

いわゆる「才女の」文学の底にある甘美な味わい —— スキュデリーの小説における 隠されたエロティシズムについて¹ ——

セヴリーヌ・ジュニエス=カーク

(エディンバラ大学)

秋山伸子訳

「才女たち」、才女たちが中心となって展開された運動（プレシオジテ）は固有の歴史を持っている。ミリアム・デュフル＝メートル²やロジェ・デュシェーヌ³の最近の研究は、福井芳男⁴の示唆に富む研究やロジェ・ラチュイエール⁵の研究の流れを汲むものだが、これらが示すように、プレシオジテはひとつの歴史である。歴史と言えないまでも、社会文化的、言語的虚構の生成の一端を担うものであるとされる。才女にまつわる作品として有名なのは、モリエールの喜劇『滑稽な才女たち』（1659年）だが、これ以外にも同時代の、たとえば、ソメーズによる2つの『才女たちの大辞典』⁶（1660、1661年）があ

1 この論文は、以下の論文に加筆修正を加え、さらに発展させたものである（『『クレリー』における裸婦像について』、フェイス・ビーズリー、キャスリーン・ワイン編『さまざまな交差』2005年、p. 199-208）。この論文の多くの個所をここで再録することを許可してくださった版元に深く感謝する。また、この論文に強い関心を抱いてくれた青山学院大学文学部フランス文学科教授秋山伸子にも心よりの感謝を捧げる。〔この論文は、青山学院大学フランス文学会及びフランス文学科主催講演として、2012年7月6日、青山学院大学にて講演していただいたものとも重なる。〕

2 『才女たち 17世紀フランスにおける女性作家の誕生』1999年。

3 『才女たち あるいは、女性の知性はいかにして目覚めたか』2001年。

4 『17世紀フランス詩における才女文学の洗練』1964年。

5 『プレシオジテ、歴史的、言語学的研究』1969年。

6 この2つの『辞典』のそれぞれの版については、ロジェ・デュシェーヌ、前掲書に収録されている（p. 414-430、p. 431-548）。

る。このように、1659年から1661年にかけて、「才女」という人物が生まれ、その才女像が当時の人々の集合的記憶の中で形作られ希釈されていった⁷と一般には信じられている。

こうした通念に従い、モリエールの喜劇のタイトルは、おもに女性誹謗論者や文学史家たちによって、類語反復的なタイトルであるとされてきた。〔彼らの主張によれば、「才女」は、それ自体として、滑稽な意味合いを持つものだから、それにさらに「滑稽な」という形容詞をつけることはないだろうというわけである。〕「才女」は、笑劇の人物に関連づけられ、「愚かな虚栄心」⁸を持つ人物として提示されるが、「愛」という言葉を一度も口にすることなく愛について語ろうとするその語り口がとりわけ滑稽であるとされる。その滑稽な語り口は、ちょうどその頃発表されたモデル小説、マドレーヌ・ド・スキュデリーの小説『クレリー』（1654-1661年）に収録されたあの有名な「恋愛の国の地図」の喜劇的解釈として受け止められたのである。「恋愛の国の地図」は、人間の心を寓意的に描いたもので、そこからは「恋愛」という言葉自体が締め出されているものの、愛する女性の心を手に入れたいと望む男性に対して、きわめて明確な行程を示す。愛する女性の心を手に入れるには、自然に相手に惹かれる気持ちの川を右にそれすぎてもいけないし、左にそれすぎてもいけない。そんなことをすれば「敵意の泉」に落ちたり、「無関心の泉」に落ちたりする危険を冒すことになる。恋愛の国の地図においては、言葉遣いに注意し、下劣で卑しい感情や猛威をふるう熱情をあらわにしてはならない。迂言法、婉曲表現、言葉遊び、謎かけ、詩による謎かけなどを駆使して、恋する男たちは、恋心を伝えなければならず、そうしなければ、スキュデリーの世界の掟を破ってしまうことになる。こうして、マドレーヌ・ド・スキュデリーと言えば、プレシオジテ、プレシオジテと言えば、お高くとまった気取った女性のこと、という三段論法が生まれた。知識をひけらかし、屁理屈を並べ、感情表現ばかりか服装もまた、お高くとまった気取った女性とプレシオジテ、マドレーヌ・ド・スキュデリーが

7 この点については、デュシェーヌ前掲書付録として掲げられた、「才女」という言葉を含む作品についての網羅的リストを参照のこと。このリストを参照することで、「才女」に関する文学的神話の誕生を跡付けることができる。

8 ラチュイエール、前掲書、p. 21。

同列のものとされるようになってしまったのだ。マドレーヌ・ド・スキュデリーは小説『アルタメヌス、あるいは偉大なシリウス』（1649-1653年）において、才能もないのに、本物の才女たちの真似をして利口ぶる女性たちを批判していて⁹、そこからモリエールが喜劇の着想を得たと考えられるのだが、そのことはあまり注目されていない。じつは、本物の才女は、知的エリートのよき話し相手となり、珍重されていたという事実を忘れるべきではない。それに、スキュデリー自身が「才女」を気取っていたわけではない（そもそも、ルイ14世の時代、流行のサロンにおいて確固たる地位を築いていた女流作家のうち、才女を気取っていた者は皆無であった）。しかも、スキュデリーは、小説家としての距離感を保ち、涙にくれるヒロインたちを冷静に見つめている。ヒロインが友人に思いのたけを打ち明ける場面についても、ユーモアや皮肉を込めて描写していて、その意味では、まさにモリエールの、いやマリヴォーの喜劇までをも先取りしている¹⁰。つまり、「才女」についての否定的印象の元凶は、伝統的な文学批評が17世紀大河小説について述べるときの、性急で表面的な読みこそある。いわゆる才女たちの運動と、揺れ動く才女像には、意味的曖昧さがあるのだということを心にとめておく必要がある。17世紀のサロン文学は、才女と密接な関連を持つが、こうした才女のサロンから生まれた文学こそ、「古典文学」の趣味を生み出す主要な土壌となったのであり、「古典文学」は、社交界の詩学と深い結びつきを持つ雅の美学と切り離すことはできない¹¹。

「才女」の実態がどうであれ、文学批評においては、「才女」という用語なしで済ますことはもうできない。その結果、「才女たち」について語る場合、相対する2つの極を想定することが必要となる。つまり、「滑稽な才女」の存在

9 『アルタメヌス、あるいは偉大なシリウス』第10巻第2章「サッフォールの物語」（1656年、p. 347-371）を参照のこと。

10 この点については以下の拙論を参照のこと。「マドレーヌ・ド・スキュデリー作品における「（よく）うわべを装う」技術について」（カトリヌ・エマソン、マリア・スコット編『芸術的描写 フランス文化における言語的視覚的策略』（2006年）、p. 227-242）。

11 この点については以下の著作を参照のこと。ジュスティオ『社交界の楽しみの詩学、ヴォワチュールからラ・フォンテーヌまで』（1997年）、ドゥニ『雅な詩 17世紀文学における一つの文学的範疇について』（2001年）、ピーズリー『サロン、17世紀フランスにおける歴史と創作』（2006年）、ヴィアラ『雅なフランス ある文化的範疇についての歴史的研究、その起源からフランス革命まで』（2008年）。

は、本物の「才女」の存在を前提とする。本物の「才女」は、恋愛表現において、洗練された言葉遣いをし、優美な知性を持つとされ、当時のベストセラー、イタリアの作家バルダッサーレ・カスティリオーネの著作『廷臣論』（1528年）の中で称揚される「さりげなさ」（sprezzatura）を備えているとされた。カスティリオーネのこの著作は、フランスにおいても広く受け入れられて、宮廷人はもちろん、「立派な紳士」、雅な貴婦人、つまり流行のサロンの常連たちに完璧な作法を示す同種の書物が、17世紀を通して花盛りとなったのである。この「さりげなさ」は、『廷臣論』第1巻26章では次のように定義されている。すなわち、礼儀や都会らしい洗練を示す絶対不可欠のしるしである、と。この語を訳すのは難しいが、あえてフランス語にするなら、甘美で謎めいた表現、「何だかわからないもの」となろうか。これに味わい深い形容詞を歓喜の雨のごとく振りかければ、どんな味付けも思いのまま、その豊かな表現力は、才女の美学が色眼鏡で見られ語られる際の否定的で笑うべき紋切り型ではとても汲みつくせない¹²。「何だかわからないもの」を飾る形容詞としては、たとえば、「おどけた」、「気取りのない」、「物憂げな」、「憂鬱な」、「夢見がちな」、「優しい」などが挙げられるが、これらは、オノレ・デュルフェの小説『アストレ』、トリスタン・レルミット、ヴォワチュール、ラ・フォンテーヌの作品においても等しく用いられている。だが、ことは男性作家のみにとどまらない。本稿で示そうとするのは、まさに、17世紀の女性作家が、男性作家同様、微妙な色合いに富む言葉を使いこなし、示唆的な技を磨き、言葉の重さを一つ一つ吟味して創作にあたっていたということである。ちょうど画家がさまざまな色のニュアンスを描き分けるように。

スキュデリーのいわゆる「才女」作品の本当の価値を見極めるには、見かけの向こう側、とりわけ、紋切り型の考えの向こう側を見ることが必要となる。『クレリー』（1654-1661年）をじっくり読むと、お高くとまったサロンの女主人であり小説家であるとされているスキュデリーがその最後の長編小説において、美しい裸婦像を一貫して描き、かくも多くの人の視線をくぎ付けにし

12 「何だかわからないもの」という表現の持つ豊かさ、用法については、次の著作を参照のこと。リチャード・スコラー『近代ヨーロッパにおける「何だかわからないもの」』、2005年）。

て、魅了していることに驚かされる。スキュデリーの小説は、それまでの英雄小説の伝統に終止符を打つものとなっている。物語の中に別の物語を挟み込んで、主筋を中断して、新たな人物を登場させ、新たな筋書きを組み込むことで、読者をやきもきさせるといった古いやり方とは決別し、むしろ、「雅な記録」¹³のようなものとなっている。スキュデリーは『クレリー』において、読者が生きている現実世界への言及をふんだんに盛り込んでいるのだ（たとえば、城の描写¹⁴、庭や雅な宴の描写。それ以外にも、土曜日開催のマドレーヌ・ド・スキュデリーのサロンに集まった人々の間で繰り広げられたであろうと容易に想像できる会話、あるときは哲学的で真面目な会話、あるときは陽気な会話など）。そうすることでスキュデリーは、デルフィーヌ・ドゥニが指摘しているように、「集团的称揚を行ったのであり、皆が共有する束の間の喜びを記憶の中にとどめ、文学的記憶の中で生き長らえさせたのである」¹⁵。小説『クレリー』の中に取り込まれた女性たちの肖像も例外ではない。これらは、いわば、雅な休息、「旅への誘い」となっている。文学的記憶というこの内面の舞台へと導く旅への誘い。そこには詩もあれば、当時流行していた芸術理論¹⁶も多く組み込まれている。逆説をさらに推し進めて言うならば、そこには、イタリアの作家アリオストの叙事詩『狂えるオルランド』（1516年）に見られるような、詩的で官能的な世界へのこだまさえもが聞き取れるように思える。ちょうど、マドレーヌの兄ジョルジュが最初的小説『イブラヒム』¹⁷（1641

13 ドゥニ、前掲書、p. 155。

14 『クレリー』における城の描写については、以下の文献を参照のこと。ジャンタル・モルレ＝ジャンタラ「17世紀における城と小説」（『17世紀研究』（1978年、p. 101-123）所収）、「小説的場所の進化 マドレーヌ・ド・スキュデリーの小説における魔法の小部屋」（『3人のスキュデリー』（アラン・ニデルスト編、1993年、p. 423-432）。

15 ドゥニ、前掲書、p. 155。

16 文学における絵画論の重要性、あるいは、その逆のケースについては、以下の文献を参照のこと。レンセラル＝リー「詩は絵画のようなものである 絵画をめぐる人文学理論」（『芸術誌』、1940年、p. 197-269所収）、リュシル・ゴードン「フランスにおいて絵を描くこと。ひとつの言葉、ふたつの芸術、ひとつの実践」（ビーズリー／ワイン編前掲書『さまざまな交差』、p. 189-198）。

17 この作品についてはネット上でアントワヌ・ソマヴィル社から刊行された版を読むことができる（www.gallica.fr）。この作品については、以下の文献を参照のこと。カミュー・エスマン『小説の詩学』（2004年）。『狂えるオルランド』の文学的受容については、シオ

年)に付した「序文」の中で、粗野で嘘に満ちたフィクションであると分類したイタリア的な世界へのこだまさえも、小説『クレリー』の中には反響している。スキュデリーの小説における絵画の役割について先駆的研究を行い、『偉大なシリウス』における「色彩豊かな迫真法」で活写された叙事詩的挿話について分析したアンヌ＝エリザベト・スピカは、そこに「アリオストからの無意識の借用」¹⁸を認めている。しかし、私の考えでは、スキュデリーが女性美を描くに際してアリオストが及ぼした影響は、決定的なものである。事実、アリオストの作品中の裸婦像へのこだまがスキュデリーの小説中に見られるということは、「才女」という形容をもう一度慎重に再定義する必要性を示すものではないか。でなければ、スキュデリーの小説の真の豊かさを理解することもできず、何もかも型にはめて単純化してしまう錯誤へと陥ってしまうのではないか。スキュデリーの小説はしばしば、パロディーによってその本当の姿がゆがめられてきたが、バロック美学にとってはもちろん、「古典」美学にとっても、重要な作品であることに変わりはない¹⁹。スキュデリーの小説は、まさに宝石であって、16世紀、17世紀の理論家たちが、アリストテレスやホラティウスの多大なる影響を受けて提唱した力学、すなわち、さまざまな自由芸術、とりわけ、絵画と詩(詩の中には小説も含まれる)の間に打ち立てた力学を見事に反映している。詩と絵画の間に絶え間なく交わされるこの対話は、ホラティウスのあの有名な金言、ウト ピクトゥーラ ポエーシス(詩は絵画のようなものである)に表されている通りで、絵画と詩は、双子の姉妹のようなものとなり、どちらも、本当らしさを追求し、創造活動の原動力となる原則、着想、配置、模倣を目指す。アンヌ＝エリザベト・スピカが博識をもって示したよう

ラネスキュー『フランスにおけるアリオスト、その起源から18世紀まで』(1939年)を参照のこと。

- 18 『文学における絵画的描写 17世紀小説における描写 ジョルジュとマドレーヌ・スキュデリー』(2002年, p. 244-245)。
- 19 ここで、「古典」美学と「バロック」美学の違いについて詳しく述べることはしないが、従来の批評に見られた文化的時代錯誤の弊に陥ってはならない。すなわち、この二つは対立概念として捉えるべきではなく、相互補完的な美的価値観の動的な交差として捉えるべきである。アリソン・ステッドマン(『フランス(1600-1715年)におけるロココのフィクション 扇情的な軽薄』2013年)が言うように、これは、もうひとつのパラダイムであるロココから概念的に区別される「古典的バロック」とでも呼ぶべきものである。

に、模倣（ミメシス）こそが、17世紀の画家と小説家共通の関心の的となっていたのだ²⁰。

したがって、スキュデリーの小説を読み解くには、当時の文学を広い意味で活気づけていた理論的土台、しかも、イタリアに由来する理論的土台という文脈に置き直す必要がある。ここでとくに重要と私が考えるのは、レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』だ。ダ・ヴィンチの『絵画論』は〔1631年に刊行されるまでは〕手稿の形でしか流通していなかったにもかかわらず、バロック期のフランスの画家や作家がこの『絵画論』をよく知っていたであろうことは確実だ²¹。ただし、小説『クレリー』における裸婦像の解釈にあたっては、イタリアの画家からの無意識的借用が背景となるとしても、フランスの絵画アカデミーにおける議論の中心となった偉大な画家たちの名前もまた無視するわけにはいかない。たとえば、『クレリー』に登場するメレンドルという人物は、著名な画家シャルル・ル・ブランの分身であると考えられる。シャルル・ル・ブランは、1664年に王室の第一画家となった。

小説の中にスキュデリーは、多くの言及をちりばめている。さり気なく、または、それとわかる読者（たとえば、スキュデリーのサロンの常連からなる社

20 スピカ、前掲書『文学における絵画的描写』。

21 他に、芸術的、文学的理論や実践において影響を及ぼしたイタリアの理論家としては、人文主義者として名高いレオン・バッティスタ・アルベルティ（『絵画論』1435年）、マニエリストのジョヴァンニ・パオロ・ロマツォ（『絵画、彫刻、建築論』1585年）の名前を挙げることができる。この点に関しては、リー、前掲論文を参照のこと。ちなみに、ダ・ヴィンチとアルベルティに関する絵画論が、1651年パリで出版され、スウェーデン女王クリスティーナに献呈されたことからして、17世紀フランスにおいて、ダ・ヴィンチやアルベルティの作品に対して知識人層が強い関心を抱き続けていたことが窺える。また、パリで1681年に出版された『ヴァランタン・コンラールからフェリビヤンに宛てた親密な書簡』においては、当時強い影響力を持っていたジョルジョ・ヴァザーリの作品（『イタリア美術家列伝』、1550年）が2回（p. 54, p. 317）言及されているところからして、この書簡集が刊行されたのは、ヴァザーリのこの著作の新版が出て間もなくのことではないかと推測される。これは些細なようでいて、重要である。つまり、当時、アカデミー・フランセーズの終身幹事であったコンラールと、美術理論家フェリビヤン（ルイ14世の歴史修史官でもあり、碑文・文芸アカデミー会員、王立建築アカデミー幹事にして、『古代および現代の卓越した画家の人生と作品についての対話』1666-1688年の作者）間で、この書簡は交わされたのであるから。

交際の読者)には明白なやり方で芸術論を展開し、さまざまな絵画論で分析されている傑作や画家について述べるのだ。絵画論において言及されたのは、ティツィアーノのようなイタリア・ルネサンスの巨匠ばかりではない。17世紀フランスにおいて集団的記憶に強く残った芸術家たち、シモン・ヴーエ、ニコラ・プッサン、パウル・ルーベンスに加え²²、これらの画家ほど著名ではないが強い影響力を持った画家、ジャック・ステラやローラン・ド・ラ・イールであった²³。上流社交界を構成する各層（ブルジョワ、貴族、王族）を行き来したこれら画家たちの独特のオーラを作品世界に取り込むことで、スキュデリーは、同時代の読者に目配せをしたと考えられる。私たち現代の読者は、スキュデリーのその暗示的な技の味わいに身を委ねるしかない。これこそドウニの言葉を借りるなら、「2つの論理によって生まれた刊行物なのである。第一の論理は、記録を残すという論理。それは、記録していくこれらテキストにつ

22 ヴァザーリの『イタリア美術家列伝』の流れを受けてフェリビヤンが書いた『古代および現代の卓越した画家の人生と作品についての対話』は、何度も（1688年、1705年、1725年）再版されたが、これは、当時の芸術的規範がどのようにして形成されて私たちに伝えられたのかを教えてくれる重要な作品である。

23 今日においても一般大衆にはあまり知られておらず、批評家による研究対象となることも少ない画家ではあるが、ジャック・ステラ（とりわけ、フェリビヤンの『対話』において言及されている）もローラン・ド・ラ・イールも、17世紀フランスにおいてはそれなりの評価を受けていた。ラ・イールは、1648年、王立絵画・彫刻アカデミー創設当初の12人の教師に名を連ねており、シモン・ヴーエ同様、貴族（たとえば、タルマン・デ・レオー、この人物は、ランプイエ夫人のサロンの常連で、『逸話集』の作者でもある。この『逸話集』は、同時代の人々の伝記や逸話を集めたもので、19世紀フランス文学における「物語」の源泉となった）の館の装飾に携わっている。同様に、ステラもまた、王の注文を受け、多くの城の装飾を行っている（この点については、『グローヴ・アート・オンライン、オックスフォード・アート・オンライン』、メロ「ステラ、ジャック」を参照のこと。こうした要素が示しているのは、ラ・イールもステラも、サロンの常連たちの間で非常に人気があったということだ。ステラの作品のいくつかが間違っただけでプッサン作とされてきたことに加え、『ティベリス川を渡るクレリー』（1635-1645年）は、ルーベンスに同名の作品（正確な制作年代は不明）があるが、これとほぼ同時代の作品であり、どちらも、ルーヴル美術館で展示されている。したがって、これら2枚の絵画が、スキュデリーの小説執筆のきっかけとなった可能性がないわけではない。もしかしたら、これら絵画に描かれた郷愁を誘う陰鬱な調子の風景がスキュデリーの小説の牧歌的かつ海辺を思わせる情景の背景となったのかもしれない（これら絵画の前ロマン主義的価値については、『グローヴ・アート・オンライン』、メロ「ラ・イール、ローラン・ド」を参照のこと）。

いて検討し、これらテキストを交換し、これらテキストが生まれた瞬間を想起して楽しむグループのためのテキストという論理である。もう一つの論理とは、「記念碑」としての論理である。つまり、来るべき読者のための「記念碑」を打ち立てることが目指されるのであり、来るべき読者に読まれることで、たんなる逸話が記憶すべき「記念碑的な」出来事へと奇跡的な変容を遂げることが企図されるのである」²⁴。

この目的を実現するためにスキュデリーが用いた修辞学的方法、それがエクフラシス（言葉による絵画の描写）である。この手法によって、「詩は絵画のようなものである」というホラティウスのあの金言が実践に移される。一言で言うなら、あるイマージュの上で立ち止ること。『クレリー』における裸婦像の描写は、2種類のエクフラシスをもたらす。1つは、「非常に美しい女性」（『クレリー』第10巻、p. 883）²⁵を画題とする美術作品を文字によって描写するもの。もう1つは、生身の女性の描写だが、これをまるで絵画を読み解くように読もうとするもの。第2の例については最後に検討するが、これは女性的英雄像の生きたイマージュ、言うなれば演劇的なイマージュを描き出すものとして機能する。

エクフラシス、言葉による絵画的描写を糧とするこの文学的伝統の価値をよりよく味わうために、重要なある源泉に立ち戻りたい。それは、オウィディウスによって『変身物語』の中で語られているアンドロメダとペルセウスの神話だ。これを基にして、アリオストが『狂えるオルランド』の中で、有名な歌を紡ぎ出している。そこでは、美しいアンジェリカが岩に繋がれ、残酷な運命、海の怪物によって引き裂かれ貪り食われてしまうという残酷な運命に晒されている。そこにルッジェーロがやって来て、アンジェリカを救い出す。

美しい女性は、自然が彼女を作ったときのままの一条まとわぬ姿であった。美しい四肢がふりまく白い百合や深紅の薔薇を覆うヴェールさえな

24 ドゥニ、前掲書、p.155。

25 引用の出典は、1973年、スラトキン社版。

く。この白い百合、深紅の薔薇は、7月の暑さにも、12月の寒さにも耐えて花を咲かせ続けたに違いない。

ルッジェーロは、この女性を雪花石膏の彫像、あるいは上質の大理石の彫像だと思ったことだろう、腕のいい技師によって暗礁に彫り込まれた彫像だと思ったことだろう、だが、その彫像は涙を流していた。瑞々しい薔薇と白い百合を涙が伝い、頬を濡らし、風がこの女性の金髪をたなびかせるのをルッジェーロは目にしたのだ。（『狂えるオルランド』第10歌、95-〔96〕、p. 225）²⁶

絵画的、彫刻的、詩的な言語が混じり合い、ルネサンス期の詩人たちによって構想されたままの完璧な女性美がここでは喚起されている（汚れなき乙女の象徴としての「百合」と「薔薇」の花の隠喩。それと同時に、彫像にまつわる換喩的類推の効果が用いられ、「雪花石膏の彫像」によって、アンジェリカの身体が純白で穢れなきものであることが強調される）。これこそ、芸術家たちが作り出した完璧な女性美である（そのことは、鑿を手にした彫刻家の姿によってはっきりと示されている）。そしてこれは、モラリストたちが推奨した完璧な女性美でもある（そのことは、主体である女性が慎ましい女性として表象されているところに明らかである）。そもそも裸婦像は、『狂えるオルランド』において頻繁に登場するとは言いがたいのだが、その希少な例のひとつ、アンジェリカのこの肖像画は、大胆さと礼節の間を揺れ動いている。行間を読むことのできる人、「百合」や「薔薇」の襲をかきわけることのできる人にとっては、この描写のエロティシズムは明らかだ。だが、ここで重要なのは、語り手（画家）が主題となる女性の道徳的純潔を損なわないようにすることである。そのためにはっきりと示すのだ。一見すると、はしたない裸体を晒しているように見えるかもしれないが、それはアンジェリカの放縦な姿や恥知らずな姿を描いたものではないことを、はっきりと示すのだ。

26 フランシスク・レイナールによる翻訳を使用（2003年）。〔なお、邦訳に関しては、脇功訳（名古屋大学出版会、2001年）もまた、参照させていただいた。〕

堅い岩にくくりつけられていなければ、両手で顔を隠したことだろう。けれど叶わず、涙で顔を隠すしかなかったのだ。『狂えるオルランド』第10歌、99)

辱めを受けている姿を隠す手立てとして、両手で顔を隠すことができないアンジェリカは、顔を隠すのに、「涙」の助けを借りるしかない。この涙の表象によってアンジェリカは、改悛するマグダラのマリアさながらの宗教的女性美を体現する²⁷。アンジェリカの涙を悔悛するマグダラのマリアの涙と重ねて高度にキリスト教的意味を与えることで、アリオストは、この裸婦像に流動性を持たせる。それはちょうど、画家たちが、感情の高ぶりや、揺れ動く心を表現するときに用いた効果と重なる。そればかりではない。アリオストは、「風にたなびく髪」という細部、これについては後に検討するが、当時の理論家たちが好んで取り上げた細部を付け加えてもいる²⁸。

流動的で風にたなびき、純粹で優美なアンジェリカの姿は、スキュデリーの小説『クレリー』の中に見られる女性美の描写と重なる。『クレリー』においてもまた、提喩が好んで用いられている。16世紀フランスのプレイヤード派の詩人たちによる美女の描写についての研究で、フランソワーズ・ジュコフスキは「とりわけ追求された細部は手」²⁹であると指摘している。手は、ルネサンス期の絵画においては、裸婦像の最も親密な魅力を覆い隠す役割を帯びる。

ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》(1510年頃)やティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(1538年)同様、スキュデリーの小説のヒロインの手もまた、観客の目を導き、そのことによって、官能やエロティシズムをかきたてつつも、慎ましやかな女性的美徳の象徴ともなっている。その一例として『クレリー』第3巻の一場面を見たい。虚栄心に満ちたタルクィニウスの犠牲者と

27 ここで私が念頭に置いているのはティツィアーノの絵画(1560年、エルミタージュ美術館)である。

28 美術理論家たちにとって完璧な美を構成する資質は何かという問題については以下の著作を参照のこと。フレデリック・ジェイコブズ『ルネサンスの女性巨匠とは何か 女性芸術家と美術史と批評の言葉』(1997年、第6章)。

29 『美しきもの プレイヤード派詩人たちの人口楽園』1991年、p. 85。

なったあのルクレティア神話の書き直しとも言えるこの場面では、「あまりにも慎ましい様子で眠っている」リュクレース〔ルクレティア〕の美德にあふれた姿を見て、〔ルクレティアの夫の友人〕英雄ブルトゥスが恋に落ちる。ブルトゥスの視線の下で、リュクレースの右手は提喩として機能し、ここに隠喩的なずらしが行われて、心の移動というペトラルカ的なテーマが喚起される。

この手は彼の目にはあまりに美しく映り、彼の心は、もうすでに彼女の瞳によって盗み出され始めていたのだが、この手が彼の心を完全に奪ってしまったのだった。（『クレリー』第3巻, p. 299–300）

ここでは手が文字通り導きの手となって、ブルトゥスのリュクレース〔ルクレティア〕に対する愛が生まれるのであり、この場合の手は、エロティックでもあり、美的でもあり、詩的でもあるモノとして機能している。その他の女性の肖像画にも見られるように³⁰、手のモチーフは、アーニョロ・フィレンツォーラが『美女の対話』（1548年）において描写した女性美の6つの要素を導き入れる。フィレンツォーラが提唱した女性美の6つの要素は、後世にも受け継がれたが、それは気品、優雅、えも言われぬ魅力ばかりではない。そこには、荘厳な精神性もまたある（優美、雰囲気、威厳）。そしてその魅力をさらに高めるのが、ヴェールという図像の存在である³¹。実際、ヴェールもまた、手と同じく、女性の身体を隠すように見えてじつは露わにするのであり、フェリビヤンの言う「襞、ドレープ」と同じ役割を果たす。他の美術理論家の説を踏襲して、フェリビヤンは「襞、ドレープ」の効果を次のように定義する。

襞は、まるで偶然そうだったかのように、四肢にまわりつくようにする

30 たとえば、ランダミールの肖像（「美しいランダミールは、クッションの上に無造作に身を横たえていた。だがその様子には何の気取りもなく、この上なく美しい手を見せているのだった」、『クレリー』第6巻, p. 878–879）、あるいはエリスモンドの肖像（「彼女は腕を半ばむきだしにして、黒いプレスレットにかくも美しい手を見せていて、他には何も飾りをつけていないのに身を飾り立てているかのようだった」、『クレリー』第7巻, p. 264）。

31 ジェイコブズ、前掲書, p. 123。

べきである。四肢の動きが髪によって表に現れるようにすべきであり、巧みな技巧によって、髪が四肢をくっきりと浮き立たせ、めりはりをつけ、優しくうねる柔らかな髪がいわば四肢を愛撫するように描くべきなのである。(フェリビヤン、『古代および現代の卓越した画家の人生と作品についての対話』)³²

この言葉を受けたかのように、『クレリー』の中では、ルクレティアの気品が、「彼女があんなにも無造作に身につけているように見える白いヴェール」(第3巻, p. 299)によって描かれており、別の女性の優美さは「大きなヴェール」によって象徴され、このヴェールが「物憂げに地面まで垂れ下がっていて、彼女はそのヴェールの端を左腕に心地よく巻きつけていた」(第6巻, p. 885)と描写される。女性の髪についても同様で、詩においても、絵画においても、女性の髪は、官能と魅力の象徴となる。『絵画論』において、ダ・ヴィンチは次のように述べているが、この考えは当時の美学的思潮を要約したものでありながら、ルネサンス以降も綿々と受け継がれていく。

人物を描く場合には、目には見えない風を受けてたなびく髪を若々しい顔の周囲に配置し、その髪には、多種多様の巻き毛で気品を添えなさい。³³

16世紀、17世紀のルネサンスの画家たちは、色彩や形態を駆使して、動きを出し、女性の気品を醸し出し、慎ましやかでありながら官能的な女性を描き出そうとしたが、作家は、変貌自在な語彙の力で同じような効果を出そうとした。女性のしどけない美しさ、無造作で物憂げな様子などを換喩的な表現を用いて表現しようとしたのだ。この芸術的規範の典型例を『狂えるオルランド』のアンジェリカのあの有名な描写に見ることができる。

彼女はドレスが濡れないようにと裾を持ち上げ、足を上げていた。両肩に

32 『対話』、第6巻、第16章、p. 43。

33 『絵画論』(アンドレ・ジャステル訳、1964年)、p. 76。

は乱れた髪がたなびき、淫らなそよ風がその髪を愛撫していた。激しい風は息をひそめ、海も沈黙していた、かくも美しい女性を見つめて声を失ったかのように。(『狂えるオルランド』第8歌, 36, p. 178)

ここで用いられている「淫らな」(*lascive*)という形容詞(イタリア語原文では *lascivo*)³⁴に注目したい。これは、作者アリオストが、観客、読者にかきたてようとしている情動を誘発するものとして用いられているのではないか。ただし、「淫らな」という形容詞を、この形容詞とは正反対の「そよ風」と組み合わせることで、礼節を守った文章にしようとする配慮が窺える。『狂えるオルランド』について、ポール・ラリヴァイユが述べているように、「たったひとつの形容詞だけでも、ある情景にくっきりとエロティックな色合いを加えることができる場合もある」³⁵。比喩表現を絶妙に組み合わせて織り成されているテキストにおいては、たったひとつの形容詞の働きによって、十分な効果を出すことができる。17世紀において、女性の身体が美しいと感じられるためには、フルティエールが「さりげなさ」(*négligence*)の用法のひとつとして辞書で定義しているように³⁶、「何だかわからないけれど心地よいものがそこにあって、それが、どんなに豪華な衣装の華々しさをも凌駕している」そんな何かが必要だったのだ。その「何だかわからないもの」を描き出す形容詞は両義的でありながら、それだけで、官能的な女性を描き出し、エロティズムを喚起するのだ。

アリオストにおいても、スキュデリーにおいても、裸体美は詳しく描写されるのではなく、示唆されるにとどまる。この点については『クレリー』第8巻に見事な例がある。この場面ではエジオードが泉のほとりで見える夢が描かれる。夢の中に「叙事詩と弁説を司る」詩の女神カリオペ〔オルフェウスやセイレーンの母ともされる〕が現れる。カリオペは、ヨーロッパやフランスの詩に

34 ここでは、『狂えるオルランド』二カ国語版(スイユ社, 2000年, p. 272)に依拠している。

35 「『狂えるオルランド』における愛の戯れ、あるいはアリオストにおける密かなエロティシズム」(『エロスの国で ルネサンスからバロック期イタリアにおける文学とエロティシズム』1988年)。

36 フルティエール『辞書』(1727年版)。

ついてひとしきり述べる（『クレリー』第8巻, p. 864-865）。この長い語りの最後に登場する著名な女流詩人（シューズ伯爵夫人）は、まるで、あの〔古代ギリシャの〕画家ゼウクシスによって描かれた伝説の場面のよう、考えられる限りの美を備えた女性として登場する³⁷。

おまえに対する特別な好意として見せてやろう。さあこの女性を見なさい。見てのとおり、この女性は女神パラスさながらの身体つきで、その美しさには、何だかわからないけれど、優しく、物憂げで、情熱的なところがあって、画家たちが愛の女神ヴィーナスを描く際に与える魅力的な雰囲気をおぼやけるところがある。（『クレリー』第8巻, p. 864-865）

「画家たち」が描く女神たちとの対比をはっきりと示すことで、スキュデリーは、読者を記憶に関する遊びへと誘う。ここでは、女神パラスとヴィーナスを描いた絵画の数々を寄せ集めて変形し、これらを再構成して、この場にふさわしい情景を目に浮かべるよう読者を促しているのだ。この複雑な遊びによって、明瞭なものの輪郭が、記憶の境目ではやけていく。プルーストがいみじくも述べたように、「それぞれの言葉の下に、私たち一人一人が、独自の意味を込めるのであり、少なくとも独自のイメージを込めるのだ」³⁸。そもそも、パラスとは、どのパラスで、ヴィーナスはどのヴィーナスを指すのか。ジャック・ステラが《ミネルヴァと詩の女神たち》（1640-5年）³⁹で描いたパラスなのか。ヴィーナスにしても、ヴーエの絵⁴⁰に見られるような、身づくろいにいそしむ、甘く魅力的なヴィーナスなのか。それとも、プッサンの絵（1639年）⁴¹に登場する、軽やかな美を持つヴィーナス、アエネアスに武器を差し出

37 ゼウクシスについて、また、その文学的転身ピグマリオンについては、ケネス・クラーク『ザ・ヌード』（1956年）〔高階秀爾、佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、2004年〕に加え、エリザベス・マンスフィールドの近著『描くにはあまりに美しすぎて ゼウクシス、神話、ミメーシス』（2007年）を参照のこと。

38 『サント＝ブーヴに反論する』（1971年、ガリマール版, p. 305）。

39 ルーヴル美術館。

40 カーネギー美術館。

41 ルーアン美術館。この絵に付された注記によれば、この絵画は、ジャック・ステラのため

すヴィーナスなのか。この当時の社交界の読者なら、パラスとヴィーナスの比較と言えば、すぐさまシャルル・ル・ブランの絵を思い浮かべたことだろう。この絵では、パラスとヴィーナスがひとつの絵の中に収められ、愛の神キューピッドの翼を切り取っている（《釘付けにされる愛の神》）⁴²。

『クレリー』に描かれる裸婦像は、当時の絵画をいくつも喚起しつつも、それは、美術理論家フェリビヤンの言葉を借りるなら、「放縦」なものではなく、「慎み」を傷つけることもなければ、「本当らしさ」を損なうこともない⁴³。別の言い方をするならば、『クレリー』における裸婦像は、言外の領域にあり、読者は記憶の助けを借りてはじめて、美しき裸婦像を包み込む神秘の中に分け入ることができる。

不思議なことに、「一人たたずむ美女」が言葉で描写されている部分からは、描かれているはずの女性の身体が「他の場面にも増して見えにくい」⁴⁴ものとなっている。物語内部の登場人物は、この「大変美しい女性」の絵、シャルル・ル・ブランの分身と思われる人物によって描かれたこの絵をじっくり眺め堪能するが、社交界の読者は、この「素晴らしい身体」の描写を読んで、これがどの絵画のことなのかを思い浮かべたのであろう⁴⁵。

彼女は物憂げな様子で寄りかかっている。彼女の目はもう日の光さえも遮っているのだということは容易に見てとれる。それほどまでに、自分の中に没入しているように見える。〔中略〕この苦しみはかくも美しく、どんな喜びもこの苦しみほど心地よいものではない。彼女の仕草は悲しみに満ちてしどけなく、胸の内が伝わってくるようだ。（『クレリー』第10巻、

に描かれたという。スキュデリーはこの画家の作品を知っていたのではないかという仮説を先に（注23）述べたが、この仮説を補強する情報と思われる。

42 プェルトリコ、ポンセ美術館蔵。ポール・デュロ『17世紀フランスにおけるアカデミーと絵画の限界』（1997年）の表紙にこの絵が使われている。

43 フェリビヤン『古代および現代の卓越した画家の人生と作品についての対話』第6巻第24章「裸体について、その用法」p. 58-9。

44 オリヴィア・ロザンタールの著作『見せる 16世紀における詩におけるイマージュのエクリチュール』（1998年）を参照。

45 この画家の特定については、スピカ、前掲書、p. 241-2。

語り手は、描写の要素を最小限にとどめ、いくつかの身体的細部を示すだけでよしとして、女性美はこうあるべきという規範的な美の描写を行う。たとえば、「物憂げな様子で寄りかかり」、「金髪が両肩にかかり」、「真っ白な」のように（『クレリー』第10巻, p. 883-4）。こうして、画家が得意とする領域にまで手を伸ばし、顔や表情の描写に関して画家顔負けの技術を駆使して見せる。ここでは、言葉によって絵画の描写が行われているわけだが、そこで使われている用語は、まさにシャルル・ル・ブランがニコラ・プッサンの絵画を解釈するときに用いていた生理学的用語と響き合う。ル・ブランのこれらの用語を後に美術批評家フェリビヤンが取り入れて、ルネサンス期や17世紀の絵画の分析を行うことになる⁴⁶。

これまで見てきた美女像以上に「見せるべく」書かれた描写にはなかなかお目にかかれないものの、希少な一例を『クレリー』第4巻に見ることができる。そこでは、オウィディウスの『変身物語』〔巻3〕に描かれているアクタイオンの物語〔月の女神ディアナ（アルテミス）の水浴の場面を見たことで、鹿に変えられてしまい、自分の猟犬に殺される〕が、再創造されている。『クレリー』の中の物語というかたちで取り込まれたアクタイオンの物語の主人公は、アルテミドールと名前を変える。アクタイオン同様、アルテミドールもまた、森をさまよううち、「愛すべき場所」（『クレリー』第4巻, p. 877）にたどり着く。そこでは、ベレリーズ、クリダミール、それにお付きの女性たちがくつろいでいるのだが、その様子はちょうど、狩りの女神ディアナとそのお付きの女性たちがくつろいでいる様子（ティツィアーノ《ディアナとアクタイオン》1556年）⁴⁷を思わせる。あるいは、ローラン・ド・ラ・イールが描いた水浴びをする女たちを思わせる（《ディアナとそのニンフたちのいる風景》1644年）⁴⁸。

ところが、この場面が展開するにつれ、スキュデリーは、絵画のイメージを反転させる。アルテミドールは、覗き見の場面を見つかつて咎められること

46 とりわけリーによる分析（前掲論文, p. 223-6）、デュロの前掲書（注42）を参照のこと。

47 スコットランド国立美術館（エディンバラ）。

48 ゲッティ美術館。

もなければ、覗き見をした罰として、恐ろしい女神ディアナによって、鹿に姿を変えられることもない。それどころか、かつてのパリス〔三女神のうち誰が最も美しいかを判定した〕さながら、アルテミドールもまた、クリダミールとベレリーズのどちらが美しいかを判定する役を与えられる。ちなみに、クリダミールは不実な恋人であり、ベレリーズは情愛あふれる恋人という設定である。

クリダミールの手は乾いていてガリガリで、腕はひらたく、胸の形は悪く、せっかくの瞳の魅力とはおおよそ釣り合いな身体付きをしているばかりか、色の白さも見かけ倒しである。〔中略〕ベレリーズはといえば、彼の目にははっきりとわかったのだが、〔中略〕**両足は、絵画に描かれるテティスのようだし、この世で最も美しい身体の持ち主の一人であることは間違いない。**（『クレリー』第4巻、p. 880）

少し大胆な描写になっているとはいえ、ここでもまたスキュデリーは、礼節の枠組みを踏み越えることはない。女性の裸体美は、少しは見えるような気がするものの、身体全体が明るみに出ることはない。やはり読者の想像力に委ねられているのだ。そのことを顕著に示すのが、「～であることは間違いない」（sans doute）という表現だ。この表現が何度も繰り返されることで、女性の美しい身体の全体像は推測するしかないことを示す。そもそも、女性の裸体美を描写する場合には、「本来らしさ」の規則に反さないようにすべきであるとされていた⁴⁹。だからこそ、ここで水浴びをしている女性たちは、好んで裸体を人目に晒しているわけではないことが、小聲で強調されているのだ。

彼女らは水浴を終えたところであったが、皆とても慎ましくしていたので、誰かに見られることをそれほど恐れることもなかった。（『クレリー』第4巻、p. 879）

それでもやはり、愛する女性の肉体を賛美する詩人さながらに、アルテミドール

49 注43（フェリビヤン『対話』における「裸体について」）を参照のこと。

ルもまた、「〔水浴びを終えて〕着替えをしているこれらの女性たち」（『クレリー』第4巻, p. 879）を目で裸にして見せる。クリダミールの身体からは、何の魅力も漂ってこず、美術理論家たちに言わせれば、下手な絵の見本のよう描かれているのに対し、ベレリーズの身体は、まるで巨匠の絵画から抜け出てきたもののようだ。テティスの足への言及は、まさに、その一例と言える。実際、当時の巨匠たちの絵、たとえばルーベンスの《ペレウスとテティスの婚礼》（1636年頃）では、地面に触れるか触れないかの、テティスの足先がとりわけ印象的に描かれている。

もうひとつ、このテキストの着想源と考えられるのが、シャルル・ル・ブランの1650年の絵画で、テティスに別れを告げるアポロンの姿を描いたものである⁵⁰。この絵では、テティスが前景に描かれ、半分横になったような状態で、身体の一部が青いドレープで覆われているが、むき出しの踝と足をのぞかせて、その優美な曲線が、まさに文学的説明文となって、彼女の身体の扇情的なラインを強調する⁵¹。したがって、ベレリーズの身体が一部覆われているのは、女性の優美さの比喻を紡ぐ作業の一環と解釈することができる。これに対し、クリダミールの身体がその一部をはだけているのは、下劣な心を暴きだすものとして解釈される。

この2つのイマージュは彼の心の中に強烈に刻み込まれたので、覗き見しているところを見つかってはまずいと思ってすぐにその場を立ち去ったものの、その夜は、一晚中、ベレリーズの美しさのすべてとクリダミールの欠点の一切が目から離れなかった。（『クレリー』第4巻, p. 881）

50 アイルランド国立美術館。この絵画は1650年から51年にかけて描かれたが、ジェローム・ド・ヌーヴォー（フロモン、フィエンヌの領主）の邸宅（パリ、ロワイヤル広場、ヴォージュ広場12番地）の天井画として構想された。この貴重な情報を提供してくださったイアン・ウィン＝ジョーン、アイルランド国立美術館司書に衷心からの感謝を申し上げる。

51 実際、テティスは、古代の偉大なテキストにおいて称賛されている（オウィディウス『変身物語』第11巻, 423行、ヘシオドス『神統記』, 240行）。ホメロスもまた、『イリアス』の複数箇所ですティスに言及している（第1巻, 348行, 493行, 第9巻, 410行, 第18巻, 22行, 第19巻, 1行, 第24巻, 77行）。そして、テティスの美しさは、提喻に変換されて、「その銀色の脚」を17世紀の画家、詩人、小説家がこぞって称揚した。

このように、(身につけているものの美しさによって作り出される) 外面的な美と、(身体 of 自然な魅力を映し出すものとしての) 内面的な美についての考察の機会となる、この水浴の場面は、たんに神話を書き直したというにとどまらず、文学的記憶をただ無造作に重ねたものでもない。巨匠の絵画の思い出をただたんに想起させるにとどまらない。それ以上に、別のジャンルの絵画の技法を思わせる。それは、ヨーロッパ、ルネサンス期において大変多く見られた技法であり、そこには道徳的教訓が盛り込まれる。三部構成からなるこの技法は、象徴的技法であり、テキストとイマージュ、教訓を結び合わせる。〔神話においてはアクタイオンが鹿に変身させられたのは対照的に〕アルテミドールの「頭」の中で「イマージュ」に変換されることで、ここで変身するのは、ペレリーズとクリダミールであって(これを見つめるアルテミドールではなく)、1人は美徳の寓意となり、もう1人は悪徳の寓意となる。

スキュデリーの描いたヴィーナスの姿をもうひとつ見ておこう。とりわけ、『クレリー』第2巻(p. 1276-8)のシネジーの描写が、画家たちの描いた裸婦像と最も明示的な関係を取り結んでいる。寝室で眠っているシネジーの姿を見たこの男性は、その姿にすっかり心を奪われてしまう。

アルタクサンドルは、女性のヴェールがテーブルの上に置かれているのを見た。その他にも、身分の高い女性が通常身につけている豪華な衣装がテーブルの上に脱ぎ捨てられていた。〔中略〕ベッドの上には、この世のものとも思われぬ美しい女性が横たわっていた。この有利な姿勢で横たわること、ことさらに美しく見えるようにと、わざとそうしているように見えた。そうやってアルタクサンドルの恋心を誘っているかのように見えた。いつもはベッドを覆っている**緋色の大きな天蓋**が、暑い日だったので、巻き上げられていて、そのおかげで、アルタクサンドルは、好きなだけ、この女性の美を観賞できたのだ。こんなにも美しい女性の姿を見ることはまったく予期していなかっただけに、心地よいこの不意打ちのおかげで、その女性の美がいつそう素晴らしいものに思えるのだった。事実シネジーは、背も高く、すらりと美しく、**右わき腹を下にして横たわって**い

た。彼女の身体を覆っているのは簡素な布一枚だったので、彼女の身体の形がすっかり見えるのだった。ちょうど、偉大な画家たちがこうした女性の姿を描いているものを見ているようだった。偉大な画家たちがあれほど見事に描くあの、讃嘆すべき布の襞のひとつひとつをとおして、女性の身体の細部という細部がきっちりと描き出されていくのが見える、それと似ている。（『クレリー』第2巻, p. 1276-8）

スキュデリーはここで、婉曲表現や迂言法を用いて、女性の裸体像を描いている。「右わき腹を下にして横たわる」この女性の姿は、ジョルジョーネの有名な絵画《眠れるヴィーナス》、前述）やティツィアーノのヴィーナスの裸婦像（《ウルビーノのヴィーナス》に加え、同種の画題を扱った作品群）⁵²を強烈に喚起する。この対比は、スキュデリー自身が、シネジーの身体を「偉大な画家たちが描く姿」になぞらえていることで強調される。また、この女性の身体を覆う一枚の「布」という、図像的しるしによっても強調されている。ここでは一枚の布が、画家たちの描く「襞」にも似た美的機能を発揮するのだが、この布の効果について、スキュデリーは、専門家のような口調で述べる。だが、シネジーの身体を覆うこの一枚の「布」によって、シネジーの姿は、ジョルジョーネやティツィアーノが描く裸体図とは一見して違うものとなる（ジョルジョーネやティツィアーノが描くヴィーナスは一糸まとわぬ姿なのだから）。これに加えシネジーの髪の色は黒とされている〔ここにも金髪のヴィーナスとの差異が見られる〕。それに、シネジーとジョルジョーネのヴィーナスの共通点は、「眠りに落ちた美女」を描いているということにとどまる。これがティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》を思わせる「緋色の天蓋」という舞台装置の中に置かれているのだが、ウルビーノのヴィーナスとは違って、シネジーは、自分を見つめる人と視線を交わすことはない⁵³。

52 スピカは、注記において、もうひとつの可能性を示唆している（「キューピッドとプシシェ ボルギーニの手」ジョルジュ・ド・スキュデリー『書斎』第46の作品のタイトル）、スピカ、前掲書、p. 229。

53 ウルビーノのヴィーナスの視線については、ダニエル・アラス「一瞥の原型」（『ティツィアーノ作《ウルビーノのヴィーナス》』1997年、p. 91-107）を参照のこと。

したがって、シネジーの描写は、ジョルジョーネとティツィアーノ、2人の画家が描くヴィーナスを溶け合わせたものとして読むこともできるだろう。「片手はクッションの上に垂れ下がり」、「三つ編みにした髪の一部が離れ」、「黒髪の巻き毛が5つ6つ、彼女の素晴らしい胸、半分露わになった胸にしどけなく落ちかかり」、「左手は物憂げにベッドの外に投げ出され」、「鮮やかなばら色の唇」、「胸にかけたダイヤの小さなネックレス」、「左腕に黒い紐で巻きつけた肖像画の小箱」など、このような細部によって描写されるシネジーは、完璧なヴィーナスと言ってよい。先ほど見たように、物憂げな美しさは、16世紀、17世紀の女性美の絶対条件であったわけだが、これをシネジーは備えているのだ。そのため、これまで例を挙げてきたような、女性のモデルを特徴づける要素、浮遊するような軽さと優美さがこの描写には盛り込まれている。さらに詳しく見てみると、シネジーは、ティツィアーノが描いたすべてのヴィーナス像を総合したような存在に見える。シネジーが外し忘れたネックレスは、『ヴィーナスとオルガン奏者』(1548年)の中に見ることができ、ティツィアーノはスキュデリーの小説にかなりの影響を与えたのではないかと考えたい。だが、言葉による絵画的描写は、このような細部の類似にとどまらない。言葉による絵画的描写の力は、「この生きた絵画のある特定の点」(スピカ、前掲書、p. 307)に目をくぎ付けにする力を持っている。そう、「肖像画の入った小箱」だ。アルタクサンドルという人物の目を通して、私たち読者はこの小箱を見るのだが、肖像画の入ったこの小箱〔をシネジーの腕に結びつけていた〕黒い紐を、アルタクサンドルは、「きわめて巧みにほどく」。こうして〔最初は眠れるシネジーという生きた絵を見ていた〕アルタクサンドルもまた、この生きた絵画の構図の一部となって組み込まれる。ただし、ティツィアーノの絵画とは違い、「オルガン奏者」としてでも「キュービッド」としてでもなく、恋する男として、女性の身体に近づくのだ。

教わったことはないが、絵が描けたので、彼はいつも筆記具を持っていた。豊かな想像力にまかせて、〔中略〕詩を4行、小箱の中に書きつけて、シネジーの腕に再び結えた。(『クレリー』第2巻、p. 1282)

女性の裸体を描くこの場面自体が、一種の絵画として、つまり、心の活動が生み出したものとして立ち現れるのだが、その中に、「肖像画の入った小箱」というきわめて絵画的なものが物語世界の人物の想像界のうちに入れ子状に組み込まれる。そうすることで、テキストとイマージュの間の境界線が曖昧なものとなる。ジャクリーヌ・プランティエが示したように⁵⁴、「描く」(dessigner)という語には2つの意味があり、両方の意味が、この場面の結末に現れている。テキスト自体が描き出すイマージュは、まぎれもなくティツィアーノの絵画を思わせながらも、小箱の中に収められた肖像画(「アルテミドルの描いた絵」)は、イマージュではなく、テキストを生み出す。そして、そのテキストは、小説の中で「アルタクサンドルが書いた」詩として披露されることになる。このように、『クレリー』の中で描かれるこのヴィーナスの美は、絵画と文学の交錯する地点を最もよく反映するものに見える。

これまで見てきたのは、女性の身体のいわば静止画であったが、『クレリー』の中で描かれるのは、眠れる美女とか、憂鬱な美女とか、ひとり佇む美女といった静かなイマージュのものばかりではない。これまで見てきた美女と同じくらい官能的な、生き生きとしたイマージュもまた見ることができるのだ⁵⁵。

そのもっとも有名な例は、『クレリー』第3巻に見える、ルクレティアの死の書き直しである。スキュデリーの小説においては、ルクレティアは、「妻としての務めを守る貞淑な女性の鏡」⁵⁶であるばかりでなく、ブルトゥスを密かに愛しているけれど、それを口に出すことはできない女性、親が決めた結婚の犠牲者としての一面も持つ。このような視点からスキュデリーは、ルクレティアの物語の悲劇的な結末の書き直しを行ったが、この時代には、ルクレティアの話はさまざまな形で題材として取り上げられていた。

54 『フランス文学(1641-1681年)における肖像画の流行』(1994年)、p. 136-8。

55 拙論「マドレーヌ・ド・スキュデリーの『クレリー』における「寛大な女性」に見る両性的なもの」(『聖女と罪人 聖女と社交界の女性(フランス1450-1650年において)』2002年、p. 233-249, 241-5)を参照のこと。

56 イアン・ドナルドソン『ルクレティアの凌辱 神話と変容』(1982年) p. 128。

彼らは、大広間のもう一方の端に美しく徳高きルクレティアの姿を認めた。ルクレティアは階段の下にいたが、しどけない様子で、青白く、陰鬱な表情をしていた。その目には、苦しみ、怒り、混乱が見てとれた。口を開こうとして目を上げたルクレティアは、奇妙なほどに顔を赤らめた。ルクレティアの目がブルトゥスの目とあった。ブルトゥスを見て、ルクレティアの心は激しく乱れ、一歩後ずさりして、顔をそむけ、言おうとしていたことを最後まで言えなくなってしまった。けれど最後には、天を仰いでから、父親と夫の方に向き直った。(『クレリー』第4巻, p. 1376)

この言葉を言い終えると徳高きルクレティアは、以前にも増して美しく、決然とした様子を見せて、隠し持っていた短剣を抜き、**腕と手を振り上げて、天を仰ぎ**、神々の加護を願ってその身を生贄として捧げるかのように、短剣を胸につきたて、胸を血に染めて、不幸なブルトゥスの足元に倒れた。ルクレティアの目を最後に見て、最後の息づかいを聞くという致命的な特典をブルトゥスは受けたのである。(『クレリー』第4巻, p. 1380)

比較の対象として、この同じ場面をピエール・ル・モワースが『強き女たちの回廊』においてどのように描いているかを見よう⁵⁷。

涙ながらのこの言葉に対し、ルクレティアはその血とため息で応えた。傷口に視線を落とし、コラタンに合図を送っているようにも見えた。「ねえ、見てくださいな、開いた傷口から、せめて裸のこの心を見てください」とでも言っているかのようなだった。私が思うに、彼女の唇の最後の動きは、誓いの言葉を紡ぎ出し、「汚された身体はきれいになりました、私の心の中にはあなたの面影しかないのです」ときっぱり言っていたのだ。(ピエール・ル・モワース『強き女たちの回廊』, p. 311)

ここには、小説、演劇、絵画という複数のジャンルが交差している。ル・モ

57 1672年、リヨン版。

ワースとスキュデリー（『クレリー』第4巻, p. 1376）のテキストを比べてみると、ある大きな違いに気付く。それは、スキュデリーの描くルクレティアが、当時人気を博したイタリアの女性画家アルテミジア・ジェンティレスキが描くルクレティアのように、「天を仰いで」いることだ（ひとつは1621年のもので、もうひとつは1642-3年のもの）。このルクレティア自体、ティツィアーノの絵（1515年、あるいは1570年代のもの）に着想を受けたものだろうが、これは、男性画家によって描かれたルクレティアのイマージュ（ルーカス・クラナッハ（1533年）ヴェロネーゼ（1580年頃）、レンブラント（1664年））とは大きく異なる。クラナッハにおいてルクレティアは、恥知らずの女性として、見る者を挑発するような姿に描かれており、ヴェロネーゼとレンブラントでは、ルクレティアは、目を伏せて、恥ずべき罪を告白しているように描かれている⁵⁸。もうひとつ顕著な違いとして挙げられるのは、ル・モワースが描くルクレティアは（劇作家ピエール・ド・リエーが描くルクレティア同様⁵⁹）、夫の方に顔を向けているが、スキュデリーの描くルクレティアは、「父親」や「夫」に目を合わせる前に、ブルトゥスと目を合わせていることだ。メアリ・ガラードによれば、アルテミジアが描いた2つのルクレティア像は、罪の表象（その柔らかい胸を突き刺す鋭い刃の切っ先）よりも、ルクレティアの視線の強さの方が強調されている⁶⁰が、この特徴は、スキュデリーによる描写にも見られる。

男性画家の多くが、ルクレティアを襲う恥の感情を前面に押し出したのに対し、スキュデリーもアルテミジアも、ルクレティアの美徳、自己を律する力を強調している。スキュデリーのテキストでは、ルクレティアが抱く恥の感情は、「奇妙なくらい顔を赤らめて」という一節に見られるが、その記述が現れるのは、ルクレティアが感じた「苦痛、怒り、混乱」に言及された後の話だ。アルテミジアばりの名画の作者として、また、生理学者としてのシャルル・ル・ブランの提唱に従い、ルクレティアの身に迫る死を描くに際し、スキュデ

58 メアリ・ガラード『アルテミジア・ジェンティレスキ イタリア・バロック芸術におけるヒロインのイメージ』（1989年）。

59 『ルクレティア』1638年。

60 前掲書, p. 227。

リーは、深層心理を暴く兆候を何よりもまず強調しようとしているように思える。

しかも、この場面冒頭で「しどけない様子で、青白く、陰鬱な表情」で現れるルクレティアの姿は、たとえば、ティツィアーノの絵《ルクレティアを辱めるタルクニウス》1570年頃⁶¹に見られるような、犠牲者としての女性の弱弱しく官能的な美を思わせるものに見えるかもしれないが、じつはそうではない。「しどけない様子で、青白く、陰鬱な表情」で舞台上に登場したルクレティアは、最後の場面では、静謐で牧歌的な枠組みにおいてくつろぐヴィーナスを描いたティツィアーノとは別人の色調、タルクニウスの手に落ちたルクレティウスを描く、あの暗い色調が見られる。これは、カラヴァッジョ的なバロック作品の予兆となるものであり、その余波は、アルテミジアの絵画にも見られる。こうしてスキュデリーは、悲劇的挿話を再構築し、そこでは、「胸を血に染めた」（『クレリー』第4巻、p. 1380）ルクレティアのイメージを通じてカラヴァッジョ的感興が最高潮に達する。ここでは汚された身体がテキスト／イメージの代わりとなり、あるいは、絵文字のようなものとなり、そこには、女性の美德のしるし書き込まれる。純粋なまま、胸の中に秘めた初恋は、今も胸の中に息づいている。だが、決して実ることはない。

『クレリー』における裸婦像は、たとえば、ルクレティウスの死の場面では、従来の価値観を転倒させるもののように、さらに言うなら、女性の権利を擁護するもののようにも見えよう。だが同時に、ルネサンス期に始まる女性美の文芸的・絵画的表象の理想像に則したものでもある。スキュデリーの描くヴィーナスは、いくつかの例外はあるものの、きわめて慎み深く、全裸になることはない。けれど、それは、『狂えるオルランド』の美女の描き方の伝統を踏まえたものであり、本稿で見た通り、当時の絵画や理論書においてよしとされた美の規範の重要な原則に従ったものである。

暗示的なエロスを持つこれら裸婦像を結び合わせるのが手のモチーフであ

61 ティツィアーノは、ルクレティアを主題とした作品をいくつも描いたが、これをネット上で見ることができる。

る。言わずもがなのことだが、手は、その白さによって人を魅了する。だがそればかりではない。手は視線をねじ伏せ、無理にでも手の上に視線が注がれるように仕向ける。手はヴェールを手にしていたり、「肖像画の入った小箱」を手にしていたり、短剣を手にしていたり、心臓を手にしていたりする。ここで今一度ルクレティアの死の場面に戻ってみると、そこでは、ルクレティアの身体が、その悲劇的存在感ゆえに重くのしかかってくる。スキュデリーは、このテキストを通じて、音の調子を変化させて、身体/心臓のイマージュを奏でる。事実、短剣を振り上げ、これを「胸につきたてる」(『クレリー』第4巻, p.1380) ルクレティアのイマージュは、メラントの書斎に掲げられたもうひとつの絵画を思わせる。そこでは、「画家は誠実さを見事に表現していたのだが、誠実さは、心臓を手にした美しい女性の姿で表されていたのだ」(『クレリー』第10巻, p.882)。

以上見てきたように、あるときは明示的に、またあるときは暗示的に、女性美をさまざまに表現し、エロティシズムを喚起しつつも、スキュデリーはさまざまな修辭的な方法を用いて、私たちの文学的記憶や美術の知識に訴えかけてくる。

美学と官能を混ぜ合わせ、精緻な素描と輕妙な色彩を取り合わせ、スキュデリーは、絵画と小説の連関についての当時の理論的言説に能動的に参画しているばかりではない。後世の読者はさておき、同時代の読者もまた、この議論に参加させようとしているのだ。こうすることでスキュデリーは、その作品の再読、再評価へと私たち読者を誘う。「才女」の作品、恋愛を題材とした味気ない作品として読むのではなく、真の意味での作者による作品として。芸術的・図像的・演劇的・間テキスト的な照応関係を縦横に駆使して、スキュデリーは、女性美の絵画的描写を、「緒情念を表現する無言の崇高」⁶²へと昇華させているのだ。

62 スピカ、前掲書、p.424。