

# アリストパネスの古喜劇とメナンドロスの新喜劇

玉崎紀子

本論は、観客との交流を重視する音楽劇 (Musical Theatre) であるアメリカン・ミュージカルの源流として、古代ギリシア喜劇の特徴を探ってみることを目的とする。英雄や神々を主人公とし、その悲劇的な運命を語る悲劇に対し、喜劇は観客を喜ばせ、笑わせるという目標のために一般に市井の庶民を題材とし、歌と踊りが用いられる。そのため喜劇は娯楽性と大衆性という特質から、古代以来「音楽のある」、または「音楽つきの」見世物 (ショウ) であった。そこで喜劇を探るために、古代ギリシア・ローマに遡って、ここではアリストパネスとメナンドロスの古典喜劇を考察してみる。そしてそれらの喜劇を生み出す特徴が、ルネサンスのイタリア民衆喜劇コメディア・デラルテを経て、現代までさまざまな音楽劇へと続いていることを検証したい。

## 1. アリストパネスの古喜劇

アリストパネスの劇場は全アテナイ市民が観劇できるように座席1万以上という現代では想像もできない大きな円形劇場 (観客席は可能な限り半円形の階段席) であった<sup>(1)</sup>。この大劇場における演劇は、舞台 (プロスケーニオン) 前のそれと観客席の間にある円形のオルケストラで演じられるコロスの歌舞もあり、顔の表情による演技を不可能にし、大きな身振りに頼り、役柄の演じわけに仮面を必要とし、コロスの変化に富んだ華やかな扮装が呼び物であった<sup>(2)</sup>。これが、ルネッサンスに仮面と身体的演技重視の演劇、コメディア・デラルテへと受け継がれる。古代ギリシアの円形劇場は、浅いすり鉢状を呈する大きな野外劇場であるため、声の聞こえる客席空間であっても<sup>(3)</sup>、三方から大勢の人が見る以上、舞台装置は簡単にならざるをえない。また俳優が演技する舞台と客席を区切る幕もなかった。出演者の楽屋であるスケネー<sup>(4)</sup>の観客に向けた壁面が舞台の背景の役割を果たした。アリストパネスの時代にはこの壁に、舞台背景となる建物の絵が描かれ<sup>(5)</sup>、奥ゆきのある木造建造物となり、屋根や窓が装置として使われた。この壁のような背景用装置があるだけで、舞台上の小道具なども少なく観客の想像に頼るのが普通であった。客席からこの背景建物 (木造壁面) しか見えないので、当然家の内部での演技は不可能であり、全てが広場へ通じる街頭で演じられる設定になる。背景の家は中央に出入り口があるだけの単純なものだが、時には神が背景建物の屋根の上に登場した。

『蜂』では屋根の上から老人が顔を出し、窓もある。平らな屋根から前面に出てくる「せりだし」

(台車のようなもの)に乗った『アカルナイの人々』のエウリピデスや、『雲』で空中に浮かぶ釣り籠の中で空気アエールを踏み、思索するソクラテス、また空中の大きな黄金虫に跨って天国へ行くトリュガイオス(『平和』)などが、アリストパネスの喜劇には書かれている。従って将来バロック・オペラに多用される機械仕掛けの神々を登場させるような進んだ舞台装置があったとも想像できる<sup>(6)</sup>。しかし、どのような機械仕掛けかは現在不明である<sup>(7)</sup>。移動可能な背景画があったらしいが、その移動性については論議されている。

その他喜劇をひきたてる手段としては、『女だけの祭り』の変装がある。友人エウリピデスを弁護するために、『女だけの祭り』にムネシロコスが女装して忍び込み、変装がばれてしまった後、彼を助けるために、エウリピデスがメネラウスに変装し、次にヘレネに変装したムネシロコスとギリシア悲劇からの引用に満ちた会話をする。この劇は多くの変装による笑いがあるが、性器にかかわる露骨な台詞や応酬などの茶番劇は、これほど明らさまではないものの、ローマ新喜劇以降も、盛んに利用される。変装は芝居の本質であるから、変装の事実を知る観客に、いつそれが暴露されるかと期待に震えさせ、その変装に騙される他の人物を見て楽しむという喜びを与える。

次に『女の平和』(*Lysistrata*)における喜劇的側面を検討しよう<sup>(8)</sup>。この作品はアリストパネスの喜劇の中でも後期になり、ほとんど古喜劇の特質を失っている。つまりコロスは作者の代弁をせず、コロス自体が老人組と老女組と半々に分かれ、歌い踊る役割よりも俳優的な役割を果たす。パラバシスさえも、この男組と女組の対立と模倣の対話、歌、演技、舞踊であり、作者の言葉はなく、古喜劇の規則に従っていない。その代わりに、性のストライキという主題がとりわけ巧妙に喜劇を生みだしている。喜劇の眼目の論争は、セックスを夫達に拒否することによりペロポネソス戦争を止めさせるという狙いを、最初の場面でリュシストラテが女性達に提案し、納得させる。一方で女性達は、アクロポリスに籠り、神殿の1,000タラント(日給が支払われるための資金)を握り、軍資金を凍結する。軍資金も無く、セックスも拒否された男性達はやむなく降参し、リュシストラテの思惑通り休戦となる。リュシストラテの女性達と男性達双方への説得が論争だが、ここでは論争は作品の一部ではなく、作品全体の筋に関わる。そのためコロス、アゴン、パラバシスの三要素は、『蜂』のように完全な型ではない。これは現代まで続く喜劇の典型的プロットではないものの、一貫性ある筋による面白さを持つ。3構成要素が不完全であればこそ、演劇的にはコロスによる音楽と演劇が一体化し、「音楽により進む喜劇」になっているとすることができるであろう。ただし楽譜はないから、あくまで戯曲による推測である。

アリストパネスの喜劇は、概してそのプロットが空想的で非現実的という意味で、ルネッサンス期のコメディ・デラルテとかけ離れている。それにもかかわらず、現代喜劇までの2000年以上を飛び越え、アリストパネスの喜劇は、笑劇の原型を示してくれる。たとえば『女の平和』で、戦争に反対する女の一人ミュリネの行動は、21世紀まで続く寝室の笑劇を生み出している。指導者リュシストラテに命じられたとおり、彼女はアクロポリスの丘で、夫のキネシアスにセックスを約束して今にもと思わせ、待ち焦がれる夫をじらせる。早く早く草原でよいという夫に、野原は嫌よとベッドを取ってくると彼女は言い、次に夫の前で衣服を脱ぎかけて、敷物を取りに戻る。キスはよいというリュシ

ストラテの言葉に従い、キスを許した後、枕を取りにまた戻る。帯を解くと言いながら、毛布掛けふとんと、香油を取りに戻る。香油を塗った後、香油の種類を別のものに替えに戻る。靴を脱ぎベッドに入ると言ってから、「休戦するように投票してね」と言って姿を消す。野原での仮のベッドに入りかけながら、何度も何度も忘れものを取りに戻り、彼の欲望を高めるばかりで、実際に彼の欲望を満足させない（テキスト英訳：Halliwell, 128-130, ll. 909-952）〔和訳：高津 272-273, ll. 290-291〕。ペロポネソス戦争の休戦に投票を約束させると、肝心かなめの行為はなしで妻は逃げてしまう。何度も期待させては男をじらす喜劇、つまりストリップ・ショウと同じとハリウエル（Halliwell）は言うが<sup>(9)</sup>、この笑劇は‘bedroom farce’<sup>(10)</sup>として、明らかに20世紀アメリカ映画に常用されている。ベッドにいる夫婦または恋人が、行為前にいろいろ準備して行為はなしという笑劇や、愛人とベッドに入ったものの夫の帰宅などで妨害される喜劇など、現代にまで例は数多い。

最後に、古喜劇で注目すべきは、汎ヘレニズム主義という政治的理想をもって戦争を止めさせるリュシストラタや『女の議会』のプラクサゴラなど、賢い女性の存在である。彼女たちは、通常家庭に閉じ込められていたアテナイ上層階級の女性にしては、自分独自の考えをもちそれに従って行動する。自由民で市民政治を信じたアテナイ人らしい論理による理性を示す。こうした賢明で行動的な女性は、次代のメナンドロスの喜劇やローマ新喜劇ではめったに登場しない。新喜劇の女性は、純情な恋人役か、または気高い心の高級娼婦である。要するに女性らしい女性、優しく美しい理想像としてしか存在しない。それどころか、新喜劇では現実味のある市民生活を描くために、美しい女性を男性が演じるのは不都合と感じられたのか、女性は舞台にまず登場しない。登場するのは乳母や母などの中年以上の女性と娼婦である。若い娘は2階の居室に閉じ込められていたアテナイ市民社会を示すのであろう。したがってコメディア・デラルテに登場する生意気だが機転のきく、性的魅力も兼ね備えた小間使いは、古喜劇の賢い女性に由来するのではないかと思われる。

アリストパネスは、「喜劇を力強い言葉と思想、月並みならざる嘲笑でもって一大芸術に創りあげた」<sup>(11)</sup>と、ブルックハルトは言う。アリストパネスでは、喜劇的な奴隷などには人間味も見られるものの、概して登場人物は極めて誇張して描かれ、暗喩に富み非合理的である。その上、神々が道化芝居を演じ、超自然的な脈絡のない茶番劇が連続するのだが、しかし雄大な喜劇となっている。本論では、民衆的なコメディア・デラルテの元となりそうな部分を見てきたために、アリストパネスらしい喜劇の特質を探ろうと試みてはいない。本論で取り上げなかったところにアリストパネスの本領はあるのだと指摘しておきたい。

## 2. メナンドロスの新喜劇——さまざまな喜劇的な人物のタイプ

アリストパネスの次はメナンドロス（341-290 B.C.）作のギリシア新喜劇（Greek New Comedy）である。新喜劇は直接アリストパネスから続くのではなく、エウリピデスの悲喜劇（＝幸福な結末の悲劇）『イオーン』、（トロイの）『ヘレナ』、『タウリーケのイフゲーニア』から多くを受け継いでいる<sup>(12)</sup>。エウリピデスは、観衆に前もって知るべきことを教える神によるプロローグ、軽快で優雅な韻

文、転回の早い応酬、機知あふれる対話、動機や行動を考えさせ、真実を認識させる言葉、多くの誤解、大騒ぎ、逃亡、趣向をこらした幸福な結末といった特徴をもつ。そしてこれら全てがエウリピデスからメナンドロスに受け継がれた<sup>(13)</sup>。とはいえ、メナンドロスの喜劇的タイプの萌芽はアリストパネスの喜劇に見られるのは、すでに『蜂』で見たとおりである。エウリピデスとメナンドロスの大きな違いは、悲喜劇のエウリピデスとされるように、エウリピデスの人物は悲劇的な王、女王、王子であるのに、メナンドロスの人物は平凡な市民であり<sup>(14)</sup>、神々や王と絡む悲劇的状况は全くなしに幸福な結末を得ることである。アリストパネスからメナンドロスまでの間（404-323 B.C.）に、他の喜劇作家名や700の戯曲の題名が伝わるが<sup>(15)</sup>、わずかな断片が残っているにすぎない。断片や題名から考えると空想的な作品からより現実的なものに移っていったと分かり、これらが古喜劇から新喜劇への橋渡しの作品だろうと分かる。その結果紀元前300年頃にギリシア新喜劇が成熟した<sup>(16)</sup>と言える。

メナンドロス自体、多くの言及やローマ新喜劇（翻案劇）によって長く知られていたものの、1958年にエジプトで発見されたパピルスに書かれた『気難しい老人』（*Dyskolos*, 316 B.C.）だけが唯一完全な形の作品である<sup>(17)</sup>。19世紀以降断片が発見され始め、さらに多くの断片が現在も発見され、『サモス出身の娘』（*Samia*, 315-309 B.C.）、『仲裁』（*Epitrepontes*）、『髪の毛を切られた娘』（*Perikeiromene*）その他が、断片から劇を再構成した研究者達のお陰でほぼ完全な形で読まれることができるようになった。

メナンドロスは日常的な家庭喜劇という新しい芸術を発見し、そのギリシア新喜劇は風習喜劇の原型である。第一に政治を論じ、万事破天荒で超現実的なアリストパネスの劇と違い、マケドニア支配に従順なギリシアであった歴史に応じて、メナンドロスの喜劇にはアテナイの中流市民生活における個人的な愛情と運命の変転が描かれる。エリック・シーガル（Erich Segal）の言葉で要約すれば、‘public’な<sup>(18)</sup> ‘issues’を<sup>(19)</sup>題材とするアリストパネスに比べ、‘private’な<sup>(20)</sup>人間関係を描くメナンドロスと言える。したがって舞台は大抵アテナイの街頭であり、唯一の舞台装置はドアのある二、三軒の家の正面を示す背景建造物で、劇はその背景を前にして戸外の通りで全て演じられる<sup>(21)</sup>。舞台はアテナイでも、メナンドロスの喜劇ではアテナイ人特有というより普通の人間の普遍的な人生が描かれている<sup>(22)</sup>。新喜劇において、家の出入りにドアをノックする場面では、円形劇場の観客に明らかなように「ドアをノックする」と台詞が繰り返される。アリストパネスの喜劇が天国、地獄を含んだ宇宙的空間を舞台にし、空中浮遊などの工夫があったのに、新喜劇のドアだけの舞台装置は古喜劇をより簡素にしたものと言える。新喜劇は市民生活を描く劇であり、俳優は日常的な衣装をつけ、頭全体を覆う固定した仮面をつけた<sup>(23)</sup>。この仮面は、典型的な人物を示すため、滑稽な表情が誇張され、強調された。アリストパネスにあった空想的な衣装と鳥や動物など抽象性をもつ仮面は消滅し、この点でも古喜劇より簡素になった。コロスも政治や社会問題について観客に話しかける機能を失い、劇内容とは関係なくなり、ただ幕間の楽しみを与える幕間音楽として、景や場の切れ目を示すだけとなった<sup>(24)</sup>。

メナンドロスの劇場は、古喜劇と同じ形態で、家庭喜劇を上演するには不適切に思われる17,000人<sup>(25)</sup>もの観客を収容できる大きな劇場であった。舞台に一番近い座席でもオルケストラを隔てて役者

から離れていたの、言葉で、声で、身振りで、頭々の角度や身体々の動きで微妙なニュアンスを伝えなければならなかった<sup>(26)</sup>。こうした地中海人の得意とする身体的言語が受け継がれていき、ルネサンス期における路上での大衆的なコメディ・デラルテの隆盛となったと考えられる。新喜劇の要求に合わせ、紀元前3世紀頃に、アテナイの劇場は再建された。新たに1階建てのスケネーが増設され、演劇はスケネーの前からスケネーの上で演じられるように変わった〔劇場19〕。新しいスケネーの背後に新しい舞台の背景として上部スケネーが建てられ、柱廊の立派な装飾のある建造物だった〔劇場19〕。新喜劇の時代に、観客席は半円形から扇形になり、大理石の座席とすり鉢状の形から音響効果が優れていた<sup>(27)</sup>。コロスの役割縮小によりオルケストラも次第に半円形に縮小された。しかしメナンドロスの時代には半円形の劇場もあれば、まだ円形もある〔劇場19〕という混合の時代であった。

俳優が3-4人というのは古喜劇と同じだが、俳優が歌うこともない。パラバシスが消えた代わり、プロローグという構成要素が登場する。喜劇である限り、アリストパネスにも劇の最初にプロローグ的なものが存在したが、メナンドロスでは、プロローグという形式が成立した。必ず劇の始めに神または登場人物の一人が、前置きや劇が始まる前の状況を観客に語る。このプロローグはローマ新喜劇、それをふまえた16世紀のシェイクスピアにも受け継がれる。アリストパネスの喜劇の最後は乱痴気騒ぎの酒宴であったが<sup>(28)</sup>、新喜劇の最後はたいてい幸福な結婚なので、結婚を祝う松明行列と花環をつけた花婿花嫁の歌や踊りで終わる。また登場人物の一人が、「観客の皆さんの拍手喝采をお願いします。勝利の女神が演じた私達に微笑んでくださるように」と語るのが現存する劇や断片に共通する幕切れの台詞である。アリストパネスの古喜劇11篇では、「1等賞」を求めることが多く、「拍手喝采」を求めるのは1篇であった。

英語翻訳者ノーマ・ミラー (Norma Miller) は、場や景の切れ目に4回のコロスの歌舞があり、結末と合わせて5回、コロス (音楽) が登場するので、5幕の劇としている<sup>(29)</sup>。これはコロスが完全に幕間音楽化したことを示す。さらに俳優の歌もなく俳優の対話だけで劇がすすめられるので、メナンドロスの劇では音楽的要素と演劇が完全に分離していることが明らかである。従ってメナンドロスのギリシア新喜劇は「音楽つきの喜劇」になっている。

すでにあげた4篇の喜劇のほかに、英語翻訳では断片から再構成され筋や全体像が大体つかめる数篇の喜劇があり、それらから総合すると話は大同小異である<sup>(30)</sup>。若者の恋や秘密の結婚があり、父と息子の愛情や心の行き違い、再婚や別れた夫婦、捨子や拾い子、誘拐や行方不明の後の家族再会がある。若者の恋には、いつも邪魔が入るが、才覚のある奴隷の活躍で結局は成就される。新喜劇は幕開きに恋や秘密結婚が成立しており、恋人達の結婚を妨害する障害がある。しかし最後には出生の秘密や娘の正体などの発見があり、大団円となる。こうした家族内の人間関係は、コメディ・デラルテでも必ずプロットの核となる。

したがって、アリストパネスの古喜劇と比べると、文学的な想像力と言う点で、新喜劇は市民生活の人間関係を描くだけの地味なものだが、言い方を変えれば新喜劇は初めて普通の人間を喜劇の素材としたのである<sup>(31)</sup>。実際、男性間の友情<sup>(32)</sup>こそが、高貴な感情として賞賛されていた古喜劇の時代には、男女関係はセックスとして描かれるだけで異性愛は中心に描かれない<sup>(33)</sup>。そこでメナンドロスは

結婚で幸福な結末となる異性愛を描くことによって2300年の喜劇の伝統を作ったのである。しかし極めて類似したプロットを使う以上、人物関係も似てきて、人物がタイプ化することになる。これがルネサンスのコメディ・デラルテの類型化された仮面の人物を導くことになるのは明らかである。主役の恋に悩む若者は、どの作品とも交換可能なほど、似た性格をもつ。さらに仮面が個性を消すことになる。タイプとしてのみ見られがちな新喜劇の人物だが、メナンドロスは必ず人物を語り人柄を明らかにする名前をつけ<sup>(34)</sup>、劇に人間味を与えている。その同じ主題の喜劇に微妙な味わいを付け加え、読者を楽しませる。またメナンドロスが始めた都会と田舎、主人と召使、父と息子、父と娘、夫と妻、結婚と不倫、恋と誤解、上流社会と下層社会などの対照は、後代のヨーロッパ喜劇に引き続き扱われることになった。

同性愛が高く評価されていた時代だから、古喜劇に結婚に続く恋は稀にしか描かれませんが、恋が存在する時には恋は結末で実り、娘は恋の報酬であった。レイプを扱うことの多い新喜劇では、幕が開いた時には、恋人関係や性行為が成立してしまっている。それにもかかわらず、新喜劇では結婚にはセックスだけでなく、互いの情愛が必要ということを説く点で、2000年以上も続く喜劇の伝統を始めたのだ。女性が自由な意思をもって、男性との結婚を承知することが新喜劇では重要である。アリストパネスの喜劇の結末は、結婚というより、むしろ賑やかな酒宴であり、人物の未来は無視され、結婚に関わるものではない<sup>(35)</sup>。

そこで、ほぼ完全な形と言える『サモス出身の娘』<sup>(36)</sup>を引用してメナンドロスの特徴を検討してみたい。『サモス出身の娘』では、父に秘密で隣家の娘を妊娠させ婚約した若者モスキオン(Moschion)の無責任な性格が幸福な結末を滞らせる障害となる。自己中心の弱気から彼は、父に隣家の娘との恋を打ち明けるという責任を果たさない。そして自分の咎を他人に押し付け、他人を危機的状況に陥れるのである。彼の父デメアス(Demeas)は養父であるために、自分の愛人クリシス(Chrysis)のほうを悪者扱いしてしまう。これはこの新喜劇が単なるタイプによる喜劇ではなく、後の性格喜劇に発展する作品と分かる特質である。若者の恋人は祭りの夜の妊娠で、赤ん坊も生まれた隣家の娘プランゴン(Plangon)であり、父と隣家の主人ニケラトス(Nicheratos)(=彼女の父)は、彼女と彼を結婚させたがっているのに、モスキオンは結婚を父に言いだせない。父とニケラトスが海外へ商用に出かけている間のプランゴンの出産を秘密にするために、赤ん坊はちょうど父との間の子供を死産した父の愛人クリシスが引き取り、育てている。帰宅した父は赤ん坊を息子と愛人との間にできたと誤解し、娼婦であっても愛情深い関係をもっていたのにクリシスを追い出す。クリシスは赤ん坊を連れて隣家に行き、こんどはニケラトスが赤ん坊に乳をやる娘プランゴンを見て、良家の娘を誘惑した悪人だとモスキオンに怒り、彼を決闘で殺してやると言う。策略にとむ奴隷パルメノン(Parmenon)が、この大騒動を収め、誤解がとけ、結婚が成立して劇は終わる。

引用は、3幕。主人デメアスと召使パルメノンの喜劇的やりとり、赤ん坊の父は誰だという主人にパルメノンはなんとか言いぬけしようとする。主人の言うことを聞かず、むしろ若主人の息子に忠実で彼の肩をもつ賢い召使を示す場面である。引用(英訳 NM. 63-64)(Loeb. 78-85. 306-324)

デ：さあ、パルメノン、おまえは私の言うことをよく聴くのだ。私はおまえを鞭打ちたくはない。

本当だよ。鞭で打ちたくないからね。

パ：鞭打ちですって？ いったい何のために？

デ：おまえは私に秘密を隠している。おまえは陰謀の片棒をかついでいるんだ。そこまで私には分かったのだ。

パ：私がですか？ ディオニュソスや神々にかけて、誓って言いますが、……

デ：止めなさい！ みだりに神の名を言うんじゃない。私は推測しているんじゃない。知っているのだ。

パ：死なせてくれ。

デ：こら、私の顔をまっすぐ見るのだ。

パ：そら。見てますよ。

デ：赤ん坊は誰のだ？

パ：ええと。(少しでも遠ざかろうとして)

デ：赤ん坊の親が誰か聞いているんだ？

パ：クリシスです。

デ：そして父は？

パ：(彼女によれば) あなたです。

デ：ぼろをだしたな。おまえは主人を騙そうとしている。

パ：私がですか？

デ：私には事実が全て分かってるんだ。赤ん坊の父がモスキオンで、彼女が赤ん坊に乳をやっている、おまえが陰謀に加わっていると。

パ：誰が言ったんです？

デ：みんながだ。本当か？

パ：ええ本当です。だけど隠さなきゃならなかったのだから…

デ：(怒って言葉を遮って) 隠さなきゃならなかっただって？ この悪者を鞭打つため、鞭皮をもってこい。(「おい、鞭の皮をもってこい」と奥へ向かって叫ぶ)

パ：とんでもない！ (ここで奴隷が皮を持って現われ、デメーアスに手渡す。デメーアスが次の台詞を言う前に、パルメノンは舞台のもう一方の端へ向かって逃げ出そうとしている)

デ：おまえに焼印を入れてやる！

パ：焼印を入れるですって？

デ：そうさ、今すぐにだ。

パ：もうだめだ。(彼は逃げ出し横の出入り口から退場)

デ：どこへ行くんだ、悪者め、彼を捕まえろ。(鞭を持って来た奴隷が追いかけ退場)

赤ん坊と何の関係もなく、真実を言うほうが都合がいいのに、パルメノンは「鞭打ち」という主人

の言葉に慌て、何より自己防衛をしようとする。そのため彼はできるだけ少ししか喋らないようにしようとする。何か言えば、主人に鞭打たれるだろうから。このパルメノンの態度は逆にデメーアスに、真実自分が陰謀にはめられたと信じこませてしまう。デメーアスの「私は知っているんだ」という言葉を聞いて初めて、パルメノンは敗北を認め、少しだけ情報を出し始める。しかし、それは結局真実を明らかにするどころか、皮肉にも誤解を生んでしまう。何もかも知っているパルメノンが最悪の事態を認めたとデメーアスと思うのだ。デメーアスは「クリシスがモスキオンのために赤ん坊を育てている」(I. 317 ff) という言葉から、クリシスが母親だと思ってしまう。パルメノンの「このことを表沙汰にはしたくない。隠さなきゃならなかった。」(I. 321) という言葉は、プランゴンのレイプ事件に言及し、ニケラトスの怒りを心配している。しかしその言葉をデメーアスはモスキオンとクリシスの密かな不倫と誤解してしまう<sup>(37)</sup>。観客はこの誤解による噛み合わない会話を楽しむ。両方が一部しか明かさないために、主人の抑えられていた怒りが爆発し、パルメノンが舞台から逃げ出してしまう。そこで、完全な説明の機会は終幕まで失われてしまう。

この奴隷パルメノンの言いぬけのために、主人デメーアスは赤ん坊の父がモスキオンと知るが、母がクリシスと誤解する。この誤解が5幕まで続く。生意気な召使を主人が鞭や棒で叩き懲らしめる演技は、観客のお気に入りである。召使は懲らしめられるものの、決してへこたれない。相変わらずへらへらず口で主人をやっつける。生意気で策略に富み、元気はつらつと走り回る魅力的な召使である。たとえ逃げ出しても彼は賢い召使なので「何でわめくんだ。自制心をもたなきゃ。落着かなきゃ」と理屈で考え思案する。

この思案の成果が5幕で自分に責任がないとカタログのように項目を並べる台詞となる（英訳 NM. 75）[Loeb. 163. 641-657]。

パルメノン：おれは何て馬鹿なことをしたのだろう。本当に情けない。悪いことをしてもいないのにおびえて逃げ出すなんて。だが一体おれは何をしたというのか。一点ずつ、ひとつずつ冷静に考えてみよう。

項目1：若主人のモスキオンが家柄の良い立派な娘を誘惑した。パルメノンはそれについて何も悪いことをしていない。責められなくても良い。

項目2：彼女が妊娠した。それも俺の責任じゃない。

項目3：それから赤ん坊がこの家に連れてこられた。モスキオンがつれて来た。俺じゃない。

項目4：家のものが、クリシスが赤ん坊の母だと言った。パルメノンは一体このことについてどんな罪を犯したというのだ？ パルメノンには無関係だ。それなのに何故逃げたんだ？ [百合の花みたいに] 愚かな臆病ものだ。滑稽だ。

項目5：ご主人が私に焼印を入れると言った。もうそうされた。罰が罪に適切かどうかはともかく、もう問題ではない。焼印はどちらにしても綺麗なものではないが。

この項目を数え上げる台詞は、喜劇を生み出す常套手段で、モーツアルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』



ンニ』(1787)では、主人がものにした女の数を召使レポレロが数えあげるし、この伝統は20世紀まで続き、コール・ポーターのカタログ・ソングにも受け継がれる<sup>(38)</sup>。事務的に事実だけを語るように、その内容が奇想天外なので、その対比が観客を笑わせるのである。さらに最終幕での、パルメノンの役割は、対照によってモスキオンの立場の非現実性を明らかにする。2人とも他人から受けた扱いに不平、苦情の種をもっているが、奴隷の不平の現実性と彼の事実だけを述べる事務的な言い方に対比して、パルメノンの前に語られたモスキオンの感情的な台詞は真実らしく見えないという効果をあげている。その後のモスキオンの指示に対するパルメノンの当惑は、若者の軍隊に入る案が不条理だと明らかにする<sup>(39)</sup>。つまり賢明で現実的な奴隷に対し、空想的、感情的で無能な若者が明らかにされるのである。

新喜劇の結末も恋人同士の幸福な結婚で終わり、今後の喜劇の伝統を示す特徴的なものである。結婚式でまたは婚約で、娘の父親が娘を花婿に与える台詞もまた決り文句である。(娘を連れてきて、二家族が集まる中)「証人たちの前で、この娘を正統な後継ぎをつくるためにモスキオンに妻として与える。そして持参金として私が死んだ時私の全ての財産を与える。私が永遠に生きていきますように」(英訳 NM. 78. 726-728)。結婚と子供を得ることをめでたいと結びつける伝統はここに始まり、オペラ『魔笛』のパパゲーノとパパゲーナの結婚の喜劇的な場面でも受け継がれている。

結末の言葉は、デメアスが「老若男女のみなさん、今日お集まりのみなさん、大きな拍手喝采をください。ディオニュソスは賞賛を喜びます。そして拍手はあなたたちが我々の劇を気に入ったことを示すものです。勝利の女神、そして演劇の最高不滅の守護神がこの一座に永久の好意を与えてくださいますように」(英訳 NM. 78. 734-)と言い、拍手喝采を求める。花輪をかけた花嫁、花婿と、結婚式の松明行列が退場して劇は終わる。最後の台詞ディオニュソスの言及は演劇祭の起源を明らかにするものである。拍手喝采と勝利の女神の言及は、少し違った形でそのままプラウトゥスに受け継がれる。

この喜劇は政治的な古喜劇と違い、事件は家族の中で家庭内の個人的な問題を扱い、若い息子の恋と結婚が劇を動かす主筋である。これがギリシア新喜劇の典型的プロットで、ローマ新喜劇において継承され、次にコメディア・デラルテがもつ特徴となる。しかし、現存するメナンドロスの新喜劇と断片から判断すると、単なる恋ではなく、レイプ事件、それも結婚前の若い男女が唯一会うことのできた祭りの晩のレイプと妊娠という秘密が、現存のテキスト中では1番多く6篇もある<sup>(40)</sup>。古代ギリシアではこの祭りの晩しか若い男女の出会いはなく、そのため劇ではレイプでも恋の代わりとなっている。これはギリシアならではのプロットで、これを翻案したローマ新喜劇までは続くが、以降なくなる。もしレイプ事件でなければ、主人公である良い家柄の若者の恋の相手は高級娼婦である。こちらは娼婦であるため、父親に隠すことになる。これは5篇ある<sup>(41)</sup>。高級娼婦は、アテナイ出身でない(自由民でない)ため、市民と結婚できないという文化の犠牲者である。娼婦をしている捨て子と、誘拐された子供、海難事故によって行方不明になった子供の身元が分かり結婚が成立という話は、上の二種との混合なので両方合わせた作品数である<sup>(42)</sup>。生き別れの肉親との再会は、奴隷用に売り飛ばすための誘拐や、海難事故の多かったギリシアの時代を示す。またさまざまな事情による養子の他、

双子の片方は棄てられる習慣があった。捨子の指輪や産着から身元が分かるのはコメディア・デラルテにもよく使われる。これらに分類できないのが、父が孤独を好み、世を棄て気難しいので結婚が困難な『気難しい老人』と、強欲な老人が孤児の女相続人と結婚を目論む『盾』(Aspis)である。しかし、どの作品も賢い召使が必要である。

そして2家族ぐらいの家族の中での恋愛や結婚話であるから、登場する人物は型があり、その名前も例えば恋に悩む若い男としてモスキオンというように同じ名前が使われる。『サモス出身の娘』を例にとりあげ、人物のタイプとそれに合わせ、通例使われる名前を紹介し、人物を説明しよう。役柄の型と名前の一致はコメディア・デラルテまで継承される常套手段だからである。

若い恋人は恋の悩みは訴えるものの、恋人と愛を語る場面はなく、無益な愛の台詞を恋人がいない場面で言う。恋を伝えるのは伝言役の召使であり、舞台の外でなされる。恋人役の名前、モスキオンは『髪を切られた娘』(Perikeiromene)、『シキオニア出身の人』(Sikyonios)、『ハーブを弾く娘』(Kitharistes)そしてその他の劇にも登場する。彼は常に若く無責任な男で、恋人を手に入れ損なうか、結婚するのに大騒動する<sup>(43)</sup>。モスキオンは恋に悩むだけの若者だが、対照的に、貧しいが彼よりよほど立派な若者ゴルギアスが登場し、名目的主役の若者モスキオンの無能さを際立てる。恋に悩む若い男はそのほかには、『気難しい老人』のソストラトスがついて、今の恋には真剣だとしても放蕩者であり、『二重の詐欺師』(Dis Exapaton)のソストラトスも、『彼女が憎む男』(Misoumenos)のスラソニデスも恋に悩むだけで能がなく、賢い召使の助けなしには結婚できない。『仲裁』(Epitepontes)の主人公カリシオスも愛する妻を嫉妬しすぎて混乱を引き起こす。若者は恋に悩み、父の財産を浪費し、娼婦を愛人にし、身請けし、と愚かな行為の連続である。全ての若者が、求婚や求愛を召使にしてもらい、彼よりも賢い召使の策略に助けられ、幸福な結婚に辿りつく。こうした恋に悩む若者の無能さと喜劇性はコメディア・デラルテでも同じである。

恋が主筋と言いながら、男性俳優のみに演じられたギリシア劇の常として、恋人役の若い美しい女性プランゴンは名前が言及され、結末で黙役の花嫁姿で登場する以外、一度も登場しない。その代わり彼女よりは年上の高級娼婦クリシスがタイトル・ロールであり、彼女が重要な鍵を握る人物である。もっとも男性が演じたために彼女にもわずかな台詞しかない。異性愛が結婚に自然に昇華するという考えはギリシア文化では新しいものだった<sup>(44)</sup>。故に、恋人が娼婦となるのは当然である。ただしブラウン(P. G. McC. Brown)は、今日娼婦と訳す語に、新喜劇の時代には、‘hetaira’と‘pallakē’があったとし、その相違により『サモス出身の娘』の解釈もできるとする。‘hetaira’は一般的な娼婦で、普通の売春婦‘pornē’(‘common tart’)と区別された<sup>(45)</sup>。アテナイ人にとっては‘hetaira’は売春婦をいう時の上品な言葉であるが、個人的な親しい関係を示すものではない。‘hetaira’は自由民で、‘pornē’は奴隷であり、‘hetaira’は‘pornē’より長い期間の愛人関係を結び、比較的乱交をしない。‘hetaira’は‘pornē’より教養があり、比較的貧しくなかった。次に、‘hetairai’(娼婦)と‘pallakai’(妾)と妻(‘gynaikes’)の相違がある。古代の有名な文章によれば、「‘hetaira’は快樂のために、‘pallakē’は日々の世話と身体的必要のために、妻は合法的後継ぎと財産管理のための女性」と区別される<sup>(46)</sup>。さらに‘hetaira’には厚顔無恥な女と善良で愛

情深い女の2種類がある。素性正しい市民の娘だと分かり恋人と結婚するメナンドロスの娼婦は善良で愛情深い<sup>(47)</sup>。さらにアイルランド (Stanley Ireland) はクリシスについて、原語の用法にそって、より明白な説明をする。クリシスは愛情深く善良であるが、作者は‘hetaira’であると言及する。基本的に性的に惹かれた愛人関係であるから。しかしデメーアスの家に入り、彼女は妾‘pallakē’ (concubine) の立場になり家事を管理する家政婦となる。信頼が裏切られたと主人が思った時までは (Act II, 130) ‘pallakē’ であるが、彼女が追い出される時‘hetaira’の立場と明白になる<sup>(48)</sup>。

だが善良で愛情深いクリシスは、金目当てに男を誘惑し身体を売るという娼婦の定義からは到底考えられない、ギリシア喜劇特有の美しい気高い心をもった、まさにヒロインに相応しい人物である。この娼婦ではあるが、恋の相手にふさわしい性的魅力あり誠実な高級娼婦はコメディア・デラルテを経てオペラにおいて「椿姫」などの重要な役柄となる<sup>(49)</sup>。メナンドロスの新喜劇では、クリシスのほか、心の綺麗な人柄のよい娼婦が何人も登場する。従って誘拐され奴隷になり娼婦となっているが、良い家柄の娘と分かる結末が実に多い。また脇役では『仲裁』の遊女も、『髪を切られた娘』の遊女もハブプロトノン (‘habrotonon’) と呼ばれている。このように娼婦は細かく分類されるものの、いわば職業で呼ばれ、名前は書かれないことが多い。クリシスのほか名前があがるのは、グリケラ (Glykera)、マルタケ (Malthake) だけである。‘habrotonon’ は娼婦所有主 (= 奴隷の娼婦達を娼婦宿に住ませ、商売させる娼婦達のひも、または取り持ち婆) に費用を払った既婚男性に愛人として貸された女で、その男と性関係をもつ娼婦である。男は劇の幸福な結末のために妻のもとに戻るはずで、愛人と結ばれることはありえない<sup>(50)</sup>。

コメディア・デラルテでは恋に反対する父親が必ず存在し、結婚を妨害する。しかしこの作品では父親デメーアスが結婚させようとする隣の娘が恋人である。それより息子が秘密結婚の証拠の赤ん坊を隠そうとするのが大団円の障害である。父親の名前としてはデメーアス<sup>(51)</sup>、ラケスがよく使われるが、これらの父親は理性的ではないにしても温和で、決して悪人ではない。またコメディア・デラルテのパントローネのように若い娘と結婚したがる好色な老人ではない。娼婦を愛人にし家に入れているデメーアスはそれに引け目を感じるために、誤解が生じる。またコメディア・デラルテのパントローネのように強欲な父は、メナンドロスには登場せず、むしろ立派な人柄の父が多い。『気難しい老人』 (Dyskolos) の父は、結婚に反対するが、人間嫌いであって欲張りではない。『仲裁』には結婚後5ヶ月で出産したため、別居状態の娘を実家に連れ戻し、持参金も取り戻そうとする儉約家の父親が登場するが、娘に愛情を持ち、金勘定だけの強欲とは違う。しかし、後述するようにパントローネの原型は登場する。

このような良い父親が多いのに、ギリシア新喜劇で恋人の女性は、必ず父親の怒りを恐れ、父の眼から隠される。第一に恋人が身分ちがいの高級娼婦であるか、次には『サモス出身の娘』のように立派な家の娘なら、妊娠や秘密結婚を隠すということが多い。そして娼婦の恋人や秘密結婚という新喜劇の秘密の結果、コメディア・デラルテで、強欲な父が反対する恋人との秘密の恋愛や結婚という組み合わせが生まれてきたのであろう<sup>(52)</sup>。これらの若い恋人役の娘さえ男性が演じたせいなのだが、メナンドロスの新喜劇には、どれもこれも恋人が美しい、優しいと言うだけで、性格が描かれず魅力的

な恋人役のヒロインが登場しない。この作品においては、サモス出身の心清らかな娘クリシスは娼婦であるがゆえに例外的に登場し台詞が与えられている。概して恋人役の女性は、端役の一人が早代わりで結末の花嫁を黙役で演じたと考えられる。シェイクスピアと違い、女性のように見える少年俳優が演じたわけではなく、仮面と衣装で花嫁と認識されるので、恋人役は誰でもよかった。そこで、モスキオンの恋人プランゴンは名前が言及されるだけでもましな方で、こうした女性は名前さえなく、劇中ずっと「娘」とか「乙女」と言及されるだけで終わる。

さらに重要なのは何もかも知っている奴隷パルメノンである。彼は機転の利く賢い召使で、ご主人よりも、若い主人の肩をもち、彼がなんとか恋人と結婚できるように工夫する。ご主人のご機嫌を損じても、若い主人の秘密を守ろうとする。また若い主人の未熟な判断や行動をカバーしてやる。ご主人のほうをそのためにごまかし、たぶらかそうとする。これはそっくりコメディア・デラルテに受け継がれるが、オペラではボーマルシェ原作の『フィガロの結婚』や『セビリアの理髪師』のフィガロに完璧な典型を見ることができる<sup>(53)</sup>。さらに召使が老人を説教する場面もある。『気難しい老人』では老人の気難しさを捨てさせ、社交的にするために召使ゲタスが老人に説教し、『仲裁』では何かと言うと、娘を実家に連れて帰るから持参金を返せという父親の吝嗇を召使オネシモスが笑いものにし、からかう。ミラーによると<sup>(54)</sup>、劇の慣習を混乱させるのを好んだメナンドロスの方策により、奴隷パルメノンは舞台にいないことで筋の展開に貢献する。5幕でメナンドロスは奴隷が殴られる伝統的ドタバタ場面を見せるが、これは同時に彼の若い主人の愚かさを示してもいる。それなのに奴隷が権力ある主人ではなく若者に味方するのは、一つに息子つきの召使、従僕の役割を果す奴隷という習慣によって若者と奴隷との密接な関係があったからと考えられる。一方では権力を握る父と主人に、反逆する若者と召使が勝利するという民主的な状況を観客が喜んだと思われる。

興味深いことに、メナンドロスの『盾』(Aspis)<sup>(55)</sup>には、コメディア・デラルテに登場する「パンタローネ」と「医者」の原型が見られる。

未婚の娘が相続した財産は全て彼女が結婚した男のものとなるアテナイの財産相続法<sup>(56)</sup>を悪用して、年寄りなのに強欲な伯父が、甥の戦死で女相続人(‘epikleros’)になった若い姪との結婚を企てる。この伯父はもちろんパンタローネである。さらにこの法律では、娘の財産を家族内に留めるために、最も近親の男が彼女と結婚する権利を持つ。またもし男が結婚したくないなら、彼は後見人として娘の結婚を世話し、彼女の持参金を整える義務があった(NM. 125)。この法律から、若い娘と結婚したがる強欲な後見人というコメディア・デラルテに多用される人間関係が生まれたのである。だがこの『盾』のヒロインには婚約者がいた。彼はもう一人の財産管理人である若い叔父の義理の息子であった。欲張りな伯父の悪巧みに対抗し、賢い奴隷のダオス(Daos)は伯父を出し抜く策略をたてる。甥の戦死の報を聞いて、悲しみのあまり叔父が死んだことにし、欲張りな伯父がより大きな財産の姪(=死んだふりをする叔父の娘)と結婚すると言いだすのを待つ。そこで邪魔になった姪(=戦死の甥の妹)は約束通り婚約者と結婚できる。こうなった時死体(叔父)が生き返るといふ企みである。この賢い召使ダオスの策略には偽医者の芝居が必要不可欠である。当時、ドーリック方言を話す地域に医学校があったため、理解し難い方言を喋る道化の型として滑稽な医者という役柄が存在した<sup>(57)</sup>。

そこで企みに従い、変装した偽医者になまった言葉で喋り、伯父を騙す喜劇的な場面がある。『盾』ではマント、杖、カツラを身に付け、外国語なまりで喋れば、医者に変装できると語られる。これは特定の衣装により喜劇的役柄を示す伝統の起源を示す。「(叔父が)今にも死ぬ」と、偽医者が強欲の伯父スマクリネス (Smikrines) を毘にかけた後、伯父に「あなたも死にそう」と医者は言う。伯父は「いやいや体質が丈夫だから」と言うが、なおも「肺病のけがある」と偽医者が言うので、観客は笑う。原文断片が不完全なので、また現存の断片は方言のおかしみが核となっているため、滑稽な会話を訳せず残念である。この偽医者はコメディア・デラルテに、そしてモーツァルトのオペラ『コジ・ファン・トゥッテ』に受け継がれる。欲張りの後見人 (伯父) もまた、若い女相続人 (被後見人) の娘と結婚したが『盾』の状況そのまま、ポーマルシェ作のコメディア・デラルテ劇団用の戯曲で利用されている。そしてオペラ『セビリヤの理髪師』で、有名な中心的喜劇を生み出すものとなる。

他の喜劇を生む役柄として、ギリシア文化を示す、大食いの食客、宴会に活躍する料理人が道化として頻繁に登場する。奴隷の他、ギリシア新喜劇の喜劇的な人物タイプとして、ハンドリー (E. W. Handley) は料理人 (Cook) をとりあげ、興味深い議論を提供している。料理人の登場、退場は、ドラマの切れ目であり、幕間のような休憩がある。すなわち、その時には幕間音楽が演奏されたであろう。そして料理人が登場すると、喜劇はより軽やかに楽しい雰囲気になって、真面目な恋愛問題と対照的な喜劇らしい場面になったと、ハンドリーは述べるのである<sup>(58)</sup>。コメディア・デラルテの仮面としては、料理人は大きな役割を持っていないが、料理にまつわる喜劇的な場面は多く、料理のメニューを考える『二人の主人をもてば』のアルレキーノが思い浮かぶし、パスタを食べるばかりの食い意地のはったプルチネッラもいる。最後に「軍人」はコメディア・デラルテの特徴がまだ見られない。次代のプラウトゥスでは食客のお世辞に喜ぶのが空威張り軍人だが、メナンドロスの軍人は、裕福で奴隷や捕虜、金で買い取った遊女に純粹に真剣に恋し、しかし思いが遂げられず、涙を流して嘆くという軍人である。勇敢で、強いはずの軍人が恋に悩む喜劇となる。または恋すると嫉妬し、戦地での武勇と武力を自慢し、力があるため暴力に訴えて嫌われ、しかし愛してもらえるかわからないと悩む。

ギリシアは政治的好戦性と知的自由を失った時、アリストパネスの喜劇の男性的な粗野と騒々しさ、遅しさを失ったが、その代わりメナンドロスの軽く楽しませる劇的形式を発見した<sup>(59)</sup>。新喜劇は非常に人気があり、ディフィリウス (Diphilus) と数百も上演された<sup>(60)</sup>というメナンドロスの最新の作品はギリシア語圏全土の劇場へ伝わった。そして南イタリアへ影響を及ぼして、ローマ新喜劇を生み出し、西洋喜劇の歴史が続いていくことになる。

メナンドロスの喜劇には、断片的ながらローマ新喜劇に受け継がれる基本的な喜劇的人物のタイプがほぼ出揃っている。すなわち、恋に悩む弱気で無能な若者、娼婦か親に結婚を反対される恋人、若者に恐れられるが温和な父、機転の利く賢い奴隷 (召使)、女相続人の財産を狙い若い娘と結婚したが強欲な後見人、わけの分からない言葉 (方言) で皆を煙にまく偽医者、勇敢なはずが感傷的な恋に悩む軍人、さらに切れ目で登場・退場する滑稽な料理人などが特徴的な人物である。これらがさらに多少の変化を付け加えていき、ルネサンスの変形がコメディア・デラルテとなる。

そしてコメディア・デラルテを経て、オペラヘミュージカルへと喜劇の伝統は続いていくのである。

## 註

- (1) 現存するもので古代ギリシア劇場を知るのに最適なエピダウロス劇場は、紀元前4世紀頃建造だが、紀元前2世紀に改築されているので部分により建築時代は確定できないが〔劇場6-12〕、14,000階段座席をもつ〔劇場7〕。またローマ時代に改築されて現在も残るディオニュソス劇場も14,000座席である。

劇場に関するこの記述は、以下の参考文献の一致するところの要約である。一致しない場合、この分野の専門書、ティドワースの『劇場』によった。

S. ティドワース著・白川宣力・石川敏男訳『劇場——建築・文化史』早稲田大学出版局、1997. 1-24. 以降、頁数のみの引証は、本文中に〔劇場、24〕のように示す。

渡辺守章『舞台芸術論』日本放送出版協会、1996. 27-30.

逸見喜一郎『古代ギリシア・ローマの文学——韻文の系譜』日本放送出版協会、1999. 208.

Phyllis Hartnoll (ed.). *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Oxford UP, 1972. 382. 以降この本からの引証は (Theatre 107) のように省略する。

高津春繁「解説」、『ギリシア・ローマ劇集』筑摩書房、1972. 442-443.

Stephen Halliwell, "Introduction", *Aristophanes: Birds and Other Plays*. Oxford: Oxford UP. 1998. World Classics. liv-lvi.

David Barrett, "Introduction" to *Aristophanes: The Wasps, The Poet and the Women, The Frogs*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. 21-23.

- (2) それゆえギリシア劇上演に際して、演劇費用を分担する榮譽はコロスの費用をもつと言われた。See. 逸見、208.
- (3) 音響効果については、ティドワース、23.
- (4) スケネー。始めは天幕（テント）で、木造。BC.200頃、石造りへと発展。See. ティドワース、21.
- (5) ティドワース、21. または建造物が作られた。
- (6) Halliwell, lv. Halliwellはこうした装置があったと語る。一方、すべて想像にまかせたという評者も多い。
- (7) ティドワース、16.
- (8) テキスト：Stephen Halliwell, *Lysistrata, Aristophanes: Birds and Other Plays*. Oxford: Oxford UP. 1998. World Classics. 95-141.

高津春繁訳『女の平和』、『アリストパネス世界古典文学全集12』筑摩書房、1964. 253-288. 以降このテキストからの引証は、訳者名と頁および行のみにて、本文中に示す。

(9) Halliwell, "Introduction" to *Lysistrata*, 84.

(10) Ibid.

(11) ヤーコブ・ブルクハルト著・新井靖一訳『ギリシア文化史4』筑摩書房、1998.ちくま学芸文庫。440.

[補遺] アリストパネスの『蜂』のラシーヌによる翻案喜劇『裁判きちがい』。

世界古典文学全集48『ラシーヌ』筑摩書房、1965. 133-134 [はしがき]。134-136 [序]。137-165 [本文]。  
鈴木力衛・鈴木康司訳。Jean Racine, *Les Plaideurs; Comédie, Racine: Oeuvres Complètes I*. Raymond Picard, 1950. 305-369

17世紀フランスの劇作家ラシーヌの唯一の喜劇『裁判きちがい』は、アリストパネス作『蜂』の翻案である<sup>(1)</sup>。コメディ・デラルテの伝統を辿る筆者は、すでにアリストパネスの『蜂』における喜劇の特徴からコメディ・デラルテに発展するとみられる特質を探った<sup>(2)</sup>。荒唐無稽な特徴が目立つアリストパネスの喜劇において、『蜂』は例外的に親子、主従、男女などの人間関係が巧みに描かれているゆえに、ルネサンスのコメディ・デラルテに発展する原型的な特徴を多く発見することができた。

喜劇『裁判きちがい』(1668)は、作者ラシーヌが元来イタリア人劇団(=コメディ・デラルテ劇団)にうってつけのだしものとして、彼らに演じてもらえたらと考えていたという作品であるだけに<sup>(3)</sup>、コメディ・デラルテの特徴が数多く見られるのは当然であろう。しかしそれだけではなく、すでにコメディ

ア・デラルテ劇団が大人気であったパリにおいて、人気喜劇俳優スカラムーシュ (Scaramouche)<sup>(51)</sup>とイタリア喜劇の人物の型を念頭においた点で、注目すべきであろう。そこでここでは、どのような点がイタリア喜劇の人物の型にあてはめられ、またラシーヌ喜劇のどの部分が中世以来続く民衆的フランスの笑劇の型から発展しているかを検討し、コメディア・デラルテの発展を跡づけてみたい。

この喜劇は、古典劇に倣い、アリストパネスの原作通り、早朝に始まる。そして一日の終わりに、結婚が決まって終わる。古典劇の定石というこの時の一致は、単に古典だけでなく、劇場の照明が無い古代に成立したが、照明が十分に機能していなかったがゆえに、夜観劇できるようになった18世紀の近代的劇場の成立まで続いた当然の慣習ではある。

まず裁判きちがいの主役ダンダン、裁判に夢中という奇矯さのゆえにパンタローネとも思われる。だがダンダンは、後にモリエール『町人貴族』(1670)に使われる貴族を気取りたい愚かな金持ちの名前であり、ラシーヌはフルティエールの『町人物語』(1667)を参考している<sup>(52)</sup>ので、ここからも気取った町人という連想がある。さらに『蜂』と同様に、老人なのに若い娘を口説こうとし、好色で最後に息子の嫁となるイザベルに色目を使う点で、ダンダンはパンタローネ的である。しかしよりパンタローネらしい特徴は、後述の吝嗇な商人で裁判好きの老人シカノーに見られる。そしてラシーヌ自身がこの喜劇は「生真面目なスカラムーシュにふさわしい挿話だ<sup>(53)</sup>」と言っていることからすれば、主役のダンダンにスカラムーシュをあてはめ、吝嗇な商人という点でシカノーをパンタローネと考えて書いたと考えられる。

シカノーの娘イザベルが親に反対される恋をし、親を出し抜く恋人役である点でも、シカノーはパンタローネと合致する。そしてイザベルはコメディア・デラルテのパンタローネのお嬢様(恋人役)の典型的な名前である。また隣家のイザベルを恋するレアンドル(=ダンダンの息子)が、お嬢様とともに美しい衣装と上品な言葉と物腰で、ロマンチックな恋する若者役である。古代ギリシア喜劇では、恋人役の娘は男性が演じていたので舞台上に登場しないか、黙役であったが、コメディア・デラルテでは女優が演じ、ギリシア喜劇と違い、はるかに生き生きとした人物像となる。とりわけ、イザベルは恋するフランス娘らしくおとなしいと見せて、洗練された恋の戯れを示す。また彼女の恋人役のレアンドルは、ギリシア喜劇に通例の弱気で無能な恋人に終わらず、父親に放蕩を叱られるところからしても、恋の手管を知る粋な青年でそこにイザベルが恋したと見える点が、フランス笑劇に由来する。

コメディア・デラルテの人物の特徴は、その源流である古代ギリシア・ローマの新喜劇にも見られる人物関係である。召使の一人、門番プティ・ジャンは文盲であるが、欲深さにかけては相当である。ノルマンディはピカルディの出身の田舎者で、去年アルミャンから出てきて門番になった[137]と語られ、方言で笑を取る。愚かな田舎者ゆえに笑いを提供する間抜けな召使役と言える。この方言を使った喜劇は、ベルガモ出身の田舎者というコメディア・デラルテの愚かな召使に原形がある。しかも彼の間抜けぶりは、後述するように鶏と犬の裁判で強調される。

書記のランティメは裁判官ダンダンの召使ながら、老主人をさておいて、若主人レアンドルの恋を助け、恋文を運ぶ役をする。また若主人の指図に従い裁判きちがいの父を閉じ込める。これらは気の利いた召使で策略に巧みなアルレキーノの役柄である。召使は本来主人ダンダンの召使であるはずだが、二人とも主人をきちがいという若主人レアンドルに従い、主人を囚人として閉じ込めよう、外へ出さないようにしようとする。これはすでに『蜂』にある状況であり、『蜂』では召使は二人で喜劇を演じるが、ここでは二人のやり取りよりも主人と召使、若主人と召使とのやり取りで笑わせる。法律を知っているランティメは、田舎者の門番プティ・ジャンに身分が上とばかり偉そうにする。書記としてのランティメの知ったかぶりや偉そうな行動は、コメディア・デラルテのドットーレ的笑いを招く。

アリストパネスにはない重要な役柄として伯爵夫人が登場し、この役はコメディア・デラルテの型にはなく、金持ちの夫人だが上流きどりで高慢なのを嘲笑されるフランス笑劇の役柄であろう<sup>(54)</sup>。もちろん古典喜劇でもうるさ型のそれゆえ諷刺される中年女性は登場した。男性のみで演じた古典喜劇において、若い娘よりもこうした中年女性の方がリアルに演じるのが容易だったからともいえよう。しかし、上流気取りと気難しさと高慢さという性格は、フランス笑劇特有のものである。上等の衣装を着、上流気取りの女

を、性格が悪いので嘲笑するというのは、市場の喜劇を楽しむフランス庶民の観劇から生じた態度と思われる。

プロンプターもいかにも演劇人らしいラシーヌの工夫で文盲の門番プティ・ジャンが犬の裁判で、被告犬の弁護人になった時、読めないからと台詞を教えるプロンプターとして登場する。プティ・ジャンは、単なる方言や間抜けという性格以上に、プロンプター以外の主人や他の人物の台詞まで模倣し観客を大笑いさせる。

結論として、ラシーヌは古代の猥雑な見世物<sup>(vi)</sup>の笑劇を排したと語り、研究者も単なる笑劇を超えて人間喜劇に近づいているのだというが<sup>(ix)</sup>、確かにより複雑な話になり策略に富む喜劇となっている。

さらに女優の演じる若い娘が人間的魅力ゆえに生きた人物となり、中年貴婦人が登場するなど変化に富む。そして次第に召使から若者へ主役が移って行くフランス喜劇の特徴を見せていることに注目したい。

[補遺・註]

(i) 鈴木力衛、「はしがき」世界古典文学全集 48『ラシーヌ』筑摩書房、1965. p. 133.

ブルゴーニュ座において 1668 年初演。バルバン書店より 1668 年初版。

(ii) 拙論「音楽劇としてのアリストパネスの喜劇『蜂』」『文化科学研究』Vol. 14. No. 1. 1-8.

(iii) 「序」世界古典文学全集 48『ラシーヌ』、134.

(iv) Ibid.

(v) Ibid.

(vi) Ibid. スカラムーシュ（スカラムッチャ）イタリア喜劇中の人物の型。黒装束でギターを抱えて登場する、弱虫の法螺吹き役。特にナポリ生まれのチベリオ・フィオリリがこれを当たり役とし、当時スカラムーシュといえば、とりもなおさずフィオリリを指した。See. 「序」135.

スカラムッチャ《→commedia dell'arte に登場するからいばりする臆病者；いつも Harlequin にいじめられる》。

(vii) 17 世紀初頭以来パンベッシュという名前は、高慢で気難しい人の意味で使用された。143 [鈴木力衛 133] の [注 2] によれば、パンベッシュ伯爵夫人は有名な裁判きちがいを皮肉ったもの。また 1650 年頃、フランス笑劇に気取った中年貴婦人が登場する。See. 『ヨーロッパ演劇の形』中の拙論「オペレッタ」論（勁草書房、2001. 135）

(viii) 序、136

(ix) 鈴木力衛、133. 笑劇と正統派の喜劇との中間的存在。

[メナンドロスの新喜劇・註]

(12) See, 逸見喜一郎、226. 悲劇の恐ろしさを垣間見せるが、最終的な破局は免れていて、喜びの情景を単に強化するための余興と化せば悲劇は人情喜劇になることを示す。メナンドロスの喜劇はエウリピデスの悲喜劇の延長線上。

(13) Norma Miller, "Introduction", *Menander: Plays and Fragments*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987. 11.

(14) Erich Segal, 'Introduction', *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford UP., 2001. xiv.

(15) Miller, 6.

(16) Lionel Casson, 'Introduction', *Plautus: The Menaechmus Twins & Two Other Plays*. Ed. & Trans. Lionel Casson. New York: W.W.Norton, 1971. xii. [Intro. © 1960]

(17) Miller, 15.

(18) Segal, 'Introduction', xiii.

(19) Segal, lx.

(20) Segal, xiii.

(21) アリストパネスの舞台も、11 篇のうち『アカルナイの人々』や『女の議会』などは 3 軒の家という装置



で始まるが、古喜劇では単なる民家の背景ではなく、比喩的な意味あいを持つことが多く（『騎士』）、主題からいって市民生活を離れ、宇宙的な広がりをもつ劇が多い。

(22) ブルクハルト, 486.

(23) Miller, 16.

(24) Miller, 16-7.

(25) ティドワース、『劇場』、19. 新喜劇のために観客席が拡張された。

ここの劇場についての節には、Norma Miller (16-7) も利用するが、当然前述したティドワースの『劇場』のより詳しい説明のほうに多くを負っている。以下、本文中に「劇場 19」と示し、別の頁だけ注をつけた。また Miller だけの言及には注をつけた。

(26) Miller, 16.

(27) ティドワース, 23.

(28) Segal, 'Introduction', lxi.

(29) Miller, 14.

(30) Casson, xi-xvii.

さまざまな研究者の「ギリシア新喜劇」の定義。

Casson, xii-xiii. ほとんど上層中流階級の家庭の出来事を書いた。父は怒りやすいか、間抜け。母は恐ろしい妻。息子は放蕩者、企みをする奴隷、間抜けな奴隷、長たらしい（くどい）料理人、金目あての高級娼婦、飢えた居候、冷酷な娼婦のひも。筋はたいてい恋愛を中心にするかそれに関している。変種はあっても同じ話。現代になってもこの話が生きている。男が娘を恋するが、財産がないか、娼婦なので結婚できない。しかし隣人の長く行方不明の娘と分かり幸福な結婚の結末というもの。

逸見、228. 吝嗇な老人、心優しい娘、気立てのいい青年、才覚のある奴隷など類型化された人物が登場し、芝居の筋も類型化が著しい。事件は家族の中。たとえば若者の恋には、いつも邪魔が入るが、結局は成就される。幼い時に生き別れの肉親が再会する。巧みに描かれる人情の機微と運命の変転が、平易な言葉で進展して行く。

Berg & Parker, vii. 標準的なプロットは、若い恋人たちが、父に反対され、または娼婦のひもに妨害されるが、結局は賢い奴隷の企みのお陰で幸福を得る。メナンドロスのパピルスの発見によって、プラウトゥスやテレンティウスは翻訳ではなく、翻案だろうとは考えられていたが、それが明白になった。ローマの観衆に合わせ時には非常に自由に翻案してある。またキャストを変え、名前を変えイタリア的言及や感受性を付け加え、ローマ喜劇という混成物の名称を正当化することになった。[ただし娼婦のひもは Berg & Parker の誤解であり、ギリシア中喜劇やローマ新喜劇にはあってもメナンドロスにはない]。

(31) Miller, 10.

(32) David Wiles, 'Marriage and Prostitution in Classical New Comedy' *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford UP., 2001. 42.

(33) Wiles, 48.

(34) Segal, lxxv.

(35) Segal, xi.

(36) Norma Miller (trans), *Menander: Plays and Fragments*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987. 63-64. 引用はこのテキストにより、以降本文中にカッコと訳者名 (NM など) を添えた頁数、行数のみにて示す。'The Girl from Samos' (Samia), 51-78. 和訳は主として Miller と Arnott 英訳、さらに Ireland 注釈に頼り、次のロエブのギリシア語原文を参考にする。

参考: *Menander*. Volume III. Ed. and Translated by W.G. Arnott. Cambridge, Mass: Harvard, 2000. UP. Loeb Classical Library.460. 'Samia', 1-189.

Menander, *Dyskolos, Samia and Other Plays*. Intro. & Comment. by Stanley Ireland. Bristol Classical Press, 1992.

Stanley Ireland, *Menander: Dyskolos, Samia and Other Plays: A Companion to the Penguin*

*Translations with Introduction and Commentary by Stanley Ireland.* Bristol Classical Press, 1992.

他の劇作品に関して参考：Menander. Volume II. Ed. and Translated by W.G. Arnott. Cambridge, Mass: Harvard, 1996. UP. Loeb Classical Library.459.

- 37) Ireland, 47.
- 38) アメリカ映画 *Love in the Afternoon* (1957) で若いヒロインが恋人がたくさんいると自慢し、20人以上も並び立てる。*Kiss Me, Kate* (1948) で Petruccio は番号で並べないものの、過去の恋人を順々にあげ、懐かしむ。
- 39) Ireland, 58.
- 40) 『サモスの女』、『仲裁』、『農夫』、『ペリントの娘』、『英雄』、『幻』がその例である。このギリシア新喜劇に特有である祭りの夜のレイプと妊娠は、良い家柄の娘の妊娠を説明する唯一の原因だった。良い家柄の若い男女の婚前の交際は全く存在しなかったからである。新喜劇ではこの罪を飲酒のためと緩和されて語られることが多い(『仲裁』やプラウトゥスの『黄金の壺』)しかしここでは女の祭りで女性が飲んでいたようだ。See. Stanley Ireland, 37.
- 41) 『髪を切られた娘』、『シキオニア人』、『お世辞や』、『二重の詐欺師』、『ペリントの娘』、『サモスの娘』は恋人役ではないが、題名役である。
- 42) See. 『仲裁』、『髪を切られた娘』、『シキオニア人』、『娘が憎んだ男』、『二重の詐欺師』、『農夫』、『英雄』、『幻』、『ペリントの娘』。
- 43) Miller, 13.
- 44) Wiles, 45.
- 45) P. G. McC. Brown, 'Love and Marriage in Greek New Comedy' *Readings in Menander, Plautus and Terence.* Oxford UP., 2001. 58.
- 46) Ibid.
- 47) Brown, 62-3.
- 48) Ireland, 36.
- 49) Miller, 13. 紀元前4世紀のアテナイで保護されていない外国人の女性として、彼女は本当の困難と危険にぶつかる。怒ったニケラトスは彼女に身体的な障害を与えたかもしれなかった。デメーアスの家からのクリシスの追放は劇の中心場面で、現存するモザイク画に描かれている。See. Penguin 版の表紙絵。ミュゼイレーネの博物館所蔵の絵。
- 50) Brown, 63.
- 51) すべてその役柄が題名なので、女性名だけをあげると、椿姫の他ジョコンダ、アドレリナ・ルクルブール、カルメン、マノン、トスカ、蝶々夫人、ルイズとこのタイプの娼婦といえるヒロインが非常に多い。こうした階級、身分が恋と関係のない社会であるミュージカルにはめったに存在しないが。
- 52) Miller, 12. ノーマ・ミラーによれば、デメーアスは新喜劇における英語の John Smith のような典型的な父親の名前。『サモス』のデメーアスは哲学的教育がないので、時にはかんしゃくをおこしクリシスを追い出すような無思慮な行動をする。しかし彼の行動は癩癩の性格からではなくて、養子から罪を除いてやろうとする親心と、自分の欲望への罪の意識から出ている。父も息子も養子関係ゆえに気をつかい、それゆえに面倒が生ずる。養子関係は興味深い主題の変化というだけでなく、劇の展開と演劇的な興味深い可能性を探っている。
- 53) ここからコメディア・デラルテとロッシェニ作曲の『絹の梯子』の召使ジェルマーノ、『成りいき泥棒』の召使マルティーノの活躍やドニゼッティの1幕ものファルサの大概の筋のもとである強欲な父が反対する恋人との秘密の婚約、結婚、または秘密の恋人という常套手段がでてくる。
- 54) Miller, 13. また『後宮からの逃走』のペドロリーノ、『ドン・ジョヴァンニ』のレポレロ、『セビリアの理髪師』のフィガロ。オペレッタの『メリ・ウィドウ』の大使の従僕ニェグシェなど。
- 55) 『盾』(The Shield; Aspis) テキスト：Norma Miller (trans), *Menander: Plays and Fragments.* Harmondsworth: Penguin Books, 1987. 125-141.

- (56) Miller, 125.
- (57) Miller, 13.
- (58) E. W. Handley, 'The Conventions of the Comic Stage and Their Exploitation by Menander' *Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford UP., 2001. 32.  
Miller, "Notes", *Menander*, 260.  
Stanley Ireland, 108. これらの服装は喜劇の舞台における医者典型的扮装だが、鬘と杖はカイレストラトスの友人を老けさせるために役立つ。外套は裕福な医者のように見せる。アテネの医者は無視され、これらの方言を使う医者はただ方言を使うゆえに喜劇で尊重されたという同時代の言及あり。
- (59) E. F. Watling, "Introduction", *Plautus: The Rope and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. 12.
- (60) Casson, xiii.