

旅行と虚構

笹田 恭史

ロラン・バルトは遺稿「ひととは愛するものについていつも語りそこなう」のなかで、スタンダールがその旅行記において分節化することのできなかったイタリアという感覚の総体、そしてかれのイタリアへの過剰な愛を、神話という媒介形式、すなわちロマネスクな嘘へとつくりあげることによってかれがイタリアへの情熱を表現することができたといっている。たしかに『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』において、スタンダールがうまくイタリアを描いているとはいえないだろう。その記述は部分的であり、また断片的である。もちろんこの著作、というよりも 1817 年の『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』において騎兵将校ド・スタンダール氏は、その旅行記のなかにある種の方向をもたせようと企図している。それはイタリアを探求するのに、まず情熱の絵画と呼ばれる音楽からはじめ、そこからイタリア人の習俗、その習俗をうませた政体、そしてイタリアに影響を及ぼしたひとりの人物、すなわちナポレオンを論じるという方向である。しかしながら、おそらくこの試みは『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』のなかでじゅうぶん展開されているとはいえないだろう。その記述のおおくは瑣末な事実割に割かれている。また前述の方向性が体系的に述べられているということもない。しかしそのことはスタンダールがじゅうぶん意識していることではあったし（「この旅行記は感覚の束でしかない」）、むしろかれはイタリアを体系的に認識することを拒否している（「わたしはイタリアを知るためにではなく、快楽をつくるために旅行をする」）。だからといって、この著作のなかに「理論」がないともいえないだろう。たとえば、バルトがつかっている「ロマネスク」という言葉をジラールの的にとるのであれば、すなわち虚栄心、媒介と欲望する主体、手本と模倣、そして情熱という主題はスタンダールの旅行記のなかに散見される。ただしスタンダールはこの主題を 1817 年の『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』のなかでじゅうぶん展開していなかったようにみえる。この著作において模倣するのは相対的に虚栄心をもたないイタリア人のほうだからである（「模倣するという語はこの国〔イタリア〕のためにつくられたようなものである」）。ところが 1826 年の『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』ではこの関係が反転され、というよりも棄却され、手本と模倣という概念が練りあげられたうえで、「イタリア人」は手本も模倣ももたないものとして叙述される（「なんという自然さ、なんという素朴さ。各人は自分の感じたこと、考えたことをまさにその瞬間にじつにうまくいう。だれも手本を模倣しようと思わないことがじつによくうかがえる」）。わたしはいったいいつスタンダールのなかでこのような転回がおこったのかという目付は確定できないけれども、1822 年に出版された『恋愛論』がおおきな役割をもっていることはたしかだろう。たしかにこの書物は観念学的な影響が色濃く（スタンダールはこの試論をじぶんで「観念学の書」とよんでいる）、たとえばカバニスやトラシのようにさまざまな習俗における愛の様式を分析するものである。じっさいそれはスタンダールがイデオログたちから学んだ方

法である。ひとは『恋愛論』によってさまざまな愛のかたちがあることを知るが、おそらく同時にスタンダールがいう有名な《結晶作用》はどういうはたらきをもっているのか、あるいはかれがいう《情熱=恋愛》とはなんであるかという問いに関してはじゅうぶんな答えを見いだすことができないことに戸惑うであろう。しかしそれは読者のせいではなく、スタンダールじしんが答えを留保していることによる。じっさい、『恋愛論』のスタンダールは揺れている。たとえば結晶作用を虚栄心のなかにおくのか、情熱のなかにおくのかは不明瞭なままである。しかし《美》、あるいは『イタリア絵画史』の言葉でいえば《理想美》にかんしてはかれは一定の答えをだしている。すなわち《美は幸福の約束である》。この命題はスタンダールにとっては分析概念である。「美は性格、すなわち精神的習慣の表現であり、それゆえどんな情熱とも関係ないということを忘れないようにしよう。ところでわれわれに必要なのは情熱である」。この点でフリードリッヒ・ニーチェが、『善悪の彼岸』のなかでスタンダールを「最後の偉大な心理学者」であり、「[最後の] 自由精神の哲学者」とよんでいることは、「最後の」という形容詞はべつにして、あながちまちがいはないだろう。スタンダールのなかにはその両者が住みついている。そして、じっさいマキャベリやシェークスピアの演劇のなかに善悪の彼岸を、さらに道徳をこえた徳(virtù)をみたのは『ラシーヌとシェークスピア』(1823, 25)のスタンダールではなかっただろうか。かれはそこで習慣を考察することと、なにかを創出することは不可分なものであった。その習慣の分析が、『ある旅行者の手記』のなかでかれがいう現代的感情としての虚栄心であり、その果実としての羨望、嫉妬、無力な悲しみである。じっさいこの作品では北フランスと南フランスとの対比が、虚栄心と情熱の対比として対照的に描かれている。

虚栄心の浸透した社会、それはスタンダールが《文明》とよぶものである。スタンダールにとって、旅行とはそこからとび出すことであり、「現勢している感覚にとらえられたひとひと」(『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』)に出会うことであり、そのことによって快楽をつくりだすものである。その意味で、スタンダールにとってイタリアは「文明^{たい}にたいする距離」(M. クルゼ)なのである。しかしイタリアを特権化しないためにいえば(もちろんかれはそのいくつかの作品のなかでイタリアを特権化しているのはあきらかだが)、旅行記というジャンルはスタンダールにとって、《文明》にたいするたえざる距離化の方法である。もしたんに旅行記が——バルトがいうように——小説へのひとつの架橋であるとすれば、いったいなぜスタンダールが小説を書いたのちにも旅行記を書きつづけたのかということがわからなくなるだろう。旅行記はここでは二重のはたらきをもつ。スタンダールはイタリアや南フランス、あるいはそのほかの地へと旅立つ。それはたんなる地理的な移動ではない。そうではなく、それは文明の《そと》にでることであり、同時に虚栄心を払拭する情熱をもとめる旅、まったく受動に自己をひらく旅でもある。しかしまたそれを虚偽の旅行記という形式で二重化してゆく。いわばそこには複数の距離化がある。ここで「虚構の」というのはたんに、たとえば『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』の1817年版と1826年版との日付や行程の相違、あるいはそれらとじっさいのアンリ・パールの足跡との異同ということではなく、また『ある旅行者の手記』のなかでスタンダールがフィリップ・L という鉄商人を主人公にしたてあげているということだけではない。虚構

という言葉が *fictio*、つくりだす、創造するという語にかかわるかぎりにおいて、かれの旅行記は虚構なのである。すなわち旅行記は、スタンダールにとって、快楽や情熱をふたたび創造する手法なのである。

第 26 回 (1999. 12. 25. 於 京大会館)

physionomie のリアリズムに向けて

柏木 治

スタンダールの作中人物の肖像は、画一的であり、どれをとっても交換可能なほどよく似ている、としばしば評される。G. ブラン流に言えば、多くのヒロインは「同じ型紙のうえで裁断され」、対立するはずの女性も「年齢と気質のヴァリエーションがあるだけ」となる。しかし、じっさいに小説のなかのヒロインたちの容貌を細かく観察比較すると、『アルマンス』(以下 *Ar.*) と『リュシアン・ルーヴェン』(以下 *LL*) ではかなりちがう。第 5 章で提示されるアルマンスには、顔つきの具体的描出がほとんどなく、あまりに抽象的である。しかしこれがシャストレール夫人になるとかなり具体性を帯びてくる。リュシアンへの想起のなかで喚起される夫人の肖像は、アルマンスとちがって身体各部位が順序よくひとまとまりにおかれる。のちのリアリズムの作家にはその細かさにおいてとおく及ばないが、それでもアルマンスと比べると違いは明白だろう。髪、目〔目を描くのにまぶたが登場していることに注意〕、鼻、そして口と唇。ラミエルについてもこの方法はかわらない。クレマン師による肖像を借りて、スタンダールはやはり、頭、額、髪、鼻、目、顎をまとまった形でしっかりと書いている。これはかなり注意しておくべきことで、『赤と黒』(以下 *RN*) や *Ar.* では、少なくともヒロインの顔つきが具体的に口や鼻やまぶたを提示しながら描かれることは皆無に等しい。その意味で、スタンダールは *LL* を書く頃にある種のリアリズムに近づいていたというべきかもしれない。もちろん、ここには *RN* に寄せられた批判から、より読者わかりやすく、モデルをとりながら書くということを自分自身への教訓として念頭においていたということもある。

ところで、かれが早くから人間の人相、顔つき、容貌におおきな関心を寄せていたことはよく知られている。スタンダールが何度か言及しているラーヴァターが——この影響を過大に考えることはできないが——、かなりスタンダールを誘惑したことは事実である。人間の外的特徴をつぶさに観察しようという意味は、*physionomie*、あるいはときに *physiognomonie* という言葉とともに、1805 年前後にもっとも顕著になっているように思われる。このころは Dugazon に朗読を習っている時期であり、芝居に対する情熱は激しいものがあって、とくに舞台上の俳優たちの表情、顔つきには注意を向けていた。た

たとえば1804年12月19日の日記には、フランス座で俳優たちの顔を間近に観察したことが述べられているし、観劇に来た皇帝の顔について、額と鼻のかたちをクロッキー入りで触れている。また、この二頁ほどの日記には *physionomie* という語が三度あらわれている。このように、スタンダールの観察眼は、この時期から演劇をとおして、俳優の顔つき、容貌に向けられていくのであるが、見逃してならないのが、ほとんど同じ視線がメラニー・ギルベールにも向けられているということである。いうまでもなくメラニーは、演劇と実生活と恋愛を結びつけている存在であり、スタンダールとの関係がはじまったのがちょうど1804年の終わりである。女優としてのメラニーは、*art dramatique* を研究するスタンダールの格好の対象として日常的に「眺められる」ことになる。日記に初めて Louason の名が登場するのは、1804年の大晦日。したがって、スタンダールが俳優の顔つき、容貌を日記に書き付ける時期とメラニーに関心を寄せ始める時期はほぼ一致している。スタンダールはメラニーについても、ラーヴァター人相学にとって非常に重要な要素である額、まぶた、唇に重点をおいて観察しようとしている。

ふたりの恋愛は、1804年の終わりに始まり、1814年の夏のあいだに終わっている。これ以降『アンリ・ブリュラルの生涯』(以下 *Brulard*) まで、スタンダールがメラニーのことを考えた形跡はなく、1828年8月18日に突然訪れた死さえも、かれはパリにいたにもかかわらず知らなかったようだ。しかし、*Brulard* ではロラン夫人と同列に置かれ、1837年4月に書かれた自伝的断章のなかでも«Mlle Mélanie Guilbert(Mme de Barkow)»に対する«vraie passion»を語っているし、その数ヶ月後も、メラニーのことを«une des cinq femmes qu'il aima passionnément»と書きつけている。さらに *Privilèges* (1840年4月10日) でも、«le cœur de Mélanie»という表現を与えられている。このように、もともと身体的に喚起される対象であったメラニーの存在は、ちょうど1830年代の半ばからふたたび浮上してくるのである。

ちょうどこの時期からスタンダールの書き込みに Balzac の名が現れるようになるのも興味深い。LL にバルザックの影をみるのは、すでに何人かの研究者が主張しているし、『パルムの僧院』に端を発する書簡はいうに及ばず、最晩年の『フェデール』と『ピエール・グラッソー』の類似はだれがみても明らかである。クルーゼが言うように、チヴィタヴェッキアでのスタンダールは読者のことを考える必要もなく、ただ自分自身の未来のことのみを考えて書けばよかった。けれども一方で、LL が「奇妙にバルザックに近い」ことからしても、そしてその直後パリでの長期休暇が実現することによっても、自身の文学からとおく隔たった「いまの文学」を意識せざるをえなくなったことは否定できない事実であろう。

最後にルーベンスに対する態度の変化についても付け加えておこう。『イタリア絵画史』の著者はイタリアの画家をこよなく愛し、それに反比例するかのようにフランドル派の画家には共感を示さなかった。フランドル派の芸術は、なによりも *réalisme* が勝っている絵画、一言でいえば *beau idéal* に対立するものだった。しかしながら Del Litto も言うように、この時期、わずかながらではあるが、スタンダールのなかにルーベンスに対する態度の変化を見ることができる。晩年の旅行記『ある旅行者の手記』になると、たとえばつぎのような記述を見いだすことができる。《*Adoration des Mages, par Rubens;*