

『リュシアン・ルーヴェン』における〈衣裳〉

高木, 信宏

<https://doi.org/10.15017/9973>

出版情報 : Stella. 16, pp.1-15, 1997-07-01. Société de Langue et Littérature Françaises de
l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



『リュシアン・ルーヴェン』における〈衣裳〉

高 木 信 宏

「現代的理想美」を創造すべく同時代の社会に題材をもとめた『赤と黒』はスタンダールの〈ロマンチズム〉のひとつの結実であるが、選択された叙述の手法は当時一世を風靡し多くの作家たちに大きな影響をあたえたウォルター・スコットの歴史小説の方法とは一線を画したものとなっている。とりわけ注目したいのは、スタンダールの小説では作中人物の容貌や服装といった風俗的な細部がきわめて消極的にしか示されない点である。その主な理由は、1830年2月19日『ナショナル』紙に発表された「ウォルター・スコットと『クレヴの奥方』」という短い論文におよそ窺い知れる¹⁾。スコット流のこまごまとした風俗描写は歴史に不案内な読者にしか価値がなく、時代の流れのなかでやがては色褪せてしまうものである。しかも「自然の模倣」といってもスコットの作品は情念の描出において「自然の特徴」が充分でない、というのがスタンダールの批判であり²⁾、また『赤と黒』の創作において『クレヴの奥方』に連なる心理分析の手法にかける作家の文学的戦略の根拠でもあっただろう。

しかしながら、1832年の『社会的地位』、1834年にはじまる『リュシアン・ルーヴェン』³⁾の創作では、叙述にかんするスタンダールの考えに変化がみられる。『赤と黒』にたいする同時代人の不評を反省してか、読者の想像力に訴えるために風俗的な細部描写をもっと採り入れる必要をおぼえているのである⁴⁾。なかでも興味ぶかいのが、作中人物が身にまとう衣裳についての「流行、衣服、その着こなし、これはG・サンドの得意とするところ。〔…〕ジョルジュ・サンドに倣って手をくわえること」[1516]といった草稿の余白メモである。たんなる文学的流行への妥協といったようなことが考えにくい作家であり、かつて『イタリア絵画史』のなかでは同時代の服装の美術的モチーフとしての価値について疑念が表明されていただけに⁵⁾、スタンダールが小説の叙

述のなかに〈衣裳〉というモチーフの積極的な導入をはかったねらい、つまりこのモチーフにどのような役割を演じさせているのかといったことは充分検討にあたいしよう。本稿では未完の小説という性格を留意しつつ、〈衣裳〉のモチーフの考察をこころみたい。

1

ヴァレリーによって「ヴォードヴィル」と評されたように、『リュシアン・ルーヴェン』の描き出す世界はシニカルな笑いに満ちあふれている。7月王政下のフランス社会のカリカチュアを呈示するにあたって、第1部では地方都市ナンシー、第2部では主としてパリと、主人公の移動にしたがい異なる社会的環境・階層を風刺の対象としていくその手法は、スタンダールが18世紀の風刺作家たちから継承したものである⁶⁾。〈衣裳〉のモチーフも作品のこのような趣向と無縁ではないが、衣裳それ自体が誇張をとまなう喜劇的な小道具として作中人物の性格的特徴をデフォルメしてあらわすというわけではない。当時の貴族階級やブルジョワ階級に浸透している「優雅さ」「流行」の見地から登場人物たちの着こなしを槍玉にあげることに、あるいは階層間の差異の記号としての衣裳の社会的な機能を積極的に論ずることが作家の主たる関心となっているわけでもないのだ。冷やかな描写によってクローズアップされるのは〈衣裳〉をめぐる人々がみせる反応であり、焦点は〈衣裳〉そのもののうえにおかれているとはいいがたい。いくつか代表的な例を見ていくと、まず第1部・第11章ナンシーの町民シルヴィアーヌ嬢のばあい――

お茶を飲みおわると、リュシアンはその夜シルヴィアーヌ嬢が着ていたじつにきれいなドレスをほめに行った。アルジェ製の生地で、栗色（と思うが）と淡黄のたいへん広い縞がはいっており、この色が光にあたって、いちだんとひきたって見えた。

リュシアンが見とれていると、これにこたえて器量自慢のシルヴィアーヌは、その風変わりなドレスのいわれをくわしく説明した。アルジェ製の生地で、長いあいだ洋服軍節にしまっておいたことなど。この感動的な話の興味しんしんたる箇所にかしかかると、美人のシルヴィアーヌはいささか並はずれな体のことを忘れて、きまって首をかしげるのだった。[879]

めずらしい服地、おそらくは高価なドレスを一介の商売人の娘が身にまとうことの是非を問うような教条主義的な見方は、もちろんスタンダールとは無縁であろう。しなをつかった仕種におとらず鼻もちならない俗悪さとして描かれているのは、自分の所有物についてとくとくと話す行為、つまり慎みぶかさの欠如である。しかも、この空虚な饒舌を、パリのブルジョワ青年が感心するほどのみごとなドレスとナンシーでも指折りの美貌という2つの外的な美点との対照におくことで、その醜さはいっそう際だたせられているのだ。

しかし、だれしもがこのような細部に敏感なわけではない、と小説家は考えたのだろうか。よりわかりやすくするための伏線が敷かれている。前章において登場するテオドランド・ド・セルピエール嬢とその姉妹。ナンシーの名門貴族に属する彼女たちは、社会階級ばかりか経済状況や容姿といった点でもシルヴィア嬢とは対照をなす存在である――

彼女たちの話しぶりはすなおだった。「まるで美人でなくてすみませんといっているみたいだ」とリュシアンはふと思った。

彼女たちはあまり声高な話はすこしもしなかった。話に興がのってきても、首をかしげたりはしないし、たえず聞き手にあたえる効果を気にすることもなく、自分たちのドレスの生地がどんなに珍しいか、どこ製かとかいったことをこまごまと述べたてたりもしなかった。[876]

外面と内面の不一致、それがあらかじめ逆のパターンで配置されることで、2種類の人間のタイプの対照を強調するように働いているのが確認できよう。いうまでもなくこの2重化された対照法は、スタンダールのところみる戯画化の構成法としてとらえるべきものである。付言するならば、これらが配置されているセルピエール邸とベルシュの店という2つの挿話・空間そのものが――これらは物語の時間の流れのなかで隣接している――主人公リュシアンによって経験される「くつろぎ」と「倦怠」、および時間感覚によってさらに大きな対立の構図におかれている点も見逃すことはできない⁷⁾。

〈衣裳〉というモチーフに導かれて冷笑的に描きだされるのは、なにも中産階級にかぎられるわけではない。作家は正統王朝派の地方貴族たちにも矛先をむけている。第15章、国外亡命中の王妃の祝日に催された舞踏会でのシャストレル夫人の装い（「あっさりした薄化粧」「地味で質素なドレス」[916]

にたいして他の貴族たちがむける非難、それはセルピエール夫人のつぎのせりふに集約されていよう——「あの粗末な白いモスリンはどういうことなのでしょう」[917]。この第一声が、夫人の長たらしい批判の真の動機がどのような性質のものであるのかをもの見事に露呈させている。生地の素性を見て思わず口をついて出たことば、それは審美的な価値判断のまじらない一種の値ぶみにすぎず、あのシルヴィア・ヌ嬢の自慢話とオーバーラップすることで社会階層間の精神面での距離を一挙に消滅させてしまう。モリエールの時代とは逆の主題、成り下がる貴族の姿のカリカチュア。よしんば「綿」と「絹」とに象徴される政治的な対立をふまえたものであったとしても、敵対する階級の言動を意識するがゆえにもはや貴族らしくない貴族であることにいささかもかわらない——「〈共和派がなんといいだすでしょう〉と貴婦人たちは異口同音に叫んでいた」[917]。

スタンダールの筆は、地方貴族たちの「舞踏会」の絢爛豪華な外面にかくされた、このような時代固有の精神傾向をシニカルに描きだしている——

たわいない見栄ばかりはっているこの地方では、舞踏会というと戦いの日であり、ひとつの美点でもおろそかにすると、はなはだしい気どりとみなされる。本来なら、シャストレル夫人にダイヤぐらいつけてほしかったところだ。[916]

つまり、シャストレル夫人が中傷されるのは、貴族としての義務を冒瀆しているからでなく、ひとえに高価な所有物による虚栄心の競合に参加しないためということになる。いうまでもなく、ここでスタンダールが戯画的に呈示しているのは、ブルジョワの時代にかにも似つかわしい「高尚さ」「優雅さ」を勘定する舞踏会なのである。

ところで、先の〈セルピエール姉妹 vs シルヴィア・ヌ嬢〉のばあいとは風刺の対象となるものの形態こそ異なるが、実質は同一の精神構造がモラリスティックなレベルで問題となっているのはあきらかである。カリカチュアの構成の面から「虚栄心」という主題の変奏についていえば、明解な対立の構図がふたたびもちいられている点に共通の特色をみることができる。スタンダールの虚構世界の構築と、さらに審美的な次元に観点をかえるならば、これらの挿話はスタンダールの「存在」たちとその他の人間たちを差異化する機能をも同時

にあわせもっているのはまちがいでなく、その意味では作品における「美」と「醜」のコントラストをいっそう鮮明にする働きをもっていると定義することもできるはずだ。

2

しかしながら、このような二項対立による組立はおうおうにして善悪二元論的な単純さ・平板さにおちいるものであろう。が、スタンダールの戯画的リアリズムは主人公をも語り手の辛辣な皮肉の対象——もっとも、ヴィクター・ブロンバートの指摘するような「見せかけの皮肉」は別として⁸⁾——にすることでその難を逃れている。

上層ブルジョワジーの傀儡政権ともいえる7月王政下にあって、パリでも有数の銀行家を父にもつリュシアン・ルーヴェン。第1部・第1章でスタンダールはこの理工科学校を放校された支配階級のジュニアを登場させるにあたり、服装への言及を忘れてはいない——

そのときから、リュシアンは変わった感じの青と金色のぜいたくな部屋着をはおり、鶏頭色の暖かいカシミヤのズボンをはいていた。

彼はこういう身なりで幸福そうにして、顔には微笑みをうかべていた。室内をひとまわりするたびに、べつにどこを注視するということもなくちょっと目をそらして、長椅子のほうを見やったが、長椅子の上には鶏頭色の笹縁のついた緑の軍服が投げだしてあり、その軍服には少尉の肩章がついていた。

これこそ幸福というものであった。[772]

軍人への転身を予告する一節で語られる「幸福」、しかしそれがルイ＝フィリップの国民軍への期待でないことは、つづく第2章の主人公の内的独白によってあきらかだ。おそらく輝かしいナポレオンの軍隊への憧憬に由来する、いくぶん子供じみた満足感には、7月王政期にフランス文化のなかに深く定着した観のあるダンディズムとはいえないまでも⁹⁾、ブルジョワ青年のひとつの特徴をなす洗練された〈衣裳〉についての趣味・嗜好がいりまじっているのを見ないわけにはいかないだろう——

「第9連隊にも席はあいていたが、惜しいことをしたかな」。リュシアンは、バルセロナから届いた甘草紙で巻きたての小さな葉巻に楽しげに火をつけながらつぶやいた。「第9連隊は黄水仙色の笹縁をつけている……あのほうが明るいな……それはそうだが、しかし気品がないし、威厳がない、軍人らしくもない……。なに軍人らしいだつて。下院で雇われたこんな連隊相手に戦う奴などいるものか。軍服でかんじんなのは舞踏会でひきたつことだ。とすると黄水仙色のほうが明るいな……」[773]

しかも、「軍服」をめぐりあれこれ夢想する主人公の姿には、「有閑階級の青年将校」という当時の典型的な人物像さえも認めることができよう。このようなタイプは王政復古期にすでに見られたようで、サン＝シモン主義的な社会改革者とよぶにふさわしい医師ベナシスの人生を物語るバルザックの『田舎医者』（1833年9月出版）の冒頭部分にも、少尉として配属される風見鶏的な貴族院議員の息子の挿話がシニカルに語られるのを読むことができる¹⁰⁾。『リュシアン・ルーヴェン』第1部・第5章にも7月王政下の羽振りのよい青年将校たちの存在をレジチミストの立場から皮肉った紋切り型の表現——「身を売った政府支持議員の息子さん」[809]——が見られるが、むろんここで主人公リュシアンを論じるにあたっては、彼らとの社会階級や支持する政治思想の相違などはあまり問題ではなく、箔をつけるために軍職につくお金持ちのお坊っちゃんといった、いわばステレオタイプ化した既存のイメージと主人公リュシアンが小説の導入部分においてきわどい類似を見せている点こそが重要なのだ。第1部・第2章のリュシアンと槍騎兵第27連隊つきフィロトー中佐の2度目の会見の挿話でスタンダールは、こうした「おしゃれな青年将校」を皮肉るのみならず、さらに、変質してしまった元ナポレオン軍の将校という別種の典型的な軍人像と組みあわせながら、7月王政下の国民軍についての見事な風刺をおこなっている——

しかし、この老兵の気骨は15年間の王政復古期にうちのめされ、パリのにやけ男 (*muscadin de Paris*) が一足飛びに連隊つきの少尉になろうと、いっこう不快を感じなくなっていた。ヒロイズムが後退するにつれて打算が割りこんで、フィロトーはすぐさまこの青年〔リュシアン〕をどう利用できるかを計算して、父親は代議士かとたずねた。[778, 強調はスタンダール]

スタンダールがブルジョワ階級の主人公にたいし、「にやけ男 *muscadin*」と

いう、もともとは大革命時のおしゃれな王党派青年を形容する語をもちいている点からも、当時このような類型的な人物像は社会階層間の対立をこえて見られるようになっていたことが窺い知れよう。してみると、「パリのにやけ男」にとっての「鶏頭色の笹飾のついた緑の軍服」とは、「変わった感じの青と金色のぜいたくな部屋着」や「鶏頭色のカシミヤのズボン」などの等価物にすぎず、やはり7月王政時代のひとつの戯画的人物像の形象化のために配置されている細部だとみなしておくこともできそうだ。

ただし、ここでの主人公にたいするアイロニーの射程と効果を正しく見定めるためには、リュシアンがまだ物語の出発点にいることに留意しておく必要がある。批判の根拠は政治的というよりモラリスト的であり、その場合でも分不相応な奢侈というような次元で非があげられているとするのは謬見で、物語の展開するにしたがって主人公が単なる「パリのにやけ男」以上の存在になっていくのに読者は立ち会うことになるからだ。端的な例として、第1部・第12章の従僕の仕着せをめぐる連隊長との諍いの挿話が挙げられる。いかにも狭量で俗な人物の典型である連隊長は、数名の従僕たちに「いやにおおきな飾り紐」のついた「けばけばしい色の仕着せ」をきせて「これみよがしに往来をのし歩く」リュシアンに姿をたてて、仕着せの召使はひとりまでという命令をだす――

リュシアンは従僕に平服を着せて、このうえなく粋な姿に仕立てたが、それは彼らのきこちない俗っぽい態度と、滑稽な対照をなすものであった。この新しい服をつくるのに、彼は土地の洋服屋を使った。想像もしなかったが、こういう事情で彼のひやかしはまんまと図にあたり、社交界でも大いに面目をほどこして、コメルシー夫人からお世辞をいわれた。ドカンクール夫人やピュイローラン夫人にいたっては、もう彼に夢中だった。[893]

〈衣裳〉が対人関係の駆けひきの武器に変貌するこの挿話において、凡百の「おしゃれな青年将校」たちの群からぬきんでた主人公の一面が肯定的に描きだされるのを目にするならば、裕福な出自や優雅な趣味もそれ自体をとりあげてみてもなんら否定的な要素だとはいえない。

小説の導入部で主人公を時代のひとつの典型として軽い皮肉をまじえて呈示するという手法は、世紀病的ヒーローから叙事詩的な英雄にいたるまで多様な

主人公像をうみだしたロマン主義文学にあってもあまり例がないのではないだろうか。『アルマンス』や『赤と黒』といったスタンダール自身の先行作品と比較してみても、オクターヴ・マリヴェールは性格の「奇妙さ *singularité*」、ジュリアン・ソレルは鄙にまれな語学力と、主人公たちの社会における例外的な存在としての片鱗がはやくも物語の冒頭で示されている点で大きく異なっていよう。とりわけロマン主義のもっとも英雄主義的な主人公ともいえる後者とは設定からして対蹠的である。じっさい、社会的な野心のきわめて希薄なこのブルジョワ青年の物語について、モーリス・バルデッシュは小説における主人公の中心的な役割を首都パリや地方のハイソサエティの活写を可能にするための「証人」「旅行者」であると、どちらかといえば消極的な位置づけをしているし¹¹⁾、またジルベール・デュランは反＝英雄的な性格——サント＝ブーヴの『愛慾』やミュッセの『世紀児の告白』にみられる内省的なタイプとは系譜を異にする——を小説のテーマから構造にわたり詳細に検討している¹²⁾。こうしてみると、『リュシアン・ルーヴェン』において主人公をあえてステレオタイプから出発させたのは、世相の風刺を基調とした快活で軽快な文体のみならず、新趣向の意外性をねらったスタンダールの文学的な戦略といえよう。とはいえ小説の全体的な構想にからめた解釈をしておくことも必要だ。ミシェル・クルーゼが見事に分析したように、7月王政期のフランス社会の戯画的な形象化が主題となるこの作品は、ほかのどのスタンダールの小説にもまして、ブルジョワジーの台頭とジャーナリズムの飛躍的な発展がみられた時代の思考様式、つまり出来合いの政治的・社会的なレッテル、紋切り型の文句や考えなどが人々の判断から表現にいたるまで横行する実態を浮きぼりにしようとする¹³⁾。その意味では、あきらかにバルザックよりもフローベールの作品に近い性質をもつといえようが、『リュシアン・ルーヴェン』で特徴的なのは、ステレオタイプが作中人物の風刺にもちいられるばかりか、そのことに鈍感な読者にとってもひとつの罨となりうる点である¹⁴⁾。物語の語り手がリュシアン的一面を揶揄しているのはたしかだが、しかし同時に作者による密やかな皮肉が、主人公をブルジョワ青年の典型としてのみ理解し、安心してしまふ読者の方にむけられているのではあるまいか。

3

小説の第1部においてリュシアンが身にまとう軍服、わけてもその服地の色のもつ象徴的な価値にかんしては、すでにジャン＝ポール・ヴェーベルが作家の幼少期の体験にさかのぼって解釈を試みているが¹⁵⁾、われわれはべつの観点からこの問題を再検討してみたい。まず読者はナンシーへ出発する以前の主人公の行動を読むかぎり、軍服の色に「緑色の / 未熟な vert」という2重の意味を読みとってしまうのではあるまいか。というのも、第2章で初対面のフィロトー中佐の俗な外見に失望し、おまけにそのことで従兄に説教をされて、屋敷にもどるや軍服を乱暴に脱ぎすて涙ながらに父親に抱きつく、という一幕が主人公によって演じられているからだ。リュシアン的心情の吐露は父親に理解されず、軍人にふさわしくないとかえってたしなめられる。涙の交換が盛んに称揚された18世紀の文学のパロディーであると同時に、「男らしさ」の規範、というよりもそれぞれの職業特有の「らしさ」の習得が処世術と密接にむすびついた7月王政期のフランス社会のあり様をうかがわせる挿話と読むならば¹⁶⁾、たしかに主人公のふるまいは軽蔑的なニュアンスをこめた「未熟さ」の一言で要約することも可能だろう。とはいえ、ここに示されるような一般的な暗黙の了解、ドクサに属する見方からすれば「未熟さ」と同一視される主人公の過度の感じやすさこそ、ほかならぬスタンダール世界の主人公たちに共通の、もっとも肯定的な資質のひとつであることも見逃すことはできない。スタンダールのテクストを読む楽しみとは、このような罫の仕掛け、二重化された言説を見抜くことにあるといえようか。したがって、小説のはじまりにおいてはリュシアン軍服の「緑色」の含みもつ象徴的な意味あいも両義的なものと映じうるわけだが、さらに注目すべきことに、物語の展開にともないその曖昧ともいえる象徴性はしだいに特権的な性格を色濃くおびていくことになるのである――

リュシアンが目をあげると、大きな家が目にはいったが、これまで連隊が通りすぎてきた家々にくらべて、それほど見苦しくもなさそうだった。広い白壁の中央には、はでな緑色のペンキを塗った鎧戸がかかっている。「趣味のない田舎者はなんとあくだい色を使うんだろう」

リュシアンがこういう無礼な考えを楽しんでいると、そのとき、緑色の鎧戸がすこ

しほそ目にひらかれた。みごとなブロンドの、お高くとまったという感じのうら若い女で、連隊の分列行進を見に出てきたのだった。この美しい顔を見て、リュシアンは陰気な考えはすっかりふっとび、心はいきいきとしてきた。〔…〕

リュシアンは属している第2中隊がとつぜん動きだしたのに、彼はじっと目をはでな緑色の窓にそそいだまま馬に拍車をあてたから、馬はすべって倒れ、リュシアンを地上にほうりだした。[794]

第1部・第4章における主人公たちの有名な出会いの場面。ジャン・ルーセが示唆したように¹⁷⁾、恋物語としての独自性が恋愛の諸相における主人公たちのあいだの「距離」によって発揮されるという点で、文学史上にいかなるモデルもみつからない、リュシアンとシャストレル夫人の風変わりな恋愛の端緒となるくだりであるが、まずここで主人公リュシアンは視界にとびこむ2つの色、「緑色」と「白色」が特権的な恋のライトモチーフとして第1部のテキスト中にしかるべく配置されているというベルナル・フルニエの指摘を思いおこしたうえで¹⁸⁾、その構成についてわれわれなりの読解をこころみたい。

最初の落馬の日以降、正統王朝派の貴族夫人と共和主義の少尉であるがゆえに、2人のあいだにはまだ社会的にも空間的にも大きな距離がある。ただひとつ視線によってしか相手への関心を無媒介的にみとることができない。そのような状況のなかで「白壁」と「緑色の鎧戸」という2つの色は、夫人の姿をもとめる視線がたび重なることによって、主人公の心理的な次元でしだいに換喩的な性格をおびていったとは考えられまいか¹⁹⁾。第1部・第10章、シャストレル夫人に近づくために策を講じ、ナンシーの貴族社会にうまく迎え入れられた主人公が、テオドラント・ド・セルピエール嬢と出会う場面――

そばにすわっている娘はひどい赤毛で、背丈が5フィート4インチ近くもあり、大きな純白のドレスを着て幅のひろい緑のバンドをしめ、これが痩せてぺしゃんこの胸まわりをぐっとひきたてていた。白と緑のこのとりあわせはリュシアンにはたいそう醜く思われたが、このように彼がよその社会の趣味の悪さに不愉快を感じたのは、すこしも政治的な立場からではなかった。[872]

主人公の視界にとびこむ「純白のドレス」と「緑のバンド」は、その心中に嫌悪感を喚起するという点で、最初の落馬の場面における「白壁」と「緑色の鎧戸」のテーマ的反復となっているが、ここで語り手によってなされる心理的な

説明は、シャストレル夫人との出会い以降の主人公の内面の変化を示唆しているように思える。「白色」と「緑色」の暗示する政治的意味とは、前者がブルボン王家の色で当時の正統王朝派のエンブレムともなっており、後者の方はフランス王妃の色とされていた点をさしているのだが、「彼がよその社会の趣味の悪さに不愉快を感じたのは、すこしも政治的な立場からではなかった」という一文は、はじめ主人公が「白壁」と「緑色の鎧戸」にたいして抱いた印象——「趣味のない田舎者はなんとあくどい色をつかうのだろう」——に政治的な判断がはいっていたことを窺わせはしまいか。「白と緑のこのとりあわせ」がリュシアンを不愉快にさせるのは、いうまでもなく、それが無意識のうちに「白壁」と「緑色の鎧戸」、すなわちシャストレル夫人を思い起こさせるからにはかならない。もちろん、本来の彼女自身というよりも、まだ手のとどかないかけ離れた存在としての夫人であり、リュシアンの不快感はこの「隔たり」の意識に由来しているのである。

ところでセルピエール嬢は、「白と緑のこのとりあわせ」による第一印象にもかかわらず、リュシアンが心を許す数少ない友人となり、やがては夫人との恋の仲立ち的な役割を無自覚に演じる人物ともなるのだが、こうした構図は主人公とシャストレル夫人の恋愛が「白壁」と「緑色の鎧戸」の悪印象に先立たれていた構図にみごとに呼応している。その意味でセルピエール嬢の衣裳の色は、主人公たちの恋物語の「中心紋 *mise en abyme*」とはいえないまでも、小説の構成における予告的な機能をもっているのが理解できよう。

「緑色」と「白色」という対になった2色は、さらに第1部・第15章にはじまるマルシーイ侯爵夫人邸での舞踏会の場面にも見いだせる——

中に入ろうとして、リュシアンはどの婦人もみな緑のリボンか白のリボンをつけているのに気がついたが、ぜんぜん腹を立てたりしなかった。この侮辱は国家の元首、つまり裏切り者の元首にむけられている。[913]

ここでも色のもつ政治的な意味あいに言及がなされているが、セルピエール嬢との出会いの場面とは異なり、主人公がいかなる不快感も示していないのは、この間にシャストレル夫人との関係に変化が生じたためであろう。彼女とは「社交界で一度も出会ったことがない」状態がつづいていた主人公は、「習慣か

らほとんど毎日のように」通っていた「緑色の鎧戸」の下、つまり夫人の眼前での2度目の落馬をしてしまう（第13章）。このライトモチーフの後ほどなく、2人はコメルシー夫人邸で遭遇し（第14章）、セルピエール邸で紹介される（第14章）、別の日のセルピエール邸での晩餐会では、ほんのかたちだけではあるが会話を交わすまでになる（第15章）。つまり、それまで2者の間にあった空間的な「距離」が一挙に縮まったところで、第15章の舞踏会の場景をむかえるのである。

緑と白のリボンというライトモチーフについては、もはや多く語る必要はあるまい。リュシアンはことば、シャストレル夫人はまなざしと、異なるかたちでそれぞれが恋の告白をする、最初のクライマックスがこの舞踏会の場景に置かれているからである。ただし、ここで見落としてはならないのは、主人公たちの身にまとう衣裳が、ほかならぬ「緑の軍服」と「白のドレス」である点だ――

東部フランスは軍人びいきのはなはだ強い地方で、軍服には好意をよせている。リュシアンが舞踏会の最大の花形としてとったのも、大部分は、彼がこの社交界で優美に軍服をつけたほとんど唯一の男だったことによる。[914-915]

シャストレル夫人は簡素な白のドレスを着ていた […] [916]

ジャン・ルーセがいみじくも指摘するように²⁰⁾、第15章から第19章にわたるこの舞踏会の場景こそが、小説全体のなかで真っ先に執筆された、いわば作家のイメージーションの重要な核とも見なせる部分であるならば、互いにかわされる告白の場面に先立って、主人公たちが一緒に組でカドリューを踊りワルツを踊るといふ、「緑色」と「白色」の衣裳のうみだす動的なコントラストが、なによりも2人の恋を象徴する特権的な色彩的要素としてスタンダールの脳裏に思い描かれた、そう推測することもできるのではないか。しかも「白色」はその名前（Chasteller）に示されるように夫人の「純潔さ chaste」を、また青春の象徴ともされる「緑色」はリュシアンの処世の型にはまらぬ「あどけなき naïveté」²¹⁾、すなわち〈感じやすい魂〉を想起させるのである。

以降の展開では、もはやこの2色を対にしたライトモチーフはもちいられなくなる。かわって「緑の鎧戸」や、ドカンクール夫人邸の「小さな緑色のテー

ブル」、ビュレルヴィレールの森のなかのカフェ・ハウス「緑の狩人 le Chasseur vert」など、「緑色」のみのモチーフが恋の進展における重要な局面におかれることになる。この転換は舞踏会の場をさかいに2人の関係が変化したことに対応したものであろう。つまり、羞恥心から容易には主人公をうけいれないシャストレル夫人と、疑念に苦しむリュシアンによる恋の二重唱において、緑の軍服をきた、文字どおり〈緑の狩人〉である主人公の攻める役割の方が今や叙述の基調をなすこと、また森のふかい緑と甘美な音楽につつまれた「緑の狩人」亭が特権的な恋のトポスとして機能することに関連しているのであろう。

結 語

リュシアンとシャストレル夫人の恋愛を縦糸に、7月王政期の社会風刺を横糸にして編まれたともいえる『リュシアン・ルーヴェン』のなかで、主人公たちの〈衣裳〉という風俗的な細部が、いずれの主題においてもきわめて重要な役割を演じるモチーフとしてテキストに織りこまれているという特徴があきらかになったと思う。このような手法は『アルマンス』や『赤と黒』の創作には見られなかったものではあるまいか。

また〈衣裳〉のモチーフにかんするもうひとつ特色としては、パリが舞台の中心をしめる小説の第2部では、第1部と大きく異なることに、主人公や副次的な作中人物たちの服装に言及があまりなされない点があげられよう。内務大臣の秘書となった主人公の身をつつむ地味な黒服は、いかなる主題論的な光彩も放つことはなく、ごくおとなしい風俗的な細部にとどまっている。この事実はひるがえって第1部における〈衣裳〉の重要性を証するものであろう。

ところで、スタンダールはこの未完の小説の執筆中、『ルーヴェン』『マルタ島のオレンジ』『信号機』『赤と白』『鶏頭色と白』『プレモルの森』『緑の狩人』というように、いくつかの表題を候補にあげている。われわれの考察結果から見れば、全体の草稿がほぼ書きあげられたのち、主として1835年9月に口述筆記された草稿の題名に『緑の狩人』が選ばれている事実はたいへん興味ぶかくもあるが、この問題の検討はいずれ別の機会にゆずりたい。

註

- 1) Voir STENDHAL, «Walter Scott et la Princesse de Clèves», *Mélanges II. Journalisme*, in *Œuvres complètes*, tome 46. Texte établi et annoté par Victor DEL LITTO. Genève: Cercle du Bibliophile, 1972, pp. 221-224.
- 2) ウォルター・スコットの小説と『赤と黒』の創作の関係については、つぎの論文を参照——栗須公正「スタンダールにおける近代ロマネスクの形成——『アルマンス』から『赤と黒』へ——」、『アカデミア』文学・語学編第59号, 南山大学, 1995年, 282-306頁。
- 3) テクストはプレイアッド版 (STENDHAL, *Lucien Leuwen*, in *Romans et Nouvelles I*. Édition établie et annotée par Henri MARTINEAU. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1952) を使用する。訳出・引用箇所の見数は [] 内に数字で示す。引用文は人文書院『スタンダール全集』(1977年) 収載の邦訳(島田尚一・鳴岩宗三訳『リュシアン・ルーヴェン』) をもちいるが、文脈によっては筆者が改変をほどこした箇所がある。
- 4) Voir STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes II*. Édition établie par Victor DEL LITTO. Paris: Gallimard coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, pp. 167, 195 et 197.
- 5) 阿部良雄『絵画が偉大であった時代』, 小沢書店, 1989年, 130-131頁参照。
- 6) Voir Grahame C. JONES, *L'Ironie dans les romans de Stendhal*, Lausanne: Éd. du Grand Chêne, «Collection Stendhalienne» 8, 1966, pp. 91-97.
- 7) 「とうぜん 20 分でできりあげるべきこの訪問が 2 時間もつづいていた」[878]。「ベルシュ夫人のところには 20 分しかいたことにならなかった」[879]。
- 8) Voir Victor BROMBERT, *Stendhal et la voie oblique*, Paris: P.U.F., 1954, pp. 89-100.
- 9) Voir Emilien CARASSUS, *Le Mythe du dandy*, Paris: Almand Colin, 1971, p. 78.
- 10) Voir BALZAC, *Le médecin de campagne*, in *La Comédie humaine VIII*. Texte établi par Marcel BOUTERON. Paris: Gallimard coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1949, p. 321.
- 11) Voir Maurice BARDECHE, *Stendhal romancier*, Paris: Éd. de la Table Ronde, 1947, p. 245.
- 12) Voir Gilbert DURAND, «Lucien Leuwen ou l'héroïsme à l'envers», *Stendhal club*, n° 3, avril 1959, pp. 201-225.
- 13) Voir Michel CROUZET, «“Ô toute puissance de l'orviétan!” Sur l'orviétan littéraire», in *Quatre études sur Lucien Leuwen*, Paris: SEDES, 1985, pp. 67-85; et aussi JONES, *op. cit.*, pp. 107-109.

- 14) Voir *ibid.*, pp. 88-89 et 95-97.
- 15) Voir Jean-Paul WEBER, *Stendhal. Les structures thématiques de l'œuvre et du destin*, Paris : SEDES, 1969, pp. 176-192.
- 16) アンヌ・ヴァンサン＝ビュフォー『涙の歴史』（持田明子訳）、藤原書店、1994年、249-251頁参照。
- 17) Voir Jean ROUSSET, «Variation sur les distances : aimer de loin», in *Le plus méconnu des romans de Stendhal, "Lucien Leuwen"*, Paris : SEDES, 1983, pp. 75-87.
- 18) Voir Bernard FOURNIER, «Comment Stendhal présente Mme de Chasteller», *Europe*, n° 519-520-521, juillet-août-septembre 1972, pp. 180-181.
- 19) 第13章の冒頭に落馬の日以来、主人公の「緑の鎧戸」詣でがなかば無意識の日課となっていた事実が語られている。
- 20) Voir Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris : José Corti, 1989, p. 111.
- 21) 「しかし、気のきいた言葉がよどみなくリュシアンの口をついて出たとはいうものの、ここで大いに多とすべきは彼の未経験であった。彼がにわかに関心の野心にはなほだ都合な調子にまで自己を高めたのは、けっして彼の天才的努力によるものではなかった。[...] それは天真爛漫な心 (cœur naïf) の錯覚だったのだ。[...] リュシアンはあまりに醜いと思うことにはすべて目をそむけてきたために、良家のパリっ子なら中学最終学年の16才ではやくも屈辱だと思ふあどけなさを、こうして23にもなるのにまだのこしていた。彼が世なれた男のまねができたのも、まったくの偶然にすぎない。女心を自由にあやってこれをわくわくさせる術にかけては、たしかに、彼なんか老練でありえたはずがない」[923-924, 強調筆者]。この引用箇所（第1部・第17章）の草稿メモは、「天真爛漫な心」「あどけなさ」といった主人公の性格の特徴が、ほかならぬ作家本人をモデルに描かれたことを窺わせる——「モデル；ドミニック自身。ああ！ドミニック自身」[1520]。