

## 跪く女・運命の女

——シャルル、プレヴォー、デイドロと描写の問題

藤原真実

宗教論、小説、旅行記、回想録の各ジャンルで画期的な作品を残したロバール・シャルル（1659-1721）は、フランス文学研究においてきわめて重要な位置を獲得しつつある。しかし一般読者の間では、本国フランスにおいてさえ、いまだよく知られているとは言えない。シャルル自身が断固として匿名を通じたため、20世紀後半になるまで、名前の正確な綴りすら知られなかったからである。にもかかわらず、シャルルの作品<sup>1</sup>は匿名の時代から今日に至るまで実によく読まれ続けてきた。

中でも『フランス名婦伝』<sup>2</sup>は1713年にオランダで出版された当初から『文学新聞』で多くの紙面を割いて紹介されたほどで<sup>3</sup>、その後も多数の読者を獲得したこ

<sup>1</sup> 現存するシャルルの作品としては、本稿で取り上げる『フランス名婦伝』のほか、『ドン・キホーテ続編』*Continuation de l'Histoire de l'Admirable Don Quichotte de la Manche* (1713)；『東インド航海日誌』*Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* (1721)；『ピエール・レモン宛東インド航海日誌』*Journal du voyage des Indes orientales. À Monsieur Pierre Raymond* (1998)；『回想録』*Mémoires* (1996)；『宗教についての異議』*Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche* (1970)がある。また、既刊の邦訳書としては、『東インド航海日誌』（塩川浩子・塩川徹也訳、岩波書店、2001）がある。なお、『宗教についての異議』は長く作者未詳であったが、フレデリック・ドロップルをはじめとするフランスのシャルル研究者が作者をシャルルと断定し、著者名をシャルルとする完本を二種類（1983, 2000）刊行している。とはいえ、同書の草稿（ミュンヘン草稿、マザリーヌ草稿、セフェール草稿など）にはシャルル以外の手が加わった形跡があり、作者をシャルルひとりに限定するにはなお解決すべき問題が残存する。詳しくは、藤原による解題「『宗教についての異議』と『軍人哲学者』」、『啓蒙の地下文書II』（法政大学出版局、2011年6月刊行予定、p. 1023-1062）、および「仮面を剥がれた作者——ロバール・シャルルと無署名の作品群——」、『人文学報』第344号（2003）p. 1-36）を参照のこと。

<sup>2</sup> Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Cormier, Droz, 1991. 以下、『フランス名婦伝』への言及はすべてこの版（略号：IF）に基づく。

<sup>3</sup> *Journal littéraire*, mai-juin, 1713. La Haye, T. Johnson, (1715), t. I, p. 61-68.

とは、1780年までの間に15版を数え、英語（1727）、ドイツ語（1728）、オランダ語（1738）に翻訳され、この小説をもとに複数の戯曲が書かれたことからわかる<sup>4</sup>。マリヴォー、プレヴォー、デイドロもまたその読者であった。プレヴォーのマノンの中に『フランス名婦伝』のヒロインたちの特徴が断片的に見出されることは知られており、特に第一話の主人公マノン・デュピュイと第六話のシルヴィーは『マノン・レスコー』（1731）との関係が深い。また、デイドロの『運命論者ジャックとその主人』（1778-80）に含まれるド・ラ・ボムレー夫人の挿話も『フランス名婦伝』の第六話「デ・フランとシルヴィーの物語」に多くを負うことが指摘されてきた<sup>5</sup>。そのように大きな影響力を持つことになる第六話の中でも、シルヴィーがデ・フランの前に跪いて許しを乞う場面は同時代の読者に衝撃を与えたようで、プレヴォーもデイドロも恋人（夫）の前で同じように跪く女性の姿を描いている。アンリ・クレが指摘したように、「プレヴォーはシャルルを、デイドロはそれら二人の先駆者を思い出しながら、三人とも意識的に、シモン家でイエスの足を自分の髪でぬぐう悔悛したマグダラの主題による変奏曲ヴァリアシオンを書いた<sup>6</sup>」と言えるのである。

シャルルの研究はここ三十余年の間にめざましく進展し、『フランス名婦伝』については、モノグラフを著したミシェル・ヴェイユ<sup>7</sup>とジャック・ポパン<sup>8</sup>のほか、フレデリック・ドロツフル<sup>9</sup>、フランソワーズ・ジュヴレ<sup>10</sup>、ジャック・コルミエ<sup>11</sup>をはじめとする多数の研究者が多様な角度からその重要性を明らかにし、シャルル

<sup>4</sup> Paul Landois, *Silvie*, tragédie, en prose, en un Acte, Paris, 1742. Charles Collé, *Du puis et Des Ronais*, comédie en 3 actes et vers libres, Paris, 1763 ; *La Veuve*, comédie en un acte et en prose, 1764 (composé en 1756).

<sup>5</sup> Henri Coulet, « Le thème de la “Madeleine repentie” chez Challe, Prévost et Diderot », *Saggi e ricerche di Letteratura francese*, XIV (1975), p. 287-304.

<sup>6</sup> Coulet, art. cité, p. 290.

<sup>7</sup> Michèle Weil, *Robert Challe romancier*, Droz, 1991.

<sup>8</sup> Jacques Popin, *Poétique des « Illustres Françaises »*, Éditions InterUniversitaires, 1992.

<sup>9</sup> Frédéric Deloffre et Jacques Cormier, « Introduction », *IF*, p. VII-LXXX.

<sup>10</sup> Françoise Gevrey, *L'illusion et ses procédés. De « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises »*, José Corti, 1988.

<sup>11</sup> Jacques Cormier, *L'atelier de Robert Challe (1659-1721)*, PUPS, 2010.

が近代的な小説の基礎を築いたことを指摘してきた。本稿は、それらの研究をふまえた上で、かつてアンリ・クレが取り上げた「悔悛するマグダラの変奏曲」をあらためて取り上げ、プレヴォー、デイドロとの比較の中からロベール・シャルの描写の特徴を見出そうとする試みである。したがって、標題に含まれる三人の作家のうち、プレヴォーとデイドロについては、あくまでも比較の対象として、副次的かつ限定的にテキストを用いることとし、シャルについても『フランス名婦伝』の第六話に対象を絞ることにする。

## 1. シルヴィーと悔悛する罪の女

### 『フランス名婦伝』の第六話

『フランス名婦伝』は邦訳されておらず、広く読まれているとは言えないので、シルヴィーの物語を中心にその概要を示すことから始めたい<sup>12</sup>。

『フランス名婦伝』は七編の恋愛譚からなるいわゆる枠物語で、時代背景は17世紀後期、物語はパリのノートルダム橋付近の馬車渋滞の場面から始まる。久しぶりに帰京したデ・フランが渋滞に巻き込まれ立ち往生しているところを旧友デ・ロネに助けられ、それを端緒に再会した男女がそれまでの自身の恋愛事件を互いに語り合うという設定である。七編の物語内物語のうち、友人が本人から聞いた話を代弁する第二話と第四話を除くすべては一人称体で、枠物語は三人称体で語られる。いずれも語り手は男性で、女性は語り手になることはなく、聞き手として感想を述べるだけである。

第六話の主人公兼語り手デ・フランがシルヴィーに出会うのは、聖母マリア誕生祭の九月八日、ノートルダム教会でのミサの直後である。修道女に声をかけられ、前夜拾われた孤児の洗礼式で代父を務めることを求められた「私」は、代母を選ぶよう促され、たまたま近くにいた若い女性を指し示す。「非常に身なりのよい」そ

<sup>12</sup> 『フランス名婦伝』全体のあらすじと、そこで表明された女性論などについては、以下の拙文を参照のこと。藤原真実「貞節という美德——ロベール・シャル『フランス名婦伝』」、植田祐次編『フランス女性の世紀 啓蒙と革命を通して見た第二の性』、世界思想社、2008、p. 27-39。

の人がシルヴィーだった。デ・フランは出会ったその日からシルヴィーに魅了され、家族やシルヴィー自身の抵抗をよそに交際を始めるが、やがて彼女の二重性を疑うようになる。

狡猾な女たちを全部足しても足りないくらいの才気を彼女はひとりで持っていました。感情を顔に出さず、表情を自然に変えるその速さは、女優が自分の役をしっかりと覚えてはじめてできるようなものでした。それでいて彼女は誠実さそのものに見えたのです。表裏のある人で、節操がなく浮気で、快楽を好み、とりわけ愛の快楽を好んだので、そのために名誉や美德や富や義務の一切合切を犠牲にしてしまったほどです(311)<sup>13</sup>。

罪と潔白の間を揺れ動くシルヴィーの背後にはあらゆる疑惑が渦巻いている。貴婦人のように振る舞いながら、実は孤児院で育った過去、かつて彼女を引き取った公爵夫人の家で執事と結婚の約束をし、共謀して公爵夫人の財産を盗んだ疑い、私生児であることを隠してデ・フランと結婚するため貧乏貴族を買収し、その娘であると偽証させようとした疑い等々。騙されたと確信したデ・フランは、復讐してから別れようと考え、彼女を罵倒しに家に乗り込んでゆく。シルヴィーが跪く問題の場面の一つはそこで展開されることになる<sup>14</sup>。

この場面の後、デ・フランは葛藤を抱えたまま、翌日出直すと言って帰宅し、心労で寝込んでしまう。一週間後ようやく回復し、あらためて別れを告げに彼女の家へ向かうが、シルヴィーの姿を目にしたとたん、その決意は吹き飛んでしまう。

顔面蒼白の彼女は驚くほどの変わりようで、私と同じように憔悴していました。曇った顔色、落ちくぼんだ目のせいで、彼女の美しさはかつて見たこともないほど甘美に見えました。私は彼女の中に日々新たな魅力を見出す運命にあったのです。私はその状態を哀れに思い、同情が愛情を目覚めさせました。決意したことを忘れ、考えておいた酷い言葉を言うどころか、彼女を慰めようとしませんでした。なんという卑しさ、なんという弱さ。私は自分で流させた涙を拭いてやり、こう懇願したのです。お願いだから

<sup>13</sup> 以下、『フランス名婦伝』の引用文に付した括弧内の数字はすべてIF版(註2を参照)のページ数を指す。

<sup>14</sup> 次節の引用文を参照のこと。

もう泣かないでほしい、酷いことを言ったのは怒りの最初の爆発を抑えられなかったからだと思ってほしい、そのことを後悔したり、そのために病気になったりして自分は十分罰を受けたのだから、と (338)。

この後、シルヴィーの潔白を証明する人物が現れて二人は和解する。密かに結婚し、夫婦としての生活を始めるが、幸福は長くは続かない。或る晩、旅先から予告なしに帰宅したデ・フランが見たのは、友人ガルワンの腕の中で眠るシルヴィーだった。その場で二人を刺し殺したい衝動を抑え、領地に引き返すと、そこにシルヴィーを呼び寄せて監禁し、まるで死刑囚のように彼女を罰する。三ヵ月後、怒りがおさまってくると、復讐心の陰に隠れていた愛情が目覚めるが、妻の不貞を忘れて「罪深い愛欲」に引き戻されることを恐れたデ・フランは、彼女を修道院に入れて旅に出る。それから四ヵ月後、ようやくシルヴィーを許す気持ちになるが、同時に彼女が僧院の中で亡くなったことを知る。

#### 跪くシルヴィー

デ・フランの足もとに身を投げ出し、許しを請うシルヴィーの姿は、物語の中で繰り返し描かれる。疑惑が発覚してデ・フランがシルヴィーの家に入り込んでいく場面で一回、シルヴィーの監禁中に二回<sup>15</sup>、監禁を解いた後、結婚の破棄か修道院行きかを選ばせるためデ・フランがシルヴィーに会いに行く場面で一回<sup>16</sup>などで、そのたびにシルヴィーは泣きながらデ・フランの足もとに身を投げ出す。中でも最も印象的なのは、前節で言及した以下の場面である。

シルヴィーは飛んで行ってドアを閉め、荒々しく押しのけようとする私にひるむどころか、泣きながら私の足もとに身を投げ出しました。どうしろというのだ、この嘘つき女。行かせてくれ。ほくが怒りをこらえて手荒なまねをしないでくださいと思え。ほくにはそうする資格があるのに。——だめです。彼女はそう言いながら、全力で私の片足にしがみつ、ふりほどこうとする私を阻止しました。——出て行くのは私の話を聞いてからにしてください。あなたの一番大切なものにかけて、これだけをお願いします。

<sup>15</sup> *IF*, pp. 416, 417.

<sup>16</sup> *IF*, p. 419.

——いったい何を話そうというのだ、と私は言いました。あなたのインチキをまたもや信じるというのか。〔中略〕自分に罪があるのはたしかですが、この罪を犯したのは不運ゆえで、あなたを傷つける意図などなかったのもたしかです。それどころか、私はあなたを失うのが怖かったから潔白を失ったのです。これほどあなたを愛していなかったら、今も非の打ち所のない人間でいられたでしょう。

その瞬間、私は彼女の方をちらりと見やり、我を忘れました。彼女はまだ私の足もとにいましたが、残酷な気持ちをさえ萎えさせてしまうようなありさまでした。泣き濡れた彼女の、ひとえの部屋着の隙間から覗いたあらわな胸、夜に髪を梳くためにほどいてあった髪、結われずに体をつたって落ち、全身を覆っていたその髪、屈從的な姿勢がいっそう感動的にしていた自然のままの美しさ、そして私を導く運命の星のために、自分の愛の対象、心の偶像のほかはもう何も目に入りませんでした。不信心かもしれませんが、彼女はマグダラのマリアの再来のように見えたのです。私はほろりとして彼女を立ち上がらせると、言いたいことをすべて言わせてやり、それには全く注意を払いませんでした。自分が自分でなくなり、心の中に次々と起こっては打ち消し合う無数の考えに引き裂かれていました。あるいはむしろ、生きながら死人同様に意識のない無感覚の状態にありました（334-5）。

デ・フランは絶縁を宣言して立ち去ろうとし、はじめのうちは激しい抵抗に心を動かされる素振りもない。それほど無慈悲な復讐心を一瞬で骨抜きにしたのは、シルヴィーの言葉でも言い訳でもなく、ただその外貌であった。中でも最も威力をふるうのは胸と髪で、これらは繰り返し描かれ、そのたびに物語に新しい展開を与えることになる。シャルは彼女の妖艶な容姿の中に恋人を呪縛する絶対的な力を描き、それをマグダラのマリアに結びつけたのである。

#### マグダラのマリア

周知のとおり、マグダラのマリアとはイエス・キリストの死と復活の証言者として新約聖書に登場する女性で、イエスに「七つの悪霊を追い出していただいたこと（「マルコ」16：9、「ルカ」8：2）」、十字架につけられたイエス・キリストのそばに立っていたこと（「ヨハネ」19：25）、イエス・キリストの死と埋葬を見守り、埋葬後は墓の方を向いて坐っていたこと（「マタイ」27：55-56、61、「マルコ」15：40-47）、墓の前でイエスの復活を天使から告げられたこと（「マタイ」28：1-7、「マルコ」16：1-8）が伝えられている。さらにヨハネによれば、復活したイエスに弟子たちよりも先に出遭い<sup>17</sup>、「マリアよ」と呼びかけられ、「先生」と

答えたマリアにイエスが「私にさわってはいけない」と言った（「ヨハネ」20：14-18）という話が残され、この場面は数多くの絵画の素材となった。このように、福音史家による若干の異同はあるが、マグダラのマリアは時に十二使徒以上に重要な役割を果たしたことが知られている。このマリアがなぜシルヴィーに関係づけられるかと言えば、これもまたよく知られるように、カトリックの教義においてマグダラのマリアは、ルカによる福音書第七章が語る「罪の女」や、ヨハネによる福音書に登場するベタニアのマリアと混同され、罪深さと清らかさの二面性を具有する存在として長く信仰の対象になってきたからである<sup>18</sup>。この混同の背景には、グノーシス文書に含まれる『マリアによる福音書』や『フィリポによる福音書』などをはじめとする（キリスト教における）外典<sup>19</sup>、中世のキリスト教社会における伝承や教父の講話などが影響したようだ。ローマ法王グレゴリウス一世（在位590-604）の『福音書講話』にはすでに「罪の女」とマグダラのマリアを同一視する考え方がはっきり示されている<sup>20</sup>。こうしてマグダラのマリアを元娼婦の聖女と見做し、宗教的回心の模範と見做す考え方はカトリック世界に広く浸透していった。

<sup>17</sup> 「マルコによる福音書」の異本にも同じようなことが追記されている。（「マルコ」16：9-10）

<sup>18</sup> Cf. Régis Burnet, *Marie-Madeleine (I<sup>er</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) : de la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus*, Cerf, 2005. Evelyne Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, Beauchesne, 1997. 岡田温司『マグダラのマリア エロスとアガペーの聖女』、中公新書、2005。

<sup>19</sup> ほかに、『トマスによる福音書』、『ピステイス・ソフィア』などが挙げられる。これらの外典において、マグダラのマリアは、イエス・キリストに最も愛された弟子として、神秘的な能力を授けられた幻視者として、イエス・キリストの伴侶として登場する。岡田温司前掲書、および以下の研究書を参照。Alain Montandon dir., *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, P.U. Blaise Pascal, 1999。

<sup>20</sup> グレゴリウス1世『福音書講話』、熊谷賢二訳、上智大学神学部編、創文社、1995。同書一「イエスと罪の女」にも、三六「復活——マグダラのマリア」にもそれは見られるが、特に後者では、「マグダラのマリアは、その町で罪の女と思われていたが、真理〔であられるキリスト〕を愛したことで、涙をもって罪の汚れを洗い去った」とし、それゆえ「創造主は、罪を犯した後、回心して生命を得た人々を、回心の模範として示され」ることを説いており、同一視の傾向が顕著である。（*Ibid.*, pp. 378, 389-390.）

シャルルのほぼ同時代に活躍したフレシエ<sup>21</sup>やボシュエ<sup>22</sup>のような説教師たちもこの前提の上に立っている。

さて、ルカによれば、その「罪の女」は、パリサイ人シモンの家でイエスが食卓についているところへ「香油の入った石膏の壺を持って」やってきて、イエスの足もとに「後ろから」近寄り、「泣きながらその足を涙で濡らし始め、自分の髪の毛でぬぐい、イエス・キリストの足に接吻して香油を塗った」とされる。このことを快く思わないシモンに対して、「この人が多くの罪を赦されたことは、私に示した愛の大きさでわかる（「ルカ」7：47）」と言ったイエスの言葉はあまりにも有名である。

この「罪の女」は、イエスの足に香油を塗り髪の毛で拭くなどの行為によって、同じことをしたベタニアのマリア（「ヨハネ」12：3）と結びつけられ、ベタニアのマリアは、「[イエス・キリスト]の葬りの日のために」香油を取っておいたのだというイエスの言葉（「ヨハネ」12：7）によって、実際に死んだイエス・キリストの体に油を塗りに行こうとしたマグダラのマリアに結びつけられたのだろう。中世以来、絵画や壁画に描かれるマグダラの髪が異様なほど長いのは、以上のような経緯が関係すると考えられている<sup>23</sup>。また、ルネサンス期以降の絵画では、たいいてい傍らに香油の入った壺と罽褌があり、悔悛の姿勢をとるマグダラは時にエロティックに描かれる。長い髪と香油はかつてのパレスチナの娼婦の符牒でもあるが、これも「罪の女」との同一視のゆえで、今日、「悔悛する罪の女（*pécheresse repentante*）」がマグダラのマリアの別名なのはそのためである<sup>24</sup>。

シャルルの描写に戻るなら、「マグダラのマリアの再来（*la nouvelle Madeleine*）のように見えた」と形容されるシルヴィーは、デ・フランの足もとで涙に暮れており、その髪は全身を覆うほど長く豊かである。まさにルカが証言した「罪の女」の

<sup>21</sup> Esprit Fléchier, « Panégyrique de la Magdeleine, Prêché à Paris aux Filles de la Magdeleine, l'an 1683 », *Panégyriques et autres sermons*, 1696, p. 91-109. この「マグダラ頌徳説教」の題辞として、ルカによる福音書第7章47節が引かれている。

<sup>22</sup> Bossuet, *Sermon pour le temps du Jubilé*, « Sur la pénitence », *Œuvres complètes*, t. 1, Sermons (1836), p. 217b.

<sup>23</sup> 代表的な例として、ジョットの壁画「天使と会話するマグダラのマリア」（1320年代、アッシジの聖フランチェスコ大聖堂下堂、マッドレーナ礼拝堂）がある。

<sup>24</sup> シルヴィーの長い髪の象徴的意味については、後段であらためて論じる。



悔悛の姿勢だと言えるだろう。

以上のようなシルヴィー＝マグダラ像をもとに、プレヴォーはマノン、デイドロはデノン嬢を描いている。以下ではそれらのヒロイン像を概観した上で、あらためてシャルルの描写の特徴を引き出すことにしよう。

## 2. プレヴォー

### 跪くマノン

すでに触れたように、マノンの中にもシルヴィーと同じような二重性が見られるが、マノンの裏切りの方が明白で甚だしく、デ・グリユーが与える「赦し」はそれだけにいっそう劇的である。

マノンがその物質的な欲望とデ・グリユーへの愛情を折り合わせるために考え出したのは、彼を情夫として持ちながら自分は金持ちの旦那の愛人になるという、おぞましい三角関係だった。裏切りは三度繰り返されるが、マノンが跪くのはその三度目のエピソードにおいてである。かつて彼女を妾にしようとした好色な老人G. M. の息子から「王妃のような生活」を提供されたマノンが、悪びれるどころか有頂天でデ・グリユーに手紙を書き、約束していた観劇に行けなくなったと言って代わりの娘を差し向ける。デ・グリユーは傷つき、踏みにじられた心から血を流しながら、それでもマノンを連れ戻そうと必死にG. M. の屋敷に忍び込んでゆく。マノンを見つけてひとしきり非難し苦痛を訴えた主人公は、椅子に座りながら次のように言う。

もうこれ以上はとても無理だ、話す力も立っている力もほとんどない。

彼女はひとことも答えませんでした。私が座るとさっと跪き、頭を私の両手に押しつけ、その中に顔を隠しました。自分の手が一瞬のうちに彼女の涙で濡れてゆくを感じました。ああ、私はどれだけ動揺したことでしょう。ああ、マノン、マノン、と嘆息しながら言いました。私を殺しておいて、今さら涙を流すなんて。あなたは自分で感じることもできない悲しみを装っているだけだ<sup>25</sup>。

<sup>25</sup> Abbé Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, éd. Frédéric Deloffre et Raymond Picard, Bordas, 1995 (abréviation : *ML*), p. 141.

デ・グリユーはなおも非難を続けるが、マノンには恋人の苦悩が理解できないのか、「あなたをそんなにも苦しめ怒らせたのですから、きっと私は罪を犯したのでしょう。私が仮に自分でもそう思ったのなら、自分からそうなるろうと思ったのなら、私に天罰が下りますように」と曖昧な言葉を返し、デ・グリユーを激怒させる。

この激昂に凍りついた彼女は、私が椅子から立ち上がった後も傍らに跪いたままで、震えながら、息もつかずに私を見つめていました。私はさらに数歩ドアの方へ歩み寄りました。後ろを見返し、彼女を見すえながら。けれどもあれほどの魅力に無感覚であるためには、人間らしい感情をすべて失っていなければならなかったでしょう。そんな野蛮な力があるはずもない私は、一挙に正反対の激情へと転じ、彼女の方へ戻るといよりはむしろ、思わずそちらへ飛んで行きました。彼女を抱きしめ、愛情を込めてなんどもキスをしました。逆上したことを許してほしい、自分はがさつ者だ、彼女のような女性から愛される幸せには値しないと告白しました。彼女を座らせると、今度は私が跪いて、そのまま自分の話を聞いてほしいと懇願しました。〔中略〕お願いだから私を赦すと言ってほしいと言いました<sup>26</sup>。

こうしてマノンの描写をシルヴィーのそれと比較すると、プレヴォーがいかに多くをシャルルに負っているかがわかるだろう。二人のヒロインの跪く姿は、「残酷な気持ちをさえ萎えさせてしまうような」(シルヴィー)、「人間らしい感情をすべて失っていないければ」あらがえない(マノン)絶対的な魅力を発揮するところで一致するが、それが恋人を茫然自失させ、無条件の赦しを引き出すばかりか、逆に相手の男を跪かせるほどの威力を持つことまでもが酷似している。跪く罪の女の中に、なまめかしくも妖しい魅力を見出すところは、前述したマグダラのマリアのローマ・カトリック的解釈に関係づけられるだろう。

### 主人公・語り手・作者

しかしながら、テーマや解釈が似ていても、叙述の仕方は作家によってさまざまであり、共通点が相違をいっそう際立たせている。

シャルルとは違い、プレヴォーがマノンの容貌をほとんど描かなかったことはよ

<sup>26</sup> ML, p. 142-143.

く知られている。上の引用文の前半からわかるのは、彼女が跪いてデ・グリユーの手の中に顔をうずめたこと、涙を流したこと、震えていたことくらいで、表情、容姿、服装などに関する情報はいっさいない。力なく腰を下ろすデ・グリユーには、おそらく恋人の方を見やる気力もないのだろう。マノンが落涙する瞬間でさえ、主人公はうつむき、その視線はまるで自分自身に向かうかのようなのである。マノンは泣いているが、シルヴィーやデノン嬢のように溢れる涙で濡れた顔を描かれることはない。デ・グリユーはなま温かいもので濡れてゆく手の感覚からマノンが泣いていることを知り、読者にそう語るだけである。

引用文の後半でようやくデ・グリユーの視野に入ってくるマノンは、ただそれだけで騎士の憎悪を愛情へと激変させてしまう。しかし、そのようなマノンを説明する言葉としては、「あれだけの魅力」*« tant de charmes »*という抽象的な表現しかない。つまり、マノンの魅力はその具体的な描写ではなく、デ・グリユー自身の内に起こる激情によって「描写」されているのである。同じことは、アミアンの旅籠の中庭で二人が出会う場面についても、またサン・シュルピス神学校の談話室で二人が劇的な再会を果たす場面についても言える。

馬車から数人の女性が出てきて、すぐに宿屋の中に入って行きました。が、その女性たちの中で非常に若い娘がひとり残り、彼女の案内人をつとめているらしき年輩の男が荷物を柳行李から出させるのに躍起になっている間、中庭にぼつんと立っていました。彼女はあまりにも魅惑的に見えたので、それまで男女の性差について考えたこともなく、女性を少し注意して見たこともなく、思慮深さと慎みを誰からも称賛されていたこの私が、突然心に火がついたように逆上したのです<sup>27</sup>。

私はすぐ談話室に向かいました。ああ、なんと驚くべき出現でしょう。私はそこにマノンを見出したのです。それは彼女その人でありながら、かつて見たことがないほど愛らしくまばゆいマノンでした。彼女はかぞえで十八になっていました。その魅力はあらゆる表現を超えていました。なんとも繊細で甘美で魅力的なたたずまい、愛そのもののたたずまいでした。その姿のすべてが私には呪縛のように思われたのです<sup>28</sup>。

<sup>27</sup> *ML*, p. 19.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 44.

いずれの箇所でも、デ・グリユーを瞬時に呪縛するマノンの魅力が問題になるが、その魅力がマノンの何から構成されるのかは説明されない。語り手は、「愛らしくまばゆい」、「繊細で甘美で魅力的」などの抽象的な形容詞を並べながら、同時にそれは「あらゆる表現を超えてい」と言うことで、言語化する努力を放棄している<sup>29</sup>。このように、プレヴォーはマノンという人物を、もっぱら魅惑され逆上するデ・グリユーの反応を通して描いている。描くということが、対象の姿形を言い表すだけでなく、それを見る者が受ける印象を読者の心の中に再現することでもありとすれば、プレヴォーはそのような仕方でもマノンを描いたと言えるだろう。

マノンの容貌のみならず、その心理についても同じことが言える。以下に引用するのは、アウエルバッハが『ミメシス』の中で引用したことでも知られる「中断された晩餐」の場面の一部である。

私はいとも陽気そうに食卓につきました。けれども、彼女と私の間にあった蠟燭の光に照らし出されると、愛しい恋人の顔と瞳の中に、ふといくばくかの悲しみを見たような気がしました。そう思うと私も悲しくなりました。彼女のまなざしがいつもとはまるで違う仕方でも私に向けられているのを感じたのです。それは甘く悩ましい感情のようでしたが、それが愛情なのか、同情なのか、見分けが付きませんでした。私は同じように注意深く彼女を見つめました。そしておそらく、彼女にしても、この視線から私の心の状態を推し量るのは困難だったでしょう。私たちは話そうとも食べようともしませんでした。そしてついに、彼女の美しい瞳から涙がこぼれ落ちるのが見えたのです。不実な涙よ！ああ、何てことだ！と私は叫びました。泣いているのか、ほくの大切なマノンよ、あなたは泣くほどに悲しいのに、苦しい思いをひとつも語ってくれない。彼女は私に答えずただ嘆息するばかりで、それが私の不安をつのらせました。私は震えながら立ち上がりました。愛情ゆえのありとあらゆる熱意をもって、涙のわけを教えてくださいと懇願しました。彼女の涙を拭いながら私も涙を流していました。生きた心地もしませんでした<sup>30</sup>。

<sup>29</sup> Cf. Deloffre et Picard, « Introduction », *ML*, p. C.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

ここに描かれているマノンにはまさに不可解そのものである。涙のわけは説明されず、マノンの心情や意図は読者にはもちろん、主人公にも語り手にもわからないものとして書かれている。むしろ読者はこの先を読めば、当時マノンはB氏というパトロンを密かに作っており、そのB氏がマノンからデ・グリユーの身元を聞き出し、デ・グリユーの両親に連絡して彼を無理矢理家に連れ戻させたということがわかるだろう。作品の設定<sup>31</sup>では、いわゆるメタ物語世界<sup>32</sup>内の出来事はすべて語り手デ・グリユーにとっての過去であるから、語り手はこの事情を知らないはずはない。「不実な涙よ」というひとことがそれを示唆している。とはいえ、読者が知らされるのは主人公がマノンに裏切られたという事実だけで、その時のマノンの思いは明かされないし、作品のどこにも説明されない。先に引用した、三度目の裏切りの場面でも同じである。デ・グリユーを激怒させたマノンの言葉は、その外貌のようにつかみどころがない。このように、マノンの心理はその魅力と同様、一つの不可思議として——その前に立ち尽くし、不安におののき、死ぬほどに懊悩する主人公の心理をとおして描かれるのである。

こうした箇所では、物語る「私」と物語られる「私」を隔てるはずの、本来可変的な距離が極端に縮まっている、あるいはほとんど消失していると言ってもよい。レオ・スピッツァーはプルーストの文体に関する論文の中で、『失われた時を求めて』に散見するcomme siなどの表現が語り手たる「私」と筋立ての中の「私」を隔てていること、物語る「私」が物語られる「私」を突き放し、時には非難さえすることを指摘した<sup>33</sup>。ジュネットはスピッツァーのこの指摘をさらに進めて、『失われた時を求めて』の語り手は経験的に主人公よりも多くを知っているだけでなく、

<sup>31</sup> 周知のとおり、『マノン・レスコー』はもともと『或る貴族の回想と冒険』の第七巻として書かれた物語内の物語で、小説本体の主人公兼「作者」であるルノンクールがバシーで流刑地へ向かう女囚の団に付き従うデ・グリユーに出会うところから始まる。そのデ・グリユーがマノンを失って帰国し、港町カレーで再会したルノンクールにすべてを語るという設定である。

<sup>32</sup> Gérard Genette, « Discours du récit », *Figure III*, Seuil, 1972, p. 238-241.

<sup>33</sup> Léo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style* [...], Gallimard, 1970, p. 451 sqq.

「絶対的に知っている、真実を知っているのだ<sup>34</sup>」と述べている。そのような語り手のありようが、デ・グリユーという語り手に当てはまらないことは、以上の考察から明らかである。『マノン・レスコー』について、絶対的に真実を知る者がいるとすれば、それはテキストの表面にけっして現れない「作者」でしかない。語り手は物語を過去として見られる立場にありながら、まるでそれを知らない者のように振る舞うのである。

マノンの容貌の描写に話を戻すなら、語り手デ・グリユーは常に物語の現在に立ち戻り、恋人への熱情に心をかき乱しながら語る。そこには客観性も平衡感覚もなく、描かれたマノンはおぼろげで、まるで亡霊<sup>35</sup>のようにはかない。このように、主人公の心にあるカオスをそのまま読者の前にぶちまけるような語り方は、同じようなシチュエーションにありながらヒロインの姿態を舐めるように描写してゆくシャルとは対照的である。

### 3. デイドロ

#### 跪くデノン嬢

デノン嬢が登場するド・ラ・ポムレー夫人の挿話もいわゆるメタ物語である。ジャックと主人が宿泊する宿屋の女将が二人に語り聞かせるという設定で、三人称体で語られる点は、すでに見た二つの小説と大きく異なる。以下にその要旨と問題の場面を紹介したい。

恋人であったデ・ザルシ侯爵から愛情が冷めたことを告げられたポムレー夫人は、内心密かに侯爵を恨み、恐ろしい復讐を思いつく。破産して身を持ち崩し、娼婦同然の暮らしをしていたデノン母娘に信心家のふりをさせてデ・ザルシ侯爵に近づけ、ついには侯爵がデノン嬢に結婚を申し込むように仕向け、結婚の直後に母娘の正体を暴露するという計画である。問題の場面は、すべてが計画どおりに運んだ末に、ポムレー夫人から真実を知らされた侯爵が帰宅後に新妻に対面するところである。

<sup>34</sup> Genette, *op.cit.*, p. 260.

<sup>35</sup> Cf. Jacques Proust, « Le corps de Manon », *L'Objet et le texte*, Droz, 1980, p. 107-127.

彼女は近づいてくる夫の表情に激しい怒りを読み取りました。夫の足もとに身を投げ出すと、何も言わずに額を床に押し当てます。下がりなさい、と彼は言いました。穢らしい。下がりなさい... 彼女は立ち上がろうとしましたが、侯爵の両足の間で床に腕を伸ばしたまま顔から倒れ込んでしまいました。「どうぞ私を踏みつけにして、押し潰してください。そうされて当然のことをしたのですから。〔中略〕

哀れな女は先ほどと同じ姿勢のまま、なんとも返事をしませんでした。侯爵は肘掛け椅子に座り、腕の中に頭を抱え込み、体はベッドの足の方へ半ば傾け、時々うめき声を上げながら、彼女の方は見もしませんでした。〔中略〕<sup>36</sup>。

翌日、侯爵は行き先を告げずに外出し、二週間後に戻ると妻を部屋に呼ぶ。

〔デノン嬢〕は服を着ると、身を引さずるようにして夫の部屋へ向かいました。そこへ来るようにと命じられていたようです。戸口のところですぐに跪きますと、「立ちなさい」と侯爵が言いました。

彼女は立ち上がり、膝をついたまま夫の方へにじり寄りしました。体中でぶるぶると震え、髪を振り乱していました。体を少し傾げ、両腕を侯爵の方へ差し伸べ、頭を上げ、その目をじっと見つめ、顔を涙に濡らしていました<sup>37</sup>。

この後、デノン嬢が「嗚咽に言葉を詰まらせながら」ひとしきり申し開きをする、侯爵は「あなたのことはもう許している」と言って優しい言葉をかける。

〔中略〕侯爵がそう話している間、彼女は手で顔を覆い、頭を侯爵の膝に押し当てていました。しかし、わが妻という言葉、デザルシ夫人という言葉に突然立ち上がると侯爵に飛びつき、苦しさ喜びに半ば息を詰まらせながら抱きつきました。そして彼から身を離すと、床に身を投げ出し、侯爵の足に接吻しました<sup>38</sup>。

<sup>36</sup> Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, *Œuvres complètes*, Hermann, (DPV), t. XXIII, p. 166.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 168-169.

こうして三作品の問題の場面を並べてみると、「変奏曲」という言葉の適切さがあらためて感じられる。跪くシルヴィーとマノンの描写は、主人公を破滅させる宿命的な呪縛力を描いている点で、マグダラのマリアのローマ・カトリック的解釈を下敷きにしていると考えられるが、クレも指摘したように、デイドロの描写はルカによる福音書第七章の「罪の女」の記述に忠実である<sup>39</sup>。かつてはデノン嬢も「罪の女」のように娼婦同然の暮らしをしていた。その彼女が侯爵の足もとに身を投げ出し、ひれ伏して悔悛の姿勢を表すと、侯爵は、「あなたの罪は赦されている（「ルカ」7：48）」と言ったイエスのように彼女を救す。侯爵の足に接吻するという芝居じみた動きも、イエスによって赦された「罪の女」の信仰を意識しての描写であろう。つまりデイドロは同じように罪の女を跪かせながら、その色香から赦しを引き出すのではなく、ひたすら屈従し愛するという「罪の女」の姿勢に赦しの理由を求めたのである。

### 絵画と演劇を見る眼

男性主人公が恋人の死後にも尽きない恋情にかき乱されながら語るマノンやシルヴィーの物語とは異なり、第三者（女将）によって物語られる「ボムレー夫人」の語り口は一様で、ジャックや主人に横やりを入れられることはあっても、そのために客観性を失うことはない。デノン嬢の容姿について読者が知らされるのは彼女が若く美しく魅力的なことぐらいで、マノンの場合と同様、具体的なことはほとんど描かれぬ。しかし、引用箇所にも見られるように、彼女が取った姿勢、位置、動作などは詳しく述べられている。第一の場面では、デノン嬢の姿勢はデ・ザルシ侯爵との関係において説明されているので、読者は二人の位置関係を思い浮かべながら読むことができる。また第二の場面でも、——跪く、にじり寄る、傾いた体から両腕が下垂する、その状態から侯爵を仰ぎ見る、髪を振り乱す、顔を涙で濡らす、頭を侯爵の膝にもたせかける、立ち上がり飛びつき、またひれ伏して足に接吻する——という一連の姿勢と動きが実に丁寧に描かれている。この場面を読んで絵を描いたり、これを台本のト書きとして芝居を演じたりすることはさほど難しくないと思われるほどである。こうした描写に、美術と演劇に関するフィロゾフの知識と経

<sup>39</sup> Cf. Coulet, article cité, p. 303.



験が活かされたことは想像に難くない。

ディドロは1759年に『文芸通信』の主宰グريمに依頼されて以来、1781年までの間に九編のサロン評と二編の絵画論を書いている。『文芸通信』の読者のほとんどは国外の解明君主たちであったから、第一の責務は、作品をじかに見られない彼らのために、官展に出品された絵画や彫刻を描写し説明することだった。こうしてディドロは一種のエクフラシス<sup>40</sup>を実践する機会を与えられる。作品をその場で見て取ったメモを書斎に持ち帰り、記憶をたよりに文字によって絵を再現する作業が、ディドロの描写力を鍛えていったことは疑い得ない。——「これから私は数枚の<sup>タフロー</sup>絵画を描写してご覧に入れましょう。みなさんが想像力とセンスをほんの少しはたらかせば、それらの<sup>タフロー</sup>絵画を空間の中に再現し、画布にあったのとほぼ同じようにものを配置できるくらい巧みに<sup>41</sup>。」——フィロゾフは『1765年のサロン』の冒頭でこのように述べているが、ここには、言語的な手段によって視覚的に再現することへの強い意気込みと自信が感じられる。実際にディドロのサロン評の中には、絵画に描かれた人物やものの形状、位置関係、色彩などを詳細に記述し説明する頁が多いが、それだけに終わらず、さらに描かれた人物やものの内面に入り込み、そこからドラマを引き出すような叙述も少なくない。『1763年のサロン』でルーテルブールの風景画についてまさにそのような描写を繰り広げたディドロが、留保をつけながらも「ワレモマタ画家ナリ<sup>42</sup>」と書いたことはよく知られている<sup>43</sup>。

<sup>40</sup> エクフラシス (ekphrasis) とは本来ギリシャ語で描写一般を意味するが、今日の修辞学用語では特に仮想の芸術作品をいきいきと描く技法を指し、その意味で、同じく修辞学の眼前描出法 (hypotypose) に結びつけられる。つまり、それを読む者が言葉をとおして理解するだけでなく、それを眼前にありありと思い描けるように描く技法である。代表例として『イリアス』第十八歌のアキレウスの盾の長大な描写がよく言及されるように、叙事詩文学の中で培われた。エクフラシスの語義の歴史の変遷については、以下に詳しい解説がある。Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature, la description dans le roman au XVII<sup>e</sup> siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Champion, 2002, p. 21-88.

<sup>41</sup> Diderot, *Salon de 1765, Essais sur la peinture, DPV*, 1984, t. XIV, p. 26.

<sup>42</sup> « Son pittor anch'io » ——コレッジオがラファエロの「聖カエキリア」を見て言ったとされる言葉。本来は « *Ed anch'io son pittore* »。ディドロも同時代のグريمやダランペールなどもこの寸言を好んで用いた。

<sup>43</sup> Diderot, *Salon de 1763, DPV*, t. XIII, 1980, p. 385.

こうして画家たちと張り合うほど絵画の言語的再現にこだわったデイドロが、自らの小説にその経験を活かさなかつたはずはない。事実、デイドロは『文芸通信』の主宰マイスターに宛てた手紙の中で、自分の小説『修道女』は「悲愴なタブローを満載した」、「画家たちがたえず参照すべき作品」であり、真にふさわしいその銘句は「ワレモマタ画家ナリ」であると書いている<sup>44</sup>。たしかに『修道女』の中には、エクフラシスと呼ぶにふさわしい、壮大なタブローのような場面がある。サン＝テュートロプ修道院での午後、院長室に集まって針仕事をする修道女たちと寝台の上で半ば横になってそれを眺める院長の容姿、姿勢、表情、性格などが、やはり寝台の端に腰掛けている語り手の視点から色彩豊かに描かれるくぐりである。『修道女』の中でも詳細さとスケールの両面で傑出したこの場面に比べれば、それ以外の場面はさほど細密に描かれませんが、いわばクロッキーのように、視覚的なポイントが簡潔に示される。そうした例を以下に二つ引用しよう。

お友達〔ユルシュール〕はまっすぐに立って祈り、私はひれ伏しました。祭壇の最下段に額を押し当て、腕は上段に伸ばしていました。かつてこれほどの慰めと熱意をもって神に語りかけたことはなかったと思います。心臓が激しく打ち、まわりにあるものをすべて瞬時に忘れ去りました。自分がどのくらいこの姿勢でいたのか、そこにとどまろうとしていたのかわかりません。けれども、お友達にとっても、後からやって来た二人の修道女たちにとっても、私は感動的な光景だったと思うほかありません。立ち上がった時、私はひとりきりだと思いましたが、違いました。三人とも私の背後で、涙を流し立ち尽くしていたのです<sup>45</sup>。

院長は寝台の傍らにあった肘掛け椅子に私を座らせ、自分は少し低い椅子に座りました。私は彼女を少し見下ろす格好になりました。上背のある私の方が高い位置にいたからです。院長は私と膝が絡み合うほど近くにおいて、ベッドに肘をつけていました<sup>46</sup>。

<sup>44</sup> Lettre à Meister, le 27 septembre 1780, Diderot, *Correspondance*, éd. Georges Roth et Jean Varloot, 1970, t. XV, p. 191.

<sup>45</sup> Diderot, *La Religieuse, Œuvres complètes*, Hermann, 1975, t. XI, p. 147.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 230.

一番目の引用文は、ロンシャン修道院で迫害を受けていた主人公シュザンヌが、聖金曜日の未明、親友の修道女ユルシュルとともに聖体の前で祈りを捧げる場面である。次の当番の修道女たちが来るまでの僅かな間、はじめて親友と二人だけで話す機会を得て誓願撤回の固い意志を説明したシュザンヌは、心の重荷を下ろしたように祈り始める。二番目の引用は、サン・テュートロブ修道院で同性愛者の院長に可愛がられる主人公が、院長の求めに応じて身の上話を語り始めるところである。いずれも重要な場面で、人物たちの位置関係は明確に素描されている<sup>17</sup>。ひれ伏して祈るシュザンヌの姿は、語り手自身が「感動的な光景だった」と述べるように、物語内でそれを見ていた三人の修道女らにとっても、そのくだりを読む読者にとっても一つの印象的なスペクタクルである。フィロゾフはそれぞれのエピソードを、狭義の叙述としてではなく、読者の脳裏にありありと印象づけられるような描写として再現したのである。

#### パントマイム

演劇に関する経験もまた、デイドロの小説技法を鍛える機会を与えることになった。先に挙げた場面で、ひれ伏し跪くデノン嬢は言葉を発していないが、彼女の身体は言葉以上に雄弁にその絶望と希望、愛情と悲しみを語っている。デイドロは登場人物の容姿を描く代わりに頭部や腕などを中心とする身体の動きや姿勢、人物の位置関係などを印象的に描き、身体に表情を与える、いわば身体に語らせているのである。それによってデイドロは、それまで静止画のようであった小説の場面に動画の要素を加えたと言えるだろう。こうした技法は、『私生児についての対話』がその重要性を提唱するパントマイム〔身振りによる再現〕と無関係ではない。『対話』の主人公ドルヴァルは、言葉では言い表せない、ただ身振りでしか表現できない状況、「沈黙が強いられる状況」が多くあることを力説し、同時代の演劇は「台詞が多すぎるため俳優たちの演技が足りない<sup>18</sup>」のだと指摘した上で、次のように

<sup>17</sup> デイドロが人物の位置関係を描くことについては、布施圭音「デイドロの『修道女』における視覚的描写について——画家のように小説を書くデイドロ——」（東京都立大学大学院修士論文、2004年）に重要な指摘がある。

<sup>18</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, t. X, 1980, p. 101.

嘆息する。

「この技法〔パントマイム〕が台詞と結びついたらどんなにすばらしい効果を生むことでしょう。自然が結びつけたものを我々はなぜ引き離してしまったのでしょうか。<sup>49)</sup>」

実際にディドロは『私生児』の台本に身振りについての詳細な指示を書き込んだが、そのようなト書きはラシーヌ、モリエール、コルネイユにはほとんど見られない。身振りだけでなく、ディドロはそれぞれの場面で俳優たちがとるべき姿勢、表情、声色、人物の位置関係、服装、舞台背景などを事細かに指示している。古典主義の演劇と小説について、「真実らしさは描写しない。真実らしさはそれが再現する世界の価値、儀礼、規範を述べる。模倣することは現実の視覚的、実測的、技術的な再現とは無関係である」というロジュキヌの指摘<sup>50)</sup>に沿って考えるなら、ディドロの演劇論は古典主義演劇の規範を逸脱する再現を目指していた。人間の動きや表情を生々しく描写しようとするディドロのそうした試みは、実際の劇作においては大きな成果をあげなかったが、小説において効果的に実践され、描写に動きをもたらしたと言えるだろう。

以上のように、愛する対象の前で言葉を失いながら、動転する自分の感情を吐露することでマノンを描いたプレヴォーと、絵画論や演劇論で培った描写力を小説に活かしたディドロは、それぞれの方法で近代的な小説の技法を開拓したのである。以下ではあらためてシャルルの描写に戻り、プレヴォーやディドロの技法と比較してみたい。

<sup>49)</sup> *Ibid.*

<sup>50)</sup> Stéphane Lojkine, *La scène de roman, Méthode d'analyse*, Armand Colin, 2002, p. 82.

## 4. シャール

## ポルトレの系譜

ここであらためてシルヴィーが跪く場面（本稿 p. 41-42）を振り返りたい。出て行こうとする「私」と、足にしがみついてまで引き留めようとするシルヴィーの激しい動きと言葉のやりとりがスピード感をもって語られた直後、ふいに物語の時間が止まり、シルヴィーの姿態が詳細に描き出される。溢れる涙、はだけた胸、ひとえの部屋着、全身を覆う髪——「私」には瞬間的に見えたはずのものが逐一列挙され、その瞬間に引き起こされた心理の急展開が時間をかけて記述されてゆく。物語を休止させて行われるこうした人物描写は『フランス名婦伝』の随所に見られるが、シルヴィーという人物は特に詳細に、そして繰り返し描かれる。その中でも最も長い最初の描写を以下に引用しよう。ノートルダム教会での出会いの後、語り手は馬車でシルヴィーを送ろうとするところで話を中断し、その容姿を次のように詳述する。

彼女はまだ十九歳にも達しないくらいで、普通より少し大柄でしたが、魅惑的な体つきをしていました。胴着をつけたままでも私の手の中にすっぽり入ってしまうほどほっそりしていました。髪は身の丈よりもさらに一尺あまり長い巻き毛で、この上なく美しい栗色でした。髪を梳ってもらう時には、彼女がテーブルの上に乗る、これから話題にする彼女の伯母と小間使いがそのことに従事したものです。額は白くなめらかで、大きく黒い瞳は物憂げでぱっちりとしていました。眼光がときおり非常に鋭くなるので、まぶしさに耐えられないほどでした。眉毛は髪と同じ、鼻は少し鷲鼻で狭く、格好がよく、頬はいつも自然な紅色に染まり、それが雪のような肌に見事に映えていました。かなり小さめの口はいつも笑みをたたえ、唇は丸みを帯び、鮮やかな紅色でした。歯はきれいに揃い、丸みがかった顎の真ん中には小さなえくぼがあり、顔は楕円形でした。轆轤で作ったような形のよい胸はまぶしいほど白く、肌はなめらかで繊細でした。規則的に盛り上がる胸は、心臓が呼吸とともに活発に動いていることを示し、完璧な健康を表していました。胸はかなり小さく、張りがありました。彼女はよくふざけて、女性の胸は殿方の手におさまるほどあれば十分だと言っていました。腕は丸みを帯び、手はむっちりとして肉付きがよく、歩く姿は王女のようなものでした。踊りも歌も完璧で、クラヴサンやギターも上手に弾きこなしました。太っても痩せてもいず、ちょうどその中間でした(310-311)。

人物描写のこのようなスタイルは、物語が古くから用いてきたポルトレ « portrait » と呼ばれる技法で、通常は作中人物がはじめて登場する際に物語に挿入される。古くはクレチアン・ド・トロワの『ペルスヴァル』（12世紀）に登場するブランシュフルールの描写<sup>51</sup>が想起されるだろうし、ルネサンス期イタリアに目を移すなら、『狂えるオランダ』（1506-1532）のアルチーノの描写<sup>52</sup>が一つの頂点として参照されるだろう。後者は八詩節にわたる長大なもので、人体の最も高貴な部分とされる頭部から始めて下の方へと描くという規則に則り、髪、頬、額、顔、眉毛、瞳、鼻、口、歯、首、胸、腕、手、足を順々に、文彩表現を凝らして列挙するものである。

人物の各部分を事細かに取り上げ、理想化し称賛するそういうポルトレは、何よりその冗長さ、大仰さ、月並みな比喩のために平板な印象を与えがちで、物語を休止させるために今日の読者を退屈させるが、同時代においてもこれを批判する向きはあった。辞書の編纂でも知られるフェルチエールは、自らの小説『町人物語』（1666）で女性を描きながら、この種の身体描写を揶揄している<sup>53</sup>。フェルチエール

<sup>51</sup> 「乙女は頭に何も被っていないで、その髪毛ときたら、見る者は誰しも、純金の糸でできていると思ったであろう、それほどに光り輝く金髪だった。額は高く白くなめらかで、まるで手造りのよう、それも、高価な石、象牙あるいは木材から、人の手で彫り出されたかのようにだった。眉は形よく、眼の間は広く、そして顔の中で両の眸は活々と微笑み、切れ長で、澄んでいた。鼻はまっすぐに伸び、そしてその顔容でまっ白な肌に浮かんだ血の色は、銀色に重ねた朱よりもよく似合っていた。まことに、人の心を奪うために、神はこんな素晴らしいものをお造りになったので、およそあとにもさきにも、これに敵うものをお造りなされることはあるまい。」クレチアン・ド・トロワ『ペルスヴァルまたは聖杯の物語』、新倉俊一訳、『愛と剣と フランス中世文学集2』白水社、1991、p. 177。

<sup>52</sup> 第7歌、10-16節。L'Arioste, *Roland furieux*, Préface d'Yves Bonnefoy, « folio classique », 2003, t. 1, p. 158-159.

<sup>53</sup> 「たしかに募金係の女性は美人でしたし、町人の出でなければ、つまり、上流階級で育てられていたら、紳士を夢中にさせることもできたでしょう。とはいえ、こういう場合にいつもみんながするように私がここで彼女の姿を描いて見せるだろうなどと期待しないでくださいね。なぜって、たとえ私が、彼女は見事な体つきをしているとか、瞳は青くぱっちりしているとか、髪はブロンドで巻き毛だとか、ほかにも彼女の容姿についてたくさんの特徴を語ったところで、あなたが彼女の姿をわかるようにはならないでしょうし、彼女が完璧に美しいというわけではないだろうからです。彼女にはそばかすや天然痘の痕があるか

より少し後に活動したデュ・プレジール<sup>54</sup>もまた、そのように身体の各部分を描くのは「良き慣用」ではないと批判している<sup>55</sup>。

すでにこれだけ軽んじられていたポルトレの手法をシャルが無批判に用いるはずはない。現に『ドン・キホーテ続編』には、アリオストの仰々しいポルトレをあからさまに揶揄するくだりも見られる<sup>56</sup>。フランソワーズ・ジュヴレが指摘するように、この時代の小説が依然としてポルトレを使い続ける場合、作家は新しい手法を用いる必要に迫られた<sup>57</sup>。——フルチエールのようにポルトレを戯画化するか、あるいは新たに手を加えてポルトレを改良するか。——『フランス名婦伝』でシャルが試みたのは後者の方法だった。

以下ではその試みを具体的に考察するが、比較の対象として、まずスキュデリーの「英雄小説」を例に挙げたい。夥しい数のポルトレを作品に盛り込み、ポルトレ

---

もしれないのですから。その証拠に、多くの主人公たちは、紙の上で、小説の仮面をつければ美しく色白でも、仮面を剥がれ、生身の体になれば醜くかったり浅黒かったりするものです。版元が費用を負担してくれるなら、いっそのこと、読者のために彼女の絵を本の表紙に描かせたらよいでしょう。」 Antoine Furetière, *Le roman bourgeois, Romanciers du XVIIe siècle*, Gallimard, 1958, p. 906-907.

<sup>54</sup> Du Plaisir (生没年不詳)。明らかに偽名のこの作家については、小説『エストラメヌ公爵夫人』(1682)と以下に引用する『文学と歴史についての意見』(1683)を発表したこと以外はほとんど何も知られていない。

<sup>55</sup> 「良き慣用とは顔立ちや体つきで人を誉めることではないと思う。鼻、口、髪、足などの詳細は、適切に表現するための高尚な言葉遣いを許容できないばかりか、作者の誠実さに疑いを抱かせてしまう。そうした身体的特徴は作者の想像力の産物でしかないことも、作者がブロンドの女性が好きだから栗色の髪的女性をブロンドにしてしまうようなことがよくあることも、読者は知っているのである。また、この種の描写が万人の好みに合うことはない。華奢な体型が好きなのもいれば、ふっくらした体型が好きなのもいる。だから作者は自分の物語の登場人物たちを誰からも好かれるようにしようとする自分の意図に自ら逆らっているのである。」 Du Plaisir, *Sentiment sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), éd. Philippe Hourcade, Droz, "Textes littéraires français", 1975, p. 54.

<sup>56</sup> 本稿註〔68〕を参照のこと。

<sup>57</sup> Françoise Gevrey, *op. cit.*, p. 85.

をジャンルとして創始したとも言われる<sup>58</sup>スキュデリー兄妹<sup>59</sup>の描写には、シャルのそれとの共通点が多く認められるからである。以下はフランス文学史上最長の小説とされる『キュロス大王』の一節、描かれているのはヒロインのマダネ、語り手はアルタメヌ＝キュロスの友であり部下であるクリザントである。

彼〔アルタメヌ〕がはじめて彼女〔マダネ〕を見た時、彼女は十六歳になったばかりだった。その日、彼女は華麗に着飾っていたが、身嗜みにはわざとらしさが全くなく、それでいて申し分のない身嗜みだった。頭に被った銀色の薄衣のヴェールも、黄金の千の環のようにカールした彼女の美しい髪を、二度と現れるはずもない最高に美しいその金髪を隠しはしなかった。〔中略〕この姫君の体つきは非常に高貴で非常に格好がよく、非常に優美だった。しかも実に慎み深く厳かに歩いたので、彼女を見る誰もが心を奪われるのだった。胸は白く、ふっくらとして、形がよかった。青い瞳は非常に優しく、きらきらと輝き、慎みと魅力に満ち満ちていたので、それを見れば尊敬と感嘆の念を持たずにはいられなかった。その口といたら非常に鮮やかなバラ色で、歯は非常に白く全く一様で見事に揃い、顔色は輝き、つやつやとして、むらがなく、鮮やかな朱色だったので、たぐいまれな春の花のみずみずしさや美しさでさえ、私が目にしたもの、その姫君の特徴についての不完全な観念しか示せないだろう。彼女の手や腕はこの世で見ることのできる最も美しいものだった。彼女は神殿に入る時に二度ヴェールを持ちあ

<sup>58</sup> スキュデリーの小説に含まれる数々のポルトレは同時代に実在した王侯貴族をモデルにしたと言われ、プレシユーズたちが集うサロンでは、そうした描写のモデルを言い当てる「ポルトレ遊び」なる遊戯が生まれ非常にもてはやされた。その結果ポルトレは一つの文学ジャンルにまで発達し、有名なモンパンシエ嬢らによる『ポルトレ集』（1659）をはじめ、数多くのポルトレ集が生み出された。（Cf. L.-D. Lafond, « Les techniques du portrait dans le "Recueil des Portraits et Éloges" de 1659 », *C.A.I.E.F.*, vol. 18 (1966), p. 140.

<sup>59</sup> いずれの作品もスキュデリー嬢の兄ジョルジュの名（Mr. de Scudéry, gouverneur de Notre Dame de la Garde）のもとに発表された。実際には妹のマドレーヌが多くの部分を執筆したと考えられ、19世紀以降はスキュデリー嬢だけを著者とする見方もあったが、近年は兄ジョルジュの寄与が見直される傾向にある。『キュロス大王』についてはその内容や傾向から、特に第四部まではジョルジュ、第五部以降はマドレーヌの特色が強く出ているとされるが、『クレリー』の多くはマドレーヌが書いたと考えられている。Cf. Delphine Denis, « Auteur, autorité, autorisation », Préface à son édition de *Clélie, histoire romaine*, Gallimard, « folio classique », 2006, p. 10-21 ; Chantal Morlet-Chantalat, *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry, De l'épopée à la gazette : un discours féminin de la gloire*, Honoré Champion, 1994, p. 556-558.



げたので、私はすでにほかのあらゆる美しさを見たように、その手や腕の美しさに気づいたのである<sup>60</sup>。

マンガネのこの描写においては、言及される身体の部位もその形状や色彩も、それらを列挙し畳みかける手法も、最上級などの誇張表現を多用することも、古来のポルトレのステレオタイプにほぼ一致する。もっとも、頭から下へという叙述の順序は完全には守られず、視点は髪から胸へといったん下って瞳へ上り、ふたたび瞳から手・腕へと上下運動を二度繰り返している。そうした変則を除けば、ほとんどすべての要素がポルトレの約束事に則している。

これをシルヴィーのポルトレと比較してみよう。人物描写が物語の中で独立し、静止した状態で行われること、人物の年齢から始まること、体つき、威厳のある歩き方、美しい髪（巻き毛）、輝く瞳、白く歯並びのよい歯、形のよい白い胸、鮮紅色の顔と口、美しい腕など、描き方も取り上げられる部位もその様態も非常によく似ている。ここからわかるように、シャルの手法は驚くほど多くの古典的な要素を踏襲しているのである。しかし、さらに注意深く読むなら、シャルは伝統的なポルトレをただ単に模倣しただけではないことがわかってくる。

まず、呼吸の動きをも含めて胸を描くことで、人形のような人物像ではなく、生きている生身の女性を再現したが、そのような微細な動きを捉えられる至近距離まで語り手の視点を接近させることで、描き手と対象との親密な関係をポルトレの中に描き込むところは、単なるクローズアップとは異なるシャル独自の手法と言える。親密なシチュエーションではじめて観察されるそういう動きの描写は、それにじっと見入る「私」の存在を読み手に意識させるからである。

また、語り手は描写する女体の中に自分の思い出をなぞるように描き、人物像に個人としての生命を吹き込む。髪の毛を梳いてもらおうシルヴィーを傍らで眺めた思い出、ほっそりとしたウエストを両手で包み込んだ記憶、「私」が彼女の胸に触れた時に交わされたと思われる恋人同士のやりとり——作者はデ・フランという語り手兼主人公の個人的な体験、「私」にしか知り得ないことをシルヴィーの描写に織

<sup>60</sup> Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-53), Paris, Augustin Courbé, 1656, première partie, livre second (Slatkine reprint, t. 1), p. 186-187.

り込むことで、人物像を個性化しているのである。これに対して、語り手クリザントが最上級の表現を駆使して描くマンガネのポルトレは、まさに「誰もが心を奪われる」と言われるとおり、かぎりなく理想化され一般化されている。それはカッパドキアの神殿で執り行われる供儀を見物しに集まった民衆が同じように眼にしたはずの姿である。さらに、描写に思い出を挿入するというシャルルの手法に着目するならば、各所に織り込まれたシルヴィーとの生活のさまざまな場面の回想は、ポルトレという平面ないしは空間に時間の奥行きを加えていると言えるだろう。すでに述べたように、元来ポルトレは作中人物がはじめて登場する時に置かれるもので、登場した人物の外貌をその時点の視点から描くものであるため、物語の先に起こることは盛り込まれないのが普通である。

シャルルのポルトレのそうした側面について、ミシェル・ヴェイユは次のように述べている。「語り手は物語を始める前に、ただ最初の一瞥だけをもとに描写をしているように見えるが、そのポルトレの中に、瞬間的に見られたことと数年かけて体験されたことを融合させている。修辭的ジャンルは破綻し、理屈の上では排除し合う複数の視点は渾然一体となる<sup>61</sup>。」ヴェイユはさらに、ポルトレの本来の機能を逸脱し意味に満ちたシャルルのポルトレは、歌劇の前奏曲のように始まろうとする物語の要点を示すという点において、ジュネットの描写論を裏切っていると指摘した<sup>62</sup>。ジュネットによれば、文学における描写には、装飾的かつ美学的な第一の機能を持つものと、説明的かつ象徴的な第二の機能を持つものがある。前者はアキレウスの盾のエクフラシス<sup>63</sup>に代表される長大で詳細な描写で、伝統的な修辭学では物語における休止・息抜きのようなもの、後者は「作中人物の心理を暴露すると同時に正当化することを目指す」ような「身体のポルトレ、衣服や家具調度の描写」のことで、その場合の描写は「同時に心理の徴候、原因、結果である<sup>64</sup>」とされる。ジュネットは「第二の機能」をバルザックとそれ以降の写実主義者たちの描写に割

<sup>61</sup> Michèle Weil, *op. cit.*, p. 98.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> 本稿脚注〔40〕を参照のこと。なお、ジュネットはエクフラシスという用語を用いておらず、スピカは前掲書でそのことを驚きをもって指摘している。Spica, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>64</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 58-59.

り当て、古典主義時代の描写はそのようなものではなかったと述べており、ヴェイユはこれに異を唱えたのである。

描写の機能をこのように二分することの妥当性・有効性についてはここでは措くとして、たしかにヴェイユの言うとおりシャルルの描写には一種の象徴的機能が認められるが、はたしてそれはバルザックのものと同列に扱えるだろうか。また、「純粋に美学的」とは言わないまでも、シャルルの描写には古来の紋切り型が数多く取り入れられており、それが物語を休止させ、読者に一種の「息抜き」をさせることも事実である。シルヴィーの長いポルトレの直後に、物語の聞き手の男女が感想を述べ、メタ物語世界から物語世界への移動が起こることも、「息抜き」の機能に関係づけられるかもしれない。ジャック・ポパンとミシェル・ヴェイユは、シャルルの小説を論じたそれぞれの研究書において、『フランス名婦伝』の作中人物のポルトレを要素ごとに抽出し比較した結果、第一話、第四話、第六話のヒロインたち（マノン・デュピュイ、バベ・フヌイユとシルヴィー）のポルトレはほとんど同じ要素（白くなめらかな額、黒く物憂げな瞳、轆轤で作られたように形のよい胸など）から成り立っていることを突き止めた<sup>65</sup>。そこからポパンは「いくつかの表面的な変化を除けば、シャルルは常に同じ一つのモデルを書いている<sup>66</sup>」とさえ指摘する。そうだとすれば、理想的ではあるが画一的な一種のマネキンに若干の変化とエピソードを加えてポルトレを個性化するというのがシャルルの方法だったということになる。ならばそこに指摘される象徴的機能とは、どのようなものなのだろうか。以下ではシルヴィーの髪描写をとおしてこの問題を考察したい。

### シルヴィーの髪

シルヴィーの髪が言及される重要な場面は三つある。一番目は先に引用した長いポルトレにおいて、「身の丈よりも一尺余り長い」髪の非常な長さが、シルヴィーがテーブルに乗るエピソードによって強調されるところ、二番目は最初に引用したシルヴィーが跪く場面で、シルヴィーの胸と髪が主人公の決心を吹き飛ばしたよう

<sup>65</sup> Jacques Popin, *op. cit.*, t. 1, p. 333-338 ; Weil, *op. cit.*, p. 90 sqq.

<sup>66</sup> Popin, *op. cit.*, t. 1, p. 333.

に、髪は強い呪縛力を持つものとして描かれている。そして三番目は、ガルワンと姦通したシルヴィーを主人公が罰する場面である。廃屋の監禁部屋で、妻に証拠の首飾りを突きつけ、裏切りへの復讐を宣言するデ・フランは、誰の手も借りずに刑の執行に取りかかる。

彼女は何も答えずただ私の足もとに身を投げ出し、止めどなく涙を流しました。それに対して、落ち着きを取り戻していた私は、ただ軽蔑的な微笑を返すだけでした。私は最下層の百姓女が使うようなぼろ着の束を彼女に投げ与えました。服を脱がせ、自分で髪を切るよう強要し、その髪を彼女の目の前で蠟燭の火にくべました。惜しいことをしたと今でも思います。あれほど美しく長く豊かな髪を生垣見たことがないからです(416)。

剃髪は日本を含む多くの国で古来から行われていた刑罰の一つで、ローマ法制下のヨーロッパでは姦通罪を犯した女性に課された。この刑罰が多くの地域や国に存在したのは、頭を剃られるということ自体が屈辱的である上に、活力、豊穡、美しさの象徴である髪を切ることが禁欲に、魔力が宿ると見做された髪を剃ることが罪の浄化に関係するためであろう。デ・フランが妻に与えたこの罰は、しかも自ら切らせた髪を目の前で焼くという冷酷なもので、シルヴィーの髪の非常な量と美しさが何度も強調されるだけに、強烈な印象を与えている。しかし、シルヴィーの髪を切らせるという行為は、刑罰を意味するだけではないだろう。

「マゲダラの再来」が言及される場面で、自らの髪に全身を覆われ跪くシルヴィーを前に心身の自由を失う主人公は、その原因を「私を導く運命の星 (mon étoile qui m'entraînait)」と名指している。この「星」は主人公を不名誉な愛へ引きずり込む超自然的な力として物語でたびたび言及され、あらがいがたいシルヴィーの魅力<sup>67</sup>に結びつけられる。ここで想起されるのは、シャルルが『ドン・キ

<sup>67</sup> シルヴィーの魅力の超自然的な力を強調するという点では、「charmer」、「ensorceler」などの語の特徴的な使い方にも注意する必要がある。一般的にはどちらも「魅惑する」と訳せるが、シャルルはいずれの語も、語の本来の意味(呪文を唱える、魔法にかける)を意識して使っていると考えられる。「ensorceler」の用例としては、身の潔白を主張するシルヴィーの方から別離を切り出す場面で、いっそう深く彼女への恋情にのめり込んでゆく主

ホーテ続編』において「全身をつたい落ちる」髪を「心を繋ぐ鎖」に喩えていることである<sup>68</sup>。ここからもわかるように、シルヴィーの長い髪は主人公から自由を奪う超自然的な力を象徴する。それが宿命の星と結びついて彼を破滅へと追い立ててゆくのである。しかしデ・フランは、最後にシルヴィーとの関係を断ち切り、彼女の死後も生き延びることになる。つまり、シルヴィーに髪を切らせるのは、その魔力を断ち切るため、自分を「星」から解放するためである。シルヴィーにとって刑罰である断髪は、デ・フランにとっては悪魔払いの意味を持つのである。

このように、シルヴィーの髪は、マグダラのマリアや罪の女の符牒であると同時に男性を破滅させる魔力の表象として描かれており、そこに一種の「象徴的機能」を読み取ることができる。しかしながら、それらの含意はいずれも伝統的な図像学で読み取れるたぐいのものだということに注意したい。つまり、それらが指向するのは現実的な個人ではなく古典的なアレゴリーの体系なのである。このことをふまえてあらためて描写の機能を考察すれば、シルヴィーの描写とバルザック以降のそれは本質的に異なることが理解されるだろう。たとえば『ゴリオ爺さん』の冒頭で

---

人公が、「かつてないほどに呪縛されて (ensorcelé)」恋人の家を出、「星」に対して無抵抗な自身を見出す」という箇所がある (IF, p. 357)。« charmer »という語の多用については後述する。

<sup>68</sup> 「彼〔ドン・キホーテ〕は彼女〔アンジェリカ〕を草の上に横たわる完全な美女として再現し、彼女を絵にするため、かつて小説で読んだありとあらゆる常套句の助けを借りるのだった。頬には薔薇の花、口には真珠、唇には珊瑚、額には雪花石膏、ほかにも同じように愚かしい無数の言葉がそれぞれの場所におさまった。要するに、あらゆる手を尽くしたのである。注意深く聴いていたサンチョはあまりにも仰々しい描写に退屈していた。そんな描写は自分の趣味ではないし、全く理解できなかったからだ。しかし、主人が賛美するその女人の肩の上に無造作にかかった髪が大ききうねりとなってその全身をつたい落ちるという描写まで来ると、サンチョはすっかり不機嫌になった。騎士曰く、それはまるで心を繋ぐ鎖のよう、かすかな西風はその髪とたわむれ、その髪を物憂げになびかせる。「ちょっとちょっと旦那」サンチョは主人の言葉を遮って早口に言った。「もしかして旦那の髪の中で遊んでるこいつがそのザピュロス〔ママ〕とやらじゃないんですか。」そう言うと騎士の耳に手をやり、そこから何かを引っ張り出すふりをすると、指の間に挟み、虫を潰すような格好をした。」*Continuation de l'Histoire de l'Admirable Don Quichotte de la Manche*, 1713 (éd. Jacques Cormier et Michèle Weil, Droz, 1994, p. 287-288.

ヴォケール館とその周辺の長大な写實的描写とともに詳述される女主人の容姿は、「不幸がにじみ出るこの部屋に調和する」ものとして、「下宿がその人物を含蓄するように下宿屋を説明する」ものとして描かれ、これから登場する人物たちの生活とドラマを予告する<sup>69</sup>。ヴェイユの言う、歌劇の前奏曲のような機能とは、まさにこのような描写に与えるべきものであろう。それに対して、シルヴィーの描写では、そこに挿入されるエピソードが物語内容を予告することはあっても、描写自体にそうした機能が付与されることほとんどない。たしかにシルヴィーの髪は恋人の心を縛る魔力を「象徴」してはいるが、その場合の象徴とは、女性の長い髪が魔力や豊穡の寓意であったり、娼婦やマグダラのマリアの符牒であったりするのと同じで、古典的なアレゴリーの規範の内で機能するだけで、その規範を逸脱した現実的な世界を指し示す19世紀以降のそれとは決定的に異なるのである。

### 誘惑と言い訳

フレデリック・ドロップルが指摘するように、『フランス名婦伝』第五話のレピーヌ嬢の花嫁衣装は、ゴンクール兄弟が『18世紀の女性たち』に採録するほど詳細にいきいきと描かれている。しかし、その描写は作中人物の心理の象徴でもなければ、レピーヌ嬢のあまりにも悲惨な最期の予兆でもない。同じ描写を最後まで読めば、「要するに、彼女は人を魅惑する (charmer) ような様子をしていたのです<sup>70</sup>」と締め括られているように、語り手デ・プレの意図は、レピーヌ嬢の美貌をありありと描き出すことで自分が彼女に魅惑されたわけを説明し、身分違いの恋に落ちた自分の過ちを弁明することにある。第五話だけでなく、第四話のバベのポルトレ<sup>71</sup>も、第七話のセレニーのポルトレ<sup>72</sup>も同じようにcharmerという動詞で締め括られている。また、描写の最中でも、charmerという語は、「elle chante à charmer」(第二話<sup>73</sup>)、「[elle était] faite à charmer」(第六話<sup>74</sup>)のように女性のポルトレの

<sup>69</sup> Balzac, *Le Père Goriot* (1835), *La Comédie humaine*, « la Pléiade », t. II, 1951, p. 852.

<sup>70</sup> « [...] enfin elle était dans un état à charmer. » *IF*, p. 261.

<sup>71</sup> *IF*, p. 188.

<sup>72</sup> *IF*, p. 464

<sup>73</sup> *IF*, p. 85.

<sup>74</sup> *IF*, p. 310.

中でほとんど必ず用いられる。charmerの本来の意味は「魔法にかける」、「呪文を唱える」ことであることからわかるように、シャルルの男性主人公たちは女性の身体の描写にこの語を繰り返し用いることで、自分たちが誘惑に屈した理由を説明しようとしたのである。

私があらゆる愚行を重ねたのも、あらゆる不幸に見舞われたのも、ひとえに彼女のため、彼女が私の心に生じさせた愛のためである以上、自分の恋情の激しさと荒々しさ、そして思いを遂げるためにしたあらゆることを弁解するには彼女の美点と美しさを口実にするしかない以上、彼女のポルトレをご覧に入れるのは私の名誉にかかわることなのです (310)。

これはすでに引用したシルヴィーの長いポルトレの前口上である。ここにはっきり示されているように、シルヴィーの美貌と魔力をつぶさに描くのは、自己弁明のため、罪の女を愛してしまった自分の弱さを釈明するためなのだ。このことを、ジュネットの言う「正当化」の機能に関係づけることはできるだろう。しかし、ここで正当化される作中人物とは、描かれる人物シルヴィーではなく描く人物、つまり語り手兼主人公デ・フランの方である。はじめに述べたとおり、『フランス名婦伝』はいわゆる粹物語で、再会した旧友たちが交互に物語を語り合う一次元の物語世界の上に、物語られる二次元の物語世界が位置づけられる。したがって、女体を描く語り手は二次元の物語世界の主人公でありながら、一次元の作中人物に対して自己弁明をしているわけである。そうした描写には、たしかに説明や正当化の機能を指摘できるが、ジュネットがバルザック以降の小説について指摘した機能とは異なるのである。

ところで、デ・フランが運命の「星」やシルヴィーの魔性に帰すところのあらがいがたい力とは、裏を返せば彼自身の弱さのなせるわざにすぎない。シャルル自身もそのことに気づき、そう書いてもいる。『フランス名婦伝』の迷信的な箇所を難をつけた『文学新聞』の書評に対しては、「私は占星術を全く信じません。そんなことをしたら、予定説を信じたり、自分から自由意志を取り上げたりすることになり、その結果、自分の墮落した本性が犯かす罪の責任を星〔運命〕に転嫁する権限

を自分に与えることになるでしょうから」と応答している<sup>75</sup>。さらに、『宗教についての異議』にも次のような言葉が見られる。

運命や宿命や星に頼るのは不幸に打ちひしがれた時だけです。そういう不幸は避けられなかったとつぶやくのは自分を慰めるためです。それは言い訳をするため、そういう不幸を招いた自分の過ちを責めないためです<sup>76</sup>。

シャルルのこうした考察は、デ・フランのそれと表裏の関係にある。主人公兼語り手の「私」と自らを明確に区別する作家シャルルの姿勢をここで確認しておくべきだろう。つまりシャルルは運命論の「弱さ」を理解した上で、その弱さに屈し、その弱さを弁解する男の物語を書いたのである。

#### エクフラシス

マグダラのマリアを描いた無数の絵画の中に、さながらシルヴィーのように自ら髪を切る女の絵がある。アントワープ出身の画家ガスパール・ド・クレイエ(1584-1669)のマグダラ像である。暗がり背景にして描かれたその女は、栗色の長い巻き毛で、頬は自然な紅色に染まり、口は小さめ、顎はふっくらとして中央にはえくぼのようなものが見える。左手の中指、小指と親指で髪の毛をつかみ、右手に持ったはさみで今まさにその髪を切り落とそうとしている。クリーム色の肌着が少しはだけ、喉もとと、あらわな腕の白さが目を引く。あどけなさが残る表情も、肌のみずみずしさも、二十歳前の乙女の風情で、シルヴィーのポルトレとの共通点は非常に多い。前面には髑髏と宝石類が描かれ、顔を半ば傾げて天を仰ぎ見る姿勢から、虚飾との決別を覚悟したことが見て取れる。

シルヴィーを想起させるマグダラ像はほかにもある。あらわな胸が物議を醸したティツイアーノ(Tiziano Vecellio, 1490?-1576)の数点のマグダラは、シルヴィーの胸がこだわりをもって描かれることに関係づけられるかもしれない。また、泣き

<sup>75</sup> Lettre de Challe au *Journal littéraire*, le 22 janvier 1714, Robert Challe, *Mémoires et correspondance complète* [...], éd. Frédéric Deloffre et Jacques Popin, Droz, 1996, p. 471.

<sup>76</sup> Robert Challe, *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, éd. Frédéric Deloffre et François Moureau, Droz, 2000, p. 687-688.



はらした目で髑髏を見つめるサンテール (Jean-Baptiste Santerre, 1651-1717) のマグダラ像もシルヴィーの描写を彷彿させる。この作品は1709年に個人のために制作され、ルイ十四世の目に留まって王のものになったとされるから<sup>77</sup>、時代的にも地理的にもシャルルの近くにあったことになる。実際にシャルルが見たかどうかは確認できないが、少なくとも噂に聞くことはあったのではないか。この絵画でも、マグダラの髪は非常に美しい栗色の巻き毛である。少し狭くて形のよい鼻、胸のあたりがはだけたひとえの部屋着と肌着、そこから覗く轆轤で作ったような胸、額と肌全体の非常ななめらかさ、そして何より悲しみに打ちひしがれた顔の表情に、シルヴィーの面影を見出さずにはいられない。

シャルルにおける聖人の表象に関するその論文の中で、ジュヌヴィエーヴ・アルティガス＝ムナンは跪くシルヴィーの描写を引用して次のように述べている。「『フランス名婦伝』の第六話の主人公デ・フランがここで暗に言及しているのは、ルカによる福音書ではなく、悔悛する罪の女という主題を表象する夥しい数の絵画である<sup>78</sup>。」ムナンは特定の絵画に言及してはいないが、『東インド航海日誌』や『宗教についての異義』から例を引きながら、シャルルが絵画に強い関心を持っていたことを指摘し<sup>79</sup>、特に1684年から87年にかけてローマに滞在したことがシャルルの宗教画への関心を確かなものにしたと述べている。ムナンが指摘するとおり、シルヴィーの描写には幾枚かの絵画を思い起こさせるところがあるが、そのどれかに完全に一致することはない。シャルルはおそらく、各所で目にした絵画をもとにして

<sup>77</sup> Isabelle Renaud-Chamska, *Marie-Madeleine en tous ses états, Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IVe-XXIe siècle)*, les Éditions du Cerf, 2008, p. 239.

<sup>78</sup> Geneviève Artigas-Menant, « Les saints de Robert Challe », Élisabeth Pinto-Mathieu (dir) *Les représentations littéraires de la sainteté, du Moyen Âge à nos jours*, PUPS, 2006, p. 96.

<sup>79</sup> ムナンは『宗教についての異義』の次の箇所を引いて、シャルルの絵画に対する強い感性を指摘している。「寺院の中ではどこを向いても裸の男の像を見せられることが、祭祀の神聖さというものでしょうか。女性の羞恥心や弱さへの配慮は必要ないのでしょうか。画家や彫刻家が技巧を尽くすそういう図像には影響力がないのでしょうか。「コノ人ヲ見ヨ」[茨の冠をいただくキリスト像]、十字架上のキリスト像、水も滴る美男の聖セバスティアヌス像は乙女の心を動かさないのでしょうか。一定の場所にかげられた布は隠そうとするものの観念を目覚めさせ、この観念はそのためいっそう鮮烈に心を捉えないのでしょうか。」(*Difficultés*, éd. citée, p. 543 ; 前掲訳書, p. 369.)

「新・マグダラのマリア」を描いたのだろう。そのように考えるなら、シルヴィーの描写に図像学の要素が散見するのは、当然の帰結であろう。また、実際に見た多数の絵画を記憶の中でたどりながら、新たなマグダラ像を創作して小説に描いたとするなら、その意味で、シルヴィーの描写もまた一種のエクフラシスと言えるだろう。

しかしながら、福音書のコンテクストを軽視するムナンの指摘には反論しなければならぬ。シャルルが聖書の真摯な読者であったこと<sup>80</sup>を指摘するまでもなく、「マグダラのマリアの再来のように見えた」というひとことが聖書の箇所と無関係に発せられるはずがないのは明らかである。それどころか、マグダラのマリアを名指すことは、この描写の背後にある語り手の意図に強く結びついているように思われる。『フランス名婦伝』に登場する多くの男性と同じく、きわめて男性中心的なデ・フランにとって、過ちを犯した妻を赦すことは「不名誉」であり「卑しさ」であり「弱さ」である。しかし、多くの罪を赦したイエス・キリストに倣えば、その赦しは憐れみにも強さにもなるだろう。シャルルはこの逆転の構図を利用したのではないだろうか。つまり、そこには、ルカによる福音書第七章を参照させることで始めて機能する、赦しの正当化という意図が隠されているのである。

\*

\*

\*

以上で見たように、脆くシルヴィーの姿に結晶するシャルルの描写は、ポルトレという17世紀の技法を模倣する中で培われ、同じポルトレの技法を裏切り破綻させることで、それまでの描写には見られない個性と生々しさを獲得していった。シャルルのそうした描写の中に、19世紀以降の小説に見られる象徴的機能を指摘する向きもあるが、シルヴィーの描写に関するかぎり、描写に挿入された思い出話などがその先に起こる出来事に触れることはあっても、描写自体が物語内容を予告し

<sup>80</sup> 『宗教についての異義』の作者は聖書を全部読み、福音書はラテン語でも読んでいと書いている。(Difficultés, éd. citée, pp. 70, 307; 前掲訳書, pp. 19, 193.)

たり含意したりするわけではない。また、シルヴィーの長い髪がマグダラ、罪の女、誘惑、魔力を象徴するとはいえ、それらはみな古典的なアレゴリーによって説明されるもので、真実らしさの規範を逸脱するものではない。その意味で、シャルルの描写は、バルザック以降の写実主義的なそれとは区別されるべきである。また、シャルルの意図は、描写をとおして現実的な女性を再現することではなかった。シルヴィーの姿態をつぶさに描き出す語り手デ・フランには、全く別の動機が存在する。——出生のいかかわしさを知りながらシルヴィーを思い切れなかったこと、母親に背いて密かに結婚までしたこと、その妻を友人ガルワンに寝取られたこと、それでもシルヴィーの美しさに心惹かれていること——そうした「不名誉な」事態を引き起こした自分の弱さを正当化するという動機である。デ・フランがシルヴィーの魅力を宿命の星に結びつけ、彼女を魔性の女に仕立て上げるのも、マグダラのマリアを引き合いに出し、罪の女を赦したイエス・キリストに自分を重ねるのも、この動機ゆえであろう。

同様の構図は『マノン・レスコー』にも見出される。デ・グリユーもまた自分の心を奪ったマノンの魅力を「自分を破滅へと導く運命の星の力<sup>81</sup>」、「呪縛<sup>82</sup>」と呼んで自分の弱さを正当化し、それによってマノンを単なる悪女から宿命の女<sup>フォム・フアタル</sup>へと引き上げた。とはいえ、そのためにプレヴォーが描いたのはマノンの容貌ではなく、デ・グリユーの激情であった。スキュデリーをはじめとする17世紀小説の愛読者として知られるプレヴォー<sup>83</sup>が、人物や風景をほとんど描かなかったことから、小説が意識的に新しい描写の方法を模索し始めたことが理解されるだろう。つまり、プレヴォーは新しい描き方をするというよりはむしろ描写を拒否することによって、小説の叙述に新しい展開を与えたのである。デイドロもプレヴォーと同様、ヒロインの容貌をほとんど描かなかったが、無言でひれ伏すデノン嬢の身体描写の中に確認したように、美術批評や演劇論の経験を小説に活かすことで、それまでの小説がほとんど描かなかった身体の位置関係や表情を描き、それによって小説の場面をいわば静止画から動画へと変革していった。こうして小説の描写の可能性は、18

<sup>81</sup> « l'ascendant de ma destinée qui m'entraînait » Prévost, *op. cit.*, p. 20.

<sup>82</sup> « Toute sa figure me parut un enchantement. » *Ibid.*, p. 44.

<sup>83</sup> Jean Sgard, *Prévost romancier*, José Corti, 1989, p. 147 sqq.

世紀を通して切り開かれていったのである。そのような観点からシルヴィーの描写を眺めるなら、本稿が扱ったごく僅かなテキストからも、シャルルの小説の「萌芽的」な位置が鮮明に見えてくる。ポルトレに挿入されたエピソードがジャンルを綻びさせたように、シャルルの描写は依然として前世紀の桎梏にとらわれながらも、そこに風穴を開けたことに変わりはない。跪くシルヴィーはプレヴォー、デイドロをはじめとする18世紀の作家らを魅了しながら、新しい小説が取り組むべき課題を指し示したのである。