

ボワロベール作『愚かな賭け』

富田 高嗣

序

17世紀中期におけるスペイン・コメディアの流行の最中であって、ボワロベール François Le Métel Boisrobert は数多くの作品を書き上げてきた。その作品群は1650年代に多く書かれている。もちろん、その前にも戯曲は書いているし、そもそもボワロベールは、かなり若い頃からその才能を買われ、詩人としてかなりの評価を得ていた。1620年代から詩作のみならず、バレエ台本の執筆も手がけ、また小説も書いている。このように、幅広いジャンルに手を出し、文壇において確固たる地位を築いてきた。ピエール・コルネイユ Pierre Corneille と親しかったといわれ、リシュリユー Richelieu に非常に可愛がられた。そして、アカデミー・フランセーズの創設における影の立役者ともいわれている。これも、ボワロベールの文壇におけるその地位を示すものといえよう。

1650年代に集中して書かれたスペイン物の中でも、オテル・ド・ブルゴーニュ座で1652年に初演され、翌1653年に出版された『愚かな賭けあるいはパンブロック伯爵夫人の遊興』 *La Folle gagure ou l'Avertissement de la Comtesse Pembroc* は、ロベ・デ・ベガ『最も不可能なこと』 *El Mayor imposible* をもとにして書かれたものであるが、この作品は他の作品と一線を画している。というのも、スペイン物の多くが、その筋立ての複雑さとグラシオーソ型の召使いによって笑いを誘うのだが、この作品においてはかならずしもそうとはいえない。当然のことながら、スペイン物のすべてが込み入った筋立てで、グラシオーソ、つまり愚鈍で、臆病で、食いしん坊で、酒に目が無い召使いが登場するというわけではないのだが、かなりの作品がこの二つの要素をふんだんに盛り込み、観客を引きつけてきた。ところが、この『愚かな賭け』の場合、確かに込み入った筋立てではあるものの、それにもまして登場人物の心理描写を重視していると考えられる点、他の作品と比較した場合に特徴的である。そして、召使いの扱いに関しても、いわゆるグラシオーソが大活躍をするわけではない点も際だっている。

そこで本論では、この作品の構成を分析していくことで、ボワロベール自身のドラマツルギーの問題という視座の中でのこの作品の持つ意味を考察し、またスペイン物の流行の中でのこの作品の意味を考察していく。

第1章 ボワロベールの戯曲

ボワロベールは、生涯で約20作品の戯曲を書き残しているが、そのうち11作品を1650年代に執

筆している。より厳密に言えば、1650年から1656年の約6年間の集中している。1649年にも『自分に嫉妬する女』*La Jalouse d'elle-même* を書いており、この時期に集中的に戯曲制作に打ち込んでいたといえる。

詩人としては1620年代から活躍をしていたわけで、1650年代のボワロベールはいわばベテランの詩人ということもできるだろう。現代ではまったく無名に近い存在であるが、先にも触れたように、その活躍ぶりは目覚ましく、当時の文壇においてはひとかどの人物であった。

戯曲という面から言えば、1630年代にいわゆる「五劇作家」*Les Cinq auteurs* のひとりとして『テュイルリー宮殿の喜劇』*La Comédie des Thuilleries* や『スミルヌの盲人』*L' Aveugle de Smyrne* を執筆している。ボワロベール個人での劇作ということになると、1630年に書かれた悲喜劇『ピランドルとリジメヌあるいはうまくいった欺瞞』*Pyrandre et Lisimène ou l' Heureuse trompe* が最初ということになる。それまでも、数編のバレー作品を書いているが、戯曲ということでは、この作品といえる。『ピランドルとリジメヌ』は、そのタイトルからもわかるように、いわゆる「悲喜劇」であり、当時の流行に乗って書かれた作品である。

40年代にも数編の戯曲を書いているが、その特徴は筋立ての複雑さであるといえる。例えば、1640年出版の喜劇『二人のアルカンドル』*Les Deux Alcandres ou les Deux semblables* は、同じ名前を持つ男性を巡って、みなが勘違いをしまい、混乱していく話で、いわゆる「取り違え」*qui-pro-quo* の好例である⁽¹⁾。また、同じ頃に書かれた『パレーヌ』*Palène* も、その筋立てが複雑になるように仕組まれた悲喜劇である⁽²⁾。いずれも、スペイン物ではないが、複雑な筋という点で共通している。『二人のアルカンドル』のような主題は、この当時もてはやされ、人気を博したらしい。数年前にロトルー *Jean Rotrou* はプラウトゥスの『メナエクス兄弟』を題材に『メネクス兄弟』*Les Menechmes* を書いている⁽³⁾。また、『パレーヌ』は、バルテオニスの『恋の苦しみ』を題材に、リシユリュューとドービニャック *Abbé d'Aubignac* の提案を受けて、悲喜劇として書きあげた作品である。50年代に書かれるスペイン物においても、複雑な筋の作品を多く書いているのだが、その傾向はすでにこの頃より明確に表れている。また、もうひとつの特徴ということでは、時流に乗っているという側面がある。文壇の中心にいて、その主流に乗りながら、作品を書き続けていたと考えられよう。

この時期、ボワロベールの兄ドゥーヴィルが、スペイン・コメディアに依拠した喜劇を多く輩出していたことも指摘しておくべきであろう。現存する10作品のうち、8作品はスペイン・コメディアから題材を得た作品である。ドゥーヴィルの作品の特徴は、コメディアの複雑な筋立てをできるだけ活かしている点にある。悲劇や悲喜劇ではなく、喜劇として作品を作り上げていくために、その複雑さを活用しようという意図があったと考えることができる。この頃より、こうしたスペイン物の喜劇が流行していく。複雑な筋立ては、ボワロベールの好みであったというのはもちろんであるが、それもいわば時宜を得たものであることを考えると、ボワロベールもその流れをよく見ていたということであろう。

ボワロベールは、50年代になると、先にも述べたように、多くの戯曲を排出する。以下のその一

覧を提示する。かっこ内に書かれたのはその粉本である。

1649年

『自分に嫉妬する女』 *La Jalouse d'elle-même* (ティルス・デ・モリナ Tiros de Molina 『自分に嫉妬する女』 *La Celosa de si misma*)

1651年

『愚かな賭け』 *La Folle Gageure* (ロペ・デ・ベーガ Lope de Vega 『最も不可能なこと』 *El Mayor imposible*)

1652年

『三人のオロント』 *Les Trois Orontes* (ティルス・デ・モリナ 『ドン・ジル・デ・ラス・カルサス』 *Don Gil de las calzas verdes*)

1653年

『カサンドル』 *Cassandre, comtesse de Barcelone* (ビリエガス Villegas 『妹の夫あるいは偽りの真実』 *El Marido de su hermena o La mentirosa verdad*)

『美しき訴訟女』 *La Belle plaideuse*

1654年

『寛大なる敵』 *Les Généreux Ennemis* (ロハス・ソリリャ Rojas Zorrilla 『義務づけられて辱められあるいはサラマンカの学生』 *Obligados y ofendidos y Goron de Salamanca*)

『見知らぬ女』 *L' Inconnue ou l' esprit follet* (カルデロン Calderon 『二つドアのある家は守りにくい』 *Casa con dos puertas, mala es de guardar*)

1655年

『滑稽な恋人』 *L' Amant ridicule*

『偽りの見た目』 *Les Apparences trompeuses* (カルデロン Calderon 『だんだん悪くなる』 *Peor esta que estaba*)

『愛と運命の一撃』 *Les Coups d'Amour et de Fortune ou L' Heureux infortuné* (カルデロン Calderon 『愛と運命の一撃』 *Lances de amor y fortuna*)

『姿なき美女』 *La Belle invisible ou la constance éprouvée* (カステイリヨ・ソロルサノ Castillo Solorzano 『恋の諸相』 *Los afectos que hace amor*)

『テオドール』 *Théodore, reine de Hongrie*

このように、1649年から1656年の約7年の間に12作品を書いているのだが、そのうち10作品はスペイン・コメディアの影響のもとに作られたものである。上記の作品のうち、9作品には明かな粉本があるが、『滑稽な恋人』だけは、直接コメディアに題材を求めたものではなく、トマ・コルネイユ Thomas Corneille の『ドン・ベルトラン・ド・シガラル』 *Don Bertrand de Cigarral* をヒントに書かれたものをされている⁽⁴⁾。『ドン・ベルトラン・ド・シガラル』そのものは、ロハス・ソリリャの『愚か者たちの遊び』 *Entre bobos anda el juego* を題材に書かれたものといわれている。したがって、

『滑稽な恋人』も広義にはスペイン物といってよいだろう。

ボワロベールは、誰か特定の作家の作品から題材を得ているわけではなく、ロペ・デ・ベーガ、カルデロン、ティルス・デ・モリナといった当時の有名なスペインの三大劇作家の作品をもとにしている。そして、共通的な特徴として、やはり複雑な筋の作品とすることができるだろう。これはスペイン物の喜劇全般にいえることなのだが、スペインに題材を求める際、フランスの喜劇作家たちは、かならずしも誰か特定の作家にこだわっているわけではない。幅広く、自分の書きたい題材を求めている。例えば、上記の作品のうち『カサンドル』の粉本の作者ピリエガスはさほど有名ではない。これはボワロベール以外にも同じような傾向があって、スカロンは『滑稽な侯爵』*Le Marquis ridicule*を書く際に、まったく無名の作家の作品を題材としている⁶⁾。しかしながら、そのクオリティーを考えると、スペイン物喜劇の多くは三大劇作家の作品から影響を受けているのは事実である。

喜劇を書く上で題材を求めている場合、ボワロベールだけでなく、筋立ての込み入った作品を好んでいる傾向は強い。しかしながら、スペイン物のフランス化にあたって、やはり規則論争は避けて通ることはできなかったといえる。というのも、原作に比べると筋は複雑ではないからである。例えば、ドゥーヴィルは、カルデロンの『お化け婦人』をもとに『いたずら好きの妖精あるいは見えない婦人』*L'Esprit follet ou la Dame invisible* (1643年)を書いているが、この筋も複雑ではあるものの、原作に比べると脇筋の重要度が軽減されていて、すっきりとした内容に改編されている。とはいえ、筋は全くの単一とはいいがたたく、17世紀のフランスの喜劇にしては込み入っている。ボワロベールの作品も同様で、できるかぎりフランス的規則に則したものを作ろうと意識していたと考えられる。これは40年代からそうで、『パレーヌ』を執筆した際にも、規則を遵守されていることをドービニャックが指摘している。

この時代のボワロベールの作品の特徴としてあげられるのが、同じ題材をもとに当時別の作家も作品を書いているものが多いということである。まず、『寛大なる敵』は、スカロンの『サラマンカの学生あるいは寛容なる敵』*L'Ecolier de Salamanque ou les Ennemis généreux*とトマ・コルネイユの『名だなる敵』*Les Illustres Ennemis*と競合している。また、『偽りの見た目』は、ブロスの『有罪で無罪』*Les Innocents coupables*と同じ題材であり、『愛の運命の一撃』については、キノー Philippe Quinaultが同名の作品を書いている。これ以外にも、ドゥーヴィルは『いたずら好きの妖精』を書く際に、ボワロベールの『見知らぬ女』の粉本を参考にしている。『寛大なる敵』の場合は、同時期にオテル・ド・ブルゴーニュ座とマレー座で競合して作品を上演しあった経緯がある。いずれも、筋立ての込み入った作品であり、人気もあったと考えられる。

ところで、ボワロベールは複雑な筋立ての作品を好んでいたのに、なぜもっと早くからスペイン物に手を出さなかったのだろうか。これは想像の域を出ないのだが、規則論争の真ただ中に自分自身がいたこともあるのだろうか、それ以外にも兄ドゥーヴィルへの配慮があったのではないだろうか。ドゥーヴィルが作品を世に送り出していたのは、1637年から1649年の間であるのに対し、ボワロベールがスペイン物を集中して書き始めるのも1649年からである。単なる偶然かもしれない

が、ドゥーヴィルが執筆を辞める時期と重なる。ボワロベールが若くして成功したのに対し、ドゥーヴィルはそれほどではなく、「かわいそうなドゥーヴィル」とまで称されてしまうほどであった。そのような兄に対し、ボワロベールは自らの財力で所領を兄に渡したりするなど、仲の良い兄弟であったともいわれている。そのことから見ても、スペイン物に先に目を付けた兄に対して、ボワロベールには何らかの遠慮があり、自分の趣味に合っていたにもかかわらず、スペイン物を本格的には手を出さなかったのではないかと考えることもできるだろう。

第2章 『愚かな賭け』の構成

では、ここで『愚かな賭け』の構成について考察を加えていく。この作品の主な登場人物は以下の通り。

パンブロック伯爵夫人 La Contesse de Pembroc

リダマン Lidamant ディアーヌに恋する男

テラム Telame ディアーヌの兄

ディアーヌ Diane リダマンに恋する女、テラムの妹

リーズ Lise ディアーヌの女中

トミーレ Tomire テラムの召使い

ヴァレール Valere テラムの友人

フィリパン Philipin リダマンの召使い

ではこの作品の簡単な梗概を紹介する。

(第1幕) 舞台はロンドン。パンブロック伯爵夫人は、才気ある人間を周りに置き、サロンを開いている。その中で「不可能なもの」とは何かという議論になると、みなそれぞれに自分の考えを述べていくが、テラムは「名誉ある女性がプレゼントに心を動かされること」と言い出す。リダマンがこれに反論。というのも、テラムにはにはひとりの妹ディアーヌがいるのだが、その貞操が心配で、彼女を家に閉じこめている。そこで、リダマンはディアーヌがプレゼントに心が動かされないかを試してみようと持ちかけ、賭をすることに。テラムもこれを了承。伯爵夫人は賭けに勝ったら、そのお金をリダマンに半分与えると約束。リダマンは才気のある召使いフィリパンに協力をしてもらうことにする。

(第2幕) テラムが無謀な賭けをしてしまったことに、古株の召使いトミーレが主人を諫める。しかし、もう後戻りはできないので、トミーレにディアーヌの監視を命じる。トミーレの様子がおかしいので、ディアーヌが聞いただと、トミーレは本当のことを話してしまう。そこへ、ひとりの宝石商が現れる。それは変装したフィリパンだった。彼は、宝石箱の中にリダマンの肖像画を入れ、それをディアーヌに見せる。彼女はリダマンに一目惚れ。その宝石箱を譲って欲しいと言う。

(第3幕) リダマンもディアーナの肖像画を見て、本当に彼女のことが好きになってしまった。彼はこのことを伯爵夫人に告白。そこへ、フィリパンが現れ、事を成就するために伯爵夫人に、数頭の馬と偽の手紙を用意して欲しいと言う。伯爵夫人はこれを了承。一方、ディアーナはテラムに、閉じこめられていることの不満を述べるが、テラムは聞く耳を持たない。そこへ、スコットランドにいる親類の使いの者がやって来た。実はこれもフィリパンの変装。フィリパンは、先ほど調達した馬と偽の手紙を使ってテラムをだまし、家の中に潜り込むことに成功。フィリパンはディアーナにリダマンからの手紙を手渡す。彼は後でリダマンを連れてくることをディアーナに約束する。

(第4幕) フィリパンは、リダマンに大きな箱に入れてもらい、荷物としてディアーナの家に運び込む計画を立てる。一方、テラムはこのままでは自分が賭けに負けてしまうのではないかと心配している。すると、友人のヴァレールはディアーナに恋をしていたので、自分が彼女と結婚してしまえばよいと提案。テラムも快諾。そこへ、スコットランドの使者(フィリパン)の荷物が届いたとの知らせ。リダマンは家の中に入ることに成功した。ようやく会うことのできたリダマンとディアーナはお互いの気持ちを伝え合う。

(第5幕) ディアーナの女中リーズが、お化けが出たと大騒ぎする。すると、ピストルを手にしたリダマンが現れ、扉を開けるように指示。そのまま家を出て行ってしまう。トミーレは不審に思い、テラムに報告。テラムはディアーナの不貞に怒る。ディアーナはこんなことなら、いっそ自分を修道院に入れて欲しいと言い出す。テラムは、家のことをフィリパンに任せ、自分は修道院へ手続きに出かけてしまう。すると、フィリパンは、ディアーナに仮面をつけさせ、家の外に出し、リダマンと再会させる。テラムとヴァレールとすれ違いますが、彼らは仮面のせいで彼女がディアーナだと気づかない。テラムは先ほどの使いの者が、実はリダマンの召使いであると知らされ、愕然とする。そこへ、伯爵夫人が現れ、リダマンとディアーナの仲を認めるよう言うので、テラムもこれに従う。そして、フィリパンとリーズの結婚も認められる。

まず舞台設定がロンドンになっているのだが、これは原作を踏襲したにすぎない。したがって、特に何か意味があって舞台をロンドンにしたのではないと考えられる。内容からしても、ロンドンでなければならない理由は見あたらない。確かに、召使いがスコットランドからやって来る設定にはなっているものの、これがもしフランスを舞台に展開されるとしたら、フランス国内あるいは隣国からやって来る設定変えてしまったとしても何ら問題ないだろう。

次に登場人物であるが、これも原作の枠組みをベースにして作られている。ただ、その名前はフランス的な名前になっている点が特徴的である。スペイン物の場合、舞台設定や登場人物の名前をどのように処理するのかで大きく二つの方法がある。一つは全くそのままにしておくタイプ、そしてもう一つをフランス化してしまうタイプである。前者の代表はスカロンであり、後者の代表はドゥーヴィルである。スカロンはスペイン物を書く際に、舞台設定をそのまま活用し、また登場人物の名前も原作にあるものを流用するのが普通である。もちろん全く同じ名前となるケースもあれば、「イザベラ」という女性の登場人物の名前を「イザベル」のようにするケースもある。しかしながら、

原作にあるものを十分に活かして、自分の戯曲を書き上げることが多い。それに対して、ドゥーヴィルはこれらをフランス化することに腐心する。例えば、『見えない婦人』の場合、原作の舞台はマドリッドだったが、これをパリに移している。また登場人物の名前もいかにもフランス人らしい名前に全部換えている。これには、それぞれの考え方の違いが現れているといえる。ドゥーヴィルの場合、スペイン・コメディアをフランスに導入することを目的として戯曲を書いていたと考えることができる。『見えない婦人』が書かれたのは1638年であるのだが、1630年代後半はまだまだスペイン物導入の初期の段階であり、スペイン物の認知度という点で問題があった。確かに、『ル・シッド』の大成功のおかげでスペインの戯曲に注目が集まり、その後喜劇においてもスペインに題材を求めるものが増えてきた時期であるものの、その数はまだそれほど多くはなかった。そのような時期にあつてドゥーヴィルが考えたのは、スペイン・コメディアをどのようにフランス化するかであった。つまり、スペインの戯曲からよいものを吸収して、フランスの喜劇を作り出そうという意図のもとに作品を書いていたのである。また、観客や読者の認知度の観点からも、スペイン物がそれほど浸透していなかったことから、舞台設定をパリにして、より身近なものとして作品を見てもらいたいという意図もあったのだろう。しかし、スカロンの場合はこれと異なる。ある意味で、ドゥーヴィルの後発という側面もあるのだが、スカロンが戯曲を書き始めた1640年代中盤、この頃はすでにスペイン物の認知度がかなり高まっていたといえる。ドゥーヴィルらのおかげで、スペイン物の込み入った筋立ての喜劇が受け入れられ、十分な認知がなされた時代になったために、スカロンは戯曲を原作に近いままで提示することが可能だったといえる。むしろ、スペインを舞台にした異国趣味的な興味を観客が感じ取っていたということもできるだろう。

こうした前提に立つと、ボワロベールが舞台設定を原作そのままにしていた理由も理解できるであろう。そもそもスペイン・コメディアはスペインが舞台であるだけでなく、イタリアやポルトガルなどである場合も多い。そうしたものが十分に観客に対して広まっていたと考えられるので、ボワロベールもスカロンのように原作と同じ設定を用いているのである。ボワロベールは、この作品以外でも舞台設定は原作のままにしていることが多い。したがって、無理にパリなどフランスを舞台にするように換えることはしていない。とはいえ、『美しき訴訟女』ではパリを舞台にしている。この作品は、彼のオリジナルであること、そして当時のエピソードをもとにして書かれたものであることから、舞台をパリに設定している。つまり、作品に対するリアリティを前提にその舞台設定を考慮していると考えることができる。『美しき訴訟女』の場合、より現実に近いものとして観客に見てもらいたい作品ということから、パリを舞台に物語を展開させているのに対し、スペイン物の場合はそれほどのリアリティを戯曲自体に持たせる必要がないと考えていたために、原作そのままにしておいたということができるだろう。

しかし、この『愚かな賭け』において登場人物の名前はフランス化している点に特徴があると先に述べた。例えば、『寛大なる敵』の場合、舞台はリスボンであるのだが、男性の登場人物たちにはみなスペイン貴族の敬称である「ドン」がついている。つまり、原作のままではない名前もあるのだが、登場人物全員にスペイン風の名前をそのまま活かしている。ところが、この作品ではフラン

ス化してしまっている。原作を見てみると、登場人物たちの名前がいかにイギリス的なものではない点に注目すべきであろう。ロベ・デ・ベーク自身、この点に関してはあまり頓着せずに作劇しているといえる。ボワロベールもその部分については、あまり斟酌せず、ごく一般的な名前を用いているということができのたろう。

次に劇の内容そのものについてであるが、内容的にはいわゆる「マントと剣の劇」という、典型的なスペイン物の一つといえる。主人公の恋愛を巡って、変装あり、戦いありと次から次へと様々な出来事が繰り返される。当然のことながらそのベースにあるのは「名誉」であり、その「名誉」を守るために命すらいとわない主人公の姿が描かれる。しかし、非常に特徴的であるのは、こうした物語の発端が、サロンにおける議論から始まっている点である。「不可能なこと」とは何かという議論から、それを証明するために身近な人物を使って実験をしてしまう設定は珍しい。多くのスペイン物の場合、自然の成り行きで恋人たちが出会い、物語が発展していく。その出会いが偶然のものであるのはもちろんで、例えば街で出会ったなどの設定が一般的である。ところが、この作品で、恋人たちの出会いは第三者による人為的なものとなっている。例えば、スカロンの『ジョドレあるいは主人になった召使い』 *Jodelet ou le Maître valet* の場合も、主人公が召使いと入れ替わって未だ見ぬ婚約者のもとを訪れる点で、人為的であるといえるのだが、召使いのジョドレが間違えて自分の肖像画を相手の家に送ってしまったトラブルが前提であり、それを利用したにすぎない。しかも、第三者による設定ではない。この『愚かな賭け』においては、あくまでも賭けの対象として若い恋人が実験台になってしまうという点で、恋人たちの出会いとしては奇異な設定である。しかも、本人たちはそのことを知らずにいる。この視点から戯曲を見てみると、ある設定において人間の心理がどのような形で動いていくのかの観察であるといえる。まるで、18世紀のマリヴォーの戯曲に現れるような設定といえよう。この物語の主人公である恋人たと、リダマンとディアーヌはなかなか会うことができずにいる。第1幕で、彼らを恋人に仕立て上げるかのような仕掛けが行われ、第2幕ではその肖像画を見ただけでリダマンは恋に落ちる。そして、その未だ見ぬ恋人に逢うために様々な障害を乗り越え、ようやく第4幕の終わりで若い恋人たちは会うことになる。ある意味でここに一つのクライマックスがあり、戯曲の中の一つの終結点といえる。このような設定であるがために、好きになってしまった女性に会いたいという台詞は、単なる嘆きとして聞こえるだけではなく、人間の心理を表現するものとしての深みを帯びてくるのである。

心理的に追い込まれていくのは恋人たちだけではない。賭けに負けそうになるテラムも同様である。自分の状況が悪くなってしまい、それを解消しようと奮迅するものの、結局うまくいかないという人物は、スペイン物の中においても特に珍しい存在とはいえない。スペイン物にかぎらず、この手の人物は喜劇においては常套的な人物設定であるともいえる。だが、やはりここでもこの『愚かな賭け』の場合、最初の設定が生きてくる。賭けに負けてしまうこと、そしてそれに伴い自らの体面を失ってしまうことを恐れるがあまりに、七転八倒の苦しみを味わうはめになるこの人物は、この設定なればこそ、さらに深みを増した人物となってくるのである。

この作品の特徴のもう一つは、召使いの取り扱い方である。スペイン・コメディアにおいては、やはりグラシオソ型の召使いが主流である。愚鈍で、臆病で、大食漢、こうした特徴を兼ね備え、戯曲の中で笑いを誘う役割を担っている。しかしながら、この作品ではグラシオソ型の召使いは登場しない。主人公の召使いフィリパンは、グラシオソ型ではなく、策士型の分類に当てはまる人物である。梗概をお読みいただければ分かる通り、フィリパンは自らの才覚で、主人のために尽力し、主人は見事に恋人と結ばれる。

この作品において、メインとなる召使いがグラシオソ型では具合が悪い。というのも、リダマンの恋が成就するプロセスが描かれるにあたって、その反面テラムが徐々に追い込まれていくプロセスも描かれる必要がある。例えばモリエールの『粗忽者』の場合これに似ている。召使いの mascarier は愚鈍な主人レリーのために働く様子が描かれていくのであるが、それにしたがってレリーの恋を邪魔する人たちを追い込むことになる。ただ、『愚かな賭け』の場合、テラムは恋敵ではなく、自らの事情ゆえにリダマンの恋の障壁となってしまっている。むしろ、笑いの対象となっていくのはテラム自身であって、召使いではない。いいかえれば、この場合召使いに笑いの要素は必要ないのである。この点ではスカロンの『滑稽な侯爵』の主人公ドン・ブレーズに似る。つまり、召使いの側に笑いを求めるのではなく、貴族の側の人間に笑いを求めているのである。

また、この劇が上演された劇団が、オテル・ド・ブルゴーニュ座であることにも意味がある。フィリパンを演じていたのは、ド・ヴィリエである。この時代最大の人気劇団であったオテル・ド・ブルゴーニュ座にあって、召使いの訳を一手に引き受け、観客を魅了してきた役者である。ド・ヴィリエ演じるフィリパンは役どころが非常に幅広く、この戯曲に登場するような策士型の召使いからグラシオソ型の召使いまでカバーしていた。ド・ヴィリエの技量があればこそ、策士型の召使いが活躍する戯曲を書くことができたといえる。

第3章 ボワロベールの作品の中におけるこの作品の意味

では最後にボワロベールのドラマツルギーを考える上で、そしてスペイン物の流れを考える上でこの作品の持つ意味を考察してみよう。

スペイン物にこだわって喜劇を作り続けた作家たちに共通しているのは、何をもって戯曲を埋め合わせるのかに苦勞をした点である。というのも、スペインのコメディアは、詩としての要素が非常に強い。なので、これをそのまま活用して喜劇を作るとなると、冗長な印象の作品になってしまうことが否めない。そこで、ドゥーヴィルはフランスの観客に受け入れられるように、観客にとって身近な描写を増やす工夫をした。先にも触れたように、ドゥーヴィルの意図はコメディアをフランス化し、独自の喜劇を作り出すことにあったからで、そのためにより効果的な側面もあったのである。また、スカロンは召使いの役割を拡充した。ジョドレという役者との出会いがそれを可能にした。コメディ・リリーの役割でしかなかった召使いを、前面に押し出し、主役に仕立て上げてしまった。

さて、ボワロベールはどうだったのか。まずはリアリティを重視する描写をすること、そして筋の複雑さをできるだけ保つこと、そして両者のバランスを心がけていたと考えられる。これは、スカロンとの競作において比較をすると顕著である。スカロンが『サラマンカの学生』の中で徹底して笑いを求めているのに対し、ボワロベールは『寛大な敵』において、そこまで笑いにこだわることをしない。ボワロベールの好みは「喜劇」というよりも「悲喜劇」的な作品にあったといえる。スペイン物の場合、恋愛成就が結末であるとはいえ、その途中のプロセスの内容を考えると、フランスの基準では「悲喜劇」として分類する方がよい作品が多い。ボワロベールが登場人物に求めていたのは、そうした作品にふさわしい言動であった。とはいえ、笑いを誘うことを忘れていたわけではない。もちろん作品によってはグラシオーソ型の召使いが登場するものもあり、笑いを軽視してはいない。しかし、笑いを追求めたスカロンと比較すると、ボワロベールの狙いはそこではなく、今述べたようなポイントにあるのだと考えられる。この視座から考えてみると、『愚かな賭け』はボワロベールの嗜好に沿ったものであるといえる。50年代に集中して書かれた彼の戯曲の中で、比較的最初のものだが、集中的に作劇をするにあたって、自らの好みの作品をピックアップしてきたのであろう。そして、フランス的作劇の規則の存在が、ボワロベールにバランスを保つようにさせたのであろう。

スペイン物の流れの中ではどうだろうか。何度も繰り返すが、やはりこの設定自体が非常に珍しい。内容としては、決して珍しいものではなく、コメディアに登場する通常的手段が次々に出てきて、観客を楽しませてくれる。しかし、実験的な側面が付加されることによって、同じような台詞でもその印象を変化させてしまっている。しかしながら、このような作品はあまり後に続かない。ボワロベール自身もいわゆるスペイン物の設定の作品ばかりを提供するし、同時期に執筆をしていたスカロン、トマ・コルネイユも同様である。そして、その後キノーにいたるまでのスペイン物の作劇について、この『愚かな賭け』が大きな影響を与えたとはいいたい。だが、17世紀の喜劇全体の流れの中に置いてみた場合、設定そのものにより心理描写に深みを増すことができたということは大きな意味があるといえる。

この数年後、1658年にモリエールがパリに戻る。そして、好評を得る戯曲から見ると、観客の好みに変化が出てきたことをうかがわせる。喜劇に世界においても、内容的により市井に近いものを求め、より人間の心理にスポットがより大きく当たるようになっていく。その意味で、ボワロベールがスペイン物でありながらも、このような作品を見つけ出し、自らのものとして作劇しているのは特筆すべきであり、もっと評価があってもよいのではないかと考える。

注

- (1) 『フランス 17 世紀演劇事典』中央公論社、2011 年、344-346 ページ。
- (2) 前掲書、346-347 ページ。
- (3) 前掲書、492-494 ページ。

- (4) José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*, Droz, Genève, 1999, p. 400.
- (5) 拙論「ポール・スカロン・スペイン・コメディアにこだわり続けた劇作家」(中央大学人文科学研究所編研究叢書 53『フランス 17 世紀の劇作家たち』、中央大学出版部、2011 年所収)を参照のこと。