

スタンダールにおける身体とまなざし（一）

柏 木 治

「あたかも1850年から1880年のあいだに作中人物は身体になったかのようだ」とH. ミットランは言う¹⁾。フローベールにいたって小説のリアリズム美学が生まれたというのは、それまで登場人物たちが身体をもたなかったということではなく、一種の文学的職業倫理がある身体的部位やその機能を描き出すことを禁じ、かつ、修辭的伝統がそれ以前の言説の記号学的・統辭論的ステレオタイプにしたがって、人物肖像を決定してきたという意味である。スタンダールのテキストを「身体」という格子をとおして見ようとすると、われわれはいたるところで身体性の欠如を目の当たりにすることになる。この小説家の作中人物たちの身体は、対物性を帯びてテキストのうえに堆積してゆくことなく読者のまなざしからすり抜ける。ポスト・ロマンティック世代の作家たちにおけるように²⁾、身体がその物質性においてとらえられることはないのだ。とくに女性の身体は、ときにかすかな香りとして、あるいは一瞬あらわになった肩の一部分として換喩的に与えられるにしても、語り手の視線は即座に対象から焦点をずらし、読者を観念と精神性の高みに連れ去ってしまう。とはいうものの、この作家が身体に関わる記述をことごとく抛擲したかといえばそうではなく、ある条件のもとにはあるが、突出した身体的記述を残している。『イタリア年代記』には身体のスペクタクルとでも呼びたくなるような箇所が散在しているし、『ラミエル』にも『パルムの僧院』や『赤と黒』のテキストからはかなり隔たった、身体性をつよく喚起させる過激なシーンが編み込まれている。しかもそれらのシーンはいずれもなんらかのしかたでセクシュアリティの問題と絡んでいるようにみえる。

身体を視線と性の角度から眺めるとき、どのような問題が浮上してくる

か、それを論じようとするのがこの小論の課題であるが、本稿ではまず、身体に対するまなざしそのものに関わる問題を整理し、簡単にまとめておきたい。

I

スタンダールの小説において身体の描写がほとんどなされないことはよく知られている。しかし、『イタリア年代記』では、ある特徴的な身体に関する記述がこの作家のテキストとしてはかなりの頻度であらわれる。おそらくエクリチュールが小説家のサディズムと結びつくときに、その欲望を充足させるものとして身体が姿をあらわすのであろう。一見逆説的にみえるが、スタンダールにとって、「見る」ことと「視線」は特権的な意味を帯びている。登場人物たちはたがいに見つめ、あるいは窺視する。まなざしは真正なコミュニケーションの手段として、あるいは他者の心の内を洞察する手だてとして、言葉やその他の媒体のまえに君臨している。一方、読者が登場人物たちの外貌をまなざすことはほとんど禁じられている。一般に、読者が作中人物の身体や容貌を見つめることができるのであれば、それは語り手による外貌の描写が前提になるのだが、スタンダールの小説においては、登場人物たちのあいだでの視線はこのほか重要なものとして聖別されているのに、読者には、語り手の視線はおろか登場人物の視線をとおしてさえ、かれらの外部を正確に把握する機会とは与えられない。

対象をどのようにとらえるかという問題は、小説技法のいわゆる「視点」の問題と大きく関わっている。G. ブランの古典的研究³⁾以来、スタンダールが「内的焦点化」の作家として論じられることの多かったことはよく知られているが、視点が登場人物の内部に位置し、そこから眼前の世界をいわば現象学的にとらえるという手法は、『パルムの僧院』のワートルローの場面をその典型として詳細に論じたブラン自身ですでにこれを留保していたように⁴⁾、スタンダールの小説全体を眺めわたしてみると、むしろ例外的である。D. フィリポも、ブランの「主体的リアリズム réalisme subjectif」の議論のなかに、後世の手法にむりやりこの小説家を結びつけ

ることで、より新しい作家たらしめようとしたことの弊害を見、「主体的リアリズム」が『パルムの僧院』の作者にとって手法と呼べるものではなく、作家の関心はもっとべつのところにあったことを示そうとしている⁵⁾。

同様に、「視線」についてもスタンダールは小説的手法として視線をとらえているわけではない。彼の小説にあって「視線」は圧倒的な量と意味をもっているにもかかわらず、フローベールやゾラにあるような、対象を対物的に観察するまなざしはきわめて少ない。とくに視線がものをいう恋愛場面において、視線が相手の身体的特徴をその具体性においてとらえることはほとんどないのであって、スタンダールにはそういう手法としてのまなざしは意識されていない。かれにとって問題なのは、物語空間内部の視線そのもの、あるいは視線が意味するところのものであって、テキストに「視線」という語が頻出すること自体、そのことをよく物語っている。

スタンダールの小説における身体と視線の問題を検討するために、まず『リュシアン・ルーヴェン』の一場面をみてみよう。第三十章、シャストレル夫人が突如リュシアンの手を唇にもっていきたいという衝動に駆られたあと、自責の念に苛まれる場面である。

«Mme de Chasteller, en éloignant une caricature pour en prendre une autre, leva un peu les yeux et vit bien cette rougeur, qui ne fut pas sans influence sur elle. Mme d'Hocquincourt, de loin, voyait fort bien aussi tout ce qui se passait près de la table verte (...) / Leuwen osa lever les yeux sur Mme de Chasteller, mais il tremblait de rencontrer les siens, ce qui l'eût forcé de parler à l'instant. Il trouva qu'elle regardait une gravure, mais d'un air hautain et presque en colère. La pauvre femme avait eu la mauvaise pensée de prendre la main de Leuwen, qu'il appuyait sur la table en tenant de l'autre une gravure, et de la porter à ses lèvres.»⁶⁾

このテキストは、作中人物のあいだでやりとりされる視線に支配されている。スタンダールの小説でも、西洋の小説の伝統にもれず、情動や心理の動きは「まなざし」とおして描き出されるのが通常であり、『パルムの僧院』第七章について「視線の真の現象学」とG. デュランが言ったように⁷⁾、ここでも圧倒的な視線の優位が示されている。しかしながら、さきに述べたように、ここでの視線もまたつねに作中人物間での視覚的交通であり、読者は人物が見ているという事実を繰り返して告げられるばかりで自ら視線となって人物を視覚の対象とすることからは排除されている。つまり読者は、人物が相手の視線の意味を「読む」行為につきしたがうのであって、人物の視線がとらえているはずの身体的外部をまなざすことはできないのである。それぞれの視線は相手の視線にとって、情動や心理、さらには欲望を読みとる窓口になりうるけれども、読者はつねに精神的・観念的な世界へと拉致され、身体的・肉体的なものから遠ざけられてしまうのだ。スタンダールの小説における視線の圧倒的優位は、この小説家の作品がどれほど身体的具体性の次元を忌避し、観念化され昇華された崇高な次元に向かおうとするものであるかを明らかにしている。身体はまるで検閲されているかのように、ときおりエクリチュールの端々にひそかに姿をみせるのみであり、通常は潜在性として可能的に存在しているにすぎない。

ところで、そうした身体のありようを典型的に示す例を、われわれは『リュシアン・ルーヴェン』の本来のテキストとその余白とのあいだの弁証法的関係のなかにみてとることができる。Ph. ベルティエが表向きのテキストとそれを支える小説家自身のノートとのあいだにみられる「対位法」⁸⁾と呼んだものだ。さきに引いた場面の直後、シャストレル夫人は「Dieu! d'où de telles horreurs peuvent-elles me venir?»⁹⁾と自問するのだが、じつはこの部分の原稿余白に作者はつぎのように書き込んでいる。「*For me. De la matrice, ma petite.*」¹⁰⁾。貞操観念と高潔さの権化ともいべき夫人の美しい内面的葛藤を小説の内部に築きあげつつ、そこで醸成される操正しい雰囲気とはおよそ反対の次元、言い換えればスタンダール自身の性的欲望の次元が余白に噴出し、それが小説のテキスト

を下方から支える構図になっているのである。表向きのテキストと自身のノートは、そのまま小説家の欲望体系の上部構造と下部構造となって、ある種の均衡をたもっている。「子宮」への言及はこれにとどまらない。第二部第六十四章で、リュシアンの冷淡な手紙に怒ったグランデ夫人の心理を叙述するくだりでも、ほとんど同じ現象を観察することができる。

«Comme le domestique sortait, elle se précipita sur la lettre de Lucien et l'ouvrit avec un mouvement de fureur, et sans s'être pour ainsi dire permis cette action. La jeune femme l'emportait sur la capacité politique.»¹¹⁾

怒りと情熱に駆られた夫人のようすをこのように書いて、小説家はひそかにその原稿余白に«Pilotis. — Exactement, la matrice l'emporte sur la tête.»¹²⁾と書き込む。さらにこれに続く章でも、リュシアン事務室に押しかけた夫人について、余白は«*For me* — La matrice, excitée par un jeune homme bien, parlait.»¹³⁾と語っている。

このように表と裏のテキストは、小説家の身体的欲望がどこまでもノート(裏)のレベルにとどまりつつ、互いに補完しあっている。ただ、この章では、夫人がリュシアン視線にとって身体として立ち現れ («Ce corps d'ailleurs qui s'agitait sous ses yeux était si beau!»¹⁴⁾), さらには夫人が気絶し、状況としてはリュシアン視線にさらされるがままになることもあって、さすがに小説のテキストもいくぶん夫人の身体を感じさせる叙述になっている。

«Il la déposa doucement contre le fauteuil, elle était assise par terre. Il alla fermer la porte à clef. Puis, avec son mouchoir trempé dans le modeste pot à l'eau de faïence, seul meuble culinaire d'un bureau, il humecta ce front, ces joues, ce cou, sans que tant de beauté lui donnât un instant de distraction.[...]»

Il la saisit à bras-le-corps et la plaça assise dans le grand fauteuil doré. Le contact de ce corps charmant lui rappela cependant un peu qu'il tenait dans ses bras et qu'il avait à sa disposition une des plus jolies femmes de Paris. Et sa beauté n'étant pas d'expression et de grâce, mais une vraie beauté *sterling* et pittoresque, ne perdait presque rien à l'état d'évanouissement.》¹⁵⁾

おそらくここは、スタンダールの小説中でももっとも女の身体を感じさせる部分であって、とくに ≪ il humecta ce front, ces joues, ce cou ≫, あるいは ≪ Le contact de ce corps charmant ≫ という語句に含まれている指示形容詞の使い方には、各身体の部位をそれ自体として読者に強く意識させる働きがあるように思われる。ところが興味深いことに、このテキストは、一方で夫人の身体を強く意識させる書き方をしながら、リュシアンに喚起されるエロスの情動は最小限に抑制されているのである (≪ sans que tant de beauté lui donnât un instant de distraction. ≫ ≪ Le contact [...] lui rappela cependant *un peu* [...] ≫)。

テキスト生成の背後ではきわめて即物的な性衝動が言語化されているにもかかわらず、いやそれがゆえに表のテキストには性的欲望が表出せぬように何重にも抑圧の意識がはたらいている。多くの小説において、意識のない女性を前にしたとき、窺視と同じ状況に置かれるためであろうか、それを描写する語り手のまなざしは、エロスの欲動の備給をつよくうけるのが通常である。ゾラの『作品』の冒頭、クロードが朝の光のなかでベッドに横たわるクリスティヌの肉体を画家の目をもって追うシーンを思い起こせば十分であろう¹⁶⁾。ゾラはここで ≪ ce regard d'homme qui la [Christine] fouillait ≫¹⁷⁾ という表現でクロードのまなざしを形容しているが、この部分を書くゾラの意識は、まさに *fouiller* という動詞がふさわしいほどエロス化された視線と化している。さきのスタンダールの文章は、スタンダールのもんとしてはめずらしいほどエロス化されているが、リュシアンの態度がそうしたエロス化を抑制しているのである。

II

小説という表象形式のなかで、そもそも「描く」という行為は、^{なま}生の存在を模写することではない。ロラン・バルトがバルザックを分析しながら指摘したように、すでに模写されたものを模写しようとする行為である。「描写すること、したがってそれは、リアリストの作家がいつも持ち運ぶ（イーゼルよりも重要な）空枠を、〔中略〕このマニアックな操作なしには言葉が近づくことのできないような一群の、あるいは一連の対象のまゝに据えることである。それを語るためには、書き手はある入信儀式をとおして、まず《現実 le réel》を描かれた（枠取られた）対象に変換しなければならない。」¹⁸⁾つまり、描写するとは、言葉と指示対象のあいだにではなく、コードともうひとつ別のコードとのあいだに参照関係をつくることなのである。「リアリズムとは（この名称がいけない、いずれにしてもよく誤解されている）、現実をコピーするのではなく、現実のコピー（描かれた）をコピーすることなのだ。（中略）だからこそリアリズムを《コピーするもの copieur》と呼ぶべきではなく、《パスティッシュするもの pasticheur》と呼ぶべきなのだ（第二ミメシスによってリアリズムはずでにコピーされたものをコピーする）。」¹⁹⁾

スタンダールがいう書くことの不可能性は、つきつめて考えれば、対象の^{なま}生の様態、バルトの言葉でいえば「現実」を書こうとすることの不可能性なのであって、その極端な例が、激しい感動や極度の興奮であろう。この様態はそれ自体非時間的・非空間的なものであって、描こうとすればとたんに困難に陥ることは火を見るより明らかである。かれはいたるところで、「もののありようを言おうとするのではなく、ものがわたしに与える影響〔効果〕を物語るのだ」²⁰⁾と言ったが、バルトが述べたように、スタンダールは「影響〔効果〕を語る」ことにすら成功していない。それを「言う」dire ことはできても「表象する」représenter ことは最初から放棄しているかにみえるのである²¹⁾。ロジェ・ケンプがフローベールの文章を触覚的であるとした意味で²²⁾、対象をどこまでも対象化し、それを心ゆくまで表象することがなければ文章は *sensuel* なものにならないのだと

すれば、感覚論 sensualisme に大いに培われたはずのスタンダールが、小説の描き方においてはまったく感覚的 sensuel ではないという逆説²³⁾にも首肯できるだろう。とくに対象の影響が現在形として激しく作動するとき（そしてそれは『アンリ・ブリュールの生涯』に多いのだが）、作者は書かれるべきものを対象化できずに筆を折ってしまう。多用されるクロッキーの多くは、たんに記憶を呼び起こすための道具であるよりも、非空間的な現在の渦のなかに取り込まれまいとする抵抗の痕跡としてあるのではないだろうか。描くためには、対象を空間と時間のなかに囲いこまなければならない。

ところで、一瞬の現在を擬似三次元の枠組のなかに、すなわち空間とそれをながめる時間を可能的に内在させるものとして提示してくれるのは絵画である。絵画はそれ自体すでに枠（イタリア語の quadro を想起しよう）であり、その空間のなかに固定された一時を時間的連続のなかで対物的に凝視することを許すものである。風景を切り取る（囲い込む）「窓」は、アルベルティ以来バルトにいたるまで、美術のみならず文学においても創造活動の隠喩として用いられてきた²⁴⁾。スタンダールの美学においても、対象の表象を「感覚的幸福」の対極にあるものとしてとらえるかぎり忌避されるべきものであった描写が、この「枠」を与えられることによって、部分的に可能となることは、これまでの議論から容易に察しのつくところであろう。

『イタリア年代記』に収められる諸作品のうち、『ヴットリア・アッコランポーニ』『チェンチー族』『パリアノ公爵夫人』など、もとの古文書に比較的忠実な作品において、「忠実な翻訳者」というアリバイのもとに、ある種のサディズム²⁵⁾とともに展開されていた身体的記述は、作者スタンダール自身の脚色が多くなるにつれて量的に減少する。スタンダールの筆によるところが多くなる分、人物の外的な描写は他の作品のように直接的にはなされにくくなるのである。そこで小説家が使っている方法のひとつは、まさに絵画というもともと見られる対象として人物を置くことである。一例を挙げるなら、「美の奇跡」un miracle de beauté と形容された『カス

トロの尼』のエレナ・ダ・カンピレアーリの容貌を、ファルネーゼ宮にある肖像をとおして描写する場合がそれである。

«Depuis que j'ai commencé à écrire son histoire, je suis allé au palais Farnèse pour considérer l'enveloppe mortelle que le ciel avait donnée à cette femme, dont la fatale destinée fit tant de bruit de son temps, et occupe même encore la mémoire des hommes. La forme de la tête est un ovale allongé, le front est très grand, les cheveux sont d'un blond foncé. L'air de sa physionomie est plutôt gai; elle avait de grands yeux d'une expression profonde, et des sourcils châains formant un arc parfaitement dessiné. Les lèvres sont fort minces, et l'on dirait que les contours de la bouche ont été dessinés par le fameux peintre Corrège. Considérée au milieu des portraits qui l'entourent à la galerie Farnèse, elle a l'air d'une reine. Il est bien rare que l'air gai soit joint à la majesté.»²⁶⁾

ディディエの指摘²⁷⁾をまつまでもなく、スタンダールにとって *sources plastiques* は文学的創造にきわめて重要な意味をもつ。しかしここでより重要なのは、エレナの美貌をそのまま描くのではなく、その肖像画を描写すること、つまり人物と語り手のあいだに肖像画を介在させるという手段をとっていることだ。まるで、読者の視線が直接悲劇の女性をまなざすことを拒むかのように、作者は登場人物の外貌を間接的に描く、つまりは肖像画をまなざす行為へと転換してしまうのである。

このように、スタンダールの身体、とくにいわゆる美的結晶作用をおこすような女性の身体的外部が問題となる場合、なんらかの意味で枠組み *cadre* が与えられないとそれはテキストの表面に浮上しない。これは、さきにみた「描写」の本質と関わることであって、スタンダールの筆は、いわば描写の本質的な要因が明示的に状況として与えられないかぎり、外部

の描写に向かわないといっている。エレナの外貌の場合にはファルネーゼ宮の肖像画が文字通り cadre となって、明示的に描写の構成要件を満たしているのである。

ところで、『イタリア年代記』を全体としてみた場合、これが古文書の翻訳であるという事実がもうひとつの枠を構成しているのであるが、さらに、M. レオーニが鋭く指摘した²⁸⁾ように、古文書のマニュスクリがまるで絵画のように機能している点にも注意する必要がある。

«I see with great pleasure i Tragici raconti. One day I will pub[lish] them. Cela me distrair, je cherche à me distraire, being perhaps deeply in lov[e] and afflicted by a new silence.[...] »²⁹⁾

この英語・イタリア語混じりの謎めいた日記文は、スタンダールが古文書を読む対象である以上に「見る」see 対象としてとらえていることを物語っている。レオーニのように、ここにマニュスクリを絵画と同じように見ているスタンダールを想起することもできようし、あるいはまた、この古文書に物語られる場面の一つひとつが、まるで絵画のように造形的視覚対象としてスタンダールの眼前に喚起されていると考えることも可能であろう。

一方で、この古文書はまず、物語の舞台が自分とは隔たった十六世紀のイタリアであることがひとつの枠組を与えている。つまり、それを出版するのは自分であるが、実際の作者は自分でないこと——スタンダールは最初から、ここから小説を構想しようとしているのではなく、それを第三者的に眺めようという態度で臨んでいるのであり、この第三者的態度が逆にスタンダールの欲動を満たすみなもととなっているのである。こうして身体は『イタリア年代記』のテキストを充満させることになる。『リュシアン・ルーヴェン』の小説テキストでは草稿の余白に抑圧されていた作者の欲動が、「これを書いたのはわたしではない」という保証のもとにある種のサディズム的な相貌をもってテキストの表面に噴出してくるのである。かつてジャン・プレヴォが言ったように³⁰⁾、スタンダールの大小説では主

人公たちは多くの場合「安楽死」のような死に方をする。しかし、『イタリア年代記』ではどうだろう。他の小説作品では忌避されてきた身体がその禁忌を解かれたかのように、血と拷問と処刑をとおして身体のエクリチュールを生成していくのであって、ジュリアンのように一瞬のうちに、あるいはまたオクターヴのように美しく死を迎えられる主人公は、例外的な場合をのぞいて存在しない。M. バルデーシュが言うように³¹⁾、スタンダールの「暗殺、拷問、処刑といったものに対する奇妙な性向」がテキストの表層に湧出してくるのだ。

よく引用される拷問や処刑のサディスティックな場面以外にも、すでに『イタリア年代記』のテキストでは、いくつかのレベルで身体的対象を肉体そのものとして前面におしだす書き方がとられている。

«Il faut savoir que le prince Paul Orsini était devenu d'une grosseur extraordinaire; ses jambes étaient plus grosses que le corps d'un homme ordinaire, et une de ces jambes énormes était affligée du mal nommé *la lupa* (la louve), ainsi appelé parce qu'il faut la nourrir avec une grande abondance de viande fraîche qu'on applique sur la partie affectée; autrement l'humeur violente, ne trouvant pas de chair morte à dévorer, se jetterait sur les chairs vivantes qui l'entourent.»³²⁾

この部分はイタリア語の原テキストをかなり忠実に翻訳したものであるから、スタンダール自身の文章ではない。しかし、「異常な太さ」、「尋常の人間の躰よりも太い脚」、「多量の新鮮な肉」、「死肉」、「生きた肉」など、「肉塊」を想起させる語をそのまま、同語反復を恐れることなく、しかも代名詞類をほとんど使わずにつぎつぎと畳みかけていく翻訳文は、通常のスタンダールであればおそらく避けたであろう文章である。

さらに注意しなければならないのは、ここに展開される身体の多くは美的結晶作用をとまなう身体ではなく、多くは男の身体だという点である。

たとえば拷問や処刑に付される女性の身体は、やはりここでも周到に描写をのがれ、ナレーションのなかに吸収されている。たとえば、「忠実な」翻訳である『チェンチ一族』においても、ベアトリスと母の二人が処刑される情景については、「残酷すぎる」という口実のもと、イタリア語のテキストにはあった身体的記述が大きく削除されているのである³³⁾。

一方、男の身体は、そこに展開する残酷な情景に身をゆだね、スタンダールのサディズム的欲動が存分に解放される対象として描かれる。残酷な人物の外貌についても同様で、フランチェスコ・チェンチの外貌も委細を尽くして描かれている。

«C'était un homme d'à peu près cinq pieds quatre pouces, fort bien fait, quoique trop maigre; [...] il avait les yeux grands et expressifs, mais la paupière supérieure retombait un peu trop; il avait le nez trop avancé et trop grand, les lèvres minces et un sourire plein de grâce. Ce sourire devenait terrible lorsqu'il fixait le regard sur ses ennemis;»³⁴⁾

このように周到な人物の容貌が提示されたあと、これらの作品は拷問と処刑と血で満たされる。たしかに「絵画愛好家としてスタンダールは体刑の描出を好まなかった」³⁵⁾けれども、『ラミエル』のなかで幾度かにわたって「血」を小説の素材に用いたように、このイタリア小説群のなかでも「血」にまみれた肉体が読者の視線のまえに、まるでスペクタクルのように展開されるのである。

«L'un d'eux avait un grand clou qu'il posa verticalement sur l'œil du vieillard endormi; l'autre, qui avait un marteau, lui fit entrer ce clou dans la gorge, de façon que cette pauvre âme, chargée de tant de péchés récents, fut enlevée par les diables; le corps se débattit, mais en vain. [...]

Les femmes, restées seules, commencèrent par retirer ce grand clou enfoncé dans la tête du cadavre et celui qui était dans le cou; ensuite, ayant enveloppé le corps dans un drap de lit, elles le traînèrent à travers une longue suite de chambres jusqu'à une galerie qui donnait sur un petit jardin abandonné. De là elles jetèrent le corps sur un grand sureau qui croissait en ce lieu solitaire.》³⁶⁾

重々しい身体、あらゆる種類の拷問に付される身体。身体は『イタリア年代記』の真の主人公であり、この身体の不透明な次元こそが読者に衝撃を与える。贖われることなく露呈する身体、肉の存在から救出してくれるであろう言葉をもたない身体たちは、レオナルドやコレッジョの絵画におけるような、魂を表現する身体（《Les arts du dessin sont muets, ils n'ont que le corps pour représenter les âmes》、³⁷⁾）とは違う。どこまでも身体的な身体、すなわち、あの『最後の審判』にみる《physique de la chose》としての身体である。レオーニは、スタンダールの絵画論をなす二つの美学を抽出し、それを分析の基本にしている。すなわち、レオナルドの『最後の晩餐』に代表される崇高な絵画的空間——ここでは絵画の物質性は消えて、スタンダールの筆はそれが呼び起こす想念のうえを滑るように走ることができる。一言で言えばエクリチュールの勝利である。他方、システィーナ礼拝堂の『最後の審判』は、その圧倒的な身体の横溢によって、どこまでも身体の物質的現前の前でエクリチュールは変質を被り、反転させられる。『最後の晩餐』が絵画の表象するもの、不在、彼方、埋没、不可視を喚起するところに立脚しているのだとすれば、『最後の審判』は現前する物理的存在そのものにエクリチュールはとらえられてしまうと言っていいだろう³⁸⁾。『イタリア年代記』のエクリチュールはまさしく身体が身体性そのままにエクリチュールの表面に表出してくるテキストなのである。

「ミケランジェロの人物の前では、われわれはこの人物が何を行うのか

を考えるのであって、何を感じているのかを考えるのではない。」³⁹⁾というスタンダールの言葉を引きながら、ベルティエはつぎのように言っている⁴⁰⁾。レオナルドが、堅い物体でさえ気化してしまいそうな雰囲気の中に人物たちを泳がせるのに対し、ミケランジェロでは空や水までもが鮫物状になる。レオナルドが際限のない空間をうみだす遠近法にすべてを従わせるのに、ミケランジェロは「空白」を描かない。かれにとっての空間は人物たちがその肉塊によってうめるべきものとしてしか存在しないのだ。形象によって埋め尽くされた画面の稠密さのなかに、スタンダールはある種の息苦しさをを感じているのだが、この息苦しさは、ある意味で『イタリア年代記』に繰り広げられるところの、拷問に付され、捻れ、歪み、呻吟する身体を前にしたときに感じたであろう、サディスティックな息苦しさ——しかしそれは息苦しさであると同時にある種の欲望の充足をも意味している——と通底しているように思われる。(つづく)

(本学教授)

註

- 1) Henri Mitterand, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, 1987, p. 108.
- 2) たとえば小倉孝誠『〈女らしさ〉はどうつくられたのか』(法蔵館, 1999)は、このあたりの事情を簡便にまとめている。
- 3) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1954, pp. 113-176.
- 4) *Ibid.*, p. 173.
- 5) Didier Philippot, «Le “réalisme subjectif” dans *La Chartreuse de Parme*: une idée reçue?», in *Stendhal. La Chartreuse de Parme. Actes du Colloque international de Paris IV-Sorbonne 23-24 novembre 1996*. Textes réunis par Michel Crouzet, SPEC, 1996, pp. 325-352.
- 6) Lucien Leuwen, éd. de Michel Crouzet, Flammarion, 1982, t. II, p. 43.
- 7) Gilbert Durand, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, José Corti, 1971, p. 222.
- 8) Philippe Berthier, *Stendhal et la sainte famille*, Droz, 1983, p. 220.
- 9) Lucien Leuwen, II, p. 43.

- 10) *Ibid.*, p. 448.
- 11) *Ibid.*, p. 417.
- 12) *Ibid.*, p. 540.
- 13) *Ibid.*, p. 541.
- 14) *Ibid.*, p. 422.
- 15) *Ibid.*, pp. 425-426.
- 16) Émile Zola, *L'Œuvre*, in *Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, 1967, t. V, p. 442.
- 17) *Ibid.*, 443.
- 18) Roland Rarthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1994, t. II, p. 591.
- 19) *Ibid.*, p. 591.
- 20) *Rome, Naples, Florence (1826)*, in *Voyages en Italie*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 360.
- 21) Roland Rarthes, «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», in *Œuvres complètes*, Seuil, 1994, t. III, pp. 1216-1217.
- 22) Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Seuil, 1968, p. 101 et suiv.
- 23) Roland Rarthes, «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», *op. cit.*, p. 1217.
- 24) Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 185 et suiv.
- 25) スタンダールのサディズムについては, Béatrice Didier, «Introduction» aux *Chroniques italiennes*, Flammarion, 1977, pp. 41-43, Charles Dédéyan, *L'Italie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, SEDES, 1963, t. II, p. 225, Robert André «Introduction» aux *Chroniques italiennes*, Imprimerie nationale, 1986など。
- 26) *L'Abesse de Castro*, in *Chroniques italiennes I*, *Œuvres complètes*, Cercle du bibliophile, 1967-1974, t. 18, p. 131.
- 27) Cf. *Chroniques italiennes*, éd. de Béatrice Didier, Flammarion, 1977, p. 379, note 20.
- 28) Margherita Leoni, *Stendhal. La peinture à l'œuvre*, L'Harmattan, 1996, p. 129.
- 29) *Journal* [14 mars 1833], in *Œuvres intimes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 177. この時期, スタンダールはジュリア・リニエーリとの結婚をのぞんでおり, 彼女からの手紙がこないこと(silence)への不安に苛まれていた。引用中の *se distraire* の意味はこのことを前提にして書

かれています。

- 30) Jean Prévost, *La création chez Stendhal*, Mercure de France, 1971, p. 260.
- 31) Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, La Table ronde, 1947, p. 324.
- 32) *Vittoria Accoramboni*, in *Chroniques italiennes* I, p. 21.
- 33) *Les Cenci*, in *Chroniques italiennes* I, pp.81 et 83. Cf. note, p. 484.
- 34) *Ibid.*, p. 57.
- 35) Ph. Berthier, *Lamiel ou la boîte de Pandore*, PUF, 1994, p. 107.
- 36) *Les Cenci*, p. 66.
- 37) *Histoire de la peinture en Italie* II, in *Œuvres complètes*, Cercle du bibliophile, 1967-1974, t. 27, pp. 122-123.
- 38) M. Leoni, *op. cit.*, p. 125.
- 39) *Histoire de la peinture en Italie* II, p. 192.
- 40) Ph. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Droz, 1977, p. 71.