

モダン・アクティング・マシーン  
モリエールあるいは近代演技機械（1）  
— 『粗忽者』『痴話げんか』

Molière or Modern Acting Machine (1)

矢橋 透

Toru YABASE

初めに

私は『劇場としての世界』『仮想現実メディアとしての演劇』（1）の二著で、モリエールを初めとするフランス古典主義演劇のテキストに、「視覚（と認識）の不確かさ」と「演技」のテーマが絡み合って頻出することに注目し、そこから古典主義演劇を読み直そうとした。私の仮説によれば、そうした現象の要因として、一六世紀末からヨーロッパの知的世界を揺るがせた懐疑主義的危機（2）が存在した。危機によって、自らにとってもっとも基本的な、視覚的情報をまで疑うにいたった当時の知識人を中心とした人々にとって、己を取り巻く世界はいつ欺かれるか分からない不安定さに満ちた、仮象的な、つまりは劇場的なものへと変貌し、また人自らもそうした世界のなかで仮象的な演技をしているような意識が生じた。そして演劇は、いわば時代認識にモデルを与える尖端的メディアとして、そうした世界像を積極的に描いていったのではないかということである。さらに、懐疑主義が中世の直観的な宗教的世界観——そこで人間は、神によって統御された世界に安心して包摂されることができた——を疑問に付し、近代的な科学的世界観に道を開いたのに幾分とも似て、フランス古典主義演劇も、執拗に演技によって他者を欺く登場人物を描き出すことで、他者と世界を客体化する、「近代的主体」を有する人間の形成に寄与するところがあったのではないか（3）ということが、同時代の文化現象のうち——私と同様——「演技」や「視覚的プロブレマティック」の重要性を認めている歴史学など周辺諸学の知見をも参照しながら、論じられていったのであった（4）。

今回私が試みようとするのは、こうした「演技」と「視覚の不確かさ」に関するテーマの変遷を、モリエールという作家のテキスト全体を視野に入れて、クロノロジックに辿ってみようということである。前二著においては、モリエールのほかコルネイユやラシーヌのテキストが扱われ、なによりそこでは、劇作家の人生や作品の時系列的な配置は無視されていた。今度は、モリエールの人生にも寄り添いながら、上記のテーマの発展を克明に追い、モリエール作品における（メタ）演劇的テーマの重要性を確証したい。また、前著では充分考慮に入れられなかった、マルコ・バスケラやロバート・マクブライトら演技や懐疑主義という観点からモリエール作品に関し注目すべき見解を示している研究者の知見（5）をも取り込みながら、テーマの新たな変奏・展開をも射程に入れられればと考えている。というわけで、本章では最初に、モリエールが南仏巡業時代に書いた処女作品といってよい二作、『粗忽者』と『痴話げんか』を採りあげる。作家の根源的なテーマが表れることの多い処女作において、我々の関心を捉えているテーマはどのように表れているのであろうか。だがまず、これら作品が書かれた時代までのモリエールの人生を辿ることから始めよう。

## モリエールの人生 (一六二二—一六五八年)

モリエールことジャン＝バティスト・ポクランは、一六二二年一月一三日ないしは一四日、パリの中心ルーヴル宮とも目と鼻のさきのサン＝トノレ通りの館で、室内装飾業を営む父のもとで生を受けている(6)。父ジャンは妻マリ・クレッセとのあいだに長男のジャン＝バティストを含め六人の子供をもうけたが、そのうち三人は成人を待たず亡くなっており、五一歳まで生きたモリエールがもっとも長命であった。またジャン＝バティストが一〇歳のとき母が亡くなっており、その後父は再婚するが、二番目の母も間もなく死んでいる。このようにジャン＝バティストの幼年時代は、死の影に覆われていたわけだが、そうしたうちにも家業は順調に営まれ、「王室付き室内業者」の称号を持ち、宮廷にも出入りしていた父は、称号の相続権を長男に確保しており、モリエールには裕福なパリのブルジョワの将来が約束されていた。

モリエールがどのような教育を受けたかは、明確なことはなにも分かっていない。たぶん当時の習慣にのっとり、教区の教会付属学校で初等教育を受けたであろうが、モリエールの死後出版された全集の序文によれば、その後、当時フランスの教育界を席卷しようとしていたイエズス会系のコレージュのなかでも、もっとも名声を馳せていたコレージュ・ド・クレルモンに進んだという(が、確証はない)。サン＝ジャック通りにあり、その後一七世紀後半の王令によりルイ・ル・グラン校となって現在にまで至り、つねにフランスの中高等教育の中心を担ってきたその学校は、ジャン＝バティストが入学した当時から、優秀な教授陣を集め、また体育教育を取り入れ学生の健康面にも気を使うなど先進的教育で知られており、フランスじゅうの名門貴族やパリの裕福な階層の子弟を集めていた。さらに学院は演劇教育でも有名であり、そのラテン語劇の上演は一般にも公開され、パリ市の大きな話題になっていたという(7)。モリエールがクレルモン学院に通学していたとすれば、そこで演劇への目を開かれた可能性もある(だが、モリエールを諷刺的に描いた戯曲を書いたブーランジェ・ド・シャリュセーは、ジャン＝バティストが学生時代から、ボンヌフ橋で人気を博していた薬売りの大道芸人オルヴィエタンやパリに弟子入りしていたとしており、未来の大劇作家の演劇への関心は、街頭の大道芸経由だったこともありうる)。またモリエールの最初の伝記作家グリマレによれば、コレージュ時代ジャン＝バティストはその後生涯を通じての親友となるシャペルやベルニエとともに、偉大な懐疑主義哲学者のガッサンディの教えを受けていたという。現在のところもっとも定評あるモリエールの伝記を書いたロジェ・デュシェーヌは、弟子たちの年齢差や師のパリ滞在の時期から考えて、モリエールがこうした個人教授の席に参加していたことには否定的であるが(8)、のちにガッサンディ哲学の概説書を出すベルニエとモリエールが大の親友であることは事実であり、さらにモリエールがその後、ガッサンディが大きな思想的影響を受けたエピクロスの弟子であるルクレティウスの、有名な『物の本質について』の部分訳を試みていたことが知られているという事実をも考え合わせれば、モリエールがガッサンディという偉大な懐疑主義者の思想に触れていた可能性は高いと考えられるのである。

さて、モリエールを本格的に演劇の道に引き込んだのは、マドレーヌ・ベジャールとの出会いであった。四歳年上で近所に住んでいた彼女はすでに女優として活動しており、また何人もの貴人・文人との交際もあり、若きモリエールにとってはまばゆい存在であったろう。一六四三年六月三〇日、ジャン＝バティスト・ポクランは二一歳にして、ベジャール三兄弟(ジョゼフ、マドレーヌ、ジュネヴィエヴ)ら一〇人ほどの仲間とともに盛名劇団L'illustre théâtreを結成するが、その頃には、モリエールはすでにマドレーヌと同居しており、公私にわたるパートナーであったと考えられる。翌四四年一月には、左岸の現在のマザリーヌ通りにあったポーム球戯場を劇場に改装し、記念すべき第一回の公演を行う。当初は、マドレーヌの縁故から王族で当時のフランス政治界の大立者のひとりであったガストン・ドルレアンの庇護を受け、また当時オテル・ド・ブルゴーニュ座とともにパリの二大常

設劇場であったマレー座が火事のため休演していたこともあって客足は順調であったが、教区であるサン＝シュルピュス教会の司祭との折り合いが悪く信者の足が劇場から遠のいたこともあってか(9)、その年の中ごろからは不入りが続き、一二月にはセヌ川を渡ったマレー地区のサン＝ポール街のボーム球戯場に劇場を移転することを決め、翌四五年一月末に開場する。だが劇場の改装に多大な費用がかさみ、借金に借金を重ねた劇団は、多くの債権者に追われる身となり、八月頃からは、すでに劇団の代表者となっていたモリエールは何度となく収監の憂き目にあうことになる。そしてついに劇団は解散を余儀なくされ、モリエールはベジャール兄弟とともに生まれ育ったパリを去らざるをえなくなる。これまたたぶんマドレーヌの縁故で、シャルル・デュフレンヌが率いる、ギュイエンヌ地方総督であったエペルノン公の名を冠する劇団に入る幸運を得た彼らは、南へと旅立つ。ここから一三年に及ぶ南仏巡業時代が始まるのである。

モリエールの南仏巡業は実際には、かつて想像されていたような敗残者の苦難に満ちたどさまわり巡業といったイメージとはかけ離れていたようだ。最初はエペルノン公の、そしてその後もオービジュー伯とかコンチ大公とか有力な地方総督の庇護を受けていた劇団は、そのパトロンの名によって各都市でも手厚く遇されることが多かったし、庇護者の招待で地方三部会に伴う祝祭などに参加することも多く、かなり豊かな生活を送ることができたらしい(10)。最初エペルノン公との縁でポルドーなど南西部の都市を中心に巡業していた劇団は、その後四〇年代後半にはオービジュー伯との関係を深めて、トゥールーズやカルカソンヌといった西ラングドック地方の都市を中心とし始め、五〇年代に入るとリヨンなどローヌ・アルプ地方、またモンペリエなど東ラングドック地方にも進出した。フロンドの乱では反乱軍にくみしていたコンチ大公が、乱終結後宮廷と復縁してラングドック総督に任命され、その手厚い庇護を受けた五〇年代半ばが劇団にとってもっとも安定した時期であったようだ。そしてそうした時期に、劇団の中心的存在になっていたモリエールは創作にも手を染め始める。『飛び回り医者Le Médecin volant』など一連の一幕物笑劇を書き始めていた彼は、一六五五年には当時から南部の文化的中心であったリヨンで、五幕物の本格喜劇『粗忽者またはへまのし続けL'Etourdi ou les comtretemps』を初演し、翌五六年には、当時仮装行列を伴う祝祭や田園劇の上演で名声を博し文化的繁栄を謳歌していたという(11)ベジエで、これまた五幕物の喜劇『痴話げんかDépit amoureux』を初演しているのである。

だが同じ時期に、のちに狂信派カトリックに回心し、演劇を執拗に攻撃することになるコンチ大公が、その片鱗を見せ始め、劇団の庇護を拒む事態が生じ始めた。モリエールとマドレーヌは、一〇年まえに手ひどい洗礼を浴びせられた首都への逆襲を考え始める。五八年六月にパリにほど近いルーアンで公演を行った劇団は、そこで首都進出の機会を伺っていたようだ。マドレーヌは、彼女のファンでもあったピエールとトマの科尔ネイユ兄弟に接触し、トマの書簡からは彼女がそのころ閉鎖の憂き目を見ていたマレー座との合体を模索していたことが伺える。だがモリエールは別の道を探っていた。彼は、コンチ大公の宮廷で知り合い現在は王弟殿下付き司祭になっていたコスナック猊下と示し合わすことで、自らの劇団を王弟殿下付き劇団にすることを考えていたのである。そうした思惑は、当時一七歳の王弟にそろそろ芸術のパトロナージュに手を染めさせようとしていた宮廷の意図とも合致し、劇団はみごと王弟の名をいただくことに成功する。そしてそれが、五八年一〇月ルーヴル宮での、国王ルイ一四世を初めとする宮廷の貴顕をまえにしての伝説的な御前公演へとつながり、その成功による国王のプチ・ブルボン宮劇場の使用許可という劇的展開へと結びつくわけだが、それもモリエールの周到な根回しがあったことだったのである(12)。また我々の関心からして見逃せないのは、フランシーヌ・マレによれば、モリエールと王弟殿下との接触には、コスナックのほかに傳育係であったル・ヴァイエ司祭も関わっていたということだ(13)。ル・ヴァイエの父は、王と王弟の傳育係で、偉大な懐疑主義哲学者であったラ・モット・ル・ヴァイエであり、モリエールはこれ以降ル・ヴァイエ父子と厚い親交を結んでいくことになる。このように、ガッサンディやベルニエの場合と異なり、モ

リエールの生涯には懷疑主義者との交友の影がつねについて回っているのである。

### 『粗忽者』

では、『粗忽者』の内容を見ていくことにしよう。初めにストーリーを示しておく（のちの分析に役立てるため、権謀術数の従僕マスカーユの繰り出す演劇的策略には、番号を付してある）。

第一幕。舞台はシチリア島のメッシーナ。パンドルフの息子レリーは、トリュファルダンという老人が所有している女奴隷のセリーに恋焦がれている。だが彼には恋人を身請けする金はないし、レアンドルという強力な恋敵もいる。レリーが頼りにできるのは、権謀術策に秀でた従僕マスカーユの才覚だけなのだ。主人から相談を受けたマスカーユは、まずは相手の気持ちを確かめようと、トリュファルダンの眼のまえで、ジプシーである（と思われている）セリーに恋占いをしてもらおうという芝居で、レリーへの気持ちを聞き出そうとする①。機転の利くセリーもそれに気づき、まんざらでもない返事をしていたところに、レリーがたまたまなり会話に入ってきて、自分が女奴隷に恋していてそのために従僕を送り込んだことを、奴隷商人にしゃべってしまう。当然警戒したトリュファルダンは、セリーを家のなかに連れ帰ってしまう。つぎにマスカーユは、たまたま通りかかった、レリーの父親パンドルフの友人で、娘のイポリットをレリーとめ合わせようとしているアンセルムに、彼の老いらくの恋をおだてていい気にさせ、その間に財布を抜き落とす②。それは当然、セリーを買い受ける軍資金にするためなのである。ところが、そこにレリーが来合わせ、財布を拾ってアンセルムに返してしまう。状況が読めない主人の粗忽さに腹の虫がおさまらぬ従僕だが、気を取り直して今度はパンドルフに、レリーから恋人を遠ざけるために、アンセルムにセリーを買い取らせる作戦をけしかけ（その後自分がセリーを預かって、主人と一緒にさせようというつもり）③。パンドルフもその気になり、友人にそのことを頼みに行く。ところがまた（！）、恋人が買われるのを阻止しようとするレリーがいらいら先手を打って、トリュファルダンに悪だくみを警戒させたものだから、結局奴隷商人は娘を手もとに留めることにしてしまう。ついに怒り心頭に発したマスカーユを、レリーは酒場に連れて行って憂さを晴らさせようとする。

第二幕。レリーの粗忽さに懲りたマスカーユは、今度は主人を巻き込んだ大芝居で、身請け金を手に入れようと画策する。パンドルフが突如亡くなったという噂をまき、葬式代を立て替えるという名目でアンセルムから金を奪おうというのだ④。従僕の口車と主人の泣きまねですっかり事態を信用した人のいい老人は、金をレリーに渡す（借用書を書いてくれというアンセルムの願いには、マスカーユもまた泣きまねをして取り合わない）。ところがまんまと金をせしめた主従が去ったのち、アンセルムの目のまえに当のパンドルフが現れる。亡霊が出たと縮み上がるアンセルムだが、どうやら一杯喰わされたことに気づき、今度はレリーにたいし、先ほどの金には贋金が混じっていたから取り替えようというふりで、金を取り返す……マスカーユが主人の信じがたいへまを叱っているとき、恋敵のレアンドルがトリュファルダンとなにやら話しているのが目に入る。そこで従僕はレアンドルの目のまえで、自分が主人の不興を買って殴られ追い出されたという芝居をして、今後はレアンドルに仕えることにすると言う⑤。それを信用したレアンドルは、自分がすでにセリーを買い出すことに成功したのだが、父親がアンセルムの娘イポリットと自分を結婚させたがっているため、自らおおっぴらに女奴隷を連れ出すことができず、誰かに合図と決めた指輪を持たせて連れて来させる算段だと話す。マスカーユがこの役を買って出たことは言うまでもない。彼がトリュファルダンに指輪を見せ、まさにセリーを貰い受けようとしたそのとき、飛脚が奴隷商人に一通の手紙をもたらし、それにはマドリッドのさる侯爵からの伝言で、セリーが幼くして誘拐された自分の娘であり、自分が引き取りに行くまで娘を大切に預かってほしい旨がしたためであった。セリーを売ったジプシーが、じきに

彼女を買いに来る人が現れるはずだと言っていたことを思い出した奴隷商人は、レアンドルとの約束を反故にすることをマスカーリュに告げる。落胆するマスカーリュのまえに、レリーが上機嫌で現れる。じつは件の手紙は、粗忽者が思いついた策略だったのだ。彼は得意そうに、そのことを従僕に吹聴する。マスカーリュは、主人の「想像力」のすばらしさに感服したと言ったきり、おし黙って舞台を去る。訳が分からずあとを追うレリー……

第三幕。マスカーリュは、もういい加減レリーの面倒を見るのはやめにしようと思うが、ペテンの王の名を守るためにも、困難に立ち向かうことを宣言し、今度はレアンドルにセリーへの恋心を冷ますために恋人の身持ちの悪さを並べ立てる⑥。恋敵は動揺を隠せない。しかしそこにレリーが現れ、レアンドルの落胆の原因を聞きだし、彼らの共通の想い人の悪口を言ったマスカーリュに剣を向け、さらには彼らが主従の縁を切ったことが嘘だということを露見させてしまう。レアンドルはすべてを察知して立ち去る。そこにマスカーリュの友人のエルガストが、レアンドルが今晚仮装行列に紛れてトリュファルダンの家に押し込み、セリーを奪う計画であることを告げる。それを聞いたマスカーリュは、自分も仮装して一足先にセリーを連れ出し、あとはレアンドルに罪を着せる目論見を立てる⑦。ところがまたも(!)、エルガストからレアンドルの計画を聞いたレリーは、それを阻止するため、トリュファルダンに計画を密告する。そのため女装したマスカーリュは門前払いを食い、いい気になってその仮面をはいだレリーはそこになんと自らの従僕の顔を見つけて仰天する。そこに今度はレアンドルの仮装行列の一行が到着し、トリュファルダンはおまるの中身を彼らにぶちまける洗礼を施す。

第四幕。マスカーリュは今度こそと、ふたたびレリーを巻き込んだ大芝居を企む。改心を装ってトリュファルダンの家に入り込んだ彼は、奴隷商人の数奇な人生を知ることになった。老人はかつてナポリに住んでいたのだが、内乱に巻き込まれて故郷の街を出奔せねばならず、残しておいた妻と娘は亡くなってしまった。唯一残ったのが息子のオラースで、ボローニャに留学させたのはいいが、これまた行方が知れなくなってしまった。そのためメッシーナにやって来て、いまの仕事を始めたというのである。マスカーリュの計略は、レリーにアルメニア人の変装をさせて、トルコでオラースを見かけ、海賊に連れ去られたとの息子の消息を伝えるためにトリュファルダンに会いに来たことにして、セリーとの出会いの機会を作り、駆け落ちするというものである⑧。なんどもマスカーリュに言って聞かされたにもかかわらず、トリュファルダンと面と向かったレリーは状況に関する質問にしどろもどろになるが、なんとか従僕の助け舟に救われ、セリーを交えた会食へときぎ着ける。ところが会食の席でもレリーは、セリーへの恋心を露わにしトリュファルダンの問いにも上の空のていたらくで、マスカーリュが連れ出し咎めていると、トリュファルダンが現れ、偽アルメニア人が召使の聞いているのも知らず、セリーに恋を語っていたことを伝え聞いたところだという。トリュファルダンはマスカーリュにも疑いの眼を向けるが、いっしょにレリーを殴れば疑いを解こうと言う。というわけでレリーは、奴隷商人と自らの従僕にしこたま殴られることになる……主従がやっと仲直りをしたところに、エルガストがまた情報を持ち込む。ひとりの若いジプシーが、セリーを買い取ろうと乗り込んできたというのだ。どうも、セリーが以前からヴェネチアで出会ったと言っていた恋人らしい。マスカーリュは、それを阻止するため、知り合いの警官と示し合せて、近所で起きた窃盗沙汰をそのジプシーのせいにしてやると叫んで⑨飛び出していく。

第五幕。ところがまたもや(!)、せっかく件のジプシーを収監したはいいが、事件を見ていたレリーが義憤に駆られ、警察に乗り込んでアンドレスという名のその男を釈放させてしまった。自分は悪魔に憑りつかれているのかと嘆くマスカーリュだが、気を取り直し、今度はスイス人に扮して、セリーを身請けしたアンドレスが静かな宿を探しているところに現れ、貸間を提供すると言う⑩。もちろんそこでセリーを奪い返そうという心づもりなのだが、そこにまたまた(!!)レリーが通りかかり、部屋から出てきたアンドレスにそれが自分の父が所有する家であることを明かし、さらには自分がセリーというジプシー女に惚れていることまでしゃべってしまう。それを聞いたアンドレスは、レ

リーの意向が分かってよかったと言って、部屋へと戻る。てっきり女を譲ってくれると思ったレリーは、マスカーリュに話はずいたと得意がるが、部屋からセリーとともに出てきたアンドレスはもちろん、彼女とともに立ち去ってしまう。自らのあまりの愚かさの不運に絶望したレリーは、これは自らくびれるしかないと言って舞台から立ち去る……だがそこに、いっさいを覆す大事件が生じる。広場でふたりの老婆の壮烈な喧嘩が生じ、騒ぎに駆けつけたトリュファルダンとアンドレスの眼のまえで驚くべき事実が明らかになった。喧嘩を始めたほうの老婆がトリュファルダンの顔を見るなり、自分がナポリで彼の娘を育てていた家政婦であり、かつてもう一方の（ジプシーの）老婆が娘をさらって行ってしまったことを語る。家政婦は、主人の怒りを恐れ、娘がその後力を落として亡くなった妻とともに死んだと報告した。そしてつぎに、ジプシーの老婆の話から、その連れ去られた娘こそ、セリーであることが明らかになる。トリュファルダンは知らずして、自らの娘を奴隷として家に置いていたのだ。さらにいまひとつの、驚嘆すべき事実が……トリュファルダンの本名が何度も口にされるのを聞いていたアンドレスが、自分がじつは息子のオラスであると名乗り出たのだ。彼は学業を放棄しボローニャを出て放浪の旅を続けるうち、父の行方が分からなくなってしまった。そのうちヴェネチアに腰を落ち着け、軍人として身を立てたのだが、セリーと出会い心惹かれ、ジプシーの一員に身をやつすことまでしたが、その後放浪の民はその地を去り、消息が知れなくなっていた。だがその後、セリーがメッシーナで奴隷として売られたことを聞き知り、当地に彼女を追ってきたというのである。ここに行き別れていた父と息子と娘が奇跡的に再会し、兄妹であると分かったアンドレスとセリーはもちろん恋愛を肉親の愛へと転じて、セリーとレリーの結婚の障害はすべて解消する。この次第を聞いて、感動のあまり呆然とするレリー。かつての恋敵レアンドルも、アンセルムの娘イポリットと結婚することが決まり（イポリットはもともと、レリーよりレアンドルを愛していた）、すべての者の歓喜のうちに、全編の幕が閉じられる。

さてあらすじからもお分かりいただけると思うのだが、このモリエールの処女作と言ってよい作品は、全編が、従僕マスカーリュの主人の恋を实らせるための演劇的戦略と、それを台無しにしてしまうレリーの粗忽なへまの連続から成り立っていると言ってよい。この作品には粉本があることが分かっている。それは、ベルトラムという名で俳優としても活躍したイタリアの劇作家ニコロ・バルビエリの『不案内者L'inavertito』という、一六二九年にトリノで出版された戯曲で、そこでも従僕のせっかくの策略を主人が台無しにしていくという同様のストーリー展開が見られるのだが、モリエールはそれをいわば徹底化している。二作品の詳細な比較を行っているフォレストィエやレ＝フローが共通して明らかにしているのは、モリエールがバルビエリの粉本の脇筋をすっかり削り、従僕の策略＝主人のへま＝従僕の嘆きという三種の場面が、ひたすらに連続するという構造を採用していることである（14）。そして、余計な部分を削除したぶん、演劇的戦略が増やされている。粉本では六だったそれが、『粗忽者』では一〇に増えているのだ（付加されているのは、ストーリーに付した番号で言うと、②のアンセルムの財布の盗み、④のパンドルフの急死のでっち上げ、⑥のセリーの悪口、⑧のアルメニア人の変装）。このようにモリエールは、我々の関心からして注目すべきことに、その処女作においてすでに、「演技」のテーマを強調し、それにただならぬ関心を示しているように見えるのである（15）。

さらに、『粗忽者』のテキストには、演劇に関係したイメージ、<sup>テーマティック</sup>主題系といったものが表れている。たとえば二幕一場、主人を巻き込んだパンドルフ急死の狂言の場面で、マスカーリュはつぎのようにレリーに言う。

あなたの役をちゃんと演じてくださいよ、私の役柄に関しちゃ、  
もし私が一言でも間違うのに気づかれたら、

阿呆とでもなんとでも言ってください。

Jouez bien votre rôle, et pour mon personnage,

Si vous apercevez que j'y manque d'un mot,

Dites absolument que je ne suis qu'un sot. (vv.486-488) (16)

また四幕一場、アルメニア人に扮装した主人とふたたび共演することになった従僕の言葉。

この芝居では、あなたの役はそらで覚えてもらわなけりゃなりません。

Votre rôle en ce jeu par cœur doit être su. (v.1265)

さらには、三幕五場から七場にかけて、レアンドルが仮装行列に紛れてセリーを奪いだし、そのさらに裏をかこうとするマスカリーユの策略の場面では、「仮装行列mascarade」「仮面masque」「仮面をつけるmasquer」といった演劇的タームが当然ながら頻出している。この場面は粉本では、恋敵は錠前屋に変装して恋人のもとへ忍び込もうとすることになっていて(17)、モリエールはことさらに、「仮装行列」という演劇的表象が凝縮したような設定を選びとっているのであり、このあたりにもモリエールが、演技＝演劇に関わるストーリーと表象によって作品を構成しようとしたことが理解されるのではないだろうか。

さてそれでは、我々のもう一方の関心事である「視覚(認識)の不確かさ」という懐疑主義的テーマは、『粗忽者』ではどのように表れているのか？私がフランス古典主義演劇に関する二著書で見てきたことにしたがえば、それは通常、演劇的戦略に欺かれる側の属性として描かれていた。人間の視覚や認識力の欠陥が前提としてあって、演技による策略も成功するということである。この作品でも、マスカリーユの演技に何度となくやすやすと欺かれるアンセルムやパンドルフといった老人たちには、そうした属性が強く感じられる(疑い深さを持っているトリュファルダンや、若いレアンドルやアンドレスは彼らよりはましだが、それでも最初は手もなく欺かれることに変わりはない)。だが『粗忽者』で、そうした欠陥がもっとも顕著に表れているのは、自らの恋のためにつぎつぎと策略を繰り出す従僕の試みを、ことごとく台無しにするレリーだと言わなければならない。とくに彼が、作品中数度にわたって、「想像力imaginative」の過多の相貌のもとに言及されていることに注目したい。たとえば二幕一場で、レアンドルの代理でトリュファルダンに指輪を示しセリーを貰い受けようとしたマスカリーユの策略を、マドリッド在住のセリーの父親からだという偽手紙を出すことで阻止したことをさも得意そうに吹聴するレリーに、従僕が言って返した台詞を見よう。

生きとし生ける何者にも劣ることのない、

想像力の稀有かつ偉大なる働き、

そいつを表現するのに、私の舌ではとても太刀打ちできません。

できれば、もっとも精妙なる知識を有するあらゆる人の舌をかき集めたいものです。

美麗なる韻文あるいは博学なる散文により、

あなたというお人が、人がなんとおおうが、

あの世に行っても、この世であったものと毛一本と変わらないであろうことを言いつくすために。

つまりあなたは、反対履きの精神、

ご乱交止まることのない病める理性、

良識の真逆、左巻きの判断力

厄介者、馬鹿、突拍子もない粗忽者……

Ce grand et rare effet d'une imaginative

Qui ne cède en vigueur à personne qui vive,  
 Ma langue est impuissante, et je voudrais avoir  
 Celles de tous les gens du plus exquis savoir,  
 Pour vous dire en beaux Vers, ou bien en doctes Prose  
 Que vous serez toujours, quoi que l'on se propose,  
 Tout ce que vous avez été durant vos jours;  
 C'est-à-dire, un esprit chaussé tout à rebours,  
 Une raison malade, et toujours en débauche,  
 Un envers du bon sens, un jugement à gauche,  
 Un brouillon, une bête, un brusque, un étourdi... (vv.879-889)

モンテニューを初めとする懐疑主義者たちの著作においては、「想像力」こそが、人間の視覚を曇らせ、認識の誤謬を作り出す元凶とされている(18)。また「病んだ理性」「良識の真逆」といった表現も、懐疑主義的著作においてしばしば見られる表現であり、レリーの「粗忽さ」は、懐疑主義的コンテクストのなかで構想されていると考えることができる。このように、『粗忽者』という作品には、「演技」と「視覚(認識)の不確実さ」という我々が追求しようとしている二テーマが、絡み合っており表れていると言えるのである。そこでは——精神的なマクロ的コンテクストで言えば——、懐疑主義的危機のもと仮象化・劇場化した世界にあって、人間の「視覚(と認識)の不確実さ」を逆手にとって利用し、「演技」によって他者と世界を自ら操作しようとするマスカーユと、「想像力」の過多による「視覚(認識)の不確実さ」をまさに体現し、マスカーユの試みをいわば無化し、人間の試みの空虚さを示す懐疑主義的状況の渦のなかに巻き込もうとするレリーの、壮絶な一騎打ちが描かれていると見ることができるだろう(19)。

さてところで、モリエールは『粗忽者』という作品で、マスカーユの演劇的戦略とは別の、もうひとつの演劇的イメージを導入しているように思われる。それは、けっきょくはストーリーを大団円へと導くことになるトリュフェルダン一家の離散と再会の物語に関係しているのだが、じつは粉本ではこうした複雑な設定はいっさいなく、モリエールが独自に取り入れたものなのである。ナポリで政争のため父と母子の離散と死別を経験した一家は、さらにボローニャに留学した息子が行方不明になるという辛酸をなめる。ところが、ヴェネチアで兄と妹は素性を知ることなく再会した惹かれあい、兄は妹をメッシーナまで追い求めあわや結婚する寸前まで行くが、偶然的出会いから父と息子と娘は互いの関係を知ることで、ここにイタリア全土を舞台とした一族再会の物語が完結する。このように芝居じみた展開を目の当たりにしたマスカーユは、つぎのように叫ぶ。

これこそ、まったき本物の芝居の結末というもの。  
 La fin d'une vraie et pure Comédie; (v.1934)

こうした一族再会のストーリーはじっさい、同時代の演劇、とくに少しまえの一六三〇—四〇年代のバロック演劇にはとりわけよく見られるもので、マスカーユの台詞によって、モリエールはここでその嘘っぽい展開を幾分ともパロディ的に提示しているように見える(20)。だが、こうした物語展開は、私が『演戯の精神史』で「受動的演戯」と名づけた、伝統的世界劇場のイメージと重なっている。それは、人間は神によって操られる人形のようなものであり、摂理により幸福な結末にも不幸な結末にも至りうるものであり、それを受け入れるしかないのだという宗教的色彩の強い世界観である。それゆえ、ここで原文では大文字で表現されている「芝居Comédie」は、流行の芝居の結構を指すと同時に、神々の芝居という(伝統的)世界劇場のイメージを示すと考えられる。



それにたいしマスカーユの演劇的策略は——私はそれを『演戯の精神史』では「欺きの演戯」と名づけたのだが——、ぎゃくに人間が他者と世界を主体的に操ろうとする市場経済的とも言える新しい近代的な世界劇場のイメージであり、『粗忽者』という作品には、こうした新旧ふたつの世界劇場イメージが共存していると見るのできるのである。いちおう作品に結末をつけるのは旧世界観ではあるが、それはパロディ的に使われていると思われるのであり、モリエールの共感はむしろ、懷疑主義的危機によってシミュラクル化した世界のなか、つねに「視覚と認識の不確実さ」に翻弄され失敗させられ続けても、ひたすら機械的な反復をやめることのない新世界観の側にあるのではないか。そしてそうした無為にも見える反復こそがけっきょく、近代という時代の心性、「近代的主体」と言うべきものを形成していくことになるのであり、演劇は時代の世界像にモデルを与える特権のメディアとしてそれを同時代の心性に刷り込んでいったのではないだろうか(21)。だが結論を急ぐのは慎み、この時点では、モリエールが処女作において、いかに演技や劇場に関するメタ演劇的テーマ——と(想像力の介入した)「認識の不確実さ」という懷疑主義的テーマ——を作品の中心に据えていたかを確認するに留めよう。

### 『痴話げんか』

また、初めにストーリーを記す。

第一幕。若者エラストは、恋人のリュシルと相思相愛の関係にあるが、もともと嫉妬深い性質なうえに、恋敵のヴァレールがなぜか自信たっぷりな様子なので、恋人の心信じることができない。彼が今日も従僕グロルネに不安な心を吐露していると、リュシルの小間使いのマリネットがやって来て、彼に主人からの手紙を渡す。そこには、父親に結婚の承諾をもらってほしいとの内容がしたためてあった。狂喜するエラスト。グロルネとマリネットも好き合っており、こちらの結婚は二言で決定する。三人は幸せのうちに分かれる。ところがそこに現れたヴァレールは、自信ありげな態度を崩さず、腹に据えかねたエラストは、彼にリュシルの結婚承諾の手紙を見せる。ところが恋敵は動揺も見せず立ち去っていくので、エラストは今度はヴァレールの従僕マスカーユに鎌をかけることにする。エラストが自分はリュシルをヴァレールに譲ったと嘘をつく、マスカーユは、それはよいことをしたと言ひ、主人と恋人の関係はまだ誰も知らないはずだと、気になることを言う。問い詰められたマスカーユは、ふたりは夜に紛れて密かに結ばれたのだが、世間にはそのことを秘めていることを告白する。激高したエラストは、たまたま会ったマリネットにリュシルへの怒りを爆発させ、グロルネも小間使いを罵りながら立ち去っていく。ふたりのあまりの豹変ぶりに、あっけにとられるマリネット……。

第二幕——リュシルの兄であるアスカーニュは、じつは女である！彼(彼女)は、男の子にしか遺産が相続されず、アルベール家の息子が幼くして亡くなったので、もらい子として男装して育てられたのだ。そのアスカーニュが、なんと自らの存在のため遺産が相続できなかったポリドールの息子ヴァレールに恋してしまい、妹リュシルに女装して(もともと女なのだが)、宵闇に紛れて彼と結婚してしまったのである。以上のように、エラスト＝リュシルのカップルの不和の原因は、アスカーニュ自身により友人フロジヌに、第二幕の冒頭であっさり打ち明けられる。そこにまったく事情を知らないヴァレールが現れ、アスカーニュとヴァレールのあいだで、まことに微妙な会話が交わされる。つぎにエラストの態度に怒り心頭に発したリュシルがやって来て、エラストに誇りを傷つけられた以上、ヴァレールの結婚の申し出をすぐにでも受け入れようと言う。困惑するアスカーニュ……だが今度は父アルベールが登場し、不正な遺産相続のためずっと良心の葛藤を抱えてきたことを語ったのち、学者のメタフラストに相談を持ちかけようとする。ところが術学者は、自らの学識をひけらかすのに

夢中で、相談者に話す機会を与えない。アルベールはしまいには、自らの雄弁に酔いしれる学者の耳元で鐘をけたたましく鳴らし、度肝を抜かせて鬱憤を晴らす。

第三幕。マスカリーユは、ヴァレールの秘密の結婚をエラストに漏らしてしまった以上、ことが発覚するのは時間の問題だと思い、主人の父ポリドールにそのことを明かしてしまう。ポリドールは驚いて、花嫁の父であるアルベールに正式な結婚の申し込みにやって来る。だがアルベールは、例の遺産を巡る不正が発覚したと勘違いし、ふたりの老人が互いに自らの非を弁解しあう珍妙な会話が展開したのち、やっと結婚の事実が伝わる。アルベールは真実を確かめるべく娘を呼びに行き、ヴァレールも交えて、当事者会談が開かれる。ところが、もちろんなにも知らないリュシーは、自らの名誉を汚す侮辱の言辞に怒り狂い、ヴァレールとマスカリーユのこうなっては事実を認めるしかないと言う説得にも耳を貸さず、飛び出していく。困惑のうちに残されるヴァレールとマスカリーユ。主人は従僕のいらぬ気遣いをなじり、汚された名誉は雪ぐしないと、しり込みする従僕を引きずって、血相を変えて舞台を去る。

第四幕。アスカーニュは自らが引き起こした混乱がみるみる拡大し、どこにも出口が見えないことを嘆く。だが友人のフロジヌには、なにか解決のとば口への当てがあるようだ……そこにエラストとグロールネの主従が登場する。主人はあれ以降、リュシーに会見を求め続けているのだが、いつも門前払いを食わされてきたことを明かし、今度会ったらきっぱりと引導を渡すことを誓い、従僕もそれをはやし立てる。さて、エラストとリュシーの対決の場面となる。初めから切り口上のエラストは、恋を思い出させるものはなにも残したくないと、リュシーを描いた肖像画を捨て、それにならってリュシーは恋人から贈られたダイヤを捨て、以下腕輪や瑪瑙の装身具なども同じ運命を辿り、そのたびにグロールネとマリネットは互いの主人に喝采を送る。だがやはり……恋するふたりはどうしても互いを想い切れない。エラストがついに許しを請うと、リュシーはあっけなく彼に腕を委ねる。残されたグロールネとマリネットは腹の虫がおさまらず、主人たち同様互いに贈った小間物を捨てあう。だがやはり……争っているうちにふたりは笑い出してしまふ。本当に好きあっている者たちのあいだで、喧嘩は長くは続かないのだ。

第五幕。ヴァレールは怯えるマスカリーユをしり目に、闇に紛れてエラストにたいし恋の仇を討つ算段をしている……つぎにアスカーニュとフロジヌが現れ、後者の口から驚くべき事実が明かされる。アスカーニュがアルベールの実子だったというのだ。アルベールの亡くなった妻は、アスカーニュを産み落としたのだが、例の遺産の問題があったため、他の女の息子を貰い受け、娘は知り合いのフロジヌの母親に委ねられた。だがその後貰われた息子が幼くして亡くなったため、母親は娘を（夫に知らせずに）手元に戻し、男装させて育てたというのである。それゆえアスカーニュは、もう自分の正体を明かしてもアルベールに廃嫡される恐れがなくなり、さらにヴァレールと結婚すれば、二家の財産が統合されることで不正相続の問題も丸く収まる可能性がある。フロジヌはそれを見越し、すでにアルベールとポリドールにも話をつけたというのだ。もうことの次第を知らないのは、ヴァレールとその従僕だけなのである。ポリドールはアスカーニュを嫁として祝福し、息子にはアスカーニュがエラストに代わって彼と対決する用意があると言う。さて一同が見守るなか、ヴァレールはアスカーニュと対峙する。アスカーニュは自分がドロテという女性であり、宵闇に紛れふたりがすでに結ばれたことを明かす。ヴァレールは驚愕するが、自分が闇のなかで愛した女性を日の光のなかで見出したことを、喜びをもって受け入れる。ここにエラストとリュシー、ヴァレールとドロテ、グロールネとマリネットの三組のカップルが誕生することになり、一同の歓喜と祝宴の雰囲気の中で幕が閉じられる。

この作品は、一見『粗忽者』とずいぶん異なった作品であるように見えるが、そこに表れているテーマは、じつは前作とひじょうに似通っていることが分かる。

まずストーリーを動かしているのが、アスカーニュの、妹リュシーへの<sup>変装と演技</sup>であることがある(だがそれ以前にすでに、アスカーニュはもともと女性であり、男への<sup>変装と演技</sup>を強いられていたのだ)。そしてそうした「外観の欺き」に、ヴァレール本人やそれを見ていたマスカーリュらは手もなく欺かれてしまい(だがそれ以前にすでに、周囲のすべての者たちは十数年にわたり、アスカーニュの男装に欺かれ続けてきたのだ)、さらにはそうした誤りが、マスカーリュの告白により他のすべての登場人物たちに伝染し、エラストとリュシー、グロールネとマリネットという二組のカップルを巻き込んだ大混乱へと発展する。こうした過程には、「人間の視覚と認識の不確かさ」という懐疑主義的テーマが明らかに認められよう。五幕八場でポリドールは、アスカーニュと対置する息子のヴァレールにつきのように言う。

お前の心が誓いによって結ばれた女性が、すぐまえにいると言うのに、  
眼に映る衣装によって、お前の眼には隠れたままだ。  
幼いころから、財産問題によって、  
このような変装を強いられ、それがかくも多くの人たちを欺いてきたわけだが、  
少しまえから、愛が別の変装をあつらえ、  
それがまたお前をだまし、むこうの家族もこちらの家族も巻き込まれてしまったのだ。  
そんなに、みんなの眼を覗き込むものじゃない。

……

いまこそあらゆる欺きを取り払って、己の眼で見なければならない。  
そして、より神聖な絆によって、最初の〔誓いによる〕絆にさらなる力を与えるがよい。

Celle à qui par serment ton âme est attachée,  
Sous l'habit que tu vois à tes yeux est caché;  
Un intérêt de bien des ses plus jeunes ans  
Fit ce déguisement qui trompe tant de gens;  
Et depuis peu l'amour en a su faire un autre,  
Qui t'abusa, joignant leur famille à la nôtre.  
Ne va point regarder à tout le monde aux yeux:

……

Il faut voir de vos yeux toute imposture otée,  
Et qu'un nœud plus sacré donne force au premier. (vv.1737-1743, vv.1750-1751)

「見るvoir」という動詞また「眼yeux」という名詞、さらには「欺き」に類する語が折り重なって表れるこの台詞には、この時代に深く刻み込まれた視覚にたいするプロブレマティックが明確に表れていると言えよう。このように、我々は『粗忽者』同様『痴話げんか』にも、「演技」と「視覚と認識の不確かさ」のテーマが連関して表れていることを確認することができた。視覚への懐疑に冒された世界は、仮象的=劇場的にならざるをえず、そこでは演技が決定的役割を果たす——『粗忽者』と『痴話喧嘩』というモリエールの処女二作は、そのことこそを語っているのではないか(22)。

さらに『痴話げんか』には、これまた『粗忽者』同様、伝統的な世界劇場イメージ(受動的演戯)も表れていると考えられる。この作品はイタリアの劇作家ニコロ・セッキの『欲得づくL'interesse』(一五八一年刊)を主なる粉本としているが、そこでは強欲な父親が生まれてくる子が男であることに賭けをしていたため、娘を息子として育ててきたという単純な設定が採られている(23)。モリエールはそれを、男子が生まれてきたときにのみ遺産相続が可能になるため、父親が母親と諮って生まれてきた娘を里子にやり知り合いの息子を貰い受けたのだが、その息子が亡くなったため、母親が独断

でかつて手放した娘を男の子としてふたたび育てることにしたという、複雑な設定に代えている。そしてそのことによって、幸せな結末がもたらす印象が、はるかに奇跡的な、人生の不可思議さを感じさせるものとなっており、人間の生は神的存在によって操られる芝居のようだという、伝統的世界劇場のイメージがより明確に伝わってくることになっている。このことから、モリエールは処女二作を構想するにあたり、メタ演劇的テーマにきわめて意識的であり、演劇的イメージが重層する世界を作り上げていることが理解されよう。

ところが、モリエールはさらにいまひとつ、別の演劇的テーマをこの作品に導入しているとも考えられる。マルコ・バスケラは、リュシーに恋するエラストが、彼女の（偽りの）不貞が発覚する以前から、すでに彼女を疑い嫉妬に囚われていることに注目する。彼はグロ＝ルネに、以下のように不安を口にする。

女たちがあらわにするあらゆる熱情というものは、  
しばしば他の恋の炎を覆い隠すための、見てくれのよいヴェールにすぎない。  
とどのつまりヴァレールも、肘鉄砲を食った恋人にすぎないのに、  
少しまえから平然として、  
お前がその外観<sup>うわべ</sup>を信じた、俺の幸運にたいして、  
無関心さや、喜びをさえも表して見せる。  
そのことがことあるごとに、俺の恋の喜びに水を差し、  
お前が理解できないと言う悲しみを、心にもたらずのだ。(一幕一場)  
Et tout ce que d'ardeur font paraître les femmes  
Parfois n'est qu'un beau voile à couvrir d'autres flames.  
Valère enfin, pour être un amant rebuté,  
Montre depuis un temps trop de tranquillité;  
Et ce qu'a ces faveurs, dont tu crois l'apparence,  
Il témoigne de joie ou bien d'indifférence  
M'empoisonne à tous coups leurs plus charmants appas,  
Me donne ce chagrin que tu ne comprends pas; (vv.25-33)

妄想のなかで、女が他の男への恋情を覆い隠す「見てくれのよいヴェール」（「ヴェール」は明らかに「仮面」の同義語であろう）を使いこなすことを想像する「嫉妬深い男」は、この時点ですでに、一種の演劇的イリュージョンに捕えられているのであり、ここには「仮面の内面化」現象（の端緒）があるというのがバスケラの主張なのである（24）。そしてこの部分（というか、題名ともなっている有名な「痴話げんか」を含むエラストとリュシーの恋愛葛藤のほとんど全体）は、粉本には見られず、モリエールが独自に導入したテーマであることは確かである。

「嫉妬深い男」は、バスケラも指摘するように（25）『ナヴァラのドン・ガルシーあるいは嫉妬深い王子』などでモリエールが今後も偏愛していくテーマであり、そこに「仮面の内面化」という演劇的テーマの変奏が認められるとしたら、我々の主題にとってもきわめて大きな意味を持つ。モリエール作品には、「視覚の不確かさ」に囚われ、「仮面」の「演技」に無抵抗に翻弄される人物がいるいっぽうで、女性の「仮面」という妄想に囚われ、それゆえ逆にあらぬところに「嫉妬」の炎を燃やして、結果的に同様に演劇的イリュージョンに欺かれていく男たちがいるということになる。我々は今後、「嫉妬深い男」のテーマと「仮面の内面化」の問題にも意識的であらねばならないであろう。それはともかく、モリエールの処女二作が、演劇的テーマに深く浸されていることはいまや明らかになったと思われる。

## 終わりに

以上見てきたように、『粗忽者』と『痴話げんか』というモリエールの処女作とってよい二作品に、「演技」と「視覚（と認識）の不確かさ」のテーマの絡みという、我々が研究の初めにあって想定していたテーマ連関を確認することができた。我々の仮説によれば、それは懐疑主義の危機に起因する視覚情報への疑いによる、世界の仮象化＝劇場化といった精神史的状况を反映しているのであり、そうした事態において、演技こそが新しい世界を理解する鍵概念として捉えられていると考えられる。こうしたテーマは確かに、二作品の粉本でも表れているものではあるが、モリエールはそれらを、とくに『粗忽者』においては、「演劇的策略」のテーマに作品全体を支配させ、また「想像力」という語の頻出にも見られるとおり、懐疑主義思想の知悉を感じさせるかたちで扱うことで（モリエールと懐疑主義者の関係性は、伝記的事実からも確認できた）、きわめて意識的に扱っているように見えるのである。

またモリエールは、二作品において伝統的世界劇場のテーマを——粉本より強調するかたちで——取り入れ、さらに『痴話げんか』においてはエラストの「嫉妬」の描写において「仮面の内面化」の問題に取り組み始めているとも考えられ、両作品は、演劇的テーマが重層する、まさにメタ演劇的作品としての相貌を見せていることが分かった。モリエール作品は伝統的に、性格劇、風俗劇といった読解格子のなかで主に解釈が行われてきたわけだが、こうした精神史的コンテクストを孕んだメタ演劇的テーマとの関わりのなかでそれを見直すことは、有効な「読み直し＝再考」の可能性を提示すると考えられる。それはなにより、「近代的主体の形成」というテーマのもとに追求されることになるだろう。『粗忽者』の mascarade の一見無意味とも見える演劇的策略の機械的反复が、「受動的演戯」から「欺きの演戯」へと、中世的な宗教的世界観から近代的な経済的世界観へと、一七世紀という——科学革命が起きた——近代の嚆矢とも考えられる時代の世界像の転換を、後押ししているとは考えられないか。だが結論を急ぐのは慎み、今回はパリ帰還後の作品を検証していくことにしよう。

## 註

- (1) 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。『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。
- (2) Cf. リチャード・H・ポプキン、『懐疑——近世哲学の源流』（野田・岩坪訳）、紀伊国屋書店、一九八一年。佐々木力、『近代学問理念の誕生』、岩波書店、一九九二年。
- (3) こうしたフランス古典主義演劇の近代的性格は、それ以前のバロック演劇が同じように演劇的世界観を展開しながら、その内実は人間が神のような超越的存在によって操られる「受動的演戯」（これが古代以来の伝統的世界劇場のイメージである）であり、古典主義演劇の人間の主体性を際立たせる「欺きの演戯」と鮮やかな対照をなしていることから確かめられる。そのことに関しては、一七世紀から現代に至るメタ演劇的世界観の変遷をたどった、以下の拙著を参照。矢橋透、『演戯の精神史——バロックからヌーヴェルヴァーグまで』、水声社、二〇〇八年、第一・二章。
- (4) 私の二著書が出て以降、モリエールを「懐疑主義」や「演技」の観点から見ようとする傾向は、フランスでも顕著になってきているように思われる。たとえば、新しいプレイヤード版モリエール全集の編者ジョルジュ・フォレストイエも、モリエール思想の本質的部分を形成するものとして、懐疑主義の存在をあげているし（Georges Forestier, 《Introduction》 de Molière, *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, 2010, pp.L IV-LVIII.）、その場もずばり『モリエールと演技』と名づけられたコロックも開かれている（*Molière et le jeu: actes du colloque international de Pezénas*, Jean Emelina et Gabriel Conésia dir., Domens, 2005.）。
- (5) Marco Baschéra, *La Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, Guntar Narr, 1998. Robert McBride, *The Sceptical Vision of Molière*, McMillan, 1977. ただし、前掲の『モリエールと演技』も含めて、「懐疑

- 主義」と「演技」のテーマを関連させて論じている著作は、私の知る限り存在しない。
- (6) これ以降、モリエールの経歴の年代・日付は、前掲新プレイヤード版全集の「年譜Chronologie」によることにする。
- (7) Cf. Francine Mallet, *Molière*, Grasset, 1986, pp.23-41.
- (8) Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 1998, pp.36-43.
- (9) Cf. Mallet, *op.cit.*, p.51.
- (10) Cf. Duchene, *op.cit.*, pp.97-125
- (11) Cf. Claude Alberge, *Le Voyage de Molière en Langudoc:1647-1657*, Presse de Langudoc, 1988.
- (12) Cf. Duchene, *op.cit.*, pp.166-172.
- (13) Cf. Mallet, *op.cit.*, p.63.
- (14) Georges Forestier et Claude Bourqui, 《Notice de L'Etourdi》, *Molière, Op.cit.*, pp.1294-1297. Bernadette Rey-Flaud, *Molière et la farce*, Droz, 1996, pp.47-64.
- (15) また、現存するモリエール作と考えられる初期フェルス二編『ル・バルブイエの嫉妬 La Jalousie du Barboillé』『飛び回る医者』も——これまた伝統的題材のアレンジではあれ——、それぞれ妻の狂言自殺、従僕の医者への変装という演劇的テーマが中心的結構を占めていることも指摘しておきたい。
- (16) これ以降、モリエールのテキストの引用はすべて、前掲の新プレイヤード版全集による。
- (17) Cf. Gustave Michaut, *La Jeunesse de Molière*, Slatkine Reprints, 1968, p.227.
- (18) Cf. Patrick Dandrey, *Le «cas» Argan—Molière et la maladie imaginaire*, Klincksieck, 1993, pp.260-292.
- (19) マルコ・バスケラによれば、うへの引用でレリーにたいし用いられ、その後もたびたび彼にたいして使われる「厄介者brouillon」という語は、汚す、透明な表面を乱すというbrouillerに語源を持ち、マスカリユーがたびたび形容され、古フランク語のfurbjan（清掃する）を語源とする「策士fourbe」と、語源的にも明確な対立関係にあるという。Baschera, *op.cit.*, p.42.また、モリエール作品を「演劇性」の観点からブリリアントに分析して見せるバスケラは、『粗忽者』のマスカリユーとレリーの主従が、「仮面」と「反仮面」の対称性を示しながらも、けっきょくレリーの「反仮面」も、「あらゆる仮面を活性化させるところの創造的虚無性の形象」へと帰着し、「超演劇的hypertheatral」存在であるとも言えると述べている。また彼は、じっさい役者が舞台上付けていた仮面の在り方にも注目し、『粗忽者』のマスカリユーがコメディ・デラルテ継承の顔の上半分だけを隠す半仮面を付けており、そうした仮面の役者が、「仮面」と「反仮面」による「仮面剥ぎ」の物語を演じることで濃厚な演劇的意味空間が生じ、そこにメタ演劇的と言えるような第三の意味次元を生じさせると書いているが、モリエール作品における演劇的テーマを探る我々の視点からしても、まさに示唆的な指摘であると言えよう。Baschera, *op.cit.*, p.147,42,145-146.
- (20) セルバンテスの『模範小説集』のなかに収められている「かわいいジブシー女」——この作品は人気を呼び、ヨーロッパじゅうで翻訳され読まれていたという——では、ある貴族の若者が、幼いころジブシーの老婆にさらわれた少女に恋し、自らもアンドレス(!)という名のもとにジブシーとなり結婚するのだが、けっきょく彼女も貴族の出自であったことが分かるという展開が見られる。クロード・ブルキは、『粗忽者』のセリーとアンドレスのヴェネチアでの邂逅との明らかな類似から、モリエールがセルバンテスの小説を明示的に参照している可能性に言及している。Claude Bourqui, *Les sources de Molière*, S.E.D.E.S, 1999, pp.82-83.
- (21) こうした視点は、モリエールをなによりもその近代性——作品のハイブリット性、観客＝読者とのインタラクティブな交流を図ろうとするプラグマティズム——によって特徴づけようとする、新プレイヤード版全集のジョルジュ・フォレストィエの見方とも方向を同じくする面があると言えよう。Forestier, 《Introduction》, *Molière, Op.cit.* pp.XI-LX.
- (22) フォレストィエも、『痴話げんか』における懐疑主義的テーマの重要性を指摘している。Forestier, 《Introduction》, *Molière, op.cit.*, p.LV.
- (23) Cf. Bourqui, *op.cit.*, p.86.
- (24) Baschera, *op.cit.*, p.46.
- (25) *Ibid.*, pp.157-165.