

オートロシュ『見えない婦人』

富田 高嗣

序

オートロシュ Hauteroche, dit Noël de Breton の喜劇『見えない婦人』*La Dame invisible* は1678年に作られた作品であるが、これはスペイン喜劇の翻案であり、原作は1629年に書かれたカルデロン Perdo Calderón de la Barca の『お化け婦人』*La Dama duende* である。世紀前半に大流行をしていたスペイン物もこの頃になるとほとんど作られず、珍しいと言える。しかし、この作品は厳密には新作と言い切れない。というのも、この作品と同じ主題を持つ喜劇『いたずら好きの妖精』*L'Esprit follet* が1642年にドゥーヴィル D' Ouville, Antoine Le Métel によって作られているからだ。

なぜオートロシュはこの時期にスペイン喜劇を下敷きにして作品を書こうとしたのか。すでに下火となっているスペイン物をあえて利用した理由は何なのか。スペイン喜劇のフランス化という側面から、そしてオートロシュの劇作術の観点から考察していくことにする¹⁾。

第1章 カルデロン『お化け婦人』

舞台はマドリッド。貴族のドン・フアンの館には弟のドン・ルイスと一緒に住んでいるが、またま妹のドニャ・アンジェラが身を寄せている。というのも、彼女は亡夫の残した借金の件で、宮廷に行き来するためだった。1629年11月4日、親王の洗礼の祭礼に湧くマドリッドにドン・マニエル・エンリケが下僕のコスメとともにやって来る。ドン・マニエルは国王に軍務状況報告をするためにやって来たのだが、その逗留先に決めていた親友ドン・フアンの家を探していた。街の喧噪に驚くふたりのもとへ、ヴェールをかぶったひとりの女性が現れる。ある男性に追いかけられ困っているというのだ。この女性こそドニャ・アンジェラであり、追いかけてくる男性は兄のドン・ルイスであるのだが、ドニャ・アンジェラはふたりに自らの正体を明かすことなくその場を立ち去ってしまう。ドン・マニエルはドン・ルイスと剣を交える。そこへ現れたドン・フアンが仲裁に入り、親友に会えた喜びを感じるとともに、自分の弟が親友に手傷を負わせてしまったことを嘆く。ドン・フアンはふたりを仲直りさせ、自分の館へ招く。舞台はこれ以降ドン・フアンの館の中で展開する。ドン・フアンとドン・ルイスは自分たちの妹の存在をドン・マニエルに気付かれないように、またドニャ・アンジェラは女中のイザベラと従姉妹のドニャ・ベアトリスの助けを借りて気付いてもらおうと画策する。ドン・マニエルの部屋とドニャ・アンジェラの部屋は離れているのだが、それぞれに隠し扉があり、ドニャ・アンジェラはそれを利用して、密かに手紙をド

ン・マニュエルの部屋に置いたり、トランクの中を開けてみたりと、まるでお化けの仕業であるかのように様々な事件を引き起こす。最終的にはふたりはめでたく結ばれる。

以上がこの戯曲の主な流れだが、全体を通じてふたつの対立軸を見て取ることができる。ひとつは男性たちと女性たちの対立、もうひとつは光と闇の対立である。前者はまさしくドン・ファン兄弟とドニャ・アンジェラたちの対立であり、後者はドン・マニュエル主従とドニャ・アンジェラたちの対立である。

まず、男性たちと女性たちの対立であるが、その原因となっているのはドニャ・アンジェラが未亡人であるということにすぎない。夫に先立たれてしまったために、世間から身を隠すように暮らすことを余儀なくさせられているドニャ・アンジェラは、戯曲の冒頭で息抜きのために祭礼の最中の街へ繰り出すが、自らの正体が露見してはならないので、ヴェールをかぶっていたわけで、また間の悪いことに兄に出会って追いかけてしまう。そこへ現れた見ず知らずの男性が助けてくれ、偶然にもその男性が自分の住んでいる館にやって来たのであるから、千載一遇の機会とばかりに自らの置かれている状況の打開を計ろうとする。ドン・ファン兄弟たちは、客人であるドン・マニュエルから彼女の存在を隠そうと努力するわけだが、これはあくまでも世間体を気にしての問題でしかない。スペインのコメディアに登場する男性たちは、何よりも名誉を重んじ、そのためには死をもいとわない。だから、すぐに決闘もする。だがその反面、自分の欲求を抑えることはしないので、女性を見ればすぐに口説こうとする。いかにもコメディアらしい典型的な人物として描かれているので、自らの欲望に逆らうことなく行動する直情径行な部分を示しつつ、世間体を気にするあまりに妹の存在をひた隠しにする妙に凝り固まった考え方を披瀝する。このような二面性を見せるために、行為そのものが決してシリアスになることはない。ひとつ間違えると、この対立は非常に陰鬱なものとして浮かび上がってしまう可能性があるのだが、ドン・ファンとドン・ルイスのふたりがあくまでも喜劇的人物として登場するだけに、ここでは笑いを伴う対立となっている。

次に光と闇の対立であるが、正確には現実的世界と非現実的世界の対立とも言える。光のある現実的世界と、お化けの住む闇に支配された非現実的世界。読者や観客の側からみればその仕掛けは明らかだが、ドン・マニュエル主従にしてみれば目の前に現出する非現実的世界と自らの信じる現実的世界との対立が生じることとなる。非現実的世界を前にして、ドン・マニュエルはそれほど恐れをなすことはなく、いたって冷静に状況を把握しようと努めている。一方、下僕のコスメは常に怯えているのだが、これはスペイン喜劇に登場する下僕グラシオーソの特徴のひとつである「臆病さ」が前面に現れるためだ。また、コスメの台詞の中に「妖精」「守護神」「魔女」「魔法使い」など、この種の単語が多く出てくる点が指摘されている²⁾。要するに、コスメの口から非現実的、超自然的な存在を意味する言葉を多く出させ、またその怯えるばかりの行動を強調することによって、彼の当惑を示しながらも、主人の冷静さを描き出すことで、ふたりの対比が描き出される。そうすることによって、彼らが直面してる状況がより鮮明に浮かび上がる。しかし、あくまでもその対立を感じているのはドン・マニュエルとコスメだけであるし、コスメの怯えぶりが過剰であるために笑いを誘い、こちらの対立もシリアスなものとしてうつることではない。

このふたつの対立を軸とした戯曲の展開は、古典的喜劇に登場するありとあらゆる手法が散りばめられ、またその展開の早さは非常に評価された⁽³⁾。次から次へと場面は転換し、コメディアに付き物の「愛」と「名誉」と「力」がふんだんに盛り込まれている。中でも、副次的に登場する恋愛物語は大きな効果を与えている。メインはもちろんドン・マニュエルとドニャ・アンジェラなのだが、ドン・ファン兄弟によるドニャ・ベアトリスを巡る恋の鞘当てがある。ドン・ファンもドン・ルイスも以前からドニャ・ベアトリスに言い寄っていたのだが、彼女はドン・ファンに対してしか答えない。最終的にこのふたりもめでたく結ばれる運びとなり、結末においては二組のカップルが誕生することによって幕となる。最後にドン・マニュエルとドニャ・アンジェラが会おうとするのだが、ドン・ファンとドン・ルイスが次から次へと登場し、邪魔をする。つまり、この副次的な恋愛に筋があるために、結末に向けての焦らしが功を奏するのだ。全体的にこのふたつの対立軸を中心として展開するが、中心的な筋だけではなく、副次的な筋もその結末に向けて上手く絡みあい、まさしく「筋立て喜劇」として仕上がっている作品となっている。

このような戯曲の展開を支えるふたりの主人公のドン・マニュエルとドニャ・アンジェラに関する設定は他の人物に比べて詳細である。先にも述べたが、ドン・マニュエルは国王に拝謁するためにマドリッドにやって来たのだし、ドニャ・アンジェラは亡夫の残した借金のために兄の館に身を寄せている。冒頭部分で、このふたりの主人公の設定がその後の行動に現実感を与えている。とりわけ、ドニャ・アンジェラについては大きな意味を持つだろう。未亡人であるということだけで、必要な場合を除いて家に閉じこめられ、しかも客人に対してその存在を隠すよう兄たちに画策される状況。それを打破するために、自ら積極的にお化けとして、荒唐無稽とも言える行動に出て、何度も危機に直面しながら、何とか自らの願いを達成する。ドニャ・アンジェラの心理的葛藤については、単に恋をするひとりの女性というだけではなく、その設定ゆえに彼女の悩みは真摯なものとうつるし、またその行動も正当的なものという印象を与えることになる。しかし、主人公以外の登場人物はそれほど詳細な設定がなされていない。ドン・ファンやドン・ルイスはコメディアの典型的な人物であるし、またドン・マニュエルの下僕コスメも典型的なグラシオーソだ。要するに、主人公ふたりは喜劇的人物である必要はないのだ。あくまでも自らの願いを成就させるべく真剣に努力をしているのだが、周囲の人物が笑いを誘うために上手く配置されることで、全体的にシリアスになることはなく、笑いのうちに話が展開することとなる。つまり、ドン・マニュエルとドニャ・アンジェラが真面目に行動すればするほど、その行動自身の面白さと周囲の人物の面白さが強調されるわけだ。

このカルデロンの戯曲は、様々なコメディアの特徴が上手くいかされているために、書かれた当時から高い評価を受けていた。戯曲がいつ展開しているのか、その日時まで明確にわかることからしても、17世紀のスペインの観客にとって非常に現代的なものとしてうつつたことは言うまでもない。だが、それだけではなく次の世紀になっても評価は変わらないし、現代においてもカルデロンの代表作として度々上演されるに至っている⁽⁴⁾。これは、17世紀にとって現代性を感じさせる戯曲であるだけでなくコメディアの典型的な人物を脇に従えた主人公ふたりは、非常に現実感あふれ

る設定を持ち、そこから生じる心理的葛藤の正当性が十分に描かれるために、その問題は普遍的でもあり、現代においても十分に鑑賞に堪え得る作品となっていることの証左ではないだろうか。

第2章 ドゥーヴィル『いたずら好きの妖精』

戯曲の展開そのものはカルデロンの作品と大差ないが、細かい点でいくつかの違いがある。まず、登場人物は先行作品と変わらない。しかし、それぞれフランス人の名前に代えられている。主な登場人物は以下の通り。

	(カルデロン)	(ドゥーヴィル)
主人公の男性：	ドン・マニュエル	フロレスタン
その下僕：	コスメ	カリュー
主人公の女性：	ドニャ・アンジェラ	アンジェリック
その女中：	イザベル	イザベル
その兄（1）：	ドン・ファン	リザンドル
その兄（2）：	ドン・ルイス	リシダス
相談相手：	ドニャ・ベアトリス	リュサンド

後で触れるが、ドゥーヴィルはスペイン物を翻案する場合に原作のままスペイン人の名前を用いることはなく、かならずフランス化している。従って、舞台もフランスの地名を用いるのが常である。この作品の場合、原作はマドリッドであるのだが、パリに代わっている。展開そのものは、最初パリのある通りの中で始まり、その後はリザンドルの館の中で話が進む点、単にマドリッドがパリに代わっただけで根本的な変化を求めたわけではない。だが、ドゥーヴィルは登場人物の名前だけではなく、舞台もフランスに移している点が、世紀前半のスペイン物の流行の最中であって特徴的である。当時のスペイン物はその起源を隠そうとしない⁽⁵⁾。これはドゥーヴィルも同じなのだが、構成に関する限りできるだけ簡略化しようとしているようだ。例えば冒頭の場面だが、舞台をパリに移しているために、原作にあったような実際の祭礼を用いることはない。

そうだ、本当にパリは世界の縮図のよう。
 囲いの向こうには、驚くべきことでいっぱいだ。
 これじゃ、きっと知り尽くすことはできないな。
 十年ぶりにやって来たが、
 人のいない百もの館、ひとつの島
 ふたつの地区がこのひとつの街に収まっている。
 私が目にしているこの変わり様は、

国王の力を最もよく示しているのだ。⁽⁶⁾

このように特定の日時を設定することはなく、パリの日常の風景を前提とした設定に代わっている。従って、ドニャ・アンジェラはその祭礼を見に街へと出かけたのだが、ドゥーヴィルはここで面白い工夫をしている。それは、アンジェリックが出かけた理由をブルゴーニュ座での芝居を見に行くためだとしている点だ。

イザベル : 急いで下さい、お兄様がおいでになります。

きっとお嬢様をお疑いなのですよ、

そのままの服装でしたら、ブルゴーニュ座で

出会ったことがわかってしまいますわ。

アンジェリック : 訳のなく私に会いに来るなんてことはないわね。

いつも家の奥に押し込められて、

お日様を見ることだってままならない…

(中略)

時々、気晴らしにお芝居を見に行くことが、

そんなに自分勝手に、あつかましいことなのかしら？⁽⁷⁾

そして、兄のリシダスも街で噂になっていた芝居を見に行き、そこで妙齡な美女を見かけ声をかけたのだと言っている。

お前に言わなければならないことを理解して欲しいので、

ことの成り行きの始めから話すことにしよう。

私は芝居を見に行ったのだ、

素晴らしい内容で、みんなが噂しているのでね。

筋は結構なんだが、ちょっと古くさかったよ。

『アルピランの悪巧み』というタイトルなのだが、

この戯曲は新しいところはあまりなく、

詩句もいまひとつで、誉められたものではないな…⁽⁸⁾

このような工夫は一種の楽屋落ちのようなものとしてとらえることもできるだろうが、原作のフランス化の意図を十分に看取できるものでもあろう。また、原作では詳細であった主人公の人物設定も、こちらでは簡略化されていて、フロレスタンはなぜパリにやって来たのか不明だし、アンジェリックが兄の家にいる点もカルデロンに比べるとはっきりしない。ただ、繰り返すが、ドゥーヴィルがスペイン物であることを意識させないように努力していたわけではない。コメディアの特徴

「愛」、「名誉」、「力」は忘れられていないし、事実決闘の場面や男性が女性に言い寄る場面もきっちりと盛り込まれている。

筋そのものについては大きな変更はないのだが、カルデロンの原作でふたつあった恋愛の筋がひとつになっている。副次的ではあるものの、戯曲の流れの中で大きな意味を持っていたドン・ファンとドニャ・ベアトリスの恋が、ドゥーヴィルでは削られている。まったく登場しないというのではないが、いくつかの面白可笑しい場面に代わってしまっている。原作と比較すると、様々な筋が錯綜して、最後にはすべてが上手く絡みあっていたのだが、この作品では主人公ふたりの筋に重きが置かれ、全体的にはより単純化されている。

カルデロンの場合、その込み入った筋と人物像が上手く組み合わせさり効果を上げていると指摘した。しかし、全体の構成を単純化してしまったために、そのバランスが崩れてしまったと言える。例えば、ドン・ルイスの存在がそうだ。兄ドン・ファンとのライバル関係がなくなってしまったために、最後の焦らしの効果が減少してしまった。また、カリーユも構成から生じる面白さを持っておらず、その台詞は場当たりのもの指摘されている⁽⁹⁾。

ドゥーヴィルは非常にスペイン語の原作を忠実に翻訳していると言われている。数年間スペインに滞在経験もあるだけに、内容に関する翻訳という意味では問題はないと思われるが、文体的には少々原作とは違っているという指摘が多い⁽¹⁰⁾。カルデロンに限らず、スペインのコメディアの場合、文体の大きな特徴のひとつにゴンゴリスモがある。17世紀前半の詩人ゴンゴラに始まる叙事詩的文体の総称だが、コメディアではこれが多用される⁽¹¹⁾。しかし、これはドゥーヴィルだけの問題ではなく、スペイン物喜劇の翻案全体に言えることだが、このゴンゴリスモはほとんど生かされていない⁽¹²⁾。もちろん、スペイン語の詩的文体をそのままフランス語に訳していくのは至難の業であることは間違いないのだが、ドゥーヴィルのこの作品だけをとらえてみても、それほど素晴らしい翻訳がされているとは言い難いようだ。一読すればわかるが、明らかに同じ様な表現を多様していることを考えると、いかにスペイン語に堪能なドゥーヴィルでも、そこまでの翻訳は無理であったと言わざるを得ない。また原作に多く登場する長い台詞が短めに訳されている点からしても、文体そのものを訳すというよりは、内容を訳すことに重心がおかれていたことになろう。だが、その筋の展開の早さと面白さがコメディアの重要な要素であるので、これをフランス語化することにも大きな意味はあったと言えよう。

しかし、長台詞を短縮したり、詩的文体を簡略化すると、どうしても全体が短くなってしまふ。そこで、ドゥーヴィルは一部の場面を非常に具体的に描写する方法を選んだ。例えば、カルデロンでドニャ・アンジェラとイザベルがドン・マニエルのトランクを開けて、中を見てしまう場面がドゥーヴィルにも出てくるが、トランクの中身の描写が後者ではかなり具体的になっている⁽¹³⁾。つまり、状況描写を増やすことで隙間を埋めているとも言える。だが、この類の描写が増えることで、フランス人にとっての現実味が生じていることは確かであろう。前にも述べたように、カルデロンの作品は、当時のスペイン人にとって非常に現代的であり、彼らに現実味を感じさせることができ

たわけだが、それをそのままフランス人の観客に見せることは、異国趣味を前面に押し出してしまふことになってしまう。もちろん、その内容、テーマの持つ普遍性ゆえに、フランス人にとっても同じ問題意識を感じることはできるだろう。だが、日常的な描写を増やすことでさらにリアルなものとして感じさせることが可能になる。

スペイン喜劇のフランス化の側面からドゥーヴィルの作品を考える場合、スカロン Scarron, Paul との比較がその特徴を明確にすることができよう。同時代に同じようにスペインの戯曲を積極的にフランスに導入してきたのだが、両者の手法には明らかに違いがある。

先にも述べたように、ドゥーヴィルのこの作品では場所の設定も人物の名前もフランス化されている。これはこの作品に限ったことではなく、彼のスペイン物の場合はすべてに当てはまる傾向だ。しかも、このようなフランス化はドゥーヴィルが初めて行ったと言われている⁽¹⁴⁾。ところが、スカロンの場合はその逆でスペインの地名、スペイン人の名前を用いている。またドゥーヴィルとスカロンを比較すると、前者は筋の一致、場所の一致、時間の一致をかなり意識していたのではないと推察される⁽¹⁵⁾。この『いたずら好きの妖精』の場合、場所の一致という点では遵守とまではいかないものの、残りのふたつに関してはその意図があったと考えられる。原作よりも筋を単純化したのもそのせいであろう。スカロンもまったく無視しているというわけではないが、かならずしもこの法則を遵守しない場合も多い⁽¹⁶⁾。

つまり、特にドゥーヴィルはスペイン物の翻案をする場合、規則にできるだけ沿った形で戯曲を作ろうとしていた。原作にできるだけ忠実に翻案をしつつも、あくまでもフランスの劇作術に枠組みを逸脱することなく、全体を構成しようとする。ドゥーヴィルの目的はスペインの戯曲とフランスの戯曲を融合させることにあったわけで、この点スカロンとは大きな違いがある。ドゥーヴィルが喜劇にとらわれず、悲劇や悲喜劇も幅広く手がけていたのに対し、スカロンは喜劇中心だ。彼の真骨頂はドン・ジャフェヤジョドレといった強烈な個性を持つ喜劇の人物を登場させる喜劇である。また、スカロンは『悲喜劇的小説』*Les Nouvelles tragi-comiques*⁽¹⁷⁾の翻訳をしているが、この内容は一般的に演劇作品で言われる悲喜劇的なものではない。例えば、この中に収録されている「無益な用心」*La précaution inutile* は、後にモリエールが『亭主学校』*L'Ecole des maris* や『女房学校』*L'Ecole des femmes* で用いるモチーフであり、モリエールのみならず同じ様な作品は笑劇作品に多く見られるものだ⁽¹⁸⁾。スカロンにとっての「悲喜劇的」とは、どちらかと言えば「喜劇的」な傾向を十分に含んだものであると考えられる。要するに、スカロンはドゥーヴィルの考えたようなスペイン作品とフランス作品の融合ではなく、喜劇的題材を演劇のみならず、様々な作品に求めていた点まったく異なっている。演劇作品にだけ焦点を当てれば、先にも述べたようにスカロンには俳優ジョドレがいたことが大きいだろう。ドゥーヴィルは翻案するのに際し、詩的文体を尊重していなかったが、これはスカロンも同様である。そこでドゥーヴィルは状況描写を多くしていたのに対し、スカロンはグラシオーソを役割を重視し、拡大した。それを俳優ジョドレに託し成功したと言える。従って、スカロンの場合は原作にはない独自の場面が多く見られるのも納得がいく。

ドゥーヴィルは原作にあった全体的構成をより単純化し、簡略化することによって、フランス演劇の規則を遵守する方向性を選んでいる。そして、構成のみならず、文体も簡略化されている。それはこの『いたずら好きの妖精』を見てもわかることだ。しかし、カルデロンの原作と比較した場合、原作がその構成と人物設定と詩的文体が上手に組み合わせれていたことを考えると、全体的に単純化されしまっているのだから、少々物足りなさを感じてしまうのは事実だ。だが、日常的な描写を増やし、フランスの観客を意識した改変を試みている点評価されるべきだろう。

第3章 オートロシュ『見えない婦人』

序文で、この作品はカルデロンならびにドゥーヴィルの作品を下敷きにしてしていると明記している。しかし、この作品だけではなく、同じカルデロンの作品『隠された男とかくまわれた女』*El Escondido y la tapada*を参考にしたとも書いている⁽¹⁹⁾。確かに、ドゥーヴィルが忠実にカルデロンの作品を翻案しているのだが、オートロシュの場合はかなり改変されている。

場所はパリであり、最初は街中で始まり、後に館の中に移るところは全く同じだが、登場人物の構成は異なっている。

	(ドゥーヴィル)	(オートロシュ)
主人公の男性：	フロレスタン	ポンティニャン
その下僕：	カリーユ	スカパン
主人公の女性：	アンジェリック	アンジェリック
その女中：	イザベル	リゼット
その兄（1）：	リザンドル	アルシドール
その兄（2）：	リシダス	——
相談相手：	リュサンド	レオノール

まず、先行する二作品に登場していた主人公の女性の兄はひとりしかいない。従って、冒頭の主人公ふたりの偶然の出会いに一役買う人物がいないことになり、当然その後の決闘の場面も登場しない。そもそも、ポンティニャンとアンジェリックは戯曲が始める前から出会っている設定に変えられている。アンジェリックは前から好きだったポンティニャンに対して、正体を隠し、彼が行く先々に先回りしてまるでお化けのように登場する。しかし、ポンティニャンにはすでに親の決めた婚約者があり、その話し合いのためにリモージュからパリへとやって来たのだが、彼はアンジェリックにその正体を知らぬまま恋心を抱いてしまう。ところが、決められた婚約者レオノールには別に好きな男性がいて、ポンティニャンとの結婚には二の足を踏んでいる。しかも、レオノールはアンジェリックは相談相手でもある。要するに、両者の利害関係が一致し、そのためにアンジェリッ

クは一計を案じているのだった。それだけではない、この作品には先行作品にはないラ・フォレという人物が登場するが、彼はアンジェリックのスパイであり、ポンティニャン主従がリモージュを出発する時から、フラマン商人に化けて彼らに近づき、その動向をアンジェリックに報告していた男だ。このように、前提となっている状況はまったく別の作品と言えるほどに異なっている。それだけではない、アンジェリックの兄アルシノールは、アンジェリックがとポンティニャンに対してしている行動を知らずに、ふたりを結びつけたいと思っていて、結果的に協力的な立場にある点、これもこれまでとは異なっている。しかし、アルシノールの館に到着してからは、多少の違いはあるものの、ほぼ同じ展開のうちに進んでいく。

とりわけカルデロンにおいてはある種の対立関係が設定され、それが明確化されることで登場人物の動きに説得力が出ていた。しかし、オートロシュのこの作品においてはこれまでのような対立関係の中で戯曲が進むのではなく、あくまでも主人公のふたりポンティニャンとアンジェリックがどのようにして結ばれるのかに耳目が集中する。つまり、意識的無意識的にかかわらず主要な登場人物の全員が協力関係にあり、その点が強調される。カルデロンの中に出てきた光と闇の対立関係と同じような対立がないとは言えないが、これは両者がすでに知り合いであること、またスカパンとリゼットの会話に比較的多くの場面が使われており⁽²⁰⁾、しかもイザベルの方から好意を示す台詞を言うまでに至っている点からしても、対立関係そのものは希薄に感じられる。と言うよりは、アンジェリックだけでなく、女中や相談相手を含めて全員が、ポンティニャン主従に対して好意的であることが前面に出ているためであろう。先行作品でも、好意を抱いていないわけではないが、それ以上に今の不遇を何とかしたいという面が前面に出ている。

このような設定の変更が、登場する人物にも影響を与えている。ひとつには主要な人物の均衡化が計られている。つまり、これまでは主人公のふたりと比べると、それ以外は笑いを供給するための人物であったり、添え物程度でしかなかったが、この作品では筋の展開の中で演じる役割の重要度が増したり、また人物同士の関係性が向上している。例えば、ドニャ・アンジェラがドン・マニエルにつかまって、危うく正体がばれそうになってしまう場面があるが、オートロシュでは女中のリゼットがその役を担う⁽²¹⁾。自分の目標に向かって貴族の女性が積極的に困難に立ち向かい、またその危機を脱することで、自らの置かれている状況とそれを打破したい気持ちの強さが表現されるが、ここでは本人ではなく女中が変わってしまっている。イザベルはこの場面だけでなく、先にも触れたように、スカパンに言い寄ってみたり、また主人アンジェリックとの対話を見ると、才気煥発で行動的な人物像を与えられている。これはこれまでの作品にはあまり見られなかった。また、スカパンの方も基本的には臆病であり、グラシオースとしての特徴を十分に有しているのだが、この作品では主人との関係に変化が起きている。これまではその特徴を生かして、臆病さを前面に出すことだけだったために、主従関係にはそれほど重きが置かれていなかった。と言うか、主人と下僕という関係性が厳密に構築されていたために、両者の関係はそれ以上のものではなかった。

リサンドル　：お前は文字を読むことができるのだな、もしできないと言っていたなら、詐

欺師だったということか。

カリーユ：活字は読めます、でも書いてあるのはだめなんです。

フロレスタン：（傍白）上手く言い繕ったが、私はこういうつまらない戯れ言が大嫌いなのだ。⁽²²⁾

この台詞からわかるように、この主従関係はあくまでも上下の関係でしかない。ところが、オートロシュでは両者の会話を見ても、対話が増えている。例えば、簡単な議論をするやりとりが多くなっている。確かに、主従関係を逆転させるような対話は生じないものの、これまでの作品に比べると、その対話の量は増えているし、またその内容も非常に一般的なもので、もしこの内容を対等な関係にある人物同士に当てはめてみても遜色ないものが多い。

では何故オートロシュはこのような改変を行ったのか。彼はどのような喜劇論を持ち、また劇作術を実践しようとしていたのか。この作品に寄せられた序文を見てみることにしよう。

序文はこの戯曲がかなり評判が良かったこと、しかし一部の悪評があったことを紹介するところから始まる。そして、その不評の理由はふたつある、ひとつはこの作品が40年以上も前のドゥーヴィルの作品と同じ筋であること、そしてもうひとつは「諷刺」traits de satire が少ないこと。

まず最初の批判に対しては、改作そのものは古代から行われていたのであり、当代においても同じ主題を持つ様々な作品があることを例示する⁽²³⁾。そして、劇作の技術が向上しているし、また規則についても厳密になっているのだから、後発作品の方が優れているのが当然であると反論している。

前者〔ドゥーヴィルの作品〕を後者〔自分の作品〕が間違いなく越えていることがわかるだろう。それほど深く読み込まずとも、行動はより正当であり、詩句は良くなっているし、感情はより理性的で、筋立てもよりよく準備されているし、前者には見られない繊細さと演劇の規則を見て取ることができるだろう。⁽²⁴⁾

次に二番目の批判についてだが、「諷刺」は喜劇を作る上でそれほど重要な要素ではないことを強調している。そもそも「諷刺」、「警句」sentences、「格言」maximes généralesなどに頼るのは才能のない作者のすることであり、想像力の欠如の現れであると言い切る。もちろん、喜劇からそれらを排除しろというのではなく、必要に応じて使えばいいだけのことであって、あまりに使いすぎるのは観客を疲れさせてしまうことを懸念している。ではオートロシュの考える理想の喜劇は何か。それは、楽しみながら教化を目的とする作品であり、男性や女性の様々な性格の違いをそのまま舞台に上げ、観客にそこから教訓を得てもらうものである。従って、行き過ぎた表現や行動は慎まねばならないし、道徳が非常に大きな位置を占めることになる。

この考え方は彼の他の作品にあてられた序文の中にも見出すことができる。オートロシュの最初

の作品『お世辞を言わない恋人』*L'Amant qui ne flatte point* (1668年)においてもすでに諷刺的表現はあまり使う必要がないが、適度の用いられる処世訓ならばよい、とホラチウスを引用し主張している⁽²⁵⁾。また、別のところでも、規則の遵守は守られるべきであるとか、戯曲は詩作としても優れている必要があると言っている⁽²⁶⁾。

つまり、オートロシュが改作をする際に試みた改変は、このような意図に基づいていると考えることができよう。設定をまったく変えてしまったのは、激しい文言をできるだけ削ることを目的としていたのであり、人物設定もそれに追従して、極端な性格をしたり、際だった特徴のある人物像をなくしたのである。冒頭の場面の変更は、決闘そのものがすでに禁止されていたこともあり、それを持ち出してしまうことは現実味を削ぐし、またその際に発せられる台詞は激しいものとなってしまふことを懸念していたのだろう。そして、人物設定もできるかぎり平易なものとし、コメディアの人物たちが有していた特徴はここではあまり現れない。カルデロンでは比較的详细であった主人公についての設定も、ここでは捨象されている。しかし、これでは劇を五幕もたせることは非常に難しいのではないと思われる。確かに彼自身、それを埋めてこそ才能があることの証明と言うが、実際にはなかなか困難ではないだろうか。性格の違いだけをぶつけて劇を構成するとしたら、そのパターンには限りがあるし、しかも劇作として完成できるものはさらに少なくなってしまうだろう。だから彼は筋立ての巧みなこの作品を取り上げていると考えることはできないだろうか。序文でこの作品の改作はさるご夫人の口添えによるものだと書いてはいるが、その真偽は不明だ⁽²⁷⁾。スペイン喜劇にはこのような作品は多々あるし、それを参考して、つまり筋立ての面白い作品を枠組みとして、彼の考える人物たちをはめ込んでいくことを意識していたのではないだろうか。従って、彼にしてみればスペイン物であるか否かは問題ではないのであって、自分の理想を貫徹するためにはこの種の喜劇が必要と考えたからではないのだろうか。オートロシュにとって必要だったのは筋立てだけなのであり、その他のスペイン的要素はもはや不要だったとさえ言えよう。

結語

オートロシュは規則を遵守し、本格的な喜劇を作ることを考えていた。これはこの『見えない婦人』の序文に展開される彼の喜劇論、そしてこの改作の方法を見ても十分に看取できる。規則を遵守し、筋立てに重きを置いて、その単純化を計り、いかにフランス喜劇として完成させるを考えていた彼のあり方はドゥーヴイルに近いものがあると言ってもいいだろう。ところが、オートロシュの作品の評価はまったく別のところにある。彼の真骨頂は一幕物の喜劇だった。しかも、『医師クリスパン』*Crispin medecin*、『音楽家クリスパン』*Crispin musicien* という作品からわかるように、彼がパリで所属していたブルゴーニュ座の人気俳優レーモン・ポワッソン Raymond Poisson 演じる初代クリスパンを前面に押し出した作品だった。ひとりの強烈な個性を持つ人物を軸に戯曲が展開する。この方法はむしろジョドレに依存したスカロンの方法論だ。この『見えない婦人』が作られた頃にはすでにポワッソンは引退し、彼に依存することができなくなったという事情もあろう。ともかくもオ

オートロシュは「規則」と「筋立て」を重視する方法を選んだ。人物の性格の違いを中心とした喜劇を作り出す場合、巧妙な筋は魅力だったのだろう。だが、それはスペイン物であるから取り上げたというよりは、『お化け婦人』という作品の持つ戯曲の構成と展開の故であったと考えるべきだ。事実、同じくカルデロン『ふたつのドアがある家は見張りにくい』*Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629年) という戯曲があり、題名からもわかるように、『お化け婦人』と似たような展開で進むが、後年このふたつの作品がひとつになって上演されることを鑑みると⁽²⁸⁾、いかにこの種の筋が人気を保っていたのかがわかるが、これもスペイン喜劇を基本としていることを主眼としているのではない。1680年代以降にあって、スペイン喜劇というだけで評判を取ることは難しかったようで、オートロシュもその点は理解していたものと思われる。彼の作品のうち、スペイン喜劇に取材したものはこの『見えない婦人』を含めて二作品しかなく⁽²⁹⁾、彼の名声を高めたクリスパン物に比べると評価は低い。しかし、ドゥーヴィルを初め、スカロン、トマ・コルネイユ Thomas Corneille、ゲラン・ド・ブスカル Guérin de Bouscal たちがこぞってフランスに導入したスペイン喜劇は、十分にフランス化されたという言い方もできるのではないだろうか。本格的な喜劇を目指したオートロシュのよってこのような筋立てが活用されたのは、彼の理想に合致したからというだけではなく、先達の努力により単純化されたことによってフランスのものとなり、フランス独自の喜劇を作っていく上でもまったく違和感のないものに仕立て上げられていたからではないだろうか。

注

- (1) 使用したテキストは以下の通り。

Carderón :

Obras completas II : Comedias, éd., A. Valbuena Briones, Madrid, 1956.

Comedias de capa y espada II : éd., A. Valbuena Briones, Madrid, 1956.

Théâtre espagnol du XVIIe siècle, tome II, édition publiée sous la direction de Robert Marrast, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1999.

D'Ouville :

L'Esprit follet, Toussaint Quinet, Paris, 1662.

Hauteroche :

Théâtre de Noël le Breton sieur de Hauteroche, nouvelle édition, revue et corrigée, vol. III, Paris, 1772.

- (2) *Obras completas*, p. 236.

- (3) *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, p. 1649.

- (4) *Obras completas*, p. 237.

Théâtre espagnol du XVIIe siècle, p. 1653.

- (5) 鈴木康司『下僕像の変遷に基づく17世紀フランス喜劇史』、大修館書店、1979、pp. 123-124.

- (6) D'Ouville, Acte I, sc. 1.

- (7) D'Ouille, Acte I, sc. 5.
- (8) D'Ouille, Acte I, sc. 6.
- (9) 鈴木、前掲書、p. 136.
- (10) R. Guichemerre, *La Francisation de la comedia espagnole chez d'Ouille et Scarron*, in *Visage du théâtre français au XVIIe siècle*, Klincksieck, 1994, p. 64.
E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy a Racine*, Slatkine Reprints, Geneve, 1970, pp. 401-402.
- (11) ゴンゴリスモに関しては、ホセ・ガルシア・ロペス著『スペイン文学史』、白水社、1976 および牛島信明『スペイン古典文学史』、名古屋大学出版会、1997年を参照した。
- (12) E. Martinenche, *op. cit.*, p.397.
- (13) Calderón, Ire journée ; D'Ouille, Acte I, sc. 7.
- (14) R. Guichemerre, *op. cit.*, p. 58.
- (15) *Ibid.*, pp. 60-61.
- (16) *Ibid.*, pp. 61-62.
- (17) *Les Nouvelles tragi-comiques*, édition critique publiée par R. Guichemerre, Nizet, Paris, 1986.
- (18) 例えば、Dorimond, *L'Ecole des cocus* など。
- (19) テキストには *El Escondillo y la tapada* とあるが、誤植と思われる。その点については同様の指摘がされている。H. C. Lancaster, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Goridian Press, New York, 1966, part IV, p. 512.
- (20) 例えば、Acte I, sc. 3 や Acte V, sc. 13 など。
- (21) Calderon, Ile journée ; D'Ouille, Acte III, sc. 5 ; Hauteroche, Acte III, sc. 10.
- (22) D'Ouille, Acte II, sc. 3.
- (23) 例示されているのは、*Amphitryon, Mithridate, Comte d'Essex*.
- (24) Préface, *op. cit.*, tome III.
- (25) Préface, *op. cit.*, tome I.
- (26) 『用意できない夕食』 *Soupe mal aparté* の「読者へ」 Au lecteur, *op. cit.*, tome I ; 『喪服』 *Deuil* の「読者へ」 Au lecteur, *op. cit.*, tome II.
- (27) Préface, *op. cit.*, tome III.
- (28) *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, p.1653.
- (29) 『偽御者』 *Le Coche supposé* はドン・アントニオ・デ・メンドーサ Don Antonio de Mendoza の『車の持っている危険』 *Los Riesgos que tiene un coche* を粉本としている。