

ドン・ジュアンの復活：モリエール『石像の宴』から『人間嫌い』へ

久保田，麻里
京都大学大学院文学研究科博士後期課程 | 日本学術振興会特別研究員DC

<https://doi.org/10.15017/1563563>

出版情報：Stella. 34, pp.89-103, 2015-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

ドン・ジュアンの復活

——モリエール『石像の宴』から『人間嫌い』へ——

久保田 麻里

はじめに

1665年2月に初演されたモリエールの喜劇『石像の宴』と、スペインのドン・ファン伝説を主題にした数々の先行作品¹⁾との決定的な違いは、主人公ドン・ジュアンに付与された偽善者の性格である。モリエールは劇も終盤の第5幕第2場で、偽善者がどれほど醜悪な存在か、世の中でいかに幅をきかせているか、どんなに強い権力を握っているかを滔々とドン・ジュアンに述べさせたうえで、悪行の隠れ蓑としてあえて善人の皮を被ると宣言させるのである。前年5月、「魔法の島の悦楽」と銘打たれた祝祭で初披露された喜劇『タルチュフ』が、宗教を揶揄しているとして聖職者の猛反発を買い、公演禁止の処分を受けた。これに対する劇作家の抗議が、ドン・ジュアンの舌鋒鋭い偽善者評に込められているというのが大方の見解であり、2作品に強い関連性を認めるのが通説となった。じっさい『石像の宴』については、『タルチュフ』との関連を前提に作品内容や執筆意図を考察する研究がきわ立って多い。作劇法についても、両作品の主人公の関係を探るところに重点が置かれている。しかしながら、ドン・ジュアンが偽善の仮面を被るのは第5幕に入ってからであり、その人物造型において偽善者の性格は部分的なものではない。くわえて、『タルチュフ』は1664年の初演時には3幕しか演じられておらず²⁾、悪人が罰せられる結末へと大きく変更されたのは1667年と69年の2回の改稿を通じてであり、性格喜劇としての創作術にかんし『タルチュフ』から甚大な影響を受けたと推定することもできない。いっぽう『石像の宴』以後に創作された性格喜劇に目を向けてみると、翌66年初演の『人間嫌い』は、主人公像の造型と作品の構造において、『石像の宴』と驚くほど多くの共通点を有している。かかる特徴に鑑み、本稿ではその作劇法が『人間嫌い』にどのように接続したかを確認し、さ

らにモリエール劇全体におけるその意義を考察する³⁾。

ドン・ジュアンの性格

筋立ての主要な動力とすべく、モリエールが『石像の宴』の主人公を無神論者と設定したことは、つとに指摘されるところである。じっさいドン・ジュアンは、劇中のどの場面においても、神をも恐れぬ所業を働いている。なかでも第3幕第1場で従僕スガナレルから、悪魔も死後の世界も信じないなら何を信じるのかと問われたドン・ジュアンの「俺が信じるのは2足す2は4、それに4足す4は8ってことさ」[II, 875]⁴⁾という返答や、続く第2場で、金をやるから神様を罵ってみろと物乞いに迫る行動は、無神論者の設定を示す証左として常に引き合いに出される。ドン・ファン伝説を主題とした他作家による既存の作品群では、いずれの主人公も神の教えに背く行為と知りながら漁色に溺れるが、それでいて神罰を怖れる様子も描かれており、根本的性格として無神論者の信念が付与されてはいない。また前掲の『石像の宴』の2場面は、モリエール以前の作品群には存在しない事実から、彼が独自に無神論者という設定を付与したことがわかる。

これにともないモリエールは、それまで常に主人公像の特徴であった漁色家という要素を大幅に減じている。色事にまつわる挿話の数を減らすだけでなく、女を誘拐する主人公が、それを阻む女の父親を殺すという事件を削除したり、立て続けに口説いた2人の女に板挟みになって窮する滑稽な描写を追加したりすることで、先行作品で強調されていた罪深い印象を薄めるという変更を図る。こうした質量両面での操作が奏功し、漁色家の性格を主人公像の決定因子から副次的要素へと変位させ、無神論者的性格と結末との因果関係を強めることに成功したのである。

漁色家という性格が薄められた点にかんして、ジャン・ド・ガルディアは以下のような説明を試みている――

劇中いたって明らかなように「誘惑者」の性格は、無神論者的な性格に付随して表れるのであって、初めから主題として措定されたものではない。[...] つまり、誘惑の試みが実を結び、この男が「誘惑者」となるのは、彼が結婚という絆のもつ神聖な性格を否定するからなのだ。端的に言えば、無神論者であるからこそ誘惑者なのである。⁵⁾

たしかにモリエールは色事にまつわる挿話において、ドン・ジュアンが結婚の絆を軽視しているか、あるいは積極的に否定している様子を必ず描いている。彼は妻となるドゥーヌ・エルヴィールを手に入れるために、彼女が身をおく修道院の神聖な垣根を越え、ため息と涙を駆使し熱烈な愛の誓いを立て、ようやく結婚に漕ぎつけたにもかかわらず、彼女を顧みず出奔中なのである。また、町で見かけた娘の美しさに魅了されて誘拐を企てるものの、真の理由は結婚式を控えて婚約者と仲睦まじい娘の幸せそうな様子が我慢ならず、引き裂いてやればさぞ楽しいに違いないという考えである。さらに農民の娘をふたり立て続けに口説く際には、絶対に騙したり捨てたりしないと心にも無い言葉を並べた挙句、その証として結婚を申し出る⁶⁾。このような行動を見ると、たしかに無神論者の性格なくしては漁色家振りは発揮されないかのように思われる。その意味でガルディアの解釈は、主人公の性格の一貫性を問う批判に対し⁷⁾、我々が劇作家を上手く弁護するものだろう。とはいえ、第1幕第2場でドン・ジュアンが自身の恋愛哲学を開陳する際の長広舌は、モリエールが以前と比して相当に膨らませた箇所なだけに、一考の価値があろう――

俺の目はあらゆる美人の素晴らしさを見るためにあるんだし、そのお返しにどの美女にだって称賛の言葉や貢ぎ物を捧げるさ、それが自然の摂理ってものだからな。[...] 結局のところ、美人が抵抗するのを征服することほど楽しいことはない。この点にかけちゃ、勝利から勝利へと常に駆けていく征服者と同じほどの野望がある。何があったって俺の激しい欲望を止められやしないし、それどころか全世界を愛することさえ出来る気がするんだ。アレキサンダー大王みたいに他にも世界があれば良かったなんて思うのさ、もしそうだったらそっちまで行って女を征服出来るんだからな。[II, 853]

この恋愛哲学を無神論者ゆえの主張と説明するのは全くの見当違いである。かくも雄弁に漁色家としての自負を示す台詞を加えたという事実だけでなく、色事の数を減らしてはいるもののそれでもなお、劇の本筋に影響を与えない、結婚間近の娘や農民の娘たちに手を出そうとする副次的な挿話が配された点から、漁色家の性格はモリエールの主人公にも依然として色濃く残っていると思われる。もちろんその行動のみに注目すれば、無神論者ゆえに漁色家であるという説明は有効だろうし、主人公の人物造型にそれなりの統一性を持たせようという劇作家の意図を読みとることができる。

モリエールのドン・ジュアンには、劇も終盤の第5幕に入ってから見せる新たな顔がある。本稿冒頭で言及した偽善者の性格がそれだ。最初の4幕においては些かも現れないため、この性格がドン・ジュアンにおける恒常的で一貫した性格でないことは明らかである。しかしながら第5幕第2場では、前述の恋愛哲学を語る場面に勝るとも劣らない長広舌を振るって、世を渡るうでで偽善がいかに有用な手段であるかを説き、自らもその恩恵に授かるために偽善者となる決意を表明する。偽善の意図的な利用は、それまでのドン・ジュアン像には見られぬ特異な姿勢で、まさにモリエールの独創と呼んで差し支えない。とはいえ、これほど重要な性格であるにもかかわらず、漁色家のそれと同様、無神論者の設定に対して副次的な位置に置かれたふしがある。ドン・ジュアンは、父親ドン・ルイに不品行を改めると誓約する時も、ドーナ・エルヴィールの兄との決闘の約束を反故にする時も、不品行や決闘は悪しき行為だからとは言わず、神がそうした行為を許さないからと理由をつける。つまりここで偽善は偽信へと変化するのである。モリエールは前述のドン・ジュアンの長台詞で、冒頭に「偽善」「偽善者」「欺瞞」という語を並べ、後半では「信仰という隠れ蓑」や「神の利益のための復讐者」という表現を配している。このようにして作家は偽善者の性格を無神論者のそれと首尾よく組み合わせているのだ。

モリエールのドン・ジュアン像は、中心に無神論者の性格があり、そのまわりに漁色家と偽善者のそれが付随していることが確認できたが、これら3つの性格がドン・ジュアンの全てであるとは言えない。たとえば、借金の取り立てに来たディマンシュ氏をのらりくらりと躲して追い返してしまう第4幕第3場はモリエール創出の挿話である。続く第4場では、貴族の身分にふさわしく振る舞えと説教をする父親を、椅子を勧めたりして同じように煙に巻いてしまう。これらは無神論者的性格を強めるような挿話とは言えない。ほかに、医学への不信を表明する場面（第3幕第1場）は先行作品には確認できないモリエールのドン・ジュアン独自の思想だが、ここに無神論とのつながりを認めることは難しい。借りたものは返すという信義則を破ったり、貴族の名誉を汚したり、医術に不信を抱いていたという挿話が積み重なることで示されるのは、尊重されて然るべきものをことごとく蔑ろにする人物像である。とりわけ最も描写に注力されているのが信仰に対する軽視、すなわち無神論者的側面と言えるだろう。

とはいえ、モリエールが主人公の美德を強く印象づける挿話を追加しているという事実も併せて指摘しておく必要がある。第3幕第2場から第3場にかけて、貴族の男が追い剥ぎに襲われるのを目撃したドン・ジュアンは、3対1という戦力差は卑怯で我慢ならないと言い、すぐさま助太刀するだけでなく、誰でも同様にするはずだと発言する。神をも恐れぬ豪胆さがこの場面では騎士道精神の美德として発露しており、状況によっては欠点が美点にもなりうる多面的な人物造型を認めることができる。

以上のように、モリエールはドン・ジュアンを単一の性格の人物とするのではなく、複数の性格を無理なく組み合わせる結束点を設けたうえで、複雑でありながらも統合された存在に仕上げている。こうした人物造型は、主人公に他方面からの照明を当てることで実現されているのである。

アルセストの性格

『人間嫌い』の主人公アルセストの性格を分析するにあたり、まずは次の台詞を確認しておこう――

人ひとりが犯しうるおぞましい行いをすべて並べてみても、君の裏切りには到底およばない。運命も、悪魔も、怒りに燃える神でさえも、未だかつて君ほど悪意に満ちたものを産み出したことは無いんだ。[I, 703, vv. 1281-1284]

これはアルセストの台詞であるばかりか、1661年2月に初演された『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』という悲喜劇の主人公ドン・ガルシの台詞でもある⁸⁾。句読点と大文字小文字の相違を除けば、単語ひとつの違いもない。恋愛における一般的な行動、たとえば女性の美しさを称賛する場面であれば、紋切り型の台詞が再登場してもおかしくないが、自分を裏切った恋人に呪詛するかのような台詞をそっくりそのまま使い回しているのが、モリエールはドン・ガルシとアルセストをともに嫉妬深い人物と設定したと考えられよう。じっさい上に引いた台詞のみならず、恋に翻弄されるアルセストの台詞にドン・ガルシの台詞が移植されている部分が少なからず確認される⁹⁾。ドン・ガルシの人物造型に注目してみると、「嫉妬深い王子」という劇の副題に違わず、嫉妬深さが主たる性格である。家柄がよく人間性に優れ勇猛果敢であるという美点も付与されているが、それは冒頭でドン・ガルシの恋人エルヴィールとお付きの女の会話

に示されるだけで、実際に彼がそうした長所を発揮する場面は皆無なのだ。エルヴィールとの結婚が決まる結末まで、根拠のない嫉妬心から彼女を疑っては、勘違いとわかり反省する様子が繰り返し描かれるだけである。つまり『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』において一貫して光が当てられるのは嫉妬深さという性格であり、これが劇の展開を動かす唯一の因子となっているのだ。

これに対しアルセストのばあい、嫉妬深さは主たる性格の副産物にすぎない。自分が本当に評価しているのは誰なのかを表明し、そうでない人間に口先だけの世辞をいうのは慎むべきという考え方は、憂鬱気質で阿諛追従を憎む率直な人間にとっては当然の行動方針である。じっさい、アルセストはあまねく他者に同じ方針を求める。友人が相手なら自分の方針を共有するよう求める働きかけに過ぎないが、相手が恋人、それもセリメヌのような八方美人となると、こういった行為は嫉妬の現れのように見えてしまう。このように考えると、前節で検討したガルディアの主張、すなわち「モリエールのドン・ジュアンは無神論者であるがゆえに誘惑者」という人物造型の分析は、むしろアルセストにこそ当てはまる。すなわち、憂鬱気質で激しやすいからこそ嫉妬深いのだ。劇作家はドン・ジュアンの人物造型において、先行作品から引き継いだ漁色家の性格を無神論者の性格のなかに完全に埋め込んではいなかったが、アルセストの造型では、前身であるドン・ガルシから移植した嫉妬深さを憂鬱気質で激しやすい性格の副産物にしたのである。

周知のように、従来アルセストの性格の一貫性は議論的となってきた。ジャン・ジャック・ルソーが1758年に『ダランベール氏への手紙』において激しく糾弾して以来、論点となってきたのは、アルセストが自らの思想を表明する際、俗世を超越した隠士のごとき性格を示すのに、その行動は気難し屋の癩癩持ちの域をでないという矛盾である。ルソーは、高潔な人物が滑稽に振る舞うという設定は主人公の人物造型における許しがたい失敗であるとさえ告発していた。プレイアッド版モリエール全集（2010年版）の解題は、アルセストは2人存在しており、全体の5分の4は憂鬱気質で激しやすく、第1幕第1場と第5幕第1場でフィラントと2人きりで会話する場面に限り人間嫌いの人格が現れると説明する¹⁰⁾。たしかにアルセストの人格は二重であろう。だが、これら2つの性格が巧妙に縫い合わされているのもまた事実であり、全集の解題は続けてこう説く――

もちろん、モリエールは2人のアルセストの間にあるつなぎ目をこれ以上ないくらい上手く覆い隠そうと努めているし、自身の生み出した登場人物に一貫性を与えることにはかなり成功している。というのも、アルセストが恋愛における透明性への欲求を、人類全体にまで一般化していると我々に思わせるように計らっているからだ。[...] 失望するにいたった人類学的かつ社会的な理由があれば、とうぜん第1幕における哲学的な次元での議論が持ち上がることになるし、そのおかげで激しやすい「気質」を人間嫌いという性格に変質させることが可能になるのである。¹¹⁾

憂鬱気質で激しやすいアルセストの性格の矛先を恋人ばかりか全ての人間に向けさせることで、彼の性格のなかに嫉妬深さという要素を含ませることが可能になったことは前述のとおり。人類全体を怒りの対象とするこの方法はまた、メランコリックな性格を人間嫌いのそれへと際限なく近づける。かくしてモリエールは統一感を保ちながら、ひとりの登場人物のうちに2つの異なる性格を同居させることに成功するのである。

さらに指摘しておくべきは、アルセストの性格が好ましく描かれているという事実である。それを最もよく示しているのが、アルセストを想うエリアントの台詞である――

あの方が誇りにしている誠実さ、それ自体には気高くて英雄のような何かがあるわ。今の時代では珍しい美徳だし、あちこちで見られるようになればいいのに。アルセストさんのようにね。[I, 698, vv. 1165-1168]

エリアントにかぎらず、友人のフィラント、アルセストに恋するアルシノエ、怒りっぽさに辟易しながらもアルセストを恋人として遇するセリメヌといった複数の人物が、主人公に魅力を感じている。『石像の宴』では人物造型かなめの要となる無神論者の性格とドン・ジュアンの美点との繋がりが分かりにくかったが、アルセストにおいては主たる性格そのものが美点にも欠点にも捉えられるようになっており、この点でもいっそう巧みな性格設定の術を認めることができよう。

物語における主人公2人の位置づけ

ドン・ジュアンとアルセストという似通った2つの人物像は、それぞれの作品世界においてどのような位置付けをされるのだろうか。まず、主人公に最も

近い登場人物との関係から考察してみよう。ドン・ジュアンには、常に付き従う存在として従僕スガナレルがいる。主人の乱行を阻止しようと試みるもその説得は支離滅裂であり、煙に巻かれたり拒絶されたりと、諫言が聞き入れられることは一度もない。またスガナレル自身も決して善人とはいえず、主人の尻馬に乗って悪事を働きさえる。モリエールはドン・ジュアンとスガナレルの主従関係をそのまま人物造型に反映しており、前者には、無神論者や漁色家などの特異で際立った性格と、強い意志や大胆不敵な行動力を与え、後者は不定見と薄弱さに満ちた存在として描く。かたや『人間嫌い』においてモリエールは、主人公と同じ年頃の貴族フィラントを配している。彼はアルセストの親友を自称し、相談相手を務め、行く先々にいつも同伴する。アルセストが阿諛追従を忌み嫌って所かまわず癩癩を爆発させるいっぽう、フィラントは社交の手段として積極的に世辞・愛想を述べ、人当たり良く振る舞うが、前者が人類の墮落を嘆き憤るのは対照的に、その惨めな状態こそが人間の本来の姿であるという極端に悲観的な意見の持ち主でもある。つまり両者は同じ社会階層に属する友人同士という関係に呼応して、互いに相手に伍しうような思想を付与されるが、しかしその思想は全く対照的に描かれるのだ。このように主人公と腹心との社会的な関係や立場が人物造型に反映される点で、ドン・ジュアンとアルセストの劇中における位置は相似しているのである。

ドン・ジュアンは主人としての傲慢さでもってスガナレルを使い、諫言や抵抗などは歯牙にもかけずに横暴に扱うが、それでいてこの従僕に対してだけは自身の考えを包み隠すことがない。むしろドン・ジュアンの性格は行動にも示されているが、無神論的な考え、漁色家としての恋愛哲学、医学に対する不信の念など、彼が本心を口にするのは、スガナレルを相手にする時に限られている。これがモリエールの意図するところであるのは次の台詞に明らかだ――

スガナレル、お前には今言ったことを打ち明けておく。俺の心の奥底を知っていて、俺がどうしてこんなことをすることにしたか、本当の理由を知っている人間がいて心が安らぐってんだ。[II, 896]

このようにドン・ジュアンは、不品行を改めると彼が父親に誓うのを見て喜ぶスガナレルに、偽善者の仮面の価値を説いたあとで打ち明けるのである。同様にアルセストも、フィラントの忠告に耳を貸さず邪険にし、意見の相違に耐え

かねて絶交を言い渡しさえするのに、2人きりになると人間嫌いの性格を露わにする。これが主人公と腹心の関係におけるドン・ジュアンとアルセストの2つ目の相似点である。

続いてスガナレルとフィラントの設定に焦点を移すと、彼らは主人公がどういう性格であるか、どのように対処すべきかを他の登場人物たちに説明する役割をもつ。こうした働きの重要性を明らかにするために、さらに対象を広げ、主人公とその他の登場人物たち複数との関係を考察してみよう。ドン・ジュアンは、スガナレルだけでなく、父親ドン・ルイ、妻エルヴィールとその従僕ギュスマン、エルヴィールの兄ドン・カルロスとドン・アロンス、偶然出会った2人の農民の娘たちと物乞い、そして金を借りている商人ダイヤモンド氏など、かかわりを持った人物を次々に翻弄する。アルセストも、フィラントに加えて、恋人のセリメース、彼に想いを寄せる友人エリアント、同じくアルシノエ、恋敵のオロント、同じく恋敵の2人の侯爵、そして自身の抱える2人の召使いなど、誰であれ出会う人物と衝突を起こし、騒ぎに巻き込んでしまう。いずれの主人公もほんの一瞬だけ登場する使用人などを除き、周囲を遠慮なしに振りまわすため、スガナレルもフィラントも古典演劇における相談役のように主人公との一対一の関係だけに充足できず¹²⁾、他の登場人物と協力して主人公に対処するはめになる。このような第3者との連携は、スガナレルの場合は部分的に、フィラントのケースでは劇全体を通して認められるが、主人公に対する複数の登場人物の連帯が描かれることで、他者を凌駕し、劇世界全体に影響力を及ぼす主人公の性格がいっそう鮮明になったと言えるだろう。このこともまた、両主人公の位置づけを相類似したものとする重要な要素である¹³⁾。

ドン・ジュアンとアルセスト——新たなる性格喜劇の主人公

『石像の宴』から『人間嫌い』へと引き継がれた主人公の人物造型は、モリエールの性格喜劇全体においていかなる意味をもつのだろうか。初期3作品の構造は類似しているので、まずは『石像の宴』に先行する『女房学校』をとりあげ、両作品を比較しながら、劇の構造にどのような変化があるのかを見ておこう。『女房学校』の主人公アルノルフは、絶対に寝取られ亭主にはなるまいという執念に突き動かされる人物として性格が規定されており、ドン・ジュアンが多重的な性格を付与されているのとは決定的に異なる。主人公の性格が単一

的な場合、それが動力となって展開する物語の筋も単線的となるのは当然である。じじつ『女房学校』において専ら描かれるのは、自らの貞淑な妻に育てあげるためにアルノルフが修道院に預け、そろそろ娶ろうとしていた養女アニエスを他の男に奪われるという話の顛末である。これとは反対に『石像の宴』においては、ドン・ジュアンの性格の複層性を描写するために、互いに異質なくつもの挿話が盛り込まれている。多様な挿話の配合によって全体の展開が編みあげられる劇の構造は、ドン・ファン伝説を主題とする先行作品の骨格をほとんどそのまま引き継いだものである。

登場人物間の関係に目を向けると、アルノルフは友人クリザルドに計画を告白するが、後者は結末の大団円を除けば、主人公と会話する時しか登場せず、劇の展開には全く関与しない。他方でアルノルフの目論見の被害者となるのは、アニエスとその恋人オラスの2人にかざられる。ドン・ジュアンはといえば、前節で確認したとおり、登場するほとんど全ての人物と接点をもっている。そもそも劇の展開が複数の筋や挿話から成るため、それに応じて主人公が様々な登場人物と接点を持つのは当然であろう。以上の比較から明らかとなるのは、新たな性格喜劇の創出にほかならない。すなわちモリエールは、主人公の性格を際立たせる挿話群を筋の統一性を損なわないように案配し、各挿話にそれぞれ異なる人間を登場させることで、いっそう広がりのある世界を創りだしたばかりか、主人公の影響力を劇世界全体に波及させる手法にも成功したのだ。かくして新しい性格喜劇の型が『石像の宴』によって初めて生み出されたのである。この型は『人間嫌い』において三一致の規則に適合するものへとさらに発展され、以後の性格喜劇全作に踏襲されていく。

以上、我々は『石像の宴』と『人間嫌い』の少なからぬ共通点を明らかにしてきたが、両作品の決定的な違いについても指摘しておこう。それは最後の台詞を比べれば一目にして瞭然である――

ああ俺の給料！俺の給料が！旦那さまが死んじゃって、これでみんなが満足。冒涇された神様も、破られた法律も、たらしこまれた娘たちも、名誉を汚された一族も、侮辱された親族も、傷つけられた人妻たちも、怒りに燃えた夫たちも、みんなが満足。気の毒なのは俺だけだ。俺の給料，俺の給料，俺の給料！ [II, 902]

ドン・ジュアンが雷に打たれて地獄に落ちたことに周囲の「みんなが満足」し

ている。父親も妻も、愛するがゆえに彼を正道に立ち帰らせようと努めてきたものの、悔い改めぬならば死んで満足なのである。主人公の死を惜しむのが、彼の影響のもと無体を働いたスガナレルだけなのも、またその理由がただ給料のためだけなのも、無神論者の放蕩児が罰せられるという劇の教訓を強調している。これに対して『人間嫌い』の結末はどうか――

さあエリアントさん、どんなことをしてでもあいつが考えついた計画をやめさせましょう。[I, 853, vv. 1807-1808]

隠遁を決意し立ち去るアルセストを翻意させようとするフィラントのこの台詞について、ジャン・メナールは次のように解釈している――

フィラントの口からこそ劇の最後の台詞が発せられるのであり、その台詞に表れているのは、一種の眩惑状態にあるために引きずりこまれそうになっている孤独から、アルセストを救い出そうという高潔な意志である。¹⁴⁾

ドン・ジュアンとは対照的に、アルセストにはどこまでも救いの手を差し伸べようとする友人たちが残されている。ドン・ファン伝説は放蕩者に天罰が下るさまを語る教訓譚であり、『石像の宴』においてモリエールが大筋に手を加えることはなかった。しかしながら、続く『人間嫌い』では、周囲を巻き込みながら破滅へと一直線に突き進んで行く同様の主人公を舞台上に蘇らせながらも、結末には希望を残したのである。モリエール後期の性格喜劇は初期のものとは違い、狂気の主人公が罰せられることはなく、むしろ狂気のなかに包み込むような、あえて言えば、赦しすら与えるような結末をもつ¹⁵⁾。こうした性格喜劇の意味や教訓のレベルでの転換もまた、『石像の宴』から『人間嫌い』へと作劇法が発展されるなかで生じたのである。

『石像の宴』はモリエールの代表作とされながら、散文で書かれ、三一致の規則が守られていないこと、「機械仕掛けの神 deus ex machina」を利用した幕引きであり、言説の力よりも視覚効果を重視した仕掛け芝居であること、そしてなによりもドン・ファン伝説という主題を借用していることなどの理由から、他の作品と同列に論じるに値しないかのような扱いを長らく受けてきた。しかし主題は借りものとはいえ、モリエールは同作に独創的な肉付けを施して、傑作『人間嫌い』へと連なりゆく道を拓いたのである。

結びにかえて

パレ・ロワイヤルにおける『石像の宴』の市中公演は、『タルチュフ』の上演禁止という一大スキャンダルの影響もあって大反響を呼び、連日大入りを記録した。ところが、モリエールはたった15回で突如として公演を打ち切ってしまう。その後、存命中に彼がこの劇を再演することは一度もなく、また出版許可を得たにもかかわらず刊行もしなかった。1667年にトマ・コルネイユが『石像の宴』を韻文に書き換えて上演すると、そちらの版がモリエールの作品として上演されるようになってしまい、初演時のテキストが復元されるのは1819年のオージェ版全集を待たねばならなかった。

興味深いことに、『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』も同じような経緯を辿っている。こちらは興行収入が伸びず僅か7回の公演で打ち切れ、王侯貴族の邸宅での私上演を除けば、1663年11月に新作『ヴェルサイユ即興劇』の添え物として演じられて以降、モリエールの生前に劇団の演目に上がることはなかった。1682年版の全集に収められるまで、テキストが日の目を見ることもなかったのである。

戯曲は活字になった時点で初演した劇団の独占上演権がなくなるため、評判の高い作品ほど出版を遅らせ、逆に不人気なものは金を稼ぐために早く刊行するのが当時の演劇界の慣習であった。『石像の宴』と『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』の評判には天地ほどの差がついたが、いずれも上演しないのであれば、すぐさま出版に回されて然るべきであろう。ただし当時は、表に出してはならないテキストも存在した。すなわち、作品の完成に至るまでに書かれたメモや草稿の類である。アルセストは人物造型の点でドン・ジュアンの生まれ変わりであると同時に、付与された人格の点では『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』の主人公ドン・ガルシの魂を継承する存在である。そうした特徴を踏まえるなら、両作品が『人間嫌い』への再生を見ずえたがゆえに出版されなかったと考えることも、あながち的外れだとは言いきれまい。

『石像の宴』の公演打ち切りは、モリエールが前作に引き続いて公演禁止の沙汰を受けるのを恐れたからだとも、『タルチュフ』の公演許可を受けるために教会との対立を避けたからだとも言われるが、こうした推測の当否を知ることはもはや叶わぬ夢である。だが、まさに『石像の宴』と『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』の上演・出版経緯の奇妙な符合こそは、ドン・ジュアンがアルセス

トへと再生したことを雄弁に物語っているのではないだろうか。

註

- 1) ドン・ファン伝説は発祥の地スペインにおいて初めて戯曲化された。それがティルソ・デ・モリーナによる『セビリヤの色事師と石の招客』(1627-30年ごろ)であり、宗教的色彩の濃い教訓劇である。この放蕩児ドン・ファンという主題はイタリアに渡ると喜劇的要素が盛り込まれ、ジアシント・アンドレア・チコニーニとオノフリオ・ジリベルトによる『石の招客』という喜劇が創作された。前者は初演年・出版年共に不明であり、作家の没年である1650年以前に創作されたと推察されるのみである。後者は1652年に出版されたという記述が確認できるものの、写本は現存しない。同じくイタリア人の手になる作品で、フランスへと持ち込まれたものがあり、1658年にパリで上演された即興劇の筋書きという形で残るのが、コメディア・デラルテの役者ピアンコレリの覚書である(18世紀にグレットにより翻訳された)。またフランスでは、ドリモンおよびド・ヴィリエによる同名の戯曲『石像の宴、あるいは罪の子』が1658年、59年と立て続けに初演された(これら2作品は、どちらもジリベルトの戯曲を粉本としている)。以上がモリエールの『石像の宴』以前に上演・出版された戯曲である。フランス関連の3作品は次の刊本にまとめられている——*Le Festin de pierre avant Molière* [1907], éd. G. Gendarme de BÉVOTTE, Paris: Slatkine Reprints, 1978. なお、『石像の宴』とこれら全先行作品の差異を綿密に検証した先行研究として、小場瀬卓三『フランス古典喜劇成立史——モリエール研究——特にイタリア喜劇の影響』(生活社, 1948年)を大いに参考にした。
- 2) この3幕が、1669年に完成した5幕構成の決定版の1・2・3幕なのか、あるいは1・2・4幕なのかは現在もおお意見の分かれるところである。
- 3) 本稿において性格喜劇として取り扱うのは、特定の人物の狂気が劇の主題となっており、その狂気に起因する事件が作品の一部ではなく全体を通して展開するという2点を満たす作品である。すなわち、『スガナレル、あるいはコキュにされたと思った男』(初演1660年。以下同様)、『亭主学校』(1661年)、『女房学校』(1662年)、『石像の宴』(1665年)、『人間嫌い』(1666年)、『タルチュフ』(1664年。第2版上演1667年、決定版上演1669年)、『守銭奴』(1668年)、『町人貴族』(1670年)、『女学者』(1672年)、『病は気から』(1673年)の10作品である。『才女気取り』(1659年)、『強制結婚』(1664年)、『ジョルジュ・ダンダン』(1668年)、『エスカルパニヤス伯爵夫人』(1671年)の4作品は、第2の条件を満たさないため性格喜劇に含めない。
- 4) 以下の論述において、モリエール作品からの引用はプレイアッド版2巻本全集(MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Georges FORESTIER, avec Claude BOURQUI, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2010)に依り、該当箇所

数、ページ数（韻文劇の場合は行数も）を本文中〔 〕内に示す（ただし註のなかでの参照指示には巻数に先立ち、同全集の略号として *ÆC* を付記する）。なお引用は拙訳である。

- 5) Jean de GUARDIA, «Pour une poétique classique de Dom Juan : nouvelles observations sur la comédie du *Festin de Pierre*», *Dix-septième siècle*, n° 232, 2006, p. 488.
- 6) 第1幕第1場は、従僕スガナレルが、ドゥース・エルヴィールの命令でドン・ジュアンの行方を追ってきたギュスマンに対し、自分の主人が如何なる人物であるかを滔々と語る場面である。ドン・ジュアンが女を誑かすために結婚を利用する手法がスガナレルの口から説明されており、モリエールは早くも劇の冒頭から、漁色家と無神論者の性質が密接に関連していると印象づけようとしている。
- 7) 登場人物の性格に一貫性があるかどうかというのは、ジャンルや時代を問わず重大な問題であった。とりわけ17世紀においては、戯曲の創作に様々な規則や制約が課されており、それを遵守しなければ厳しい批判に晒された。モリエール自身、1662年に初演した『女房学校』が発端となった文学論争（いわゆる「喜劇の戦い」）の渦中で、主人公アルノルフの人物造型に一貫性が無いという批判を受けた。何よりジャン・ジャック・ルソーが『人間嫌い』の主人公アルセストの性格に一貫性が無いと糾弾したことで（これについては次節で詳述）、性格喜劇の主人公の人物造型に一貫性があるかどうかということはますます厳しく検証されることとなった。なかでも『石像の宴』は、主人公の性格や劇の展開の多くを先行作品に負いつつも、同時にモリエールの創意工夫も存分に凝らされているため、その擦り合わせの巧拙に批評家の視線が注がれる作品である。まさにこの点に注目したロジェ・ブラバンの論考（Roger BRABANT, «Le Don Juan de Molière est-il un personnage coherent?», *Revue Romane*, 24(2), 1989, pp. 255-272）は、註4で参照したガルディア同様、ドン・ジュアンの性格には完全な一貫性があると主張している。
- 8) 『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』における該当箇所は、*ÆC* II, 796, vv. 1260-1263.
- 9) セリメヌスが他の男に宛てた手紙を読んだアルセストが懊悩する場面に（第4幕第2場から第3場にかけて）台詞の使いまわしが集中している。
- 10) «Notice du *Misanthrope*», in *ÆC* I, 1446.
- 11) *Ibid*, in *ÆC* I, 1446-1447.
- 12) 古典演劇では、登場人物が内心を吐露する場面を作り出すために、聞き役となる登場人物を投入するという手法が採られた。これを「相談役 confident(e)」と呼ぶ。召使や後見人、近親者などの身分に設定され、従属する主要な登場人物にしか関与せず、基本的にその他の登場人物と関わることはない。
- 13) モリエールの性格喜劇における主人公とその他の登場人物の関係は、「理屈家 *raisonneur*」という存在の認否を巡って侃侃諤諤の議論となっており、未だ決着を見ない。これについては次の拙稿を参照されたい——久保田麻里「モリエール喜劇における理性の変化——狂気をめぐる登場人物の動きについての考察」、『仏文研究』

- 第 44 号, 京都大学フランス語学フランス文学研究会, 2013 年 10 月, 129-144 頁。
- 14) Jean MESNARD, «*Le Misanthrope*, mise en question de l'art de plaire» [1972], repris in *La Culture du XVII^e siècle*, Paris : PUF, 1992, p. 540.
 - 15) 後期モリエールにおける劇の教訓の変化を探った先行研究のなかでも, とりわけ以下のものから多くの知見をえた—— Robert GARAPON, *Le Dernier Molière : des «Fourberies de Scapin» au «Malade imaginaire»*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977 ; Gérard DEFAUX, *Molière ou les métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington (Kentucky) : French forum, coll. «French forum monographs», 1980.