

トマ・コルネイユ作『偶然の約束』

富田高嗣

Thomas Corneille, *les Engagements du hasard*

TOMITA Takatsugu

Abstract

Thomas Corneille a traité les divers genres pour faire ses pièces. Pour écrire la première pièce *Les Engagements du hasard*, il a bien étudié les deux comédies de Calderon: *Los empeños de un acaso* et *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Pourquoi a-t-il choisi ces sujets? Dans cet essai, nous en examinerons la raison en comparant les comédies contemporaines: *Les Fausses vérités* de D'Ouville et *L'Inconnue* de Boisrobert qui ont la même source que celle de Calderon.

序

トマ・コルネイユ Thomas Corneille (1625年～1709年) 17世紀後半にあって、悲劇、喜劇そして悲喜劇にとどまらず、オペラに至るまで、様々な劇作品を生み出してきた。当時書かれていたジャンルのほとんどすべてに創作の手を広げ、しかも成功を収めているのは希有の存在であるといえる。17世紀における3大劇作家と称されるモリエール Molière (1622年～1673年) やラシーヌ Jean Racine (1639年～1699年) も、これほど多くのジャンルに亘って劇作をしていたわけではない。確かに、トマの兄ピエール・コルネイユ Pierre Corneille (1606年～1684年) も様々なジャンルにおいて劇作を試み、傑作を生み出してはいるのだが、オペラに関しては、いろいろな要因があるにせよ、かならずしも積極的に関わってきたとはいえない。次々と移ろいゆくジャンルの盛衰に抗うことなく、継続的に劇作を書き続け、しかも第一線で活躍し続けた劇作家という点でこのトマ・コルネイユは非常に大きな存在であった。このような劇作家は、同時期においてはキノー Philippe Quinault (1635年～1688年) くらいであろう。

残念ながら現代ではほとんど注目されることのない劇作家の仲間入りをしてしまったトマ・コルネイユだが、17世紀の演劇界における存在感は絶大なものであった。何と云っても、彼の書いた『ティモクラート』 *Timocrate* (1656年初演) は17世紀最大のヒット作であり、そのロマネスクな内容から、のちの恋愛悲劇の流行に先鞭を付けた。モリエールの死後、上演を自粛していた『ドン・ジュアン』 *Dom Juan* (1665年初演) を改作し、上演可能ならしめたのもトマ・コルネイユであった。過激な内容を一部削除することで上演が許可されたのであるが、それだけではなく改作したのがトマ・コルネイユだったということにもその理由の一端があるといわれている。このことから彼がいかに劇界において影響力を持っていたのかがよくわかる。また、18世紀においてもその威光は衰えることなく、作品は読み継がれ、19世紀まで多くの作品集が出版されていた。

様々なジャンルにおいて戯曲を書き続けていたトマ・コルネイユが、最初に世に送り出した戯曲は

『偶然の約束』 *Les Engagements du hasard* (1649年初演) である。これは喜劇である。そして、その後も次々と喜劇作品を作り出していくことになる。諸方面で活躍をするトマ・コルネイユの劇作家としてのキャリアは、喜劇作家であった。そして、これらの喜劇作品の多くはスペイン・コメディアをもとにして書かれた、いわゆる「スペイン物」と呼ばれる作品群に位置づけられる。これはこの戯曲が初演された当時の状況を考えてみれば納得のいく選択であったといえる。というのも、この時期のフランス演劇界において、スペイン・コメディアを翻案した喜劇作品が流行していたためであり、劇作家としてデビューするにあたり、流行しているジャンルに飛びつくのは理に適っているといえよう。トマ・コルネイユ同様、様々なジャンルの作品を残したキノーも、劇作を始めた当初はスペイン物に手を染めたように、トマ・コルネイユがスペイン物から書き始めたのは、自然な成り行きといってもよい。

トマ・コルネイユは、スペイン物の流行に便乗しながら、劇作家としてデビューし、頭角を現していくことになる。ところが、ドゥーヴィル Antoine Métel, sieur d'Ouville (1590年頃-1656年頃) とボワロベール François Le Métel de Boisrobert (1592年-1662年) の兄弟、そしてスカロン Paul Scarron (1610年-1660年) といったスペイン物の先達たちが残してきた作品とは、いささか異なった傾向をもったものをトマ・コルネイユは作り続けることになる。もちろん、ドゥーヴィル、ボワロベール、スカロンの3人の間でもそれぞれ目指している方向性が必ずしも一致せず、同じとはいいがたい。しかしながら、トマ・コルネイユの「スペイン物」と先達たちの「スペイン物」の間には大きな隔たりがあるように思える。トマ・コルネイユはこの『偶然の約束』に付した「献辞」Epîtreの中で、自作についての見解を述べているのだが、その中でこの作品を書くにあたって参考にしたスペインの戯曲、カルデロン Pedro Calderon de la Barca (1600年-1681年) 作の『偶然の約束』 *Los empeños de un acaso* と『二つドアのある家は守りにくい』 *Casa con dos puertas, mala es de guardar* の2作品を示し、自作の粉本であることを認めているだけでなく、あわせてドゥーヴィルの『偽りの真実』 *les Fausses vérités*、ボワロベールの『見知らぬ女』 *l'Inconnue* という同時代に書かれた2作品を例に挙げ、持論を展開している。そこで、本論では、この「献辞」に列挙されている戯曲と彼の作品を比較しつつ、彼が処女作においてこの作品を選んだ理由を探りながら、若き日のトマ・コルネイユが何を目標として戯曲を書こうと考えたのかを検証していくことにする。このようにして、トマ・コルネイユのドラマツルギーの特徴を考えながら、あわせてその方法論が「スペイン物」の流れの中でどういった位置づけにあるものなのかを浮き彫りにしていきたい¹。

第1章 2つの粉本

スペイン物の流行にあって、カルデロンは最もフランス人劇作家たちに影響を与えたといえる。17世紀フランス文学全体に対するスペイン文学から影響について詳細な比較検討を行っている研究者ロサダ・ゴヤ José Manuel Losada Goya によれば、直接的あるいは間接的に17世紀のフランス文学作品に影響を及ぼしたと考えられるカルデロンの作品は、全部で18作品におよぶ。影響を受けたと考えられるフランス側の作品数は31作品にのぼる²。これは他のスペイン人作家を圧倒する数字であり、極めて多い。これに匹敵するとすれば、少し前に活躍をした劇作家のロペ・デ・ベガ Lope de Vega (1562年-1635年) くらいであろう。カルデロン作品の影響の大きさはこの数字だけではなく、各時期に遍く広がっている点が指摘される。17世紀中期、本稿で問題としている「スペイン物」への影響

にとどまらず、もっと以前、ピエール・コルネイユやジョルジュ・ド・スキュデリー Georges de Scudéry (1601年～1667年)もカルデロンの作品を参考にしているし、また世紀後半オートロシュ Noel Lebreton de Hauteroche (1617年～1707年)もカルデロンの作品を翻案している。さらに、驚くべきことは、ほぼ同時代を生きた劇作家でありながらも、スペインからフランスへ影響を与え続けたことである。カルデロンの最初の劇作品『愛と名誉と権力と』*Amor, honor y poder* が上演されたのは1623年6月23日マドリッドにおいてであったⁱⁱⁱ。以後、カルデロンは生涯筆を取り続けて行くが、フランスにおいてカルデロン作品の影響が出始めるのは1640年代であるので、まさしくカルデロンがスペインで活躍している最中にフランスでも紹介されていることになる。当時の事情を考えれば、非常に速いペースでフランスに紹介されていたといえよう。

カルデロンは非常に多作で、約120作のコメディアを書くのみならず、聖体劇を80作品以上書いている。またこれ以外にも、幕間劇などを数多く残している。50年以上にもわたる劇作家人生において、カルデロンは300作品近くの作品を書いていた。ちなみに、聖体劇とは「一幕構成による宗教劇。神学の難しい問題やカトリックの教義をわかりやすく大衆に教え諭すことを目的として、聖体祭などに野外で上演された」^{iv}のものである。コメディア作品の内容は多様で、哲学的なテーマをもとにしたもの、歴史を題材としたもの、宗教がテーマのもの、名誉に縛られる人物をテーマとした悲劇、ギリシャやローマの神話に題材をもとめたものなどがある。そして、いわゆる「マントと剣の劇」といわれる作品もたくさん書いている。17世紀のフランスに強い影響を与えるのはこの「マントと剣の劇」に他ならない。

17世紀のフランスにおいて、スペインの戯曲をモチーフとした作品のほとんどが「マントと剣の劇」であるのはいうまでもないが、その中でもなぜカルデロンの作品が多く取り上げられていたのであろうか。コメディアの特徴は、ひとことでいえば「悲喜劇」である。錯綜した筋、悲劇的場面と喜劇的場面の混淆といった、フランス17世紀の悲喜劇の特徴に似る。しかしながら、コメディアの場合、若干異なるのが、登場人物の「名誉」が劇中の最大の焦点となることにある。フランスにおいてもそうした問題が中心となることはあるが、コメディアの場合は家の「名誉」あるいは自分の「名誉」を守ることに観客の耳目が集中しているといっても過言ではない。そしてもうひとつ、詩としての要素が重要であることも忘れてはならない。フランスにおいても、韻文で書かれるのが普通であるから、詩としての体裁を整えることは必須であるといっても、戯曲が詩として優れているから否かが最大の争点とはならない。ところが、スペインでは、文学史上最大の詩人とも呼ばれるフランシスコ・デ・ケベード Francisco Gómez de Quevedo y Santibáñez Villegas (1580年～1645年)の影響から、戯曲においても詩作品であることが強く求められてきた経緯がある。こうした特徴を持つコメディアの中でも、カルデロンの作品が好まれた理由として最大の要因は、筋立ての面白さと登場人物の描写の上手さにあると考える。カルデロンの先達であるロペ・デ・ベーガも、ティルソ・デ・モリーナ Tirso de Molina (1579年～1648年)も、筋の錯綜した戯曲を提供してきた。しかし、カルデロンのそれは優れて精緻に構成されておる。その上、登場人物たちの描写も詳細になされており、人間味あふれる人物たちが躍動しているといつてよい。

ここで、トマ・コルネイユが粉本として名前を挙げている2作品のうち、『二つドアのある家は守りにくい』のあらすじを簡単に紹介しておこう。

(第1日目) 舞台はオカニャ^v。この地の貴族ドン・フェリックスのもとに、友人のドン・リサルドが逗留している。フェリックスには妹のマルセラがいるのだが、当時の習慣で、家の名誉を理由に、マルセラはドン・リサルドに会うことを禁止されている。しかし、彼女はリサルドを一目見て好きになってしまう。そこで、家の中ではなく、しかもヴェールで自分の正体がばれないようにしてリサルドとの密会をする。リサルドもこの正体のわからない女性を好きになってしまう。そして、マルセラはリサルドが自分の後を追いかけないことを条件に顔を見せる。一方、フェリックスには恋人のラウラがいるのだが、ちょっとした行き違いから喧嘩をしている状態にある。そこへラウラの女中セリアがフェリックスのもとへ現れ、ラウラからの仲直りをしたいとメッセージを伝える。

(第2日目) マルセラはラウラの家に行き、親友である彼女に自分の恋の話を打ち明ける。ついでに、リサルドとの密会をラウラの家でしたいと申し出る。ラウラは最初渋っていたのだが、そこへリサルドがやって来てしまったので、仕方なくこれを承諾。リサルドはマルセラがフェリックスの恋人なのではと疑う。というのも、以前フェリックスから自分の恋人の話を聞かされていたため。そこへ、ラウラの父ファビオが帰宅。ラウラは慌てて、リサルドを隣の部屋に隠す。マルセラはファビオに家まで送って欲しいと申し出る。これは、ファビオを一旦家から遠ざけ、その隙にリサルドを逃がすため。ファビオはマルセラと共に家を出るが、その直後フェリックスが現れる。ラウラはまもなく父親が戻るのを、すぐに帰るよう促す。しかし、ファビオが帰宅。戸惑うフェリックスだが、隣の部屋のドアの隙間から見知らぬ男が隠れているのを目撃してしまう。だが、フェリックスは嫉妬にかられるが、ラウラの名誉を考え、何もいわず、家を出る。その後、リサルドは裏口から脱出に成功。リサルドはフェリックスの家に戻ると、自分がフェリックスの恋路の邪魔をしていると思いこみ、オカニャを去る決意をする。リサルドの召使いからこのことを聞かされたマルセラは、怒りながらリサルドの部屋へ。ふたりで口論をしているところへ、フェリックスが帰宅。マルセラは慌てて隠れる。リサルドはフェリックスに自分の状況について説明をするが、その時ヴェールをかぶったマルセラが飛び出して、部屋から逃げ出す。

(第3日目) フェリックスは、この混乱した状況を打破するためにマルセラにラウラの家に行き、スパイをするよう命じる。マルセラは一計を案じて、ラウラに自分の家に行ってもらうことを提案。夜になり、リサルドはラウラの家に見える。家の中でマルセラと話をしている最中、ファビオが帰宅。ふたりは慌てて逃げ出す。一方、散歩から家に戻ったフェリックスは、ヴェールをかぶったラウラを見つける。彼は昨夜の女性と思いこみ、詰問するが、ラウラであることを知り、驚く。そこへ、リサルドとマルセラが戻ってくる。お互いに状況を説明し、皆の誤解が解ける。フェリックスは、リサルドとマルセラの結婚を認める。そこへ、ファビオもやって来る。フェリックスは正式にラウラとの結婚を申し出るので、ファビオはこれを了承。めでたく2組の結婚が決まる。(幕)

ご覧いただいてわかるように、「名誉」を軸にしながら、複数の筋が錯綜し、最終的には込み入った筋が見事に解け、大団円を迎える。まさしく典型的なコメディである。この『二つドアのある家は守りにくい』はカルデロン作品の中でも特にフランスに影響を与えたものであるとあってよい。この戯曲を粉本にしているのは、この後詳述するドゥーヴィル作『偽りの真実』、ボワロベール作『見知らぬ女』をはじめとして、数作品におよぶ^{vii}。おそらく、錯綜する筋立て、しかも単純に面白い内容が支持されたのだろう。コメディをフランスに導入する際に、フランス人作家たちは詩の要素を

取り入れようとはしていない。スペイン物を書き続けた作家たちは、詩的な部分を訳さずその分別の要素でそれを補いながら、自分の作品を作り上げている。では、このコメディアをドゥーヴィルとボワロベールの2人はどのように取り入れているのかを次章で確認していこう。

第2章 ドゥーヴィル作『偽りの真実』とボワロベール作『見知らぬ女』

前章でも述べたように、これら2作品はカルデロンの『二つドアのある家は守りにくい』をもとにして書かれている。まずはそれぞれがどのような状況で書かれたものであるのかを紹介しておこう。

最初はドゥーヴィルの『偽りの真実』からであるが、この作品の初演されたのは1642年で、初版が出たのは翌1643年である。この時期の作品にしては珍しく、ほとんどすべての研究者の間で初演年についての意見が一致している^{vii}。しかし、ランカスターは1641年ではないかと推測している^{viii}。だが、その根拠は示されていない。この戯曲については最新の研究があり、その中では1641年初演説が採用されており、ランカスターになったものと思われる^{ix}。そして、初演劇団であるが、これはほとんどの研究書にその記述がなく、唯一レリスだけがオテル・ド・ブルゴーニュ座としている。ドゥーヴィルのその他の作品の多くがオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されていることを考えれば、この作品も同様であったとってよいかもしれない。

(第1幕) ラングドックの貴族リダマンは夜毎チュイルリー宮でフロリモンドという女性と会っている。リダマンはパリの友人レアンドルの家に逗留しているのだが、実はフロリモンドはそのレアンドルの妹だった。彼女はこのことが兄に知られてはまずいので、正体を隠して、家の外で会っていた。家の中では、フロリモンドは常にリダマンの様子を隣室から伺っているが、リダマンはそれに気付いていない。一方、レアンドルにはオラジーという恋人がいるのだが、別の女性の横槍で、少々疎遠になっている。お互い本当は好きなのだが、正直に言い出せないでいる。

(第2幕) フロリモンドはオラジーの家を自分の家ということにしてリダマンを招待する。ところが、そこへオラジーの父親が帰ってきたので、リダマンは小部屋に隠れる。しかも、そこへレアンドルも現れてしまう。隙を見て、正体を悟られずにリダマンは逃げ出す。レアンドルはオラジーが別の男性を隠していたと誤解して、怒り出してしまう。

(第3幕) リダマンはフロリモンドへの思いに悩み、ついにはパリを去る決意をする。その様子を隣室から伺っていたフロリモンドが突如現れ、必死に止める。そこへレアンドルが帰ってきたので、フロリモンドは小部屋に隠れる。すると、今度はオラジーが先ほどの言い訳をしにやって来た。オラジーとレアンドルが口論している最中、フロリモンドがかつらと仮面をつけて小部屋から飛び出し、逃げ出す。オラジーは今の女性の正体をレアンドルに問うが、彼は答えられない。ふたりは物別れに終わる。

(第4幕) レアンドルはオラジーの様子を探るべく、フロリモンドに彼女の家に行くよう命じる。一方、オラジーはレアンドルの様子を探るためにフロリモンドの部屋に置いて欲しいと言う。そこで、フロリモンドはオラジーと入れ替わることにする。また、リダマンの元へ侍女を使わし、先ほどの家にもう一度来て欲しいと伝えさせると、リダマンは快諾。そこへレアンドルが現れたので、彼も一緒について行くことにする。一方、オラジーの父親は誰かに襲われて、怪我をしている様子。

(第5幕) リダマンはオラジーの家に向かうので、レアンドルは疑念を持つ。リダマンだけが家の中

に入るが、そこへオラジーの父親が誰かと決闘しながら戻ってくる。その混乱の中、リダマンはフロリモンドの手を引き、外へ出てくる。ところが、自分の下僕を忘れてきたので、彼女をレアンドルに託し、自分は再び家の中に戻る。レアンドルはフロリモンドをオラジーだと思いながら、彼女の腕をつかまえたまま、自分の家に連れて行く。家に戻ると、フロリモンドは闇に乗じて逃げ出す。そして偶然にも、その場にいたオラジーの腕をつかむ。召使いが明かりを持ってくるので、お互いの顔がわかるのだが、もちろんオラジーは状況が把握できず、ふたりの議論もかみ合わない。そこへフロリモンドが現れ、次いでリダマンも戻る。レアンドルはリダマンがオラジーと密会していたと疑っているため、リダマンはその場にいたフロリモンドを好きであると告白すると、そこで初めて彼女がレアンドルの妹であることを知る。リダマンはフロリモンドとの結婚をレアンドルに申し入れ、認めてもらう。そして、レアンドルとオラジーの結婚も決まる。(幕)

次にボワロベールの『見知らぬ女』についてであるが、この作品は1654年にオテル・ド・ブルゴーニュ座において初演された。『偽りの真実』と異なり、研究者の間で意見が一致しているようである⁵。あらすじであるが、原作の『二つドアのある家は守りにくい』とほとんど同じとあってよい。舞台がマドリッドになっているだけで、基本的にほぼ同様の構成である。

ドゥーヴィルの作品では、その舞台がかならずフランスになる。そして、登場人物の名前はいかにもフランス人らしいものを彼は取り入れる。『偽りの真実』でも、パリが舞台となっており、しかも最初の密会の場所がチュイルリー宮である。一方、ボワロベールでは先にも述べたように、舞台がマドリッドになっており、密会の場面は「ある牧場」となる。この密会の場面でいえば、カルデロンにおいては、「街中」としか指示されておらず、「チュイルリー宮」も「ある牧場」も、それぞれオリジナルの設定である。ドゥーヴィルのドラマツルギーをひとことでいえば「フランス化」ということに終始する。スペインの設定をことごとくフランスのものに換えてしまう。彼の意図はスペインのコメディアをどのようにしてフランスのものにするのかにある。つまり、フランスの喜劇をいかに発展させるのが最大の眼目であった。あくまでも登場人物はフランス人で、パリあるいはフランスの都市で展開される物語が中心となる。いわば、ピエール・コルネイユ以来、17世紀の喜劇はリアリティを無視しては成立しなかったといえる。ディスクレ Discert (生没年不詳) の『アリゾン』 *Alison* やレトワールの Claude de L'Estoile 『盗っ人たちの策略』 *L'Intrigue des Filous* に代表されるこの時代の「風俗喜劇」と称される作品群もその系譜から生まれ出たものである。ドゥーヴィルが冒頭からわざわざチュイルリー宮を明示しているのも、観客に対し舞台がパリで展開することをはっきりと認識させ、現実味を現出さようとする意図から生まれたものといえる。

スペイン物を書く作家たちに共通する問題として、「隙間」をどのように埋めるのが大変に重要なテーマとなる。コメディアは、先にも触れたように、詩としての要素が強い。しかし、フランス人作家たちはこの詩的要素までも含めて翻案をしよう、あるいはオリジナルの作品を作ろうとしていたわけではない。事実、スペイン物の検証の中で、詩的要素が取り上げられることはまずない。フランス人たちは、あくまでもその筋の運び、あるいは使えそうな場面をどう自分の作品の中で活かしていくのかを中心に考えていた。したがって、詩的に、朗々との述べられていた主人公の独白、恋人たちの甘い会話などがフランスの作品に取り入れられる際には、原作に比べ非常にシンプルなものになってしまうのである。とすると、作劇をする時に一定の長さが必要になるのにもかかわらず、短いもの

にしかならない。そこに「隙間」ができてしまう。ドゥーヴイルはこれをフランス人にとってのリアリティを使って埋めようと考えていた。ちなみに同時期に活躍をしたスカロンの場合、召使いの役割を拡充することによってその「隙間」が埋められる^{xi}。ドゥーヴイルは、スペインのコメディアをフランスに移植し、フランス独自の喜劇の発展を考え、作品を作り続けていたといえる。

一方、ボワロベールだが、彼の場合、兄ドゥーヴイルの考えていた方向性のもとには作劇をしていない。ボワロベールの書くスペイン物は、舞台がスペインのままである。登場人物も原作どおりの名前を使うことが多い。彼がスペイン物に求めていたものは、「筋」に他ならない。錯綜した筋をいかに上手く取り入れて作劇するのかが中心的なテーマとあってよい。したがって、ドゥーヴイルが目指したような形でのリアリティの追求はしていないし、スカロンのように笑いを誘う場面が続出するわけでもない。ボワロベールが最も心を砕いていたのは、当時のフランスの戯曲にとって大きな意味を持っていた規則への配慮であった。本論で取り上げている作品でいえば、『偽りの真実』では3回の断絶 *rupture* があり、いわゆる「場面のつなぎ」 *liaison des scènes* が破綻しているのに対し、『見知らぬ女』では1回もない。アカデミー＝フランセーズ創設に尽力し、劇作家としては「五劇作家」のひとりとして名を連ね、すでに文壇において大きな地位を占めていたボワロベールが、規則を無視するわけにはいかなかったのだろう。世紀中盤、規則遵守へと大勢が傾きつつある状況にあって、スペイン物を取り入れていく上でも、これは看過できなかったといえよう。とはいえ、ボワロベールがコメディアから取り入れようとしたのは「筋」であった。「筋の単一」 *unité d'action* という側面からいえば、コメディアの筋は規則をはずれてしまう。しかしながら、ボワロベールはその中間を狙うことを考えていたのではないと思われる。完全にひとつの筋というわけではないが、錯綜しつつも、複雑すぎない題材を選んで作劇している。スペイン・コメディアの場合、メインのプロットとなる主筋と、それを彩る副筋が厳然として観客に提示される。この絡み合いの妙味が作家の腕の見せ所といってもよいだろう。ところが、フランスにおいてはそこまで複雑なものは作れなかった。もちろん、能力という意味ではなく、そういった風潮、慣習といったものの拘束が劇作家たちにこれを押しとどめさせたという方が正解であろう。これは、ドゥーヴイルにも同じことがいえる。ドゥーヴイルの場合は、原作での副筋をできるだけ簡素に描くことで、主筋の持つ意味合いの大きさを示し、錯綜した筋は維持しつつも、フランスの習慣は尊重しながら作劇を行っていた。この点ではボワロベールも同様で、主筋に力点を置く描き方をしている。スペインのコメディアは、17世紀のフランスにあってはかなり早い段階からフランス語訳が出版されていたし、また原語でも紹介はされていたようである。とはいえ、もともと錯綜した内容を求めてこなかったフランス人劇作家、そして観客たちにとってみれば、原作に比べてすっきりとした筋であったとしても、十分に複雑なものを受け取られたと考えられる。そして、ドゥーヴイルら先達の尽力により、スペイン物、とりわけ喜劇の認知度が上がり、徐々に錯綜した筋が好まれるような傾向にあった。ボワロベールの作劇の理由はここにあったといえる。つまり、十分にスペイン風の内容が認識されるようになり、観客動員も向上する状況にあったからこそ、スペイン・コメディアの筋をうまく取り入れることを目指したのである。中でも、登場人物たちが見かけにだまされる内容の戯曲をボワロベールは好んでいた。例えば、スカロンと競作となった『寛大なる敵』 *Les Ennemis Généreux* (1656年初版) でもその傾向があらわれている。スカロンが笑いの場面を盛り込んでいるのに対し、ボワロベールは筋を上手く整理し、すっきりとした内容に仕立て上げることを目指した^{xii}。それだけでなく、ボワロベールはスペイン物ではない作品においても、同じ

ようなことを考えている。彼の戯曲『二人のアルカンドル』*Les Deux Alcandres* (1640年初版)は、スペイン物ではないが、アルカンドルという同姓同名の人物が2名登場することで、周囲の人々が混乱を引き起こすという内容である。17世紀前半から中期にあつては、見た目と内容のギャップや齟齬といったものが好んで文学的題材となっていたことが大きな要因ではあると思われるものの、ボワロベールの劇作品を見ていると、その傾向が顕著である。他のスペイン物の作家との差異はここに見られるとあってよいだろう。

ドゥーヴィルは「リアリティ」、ボワロベールは「筋」を学び、それぞれ自作に取り入れている。ではトマ・コルネイユはスペイン・コメディアから何を学ぼうとしていたのかを次章にて検証していく。

第3章 トマ・コルネイユ作『偶然の約束』

まずはこの作品の梗概を紹介しておこう。

(第1幕)舞台はマドリード。青年貴族のドン・ファドリックには、エルヴィールという恋人がいた。しかし、彼女の兄ドン・セザールは、エルヴィールを別の男性と結婚させるつもり。ところが、マドリードにやって来たドン・ファドリックは、ヴェールを被った女性と出会い、好きになってしまう。だが、その女性は正体を明かさないので、ドン・ファドリックの召使いクラランは心配している。そこへ、ドン・セザールが現れる。彼は、イザベルのことが好きなのだが、彼女にはドン・フェリックスという恋人がいる。ある晩、ドン・セザールはイザベルの家の窓辺で、彼女の女中ベアトリックスと話しているところを、ドン・フェリックスに目撃されてしまった。ドン・セザールは、そのことについてイザベルに匿名で手紙を書いたのだが、渡せずにいる。すると、ドン・ファドリックは、クラランを使って、その手紙をイザベルに渡すことに。ところが、その手紙がドン・フェリックスに手に渡ってしまう。手紙を見たドン・フェリックスは、ドン・ファドリックとイザベルが密会しているのだと勘違いし、イザベルに詰問する。イザベルは何のことだが全くわからない。

(第2幕)正体不明の女性は、実はエルヴィールだった。彼女は、ドン・ファドリックに近づくために、正体を隠して彼と会っていたのだった。彼女のもとへ、兄のドン・フェリックスが、ドン・ファドリックを連れて現れる。ドン・ファドリックは、毎晩会っている女性がエルヴィールと気づいていない。しかも、彼は正体不明の女性に心惹かれていて、エルヴィールに打ち明けてしまう。そこへ、彼女の婚約者が亡くなったとの知らせが入る。

(第3幕)エルヴィールは、正体を隠して、ドン・フェリックスのもとに現れる。しかし、ドン・フェリックスは彼女をイザベルだと信じ込んでおり、彼女に言い寄る。ところが、そこへイザベルが現れるので、ドン・フェリックスは慌ててしまう。イザベルは、彼が別の女性と一緒にいるので、嫉妬心を隠せない。2人は口論になってしまう。

(第4幕)エルヴィールは、イザベルの家を訪れ、先ほどドン・フェリックスと話をしていたのは自分であると告白。そして、今の状況を打開するために、ドン・ファドリックをイザベルの家に呼んでもよいかと相談。イザベルはこれを承諾する。そして、ドン・ファドリックが現れる。エルヴィールは、兄のドン・セザールとドン・フェリックスの諍いを何とかしたい、とドン・ファドリックに訴える。そこへ、イザベルの父親レオネルが現れる。ドン・ファドリックは隣の部屋に隠れる。レオネルは、エルヴィールを家まで送るので、エルヴィールはそれに従う。ところが、今度はドン・フェ

リックスがやって来てしまう。彼はイザベルに詫びを言いに来たのだった。しかし、レオネルが帰宅。ドン・フェリックスも隣の部屋に隠れようとするので、イザベルはそれを止めるが、レオネルに呼ばれてしまい、女中のベアトリックスに後を託す。ベアトリックスは、ドン・ファドリックを秘密の扉から逃がす。イザベルが戻るが、ドン・フェリックスを見て、彼女は驚いてしまう。その様子から、イザベルが浮気をしていると思いこんだドン・フェリックスは、怒りながら帰って行く。イザベルは事態を取捨するために、ドン・ファドリックの家に向かう。

(第5幕) ドン・ファドリックは、真実が明かになればドン・フェリックスも理解してくれる、とイザベルを慰める。そこへ、誰かがやって来たので、イザベルは隣の部屋に隠れる。すると、ヴェールを被ったエルヴィールが現れる。ドン・ファドリックは、見知らぬ女性であると思っているので、実は自分はエルヴィールのことが好きであると告白。エルヴィールは内心喜ぶ。しかし、そこへドン・セザールがやって来てしまう。彼は、ヴェールを被ったエルヴィールをイザベルと勘違いして、思いの丈を述べる。エルヴィールは、ドン・ファドリックにだけ正体を明かす。そこへ、ドン・フェリックスが現れると、隣の部屋から本物のイザベルが登場し、ドン・セザールは混乱。イザベルは、ドン・フェリックスのことが好きであると言うので、ドン・セザールは引き下がることを決める。エルヴィールもヴェールを取り、ドン・ファドリックはドン・セザールに2人の結婚を認めて欲しいと言うので、ドン・セザールはこれを承諾。そして、ドン・フェリックスもイザベルとの仲をレオネルに認めて欲しいと懇願。レオネルはこれを快諾。(幕)

トマ・コルネイユは、ドゥーヴィルやボワロバールとは異なり、カルデロン『二つドアのある家は守りにくい』をそのまま踏襲するのではなく、全く別の作品をベースにしてこの作品を書きあげた。とはいえ、物語を盛り上げるために『二つドアのある家は守りにくい』の筋を十二分に活用しているといつてよいだろう。特に、第3幕と第4幕の内容は、原作にかなり忠実である。カルデロンの同名の作品『偶然の約束』も典型的なコメディアのひとつであり、トマ・コルネイユは処女作を書くにあたって、スペインの作品をかなり研究していたのだということが推測される。トマ・コルネイユは、この作品の「献辞」の中で次のように述べている。

ドン・ペドロ・カルデロンは多大なる才気とともに同名の作品『偶然の約束』を書いています。私に許されていたのはいくばくかの改変をすることのみでした。

そして次のようにも述べている。

最初に提示される筋を最終的に何らかの幸福でもって劇を終わらせることをスペイン人たちが好んでいた。カルデロンも『二つドアのある家は守りにくい』を書きあげています。この作品は私の戯曲にも多大な影響を与えています。(中略) このようにして、劇の終わりまで保つために、沢山の筋を積み重ねて、より快活で、驚きに満ちたものを選び出したのです。

この証言からも、トマ・コルネイユがコメディアを重視しつつ、自らの劇作を目指したのはいうま

でもない。「献辞」では、このようにして作劇をしたことに対し、自らのパトロン（この「献辞」が誰に宛てられたものであるのかは不明）に自作の弁護をお願いしている。こうしたお願いそのものは決して珍しいわけではなく、常套的な文言であるともいえるのだが、とはいえピエール・コルネイユの弟として劇作家デビューを果たしたトマ・コルネイユには、様々なプレッシャーがあったこと、また兄と敵対する人たちからの誹謗や中傷があったことは想像にかたくない。また、これはスペイン物の作家たち全般にいえることなのだが、彼らの作品は原作からの翻案にすぎないのではないかという批判が常につきまとう。これは、17世紀当時のみならず、現在においても同様であり、この種の作家への評価が低いのもこれが原因のひとつであると考えられる。とすると、トマ・コルネイユのこれらの言葉は、紋切り型のものとはいいきれず、やはり自作に対する弁護という側面が強くあったのではないだろうか。「献辞」は以下のように続いていく。

ところが、『偽りの真実』という作品があるにもかかわらず、この主題いままで知られずにいたのですが、当代随一の作家の繊細な筆致をもってして、それが打ち破られることになるとは予想していませんでした。

「当代随一の作家」とはボワロベールのことに他ならない。これは、ほぼ同時期にボワロベールの『見知らぬ女』が上演されたために、トマ・コルネイユへこれを盗作したのではないかという疑いの目が向けられたからである。この後、自分が盗作をしたのではないことを切々と語っていく。これは推測の域を出ないが、この時期にボワロベールとトマ・コルネイユが仲たがいしていたとは思えない。ボワロベールは兄のピエール・コルネイユとはかなりの親交があり、頻繁に交流があったといわれている。先にも触れたが「五劇作家」の中にはボワロベールとともにピエール・コルネイユも入っているが、このメンバーを集めたのはボワロベール自身であった。ともに、文壇のリーダーとして交流をもちながら、協力し合っていたと考えられる。したがって、弟のトマ・コルネイユとも同様の交流があったと考えるのは自然なことであろう。しかしながら、実際に仲たがいしていたか否かは別にして、この後、ボワロベールとトマ・コルネイユはライバル関係にあったと思われるも仕方ない状況が訪れる。それは競作である。前章でスカロンとボワロベールが競作をしていたことは述べたが、同じ作品を下敷きにして、トマ・コルネイユも『名だたる敵』 *Les Ennemis Illustrés* を書いているのである。この時にも、誰が最初にこのテーマで戯曲を書こうと思ったのかなど、3者の間で意見が食い違い、一種の論争となる。この『偶然の約束』に付された「献辞」を読んでいると、この段階からすでにその火種のようなものがあつたのではないかと疑いたくなる。ともあれ、何の確証もないので、真偽のほどはわからないが、トマ・コルネイユは、劇作を始めるにあたって、スペイン・コメディアを十分に読み込み、またそれをフランスに導き入れた先達のドゥーヴィルやボワロベールの作品も研究していたことはだけ間違いないだろう。

では、トマ・コルネイユが劇作をするにあたってスペインのコメディアから何を学んでいるのだろうか。この段階においては、ボワロベール同様に「筋」ということができる。先に引用した「献辞」にある「沢山の筋を積み重ねて、より快活で、驚きに満ちたものを選び出した」という一節からもわかるように、スペイン・コメディア特有の筋の複雑さを自作に取り入れていくことを目的としていたことは明白である。それだけでなく、ボワロベールと競作となるような題材を好んで選んでいるのも、

同じような趣向のもとに作劇をしようとしていた証左といえよう。では、ボワロベールとの違いは何であろうか。まずもって特徴的なのは、笑いの要素を排除することにある。ボワロベールに比べて、トマ・コルネイユは召使いが笑いを醸し出す場面を極力排除しているようである。ボワロベールも、同時代に活躍したスカロンと比較すると笑いの場面を減じているのだが、トマ・コルネイユはこれをさらに減らそうと考えながら作劇を行っている。あわせて、登場人物間の緊密な関係性を維持させるために、悲劇的な要素を盛り込んでいる。例えば、第2幕の最後のところで、主人公の婚約者が亡くなったという一報を入れさせ、彼女の心の動揺を強く表現する。錯綜する筋が最後に見事に解けるという構成にあって、悲劇的な要素により大きな意味を持たせる、つまりこれは「喜劇」というよりは「悲喜劇」といってよい。トマ・コルネイユが作り上げようとした戯曲のもつ世界観は、純然たる「悲喜劇」なのである。したがって、笑いの場面は必要ない。もし仮に、これを突き詰めていけば、徹底的に悲劇的な要素を使いながら、最終的には幸福な結末で終劇することになるだろう。これまで、悲喜劇について刺激的な論考を出してきた研究者ギシュメール Roger Guichemerre やバビ Hélène Baby の用語を借りれば「悲劇的な悲喜劇」tragi-comédie tragique がトマ・コルネイユの狙いであったといえる。こうした趣向のちに悲劇を書かせることになるといってもよいだろう。

しかしながら、先程引用した一節の中で「快活な」agréable という単語が使われている点がもうひとつ問題となる。というのも、悲劇に近い悲喜劇を目指すのであれば、快活である必要はない。ここがのちに幅広いジャンルで活躍することになるトマ・コルネイユの作劇のポイントを上手く表現しているといえる。というのも、劇の中で心地よさを追求しているがためにこのような語を用いていると考えることができるからである。あくまでも「快活」なのであって「喜劇的な」comique ではない。この「快活な」という語の意味するところは、観客重視であるということでもある。当然のことながら「快活な」思いをするのは観客なのであり、劇作家自身ではない。この視点から考えてみると、後年様々なジャンルに手を出し、流行に乗っていったのも理解できる。だからこそ、17世紀最大のヒット作とまで謳われる『ティモクラート』を書くに至ったのではないだろうか。

トマ・コルネイユは喜劇作家として劇作家人生をスタートさせた。しかし、彼の作り出す喜劇、少なくともこの『偶然の約束』を見る限りにおいては、抱腹絶倒の作品を書こうと意識していたわけではない。この点に関してはボワロベールも同様であった。しかし、トマ・コルネイユはこれをさらに純化し、笑いの場面の少ない喜劇、というよりもむしろ悲喜劇を書きたいと思っていた。だが、悲劇そのものでありながら最後だけハッピーエンドというものではなく、観客がより楽しんでもらえるような作品を目指していたのだと考えられる。そのために題材として選んだのがスペイン物であった。こうして考えてみると、トマ・コルネイユの趣向とスペイン・コメディアのもつ世界観が合致していたといえよう。

結語

ドゥーヴィル、ボワロベールとの比較から、トマ・コルネイユが目指したものは何であったのか、スペイン物という共通の基盤を通じて検証してみたが、それぞれに特徴があり、それぞれの劇作の意図が垣間見えたのではないかと思う。とはいえ、3者の特徴を検証するには、より多くの戯曲との比較による検証が必要となるだろう。また、より多層的に、様々な側面からそれぞれの劇作家にスポットを当てて、精緻な研究を行わねばならない。

トマ・コルネイユが最初の劇作にスペイン物を選んだのは、その流行という側面が強かったのだろう。ただそのみならず、観客にもと喜んでもらえるものを目指したための工夫だった。観客の要求を重視し、流行を追求める姿が、軽薄に見えてしまい、批判の対象となることもあるのだが、観客の呼べる作品こそがよい作品なのだというルイ・ジューヴェの言葉を思い出せば、こうしたトマ・コルネイユのスタンスは至極正当なものに思えてくる。たしかに、その内容が現在ではいささかわかりにくかったり、生硬に映ってしまったりするのは否めない。しかしながら、19世紀までは厳然とその威光を輝かせ、数多くの読者や観客をひきつけた事実を鑑みれば、現代においてももっと評価されて然るべきではないかと思う。17世紀研究者の間では知名度の高いトマ・コルネイユだが、その戯曲に対していまだにまとまった研究は非常に少ないし、校訂版もほとんど出ていない。17世紀フランス演劇研究のさらなる進展のためにもトマ・コルネイユに対する研究の促進が急務である。またさらにいえば、スペイン物の流行に関する研究の側面からしても、重要な意味を持つことはいうまでもない。

注

ⁱ 参照したテキストは以下のとおり。

Calderón: *Comedias de Calderón de la Barca*, Biblioteca de autores españoles, t. 7, 1944.

D'Ouville: *Les Fausses Vérités*, T. Quinet, 1643.

Les Fausses Vérités, texte établi, présenté et annoté par Farida Maria Höfer y Tuñón, UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE, UFR de Littérature française et comparée, Année 1999/2000

Boisrobert: *L'Inconnue*, De Luyne, 1655.

Thomas Corneille: *Le Théâtre de T. Corneille*, Ire partie, Les Frères Chatelain, Amsterdam, 1709.

ⁱⁱ José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle, Présence et influence*, Librairie Droz S. A., Genève, 1999.

ⁱⁱⁱ 佐竹謙一『スペイン黄金世紀の大衆演劇』三省堂、2001年、313ページ。

^{iv} 前掲書、435～6ページ。

^v トレド近郊の都市。

^{vi} José Manuel Losada Goya, *op. cit.*, pp. 90-96

^{vii} Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif des théâtres*, C. A. Jombert, 1763, p. 185; Les Frères Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Rozet, 1762, t. 2, p. 496; Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, Laurent-François Prault, 1733, p. 128.

^{viii} H. C. Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, New York, Gorgian Press Inc., 1966, part III, p. 453.

^{ix} D'Ouville, *op. cit.*, p. 13.

これは、バリ第4大学のジョルジュ・フォレストイエ教授監修のもと、若手の研究者たちがこれまでほとんど注目されることのなかった17世紀の戯曲の校訂版を作成し、誰でも簡単に読むことができるようにと、ウェブ上にあげているものうちのひとつである。この分野の研究促進のためにも、大変に有意義な企画であることを申し添えておく。

^x Lérís, *op. cit.*, p. 248; Parfaict, *op. cit.*, p. 148; Maupoint, *op. cit.*, pp. 174-175; Lancaster, *op. cit.*, pp. 78-80.

^{xi} ドゥーヴィルのドラマツルギーに関しては、拙論「ドゥーヴィルとスペインコメディア」（中央大学人文科学研究所「紀要」第59号、2007年所収）を、スカロンについては拙論「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『フランス十七世紀の劇作家たち』中央大学出版部、2011年所収）を参照のこと。

^{xii} 拙論「カルデロン作「だんだん悪くなる」の17世紀フランス演劇への影響」（中央大学人文科学研究所「紀要」第62号、2008年所収）を参照のこと。