法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-04

歴史的，社会的，文学的ファム・ファタル像の変遷 ： 読者志向性・作者・『マノン・レスコー』

NITCHU, Shizuo / 日中，鎮朗

(出版者 / Publisher)
法政大学言語・文化センター
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
言語と文化 / 言語と文化
(巻 / Volume)
14
(開始ページ / Start Page)
13
(終了ページ / End Page)
35
(発行年 / Year)
2017-01-10
(URL)
https://doi.org/10.15002/00013565

歴史的，社会的，文学的
ファム・ファタル像の変遷
── 読者志向性・作者・『マノン・レスコー』──

日　中　鎮　朗

1.〈武器をもつ女〉── 18 世紀末から 19 世紀にかけての意味の変遷

ハンス・マイヤーは啓蒙主義の時代が終わり，ブルジョワ市民が社会の実質的な支配階層となると ── 逆説的に見えるが ──，男女の平等性が意図的に失われていったとする。確かに，ヨーゼフ二世に代表されるような啓蒙君主が存在したし，実際また彼は 1781 年の農奴解放令や大衆に向けた教育，医療改革などの施策を実行したが，それは貴族階級にとってはもちろん，ブルジョワ階級にとっても直截的利益に結びつかない無駄な投資にしか見えなかったはずで，男女の平等も経済的効率という観点からは無駄で，不都合な理念に過ぎなかった。というのは，ブルジョワ市民階層にとっては経済的な不平等性こそが社会を推進させ，安定させるファクターであり，力であるからで，そもそも不平等性はブルジョワ市民社会の本来的な成り立ちと構成から必然的に由来する避けがたい本質的な性質なのである。その経済的行為の一環として ── つまり働き手である男性が経済的行為に専念できるような環境を作る女性＝妻＝家庭・家事従事者という形態の維持もその一つである ──，男女の平等性を意図的に失くしていったのはこれもまた必然的なことであったといえる(1)。

これが歴史的，あるいは文学史的にはどのように反映されているかをマイヤーは次のように説明している。

> Bei Schiller und Beethoven wird die emanzipatorische Gleichheit, die auch als weiblicher politischer Aktivismus zu verstehen ist, ernst-

genommen und gebilligt. Bei Kleist und später bei Hebbel ist nicht allein die Egalität geleugnet und neue Inegalität zwischen den Geschlechtern etabliert…. Am Tun der Frauen mit der Waffe wird die Unfähigkeit der Frau zum Kampf im allgemeinen Verstande denunziert, also auch zum Kampf mit ‹geistigen Waffen›.（Mayer 74 山括弧は Mayer）

シラーとベートーベン（の時代）では男女の平等と解放を目ざすことが社会に受け入れられたが，クライストやヘッベル（の時代）ではそれが否定されてゆく社会的土壌が形成されていた。ここで「武器を持つ女性の行動」といわれるのは，ユーディット（ユディト Judith）やペンテジレーア（ペンテジレイア Penthesileia, Penthesilea,），あるいはジャンヌ・ダルクなどを指している。シラーの『オルレアンの乙女』（*Die Jungfrau von Orleans* 1801 年）では聖母によるジャンヌへの蜂起の促しの言葉を文学史的予断なしに検討してみれば，それが必ずしも女性の自由や自律を謳っているわけでも前提にしているわけでもないことがわかる。結果的にジャンヌが蜂起することによっても彼女の女性としての自立性は ── 政治的な側面においても精神的な側面においても ── 担保されていると考えられるし，さらにはイギリス王ヘンリー 6 世にまつわる反調和的な政治的画策という歴史環境的状況を考え合わせれば，一般的なヒューマニズムも担保されていると考えられる。むろん同様に，行為という側面においては現代ではファム・ファタルの系列の中に入れられて理解されることも多い歴史的人物としてのユーディットの勇気もペンテジレーアの闘争心も彼女たちの自主的，自立的な行為，行動であると考えられる。しかし彼女たちは歴史上の人物像としては女性の自立性は確保されているが，ヘッベルやクライストの作品の文学的登場人物としては女性の自立性は失われてゆくのである。それが後世になってさらに変容されるといわゆる妖婦的ファム・ファタルとなるわけであるが，元来，ファム・ファタル＝〈宿命の女〉が妖婦であったわけではなく，むしろこうした自主的，自立的行動を行える女性が結果的にファム・ファタル＝〈妖婦〉という名称を被せられてきたと考えられる。

では見方のこうした変遷が生じたのはなぜなのだろうか？　そこには〈エロス〉の問題が介在するからだと考えられる。武器＝剣こそは男性性の象徴であり，性＝〈エロス〉の象徴であり，ユーディットやペンテジレーアの場合はそ

の行為からしても性的にも剣は男女を繋ぐものであると同時に分けるものであり，また，その武器性ゆえにエロスが死（タナトス）とともに現れるところでもある。

理性（この場合，町や国を救い，守ること）と感情（敵将に対する愛情など）の仲介という問題が彼女らの負託・任務の遂行の際にエロスを武器にすることに絡んで覆い隠されてしまったという観点から，Hilmes はこの間の事情を説明している。

> Die Jungfrauen in Waffen（Johanna und Penthesilea, aber auch Judith）sind gerade keine Femme fatale-Gestalten, sondern handelnde Dramenfiguren, deren tragische Qualität darin begründet liegt, daß sie scheitern an der Vermittlung von religiöser Berufung bzw. den durchs Gesetz an sie gestellten Aufgaben und den in ihnen als Frauen verkörperten Ansprüchen der Sinnlichkeit. Daß sie als Frauen scheitern, weil sie der vemeintlich gefährlichen Sinnlichkeit allzu großen Raum geben, verdeckt den mit ihnen gerade aufgerissenen Problemhorizont der Vermittlung von Vernunft und Gefühl.（Hilmes 75 括弧は Hilmes）

ヒルメスはこれらの女性を「行動する劇中人物」（handelnde Dramenfiguren）としている。さらに，上記の引用からは Hilmes の主張がもう一つ読み取れる。それは女性自らの内にある官能性（Sinnlichkeit）に関する記述である。この官能性は負託や任務に応えるための共同体社会，あるいは男性共同体からの要請，つまり必要な要素ではあるが，この危険な官能性に余りにも活動の余地を与えすぎたために女性がコントロールを失い，自らが挫折してゆく危険性があることを Hilmes は指摘している。それは男性中心社会において男性に対して女性が女性性を通して振る舞う限り，常に付きまとう可能性がある。官能性はユーディットやペンテジレーアなどの伝承においては語られなかったし，18 世紀末から 19 世紀の初頭では男女間の平等という高邁な啓蒙主義的な理念に応えるために，「女性の政治的行動主義とも理解されうる解放を目指す」ために必要なものとして平等がそうした官能性を押し隠す形で物語化されたが，19 世紀前半からはブルジョワ社会の本格的な到来とともに男女の不平

等を目指す試みは，女性性にこの危険な官能性をクローズアップして付与する形で推し進められていったと考えられる。文学・芸術を歴史的にみると 19 世紀の半ばから 19 世紀末までは，女性はまだ〈愛〉に苦悩する形で形象化されたが，世紀末（fin de siècle, Jahrhundertwende）では〈愛〉なく，〈性〉（官能性）によって男を誘惑し，破滅させるという，いわゆる妖婦型ファム・ファタルとなり，文学，絵画，音楽，オペラなどの領域で女性が形象化されてゆく。

従って，19 世紀の半ばになると，ヘッベルの『ユーディット』（*Judith* は 1840 年 7 月 6 日初演，出版は 1841 年）ではホロフェルネスの首を掻き，ベトリアの町を救うという旧約聖書外典『ユディト記』の記述から変容され，ホロフェルネスを愛したユーディットの恥辱や葛藤が殺害を超えるテーマとなる。この変化こそがマイヤーが言う「ブルジョワの反啓蒙主義の結果，女性の平等が取り消された」（“die Zurücknahme der weiblichen Gleichheit im Gefolge bürgerlicher Gegenaufklärung”）（Mayer 76）の証左であり，それゆえ「1801 年の『オルレアンの乙女』と 1841 年の『ユーディット』の間には，市民階級の幻滅（Desillusionierung）の四十年があった」（Mayer 75）のである。その結果，市民（ブルジョワ）的な文学が悲劇を放棄し，「甲冑に身を固め，武器を持った〈女らしくない〉女性の描写が，〈女らしい〉女性の没落の物語へと交代した」（Mayer 76）のである。これは世紀末を経て，20 世紀後半まで続く大きな潮流となったと考えられる。女性がこうした軛から解放されるには「1960 年代の社会的反抗」つまり「ニュー・エイジの哲学，反抗，反戦，政治等」（Claeys 139）と結びついた形でのカウンター・カルチャーの一環としてある女性解放運動が ── それ以前では例えばエレノア・オズボーンのような政治家が尽力し，それに言及したヴァージニア・ウルフの『オーランドー』を政治や文学の歴史的証左として提出することもできるが，そうした専門的，極小的な枠組みを超えた ── 一般的な広がりをもつまで待たねばならない。

しかし逆に言えば，19 世紀のはじめには男女の平等や女性の尊厳や力はまだ存在しており，やがて 19 世紀半ばに富裕市民階級が「男女間の不平等」を社会・経済上，推奨されるとまでは言えないとしても，必要と認められる形態として前面に押し出すまで，男女の平等や女性の尊厳や力はゆるやかに増大してゆく「男女間の不平等」と併存していたと考えられる。その志向や形態においては，当然ながら富裕市民階級の女性は「武器を持つ」女性のように社会的・

政治的にも自主的，自律的に活躍するのではなく，家庭の中で「清く・正しく」生きるという形で男性を支え，その対比として敵対する貴族階級の女性は性的に放縦であり（「清く・正しく」ない），批判されるべき存在として描かれていたといえる。ここで富裕市民階級と都市労働者階級とでは夫婦の機能が全く異なることは認識しておかねばならない。赤司は 19 世紀パリ市民社会に関して次のように述べている。

> ブルジョワ家庭においては，家政は専ら夫の管理権のもとにあり，家事・育児には召使いと乳母が存在する。都市労働者家族の夫と妻の機能と権限は，実質的にはブルジョワの家族と大きく異なるものである。（赤司 106 頁）

女性が置かれた立場や女性労働者の悲惨さはパリに限らず，イギリス，ドイツ（領邦国家）などの西欧諸国でも事情は悪くなることはあってもよくなることはないという意味において同じと考えてよいだろう。「パリの労働者層に増大するとされた内縁関係・私生児・売春・犯罪などについては，先のシュヴァリエが綿密な分析結果を表わしていた」（赤司 93 頁。シュヴァリエは 19 世紀半ばのパリの労働者層について分析した Louis Chevalier のこと。分析結果とは *Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle* などを指す―引用者注）というように 19 世紀パリ市民社会では夫人女性は家庭内での夫への従属を強いられたし，女性労働者は社会的，経済的，家庭的，人権的レベルでさらに悲惨な状況に置かれていたが，これには売春や内縁関係による私生児の増加という背景があった。それが逆にそこから逸脱する女性に悪魔的なファム・ファタル像をかぶせ，排除してゆく構造が生まれ，それがまたさらに逆にそうでない女性（家庭の中で「清く・正しく」生きるという形で男性を支える女性）にそうした存在としての価値感を彼女らの自意識に与えるという循環構造を形成してきた。そうした立場はパリだけではなく，例えば，ヴィクトリア朝時代のイギリス–ロンドンでも事情は同じであった。しかし，1860 年代を中心とした 19 世紀半ばの女性作家たちはこうした構造に気づかなかったわけではなく，ファム・ファタルに堕落・頽廃という象徴文化的イメージを与えることで単純化や誤謬が生じ，結果的に女性たちが安住の地として逃げ込まざるを得なかった家庭が逆に女性の主体性を奪い，

無力にしてきたことをすでに指摘していたと，Hedgecock は言う。

> Despite the pervasive antifeminist criticism of 1860s', these writers find a way to express their growing concern regarding these precarious economic conditions. As a result, the literary femme fatale, then, exposes the simplifications and falsehoods created by cultural images of fallenness and domesticity that negate women's subjectivity and render them powerless.（Hedgecock 109–110　ここで these writers と言われているのは，M. E. Braddon や Emma Robinson, Rhoda Broughton, Florence Marryat, Mrs. Henry Wood などを指す―引用者注）

女性の経済的な貧窮（ここでは precarious economic conditions とされるもの）と家庭内存在への要請（例えば，フランスにおいてはフランス革命後に女性は「弱き性」なのだから「女性は公的場を離れて家族という私的場に戻るべきだとされた」（赤司 98 頁）という見方が示されたが，この「弱き性」=「家庭内存在として女性の維持」という基本的枠組みはイギリスにも妥当する）をこうした作家たちは文学的に描くことで，文学上のファム・ファタルの単純化もまた暴いていたのである。

ではフランス革命以前はどうだったのだろうか？　女性が社会に進出して革命の支柱に，場合によってはパトロンや黒幕ともなりえた時代だったのであるから，事情は全く異なると考えられる。つまり貴族階級と対立するブルジョワ階級における啓蒙主義は，貴族階級批判のために平民階級の女性にはある程度寛容である必要があったが，そうした 19 世紀半ばとはフランス革命以前は全く逆の状況にあったのだ。

2. フランス革命あるいはそれ以前
── 八面六臂の活躍をする女性像の登場 ──

まず 19 世紀においてエロスを都市における売春婦が体現するという状況から時代を遡り，市民階級の少女の高潔さと貴族階級の女性の放蕩放埒という対照を経て，革命以前の女性へと視点を移し，概観すると社会の中の女性像の変

遷が把握しやすい。19 世紀半ば以降のパリなどの人口の集中した大都市の特徴を下層階級の女性に視点を当てて考えるとき，ベンヤミンが『パサージュ論』などで使った概念であるフラヌール（flâneur 遊歩者）–群衆という視点を重要な意味を持つものとしてここで想起しておく必要があるだろう。フラヌールは都市を彷徨うだけではなく，見る人でもあり，また群衆によってみられる人間である。そこには当然ながら，性的に見られる女性としての存在が現出してくる。

> In the literature and art of the late nineteenth century, however, the increased fascination with the figure of the prostitute, as the epitome of the female *flâneur,* was emblematic of the new woman's relation to urban space. The conjunction of the woman and the city suggests the potential of an intolerable and dangerous sexuality, a sexuality which is out of bounds precisely as a result of the woman's revised relation to space, her new ability to "wander" (and hence to "err"). (Doane 263)

Doane がここで売春婦を取り上げるのは，そうしたフラヌールで性的視線の対象となるのは売春婦がその典型であるからだが，売春婦が女性の経済的な貧窮から生まれるとすれば，生活の経済的な貧窮からは免れていても，家庭内存在への要請の重圧からは免れえない女性と都市を結ぶ性的な問題が ── すなわち，不倫といった形で文学化されるようなテーマが ── 出てくる。

> Bürgerliche Aufklärung delektierte sich, bei Richardson und Lessing und Lacros, am Kontrast zwischen bürgerlicher Mädchenwürde und adliger weiblicher Libertinage. Dann steht die Marwood, bei Lessing, gegen die penetrant tugenhafte Miß Sara Sampson. (Mayer 82)

ブルジョワ啓蒙主義の時代にあっては ── リチャードソン，レッシング，ラクロなどの作品において ── 市民階級の少女の高潔さと貴族階級の女性の放蕩放埒という対照を「楽しんだ」（delektierte sich）のであり，実際，「レッシングの作品では，マーウッドは執拗に純潔を守るサラ・サンプソン嬢と対置され

ていた」のである。だが，マイヤーが「リチャードソン，レッシング，ラクロ」と同列に並べてみせたこの三人（の作品）はしかし，まったく同じラインにあるのだろうか？

確かに，ラクロ（Choderlos de Laclos, 1741–1803）の『危険な関係』（*Les Liaisons dangereuses,* 1782）ではアンシャン・レジーム下でのメルトイユ侯爵夫人の放埒さを，レッシング（Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781）の『ミス・サラ・サンプソン』（*Miß Sara Sampson,* 1755 年初演）ではサラの恋人メルフォントの愛人のマーウッドの貴族的頽廃を描いており，それゆえこの時代においては対照的比較それ自体が作品の目的となっているがゆえに「対照を楽しんだ」といえる。たが，リチャードソン（Samuel Richardson, 1689–1761）は少し年代が遡るがゆえに，やや趣が異なり，その作品内容から「対照を楽しむ」こと自体が目的となっているわけではなく，新たな視点で見る必要が出てくる。というのは，例えば，『パミラ』（*Pamela or Virtue Rewarded,* 1740）は召使のパミラと主人の若者との操を巡る攻防であるが，むしろパミラの八面六臂の活躍が本質であるし（なお，この時代にあっては当然ながら，パミラは純潔を守る。その活躍を面白く報告するのであるから，形式としてはやはりお決まりの書簡体小説の形態がふさわしいといえる），『クラリッサ』（*Clarissa, or, the History of a Young Lady,* 1747–1748）ではクラリッサ・ハーローがラブレースとの逃亡において売春宿を舞台に脱出の攻防を繰り返すのものであるし ── ここでも，『パミラ』の主人の若者と同様にラブレースという貴族階級の男性が道徳的頽廃と放埒，悪徳ぶりを見せつけているが ──，クラリッサ自身が美徳なのかどうかは別として，やはりクラリッサの八面六臂の活躍が主眼として描かれていると見るべきだろう。つまり，「市民階級の少女の高潔さと貴族階級の女性の放埒という対照」ではなく，これらの作品は一人の少女と貴族階級の男の闘い（そして『パミラ』ではパミラが正妻となった時点でパミラが権威たる貴族階級に対して勝利し，『クラリッサ』においてもその死後にある意味で勝利したと考えるべきである）の物語なのである。つまり実は 1740 年代が市民，いや平民階級の女性が貴族に対して自由に活躍しうることを小説で描くことができたそういう時代であったことがわかる。

本論で論じるアベ・プレヴォの『マノン・レスコー』（1731 年）もまたそういう時代に生まれた。また，アベ・プレヴォがリチャードソンの作品を多く翻訳していたという両者の関係性にもあらかじめ留意を促しておきたい。

八面六臂の活躍をする平民階級（あるいはそれより下層）の女性像の登場の延長線上にシラーの『オルレアンの乙女』もありえたし，そういう意味ではフランス革命時のテロワーニュ・ド・メリクール（Théroigne de Méricourt, 1762–1817）がシラーの念頭にあったかもしれないと考えるのもあながち的外れでもないだろう。マイヤー的な文脈においてはメリクールこそはまさに文字通り「武器をもった」女性であったし（実際に彼女は女性に武器をとることを勧めたし，そもそも男装し，武器を取った 1792 年 8 月 10 日のテュイルリー宮殿襲撃は彼女のシンボル的行為である。また自由のアマゾンヌである点はむしろペンテジレイアに近いともいえる），と同時に彼女は伯爵夫人を名乗る高級娼婦でもあった。同様にロラン夫人（Madame Roland, 1754–1793）も市民階級出身であり，ルソーやヴォルテールの影響を受けた知性の持ち主で，子爵でのちの内務大臣のロランと結婚することで政治に介入してゆく。周知のようにジロンド党の後ろ盾であったが，やはり 1792 年（翌年，処刑）が頂点であり，これはジャコバン党に敗北した没落の年であったが，平民が貴族政治を動かしていくという点で女性が政治的活躍をすることがまだあった時期であった。マイヤーは女性のタイプの変遷として，このメリクール（「革命的で同権的な女性」），ロラン夫人（「知的な女性」），タリアン夫人（「優雅で頽廃的」），ナポレオン一世の妻のジョゼフィーヌ（「市民的な女性」）という流れを指摘する（Mayer 72–73）。この流れからもわかるように，市民的な女性の前には革命的で男女同権的な女性が存在しえたのである。

3. ファム・ファタル像の新たな視点

19 世紀半ばでは女性の自立と自律への志向と，台頭してきたブルジョワ層の安定の必要性（そのために女性が家庭に所属し，支える必要があった）との衝突は自立志向の女性を脅威とし，そうした女性に娼婦性の刻印を押すことで社会に，とりわけ社会の実質的支配者層になりつつあるブルジョワ層に警告を与えてきたし，女性がもっぱら経済的な理由で社会構造の中から堕ちてゆく状況は市民階級の男性を巻き込む，具体的には破滅させるものとして，いや破滅と等価なものとして描かれてきた。しかし，ブルジョワ層がいったん社会構造の中で安定した地位を確立させてしまうと，その安定した経済的構造ゆえにこうした手法は有効ではなくなる。経済的には問題はないとなれば，女性に与え

るネガティヴな性質はもっと原理的な性質となる。即ち，原罪を世紀末風に加工した罪と悪のアマルガムである。そこに美が加わって退廃美となってゆく。「イヴの娘」というモチーフが聖書だけではなく，悪を含意しつつ 19 世紀フランスの象徴の一つとなってゆく状況を論じる Menon はシュラック・ドゥ・ラ・ファヴリの *La femme dans la légende* を引用しつつ，次のように言う。

> Thus, Schlack de la Faverie also identifies the Bible as the source for the belief that women are perverse by nature and doomed by fate. The association of the terms *fatal* and *fatality* with Eve became fixed during the nineteenth century.
> It is important at this juncture to consider the concept of the femme fatale and its evolution . . . .
> Pandora was another literary prototype for the femme fatale during the nineteenth century. Eve and Pandora were both temptress, and their curiosity caused man's downfall.（Menon 20）

つまり，ファム・ファタルは文学や芸術（だけ）の問題ではなく，すぐれて社会史的な問題であり，男性と女性が置かれた当時の社会的環境の中の相関関係を表すのである。ファム・ファタルの一般的なイメジャリである頽廃，反倫理的（娼婦性），悪意，奸計などは１９世紀末の芸術以降に現れた，あるいは付与されたイメージであり，アベ・プレヴォの『マノン・レスコー』，プロスペル・メリメの『カルメン』，デュマ・フュス『椿姫』の 3 作品においても，またワイルド以前のサロメの諸像のどれにもこうしたイメージは全くない。むろん，マノン・レスコーはお金や贅沢に弱く，好んで金持ちに囲われ，カルメンは人を騙してお金を巻き上げ，『椿姫』のマルグリットは娼婦である。だが，頽廃，反倫理的（娼婦性），男性に対する隠された意地の悪い悪意や奸計はない。マノンは意志が弱いだけであり，カルメンは貧しく，マルグリットは絶望に生きているゆえの娼婦である。一方，ワイルドのサロメやヴェーデキントのルルには官能性（エロス），頽廃があるが，それは前述した意味での世紀末の作品だからである。

元来，別のベクトルを持っていた男性の人生がある一定の期間，女性の人生

と絡み合うことによって，その方向を大きく変え，その過程において男性は職業，地位，家庭，友人などの環境を失いつつ，自らの破滅を予感・理解しつつ，しかしその女性と離れらない場合にその女性をファム・ファタルと言うことができるが，むろん，そう名づけるのは女性本人ではなく，当該の男性をも含めた外部の呼称・評価に過ぎない。こうした女性たちをファム・ファタルとする場合，視点を女性から滅ぼされる側の男性に移した時に見えてくるものを考察すれば，これだけに限らない心理・意識の状況が表出する。

マイヤーにもマリオ・プラーツにもそのファム・ファタル定義に決定的に欠けているものが対他者関係（この場合，対象となる異性にとってではなく，異性から見た）である。すなわちファム・ファタルは〈（男性側の）自意識の危機の鏡像的な表現〉であり，そうしたものとしてのファム・ファタルが〈滅ぼされる男の滅びへの選択意思〉と深く関わるのである。即ち，そもそも自己保存の本能や快楽・快適さの追求意志（滅びといわれる状態も当人にとっては快楽の可能性があるが，通常の快楽・快適さ・心地よさではありえない）に反してそうした滅びの選択意思を男性がもつ理由があり ── それが内容的には様々な位相があるにしても ──，当然それは自我や内面的な問題に由来する。Hlimes はそれを「自意識の危機」と表現するが，その視点からキーツのバラッド *La Belle Dame sans Merci. A Ballad.* を改めて見直せば，この騎士が帰郷せず，一人血の気も失せて彷徨い続ける（Alone and palely loitering）（Keats, 334）のはこの騎士がファム・ファタルに打ち捨てられたからではなく，ファム・ファタルを求めているそうした自我の危機にあったからだと考えられる。この詩の pale という語の同じ位相での使用から，血の気を失った王，王子たち，戦士たち（I saw pale kings and princes too,/ Pale warriors, death-pale were they all）（Keats, 335）もこの騎士と同じ経験をし，同じ苦悩を知っていると考えられる。このことの意味を浮かび上がらせるために，他の作品と比較してみよう[(2)]。

キーツのこのバラッドは王の遺体がある点において，「トリスタンとイズー」伝説 ── この伝説では王は死ぬわけではないが，王への裏切りの苦悩を一つのテーマとしている ── をも反響させている。『トリスタンとイズー』でイズーゆえにトリスタンは死ぬとしても ── 彼らの恋愛が媚薬のせいであったことは，むろんそもそもの最初からファム・ファタルという見方を排除させる道を常に残しているとはいえる ──，イズーがトリスタンの人生を滅ぼしたわけではな

い。客観的に言えば，トリスタンはただ罰せられたのであり，彼らの死は心中にすぎない（ワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』においては愛は死である（Liebestod）ので，あらかじめ心中は内的に昇華されているが，このオペラの演出によってはトリスタンは死んでいない演出すらある。従って，「心中に過ぎない」とさえ言えないかもしれない）。一方，ワーグナーの *Parsifal* 初演は 1882 年だが，最初の草稿は 1865 年である（もっともチューリヒで成立した最初のスケッチ Skizze は 1857 年であり，*Parzival* と題され，ルートヴィヒ 2 世に頼まれて出した Plan が 1865 年である）。アンフォルタス王の苦悩を知る主人公 Parsifal もこの騎士とほぼ同じ状況にはあるが（ワーグナーの主人公 Parsifal は一瞬，罪を味わい，それゆえにショーペンハウアー－ワーグナーのいわゆる Mitleid（共苦・同情）を知ってクンドリの誘惑をはねのけるのだが），しかしキーツの騎士には Mitleid の覚醒はないし，従って当然，騎士も王たちも aufklärend の状態にはならないことがこの騎士と Parsifal の最大の相違である。そして実はこれがファム・ファタルに関する男性側の第二の特質となる。実際，『マノン・レスコー』も『カルメン』も男性の主人公は ── 生活も生き方も変わることが余儀なくされるにもかかわらず ── 世界に対する理解が終始変化しない。それはつまり自意識の危機が最初からずっと変わらずにあるということにほかならない。

後に詳述するが，キーツのバラッド *La Belle Dame sans Merci. A Ballad.* の約 90 年前に刊行されているアベ・プレヴォの『マノン・レスコー』はファム・ファタルの文学的描写の原型と一般的に見なされており，本論においてもその立場をとる。しかも，キーツのバラッドは恋愛と人生を重ねる行程の少なさにおいてファム・ファタルのメタファーたりえてはいるが，メタファーゆえに原理的説明や典型例とはなりえない。一方，デュマ・フィスの『椿姫』（1848 年）でマルグリットの遺品に『マノン・レスコー』が見つかるほどに，アベ・プレヴォの『マノン・レスコー』はフランス教養層に 100 年以上も愛され，また同時に『マノン・レスコー』の表象するものが『椿姫』の読者にたちどころにわかるほどに，この作品の意味は確定していた。つまり，『マノン・レスコー』という作品をマルグリットが愛したことを示すことによって，誠実で上流市民階級の男（アルマン・デュヴァル）が俗な女（高級娼婦のマルグリット・ゴーティエ）との恋愛で身を滅ぼすことを作者は示唆することができたし，読者も自明のごとくそれを予感した。『マノン・レスコー』の歴史的位置づけ

はこれによって明らかであるといえよう。

4. アベ・プレヴォ『マノン・レスコー』のテクスト構成と構造

周知のように『マノン・レスコー』は原題を *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* といい，元来，*Mémoires et Aventures d'un homme de qualité* の tome VII（*Mémoires du Marquis de****）を構成する物語（1731 年）であるが，アベ・プレヴォによって 1753 年に独立したテクストとして刊行された。

この物語の意図あるいは内容は小説冒頭の「作者の見解」に明らかであり，それは言い換えればファム・ファタルによって滅ぼされてゆく男の状態をも明示している。

> J'ai à peindre un jeune homme aveugle, qui refuse d'être heureux pour se précipiter volontairement dans les dernières infortunes; quis avec toutes les qualités donc se forme le plus brillant mérite, préfere par choix une vie obscure et vagabonde à tous les avantages de la fortune, et de la nature; qui prévoit ses malheurs sans vouloir les éviter; ….（Abbé Prévost 4）

主人公デ・グリュが己の意思によって（volontairement）滅びの現状を選択することが記述されている。つまりは市民的幸福の拒否と不幸の選択と，自らの美質と徳性（これは社会的地位，身分，職業とも言い換えられうるし，実際，この物語でもそれは重なっている）を棄てて悪徳と悲惨（の環境）に飛び込んでゆく意志のベクトルがこの主人公（男）の状態であり，物語の内容なのである。この物語は原題から明らかなように，騎士デ・グリュとマノンの物語であって，マノンの物語ではない，いやむしろ，一般的に見ればマノンはほぼ添え物であって，デ・グリュの物語といってよい。

マノンの外面的描写がほぼないのは有名な話であるが，実はそうした指摘がマノンについて何かを言ったことにはならない。というのは外面的描写がないのは，マノンのみならず，デ・グリュ，ティベルジュ，レスコー，デ・グリュの父，サン・ラザールの院長，G…M…氏など登場人物全員に当てはまるし，

マノンのそのつどの悔悛の告白（デ・グリュへの愛情や後悔の告白 ── とはいえこれもデ・グリュが聞き取ったものにすぎないので，内面の描写といえるかはむろん極めて疑わしい）を除けば，内面的描写もデ・グリュ以外はマノンを含め，登場人物全員にほぼない。但し，友人であるティベルジュにはいくらか内面描写の余地が残されている。というのは友人のティベルジュは上流社会の良識からのデ・グリュ批判を代理表象する機能を担っているうえに，読者の憐憫，怒り，同情などを掻き立てる効果増幅を狙って想定されているので，内的な描写が付与されていると考えられるからだ。つまりこの物語は女性によって人生を破滅させてゆく男性（＝デ・グリュ）の状況自体に関する考察であり，作品の構造がまさにこのことによって決定されているといってもよい。

物語の構造は主人公のデ・グリュの告白を作者＝物語全体の語り手である貴族（レノンクール侯爵）が聞き取るという形式になっている。この点で，ファム・ファタルの物語である『カルメン』，『椿姫』と同じで，語り手がいて，破滅した男の話（告白）を聞き取る（男は一人称体で話すのをそのまま書き取るので途中から一人称となる）という典型的な構成である。前述のキーツの詩が全体として枠構造に近い構成になっており，詩の語り手（主人公の騎士に問いかける者 ── それは主人公への最初の問いかけに暗示されている）が元来いて，その語り手（問いかける者）に答える（騎士が一人称体で答える＝物語る）という構成は告白を作者＝物語全体の語り手が聞き取るという形式の一種と考えることができるので，キーツのこの詩もこれに加えてよい。これは告白にリアリティを持たせると同時に，語り手が批判的立場を保てる形式である。実際，キーツのこの詩の騎士の告白の真実性を担保するものは語り手（問いかける者）の存在とその枠構造である。しかしそれ以上に，これがファム・ファタルの物語の必然的な形式といえることが明らかになる。つまり『マノン・レスコー』，プロスペル・メリメの『カルメン』，デュマ・フュス『椿姫』に共通しているのは，物語の語り手が物語のいわば主人公の話を，しかも全てが終わった後での回想としての話を聞き，それを読者に話すという枠構造の形式であり，これは，元来，波乱的なファム・ファタルと主人公の男性の人生の絡まりを冷静に整理し，秩序立てるのに効果的な方法と言える。というのはそもそもファム・ファタルはそう見る男性側の視点があるために成立するのであり，それゆえに，こうした構造が最も効果的にそれを発揮し，また伝達することができるからだ。

しかし同時に『マノン・レスコー』と『カルメン』が決定的に異なるのは，

メリメの『カルメン』のホセがカルメンや自身の行為に関する考察ができていない告白に終始するのに対し ── 現時点から振り返って行うカルメンや自己への言及は考察ではなく，後付けの発見と後悔に過ぎない ──，『マノン・レスコー』は告白の中にすでに告白の考察・批判が組み込まれているメタ告白小説であるということだ。そこからすで明らかになるように，デ・グリュはマノンの性質と行為についてその当時においても承知していることになる。

5. マノン–デ・グリュの恋愛サイクル

この物語の全体としての筋は，出自の良い男がマノンという女性への愛のために社会と友人・家族を騙し，裏切り，果ては殺人まで犯し，最終的には二人で未開の地であるアメリカへ流されてゆく（マノンはその地で死ぬ）というものであり，そうしたプロット上の縦軸の中に，マノンによる裏切り・浮気→デ・グリュの怒り・絶望→マノンによる悔悛・愛情告白→デ・グリュの赦し→マノンによる裏切り・浮気というサイクルの反復（実際には 3 度）が組み込まれている。ティベルジュは読者の心情を代理・表象しており，デ・グリュへの同情→呆れ→怒りというサイクルを描く。さらにティベルジュは寛容な友情の模範像として存在しており，そうした読者の一般的なモラル観念あるいは良識的市民感情を反映し，さらにそれを批判的，批評的なものへと導き，物語の読者反応の感情面を導き，読者受容論的地平での効果を高める。すなわちここには反復されるデ・グリュの赦し→マノンによる裏切り・浮気というサイクルに読者は苛立ち，呆れ，やきもきするという読者の反応を見越したプレヴォのメタ的なドラマトゥルギーが介在しており，そうした点においてこの物語は読者を意識した，極めて leser（rezipient）orientiert なものであるといえる。

読者をやきもきさせておきながら，実はデ・グリュはマノンの快楽・享楽志向の性質と行為について十分に承知しており，前述したように実際には，マノン自身や彼女の行為の意味を冷静，客観的，理性的に分析している。

> Je connaissais Manon;… Elle aimait trop l’abondance et les plaisirs pour me les sacrifier.（Prévost 48）

> Manon était une créature d’ un caractère extraordinaire. Jamais fille

n'eut moins d'attachement qu'elle pour l'argent, et elle ne pouvait néanmoins être tranquille un moment avec la crainte d'en manquer. C'était du plaisir et des passe-tems* qu'il lui fallait. … mais c'était une chose si nécessaire pour elle d'être ainsi occupée par le plaisir qu'il n'y avait pas le moindre fond à faire sans cela sur son humeur, et sur ses inclinations.（Prévost 56，*引用は原文通り。なお tems＝temps で，ここでは passe-temps のこと）

デ・グリュによるこうした分析が挿入されることで物語全体のプロットから受けるマノンに対する読者の印象は継続的に修正を促される。マノンには絶えざる快楽が必要だが，彼女は本質的に奢侈それ自体を嗜好しているのではないことは彼女の告白でも明白であるし，資本主義がまだ完成していない 18 世紀前半において，贅沢・快楽への欲望を絶えず刺激し，再生産し続けるシステムは資本主義の形態として形成されていないという状況もある。それゆえ贅沢・快楽への欲望自体が当時の資本主義の中に取り込まれていないし，一方でマノンのパトロンとなる金持ちの老人たちは貴族や権力家であっても富裕市民層ではないので，この書物がそうした面からの当時の資本主義システムの批判というわけでもない。つまり，マノンの贅沢・快楽志向は社会構造ゆえの消費や蕩尽ではなく，個人的スリルという内的嗜好のレベルにとどまることに注意を払っておきたい。社会の制度や構造のために，女性が性と財（贅沢）を交換せざるを得ないのではなく，マノンの個人的な嗜好と性癖なのであるということがマノンの自由さ，八面六臂の活躍の背景や土台となっているのである。性と財（生活）の交換やこうした資本主義下の消費はフランスにおいては 19 世紀から始まるとみてよいが（その時期に書かれた『カルメン』は逆に奢侈とは程遠い物語であるが，それはフランスから見た場合のスペイン，しかもアンダルシア，ジプシーというスペインの中でもエグゾティックで未知・未開の土地や民族に焦点を当て，そこに舞台をとっているからである），ただ，マノンが貴族・上流階級＝支配者層の愛人となり，贅沢を好む背景と階級制度が ── デ・グリュは貴族が愛人を持ち，博奕で収入をあげている現状を父に対して批判していることに注目しなければならない ── デ・グリュとマノンの愛情の成就を妨げているとデ・グリュが考えていたことには彼の思想や倫理の面から留意しておきたい。いずれにせよ，ファム・ファタル＝奢侈という図式はここでは妥当しな

い。ではマノンの奢侈，快楽志向に見えるものの本質は何なのだろうか？

上流階級の子弟であるデ・グリュにすら（もっとも彼は父親からの援助を打ち切られ，現在は稼ぎがないので，現状では致し方ないことを考慮に入れても）本来金銭的に維持が不可能なほどのマノンの快楽志向・執着は現実認識の欠如に起因すると考えられる。デ・グリュと出会った時のマノンが 15 歳（物語の中で年月は経過するので，必ずしもすべての行為が 15 歳のときというわけではないが，16 歳でも 17 歳でも極めて若い少女だという点において本質的な差異を見出すことはできないだろう）であり，現実認識が正しく形成される年齢に達していないという設定のもとでは，マノンの行為は倫理規範に照らして非難されるべき性質のものではなく，むしろ〈無邪気さの視点〉からみられるべきものであり，これが彼女の悪びれのなさ（それゆえに浮気を繰り返す）と密接に関係するのである。

> Mais elle était encore plus volage; ou plutôt elle n'était plus rien, et elle ne se reconnaissait pas elle-même, lorsqu'aïant devant les yeux des femmes qui vivoient dans l'abondance, elle se trouvait dans la pauvreté, et dans le besoin. … Comme je la connaissais de cette humeur, … . (Prévost 103)

享楽のために愛人となるマノンをデ・グリュは 15 歳のマノンの性質に過ぎないと認識しているのである。さらに encore plus volage という表現にはデ・グリュのマノンへの愛が介在して，マノンの現状を受け入れていることが読み取れるし，comme je la connaissais de cette humeur というように，デ・グリュはマノンの思考形式も行動様式も熟知しているのである。

6. ファム・ファタルと〈男性中心主義的物語の罪〉

以上，述べてきたことを踏まえると，一見，デ・グリュの情熱的で盲目的な愛情の典型を描いているように見えるこの物語は実は〈激情的な恋愛というものは感情が理性の支配を免れており，感情の方が勝っているものだ〉という公式的見解を覆し，それを打破している物語なのであり，激情的な恋愛であっても理性は働いており，まさにそれゆえに自己の選択意思でその世界に踏み込ん

でゆくというのがいわゆる〈ファム・ファタル〉に魅かれ，それに対峙する男性の特徴なのだということがわかる。このことはそれと同時にファム・ファタルの物語に関する新たな地平をも開く。つまり，ファム・ファタルは女の属性ではなく，男が滅びを自ら選択し，決定したというにすぎず，それゆえ，男の人生が滅ぼされるという物語の内容とは関わりなく，あるいは裏腹にファム・ファタルの物語は，〈男性中心主義の物語〉であるということだ。そもそも女性が男性を支配する話を男性の視点で語り続ける形式である限り，男性中心主義の物語であることは不可避である。ファム・ファタル（という一般的イメジャリを女性に付与すること）は共同体社会において女性という性への抑圧であるだけではなく，物語上においても，物語を作成する思考機制においても女性という性への抑圧であるのだ。それがファム・ファタルの本質であるといえる。

さらにすでに述べたように『マノン・レスコー』（デ・グリュ），『椿姫』（デュヴァル），『カルメン』（ホセ）がすべて，体験した主人公の男性の話を語り手となる人物（途中から体験した主人公の男性の一人称体に変化してゆく）が聞き，それを書き留めるという構造になっている。こうした視点を獲得したうえで，例えば Eric Segal の『ラブ・ストーリー』や村上春樹の『ノルウェイの森』を見てみると，これらはファム・ファタルの変形物語であることがわかる。というのはこれらの作品は『マノン・レスコー』，『椿姫』，『カルメン』と同様に，ジェニファー（物語の中では男性の主人公はジェニーともっぱら呼ぶ。『ラブ・ストーリー』）や直子（『ノルウェイの森』）という，すでに死んだ女性が男性主人公たち（一人称となる）の現時点での人生をも支配しており ── 彼女たちを思って回想する形式ゆえに見落としがちではあるが ──，回想形式は聞き語りの変形であるからだ。それゆえに言うまでもなく回想形式もリアリティをもたせるための必然的形式であることがわかる。

そのうえで改めて物語の構成および leser（rezipient）orientiert な作者プレヴォの姿勢を考えると，読者とすれば，デ・グリュの語り口を（物語自体はデ・グリュの視点や語り以外からは構成されないので，読者はデ・グリュの見方以外の材料は与えられていない），つまりはアベ・プレヴォの物語構成をそのまま鵜呑みにするわけにはいかない。少なくとも読者はそこに張られた網を認識しておく必要があるということがわかる。

つまり，こうした作者は語りの構造のなかで読者を（ミス）リードし ── 聞き取る〈私〉は物語作者と考えてよいので ──，読者誘導的，読者のイメージ

操作的，マニピュレート的仕掛けとなることができる。そもそも『マノン・レスコー』は奔放な生活を送ったプレヴォの体験談のようなものである。マルタ騎士団に入る予定だったデ・グリュと同じように，プレヴォはベネディクト修道院を抜け出し，彼の愛人であるレンキ・エックハルトと同棲しながら，この本をアムステルダムで出版した。冒頭の「作者の見解」でこうした話は道徳律実行のための実例とも経験ともなるから書いたのだと述べる（Prévost 6）のは，この物語への倫理面からの批判の予防・攪乱と興味の惹起のために他ならない。つまり，聞き取る〈私〉＝物語作者の書いた『マノン・レスコー』の冒頭の道徳的な説教（感慨）も修道院からの脱走や官憲から逃れねばならない問題行動が多いプレヴォが，検閲を逃れ，当時の読者層である上流階級の支持を獲得するために書いたものである。

例えば，金持ちの愛人となり，デ・グリュを裏切る場面ばかりを強調し，冷静にマノンを「浮気」性と性格づけるデ・グリュに従えば，マノンにはデ・グリュへの誠実な愛がないように読者は誘導される。しかし，実際にはマノンは繰り返し ── デ・グリュに裏切りを責められた時だけではなく ── デ・グリュへの誠実な愛を告白しているし，アメリカへ渡った時にはマノンは反省と後悔とともにデ・グリュへの愛の言動以外はない。

気づきにくいが，実はマノンの誠実さや愛情を確かにデ・グリュの側からも描写しているし，述べてさえいる（例えば，Elle péche sans malice, disois-je en moi-même. Elle est légère, et imprudente; mais elle est droite, et sincère.）（Prévost 141）が，マノン＝「浮気」性という判断が全体を覆っているために ── むろんそうした判断を読者に形成するようにリードしたのは語り手デ・グリュ＝プレヴォであり，明白な先入観形成のマニピュレートである ── 読者は正確な人物同定ができない。つまり，マノンのそうした誠実さや純粋な愛は故意にマノンの性格からは落とされているという言い方すら正確ではないほどに巧妙にプレヴォは網を張っているのである。

こうしたことを踏まえると，プッチーニによるオペラ『マノン・レスコー』はマノンが愛に忠実な女性として描かれているという批判に対して新たな視点を獲得できる。とりわけ第2幕でのマノンのアリア，お金や宝石よりも真実の愛が欲しいと訴える「この柔らかなレースに包まれても」（*in quelle trine morbide*）が最もよく取り上げられる批判の矛先となっているが，しかしこれまでに述べたことからもわかるように，これは間違った解釈ではないどころか

── マスネの『マノン』がル・アーブル港でやめている点と比較考量しても，告白の聞き手＝語り手が原理的に存在しえないオペラは小説の枠構造の意図までを復元できない限界があるにもかかわらず ──，プッチーニの『マノン・レスコー』解釈は原作に実に忠実であったのだ。リブレット作家にレオンカヴァッロ，プラーガ，ドメニコ・オリヴァでは満足できず，イッリカとジャコーザの『蝶々夫人』『トスカ』コンビを投入し，自らも深く関わってリブレットを完成させたプッチーニはこうした事情を具体的な場面で反映させていたと言える。

7. 作者の機能（フーコー）から歴史的ファム・ファタル像へ

マノンの誠実さや愛情が欺瞞・偽りに（読者に）思えるように，そしてそれらが無に帰するように，またデ・グリュの人の好さが際立つように，デ・グリュは彼の紡いだ物語でマノン・レスコーの物語を覆いつくし，歪めていく。こうした意図的な歪曲は本編に入り，je が語り手からデ・グリュに変わる最後の行での語り手（作者）の言葉によって ── いわば共犯的に ── 補強される。

> Je dois avertir ici le Lecteur que j'écrivis son histoire prequ' aussi-tôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assure par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. … Voici donc son recit. Je n'y mêlerai jusqu' à la fin rien qui ne soit de lui. (Prévost 13)

プレヴォの二重の虚構化は Leser（Rezipient）orientierung と深く結びついている。それはデ・グリュの言葉に明示されているのである。

> Je suis bien sûr, disois-je, qu'il ne sçaurait y en avoir d' aussi cruels que G. M. et mon père. (y＝en Amerique. Prévost 171)

> C'est au nouvel Orleans qu'il faut venir, … quand on veut goûter les vraïes douceurs de l'amour. C'est ici qu'on s'aime sans interêt, sans jalousie, sans inconstance. (Prévost 178–9)

> … en Amerique où nous ne dépendons que de nous-même; ou nous

n'avons plus à ménager les loix arbitraires du rang, et de la bienseance. (Prévost 180)

このようにデ・グリュの物語をそのままの形で理解することが，正確で忠実な再現であることを保証するものではないし，話の真実さを保証するものでもない。語りの枠構造によって物語そのものを作者は二重に虚構化できるからである。第一部の終わりで，デ・グリュが話し疲れたのでともに夕食をとり，一休みしてから再び話し始めたことが記されている。では，こうした leser (rezipient) orientiert な姿勢は結局のところいかなる機能と意味を持ち，何を目的にしているのであろうか？

フーコーは作者の機能を問い直し，まず作品の所有性から始め，聖ヒエロニムスによる真正性の四つの基準を持ち出し，それらを備えたものを機能としての作者としている（フーコーの言う作者の処罰可能性＝作品の侵犯性（フーコー『作者とは何か？』38）は倫理面からの批判の予防・攪乱と関連する）。そのうえで機能としての作者を欠いた言説はテクスト自体を語り手としての作者に送り返すだけであるのに対し，機能としての作者を備えた言説の役割について次のように述べる。

> それらは，もう一つの自己（アルテル・エゴ）へ，── そこから作家までのあいだに程度の差はあれ距離が介在するばかりか，その距離が作品の展開してゆく経緯そのものにおいても可変的でありうるようなもう一つの自己へ，と送り返すのです。(……) 機能としての作者はこの分裂そのもののなかで ── この分裂と距離のなかで作用するのです。(フーコー『作者とは何か？』48)

フーコーはこうした作者の分裂は文学に限らず，例えば数学論文にもある一般的なものとする。作者は分裂によって主体の限定性から抜け出し（主体の複数化といってよい。実際，フーコーは「自己」の「散乱」について，「複数の自己（……），複数の立場＝主体を同時に成立させることができる」と述べている。前掲書 49，50），それが作品のなかで，読者に対する作者の態度の留保や自由（虚構化の自由も含めて）を保証し，作り出すのである。言い換えれば，歴史的概念である固定的作者と「もう一つの自己（アルテル・エゴ）」との距離ができることで言

説＝作品が差異を持ちうる空間が切り開かれるのである。

これを利用してプレヴォ，メリメ，デュマ・フィスはそれぞれの時代の状況や要請に促されてファム・ファタル像を作り上げてきた。フランス革命以前の時代を反映して，プレヴォのマノン像は男女の平等へ進む楽天的な希望のもとに，自由に振る舞える女性像を作り上げたといえる。マノンはメリクール夫人のように貴族階級支配者層の老人や男爵たちの世界で八面六臂の活躍をしたとさえいえる，なぜならばマノンが苦悩するのは実はデ・グリュとの愛情の齟齬だけであり，実際には上流生活（愛人生活）を享受し，確かに彼らから逃げ出すゆえに迫害され，追われる身となるが，まさに別れを告げるゆえに彼らを手玉に取っているのはマノンの方だからだ。

マノンの〈悪意のなさ〉も従って自己への批判的視点の欠落に起因するが，同時に無邪気さでもある。前述のようにマノンは設定上，15 歳から始まるので，自己批判的視点を要求することは倫理的側面においてすらさほどの意味をもたないとすれば，デ・グリュの生涯の成り行きの悲惨さにもかかわらず，この小説は見方を変えれば，少女の無邪気さが大人の世界にひきおこすドタバタ劇であり，マノンの活躍の物語であり，その意味ではマノンはピカラ（ピカロ）として見ることができる。『マノン・レスコー』をピカレスク・ロマンと捉える見方がこの小説と 18 世紀半ばのフランス社会の解釈に新しい地平を切り開くものとなるだろう。

《注》

（1） 拙論「19 世紀ヨーロッパ市民社会における女性の性の排除構造」『法政大学文学部紀要』第 72 号，2016 年（法政大学文学部編集）参照。

（2） 拙論「ファム・ファタルの輪郭と隠された物語」『英文學誌』第 57 号，2015 年（法政大学英文学会編集）参照。特に 54–63 頁。

Works Cited

Claeys, Gregory. *Searching for Utopia: The History of an Idea.* New York: Thames & Hudson, 2011. Print.

Doane, Mary Ann. *Femme fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis.* New York: Routledge, 1991. Print.

Hedgecock, Jennifer. *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and the Sexual Threat.* New York: Cambria Press, 2008. Print.

Hilmes, Carola. *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur.* Stuttgart: Metzler, 1990. Print.

Keats, John. *La Belle Dame sans Merci. A Ballad The Complete Poems.* London: Penguin Books, 1988. Print.

Menton, Elizabeth Kolbinger. *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006. Print.

Prévost, Abbé. *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut.* Genève: Librairie Droz, 1953. Print.

ミシェル・フーコー『作者とは何か？』【ミシェル・フーコー文学論集― 1】清水徹＋豊崎光一訳　哲学書房　1990 年

（ドイツ文学・比較文学／文学部教授）