

[わたしの一冊]

Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Dros, 1981

伊藤 洋

「劇中劇 *Théâtre dans le théâtre*」と言うと、すぐにシェイクスピア Shakespeare の『ハムレット *Hamlet*』(1601) の中で、ハムレットが旅役者を呼んで演じさせるあの国王暗殺「ゴンザーゴ殺し」の場面を思い出すだろう。またフランスならピエール・コルネイユ P. Corneille の『舞台は夢 *L'illusion comique*』(1635) の観客の目を欺く2幕～5幕の場面展開、とりわけ5幕の悲劇とそのどんでん返しの場面が頭に浮かぶだろうし、あるいはモリエール Molière の『ヴェルサイユ即興劇 *L'Impromptu de Versailles*』(1663) の芝居のリハーサル風景を思い出すに違いない。そう、まさしく劇中劇は17世紀にヨーロッパ各国で大いに栄え、もてはやされたものなのである。

今日では日本でも外国でもあちこちで頻繁に見られ、観客にとっても奇異でも不思議でもなんでもない。例えば、作品としてはピランデルロにもブレヒトにもアヌイにも見られるし、舞台上演では蜷川幸雄が現代の外枠を作って、実際の芝居を劇中劇のように見せるという手法をよく使う。ごく最近(13年3月)、筆者が観劇した燐光群の『カウラの班長会議』(作・演出、坂手洋二)でも、この劇中劇が見られた。

このように劇中劇は今日、日本の演劇ではかなり多い。とはいえ、ただ単に中心主題になる一本の芝居(外枠)の中に別のもう一本の芝居が置かれるという形のみでなく、上記のモリエール喜劇のようにリハーサル光景を舞台化するものもあり、また現代ではあるが、燐光群のように映画制作の一場面を劇中劇の形で見せるなど様々な形式があり、その形も姿も多様で複雑である。

表記のフォレストイエの著書は、その複雑な劇中劇の淵源を探り、17世紀におけるその変遷を探求し、構成と機能を鮮やかに分析している。著者フォレストイエは現在パリ・ソルボンヌ(第IV大学)教授で、17世紀演劇研究の第一人者として大活躍している。本書は彼の最初期の著書(おそらく博士論文)である。劇中劇の研究は必ずしもフォレストイエが最初ではなく、英米の研究者、とりわけイギリスのボアズ F. S. Boas はシェイクスピア作品についての劇中劇研究をし

てすでに『劇中劇 *The Play within a Play*』(1927)を出版しているし、アメリカのネルソン R.J. Nelson はそれも参考にしながら『劇中劇 *Play within a Play*』(1958)という著書を出している。しかしフォレストイエは劇中劇を使った演劇の最初の作品について、ネルソンらとは異なる論を展開しており、劇中劇の意味を彼らより狭く限定して考えている。

ネルソンはその著書に副題として「劇作家の芸術観、シェイクスピアからアヌイまで」としていることでも分かる通り、劇中劇の歴史を掘り起こしてただっているわけではなく、劇中劇を使用している劇作品を英仏を中心に随時取り上げているにすぎない。「鏡としての演劇」の章でシェイクスピアの『夏の夜の夢 *A Midsummer Night's Dream*』(1595)と『ハムレット』を扱い、以下ロトルー J. Rotrou、コルネイユ、モリエールなど、フランスの劇中劇作品を取り上げる。だから必ずしも劇中劇そのものの研究とは言えないだろうが、その第1章「ドラマ、儀式か演劇か?」でネルソンは、彼以前のボアズの著書で言及されているメドウォール H. Medwall 作の世俗劇『ファルジャンスとリュクリース *Fulgens and Lucres*』(1497)を、劇中劇を取り入れた最初の作品としている。しかし彼自身イギリスが発祥とは思っていない様子で、むしろ中世のフランスにあるのではないかと疑問を呈している。議論の余地のある所だろうが、ここではこれ以上この問題に深入りはすまい。

フォレストイエはこれらの論を踏まえた上で、これらの劇作品に見られる「劇中劇」と言われるものは、単なるプロローグ(前口上)の後に劇が続く、あるいはそれに準じて観客を劇に誘導するだけのものに過ぎないと説き、彼の意味する本来の劇中劇からは「プロローグ+劇」を排除している。われわれにはこの処置は妥当と思われる。そうでなければ、演劇がほとんどすべて劇中劇に類したものになってしまうだろう。実際に劇中劇の最初はギリシア時代のコロスの登場する演劇にあるとする説(A. Pierron: *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*)もあるようで、際限がなくなりそうである。

ではフォレストイエは「劇中劇」という言葉をどう定義し

ようとしているのか。彼はまず形態として「一つの劇（スペクタクル）の中にもう一つ別の劇が含まれている手法を劇中劇と呼ぶ」という観点から出発する。彼の主張する劇中劇の特徴は2点である。第一は劇中の芝居を見る「観客の存在」が不可欠なことであり、第二は「ロール・プレイング（役割演技）*jeu de rôle*」とは区別しこれを排除することである。だから単に幕間に見せる、外枠の劇の「主筋」とは関係のない気晴らし用の幕間劇（*intermède*）は彼の言う「劇中劇」には入らない。「枠組みを作る劇の少なくとも一人の役者が、観客に変わるときから劇中劇になる」と定義する。その際に著者が厳密に区別しようとするのが、「ロール・プレイング（役割演技）」との違いである。（役割演技という日本語訳は適切でない気がするが、ここではこの訳語を使用することにする。）役割演技にも観客らしきものも借り物の役もあり、一種の芝居をするのだが、必ずしも見世物（スペクタクル）として考えられてはいない。役割演技とは、喜劇などでしばしば使われる手法で、ある人物をだますために人物が別の人物になってまやかし（ペテン）の演技をするものである。劇中劇を使用した芝居には、嵌め込まれた劇（劇中の劇）の筋とは別の、外からの目が必要だと言う。劇中劇と役割演技、この二つは非常に近いもので形の上で混同されやすいから、彼はこれら二つを厳密に区別しようとする。

著者の論点を実際の劇作品で追ってみればもっと分かりやすくなる。著者の挙げる例をみると、モリエールの『病は気から *Le Malade imaginaire*』（1673）の第1幕間劇（第I幕と第II幕の間—ポリシネルのセレナーデの場—）は主筋とは関係ないものなので単なる幕間劇に過ぎず、第2幕間劇（第II幕と第III幕の間—ムーア人に扮したジブシーたちの歌と踊りの場—）は、外枠の劇（主筋）の登場人物ベラルドが兄アルガンに見せようと連れてきて踊らせるものだから劇中劇である。さらに第3幕間劇（最終—ある男を医者にする儀式のパレエの場—）は主筋のテーマの延長で結びになるものだから劇中劇であるとする。一方、第III幕の小間使いのトワネットが医者扮演着アルガンの所にやって来て、アルガンをまや

かして診察する場面（8場と10場）には観客としてベラルドがいるが、この男は主人公アルガンをいわばペテンにかけ、この場面は劇中劇ではなく役割演技であると著者は分類する。こう見てくると著者が言うように、ロール・プレイング（役割演技）は喜劇に頻繁に使用される手法であると納得がいく。

この劇中劇（幕間劇）の踊りを見る劇中の人物（観客の役）は、自身も背後にわれわれ、つまり劇場内の観客の目を意識せざるを得ず、完全に虚構の中だけにいるわけにはいかなくなる。ここに虚構と現実の入り混じりが起こり、現実世界の再現と著者の言う演劇存在が浮かび上がり、劇中劇の大きな意味が生まれてくる。フォレストイエはこれが17世紀フランスの非常に重要な演劇手法であり、演劇美学だったと考え、それが当時のバロック精神と結びついて、大きく花開いたと論証するのである。

著者はこの劇中劇という手法が生まれた起源を、巷間言われるように近代の始まりと同時期と認める。しかしその手法の萌芽のようなものは古代ギリシアにも中世にもあったに違いないのに、それを利用する演劇的な理論が欠けていたと考える。そこから著者の卓見が出てくるのだが、ルネサンスで古代演劇が再認識され、それと中世の活力ある演劇とが結びついて、16世紀末にこの劇中劇の手法が突如として誕生したとする。そして言う。「劇中劇は、演劇の発展とある一つの時代の精神との出会いから生じた。その時代こそ喜劇を演ずるように世界を生き、二重化という言葉で説明される時代なのである」と。

ある一国だけの問題ではなくヨーロッパ全体を見渡す視野の広さと、中世演劇とルネサンス演劇を新たに結びつけたことは彼の優れた見解だろう。こうして著者は、コンメディア・デラルテの即興性にも目を向けた上で、結論としてイギリスのキッド T. Kyd の悲劇『スペインの悲劇 *The Spanish Tragedy*』（1589）を劇中劇の最初の作品と推定する。この劇作品がエリザベス朝の多くの劇作家に新しい道を開き、以後

のシェイクスピアの『ハムレット』、ボーモント F. Beaumont とフレッチャー J. Fletcher 合作の『熱烈なすりこぎの騎士 *The Knight of the Burning Pestre*』(1607) などの劇中劇が生まれたと考える。

フランスでは、フォレストイエの説く「劇中劇」が現れる最初の劇作は、バルタザール・バロ B. Baro 作の悲喜劇（英雄叙事詩と称されている）『セランド *Célinde*』(1628) であるとする。こうして彼はフランス 17 世紀演劇の中でこの作品から、大マルカントワヌ Marc-Antoine Le Grand 作の喜劇『パエトンの失墜 *La Chute de Phaéton*』(1694) まで 40 作品に劇中劇を見せる演劇があり、それらを詳細に分類・分析して論じる。

その分析は劇中劇全体の構造上の分類と、嵌め込まれた劇中のスペクタクルの機能の分類とに分けて綿密である。劇中劇が完全な形で、つまり外枠の中ほどに主筋と融合した形で入っている劇（例えば『セランド』）と、グジュノー Gougenot の悲喜劇『役者たちの芝居 *La Comédie des Comédiens*』(1633) のように最初の 3 幕が外枠の喜劇で、後半 3 幕（合計 6 幕）がその同じ役者たちの悲喜劇（劇中劇）という二つが離れた形の不完全な劇中劇もあるとする。内部の劇中劇が外枠の人物の絡み合いと関係のあるもの、ないものなど見事に分析する。第三部で劇中劇の意味を問い（分量はこの部分が最大）、世界の鏡としての演劇、ひいては「世界演劇」観にも言及し、「現実の再生」、「幻想」、「暴露」の意味合いを持つものと分析する。ここで「人生と芸術の演劇化というバロック時代の本質的な問題」を論じ、劇中劇は自己考察、自己反省の結果として生まれてきた手法だと断じている。

フォレストイエはこうして彼の意味する劇中劇が使われている 17 世紀フランスの劇作品は、40 作と結論付ける。その中で劇中劇として成功していると彼が考える作品は、この世紀前半の「バロック期」では、上記のバロの悲喜劇『セランド』、コルネイユの喜劇『舞台は夢』、ロトルーの悲劇『真説聖ジュネ *Le Véritable saint Genest*』(1645)、ブロス Brosse の喜劇『目覚めて見る夢 *Les Songes des hommes éveillés*』(1645) の 4 作を挙げる。世紀後半の「古典劇時代」では、冒頭に挙げたモリエールの喜劇『ヴェルサイユ即興劇』、モンフルーリ Montfleury の喜劇『役者で詩人 *Le Comédien poète*』(1673)、トマ・コルネイユの喜劇『見知らぬ男 *L'Inconnu*』(1675) の 3 作を優れたものと評価している。分岐点を 1660 年と考えると、全 40 作のうち 60 年以前が 17 作、以後が 23 作となる。数字の上ではほぼ拮抗しているが、容易に理解されるように、前半の劇中劇は様々なジャンルの劇作品に使わ

れており、後半ではこの手法は喜劇の中に多く使用されるようになっている。「二重化して世界を再現する」と見るフォレストイエの劇中劇の観点は奥深く興味は尽きない。彼は劇中劇をフランス演劇の近代化への第一歩の重要な要素であり、演劇美学であると考えてるのである。

本書はその後も注目される研究書として再版（1996）されている。ところで「劇中劇」はすぐに登場人物のアイデンティティー（自己同一性）の問題につながり、変装や見せかけの手法の研究に発展する。フォレストイエの次の大著が *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) — Le déguisement et ses avatars—*, Dros, 1988 になったのは当然のことと思われる。

