

# 仮面のプシコマキア

— モリエール『気で病む男』と懐疑主義思想 —

矢 橋 透

フランス語研究室

(1995年6月30日受理)

## Psychomachia des Masques

— *Le Malade imaginaire de Molière et le scepticisme* —

Tôrou YABASÉ

私はこれまで、モリエール作品の大きな流れを、そこに類出する「仮面」(「外観」)のテーマの変奏という観点から跡づけようとしてきた<sup>(1)</sup>。こうした「表層」の「実体」からの分離を前提とする不安なテーマ——それはモリエールのみに見られるのではなく、他の多くの同時代の作家たちにも見出だされる、この時代の特権的なテーマの一つなのだが<sup>(2)</sup>——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に関係していると考えられる。そうした危機とは、中世のスコラ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<sup>(3)</sup>であり、それによって人間が感覚によって捉える世界は、演劇と同様の仮象世界、シミュラクルの世界と化してしまう。「視覚の不確実さ」の意識が常に人に付き纏い、ラディカルな懐疑主義が横行することとなる。演劇はよって、この時代の知の全体的なモデルとなっていたと考えられ、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称されてきた演劇は、そうした世界の仮象性を知的前衛として率先して飽くことなく描きだしていたわけだが<sup>(4)</sup>、そうした傾向が、モリエールを初めとするいわゆる古典主義期の作家たちにも形を変えこそすれ現われ続けているのである。したがって、「仮面」や「外観」のテーマからモリエール作品を捉えることは、この時代の知の枠組みというマクロ的なコンテキストの中にそれを組み込んでゆくことにもつながるであろう。

私は既に、モリエール作品における「仮面」と「外観」に関するテーマを四つのタイプに分類していた<sup>(5)</sup>。初期の(英雄)喜劇『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)に典型的に現われている「偽りの外観 *fausse apparence*」のテーマにおいては、事物(ないしは現象)が偶然的な視覚のトリッ

クによって人を欺くものに対して、『タルチュフまたはべてん師 *Le Tartuffe ou l'Imposteur*』(1664)では、人を欺くものが事物から意識的な「仮面」の人間へと変わっている(両者には、欺かれる人間の「視覚の不確かさ」の意識が共通している)。「ドン・ジュアンまたは石の饗宴 *Dom Juan ou le Festin de Pierre*』(1665)、『人間嫌い *Le Misanthrope*』(1666)を通じて、作者はこうした「仮面」の人間を批判的に扱っており、それが二つ目のテーマである「反仮面 *anti-masque*」を構成する。しかし、そうした批判的態度は次第に変化し、『アンフィトリオン *Amphitryon*』(1668)や『ジョルジュ・ダンダンまたはしてやられた亭主 *George Dandin ou le Mari confondu*』(1668)では、「仮面」と「外観」に翻弄される人間の様を突放して客観的に描くようになり(「勝ち誇る仮面 *masque triomphant*」のテーマ)、それが後期の『守銭奴 *L'Avare*』(1668)や『町人貴族 *Le Bourgeois gentilhomme*』(1670)になると、逆に肯定的な登場人物たちが「仮面」を用いることで不当な境遇から脱する様を描かれるようになる(「善いべてん師(仮面) *bon imposteur (masque)*」のテーマ)<sup>(6)</sup>。

今回扱うことになる、モリエールの最後の作品である『気で病む男 *Le Malade imaginaire*』(1673)も、肯定的な人物たちが「仮面」を活用しており、一応「善いべてん師」のテーマ系に属すると考えられるが、ここでは「反仮面」のテーマ系に現われていたような悪辣な「仮面」も登場しており、あたかも作者がその白鳥の歌で総決算を図っているような印象がある。まず梗概を記しておこう——パリに住むブルジョワのアルガンは、自分が病気だと思ひ込んでおり、かかりつけの医者ピュルゴン氏の言うなりで薬漬けになっている。彼は自分の延命のために、娘のアンジェリックを——彼女にはクレアントという恋人があるにもかかわらず——医者のディアフォワリユス父子のもとに嫁がせようと考えている。一方アルガンの後妻のベリーヌは、先妻の娘たち(アンジェリックと幼いルイゾン)を修道院にやることで遺産を独占するべく画策している。そうした不正に対して、女中のトワネットとアルガンの兄弟のベラルドは協力して、若者たちの幸せを守ろうとする。彼らはアルガンに死んだふりをさせることで、ベリーヌとアンジェリックの真実を彼に示す。後妻の喜びと娘の悲しみを目のあたりにしたアルガンは、ついに目が覚め、前者を家から追い出し、後者のクレアントとの結婚を許す——ただクレアントが医者になるという条件で(ベラルドに責められ処方を守らなかったアルガンは、ピュルゴン氏に見離されてしまっていたのだ)。しかしベラルドは、儀式を執り行うことでアルガン自身を医者にすることを提案する。こうして劇は、バレエを含み華やかな、滑稽な偽りの医学学位授与式によって幕を閉じることになる。

まず、「悪い仮面」の側から見てゆくことにしよう。それは当然、後妻のベリーヌということになる。彼女は、裏ではアルガンの一日でも早い死を望み、彼の娘たちから遺産を奪うために奔走しているが、アルガンの前では夫を溺愛する貞淑な妻を演じている。そうした彼女の姿が最も端的に現われているのが1幕6場から7場にかけてで、そこで彼女は、彼女に有利な遺言書を作ろうというアルガンに対して、表面的には大袈裟に彼の死について語るのを嫌がりながら、実際には自ら公証人を呼んでおり、嫌がる言葉の一つ先でアルガンの隠し金の正確な金額を聞き出すのである。彼女はまさにもう一人のタルチュフであり、後者がテ-

ブルの下に隠れたオルゴンという「善い仮面」の側の演劇的な反撃にまんまと引っ掛かったのと同様、アルガンの死の演技に惑わされて化けの皮を剥がされることになる。

そうした彼女とコンビを組んでいるのが、公証人のボンヌフォワ氏である（彼はその逆説的な名前のアナロジーからして、タルチュフの友人とおぼしき執達吏ロワイヤル氏を想起させる）。彼は、妻への遺産相続を禁じる慣習法の裏をかく様々な方法（第三者への形式的な贈与による「信託処分 *fidéicommiss*」<sup>(7)</sup> 等々）をアルガンに示す。こうした「良心の迂回路 *détours de la conscience*」は、クトンも指摘するように<sup>(8)</sup>、明らかにタルチュフがエルミールに不倫の正当化のために示した、「我々の良心の絆を緩める *étendre les liens de notre conscience*」、イエズス会士を中心としてまとめられていた決疑論的な倫理神学を法律的な領域に置き換えたものなのである<sup>(9)</sup>。彼もまた明らかに、社会の表裏を「仮面」によって生きぬこうとする「ぺてん師」の群れの一員なのだ。

それに対して、「善いぺてん師（仮面）」の側のメンバーはといえば、まず女中のトワネットが挙げられる。彼女は、モリエールが創りだした生き生きとした女中たちの中でも最も活力のある存在であり、演劇的な「仮面」の化身とでも呼びたいほどである。1幕2場で最初に登場する際、来るのが遅いといきなりアルガンにどなりつけられた彼女は、すかさず「頭をぶつけたふりをして *faisant semblant de s'être cogné la tête*」、悪態をつきかえす。アルガンが怒ると、今度は泣き真似で攻撃をそらす。2幕2場でアルガンにもっと小さな声で話せと叱られると、「話すふりをして *Elle fait semblant de parler*」声は出さず、アルガンが聞き返すと大声で答える。こうしたファルス的な所作のレベルだけでなく、彼女の行動全体が演劇的仮面的な色彩に色濃く染まっている。1幕8場でアンジェリックからベリーヌたちの陰謀に対する助力を乞われた彼女は、以下のように、彼女らに従うように見せかけて、その腹の内を探ろうと言う――

[...] mais pour vous servir avec plus d'effet, je veux changer de batterie, *couvrir* le zèle que j'ai pour vous, et *feindre* d'entrer dans les sentiments de votre père et de votre belle-mère.<sup>(10)</sup>

[.....] でも貴方様にもっと効果的にお仕えるために、私は方策を替えて、貴方様に対する誠心を覆い隠して、お父様とお義母様のお考えに同感しているように装いましょう。

こうした「装う *feindre*」や「ふりをする（外見をつくる） *faire semblant*」といった表現は、『守銭奴』における「善いぺてん師」の代表であったヴァレールも使っており<sup>(11)</sup>、彼らが一連の人物系のうちに構想されていることが確かめられる。そして、こうした演劇的仮面的な行動様式の頂点が、言うまでもなく劇を急速に終息へと向かわせる二つの決定的な行動――自らの医者への変装とアルガンに死を演じさせること――である。かかりつけの医者に見離されパニックに陥ったアルガンを安心させるために、トワネットは「放浪の名医」に早変わりし、以前の医者 of 診断をことごとく覆してアルガンのいわば悪魔払いをする。そして更に、前述のようにアルガンに「死んだふりをする *contrefaire le mort*」ことを求めて、ベリーヌとアンジェリックの真の姿を彼に見せるのである。

以上述べてきたトワネットを典型として、この作品における肯定的な登場人物は、みな多かれ少なかれ、こうした演劇的仮面的な行為によって特徴づけられているのである。そうした傾向は、なんと幼いイゾンにまで及んでいる。2幕8場で、アルガンにアンジェリックの部屋にクレアントが行っていないかかと問い詰められた彼女は、父親が鞭を持出すと、その場に倒れて「死んだふりをする Elle contrefait la morte.」。その後もともと死を極端に恐れているアルガンがそれを見てパニックに陥る有名な場面が展開するのだが、このように子供たちが親の権力に対して「演劇」によって対抗するのが、モリエールの「善いペテン師」のテーマ系の作品の特徴なのである。また、その少し前で、アルガンがイゾンを「小さな仮面 petite masque」と呼んでいることは、我々のテーマからするとやはり注目される。クトンはフルチエールの辞書を引きながら、「仮面 masque」がこの当時女性の醜さや老いに対する侮蔑の意味を持っていたことを示しているが<sup>(12)</sup>、私が過去の論文で明らかにしてきたモリエール作品中でこの言葉が一貫して持っている重要な意味を考えれば、またこの場でイゾンが行なっている行為——嘘、演劇——の質を考えれば、「仮面」がここでも文字どおりの演劇的意味で使われていることは明らかだろう。

幼いイゾンでさえ、自らの才覚で演劇的な「仮面」によって親の横暴から身を守っているとすれば、クレアントとアンジェリックのカップルがそうするのはむしろ当然と言えよう。クレアントはアルガンに気づかれないよう、アンジェリックの音楽教師の代理という「外観のもとに sous l'apparence」彼女に接近する。しかしアルガンが二人きりで部屋に行くのを許さず、また折悪しく恋敵のディアフォリウス父子がやって来たので、クレアントは彼らを前に、気晴らし用に「小オペラ」をアンジェリックとともに歌おうと申し出て、その中の羊飼いの恋にかこつけて自らの想いを彼女に伝えようとする。アンジェリックは最初は戸惑うが、クレアントの意図に気づいて彼に答える。ここでは「仮面」は、実際の演劇ジャンルであるオペラと重ね合わされているわけだ。ドゥフォーも、「気で病む男」という劇が「笑いと演劇の讃歌」であり、医学に対して演劇こそが人間を真に癒すことができることを主張しており、その（肯定的）登場人物たちがこの場のクレアントとアンジェリックを初めとして、（ジャンルとしての）演劇を戦略として使っていることを明らかにしている<sup>(13)</sup>。実際彼も指摘するように、その他、トワネットとともに若者たちの幸せを支えようとするベラルドも、アルガンの憂鬱を晴らすためにと彼に「ムーア人に扮したジブシーたちの」歌と踊りのいわば大道芸を見せ（それが第二の幕間劇となる）、更には、一種の「仮面劇」とも見做される最後の偽りの医者への学位授与式（第三の幕間劇）をプロデュースする。この「気で病む男」という劇には、その上、序幕ではルイ十四世の戦功を讃える田園劇が、第一の幕間劇ではトワネットに恋する老人が登場するコメディア・デラルテ風の寸劇が挿入されていて、演劇ジャンルのオンパレードの観を呈しており、まさにドゥフォーの言う「演劇の讃歌」の言葉もむべなるかなと思わせるのである。彼は、我々が見てきたような日常的策略的な「仮面」の使用というよりは、こうしたジャンルとしての演劇の癒しとしての使用に光を当てているのだが、当然二つの視点は重なりあってくるのである。

これまでは、ベリーヌたちと、トワネットとベラルドに先導された若者たちという善悪の

「仮面」たちが、主人公のアルガンを自らの陣営に取り込もうと争うという、『気で病む男』という劇のプシコマキア的な基本構造を見てきた。それでは、中心にいるアルガンはどのように描かれているだろうか？自分の関心事——この場合は病氣と延命策——以外のことには全く無関心になってしまった、この典型的にモリエール的な登場人物が、ここでは何度となく「視覚の不確実さ」のイメージのもとに描かれていることに注目しよう。呆れ果てたペラルドが言うように——

*Il faut vous avouer que vous êtes un homme d'une grande prévention, et que vous voyez les choses avec d'étranges yeux.*

これだけは言うておかなければならないけれど、貴方はとても先入観に捉われたお人で、物事をおかしな目でご覧になる。

医者に変装したトワネットの間診に答えて、彼は自ら視覚の異常を告白する。

*Il me semble parfois que j'ai un voile devant les yeux.*

時に私は、目の前にヴェールがかかっているような気がするんです。

トワネットはアルガンに、右目が左目を邪魔しているので、右目はつぶしたほうが善いと診断を下す。その方がまだしも、ものがよく見えるだろうというのだ。

*Ne voyez-vous pas qu'il incommede l'autre, et lui dérobe sa nourriture? Croyez-moi, faites-vous-le crever au plus tôt, vous verrez plus clair de l'œil gauche.*

貴方は、一方が他方を邪魔していて、養分を奪っているとはお思いにならないか？なあ、できるだけ早くそれをつぶしておしまいなさい、左目だけでもっとはっきりとご覧になれるだろう。

これらの部分は、もちろんおどけた表現ではあるが、その執拗さからして、『タルチュフ』におけるオルゴンとペルネル夫人の会話同様<sup>(14)</sup>、作者の人間の「視覚の不確実さ」に対する、懐疑主義的な強いこだわりをうかがわせるものだろう。こうしたアルガンの「視覚の不確実さ」ゆえに、「仮面」がその効果を最大限に発揮するのである。

以上、二種類の「仮面」たちと、「視覚の不確実」なアルガンの関係を見てきたわけだが、『気で病む男』という劇には、今一つアルガンに関わっている大きな勢力として医者たちが存在する。この作品に登場する医学関係者たち（ディアフォワリュス父子、ピュルゴン氏、薬剤師のフルラン氏）はみな、血液循環等この時代の新しい科学上の発見には目もくれず、

古代以来の体液説を盲目的に信じきった頑迷な人物として描かれているのだが、アルガンとの異様に長い対話の中で、医学自体の虚妄性を完膚なきまでに批判する、ベラルドの次のような言葉に注目しよう――

Bien loin de la [médecine] tenir véritable, je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes, et à regarder les choses en philosophie, je ne vois point de plus plaisante momerie, [...]

それ [医学] を本物と思うどころか、ここだけの話ですが、私はそれを人類最大の気違い沙汰の一つだと思えますよ。そして、事を達観して眺めるなら、これほど面白い仮面劇もない、[……]

ここでは、医学自体もまた「仮面」のイメージで捉えられているのだ。そして、そうしたイメージが、ベラルドがプロデュースする第三の幕間劇へとつながってゆくことは明らかだろう。そこでは、医学学位授与式がカーニヴァルの余興の「仮面劇」として演じられパロディー化される（しかし驚くべきことに、ここで展開される滑稽な儀式はモリエールの全くの創作というわけではなく、同時代のモンペリエ大学医学部の学位授与式の様を描いたジョン・ロックの『日記』を信じれば、両者はほぼ同じ構成をしており、しかもモンペリエではなんとリュリーの音楽が使われていたという！）<sup>(45)</sup>。このようにモリエールは『気で病む男』においては、アルガンを取り巻く三つの勢力を、いずれも演劇的な「仮面」のイメージによって描きだしていると言える。彼は、自分を取り巻く世界の至る所に「仮面」の作用を見出だしてゆく。まさに、(バロック的な)世界認識の鍵としての「演劇」と「仮面」。

しかし、なぜ医学がこのように、「仮面」のイメージのもとに、まやかしとして描かれなければならないのか？もちろんそれは、当時の医学がそれ自体前述のように、実験科学となる以前の思弁的な状態に留まっていたということがある。だが、そのこととともに、モリエール自身に、人間の認識と学問に対する根強い懐疑主義が存在することを見逃してはならないだろう。なぜ人間が他の人間を癒すことを望まないのかというアルガンの問いに対して、ベラルドは以下のように答えている――

Par la raison, mon frère, que les ressorts de notre machine sont des mystères, jusques ici, où les hommes ne voient goutte, et que la nature nous a mis au-devant des yeux des voiles trop épais pour y connaître quelque chose.

それはお兄さん、我々という機械のからくりは、これまでのところ人間がなにも窺うことのできない神秘であり、自然は我々の目の前に、何事かを知るには余りにも厚い幕を垂れているからですよ。

ここにもまた、人間の「視覚の不確かさ」の意識が――今回は一般化された形で――はつきりと現われている。アダンは、この箇所に見られる「これまで jusques ici」という表現を

重要視して、モリエールが今後の近代科学の発展に希望を注いでいたと結論づけているが<sup>(16)</sup>、ガラポンも反論するように<sup>(17)</sup>、そのような慣用的な表現にそれほど的重要性を認めることには問題がある。また逆に、ガラポンはそうしたモリエールの医学への否定的見解を彼自身の個人的な経験（言うまでもなく、医者の治療の効果もなく肺の病が悪化した彼は、この【気で病む男】の四回目の上演中に血を吐いて倒れ、その日のうちに死んでしまうのであり、こうした病と死に関する遺作と作者の劇的な死との余りに見事な符合が、この作品の解釈に大きな影響を与えてきた）に結びつけているが、もちろんそうした個人的な遺恨の響きの存在を否定することはできないにせよ、そのことが、こうした懐疑主義、「人間の視覚と認識の不確実さ」の意識が、モリエールの執筆活動の初期からほとんど一貫して、また医学だけでなく様々な領域において見られること<sup>(18)</sup>を、忘れさせてはならないだろう。こうしたこの時代の知を色濃く染めていた懐疑主義の影こそが、前述のようにモリエール作品に遍在する「仮面」のテーマのまさに背景をなしているのである<sup>(19)</sup>。

こうしたモリエールとこの時代の懐疑主義の関係を、更に具体的に眺めてみよう。ダンドレーは、アルガンの「症例」を同時代の様々な知の領域との関係の中に探った大著の中で、モンテーニュを初めとする懐疑主義者の人間の認識に対する思考との関係をも扱っている<sup>(20)</sup>。彼によれば、懐疑主義的思想においては、「想像力 *imagination*」こそが、人間の認識の誤謬、「視覚の不確実さ」を作りだす元凶なのである。たとえばモンテーニュにおいては、人が見たと称する奇跡の大半は、「想像力の力」が作りだしたものであるということになる。

Il est vraisemblable que le principal crédit des miracles, des visions, des enchantements et de ces effets extraordinaires, vienne de *la puissance de l'imagination* agissant principalement contre les âmes du vulgaire, plus molles. On leur a si fort saisi la créance qu'*ils pensent voir ce qu'ils ne voient pas.*<sup>(21)</sup>

奇跡や幻視や魔法といった異常な効果を見たと思じるのは主に、特に大衆のより脆弱な精神に働きかける想像力の力に由来すると思われる。彼らの心はそれらを信じるように余りに強く捉われているので、見ていないものを見たと思ってしまう。

「想像力」によって「見ていないものを見たと思ってしまう」のは、なにもここで言われている素朴な信心家だけではなく、嫉妬による先入観のために常に恋人の傍に恋敵の影を見ってしまうドン・ガルシー王子もまた、そうであろう。モンテーニュは更に、こうした「想像力」の作用を、医者と患者の関係にも見出だしている。

Pourquoi pratiquent les médecins avant main la créance de leur patient avec tant de fausses promesse de sa guérison, *si ce n'est afin que l'effet de l'imagination supplisse l'imposture de leur apozème.* Ils savent qu'un des maîtres de ce métier leur a laissé par écrit, qu'il s'est trouvé des hommes à qui *la seule vue de la médecine faisait l'opération.*

なぜ医者たちはあらかじめ、あれほど治療の偽りの約束で患者の信頼を作り上げておくのか、もしそれが、想像力の効果が彼らの煎じ薬のべてんを捕うためでないとしたら？彼らは、この職業の巨匠の一人が、薬を見ただけで処置が行なわれてしまった人たちもいることを、彼らに書き残していることを知っているのだ。

まず、医者の方（投薬）が「べてん」と形容されていることに注目しよう（「べてん」という語はモリエール作品中では、ほぼ「仮面」と同義で使われている）。また、想像力によって「医者を見ただけで治療が行なわれてしまう」ならば、医者に変装した人物が登場するだけで同じ効果が期待されるではないか——それこそが、『ドン・ジュアン』や『いやいやながら医者にされ』のスガナレルが、また『気で病む男』のトワネットと最後の「仮面劇」が行なっていることだろう。『気で病む男 *Le Malade imaginaire*』という劇は、こうした懷疑主義的な「想像力」の作用の戯れの劇と見做すことができる。ペラルドが以下のように言及しているようなその——

[...] et, de tout temps, il s'est glissé parmi les hommes *de belles imaginations*, et que nous venons à croire, parce qu'elles nous flattent et qu'il serait à souhaiter qu'elles fussent véritables.

[.....] いつでも人間にはあの見事な想像力が滑り込んできてしまう、そして我々はそいつを信じてしまう、というのも、それが我々の気を引き、それが本当であることが望ましいからなんだ。

以上見てきたように、『気で病む男』は、「人間の視覚と認識の不確かさ」という懷疑主義的な思想を背景とした、三種類の「仮面」の葛藤を扱っていた。シミュラクルが跳梁し、「想像力」が支配する、この近代の産みの苦しみの不安な世界においては、演劇的な「仮面」こそが人間の行動の鍵となる。それは確かに、悪辣な人間に使われることで脅威にもなるが、同時に人が自ら身を守る武器ともなるのである。それこそが、演劇が知に一般的な認識モデルを提供していたこの時代の意識的な演劇人としてのモリエールが、その作品で展開してきた「演劇的知」であった。この最後の作品で、彼はそうした展開を総合しているように思われる。これまでのモリエール研究は主に、十九世紀的なりアリズム概念によって、作者が当時の風俗や事件といった現実を透明に作品に反映させているとしたり、現代心理学の知見によって、登場人物の深層的な心理を探ったりしてきた。しかし、ある時代に特有の知の枠組みというフーコー以降の文化史の展開に慣れた我々は一方で、（ドゥフォーやダンドレーのように）ここでもモリエールの時代に特有な読解格子を探ってゆかねばならないだろう。その一つが、ここで我々が見てきた「仮面」の概念であり、それは、我々がかつて「偽信者」、「墮落貴族」、「医者」といった個々の「風俗」あるいは「心理」として見てきたものの背後に、共通して存在するものなのである。

モリエールは、私がこの論文の冒頭で示した四つの「仮面」（と「外観」）のテーマ系の中



の「反仮面」の作品においては、「真」と「偽」,「素顔」と「仮面」を峻別し,『タルチュフ』においては,それらを絶対に過つことなく見分けるリヴァイアサンの「国王」の「正しい目」を導入することで,「仮面」を全否定していたが,それは恐らく,懐疑主義を廃し,確実性を人間の営為の基礎に置こうとするデカルトの哲学の影響下に行なわれていた<sup>(2)</sup>。それに対して,その後の「勝ち誇る仮面」から「善いべてん師(仮面)」のテーマ系の作品においては,「仮面」を人間の属性として認め,逆にそれを利用することで「仮面」によって「仮面」の裏をかくことが描かれるようになる。そのことは,これまでの分析でも明らかのように,モリエールが今一度,「偽りの外観」のテーマ系で立っていた懐疑主義的世界観に回帰したことを示している(それは同時に——「仮面」という——本来的に演劇的な態度への回帰でもあったわけだが)。しかしだからといって,そこでモリエールが人間の行動をすべて虚しいものとするピュロン主義的な絶対的懐疑主義に陥ったということではもちろんなく,「人間の視覚と認識の根本的な不確実さ」を認めながらも,それを逆手にとり状況に適応した行動によって利益と知を求めていこうとする実践的で柔軟な態度が見られるのである。そうしたモリエールの立場は,ポプキンが示した,デカルト的な確実性の原理を認めないが,実験や観察といった仮設的で経験主義的な営為によって実用的な知識は得られるとする,ガッサンディやメルセンヌらの「構成的または緩和的懐疑主義」<sup>(3)</sup>の立場を思わせる。モリエールの「仮面」は,このように決して演劇という閉じられた領域だけで通用する通俗的なトポスなのではなく,この時代の本質的な思想史的なコンテクストに向けて開かれた概念なのである。

## 注

- (1) 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, pp.1-14。「二つの仮面——モリエール『ドン・ジュアン』について」,『岐阜大学教養部研究報告』23, 1987, pp.229-236。「『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。「視覚の眩惑者および／あるいは統御者としての王——モリエール『アンフィトリオン』再考」,『岐阜大学教養部研究報告』28, 1992, pp.309-317。「〈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。
- (2) Cf. Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, PUF, 1988, pp.160-183. Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque*, Nizet, 1986, pp.23-27.
- (3) Cf. 佐々木力,『近代学問理念の誕生』, 岩波書店, 1992, p.11-12.
- (4) Cf. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France—Circé et le paon*, José Corti, 1983.
- (5) Cf. 前掲拙論,「〈善いべてん師〉——モリエール『守銭奴』における〈演劇的知〉」, pp.194-195.
- (6) こうした四つのテーマ系の分類は,厳密にクロノロジックなわけではない。たとえば,『町人貴族』と同じ年に初演された『気前のよい恋人たち *Les Amants magnifiques*』では,「反仮面」

のテーマ系に現われるような悪辣な「仮面」の人物であるアナクサルクが登場する（彼は占星術師ということになっているが、「機械仕掛けの神」を操り演劇人的な要素を合わせ持っている、興味深い登場人物だ）。また、『町人貴族』で大活躍する「善いべてん師」のコヴィエルと同様の「変装」や「仮装行列 *mascarade*」の手法は、実はモリエールの処女作である『粗忽者 *L'Étourdi*』のマスカーユが既に使っていたものなのである。

- (7) Cf. *Molière Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p.1508 (annoté par Georges Couton).
- (8) *Ibid.*, p.1507.
- (9) Cf. 前掲拙論, 『『タルチュフ』— 視覚の劇』, pp. 5-6.
- (10) 以下, モリエールの本文の引用はすべて, 前掲のプレイヤード版による。強調は筆者。
- (11) Cf. 前掲拙論, 「『善いべてん師』— モリエール『守銭奴』における〈演劇的知〉」, p.198。  
また, 同様の表現は, コルネイユ作品中でも, 登場人物の行動の「演戯性」を示す重要な意味を持っていると考えられる。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バリ」, 『岐阜大学教養部研究報告』31, 1995, p.170.
- (12) Couton, *op. cit.*, p.1514.
- (13) Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique— de la comédie morale au triomphe de la folie*, French Forum, 1980, p.296. Encore à voir Robert McBride, 《La musique chez Molière: source dramatique ou simple agrément?》, *Littératures classiques*, 21, 1994, pp.75-77.
- (14) Cf. 前掲拙論, 『『タルチュフ』— 視覚の劇』, pp.4-5.
- (15) Cf. Marc Minkowski, 《Le Malade imaginaire, contexte et interprétation》, Commentaire du disque *Charpentier-Molière, Le Malade imaginaire* (Musifrance, 1990), p.32. 周知のように, 『氣で病む男』の音楽はマルク=アントワヌ・シャルパンチエが担当しており, モリエールとリュリーは, 後者による「王立音楽アカデミー」の設立と音楽の独占以来決別していた。
- (16) Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, 3, del Duca, 1974, p.399.
- (17) Robert Garapon, *Le dernier Molière*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, pp.185-191.
- (18) Cf. 前掲拙論, 『『タルチュフ』— 視覚の劇』。
- (19) 厳密に言えば, 医者「仮面」には, ベラルドも言うように二つの種類がある。一つは, 『氣で病む男』に登場するディアフォウリュス父子やピュルゴン氏のように, 医学を信じきっている人たちで, その場合ここで見たように, 「仮面」のイメージは, 曖昧な医学という学問自体のみにかかっていると言える。それに対して, 『恋医者 *L'Amour médecin*』(1665)に登場するフィルラン氏は, 医学の虚妄性を自ら認めており, その上で, 患者をいかに欺くかを考えている。その場合は, 「仮面」のイメージは医者個人にもかかっているものであり, より悪辣でべてん師的な色合いが濃くなっている。
- (20) Patrick Dandrey, *Le «cas» Argan— Molière et la maladie imaginaire*, Klincksieck, 1993, pp.260-292.

- (21) モンテーニュの引用は、ダンドレーの前掲書による (p.273-274)。ともに、『エッセー』第1巻第21章「想像力について」からの引用。
- (22) Cf. 前掲拙論, 「『タルチュフ』 — 視覚の劇」, pp.8-9。
- (23) リチャード・H・ポブキン, 『懐疑 — 近世哲学の源流』 (野田又夫, 岩坪紹夫訳), 紀伊國屋書店, 1981, 第7章。