

サン＝レアルからスタンダードにかけての 文学＝鏡の変容

片岡 大右

0. 17世紀はほんとうに「表象」の世紀なのか —— フーコーの「古典主義的エピステーメー」とその批判

ミシェル・フーコーが『言葉と物』（1966年）を中心とする仕事によって提起した「古典主義時代」をめぐる了解は、今日に至るまで、様々な反響を引き起こしてきた。彼によれば、17世紀から18世紀末にかけての認識の布置、すなわち「古典主義時代のエピステーメー」にあっては、諸記号 —— とりわけ言語 —— によって織りなされる秩序はまったく透明な媒介として、事物の秩序に重なり合っていた。17世紀と18世紀が同一の「エピステーメー」のもとにあったとするその見解の是非についてはここでは問わないこととして、17世紀のうちに「古典主義的」な一時代を認めること自体は、もちろん、16世紀を「ルネサンス」時代とすることと、また「バロック」の両義的概念を導入することと並び、19世紀以降に確立した通説に適っている。それゆえ、日本におけるフーコー受容の最初期の担い手である渡邊守章は、「前田陽一先生が、フランス十七世紀の文学は、言葉ですべてが表わせるということを実現した文学だと執拗におっしゃった」ことを想起しつつ、「日本人の感覚としては仲々信じられなかった」この現実を「見事に分析してくれた」ものとして、『言葉と物』の17世紀論の意義を評価しえたのである¹。しかし渡邊自身、各時代の「エピステーメー」の単一性と相互の断絶の仮説を必ずしも受け入れていたのではなかったし、フーコーの議論が17世紀の現実の主要な一次元を捉えたものであっても、その全体を再構成するものではないことを折りに触れ指摘してきた²。そしてより一般的にいうなら、「古典主義」の世紀としての17世紀という神話を相対化ないし歴史化する近年の動きの中で、フーコーの議論はしばしば再検討に付されてきたのである。

¹ 高橋康也、渡邊守章、蓮實重彦、「《討議》なぜ、いま〈表象〉か」、『ルプレザンタシオン』、第1号、筑摩書房、1991、p. 20。

² この点については以下の論考で取り上げた（pp. 281-283）。片岡大右、「『昨日』の翌朝に、『アカルイミライ』の約束もなく —— 蓮實重彦における『文学史』と『映画史』」、工藤庸子編『論集 蓮實重彦』、羽鳥書店、2016、pp. 263-328。

ジョン・D・ライアンズは、北米 17 世紀フランス文学協会とラシーヌ協会の共催によるシンポジウムにおいて、「「古典主義的」というとき、われわれは何を意味しているのか？」と題する発表を行い（1999 年 10 月）、ヴォルテールによる「ルイ 14 世の世紀」の神話化からスタンダードにおける古典主義／ロマン主義の対比を経てランソンの文学史における制度化に至るまでの展開を概観したのちに、17 世紀——とりわけ 1660～1685 年——に特権的な一時期としての価値付与を行うこの枠組みが、20 世紀後半に至るも存続したことを指摘する。『零度のエクリチュール』のロラン・バルトはランソン流の古典主義の定義を踏まえつつ、ただ価値評価を覆しているにとどまるのだし、フーコーや彼に影響を受けた 17 世紀文学論は、この世紀のとりわけ後半の数十年のうちに「包括的で不可避の現実」を認める点において、かつて「古典主義的教説の形成」を論じたルネ・ブレーの仕事と響き合っているというのである³。肯定するにせよ否定するにせよ、過去の歴史的な一時期を規範的なものとみなし、いわば「ユートピア的＝ディストピア的神話」としての「古典主義」に依拠して思考することはやめにしようではないか——ライアンズは結論において、ドナ・スタントンの表現を借りつつ、このように提案する⁴。しかしスタントン自身の結論は、これほどの明快さを持たない。「自己の価値観の同義語ないし反義語として実に深く浸透し実に見事に機能しているために抹消することはできず、じっさい決して抹消されたことのない古典主義」というこの神話からの逃れがたさを強調する彼女は、サルトル『出口なし』の最後の台詞——「さて、続けるとしようか」——によって論考を締めくくっているのである⁵。「古典主義」の語と概念を放棄すべきか否か。この困難な問いを仔細に検討するのは差し控えることとして、ここではただ、フーコーの議論への批判を、この点に即して概観するにとどめたい。

まずはもちろん、17 世紀（と 18 世紀）全体を包括するものとされる認識論的枠組みの存在をこの語によって形容するその立場が問題視される。こうしてトーマス・パヴェルは、17 世紀をめぐる「一貫性の偏見⁶」の執拗さを

³ John D. Lyons, « What Do We Mean When We Say 'classique' ? », dans Ronald W. Tobin (éd.), *Racine et/ou le classicism*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 503-504.

⁴ Domna C. Stanton, « Classicism (Re)constructed: Notes on the Mythology of Literary History », dans *Continuum*, vol. 1, 1989, p. 25; cité dans Lyons, art. cit., p. 505.

⁵ Stanton, art. cit., pp. 25-26.

⁶ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 30.

指摘するに際し、この時代の複雑さの強調の点でポール・ベニシュの『偉大な世紀のモラル』（1948年）における先駆的取り組みや以後の研究者たちの貢献を引き合いに出す一方、「古典主義時代の精神的統一性を見出したいという欲望は、それでも定期的に現れることをやめない」として、『言葉と物』を例に挙げる⁷。

ベニシュがかつて会長を務めた北米 17 世紀フランス文学協会は、第 34 回年次大会（2002 年 3 月）—— その報告集は、2001 年 5 月に没したこの元ハーヴァード大学教授を追悼することで始まっている —— において、「古典主義的エピステーメ」に捧げられたセアンスを設けた。報告集のこの部の「序」は、「われわれはフーコーの仕事の退けることを選ぶことはできるけれども、それを無視することを選ぶことはできない」として、『言葉と物』の達成を評価しつつも、ルネサンスのエピステーメと古典主義時代のそれとの間に「革命的で絶対的な」断絶を認めるその主張を相対化する —— 「フーコー的時代区分はそう思われるほどには縫い目なく普遍的なものだったのではなく、認識論上の様々な闘争は古典主義時代の発端にも全盛期にも存続していた⁸」。続く二論文は、いずれもパスカルを重視しつつ、「古典主義時代」における前古典主義的エピステーメの存続とという事態を指摘するものだ。じっさい —— そのうちの一方、リチャード・スカラーの論文において論じられているように ——、「何とも知れぬもの」（*je-ne-sais-quoi*）が「古典主義的エピステーメの共時的空間の内部に、分類と説明の諸表の下に潜み、いつでもそれらを覆そうと待ち構えている⁹」のであってみれば、表象の透明な秩序の時代として 17 世紀を捉えることの妥当性は再検討されざるをえまい。スカラーはこの「何とも知れぬもの」を、フーコーがルネサンスのエピステーメの基本原理のうちに数え入れた「共感」と結びつける

⁷ *Ibid.*, p. 399, n. 2. なお、ベニシュは青年期からのロマン主義研究の成果を晩年の四部作に結実させることになるが、そこで探究される「世俗の精神的権力」形成は、彼にあっては、〈偉大な世紀〉の知的冒険の延長線上に捉えられていたといつてよい。マルク・フュマロリはこの点を正当に強調して、以下のように述べている —— 「この著作〔『偉大な世紀のモラル』〕のうちこそ、彼の傑作の —— すなわち『作家の聖別 —— 近代フランスにおける世俗の精神的権力到来をめぐる試論』の —— 最初の種子を探し求めるべきだと私には思える」（Marc Fumaroli, « Hommage », dans Tzvetan Todorov et Marc Fumaroli (éd.), *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*, Gallimard, p. 35)。

⁸ Eric R. Koch, « Introduction » dans John D. Lyons et Cara Welch (éd.), *Le Savoir au XVIIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 230, p. 229, p. 241.

⁹ Richard Scholar, « The Je-Ne-Sais-Quoi: Faultlines in Foucault's Classical *épistémè* », dans John D. Lyons et Cara Welch (éd.), *op. cit.*, p. 263.

ことで、二つの時代の断絶を相対化し、曖昧な共存の性格を強調しようとしている。

エレヌ・メルランは、『(複数の) 古典主義文学』誌に掲載された論文で同様の観点から、「それゆえ表象のパラダイムには全面的に穴が穿たれているのであって、ルネサンスのエピステーメ全体を吸収しうるほどだ¹⁰」と述べている。そして彼女はまた、近代およびポスト近代を特徴づける崇高の——すなわち表象不能なもの——テーマがすでに17世紀において隆盛を見ていたことを説くルイ・マランやマルク・フュマロリを踏まえて、以下のようにさえ断言するのだ——「芸術と文学の観点からするなら、古典主義的エピステーメはおそらく存在しないのだと結論しなければなるまい¹¹」。この時代の「エピステーメ」と呼ぶうるものは、「古典主義的」と形容しうる透明な表象の秩序には収まりのつかないものであるということ。フーコーにあってこの点が周縁化されている理由のひとつを、メルランは、ミシェル・ド・セルトーを引きつつ、『言葉と物』の論述において「宗教的学問がほとんど不在であること¹²」のうちに求める。じっさい、この宗教的次元への相対的な無関心が、「隠れたる神」があればほどに主題化された「聖アウグスティヌスの世紀」（フィリップ・セリエ）を、あらゆる事象に限なく言語化された認識論的秩序の支配した時代として描き出すことを容易ならしめたのはたしかであろう¹³。

聖体こそは、顕現のまさにそのときにあって徹底的に隠れているというこの神の表徴である。ルイ・マランはこうして、フーコーが古典主義的な表象の論理の典型とみなした『ポール＝ロワイヤル論理学』の体系の核心部分にこの逆説的な表徴の問題への取り組みを認めて、「表象の概念それ自体の脱構築が、この概念の形成と軌を一にしてなされていたこと¹⁴」を主張する。

¹⁰ Hélène Merlin, « L'épistémè classique ou l'épineuse question de la représentation », in *Littératures Classiques*, n° 19, 1993, p. 191.

¹¹ *Ibid.*, pp. 189-190. なおマランもまた、シャンパーニュの絵画のうちに、「ルネサンスの思考体系の古風な湧出であるどころか、逆に [...] あとになって顕在化する変化の告知だった」ものを認めることで、この時代の精神的所産を後の時代との一定の連続性のもとで捉えている(ルイ・マラン、『絵画の記号学』, 岩波書店, 1986, p. 202 (篠田浩一郎・山崎庸一郎訳))。

¹² Michel de Certeau, *L'Absence de l'histoire*, Mame, 1973, p. 132, cité dans Hélène Merlin, art. cit., p. 190, n. 16.

¹³ バヴェルはセリエのこの表現を引きつつ、古典主義的言説の秩序との二重性を強調している (Pavel, *op. cit.*, p. 28)。

¹⁴ Louis Marin, « Introduction » à *La Logique ou l'Art de penser*, Flammarion, coll. « Champs », 1970, p. 21, cité dans Merlin, art. cit., p. 190.

そしてマランの議論を踏まえつつ¹⁵、アルノーとニコルの論理学の「透明な記述の奥に潜んでいる¹⁶」ものを見定め、さらにはパスカルの思索の尽きせぬ謎を探究することで、フーコーの議論の一面性を改めて確認するとともにこの時代の知的営為の複雑な実相を捉えようと努めたのが塩川徹也である。

1990年発表の論文「虹の秘蹟」は、93年の同名の著書に改稿のうえ収録される一方、91年の国際シンポジウム「ミシェル・フーコーの世紀」における報告に生かされた。個人的な思い出を語るなら、西洋近代語近代文学専修課程——現在の現代文芸論専修課程の前身である——に身を置いていた学部学生の頃、このシンポジウムに基づく論文集をフーコーへの漠たる関心から手にして、そこに「古典主義時代のエピステーメーと『ポール＝ロワヤル論理学』の記号論¹⁷」を読んだときの鮮烈な印象は、本稿の筆者にとっていまだ忘れがたい記憶としてとどまっている。17世紀は以後、「近代性」の時代の到来による乗り越えに先立つ自明性の秩序であることをやめ、それ自体が謎をはらんだ時空として、現代を生きるわれわれに問いを突きつけるものとなった。「古典主義時代」と呼ぶこともできよう時代から近代ないし現代への移行は、透明性から曇りを帯びた謎への全面的な転換としてではなく、ある謎から別の謎への、決定的な断絶によって分かたれているとは必ずしもいいえないためにそれ自体が謎をはらんだ変容の過程として、新たに自覚されるようになったのである¹⁸。こうして大学院での進学先として選んだフランス語フランス文学研究室で、この卓越したパスカル研究者を指導教官として持ちえたことが、啓蒙の転換期から19世紀前半を専攻領域とするひとりの研究者にとって、文学と思想の歴史に注ぐ眼差しを研ぎ澄ますためのどれほどの刺激となり挑発となったのかは、いうまでもあるまい。以下に素描されるスタンダードをめぐる考察は——この作家に関する諸テーマのうち真剣に取り扱われることの最も少ないもののひとつ、小説＝鏡の定式化の歴史的意義の再検討の試みであるが——、「古典主義時代」の複雑さのこうした自覚なしでは、決して可能にはならなかった。

¹⁵ 塩川徹也、「虹と秘蹟」、『コピー 哲学の冒険 6』、岩波書店、1990、p. 205。

¹⁶ 塩川徹也、『虹と秘蹟——パスカル〈見えないもの〉の認識』、岩波書店、1993、p. 95。

¹⁷ 蓮實重彦、渡辺守章編、『ミシェル・フーコーの世紀』、筑摩書房、1993、pp. 310-323。

¹⁸ なお、アラン・ジュヌティオの以下の著作は、「古典主義」の神話形成を検討する一方でこの語を退けることなしに、またこの語によって名指される一時代が前後の時代——「ルネサンス」および「近代」——との間に維持している曖昧な連続性を強調しつつ、17世紀研究の刷新を展望している。Alain Génétiot, *Le Classicisme*, PUF, coll. « Quadrige/Manuels », 2005。

1. スタンダールと「前フローベールのごみ箱」

周知のように、1960年代から70年代にかけてのフランスの知的議論にあっては、言語の表象機能が鋭い批判的吟味にさらされた。『言葉と物』は、この全般的な動向の中で書かれ読まれたのである。こうして文学的言語の刷新を目指した当時の前衛にとって、お気に入りの批判の対象となったのがスタンダールだ。『赤と黒』の作家は、小説を鏡の比喻によって語ることを好んだという不幸な事実のために「表象」のパラダイムを体現する存在とみなされ、「何についても書かれていない本」(un livre sur rien)への野心を書簡に書きつけた別の作家、19世紀中葉に文学的近代性を決定的に切り開いた重要人物としてにわかに脚光を浴びるようになったギュスターヴ・フローベールとしばしば対比されて、この『ボヴァリー夫人』の著者の引き立て役を担うようになったのである。

興味深いのは、スタンダールを愛好する人々もまた、彼における鏡の隠喩とそれによる小説の定義を重要視してこなかったことだ。「表象」システムとしての小説を問題視する人々がスタンダールの鏡を好んでその典型的形象として取り上げ、『赤と黒』の作家を古い文学伝統の体現者として片付けてしまうところで、彼を擁護する立場から書かれた批評は総じて、スタンダールの文学的企図がこの鏡の隠喩によっていい尽くされるものではないことを強調し、それによりこの作家の作品の豊かさを救い出そうと努めてきた。ここではその一例として、グレーム・C・ジョーンズによる『赤と黒』第1部第13章の有名なエピグラフの分析を取り上げよう。「小説——それは街路に沿って持ち運ばれる鏡である」。この名高いまたは悪名高い定義は、同作品の第2部第19章の本文にも登場することになるが、このエピグラフにあってはサン＝レアル師(1643～1692年)の言葉として掲げられている。ジョーンズは、この17世紀の歴史家・小説家の著作中に引用の典拠を探る試みが無益に終わってきたことを確認し、スタンダールが彼の署名を選んだ理由を——不当にも半ば忘れ去られてしまったこの文人¹⁹へのオマージュの側面を指摘しつつも——、言葉遊びに求めている。Saint-Réalの名は——ラテン語 *regalis* に由来し、現代英仏語 *royal* に対応するものであろう二つ目の語のうちに、*realis* に由来する英語 *real* および仏語 *réel* の文字と響きを認めるなら——リアリズムの聖なる保証人を表すものとして理解できると

¹⁹ Stendhal, *Journal littéraire*, t. III, dans *Œuvres complètes*, éd. V. Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Cercle du Bibliophile, 1967-1974, 50 vol., t. XXXV, p. 263.

いうのである。「サン＝レアル(Saint-Réal)は文字通りには「聖現実(saint-réel)」を、すなわち、神聖視されるほどに甚だしい畏敬の念をもって遇される現実を意味している²⁰」。著者はその上で、「だがそうはいっても、リアリズムとは果たして、ロマネスクな文学の至高の価値なのだろうか」と問いかけ、「聖なる」の形容のうちアイロニーの表現を読み取る。小説＝鏡の理念を掲げるこのエピグラフは、「かくも初歩的なリアリズムを嘲弄するためのアイロニカルな傍白²¹」であって、それを作家の信念の十全な表明として捉えるべきではないこと、現実的なものの直接的な提示が彼を引きつけていたのは事実であるにせよ、ここに認めるべきはむしろ「自身のリアリズム的傾向に対するスタンダールの激しい闘争²²」であることが、こうして主張される。

2005年刊行の〈プレイヤー叢書〉版小説全集第1巻で本作の注釈を担当したイヴ・アンセルもまた、「碩学たちはこのような小説の理論をサン＝レアルの作品中に見出せずにきた」との確認を行った上で、この偽の署名の選択を言葉遊びによって説明している²³。アンセルは1978年の論文において²⁴、「鏡」ないし「表象」としての文学を批判するジャン・リカルドゥーおよびジュリア・クリステヴァの議論を参照しつつ、スタンダールのテキストのうちにある種の自己産出的次元を読み取ることで、「フローベール以前のごみ箱²⁵」から作家を救い出そうとしていた。2005年の注釈は、この30年近く前の研究での議論を再び取り上げているわけである。

こうした言葉遊びを作家自身が意図していたのかどうかはともかく、このような評価は、鏡としての小説理解のうちにある種の陳腐さを認め、スタンダールの文学をそこから解放しようとしているわけである。しかしこの作家の提起する小説＝鏡は、それほどにありふれたものではない。第一に、伝統

²⁰ Graham C. Jones, « Réel, Saint-Réal : une épigraphe du 'Rouge' et le réalisme stendhalien », in *Stendhal Club*, n° 98, 1983, p. 242.

²¹ *Ibid.*, p. 239.

²² Albert Sonnenfeld, « Romantisme (ou ironie) : les épigraphes de 'Rouge et Noir' », in *Stendhal Club*, n° 78, 1978, p. 143, cité par Jones, art. cit., p. 239.

²³ Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, édition établie par Philippe Berthier et Yves Ansel, 2005, p. 1024, n. 2 à p. 417. なお、パルマンティエも最近の校訂版の註において同様の言葉遊びを指摘し、そこに「19世紀の小説美学のクリシェになりつつあった〈現実〉崇拝に対する皮肉」を読み取っている (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, présentation par Marie Parmentier, coll. « GF Flammarion », 2013, p. 125, n. 1)。

²⁴ Yves Ansel, « Stendhal littéral », *Littérature*, n° 30, 1978, pp. 79-82 (Cf. aussi *id.*, *Stendhal littéral. Le Rouge et le Noir*, Éd. Kimé, 2001, pp. 18-20).

²⁵ Ansel, art. cit., p. 79, n. 1.

的な文学 = 鏡は教化と矯正の道徳的機能を主たる役割とし、単純な反映の機能が重視されることはなかった。第二に、スタンダール以後に台頭するリアリズムや自然主義の文学もまた、自らの野心を鏡におけるような忠実な反映に還元することはない。道徳的意図を排し、表象システムの安定性を支える一連の操作をも排した単なる反映の次元を強調するスタンダールの小説 = 鏡の特異な性格を、認める必要がある。第二の論点に即しては、以前も論じたことがあるので²⁶、ここでは第一の論点を中心に検討を進めたい。

2. 矯正に従属する反映 —— 文学的鏡の伝統的機能

実のところ、サン = レアルの名の選択をもっぱら言葉遊びによって説明することには、おそらく無理がある。スタンダールは彼の『歴史の用法について²⁷』、「人間行動の精神的解剖学²⁸」としての歴史の意義を説くこの著作に大いに感銘を受けていたのであって、そしてそこには、鏡の隠喩を用いての —— 小説ならぬ —— 歴史の理論が見出される²⁹。1825年11月1日の『イギリス通信』でも「歴史の用法についての、いずれもが小さな傑作である 7 講³⁰」として称賛される本書における歴史 = 鏡の提示を、小説 = 鏡の理念をサン = レアルの名のもとに掲げる際の作家が多少とも意識していたというの

²⁶ 片岡大右、「表象の失調に注がれる眼差し —— スタンダールと鏡の経験」、森本淳生編、『〈生表象〉の近代 —— 自伝・フィクション・学知』、水声社、2015、pp. 73-93。

²⁷ Cf. Victor Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal*, Presses Universitaires de France, 1959, p. 194.

²⁸ César Richard de Saint-Réal, *De l'usage de l'histoire*, dans *Œuvres*, nouv. éd., Les Librairies associées, t. III, 1757 [1671], p. 259 (discours IV).

²⁹ Cf. Louis Bassette, « Sur une épigraphe de *Rouge et Noir*. Stendhal et Sant-Réal », in *Stendhal Club*, n° 35, 1967, pp. 241-253 ; Josué Montello, *Un maître oublié de Stendhal*, Seghers, 1970, pp. 111-112. アンセルはこれらの先行研究を取り上げていない。『スタンダール事典』の項目「鏡」を担当したレーは両者を参考文献に挙げるが、本文中ではアンセルと同様、問題のエピグラフを偽りの引用であろうとするのみである (Pierre-Louis Rey, « Miroir », dans *Dictionnaire de Stendhal*, éd. Y. Ansel, Ph. Berthier et M. Nerlich, Honoré Champion, 2003, p. 452)。ジョーンズは前掲論文でバセット論文を参照しているが、スタンダールの小説 = 鏡がサン = レアルの歴史 = 鏡を踏まえていたという仮説には触れていない。二つの鏡は —— 半ばは正当に、半ばは不当に —— さほどの関連性がないものとみなされているように思われる。ただシクルゼは彼の『赤と黒』校訂版の該当箇所注解において、モンテーリオの著書を参照しつつサン = レアルの歴史 = 鏡に簡潔に言及している (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, édition préfacée, annotée et commentée par Michel Crouzet, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1997)。

³⁰ Stendhal, *Mélanges*, t. II, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XLVI, p. 150.

は、ありうることである。それにまた、サン＝レアルの鏡は、彼以前から存在し、18世紀にあっても命脈を保っていた道徳的矯正の鏡のトポスの一事例である。『赤と黒』の小説＝鏡は、その典拠とされた17世紀の文人の鏡にとどまらず、鏡としての歴史ないし文学を語る多くの先行事例を熟知した一精神によって提案されている。以下では、この伝統的な文学＝鏡がどのようなものであったかを、サン＝レアルを初めとする幾つかの例を通して確認してみよう。

問題の鏡の隠喩は、『歴史の用法について』第4講に見出される。そこでサン＝レアルは、歴史は模範的善行の記述のみにとどまるべきではないとの立場から、むしろ人間の悪行や諸々の欠陥をこそ提示しなければならないと主張している。高潔な人々であれば、良き模範に喜んで従うだろう。しかし人類の大多数はそのような人々ではないとして、サン＝レアルはクインティリアヌスを参照する——「我々は、それとは反対の人々の生き様を非難していると見られないようにしなければならない」（『弁論家の教育』第3巻第8章第38節）。このような人々は、良き模範のみを提示されるなら、それを模範的ならざる自己の欠陥への非難として受け止めて、気分を害してしまう。どうすればよいのだろうか。歴史家は解決策を、鏡の隠喩を用いて説明する——「こうした不都合を避けるには、彼らの欠陥の像を歴史の中に、鏡の中におけるように示すのが、最善の策であろう³¹。」彼ら自身のものである欠陥を、ただし歴史上の他者のものとして提示すればよいのだ。人間は、無私の境地で自己検討を行うことはできないものであるが、このようにすれば「我々は、虚栄心を害されることなしに、それらの欠陥を心ゆくまで検討に付すことができるからである³²」。サン＝レアルの歴史＝鏡はこうして、無私の反省を通しての道徳的改善を促すべく、各人の悪徳を外部化して示す装置として考えられている。

鏡としての歴史は多くの場合、従うべき模範を提示するものとして捉えられてきた。例えばプルタルコスは、「歴史を言わば鏡のように使って、書いた人々の徳を手本にして、自分の生き方をそれと同じように美しくすること³³」の喜びを語っている。サン＝レアルはこれとは反対に、悪徳を好んで映し出すことによってこそ鏡は有益なものとなると説いていたのであり、この主張が必ずしも自明のものではなかったことは、『修道院内の学問研究論』

³¹ Saint-Réal, *op. cit.*, p. 263 (discours IV).

³² *Ibid.*

³³ プルタルコス、『英雄伝』、京都大学学術出版会、第2巻、2007、p. 236（柳沼重剛訳）。

のマビヨンが彼の歴史＝鏡を取り上げて、「これは一個の逆説に見える³⁴」と述べていることから窺い知れよう。しかし彼がこのように書くのは、サン＝レアルの説がじっさいには正しいことを主張するためである。そしてマビヨンは『歴史の用法について』の所説に賛同するのと同じ章で、「歴史においてこそ、人事の定めなさが、また世の統治と教会の行いのうちに顕れる神慮の驚嘆すべき力が、鏡の中でのように見て取られるのだ³⁵」と自ら述べることにより、歴史＝鏡の二重の役割を確認している。すなわちそれは、一方では神的な秩序の輝きとその地上への一定の浸透を、他方では欠陥に満ち安定性を欠いた人間の有り様を、忠実に映し出すのである。こうした二重の役割は、広く承認されていた。中世における「鏡」——ラテン語の *speculum* およびその世俗諸語の対応物——を表題に掲げた書物の流行はよく知られているが、とりわけ道徳的教化を目的とする一群の著作にあっては「悪徳と美德」のテーマに基づき、従うべき模範のみならず負の模範をも提示することがなされた。後者に特化した『患者の鏡』のニジェル・ド・ロンシャンは序文において、読者が彼の著作のもとに他者の愚かさを見出すことで自己の愚かさを正すことを期待している³⁶。サン＝レアルの鏡が、こうした伝統の中で提示されていることがわかる。

同様の発想は、サン＝レアルの時代の文学にも見られた。モリエールは、喜劇の役割は「人々の悪徳を正すこと」（『タルチュフ』序文）にあると心得ていたが、この務めを果たすべく、舞台は「公共の鏡 (*miroir public*)」とならねばならないと考えていた。現実の特定の人物を映すのではないが、あるいはまさにそのことによって、誰もが自分自身の存在の幾ばくかを、ただし他者の姿のもとに見出すことができる鏡である。こうして『女房学校批判』の著者は、代弁者のユラニーに次のようにいわせるのだ——「劇場で描き出される滑稽な情景はすべて、それを見た誰かの悲嘆の種になるようなものではないはずです。そうした情景は公共の鏡なのですから、そこに映っているのが自分だと証言する必要など、決してないのです³⁷」。舞台上では誰か

³⁴ Jean Mabillon, *Traité des études monastiques*, Charles Robustel, 1691, p. 240 (2^e partie, chap. VIII).

³⁵ *Ibid.*, p. 225 (2^e partie, chap. VIII).

³⁶ Cf. Herbert Grabes, *The Mutable Glass*, trans. Gordon Collier, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1982, p. 99.

³⁷ Molière, *La Critique de L'École des femmes*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2010, t. I, p. 503 (scène VII).

特定の人物が笑いの的とされているわけではないのだから、誰もがそれを他人事として嘲笑しつつ、身に覚えがあるのなら密かに恥じ入ることで以後の改善に努めればよいというのである。続く世紀の小説にも、同様のトポスは認められる。フィールディングは、ある卑小な人物を作中に登場させた理由を説明して、このような風刺には、特定の個人への誹謗よりも「はるかに普遍的な高尚な目的」があるのだと語る——「何千人もの人々に、それぞれの私室において鏡を突きつけることで、それらの人々が自身の歪んだ姿をじっくりと眺め、歪みの度合いを減少させるよう努力し、こうして密かに屈辱を味わうことで公の場での恥辱を免れるようにと計らうこと³⁸」こそが、その目的である。サン＝レアルの歴史＝鏡を前にした人々とは異なり、モリエールの喜劇＝鏡、フィールディングの小説＝鏡にあっては、各人は他人のものとして提示された欠陥を自己のものとして明晰に自覚しているという違いはある。しかしいずれにせよ、欠陥の一般的な提示を通して個々人の道徳的改善を促す装置としての鏡は、歴史叙述を含めた広義の文学におけるひとつのトポスを構成していたのである。

彼自身のものであろう小説の定義にサン＝レアルの署名を与えるに当たり、スタンダールが『歴史の用法について』の歴史＝鏡を想起していたかどうかは、それゆえ結局のところ、重要な問題ではない。たしかなのは、道徳的矯正の契機とすべく負の模範を提示するこうした鏡の伝統を、彼が知悉していたことである。そして、小説の序文や作中への介入において語られる小説＝鏡——以下で検討する『赤と黒』の事例のほか、『アルマンズ』の序においては「醜い人びと」、『リュシアン・ルーヴェン』第3序文においては「苦味ゆえのしかめ面」を映し出す鏡が登場する——は、積極的な模範とはなりえないものを見せる装置として定められている限りにおいて、この伝統と何がしかのつながりを持つ。しかし、彼の小説の画期性をなすのはまさしく、理想的ならざる現実——「真実、苦々しい真実」（『赤と黒』第1部のエピグラフ）——を、道徳的矯正の意図に従属させずに提示すること、「風刺に流れることなしに時代を描き出すこと³⁹」を企図した点にあるのではなかったか。じっさいだからこそ、サン＝レアルのうちに「スタンダールの忘れられた師」を認め、デュ・ベレーからこの歴史家を経てフィール

³⁸ ヘンリー・フィールディング、『ジョウゼフ・アンドルーズ』、岩波文庫、2009、下巻、p. 18（朱牟田夏雄訳、第3巻第1章）。

³⁹ Yves Ansel, « Introduction », dans Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. I, p. LXIII.

ディングに至るまでの隠喩的鏡の伝統の中に『赤と黒』のエピグラフを位置づけるジョスエ・モンテーリョは、しかし彼の研究の結論において、スタンダールを当の伝統からの切断によって特徴づけざるをえないのである。道徳的矯正の鏡の前提をなす「倫理的意図はスタンダールのものではなく、彼の意図はもっぱら、真実の探求に限定されていた⁴⁰」。文学＝鏡の伝統にあっては、事象の像のたんなる反映の機能はそれ自体としては評価されず——例外は、愛する女性の身体的・道徳的美しさを神的なものの鏡として称え、反映の対象それ自体の卓越性に依拠するペトラルカの恋愛抒情詩の伝統である⁴¹——、見る者に矯正を促す道徳的機能におおむね従属させられてきた。フーコーが「古典主義的」エピステーメーの支配によって特徴づけた時代において、歴史叙述を含めた文学が好んで取り上げたのは表象の透明な媒体の役割を担う「模倣の受動的な鏡」ではなく、「変容の能動的な鏡」だったのである⁴²。してみれば、スタンダールの小説＝鏡は、ひとつの伝統の終焉期における惰性的な継続としてではなく、この伝統からの自覚された逸脱、その前提を掘り崩す批評的企てとして理解できるのではあるまいか。

3. スタンダールにおける鏡の経験

この点で興味深いのは、『赤と黒』第2部第19章の有名な一節で鏡が映し出す「ぬかるみの泥」が、マチルド・ド・ラ・モールの性格の隠喩として提示されていることだ——

さて、諸君、小説とは大道に沿って持ち運ばれた鏡なのだ。それはあるときは、諸君の目に空の青さを映すのだし、あるときは、路上のぬかるみの泥を映す。すると、背負い籠に鏡を入れて運んでいる人間が、不道德だと非難される！ その鏡が泥を見せる、すると諸君は鏡を非難する！ むしろぬかるみのある大通りをこそ非難するがいい。あるいは水をよどませ、ぬかるみができるに任せている道路監督を⁴³。

本作品の一方のヒロインでありながら、彼女はスタンダールの自作書評草稿において、レーナル夫人の「心の恋愛」に対置された「頭の恋愛」をしか

⁴⁰ Josué Montello, *op. cit.*, p. 119.

⁴¹ Grabes, *op. cit.*, p. 103.

⁴² この二つの表現は以下による。Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Imago, 1994, p. 118.

⁴³ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., p. 671.

知らないパリ女性の典型として論じられている⁴⁴。それではこのパリの大貴族の娘は、風刺的意図のもとに提示された典型人物にすぎないのだろうか。そうであれば、彼女の美しい外観のうちに隠されているものを暴露する小説＝鏡とは、仮面をはがすことを務めとする伝統的な喜劇＝鏡の一変種にほかならないことになろう。17世紀のテレンティウス喜劇集の諸版に用いられた口絵では、仮面をかぶった〈見せかけ〉が、〈真実〉の光に照らされ、〈賢明〉の持つ鏡の上に素顔を映し出すありさまが描かれている(図版参照)。同様に、1830年のこの作品にあっても、首都随一と称えられる少女の美貌は小説＝鏡の力によって消失し、あとにはただ、泥に喩えられるべき怪物的性格がありのままの姿をさらすばかりだということかたちで、事態は展開するのだろうか。マチルドが美しい表面に包まれた一個の道徳的汚濁以外のものではなく、そのことの暴露を通して虚栄に満ちたパリの女性たちまた男性たちの性格の改善を促すのが作家の意図だと理解すべきなのであれば、彼女に向けられたこの鏡は、サン＝レアルを含めた多くの著者が従ってきた矯正の鏡の伝統に帰属することになる。彼女がもうひとりのヒロインたるレーナル夫人と対照的に被ってきた批評的不遇——19世紀には作者の人物造形の不自然さが指摘され、20世紀には好ましからざる性格が非難されるという傾向の違いはあれ、ラ・モール嬢は一貫して不人気なヒロインたり続けてきた⁴⁵——からするなら、そのような解釈が導き出されても不思議はない。

しかしじっさいには、こうした解釈は一般的なものではないように見える。例えばグレアム・C・ジョーンズは、1983年のある論考では「マチルドの感情は真のスタンダールの自然さのグロテスクな模造品にすぎない⁴⁶」と断定することで反マチルド陣営への帰属を明言しているというのに、先ほど引いた別の——やはり1983年の——論考においては、同じ立場を維持してはいない。スタンダール研究者はそこで、鏡の比喩の使用目的は19世紀フランス社会の偏見に対してマチルドの存在を擁護することにあるのだと主張している。仮想的な街路の光景の中でラ・モール嬢を泥に喩えるとき、作家は彼女の存在を一個の怪物とみなすだろう当時の社会の判断に表面上は寄り添いつつも、じっさいにはそのような社会のありようこそを非難しているという

⁴⁴ Stendhal, « Projet d'article sur 'Le Rouge et le Noir' », dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. I, p. 836.

⁴⁵ Maria Scott, « Reading Mathilde de La Mole in the Age of Protest Feminism », in *Dix-neuf*, vol. 19, n° 1, avril 2015, pp. 33-48.

⁴⁶ Graham C. Jones, « Les murs et l'emprisonnement dans *Le Rouge et le Noir* », in *Stendhal Club*, n° 100, 1983, p. 460.

のだ —— 「結局のところ、スタンダールは慎重さと順応主義に対する嫌悪を隠すことができないのであって、それゆえ括弧内の文章の最後の一文では、アイロニーは消え去ってしまう⁴⁷」。マチルドの描写を正当化すべく展開される丸括弧に括られた長い記述は、彼女を「この愛すべき娘」（*cette aimable fille*）と称することで終わっているが、ジョーンズはこの形容詞 *aimable* を取り上げて、それは「彼女のつくり主が抱いている称賛の気持ちについて、いかなる疑問の余地も残さない⁴⁸」ものだと断言する。ジュリアン —— 最終的にはラ・モール嬢への関心をほとんど失うに至る —— の眼差しを作者自身のそれと短絡させる一般的偏見がいかにも強固なものであれ⁴⁹、この鏡の一節における作家の態度のうちにマチルドへの一定の好意を読み取らずにいるのは、この偏見を共有している者にとっても難しいわけである。

ここで、この一節の直前におけるマチルド、したがって社会的通念に逆らってもスタンダールが擁護したいと感じたときのマチルドの状況を確認しておこう —— 「音楽への愛ゆえに、彼女はその夜、レーナル夫人がいつもジュリアンを思いながらそうであるような存在となっていた⁵⁰」。チマローザのアリアの力に助けられて、彼女はそこで、たしかにひとときのことではあれどパリ風の「頭の恋愛」を逸脱し、「真の恋愛」を生きつつあったというわけだ。それでは作家にとって、マチルドは「この狂気の夜⁵¹」においてのみ、少なくともほとんどこの時においてのみ擁護に値するのであって、他の大方の瞬間における彼女は、「人形」の一語をもって軽蔑されるべきパリの貴族令嬢のひとりにすぎないのだろうか。しかしアルベルト・ド・リュバンプレ、作家によって「私が出会った中で最も人形とは遠いフランス女性のひとり⁵²」だと回想される「青空夫人」を靈感源のひとつとするラ・モール嬢は、むしろこの作品を通し、彼女を取り巻く環境との異質性を強調されて

⁴⁷ Graham C. Jones, « Réel, Saint-Réal », art. cit., p. 241.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ 「スタンダールが自分はレーナル夫人のほうを好むと述べたことは決してないのであるが、読者のほうではずっと、そのようにみなしてきた。ジュリアンの処刑の3日後に愛ゆえに死ぬのはルイズであってマチルドではなく、またジュリアンが死へと身を捧げるのは前者のためにこそだからである」（Guy Weill Goudchaux, « Mathilde de la Mole héroïne ante-prima des ‘Chroniques italiennes’ », dans *Stendhal et le romantisme : actes du XI^e Congrès international stendhalien*, Aran (Suisse), Éd. du Grand-chêne, 1984, p. 287）。

⁵⁰ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, éd. cit., p. 670.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, dans *Œuvres intimes*, éd. Victor Del Litto, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1982, p. 439.

いる。近年、マリア・スコットが精力的な研究によって主張しているように、マチルドは、他の「あまり愛されてこなかったヒロインたち」ともども、スタンダール作品のより従順で時代の通念に適ったヒロインたちよりもはるかに、作家の精神の本質的な部分を——とりわけ自由の原理を——体現しているものとして再評価されるべきかもしれないのである⁵³。

ところでスコットは、この意義深い企ての一環として『赤と黒』第2部第19章の鏡の一節を分析し、マチルドがここで泥ではなく青空にこそ喩えられている可能性を示唆している。その根拠とされるのは、モデルのひとりとしての「青空夫人」の存在であり、またマチルドの青い目への度重なる言及である⁵⁴。このような暗示が作家の意図するところだったかどうかはわからないということもあるが、それにもましてここでは、この仮説が前提とする小説＝鏡の機能が、疑わしい一面化を被っている点を問題にしたい。もちろん、この一節の直接的な意図が「狂気の夜」の記述の正当化にあり、このような時間を経験しえたマチルドという存在の擁護にあるのは明らかだ。しかし青空と泥の双方を無差別に映し出す装置としての鏡を語る時、スタンダールが自らの詩学ないし反詩学の原理の何がしかを提示しているのもたしかであろう。青空と泥、理想的次元と卑俗な次元を併存させ混交させる秩序——あるいは無秩序——としての現実を前にして、われわれの作家は、一方では単純化の操作による理想化に心惹かれつつも、このような操作によって失われてしまうものをたえず意識せずにはいない。もちろん芸術作品は、この懐疑的な精神にあっても決して、青空と泥の分かちがたい共存からなる世界のそのままの反映であることを望まれているのではない。しかしそれでも、手に負えない現実の複雑さを縮減して一貫性の幻想を構築することを芸術の目的とみなす前提は、そこでは解体している。マチルドという対象もまた、彼にあってはおそらく、もっぱら忌避すべき泥濘でなかったのと同様、一片の曇りもない純粋な碧空でもなかったはずである。その限りで、彼女を「あまり愛されないヒロインたち」のひとりとしてきた受容の歴史は、大いに相対化されるべきではあっても全面的に否定されるべきものではなく、スタンダールの作品世界の一定の——一面的なものではあれ——理解の所産をそこに認めることは、おそらくまったく不適切というわけではない。

ともあれ、このようなスタンダールの経験は、自作のヒロインの凡庸さと卑俗さを嘆きながらも執拗な情熱を傾けて言葉を彫琢していった『ボヴァリ

⁵³ Maria C. Scott, *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées*, Classiques Garnier, 2015.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 176.

一夫人』の著者の経験と、まったく無関係のものではあるまい。じっさい、マチルド・ド・ラ・モールを映し出すものとして小説＝鏡が登場する仮想的大通りの記述は、現実の安定的な秩序に重なり合う透明な反映の装置への素朴な信念の表現であるどころか、風刺と矯正によって社会的規範の維持に寄与する喜劇＝鏡の伝統の継続と見えるところでまさにこの伝統を解体するとともに、始末に負えない厄介な現実を前にしての表象の失調の自覚を証言している。『赤と黒』の作家の「前フローベールのごみ箱」行きを決定づけるものとされた鏡の経験への固執は、現実の眩暈を前にしての同じ危機の意識を、スタンダールが彼なりのやり方で深く感得していたことの証明にはかならないのである。



1644年ライデン刊行のテレンティウス『喜劇6編』の口絵(211頁参照)。

URL <https://books.google.co.jp/books?id=ztYPAAAAQAAJ>