

スカロン作『自分自身の番人』

富田高嗣

Scarron, *Le Gardien de soi-même*

TOMITA Takatsugu

Résumé

Scarron a fait 9 pièces de théâtre, dont 8 pièces viennent de la comédie espagnole (comedia española). La source de son sixième comédie *Le Gardien de soi-même* est *El Alcaide de sí mismo* de Calderón de la Barca. Cette pièce est représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1655. Mais, en même temps, une pièce qui a la même source est représentée au Théâtre Marais. Nous analyserons *Le Gardien de soi-même* et la dramaturgie de Scarron en comparant les deux autres.

序

スカロンにとって6作目の戯曲『自分自身の番人』*Le Gardien de soi-même*は、1655年にオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演された。この戯曲は、これまでの作品同様、スペイン・コメディアを粉本としている。原作は、1651年に出版されたカルデロン Calderón de la Barca の『自分自身の番人』*El Alcaide de sí mismo*であり、スカロンはスペイン語のタイトルをそのままフランス語にしている。いわゆる17世紀中盤に流行した「スペイン物」のひとつである。興行的にも大変に好評だったようで、その証拠として、ライヴァル劇団のマレー座は、同じ題材の作品をトマ・コルネイユ Thomas Corneille に『自分自身の牢番』*Le Geôlier de soi-meme*を書かせ、上演している。

スカロンは生涯で9作の戯曲を残しているが、処女作の『ジョドレあるいは主人になった召使い』*Jodelet ou le Maître valet* (1643年初演)からこの『自分自身の番人』までの6作品と、このあとに書かれる3作品とでは、その作風に変化が見られる。そこで本論では、原作であるカルデロンの作品およびトマ・コルネイユの作品と、スカロンの『自分自身の番人』を比較しながら、この作品がどのような意図のもとに作成されたのかを考察し、スカロンの劇作品全体の中でどのような位置にあるのかを見定め、彼のドラマツルギーを考えていく上での一助としたい¹。

第1章 『自分自身の番人』について

最初にカルデロンの作品との比較から、スカロンがどのように作品を構成しているのかを見てみよう。まずは、この作品の梗概を簡単に紹介しておこう。

(第1幕) シチリアの王子アルカンドルは、騎馬試合でナポリ王の甥を殺してしまった。王族でありながら、突如追われる身になったアルカンドルだが、彼は逃げている途中、馬が斃れてしまい、仕方なく森の中に自分の服などを隠し、商人に変装、アスカーニュと名乗っている。ところが、皮肉なこ

とに、彼は殺した相手の妹コンスタンスのもとに身を寄せている。地元の農夫フィリパンは、森の中に隠してあったアルカンドルの服を見つける。調子に乗ってその服を着ていたところ、折り悪くナポリ王の追っ手が現れる。フィリパンは弁明するものの、聞き入れてもらえず、アルカンドルとして逮捕されてしまう。(第2幕) コンスタンスのもとに、シチリア王子として逮捕されたフィリパンが連行される。コンスタンスは、アルカンドルにシチリアの王子の番人をするよう命じる。そして、フィリパンはナポリ王のもとへ連れ出される。だが、フィリパンの言動があまりに下品なので、王は疑いを抱く。ところが、アルカンドルの召使いが現れ、本物の王子であると偽証するので、みなはフィリパンがシチリアの王子であると信じてしまう。(第3幕) アルカンドルのもとへイザベルが現れる。彼女はナポリ王の娘であり、アルカンドルの恋人である。イザベルは、シチリアの王子が逮捕されたと聞き、心配していたのだが、こうして無事に再会できたことを喜んでいる。2人はお互いの気持ちを確認する。(第4幕) コンスタンスは、アルカンドルに思いを寄せている。ところが、彼女はアルカンドルとイザベルとの仲を知ってしまい、嫉妬する。そこへ、シチリアの皇太子から使者が送られてきた。使者は、両国の和平のためにシチリアの王子とナポリの王女との婚姻以外に方法はない、というシチリア皇太子のメッセージを伝える。ナポリ王は、フィリパンがシチリアの王子であると思っているので、このように下品な男のもとへ娘を嫁がせねばならないのか、と悩んでしまう。(第5幕) シチリアの皇太子が現れ、婚姻を求める。しかし、みなはフィリパンが王子であると誤解したままであるので、話がかみ合わず、混乱。そこで、ようやくアルカンドルが自分の正体を明かし、謝罪することで、すべての誤解が解ける。そして、アルカンドルとイザベル、コンスタンスと皇太子の結婚が決まる。

一読してわかるように、様々な筋が錯綜する筋立て喜劇 *comédie d'intrigues* であり、スペイン・コメディア伝統の「マントと剣の劇」 *comedia de capa y espada* と言える内容である。では、スカロンがどういった部分を原作から取り入れているのかを見てみよう。

まずは、登場人物の構成から比較してみよう。主な登場人物をそれぞれ取り上げて並べてみると、以下ようになる。

	カルデロン	スカロン
シチリアの王子	フレデリック Frédéric	アルカンドル Alcandre
ナポリの王女	マルグリット Marguritte	イザベル Isabelle
恋敵の女性	エレーヌ Helene	コンスタンス Constance
その付き人	エンリケ Enrique	エレーヌ Hélène
	リオネル Lionel	
間違えられる農夫	ベニート Benito	フィリパン Filipin

これ以外の登場人物の構成も全く同じであり、スカロンは原作の人物をそのまま使っている。唯一変更したのは、コンスタンスの付き人を女性にしている点である。カルデロンにおいて、コンスタンスに相当する人物エレーヌには、男性の従者が2人（エンリケとリオネル）いたのだが、スカロンはこれを侍女に変えている。17世紀のフランス演劇の常識からすれば、女性の登場人物の付き人は女性

である。つまり、よりフランス的な劇作法に則った変更である。しかし、この変更そのものが戯曲全体の構成に大きな変化を与えてはいない。もし仮に、この付き人が女性でなく、男性であったとしても、戯曲全体に与える影響はないと言ってもよいだろう。ちなみに、スペイン・コメディアでも、女性の登場人物の付き人は女性であることが多い。ただ、これはフランスでも、スペインでも同じ事情であろうが、付き人が女性である理由のひとつとして、悩み事を相談する相手として登場することが多いことが挙げられる。しかも、その相談内容は自分の恋愛問題であることが多く、話し相手は女性である方がふさわしいと言える。確かに、このカルデロンの作品では、エレーヌが従者に心の内を相談する場面がない。そして、彼女が宮廷から離れた城館に住んでいるために、複数の男性の従者をわざと配置したと考えることもできるだろう。スカロンの作品においても、コンスタンスを取り巻く状況は同じなので、スカロンがそのまま男性の従者を取り入れても不都合はない。だが、先にも述べたように、フランスの観客を想定した時に、より無理のない設定を選んでいるということなのだろう。

もうひとつ特徴的なのは、名前を少し変えている点である。スカロンのこれまでの作品の場合、スペイン・コメディアの原作に登場する人物の名前を、そのままフランス語に置き換えている場合が多い。例えば、前作『サラマンカの学生あるいは寛容な敵』*L'Ecolier de Salamanque ou les Ennemis généreux*の主人公2人を例にとると、原作ではそれぞれドン・ペドロ Dom Pedro とカッサンドラ Cassandra であるが、スカロンはこれをドン・ペードル Dom Pèdre とカッサンドル Cassandre にしている。スペイン語とフランス語の言語的違いの問題で、語尾が変わっているものの、同じ名前である。ところが、この作品では違っている。例えば、主人公であるシチリアの王子だが、カルデロンではフレデリックであるのに、スカロンではアルカンドルである。また、ナポリの王女はマルグリットがイザベルに代えられている。これは、状況設定そのものが、スペインではなく、イタリアであることに起因すると考えられる。1650年代にスペイン物を提供したフランス人作家たちは、原作がスペインであることを隠そうとしないことが多い。例えば、ボワロベール François Le Métel Boisrobert やトマ・コルネイユなどの作品を見ても同様で、舞台設定もスペインのままであるし、登場人物の名前も出来る限りそのまま採用している。これは、むしろ自分の作品はスペイン物であることを前面に押し出しているようにも取れる。それだけ、スペイン・コメディアの持つ世界観が、フランスの観客に受け入れられていたことの証左とも言える。しかし、このカルデロンの作品の舞台はシチリアである。したがって、内容が典型的なスペイン・コメディアではあっても、舞台がスペインではないことから、スペイン色を押し出す必要がなく、無理にスペイン人のような名前を持ち出すことはしなかったのだろう。事実、この『自分自身の番人』の後に書かれた『滑稽な侯爵』*Le Marquis ridicule* や『偽りの見た目』*La Fausse apparence* では、原作通りにスペインを舞台にし、登場人物名も原作のものをそのまま使っている。

また、主人公のアルカンドルについてだけ言えることなのだが、スカロンにとって韻を踏む際に、使いやすい名前だったのかもしれない。なぜなら、行末に18回登場しているからである。そして、そのうちの3回は *genre* 「婿」という単語と韻を踏んでいる。後述するように、アルカンドルが婿になるというテーマは、この作品において重要な意味を持つので、そのことを意識してアルカンドルという名前を選んだ可能性がある。

では次に、内容の比較をしていこう。舞台設定であるが、カルデロンの作品では「ナポリ王国の中。宮廷、別の城館とその周辺にある森や公園」と細かい指示がある。スカロンでは「ナポリの近くの城

館」とシンプルである。確かに、指示そのものは簡略化されているのだが、内容からして全く同じであると言ってよい。先にも述べたように、この時期にスペイン物を書いていた作家たちは、原作の設定をできるだけそのまま活かそうと考えていたので、ここでも原作通りの設定になっている。

筋に関しても同様で、基本的にはカルデロンの原作に沿っている。しかも、原作に用いられている物語的要素は、スカロンの作品にもほぼ活かされていると言ってよい。とは言え、筋立ての順序を変更している箇所がいくつか見られる。中でも最も特徴的なのが、スカロンの第1幕第1場の構成である。カルデロンでは、第1幕第1場から第3場までの内容、そして第2幕第1場の一部の内容に相当する部分が、スカロンではひとつの場に集約されている。しかも、それは2人の会話にまとめられている。これには主に2つの理由が考えられる。ひとつは筋を整理すること、そしてもうひとつは設定を観客によりわかりやすく説明することの2つである。そもそも、スペイン・コメディアにおいては、複数の筋が錯綜し、それが最終的にひとつに収斂していき、最終的に大団円を迎える、というのが特徴的なパターンである。フランスのスペイン物の筋立ても、例えばモリエールの作品などと比較した場合、十分に複雑であると言えるのだが、本家スペイン・コメディアと比較した場合、かなり簡略化されている。というのも、スペイン・コメディアは基本的に3幕構成であり、フランス人作家はこれを5幕に構成し直さねばならないからである。そして、コメディアにおいては、フランス演劇ほど場面のつなぎ *liaison des scènes* が斟酌されないために、次から次へと場面が変わってしまうことも少なくない。確かに、1640年代にスペイン物を書いていたドゥーヴィル Antoine Le Métel D'Ouville の作品では、場面のつなぎはあまり意識されていない。だが、1650年も半ばとなり、数年後にはモリエールの喜劇が隆盛を迎え始める時期がやって来ることを考えると、1640年代に比べれば、規則に対する意識が劇作家たちの間で高まっていたことは想像に難くない。場面のつなぎを考慮しつつ、構成を変えるためには、余計な脇筋とも言うべき部分を削除することが必要だったのである。

こうした様々な配慮を行うために、スカロンは冒頭に様々な情報をまとめているのだが、それが会話というごく自然な形で集約されることになるので、場面の節約になると同時に、観客がこれから展開する物語の中に無理なく入っていける工夫であると言える。

場面の順序を変更している点で、もうひとつ特徴的なのは、シチリアの王子に間違えられてしまう農夫が登場する場面である。カルデロンでは、農夫のベニートは、第1幕第2場に初めて登場し、ナポリ王の甥への弔辞を述べに城館を訪れる。その後一旦退場し、第4場で再登場する。ここで、ベニートは恋人と会話をし、その後森の中で服を見つけ、それを身につけているところを、ナポリ王の追っ手に逮捕されてしまう。次にベニートが登場するのは第2幕第1場の後半で、ナポリ王のもとへ連行される場面だが、その後しばらく登場しない。ところが、次に登場する第3幕第2場では、ベニートが周囲の人たちと会話をするためだけの場となっている。この場面では、とにかくベニートの粗野な言動が強調され、シチリアの王子であるのに、このような不作法な人物なのか、と周囲の人間を呆れさせてしまう。そして、最後に大団円を迎える第3幕第3場にも当然のことながら登場している。整理すると、まず弔辞に現れる場面、恋人との会話の場面、間違っって逮捕される場面、ナポリ王のもとへ連行される場面、周囲の人たちと会話をする場面、大団円の場面の6つにまとめることができる。

これらの場面を、スカロンはすべて取り入れているのだが、順序を全く変えてしまっている。カルデロンの作品のベニートは、スカロンではフィリパンであるが、そのフィリパンが最初に登場するのは第1幕第2場である。原作では恋人と会話をしていた場面を、スカロンは最初に持ってきた。しか

も、恋人だけではなく、他の農夫も一緒に、弔辞に行く相談もここで行っている。次に、第4場で城館を訪れ、弔辞を述べる。その後、フィリパンは第6場にひとりで登場し、次の第7場で間違っ
て逮捕される。つまり、最初の2つの場面が入れ替わっていることがわかる。そして、最大の変更
点は、周囲の人物を呆れさせる場面である。スカロンはこれを3つに分割している。最初は第2幕
第5場、次に第3幕第5場、最後に第4幕第9場と第10場である。スカロンがなぜこのような変
更をしたのかと言うと、それはフィリパンを偏在的に戯曲の中に配置したかったと考えるのが妥当で
あろう。原作では、王のもとへ連行される場面から、次に登場する場面まで、かなり離れている。そ
れに反し、スカロンはフィリパンをより多く登場させる工夫をしている。しかも、よく見てみると、
各幕の最後の場面にかかわらずフィリパンを登場させている。こうすることで、フィリパンの存在は観
客にとって、より印象深いものとなる。これはこの農夫を演じるのがフィリパン、つまりド・ヴィリ
エ De Villiers, Claude Deschamps ditであることをスカロンが意識したためであろう。当代を代表する
喜劇役者のひとりであったド・ヴィリエ演じるフィリパンを、できるだけ多く、また目立つ形で登場
させることをスカロンは考えている。スカロンのドラマツルギーの特徴は、召使いの役割を拡大させ
たことである²。スペイン・コメディアにおいて、召使いは副次的な人物であり、添え物でしかなか
つたのだが、スカロンは召使いにより重要な役割を担わせ、笑いのあふれる作品を書いてきた。この『自
分自身の番人』では、召使いではなく、農夫であるのだが、身分の低い人物にスポットをより多く当
て、戯曲の構成にとってより意味のある人物に仕立てあげている点では共通している。しかも、普段
は召使いを演じているフィリパンにこの役を配しているのは、そのあらわれであると言ってよい。

原作であるカルデロンの作品とスカロンの作品を比較してみると、基本的には原作に忠実な構成に
していることがわかる。また、変更を加えた点に関しても、フランスの観客を十分に意識してのもの
であり、理解のできる変更点であった。では、次の章において、同じ原作をもとにして書かれたトマ・
コルネイユの作品との比較をしていこう。

第2章 『自分自身の番人』と『自分自身の牢番』

まず、トマ・コルネイユと競作になってしまった経緯をまとめておく。そもそも、2人のライヴ
ル関係は、この作品に始まったのではなく、スカロンの前作『サラマンカの学生あるいは寛容な敵』
(1654年初演)の時である。この作品も、スペイン・コメディアに題材を求めた作品であった。ロ
ハス・ソリーリャの Rojas Zorrilla の『義務づけられて恥かしめられるあるいはサラマンカの学生』
Obligados y Ofendidos, y Garrón de Salamanca を粉本として、スカロンは『サラマンカの学生』を書き
上げた。スカロン自身、この作品の筋を大変に気に入っていたようで、献辞の中で「スペインに題材
を求めたものの中で、『ル・シッド』以来フランス演劇に現れた最高のもののひとつ」と述べている³。
確かに、何よりも名誉を大切にし、そのためには死をもいとわない青年貴族たちを中心に組み立てら
れた筋に、決闘、変装、恋愛がちりばめられ、まさしく「マントと剣の劇」そのものであり、非常に
よく構成されている戯曲である。ところが、この原作をもとにして、ポワロバールが、『寛大なる敵』
Les Généreux ennemis を書き上げ、先に上演してしまった。スカロンは後陣を拝することになっ
てしまったのだが、その直後、今度はトマ・コルネイユが『名だたる敵』*Les Illustres ennemis* を発表する。
17世紀フランスにおいて、2作品による競作は日常的なことであったが、3作品というのは珍しい。
ランカスターによると、まずスカロンがロハスの作品をもとに新しい戯曲を書こうと計画していたの

だが、それを聞きつけたボワロベールが先に戯曲を書き上げ、オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演してしまった。そして、その後で、同じオテル・ド・ブルゴーニュ座でスカロンの作品も上演される。いずれもかなりの評判になっていたようで、この人気を受けて、ライヴァル劇団のマレー座は、同じ題材の戯曲をトマ・コルネイユに依頼し、『名だたる敵』を上演したらしい⁴。

スカロンとトマ・コルネイユのライヴァル関係は、本人たち同士の確執から始まったというよりは、オテル・ド・ブルゴーニュ座とマレー座のライヴァル関係から生まれたものと言える。『自分自身の番人』と『自分自身の牢番』も同じ関係性のもとに生み出された対立である。先にも述べたように、まずはオテル・ド・ブルゴーニュ座がスカロンの『自分自身の番人』を上演し、それを受けてマレー座がトマ・コルネイユの『自分自身の牢番』を上演した。どの研究者も、スカロンの作品が興行的に成功したために、マレー座も同じ主題の作品をぶつけるような形で上演し、競作となったとしている。そして、もうひとつ共通している指摘は、スカロンの作品よりも、トマ・コルネイユの作品の方が成功したという点である。例えば、ランカスターは、「今回は、スカロンの作品がトマ・コルネイユの作品に影響を与えたのだが、2作品のうち後者の方が成功したのは明らかである」としている⁵。そして、トマ・コルネイユの作品の方が出来がよいという指摘も、多くの研究者に共通している。最も新しい校訂版の編者ステルンベルクも、トマ・コルネイユの方がうまく作られていると述べている⁶。では、なぜこうした批評になっているのか。2つの作品を比べてみることにしよう。

まず、登場人物に関してだが、トマ・コルネイユも基本的には原作のカルデロンの構成を踏襲している。しかし、スカロン同様、主人公であるシチリアの王子をかくまう女性の付き人を、男性から女性に代えている。スカロンは、フランスの観客を意識して、このような変更をしたのではないかと指摘したが、トマ・コルネイユにおいても同様のことが言える。そして、最大の変更点は、王子に間違えられる農夫の恋人を削っている点である。というのも、トマ・コルネイユは農夫に関する場面を、かなり大胆にカットしてしまっているからである。前章で詳述したように、王子に間違えられる農夫を巡る筋は、カルデロンとスカロンにおいては、ほぼ共通している。しかし、トマ・コルネイユはこれを整理し、周辺人物をすべて排除している。したがって、最初にみなで城館に弔辞を述べにやってくる場面、恋人との会話の場面、そしてベニート（あるいはフィリパン）を助けるためにみなで嘆願にくる場面は、すべてなくなっている。つまり、この農夫に関連する箇所は、王子に間違えられる場面と、おかしな言動で周囲を呆れさせる場面に集約させられてしまっていることになる。後者については、カルデロンにおける第3幕第3場の場面を、スカロンは3か所に分配していたが、トマ・コルネイユもスカロンにならってこれを分けている（第2幕第5場と第6場、第3幕第5場と第6場、第4幕第4場）。トマ・コルネイユは、スカロンにヒントを得てこのような配分をしたのであろう。

トマ・コルネイユの作品で、この農夫を演じていたのはジョドレ *Jodelet* であった。俳優としての人気はフィリパンよりもジョドレの方が上だったと考えられるので、トマ・コルネイユの作品が成功した理由のひとつに挙げる研究者もいる。確かにそういった側面もあるだろう。事実、ジョドレが出てきさえすれば観客が喜び、興業収入が上がったのであるから、否定はできない、スカロン自身も、第2作目の喜劇『決闘者ジョドレ』*Jodelet dueliste* でそのことを実感しているはずである⁷。しかも、『自分自身の番人』あるいは『自分自身の牢番』に登場する農夫は、グラシオーソの流れを汲む役どころであり、ジョドレの方が適役だったかもしれない。事実、パルフェ兄弟は、ジョドレの方がよかったと書いている⁸。しかし、フィリパンを演じたド・ヴィリエも当代を代表する喜劇役者であり、決し

て人気がなかったわけではなし、スペイン系の召使いも得意であった。しかも、ド・ヴィリエはスカロンの『ドン・ジャフェ・ダルメニー』 *Dom Japhet d' Arménie* では主人公のドン・ジャフェ・ダルメニーを演じている役者である。マルティナンシュも次のように言っている。

フィリパンは時としてライヴァルであったジョドレよりも面白い。なぜなら、その単純さがより田舎っぽい魅力から生み出されているからであり、さらに言えばカルデロンのベニートにより忠実なコピーであるからだ⁹

したがって、役者の優劣あるいは適不適の問題だけではなく、トマ・コルネイユの工夫そのものにも理由があるのではないだろうか。

物語の中で、この農夫の果たしている役割は、その粗雑な言動によって周囲に混乱を引き起こすことである。特に、この男を自分の娘婿に迎えねばならないとナポリ王に思わせ、彼を悩ませ、観客の笑いを引き出す点にある。そして、もうひとつは農夫自身の気持ちの変化である。成り行きから突如シチリアの王子に仕立て上げられて、最初は困惑するものの、徐々に慣れてくると上流階級の間人であることのメリットを享受し、喜びを感じるが、最終的には追い詰められて、やはり元に戻りたいと思う。この一連の流れでやはり観客の笑いを誘う。トマ・コルネイユの工夫は、この2点を強調させるためのものであったと言えるだろう。実際の例を見てみよう。まず、第1幕第5場の場面。ジョドレは森の中で隠してあった服を見つけ、興味本位から身につけてみる。これは、カルデロンにも、スカロンにもある場面だが、トマ・コルネイユは別の農夫を登場させ、次のようなやりとりをさせている。

パスカル お前の名前はジョドレなんだよ。お前の仕事も、お前の頭がおかしいところも。

ジョドレ これで侯爵に見えるかな？

パスカル きっとみんなお前に

ジョドレ侯爵なんてへんてこな名前をつけるね。

お前は笑わせてくれるから、みんなお前のことをなでたり、好きになったりしてくれるよ。

まったくおかしな奴だよ！

こうしたやりとりがしばらく続き、ジョドレの行為がいかに軽率なものであるのかが強調される。そして、この後逮捕されることになるのだが、こうしたやりとりをした後であるだけに、ジョドレの行為が因果応報であることがより際だって示されることになる。

次に第2幕第6場のジョドレの台詞を見てみよう。

朝から晩まで、宴会を開きたいね。

自分が人違いで逮捕されているというのに、こうした台詞は忘れない。また、この場の最後では、自分を取り巻く兵士たちに向かって次のような台詞を言う。

お前たち、おいらをおいらの住まいとやらに連れて行っておくれ。

よくわからないまま王子に仕立て上げられ、困惑するジョドレだが、扱いも悪くないので、このままでもよいのではないかと考えてしまう。カルデロンやスカロンでも、似たような場面がないわけではないが、ここまで明確に示されてはいない。こうして、ジョドレの性格をよりはっきりとした形で示すことにより、この後のナポリ王の前で無礼を繰り返す場面や、元に戻して欲しいと懇願する場面をより際立たせる役割を果たしている。このように、農夫の場面を整理し、またいくつかの工夫を施したために、戯曲全体の中での農夫を巡る2つのポイントを、鮮明に描き出すことに成功していると言える。

戯曲全体の中で農夫の持つ意味を、スカロン自身も十分に理解していたはずである。そもそも、召使いあるいは下位の身分の人間が、上流階級の人間にさせられてしまうことから生み出される構図は、スカロンが広めたと言ってもよい。デビュー作『ジョドレあるいは主人になった召使い』の中で見せた構図そのものである。『自分自身の番人』においても、カルデロンの作品に比べれば、農夫を巡る場面の意味はより明確になっており、強調されるべきポイントも十分に強調されている。だが、この競作となった2作品においては、トマ・コルネイユの方が、より簡素に、そしてよりの確に構成していると言える。

農夫を巡る場面については、このような工夫がなされていたのであるが、戯曲全体に関わる問題として、トマ・コルネイユは整合性を重視している点も無視できない。つまり、状況設定をできるだけ無理のないように積み重ね、戯曲全体をうまくまとめ上げている。これはビアンセアンス *bienséance* への配慮と言ってもよい。例えば、商人に身をやつしたシチリアの王子をそうと知らずにかくまう女性イザベル（カルデロンではエレヌ、スカロンではコンスタンス）だが、第1幕第2場で、自分の兄があまりにも横暴なので、ナポリの宮廷を離れて、この城館に住んでいると語っている。スカロンではこの種の台詞は見あたらない。しかも、イザベルの兄が横暴な人間であることが示されているので、シチリアの王子フェデリック（カルデロンではフレデリック、スカロンではアルカンドル）が騎馬試合で彼を殺してしまったことへの整合性にもつながってくる。つまり、フェデリックは、不慮の事故とはいえ、自分の恩人の兄を殺してしまったことになるのだが、その兄の非道ぶりが描かれることによって、フェデリックの罪自体が緩和されることになる。しかも、イザベルにとってみれば、フェデリックが結果的に自分を解放してくれた恩人とも言える存在になるのである。農夫の場面においてもそうであったが、ちょっとした工夫を加えることで、それぞれの登場人物の行為の整合性を担保し、その連関性を高めることに成功している。スカロンは、カルデロンの原作を整理して、自分の戯曲を作り上げていったが、トマ・コルネイユはスカロンの作品をさらに整理し、より巧みな構成で戯曲を完成させていることがわかる。

検証してきたように、多くの研究者がトマ・コルネイユの作品の方がよくできていると批評するのは、それなりの理由があることはよく理解できる。構成面では確かにその通りであろう。しかし、これはトマ・コルネイユがスカロンの作品を参考にしながら作劇していることによるもので、2人の方向性は大きな意味では同じであると言える。農夫を巡る場面については、カルデロンの作品に比べ、スカロンもトマ・コルネイユもその役割を拡大し、農夫自身の面白さを描き出すと同時に、ナポリ王の悲哀を醸し出すことを念頭においている。

では次に、『自分自身の番人』がスカロンの作品の中でどのような位置づけになるのかを検証していきながら、この作品の持っている意味を次章で考察していこう。

第3章 スカロン作品の中での『自分自身の番人』の位置づけ

すでに述べたように、スカロンは『自分自身の番人』を含め、それまでの作品すべて、スペイン・コメディアに題材を求めたものだった。構成面では、2作目の『決闘者ジョドレ』を除き、原作をほぼそのまま活用している¹⁰。したがって、『自分自身の番人』もこれまでの作劇法に沿ったものである。

また、スカロンがどのような筋を好んでいるのかという点だが、「見た目と内実のギャップ」というキーワードでまとめることができる。『ジョドレ』では、『自分自身の番人』同様、召使いが主人に変装させられるはめに陥り、それを知らない周囲の人たちを混乱させる。『滑稽な相続人』*L'Héritier ridicule*では、主人公である青年貴族が、召使いを偽の相続人に仕立て上げ、恋人の本心を探ろうとする。『ドン・ジャフェ・ダルメニー』では、青年貴族が旅の途中、田舎娘に一目惚れし、変装している。しかも、その田舎娘は、実は高貴な身分の女性であることが判明する。また、主人公のドン・ジャフェ・ダルメニーも、大言壮語を繰り返す人物でありながら、本当は非常に臆病者である。ここに列挙したのは、登場人物の例であるが、これ以外にも様々な面で「見た目と内実のギャップ」に則した工夫を行っているし、またそれが可能な原作を選んでいる。『自分自身の番人』も同じ流れの中で、選ばれた題材と言える。これは、いわゆるバロック演劇の特徴と言えるかもしれないが、スカロンはその特徴をとりわけ好んでいるようである。つまり、『自分自身の番人』は、スカロンのこれまでの作品中では、スカロンのドラマツルギーからして、きわめて順当な題材をもとに作られた作品と言える。しかし、最初に述べたように、これまでの作品とこのあとの3作品とでは、作風に変化が見られる。そして、その萌芽はこの『自分自身の番人』において現れている。

低い身分の人間が、いきなり高い身分の人間にさせられる筋を中心に展開する物語は、デビュー作の『ジョドレ』と一緒にある。この『ジョドレ』の原作は、ロハス・ソリーリャの『侮辱されれば熱意は不要あるいは主人になった召使い』*Donde hay agravios no hay celos y Amo criado*であるが、この原作とスカロンの『ジョドレ』を比較した場合、その召使いに役割には大きな違いがあった。原作では、召使いの独白の場面で、身の不運を嘆く卑しい身分の人間の悲哀が十二分に表現されていたのだが、スカロンをそれをスタンスを使ったパロディにってしまった。つまり、召使いの悲哀をできるだけ削り、召使いの行動から、とにかく笑いを誘うような場面を作っていた。『自分自身の番人』のフィリパンもこの延長線上に作られた登場人物であるが、『ジョドレ』に登場するジョドレほど、底抜けに明るいわけではない。もちろん十分に面白おかしい人物であるし、かなり多くの笑いを誘う存在ではあることは間違いない。しかし、『ジョドレ』と比べると陽気ではない。これは、役者がジョドレからフィリパンに代わったからではない。先にも述べたように、ド・ヴィリエはドン・ジャフェ・ダルメニーを演じていた役者である。したがって、役者の問題ではない。とすれば、スカロンの意図そのものが変化したと考えるのが順当であろう。『ジョドレ』においては、ジョドレに焦点が当たっていた。ジョドレのような直接的な笑いを作り出す人物を前面に押し出すことで、スカロンは独自のドラマツルギーを構築してきたのである。これは『ドン・ジャフェ・ダルメニー』を見てもわかる。ところが、『自分自身の番人』において、スカロンはフィリパン以外の人物にも焦点を当てようとしているように思われる。それは、主人公であるアルカンドルとナポリ王の2人である。

まず、アルカンドルであるが、『ジョドレ』の主人公であるドン・ジュアンのように、自分の身分を偽っているのだが、そもそもその成り行きが全く異なっている。ドン・ジュアンは、自らの目的を達成するために、つまりまだ会ったことのない婚約者がどのような女性であるのかを見定めるために、召使

いであるジョドレと入れ替わり、召使いのふりをしている。ところが、アルカンドルは、不慮の事故で人を殺めてしまい、仕方なく商人に身をやつしているのみならず、自分をかくまってくれたのは殺した相手の妹で、はからずも自分自身の番人となることを余儀なくされている。両者は同じ構図を持ちながら、そこに至る経緯は異なっている。つまり、ドン・ジュアンと比較した場合、アルカンドルには一種の悲哀が伴うことになる。

次にナポリ王であるが、この登場人物にもアルカンドルに似た悲哀が伴う。何度も示してきたように、ナポリ王はフィリパンを婿に迎えなければならないことに思い悩み、嘆いている。第4幕第7場の台詞を見てみよう。

王女があんな男を好きになるなんて、どうかしてる！

わしの名誉を傷つけることになるのに、あの馬鹿な王子を
後継者とすることに同意しなければならないのか？

王女イザベルは、シチリアの王子の正体を知っているのだが、ナポリ王はまだ真実を知らない。しかし、『ジョドレ』においても、ジョドレを娘の婿に迎えることを嘆く父親ドン・フェルナンが登場する。台詞だけを見れば、2人の嘆きにそれほど差はないように思われる。ここで、ひとつ問題になるのは、この作品が「喜劇」として作られている点である。アルカンドルもナポリ王も単なる貴族ではない、かたやシチリアの王子であり、かたや国王である。一般的に、国王が喜劇に登場するのは珍しい。しかも、この戯曲の内容からして、「悲喜劇」としても決しておかしくはないだろう。むしろ、その方が自然かもしれない。確かに、フィリパンが活躍することから喜劇と分類することになるのだろうが、登場人物の枠組みそのものは悲喜劇にふさわしい。しかし、スカロンがこの作品を「喜劇」としていることにこそ意味があると思われる。というのも、ナポリ王の悲哀を、悲喜劇的な悲哀として提示しているのではなく、笑いの対象として提示していると考えられるからである。つまり、スカロンは、父親の悲哀を面白く描くという点で、『ジョドレ』のドン・フェルナンと『自分自身の番人』のナポリ王を同列に扱っている。その証左として、ナポリ王の悲哀の台詞は、それほど高貴な人物の台詞とは言い難い。確かに、ナポリ王の婿であるのだから、将来的にその婿が国王になるのかもしれないという意味では、国家存亡の危機にかかわる大問題であるが、これはあくまでも悩んでいる当人だけの問題であり、観客にはそうは写らない。観客はそのからくりを知っているのに、ナポリ王の悲哀は笑いを醸し出すものでしかないのである。もっと言えば、スカロンにとって、登場人物が国王であろうが、普通の貴族であろうが、この場合はどちらもよかったのであり、とんでもない婿を迎えねばならなくなったと嘆く父親の悲哀を笑いの対象として描きたかっただけなのだろう。とすると、シチリアの王子のアルカンドルにも同じことが言える。自分が殺した男の妹にかくまってもらうことになり、自分自身の番人をするようになった悲哀は、悲しみを醸し出すためのものではなく、笑いを誘うためのものである。おそらく、スカロンは国王や王子が登場する原作を選んだというよりは、こうした状況そのものを使いたいと思い、選んだのではないだろうか。

スカロンの笑いの方向性は、この作品から少し変化を見せている。これまでの作品において、笑いの軸になる人物は、ジョドレやドン・ジャフェのような、直接的な笑いを提供する人物だった。しかも、身分の低い人間を笑いものにするという側面が多かった。ところが、『自分自身の番人』以降の作品

では、身分の高い人物に代わっていく。例えば、次作の『滑稽な侯爵』*Le Marquis ridicule* の主人公ドン・ブレーズは、文字通り侯爵であるし、その次の作品『偽りの見た目』*La Fausse apparence* で笑いの軸となる人物はドン・ルイも貴族である。そして、笑いの質も変化している。ドン・ブレーズも、ドン・ルイも自分が恋人に裏切られることを極端に恐れ、そのために突飛な行動をしてしまうことで、観客の笑いを誘う人物である。『自分自身の番人』では、従来のタイプであるフィリパンがいる一方で、高貴な身分でありながら、笑いを誘うことになる人物にもスポットが当たっている。

では、なぜこうした変化が起きてきたのであろうか。それにはいくつかの理由が考えられる。例えば、召使いの役割を拡大することにある程度の限界を感じていたことは十分にあるだろう。『ドン・ジャフェ・ダルメニー』において、スペイン系の召使いとほら吹き隊長が合体したような、ドン・ジャフェ・ダルメニーという怪物を生み出したが、それを超えるような独自の人物を作り出すのは容易なことではなかっただろう。しかし、直接的な原因としては、1655年に出版をした『悲喜劇的短編集』*Les Nouvelles tragi-comiques* の影響が一番大きいと思われる。これはスペインの短編集の翻案であるのだが、この短編集の意味する「悲喜劇的」とは、17世紀中盤に流行したいわゆる「悲喜劇」ではなく、本人にしてみれば悲劇なのだが、周りの人間からしてみれば喜劇でしかない、という意味である。例えば、この短編集の中で最も有名なものは「無益な用心」*La Précaution inutile* で、これはモリエールの『女房学校』に影響を与えた作品である。女性に裏切られることを極度に恐れ、奇怪な行動を繰り返し、最終的に痛い目にあってしまう男の物語で、『女房学校』のアルノルフに似る。これは、『滑稽な侯爵』のドン・ブレーズ、『偽りの見た目』のドン・ルイもまさしく同系列の人物である。この2作品に関して言えば、スカロンが目指したのは、何かに対し執拗にこだわり続けるために、おかしな行動を伴う人物から醸し出される笑いであった。これはモリエールの笑いと同じ方向性を目指していたと言える。『自分自身の番人』のアルカンドルとナポリ王の場合、ここまで偏執した人物とは言えないが、本人にしてみれば悲劇の主人公であるのだが、笑いを提供してしまう人物という点で、共通している。

見てきたように、『自分自身の番人』は、スカロンの劇作品を通観する視点からすれば、これまでの作品の要素とこの後の作品の要素を併せ持った、一種のターニング・ポイントにある作品と言える。言い換えれば、中途半端な作品に写ってしまい、後年厳しい批評を受けてしまうのも致し方ないだろう。ただ、こうした人物造形が、モリエールの劇作品に登場する人物たちと同根であることを考えれば、十分に意味があるとも言えよう。

結語

スカロンもトマ・コルネイユも、1640年代にスペイン・コメディアでその劇作家としてのキャリアをスタートさせ、スペイン物を作りながら、それぞれのドラマツルギーを確立させてきた。そして、自分たちの意志というよりは、2大劇団同士の対立から、ライバル関係となり、2作品において競作となった。同じ原作をもとに2人はそれぞれの作品を作り上げたのだが、スカロンの『自分自身の番人』は、その後の自身の作風の変化を垣間見させる作品であった。一方、トマ・コルネイユの『自分自身の牢番』であるが、この後彼は、スペイン物から離れていってしまう。翌年の上演された次作の悲劇『ティモクラート』*Timocrate* は、彼の創作である。17世紀最大のヒット作と言われる『ティモクラート』以降、トマ・コルネイユは主に悲劇を書くようになる。つまり、トマ・コルネイユにとっても『自分自身の牢番』は、ある意味でターニング・ポイントになった作品と言える。

スペイン物の流れからしても、『自分自身の番人』と『自分自身の牢番』はターニング・ポイントと言ってよい。というのも、1650年代中盤になると、スペイン物は一時の流行に陰りを見せ、作品数が少なくなってくる。1658年にはモリエールがパリに戻り、フランスの喜劇界は徐々に変化を見せる。スペイン物を書き続けてきた作家たちのおかげで、スペイン・コメディアから学んだ様々な事柄が、フランスの演劇に根付き出した。モリエールをはじめ、多くの劇作家たちがその恩恵に浴することになる。そして、スペイン物の作家たち自身は、それぞれ独自の方向性を模索していくようになる。つまり、戯曲そのものが新たに生み出されることはあまりなくなり、色々な作品の中にスペイン物の様々な要素が息づく形で、存続し続けていくことになる。こうして考えてみると、スカロンとトマ・コルネイユの競作は、パリの2大劇団を舞台に行われた、スペイン物流行の最後を飾る一大イベントであったと言ってもよいだろう。

註

1 使用したテキストは以下の通り。

Paul Scarron, *Le Gardien soy-mesme* (1655), Thomas Corneille, *Le Geolier de soy-mesme* (1656), introduction et notée par Elisabeth Montet, Toulouse, Société de Littérature Classique, 1995.

Scarron :

Théâtre complet, édition établie et présentée par Véronique Sternberg, Paris, Honoré Champion, 2009, 2 vols.

Thomas Corneille :

Œuvres, Genève, Slatkine Reprint, 1970.

Calderón :

Comedias de Calderón de la Barca, t. 1, Biblioteca de Autores Espanoles (BAE) 7, Madrid, 1944.

Obras completas, t. 2, comedias, Aguilar, Madrid, 1960.

Chef-d'œuvre du Théâtre espagnol, Calderón 1re série, traduction et notes par Damas Hinard, Librairie de Charles Gosselin, Paris, 1845.

2 拙論「スカロン作『ジョドレあるいは主人になった下僕』」(中央大学人文科学研究所「人文研紀要」第66号、2009年9月、所収)を参照のこと。

3 Sternberg, *op. cit.*, p. 635.

4 Henry Carrington Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, New York, Gorgian Press Inc., 1966, t. 3, pp. 71-76.

5 *Ibid.*, p. 76.

6 Sternberg, *op. cit.*, p. 741.

7 この作品はもともと『三人のドロテあるいは横っ面を張られたジョドレ』*Les Trois Drothés ou Jodelet soufflé* というタイトルだったが、スカロンは、ジョドレの人気にあやかって、『決闘者ジョドレ』に改題した。

8 Parfaict frères, *Histoire du theatre françois*, Paris, 1746, tome 8, p. 121 [Genève, Slatkine Reprints, 1967, tome 2, p. 269].

9 Ernste Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 389.

10 この作品だけ、スカロンは3作品のコメディアを参照している。