

« Voilà donc *la belle France !* »
——スタンダールと醜い風景——

柏木 治

周知のように、スタンダールはあまり「描写」を好みない。書くべきジャンルが小説であれ旅行記であれ、あるいはまた自伝であれ、世界をビジュアルに想起し、これを丁寧かつ入念にエクリチュールへと変換していくという書き方をとらなかった。『アンリ・ブリュラールの生涯』のクロッキーがよく物語るように、作家であればふつう文章によって構築していくべき空間を、きわめて簡素な二次元の画面として原稿の端々に粗描するにとどめ、ブルーストのように空間的イメージを、その内部に住まう意識によって動化させ、時間の流れのなかにそれを立体化していくようなエクリチュールを生み出さなかった。実際、ブルーストはスタンダールの描写に関してつぎのように言っている。「ペールがある風景について《この魅惑的な場所》とか《このうっとりするような場所》とか言うとき、そして女性主人公の一人について《この愛くるしい女性》とか《この魅力的な女性》と言うとき、かれはそれ以上の詳細を望んではいなかつた。」¹⁾したがって、小説においても、静止画としての風景的描写が自律的にエクリチュールの重要な場を占めることはきわめて少なく、筋の進行に割り込んで小説の仮構的時間を引き延ばすということは、この作家の作法にはなかつた。むしろそうした時間的引き延ばしは現実の動性を疎外する要因、あるいは実際の経験を偽るものとして意識されており、ほんの一瞬に起きた事柄について、その生起にいたる心の動きをゆっくりと印画紙に焼き付けていくように叙述したり、周囲の描写を多量に繰り出すことで登場人物の意識や精神的状況を換喻的に表現するといった、リアリズム以降の作家の手法はスタンダールになかったといってよいのである。

描写の一形態である「風景」についても同じことがいえるだろう。土地の風景に対する関心に支えられているはずの旅行記を少なからず書いていながら(『ローマ、ナポリ、フィレンツエ』や『ローマ散歩』など愛すべきイタリアの旅行記のみならず、『ある旅行者の手記』などフランスの紀行文もプレイヤッード一巻をなすほどに書き残している)、スタンダールの筆が風景を仔細に描き出すことはそれほど多くない。これは小説という仮構世界においても同じで、この点で同時代の趨勢とはおおきく異なるといえる。たとえばシャトーブリアンの『アタラ』に自然風景は欠かせないし、スタール夫人の『コリンヌ』をはじめ、その後のロマン派の作品にはことさらに自然を描くという流行があったことはいうまでもない。

では、スタンダールが「風景」を好まなかったかといえば、けっしてそうではない。たとえば『ブリュラール』にもその証左となる一節があることはよく知られている。

J'ai recherché avec une sensibilité exquise la vue des beaux paysages; c'est pour cela uniquement que j'ai voyagé.²⁾

さらにこれに呼応するかのように、『ある旅行者の手記』でもつぎのような証言に遭遇する。

J'aime les beaux paysages ; ils font quelquefois sur mon âme le même effet qu'un archet bien manié sur un violon sonore ; ils créent des sensations fortes et rendent le malheur plus supportable.³⁾

まずこの告白は、スタンダールもまた同じ世代の作家たちとともに風景に心を癒す効果があること、逆に言えば、そうした効果を風景に求めていたことを示す重要な証言である。では、なぜスタンダールは他の者とちがって、こうした自然の効果を小説や旅行記に持ち込んでそれを描写するという手法をとらな

« Voilà donc la belle France ! » (柏木)

かったのだろうか。

美しい風景

さきに引用した『ある旅行者の手記』の一文をもういちど考えてみよう。一見したところ、たんなる比喩にみえるこの文章には、この旅行記を記す作家の本質的な知覚的性向が表明されている。すなわち風景と音楽が深く結びついているということ。風景はいまでもなく視覚的なものであり、そのかぎりにおいて空間的なものであるのに対し、音楽は聴覚的なものであって、そうであるかぎりにおいて時間的秩序にしたがうものである。したがって、両者は第一義的には互いに異なる位相にあり相容れないものであるにもかかわらず、この旅行記の作者が「美しい風景」というとき、多くの場合、そこには「音」の隠喩が介入し、「聴く」ものへと転化されるのである⁴¹。

なにがしかの形で「美しい」と形容される風景は、それが「響きのよいヴァイオリンに弓がうまくあてられたときと同じ効果を魂にもたらす」ようなものであるかぎり、このような比喩としてしか描くことができない。スタンダールの風景は、ほとんどそれを描くためにしっかりと「眺められている」のではなく、むしろ眺めるという行為をやめるところに成立しているものである。美しい風景は、奏でられる音楽のはじまりにはなっても、視覚的に追うことはその瞬間に放棄されてしまう。そこから聞こえてくる音のない音楽を聴くために目を閉じ、絵画的に空間を満たしていく風景というよりは音楽のように時間のうえに流れでは消えていくイメージの残像を追いながら、その流れの中に身を任せせるような感覚に依拠している。したがって、「美しい風景」は原理的に描けるような静止した空間を構成しないのであって、その発端をつくるにしても、そこからすぐに逃げ去っていくものなのだ。音楽が誘う内なる感覚的風景——それは美しい記憶と同じようにつねに甘美で曖昧なものにすぎない——は、現実のひとつひとつ明瞭な輪郭をもつ細部に、あるいはそうした外部の細部を描こうという意識に、邪魔されではならない。外部は感じやすい魂にとってつねに「肌理の粗い（âpre）」現実なのである。

さて、こうした態度はいうまでもなくスタンダールの美学的価値と密接に結びついている。『イタリア絵画史』の著者の美学的感性にあって、評価すべき画家はおしなべて細部の描写を薄め、フェイドアウトしていく甘美な曖昧さのなかに対象を封じ込めてしまうような雰囲気(レオナルドの絵の背景のように)を与える技量をもった芸術家たちである。小説や旅行記においても、やはりこうした外的細部の描写はほとんど実行されない。「風景」という点にしほるならば、『僧院』のなかのコモ湖の描写にそれが典型的にあらわれている。ジーナの心の思いとともに繰り出されるこの部分を、すこし長いが引用してみよう。

La comtesse se mit à revoir, avec Fabrice, tous ces lieux enchanteurs voisins de Grianta, et si célébrés par les voyageurs : la villa Melzi de l'autre côté du lac, si voluptueuse, et celle qui court vers Lecco, pleine de sévérité : aspects sublimes et gracieux que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples, égale, mais ne surpasse point. C'était avec ravissement que la comtesse retrouvait les souvenirs de sa première jeunesse et les comparait à ses sensations actuelles. Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu. Au milieu de ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes si singulières, je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation.⁵⁾

この文章を仔細にみれば、まずコモ湖畔の情景それ自体が描写されていると

« Voilà donc la belle France ! » (柏木)

いうよりも、婉曲語法的なレトリックをもちいて提示されていることがわかる。すなわち、だれが書いたとしてもあらわれるはずの固有名詞を並べること、さらには風光明媚なナポリと同等もしくはそれ以上の位置づけをすること、ジュネーヴ湖を引き合いに出し、これを否定的に語ることでコモ湖の美しさを強調するという否定のレトリックによって叙述すること、さらにはここでもアリオストやタッソーといったルネサンス期の詩人への参照を要求していること、などである。したがって、この場の情景が直接言及されているのはほんの三行ばかりで、はたしてこれで風景描写と呼べるのかとさえ訝られるほどだが、スタンダールのテキストのなかで崇高な自然描写といえばかならず引かれるのがこの場所なのである。

音楽が生み出す内的感情、しかし、外部世界が闖入してくることによって無化される危険と隣り合わせの内的感情を護るために、世界の描写を放棄すること、あるいは、そうした光景からできるかぎり目をそらすこと（« Je voudrais pouvoir éviter le laid de la vie » ; « il faut en revenir à ce triste monde tel qu'il est »⁶⁾）——。ここでは一貫して視覚的幻想（影）を優先し、視界を内的反省へと回折させて、閉じられた瞼の裏の残像から誘発される感覚的高揚を再構成するという方法がとられているのである。したがって、スタンダールが風景を前にしたときによる態度には、①目の前に展開する情景をエクリチュールとして転写することを放棄する、②目を閉ざし、風景を内心心象風景へと転化し、随伴する感覚的高揚感のみを報告することで描写に代える、という二段階があるということができる。この意味で美しい風景は、通常の説明的・叙述的な描写とはまったく対極的なものとなる。

ところで、自然の風景といつてもさまざまで、十九世紀ロマン派文学は、ルソーの影響を多分に受けて海、山、荒地、砂漠を新しい風景の対象として生み出したが、スタンダールの数少ない自然描写がそれらと交差するのは、山（よびそれに付隨する湖）のみである。サロンにおけるジュリアンの味気ない退屈な生活が「荒地」に擬せられていることからもわかるように⁷⁾、砂漠や荒地の荒涼感に対するロマン主義的感傷は、スタンダールには微塵もなかった。海に

ついても、果てしない大洋を風景として眺めるといった状況は、ほとんど思い浮かばない。ナポレオンの遠征に付き従い、ロシアの地にまで足を踏み入れ、それなりの数の旅行記を書いた作家でありながら、書き物のうえではほとんどイタリアとフランスにしか興味を示さず、この狭い領域の外へと踏み出すことは生涯なかった。挿話的にアラブ世界の話題が顔を出すにしても、その地の風景に頁を割くということはなかったのである。

『ブリュラール』には「わたしは十歳でアリオストを読んだときのように、愛や森林の話（森とその広大な沈黙）、そして高邁な話に共感する」⁸⁾ という告白があるが、イヴ・アンセルは正当にもスタンダールの風景にある中世的性格を指摘し、小説においても基本的にこの趣向にしたがっているという。たとえば、どの小説においても、中世的雰囲気を呼び覚ます « bois » という語が « forêt » にくらべて圧倒的な頻度をもってあらわれるのだ⁹⁾。すなわち、スタンダールの世界に登場する自然、なかでも「美しい風景」とされるものは基本的に「山」と「森」と「湖」であって、それらはかならずしも当時のロマン主義的な流行によってもたらされたものではなく、実際の経験や観察をもとにしたものでもなく、多分にリプレスクな伝統的借用からなっているとみなしたほうが自然なのである。実際、こうした情景の美を喚起させようとする場合、好んでアリオストやタッソーの名が引かれ、あるいはまた、ルネサンス時代の画家が参照対象となる。あたかも現代という時代から距離をおかなければ美しい風景が存在し得ないかのように、また、それが旅行ガイドブックに書かれるような美しい風景であったとしても、そのまま（なまのまま）描かれるべきものではないとでもいうかのように。事実、スタンダールは風景を絵画的に美しく描くことをイギリスからの輸入品だと考え¹⁰⁾、これをかなり冷ややかに見ている。

さきに引いたコモ湖の美しい風景がその簡素さにおいて物語っているものは、新しい時代の息吹からうまれた風景ではなく、むしろ伝統的な教養に支えられた、しかし急速に侵犯されつつある美的感性を共有する幸福な少数者にむけられたメッセージなのである。

醜い風景

ところで、『僧院』にみるコモ湖の風景には「文明の醜さ (laideur de la civilisation)」が対置されていたが、じつをいえばこの作家の風景は、いささか逆説的なことに、否定的な、つまりは醜い風景においてより一層描写的である。

スタンダールにおける「醜」の実存的問題についてはかつて論じたことがあるのでここでは深入りしないが¹¹⁾、「醜さ」に着目しながら同時代の他の作家と比較して気づくことは、この小説家がおそらく突出して「醜い」という語を多用しているという点である。これを数字で確認するために、たとえば « laid » という形容詞を調査してみると興味深い結果が得られる。スタンダールの代表作『赤と黒』(1830年) では16回あらわれるのに対し、数年のうちに書かれたバルザックの『ゴリオ爺さん』では同じ形容詞が2回しか用いられず、名詞形 « laideur » にいたっては一度も使用されていない。『赤と黒』よりもはるかに長い『幻滅』でさえ、全体をとおして問題の形容詞は4回、名詞のほうは1回にすぎない。さらにこれまた長い『高等娼婦の栄光と悲惨』を調べてみても、この形容詞と名詞はそれぞれ3回ずつしか使われていないのである¹²⁾。

バルザックの描写は、そこにこそ作家の情熱が結集したとでもいいたくなるほど圧倒的な分量を誇っている。したがって、ふつうに考えれば対象の性質を表現する品質形容詞はスタンダールではなくバルザックのテキストのほうに圧倒的に多くあらわれそうだが、« laid » という形容詞に関していうならば、上に示したように結果は逆である。この事実はどう考えるべきだろうか。

« laid » という形容詞が『赤と黒』に多いからといって、スタンダールが登場人物や社会の醜さをことさらに強調して描いたわけでもなければ、醜いものを「醜い」ということが小説技法からすれば未熟であることを知らなかつたわけでもない。そこに読み取るべきはむしろ描写に対する美学であり、ひいては小説的意図に対する作家なりの位置づけの問題である。

スタンダールの風景においては、文明はことごとく否定的価値の相貌のもとにあらわれ、高貴、愛、優しさといった感情と根本的に対立する。この場合、

さきの引用文にもあるように、文明の側にあるものは「しっかりと用われて最も良の方法で耕された大きな土地の区画」のように、生産と投機という十九世紀ブルジョワ社会を象徴する経済行為を喚起するものであり、はっきりと « laideurs » という語によって示されている。この小説家のいう美しい風景は、すでにみたように、こうしたものの不在によって特徴づけられるといってよい。しかも、それはロマン主義的な自然讃美に彩られるというよりは、アリオストやタッソーの、まだ多分に中世的雰囲気を残している近代初期の自然への讃美なのであった。

さて、こうした態度にはその前提として同時代における外的世界の醜さが想定されている。『赤と黒』の副題には「十九世紀年代記 (Chronique du XIXe siècle)」とある。スタンダールにとって十九世紀というブルジョワ階級勃興の時代は、外的世界の醜さがかれ自身の感性とのあいだに大いなる軋みを生み出す世の中でもあった。小説の劈頭に付された「出版者の緒言 (Avertissement de l'éditeur)」にみえる、「七月の大事件が起きて、すべての精神を想像力のたしなみにはほとんどふさわしからぬ方向に向ってしまった」¹³⁾ という文章は、七月王政の空気を鋭く予見したものであるし、つづく冒頭のエピグラフ、「真実、苛酷な真実」と一般に翻訳される « La vérité, l'âpre vérité » というダントンに帰された一句¹⁴⁾ もまた、感じやすい魂にはあまりにも肌理の粗い、ごつごつした醜い現実を暗示している。

ちなみに「醜さ」をあらわす単語 « laid » とその名詞形 « laideur » をスタンダールの作品間でも比較しても興味深い。小説の長さからすればほぼ同程度である二代表作、『赤と黒』(1830年) と『パルムの僧院』(1839年)¹⁵⁾ は、« laid » という形容詞の使用頻度（女性形、複数形を含む）において大きな違いがあるからだ。すなわち、前者では16回であるのに対し、後者は6回にとどまる。『僧院』にみなぎる自由と解放感についていえるのは、五十二日間というきわめて短期間に口述筆記されたこの小説が、まったくその逆をいく『リュシアン・ルーヴェン』と対照的に現実を現実のままに提示しなければならないというアリアリズム的要請¹⁶⁾ の呪縛から解き放たれているということであろう。言い換え

« Voilà donc la belle France ! » (柏木)

れば、現実からの距離がこれを保証しているということである。まず、イタリア古文書の一挿話が起源であること自体、この小説と同時代的現実との距離を物語っているし、また、このとき作者は舞台であるイタリアではなくフランスに身をおいているということも考慮に入れなければならない。「フランスにおいてのほうがいっそう気楽な心持ちでイタリアを夢想できた」¹⁷⁾のである。「心地よい場所は、かつてわたしにとって紙幅を満たすようにとやさしく誘うものであった」 « *Gia mi fur dolci inviti a empir le carte I luoghi ameti* » という、『僧院』冒頭のアリオストからとられたイタリア語のエピグラフ¹⁸⁾を、M. クルーゼに倣って¹⁹⁾『赤と黒』のそれ(「真実、苛酷な真実」)と比べてみてもよい。「真実」を「現実」と読みかえれば、『僧院』の小説的世界は『赤と黒』とはまったく逆に、現実の毒々しい刺激から遠く隔たった陶酔的なユートピアにも似た場に安んじて、そこからほとばしるように湧き出す雰囲気に満たされていることが一層明確になるだろう。

このように考えるとき、『赤と黒』とは一転して『僧院』に « *laid* » や « *laideur* » という語の頻度が低くなる事実は首肯できるだろう。『僧院』にみなぎる「この完全なる自由」 « *cette liberté totale, cette liberté royale* »²⁰⁾ は、もともと想像と創意の力に支えられている。スタンダールにとって現実とは攻撃性としての「醜さ」であり、これは自由な想像力を萎ませる悪しき力でもある²¹⁾。『僧院』という稀有の作品に結晶した、ほとんど奇跡的といつてもよいエクリチュールの快楽²²⁾は、まさに現実の肌理の粗さが見えないところまで距離をとり、いわば世界を生の現実から自在な仮構的空間へと変換し、そのなかで想像力を闊達に泳がせるところに成立しているのである。

ところで、想像力を直ちに塞いでしまうこうした現実の肌理の粗さは、スタンダールの場合、地方に集中している。パリと地方との関係は、重要性という点では圧倒的にパリに傾斜していて、『赤と黒』の地方ヴェリエールの書かれ方は、冒頭第一章の « *Les Plaisirs de la campagne* » という皮肉たっぷりのタイトルからしてまぎれもなく地方都市の卑小さを露骨に物語るものだし、ジュリアンの社会階梯の上昇そのものがその地方的因襲からの解放を意味してい

る²³⁾。そして作家自身、折にふれ、地方の無骨さ・卑俗さを、夢想から現実へと引き戻す嘆かわしい要因として書き込んでいる。

Mais je dois avouer cette maladie : j'ai une telle horreur du vulgaire que je perds tout le fil de mes sensations, si en parcourant des paysages nouveaux (et c'est pour cela que je voyage) je suis obligé de demander mon chemin. Pour peu que l'homme qui me répond soit emphatique et ridicule, je ne pense plus qu'à me moquer de lui, et l'intérêt du paysage s'évanouit pour toujours.²⁴⁾

「木を切る」という反自然的な行為が「金儲け」につながる地方、都會を「模倣」する地方の悲しさ——作家はこうした地方と地方人のありようを徹底的に悲観すると同時に、旅行記でもこれを戯画化した（「わたしに言わせれば、金額をいうときの地方人の表情 (physionomie) ほどおもしろいものはない。で、かれはほんの少し沈黙したかと思うと、下唇を突き出して首を縦に振るのである。」²⁵⁾）。

このように地方が一貫して「ブルジョワ的卑小さの國」*« le pays de la petitesse bourgeoise »*²⁶⁾ とされているにもかかわらず、『ある旅行者の手記』がパリではなく地方を描くために企図されていることに注意しなければならない。デル・リットはその理由として、1830年代の地方の変化を報告するという目的を挙げている。そして、この目的を支えているのが、地方の未来に対するある種の期待であるという。「1850年の立派な人間は、大多数がパリから遠く隔たったところから採用されるとさえわたしは思う。際立った人間になるためには、ほとんど地方にしかみられないあの魂の熱さ、さらに言えばあのだまされやすさが二十歳のときに必要なのだ。」²⁷⁾ 地方の青年に対するこうしたある種の期待は、なにもかもが硬直化した過去にしばられたパリを知っているスタンダールにとっては、すでにジュリアンを創造する以前からのもので、たしかにそういう側面は否定できない。

« Voilà donc *la belle France* ! » (柏木)

しかしながら、地方の変化を報告するこの旅行記の主たる動機づけとなつてゐるのは、こんにちの地方の卑俗さと凡庸さに対するスタンダールは憤りのほうではなかろうか。都會をまねて極度にステレオタイプ化し、どこを見ても価値が一元化していく地方、そしてそれを「文明化」と呼んでいる世の中の趨勢に、革命以前に生を受け、いまや老境にさしかかろうとする作家は激しく憤慨している。そこでかれがとった手段は、こうした文明化の結果を「風景」として描き出すことであった。風景がそれを見るものの心持や教養や感性によって見え方が変わるのはよく知られた事実だろう。ここに風景がたんに知覚された景色ではなく、本来的に文化的なものであるといわれる理由がある。荒廃した風景、想像力を封殺する風景が描き出されるのは、「文明化」していく世界を提示し、そこに同時代のブルジョワたちの感性と教養が滲み出していることを言わんがためなのではなかろうか（この風景をブルジョワたちは「美しきフランス (*la belle France*)」と呼んでいる）。美しい自然をことさらに描かなかつたのも、こうした美しさや崇高さといったものを感じ取る精神のありようが社会階層的に異なることを示そうとしているからかもしれない²⁸⁾。少しばかり単純化して言えば、スタンダールにおける風景の美は、それを感じ取ることができる魂とそうでない魂を区別するいわば試金石としてそこにあるのであって、それ自身の美や崇高さにはほとんど意味が付与されていないのである。感じ取ることのできる者にはほんの少しの言葉でよい……。同じような自然があったとしても、どの社会階層の人物がそれを見るかによって根本的に価値が変わる。これは森と木をたんなる投機の対象としてしかみないブルジョワ階層とジーナのような特権的人物のあいだにある対立を示すばかりではない。『赤と黒』第一部第十章の最後、下界から隔絶された岩上に立つジュリアンは、その周囲に広がっているはずの自然を一顧だにしない。彼の目が追うのは飛び立ったハヤブサの軌跡であり、夢想するのは自己を投影したナポレオンの運命である。一方、ファブリスにとっての岩はまったく意味が異なる。

Les eaux et le ciel étaient d'une tranquillité profonde; l'âme de Fabrice

ne put résister à cette beauté sublime; il s'arrêta, puis s'assit sur un rocher qui s'avancait dans le lac, formant comme un petit promontoire. (...) Fabrice avait un cœur italien ; j'en demande pardon pour lui : ce défaut, qui le rendra moins aimable, consistait surtout en ceci : il n'avait de vanité que par accès, et l'aspect seul de la beauté sublime le portait à l'attendrissement, et ôtait à ses chagrins leur pointe âpre et dure. Assis sur son rocher isolé, n'ayant plus à se tenir en garde contre les agents de police, protégé par la nuit profonde et le vaste silence, de douces larmes mouillèrent ses yeux, et il trouva, à peu de frais, les moments les plus heureux qu'il eût goûts depuis longtemps.²⁹⁾

ジュリアンの高所での解放感が社会的野心へと昇華していたのに対し、ここではテキストそのものが明示的にファブリスの野心の欠如を語っている。そして二度にわたって繰り返される「崇高な美しさ (beauté sublime)」はもちろん自然の美しさであって、一種の癒しの効果としてあらわれている。注目すべきは、こうした美を目にするだけで「彼の心配事からその刺々しく (âpre) 辛い剣先を取り除いてくれる」という部分に *âpre* という語が使われている点である。『赤と黒』の「肌理の粗い真実 (*âpre vérité*)」(現実) を生きるジュリアンにとって、こうした自然の崇高美の癒しが感得されるのはようやく小説末尾、すなわち、発砲事件のあとジュリアンがレナール夫人の愛情へと回帰していくときでしかない。

未完の大作『リュシアン・ルーヴェン』第一部の地方都市ナンシーについても同様である。中間都市ナンシーの描写は、さきに述べたブルジョワの心性の表象としてとらえるべき「風景」としてあらわれる。第四章の冒頭は以下のよ

うな叙述によって始められている。

Pendant que le baron Thérance faisait ce triste tableau de la ville de Nancy, le 27^e régiment de lanciers s'en approchait, parcourant la plaine

« Voilà donc *la belle France* ! » (柏木)

la plus triste du monde; le terrain sec et pierreux paraissait ne pouvoir rien produire. C'est au point que Lucien remarqua un certain endroit, à une lieue de la ville, duquel on n'apercevait que trois arbres en tout; et, encore, celui qui croissait sur le bord de la route était tout maladif et n'avait pas vingt pieds de haut. Un lointain fort rapproché était formé par une suite de collines pelées; on apercevait quelques vignes chétives dans les gorges formées par ces vallées. À un quart de lieue de la ville, deux tristes rangées d'ormes rabougris marquaient le cours de la grande route. Les paysans avaient l'air misérable et comme étonné.

« Voilà donc *la belle France* ! » se disait Lucien. En approchant davantage, le régiment passa devant ces grands établissements utiles, mais malpropres, qui annoncent si tristement une civilisation perfectionnée, l'abattoir, la raffinerie d'huile, etc. Après ces belles choses, venaient de vaste jardins plantés en choux, sans le plus petit arbre.³⁰⁾

まず指摘しておかなければならぬのは、この部分は初稿の段階ではほとんど欠落していたという点だ。周知のように、『リュシアン・ルーヴェン』の最初の十八章については、1834年5月に開始されたスタンダール自身の手によって書き残された草稿と、のちに口述筆記され、*Le Chasseur vert* の表題でロマン・コロンが1855年に発表したテキストとがあるが³¹⁾、前者におけるこの部分は « Pendant que le baron Térance faisait toutes ces doléances au lieutenant général N., pair de France, etc., etc., le 27^e régiment s'approchait lentement de Monvallier. » という記述しかない³²⁾。スタンダールの執筆の常として、最初の粗描をもとにして口述筆記によって肉付けをしていったという事実はよく知られているが、このナンシー（初稿ではモンヴァリエ）に入る直前の風景はそのもっとも顕著な例であり、その分、かなり意識的に書かれたということができる。

さて、この風景描写で気づくことは、ほとんど描写をしないといわれるスタ

ンダールにしてはかなり念入りにそれがなされていることに加えて、この描写が徹底して否定的であることであろう。最初の文章から、およそ小説家らしからぬ「悲しい (triste)」という語の反復がみられ、「乾いた (sec)」、「石ころだけの (pierreux)」土地で、「何ひとつ産み出さない」ような風情が執拗に繰り返されている。リュシアンの目に入るのは三本しかない低い木、しかもそのうちの一本は「病的 (maladif)」で「20ピエもない」。丘は「はげて (pelées)」、葡萄の木「生育は悪い (chétive)」。二列に並ぶ榆の木は「成長乏しく (rabougris)」、農民の様子は「惨め (misérable)」である。

ナンシー近郊の風景は、このように否定性に貫かれている。この描写にあらわれる形容詞に、反語的用法 (« la belle France », « ces belles choses ») をのぞいて肯定的価値をもつものは一つとしてない。とくに注目すべきは、二十行にも満たない文章に « triste » という語が 3 回、その副詞 « tristement » を含めると 4 回繰り返されているということである。何が « triste » なのか。いうまでもなく樹木のない空間あるいは成長を阻害された樹木は、この小説家にとっては去勢的な意味をもつほどに悲しい現実のメタファーである。『赤と黒』のヴェリエール然り、『僧院』のジュネーヴ湖然り。そもそもはじめてパリに上る若きペールがパリ近郊の風景に愕然としたことはよく知られている (« Les environs de Paris m'avaient semblé horriblement laid : il n'y avait point de montagnes ! »³³⁾)。しかしさらに重要なのは、この惨めで悲しい風景がそのまま文明の悲しさを表象しているという事実である。「屠殺場、製油所などといった、完成された文明 (une civilisation perfectionnée) を悲しいばかりに (tristement) 予告するこうした有用な (utiles)、しかし汚い (malpropres) 大施設」。じつは、こうした否定性の風景は、この小説にのみあらわれるのでなく、スタンダールの書き物にある程度一貫している。たとえば『ある旅行者の手記』の最初でも、類似の描写を確認することができる。

Le pays que je parcours est horriblement laid; on ne voit à l'horizon que de grandes lignes grises et plates. Sur le premier plan, absence de

« Voilà donc *la belle France* ! » (柏木)

toute fertilité, arbres rabougris et taillés jusqu'au vif pour avoir fagots; paysans pauvrement vêtus de toile bleue; et il fait froid ! ; Voilà ce que nous appelons *la belle France* !³⁴⁾

有用性は汚さや醜さに通じ、さらにそれは悲しくも「文明」の不可欠な要素であるというスタンダールの文明観は、このように多くの場合、否定的な風景とともに語られる。美的感性をそなえた階級の消失と無粋なブルジョワと民衆に必然的に侵食されてゆく風景はいわば同義であり、「美しきフランス」は醜い現実でしかない。スタンダールにおける文化の死と文明の発達は、こうして風景をとおして語られるのである。

文明論としての風景

大雑把な歴史的文脈でいえば、いわゆる「民衆」が問題として浮上してくるのは、近代のブルジョワジーが、自分たちの社会が失いつつある文化にノスタルジック＝コロニアルなまなざしを向け始めた、十八世紀末から十九世紀にかけてのころである。「自然で、素朴で、文字を知らず、衝動的で、非合理で、伝統と地域の土地に根ざし、個別性の感覚をもたぬ人びと」(すなわち大衆)を近代世界の外部に「発見」することは、未開に対する文化的復帰運動の一部にほかならなかった。すなわち、「タヒチやイロコイの人びとの生活習慣の研究から出発して、フランスの知識人がフランスの農民を見始め、信仰や生活様式においてかの地の人びととさして遠くないところに自国の農民もいると考えるにいたるまでは、ほんの一歩の距離でしかなかった」³⁵⁾ のだ。

文明化されたものとそうでないものの差を明確にすることによって、言い換えれば、「大衆的なもの」を「異文化」とみなすまなざしをもつことによって、支配的ブルジョワジーや知識人たちが近代的文化価値の体现者としてのアイデンティティを担保していくこうとする無意識的な意図がそこには働いている。このような歴史的文脈のなかで文化的意味づけのもとに成立する風景もまた、こうした見えざる意図の刻印を受けながら、小説の描写のなかに潜行していった

と考えられるのである。

ジュディス・ウェクスラーがみごとに洞察したように³⁶⁾、産業革命以降の都市人口の爆發的増大とともに、「他者」を「観察」するまなざしが都市社会のなかで重要な位置をしめるようになった。十八世紀の終わりから十九世紀初頭にかけての觀相学的関心の復活は、まさにこうした事情によるものであった。自分が属する社会のなかに「他者」をみるという状況（これは一種の異文化体験）は、当然のことながら自国にもういちど確かなまなざしを向けてみようという意識を生むであろう。交通手段の発達は人の移動を容易かつ迅速にしたが、見知らぬ者たちどうしの巨大な集合体である都市は、他人の顔、ある種の人びとの住む街区、職種ごとの振舞いといったものがもつ表情（physionomie）への視覚的関心を肥大化せるものであった。バルザックをはじめとする小説の描写の意味は、こうした関心に支えられている部分も大きいのである。『ゴリオ爺さん』において作者がヴォーケール夫人の描写を執拗に提示するのは、「下宿屋が夫人の人となりを予想させるように、夫人の人となりが下宿屋を説明している」からであって、「それぞれの身体的な細部にまた別の、さらに大きな現象を暗示させる」（アウエルバッハ）ためである。「細部が本質的に社会のはかのすべてのことと関係しているように思わせて細部を膨らませ」るのだ³⁷⁾。バルザックの描写は、「パリは新世界の森のようなもので、沢山の野蛮人がうろついているんです——インディアンのイリノイ族やヒューロン族が、別の社会階級から提供される収入で生活しているんです。」（『高等娼婦の栄光と悲惨』）という認識に裏打ちされているといつてもよい。さきにも述べたように、まさに、地方人、民衆、労働者があたかもフランスの内部に「異質な文化」を構成していて、その異文化を読み解くための格子が当時流行した觀相学であり、一連の生理学もの（physiologie）であったのである。

さて、こうした歴史的文脈は、スタンダールの「民衆」に対する一見矛盾するかのような態度のなかにもある程度浸透しているように見える。スタンダールにとって下層階級やある種のブルジョワジーは、政治理念的には救われるべき対象であるが、美学的には排斥される対象であった。「わたしは民衆を愛す

« Voilà donc la belle France ! » (柏木)

るし、かれらを抑圧する者は大嫌いだ。が、民衆とともに暮らすとなれば、それは絶えざる責め苦だろう。」³⁸⁾ という言辞はこれをよくあらわしている。すなわち、スタンダールの風景には、民衆階級や厭わしいブルジョワたちの価値がそこに回収されるべき枠組としての風景が一方にあり、他方にそうしたものの侵入する余地のない「美しい風景」がある。そしてこの両者は絶対に相互浸透することはない。この小説家の描く風景が一種の文明論として成立しているとしてもそこになんの不思議もないである。³⁹⁾

(本稿は平成十八年度関西大学研修員制度による成果の一部である。)

注

- 1) M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Pléiade, 1971, p.611.
- 2) *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes II*, Gallimard, Pléiade, 1982, p.542.
- 3) *Mémoires d'un touriste*, in *Voyages en France*, Gallimard, Pléiade, 1992, p.50.
- 4) 美しい風景と音の関係は、「Les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme [...]」(Vie de Henry Brulard, p.542) ; « ces regards étaient archets [...] : ils furent pour moi comme les beaux paysages [...]» (Journal, 16 février 1840, *Œuvres intimes II*, p.371)など。
- 5) *La Chartreuse de Parme*, in *Romans et nouvelles II*, Gallimard, Pléiade, 1952, p.45.
- 6) *Vie de Henry Brulard*, p.734.
- 7) *Le Rouge et le Noir*, in *Œuvres romanesques complètes I*, Gallimard, Pléiade, 2005, p.721.
- 8) *Vie de Henry Brulard*, p.730.
- 9) Yves Ansel. « Le paysage est un miroir qu'on promène le long du roman », in *L'Année Stendhalienne*, no 3, Honoré Champion, 2004, p.13.
- 10) « Le pittoresque, comme les bonnes diligences et les bateaux à vapeur, nous vont d'Angleterre : un beau paysage fait partie de la religion comme de l'aristocratie d'un Anglais ; chez lui, c'est l'objet d'un sentiment sincère. » (*Mémoires d'un touriste*, p.347.)
- 11) 「スタンダールにおける『醜』の問題——自伝の読解から——」。『スタンダール変幻作品と時代を読む』、慶應義塾大学出版会、2002年。
- 12) ちなみに四半世紀後に書かれたフローベールの『ボヴァリー夫人』でも「laid」は4回、「laideur」は1回のみである。
- 13) *Le Rouge et le Noir*, p.349.
- 14) *Ibid.*, p.351.
- 15) プレイヤッド版の頁数でいえば、十頁ほどの差しかない。

- 16) スタンダールの小説は、「小説とは道路に沿って持ち歩く鏡である」という言葉とともに、「鏡」の隠喩として語られることはよく知られている。
- 17) Jean Prévost, *La création chez Stendhal*, Mercure de France, 1971, p.343.
- 18) *La Chartreuse de Parme*, p.21.
- 19) Michel Crouzet, « *La Chartreuse de Parme*, roman de l'euphémisme », in *Stendhal La Chartreuse de Parme*, Actes du Colloque international de Paris IV-Sorbonne 23-24 novembre 1996, Textes réunis par Michel Crouzet, Éditions InterUniversitaires, 1996, p.129.
- 20) Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, La Table Ronde, 1947, p.431.
- 21) Cf. M. Crouzet, *op.cit.*, p.129 : « La laideur, c'est le mal, c'est une infirmité du réel. »
- 22) 事実、こうした快楽はつぎの『ラミエル』では消失している。
- 23) V. Del Litto, « Introduction » pour les *Voyages en France*, p.XLIX.
- 24) *Mémoires d'un touriste*, p.284.
- 25) *Ibid.*, p.285.
- 26) *Ibid.*, pp.190, 207 et 337.
- 27) *Ibid.*, p.37.
- 28) Yves Ansel, *op.cit.*, p.17.
- 29) *La Chartreuse de Parme*, pp.165-166.
- 30) Lucien Leuwen (*Le Chasseur Vert*), in *Œuvres romanesques complètes II*, éd. Gallimard, Pléiade, 2007, p.748.
- 31) 1834年5月初めに開始された執筆は、翌1835年4月30日まで続く。この間、加筆修正を含めて原稿は膨大な量になった。最終的に第3部の削除を決め、*Le Chasseur vert*という表題のもと、清書と修正の目的で同年7月28日から口述筆記を開始するも、9月23日、第十八章の途中で突如中断され、以後ふたたび着手されることはなかった。スタンダールの死後、ロマン・コロンによって出版されたテキストは、この清書された原稿がもとになっている。
- 32) Lucien Leuwen (Manuscrit autographe), in *Œuvres romanesques complètes II*, p.106.
- 33) *Vie de Henry Brulard*, p.870.
- 34) *Mémoires d'un touriste*, p.4.
- 35) ピーター・パーク『ヨーロッパの民衆文化』中村賢二郎、谷泰訳、人文書院、1988年、p.186.
- 36) ジュディス・ウェクスラー『人間喜劇 十九世紀パリの観想術とカリカチュア』高山宏訳、ありな書房、1987年。
- 37) リチャード・セネット『公共性の喪失』北山克彦、高階悟訳、晶文社、1991年、p.226.
- 38) *Vie de Henry Brulard*, p.686.
- 39) ここでは概略的に述べたが、「文明論としての風景」をより具体的に示すためには詳しいテキスト分析が必要である。これについては稿を改めたい。