

『クレヴの奥方』の肖像——作中の絵画作品と一七世紀のイメージ論

今村 信隆

一、はじめに

ラファイエット夫人 (Madame de La Fayette, 1634-1693) の作とされる小説『クレヴの奥方』*La Princesse de Clèves* (一六七八年初版)^①は、一七世紀フランスの文学史を語るうえでも、その後ヨーロッパ各国で登場する一連の心理小説の流れを理解するうえでも、要となる作品と見なされてきた。すなわちこの小説は、「根本的に新しい道を創始する」、「最初の近代小説」^②であり、その稀有な完成度は、一七世紀文学における一種の「ハバックス (用例がひとつしかみられない希用語包)^③」なのだという。あるいは、日本語への翻訳者としても知られる生島遼一が断言するように、『クレヴの奥方』は、「小説作品に逸品の少ない古典文学期の代表的名作」^④なのである。

ただし予め述べておくならば、本稿においてこの一七世紀の小説を取り上げるのは、こうした文学史上の関心のみに基づいてのことではない。というよりもむしろ、私たちのここでの関心は主として、作中に登場する絵画作品とそれを眺める作中人物たちのふるまいという細部へと向けられている。確かに、『クレヴの奥方』に登場するいくつかの絵画作品は、丁寧に描写されたり、分析されたり、論評されたりしているわけではない。作中の絵画作品はむしろ、小説の筋を先へと進めるための一種の「小道具」として、適宜言及されているに過ぎないと言ええるかもしれない。しかしながら作中の絵画作品とそれを眺める人物たち、そして視覚的イメージ全般に対する同書の構えは、このテクストのプロットにとって——そして一七世紀のイメージ論として——見過ごしえない重要性を備えているものと考えられるのである。

そこで本論では、作中に登場する絵画作品をひとつの軸としながらこの小説を読解し、イメージとことばをめぐる一七世紀後半の議論という枠組みのなかに同書を位置づける。予め結論めいたことを述べておけば、『クレヴの奥方』は、意中の女性を所有しようとする男性たちの企てにおいて、視覚的イメージ

とことばとが競合する物語として読みうるのである。

一、肖像の不在

物語の舞台は一六世紀フランスの宮廷社会。ヴァロワ朝の王アンリ二世と続くフランソワ二世の治世である。あるとき、社交界に一人の美しい女性「シャルトルの姫君」があらわれ、その美貌によって、宮中の並み居る男性たちをたちまち虜にしていく。姫君に好意を寄せるのはいずれも国を代表する有力者たちなのだが、派閥間の闘争等にも翻弄され、最終的に彼女との結婚にこぎつけるのは、実直なクレヴ殿である。しかし、結婚して名を「クレヴの奥方」と改めた後も彼女は、夫となったクレヴ殿にどうしても愛情を抱くことができない。そこに登場するのが、しばらく宮廷を離れていた美青年ヌムール公であった。やがてヌムール公と奥方は互いに恋心を抱くようになる……。このようにして始まる『クレヴの奥方』は、一言でいえば、クレヴの奥方と二人の男性(クレヴ殿とヌムール公)との間の恋の鞘当ての物語、いわゆる「三角関係」の物語なのである。

ところで、この恋愛譚が首尾よく成立するためには、無論、男性たちの欲望の焦点であるところの奥方自身が、欲望を一身に集めるにふさわしい魅力的な焦点でなくてはならないだろう。では、奥方の魅力とはどのようなものか。

作中、男性たちの欲望を発動させる第一の要因は、ほとんど常に、奥方の美しさである。奥方は、その登場からしてすでに、次のように紹介されている。

そのころ宮廷にひとりの美しい女があらわれて、たちまちそのひとびとの目を惹きつけてしまった。美しい容姿には見なれているそういう場所でお感嘆されたくらいだから、その完璧の美しさも想像できようというものである。(B351: 訳 p16)

クレヴの奥方(ただしこの時点では未婚であるため「シャルトルの姫君」は何よりもまず、「美しい女 une beauté」として読者に示され、さらにその「完璧の美しい une beauté parfaite」が、重ねて称えられている。ここで、名前よりも先に、彼女の第一の属性として明らかにされているその「美しさ」は、ひとまずは視覚に供される美しさであると解して差し支えないだろう。なぜならば、その姿

が、美しい容姿を「見なれていた *était si accoutumé à voir*」ひとびとの「目を惹きつけてしまった *attira les yeux*」とやれているのだから。

さて、このように紹介された姫君の美しさは、予想に違わず、男性たちの欲望を喚起してゆく。後に夫となるクレヴ殿が、とある宝石商のもとではじめて彼女と出会う場面を見てみよう。

姫「シャルトルの姫君。後のクレヴの奥方」がまだそこにいるところへ、クレヴ殿が入ってきた。殿は姫君の美しさに驚いて、その驚きを顔からかくすことができなかった。シャルトルの姫君も相手の驚きの表情をありありと見てつい顔をあからめた。(p338 : 訳 p17-18)

クレヴ殿は驚き、一方の姫君は顔を「あからめた」という。ただし、両者の動揺は異なる原因によるものである。クレヴ殿の驚きはひとえに姫君の「美しさ」によって惹起されていた。それに対して姫君が顔色を変じたのは、クレヴ殿の容姿のためではなく、彼があからさまに驚いた様子を見せたためである。つまり姫君は、相手が驚いたことに驚いているのであり、さらに言えば、相手を驚かせた自らの姿にとまどい、驚いているのである。なお、この場面に限らず小説『クレヴの奥方』においては、男性登場人物が動的に、意のままに、女性のいる空間に入っていくという場面が多い⁵⁾。ここでも、新たに舞台に入ってきたのはクレヴ殿であり、彼が最初の反応を示すまで、姫君は静的な立場にとどまって、いかなる挙動も見せていない。これを踏まえて考えるならば引用箇所は、クレヴ殿が姫君の美しさを一方的に「発見」する場面だとも言えるだろう。

他方、奥方となった姫君とヌムール公は、最初から互いの「美しさ」を発見し合っている。以下は、ある別の人物の結婚披露宴での出来事である。

あ、これがヌムール公だと奥方にはすぐに気がついた。公の姿をはじめて見た場合はだれでも目を見はるのがふつうである。とくにこの夜は身じたくに念をいれてあっただけ容姿の美しさは格別だった。一方クレヴの奥方の美しさもはじめて見る人間をぼうぜんとさせるほどのものであったのは言うまでもない。奥方の美貌にすっかり打たれてしまったヌムール公

は、近づいてあいさつをしながらも嘆賞の気持ちをあらわに顔に浮かべていた。(p350-351 : 訳 p34)

初対面の二人は、この時点ではまだ会話らしい会話をほとんど交わしていない。けれども小説の読者が、彼女の名前に先立つかたちで、最初にその「美しさ」を示されていたのと同様に、ヌムール公と奥方もまた、自分たちの容姿の「美しさ」を、まずは互いに差し向けあっている。訳文ではいささかわかりにくくなっているが、両者の容姿の叙述が、「彼を見て驚かぬことは難しかった *il était difficile de n'être pas surpris de le voir*」「クレヴの奥方を驚きなしに見る」こともまた難しかった *il était difficile aussi de voir Mme de Clèves (...) sans avoir un grand étonnement*」というように、同一の構文を採り、しかもともに「見る *voir*」ことを共通の指標としていることは注目されてよいだろう。二人は、その外的な「美しさ」を拠り所としつつ、ということばかり「見る」ことを仲立ちとして、コミュニケーションの回路を開き合うのである⁶⁾。

こうしてクレヴ殿とヌムール公は、奥方の「美しさ」に触発されるかたちで、彼女に想いを寄せることとなった。けれども奇妙なことに、この「美しさ」の具体的な内容が読者に語られることは、実は極めて稀である。奥方の容貌に関わるほとんど唯一の記述は、叔父であるシャルトル侯がはじめて宮廷に出仕した彼女の姿に驚くという、次の箇所である。

「姫君が」宮廷に着くと出迎えに来たシャルトル侯は姪の姫君のあまりの美しさに驚いてしまった。それも無理はないのである。透きとおる膚の白さと美しい金髪がよそのひとに見られない輝きをそなえているし、顔立ちはすっかり整ったうえに、顔にも姿にもおくゆかしさと愛嬌がみちみちているのだった。(p337 : 訳 p7)

現代の小説を読みなれた者の感覚からすれば、どこか物足りないと感じられるかもしれない。ここで再度、「あまりの美し」や *la grande beauté*」として言及されている彼女の容姿は、その実、「膚の白さ」と「金髪」⁷⁾、そして整った顔立ちが明らかにされているばかりなのである⁸⁾。一七世紀のいわゆるプレシューズ小説では重要だったはずの人物描写は切り捨てられ、私たちがリアリズムと

呼ぶところのものを、作者は注意深く除外する⁽⁹⁾。ここでは、「描写的ディテールはいつさい欠落」しており、加えて「語彙も貧困」だと言えるだろう⁽¹⁰⁾。

とはいえこれはもちろん、身体的特徴の描写が、一七世紀後半のフランスにおいて総じて低調であったためというわけではない（たとえば、『クレージュの奥方』の執筆にも力を貸した可能性が指摘されているラ・ロシュフコーが、自身の特徴を文章で示した「ラ・ロシュフコー自画像」では、容貌の描写が相当程度、入念に行われている⁽¹¹⁾）。あるいは、唐突ではあるがここで、ラファエロの絵画作品《聖ミカエル》について画家シャルル・ル・ブランが行った、次のような指摘を想い起こしてもよいかもしれない。画中の聖ミカエルについてル・ブランは言う。

目を半ば開き、その眉が完全な弧を描いていることは、彼「聖ミカエル」の平静さのしるしである。同様に、下唇が上唇よりも出ている彼の口元は、敵に対する軽蔑のしるしである⁽¹²⁾。

画中人物の容貌に見られる外的な特徴に着目しながら、画家ル・ブランは、その背後にあるはずの、人物の心理的特徴を読解してみせる。すなわち、「目を半ば開き、その眉が完全な弧を描いていること」は聖ミカエルの「平静さ」の、「下唇が上唇よりも突き出している」ことは彼が抱く「軽蔑」の、それぞれ「しるし une marque」なのだというのである。

これに対して小説『クレージュの奥方』では、登場人物の容姿に関する詳しい描写は、専ら割愛されている。たとえば先ほど私たちは、奥方の美貌に打たれてしまったヌムール公が、「嘆賞の気持ちをあらわに顔に浮かべていた」という箇所を確認した。この箇所は、より原文に近いかたちで訳出するならば、「彼は賞賛のしるしを示すことを自制しえなかった il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration」となるだろう。画家ル・ブランによる絵画作品の分析の場合と同様に、ここでもやはり、「しるし」が問題となっている。だが、ル・ブランが個々の身体的特徴を出発点としながら、そうした「しるし」の意味をひもといっていたのとは対照的に、ここで示されている「賞賛のしるし」は、「しるし」であるにもかかわらず、外的な特徴を全く欠いている。すなわちこの箇所では、外的な特徴から内にあるはずの意味へと遡及するのではなく、

く、逆に、内部にあるべき登場人物の心理状態が先に与えられたうえで、その心理にふさわしいであろう外的な特徴が、せいぜいのところ読者の心中において、想像されるに過ぎないのである⁽¹³⁾。

小説『クレージュの奥方』において、登場人物の外的な特徴は、ほとんど詳らかにされない。もちろん、奥方をめぐる恋愛譚が成立するのは、作中で何度も言及されている彼女の「美しさ」ゆえなのではあるが、その「美しさ」の構成要素は開示されないまま、物語は進んでゆくのである。こうした事態を、差し当たり「肖像の不在」と呼んでおこう。

二、所有の企て

「美しさ」という欲望の焦点は定位された。しかし、その焦点に据えられたものの内実は、少なくとも読者にとっては、不可視であり続ける。あえて言うならば、奥方の「美しさ」が担保され続けるのは、そこに向けて男性たちの欲望が注ぎ込まれている限りにおいてである。あたかも美術作品が、オークションの過程で投機的に値を吊り上げられていく場合のように、奥方の「美しさ」もまた、男性たちの欲望が注ぎ込まれることによってはじめて、そうした欲望に値するものとしての資格を付与され、高騰していくのである⁽¹⁴⁾。

では、奥方の「美しさ」に触発された男性たちの欲望は、より具体的には、どのような類の欲望としてあらわれるのか。端的に言えば、それは、「所有」を目指す欲望としてである。無論、もとより性愛なるものは、いかなる場合であれ何かしらの所有関係を内包しているのだという議論も成り立つであろうが⁽¹⁵⁾、そうした議論をひとまずはおくとしても、作中人物たちに認められる所有の意思は明瞭である。

たとえば、意中の女性との結婚を果たし、少なくとも形式的ないしは社会的には妻を「所有」することになったクレージュ殿について、語り手はこう書き記す。

クレージュ殿には、シャルトルの姫君が名を改めてからも、もとの気持をかえたようには思われないのである。夫という資格は大きな特権をあたえてくれたけれども、妻の心のなかでえている自分の位置は同じであった。つまり夫になったからといっても、やはり恋人のような立場であった。自分

のものにしていながらたえずそれ以上の何かを求めており *avait toujours quelque chose à souhaiter au-delà de sa possession*、むつまじくくらししていながら完全に幸福ではなかった。(p.319 : 訳 p.32)

作中の言葉を用いるならば、女性を妻とすることはある意味で「所有 possession」なのだという。しかしクレヴ殿は単なる形式的な所有以上のものを求め、それを叶えることができずにいるのである。そして彼のこうした不安は、物語の進展につれて、さらに高まっていく。物語の後半部分で奥方は、自分には恋する相手がいることを夫に向かって告白するのだが⁽¹⁶⁾、その際にクレヴ殿が返す言葉はこうである。

あなたがこんなに貞淑でも、あなたをちゃんと自分のものにしていても、私の初めごろの恋は消えてしまっていない。まだ燃えつづいているのだ。私は今までどうしてもあなたに恋させることのできない男だった。ところがあなたはいま誰かよその男に恋を感じそうだといって心配しているのしょう。(p.320 : 訳 p.140)

「あなたをちゃんと自分のものにしていても」という言い方が登場しているが、しかし当然のことながら、夫は妻を、その人格や心を含めて完全に所有することはできない。つまり彼は奥方に「恋させること」ができない。要するに、奥方をめぐる彼の主張は、婚姻関係に基づく社会的・制度的な、あるいは外的な所有権を、彼女の内面にまで及ぼそうとするものであると言えるだろう。

他方、ヌムール公の主張は正反対のものである。彼は、少なくとも小説の後半以降は、奥方が自分に恋をしていることを知っている。というのも、上述したように奥方は、自分には恋する相手がいることを夫に向かって打ち明けるのだが、この告白の一部始終をヌムール公は立ち聞きするからである。だが、奥方の心を射止めたはずのヌムール公は、彼女と結婚することができない。とりわけ、夫クレヴ殿が病没した後は彼女との結婚を強く主張するのだが、想いを遂げることができない。要するにヌムール公は、夫クレヴ殿の場合とは逆に、奥方の心に対するある種の所有権を、社会的・制度的に保証された、より

外的な所有権へと押し広げようとするのである⁽¹⁷⁾。こうして、二人の男性による争いのなかで、所有の対象としての奥方は、社会的・制度的に所有することが可能な外的部分と、その内なる心とに二分される。

三、四点の絵画

以上の考察を踏まえ、小説『クレヴの奥方』に登場する絵画作品の検討に入ろう。作中で触れられている絵画作品は全部で五点である。これらの絵画はいずれも、現実の絵画作品というよりは、小説の筋立てのために作者が仮構したフィクションと見るべきだろう。しかも五点の絵画への言及はどれも短い。特に最初に登場する作品は、奥方をめぐる三角関係には直接関係しないある挿話のなかで一言だけ触れられているに過ぎないものである。そこで本節ではまず、奥方に関係する第二、第三、第四、第五の絵画作品について、順を追って見ていきたい。

作中に登場する二番目の絵画作品は、イギリスのエリザベス女王を描いた肖像画である。この肖像画は、以下のような仕方、言及されている。

女王「エリザベス一世」の肖像が一枚、陛下のところにとどけられて、奥方がそれを見ると、そうあってくれと願っていたよりずっと美しかった。そこでつい奥方の口からすこしよくできすぎているようだったと言葉がもれた。そばにおいでになった皇太子妃は、「私はそうは思いませんよ」とお言いになった。(p.336 : 訳 p.209)

この肖像画に描かれていたエリザベス女王は、フランス宮廷が当初、ヌムール公と結婚させようと画策していた女性である。ということはつまり、クレヴの奥方にとっては、ヌムール公をめぐるライバルということになる。その女王の肖像が「そうあってくれと願っていたよりずっと美しかった *plus belle qu'elle n'avait envie de le trouver*」ため、この肖像はできすぎているのではないかと、奥方は述べてしまうのである。とはいえ、肖像がエリザベス女王を過度に美化したものではないということは、第三者の発言（私はそうは思いませんよ）によっても保証されているのだから、ここでの奥方の感想は少々過剰な反応と言って差し支えないだろう。この場面では、奥方の嫉妬心がほのめかさ

れると同時に、ヌムール公に向けて差し出されるべき「美しさ」の程度をめぐって、エリザベス女王とクレージュの奥方とが、少なくとも潜在的には、競い合っているのである。

当人同士が直接「美しさ」を主張し合うのではなく、肖像によって代置された「美しさ」によってヌムール公を競い合うというこの構図は、続いて登場する絵画作品によってさらに明確になる。当のクレージュの奥方を描いた第三の絵画は次のように語られる。

皇太子妃は母君にお贈りになるために宮廷に出る美人全部の小さい肖像をお作らせになっていた。クレージュの奥方の分がいよいよできあがる日の昼から、皇太子妃は奥方のところへお見えになった。ヌムール公は如才なくお供して行った。「中略」奥方はこの日非常に美しく、まだ恋に落ちていなかったら公はあらためて恋したであろうと思われるほどだった。しかし、公は画家が奥方を描いているあいだ奥方のほうに目をじっとすえつける勇気がなかった。あまり楽しそうに眺めているふうを外に見せてはと心配だった。(366頁・訳293)

第三の絵画は、今まさに完成しようとしている、奥方の肖像である。ヌムール公はここで、描かれた肖像ではなく、絵のモデルを務める奥方自身を熟視しようとするのだが、そうすることができない。すなわち、「彼は彼女に目をじっとすえつける勇気がなかった Il n'osait pourtant avoir les yeux attachés sur elle」のである。加えてこの第三の絵画は、皇太子妃が母君に贈るものであることから、恋に焦がれているヌムール公とて、容易に所有権を主張しうるものではないはずである。

さて、ここでさらに第四の絵画が登場する。第三の絵画に先立って、すでに描かれていた奥方の別の肖像画である。前の引用部分の直後にこう続く。

皇太子妃はクレージュ殿に、殿が以前から持っていた奥方の小さな肖像を今度のと比較するから見せてほしい、とお言いになった。みなは両方についてそれぞれ批評しあった。奥方は画家に以前の肖像のなかの髪飾りのところを少し直してくれと頼んだ。(368頁・訳295ただし訳文を一部修正した)

モデルとなったクレージュの奥方は、自ら作品の描き直しを求めているが⁽¹⁰⁾、その修正の依頼は「髪飾りのところ」に局限されている。自身の容貌そのものではなく、その周辺部に限った修正は、追従ゆえに美しく描かれたに過ぎない(と奥方が考える)エリザベス女王の肖像との密かな競合関係を思わせよう。

そしてこの、奥方の肖像と女王の肖像との競争は、奥方の側の勝利に終わる。というのもヌムール公は、「久しく前から奥方の肖像を手に入れたく思っていた」のだが、髪飾りのところを修正された彼女の古い肖像を見ているうちに、「夫の手からせびそれをぬすみ取りたい欲望が頭をもちあげておさえることができなくなった」からである(368頁・訳295)。実際にヌムール公は、その場で、奥方のこの肖像を盗み出すことに成功する。のみならず彼は、「奥方の肖像を手に入れた喜びを人まえでおしつづんでいることができなくなつて、家に閉じこもつた」(369頁・訳296)とされているのである。公的な場所では熟視することがかなわなかった奥方の姿を、今や彼は、心ゆくまで見ることができるとは違いない。「見る」ことに対する欲望と所有することへの欲望が、ここでは重なり合っている。

もつともこうした所有の欲望は、対する夫クレージュ殿にも認められるものである。第四の肖像が盗まれた後、クレージュ殿は、「私があんなにたいせつにしていた、そして当然私のものであつていいあの肖像」(371頁・訳297)という科白によって、肖像に対する自身の所有権が正当なものであることを訴えている。つまるところ肖像は、生身の人間であるクレージュの奥方の代理として、所有権争いの対象となっているのである。あるいは逆に、肖像を代理にしようというところで奥方自身が、所有の対象である一枚の絵に似た性質を帯びているとも言えようか⁽¹¹⁾。

では、奥方の方はどうか。彼女もまた、愛するヌムール公の姿を見ると欲望を充足させるために、絵画作品を利用する。宮廷から離れたクロミエの別荘に移る際に奥方は、「メスの攻防戦」を描いた絵画作品をわざわざ運ばせる。

その絵画には戦争で活躍した人たちが「そっくりに似せて描かれていた étaient peints fort ressemblans」(379頁・訳298)のだが、その一人がほかならぬヌムール公だったというのである。この「メスの攻防戦」の絵画が第五番目の作品である。奥方がこの絵画作品を眺める場面を確認しておく。

「前略」奥方は燭台をとって大きなテーブルに近づき、正面にかけてあるメスの攻防の絵にむかった。そのなかにはヌムール公の姿もかかっている。奥方はその肖像を上げしげと、恋しいひとを見るときのうっとりしたようすで見はじめた。(945-952: 訳 p187)

「燭台をとって *prit un flambeau*」という記述に留意したい。「メスの攻防戦」の絵画は、連作として描かれた複数の「大きな絵」のなかの一点であり、したがって基本的には、過去の歴史的事件に取材した「歴史画」である。ただしクレヴの奥方は、この絵画作品を、純粹な歴史画としては眺めない。ほかに明かりがあったとはいえ、時刻は日没後である。「燭台をとって」近づいた「大きな絵」はもはや、歴史上の事件の顛末を教えてくれる教材ではなく、蠟燭の光が届く範囲に浮かび上がる、ヌムール公の似姿となっっているはずである。蠟燭の光によってフレイミングされることで歴史画は、伝達すべき物語内容を喪失し、恋する相手の肖像に変わっている。

また、奥方がヌムール公の肖像を眺めるこの場面が、密室での出来事として描写されているという点も、重要である。先述したようにヌムール公は、夫クレヴ殿から盗み出した奥方の肖像を持ち帰り、自宅にひきこもることによって、奥方の姿を熟視することができたのであった。同じように奥方も、宮廷の社交界から、そして夫から離れた別荘の一室で、はじめてヌムール公の姿を「上げしげと、うっとりしたようすで *avec attention et une rêverie*」眺めることができるのである⁽²⁰⁾。加えて、「見る」ということに根差した奥方の欲望もやはり、所有の欲望と表裏一体であるということも、確認しておきたい。つまり、ヌムール公の像を含む一連の作品は、奥方に「所有したいという欲求 *envie*」⁽²¹⁾、*d'avoir* (p46) を呼び起こしたのである⁽²²⁾。ヌムール公がそうであったように、奥方もまた、相手の肖像に「見る」ことの欲望と「所有」の欲望とを重ね合わせる⁽²³⁾。

四、「そう見える」というのは決して真実ではない

小説『クレヴの奥方』のなかで登場人物たち、とりわけヌムール公と奥方は、互いに相手の肖像を「見る」として「所有する」ことを目指しあっていた。しかしながら、「見る」ことを極度に重視するこの小説の筋立ては、同時

に、「見る」という認識のあり方に対する、あるいは「見る」ための対象であるところの視覚的イメージに対する、不信心ないしは嫌悪感にも貫かれている。顕著な例は、婚姻前の奥方に対して、彼女の母親が述べる次のような訓戒であろう。

ここではね、もし表面のことで *sur les apparences* 万事を判断していたら、あなたはいつも間違っただけりいのですよ。そう見えるというのは決して真実ではないといつてよろしい *ce qui paraît n'est presque jamais la vérité*。(934: 訳 p26)

「そう見える」ということはほとんど常に「真実」ではないと娘に諭す母親。「表面のこと」に対する、そしてそれをもたらず感覚に対する不信心は、一七世紀フランスにおける定番的なトポスのひとつであると言えるだろう。言うまでもなく、『方法序説』のなかでデカルトが、「ほんの少しでも疑いをかけうるものは全部、絶対的に誤りとして廃棄すべき」だと考えたときに、真つ先に捨て去ったのは、視覚を含む種々の感覚であった⁽²⁴⁾。あるいは、コルネイユの喜劇『嘘つき男』のなかで登場人物が語る「うわべが心の鏡とは限らないし、顔はさりげなく人を騙すものよ」という科白を思い起こしてもよいだろう。この登場人物は、「万事を眼だけにまかせてしまつては、それこそ出たとこ勝負になつてしまふ」という自説を展開している⁽²⁵⁾。

さらには、視覚の芸術に携わる画家たち自身もまた、一七世紀後半に交わされていた色彩とデッサンの優劣をめぐる論争のなかで、「真実」を認定する力を視覚に与えることをためらっていたようである。たとえば当時の画家フィリップ・ド・シャンペーニユは、「色は全く純粹な偶然に過ぎないが、形というものは全く疑う余地がないような真実である⁽²⁶⁾」と述べている。つまり彼は、目によつてのみとらえる「色」を不確かな虚像であると見なし、触覚によつても追認しうる「形」にのみ、「真実」としての身分を認めているのである。

『クレヴの奥方』という小説のなかで、奥方の母親が「そう見える」ということに対する不信心を表明するのも、クレヴ殿が妻である奥方が自分にしてくれることは「見かけ *certaines apparences*」だけに過ぎないのではないかと思

い悩むもの (こま・訳36)、こうした文脈で理解することができるだろう。同書は、一方で「見る」ことをめぐる欲望の物語でありながら、他方では感覚に、とりわけうわべの見た目に信を置ききることができない、一七世紀人たちの葛藤の物語でもあるのである。

五、第一の絵画

けれどもそうであるならば、恋する相手の所有を目指す登場人物たちの企ては、どのような道行きを経て達成しうるのか。示唆的であると考えられるのは、先ほど作中の絵画作品について考察した際に、奥方には関係しない作品として検討のテーブルから除外した、第一番目の絵画作品である。これは次のような挿話として語られる (こま・訳36)。

恋人を亡くしたばかりの男性サンセルの許に、同じく恋人が亡くなったという友人がやってくる。この友人は、これまで周囲に押し隠してきた自身の恋愛を証明するために、故人となった恋人の「四通の手紙と肖像」を持参し、サンセルの寝台の上に置いて帰宅する。けれどもサンセルは当初、この友人と件の女性との仲を信じることができない。なぜというに、今は故人となったこの女性こそ、サンセル自身の恋人その人だったからである。

サンセルは、友人の言い分が事実ではないことの証拠を探して四通の手紙を読む。だがここで、手紙はサンセルに真実を教えるにいたる。すなわち彼は女性の手紙を読み、「なんとという愛情のこまやかさ。誓いの言葉、結婚の約束、手紙のやさしさ。あの女は私にそういうものを一度として書いたことがないではないか」(こま・訳36)と嘆くのである。

こうして手紙は女性の真情を証明する。それに対して、手紙とともに友人がもってきたはずの肖像は、一度言及されただけで、なぜか場面から姿を消してしまう。これが、第二から第五までの絵画作品に先行して登場する、第一の絵画である。

六、イメージの退場

サンセルの「寝台の上に」並置された手紙と肖像。一見したところ瑣末な挿話のように思われるこの場面は、しかし、小説『クレヴの奥方』の構成全体を示す縮図であるとも考えられないだろうか。寝台は、極めて私的な場で

あり、さらに言えば、夫婦関係が成就する場でもあるだろう。そこに並べられた手紙と肖像のうち、肖像は閑却され、手紙こそが真実を語るのである。作者が四通の手紙とともに「肖像」に言及したことの意図は判然としないものの、いずれにせよこの「肖像」は、真実に迫るための力を手紙に、ということはいずれにせよ明け渡していると言ってよいだろう。同様にこの小説も、愛という私的な局面において、肖像に代表されるイメージの領域と、手紙に代表されることばの領域とが競合しあう物語となっている。そして後述するように、「真実」を賭したこの競合のなかでは、ほとんど必然的に、イメージは退場を余儀なくされるのである。

では、小説のなかで、サンセルの寝台に置かれた手紙と肖像に相当するものは何か。それは、ほかならぬヌムール公とクレヴ殿自身である。すなわち、作中で奥方を争い合うヌムール公とクレヴ殿は、それぞれ、肖像に代表される視覚的イメージの領域 (ヌムール公) と、手紙に代表されることばの領域 (クレヴ殿) に軸足を置いている。

奥方との馴れ初めからしてすでに、互いの外見の「美しさ」を交換しあっていたヌムール公は、その後も主に視覚的イメージを軸としながら奥方の所有を目指す。実際、奥方の肖像を盗む場面や、奥方が眺めるヌムール公の肖像のくだりは、イメージの領域で交わされる所有権争いであると言って差し支えない。わけでも、奥方が「しげしげと、うつとりしたように」眺める第四の絵画作品は、本来的には「歴史画」であった。にもかかわらず奥方は、「燭台をとって」絵に近づき、絵画作品が語る物語内容を、あるいはさらに言えば言語的な仕方では機能しうるような絵画の側面を捨象して、これを一幅の似姿として見るのである。

また、これもすでに見たとおり、作中に登場する第三、第四の絵画作品の場面では、クレヴの奥方という同じモデルを描いた新旧二点の絵画作品が並べて比較され、居合わせた人々がそれらを論評していた。すなわち、「みなは両方についてそれぞれ批評しあった」という部分であるが、この「みなは意見を述べた tout le monde dit son sentiment」という出来事は、しかし、絵画を十分に、心ゆくまで見ることを保証してはくれない。なるほど一七世紀の絵画愛好家ロジェ・ド・ピールは、絵画作品のよしあしを理解するためには複数人で作品を実見し、互いに「意見」を述べ合うべきだと主張していた⁽⁶⁾。だが、さしあた

り今は、絵画作品のよしあしが問題なのではない。少なくとも恋の当事者たるヌムール公にとって絵画は、画家の技巧や絵画ならではの美的特質を称え合う場ではなく、奥方に特権的なまなざしを注ぐための場なのである。肖像を奪ったヌムール公が、複数の人々による論評の場面を離れて独り自邸に閉じこもったのも、誰もいない別荘の一室で奥方がヌムール公の似姿と密かに向き合うのも、それゆえであるだろう。肖像という視覚的イメージを交換し合うヌムール公と奥方は、このイメージの局面から、周到に言語を排している。見ることは、言語的な論評から隔たった私的な、孤独な営為として構成されているのである。

なお、絵画作品が登場しない局面でも奥方とヌムール公は、視覚的イメージを交換する場面からことばを排除している。たとえば物語の後半、二人の心がすれ違っていたときに、「公は奥方に話しかけるのをつつしんでいた」。すると奥方は、「おもてに憂いの色をたたえて」いる様子をみて、彼が「ひと言も弁解するようなことを言わないのに *quoiqu'il ne lui eût rien dit pour se justifier*」、彼を許す心持ちになる (39 : 訳 p170)。そして直後の槍試合の場面で奥方は、自分が好きな黄色のしるしを身につけた公を遠方から見て、彼の気持ちを確認するのである (40 : 訳 p171)。

これに対して、容姿について作中ではほとんど語られないクレヴ殿は、自身の容姿の「美しさ」ないしは視覚的イメージを武器にヌムール公と競い合うことはできない。奥方の肖像に対する所有権を主張する彼は、ヌムール公にみすみす肖像を奪われるのみならず、奥方がヌムール公の肖像を眺める場面からも除外されている。クレヴ殿は肖像＝イメージの交換という回路にのることができないのである。

しかし、視覚的イメージの交換という道行きを阻まれているクレヴ殿は、手紙に代表されることばの交換という別の回路を通じて、奥方の心の所有を試みる。確かに、『クレヴの奥方』というこの小説においては、ことばもまた、人物たちの本意を隠すものとして機能することが多い⁽⁷⁾。しかしたとえば次の場面を見てみよう。クレヴ殿は嫉妬心から妻に冷たくあつた後、「悲しみ、誠意、やさしさにみちた手紙」を送る。すると、

奥方も真情にあふれた返事を出して、過去の潔白をちかい、将来のことも

かく保障したので、その真実から出た、奥方の気持ちそのもののあらわれた手紙はクレヴ殿の心を打って、すこしは平静な心地にかえることができた。(p48 : 訳 p18)

というのである。前節で確認した奥方の母親の訓戒は、「そう見えるというのは決して真実ではないといつてよろしい」というものであった。すなわち奥方の母親は、うわべの見た目と「真実 *la vérité*」とを峻別し、両者の一致は「ほとんど常に」実現しないと教示していたのである。だが、ここで引用した奥方からクレヴ殿への返信は、過去と未来の双方に向けた「誓い／保証／約束 *assurance*」に満ちており、その「誓い／保証／約束が真実に基づいていた *ses assurances étaient fondées sur la vérité*」ために、そして「それこそが彼女の気持ちそのものだった *c'étaient en effet ses sentiments*」ために、クレヴ殿の心を打ったのだという。うわべの見た目によつてはいたりえない真実に、言語は易々と、そしてまた深々と到達する可能性があるのである⁽⁸⁾。

一方、この場面と好対照を見せるのが、とある人物の恋文を、奥方とヌムール公が偽造するというシーンである。確かにこの場面には、クレヴ殿も途中で顔を出すのだが、偽計の主体はあくまでも奥方とヌムール公の二人であるといつてよい。クレヴ殿と奥方との間では真情をやり取りするためのメディアであつた手紙が、ここでは一転して、偽りの対象となる。

加えてこの偽計が、手紙というメディアの特質を浮き彫りにしているという点にも注意したい。そもそも手紙は、書き手の筆跡をとどめているという意味において、半ば視覚的なイメージの領域にある(筆跡を見れば、誰の文字であるか、一目瞭然であることが多いだろう)。しかし『クレヴの奥方』においては件の偽計によつて、手紙が、ことばから成る内容と視覚的に認めうる筆跡とに二分されることが明らかにされている。というのもプロット上は、偽造するべき肝心の文面を奥方がすでに記憶しており (43 : 訳 p22)、あとは筆跡を真似るだけとされているからである。

すなわち手紙の偽造は、筆跡という表層で、イメージのレベルで敢行される。たとえば、すでに一度引用した同時代の絵画愛好家ド・ピールも、絵画を手紙になぞらえながら、手紙の筆跡と内容を分ける考え方を示していた⁽⁹⁾。同様にこの小説の読者も、真情を伝えうるはずの手紙の内容と、それを伝達す

る媒体であり、基本的には視覚的にとらえうる筆跡、けれども偽りを受け入れうる筆跡とが別物であることを告げられるのである。イメージとことばは截然と分かれていた。

さて、こうしてイメージ領域とことばの領域を隔てた後で、物語はクレヴ殿の死去の場面にいたる。一時は妻を疑っていたクレヴ殿は、ここで、ことばによるやり取り、すなわち死の床での会話を通して誤謬から抜け出す。つまり、「真実」というものは多少真実らしく思えない場合でも相手をたやすく納得させるそんな力があるものだから *la vérité se persuade si aisément lors même qu'elle n'est pas vraisemblable*、クレヴ殿もこれでほとんど妻の潔白を信じる気持ちになった」(p461 : 訳 p201、ただし訳文を一部改めた) というのである。「真実らしき *vraisemblable*」という特質が損なわれている場合であつてもなお「真実」が勝利する。しかもその勝利は、事実関係を視認していたがためにではなく、ましてや「美しさ」によってでもなく、あくまでも会話という、ことばのメディアを通じてもたらされるのである。こうしてクレヴ殿は、「気高い落着きを見せて」(p462 : 訳 p202) 静かに死を迎える。一七世紀の文学論や絵画論において作品の成否を決定づける重要な指標であつたはずの「真実らしさ」が、少なくともこの臨終の場面においては、暫定的なうわべのものであることが、そして最終的な「真実」とは異なるものであることが、明らかにされている。

他方、ヌムール公は最後まで、視覚的イメージの領野の住人であり続ける。クレヴ殿の死後もヌムール公は、「窓から見える美しい家や庭を写生」するのだと偽り、奥方の家の隣家の一室をわざわざ借りてまで、奥方の姿を盗み見ようとする (p463 : 訳 p204-205)。そしてこれを知った奥方がその「窓のそばに行つて」調べてみると、確かに自分の家が見えるようになっていたのだという (p463 : 訳 p205)。ヌムール公が持ち出した「写生するために *pour dessiner*」という口実も、額縁のようにフレームとして機能する「窓」も、ともに奥方を絵画として見ようとする構えを明らかにするものであるだろう。一方で奥方も、自分を盗み見るために遠路やってきたヌムール公を偶然目撃したあとは、「公の姿が、今度こそはもうこれ以上いいものはないような形にはつきりと心に描かれた *Ce prince se présentait à son esprit*」(p464 : 訳 p206) のだという。ヌムール公と奥方は、最後まで、肖像⇨イメージの交換を続けているのである。

だがこの肖像⇨イメージのやり取りは、結局のところ、挫折する。ヌムール公の望みは、「今夜、私の肖像をながめておられたあれと同じ目つきで *avec ces même yeux*、せめて私を見てください *Regardez-moi*」(p474 : 訳 p191) というものであつた。美しい男性であつたヌムール公は、自ら、眺められる対象としての肖像そのものになろうとする。だが、奥方はついにこう述べるにいたる。

これからもあなたのお姿を見ないようにするつもりですの。どんなにうれしいことであっても。あたくしを好いてくださっているのなら、どうか会おうとしないでくださいまし。(p472 : 訳 p220)

「わたしはあなたの目を避ける *Je me priverai de votre vue*」と、そして「わたしに会う／わたしを見るいかなる機会も求めない *ne chercher aucune occasion de me voir*」でほしいと、奥方は明言する。「せめて私を見てください」と懇願していたヌムール公に対し、奥方は、「見る」ことの禁止を申し渡すのである⁽³⁾。こうして相思相愛であつたはずの二人の恋は終わる。この恋の終焉場面は、同時に、ヌムール公と奥方の間で暫定的に成立していた肖像⇨イメージの交換という回路が閉ざされた瞬間でもあつただろう⁽⁴⁾。

結びにかえて

小説『クレヴの奥方』において、奥方の所有をめざす二人の男性は、それぞれ、肖像に代表される視覚的イメージの領域と、手紙に代表されることばの領域とを担っているものと考えられた。すなわち、美しい外見を備えたヌムール公はイメージの交換を通じて、実直なクレヴ殿はことばの交換を通じて、奥方の所有権をめぐる争いを演じるのである。物語の途中で没してしまふクレヴ殿を勝者と断じることが必ずしも適切ではないかもしれないが、それでも、ヌムール公が最終的に拒絶されるという同書の構成は、イメージそのものの抗い難い魅力と、そうした魅力に対する密かな嫌悪のあらわれと読むことができるだろう⁽⁵⁾。

ところで、本論の第一節において私たちは、この小説における人物描写について検討し、美しいとされた奥方の身体的特徴が実際にはほとんど語られていないことを確認した。この肖像の不在という事態は、単に、作者ラファイエツ

ト夫人の力量や時代の限界によってのみ、説明されるべき類のものではない。というよりもむしろ、人物の外見が言語による支えを欠くことによつて、逆に、肖像・イメージの領域と言語の領域とが不用意に混ざり合うことが回避されているのであり、二つの領域の対比がより鮮明に浮かび上がる仕組みになっているのである。言うなれば、小説『クレヴの奥方』という、あくまでも言語的に構築されたテキストのなかで、肖像は、言語が踏み込むことができないイメージの領域として、一種の特異点として、確保されなくてはならなかった。ことはでイメージを示しうる可能性は隠されなくてはならなかった。つまり肖像はもとより不在でなければならなかったのである。

註

- (1) 同書の引用は以下、*Madame de La Fayette, Œuvres complètes, Édition établie, présentée et annotée par Camille Esmein-Sarrazin*, (Gallimard, 2014) に拠り、引用後に () で頁数を記す。訳文は、基本的にラファイエット夫人『クレヴの奥方 他二篇』生島遼一訳 (岩波文庫、一九七六年改版) に従い、必要に応じて改めた場合にはその旨を記す。
- (2) Camille Esmein-Sarrazin, "Notice", (*Madame de La Fayette, op.cit.*) p1305.
- (3) Ibid., p1306.
- (4) 生島遼一「解説」ラファイエット夫人『クレヴの奥方 他二篇』生島遼一訳 (岩波文庫、一九七六年改版所収)、二九三頁。なお、同書が広く流布していたことを示す一例として、同時代にフォントネルが著した会話篇中の次の一節を引用しておく。「私はこの哲学体系にたいしては、ご婦人方に、ただ『クレヴの奥方』の筋を十分に追ひ、その美のすべてを知りたいと思うとき、この作品にたいする打ち込み方と同じものを要求するだけだ。たしかにこの本の中にある諸観念は、大多数の女性にとっては、『クレヴの奥方』のそれよりもなじみがないだろうが、そうかといって、それよりも不明瞭だということはない。」ベルナル・ル・ボヴィエ・フォントネル『世界の複数性についての対話』赤木昭三訳 (工作舎、一九九二年) 一〇頁。
- (5) この点については、Michael Danahy, *The Feminization of the Novel*, (University of Florida Press, 1991), p104-105.
- (6) なお、クレヴ殿とヌムール公は、最初の人物紹介でも大いに異なる。クレヴ殿はまず、いずれも顔立ちが整っていた三兄弟の一人として紹介されるものの、当人については「勇敢で鷹揚で、若いうちにはほとんど見られないような慎重さを備えていた」(p333)とだけ記されている。ここでの「ほとんど」ない *ne...guère* という控えめな言い方と、ヌムール公を評する「自然の傑作」という誇張法との対比については、Donna Kuizenga, *Narrative Strategies in La Princesse de Clèves* (French Forum Publishers, 1976) p101. 二人の男性の紹介については、Laurence A. Gregorio, *Order in the court - History and society in La Princesse de Clèves* (Stanford French and Italian studies, 1986), p76-77. 二人の男性がそれぞれヒロインと出会う際の場面の違いについては、René Pommier, *Études sur La Princesse de Clèves* (Éurédit, 2000) p50-51 及び p67-68.
- (7) 原文では単に「La blancheur de son teint et ses cheveux blancs」であり、生島訳に見られる「透きとおる」も「美しい」も、直接的に明示されている特質ではない。
- (8) この小説の人物紹介について分析しながら加藤雅郁は、姫君の紹介は「完璧な美」を構成する最大にして最低限の要素をもって「行われている」と指摘する。加藤雅郁「テキストの暴力—『クレヴの奥方』における人物紹介のシステム」(『東京国際大学論叢 人間社会学部編』創刊号 (通巻第52号)、一九九五年所収)、一〇一—一〇三頁。
- (9) Jean Fabre, *L'art de l'analyse dans la Princesse de Clèves* (Presses Universitaires de Strasbourg, 1984), p25-27.
- (10) 工藤庸子『フランス恋愛小説論』(岩波新書、一九九八年) 二二頁。ただし工藤は、登場人物の外的特徴に関する数少ない描写として、奥方の肌が頻繁に「あかくなる」ことに注目する。その工藤の指摘を受けて石井洋二郎が述べるように、あるいはこうした肌色の変化を、心理を読み解くための記号としてではなく、身体そのものの問題として読み直すことも不可能ではないだろう。石井洋二郎「フランス文学と身体—食—の主題系をめぐって」(吉田城・田口紀子編『身体—フランス文学—ラブレールからブルーストまで』、京都大学学術出版会、二〇〇六年所収)、一一二頁。
- (11) ラ・ロシュフコー『ラ・ロシュフコー箴言集』、二宮フサ訳 (岩波文庫、一九八九年)、特に二七七—二七八頁。

- (12) *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1648-1681*, Jaqueline Lichtenstein et Christian Michel ed., Tome I vol. 1 (École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2006), p114-115.
- (13) 無論、いかにことばを尽くしたとしても、絵画のように細部のつまったイメージが読者に与えられることはなく、語の意味素性の束から引き出される言語独自の経験が提供されるに過ぎないのではあるが。西村清和『イメージの修辭学——ことばと形象の交叉』(三元社、二〇〇九年) 特に一二三—一二四頁及び一二八—一二九頁。
- (14) この図式は、ルネ・ジラールが定式化した三角形的欲望のうち、「内的媒介」の欲望にあたるだろう。ジラールによれば欲望は、同一の対象を目指す他者の志向を模倣するときに生起するが、とりわけこの他者が自身にとっての障害物としてあらわれてくるような場合が「内的媒介」であるという。ルネ・ジラール『欲望の現象学——ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』、古田幸男訳、(法政大学出版局、一九七一年)。
- (15) たとえば、浅見克彦『愛する人を所有するということ』(青弓社、二〇〇一年)、特に一二三—一二四頁。
- (16) この告白場面が、小説の発表当時に引き起こした「真実らしさ」をめぐる論争については、たとえば、Jean-Pierre Dens, *L'honnête homme et la critique du goût-Esthétique et société au 17e siècle*, (French Forum, Lexington, 1981) p126-138.
- (17) 恋愛が「所有」関係にいたるといふ一七世紀的な考えの例として、ラ・ロシュフコー、前掲書、二九頁。
- (18) 髪飾りの部分を「直す」という語は“acomoder”だが、同じ箇所を“arranger”とする異本がある。Madame de La Fayette, *Œuvres complètes*, p389.
- (19) 作中の肖像が象徴的な価値をもち、本人を代理しているという論点についてはさらに、Laurence A. Gregorio, op.cit., p62-63.
- (20) 『クレヴの奥方』をジェンダー論の観点から分析し、女性である奥方が自身自身の「場所」と「言語」を獲得する物語として同書を読み替える試みとして、Danahy, op.cit. この奥方の別荘がもつ意義については特にp119. 作中に見られる私的な場所と公的な場所との対比についてはさらに、Mercédès Boixareu, *Fonction de la Narration et du dialogue dans La Princesse de Clèves*
- Madam de Lafayette* (Paris, 1989), p23-26. なお、文中の“reverte”を“meditation”とする異本がある。Madame de La Fayette, *Œuvres complètes*, p452.
- (21) 作中の「見る voir」という行為が、他の行為の出発点になっているという点については、Boixareu, op.cit., p27-36.
- (22) なお、小説の舞台である一六世紀において、愛する者の肖像画がどう扱われ、所有の対象になっていたかという点についてはたとえば、ローナ・ゴッフェン『ティツィアーノの女性たち』塚本博・二階堂充訳、三元社、2014年、特にp82-88.
- (23) デカルト『方法序説』、谷川多佳子訳、(岩波文庫、一九七七年) 四五—四六頁。
- (24) コルネイユ『嘘つき男・舞台は夢』、岩瀬孝・井村順一訳 (岩波文庫、二〇〇一年) 四一頁。
- (25) *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1648-1681*, Jaqueline Lichtenstein et Christian Michel ed., Tome I vol. 1, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2006, p448.
- (26) Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (1677), (Genève, Slatkine Reprints, 1970) p117-118. ビールは、絵画作品を実見しながら交わす会話の重要性を再三、説いている。たとえば、「熟達した画家たちや知性ある人たち」とともに作品を見る際には「彼らにあなたの意見を述べ、direz vos sentiment、彼らの意見にも注意深く耳を傾けましょう、écoutez les leurs avec attention」といふことが推奨されている (Ibid., p32)。他にIbid., p71 なども参照。
- (27) この点については、Michael G. Paulson, *A Critical Analysis of De La Fayette's La Princesse de Clèves as a Royal Exemplary Novel*, The Edwin Mellen Press, 1991, p44-45.
- (28) 奥方と夫との間の会話が、彼女とヌムール公との会話と異なり、明晰さや真実によって特徴づけられている点については、Boixareu, op.cit., p54-56 及びp76. ただし、このときのクレヴの「平静な心地」について、文中の「quelque」の用法を分析しつつ、暫定的なものであるとする指摘もある。Kuzenga, op.cit., p109.
- (29) Roger de Piles, op.cit., p9-11.

(30)

『クレージュの奥方』では、「肖像」や人物の「顔つき」など、ことば以外の視覚的イメージが優勢であるとするローレンス・A・グレゴリオの読解は、それ自体としては首肯できる。特にヌムール公が視覚に頼っているという主張は、本稿の主張とも大いに重なる。しかしグレゴリオは、その優勢な視覚的イメージが、にもかかわらず最終的に忌避されるという事実を過小評価しているように思われる。とりわけ、手紙の偽造シーンを視覚的イメージの側ではなく、ことばの側の偽計と見なしている点では、賛成することはできない。Laurence A. Gregorio, *op. cit.*, p.50-68 及び p.100-103.

(31)

奥方がヌムール公を退け、宮廷から身をひくという結末部分については、無論、多様な解釈がありうるだろう。ジェンダー論的な観点から、これを宮廷社会では得られない女性の場所の確保と読む見解については、Danahy, *op. cit.*, p.101-125 同時代の宗教論争に見られた「純粹な愛」との関係で読解するのは、村田真弓「古典主義時代における自己愛—クレージュの奥方の「静穏」希求が意味するもの—」(『お茶の水大学人文哲学研究』第四号、二〇〇八年所収、七五・八七頁。結末の宗教的含みについてはさらに、Camille Esmein-Sarrazin, "Notice", (*Madame de La Fayette, op. cit.*) p.1322-1324.

(32)

視覚的イメージに対する嫌悪感は、作中人物の性格をメランコリという視点から考察した野村昌代にならい、一七世紀の「ヴァニテ *vanité*」に対する鋭い感性」のあらわれであるとも言ってもよいだろう。野村昌代「『クレージュの奥方』におけるメランコリ」(『AZUR』第八号、二〇〇七年、成城大学フランス語フランス文化研究会)、四六頁。

Portraits in *La Princesse de Clèves*

- Five fictional paintings and the antipathy against visual image in seventeenth century France -

IMAMURA, Nobutaka

Of many French novels of seventeenth century, Madame de La Fayette's *La Princesse de Clèves* (1678) is probably one of the most established, but at the same time, the most controversial works. For centuries, critics have analyzed such crucial problems as psychology of its main characters, lexicon and narratology of the author, and historical background of the story. In this paper, however, we examine this novel not as a masterpiece in the literary history, but as a clue to understanding of the visual culture at the time. The main purpose of the argument is to show that an antipathy against visual images prevails in the plot.

Although Princesses de Clèves, the heroine of the novel, firstly introduced to readers as “a beauty”, we, readers, find little detailed description of her beautiful appearance. But, instead of verbal portraits of characters, the author mentions five fictional paintings which function as ways of visual communication between characters.

On the one hand, le duc de Nemours, who is one of the two male characters pursuing the heroine, deprive her husband of a portrait of the Princess. And the Princess, too, gazing a historical painting which includes a figure of Nemours, excludes historical and verbal meanings from the depicted scene. Actually, Nemours, whose prominent physical beauty is balanced with the princess, can recourse to visual based communication.

The heroin's husband, le prince de Clèves, on the other hand, cannot play any important role in the exchange of paintings or visual images. His channel of communication is mainly words; conversation and letters. He clumsily but honestly attempts to change his wife's mind by the verbal means, and it is on his death bed that he is finally convinced of the fidelity of her words.

In short, in *La Princesse de Clèves* visual images (Nemours) and verbal communication (Clèves) contest for the heroine. And the fact that Nemours is rejected by the princess in the last chapter of the novel is based not only on the advice by her mother, who has pointed out a doubtfulness of “appearances”, but also on an antipathy

against visual images spread around seventeenth century French society.

Furthermore, we can think that absence of verbal description of the heroine's physical features contributes to assure the textual structure of this novel. By removing some *Ekphrasis*, that is, verbal representation of images from the realm of text, and by clearly separating images from words, the contrast between visual image (Nemours) and verbal communication (Clèves) can be efficiently emphasized.