が「聖ジョージの祝日の前夜(ワルプルギスの夜)」であるが、このイングランドの守護聖人はドラゴン退治で有名な人物であり、つまりワグネリアンな読みの文脈で言えばジークフリートの相関物ということになる。しかも“ドラキュラ”はワラキア語で“ドラゴン”を意味するという。『ドラキュラ』というテキストはドラゴン退治の世紀末バージョンなのである。さらに草稿段階でこの挿話が位置していたのが、ハーカーがワーグナーの『さまよえるオランダ人』を観に行く日と前後していることを考えると、世紀末ドイツのドラゴン退治として有名だったジークフリートの姿をこのテキストに読み取るのも、あながち見当はずれな深読みではないかもしれない。
- (45) ドクター・シューワードの台詞に「まさしく終末などというものは存在しないものだ」(244頁)というのがある。彼は一度「終了」と宣言した日記を再び書き始めることになる。リアルなものに終わりはないというシューワードの考えと、ワーグナーのリアリズム追求の結果編み出された終わりという境界の消去

は、同一の哲学を共有している。

- (46) 筆者は〈微分〉という比喩を「分割による有機化」「解体」「境界侵犯」「革新」「個人主義」「民主制」「反〈積分〉」などの微妙にニュアンスの異なる諸概念をひくくめる概念として使用している。
- (47) Friedrich A. Kittler, 'Weltatem. Über Wagners Medientechnologie' (1986). 筆者が使用したのは英語訳 'Weltatem: On Wagner's Media Technology' (Leroy R. Shaw, Nancy R. Cirillo, Marion Miller eds., *Wagner in Retrospect: A Centennial Reappraisal*, 1987) であり, weltatem は universal breathing と言い換えられている。ワーグナーの音楽世界における“呼吸”の重要性を指摘した論考である。それによればワーグナーの楽劇には「言語情報」「目に見えないオーケストラ (音響情報)」「視覚情報」の3つのデータ・フィールドがあると言う。キットラーは『グラモフォン・フィルム・タイプライター』で、近代メディアとラカン理論とを接続させて、グラモフォンが現実界を、フィルムが想像界を、タイプライターが象徴界を記録するメディアとして分類して見せた。明記されていないがパイロイトの3つのデータ・フィールドはそれぞれ、「言語情報」=象徴界=タイプライター、「目に見えないオーケストラ (音響情報)」=現実界=グラモフォン、「視覚情報」=想像界=フィルムに相当するのだろう。キットラーは、“呼吸”するワーグナーの音楽を、現実を捉えるもの、象徴界から現実界へのパラダイム転換として評価している。アートが象徴界に属するのに対し、メディアはリアルなものを記述するものであるから、ワーグナーは「近代最初のマス・メディア」というわけである。
- (48) イタリアではジュゼッペ・ヴェルディがワーグナーの同等物であり、イタリア国家統一の旗印であった。
- (49) 本来政治色の薄い美学雑誌『ドーム』にも、パイロイト劇場の等価物をイギリスに建築せよという主旨の論文が掲載されたりしている。
- (50) 〈積分〉という比喩は基本的には統一・統合原理であるが、単一のものへと凝縮する『トリスタン』タイプ (点, 統制) と、雑多なものの集合体である『指環』タイプ (面積, 肥大) のどちらも包括する概念として使用している。
- (51) 後期印象派の色彩分割・筆触分割といい、ピカソやブラックのキュビズムにおける対象の幾何学的解体といい、近代の歴史において〈微分〉は多くの場合革新として機能してきた。
- (52) 初期のオペラは〈積分〉を主とした構成体でしかないが、『トリスタン』辺りから半音階進行の〈微分〉を効果的に使用し始めるようになる。だが高まりの頂点を志向する音楽構成である点を考慮すると、『トリスタン』も未だ〈積分〉傾向の強いテキストだと言わざるを得ない。これに対し同時期に作成された『指

環』は、巨大な〈積分〉テキストとは言え、ライトモチーフの〈微分〉を〈微分〉のまままで纏め上げている点でゆるやかな統合体だと言える。『パルジファル』ではさらに〈微分〉化が進行し、停止・解体・静寂を志向する音楽となっていて、その意味でワーグナーは最後の作品で〈積分〉を離れ、より〈微分〉に近づいていったのだと言える。

- (53) ワーグナー芸術そのものの革新性とは別に、汎ヨーロッパ的流行の結果、ワグネリズムの保守化・制度化という現象が起きていたことも忘れてはならない。ウルフなどは皆がワーグナーのことで騒ぎ立てるのをうるさく感じていた。
- (54) キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』42頁。
- (55) 拙論「ヴァージニア・ウルフのワグネリアン・エクリチュール——『波』における〈微分〉と〈積分〉の力学」(20世紀英文学研究会編『20世紀英文学研究Ⅶ 二十世紀英文学再評価』金星堂 2003年)において、語り手という主体が6つの意識に〈微分〉され、それぞれの語りが〈積分〉作用で共鳴し合って交響楽状態にあり、さらにそうした複眼的な集団の語りを、太陽の運行と繰り返す波の自然描写が囲い込むように統一(〈積分〉)していることを論じた。『波』はエクリチュール面において最も典型的なワグネリアン小説であるというのが筆者の見解である。
- (56) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (New Left Books Ltd., 1976)でも小説分野における「有機的形態」の適用が論じられている。組上にあげられているのはアーノルド、ジョージ・エリオット、ディケンズ、コンラッド、ヘンリー・ジェイムズ、T・S・エリオット、イェイツ、ジョイス、ロレンスであって、ウルフが含まれていない。前の注で触れた筆者の『波』論はこの間隙を埋める役割を目論んだものでもあった。
- (57) 対象を一旦ばらばらの写真に〈微分〉した後、連続再生=〈積分〉することで有機的な運動を造り出す映画もまた、ワーグナー同様、〈微分〉〈積分〉原理に基づいた新しいメディアである。
- (58) モレット『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』30頁、20-21頁。
- (59) 同書37頁。
- (60) ミーナを危険から遠ざけようと、教授たちは「騎士道的な思いやり」(311頁)を示し探索から彼女を排除しようとする。これが後のフィルムにおいて、ミーナを中心から引き摺り下ろし、無害なピンナップ・ガールへと変質させ、女性の権利を剥奪する契機ともなっていると言うべきだろう。
- (61) 伯爵が往路復路で乗る船の名もこれを象徴的に示している。デメテル号は豊穡の大地母神であり、多を、広がりを示す。エカテリーナ号はいうまでもなくロシア帝国最大の〈積分〉原理ともいうべき女帝の名である。

- (62) キットラー『ドラキュラの遺言』44頁。
- (63) 団結という〈積分〉原理の重要性を主張する一方で、教授は吸血鬼の身体を切り刻むこと（〈微分〉）にこだわる解体論者でもある。その意味で彼もまた〈微分〉に魅せられた新しい時代の思想の持ち主とも言えるかもしれない。
- (64) モレットティ『ドラキュラ・ホームズ・ジョイス』36頁。
- (65) 同書37頁。
- (66) 伯爵が変化できる塵（しかも旋回する）や自在に操れる霧の微粒子のブラウン運動を考えると、伯爵の中にも〈微分〉原理の存在を認めざるを得ない。狼やねずみの無数の個の集合体もそうであるし、吸血行為を皮膚の〈越境〉と考えるならば、国境を越えた拡大と共に〈微分〉の一形態と見做すことも可能だろう。頻繁に見られる「狼の遠吠え」のモチーフも、個の集団による音楽と考えれば〈微分〉〈積分〉効果のひとつと言える。「あれをお聞きなさい——夜の子供たちだ。なんとという音楽を奏でていることか！」(29頁)。これは伯爵の言葉である。しかもその狼たちはしばしば円陣を組んで〈円環〉を構成しながら音楽を奏でる〈微分〉集団であり、実にワグネリアンな匂いのするモチーフではある。つまり伯爵は〈微分〉を内包する〈積分〉原理とするのが正確な表現である。その意味で「初期ワグナー」の表象と解釈することも可能だろう。東からの異文化という点では同じような「驚異」だったに違いない。一方ミーナ連合は〈微分〉傾向の強い〈積分〉であるから「後期ワグナー」と重ね合わせられる。両者は単純な〈微分〉対〈積分〉の二項対立ではなく、むしろ〈微分〉を内包はするが〈積分〉に重心が偏っている類似したシステムと捉えるべきだろう。専制主義と帝国主義、あくまでも〈積分〉原理主義であることから本論では『ドラキュラ』を〈積分〉テキストとして規定した。
- (67) 連続殺人という一連の猟奇事件として認知された時点で、ジャックの〈微分〉はマスメディアによって〈積分〉化されたとも言える。
- (68) 映画『フロム・ヘル』の中でのジャックの台詞 'I gave birth to the 20th century.' は、〈微分〉へのパラダイム転換を母体として20世紀の文芸活動が発展してきたことを端的に示す言葉として解釈できる。
- (69) Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926). いわずと知れた探偵小説界屈指の革命テキストである。語り手の解体はウルフの『波』よりも早くスキャンダラスなまでに衝撃的に始まっていたのである。
- (70) ハーカーが3人の女吸血鬼に襲われた時、怒った伯爵は叫ぶ。「この男は私のものだ」(55頁)。この言葉は伯爵のホモセクシャルな言動として取り上げられることが多い。単に自分の客人に手を出すなど言っているともとれるが、ハーカーを愛の対象、血を吸う対象と認識しているとも解釈できる。またこの言葉に応

じた女の台詞「あなたは決して愛さなかった。愛することがないのさ！」(同頁)からは、愛を断念し権力闘争に走った『指環』のアルベリヒも連想される。

- (71) 映画 *The League of Extraordinary Gentlemen* (邦題『リーグ・オブ・レジェンド 時空を越えた戦い』 2003年公開)のミーナは立派な吸血鬼であり、蝙蝠を操ることも空を滑空することもできる。
- (72) ルーシーの母親の遺言により「すべての動産及び不動産は、アーサー・ホームウッドが完全に相続することになる」(216頁)。ルーシーには不利になる遺言なので当然ウェステンラ家の弁護士は、「こういった遺言状を作るのだけは、なんとか思い止まっていたらこうと、最善を尽くす」(同頁)すが、結局押し切られる。通常ならば「ゴダルミング卿にはなんら相続権がない」(217頁)ものを彼は手に入れるのである。
- (73) 「唯一の発見は、部屋の隅に山積みになされた金貨だった——あらゆる種類の金貨で、ローマ、イギリス、オーストリア、ハンガリー、ギリシャ、トルコの金貨が、まるで長い間地中に埋められていたかのように変色をしていた。」(66頁)
- (74) ハーカーを監禁した罪は免れないが、或いはそれすらもタイプライターによる捏造かもしれない。
- (75) キットラーの言を借りれば、「こうした情報すべてを束ねてようやく、状況判断は可能」(『ドラキュラの遺言』42頁)となり、「データ処理時間のエコノミーによって初めて、超自然的なものの電撃戦略への反撃が可能となる」(同書43頁)のである。『ドラキュラ』が情報戦であるのは明らかだ。ハーカーというスパイ、催眠術によるレーダー探知、三路進行の戦略など、軍事書の文脈からの「読み」も可能だろう。
- (76) 探偵小説とドラキュラを繋ぐテキストとしてはローレン・D・エスルマンの『シャーロック・ホームズ対ドラキュラ あるいは血まみれ伯爵の冒険』(河出文庫)などがある。日本でもこれに精神分析を加えた『吸血鬼の精神分析』(笠井潔著 矢吹駆シリーズ第6作)の連載が『ジャーロ』誌上で始まった。ホームズ、ドラキュラ、切り裂きジャック、フロイト、H・G・ウェルズなど世紀末のキャラクターを〈積分〉するタイプの物語は以前から比較的多く存在する。ニコラス・メイヤーの『シャーロック・ホームズ氏の素敵な冒険』(扶桑社ミステリー)ではホームズとフロイトが、『ウェスト・エンドの恐怖』(同上)ではホームズと切り裂きジャックがそれぞれ出会う。後者の組み合わせではエラリー・クイーン『恐怖の研究』(ハヤカワ・ミステリ文庫)もある。1992年から98年にかけて刊行されたキム・ニューマンのドラキュラ三部作『ドラキュラ紀元』『ドラキュラ戦記』『ドラキュラ崩御』(創元推理文庫)はそうした類の集大成とも言える〈積分〉テキストである。

映画でもウェルズ対切り裂きジャックを題材にした『タイム・アフター・タイム』などがあったが、最近では世紀末テキストのキャラクターを大集合させた『リーグ・オブ・レジェンド 時空を超えた戦い』が公開された。『ソロモンの洞窟』（H・R・ハガード）の主人公アラン・クォーターメイン、『海底二万里』（ジュール・ヴェルヌ）のネモ船長、『ドリアン・グレイの肖像』（オスカー・ワイルド）のドリアン・グレイ、『ジキルとハイド』（R・L・スティーヴンソン）のジキル博士、『透明人間』（H・G・ウェルズ）のロドニー・スキナー、『トム・ソーヤーの冒険』（マーク・トウェイン）のトム・ソーヤー、そして『ドラキュラ』のミーナ・ハーカーという7人が世界の滅亡を救うために結束してファントム（『オペラ座の怪人』）ことモリアーティ教授（ホームズのライバル）と戦うアクション・アドベンチャーである。『フロム・ヘル』で切り裂きジャックを描いたアラン・ムーアのコミックが原作である（ただし原作とは登場人物が多少異なる）。^{リーグ}という〈積分〉タイトルが示す通り、19世紀末がインターテクスチュアルな集合体として再生産されているのだ。ワーグナーとの^{リーグ}同盟関係を明らかにしようとした本論文の増殖系エクリチュールも、そのバリエーションのひとつであることを意識している。

- (77) 第18章における連合軍側のミーティングの席でそれは行われる。それまでばらばらだった情報がこの時ひとつの解釈のうちに纏め上げられ（〈積分〉）、解決というカタルシスが生じる。関係者を一堂に集めて謎解きを披露するその作法は探偵小説の常套手段である。
- (78) 「エジソンとフロイト、ヴァン・ヘルシングとホームズ——ギンズバークの美しい言葉を用いるなら、彼らは皆、科学の新しいパラダイムを創設したのである。痕跡の確保という名の科学である。」（『ドラキュラの遺言』36頁）とあるように、痕跡の重視という点での共通性をキットラーは指摘している。ただしオカルト的な発想を積極的に容認する教授の姿は、徹底した合理主義思考のホームズとは対極に位置する。
- (79) 「『ドラキュラ』はドイツ表現主義の初期から映画界の切り札だった。そのキャラクターがスクリーンを飾った回数はいかなる架空の人物より上回っている。唯一の例外といったらシャーロック・ホームズだろうか。」（『ハリウッド・ゴシック』15頁）と、スカルはドラキュラとホームズをフィルム・ビジネス上のライバルとして扱っている。『ドラキュラ』が出版されて約30年後の1924年に発表された「サセックスの吸血鬼」に次のようなホームズの台詞がある。「聞いてくれ、ワトスン。ハンガリーの吸血鬼伝説、それからトランシルヴァニアの吸血鬼というのがあるよ。」（Sir Arthur Conan Doyle, *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Penguin Books, 1981, p.1034）。トランシルヴァニアというのはドラキュ

ラを指しているに違いない。ドイル自身が両巨頭を出会わせているのだ。様々な事件を記録した索引帳を捲りながらの台詞であるということは、死んだことになっていた90年代の空白期間に、ホームズ対ドラキュラの報告されていない事件でもあったのだろうかと思像したくなる。

- (80) 「不可能なことをすべて取り除いた時、残ったものがどんなにありえそうにないものでもそれが真実である、というのが私の原理です。」（「緑柱石宝冠事件」前掲書p.315）、「他のあらゆる事態を想定しても説明がつかない場合は、残ったものがどんなにありえそうにないものでもそれが真実である、という古い原理に戻らなければならない。」（「ブルース＝パーティントン設計書」前掲書p.926）というホームズの有名な台詞がある。常識的な感覚よりも論理的帰結を優先する態度は教授のそれと同じである。ただひとつ教授に足りないのは、推理過程を伏せて結論だけを呈示することで聞き手を驚かさず悪戯趣味だけである。