

# 『クレーブの奥方』についての一考察

森井正史

## 序

本稿は、ラファイエット夫人の小説『クレーブの奥方』 *La Princesse de Clèves* (初版1678年) を、それが発表された当時に注目され問題とされた諸点をめぐって考察し、併せて近代小説の伝統的技法がどのようにして形成されたかを考察しようとするものである。(以下、作品名に付した年代は、特に断らない限り初版刊行年を示す。)

『クレーブの奥方』は、文学の永遠のテーマの1つひとつである恋の情熱の誕生・発展・拒否という内面の動きを中心にしたテーマの単一性・統一性、物語の発展の各段階・各場面の論理的で緊密な構成、心理の明晰な分析と描写、調和のとれた文体といった点で、古典主義文学の代表的な作品の1つとなっている。また、この小説は、フランスの近代小説——バルザックにおいてその最盛期を迎える——の最初の大きな成功であり、フランス文学の一つの伝統となっている《心理小説》(或いは《分析小説》)の祖であるとされている<sup>(1)</sup>。このことは現代の作家や批評家たちも認めるところである。その優れた分析の手法は後代の多くの作家の学ぶところとなり、夫以外の男を愛する人妻の苦悩というテーマは、17世紀の貴族社会に限らず、後の市民社会においても扱われ、ルソー、スタンダール、ラディグ等の恋愛小説に様々なパターンを提供することとなった。今日、この小説が伝統的な小説の歴史の中で占める位置は、揺るぎないものとなっている。

が、この小説は、発表された当時としては、新しい小説であったのであり、発表直後に、当時の知的なサロンを中心に大きな反響を呼び起こし、好評を博すと同時に、いくつかの点（史実との関係、本当らしさ、本筋と関係のない挿話、etc.）で論議を批評家の間に巻き起こしている。<sup>(2)</sup> この小説中の出来事（夫に対する奥方の告白、etc.）は、今日でも物語論などの立場から議論的となっている。これらの点に関しては後程考察することとし、まず最初に物語のジャンルにおける変化について触れることとする。

### —《ロマン》から《ヌーヴェル》へ—

17世紀においては、《ロマン (le roman)》といえ、空想的で膨大な散文の作り話を意味していた。<sup>(1)</sup> 今日、我々がロマネスク小説ないしバロック小説と呼んでいる、そうした小説は、文学中のジャンルとしては、叙事詩や悲劇の高尚さには到底及ばない、いかがわしいものとされていた。<sup>(2)</sup> P. マランダンの指摘するように、小説は、当時の読者にかなり熱狂的に迎えられ流布していたにも拘らず、ボワローのような文学の厳格な理論家たちから芸術作品とは見做されず、文芸 Belles-Lettres としての市民権を認められていなかったのである。<sup>(3)</sup> 謹厳な作家たちは、軽蔑さえしていた。1670年代になっても、ラファイエット夫人の友人であったセヴィニエ夫人は、気晴らし——気晴らしはパスカルにならったモラリストたちから良からぬものとされていた——に「少女のように」小説を読む楽しみを持つことを、弁解しなければならない位であったのである。<sup>(4)</sup> 理論家ボワローの『詩学』*Art poétique* が専ら韻文作品を扱うものである以上、その中に小説が一つのジャンルとして本格的に取りあげられていないのは当然であるとしても、『詩学』で、小説が（特にスキュデリー嬢の『クレリー』*Clélie*）が恋愛の情熱を描くには俗っぽく不適切であるとされ、小説は取るに足りないものとされている（「他愛ない小説でなら何でも許される」<sup>(5)</sup>）。<sup>(6)</sup>

とはいえ、1610年から1678年の間に出版されたこの種の小説のタイトルの数は、千近くに上っている。<sup>(8)</sup> その中には、楽観的な恋愛観に溢れた、牧歌的恋愛

小説の典型であるオノレ・デュルフェの『アストレ』*L'Astrée* (12巻, 1610年～1629年), ゴンベルヴィルの英雄小説『ポレクサンドル』*Polexandre* (12巻, 1632年), スキュデリー嬢の『グラン・シリュス』*Le Grand Cyrus* (10巻, 約15,000頁, 1649年～1653年) やプレッシュー小説の代表的作品である『クレリー』(10巻, 約10,000頁, 1654年～1660年) 等さまざまな小説が含まれている。17世紀中葉までは, こうしたロマネスク小説が次々と流行したのである。<sup>(7)</sup>

こうした作品の大きな特徴は, 作品の長さが10巻, 12巻といった, とてつもなく膨大なものであること, 物語の舞台が古代ギリシャ・ローマのような遙かに遠い過去の, 遠く離れた土地であり, 豊饒な内容——現実離れしたロマネスクな出来事(決闘, 誘拐, 略奪, 逃亡, 偽装, 死んだと思われる人物が戻ること, 奇跡的な出会い, etc.), 熱狂や嘆き等の叙情的ではあるが大げさな心情の吐露, しばしばプラトニックで理想化された恋愛の冗漫な談議や恋愛の種々相, etc. ——を持っていること,<sup>(8)</sup> 数多くの挿話や恋人への詩・手紙のため物語が錯綜していること, である。詩や手紙や会話の中で展開される恋愛心理の機微やその洗練されてはいるが往々にして気取った表現が作品の興味の中心を成していて, 筋書きそのものは重視されていなかったのである。『アストレ』や『クレリー』は, その中で展開されている恋愛談議の恋愛の種々相ゆえに, 17世紀のサロンのプレッシューズ(言行の洗練に熱心な17世紀社交界の気取った才女)たちの一種の恋愛作法の教科書として好んで読まれたのである。ラファイエット夫人も, 彼女より20才年上の友人かつ師であったジル・メナージュの薦めで, スキュデリー嬢の小説を熱心にではあるが同時に批判的に読んだようである。<sup>(9)</sup> とはいえ, スキュデリー嬢が小説の中心に心理を据えたことが, ラファイエット夫人の小説へと受け継がれていることは否めないであろう。

17世紀の後半に入ると, 物語のジャンルは, 語りの技法, 物語内容と現実との関係という点でその変革期を迎える。<sup>(10)</sup> 空想的でロマネスクな10巻物小説は次第に姿を消し, 《ヌーヴェル (la nouvelle)<sup>(11)</sup>》と呼ばれる中編小説——物語の舞台が大抵は比較的近い過去のフランスであり, 日常的世界の出来事や恋愛を

描き、筋書きがシンプルで（10巻小説と較べると）かなり短い小説——が、好んで読まれるようになる。1660年頃の《ヌーヴェル》の増加が、小説の変革の最初の徴候であると言えよう。<sup>(12)</sup>1658年には、（単独の作品としては）初めての《ヌーヴェル》であるアンスランの『中編小説、蘇った恋人』*L'Amant ressuscité, nouvelle* <sup>(13)</sup>が刊行されている。1662年には、『クレヴの奥方』のプレリュードとも言うべき、ラファイエット夫人の『モンパンシエ公爵夫人』*La Princesse de Monpensier* が匿名で発表されている。

ついでながら言えば、この当時匿名で作品を発表することは、『クレヴの奥方』もそうであるように、決して珍しいことではなかった。アンリ・クレの指摘によれば、1662年から1669年の間に発表された小説の60%以上（213/352）が、署名なしで、解説不可能なイニシャルが記されているかのいずれかである。<sup>(14)</sup>読者も作者もまず第一にサロンに出入りする限られた社交界の人々であり、お互いに多少とも知った仲であったであろうから、名前を出せば良くも悪くも一種の偏見を持って読まれたであろうことは容易に推測できる。ラファイエット夫人は、そうした偏見なしの評価がどんなものであるかを知るために、もしくは社交界での立場・評判を考慮して匿名で出版したのであろう。<sup>(15)</sup>

『モンパンシエ公爵夫人』で、夫人は、ロマネスク小説の伝統的技法とは断絶した、30頁位の小説を既に書いている。<sup>(16)</sup>物語の舞台は古代ローマやオリエントではなく、アンリ3世治下のフランスである。本筋は、スキュデリー嬢の小説のように途中から始まり後でその前の本筋が展開される、というものではなく、時間の流れに沿って直線的に進行し、現実離れした非日常的な出来事は殆ど見られない。こうした、伝統的技法を刷新した作品を発表することは、当時としては、ある種の大胆さが必要であったのである。<sup>(17)</sup>が、夫人は自らの才能を世（といっても主として社交界）に問うことを望んだのであった。<sup>(18)</sup>このような《ヌーヴェル》が出現したのに対して、在来の小説の最後の作品となったスキュデリー嬢の『アルマイード』*Almahide*（1663年）が未完に終わっていることは、小説の変遷という点で、将に象徴的であるように思われる。<sup>(19)</sup>

《ヌーヴェル》に関する理論は、ラファイエット夫人と同時代人であり、夫

人に影響を与えたと言われているスグレの書いた『フランス小説集或いはオーレリー夫人の気晴らし』*Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* (1656年)の中に早くも見られる。<sup>(20)</sup>この、小説の理論と実践の書で、彼は《ヌーヴェル》と《ロマン》を対比させ、《ロマン》が物事を「我々の想像力が思い描くように」描いているのに対して、《ヌーヴェル》は物事を「もう少し史実に基き」、日常我々の周りで起こっているかのように描くべきである、と提案している。<sup>(21)</sup>スグレは、その他に、物語の直線的展開や、フランス人の名前の使用——ロマネスク小説では古代ギリシャ・ローマの人物の名前や架空の人工的な名前が多く用いられていた——を主張し、<sup>(22)</sup>まだ恐る恐るではあるが実践もしている。こうした考えに沿って、ヴィルディユ夫人（『恋の惑乱』*Les désordres de l'amour*, 1675年）<sup>(23)</sup>もラファイエット夫人も《ヌーヴェル》を書いているのである。ラファイエット夫人が、小説の変革に組する友人且つ助言者であるスグレやメナージュやユエ、それに時にはラ・ロシュフーコーらに取り囲まれ、文学上の相互の助言、目論み、友好的な修正の進言、意見を交換し合っていたことは、同時代の証言や手紙が示している。<sup>(24)</sup>ラファイエット夫人の作品に、彼らが具体的にどの部分でどの程度関わったかということについては、知る由もないが、在来の《ロマン》とは全く傾向の異なった『モンパンシエ公爵夫人』も『クレヴの奥方』も、1つのグループに共通した文学的企図ないし精神を土壌として生まれたと言えるであろう。

### —史実と虚構—

『クレヴの奥方』は16世紀のアンリ2世の晩年の宮廷（史実）を物語の背景ないし枠として<sup>(1)</sup>いる。ラファイエット夫人は、この小説を書くために、数多くの歴史的史料を調べている。ここでは逐一資料のタイトルを挙げることはしないでおくが、16世紀のフランスの歴史に関する資料から、やはり16世紀の出来事に関する回想録、系譜学者の残した資料まで、かなりの量に上っている。<sup>(2)</sup>このことは、史実が夫人の最終目標ではないにせよ、夫人が史実を如何に重視していたかということを示している。そしてまた、夫人自身、『クレヴの奥

方』について、旧友レシュレーヌへの手紙で、「それは小説 (roman) ではなく将しく回想録です (...) それは宮廷社会とそこに生きる人々の生き方との完全な模倣です<sup>(3)</sup>」と言っている。ただし、この手紙の中で、ラファイエット夫人は、16世紀の宮廷とも、また17世紀の宮廷とも言っていない。単に「宮廷」と言っているだけである。まず、この小説が、既に上で見たような「小説 (roman)」即ち、現実とは掛け離れた世界を描いたものではなく、「回想録」即ち、実際に起こった出来事や実在の人物を忠実に記したものであると言っている——少なくともラファイエット夫人は「回想録」という語にそういう意味をこめて言っている——ことから、また「完全な模倣です」と言っていることから、16世紀の宮廷を指しているのととることができる。しかしながら、アントワヌ・アダンが言っているように、この小説の登場人物が、「絶えずルイ14世の宮廷人を思わせる<sup>(4)</sup>」とすれば、また、手紙の文面に「そこに生きる人々」(強調は筆者)とあるように、用いられている動詞が直接法現在形であることを重視すれば、夫人が10年間実際に慣れ親しんだ、同時代(17世紀)の宮廷のことを言っているとも考えられる。そして、もし16世紀の宮廷を描いているということを言いたいのであったとすれば、夫人はもっと別な、より明確な表現をしたであろうとも思われる。夫人の真意がどちらであったのか、或いはまた、故意に曖昧な表現を選んだのか断定はできないが、いずれにしても、ラファイエット夫人は、『クレヴの奥方』が絵空事を描いているのではなくて、実際にあった事を直接的に或いは間接的に描いているということを強調しているのである。夫人のこのような言葉を文字通りに受けとって、この小説の背景ないし枠でしかない16世紀の(アンリ2世の宮廷を巡る)史実の方にむしろ注目した批評家が、20世紀に入っても居る位である<sup>(5)</sup>。

17世紀後半には、ラファイエット夫人だけではなく、他の作家たちも、『本当らしさ』《絶対的眞実 (la vérité absolue)》という印象を作品に与えるため、史実を取り入れている<sup>(6)</sup>。中でも、当時フランスの歴史上で最もよく知られていた時代、即ちヴァロワ家とブルボン家の治世下のフランスを、大半の作家が物語の枠<sup>(7)</sup>としている。虚構の作品は、本来、現実は何ら根拠を置かない空想

の産物であるという側面をもっている。この点がロマネスク小説で余りにも強く全面に押し出され、欠点と見做されるようになったことは、上で見た通りである。そこで作家たちは、人々が大きな敬意を払うようになっていた歴史に保証を求めることになるのである。<sup>(8)</sup>虚構の作品は、歴史上確認された現実を取り入れることによって、それだけで根拠のあるものだと見做されるという利点を持つことができたのである。

一方、批評家たちも、そうした作品の中に描かれた史実に注目することになる。17世紀後半の文芸批評の特色は、將に作品の内容と現実との関係を重視している点にある。例えば、ヴァランクールが、『クレヴの奥方』の中の出来事や登場人物の記述が史実に忠実でないことを非難している。<sup>(9)</sup>確かに登場人物の年齢、出来事の日付等に関する食い違いが幾つかあるにせよ、ラファエット夫人の、作家としての立場は、16世紀の歴史の記録者の立場とは自ずと異なるのである。夫人の狙いは、華やかな宮廷（史実）を背景にした、恋の物語（フィクション）を書くことであった。とはいえ、この点は、同時代の他の多くの作家たちにも共通することであり、夫人だけに見られることではない。<sup>(10)</sup>感情的・精神的次元の出来事、即ち、初めての出会い、再会の喜び、夫やライバルの嫉妬の絡んだ社会的圧力、恋の表明等々が、宮廷の雅な宴を舞台にして展開される物語は、既に書かれている。<sup>(11)</sup>『クレヴの奥方』は、単なる恋の衝突の物語、即ち、恋と恋を外から阻害しようとするものの衝突の物語ではなく、恋の情熱そのものを自ら抑制しようとする内面の葛藤の物語である。ことあるごとに燃え上がる恋の情熱を理性=言語によって把握・認識し、冷静で心安らかな自分を見失うまいと決意する、情熱と理性の葛藤の物語である。<sup>(12)</sup>

夫人の技倆は、この内面のドラマを物語の本筋として展開させるために、史実を巧みに取り入れることに発揮されている。この小説は、「アンリ2世在位の晩年の頃ほど豪奢や優雅の風の栄えたのは、フランスでもためしのないことである」<sup>(13)</sup>という文で始まり、「彼女の生涯は、かなり短いものではあったが、他に類のない美德の鑑としてたたえられたのである」<sup>(14)</sup>という文で終る。この2つの文の間で、豪華な宮廷から慎ましい僧院へ、華やかさから静けさへ、恋の

惑乱と動揺から平安と休息の生活へと身を引く主人公のドラマが展開されている。「豪華さと優雅の風 (la magnificence et la galanterie)」という2つの語のうち、前者は、この小説における《外観 (paraître)<sup>(15)</sup>》の持つ意味を、後者は、恋の見かけの華やかさを告げている。冒頭の文に続いて語られる、ヴァランチノワ女公に対する国王の嫉妬深い恋と、ロレーヌ大僧王に対する王妃の秘められた恋は、やがて展開される配偶者以外との恋を暗示するものとなっている。冒頭の数頁は、同時代の何人かの批評家たちに史実との違いを批判されたのであるが、史実を描くことだけを目的としているのではないことは明白である。物語の時間的、空間的な枠を設定すると同時に、やがて展開されるドラマのプレリュードとなっているのである。さらに、作者は、華やかな宮廷生活の背後に隠れた影の部分、即ち、王室や王室を取り巻く名門貴族たちの間の党派の抗争、対立、野心、恋に絡んだ陰謀、嫉妬、羨望、裏切りを描くことを忘れていない。宮廷の光と影。この両面は、宮廷に王太子妃の侍女として出仕して間もない16才の娘（クレヴの奥方）に、宮廷生活の外観の華やかさに惑わされないよう、その母シャルトル夫人のする話という形で繰り返され、外観の虚偽性が明確にされている。

「ここではね、もし表面のことで判断をしていたら、あなたはいつも間違っているのですよ。そう見える、というのは決して真実ではないといっ<sup>(16)</sup>てよろしい」

シャルトル夫人のこの言葉が、王室の華々しい出来事のリアリティを稀薄にし、読者をして、宮廷生活の上辺の豪華さよりも主人公の内面の方に関心を持つよう準備させるという役割を果たしているのである。そして、物語の進行とともに主人公の心の動きの描写が増大するのにつれ、王室の式典や行事は背景へと押しやられる。作者は、内面のドラマが進行する途中で、瞬時ではあるが、しばしば社交界の行事や式典、祝宴等を差しはさみ、国王、王妃、王太子妃、名だたる貴族たちを登場させることによって、読者を主人公の内面から外界へ、心情の世界から行動の世界へと移動させる。が、宮廷社交界が、式典や遊芸等に明け暮れ（「狩猟、庭球、バレエ、馬上競技、そういった遊びが連日



催されていた」「この方（王妃）は豪華、絢爛、遊芸をお好みであった<sup>(17)</sup>」、陰謀や王太子妃の控え室等でのうわさ話ばかりでは、外界はもはや「華麗で欺瞞的な儀式<sup>(18)</sup>」でしかなくなる。従って、作者が、主人公の内面から外界へと読者を導く時には、外界はもはやリアリティを失ってしまっているのである。やがて、逆に外界から内面へと読者を立ち戻らせる時、最初は宮廷の華やかさやお偉方の威光と較べて取るに足りないものと見えた、主人公の内面の秘められた微妙な動きが真に迫り、却って、我々読者は現実の世界に戻ったように感じる。こうして、表と裏、主役と脇役が交替するのである。

このように、歴史上のいくつかの出来事と実在の人物は、あくまで、本筋を飾るために背景として取り入れられているのである。が、この小説が発表された当時は、作者の物語技法よりも、そこに取り入れられている歴史的事実の方を重視する者も居たのである。『《クレヴの奥方》に関する\*\*\*侯爵夫人への手紙<sup>(19)</sup>』と題する批判書を書いたヴァランクールが、その代表的存在である。

ここで我々としては、クレヴの奥方のモデルとなったのはアンヌ・デステューヌというギューーズ公夫人（彼女は夫の死後、以前から彼女を愛していたジャック・ドゥ・ヌムールと結婚している）であること、シャルトル嬢という名前は作者がヴィルデュ夫人の歴史小説（『愛の日記』）の中に見出したものであり、そのような人物は、16世紀の歴史的資料には見あたらないこと、母シャルトル夫人は架空の人物であること、クレヴ公とヌムール公については、その名前と評判を借りているだけであること<sup>(20)</sup>、を知っておけば充分であろう。作者と同時代のヴァランクールが非難したのは、将に、「アンリ2世とヌムール公は歴史に見出せるが、シャルトル夫人もシャルトル嬢も結婚したクレヴ公もいなかった」こと、また、「クレヴの奥方を愛するヌムールほどアンリ2世のもとに生きたヌムールに似ていないものはいない」こと<sup>(21)</sup>であった。歴史を重要視する人間にとっては、史実に正面から虚構を結びつけることは、驚くべきことであつたのであろう。

ヴァランクールの理論では、虚構の作品は、2種類にしか分類されてい

い。1つは、「本当らしさ (le vray-semblable)」に反しない限り、「事実を何ら考慮せず、万事に想像力を働かせること」が作者に許される作品である。そこでは古代喜劇や当時の喜劇のように、また、ボッカチオの小説等のように、実際に起こらなかったことを書いても構わない。しかし、作者の自由な想像力が許されるのは、出来事と登場人物の名前が「無名で人に知られていない」限りにおいてである。<sup>(22)</sup> もう1つは、史実が混じっていて「歴史 (l'histoire)」からテーマを得、そのテーマを「美化」し、「快い」ものにしている作品である。この種の作品では、悲劇や叙事詩等と同様、作者は自由に何でも作り上げる訳には行かない、「周辺的なこと (les circonstances)」においてしか、創意・工夫は許されず、「作品の基盤」は常に「事実 (la vérité)」に支えられねばならない、何故なら、出来事と登場人物の名前は、歴史から来ているものであり、「皆に知られている」から、という訳である。<sup>(23)</sup> ヴェランクールは、小説を2分する彼の理論を述べている部分では、「宮廷」という語を用いてはいないが、彼の言う「歴史」が宮廷ないし王室の歴史を意味していることは、文脈から見て明らかである。彼は、詰まるところ、「虚構の作品」は、王室の歴史を「美化」せずには取り扱ってはならないと言っているのである。

『クレヴの奥方』で、作者は、宮廷の歴史を取り入れ、一見して大いに美化しているように見える（「陛下はどのような遊芸にもたいそうすぐれておられた (...) 王妃はもう、ういういしい若さをお過ぎになってはいるが、やはり美しい方だった」「宮廷にこの頃ほど美男美女の会していたことは、またとないと思われる」<sup>(24)</sup> etc.）が、実は、宮廷生活の華やかな外観の虚偽性を強調するためであることは、上で見た通りである。誰にでも知られていたアンリ2世の宮廷といくつかの歴史上の出来事（史実）を取り入れる一方で、真の意味で「美化」するでもなく、しかも、物語の中心人物として架空の人物が登場するとあっては、この小説が、ヴェランクールの言う2種類の定義からは、大きくはみ出すことにはなる。

が、作者にとっては、虚構を史実と如何に組み合わせてテーマを展開させるかが問題であったのである。作者の手腕は、将に両者を巧く融合させることに

発揮されている。例えば、シャルトル夫人は、その娘シャルトル嬢（後のクレヴの奥方）をアンリ2世の宮廷に、王太子妃の侍女として出仕させている。<sup>(25)</sup>

（宮廷への主人公のデビュー）母の説得でシャルトル嬢は、クレヴ公と結婚することになり、王がそれに同意している。<sup>(26)</sup>（恋のない結婚）クレヴの奥方がヌムール公と出会うのは、宮廷の舞踏会においてである。<sup>(27)</sup>（恋の誕生）

この2人に一緒に踊るよう命じたのは、国王である。<sup>(28)</sup>（恋の喜び）ヌムール公が王太子妃の作らせた奥方の肖像画を盗むのは王太子妃の部屋にそれが置かれてあったからである。<sup>(29)</sup>（自分の肖像画が恋する男性に盗まれるのを、黙って見逃す奥方の複雑な気持）ヌムール公が怪我をし、それを見た時、奥方の顔色が変わったのは、歴史上有名な騎馬試合——アンリ2世自身が試合に出て死因となる怪我をする——の準備の時である。<sup>(30)</sup>（恋の露呈）ヌムール公のものと思われる恋文（実はシャルトル侯のものだと後で分かる）が落ちているのが発見され、それを奥方が読む機会を得、激しい嫉妬心が湧き上がるのを感じたのも、この騎馬試合の準備中のことである。<sup>(31)</sup>（嫉妬心の発見）ヌムール公が、内緒で、奥方の居るクロミエの別荘へ行くことができたのは、新しい国王のシャンボール城での戴冠式のお陰である。<sup>(32)</sup>（再会）奥方がクレヴ公の死後、宮廷から引退し、修道院に半ば隠遁する最後の決意をするのは、ヌムール公が廷臣たちと共にポワトーへ行っている間である。<sup>(33)</sup>（最後の決意）このように宮廷社交界の実在の人物と出来事が、物語のテーマを展開するための背景として、巧みに取り入れられているのである。要するに、『クレヴの奥方』が、ヴァランクールと言う2種類の作品のいずれにも入らないことは事実である。この小説は、ヴァランクールの非難に反論したシャルヌ神父の言うように、第3番目の種類の作品、即ち、テーマを創り出すにせよ、また余り知られていないテーマを取りあげるにせよ、「本当らしさ」を支えるために史実をいくつも取り入れ、その史実でテーマを飾り、その結果、読者の関心と好奇心を惹きつける、<sup>(34)</sup>という作品なのである。

### —公的空間と私的空間—

この小説で、ラファイエット夫人は、史実と虚構を描き分け、宮廷社交界に主人公が登場し様々な感情に心を満たされ動揺する場面と、主人公が一人になり自己を振り返って認識する場面を交替させている。クレヴの奥方がヌムール公と出会い会話を交えるのは、主として、宮廷という公的な空間においてである。<sup>(1)</sup> 2人が初めて会うのは、ルーヴル宮での王室の舞踏会においてである。その後、ヌムール公が奥方に会うためにしばしば行き、奥方と会話を交わすのは、王太子妃の所である：「公はよく王太子妃をお訪ねしたが、これは奥方がいつもそこに行ったからである。」<sup>(2)</sup> 作者が物語の背景として宮廷を選んだことは、重要な意味を持っている。宮廷というお偉方の居並ぶ公的な場所では、一定の礼儀作法に従うことが強要され、《外観》が重んじられる。陰謀と野心のひそむ閉じられた社会の中では、少しでも本心ないし私心を露呈すれば、それが原因で、人は、いつ何時、不利益な立場に立たされるかも知らないのである。従って式典ばかりか、娯楽や会話においても、すべて儀式的の如く、礼儀作法に従い、事もなく或いはないかのように《外観》を保たねばならないのである。秘めた恋とあれば、尚更である。そのため、クレヴの奥方は、他者の面前では、心のときめきをただ感じているか、でなければ、自分の心の内を表してはならないという意識が却って動揺を激しくし、その動揺を露呈するかのいずれかとなる：「その翌日、結婚式が挙げられた。クレヴの奥方は、そこに列席しているヌムール公のえも言えぬ容姿や態度の美しさに、ますます感嘆してしまった。」<sup>(3)</sup> 「クレヴの奥方は、彼（ヌムール公）が他の方々より一層ひどい怪我をしたと思った。彼女が平生から公によせている思慕が危惧の念と動揺を生じさせ、奥方はもう、それを隠すことさえ忘れていた。」<sup>(4)</sup> 私的な場でもヌムール公と会うこともあるが、突発的なことである。この場合も、恋人を前にして、心が一杯になり狼狽するばかりである。

奥方の心の動揺は、常に本人より一足早く、恋人や夫や奥方を陰で慕っている者の目を通して、そうでなければ語り手自身の説明によって、読者に示される。奥方の身体、動作、表情などが心を表す記号となっているのである：ギー

ズの若殿には、奥方がヌムール公の姿に心を動かしているように思われた。<sup>(5)</sup>

「彼（ヌムール公）は、彼女の黙っていることから、余り悪くない前兆を見てとったかもしれなかった。<sup>(6)</sup>」「彼（クレヴ殿）は、妻の当惑が前にも増したことをすぐ見てとった。<sup>(7)</sup>」奥方がしばしば他者の面前で示す赤面、沈黙、狼狽、悲しみの表情、体の震え。これらは、言語という伝達手段とは別個の伝達的手段であり、礼儀作法の外観の背後に隠された心の動きを少しでも読み取ろうとする他者の視線に満ちた宮廷では、有力な伝達の記号となるのである。

宮廷という社会的・公的な空間でクレヴの奥方がヌムール公と初めて出会い、激しい恋の衝撃を受けたのに対して、クレヴ殿と出会った場所が、宝石商の店であるのは意味深い。宝石商の店は、宮廷のような華やかな社交の場でもなく、完全に私的な場でもない。公的空間と私的空間の中間に位置する空間である。<sup>(8)</sup>そこでは、奥方は普段のように冷静であり、将来の夫に殆ど心を動かしてはいない。結婚後もクレヴ殿は、奥方に恋心を持ち続けるのに対して、奥方は、妻としての愛情以上のものを夫に示していない。クレヴ殿は、奥方の秘めた心の中に入ることができずに終わっている。

奥方が様々な感情で胸が一杯になり、どうしようもなくなり、しばしば無自覚に振舞ってしまう公的な空間に対して、作者の描くもう1つの場面は、奥方が公的な場を離れ、独りになり、冷静な自分を取り戻し、自分を振り返り、後悔し或いは反省する自分の部屋、つまり私的な空間である。<sup>(9)</sup>

「焦燥と心の乱れで奥方は王妃のそばにじっとしていることができなくなった。（…）彼女の心は混乱するばかりで、1つとしてはっきりした考えが浮かばなかった。彼女は、今まで感じたことのない耐え難い苦しみの中に沈んだ。やがて彼女は自分の部屋に帰って手紙を開いた。<sup>(10)</sup>」

「ともかく、その日は気持ちを整えるため、また、自分を動揺させた諸々の感情をいま一度ゆっくり見つめるため、自分の部屋に閉じこもった。<sup>(11)</sup>」

奥方が自分の心に生じたものに驚き、それが何であることを認識し或いは発見する、つまり他者の目を通して自分を見つめるのは、常に、暫く時間がたち、平静さを取り戻してからである。他者の面前では幻惑され無自覚に振舞っ

てしまう奥方は、一人になった時、初めて目が覚めたように感じるのである：  
 「彼女は一人になった。（…）彼女は夢から覚めたように我に帰った。<sup>(12)</sup>」私的空間は、奥方がそれまで知らなかった恋のときめき、猜疑心、嫉妬を発見する場、自己認識の場なのである。そして、その後で、自分の心を制御できなかったことを後悔し、再び自分を見失うまいとして、恋をすまいと決意をする。が、その決意も恋の情熱に打ち勝つことはできず、やがて崩れてしまう。恋の情熱に動かされる自己と、恋の情熱を制御しようとする自己の葛藤、一人の女性の中の愛する女と考える女の対峙、この複数の自我は、1つの文の中での一人称の多用となって現れている：「私は、私の意に反して私を引きずっていく気持ちに圧倒され、打ち負かされてしまった。（《JE suis convaincue et surmontée par une inclination qui M'entraîne malgré MOI.》）」<sup>(13)</sup>（強調は筆者）ここで用いられている3つの述語（原文では、「圧倒され」⇒「打ち負かされ」⇒「（私を）引きずっていく」という順になっている）は、理性から情熱への移行を示している。文体と内容が一致しているのである。

私的空間の場面と公的空間の場面の交互配列、つまり、感じることと知ることの交互配列を、ミッシェル・ビュートルは対称的構成であると指摘し、<sup>(14)</sup>ジャン・ルッセは「対位法」をなしていると言っている。<sup>(15)</sup>この心情の動きと精神の動きの繰り返しが、物語の時間を構成しているのである。そして、物語の途中に差し挟まれた宮廷での王室のメンバーの結婚式、舞踏会、騎馬試合、etc.が、年月の経過の標識となっている。作者がアンリ2世の晩年の宮廷を物語の背景として選んだのは、僅か約2年間に、歴史上珍しい位、様々な出来事が起こったからである。<sup>(16)</sup>2年という長さは物語の時間的背景としては、ロマネスク小説ほど長くなく、ほどよい期間である。物語の時間は、現実の日常的世界で出来事が時間の経過とともに起こるのと同様、直線的進行を示し、《自然らしさ(le naturel)》<sup>(17)</sup>にかなったものとなっている。

この点で、『クレヴの奥方』は、もはやスキュデリー嬢の《ロマン》『クレリー』等の結構と異なっている。物語を途中から始め、それ以前の筋を挿話によってたどり、最後にいくつもの挿話の大部分が本筋に結び付いていることを

明らかにし大円団とするという従来の物語技法——ラファイエット夫人は、『ザイード』でこの技法を試みている<sup>(18)</sup>——を、夫人は、もはや採用していない。この新しい小説《ヌーヴェル》は、物語の年代的順序による展開という技法を導入したのである。物語が直線的に進行するだけでなく、各場面は緊密に繋がっている。場面から場面への移行が、因果関係によって結ばれているのである。主人公の恋（原因）に気付き、母シャルトル夫人は娘を説得する——恋のために政治的陰謀に巻き込まれること、また、男の気紛れで女がしばしば見捨てられる結果になることを、警告する——こととなり（結果）、同時に母を心配させ（結果）、それが原因となって母は病気になり死んでしまう（結果）。奥方は1人となり、心から頼る者がいなくなり（原因）、夫に頼ろうとして恋を告白することとなる（結果）。が、それが原因で夫は嫉妬に苦しめられ、やはり病気になり死んでしまう（結果）。ただ1人となった奥方は、母の教え（原因）を思い出し、恋人から離れるため宮廷から完全に身を引き、修道院で静かに暮らす決意をする（結果）。ヌムール公が奥方の肖像画を盗むのも、クロミエの別荘で奥方の告白を盗み聴きするのも、夫人が別荘の部屋で一人でいるところを盗み見るのも、奥方と二人きりになって心おきなく話し合う機会がないからである。（二人が他人に怪しまれることなく会うことのできる唯一の場は、宮廷という公的空間であった。）因果関係は、物語の本筋——奥方の内面の動き——において、一層明白である。恋の情熱（原因）のため、自分を制御できなくなり、狼狽、その狼狽を露呈し（結果）、そのため（原因）反省し後悔し、恋をすまい、恋人に会うまいと決意する（結果）。が、ことある度に恋の情熱がわきおこり、同じことを繰り返す。原因が結果を引き起こし、その結果が原因となって新たな結果を生じる……。このように、本筋の進行は、因果の連鎖によって導かれているのである。こうして、本筋の単一性と統一性、各場面の緊密な繋がりは、同時代の他の小説の中で比類のないものとなっている<sup>(19)</sup>。

#### — 4つの挿話 —

『クレヴの奥方』に会話という形で挿入されている4つの話は、本筋と密

接に関連している。これからの挿話は、同時代の批評家たちから、本筋から読者の関心をそらす《脱線》だとして、非難されている。フォンネルは、主人公が恋の情熱と絶えず必死になって闘い、「妙な決意」（夫に恋の告白をするという奥方の決意のことを指している）までして制御しようとするという筋立てを褒める一方で、挿話が、主人公とヌムール公に向けられた読者の関心をそらせてしまうことを非難している：「トゥルノン夫人の死は、私には大変遺憾である。（……）誰も挿話を望んでいない。<sup>(1)</sup>」ヴァランクールも、2番目の挿話（トゥルノン夫人についての挿話）が、《添えもの》であり、その半分の長さでよいとしている。<sup>(2)</sup>しかし4つの挿話は、いずれも従来の小説《ロマン》に較べれば、遙かに短いものであり、本筋が何であるかを忘れさせるほどのものでもない。にも拘らず、なされた非難の強い調子は、彼らが従来の小説とは別の新しい小説を前にしているのだという意識を持っていたということを示している。この4つの挿話がどのようなものであるかを考察することは、新しい小説の形式が、従来の小説の形式と如何に異なったものであるかを知るためにも必要であろう。

4つの挿話とも、単に物語の中に挿入されているのではなく物語の過程の中に挿入されていて、夫々、物語の本筋と関連している。4つの挿話のうち、最初の3つの話は、クレージュの奥方に向けられ、残りの1つは、ヌムール公に向けられている。第1番目の挿話は、シャルトル夫人が、ヴァランチノア女公について、娘にする話である。恋に絡んだ、室庭の複雑な人間関係や陰謀、人には知られていない、王妃の（国王に対する）嫉妬の苦しみについての話は、単に本筋を飾るという役割だけでない。後に主人公が宮廷を去る決意をする1つの要因である嫉妬の苦しみを予告しているのである。物語のずっとあとの部分、即ち第4巻の冒頭で、ヴァランチノア女公が、国王の死の直後、宮廷から追われたことが語られているが、作者は、許されぬ恋によって栄華を極めた女性の哀しい結末を示すことで、シャルトル夫人の言ったことが現実となっていることを暗示しているのである。

2番目の挿話は、クレージュ殿が奥方にする、サンセールという貴族（殿の友



人) についての話である。サンセールが、結婚をいつまでも承諾してくれない  
 トゥルノン夫をひたすら愛し続けるという話は、クレヴ殿が、奥方を恋人の  
 ように愛している自分の気持ちを伝えるためにした話である。この話をした時  
 期は、奥方の愛が夫以外の者に向けられて間もない頃のことである。それ故、  
 この話は単なる挿話ではなく、自然な成り行きの中でなされているのである。  
 さらにこの話の途中でクレヴ殿が奥方に暗示したこと（「誠実さは私の心を  
 動かすのだ、だから自分の恋人いや妻であっても誰か好きな人ができたとき正直  
 に白状してきたら、私は少し悲しくはなるだろうが、決してむきに腹は立てたり  
 しないつもりだ。」<sup>(3)</sup>）は、物語の筋書きに大きな影響をもたらす。ここでも因  
 果関係は明らかである。クレヴ殿のこの言葉に、奥方は自分の置かれた状況  
 との類似に驚き強く印象づけられる：「こういう夫の言葉を聞くとクレヴの  
 奥方は、思わず顔が赤くなった。自分の現在の状況とどこか似通っていると思  
 い、驚き、心のさわぎが容易に静まらなかった。」<sup>(4)</sup>クレヴ殿の言葉によって、  
 作者は、後に奥方の告白を生み出す1つの要因をここに据えているのである。

3番目の挿話は、王太子妃が奥方を含めた侍女たちにするアンヌ・ボイレ  
 ンの話である。英国王ヘンリー8世の王妃の侍女の地位から王妃となり、やが  
 て国王の嫉妬から、国王の兄と共に裁判にかけられ処刑されたアンヌ・ボレイ  
 ンについての話は、男の気紛れが女を不幸にするという点で奥方の母の教訓と  
 共通している。この話は、奥方に強い関心を生じさせている：「なかでもクレ  
 ヴの奥方は、その上になおエリザベス女王のことで色々お尋ねしなければ気が  
 すまなかった。」<sup>(5)</sup>奥方は、女性の運命に人一倍強い関心をもっているのだ。  
 奥方の母の教訓と共に、王太子妃の話は、奥方が後に未亡人となりヌムール  
 公が言い寄ってきた時、男の気紛れで自分が捨てられるかも知れないという  
 懸念を持つ一つの原因となっていると言えるであろう：「公の恋はいつかは終  
 わること、結婚生活中に必ず味わわされると思う嫉妬の苦痛のことを考えると、  
 そこへ入っていく不幸がまざまざと見えるのだ。」<sup>(6)</sup>

4番目の挿話は、シャルトル侯が、自分の落とした手紙（テミーヌ夫人からの  
 恋文）を取り戻そうとしてその協力を友人のヌムール公に求めてする身の上

話であり、物語の展開の一環となっている。この話はシャルトル侯の不実さを示すと同時に、その不実さに対してヌムール公の示した憤慨は、奥方に対するヌムール公の隠れた忠実さを示すものとなっている：「私はよく恋人に誠実でないとか一時に幾つもの関係をつくるとかいう非難をされたが、あなたの場合はそれどころじゃありませんね。どういうつもりだったか想像もつきかねる。」<sup>(7)</sup> 4番目の挿話は、このように最初の挿話と3番目の挿話（おんなの不幸の原因となる男の不実さと気紛れ）のアンチテーゼ（男の忠実さ）となっているのである。

4つの挿話は、以上のように物語の進行の中に組入れられていて、本筋である奥方の心の動きと密接に関わって行く。2番目の挿話は、恋の告白に繋がり、その告白が原因でクレヴ殿は嫉妬に苦しみ、衰弱し死んでしまい、奥方は自由の身となる。最初の挿話と3番目の挿話は恋の情熱に対する拒否という奥方の態度に関するものであり、恋を捨てるという最終的な決意を促す原因の1つとなっている。4番目の挿話が生しているように、実際ヌムール公が、奥方の忠実な恋人となっても、また（2番目の挿話が遠因となって）自由の身となっても、奥方は公に対する恋を捨てるのである。4つの挿話が、このように奥方の最後の決意へと繋がっていく。つまりこの小説の伏線を形作っているのである。従って、これらの挿話は、単にこの小説のテーマを飾っているというだけでなく、筋立ての構成に密接に関わっているのである。

ところで、スキュデリー嬢の『クレリー』等のような小説では、既に見たように、途中から始められた物語の、それ以前の成り行きを示すために挿話がなされ、最後にそれらの多くの挿話が本筋と結びついていることが明らかにされ、大円団となるという錯綜した構成になっていて、挿話は、回顧的機能を持っていた。同時代の批評家たちが、『クレヴの殿方』の挿話を手厳しく非難したのは、実は、彼らが、このような在来の小説の挿話の機能をまだ念頭に置いていたためであろう。が、この小説では、幾つもの時間遡行的挿話によって物語を構成するという従来の技法は放棄されているのである。この小説の挿話には、そのような機能は無く、また必要もないのである。デュ・プレジールの

言う「それら（＝旧い小説）の構成の複雑さ」をラファイエット夫人が放棄したことは、時間の流れに沿った物語の直線的進行を可能にしたのである。

### —《本当らしさ》—

虚構の作品にとって、史実が《本当らしさ (la vraisemblance)》の1つの保証となり得ても、史実を取り入れるだけでは充分ではないことは、言うまでもない。本当らしく描かねばならないのである。デュ・プレジールの言うように、「事実が必ずし本当らしいとは限らない」からである。<sup>(1)</sup>『クレヴの奥方』は、この点でも、同時代の批評家たちから非難されたのである。中でも手紙事件と呼ばれている出来事と、奥方が夫にする恋の告白の場面は、発表された当時だけではなく、今日までしばしば議論の対象となってきた。

手紙事件に関して、ヴァランクールが非難しているのは、シャトラールという男が、庭球試合の直後に拾った手紙（実はシャトル侯に宛てたテミーヌ夫人からの「恋文」）を、王太子妃に渡した点である。宮廷の作法を知っている者であれば、落とし主（シャトラールはその手紙がヌムール公のものだと思い込んでいるのだから、ヌムール公）にその場で返すはずだという訳である。<sup>(2)</sup>そうすれば、物語はもっと違った展開になるはずだとしている。つまりシャトラールの行為が当時の習慣に反しているというのである。さらに彼は、その場に居合わせた廷臣たちが手紙の一件を知っていたのに、実際の落とし主のシャトル侯が、その日の夜中まで知らず、ヌムール公が翌朝まで知らなかったのは、不自然だということも指摘している。<sup>(3)</sup>ヴァランクールの細部に関するこのような非難は、確かに説得力はあるが、物語の構成のため、そうした不自然さが生じたのであろう。実際、手紙事件は次に続く告白の場面へ継がっていて、物語の展開上、不可欠なものとなっているのである。物語は、（ヌムール公宛てのものと思い込んでいる恋文を読む機会を得た奥方の）激しい嫉妬と猜疑心の経験⇒その恋文が伯父シャトル侯のものを知った時の奥方の（一時的な）安堵⇒伯父のため、夫とヌムール公（伯父の友人）と奥方の3人で、王太子妃に返すためのにせの手紙（もとの手紙は既にテミーヌ夫人の友人の手に渡っている）を

書かねばならなくなり、ヌムール公と堂々と同席できた奥方の喜び（「ただヌムール公に会っている喜びだけを感じていればよかった」<sup>(4)</sup>）⇒一度知った恋ゆえの大きな不安は去らず、迷った末にする（宮廷つまりヌムール公から遠ざかる）決意⇒何故、宮廷から離れたがるのかという、夫の厳しい尋問⇒夫にする恋の告白、というように展開する。細部の不自然さはあるとしても、このように、告白に至る奥方の心の動きは必然的なものになっている。手紙事件は、この小説の第2巻から第3巻にかけて、つまり小説のほぼ中央部に位置していて、量的にも全体の6分の1近く（25頁）に上っている。この部分で、奥方の恋の喜びは、嫉妬心に続いて頂点に達し、内的葛藤を繰り返した末に、ヌムール公から離れるため宮廷から遠ざかる。小説の前半ではクレヴの奥方は、しばしば宮廷に姿を現していたが、それ以後、宮廷に出るのはまれとなる。そして、ヌムール公との恋を諦めねばならないという気持ちを強めて行く。物語は、恋を制御する方向へと急速に進んで行くのである。手紙事件は、このように小説の折り返し地点となっているのである。

この小説の中で、発表当時、大変注目され議論を呼んだのは、クレヴの奥方が夫にした恋の告白である（「この本が騒がれ続けているのも尤もである。クレヴの奥方が、夫にヌムール公に対する恋の情熱を打ち明けるのだから」<sup>(5)</sup>）。この告白を、ヌムール公がクレヴ夫妻の別荘に忍び込んで盗み聞きをし、秘かに喜びを味わうという筋立てになっている。ヴァランクルの非難は、まずこの点に向けられている。例によって、細部にわたっている。例えば、乗馬靴をはいたままで別荘に忍び込んだヌムール公が、召し使いにも誰にも見つからずに、部屋や花園を横切ったりできるのかと、疑問を投げかけている<sup>(6)</sup>。ヴァランクルが奇しくも指摘しているように、「この小説は、そんなに細かなことには立ち入っていない」<sup>(7)</sup>ことは事実である。ヌムール公が、忍び込む前に、馬を誰かに預けたのか、それとも木に繋いだのか、ということも、確かに描写されていない。クレヴ夫妻の居た離れ屋の構築がどうなっているかも分かりにくい。が、作者の関心は、そうした細部よりも、登場人物の心の動きにあるのであり、内面のドラマの展開の方に重点が置かれているのである。

この小説には自然描写が殆ど無いのもそのためである。唯一の自然描写としてよく知られている場面——ヌムール公が、奥方が彼を愛していることを知って、クロミエの小川のそばで幸福感にひたる場面——でも、形、色、大きさといった具体的・即物的描写は、なされていない。(宮廷の描写に関しても同様である。) 古典主義の特色は、人間の心理に大きな関心が持たれたことであり、当時のモラリストたちにとって、《自然 la nature》<sup>(8)</sup> と言え、ふつう《人間の(内なる)自然 (la nature humaine)》即ち人間の本性を指したのである。

『クレヴの奥方』は、主人公の心理を中心に展開されているという点で、将に古典主義的であり、人間の《外観》も、この小説では、それが内面の動きを表すが故に重要性を持っているのである。

クレヴの奥方の告白に対する当時の反響がどのようなものであったかは、当時の新聞『メルキュール・ギャラン (Mercure Galant)』紙の告白に関するアンケート(1978年4月)に答えた一般読者からの意見によって窺い知ることができる。ここでも問題になっているのは、《本当らしさ》の問題である。或ることが本当らしいかどうかを決定するのは、その時代の、広い意味でのイデオロギーつまり一般的に受け入れられた格言、習慣その他の精神文化の総体である。<sup>(9)</sup> 本当らしく、自然なことはその時代の人間にとっては、共通の基盤、暗黙の了解となっているため言われないうまで終わることが多。作家と読者の間にも《本当らしさ》に関する暗黙の了解があるが、それが作品の中で直接議論されることは、普通はないのである。それ故、それはG. ジュネットの言葉を借りれば、<sup>(10)</sup> 「記号表現なき記号内容(un signifié sans signifiant)」である。それが、時として現れるのは、作家が暗黙の了解に違反した場合である。この小説のクレヴの奥方の告白はその好例であると思われる。『メルキュール・ギャラン』紙の読者が、クレヴの奥方に憤慨して言っているように、「大きな不安を与えるようなことを夫に告白することは常に無分別である」<sup>(11)</sup> とすれば、奥方の告白は、17世紀の倫理的行動原理に反しているのである。実際、一新聞が、小説中の告白のアンケートをすること自体が、この種の告白の尋常でないことを示している。妻の告白を聞いて不幸になるよりも「男というものは、

そうと知らずに裏切られている方がむしろ幸福である<sup>(12)</sup>という考え方が（少なくとも当時の社交界では）一般的であったと考えてよいであろう。作者自身、告白の普通でないことを、クレージュの奥方に言わせている：「私は今まで女が夫にしたこともない告白をあなたにこれからいたします<sup>(13)</sup>。」奥方は「他に例の見あたらない、このような告白の特異さ<sup>(14)</sup>」を自覚し、自分のした告白を、「狂人じみたあの打ち明け話<sup>(15)</sup>」と、後日呼んでいる。では、何故そのような告白をしたのか、それは、奥方が宮廷からしきりに遠ざかりたがることを不審に思った夫が厳しく問いつめたからである：「私がお話する勇気のないことを、白状しろと責めないで下さいな<sup>(16)</sup>。」作者は、奥方の告白を、できる限り自然なことであったように、伏線を準備している。既にクレージュ殿が、トゥルノン夫人についての話の途中で、自分であれば妻が誠実である限り告白を聞いても腹を立てたりしないと、それとなく告白を許すことを奥方に暗示している。その時の夫の言葉が奥方に、ただならぬ反応を引き起こしている：「自分の現在の事情とどこか似かよった話のようで、驚き、心の騒ぎが容易におさまらなかった<sup>(17)</sup>。」さらに、手紙の一件の直後、奥方は自分の恋の情熱を制御しようとして、内的葛藤を繰り返した末に、ヌムール公から遠ざかる決意をし、こう独り言を言っている：「田舎へ行こう。（……）そしてクレージュ殿がまた頑固に反対したり、その理由を聞こうとしたら、あの人には気の毒だけれど……そして私もつらいけれど、その理由を打ち明けてもいい<sup>(18)</sup>。」しかしながら、このような、告白の動機付けも、余り根拠のあるものでないことを、作者自身が分っていて、奥方にこう語らせている。「彼女はなぜあんなに大胆なことをしたのか自問した。彼女はそういう意図が殆どないのに、そうになってしまうはめになったことに気が付いた<sup>(19)</sup>。」結局は不可避だったからということになる。『クレージュの奥方』の独創性は、《本当らしさ》の違反（告白）を導入すると同時に、それを説明する個別的・特殊的事情による不可避性、換言すれば別の《本当らしさ》を対峙させたことにあると言えよう。

本当らしくなさは、この告白の行為そのものの他にも、同時代人から指摘されている。例えば、打ち明け話をヌムール公が間接的に聞き、（奥方から愛さ

れていることに)感動するというのであれば納得できるが、盗み聞きするという筋書きは、巧くできすぎていて『アストレ』を思わせること、ヌムール公が告白の一部始終を一般的な言葉であったにせよ、他人にしたことは空想的であり(当時としては)考えられないことであること、クレージュ公が嫉妬のために苦しみ死んでしまうのは不自然であること、etc.をフォントネルは強い調子ではないが非難している。<sup>(20)</sup>こうした、本当らしくなさの指摘は、筋書きの大きな運びや様々な場面の持つ機能を見落としがちであると言えよう。ヴァランクールの非難も同様な点があるが、ある場面が後の筋の展開に何の役に立つかという、物語の機能のレベルで問題を投げかけている点は、奇しくも今日の物語論的解釈に通じるところがある。

ヴァランクールの指摘する、王太子妃の部屋でのクレージュの奥方とヌムール公の動揺の場面に至る筋書きを辿ってみよう。奥方が夫以外の男——その男が誰かは言っていない——を愛していると夫に打ち明けたが、それを盗み聴いたヌムール公は、それが自分であると確信し喜ぶが、奥方が夫に告白した以上、奥方には近付き難くなったことに絶望し、喜びと絶望が相半ばする。そのため、彼は一部始終を友人のシャトル侯に告白し、それを侯が愛人マルティエグ夫人に話し、さらには、王太子妃に話が伝わる。そして、王太子妃が、ヌムール公や他の侍女たちのいる前で、奥方に、夫に恋を告白をした夫人というのは奥方ではないかと問うことによって、奥方にも、またヌムール公にも大きな狼狽を生じさせる。作者がこのように一つの大きな盛り上がりの場面を作っている点について、ヴァランクールは、ヌムール公の打ち明け話が、クレージュの奥方とヌムール公が後に王太子妃の部屋で陥る当惑を準備するために置かれていることもよく解っていると<sup>(21)</sup>言っている。奥方の告白とその盗み聞き、それに続くヌムール公の打ち明け話が、次の劇的な場面を生じさせるという、物語の展開上の機能も持っていることを、ヴァランクールは指摘しているのである。そして、王太子妃の部屋の場面が本当らしさを代償としてしか、物語に導入され得なかったことを遺憾として<sup>(22)</sup>いる。彼は、ここでは本当らしくなさそのものを非難しているのではない。物語の効果を出すために、作者が余りにも遠回りを

していることをヴァランクールは非難するのである。さらにヴァランクールは、クレヴ殿が嫉妬のため死んでしまうまでの筋書き——クレヴ殿に奥方の素行を見張るよう命じられた侍従が、ヌムール公が奥方に会ったことを告げるが、何もやましいことが起こらなかったとは言わずに、黙りこんでしまう。その沈黙をクレヴ殿は、早合点をし、嫉妬と絶望の淵につきおとされ、衰弱し死んでしまうという筋書き——<sup>(23)</sup> に関して、費用が高くつきすぎていると指摘している。

G.ジュネットは、ヴァランクールのこうした非難ないし指摘を契機として、この小説で、作者が或る劇的な場面を創るために、物語の各場面の機能を遡行的に決定し、物語の筋の運びを構成するという「目的原因論的」な構成の仕方をしていることを指摘している。<sup>(24)</sup> 我々は、目的による手段の、結果による原因の決定というこうした指摘を、この小説全体に適用することができるであろう。ラファイエット夫人は物語の結末を、自由の身となった奥方の、ヌムール公に対する恋の放棄で締めくくっている：「奥方は自分を守るために公と結婚してはいけない理由をいちいち助けによんだ。そうした結果、病後の衰えで少し薄らいだこの恋の燃えがらをようやく消し止めることができた。」<sup>(25)</sup> 恋の情熱を、それが社会的・倫理的規範にもとるから拒否しようとするよりも、むしろ恋そのものが平穏な心を乱し、嫉妬や猜疑心で己を苦しめるからこそ、それを抑制し拒否するのだということを示すためには、クレヴの奥方は自由の身となることが必要であったのである。そのために、夫が死ぬことが必要となり、告白が導入され、その前に奥方の頼る者がいなくなるためには、奥方の母の死が必要となる……。このような、各場面の機能の遡行的な決定という見方は、作者がある真実を表現するために、時代の要請やジャンルの要請をある程度犠牲にせざるを得なかったことを理解させる。各場面が感動、悲壮感、緊張感といった効果を生じさせ、その効果が手段の不自然さを凌駕している限り、その不自然さは目立たなくなり、取り立てて言うほどの欠点ではなくなるのである。内面の真実の表現を、時代の要請する本当らしさよりも優先させているところに、ラファイエット夫人のモダニズムがあり、またそれ故に、この小説が



時代を越えて生き続けることができたのだと言えるであろう。

## 結 び

『クレヴの奥方』が、在来の小説《ロマン》と較べて、物語の技法、（物語内容と）現実との関係という点で、根本的に異なることは、既に明らかである。この小説はテーマの単一性・統一性、行為・出来事の因果論的・論理的展開（小説作法の観点から見れば、逆行的决定の結果）、出来事の日常性・現実性（即ち、空想的・非日常的出来事の否定）、人間の個人的・個別的行為や内面の動きの重視等、今日における伝統的小説の特徴、換言すれば、近代小説の特徴を備えたものとなっている。途中から始められた物語の初めの部分を、

（登場人物によってなされる）いくつもの一人称の挿話や手紙によって後で迎えるという、在来の小説の錯綜した構成を放棄したことが、筋書きの年代順による直線的進行を可能にしたと言えよう。この小説にも、会話という形での挿話や手紙等、在来の小説のなごりを残すものが見られるが、この小説ではそうしたものは、在来の小説におけるような機能は無く、筋書きの直線的進行の過程を構成しており、本筋から読者の注意をそらしてしまうほど長いものではない。それらは、必要最小限に抑えられていると言えよう。その分だけ、一人称による語りの部分が減少し、反対に語り手による登場人物と出来事の描写、分析が増大し、その結果、語り手が、一貫して物語の進行を引き受けることとなっているのである。登場人物の独白も語り手による主人公の心理の描写・分析も、整然とした秩序立った言説によってなされている。語り手は、飽り立てた表現も誇張もせず、簡潔で的確な表現をし、最後まで、客観的で中立的な立場で語っている。この点で語り手は、歴史家の記述の客観的態度に近付いていると言えよう。このことも近代小説の特徴の1つとなっているのである。これらの特徴は、今日のいわゆる三人称小説では当たり前のことのようにになっているが、当時としては、在来のロマネスク小説の旧幣を刷新した結果生じたのであった。奥方の告白や細部における本当らしくなさに対する非難は、当時の習慣、倫理的規範といった作品外の現実との対応関係の軽視ないし違反に対して

なされたのであるが、そうした本当らしくなさが生じたのは、作者が各場面の緊密な構成、行為や出来事の必然的・因果論的つながり、つまり、作品に内在する論理の方にむしろ重点を置いたためである。その見事な出来ばえが、主人公の誠実さ、美德とあいまって感動、悲壮感、緊張感といった効果を生じさせているのである。

恋の情熱の理性による認識と抑制・否定という、この小説のテーマに、情熱を理性と自由意志によって抑制すべきだとするデカルトの『情念論』の影響を指摘することができよう。人間の意志や理性と無関係に生じる、あの名付け難い心の内奥の動きを理性によって認識しようとする主人公は、不合理なものを合理的なものによって、混沌としたものを言語という秩序・体系によって把握しようとする合理主義者であると言えよう。現代の作家が、名付け難いものを表現しようとして、文学作品の中に言語の脱構築 (déconstruction) を意図的に持ち込んでいるのに対して、ラファイエット夫人は、あくまで秩序立った合理的な言説によって表現しようとしたのである。また、それが古典主義の特色となっているのである。

## 註

### 序

- (1) Alain Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, in *Pour un nouveau roman*, p. 17, Gallimard, Paris, 1970.
- (2) Jean Rousset, *Forme et Signification*, p. 17, Jose Corti, Paris, 1973.
- (3) Gérard Genette, *Figure II*, pp. 71-99, Collection "Tel Quel", Seuil, Paris, 1969.

### —《ロマン》から《スーヴェル》へ—

- (1) Pierre Malandain, *Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves*, p. 32, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.  
尚、《roman》という語は、フランス中世に於て、ロマン語 (le roman) —— 学者用語であったラテン語に対して、当時の話し言葉 (俗語) につけられた呼称——で書かれた韻文の物語を意味していたが、14世紀以降、散文の物語を意味するようになった。(Le Petit Robert, Le Robert, Paris, 1972)
- (2) P. Malandain, op. cit., p. 32.

- (3) Ibid., p. 32.
- (4) Ibid., p. 32.
- (5) Boileau, *Art Poétique*, III, vers 119, Gallimard, Paris, 1966.
- (6) P. Malandain, op. cit., p. 33.
- (7) Ibid., p. 33.
- (8) このような点は、ボワロー自身の言っている叙事詩の技法に似ている。彼の言うところによると、叙事詩は、読者を魅了するために、本筋をいくつもの仮作物語で装飾することができる。そして、詩人は限らない創意に耽ることができる。「あらゆるものを飾り、引き立て、美化し、誇張する」ことができるのである。(Boileau, op. cit., vers 160-192) スキューデリー嬢の小説がこうしたことに巧みであったにも拘らず、ボワローが彼女の小説を軽蔑していたのは、単に韻文で書かれていなかったからというだけではなく、むしろ羊飼いや牧童のような俗人と見做されていた人物が登場するから——「(……) 恋をする主人公を描くことは私は同意するが、それが優しい牧童であってはならない」(Boileau, op. cit., III, vers 97-98) ——である。また、ジル・メナージュの言うように、叙事詩が「そこに選ばれた主人公の生涯のほんの一部分しか扱わない」ため「物語の流れを中断し」、「事件をいくつも含まねばならない」とすれば、《ロマン》の小説技法は、本筋の運び方ないし物語の構成という点で、叙事詩の流れを汲んでいるのである。(メナージュの言葉は、G. Genette, op. cit., p. 31の引用による。) このように、17世紀の特に前半に於て、文芸批評家たちは、《ロマン》を叙事詩の下風に立つ散文で書かれた弟と見做している。尚、叙事詩についての彼らの概念は、アリストテレスの考えに基く、或は基こうとするものであることは、言うまでもないであろう。(Cf. Aristote, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Rocet Jean Lallot, Seuil, Paris, 1980.)
- (9) P. Malandain, op. cit., p. 19.  
Alain Niderst, Introduction, pp. VIII-V, in *Madame de Lafayette, Romans et Nouvelles*, Bordas, Paris, 1990.
- (10) Marie-Thérèse Hipp, Introduction, p. XVI, in *Vie de la princesse d'Angleterre*, Droz, Genève, 1967.  
Frédéric Deloffre, *La Nouvelle en France à l'Age Classique*, p. 33, Didier, Paris, 1968.
- (11) 《nouvelle》という語は、12世紀頃には「知らせ」「うわさ」といった意味で用いられ、まれにだが早くも「物語」という意味で文学作品(例えばクレチアン・ドゥ・トゥルワの『獅子の騎士』)で用いられている。13世紀から15世紀の間に、「未知の出来事についての単なる知らせ」という意味から、「未知或は既知の出

来事についての多少とも愉快なお話」という意味になる。この語から《新しい》という概念が失われるのである。16世紀に入ると（悲劇的なお話も含め）広い意味でのお話（長さにして10～20頁位）という意味になり、はっきりと物語のジャンルとしての概念を持つことになる。17世紀初めには、長大なロマネスク小説に挿入された話の一つ一つを指して用いられた。（以上、F. Deloffre, op. cit., pp. 7-33.）尚、現在では、《roman》という語が比較的長い小説を指すのに対して、《nouvelle》の方は、一般的に比較的短い、ドラマチックな構成の、登場人物の少ない小説、即ち中編小説を指す。が、作品の長さは、必ずしも示差的な特徴とは言えず、中編小説をも指して広く《roman》という語がしばしば用いられているのが現状である。

- (12) F. Deloffre, op. cit., p. 33.
- (13) Ibid., p. 33.
- (14) Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Seconde édition revue, Tome I, p. 215, Armand Colin, Paris, 1967.
- (15) Cf. Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, in *Romans et Nouvelles*, p. 4, p. 251, Bordas, Paris, 1990.
- (16) Cf. ibid., pp. 3-34.
- (17) Roger Duchêne, *Madame de Lafayette*, p. 201, Fayard, Paris, 1988.
- (18) Ibid., p. 201.
- (19) Philippe Hourcade, Introduction, p. 5, in *Du Plaisir, Sentiments sur les Lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), Droz, Genève, 1975.
- (20) スグレの文章が, Roger Dûchene, op. cit., p. 201に引用されている。
- (21) Ibid., p. 201.  
Cf. G. Genette, op. cit., pp. 17-18.
- (22) H. Coulet, op. cit., pp. 245-246.
- (23) Michèle Cuénin, Introduction, pp. XVII-XIX, in *Madame de Villedieu, Les désordres de l'amour*, Droz, Genève, 1970.
- (24) P. Malandain, op. cit., p. 19, p. 37.

#### —史実と虚構—

- (1) P. Malandain, op. cit., pp. 51-52.
- (2) Marie-Aline Raynal, *Le Talent de Mme de La Fayette*, Slatkine Reprints, Genève, 1978. (ペリ, 1926年版の再版)
- (3) *Correspondance de Madame de Lafayette*, Tome II, p. 63, Gallimard, Paris, 1942.

- (4) Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Tome IV, p. 186, Domat, Paris, 1954.
- (5) M.-A. Raynal, op. cit., p. 183.
- (6) F. Deloffre, op. cit., p. 38, p. 42.
- (7) Ibid., p. 43.
- (8) Ibid., p. 38.
- (9) Jean-Baptiste Henri du Troussel de Valincours, *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1678), Réédition par J. Chupeau, pp. 88-89, p. 102, Université de Tours, 1972.
- (10) F. Deloffre, op. cit., p. 38.
- (11) Ibid., p. 32.
- (12) Cf. 原田伸子, 『京都産業大学論集, 第15巻, 第3号, 外国語と外国文学系列, 第13号』昭和61年, 所収, 『「クレヴの奥方」における認識の言説と情熱の言説』, p. 124.
- (13) Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, p. 241, in *Romans et Nouvelles*, Édition de E. Magne, Garnier Frères, Paris, 1961.  
以下, この小説からの引用は, この版を用いた。日本語訳は, 生島遼一訳『クレヴの奥方他二篇』(岩波書店, 1989年)を参照させて頂いた。
- (14) *La Princesse de Clèves*, p. 395.
- (15) Mercédès Boixareau, *fonction de la narration et du dialogue dans 《La Princesse de Clèves》*, p. 19, Minard, Paris, 1989.  
ラファイエット夫人の作品における《外観》についての詳しい分析を, J.A. Kreiterが *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, A.G. Nizet, Paris, 1977で行っている。
- (16) *La Princesse de Clèves*, p. 265.
- (17) Ibid., p. 241.
- (18) J. Rousset, op. cit., p. 21.
- (19) Cf. 註(9)。
- (20) P. Malandain, op. cit., p. 46.
- (21) Valincour, op. cit., pp. 88-89, p. 102.
- (22) Ibid., pp. 95-97.
- (23) Ibid., pp. 95-97.
- (24) *La Princesse de Clèves*, pp. 241-242.
- (25) Ibid., p. 247.
- (26) Ibid., p. 258.

- (27) Ibid., p. 261.
- (28) Ibid., p. 261.
- (29) Ibid., p. 301.
- (30) Ibid., p. 305.
- (31) Ibid., p. 305.
- (32) Ibid., p. 365.
- (33) Ibid., p. 392.
- (34) Abbe de Charnes, *Conversation sur la Critique de la Princesse de Clèves* (Barbin, 1679), Réédition par F. Weil, Université de Tours, 1973.

—公的空間と私的空間—

- (1) Boixareu, op. cit., p. 23.
- (2) *La Princesse de Clèves*, p. 269.
- (3) Ibid., p. 263.
- (4) Ibid., p. 306.
- (5) Ibid., p. 263.
- (6) Ibid., p. 294.
- (7) Ibid., p. 342.
- (8) Boixareu, op. cit., p. 24.
- (9) Ibid., p. 25.
- (10) *La Princesse de Clèves*, p. 308.
- (11) Ibid., p. 351.
- (12) Ibid., p. 329.
- (13) Ibid., p. 330.
- (14) Michel Butor, *Répertoire*, pp. 74-78, Éditions de Minuit, Paris, 1960.
- (15) J. Rousset, op. cit., p. 20.
- (16) Jean Mesnard, *La Princesse de Clèves*, Introduction, pp. 25-26, Imperimerie Nationale, Paris, 1980.
- (17) Boixareu, op. cit., p. 22.
- (18) Madame de Lafayette, *Zaïde, Histoire espagnole*, A.-G. Nizet, Paris, 1982.
- (19) Cf. Du Plaisir, op. cit., p. 45.

—4つの挿話—

- (1) *Mercur Galant*, mai 1678. Maurice Laugaaの引用 (*Lecture de Mme de La Fayette*, pp. 22-25, A. Colin, Paris, 1968)。
- (2) Valincour, op. cit., p. 167.
- (3) *La Princesse de Clèves*, p. 284.

- (4) Ibid., p. 284.
- (5) Ibid., p. 301.
- (6) Ibid., p. 392.
- (7) Ibid., p. 321.
- (8) Du Plaisir, op. cit., p. 45.

—本当らしさ—

- (1) Du Plaisir, op. cit., p. 46.
- (2) Valincour, op. cit., pp. 27-31.
- (3) Ibid., p. 31.
- (4) *La Princesse de Clèves*, p. 323.
- (5) M. Laugaa による引用 (M. Laugaa, op. cit., p. 320)。
- (6) Valincour, op. cit., p. 42.
- (7) Ibid., p. 40.
- (8) A. Lagarde, L. Michard, *Les grands auteurs français du programme, XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 10, Bordas, Paris, 1985.
- (9) G. Genette, op. cit., p. 73.
- (10) M. Laugaa による引用 (M. Laugaa, op. cit., p. 320)。
- (11) G. Genette, op. cit., p. 77.
- (12) M. Laugaa による引用 (M. Laugaa, op. cit., p. 217)。
- (13) *La Princesse de Clèves*, p. 333.
- (14) Ibid., p. 337.
- (15) Ibid., p. 348.
- (16) Ibid., p. 333.
- (17) Ibid., p. 284.
- (18) Ibid., p. 330.
- (19) Ibid., p. 337.
- (20) フォントネルは、『メルキユール・ガラン』紙に投稿した手紙で『クレヴの奥方』を褒めると同時に、非難もしている。(M. Laugaa, op. cit., p. 22-25.)
- (21) G. Genette, op. cit., p. 90.
- (22) Ibid., p. 90.
- (23) Ibid., p. 90.
- (24) Ibid., p. 94.
- (25) *La Princesse de Clèves*, p. 393.