九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

作品に見る演劇人モリエール

久保田，麻里
京都大学大学院文学研究科博士後期課程

https://doi.org/10.15017/1793613

出版情報：Stella. 35, pp.25-37, 2016-12-19. 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：

作品に見る演劇人モリエール

久保田　麻　里

はじめに

モリエールの遺した作品は，彼の代名詞とも言える性格喜劇をはじめ，笑劇やコメディ＝バレエ，悲喜劇にパストラルと多種多様であるが，なかでも『女房学校批判』（1663 年 6 月。以下，初演を同様に示す）と『ヴェルサイユ即興劇』（同年 10 月）は，とりわけ異彩を放つ作品である。これに先立って上演された性格喜劇『女房学校』（1662 年 12 月）が大成功を収めたことで同業者の嫉妬を買ったモリエールは，作品への批判のみならず，苛烈な人身攻撃にさらされた。そうした逆境にあって執筆されたのがこの 2 作なのである。

対話劇の形式の『女房学校批判』では，『女房学校』の上演に足を運んだ登場人物たちが擁護派と批判派に分かれて意見を戦わせ，終幕では自分たちの議論を劇に仕立てて『女房学校』に続き上演するようモリエールに頼もうと意見が一致する。他方，『ヴェルサイユ即興劇』は俳優たちが彼ら自身の役を演じる設定で，劇団員全員でリハーサルを行いながら，自身の役を務めるモリエールが戯曲の演出について論ずる展開となっている。

数多の先行研究がこれら批評喜劇 2 作の綿密な分析を行い，さらに一連の論戦，いわゆる『女房学校』論争（あるいは「喜劇の戦い」とも）の経緯も詳らかにされ，渦中のモリエールがいかなる論陣を張ったのかが解明されるに至っている[1)]。両喜劇の特異な形式と内容だけでなく，創作の背景や序文を考え合わせると，モリエールが『女房学校』の擁護を企図し，登場人物の口を借りて劇作・演出に対する自身の見解を示そうとしたのは疑いない。

むろん通常は作中人物の台詞を直ちに作家本人の意見であると見なすことはできない。しかし先行研究が検証するように，2 つの批評喜劇にモリエールの代弁者ないしはモリエール自身が存在することもまた確かなのである。果たして彼らは文学論争という特殊な状況の要請により着想されたがゆえに，モリ

エール演劇を彩る多くの魅力的な登場人物とは異質な存在と見なさねばならないのか。本稿が検討するのは，まさにこの問いである。『女房学校』『女房学校批判』『ヴェルサイユ即興劇』の3作品を，『女房学校』論争の枠組みのなかで相互に関連づけつつ考察するのが常道ならば，論戦において採られた作劇手法もまた創作の総体において再検証されてしかるべきであろう。演劇人モリエールの姿を反映する人物造型がどのように生まれ，練り上げられたのか，両批評喜劇に先行する諸作の分析を通じて明らかにしたい。

劇作家の登場

モリエール劇団は1658年10月24日にルーブル宮にて御前上演を行い，ルイ14世からプチ＝ブルボン座の使用を許された。同劇場での市中公演は11月3日に開始し，新作として舞台に掛けられたモリエールの喜劇『粗忽者』と『恋のいさかい』は，いずれもパリの観客の好評を博した。会計係ラ・グランジュの帳簿には，前者の初演は1655年，一座の巡業が終盤に差しかかる頃であったと記されている。

『粗忽者』という題名は，登場人物一覧の最初に名が挙げられているレリのことを指すが，しかし一読すれば中心人物がレリの従僕マスカリーユであるのは明白である。同喜劇の主要源泉とされるニッコロ・バルビエーリ，通称ベルトラーメ作『うっかり者』(1629年)[2] と比較すれば，他の人物を削除したり，登場場面を減らしたりしていることからも，マスカリーユの言動を前景化するモリエールの意図を認めることができよう。この目端が利く従僕こそ，劇作家自身が演じたと目される登場人物なのである。

他家の奴隷セリに恋する青年レリの前に，前者の主人，恋敵，自分の父親，セリを連れ戻しに来たジプシーなどの多くの障害が立ちはだかる。マスカリーユは主人のために策を練るが，当のレリ本人が何度もしくじり，企みを繰り返し潰してしまって徐々に状況が混迷していく。マスカリーユの計略は，それをレリに伏せたためにいつも不首尾に終わるが，口裏を合わせることが2度だけある。最初は第2幕第1場で，レリとの縁談が進んでいる娘の父アンセルムを騙そうとするときのことで，どのような嘘をついたのか，なぜその嘘をつく必要があるのかを言い含めたうえで，「しっかり役を演じて下さいね」[I, 221, v. 486][3] とマスカリーユは締めくくる。2度目は第4幕第1場で，セリの家に入

り込むために，彼女の主人であるトリュファルダンを騙そうとする場景である。彼が子供らと生き別れになった経緯，その真の名や息子の名，息子を預けた人物，彼らが今いる場所などの詳細をレリに何度も繰り返したあと，「とにかく慎重にお願いしますよ，そうすればうまくやれますから。想像力なんてものは一切使っちゃだめですからね」[I, 264, vv. 1370-1371] と念を押す。以上の場面でマスカリーユは自ら用意した筋書きどおりに事を運ぶために，レリに対して一方的に役を押し付けているが，ここには筋を紡ごうとする劇作家の姿を見ることができよう。

作者と登場人物の二重写しを決定づけるのは，結末におけるマスカリーユの台詞である。最終盤の錯綜した状況で老女が突如出現し，セリは主人であるトリュファルダンの娘であり，彼女を連れ戻しにきたジプシーの男は実の兄のオラースであることが明かされる。オラースは無実の罪で投獄されるところを助けられた礼として，セリをレリに嫁がせることを決め，レリの父親は快諾すると，オラースに娘を嫁入りさせたいと申し出る。真実の解明と若い男女の結婚からなる大団円についてマスカリーユは，「この締めくくり，正真正銘これぞ喜劇ってもんです」[I, 290, v. 1932] とセリに告げる。作品世界を超えて喜劇の結末の理想に言及するマスカリーユは，一瞬とはいえ，作者本人さながらに作劇術を語っているのである[4)]。

演出家の登場

プチ＝ブルボン座を本拠地にしてから 1 年後，1659 年 11 月にモリエールの新作として舞台に掛けられたのが『滑稽な才女たち』である。プレシオジテという文化的な潮流は 1620 年代に大きなうねりとなったものの，『滑稽な才女たち』の初演までの 30 年の間にその潮目は急速に変わった。当初は野卑野蛮を排し精神の洗練を図ろうとする営みであったが，世紀の後半には本来の目的を見失った悪趣味な虚飾として嘲笑の的となったのである。こうした変化にあって，才女を喜劇の主題にするのは時宜をえた選択であるし，社交の様子を描写すれば，当然ながら同時代の習俗や文化に話題が及ぶ。モリエールは当時の演劇事情に触れつつ，才女たちの社交場だったサロンの会話を戯画化した。

上京したてで一端（いっぱし）の才女を気取るブルジョワ娘の家を訪問したマスカリーユは，立派な身なりで戦功をひけらかし，自慢げに詩を披露したり洒落た口を利

いたりするが，実際には貴族の猿真似をする一介の召使いにすぎない。彼は自作の芝居の上演について尋ねられると，次のように断言する――

> 決まってるでしょう！ オテル・ド・ブルゴーニュ座です。ものをそれ相応に演じることが出来るのはあそこしかありませんよ。他の劇団ときたら物知らずで，朗唱せずにまるで普通の会話のように喋るんですから。詩句を朗々と吟じ，しかもちょうどいいところで止まるってことが出来んのです。どこが聴きどころなのか，そんなのは役者がそこで間を置いて知らせてくれないと，こっちも喝采を送らにゃなりませんからな。［I, 21］

『滑稽な才女たち』は単独での上演ではなく，初演はコルネイユの『シンナ』（1641 年）に続けて披露された。じつは後者を得意の演目としていたのがライバル劇団，オテル・ド・ブルゴーニュ座であった。一座の演技を褒めそやすマスカリーユが，口から出まかせばかり言う滑稽な人物であり，彼を演じるのが他でもないモリエールであることを勘案すれば，この台詞は悲劇の演出をめぐる作者の明確な意見表明であると考えられよう[5)]。つまり抑揚をつけて高々と吟唱するのは不自然で，たとえ悲劇であれ人がふつう喋るように台詞を発するべきだと主張しているのである。本作では演出にかかわる台詞は他にないが，後に『ヴェルサイユ即興劇』では同じ問題が大きく取り上げられることになる。

さらにマスカリーユは上演の様子にも触れている――

> とはいえ拍手喝采してくださいよ。そうしなきゃなりませんからな，劇場に行ったら。なぜかって，芝居を売り込んでやると約束しましたので。作家が今朝も私のところに頼みに来ましたよ。パリでの習慣ですが，私たちのような貴族のところに作家がやって来て新作を読み上げるのです。そうすれば我々だって，その作品を素晴らしいと思って評判を高めてやろうと約束してやりますからな。［I, 20］

これはいかにも気位の高い貴族や小うるさい批評家の意見である。彼らは「考えてもごらんなさい，我々がなにか言ってやれば，平土間の奴らに反論なんて出来ませんよ」［I, 20］と言って一階立見席の観客を馬鹿にするが，モリエールは，色眼鏡をかけずに面白いかどうかを率直に批評してくれる趣味の良い観客を常に求めていた。そのことは，いくつもの作品の献辞や序文で述べられているとおりである。

ふたつの性格の発展

『滑稽な才女たち』の初演から1年後，1660年10月にプチ＝ブルボン座は解体されることとなった。劇団はパレ＝ロワイヤル座へと拠点を移し，劇場の改修工事を終えた1661年1月からパリでの市中公演を再開した。批評喜劇の執筆はそのおよそ2年後のことであり，この間に発表された戯曲は5作である。

1幕物の短い笑劇『スガナレル』（1660年5月）と，悲喜劇『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』（1661年2月）には，モリエールの分身らしき登場人物は確認されない。性格喜劇『亭主学校』（同年6月）も同様だが，主人公スガナレルの妄念の被害者であるイザベルの存在は注目に値する。スガナレルとの結婚を回避しヴァレールと結ばれようとするこの女性は，手紙を使って指示を送ることもあれば，嘘や演技によって他人の言動を誘導することもあるように，直接的であれ間接的であれ，自分の筋書きどおりに事が運ぶように他の人物たちに働きかける。しかも劇の展開は常に彼女の行動が起点になっている。『粗忽者』でもマスカリーユの動きが中心に据えられているが，それはイザベルへの一極化の比ではない。また，レリに役をつけようとするマスカリーユの試みは2度とも失敗するが，イザベルは劇の全体を通して他人を意のままに操り，計画を首尾よく成功させる。この点にも人物造型の徹底化が認められるのである。極限まで機能性を高めた結果，彼女は場面転換のためだけの絡繰り人形のような生命感のない印象を与え，他の登場人物のなかにあって異色の存在となっている。ただし作品の枠組みをこえる台詞はなく，マスカリーユとは異なり，劇世界にとどまっているといえよう。

イザベルとは対照的に『滑稽な才女たち』のマスカリーユと相似性を持つのが，コメディ＝バレエ『はた迷惑な人たち』（同年8月，市中公演は11月）の主人公エラストである。劇の筋は単純で，恋人と落ち合おうとしているエラストが，次から次へと話しかけられたり頼みごとをされたりして邪魔をされる様子が描かれる。劇は第1幕第1場からエラストの嘆きで始まり，劇場で厄介者に悩まされ閉口したと従者相手に愚痴をこぼす冒頭の台詞では，この人物による被害が長々と語られる――

> 役者たちが芝居を始めて，みんなが静かにしている時に，大きなひざ下飾りをつけた仰々しくてものすごく変な恰好の男が出し抜けに入って来て，「おい，こら，早く椅子

を持って来ないか」って叫んだんだ。そいつの大音声のせいでみんな仰天したよ。一番いいところだったのに邪魔されちゃってさ。〔…〕そいつったら座ろうとしてまた大騒ぎ。大股で劇場を横切って，端の席でも十分見えただろうに，舞台の正面のど真ん中に椅子を置いたんだ。大きい背中で他の観客を睨み付けて，平土間席の 4 分の 3 は役者の姿が見えなかったよ。場内がざわめいたんで，他の人間だったらきっと恥ずかしかったろうな。でもそいつは動かないで平然として，ちっとも気にしてなかった。〔…〕そいつ，僕を一目見るなり，馬鹿みたいな質問ばかりして来たんだけど，その声がまた役者たちの声より大きいんだ。みんなそいつにブツブツ言ってるし，僕もやめさせようと思って言ったよ。「私は芝居を聴けると嬉しいのですが」ってね。「これをまだご覧になってなかったんですか，侯爵？ おやおや，これはこれは。なかなか面白いと言えるでしょう。私もばかじゃありませんよ。どういった規則に従って作品が完成されるのか存じていますし，コルネイユならどの作品も私の館に朗読に来ますからな」。こう言って，芝居の粗筋を教えて寄越すんだ。一場一場これから起こるはずのことを知ってて，暗記した台詞の一つ一つまで，役者をはるかに上回る大きい声で朗唱してきたんだよ。僕にはどうしようもなかったさ。そいつ調子に乗ってたんだけど，これから終盤に向かうってところで，結構早めに席を立ったよ。上品な人間は，紳士として振る舞うにあたって，芝居の結末を見ないように特に気を付けないといけないんだって。［I, 153-154, vv. 15-20, 29-36, 47-62］

同時代の作家コルネイユへの言及があり，現実の演劇事情が問題になっていることは否定できまい。プロローグの直後，劇の冒頭でこうした台詞に相当の分量が割かれている点から，劇場で傍若無人に振る舞う貴族たちに対するモリエールの苦悩のほどが窺い知れよう。ちなみに上演当初，エラストを演じていたのはモリエール自身であった。

また，第 2 幕第 6 場に登場する迷惑な狩人ドラントは，実在の人物ソワクール氏のことであり，ルイ 14 世の指示によってこの場面が付け加えられたという同時代人の証言が残っている[6)]。モリエール自身も献辞に，「陛下のご命令によって，私の喜劇に付け加わることとなったいまひとりのはた迷惑な性格は，陛下御自ら私にアイデアをお示しくださった」と記しており[7)]，『はた迷惑な人たち』の成り立ちは，作品の内容が王の要求に従って変化する当時の劇作事情を示しているのである。

ふたつの性格の統合

論争の発端となる作品，性格喜劇『女房学校』（1662 年 12 月）の主人公アル

ノルフは，どちらの性質をも一身に引き継いだ人物である。それは例えば，養い子のアニェスに懸想するオラースを追い払うために，この人物が家人に指示を出す際の言動に認められよう。第2幕第5場においてオラースとの付き合いをやめるようにとアニェスに命じるアルノルフは，拒否せよと単純な指示を出すのではなく，具体的なやり方と予想される結果を告げる――

> あいつとの関係は今後一切断つように。お前に挨拶しに家に来ようもんなら，鼻先できっちり扉を閉めてやれ。もしノックしてきたら，窓から石を投げつけてやるんだ。そうすれば，本気でもう二度と現れようなんて思わないだろうよ。わかったな，アニェス？　俺は隅に隠れて，お前がどうやるかちゃんと見ているからな。[I, 431, vv. 632-638]

そして自身の筋書き通りに事が運んだのを見届けると，続く第3幕第1場で，期待を裏切らない立派な演技だとねぎらいの言葉をかける――

> よし，何もかも上手くいった。こんなに嬉しいことはない。お前が俺の言い付け通りにやる様子と言ったら驚くほどだったぞ。〔…〕石を投げつけた時のお前の態度は，計画がうまくいくかもっていうあいつの望みを打ち砕いたよ。[I, 432, vv. 643-644, 659-660]

同じ場面で，留守を預かる従僕と女中にも同様に，オラースを2度と家に入れぬよう強い命令が下される。厳命が忠実に遂行されたのを知ったアルノルフは，ふたりを褒めたうえで，オラースの次の作戦に備えようと再び指示を出す。それが第4幕第4場のことである――

> **アルノルフ**：いいか，あいつの口車に決して乗ったりするんじゃないぞ。
> **アラン**：もちろんです。
> **ジョルジェット**：しっかり突っぱねてやりますよ。
> **アルノルフ**：こっそりやってきてこう言ったら？「アラン，頼むよ，ちょっと手を貸してくれれば僕のこの苦しさも楽になるんだ」
> **アラン**：この馬鹿。
> **アルノルフ**：よし。（ジョルジェットに）「可愛いジョルジェット，おまえは本当に優しくていい人だよ」
> **ジョルジェット**：あんたは間抜けだけどね。
> **アルノルフ**：いいぞ。（アランに）「何がいけないのかな？　僕のやろうとしてることは誠実で，ふしだらなところなんて一切ないだろう？」

アラン：ぺてん師め。
アルノルフ：その通りだ。（ジョルジェットに）「僕は死んでしまうよ，耐え忍んでるこの苦しみに同情してくれないのかい？」
ジョルジェット：このとんまの恥知らず。
アルノルフ：素晴らしい。「タダでやってもらおうって言うんじゃないんだよ。誰かに助けてもらったら，ちゃんと覚えてるんだから。そうは言ってもともかく，アランはこれで一杯やってくれ。こっちはジョルジェット。ペチコートでも買ったらどうだい？（アランとジョルジェットは，ふたりそろって手をのばし，金を受け取る。）そんなのは，お礼の気持ちのうちのほんの一部に過ぎないからね。結局のところ僕が何をやって欲しいかっていうと，お前たちの家の美しいお嬢さんに会わせて欲しいんだ」
ジョルジェット：（アルノルフを押しやって）他のひとに頼むんだね。
アルノルフ：そうだとも。
アラン：（アルノルフを押しやって）出て行きな。
アルノルフ：よろしい。
ジョルジェット：（アルノルフを押しやって）そら，早く。
アルノルフ：よろしい。こら，もういいぞ。
ジョルジェット：しっかりやれてるでしょう？
アラン：こういう風にあいつに言って聞かせてやればいいんですよね？
アルノルフ：そうだ，上出来だ。ただ金は受け取るべきじゃなかったな。

［I, 432, vv. 1104-1125］

アルノルフは召使いふたりの演技を最終確認するため，自らオラースの代役を演じてリハーサルを行う。これはまさしく動作や台詞を繋げて筋を紡ごうとする劇作家の振る舞いであり，同時に演技指導をする演出家のそれである。これまで検討した4人の登場人物には，どちらか一方の性質しか付与されていなかったが，アルノルフは両方を兼ね備えているのである。

劇世界への順化

とはいえ，アルノルフにモリエールの反映を見る理由は，ただ単に彼のように劇作と演出のどちらにも携わっているからでも，アルノルフを演じたのが作者自身であったからでもない。今ひとつの根拠は，第1幕第3場でのアルノルフの言動である――

当世の女主人公たる学者気取りの女性の皆さん，恋心だとか愛情だとかを言葉巧みに書き散らしているようだが，あんたがたの書く詩，小説，手紙，恋文，それに学問て

やつのどれひとつとして，あの子の身持ちのよさや世間知らずゆえの慎み深さには到底敵うまいよ。[I, 411, vv. 244-248]

アニェスとふたりの召使いを部屋に下がらせ，ひとり舞台に残ったアルノルフの台詞は，単なる独白とはいえまい。もちろん頓呼法で強調された独白は，登場人物が内心を吐露する場面の常套手段である。例えば天に向かって独り我が身の不遇をかこつ，あるいは他の登場人物に悪態を吐くなど，その例は枚挙にいとまがない。なんとしても寝取られ亭主にだけはなりたくないと考えるアルノルフが，知恵をつけた女は不貞をはたらくと決めつけて毛嫌いしていることは，劇の冒頭ですでに明かされており，「学者気取りの女性」が唐突に非難の対象となったとしてもなんら不自然ではないし，また「当世の」「あんたがたの」なる語が指すのは作品世界における〈現在〉なので，対象も作品世界内の女性たちに限定されると一応説明づけられもしよう。

しかしながら，第1幕第1場におけるアルノルフと友人クリザルドの対話において「学者気取りの女性」が槍玉に挙げられる際，台詞が作品世界のなかで完結しているとは必ずしも言い切れない――

ずる賢い女のなかでも，女たらしの連れ合いになってる場合，誠実な夫に嘘の告白をする奴もいる。夫のほうじゃこういう女の魅力にすっかり浸り切って，浮気相手が同じものを手に入れられないってことを気の毒に思ってるんだ。[I, 400, vv. 35-38]

アルノルフの非難は，『亭主学校』の第2幕全10場を通して主人公がイザベルに騙されている状況を示している[8)]。次いで彼らの会話の移る先は，どういう女性が理想的かという議論だが，これはスペイン人作家マリア・デ・サヤスのノベラ（1637年版選集収載）をスカロンが仏訳した『無駄な用心』（1655年出版）の主題を借りたものである。さらに続けて，ラブレーの『ガルガンチュアとパンタグリュエル』の『第三之書』（1546年出版）を引き合いに出し，パンタグリュエルとパニュルジュの人物名を挙げたうえで，後者の台詞をそっくりアルノルフに引用させている。

ほかにも，自分を「ド・ラ・スーシュ（切株さま）」と呼んで欲しいというアルノルフの望みは，貴族風の名前に憧れて勝手に改名する平民が多くいた当時の世相を映している。これが虚構世界の架空の現象ではなく，現実における流行であることはクリザルドの台詞に示されている――

僕が知ってる話なんだけど，みんなからグロ・ピエールって呼ばれていた農民がいてね。全財産って言っても農地を1区画しか持ってなかったんだけど，その周りにぐるっと泥の溝を掘らせて，それにちなんで「ド・リール（島さま）」なんていう勿体を付けた名前にしたのさ。[I, 405, vv. 179-182]

1630年代にはすでに大作家の名をほしいままにしていたピエール・コルネイユだが，彼の弟で同じく劇作家のトマ・コルネイユがド・リールと呼ばれていたことへの揶揄であると，同時代人であればたやすく気づいただろう。

第1幕第1場以外にも，たとえば第3幕第1場の最後の台詞「もう十分だ。俺が主人だ。俺が命令してるんだ，さあ，従うんだ」[I, 432, vv. 641-642] は，コルネイユの悲劇『セルトリウス』の第5幕第4場の最後にポンペイウスの発する台詞と一字一句違わない[9]。同作は1662年2月にマレー座で初演されるや否や好評を博した作品であり，そのわずか10カ月後に初演となった『女房学校』でまったく同じ印象的な台詞を耳にした観客が，現実世界の演劇事情に意識を向けなかったはずがない。

ラブレーの著作は『女房学校』の上演時にはすでに1世紀を経ており，それ以外の箇所もド・リール氏の存在であれ，台詞の一致であれ，現実世界の劇壇における出来事と同定されないよう改変を加え，決定的な固有名詞を避けて配されている。アルノルフの演劇人振りが，作品の筋に自然に組み込まれていることを考え合わせると，モリエールは『女房学校』の創作において，ひとつの完成形へ辿り着こうとしていると結論づけることができるだろう。すなわち，実際の演劇事情をふんだんに盛り込むことで現実と地続きの空間を作り上げながらも，あからさまに作者を彷彿させることは慎み，すべてを作品のなかで完結させることで普遍的な喜劇性を産み出すことに成功しているのである。

おわりに

『女房学校』論争のさなかにあって，私生活にかかわる誹謗中傷がまことしやかに流されるのを隠忍し，演劇的側面にのみ争点を絞り作中での反論を試みたモリエールは，肉薄した虚構世界の手前で踏みとどまらざるをえなかった。実在の作品と俳優，実際の上演事情への言及ばかりでなく，劇作家としての主義主張が詰め込まれた2つの批評喜劇は，ほぼ全編を通じて作者の存在をありありと感じさせる仕上がりとなっている。

とはいえ，ためらいは一時的なものにすぎない。批評喜劇以降の作品のなかでも，現実世界との連続性を最も強く喚起するコメディ＝バレエ『エスカルバニャス伯爵夫人』（1671 年 12 月）においてですら，作者の存在は綺麗に消し去られている。作品の冒頭の会話では，来たるべきオランダ戦争（1672–1678 年）が話題となり，またアカデミーの辞書（実際の発行は 1694 年）が引き合いに出され，パリで上演された作例としてコルネイユとの合作『プシシェ』（1671 年 1 月）が挙げられるなど，同時代の文物や出来事が多く反映されているものの，劇団同士の関係に言及し，演出の手法を論じるような箇所は一切ない。また，喜劇の結末には結婚が必要という最終場の台詞は，登場人物が自身の演じている芝居について述べる意見である。作品と劇中劇の幕引きを同時に行うことで，台詞が劇世界に収まる仕組みなのである[10)]。

かくて作者は作品から去り，『粗忽者』のマスカリーユから『亭主学校』のイザベルを経て『女房学校』のアルノルフへと，登場人物が自然なかたちで劇作し演出する術を覚えていく。後期作品において同様の傾向がいっそう自然に，また複数の登場人物へと付与されることを考えれば[11)]，演劇人モリエールの精神は形を変えて作品の総体に息づいたといっても過言ではあるまい。

註

1）なかでも近ごろ集大成とも言うべき次の著作が刊行された―― Patrick DANDREY, *La Guerre comique : Molière et la querelle de L'École des femmes*, Paris : Hermann Éditeurs, 2014.

2）*L'Inavvertito*, in *Œuvres de Molière*, t. I, nouvelle éd. par Eugène DESPOIS, Paris : Librairie Hachette et Cie, coll. « Grands Écrivains de la France », 1873, pp. 241-378.

3）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，該当箇所の巻数，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 *ŒC* を付記する）。なお引用はすべて拙訳である。

4）プレイアッド版の注釈においては，マスカリーユの次の 2 つの台詞も，自身が存在する劇世界への言及として挙げられている――「そんな妄想，まるで小説ですね」［*ŒC*, I, 198, v. 31］/「っていうのもね，冒険話としてはよくあることなんですよ。

海でどこかのトルコの海賊にさらわれた人たちが，ちょうどいいタイミングで家族のもとに帰ってくるんです。15 年とか 20 年もたって，絶望的だってみんなが思っているころにね。私はこういうお話ならもう百は読みましたよ。細かいことは打っちゃって，この手を使いましょう」[*ibid*., I, 262, vv. 1335-1340]。たしかに «romanesque» や «contes» という語は，小説に限らず創作物全般を指していると見なしうるが，前者はレリの妄想，後者はこれから披露しようとする法螺話についての会話であるから，こうした語が用いられているといえども，必ずしも劇世界に言及していると断じることはできない。本文に引いた一文が，わずかばかりの，しかしながら決定的な証左である。なお，マスカリーユの原型は前述のとおり『うっかり者』のスカピーノであり，コメディア・デラルテの登場人物が上演中に観客に笑いかけたり話しかけたりして，劇世界と現実世界を隔てるいわゆる「第 4 の壁」を破るのはごく一般的な演出である。

5）この点については，秋山伸子が共に上演された演目の変化を追いつつモリエールの挑戦の顛末を分析・解説している。邦訳『モリエール全集』第 2 巻（臨川書店，2000 年）の巻末解題「モリエール　人と作品（二）（一六五七～一六六一年）」を参照。

6）*Menagiana ou les bons mots, les pensées critiques, historiques, morales et d'erudition, de monsieur Ménage, recueillies par ses amis*, t. II, Paris : Florentin et Pierre Delaulne, 1695, p. 13.

7）«Au roi» des *Fâcheux*, in *ŒC*, I, 147.

8）意に染まない縁組みを強いられている人物が，結婚相手（あるいは婚約者）を前にしながらも気付かれないように意中の人物（あるいはその代理人）に真意を伝える描写は，『粗忽者』に始まり，『亭主学校』『ジョルジュ・ダンダン』（1668 年 7 月），『守銭奴』（同年 9 月），『病は気から』（1673 年 2 月）まで何度も繰り返される。同場面における動きの点でも，『粗忽者』のマスカリーユと『亭主学校』のイザベルには，前々節で論じたように人物造型に共通点がある（voir Brice Parent, *Variations comiques : les réécritures de Molière par lui-même*, Paris : Klincksieck, 2000, p. 171）。また，モリエールによる自作の反復・使い回しを詳細に分析したこの著作は，『亭主学校』のスガナレルと『女房学校』のアルノルフの決定的な違いが，前者がイザベルの策略をまったく知らないのに対し，後者はオラースとアニェスの企みに完全に通じている点にあると指摘している（55, 161 頁）。同じ主題を扱った性格喜劇の主人公であることから，両者は近似した人物造型であると一般に認識されているが，自身のみならず他者の動きまで把握したうえで事態の展開をはかろうとする点では，むしろイザベルとアルノルフにこそ共通点があると言える。

9）Corneille, *Œuvres complètes*, t. III, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987, p. 375, vv. 1867-1868. 正確には，1 行目の最後の句読点が «.» か «,» か，«maître» の語頭が大文字かの違いがある。とはいえこの差異は，台詞を耳で聞いている観客には認識されない。

10）コメディ＝バレエの創作においても，喜劇とバレエという 2 つの異分子の融合をい

かに自然に行うかに創意工夫が凝らされている。これについては次の拙稿を参照されたい――久保田麻里「モリエール演劇における言説と視覚――コメディ＝バレエの作劇法から――」,『関西フランス語フランス文学』第 21 号，日本フランス語フランス文学会関西支部，2015 年 3 月，63–74 頁。

11）同じく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。同様に「理屈家 raisonneur」の存在に迫った研究であり，拙稿が多くの知見を得たマイケル・ホークロフト著『愚者に理を説くモリエール』（Michael HAWCROFT, *Molière reasoning with fools*, Oxford / New York : Oxford University Press, 2007, pp. 179-205）によれば，モリエールの最終作『病は気から』（1673 年 2 月）の主人公アルガンの弟ベラルドは，まさに劇作家の分身として「座長 impresario」の役割を担っているのである。