

マリヴォー「いさかい」の劇中劇構造についての考察

中山 智子

序論

18世紀を代表する劇作家であるマリヴォーは、没後、20世紀後半まであまりかえりみられなかったが、1970年代以降、パトリス・シェローをはじめベーター・シュタイン、ジョルジョ・ストレーレルなど多くの演出家が舞台上で上演し、現在ではモリエールと肩を並べるほど多く上演されている。

恋愛であれ身分制度であれ、そして虚構の自分を演じることであれ、マリヴォーが一貫して描いてきたものは葛藤である。マリヴォーの戯曲では男と女が、主人と従僕が、本来の自分と虚構の自分がせめぎ合い、絶え間ない争いを繰り広げる。マリヴォーの描くそのような葛藤が、時代を越え、現代の演劇人には非常に魅力に映るのだろう。マリヴォーの晩年の作品「いさかい」*La Dispute* (1744年初演)は、1973年にシェローが画期的な演出を行ない、マリヴォーブームの先鞭を付けた作品である。本論では、その「いさかい」を取り上げ、「いさかい」は一種の劇中劇構造を取る作品であるという見方から、その劇中劇構造がどのような役割を果たしているかについて考察していく。

1. マリヴォー作品における劇中劇

劇中劇はバロック時代に非常に多く劇に用いられた手法である。シェイクスピアの「ハムレット」*Hamlet* (1600)、「あらし」*The Tempest* (1611)やコルネイユの「舞台は夢」*L'illusion comique* (1635)などがその例として挙げられよう。「劇中劇とは、なんらかの方法で、観客が見ている芝居の中でもう一つの芝居を観客に見せることである」¹⁾とフォレストイエが定義するように、劇中劇は一般的に劇の中で行なわれるそれ自体自立した劇構造を持つ劇であると考えられる。しかし、虚構を行なう者(役者)とそれを見つめる者(観客)という演劇の基本的構造から考えれば、劇の中での変装や嘘なども劇中劇の要素を持っていると言えるだろう。

マリヴォーは変装や身分の交換、嘘、人の真似をして場面を再現するなど、さまざまなレベルで劇に虚構を導入させており、また、作品の登場人物に行動する者とその行動を観察する者という役割の分化が見られることから、マリヴォーの作品は劇中劇的構造を持っているとよく指摘される²⁾。

実際に、マリヴォーの劇には、登場人物が<役者>となって<演技>を見せるものが多い。その一番分かりやすい例として変装が挙げられるだろう。登場人物は、自分とは身分や時には性さえも違う他者のふりをする。主人と召使が立場を入れ代わったり(『愛と偶然の戯れ』*Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730))、大公や王子が身分を低く偽ったり(『二重の不実』*La Double Inconstance* (1723))、変装の王子 *Le Prince travesti* (1724))、女性が男装する(『偽の侍

女】*La Fausse Suivante* (1724), 【愛の勝利】*Le Triomphe de l'amour* (1732) という例が挙げられよう。また偽りの恋心を演じるのは、マリヴォー劇の登場人物の常套手段だ(『二重の不実』, 『うまくいった策略』*L'Heureux Stratagème* (1733), 『試練』*L'Épreuve* (1740) など)。そして、主人公たちのそれらの<演技>を観察する副登場人物たちがいる。

しかし、こうした登場人物の<演技>は、相手の真意を探ったり、嫉妬や虚栄心をくすぐって自分の思うように相手を導くためのものだ。そしてこれらの登場人物による<芝居>は彼ら自身の生活の中で行なわれる。

マリヴォー晩年の作『本気の役者たち』*Les Acteurs de bonne foi* (1757) も劇中劇構造をとる芝居だと言われる。劇中では即興芝居の稽古が行なわれ、<役者>と<観客>の役割が想定される。しかし、この芝居では観客が芝居を現実のものと思い込んだり、役者が演技を超えて「本気」になってしまったりするため、舞台と観客席、虚構と現実の境界は絶えず交錯している。

マリヴォーの多くの作品では劇中劇的場面がいくつも、そして重層的に作り出されながら、劇中劇的場面は虚構として独立しているのではなく、登場人物の生活という現実と交わることで効果を発揮する。マリヴォーはこうして虚構と現実を交錯させ、劇に複雑な面白さを作り出しているのだ。

それでは、劇中劇という虚構としての枠組みを持つ作品にはどのようなものがあるだろうか。

ユートピア劇の一つ『理性の島』*L'île de la raison* (1727) では、第1幕の前に序幕が置かれている。この序幕は、「観客」と設定される侯爵や騎士、伯爵夫人が劇場のロビーでまもなく始まる同名の芝居について役者に質問しながら開幕を待つ、という構成を取る。プレイアード版の注によれば、当時は喜劇に序幕をつけるのが流行し、ルサーージュなども序幕のある喜劇を書いていた³⁾。『理性の島』のような「観客」が登場する序幕のある芝居も一種の劇中劇構造と言えなくもないだろう。しかし、『理性の島』の序幕に登場する侯爵たちは本筋にも、幕切れにもまったく現れない。彼らは芝居全体において本質的に重要な役割を担ってはいない。プレイアード版の注で言うように『理性の島』の序幕が「小さくなった人間が登場するという虚構性を観客に受け入れさせる役目を果たす」⁴⁾ためであるならば、侯爵たち「観客」は、本筋への橋渡しを行なう役割に過ぎない。ここでの序幕の劇は序文のようなものでしかないと言えるだろう。

海に囲まれた島に対し、森の中の屋敷というある種の異界を同様に舞台にする【いさかい】には、しかしながら、観察する者とされる者の世界が並立して存在しながらも、両方が等しく重要な意味を持つ構造が見られる。【いさかい】について次章から詳しく見ていく。

2. 【いさかい】と劇中劇構造

【いさかい】の劇構造を考えるにあたって、まず劇の筋を簡単に見てみたい。

「男と女、どちらが最初に不実をはたらくか」について、王子と貴族の女性エルミアヌは議論する。王子はそれを確かめるためには、いまだ異性に出会ったことがない男女を使って、人類の初めての恋愛を再現してみればいとエルミアヌを森へと導く。その森の中では、四

人の子供たち（男二人，女二人）が育てられていた。彼らは幼児の時から別々に育てられ，お互い会うこともなく，唯一彼らが知る他の人間は，彼らとは肌の色の違う黒人の二人の世話係（メスルー，カリーズ）だけなのだ。そこで，青年となった彼らを引き合わせ，彼らが引き起こす恋愛模様を観察しよう，という訳である。初めて異性と出会った男女はたちまちお互いに恋に落ちるが，双方うまくいっていたのもつかの間，女同士（エグレ，アディーヌ）は反発し合い，当てつけに相手の恋人も自分のものにしようとする。今までのパートナーとは別の異性に会った男たち（アゾール，メスラン）は，たちまち彼女たちに魅了される。女たちは新しい恋人にひかれるが，最初の恋人も手放したくない……恋と嫉妬で混乱が頂点に達したとき，エルミアヌはもうこれ以上見ていたくない，やめたと若者たちの世界に介入するが，そこへ突然もう一組のカップルが現われる。彼らはこれまでの恋人たちとは違い，揺るぎない愛情で結ばれた理想のカップル像を示す。安心した王子とエルミアヌは，この理想のカップルを引き取って面倒を見ることにして去っていく。

【いさかい】は全 20 景の芝居であり，各景に登場する人物は以下の通りである。

劇の構成: 第 1 景（王子，エルミアヌ，メスルー，カリーズ）

第 2 景（王子，エルミアヌ）

第 3 景～19 景（四人の若者たちとメスルー，カリーズ）

第 20 景（最終景）（全員）

【いさかい】は，王子たちが観察するもと，若者たちによる物語が展開するという二重の物語構造をとっている。行動する者とその行動を観察する者，見られる者と見る者とははっきりと分かれており，若者たちは，他のマリヴォーの戯曲におけるように観察する者と直接の関わりを持たない。若者たちの世界は，王子たちに実験のように扱われる，王子たちとはレベルの違う世界である。若者たちは本来の自分とは違う自分を意図的に＜演じて＞はいないながらも，見られる者と見る者－＜役者＞と＜観客＞－の役割の分化とレベルの違う世界という枠組みの設定から，若者たちの場面は劇中劇と等しい存在であると言えるのではないだろうか。

劇中劇の構造は舞台設定にも現れている。王子によって森の中に導かれたエルミアヌがまず驚くのは，若者たちの育てられた屋敷の異様さである。

HERMIANNE: Où allons-nous, seigneur, voici le lieu du monde le plus sauvage, et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise.

LE PRINCE, *en riant*: Tout y est prêt.

HERMIANNE: Je n'y comprends rien; qu'est-ce que c'est que cette maison, où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier, que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent: où me menez-vous?

LE PRINCE: À un spectacle très curieux [...].

(Sc.I, p.545)

「ずいぶん奇妙な建物」⁵⁾ «un édifice si singulier», 「途方もない高さ」«hauteur prodigieuse», 「いろいろな塀」«différents murs」と形容される屋敷は、森に出現した異質な空間であり、都市における異質な空間である劇場のイメージと重なっているのではないだろうか。若者たちは実際には屋敷の中で行動するわけではなく、その点では屋敷は劇場たりえないのだが、王子たちは屋敷の上部から若者たちを観察するのであり、物理的にも日常とは視点を変える場を提供しているという点で屋敷は劇場の役割を果たしていると言えるだろう。また、森に来る前にエルミアヌに見せると約束した「祭り」«fête»を、王子は「芝居」⁶⁾«spectacle」と言い換えており、王子たちの観客としての立場を一層印象づけている。また、エルミアヌと王子が最終景まで身を落ち着ける「回廊」«galerie»(Sc.II, p.547)も劇場のギャラリー席を連想させる。そこでは、観客席から舞台の役者たちを見るように、王子たちが「彼等がどちらから出て来ようと、ゆっくり見物し、話を聞くことができる」« d'où nous pourrons les voir et les écouter, de quelque côté qu'ils sortent chez eux.»(Sc.II, p.547)のだ。また、若者たちが現われる前のトランペットの合図は、芝居の開演を告げる合図を連想させるだろう。このトランペットは王子とエルミアヌをく観客席へ着席させる合図となり«LE PRINCE: Mais hâtons-nous de nous retirer, j'entends le signal[=un bruit de trompettes]qui nous en avertit, nos jeunes gens vont paraître»(Sc.II, p.547), 一層く芝居の中の芝居を印象づけている。これらの演劇的イメージの積み重ねが、実際の観客の心理に若者たちの世界を劇中劇として印象づけているのではないだろうか。

3. 「いさかい」の劇中劇の世界

3.1. 「実験」としての矛盾

劇中劇を、前述のフォレストイエの定義によって確認すれば、「いさかい」のく劇中劇は劇中劇だと言えないかも知れない。まず、若者たちは自分たちが芝居を演じているという意識を持っていない。彼らが王子たちに見せているのは彼らの本心からによる行動なのだ。なによりも、「芝居を観客に見せる」ことに必然的に伴う見られているという意識は彼らにはないのだ。そして、観察する側も芝居一虚構であるという意識は持ってない。人類最初の恋愛を再現し、恋愛における不実の起源を確かめようとする「実験」«une épreuve»(Sc.II, p.547)なのであり、嘘や演技が交じれば実験は意味を成さなくなる。

しかしながら、若者たちの世界を純粋な実験ととらえるといくつも矛盾する点が現れてくる。

異性を知らずに育った無垢な男女の初めての出会いは、楽園でのアダムとイヴを連想させる。実際に、若者の一人が小川の水面に自分の姿を発見する場面は、【失楽園】第4巻のイヴが湖面に初めて自分の姿を確認する場面に非常に似ている⁷⁾。【失楽園】の中で、初めて眠りから目覚めたイヴは、まわりの世界と自分の存在について自問し、そばに流れる小川の流をたどって湖にたどりつく。湖面にかがんでみると、自分の姿が映っている。イヴはそれが自分だとは気づかずうっとり眺めているが、「警めの声」がイヴに気づかせる。「きみの見ているもの、そのうるわしいものはきみ自身だ。」⁸⁾同じようにエグレも、屋敷から連れ出され、初めて見る世界に驚き、そばを流れる小川に目を留める。水面に映る自分の姿を不思議に思うが、ここで

はカリーズが「警めの声」の代わりに、エグレの見ているものは実はエグレ自身なのだと教える。

マリヴォーはなぜこのように「失楽園」と酷似した場面を描いたのだろうか。『失楽園』をたやすく連想させる場面を描くことで、アダムとイヴという始原状態における男女の典型的な姿を再現しようとする意図は確かにあっただろう。しかし、この『失楽園』という設定自体、「最初に誘惑に身を委ねる女性」という結論へたどりついてしまうのではないだろうか。

そもそもマリヴォーにとって、女性と不実の関係はあきらかだ。

第1景でエルミアヌは、「女性は恥じらいと生まれつきの小心さを備えており」(「les femmes avec la pudeur, et la timidité naturelle」(Sc.I, p.546), 最初に不実を行なうことなどできない、と主張する。エルミアヌにとって女性の「生まれつき」の性質に不実は相容れないものなのだ。王子の提案は、エルミアヌの考えが正しいものなのか、「人間の本性自体」(「la nature elle-même」(Sc.I, p.546)を検討してみよう、というものである。

しかし、例えば『恋に磨かれたアルルカン』*Arlequin poli par l'amour*(1720)では、アルルカンに一目惚れした妖精は、結婚を約束した恋人がいるにもかかわらず、アルルカンを自分の元にさらって来て、臆することなく次のように言うのだ。「愛すべきものを愛することより自然なことってある？」(「Est-il rien de plus naturel que d'aimer ce qui est aimable?」)⁹⁾「一人がもう一人を忘れさせたの。それはもっと自然なことじゃない。」(「l'un me fait oublier l'autre: cela est encore fort naturel」)¹⁰⁾そんな妖精に侍従のトリヴランは「男が不実なのはとても卑劣なことでしょうが、女が不実なのはまだ許せません。」¹¹⁾と皮肉がちに答える。このようにマリヴォーは女の本質に不実さを認識しているのだ。また、「うまくいった策略」の伯爵婦人の言葉「不実するのは罪でもなんでもないわ。それどころか、その気になったら一刻もためらわずに、不実な態度を取らなければ。」¹²⁾のように、作品の中でヒロインに自らの不実を正当化させていることが少なくないと指摘されている¹³⁾。

このように、マリヴォーにとって女性が不実の発端となるのは自明だったであろう。

そして、なにより実験として不可思議なのは最終景に突如現れる第三のカップルである。実験はこの三組目のカップルの登場により一応終結するが、戯曲には三組目のカップルがどこからやってきたのか、説明は何もない。王子は冒頭でエルミアヌに「四人の幼子を森に連れてきた」(Sc.II, p.547)と説明しており、三組目のカップルについては何も語っていないのだ。しかし、若者たちの初めての他者との出会いを設定するために念入り選ばれたこの森に、なんらかの形で王子の予期せぬ人物が紛れ込んでいたとは考えにくい。三組目のカップルが世話係のカリーズとメスルーを見知っていることから(Sc.XX, p.569 参照)、やはり彼らは他の若者たちと同様に幼子のうちに森に連れてこられたのだろう。王子は初めからこの実験の成りゆきを予想し、三組目のカップルを最後に登場させるようエルミアヌには知らせず用意しておいたのだろう。とすれば、このあらかじめ結果が見えた実験は、実験というよりも、王子によって書かれたシナリオを再現する、一種の劇と言えるのではないだろうか¹⁴⁾。

3.2. 人工的<自然>の矛盾と文明の影

考えてみれば、始原の世界を見てみるといっても、時代そのものが過去へとタイムスリップするわけではない。王子たちと同時代の人間が、王子たち 18 世紀の人間の作為のもと始原の世界を再現するわけで、人工的に作られた自然状態が本来のものではありえようはずがない。

まず、第 1 景での王子の台詞でも始原の世界を再現することへの限界が言外に語られている。

LE PRINCE: Nous allons y être, oui les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins tels qu'ils ont dû être, ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères; vous allez voir le même état de cœur, des âmes toutes aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible. (Sc.I, p.547)

こうした表現が始原の世界そのものとこれから再現されるものとの違いを浮かび上がらせている。そして、若者たちがおかれた状態がいかに人工的なものであるかが次の王子の台詞でもわかる。

LE PRINCE: [...] on va donc pour la première fois leur laisser la liberté de sortir de leur enceinte et de se connaître; on leur a appris la langue que nous parlons, on peut regarder le commerce qu'ils vont avoir ensemble, comme le premier âge du monde;(Sc.II, p.547)

彼らの行動はそれまで「囲い」の中に限定されており、「囲い」から出されても王子たちの観察のもとでしか行動できない。制限付きの始原の世界なのだ。

世界の始まる当時の男女の恋愛の再現、という設定と文明社会との対比から、当然浮かび上がってくるのは<野性>というキーワードだが、しかし、本当の意味で彼らは野性児とは言えないだろう。まず、まだ「ゆりかごにいた」(Sc.II, p.547)時に連れ去られて森の中の屋敷に閉じ込められた彼らは、屋敷から一歩も外に出たことがなく、それゆえ外界の自然に触れたことはない。彼らには二人の世話人が付いており、食糧の心配をすることもなく完璧に保護されて育ったのだ。見方を変えれば、若者たちを閉じ込めた屋敷は、あらゆる外界の刺激から彼らを守っているとも言えるだろう。それは、安定した、安全な環境で、外気に触れさせることなく彼らを育てる温室のイメージに近いのではないか。言ってみれば、彼らはゆりかごから連れ去られた後も屋敷という大きな「ゆりかご」で育ったのだ。

作者が『失楽園』を想起させる場面を用い、若者たちにアダムとイヴのイメージを重ねていても、彼らはアダムとイヴのように裸体のまま生活しているのではないだろう。「いさかい」には若者たちの衣服についての記述はないが、異性との初めての出会いにおいてもセックスの違いは意識されず、また貴族の女性エルミアヌの注視に耐えるという点からも、若者たちが

裸体であるとは考えにくい。若者たちは衣服を身に付け生活していると考えるのが適切だろう。とすれば着衣のアダムとイヴである彼らは、無意識にしろ、知識の樹の実をすでに味わった者たちであると言えるのではないだろうか。

『いさかい』上演の8年前、1736年9月にヴォルテールは『この世の人』*Le-Mondain* という詩を発表している。その中で、ヴォルテールはアダムとイヴの様態について「爪は長く伸び、少し汚れ垢染みて、髪は乱れ、褐色の顔色に、浅黒く日に焼けた皮膚」をしていただろう、そして「それが純粹の自然状態なのだ」¹⁵⁾と述べている。屋敷の中で育てられた若者たちは、このような日光と外気による日焼けや不潔さとは無縁である。彼らの肌の色は、黒人の世話人との比較対照で何度も「白い」と言われるが、それは元来の肌の色にも増して彼らが日に焼けることがなかったことを示してはいないだろうか。メスランが「あの柔らかい、白い手」(Sc.XIII, p.561)と描写する、恋人アディーヌの手は、ヴォルテールが描くアダムとイヴのそれとはかけ離れている。また、若者たちは愛情表現として何度も相手の手に接吻するのだが、その動作にふさわしく、また観客の笑いを誘うほど滑稽に見えないためにも彼らの爪は清潔に切り揃えられていることだろう。若者たちの様態は、仔細に考えれば考えるほど『失楽園』やヴォルテールのアダムとイヴとは異なっているように思われる。『いさかい』が戯曲であり、劇場で上演されるという条件を考えれば、俳優を裸体にしたり、手足を汚すという視覚的描写は確かに困難であろう。しかし台詞という音声表現となると問題は違ってくる。

若者たちはまず、文明そのものでもある言葉を予め教えられている。彼らは王子たちと共通の言語を習得し、まるで良家の子女と侍従のように世話役のカリーズとメスルーと会話する。第15景でのエグレがカリーズに恋の相談をするやりとりは、マリヴォーの他の戯曲の女主人と侍女の会話のようだ。若者たちの繊細な言語感覚は次の場面からもうかがえる。

CARISE: *approche et regarde Églé qui rêve: A quoi rêvez-vous donc?*

ÉGLÉ: *Je rêve que je ne suis pas de bonne humeur.*

CARISE: *Avez-vous du chagrin?*

ÉGLÉ: *Ce n'est pas du chagrin non plus, c'est de l'embarras d'esprit.*

(Sc.XV, p.563)

エグレはここで、「いい気分ではない」«pas de bonne humeur»「悲しみ」«chagrin»「気がふさぐ」«l'embarras d'esprit」の三つの言葉を見事に使い分けている。

ラコーは、若者たちは言葉で意志疎通ができることから「このように再現された状態は純然たる自然状態に完全に一致しているわけではない」としながらも、「この矛盾は明らかに演劇としての必要性から生じるものだ。言葉の助けによらなければ、戯曲はバントマイムになってしまうだろうから。」¹⁶⁾と結論づけている。

しかし、マリヴォーは『恋に磨かれたアルルカン』のように、登場人物にセリフの代わりに動作で表現させることもできたはずである。確かに、イタリヤ座で上演された『恋に磨かれた

アルルカン』には、イタリア人役者たちのフランス語力を考慮して、伝統的に彼らの得意とするパントマイムで感情表現を助けようとしたという事情があり¹⁷⁾、『いさかい』はフランス人俳優のために書いたという違いはある。しかし、『恋に磨かれたアルルカン』の中でさえ、才智に欠け、間抜けな主人公アルルカンが愛によって才智に目覚める変化は、何よりもしゃべり方に現われ、彼が宮廷人のように洗練された言葉遣いをするようになった途端、嘘や本心を隠す事を覚えるように、マリヴォーは言語の持つ人物を表現する力を充分認識していたはずだ。

その上、マリヴォーは若者たちに高度の教育が与えられていることを暗示している。カリーズが若者たちの一人アディースに、音楽のレッスンを受けることを促している場面である(Sc.XI, p.559)。彼らは始原の世界のアダムとイヴと見るよりも、18世紀の上流階級の青年たちに非常に近いのではないだろうか。

若者たちは王子たちと同時代人—18世紀人—でありながら、世界の始まりの時代へと時代を廻り、アダムとイヴの恋愛を再現するよう義務づけられる。本人たちが意図しないながら、アダムとイヴをく演じゝる劇中劇と言えるのではないだろうか。

3. 3. 「芝居」に仮託された女性批判

マリヴォーは若者たちに野性児を装わせつつ、無知の仮面の下に隠された知、文明の断片を巧妙にかいま見せる。しかし、若者たちを王子たち文明人に近づけることは、自ずから若者たちの行動は王子たちの社会でも起こりうることだ、と推測させる。上流社会での複雑で洗練された恋愛も、角度を変えて見れば、異性に初めて会った若者たちの恋愛模様と大差ないものだと暗示しているようにも思える。王子が「世界の開闢、社会の出発点に居合わせる」(Sc.I, p.546)「この世の最初の魂と同じく、いや、ひよっとするとそれ以上に真新しい魂」(Sc.I, p.547)「世界開闢時代」(Sc.II, p.547)と強調するのは、上流社会の揶揄を婉曲的に行なうための言い訳のようにも聞こえる。

デヴィーニユは、「（『いさかい』の）カップルの若々しさのために観客はより快く、微笑みながら観察することができる。なぜならば、青年たちの成長過程に、ほんの少しでもメッセージが含まれているかと観客が自問することがないからだ。」¹⁸⁾と述べているが、しかし、最終景で若者たちの恋愛模様の混乱が頂点に達したとき、エルミアヌは見るに耐えず<観客席>から<舞台>へ介入し、<芝居>をやめさせてしまう。

HERMIANNE *entrant avec vivacité*: Non, laissez-moi, Prince; je n'en veux pas voir davantage; cette Adine et cette Églé me sont insupportables, il faut que le sort soit tombé sur ce qu'il y aura jamais de plus haïssable parmi mon sexe. (Sc.XX, p.569)

エルミアヌは、若者たちの行動に「メッセージ」を感じ取ったのではないだろうか。エルミアヌが芝居をこれ以上見ると拒否したのは、まぎれもなく「女性の悪徳をまのあたりにし同性として耐えられなくなった」¹⁹⁾からだろうが、性のつながりだけではなく、エグレたち

をより自分に近い存在だと受けとめたからではないだろうか。エルミアヌはエグレやアディーンの行動に、宮廷でも日常茶飯に繰り広げられる、意中の人をめぐっての確執や嫉妬、貴婦人たちの手練手管やコケツトリーを連想したのだ、と受けとめるのはうがち過ぎだろうか。エルミアヌがエグレとアディーンを「耐え難い」「同性の中でもっとも憎むべき」と激しく非難するのは、同性同士でのしり合うエグレとアディーンの関係にも似ている。

そもそも、王子はなぜエルミアヌに若者たちの「芝居」を見せたのだろうか。若者たちの「芝居」を用意した王子は、おそらくその結末を予想していただろう。とすれば、王子の目的は、男女のどちらが最初に不実をはたらかか確かめるのではなく、恋人エルミアヌがこの「芝居」を見てどのような反応を見せるかを観察することだったのではないだろうか。エルミアヌは若者たちを見ながらも、彼女自身もまた王子に見られているのだ。

「恋の不意打ち」の中で、主人公が一般論の形式で女性論を語りながら、実は自分の女性に対する特別な思い入れを吐露していることが指摘されているが²⁰⁾、これを「いさかい」に当てはめてみるとどうだろう。王子は男女の<原型>を使つての実験で、エルミアヌに自分の女性観を示そうとしたのではないだろうか。恋人に、虚栄心から自分を愛する男性を裏切る女性の姿を見せ、それが女性の普遍的な姿だと言うこと……一方、エルミアヌはこの実験を自分へのメッセージだと受け取ってしまえば、彼女自身に思い当たる節があると思われ、また抗議してもあくまで一般論として片づけられてしまうというジレンマに陥るだろう。この「芝居」は一見王子たちにとって気晴らしの遊び (jeu) の形を取りながら、巧妙であるがゆえに一層サイステイックな jeu (遊戯、駆け引き、演技) と言えないだろうか。

王子が見せる「芝居」の<一般論>の下に隠された個人的なメッセージを感じ取つたエルミアヌは、前述のセリフの中で、「女性」を思わず「私の性」«mon sexe»とより自分に近づけて呼んでいる。エルミアヌは戯曲の冒頭での男女についての論で、「女性」を抽象的に«les femmes»と呼んでいるだけなので(Sc.I, p.546.)、一層この«mon sexe»は効果を持つ。エルミアヌの幕切れでのセリフ「男性はひどい裏切者、……」(Sc.XX, p.570.)で「あなたの性」«votre sexe»を用いるのは、一般論の形式を取つた王子への応酬だろう。対する王子の返答「結局、女性のやり方のほうが猫かぶり……、(中略) われわれ男性に比べると、良心に對しずつと勿体をつけるようです。」«le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite, [...] il fait plus de façon avec sa conscience que le nôtre.»には、礼儀として一般論の仮面をつけながら、エルミアヌ自身への批判がほの見える。

結論

劇中劇構造は、劇の進行を見守る視線の存在で成り立っている。しかし、この劇中劇の役者たち(=若者たち)は、観察する者(王子、エルミアヌ)との近さを持っているので、観察する者の世界を反映する鏡のような役割を果たしていると考えられる。観察する者の発する視線は、劇中劇という鏡からはねかえつて観察する者自身に向けられてもいる。「いさかい」の劇中劇は鏡のような機能を持ち、王子とエルミアヌの社会を反映していると言えよう。劇中

劇の登場人物たちは、狭い屋敷から出、一度は広い世界へ関心を向けながらもたちまち恋愛に没頭し、限られた人間関係で物語を展開している。しかし、ここでの劇中劇は、登場人物たちの関心（目）が限られた対象に向けられながらも、外的世界を告発する鏡となっている。若者たちの繰り広げる劇中劇が「いさかい」の大半を占めるのも、それが単なる挿入ではなく、王子とエルミアヌという〈観客〉たちの「物語」が同時に語られているからだと言えよう。「いさかい」は、さまざまな形で劇中劇的要素を用いてきたマリヴォーが、劇中劇を文字通り最大限に利用した作品と言えるのではないだろうか。

注

【いさかい】の引用はブレイアード版 (MARIVAUX, *Théâtre complet* II, édition établie par Henri COULET et Michel GILOT, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, pp.543-570) により、引用末尾に景番号、ページ数の順に示す。なお、引用に付した下線は全て筆者によるものである。

¹⁾ Georges FORESTIER, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, 1996, p.21.

²⁾ ルッセはマリヴォー作品に、行動する主人公すなわち「観察されている主人公」«les héros regardés»とそれを観察する「証人的（観客的）登場人物」«les personnages témoins(spectateurs)»の二つの常数を見出した。(Jean ROUSSET, «Marivaux ou la structure du double registre», in *Forme et Signification*, José Corti, 1962, pp.45-64.) 一方、インスはルッセへの反論として、行動者と観察者の両者をさらに観察している「眼」-「自覚的精神」«l'esprit conscient»の存在を指摘する。

(Walter INCE, «L'Unité du double registre chez Marivaux», in *Les Chemins actuels de la critique*, édité par Georges POULET, 10/18, Union générale d'Éditions, Paris, 1968, pp.71-85.) シャートは相手をだますための〈仮面〉をかぶった登場人物によって劇中劇構造が成立していると指摘し

(Harold SCHAAD, *Le Thème de l'être et du paraître dans l'Œuvre de Marivaux*, Juris Druck+Verlag Zürich, 1969, pp.58-60), 佐藤実枝氏は、変装や擬装といった〈仮面〉をテーマに、仮面をかぶる主人公とそれに *démasquage* の視線を送る証人的人物が作り出す劇中劇構造を分析している。(佐藤実枝, 「マリヴォー的壁について-喜劇作品の考察-」, 『ヨーロッパ文学研究 (早稲田大学) 27』, 1979, pp.85-104 参照。)

³⁾ «Notes», in MARIVAUX, *Théâtre complet* I, éd. COULET et GILOT, 1993, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p.1066.

⁴⁾ «C'était une mode de mettre un prologue aux comédiens;[...] Celui de *L'île de la raison* prépare le spectateur à accepter la fiction des hommes rapetissés.» (*Ibid.*, p.1066.)

⁵⁾ 本文中の邦訳については【いさかい】、【新マリヴォー戯曲集1】、井村順一訳、大修館書店、1989, pp.3-55を参照させていただいた。

⁶⁾ 井村訳では「光景」と訳されるが、この«spectacle»は王子がこの日エルミアヌに見せるために準備段階から関わっていることを重視して、ここでは「芝居」の訳語を当てた。

⁷⁾ ジレはマリヴォーが『鏡』 *Le Miroir* (1755) の中でミルトンに讃辞を贈っていること、デュ・ボカージュ夫人による模倣『地上の楽園』 *Le Paradis terrestre* と『失楽園』を比較していることを指摘している。(Jean GILLET, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Librairie Klincksieck, 1975, p.169) また、『いさかい』の上演当時、『失楽園』の三種類のフランス語訳がすでにあつたことから(«Notice», in MARIVAUX, *Théâtre complet* II, *op.cit.*, p.1067), マリヴォーが『失楽園』を読んでいたことは間違いないだろう。

⁸⁾ ミルトン, 『楽園の喪失』, 新井明訳, 大修館書店, 1978, p.104 参照。

⁹⁾ *Théâtre complet* I, *op.cit.*, Sc.I, p.113.

¹⁰⁾ *Ibid.*, Sc.I, p.114.

¹¹⁾ *Ibid.*, Sc.I, p.114.

¹²⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet* II, *op.cit.*, Acte I, Sc.IV, p.175.邦訳は『うまくいった策略』, 鈴木康司訳, 咲良舎ドラマコレクション 3, 咲良舎, 1995 を参照した。

¹³⁾ «Notes», in MARIVAUX, *Théâtre complet* I, *op.cit.*, p.794.

¹⁴⁾ 邦訳の注は, 「理想的なカップルであるこの二人は, この劇(すなわち, エルミアヌに贈られた祝祭の催し)の「演出者」である王子が, 最後まで伏せておいた「意外な贈り物」と考えることができよう」(井村順一訳, 『新マリヴォー戯曲集1』大修館書店, 1989, p.54)としていいる。ドゥギーは, 結末が破局で終わるのを避けるため, 忠実なカップルを用意していたとみなしている(Michel DEGUY, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard, 1981, p.121 参照)。

¹⁵⁾ Voltaire, *Mélanges*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p.204.

¹⁶⁾ Jean-Michel RACAULT, «Narcisse et ses miroirs: système des personnages et figures de l'amour dans *La Dispute* de Marivaux», in *Revue d'histoire du théâtre*, t. XXXIII, fasc.2, 1981, p.105.

¹⁷⁾ J.-p.de BEAUMARCHAIS, D.CONTY et A.REY, «Marivaux», *Dictionnaire des littératures de langue française*, tome II, éd. Bordas, Paris, 1984, p.1415.

¹⁸⁾ Lucette DESVIGNES, «L'Adolescence et la Découverte de l'amour sur la scène du XVIII^e siècle», in *Revue des sciences humaines*, 1970, p.371.

¹⁹⁾ 井村順一, 「マリヴォー劇構成と鏡—喜劇「いさかい」分析」, 『彷徨の祝祭』白井健三郎古稀記念論文集, 朝日出版社, 1986, p.395 参照。

²⁰⁾ 佐藤実枝, 「マリヴォー的嘘について—喜劇作品の考察」, 前掲書, p.95 参照。

La Dispute de Marivaux et le théâtre dans le théâtre

Tomoko NAKAYAMA

Déguisemens, inversion des rôles sociaux (maître-valet) et des sexes, faux amours et fausses confidences, tels sont quelques-uns des nombreux jeux qu'introduit Marivaux dans ses pièces et qui forment, sur plusieurs niveaux, une sorte de théâtre dans le théâtre. Dans ses pièces, on trouve toujours des personnages qui sont des meneurs de jeu et d'autres qui regardent de la même façon qu'au théâtre, il y a des acteurs et des spectateurs.

La Dispute prend la forme d'une comédie insérée dans la comédie. En plus des diverses allusions qui sont faites au théâtre, les rôles des spectateurs et des acteurs sont fixes et ils n'entrent pas du tout en contact les uns avec les autres avant la dernière scène. C'est là une des grandes différences qu'il y a avec la plupart des autres pièces de Marivaux où les personnages jouent dans le cadre de leur vie quotidienne et où leur jeu a pour but de montrer le cœur humain. Le fait que dans *la Dispute* il y ait cette nette séparation entre les acteurs et les spectateurs, fait de cette pièce de Marivaux celle où l'on perçoit le mieux ce théâtre dans le théâtre.

Ce qui distingue le plus cette pièce des autres, c'est le fait que les acteurs de ce théâtre dans le théâtre n'ont pas conscience d'être regardés et ne pensent pas qu'ils jouent le rôle d'enfants sauvages. Ce ne sont pas des jeux qu'ils montrent à ceux qui les regardent; ils se comportent naturellement, sans le moindre artifice. Les spectateurs eux-mêmes, tout au moins Hermianne qui a été invitée au spectacle, n'ont pas conscience d'assister à une comédie. Le prince qui est l'organisateur de ce «spectacle», lui fait croire et feint lui-même de croire que c'est une pure expérience scientifique. Mais telle n'est pas la vérité car, bien qu'ils soient contemporains des *spectateurs*, comme nous le montrent bien leur langage et leur éducation, les enfants sont obligés de jouer aux hommes du premier âge du monde. C'est en effet une pièce qui met en scène des hommes modernes sous l'apparence d'hommes à l'état de nature, et que les acteurs jouent malgré eux.

Le monde des enfants *sauvages* n'est que le reflet de celui des nobles. Le jeu auquel se livrent les acteurs de *la Dispute* fonctionne comme un miroir, de taille réduite certes mais qui reflète tout ce qui s'y regarde.