

ランベール作『魔法じゃない魔法』

富田高嗣

Lambert, *La Magie sans magie*

TOMITA Takatsugu

Abstract

La Magie sans magie a été écrite par Lambert. L'auteur est peu connu de nos jours, et la pièce aussi. Mais, quand Jean-Marie Villégier a représenté cette pièce dans le Théâtre national de Strasbourg, on l'a mise en lumière. *La Magie sans magie* est de la comedia espagnole. Dans le deuxième tiers du XVIIIe siècle, beaucoup de pièces ont été faites sous l'influence de la comedia espagnole. Nous allons donc analyser la structure de cette pièce et son importance dans des comédies qui ont été écrites au XVIIIe siècle.

序

この作品は、フランスにおいて全く無名の戯曲である。17世紀フランス演劇を研究する人たちの間でも、決して有名であるとはいえない。忘れ去られた過去の作品のひとつといってもよいだろう。ところが、突如20世紀の終わりに、若干の注目を集め始めた。それは2つの点においてである。まず、1992年にこの戯曲がストラスブール国立劇場（Théâtre national de Strasbourg）の上演演目として取り上げられたことである。この劇場はもともと東部演劇センター（Centre dramatique de l'Est）として1946年に創設され、パリとは離れた場所で独自の演劇活動を行ってきた場所である。その第9代の舞台監督であったジャン＝マリー・ヴィレジエ Jean-Marie Villégier は、積極的に古典作品をレパートリーに加えていたのだが、その活動の一環として全く無名であったこの作品を取り上げたのであった。ヴィレジエは、この劇場の舞台監督になる前から主に16世紀から18世紀に書かれた戯曲の演出を手がけ、評価されていた演出家であるので、17世紀の戯曲に目を向けていたこと自体には全く不思議はない。そもそも大劇場で最初に演出を手がけたのもコメディ＝フランセーズ Comédie-Française で上演されたコルネイユ Pierre Corneille の『シンナ』 *Cinna* とトリスタン・レルミット Tristan l'Hermite の『セネクの死』 *La Mort de Sénèque* だったし、ストラスブール国立劇場で最初に上演したのは、メレ Jean Mairet の『ドソーヌ公艶聞録』 *Les Galanteries du duc d'Ossone* だった。『シンナ』はあまりにも有名な作品であるが、『セネクの死』と『ドソーヌ公艶聞録』にいたっては一般的に全く無名の作品であるといってもよい。古典作品を現代的な視点で新たな解釈を試みる手法をヴィレジエは好んでいる。そして、有名な作品にこだわるのではなく、現代では忘れ去られてしまった作品にもう一度光を当て、独自の世界を演出しようと考えていた。こうした考え方の中で、ヴィレジエが『魔法じゃない魔法』に目を向けたのは確かにごく自然なことといえる。しかし、それにしても無名過ぎる。トリスタン・レルミットやメレは、一般的にはそれほど知名度はないかもしれないが、17世紀

演劇研究の中ではむしろ有名な劇作家であり、多くの研究書の中で取り上げられている。ところが、この『魔法じゃない魔法』の作者ランベールは、後述するように何の情報もなく、人となりは全く伝わっていない。換言すれば、それだけヴィレジエは数多くの原典にあたり、自分の演出にふさわしい戯曲を探したのだということになる。

次に、この『魔法じゃない魔法』が注目をされるようになったもうひとつの理由は、スペイン・コメディアのフランスにおける影響についての研究の進展である。この作品は、後述するが、スペインの作家カルデロン Calderón de la Barca の作品をもとに書かれている。コメディアの影響については、従来からその重要性が指摘され、ある程度の研究は行われていた。例えば、コルネイユの『ル・シッド』 *Le Cid* のように、個別には研究されていたのは事実である。しかし、体系的な研究が行われていたとはいえない。ところが、1970年代以降、17世紀フランスの作劇術におけるコメディアの重要性に目が向けられ、徐々にコメディアを粉本とする作品が研究対象として取り上げられるようになり、フランスだけでなくスペインにおいても研究が行われるようになってきた。そして、2000年代になってくると、17世紀演劇全般にいえることなのだが、これまで出ることがなかったマイナーな作品の校訂版が出るようになり、また作家ごとの全集や戯曲集なども出版されるようになった。スカロン Paul Scarron の戯曲集がここ数年のうちに2種類刊行されたのもこの流れの一環である。ちなみに、スカロンの戯曲集が出版されたのは、数十年ぶりのことであり、しかも校訂がなされているものは初めてであった。確かに、大作家と呼ばれる人たちの作品の註釈、あるいは研究はある意味で行き詰まっているといういい方もでき、そのために研究者たちがこれまではあまりかえりみられることのなかった作家や作品を取り上げるようになったというのも事実であろう。これは17世紀文学研究にとどまらず、あらゆる時代の研究に対していえることでもある。いずれにせよ、これまで読むことすら困難であった作品が、比較的容易に入手できるようになってきたことが、スペインのコメディアとフランスの演劇との関係性の研究を促進させたといえる。だが、この『魔法じゃない魔法』そのものについての研究は行われてこなかった。研究書の中で、何度も取り上げられてはいるものの、作品自体に関する分析は不十分であったといわざるを得ない。そこで、本論ではこの作品が、17世紀中期のコメディア流行の時期にあってどのような位置づけの作品であるのかを探っていくことにする¹。

第1章 作者ランベールについて

先にも簡単に触れたように、この作者についての情報は一切ない。名前もこのランベールという以外ものは伝わっていないし、当然のことながら生没年も不明である。例えば、17世紀演劇の情報の宝庫ともいえるパルフェ兄弟の本をあたっても、名前以外に情報はないとある²。確かに、この時代の劇作家についていえば、このように情報が乏しい人は決して珍しくはない。劇作家はその当時かならずしも身分が高かったとわけではないので、実際には高貴な家柄の人物が戯曲を書いたとしても、その素性を隠すために匿名で戯曲を出版したり、あるいは偽名で出版したりすることもあっただろう。あるいは、単純に全くの無名作家であり、いわゆるアマチュアの域を出ない劇作家だったことも考えられる。ランカスターを見れば、いかに様々なアマチュア劇作家が存在し、様々な戯曲を残していたかがわかる。しかし、この人の戯曲はオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されていることを考えると、ずぶの素人というわけではないようである。しかも、スペインのコメディアをもとにして戯曲を書き上げているだから、スペイン語にも通じていたのだろう（粉本のフランス語訳はこの時代には

存在しない)。これは推察の域を出ないが、この作者はやはりある程度の教育を受けた人物であることが考えられる。身分という点では、かならずしも良家の出ということはいいきれないだろう。キノー Philippe Quinault のように、決して高貴な家柄の出ではないが、トリスタン・レルミットの弟子として教育を受けた例を考えれば、出自の問題というよりは、教育を受けるべき環境が存在したか否かである。あるいは、ある劇作家が自分の名前を隠すために偽名を使ったとも想定されるが、内容的に危険なものではないことを考えれば、わざわざそのようなことをする必然性がない。もちろん、全くその可能性がないとはいえないが、やはりこちらも推察の域を出ない。

この作者が書き残したとされる戯曲は4作品。しかも、確実にこの作者のものであるとされ、現代までテキストが伝わっているのは2作品しかない。そのうちのひとつがこの『魔法じゃない魔法』であり、もうひとつは『嫉妬深い姉妹』 *Les Sœurs jalouses* である。『嫉妬深い姉妹』は、ランカスターによると1658年にオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されたとある。カルデロンのコメディア『盗賊と花』 *La Banda y la Flor* で、『魔法じゃない魔法』と同じスペイン物である。

残り2作品のタイトルは『煙突掃除人』 *Les Ramonneurs* と『なくした財産が見つかった』 *Le Bien perdu recouvé* である。『煙突掃除人』をランベールの作品としているのは、レリスだが、現代の研究者はこれを踏襲していない。この『煙突掃除人』という作品は中世以来書かれてきたモチーフの作品で、特にイタリアで流行した。これがフランスに入ってきて、17世紀後半にはブルソー Edme Boursault が1幕の作品を書いている。ブルソーが参考にしたとされる『煙突掃除人』のフランス語で書かれたテキストがあるが、これは17世前半に書かれたものとされる。しかし、このテキストは名前のみ知られていて、テキスト自体は散逸してしまっていた。ところが、20世紀前半にそのテキストが発見された³。しかしながら、どの研究者もこれがランベールの作品であるとは断定していない。確かに、そう断定できるだけの証拠は何もない。もうひとつの可能性として、ランベールが書いたテキストは別のものであり、こちらもやはり散逸してしまったと考えることもできる。

『なくした財産が見つかった』については、パルフェがランベールの作品であるとしているのだが、こちらも現代の研究者は彼の作品であるとはしていない。そもそも、テキストが現存せず、そのタイトルしか知られていない。モーポワンによれば、1660年に印刷されたとあるが、残念ながら伝わっていない。したがって、その内容をうかがい知ることができないし、タイトルの邦訳もこれでよいのかも不明である。フランス語の *bien* をここでは、「財産」と訳したが、「幸せ」と訳すことも可能であろう。現代のフランス語では、この単語を単数で使う場合後者のように訳するのが自然だが、17世紀においてはどちらの意味でも同じように使われていたことを考えると、どちらとも断定できない。しかし、タイトルの付け方、そしてランベールが書いている作品の傾向からすれば、やはり喜劇として書かれたものと考えられるので、あえて「財産」と訳出した。

このようにランベールの作品としてテキストが現存するものは2作品とも喜劇である。そして、ランベールの作品ではないかと考えられる2作品も同様である。これは、後者2作品が実際にこの作者の手になるものか否かを別としても、前者2作品の喜劇作品であり、17世紀末から18世紀前半にかけて、ある程度の評価を得ていたことの証左といえるかもしれない。

第2章 『魔法じゃない魔法』について

先に述べたように、この作品はカルデロンのコメディアに依拠して書かれたものである。原作も同じタイトルで『魔法じゃない魔法』*El Encanto sin encanto* で、ランベールはそれをフランス語に訳した。1650年に出版されたものらしいが、具体的な年代は不明である。17世紀フランスにおいて、コメディアをもとにして書かれたもの、つまりスペインものの多くは、ローペ・デ・ベーガ Lope de Vega、ティルソ・デ・モリーナ Tirso de Molina、そしてカルデロンという、いわばコメディアを代表する3人の作家の作品をベースにしている。もちろん、スカロンの『滑稽な侯爵』*Le Marquis ridicule* のように、全くの無名作家の作品を題材にして書かれたものもあるが、一般的にはこの3人の作品のものであるとあってよい。これは、スペインのみならず、フランスでも3人の作品が読まれており、また評価が高かったからであり、またスペインで出版されたものがかなり早くフランス人の手元に達していたためである。実際に、原作が出版されてから数年の後にはフランスでそれをもとにした作品が上演されているのも珍しくない。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、原作はロハス・ソリーリャ Rojas Zorrilla の『侮辱されれば熱意は不要あるいは主人になった召し使い』*Donde hay agravis no hay celos y amo criando*。だが、原作は1640年に出版され、その3年後『主人になった召し使い』がパリで上演されている。これはスカロン自身がスペイン語に通じていたこともあるのだが、それだけではなく、それを可能ならしめる環境が整っていたことに他ならない。

カルデロンのコメディアを受けて、ランベールはそれを半ば翻案のような形で改作し、オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演の運びとなった。しかし、初演年代については、2つの説がある。ひとつは1656年、もうひとつは1660年である。前者を主張するのはランカスターであり、後者を主張するのはパルフェとレリスである。しかしながら、現在ではランカスターの説を採用するのが妥当であると考えられる。というのも、ランカスターは以下のように主張しているからである。ランベールのもうひとつの作品『嫉妬深い姉妹』の「読者へ」*Au Lecteur* の部分で、『魔法じゃない魔法』を「前作」とし、また「2年前」の作品と記している。そして、『嫉妬深い姉妹』が初演されたのが1658年と考えられるために、『魔法じゃない魔法』は1656年のシーズンに上演されたということになる⁴。1660年初演を主張する人たちには、その根拠が全く示されていないこと、またその他の初演年代確定についても完全とはいきれないこともあり、やはりランカスターの主張を採用することになるのだろう。もちろん、ランカスターが初演年代を確定した作品の中にも怪しいものもないわけではないが、この作品の場合に限っていえば、作者ランベール自身の供述に基づいて、その根拠を明確に示していることから問題はないと思われる。したがって、後に続く研究者もこれに倣っていると考えられる。

ちなみに『魔法じゃない魔法』が初演された1656年頃の上演状況であるが、この作品が上演されたオテル・ド・ブルゴーニュ座において、数多くのスペイン物が上演されている。1654年にはスカロンの『サラマンカの学生あるいは寛容な敵』*L'Ecolier de Salamanque ou les Généreux ennemis*、1655年にはボワロベール Antoine Le Métel Boisrobert の『愛と運命の一撃』*Les Coups de l'Amour et de la Fortune*、トマ・コルネイユ Thomas Corneille の『自分自身の牢番』*Le Géolier de soy-mesme*、そして1656年にはボワロベールの『偽りの見た目』*Les Apparences trompeuses* と『目に見えない美女』*La Belle invisible*、キノーの『愛と運命の一撃』*Les Coups de l'Amour et de la Fortune*、トマ・コルネイユの『声

の魅力』 *Le Charme de la voix* が上演されているが、この時期オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演された作品の半数近くを占める勢いである。オテル・ド・ブルゴーニュ座だけでなく、ライバル劇団のマレー座においても同様で、数多くのスペイン物が上演されている。例えば、今例示したスカロンの『サラマンカの学生』であるが、これは同じ原作をもとにしてボワロベールとトマ・コルネイユが作品を書き、3人による競作となったものである⁵、またトマ・コルネイユの『自分自身の牢番』も同様で、スカロンが同じ原作をもとに『自分自身の番人』 *Le Gardien de soy-meme* を書いて、やはり競作となった⁶。17世紀前半から徐々にフランスに導入されていたスペイン・コメディアであるが、1640年代頃からドゥーヴィル D'Ouville やスカロンを中心として、主に喜劇的な作品が多く書かれ、スペイン物の流行を引き起こしたわけだが、これらのレパートリーを見ると、1650年代にはその隆盛期を迎えていることがこのことからわかるであろう。

ランベールはこうした流れの中で、コメディアに依拠した喜劇を書いているのである。つまり、流行に乗った形で作品を作っているといってもよいだろう。ただ、これはランベール自身の考えによるものなのか、またあるいはオテル・ド・ブルゴーニュ座側の意向によるものなのかはわからない。というのも、先に述べたように仮に『煙突掃除人』がランベールの作品であったとするならば、この作品のモチーフはイタリアのものであり、スペインのものではない。つまり、スカロンがそうであったように、あくまでもスペインのコメディアにこだわろうとしたわけではなく、喜劇として面白い作品を書くために、その題材を様々なところに求めようとしたとも考えられるからである。また、ランベールは無名の作家であるために、自分自身でその題材を決められたか否かも不明であろう。やはりこの当時は劇団の意向もかなり強かったと考えられるし、劇作家の地位はかなり低かったといつてよい。

これは推測の域を出ないが、先に示した競作についていえば、これもオテル・ド・ブルゴーニュ座とマレー座の共犯関係のもとに行われたと考えることもできるだろう。もちろん、スペイン物自体がその内容から観客にもてはやされたのは紛れもない事実であり、そうした作品を競うように上演してきたのも事実であろう。しかしながら、競作という形をとることで自ずと宣伝効果も上がることになり、さらに観客の興味をかき立てたと考えることもできる。これは何の証拠もないのではあるが、客観的な事実として、パリを席卷していた2大劇団で競作ということになれば、満都の話題になることは十分に想定される。両劇団がどこまでこれを意識的に行っていたのかはわからないが、競作という形を取ることによって話題をさらい、観客動員につなげようと考え、こと自体は自然なことといえる。例えば、少し時代が下って、1660年代にはモリエール Molière の『女房学校』 *L'Ecole des femmes* を巡って「女房学校論争」が巻き起こるが、これも純粋な論争というよりは、モリエールの人気にあやかって周囲の人たちが様々な作品を世に出してきたという側面が強い。また、出版に際しても剽窃は日常茶飯事で、旅回りの俳優だったドリモン Dorimon は自分が書いた『石像の宴』 *Le Festin de Pierre* をモリエールの作品『ドン・ジュアン』 *Don Juan* と偽って出版している。もともと、ドリモンはモリエールに先行してティルソ・デ・モリーナの作品を翻案していたのだが、モリエールの『ドン・ジュアン』が大ヒットしてしまう。しかしながら、その内容の危険性から、モリエールは『ドン・ジュアン』の上演を15回で打ち切り、その後上演しない。そして、当然のことながら出版もされないままになってしまう。ドリモンはその状況を鑑み、自分の作品にモリエールの『ドン・ジュアン』の名を冠して出版してしまう。このようなエピソードは枚挙にいとまがない。こうした当時の状況を考えれば、劇団側も流行に敏感に反応し、それに対応しようとしたことは十分に考えることが

できるだろう。

ランベールの作品が書かれた状況は上記の通りであり、スペイン物が流行した中で、その流れに乗って書かれたものといえる。次いで、次章では『魔法じゃない魔法』の構成について論じることとする。

第3章 作品の構成と分析

最初に登場人物の紹介をしておこう。

レオノール レオンスの名前で男装している、バレンシア生まれの婦人
アストルフ カスティリアの貴族
ティマント カスティリアの貴族
エルヴィール カスティリアの婦人
アストルフ バレンシアの老貴族
ティマント バレンシアの老貴族
フェルナン アルフォンスの召使い
ジュリー レオノールの女中

では、この作品の簡単な梗概をここで紹介しておこう。

(第1幕) 舞台はバレンシア。もともと宮廷勤めをしていたアストルフは、自分の家に引きこもり科学の実験をして過ごしている。しかし、それゆえに周囲の人たちは彼が魔術師なのではないかと噂になっている。ある日、友人のティマントがアストルフの家を訪れる。ティマントは、モール人の戦いの際にとらわれの身となっていたが、カスティリア軍のおかげで助かった。ところが、帰ってみると、娘のレオノールが死んでしまったと聞かされたという。そこで、アストルフはティマントの悲しみを和らげる男レオンスを紹介するといひ出す。その男とは何と男装したレオノールだった。彼女はカスティリア人男性のアルフォンスと恋仲になっていたが、彼がマドリッドで別の女性(エルヴィール)と浮気をしたことを知り、レオノールは短剣で自分の胸を刺してしまうが、アストルフの看病のおかげで一命を取り留めていた。レオノールは復讐のために男装し、エルヴィールを口説き落とし、駆け落ちをしてきたのだった。そこへ、レオノールの女中ジュリーがやって来て、アルフォンスとその召使いフェルナンが、フレデリックという騎士とともにこの地に向かっていると知らせる。すると、召使いのフェルナンだけが現れたので、アストルフは一計を案じ、魔術師のふりをしてフェルナンの氏素性を当ててみせる。フェルナンはすっかりだまされてしまう。

(第2幕) フェルナンはアルフォンスのもとへ戻り、アストルフが魔術師であるという。しかし、アルフォンスは取り合わない。アルフォンスとフレデリックは、もともとエルヴィールを巡っての恋敵だったのだが、彼女が駆け落ちをしてしまったので、今では協力して彼女を捜しているのだった。そこへエルヴィールが現れる。一緒にいたレオンス(レオノール)を見て、アルフォンスはかつての恋人の面影を感じ取る。フレデリックもレオンスも決闘も辞さない覚悟を決めるが、アルフォンスは放心したまま。

(第3幕) アルフォンスはレオンスを見てからというもの、すっかり混乱してしまっている。そして、

レオノールへの思いを強くする。一方、フレデリックはレオンスと決闘したくてたまらないでいる。いよいよ決闘の場へというところで、アルフォンスはレオンスを守るとまでいい出すので、結局のところ決闘は中止。見かねたティマントは、レオンスが自分の息子であると嘘をつくのだが、アルフォンスは信じない。

(第4幕) エルヴィールは、レオノールとフレデリックが再度決闘すると聞き、驚く。彼女はアストルフに相談に行くが、その場にフェルナンが隠れて会話の内容をうかがっている。アストルフはフェルナンがいることに気づいているので、わざと彼に聞こえるように話しをする。アルフォンスはレオンスがレオノールに見えるので混乱しているのだと説明し、エルヴィールは納得。フェルナンも納得する。フェルナンはアルフォンスに盗み聞きしてきた内容を話す、アルフォンスは混乱したまま。一方、フレデリックは真実を知り、アルフォンスを騙すのに加担。

(第5幕) アストルフは、アルフォンスとフェルナンに真実を伝えるようジュリーに頼む。真実を聞かされた2人だが、困惑したまま。アルフォンスはレオノールに真実を知ったこと伝え、レオノールへの思いの丈を述べる。ティマントは家の名誉のためには結婚するしかないといい出すので、アルフォンスはそれを受け入れる。一方、エルヴィールも本当のことを知らされ混乱するのだが、フレデリックからのプロポーズを受け入れる。そして、フェルナンとジュリーの結婚が予示される。

まず、注目に値するのが、劇が展開する舞台である。ランベールの作品では、「舞台はバレンシアから1マイルのところにある田舎の家」とある。ところが、カルデロンの原作では「舞台はマルセイユ」となっている。スペインのコメディアの舞台は、もちろんスペイン国内であることが多い。しかしながら、その作品の多様性の証明でもあるのだが、イタリアやフランスを舞台とした作品も少なくない。コメディアの登場人物は基本的に若い貴族である。したがって、いろいろな場所で繰り広げられる戦場に赴くことが多い。若い男性主人公がその武勲を誇示することは、その家の名誉を示すことにつながる。コメディアの中では、この「名誉」が最も重要視される要素のひとつであり、これを巡って物語が展開する。年間に何十、何百と書かれるコメディアの舞台がスペインだけでは処理しきれないという現実もあっただろう。観客に飽きられてしまうことを恐れて、様々な場所で、様々な可能性を示すようコメディア作者たちが腐心したことは想像に難くない。

フランス人劇作家たちがコメディアをフランスに導入するにあたって、2通りの処理の仕方があった。ひとつには、舞台をフランスにしてしまうこと。例えば、ドゥーヴィルがその代表例で、彼の戯曲はすべてフランスが舞台となっている。『お化け婦人』*L'Esprit folet*の場合、原作ではマドリッドが舞台だったが、ドゥーヴィルはこれをパリに移している。原作の場合、マドリッドで物語が展開することにひとつの意味があったのだが、これを捨象してあえてパリで展開するように作り替えたのだ。そして、もうひとつの処理の仕方として、原作にある舞台をそのまま導入するやり方がある。むしろこちらの方が主流であり、代表例としてはスカロンが挙げられる。スカロンの戯曲の場合、基本的に原作のままの舞台を使って、物語が繰り広げられる。これは時代的な要請の問題である。というのも、ドゥーヴィルがコメディアをフランスに導入し始めたのは1630年代であるのだが、この頃コメディアの導入は限定的であった。1636年の『ル・シッド』以来、一気にスペイン物が脚光を浴びることになるが、喜劇という観点からしてみると、まだまだ不十分であった。つまり、フランスの観客たちはスペイン風の喜劇にはそれほど慣れていなかったといういい方ができるだろう。したがっ

て、ドゥーヴィルはどのようにしたらフランスの観客に受け入れられやすいのかを考えた上で、舞台をフランスに移すことを考えたのだった。ところが、彼に端著を発し、徐々にスペイン物が認知されるようになってくると、観客の立場から逆に異国趣味を求めるような傾向が表れ始め、無理に舞台を代える必要性がなくなっていく。1640年代後半から1650年代にかけてのスペイン物の場合、舞台を原作のまま活かすのは普通となっていた。

ところが、この『魔法じゃない魔法』は、原作ではフランスだった舞台をわざわざスペインに置き替えている。これは、スペイン物が十分に浸透していったことを示すものであり、観客の要請であったといってもよいだろう。これはこの後で述べるように、スペイン・コメディアの世界に常套的な要素を戯曲の中で活かすことを考えた場合、やはりスペインが舞台であることのメリットを考慮したのである。

舞台の背景として、モール人との戦争ということがよく取りざたされる。これもコメディア的である。いうまでもなく、スペインにおいてはイスラムとの戦いが重要な意味を持つ。波乱万丈の内容を重要視することになると、異国人との戦争は格好の題材、背景である。先にも触れたように、登場人物の勇ましさを描くにはもってこいであるし、実際に戦わずとも貴族としていつでも戦える準備を整えているということを示せるだけでも十分な効果がある。それだけでなく、登場人物の変装、偶然の邂逅、決闘などコメディアによく見られるものを提示するのにこのような背景は何よりも勝っているといえるかもしれない。

変装ということであれば、この作品でも女性の主人公であるレオノールの男装が登場する。フランスのこの時期の戯曲において、男装はよく見られるものであるが、スペイン物では特に顕著である。しかも、観客にはその変装がわかっているタイプであって、これはあくまでも特定の登場人物だけがわからずにいる。レオノールの変装において特徴的なのは、父親のティマントにとってみると邂逅となっている点である。観客には変装がわかるタイプのものの場合、誰がどのように変装しているのか、そしてその意味は何であるのかが観客に向けて説明される。ここでも、そのいきさつが語られ、観客はその変装の意味を十分に理解することになる。男装して、かつての恋人に復讐するというのは特に珍しいものではなく、1630年代頃の悲喜劇あたりから数多く見られる。ところが、最初に死んだはずの娘が実は生きていたという事実が付加され、その変装の効果がさらに増大している。死んだと思っていた人物が実は生きていたというケースも決して珍しいものではないが、両者が相まってその効果を膨らませている点は注目に値するだろう。これは、スペイン物によくみられる「見た目と内実のギャップ」を示すという側面からも効果的である。

次に決闘についても付言しておこう。スペイン物にあって、決闘は常套的な場面であることは先にも述べた。しかし、実際に舞台上で決闘をするのはあまりない。中にはボワロベールの『寛大なる敵』*Les Ennemis généreux*のように、物語の最後で主人公ふたりが決闘をすることが大きな意味を持つ戯曲もある。だが、ここでも決闘の場面を見せることが目的なのではなく、ふたりの名誉を守ろうとする姿勢を示したり、自らの勇気、武勇を示したりするために設定された場面である。つまり、実際に剣を交えることを見せることには大きな意味はない。したがって、スペイン物全般を通じて、決闘の場面が予見されたり、報告されたり、あるいは決闘をするという意志を示すことに重きが置かれる。もともと、17世紀前半においては、舞台上で様々な場面が上演され、時には凄惨な場面を観客に提示することもあった。後々、17世紀後半になってからの、いわゆる古典主義演劇の作品においては、

舞台上で陰惨な場面が敬遠される。1650年代にあっては、すでに世紀後半の考え方が主流となっていることを示すともいえよう。

このように、多くのコメディアに見られるような要素がたくさん盛り込まれており、典型的なスペイン物といえる。しかも、主人公のアルフォンスとレオノールが、恋のさや当ての中で徐々に追い詰められていくプロセスが十分に描き出されており、この面でも典型的である。しかしながら、こうした側面を強調していくと、スペイン物のジャンルの問題が常に付きまとう。つまり、悲喜劇なのか、それとも喜劇なのかという問題である。一般的に、この手の作品は「スペイン喜劇」という名称で語られることが多いのだが、当時のフランスの基準でいえば、悲喜劇として考える方が妥当である。事実、スカロンもボワロベールもドゥーヴィルも、自作をどのようなジャンルに当てはめているのかについては、それぞれ異なっている。そもそも、悲喜劇というジャンルの規程が、きわめて曖昧なものであり、同じような作品であっても悲喜劇と称する劇作家もあれば、喜劇と称する劇作家もおり、厳密な分別は不可能である⁷。ランベールがこの作品を喜劇としているのだが、それには以下のふたつの理由があると考えられる。まずひとつには魔法の場面の処理の仕方、もうひとつは召使いの役割である。

魔法ということに関して、この当時のフランスの戯曲において、常套的な要素とはいいがたい。例えば、ロトルー Jean Rotrou の『忘却の指輪』 *Le Bague d'oubli* の指輪など、それに類するアイテムが登場しないわけではないが、頻繁にはではない。魔法が話題の中心になることはないといってもよいだろう。この作品でもタイトルには使われているものの、実際に魔法を使うわけではない。しかも、喜劇的な場面で用いられるばかりである。まず第1幕第5場で、アルフォンスの召使いフェルナンが騙される様子を見てみよう。あらすじでも紹介したように、事前に情報をすでに得ていたアストルフが、そうとは知らないフェルナンに対して、いかにも魔法使い然として、予言をしているふりをしているだけである。

アストルフ 類い希なる才能はやすやすと姿をあらわすものか！
 私のもっと率直に物をいえというのだな？
 おどろかせて見よというのだな、
 そして、この私が言い当てて見せればよいというのだな？
 お前の名はフェルナン、主人の名はアルフォンスではないかな？

フェルナン (独白) この老人の一言一言で震え上がってしまうよ。

アストルフ 森の中にはもうひとり騎士が…

フェルナン ああ！ やめてください、
 言い当てないでください、怖くて震えてしまいます。

フェルナンをだます場面はここだけではない。例えば、第3幕第1場では、レオノールの女中ジュリーが目の前に空を飛んでやって来るといわれ、それを本気で信じこんでしまう。

こうした喜劇的場面以外では、アルフォンスを精神的に追い込んでいくひとつのアイテムとして使われているだけで、魔法を通じて何か陰惨な情景が繰り広げられるというわけでは決してない。すでに述べたようにいかにも典型的なコメディアであるこの戯曲の中にあつて、魔法は一種のたて糸のよ

うな役割を果たしているのだが、その仕掛けは観客に最初から明らかになっている。したがって、この魔法というモチーフが、劇全体の内容に統一感を与えると同時に、喜劇として成立させる役割を持っているといえる。

もうひとつの理由、召使いの処理についてであるが、いま見たように、喜劇的な役割をフェルナンが担っている。これは魔法に関連する場面だけではない。例えば、第4幕の終わりでは、主人のアルフォンスが混乱してしまっているとぼっちりをうけて、「殺してしまうぞ」とまでいわれてしまう。そして、その後ひとり舞台上に残り悲哀のある台詞を独白する。

おれの人生は終わるのか？ そんなに悪いことしたのかな？
魔法使いの話聞くのはそんなに罪深いことなのか？
でも、それでおれは死ななきゃならん、さもなくば許してもらうために
いったい何が起きているのか知らなきゃならない。
だめかもしれないけど、やってみなきゃなあ。
だって、こんなことで死んじゃうのは、よくないよ。
この魔法の力を消し去ってしまうのに、おれの血を捧げねばならんのなら、
一杯やって、大騒ぎしたいなあ。

もしかしたら自分の命がなくなってしまうかもしれないという局面にあっても、酒を飲むことを忘れずにいるあたり、喜劇の登場する召使いらしいといえる。しかしながら、本家コメディアにおける召使いグラシオーソはここまで喜劇的ではない。グラシオーソにとっては、あくまでも悲喜劇的世界観の中で、悲哀を醸し出すことが最重要課題であり、そのために臆病であるという性格が大きな意味を持つ。確かに、大酒飲みという特徴を持つのは事実であるが、このような場面にあっては、悲哀の方が強調される。

しかしながら、フランスに導入されたコメディアの多くは、召使いにより喜劇的な役割を付与している。これはスカロンによって考え出されたシステムである。スペインのコメディアをフランスの戯曲に書き換える場合、最も問題となるのが文体の処理と幕の設定の処理のふたつである。そもそもコメディアの文体は、詩そのものといってよい。韻文であるということだけでなく、表現レベルにおいても詩的である。それを韻文でありながらも、比較的普通の台詞に置き換えることにより、全体的な台詞の量が減ってしまう。また、コメディアでは3幕が一般的であるのに対し、フランスでは5幕が一般的である。その枠組みを変えるのにあたって、召使いの台詞が意味を持つことが多くなった。幕の始めや終わりで、召使いの独白を多く用いるようになったのである。つまり、スカロンは召使いをより喜劇的にし、さらに活躍の場を与えていきながら、戯曲を構成していくことになる。そして、このあり方がモリエールに大きな影響を与えているといえる⁸。例えば、第5幕第3場で、フェルナンは魔法を恐れているのにもかかわらず、大好きなジュリーと会えるということで喜びを隠せずにいる。先ほど例示した独白でもそうであったが、命の危険を感じる場面でも、みずからの欲求に正直であり、笑いを誘う場面にしてしまう。

この戯曲全体を通して考えてみると、スカロンの影響が多く見て取れる。まず、舞台設定を初めとする大きな枠組み、そして登場人物の中でも召使いに大きな役割を付与している点、などいくつかの

部分でスカロンがコメディアを自作のものとする際に、取り入れた方法論をうまく踏襲しているように思われる。

結語

全く無名のこの作品を分析してみると、1650年代にはコメディアがかなり浸透していることがよくわかる。コメディアをフランスに導入するにあたって、最初はフランス独自のを想定した取り込み方だったのに対し、スカロンの登場とともにスペイン色を前面に押し出した作品が作られるようになり、スペイン物は大流行する。そして、この延長線上で、モリエールに代表されるような召使いの活躍に光りがあたる戯曲が多く書かれることになる。

また、構成という側面からしても、魔法というモチーフをうまく活用することによって、構成全体がまとまっており、戯曲としての完成度も高い。序論で述べたように、ジャン＝マリー・ヴィレジエがこの戯曲を20世紀になってから上演をしているのだが、それもこうした特徴が現代においても十分に通じる内容のものであるということになるだろう。ヴィレジエがこのテキストを採用した理由は十分におわかりいただけたと思う。

注

- 1 使用したテキストは以下の通り。
Lambert, *La Magie sans magie*, comédie, collection du répertoire Théâtre National de Strasbourg, Cicero.
- 2 Parfaict frères, *Dictionnaire du theatre françois*, tome 3, 1767, p. 259.
- 3 詳しくは、伊藤洋、オディール・デシュッド監修『フランス17世紀演劇事典』（中央公論新社、2011年刊）の『煙突掃除人』の項を参照のこと。
- 4 Henry Carrington Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, New York, Gorgian Press Inc., 1966, t. 3, pp. 113-115.
- 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『フランス17世紀の劇作家たち』、2011年所収）を参照のこと。
- 6 拙論「スカロン作『自分自身の番人』」（長崎外国語大学「長崎外大論叢」第14号、2011年所収）を参照のこと。
- 7 この点に関しては、以下の悲喜劇論を参照のこと。
Roger Guichemerre, *La tragi-comédie*, PUF, 1981.
Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, 2001
- 8 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『フランス17世紀の劇作家たち』、2011年所収）を参照のこと。

