

モリエールにおける reconnaissance のこと

—dénouement の是非をめぐって—

山 本 邦 彦

*

モリエールの芝居は *dénouement* がお粗末にすぎるといってしばしば非難される。それは何よりもまず、彼が思いがけない事件によって物語を解決するという方法を、頻繁に用いたからである。偶然性の排除は古典主義演劇のいわば一つの理想であり、ことに十七世紀後半において、それはたとえ完全に実行することはむずかしくとも、筋の統一のための主要条件の一つと考えられるようになった。筋は必然の道に沿って展開すべきものであったのだ。

ところがモリエールはそういうことには無頓着であった。いや少なくとも無頓着に見える。モリエールの作品は三十篇余りだが、そのおよそ 1/3 が比喩的な意味でのデウス・エクソ・マキナの助けを借りて、「めでたし、めでたし」で結ばれている。中でも、古くから喜劇の常套手段であった *reconnaissance* (適当な訳語がない。あえて訳せば「めぐり合い」とでもなりそうだが、これでは大分感じが違ってくる。以下フランス語のままで使用する) を、モリ

エールは特に好んで用いているようである。

この小論は、モリエールの作品に見られる *reconnaissance* を特に取り出してそのおよその姿を見、同時にモリエールの *dénouement* に対する従来の批評家の非難がはたして当を得たものかどうかを検討してみようとするものである。

**

モリエールの作品中、*reconnaissance* の見られるのは六篇である。

まず『ドン・ガルシー・ド・ナヴァル』にその例が見られる。ナヴァル国の王子ガルシーは、レオン国の王女エルヴィールを愛しかつ愛されているが、彼は病的なまでに嫉妬深い。そこへカステイユ国の王子ドン・シルヴが恋敵として登場し、ガルシーの嫉妬は募る。シルヴは伯爵令嬢イニエスの恋人だったが、エルヴィールの方へ心が移って来たのだ。ところが第五幕も終りになって、ドン・シルヴがエルヴィールの兄であることがわかり、めでたく幕となる。つま

リエルヴィールの兄ドン・アルフォンスは幼い時からカステイーユの国にかくまわれていたが、本人はそれを知らず、自分をカステイーユの王子ドン・シルヴだとはかり思っていたというからくりのだが、何とも不自然である。しかしながら、この作品はモリエールの喜劇としてはかなり特殊なものであること、及びこの *reconnaissance* がアルフォンスとイニエスの結婚には不可欠であつても、ドン・ガルシードとリエルヴィールとの結婚には必ずしも必要でないことから、批評家からの強い批難はない。

一六六六年、モリエールは《詩神の舞踊劇》*Ballet des Muses* の一つとして『メリセルト』を書いた。といつても、ルイ十四世にせかされたために最初の二幕しか書けず、未完のままに終つてゐる。従つてその結末も知り得ないわけだが、文学史家たちはモリエールの意図を推測し、この点ほぼ一致して見ると見てよい。それと、いうのも、モリエールがスキュデリ嬢の小説『グラン・シリユス』から題材を得ていることは明らかであり、そこから『メリセルト』の筋もほぼ予測できるわけなのだ。スキュデリ嬢の小説では、セソストリスとティマレットは互いに愛し合い、ついには同じ血を分けた兄妹と知らず結婚してしまうのだが、『メリセルト』の方はこれを *reconnaissance* で救つてゐると想像される。第二幕の終りに国王が女羊飼ひメリセルトをさがしにやつて来る。これは当然彼女が王女の身であることを予想させる。一方その恋人ミルティルの方も、メリセルトの弟であるとかかり罪を犯さずすむ、という構想であつたらう。『メリセルト』に《田園悲壯劇》*comédie pastorale héroïque* なる副題がついてゐるゆゑんである。

モリエールは彼の最初の五幕韻文喜劇『粗忽者』*L'Étourdi* をも *reconnaissance* で結んでゐる。トリュファルダンの女奴隷セリーは青年レリーと相愛の仲だが、その間にレアンドルという邪魔が入り、それがうまく片付いたかと思うと、今度はアンドレスが現れてセリーを買ひ取らうとし、レリーは気が気でない、という物語だが、第五幕第九景でレリーの従僕マスカリユが大あつてで、「大事件ノ大事件ノ」と御注進におよぶ。二人のジブシー婆さんのおかげで、思わぬところから解決が舞ひこんで来たのだ。婆さんの一人はもとザノビオ・ルベルティの奴隷であつてその娘セリーを預つていたが、もう一人の婆さんが彼女を盗み出しトリュファルダンという男に売りはらつてしまつた。ところがトリュファルダンは実はルベルティその人であつた。一方セリーに思いを寄せるアンドレス（本名オラース）はトリュファルダンの本名を聞いて自分の父だとわかる。つまり別れ別れになつてゐた親子三人が、不思議なことに同じ場所十数年ぶりにめぐり合つたのである。

この *reconnaissance* に対する準備はほとんどなされてゐない。マスカリユがレリーに、トリュファルダンはナポリでザノビオ・ルベルティと呼ばれてゐたこと、内乱が起つたために妻子を残して難を逃れたこと、その息子オラースは行方不明であること、を教えるのは終りに近い第四幕第一景であり、アンドレスの方は第四幕の終りにやつとその名があらわれ、実際に登場するのは何と第五幕になつてからである。このように筋の統一は完全に無視されてゐる。

モリエールは『粗忽者』を書くにあつて、ほとんどすべての材をイタリア及びスペインの喜劇に求めた。たとえばバルビエリの

『浅慮な男』 Inaverthio やセルバンテスの『美しきジブシー女』に。「この作品ほどモリエールが模倣にたよったものは他にないが、この芝居の唯一の欠点である結末だけはモリエールの考え出したものである」とデボワは書いている。モリエールはこの喜劇によって初めて本格的な五幕喜劇の世界に足をふみ入れたのであり、他から借用したさまざまな要素を一つのもとまった喜劇に組み立てるだけの力はまだなかったろう。確かに個々の挿話はかなり巧みになぞ合わされているが、筋があまり複雑になりすぎたので、デウス・エクス・マキナの助けを求めなければしめくくれなくなつたのかもしれない。モリエール自身、この突然の解決にとまどっているかのごとく、登場人物たちにも言わしめている。

マスカリーユ すいぶんいろんなことが一辺に起つたもんじやありませんか。

セリー あんまり思いがけないことばかりで、あたし、ぼんやりしてしまつたわ。

しかしながら、上に引いたデボワの言葉は必ずしも正しくない。reconnaissance はイタリア喜劇のお得意の手であり、モリエールが模倣した『浅慮な男』にも同じように reconnaissance が見られるのだ。

『スカパンの悪だくみ』 Les Fourberies de Scapin に見られる reconnaissance は二重になつてゐる点で興味がある。親が旅に出ている間に、アルガントの息子オクターヴは貧しい娘イアサントに惚れこみ、ジェロントの息子レアンドルはジブシー娘セルビネットと秘かに結婚してしまうが、最後に二人の娘はそれぞれジェロント

とアルガントの娘であることが判明し、めでたく解決する。

ここでしばらくその reconnaissance の雰囲気味わつてみよう。第三幕第六景の終りに、ジェロントはネリーヌの姿を認めてこら叫ぶ、「はてな、あれは、」reconnaissance の一つはここから始まる。

ジェロント おや、おまえは乳母の

ネリーヌ これはまあ、パンドルフさま、わたくし……

ジェロント 娘と母親はどこにいる。

ネリーヌ お嬢さまはすぐこの近くにおいでです。でも、ここへお連れするまえに、ひとつお許しを願わねばなりません。お嬢さまは結婚してしまわれたのでございます。

ジェロント 娘が結婚した？

ネリーヌ はい、旦那さま。

ジェロント して、だれと？

ネリーヌ アルガントさんとかのご子息で、オクターヴさんという若いかと。

ジェロント これはこれは、

アルガント ふしぎなこともあるものだ。

シルヴェストル まったく、妙なことになつたもんだわい、

オクターヴの一件がかたづつや、すぐに次の reconnaissance が続く。レアンドルは父のジェロントに、セルビネットはれっきとした家の生まれで、四才のときにかどわかされたことを説いて聞かせ、その証拠にと彼女の腕環を見せる。

アルガント おっ、この腕環を見ると、これはたしかにわしの

娘、あなたのおっしゃる年齢になくした……

ジェロント あなたの娘？

アルガント ええ、そのとおり、顔立ちから見ても、まぎれもなくわたしの娘。

イアサント なんてまあ、思いがけないことばかり、

これら二つの *reconnaisances* によつてもたらされる結末は、それに対する準備がほとんどなされていなくても、全く目まいがしそうだ。ジェロントとイアサントとのめぐり合いに対する用意は若干なされてはいる。第一幕第二景で、イアサントは財産も後権もないけれど、きつとした家柄の者であること、アルガントは息子のオクターヴをジェロントの娘（実はイアサント）と結婚させるつもりであること、が知らされ、第三幕第一景でセルビネットはイアサントにこう言っている、「でもあなたは氏素姓がはっきりしているだけ、あたしよりまだましよ。いざとなれば名乗り出て、両親の助けをかりて、なにかもままとめてもらえらるし、幸福をつかむことも、してしまつた結婚をあらためて認めてもらうこともできるわけよ。」だがアルガントとセルビネットの *reconnaisance* に関しては、第一幕第四景で「神さまのもとに召されたあの娘がいまここにいたら……」とアルガントがつぶやくこと以外には全然準備がない。この芝居は『粗忽者』に劣らず模倣による作品と言える。モリエールはラテンやフランスの喜劇にその材を求めているが、特にテレンチウスの『フォルミオ』に負う所が多い。彼はこれらの作品からさまざま要素を集めて、統一のない喜劇を作りあげた。「たかさんのおどけたエピソードはまるで縁日の客寄せ芝居を見ているよう

だ」とジェール・ルメートルは言っているが、それもあながち言いすぎではない。この典型的な葛藤喜劇は『粗忽者』に比べればいくぶんこみ入り方が少ないが、やはり同様に難船、偽名、誘拐、行方不明、その他イタリア喜劇に欠かせないあらゆる要素を取り入れており、葛藤喜劇によくあるように解決の方法をデウス・エクス・マキナの伝統的な形 *reconnaisance* に求めている点が面白い。

『女房学校』『Ecole des Femmes』においても、モリエールは喜劇の常套手段を盛んに利用している。変名、失踪、秘密結婚、財をなして外国から帰つて来た父親、等等。そして面白いことには、『スカパン』と同様、父親があらかじめ嫁にと決めていたまさしくその女性に、それと知らずに青年が恋をしていたという奇妙な偶然の一致が見られる。そして例によつてその女性はじめのうち身元がはっきりしていない。そこから *reconnaisance* による解決が導き出されるのはいうまでもない。

最後のどたん場になつて、クリザルドとオロントは「驚くべき秘密」を次から次へとかわがるがわるに説き明かしてゆく。アルノルフが百姓女から養女にともらい受けた少女アニエスは、クリザルドの妹アンジェリックとアンリークの間に来た娘であり、長らく里子に出していた。この娘とオロントの息子オラースとを結婚させるべく、アンリークはオロント、クリザルドと連れ立って出向いて来たのだ。

しかもモリエールは自然な結末へもつてゆく努力をほとんどしていない。アンリークに関しては、アメリカでしこたま儲けて帰つて

来た男で、何かある大事な用件でこちらへ出向いて来る、というところが第一幕で述べられているきり、アニエスの生い立ちについては、彼女が四才の時アルノルフが百姓婆さんから養女にもらい受けたことが、やはり第一幕に見えるが、ともに終幕の *reconnaissance* を導くにたるものではない。

初演以来この結末はたえず非難の対象にされた。モリエールの同時代人であり、かつ彼のライバルであったドノー・ド・ヴィゼヤブウルソーがこの点をついたのはもちろんのことであるが、およそ一世紀後、いつも解決の部分にはやかましいヴォルテールがやはりこの *dénouement* をきびしく責めている。『女房学校』の結末たるやまるで取って付けてもしたようだ。」最近でもなおアントワーズ・アダンが「この結末の気まぐれさは『粗忽者』のそれを思い起こさせるが、それより出来がよいわけではない」と書いている。確かに『女房学校』はまだコメディア・デラルテの名残りをとどめているが、単なる葛藤喜劇から性格喜劇の領域にふみこんでいる点は注意する必要がある。

同じくイタリア喜劇にそのもとをたずねることができるが、さらに進んで代表的な性格喜劇と見なされている作品で、しかもその結末は *reconnaissance* によっているという例がもう一つ残されている。いうまでもなく『守銭奴』L'Avare である。前述の三喜劇と同じく、ここでもイタリア喜劇風の伝統的な要素、変名、内乱、難船、失踪、そして何よりも *reconnaissance* が見出せる。

アルパゴンの息子クレアントは町の貧しい娘マリアンヌにのぼせ上り、娘のエリーズの方はアルパゴン家に入りこんでいる執事のウ

アレールと深い仲になっている。ところがアルパゴンの方は娘のエリーズを金持ちのひとり者アンセルムに嫁がせようとし、自分自身は年甲斐もなくマリアンヌにうつつをぬかし、息子と争う羽目になる。ところが、ふとしたことからヴァレールとマリアンヌとは十六年前の難船で別れ別れになっていた兄妹であることがわかり、同時に彼らの父がアンセルムその人であることも判明する。

モリエールはこの不思議きわまる *reconnaissance* をたった一つのシーンに押しこめている。(8) へもしあなたがナポリをご存じなら、ドン・トーマ・ダルブルチがどんな男か知っていらっしやるはず、とヴァレールが言う。——むろん、知っとるさ。わしほどあの人と親しかった者は、まずめったになかろうて、とアンセルム。——わたしの言いたいのは、その人がわたくしの生みの親だということですよ、とヴァレールが言う。——その人が？——ええ。——厚かましさにもほどがあるよ！あなたが引き合いに出した男は、すくなくとも十六年前に、妻子もろとも海に溺れて死んだのだ。ナポリの騒動の折に起こったあのむごたらしい迫害から妻子の命を守ろうとしたためにね、とアンセルム。——そのそき七つになる遭難した息子は、スペインの船に救われました。その救われた息子というのは、いまこうしてしゃべっているわたしなのです。——と云ってヴァレールは、証拠として、スペイン船の船長、父親のものだったルビーの印章、母親が腕にはめてくれた瑪瑙の腕環、一緒に難船から救われた召使のペドロを挙げる。この言葉にマリアンヌは驚いて、へまああなたのお話をうかがううちに、あなたがあたしのお兄さまだということ、はつきりわかりました。——あなたがわたしの妹？——

ええ。あの不幸な難破のとき、神さまはあたしたちもやはり見殺しにはなさいませんでした。海賊がお母さまとあたし二人を船の破片の上から拾いあげてくれたのです。十年間、奴隷生活を送ったのち、幸いにも自由の身となって、ナポリへ帰ることができました。しかし、いざ帰ってみると、家財はすっかり売り払われ、お父さまの消息はかきもわかりません。で、あたしたちはジェノヴァまでたどりつき、お母さまはそこでちりちりになった遺産のわずかばかりの残りを掻き集め、この町へ引越しておいでになりました▽。

この説明を聞いて今度はアンセルムが叫ぶ、
「おお、神さま／あなただけが奇蹟をおこなう力を備えていられます。さあ、子供たち、わしを抱擁しておくれ。父親といっしょに手を取り合って喜ぼうではないか。——あなたがわたしたちのお父さん？」とヴァレール。

——あなたですの、お母さまがあんなにも涙をお流しになったのは？ とマリアンヌ。——そうだよ、娘や。そうだよ、せがれや。わしがドン・トーマ・ダルブルチなのだ。ありがたいことに、あのとき溺れ死ななかつたばかりか、身につけていたお金もすっかり助かった。ナポリへ帰ったら命も危ないと見当をつけたので、これはもうふつっつりと思いつくことにした。さいわい、あちらに持っている財産はうまく処分する道がついたんで、アンセルムと名乗って、この町に住みつくことになったのさ。まえの名前でさんざん苦労をなめたので、その悲しみを忘れようと思つてね。▽

何という不自然さであろう／親子三人がそれぞれ別々に難破から救い出され、名前を変えてパリへやって来、同じ時に同じ場所で行くしくもめぐり合うとは、『女房学校』に比べればまだしもましとは

いうものの、解決への準備もほとんどされてない。第一幕において、ヴァレールは良家の出であり生別れになった両親をさがしていること、マリアンヌは母親と一緒に貧しく暮していること、アンセルムは金持ちの貴族で一度結婚していること、が述べられ、第二幕ではマリアンヌ母子がある国に財産を持っていることが知らされるだけである。まさしく典型的なデウス・エクス・マキナと言え

我々は今まで reconnaissance の見られる作品をジャンル別に配列して、モリエールの reconnaissance がどのようなものであるかを見ようとした。そして、ただのストーリーだけに書き換えた場合、どの reconnaissance もみんな似たり寄ったりということがわかった。だがそれを製作年代順に並べてみて、そこに reconnaissance に対するモリエールの技術的進歩が見出せないだろうか。ここで簡単にその点を見ておこう。

一六五五年の『粗忽者』では、マスカリエが大ニュースとして先に起った reconnaissance の情景を語って聞かせるが、この trade が実に長く何と八十行にも及んでいる。

一六六一年の『ドン・ガルシー』になると、ドン・シルヴ自身が自分の身元の判明したことをドヌ・エルヴィールに知らせに来る。

『粗忽者』に比較すればぐんと短かくなっているものの、ここでも trade によっている点は変りない。

次の『女房学校』（一六六二年）では、trade が stichomythie に

変わる。クリザルドとオロントがアンリークを伴なって登場し、ア
ニエスの身の上の一部終始を語り聞かせるのだが、一人だけの長せ
りふと違って二人のかけあいだから、スピード感とリズム感がある
のは確かである。

しかしいずれにしろ上の三作では *reconnaissance* はどれも皆ま
ず舞台の外で起っており、それを再び舞台上で語って聞かせるとい
ういわば静的報告的な *reconnaissance* の形をとっている。ドン・
シルヴは自分とエルヴィールとの関係を知って舞台にあらわれ、ア
ンリークはアニエスが自分の娘であることを確かめてから登場する。
親と子と、兄と妹とが思いがけずもめぐり合うという場において、
片方が先に事情を知っている、*reconnaissance* の劇的効果、
reconnaissance の驚きと喜びの効果は半減する。

ところが一六六八年の『守銭奴』になるとすっかり形が変る。
reconnaissance はますます舞台の上で起り、しかも当人たちはも
ちろんのこと、その他の人物たちも誰一人として、その瞬間までこ
んな不思議な事が起ろうとは予想だにしていない。この驚きの場面
は先程見た通りである。ただヴァレール、マリアンヌ、アンセルム
が順番に物語る身の上話は少々長すぎて、せつかくの生き生きした
効果がそがれてしまっている。

一六七一年の『スカパン』において、この欠点はみごと改められ
ている。*reconnaissance* が舞台上で起るのは『守銭奴』と同じだ
が、それがスタンダードも指摘するように⁽⁹⁾ ずっと簡潔になっていて
テンポも早い。先の引用を読み比べて見ればその差は明らかである
う。

このように *reconnaissance* 一つの中に、修業時代からのモリエ
ールの着実な進歩のあとがうかがえるのである。こうしたテクニッ
クの進歩は、モリエール自身が俳優であり舞台での効果を常々研究
していたことと関係すると思う。comédien としてのモリエールに
ついては後にも述べるつもりである。また *reconnaissance* の *reconnais-*
sance の技術的な変化を進歩と呼んできたが、そう呼ぶ方には当
然 *reconnaissance* 自体がもつ演劇的效果を念頭に置いているので
あり、これは後にファンテーシーと結びつけてふれることにする。

* * *

ポール・メナールは、ラリヴェの『幽霊騒動』*Les Esprits* (一
五七九年) にも『守銭奴』と同じように、亡命者が折よく戻って来
て自分の娘を欲深爺じじいの息子と結婚させるといふ情況設定のあること
を指摘し、この芝居がモリエールの『守銭奴』に与えた影響をこう
評している。「もしこの結末が『守銭奴』の結末にヒントを与えた
にしても、モリエールの借りは多くない。このロマネスクな手段は
彼の芝居のいくつかににおいて筋のもつれをほぐしているが、彼の目
には全然重要さを持っていなかった。」⁽¹⁰⁾

それでは一体 *dénouement* に対するモリエールの無頓着さをど
う説明したらよいのだろうか。ポール・アルペールはこの問題に対し
て興味深い仮説を提出している。悲劇が主要人物の死によって終る
ように、喜劇は結婚によって終る。これはいわば慣習になっている
。大抵の場合、父親が若い男女の結婚に反対する。彼はわが子に
婿や嫁を押しつけようとするが、それは自分自身に何かと都合のよ
い婿や嫁だからだ。恋する子供たちとその結婚に同意してくれぬ親

との争い、これは喜劇の永遠のテーマであつて、「筋だけを問題にした場合、モリエール喜劇の3・4を占めている」⁽¹²⁾のだ。当時の社会に目を移そう。現実はどうだったのだろうか。十七世紀には今日とちがつて、もし娘が好きでもない相手を親から押しつけられた場合、その言いつけに従うかあるいは修道院へ行くか方法がなかった。「父親は絶対的な権力を持ち、子は涙しか持たなかった。わが喜劇作家はどうすればいいのか？芸術上の慣習は彼に結婚による解決を要求し、目の前を見る現実はその芸術理論とあいまいでない。」モリエールは、深刻なジレンマにおとしいられる。「ハッピー・エンドを要求する喜劇の慣習と、その逆を強いる現実社会の掟との間で、モリエールは前者をとらざるを得なかった。しかし彼はいやいやながら、いわば渋い顔をしながら前者を選んだので、彼が真実だと思つてゐるのは実は後者なのだとすぐに見てとれる。ここに思想家モリエールが本心を明かし、表面上は陽気で軽い作品が暗い深みをあばいて見せてくれるのだ。」

事実、もしモリエールの筋を最後まで論理的に押しすすめてゆけば、その内の多くは *drame* の方へ向かうだろう。アルノルフはアニエスに自分との結婚を迫るだろう。オルゴン家はタルチュフに滅ぼされるに違ひあるまい。二組の結婚はアルパゴンの吝嗇にはばまれてできそうにもない。これが現実社会における当然のなりゆきだろう。従つてアルベールはこう書いてゐる、「モリエールは我々にこう叫んでいるようだ、『こんなハッピー・エンドを信じてはいけない。到底ありそうにもない不可能なことだとすぐわかるだろう』と。」以上がポール・アルベールの説であるが、要約すれば、モリ

エールはそれと知らずにみずからのベシシズムを結末の不自然さによつて表わしたのではなからうか、ということである。

だが *reconnaissance* は古今東西を通じて広く用いられた喜劇の常套手段であり、*reconnaissance* による結末はどれも皆多かれ少なかれ不自然なものばかりである。とすればこれは古今東西を通じて常に父権の強かつたことを物語つてゐるのだろうか。いずれにしてもモリエールの時代だけが特別に父権の強かつた時代だといふ証拠はない。

アルベールの説はなかなか面白いが、彼自身も危惧してゐるよう奇抜な仮説に終りそうな気がする。これに対してもう一つの解釈があり、こちらの方がより合理的に見え説得力がある。従来ほとんどの学者がこの説を支持して来たと思つてよい。それは簡単にいへば、モリエールは解決の部分で犠牲にしてまで性格描写に力を注いだ、ということなのだ。ヴァイスは書いてゐる。「性格がうまく描き出されてこれで申し分なしという時、物語の展開する余地がまだ十分残されていても、モリエールはそこで一線を引き、安っぽい結末をつけ加えて幕をおろしてしまふ」⁽¹³⁾。確かに筋の統一についてはモリエールは無関心な態度をとつてゐるように見うけられる。しょっちゅうデウス・エクス・マキナを使つてゐることは周知の事実である、なにしろ全作品の1/3がデウス・エクス・マキナによつて解決してゐるのだから。また筋の上では不必要な要素が彼の芝居にはたくさんつけ加えられてゐる。しかしこれらの要素は性格を浮き彫りにして見せるためには必要なのだ、といふのである。我々

の興味は筋に向けられるというよりはむしろある人物の上に注がれる。モリエールの意図はある対象に観客の注意を集中させることにあり、シエレルの表現を借りれば、「モリエールは筋の統一をある性格に対する興味の統一に代えた」のである。もしそうだとすれば、モリエールはそれにほぼ成功したと言える。なぜなら彼は我々の注意をアルノルフやタルチュフやアルバゴンの上に向けさせているのだから。だからこそ『女房学校』や『守銭奴』が「性格喜劇」と呼ばれるのだ。ヴォルテールは *denouement* がしばしばモリエールの弱みになっていると論じたあと、『粗忍者』を念頭に置いて、「この欠点は性格喜劇においてよりも葛藤喜劇において一層許しがたい」と述べている。これは、性格喜劇なら興味は人物の性格にしばられるから筋は二の次でもよい、という意味なのだろうか。とすればヴォルテールもまたヴァイスらと同じ立場に立っているものと考えられる。ランカスターの次の言葉は、上に述べて来た立場を要約している、「モリエールはしばしば彼の統一原理として事件の論理的なつながりよりも性格の方を好んで用いた。そして時々彼は結末の導き方に全く無頓着であったように思われる」¹⁶⁾ つまりこの説に従えば、モリエールにとって人々が盛んに攻撃するデウス・エクスマキナは「性格」のために扱われたいわば高い代価であった、ということになる。

確かにこの仮説は多くの研究家が支持するだけあって、十分の魅力を持っている。しかしその反面この立場は、「モリエール喜劇すなわち「性格喜劇」、という従来のモリエール観にとらわれすぎてはいないだろうか。性格喜劇を本物と考え、『スカパン』のような

葛藤喜劇を一段低いものと見なしているくらいはないだろうか。プリエンチエールをはじめダニエル・モルネ、ギュスタウ・ミシヨールらがモリエールの *philosophe* あるいは *moraliste* としての面を強調しすぎたあまり、彼の最も重要な *comédien* としての面をおろすかにしてはいないだろうか。少なくとも、「モリエールは性格のために筋を犠牲にした」という説は、『女房学校』や『守銭奴』にはあてはまるとしても、『粗忍者』や『スカパン』には適用できない。しかもデウス・エクスマキナの導入によって筋の統一を乱した例は、性格喜劇以外の方が断然多いのだ。また性格描写に力を注げば筋の方は自然おろそかになるものかどうか、その点にも疑問は残ろう。

我々は今までモリエールの喜劇を文字に定着された *scripture* として見てきたような気がする。一度舞台にのせてみたらどうだろう。読んでいていかにも不自然に思えた結末は、上演してもやはり同じようにぎこちないものであろうか。筆者自身のとぼしい経験から言えば、モリエールの結末は決して失望させるものではなかった。いや結構楽しませてくれたと言った方がよい。この実感をどう正当化すればよいのか？

シエレルは『フランス古典主義劇作法』の中で、できるだけ多くの人物を解決のシーンに登場させることが古典主義演劇、ことに古典喜劇のいわば規則になっていたことを指摘し、それは観客に満足感を与えんがためであったと述べている。観客は意識的無意識的

を問わず常にハッピー・エンドを期待しているのであり、おおぜいが舞台に集まり結婚を祝う姿を見る時、この上ない満身感を味わうものなのだ。こうしたシチュエーションを作り出す上で、デウス・エクス・マキナなかんずく *reconnaissance* がむしろプラスの面で作用していることは容易に理解できよう。

一方俳優の方からいえば、ラスト・シーンに登場して観客の拍手を受けることは、気持ちのよいものに違いない。モリエール喜劇の *Denouement* を検討してみると、舞台から一人一人姿を消してゆく『人間嫌ひ』 *Le Misanthrope* のような極端な例や、いわばスケッチの連続のような『ドン・ジュアン』などの例は別にして、ほとんどがにぎやかな勢揃いの場で終わることがわかる。そしてモリエールの場合、終幕の勢揃いは同時にまたモリエール一座の勢揃いでもあった。というのはモリエール一座の座員は多少の増減はあったが終始十人前後であったから、『女房学校』や『スカパン』のラスト・シーンは文字通り「座員一同勢揃いの場」だったのだ。このような「勢揃いの場」を成立させるために *reconnaissance* がまことに都合のよい方法であったことは、いまさらあらためて言うには及ぶまい。

このようにモリエールは観客に対しても、また座員たちに対しても細かい心遣いをしている。これはモリエールが演劇の実際を知っていた俳優兼座長であったからに他ならない。

古典主義演劇は「本当らしき」 *vraisemblance* を重視した。だが喜劇の場合には、それはジャンルの性格から言っても必ずしも必要な条件ではなかった。いやむしろ「本当らしき」を笑っているよ

うなふしさを時にうかがえる。我々はアルノルフがまんまとアニエスにしてやられたり、アルパゴンがあんなにも極端な守銭奴になったりするのを、「本当らしい」などと考えるわけにはゆかない。ましてスカパンの愉快なべてんの連続を到底本当だとは思えない。我々は『スカパン』を完全にファンテジの世界だと知って見ている。現実には到底ありそうもない思いがけなきの魅力がそこにはある。終幕の *reconnaissance* はファンテジのしめくくりだともいえる。同様に『女房学校』や『守銭奴』もつくりごとだからこそ案じめるのではないだろうか。比較的最近の傾向として、ムーアヤルネ・ブレイが、モリエール喜劇を「教訓劇」「諷刺劇」として見ようとする従来のモリエール観から離れて、むしろフィクションの世界、ファンテジの所産という観点から照明を当てようとしている⁽¹⁸⁾。まだまだモリエール研究の少数派だが、彼らの仕事は十分評価されるべきである。

エウリピデスはデウス・エクス・マキナを最も頻繁に用いた作家として知られているが、これはあまりにも人間的になりすぎたドラマを再び神の世界にひきもどす効果があると説明する人もある。つまり身近かな人間の悲劇を、プロローグとエピローグにおける神の登場によっていわば気密化し、観客を伝説の世界、神の夢幻の世界に遊ばせる機能を果しているというのだ。とすればモリエールの *reconnaissance* も同じように説明できないだろうか。人間の心を深くえぐり出し、そのために我々に軽い恐怖さえ感じさせる彼の「性格喜劇」も、結末におけるデウス・エクス・マキナによって、これも実はファンテジの世界だったのだと観客を安心させる

いわば気密化構造を持っていないだろうか。プレヒトのいう意味とは少し違うかもしれないが、これもやはり「異化作用」と呼ぶことができるだろう。虚構の世界ほど気楽に楽しめるところはない。ファンタジーの世界ほど安心して笑えるところはない。モリエール喜劇の面白さは、案外嘘の巧みな組立てにあるのではなからうか。

*

以上、モリエールに見られる *renaissance* を検討し、彼の作品に広く利用されているデウス・エクスマ・マーキナ全体へと展望を広げたつもりであるが、我々はモリエールの *dénouement* をめぐって研究家の立場が大きく二つに分かれることを知った。すなわち彼の結末を文字通り窮余の一策として非難するか、逆にこれを芝居道にかなったものとして積極的に認めるか、である。そしてこれは窮極的には、モリエールを *philosophe* と見るか *comédien* と見るかという根本的な態度の問題に帰着するように思われる。従来研究家の主流は前者の立場であって、今日もなお変わらない。しかしながら我々は、モリエールが喜劇作家であるよりも先にまず喜劇俳優であったこと、そして生涯演出家を兼ねた座長であった事実を忘れてはならない。そうして見た時、「一番大切なことは人を喜ばすということです」というドラントの言葉は、モリエール自身の真実の声のような重みを帯びてくる。

モリエールと同じく、俳優であり演出家であり、モリエールの喜劇を何度も手がけたルイ・シユヴェの次の言葉は、耳を傾ける価値が十分あるように思われる。「モリエールの *dénouement* を弱くなどと非難するのは、相当愚かな無礼なことだ。彼の *dénouement*

は、演劇の最も完全な、最もみごとな伝統に従っているのだ。」⁽²⁰⁾
(一九六六・一一・四)

付記

一、モリエールからの引用は、鈴木力衛氏の訳をお借りした。但し適当に省略を加えた。

『モリエール名作集』白水社

『モリエール』(世界古典文学全集47)筑摩書房

一、モリエール作品の幕景数表示は、*Grands Ecrivains* 版に従った。

一、*renaissance* が当時実際によく起っていたことも考えられるが、資料を持ち合わせていないので、その点にはふれなかった。ただルニャールが海賊にとらえられ各地を転々とした事実があるから、その傍証とはなるかもしれない。

〔註〕

- (1) *Edition des Grands Ecrivains*, tome I, p. 89.
- (2) 第五幕第九景
- (3) 『フォルネオ』⁽¹⁹⁾ *renaissance* を見よ。
- (4) Jules Lemaître : *Impressions de théâtre*, VI^e série (Boivin) p. 16.
- (5) 第五幕終景
- (6) Voltaire : *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, (*Ouvrages complètes de Voltaire*, vol. 38, Armand-Aubrée) p. 69.
- (7) Antoine Adam : *Histoire de la Littérature française*

au XVII^e siècle, Donat, 1952, tome III, p. 281.

㉔ 兼五葉兼五葉

㉕ Stendhal : Molière, Le Divan, p. 67.

㉖ Edition des Grands Ecrivains, tome VII, p. 23.

㉗ Paul Albert : La Littérature française au XVIII^e siècle, (四ノ) Henry Poulaille : Corneille sous le masque de Molière, pp. 324~326. (古今文庫)

㉘ Jules Lemaitre : Impressions de théâtre, VI^e série, p. 17.

㉙ J.-J. Weiss : Molière, 1900, p. 38.

㉚ Jacques Scherer : La Dramaturgie classique en France 1950, p. 109.

㉛ 堀野輝一 p. 62.

㉜ Henry Carrington Lancaster : A History of French dramatic literature in the seventeenth century, part III, p. 850.

㉝ Jacques Scherer : La Dramaturgie classique en France, pp. 139~144.

㉞ G. W. Moore : Molière, a new criticism, Oxford, 1949.

René Bray : Molière, homme de théâtre, Mercure de France, 1954.

㉟ 『女性批評家批評』 la Critique de l'Ecole des femmes, 1663. 兼十葉

㊦ Louis Jouvet : 《Molière》, Conferencia, 1^{er} septembre, 1937.