

# フィガロ三部作 考察

——シェリユバンの死とともに失われたもの——

鈴木 球子

キーワード：18世紀 ボーマルシェ フィガロ

## 1. フィガロ三部作

『セビーリヤの理髪師』(1775)、『フィガロの結婚』(1784)、そして『罪ある母』(1792)は、18世紀フランスの劇作家カロン・ド・ボーマルシェによって書かれた三部作の戯曲である。最初の二作品は、当時から大変評判が高かったばかりでなく<sup>1</sup>、ロッシーニとモーツァルトによってオペラ化されたことで、今日までその名を広く知られている。三作目の『罪ある母』の知名度はそれに比べると格段に低く、ダリウス・ミヨーによってオペラとして作曲されたのは、20世紀も半ばを過ぎてからのことであった。

この三作品はいずれも、スペインのアルマヴィーヴァ一家を物語の中心に据えている。第一作の正式な題名は『セビーリヤの理髪師、あるいは無益な用心 (*Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile*)』という。セビーリヤに住む老医師バルトロは、自身が後見人を務める若い娘ロジーヌと結婚しようと企んでいる。彼は大層嫉妬深く、ロジーヌを家に閉じ込め、その一挙手一投足に目を光らせて、他の男を近づけまいとする。大貴族であるアルマヴィーヴァ伯爵は、プラドでロジーヌを見かけて一目惚れし、セビーリヤまで彼女を追いかけてくる。彼は、「理髪師兼何でも屋」のフィガロの助力を得て、あの手この手でバルトロの厳しい監視をかいくぐり、最終的に見事にロジーヌとの結婚にこぎつける。「無駄な (*inutile*) 用心」という副題は、伯爵への手紙を見とがめられたロジーヌが、とっさに「これは昨日、歌の先生が下さった『無益な用心』の歌詞ですわ<sup>2</sup>」と答えたことや、バルトロの用心深さが役に立たず (*inutile*)、若い鳶に油揚げを攫われる結末を迎えることに因っている。

『セビーリヤの理髪師』が、モリエールに代表されるような17世紀の喜劇の影響を受けていることや、フィガロ像にボーマルシェ自身との類似性が認められることについては、既に多くの研究者によって指摘されており、もはや定説化している。バルトロに対抗して、様々な策略を計画し、伯爵を手助けするフィガロという登場人物は、明らかにモリエールのスカパンのような、古典喜劇の陽気で抜け目のない従僕役を引き継いでいる。しかし一方で、ボーマルシェは、彼を定型的な従僕像か

ら抜け出させてもいる。フィガロは伯爵の質問に答える形で、陰謀徒党の輩のせいで戯曲家として立てなかった話や、文壇から追い出されたいきさつをいとも朗らかに語る。その姿には、発禁処分や上演禁止に悩まされてきた、ボーマルシェの姿が折り重なる。ボーマルシェはフィガロに現実感のある過去を与え、生身を持った人物に仕上げることに成功している。

第二作『狂ったような一日、あるいはフィガロの結婚 (Le Folle Journée ou Le Mariage de Figaro)』は、セビーリヤから3リユーほど離れたアルマヴィーヴァの領地、アグアス＝フレスカスを舞台とする。前作であれほど熱心にロジーヌの愛を勝ち得ようとしていた伯爵は、今や不実な夫となっている。伯爵夫人の侍女シュザンヌの言葉を借りれば、「この辺りの別嬪さんたちを口説くのにお飽きになって<sup>3</sup>」、フィガロの許嫁である彼女に手を出そうと画策している。言い換えれば、彼は持参金という褒美をちらつかせて、彼女の花嫁としての初夜を買い取ろう、つまり一度は廃止した「領主権 (ancien droit de seigneur)」を復活させようとするのである。伯爵夫人とフィガロ、シュザンヌは、彼の企みを挫折させ、懲らしめようと作戦を立てる。

『フィガロの結婚』のタイトルには、「狂ったような」あるいは「てんやわんや」とでも訳される「folle」という形容詞が付されている。伯爵とフィガロたちの攻防は、どちらの思うようにもなかなか進まず、予想外の出来事が次々と引き起こされるため、まさにてんやわんやのカーニバル的喧騒を繰り広げるのだが、何かと騒ぎを大きくする原因の一つが、伯爵の小姓シェリュバンの存在である。思春期真っ盛りのこの少年は、名付け親の伯爵夫人を恋い慕いながら、他の女性たちを次々と追いかけて、予想外の時と場所にいつも現れては、あらゆる計画をあやうくする。さらに、芝居には、歌や踊り（シェリュバンの恋歌、結婚式の歌とダンス、最終幕のヴォードヴィル）がふんだんに盛り込まれ、賑やかなものとなっている。

歴史的側面から考えるならば、『セビーリヤの理髪師』と『フィガロの結婚』は、特権を振りかざす貴族に対する庶民の反抗と機略を描いたものとして、しばしばフランス革命の近因に数えられる。前者ではフィガロは、彼の言動を批判する伯爵に向かって、皮肉っぽく問いかける。「下男にそんなにご注文があたりでしたら、閣下は下男にふさわしいご主人がたをたんとご存じですか<sup>4</sup>？」また、『フィガロの結婚』第五幕三場のフィガロの独白は、より直接的な批判として有名である。

貴方（＝伯爵）は豪勢な殿様ということから、ご自分では大した才があると思っ  
ていらっしゃる。貴族、財産、家柄、地位、それやこれやで高慢ちきな！ だが、  
それほどのおいしいものを手に入れるのに、貴方はそもそも何をなさいましたか？  
生まれるだけの手間をかけた、ただそれだけじゃありませんか。おまけに人間とし  
ては平々凡々。それにひきかえ私は、くそっ<sup>5</sup>。

この台詞は『セビーリヤの理髪師』の、先述の彼の身の上話と呼応している。出自以外に取り柄のない、無能な貴族の横暴さへの怒りが確かに語られてはいるのだ

が、これを以てボーマルシェを革命思想の持ち主と捉えることには、やや疑問が残るだろう。というのも、ボーマルシェは時計商の出身でありながら、貴族風に名乗ることや貴族の肩書を金で購入することに熱心だったからである。ただ、大革命前の緊張感が高まっていく様子が、作品に見事に反映されているとは言えるだろう。

1780年代の不穏な社会状況の中で、『フィガロの結婚』は、作者の真意はさておき、体制を脅かす危険性をはらむものと判断された。ルイ16世やアカデミー会員は、その上演や出版を幾度も禁止した（後のモーツァルトのオペラでは、上記の独白は削除され、女性に対する不満の吐露のみとなっている）。紆余曲折を経て<sup>6</sup>、初演を迎えた時の様子を、レチフ・ラ・ブルトンヌは『パリの夜』の中で描いている。それによれば、「大入り満員で、切符を持っていても席につくことができない<sup>7</sup>」ほどであった。レチフはまた、シエリュバンについて「私は小姓に魅せられた<sup>8</sup>」と語り、その存在が芝居の大きな魅力のひとつであることを告げる。

第三作『もう一人のタルチュフ、あるいは罪ある母 (*L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*)』は、フランス革命真最中の1792年にマレ地区の小劇場で初演を迎えたが、公演はたったの15回で中止された。1796年に、コメディ・フランセーズで再演される運びとなったが、前二作と比較すると、やはりその存在感の薄さは否めない。

『罪ある母』では、アルマヴィーヴァー一家は大革命下のパリに移住してきている。夫婦仲はすっかり冷え切っている。伯爵夫人とはシエリュバンとのたった一度の不義により、息子レオンを生んでいる。伯爵も他の女性との間に、娘フロレスティエヌを設け、その後見人を務めている。レオンとフロレスティエヌは互いに惹かれあっている。伯爵はレオンの出生の秘密に薄々気がついていて、彼をひどく嫌い、妻の不義を許すことができない。一方、伯爵夫人は罪の意識に苛まれ続けている。伯爵家に入り込んだ第二のタルチュフこと、悪人ベジャースは、伯爵夫人とレオンを放逐し、フロレスティエヌと結婚をして伯爵家に乗っ取ろうと企んでいる。フィガロとシュザンヌの夫婦だけは彼の奸計に気が付いており、伯爵家を守ろうと奔走する。

表題の「タルチュフ」は、当然モリエールの同題喜劇（『タルチュフあるいはペテン師』(*Le Tartuffe ou L'Imposteur*））から取られたものである。だが、『罪ある母』は、前二作のような喜劇 (comédie) ではなく、道徳劇 (正劇<sup>9</sup>とも訳す) (drame moral) として著された。劇の内容には1789年以降に起きた社会的出来事が反映されているため、執筆時期は革命勃発後であると推測される。だが、『フィガロの結婚』(1784)の執筆当時、すでにこの作品の構想はボーマルシェの念頭にあったようだ。『フィガロの結婚』の序文には、次のように記されている。

しかし、演劇のもっとも道徳的な主題のひとつをと、私を駆り立てる多くのアイディアに、私は手をつけようとしている。『罪ある母』だ<sup>10</sup>。

革命思想について先ほど語ったのと同様に、この序文についても、軽々しく作者

の道徳的意図の真摯な表れと見なすわけにはいかないだろう。というのも、18世紀には、ルソーや英国作家リチャードソンらの流行の影響を受け、執筆の道徳的意図を強調するという風習が横行していたからだ。ともあれ、『罪ある母』は、前二作と異なり、道徳性の追求を主たるテーマとして掲げている。作品全体に、ある暗く重い雰囲気垂れこめている。バルトロの老いらくの恋や、様々な策略に引っ掛かって間抜けぶりを露呈する伯爵の滑稽な描かれ方とは異なり、ベジャースの悪事には笑いが入り込む余地はない。先の二作では生气滲刺たる笑いを振りまいていたフィガロの陽気さも、ほとんど失われている。「あのペテン師（＝伯爵）を騙して、まんまと罠にかけて、奴のお宝を蒔きあげる方法はないものかなあ<sup>11</sup>！」と、謀を巡らせていた彼は、第三作の終わりでは、伯爵が与えようとする二千ルイの報酬を辞退し、一生アルマヴィーヴァ家に仕えることを宣言する、善良な召使となっている。そこに認められるのは、彼の老いである。「老いたる我よ！ 若き日の自分を許してやれ、奴はお前に敬意を表するぞ<sup>12</sup>」と彼は自身に向かって呼びかける。

『フィガロの結婚』では、伯爵が怒り声を上げる時、舞台の雰囲気は緊張をはらむものになりかける。だが、歌やダンスは芝居を祝祭的にする。また、シェリュバンは、伯爵夫人のリボンをシュザンヌの手から奪いとって、寝椅子の周囲を逃げ回る。その直後に彼女に接吻をしようとして、反対に追いかけて回す。あるいは、伯爵夫人の部屋の窓から瓜畑へ身軽に飛び降りる。このような軽快な動きが芝居のリズムとなり、重苦しさから救うのである。

『罪ある母』に決定的に暗い影を落としているものは、伯爵夫人が抱き続ける罪の意識と、シェリュバンの死である。第一幕の冒頭でシュザンヌによって、伯爵夫人が涙にくれている様子が語られる。シュザンヌは陰気な花束（黒と赤の花でできていて、1本だけ白いカーネーションがあしらわれている）を拵えているが、それはレオンの誕生日を祝うためであると同時に、戦場で命を落としたシェリュバンに捧げられるためのものでもある。「血と喪服の色！」「これは黒い喪章で束ねましょう<sup>13</sup>」と、彼女は溜息をつく。同一人物によって書かれた二つの作品の間の、この急激な変化—主題や登場人物像の道徳化、祝祭的な陽気さから葬儀の暗さへの転落—を、我々はどう捉えたらよいのだろうか？ 『フィガロの結婚』において、伯爵夫人が小姓に好意を抱いているのは、明らかである。それは、ポーマルシェ自身の注によって、ヴァンローの絵画に例えられる美しい光景によって表される。『罪ある母』では、伯爵夫人は錯乱して床に身を投げ、己の恋の罪を大声で懺悔するまでに追い詰められる。美しさは消え、苦悩の表現ばかりが残る。婚外子を成した伯爵への批判がほとんど書かれぬのに対して、伯爵夫人とシェリュバンの恋は、なぜこれほどまでに厳しく断罪されるものになったのだろうか？ 第二作と第三作の間の大きな変化に、陽気な少年の存在と死はどのように関わっているのかを考察していきたい。

## 2. 伯爵と小姓

『セビーリヤの理髪師』では、フィガロ、伯爵、そして唯一の女登場人物であるロジーヌは(手違いや誤解は時にあるものの)協力しあって、バルトロに対抗する。ロジーヌの音楽教師バジールは、金で動く人間であり、財布を掴まされることによって、伯爵の側につく。物語の筋はいたって簡潔であり、敵対関係はバルトロ(彼とて、ベジャースほどの悪人ではない)に対してしか成立しない。

『フィガロの結婚』の筋立てと人間関係は、第一作と比べるとはるかに複雑である。主な登場人物は、前作から引き続いて登場するアルマヴィーヴァ伯爵、フィガロ、バルトロ、バジールに加え、シェリュバンや庭師のアントニオといった男性陣、そして伯爵夫人とシュザンヌ、前作では名前のみ登場した家政婦のマルスリーヌ、小娘ファンシェットの女性陣と、合計10人にも膨れ上がる。伯爵とフィガロは、シュザンヌを巡って睨み合っている。バルトロは、ロジーヌを奪われたことと、百エキュをフィガロに巻きあげられたことへの恨みを前作から持ちこしており、フィガロの結婚を邪魔しようと思気込んでいる。フィガロに金を貸しているマルスリーヌは、借金を返済できないならば、代わりに結婚して欲しいと要求し、フィガロの婚約者シュザンヌと火花を散らす。その他にも、シュザンヌの伯父のアントニオとフィガロ、バジールとマルスリーヌらの間でも、様々な心理戦や駆け引きが行われる。

これらの人間関係の中で、ひととき興味深いのが、女性たちの結託である。フィガロでさえ、彼女たちが共同してめぐらす策略に関しては、蚊帳の外におかれてしまう。この傾向は、第一幕一場の段階ですで見られる。フィガロは物差しで床を測り、伯爵から拝領するはずの寝台が、部屋に収まるかどうかを確かめている。彼は、伯爵が自室のすぐ傍らにある部屋を彼らに提供した意図になど、まったく気がついていない。部屋が気に入らないというシュザンヌに対して、フィガロは「Oh! quand elles sont sûres de nous.」と答える。この台詞に当てられる邦訳は一通りではなく、解釈が分かれるところであるが、「彼女たち(elles)」という代名詞は、それ以前に指示するものがなく、ただ「我々(nous)」に対置される語だと考えられる。つまり、「我々=男たち」に対して、「彼女たち=女たち」という表現が用いられているのである。「女たち(elles)が、俺たち(nous)に自信を持つ時ときたら」という彼の台詞は、劇中で展開される男女の対立の予告である。ところで、屋敷の中で起きていることに気づいているのは、シュザンヌの方である。彼女は伯爵のよこしまな計画(「伯爵様のお目にとまったのは、あんたの婚約者なのよ<sup>14)</sup>)を明らかにして、フィガロを仰天させる。

フィガロは、シュザンヌとの密会を望む伯爵のところに、彼女の服を着こんだシェリュバンを送り込み、一泡吹かせようという計画を立てる。しかし、これは功を奏さず、そのために伯爵夫人はあやうく窮地に陥りかけさえする。その後、伯爵に対する新たな作戦を考えようとするとき、シュザンヌと伯爵夫人は次のような言葉を交わす。

夫人：でも、これだけは誰にも内緒よ。

シュザンヌ：では！ フィガロには。

夫人：だめだめ、あれは自己流を出したがるから<sup>15</sup>。

こうして、作戦の主導権は女性たちに移る。フィガロは計略の内容を知らされな  
いばかりか、自分もそれに引っかかり、シュザンヌが伯爵の誘惑になびいたと勘違  
いしてしまう。第五幕三場の彼の独白は、女性の弱さに対する嘆きの言葉から始ま  
っている。

フィガロ：ああ、女、女、女。弱くてがっかりさせる生き物だなあ<sup>16</sup>。

その後、シュザンヌと伯爵夫人の計画内容を知ったフィガロは、狂喜して陽気に  
叫ぶ。「無限の才気にあふれた雌どもだなあ<sup>17</sup>！」彼は女性について、嘆いたり、感  
嘆したり、様々な感情を見せてくれるが、自分の性（男性）とは異なる存在として  
捉えるという姿勢を常に崩さない。

館の家政婦であるマルスリーヌは、フィガロとの結婚を望んでおり、当初はシュ  
ザンヌとはとげとげしい言葉を交わし合う関係にある。しかし、フィガロの腕に刻  
まれていた印から、彼がかつてジプシーにさらわれた彼女の息子であることが判明  
すると、彼女は息子とその婚約者を応援する優しい母親に早変わりする。そればか  
りではない。フィガロがシュザンヌの貞節に疑いを持つ時、マルスリーヌは「女」  
として、息子よりも、シュザンヌの肩を持つのである。

なんて可愛い娘だろうね。ああ、私たち女同士が、個人的利害から互いに攻撃し  
あわなければ、誰もが、虐げられた私たち哀れな女を守りやすいのにねえ。あの、  
高慢で、恐ろしい、それでいて少々おめでたい男の連中から<sup>18</sup>。

マルスリーヌはまた第三幕の終盤で、彼女の若い時分の身持ちを責めるバルトロ  
に対して、毅然として、男性の横暴さと騙される女性の弱い立場について、抗議す  
る。

恩知らずよりもっとひどい男の人たち、あなた方の情欲のおもちゃにされた犠牲  
者を、軽蔑して卑しめる人たち！ 私たちの若い頃の過ちについてはあなた方こそ  
罰を受けるべきなのです。私たちを裁く権利があるとひどくうぬぼれている、あな  
た方男性や行政官の方々は、罪深い怠慢から女性が生きていくための誠実な方法を  
奪い取っているのですわ<sup>19</sup>。

この抗議はもっともと言うべきである。そもそもバルトロはかつて、マルスリー  
ヌを情婦にしていたわけであって、彼女の身持ちの良し悪しを今更責める権利など  
有してはいない。ここで重要なのが、彼女の抗議が男性の好色なエゴの告発という

だけではなく、男性が造りだしている社会秩序そのものにも向けられているということだ。「私たちを裁く権利があるとひどくうぬぼれている、あなた方男性や行政官の方々 (vous et vos magistrats, si vains du droit de nous juger)」という呼びかけは、話されている場が邸内で開かれる法廷であり、代理判事や書記らを前にしているがゆえに、いっそう強い響きを持つ。アルマヴィーヴァ伯爵はアンダルシア地方の都市代官を務めており、いわば秩序を守る立場にある。だが、女遊びにうつつを抜かしてきた彼はここで、「ごもつとも」と呟くほかはない。喜劇はここで急に、真面目さを帯びる。他の女性に子を産ませておきながら、妻の不義を責める伯爵という第三作の正劇の構図が、すでにマルスリーヌの台詞からは予感されるのである。

『フィガロの結婚』の女性たちはこのように共謀して、男性達と渡りあう。彼女たちはしかし、シェリュバンに対してのみは、寛大な態度を取る。シュザンヌは彼に何度もキスをねだられて、腹を立てながらも、彼がいなくなると「すばしっこくて可愛いんだから<sup>20</sup>」と本音を漏らす。「殿下の若い小姓は女性という女性を魅了し、また、娘に扮することで異性愛のあらゆる規範を逃れている<sup>21</sup>」と、ミシェル・ドゥロンは語る。ゴーマルシェは序文の中で、彼の年齢が13歳であることを示している。「恐らく彼はもう子供ではない。しかし、彼はいまだに大人でもないのだ<sup>22</sup>。」シェリュバンの役が女性によって演じられること<sup>23</sup>、彼が劇中で2回も女装をすることは、彼に両性性を与えている。彼は伯爵の命令で、軍務(＝剣を振るう、男性的な仕事)に就かなくてはならない(だが、いっかな出発しようとはしない)。シュザンヌは彼に女の衣装を着せてやりながら、その美しさに惚れ惚れとする。つまり、彼は「大人と子供」「男と女」のいずれの要素をも有しながら、そのどれにも属さず、そのためにあらゆる社会的規定・役割から解放される、ほんの一時の自由を満喫しているのである。

シェリュバンの人物像は、18世紀のリベルタン小説の中にその類型を見出すことができる。当時の社交界を舞台とするそれらの作品には、しばしば年上の女性に手引きをしてもらい、若い男性が登場する。例えば、ラクロの『危険な関係 (Les Liaisons Dangereuses)』に登場する騎士ダンスニーは、恋人セシルに想いを寄せながら、一時的にはあるがメルトゥイユ侯爵夫人の情人となる。あるいは、クレビヨン・フィスの『心と精神の迷い (Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour)』(1736)の主人公の青年メルクールは、「社交界に登場した時の私は、楽しみ (plaisir) のことしか頭になかった<sup>24</sup>」と語る。彼の最初の恋の相手は、母親の友人のリュルセー夫人である。その後彼は、オペラ座で若い娘オルスタンスに出会い、一目惚れをする。そして伊達男ヴェルサクの影響もあり、それ以外の女性たちとも駆け引きを行うようになっていく。

ジャン＝バティスト・ルーヴェは1787年に『騎士フォブラの一年間の生活 (Une année de la vie du chevalier de Faublas)』を著した。真部清孝は、この小説の冒頭部分を『心と精神の迷い』と比較し、その類似性に言及している<sup>25</sup>。翌年には続編『騎士フォブラの六週間の生活 (Six semaines de la vie du chevalier de Faublas, pour servir à sa première année)』が刊行される。また、1790年には『騎士フォブラの恋愛生活の

結末 (*La Fin des amours du chevalier de Faublas*)』が発表された。これらの相次ぐ続編の刊行や再版本の存在は、ルーヴェが多く読者を獲得していたことを示している。

物語の筋はいたって簡単である。田舎から出てきた若い貴族の少年フォブラは、パリ社交界の空気に触れ、次第に放蕩児へと変化していく。三つの作品を通して、最愛の女性ソフィーと結びつくまでに、彼は他の女性たちと親しく交わり、恋の経験を積み重ねていく。注目すべきなのは、彼の社交界へのデビューが、シェリュバンを彷彿とさせる女装姿で行われることである。折しも謝肉祭の頃であり、「快樂と狂気が町を支配していた<sup>26</sup>」。この「狂気 (folie)」という語は、『フィガロの結婚』の「狂おしい (folle) 一日」を我々に思い出させる。フォブラは「婦人式乗馬服 (amazone)」を身につけて、ロザンバール伯に連れられて、最初の舞踏会へと出かける。そこで彼は、B\*\*\*侯爵夫人と出会い、恋の手ほどきを受けることになる。侯爵夫人は夫の目を欺くために、彼を女装のまま自宅へと連れ込む。この行為は、アルマヴィーヴァ伯爵夫人の部屋でシェリュバンが女装させられる場面を思い出させる。フォブラの女装姿は、彼の妹のアデレードに生き写しであり、彼の父親を驚愕させる。フォブラはソフィー（彼女はアデレードの修道院の友人である）に自分の女装を見せたいと願っている。最初に彼女とキスを交わす時も、彼は乗馬服 (amazone) を身に纏っており、そこには倒錯めいた官能性すら窺える。フォブラは15歳であり、シェリュバンより2歳年上ではあるものの、同様に大人になりきっていない年ごろである。彼に対する文中の「両棲動物 (créature amphibie)」という評は、彼もまた「男性性」と「女性性」の両方を有していることを示している。

ところで、18世紀中葉に、このようなリベルタン小説が流行した背景には何があったのだろうか？ 1715年にルイ14世は死去し、幼いルイ15世に代わってオルレアン公フィリップが政治を司った。この摂政時代は1723年までの短い期間ではあったが、フランスの風紀を急激に自由化させるきっかけを作った。彼はまず、多元会議制 (polynodie) を取ることで、太陽王の時代には政治から遠ざけられていた貴族たちの復権に努めた。放蕩 (libertinage) にふけり、不信心を公言する摂政は、貴族たちの生活の範であった。こうして放縦ともいえる、ロココの貴族文化が幕を開ける。風紀の自由化に伴って、言語活動や思想の変化も加速する。つまり、それまで禁欲的に扱われてきた人間の感覚や欲望に目が向けられ、言説化され始めたのである。例えば、医師でもあり、有名な唯物論者でもあるラ・メトリは、著書『快樂』 (*la volupté*) の中で、「人間の本質」である感覚的な「喜び (plaisir)」や「快樂 (volupté)」の区別について論じている。あるいは『百科全書』は「喜び (plaisir)」と「歓喜 (déllice)」 「快樂 (volupté)」をそれぞれ定義し分ける<sup>27</sup>。このような思潮は文学や絵画など多様な分野で花開き、人々は生きる喜びや自由を様々な形で奔放に謳歌し、表現しようと試みた。例えば、オノレ・フラゴナールはドゥ・ヴェリ侯爵の依頼により、閨房における荒々しい誘惑の瞬間を描いた《門》<sup>28</sup>を作成した。文学では、クレピヨン・フィスやルーヴェらは、恋愛の作法や誘惑の手順などを織り込んだ小説を著した。フィクションにおいても、現実の世界においても、この時代は有名な好事家を

多く輩出した。ラクロの小説『危険な関係』のヴァルモンは、錯綜する誘惑を繰り返す。現実の社交界では、リシュリュー元帥や、息子のフロンサック公爵は、シュリュバンと同様の10代前半から、女性との浮名を流していた。カザノヴァは自分の恋愛遍歴を『回想録』にまとめ上げるが、その内容には事実と虚言が入り混じる。彼の相手となる女性の年齢幅は大層広く、男装の少女（これもまた、両性性を持つ存在である）まで含んでいる。

話をシュリュバンに戻せば、彼は己の欲望の赴くままに、女性たちを追いかけ回す。シュザンヌは「3・4年もすればお前はとんだならず者になるよ<sup>29</sup>」と予言する。彼はフォブラやメルクールのように、パリの社交界入りは果たしていないが、それでもいずれは彼らと同様に放蕩者（リベルタン）になるであろう素質を、多分に持ちあわせている。彼の欲望は、まだ社会性を有しておらず、「男性としての」役割を担っていないだけに一層純粋である。

シュリュバンは庭師の娘のファンシエットを口説いていて、伯爵に見つかり、邸を出ていくように言い渡される。だが、ファンシエットがうかつに発した台詞から、伯爵もまた彼女に言い寄っていたことが判明する。このように、伯爵が小姓に腹を立てる理由は、二人の取る行動が実は類似していることに困っている。小姓は常に彼の行く手にあらわれ、恋路の邪魔をする。彼らはどちらも女性好きであるが、マルスリーヌに対する態度だけは異なっている。もう若くはなく、評判の悪いこの女性に伯爵は興味を示さないが、シュリュバンにとっては、年齢や階級、社会階級の別を問わず、全ての女性は欲望の対象となる。シュリュバンは、シュザンヌに「愛しい人」と呼びかけながら、ファンシエットの優しさを語り、伯爵夫人への恋心に身悶えする。「僕は僕のこと分からない」と彼は告白する。「このごろは胸がわくわくして、女を見ただけでも心臓がどきどきするんだよ。恋とか快樂 (volupté) とかという言葉に心は震え、乱れるんだ<sup>30</sup>。」彼は12歳のファンシエットを見かけた時、「あれは女だよ (C'est une femme!) <sup>31</sup>」という。一方で、もはや中年にさしかかったマルスリーヌに対しても、「あれは女だよ！ しかも未婚の。(elle est femme! elle est fille!)<sup>32</sup>」と言うのだ。

伯爵とシュリュバンの決定的な違いは、前者は金銭と領主権力を利用して女性を口説くのに対して、小姓は本質的な欲望と、あらゆる枷から解放された自由を体現しているところにある。『セビーリヤの理髪師』では伯爵は、経済力と社会的地位のある貴族としてではなく、裸一貫でロジーヌに愛されようとして、身分を偽っていた。ところがいまや彼は、ファンシエットに接吻する際に、「わしを好きになってくれたら、好きなものをやろう<sup>33</sup>」と言う。また、シュザンヌに持参金を提示することで、彼女の初夜を買い取ろうとし、「領主権」の密かな復活を望んでいる。分かりやすく言えば、常に何かと引き換えに、彼は欲望を満たそうとするのだ。一方シュリュバンは正面からシュザンヌに接吻をねだる。あるいは、せいぜい恋歌の書かれた紙を伯爵夫人の帽子のリボンと交換しようとしたりする程度であり、その行動は、まだまったくたわいのないものである。

貴族の役割について疑問が持たれ始めていた革命前夜や、革命直後の社会状況に

において、貴族の放蕩行為—それはフロンサック公爵の事件<sup>34</sup>のように事実の場合もあれば、捏造された話のこともあった—、言い換えれば性のモラルの崩壊を指摘することは、その階級全体への批判の根拠となりうるものであった。アラン・ブローは「領主権 (droit de seigneur)」あるいは「初夜権 (droit de cuissage)」が、歴史的事実というよりは幻想的であり、封建社会の横暴さを示すための象徴的神話であることを指摘する<sup>35</sup>。この神話の始まりは、1699年に書かれた、シャルル・デュフレスニーの『中断された結婚』(*La Noce interrompue*)である。劇中では、ある伯爵が、妻の名付け子を、管理人として邸内にとどめておくために、一農夫と結婚させようと考えている。伯爵の狙いは明らかである。「領主権 (droit de seigneur)」を題名に含む著書は、その後続けて刊行された。ブローはまた、中世のおぞましい初夜権制度に関する根拠のないドキュメントを革命後(1812年)に制作した者として、ジャン・フロリモン・ド・サンタマンの名を挙げている。

「ボーマルシェの戯曲は、18世紀全体を通じて領主権という題材を扱い続けた風俗喜劇の伝統に含まれる<sup>36</sup>」と、ブローは述べる。そして、「領主権のテーマは、ボーマルシェのクレーダとともに枯れ果ててしまったわけではなかった<sup>37</sup>」。『フィガロの結婚』は「領主権」というテーマを社会現象にまで推し進め、類似の主題を持つ作品はその後も誕生した。アルマヴィーヴァ伯爵の好色な欲求は、それが社会的特権と結びついているが故に、批判されるものとなる。とはいえ、その批判は陽気な祝祭の雰囲気により、幾分か弱められている。伯爵の行為が、召使からの貢ぎ物の略奪であるとするれば、シェリュバンの場合は情欲と愛情の逆りであり、思春期の子供の興奮状態にすぎない。

### 3. 『罪ある母』と道徳

『フィガロの結婚』には、主要人物たち以外にも、領内に住む男女の農民や従僕たちが登場する。第一幕十場では、フィガロとシュザンヌは、彼らを伯爵のもとへ連れていき、彼がかつて「領主権」を廃止したことを、領民たちの前で公言させようとする。彼らは第五幕でも、シュザンヌと伯爵が逢引きをする(とフィガロが思いこんでいる)庭園へと、浮気現場の証人となるように連れられてやってくる。アグアス＝フレスカスは、中世的な封建領主の館として描かれており、その扉は領地に住む者たちに対して開かれている。フィガロとシュザンヌの結婚は、恋人同士の結びつきというだけではなく、領地全体(そして領民皆にとって)の祝祭でもあるのだ。

第三作の『罪ある母』になると、すべての場面は、伯爵一家のバリの邸内で進行する。登場人物は、悪人たちと公証人のファルを除けば、アルマヴィーヴァ一家(伯爵夫妻、レオン、フロレスティーン)とフィガロ夫婦だけである。ドゥロンは第二作から三作へのこの変化を、「田舎の封建的な世界に、都市のブルジョワの世界が取って代わる<sup>38</sup>」と言いあらわす。

『罪ある母』にはところどころに、バステューユ襲撃以降に起きた、様々な政治

的・社会的出来事が反映されている。例えば召使たちは、伯爵を「御前様 (Monseigneur)」ではなく、「ムッシュー (Monsieur)」と呼ばなくてはならない。とはいえ、伯爵は革命思想に積極的に賛同しているわけではない。彼を父親だと思い込んでいるレオンが、「お父さん」と呼びかけた時、伯爵は「宮中でお父さんなんていうやつがいると思うか？ (略) 君は庶民のようだな<sup>39</sup>！」と、軽蔑的に言っている。だが一方で彼は、時代の雰囲気に合わせて生きることを選んでいる。「ある国に住むつもりなら、その国の連中の偏見と衝突してはならぬのだ<sup>40</sup>」と彼は言う。悪人ベジャースは、伯爵をたきつけて、嫉妬の炎を煽り、夫人との離婚を決意させようとする：「この不安定な国では、離婚制度が認められておりますから、この方法を使えるのではないのでしょうか<sup>41</sup>」。これは、1792年に離婚法が議会で可決されたことを即刻受けている。時事を作品に取り込むのに、ボーマルシェは実に敏であったといえるだろう。

『罪ある母』という表題は、少々違和感を覚えさせるものである。ボーマルシェの親友ギュダンが彼に問いかけたように、「罪があるのは母ではなく、妻ではないのか」という疑問が思い浮かぶからである<sup>42</sup>。序文でボーマルシェは、この問いに答えを示している。

何よりもまず、このドラマの題名を『罪ある母』ではなく、『不誠実な妻』とか『罪ある夫婦』とかにすべきだったとか。そうなるともはや、興味の種類が変わってしまう。恋の駆け引きやら、嫉妬やら、混乱やら、要するに他のエピソードをやたらに導入しなくてはならなかったろう<sup>43</sup>。

この正劇においてもっとも重視されているのは、浮気によって揺さぶられる男女の恋などではない。描かれているのは、もはや領民たち (外部) との交流を持たない、閉ざされた家族の在り様であり、その中でもとりわけ母親の役割に目が向けられているのだ。言い換えれば、『フィガロの結婚』の、祝祭の錯乱状態における誘惑の駆け引きは、家族と母性に場を譲るのである。自分の不義は棚に上げて、伯爵は夫人の不貞について次のような意見を述べる。

ああ、女の貞節が重要視されるのも、決して故ないことではない。社会の善悪は女性の行動と結びついている。家庭が楽園になるか地獄と化すかは、一にかかって女がみずからに下す判断次第なのだ<sup>44</sup>。

この時代において、家族、とりわけ親子関係を取り上げることは、我々に容易くルソーを思い出させる。近代教育論の祖ともいえる『エミール (Émile, ou De l'éducation)』では、子供はふしだらな生活から遠く隔てて育てられる。エミールは肉体を清く保ちながら、師によって、恋愛から結婚へと導かれる。両性を結びつける絆は神聖視され、反対に放蕩は忌まわしいものとされる。エミールの恋人 (そして後に伴侶となる) ソフィーへの言及を通して、ルソーは女性の教育にも触れてい

る。生れついでにの善良さに加えて、清潔さ、簡素さ、節制を守ること、そして貞節さなどが、ソフィーの持つべき美德として挙げられる。一方、不貞の妻については、次のような言葉が発せられる。

そういう女（＝不貞の妻）は家族をばらばらにし、自然の絆をすべて断ち切るのだ。夫の子でない子どもを夫にあたえて、みんなをだまし、不貞に加えて、裏切り行為を働くのだ。こういう罪悪はあらゆる混乱、あらゆる罪悪に繋がっているのではなかろうか<sup>45</sup>？

この激しい表現は、先述の伯爵の妻への非難と呼応する。母親であるとの確信は父親に比べて容易く持てるものだと、伯爵は苦々しく語る。ルソーは、自分の子を抱きながら、他人の子であり、財産を奪い取る者を抱いているのではないかという疑惑に襲われる不幸な父親の例を挙げるが、それはまさに伯爵がレオンに対して抱いている感情である。ボーマルシェとルソーは、母親の不義を家庭の破壊原因としている点で共通している<sup>46</sup>。

繰り返していうことになるが、アンシャン・レジームにおいて、貴族の夫人たちはしばしば若い男性の社交界デビューに手を貸した。我々は既に、リベルタン文学（クレピヨン・フィス、ルーヴェ、ラクロ）の中で、このような女性たちが描かれるのを見た。彼女たちは、少年、あるいは青年に恋愛のルールを教え、女性の身体の美しさを教える役割を果たしていた。若者の最初の恋の相手が、年上の女性であることは決して稀ではなかった。しかし、近代精神が広まり、「家族」の役割が重要視され始めると、こうした行為は次第に罪と見なされるようになる。シェリュバンの死は、ただの子供の死ではなく、アンシャン・レジームの貴族社会が有していた、放蕩（libertinage）の死なのである。先の章でシェリュバンと比較された騎士フォブラは、第三作では疲労と病気に打ちのめされ、精神に異常をきたしていく。謝肉祭の陽気な饗宴の中で始まった恋愛のゲームは、主人公の狂気と情婦たちの死の物語へと変わっていく。そして、ボーマルシェの作品においては、『フィガロの結婚』のカーニバル的な祝宴の中で錯綜する誘惑と浮気は、不義の罪の糾弾とシェリュバンの死によって、暗澹たる空気が垂れこめる第三作に場を譲るのだ。第二作の浮気の償いは、第三作においてなかなか償われ得ない。

『フィガロの結婚』には、第三作におけるこのような変化を予感させる要素が、幾つか含まれている。伯爵から軍隊行きを命じられてしよげ込むシェリュバンを、フィガロはからかって歌う。

さよなら、かわいいシェリュバン。お前もこれから先はだいぶ違った暮らしになるのさ。（略）ごつい兵隊ばかりだ、畜生め！日焼けして、ひどい身なりで、やたらに重くでかい銃を抱えて、右向け右、左向け左、前を向け、栄光目指して進軍だ。道々躓くなよ。ずどんと一発食らえばそれっきりだがな<sup>47</sup>。

モーツァルトのオペラのアリアでも有名な<sup>48</sup>、このフィガロの台詞は、シェリユバンの戦場での死をほのめかしている。シュザンヌと伯爵夫人は「嫌だわ、不吉ね」「ひどい予想だこと<sup>49</sup>」と言って、フィガロに腹を立てるが、第三作において彼の言葉は現実のものとなる。

『罪ある母』で主眼となる「親子関係」は、第二作でマルスリーヌが生き別れた息子フィガロと再会する場面で、すでに描かれている。「親子の再会」は、ディドロの『私生児 (*Le Fils naturel*)』(1757)をはじめとする正劇で、当時盛んに取り上げられたテーマであった。『私生児』では、異母兄妹のロザリーとドルヴアルは、互いに見つめ合い、抱きしめ合い、父親のレイモンドの前にぬかずいて感動の再会を果たす。彼らは声を揃えて、「お父様」と叫ぶ。『フィガロの結婚』では、マルスリーヌは息子の首に飛びついて抱きしめ、フィガロは思わず涙を浮かべて「お母さん」と叫ぶ。いずれの芝居でも描かれるのは、抱擁、涙、そして感動である。そして、バルトロが不承不承マルスリーヌと昔のよりを戻し、結婚することを受け入れたため、孤児だったフィガロは両親の揃った家族を持つようになる。

『罪ある母』では、伯爵夫妻は最終的に互いの過ちを許し合う。夫人は夫の婚外子であるフロレスティーヌに向かって、次のように優しい声をかける。「あなたのお父様、あなたのお兄様、そして私はいつまでのあなたの母です<sup>50</sup>。」(兄妹と言われているが、実際はレオンとフロレスティーヌの間に血の繋がりはないので、彼らがいずれ結ばれることが予想される。) 苦しみと悔恨、そして許し合いを経て、家族は手を取り合い、抱きしめ合うことで再建される。そして、フィガロとシュザンヌは、この「家族」の守り手となる。モリエール風の喜劇から始まったフィガロの三部の物語は、次第に正劇の要素を取り込み、家族の絆を描くところで幕を下ろす。この一家に、シェリユバンが入り込む余地はもはや残されていない。言い換えれば、アンシャン・レジームの中で生まれた放蕩者(リベルタン)の系譜を受け継ぐ、彼の存在は、家族の再生のためにはあってはならないものなのである。ここにおいて、我々は何ぞ彼が舞台から姿を消さなければならなかったのかを理解する。近代的道徳観の到来とともに、シェリユバンやフォブラ、メルクールらの放蕩を許していた寛容さは消え失せ、それと同時に祝祭は終わり、戯曲からも陽気さが奪い去られるのである。

---

#### 注

<sup>1</sup> 『セビーリヤの理髪師』の初演(1775年2月23日)の評判は芳しくないものであった。これは、ボーマルシェが上演数日前に戯曲の書き換えを行ったことが原因であるとされる。もとの形に戻された作品は、2月26日の再演では成功を収めた。参照、鈴木康司著、『闘うフィガロ』、大修館書店、1997年、p.147~148。

<sup>2</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile* (1775), *Œuvres complètes*, 1876, p.77.

<sup>3</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* (1784), *Œuvres complètes*, 1876, p.114.

<sup>4</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile*, *op. cit.*, p.76.

<sup>5</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.155.

<sup>6</sup> 1789年9月に、『フィガロの結婚』のコメディ・フランセーズでの上演が決定する。警察長官

指示下での検閲も問題ないとされた。しかし、ルイ 16 世は作品の上演ならびに出版を禁止した。戯曲は社交サロンやカフェで読まれ、その評判は海外にまで広がっていった。王妃付首席侍女のカンパン夫人の『回想録』は、当時の状況を示している。「ずっと前から、ボーマルシェは、才気と音楽の才能、程度の差こそあれ凡庸な戯曲によって、パリのいくつかの集まりを占有していました。」「作者の打算的な心遣いによって、フィガロのこうした朗読は繰り返され、ボーマルシェの劇の朗読に出席しましたとか、これからしますとか、毎日聞かれるほどでした。」

(Campan Jeanne-Louise Henriette, *Mémoire sur la vie privée de Marie Antoinette*, Tome 1/13, Baudouin frères, 1823, p.276) その後も、ルイ 16 世は度重なる要請にもかかわらず上演を禁止し続けたが<sup>8</sup>、1784 年について市中公演を許可した。

<sup>7</sup> Bretonne Réstif de la, *Les Nuits de Paris ou Les Spectateur nocturne*, 1788, p.2803.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.2804.

<sup>9</sup> デイドロによって提唱された、従来の喜劇・悲劇とは異なる劇の形。人間の美徳や義務を対象とする道徳的な内容を有するか、あるいは、英雄や歴史上の人物ではなく、普通人の家庭の悲劇などを主題とするものを指す。

<sup>10</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.109

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>12</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable* (1792), *Œuvres complètes*, 1876, p.196.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>14</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.114.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>21</sup> Delon Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000, p.42.

<sup>22</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.108.

<sup>23</sup> 『フィガロの結婚』の「序文」では、シェリユバンの役柄について、次のように記している。「この役柄は、実際にそうだったように、若くて非常に美しい女性でないと演じられない。」(*Ibid.*, p.113.) また、モーツァルトのオペラで、ケルピーノ (シェリユバンのイタリア風発音) が<sup>24</sup>、女性によって演じられる役 (いわゆる「ズボン役」) であることは、よく知られている。

<sup>24</sup> Crébillon Claude-Prosper Jolyot de, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour* (1736), Jean-Edme Dufour, 1779, p.2

<sup>25</sup> 真部清孝「フオーブラの身体」*Cahiers d'études françaises Université Keio*. Vol.8, 2003, p.132-133.

<sup>26</sup> Couvray Jean-Baptiste Louvet de, *Une année de la vie du chevalier de Faublas* (1787), Chez Boulland et Cie.libraires, 1825, p.16.

<sup>27</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751, Vol.12, p.689.

<sup>28</sup> Fragonard Jean Honoré, « Verrou », 1780-1784, Conservé au musée du Louvre.

<sup>29</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.118.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>34</sup> リシュリユー元帥の息子フロンサクは、商家の娘を手に入れるために、家に火を放った。

リシュリユー家は犠牲者に賠償金を支払い、この一件はうやむやにされた。

<sup>35</sup> Bourreau Alain, *Le droit de cuissage : La fabrication d'un mythe, XIIIe-XXe siècle*, Broché, 1995.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>38</sup> Delon Michel, « La Mère coupable ou la fête impossible » *Les fêtes de la Révolution, Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, Actes recueillis et présentés par Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Société des études robespierristes, 1977, p.379.

<sup>39</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*, *op. cit.*, p.173. 伯爵はレオンに対しては、「お父さん (mon père)」と呼ばれることを拒み、「ムッシュー (Monsieur)」

という語を用いるように命じる。だが実の娘フロレスティーンが「ムッシュー」と呼びかけた時は、彼女に「お父さん」と呼んでくれるように頼んでいる。伯爵がレオンに父親呼ばわりされたくないのは、彼が妻の不義の息子であるからだだが、面と向かってそのことを口に出せないために、「宮中でお父さんなんていうやつがいると思うか？」という理由によって、彼を退けるのである。「君はまるで庶民だな！」という台詞には、庶民に対する彼の根本的な非同調性と、レオンに対する冷やかさの両方が反映されている。

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.170. この「偏見 (préjugés)」という言葉も、革命思想に対する伯爵の本心を物語っている。

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>42</sup> 参照、鈴木康司「フィガロ三部作について」『新訳 フィガロの結婚』、大修館書店、2012年、p.284.

<sup>43</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*, *op. cit.*, p.166.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>45</sup> Rousseau Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation* (1762), *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau*, 1782, p.203-204.

<sup>46</sup> 彼らはまたいずれも、不貞を働いた女性に対して、「罪ある (coupable)」という表現を用いる。*Ibid.*, p.204.

<sup>47</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.122.

<sup>48</sup> フィガロのアリア《もう飛ぶまいぞ、この蝶々》。

<sup>49</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, p.122.

<sup>50</sup> Baumarchais Pierre Augustin Caron de, *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*, *op. cit.*, p.193.

#### 参考文献

1. Bourreau Alain, *Le droit de cuissage, La fabrication d'un mythe XIIIe-XXe siècle*, Albin Michel, 1995.
2. Delon Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2002.
3. Delon Michel, *Le principe de délicatesse, Libertinage et mélancolie au XVIIIe siècle*, Albin Michel, 2011.
4. Delon Michel, « *La Mère coupable* ou la fête impossible », *Les fêtes de la Révolution, Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, Actes recueillis et présentés par Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Société des études robespierristes, 1977
5. 鈴木康司『闘うフィガローボーマルシェー代記一』大修館書店、1997年。
6. 鈴木康司『[新訳] フィガロの結婚』大修館書店、2012年。
7. 植田祐次他『フランス女性の世紀—啓蒙と革命を通して見た第二の性』世界思想社、2008年。
8. 真部清孝「フォーブラの身体」*Cahiers d'études françaises Université Keio*. Vol.8, 2003年、p.131-144.
9. 中堂恒朗「ルーヴェ『フォーブラの恋の物語』について」『女子大文学. 外国文学篇』、大阪女子大学英文科編、1967年、p.80-65.

(信州大学 総合人間科学系 全学教育機構 助教)  
2017年1月12日受理 2018年2月5日採録決定