

『パルムの僧院』の語りについての試論

高揚する表現のテンポ

下川 茂

クリスチャン＝ジャック（Christian-Jaque）監督の映画『パルムの僧院』（1948年）は同名のスタンダールの小説を映画化したものだが、主人公ファブリスがパルムの宮廷にデビューするところから始まっており、ワートルローの戦場の場面は映像化されていない。しかし、映像化されていたとしても、小説の描写に及ばなかったのではないだろうか。パルムの要塞からファブリスが脱獄するくだりは映画の山場の一つとして長々と映像化されているが、小説が与える軽快な躍動感を表現できていない。しかも、本論で取上げる、小説中で最も高度な描写と思われる部分が映像化されていない。脱獄のような一見映画に向いた分野で、映像表現が言語表現に劣っているのは意外な感じがするが、映画と小説の表現手段としての違いに基因する面があるに違いない。映画『パルムの僧院』は原作の筋を大幅に変えており（特に結末が原作と大きく異なる）、スタンダール研究者にも映画関係者にも非常に評判の悪い作品だが¹⁾、比較的原作に忠実で、研究者から好意的に見られているオートン＝ララ（Autant-Lara）監督の『赤と黒』（1954年）でも²⁾、小説中の重要な描写が映像化されていない。

小説『パルムの僧院』の最新の研究書の一つに、『スタンダールあるいは口述筆記の幸福』と題するものがあり、『パルムの僧院』が読者に（そして作者に）与える幸福感の源として、作品が「口述筆記」されたことを大きく取上げている³⁾。確かに『パルムの僧院』は読者に独特の幸福感を与える。その原因は様々に追求されてきた。例えば、作品冒頭のナポレオンのミラノ入城の場面には作者自身の幸福なイタリア体験が反映し

ている。そして文体論的には、「口述筆記」もその原因の一つに違いない。ところで、スタンダール小説には、「語りnarration」をいったん止めて長々と行われるバルザック的な「描写description」はほとんど存在せず、「語り」の中に組み込まれていることが多い。そして、これまでスタンダール小説の描写については、「視野の制限」・「作者介入」(ジョルジュ・ブラン)という二つの観点に基づいて論じられることが多かった。しかし、スタンダール小説においては、語りの視点も語りの対象も絶えず変化する。視点の変化については既に指摘されているが⁴⁾、対象の変化については、これまであまり注目されてこなかった。語りの視点と語りの対象の絶え間ない変化もまた、『パルムの僧院』が読者に与える幸福感に大きく貢献しているのではないか、これがこの小論で検証したい仮説である。

*

まずワートルローの戦場の章(第1部第3章)から、よく引用される次の個所を取上げる。

(……) 森の向こうの牧場には誰もいなかった。牧場は千歩先でよく繁った柳の長い並木で縁取られていた。(……)

このとき、一発の砲弾が柳の並木に斜めにあたった。ファブリスは小枝が鎌で刈られたように四方に飛び散る奇妙な光景を見た。

おや、敵の野郎近づいてきたな、と兵隊は彼に言った(……)

(……) 彼は子供っぽい感嘆にぼっとなって、勇者中の勇者、有名なモスコ公をじっと見ていた。突然一行は駆け出した。しばらくすると、ファブリスは、前方二十歩のところで耕地が変なふうに動いているのを見た。畝溝の底は水が一杯たまっていた。そして、畝の頂のとても湿った土が、三、

四尺の高さに黒い小片となって飛びはねていた。ファブリスは通りがかりにこの奇妙な作用に気づいたが、また元帥の栄光のことを考え始めた。そばで鋭い叫び声が聞こえた。それは砲弾に当たって落馬する二人の軽騎兵だった。ファブリスが二人を見たとき、彼らはすでに護衛隊から二十歩離れていた。彼にとって恐ろしく思われたのは、血まみれの一頭の馬で、両足を自分の腸に突っ込んで耕地でもがいていた。仲間を追おうとしていたのだ。泥の中に血が流れていた。

ああ！ やっと戦場だ！ と彼は思った。砲火を見た！ と彼は満足して繰り返した。これで本物の軍人だ。このとき、護衛隊は全速力で駆けており、わが主人公はあたり一面に土を飛ばすのは砲弾だとわかった。(……)

(……) 元帥は立ち止まり、また望遠鏡を見た。ファブリスは今度はじっくりと元帥を見ることができた。

[...] il n'y avait personne dans le pré au-delà du bois. Ce pré était bordée, à mille pas de distance, par une longue rangée de saules, très touffus [...]

A ce moment, un boulet donna dans la ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de faux.

Tiens, voilà le brutal qui s'avance, lui dit le soldat [...]

[...]il contemplait, perdu dans une admiration enfantine, ce fameux prince de la Moskova, le brave des braves.

Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instant après, Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet sin-

gulier ; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal. Il entendit un cri sec auprès de lui ; c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets ; et, lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte. Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée ; il voulait suivre les autres : le sang coulait dans la boue.

Ah! m'y voilà donc enfin au feu! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. A ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts⁵).

生まれて初めて戦場に出たファブリスは、砲弾が着弾したとき起こす「奇妙な光景」を最初理解できない。若いファブリスの無知を強調するためのエピソードだが、「おや、敵の野郎le brutal近づいてきたな」とファブリスに言う兵隊はもちろん、数頁前で「敵の野郎le brutalが唸っているときにゃ、決して金貨なんかみせちゃいけないよ」とファブリスに忠告する酒保の女も砲弾の作用をよく知っている⁶。語りの視点と語りの対象の変化を見てみよう。まず、「このとき、一発の砲弾が柳の並木に斜めにあたった。ファブリスは小枝が鎌で刈られたように四方に飛び散る奇妙な光景を見た」と、砲弾が起こす奇妙な作用の一つが、静止している馬上のファブリスの視点から描かれる。ファブリスは牧場の一方の端におり、柳の並木は「千歩先」だから、両者の間は数百メートルの距離があり、ファブリスはかなり遠方の光景を見ている。「鎌で刈られたように四方に飛び散る」小枝の姿の全景が遠方から一挙に捉えられていることになる。砲弾の奇妙な作用の二番目は、急速に移動する馬上のファブリスが捉えた光景である。その直前に、馬上で静止してネー元帥を見つめているファブリスの姿が語り手の位置から捉えられている。馬は駆け出

し、しばらくするとファブリスは、「前方二十歩のところでは耕地が変なふうに動いているのを」見る。ここまでは、語り手の位置からファブリスが見たものが伝えられている。最初にファブリスの目に入る対象の像は大まかで、「変なふうに動いている」だけである。しかし、馬上で移動するファブリスは急速に耕地に近づき、「畝溝の底は水が一杯たまっていた」と、一本一本の畝の底の様子が目に入ってくる。この部分では、語り手の視線はすでにファブリスの視線と一体化している。そしてファブリスが最も耕地に接近したときには、視線は少し上向きになり、畝の頂の湿った土が「三、四尺の高さに黒い小片となって」飛ぶ様子が見える。ファブリスが耕地に近づくとつれて、彼の視覚が捉える対象の範囲は次第に狭まり、同時に対象の像は次第に鮮明度を増してゆく。移動するファブリスの姿は直接描かれてはいないが、ファブリスが捉える視覚像の範囲の縮小と鮮明度の増加が間接的に彼の動きを示唆している。語りの視点と対象の変化に、さらにこの表現の凝縮が加わり、ここで表現のテンポは著しく加速している。しかも、これで終わりではない。このあとさらにスタンダールは視点と対象を変化させ続ける。「ファブリスは通りがかりにこの奇妙な作用に気づいたが、また元帥の栄光のことを考え始めた」と、語り手の視点に戻ってファブリスの思考の内容を伝えた語り手は（ファブリス自身も移動開始前の考えに戻っている）、次に、そのままの位置から、「そばで鋭い叫び声が聞こえた」と、今度はファブリスの聴覚が捉えたものを提示する。次の「それは砲弾に当たって落馬する二人の軽騎兵だった」は、語り手の視線が捉えたものであり、「叫び声」を聞いただけのファブリスは、まだ軽騎兵の方を見ていない。「ファブリスが二人を見たとき」、「彼らはすでに護衛隊から二十歩離れて」いる。そして、先ほどの耕地の場合と逆に、ファブリスは視覚が捉えた対象から今度は急速に遠ざかりつつある。移動するファブリスの姿は、ここでも直接描かれてはいない。「彼らはすでに護衛隊から二十歩離れていた」と、

実際にはもはや動かない軽騎兵の方が移動し離れてゆくかのように描かれている。この部分では明らかに語り手はファブリスの視点に立って軽騎兵を見ている。語りの視点と語りの対象の頻繁な変化、そして主人公の動きを彼が見たもので示す表現の凝縮と、先ほどと同じ技法が繰り返されているが、語りの対象にはファブリスの聴覚が加わり、視覚が捉えるものも土から馬と人間へと変化しており、反復による単調さは感じさせず、逆に表現のテンポはさらに高まっている。テンポの高揚に最も重要な役割を果たしているのは、「ファブリスが二人を見たとき、彼らはすでに護衛隊から二十歩離れていた」という部分の、視点の急激な転換（語り手 ファブリス）と、対象の像でファブリスの移動を表す表現の凝縮である。このあと、スタンダールは、高揚したテンポを維持しつつ表現を休止に導くために、地面に横たわりなおも仲間を追おうともがく馬、という静的かつ動的な対象描写で一節を締めくくっている。動けない馬の姿を直接描くことは注意深く避けられ、「もが」き、「仲間を追おうとし」、その「血は流れる」と動的なイメージだけが提示されていることも、テンポの維持に貢献している。この部分は、「彼にとって恐ろしく思われたのは」と語り手の位置に戻って語りが始まるが、馬の姿を描く主要部分は、主人公の視点に立って描写されている。最後まで、語り目の視点の変化は止むことがない。

ファブリスは「恐ろしい」ものを見るが、そのことは彼の勇気を少しも挫かない。砲弾に倒される兵隊と血まみれの馬を見たファブリスは、自分が戦場にいることを確信し、本物の軍人になったことに満足する。砲弾の作用を理解し、一つ無知から脱したが、彼はまだネー元帥に代表される軍人の栄光を信じている。ファブリスは、このあと戦士間の騎士道の友愛の夢からは覚めるが⁷⁾、戦う意欲と勇気を彼が失う事はない⁸⁾。どんな危険な目に会っても勇気を失わない、楽天的で若々しくエネルギッシュなファブリスという主人公の性格は、『パルムの僧院』が読者に与

える幸福感の源の一つである。しかし、エネルギーに躍動する主人公を描くには躍動する語りが必要である。スタンダールは、着弾時の砲弾が引き起こす「小さな真実 *petits faits vrais*」⁹⁾(バルザック宛書簡草稿)に注目し、それを語りの対象として選択した。これだけなら、「物語と緊密に結びついた小さな状況 *de petites circonstances liées à la chose*」が「歴史的物語 *conte historique*」¹⁰⁾には必要だというディドロの小説美学の継承者として当然のことで、既に『赤と黒』で十分にこの技法をスタンダールは活用しているし、ここでは、語り視点の変化も既に頻繁に行われている。しかし、ここでスタンダールは、「小さな真実」である語り対象を、樹木から土へ、土から人間へ、人間から馬へと、次々により大きくよりダイナミックなものへと変化させ、しかもそれらが主人公の移動をも表すように表現を凝縮している。このような躍動する語りは『バルムの僧院』で始めて達成されたものである。自意識に煩わされず、絶えず外の世界に目を向け、行動する主人公を描くのに相応しく、語り視点と語り対象は絶え間くダイナミックに変化し、さらにそこに対象表現=主人公の移動の表現という凝縮の技法が加わり、語りは軽快なりズムと高揚するテンポを獲得する。躍動する主人公は高揚するテンポに支えられて読者に幸福感を与える。

ワートルローからもう一箇所例を挙げておこう。敗走中のファブリスがプロシア騎兵を一騎狙撃した直後、別の二騎のプロシア騎兵に追跡される場面である。

わが主人公は狩をしているような気分だった。彼は喜び勇んで撃ち倒した獲物めがけて駆け寄った。死にかかっているように思われた男に触れたそのとき、信じられない速さで二騎のプロシア騎兵が斬りかかってきた。ファブリスは一目散に森へ向かって逃げた。走りやすいように銃を投げ捨てた。プロシア騎兵が彼から三歩の距離まで迫ったそのとき、彼は樫の木を新たに植

えたところに達した。樫の若木は腕くらいの太さで、真直ぐに伸び、森を縁取っていた。この樫の若木は一瞬騎兵たちを止めたが、そこを通り過ぎると木のない空き地で、騎兵は再びファブリスを追い始めた。また彼らはファブリスに追いつきそうになったそのとき、ファブリスは七、八本の太い木の間ですべりこんだ。このとき、前方で発射された五、六発の銃火でほとんど顔が焼かれたようになった。頭を下げた。頭を上げると、伍長の前にいた。

Notre héros se croyait à la chasse : il courut tout joyeux sur la pièce qu'il venait d'abattre. Il touchait déjà l'homme qui lui semblait mourant, lorsque, avec une rapidité incroyable deux cavaliers prussiens arrivèrent sur lui pour le sabrer. Fabrice se sauva à toutes jambes vers le bois ; pour mieux courir il jeta son fusil. Les cavaliers prussiens n'étaient plus qu'à trois pas de lui lorsqu'il atteignit une nouvelle plantation de petits chênes gros comme le bras et bien droits qui bordaient le bois. Ces petits chênes arrêtrèrent un instant les cavaliers, mais ils passèrent et se remirent à poursuivre Fabrice dans une clairière. De nouveau ils étaient près de l'atteindre, lorsqu'il se glissa entre sept à huit gros arbres. A ce moment, il eut presque la figure brûlée par la flamme de cinq ou six coups de fusil qui partirent en avant de lui. Il baissa la tête ; comme il la relevait, il se trouva vis-à-vis du caporal⁽¹⁾.

ここでは一貫して語り手の位置からファブリスと騎兵の行動が描写されており、語り手の視点の転換はない。しかし、その代わり、語り手の対象は次々に変化してゆく。そして、繰り返し「そのとき (lorsque)」を使って、次第にファブリスと騎兵の距離が縮まってゆく様子が描かれる。ここでの「小さな真実」は、もちろん、「腕くらいの太さ」で「真直ぐに伸びた」「樫の若木」である。騎兵の動きを止めるこの「小さな真実」は、

二度目は「七、八本の太い木」となって登場する。注目すべきは、追跡劇を締めくくる、「このとき、前方で発射された五、六発の銃火でほとんど顔が焼かれたようになった。頭を下げた。頭を上げると、伍長の面前にいた」という部分である。木の間にすべりこんだファブリスは、前方からの味方の銃火の炎に顔を焼かれ、頭を下げる。その間も彼は次第に速度を緩めながら動き続けている筈だが、「頭を下げた」のあとには、「;」を挿んで「頭を上げると」が続く。頭を下げたまま動き続けるファブリスの姿の表現は省略されている。終始駆けつづけるファブリスの動きのスピード感を維持しつつ、停止へと導くための工夫であろう。ここでも高揚する表現のテンポは、最後まで保たれている。

有名な第22章の脱獄の場面を見てみよう。脱獄の記述はかなり長く、さらにワートルローの場合と違って、脱獄後にファブリスが誰かにその模様を語るという形を取っている部分や町の噂を述べる部分があり、語りの視点はより複雑になっている。ここでは、視点が語り手に固定されている脱獄の最終段階を取上げる。

(……) 彼は水が一尺ほどある泥だらけの濠の中へ落ちた。立ち上がって自分のいる場所を見定めようとしていると、二人の男に掴まえられるのを感じた。一瞬恐怖を感じた。しかし、すぐ耳のそばで低い声が言うのが聞こえた。「ああ！閣下！閣下！」この男達が公爵夫人の手の手者であることがぼんやり分かった。そしてすぐにすっかり気を失った。しばらくして、静かに足早に歩く男たちに運ばれているのを感じた。それから止ったが、そのためひどく不安になった。しかし、口をきく力も目を開ける力もなかった。誰かが抱きしめるのを感じた。突然公爵夫人の衣装の香りが分かった。この香りで元気がでた。彼は目を開け、こう言うことができた。「ああ！懐かしい人！」それからまたすっかり気を失った。

[...] et il tomba dans un fossé bourbeux où il pouvait y avoir un pied d'eau. Pendant qu'il se relevait et cherchait à se reconnaître, il se sentit saisi par deux hommes : il eut peur un instant ; mais bientôt il entendit prononcer près de son oreille et à voix basse : Ah! monseigneur! monseigneur! Il comprit vaguement que ces hommes appartenaient à la duchesse ; aussitôt il s'évanouit profondément. Quelque temps après il sentit qu'il était porté par des hommes qui marchaient en silence et fort vite ; puis on s'arrêta, ce qui lui donna beaucoup d'inquiétude. Mais il n'avait ni la force de parler ni celle d'ouvrir les yeux ; il sentait qu'on le serrait ; tout à coup il reconnut le parfum des vêtements de la duchesse. Ce parfum le ranima ; il ouvrit les yeux ; il put prononcer les mots : Ah! Chère amie! puis il s'évanouit de nouveau profondément¹²⁾.

脱獄の場面には数多くの「小さな真実」が使われて真実らしさを高めている。引用個所の前には、城塞を降下中のファブリスに襲いかかる「かなり大きな鳥」や「上からは四、五尺の高さに見えるが、実際は十五から二十尺あるアカシアの木」等が登場するが¹³⁾、引用個所では、「公爵夫人の衣装の香り」が「小さな真実」である。引用個所の前まで、綱を使っての長時間の降下にふさわしいゆったりしたテンポで語られてきたファブリスの脱獄は、最終局面に至って、ファブリスが男たちに運ばれて急速に移動しだすと、その表現のテンポも同時に高まってゆく。詳しくその過程を追ってみよう。長時間の降下の後で疲労困憊したファブリスの意識と感覚の諸相を語り手は次々に述べてゆく。ファブリスの行動（「濠の中へ落ちた」「立ち上がって自分のいる場所を見定めようとしている」と） 触覚（「掴まえられるのを感じた」） 恐怖の意識（「一瞬恐怖を感じた」） 聴覚「すぐ耳のそばで低い声が言うのが聞こえた」 現実の漠然とした諒解（「この男達が公爵夫人の手の者であることがぼんや

り分かった) 意識喪失(「すっかり気を失った) 触覚と聴覚と移動の感覚(「静かに足早に歩く男たちに運ばれているのを感じた) 移動停止と不安の意識(「それから止ったが、そのためひどく不安になった)

発話能力と視覚の喪失(「口をきく力も目を開ける力もなかった) 触覚(「誰かが抱きしめるのを感じた) 嗅覚と人物認知(「突然公爵夫人の衣装の香りが分かった) 意識の覚醒(「この香りで元気がでた)

視覚の回復(「彼は目を開け) 発話能力の回復(「こう言うことができた) 第二の意識喪失(「またすっかり気を失った)。ここでも、絶え間なく変化する語りの対象の変化が表現のテンポを高めている。より詳細に検討してみると、主人公が自ら自分の身体を動かす行動は濠に落ちて立ち上がった時点で終わっているが、彼の身体は男たちによって運ばれることで、それまでの垂直方向の緩慢な移動よりずっと早いスピードで水平方向に移動を続けている。そして、移動中、主人公の意識と感覚の状態は次々に変化する。そして、触覚 聴覚 現実諒解 意識喪失という過程は、樹木が二度騎兵の追跡を妨げたプロシア騎兵のエピソードと同じように、二度繰り返され、二度目は、「小さな真実」を伴う嗅覚が感覚として加わり、視覚と発話能力の回復が述べられて、対象の変化の数と種類が増え、一度目より複雑になっている。そして、主人公の意識覚醒の度合は一度目の現実の漠然とした諒解を超えたレベルに達している。また、意識状態の最高と最低の位置が、二度目は、意識覚醒はより高く、意識喪失はより低く設定されている。城塞降下後のファブリスの意識の覚醒の度合は、「ああ！懐かしい人！」で頂点に達し、直後に第二の意識喪失がきて、彼の意識は一挙に深い意識喪失の底に沈む。彼が完全に目覚めるのは数頁後、「ポー河を渡って十里」のところまで行ってからである¹⁴⁾。ファブリスの脱獄を締めくくる引用部分の構成は、同じテーマが繰り返されるにつれて、次第に楽器の数が増え、音域が広がってゆき、最後に全楽器の強烈なフォルテで締めくくられるラヴェルの『ボレ

口』を想起させる。

映画の脱獄の場面が小説の読者を満足させない理由は明らかである。城壁を綱を伝って降りる主人公の姿を映像化するのは容易だが、降りてからの主人公の意識状態の絶え間ない変化と、味覚以外の五感全てが登場する感覚状態の微細な変化を映像と音声だけを使って表現するのは至難の技であろう。映画は城壁を降りるファブリスを長々と映し出しているが、地上に降りたファブリスにはすぐに公爵夫人とその手勢が駆けつけるようになっており、もちろん難業を回避している。

映画と違って、言語は具体的な感覚を何一つ読者に与えることはできないが、言語化されている限り全てのものを表現できる。スタンダールが言語表現のこの特性を最大限に活用することに成功したのが、『パルムの僧院』においてだった。語りの技法という点に関しては『パルムの僧院』はスタンダール小説の頂点に位置する。そして、ファブリスがスタンダール小説の主人公の中で最も行動的で最も自意識に煩わされることの少ない人物であることが、この高度な達成に対応している。比較のために、『赤と黒』の語りの中で最も『パルムの僧院』のそれに近づいているものを取上げよう。ブザンソンの神学校でジュリアンが初めてピラール師と会う場面である（第1部第25章）。未熟な若者が、誇張して想像していた現実を体験するという設定は、騎士道的な友情の舞台として戦場を思い描いていたファブリスの場合と類似している。かなり長い場面なので、ジュリアンが身体的自由を失う印象的な個所とその前後のみ引用する。

(……)ジュリアンの動揺と恐怖は激しく、今にも倒れそうな気がした。

(……)

(……)ジュリアンが眩む目でかろうじて見分けたのは、長くて赤いしみだらけの顔で、ただ額だけが死人のように蒼白だった。赤い頬と白い額の

間に小さな黒い目が光っていたが、どんな勇者も震え上がらせるような恐ろしい目だった。額の広い輪郭はべったり撫でつけられた豊かな漆黒の髪で縁取られていた。

こっちへ来たらどうだ？とついにその男はじれったそうに言った。

ジュリアンはおぼつかない足取りで進み、とうとう、今にも倒れそうになりながら、生まれてかかってないほど蒼白な顔で、四角な紙で覆われた白木の小机から三步のところまで立ち止まった。

もっと近くへ、と男が言った。

ジュリアンは、何かに支えを求めるように手をさし伸べながら、さらに進んだ。

名前は？

ジュリアン・ソレルです。

ずいぶん遅かったな、と男はジュリアンにまた恐ろしい目を向けながら言った。

ジュリアンはこの視線に耐えられなかった。その身を支えるように手を伸ばしながら、ぱったりと床に倒れた。

男は呼鈴を鳴らした。ジュリアンは視力と体を動かす力を失っただけだったので、近づく足音が聞こえた。

彼は起こされ、白木の小さな肘掛け椅子にすわらされた。恐ろしい男が門番に言うのが聞こえた。

どうやら癲癇の発作で倒れたらしい。やれやれ。

ジュリアンが目を開けることができたとき、赤い顔の男は書きものを続けていた。門番は消えていた。元気を出さなくちゃいけない、とわれらが主人公は思った。とくに俺が感じていることを隠さないといけない。彼は激しい吐き気を感じていた。もし俺の身に何か起こったら、人に何て思われるか知れたものじゃない。とうとう男は書くのを止めて、ジュリアンを横目で見ながら言った。

質問に答えられるかな？

はい、できます、とジュリアンは力のない声で言った。

そうか、それは結構だ。

[...]L'émotion et la terreur de Julien étaient telles qu'il lui semblait être sur le point de tomber. [...]

[...] Les yeux troublés de Julien distinguaient à peine une figure longue et toute couverte de taches rouges, excepté sur le front, qui laissait voir une pâleur mortelle. Entre ces joues rouges et ce front blanc, braillaient deux petits yeux noirs faits pour effrayer le plus brave. Les vastes contours de ce front étaient marqués par des cheveux épais, plats et d'un noir de jais.

Voulez-vous approcher, oui ou non? dit enfin cet homme avec impatience.

Julien s'avança d'un pas mal assuré, et enfin, prêt à tomber et pâle, comme de sa vie il ne l'avait été, il s'arrêta à trois pas de la petite table blanc couverte de carrés de papier

Plus près, dit l'homme.

Julien s'avança encore en étendant la main, comme cherchant à s'appuyer sur quelque chose.

Votre nom?

Julien Sorel.

Vous avez bien tardé, lui dit-on, en attachant de nouveau sur lui un œil terrible.

Julien ne put supporter ce regard ; étendant la main comme pour se soutenir, il tomba tout de son long sur le plancher.

L'homme sonna. Julien n'avait perdu que l'usage des yeux et la force de

se mouvoir ; il entendit des pas qui s'approchaient.

On le releva, on le plaça sur le petit fauteuil de bois blanc. Il entendit l'homme terrible qui disait au portier :

Il tombe du haut mal apparemment, il ne manquait plus que ça.

Quand Julien put ouvrir les yeux, l'homme à la figure rouge continuait à écrire ; le portier avait disparu. Il faut avoir du courage, se dit notre héros, et surtout cacher ce que je sens : il éprouvait un violent mal de cœur ; s'il m'arrive un accident, Dieu sait ce qu'on pensera de moi. Enfin l'homme cessa d'écrire, et regardant Julien de côté :

Êtes-vous en état de me répondre?

Oui, Monsieur, dit Julien, d'une voix affaiblie.

Ah! c'est heureux¹⁵⁾.

このジュリアンとピラルルの初めての対面のくだりで、スタンダードルは極めて多くの「小さな真実」を登場させている。引用部分の前にはピラルルが使っている家具が、「白木のベッド」「二脚の藁椅子」「クッションなしの縦板造りの肘掛け椅子」と詳細に提示され、さらに「黄ばんだガラス窓」や「汚れたままの花瓶」にまで言及される¹⁶⁾。引用部分でも、ピラルルの「赤いしみだらけの顔」「死人のように蒼白」い「額」、 「ぺったり撫でつけられた豊かな漆黒の髪」とピラルルの顔は豊富な「小さな真実」によって実在感を与えられている。いずれもジュリアンが「眩む目でかろうじて見分けた」ものとされているから、語り手はジュリアンの視点に立っている。ただし、引用部分以前の様々な家具の描写同様、極度に緊張し、今にも倒れそうなジュリアンが見たにしては詳細過ぎる記述で、語り手の立場が混入していると思える。

ピラルルの「こっちへ来たらどうだ?」という言葉を切っ掛けにジュリアンは動き始めるが、恐怖のあまり意識状態を低下させ始めている彼

の動きは緩慢で、「小机から三步のところ」でジュリアンは立ち止まる。この部分は語り手の位置からジュリアンの動きが描写されているが、そのあとの立ち止まったジュリアンに対する「もっと近くへ」というピラールの言葉は直接話法で伝えられる。その後、ジュリアンがさらに進む描写が続くが、不安定な足取りの様子は、「何かに支えを求めようように手をさし伸べながら」と手の動きでより具体的に表現されている。そして、ピラールとジュリアンの片言の会話が続く。ピラールが眼差しでさらに威圧すると、耐え切れずジュリアンは床に倒れる。そのとき、彼の不安定な歩みを示す手の動きが「その身を支えるように手を伸ばしながら」とほぼ先ほどと同じ表現で繰り返される。直接話法で記述されているピラールの言葉や二人の会話は語りの視点の大きな転換であり、語りの視点は頻繁に変化している。一方、語りの対象の方は、眼差しと言葉で威圧するピラールと威圧され恐怖し緩やかに歩むジュリアンの様子が繰り返し述べられ、ジュリアンの精神力と体力が徐々に低減してゆく過程が描かれている。多少の変奏は行われているが、その変化の幅は小さい。ジュリアンの精神力と体力が衰えるに従って、表現のテンポも次第に低下し、「ぱったりと床に倒れた」のところ、いったん休止する。「男は呼鈴を鳴らした」から、ピラールの「やれやれ」までは、短文の連続で、語り手の視点からの、ピラールの描写 ジュリアンの描写 ピラールと門番の描写、そして、ピラールの視点からのピラールの言葉（直接話法の彼の言葉）と、語りの視点も語りの対象も頻繁に変化し、特に語りの対象は変化の度合も大きいので、表現のテンポは一時的に著しく高まっている。「ジュリアンは視力と体を動かす力を失っただけだったので、近づくと足音が聞こえた」という部分は、『パルムの僧院』のファブリスが、脱獄の最終段階で、体を動かす力も視力も発話力も失ったが聴覚だけは保持していたことを想起させる。しかし二人には重要な違いがある。それは、ファブリスが城塞の壁を綱を使って長時間下降したために、疲労

困憊してそれらの力を失ったのに対して、ジュリアンは、過剰な想像力で誇張していた神学校の恐ろしさと（「いよいよこの世の地獄だ、二度と出られまい！」¹⁷⁾）、威圧的なピラルルの精神的な力に負けて、身体能力の一部を喪失したことである。もう一つ重要な違いは、一時的に意識を回復したファブリスが再び意識を失い長く回復しないのに対して、床に倒れたジュリアンは一度も意識を喪失してはいないことである。彼は「視力と体を動かす力を失っただけ」だけである。彼が視力を回復するのに要した時間の記述を語り手は省略しているが、長い時間のように思えない。視力を回復したジュリアンは、同時に他人の目を強く意識し始める。「人に何て思われるか知れたものじゃない」という、直接話法で伝えられるモノローグは、常に他者を意識しないではいられないジュリアンの性格をよく表している。知的で内省的なジュリアンはファブリスとは対蹠的な人物であり、その違いは彼の描写に反映している。引用の最後の部分でも、語りの視点は相変わらずよく変わる。語り手の位置からジュリアンとピラルルと門番を描いた後には、ジュリアンの直接話法のモノローグが続くが、その中には、「彼は激しい吐き気を感じていた」という、語り手の視点からジュリアンが「感じていること」を説明する部分が、「:」と「;」によって囲まれただけで挿入されている。その後、語り手の位置からのピラルルの描写、そしてピラルルとジュリアンの会話となる。しかし語りの対象は、これまでの繰り返しが多数含まれ（ピラルルの赤い顔、書き続け、あるいは書き止めるピラルル、門番の二度目の退場等々）、全く新しい要素はジュリアンのモノローグの内容だけである。そして、読者は、小説のこの時点で、ジュリアンが常に他者を意識する人物であることを既によく知っているから、その内容にも実は新味はない。このことが、語りの視点が頻繁に変化するにもかかわらず、いったん高まった表現のテンポがここでまた低下するように感じられる理由である。

ジュリアンは、自発的な行動に身を委ねることが稀であるだけでなく、稀に自発的な行為を行う場合もそれが長時間持続することは決してない人物である。彼は自意識と他者意識に憑かれた存在であり、その彼の描写が躍動的なものになることはもともとありえないことだった。ところでファブリスにも実はジュリアンと共通する面がある。ナポレオンの崇拜者であるだけでなく、彼はフランスの『立憲新聞』の愛読者であり¹⁸⁾、従って伝統と信仰を懐疑する思想と無縁ではない。しかし、ファブリスのこの近代的・進歩的な面は小説中で大きく展開されることはなく、彼の保守的・反動的な面が作品では強調されている。特にパルムの城塞でクレリアに再会し恋に落ちるまでは、ファブリスの前兆信仰とイエズス会的なカトリック信仰が繰り返し取上げられる。その際、語り手はファブリスの信仰を理性的に批判しながら、同時に信仰者ファブリスの幸福を肯定的に描いている。前兆信仰について語り手は、「この信仰のことを考えることは感じることであり、それは幸福だった」と語り¹⁹⁾、教会で神に祈った後のファブリスについて、「大きな嵐のあとで空気が澄むように、ファブリスの魂は落ち着き、幸福で、清められたようだった」と記している²⁰⁾。そこに批判的留保は加えられていない。『立憲新聞』の愛読者であるにもかかわらず、パルムの大公の前で本気で彼が語る政治思想は、保守的なカトリック信仰に基づいた、きわめて反動的なものである。しかし、大公の前で主張する反動的思想をファブリスは「月に二度と考えない」し、フランスの新聞を読むことも止めない²¹⁾。しかもファブリスは、恋のために説教し、人妻と姦通する流神的な聖職者でもある。ファブリスの保守的・反動的な側面には、このように、彼の近代的・進歩的な面が密かに浸透している。これは作者の矛盾の反映でもある。スタンダールは18世紀フランス啓蒙思想に深く影響を受け、死ぬまで啓蒙主義者であることを止めなかったが、その一方で、帝政期には既に、啓蒙思想とフランス革命によって失われた旧体制の陽気さを再評価し始め、とりわ

け七月革命後は、年を経るごとに、旧体制下の陽気で幸福な生活に対するノスタルジーを深めていった。もちろん、それが現実には、決して復活することのないものであることを自覚した上でだが²²⁾。信仰を持ちながら、フランス新聞を愛読し、しかし、カトリックの教義にも、それに基ずく反動的な政治思想にも、そしてフランス新聞の進歩思想にも少しも実際の行動を左右されないファブリスは、啓蒙思想と旧体制ノスタルジーに引き裂かれたスタンダールが、ノスタルジーの方に身を寄せて、しかし啓蒙思想を放棄することなく生み出した人物である。行動拘束的性格を奪われたファブリスの信仰の役割は、ただ彼に迷いのない行動を促すことである。前兆への信仰がなければ、あれほど確信を持ってワートルロー行きを彼は決断したろうか²³⁾。脱獄の前にも彼は「熱心に神に祈っている²⁴⁾。ファブリスが果敢に行動するとき、表現のテンポは高まり、読者には（そしておそらく作者にも）、軽やかで、陽気で、天上的とも言うしかない幸福感が与えられる。しかし、ファブリスの行動的な性格は、旧体制ノスタルジーという作者の不可能な夢から生まれたものである。不可能を自覚した夢はいつかは覚めねばならない。「三年間の至高の幸福bonheur divin」²⁵⁾の後に、息子サンドリーノを奪おうとしたファブリスの行動に迷いが生じると²⁶⁾、サンドリーノは死に、その死はクレリア、ファブリス、ジーナの死をもたらし作品は閉じられる。『バルムの僧院』の幸福な語りは繰り返しのきかぬ一回限りのものであった。スタンダール小説は、二度と躍動する幸福な語りを実現することはないだろう。

注

- 1) *Stendhal-Balzac. Réalisme et Cinéma*, éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978に収められた、V. Del LittoとAutant-Laraの発言を参照（p.262）。しかし、最近の映画愛好家の中には正反対の見方をする人もおり、インターネットのホームページで映画の感想を検索すると、「小説を超えた恋愛映画の名作」と評価する人がいて驚かされる。

- 2) それでも時間の制約で密書の陰謀のエピソードは省かれている。Autant-Lara は、恋愛以外の政治的要素を取り入れるには「7時間」必要と考えている（同上書、p.254）。
- 3) Béatrice Didier, *Stendhal ou la dictéedu bonheur*, Klincksieck, 2002.
- 4) 「視野の制限」に縛られず、スタンダールが自在に語りの視点を変えていることについては、すでに『赤と黒』についてP. - G. CastexがClassiques Garnier版（1973年）のIntroductionの中で述べている（p.LXXVI）。また、『パルムの僧院』に関しても、Didier Philippotが*Stendhal. La Chartreuse de Parme, textes réunis par Michle Crouzet, Editions InterUnivesitaires, 1996*に収録された論文「Le “réalisme subjectif” dans *La Chartreuse de Parme* : une idée reçue?」（pp.325-352）中で詳説している。筆者はPhilippotの主張をおおむね支持するが、PhilippotがC.Scheiberの*Stendhal et l'écriture de La Chatreuse de Parme*（1988）の後を受けて、スタンダールの作品全体を「作者介入」で覆おうとするには賛成しない。これはもともとブランの「作者介入」という概念の提出の仕方に問題がある。小説作品が全て作者が作り上げたものであり、どんなに作者から独立した記述に見えようとそこに作者の息がかかっているのはあたり前のことである。だから、「作者介入」は議論の出発点にはなっても、結論とすることはできない。ブランがその著作*Sendhal et les Problèmes du Roman*, José Corti, 1953の中で、この概念を結論部分で持ち出したのは、その後のスタンダール小説の描写論に大きな歪みを与えたと筆者には思われる。
- 5) Stendhal, *La Chartreuse de Parme, dans Romans et Nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, t.II, pp.60-64.
- 6) *Ibid.*, p.57.
- 7) *Ibid.*, p.69.
- 8) *Ibid.*, p.71.
- 9) Stendhal, Lettre à Balzac, 28-29 octobre 1840, dans *Correspondance III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p.402.
- 10) Denis Diderot, *Les Deux amis de Bourbonne*, dans *Œuvres de Diderot II*, Robert Laffont, 1994, p.480. デイドロのスタンダールに対する影響の大きさはまだ正当に評価されていない。筆者は『赤と黒』と『パルムの僧院』への『運命論者ジャックとその主人』の影響を詳細に検討する論文を準備中である。
- 11) *Ibid.*, p.73.

- 12) *Ibid.*, p.383.
- 13) *Ibid.*
- 14) *Ibid.*, p.385.
- 15) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Garnier Frères, Classiques Garnier, 1973, pp.161-162.
- 16) *Ibid.*, p.161.
- 17) *Ibid.*, p.160.
- 18) Stendhal, *La Chartreuse de Parme, dans Romans et Nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, t.II, pp.109, 223.
- 19) *Ibid.*, p.168.
- 20) *Ibid.*, p.212.
- 21) *Ibid.*, pp.147-148.
- 22) Voir notre article : « Stendhal et son penchant aristocratique : la nostalgie d'un monde à jamais révolu », *L'Année stendhalienne*, N° 2, Champion, 2003, pp.211-236.
- 23) *Ibid.*, pp.49-50.
- 24) *Ibid.*, p.383.
- 25) *Ibid.*, p.488.
- 26) *Ibid.*, p.491.