

# スタンダード研究会会報

2022 No. 32

2022年6月4日

## 目次

### 研究発表要旨

コレッジョの『イオ』とスタンダード	下川 茂	2
ジーナのために	下川 茂	10

### 書評

<b>Philippe Berthier, <i>Stendhal et le « grand art de voyager »</i>, Honoré Champion, 2021</b>	杉本 圭子	17
---	-------	----

### エッセイ

ファブリスは来たか？（その3）—復習と整理と補遺—	富永 明夫	20
---------------------------	-------	----

会員活動報告		24
--------	--	----

編集後記		24
------	--	----

## 【研究発表要旨】

第 75 回 (2022 年 5 月 29 日 オンライン開催)

### コレッジョの『イオ』とスタンダール

下川茂

コレッジョとスタンダールについては数多くの先行研究がある。しかし、『イオ』と『パルムの僧院』の関連を論じたものは、まだ存在しない。

雲に変身したユピテルと交わるイオを描いたコレッジョの絵は、コレッジョの絵画の中で最も官能的な作品である。

サンドリーノ誘拐後のクレリアについて、スタンダールは「elle avait vu [...] Fabrice [...] même deux fois en plein jour et avec des transports si tendres」(Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Œuvres romanesques complètes*, t. III, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, « Bibliothèques de la Pléiade », 2014, pp. 596-597、以下『パルムの僧院』からの引用はこの版により頁数のみ記す)と書いたが、このくだりを書いたとき、スタンダールはコレッジョの絵画『イオ』のイオを想起していたのではないだろうか。

#### 1 絵画と官能性

イオとクレリアの関連を論じる前に、『イタリア絵画史』の中で、スタンダールがコレッジョの絵画について書いた箇所を見ておきたい。

*Histoire de la Peinture en Italie I, Œuvres complètes de Stendhal, Cercle du Bibliophile*, vol. 26, p. 152-153.

Le poussin, par ses paysages, jette l'âme dans la rêverie ; elle se croit transportée dans ces lointains si nobles, et y trouver ce bonheur qui nous fuit dans la réalité. Tel est le sentiment dont le Corrège a tiré ses beautés<sup>2</sup>.

2. Telle est notre misère. Ce sont les âmes les plus faites pour ce bonheur tendre et sublime

qu'il semble fuir avec le plus de constance. Les premiers plans sont pour elle la prosaïque réalité. Il fallait réaliser ces êtres si nobles et si touchants, qui, à vingt ans, font le bonheur, et plus tard le dégoût de la vie. Le Corrège ne l'a point cherché par le dessin, soit que le dessin fût moins de la peinture que le clair-obscur, les passions douces ne se rendant pas visibles par le mouvement des muscles ; soit que, né au sein de la délicieuse Lombardie, il n'ait connu que tard les statues romaines. Son art fut de peindre comme dans le lointain même les figures du premier plan. De vingt personnes qu'elles enchantent, il n'y en a peut-être pas une qui les voie, et surtout qui s'en souvienne de la même manière *a*). C'est de la musique, et ce n'est pas de la sculpture. On brûle d'en jouir plus distinctement, on voudrait les toucher :

*Quis enim modus adsit amori ? \**

Mais c'est par les connaître trop bien que notre cœur se dégoûte des objets qu'il a le plus aimés : avantage immense de la musique, qui passe comme les actions humaines.

*O debolezza dell'uom, o natura nostra mortale !*

Les sentiments divins ne peuvent exister ici-bas qu'autant qu'ils durent peu.

*a*) Ce qui ne peut pas se dire de Raphaël.

\*(p. 341) Page 153. ... adsit amori ? — Virgile, *Bucoliques*, II, 68.

[folio essais, 1996 の V. Del Litto 訳は、それぞれ、« (...) pourrait-il en effet y avoir un terme à l'amour ? », « Oh ! faiblesse de l'homme. Oh! notre nature mortelle ! »]

遠景「lointains」と近景「premiers plans」が対比され、後者は「散文的現実 prosaïque réalité」と同一視される。そして、「c'est par les connaître trop bien que notre cœur se dégoûte des objets qu'il a le plus aimés」、「Les sentiments divins ne peuvent exister ici-bas qu'autant qu'ils durent peu」は、スタンダールの恋愛観にも通じている。

さらに、ここで、スタンダールは、コレッジョは「近景の人物さえ遠景にいるかのように描く peindre comme dans le lointain même les figures du premier plan」としている。詳しく論じてはいないが、プッサンの風景画の近景の人物とコレッジョの近景の人物の違いに注目しているのだろう。

また、スタンダールによれば、コレッジョは、「優しい情熱」は「筋肉の動き」によ

って表せないから、デッサンではなく明暗法によって「ces êtres si nobles et si touchants」を描いたとした。

次に絵画における裸婦についてスタンダールが触れた箇所を見よう。

*Histoire de la Peinture en Italie II, Œuvres complètes de Stendhal, Cercle du Bibliophile, vol.27, p. 263.*

[...] Sans doute une belle figure nue est le triomphe de la sculpture ; ce sujet convient encore beaucoup à la peinture ; mais je ne crois pas qu'il soit de son intérêt de présenter à la fois plus de trois ou quatre figures de ce genre. La plus grande ennemie de la volupté c'est l'indécence<sup>1</sup> ; d'ailleurs, l'attention que le spectateur donne à la forme des muscles est volée à celle qu'il doit à l'expression des sentiments ; et cette attention ne peut être froide<sup>2</sup>.

1. Le Corrège a fait tout ce qui est possible en ce genre dans la *Léda* qui disparut du Musée en 1814. Une ou deux figures nues de plus, et l'indécence commençait. Porporati a gravé une réplique d'une partie de la *Léda* qui est au palais Colonne à Rome. La piété y a fait voiler par des cheveux une partie du sein de la jeune fille nue qui joue dans l'eau.
2. Car nous avons bien d'autres moyens de juger du caractère que ceux qu'on peut tirer de la forme d'un muscle.

ここで、スタンダールは、絵画における裸婦の数を問題にし、多すぎると「下品 *indécence*」になるという。そして「官能性の最大の敵は下品である *La plus grande ennemie de la volupté c'est l'indécence*」という。コレッジョの『レダ』の裸婦の数は、「下品」にならない限界である。この主張は、上記した、「愛する対象」を知りすぎると「嫌気がさす」という原則を想起させる。そして、ここでもスタンダールは、筋肉描写が感情表現に反すると主張している。

『イオ』は『レダ』と違って裸婦はイオ一人であり、数の問題は存在しない。スタンダールは『イオ』をどのように論じているだろうか。

## 2 『イオ』

『イタリア絵画史』続編「パルマ派」でコレッジョの絵画『イオ』についてスタン

ダールは書いている。

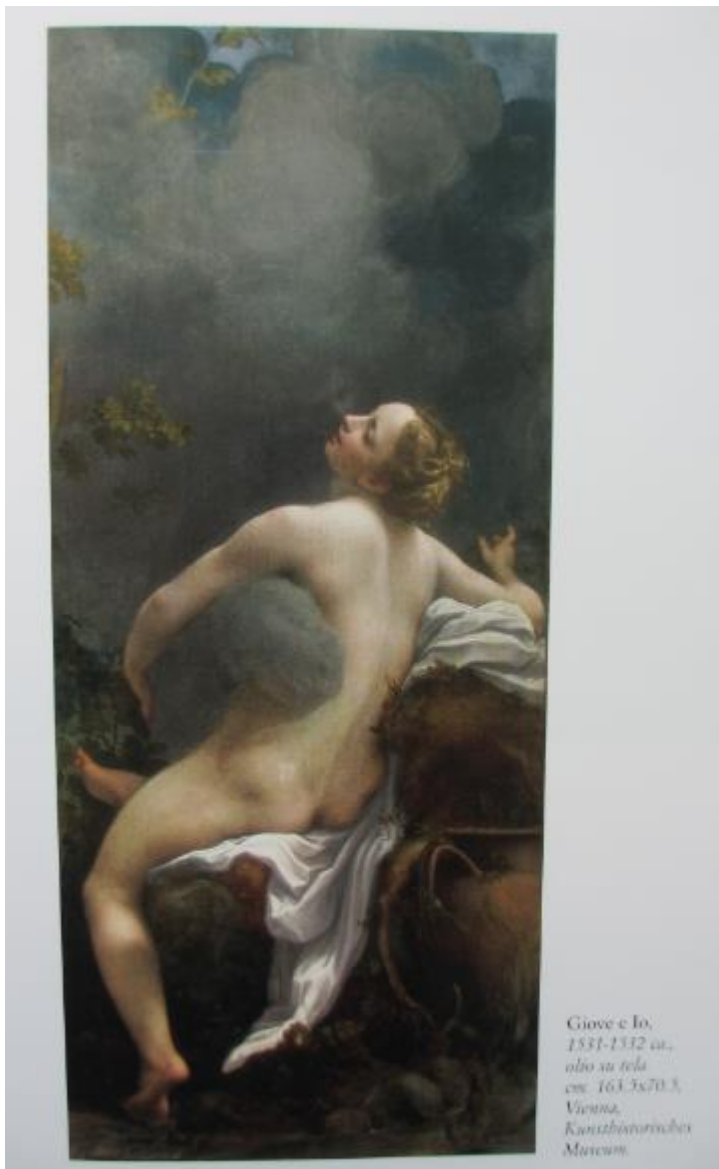
*Suite et compléments de l'Histoire de la Peinture en Italie : Ecoles de Lombardie : Ecole de Parme, Œuvres complètes de Stendhal, vol. 48, Cercle du Bibliophile, p. 48.*

Le tableau d'*Io* est d'une égale beauté. On ne voit que le dos de la figure, seule manière décente de représenter ce sujet et d'ailleurs la seule possible, puisque Jupiter est transformé en nuée. On ne dit rien de l'expression dont le seul défaut, si elle en a, est d'être trop parfaite. On ne voit de cette figure que la tête et les épaules, une main et les pieds, et malgré cela il est impossible de mieux exprimer son bonheur ; la scène se passe dans une forêt, accessoire bien choisi et où la belle imagination du peintre, dans l'ation de boire, montre l'anxiété de satisfaire à un besoin impérieux et toute l'ardeur de l'amour.

「seule manière décente」が「la seule possible」という偶然が幸いして、絵には「la tête et les épaules, une main et les pieds」しか描かれていない。しかし、画家はイオの「l'anxiété de satisfaire à un besoin impérieux et toute l'ardeur de l'amour」を表現し得ているとスタンダールは主張する。「boire」の直接目的が省略されているが、イオの le plaisir sexuel であろう。

ただし、スタンダールはイオの「la tête et les épaules, une main et les pieds」がどのように描かれているかを具体的に述べず、ただ「On ne dit rien de l'expression dont le seul défaut, si elle en a, est d'être trop parfaite」と書いているだけなので、この記述を読んだだけでは、絵が「il est impossible de mieux exprimer son bonheur」となぜ言えるか、絵を見たことのない読者には、スタンダールの主張の正否は判断できない。

図版（Nicoletta Moretti, Patrizia Sivieri, *Correggio*, Parma, Grafiche Step editrice, 2008, p. 111）を参考にしながら、スタンダールの記述を見直してみよう。



イオは目と口をうっすらと開き、左手は雲に変身したユピテルをしっかりと押さえ、右手は開いて、伸ばした人差し指の第二関節は直角に折り曲げられ、左足はつま先で地面を軽く押さえ、左足の腿の上に見える右足先は全体が反っている。あきらかにコレッジョは性の快感が絶頂に達したイオを描いている。スタンダールの「il est impossible de mieux exprimer son bonheur」は、そのことを婉曲的に表現したものである。

イオの描き方について、参考にしたい絵画がある。マルカントニオ・ライモンディの「性交体位図」である。ライモンディはコレッジョの同時代人で、ジュリオ・ロマーノが描いた性交体位図を版画にし、1524年 *I Modi* と呼ばれる本を出版した。大いに普及しコレッジョの目に触れた可能性は高い。性的快楽の絶頂時にあるイオを

描くに際して、その姿態は、*I Modi* に学んだのではないだろうか。

オリジナル版の図版は入手できなかったのですが、18世紀後半の版として wikipedia に収録されている画像の一つ（ユピテルとユノー）を見てみよう。



*I Modi* の特徴は、性交時の男女の肉体の筋肉が極めて彫刻的に描かれていることである。この描き方が、コレッジョの「peindre comme dans le lointain même les figures du premier plan」という技法と対照的であることは言うまでもない。コレッジョはイオの四肢の形は *I Modi* に倣ったが、その描き方はダヴィンチのスフマート技法に官能性を加味したコレッジョ独自の技法によった。

### 3 イオとクレリア

さて、イオとクレリアの関連である。図版を見ながら、検討しよう。雲に変身したユピテルの顔は歪像画法（anamorphose）（in modo anamorfico）で描かれていて、その目はイオの顔を見ている。イオは恍惚として薄目を開けているが、その視線はユピテルの顔の方を向いておらず、ユピテルの顔を見てはいない。ユピテルはイオの右頬に



接吻しながら彼女の顔を見ているようにみえる。舞台は森の中、日中である。

クレリアはファブリスを見ないと聖母に誓って彼の愛を受け入れた。サンドリーノ誘拐計画が実行されるまで、二人は夜闇の中でしか愛を交わさない。クレリアの誓いは彼女がファブリスを見ないというものだが、なぜか、クレリアはファブリスも彼女を見ないことを望み、日中、公の場でファブリスがクレリアの姿を見ようとする、怒って席を立ち、ファブリスを長期間遠ざける。ファブリスがクレリアを見ることも、彼女は誓いに対する違反、罪と感じている。

サンドリーノの病中、毎夜サンドリーノの側にやってくるファブリスは、息子を看病するクレリアを蝋燭の光のもとで見ることになる。クレリアはそれを「恐ろしい罪 *péché horrible*」(596) とする。このとき、クレリアがファブリスを見たかどうか、また、看病の合間に、闇の中で二人が愛を交わしたかどうか、作者は明らかにしていない。

しかし、サンドリーノ誘拐後、「大きな美しい家 *une grande et belle maison*」(596)で、クレリアは「非常にしばしば *si souvent*」「灯りのもとで *aux lumières*」(596)ファブリスを見る。ファブリスがクレリアを見たとは書かれていないが、既にクレセンチ邸でファブリスはクレリアを見ているので、この家では、夜間二人は互いの姿を見たのだろう。

そして、ついに聖母への誓いの最大の違反が犯されることになる。クレリアは、「白昼二度 *deux fois en plein jour*」(596-597)「激しい愛の陶醉 *transports si tendres*」(597)を感じながら、ファブリスを見る。もちろん、ファブリスも彼女を見ただろう。

コレッジョの絵画『イオ』では、白昼、ユピテルはイオを見ながらイオと交わっている。イオはユピテルを見ていないが、オルガスムに達する。

「激しい愛の陶醉 *transports si tendres*」がオルガスムの *litote, eupémisme* であるとするなら、クレリアと互いの姿を見ながら交わるファブリスの快樂は、ユピテルのそれを超えるものである。

ファブリスとクレリアの二人が、互いに相手の姿を見る、見ない、というテーマは、ファブリスの最初のファルネーゼ塔滞在のときから始まっており、ファブリスは終始クレリアを見ることにこだわっている。それに対してクレリアはファブリスに見られること、ファブリスを見ることを常に避けようとする。テーマは最初からエロティックな意味を帯びており、ファルネーゼ塔でファブリスとクレリアの最初の性行為が行われてからは（このときは、二人は互いの姿を見ただろう）(543)ファブリスはクレリアと互いの姿を見ながら交わることを強く求めるようになった。クレセンチ邸での夜闇の中の密会が、彼を満足させる筈がない。サンドリーノを仮病によって奪取する計

画、誘拐を経て、「大きな美しい家」でついに彼の願望は成就する。

このテーマの展開の由来は様々に考えられるが（作者と母の関係、聖母信仰等々）、ユピテルとイオの神話、とりわけコレッジョの絵画『イオ』の影響も考えられるのではないだろうか。「おおきな美しい家」で、クレリアが白昼ファブリスを見て「激しい愛の陶酔」を味わったと書いたとき、スタンダールは画中のイオの姿を思い浮かべていたのではないだろうか。

ところで、ここまで、「激しい愛の陶酔」がオルガスムの *litote*, *euphémisme* であるとして論じてきたが、この箇所を *litote*, *euphémisme* とするのは、管見によれば、今のところ私だけである。ファルネーゼ塔の獄中で、毒殺されそうになったクレリアとファブリスの間の性交に関しては、「Aucune résistance ne fut opposée」（543）に Philippe Berthier が注して、「Cette illustrissime ellipse」と呼んでいるように（1330）、大方の研究者が認めている。しかし Berthier は「激しい愛の陶酔 transports si tendres」には何も注していない。自明だから注しなかった可能性はあるが、おそらく *ellipse* と考えていないのだろう。Marie Parmentier は、Berthier が「Cette illustrissime ellipse」と呼ぶ箇所について、*Stendhal stratège*, Genève, Droz, 2007, p. 95 で、「Bien des lecteurs passent innocemment à côté des ébats de Fabrice et Clélia」と書いているが、「des transports si tendres」は無視している。その一方彼女は、牢獄で再会した『赤と黒』のジュリアンとレナール夫人との間にも性行為があったとする、P. Barbéris, と Y. Ansel の主張を支持している。この主張は新プレイアード版の『赤と黒』の注（p. 1131-1133）にあるもので、そこで、Barbéris はその証拠として「Les transports et le bonheur de Julien lui prouvaient combien il lui pardonnait」（p. 790）を引用している。Parmentier は無視したが、もし、Ansel が新プレイアード版の『パルムの僧院』の注釈者だったら、同じ言葉「transports」が使われている「des transports si tendres」を取り上げたかもしれない。

私は二人の間に性行為があったと解釈する。「elle avait vu si souvent Fabrice aux lumières」、「et même deux fois en plein jour et avec des transports si tendres」、と畳みかけ、最後に「durant la maladie de Sandrino !」と結ぶ、三段階の構成と最後に付された感嘆符「！」が、そのことを強く示唆していると考ええる。

この個所でスタンダールが独自の婉曲語法によって理想としたのは、コレッジョが絵画において実現した「音楽」であろう。

## 第76回 (2021年12月26日 オンライン開催)

### ジーナのために

下川茂

『パルムの僧院』第1章で、ファブリスが登場する箇所を見てみよう。引用は、Stendhal, *Œuvres romanesques complètes* III, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014 を使用し、頁数のみ記す。

Nous avouerons que, suivant l'exemple de beaucoup de graves auteurs, nous avons commencé l'histoire de notre héros une année avant sa naissance. Ce personnage n'est autre, en effet, que Fabrice Valserra, *marchesino del Dongo*, comme on dit à Milan. (150-151)

確かに、『パルムの僧院』で、その誕生から死までが描かれているのはファブリスだけであり、最も多くの頁が割かれているのもファブリスである。語り手が彼を「我らが主人公」と呼ぶのは当然である。

しかし、「前書 Avertissement」では、語り手がパードヴァで聞いた話は「サンセヴェリーナ公爵夫人の物語 l'histoire de la duchesse Sanseverina」であり、入手した「年代記 les annales」もサンセヴェリーナ公爵夫人に関するものである(141)。作品本体の中でも、多くの頁がジーナのために割かれている。

小説の読者により強い印象を与えるのは、ファブリスだろうか、ジーナだろうか。私はジーナだと思う。

作品の完成後、読者として作品を読み直したスタンダールは、主人公の名にふさわしいのはジーナの方だと思ったのではないか。そのため、「前書」に「サンセヴェリーナ公爵夫人の物語」と記したのではないだろうか。

ファブリスの父方の叔母ジーナ・デル・ドンゴは、未婚の少女として作品に登場し、ピエトラネーラ伯爵、サンセヴェリーナ公爵、モスカ伯爵の三人の男と結婚する。サンセヴェリーナ公爵は名目上の夫でしかなく、実際は彼女はモスカの愛人だった。

ジーナはピエトラネーラとモスカに好意を抱いて結婚した。しかし、彼女が本当に愛したのはファブリスだけである。幼いファブリスの母親的保護者として彼を愛し始めたジーナは、成長したファブリスを熱愛する。しかし、ファブリスは彼女を女性と

して愛することはなく、彼女の恋は実らない。

ファブリスがクレリアを愛したことを知ったジーナは、二人の恋を成就させないために、クレリアをクレセンチ侯爵と結婚させる。ファブリスは生きる希望を失い、絶望する。

しかし、ジーナはファブリスを熱愛し続けるし、彼の保護者であることもやめない。ファブリスが確実に大司教になれるように大公に働きかけ、大公の寵愛が失われたときに備えて、説教で民衆の支持を得るようにファブリスに勧める。この説教の成功によって、クレリアはついに恋心に負けて、ファブリスをクレセンチ邸に毎夜迎え入れることになる。そして、それより前のことだが、大公妃の夜会で、クレセンチ侯爵夫人となったクレリアとファブリスが出会ったとき、二人が変わらぬ愛を確認し合う機会を与えるのもジーナである。

ジーナは意図して二人を結び付けようとしたわけではない。しかし、ファブリスの「三年間の至福 *ces trois années de bonheur divin*」(592)実現の過程で、ジーナに二度重要な役割を与えた作者は、ジーナがもはやファブリスとクレリアの恋を妨害することはないことを示唆したかったのではないだろうか。二人の「至福」を静かに見守っているジーナのファブリスへの恋は身勝手な利己的なものではない。

ジーナの最後の姿を見よう。

ファブリスがクレリアと秘密裡に結ばれてからの三年間、この彼らの「このうえない幸福」の時期、モスカ伯爵夫人となったジーナはどのように暮していたのか。モスカについては、「わわれの物語を再開する時期には、モスカ伯爵が以前にまさる強力な首相としてパルムに復帰してすでに久しかった」(592)とあり、さらに、クレセンチ侯爵を「五、六日間留守にして」(596)ファブリスのサンドリーノ誘拐を助けるので、その動静は分かっている。彼はパルムに復帰し、総理大臣となっており、ファブリスの「親友 *ami intime*」(596)である。しかし、ジーナの消息が読者に知らされるのは、その死の直前になってからである。

La comtesse Mosca avait fort approuvé, dans le temps, que son mari reprît le ministère, mais jamais elle n'avait voulu consentir à rentrer dans les États d'Ernest V. Elle tenait sa cour à Vignano, à un quart de lieue de Casal-Maggiore, sur la rive gauche du Pô, et par conséquent dans les États de l'Autriche. Dans ce magnifique palais de Vignano, que le comte lui avait fait bâtir, elle recevait les jeudis toute la haute société de Parme, et tous les jours ses nombreux amis. Fabrice n'eût pas manqué un jour de venir à Vignano. La comtesse en un mot réunissait toutes les apparences du bonheur, mais elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle

adorait, et qui ne passa qu'une année dans sa Chartreuse. (597)

「モスカ伯爵夫人は夫が元の地位に返咲くときに大いに賛成したが、自分がエルネスト五世の領内に戻ることに決して同意しなかった。彼女はヴィニャーノに彼女の宮廷をもっていた。ヴィニャーノはカザル・マジョーレから四分の一里のところ、ポー河の左岸にあり、従ってオーストリア領内にあった。伯爵が彼女のために建てたあの豪華な館に、木曜日にはパルムの上流社会の全ての人々を迎えた。それ以外に毎日数多くの友人を迎えた。ファブリスは一日もヴィニャーノ行きを欠かすことはなかった。伯爵夫人は、一言でいえば、幸福のあらゆる外観を集めていた。しかし、熱愛するファブリスが僧院で一年を過ごしただけで死んだ後、ほんの僅かしか生きていなかった。」

モスカがジーナのために「豪華な館」を建てた時点が明確ではないが、モスカのパルム復帰からそれほど時間が経っていないと考えれば、ジーナは、ファブリスとクレリアの幸福な三年間の大部分、そしてサンドリーノ、クレリア、ファブリスの死後もパルム近くのヴィニャーノで過ごしたことになる。

ファブリスが毎夜クレリアに迎え入れられていた時期、ファブリスのヴィニャーノ訪問がどのように行われたかを考えたいのだが、作者はその点について具体的には何も語っていない。ファブリスの恋にも、彼の公生活にもジーナは介入しなかったことは確かだが、それ以外は推測するしかない。

まず「幸福な3年間」を考えてみる。この時期のファブリスについて「Fabrice avait abusé de quelque cérémonie publique pour se trouver dans le même lieu que la marquise et la regarder, elle saisissait alors un prétexte pour sortir bien vite, et pour longtemps exilait son ami」(593)とあるが、ヴィニャーノのジーナのサロンを作者は「彼女の宮廷 sa cour」(597)と書いている。「cérémonie publique」には、毎週木曜日の「パルムの全上流社会」のジーナの「宮廷」への集合も含まれるのではないだろうか。

作者はファブリスとクレリアの関係はパルムの宮廷の誰にも気づかれなかったと書いている。

Mais tous les soirs il était reçu par son amie ; et, ce qui est admirable, au milieu d'une cour dévorée par la curiosité et par l'ennui, les précautions de Fabrice avaient été si habilement calculées, que jamais cette *amicizia*, comme on dit en Lombardie, ne fut même soupçonnée.(593)

毎夜の彼らの関係が誰にも気づかれなかったとは、奇跡的で信じがたい話だが、もちろん、ジーナだけは例外である。なぜなら、彼女は大公妃の夜会で出会ったファブリスとクレリアがよりを戻したと信じているから(570)。毎夜暗闇の中でクレリアがファブリスを迎えるという細部まで知ることはなかつただろうが、二人が何らかの手段で会っていると思っていたらう。

ヴィニャーノに日参しているファブリスは、少なくとも毎週木曜日夫とともにジーナのもとを訪れるクレリアを見ようと、その度に、クレリアはファブリスを「追放」する。「追放」が何を意味するか明らかではない。夜ごとの逢引きが中断されたのか、それともクレリアが日中ファブリスと顔を合わせる危険のある場を避けたのか。いずれにせよ、二人の「いさかい querelles」(593)にジーナは気付いていたのではないか。

しかし、ジーナは二人を静かに見守っているだけだ。ファブリスは彼女の望み通りパルムの大司教になり、彼女の「栄光 gloire」(249)を求める心は満たされている。

サンドリーノが二人の子であることに気付いていたか。サンドリーノはクレセンチ侯爵の子として育てられているから、疑いを持っても確信はなかつただろう。しかし、ファブリスがモスカに助けを求め、モスカがサンドリーノ誘拐を手助けしてからは、彼女はそのことを知っていたと思われる。ジーナに隠し事をするのができないモスカがクレセンチ侯爵誘拐とサンドリーノの死の真相をジーナに伝えなかつたとは思えない。ファブリスもモスカからジーナに真相が伝わることを予想していたかもしれない。

ファブリス自身が私生児である可能性を誰よりもよく理解していたのもジーナである。ファブリスの母は彼女の兄の妻だが、義姉とフランス人ロベール中尉との初めての出会いにジーナは立会い、フランス派のイタリア軍人と結婚し、フランス時代のミラノの社交界の花形だった。義姉とロベールとの関係を最もよく知りえた立場に彼女はいた。しかしこの場合も、ファブリスの父親がロベール中尉だというそらく確信はなかつた。そのためファブリスを実の甥とみなし、さらに母代りとなり、彼を息子のように愛したため、強い母子相姦の禁忌が働き、最後の一步を踏み出せなかつた。

クレリアの死後現世を棄てて僧院に隠遁してからも、毎日彼女のもとを訪れるファブリスをジーナはどのように迎えたか。自分の手を離れ、「愛情のわがまま un caprice de tendresse」(592)から、息子と恋人を失ったファブリスを彼女はどのように迎えたか。作者は「彼女が熱愛するファブリス Fabrice, qu'elle adorait」と書いている。

大公の寵により獲得した全ての地位を棄てて僧院に隠遁したファブリスは、もはやジーナの「栄光」愛を満たしてはくれない。しかし、ジーナは熱愛するファブリスのすべての「わがまま」を受け入れたのではないか。恋敵のクレリアとあの世で再会し

たいという「わがまま」さえも。

ファブリスの死後「ほんのわずかしか *fort peu de temps*」(597)彼女は生きていない。クレリアは息子の死後「数ヶ月 *quelques mois*」(597)後、ファブリスはクレリアの死の「一年 *une année*」後死ぬ。この「ほんのわずか」はジュリアンの死後「三日目」に死んだレナール夫人の死を思わせる。ファブリスよりも、クレリアよりも、ジーナの方が愛情深いと、おそらく作者は考えた。

ジーナはクレリアに対する嫉妬の頂点で、『長い首の聖母』として現れたが、最後は、コレッジオの『聖母被昇天』や『聖母戴冠』の聖母として死んだのではないだろうか。小林亜美氏はパルマ大聖堂の天井画『聖母被昇天』の「キリストと聖母を結ぶ崇高な視線は、ファルネーゼ塔におけるファブリスとクレリアのそれを連想させる」(33頁)としつつ、さらに「サンドリーノ、クレリア、ファブリス、さらにサンセヴェリーナ夫人の連続的な死を想起させずにはおかない」とも上記引用の論文の中で書いている(小林亜美、「秘められた絵画をめぐって—『パルムの僧院』に見るバロック的美への接近」、『関西フランス語フランス文学』第10号、2004年、34頁)。『聖母被昇天』は、しかし、ファブリスの後を追って死ぬジーナにこそ相応しいのではないだろうか。

[付論：『聖ヒエロニムスの聖母』について]

コレッジオの『聖ヒエロニムスの聖母〈昼〉 *La Madonne devant saint Jérôme*』について小林氏は「ファブリスとクレリアの視線の愛の象徴と言えるだろう」とのみ書いている(上記論文、25頁)。氏は松原雅典氏の『『パルムの僧院』における聖ヒエロニムス』(『スタンダードの小説世界』、みすず書房、1999年、321-338頁)を「興味深い議論」として取り上げているが、松原氏は「聖母、マグダラのマリア、幼子イエスを、それぞれ、『パルムの僧院』の冒頭のデル・ドンゴ侯爵夫人、ジーナ、ファブリスに、あるいはかわいい顔の天使をファブリスに、聖母をサンセヴェリーナ公爵夫人に、力の象徴のライオンをともなった聖ヒエロニムスをモスカ伯爵、マグダラのマリアをクレリアに見立てたくなる。私は小説の登場人物が絵の人物を映したと言っているのではなく、見立ての楽しみを言っているのである。(……) マグダラのマリアの控えめでしかも親しげな様子は、聖母マリアとファブリスへの愛を共存させるクレリアを思わせる。」(332頁)と書いている。この絵を私なりに小説の登場人物と重ね合わせてみる。その前に、ファブリスの信仰に関して、松原氏と私の共通点と相違点を明確にしておきたい。私は氏が「ファブリスには神への愛とクレリア

への愛の間の乖離の悩みはまったくくない」(333頁)、「ファブリスはカトリックの用語を用いて、《キューピッド》の賛歌を歌うのである」(334頁)と言うとき、氏に賛同するが、「そもそもファブリスには神の意識はない。ファブリスが聖職者であるのは、単に大貴族の次男坊に生まれたものは聖職者になるという慣習に従ったまでである」という主張には賛成できない。私は、ファブリスのクレリアへの恋が、最後までドン・ジュアン的であり、ドン・ジュアンにとって「神の意識」が不可欠であると考えている。

さて、『聖ヒエロニムスの聖母』を見よう。松原氏の「見立て」とおおむね同じだが、松原氏が触れていない聖ヨハネについても「見立て」てみたい。

聖母は膝の上にイエスを抱いているが、右手指でイエスの右胸と腹を押さえ、左手首にイエスの左足を乗せ、左手指でイエスの右足を押させている。マグダラのマリアはイエスの左足先を右手の親指と人差し指で軽くつかみ、右頬をイエスの左膝の辺りに押しつけ、左手は自らの衣服の裾を握っている。イエスは右手で天使が開いた聖書の頁を指し、左手でマグダラの後頭部の髪を押さえている。聖ヨハネは、三人から離れて、マグダラのマリアの右に壺を抱え、横目で三人を見ている。天使の左に聖ヒエロニムスが立っており、その左下にライオンがいる。

画面中央のイエスは両足を大きく開き、右足を聖母に、左足をマグダラのマリアに支えられている。聖母の視線はイエスに向けられているが、イエスとマグダラのマリアの視線はイエスが指す聖書に向けられている。

イエスと聖母の関係よりも、イエスとマグダラのマリアの関係の方がずっと親密に描かれている。イエスの左足に頬を寄せるマグダラのマリアの表情は極めて官能的である。聖母は優しく伏目でイエスを見ているが、どこか淋しげである。イエスは聖母に抱かれているが、視線と右手は聖書に向けられ、左手はマグダラのマリアの頭を押さえており、聖母には全く無関心のように見える。

イエスとマグダラのマリアが読んでいる聖書の件は、イエスのマグダラのマリアに対する言葉と考えられる。

両足を聖母とマグダラのマリアに預けたイエスは、聖母＝ジーナとマグダラのマリア＝クレリアの二人の女を愛したファブリスである。クレリア＝マグダラのマリアが読んでいるのは、『パルムの僧院』では、聖書ではなく、ファブリスが聖ヒエロニムスの著作の余白に書いた愛のソネットとなる。最後までジーナの保護下にありながらクレリアを愛したファブリスのように、イエスは聖母に抱かれながら、その心は聖母から離れて、聖書とマグダラのマリアに向けられている。

松原氏と違って、ファブリスの実母デル・ドンゴ侯爵夫人、モスカは見立ての対象



とせず、天使をファブリスに、マグダラのマリアをジーナに見立てることもしなかった。その可能性は否定しないが、私のジーナ論からは聖母＝ジーナ、マグダラのマリア＝クレリア、イエス＝ファブリスで十分である。さて、壺を嗅ぎながらうらめしそうに3人を横目で見ている聖ヨハネは誰に見立てるか。私には、彼は、ジーナに求愛して拒否された大公エルネスト4世と5世であるように思える。

【図版】

Nioletta Moretti, Patrizia Sivieri, *Correggio*, Parma, Grafiche Step Editrice, 2008, p. 81.



## 【書評】

**Philippe Berthier,**  
***Stendhal et « le grand art de voyager »,***  
**Honoré Champion, 2021.**

杉本 圭子

「旅する人」スタンダールをめぐる自由なエッセーである。フィリップ・ベルティエはスタンダールの旅や旅行記について過去にいくつも論文を書いているが、今回の著作では実際の旅行記と虚構の旅行記のいずれにおいても、「私」と名乗る語り手と作者スタンダールを同一視する立場を貫いている（前書きで明言されている）。これは非常に大きな決断で、手続き上のメリットも大きい。*Rome, Naples et Florence* (1817, 1826) の語り手の休暇中の軍人、*Promenades dans Rome* の語り手のイタリア在住のフランス人、*Mémoires d'un touriste* の語り手の鉄商人と作者スタンダールを同一視できないことはだれでもわかっているが、同時にそうした虚構の仮面を超えて、これらの旅行記に共通する要素—そこに書きこまれた見解や語りの調子 (ton) など—が多くあることも、周知の事実だからだ。とりわけ虚構の旅日記 (*Mémoires d'un touriste*)、その未出版部分 (*Voyage en France*)、実際の旅日記 (*Voyage dans le Midi de la France*) の3つの位相の異なるテキストをあわせた複合体であるプレイヤッド版のフランス旅行記 (*Voyage en France*) の場合には事態は複雑である。思えば、かつてこのテキストについてフランスで博士論文を書こうとしていた私に、グルノーブルで拝謁を賜ったデル・リット先生が開口一番、鋭く投げかけられたのも、虚構のテキストと実在の旅日記をどうやって同時に扱うのか、という本質的、理論的な問いであった。

「旅する人」スタンダールを扱った従来の研究書は、虚構の旅行記よりもアンリ・ベールの私的な日記や書簡に残された旅の記録を重点的に参照し、虚実ないまぜになった旅行記の中の語り手のさまざまな見解については作者スタンダールのもので同一視する、という中間的な形態をとることが多かった。架空の旅の部分については、そこに書かれた「旅の印象」をリアルな感想として受け取ることが難しいからである。たとえば Jean Lacouture 著、*Stendhal. Le bonheur vagabond* (Seuil, 2004) などとはそうした立場をとっており、ナポレオン戦争時代のヨーロッパを縦横にかけめぐった冒険者としてのアンリ・ベールの姿と、のちの旅行記作家としてのスタンダールの姿を分けて扱っている。ただしこれは研究書というよりアマチュア向けのエッセーと言うべきもので、旅行記についてもプレイヤッド版は参照しておらず、引用文についてもいっ

さい出典を明示していない。それに対しベルティエのように、旅の記録、断片的に残された各地の印象記、出版された旅行記のすべてのエクリチュールに等しく「旅する「わたし」の姿」（« la personnalité de l'ego voyageur »）が染みわたっていると考えれば、読者もテキストのその箇所が作者の実体験であるかどうかにかかわらず、スタンダールの見聞きするものに心を寄せ、感興をともにすることができる。そのうえでベルティエは「輸送手段」「食事」「美術館」「女性の香り」「反-描写」「文学への旅」といったテーマに沿って、フランス旅行記とイタリア旅行記、私的な旅日記の類と架空の旅行記の間を自由自在に往復し、その博覧強記ぶりを発揮する。たとえば「苦しむ旅行者たち」（*Les chers souffrants*）とでも訳すべき章では、道の歩きやすさが旅の快適さを大きく左右するとして、リヨン、トゥールーズの舗装の悪さをやり玉に挙げるフランス旅行記の引用を掲げたあと、グルノーブル、トリエステ、そしてミラノの都市計画の先進性をたたえたイタリア旅行記と日記の一節を引いている（p.79-81）。スタンダールはある時期以降、日記や書簡で旅の具体的な記述を残すことが少なくなっていたが（書簡については、あるいは残っていないだけなのかもしれないが）、この本を読んでいると、こんな記述も残していたのか、としばしば驚かされる。

そうした自由な読み方をすることで免除されうるもうひとつの学術的な手続きとして、間テキスト性の問題がある。よく知られているように、イタリア旅行記でもフランス旅行記でも、スタンダールは他人の旅行記やガイドブック、歴史書、考古学の著作の類から多くの引用や剽窃を行っていて、プレイヤッド版のデル・リットの詳細な注釈もそのすべてを尽くしているわけではない。著作権についての認識を絶望的に欠いていたスタンダールを責めてもしかたないが、これは作品の独創性にもかかわる問題であって、少なくとも従来、学術的な論文を書くうえでは無視して通れない点であった。ベルティエはもちろん、こうした観点をふまえたうえでテキストを評価する。たとえば『ある旅行者の手記』のリヨンのフルヴィエールの丘からはるか遠くドーフィネの山々を望む俯瞰の見事さを述べた部分は、たとえそれが考古学者ミランの書物からの借用であっても、「剽窃の選び方に盗人の本性が出る」（p.140）かぎりにおいて、真率な感情のあらわれと見なしてよい—従来疎んじてきた故郷の美観をたたえることで、スタンダールはいわば故郷への借りを返し、長く続いた「喪の作業」にけりをつけて、ある種のすがすがしい心境に達したのだ、と言う（p.141）。こうした指摘は、テキストの起源のちがいや語りの位相の差を認識しつつ、あえてそれらに目をつぶってみるときに可能となる類のものだ。

本書でもっとも多く参照されるのはフランス旅行記、とりわけスタンダールの生の声をもっともよく感じとれる『南仏旅行記』である。七月王政期のフランスのルポ

ルタージュとして、この（虚構の部分も含めた）テキストのもつ重要性は強調しすぎてもしすぎることはない、私などはずっと思ってきたのだが、このフランス旅行記を重点的に論じた研究書は従来、意外に少なかった（近年は増えてきたように思う）。おそらくテキストの扱いの難しさに加え、イタリア旅行記に比べ、観劇や名所探索といった見せ場に欠け、興趣に富んだ逸話の類もさほど多くないためであろう。実際、馬車や船の上で風雨にさらされ、カフェで冷めたコーヒーを飲まされ、快適とはいえないホテルの部屋で話し相手もなく、長い夜を過ごす「私」はしばしば不機嫌で、いわゆる「名所」見物にも積極的ではない。地方人の粗野なふるまいや趣味の悪さ、役人の腐敗、都市計画の欠如を嘆き、パリを懐かしむ論調も、スタンダールの読者にはおなじみである。

それでも、『南仏旅行記』の中ではシャラント川の岸辺のニワトコの生垣に見つけた若芽、トゥールーズの農婦が頭上にのせていた籠の中のクジャクの羽の鮮やかさ、「イタリア式によくピッチの合った」鐘の音に点にも昇る心地で目覚めた朝のことなど、ときおり道中のなにげない光景が強い印象を残す。ベルティエはふだんあまりすくいあげられることのない「におい」の描写 (p.169-170) や、動物とのふれあい (p.174-175。スタンダールは犬好きだったらしい) にも触れ、さりげなくシャンプイオン社刊の『スタンダール事典 (*Dictionnaire de Stendhal*)』を増補してくれる。それ以外にも、スタンダールの嗜好と習性について知り尽くした著者ならではの興味深い指摘が続く。イタリアびいきだったスタンダールが、ことワインに関してはフランスびいきであったこと、お気に入りの宿やレストランについてはまるでミシュランの「星」を与えるように固有名を記録して残したこと、劇場に馳せ参ずる際にはつねに「駆けつける」、「とんでいく」(*courir*, *voler*) といった特徴的な語彙が使われることなど。こうした記述の合間に、気持ちのおもむくままにオペラの一節や他の作家からの引用が織りこまれ、まるで陽気なレチタティーヴォを聞くようだ。旅先で出会う未知の事物や日々のささやかな喜びに自然に身をまかせるスタンダールの姿を、本書を通じてあらためて味わってほしいと思う。

## 【エッセイ】

### ファブリスは来たか？（その3） —復習と整理と補遺—

富永 明夫

2009年、私は《ファブリスは来たか？—『僧院』異聞—》と題する一文を『現代文学』誌80号に寄稿した。それは『パルムの僧院』末尾の一節の翻訳について多年抱いてきた疑念を開陳し、これまで世に問われてきた多くの翻訳に検討を加え、改めて私流の解釈を提起する、という趣旨のものであった。

\*\*\*

周知のごとく、『僧院』の終結部は極端なまでに書き縮められており、主人公3人（クレリア、ファブリス、ジーナ）の死を叙する条は僅々1ページにも満たない。愛児の跡を追うようなクレリアの死後、ファブリスはもっぱら身辺整理に心を砕き、莫大な財産を親族に分与し、栄職一切を返上したのち、パルムの僧院（原文イタリック体）に隠退する。

私が問題視する文は、この長篇の最後から2番目のパラグラフ中にある。念のため、その前後をやや長めに引用しておく。

《伯爵（モスカ）が彼女（ジーナ）のために建ててくれたヴィニャーノの豪華な館には、毎木曜日パルムの全上流社会を迎えていたし、それ以外の日も毎日数多くの友人たちを招いていた。本来ならファブリスも、いずれはきっとヴィニャーノを訪れたことだろう。（Fabrice n'eût pas manqué un jour de venir à Vignano.）ひと言で言えば、伯爵夫人は幸福のあらゆる外見を一身に集めていた。しかし彼女は、熱愛するファブリスの他界後ほんの僅かの間しか生きていなかった。彼はといえば、自らの僧院で一年を過ごしたにすぎない。》（下線部は特に重要なので仏語原文を添えておいた）

この部分、10種あまりの邦訳を参照したが、いずれも似通ったもので、例示すれば

「Fは一日も欠かさずVを訪ねてきた。」

「FはVへ来る日は一度も欠かさなかった。」

« F も毎日 V を訪れることを忘れなかった。 »

« F は一日も欠かさず V に姿をみせた。 »

« F は V へ来る日は一日も欠かさなかった。 »

等々の如くで、ファブリスは毎日のようにヴィニャーノを訪れたと読める。

しかし、そうはなるまい、と私は考える。カルトゥジオ修道院 (chartreuse) は、分けても戒律の厳しさと知られ、所属の修道士が自由に外出するのを許すような組織ではないからである。『カトリック大辞典』(富山房) の記述に従うなら、院の生活は全く隠修士のそれであり、日曜と祝日は聖堂に会して聖務日課を唱え、食堂で無言のうちに会食をするが、その他の日は大部分の時間を各自の独居房で過す。独居房は分けても祈りと観想と読書の場であり、食事・睡眠もここで済ませるが、睡眠は夜中の聖務日課のため 3 時間ごとに中断される。肉食は禁止。苦行用の毛シャツは常時着用が義務。週に一度だけ許される外出も、健康維持のための長い散歩に過ぎぬ。

そういう禁欲的な修道生活をたびたび中断してファブリスが叔母のサロンに顔を出し、雅やかな社交生活に時を過すという構図がこの小説の終幕だとするなら、多年私の心の中に築かれてきた『僧院』は、瞬時のうちに崩壊せざるを得ないであろう。修道僧の生活と社交人のそれとを、掌を返すように易々と切り替えることが、そもそも生身の人間に可能なことだろうか？果してファブリスは「来た」のか？

ここでフランス語原文に立ち戻ってみよう。原文の主動詞は接続法大過去形(意味・用法は条件法過去形と同じ)になっている。先ほど多くの邦訳ではファブリスが毎日ヴィニャーノを訪れたように読めると書いたが、それは訳者たちが « *Fabrice n'eût pas manqué un jour de venir à Vignano* » の *un jour* を *manquer* の直接目的語と捉えてしまったことによるのではあるまいか？しかしこの *manquer* は間接他動詞であり、その目的語は *de + inf.* でなければならぬ。もしそうでないとすると、*manquer* が名詞と不定詞句を同時に目的語にとるという異様な構文になってしまう。やはりここは *un jour* を副詞句と考えるべきであろう。訳文は「F もいずれはきっと V を訪れたことだろう」といったところか。

この点に関して、新たな援護射撃(?) を私は得た。衣笠正晃氏(法政大学)には『僧院』の英訳本についての調査で毎々お世話になっているが、これまでの 4 例に加え、5 例目をお示し頂いた。即ち

« Surely, some day, Fabrice would have come to Vignano. » (translated by Margaret Mauldon, Oxford World's Classics, 1997)

(必ず、いつかハ F モ V へ来テイタダロウニ)

この英訳は文頭に *surely* という語を補い、さらに *un jour* を *some day* と訳すこと  
によって、それが副詞句であることを明確に伝えている。

\*\*\*

ファブリスが足繁くヴィニャーノへ通うはずがない、と一度は断じてしまったもの  
の、果してそれでよいか、という疑懼はやはり拭えなかった。いつも相談相手になっ  
て下さる杉本圭子さん（明治学院大学）にお尋ねしたところ、Michel Crouzet の校訂  
本を参照するといいと助言を頂いた。

検してみるに、Crouzet 氏はファブリスが叔母の館に通い続けたのは自明のことと  
する立場に立っており、《 *La fin accélérée, elliptique, nous dit qu'il se retire au monastère  
et qu'il en sort tous les jours pour aller chez sa tante.* 》（加速サレ、カツ省略的ナ文体デ書  
カレタ終結部ハ彼（ファブリス）ガ僧院ニ退イタコト、ソシテ彼ガ叔母ノモノヲ訪レ  
ルタメ毎日僧院カラ外出シタコトヲ告ゲテイル）（*Chartreuse, Paradigme*, 2007, p.510）  
と述べているし、また別の版には《 *La sortie libre de Fabrice pour des raisons mondaines*  
》（“俗界的”事由ニ基ヅキ、ファブリスガ自由勝手ニ外出スルコト）（*Chartreuse,  
Livre de poche*, 2000, p.646）などという文言も見える。

私にとってさらに衝撃的だったのは、杉本さんの質問に対する Philippe Berthier 教  
授の返信の一節だった。そこにはこうある。

《 *Il n'y a absolument aucun doute que la phrase signifie : pas un seul jour Fabrice n'aurait  
manqué d'aller à Vignano. Il s'y rend quotidiennement et ne manquerait cette visite pour rien  
au monde.* 》（コノ文ノ意味ニツイテハ全ク何ノ疑イモアリマセン。ツマリ、ファブリ  
スハタダノ一日モ欠カサズヴィニャーノヲ訪レタコトダロウトイウ意味デス。彼ハ毎  
日ソコヲ訪レ、何ガアロウト、コノ訪問ヲ怠ルコトハナイデアリマショウ。）

こうまで確言されてしまうと、フランス語を母語とするわけでもない私ごときには、  
もう取り着く島がない。

ところが、そう悲観するには及ばないと思わせてくれる文章が見つかった。教えて  
くださったのは松村剛氏（東京大学）である。それは数々の示唆に富む Béatrice Didier  
氏の論考 *Stendhal ou la dictée du bonheur*, Klincksieck, 2002 の脚註の中にあつた。しか  
もその註は私がかねがね問題にしてきた語句と深く関わりをもつものなのである。煩  
を厭わず書き写せば以下の通りである。

《 *Le sens de la phrase « Fabrice n'eût pas manqué un jour de venir à Vignano » pose un  
problème que la plupart des éditions de la Chartreuse, se gardent bien de soulever : indique-t-*

elle l'éventualité ou la répétition ? Fabrice n'eût pas manqué de venir à Vignano un jour ? ou bien : Fabrice n'aurait pas voulu manquer d'aller chaque jour à Vignano ? La signification même de la fin de la *Chartreuse* est modifiée suivant le sens que le lecteur choisira. » (Béatrice Didier, *op.cit.*, p.168. )

(« Fabrice n'eût pas manqué un jour de venir à Vignano » トイウ文ノ意味 (sens) ハ『僧院』ノ大多数ノ版本ガ提起スルノヲ巧ミニ避ケテキタ問題、ツマリ偶発的ナ事柄ナノカ、反復サレル事柄ナノカ、トイウ問題ヲツキツケテクル。ファブリスハイズレキットヴィニャーノヲ訪レタダロウノ意カ、ソレトモ毎日ヴィニャーノヘ通ウノヲ怠ル気ハナカッタロウノ意カ。『僧院』ノ終結部ノ意味スルトコロソレ自体ガ、読者ノ選択スル意味 (sens) 次第デ変ワッテキテシマウ。)

『僧院』という小説が、その終結部の読み方次第で、相反する2様の相貌を呈し得るということ、これほどはっきり述べた文章はないだろう。つまり、ファブリスはいずれ「来た」はずと解するか、それとも(私のように)ファブリス不参説を唱えるか、どちらも可能だということである。Didier氏はどちらに与するのか。御自身が「*La Chartreuse, apparaît comme un roman de bonheur, malgré sa fin.*」(Didier, *op.cit.*, p.201.) (『僧院』ハマズ幸福ノ小説トシテ立チ現レル。結末ハマサニソノ逆ダガ。) と言い切っておられるくらいだから、ファブリス不参説に傾いていることは疑いない。

ファブリスはついにヴィニャーノを訪れることなく、僧院で僅か1年を過ぎて世を去った、と考えよう。が、彼はかりそめに『パルムの僧院』という題名をもつ小説の主人公なのではない。作者は最終ページに至って「僧院」を持ち出し、彼をそこに閉じこめた。彼がそこを出ることはついにないだろう。

ヴィニャーノの豪邸で華やかな社交生活を送るジーナも、幸福のあらゆる外見を一身に集めていたと述べられているものの、それはあくまで外見 (apparences) の問題であって、内実は少しも幸福ではなかった。なぜなら最愛のファブリスが訪ねて来ないからである。

さればこそ彼女はファブリスの歿後「ほんの僅かの間しか」生き永らえることはなかったのである。

蠟燭の燃え尽きるように、ひっそりと生きることを止めてしまう、という死に方は、スタンダールの作中人物にあってはさして珍しいものではない。『僧院』の末段を読み返してみて、改めて感じ入る。主人公たちは、何かを言い遺すこともなく、ただ沈黙のうちに消え去ってゆく。あたかも、これ以外の結尾はあり得ない、と告げるかのよう。



## 【会員活動報告】

上杉誠

・「スタンダールのカノーヴァ 「伝記の世紀」と芸術家像」、『藝文研究』（慶應義塾大学藝文学会）、第121号第2分冊、2021年12月、p. 56-67.

小林亜美

・研究ノート「スタンダール『ナポレオンに関する覚書』における画家ビオジ」、『人文論叢』（京都女子大学人文学会）、第70号、2022年1月、pp.91-102.

田戸カンナ

・「『ミルザ』におけるアフリカのプランテーションースタール夫人による黒人主人公の造形ー」、『昭和女子大学紀要』（昭和女子大学近代文化研究所）、第966号、2021年7月、p. (1)-(17).

・「フランス映画『燃ゆる女の肖像』：女性たちの空間」、『女性情報ファイル』（日仏女性資料センター）、133号、2021年7月30日、p. 5.

## 【編集後記】

原稿や情報をお寄せいただきました皆さまのおかげで今回も充実した号が実現しました。ありがとうございます。コロナが始まってから3度目の会報発行となります。思い返すと2020年は節目の30号でした。なにか特集などできたのでは、と今更ながら感じています。気が早いですが、次号では、研究会（報）の30年を振り返るなどといった小特集はいかがでしょうか。（上杉誠）