

ゴルドーニの作劇法の変遷について

—ジャチンタのメタテアトロ的言辞は何を示唆するのか—*

齊 藤 泰 弘

序説 コメディア・デラルテとは何か

コメディア・デラルテ（即興仮面劇）とは、16世紀にヴェネツィアで生まれ、17世紀のバロック時代に最大の興隆期を迎え、イタリアのみならず、当時のヨーロッパ全域に広まった職業劇団による演劇のことである¹⁾。その劇の特徴は、役者の役柄が固定され、その全員が役柄に固有の言語（方言、その他）を操りながら即興で演じ、しかも、その役柄の何人か（老人役のパントローネとドットーレ、召使い役のアレッキーノとブリゲッラ）は固有の仮面を付けていることであった。この即興と仮面が、コメディア・デラルテの最大の特徴であり、イタリアとその他の国の役者たちを分ける最大の違いである。ゴルドーニは『喜劇』（1750年）の中で、座長オラーツィオの口を借りて、次のように述べている。（第2幕第10場）

オラーツィオ： ……他の国民にはとてもやる勇気のないことを、イタリア人がやる気力を持ち続けているのは、立派なことだよ。フランス人は次のように言って皮肉っているがね。イタリアの喜劇役者は、よくよく恐れを知らん連中だ、公衆の面前で即興で喋ろうとするとは、とね。だが、下手な役者にとっては、恐れを知らぬ所業でも、優れた喜劇役者にとっては、素晴らしい美徳となるんだよ²⁾。

しかし、即興と言っても、何の準備もなしに、その場で自由自在に科白を生み出すことはできないし、何の共通の合意もなしに、役者たちの勝手なやり取りだけで劇を大団円に導くこともできない。そこで劇のト書きと科白のレパートリーを役者たちに供給してくれる劇作家——当時は《詩人》（poeta）と呼んだ——が必要となる。彼は

予め①上演する劇の、幕と場に分けたト書き、《カノヴァッチョ》（canovaccio）を作ってやり、②役者がさまざまな状況に応じて利用できる《科白集》（generico）を供給してやった。だが、劇作家が劇に参加できるのは、この準備段階までで、舞台での本番は、完全に役者たちの自由裁量と即興芸に委ねられた。彼らは《カノヴァッチョ》で自分の入退場の場面を確認し、各場での話の大筋とその進め方について合意したなら、後は各個人がその場の状況に応じて、暗記している科白のレパートリーの中からその場にふさわしいものを取り出して、その場の雰囲気ですそれを自由に組み変えながら、即興で演じたのである。それゆえ、役者たちは普段から、自分の即興能力を高めるために、自分の科白のレパートリーを増やす努力を惜しまなかった。彼らの貪欲さを示す一例を挙げよう。1730年代、ゴルドーニがまだ詩人として働く決心ができていなかった時期に、彼はミラノでアノニモ一座の役者たちと知り合いになった。この時のことを、彼は次のように回想している。（パスクーリ版第11巻序文）

役者たち、とりわけ女優たちは、私が演劇界で働きたいと思っていることを聞きつけて、自分の《科白集》（generici）を増やすために、私にさまざまな頼みごとをした。そこで私は、極めて短期間の間に、《独白》（soliloqui）、《恨みつらみ》（rimproveri）、《愁嘆場》（disperazioni）、《丁々発止の会話》（dialoghi）、《愛の告白》（dichiarazioni）、《愛の奇想》（concetti amorosi）などの科白を数多く書いてやった。役者たちは、これをとっても喜び、私が彼らの流儀に適った素晴らしい詩人になるだろう、そして、いつの日か、この世で最も素晴らしい《即興劇》（soggetti）を作るだろうと褒めちぎった³⁾。

ここで言う《彼らの流儀》とは、もちろんコメディ・デラルテの流儀のことである。玄人の女優たちが、駆け出しの若者に群がって、盛んに褒めそやしながら、自分の狙った科白を筆を取ろうとする舞台裏の光景は、表舞台で拍手喝采を浴びたいという役者の願望が、さらにどれほど凄まじかったかを示唆してくれる。ゴルドーニは、厚かましくて貪欲な女優たちの生態を活写しながら、同時に《ああ、舞台上でどれほどの苦勞、どれほどの不快を耐え忍ばねばならなくなるのか、あの頃の私はまだ知らなかったのだ！》と、役者たちに散々ひどい目に遭わされることになる劇作家の自画像

を、アレッキーノ風にユーモラスに描いている。

しかし、彼の時代になると、役者たちの個人的な努力にもかかわらず、コメディ・デラルテは、社会現実との接点を失って生気を欠き、保守化と形骸化が進んでいた。喜劇は、社会の悪習や矛盾を笑いによって批判するという健全なチェック機能を失って、観客を笑わせることだけに専念し、笑いを取るためなら、どのような破廉恥なことでもするようになっていた。喜劇は社会との生き生きとした対話や観客を啓発する手段ではなくなり、むしろ社会現実からの逃避の場、《気晴らし》(エンターテインメント)になったのである。こうして劇場は、あらゆる種類の下品と猥褻と悪習の溢れる場所、健全な人間は足を踏み入れない悪所と化す。喜劇の笑劇への墮落とサブカルチャー化である。ゴルドーニは同じ『喜劇』の中で、自分の仕事が劇場の良俗化に大いに寄与したと自画自賛して、次のように述べている。(第3幕第3場)

嬉しいことに、登場人物からすべての邪悪な習慣が取り去られ、舞台からあらゆるスキャンダルが一扫された。もはや猥褻な言葉も、汚い当てこすりも、破廉恥な会話も聞かなくて済む。悪い見本となるようなひどいギャグも、放縦な仕草も、淫らな場面も見なくて済む。もはや堅気の娘さんが劇場に行っても、慎みのない良俗に反することを学ぶ恐れはない⁴⁾。

このさまざまな改革項目の自慢は、彼の演劇革新の目覚しい成果よりも、当時のコメディ・デラルテが、いかに良俗に反する下品な笑劇に墮していたかという現実を、逆に強く印象付けるものである。だが、《演技の俗悪化》に劣らず、コメディ・デラルテの評価を下落させたのは、《演技のマンネリ化》であった。これは即興を最大の売り物として、誇りにして来た役者たちにとって、致命傷であった。もし観客が、役者が次に喋る即興の科白を予想でき、しかもその予想が簡単に当たったとしたら、それは即興芸とは言えない。しかし、これがまさに当時の劇場で起こったことであり、観客の響きを買ったことである。そこで『喜劇』の中でも、誇り高いプリマドンナは座長に向かって、コメディ・デラルテ劇を上演すると、観客はいつも同じ言葉と同じ所作を見せられてウンザリするので、自分は予め科白の書かれた《新しいスタイ

ル》の劇をやりたいと言い張っている。(第1幕第2場)

プラーチダ： 性格喜劇でなく、コメディア・デラルテを上演するのなら、座員の人数は足りているわ。でもね、世間の人々は、いつも同じ所作を見、いつも同じ言葉を聞くのにウンザリしているのよ。観客は、アレッキノーが口を開く前に、彼が何を喋るのかを知っている。オラーツィオさん、はっきり言っとくけど、私、古い出し物なら、ごくわずかの劇にしか出演しませんからね。私、新しいスタイルの劇にすっかり夢中なの。これだけが私のお気に入りなのよ。明日の晩は、私、出演して上げるわ。確かに出し物はコメディア・デラルテで、性格喜劇じゃないけど、少なくとも筋書きがうまくできていて、感情がうまく表現されていますからね。でも、一座の皆さんが早く集まってくれないのなら、私は下りさせてもらいますから、私なしでやってくれてもいいのよ²⁾。

プラーチダは、ゴルドーニの演劇改革の熱烈な支持者である。だが、その彼女にしてからが、旧態依然のコメディア・デラルテが演目に上がっても、当然プリマドンナとして主役を張る権利があるし、他の役者たちが自分より先に集まってリハーサルをしてくれないなら、自分は出演を取り止めると言って、座長を困らせているのである。ゴルドーニが演劇改革に着手するに当たって、先ず大きな障害となったのが、プラーチダの態度に見られるような劇団の因習的な体制と役者の体質であった。彼はこの障害をどのようにして乗り越えようとしたのか。

第1章 即興の禁止

序説では『喜劇』からいくつかの文章を引用したが、この作品は、ゴルドーニのコメディア・デラルテ改革のマニフェストとして書かれ、1750年にサントンジェロ劇場で実際に上演された作品である。その内容は、座員たちが、『父親と息子は恋のライバル』という、いかにもコメディア・デラルテらしいグロテスクな題の喜劇のリハーサルをする風景を軸に進行し、その間に座長のアンセルモや、座員たちや、自称劇作家

の若者や、女性歌手などが、演劇理念（poetica）や作劇法（drammaturgia）や演出法（stile di recitazione）について、さまざまな議論をしながら、ゴルドーニの目指す新しい性格喜劇の方向性を示す、という趣向を持つメタテアトロ劇である。メタテアトロと言うのは、《テキストや上演からヒントやチャンスを得て、テキストや上演の枠外で展開される劇的性格の状況》⁶¹ という意味で、たとえば役者たちのリハーサルは、劇（テアトロ）の枠外にあるから、メタテアトロに属する。その中でゴルドーニが、コメディア・デラルテとの根本的な違いとして力説しているのは、その演劇理念、つまり喜劇が目指すべき目的である。（『喜劇』第2幕第1場）

アンセルモ： ……喜劇は悪徳を矯正し、悪習を笑いものにするために作り出された。古代人がこのような喜劇を上演している間は、すべての人がそれに賛同した。というのは、舞台である人のキャラクターを真似るのを見た時、すべての人がそのオリジナルは自分自身か、他の誰かさんであると知ったからだ。ところが、喜劇がたんなる笑劇に堕落すると、もはや誰もそのようなことに注意を向けなくなった。というのは、笑いを取るという口実のもとに、最もセンセーショナルな破廉恥行為が罷り通ったからだ。今では、人間社会という大海原（mare magnum）から喜劇の題材を漁るようになったので、人々は自分の心の中を探り、演じられる感情やキャラクターをわが身になぞらえて想像し、その感情が立派に表現されているかどうか、そのキャラクターが首尾一貫して立派に演じられているかどうかを見分けることができる⁷¹。

喜劇の目的は、社会の悪習を笑いものにして、社会の健全化に役立つことである。そのためには、コメディア・デラルテの無意味で非現実的でグロテスクな題材を捨てて、社会という《大海原》から新たな題材を漁り、生きた現実の諸問題を俎上に載せなければならない。だが、そこで先ず障害となるのは、役者たちの即興第一主義に名を借りた《目立ちたがり》という悪癖であった。彼らは観客の拍手を浴びるためなら、ドラマをぶち壊すことさえ躊躇せず、自分だけが舞台で脚光を浴びようと競い合った。だから、彼らにとっては、《自分の出番の少ない劇は悪い劇であり、全員がそれぞれに主役を張ろうとし、笑いや拍手を取りさえすれば、大喜びして有頂天になる有様》

だったのである。（『喜劇』第1幕第6場）⁸¹

したがって、喜劇にその本来のドラマ性を回復してやるには、役者たちに勝手な即興を許さず、すべての登場人物の科白を予め書いて、その科白通りに演じさせることが不可欠であった。この書かれた台本による上演というのは、当時でもイタリア以外の国では当たり前の習慣で、むしろ即興で演じることの方が、遥かに難しい芸とされていた。だが——大変興味深いことだが——当のコメディア・デラルテの役者たちにとって、書かれた台本に従って演じることは、体が震えるほどのプレッシャーであったのである。パンタローネ役者のトニーノは、座長に向かって次のように訴えている。（『喜劇』第1幕第4場）

トニーノ： わしがどうして震えているか、知っていますか？ 恐ろしさのためですよ、わしは恐ろしくて、今自分がいるのは、この世かあの世かさえ分からんのです。

オラーツィオ： 恐ろしいんだって？ 一体何がだね？

トニーノ： オラーツィオさん、どうかからかうのはやめて、真面目に話して下さいよ。性格喜劇は、わたらの職業を滅茶苦茶にしてしまった。哀れな喜劇役者は、徒弟修行をして——上手下手は別にして、ですよ——即興で科白を喋る習慣を身に付けたのに、書かれた台本を研究して話すようになると、評判のよい役者になるには、その台本をよく研究して、学習に努める必要がある。だから、新しい喜劇を上演する度に、わたしは、十分にそれを理解していないんじゃないか、そのキャラクターをうまく演じることができないんじゃないかと不安になって、いつも震えが来るんです。

オラーツィオ： このわれわれの上演方法が、コメディア・デラルテより大きな労苦と注意力を必要とするという点では、われわれは同じ意見だ。でも、そのお陰で喜劇役者たちは、どれほど大きな拍手を手に入れたと思う？ どうか頼むから、ずばり正直に答えてくれよ、コメディア・デラルテのどのような作品を上演したとしてもだ、『賢明な男』や『ヴェネツィアの弁護士』や『ヴェネツィアの双子』や、詩人がパンタローネを主役に抜擢してくれたその他多くの喜劇で、君が受けたような拍手を得ることができたと思うかね？

トニーノ： 仰る通りです。わたしは大いに満足していますよ。でも、いつも震えるんです。両者の違いがいつもあまりに大きく見えてね。

喜劇がたんなる現実逃避としての気晴らしに終わらず、社会や観客にとって有益なものになるべきだという演劇理念については、誰も反対しないはずである。だが問題は、その次の作劇法にある。では、教訓的価値を持つ倫理的な喜劇を作るには、どのようにしたらよいのか。この二律背反の難問に対するゴルドーニの解答の内、少なくとも1つの策だけは明らかである。それは、作者の倫理的意図や作品の倫理的意義を背負って立ち働く登場人物、いわば作者の化身となる人物を舞台に登場させることである。つまり、ドラマは登場人物たちの間に生じた矛盾対立によって進展して行くが、その矛盾を調整し対立を調停して、ドラマを大団円の方へと導いて行く役割を持つ人物、いわば舞台回しのキーパーソンを登場させて、ドラマの進行を管理させようとしたのである。サンタンジェロ劇場時代のパンタローネ役（『賢明な男』、『骨董狂いの家庭』、『堅気の娘』、『意地っ張りな女たち』のパンタローネ、『ヴェネツィアの弁護士』のアルベルト、『騎士と貴婦人』のアンセルモ、等々）やブリゲッラ役（『コーヒー店』のリドルフォ）などは、作者の制作意図を体現し、作品の教訓的価値を保証してくれる登場人物である。欧米のゴルドーニ研究者たちの間では、このパンタローネ像の中に、18世紀のヴェネツィア社会における実直で健全な市民階級（ボルゲジアー）の歴史的な実像を見出そうという傾向が強いようだが¹⁰⁾、この種の登場人物は、むしろ喜劇の教訓的価値の強調という作劇法的要請から生まれたと言う方が当たっているように思われる。

しかし、喜劇の教訓的価値を強調し、写実的なシリアス・ドラマへの傾斜を強めることは、喜劇としての娯楽性を殺ぐ結果になりかねない。そこで、コメディ・デラルテ改革の初期においてはゴルドーニも、ドラマの本筋と関係のない場面では、アレッキーノやパンタローネなどの仮面役者たちに即興演技を許し、自分で好きなように笑いや拍手を取らせてやったのである。しかし、ドラマの本筋においては、作者の制作意図の体現者＝作品の教訓的価値を保証してくれる登場人物は、どうしても道学者のように堅くて、生真面目で、説教臭い役柄になりがちである。ゴルドーニもこの欠点には初めから気が付いていた。そこで、たとえば1750年の『コーヒー店』では、亭主のリドルフォが、卑しい下層階級の出身（召使いのブリゲッラ役）であるにもかかわらず、主人たちに偉そうな説教を垂れる不自然さに対して、観客からクレームが来るのを見越して、エウジェニオの口を通じて、次のように言い訳をしている。（『コー

ヒー店』第2幕第2場)

エウジェニオ： あいつは大した奴だが、学者 (dottore) ぶっていると人に言われるかもしれない。確かにあいつは、コーヒー店のおやじにしては偉そうな話をする。でも、どのような職種においても、才能のある正直者はいるものさ。結局のところ、あいつは哲学や数学の話で人を煙に巻く訳じゃなく、分別のある男として話しているだけだ。せめてこの僕にも、あいつの持っているくらいの分別があったらいいんだがなあ¹¹⁾。

このような作者の化身となって立ち働く人物は、確かに善良さと説教臭さの点で、少々人為的で不自然な感じは否めないが、その反面、観客にその劇についての安定した視点と価値判断の基準を与えてくれるという大きな利点を持っている。彼はその劇の教訓的価値の保証人であるので、観客は彼らの力強い言動から、終幕での幸福な大団円を予感しながら、安心して劇を眺めていられるのである。

第2章 役者の序列意識

役者たちから即興を取り上げて、書かれた科白だけを喋らせることは、さまざまな反発や抵抗を受けながらも、次第に成功を収めて行った。これは観客の直接的な反応によって、即興劇と科白劇のどちらが有効かが、はっきりと肌で感じられたからである。だが、新しい劇を作る上で、ゴルドーニが乗り越えなければならない大きな障害はもう1つあった。それは、コメディア・デラルテ劇団内での役者たちの役柄によるピラミッド型序列と、役者の役柄の固定化を打破して、役柄をそれにふさわしいと思われる役者に振り分けることであるが、これは劇団という社会の制度改革に手を付けることであるから、激烈な抵抗が予想された。1733年頃にミラノで出会ったルッカ出身の役者、ガエターノ・カサーリも、配役の変更についてだけは、役者に譲歩させることはできないと断言していた。(パスクワリー版第11巻序文)

ガエターノ・カサーリは、私に《喜劇の規則》ではなく、《喜劇役者の規則》について詳細かつ正確に教えてくれたが……中でもとりわけ滑稽で、とりわけ私を不愉快にしたのは、次のような規則であった。プリマドンナ【第1の女優】たちやプリモアモローソ【第1の恋人役】たちは、いかなる者にも自分の第1の役を譲らないことである。たとえ彼らが年老いて耄碌しても、若い恋人役や可憐な若い娘役を演じるのをやめず、この地位を手放すくらいなら、劇がめちゃくちゃになって、劇場が潰れてくれた方がましだと思っている。だが、それだけではない。プリマドンナが心優しい性格で、涙を誘うような役が得意だとする。そして、上演される劇やオペラの主役が、怒りっぽくて、激情的で、激高するような役で、セコンダドンナ【第2の女優】がその役柄にピッタリだと思われたとしても、プリマドンナは、その役を相手に渡すくらいなら、自分が演じて、観客にブーイングを浴びた方がいいと思っていることである。……《でも——と、その時、私は言った——新作戯曲を作った者が、それを役者たちに与える時に、配役の変更を承知してくれるように頼んだとしたら？……》 《駄目です——と、カサーリは私の言葉を遮って言った——頼むだけ無駄ですよ。たとえあなたが、役者の規則の他のすべてについて、彼らに譲歩させることができたとしても、これだけは期待できません。》¹²⁾

劇団内での役者たちの厳しい序列意識と、それを破る者に対する彼らの嫉妬の強さを示すエピソードは、ゴルドーニの著作の中で数多く語られているが、その中から2つの話を紹介したい。1742年にヴェネツィアのサン・サムエーレ劇場に大きな変化が生じた。それは、アレッキーノ役者サッキの一家が突然揃って退団してしまったのである。そこで、サッキの代わりにファルキが、そしてサッキの妹で女中役のアドリアーナに代わって、新人女優のアンナ・バッケリーニが雇われた。この新人は《美しい容姿の若い女性で、生命力に溢れて輝かしく、まだ駆け出しであったが、大いに将来を囑望させるものを持っていた。》（パスクワリー版第17巻序文）

……私は女中役のバッケリーニの演技を観察し、彼女の才能と演技が気に入った。彼女は主役ではないとしても、よく訓練をして、何らかのよい喜劇台本に助けられたなら、大変よく光り輝くことを知った。この若い女優は、パッサラックワよりも美人で、彼女に劣ら

ず狡猾い所があった。バッケリーニは、私が自分の才能を買っていることに気付くや、私を自分のものにするために、あらゆる手練手管を用いた。その時、私はすでに結婚していたので、真面目で善良な夫の義務として、その誘惑に乗らないように考えて、違ったように振舞わねばならなかった。しかし、だからと言って、私の喜劇作品の中で、私の気に入った役者を目立たせるのを控えるようなことはしなかった。……真実味と内的一貫性と上品さを保ちながら、同じ喜劇の中で同一人物に、数多くの異なったキャラクターを演じさせるには、どうしたらよいのか？ 何度も何度も考えた挙句に、ついに『立派な女』（la Donna di Garbo）のアイデアが浮かんだ。友人や保護者を必要としている女性が、自分の相手をする人の数だけ異なったキャラクターに変身し、各人の情熱や性向を助長させることによって、人々の心に取り入ろうとする話である。……この劇を構成するすべての登場人物は、オリジナルな性格を持っている。そして、彼らを真似して、取り入ろうとするコロンビーナは……あれ、出版された作品では、《立派な女》はロザウラ【＝プリマドンナ】の名前なのに、どうして私はコロンビーナ【＝女中役】と呼ぶのか？ その理由はこうだ。ヴェネツィアでこの喜劇を書き終えた時、私は役者たちにそれを読み聞かせてやると、全員がこの作品に夢中になった。コロンビーナの名前で演じていた女中役は、自分の演じる役に得意満面であった。だが、彼女を嫉妬の目で見ている他の女優たち、とりわけプリマドンナは、この役は女中のやる役ではないと主張した。その役はプリマドンナに与えるべきであり、私は《役者の規則》に違反していて、バッケリーニがその役を演じるのを我慢してやるのは、ひとえに私の面子を立ててやるためだけだ、と言った。しかし、彼らはこの作品の上演を延期し続けて、上演しないうちにカーニバル・シーズンが終わってしまった。翌年の春、劇団はジェノヴァに巡業に行き、その15日後にバッケリーニは死んだ。こうしてプリマドンナのバストーナは、《立派な女》の役を自分で手に入れ、喜び勇んで舞台に掛け、限らない拍手を身に浴びたのである¹³⁾。

この女主人の悲しい女中いじめの話に、付け加えることは何もない。もう1つのエピソードは、逆に脇役がプリマドンナを出し抜く話で、ゴルドーニが1753年に、サンタンジェロ劇場からサン・ルーカ劇場に移籍した時のエピソードである。この劇団のプリマドンナは《心優しい性格で涙を誘うような役が得意》のガンディーニ夫人、そ

してセコンダドンナは、《怒りっぽくて激情的で激高するような役》が得意の若いフィレンツェ出身の女優、後に『別荘三部作』で主役のジャチンタを演じることになるカテリーナ・プレシャーニであった。ゴルドーニは、初め主役を若いセコンダドンナにやらせようと目論んだのだが、当然、待っていたのはプリマドンナの激しい拒絶である。（『回想録』第2部第17章）

ところで、何らかの不快を伴わないような幸せがこの世にあるだろうか？ プリマドンナは50歳に達していた。私がサン・ルーカ劇場に移る少し前に、1人のフィレンツェ人女性が劇団に迎え入れられたが、それはセコンダドンナとしてであった。私はうら若い女性に重い役を、年配の女性に恋人役を与えざるをえないという危険に直面していた。

プリマドンナのガンディーニ夫人は、自分自身のことを客観的に評価できる十分な良識を持っていた。だが、彼女の夫は、自分の妻に失礼な真似は絶対にさせないぞ、と息巻いていた。ヴェンドラミンは、興行主として話をつけることができたが、この2人の役者はこれまで劇団に大いに貢献してくれたので、彼らを首にしようとはしなかった。

私は個人的にガンディーニ氏に話をし、奥さんが今の職業を続けてお金を稼げる期間は何のくらいか、と尋ねた。彼は私に答えて曰く、自分の妻は、もう10年は舞台に立って、喝采を受けることができます。そこで私は次のように返事をした。《よろしい。私は興行主になり代わって約束して上げましょう。ガンディーニ夫人には、10年の間、同じ給料で舞台に立つことを保証して上げます。そして、私も劇作家として、彼女を舞台に立たせて喝采を受けさせることをお約束します。ですが、私の思った通りに役柄を演じさせる自由を私に与えてくれませんか？》 《お断りだ——と彼は声を荒げて言った——わしの妻はプリマドンナです。妻の地位が下がるのを見るくらいなら、わしは首を吊って死んだ方がましだ。》 このように言い放って、彼は無作法に背を向けた。私は、ようし、必ず一杯食わせてやるぞと誓った。私がこの誓いを守ったかどうかは、この年の第3番目の喜劇を見てもらえば分かるだろう¹⁰⁾。

ゴルドーニは、どのような方法で彼らに《一杯食わせた》のか。1753年の第3番目の喜劇というのは、ペルシアに舞台を移したエキゾチックな詩劇『ペルシアの花嫁』

であった。イスパファンの裕福な銀行家の息子タマスは、自分の後宮の女奴隷イルカーナを愛しているが、父親は隣国の軍人の娘ファーティマと結婚させようとする。彼は2人の女性の間で思い悩む。イルカーナは虎のように激しくタマスに迫り、ファーティマは女性的な優しさで彼の心を掴もうとするが、結局、タマスはファーティマの美德に引かれ、ライバルのイルカーナは国外に追放されて幕となる。このあらすじを読むと、プリマドンナの演じるファーティマは、最終的にセコンダドンナのイルカーナを追放して、タマスと結婚するのであるから、プリマドンナの勝利に見えるが、実際にはイルカーナの役の方が、ファーティマを遥かに圧倒する魅力を付与されており、観客もすっかりイルカーナの奔放さに魅了された。このようにして、ゴルドーニは役者たちの伝統的な序列はちゃんと守りながら、セコンダドンナの役柄に思い入れをすることによって、プレシャーニを実際上の主役の地位に押し上げたのである。これと同様に、ゴルドーニは、1743年の『立派な女』や、1752年の『宿屋の女主人』などにおいて、脇役の中でもとりわけ卑しい女中役が、他の登場人物を食ってしまう喜劇を作ることはあった¹⁵⁾。だが、基本的に役者たちの序列や、役者と役柄の一致というコメディ・デラルテの伝統は容認し、配役の変更や役者と役柄の切り離しなどを無理に行なおうとはしなかった。あくまでも地位や役柄は役者の所有物であり、作者がそれを奪うことは、役者の私有財産を奪うのと同じことだったからである。

第3章 サンタンジェロ劇場時代の作劇法

それでは、これまでにないような新しい人間像を舞台に登場させるには、どうしたらよいのか。以下は、前章で引用したカサーリとの対話の続きである。(パスクワリー版第11巻序文)

……《それでは——と、私は言葉を続けた——作品を上演する役者たちの個性にぴったりに合った作品を作ってやる必要がある訳ですか。》 《そう、その通り!——と、彼は答えた——まさにその通りです。もし作者がこの規則に従ったなら、成功はほぼ間違いな

しょう。》 カサーリはこのように私に話してくれたが、実際、彼の言ったことは全く正しかった。私はその後、そのことを身をもって知った。すべての役者は、それが名優でも大根役者でも、イタリア人でもフランス人でも、この点【配役の変更】については例外なく、譲歩することはなかった。私がその後作ったすべての劇作品は、私がいつも目にして、その性格を熟知している人々、つまり、私の作品を演ずるはずの役者たちのために書かれたのである。以上の作劇法は、私の作品が好評を博するのに大いに寄与したと私は思っている。私はこの規則に深く慣れ親しんでいたもので、ある劇の主題を見つけると、まず登場人物を構想してから役者を探すのではなく、まず役者たちを観察することから始めて、次いで登場人物のキャラクターを構想するようになった。これが私の作劇法のノウハウの1つである¹⁶⁾。

ゴルドーニは、役者の日常的な振る舞いの観察から、その人が伝統的な役柄以外に持っている潜在的な表現能力を探り当て、その新たな表現能力の上に作者が乗ることによって、作者自身の想像力を高く飛躍させ、新たな人物像を創造しようとしたのである。役者と作者の関係は、天馬イッポグリーフォとそれに乗る騎士の関係のようなもので、天高く飛翔するのは、現実には天馬の方であり、作者はそれに乗って進む御者なのである。たとえば、コラリーナ役者マッダレーナ・マルリアーニは、『愛情深い女中』(la Serva Amatora) や『農場管理人の女』(la Gastalda) のコラリーナや、『宿屋の女主人』(la Locandiera) のミランドリーナを演じて評判を取ったが、彼女についてゴルドーニは次のように述べて、彼女との出会いに感謝している。(『回想録』第2巻第14章)

マッダレーナ・マルリアーニは、活発で、才気に溢れ、明敏な性質の女優であったので、私の想像力に新たな飛躍を与えてくれ、繊細さ(finesse)と巧妙さ(artifice)を必要とするジャンルの喜劇を書くように私を駆り立ててくれた¹⁷⁾。

このようにしてゴルドーニの作劇法は、さらに飛躍する。作者によって新たな表現能力を付与された登場人物、と言っても、あくまでも具体的な役者の相貌を持つ登場人物は、作者の想像力の中で自由に行動を始める。作者には、自分が登場人物を作り

上げているという意識は薄く、現実の役者から新たな登場人物がひとりで生まれる現場に立ち会って、その行動を観客として眺めているような感覚が生まれる。要するに、作者の想像力の仮想空間の中で、彼のよく知っている役者が、自動的に即興で演じているような感覚になるのである。

そして、登場人物の造形について言えることは、作劇法にも当てはまる。彼が登場人物たちのキャラクターを設定し終わると、彼の頭の中では、登場人物たちが一齐に自分で動き始め、まるで《機械装置》のように自動的にドラマを織り上げながら、終幕に至って劇を完成させるのである。（『回想録』第2巻第41章）

確かに私は、年齢と経験と習慣を積むに従って、劇芸術に深く習熟するようになったので、主題を想像し、登場人物の性格を決めれば、あとの残りは、私にとって機械的な手作業(routine)以上のものではなかった。それ以前には、作品完成に至るまでに、4つの作業行程があった。第1の作業は、着想を大きく3つの部分に振り分けること、第2の作業は、あらすじを3つの幕とそれぞれの場に細かく分けること、第3の作業は、最も興味深い場面の対話を書くこと、第4の作業は、作品全体のすべての対話を書くことであった。私にしばしば起こったのは、この最後の第4の作業に達した時に、第2と第3の作業で行なったすべてが変更されてしまうことだった。というのは、さまざまなアイデアが次から次へと湧き出し、ある1つの場面はおのずと別の新たな場面を生み出し、偶然に見つけた言葉が新しい着想をもたらしたからである。その後いくらか時間が過ぎると、私はこの4つの作業行程を1つに短縮するようになった。着想を3つの部分に振り分けることを心に思い描くと、私は直ちに《第1幕第1場》と書き始め、つねに《すべての道はローマに通ず》という格言に従って、最後まで書き進むのである。つまり、目的地とは、劇の結末であり、機械装置全体がこの最も大事な部分に至るために作動しているように見えるのである¹⁸⁾。

このような心理状態の中で、作者の作意とかドラマ展開の不自然さは、徹底的に排除されるようになるが、その結果、彼のオートマティックな作劇法と、彼の喜劇が意識的に目指す社会的効用の間に、少しずつ軋轢が生じるようになる。

ゴールドーニの喜劇作品の中で、具体的な個性と人間的な美点や弱点を付与された主

役や準主役の登場人物たちは、各人が相手や観客に向かって自己の正しさを主張しながら劇を進行させるが、その過程で、劇を目的地に導こうとする作者の作意は、もしそれが不自然な場合には排除されるし、劇の教訓も作者が無理に押し付けようとした場合には拒絶されることになる。その典型例は『骨董狂いの家庭』（1753年）である。嫁と姑という不倶戴天の敵は、幕の上がった時から幕の下りる時まで、対立したまま和解せず、調停役の善良なパンタローネは、両者の別居という、現実的な解決法で幕引きをしなければならなかった。何人かの批評家、とりわけ彼のライバルのピエトロ・キアーリは、この大団円の拙さを激しく批判した¹⁹⁾。ゴルドーニはこれに対して、次のように自己弁護している。（パペリーニ版第4巻、《作者から読者へ》）

何人かの人、この喜劇の終わりがまずいと批判した。というのは、嫁と姑の和解が生じないので、喜劇が持つべき教訓となる道徳、この場合で言えば、通常仲の悪い2人の登場人物の和解を人々に教えるという道徳的結末が欠けているからである。だが、舞台の上で2人を和解させることなど、実に簡単なのだが、観客にその和解が長続きすると信じ込ませることも、同様に不可能に近いのである。だから、私は心地よい空想よりも不愉快な真実の方が好ましいと考え、女性たちの執拗な憎しみの見本例を見せようとした。……家長たる者は、骨董狂いの鏡に自分の姿を映して見ることによって、家庭不和や、女たちの増長や、とりわけ召使たちの悪い仲間付き合い合いに対して、早くから手を打つことができるだろう²⁰⁾。

《心地よい空想よりも不愉快な真実》、つまり、人間のあるべき姿よりも、人間の真実の姿を描こうとすると、劇から肯定的で積極的な教訓が失われ、あえて言えば、否定的な教訓、反面教師としての教訓が残るだけである。

一方、『宿屋の女主人』は、ドラマの教訓を欠いているだけではない。それはさらに大胆に、反社会的な結末にまで踏み込んでしまうドラマである。下層階級に属する宿屋の女主人ミランドリーナ（＝女中役のマルリアーニ）は、支配階級の貴族たちを手玉に取り、彼らを恋の奴隷にしてしまうことによって、支配者の誇りを完膚なきまで叩きのめす。ゴルドーニは作品解説《作者から読者へ》の中で、この主人公がオートマティズムによって自ら生まれ出た存在であり、したがって、作者に責任はないと言

い訳し、さらに、観客への教訓としては、この《妖婦》を反面教師として眺めてくれるようにと説いている。(パペリーニ版第2巻、《作者から読者へ》)

最初、私自身も、劇の終りに彼を惚れ込むように、自然に持っていくのはほとんど無理だと思っていた。だが、この作品に見られるように、自然に任せて一步一步進んで行くうちに、第2幕の終りで彼を降参させるのに成功してしまったのである。第3幕では何をしたらよいのか、私は皆目分からなかったが、一般にこの種の妖婦たち(*lusinghiere donne*)は、恋する者が自分の罠に掛かるのを見ると、彼らを邪険に扱うことを思い出したので、彼女たちが自分の打ち負かした哀れな男たちをからかう際の、あの野蛮で残酷な仕打ちと侮辱と軽蔑の態度の見本例を示して、哀れな男たちに隷属状態に陥ることを忌み嫌わせ、誘惑するセイレーンたちの性格を憎ませようとした。アイロン掛けの場面で、宿屋の女主人が恋に落ちた騎士をからかう時、惚れ込ませて侮辱する女への義憤の念に駆られない者がいるだろうか！ ああ、これが若者の目を覚まさせる明鏡となることを！ 私自身、早くからこの鏡を持っていたなら、どこかの野蛮な《宿屋の女主人》が、私の涙を嘲笑するのを見ないで済んだらうに。ああ、どれほど多くの場面が、私自身の人生体験から取られていることか！……²¹⁾

実を言うと、この作品は、真の意味での《ドラマ》の誕生、つまり、説教や教訓や社会道徳からも完全に解放された純粹な《ドラマ》の誕生であったが、18世紀の人々が、このような社会秩序の破壊エネルギーを秘めたドラマを公に賞賛することはなかった。しかし、本音は別である。ゴルドーニの口先だけのミランドリーナ批判は、この優れた傑作が反社会的なドラマで、有益な教訓を欠いていることについての、世間に対する言い訳に過ぎない。実は作者のゴルドーニも、観客も、役者たちも、ミランドリーナにすっかり魅惑され、まるで《仔犬のように彼女に仕えたい》(第2幕第1場)とか、《仔犬みたいに彼女の後に付いて行きたい》(第3幕第6場)と願ったに違いないのである。ゴルドーニの登場人物たちは、舞台の上をますます活発に我が物顔で行動し、次第に作者の手から離れるようになる。そして、作者は、登場人物の仕出かしたことに、驚き、肩をすくめて、天を仰ぐジェスチャーをするばかりである。

第4章 サン・ルーカ劇場時代の作劇法

サンタンジェロ劇場時代終りの『宿屋の女主人』（1753年）の頃から、ゴルドーニが円熟期を迎えるサン・ルーカ劇場時代にかけては、初期に見られたような作者の化身となって立ち回る人物、観客に安定した視点と価値判断の基準を与えてくれるような、善良で、生真面目で、少々説教臭い登場人物が、舞台から消える。それはどうしてか？ 前章で述べたように、人為的で不自然なドラマ展開を避けるためには、これは当然の成り行きであったと言えよう。だが、それだけではない。作者が登場人物たちに大きな自主性を与えて、舞台上に放置したように、今度は観客に対しても、少々意地悪く突き放した態度を取り、敵対する登場人物たちの言い分の間に観客を放置して、最終的な判断や教訓を観客自身に行なわせようとする傾向が出て来たのである。つまり、対立する登場人物たちが、その中間にいる人物たちを自分の味方に付けようと、活発に説得合戦を繰り広げる結果、彼らは両者の間で右往左往し、観客も彼らの評価の揺れに巻き込まれる。つまり、観客も劇のダイナミズムに巻き込まれるのである。

しかし、作者の直接的な介入を排して、登場人物の自主性だけに任せると、大きな危険が生じることになる。観客は当然、良識と健全な判断力を持っているものと見なされるが、しかし時には、舞台で顕著な力技を発揮する登場人物の意見に引き摺られ、しかもそれは、作者が密かに観客に期待していた判断や評価とは異なっているというような場合が生じるのである。作者が密かに作品に込めた意図と、劇を見た観客の実際の反応や評価の不一致。そのよい例は、1756年の『別荘生活』であろう²²⁾。この劇は、当時の貴族社会の悪習であった《お伴の騎士》制度を取り上げ、その契約を結んだ男女は、互いに離れている時も相手に対する貞節を守るべきか否か、という騎士道倫理の議論が中心になっている。別荘滞在者たちは、女主人ラヴィーニアの熱烈な貞節擁護論と、彼女のお伴の騎士であったドン・パオルッチョの貞節無用論の2派に分かれて論争するが、その議論は次第にイタリア式騎士道理念とフランス輸入の自由思想の対立となり、最後にラヴィーニアが、ドン・パオルッチョの弾劾と社交界からの追放を宣言して幕となる。

この劇を見た観客は、恐らくは自国最良の心情と、最終場でのラヴィーニアの渾身の力技に感嘆して、ドン・パオルッチョのフランス仕込みの思想が追放される様に拍

手喝采したものと思われる。だが、この拍手、つまり《お伴の騎士》制度の賞揚は、作者ゴルドーニが真に願っていたものではなかった。彼は最初から、このイタリア的習慣には反対であったからである。それゆえ、この劇は、観客を作者の意図に誘導するための方策を備えていなかった点で、失敗作と言わざるをえない。

では、作者の直接的な介入なしに、観客を作者の意図する方向に導いて行くには、どうしたらよいのか？ ここではサン・ルーカ劇場時代の2つの作品を取り上げて検討する。その1つは『田舎者たち』（1760年）である。この喜劇は、仕事と金儲けだけが楽しみの、ケチで、閉鎖的で、傲慢な、当時のヴェネツィアの一部の商人階層を皮肉っている。この保守的でワンマンな夫たちは、妻や子供たちにも自分と同じ非社交的な生活態度を要求し、芝居見にも行かせず、カーニバルなのに仮面を付けて外出することも許さず、親戚や友人との付き合いもさせず、ましてや《お伴の騎士》の風習に対しては、激しい敵意を見せる。

妻たちは、夫のこのような非文明人の態度に強い不満を抱いているが、彼らの自己正当化の理屈に歯が立たず、切歯扼腕するばかり。たとえば、もう少し娯楽や社交やファッションの自由を認めてほしいという妻たちのまともな要求に対しては、そのような贅沢にうつつを抜かしたお陰で、一家離散の憂き目に遭った家庭がどれほど多いか知らないのかと反論し、お前たちが食うに困らないでいられるのは、自分らの勤勉な蓄財のお陰ではないか、と自慢する。また、自分たちの息子と娘の結婚を、見合いもさせずに、父親同士の話し合いだけで決めようとした時、妻たちは怒って、せめて結婚前に見合いくらいさせたらどうなの、と抗議するが、夫たちは、では、お前は子供たちに自由恋愛をさせたいのか、と言って逆襲する。

このような夫たちに対抗できるのは、同じ田舎者仲間のカンシアンの子、フェリーチェ夫人だけである。彼女は自分の夫を尻に敷いており、聡明で、社交家で、服装も行動も派手で、劇場にボックス席を持ち、何よりも夫の他に、《お伴の騎士》を連れ回っている。つまり、保守的な野蛮人とは正反対の、彼らから見たら悪徳のお手本のような女性である。このフェリーチェ夫人は、他の妻たちのもっともな訴えを聞いてもっともな話だと思い、夫たちを出し抜いて彼らの息子と娘を密会させる計画を立てる。だが、その計画とは、もしも夫たちにばれたなら、それこそ結婚は直ちに破談と

なるようなヤバイ計画であった。つまり、息子の方を女装(!)させ、自分の《お伴の騎士》(!)と一緒に仮面(!)を付けさせて、彼らをミラノにいる自分の妹夫婦だと偽って(!)、白昼堂々娘の家を訪問させ(!)、夫たちの目を盗んで(!)、密かに2人を会わせる(!)ことであった。そして案の定、彼女の計画は夫たちにバレてしまい、野蛮人たちは激怒する。妻たちは夫の罰を恐れて、本当は自分もこの不道德な計画には反対だったと、フェリーチェ批判に回る始末。《お伴の騎士》のリッカルド伯爵も、彼女のお陰でゴタゴタに巻き込まれたと言って、フェリーチェを非難する。四面楚歌、窮地に立たされたフェリーチェ夫人。だがこの時、彼女はリッカルドに向かって、奇妙な言葉を口走る。(『田舎者たち』第2幕第14場)

リッカルド伯爵： 奥様、あなたは何という騒動の中に私を引っ張り込んでくれたのです？

フェリーチェ： あなたは騎士様？

リッカルド伯爵： なぜそのような質問をされます？

フェリーチェ： あなたは騎士様？

リッカルド伯爵： 私はそれを誇りにしていますが。

フェリーチェ： それなら私と一緒にいらっしゃい。

リッカルド伯爵： 何をしに？

フェリーチェ： 私は誇り高い女よ。私は失敗した。だから、挽回したいのよ。

リッカルド伯爵： 一体どのようにして？

フェリーチェ： どのようにして、どのようにして！ もし私があなたに、どのようにしてか喋ったら、この劇は終りになってしまうでしょ。行くわよ。[退場]²³⁾

フェリーチェは、これが自分を主役にした劇であることを観客に意識させ、自分がこの苦境を《どのように》して挽回し、この劇が今後《どのような》結末を迎えるかについては、自分だけが知っている、と自信たっぷりに宣言しているのである。しかも、フェリーチェの、このドラマの枠組みへの言及、作者との密かなメタテアトロ的關係の誇示は、作者が自分の味方であることを観客に請け合うことによって、彼女が窮地から脱け出せないのではないか、という観客の不安を一掃し、観客を安堵させる

ために行なわれる。

この種の作者とのメタテアトロ的な関係を、他の登場人物や観客に誇示している箇所は、この作品にもう1箇所ある。それは、フェリーチェ夫人が、野蛮な夫たちを弁舌の力技で強引に説き伏せて、破談になりかかった若い2人の結婚を、彼らに洪々承諾させた時、つまり、ドラマの山を越えた直後のことである。（『田舎者たち』第3幕第2場）

ルナルド： わしらはどうしたらいい？

シモン： 親愛なる友よ、わしらは色々と頭を巡らせてみたが、これ以上よい考えは見つからなかった。《出来てしまったことには逆らわないで、そのまま受け入れること》だよ。

ルナルド： それでは、わしの受けた侮辱【＝若者が女装して許可なく娘に会ったこと】は？

フェリーチェ： 何が侮辱なのよ？ 彼が娘さんの夫になったら、侮辱なんて消えてなくなるでしょ。

カンシアン： なあ、ルナルド君。このフェリーチェにも色々と欠点はあるが、実を言うと、こいつだって時おりは、立派な女になることがあるんだ。

フェリーチェ： でしょう？ カンシアンさん。

ルナルド： おい、やめてくれよ。わしらはどうしたらいい？

シモン： わしなら、何よりもまず、食事に行こうと言うだろうな。

カンシアン： 実を言うと、ゴタゴタのお陰で、食事のことは忘れてしまったんじゃないかと思っていたよ。

フェリーチェ： まあ、食事のあらすじを書いてくれた人は、愚か者じゃないわよ。彼は食事を延期させたけど、取りやめたりしないわ。ルナルドさん、私たちが仲良く食事することをお望みなら、こうしなさい。あなたの奥さんと娘さんを呼びにやりなさいよ。彼女たちに何か喋って、いつものように少しぶつぶつ言って、それでお終いにするのよ。リッカルドさんが来るのを待って、男の子が来たら、もうお終りよ²⁴⁾。

この劇の世界の枠外にいる作者ゴルドーニへの言及は、作者が自分の味方をしてくれるはずだというフェリーチェ夫人の幸せな確信から生まれている。作者の姿は、彼

女にも他の登場人物にも観客にも見えないが、フェリーチェ夫人だけは——どのようなルートでかは知らないが——作者と密かに通じ合っており、他の登場人物たちに、自分の言う通りに事を運べば、食事になりつけ、劇は幸せな結末を迎えられると請合っているのである。

しかし、ゴルドーニは、どうしてこのようなメタテアトロ的仕掛け——正常な劇にとっては禁じ手のような手段——を用いたのか？ それは、この劇中には作者の意向を踏まえて立ち働くようなキーパーソンが不在だったからであり、それに代わって観客の不安を抑えてくれるような何らかの仕掛けが必要だったからである。ドラマの対立軸をなすフェリーチェ夫人と野蛮な夫たちは、互いに相手の生き方を批判し合い、観客はこの両者の綱引きの間で右往左往するばかり。しかし、作者は、舞台裾から微笑みながら眺めているだけで、加勢したり介入してくれることはない。ゴルドーニの世界にあっては、未来は自分の手で切り開くしかないのである。だから、フェリーチェ夫人は誰の助けも借りずに、自分の力だけで劇を大団円まで引っ張って行かなければならない。この苦闘の中で、彼女が自分自身を勇気付け、そして同時に観客を安堵させようとして持ち出すのが、『作者は自分と共にある』という慎ましいメタテアトロ的メッセージなのである。

ただし、このような劇中でのメタテアトロ的言辞は、彼の喜劇の中でも極めて例外的な出来事であって、事実、このような奇跡は、この作品以前には全く起こったことがなく、これ以後も、次章で述べる『別荘での出来事』中の、疑わしい問題の個所を除けば、2度と繰り返されることはない。

第5章 主人公ジャチンタの怒り

『別荘三部作』——『別荘狂い』、『別荘での出来事』、『別荘からの帰還』（いずれも1761年）——の場合も、ドラマの構造自体は、『田舎者たち』とほぼ同じである。ヴェネツィアの若い世代の旗手ジャチンタと、保守派の老商人フルジェンツィオの人生観や生き方の対立を軸にしてドラマは展開し、両者の間で、お人良しの父親ファブリツ

イオや彼女の婚約者のレオナルドが右往左往するというストーリーである。

先ずジャチンタの方は、聡明で、勝気で、見栄っ張りで、まだ婚約者にすぎないレオナルドをすでに尻に敷き、ファッションに敏感で、社交好きで、若くて貧しい貴族のグリエルモを自分のお伴の騎士に取り立てて、婚約者と一緒に別荘に連れて行こうと企み、別荘生活というものを、監獄のような社会秩序から解放された、自由と楽しみの社交場と考えている。彼女はまだ結婚こそしていないが、『田舎者たち』のフェリーチェ夫人に近いタイプの女性である。他方、フルジェンツィオは、自分の身分の程を弁えた古風な商人で、男尊女卑の保守的なワンマンタイプの老人であり、別荘を本来の農場管理のための場所、つまり、仕事の間と考えている。彼は『田舎者たち』の夫たちほど非社交的でも、頑迷でも、高圧的でもないが、やはり彼らと共通する気質の持ち主である。この新旧世代を代表する2人の人物は、正面から激突することはない。だが、相手が自分の不倶戴天の敵であることは、初めから感じ取っており、両者の敵意と憎しみの強さは、実に印象深い。フルジェンツィオが、別荘行きの準備で帰った返しているフィリッポの家を訪ねて来た時、ジャチンタは、門前払いをさせようとするが、お人良しの父に反対される。(『別荘狂い』第2幕第8場)

ジャチンタ： お父さま、こんな時間にうんざりさせられるのは、お避けになったら。遅くなるし、21時【＝午後3時】には出発ですよ。私は頭から足の爪先まで旅の装いをしなければならないし、食事だってまだよ。

フィリッポ： だが、わしはフルジェンツィオさんの用が何か聞く必要がある。

ジャチンタ： 忙しいと言ってやったら。差し迫った用事があって会えないとか……

フィリッポ： お前は自分で何を言っているのか分かっていないようだな。わしはあの人に恩義があるし、粗略に扱ってはならんのだよ。

ジャチンタ： それでは早く切り上げて下さいな。

フィリッポ： できるだけ早くしよう。

ジャチンタ： うんざりさせる人だから、どうせ早く終わるはずないけど。

フィリッポ： ああ、やって来られた。

ジャチンタ： 私は退散、退散しますよ。(私、あの人には我慢がならないわ。ここに来

るたびに、生活やら、経済やら、習慣について、いつも何か説教を垂れるんだから。私のことについて何か言うかどうか、ちょっと聞き耳を立てていきましょう。)[退場]²⁵⁾

このジャチンタの傍白に見られる敵意の眼差しには、通常の喜劇の登場人物には見かけない凄みがある。彼女が密かにフルジェンツィオの行動を監視する様子には、まるで自分の家に乗り込んで来た聖職者の一挙手一投足を、用心深く見張っている悪魔のような趣があるのだ。

次に、『別荘狂い』の幕切れでは、ジャチンタの大向こうを唸らせる渾身の力技が見られる。彼女は、グリエルモを別荘に同伴するのを躊躇する父親のフィリッポに対して、社交儀礼から言っても、父が一旦招待してしまった人を断るのは失礼だから、レオナルド（彼女の将来の夫）と一緒に、グリエルモ（彼女の将来の同伴の騎士）も別荘に連れて行ってやるべきだという、実は大変身勝手な論理をとうとうと述べ立てる。さらに、レオナルドに向かっては、《あなたは私の心【＝愛】が欲しいのですか、それとも私の手【＝結婚】が欲しいのですか。私の手でしたなら、あなたのお望み通り、すぐにでも差し上げますよ。でも、私の心を手に入れたと思うなら、それにふさわしい人になって下さいな》と、自分の言うことを聞くかどうかで、自分を愛しているかどうかを判断すると宣言する。すると、婚約者のレオナルドまでが、ジャチンタの見事な弁舌に説き伏せられて、自分のライバルの同伴を認めてしまうのだ。ジャチンタの見事な大勝利。だが、この観客をも巻き込んだジャチンタ賞賛の渦の中でただ1人、批判の目で冷たく彼女を見ている者がいた。それはフルジェンツィオである。（『別荘狂い』第3幕第14場）

フィリッポ： [フルジェンツィオに] ああ！見事なものだろう？

フルジェンツィオ： [フィリッポに小声で] （わしだったら、たとえ10万スクードの持参金でも嫁には貰わんな。）

フィリッポ： [傍白] （こいつは馬鹿だよ！）

レオナルド： [ジャチンタに] 返す言葉ありません。僕はあなたを愛しており、とりわけあなたの心を望んでいます。あなたの述べたさまざまな理由に、僕は説き伏せられました。

僕はあなたに対して恩知らずなことをしたくありません。あなたのお望みのようになさって下さい。そして、どうか僕に憐れみをかけて下さい。

フルジェンツィオ： （呆れた果てた愚か者だ！）²⁶¹

このフルジェンツィオの言葉にも、悪に誘惑される軽薄な俗人たちに対する聖職者の怒りと軽蔑のようなものが感じられる。つまり、この対立する2人の間には、通常の登場人物同士の敵意より遥かに根深い敵意が横たわっている。ゴルドーニは、このような彫りの深い人物造形とダイナミックな対立構造の中に観客を置くのである。

しかし、注意しなければならないのは、対立構造と言っても、これは善と悪、美德と悪徳の絶対的な対立ではないことである。彼が描くのは、常に完全な世俗世界での、極めて人間的な弱点を持つ俗人たちの対立であり、したがって、両者の形勢もその力技を発揮するのに応じて、その都度、シーソーゲームのように変動せざるをえない。たとえば、第1作目の『別荘狂い』は、ジャチンタの一方的な勝利に終り、その幕切れでは、彼女は男たちを従えて、意気揚々と別荘に向けて出発する。だが、その続編の『別荘での出来事』になると、形勢は一変し、勝ち誇っていたジャチンタが窮地に立たされる。彼女はフルジェンツィオの反対を押し切って、自分の《お伴の騎士》グリエルモを別荘に連れて行くのに成功したが、その後の楽しかるべき別荘生活の中で、彼女はグリエルモに本当に恋愛感情を抱いてしまい、婚約者のレオナルドに自分の心の弱さを感付かれてしまうのである。これは、《お伴の騎士》の風習に対するフルジェンツィオの危惧と批判を実証するものであった。レオナルドの婚約者としての社会的名誉心と、グリエルモに対する密かな愛情の板挟みとなって、勝気なジャチンタは苦悩する。そして、この窮地に陥った時に初めて、彼女はまるで天啓に打たれたかのように、これまで自分の行動を好意的に見守っていてくれたと思っていた作者が、どうもこの窮地から自分を救い出してくれる気がないらしいことに気付くのである。つまり、彼女は、『田舎者たち』のフェリーチェ夫人の場合と違って、作者が自分の言動を肯定してくれず、劇を自分の望むようにさせてくれる気がないらしいことに気付く。そこで彼女は、罅に嵌められた獣のように怒り狂い、直ちに舞台の外の世界にいる作者に対して、舞台上で復讐しようとするのだ。（『別荘での出来事』第3幕最終場）

ジャチンタ： ありがたいことに、ようやく私は1人になれたわ。私の心の苦しみを心置きなくさらけ出して、私の心の弱さを告白することができるわ……心優しい観客の皆様方、ここで詩人は、その想像力のすべてを振り絞って、長い愁嘆場(*disperazione*)を、つまり、対立する感情がせめぎ合い、気高い心と弱い心が交互に入り混じった科白を用意してくれました。しかし、私は、皆様方をウンザリさせないために、その科白は省いた方がよいと判断しました。名誉への衝動を感じながらも、同時に最も残酷な恋の苦しみに苛まれる女性が、どのようなものであるかを想像して下さい。そして、彼女が、自分の心をしっかりと保持していなかった自分自身を非難し、次いで、偶然の機会や楽しい別荘生活のせいにして言い訳する様を想像して下さい。この喜劇は完結しているように見えませんが、でも完結しています。『別荘での出来事』というテーマは、完全に展開し尽くされているからです。実はまだお話することがいくらか残っていますが、それは多分第3の喜劇の題材となるもので、私たちは然るべき時期にそれを上演しようと思っておりますが、今の所は、心優しい観客の皆様が、これまで上演した2つの喜劇を受け入れて下さったご厚意に感謝申し上げたいと思います。[劇の終り]²⁷⁾

『別荘三部作』の中で、舞台の外の世界にいる作者へのメタテアトロ的な言及がなされているのは、この場面だけである。しかも、この場合は、『田舎者たち』の幸せなフェリーチェ夫人の場合とは逆に、信頼していた作者が自分を裏切ったことに気付いた、ジャチンタのショックに起因している。この時初めて彼女は、作者から見放されたという深い孤独感を味わい、冷たい作者に怒りを爆発させるのだが、このような作者に対する反逆は、極めて近代的で画期的な事件であると言わなければならない。なぜなら、作者の創造した登場人物が、自立した存在として舞台に登場し、作者を批判したり、科白の変更を宣言したりすることは、20世紀のピランデッロ劇を先取りするものであるからだ。しかし、どうしてこのような時代の先取り現象が起こりうるのか？ 18世紀の演劇界にあって、登場人物が自分を創造してくれた作者の存在を意識して、作者に反旗を翻すようなことが起こりうるものか？

第6章 役者たちの反撃

これは大変微妙な問題であるので、その答を探る前に、これと関連した形式上の問題から検討して行かねばならない。このハプニングは劇の幕切れで起こっているが、幕切れでの登場人物の客席への呼び掛けは、一般に《別れの挨拶》（congedo）と呼ばれている。当時は劇の終りに、主演の役者や座長などが観客に向かって進み出て、劇の教訓を解説し、謙虚さを装って——本当はそうでないのだが——自分らの拙い演技に厚情を請い、拍手をしてくれるよう観客に懇願して、幕引きをした。しかもその科白は、それまでの劇の結末部からそのまま散文で続ける場合もあれば、劇の完結後に、別にソネットを付け足して朗読する場合もあった。

ゴルドーニの喜劇には、《別れの挨拶》が付いている場合と付いていない場合がある。付いている作品の中には、上演者から観客への挨拶だけでなく、その劇の作者に言及している例が、ごく稀にだがある²⁸⁾。それは後述する1753年の特殊例を除くと、1758年から64年にかけてのサン・ルーカ劇場時代後期とフランス時代初期だけに見られる現象であり、それ以前の時代には全く見出すことができない。しかもその中で、上演者が作者に反逆したり批判したりする例は、前章で引用した『別荘での出来事』（1761年）以外には、2つの作品にしか見られない。その第1は、『復讐心の強い女』（1753年）であるが、これは先に述べた特殊な例である。というのは、これは、ゴルドーニがサントジェロ劇場からサン・ルーカ劇場に移る時に書いた最後の作品であり、彼が『回想録』（第2部第16章）で述べているように、有名な女中役マッダレーナ・マルリアーニに対する、作者の小さな復讐劇として書かれたものだからである。

ゴルドーニがメデバック一座と縁を絶って、他の劇場に移籍することを知ったマルリアーニは、何とか彼を引き留めようと画策するが——女優が自分のお気に入りの作者を独り占めして利用し尽そうとする執念は実に凄まじく、その手練手管はまるで魔女を思わせる！——しかし、どのような手を使っても無駄だと悟った時、彼女はゴルドーニを《永遠に憎んでやると誓った》（*me jura une haine éternelle*）のである²⁹⁾。そこで彼はそれに対抗して、彼女を主人公にした喜劇を書いた。そのあらすじはこうである。女中のコラリーナは身分違いの青年フロリンドに恋して、お金まで貸してい

たが、その彼が自分を見捨てて自分の女主人ロザウラと結婚しようとしているのを知って、つれない男への復讐を企てる。彼女は一家の主人オッターヴィオを色香で操る《奥様女中》となって、主人の娘ロザウラとフロリンドの結婚を妨害させ、あわよくば自分が恋人を取り戻そうと画策するが、最後に悪巧みが露見して、主人の家から追放される、という話である。

コラリーナ役者のマルリアーニにとって、復讐心から悪事を企む女中役を演じるのは、気の進まないことであつたはずだ。彼女が手練手管を駆使して、この悪役を力演すればするほど、彼女は観客からより強く憎まれ、憎まれれば憎まれるほど、最終場での彼女の追放は、観客に甘美なカタルシスをもたらすからである。実際、幕切れでのコラリーナの科白は、自分の罪を認め、故郷の村に帰って余生を終えるという懺悔の言葉で終わっており、観客への挨拶の言葉はない。（『復讐心の強い女』第3幕最終場）

コラリーナ： オッターヴィオさんの仰る通りです。私には、彼の家にいる資格も、彼の愛情を受ける資格も、彼の恩恵に浴する資格もありません。寛大にも私の罪を許して頂いたことでさえ、私には過分のご処置です。私は生まれ故郷の村に戻り、罪を償いながら人生を終えます。そして、私は復讐心の強い女であつたお陰で、自分の幸運を失ってしまったことを、赤面しながら思い出すことに致しましょう。[劇の終り]³⁰⁾

以上の全面降伏の言葉を述べながら、マルリアーニが観客に向かって深々と頭を下げると、そのまま幕が下りて、劇は終わってしまったはずである。つまり、彼女は登場人物のコラリーナのまま、しかも懺悔の言葉を述べたままで終わるのである。ここにこそ、マルリアーニに対するゴルドーニの復讐があつた。それに対して、彼女はどのような対抗策を取ったのか。この劇の上演を実際に見に行ったゴルドーニは、次のように報告している。（パペリーニ版第7巻、《作者から読者へ》）

この劇は、上述の機会【＝1753年の秋のシーズン】に2回しか上演されなかった。上演がそれだけで中止されたのは、劇の評判が悪かったせいなのかどうかは知らない。だが、私

は誓って言うが、その上演は見事であり、とりわけ有名なコラリーナは、たとえ嫌々ながらであったにせよ、復讐心の強い女の役を、驚くほど見事に演じていた。そして彼女は、私の作ではないソネットを読み上げて、自分がこのようなキャラクターを演じたことを観客に向かって弁明し、作者が復讐心を女性に特有の気質として描いたと言って、私のことを非難した³¹⁾。

マルリアーニは、観客の憎しみが悪役を演じる自分に向かうのを少しでも防ごうとして、劇の終了後に、ソネットによる変則的な《別れの挨拶》を付け加えて、自分は逆に作者の横暴の被害者であると訴えようとした訳である。これと比べて、役者が作者にもっとアグレッシブに振舞っているのは、1760年の喜劇『戦争』の幕切れである。そこで登場人物のフロリンドは、次のように観客に語り掛けて、作者のちょっとした不注意を皮肉っている。（『戦争』第3幕最終場）

フロリンド： では、出かけることにしましょうか。天のお陰で、戦争は終り、平和がやって来たのですから。この『戦争』の上演を寛大な心で我慢して見て下さった心優しい観客の皆様、先ず私は、心からへりくだって皆様方に感謝申し上げます。次いで、皆様にひとつ弁明しておかねばなりません。この劇の作者は、小さなことをひとつ言い忘れておりました。彼は兵士たちがどこの国の人間で、戦争がどの町で行なわれたのかについて、説明するのを忘れていたのです。われわれ喜劇役者というのは、作者の許しがなければ、それについて話せないことになっておりますが、しかし、ヨーロッパのすべての国は、多かれ少なかれ、同じような仕方で戦争をするもので……³²⁾

この作者の不注意というのは、本当は作者が意図的に仕組んだものであって、実際には不注意ではない。兵士たちが何国人で、どこで戦争があったのかを特定させないでおくのは、どの国のどの町においてもこの作品を支障なく上演できるようにするための便法だからである。そして、この場合もよく見ると、挨拶の主は、登場人物のフロリンドではなくて、フロリンド役者である。しかもゴルドーニは、役者たちに自分の迂闊さを指摘させて、一本取らせてやっただけでなく、さらに観客に向かって《作

者の許しがなければ役者は話せない》と皮肉に言わせることによって、即興劇役者たちの科白劇に対する反感、つまり、科白劇が生んだ作者の権力に対する役者たちの反感を盛り込んで、彼らの復讐心を満足させてやっているのである。

ここで最初の『別荘での出来事』に戻ろう。その幕切れで観客に挨拶している人物は、一体誰なのか？ 先ずジャチンタの挨拶が、上の2つの挨拶と同じパターンを持つことは明らかである。『復讐心の強い女』の挨拶は、嫌な役を無理に演じさせられた役者の作者非難であり、『戦争』の幕切れの挨拶も、即興の自由を禁じられた役者の、作者に対する揶揄であるから、その挨拶の主は間違いなく役者である。だが、冷静に考えてみれば、これは実に当たり前のことなのだ。《別れの挨拶》の役割は、劇の登場人物が、じかに観客に向かって話し掛けることによって、登場人物がそれを演じていた役者に入れ替わり、劇と一体化していた観客が、舞台と客席の乖離を意識して、ドラマの世界から現実の世界へと覚醒することなのである。したがって、幕切れで観客に呼び掛けて挨拶すること、あるいは観客の名を呼ばなくとも、客席に向かって挨拶することは、その行為自体がすでに、テアトロ空間を打ち破るメタテアトロ的行為なのであり、その行為者は登場人物でなく役者なのである。

以上のことから、『別荘での出来事』の幕切れで、客席に向かって《心優しい観客の皆様》と呼び掛けて、作者の準備した《愁嘆場》をカットした人物は、ジャチンタではなく役者のプレシャーニであったと特定することができる。しかも、この《愁嘆場》というのは、詩人の腕の見せ所のように見えるが、実は役者プレシャーニが述べているように、観客を《ウンザリ》させるだけの科白、つまりコメディ・デラルテらしい大袈裟な科白であると思われるから、それを省くことはゴルドーニの演劇改革の意図にもよく合致しているはずである。それゆえ、役者プレシャーニの作者に対する反逆行為は、作者の意図に反してではなく、実は作者の密かな意図に沿って行なわれているのであり、ゴルドーニは、役者が本当に自分に反逆して、自分の準備した科白を本人の一存でカットしたように見せ掛けることによって、プリマドンナの役者としての誇りと自尊心を満足させてやろうとしたのである。

以上のことから、18世紀の演劇世界において、登場人物が作者に反旗を翻すようなハプニングは起こりえなかったと断言することができる。幕切れで作者にしっぺ返し

をしているのは、登場人物ではなくて役者であり、しかも作者がわざとそのように役者にさせているのである。

第7章 女優ブレッシャーニの怒り

このように、女優ブレッシャーニのメタテアトロ的メッセージについては、演劇史的な観点から一応納得の行く解釈をすることができる。つまり、即興劇から科白劇に転換するにつれて、劇作家の権力が増大し、それまでの役者優位は崩れて、役者の自由は少しずつ奪われて行った。それゆえ、ゴルドーニは役者たちの作者への不満を宥めるために、さまざまな配慮をし、時には自分が被害者になる場面まで作ってやって、彼らに演劇界の新しい現実を承知させて容認させようとしたのである。しかしながら、このような役者への優しさと配慮だけでは、ブレッシャーニの作者に対する怒りの深さを完全に理解することはできないように思われる。というのは、彼女の激しい怒りは、科白劇の作者一般にではなく、どうもゴルドーニ自身に向けられているようだからだ。

また前章では、作者の準備した《愁嘆場》の科白が、観客を《ウンザリ》させるコメディア・デラルテ風の大袈裟で不自然な科白のことであろうと推測し、ブレッシャーニがそれをカットしたのは、ゴルドーニの密かな意図に添っていたはずだと述べた。これも演劇史的に見れば妥当である。というのは、当時のヴェネツィアの観客が、《愁嘆場》という言葉聞いたなら、彼らは直ちにコメディア・デラルテの役者たちの伝統的な決り文句のレパートリー集を連想したに違いないからである。だが、その愁嘆場の作者がゴルドーニであったなら、彼が大時代的な科白を書いて与えたりするはずはない。なのにブレッシャーニが、彼の書いた科白を検閲してカットしたとすれば、彼女はゴルドーニの作劇法に踏み込んで、彼の作劇法そのものを批判しようとしたのだ、と考えざるをえないのである。

では、作者ゴルドーニに対する彼女の怒りの真の動機は何か。それを明らかにするには、『別荘三部作』の中で作者が主人公のジャチンタをどのように扱っているかを再検討しなければならない。先ず『別荘狂い』の幕切れでは、ジャチンタは見事な論理の力

技で、強引に反対者たちの不満を封じ込め、自分の思い通り、《お伴の騎士》グリエルモの同行を承知させるのに成功する。こうして彼女は、男どもを従えて意気揚々と別荘に出かけるのだが、もちろん聡明なジャチンタは、この自分の行動が、社会通念上、批判を受けるものであることはよく自覚している³³。それなのに作者のゴルドーニは、フルジェンツィオにわずかなジャチンタ批判を眩かせるにとどめ、後は父親のフィリッポや婚約者のレオナルドと同様に、彼女の見事な力技を感心して眺めているばかりである。だからジャチンタは、この作者の沈黙を作者の同意であると受け取り、作者は自分の行動を好意的に眺めていてくれるのだと確信したはずである。ここですでに、登場人物から作者に向けて密かにメタテアトロ的メッセージが発信されていることに注意されたい。というのは、もし作者がジャチンタの我儘な行動を批判的に見ているのであれば、彼女の行動を放任せず、それを矯正する何らかの方策を取るのが当然であり、それがゴルドーニの唱える教訓を持つ有益な喜劇というものではないか。劇の幕切れでジャチンタに観客の拍手を浴びさせたまま劇を終えることは、観客だけでなく、その劇の作者も、その行動に喝采していると見なされても仕方がないのである。

次に『別荘での出来事』。その幕切れで窮地に立たされたジャチンタは、この時初めて、これまで自分の行動を好意的に見守ってくれたはずの作者が、苦しみ自分を救ってくれる気がないことに気付く。この時の彼女の怒りは、作者や科白劇に対するコメディ・デラルテ役者たちの不満の解消策という演劇史レベルの解釈ではもはや十分でなく、もっと深い人間的なレベルでその動機を探る必要がある。もしかしてその怒りは、彼女が最も助けを必要としている時に、ゴルドーニが示す奇妙な冷淡さによって引き起こされたのではないか。

最後に、第3作目の『別荘からの帰還』の幕切れは、社会通念（それを象徴する人物はフルジェンツィオである）へのジャチンタの全面降伏の場面である。彼女は《お伴の騎士》グリエルモへの恋心を断ち切るための窮余の策として、破産した傷心の婚約者レオナルドと結婚し、一緒に都落ちしてジェノヴァで新生活を始めるという決心をする。だが、この雄々しい決心も、実はグリエルモへの未練を断ち切れないゆえの、いわば逃亡の決意に過ぎない。

・・・[感傷的に] グリエルモさん、さようなら。[次いできっぱりと] 私は愛する夫と一緒にジェノヴァに発ちます。しかし、私はここを立ち去る前に、私の話を聞いて下さっているお方に感謝の挨拶をさせて頂きたいと思います。皆様は『別荘狂い』をご覧になり、『別荘での出来事』をお楽しみになり、『別荘からの帰還』を我慢して見て下さいました。もしこの劇の主人公の不品行を見てお笑いになったとすれば、賢明で節度ある生き方がお出来になるご自分のことを嬉しく思ってください。そして、私どもの演技にご不満がなければ、心優しい皆様のご好意の証として、私どもに拍手をお送り下さいますように。[劇の終り]³⁴⁾

《しかし》から始まる《別れの挨拶》は、女優ブレシャーニの通常のメタテアトロ的挨拶であって、作者に向けたメタテアトロ的メッセージではない。《私の話を聞いて下さっているお方》(chi mi ascolta e mi onora)というのは、観客一般を指している。だが、もしかしてその観客の中には、彼女の言葉を嬉しそうに聞いている、作者ゴルドーニの姿も混じっているのではないか。彼は自分の書いた『復讐心の強い女』が上演された時も、マルリアーニがどのように演じるかを、お忍びで見に行っているのである。だとすれば、ちょうど『復讐心の強い女』が、女優マルリアーニに対する個人的な復讐であったように、この『別荘三部作』も、女優ブレシャーニに対する何らかの個人的な復讐だったとは考えられないであろうか？

結論 作者の嫉妬と復讐

ここまで来ると、《愁嘆場》をカットした者は登場人物か役者か、というような作劇法レベルの問題を突き抜けて、それよりもさらに根源的なレベルの問題にぶつかってしまうように思われる。それは、ゴルドーニという人間と、彼の愛着するタイプの女性像との深層心理学的な関係である。それをもっとアケスケに言うならば、ゴルドーニは、聡明で勝気なジャチンタ・タイプの女性を偏愛していながら、その愛する女性を窮地に陥らせては、つれなく冷淡に振舞って、相手の苦しみ怒る様を嬉しそうに眺めているのはなぜか、という問題に帰着する。

ゴルドーニの好きなジャチンタ・タイプの女性というのは、具体的には彼がこの登場人物を創造するのに寄与した女優たちということになるが、この作者と女優とのややこしい関係は、どのような関係として表象できるだろうか。筆者の考えでは、それは16世紀の宮廷詩人トルクワート・タッソの牧歌劇『アミンタ』に登場する、早熟な少年アモール（愛の神）と、その母親ウェヌスの母子関係に似ているように思われる。そのプロローグで、ませた生意気な少年は、自分の母親との関係を次のように皮肉っぽく語る。

母のウェヌスは、僕自身と僕の弓矢を自分の思い通りに使おうとする。しかも母は女で虚栄心と野心の塊だから、この僕をいつも宮廷の王侯たちの中に追いやって、そこではかり仕事をさせようとするんだ……僕の顔立ちや仕草は子供っぽいけど、本当は子供じゃないぜ。絶大な力を持つ松明と黄金の弓は、母ではなく、この僕が天から授かったものだから、僕は自分のものを自分の好きなように使いたいんだよ。だから、僕は時おり雲隠れして、しつこい母の命令から——おっと待った、母は僕に命令などできないぜ、できるとすれば、せいぜい僕に懇願することだけだが、僕は母のしつこい懇願に弱いんでねえ——それから逃れるために、森の中の賤民どものあばら家に身を隠すんだ……³⁵⁾

この母子関係は、16世紀の宮廷社会で高級娼婦を斡旋する女将と、その手先として使い走りをする小姓の関係を想起させるが、同時に18世紀の劇団での女優と詩人の関係にも、かなりよく当てはまるように思われる。上の引用文のウェヌスとアモールを、女優と作者に置き換えてみると、次のような驚くべきメッセージとなる。《女優は、作者とその劇を自分の思い通りに使おうとする。女優は女で虚栄心と野心の塊だから、いつも自分が見栄えのする劇を作者に作らせようとする。だが、劇作の才能は、女優でなく、作者が天から授かったものだから、自分の好きなように使いたいし、女優は作者に命令などできない。できるのは、せいぜい懇願することだけだが、女優のしつこい懇願に作者は弱いので、雲隠れするのが一番。》

さらに、女優と作者の関係は、ウェヌスとアモールのような親子の関係に擬えることができる。虚栄心と野心の塊であるウェヌスは、愛を商売とする女将であり、アモ

ールは愛の矢を射てその母に奉仕する。同様に虚栄心と野心の塊である女優も、人気商売の女であり、作者はシナリオを書いてその女優に奉仕する。ところで、ウェヌスも女優も、客を誘惑することを生業とする女であるが、アモールと作者は、ウェヌスや女優の誘惑の的となる客ではなく、その誘惑を成功させるために立ち働く舞台裏の特別な男たち、いわば彼女たちの身内＝擬似家族である。それゆえ、本来この男女のカップルは、成人男女の性愛的関係でなく、性愛を抑圧された近親者どうしの関係になるはずである。それゆえ、女優とそれを舞台裏で支える作者の関係は、まさにウェヌスとアモールと同じ親子の关系到擬えることができるのである。

他方、登場人物とそれを創造した作者の関係は、親子関係の中でも、母子とは逆の父と娘の関係として捉える方が理解しやすいようである。実際、ゴルドーニ自身も、自分の創造した登場人物を《娘》に喩え、自分を《優しい父親》と呼んでいた³⁶⁾。それでは、先に引用したウェヌスとアモールの図式を、作者の父と登場人物の娘に当てはめてみると、どのようなメッセージになるか。《勝気な娘は、父とその劇を自分の思い通りに使おうとする。娘は女で虚栄心と野心の塊だから、いつも自分が見栄えのする劇を父に作らせようとする。だが、劇作の才能は、娘でなく、父が天から授かったものだから、自分の好きなように使いたいし、娘は父に命令などできない。できるのは、せいぜい懇願することだけだが、娘のしつこい懇願に父は弱いので、雲隠れするのが一番。》

このように、登場人物とその作者の関係は、女優と作者と対称関係にあり、かつ両者は、本来的に性愛を抑圧された近親者どうしの絆で結ばれていることになるが、問題は、作者が時おり登場人物に対する不可解ないじめの衝動に駆られることである。『別荘三部作』を見てみよう。ゴルドーニは自分の創造物であるジャチンタを娘のように溺愛し、ジャチンタも作者に甘えれば、自分の言いなりにできていると思っている。だから作者は、まるで娘の頼みを断われない父親フィリッポと同じく（この父親は作者の化身だ！）、ジャチンタの頼みなら、たとえ不道德なこと——未婚者なのに《お伴の騎士》を別荘に同行すること——でも叶えてやらざるをえない。彼女は自分の力に有頂天になって、作者を含むすべての男たちを自分の意のままに動かせると思い込む。ここで密かに、作者のいじめの衝動にスイッチが入る。ゴルドーニは、ヒロインが婚

約しているのに他の男性と恋に陥るようにし、社会的名誉心と反社会的行為の板挟みにして苦しみ、結局、彼女が愛の方を捨てて、愛してもいない婚約者と都落ちするようさせるのである。ゴルドーニのジャチンタいじめは、彼女の慢心に対する作者の反感から生まれているかのようである。

しかし、ここで疑問が生じる。ジャチンタは彼の創造物であり、彼はその《優しい父親》である。彼はジャチンタを甘やかして慢心させておきながら、なぜこのように厳しく罰して、彼女をいじめるのか。この特殊な心理的機制を理解するには、ゴルドーニにおける登場人物と役者の特殊な関係を理解する必要があるのではないか。彼にとって登場人物は、純粹に無からの創造物ではなかった。彼は役者の性格を注意深く観察し、その役者の上に作者の想像力を吹き込んで、役柄を造形した。だから登場人物は、役者の表現能力と作者の想像力のアマルガムとして形成されているので、彼の登場人物は、極めて具体的な役者の相貌を帯びているのである。それゆえ、作者のジャチンタいじめの経緯の裏には、作者の女優に対する何らかのわだかまりが隠されているのではないかと考えられる。それは一体何であろうか。

これまで筆者は、女優と作者の関係を、母と子や娘と父の愛憎の絆に喩えて理解しようとして来たが、実を言うと、近親者の組み合わせはもっと多くある。それは同じ親から生まれた子供どうし、つまり姉と弟（ないし兄と妹）の愛憎の絆である。この近親者どうしの関係を、先ほどのウェヌスとアモールの図式に当てはめてみるとどうなるか。《勝気な姉は、弟とその劇を自分の思い通りに使おうとする。姉は女で虚栄心と野心の塊だから、いつも自分が見栄えのする劇を弟に作らせようとする。だが、劇作の才能は、姉でなく、弟が天から授かったものだから、自分の好きなように使いたいし、姉は弟に命令などできない。できるのは、せいぜい懇願することだけだが、姉のしつこい懇願に弟は弱いので、雲隠れするのが一番。》

このように、女優と作者の関係は、勝気な姉と、おとなしい弟の関係として捉えると、最も的確にその本質を理解できるように思われる。両者は舞台裏では、姉と弟のように肉親の情愛の絆で結ばれ、女優にとって作者は、自分が拍手喝采を受けるのに不可欠な特別の存在であるが、いったん舞台に上がると、女優はすべての観客に魅力を振り撒いて誘惑する浮気な女になる。そしてこの時——恐ろしいことだが——作者

は自分の愛する女優に対する密かな嫉妬に苦しめられるのではないか。男女の性愛を抑圧された姉と弟の間に生じる嫉妬心、これがゴルドーニのジャチンタいじめの最大の原因ではないか。

このようにして見て来ると、主人公ジャチンタを演じた女優と作者の関係は、『復讐心の強い女』の主人公を演じた女優と作者の関係と全く同じであることが分かる。この作品は、女優のマッダレーナ・マルリアーニが、自分たちを捨てて、サン・ルーカ劇場に移籍しようとしたゴルドーニを《永遠に憎んでやる》と脅したのに対抗して、舞台上で彼女に復讐しようとした作品であった。そして、そのいじめ方は、登場人物に対する作者の影響力を通じて、それを演じる女優を自分の意のままに動かして、その女優に不本意で嫌な言動をさせることにあった。『別荘三部作』の場合も、彼の憧れる派手で、聡明で、勝気な女優たち——この役を初演したプレシャーニだけでなく、それ以前の女中役のマルリアーニやバツケリーニなどを含む、同じタイプの女優たち——に対して、作者のゴルドーニが密かに企てた、愛するゆえのいじめ劇であったと言えることができる。しかも、作者はわが身の潔白を主張し、自分が一切手を下していないことを役者たちに見せびらかすために、観客席に陣取って、そこから劇を眺めているのである。実際、このドラマのすべての結果は、ジャチンタが自分で選び取ったものである。だが、そのすべての結果を密かにお膳立てしたのは、他ならぬゴルドーニではないか。それゆえ、この劇は、嫉妬に駆られた作者が完全犯罪を企てたドラマであるということもできる。だが、ジャチンタを演じた女優プレシャーニは、この観客に成りすました、一見善良そうなゴルドーニの態度に、何か胡散臭いものを感じ、実はその裏にあるのが作者の嫉妬心であることを見抜いたのである。それゆえ、女優プレシャーニのメタテアトロ的言辞に潜む強い怒りは、作者ゴルドーニのメタテアトロ的いじめに反発して生まれたものであり、『別荘三部作』は、実は作者ゴルドーニと役者たちが、ドラマを越えた所で演じるもうひとつのドラマ、いわゆる《メタドラマ》を組み込んだドラマなのである。この意味で、この作品は、彼の従来の作劇法の枠組を一挙に乗り越えてしまった異常かつ例外的な作品であり、当時としては極めて斬新な『田舎者たち』と比べても、遥かに大胆で革新的なドラマ構造を持っていると結論できるのである。 【了】

*本論は、ゴルドーニについての著書の1章をなすものとして構想され、2004年10月23日のイタリア学会第52回大会（東北大学）で「サン・ルーカ劇場時代のゴルドーニの作劇法について」という題で行なった研究発表（本論の第3～第6章に当たる）をもとに加筆増補したものである。

注

- 1) コメディア・デラルテについての概説書としては、Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni 1892. また、基本史料としては、Vito Pandolfi (a cura di), *La Commedia dell'Arte*, voll. 4, Firenze 1988を参照のこと。
- 2) Giuseppe Ortolani (a cura di), *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, vol. 2, Mondadori 1959, p.1080
- 3) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.694-5
- 4) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 2, p.1093
- 5) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 2, p.1052
- 6) Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol.X, Torino 1978
- 7) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 2, p.1066-7
- 8) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 2, p.1057
- 9) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 2, p.1053
- 10) Cfr. Mario Baratta, Il sistema dei 《Rusteghi》, in *La Letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Neri Pozza Editore 1985, pp.163-175; Franco Fido, *Nuova guida a Goldoni, Teatro e società nel Settecento*, Einaudi 2000は、バラッタと同じ立場からゴルドーニの登場人物を分析している。
- 11) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 3, p.38
- 12) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.693-4
- 13) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, pp.749-751
- 14) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.317
- 15) サンタンジェロ劇場時代の後半にも、プリマドンナのメデバック夫人と女中役のマルリアーニの間で同様の争いが生じている。Cfr. Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.312-4（『回想録』第2部第16章）：《メデバック夫人はいつも病気がちだった。彼女のヒステリーは、ますます手におえない滑稽なものとなった。彼女は同時に笑いながら泣き、洗面を作ったり体を振ったりした。彼女の善良な家人たちは、悪魔に憑かれたのだと思って、お払いの祈祷師を呼んだ。すると彼女は聖遺物を身に付けて、まるで4歳の子供のように、この神聖な品と戯れて遊んだ。プリマドンナが舞台に立てないのを見て、私はカーニバル・シーズンの幕開けのために、女中役を主人公にした喜劇を書いた。メデバック夫人は、クリスマスの日には起き上がって姿を見せ、健康状態が良いことをアピールした。だが、その翌日、コラリーナのための新作喜劇『宿屋の女主人』の広告が貼られているのを見ると、再びベッドに伏して、新しい種類の発作を起こして、母親や夫や親戚や召使いたちをこずらせた……登竜の勢いにあったコラリーナが、メデバック夫人の心に引き起こす嫉妬のことを考慮すれば、この喜劇はお蔵入りにすべきであったかもしれない。だが、彼女の虫の居所は非常に変わっていたので、彼女は初演の2日後にベッ

ドから起き上がって、『宿屋の女主人』の上演を中断して、再び『パメーラ』を上演すべきだと主張した。観客はこの演目変更をそれほど喜ばなかった。だが、座長は妻の要求に反対すべきではないと考えて、この評判の新作を4回上演した後で、再び『パメーラ』を登場させた。暴政が理性を蹂躪している所では、ほぼどこでも起きるちょっとした事件である。私としては言うべきことは何もない。この2つとも私の娘であり、私はその両方にとって優しい父親だから。》

16) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.694

17) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.303

18) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, pp.415-6

19) Cfr. Miscellanea goldoniana, vol.XIV, p.45 (Bibl. Marciana, 11-G-14)所収のピエトロ・キアーリの書簡の写し：《Di fatto nulla meno che tanto durar potria una Commedia in cui s'introducano Suocera, e Nuora inviperite, implacabili, indiavolate alla fine dell'atto terzo, come lo erano sul cominciar del primo, se l'ingegnoso Poeta stabilite non avesse delle regole nuove nuovissime spettanti all'integrità della favola, e direttamente contrarie a quanto scrisse Aristotele; veder facendo coll'esempio suo che, per finire una Commedia, non è più necessario sviluppare, e conchiuder la favola: ma che basta cavar due risate; e lasciando le cose imbrogliate peggio di prima, a suon di zupfelo cavar[sic] il sipario.》

20) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 2, p.886

21) Ortolani, *Op. cit.*, col. 4, p.780

22) この作品については、宮坂真紀「ゴルドーニにおける18世紀的感性」、イタリア学会誌第53号、2003年、pp.109-139、齊藤泰弘「ゴルドーニの解説を通して見た彼の喜劇の自己評価について——1756年の『別荘生活』の場合——」、イタリア学会誌第54号、2004年、pp.28-58を参照せよ。

23) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.681

24) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.688-9

25) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.1042

26) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.1072

27) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.1144

28) 別れの挨拶の中でその作者に言及がなされているのは、《la Donna di Governo》(1758)、《la Guerra》(1760)、《le Avventure della Villeggiatura》(1761)、《la Gelosia di Lindoro》(1763)、《il Matrimonio per Concorso》(1763)の5作品である。

29) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 1, p.316 (『回想録』第2部第16章)：《第3の『復讐心の強い女』3幕物は、作者自身によるささやかな復讐である。コラリーナは、私が辞めることを知って落胆し、何とか私を引き留めておこうと画策するが、どのような手を使っても無駄だと悟った時、彼女は、《あなたを永遠に憎んでやる》と私に誓った。そこで私は、彼女に《復讐心の強い女》の役をあてがってやったが、彼女がその役を演じることはなかった。彼女の激しい怒りに対して、私が冷静で正しい精神態度で答えることができたのは、大変嬉しいことであった。》

30) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 4, p.1079

31) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 4, p.1011

32) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.615-6

33) ジャチンタは、グリエルモの同行を父と婚約者に認めさせた直後に、次のように本心を告白

している。《グリエルモが私と一緒に来るかどうかは全く問題じゃない。レオナルドが私に反抗しなければ、それで十分だわ》（Cfr. Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.1072）この科白は、婚約者のレオナルドを自分の言うままに従わせることが、ジャチンタの最大の目的であって、グリエルモの同行はどうでもよかったことを示している。

34) Ortolani, *Op. cit.*, vol. 7, p.1215

35) Torquato Tasso, *Aminta*, Prologo vv.14-32(*Il Teatro Italiano II La tragedia del Cinquecento*, tomo 2, Einaudi 1977, pp.649-50)

36) 注15を見よ。