



岐阜大学機関リポジトリ

Gifu University Institutional Repository

Title	初めに,噂=ノイズ(ブリュイ)があった・・・:ラシーヌ「フェードル」における登場人物の「感覚の不確かさ」
Author(s)	矢橋, 透
Citation	[岐阜大学教養部研究報告] vol.[33] p.[89]-[[100]]
Issue Date	1996-02
Rights	
Version	岐阜大学教養部フランス語研究室 (The Faculty of General Education, Gifu University)
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12099/3944

この資料の著作権は、各資料の著者・学協会・出版社等に帰属します。

初めに、^フリ^ユイ^イが^ノイズがあ^ッた……

— ラシーヌ『フェードル』における登場人物の「感覚の不確かさ」 —

矢 橋 透

フランス語研究室

(1995年10月11日受理)

Au commencement était le *Bruit*,…

— 《L'incertitude des sens》 des personnages dans *Phèdre* de Racine —

Tôrou YABASÉ

これから私が述べることは十七世紀の初頭に起こったことである。議論と騒乱の時代、そこから今日も賞賛されている理性と美の天才たちの一団がでてくる。(ミシェル・セール, 「ノワズッな美女 [美しき諍い女 *La belle noiseuse*]], 『生成』〔及川馥訳〕

ラシーヌの『フェードル』(1677年初演)は、同じ題材を扱ったエウリーピデースとセネカの作と比較した時、劇構成上際立って大きな二つの変更点を持っている。その一つは、フェードルが恋する義理の息子のイポリットが他の女性に恋をしていることである。二人の先行者の作品では、すべての女性を憎んでいることになっていた彼が、父親の政敵の娘であるアリシーに恋をすることで、ラシーヌの作品は横恋慕という一般的な恋愛劇の方向に近づき、先行作における男対女という伝統的な劇構造が崩れ、アンチ・フェミニズム的な言説も影を潜めている⁽¹⁾。もう一つの変更点は、フェードルがイポリットに恋を告白する契機として、つまり劇全体を起動させる契機として夫のテゼの「死の誤報」が導入されていることだ。そして、そうした偶然的要素とともに、ヒロインの乳母のエノーヌという「他者」の強い干渉により、『フェードル』は、極めて受け身な女主人公が運命によって流されてゆく劇という印象を与えるようになる(たとえば、ヒロインの二つの決定的な行動である「恋の告白」と「罪のなすりつけ」のうち、エウリーピデースの主人公は後者を、セネカの主人公は前者を自らの意志で決然と行なっているのだが、ラシーヌでは、後者は完全に乳母によって行なわれ、告白も一応は主人公がするのだが、実際は乳母の強いイニシアチヴによっているのである)。

ここでは、こうした二つの主要な変更点のうちの二つ目の「死の誤報」と、それと関係する運命（これから見てゆくように、それは実際には「感覚の過誤」という要素によるところが大きいのだが）によって受動的に流される登場人物たち（ヒロインだけではない）という観点から、『フェードル』という巨大な作品の一側面を明らかにしてみたい。あらかじめ言っておけば、そうした側面は、この時代の精神史と関わるところが大きい。それは、十六世紀から十七世紀にかけて西欧を襲った一大知的危機——中世のスコラ学的な知の根幹をなしていたアリストテレス＝トマス主義的な直観的・日常的世界観の崩壊——という現象であり、それによって人間が感覚によって捉える世界は、演劇と同様の不安定な「仮象世界」、シミュラクルの世界と見做されるようになる。「(視覚を初めとする) 感覚の不確実さ」の意識が常に人に付き纏い、ラディカルな懐疑主義も横行することになる。十六世紀後半から十七世紀前半にかけてのこれまで主にバロックと呼ばれてきた文学（特に悲喜劇を初めとする演劇）は、こうした世界の仮象性を飽くことなく描き出していたわけだが⁽²⁾、そうした傾向は、形を替えこそすれ、いわゆる古典主義期の作家たちにも現われ続けているように思われる。私はこれまで、主にモリエールに関して、そうした側面を明らかにしてきたのだが⁽³⁾、ここでは古典主義の範例的なラシーヌの代表作において同様のアプローチを試みたいと思うのである。

ではまず、ラシーヌが先行作に対して行なった最も重要な変更の一つであった「死の誤報」の導入について考えてみよう。この変更はこれまで、なによりフェードルの恋の告白をよりよく動機づけるため、更には、この時代支配的であった、性的実践を夫婦関係に集中させようとする「婚姻の装置」⁽⁴⁾ に対して敬意を払うためになされたと考えられてきたと言えよう。そして、ラシーヌ自身が序文の中で、そうした見解を支持してさえているのである。

Et le bruit de la mort de Thésée, fondé sur ce voyage fabuleux, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d'amour, qui devient une de principales causes de son malheur, et qu'elle n'aurait jamais osé faire tant qu'elle aurait cru que son mari était vivant.⁽⁵⁾

そして、その伝説的な旅に基づいたテゼの死の噂は、フェードルに恋の告白をすることを許すのだが、彼女の不幸の主たる原因の一つになるその告白を、彼女は、夫が生きていると信じているかぎりは、決して行なわなかったであろう。

しかしながら、「誤報」が運命の無気味な誘導を感じさせるのも事実であり、またこうした人の感覚を欺く偶然の悪戯が、悲喜劇を初めとするいわゆるバロック的演劇において数多く見られる（視覚に関する場合が多いが、この場合のように聴覚的なものもある⁽⁶⁾）のも確かなことなのである。このような常に感覚が人を迷わす世界においては、登場人物たちは懐疑的にならざるをえなくなる。テゼの死の噂を、初めから疑ってかかっていたアリシーのように。

Ce n'est donc point, Ismène, *un bruit mal affermi*?
Je cesse d'être esclave, et n'ai plus d'ennemi? (p.762)

それじゃイスメヌ、それはあやふやな噂ではないの？
私は囚われの身ではなくなり、もう敵はいなくなるというの？

そして、イポリット自身が彼女を前に驚くべき告白を始める時、彼女は叫ぶ。

De tout ce que j'entends étonnée et confuse,
Je crains presque, je crains qu' *un songe ne m'abuse*.
Veillé-je? Puis-je croire un semblable dessein? (p.766)

今聞いたことは驚くような漠然としたことばかりで、
私はほとんど、夢に欺かれているのではないかと思ってしまう。
私は目が覚めているのかしら？そのような計画を信じることができるでしょうか？

結局のところ噂は誤りでこうした喜びは虚しいものであるのだから、ジャン・ルッセが執拗に列挙している⁽⁷⁾、夢と現実が緋い交ぜになったバロック劇の登場人物と彼女は、幾らも離れていないと言えるのではないだろうか？このように、これまではフェードルの告白を動機づけるといふ（古典主義的な？）心理的意味づけがなされてきた「死の誤報」の導入が、実際には登場人物の「感覚の不確実さ」を露呈させるという（バロック的な？）機能も合わせ持っていることが明らかになってくるのである。

さて、こうした不安定な世界にあって人の感覚を欺こうとするのは、風に乗せて噂を運ぶ偶然だけではない。いわゆるバロック劇の世界は、意識的に人の「感覚の不確実さ」を突こうとする「仮面 *masque*」の人間で溢れてもいるのだ⁽⁸⁾。『フェードル』において、そうした役割を担っているのは、ヒロインを破滅へと導くもう一つの力であった乳母のエノーヌである。確かに、彼女は女主人を愛し、すべてを彼女のために行なっているのだが、それが結果的には全部裏目と出るのである。彼女は、フェードルのもとに残されたイポリットの剣をテゼのところに持ち寄り、それを証拠にイポリットに罪をなすりつけようとし、そうした「偽りの外観 *fausse apparence*」によって、テゼはあっさりと欺かれてしまう（テゼに関しては、後で詳しく見ることにしたい）。そうした状況は、例えばモリエールの初期喜劇（実際には、それは悲喜劇に類するものである）の『ナヴァールのドン・ガルシーまたは嫉妬深い王子 *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*』（1661年初演）に登場する、典型的な「仮面」の人間であるドン・ロプが、ガルシーの嫉妬を煽るために、半分に裂けて宛名が見えなくなった手紙（実は届けられなかったガルシー自身への手紙なのだが）——まさに範例的な「偽りの外観」——を見せる場面を思わせる。しかしエノーヌとロプの類似は、そうしたシチュエーション・レベルに留まらない。第四幕の最後でフェードルは、ついにそうしたエノーヌの行

動の本質を見抜き、次のように詰っている。

Puisse le juste ciel dignement te payer;
 Et puisse ton supplice à jamais effrayer
 Tous ceux qui, comme toi, par de lâches adresses,
Des princes malheureux nourrissent les faiblesses,
 Les poussent au penchant où leur cœur est enclin,
 Et leur osent du crime aplanir le chemin!
Détestables flatteurs,... (p.792)

正しい天が、お前にふさわしい報いを与えるように。
 そしてお前に与えられた罰が、永遠に恐れさせるように、
 お前のように卑劣にも巧みに、
 不幸な王侯たちの弱さを養い、
 彼らを、その心が赴くほうに押しやり、
 罪への道を均す全ての者たちを！
 憎むべきへつらい者たちめ、……

ところが、こうした表現は、『ドン・ガルシー』でロブが自分の「完璧なる廷臣 *parfait courtisan*」としての信条を述べる、次のような表現と奇妙に似通っているのである。

Et les plus prompts moyens de gagner leur [les grands] faveur,
 C'est de flatter toujours le faible de leur cœur,
 D'applaudir en aveugle à ce qu'ils veulent faire,
 ...
 Enfin on voit partout que l'art des courtisans
 Ne tend qu' à profiter des faiblesses des grands,
 À nourrir leurs erreurs, et jamais dans leur âme
 Ne porter les avis des choses qu'on y blâme.⁽⁹⁾

そして、やつら [大物たち] の寵愛を得る一番てっとり早い方法は、
 いつも心の弱い部分にへつらうこと、
 彼らがしがたがることに盲目滅法喝采を送ることなのさ。
 ……

結局どこでも見られることだけど、廷臣の術とは、
 大物たちの弱みを利用すること、
 奴らの過ちを養い、決して奴らの心に
 非難すべきことを意見したりはしないことに尽きるのさ。

エノーヌとロブはともに、王侯を欺くために、「感覚の不確実さ」とともに、恋心のような彼らの心の弱いところを巧みに突いている。これら二人の登場人物間には、直接的な影響関係があるのだろうか？ラシーヌは、ここで二十年近い間を置いて、彼を演劇界にデビューさせた（そして、その後裏切った）恩人の不幸な作品を思い出していたのだろうか？それはともかく、ここでは、エノーヌという人物が、ロブ同様「仮面」のイメージのもとに捉えられていることを確認しておこう。彼女もまた、この近代の産みの苦しみの不安定な世界⁽¹⁰⁾を構成するものの一つと考えられるのである。

では、ここで視点を変えて、「仮面」のエノーヌが利用したイポリットの「剣」について考えてみよう。それは実際には、フェードルがイポリットに恋の告白をした後で、茫然自失する彼を前にして自らの行動を恥じて自殺しようとした際に彼女の手元に残されたものである。しかしそれが、エノーヌの言によってテゼの目には、イポリットがフェードルを犯そうとした際に脅すために使ったものと映ってしまう。このように、事物あるいは状況が人の目に実際とは異なるものとして映ってしまうシチュエーションを、1640年代から1650年代にかけて隆盛を誇った、悲喜劇の流れを汲むスカロンらの喜劇は非常に好んでおり⁽¹¹⁾、それは代表的なスカロンの喜劇の題名から「偽りの外観」のテーマと呼ばれている。そうした視覚的トリックによって、人間の「視覚の不確実さ」が露呈されるのであり、この時代の懐疑主義的な風潮に対応していたと考えられるのである。さて、問題の「剣」の場合だが、剣をイポリットの不利になるような証拠とするという発想は、実は既にセネカの作品に出てきている。パイドラを切ろうとして思い止まったヒッポリュトスが投げ捨てた剣を、乳母が拾って公衆にヒッポリュトスの罪の証拠として示し、後にそれをパイドラもテセウスに示すのである。しかし、同様の状況に立ちつつも、ラシーヌのテゼには「視覚」に対するこだわりが見られる。

Le perfide! il n'a pu s'empêcher de pâlir.

De crainte, en m'abordant, je l'ai vu tressaillir. (p.783)

不実者め！あいつ [イポリット] は顔を青ざめずにはいられなかった。

俺に近づく時、あいつが不安で震えるのが見えた。

「偽りの外観」を扱った喜劇の登場人物たちも、必ずと言っていいほど、こうした自らの「視覚」に基づく確信を口にし、それが後に誤りと解ることで、「視覚の不確実さ」が余計に強調されるのである⁽¹²⁾。このテゼの場合も、まさにそうした過程を取ることになるだろう。その後すぐに、逆に当のイポリットを目の前にして、彼は自らの「視覚」がこれまで息子の不実さを見抜けなかったことを嘆くのだが、こうした「視覚」が伝えるものに対する評価の混乱こそが、「視覚の不確実さ」を構成しているのである。

Ah! le voici.Grands Dieux! à ce noble maintien

Quel œil ne serait pas trompé comme le mien?
 Faut-il que sur le front d'un profane adultère
 Brille de la vertu le sacré caractère!
 Et ne devrait-on pas à des signes certains
 Reconnaître le cœur des perfides humains! (pp.783-784)

ああ！奴がやって来た。偉大な神々よ！ああした高貴な物腰に、
 どんな目が、私のように欺かれませんか？
 不義を犯す俗物の額に、
 徳の聖なる徴が輝いていなければならないのでしょうか？
 そして、確かな印の元に
 不実者の心を認めてはならないのでしょうか？

テゼの剣に関する誤りは逆に、【ポール・ロワイヤル論理学 *La Logique ou l'art de penser*】
 (初版1662年)の記号の分類によれば、単に蓋然的なものにすぎない記号を、ここで彼自身
 が口にしてしているような「確実な記号」と思い込んでしまったことにあるのである⁽¹³⁾。

さて、その後は、次第に真実が明らかになり、テゼの「視覚の不確かさ」が露呈してゆく
 過程となる。まず第四幕の初めで、彼はアリシーから、イポリットに対する彼の不明を詰ら
 れる。

Avez-vous de son cœur si peu de connaissance?
Discernez-vous si mal le crime et l'innocence?
Faut-il qu' à vos yeux seuls un nuage odieux
Dérobe sa vertu qui brille à tous les yeux? (p.796)

貴方は、あの人の心をそれほどお知りになっていないのですか？
 それほど罪と無実を見分けられないので？
 貴方の目にだけは、忌まわしい雲が、
 全ての人の目には輝いている徳を隠さなければならないのでしょうか？

ここでは、非常に明瞭に、テゼの「視覚の不確かさ」が指摘されている。こうした彼の視覚
 に関する否定的表現は、エウリーピデースやセネカには一切見られない。そうした批判に対
 してテゼは、再び「視覚」に基づく確信を口にする。

Mais j' en crois de témoins certains, irréprochables:
J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables. (p.796)

しかし私は、否の打ちどころのない確かな証拠を信じているのだ。

私は見た、本物の涙が流れるのを見たのだ。

ここでは、フェードル（とエノーヌ？）の涙が言及されているのだが、それらも、確かに悲しみを表現してはいても、その含む内容は異なる「偽りの外観」なのである。ここでもテゼは、蓋然的であるに過ぎない記号を「確かな証拠」とする誤りを犯していると言える。しかし、そうしているうちにテゼの心のなかにも疑惑が湧いてくる。

Veulent-ils m'éblouir par une feinte vaine?⁽¹⁴⁾

Sont-ils d'accord tous deux pour me mettre à la gêne? (p.797)

あいつらは、虚しい演戯で俺の目を眩まそうとしているのか？

二人で協力して、俺を困惑させようとしているのか？

その時、フェードルの侍女によって、フェードルが妄想状態に陥っていること、そして、フェードルによって追放されたエノーヌが自殺したことが告げられる。ここでやっと、テゼも、自らの行動がどうやら誤りであったことに気づく。

J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles, (p.798)

俺はたぶん、確かではない証拠を信じすぎてしまったのだ。

しかし時既に遅く、イポリットの死が腹心のテラメヌによって伝えられることになる。この場合のテゼのような「視覚の不確実さ」の只中に置かれ行き迷う登場人物像は、典型的に悲喜劇のそれであると言える。エウリーピデースやセネカのテセウスは、息子の追放と呪い以降、コロスの歌を挿んですぐに息子の死を伝えられるのであり、こうした疑惑の闇の体験を持たないのである。そして最後に、息子の死を聞いた後、テゼは、英雄らしからぬ驚くべき台詞を、真実を告白するためにやって来たフェードルに向けて投げかける。

Jouissez de sa perte, injuste ou légitime:

Je consens que mes yeux soient toujours abusés.

Je le crois criminel, puisque vous l'accusez. (p.801)

不正なものにせよ正当なものにせよ、あいつの死を喜ぶがよい。

私は、自分の目が永遠に欺かれることをよしとしよう。

あいつを罪人と思おう、お前がそう難じたのだから。

彼は、真実を直視せず、「視覚の不確実さ」のうちに留まろうとするのだ。こうした『人間嫌い』の四幕でのアルセストのセリメヌへの台詞にも見られた⁽¹⁵⁾特有の身振りは、ラシー



図1 1677年版におけるルブランによる口絵（古典主義の代表的画家による秩序だった背景の前で展開する、噂＝ノイズがもたらした血なまぐさいバロック的騒乱）

ヌもまた、この時代を捉えて離さなかった「視覚（感覚全体更には悟性）の不確かさ」の問題、またルッセの言う「十七世紀の核心に触れる」「内実と外観の論争 *débat de l'être et du paraître*」⁽¹⁶⁾ と無関係ではなかったことを確実に証明していると言えよう⁽¹⁷⁾。

以上、「イポリットの恋」と並んで、ラシーヌが同じ題材を扱ったエウリーピデースやセネカの先行作に対して行なった変更のうちの最大の要素である「テゼの死の誤報」から説き起こし、「仮面」、「偽りの外観」、「視覚の不確かさ」といった諸観点から、『フェードル』という作品が、十七世紀前半に隆盛を極めた悲喜劇を初めとする、いわゆるバロック演劇と共通する「感覚の不確かさ」によって運命に弄ばれる主人公像を提示していることを明らかにしてきた。こうした主人公像は、初めにも述べたとおり、十六世紀に西欧を襲った、

アリストテレス＝トマス的な感覚的・

日常的世界観の崩壊という一大知的危機と、それによる世界の仮象化現象を反映するものなのである⁽¹⁸⁾。このように古典主義の範例的なラシーヌの代表作にいわゆるバロック的な要素を認めようとする試みは、別に偶像破壊的な意図によるものではなく、時代の大きな精神的コンテクストのうちに作品を開いてゆこうとする意図に基づいている。いわゆる古典主義とその理性主義が一枚岩のような安定したのではなく、前代の宗教戦争を初めとする社会的・精神的不安に対する反動ないしは強引な封じ込めであったことは、例えばフーコーが『狂気の歴史』の中で行なっている分析（いわゆる「大なる閉じ込め」⁽¹⁹⁾）からも明らかであろう。そうした観点からすれば、いわゆる「古典主義期」においても、前代の精神的形象の残存が見られ、それと古典主義的な理性とのダイナミックな葛藤が起きているのは当然のことなのである。エウリーピデースやセネカの作品と対照させられる時、ラシーヌの『フェードル』は、その古典主義的「普遍性」の神話の影から出て、そうした同時代的なコンテクストの明確な痕跡のもとに立ち現われてくるように思われる。

注

- (1) エウリーピデースとセネカの作品には、ヒポリットスに非常にはっきりとした反女性的な台詞があり、そこで展開されるパイドラのイメージも、単純化して言えば、それぞれ「奸策を弄する女」、「肉体に捕われた女」といった否定的ニュアンスの強いものとなっている。それに対して、ラシーヌのイポリットは、時代の風潮を反映してか非常にフェミニストであり、ヒロインのイメージも「悔い改める女」というキリスト教的なものに変わっている。なお、女嫌いであった王子が恋をするようになるという設定は、ラシーヌの同時代の同じ題材を扱った作家たち（ジルベール、ビダル、プラドン）も採用しており、やはり時代のフェミニズム的土壌を証明している。それに対して、後述のもう一つの大きな変更点である夫の「死の誤報」は、他の同時代作家にも見られない、ラシーヌの全くオリジナルな設定である。
- (2) Cf. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France — Circé et le paon*, José Corti, 1983, surtout 〈première partie〉. Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, PUF, 1988, pp.127-184.
- (3) Cf. 拙論, 『「タルチュフ」 — 視覚の劇』, 『フランス文化のこころ — その言語と文学』(共著), 駿河台出版社, 1993, pp.1-12。「〈善いべてん師〉? — モリエール『守銭奴』における〈演劇的知〉」, 『筑波大学フランス語フランス文学論集』9, 1994, pp.194-210.
- (4) ミシェル・フーコー, 『性の歴史I — 知への意志』(渡辺守章訳), 新潮社, 1986, pp.48-49, p.136.
- (5) *Racine Œuvres complètes I Théâtre-Poésies*, (éditées par Raymond Picard), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, pp.746-747. 以下ラシーヌの本文の引用は全てこの版により, ページ数は引用のすぐ後に掲げる。強調は筆者。
- (6) たとえば, この時代の最大の成功の一つを得たトマ・コルネイユの『チモクラート *Timocrate*』(1656)における「チモクラートの捕囚」の噂を思い浮べよう。
- (7) Rousset, *Op.cit.*, pp.66-74.
- (8) Cf. 拙論, 「劇場都市と仮面たち — コルネイユの初期喜劇におけるパリ」, 『岐阜大学教養部研究報告』31, 1995, pp. 169-183.
- (9) *Molière Œuvres complètes I*, (éditées par Georges Couton), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp.355-356. 以下モリエールの本文の引用は全てこの版により, ページ数は引用のすぐ後に掲げる。
- (10) こうした「感覚の不確かさ」が支配し, エノーヌのような「仮面」が跳梁する不安定な世界のイメージは, ゴルドマンがラシーヌの作品世界に見る「神＝世界＝人間」の三重構造の中の, 動揺と虚偽が支配する「世界」のイメージにかなり近いと言えよう (Cf. Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955, 《4^e partie》)。しかし一言留保を付け加えておけば, ゴルドマンは『フェードル』の分析においては, フェードルのみを「人間」の範疇に分類し, 残りの登場人物を全て「世界」に一括しているのだが, 四幕一場でイポリットがアリシーに, とともに逃亡する前に結婚の儀式を挙げる場として言及する「不実者には恐ろしい聖なる神殿 un temple sacré formidable aux parjures」は, 「動揺と虚偽の世界」からの, 彼らなりの脱出の願望を表していると考えられる。

C'est là que les mortels n'osent jurer en vain:
 Le perfide y reçoit un châtement soudain;
 Et craignant d'y trouver la mort inévitable,
 Le mensonge n'a point de frein plus redoutable. (pp.794-795)

そこでは、人間は虚しい誓いをすることはできません。
 不実者は直ぐさま罰を受けるのですから。
 避けることのできない死を見出だすのを恐れて、
 嘘にとっては、これ以上に恐ろしい歯止めもないのです。

その意味では、彼らもまた「世界」から超出する契機を持っているのであり、フェードルのみを特権化するのにはバランスを欠いた見方であると言えよう。

- (11) そうしたテーマの流行ぶりは、当時初演された喜劇の名前を列举するだけでも直ちに理解されよう——ドゥヴィル『偽りの真実 *Les Fausses Vérités*』(1643)、ボワロベール『欺きの外観 *Les Apparences trompeuses*』(1656)、スカロン『偽りの外観 *Fausse apparence*』(1662刊)。
- (12) Cf. 前掲拙論、「劇場都市と仮面たち」, pp.171-172。
- (13) Cf. 塩川徹也、『虹と秘蹟——バスカル〈見えないもの〉の認識』, 岩波書店, 1993, pp.57-58。
- (14) この「演戯=ふり *feinte*」というタームも、現実が演劇と同様の「仮象世界」と見做されるバロック的な演劇においては頻出し、非常に重要な意味を持っていた。Cf. 前掲拙論、「劇場都市と仮面たち」, pp.170-171。
- (15) アルセストはセリメヌの浮気の証拠をつかみながら、次のように彼女が潔癖である可能性にしがみつこうとする。

Efforcez-vous ici de paraître fidèle, (*Molière Œuvres complètes II*, p.200)

忠実であるように見せかける努力をしてくれ。

Cf. 拙論、「仮面の劇——モリエール『人間嫌い』について」, 『筑波大学フランス語フランス文学論集』3, 1986, p.8。

- (16) Rousset, *Op.cit.*, p.226.
- (17) 以上ラシーヌ作品において明らかにしてきたような「視覚の不確かさ」は、スタロバンスキーが分析している「視線の詩学」——そこにおいて視覚は、恋する相手の拒絶を見透かすほどには明晰な「不吉な *néfaste*」ものなのであるが——とは、異なる種類のものである(Cf. Jean Starobinski, 《Racine et la poétique du regard》, *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961, p.86.)。二つの「視覚」は絡み合いながら、ラシーヌの悲劇的世界を構成しているように思われる。
- (18) ジャン=クリストフ・アグニューは、同時代のイギリス思想・文学においても、同様の世界の仮象化という不安な現象を反映していると考えられる演劇的比喩・テーマの頻出を指摘している。しかし彼は、その原因として、ここで指摘したような思想史的背景よりは、当時の市場・貨幣経済の発展とそれによる社会的関係の変化を見ている。アグニューの説に対する検討は今後の課題としたい。

初めに、噂＝ノイズがあった……—ラシーヌ『フェードル』における登場人物の「感覚の不確かさ」—99

Cf. ジャン＝クリストフ・アグニユー、『市場と劇場 — 資本主義・文化・表象の危機1550-1750年』(中里壽明訳), 平凡社, 1995。

(19) Cf. ミシェル・フーコー、『狂気の歴史 — 古典主義時代における』(田村俣訳), 新潮社, 1975, 第一部第二章。