

演劇の精神史—マリヴォー『愛と偶然の戯れ』

矢 橋 透

はじめに

演劇が劇中劇のかたちをとったり、プロットやイメージのなかに演劇的なものを導入することで、自己言及的＝メタ・ジャンルのになる「演劇」。そうした「演劇」を扱った作品をフランス演劇史の各時代から選びだし、そこに内包されている世界観の変遷を見ていこうとする「演劇の精神史」。今回は、一八世紀を代表する劇作家マリヴォーの、有名な『愛と偶然の戯れ *Le Jeu de l'amour et du hasard*』をとり上げたい（1）。そこでは周知のように、若い男女がそろって、親が決めた結婚相手の素顔を知るために召使と衣装を交換するという、二重の変装＝演技が生み出す葛藤が描かれていた。また、題名の「戯れ *jeu*」が、「遊戯」と「演技」の意味をあわせ持った、まさに「演劇」を表す語であることも想起しておこう。

マリヴォーの生涯と作品、そしてその時代

では最初に、作者の生涯と作品を簡単に概観しておこう。

ピエール・カルレ・ド・シャンブラン・ド・マリヴォーは、一六八八年にパリで、富裕な法曹家＝官吏の家庭に生まれている。その後父の任地であるオーヴェルニュ地方のリオムに移り、当地のコレージュに通っていた彼は、一七一〇年ごろにはパリ大学法学部に籍を置く。しかし、そのころすでに彼の頭のなかには文学的野心でいっぱいであった。一七一二年には、処女戯曲『慎重で公正な父 *Le Père prudent et équitable*』をリモージュで出版し、首都ではランベール夫人やタンサン夫人のサロンに出入りする。一七一七年には、三歳年上のサンスの素封家の娘コロンブ・ボローニュと結婚し財産を得るが、ローの起した金融バブルの崩壊により財産を失い、それ以降マリヴォーは筆一本で生計を立てざるをえなくなる。

一七二〇年に『恋に磨かれたアルルカン *Arlequin poli par l'amour*』がイタリア人劇団によって初演され成功を収め、つづく『恋の不意打ち *La Surprise de l'amour*』（一七二二年初演）、『二重の不実 *La Double inconstance*』（一七二三年初演）の成功により、劇作家としての地歩を築く。こうした劇界での活動のほか、一七二〇年代から『スペクタトゥール・フランセ』をはじめとする雑誌の執筆・刊行を手がけ、一七三〇年代には『マリアンヌの生涯 *La Vie de Marianne*』、『なり上がり百姓 *Le Paysan parvenu*』のふたつの小説で大きな名声を得る。こうした二〇年以上にわたる多彩な文学的活動ののち、一七四二年にはアカデミー・フランセーズの会員に選ばれ、その後五七年の死に至るまでは会員としての地味な仕事を中心となった感がある。マリヴォーは、生前は多彩な活動で知られたが、死後今日に至るまではやはり劇作家としての評価が中心であり、世紀後半のポーマルシェとともにまさに一八世紀フランス演劇を代表する存在と目されてきた。

マリヴォーの三〇数編ある戯曲のほとんどは喜劇であるが、ドゥロップルが指摘するように（2）、それは、モリエール以降の喜劇作家たちが辿ってきた道——筋立て喜劇、風俗喜劇、性格喜劇——を一新して、恋愛を中心的主題とする「感情喜劇 *comédie de sentiment*」という新しい道を開発したものである。だが、そうした優雅な装いの恋愛劇が中心的位置を占めるとはいえ、そのような範疇に

収まらない作品も存在し、昨今では逆にこれまであまり脚光を浴びてこなかったそうした作品群が、注目を集めている。それはたとえば、ギッシュメールの分類にしたがえば(3)、『奴隷の島 *L'Île des Esclaves*』(一七二五年初演)をはじめとするいわゆるユートピア三部作が構成する「〈社会〉劇」であり、恋をめぐる虚々実々の駆け引きが波乱万丈に展開し、優雅さよりはむしろ残酷さが際立つ「筋立て喜劇」(一七二四年初演の『贗の侍女 *La Fausse suivante*』、一七三二年初演の『愛の勝利 *Le Triomphe de l'amour*』)——ここでは「演戯」がまさに中心的位置を占める——である。『愛と偶然の戯れ』は「感情喜劇」「恋愛喜劇」の代表であり、優雅なマリヴォーのイメージの核となってきた作品であるが、そのなかには「〈社会〉劇」や「筋立て喜劇」と共通するような要素もあり、かならずしも従来のイメージには収まりきらない。後半の作品分析では、そうした点に注目していきたい。

つぎに、マリヴォーの生きた時代にも一瞥を与えておこう。

マリヴォーが活躍したのは、オルレアン公フィリップの摂政時代からルイ一五世の親政時代にかけてであり、それはフランスが政治的安定を享受しえた時期であった。一七一五年に長かったルイ一四世晩年の宗教的厳格と経済的逼迫の時代が終わり、趣味人であるフィリップが政治的実権を握ると、たちまち自由な空気が国内に流れ始めた。対外的にも、ルイ一四世の覇権主義からバランス・オブ・パワーを重視する姿勢への転換が、相対的な平和の時代を到来させた。またこの時期は、経済的安定にも恵まれていた。農工業の生産は順調で、深刻な飢饉もなく、植民地経営は繁栄し、ローの金融バブルの崩壊後は通貨も安定していた。ウォーラーステイン的に言えば、この時期フランスは、「ヘゲモニー国家」としての地位をイギリスに譲っていたとはいえ、まぎれもない「中核国家」として、繁栄を享受していたのである。しかし、こうした一時的な安定は言うまでもなく、内部に身分的・階級的矛盾を抱え込んでいたのであり、ひとたび経済が悪化すれば、そうした矛盾がたちまち顕在化することになる。世紀末の革命の動乱に向けて、機は密かに熟しつつあったのである。

この時期は知の世界も、まえに見たロトルーの時期に比してはるかに安定したものになっていると言える。近代科学の覇権は、ニュートンの出現をもって確実なものとなっており、しかもニュートンの宇宙観がデカルトに比べて神の摂理という思考を受けいれやすかったために、世界を肯定的・調和的に見る自然神学が栄えることになった。ラジカルな宗教批判が地下出版を中心に行なわれていたとはいえ、この時代、科学と宗教の関係は一般的レヴェルでは調和的であり、人間と世界との関係は、一七世紀に比してはるかに安定的になっていたと考えられるのである。

『愛と偶然の戯れ』のストーリー、そして粉本のこと

作品の梗概を紹介しておこう。

幕が開くと、シルヴィアと侍女のリゼットが言い争っている。主人は、侍女が父のオルゴン氏に、彼女が結婚を望んでいると——今日にも見合いの相手が尋ねてこようとしているのだが——請けあったことを怒っているのだ。シルヴィアによれば、世の夫たちは世間的には礼儀正しいが、ひとたび家庭に戻ると暴君のようで、仮面を使っているようだという。彼女はオルゴンに、見合いの相手の素顔を知るために、リゼットと衣装を交換して、素の彼と接したいと言う。それに同意を与えたオルゴンは、息子のマリオに、シルヴィアには言わずにおいたことを打ち明ける。なんと見合いの相手のドラントも、シルヴィア同様、召使と衣装を交換して相手の本性を知ろうとしているというのだ。そこに召使ブルギニョンのなりでドラントが登場し、リゼットに扮したシルヴィアと対面し、ふたりは互いに、相手が召使にあるまじき高貴な物腰を持っていることを認め、意識しあう。つぎにドラント役の召使のアルクカンが登場し、今度はドラントとはうって変わった図々しい態度で、シルヴィアの驚き

と鬘髻を買う。

第二幕は、リゼットがオルゴンに、アルルカンが彼女に夢中になっており、このままでは身分違いの結婚が成立しかねないと告げる場面から始まる。この次第を知るオルゴンはそれならそれでよいと受けながし、そこに登場したアルルカンは実際リゼットに猛烈にアタックする。ドラントとシルヴィアは、自分たちの名のもとに身分違いの恋（じつは召使どうしなのだが）が進んでいることが面白くないが、ついにドラントはシルヴィアへの想いを隠しておけず恋を告白する。そこにオルゴンとマリオが登場し、ドラントを追いはらったのち、シルヴィアにドラントとアルルカンのあいだの気持ちの揺れを問いただす。シルヴィアは反発するが、身分違いの（と信じている）恋に直面して、自分の気持ちを把握しかねて激しく動揺する。そこにふたたび登場したドラントが、シルヴィアに自分の素性を明かす。やっと悩みが晴れて喜ぶシルヴィアだが、ここで一計を案じ、自分の身分は明かさずにおく。マリオに彼女を愛しているふりをさせ、ドラントがそうした障害をのり越えて彼女を得ようとするか、試練にかけようというのだ。

第三幕。互いに玉の輿に乗ることを夢見るアルルカンとリゼットは、主人たちに泣きつき、自分たちの身分を明かし、それでも相手が同意するなら結婚してもいいと認められて、おそろおそろ告白しようとする。途中で互いの正体を知った彼らははじめ怒るが、惹かれあっていたことを認めあい、結婚に同意する。ドラントはマリオから、シルヴィアへの恋を告げられ、衝撃を受ける。そして自分の変装が招いた混乱の責任をとる意味からも、シルヴィアに別れを告げ去ろうとする。予想外の展開に虚をつかれたシルヴィアだが、ここで最後の賭けに出る。彼女は侍女の恋の苦しい立場を吐露する感動的な台詞で、恋人の心をつかみ、ドラントはすべてを投げうっても彼女を手に入れることを誓う。シルヴィアの歓喜。オルゴンが現れて、すべてのからくりが明かされ、二組のカップルの誕生が祝われるなか、全編の幕が下りる。

この一八世紀前半という時期、『愛と偶然の戯れ』同様、結婚相手の品定めをするために、主人が召使と衣装を交換するという趣向の喜劇がいくつも見られる。そのことは、マリヴォーも『なり上がり百姓』でリアルなかたちで扱っているような、経済的なものの浸透による社会的階層の流動化と無関係ではないと思われる。男女両方の側での二重の変装となると、ル・グランの『お互いさまの試練 *L'Épreuve réciproque*』（一七一一年初演）とオニヨンの『変装した恋人たち *Les Amants déguisés*』（一七二九年初演）の二作ということになり、マリヴォーがとくに後者から発想を得たであろうことは、つとに指摘されている（4）。だがこの二作は、『愛と偶然の戯れ』におけるような、身分違いの恋による主人公たちのアイデンティティ・クライシスの深刻な葛藤をひき起こしてはいない。前者は召使の側のコミックなやり取りが主眼となっており、後者も主人たちに重きが置かれてはいるが、深い感情的描写は見られず、しかも同時に互いの素性が分かるので、シルヴィアによるドラントへの「試練」のような発展もありえないのである。マリヴォーがオニオン作品から発想を得た可能性は高いが、その作品世界には結果的に大きな相違が生じており、のちに見るように、『愛と偶然の戯れ』には『変装する恋人たち』には見られないような新たな「演戯」の意味（「他者の演技」）が生まれることになる。

「欺きの演技」の競演

ではいよいよ、『愛と偶然の戯れ』という作品のなかで、「演戯」がどのように描かれ、またどのような精神的意味を孕んでいるのかを見ていこう。

「演戯」はまず当然、シルヴィアがリゼットと、ドラントがアルルカンと衣装を交換し召使になりすます変装＝演技に表れている。そこにはまた、演劇に関係したイメージも多用されている。

ところで、もう時間がないんだ。**役に**応じて身なりを整えに行くがいい。(オルゴン氏、一幕二場)
...mais il n'y a point de temps à perdre, va t'ajuster suivant ton rôle,...(Orgon,I,2) (5)

お前の妹は妹で、ドラントのことを不安に思い、彼の秘密を知らぬまま、ここで**同じ芝居をやらせて**欲しいと言うんだな。(オルゴン氏、一幕三場)

...c'est que votre sœur, inquiète de son côté sur le chapitre de Dorante, dont elle ignore le secret, m'a demandé de *jouer ici la même comédie*,...(Orgon,I,3)

正直言って私、**演じている役柄の**ままで、あの方の気に入られるのも悪くはないと思っていますのよ。(シルヴィア、一幕四場)

Franchment, je ne haïrais pas de lui plaire sous *le personnage que je joue*,...(Silvia,I,4)

さて、ここで見逃してはならないのが、シルヴィアがこうした演技を始めるきっかけとなった動機として、一般に**男たちが結婚すると**、家庭では陰険な暴君として振る舞うのに、外に出るや愛想のいい「仮面」をつけるという**演劇的虚偽**があげられていることである。

男の人って、才気があればあるほど**演技をする**のじゃなくて？(シルヴィア、一幕一場)

...les hommes ne *se contrefont*-il pas, surtout quand ils ont de l'esprit?(Silvia,I,1)

エルガストさんは結婚したわね。あの人の奥さま、子供たち、召使い、誰ひとりこれ以外の顔を知ってる者はいないのよ。ところがあの人、よそでは、あの、わたしたちの知っている愛想のいい顔ばかり。でもあれは、自分の家を一步出るとかぶる**仮面**にすぎないんだわ。(シルヴィア、一幕一場)

Ergaste s'est marié, sa femme, ses enfants, son domestique, ne lui connaissent encore que ce visage-là, pendant qu'il promène partout ailleurs cette physionomie si aimable que nous lui voyons, et qui n'est qu'un *masque* qu'il prend au sortir de chez lui.(Silvia,I,1)

つまりここでは、まず**社会が演劇的虚偽として理解され**、それにたいして登場人物が**対抗演技**を行っているわけだ。

こうした人間社会を劇場のようなものとして、演劇的**作為の場**として捉える見方は、マリヴォーのジャーナリスティックな作品のなかでもしばしば開陳されている。

そしてパリは、世界のなかでも最良の**喜劇**を、こう言ったほうがよければ最良の**笑劇**を上演している劇場だ。

...et Paris est de tous les théâtres du monde celui où il y a la meilleure *Comédie*, ou bien la meilleure *farce*, si vous le voulez... (6)

なかでも印象深いのが、『スペクタトゥール・フランセ』の第一号で、彼が初恋の思い出として語っていることである。当時若かったマリヴォーは、あるとても自然な振る舞いをする令嬢に惹かれていた。彼女だけは彼が嫌悪するコケットリーを免れていると思っていたのである。しかし、令嬢と別れたマリヴォーが忘れ物に気づいて戻ってみると、なんと彼女は鏡のまえで「自然な演技」の練習に励んでいたのだ。

私は遠くからその美人が見えたのですが、彼女は鏡に自分の姿を映して眺めていたのであって、驚

いたことには、会話のあいだ私が彼女を眺めるあらゆる角度で、自ら演じてみせているではありませんか。けっきょく、私が飾り気のないものと思っていた表情も、言うならば獲物をとるための畏でしかなかったわけです。

...j'appergus la Belle de loin, qui se regardoit dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y *representoit* à elle-même dans tous les sens où, durant notre entretien, j'avois vu son visage; et il se trouvoit que ses airs de physionomie que j'avois crus si naïfs n'étoient, à les bien nommer, que des tours de gibecière:... (7)

また、彼のエッセーのなかでもっとも長大で代表的とされる『新世界旅行者』では、人間に嫌気がさした主人公に賢者が説く知とは、人間社会を芝居として楽しめということなのである。ここで言われている「新世界」とは、そうした新しい仕方で見られた人間社会という意味なのだ。

私は、そのことを発見して以降くらい、かつて心から楽しんだことはありませんでした。なにしろ、朝から晩まで芝居を見ているようなものですから。

...je ne me suis jamais diverti de si bon cœur que depuis ma découverte. Je suis à la *Comédie* depuis le matin jusqu'au soir. (8)

貴方は人間嫌いではなく、哲学者になるべきです。哲学者は人間を知ってはいても、人間を憎んだり避けたりはしません。そんな子供っぽいことはしないのです。というのも、人間は芝居の素材になるだけでなく.....

...vous allez devenir Philosophe, et non pas Misanthrope; et le Philosophe ne hait ni ne fuit les hommes, quoiqu'il les connoisse: il n'a pas cette puerilité; car, sans compter qu'ils lui servent de *spectacle*,... (9)

このように、最初は人間の逃れがたい演劇的作為に衝撃を受けたマリヴォーだが、しだいに劇場として人間社会を受け入れ、逆に楽しむようなスタンスをとるようになったと考えられる。そして、とりわけ演劇作品のなかでは、多くの主人公たちが——シルヴィアのように——虚偽に満ちた世界のなかで、自ら「演劇的策略」によって幸福を求めていくさまが描かれることになる。

というわけで、『愛と偶然の戯れ』という作品で展開される「演劇」は、人間社会の演劇的虚偽にたいし、登場人物たちが同様の「演劇的策略」によって応える「欺きの演技」である。一七世紀前半のバロック時代には、人間が神が支配する世界によって包摂される宗教的世界観がまだ主流であり、バロック演劇の「演劇」としては、人間が神＝世界に操られる「受動的演技」が数多く見られた。それにたいし、同じ一七世紀でも後半の古典主義時代になると、近代科学の主導のもと、人間が世界を客体化し自らは主体化する近代的世界観が優勢となり、古典主義演劇の「演劇」も、人間が世界を対象化して操る「欺きの演技」が頻出することになった(10)。マリヴォー作品では、古典主義演劇に表れた「欺きの演技」が、いわば完成型に達していると言えるだろう。というのも、古典主義演劇の「欺きの演技」に付きまっていた「視覚の不確かさ」のテーマが、マリヴォー作品ではほとんど見られなくなっているから(11)。そうした「視覚の不確かさ」のテーマは、懐疑主義的危機の影響であるとともに、ノルベルト・エリアスによれば、主体と客体の新たな関係の「未熟さ」、不完全さから生じている(12)。マリヴォーの活躍した一八世紀前半、近代的な主体と客体の分離は、完全なものになったと考えられるのである。そして、そうした文脈の延長線上で理解されるべきなのは、マリヴォーの戯曲では、「演劇的策略」は——こうした事例は一七世紀にはほとんど見られないのだが——男女のカップルどうしても行なわれるようになり、また巧妙さ、ヴィルテュオジテを増しているこ

とだ。『愛と偶然の戯れ』では、まだ若いカップルが互いの素顔を確認しあうという展開だが、『質の侍女』や『愛の勝利』といった作品では、カップルはまさに超絶級の複雑な演技によって欺きあい、心を弄びあう。そうした恋人さえも対象化し、己の欲望に従わせる「演戯」の「非情さ」こそが、現代の演出家たちを惹きつけ、マリヴォー像を転換させる契機ともなったのであろう。だが、マリヴォーにおける「演戯」には、もうひとつ別の——こうした他者にたいする「残酷さ」とは対極的な——種類がある。それを、つぎに見ていこう。

他者の演技

シルヴィアとドラントは、自らの二重の変装＝演技によって、主人よりも召使に惹かれるという身分違いの恋の苦痛を味わうはめになる。こうした葛藤は、二幕でのドラントのシルヴィアへの恋の告白と身分の明かして終結を見るかに思えたのだが、シルヴィアは演じることをやめない。身分を越えた真実の堅固な恋を求める彼女は、兄のマリオに彼女に恋しているように演じさせ、ドラントの恋を試練にかける。

ねえ、新しい思いつきがあるの。私を愛してるふりをして下さらない (シルヴィア, 二幕一三場)
...il me vient de nouvelles idées,il faudra feindre de m'aimer,...(Silvia,II,13)

出て行くふりをしよう。呼びとめてくれなくちゃ。(シルヴィア, 三幕八場)
Feignons de sortir,afin qu'il m'arrête:...(Sivia,III,8)

そして最後に、シルヴィアは、ドラントのためらう心を征服するために、侍女の心の告白の大芝居を打つ。かなり長大なものだが、全文を引用しておく。

率直に申し上げますわ。あなたは私を愛して下さいます。でも、その愛情は、あなたご自身にとって、たいして真剣なものではありませんわ。さっぱりと捨ててしまう方便は、いくらでもお持ちです！あなたと私の間に横たわるへだたり、これからあなたの目の前に現れる無数の美しいご婦人がた、あなたの愛を得ようとするこうした方々の願い、あなたのようなご身分の殿下向きの数々の楽しみ、どれもこれもが、今こうして、私への思いやりを示そうともなさらずにあなたが口に出してらっしゃるこの愛情というものを、吹き飛ばしてしまいますわ。ひょっとしたら、ここをお発ちになる頃には、もう、笑い話にしてらっしゃるかもしれません。それも無理からぬことでしょう。でも、私にとって、この恋は忘れられなくなる恐れがございます。そして痛手も深いかもしれないのです。そんな時、私の傷ついた胸をいやしてくれる、どのような薬があるのでしょうか？あなたを失った苦しみを、誰が埋め合わせてくれるのでしょうか？あなたの代わりに誰を心の中に置けばよろしいのでしょうか？ひとたびあなたを愛してしまえば、この世のどんな立派なものも、私の目に入っては来ないんですもの。分かってくさるのでしょうか？私がどんな状態に追い込まれてしまうものか、よく考えて下さいませ。どうかお願いですから、あなたの愛情を私に知らせないで。こう申し上げている私だって、現在のようなお気持ちのあなたに向かって、お慕いしていますなんて、気がとがめて言えませんわ。この気持ちを率直にお伝えしては、あなたの理性をかき乱しかねませんもの。ですから、こうして私も、それを隠しております。(シルヴィア, 三幕八場)

...je vais vous parler à cœur ouvert,vous m'aimer,mais votre amour n'est pas une chose bien serieuse pour vous;que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire! la distance

qu'il y a de vous à moi,mille objets que vous allez trouver sur votre chemin,l'envie qu'on aura de vous rendre sensible,les amusements d'un homme de votre condition,tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement,vous en riez peut-être au sortir d'ici,et vous aurez raison;mais moi,Monsieur,si je m'en ressouviens,comme j'en ai peur,s'il m'a frappée,quel secours aurai-je contre l'impression qu'il m'aura faite?qui est-ce qui me dédommagera de votre perte?qui voulez-vous que mon cœur mette à votre place?savez-vous bien que si je vous aimais tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus?jugez donc de l'état où je resterais,ayez la générosité de me cacher votre amour:moi qui vous parle,je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime,dans les dispositions où vous êtes,l'aveu de mes sentiments pourrait exposer votre raison,et vous voyez bien aussi que je vous les cache.(Silvia,III,8)

こうした侍女の気持ちの移り移ったようなシルヴィアの演技をまえにしては、ドラントも兜を脱ぎ、あらゆる社会的特権を放棄する気になる。

お前の言葉は火と燃えてぼくの胸を貫いた。ぼくはお前を熱愛する、敬愛する。お前のような魂を前にしては、身分も、家柄も、財産も、すべて消え去るまでだ。(ドラント、三幕八場)

...tes paroles ont un feu qui me pénètre,j'adore,je te respecte, il n'est ni rang,ni naissance,ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne;...(Dorante,III,8)

このようなシルヴィアによる侍女の心情の告白はたしかに、真実の愛をつかみたいという彼女自身の欲望による、一連の「欺きの演技」の最終局面ではある。だが、あまりに侍女の気持ちと同一化した演技は、別の可能性をも感じさせないだろうか？つまり、同化により（社会的な）他者の理解へと通じるような演技が、ここには出現しているのではないか？（13）実際このとき、あらゆる社会的距離をのり越えた愛そして結婚が、可能性として実現されているのだ。

こうした（社会的）他者の演技は、マリヴォーの他の作品、たとえばユートピア三部作の『奴隷の島』や『理性の島』にも——異なったかたちにせよ——見出される。『奴隷の島』では——『愛と偶然の戯れ』におけるのとは逆に——侍女のクレアンティスが、主人のウーフロジーヌに、主人の日常をパロディ的に演じてみせる（ここには、演技と状況説明が混じっているが）。

反対にお嬢様がよく休息をお取りになれなかったら？ああ！手鏡をもって来ておくれ！まあ、なんてひどい格好！冴えない顔色！といいながらもなおお鏡を見、あれこれ試してみるけれどどれも駄目。目にはくまが出来、くたびれた顔色、ああもうおしまい、こんな顔はかくしてしまわなきゃ。今日は着飾るのはやめにしましょう。お嬢様はどなたにもお会いにならない、出来ればお日様にも顔を見せないってわけ。少なくとも室内は薄暗くしておく。それでも親しいお仲間は訪ねてきて部屋に入ってきます。お嬢様のこのことをみんななんと思うかしら？醜くおなりだと思うでしょうね。ではこの女が女友達をそんな風に喜ばせるとでもいうの？とんでもない、どんな事態にも切り抜ける道はあるんですから。例えばこんなふう。「ご機嫌いかが？」「とてもひどいんですのよ、全然眠れないんですもの。もう一週間も一睡も出来ないんですよ。こんな顔をお見せ出来ませんわ、ゾッとなさってよ」……（第三場）（14）

Madame,au contraire,a-t-elle mal reposé:Ah! qu'on m'apporte un miroir?comme me voilà faite!que je suis mal batie!Cependant on se mire,on eprouve son visage de toutes les façons,rien ne reussit;des yeux battus,un teint fatigué;voilà qui est fini,il faut envelopper

ce visage-là,nous n'aurons que du négligé,Madame ne verra personne aujourd'hui,pas même le jour,si elle peut,du moins fera-t-il sombre dans la chambre.Cependant il vient compagnie,on entre:que va-t-on penser du visage de Madame?On croira qu'elle enlaidit:donnera-t-elle ce plaisir-là à ses bonnes amis?non,il y a remède à tout:vous allez voir.Comment vous portez-vous,Madame?Très mal,Madame:j'ai perdu le sommeil;il y a huit jours que je n'ai fermé l'œil;je n'ose pas me montrer,je fais peur.(3)

また『理性の島』でも、侍女のスピネットが、自分が仕える伯爵夫人の驕慢ぶりを同様に演じてみせる。

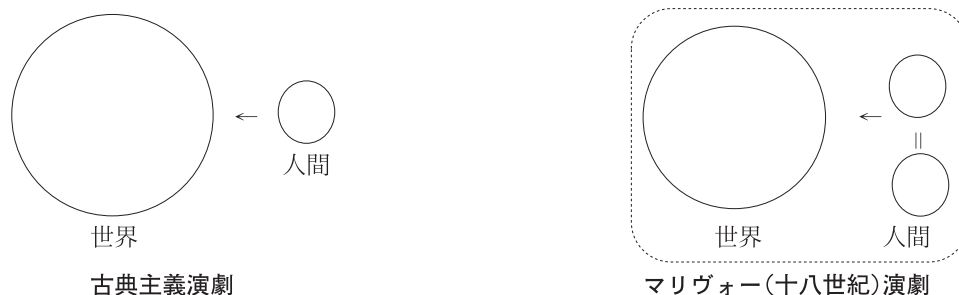
しかも、わたくしたちの身なりときたら！それに、御主人様のお国フランスで女性たちの頭の上のごてごてした飾りも！リボンの選び方だってそうです！「わたしこれ付けてみようかしら？だめ、これじゃあ顔がいかつくなるわ。こっちを付けてみましょう。でも顔が暗い感じ。黄色はどうかしら、顔が青ざめるわ。白だったら、顔があせちゃうわ。じゃあ何色にしようかしらねえ？色ってそれぞれ違うといってもひどく限られてるのね！」不足だ不足だって言いながらコケットリーだけはあるんだから。(第二幕第六場)

Et notre ajustement,et l'architecture de notre tête,surtout en France où Madame a demeuré? et le choix des rubans?Mettrai-je celui-là?non;il me rend le visage dur.Essayons de celui-ci;je crois qu'il me rembrunit.Voyons le jaune;il me palit:le blanc,il m'affadit le teint.Que mettra-t-on donc?Les couleurs sont si bornées,toutes variées qu'elles sont.La coquetterie reste dans la disette;(II,6)

ふたつの作品とも、こうした侍女の演技によって、女主人は自分の滑稽さをいやおうなく認識させられ、それが契機となって、結末での支配者と被支配者のあいだの和解が生まれている。このように、『愛と偶然の戯れ』とユートピア二作では、演じる側が異なり、また同化と異化の演技スタイルの違いはあれ、社会的他者を演じることによる、階層間の相互理解が生じている。こうした「他者の演技」は、一七世紀のバロックや古典主義の演劇には見られなかったものであり、この時代の新しい「演劇」であると考えられる (15)。

さてそれでは、こうした新しいタイプの「演劇」を生み出した精神史的状況とは、どのようなものだったのだろうか？ひとつには、一八世紀になって経済的なものの浸透が進み、社会階層間の流動化・葛藤が本格化することで、階層的関係性が時代の本質的プロブレマティックとして浮上してきたことが考えられる (一七世紀にもこうした問題は存在したが、資本主義的経済の流入と階層間の流動化はまだ部分的であり、それよりも「近代の主体の形成」というプロブレマティックがはるかに重要性を帯びていたろう) (16)。『なり上がり百姓』を書いたマリヴォー自身、こうした問題にはきわめて意識的であったと考えられる。

いまひとつ考えられるのは、一八世紀思想が、一七世紀の断絶的な機械的世界観にたいし、調和的な有機体的世界観を有するようになり、また人間論的にも一七世紀の鍵概念であった自己愛にくわえて、利他愛という概念を持つようになったことである (17)。個人間、そして階層間には——そこにヒエラルキーが存在するにせよ——、相互的理解によるある種の全体的調和=幸福が存在すべきなのだ。古典主義演劇の「演劇」が提示する世界観と、マリヴォー演劇の「演劇」が提示する世界観の変化を、単純化して図示すれば以下のようなだろう。



以上見てきたように、『愛と偶然の戯れ』における「演劇」は、まず一七世紀の古典主義演劇と同様の「欺きの演技」であり、それは主体としての自己と客体としての世界または他者を分離することで——バロック演劇の「受動的演技」が表象するような、世界に人間が包摂されるような構造を脱して——近代的主体を確立するものであった。マリヴォー作品では、こうした「欺きの演技」は古典主義演劇に比して、巧妙性と残酷性を増しているように思われ、主体と客体の分離・対象化は補強・完成されていると考えられる。だがこうした傾向とともに、奇妙なことに、「他者の演技」という別の「演劇」が現れており、それは社会的な他者、当然対象化されてしかるべき異なる階層に属する他者との相互理解を促すものであった。こうした新しい「演劇」の出現は、一七世紀から一八世紀への世界観の変化——経済的なものの浸透による身分の流動化とそれによる階層間の葛藤という問題意識の浮上、機械的世界観から有機体的世界観への変化、利他愛という概念の生成——を反映していると考えられた。こうしたふたつの「演劇」の並存は、現代の演出家がマリヴォーのうちに見出してきたふたつの相反するイメージ——優しさと非情さ——につながると同時に、一八世紀という時代の本質的なアンビバレントを体現していると思われる。つまりそれは、啓蒙の時代の光と影、フランクフルト学派が暴き出してきたような啓蒙の理性と野蛮にほかならないのである。

注

(1) 『愛と偶然の戯れ』の上演史。初演は、一七三〇年一月二三日イタリア人劇団によって行われ、成功を収めた。その後作品は劇団の重要なレパートリーであり続けるが、一七六二年に劇団がオペラ＝コミック座に吸収され、また一七九六年以降作品がコメディ・フランセーズの演目に入ると、イタリア人劇団の上演に見られたコメディ・デラルテ的な身体的演技の伝統は失われていった（それはまた、「演劇」的要素の後退とも通じていたろう）。そして一九世紀を通じて、名優たちが技を競うリアスティックなブルジョワ劇的上演が続いていった。その後二〇世紀になって、反動が起こる。世紀初頭のグザヴィエ・ド・クルヴィル演出による「再イタリア化」の試みに始まり、世紀後半には、ジャン＝ポール・ルシヨン演出の主人公たちの「階級的エゴイズム」を暴き出そうとする上演（一九七六年）、アルフレド・アリアス演出の役者が猿の面をつけて演じる痛烈なパロディ的上演（一九八〇年）など、偶像破壊的な傾向が表れた。そうした演出傾向も、ジャン・ヴィラルールらしい、「優雅なマリヴォー」から「非情の人マリヴォー」へのイメージ転換のうちにあるのだろうが、そのような「転換」がまた、「演劇」の復権をも含んでいたことに注目しておきたい。Cf. Henri Coulet et Michel Gilot, 《Notice du *Jeu de l'amour et du hasard*》, Marivaux, *Théâtre complet*, I, Gallimard, Pléiade, 1993, pp. 1110-1137. また、『新マリヴォー戯曲集 I』（井村順一・佐藤実枝・鈴木康司訳）、大修館書店、一九八九年の「解説」「マリヴォー劇上演リスト」も参照。

(2) Frédéric Deloffre, 《Introduction》, Marivaux, *Théâtre complet*, I, Garnier, 1968, p. 2.

(3) ロジェ・ギシュメール、『フランス古典喜劇』（伊藤洋訳）、白水社、文庫クセジュ、一九九九年、一一二—一二六頁。

(4) Cf. Deloffre, 《Notice du *Jeu de l'amour et du hasard*》, *op.cit.*(Garnier), pp.777-788.

(5) 以下、マリヴォーの戯曲の引用は、すべて上記のプレイヤード版『マリヴォー戯曲全集』による。また『愛と偶然の戯れ』の引用訳は、すべて鈴木康司氏の翻訳による。ただし、この論文の内容にそくして部分的に訳を変えているところがある。『マリヴォー／ボーマルシェ名作集』, 白水社, 一九七七年に所収。

(6) *L'Indigent philosophe*, 5e feuille, Marivaux, *Œuvres*, IX, Slatkine reprints, 1972, p.493. 以下、ジャーナリスティックなエッセーの引用訳は、すべて矢橋による。

(7) *Le Spectateur français*, 1ère feuille, *Ibid.*, p.13. この体験がマリヴォーにとって重要な意味を持っていたことは、シェローの画期的演出で有名になった後期の実験的戯曲『いさかい *La Dispute*』の「恋愛実験」で、恋愛が引き起こすトラブルの根源として、「鏡を見つめる女」のイメージが描かれることにも伺える。

(8) 《*Le Voyageur dans le nouveau monde*》, *Le Cabinet du philosophe*, Marivaux, *Œuvres*, X, Slatkine reprints, 1972, p.22.

(9) *Ibid.*, pp.23-24.

(10) Cf. 矢橋透, 『劇場としての世界——フランス古典主義演劇再考』, 水声社, 一九九六年。同, 『仮想現実メディアとしての演劇——フランス古典主義芸術における〈演技〉と〈視覚〉』, 水声社, 二〇〇三年。

(11) 「視覚の不確かさ」のテーマの不在とともに、こうした文脈で注目されるのは、マリヴォー作品では、いかに複雑な現実と演技＝虚構の絡みの状況が生じようとも、登場人物たちが現実と虚構をとり違える傾向がないことである（それは一七世紀演劇とくにバロック演劇においては、ひじょうに顕著な事態であったのだが）。たとえば、ネルソンも言うように（Robert J. Nelson, *Play within a play*, Yale University Press, 1958, pp.83-86.）, 後期作品である『本気の役者たち *Les Acteurs de bonne foi*』は、前半で素人芝居の練習風景が描かれ、そこに現実の恋愛感情が絡んでき、後半では、現実をたいし「演劇的策略」が企まれるという、まさに虚実がいり乱れる実験的な構成を持っているのだが、ここでも登場人物たちは現実と虚構のあいだでの迷いを見せることはないのである。このことも、近代的な主体と客体の分離の完成を証明していると言えるのではないだろうか？

(12) ノルベルト・エリアス, 『宮廷社会』(波田, 中埜, 吉田訳), 法政大学出版局, 一九八一年, 三九三—三九五頁。

(13) ここでの「他者」は、あくまで「社会的他者」であり、ロトルーの「演戯」に見られたような（神のような）「超越的存在としての他者」とは当然ニュアンスが異なっている。

(14) 『奴隷の島』『理性の島』からの引用訳は、それぞれ佐藤実枝氏, 鈴木康司氏の既訳を使わせていただいた。『ユートピア旅行記叢書』一四, 岩波書店, 一九九七年に所収。

(15) こうした通常の「欺き」的な演技とは異なる特殊な演技にかんしては、私とはニュアンスが異なるが、何人かの評家が注目している。すなわち「真実の演技 *jeux de vérité*」(Coulet et Gilot, 《Introduction》 du *Théâtre complet*(Pléiade), p.LXXXV.), 「喪心的演技 *jeu vertigineux*」(Michel Gilot, 《Formes du jeu dans le théâtre de Marivaux》, *Le Jeu au XVIIIe siècle*, 1976, p.16.), 「言語的演技 *jeu verbal*」(René Pomeau, 《La Surprise et le masque dans les théâtres de Marivaux》, *The Age of Enlightenment*, 1967, p.250.) など。

(16) Cf. Jacques D'Hondt, 《Marivaux, le masque, l'habit et l'être》, *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, CNRS, 1991, p.122. ここでは、マリヴォーが当時「社会構造の鍵」と考えられていた「主人と召使の関係」を、「衣装交換 *déguisement*」のかたちをとることで、際立たせていることが指摘されている。

(17) Cf. 赤木昭三, 赤木富美子, 『サロンの思想史』, 名古屋大学出版会, 二〇〇三年, 七八頁。