

# 『イタリア年代記』における スタンダールの小説世界の形成過程<sup>1)</sup>

寺 西 暢 子

## 序 論

一般に『イタリア年代記』と総称されている六つの中短篇——製作年代順に挙げると、『ヴィットリア・アッコランポーニ』『チェンチー族』『パリアノ公爵夫人』『カストロの尼』『深情け』『尼僧スコラスティカ』——は、同じイタリアの古写本に取材して書かれたものである<sup>2)</sup>。他から提供された材料に手を加えることから始めるというのは、言わばスタンダールの製作の常套手段であるが、『イタリア年代記』の場合、その脚色の度合が作品によってかなり異なっている。最初に出版された『ヴィットリア・アッコランポーニ』は六つの短篇のうち最も古写本に忠実で、細部に変更はあるものの「翻訳」と言える範囲に留まっている。これに反して、『バルムの僧院』を間に挿んで執筆された『カストロの尼』になると、古写本が語っているのはカストロの尼僧院長エレナ・デ・カンピ・レアリと教区の司教フランチェスコ・チッタディーニの間に起こった醜聞事件とその裁判の経緯であり、これはスタンダールのテキストでは六の後半から七の冒頭に当たる。従って、残りの部分、つまり物語の重要な部分を占めるエレナとジュリオの悲恋、及び劇的な結末は純粹にスタンダールの創作と考えられることになる。第二、第三の作品、『チェンチー族』と『パリアノ公爵夫人』はこの両者の中間に位置し、『カストロの尼』程、自由に創作されていないが、スタンダールが付け加えたり発展させたりした部分が少なくないという点で、「翻訳」とは言い難いものになっている。二つの未完の作『深情け』と『尼僧スコラスティカ』の元になったのはバイアノ修道院に関する記録である。しかし、いずれの場合も『カストロの尼』同様スタンダールはかなり自由に脚色しており、特に『尼僧スコラスティカ』と『バイアノ修道院』の間にはいくつかの共通のテーマが見られるのみで、殆どスタンダールの創作と見做すことができるであろう<sup>3)</sup>。

このように元になった古写本とスタンダールのテキストを比較することで、我々は『ヴィットリア・アッコランポーニ』から『カストロの尼』(そして未完の二作)へと、比較的忠実な翻訳からスタンダールの自由な創作に至る過程を観察することができる。そしてその一方でスタンダールの『イタリア年代記』の物語世界はこの過程と呼応するかのように変貌していくのである。そこで本論ではこの物語世界の変貌を明らかにするために、物語の方法という観点からこれらの六

つの中短篇を比較検討し、それによってこの一連の作品におけるスタンダールの小説世界の形成過程を辿ると共に、彼の物語の方法の特色をも浮き彫りにしたい。

I

『イタリア年代記』の物語空間はかなり複雑なものであり、各短篇毎の綿密な検討を必要とするが、ベアトリス・ディディエ等が指摘しているように<sup>4)</sup>、諸短篇が極めてよく似た形で構成されていることは一見して明らかである。そこでまず始めに『ヴィットリア・アッコランポーニ』を例にとって、この諸短篇に共通な枠組を引出してみたい。

スタンダールの『ヴィットリア・アッコランポーニ』のテキストは、序文と「ヴィットリア・アッコランポーニの生涯と不幸<sup>5)</sup>」の物語の二つの部分から成り立っている。序文においては、十九世紀の美術愛好家のフランス人がイタリア旅行中マントヴァで、十六世紀に実際に起こった出来事を記録した古写本を発見した経緯と、その中に含まれている物語の一つが忠実に翻訳されて紹介されるに至った事情が述べられている。語り手は古写本の発見者であり、物語の「翻訳者」でもあるこのフランス人であり、以後、混乱を避けるため、この序文の語り手を第一の語り手と呼ぶことにする。

第一の語り手が繰返し強調しているのは、問題の物語が事実の記録であるという点であり、その信憑性を裏付けるものとして現われてくるのが古写本の語り手、即ち、物語の方の語り手である。この語り手——第二の語り手と名付けるが、この第二の語り手は物語の登場人物と同時代のイタリア人で、言わば事の成り行きを見守っている一般の人々の代弁者と考えられる。彼は数々の証言、噂、情報の収集者として、あるいは彼自身、証人として機能している。物語の終わりの方には、動詞が現在形に活用されている部分があるが<sup>6)</sup>、そのような件は、語られている出来事と語る行為の同時性、及び、第二の語り手の「証人」としての性格を強調するものである。

その他の五つの短篇もほぼ同様な形で構成されている(表1参照)。一方には、序文又は数行の前口上の構成する物語空間があり、その語り手、つまり第一の語り手は十九世紀のフランス人旅行者である。他方には、タイトルが示す物語の空間があり、その語り手、第二の語り手は証人あるいは証言の収集者として機能する同時代のイタリア人である。そして、このような語りの枠組は、物語を事実の記録、「真実の物語<sup>7)</sup>」として紹介しようという、スタンダールのテキスト上の演出であると言えよう。

ところがこのように念入りに作られた枠組は、実際は必ずしも厳密には尊重されていない。その点を明確にするために、次に第一の語り手が物語にどのように関わっているのかを各短篇毎に検討してみたい。第一の語り手は本来「翻訳者」であり、始めの三つの短篇『ヴィットリア・ア

表 1

	『グイットリア・アッコランポーニ』	『チェンチ一族』	『パリアノ公爵夫人』	『カストロの厄』	『深情け』	『厄僧スコラステイカ』
〈je〉——19世紀のフランス人旅行者	登場する	登場する	登場する	登場する	〈je〉：詳細不明	登場する
古写本の存在	報告されている	報告されている	報告されている	報告されている	報告されている	報告されている
古写本発見の経緯	語られている	語られている	語られている	特に言及されない	特に言及されない	語られている
序文の〈je〉と物語の関係	翻訳者	翻訳者	翻訳者	翻訳者	明記されていない	明記されていない
古写本(物語)の語り手	〈je〉：16世紀のイタリア人	〈je〉：16世紀のイタリア人	〈je〉：16世紀のイタリア人	〈je〉：16世紀のイタリア人	〈nous〉：正体不明	〈nous〉：正体不明
古写本が書かれた時期	ヒロインの死後12日目	1599. 9. 14 (ヒロインの死後3日目)	1566頃 (パリアノ公爵の死後5年)	1598頃 (ヒロインの死後13年)	特に言及されない	主要な出来事が起こった5年後
主要な事件が起こった時期	1581-1585	1599	1559-1561	1558-1585	1589	1745
〈ajouté(s) par une autre main〉	ある	ある	ある	なし	なし	なし

『ココランポーニ』『チェンチー族』『パリアノ公爵夫人』については、その言葉通り極めて慎重に物語の中に介入しないよう努めている。第一の語り手が存在するのは括弧の中、あるいは欄外の注に限られており、それは十九世紀のフランス人読者に十六世紀のイタリアの習慣を説明したり、削除した部分についてひと言断わりを入れたりするため——つまり翻訳者としての介入である。

『イタリア年代記』の諸短篇がイタリアの古写本に取材して書かれたことは、既に序論で触れたが、我々はここで語りの方角という観点から極めて興味深い『チェンチー族』の一節がスタンダールの手で付け加えられた部分であることを指摘しておきたい。

Il (François Cenci) a entraîné à une mort prématurée [...] sa fille Béatrix, qui, quoiqu'elle ait été conduite au supplice à peine âgée de seize ans (il y a aujourd'hui quatre jours), n'en passait pas moins pour une des plus belles personnes [...]. La nouvelle se répand que le signor Guido Reni, [...] a voulu faire le portrait de la pauvre Béatrix, vendredi dernier, c'est-à-dire le jour même qui a précédé son exécution. [...]. Afin qu'elle (la postérité) puisse aussi conserver quelque souvenir de ses malheurs sans pareils, [...], j'ai résolu d'écrire ce que j'ai appris sur l'action qui l'a conduite à la mort, et ce que j'ai vu le jour de sa glorieuse tragédie<sup>9)</sup>.

(下線は筆者による)

この一節において、スタンダールは日付に言及したり、グイード・レニによるベアトリーチェの肖像画の作製の可能性を仄めかしたりすることで、物語の信憑性を裏付けようとしている。また、この一節の続き（同じくスタンダールの手になる部分である）で、第二の語り手は、自分の目でベアトリーチェ等三人の処刑を目撃したこと、事件の関係者に会って一般には知られていない詳細に至るまで調べたこと<sup>9)</sup>、更には、かつて馬でナポリへ向かうフランチェスコ・チェンチを見かけたこと等を述べている<sup>10)</sup>。証人又は証言の収集者としての第二の語り手の性格は執拗なまでに強調されており、その点に関してスタンダールの意図は明らかである。そして第一の語り手は慎重に舞台裏に留まっている。

『カストロの尼』の第一の語り手は「カストロの聖母訪問尼僧院長<sup>11)</sup>」の物語について二つの古写本の存在を報告している。ところがこの第一の語り手は自称「翻訳者」であるにも拘らず、序文が終わり物語に入っても語り手の座を譲らずに、第二の語り手の言葉を引用するという形をとっている<sup>12)</sup>。しかも、冒頭の数ページこそ引用が大部分を占めているが、物語が始まって六ページ目、エレナの父がジュリオの粗末な身なりを詰る件以後は、第二の語り手の言葉が直接引用されるのは僅かに三回<sup>13)</sup>、ページ数にして二ページ余りで、物語の主導権は完全に第一の語り手の手に握られる。そして、第一の語り手が翻訳者として介入し解説したり感想を述べたりしている部

分を除いては、物語のある一節が二つの古写本のうちのどちらか一方から訳出されたものなのか、それとも二つの古写本の内容から第一の語り手の手で書き直されたものなのか、一切、明らかにされていない。

二つの未完の短篇になると、第一の語り手の立場は更に不明瞭になる。『深情け』の十五行ばかりの前口上において、第一の語り手は自分が読んだ古写本の語り手、つまり第二の語り手の存在を匂わせるようなことにはなにも触れていない。言い換えれば、ここでは部分的ではあるが、初めから語り手の枠組が崩れていると言える。『尼僧スコラスティカ』の第一の語り手は、二つの古写本の発見、更にその語り手についてもかなり詳しく述べているが、自分が翻訳をしたのか、それとも古写本に基づいて書き直したのか明確にしていない。この二つの短篇のいずれの場合も、物語を検討してみると、物語の語り手である〈nous〉は十九世紀のフランス人であると思われる<sup>14)</sup>。

このように、『カストロの尼』以後の三作品においては、物語は、証人及び証言の収集者として機能している登場人物と同時代人である語り手から、古写本の発見者である十九世紀のフランス人の手に委ねられ、その結果、二つの物語空間——ジェラルール・ジュネットの用語を借りれば、物語世界 (diégétique) とメタ物語世界 (métadiégétique)<sup>15)</sup>——の境界が曖昧になる。スタンダールのテキスト上の演出は、彼自身の手で意識的にせよ、無意識的にせよ、蔑ろにされ変更を加えられていく。そしてスタンダールの自由な創作力が発揮されるようになるのが、まさにこの『カストロの尼』からであり、彼が真実のものとして物語を紹介するために作った枠組が崩れ始めた所から、物語の方法にも大きな変化が見受けられるようになる。

ところで、『カストロの尼』ではジュリオとエレーナの間で交わされた手紙が物語の中で再現され、重要な役割を果たしているが、その中に一通、エレーナが誰にも——母、ヴィットリア・カラーファにさえ見せることなく燃やしてしまったはずの手紙が含まれている<sup>16)</sup>。ヒロインの死後十年以上経ってから、「ヴィットリア・カラーファとその娘をよく知っていて、いまなお存命の老人達<sup>17)</sup>」の証言を元に写本を書いたという第二の語り手にしても、その古写本を情報源にしている第一の語り手にしても、なんらかの方法でその文面を知ることができたとは考え難く、我々は「なぜわかったのであろうか？」という疑問を抱かざるを得ない。勿論、スタンダールの不注意のせいであると言ってしまうえばそれまでだが、この「なぜわかったのか？」という疑問は、二つの物語空間の境界が不明瞭になる一方で、『カストロの尼』以後の三作品に生じる物語の方法の変化を明らかにする重要な鍵を含んでいるのである。その鍵とは、ジュネットの言う等質物語世界 (homodiégétique) における先験的な物語情報の制限、即ち、「予備焦点化 (pré focalisation)」である<sup>18)</sup>。

## II

等質物語世界とは「語り手が自分の語る物語内容の中に、作中人物として登場する場合」<sup>19)</sup>であり、ジュネットは更にこれを二つのタイプに下位区分している。第一に、語り手が主人公である場合、第二に語り手が二次的な役割しか演じていない場合、で、後者では大抵の場合、語り手は証人とか観察者の役割を果たしている。この等質物語世界の語り手は、主人公であれ、証人であれ、神出鬼没の全知の語り手とは異なり、知覚できる範囲が制限されているために、その「認知能力<sup>20)</sup>」には限界がある。従って、自分が直接居合わせなかった場面や、自分以外の登場人物の思考や心理に言及する場合、なぜそれを知ることができたのかを説明することによって、その情報源を明らかにしなければならない。これが、ジュネットが「予備焦点化<sup>18)</sup>」と呼ぶ等質物語世界における叙法の制限である。

物語を事実の記録として紹介するためにスタンダールが作った枠組上、『イタリア年代記』の諸短篇の第二の語り手は、証人あるいは証言の収集者として物語内容に関与しているのであり、その点で我々は彼を等質物語世界的な語り手と見做すことができる。『カストロの尼』以降の三作品で物語の主導権が第一の語り手の手に移るにしても、語り手の座を譲ると同時に彼に語るべき情報を提供したのは第二の語り手であるから、物語はやはり「予備焦点化」という制限を受けるはずである。しかしながら、エレーナが燃やしてしまったはずのジュリオの手紙を再現することによって、『カストロの尼』の第一の語り手は自分の知り得る範囲を越えた情報を読者に与えている、言い換えれば、「予備焦点化」を無視しているのである。『イタリア年代記』においてこのような制限が生まれるのはスタンダールのテキスト上の演出とも言える物語の枠組ゆえであり、その一方で『カストロの尼』以後、その枠組みが崩れ始めるということを考え合わせると、後半の三つの短篇に生じる物語方法の変化を明らかにするには、果たしてこの物語情報の先験的な制限が守られているのかどうかを各短篇について検証してみる必要があると思われる。

『ヴィットリア・アッコランポーニ』は二つの犯罪に高位聖職者と有力貴族の利害及び駆引が絡んだ、かなり複雑な物語だが、読者にどこかすっきりしないという印象を与えるのは、寧ろその語りの方が原因だと考えられる。この物語において先ず最初に語られるのは、フェリーチェ・ベレッティ殺害やモンタルト枢機卿の微動だにしない平静さ、といった表面にはっきりと現われた観察し得る事象であり、その背後に潜むもの——例えば、殺人の動機やモンタルト枢機卿の真意等についての情報は、推測あるいは確証のない噂といった形でしか与えられていない。一例を挙げてみよう。

[...], ni alors ni plus tard, on n'a connu clairement l'auteur de la mort de Félix, quoique tous aient eu des soupçons sur tous. La plupart cependant attribuaient cette mort au prince Orsini[...]<sup>21)</sup>.

先ず結果があり、次にその原因や背後関係について推測がなされるが、その推測はあくまで推測としてしか呈示されない。そのため報告されている事実にはなにか一枚薄いヴェールのようなものが掛かっているような感を受けるのである。

既に述べたように、証人及び証言の収集者である第二の語り手は、全知の語り手とは異なり、知覚できる範囲が限られている。従って、真相が当局の手によって解明されることのなかった殺人事件の背後関係やモンタルト枢機卿の真意等、当事者ではない彼の手に入りそうもない情報については、推測や噂の形で呈示されたとしても、寧ろそれは当然のことなのである。言い換えれば、『ヴィットリア・アッコランポーニ』は極めて厳密に「焦点化された (focalisation)<sup>22)</sup>」物語であり、その不透明さは、物語の信憑性を裏付けるものとはなっても、決してスタンダールのテキスト上の演出の枠組を越えるものではない。

『チェンチー族』や『パリアノ公爵夫人』においても、先程例に挙げたような断定を避けた表現がしばしば見受けられるが、『ヴィットリア・アッコランポーニ』程、不透明であるという印象は受けない。なぜなら『ヴィットリア・アッコランポーニ』の第二の語り手が結果から原因に遡っていったのに対し、この二つの短篇の第二の語り手は、概ね、事の発端から起こった順に物語を展開させているからである。そのため、これらの作品には特に「焦点化されていない (non-focalisé)<sup>23)</sup>」ような部分、言い換えれば全知の語り手によって語られているように思われる部分が少なくない。しかしながら、そのことだけで、この二つの短篇が物語情報の先験的な制限を蔑ろにしているとは判断できない。第二の語り手には、その証言の収集者としての立場を利用してどこにでも付いて回れる理想の証人に近づくことができるからである。実際、「なぜわかったのだろうか？」という疑念を抱きたくなるような事実——フランチェスコ・チェンチ殺害の場面やグエルラ猊下の逃走方法等——が報告されていないわけではない。しかしながらそのような場合、スタンダールは実に用意周到に「私にこれらの情報を与えてくれた人々は、かたく秘められた事情を知り得るような立場に居た人達である<sup>24)</sup>。」と第二の語り手に言わせたり、欄外の注に「このような詳細は全て裁判の際に立証されている<sup>25)</sup>。」と付け加えたりすることで、その情報源を裏付けている。第一、この『チェンチー族』の第二の語り手は、エレーナが燃やしてしまった手紙ばかりか、自分以外の登場人物の心の動きを自由に再現できる『カストロの尼』の第一の語り手とは本質的に異なる存在である。

既に指摘したように、全知の語り手とは異なり、他人の心を見通すことのできない等質物語世界的な語り手は、自分以外の人物の心理や思考に言及する場合、その情報を裏付けしなければな

『イタリア年代記』におけるスタンダールの小説世界の形成過程

らない。もし、特にそれらを証明できるもの——例えば、本人の供述とか日記、あるいは手紙(勿論、燃やされていなければの話だが)といった具体的な記録がないのであれば、『ヴィットリア・アッコランボーニ』や『チェンチ一族』の第二の語り手のように人々の憶測等を呈示するに止めなければならない。

[...] quelques hommes, plus exercés dans l'art des cours, attribuèrent cette apparente insensibilité non à un défaut de sentiment, mais à beaucoup de dissimulation ; et cette manière de voir fut bientôt après partagée par la multitude des courtisans, [...].

Quelle que fut la cause de cette insensibilité apparente et complète, un fait certain, c'est qu'elle frappa d'une sorte de stupeur Rome entière[...]<sup>26)</sup>.

『パリアノ公爵夫人』においても、多くの場合、第二の語り手は慎重な表現を用いている。

Le duc, sans doute mal disposé en ce moment, pris son poignard et courut à la chambre de sa femme, [...]<sup>27)</sup>.

しかしながら我々は、既にこの第三番目の作品においても主要人物の心の動きが語られている部分があることを否定するわけにはいかない。『パリアノ公爵夫人』の第二の語り手は間接話法を用いてカラーファ枢機卿とパリアノ公爵の内的言説をそれぞれ一回ずつ報告している<sup>28)</sup>。しかしここで我々の注意を引くのはディアナ・ブランカッチオの心理が展開されている件である。

Qui pourrait peindre le désespoir de Diane? [...] Diane se voyait méprisée par son amant, son coeur était en proie aux mouvements les plus cruels, elle tira la plus étrange conséquence de l'instant de l'ennui que la duchesse avait éprouvé en entendant la répétition de ses plaintes<sup>29)</sup>.

ここで第二の語り手は、約二ページに渡って彼女の心理描写をしているにも拘わらず、その情報源を裏付けるようなことは一切述べていない。彼は、第一の語り手に依れば、「パリアノ公爵夫人の侍従<sup>30)</sup>」ということになっているので、なんらかの形で公爵夫人の侍女であったディアナの心を知ることができたのだろう、と推測できないこともない。しかし、引用したような一節を前にした時、読者は全知の語り手がディアナの心を観察しているという感を拭いきれない。そしてこのような彼女の心理描写の殆どはスタンダールの手によって付け加えられた部分である<sup>31)</sup>。

次に『カストロの尼』の一節を引用してみたい。

A ce moment, le jeune Branciforte eut une inspiration bien rare en ce siècle-là ; son cheval marchait sur l'extrême bord du rivage, et quelquefois avait les pieds mouillés par l'onde ; il eut l'idée de le pousser dans la mer et de terminer ainsi le sort affreux auquel était en proie<sup>32)</sup>.

この引用文の中で、ジュリオの考えを「この時代としては極めて珍しい」と判断しているのは、第二の語り手から物語の主導権を奪った第一の語り手のはずである。しかしながら遍在することも他人の心を見通すことも出来ない彼に、海辺をたった一人で流離って居た時のジュリオの心の動きをこれだけ具さに報告できるものであろうか。更にこの数行後に、内的独白という形でジュリオの心の中の弦きが直接再現されるに及んで、読者としては、神出鬼没の全知の語り手が介入していると判断せざるを得ないのである。

実際、スタンダールは『カストロの尼』においても、『ヴィットリア・アッコランボーニ』等に数多く見受けられたような慎重な表現を全く棄ててしまったわけではない。けれども、この物語では、主要人物、特にエレーナとジュリオの心理の機微が重要な要素となって全面に現われ、なんの裏付けもなく、これといった媒体なしに、読者の目の前で自由に展開される。エレーナが初めてジュリオの手紙を受取るある夏の夜の場面に続く十数ページは、恋を知った十七歳の少女の心の動きを物語り、四の部分では専ら成就し得ない愛に苦しむエレーナとジュリオの心理に関心が注がれる。そして、ヒロインの心には、胸が張りさけんばかりの嘆きと後悔に続いて、やるせない倦怠が忍び寄り、物語は悲劇的な結末へと導かれていく。

ジュネットは、本来、与えられるべきでない情報が与えられているような場合を「冗説法 (paralepse)<sup>33)</sup>」と呼んでいるが、この『カストロの尼』におけるように、本来の語りの枠組の課す物語情報の制限があまりに大っぴらに蔑ろにされると、一体どちらが本筋であったのかが不明瞭になり、制限はもはやその拘束力を失ってしまう。そして逆に時々思い出したように言及される古写本や第二の語り手、翻訳者としての第一の語り手の存在等の方が、寧ろ人為的なものとして読者の目に映るようになるのである。その結果、『カストロの尼』の語り手の正体は極めて疑わしいものとなる。第二の語り手に取って代わった第一の語り手に更に代わって全知の語り手が現われるに至り、スタンダールの作った語りの枠組は完全に形骸化してしまう。

既に始めから物語の枠組が崩れている『深情け』と『尼僧スコラスティカ』においては、特に語り手の知覚の範囲が制限されている形跡はなく、『カストロの尼』同様、主要人物の心理が重要な部分を占めている。

以上のように、物語情報の先験的な制限という点を念頭において六つの短編を検討してみると、『カストロの尼』以降の三作品においては、主要人物の心理描写がスタンダールのテキスト上の演出を形骸化するのに決定的な要因となっており、語り手は最早証人又は証言の収集者として機

能する同時代人ではなく、非常に性格の曖昧な正体不明の〈voix〉となることが明らかになる。これらは非常に重要な発見であるが、後半の三作品における物語世界の変貌を述べるには、更にこの心理描写と語り手の曖昧さから生じるとされる語り手の方法の変化について考えなくてはならない。そこで次の章では主要人物の心の動きがどのように表現されているのか、そしてその表現の方法が物語世界にどのような影響をもたらしているのか、またその一方で語り手が証人又は、証言の収集者として機能しなくなることによって語り手と登場人物の間にどのような変化が起こるのか、以上の点を検討してみたい。

### III

ドリット・コーンはその著書『透明な内面』において「心理世界の再現<sup>34)</sup>」の基本的な方法として、「心理的物語言説 (psycho-récit)」、*「再現された独白 (monologue rapporté)」、*「物語化された独白 (monologue narrativisé)」の三つを挙げている<sup>35)</sup>。ここでは『カストロの尼』から例をとり、コーンの著書に沿ってこれらの心理描写の方法の特色に言及しながら、『カストロの尼』以降の三作品と前半の三作品の違いを明らかにしていきたい。

我々は全章の終わりの方で、海辺を流離うジュリオの心の動きが描かれている部分を引用したが、これはコーンが「心理的物語言説」と呼ぶ技法、つまり語り手が登場人物の考えを述べたり、心理分析をしたりする場合である。引用例では語り手のジュリオに対する優越性は明白であり、それは「心理的物語言説」という方法の利点のひとつである。全知の語り手はその高みから登場人物を観察することで、本人が自覚していない心の裏まで分析できるからである。

Que ferait-il désormais, après que le seul être au monde qui lui eût jamais fait sentir l'existence du bonheur venait de l'abandonner<sup>36)</sup>?

これは先に引用された一節に続く件で、いわゆる自由間接話法 (style indirect libre)、コーンの分類では「物語化された独白」になる。登場人物の心の動きが、直接話法より間接的で、間接話法より直接的なこの中間的な話法で表現されると、果たしてそれが語り手による思考の分析の続きなのか、それとも登場人物が心の中で呟いた言葉の再現なのか、区別が困難になる。

«Que sont les peines que j'endure, se dit-il (Jules), comparées à celles que je souffrirai dans un moment, une fois cette misérable vie terminée? [...]»<sup>37)</sup>.

登場人物の心の中の言説を再現する最も直接的な方法、コーンの言う「再現された独白」、一般には内的独白 (monologue intérieur) と呼ばれる方法である。この場合、語り手は「語っているのは自分ではない、という錯覚<sup>38)</sup>」を起こさせようとするのであり、その結果、読者はなんら媒体なしに登場人物の内面と向かい合うことになる。

以上がコーンが指摘する心理の再現の基本的な方法だが、引用した例が示すようにスタンダールはこれらの三つの方法を代わる代わる用いている。けれども『カストロの尼』以後の三作品に生じる語りの方法の変化という観点から、今、ここで我々が注目したいのは、主要人物の心の動きが物語の全面に現われてくる後半の三つの短篇において、まさにその心理的世界を再現するために、自由間接話法が頻繁に用いられるようになり、また一方では、内的独白が導入されるという点である。

『ヴィットリア・アッコランポーニ』を始めとする前半の三作品では、専ら、第二の語り手の「物語る」行為——「物語る (raconter)」, つまり「示す (montrer)」の対概念としての「物語る」であるか<sup>39)</sup>——が支配的であり、物語空間は語り手主体に構成されている。その結果、証人として、物語の情報源であり構成者としての語り手の存在感は極めて強いものとなる。

『パリアノ公爵夫人』のディアナ・ブランカッチオの心理が描かれている部分を除くと、前半の三つの短篇には自由間接話法は四例しか見当たらない。『ヴィットリア・アッコランポーニ』に一例、『チェンチー族』に二例、『パリアノ公爵夫人』に一例、いずれもスタンダールによって付け加えられた部分である<sup>40)</sup>。「再現された独白」は『パリアノ公爵夫人』にさえ、一切見受けられない。

Maintenant, ses (Félice) sentiments étaient bien différents : lui (le comte Buondelmonte) plaire était nécessaire à son bonheur ; si elle n'y réussissait pas, elle serait malheureuse, et qu'est-ce que dirait un homme aussi grave de l'étrange confidence que lui ferait l'abbesse<sup>41)</sup>?

これは『深情け』からの引用である。既に述べたように、直接話法と間接話法の間位置する自由間接話法は、それが語り手のものなのか登場人物のものなのか決定できないという曖昧さを孕んでいる。ここでも語り手の分析なのかフェリーチェの内的言説なのか断定できない。そしてこの手法はまさにその曖昧さゆえに、「語り手の存在がかなり強く感じられる<sup>42)</sup>」間接話法と異なり、登場人物を語り手の統制から解放することができるのである。一方、演劇の独白を真似た「再現された独白」という手法は、登場人物の内的言説を忠実に再現することにより、語り手は登場人物の背後に姿を隠すことになる。そのためこの手法はしばし読者に語り手の存在を忘れさせ、語っているのは登場人物であるという錯覚を起こさせることができる。一例を挙げてみたい。

◀Me voici exactement, pensa-t-il (Jules), comme ces héros de l'Arioste qui voyagent seuls parmi des pays déserts, lorsqu'ils ont à oublier qu'ils viennent de trouver leur perfide maîtresse dans les bras d'un autre chevalier... Elle (Hélène) n'est pourtant si coupable, [...]; son infidélité ne va pas jusqu'à en aimer un autre. Cette âme vive et pure s'est laissé égarer par les récits atroces qu'on lui a faits de moi ; [...] Et moi, j'ai eu la sottise de la laisser [...] en proie aux séductions de mes ennemis<sup>43</sup>)!>

このような対話化された独白——ここでジュリオは自分自身に非難を投げかけているのであり、このような件は、最早主人公の内面を見詰めているのは語り手ではなく主人公自身である、という印象を読者に与える。

このように、後半の三つの短篇では、心理描写のために自由間接話法が頻繁に用いられ、又、「再現された独白」が導入されることによって、登場人物がある程度語り手の支配から自由になり自律性を与えられるようになる。ただし、ジャン・プレヴォーも指摘しているように<sup>44</sup>、スタンダールの内的独白は自然なものではあってもかなり凝縮されたものであり、現代の意識の流れと比べれば、意図的で、明らかに意識の領域に留まっている。そのため登場人物が意識していない部分に言及するには、どうしても「心理的物語言説」という手法、つまり全知の語り手に頼らざるを得ない。従って、『カストロの尼』以降の三作品で、前半の三つの短篇に比べると語り手の存在感が弱くなり、物語の空間が語り手ではなく寧ろ登場人物を主体として構成されるようになるのは、心理描写の導入がこれらの作品にもたらす変化と、もう一つ、別の変化が結びついているからである。語り手の性格の曖昧さから生ずるとされるこの変化——これを最後に検討したい。

『ヴィットリア・アッコランボーニ』『チェンチ一族』『パリアノ公爵夫人』においては、第二の語り手が証人又は証言の収集者として機能していることは、既に繰返して述べた。そのため、主要人物達——モンタルト枢機卿やヴィットリア、フランチェスコ・チェンチといった人々は、専ら「知覚の対象<sup>45</sup>」となる。

[...] personne ne put surprendre en lui les signes, même modérés de la douleur la plus simple ; rien ne fut changé dans l'ordre et l'apparence extérieure de sa vie. Rome en fut bientôt convaincue, elle qui observait avec sa curiosité ordinaire les moindres mouvements d'un homme si profondément offensé<sup>46</sup>).

これはモンタルト枢機卿の微動だにしない平静さを物語った一節だが、このような件は主要人物の上に注がれる執拗なまでの視線の存在を感じさせる。ベアトリーチェ等三人のチェンチ家の人々の処刑をみていたのは、かつて馬でナポリへ行くフランチェスコを目撃した第二の語り手で

あり、パリアノ公爵夫人の最期に立会ったのは二人の僧侶である。こうして前半の三つの短篇においては、主要人物は常に誰か証人によって知覚——しかも『パリアノ公爵夫人』のディアナ・ブランカッチオの例を除けば、殆ど常に外側からのみ知覚されている客体なのである。

しかしながら、語り手が最早証人又は証言の収集者ではなく正体の曖昧な〈voix〉となる後半の三作品においては、このような主要人物の状況に変化が起こる。先に引用したジュリオの対話化された独白においては、主人公自身が自分の内面を見詰めていることを指摘したが、語り手が登場人物の心の動きを述べる「心理的物語言説」においても、必ずしも語り手がその高みから主人公の心を観察しているとは限らないのである。一例を挙げてみよう。

Il (Jules) leva la tête et vit en face de lui, derrière Albano et la forêt, ce Mont Cavi couvert de sa sombre verdure, et le saint couvent dont l'Ave Maria du matin l'avait conduit à ce qu'il appelait maintenant son infâme duperie. L'aspect imprévu de ce saint lieu le consola<sup>47)</sup>.

この数行の簡潔な描写によって喚起されるのは、客観的に観察された風景ではなく、言わば、ジュリオの心の中の過去の風景と二重写しになった風景であり、ここで風景は主人公の抱いた主観的な印象となって現われてくるのである。語り手は、主人公と距離を置いた所に居るのではなく、その物語の対象となっている主人公の意識に吸収されているのであり、言い換えれば、両者の——語り手の知覚と主人公の知覚は一つになっているのである。

『イタリア年代記』の諸短篇においては、しばしば夜間に重要な出来事が展開されるが、エレナが初めてジュリオの手紙を受け取るある夏の夜の場面は『カストロの尼』以降の作品の主要人物が、最早単に「知覚の対象」ではないことを示す好例を与えてくれると思われる。

Un soir d'été, vers minuit, la fenêtre d'Hélène était ouverte, la jeune fille respirait la brise de la mer qui se fait fort bien sentir sur la colline d'Albano, quoique cette ville soit séparée de la mer par une plaine de trois lieues. La nuit était sombre, le silence profond ; on eût entendu tomber une feuille<sup>48)</sup>.

文学は知覚に訴える芸術形式ではないため、作家は全知の語り手の知覚を通して、暗闇の中に居る登場人物の目に見えない場面を再現することができる。一方、その場に居る登場人物の知覚を通して描こうとするのであれば、視覚以外の感覚器官に訴える、つまり感覚の転換に頼ることになる。この『カストロの尼』の例では、「深い静寂」「微風」「木の葉の落ちる音も聞こえるくらい」といった聴覚に関わる表現、及び「微風を受けて」という触覚に関わる表現が、視覚によって知

覚し得ない夜の風景を呼び起こすのに重要な役割を果たしているものであり、外界は暗闇の中に居るヒロインの知覚を通して再現されていると考えられる。更に続く件を検討してみたい。

Hélène, appuyée sur sa fenêtre, pensait peut-être à Jules, lorsqu'elle entrevit quelque chose comme l'aile silencieuse d'un oiseau de nuit qui passait doucement tout contre sa fenêtre. [...] Tout à coup elle crut reconnaître un bouquet dans cette chose singulière qui, au milieu d'un profond silence, passait et repassait devant la fenêtre sur laquelle elle était appuyée ; [...] <sup>49)</sup>.

ここで注目したいのは、「夜の鳥の音立てぬ翼のようなもの」とか「この奇妙なもの」といった表現である。これらは、ジュリオがエレーナに届けようとしている花束を描写しているのであるが、この花束は「花束である」と承知している全知の語り手ではなく、その夜の闇の静寂の中、バルコニーの上に居たエレーナが見たように描かれているのである。

このように、ジュリオやエレーナは、モンタルト枢機卿やベアトリーチェ・チェンチとは異なり、単に「知覚の対象」ではなく、非常に頻繁に「知覚する主体<sup>50)</sup>」として機能するようになる。修道院を襲撃したジュリオは膝に深手を負うが、その傷の状態は暗闇で戦っていた彼が門番小屋でランプを発見するまで明らかにされない。一方、『深情け』においても、読者はフェリーチェの居るサンターレパラタ修道院の内情を調査に赴いたブオンデルモンテ伯爵と共に知るのであり、ロレンツォとピエントラントニオの不慮の死の経緯は、ヒロインであるフェリーチェが事情に通じるにつれて明らかにされていく。

ただし、スタンダールの場合、現代作家のように常に意識的に「知覚の中心<sup>51)</sup>」を選択しているわけではないので、物語の焦点化も必ずしも厳密ではない。従って全知の語り手の知覚を通して描かれていると思われる件もあれば、「多元焦点化(multifocalisé)<sup>52)</sup>」——つまりある登場人物の知覚から別の人物の知覚へと移りながら語られているように見える部分もあり、その判別は、時に極めて困難なものとなる。

[...], en touchant les fleurs dans l'obscurité profonde, elle sentit qu'un billet était attaché à la tige d'une fleur ; elle courut sur le grand escalier pour lire ce billet à la lueur de la lampe qui veillait devant l'image de la Madone. <Imprudente! [...], si l'on me voit, je suis perdu, et ma famille persécutera à jamais ce pauvre jeune homme.> Elle revint dans sa chambre et alluma sa lampe. Ce moment fut délicieux pour Jules, [...] <sup>53)</sup>.

この一節において先ず「知覚の中心」となっているのは、ジュリオの手紙を手探りで捜し当て

るエレーナである。しかし、今、我々の注意を引くのは《alluma sa lampe》という一行である。これはヒロインの行為であると同時に窓の下にじっと佇んでいたジュリオが目にしたものであり、この一行を境に「知覚の中心」はエレーナからジュリオに移る。この一行によってランプを燈すヒロインの姿と、暗闇の中彼女の窓辺に浮び上がる明りが二枚の映像となって同時に読者の意識の内に喚起され、我々は視覚表現とは異なる文学の魅力を味わうことになる。そしてこのような間接的な会話を愛することで、ジュリオとエレーナもまた、スタンダールの恋人達の一員となるのである。

以上のように、登場人物の心の動きが物語の重要な要素となる『カストロの尼』以降の三作品においては、その心理の再現のために自由間接話法が頻繁に用いられるようになる一方で、内的独白が導入される。この話法の変化は主要人物が「知覚する主体」として機能するようになる、というもうひとつの変化と結びついて、登場人物に語り手の統制からの解放と自律性を与えるのである。

## 結 論

スタンダールが古写本に残したメモに依れば、彼は最初、ヴィトリア・アッコランポーニの物語を『赤と黒』のような小説にしようという意図を持っていたようである<sup>54)</sup>。けれども物語の信憑性を確信した彼は物語を小説化することで真実を曲げることを恐れ、古写本を尊重しつつ、物語を「真実のもの」として紹介するための枠組を持ったテキストを作り上げた。彼にとって「何が起こったのかは語っても、なぜ人々がその行為に走ったのか<sup>55)</sup>」を語ることのない史実と、「主人公の心の中で起こったことが全てわかる<sup>56)</sup>」小説とは相容れないものであったようである。実際、「本当らしさ (vraisemblance)」に固執するのであれば、スタンダール自身『アンリ・ブリュールの生涯』の中で書いているように<sup>57)</sup>、人間には他人の心の動きを描くことはできないのである。しかし、若い頃に人間の心理を発展させるために、他人の「心や頭の働きを完全に正確に報告できる神<sup>58)</sup>」のような存在を想像したり、自ら「人間の心の観察者<sup>59)</sup>」と名乗ったスタンダールにとって、小説家の本領はやはり心理描写において発揮されるべきであり、従って自分で作った枠組とは言えその枠組の課す心理描写の制限は欲求不満をもたらすものであったのであろう。だからこそ、彼は意識的にせよ、無意識的にせよ、あの有名な「通りに沿って移動する鏡<sup>60)</sup>」が舗道の敷石の色ばかりでなく、現実には他人の目には見えない通行人の心をも映し出すことを許したのであろう。

一方、ジョルジュ・ブランが指摘するように<sup>61)</sup>、感覚主義の影響の下、人間の知覚が主観的で限られたものであることを知っていたスタンダールは、全知の語り手を導入しながらも、その物語

世界がこの語り手によって一方的に支配されるより、限られた知覚の範囲しか持たない登場人物の目を通して再現される方を好んだ。その「認知能力」に限界があるという点で登場人物と等質物語世界的な語り手は共通しているものであり、このような存在が「知覚の中心」として選択されているということは、スタンダールの「焦点化された」物語への傾倒を物語るものと思われる。

スタンダールが自由な創作力を発揮するようになる『カストロの尼』から、彼が物語を事実の記録として紹介するために入念に作り上げた物語の枠組が崩れ始める。それと同時に、証人又は証言の収集者として機能する語り手中心の物語世界は、心理的な深みを持った登場人物の知覚を通して構成される世界へと変貌していくのであり、我々はそこにスタンダールの小説世界を見ることができらるであろう。

## 註

- 1) 本論は一九八六年五月十七日の京都大学フランス語学フランス文学研究会第二会総会における口頭発表の原稿に加筆、訂正したものである。
- 2) 版によっては『イタリア年代記』の中に『サン・フランチェスコ・ア・リパ』及び『ヴァニナ・ヴァニニ』の二作品を加えている場合があるが、これらの短篇はその製作年代及び成立の事情から、本文に上げた六つの短篇と一つのまとまりを成すものとは思われない。そこで本論ではセルクル・デュ・ビブリオフィル版に準じてこの二つの短篇を検討の対象から外した。
- 3) 『バイアノ修道院』を参照。(Chroniques, I, pp. 339-469.)
- 4) Béatrice Didier, <Stendhal chroniqueur>, in Littérature, n° 5, février 1972, p. 11.)
- 5) <[...] la vie et les malheurs de Vittoria Accoramboni [...]> (Chroniques, I, p. 5.)
- 6) Ibid., pp. 38-39.
- 7) <HISTOIRE VERITABLE> (Ibid., p. 53.)
- 8) Ibid., pp. 53-54.
- 9) Ibid., p. 54.
- 10) Ibid., p. 56-57.
- 11) <[...] cette fameuse abbesse du couvent de la Visitation à Castro, [...]> (Ibid., p. 128.)
- 12) Ibid., pp. 128-132.
- 13) Ibid., pp. 157-158, p. 200, pp. 214-215.
- 14) <Il serait assez difficile de faire comprendre, au milieu de cette France qui plaisante de tout, la profonde et religieuse discrétion qui cachait tous les sentiments dans ce royaume de Naples [...]> (Ibid., p. 377.) p. 316, p. 330 も参照。
- 15) Gérard Genette, Figures III, pp. 238-246.
- 16) Chroniques, I, p. 143.
- 17) <Je pourrais citer quelques vieillards qui vivent encore, et ont fort bien connu Victoire Carafa et sa fille.> (Ibid., p. 129.)
- 18) Gérard Genette, Nouveau discours du récit, p. 52.
- 19) <[...] l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]> (Gérard Genette, Figures III, p. 252.)

- 20) <[...] les capacités de connaissance [...].> (*Ibid.*, p. 184.)
- 21) *Chroniques*, I, p. 16.
- 22) Gérard Genette, *Figures III*, p. 206.
- 23) *Ibid.*, p. 206.
- 24) <Les personnes qui m'ont donné mes informations étaient placées de façon à savoir les circonstances les plus secrètes [...].> (*Chroniques*, I, p. 54.)
- 25) <Tous ces détails sont prouvés au procès.> (*Ibid.*, p. 65.)
- 26) *Ibid.*, p. 12.
- 27) *Ibid.*, p. 106.
- 28) <[...] ; il (le cardinal) pensait qu'un vieillard accablé par l'âge, dominé toute sa vie par l'amour qu'il portait à sa famille, et qui enfin était peu habitué à l'expédition des affaires temporelles, serait obligé d'avoir recours à son activité.> (*Ibid.*, pp. 99-100.) <Il (le duc) se disait que lui-même avait fait de nombreuses infidélités à la duchesse, et sans se donner la moindre peine pour les lui cacher, et que ces infidélités pouvaient avoir porté à la vengeance une femme si hautaine.> (*Ibid.*, p. 112.)
- 29) *Ibid.*, p. 105.
- 30) <[...] l'historien qui, suivant toute apparence, était un gentilhomme appartenant à la malheureuse duchesse de Palliano, [...].> (*Ibid.*, p. 91.)
- 31) スタンダールが元にした二つの写本 (特に Ms. 296) を参照。(*Chroniques*, II, pp. 159-217.)
- 32) *Chroniques*, I, p. 181.
- 33) Gérard Genette, *Figures III*, p. 211.
- 34) <Modes de représentation de la vie psychique dans le roman> Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure* の副題である。
- 35) *Ibid.*, pp. 25-29.
- 36) *Chroniques*, I, p. 181.
- 37) *Ibid.*, p. 181.
- 38) <[...] l'illusion que ce n'est pas lui qui parle [...].> (Gérard Genette, *Figures III*, p. 184.)
- 39) *Ibid.*, p. 185.
- 40) *Chroniques*, I, p. 32, p. 73, p. 74.
- 41) *Ibid.*, p. 289.
- 42) <[...] : la présence du narrateur y est encore trop sensible [...].> (Gérard Genette, *Figures III*, p. 192.)
- 43) *Chroniques*, I, p. 180.
- 44) Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*, p. 261.
- 45) <[...] l'objet perçu.> (Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, p. 43.)
- 46) *Chroniques*, I, p. 11.
- 47) *Ibid.*, p. 182.
- 48) *Ibid.*, p. 134.
- 49) *Ibid.*, pp. 134-135.
- 50) <[...] le sujet-percepteur [...].> (Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 42.)
- 51) <[...] le foyer de perception [...].> (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 43.)
- 52) Gérard Genette, *Figures III*, p. 209.)
- 53) *Chroniques*, I, p. 136.

- 54) <I thought in March 1833 of making of this story as that of Julien, [...].> (*Chroniques*, II, p. 90.)
- 55) <Les historiens nous apprennent bien que telle action a eu lieu, mais les motifs qui y ont poussé les acteurs? Il est presque impossible de les savoir d'une manière certaine.> (*Pensées*, II, p. 240)
- 56) <Le roman se prétend instruit de tout ce qui se passe dans le coeur du héros.> (*Chroniques*, II, p. 127.)
- 57) <On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne, *il fit, il dit*. Oui, mais comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme?> (*Vie de Henri Brulard*, I, p. 7.)
- 58) <[...] le dieu qui aurait tenu un compte parfaitement exact de toutes les opérations de sa (homme observé) *tête* et de son *âme*.> (*Pensées*, II, pp. 179-180.)
- 59) <[...] : <Observateur du coeur humain.>.> (<Deux Portraits de Stendhal par Mérimée> par Pierre Jourda, Editions du Stendhal-Club, no 26, 1928.)
- 60) <[...] un miroir qui se promène sur une grande route.> (*Le Rouge et le Noir*, II, p. 224.)
- 61) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*.

## テキスト

### Cercle du bibliophile

*Chroniques italiennes* (2 vol.) (*Chroniques* と略す)

*Le Rouge et le Noir* (2 vol.)

### Le Divan

*Pensées* (2 vol.)

*Vie de Henri Brulard* (2 vol.)

## 参考文献

Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Librairie José Corti, 1954.

Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981, (traduite de l'anglais par Alain Bony).

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972.

— *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.

Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Librairie José Corti, 1981.

Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Payot, 1926.

Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*, Mercure de France, 1951.

ジェラルド・ジュネット 『物語のディスコース』 (花輪光・和泉涼一訳, 書肆風の薔薇, 1985)

—— 『物語の詩学』 (和泉涼一・神郡悦子訳, 書肆風の薔薇, 1985)

\*尚, ジュネット及びコーンの用語については, この邦訳文献の訳語を借用させていただいた。