

## 沈黙の共演者

——マリヴオー『愛と偶然の戯れ』に関する一考察

白井春人

Etude sur Marivaux

## Les Monologues dans “Le Jeu de l’amour et du hasard”

Haruto SHIRAI

20世紀後半の最も重要な演出家のひとりであるピーター・ブルックは、その著作の書き出しでこう記している。

どこでもいい、なにもない空間——それを指して、私は裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこの何もない空間を歩いて横切る、もうひとり  
の人間がそれを見つめる——演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ<sup>1)</sup>。

演劇が成立するための最低条件を示す物としてとよく引き合いに出されるこの文章は、大変魅力的である。パリの北、彼が拠点劇場にしている、ブッフ・デュ・ノールに行けば、なおさらである。19世紀の劇場の廃跡を、「演じる場所」としてそのまま再生しているからだ。「演じる人」（俳優）が、「見る人」（観客）を前にして、「ある物」（作品）をこの場所で、演じれば「演劇」が成立するという理論には説得力がある。しかしながら、そこには何か忘れていた事柄はないだろうか？

プロセニウム舞台であろうがなからうが、緞帳があろうがなからうが、劇場に足を踏み入れた観客は、俳優が舞台上で演じている作品が、虚構の出来事であると認識しているのである。そして、観客はこの不思議な大前提に対して異議申し立てもすることなく、「第四の壁」のこちら側

で、およそ2時間のあいだ「沈黙」を守っているのだ。

演劇作品が、今日いかに演出家によるセノグラフィ（見える舞台）を重要視する傾向にあるとも、戯曲を基盤として構築されていることに変わりはない。そこに書かれた台詞の大半は、登場人物間で交わされる「対話」（ディアローグ）である。この種の台詞が舞台上で繰り広げられている限りにおいては、観客としては了解可能な事柄として、劇行為の進展を見守っていくこととなる。なぜならそれは我々が日常生活でごく普通に行なっているコミュニケーション手段と同一だからである。

台詞の中にはこれと全く異なった性質のものがある。それが「独白」（モノローグ）である。

いまならやれるぞ、祈りの最中だ。やるか。やればやつを天国に送り込み、復讐は果たされる。待て、それでいいか。悪党が父上を殺した、そのお返しに一人息子のこのおれが、その悪党を 天国に送る<sup>2)</sup>。

父親のあだ討ちの絶好機に逡巡する、この有名なハムレットの「独白」は、このあとにまだこの二倍の台詞が続いている。しかもこのとき、同一舞台上にはひざまずいた姿の仇である国王がいるとのト書きもある。戯曲の読者としてならば、読み飛ばすことも可能かもしれないが、客席に腰をかけている観客は果たして本当に違和感を覚えないのであろうか。もう少し、この種の台詞について考えてみよう。

「独白」という言葉を問題にする時、我々は直ちにモノローグ monologue というフランス語を思い浮かべるだろう。19世紀のアルテュール・ブガンは『演劇辞典』の中で、こう定義している。

一人の景で、劇中の登場人物が一人で、いわば、その人物一人だけで行なう長い語りである。観客に対して、自分自身の心理状態を説明するためや、あるいは、ある状況を述べたりするのに役立つものである<sup>3)</sup>。

これに対してジャック・シエレルは、フランス古典劇の精緻な研究書として名高い『フランスにおける古典劇作法』のなかで、モノローグの機能について次のように詳細に言及している。筋の一部や、登場人物の感情を観客に知らせる機能。対話の場面で本来の感情を失った登場人

物が、モノローグの中でそれを取り戻すことができるとか、景と景とを結びつける働きについても指摘している。そして「最も本質的な機能は、感情を叙情的に表現することを可能にしたことであり、モノローグを語る人物は、観客にだけでなく、それを隠れて聞いている人物にも、ある事実を知らせることが出来る」という機能にまで言及している。

モノローグとは、自分が一人だと信じている一人きりの登場人物によるか、もしくは実際には聞かれているのだが、本人はその心配をしていない一人の登場人物による長台詞<sup>4)</sup>。

このシエレールの定義によれば、モノローグは、舞台上になにも一人きりでなくてはならないという制約がはずされたことになる。しかし未だ長台詞という枠組みは残されている。

「傍白」(アパルテ)というせりふの機能についても我々はその存在を知っている。

アパルテ<sup>5)</sup>とは、ある登場人物が、他に一人あるいは数人の登場人物が、同一舞台上にいるとき、その人たちに聞かれないようにして、自分自身に対して行う注意や反省である。

プガンはこのように定義した後、話者が他の登場人物には隠しておかなければならない秘密の感情を、観客に知らせるために演劇上不可欠なものであるとも述べている。

それでは、モノローグとアパルテの差異はいったい何なのだろうか？

発話者本人しか原則として舞台上にいない場合がモノローグで、他の登場人物たちもいる場合がアパルテとの仮説は、容易に成り立つ。また「長さ」についても前者が長く、後者が短いとの考え方も一般的なものであるといえよう。

しかしながら、シエレールは、これと異なる見解を示している。発話者の心理状態に着目している。

この二つの形式の間の区別はそれらの長さによるものではない。モノローグは通常長いか、あるいは大変長く、アパルテは短い。しかし大変短いモノローグや、大変長いアパルテもある。(中略)モノローグを行う主人公は、他人に聞かれているかどうか心配していない。反対にアパルテを行う人物は、そのことを恐れているし、少なくとも聞かれまいと望んでいる。またはその言葉が相手にわからないだろうと期待している。<sup>6)</sup>

また逆に、パトリス・パヴィスは、アパルテの「長さ」に制約を与えている。

アパルテはモノローグの一形式であるとした上で、「その短さや、ディアローグの残りの部分との同化によって、モノローグと区別される」と述べている。そして「アパルテは、登場人物の目から逃れ、観客に偶然に聞かれているようなもの」で、「劇場においては、観客との直接的なディアローグにもなっている」として記している。さらに、「アパルテでは、その話者は決して嘘をつかない<sup>7)</sup>」とも規定している。

「沈黙の共演者」——投げかけられた「独白」に対して、決して返答をするが許されないが、唯一の「聞き手」である「観客」——にとって、はたしてこの種の台詞はどのように映っているのだろうか？

「独白」について諸説を考察してきたが、そろそろ我々の考えを明示するときがやってきたようだ。

《独白》とは、舞台上で、ある登場人物によって発せられ、他の登場人物には聞こえない、独り言。

そして、この《独白》は、「発話するときの周囲の状況」と「発話者の心境」から次の4つのタイプに分類することができる。

- ①《傍白》 聞かれる心配がある状況のために、「話者」が心配しながら行なう《独白》。
- ②《超傍白》 聞かれる心配がない状況にもかかわらず、「話者」が心配しながら行なう《独白》。
- ③《独白》 聞かれる心配がない状況のため、「話者」が心配せずに行なう《独白》。
- ④《超独白》 聞かれる心配がある状況にもかかわらず、「話者」が心配せずに行なう《独白》。

観客からの視線で舞台を見ると、舞台上に2つの別々な空間が同時に存在していることがある。そしてそこには、《独白》によく似た形態のディアローグが間々現れる。

3人（あるいは3人以上）が同一舞台上にいたとき、AがBにだけ聞こえるように小声で語りかけ、Cには聞こえない台詞、これを《準||独白》と名付けておこう。

ある劇作品を通して、《独白》の諸相を確かめてみよう。

十八世紀フランスを代表する劇作家としては、現代ヨーロッパでもっとも頻繁に上演される喜劇作家にマリヴォー Marivaux（1688～1763）の中期の代表的な恋愛喜劇に『愛と偶然の戯れ』 *Le Jeu de l'amour et du hazard*（1730年初演）がある。コメディ・フランセーズのレパトリーになって約二世紀、1400回以上という、同劇場で最も上演回数が多い劇作品のひとつであるこの作品は次のような筋立てになっている。

父親が決めた見ず知らずの結婚相手ドラントに不安を覚えるシルヴィアは、相手の人柄をよく観察するために、召使いのリゼットに主人役をつとめさせ、自分は召使いに成りすます。そこへ偶然にも同じくろみで召使いアルカンと衣装を交換したドラントが登場する。2組のカップルは、お互いの身分を知らぬままに一目ぼれをしてしまう。他のマリヴォー劇と同様、愛の告白にいたるまでの登場人物たちの心理的葛藤が描かれている。

先の定義に従うと、この作品の中には33箇所（《独白》と7箇所（《準||独白》）が、三幕全32景のうちの約半分近い14景に散在している。

《独白》の「話者」となっている回数が最も多いのは、シルヴィアである。その回数も23回（《準||独白》を含めると26回）と抜きん出ている。一方ドラントは、シルヴィアの相手役にもかかわらず、「話者」としてはわずか4回（《準||独白》を含めても7回）しかないが、逆に《独白》を聞きえない「聞き手」——《独白》がなされる同一舞台上にいる人物——としての回数は17回（《準||独白》を含めると20回）と極端に多い。

これは、シルヴィアがドラントを見て愛を知覚し、身分的な障害を想起し、苦悩していく姿を際立たせる効果のあるものだといえよう。

1幕7景は、変装したシルヴィアが、召使いに扮装したドラントと、初めて2人きりになる場面である。

「これで召使いだって。何という男でしょう。」

「それだけのことはありそうね。」

「際限がないわ、この男。」

「本当に、この若者には驚かされる。こつちがどう出てもこれじゃ……」

「ああ、これじゃまるでもとのもくあみだわ。」

「どうやらこの男、私に暇つぶしさせようって魂胆ね。」

「もう、とっくに行つてしまえばよかつたんだわ。」

「こんなことまで言われても、私はまだここを離れていない。離れようもしない。相変わらず、こうして返事をしているなんて！ まったく冗談にもほどがあるわ。」

ドラントとの対話が増幅されるにつれて、彼の上品さ、魅力に見せられ、召使いという身分に驚いている。2幕9景においても、身分違いの恋に悩みつつ、ドラントに対処する仕方に迷っている様子が現れている。

「なんて言おうかしら？ 怒ってみたところで、どうにもなりはしない。」

「いつまでもついこの人の言葉に耳を傾けてしまう。こんなことは忘れなくちやいけないわ。」

「どうだか、怪しいもんだわ。」

通常の対話の間に挿入されたシルヴィアによる〈傍白〉の断続的使用は、彼女の精神状態の変化を、まさに実況中継している。これは、数回の〈超・独白〉による長い、一気の自己の状況説明よりも、観客にとってはより臨場感を伴った本当らしいものとして移り、効果的であろう。

この作品において、〈超・独白〉と認められるものは、2箇所とごく少ない。1幕7景冒頭で、相手の第一印象を物語る〈独白〉がそれである。

シルヴィア 二人してお芝居なされてるんだもの。でもいいわ、この若者は馬鹿じゃない。こんな男を自分のものにする小間使いは幸せよ。

きつと。どうせ私に言い寄る気なんでしょうけど、言わせてみよう。

何か分かるかもしれないから。

ドラント この娘には驚いた！ これほどの顔立ちのお付きをつれていれば、どんな女だって社交界でさっそうとしていられるだろうからな。ひとつ近づきになろうとするか。

主人公二人がお互いに対話を交わす前に、初対面の印象を連続的に表出することにより、観客に対して、今後の物語の展開に期待を抱かせ、〈超・独白〉の持つ「わざとらしさ」の排除に成功している。

〈独白〉の話者も主人公二人に限定されている。シルヴィアが3回、ドラントが1回である。その多くは、変装が原因で生じる「身分違いの恋」に苦悩し、揺れ動く真情の吐露である。

シルヴィア (…:) たかが下男のことです！ まったく！ 変な話だわ！ (…:) 私がかつとなる種になった、問題の男。でもそれは、彼のせいじゃない、気の毒に。この男を責めるわけにはいかない。(2幕8景)

シルヴィア ああ！ 胸もふさがる思い！ この悩みには何か得体の知れないところがあるわ。今度のこと全体が私を苦しめる。どの顔も信用できないし。誰も彼も、不満でしょうがない。自分自身にも不満なんだもの。(2幕11景)

ドラント ここでの出来事のすべて、おれの身におきたことすべてが信じられない……それにしても、リゼットの顔が見たい。(…:) (3幕2景)

最後の〈独白〉は、3幕8景にある。先にドラントに身分を明かされ、安心し優位に立っているシルヴィアは、兄マリオを恋人に仕立て、自分の身分を明かさないうまま、ドラントから愛の告白を得ようとしている。数々の障害に阻まれて、ドラントが苦悩のあまり彼女のもとを離れ、出て行くこうとしている後姿を見ながらする〈独白〉である。なおこのとき、ドラントの姿は舞台上から消えていて、観客には見えない演出が一般的である。

「私から呼ぶなんて、できるわけない。」と言いながら、「ああ！ もう駄目だ。行ってしまおう。」と嘆き、自分の無力さよりも兄のせいだとき

めつける。しかしまたドラントが姿を見せると、「前言は取り消しだわ。まだあの人を愛しているわ……出てゆくふりをしよう。呼び止めてくれなくちゃ。せっかく仲直りするのだもの、少しは困らせてやらなくちゃ。」と反対に主導権を握った形となる。ドラントから愛の告白を受ける直前の苦悩を表出しているこの《独白》には、追いかけるより追いかけることを好むシルヴィアの性格が明確に外在化されているのである。

それでは、《準Ⅱ独白》はどこにあるのだろうか。2幕4景にその典型を見つけることができる。

ドラント（小声で）こんな馬鹿な真似はすぐやめるんだ。図に乗るんじゃない。深刻で物思いに沈んだふりをしろ。不満でさえあるって顔をするんだ。分かったか？

アルルカン はい、分かりました。ご心配なく。さがって行ってください。

これは、身分が入れ替わっているアルルカンにその演技の行き過ぎを忠告するために、リセットには聞こえない形でなされている。変装の確認、行き過ぎの是正の指示のための《準Ⅱ独白》の使用は、観客たちにとってはどのように映るのであるか。

舞台上で会話に参加されない人物の動きにも目はいくはずである。むしろ、その人物に聞かれはしまいかとはらはらすはずである。この緊張感とともに、舞台上の《準Ⅱ独白》の聞き手に、観客はある共感を持つのではないだろうか。なぜなら、その《準Ⅱ独白》の聞き手に、《独白》の唯一の聞き手となっている観客は、無意識のうちに自分の姿を投影しているからである。

観客は、決して舞台上にはいない。しかし、肉体はなくとも、これら《独白》の場面では、精神的には共演者となっていないだろうか。沈黙の共演者として。それを、再確認させてくれるのが、《準Ⅱ独白》の場面でありはしないだろうか。

このように《独白》がなされる場合、観客が期待感を持って、安心して登場人物たちの演技を見ることができはなぜだろう。幕開きのオルゴン氏の《傍白》によって、枠組みが提示されているからに他ならない。

この子のいうとおりにさせておくと、さだめしおかしなことがおきるに違いない。当人もまさかと思うような……（1幕2景）



このような取り違いの様子を、いかに登場人物たちが、いつ、どのようにして気がつくかこそが観客の関心事なのだ。そしてその鍵は、これまで見てきたように《独白》に隠されていることは確実である。観客は、繰り返して何度も、《独白》の「沈黙の共演者」になることにより、無意識のうちに演劇作品の中に引きずり込まれ、その結果、虚構の大前提を超越してしまうのではないだろうか。

〔注〕

- 1) ピーター・ブルック 高橋康也・喜志哲雄訳『なにもない空間』（晶文社） P. 7
- 2) シェークスピア 小田島雄志訳『ハムレット』（白水社） P. 145
- 3) Arthur Pougin : «Dictionnaire du théâtre» (Firmin-Didot) P. 528
- 4) Jacques Scherer : «Dramaturgie classique en France» (Nizet) P. 256
- 5) Arthur Pougin 前掲書 P. 45
- 6) Jacques Scherer 前掲書 P. 261
- 7) Patrice Pavis : «Dictionnaire du théâtre» (Editions Sociales) P. 41
- 8) Bernard Dort 校注の *Seuil* 版を基に、その他の版も参照した。なお翻訳については岩波文庫版（進藤誠一訳）、白水社版『マリヴォー・ポーマルシェ戯曲集』（鈴木康司訳）を参考にして、拙訳をほどこした。