

# モリエール喜劇における理性の変化 —狂気をめぐる登場人物の動きについての考察<sup>1)</sup>

久保田 麻里

## はじめに

1664年の祝祭「魔法の島の悦楽」においてモリエール劇団により初披露された『タルチュフ』は、宗教活動を揶揄の対象としていることへの聖職者の強い反発と圧力の結果、公演禁止の憂き目を見ることになる。その後、モリエールは座長、俳優、劇作家として一座の興行を取りまとめるかたわら、『タルチュフ』の公演解禁に向けて王への直訴と私上演、内容の修正を繰り返し、1669年に晴れて公演の許可を得た。この4年以上におよぶ奮闘のなかで、モリエールは自身の作品の正当性を主張するにあたり、喜劇について次のように述べている。

喜劇の使命は人を楽しませながら矯正することです。ですから、私が従事しております務めにおきましては、滑稽な姿を描き出すことで今の世の中の悪徳を攻撃することが最良だと考えました[……]。2)  
(喜劇『タルチュフ』について国王陛下に提出された第一の請願書・1664年8月頃)

モリエールの手になる文書は作品以外にほとんど無く、残された同時代人の証言も豊かとは言い難い現状においてその人物像に迫ろうとすると、劇作家自身によるこの力強い表明は、作品の完膚無きまでの風刺性と相俟って、時代の悪徳を告発するモラリストという肖像を浮かび上がらせる。実際、19世紀の研究家にとって重要なのはモリエールの倫理観であり、幾つかの性格喜劇において狂気の主人公に理性的に意見する人物を「理屈家 (raisonneur)」とF・ブリュンチエール<sup>3)</sup>が呼んで以来、この「理屈家」こそがモリエールの思想の代弁者であるという解釈が支配的になった<sup>4)</sup>。しかし20世紀も30年代に入ると、批評は徐々にモリエールの演劇人としての側面を重視する方向<sup>5)</sup>へと変化してゆく。そして世紀の半ばにはR・ブレがモリエールの作劇法の綿密な分析とともに「どの人物も劇的な機能を果たすために登場するのであって、批評がでっち上げたいわゆる倫理的な機能を果たすためなどではない<sup>6)</sup>」と断じたことで、モリエールを思想家と捉える姿勢の象徴である「理屈家」の存在は否定されることとなった。その後の批評において、作者の倫理観の純然たる反映としての「理屈家」の存在を肯定することはもはや無いとは言え、それでもこの存在に確かに感じられる劇の教訓との関連性を否定することにも躊躇いを覚えず、なんとか整合性のある定義を与えようと努力が重ねられたものの、誕生から実に一世紀以上が経過した今でもこの存在は不安定なままなのである。

こう切り出すと、ついに今度こそ「理屈家」に決定的な定義を与えることに成功したと思われる

るかもしれない。しかしながら「理屈家」とはどんな機能を担っているのか、どの作品のどの登場人物が該当するのかといったことを論じるつもりもなければ、モリエールは思想家なのか演劇人なのかという対立において旗色を鮮明にしようというつもりもない。本論考の目的は、「理屈家」というモリエール研究において強い存在感を放っている主題を足がかりに、モリエールの作劇法における全体的な変化を理解することである。そのためにもここで、この問題が限定的なものに留まっている理由を確認しておきたい。まず挙げられるのは、「理屈家」の存在に単独に起因する二つの問題である。一つは、思想家モリエールの代弁者たる「理屈家」を最重要視する姿勢から脱却しきれずに、今に至るまで受け継がれたもので、「理屈家」を狂気の主人公と同じ重さ、時にそれ以上の重さを持った一人前の存在とみなしていることである。確かに作品内で主人公と「理屈家」の対置構造は見事に構成されているが、劇の中心はあくまで主人公であって「理屈家」ではない。にもかかわらず、明らかに狂気の主人公を中心に展開する作品であっても、主人公と同じ社会階級で相応の登場場面もあるような「理屈家」となりうる登場人物が存在しなければ、あたかも当然のごとく検討の埒外に置かれているのである。もう一つは、これとは対照的に発生した原因によるもので、モリエールを解釈せんとする意気込みへの反動と、その象徴ともいえる「理屈家」という存在への不信から、登場人物に対していかなる倫理的機能も認めないことである。いわゆる「理屈家」の系譜に連なる登場人物の中にさえ中庸や常識、正義から逸脱した言動をとる人物が存在する以上、明らかに倫理的意図を担わされている動きを、劇の構成における美学的機能や筋の展開を導く劇的機能に転向させることは、恣意的であるとの誹りを免れない。以上の二つに加えて、「理屈家」を、劇の結末との関係において考察するにあたり生じる問題も挙げられる。前掲のモリエールの意見のとおり、喜劇の目的が悪徳を矯正することにあるならば、善悪の判断が作品中で明確に示されなければならない。例えば『タルチュフ、あるいはペテン師<sup>7)</sup>』であれば、結末において、偽信徒の騙り者が断罪されるようにである。そしてこの最終審判を劇の幕開けの瞬間から保証しているのは、タルチュフとオルゴンに対して周囲の登場人物が示す否定的反応であり、それがとりわけ際立っているのが、いわゆる「理屈家」とされている理性の人クレアントの動きにおいてなのだ。つまり「理屈家」という先達の導きに従ってこそ、辿りついた結末から教訓を容易に引き出し得るのである。モリエールは、狂気の主人公を中心に据えた作品において、このような筋の展開を採用し続けていた。ところが、まさに上述のように言明した頃を境に、喜劇の結末は様変わりしている。狂気や悪徳は成敗されず、善悪の判断は宙吊りにされ、大義名分である矯正を施すほどの直截な説得力をもはや持たなくなっているのである。『町人貴族』（初演 1670 年）や『病は気から』（初演 1673 年）はその顕著な例で、ジュールダン氏やアルガンの妄執は最後まで解かれることはない。こうした明らかな変化にもかかわらず、喜劇の持つべき風刺性というものにこだわるあまり、主人公と、「理屈家」に代表されるその他の登場人物を、相変らず対立構造の中で考察し、狂気を揶揄し排斥する動きのみを拾い上げて、劇の教訓としているのである。

以上の三つの問題点を乗り越えるためには、例えば「理屈家」といった特定の要素に拘泥せず、作品の倫理的意図と劇的構造のどちらかに偏ることもなく、さらには作品全体の持つ意味をあり

のままに観察する必要がある。そこで、これまでの「理屈家」研究の綿密な手法を踏襲しながらも全体的な視野を保つため、本論考においては次の方針に沿って検討を進める。まず、観察対象を、劇の中心となる狂気と関わりを持つ総ての登場人物にまで広げる。次に、それらの登場人物の、主張と行動の両面から狂気との関わり方を観察する<sup>8)</sup>。そしてさらに、それぞれの登場人物の動きの意味を、他の登場人物や筋の展開、結末との関係において考察する。この三点に留意しつつ、『スガナレル、あるいはコキユにされたと思った男』（初演 1660 年）、『亭主学校』（初演 1661 年）、『女房学校』（初演 1662 年）、『石像の宴』（初演 1665 年）、『人間嫌い』（初演 1666 年）、『タルチュフ、あるいはベテン師』（初演 1664、決定版 1669 年）、『守銭奴』（初演 1668 年）、『町人貴族』（初演 1670 年）、『女学者』（初演 1672 年）、『病は気から』（初演 1673 年）の 10 作品<sup>9)</sup>をおおむね発表順に検討していこう。

## 第一章：観察者としての理性

『スガナレル、あるいはコキユにされたと思った男』（初演 1660 年）、『亭主学校』（初演 1661 年）、『女房学校』（初演 1662 年）の初期の三作品において、狂気の主人公と周囲の人物の関係は、ほぼ一定の形式に収められている。

まず、主人公の奇行を見咎めて意見するという動きがあり、これはただ一人の人物に限定されている<sup>10)</sup>。

### 妻の身内

急ぎ過ぎるのは間違いのもとだからね。  
どうしてその肖像画があの子の手に入ったのかもわからないし、  
結局のところその男だって何者かわかるかもしれないよ。  
よく確かめてみなさい [……]。

（『スガナレル、あるいはコキユにされたと思った男』、第 13 場、318-321 行）

### アリスト

いつだってみんなに合わせなきゃ [……]。  
極端に走れば世の中に反するんだし、賢明な人間なら、  
服装にも、それに言葉遣いにも、  
あんまり重きを置かないし執着もしないで、  
流行が変わればそれに倣うものだよ。

（『亭主学校』、1 幕 1 場、41、43-46 行）

### クリザルド

だけど結局のところ、馬鹿な女に、  
何が分別のあることなのかをどうやってわからせようって言うんだ？  
[……] 頭の鈍い女が自分の務めに背くのは、大概、  
そうするつもりも無けりゃ思ってもないんだよ。

（『女房学校』、1 幕 1 場、107-108、115-116 行）

これらの人物は、登場回数の差こそあれど、常に冷静で全く動じることなく、確信を持ってごく真つ当な意見を述べる。自分自身の恋愛問題や、生き別れの親子の思いがけない再会の喜びを前にしても、決して感情を露わにしないほどである。

アリスト

私と一緒にないほうがあの娘が幸せになれるなら、それもいいさ。  
他の男と結ばれるのを見る方がいいよ、  
いやいや手を差し伸べてもらうよりね。

(『亭主学校』、1幕2場、206-208行)

このような、無感情でいささかも動揺することなく理性的主張を展開するという人物設定<sup>11)</sup>は、偏屈な主人公との対比を際立たせると同時に、彼らの存在が劇世界から浮いているという印象を強く与えずにはおかない。実際、これらの人物は、主人公の引き起こす騒動に巻き込まれることのない位置に置かれている。彼らに求められる役回りは、主人公が妄想に振り回されるのをただただ傍観することなのだ。こうした位置付けにより、ますます劇世界に馴染まない存在となりはするが、狂気の主人公に理を説く人物に、主観性を排した観察者の視点をも付与することで、是非の弁別を容易にしているのである。

一方で、主人公が引き起こす問題に立ち向かう役目は別の人物に割り振られており、この点においては、本章で取り上げる三作品それぞれに特徴がある。『スガナレル、あるいはコキユにされたと思った男』では、錯綜した事態の解決は、結末まで全く筋の展開に関与していなかった人物を用いて、急転直下に図られる。スガナレルと妻、レリとセリの四人が揉めているところに、突如として小間使いが割り込み、ほんの二言三言話すだけであっさりと総ての誤解を解いてしまうのだ。第三者を唐突に介入させるという方法に対し、『亭主学校』では、主人公の妄想の被害者に問題解決の役目が担われている。イザベルが、なんとかスガナレルとの結婚を回避しようとして次々に策を講じた末にヴァレールと結婚することで、スガナレルの野望が打ち砕かれるのである。こうしたイザベルの行動こそが筋の展開を導いており、イザベルの存在は劇中に違和感なく位置付けられている。ただし、イザベルは他の人物とほとんど関わりを持たないまま孤軍奮闘させられており、場面転換のための装置としての無機質さが感じられる。この点でさらなる発展があるのが『女房学校』で、引き裂かれようとしている二人の恋人の協力関係が描かれているだけでなく、彼らが主人公に向ける言葉には自然な感情が付与されている。

おじさまは本当にうまく私を教育なさったし、  
何から何までご立派に学ばせて下さったわ。  
私が満足しているとお思いなの？結局この頭じゃ、  
自分が馬鹿だってこともちゃんとわかってないとも？

(『女房学校』、5幕4場、1554-1557行)

アニェスがアルノルフとの口論で発するこのセリフは、彼女が身を置いている状況に対する具体的で実感のこもった嘆きであり、アニェスとオラースが正論を武器にアルノルフに立ち向かうことはない<sup>12)</sup>。こうした自然な描写は、主人公に意見する人物が、劇世界にうまく溶け込み切れ

ない位置で一般論を掲げる様子と対照を成している。

以上のように、意見する人物には、劇世界を客観視するような視点から、主人公の妄想に否定的な反応を示させ、行動する人物には、劇世界で主人公の妄想と直接的に関係を持つ立場から、主人公の妄想に逆行する動きを与えることで、狂気の主人公に対する二重の否定的な動きを生み出している。主人公に意見する人物の存在と、主人公 - 行動する人物という対立関係を別の次元に置くことで、劇の内部構造に決定的断絶が生まれはするが、まさにこの断絶こそが、滑稽な主人公の懲悪という単純明快で安定した教訓を引き出すことを可能にしているのである。

## 第二章：狂気との対立関係に置かれて

『石像の宴』（初演 1665 年）と『人間嫌い』（初演 1666 年）において、主人公に意見する役目を負わされた人物は一挙に増える。前者においては主人公の父ドン・ルイ、妻エルヴィール、その兄ドン・カルロスとドン・アロンス、従僕スガナレルであり、後者においては友人フィラント、友人エリアント、恋人セリメヌといった具合である。

ドン・ルイ：[……] 生まれにふさわしからぬ生き方をして恥ずかしくないのか？お前にその生まれを鼻にかける権利があるのか？どんな貴族らしいことをしたと言うんだ？貴族の名前と紋章があれば十分で、貴族の血筋の出というだけで名誉を受けられると思っているのか？実際は卑しい生き方をしていても？いいや違う、生まれなど何にもならないのだ、徳高く振る舞わないのなら [……]。

（『石像の宴』、4 幕 4 場）

彼らの主張は相変わらず真っ当で、主人公の欠点や矛盾を容赦なく指摘する。しかしながら、これらの人物が、反駁の余地のない正論を掲げるにもかかわらず劇世界に自然に溶け込んでいるのは、『女房学校』におけるアニェスとオラースのように、家族や恋人、友人といったそれぞれの立場に即した性格付けが成されているからである。

エルヴィール：私はあなたを激しく愛したわ [……]。そのお返しにお願いするのは、生き方を改めて身の破滅をくいとめて欲しいということです。[……] かつて愛した女の涙だけでは足りないというのなら、あなたの心を動かすことのできるすべてのものにかけてお願いするのです。（『石像の宴』、4 幕 6 場）

こうした自然な人物造形の結果、彼らの考えは中庸や常識からかけ離れていることや、主人公のあまりに強烈な性格に圧倒されてしまうことすらある。

フィラント

君が不満に思っているそういう欠点は、  
生来の人間につきものだって考えてるからね。  
僕の心はたいして何も感じないんだよ。  
悪だくみをする奴、不正なことをする奴、自分の利益だけを考えている奴を見ても、  
血に飢えたはげ鷹や、

悪さをする猿や、たけり狂った狼を見るのと同じだよ。 (『人間嫌い』、1幕1場、173-178行)

スガナレル: 旦那さまったら呆れましたよ、たった今死の危険を逃れたところで、私たちが憐れんで下さったことを天に感謝するどころか、また天を怒らせるようなことをなさるなんてね、いつもの気まぐれで女をひっかけ…「黙れ、この馬鹿。お前は自分が何を言ってるかわかってないんだよ。旦那さまはご自分が何をなさっているかご存じだ。いいか。」 (『石像の宴』、2幕2場)

さらに、これらの意見する人物は、今や行動する役割をも同時に担わされている。とはいえ、個々の人物に个性的で詳細な性格付けが成されているため、複雑な動きの中でも人物設定の一貫性は損なわれていない。『人間嫌い』を例にとって、それぞれの立場や性格に即した主人公への働きかけを観察してみよう。フィラントはアルセストのためにあれこれと世話を焼いており、例えば訴訟につき添ったり、アルセストとセリメーヌの恋愛関係が破綻した場合に備えて、アルセストに好意を寄せるエリアントに結婚を申し込むのを控えたりしている。そのエリアントは常にアルセストに真心で応えており、例えば、セリメーヌに裏切られたと思込んだアルセストから交際を申し込まれても、当て馬のような扱いに気を悪くすることもなく喜び、しかも、その怒りに付け入ることなくアルセストをセリメーヌのもとに戻そうとしている。このように友情と誠実な愛情に溢れた二人の動きに対して、セリメーヌは自身の損得勘定に基づいてアルセストに対応する。アルセストの束縛が疎ましい時には、辛辣な皮肉を投げかけ、

本当、あなたみたいなやり方は見たことないわ。  
だってあなたが愛するって言ってるのは喧嘩を売ることだもの。  
人の気に障るような言葉でしか熱意を伝えられないし、  
こんなに素晴らしい愛には初めてお目にかかったわ。 (2幕1場、525-528行)

やきもきさせすぎたせいでアルセストの怒りが愛を凌駕しそうな時には、好意を仄めかして誤魔化したり、

何よ！私が好意を持ってると言ってるんだから、  
どんな疑いが起こっても私の肩を持つのが本当でしょ？ (4幕3場、1397-1398行)

複数の男性との手紙のやり取りが露見した後は、手許に一人残ったアルセストに結婚をちらつかせたりと、一人でも多くの男を繋ぎ止めておくために、アルセストの感情に上手くあわせることで自身の利益を得ているのである。さらにアルセストに懸想しているアルシノエも、失敗には終わるものの、アルセストを手に入れるという目的のために状況にあわせた策を弄している。

このように『石像の宴』と『人間嫌い』においては、複数の人物に、独自のものの見方とそれに合わせた意図が設定されている。これにより、それぞれの人物を劇世界に違和感なく落ち着け、主人公との関係においても、一つの役割に特化させず、それぞれの立場に沿った過不足の無い動きを与えることに成功している。そしてその動きの中には、他の人物との協力関係や、協力とは言えないまでも同じ問題意識がはっきりと描かれている。この段階では、周囲の総ての人物を一

つの同じ解決に向かわせているわけではないが、第一章で検討した三作品と比較すれば、作品の構造的厚みが飛躍的に増しているのである。

この二作品にはこうした様々な共通点がありながら、結末には決定的相違が表れている。

ああ俺の給料！俺の給料が！旦那さまが死んじゃって、これでみんなが満足。冒涇された神様も、破られた法律も、たらしこまれた娘たちも、名誉を汚された一族も、侮辱された親族も、傷つけられた人妻たちも、怒りに燃えた夫たちも、みんなが満足。気の毒なのは俺だけだ。俺の給料、俺の給料、俺の給料！

(5幕6場)

スガナレルに発せられる『石像の宴』のこの最後のセリフによれば、悔い改めることを拒んだ主人公に下された死という罰に、周囲の人物は「みんなが満足」している。どうあっても息子を改心させられないと悟ったドン・ルイが自らの手で息子の放蕩にけりを付けようとすることや、妹を捨てた復讐のために主人公を追う二人の兄が提示する復縁か決闘かという選択肢によって劇中で予告されているように、主人公に対する周囲の人物の愛情と努力は、正道に立ち戻ることに、あるいは少なくとも、正道に立ち戻る可能性を条件としているのである。主人公の影響を受けて同様の無体を働いたスガナレルだけが主人公の死を惜しむのも、その理由がただ給料のためだけなのも、そしてスガナレルだけが「気の毒」な目に遭うのも、劇の教訓をますます確たるものとしている。これに対して『人間嫌い』の最後のセリフは、J・メナールをして「フィラントの口からこそ劇の最後のセリフが発せられるのであり、そのセリフに表れているのは、一種の眩惑状態にあるために引きずりこまれようとしている孤独からアルセストを救い出そうという高潔な意志である<sup>13)</sup>」と考察せしめている。

さあエリアントさん、どんなことをしてでも  
あいつが考え付いた計画をやめさせましょう。

(5幕4場、1807-1808行)

気難しい友人が隠遁してしまえば迷惑を被ることもなくなるにもかかわらず、ありのままのアルセストに捧げる忠実な友情に突き動かされて、フィラントはどこまでもアルセストを救おうとするのである。フィラントに一貫して与えられているこの動きは、セリフの受け手であるエリアントにも共通する。一方で、アルセストの唯我独尊の自己愛の被害者であるセリメーヌの性格付けを鑑みれば、主人公 - その被害者という対立関係において後者が前者を拒絶するのは必然的である。このように主人公を救おうという動きと排斥しようという動きが二律背反の状態にある中で、後者の動きこそが結末を導く要因は、ドン・ジュアンが破滅へと真逆さまに落ちて行くのと同様、アルセストの狂気に与えられた他を圧倒的に凌駕する推進力に他ならない。これまで検討してきたどの作品においてもそうであるように、主人公の強烈な性格に対して、周囲の人物はいかなる影響も及ぼすことのない無力な状態に置かれているのだ。このため、結末において、友人を孤独から救おうとするフィラントとエリアントの意志は、ただ希望としてのみ残される。主人公に対する複数の視点をそれぞれの独立性を保ったまま取り込むことで、劇の教訓は複層的で不安定なものとならざるを得ないのである。

### 第三章：実利主義への転向

本章では非常に似通った人物関係と筋の展開を備えている『タルチュフ、あるいはペテン師』（初演 1664 年、決定版 1669 年）と『女学者』（初演 1672 年）の二作品の比較検討を行い、前章で確認された問題、つまり主人公を取り巻く人物の無力さがどのように解消されているのかを確認したい。

『タルチュフ、あるいはペテン師』のクレアントは、モリエール作品のどの登場人物にも増して、正論を振りかざす傾向が強い。

なんですって！お兄さんは区別なさらないんですか、  
偽善と本物の信仰を？  
この二つを同じ名前で呼び、  
仮面と素顔に同じ名誉を与えるんですか？  
策略と誠実さを同等に扱い、  
見せかけと真実をごっちゃにし、  
幽霊を生きている人間と同じとみなして、  
ニセ金が本物の金と同じだと言うんですか？  
(1 幕 5 場、331-338 行)

こうした理性的態度とは無縁であった召使い<sup>14)</sup> という立場にある小間使いのドリーヌも、クレアントさながらにオルゴンとタルチュフ相手に堂々と渡り合っている。

信仰に身を捧げ清廉潔白を旨とする方なら、  
名前や出自をあんなに得意げに話すべきじゃありません。  
(2 幕 2 場、497-498 行)

このように、クレアントとドリーヌの動きには連動性が見られる。さらにこの二人は、一家の結末を固め全員で協力して危機を脱しようとおおいに奔走する。とは言え、彼らが成し得たのはオルゴンを覚醒させることだけで、最終的にタルチュフの謀略を挫くのは結末における王の介入である。これに対して、『女学者』において、アリストと下女マルティエヌの動きに与えられている連動性は別種のものであり、筋の展開におけるその有効性の差は歴然としている。アリストは、妻フィラマントが怖くて言いなりになっているクリザールに理屈や正論をぶついたりせず、クリザール自身うんざりしているという心理状態にあわせて、おだてたり、なだめすかしたりして思い通りに仕向けようとする。

アリスト  
え？みんなに何とされているか知ってるんですか？  
一度くらいは男らしくしようと思わないんですか？  
思い通りにいくように妻のほうに譲らせればいいじゃないですか？[……]  
クリザール  
なるほど、お前の言うとおりで。俺が間違っていた。



よし行くぞ、もっと度胸のあるところを見せてやらなきゃ、  
なっ。

アリスト

よく言ってくれました。

クリザール

まったく恥ずべきことだ、  
妻の言いなりになってるなんて。

アリスト

そうそう。

クリザール

優しくしてやってるのを付け込みやがったな。

アリスト

まったくです。

クリザール

ひどいつけあがり様だよ。

アリスト

その通り。

クリザール

今日こそ思い知らせてやるぞ。

俺の娘は俺の娘なんだから、俺の好きなようにする。

娘には俺の思い通りの婿を取らせるんだ。

(2幕9場、683-685, 697-705行)

下女マルティエヌのクリザールに対する働きかけも、これと同様である。

マルティエヌ

女があれこれ命令するもんじゃないわ。あたしは

女は何でも男の人に譲るべきなんです。

クリザール

よく言った。

マルティエヌ

何べん追い出されても言いますよ、

雌鶏は雄鶏より先に鳴いちゃいけないんです。

クリザール

その通り。

マルティエヌ

旦那さんは馬鹿にされるんですからね、

お家で奥さんが威張ってたりしたら。

クリザール

まったくだ。

(5幕3場、1641-1647行)

こうして発破をかけつつも、アリストは、あまりに気弱なクリザールが最終的には役に立たない  
ことを見越して、さらなる手を打つ。トリソタンが金目当てにアンリエットとの結婚を望んでい

ることを見抜き、偽の手紙を用意するのだ。この計画が功を奏し、フィラマンが訴訟に負け、クリザールも全財産を失ったと聞かされたトリソタンはあっさり引き下がることとなる。さらに、『タルチュフ、あるいはペテン師』においてドリーヌがオルゴン一家と運命を共にする動機が明確でないのに対し、マルティヌスがクリザールの肩を持つには明確な理由付けが成されている。うまく文法の規則にしたがって話すことが出来ないというだけの理由でフィラマンから暇を出されたマルティヌスにとって、目を掛けてくれているクリザールに家長としての自覚と威厳を取り戻してもらうことは、自身の利害にとって必要なことなのである。

さらに恋人たちも積極的に行動を起こすようになる<sup>15)</sup>。『タルチュフ、あるいはペテン師』において、マリアヌとヴァレールは完全に無力で、ダミスに至ってはエルミールの計画を台無しにしてしまうという有り様だったが、『女学者』においては、アンリエットとクリタンドルは対峙する相手の思惑を読みながら適切な行動を起こしている。例えばアンリエットは、

あの方の魅力は先生には遠く及ばないし、  
あの方を夫に選ぶなんて私には見る目がないし、  
山ほど素晴らしい才能がある先生を好きになるのが当然だと思います。  
間違っているのはよくわかってるんですけど、どうしようもないんですの。(5幕1場、1483-1486行)

と、へりくだっておだてることでトリソタンを説得しようと試みており、クリタンドルに未練を残して二人の結婚を妨害するアルマンドに対しても、むきになって言い合いに乗ったりはしない。一方のクリタンドルも、相手の力量を見極めながらアリストという頼りになる人物を抜き取り味方につけると同時に、クリザールに対しては父親としての権威に敬意を表し、アルマンドとトリソタンには辛辣な言葉をかけるものの、婿を決める権利を持つフィラマンには常に懇懇に接するように、うまく相手や状況を読んで行動している。

以上の比較から、『人間嫌い』以降のさらなる変化を確認することが出来る。主人公と近い関係にある数人だけでなく、周囲のほとんど総ての人物を、同じ一つの目標に向けて動かす中で、これまでは薄っぺらな存在に留め置いていた使用人<sup>16)</sup>や恋人たちにも立体的な肉付けを施し、事態の進展に絡ませている。それと同時に、彼らを正論や常識から解放し、相手と状況に応じた対応を取らせることで、問題を自力で解決する力を与えている。

ところで、この二作品においては、これまで検討してきた作品とは違って「悪」と「愚かさ」がそれぞれ別の人物により表象されている。そしてタルチュフやトリソタンのような悪人は排除され罰せられる一方、オルゴンやフィラマン、クリザールのような滑稽な人物には惨めな結末は用意されていない。この「悪」と「愚かさ」に対する、周囲の反応と結末の差を考察するにあたっては、どんな批評家の意見や分析よりも明快なモリエール自身の解説が存在する。『女房学校批判』(初演 1663年)では、アルノルフのような狂人が、友人の息子に気前よく金を与えると  
いう紳士のごとき振る舞いをするのはいかにも不自然だという批判に対して、「いくつかの点では滑稽であっても、他の点では立派な人物だということはあり得ないことじゃないでしょう<sup>17)</sup>」とドラントが反論しているが、この主張からわかるのは、とある人物が滑稽たる所以の性質は、

その人物の存在意義さえも奪う致命的な一撃ではなく、許容し得る欠点の一つに過ぎないということである。周囲の人物は、当初は、狂気の主人公を前にするとすぐさま正義や常識に照らして対立するという条件反射のような動きを与えられていたが、今や、協力して問題の解決を目指しながら、狂気の主人公をありのままに許容しようという姿勢を共有するという複雑で深みのある性格付けが成されているのである。

#### 第四章：狂気と共生する理性

最後に、『守銭奴』（初演 1668 年）、『町人貴族』（初演 1670 年）、『病は気から』（初演 1673 年）の三作品の結末を検討することで、複数の人物が問題の解決を目指して一致団結しつつ主人公の狂気を許容する姿勢が、劇全体にどのような一体性をもたらしているかということを確認したい。

『守銭奴』において若い二組の結婚が無事にまとまることとなるのは、ヴァレールとマリアーヌがアンセルムの生き別れの子供だと判明することに加えて、従僕ラ・フレッシュがアルパゴンからくすねた大金入りの小箱をネタに、クレアントがアルパゴンに結婚を認めさせた結果である。結局のところアルパゴンに対して唯一有効なのは金であり、彼がこの飽くなき欲望を常に追いかけていることは最初からわかりきっていたことなのだ。アルパゴンはマリアーヌとの結婚こそ叶わなかったものの、そもそもマリアーヌに少しでも財産があればという条件にこだわっており、小箱が戻ることですでに十分満足している。このような大団円において、特にアルパゴンの満足という点で重要な役割を担わされているのがアンセルムである。

私は無理に誰かを妻にしようなんて思ってませんし、他の人に向けられている心を手に入れようとも思いません。でもアルパゴンさんの利益のためなら、自分のことのように考えますよ。 (5幕5場)

アンセルムは自身の結婚について、『亭主学校』のアリストさながらの冷静さを保ちつつも、アルパゴンに対しては、初期の作品における観察者のような超越的で皮肉な態度を示すことは全くない。それどころか「アルパゴンさんの利益のためなら」とは、まさにアルパゴンに寄り添おうという姿勢の表れたセリフである。結末におけるこの突然のアンセルムの介入<sup>18)</sup>をきっかけに総てが解決に向かう点は『タルチュフ、あるいはペテン師』におけるデウス・エクス・マキナを彷彿させるが、絶対的正義のもとにタルチュフの有罪を宣告する王の命令とは違い、アンセルムはアルパゴンを断罪しようとはしない。劇の最後のアンセルムとアルパゴンの会話には、事態の收拾のためならば、自分の力の及ぶ範囲でアルパゴンの望むように取り計らおうという、狂気に寄り添うアンセルムの姿勢が窺える。

アルパゴン：子供達の結婚に出す金なんてないんだからな。

アンセルム：では私が出しますよ、これで心配ないでしょう。

アルパゴン：ふた組とも結婚式の費用はあんたが出してくれるのか？

アンセルム：ええ、私が払います。これでご満足かな？

アルパゴン：ああ、結婚式用に俺の服をあつらえてくれるならな。

アンセルム：わかりましたよ。さあ、今日という幸せな日がくれた喜びに浸りましょう。

[……]

アルパゴン：じゃ、あんたが刑事に金を払ってくれるんだな？

アンセルム：そうしましょう。さあさあ、はやくこの喜びをお母さんと分かち合おう。

アルパゴン：俺は、俺のかわいい小箱ちゃんに会いに行くとするか。(5幕6場)

アルパゴンの貪欲さが猛威を振るって問題解決を阻んでいる間は敵として遇されるが、障害でさえなくなってしまえば、ありのままに受け入れられるのである。とはいえ『守銭奴』において、主人公の狂気に対する周囲の人物の適応の度合いには、アンセルムを頂点としてばらつきがある。この適応度の差は『町人貴族』の結末においては解消されている。貴族の身分に恋々とするジュールダン氏にあわせ、クレオントの従僕コヴィエルは、ジュールダン氏の父親が貴族だったと嘘を吐きつつクレオントをトルコの王子様だと偽り、すっかりジュールダン氏を籠絡してしまう。

コヴィエル：(こっそりと) [……] わからないんですか？ なにもかもジュールダンさんの妄想に合わせてやるためのお芝居でして、こんな変装をしてジュールダンさんをごまかして、トルコの王子様をやってるのはクレオントなんですよ。

ジュールダン夫人：あら、あら。

コヴィエル：で、このコヴィエルが通訳をやってるんですよ。

ジュールダン夫人：まあ、そういうことならいいわ。(5幕6場)

こうしてクレオントとリュシルの結婚にコヴィエルとニコルの結婚、ジュールダン氏にたかっている伯爵ドラントとその恋人の侯爵夫人ドリメヌの結婚が重なり、ジュールダン氏が懸想する侯爵夫人を目障りに思っているジュールダン夫人も、貴族になりたいジュールダン氏もみんなが満足する。ドラントとドリメヌのように最初は問題解決を阻むように思われた人物をも含んで、主人公を取り巻く総ての登場人物の利害を巧みに調整し、目的を一致させ、しかも主人公の狂気とも方向性を一にするように導かれているのである。ただしこの結末は、周囲の登場人物がその正体を偽らねばならないという代償を要求しており、まともな人物は、狂人とは違って、まやかしの中に留まり続けることは出来ない。この点でモリエールの白鳥の歌である『病は気から』の結末は完全な解決を提示している。自分を重病だと思い込み、娘の婿には医者しかとらないという主人公アルガンを、ベラルドはうまく丸めこんで自分で医者になるように仕向け、その正当性について次のように説明する。

アンジェリック：でもおじさまったら、お父さんをあんまりからかいすぎなんじゃないかしら。

ベラルド：違うよ、からかってるんじゃないくて、お兄さんの妄想にお付き合いしてるんだよ。

何もかもここだけのことなんだしね。(3幕14場)

『町人貴族』における結末のトルコ風の儀式は、貴族の肩書きに焦がれに焦がれるジュールダン氏をからかおうという他の登場人物の意図があからさまに描かれていた。しかし『病は気から』においてアルガンの「妄想にお付き合い」する目的は、笑い者にすることではなく、適切な、そ

れも唯一の適切な処方薬を施すことに他ならないのである。「何もかもここだけのこと」に過ぎないこの処方箋によってのみ、家族という共同体の外部にいかなる要求もせず、また共同体内でいかなる代償も払うことなく総てが収束するのだ。こうして、一方でアルガンは自身の妄想の世界に浸ることができ、他方で周囲の人物は、協力して医者や任命式を演じる程度のもので問題を解決することができるという、完全な充足を生む結末を迎えるのである。

前章で取り上げた『女学者』、それに『守銭奴』、『町人貴族』、『病は気から』の後期の4作品では、主人公の狂気じみた執念がいかに問題解決を阻んでいようとも、最終的には愛すべき家族の一員として笑いと共に受け入れられており、もはや憎むべき対象としては描かれていない。この点において、G・ドゥフォーが後期のモリエール喜劇を慈善のごとき存在であるとした考察<sup>19)</sup>は、喜劇の観客にだけでなく狂気の主人公にも当てはまる。狂気をその宿り主のうちに完全に閉じ込めるか、周囲の人物が許容し得る範囲内に止めながら、可能な限り寄り添おうとする姿勢を描くだけでなく、まともなはずの周囲の人物が極端なことを言ったり、感情を露わにしたり、卑怯な手を使ったりする様子を劇中に散りばめることで、狂気と正気の境界をぼやかし<sup>20)</sup>、結末における一体感を生んでいるのである。

## おわりに

モリエールの創作活動が、初期には笑劇に大きな影響を受けたこと、後期はコメディ＝バレエに特徴付けられることは、誰もが認めることであろう。ただしモリエールは、何かを得るために何かを捨てたりはしなかった。低俗とされていた笑劇、イタリア生まれのコメディア・デラルテ、華やかな宮廷祝祭向けに創作したコメディ＝バレエ、その前身の宮廷バレエ、ギリシャ＝ローマ以来の伝統を持つパストラルといった、ありとあらゆるものを自身の作品の中で積極的に融合させているのである。まさにこの統合に向かう動きこそ、本論考において検証した、劇の構成面における変化である。主人公の狂気に立ち向かう登場人物の数を増やすだけでなく、それぞれの立場に即した自然な人物造形を与えることで劇世界に違和感なく根付かせ、それに並行して、個々の意図や動きの関連性を強めながら方向性を統一している。そして最終的には、狂気の主人公とも共振し同調させ、結末において理性と狂気の境目を取り払い、完全な一体性を生み出すことに成功している。

ただし、このように作品内部の緊密性が高まるにつれ、善悪の二項対立を維持し、前者に軍配を上げることは困難にならざるを得ない。初期の作品において、劇世界に溶け込んでいない観察者が主人公に示す否定的態度と、主人公の妄想の被害者が示す抵抗は、主人公を待ち受ける惨めな結末と呼応していた。ところが後期の作品においては、複数の登場人物が、それぞれに個性や感情を付与されて劇世界に活躍の場を与えられているために、どの登場人物のどういう判断に従えばいいのかが曖昧な上に、結末で主人公が罰せられることもないため、勧善懲悪という単純明快な教訓を引き出すことは出来ないのである。しかしながらモリエールは、作品の構造上の厚みと引き換えに、倫理的意味を放擲してはいない。「理屈家とは、それほど類型化されていない人

物から成る星座の中で最も目立っている存在に過ぎない<sup>21)</sup>」というP・ダンドレーの主張のとおり、「理屈家」はただ最も目に着きやすい存在に過ぎず、あらゆる登場人物が様々に、時には「理屈家」以上に重要な役どころを担っているのである。したがって、後期の作品においては部分的な対立構造に拘泥せず、作品の内部構造の緊密性に即して劇の倫理的意味を汲み取ること、つまりダンドレーの言葉を借りれば、星座全体の発する教訓を読み取らねばならない。

初期の作品において、滑稽な主人公を遠目に皮肉をこめて観察していた周囲の人物は、身近にいる傍迷惑な人間にうんざりしながらも接触を持ち、なんとかしろと責め立てながら呆れつつも尻拭いをし、救ってやりたいと手を伸ばすまでになり、最後には出来得る限り主人公をありのままに受け入れ、満足させている。嘲笑に満ちた懲罰から、軽やかに弾ける笑いがどこまでも反響するような赦しへのこの転換と、先に指摘した内部構造における統一は、互いに支え合いながら漸進しており、作品の内部構造が多様性や広がりを獲得しつつ諸要素の均整を備えるように洗練されてゆくにつれて、作品の倫理的意味もまた、単純な善悪の二項対立から複数の視点の導入による揺らぎを経て、総てを包み込む一つの調和へと収斂していくのである。モリエールにおいて、作品の構造的、美学的な完成度を求める姿勢と倫理的主張は決して相容れないものではなく<sup>22)</sup>、むしろ相互に連れ添って成長しているのである。

## 注

- 1) 本稿は、2013年1月に京都大学大学院文学研究科に提出した修士論文「Les voix de la raison dans le théâtre de Molière : étude sur les conduites des personnages face à la folie des protagonistes」に加筆修正したものである。
- 2) « Premier placet présenté au roi, sur la comédie du tartuffe » Molière, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 191. (以下 *ŒC* と略記) 本稿におけるモリエール作品の引用は、この二巻本全集に従い、引用箇所には幕・場(韻文劇の場合は行数も)を併記する。引用部分の拙訳は、ロジェ・ギシュメール、廣田昌義、秋山伸子編、『モリエール全集』、臨川書店、2000 - 2003年を参考にした。
- 3) Ferdinand Brunetière, « Études sur le XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue des deux mondes*, 1890, p. 649-687.
- 4) Émile Faguet, *En lisant Molière*, Hachette, 1914 や Gustave Michaut, *Les Lutttes de Molière*, Hachette, 1925 など。
- 5) Ramon Fernandez, *La Vie de Molière*, Gallimard, 1929、Will G. Moore, *Molière : A new criticism* [1949], 2<sup>e</sup> éd., Oxford, Clarendon Press, 1962 など。
- 6) René Bray, *Molière : homme de théâtre*, Mercure de France, 1954, p. 32.
- 7) ここでいう『タルチュフ、あるいはペテン師』とは1669年上演の決定版である。なおこの版と1667年の第二版とに異同はほとんど無いとされている。
- 8) この第二の方針は、Michael Hawcroft, *Molière reasoning with fools* [2007], Oxford University Press, 2009における「理屈家」の観察方法に大いに示唆を受けた。なおブリュンチエール以来の「理屈家」批評の詳細は、同書 p. 7-29 でまとめられている。
- 9) 本論考において検討の対象とする作品は、特定の人物の狂気が劇の主題となっていること、その狂気に起因する事件が作品の一部ではなく全体を通して展開するという二点を満たすものである。『才女気取り』(初演1659年)、『強制結婚』(初演1664年)、『ジョルジュ・ダンダン』(初演1668年)、『エスカルバニャス伯爵夫人』(初演1671年)の四作品では、冒頭で善悪の判断が下されており、残りは滑稽な描写のみで占められているため対象から外す。なお『女房学校批判』(初演1663年)には「理屈家」とされる代表的な登場人物が存在するが、この喜劇はモリエールが自身の作品の擁護を目的として作ったものであり、他の作品とは本質的に異なるため除外する。
- 10) 『亭主学校』においてレオノールとリゼットがスガナレルを面罵する場面があるが、突発的なものにとどまっている。
- 11) 『スガナレル、あるいはコキュにされたと思った男』の妻の身内は名前すら与えられておらず、筋の展開に関係なく突如として一度だけ現われ、あたかも総てを知るかのごとく語る点でまさに超自然的存在であると言える。『亭主学校』における兄弟の20歳の年齢差や『女房学校』のクリザルドの何もかも見透かしたかのような態度もそれぞれの存在に超越性を添えるに一役買っている。
- 12) 『女房学校』において、アニエスの後見人の行動がいかに狂気じみているかをオラースがアルノルフに訴える場面があるが、前者は後者が当の本人であるとは知らない。
- 13) Jean Mesnard, « *Le Misanthrope*, mise en question de l'art de plaire » [1972], repris dans *La Culture du XVII<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., 1992, p. 540.
- 14) 『石像の宴』のスガナレルが従僕という立場から主人に対して常識的な意見を述べることは

あるが、その動きは常に揺らぎやすく、ドリーヌのような確固たる態度、押しの強さは全くない。

- 15) 恋愛感情の描写に限れば、初期の作品からモリエールの創意工夫を確認することが出来る。鈴木康司、『わが名はモリエール』、大修館書店、1999、p. 229-266。
- 16) 本稿では割愛するが、『病は気から』において八面六臂の活躍を見せる小間使いトワネットは、モリエール作品の登場人物の中で、最も活動的で生気に満ちた性格付けを成された者の一人である。こうした使用人の身分にある登場人物は、モリエールの創作活動のあらゆる時期の作品において重要な役割を与えられており、この劇作家の初期の活動に大いに影響を与えた笑劇における下僕の存在を思わせる。
- 17) *ŒC*, t. I, p. 510, Scène 6. なお、注9のとおり、『女房学校批判』はモリエールが『女房学校』における自身の作劇術を擁護・正当化するために作った作品であるため、登場人物の発言を劇作家自身の意見と解釈するのは十分な妥当性がある。
- 18) アンセルムの名はエリーズの結婚相手として1幕4場で早々に挙げられており、その後も結婚をめぐる親子の攻防を通して常にこの存在を想起させられるため、結末における突然の介入の違和感はかなり薄められている。
- 19) Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie* [1980], 2<sup>e</sup> éd., Klincksieck, 1992, p. 300.
- 20) ここに見られるような賢愚の転倒や混沌といったモチーフは、モリエールの後期の活動の特徴づけるコメディ＝バレエがその前身の宮廷バレエから受け継いだものである。
- 21) Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1991, p. 187.
- 22) Robert Garapon は、モリエールは後期の作品において、モラリストとしての抱負を放擲することなく、一時期は遠ざけていた喜劇的強調やリズムを復活させていると指摘している。*Le Dernier Molière : des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.