

# スタンダールとスペインⅡ —『ラミエル』:もう一つの『カルメン』—

Stendhal and Spain II — *Lamiel: another Carmen* —

井出 勉

Tsutomu Ide

スタンダールとスペインの関わりについては、すでに『スタンダールとスペインⅠ —スペイン、もう一つの《オリент》—』(『中京大学教養論叢第48巻第4号』2007年)で論じた。スペインはスタンダールにとって《幻想》の地であり、同時に《幻想のオリент》の一部であり、スタンダールが愛したイタリア的エネルギーの発露をスペイン的なものの中にも見いだすことができる。このことはスタンダールにとって、スペインが広義でのオリентやイタリアにつながる重要な地であることを明らかにしていると思われる<sup>1)</sup>。今回の『スタンダールとスペインⅡ』では、19世紀前半の絵画や舞踊など諸芸術の《スペインブーム》(《スペイン熱》)がスタンダールの創作過程にどのような影響を与えているかを改めて検討し、スタンダールとメリメという同時代の二人の作家が描いた、スタンダール最晩年の未完の作品『ラミエル』(1839-1842年執筆)とメリメの『カルメン』(1845年)を比べてみたい。その上で、『ラミエル』とスペイン、さらに深く隠されていると思われるラミエルの《ジプシー》的要素を明らかにしたい。『ラミエル』という作品には、スペインは隠されていて表面には出てこない。《隠されたスペイン》を解読するには、《ジプシー》というキーワードが必要となる。スペインをも含むスタンダールの《オリент》観は、19世紀の《スペインブーム》を通して、『ラミエル』という作品の中に滔々と流れ込んでいるのではないか。こうしたスペイン受容の過程が、『ラミエル』とほぼ同時期に書かれた短編2作品の『箱と亡霊』・『惚れ薬』以上に作品に集約されているのではないかということを中心に論じたい。

※論旨の都合上、《ジプシー》、《せむし》など一部差別用語をやむなく使ったことをお断りしておく。

※「ジプシー」という呼称に差別的な意味があるとして現在では、「ロマRoma」と総称的に呼ぶべきであろうが、19世紀の文学作品を取り扱うというコンテキストの中ではあえて「ジプシー」という表現を使用する。

## I 1830年代前半以降の《スペインブーム》あるいは《スペイン熱》

19世紀に《オリエンタリズム》(orientalisme)という語が用いられ始めるのは1830年であるが、やがてそれはナポレオンのエジプト遠征を端緒とした《エジプトブーム》つまり、《エジプト熱》と重なり、エジプトは「最新モード」<sup>2)</sup>になっていく<sup>3)</sup>。

スタンダールにとってだけではないが、19世紀前半のヨーロッパ

人にとってはインドもまた広義の《オリент》に含まれるのではないか。スタンダール自身にとっては、エジプトやインドを含むにせよ、《オリент》は実際には足を踏み入れることがなかった地であり、あくまでも書物や友人知己からの情報に頼って頭の中で作りあげた《幻想のオリент》なのである<sup>4)</sup>。ところが、フランスの隣国であり黒い髪、黒い目、褐色の肌を持った人々が暮らすはスペインもまた、《オリент》の範疇に入る《異国情緒溢れる》(exotique)《ヨーロッパのオリент》とすることができる<sup>5)</sup>。

スタンダールは時代の流行に敏感で、それを創作の中に、はっきりとあるいはこっそりと読者への目配せであるかのように巧みに入れ込んでいる。『アルマンス』しかり『赤と黒』、『パルムの僧院』しかりである。後述する『ラミエル』のサンファン的人物造形においても同様である<sup>6)</sup>。それではなぜかなり早い時期から、スタンダールは、スペインの持つオリエン的な要素に魅入られていたのだろうか。時代の流行に敏感であると言ったが、実際にはロマン主義が花開く1830年頃に《オリент》を彷彿とさせるスペイン的なものは何だったのか。そのことをまずは《絵画》と《舞踊(バレエ)》から検討してみる。

《絵画》においては、19世紀の前半にスペイン絵画に強い関心が払われていた。それはオルレアン公ルイ=フィリップが1830年に王となったことが始まりである。もともとスペインへの執着を決して忘れたことないルイ=フィリップにとって、スペインの巨匠の絵画を収集し展示することに情熱を傾けたとしても何の不思議もない。詳しい経緯は、ジャンヌ・バティクルの『ルイ=フィリップのスペイン画廊』(*La Galerie espagnole de Louis-Philippe*)<sup>7)</sup>に恃むとしても、ルイ=フィリップが玉座を追われて、そのコレクションが散逸するまで、1838年の1月7日にルーヴル宮の一画に《スペイン画廊》(もしくはmusée espagnol(スペインの収集品))はオープンする<sup>8)</sup>。スタンダールはこの頃にはすでにスペインを作品の舞台に乗せた2作品を書いている。1830年5月に『箱と亡霊—スペイン奇談』を、次いで同年6月に『惚れ薬—シルヴィア・マラベルタのイタリア文にならいて』を相次いで発表したスタンダールは、その前年にスペイン小旅行を敢行している。上記2作品がその成果だとしても、もう一度1838年3月に、実質2日ほどの「バスク地方のスペイン国境への非常に素早い侵入」<sup>9)</sup>を果たしている<sup>10)</sup>。ルイ=フィリップの《スペイン画廊》オープンのわずか2ヶ月後というのも非常に興味深い。さらに、スペイン絵画へのフランスの関心は、1841年1月26日から1880年10月15日にかけての、美術学校の校長らによるスペイン絵画の《模写》(コピー)の注文に見て取れる<sup>11)</sup>。とりわけ

それらが《黄金世紀》(Siècle d'or)のものであった点は、セルバンテスの時代でもあり一層興味を引くものである。もちろん1842年3月23日に世を去るスタンダールにはもうあまり時間は残されていない。しかしながら1839年の4月から未完の『ラミエル』の執筆に携わっていたスタンダールがこうした情報に通じていなかったとは考えられない。また、『ジプシーと他のボヘミアンたち — 19世紀フランスにおける芸術家の神話—』<sup>12)</sup>にも、『ジプシー』絵画や写真が多く取り込まれていて参考になったが、すべて白黒版であったがためにもう一つイメージがつかみにくかった。しかし、2012年9月26日から2013年1月14日にかけてパリの『グラン・パレ』で開かれた『ジプシー展』のカタログは、浩瀚で豊富な図版に富んでおり、とりわけルネサンスから19世紀に至る《スペイン熱》の高まりとともに、『ジプシー』がいかに芸術家たちを魅了し、《幻想》<sup>ファンタズム</sup>を育み作品に投影しているかがわかる<sup>13)</sup>。もちろんスタンダールもそうした一人と言える。

《舞踊(バレエ)》においても、やはり《スペイン舞踊》が流行する。

イタリアのバレエ振り付け師・作曲家であり、自身舞踊家でもあったサルヴァトーレ・ヴィガノ(1769-1821)をスタンダール自身も、カノーヴァやロッシェニと並んで高く評価している<sup>14)</sup>。そのヴィガノのバレエを通して、スタンダールが当時のイタリア・バレエとフランス・バレエに対して抱いていた見解のなかでもとりわけ「フランスの踊りの冷たさ<sup>15)</sup>」にスタンダールは敏感であった。シュゼール・エスキエが言うフランス・バレエの「甚だしい形式上の完璧さ(une grande perfection formelle)<sup>16)</sup>」と対極にあるヴィガノのバレエは、逸楽は「芸術の第一の目的<sup>17)</sup>」であらねばならないと考えるスタンダールにとっては、いかな名人芸(virtuosité)の域に達していても、イタリア・バレエの踊りがフランス人の目に下品と映ろうとも、フランス・バレエに勝るのである。従って、フランス・バレエがその《冷たさ》を脱し、「美と逸楽の不可欠の総合<sup>18)</sup>」が成し遂げられるためには、オペラ座の踊り子の瘦身傾向にピリオドが打たれる必要がある：

わたしと知り合いになったロシア人がフランス人の身体的特徴にたいそう不快感をもったのは、オペラ座の踊り子の大多数が驚くほど痩せていることからである。実際、このことを考えてみると、わたしはわが国の当世風の女性たちが、多くはきわめてほっそりしているのに気づく。彼女らはこういうのを、美の観念に容れているのだ。痩せていることは、フランスでは優雅の風に見えぬことだと考えられているが、もっともなことであり、それなくして逸楽はない<sup>19)</sup>。〔傍点原文イタリック〕

というのも「美が成熟に結びつけられている<sup>20)</sup>」と考えるスタンダールにとって、イタリア・バレエは「官能性と美的なものを同時に満足させる<sup>21)</sup>」ものだったからである。スタンダールの若き同時代人テオフィル・ゴーチエも、オペラ座の踊り子の瘦身傾向に異を唱えた一人である<sup>22)</sup>。さらには1840年にはスペインを旅し、ジラルダンの「ラ・プレス」紙を始めとして、スタンダールとの関係も深い『パリ評論』誌、『両世界評論』誌などの雑誌にも寄稿し、その後『スペイン紀行』(1845年)としてまとめている<sup>23)</sup>。特に、ゴーチエの舞踊評論にも数多く名前が挙げられる、19世紀前半を代表する二人の代表的踊り子マリー・タリオニ(1804-1884)のロマンチック・バレエとイタリア・バレエの体现者(同時にスペイン舞踊の踊り手でもある)ファニー・エルスレール(1810-1884)の両者の違いは、時代の潮流を見事に現している。スタンダールに関して言えば、1834年から1835年にかけて書かれた未完の小説『リュシアンルーヴェン』執筆時のオペラ座の花形(エトワール)であった二人でもある。

また、当時オペラ座の支配人であり、両者を世に送り出したヴェロン博士は、「小柄で繊細なタリオニと、大柄で派手なエルスレール<sup>24)</sup>」の特徴を、タリオニの「風船の優美な軽やかさ<sup>25)</sup>」、エルスレールの「艶やかな爪先立ち<sup>26)</sup>」と形容している。すでに『スタンダールとスペインI』でも述べたが、『ルヴュ・ド・パリ』誌は、ヴェロン博士が1829年4月に創刊したものであり、1829年9月のスペイン「小旅行」後に書き上げた『ヴァニナ・ヴァニニ』の原稿を、1829年12月3日に送った相手でもある。その後相次いで同誌に『箱と亡霊—スペイン奇談』(1830年5月)と『惚れ薬』(1830年6月)を発表していることは改めて明記しておきたい<sup>27)</sup>。話を戻すと、この二人のライバルが共演した『嵐、あるいは妖精の島』(1834年9月15日、パリ・オペラ座初演)は、観客をタリオニ派とエルスレール派に二分する<sup>28)</sup>。エルスレール派であったゴーチエの『嵐、あるいは妖精の島』再演の際の「ラ・プレス」紙の批評(1837年9月11日付)は、両者の踊りの本質的な相違を見事に見抜いている：

ファニー・エルスレールのダンスは、型通りのアカデミックな素養とは全然ちがっている。独特の持ち味によって彼女は他のバレリーナたちと区別される。タリオニの処女の純潔、空気の精の淑やかさではなく、ファニーにははるかに人間的な何か、より激しく官能に訴える何かがある。タリオニはキリスト教の踊り手である — カトリック教会の排斥した芸術についてこのような表現を用いることが許されるならば、タリオニは白モスリンを好んで身にまとい、その半透明の霧のなかで精霊のように飛翔する。ばら色の爪先で天上の花々の先端をほんのわずかにたわめる幸福な魂に似ている。ファニー・エルスレールは完全に異教の踊り手である。彼女のタン

バリンと、腿のところにスリットが入り、金色のホックで飾ったチューニックは、舞踊のミューズ、テルプシコラーを思い出させる。彼女が大胆に身を反らし、官能に酔いしれ腕を背後に投げかけるとき、われわれはエルコラーノかポンペイ遺跡の美しい踊り子たちが暗い背景に白く浮かび上がるのを目の当たりにする思いがする<sup>29)</sup>。

「異教の踊り手」エルスレールは、「踊りとは畢竟、優美なポーズのもとに美しいフォルムを示し、視覚に快い身体の線を展開する以外の目的をもたないのだ<sup>30)</sup>」と断じるゴーチエのバレエ観を体現するものであった。その人気が絶頂を迎えるのは、オペラ『足の悪い悪魔(Le Diable boiteux)』(1836年6月1日初演)における、スペイン舞踊《カチューチャ<sup>31)</sup>》での熱狂的な踊りによってである<sup>32)</sup>。スタンダードもすでに『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』でスペイン舞踊に言及している:

舞踊の理想美はどこにあるのだろうか。これまでのところは、そんなものは存在しない。それは風土の影響やわれわれの肉体のでき具合とあまりに密着している。(…)ヴィガノは、『ツインガリ』(Gli Zingari)、すなわちジプシー(les Bohémiens)を描いたバレエを上演した。ところがナポリの人たちは彼が自分たちを嘲弄しようとしたと思ひこんでしまった。このバレエは誰一人と思ひもよらなかった奇妙な事実を暴露したのだ。ナポリ地方の民族的な習慣がそのままジプシーの(des Bohémiens)風俗だということなのである。(セルバンテスの『小説集』を参照されたい。)(…)へまピアノにあわせておこなわれたある舞踊は、とりわけナポリの住民を憤慨させた。わたしにとって、このバレエの逸話は一条の光明であり、この国民を研究するためにまことの手掛りを与えてくれた<sup>33)</sup>。

セルバンテスの『小説集』とは、『模範小説集』(1613年)の中の『ジプシー娘(La Gitanilla)』のことで、いかにもスタンダードの好みそうな歌と踊りに秀でた、才気ある美しきジプシー娘プレシオーサの数奇な運命が描かれている<sup>34)</sup>。こうした小説に興味をもっていたこと、さらにはスペイン舞踊(フランス・バレエとは異質の<sup>フリオ</sup>活気をもった)への関心がスタンダードに、《カチューチャ》で盛名をなすエルスレールに特別な思いを抱かせたとしても驚くには当たらない。『南仏旅日記』の1838年5月24日付マルセイユの記述でも、すでに《カチューチャ》で人気の絶頂にあったエルスレールの名をはっきりと挙げている:

今晩はジムナズ座におびただしい人が詰めかける。スペイン舞踊を踊るセラル嬢見物のため。スペイン舞踊がフランスでそんなに人気があるのは、フランスでは虚栄心のせいであり得ない

<sup>フリオ</sup>活気が見られるからだ。(…)こんなものが喝采されるのをシャムロワ嬢が見たら、さぞ驚いたろう。(…)シャムロワ嬢は、『足の悪い悪魔』で踊るエルスレールの魅力に対しても、セラル嬢の場合と同じ嫌な感じがしたに違いないし、いやもっと傷ついたかもしれない。というのは、彼女には十分才気があったから、(…)エルスレールの方が自分よりずっと上と感じとれたはずだからだ<sup>35)</sup>。

『ルーヴェン』でも、リュシアンは、踊り子の内面的なものより、エルスレールの《踊り》そのものによって引き起こされる感興によって精神的な高みへと引き上げられる。つまり愛するシャストレール夫人のいる高みである:

勇壯で力強いオーケストラのひびきや、エルスレール嬢のみごとな、魅力あふれるステップが、ときどき彼の思考をそらせ、それに魅惑的な風情と力強さをあたえていた。しかしシャストレール夫人の面影のほうはずっと神聖で、それがたえず眼前にうかんで彼の生を支配した。この思考と愛の混合が、一等席の片隅で過ごしたこの宵のおわりを、彼の生涯でもっとも幸福な夜のひとつにした<sup>36)</sup>。

さらに、スタンダードは、タルマの朗読、ヴィガノのバレエのバントマイムと並んで、エルスレール嬢の舞踊は、絵画、彫刻、歌が与えることができない(ラファエロさえもできない)「情熱の極度な瞬間<sup>37)</sup>」をとらえることができると評価しているのだ<sup>38)</sup>。

フランス・バレエの《冷たさ》と違い、ヴィガノが体現するイタリア・バレエにはその対極の生気があり、美と官能性をもつのである。このことがスタンダードに踊り子の瘦身傾向を嘆かせるのである。当時のオペラ座の二大スター、マリー・タリオーニとファニー・エルスレールに関しても、スタンダードが痩せて青白い、天使のような容貌のタリオーニではなく、エルスレールの方を好んだのも同じ理由による。エルスレールの《人形》のようではなく人間的な官能性を、スタンダードは早くから感じ取っている。そしてロマン主義者が好んだ異郷なもの、地方性(地方色)を、フランス・バレエとは異質の<sup>フリオ</sup>活気を、エルスレールの踊りに見いだしていたのではないだろうか。『ルーヴェン』執筆時には、エルスレールはスペイン舞踊《カチューチャ》で一世を風靡する前ではあるが、すでに、メリメ同様、特に《スペイン》と結びつく《ジプシー》娘の踊りに関心を抱いていたのはまちがいない。とりわけ、それはセルバンテス『ジプシー娘』のプレシオーサ、ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』(1796年)における、スペイン風の衣装を着たミニョンのエッグダンス、ユゴー『ノートル＝ダム・ド・パリ』(1831年)におけるエスメラルダの踊りであったであろう<sup>39)</sup>。



スタンダードはまた、外見の娼婦性とは違う内面の《自然らしさ》を踊り子たちに認めている<sup>40)</sup>。成熟したスタンダードの分身とも言えるルーヴェン氏は、社交界の偽善のないその《自然らしさ》ゆえ踊り子たちを愛する。一方、リュシアンは、社交界の花形グランデ夫人の内面の《娼婦性》を、父ルーヴェン氏に強制された《自然らしさ》を持つオペラ座の踊り子たちとの交際から、徐々にではあるが見抜けるようになっていく。しかしそれでもやはり、シャストレル夫人を愛しているがゆえに、踊り子たちに対して時として残酷な比較をする。その意味でも、ルーヴェン氏は成熟したスタンダードの、リュシアンは若き日のスタンダードの分身とでもいえるのだろうか<sup>41)</sup>。この《自然らしさ》・《娼婦性》は、後述する、スタンダードのラミエル、メリメのカルメンの女性像にも見られるものではないだろうか。

この舞踊の世界はまた、スタンダードの《イタリアニテ》の神話の一つの重要な核を成し<sup>42)</sup>、スタンダードの受容した《幻想のスペイン》(「スペイン神話」)へと混ざり合っていくことになる<sup>43)</sup>。

最後に、《音楽》について、特に《ジプシー》と音楽との関わりについて述べておこう。

アンガス・フレーザーが、950年頃のアラブの歴史家イスファファンのハムザの話として伝えている話が、《ジプシー》と音楽の関わりのもっと初期のもののようなものである。ペルシャの王様が臣下のものに一日の半分だけ働き、残りの時間を音楽を聞きながら飲み食いして楽しむよう命じたところ、飲み食いはしても音楽を楽しまない集団が見つかった。王に見とがめられた彼らの言い分は、演奏させるための楽士が見つからないからと言うことだったので、王がインドの王様に頼み込んで2000人も楽士を送ってもらい、その後彼らはペルシャ王国の配属されて増えていったということである<sup>44)</sup>。さらにその半世紀後、ペルシャの1010年に完成したフィルドゥシーの『王の書』には、インド王から得た10000人のルリ族の音楽師の話が登場する<sup>45)</sup>。ジュール・ブロックはこの話を「文学上の証拠」の最初のものとしている<sup>46)</sup>。王はルリ族のものに「小麦と牛とろばを与えて王国内の各地に派遣し、昨男として働かせると同時に貧しき者のために音楽を奏せようとした<sup>47)</sup>」が、彼らは「浅はかにも1年とたたないうちに小麦と牛をすべて食べ尽くしてしまった<sup>48)</sup>」のである。怒った王は彼らに「ろばを連れて、その背に家財道具のいっさいを乗せ、歌をうたい柔らかな弓をかき鳴らして身を立てよ。毎年、国じゅうを旅してまわって、高貴の者、下賤の者の楽しみのためにうたえ<sup>49)</sup>」と命じて追放した。それゆえルリ族は今も「犬や狼を宿りの友として、昼も夜も、路上で強盗を働きながら、世界を流浪しつづけている<sup>50)</sup>」と伝えている。10世紀や11世紀においてすでに、《ジプシー》が《音楽》に携わっていて、おまけに追放され流浪の身となり、盗み働いて生計を立てる姿は、19世

紀になっても変わらずつきまとうイメージである。19世紀で《ジプシー》の音楽といえは、やはりフランツ・リストである。《ジプシー》音楽から多大な影響を受けたことはよく知られている：

1847年に、有名なジプシーのヴァイオリン奏者バルビュ・ラウタルの演奏に感動したリストは、酒を飲みましたグラスを金貨で満たし、ラウタルに贈った。彼はまた、『ラーコーツィ行進曲』のテーマを作曲したジプシーのヤーノシュ・ビハリにも讃美の言葉を呈している<sup>51)</sup>。

リストは、その後、1853年に『ハンガリー狂詩曲』の最初の15曲を発表しているし、1859年には『ハンガリーにおけるジプシーとその音楽』という本まで出版している<sup>52)</sup>。リストと親交のあったジョルジュ・サンドもまた、《ジプシー》と音楽がテーマとなる小説をいくつか書いている。そこには放浪する楽師や《ジプシー》が登場する。『歌姫コンシュエロ』(1842-43年)、その続編『ルードルシュタット伯爵夫人』(1843-45年)やサンドらしい牧歌的なまさに放浪するボヘミアンである音楽家のテヴェリーノ(『テヴェリーノ』(1845年))の姿に、19世紀前半からの《ジプシー》のイメージを垣間見ることができる。ただ、1842年3月23日には世を去るスタンダードが『コンシュエロ』のごく一部なりとも知っていた可能性は否定できないが、『ラミエル』創造に反映させることはできなかったと思われる<sup>53)</sup>。文学に現れた《ジプシー》女の歌や踊りを除けば、スタンダードにとっても関係の深い、ベランジェのシャンソンも忘れるべきではない<sup>54)</sup>。《Les Bohémiens》と題する1837年のシャンソンは「魔法使い、大道芸人、詐欺師」(Sorciers, bateleurs et filous)というフレーズで始まり、自由を愛すること以外は、誤ったイメージを当時の人々に植え付ける一助となったようだ<sup>55)</sup>。それでも、サンドの小説とともに、《ジプシー》に対して、その日暮らしの気ままな生活への憧憬を植え付けた側面も見逃せない<sup>56)</sup>。この小論では、スタンダードが亡くなる1842年以前の《ジプシー》に焦点を当てて扱うが、《ジプシー》の楽師はスタンダードの作品ではただ一度、やはり未完で終わった『リュシアン・ルーヴェン』に登場する：

その宵は《緑の獵人》亭のカフェ・ハウスで、ジプシーのホルン奏者たちが、甘く素朴な、ちょっとテンポのゆるい音楽を、うっとりするように吹奏していた(Il y avait ce soir-là, au café-hauss du *Chasseur vert*, des cors de Bohême qui exécutaient d'une façon ravissante une musique douce, simple, un peu lente.)<sup>57)</sup>。

スタンダードの《ジプシー》への直接的な言及は、ほとんどない

と言ってよい。この《des cors de Bohême》(『19世紀ラルース大辞典』でも、現代のようにBohèmeではなくBohêmeと綴っている)以外では、関連する語として前述したヴィガノのバレエの場面でスタンダードが用いている《les Bohémiens》という語のみである(同義で用いている《Zingari》を除けば)。《ジプシー》という語の定義については後述するが、ここではバルザックもまた、時代の流行に則った題名の付け方をして《Prince de la Bohême》(『ボエームの王』)(1840年)という作品を書き上げている事を付け加えておきたい<sup>58)</sup>。では、諸芸術の中でも特に《文学》における《スペイン熱》、その重要な一翼を担ったと思われる《ジプシー》たちは、どのように描かれてきたのか。次に、このことをスタンダードの《読書》からの受容を中心に概観してみたい。

## II 《décor》としてのスペイン:『ラミエル』 創作以前のスタンダードと《ジプシー》 文学

ヨーロッパに《ジプシー》が最初に現れたのが14世紀以前であることはほぼ間違いのないようである<sup>59)</sup>。そして1427年には、初めてパリにもやってきたことが『パリ市民の日記』に記されている:

8月17日の日曜日に12名の馬に乗った男女がパリに現れた。縮れた真黒な髪の毛と褐色の皮膚の色、顔には傷(刺青)があり、粗末な布一枚を肩にかけただけで、「人が記憶している限りでフランスへやってきた最もみすばらしい連中」であったという。彼らは低地エジプト出身と称し、かつては善良なキリスト教徒であったが、イスラム教徒に占領されたとき、キリスト教を棄て、イスラム教徒となった<sup>60)</sup>。

ここで《ジプシー》にあたる語を『19世紀ラルース大辞典』で調べてみる。こういった作業は、工藤庸子がメリメ『カルメン』の解説ですでに詳しく行っている<sup>61)</sup>。それゆえこちらはあえてフランス語のまま引用する:

Gitane. n, ou en espagnol GITAN n.m, et GITANA n.f.  
Bohémien, et Bohémienne d'Espagne  
Gitano, fém. GITANA s. (ji-ta-no,ji-ta-na - mot espagn.).  
Ethnogr. Nom espagnol des bohémiens.  
TZIGANE adj. (tzi-ga-ne). Qui appartient, qui a rapport  
aux Tziganes ou Bohémiens :  
*La langue* TZIGANE.  
- s.m. Langue parlée par les Tziganes.

- Encycl. V. BOHÉMIEN.  
TZINGARI s.et adj. (tzain-ga-ri). Syn.de TZIGANE.  
ÉGYPTIEN, IENNE adj. (é-ji-psiaïn, iè-ne-rad. *Egypte*).  
Qui est de l'Égypte, qui concerne l'Égypte : *Le peuple ÉGYPTIEN. Les monuments ÉGYPTIENS. L'histoire ÉGYPTIENNE.*  
- Nom qu'on donnait autrefois aux mendiants vagabonds qu'on a plus tard applés bohémiens : *La destinée a voulu que je me trouvasse parmi une bande de ces personnes qu'on appelle ÉGYPTIENS, qui se mêlent de dire la bonne fortune.* (Mol.)  
- Pop. Nom qu'on a donné quelque temps aux soldats français qui avaient fait l'expédition d'Égypte, sous la conduite de Napoléon.

『19世紀ラルース大辞典』

前述したように、スタンダードが直接的に《ジプシー》、あるいは《ジプシー》を意味すると思われる用語を用いている箇所は多くない。まず問題となるのは、ヴィガノのバレエ『ツインガリ』(*Gli Zingari*)に言及しているところで(ヴィガノがイタリア人と言うことでイタリア語表記のZingariであるが、フランス語のTzingarilに相当する)、《ジプシー》もBohémiensと記している<sup>62)</sup>。また、『19世紀ラルース大辞典』の記述にあるように《ボヘミア人》という呼称は、後に《エジプト人(Egyptien)》とも呼ばれるようになる。このことは後述するユゴの『ノートルダム・ド・パリ』(1831年)のエスメラルダが、《ボヘミア女》(la bohémienne)とも《エジプト女》(l'égyptienne)とも呼ばれていることから明らかである。この《エジプト人》という呼び方については、木内信敬の説明が今日ではほぼ定説となっている:

ところで、当時のイギリスの文書のなかでは、彼らは早くから「エジプト人」と呼ばれていたのです。どうしてでしょうか。ここで、さきに引用したパリの市民の日記に書かれていたことを思い出してください。パリでは、彼らは「低地エジプト」から来たといったのです。イギリスに入ったグループも同じことをいったのでしょう。

ただ、イギリスでもフランスでも、一般の人たちは、「低地(ロウア)エジプト」とか、「小(リトル)エジプト」というのが、ギリシャの一部、ペロポネソス半島のあたりの地域をさすことを、知らなかったのです。ですから人びとは、それをナイル川のエジプトだと思ってしまったのです。しかも、彼らは色があざ黒くて、きたならしく、着ているものも得体の知れないボロだったので、人間とはいえず、自分らとはまったく違う人たちだと思いたかったのでしょう。ヨーロッパからはるかに離れた、アフリカのエジプトから来たと考えたのも無理はありません。

そういうことで、彼らはエジプト人(英語でイージプシャン)と呼ばれたのですが、このイージプシャンがやがて、頭のイーがとれ、語尾がなまって、ジプシーとなったわけです。

ジプシーのことを、フランスではジタン、スペインではヒタノといいますが、両方ともエジプト人という言葉から出たものです。いいかえれば、はじめてヨーロッパに姿をあらわしたジプシーは、当初どこへ行っても、「低地エジプト」から来たたと主張したので、土国でもエジプト人と呼ばれたのです<sup>63)</sup>。

スタンダールの作品にも《エジプト人》への言及がある。まず、1830年に刊行された『赤と黒』に登場するフランシュ・コンテ地方(旧スペイン領)の架空の町ヴェリエールの駆け引き上手なジュリアンの父、ソレル爺さん(le pere Sorel)の顔つきは、《エジプトのフェラー農民》にたとえられる：

スペイン統治時代に奴隷だった彼らには、いまだにエジプトのフェラー農民のような顔つき(ce trait de la physionomie du fellah de l'Égypte)が残っている<sup>64)</sup>。(fellah(アラビア)：(エジプト・北アフリカの)農夫、農民、小自作農)

こうした見方はすでに、『1817年のローマ、ナポリ、フィレンチェ』の同じ山間の住民であるウルビーノの住民の描写に伺うことが出来る：

ウルビーノ 5月25日

この山中の小さな町の住人の異様な活気。  
(…)彼らが残忍なのは彼らのせいだろうか。いつも怯えているためにしばしば残酷な政府、狡猾さを働かせることによってしか力をもてないくらいに弱い政府の支配下で、もし彼らが残忍でなかったとしたら、彼らはパシャでなくても、少なくともパシャの副官とかカディ〔イスラムの裁判官のこと〕に滅ぼされたらう。

低地エジプトの不幸な農民に見られるように(Comme chez le malheureux fellah de la basse Égypte)、不信はいつでももっとも激しくもっとも熱烈な共感をも抑えつけてしまう。それゆえに、苦しみや不正を目の前にして、表面の冷やかさをかなぐり捨てると、ただちに狂暴な熱をおびた行動に出ることになる<sup>65)</sup>。

これらの例は、スタンダールの中では、この《エジプト人》の顔つきもまた《ジプシー》のものと同じく結びつけて読み解くこともできると言うことの証左ではないだろうか。メリメの『カルメン』においても、《ジプシー》たちの後ろ暗い仕事は、「エジプト稼業<sup>66)</sup>」(les affaires d'Égypte)と繰り返し呼ばれる。

《ジプシー》が登場する文学作品は、たとえ『ラミエル』執筆以

前の1839年以前に絞ったとしても枚挙にいとまがない。そこで、スタンダールが特に影響を受けた作家にのみ焦点を当てることにする。フランソワ・ヴォー・ド・フォルティエの『ジプシーの歴史の1000年』の第14章「文学におけるジプシー」と題する章は、同様のことを行っている他の文献と比較しても、《ジプシー》文学を網羅的かつ徹底的に扱っていて大いに示唆を受けた<sup>67)</sup>。16世紀末から17世紀初頭のシェクスピアの『ロミオとジュリエット』、『オセロー』などに《ジプシー》へのあてこすりが散見する<sup>68)</sup>。とりわけ『お気に召すまま』において、二人の侍童に「一匹の馬にのったふたりのジプシーのように、ふたりで同じ調子で歌う」ことを宣言させている箇所や、さらに『テンペスト』において、「くらやみの子供」(l'être de ténèbres)であるキャリバン(kaliben)という名前が《ジプシー》の言葉であり、同時に「黒さ」(noirceur)を意味するという指摘は、『ラミエル』の脊椎湾曲症に冒された《bossu》(《せむし》)であり、キャリバン同様、一種の《怪物》のサンファン像にもつながるところがあり興味深い<sup>69)</sup>。17世紀のフランスでは、どうだろうか？

17世紀には、エジプト人とかボヘミア人とか呼ばれていたジプシーは、文学、芝居、ノレーのなかでかなり流行していた。1664年に、モリエールがルヴル宮で、『強制結婚』を上演したとき、そのなかでスガナレルは、タンバリンをもって歌いかつ踊りながらはいつてくるふたりのジプシー(Égyptiennes)に占いをしてもらおうとする(…)もっとよい例は、ジプシーの追放を命じてから1年後、1607年にアンリ4世が、フォンテンブローの城で彼らの一団にダンスをさせていることである。(…)リアンスというジプシーの有名な踊り子は、コンデ公爵の邸で大成功をおさめた。セヴィーニュ侯爵夫人はロシェ城にジプシーを招いたが、彼女はかわいいジプシーの踊り子の祖父がマルセーユで漕役刑囚であることを知って、彼のためにとりなしをしてやったほどである<sup>70)</sup>。

こうした17世紀の《ジプシー》のイメージは、モリエール、セヴィーニュ夫人だけでなく、ル・マンやスペインを舞台とするスカロンの『ロマン・コミック』(『滑稽旅役者物語』)にもまた見いだすことができる。そこには、ジプシー盗賊団が張る饗宴の場面などで17世紀の《ジプシー》の風俗が描かれている<sup>71)</sup>。しかしながらやはり、歌って踊るかわいいジプシー娘というものは、作品のモチーフになったようで、その最たるものがセルバンテスの『ジプシー娘(La Gitanilla)』(1613年)である(フランス語版では、La Petite Gitaneとされている)。《ジプシー》によってさらわれた少女が、驚くべき体験や苦勞を経て、本当の家族に巡り会う話は、大変人気を博したようで、スペインだけにとどまらず、17世紀には芝居や小説において模倣されていく。フランスでもLa Belle Égyptienneという同じタイ



トルの悲喜劇が1628年と1642年に書かれている<sup>72)</sup>。実際、ディケンズの『オリヴァー・ツイスト』(1838年)や19世紀後半のエクトール・マロ『家なき子(Sans famille)』(1878年)の両作品も大筋では同じ筋立てと言ってもいいだろう。

18世紀では、何と言ってもルサーージュの『ジル・ブラース』が挙げられる<sup>73)</sup>。スタンダードが『悪漢小説』(ロマン・ピカレスク)の技法を取り入れていることを指摘した高木信宏は、『ラミエル』においても「まさに作品の着想時期にあたる1839年の4月に彼がルサーージュの『ジル・ブラース』を読んでいるばかりか、同書を物語のなかでも小道具として登場させている<sup>74)</sup>」という。さらに、1841年の3月17日の創作メモにも『ジル・ブラース』への言及があることから<sup>75)</sup>、『ラミエル』における『ジル・ブラース』の重要性がうかがい知れる。ラミエルがこっそりと持ち出して読みふける本の一冊が『ジル・ブラース』である:

ラミエルがお屋敷から持ちだした『ジル・ブラース』の本には版画があった。それで彼女は他の本よりも先にまずこの本を開くことに決めた。(…)あまりにも面白かったので、11時ころ伯父伯母がすっかり寝静まったのを見きわめると、大胆にも裏窓から抜けだしたほどであった。(…)塔に入って、明け方の4時まで読んだ。寝に帰ったとき彼女はこのうえなく幸福だった。もう自身に腹をたてていなかった。第1に頭は『ジル・ブラース』に語られる冒険で一杯で、自分の心に咎めていた気持などはほとんど忘れてしまった。それからこれはもっと大切なことだが、彼女は『ジル・ブラース』のなかから自分と他人に対する寛容の気持を汲みとった<sup>76)</sup>。

確かに「彼女が『ジル・ブラース』を手にするのは、教育的な環境に終止符が打たれ、まさに悪漢小説の主人公さながらの行動がはじまる矢先だったのである。このことから見ても、同書が以後の展開を予示する役割を担っていたのはまず間違いあるまい<sup>77)</sup>」という指摘も納得がいく。さらに、栗須公正も『ラミエル』の同時代材源の一つとして『ジル・ブラース』に重要な位置を与えている<sup>78)</sup>。ただし、それはサンファン的な脊椎湾曲症の小男が登場する場面である:

ある朝、御主人が身じまいの最中に、40年輩の小男が私の前に現れた。顔はみにくく、例の作家ペドロ・デ・モヤ君以上によごれくさった風態で、おまけにとびきりのせむしだった。(…)夫人はこの男を特別扱いで迎えるだけでは満足せず、全部の侍女たちに部屋から出るように命じ、結局この小男のせむしは、まともな人間よりも運がよく、侯爵夫人の部屋で、夫人と二人だけで残

ることになった。侍女たちと私とはこのうわしき差し向いをいささか笑ったが、それは1時間近くも続いた。さて、そのあとで、私の主人はせむしを送り出したが、この男に大変満足していることをあきらかに示す愛想のいい言葉や様子をしきりに見せた<sup>79)</sup>。

だが、『ジル・ブラース』には、『ジプシー』の女占い人ラ・コスクリーナが登場することも書き添えておきたい<sup>80)</sup>。

イギリスでは、スコットの小説にもわずかではあるが、『ジプシー』は登場する。『ジプシー』女が出てくる『ガイ・マナリング』(1815年)や『ケンティン・ダワード』(1823年)などが知られている<sup>81)</sup>。もっとも、フィールディングの『トム・ジョーンズ』(1749年)にも、主人公が『ジプシー』の社会に迎え入れられる場面があるが<sup>82)</sup>、そのこと以上に、金持ちの名家の家に棄てられたジョーンズの捨て子としての方が、ラミエルの出生とも通じる要素として興味を引く。牢獄で生まれ、幼くして『ジプシー』の団に入った、ダニエル・デフォーの『モル・フランダース』(1722年)の同名の女主人公の不幸な生い立ちも18世紀初頭のイギリスにおける『ジプシー』のイメージの一つを反映している:

自分のことでいま思い出すことのできる、記憶にのこった最初のことといえば、ジプシーといわれる一団にはいつてさすらっていたことです。でもその仲間にはいつていたのはほんのわずかの期間だったと思います。というのは、ジプシーと一緒に連れて歩く子供の肌にごく幼いとき文身をするのがおきまりなのですが、私はそういうことをされませんでしたから。それにしてもどのようにしてジプシーの仲間には入り、どのようにしてそれから脱け出したのか、何もお話できません<sup>83)</sup>。

『ジプシー』が人をさらうとか捨てて子を育てると言った話は広く人口に膾炙していたようだが<sup>84)</sup>、加えて、肉体的特徴やちょっとした痣や傷など、身につけていたものが、後になって身元を特定する決め手となるという話もまた繰り返し語られる:

バルトロ:おめでたい奴じゃ! <sup>すてこ</sup>捨児のくせに!  
フィガロ:行衛不明の児ですぞ、先生、人浚いに浚われた児なんですよ(Enfant perdu, docteur, ou plutôt enfant volé.)。

(…)

フィガロ:ねえ、殿様、私の身についた <sup>かべかざ</sup>壁飾りの <sup>うぶぎ</sup>産衣や縫取りのある敷物や金細工が <sup>わるもの</sup>悪漢の手 <sup>に</sup>渡ったからには、私の卑しからぬ生れもおわかりでございましょう、それに、私の <sup>はっきり</sup>からだに <sup>しるし</sup>分明とした徴をつけておいてくれた心づ

かいは、私が貴重な児だったことの証拠じゃございませんか、どうです、この腕の綾文字は……(彼は右の腕をまくろうとする)

マルスリヌ:(勢いよく立ち上がり)右腕の刀の痕?

フィガロ:その痕のあるのをまたどうして知って?

(…)

バルトロ:(フィガロに)お前はならず者に浚われたのか(Tu fus enlevé par des bohémiens?)

フィガロ:(興奮して)お城のすぐそばです<sup>85)</sup>。

このように、ポーマルシェの『フィガロの結婚』(1784年)でも相変わらず《ジプシー》には負のイメージがつきまとう<sup>86)</sup>。もちろんこうした出生の経緯は、すでにセルバンテスの『ジプシー娘』で使われている。:

無言のままプレシオーサにとびかかった執政官夫人は、いかにもどかしげに、相手の胸元のボタンをはずすと、左の乳首の下に、白いほくろでも呼ぶべき小さな目印があるかどうか調べた。生まれた時からついていた一種の白い痣<sup>あざ</sup>であるが、時を経て大きくなったそれが、そこにちゃんとあったのである。次いで夫人は、同じようなせわしなさでもって彼女の右足の靴を脱がせ、まるで雪と象牙に旋盤加工を施してつくられたかと思わせる白い足をあらわにすると、そこにも証拠となるものを見つけた。つまり、その足の小指と薬指がつながっているという肉体的特徴であり、執政官夫妻は幼い娘に痛い思いをさせまいとして、その部分を切り離す手術を差し控えたのであった。胸のしるし、くっついた足の指、装身具、誘拐された日付、ジプシーの老婆の告白、両親である自分たちが彼女を見た瞬間に覚えた驚愕と喜び、これらが相まって、執政官夫人にプレシオーサこそ自分の娘に間違いのないという確信を抱かせることになった<sup>87)</sup>。

しかし、時代を経ると、身元が判明し、家族と再会して幸福な結末を迎えるというパターンは変化する。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(1796年)に登場する薄幸の少女ミニオンは、後のユゴー描くところのエスメラルダの運命と重なる。幼いころに両親のもとから、綱渡りの一座によってさらわれたミニオンは、死んでからようやく身元が判明する。しかもそれは右腕のキリスト像の刺青によってである<sup>88)</sup>。幼い娘の誘拐を企てた一座が、《ジプシー》とはっきり書かれているわけではないが、こういった旅回り的一座の多くが《ジプシー》であると考えられており、一般にミニオンも、《ジプシー》の一座に育てられた娘と考えられている。セルバンテスのプレシオーサ、ゲーテのミニオンの身体的特徴につい

ては、スタンダールが描くラミエルの人物像とともに後述するが、ユゴーのエスメラルダへと連綿と続くほぼ同じ年頃の《ジプシー娘》の範疇に入る。

19世紀に至っては、ユゴーの『ノートル=ダム・ド・パリ』(1831年)がその白眉である。非常にかわいらしい赤ん坊だったがゆえに、《ジプシー》女に浚われた《ジプシー娘》エスメラルダ。そして『ラミエル』のサンファンを彷彿させる《bossu》(《せむし》)のカジモド。カジモドは、浚われたエスメラルダの代わりに《ジプシー》たちが置いていった「ジプシーの怪物の子」(le petit monstre égyptien)<sup>89)</sup>とされている。ともに浚われたり捨てられた子供であり、エスメラルダの方は、死の直前になってやっと、子供を浚われたことで《ジプシー》を呪っていた女が、持っていた小さな靴とそれにつけられた羊皮紙の書き付けによって本当の母親とすることがわかる。このところは、セルバンテスの『ジプシー娘』と同じである。もっとも、ユゴーの場合は、よりメロドラマ的に結末は悲劇で終わるが、ユゴーはこの2人以外に、聖職者の仮面をかぶり、エスメラルダに邪な恋心を抱いて死に至らしめてしまう、もう1人の《怪物》クロード・フロロをカジモドの育ての親として登場させている。美女エスメラルダ、《bossu》のカジモド、クロード・フロロという奇妙な三角関係は、ラミエルの《メントール》たるサンファンの役割を彷彿とさせる<sup>90)</sup>。《bossu》であるカジモドやサンファン像のモデルとしては、7月王政期、特に1830年から1833年にかけて、諷刺画や「シャリヴァリ」紙など絵入り新聞に盛んに登場したマイユー(Mayeux)なる、やはり《bossu》である背中にこぶを持った小男の存在が知られている<sup>91)</sup>。マイユーは、シャルル=ジョセフ・トラヴィエスによって生み出された人物である。C・W・トンプソンは、やはりルイ=フィリップ治下のマイユー像をサンファンのモデルの一つとして分析し、この時代、グロテスクなものがバロック文学回帰の風潮と並んで顕著だったことを指摘している<sup>92)</sup>。この時代、ドーミエを代表とするような戯画家たちは、「類型による人々の分類<sup>93)</sup>」を武器として、「寓意的類型(emblematic type)<sup>94)</sup>」によって流行する戯画的人物を創り出していった:

この「寓意的類型」は、1830年から1870年にかけて4つの主要な収穫をみることになる。(…)まずは1830年から33年(ということは「西洋なし」と同時期ということ)にかけてのマイユー(Mayeux)、1835年から38年にかけてのロベール・マケール(Robert Macaire)、1850年から52年にかけてのラタポワール(Ratapoil)、そして1852年から70年にかけてのジョセフ・ブリュムがその4つである<sup>95)</sup>。

ジュディス・ウェクスラーは、シャンフルーリの『現代戯画の歴史』



を拠り所として、マイユ像は、「半ば哀愁に満ち、半ば癩癩持ちである、ルクレール演じるせむしの物真似芸に基づいてこの類型の背格好を造形していった<sup>96)</sup>」ようだと指摘する。また、「彼がせむしであることは、伝統的にシニカルなアウトサイダーであり、嘲弄の標的でありながら自らも嘲弄する存在、パンチないしポリシネル(Punch/polichinelle)との関連を誘う<sup>97)</sup>」と言っている。ジュール・ジャンヌもマイユとポリシネルの類似を指摘し、その容姿を《Mayeux bossu, tortu, grosse tête, œil lubrique<sup>98)</sup>》(「せむしで、畸形で、ばかでかい頭で、淫猥なマイユ—)として描いている<sup>99)</sup>。ユゴーにおいても『ノートル=ダム=ド=パリ』(1831年)のカジモドだけでなく、『王は楽しむ』(1832年)のトリブーレ(Triboulet)にもその影響が見られる<sup>100)</sup>。

さらに、アンヌ=マリ・メナンジェが指摘するように、マイユ以外でも、1817年のピカルとラデの喜劇(*comédie de Picard et Radet*)以来、ひねくれた《bossu》である人物が流行し、バルザックも1838年、1839年、1840年、1844年としばしば引用しているほどだったようである<sup>101)</sup>。この時期はもちろん『ラミエル』創作の時期と重なっている。

### Ⅲ 『ラミエル』創造の《源泉》:隠されたスペインと《ジプシー》的要素

《ジプシー》文学においては、しばしば主人公が《ジプシー》によって《捨て子》や道に迷っていた児が連れ去られ、そのまま育てられたり、もしくは《誘拐》され育てられるという生い立ちを持つ。ラミエルもまたルーアンの孤児院(l'hospice des enfants trouvés de Rouen)から金持ちになったノルマンディー人の夫婦に引き取られる:

お人好しのオートマールは妻と連れだってルーアンにある孤児院に出かけて行った。そこでふたりは種痘のすんだもうすっかり可愛らしい4歳の小さな女の子をえらんだ。これがラミエル(Lamiel)だった。

カルヴィルに帰ると、ふたりはこの小さなアマーブル・ミエル(Amable Miel)は姪のひとり、オルレアンに生まれ、大工職の従弟ミエルの娘だと言い張った<sup>102)</sup>。

孤児院に入れられた経緯は不明だが、ラミエルはうわべは偽の出生を与えられる。それでも、ラミエルがノルマンディー人であることは繰り返される<sup>103)</sup>。しかし、1839年11月25日の「草案」では、サンファンにより、ラミエルは再び偽の出生証明を手に入れる:

サンファンは、オート・プロヴァンスのフォルカルキエ近くで生まれたドルピエール侯爵という、道義心もなければ金もない、ラクロ流の放蕩老人に、ラミエルの出生認知をさせる。(…)  
……公爵と公爵夫人はフォルカルキエに行く。ドルピエール侯爵はどの友人にも知られていない私生児の娘と認知する<sup>104)</sup>。

北のノルマンディー生まれから反対の南仏生まれに変わるのである。このことは、『赤と黒』でジュリアンにスペインの公爵の私生児という出自を与える場面を想起させる<sup>105)</sup>。またノルマンディー生まれにもかかわらず、ラミエルは「持前のはげしい、ほとんど南方的といえる気性<sup>106)</sup>」(son caractère vif et presque méridional)の持ち主である。偽の出自は、恋愛による出奔を「誘拐」(enlèvement/rapt)と言う形で取り繕うために、ラミエルには、偽の旅券が必要となる。その際に19歳のジャンヌ・ヴェルタ・ラヴィエル(Jeanne Verta Lavie)の名をかたり、多少ジャンヌ・ジェルタルヴィアイユ(Jeanne Gerta Leviaill)と名を変えて旅券を手に入れようとするが、最終的にその名前は、ジャンヌ・ジェルタルヴィアイユ(Geane Gertait Leviaill)となる<sup>107)</sup>。南仏的性格、仕組まれた《誘拐》、偽の旅券のための偽の出自。メリメの『カルメン』においても、カルメンの出自は曖昧である。ドン・ホセの前では同郷の者のふりをして、偽の出自を語る:

「私はエリソンドの者だよ」と私はバスク語で答えましたが、女が私の故郷の言葉を話すのを聞いて、ひどく心を動かされてしまったのです。

「あたしは、エチャラルの出よ」と彼女は言いました。—私のところから4時間でゆけるところです。「ボヘミアンたち(des bohémiens)に、セビーリヤにつれてこられたの。工場で働いていたのは、ナバラの母さんのそばに帰るお金をかせぐためよ(…)<sup>108)</sup>」

プレシオーサ、ミニョン、エスメラルダ、ラミエル、カルメンといった4人の女性に共通するのは、《出自》の問題だけではない。容貌はどうだろうか。

ラミエルの肖像は、クルーゼが「青い果実<sup>109)</sup>」(fruit vert)と評したようにまだ花開く手前の美しさの観がある:

(…この不思議な娘はまだ美人などといえたものではない。すこし背が高すぎているうえにやせすぎている。彼女の顔つきは完成されたノルマンディー型美人への萌芽を呈しています。高く、自尊心がつよそうで大膽な額、灰色がかかったブロンドの髪、みごとで型のととのった小さな鼻。目は、青く、十分に大きい

とはいえない。顎はほっそりとしていて、すこしばかり長すぎる。顔のかたちは卵形で、<sup>かます</sup>鯉の口のようにすこしばかり両はしの下がった口の他は非のうちどころがないように思われる<sup>110)</sup>。

ラミエルの容貌は、1839年5月16日付の「登場人物にかんするノート」にも同様のスケッチがあり、実際にスタンダールが偶然出会った女性をモデルにしていることがわかる：

ラミエル(L'Amiel)

彼女はすこし背が高すぎ、痩せすぎている。わたしはバスチーユ監獄からサン・ドニ門のあいだで、またオンフルールからル・アーブルへ行く蒸気船のなかで彼女を見た。彼女の顔だけは完璧なノルマンディー美人である。秀でた高い額、灰色がかかったブロンドの髪、思わず見とれてしまう申し分ないかわいい鼻、十分大きいとはいえない青い目、細く、すこし長すぎる顎。顔は完全な卵型で、<sup>かます</sup>鯉の口のような形の両端の下った口もとを除いては非のうちどころがない<sup>111)</sup>。

ブロンドで青い目の未熟な果実という感じのラミエルに対し、カルメンは完熟した果実の趣をたたえながらもその美しさは完璧ではない：

カルメン嬢が生粋のボヘミアンであるかどうかは、おおいに疑わしい。ともかく彼女は、私が出会ったあの民族のいかなるご婦人ともくらべものにならぬくらい美しかった。(…)わがボヘミア女はさほど完璧な美をほこるわけにはゆかなかった。肌はなるほど滑らかだけれど、色合いが銅のようにくすんでいる。ちょっと<sup>すがめ</sup>吵のようであったが、それは感嘆するほどみごとな切れ長の目であった。唇はやや肉厚とはいえ、形は申し分なく、むきたてのアーモンドのような純白の歯がこぼれて見える。髪の毛は見たところ強い感じだが、青みがかかると黒々とした烏の濡れ羽色、しかも長くつやつやと輝いている。(…)不思議な野性的な美しさであった<sup>112)</sup>。

プレシオーサは、その名が<sup>プレシオーサ</sup>宝石を意味するように、全体の秀でた美しさは讃えられるが、髪や目以外は具体的描写には欠ける。しかし「なるほど、この娘の髪は確かに金の髪だわ！なるほど、この目はまさにエメラルドよ！」<sup>113)</sup>と言われるように、ブロンドで緑の目という組み合わせである。ミニオンは、褐色の肌をもち黒もしくは褐色の髪で黒い目をしている<sup>114)</sup>：

年は12か13だろうと思った。いい体格をしていたが、手足は

もっと遅くなりそうだった、というか発育がおさえられているようだった。顔立ちは整ってはいなかったが人目をひいた。顔は神秘的で、鼻は並外れて美しかった。口は年にしては締まりすぎ、ときどき唇の片側を上げる癖があったが、まだあとけなく、魅力があった。顔色は、化粧のためよくはわからなかったが、茶がかっていた<sup>115)</sup>。

エスメラルダはかなり具体的に描写されている：

娘は背は高くなかったが、細いからだかひどくすりと伸びていたので、高くなかったが、細い体がひどくすりと伸びていたので、高くみえるのだった。肌は褐色だったが、昼間なら、その肌はアンダルシアやローマの女たちのように金色に美しく照りはえるに違いない。小さな足もアンダルシアふうだった。(…)黒い大きな目がきらりと光を投げかけるのだった。(…)それもそのはず、ふくらした清らかな両腕を頭上に高く伸ばしてタンノリンを叩き、それに合わせてくるくる踊る、スズメバチのようなほっそりした、なよなよしい、生き生きした姿、しわひとつない金色の胴着、ふんわりふくらんだはでな福、あらわな両肩、ときどきスカートの下からちらりととぞくほっそりとした足、黒い髪、炎のような目、それはもうこの世のものではなかったのだ<sup>116)</sup>。

カルメン以外は、皆少女といってよく、ミニオンは12,13歳ぐらい、プレシオーサもエスメラルダとともに15歳、ラミエルもミオサンス公爵夫人の朗読役をつとめる頃は、ちょうど15歳になった時なのである<sup>117)</sup>。カルメンの方は、年齢に言及されていないが、若いことはわかって、15歳の少女ではない。しかし、ラミエルもプレシオーサもエスメラルダもミニオンにしても、年齢以上に早熟である。早熟な魅力とカルメンのような成熟した女性の魅力、ブロンドで青い目(もしくは緑)と黒髪と黒い目。スタール夫人の『ドイツ論』以来の北と南の女性の外見と性格の作品への反映はスタンダールにも見られる<sup>118)</sup>。確かにスタンダールは、ラミエルをブロンドで青い目の女性として描いているが、前述したように南仏的性格の持ち主でもある。ラミエルがノルマンディー人と言うことになっているので、ブロンドに青い目でも不思議はないが、それでも孤児院から引き取られた子供でもあるので、「捨て子」だったと考えるのは自然であろう。ここで『ジプシー』と『捨て子』の問題をもう少し考えてみたい：

ジプシーが非ジプシーの女性が生んだ子供を育てるということについてはすでに述べた。これは非ジプシーから頼まれて里子として育てるのではない。非ジプシーの女性が不義の子や、

さまざまな理由で生みたくない子供を生んで、ジプシーのキャンプのわきに夜中にコッパリ捨ててゆく。ジプシーが他人の捨て子を育てる習慣を持っているということを知って捨てるのである。その捨て子は、ほかの子供とわけへだてなく大切にされて育つ。子供自身も自分の素性を知らないし、知らされもしない。

その子は白い皮膚、青い眼、プロンドの髪の色で目立っている。だが、次第にジプシー的特性を身につけてゆく。歩きぶりも身のこなしも、口のきき方も物の見方も、もはや非ジプシーではない<sup>119)</sup>。

スタンダールは、決してラミエルを《ジプシー》の女として描いてはいない。むしろ、ノルマンディーという南とは逆の北の出身にし、髪の色も目の色も北方系にして《ジプシー》的要素を隠そうとはしたものの、その性格描写には、南方的気質が現れてしまったのではないだろうか。それでも他の《ジプシー》文学のヒロインたちのように《捨て子》の烙印を押すことで、読者に目配せを送っているように思える。さらに、メリメのカルメンの《悪女》ぶりと違い、スタンダールのラミエルは、《娼婦性》をもつものの、プレシオーサやエスメラルダのようにまだ「青い果実」である分だけ、《自然らしさ》という《純潔さ》を失っていないように思われる<sup>120)</sup>。

ラミエルの人物像の中にセルバンテス『ジプシー娘』のプレシオーサ、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』のミニョンを経て、ユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』(『ラミエル』のエスメラルダの《ジプシー》娘の姿が入り込んでいるのではないだろうか。メリメの《ジプシー》に関する知識は、正確でスタンダールのものを遙かに上回っている<sup>121)</sup>。しかし、スタンダールは、《スペイン熱》の高まりで《幻想》となったスペインや《ジプシー》のイメージに、他の作家の《読書》から得たものを重ね合わせて作品に昇華させたのではないだろうか。紙幅の関係で書き切れなかったが、『ラミエル』は未完であるが故に、《スペイン》や《ジプシー》に関わる《源泉》がまだまだたくさん隠されているのではないだろうか<sup>122)</sup>。

#### ※

スタンダールの未完の小説『ラミエル』の創作時期や様々な《源泉》、登場人物のモデル探しなど、近年明らかになったことも加え多岐に及んでいる。栗須公正もこういった経緯を踏まえた上で、さらに『ラミエル』の着想時期を1839年4月までさかのぼっている<sup>123)</sup>。それでも今回の小論では、1839年から1842年という執筆時期までにスタンダールの作品創造に刺激を与えてきた《スペイン》的要素を問題としてきた。特にこれまで《ジプシー》的要素というものは、巧妙に隠されていただけに等閑視されてきた。この研究もスタンダール研究会で2003年12月に発表した『スタン

ダールとスペイン』と題したものが基となっている。この発表の前半部は、2007年に紀要論文『スタンダールとスペインI』として発表した<sup>124)</sup>が、後半部の『ラミエル』の中の隠された《ジプシー》的要素の問題については、まとめるまでにさらに時間があいてしまった。というのも、スタンダール研究会での発表の後、ミシェル・クルーゼが、《Mérimée, Stendhal et l'héroïne capricieuse : Lamie et Carmen》(「ラミエルとカルメン —メリメ、スタンダールと気まぐれなヒロイン—」)と題するものを発表したからである<sup>124)</sup>。クルーゼは、『ラミエル』(スタンダールが亡くなる1842年の時点まで取り組んでいた)と『カルメン』(1845年)の創作時期が近いこと、さらには《caprice》と《fatalité》という語をキーワードとして、両作品に論理的つながりがあるとしている。もともと、一方から他方へいかなる直接的な関係はないと言っている<sup>125)</sup>。アプローチの仕方は違うが、いくつかは同じ着地点を目指しており、クルーゼ論文との違いを明確にすることが、今回の論文を遅らせる要因となった。クルーゼも、メリメがスタンダールの『ラミエル』創作の計画を知っていたとは思えないと言っているが<sup>126)</sup>、2人のヒロイン、ラミエルとカルメンには確かに共通するものがたくさんあることも事実である<sup>127)</sup>。《スペイン》的要素に関しては、1821年から交友が始まったメリメが、スタンダールの情報源にとって重要な一員だったことを考えれば当然と言える。さらに、そのメリメを介して1836年に始まるモンチホ伯爵夫人とその2人の娘との交友もまた重要と言わざるを得ない。特に、メリメはすでに1830年にスペイン旅行におけるトレドからマドリッドに向かう馬車の中で知り合っており、そのとき伯爵夫人から聞いた話が15年後に『カルメン』となったことを、メリメ自身がモンティホ伯爵夫人の1845年5月16日付の手紙の中で語っている<sup>128)</sup>。かくしてスタンダールとメリメは、ほぼ同じ時期にラミエルとカルメンという2人のヒロインを創出しているわけだが、同時代の同じような《源泉》を基に、メリメはスペインを舞台にした《ジプシー》女をヒロインにした小説を書き上げる。一方スタンダールのものは、舞台も人種も違っている。そこで『ラミエル』の中の《ジプシー》的要素に焦点を当てて、スタンダールが『ラミエル』の中に《スペイン》と《ジプシー》という二つの要素をどのように読者への目配せとして隠したのかという点を分析してみた。とりわけセルバンテス『ジプシー娘』のプレシオーサ、ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』のミニョン、ユゴー『ノートル＝ダム・ド・パリ』のエスメラルダの3人のヒロイン像がいかにスタンダールのラミエル創造に寄与しているかと言うことをメリメ『カルメン』を絡ませながら試みた。一つの《謎》が解明されても、未完の『ラミエル』には《謎》の終わりはなく、《ジプシー》のみならず、《スペイン》というフィルターを通して、さらに新たな《源泉》の発見が期待される<sup>129)</sup>。



註

※引用文は、基本的に邦訳のあるものはそれぞれの邦訳に従ったが、文脈によっては改訳を施したものもある。

※表記の統一上、引用文も含めて、漢数字は慣用的なもの以外全てアラビア数字に変更した。

※Marie Taglioni, Fanny Elssler, Sylphideの日本語表記については、引用文も含めすべてマリー・タリオニ、ファニー・エルスレー、シルフィードで統一した。

- 1) 拙論参照:『スタンダールとオリエント』愛知産業大学短期大学紀要第14号、2001年11月、131-150頁。:『スタンダールとオリエント ～スタンダールの小説作品における《オリエント幻想》～』日本フランス語フランス文学会中部支部編「研究報告集」第27号、2003年3月、21-34頁。:『スタンダールとスペインI ―スペイン、もう一つの《オリエント》―』中京大学教養論叢 第48巻 第4号、2007年、637-666頁。
- 2) ジャン・バルクテール『古代エジプト探検史』(吉村作治監修、福田素子訳)、創元社、1990年、58頁。
- 3) 同書、43-55頁。
- 4) 拙論参照:『スタンダールとオリエント ～スタンダールの小説作品における《オリエント幻想》～』、前掲論文。
- 5) Philippe Berthier, 《Notice》 pour *Le Coffre et le Revenant*, in *Œuvres romanesques complètes*, t., I, Pléiade, p.935.
- 6) このあたりのことは、たとえば、高木信宏「『ラミエル』における社会諷刺」(『ステラ』第21号、九州大学フランス語フランス文学研究会、2002年12月、99-126頁)を参照。
- 7) Jeanine Baticle, 《La Galerie espagnole de Louis-Philippe》, in *Manet Velázquez La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, Réunion des musées nationaux, 2002, pp.139-152.
- 8) Jeanine Baticle, *op. cit.*, pp.145-148.
- 9) *Dictionnaire de Stendhal*, Honoré Champion, 2003, p.253.
- 10) 拙論『スタンダールとスペインI ―スペイン、もう一つの《オリエント》―』、前掲論文、645-647頁。
- 11) Dominique Lobstein, «Les commandes de copies de peintures espagnoles pour l'État français, 1840-1880», in *Manet Velázquez La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, pp.261-280.
- 12) Marilyn R Brown, *Gypsies and Other Bohemians : The Myth of the Artist in Nineteenth Century France*, Studies in the Fine Arts : Avant-Garde, No 51, UMI Research Press, 1985.
- 13) *Bohèmes De Léonard de Vinci à Picasso*, Réunion des musées nationaux, 2012.
- 14) 1818年3月21日付マレスト宛書簡には、「カノーヴァ、ロッシーニ、そしてヴィガノ、以上は現代イタリアの栄光である」(*Correspondance*, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p.897.)とある。
- 15) *Rome, Naples et Florence (1826)*, in *Voyages en Italie*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p.520.
- 16) Suzel Esquier, *Danse française et danse italienne dans les Voyages en Italie de Stendhal, reflets de deux Mondes*, in *Sociopoétique de la danse*, sous la direction de Alain Montandon, Anthropos, 1998, p.494.
- 17) *Rome, Naples et Florence (1826)*, *op. cit.*, p.520.
- 18) Suzel Esquier, *op. cit.*, p.498.
- 19) *Rome, Naples et Florence en 1817*, in *Voyages en Italie*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p.100.
- 20) Suzel Esquier, *op. cit.*, p.499.  
さらに、フランス女性と違って「ローマでいちばん美しい3人の女性はまぎれもなく45歳を出ている」とも言う(*Rome, Naples et Florence en 1817, op. cit.*, p.101.)。
- 21) Suzel Esquier, *op. cit.*, p.500.
- 22) 「ゴーチエのダンス熱は郷土色の濃厚なスペイン舞踊の強烈な印象に端を発したのであって、一時代前スタンダールも嫌ったオペラ座フランス・バレエの痩せ細った踊り子や冷たい品の良さには、当初から不満を抱いていたのである。イタリアを愛したスタンダールは「シェイクスピアの想像力をもつ」振付家サルヴァトーレ・ヴィガノの「ロマンチックな」バレエに感嘆した(『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』参照)。ゴーチエはこの先輩のバレエ観に共鳴したと思われる。(…)言葉ではなく優雅な身体の動きで綴られる舞踊・バレエを、ゴーチエはこの軽業スペクタクルの頂点に置き、ロマンチックな夢幻の空間に飛翔する艶やかな踊り子の霊妙な官能美をオペラ座の舞台に求めた」(井村実名子「解題 ゴーチエとロマン派バレエ」〔渡辺守章編『舞踊評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』(井村実名子、渡辺守章、松浦寿輝訳)、新書館、1994年、91頁。])
- 23) Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Présentation, chronologie et notes par Jean-Claude Berchet, Garnier-Flammarion, 1981. また、『スペイン紀行』を翻訳した桑原隆行は、「ジャーナリズムの世界と密接なつながりを

- もつゴーチエは、この「スペイン熱」に最も感染しやすい立場にあった。彼は1837年からスペイン舞踊、ゴヤを中心にしたスペイン絵画に関する記事を発表しており、これらを契機として、今まで「異国という単なる流行テーマの一つ」un simple cliché exotique と見なされ無視されていたスペインが、自分の中に潜む情熱の真の対象であることが実感されていく」と指摘している(桑原隆行「夢の旅—ゴーチエの『スペイン紀行』について」〔テオフィル・ゴーチエ『スペイン紀行』(桑原隆行訳)、法政大学出版局、2008年、419頁。))。
- 24) 鹿島茂『かの悪名高き —19世紀バグ怪物伝』、筑摩書房、1997年、40頁。
- 25) Le Docteur L.Véron, *Nouveaux Mémoires d'un bourgeois de Paris.*, Librairie internationale, 1866, p.323.
- 26) *Ibid.*, p.323.
- 27) 拙論参照:『スタンダードとスペインI —スペイン、もう一つの《オリエン》—』、前掲論文、648-649頁。
- 28) 鹿島茂、前掲書、40頁。
- 29) Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, pp.41-42.
- 30) *Ibid.*, p.42.
- 31) 《カチューチャ》(la catchucha)がフランスにもたらされたのは1825年以後のことで、1838年から1839年にかけて非常に流行った(Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Fayard, 1990, p.132.)。
- 32) 1838年5月21日付「フィガロ」紙のゴーチエの劇評を参照(Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p.62.)。
- 33) *Rome, Naples et Florence en 1817*, *op.cit.*, pp.39-40.
- 34) Cervantès, *La Petite Gitane*, in *Nouvelles exemplaires*, folio classique, 1981, pp.29-103.
- 35) *Voyage dans le midi de la France*, in *Voyages en France*, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p.747.
- 36) Lucien Leuwen, in *Romans et Nouvelles*, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p.1359.  
このすぐ前の所でも、同じくエルスレールの踊りにリュシアンは感動する(*Ibid.*, p.1357.)。
- 37) *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, in *Mélanges III Peinture*, Cercle du Bibliophile, t.XLVII, p.271.
- 38) *Ibid.*, p.271.
- 39) プレシオーサの踊り、ミニョンのエッグダンス、エスメラルダの踊り、これらはスタンダードとは違った形で、カルメンの踊りへとつながる。
- 40) これらの点に関しては、以下の拙論を参照されたい:「スタンダードと舞踊」『中部大学人文学部研究論集』第1号、1999年1月、1-29頁。
- 41) ジョルジュ・サンドとの邂逅時、ミュッセの筆によるほろ酔い加減のスタンダードの踊る姿は、父ルーヴェン氏と哀しげに重なる(*Album Sand*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, pp.61-62.)。
- 42) 「舞踊の世界は、スタンダードのイタリアニテの神話への重要な貢献を表す」(Suzel Esquier, *op.cit.*, pp.503-504.)。
- 43) 拙論参照:『スタンダードとスペインI —スペイン、もう一つの《オリエン》—』、前掲論文、19-20頁。
- 44) アンガス・フレーザー『ジプシー 民族の歴史と文化』(水谷驍訳)、平凡社、2002年、53-54頁。
- 45) 同上、54頁。
- 46) ジュール・ブロック『ジプシー』(木内信敬訳)、白水社、1973年、38-39頁。
- 47) アンガス・フレーザー、前掲書、54頁。
- 48) 同上、54頁。
- 49) 同上、54頁。
- 50) ジュール・ブロック、前掲書、39頁。
- 51) アンリエット・アセオ『ジプシーの謎』(芝健介監修、遠藤ゆかり訳)、創元社、2002年、82-83頁。
- 52) ジプシーの音楽については、以下のものを参照:木内信敬『青空と草原の民族 変貌するジプシー』、白水社、1980年、106-113頁。:相沢好則『ジプシー 受難漂白の自然児』、新地書房、1989年、114-122頁。
- 53) このあたりは、西尾治子「ジョルジュ・サンドの『コンシュエロルドルシュタット伯爵夫人』における変装の主題(1)」(慶應義塾大学日吉紀要 フランス語フランス文学(51)、2010年、29-45頁。)を参照とした。
- 54) スタンダードとベランジェに関しては、拙論参照:『スタンダードと《国民詩人》ベランジェ』名古屋造形大学紀要 第17号、2011年、119-130頁。
- 55) François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des tsiganes*, Fayard, 1970, pp.239-240.
- 56) *Ibid.*, p.240.
- 57) Lucien Leuwen, in *Œuvres romanesques complètes*, t., II, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p.259. 拙論『スタンダードとスペインI』(前掲論文、665頁註)で、《des cors de Bohême》の解釈に疑義を挟んだが、《cors》を楽器ではなく「ジプシーのホルン奏者たち」とする解釈が妥当であると思われる。また、『ラミエル』にも、ラミエルが傍観者である、大き

- な木の下で行われる村のダンス、サンファンが公爵夫人に庭に立てさせるスペイン風ともいえる塔の落成式での、即席の舞踏会。そのときに呼ばれる楽師たち(musiciens)は、遍歴の音楽家、つまり《ジプシー》である可能性は否定できないのではないだろうか(Lamiel, *op.cit.*, pp.97-100)。
- 58) また鈴木昭一郎の「年譜」によれば、1831年の1月9日、バルザックは『バリ書簡』で、ジャンンの『告白』、ノディエの『ポエームの王の物語』とともに『赤と黒』を批評していることは面白い符合である(鈴木昭一郎「年譜」(桑原武夫、鈴木昭一郎編『スタンダール研究』所収、白水社、1986年、292頁。))。
- 59) 阿部謹也『中世を旅する人びと ヨーロッパ庶民生活点描』、平凡社、1978年、158頁。
- 60) 同上、158頁。
- 61) 工藤庸子「解説 カルメンという神話」〔プロスペール・メリメ『カルメン』(工藤庸子訳・解説)、新書館、1997年、186-188頁。〕。
- 62) 註33)を参照。
- 63) 木内信敬『ジプシーの謎を追って』、筑摩書房、1989年、16-18頁。
- 64) *Le Rouge et le Noir*, in *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p.15.
- 65) *Rome, Naples et Florence en 1817*, *op.cit.*, p.99.
- 66) Mérimée, *Carmen* in *Carmen et treize autres nouvelles*, folio, 1965, p.139.
- 67) François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des tsiganes*, *op.cit.*, pp.225-243.
- 68) *Ibid.*, p.226.
- 69) ジュール・ブロック、前掲書、53-54頁。
- 70) 同上、51頁。
- 71) スカロン『滑稽旅役者物語』(渡辺明正訳)、国書刊行会、1993年、295-297頁。
- 72) François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des tsiganes*, *op.cit.*, pp. 227-228.
- 73) *Ibid.*, p.233.
- 74) 高木信宏「『ラミエル』における社会諷刺」、前掲論文、112頁。
- 75) *Lamiel*, éd. d'Anne-Marie Meininger, folio, 1983, p.296.
- 76) *Ibid.*, pp.147-148.
- 77) 高木信宏「『ラミエル』における社会諷刺」、前掲論文、113-114頁。
- 78) 栗須公正「『ラミエル』の同時代材源 —1839年4月の新聞情報と作品創造—」(栗須公正『スタンダール 近代ロマネスクの生成』所収、名古屋大学出版会、2007年)、289-290頁。
- 79) ル・サーージュ『ジル・ブラース物語』2(杉捷夫訳)、岩波文庫、1953年、113頁。
- 80) Cf. François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des tsiganes*, *op.cit.*, p.233.
- 81) Cf. *ibid.*, p.236.
- 82) Cf. *ibid.*, p.233.
- 83) デフォー『モル・フランダーズ』(伊澤龍雄訳)上、岩波文庫、1968年、15頁。
- 84) アンリエット・アセオ『ジプシーの謎』、前掲書、52-55頁。
- 85) Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, in *Le Mariage de Figaro. La Mère coupable.*, folio, pp.183-184.
- 86) 推理小説の世界でも、《ジプシー》は負のイメージを負わされている。たとえば、エミール・ガボリオ『ルルー・ジュ事件』(1866年)でも、仕組まれた誘拐事件は《ジプシー》に洩われたと噂される。コナン・ドイル『まだらの紐』(1892年)でも犯人は《ジプシー》の群れと親しく交わり、プラム・ストーカー『吸血鬼ドラキュラ』(1897年)ではドラキュラ伯爵の手下としての役割を果たす。
- 87) Cervantès, *La Petite Gitane*, *op.cit.*, p.95.
- 88) Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, folio, 1999, p.638 et p.702.
- 89) Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Le livre de Poche, 1998, p.336.
- 90) サンファンの教育係としての役割については以下ものを参照：高木信宏「『ラミエル』における社会諷刺」、前掲論文、114-116頁。
- 91) C.W.Thompson, 《*Lamiel*》. *Fille du Feu. Essai sur Stendhal et l'énergie*, L'Harmattan, 1997, pp.66-108.
- 92) *Ibid.*, p.66.
- 93) ジュディス・ウェクスラー『人間喜劇 —19世紀パリの観相術とカリカチュア』(高山弘訳)、ありな書房、1987年、124頁。
- 94) 同上、124頁：ウェクスラーは、「寓意的類型」とは、一個の固有名詞を名に冠し、読者が徐々に、徐々に親しみを感じていかざるをえない性格上の特徴を持った虚構の一人物の謂であると定義づけている。
- 95) 同上、124-126頁。
- 96) 同上、126頁。
- 97) 同上、126頁。
- 98) Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. I, Michel Lévy frères, 1855, p.95.



- 99) *Ibid.*, p.95.
- 100) François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des tsiganes*, *op.cit.*, p.238.
- 101) Anne-Marie Meininger, «Préface» pour *Lamiel*, *op.cit.*, p.21.
- 102) *Lamiel*, *op.cit.*, p.49.
- 103) *Lamiel*, *op.cit.*, p.145.
- 104) *Lamiel*, *op.cit.*, p.242.
- 105) この点については、拙論『スタンダードとスペインI』(前掲論文、642-643頁。)を参照。
- 106) *Lamiel*, *op.cit.*, p.210.
- 107) *Lamiel*, *op.cit.*, pp.165-166.
- 108) Mérimée, *Carmen*, *op.cit.*, p.125.
- 109) Michel Crouzet, 《Mérimée, Stendhal et l'héroïne capricieuse : Lamiel et Carmen》, *H.B., revue internationale d'études stendhaliennes*, 2003-2004, n° 7-8, p.238.
- 110) *Lamiel*, *op.cit.*, p.109.
- 111) *Lamiel*, *op.cit.*, p.230.
- 112) Mérimée, *Carmen*, *op.cit.*, p.111.
- 113) Cervantès, *La Petite Gitane*, *op.cit.*, p.39.
- 114) Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *op.cit.*, p.132 et p.642.
- 115) *Ibid.*, p.141.
- 116) Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, p.134.
- 117) *Lamiel*, *op.cit.*, p.71.
- 118) Cf. Madame de Staël, *De l'Allemagne*, t. I, Garnier-Flammarion, 1968. 参照: 拙論「スタンダードとスペインI」(前掲論文、649-651頁。)
- 119) 相沢好則『ジプシー 受難漂白の自然児』、前掲書、100頁。
- 120) カルメンの《悪女》=《宿命の女》(femme fatale)の問題については、鹿島茂『悪女入門 ファム・ファタル恋愛論』、講談社現代新書、2003年。)を参照。また、付け加えるならば、プーシキン『ジプシー』(1823-1824年)も、《自然らしさ》と《娼婦性》の境界が『カルメン』に近い感がある。
- 121) このことは、『カルメン』の最終章である第4章を読めば一目瞭然である。また、ジョージ・ボローの小説については、以下のものも参照した: François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des tsiganes*, *op.cit.*, pp.237-238.
- 122) 参照: 高木信宏「『ラミエル』における社会諷刺」、前掲論文、99-126頁。; 栗須公正「『ラミエル』の同時代材源 — 1839年4月の新聞情報と作品創造—」(栗須公正『スタンダード 近代ロマネスクの生成』所収、名古屋大学出版会、2007年)、284-306頁。
- 123) 栗須公正「未完のロマネスク —『ラミエル』の生成に見る晩年の創造」(栗須公正『スタンダード — 近代ロマネスクの生成』所収、前掲書)、101頁および註(10)。
- 124) Michel Crouzet, 《Mérimée, Stendhal et l'héroïne capricieuse : Lamiel et Carmen》, *op.cit.*, 237-272 pp.
- 125) *Ibid.*, p.237.
- 126) *Ibid.*, p.271n.
- 127) *Ibid.*, p.237.
- 128) *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo. Texte présenté et annoté par Claude Schopp.*, Mercure de France, 1995, pp.201-203.
- 129) Cf. Angels Santa, *L'héritage espagnol*, in *Stendhal à Cosmopolis / Textes réunis et présentés par Marie-Rose Corredor.*, ELLUG, 2007, 95-106 pp.