九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

スタンダールの『チェンチー族』

高木，信宏
九州大学文学部助手

https://doi.org/10.15017/9951

出版情報：Stella. 13, pp.21-34, 1994-03-10. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

スタンダールの『チェンチ一族』[1)]

髙　木　信　宏

『イタリア年代記』と総称されている作品群は，いずれもイタリア語の古文書をもとにして執筆されたものであり，それらの中短篇を考察するばあい，スタンダールによる翻訳・翻案が問題となる。『チェンチ一族』をとりあげるにあたっても，テキストの成立を，古写本の忠実な翻訳と見なせる部分，あるいは意図的に削除された部分，そしてスタンダールの創作とみなせる付加的な要素という3つの次元で捉えることになろう。ビブリオフィル版の序文で校訂者ヴィクトル・デル・リットは，作家による操作の力線をさぐる手がかりとして，新たに加えられた部分が2人の登場人物――フランチェスコ・チェンチとベアトリーチェ・チェンチ――をもっぱら対象としている点を指摘している[2)]。つまり，平板で散漫な古写本の叙述は2者の強烈な性格に中心化されて，より悲劇的な脚色をうけたといえるわけだ[3)]。ただし，こうした観点にたって解釈をすすめるばあい，この短篇には古写本とはべつの重要な典拠，グイド・レニの筆によるベアトリーチェの肖像画と当時信じられていた『サモスの巫女』の存在を無視することはできまい[4)]。本稿では，第2の創造の源泉ともいえる肖像画との関係におもに考察の焦点をしぼって，『チェンチ一族』にほどこされている独自の彩色を検討したい。

*

この作品の構成は，まず大きく2つの部分にわけることができる。ひとつはおおむね序論に相当するもので，長いドン・ジュアン論にはじまり，「当時の人間の書いた話」を写しとり，その翻訳・発表にいたるまでの経緯が語られている。もうひとつは，古写本の翻訳と目される部分で，そこでは登場人物と同時代人である語り手によって，チェンチ家をめぐる一連の出来事・物語が跡づけられている。したがって，語りのレベルにおいても2つの異質な語り手像を

識別できるが[5]，以下便宜的に序論の話者を〈翻訳者〉，後者を〈証言者〉と呼称する。

さて，スタンダールの脚色としてまず注目したいのは，この〈証言者〉の性質にかんする改変である。古写本のテキストとは異なり，〈証言者〉は女主人公の処刑を実見した人物となっている。

> ベアトリーチェのけなげな劇的最後の日にわたしの見たことを書くことにした。[54，強調引用者]

この冒頭の記述にたがわず，〈証言者〉は以下につづく叙述のなかで，ときおり〈わたしは見た〉といったたぐいの表現をもちいているが，もちろんこれらはすべてスタンダールの発案で古写本にはない要素である。その一例として，〈証言者〉の目撃をもとにフランチェスコの人物描写がなされる部分（スタンダールによる創作）を見てみよう。

> わたしがフランチェスコ・チェンチを見たのは，法王ブオンコンパーニの御代がきて，しようと思えばなんでも，し放題という時代になり，チェンチがすでに白髪まじりの頭になったころにすぎない。〔…〕わたしは若いころ，法王ブオンコンパーニの時代のことだが，チェンチが馬に乗ってローマからナポリへ行く姿を見かけたことがある。[56－57]

「わたしが～を見た」という表現にかんして，たとえばベアトリス・ディディエはガルニエ＝フラマリオン版の注で，真実の印象をあたえようとするスタンダールが，証言に現実味を加味するために用いた常套的な文句である，といった解釈を示している[6]。こうした観点にたつならば，〈証言者〉に女主人公の刑の目撃者としての性格づけがなされたのも，もっぱら叙述の信憑性をたかめる配慮のためと考えられるわけだ。しかしながら，『チェンチ一族』に先行する『ヴィットリア・アッコランボーニ』，後続する『パリアノ公爵夫人』という，『チェンチ一族』ときわめて類似した作品構成をもつ2作品においては[7]，古写本の翻訳部分における語り手たちの叙述にその種の常套的な表現がもちいられることがない。つまり，すくなくとも彼ら自身の目撃者としての資格はとりたてて強調されていないのだ（『パリアノ公爵夫人』において夫人の殺害を目撃した修道士の証言が語り手によって引用されるということはあるが）。これらの点を考慮するならば，『チェンチ一族』における〈古写本〉の話者の変

容は依然として問題を孕んでいるといえるのではあるまいか。じじつ，つぎに挙げる例は，叙述の信憑性という側面からだけではとうてい説明のつかないものであろう。

> この思わぬ仕打ちにたいして，フランチェスコ・チェンチは激怒し，ベアトリーチェが大きくなって姉娘の手口を真似しないようにと考え，その広大な邸宅の部屋のひとつに監禁した。誰もこの部屋にはいってベアトリーチェに会うことは許されなかった。ベアトリーチェはその頃やっと14歳にたっしたばかりだったが，早くもその美しさは目を奪うばかりになっていた。ベアトリーチェは，とりわけ，わたしが彼女だけにしか見たことがないような快活さと，純真さと，この娘独特の茶目っ気をもっていた。フランチェスコ・チェンチが自分で食物を運んだ。このとき，このひとでなしはベアトリーチェに恋を覚えたものと思われる。いや，この不幸な娘を悲惨な目にあわせるために恋におちたようなふりをしたのだ。[59－60，強調引用者]

相応する箇所で，簡潔なイタリア語のテキストが伝えるのは，フランチェスコが完全な幽閉によって末娘から姉を真似て法王に嘆願書をだす手段と機会をあからじめ奪ってしまったという経緯だけである[8)]。下線で強調したのはスタンダールの案出で重要と思える部分だが，まず注目したいのは，彼女の美貌への言及である――この箇所のフランス語原文は«Là, personne n'eut la permission de voir Béatrix, alors à peine âgée de quatorze ans, et déjà dans tout l'éclat d'une ravissante beauté»。数行後には，フランチェスコの背徳的な欲望の発生が「恋を覚えた」という婉曲な表現でしめされているが，〈美貌〉と〈欲望〉というこれら2つの新規な要素はちょうど因果関係をなすかのように配置されていよう。しかも，ここでいかにも興味深いのは，〈証言者〉がフランチェスコの欲望の発生を推測するのに先立って，ベアトリーチェの魅力を回顧的に語っている点である。換言するならば，他人をいっさい排除した〈密室〉のなかでのリベルタンの心理を推測するのに，〈証言者〉はまずベアトリーチェの〈美貌〉を思い浮かべずにはいられないのだ。おそらく，全知の語り手がフランチェスコの心理過程を追うのであれば，この男の視点を介して彼女が描かれるのがふさわしいところであろう。だが，〈証言者〉はその語りの性質上なにかしらの証拠がなければ，作中人物の心中に踏みこんでその知覚や思考をあらわすことができない。それゆえ，ここで当時14歳のベアトリーチェの美質を再現するためには，〈証言者〉自身の回想によらなければならないのである（それにしても奇妙なのは〈証言者〉はこの頃ベアトリーチェを，

つまり処刑以前に彼女を見知っていたことになるが，その点にかんしてのたしかな記述はない)。したがって，このような〈証言者〉の回顧的な視点はいわば口実にすぎず，ひそかに暗示されているのは，いうまでもなくテクストの表層にはないフランチェスコの視線であり，視線による欲望の動機づけにほかなるまい。この意味において，「わたしが彼女だけにしか見たことがない」という一見奇妙に挿入された表現は，叙述の信憑性への配慮とは異なる機能をも演じているのがあきらかに認められるはずだ。

ところで，背徳者のまなざしがいったいどのようなものであるのかを，より印象深く読者に演出すべくあらかじめ配置されている要素がある。じつは，われわれがすでに触れたフランチェスコの人物描写の箇所がそれであり，2つの興味深い〈わたしは見た〉という表現にちょうど挟まれるかたちで，この男の相貌が描かれているのだ。

> 目が大きく，その表情は豊かだった（les yeux grands et expressifs）が，上まぶたが少しだれさがりすぎていた。鼻はとがりすぎているうえに大きすぎた。唇は薄く，笑うとひどく愛嬌があった。この微笑も，彼が敵を見つめる（fixait le regard）ときには凄味をおびる。[57]

この引用箇所はスタンダールによる創作だが，フランチェスコの表情のかなめとなっているのが，なによりも彼のまなざしであるのはいうまでもなかろう。それは，彼の性格の能動性・攻撃性をもっともよくあらわす特権的な器官として言及されているのである。すぐ20行ばかりあとの箇所では，べつの注目すべき例があらわれる。

> フランチェスコがこんな美挙にかりたてられたのも，子供たち全員の墓を自分の目のまえに（sous ses yeux）持ちたいという，奇妙な望みにかられたからだ。彼は，自分の子供にたいして，極端な，人情にもとるような憎悪をいだいた〔…〕
> あいつらをのこらずここに入れてやるぞ，と，彼は，この教会を建てるのに雇った職人たちに向かって，とげとげしく笑いながら，口癖のようにいった。[58，強調スタンダール]

古写本には存在しない「自分の目のまえに」という細部は，具体的なニュアンスを帯びながら，〈見る〉という行為がフランチェスコの残忍な快感と緊密にむすびついていることを示していよう。〈密室〉のなかでベアトリーチェにむけられるまなざしとて，けっしてその例外ではないのだ。この男の異様な性格

や憎悪を語るにあたって，スタンダールの頭のなかではまなざしが不可欠の要素として思い描かれていた，もはやそう考えてもけっしてまちがいではあるまい。だとすれば，〈証言者〉のもちいる〈わたしは見た〉といった文句——作品中以上検討した3箇所だけにしかあらわれない——，それはフランチェスコの人物像をとらえる作家のイマジネーションの痕跡をしめすと同時に，作品における〈視線〉の主題化という機能を帯びているともいえまいか。

欲望の動機づけという意味ですでに重要な役割をになったフランチェスコの視線は，つづく展開のなかでよりいっそう豊かな意味作用をともなって顕在化することになる。たとえば，彼がベアトリーチェにたいして倒錯的な振るまいを見せる箇所においても，視線は作品解釈のきわめて貴重な手がかりとなっていよう。

> フランチェスコは脅迫と腕ずくで，自分の娘ベアトリーチェをはずかしめようとした。彼女はすでに成人していて美しくなっていた。彼は平気でベアトリーチェの寝台へ，しかも彼自身は全裸の姿でもぐりこみに行った。彼はベアトリーチェを連れて，彼自身はまっ裸で屋敷の部屋部屋を歩きまわり，そのあと燈火のもとで，残酷にもルクレツィアに，自分がベアトリーチェにしかける行為を見せようとして，自分の妻の寝台へベアトリーチェを連れこむのだった。[60，強調引用者]

スタンダールのたんなる誤読か，あるいは意図した脚色か。古写本のテキストでは，下線の相当部分はフランチェスコが妻との行為を娘の方に見せたことになっている[9)]。そのばあい，読者が思いうかべるのは，フランチェスコの破廉恥な露出癖であり，義母にたいする実父のあからさまな振るまいに目のやり場を失う少女の姿といったものにすぎまい。このような配置変更の意味を考えるにあたって無視しえないのは，それ以外の要素，すなわち古写本からとられた基本的な枠組みである。まず，娘を連れて裸で屋敷内をまわるフランチェスコの露悪的な行為は，それまで監禁の身であったベアトリーチェが父親以外の視線から隔絶されていただけに，人びとの目を襲う劇的な衝撃と見なしうるものであろう。さらに，閨房での行為についても，それを照らしだす舞台装置としての「燈火」と，強いられた観客の存在のために，いわば見世物としての性格を帯びているといえる。したがって，変更によってよりいっそう徹底化されているのは，一貫して見世物にされるベアトリーチェの姿と，彼女へのそのような迫害に執着するフランチェスコの異様な性格にほかならず，細部的な改変とはいえ，これによって父娘の葛藤はより明瞭に中心化されているのである。同

時に，背徳者をおそるべき禁忌の侵犯へとつきうごかす欲望にしても，それが暗闇のなかで密かに息づくエロティシズムとは無縁の，第3者の視線なしには成立しえない快楽であることが強調されることになろう。その意味で脚色は，序論で〈翻訳者〉の語るフランチェスコの人物像からすこしも外れてはいないのだ[10]——「ドン・ジュアンには，なによりもまず，勝利感である快楽，他人に見てもらえ，しかも否定されえない快楽が必要なのだ」[49]。

さらに，2人の配置のいれかえは，より高次な意味作用の現出にもかかわっていよう。ここでの見世物の最終的な観客は，むろん演出者フランチェスコその人にちがいなく，彼があの残忍なまなざしによって，異常な光景にとまどう人びとの反応や，とりわけベアトリーチェの怯えあらがう姿をのこらずあじわいつくすことは想像にかたくない。「燈火」のもとで，フランチェスコは彼女をまさに2重の意味で犯すわけだ。マックス・ミルネールは，〈視線〉の主題体系の考察において，スタンダール的な真の恋愛が具現するのは〈光〉よりもむしろ〈闇〉の支配する空間であることを指摘しているが[11]，古写本から採用された要素である「燈火」がそのような主題論的な機能を帯びつつ，作品の濃厚なスタンダール化にあずかることになるのも，われわれが問題にするごくわずかな細部の変更があればこそなのだ。『パルムの僧院』で，ファブリスとクレリアの至福が享受されるのは闇のただなかであり，後者の誓いは父親殺しの禁忌に触れた自責の念に由来していたが，『チェンチ一族』のベアトリーチェは〈光〉の空間で辱めをうけたのち父親殺しにいたっている。しかも，彼女の代理人によって「大釘」[12] が最初に打ちこまれるのはフランチェスコの「目玉」のうえなのだ。たしかに，父親殺しも目を潰す行為も古写本のテキストの語るところだが，スタンダールの選択はこれらの行為によりいっそう緊密な連繋による意味作用をもたらすものだといって過言ではあるまい。そこで獲得される象徴性はスタンダール的であると同時に，もはや神話的ですらあろう。父親殺害の場面において，欲望の器官への懲罰と近親相姦の関係の逆転が象徴的なレベルで認められるが，よりいっそう重要なのは，それらがやはり視線を介した類似の構図のうちにおさまっているという点にほかならない。はじめ寝室の外で待っていたベアトリーチェは，義母と一緒に殺害にたち会うべく部屋のなかに入ってしまう。スタンダール自身，フランチェスコの死を見届ける彼女たちの視線の意味をつよく意識したにちがいなく，「彼の娘と妻の目のまえで」[49]「彼女たちの目のまえで」[52] という背徳者の死にざまを，物語の〈証言者〉にではなく，序論の〈翻訳者〉に2度にわたって語らせている。

しかしながら，ベアトリーチェが第3者の眼前で辱められるという構図は，その逆転的配置からなるフランチェスコの殺害の光景とのみ呼応しているわけではない。周知のように，作品構成の点で鍵となる場面は3つ存在し[13]，上記の2つのほかに女主人公たちの処刑の場面がそれに数えられるわけだが，すでに述べたようにスタンダールのテキストでは，ローマ市民の面前でおこなわれた刑の模様が〈証言者〉自身の目撃をもとに語られている。もちろん，われわれが斬首の光景に注目するのも，ローマ法王の裁きにより市民の眼前でとりおこなわれるベアトリーチェたちの処刑に，迫害・犠牲・目撃からなる問題の構図が見てとれるからにほかならないが，2つの場面の類似は，イタリア語テキストにより採用されたそれぞれの付帯的な要素によっていっそう強調されている点を見落とすことはできない。ベアトリーチェを屋敷の一室に監禁し，めったやたらに殴るフランチェスコの暴行，あるいは彼女が「その唾棄べき欲望に抵抗するたび」[61] に彼が見せる，なぐるけるのむごい仕打ちといったものは，彼女を監獄に投獄し尋問のために凄惨な「吊し刑」や「頭髪刑」に処す国家権力の身振りとあきらかに呼応関係をかたちづくっていよう。スタンダール自身，フランチェスコとサド公爵との近親性に言及しているが，〈監禁〉・〈暴力〉といったいわゆるサド的テーマの反復によって[14]，義母の寝台と断頭台を〈舞台〉とするこれら2つの構図はいっそう強固にむすびつけられているのである。16世紀イタリア・キリスト教社会における〈法＝規範〉を体現する権力者が，はからずも背徳的な家長と同じ機能を演じてしまっている点についてはおそらくべつの場所で論じる必要があろうが，2者の連携によって〈父〉あるいは〈社会〉と主人公の対立というスタンダール的テーマがいちだんと濃密になることはいうまでもあるまい[15]。

もちろん，審議から処刑にいたる一連の過程において，迫害者としてのローマ法王の存在は私的な憎悪といったモチーフをはなれ，抽象的な性格を帯びることでいくぶん希薄な印象をあたえよう。スタンダールのテキストは法王をむしろ同情的なものに脚色し[16]，法王が結局処断せざるをえない経過をより明瞭に示すことによって，秩序安寧のために従属殺人を不可侵の禁忌とする不寛容社会のイデオロギーを真の執行者として浮かびあがらせているともいえるかもしれない。それゆえ，処刑の場景では受難者たちの姿がもっぱら前景をしめることになるが，さらにスタンダールのテキストは，とりわけ断頭台に臨むベアトリーチェとその義母ルクレツィアの2者に〈証言者〉の視線を集中させているのだ。

断頭台にあがって，黒のタフタ織のヴェールをはがされると，あらわな肩と胸とが人目に晒されたが，それが夫人〔ルクレツィア〕にはいかにもつらそうだった〔…〕
　どうしてよいのかわからず，夫人は死刑執行人頭アレッサンドロに向かって，どういう格好をしたらよいのかと訊ねた。アレッサンドロは台の板に馬乗りになれといった。しかし，そういうしぐさは，女の誇りをはずかしめるもののような気がして，夫人はなかなか馬乗りにならなかった。[81]

〔ベアトリーチェは〕断頭台にあがると，身軽に台にまたがり，首を斧の下に差しだし，死刑執行人からさわられるのを避けようとして，自分から具合のよい姿勢をとった。また自分ですばやく手をやって，タフタ織のヴェールがはがされる瞬間に，肩と胸を群衆の目にとまらないようにした。[82]

古写本にほぼ忠実なこれらの描写は，群衆のうちの好奇のまなざしを強く意識したベアトリーチェとルクレツィアの，きわめて対照的な身振りを伝えている。しかも，スタンダールのテキストは，つづくジャコモ・チェンチの処刑の様子を大幅に削除することで，彼女たちの対比をこのうえなくきわ立たせているのである。歴史的証言・資料への忠実さにむしろ反するジャコモの省略は，むろん審美的な要請のもとになされたと考えるのが妥当であろう。というのも，ここでの2者の対照は，物語に先んじて序論の〈翻訳者〉が彼女たちの肖像画に言及して，「これは義理の娘の，きわめて優しい，きわめて純真な，ドイツ型といってよいくらいの顔だちとはよい対比だ」[51]，と顕著な比較をおこなっている点に見事に呼応していようし，また死後の彼女たちの相貌の描写の（ほぼイタリア語テキストに忠実なもの），やはり顔だちの〈美貌〉が強調されるくだりに，われわれはまぎれもなくその対照の変奏を見いだし感受しうるからだ。スタンダール的な2種の女性のタイプによる象徴的対立とまではいえないにしても[17]，緊迫した処刑の光景において喚起される，能動と受動，敏捷と鈍重，自尊心の閃きと自失の無防備，といった対立的要素によって，いよいよ鮮明さをます彼女たちの精神的な輪郭を背景に，猟奇的な〈視線〉を拒絶する16歳の少女ベアトリーチェの毅然とした態度が，まさに作品の主題論的なダイナミズムの頂点をかたちづくるべく脚色された，といえるはずだ。つづいて，きわめて興味ぶかいことに，目撃者であり，語り手でもある〈証言者〉は，主人公に敬意をささげてか，古写本の語り手とはきわめて異なる身振りを示している。すなわち，われわれの視界からベアトリーチェの死にかんする細部を退けてしまっているのだ。この沈黙が〈証言者〉みずからの意図によるものであることは，ルクレツィアとジャコモの死のばあい，〈証言者〉の残酷な

描写が〈翻訳者〉の介入によって検閲・削除されている点にあきらかにうかがえよう。換言するならば，スタンダールは2種の語り手の意図的な操作によって，悲劇的色調にふさわしくベアトリーチェに〈文学的安楽死〉[18] の変奏をあたえているのだ。義母と兄は，〈翻訳者〉の割注においてさえ，「死刑執行人は〔ルクレツィアの〕首を群衆にかざして見せた」[81]，「ジャコモ・チェンチは打ち殺された」[83] と，その亡骸あるいは死が直接明示されるのに対し，ベアトリーチェの方は「体は最後の瞬間に大きく動いた」[83] と婉曲語法で仄めかされているばかりか，その後も〈証言者〉によって，「ベアトリーチェは心を奪うばかりの美しさで，まるで眠っているかのようだった（スタンダールによる付加)」[83]「死んでからも花に飾られると，眠っているといいたいばかりか，生存中よく見られたように，笑っているかとさえ思われた」[84] というように，その描写からは繰りかえし死のイメージの消去がなされているからだ。くわえて，ベアトリーチェをラファエロの『キリストの変容』[19] の前に埋葬するというきわめて独創的な細部によって，スタンダール的主人公として変容・聖別している点も[20]，彼女の死を崇高化する作家の配慮を語るうえで見逃すことはできない。

『チェンチ一族』における〈証言者〉が，ベアトリーチェと猟奇的なまなざしとの葛藤に照明をあて，自らの叙述や目撃証言（描写）を悲劇的な結末にふさわしいものへと統御する役割において，〈視線〉の主題化に寄与していることはあきらかになったと思う。ところで，フランチェスコ，群衆，〈証言者〉など，いずれの視線も性質こそ異なってはいるが，ベアトリーチェに一方的に注がれるまなざしである点ではかわりはなかった。いうなれば，ベアトリーチェの存在は，視線の対象となる宿命，そのたぐいまれな美貌をぬきには語れないのである。だがそれは，〈証言者〉がイタリア語テキストよりも頻繁に言及し強調する彼女の美貌，たんに抽象的なことばで形容される美しさといった点でのみ，われわれの関心をひくのではない。というのも，これに関連して作品の構造化で特徴的なのは，〈証言者〉による記録が，ほかならぬベアトリーチェの「肖像画」とあわせて後世への証言をかたちづくるように意図されている点だからである。

噂によれば，見事なボローニャ画派のひとり，グイド・レニ画伯が，去る金曜，すなわち処刑直前の日に，今は亡きベアトリーチェの肖像画をすすんで描くことになったという。この大画伯が，この首都において，いままでに描いたかずかずの絵のばあい

> と同じように，今回の制作を立派になしとげるとすれば，後世のひとびとも，可憐なベアトリーチェの美貌がどれほどのものであったか，すこしは想像することができよう。これとあわせて，ベアトリーチェのまたとない不幸のかずかず，ならびにローマ魂の典型たるベアトリーチェがいかに驚嘆すべき気概をもってこれらの不幸と戦いえたかを，いささか後世の人びとの記憶にとどめたいと思い，わたしはベアトリーチェを死刑にいたらしめた行為にかんして聞いたこと，ならびに，ベアトリーチェのけなげな劇的最後の日にわたくしの見たことを書くことにした。[53－54，強調引用者]

ここでスタンダールがグイド・レニによる肖像画の作成を案出している点はとりわけ重要である。この仮構には，ベアトリーチェの美しさを「後世のひとびと」が「肖像画」のうちに見いだすことへの〈証言者〉の期待が託されているのがまず窺えよう。だが，作者と同時代のフランス人であり，「後世のひとびと」の形象化でもある序論の〈翻訳者〉にとって「肖像画」への感銘こそ，まさに訴訟書類の閲覧，古写本の購入・翻訳に先立つつよい動機にほかならなかったことを考えあわせるならば[21]，2者の感動の共有が序論から物語への移行において歴史的遠近法をかたちづくりながら，「肖像画」を見る悦びをこのうえなく称揚しているといって過言ではあるまい。しかも，序論におけるベアトリーチェの肖像の描写には，物語の〈視線〉の主題が濃厚に予告されているのだ。

> 顔はやさしくて，美しい。まなざしはきわめて優しく，目はひどく大きい。さめざめと泣いているところを不意に見られたもののような，驚きの目をしている。髪は金髪で，まことに見事だ。この容貌にはすこしもローマ人らしい気位がない。またテーヴェレの娘〔…〕のしっかりしたまなざしによくかいま見られる自信がすこしもない。[50－51，強調引用者]

引用箇所にふれてフィリップ・ベルティエが，「『チェンチ一族』はこのまなざしについての夢想から生まれたのであり，作品はその解説にすぎない」といみじくも指摘しているとおり[22]，もちろん一節はたんなる「肖像画」の描写ではなく，ベアトリーチェの悲劇的な生涯を深くたどった者にのみ可能な想像力の結晶というべきものであろう。その意味で，肖像の解釈は，描かれている人物が彼女とは別人であるという事実によって損なわれるものではけっしてないのだ。ベアトリーチェのまなざし，それは〈証言者〉の伝える父親のものと深く呼応しているのはむろんのこと[23]，視線の対象となる彼女の悲劇を象徴するものだといえるかもしれない。いやむしろ，序文につづいて，これから物語を読

みすすむ者にたいして，理想の〈読者〉と「肖像画」の少女のまなざしのありうべき邂逅が，〈翻訳者〉によってあらかじめ示されている，そのように考えるならば，ここには「肖像画」鑑賞へのスタンダールのひそかな願いがこめられているというべきであろうか。

*

周知のように，『チェンチ一族』の題材や主題は，スタンダールの同時代の作家たちによってもしばしばとりあげられた，いわばロマン主義の思潮にきわめてかなったものであった。たとえば，シェリー，メリメ，アストルフ・ド・キュスティーヌ，デュマ・ペールなどの名が挙げられるが，こうした流行をすくなからず支えていたものこそ，グイド・レニ作とされたベアトリーチェの肖像画にほかならない。スタンダールの作品以外で，そのことを証するものとしては，シェリーやキュスティーヌの戯曲の序文における肖像画への言及もさることながら，バルザックが1840年に発表した『ピエレット』の結びの部分における，つぎのような画家への賛辞を見逃すことはできないであろう。

> ベアトリーチェ・チェンチは，その弁護人としては，わずかにひとりの芸術家，ひとりの画家をえたのみ。今日では，史書も生ける人びとも，グイド・レニの手になる肖像画にもとづいて，教皇を弾劾し，ベアトリーチェを恥ずべき情念と徒党争いの，もっともいたましい犠牲のひとりとみなすのである。[24]

ところで，バルザックがチェンチ家の一件にかんしスタンダールと意見をかわし[25]，また1837年に公表された後者の作品に目をとおした可能性がないとはあながちいえないだけに，このきわめて積極的な肖像画の評価には後者の作品の読後感が深く関係しているのかもしれない。いずれにせよ，スタンダールの『チェンチ一族』は，作品構造や主題体系などの点で「肖像画」ときわめて緊密にむすびついているという特徴において，同時代の翻案のなかでも異色を放っているように思える。

註

1）この作品のテキストとしては，セルクル・デュ・ビブリオフィル版（STENDHAL, *Chroniques italiennes*, 2 vol., in *Œuvres complètes*. Texte établi, annoté et préfacé par Victor DEL LITTO et augmenté des textes des «Manuscrits italiens» de la Bibliothèque Nationale. Genève: Cercle du Bibliophile, 1971）を使用する。訳出・引用箇所のページ数は［ ］内に数字でしめすが，第2巻のみ数字の前にローマ数字のⅡをおく。訳出にあたっては，新潮世界文学『スタンダールⅡ』（1969年）収載の邦訳（小林正訳，『チェンチ一族』）を参照にしたが，文脈によっては筆者が改変をほどこした箇所がある。

2）Voir «Préface», in *Chroniques italiennes*, ibid. t. Ⅰ, pp. LVIII–LXII.

3）古写本の要素の削除によるベアトリーチェの中心化の例も指摘されている（voir Charles DÉDÉYAN, «Un Exemple de l'adaptation originale de Stendhal dans *Les Cenci*», *Information littéraire*, n° 3, 1950, p. 89)。

4）古写本以外の創作の源泉の存在は『イタリア年代記』のほかの作品との無視できない相違であろう。この点にかんしてはつぎの論文参照——Béatrice DIDIER, «Introduction», in *Chroniques italiennes*. Paris: Garnier–Flammarion, 1977, pp. 19－20. Cf. Charles DÉDÉYAN, *Stendhal chroniqueur*. Paris: Didier, 1962, pp. 36－39.

5）『チェンチ一族』における異なる語り手の存在にかんしては『イタリア年代期』の諸作品をナラトロジーの観点から考察したつぎの論文参照——寺西暢子「『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」，『仏文研究』第17号，京都大学フランス語学フランス文学研究会，1986年10月，1－18頁。

6）Voir DIDIER, «Notes», in *Chroniques italiennes*, op. cit., p. 396. 同様に寺西前掲論文，4頁参照。

7）『チェンチ一族』と『ヴィットリア・アッコランボーニ』『パリアノ公爵夫人』との共通項については寺西前掲論文が示唆にとむ。

8）イタリア語テキストの当該箇所はつぎのとおり——Dal quale inaspettato tiro della Figliola sorpreso Francesco Cenci non potè far altro, che compiacere al Papa, e per rimediare che Beatrice fatta grande, e mossa dall'esempio della sorella, non gli venisse addosso ancor Lei, con tal scherno irreparabile, la riserrò in un appartamento da sè portandogli sempre Lui il mangiare; [Ⅱ－137]

9）ビブリオフィル版の注においてこの箇所の意味の取り違えがはじめて指摘された。翻訳に使用されたテキスト（ms 172 [fol. 64]）が混乱をまねきかねない表現になってはいるものの，参照テキスト（ms 178 [fol. 346]）の相当箇所は誤解の余地なく元の意味をつたえている（voir DEL LITTO, «Notes et éclaircissements» in *Chroniques italiennes*, op. cit., p. 482)。もちろん，あくまで状況的なものにとどまる上記の指摘によって，ただちにスタンダールの誤訳が決定的に意味されるわけではない。それゆえ，ディディエが示唆するように意図的な改変の可能性も十分に

考えられよう（voir DIDIER, «Introduction», in *Chroniques italiennes*, op. cit., p. 42)。

10) ドン・ジュアン的性格と視線の不可分な関係については，それをスタンダール的創造のうちに見いだすジルベール・デュランの論考がきわめて示唆的であろう（voir Gilbert DURAND, *Le Décor mythique de la «Chartreuse de Parme». Contribution à l'esthétique du romanesque.* Paris: José Corti, 1961, pp. 202 - 203)。

11) Voir Max MILNER, *On est prié de fermer les yeux. Le Regard interdit.* Paris: Gallimard, coll. «Connaissance de l'Inconscient», 1991, pp. 159 - 164.

12) イタリア語のテキストでは「大釘」ではなく「(壊れた) 蹄鉄」となっている。

13) ディディエの表現をかりれば「〈暴力〉によって強調された」(DIDIER, «Introduction», in *Chroniques italiennes*. op. cit., p. 44) これら3つの光景は，ハンス・ボル＝ヨハンセンが指摘するように「3段のクレシェンド」をかたちづくっていよう（voir Hans BOLL-JOHANSEN, «Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal», *Revue de Littérature comparée*, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 427)。

14) Voir DIDIER, «Introduction», in *Chroniques italiennes*. op. cit., pp. 41 - 43.

15) 作家自身の〈父親殺し〉の感情，および父性的価値たいする嫌悪にかんしてはつぎの論文参照——Michel CROUZET, *La Vie de Henry Brulard ou l'enfance de la révolté.* Paris: José Corti, 1982, pp. 57 - 90; Philippe BERTHIER, *Stendhal et la sainte famille.* Genève: Droz, 1983, pp. 47 - 92.

16) Voir DÉDÉYAN, *article cité*, pp. 88 - 90.

17) とはいえ，性格の点では義母のそれはスタンダール的というには十分でなく，比類なき2つの女性像のというよりも，むしろ崇高と凡庸といった対照におさまっていよう。

18) いうまでもなくジャン・プレヴォがジュリヤン・ソレルの死を評した表現（voir Jean PRÉVOST, *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain.* Paris: Mercure de France, 1951, p. 260)。もちろん，プレヴォは同箇所で『イタリア年代記』の諸作品は〈文学的安楽死〉とは反対に「ゆっくりと残酷に死を扱っている」と述べているが，ベアトリーチェの死にかぎっては，この評言は妥当ではなかろう。

19) フランシーヌ・マリル・アルベレスは『アンリ・ブリュラールの生涯』におけるこの絵画の役割に触れて「芸術作品における完璧」がスタンダールに「一種の内的，精神的に完全な状態」をもたらすことを指摘している（voir Francine Marill ALBÉRÈS, *Stendhal et le sentiment religieux.* Paris: Libr. Nizet, 1980, p. 15)。その意味で，『キリストの変容』が悲劇の終熄，主人公の魂の平安・救済を象徴する特権的なモチーフとして配置されている点は注目に値しよう。

20) Voir DÉDÉYAN, *op. cit.*, p. 39. Cf. Annie COLLET, «Le Symbolisme de la mort dans l'œuvre romanesque de Stendhal», in *Le Symbolisme stendhalien.* Actes du colloque universitaire de Nantes 21 - 22 octobre 1983. Nantes: Éd. Arts-Cultures-Loisirs, 1986, p. 203.

21)「わたしは1823年に，幸いにも，生涯忘れられないような，気のいい連中と一緒にイタリアを見物し，ローマのバルベリニ宮にあるベアトリーチェ・チェンチの美しい肖像に，一行のものと同様すっかりひきつけられた」[50] ——「ローマを訪れる外国人のほとんど全部が，見物の手はじめとして，まずバルベリニ画廊へ案内してくれという。彼らは，ことに女性がそうなのだが，ベアトリーチェ・チェンチとその義母の肖像画にひかれているのだ。わたしもまた，一般旅行者と同じ好奇心をもった。その次には，誰もがやるように，わたしもこの有名な訴訟の書類を見せてもらおうと思った」[51－52]。

22) Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*. Genève: Droz, 1977, p. 102.

23) スタンダールにとって，ベアトリーチェの個性は父親の性格との類似と対比によってしか理解されえないものであった（voir Del Litto, «Préface», in *Chroniques italiennes*, op. cit., p. LXI)。顔だちの点での両者の類似は，娘の肖像から想像されたと思われるが，彼らの「目」にあきらかに認められる。このスタンダールの選択も，やはり『チェンチ一族』の人物造形におけるまなざしの占める重要性を示すものであろう。

24) Honoré de Balzac, *Pierrette*, in *La Comédie humaine IV*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, pp. 162－163.

25) ベアトリーチェの悲劇を執筆しようというバルザックの計画（1836年）は，スタンダールとの会話から着想がえられたのではないか，というきわめて興味深い仮説がある（voir Victor Del Litto, «Carnet critique», *Stendhal Club*, n° 30, janvier 1966, p. 191)。