

# 三一致の規則とモリエールの『ドン・ジュアン』

La Règle des Trois Unités et "Dom Juan" de Molière

徳 村 佑 市

## 1 緒論

この小論はフランスで17世紀に三一致の規則がどのようにして形成され、それがどのような内容を含むかを見るとともに、モリエールのDom Juanという作品は大幅に規則を破っているといわれるが、それはこれらの規則から見た場合どのような位置を持つか、またモリエールはLa Critique de L'Ecole des Femmesで規則にたいする自由な見解を表明しているけれども、その自由さとはどのようなものであったかを検討することを目的とするものである。

## 2 L'unité d'action (アクションの一致)

アクションの一致という考えの形成とその内容を検討する前に、17世紀にこれに関してつかわれるl'intrigue (筋)、l'action (アクション)という用語の説明を簡単にしておきたい。筋の総体が作品のアクションを構成するという点で、筋もアクションもほぼ同じ意味でつかわれている。アクションの一致が問題となる場合、まず区別しておかねばならないのは一致は単純さではないという点である。劇を構成する各部分が統一されて、一つの統一体をなすときに、人は一致があると言うが、これはアクションの絶対的な単純さを意味しない。アクションの絶対的単純さとは抽象的な概念であって、発端と中間と結末をもつ実際の劇では実現不可能なものである。例えばコルネイユはHoraceでこの単純なアクションをとりあげようとして失敗している。この作品の中心をなすものは兄弟によるカミーユの殺害であるが、これは瞬間的行為であるので、作者は劇の他の部分をこれとはうまく結びつかない他のいくつかのアクションで満さねばならなかった。そしてこの作品のExamenの中で、自分の失敗の第一のものは「作品の主要なものとなるこのアクションが瞬間的なものであって、アリストテレスが要求するあの大きさ、はじめと中間とおわりからなるあの大きさ

を持たないことである」と言っている。このようにアクションの一致が絶対的単純さと誤解されやすいのは l'unité という名詞がそれぞれ un (一つの) という形容詞とunifié (統一された) という形容詞に対応するからであって、このunの意味にとれば、絶対的単純さを求めるものとなり、unifiéの意味にとれば、劇の各部分が統一されて、全体として一つの統一体をなすという総合的意味のものとなるのである。そして17世紀のフランスで意味されていたのはこの後者のことで、この点からすれば l'unité d'action (アクションの一致) というよりも l'unification de l'action (アクションの統一) と言った方がまぎらわしくなくてよいのである。そしてこの統一されたアクションは、主要なアクションと、それに従属し、それを支え、そして一つの全体を構成するいくつかの要素からなるのであって、こうしたいくつかの要素の総合なしには全体の統一はあり得ないのである。この意味で古典期のアクションの一致とは複雑性をもつ統一であって、実現不可能な単純さを言うのではない。

このように主要な筋があり、それに幾つかの従属的筋がしたがわねばならないとするのが古典期の理論家の意見である。abbé Morvan de Bellegardeはこの点について次のように言っている。「一つの悲劇が良く出来ているためには、主要なアクションを含み、それはそれに関係のあるいくつかの出来事をもともわねばならぬ。」ここでいう主要なアクションという考えはそれ自体では明瞭であるが、実際的にはいくつかある筋の中でどれが主要なアクションであるか判別しにくいことがある。これは作者が材料をうまく秩序だてられなかったことによるのだが。もっと明かでないのは従属的筋の性質とそれが主要な筋に対してもつ関係である。17世紀ではこの従属的筋を現わす l'épisode (挿話) という言葉を使うことがある。この l'épisode という語は叙事詩から劇に転用された言

葉である。またこの言葉はギリシャ悲劇では純粹に量的な細分を示すもので、後の演劇の l'acte（幕）にあたるものとして使われた。こういう由来があるために、l'épisode という言葉は筋の要素というよりも、その瞬間的表現としてとられる傾向があった。Enéide におけるトロイの陥落やモール人にたいするロドリグのたたかいは l'épisode であると人は言う。このように瞬間的表現としてとられているために、17世紀の前半のフランスの演劇では、いくつかの挿話を時間的に継起させて一つの作品をつくることが行われた。たとえばコルネイユの Clitandre では加速されて継起するいくつかの挿話が見られる。暗殺者に対するロズイドールのたたかい、ドリーズとカリストのたたかい、ピマントの逃亡、ピマントとドリーズのたたかい、王子の介入、ピマントの逮捕などである。しかしこの挿話の観念は1650年頃力を失うものとなるのである。abbé Morvan de Bellegarde はラシーヌ流の簡潔さを味った人として、挿話は「ただ一つのアクションを最後までつづける力がなく、場面の空虚を満すために関係のない主題をかりる詩人の才能の不毛を示すものである」と言っている。もっとも彼はコルネイユを読んだ人として、「私は絶対にあらゆる種類の挿話を非難するものではない。挿話は主要なアクションを結末までみちびくのにときどき絶対に必要ですらある」といっているが。Manus crit 559の著者になると挿話は関係のないアクションであるときびしく非難している。

このように時間の中に継起する挿話よりもいくつかの従属的アクションを統一するもっと良い方法がある。それは同時に展開する従属的アクションを主要なアクションにくみあわせて行く方法で、これは le fil（より糸）と呼ばれる。このようにして時間の中で継起する挿話の方法から、同時に展開し、第一幕ではじまり、第五幕で終るより糸の方法に移行することになる。前に見たコルネイユの Clitandre はおたがいにくまなく結びつかず、統一するのに困難な挿話が時間の中で継起する例であるが、ラシーヌの Andromaque のような作品はより糸の考えをとり入れた例である。そこでは四人の主要人物が登場し、それらの人物が少く

とも三つのちがった筋に参加し、それらの筋を同時に発展させ、たがいに結びつけている。そしてこのより糸の数であるが、その数が多くなるとそれにふさわしい俳優が得られない点や、観客が同時に四つ以上のより糸を追うことは困難だとの理由から、二つないし三つ、多くて四つのより糸をつかうことがすすめられた。

このように古典期のアクションの一致は、主要なアクションと従属的ないくつかのアクションを統一したものであり、従属的アクションは挿話の方法からより糸の方法に移るのを見たのであるが、それでは実際に古典期においてはアクションが統一されるためにはどのような条件が必要とされたであろうか。それを見て行こうと思う。

まず第一にあげられる条件は、アクションのいかなる要素も作品をわからなくすることなしに削ることが出来ないよう組み立てられねばならないことである。たとえばコルネイユの Horace の第五幕は主要なアクションをそのうことなしにとりさることが出来る。即ちこの第五幕は新しい作品の主題をなす別のアクションとなると考えられるので、この条件をみたしていない。同じコルネイユの le Cid の王女の役も、これをきりはなしでも劇の主要部分に影響はないので、この条件をみたしているとはいえない。コルネイユ自身も最初の Discours の中で王女の役がアクションの一致を破ることを認めながら、俳優に役を与えるためにそうしたのだとほめかしている。

次の条件はいくつかのより糸がある点で結ばれるだけでは不十分で、作品が一つの統一体をなすためには、従属的アクションは冒頭から現れ、大詰で結末をむかえるようにせねばならぬという条件である。一つのより糸が冒頭に現れていなければその冒頭は不完全で、また冒頭からつづいてきたより糸が結末にあらわれていなければその結末も不完全とされる。したがって結末まで観客にかくされてきた要素が突然結末になって現わるのはこの条件に反するわけで、アクションの一致を破るものとされる。別の言い方をすれば、結末は作品のいくつかのアクションから出てくるように仕組まれねばならないのであって、作品に現れるすべては結末にとって有用でなければならない。

次の条件は前の条件と必然的に関連するもので、劇から偶然による要素を排除せねばならぬとするものである。17世紀の前半においては、劇中にこの偶然による要素をとり入れることが好まれたが、古典期の作家はこの傾向とたたかわねばならなかった。しかし実際には多くの作品はこの偶然による予見されない要素をとり入れて、アクションの一致を破っている。その例としてモリエールの *l'Ecole des Femmes* や *l'Avare* があげられよう。そこでは主人公の身元が結末にだけ出てくる人物によって明かにされる。

次は主要な筋と従属的な筋の関係を規定する条件である。これらの筋はすべて組みあわせられ、結びつけられねばならぬ。従属的な筋は主要な筋に従属せねばならぬというだけではこの関係を明瞭に規定したことにはならない。これを一步すすめて明かにしたのは *abbé d'Aubignac* で、彼は主要な筋が従属的な筋に影響を与え、主要な筋の破局から必然的に従属的な筋の破局がみちびき出されねばならないとし、このように組み立てられた時にアクションが統一されるとする。しかしここで問題としてしばしばひきあいに出されるのは *le Cid* の王女の役である。王女の役は二人の恋人ロドリグとシメヌの運命に結ばれたものとしてのみ存在する。即ちロドリグとシメヌの結婚を可能にするか、不可能にするかの出来事にのみ彼女の運命は結ばれているのである。したがってここでは *abbé d'Aubignac* のいう従属関係は完全にみとめられるのであるが、一般にみとめられているように、王女の役は *le Cid* の本質に密接に結びつけられていないという印象を我々はうけるのである。それは王女の役がロドリグとシメヌの運命に左右されるものとして存在し、したがって容易に削除出来るからである。この *d'Aubignac* の見解に対して *Marmontel* は従属的なアクションに主要なアクションが結ばれる場合にのみ真の一致が存在するとする。これが古典期の考え方であって、その例としてラシーヌの *Bérénice* をあげることが出来よう。それに登場するアンティオキュスは主要なアクションの影響をこうむる受身の人物であるどころか、逆にそれに影響を与える。なぜなら最後の場面でベレニスの決心をひ

きおこすのはアンティオキュスの寛大さだからである。このようにして古典期の考え方が出来あがるのであるが、*abbé d'Aubignac* らの意見はそれに先立つプレ＝クラシクな考え方を現すもので、この移行はだいたい1640年よりすこし前におこったと考えられる。*le Cid* の王女の役が1637年の観客の気にさわったというのは、この頃、プレ＝クラシクからクラシクな考えへと一般に移行したからである。しかしその理論は実際よりおくられていることがみとめられる。

したがって1640年以降はアクションが統一されるためには次の四つの条件をみたさねばならなかった。

(1) 主要な筋を部分的に説明不可能にすることなしに、従属的な筋のいかなるものも削除することが出来ない。

(2) すべての従属的な筋は作品の冒頭よりはじまり大詰までつづく。

(3) 主要な筋も従属的な筋も、もっぱら冒頭の与件によるのであって、おくられて純粹に偶然による出来事の導入を許さない。

(4) おのおのの従属的な筋は主要な筋の展開に影響を与える。

*Les unités de péril et d'intérêt* (危険の一致と興味の一致)

コルネイユは第三の *Discours* や *Horace* の *Examen* で、アクションの一致を危険の一致と同一視している。彼は第三の *Discours* で次のように言っている。「アクションの一致は喜劇では主要な俳優の意図に対する筋あるいは障碍の一致からなる。悲劇では危険の一致からなり、主人公がそれに負けようと、そこから出ようとかわまない。障碍は悲劇では必然的に危機的な形をとり、その危機的な危険はいくつあってもよい、その危険が必然的な関係で結ばれ、人が一つの危険から必然的に他の危険におちいればよいとされる。アクションの一致は1660年頃確立されており、コルネイユはこれを確立するために働いた1人であって、それを修正したり、それにつけ加えたりする意図はもたなかった。しかし挿話の観念がまだ幅をきかして、それが多少ともよく結ばれた時

間的に継起する危険として現れる傾向があった。この傾向は中世から出ているもので、主人公をおたがいに関係のない継起する危険の中になげこみ、作品を一種の歴史的年代記とする傾向である。この傾向は17世紀にも見られ、コルネイユが危険の一致をとねえたのは、自分自身の中や先輩や同輩の中に見られるこうした傾向と戦うためであった。コルネイユはこのように危険の一致をとねえているけれども、作品の中では必ずしもそれを守っていない。例えば *Horace* では主人公はキュリアス家の人びとによって殺されそうになる。これが第一の危険であり、ついで彼は妹のカミーユの暗殺者として死刑を宣告される。これが第二の危険である。そしてこの二つの危険の間には必然的な関係がない。コルネイユはこの作の *Examen* でもその事を反省しているが、彼がそれと知りつつ危険の一致をやぶっているのは、彼が史実に忠実であろうとしたからで、「真実らしいもの」より「真実なもの」を好んだからである。それにコルネイユは彼自身のもっている悲劇の観念からして、主人公が一つの危険にあうだけでは満足しない。一つの危険から出たら、他の危険にぶつかる、こうしたつかれを知らない悲劇の主人公が彼の理想であったので、危険の二重性をあえてしたのである。このようにコルネイユは自分で言いながら危険の一致をあまり守っていない。そして彼の作品では、作品の統一をなすものは危険が論理的に結ばれるというよりも、作中の人物の性格の必然性であることが多い。*le Cid* や *Horace* では作品を統一しているのは危険の一致ではなくて、主人公のロドリグやオラスに観客の注意が常にひきつけられることである。ここから興味の一致という観念が出てくるのだが、それが公式化されたのは18世紀に入ってからである。

これを公式化したのは *La Motte* (1672-1731) であって、彼は次のように言っている。「興味の一致はまた他の三つの一致とは独立している。なぜなら *le Cid* には時の一致も場所の一致もアクションの一致もないが、興味の一致は常に存在する。興味が常にロドリグとシメーヌの上に落ちるからである。それはついでながら興味の一致がアクションの一致とことなることを証明するも

のである。」しかしアクションの一致は作品が面白いときは常に興味の一致を含んでいるが、その逆は真ではない。このように作中の人物に興味が集るならば、その人物が20の危険に遭遇しても作中の一致は確保されるだろう。そしてこの興味の対象が作中の人物ではなく、作中にあらわされる観念であることもある。モリエールはしばしばこの興味の一致で作品を構成した。彼の作中の多くの場面は筋には無用であるが、人物の性格を浮彫りにするのに役立つのである。だから興味の一致はアクションの一致ではない。アクションの一致は作品が面白いとき興味の一致を含んでいるが、興味の一致があるときアクションの一致があるとは言えない。アクションの一致はいわば機械的であるのに反し、興味の一致は生きた一致である。しかし古典期の傑作はこの両者を含んでいるのである。

それではモリエールの *Dom Juan* はこの規則に対してどのような関係をもつであろうか。検討してみると、そこにはいかなる筋もない。モリエールは彼の作家生活ではじめて全く新しい計画のもとに作品を作ったように見える。作品のあちこちに散見する唯一の筋らしいものはドン・ジュアンとドヌ・エルヴィールとの関係であるが、この関係は我われが作品に接する時には二人を結びつけた恋愛関係はすでに完了していて、我われはその結果に立ち合うだけである。第一幕ではドン・ジュアンはドヌ・エルヴィールにもう嫌気がさしており、彼女は彼の気持ちをひるがえさせ、元のような関係にもどりたいと努力しているのを見る。第二幕ではこの関係は全く度外視され、その最後の場でドン・ジュアンの敵が彼を追いかけていることが知らされ、それがドヌ・エルヴィールの名誉のため復讐しようとしている人びとであることを我われは知る。第三幕では五場のうち二場はドン・ジュアンを追いかけているドヌ・エルヴィールの兄弟たちとドン・ジュアンの出会いで、ドン・ジュアンが彼らに満足を与えることを約束する。第四幕では八場のうち一場だけドヌ・エルヴィールが現れるが、彼女はもうあきらめており、修道院へ帰り、ドン・ジュアンに後悔させようとする。第

五幕では六場のうち一場で、エルヴィールの兄弟たちはドン・ジュアンの偽善で追いはられる。このように唯一の筋と見えるものも大変不完全で、その他の多くの関係のない出来事の中におぼれている。またドン・ジュアンに殺された爵士の像が登場するが、我われはその爵士が誰で、何故ドン・ジュアンの非行を罰する天の怒りの代行者となるのかを知らない。そしてドン・ジュアンが最後の幕で天の怒りにうたれるが、それはドヌ・エルヴィールとの事件の直接の結果とは考えがたいので、結末は作中の出来事の必然の結果とはいえないのである。モリエールは自分の意志にしたがって、自由に登場人物をあわせたり、やってこさせたりしているように見える。ドン・ジュアンが難破するのは、彼がうばわうとしていた若い美しい他人の婚約者をうばう事件がどうなったかをうやむやにするためであり、かつかわいらしい百姓女たちに彼をあわすためである。そしてピエロがやってきたり、マチューリヌがやってきたりするが、それは作者が彼らを必要とするからである。貧者にあったり、盗賊にあったり、爵士の墓を見つつけたりするのも全く偶然である。第四幕で三人の訪問者があいついで登場するのも全く偶然で、作者がそれを欲したからというほかはない。作品を構成する出来事の間には内的必然性というものは見られないのである。

しかしこれらのお互いに関係のないように見える場面も、別の角度から見るとすべてドン・ジュアンの性格をえがくために有用であることがわかる。作者は我われの面前をドン・ジュアンの一日を構成するさまざまな出来事を通して、劇が終ると我われがドン・ジュアンの性格を理解するように仕組んだのである。第一幕の第一場でスガナレルはギスマンに向かって、自分の主人ドン・ジュアンの女性征服者としての一面をのべたのち、次のように言う「これだけじゃほんの上っ面を伝えただけさ。ありのままの肖像を画くとなったらもっと筆数が要るよ。」そしてその後の部分で、モリエールはドン・ジュアンをいろいろな人物にあわせ、それによって彼の性格を展開して見せるのである。このようにこの作には筋らしいものはなく、アクションの一致は見られない。というよ

りも作者はアクションの一致によって作品を統一することを全く考えていないように見える。そして作品の統一をなすものは次つぎと展開される主人公ドン・ジュアンの性格であって、観客はその性格の中に興味の集中を見出すことが出来るのであるから、この作品はアクションの一致にもとづくというよりも興味の一致に基礎をおくものであり、主人公の性格が興味の中心であるという点で性格喜劇であると呼ぶことが出来よう。

### 3 L'unité de temps (時の一致)

時の一致というのは作品が上演するアクションの持続には制限があるという考え方である。それが24時間であれ、30時間であれ、10時間であれ、上演されるアクションの時間的持続に制限を加えようという考え方である。この考え方はギリシャ悲劇にも、ルネッサンスのイタリー演劇にも見られ、フランスでは16世紀に見られるが、それは小さなサークルで守られていたものにすぎなかった。プレ＝クラシックの時代にはこうした考えはみられず、作品のアクションの持続を長い期間にひきのばすことがしばしば行われた。中世でもしばしば行われ、17世紀の最初の30年にも見られる習慣は、作品を必要があれば幾つかの *journée* (日) にわけ、そのおのの日は五幕からなるというようなやり方である。たとえば *Bernier de la Brousse* の *Heureuses infortunes* (1618) は二つの日にわかれ、おのののアクションは数ヶ月つづき、二つの日の間には15年が流れるといった具合である。作品の中にあらわされる時間が度外れて長いためにはいくつかの日にたよる必要はなく、五幕だけでも数ヶ月、数年にわたる出来事をあらわしていた。2、3時間しかつづかない上演がこんなに長い時間を再生するのは古典期の人々には真実らしくなく見えた。Sarrasin は1639年の *Discours de la tragédie* の中で次のように言っている。「同じ俳優が同じ悲劇の中で年をとり、第一幕で恋した俳優が第五幕で年をとってあらわれるのを見て人びとは驚いた。」このように舞台の上に長い期間を再生するやり方は、1620年—1630年以後は時代おくれとしてすてられるようになる。古代やイタリーの傑作ときそうために、人び

とは規則をさがし求めるようになり、その探究でまず出会うのは時の一致である。アクションの一致ははるかに複雑で徐々に確立されたし、場所の一致は多くの障碍にぶつかった。時の一致はアリストテレスの教えの中にもあり、時代おくれの年代記風の作品に対する治療薬となった。

17世紀のフランスで時の一致に言及したもっとも古いものはChapelainで、彼は1623年にMarinのAdonisの序文でそれに言及している。作品の方が理論に先行して、1620年頃上演されたRacanのBergeriesや1621年に上演されたThéophileのPyrame et Thisbéは24時間の持続をあらわしている。そして作者がそれを意図したことは作品の中に時への言及が数多く見られることでもわかる。しかし時の一致の問題が理論でも作品でも一つの流れとなるのは1630年以降で、これには二つのことがあずかって力があつた。一つはアリストテレスの考察であり、今一つは演劇的時間の問題に対する「真実らしさ」の理想の適用である。アリストテレスは悲劇は「出来るだけ太陽の一回転の時間かそれを少しこえる程度にとどまる」ように言っている。コルネイユはこれをひいて1660年になっても次のように言っている。「私はこの哲学者があたえている24時間を少しこす自由を使いさえするだろう。そしてそれをちゅうちょなく30時間までひろげるだろう。」<sup>1)</sup> 他のもものたちは太陽の一回転がle jour naturel (24時間)を意味するか、le jour artificiel (12時間)を意味するかを議論したが、この議論はクラシックの理論の本質的観念である「真実らしさ」の導入とともに意味をもつこととなる。

イタリーではMaggiが1550年にはじめて真実らしさの原理にもとづいて時の一致を基礎づけ、フランスではChapelainが1630年にLettre sur la règle des vingt-quatre heuresでそれをした。そしてこれらの理論家はアリストテレスの言よりも真実らしさの方をとうとんだ。

真実らしさをとようとアクションの持続が実際の上演時間より法外に長いことは認められない。上演時間は2・3時間であるからアクションの持続もそれとつりあうものでなければならない。上演されるアクションの持続は上演時間と一致する

ことが理想となる。しかしこれは容易には実現しがたいもので、17世紀の後半の理論はそれを出来れば近づくべき限界とみなしていた。ずっと後になってSchlegelは時の一致をle temps fictif (虚構の時間)とle temps réel (実際の時間)の間の持続の等しさとして表現した。

このようにアクションの持続と実際の上演時間の一致が時の一致の名のもとに求められたのだが、実際問題として作家たちが劇作の技法上すぐそこへ行ったのではない。Isnardは1631年にすでにアクションの持続と上演時間のひとしさを求めたが、大勢はそれにしたがうところまで行かなかった。一般に1630年—1640年は実験の時期であって、作家たちは24時間の規則を守ったら成功するかどうかを実験している段階であった。1640年以前には作家は24時間の規則を守るとき、必ずその作中で時に言及している。たとえばMairetはSilvanire (1631年)で、第一幕で一日がはじまり、第二幕で正午であり、五幕で翌日があけることを示している。このような言及がなされるのは、この規則がまだ新規なものであり、作家はこの規則を守っていることを自分の功績にしているからである。

このように24時間の規則を守ったとしても、そこに困難さがなかったわけではない。ルイ13世 (1601—1643)の同時代人は豊富な変化にとんだ題材を好んだ。これを24時間の枠内につめこむことになる、24時間の制限の中におさめるにはあまりに多くのものをつめこむことになり、「真実らしさ」に反することになる。1630年頃の時の一致の敵も味方も、24時間の規則は主題の単純化を伴わねばならぬということを理解しなかったし、またそれを望まなかった。コルネイユはMélite (1625より1629)よりHorace (1640)にいたる時期では、過剰なロマネスクな題材を24時間のわくにつめこもうとしている。コルネイユのle Cidも多くの出来事をのべようとするプレ＝クラシックの概念とアクションの持続を24時間の制限の中におさめようとするものの矛盾を含んでいるものであって、一日のうちにおさめるには多すぎる出来事を含んでいるという批判がこの作に向けられた。

この真実らしさの要求と時の一致を和解するために、当時の劇作家は二つの方法を見出した。そ

の一つはコルネイユが理論面でとった方法で、真実らしさに少しでも無理がかかるときには時の明示をさける方法であった。これは問題をごまかす方法で、時の問題は観客の想像にまかせ、第一幕で陽がのぼり、三第幕で正午であり、第五幕で陽が沈むといった言及を作中から削除することであった。コルネイユは第二の Discours や第三の Discours でこのことを言っており、le Cid (1636) 以後はこうしたプレ＝クラシックな言及は見られなくなり、それにしがった作家も多い。もう一つの方法は真にクラシックな方法であって、コルネイユは理論面は別として実作ではそれを推進した。それは24時間、12時間、3時間のわくにはいるようアクションを単純化する方法であった。悲劇は情熱の支配する詩であるから、はげしい情念の動きは長くつづくことが出来ない。悲劇を一つの情熱の「危機」と解するならば、その危機は長つづきするはずがない。したがって容易に時の一致が守られることになる。このようにアリストテレスの言によるのでもなく、真実らしさによるのでもなく、劇のアクションの性質そのものによる時の一致の理解は1738年のabbé Nadalの Observations sur la tragédie ancienne et moderne の中に見出されることが出来る。このように理論面では18世紀を待たねばならなかったが、実際面では劇は情熱の危機をあらわすものであり、したがって容易に時の一致を守っている作品は17世紀にも見出される。Mairet の Sophonisbe は1635年の作であるが、この作は時の一致の尊重を急激に展開する心理的危機の概念と結びつけている。この作の成功に刺戟されて、同時代人はそれを理論化することは出来なかったが、それを理解し、クラシシズムの道に入ったのである。1640年のコルネイユの Cinna もこの考えを具体化しているし、ラシーヌの作品がこの美学によるのは論をまたない。

時の一致が完成されて、劇のアクションがその持続において上演時間を越えない一つの危機をあらわすものとなる時は問題はないが、17世紀の前半ではアクションの持続と上演時間の相違は解決すべき問題を提出した。超過の時間があり、これ

を何らかの方法で吸収し、かくさねばならなかった。この「失うべき時間」の問題は1620年頃にはまだ課せられなかった。そこでは「真実らしさ」がまだ問題とならなかったからである。また17世紀末には「真実らしさ」の観念は「危機」の観念でこえられていたので、このことは問題とならなかった。その中間の期間、プレ＝クラシシズムからクラシシズムに移る期間に「失うべき時間」が問題となった。

この問題の解決には二つの方法があった。それはお互いに関連をもつものであるが、その一つは劇を出来るだけ結末に近づけて開くことである。劇の結末となる部分をえらび、そこから24時間さかのぼって劇をひらくようにする。そしてそれ以前の劇に関係のある部分は物語として冒頭で説明されることになる。この方法をとれば、数ヶ月、数年つづく筋を24時間の枠におさめることが出来る。24時間でおさまらない場合には数日前まで行くこともあるが、この方法では数ヶ月、数年かかる古い技法の超過の時間を省略し、劇そのものを劇の本質をなす情熱の展開で満すことが出来る。このようにして無益な時間から解放されることになり、17世紀前半の作品は24時間つづくアクションを採用することになるのであるが、実際の上演時間はせいぜい3時間しかつづかないのであるから、ここにアクションの持続と上演時間の不一致が生じ、これが「真実らしさ」に反するとして問題となる。そこで第二の解決が提示されるわけであるが、これを提唱したのはChapelainで、彼はこの超過の時間は俳優がいなくなり、観客が音楽や幕合狂言で場をもつようにされる幕合で失われるものとしている。この解決法は熱心に迎えられ、コルネイユは第三の Discours の中で、10時間つづくアクションの例をとりあげて次のように言っている。「失われるべき8時間が幕合で失われ、主として場面の間に連続があるとき、幕のおのおのは上演時間がつかうものだけをもつようになることを私はのぞむ。何故なら場面の連続は二つの場面の間に間隙をみとめないから。」この場面の連続という考えは時の一致の発達と同時に発達したもので、以前には場面と場面の間に間隙があることがあった。このように「失われるべき時間」は幕合で失われる

ことになるが、劇作家たちは必要だがとくに興味のないこととか、舞台上演することが困難なこととか、上演することがはばかれることとかをこの幕合においた。

時の一致はわかりやすく、うけいれられやすかったので、17世紀前半では大きな影響力をもち、フロンドの乱（前期1648-49、後期1649-53）以後はクラシックの体系の中にくみこまれて注目をひかなくなった。しかし前にも見たように、ルイ13世の治下では、作者がこの新しい規則を守っていることを観衆に知らせるために、作品の中で時への言及がしばしばなされた。そしてこの時への言及がしばしば自然の光景を喚起するという詩的な効果をもつことがあった。もっともこの方法は厳格なクラシシズムのもとでは排除されることとなるが、それが存在するかぎり時の一致をたたえるものとなった。またこのような時への言及の詩的な表現は演出術でも採用され、舞台にあらわされる太陽が徐々にかげって夕闇がせまり、月があらわれるという手法もとられた。このようにプレ＝クラシックの時代の時の一致の力は大きかったが、それは他の面にも現れる。時の一致と場所の一致の間にかっとうがある場合、人がとるのは時の一致の方で、場所の一致の方は無視される。時の一致を尊重したい作家がいくつかの場所を必要とする時は、登場人物が24時間で行けるいくつかの場所でアクションを展開させる。24時間で行けない場所をとりあげる場合にはアクションの持続を延長するか、地理をゆがめて、問題の場所を実際より近いとみなす。そして実際に作者がとったのは後者の方で、たとえば du Ryer は1639年の *Clarigène* でアテネの元老院をあらわそうとする。また舞台が海辺で起ることも欲する。主要な人物が難船で海辺へつくからである。このため彼はアテネは海辺にあると仮定するのである。こうした自由はフロンドの乱以後みとめられない。それは「真実らしさ」に反するし、場所の一致の要求によって、あまりはなれた場所を舞台におくことがみとめられなくなるからである。しかし17世紀前半で時の一致の尊重がここまで行ったことは興味ふかい。

それではモリエールの *Dom Juan* では時の一致はどのようになっているであろうか。17世紀では三つの一致のうち時の一致が最もわかりやすく、最もよく守られたことを我われは見たのであるが、モリエールも大体この規則を守っているように見える。同じくドン・ジュアンをとりあつかっているイタリーのチコニーニやジリベルト、フランスのドリモン、ド・ヴィリエの作品とちがって、モリエールは爵士を殺す場面を劇のはじまる6ヶ月前のこととしており、これを劇中で物語として語っている。そしてドン・ジュアンがドヌ・エルヴィールを誘惑して捨てる事実も劇のはじまる前に起ったこととして劇中で物語られている。そして劇は第一幕から第四幕までは第一日に、第五幕はその翌日に起ることとなっているので、この劇におけるアクションの持続は24時間かそれを少しこえる程度で展開すると考えてよかろう。これをもっとくわしく見ると、第一幕第二場でドン・ジュアンは「この夫になる男は今日海での舟あそびで、その女をたのしめますはずだ」と言っており、第二幕で難船のことが語られるから、第一幕と第二幕は同日、第三幕第三場で、ドン・カルロスが「やつが四、五人の供をつれて、馬ででかけたという召使の報告でおれたちは今朝やつをおっかけた……」と言っており、第二幕第五場でラ・ラメが「12人の騎馬の人があなたをさがしています。すぐにもここへやってきますよ」とドン・ジュアンに言うところがあるから、第二幕と第三幕は同日と考えられる。また第三幕第五場でドン・ジュアンが「一諸に夕食をとりにくる気はないかたずねてみろ」と言って石像を招かせるところがあり、第四幕で石像があらわれるから、第三幕と第四幕は同日、そして第一幕から第四幕まで同日であることは、第四幕第六場のドヌ・エルヴィールの言葉、「私が今朝とはずい分かわったのをごらんになるでしょう」によってもわかる。また第四幕第八場で石像が「明日一諸に夕食をとりにくるようあなたを招待する」と言っており、第五幕ではその石像が「止まれ、ドン・ジュアン。昨日一諸に食事にくると約束したではないか」と言っているから、第五幕がその翌日であることがわかる。したがってこの劇に見られるアクションの持続は24

時間かそれを少しこえる程度であって、我われが「失うべき時間」のところで見た第一の解決法、即ち劇の結末から24時間さかのぼって劇をひらき、それ以前の出来事は物語の形で劇中でのべるという手法にモリエールもしたがっていることがわかる。そして場面を連続させ、幕と幕の間で、アクションの持続が上演時間に対してもつ超過の部分吸収するという第二の方法をもっているように見える。しかし真の古典期の時の一致の解決である方法、アリストテレスの言にもよらず、また「真実らしさ」の要求にもよらず、情熱は一つの危機であるので長つづきすることが出来ず、したがって容易に時の一致を守るというアクションの性格に由来する解決法とは遠いように見える。情熱は一つの危機であって、その展開に長時間を要しないというのは悲劇の場合であって、この作は喜劇であるからあてはまらないかもしれないが、しかしながらモリエールがこの作品に与える24時間の中にはあまりに多くの事件がつめこまれすぎているように見える。ここでは「真実らしさ」にそうしているかどうかの問題が起るかもしれないが、とにかくモリエールの採用した時の一致は真の古典期のそれではなく、プレ＝クラシスムからクラシスムにうつる中間期のそれであったと言うことが出来よう。

#### 4 L'unité de lieu (場所の一致)

これまで述べてきたところで、場所の一致がさまざまな障壁に出あい、なかなか守られなかったことにふれたが、場所の一致の成立をのべるにあたって、先ずその障壁をなしたものにふれてみよう。

その第一の障壁はプレ＝クラシックの劇のもっていた物語性であった。普通作家は劇作品を作るとき、自分の作品のアクションを位置づけるべき場所、これは単数あるいは複数であるが、これを念頭におく。そしてこの場所は一つの背景（舞台装置）あるいはいくつかの背景で実際に表現されねばならない。劇作家が作品を書くとき、こうした場所のイメージを持つことが期待されるが、プレ＝クラシックの時期にはこうしたイメージは非常に不正確であるか、あるいは全く存在しな

かった。劇作家はまず作家であって、彼の作品には劇作品がまじっていることが多かったので、彼らは実際の演出については全く無関心で、自分の作品がどのような舞台装置で演ぜられるかを知らず、演出は演出家にまかしていることが多かった。それ故17世紀はじめのHardy (1570頃-1632) のような職業的劇作家の場合でも舞台の状況を決定するのが困難なことが多い。たとえば彼のLa Force du Sang という劇では、場所は六つか七つの場所でおこるが、演出への指示はなく、細部には多くのあいまいさがある。最初の場面はトレードの川のふちでおこる。ちがった人物たちが登場する次の場面はやはりトレードだが川はもう必要ではない。この両者は同じ場所なのか、それとも違う場所なのかわからない。第二幕の三場で新しい人物ドン・イニグが息子のドン・アルフォンスに話にくる。我われはその幕のはじめにドン・アルフォンスを彼の部屋ですでに見ている。そのあと違った人物が登場したのち、ドン・イニグが登場する。彼は息子の部屋へあいにくたのか、それとも別の部屋なのか指示はない。このように場所についての指示はきわめてあいまいである。Hardyやその後継者はわき役をおしみなく使ったように、場所もふんだんに使い、すべてを物語ろうとする。古典期の作家のように、作品のアクションを制限し、そこに含まれない部分を物語で示すようなことをせず、総てを舞台で見せようとする。そのヴィジョンは豊富であるがあいまいで、舞台装置の節約も、それへの正確な指示も考えない。こうしたことは劇作家が演出の問題を考えずに作品を書いていたことを考えれば容易に理解出来る。彼らが書いたのはまず物語であって、筋の展開にしたがって勝手に場所を変えるのである。プレ＝クラシックの作家は自分が物語る作の主人公や筋の展開に気をとられていて、自分が語ることが、どこで起きているかをあまり考えない。したがっていろんな解釈が可能になる漠然とした表現にとどまるのである。また作品が出来てから場所を決定するというようなことも行われた。このように作家が実際の演出を考えずに作品を書いたことが、場所の決定をあいまいとしたのである。そしてこうしたプレ＝クラシックの作家に見られる物語性

は場所の一致への道に立ちふさがる第一の障碍であった。

場所の一致への第二の障碍は17世紀の演劇に見られる見世物的要素であった。17世紀フランスの人びとはダンス会、バレエ、馬上試合、お祭、花火、行列、制服、金でふちどった服など見世物的要素をもつものとを好み、こうしたものを演劇に求めたものであった。見世物的要素はPompeux(盛大)なもの、merveilleux(不思議)なもの、pathétique(悲壮)なもの、dramatique(劇的)なものがあり、盛大なものは俳優の数や威厳であらわされ、不思議なものはキリスト教的な恩寵の働きや、異教の神がみや魔法の力や、寓意的人物の活躍であらわされ、悲壮なものは牢獄にいる囚人や死人であらわされ、劇的なものは決闘その他であらわされるが、こうした見世物的要素は場所の一致と両立しないわけではないが、その探究を困難とした。たとえば舞台に牢獄をあらわそうとすれば、それは他の場所に加えられる一つの場所となり、それだけ場所の一致の探究を困難とした。このように17世紀には古典的教義が課する場所の一致が強化される傾向と同時に、見世物的要素の発展も見られるのである。そしてこの見世物的要素は人びとの情熱の対象となるほど強かった。そしてこの二つの要素はプレ＝クラシックの時期の間たがいなたたかったのち、それぞれの影響力を行使できる領域をきめておちつくところにおちつくのである。悲劇は場所の一致を守るために見世物的要素を排除する方向にむかい、見世物的要素はla pièce à machines(仕掛けの多い劇)やオペラでさかえることとなるのである。場所の一致はこのようにいろいろの障碍にぶつかるのであるが、それでも人びとに場所の一致を推進させた原因をなすものは何であったであろうか。それには幕の問題が大きく関係している。幕の問題はそれが今日あまりにも普及しているので、それが演劇に与えた影響は忘れがちであるが、その導入は決定的な一歩であった。ここでは17世紀に幕がどのように使われ、それが場所の一致とどのように関係したかを見てみよう。

16世紀と17世紀では幕は例外的ぜい沢品であった。ここで幕というのは芝居のはじまる前、舞台

をかくしていて、観客に舞台装置を見えないようにする幕のことで、幕合につかわれる幕のことではない。これは今言ったように例外的ぜい沢品であったので、総ての劇がこの幕を使ったわけではない。したがって普通の芝居では、観客は劇場に入ると目の前に舞台装置を見ることが出来たのである。このような芝居がはじまる前に舞台装置をかくしている幕が例外的ぜい沢品であったことは、それが使われる場合にはテキストがそれに言及しているのでもわかる。この幕の操作はなかなか困難であって、これが使われる場合、舞台からこれを取り去るには二つの方法があった。その一つは芝居がはじまるときこれを地面に落す方法であるが、この方法では幕の一部が観客の頭上に落ちてただでさえ騒々しい当時の観衆の中にさわぎをまきおこすという不便さがあった。今一つの方法は芝居がはじまる時幕を上をひきあげる方法で、この場合には幕をひきあげるに必要なおもりが必要であって、この方法が前者より有利であることは明かであるが、それほど容易ではなかったのも、芝居の終りにも使われることはあったが、幕合でたびたびくりかえされることはなかった。このように幕が使われることがあったが、その操作は困難であったので、17世紀前半そして後半においても、それは例外的ぜい沢品であって、芝居のはじまる前と芝居のおわりに使われただけで、幕合では使われることはなかった。そして普通の芝居では、前にも言ったように、観客は劇場に入るとその舞台装置を見ることが出来たのである。このように幕がまれにしか使われず幕合では全く使われなかったことは、舞台の上に場所を表現するのに影響をあたえた。舞台装置をかえるのに大へんな労力がかかったので、しばしばle décor simultané(同時的舞台装置)で満足せねばならなかった。同時的舞台装置というのは17世紀のはじめl'Hôtel de Bourgogneがとくに使った舞台装置で、いくつかの約束を前提としている。この同時的舞台装置というのは中世に由来するもので、いくつかの仕切りが背景におかれ、その仕切りがそれぞれちがった場所をあらわす仕組みになっている。俳優はこの仕切りの中で演ずることもあるがそこははせまいので、俳優はまずその仕切りの

一つに入り、それから舞台の中央にすすみ出て役を演ずる。観客は俳優が最初入った仕切りがあらわす場所でアクションが展開することを納得するという仕組みである。一つの場所から他の場所への距離は俳優が多少とも早く歩くことにより、あるいは舞台から出てすぐ舞台にかえるしぐさで示された。この同時的舞台装置は不満足なもので、作品はそのために上演されるより読まれる傾向があった。この物語的傾向をおさえ、場所を確定することによって作品を上演するためには二つの方法があった。一つは同時的舞台装置のかわりに *le décor successif*（継起的舞台装置）を使うことであった。この継起的舞台装置というのは、幕がかわり、場所がかわるにつれて舞台装置をかえて行く方法であるが、このためには幕合に幕を使えることが必要であり、17世紀では幕合では幕は使われなかったため、この方法はあまり使われなかった。もう一つの方法は変らない一つの舞台装置を使うことで、観客が想像するものと、舞台にあらわされるものと一致が要求される。これが場所の一致と呼ばれるものであって、幕合に幕がつかわれなかったことが、必然的に古典劇をそこへ導いたのである。

このように場所の一致は当時の舞台の条件からして必然的な帰結であるように見えるが、実際的には直線的にそこへ行ったのではない。プレ＝クラシックの時期は *la tapisserie*（壁掛）の利用と *le travelling*（移動撮影）の方法によって場所の一致への道をまわり道をして行くことになる。

ここで幕という言葉と壁掛という言葉とを区別しておかねばならない。幕というのは芝居がはじまる前に舞台をかくし、観客から舞台装置を見えなくしている幕のことで、この幕は芝居の終りに使われることもあったが、幕合では用いられなかったことは前に見た。壁掛というのは舞台装置の一要素で、一つの仕切りだけをかくし、芝居のある瞬間にひかれてその内部を見せる役割をした。この壁掛のことを17世紀の人びとは幕とも呼んだが、ここでは以上のような区別をしておこう。この壁掛を使うと舞台にあらわされる場所にさらに一つの場所をつけ加えることが出来る。同時的舞台装置は幾つかの場所を舞台にあらわしたが、舞台の

広さには制限があるのであまり多くの場所をあらわすことが出来ない。そのような場合壁掛をつかえば場所の数を制限することが出来る。同時的舞台装置の仕切りの一つに壁掛を使ってある場所をあらわし、それをとり去って内部にまた別の場所をあらわすといった具合である。例えば *du Ryer* の *Lisandre et Caliste* では壁掛の上にえがかれているのは宮殿であって、これがこの作品の最も大きな舞台装置となるが、第二幕でアクションが牢獄と肉屋の場面に移るとき、この壁掛はきえて新しい場所を示すのである。しかしはじめは、このように壁掛をとり去ることによってあらわされる場所は前の場所とは全くちがって何ら隣接の関係を持たなかった。同時的舞台装置のそれぞれの仕切りがあらわす場所は、何ら隣接の関係を持たない遠くはなれた場所であったように、壁掛もはじめはこうした離れた場所をあらわす約束的手段にすぎなかった。しかしこの壁掛をそのようなものとしてではなく、本物の壁掛として、たとえば建物の中の部屋の仕切りとして考えるようになるとき、約束的手段の性格を脱して写実的手段となる。たとえば *la Veuve* では舞台装置は通りをあらわし、フィリストの家とクラリスの家がその通りに面している。しかし数場面だけ庭にいる女主人公をあらわさねばならぬ。この場合庭は壁掛によってかくされていて、クラリスの家がきえたと、そのうしろの庭をあらわすようになるのだと *Rivaille* は推測している。このように壁掛が隣接関係のないはなれた場所を舞台の上にあらわす約束的手段であることから、お互いに隣接する場所をあらわす写実的手段となるとき場所の一致に向って一歩前進することになる。

このようにプレ＝クラシックの舞台は壁掛を使ってお互いに隣接する場所をあらわす写実的手段を発見したが、それと同時にこの隣接した場所の間で行われる運動の写実的表現をも獲得した。同時的舞台装置では、それぞれの仕切りのあらわす場所は隣接関係のない、遠くはなれた場所をあらわしていたので、その場所の間の運動は旅行という形になり、したがって写実的要素のない約束的なものにすぎなかった。しかし壁掛の使用が隣接の関係をあらわすとき、この運動は写実的なもの

になる。また舞台装置がいくつかの隣接した場所をあらわすとき、その舞台装置をよこぎってなされる運動も写実的なものとなる。たとえばMairetのLes Galanteries du duc d'Ossonneの第二幕のはじめで、公爵は腹心のアルムドールと一緒にいて、エミリーを自分が愛していること、その家を訪れたいことなどを彼に話す。しかしその家ははなれているが遠すぎることはない。Mairetは公爵にその距離について「ここから20歩のところだ」と言わせている。そして第二場はこの運動をあらわす。独白しながら公爵は20歩の距離を歩み、「エミリーの家がかどにある四つ辻」につく。そして「窓」が「開い」ているのを見て絹のはしごでのぼる。ここでは観客の目は隣接した場所を横ぎって歩く人物の運動を追うことによって、今日の映画でカメラのレンズが移動する人物の動きを追うのと同じ効果をあげている。このように移動する人物の動きをカメラのレンズで追うのを今日の映画の用語では移動撮影と呼ぶが、プレクラシックの時期の舞台はそのあとにくるクラシックの時期が捨ててしまうが、後に映画が発見するような写実的運動を発見していたのである。

作品の物語性や当時の観客が持っていた作品の見世物的要素への好みが場所の一致への道をはばんだが、舞台装置をかえるための幕の欠除と、同時的舞台装置の写実的要素のない約束的性格が場所の一致への道を必然的におしすすめたこと、しかしこの道は壁掛や移動撮影の使用によって、直線的ではなくまわり道であったのを見た。このように場所の一致はいろいろの抵抗にあいながら徐々に課せられたのであって、それが支配的になった時でも抵抗や妥協が行われた。この一致は他の二つの一致とちがってあまりとうとばれなかった。アリストテレスはそれについて何も言っていないし、イタリーの初期の理論家も何も言っていない。フランスではこの一致に言及されるのは1630年になってからで、Mareschalのla Gènereuse Allemandeの序文に見出される。それは「真実らしさ」の要求によって時の一致から徐々に生れてくる。アクションがつづく間に人物が「真実らしさ」にそむかず行ける場所を舞台にあらわさねば

ならぬという考え方である。この点で場所の一致は時の一致に従属しているし、前にも見たとおり、両者の間にかつとうがある時、人が犠牲にするのは前者である点から言っても、前者は後者に従属している。そして演出の条件や観客の趣味が場所の一致を厳格に守ることを困難にしていたので、17世紀の多くの作家は、他の二つの一致は守っても、この一致を守れなかった人が多い。1678年コルネイユの全作品やラシーヌの世俗的作品の後に、30年ちかく劇作をしてきたThomas Corneilleはle Comte d'Essexで場所の一致を破っている。それはこの作品が一つの宮殿と四幕にあらわれる牢獄を必要とするからである。しかしこの作品が成功したことは古典期の最盛期においても、作家も観客も場所の一致の必要性をなっとくしていなかったことを示している。場所の一致は他の二つの一致につづいて権力の座にのぼったが、そのためにすべてを犠牲にすべき定言命令とは考えられなかった。それは他の二つの一致ほどとうとばれなかったのである。

17世紀の最初の三分の一の間は場所を統一する意志は見られない。場所はアクションの展開と観客の好みにしたがって、任意に一つの国から他の国へかわるのである。たとえばHardyのGessipeでは筋はアテネとローマで展開する。しかしこの自由さ任意さはすみやかに厳しい批判をうけた。Sarrasinは1639年にScudéryのl'Amour tyranniqueのはじめにつけて出版したDiscours de la tragédieの中で次のように言っている。「Hardyは場面を同じ場所にとどめることが出来なかった。彼は地方をかえ、ためろうことなく海を越えた。そして人はナポリで話したばかりの人物が、他の俳優が何行かをとえ、バイオリンが何かを演奏している間にクラコヴィにはこばれるのを見ておどろいた。」そしてabbé d'Aubignacやコルネイユも、いかなる変化もうけない同じ場所、同じ空間が、同時にちがった場所たとえばフランスとデンマークをあらわすのは「真実らしさ」に反すると言っている。ここで批判されているのは「真実らしさ」に反する場所のあまりにも大きなへだたりであり、その移動の任意さであった。作中の人物の気のおもむくままに場所から場所へと移動

するのである。しかし場所の複数性はそれが筋の必然性から由来する場合には人びとはもっと寛大であった。

お互いにもあまりにもはなれた場所を排除し、旅行をせずにすぐに行ける近い幾つかの場所を含むものとして場所の一致が考えられる時、この一致の歴史は第二期に入る。この場合には同じ町の中やすぐ近くに位置するいろいろな場所、小さなひろがりをもつ自然の地域、たとえば森とか島とか平原の中のいくつかの場所が広い意味で一致を構成すると考えられる。この広い意味での一致が課せられた時期を確定することは例外もあって困難であるが、大体1630-1640、もっと小さい程度で1640-1650とみてよかろう。場所の一致のこの時期を代表するのは *le Cid* まで最も重要な作家と考えられていた Jean Mairet であった。彼は1631年にこの新しい一致のモデルとして *Silvanire* を出したが、彼がその作に付した序文は大きな反響をよんだ。1635年の彼の *Sophonisbe* は大成功で、この新しい場所の一致の樹立の決定的要因となった。Mairetの場所の一致は町や小さい地域のそれで、その中にいくつかのちがった場所が見られる種類のものである。彼は *Silvanire* のあと九つの作品を書いたが、厳密な意味で場所の一致を守っている最後のもののほかはみなこの種の一致にしたがっている。Mairetの同時代人の多数はこの一致を守っている。それは一つの国、一つの町の限界はこえないが、一つの部屋に上演がかぎられるようなものではない。Le Prince déguisé (1635) で Scudéry は「場面はパレルムである」というが、Au lecteur の中で場所はパレルムの中で5度か6度かわると言っている。コルネイユもこのMairet流の場所の一致をしばしば守っている。それは1640年以後にも見られる。彼の *la Veuve* (1634) は場所の一致を町全体にひろげている。彼は1648年版の作品集の冒頭の Au lecteur で場所の一致を「出来るならば宮殿の部屋、あるいは劇場よりもあまり大きくないある場所」ととどめねばならぬ、「しかし町全体までひろげることが出来るし、必要とあらばその周辺を少し含めることが出来る」と言っている。Mairetのまわりで形成され、コルネイユが長い間忠実であった場所

の一致に関するこのプレクラシックの観念は、その不完全さ、あいまいさにかかわらず、Hardy やその後継者の古い観念にくらべれば有利な点をもっていた。それは集中をもたらし、地理的な旅行やさまざまな場所を舞台に表現することを不必要とした。

このMairet流の理論が形成されたのは1639年であるが、その頃にはすでにもっときびしい理想が形成されはじめていた。Ménageは町全体のひろがりをもたらし、自由すぎると言っているし、Sarrasinは1639年に、その時代の舞台について「それは一つの町をあらわすが、一つの場所をあらわしていない」、その結果「俳優たちが家の中で話しているのか、通りで話しているのかわからない」と言っている。こうして一般的傾向はさらに一段と集中へと向うことになる。Ménageは舞台は「目がはっきりと一時に見ることが出来るものだけを含むべきである」と主張した。こうして舞台装置はその約束的性格からさらに写実的性格へと向うのである。この新しい集中を得るには二つの方法があった。その一つは喜劇で用いられたもので、舞台は通りをあらわし、その通りに主要人物の家が面しているというようにする方法である。コルネイユの *Mélite*、モリエールの *le Dépit amoureux*、ラシーヌの *Plaideurs* がこれを用いている。悲劇では通りを用いることはあまり高尚ではないので、広場がつかわれ、それに宮殿や寺院が面しているようにする。コルネイユの *Médeé* はこれを使っている。もう一つは悲劇や悲喜劇につかわれるもので、包囲された町の域壁の上から人が戦いにたちあうといった構図である。1640年に二つの悲劇がはじめてアクションの場所を宮殿の一つの部屋または一つの家がちぢめることに成功した。それは *abbé d'Aubignac* の *Zénobie* とコルネイユの *Horace* である。前者は敗者がしめていた場所に、勝利の後敵が入ってくることを示すことによって場所の一致を守り、後者では舞台を占めるのは勝者で、戦いの様子は目撃者の話で報告される。

このように集中に集中をかさねて、場所の一致の第三期、完全で真に古典的な時期に入る。そこでは舞台に上演される場所がアクションが起ると

みなされるただ一つの正確な場所を再現する。上演される舞台はかわらないのだから、作品の中でアクションの起る場所もかわることは出来ない。同じ舞台が同時にちがった場所をあらわすのは「真実らしさ」に反する。こうして「真実らしさ」にもとづいて古典期の場所の一致の理論を作ったのは abbé d'Aubignacである。

前にのべたとおり、la tragédie à machines（仕掛の多い劇）の作家はこうした規則にとらわれず平気で場所をかえたが、仕掛を使わない作家は1640年以後、さらに1650年以後一層厳密な意味での場所の一致を守ろうとする。そしてそれは世紀の終わりでは一般化されるものだが、舞台装置を一つの場所、一つの部屋にきりつめることは果して問題を正しく解決したことになるだろうか。たとえば登場人物がつねに舞台にあらわされるただ一つの場所であうということは「真実らしさ」にかなうことであろうか。すでに1639年に Sarra- sin と La Mesnardièreは誰にもわりあてられない共通の部屋や漠然とした現実性のない広場を想定することは「真実らしい」かどうか疑問を提出している。このように誰のものでもない一つの部屋、しかも登場人物がそこへ話しにくる一つの部屋というのは場所の一つであってもやはり約束の場所となり、人が排除したそれ以前の舞台装置の性格を再導入することになる。しかしコルネイユはこうした約束の場所をとり入れてその正当性を辯護しようとした。それは le lieu composite（混合式場所）とも呼ぶべき場所で、彼は1660年の第三の Discours でこの混合式場所をみたすべき条件をのべている。コルネイユは敵対する者たちがかわるがわる同じ場所で最も秘密なプランを友人にうちあける不自然さから出発する。「法律家は法のフィクションをみとめている。その例にならって演劇的場所をうちたてるために劇のフィクションを導入したい。その場所は Rodogune という作品ではクレオパトラの部屋でもロドギューヌの部屋でもなく、Héraclius ではフォカスの部屋でもなく、レオンティーヌの部屋でもなく、ピュルシェリーの部屋でもないだろう。しかしそれに向っていろいろの部屋が面している一つの部屋であるだろう。そして私はそれに二つの特権を

与える。その一つはそこで話す人が自分の部屋にいてのと同じ秘密をもってそこで話すこととみなされることであり、今一つは、ふつうは部屋にいる人々と話すのに、舞台にいる人びとがそこへ行くのがしばしば礼儀にかなったことであるかわりに、部屋にいる人びとが礼儀をそこなわずに舞台へ会いにくることで、それは場所の一致と場面の連続を守るためである。」この解決は完全さから程遠い。なぜならこの特権のはじめのものは「真実らしさ」に反するし、後のものは「真実らしさ」と「礼儀」に反するからである。しかし観客たちは単純さをのぞんでいたし、自分の作家としての自由を和解させるために、コルネイユはこの解決に固執した。彼の最後の作品の大部分は場所の一致を守っているが、それはこの種の混合式場所のそれである。このような混合式場所の使用はコルネイユだけではない。古典的演出によく使われる le palais à volonté（任意の宮殿）もその例である。このような混合式場所は場所の一致を表面的にのみ守るもので、場所の一致の要求と「真実らしさ」の要求の妥協の産物であり、現実的な具体的な場所に対応するものではない。

また舞台が現実的な一つの場所をあらわしている場合でも「真実らしさ」をぎせいにしてアクションを位置づけることがしばしばおこる。その場合には作者は辯護するが、それは作者が真実らしくないと感じているからである。たとえば身分の高い娘は通りで若い男と話をすることが出来ないが、町民の娘なら出来るとするたぐいである。モリエールは le Dépit amoureux の舞台を通りに設定するが、そこでフロジヌは家の中より通りで話す方が四方が見渡せて安全だと言う。またラシーヌの les plaideurs では場面は通りで起るが、そこでプティ・ジャンは眠くなって通りで眠ろうと言ったりする。

結局17世紀には真の古典的な意味で場所の一致を守っている作品があるだろうか。ただ一つのしかも現実的で正確に限定された場所をあらわし、漠然とした混合式ではないもの、しかもアクションが「真実らしさ」に反することなくこの場所で起るという作品があるだろうか。それは人が「真実らしさ」に付する重要さ次第でこの作品の数も

かわるが、非常に少いと言わねばならない。喜劇ではその最も古いものは1632年か1633年に演ぜられ、1637年に刊行されたコルネイユの *la Suivante* があげられ、悲劇では一般にラシーヌの作があげられるが、そのうちの最も重要な三つ *Andromaque*, *Britannicus*, *Bajazet* は同じ場所であつたがいに陰謀をくだてるいくつかのグループの人を登場させている。しかしこの場所が混合式場所なのか現実の場所なのか、作者はその点をはっきりさせない。*Iphigénie* や *Phèdre* では場所の一致は完全である。

結局場所の一致は強力な障壁にぶつかるので、それが出来あがるのに長く困難な道のりが必要であった。そしてそれは益というよりも犠牲を要求する方が多かった。しかしアクションの複数性、アクションの時間の過剰と人がたたかったとき、結局場所の複数性ともたたかわねばならなかった。

それではモリエールの *Dom Juan* では場所の一致はどうなっているであろうか。舞台はシシリー島になっており、*Classiques Larousse* の *Dom Juan* の注によれば、第一幕では「舞台は宮殿、おそらくすべての散歩者に開放されている公共の建造物をあらわす」となっており、第二幕では「場面は海辺の町から遠くない田舎でおこる」となっており、第三幕では「舞台は海に近い、町のほとりの森をあらわす」となっており、第四幕では「舞台はドン・ジュアンに住居をあらわす」となっており、第五幕では「舞台は町のそばの田舎である」となっている。これによって見ると、場所はシシリー島の中の宮殿のある町とその周辺で、幕ごとに五度場所が変わることになっている。これは先に見た場所の一致の発展の第二期にあたり、ここでは同じ町の中やすぐ近くに位置するいろいろな場所、小さなひろがりをもつ自然の地域、森とか島とか平原の中のいくつかの場所が広い意味で場所の一致を形成すると考えられたのだから、モリエールが採用しているのはこの一致であつて、場所の一致の第三期、厳密な意味での古典的一致ではない。

このように一幕ごとにちがった場所をあらわす場合、17世紀ではどのようにその場所は舞台に表

現されたであろうか。同時的舞台装置を使ったのであろうか。継起的舞台装置を使ったのであろうか。

*Mahelot* によると、その上演にあたって演出は次のものを要求したになっている。即ち第一幕では「宮殿」、第二幕では「部屋、海」、第三幕では、「森、墓」、第四幕では「部屋、宴会」、第五幕では「幕、落とし穴、コロフォニウム脂、二つの脇かけ椅子、腰掛」となっており、これによって見ると同時的舞台装置ではなく、継起的舞台装置を使ったと考えられる。前にも見た通り、幕の使用は例外的で、幕は芝居のはじまる前か、終わった後にのみ使われ、17世紀では幕合では使われることはなかった。したがって幕合に舞台をかくす幕がない場合、継起的舞台装置で幕ごとに場所をかえるためには、幕合に道具方が出てきて観客の目の前で道具をかえねばならない。これはあまり恰好の良いものではないが、当時行われていたらしく、*Marmontel* はもし幕があれば「道具方が椅子をなおしたり、散らしたりしにくるのを見なくても良いのに」と言っている。それ故モリエールの *Dom Juan* は継起的舞台装置を使い、幕合の時間でその道具の入れかえをしたのであろう。もう一つ演出について言うとき背景をあらわす幕の問題があるが、これは *Jacques Arnavon* が言うように、場所が変わると、背景をあらわしていた幕がひかれ、新しい場所をあらわす幕があらわれたのであろう。

## 5 結論

以上17世紀における三一致の規則の展開と、モリエールの *Dom Juan* がその規則に対してどのような位置を持つか見てきたのであるが、それではモリエール自身はこうした規則に対してどのような意見をもっていたであろうか。彼は *la Critique de l'Ecole des Femmes* の中でドラントに次のように言わせている。「おっしゃるのをきいていると、この芸術の規則は世の中でもっとも深い神秘であるようにみえる。ところがそれはこの種の詩からうけるよろこびをうばうものについて良識がした簡単ないくつかの観察にすぎないのです。かつてこうした観察をしたその同じ良識はホレスやアリストテレスの助けがなくても、毎日たやすくそれをするのです。すべての規則の中

で最大の規則は喜ばれることでないかどうか、目的を達した芝居はよい道にしたがわなかったかどうか知りたいものです。」このようにモリエールはかなり自由な見解を持っているけれども、あからさまに規則に対して反対しているわけではない。彼はどこでも、天才にはすべてが許され、勝手な気まぐれが許されるとは言っていない。Daniel Mornetも言うように、彼が重んじたのは良識で、規則がそれになう時にはそれをうけいれているのである。良識は自然らしさ、真実らしさをとうとぶ。モリエールは自然らしさ、真実らしさをとうとぶ古典期の流れの中に身をおいていたので、作中にこの良識を発揮することが出来たのである。彼はまた作品が観客に喜ばれることを第一の条件にあげている。古典期へ向う動きの中には「真実らしさ」を求める流れがあり、観客の趣味もそれにしたがってかわってきているので、観客に喜ばれることを規則の中の第一の規則とするモリエールもその流れにしたがわねばならなかった。たとえば同じ題材をとりあつかったチコニーニやジリベルトやドリモンやド・ヴィリエの作品が物語風にすべての出来事を舞台の上で語ろうとするのに対し、モリエールの Dom Juan は前にも見たように、騎士を殺す場面を劇のはじまる六ヶ月前のこととし、またドン・ジュアンがドヌ・エルヴィールを誘惑するのを劇のはじまる前に起ったこととして、劇中で物語り、劇のアクションの持続を24時間ぐらいにちぢめたことは、観客の趣味が「真実らしさ」を求めて、古典期へ向っていることを反映したものであろう。また場所の一致についても、場所をシシリー島とし、その中で場所をいくつか変えるというやり方は、前にも見たとおり、場所の一致の歴史の第二期に属している。モリエールの Dom Juan は1665年の作で、このころには場所の一致の第三期、厳密な意味での古典的な一致が形成されていたのであるが、この作がその厳密な一致にしたがっていないとしても、その第二期の形を採用しているということは、観客の趣味の変化と理論家達の探究を無視していないことを示している。またアクションの一致については、これは当時理論化されていたアクションの一致にしたがってはいないが、前にも見たとおり興味の

一致にしたがっている。この興味の一致が理論化されたのは18世紀に入ってからであるから、17世紀にすでにこれを行ったのはモリエールの才能の豊かさと規則にとらわれない自由さを示すものだが、ここでもドン・ジュアンの悪い性格を罰する天の怒りの代行者として石像を登場させ、当時の観衆が好んだ見世物的要素をとりいれている。モリエールの Dom Juan は規則を大はばにやぶった作品だと言われているけれども、このように見えてくると、彼を支えた観衆、ひいては時代のうごきに制約されていた作品だったことがわかる。

#### 参考書

- 三一致の規則の叙述については Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France* によった。  
Molière : *Oeuvres complètes*(Bibliothèque de la pléiade)  
Molière : *Dom Juan*(Classiques Larousse)  
Molière : *La Critique de l'Ecole des Femmes*(Classiques Larousse)  
Jacques Scherer : *La Dramaturgie classique en France*  
Gustave Michaut : *Les Luites de Molière*  
Daniel Mornet : *Molière*  
Jean-Marie Teyssier : *Reflexions sur "Dom Juan" de Molière*  
Gustave Lanson : *Histoire de la Littérature française*  
Daniel Mornet : *Histoire de la Littérature française classique 1660—1700*  
Antoine Adam : *Histoire de la Littérature au xvllle Siècle III*  
徳村佑市 : *Dom Juan et les Règles* (金沢美術工芸大学学報第一号)