The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『ドン・ジュアン』の美の位相（その一）：モリエール研究・3
Author(s)	加藤, 貞史
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1990, 24, p. 23-44
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48147
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『ドン・ジュアン』の美の位相（その一）

――モリエール研究・3――

加藤貞史

はじめに

本稿はモリエールのドラマトゥルギー論の一環をなす論考として、作品『ドン・ジュアン（Don Juan）』（一六六五）の分析を試みようとするものである。

『ドン・ジュアン』は不幸な作品といえる。現代でこそ高く評価されている作品なのだが、作者モリエールの生前にはわずか十五回の上演が記録されたのみである。たしかにこの作品は特異な点を多くもつ。なかでも、いわゆるフランス古典主義の傾向にはないドラマトゥルギーを示す、とはよく言われることである。しかし、非古典主義的傾向がほんとうにこの作品を支配しているのであろうか。『タルチュフ』――『ドン・ジュアン』――『ル・ミザントロープ』と、続けて書かれた事実がある以上、『ドン・ジュアン』にも古典主義の精神が読みとれるのではなかろうか。

本稿は、この問題意識から出発する。すなわち、『ドン・ジュアン』の古典主義的位相を確認し、『タルチュフ』と『ル・ミザントロープ』を美学的に結ぶ作品であることを論証しようというのが、本稿の目的である。

1 『ドン・ジュアン』に対する作者の態度

『ドン・ジュアン』の主人公は、むしろスペイン風に「ドン・フアン」と発音されるほうが、われわれになじみ深い。いうまでもなく、ドン・フアンは伝説の漁色家である。

しかし、モリエールは必ずしもその伝説そのものを描こうとしていないらしいことに注意しなければなるまい。ドン・ジュアンはたしかに第一幕で漁色家としての自己をあらわにする。「口説の限りを尽くして、若い女の心をなびかせてゆく、日一日とすこしずつ効き目のほどを見とどける、熱情や、涙や、ため息で、嫌がって降参せぬあどけない清らかな魂を攻め落とす、かよわい抵抗のことごとくを、一歩一歩と打ち破る。操大事と気をもむのをおさえつけ、思いどおりのところへ女をそっと連れてくる。これほどの楽しみはほかじゃめったに味わえない」（第二景）。だが、彼の欲望がかきたてられるのは、肉体面よりむしろ精神面の征服においてである。それは、今の長台詞にもあらわれているし、また、シャルロットという田舎の娘を誘惑しようとする彼が、「ふたりでよろしくやっているさまを見ると、おれにはむらむらと好き心が湧いてきた。やられたと思ったおれは、やきもちから恋するようになったわけだ。そうだ、初手からおれはふたりの仲のよいのが我慢できなかった。くやしさのあまり情欲もめざめたのだ」（同）と言うところでもわかる。さらに第四幕には、彼の妻ドーヌ・エルヴィールが衷心から夫の改心を懇願する、美しくも悲劇的な場面がある（第九景）。そこで端なくも漁色家の相貌を垣間見せるドン・ジュ

アンの姿は、伝説の放蕩貴族ドン・フアンの野卑な姿と一致するものではなかろう。

この作品を書くにあたって、モリエールが多くの先行作品を参照し、おびただしい借用をおこなったことは明らかである。[1] しかし、いま述べた主人公の基本的性格設定にみられるように、モリエールは単なる借用におわらせず、繊細な神経を用いて独自の人物を造形している。ドン・ジュアンのみならず、下僕スガナレルがイタリア演劇のそれとは異なり見事な脇役に成長し、ドーヌ・エルヴィールがいかなる先行作品にもない貞女の鑑として描かれるよ[2]うに、この『ドン・ジュアン』は、たしかに荒削りではあるが、性格設定の点で剽窃のそしりに甘んずべき作品ではない。

とはいえ、『ドン・ジュアン』という作品には、モリエールとしては特異とも異常ともいうべき演劇技法が見られることを、やはりみとめざるをえない。その最たるものが、意図的と思われる三単一の無視であろう。そもそも主人公はスペインの貴族であるのに、舞台がシシリー島である。全五幕がそれぞれ違った場所で展開し、およそ時の経過には配慮が見られず、冒頭ではドン・ジュアン――ドーヌ・エルヴィールの夫婦間の葛藤を描く伝統的家庭劇の枠を示しながら、この葛藤が全体を貫いておらず、ドーヌ・エルヴィールの登場する第一幕と第四幕の間に相互参照が見られない。なかでも、第四幕は三単一の無視の極みというべき部分であり、借金取りに来た商人ディマンシュ、諫言に来た父ドン・ルイ、そしてドーヌ・エルヴィールと、次々にあらわれる人物について、彼らがなぜそこにいるかの説明がないのである。また、主人公の性格についても、漁色家、無神論者、殺人者、武人、偽善者と目まぐるしく変貌しており、性格の統一を欠くともみなされうる。このように主人公の性格に統一を欠く事実が、多くの筋構成上の借用と絡めて『ドン・ジュアン』の有する構造上の最大の欠陥として指摘される。もっとも、現

代ではドン・ジュアンの性格のこのような多面性ないし不統一を肯定的にとらえようとする向きがあり、ルイ・ジュヴェの画期的な演出もそこから生まれたのである。それでもやはり、十七世紀の古典主義美学の規矩に照らせば、主人公の性格にみとめられる多面性ないし不統一は「欠陥」であるといわざるをえない。

ではモリエールはなぜ、このような明白に非古典主義的な手法をみずからに許したのか。急いで書き上げたからであろうか。しかし、彼がふだんから速筆であるのはよく知られているし、荒削りであると気付けば後日書き改めることもできたはずである。それなのに、いったんこの作品が上演目録から外れると、彼はかえりみようとしなかった。興行的に大成功であったこと[3]、また、『女房学校』でも『タルチュフ』でも自作の擁護においてモリエールがきわめて論争的な態度に終始していたこと、などを考慮すれば、『ドン・ジュアン』に対する彼のこの淡白な態度は異例といえる。ともあれ、モリエールがこの作品にほとんど加筆修正を行なっていない[4]ことは事実である。

興行的に成功した『ドン・ジュアン』をモリエール自身がわずか一か月で舞台から下ろし、そのことについての自己弁護が書かれなかった理由は、当時の彼をとりまく状況によってある程度説明できるのではないか。つまり、この作品を自発的に撤回したあと、一六六五年八月にモリエール一座は国王付き劇団の肩書を賜り、六千リーヴルの年金を受け、経済的苦境を脱する見通しが立ったのだが、王の尊厳をおかさないためにもいたずらな自己弁護は慎むべきであったはずである。もともと彼の一座は一六五八年に王弟（コンティ公）付き劇団となり、パリに帰還できたのだが、その援助者コンティ公がカトリックに突然帰依して『ドン・ジュアン』を非難するという現実が生まれ、興行に支障が生まれていた。『タルチュフ』に対する非難には真っ向から立ち向かったモリエールも、王弟の非難に対しては、なすすべを持たなかったようである。その窮地を救ったのがほかならぬ国王ルイ十四世であっ

た。したがって、もはやモリエールは国王のための作品制作に専念すればよいのであり、自己弁護のための論理を築く必要がなくなった。それゆえ、『ドン・ジュアン』への自己弁護が聞かれなかったとしても、不思議ではなかろう。

では、そもそも『ドン・ジュアン』は『タルチュフ』の自己弁護の目的で書かれたものであり、モリエールは作品として重要視していなかったので、「欠陥」を残したままにしたのだ、という解釈はどうであろうか。すなわち、『女房学校』への非難に対して、モリエールは『女房学校批判』『ヴェルサイユ即興』のふたつの作品で応酬したが、『タルチュフ』の場合にも、彼が同様の手段を『ドン・ジュアン』に用いた可能性を想定できないものであろうか、というわけである。少なくとも、第五幕において、ドン・ジュアンが偽善について語る言葉のうちに『タルチュフ』上演禁止への憤懣を読み取ることは容易であろう。「人間のほかの悪徳なら、みんな非難も攻撃もしたい放題、だれだっておおっぴらにやっつける権利があるんだ。ところが偽善だけは特別扱いの悪徳さ、自分の手で世間の口をおさえつけ、罰を受けないでおさまりかえっていられるのだ。猫っかぶりが嵩じてくると、似たものどうしが寄り集まって、水入らずの組合をでっちあげる、そのなかのひとりとけんかでもしようものなら、あとの全部を相手にしなけりゃならぬ」（第二景）という台詞がそれである。

しかしながら、このように『ドン・ジュアン』が『タルチュフ』弁護の意図をもつ作品であるとするなら『ル・ミザントロープ』もまた同様であることにならないであろうか。『ル・ミザントロープ』の冒頭では、アルセストが次のように言っている。「悪党を甘やかしすぎるということは、ぼくの訴訟相手の極悪人を見れば、はっきりするじゃないか。裏切り者の正体はだれの目にも見とおしだし、行くさきざきで、あいつがどんな男か、知らぬ者は

ない。猫なで声で、目玉をパチクリ、偽善者ぶってみたところで、パリじゃその手は通じない。あんな下劣な男は、思いきりたたきのめしてやってもいいのだが、やっこさん、卑しい策略の限りを弄して、世間に顔を売り出した」「ぺてん師と呼ぼうが、恥知らずと呼ぼうが、稀代の悪党と呼ぼうが、みんながみんなそれに賛成で、だれひとり反対をとなえる者はない。そのくせ、あの男の偽善者面は、どこへ行っても大歓迎、人びとはあの男を迎え入れ、ほほえみかけ、やっこさんはどこにでも地盤を築いてゆく」。このように『ル・ミザントロープ』は、偽善に対する激しい攻撃性をもつ点に、『ドン・ジュアン』と同様の意図を感じさせるのである。

したがって、モリエールが制作の意図により作品の価値の上下を判断していたとは、どうも考えにくいということになろう。モリエールの評価の視点は、むしろ主題の展開と技法に置かれていたはずである。

まず、主題の展開についてである。モリエールの作品のなかで、本格的な五幕構成の最初の喜劇は『粗忽者』である（一六五五年、[5] リヨンで初演）。それまでの彼は南フランスを巡業し、イタリア演劇からの影響を吸収し続けていた。そのゴール＝イタリア的なファルスの精神は、とくに医者を揶揄・嘲弄する場面に色濃くあらわれることとなる。それはともかく、当時の彼の作品に「筋書き」以上の、近代的な意味での主題を見出すことはできない。パリで公演の場を与えられた後も、『恋の医者』、『笑うべきプレシューズ』、『亭主学校』、そして出世作の『女房学校』と、いずれも男女の葛藤以上には内容がふくらんでいない。主題らしい主題がモリエールらしい精密な心理描写と結び付いてあらわれるのは、ようやく『タルチュフ』においてであり、モリエールは以後、偽善の問題に、自覚的に深くかかわってゆくのである。

『ドン・ジュアン』は、おそらくもう少し時間と経済の余裕が彼にあれば、この『タルチュフ』を継ぐものとな

ったであろう。だが、現実がそれを許さなかった。タルチュフと比べるとドン・ジュアンは、偽善者としてやや散漫である。人物の性格に仮託して主題を展開するのを身上とするモリエールは、『タルチュフ』でみごとに造形した偽善者の肖像を、ドン・ジュアンにも重ねあわせようとして、漁色家伝説を拭い去るユニークなドン・ジュアン像をつくるという発想を生かすことに成功したとはいえ、当の「偽善」の主題を展開する面で不満を残したにちがいない。

しかしながら、モリエールの不満は技法面でより強かったのではなかろうか。実際、当時の彼は、内容面でようやく「偽善」という大きな主題に取り組み始めた以上、技法面でも、若いころに受容したゴール＝イタリア風喜劇の手法からそろそろ脱却すべき時期にあった。というのも、イタリアの、ラッツィを伴う所作を重視する演劇の様式に、「偽善」のような深刻な主題はなじまないからであろうからである。すでにモリエールは『タルチュフ』により、その脱却をある程度実現しようとしていた。当然その次の作品において、この方向がさらに明確に打ち出されるべきであったはずなのであるが、結果的に『ドン・ジュアン』は技法上、新たなものをほとんど提示しえていない。これはモリエールの限界を示唆するものであろうか。それとも、彼が故意に因襲的技法に頼ったのであろうか。

しかしここで注意しなければならないことは、一般に演劇をはじめとして文芸の諸ジャンルにおいて、技法の革新がよい結果をもたらすとは限らないということである。演劇、とくに喜劇は、その享受のありかたを因襲が支配しやすく、またその存立が享受者＝観客との関係に支えられているため、大きな変革には、興行上の危険が伴う。そのうえ、モリエールは一座の座長であるから、なおさら冒険を避けねばならない。このような事情を勘案すると、

たしかにモリエールは芸術家として勇気があったにはちがいない。少なくとも『ドン・ジュアン』制作時の彼の使命は、芸術家というよりはプロデューサーとして、苦しい経済状況を乗り切ることであったといえよう。そのため彼は、観客に間違いなく気に入られる形の芝居を舞台にかけ、因襲におもねてでも「よい結果」を出さねばならなかったのである。

そこで生まれたのが『ドン・ジュアン』である。スペイン風の喜劇の流行に乗りスペイン人の主人公を出し、方言を用いる新しい趣向を凝らし、「寝取られ男」やイタリア風の医者をめぐる得意のエピソードで確実に笑いをとり、モリエールには珍しく超自然的なスペクタクルで締めくくるというように、細部には職人芸が効いている。とはいえ、一見まとまりがなさそうでいて、細部の技巧だけが際立つというような作品は、彼にはいつでも書けるものであったはずである。実際、国王付き劇団の肩書を賜った御礼として彼は『恋は医者』を上演するが、その脚本はわずか五日間で書き上げられている。しかし『恋は医者』は、作者が青年期に習得したファルスの技巧に頼る作品であり、モリエールに制作のよろこびをもたらしたかどうか疑問である。これと同様に『ドン・ジュアン』も、錯綜するエピソードを無理なくまとめあげてしまう手腕を見せた作品であり、この作品のもつ第一の美点はその名人芸であるといえるであろう。しかし、このような名人芸がモリエール本人における制作の充足感にどれほどつながるものであったろうか。

以上のように見てくると、『ドン・ジュアン』の出来ばえは作者モリエールを満足させるものではけっしてなかったとおもわれる。時間的制約をはじめとする現実の苦境がやはりここには大きく影響している。『ル・ミザントロープ』にある「しかし、時間は作品の出来ばえとなんの関係もありませんよ」という台詞（第一幕第二景）は、

自嘲をふくんだモリエールの弁解ともとれるのである。モリエールの満足感は当座の収入を得ることにある程度成功したことにとどまったであろう。

2　仮面の告白――ドン・ジュアンの多面性をめぐって

前節で述べたように、『ドン・ジュアン』は先行作品からの多くの借用をモリエールが、観衆にとって気に入るように巧みにまとめた芝居であるといえる。そして、時間のなさと経済的苦境が、この作品を技法的に中途半端なものとしてしまった。したがって、この作品に彼の意思が十全に反映されたわけではない。

だが、作者の独創性がはっきり出ていないため、この作品には作者よりむしろ時代を感得できるのではなかろうか。『ドン・ジュアン』が『タルチュフ』以上の好評を博したのは、この作品の趣向が時代の要求にかなったためであろう。その意味で作品の中途半端さが、むしろ時代の流れを映す鏡となっているとおもわれる。

この節では、ドン・ジュアンをタルチュフと、必要ならアルセストとも比較しながら、時代を支配する美意識を読み取るための基礎となるべき考察を試みたい。そして、この考察の内容をふまえて、次節において『ドン・ジュアン』における固有の美についての議論に入ることとする。

まず、ドン・ジュアンに多面的な性格が備わることが非古典主義的とみなされるという評についてはすでに触れたが、彼のもつそのような多面性のうち、偽善者の相貌はもちろんタルチュフのおもかげを彷彿とさせるものである。しかしながら、タルチュフはドン・ジュアンのもつ多面性のなかにではなく、不確定性のなかに生きる。つまりタルチュフは、あたかもジョーカーのように、みずからの正体をはっきりさせないことにより存在の根拠を獲得

するという、まことに逆説的な存在なのである。[6] これとは異なり、ドン・ジュアンの性格は場面ごとにそれぞれはっきり描かれており、不確定というわけではない。

次にまた、一般にモリエールの作品は、表面的な秩序の堅固さが強調されることにより、むしろその裏に隠された自然を想起させる仕掛けをもつと考えられるが、[7]『タルチュフ』はその仕掛けの効果を証明する作品であるとすれば、続く作品『ドン・ジュアン』は、ふだんは隠されたままにされている、人間に潜む生の自然をつかみ出して謎解きをして見せたものといえよう。実際ドン・ジュアンは、このように本音をさらけ出して行動するので、タルチュフのごとく性格と行為の食い違いを見せることはない。したがって、ドン・ジュアンという人物の造形がいささか皮相な印象をあたえることは否めないであろう。それを補うのが下僕スガナレルと彼との対話であり、スガナレルの独白である。スガナレルの容赦ない言葉がドン・ジュアンの本音を、いやというほど強調する。しかもその強調により、ドン・ジュアンのまとう仮面が滑稽に見えるのであるし、また、その仮面がすぐにはがされることにもなるのである。この意味でモリエールは、ドン・ジュアンの仮面をひきはがすことを楽しんでいるようでさえある。すなわち彼は、タルチュフの場合、聖職にあるがゆえに最後まで仮面の裏の素顔を公にすることができなかった埋め合わせをするために、ドン・ジュアンにまつわる漁色者伝説を都合よく利用したのだともいえよう。というのも、放蕩と退廃を懲らしめる名目で偽善者という仮面をはがすことには、だれも反対をとなえる者がなかろうからである。

したがって、ドン・ジュアンのほうからすれば、仮面をはがされること、換言すれば、自然をあらわにされることは、刑罰にも等しいこととしてこれを恐れることになる。宮廷貴族という仮面を借りてのみ行動可能な彼にとっ

て、そのような仮面を破壊されれば、現実とのつながりをもつための足掛かりを失うことになるからである。実際、ドン・ジュアンがすでにパリの社交界から実質的に追放された男でありながら、片田舎にあっても仮面をつける習慣からぬけられずに貴族を演じ続けるのは、自然のままに生きることを恐れるがゆえである。

しかもまたこのドン・ジュアンの行為は、『ル・ミザントロープ』のアルセストと同様に、終始批判の言葉を浴びせかけながら自分自身もその弊に染まっている、社交界の人々のそれである。実際、アルセストが滑稽なのは、ひとつには、自分が攻撃する「自然でない」人々の行為を、彼みずから行なうからであった。たとえば、彼はセリメーヌに「あなたの愛情は、いやな言葉でしか表現できないのね」（第一幕第二景）と言われているのに、彼女の言葉にあるとげを意に介さず自信たっぷりに口説き続ける鈍感な面をもつ。そんな彼と同様にドン・ジュアンもまた、偽善者を批判しながら、自分自身がほかならぬ偽善者なのである。

ただ、ドン・ジュアンはアルセストほど鈍感ではなく、偽善者を演ずる自分を冷静に見ているところが大きく違い、笑われるべき存在ではない。[8] 彼は本質的に、仮面を華麗に使い分ける演技者であり、その演技が彼の存在の様態を規定している。彼を規定するのは、性格というよりはむしろ演技への意志なのであり、メタモルフォーズに存する流動性が彼の存在の基底を構成しているといえるであろう。そして演技という観点から見れば、ドン・ジュアンとタルチュフには双生児といいうるところがある。それは、常に仮面を破壊して他の何ものかに変わりうる可能性を内包している点である。その可能態の自己を現実態にしようとする意志を、積極的に示すのがドン・ジュアンであり、ひたすら隠そうとするのがタルチュフであるが、方向性は反対でも、両者とも演技によって自己を支えているのは興味深い。演技者としてタルチュフはほぼ完璧であり、オルゴンの助けもあり素顔をさらしていないのに

比べ、ドン・ジュアンはスガナレルに絶えず足を引っ張られながら、仮面をとりかえるたびに素顔を見せており、その中途半端さが笑いを誘う。いわば、劇中劇で衣裳替えを見るような面白さである。モリエールは、はからずも、タルチュフの完璧さを崩し去り、失敗した演技者の末路をドン・ジュアンの半端な行為によって描き出したといえる。

このような意味において、ドン・ジュアンはあまりに演劇的な人物であるといえよう。彼のもつ多面的な「性格」は単に仮面にすぎず、したがってその性格に一貫性がないのがむしろあたりまえなのではなかろうか。にもかかわらず、表面的に主人公の性格に関する議論を行ない、『ドン・ジュアン』を「非古典主義的」であるときめつけることは、この作品が存立する根拠となる価値観を見誤るものといえよう。

3 『ドン・ジュアン』の美

「フランス古典主義演劇の名作」と「フランス古典演劇の名作」というふたつの評語は意味を異にしている。少なくとも後者の言い方は、理論的考察の文脈には使われない。

ところが『ドン・ジュアン』に対しては後者の言い方がふつう用いられており、前者のような言い方はされない。このことはつまり、この作品には、戯曲作品を律する一定の規則が欠けているとみなされていることを意味する。具体的に言えば、アリストテレスやホラティウスが提示した規範を、モリエールはこの作品において守っていないというように、一般に考えられているのである。

しかし、フランス古典主義は、アリストテレス――ホラティウスの理論の受容とプレシオジテ――バロックの美

意識との関係という、ふたつの側面から検討されねばならぬはずである。そのようにしないでもっぱら前者の面からのみ検討するのであれば、フランス古典主義の研究が、古典詩学の受容史のなかでの近代における一章をとりあつかうだけになり、フランス古典主義に固有の問題は問わないことになってしまう。ブレエの『フランス古典主義理論の形成』は、労作であるが、残念ながら、プレシオジテ――バロックの美意識とフランス古典主義との相関ならびに対立という問題を視野にほとんどおさめていない。フランス古典主義のもつ規則重視の基本的姿勢が一六四〇年までに整備されていたという彼の主張(9)は妥当ではあろうが、このことは直ちにプレシオジテ――バロックから古典主義への移行ということを説明するものではなかろう。

本稿で扱っている『ドン・ジュアン』は、古典詩学の受容という意味でのフランス古典主義を具現する作品ではないし、作者モリエールの劇作上の理想を示しえた作品でもない。しかし、プレシオジテ――バロックからフランス古典主義への移行のありかたを考察するには、『ドン・ジュアン』は十分に意味のある作品であるといえよう。以上のような視点から、前節での考察をもとにして、この節での議論を進めることにしたい。

ドン・ジュアンが、次々に仮面をとりかえる流動性を存在の基底とし、タルチュフとともに本質的に演技者であるということは、すでに述べたとおりである。このような特徴は、一定の美的品質としてとらえられうるのであろうか。

さて、『ドン・ジュアン』が書かれたのは一六六五年である。一六六〇年以前のフランス文学について、小場瀬卓三氏は、「詩にしろ小説にしろ、劇作にしろ、書かれた作品の大部分はバロック的なものであって、そうでないものを捜すのは骨が折れるくらいのものである。だからこの時期をバロック時代とするのは妥当なことだが、同時

にこの時期、およそ一六一〇年から一六六〇年までの五十年間は、古典主義理論の形成期でもあったことを見落とすならば、われわれは歴史を大変見誤ることになるだろう」[10]と述べている。この意見は妥当というべきであろう。もっとも、「バロック的なもの」については、明確な概念規定をしておくことが必要であろうが、ここではジャン・ルーセによる規定に従うことにする。彼は、バロック的作品を検証する規準として、四項目の特徴を提案している。それは「不安定」「動性」「変身」「装飾の優位」の四つである。[11]『ドン・ジュアン』に見られる特徴は、基本的にこの規準に合致している。

しかし、『ドン・ジュアン』という作品は、完全にバロック的なのであろうか。いや、そうではあるまい。ドン・ジュアンが変身し、仮装するのは、みずから望んでのことではない。彼が見せる醒めた表情は、変身の喜びを感じているものとはおもわれない。第五幕で彼は、「もっぱら駆引から割り出したもくろみ、ぬかりない策略、やむにやまれぬ猫っかぶり」（第二景）と、自分の行動を説明している。バロック的な趣味とは、簡単にいえば、夢・錯覚・超自然現象などがもたらす感覚的な陶酔、ということになるであろうが、このような陶酔ほどドン・ジュアンから遠いものはない。「二に二を足せば四になる、四に四を足せば八になる」（第三幕第一景）という数学的に明らかな命題のみを信仰する、近代的な理性を標榜するのが、彼なのである。

こうした理性への信仰は、モリエールがこの作品を制作したときの姿勢にもまたみとめられるものである。すなわち彼は、多くの先行作品からの借用にあたって、もともと作品の中心となるべき石像の場面を縮小して、石像の台詞を減らすことにより、超自然現象の占める割合を大きく減じた。また、感傷的な恋人や恋人の奪い合い＝決闘の場面を削除することにより、田園劇や悲喜劇の要素が抹殺されている。[12]これらの処理によって、『ドン・ジュア

ン』という作品は感覚よりはむしろ理性に訴えかけるように展開することになるのであって、短期間にあわてて制作されたにもかかわらず、以上のような注意深い操作がなされているということは、劇作術の面での理性に対するモリエールの信仰の強さを示すあかしといえよう。つまり、モリエール自身がバロック的な趣味から脱却しようとしているのである。

このように考えてくると、たしかに流動性ということはバロック的なものの特徴であろうが、これは作品『ドン・ジュアン』の構造に存するのであって、主人公ドン・ジュアンの「性格」の特質としては備わっていないといえる。言い換えれば、流動するのは主人公をとりまく環境であり、主人公はその外部の変化に直接動かされてはいないのである。とくに石像に対する態度には、理性を行動の基礎に置こうとする主人公の意志があふれ出ている。ここにまず、われわれは『ドン・ジュアン』という作品の美的品質に関する、ひとつの理解を得ることができたわけである。それはすなわち、主人公がバロック的世界にありながら、みずからが拠って立つその世界を否定しようとする動きをもっているということである。

以上のように考えてくると、『ドン・ジュアン』という作品において、バロック的なものとこれを否定しようとする傾向とが、反発しあうと同時に引き付けあいながら、危機の相のもとに共存していることがわかる。このふたつの位相は、互いに排除しあう関係にあるのではなく、ちょうどドン・ジュアンとスガナレルの関係のように、弁証法的関係にあるといえよう。それはたとえば、冒頭の煙草談義において「アリストテレスがなんと言おうと、哲学が束になってかかってこようと」とスガナレルが主知主義を揶揄する一方で、ドン・ジュアンは「書物みたいに」欲望を語るという場面に、よくあらわれている。

それでは「バロック的なものを否定しようとする傾向」とはなにか。また「バロック的傾向」とはそもそもなにか。筆者はバロック的なものの特性については、ルーセによる規定をそのまま援用する。だが、バロック的なものを否定しようとする傾向に関する議論は、これこそ本稿の主題につながるものであろうから、次章で展開することにしたい。ここでは、『ドン・ジュアン』という作品のうちには以上のような相反するふたつの位相が共存することを指摘するにとどめておく。少なくとも『ドン・ジュアン』には、エピソードの羅列があるのではなく、一定の美的品質がみとめられるのである。

4 『ドン・ジュアン』の古典主義——序論

フランス古典主義を古典詩学との関連でとらえることからは、明快な論旨が期待できそうであるが、それは同時に問題を単純化しすぎることにもつながるのではなかろうか。そして、この単純化は、フランス古典主義を導いた十七世紀の理論家自身にも見られるものである。たとえば、フランス古典主義の代表的な理論家であるボワロー＝デプレオーがジャンルの峻別を強調するとき、その強調はまた、悲劇的な気分と喜劇的な気分が混交する作品への攻撃でもあった。『ル・シッド』論争」に関わったシャプランやスキュデリも、アリストテレスの権威を借りて、コルネイユの作品を大上段から切り捨てた。彼らは、一般に、不合理・無秩序・流動といった要素に対して、まことに厳しい態度をとっていた。理論ないし批評の面でのこのような態度を見るかぎり、フランス古典主義はあたかも規則万能主義の文芸思潮であるかのような印象を受けるかもしれない。だが、文芸思潮の本質は本来、理論家ないし批評家の思想にではなく、作品が内包する諸傾向の総体に存する。そしてその作品とは具体的な作品であり、

それも多くである必要はないのであって、ただ一つの作品で当の文芸思潮の本質を代表させることも可能である。というのも、思想は量ではなく質に関わるであろうからである。ほかならぬアリストテレスの『詩学』が、こうした手続きで成功した理論ないし批評の好例であろう。しかるにフランス古典主義の文学理論は、『詩学』の理論内容は重視するが、みずからの理論の構築にとっていっそう重要な、その考察の手続きにはあまり関心をよせなかったのではあるまいか。彼らの理論が往々にして、硬直しがちなのは、ここに原因があるともいえよう。

これに比べ、モリエールの古典主義は硬直したものではなかろう。この節では、前節で指摘した『ドン・ジュアン』の特徴、すなわち、バロック的なものを否定する傾向の分析から始め、そこに潜む古典主義の様態をとらえることにしたい。

さて、前節で指摘したように、一見無秩序なこの作品に見られるのは、バロック的なもの（ルーセの定義による）であるとともに、そのようなバロック的なものを否定しようとする傾向でもあって、これら両位相の微妙なバランスが一定の美的品質として把握されうるのであった。しかしモリエールは、バロック的なものを否定しようとする傾向を極限までおしすすめるにはいたっておらず、本質的に演技者であるドン・ジュアンに、バロック的操作である仮装を最後まで許している。結末で地獄の業火で焼かれたかに見えるドン・ジュアンではあるが、はたしてほんとうに罰を受けたといえるであろうか。おそらくそうではあるまい。なぜなら、仮面が完全にはがされたわけではなく、[13] 仮面の演技が続くかぎり、演技者の敗北はないからである。この点でもタルチュフとドン・ジュアンはよく似ている。

それでは、『ドン・ジュアン』では最終的に、バロック的なものが勝利をおさめたといえるであろうか。仮面が

誇示のためにあり、ドン・ジュアンが自己の夢想を飛翔させるために仮装しているのなら、たしかにそうであろう。だが、彼が刺客から逃れるために田舎者に扮した第三幕第一景の場面が象徴するように、仮面は隠蔽のためにあるのみである。仮面はもはや、純粋な幻を生むことはなく、いかに周囲の環境に自己を溶解させて「自然らしく」見せるかのためにある。つまり、仮面は矮小化された「自然らしさ」に奉仕する機能に変化しているのである。(14) これではバロック的なものの勝利とはいえまい。ドン・ジュアンは、ここでもまたタルチュフと似ており、擬態行動のために仮面を使用することによって、表面の礼節を重んずる宮廷人であり、紛れもなく古典主義時代の人間であることを明らかにしているのである。

以上から明らかなように、『ドン・ジュアン』では、「自然らしさ」という古典主義的価値を生みだしているものは、仮装という、もともとはバロック的な美を喚起するはずの操作なのである。このことは、モリエールの古典主義精神が単純に理論家の意見によって形成されたのではない、ということを示唆するものであろう。たしかに、ブレエの言うように、モリエールがパリの演劇界に地歩を固めた時期にはすでに、古典主義の理論が完成してはいたかもしれない。しかし、モリエールにとって自己の芸術の完成のためには、理論家の意見を求めることよりも、若いころに習得した、ゴール＝イタリア風ファルスやバロック演劇などにあるさまざまな手法を応用することのほうが先決であったのではなかろうか。実際、モリエールは生涯を通じてバロック演劇には敵対していない。とはいえ、彼は『ドン・ジュアン』において積極的にバロック演劇をみとめたわけではなく、あくまでもその手法を利用したにすぎない。このような態度は、彼が『女房学校批判』で「アリストテレスに助けを」求めないと言いつつ、実際にはアリストテレス『詩学』のミュートス論を制作のための便法として受容した態度と共通する、ある種のプラグ(15)

マティスムを感じさせるものである。ともかく『ドン・ジュアン』をこのように、モリエールがバロック演劇の特質を古典主義的に変容させた作品としてとらえることができるであろう。

モリエールは、『タルチュフ』――『ドン・ジュアン』――『ル・ミザントロープ』と、一貫して偽善者を描いたが、偽善者は仮装者＝演技者であることをまぬがれない以上、仮装＝演技の問題を彼は避けて通れなかった。演技者という資格で考えると、まずタルチュフは、仮面がそのまま本質である、完璧な演技者＝偽善者である。これはまだバロックの特質を濃厚に残したものであるといってよい。これに対しドン・ジュアンは、仮面のすきまから裸の自然を垣間見させる、半端な演技者である。そして『ル・ミザントロープ』のアルセストは、演技を憎悪する、反演技者とでもいうべき存在である。以上からうかがわれるように完全な古典主義に作品が接近していくにつれて、主人公が演技を意識するようになってゆくのが注目される。タルチュフは、その存在の本質そのものが演技であるから、かえって自分の演技を客観的に意識できない。逆にアルセストは、演技が人間の自然にそぐわない人工的なものに感じられてしかたがなく、絶えずそれを意識している。この両極の間に位置するのがドン・ジュアンであろう。彼は半端な演技者であり、偽善に徹するかに見えて、第三幕では他人の助太刀をしたりする。タルチュフはもとよりアルセストよりも、むしろ「自然らしい」のが、ドン・ジュアンであると、おもわれるほどである。ともあれ、演技がその本来的な意味において、つまりメチエとして表現されているのが、『ドン・ジュアン』であるといえよう。これに対し『タルチュフ』と『ル・ミザントロープ』ではともに、演技そのものは性格の問題に吸収されてしまって十分には表現されていないといってよい。というのもこれらの作品の場合、タルチュフや、アルセストの憎む社交界の人々がもつ偽善という性格は、くりかえし述べたように、演技と表裏一体となって成立しており、しか

も性格＝偽善を描くことのほうに重点が置かれているので、そのため演技＝仮装そのものに光をあてることが原理的に困難であるからである。こうして『タルチュフ』と『ル・ミザントロープ』では、人物の性格を支える演技そのものについては語られないことになろう。つまりこれらの作品は、いわば「書物みたい」であり、そこには演技のもつ屈託のない楽しさではなく、その演技を隠さねばならぬ苦渋がにじみ出ているのである。これに対して『ドン・ジュアン』では、演技が性格をつくるメカニズムがあらわになっている。「書物みたい」と言われる主人公が、いきなり理屈を捨ててさまざまな演技＝仮装に走る様子には、観客の素直な笑いが応じたであろう。[16] わずか二週間での制作が必要であった状況では、精密な性格描写は望むべくもなく、モリエールは自己の喜劇俳優としての素質に頼ったと推察される。このように「書物みたい」な作品に仕上げる余裕のなかったことが、『ドン・ジュアン』に、『タルチュフ』や『ル・ミザントロープ』には見られない、豊かで楽しい、演技者の王国をもたらしたのではあるまいか。『ドン・ジュアン』が特異であるとすればそれは、理論家でなくバロックを超克しかけている演技者の美的論理が作品を貫いているためであり、この論理こそ、『ドン・ジュアン』における「古典主義」と呼ばれるべきものなのであろう。

おわりに

『ドン・ジュアン』はむしろ幸福な作品であるのかもしれない。この作品では、生みの親モリエールがアリストテレスを崇拝しなかったおかげで、学者ではなく役者の論理が支配し、演技が伸び伸びと十全な形で展開することになった。理論でなく演劇としての成功において、『ル・ミザントロープ』をはるかにしのいだのもうなずける。

本稿ではフランス古典主義を、理論的見地からよりも自由な実作の側から理解しようとした。このため、古典詩学やフランス古典主義理論に関する考察は敢えて行なわなかった。もっとも、本稿で行なったような作品解釈を裏付けるのは、もちろん各種の実証的研究である。その意味では、リベルタンやデカルトなど同時代の思想とモリエールとの関連についての研究も必要であろう。(17) これについては、次の機会を待ちたい。ここでは、『ドン・ジュアン』のような奔放な作品にも古典主義の精神がみとめられることを、作品の読解によって確認するのみである。

（1）小場瀬卓三『フランス古典喜劇成立史』（法政大学出版局）、一九七〇、四四二―七〇頁。
（2）小場瀬、前掲書、四六八頁。
（3）初演が一八三〇リーヴル。二〇〇〇リーヴルを越えた日が十五日のうち四日もあった。大当りであった『女房学校』ですら、一日の最高は一五〇〇リーヴルちょうどであった。G. Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*, (Paris), 1973², t. I, p. 233-5.
（4）初演の翌日に、彼は第三幕第二景の「森の貧者の場面」を削除して、狂信者の攻撃をかわそうとした。これが唯一の修正であるが、演劇効果に影響するほどのものではない。
（5）研究者のあいだでは五三年説と五五年説の、同程度に有力なふたつの説があり、まだ定説がない。
（6）拙稿『『タルチュフ』の喜劇性」、大阪大学美学科編『フィロカリア』第六号、一九八八、一三六―八頁。
（7）拙稿「モリエールのドラマトゥルギー」、大阪大学文学会編『待兼山論叢』第二一号、一九八七、三―四頁。
（8）笑われるのは行為であり、彼の性格ではない。W. D. Howarth, *Molière: A Playwright and His Audience*, (Cambridge), 1982, p. 210-2,
（9）R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, (Paris), 1983, p. 108.
（10）小場瀬卓三『バロックと古典主義』（白水社）、一九七八、八六頁。
（11）ジャン・ルーセ『フランス・バロック期の文学』、伊東廣太ほか訳（筑摩書房）、一九七〇、二七〇―一頁。

(12) 注（1）参照。

(13) 仮面が完全にはがされ、自然があらわになっている、と読解する研究者ももちろん多い。このあたりの議論については、別稿を予定している。Cf. J. Guicharnaud, *Molière: Une aventure théâtrale*, (Paris), 1963, p. 337.

(14) 拙稿「『タルチュフ』の喜劇性」、一三六頁。

(15) 拙稿「モリエールのドラマトゥルギー」、一六―七頁。

(16) N. Grene, *Shakespeare, Jonson, Molière: The Comic Contract*, (London), 1985², p. 181.

(17) 同時代の思想に目を向けたモリエール研究としてミショーの著作が貴重である。G. Michaut, *Les luttes de Molière*, (Genève), 1968 (réimp.), p. 132–88.

なお、本文中に引用したモリエールの作品の翻訳は、すべて鈴木力衛氏の訳文による。

（大学院後期課程学生）