

マリヴォー『贗の侍女』と『愛の勝利』

——眼差しのドラマツルギーにみる人間像——

奥 香 織

はじめに

サロン文化が花開き、また礼節が重んじられた18世紀フランスの上流社会では、「社会的な仮面」をつけることは必要不可欠な生活の一部であった。生きることが演じることであったと言っても過言ではないこの時代に書かれ、変装という手法が多用されるマリヴォー劇は、これまで仮面のテーマと結びつけられ、「存在と見せかけの乖離」、または「虚偽による真実への到達」という視点から論じられることが多かった。例えばアロルド・シャアドは、著書『マリヴォー作品における存在と見せかけのテーマ』の中でマリヴォー劇を様々な角度から分析しているが、仮面の向こう側には常に「真の自己」が存在することが意識されている⁽¹⁾。また、ベルナール・ドルトは『愛と真実を探して——マリヴォー的システムの概略』という論の中で、恋の不意打ちをはじめとする様々な不意打ちによって、マリヴォー劇の登場人物たちは「自己を（再）発見する」ことを強調している⁽²⁾。これらの論は、確固たる「実在」や「真実」が仮面の向こう側にあることを前提としているように思われる。しかし、近代的な自己のあり方が崩壊し、自己同一性が確実さを失った現代において、今なお演出家や観客を惹きつけてやまないマリヴォー劇が描き出す人間像は、「実在」や「真実」を前提とした思考によって論じきれものだろうか⁽³⁾。

男装のヒロインが登場し、偽りの誘惑劇を繰り広げる『贗の侍女』*La Fausse Suivante* (1724年) と『愛の勝利』*Le Triomphe de l'Amour* (1732年) は、変装が多用されるマリヴォー劇の中でも特に複雑な構造を持ち、舞台上に眼差しが錯綜する世界を生み出していく。いずれの作品においても、男装は「見せる身体」を作り出すことで成立し、誘惑は誘惑相手を見つめる「虚構の眼差し」を作り出すことで成功するという共通点を持つ。この「見られる存在」としての人間のあり方を意識した眼差しのドラマツルギーを通して見えてくるものは、他者との関係において規定される登場人物たちの姿であり、また他者との関係において変化していく登場人物たちの姿である。意識的であれ無意識であれ、他者の眼差しを通して変化していく登場人物たちの姿は、人間の自己というものは決して自明のものではなく、相手や状況に応じて変化する曖昧なものでしかないということ、また、他人の視線を通して認識される相対的なものに過ぎないことを示しているように思われる。このように、眼差しのドラマツルギーを通して見えてくる登場人物たちの姿に注目すると、マリヴ

オー劇は、仮面の戯れから成る軽やかなサロン劇ではなく、眼差しの錯綜を通して近代への疑義を提示する作品であったと捉えることができるのではないだろうか。

本論では、『贗の侍女』と『愛の勝利』を取り上げ、男装という表層的な眼差しの駆け引きに始まり徐々に内面的な操作へと移行する眼差しのドラマツルギーに焦点を当て、マリヴォー劇が描き出す人間像を考察する⁽⁴⁾。

1. 男装による眼差しの錯綜

1-1. 隠すことと見せること——外見の誘惑

『贗の侍女』と『愛の勝利』では、ヒロインたちはまず身分と性を隠して男性としての身体を作り出し、その虚像によって他の人物たちを欺こうと試みる。それは、我々の面前に映し出されているものは見ている対象そのものであるとは限らない、という錯覚を利用した表層的なレベルでの眼差しの駆け引きである。まずは、ジャック・ラカンが示す二つの三角形を見てみよう⁽⁵⁾。

図1

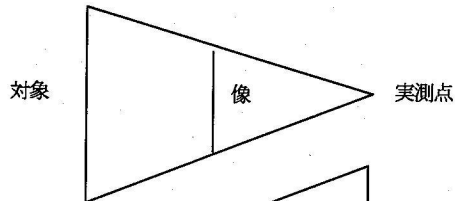
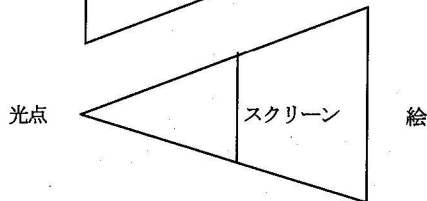


図2



ラカンによれば、図1の三角形は「実測的な領野の中で、我々の位置に表象の主体を置く三角形」、図2の三角形は「私自身を^{タフロー}絵にする三角形」である⁽⁶⁾。この二つの三角形を重ね合わせた場合、右側の線の上に最初の三角形の頂点、つまり実測的主体の点が位置し、この線の上で主体は自分を眼差しのもとにある^{タフロー}絵にしてしまう。二つの図式は、我々の目に映るものは対象そのものではなく、スクリーンに映し出されるイメージに過ぎないということを示しているが、男装もまた実体とは関係のないイメージを相手の面前に差し出すという、「仮面としてのスクリーンの機能」を利用した眼差しの駆け引きであると考えることができる。では、作品を取り上げて具体的に見ていこう。

『贗の侍女』では、まだ見ぬ婚約者レリオが結婚するに値する人物かどうかを見定めるために、あるバリの令嬢が騎士に変装し、身分も性も隠してレリオに近づく⁽⁷⁾。男装の騎士が下僕のフロントンに明かすように、舞踏会で偶然知り合った男装の騎士とレリオは、すぐに打ち解ける。

騎士：「[...] 実は先だっのの仮装舞踏会に友人たちが私をこの通りの男装で連れて行っただが、そこで偶然ある貴族の青年と知り合った。こちらもその時まで全く面識はなか

ったし、第一まだ田舎に居ると聞いていたんだが、それがお前も知っているあのレリオさ。ところでそのレリオという人物だが、手紙によれば私の義兄の意向で私の夫に決まりかけているとのことだ。私は田舎にいるはずの彼が知らぬ間にパリの舞踏会に来ているのにびっくりし、しかも何とご婦人連れだったので、すぐさまこの変装を利用してレリオの本心を探り、彼の人柄を知ろうと決心したわけだ。騎兵たちがよくやるように、我々はたちまち意気投合して、翌日にはもう、親戚の一人と、来ていたその連れのご婦人の邸で田園パーティーをやるから一緒に来ないかと誘われる始末。[…]

（『贗の侍女』、1幕2場）⁽⁸⁾

騎士本人が述べているように、レリオはパリの令嬢が作り出した男性としての身体を「騎兵」として認識し、その虚像を何の疑いもなく信じてしまう。身体というスクリーンに映し出されたイメージを信じたレリオは、男装の騎士が結婚の当事者であるなどとは疑いもせず、金目当てにパリの令嬢と結婚することを騎士に明かしてしまうのである。さらにこの有利な結婚を実現させるために許婚である伯爵夫人と別れたいレリオは、騎士の美貌に目をつけ（1幕5場）⁽⁹⁾、伯爵夫人を誘惑してほしいとまで依頼する。金に目がなく、しかも女性に不実を働くことに罪の意識さえ感じないレリオという人物を前にして、結婚相手の人柄を知ろうというパリの令嬢の目的は果たされるが、彼女は「気晴らしに」騎士としての変装劇を続けることにする。こうして何の罪もない伯爵夫人は偽りの誘惑劇の犠牲になるのだが、彼女もまた男装の騎士という虚像を信じ、本格的な誘惑劇が開始される前から「美しい騎士」の姿に少なからず惹かれ、心を許している。

『愛の勝利』では、かつての敵対国の王子で、今は人里離れた森の中で哲学者エルモクラートとその妹のレオンティーンヌに育てられているアジスに恋をしたスパルタの王女レオニードが、アジスの愛を得るために周囲の目を欺こうと男装する。フォシオンと名乗った彼女は、侍女のコリーヌ——男装してエルミダスと名乗る——を従えてエルモクラートの館に近づく。侍女が強調しているように、男装したレオニード＝フォシオンもまた『贗の侍女』の騎士同様、「若々しく、綺麗な顔立ちをした美青年」である（1幕1場）⁽¹⁰⁾。恋などしないと宣言していながら、フォシオンの魅力が無意識に認めてしまうレオンティーンヌも（1幕6場）⁽¹¹⁾、伯爵夫人やレリオと同様に、男装のヒロインが映し出すイメージに捕獲されてしまう。また、最終的に手に入れたいと願うアジスに対しても、レオニードはまず男性として近づく。フォシオンに扮したレオニードに対し、「あなたのご容貌は人の敬意を集めて当然ですから」（1幕4場）⁽¹²⁾ というアジスが、男性としての彼女の「容貌」を容易に信じたことは明らかである。また、「いまお会いしたばかりだというのに、こんなにもすぐ相手に好感を覚えるなんて、こんなことはめったに起こらない」（1幕4場）⁽¹³⁾ というアジスの台詞には、レオニードとの愛を予感させる両義的な意味合いが含まれているにせよ、やはり彼女の作り出した虚像を信じて疑わない姿が見て取れる。

このように、男装とは「スクリーンとしての仮面の機能」を利用し、実体とは関係のない「イメージと化した身体」を相手の面前に差し出すことから成ると言えるが、この像は単に映し出されただけでは意味をなさない。「衣服を身につけることで、人間の身体はシニフィアンとなり意味を持つ」⁽¹⁴⁾とロラン・バルトが指摘するように、何かを身につけることで人間の身体は意味を持ち始める。しかし、身につけただけではまだシニフィアンに過ぎない。意味を持った身体は、他者の眼差しに晒され、何ものであるかを認識されることによって初めて意味が確定される。つまり、「見せる身体」から「見られる身体」へと移行することで真に機能し始めるのである。男装のヒロインたちが作り出すイメージも、他の登場人物たちに「見られ」、男性として「認識される」ことで初めて完全に機能し始める。男装とは、他者の眼差しのもとで初めて成立するという、「見られる存在」としての人間のあり方を利用した眼差しの策略に他ならないのである。見られることによって男装が成立するということは、言い換えれば、アイデンティティとは作り出すことが可能なものであり、また他者の眼差しによって規定される相対的で曖昧なものに過ぎないということを明確に示していると言えるのではないだろうか。

1-2. 垣間見えること——外見の向こう側の誘惑

いずれの作品においても、男装は全ての登場人物たちの目を欺くことはできない。よって、男装を見抜いた相手に対しては、新たな眼差しの駆け引きが繰り広げられることになる。『贗の侍女』においても『愛の勝利』においても、男装を見破るのは主に男性の登場人物たちであるため、新たな眼差しの駆け引きでは「外見の向こう側に垣間見える女性性」が重要な役割を果たすことになる。

まずは、『愛の勝利』の哲学者エルモクラートの例を見てみよう。レオニードは、レオンティーヌに対して行ったように、男性ファッションとしてエルモクラートを欺こうとする。しかし、以前、森の中で偶然顔を合わせていたために、エルモクラートは彼女が男性ではないことを見抜いてしまう。よってレオニードは新たな策略をめぐらすことになる。幸い、スパルタの王女であることまでは知られていなかったため、レオニードは即座に自分が女性であることを認め、アスパジーという新たな人物を作り出す。エルモクラートが、この突然の変身をそれほど疑いもせずに信じてしまうのは、「隠されていながら垣間見える女性性」に依るところが大きい。なぜなら、厳格で色恋沙汰とは縁遠いはずのエルモクラートも、彼女の女性としての魅力を否定することはできないからである。

エルモクラート：だが、こっちの理性を保証する配慮のほうが、いまの私には肝心。いかに人嫌いの私でも、目はちゃんとついているんだ。あなたは魅力たっぷり、そして私を愛していると言う。

ファッション：私に魅力ですって？じゃ、あなたはそれを見ていらっしゃるの？そのくせ、感じることを恐れていらっしゃるのね？

(『愛の勝利』、1幕8場)⁽¹⁵⁾

エルモクラートは、一方ではレオニード＝アスパジーが色香をもってアジスに近づくのではないかと指摘しながらも、他方ではこのように彼女に女性としての魅力があることを認めている。「隠すこと」と「垣間見えること」から成るこの駆け引きは、先に見た「外見の誘惑」ほど操作的ではなく、相手が無意識に垣間見える性に惹かれることを利用した「外見の向こう側の誘惑」であると言える。バルトは「身体で最もエロティックな部分とは、衣服のはだけたところではないか」と言い、完全に見える部分よりも時折垣間見える部分のほうがエロティックであることを指摘している⁽¹⁶⁾。レオニード＝アスパジーによる「外見の向こう側の誘惑」は、身体による具体的な誘惑ではないにしろ、現れては消え、そして消えては現れる、なんとも魅惑的なものであると言えよう。

ところで、男装のヒロインが実は女性であることを見破るのは、『愛の勝利』のエルモクラートだけではない。いずれの作品においても、下僕たち（もともと従っていた下僕は除く）が男装を見破り、彼女たちに執拗な眼差しを向ける。例えば『贗の侍女』では、騎士の下僕フロンタンが誤って口を滑らせたことにより、騎士は女性としてトリヴランの興味をひくことになる。しかし、トリヴランもエルモクラートと同様に、騎士の性別は見抜くが身分は知らない。よって、騎士はトリヴランに対して自分が女性であることは認めるものの、彼を騙して利用することにする。「実を言えば本当のことは隠しておきたかったの。だってこの変装は、あたしのご主人で、さる身分のご婦人に関りがあるんだもの」と打ち明ける騎士の姿を見て、トリヴランはそれが策略であるなどとは疑いもせず、彼女が本当は「小間使い」であると信じてしまう（1幕3場）⁽¹⁷⁾。そして彼は、人前では騎士と主従関係であるように見せかけながら、二人きりのときは彼女に言い寄ることになるのである（2幕6場）⁽¹⁸⁾。また、トリヴランほど賢くない下僕のアルルカンも偶然騎士が女性であることを知り、「なんて綺麗なんだ！ […] あれ、気が遠くなってきたぞ！」と言いながら、女性としての騎士に対する欲望を見せる（2幕7場）⁽¹⁹⁾。

『愛の勝利』では、偶然レオニードが女性であることを知ったエルモクラートの下僕アルルカンが、彼女への愛をほのめかす。アルルカンもまたレオニードがスパルタの王女であることは知らないため、策略に利用されていくことになるのだが、そうとは知らないアルルカンは「このおれの心でよかったです差し上げますぜ」と言い、レオニードに対する興味と欲望を示すのである（1幕2場）⁽²⁰⁾。下僕たちと男装のヒロインとの間には身分の差があるため、エルモクラートに対して行われるような込み入った誘惑劇は繰り広げられない。しかし、男装を見破られ、危うい立場に追いやられたヒロインたちは、やはり女性であることを即座に認めることでその魅力を利用し、下僕たちを信用させて策略に巻き込んでいくのである。ジャン・スタロバンスキーは、『活きた眼』の中で、「隠れたものは魅惑する」と言い、隠されているからこそ見たいと思う欲望のメカニズムについて言及しているが、エルモクラートや下僕たちの欲望を刺激するものは、まさにこの「隠されたもの」による誘惑であると言えよう⁽²¹⁾。

このように、男装のヒロインたちの身体は、男装を見破った相手に対しては単なる「眼差しの対

象」であるだけでなく、「欲望の対象」と化す。そのため「外見の向こう側の誘惑」は、一方ではヒロインたちを危うい状況へと陥らせることになるが、他方では、女性としての魅力によってその場を切り抜けていくことの助けにもなる。この「垣間見える女性性による誘惑」もまた、「見せる主体」であった男装のヒロインたちの身体が「見られる客体」へと移行することで成立するという、「見られる存在」としての人間を意識した眼差しの駆け引きに他ならない。

このように見てくると、「外見の誘惑」においても、「外見の向こう側の誘惑」においても、「見られる身体」が重要な役割を果たしていることが分かる。言い換えれば、見られることによって何ものであるかが決定されているのである。虚像を作り出す登場人物たち、そして作り出された虚構に捕われてしまう登場人物たちが示すもの、それはアイデンティティの曖昧さに他ならないと言えよう。

2. 虚構の眼差しの創出

表層的な眼差しの駆け引きによって虚構の大枠を生み出した男装のヒロインたちは、その虚構にさらなる現実性を付加するために、より内面的な眼差しの策略を繰り広げる。それは、特に誘惑の場面で重要な役割を果たす「虚構の眼差しの創出」——誘惑されるものが「誘惑者に愛されている」と思い込むような眼差しを人工的に作り出すこと——である。男装のヒロインたちは誘惑を成功させるために、単に愛を語るのではなく、誘惑する相手の美しさを褒め称えることで「相手に注がれる眼差し」を作り出し、美しい自己のイメージを想起させ、ナルシズムをかきたてていくのである。誘惑相手に「見られていること」を実感させることで欲望とナルシズムをかきたてるこの策略も、「見られる存在」としての人間のあり方を利用した眼差しの駆け引きである。この存在しない眼差しを作り出すために重要な役割を果たすものは、マリヴォー劇を論じる上でもしばしば用いられる「鏡」と「肖像画」である。では、順を追って見ていこう。

2-1. 鏡とナルシズム

鏡は、何よりもまず「自己の姿を映し出す装置」であるが、水面に映る自己の美しさに囚われてしまうギリシャ神話のナルシスのように、鏡に映った自己を見て美しさを見出すとき、鏡は「ナルシズムをかきたてる装置」となる。この鏡とナルシズムとの関係は、マリヴォーの後期作品、『いさかい』*La Dispute* (1744年) の中ではっきりと示されている。『いさかい』では、「男女のどちらが先に不実を働くか」という問いに対する答えを実験的に得ようと、社会から隔離されて育てられた子供たち四人が、成人して初めて外の世界に解き放たれる。では、生れて初めて小川に映る自己の姿を見たエグレが、教育係のカリーズに話しかける場面を見てみよう。

エグレ：ええっ！これがあたし？あたしの顔？

カリーズ：もちろん。

エグレ：じゃ、あなた、知ってたのね、これがこんなに美しいことを、魅力的なものだったことを？残念だわ、もっと早く知ればよかった！

カリーズ：確かにあなたは美しいわ。

エグレ：美しいどころか！驚嘆すべきでしょう？大発見よ、うっとりする。（彼女はずっと自分を眺めている）小川はあたしの顔つきを全部してくれる。どれもこれも気に入ったわ。メスルーもあなたも、あたしを見てずいぶん楽しい思いをしてきたわけね。こうやって自分を眺めて、一生暮らしてもいいくらい。あたし今、自分を愛してしまいそう！

（『いさかい』、第3場）⁽²²⁾

初めて自己の姿を見たエグレは、無意識のうちに映し出された自己の美しいイメージに捕獲されてしまう。その姿はナルシスを想起させもするが、彼女はナルシスのように死に至るまで水面に映る自己のイメージに捕獲され続けることはない。他者——特に異性——の存在を知ること、彼女の興味は「見ること」から「見られること」へと移行していくからである。それは、エグレが小川を離れ、生れて初めて「男性」アゾールに出会う場面で明確に示される。

エグレ：[…] なんだろう、あれ？あたしと同じように、人？そばに来ないでよ！（アゾールは感嘆するように腕をさしのべ、微笑む）人が笑ってるわ。あたしに見とれてるらしい。（アゾール、一歩進む）待って……。でも、とっても優しそうな眼差し。あなた、話はできるの？

アゾール：あなたにお会いした喜びで、最初は言葉が出ませんでした。

[…]

アゾール：僕、ほうっとなってしまった。

エグレ：いいじゃないの。

アゾール：あなたにうっとりしてしまった。

エグレ：あなただって、すてきよ。

[…]

アゾール：いや、違っても！この僕全体も、あなたの眼には及ばない。こんなに優しい眼なんだから！

エグレ：あなたの眼は、こんなに生き生きして！

アゾール：あなたはこんなにも可愛らしい、こんなにもほっそりして！

（『いさかい』、第4場）⁽²³⁾

互いに見つめ合い、褒め合うエグレとアゾールの姿は、「現実世界では、他人の眼差し——特に異性の眼差し——が小川や鏡に取って代わる」ということを示している。相手に褒められることによって、自分が相手を惹きつけていることを自覚し、ナルシシズムが刺激されるからである。エグレたちの姿は、ナルシシズムとは「魅せる喜び」そして「見られる喜び」と密接に結びついているということ、そしてナルシシズムをかきたてるものは実質的な身体ではなく、自分が美しいことを自覚させる「理想化された自己のイメージ」であるということを示していると言えよう。

ところで、エグレとアゾールは、互いに相手を見つめ、褒めていると思いながら、実は相手に「見つめられ」、「褒められる」ことで、ある種の恍惚状態、もしくは忘我状態に陥っている。つまり、相手を見ていると思いながら、実は相手によって描かれた美しい自己の像に酔い、見ているものに対する正確なコントロール能力を失っている。ナルシシズムとは、知的混乱を引き起こす要素とも成り得るのである。

このように、『いさかい』の登場人物たちは、無意識に鏡とナルシシズムとの関係を示しているが、『贗の侍女』の騎士は、このメカニズムを意図的に利用することで、相手に注がれる眼差しを人工的に作り出していく。では、伯爵夫人に対して騎士が誘惑を試みる場面を見てみよう。

騎士：警戒する、この僕が！今からしても、もう遅すぎますね。そんな余裕を僕に下さったのでしょうか。いいえ、伯爵夫人、病気はもう始まってしまいました。今はただ進行を防ぐだけです。

伯爵夫人：（笑って）まあ、騎士様、本当にお気の毒。でもまさか私がそんなに危険な存在とは存じませんでしたよ。

騎士：危険ですとも！このことについては、僕はあなたの鏡が毎日警告している以外のことは何も申し上げておりません。鏡はこう言ったはずです。あなたが僕をここにお招き下さったとしても、あなたのお目はそのおもてなしを台なしにしてしまうだろうと。

伯爵夫人：でも私の鏡はそんなに私を称讃しませんわ。

騎士：なんてことだ！そんな鏡には挑戦します。なんのお役にも立ちませんからね。でも幸いその件では自然が誤りを正してくれましたね。というのもあなたが美しく生れついたのは自然のなせるわざですから。

（『贗の侍女』、1幕6場）⁽²⁴⁾

騎士は、鏡を引き合いに出して伯爵夫人の美しさを語るだけでなく、「自然」さえもが伯爵夫人の美しさを否定することなどできないと訴え、彼女の美しさに騎士の眼差しが捕獲されていることを強調する⁽²⁵⁾。ここで重要なことは、騎士が称讃しているものは伯爵夫人そのものではないということである。伯爵夫人の理想化されたイメージを作り出し、そのイメージに騎士が捕われているように

「見せかける」ことで彼女に注がれる眼差しを作り出し、それによって伯爵夫人を虚構の世界に閉じ込めていくのである。

この場面では、伯爵夫人はまだ完全には心を乱していない。しかし、美しさを褒められることに喜びを感じ、レリオという恋人がいながら騎士の誘惑を拒まない姿からは、少なからず騎士を想う様子がうかがえる。こうして徐々に伯爵夫人を虜にしていく「虚構の眼差し」は、後の場面でさらに効力を発揮していくことになる。

2-2. 肖像画の誘惑

鏡と同様、ある人物のイメージを映し出すものに肖像画がある。言葉によって相手の理想像を描き出す抽象的な肖像画、さらには具体的な肖像画を駆使して、誘惑者たちは「誘惑相手を見つめる眼差し」を人工的に生み出し、相手のナルシズムを刺激していく。

鏡を引き合いに出して伯爵夫人に注がれる眼差しを強調した『贗の侍女』の騎士は、第2幕で引き続き伯爵夫人の魅力を語る。ここでは、騎士の言葉によって描き出される伯爵夫人の理想像、すなわち抽象的な肖像画が、彼女を見つめる騎士の眼差しをさらに強調することになる。

伯爵夫人：知り合ってまだあまりに日が浅いので、あなたの恋がとても本当であるとは信じられません。

騎士：信じられないですって、あなたが！ […] 奥様、あなたに夢中になるには、ほんの一寸お目にかかるだけで十分ではありませんか。

伯爵夫人：あなたのお言葉を信じましょう。ですからどうかお怒りにならないで。もうこれ以上私を困らせないで下さい。

騎士：ええ、伯爵夫人、あなたを愛しています。世の男性たちの中でもこれ程単純で、これ程もっともと思わせる恋をする者はおりません。あなたの美しいお手にかけて誓います。こうして僕の愛撫に喜んで委ねて下さったのですから。どうか僕を見て下さい。奥様、その美しいお目をこちらに向けて下さい。そして僕のせいで生れるその優しい困惑の色を、どうかお隠しにならないで下さい。ああ！なんという眼差し、なんという魅力！こんな眼差しが僕に注がれるなんて、誰が信じただろう？

（『贗の侍女』、2幕8場）⁽²⁶⁾

まだ騎士の恋が本当であるとは「信じられない」伯爵夫人を前にして、騎士は彼女の美しい姿を熱烈に語る。それに伴い、騎士の眼差しは彼女にとってさらに現実的なものとなり、伯爵夫人はレリオへの気持ちが薄れていることを明かし始める（2幕8場）⁽²⁷⁾。こうして眼差しの策略は筋の展開とともに効力を発揮し、3幕6場でとうとう伯爵夫人は騎士への愛を告白することになる⁽²⁸⁾。「虚構の

眼差し」によって、相手が自分に魅せられていると信じてしまう伯爵夫人は、無意識のうちに変化を遂げていくのである。

『愛の勝利』では、肖像画とナルシシズムのメカニズムはさらに重要な役割を果たしている⁽²⁹⁾。レオニードは、男性フォシオンとしてレオンティーヌを誘惑する際にも、女性アスパージとしてエルモクラートを誘惑する際にも、彼らの理想像を語ることで、レオニードの眼差しが彼らに注がれていることを意識させるのである。まずは、レオンティーヌの理想像が語られる場面を見てみよう。

フォシオン：何日か前のこと、旅すがらこの土地を通ったおり、ついこの近くで、一人のご婦人が散歩しているのに出会いました。[...] 背はそれほど高くはないが、しかし堂々としていて、あれほど気品のある様子は見たこともないくらい。その顔つきといったら、世にも優しい魅力が、実は威厳のある、謙虚な、峻厳といってもよい表情と結びつき、しかも何一つ損なわれてはいない、——それはこの世でただ一つのものと言っていいでしょう。誰だって、あの人を愛さずにはいられないだろう。それもおずおずと、おのずと湧き起こる尊敬の念におののくかのように。それは若いご婦人です。しかし、僕の大嫌いなあの軽率な若さ——中途半端な魅力しか持たず、人の目を楽しませるのが精一杯、とても相手の心には訴えることができぬ、ああした若さでは決してありません。真の愛に値し、優美な魅力を存分に発揮しつつ、みずからの全存在を享受しうるような年齢、放埒を去った魂によって獲得された繊細さが美しい顔立ちの中に燦然と輝くような年齢——そう言ったらいいでしょう。

レオンティーヌ：（困惑して）誰の話をなさっているのか、見当がつきませんわ。そのご婦人は私の知らないかた、実物をはるかに越えた肖像画をお描きになったのではないかしら。

（『愛の勝利』、1幕6場）⁽³⁰⁾

レオニード＝フォシオンは、出会った女性がレオンティーヌ本人であることは明確にしていないが、レオンティーヌも少なからず自覚しているように、それは「実物をはるかに越えた肖像画」、つまり理想化された彼女のイメージである。困惑するレオンティーヌを前に、レオニード＝フォシオンはさらに称讃を続ける。

フォシオン：この心にしまつてある肖像画に比べれば、僕の描写など取るに足らぬもの。いま申したように、僕はずっと遠くまで行くつもりでここを通りかかったのです。だが、その人の存在が僕の歩みを止めました。僕はどこまでも目で追って、その人を見失うまいとしました。そのご婦人は誰かと話していました。ときどき微笑を浮かべていました。そ

の仕草の中に、僕は、なんとも言えぬ優しい、気品のある、愛らしいものを認めました。
謙虚で謹厳な物腰を通してそれがはっきり見えたのです。

(『愛の勝利』、1幕6場)⁽³¹⁾

美しい理想像、つまり偽りの肖像画を語り続けることで、レオニード＝フォシオンは、フォシオンがレオンティーヌに魅了されていることを強調する。さらに、「存在しないものが僕の目を奪うことができますか？その優美な魅力をもって、僕を説得できるとでも？今ほどあなたが人の心をそそったことがあったらどうか？」と、その美しさを強調することで、彼女を完全に虚構の世界の中に捕獲してしまう。フォシオンの「眼差しの罠」にはまったレオンティーヌは、恋の不意打ちにあった登場人物たちと同様に、「私は、今どこにいるのかしら」と呟くことになる(1幕6場)⁽³²⁾。現実と虚構を混同し、「魅せる喜び」と「見られる喜び」に浸るレオンティーヌは、もはや恋などしないと宣言していた厳格な人物とは別人になり、フォシオンとの結婚を心待ちにする。

では、エルモクラートの場合はどうか。レオニード＝フォシオンが、女性であることを見破ったエルモクラートに対してはアスパジーと名乗り、女性として誘惑劇を繰り広げることは先に述べたが、エルモクラートを完全に虚構の世界に閉じ込めるためにもまた、彼に注がれる眼差しを人工的に作り出すことが問題となっている。エルモクラートに偽りの愛の告白をし、まず彼を動揺させたレオニード＝フォシオン＝アスパジーは、レオンティーヌに対して行ったのと同様に、エルモクラートの理想的な肖像画を語り始める。

フォシオン：そうした孤独の中で、あてもなく歩いていると、やはり散歩していらっしゃるあなたにお目にかかりました。初めはどなたか分かりませんでした。でも、お姿を見て胸がときめきました。私の心がいち早くエルモクラートを見抜いたのね。

(『愛の勝利』、1幕8場)⁽³³⁾

ここでも、エルモクラートを見つめるアスパジーの眼差しが強調されるが、エルモクラートに対しては外見的な美しさよりはむしろ内面の美しさが称讃の対象となる。こうしてエルモクラートがいかに魅力的な人物であるかを語ることで、アスパジーは、彼女がエルモクラートに魅了されているという虚構を作り出していく。突然の愛の告白に動揺し、揺らぐ自分を認めまいとするエルモクラートも無意識のうちに変化を遂げ、レオンティーヌ同様、アスパジーとの結婚を待ち望むことになる。

ルソーを引用してスタロバンスキーが指摘するように、自分自身を惑わせ魅了するものは、「ほんの少しか修正された[自己の]イメージ」だけで十分なのである⁽³⁴⁾。誘惑者たちは、誘惑相手そのものを褒め称えるのではなく、理想化された彼らのイメージを作り上げ、それを褒め称えること

で誘惑を成功させる。鏡に映った女性の美しさを語ること、または理想的な肖像画を描くことは、本人が称讃の対象となっているように見えながら、本人そのものは欠如し、代理物が称讃の対象となっている。代理物とは、スタロバンスキーの言う「ほんの少しだけ修正されたイメージ」、すなわち「美化されたイメージ」に他ならない。マリヴォー劇において「虚構の眼差し」を作り出すメカニズムは、本人そのものが不在であることによって理想像を描き出すことが可能になるという、逆説的なメカニズムと密接に結びついていると言えよう。

ところで、レオンティーヌとエルモクラートに対するレオニードの誘惑は、理想化された肖像画を語るだけに留まらない。彼女は、侍女であるコリーヌ＝エルミダスに二人の肖像画を具体的に描かせるという、さらなる罠を仕掛ける。『偽りの打ち明け話』*Les Fausses Confidences* (1737年)の中で、ドラントが密かにアラマントの肖像画を描くことが示しているように、ある女性の肖像画を描く、もしくは所有するという行為は、その女性への愛情と称讃を示すだけでなく、その女性を常に見ていたいという思いを表すものでもある。具体的に肖像画を描くことで、レオニード＝フォシオン＝アスパジーは、二人への愛情を示すだけでなく、二人が常に見られているのだということをさらにはっきりと自覚させるのである。では、侍女のコリーヌ＝エルミダスが、レオンティーヌの肖像画を持ってくる場面を見てみよう。

フォシオン：なぜ、お嬢様〔レオンティーヌ〕の前にそんなものを？……まあ、見ようか。うん、顔つきはまさにこの通り。この気品ある繊細な様子、眼差しの輝き……。だが、本物の眼はもう少し生き生きとしているように思うが。

レオンティーヌ：肖像画の話をなさっているよね。

[…]

レオンティーヌ：まあ、これは！私の顔？

フォシオン：あなたのお顔を見ずに過ごすことはできません。たとえ一瞬であろうともあなたの不在は私の苦痛、この肖像画がそれを慰めてくれるでしょう。[…]

(『愛の勝利』、2幕7場)⁽³⁵⁾

具体的な肖像画を前にして、レオンティーヌの心は完全に揺らぎ、フォシオンへの愛を告白してしまうことになる。エルモクラートにも同様の策略が展開され、彼もまた混乱に陥ってしまう。

こうして、自分が魅力的であるがゆえに相手に「見つめられている」と実感した伯爵夫人、レオンティーヌ、そしてエルモクラートは、もはや以前の彼らではなくなってしまう。レリオに貞淑を誓っていながら、理性はもう彼の見方をしないとと言い、不実な心を見せる伯爵夫人、そして厳格で恋などしないと宣言していながら、結局若いフォシオン、またはアスパジーとの結婚を心待ちにするレオンティーヌとエルモクラート。「眼差しの罠」によって虚構と現実を混同し、以前とは異なる

人物像を呈し始める彼らの姿は、仮面を剥がされることによって自己を（再）発見したことを示しているわけではない。自明だと思っていた自己そのものが、実は移ろいやすく、曖昧なものに過ぎなかったことを示しているのである。

おわりに

本論では、『贗の侍女』と『愛の勝利』における男装と誘惑のテーマに焦点を当て、眼差しのドラマツルギーを通してマリヴォー劇が描き出す人間像を考察してきた。男装を中心とする表層的なレベルでの眼差しの駆け引きを通して見えてきたものは、「見る主体」や「見せる主体」として登場しながら、他者の眼差しを通して「見られる客体」へと移行していく登場人物たちの姿であり、「虚構の眼差し」を作り出すことによって繰り広げられる誘惑劇を通して見えてきたものは、「見られること」によって無意識に変化を遂げていく登場人物たちの姿であった。つまり、二作品における眼差しのドラマツルギーとは、自己を主体とする「見る」行為ではなく、自己を客体とする「見られる」行為を支柱とするものであり、このドラマツルギーを通して描き出されるものは、他者との関係において何ものであるかが規定される登場人物たちの姿、または他者の眼差しのもとで変化する登場人物たちの姿であった。

一切の疑わしいものを排除した結果、世界の中で唯一疑い得ないものを「考える自分の存在」としたデカルトに始まり、常に「実在する自分」が問題となる近代とは、「私」という自己の確立が要請される社会、つまり自分とは何であるかを明確にしなくてはいけない社会であった⁽³⁶⁾。しかし、こうした時代に書かれながら、二作品が描き出すものは仮面の向こう側に確固たる自己が存在するということではなく、自己というものが実は他者との関係に応じて変化する相対的で不安定なものに過ぎないということである。人間とは、男性であれ女性であれ、「複数の顔を持つ存在（porteurs de visages）である」⁽³⁷⁾というマリヴォーは、近代合理主義社会へと向かう流れの中で冷静に人間観察を行い、近代的自己のあり方に対して懐疑的視線を投げかけていたのである。

このように見てくると、軽い恋愛劇であるかのようにみえるマリヴォー劇は、その実、単なる愛の駆け引きを描いたサロン劇でもなく、また虚偽を通して成し遂げられる自己（再）発見のドラマでもない。マリヴォー劇とは、自明であるようにみえる自己というものが、実は他者の視線によってしか形成され得ない不定形なものであるという、近代的自我の確立に向かう時代の流れとは真逆の、「私」というものに対する深い疑義を内包する作品なのである。近代合理主義社会へと突入する流れの中で、自己の確実性ではなく、その曖昧さを描き出したマリヴォー作品は、自己同一性の不確実さを露呈することで、近代的自己の崩壊を先取りしていたとも言えるだろう。現代社会に通じるこの先見性こそ、マリヴォー劇において再評価すべき点ではないだろうか。

注

- ・ マリヴォーの劇作品に関する引用は、プレイヤッド版 (MARIVAUX, *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol, Paris, Gallimard, 1993-1994) を参照した。日本語訳は原則として『新マリヴォー戯曲集I』(『鷹の侍女』佐藤実枝訳、『愛の勝利』、『いさかい』井村順一訳、大修館書店、1989年) に拠るが、適宜変更させていただいたことをお断りしておく。
 - ・ 劇作品以外の引用に関して、翻訳は原則として筆者によるが、邦訳があるものはそちらも参照させていただいた。
- (1) SCHAAD, Harold, *Le Thème de l'être et du paraître dans l'Œuvre de Marivaux*, Zürich, Juris Druck+Verlag, 1969.
 - (2) DORT, Bernard, «A la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien», in *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 25-59.
 - (3) 日本では上演される機会が少ないマリヴォー劇であるが、フランスでは現代の演劇界を代表する演出家だけでなく、若手の演出家たちも好んでマリヴォー作品を演出し続けている。フランスにおけるマリヴォー劇の上演に関しては、佐藤実枝氏が詳細なリストを作成している (『新マリヴォー戯曲集I』井村順一、佐藤実枝、鈴木康司訳、大修館書店、1989年)。また筆者の知る限り、2006-2007年のシーズンには、パリとその郊外だけでも七つの劇場でマリヴォー作品が上演されており、マリヴォー劇に対する関心の高さがうかがえる。
 - (4) マリヴォー劇における「眼差し」に関しては、以下の博士論文がある。CHANG, Hyun-Ju, *La Théâtralisation du regard chez Marivaux*, sous la direction de Jean-Paul Sermain, Université Paris III, 2003 (マイクロフィルム版のタイトルは、*La Théâtralité du regard chez Marivaux*, 2004)。この博士論文では、演劇空間において構築される登場人物たちの眼差しによって、マリヴォー作品にモンタージュ効果が生じることが論じられており、眼差しのドラマツルギーの中に人間のあり方を見出すような哲学的な考察はなされていない。
 - (5) LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 85. 邦訳: 『精神分析の四基本概念』小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、岩波書店、2000年、122頁。
 - (6) *Ibid.*, p. 97. 邦訳、140頁。ラカンの言う「眼差し」とは、人と人との間ではなく、人と物との間で成り立つものである。マリヴォー劇における眼差しは、登場人物同士、すなわち人と人との間で成立しているように見えるが、男装した登場人物の身体が「イメージ (=物)」に過ぎないと考えれば、ラカンの眼差しの定義を適用することができる。ラカンの眼差しの定義に関しては、*Ibid.*, p. 70. 邦訳、97頁を参照のこと。
 - (7) 騎士本人が述べているように、男装は「結婚相手の本心を探る」ために行われるもので、その過程で偽りの誘惑劇が繰り広げられたとしても、それは倒錯した性の世界を描き出すことを目的とはしていない。
 - (8) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, pp. 322-323.
 - (9) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, p. 329.
 - (10) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 29.
 - (11) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 39.
 - (12) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 33.
 - (13) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 33.
 - (14) BARTHES, Roland, «Encore le corps», in *Critique*, n°423-424, août-septembre 1982, p. 647.
 - (15) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 44. マリヴォーは、男装して登場するレオニード=フォシオンの台詞を、全て「フォシオン」の台詞として統一している。
 - (16) BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 19. 邦訳: 『テキストの快楽』沢崎浩平訳、みすず書房、1977年、18頁。
 - (17) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, p. 325.

- (18) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, pp. 347-348.
- (19) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, p. 348.
- (20) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 32.
- (21) スタロバンスキーは、モンテーニュが『エッセー』の中で「ポッペアが自分の顔の美しさを覆い隠すことを考え出したのは、それを愛人に対してさらに引き立たせるためでないとしたら、なぜだろう？」と述べていることを引用しながら、「隠されたもの」がかきたてる欲望について論じている。STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant : essai. Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961, p. 9. 邦訳：『活きた眼』大浜甫訳、理想社、1971年、9頁。
- (22) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 548.
- (23) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, pp. 549-550.
- (24) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, pp. 332-333.
- (25) マリヴォー劇における「女性による女性の誘惑のディスクール」に関しては、中山智子氏が分析を行っている。中山氏は鏡とナルシシズムの関係にも触れながら、『贗の侍女』と『愛の勝利』が「架空の性によって引き出された女性の欲望を最もコミックに描いている」と結論付けている。中山智子、「マリヴォー『贗の侍女』『愛の勝利』における男装のヒロイン——女性による女性の誘惑のディスクールについて——」、『広島大学フランス文学研究』、No.18、広島大学フランス文学研究会、1999年、31-41頁。
- (26) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, p. 352.
- (27) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, p. 353.
- (28) MARIVAUX, *Théâtre complet* I, p. 371.
- (29) 佐藤実枝氏は、マリヴォー劇における「肖像画は“抽象概念”に移行しても有効で、そのまま言語化された人物描写としてより強力な表現手段となる」ことを指摘し、『愛の勝利』は「肖像画のナルシシズム機能の典型」であるとしている。『マリヴォー戯曲選集』佐藤実枝編訳、早稲田大学出版部、2006年、354-358頁。
- (30) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, pp. 36-37.
- (31) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 37.
- (32) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 37.
- (33) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, pp. 43-44.
- (34) STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 175. 邦訳、211頁。
- (35) MARIVAUX, *Théâtre complet* II, p. 56.
- (36) 谷嶋喬四郎氏は、近代的自我の内部特性は「明確な個我の画定」であるとし、近代の自我とは「自己同一的な個我への凝結力、結晶作用」という機能によってしか説明できないとしている。谷嶋喬四郎編、『近代思想の展開』、勁草書房、1983年、15頁。
- (37) «Le Spectateur français, troisième feuille», in MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses*, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1988, p. 124.