ルサーージュの初期作品にみるアルルカンの表象

奥 香織

Abstract

Harlequin in Lesage's Early Works

Kaori OKU

This paper aims to explain the features and uniqueness of Harlequin (Arlequin) in Lesage's 1713 fair theater: *Arlequin, roi de Serendib*, performed at the fair St. Germain; *Arlequin Thétis*, performed at the fair St Laurent; and *Arlequin invisible*, performed at the fair St. Laurent.

During the early eighteenth-century, performances at the fairs of Paris were very popular. The Commedia dell'arte's characters, especially Harlequin, took center stage in these performances. When Lesage wrote these three plays, speaking parts were prohibited on stage at fairs. Under these circumstances Lesage presented silent drama in which the audience sings the words that should be said by actors. So, in three plays written in this form, the corporality is particularly emphasized, and it is Harlequin that has a particularly important role. Traditionally, the body language is one of the most important elements of this character; furthermore, in this period, Harlequin's image, nature, and gestures are shared by the audience: common codes function during performance. By using effectively Harlequin's well-known character and gestures, Lesage tries to create his own silent drama in a difficult and particular condition for playwrights.

In Lesage's three works, Harlequin moves around freely in a fantasy world influenced by Italian comedy performed in seventeenth-century Paris. Traditional features of this character (gluttony, greed, lust for women) are adroitly integrated into each story. In all cases, Lesage's Harlequin concentrates on mimes each action, because he cannot say anything meaningful on stage: In this situation, the audience concentrates intensely on his mimic function. By combining the well-known commedia gestures (*lazzi*) and traditional plot features of Harlequin, Lesage creates his own world, which pivots on corporality.

In the official theater of eighteenth-century France, Harlequin becomes more "human," but Lesage's works demonstrate that this character appears differently at the fair because of his use of body language. Lesage's attempt in his early career has not been considered outstanding work when compared to form his opéra-comiques later in the century. Yet his early works are important from the perspective of the development of body language and pantomime—important features of later eighteenth-century drama. His experiment in this particular theatrical form is only temporary, yet his efforts influence later popular theater, and especially nineteenth-century theater in France. Lesage's Harlequin only appears at "non-official" places, but he still plays an important role in the history of French theater.

はじめに

18 世紀初頭のパリでは定期市芝居が盛んに行われ、しばしばイタリア喜劇の類型的役柄が登場する。ルイ 14 世の時代に定住したイタリア人劇団が 1697 年に国外追放となった後、コンメディア・デッラルテの「型／役柄 (type / rôle)」がパリの定期市の舞台に取り込まれ、独自に発展するためである⁽¹⁾。なかでもアルルカン (伊:アルレッキーノ) は演目のタイトルそのものにもしばしば登場し、さまざまな役で人気を博した。とはいえ、この時代の定期市では芝居は非公認のまま行われていたために、公認劇場 (コメディ＝フランセーズ) からの圧力によって台詞が禁止されるなどの制約が課されていた。こうした特殊な状況下で、アルルカンはどのように表象され、生き延びていったのだろうか。また、その性質や演技にはどのような特徴がみられるのだろうか。

この時代、定期市芝居の台本は多く書かれ、アルルカンが登場する作品も膨大な数にのぼる⁽²⁾。なかでもルサーージュ (Alain-René Lesage, 1668-1747) は多くの作品を提供した代表的な作家である。特にオペラ＝コミック作品を提供したことで知られるが、それ以前、定期市で台詞が禁止されていた時代に、台詞の代わりに掲示を用いる作品も創作しており (1712-13 年)、そこでは俳優の身振りが際立って前景化される。舞台上に掲示された内容 (台詞) を観客が歌い、俳優はその場面をマイムによって表現するからである。そしてこの初期作品の中心をなすのが「アルルカン」である。18 世紀初頭、アルルカンは、伝統的に付与されてきた性質と身振り、そして視覚的なイメージが観客によって共有され、共通のコードが機能していた。元来アルルカンは身体性が特徴の一つであるが、ルサーージュは、こうした時代に、この役柄の性質と身振り、その関係性を効果的に利用し、身体言語を生かした「無言劇」を考案するのである。そこには、18-19 世紀を通してフランスで発展を遂げる身体言語あるいはパントマイム芸術 —それは後世の無声映画にも通じるものである— の原点としての重要性を見出し得る。また、18 世紀の公認劇場に登場するアルルカンは「人間性」や「内面性」を付与され、次第に「現実社会」を生きる登場人物となっていくが (奥 2015)、ルサーージュの作品には、変容しながらも空想世界を生き続けるアルルカンの姿が認められる。ここには、後のブルヴァール演劇、なかでも物語的パントマイムの中で非現実的な主人公・主役を演じるアルルカンの源流を見出すことも可能である。ルサーージュ最初期の定期市芝居は特殊な状況下で創られた作品であり、形式も一時的なものであるため、その重要性が言及されることは少ない⁽³⁾。しかし、上述の観点からみると、18-19 世紀のフランス演劇界における重要性が認められるのである。そこで、本論では、1713 年初演のルサーージュ作品『セレンディブの王, アルルカン』 (*Arlequin, roi de Serendib*, 三幕劇, 以下『セレンディブ』), 『テティスに扮するアルルカン』 (*Arlequin Thétis*, 一幕劇, 以下『テティス』), 『目に見えないアルルカン』 (*Arlequin invisible*, 一幕劇) に光をあて、アルルカンの特質と機能に着目して考察し、作家の創

(1) イタリア人劇団の人気に嫉妬したコメディ＝フランセーズの圧力により、国外追放となる。フランスにおけるイタリア人劇団の歴史に関しては、主として Duchartre 1925, フランス演劇におけるイタリア喜劇の影響に関しては、主として Attinger 1950, Moureau 1992, 2011 を参照した。

(2) イザベル・マルタンによれば、この時代の定期市の主要作家による台本の延数は 577 (そのうち 344 作品は共作) である (Martin 2002. p. 80)。

(3) ルサーージュ初期の定期市芝居は、オペラ＝コミック誕生の契機となった『テレマック』 (*Télémaque*, 1715) を除いては言及されることが少ない (オペラ＝コミックの歴史については特に Claudon 1995, Legrand, Wild 2002 を参照)。なお、ルサーージュの劇作品に関しては 1877 年に博士論文が提出されているが、台詞が禁じられた時代の「掲示」作品に関しては、制限が多いために作家が後にこの形式に戻ることはないと述べられ、否定的な見解にとどまる (Barberet 1887. p. 79)。歴史的な視点では、ギュスターヴ・アタンジェが 1950 年の段階で、著書の一部で市の芝居の開催状況、歴史的変遷、ルサーージュとピロンの作品について触れている (Attinger 1950)。より近年ではイザベル・マルタンが定期市芝居に関する研究書を出している (Martin 2002)。またフランソワーズ・リュベランは定期市において旧劇団のラッツィがどのように取り入れられたかを論じているが、ルサーージュ作品についてはラッツィを示す描写的なト書きがあることの指摘にとどまる (Rubellin 2010)。

意工夫によってどのような「アルルカン」が創造されたのかを明らかにしたい⁽⁴⁾。

1. ルサーージュ劇のアルルカンの源泉

ルサーージュのアルルカンについて検討するにあたり、まずは作家の創作活動に影響を与えた 17 世紀のイタリア人劇団の舞台および同劇団のアルルカンの特徴について確認しておきたい。

1-1. 17 世紀パリのイタリア人劇団 その舞台と演技

フランスにおけるイタリア人劇団の活動の歴史は古く、カトリヌ・ド・メディシスの時代に遡る。その後、幾度か別の劇団が訪れたあとで 1660 年に「王の常設劇団」としてパリに定住する。来仏当初はイタリア語上演であったが、次第にフランス語での場面が取り入れられていき、1682 年以降はその傾向が顕著となる (Mazouer 1979. p. 277)。

伝統的なコンメディア・デッラルテの舞台は、台本に基づく即興性、そこから生じる身体性に特徴があるが⁽⁵⁾、フランスに定住して活躍するなかで、こうした即興性・身体性は次第に薄れていく。さらに言語の問題も生じるが、17 世紀パリのイタリア人俳優が即興の伝統を保ち、身体性を重視した演技をしていたことは、当時のアルルカン役者・台本作者ゲラルディ (Evaristo Gherardi, 1663-1700) が残した『イタリア劇台本集』(Gherardi 1741)⁽⁶⁾の序文から読み取ることができる。ゲラルディは「イタリア人俳優は暗記などしない」と明言したあとで、「芝居が成功するか否かは完全に役者にかかって」おり、彼らは「記憶よりも想像力で演じ、自分の言うことを演技をしながらつくり上げ、現在舞台にあるものに従う」と述べている (Gherardi 1741; 安堂 1979. p. 419)⁽⁷⁾。概ねフランス語で書かれているゲラルディの台本からは、次第に即興性が薄れていったことも読み取れるが⁽⁸⁾、それでもなお即興や演技に重きが置かれていたことが伺える。

イタリア人俳優の中でも、伝統的にアルルカン役者は特にその身体能力を称賛されてきた。例えばデュシャルトルは「17 世紀以前のアルルカンの演技は派手なトリック、強烈な身振り、粗野な悪ふざけの連続」であり、「身体能力に優れた軽業師」であったと言う (Duchartre 1925. pp. 130-131)。その起源より、アルレッキーノは道化的な側面から生じる喜劇性とアクロバティックな演技によって特徴づけられるが、17 世紀のパリでも同様の性質が保持されていたのである。定期市の舞台でも伝統的に俳優の身体に依拠する見世物が多く行われていたが、台詞が禁止される 18 世紀初頭は特に身体言語が重要となる。身体性に富むイタリア喜劇の役柄は、こうした特殊な状況に最も適した存在であった。また、イタリア喜劇の役柄はそれぞれ特徴的な性質を付与されているが、それは役柄に特有の身振りや密接に結びついている。後述するように、アルルカンの伝統的な性質 (愚鈍さ、本能的欲求、金銭欲) は多くの場合観客に馴染みのある所作 (ラッツィ) と一体化して示される。この特質を生かすことにより、「アルルカン」は、台詞が禁止された特殊な状況下で舞台を続けるための重要な

(4) 本論で取り扱うルサーージュ作品は、ルサーージュ、ドルヌヴァル『定期市芝居・オペラ＝コミック台本集』(Lesage, D'Orneval 1737) を参照した。『セレンディブ』はサン＝ジェルマンの市で、『テティス』と『目に見えないアルルカン』はサン＝ローランの市で初演されている。なお、ルサーージュは 1712 年にも創作を行っているが、匿名であるため、定期市作家としての公式なデビューは 1713 年の『セレンディブ』である。

(5) 伝統的なコンメディア・デッラルテの舞台と特徴に関しては、主として Mic 1950, Bourqui 1999 および『フォサールの画集』(Beijer 1981) を参照した。

(6) 本論で参照、引用したこの台本集は 1741 年に出版されているが、上演は旧イタリア人劇団の追放前である。

(7) ゲラルディ自身によって書かれたこの文章は『イタリア劇台本集』の序文の冒頭部分であるが、序文には頁数が付されていないため、出版年のみを記した。なお、序文の一部は『世界演劇論事典』(安堂 1979) に邦訳がある。

(8) ルイ 14 世の時代は国策としてフランス語が重視されたため、イタリア人劇団は母国語での上演が難しくなる。17-18 世紀のフランスにおけるイタリア人劇団の歴史の詳細および公権力との関わりについては拙稿 (March 2014) をご参照頂きたい。

要素となり得たであろう。

さらにイタリア人劇団の舞台は、空想性によっても特徴づけられていた。なかでもアルルカン、後述するように、現実・非現実を問わずさまざまな人物に変容し、空想世界の主軸をなす。この現実社会の重みを持たない点も、定期市という祝祭的空間に適した要素であったと考えられる。しかし、アルルカンのスペクタクル性はそれだけにとどまらない。どのような人物に「なった」としても、常に「アルルカン」であり続けるという二重性により、特殊な舞台効果を生み出すからである。ここには、発せられる台詞とは異なるレベルで機能する喜劇性がある。では、旧劇団の舞台では、アルルカンは具体的にどのように登場するのだろうか。ゲラルディの台本を例にとってみていきたい。

1-2. ゲラルディ『イタリア劇台本集』にみるアルルカンの性質

ゲラルディの台本では、アルルカンはさまざまな人物となって登場してくる。例えばその第一巻では、「マーキュリー、王宮の下着売り、プロテウス、月の皇帝、イアソン、太陽の騎士」である。役の範囲は神話の世界や両性具有にまで及んでいるが、アルルカンは完全にそれらの人物に「なりきる」のではなく、観客の目には常に「アルルカン」であることが明らかな状態で、多くの場合演じている人物を茶化しながら登場してくる。例えば、『アルルカン、優雅なメルキュール』(*Arlequin, Mercure galant*, 1682) では、以下の冒頭のト書きが示すように、滑稽なかたちで神話の人物として登場してくる。

メルキュール（マーキュリー）に扮したアルルカンがジュピターの鷲の背に乗り、「空を飛んで」登場。羊飼いに扮したジュピターに話しかける。二人が言葉を交わしたあと、「空を飛ぶための機械」は消え、アルルカンが「いつもの服装で」ロバに乗っているのが見える。(Gherardi 1741, t. I. p.1)。

台本の口絵が示すように、アルルカンは帽子と靴に小さな羽を付けることでマーキュリーになって空から現れ、そのすぐ後で、いつもの「アルルカン」に戻る。奇想天外な設定のもと、アルルカン／マーキュリーという二面性が常に露わにされ、それが喜劇性の主軸となっている。また『アルルカン、王宮の下着売り』(*Arlequin, lingère du palais*, 1682) では、「アルルカンは、半分女性、半分男性の格好で、下着売りの店の奥から現れる。その店はレモネード売りの店と隣り合わせである。アルルカンは片側だけ女性の服装で下着売りの「女性」を装う」(Gherardi 1741, t. I. p. 61)。ここでの仕掛けはより複雑である。アルルカンは、「アルルカン」でありながら「別の人物(役)」でもあり、さらに性を装うことで、三つの形象をまとっているからである。観客は女装したアルルカンの滑稽な言動を見て楽しむが、さらに客として登場するパスカリエルがアルルカンを女性と認識して話しかけることで喜劇性が増す。

以上の例は、ゲラルディの台本では、観客が共有する役柄のイメージとの遊戯が喜劇性を生じさせる主要素となっていることを示している。そしてその役柄の主たるものがアルルカンである。アルルカンは、どのような存在に姿を変えようとも、役柄としての性質が常に機能する。それは、台詞や作品の筋とは必ずしも結びついていない、純粹に演劇的な舞台効果を生み出す原動力となっている。

では、この空想世界を生きるアルルカンは、イタリア人劇団追放後のパリでどのように受け継がれていくのだろうか。定期市での上演の実態を確認しつつ、ルサーージュの試みについて検討していきたい。

2. 18世紀初頭の定期市とルサーージュの試み

2-1. 定期市における演劇規制と身体言語の発達

パリでは中世から定期市が立ち、16世紀末から本格的に俳優たちによって芝居や人形劇が行われ、人気を博していく⁽⁹⁾。しかしながら公認劇場（オペラ座とコメディ＝フランセーズ、1697年まではイタリア人劇団も）と競合する状態にあり、また常に脅かされる状況にもあった。こうした中でイタリア人劇団（旧劇団）が不在になると、定期市ではイタリア喜劇の役柄が自由に演じられていく。興行主の多くはフランス人であったが、追放を免れて市で演じるイタリア人俳優もいた（Attinger 1950. p. 290）。

市においても、伝統的に軽業は多く行われていた。例えばイタリア人劇団追放前の1678年には、市の興行で知られたアラール兄弟が『愛と魔術の力』を上演し、アルルカンとスカラムーシュの衣装で登場して「とんぼ返り」の芸を見せている（Lesage (éd. Vissière) 2000. p. 7）。このスペクタクルはルイ14世に好まれ、翌年以降、サン＝ジェルマンの市での上演許可（歌ったり踊ったりしないという条件で）を得たとされる（Campardon 1877. pp. 2-3）。この例は、軽業を軸とするような舞台のみが17-18世紀の定期市で許されていたことを示しているが、イタリア人俳優以外にも「アルルカン」を演じ得る者がいたことを示している。ルサーージュの初期作品のアルルカンも、イギリス生まれの軽業師バクステール（Richard Baxter）等によって演じられた。身体性に富む「アルルカン」という役柄を演じることは、朗誦を主とする俳優には困難であったが、軽業師には可能だったのである。

このように、身体言語は定期市での舞台を存続させるために不可欠なものであったが、18世紀初頭にはその重要性がさらに増していた。徐々に台詞を奪われていくからである。まずは1699年に対話劇が禁止され、1704年には一つの戯曲全体を上演することが禁止される。物語としての意味をなさないスペクタクルのみが上演を許可され、1707年以降はモノローグのみになる。1708年には先述のアラールとモーリス・ヴォン・デル・ベックの未亡人がオペラ座から歌と踊りを備えた喜劇上演の権利を得るが（歌と踊りはオペラ座の特権であったため）、定期市の他の舞台ではモノローグのみの状況が続く。さらに1710年には定期市において台詞全般が禁止されるため、アラールが「無言劇（pièce à la muette＝掲示によって台詞を表示するパントマイム）」を考案する。1711年からは台本が散文から韻文となり、観客が良く知られたアリアにのせて示された台詞を「歌う」かたちになる⁽¹⁰⁾。

このように、イタリア喜劇の類型的役柄を取り入れることで人気を博した定期市の舞台は、規制を受け続けることにより、身体言語がさらに重要な位置を占める状態にあった。こうした中で、ルサーージュはどのような舞台創造を試みるのだろうか。舞台設定と演劇形式に注目してみたい。

2-2. ルサーージュによる「無言劇」の試み—非現実的な舞台設定と特異な演劇形式

『チュルカレ』（*Turcaret*, 1709）の作者として知られているように、ルサーージュはまずフランス人劇団に作品を提供する。しかしその評判は芳しくなく、活動の場を定期市とし、1713年の『セレンディブ』によって市の作家として公に認められる。

『セレンディブ』の舞台は「外国人に戴冠したあとで彼らを殺す」という島である。この島に漂着したアルルカンは盗賊たちにお金を取られるという災難にあった後、島の法を知らずに「王」に祭り上げられて東の間の贅沢な生活を楽しむ。その後、生け贄にされそうになるのをメズタンとピエロに助けられ、最後に彼らは揃ってフランスに帰還することが仄めかされて幕となる。

物語が進行する空間「島」は18世紀を通して人々の興味を引く題材であり、しばしば小説や劇作

(9) 旅回り一座の俳優ジュアン・クールタンとニコラ・ポトーが、1595年にサン＝ジェルマンの定期市で上演を行っている（Campardon 1877. p. viij）。

(10) 制約の歴史に関しては、主としてJamaron 1992, Lesage (éd Vissière) 2000, Legrand, Wild 2002を参照した。

品の舞台であった。例えばマリヴォー『奴隷島』(*L'Île des esclaves*, 1725)のように、島が内包する「ユートピア」としての側面を利用して「社会批判」や「社会の異化」を可能にすることもある(奥2011)。ルサージュ作品にも社会の反映や権力批判の側面は認められるが、物語の内容を考慮すると、島という舞台設定は空想世界を創り出すことが主たる目的であろう。奇怪な島に漂着することで、奇想天外な物語が展開されるからである。メズタンやピエロが女装して登場してくるという点にも奇抜な空想性が認められ(メズタンは女大祭司)、ピエロはメズタンの侍女として登場)、さらにアルルカンが滑稽なかたちで王に祭り上げられる点にはカーニヴァル的な要素も見受けられる。ゲラルディの諸要素を踏襲しつつも、より空想性の強い独創的な世界が創出されていることが認められる。

『テティス』においても、同様に空想性が見られる。舞台は「奥に海が見えるテティスの宮殿」であるが、テティス(アキレウスの母)として登場するのはアルルカンである。この女装したアルルカン=テティスは海の神ネプチューンと天界の王ジュピターに愛されている。ジュピターはこの状況に怒り狂い、その雷霆によってネプチューンは海へと消え去り、幕となる。ここでは、単純な筋とともにアルルカンの女装によって引き起こされる奇想天外な世界が繰り広げられている。一方『目に見えないアルルカン』の舞台は「中国の王宮」で、冒頭のアスモデ(悪魔)の台詞からアルルカンたちは北京にすることが分かる。この作品の舞台もまた当時のフランス人の日常とはかけ離れた異国となっている。さらにこの作品はルサージュの小説『跛の悪魔』(*Le Diable boiteux*, 1707)の続きをなすもので、悪魔がアルルカンに尽くすという非現実的な設定である。アルルカンはアスモデに、「[王の]お気に入りの女性を見てみたいから、自分の姿が見えないようにしてほしい」(1場, 90)⁽¹¹⁾と頼む。アスモデは、アルルカンの帽子に羽をつけることで彼を「見えないように」する。こうしてアルルカンは帽子を被る・脱ぐことで存在の有無をコントロールし、自由自在に行動し始める(1場, 90-91)。とはいえ実際に透明になることはできないため、彼は常に「見えていた」と想像される。観客は、アルルカンが「羽根つきの帽子」によって示す約束事を共有し、舞台上の風変わりな世界を楽しんだと考えられるのである。舞台という虚構の中で、アルルカンはさらに「現実世界(帽子を脱いで見えている時)」と「虚構の世界(帽子を被り、他人にはその存在が見えない時)」を自由自在に行きし、「存在を消して」食べ物やお酒をこっそり頂いたり、いたずらをしたりする。そこには盲目的にふるわれる権力への批判や風刺も込められているだろうが、そうした部分は決して前面に押し出されることなく、あくまでも魔術によって可能となる「アルルカンのいたずら」が強調され、辛辣さや重たさは感じられない。これらの舞台には、新イタリア人劇団の来仏後に公認劇場に登場する、より「人間的」なアルルカン(多くは忠実な下僕として登場)とは異なる方向性を見出すことができる。作家による個性はもちろんあるが、より「文学的」な作品が上演される公認劇場と異なり、単純かつ奇抜な筋で見えるものを惹きつける定期市の舞台では、旧劇団が繰り広げていたような空想世界を生きるアルルカンが求められていたことが伺えるのである。とはいえ、先のゲラルディの台本と比べると、空想性はより強いものの、筋は一貫し、アルルカンの身振りも物語に有機的に組み込まれている。

ところで、これらの作品のアルルカンは筋の上では空想世界を自由に生きているが、舞台実践の観点からは制約を受けながら登場している。以下の『セレンディブ』冒頭のト書きが示すように、台詞は全て「揭示」によって示され、観客に歌われるからである。

難破してセレンディブ島に上陸したアルルカンは、島の中を進んでいる。小銭入れを持ち、彼の不運をそれほど気にしてはいないようである。揭示(*écriture*)によって、彼は以下のことを示す。

(11) ルサージュ作品の引用に関しては、括弧内に幕、場および台本集(Lesage, D'Orneval 1737)第一巻の頁数を記す。

アリア 144⁽¹²⁾ (運に任せて)

この海岸の近くで、／なんと！俺たちの船が、／全ての乗組員とともに、／水の中に消えたところだ！
[…] (1 幕 1 場, 19-20)

この「揭示」について、ルサーージュ自身が以下のような説明を加えている。

この「揭示」とは、棒切れの上に巻かれた一種の布のカルトウーシュ [初期のころは巻物のようなもの] で、そこには大きな文字でクープレ (歌節) が、それを歌うであろう登場人物の名前とともに書かれている。この巻物はキューピッドに扮した二人の子どもに支えられ、抱えられて舞台の上の天井から降りてくる。おもりを用いて空中につり上げられた子どもたちが、巻物を広げるのである。するとオーケストラがアリアの演奏を始め、書かれていることを見ながらそれらを歌うであろう観客たちに、音調を与えた。観客が歌う間、俳優たちは、彼らの身振りを行う。(1 幕 1 場, 19-20)⁽¹³⁾。

舞台が行われている間、アルルカンはその状況をマイムのみで表すのであるが、この手法であれば俳優自身が「揭示」を持つ必要がないため、俳優は体全体を自由に動かすことができた。制約を受ける中で、このようにルサーージュは、アルルカンの身体言語を生かした「無言劇 (pièce par écriteaux)」を試みるのである。

しかし問題となっているのは身体性だけではない。伝統的に付与されてきたアルルカンの性質と身振り、双方が生かされた舞台が提示されるのである。次章では、ルサーージュ劇においてアルルカンが具体的にどのように登場し、観客との関係においてどのように機能するのかを、アルルカンの性質と身振りに注目して検討していきたい。

3. ルサーージュ劇におけるアルルカンの特質と機能

3-1. 性質と身振り、その関係性にみる既知の特徴との戯れ

まずは『セレンディブ』を取り上げ、アルルカンの性質と身振りについて検討していきたい。先にみたように、冒頭のアルルカンは「小銭入れを持ち、彼の不運をそれほど気にしてはいないようである」(1 幕 1 場, 19)。伝統的なアルレッキーノは金銭欲もその特徴の一つであるが、「小銭入れ」は観客にアルルカンの金銭欲を想起させる役割を果たす。続いてアルルカンは、「俺は、天性のおかげで／命拾いをしたのだ／そしてモンソーのお金も [救われた]」(1 幕 1 場, 20) という揭示 (歌) に合わせ、その状況を示すマイムをする。冒頭で小物によって仄めかされていた金銭欲が、「お金も命拾いした」という揭示と歌、そしてそれを表現するアルルカンの身振りによって強調されるのである。さらにアルルカンは、以下のト書きが示すように、金銭欲を示唆するようなマイムを続ける。

[…] 彼 [アルルカン] は地面に座り、そしてお金を数え始める。彼がこうしていると、片目に眼帯をし、肩に騎兵銃を乗せた一人の男がやってくる。この男は、アルルカンに何度もお辞儀をする。アルルカンはこの礼儀に疑いを抱いており、独り言で以下のことを揭示によって言う。

(12) 当時用いられたアリアはこのように台本に記されており、台本集の各巻の最後にその楽譜がある。

(13) 台本集が出版された時期には、既にこの種の上演は行われていない。そのため「多様な演劇形式があったことを後世に伝えたい」(Lesage, D'Orneval 1737. 序文) という思いから、作者自身による詳細な説明が加えられている。

アリア 5 (危機が快い時に)

やれやれ！俺の財産がとても不安だ！／このおかしな奴は盗賊みたいに見える。

恐怖で胃袋が飛び上がりそうだ／お辞儀されるたんびに。(1 幕 1 場, 20-21)

漂着しても「まずお金を数える」という姿には、金銭に固執する伝統的なアルレッキーノの姿が見て取れる。旧劇団の舞台を知る観客にとってこの特徴は既知のものであり、記憶の中にあるアルルカン像と比較して楽しんだと考えられる。また、アルルカンの心境が観客によって歌われ、その様子がマイムで示されることで状況はさらに滑稽なものとなっただろう。一方、呑気にお金を数える様子は愚鈍な道化という共有されたイメージと結びつき、それもまた喜劇性を生じさせるが、こうした性質や所作が物語に有機的に組み込まれている点にも注目したい。なぜなら、アルルカンはせっかく「命拾いさせた」お金を呑気に数えていたために、上述の引用にあるように怪しげな男に目をつけられ、物語が展開していくからである。

アルレッキーノの本能的欲求の一つである食欲もまた、さまざまなかたちで物語に組み込まれている。『セレンディブ』で生け贄にされることを知らずに王に祭り上げられたアルルカンは、その状況を享受するのであるが、何よりもまず「おいしい食事」に満足し、この食事を提供した執事の給料を上げると言う(2 幕 1 場, 36)。一方、『目に見えないアルルカン』では、「透明になった」アルルカンは王のお気に入り女性の恋人と会っているところにお邪魔し、部屋にある果物を取ったり酒を取り上げたりする。大食漢で大酒飲みというアルルカンの性質が、ここでもまた生かされている。さらに『セレンディブ』の別の場面では、アルルカンは料理が置かれると「まるでそれが彼のために持ってこられたものではないかのように[急いで]、ソースの中に手を入れて、取って食べる」(2 幕 6 場, 46)。すなわち粗野にむさぼるのである。この状況を見て、食べ過ぎは体に悪いと医者が入るが、アルルカンはなおも食欲を示す。18 世紀のフランスでは理性が重んじられ、公認劇場に登場するアルルカンは伝統的な特徴を生かしながらも「洗練」されていくが⁽¹⁴⁾、定期市という大衆的かつ非公認の場では「粗野な」アルルカンが存在し続け、許容されていたことが、ルサーージュの初期の台本から読み取れるのである⁽¹⁵⁾。さらに、台詞を発することがないため、アルルカンは舞台上でひたすら食べる行為(マイム)に集中し、観客もまたアルルカンの所作に意識を集中させたと考えられる。台詞が禁止されるという特殊な状況の中で、ルサーージュはこの制約を生かした「無言劇」を創造したのであるが、その試みは、伝統的に付与されてきたアルルカン特有の性質が身振りや切り離せないものであることを露わにしている。また、アルルカンが言うはずの台詞を観客が歌うことで、舞台との一体感、さらには俳優／役柄との一体感が生まれ、特殊な舞台効果も生じたであろう。

「アルルカン」であることを生かした外見との戯れも取り入れられている。この点は、例えば『テティス』におけるアルルカンの女装に顕著に見られる。台本集の口絵からも分かるように、アルルカンは女装してもなお半仮面をつけているが、この「アルルカン＝テティス」に二人の男性(ネプチューンとジュピター)が魅了されるだけでなく、アルルカンは別の男性への愛も口にする。つまり「アルルカン」であることが常に示されるなかで恋物語が展開していくのである。さらにこの舞台には海の精シレーヌ(女性)が三人登場してくるが、それはスカラムーシュと二人のジル(男性たち)によって演じられている。三人が登場してくる際、そのト書きには「シレーヌの衣装をまとったスカラムーシュと二人のジル」(2 場, 69)とあるため、この三人も本来の姿が仄見える状態で登場したと考えられる。

(14) 例えば 1716 年に来仏する新イタリア人劇団(公認劇団)に提供されたマリヴォー劇においても、アルルカンは食欲と結びついた表現をするが、食事のマイムが強調される場面は存在せず、伝統的なアルレッキーノにはない「洗練」が見られる。この点については拙稿(February 2015)をご参照頂きたい。

(15) ミックによれば、アルレッキーノは「ナイーヴで鈍重、粗野な田舎者」であった(Mic 1927 p. 52)。

ゲラルディの台本にも見られたように、完全に「なりきる」のではなく、女装や変装の向こう側に常に本来の役柄が見えるというその両義性を生かした構成となっている。

以上、既知の特徴と身振りがどのように書き込まれているかを中心にみてきたが、そこにはアルルカンという役柄ならではの手法と機能を見出すことができる。伝統的にアルルカンは、ある状況や場面に応じてお決まりの所作を行うが、ルサーージュの作品ではこの点が巧みに組み込まれ、独特の喜劇性を生み出すのである。次にこの点に注目してルサーージュのアルルカンを検討したい。

3-2.「無言劇」におけるアルルカンの身体言語 その手法と機能

再び『セレンディブ』を例にとってみていきたい。ここで注目したいのは、アルルカンが、盗賊に脅かされるという緊張感漂う場面でも「アルルカン」としての性質（飲食と女性への興味）を随所で示す点である。第二の盗賊（左腕を包帯でつり、片足は木の義足で、大きな短剣を脇に抱えた男）と第三の盗賊（足が無いがベルトにピストルをつけている）にもお金を取られた後、「盗賊とその妻たちによる祝宴」の場面になり、アルルカンはその場にとどまるよう強いられるのだが、こうした状況でも勧められるままに「酒を数杯飲み」、近くの「女性にちょっかいを出す」のである（1幕1場, 23-24）。「女性への興味」は別の場面にも見られる。祝宴後の場面で「王」に祭り上げられたアルルカンは、六名の「女奴隷」を勧められ、好みの女性を選ぶように言われるが、なかなか一人に決められず二人に絞られ、なんとか最後に一人に決める（2幕6場, 43-44）。またその後、「ギリシャ人の女奴隷」が連れてこられるが、まだ顔も人柄も知らないうちから彼女に興味を示し（3幕1場, 49-50）、さらに彼女が現れるとすぐに魅了されてしまう（3幕4場, 52）。『セレンディブ』のアルルカンはどのような状況下でも伝統的な「型／役柄」として行動し、機械的ともいえるお決まりの反応や仕草をする。感情を伴って恋に落ちたり、目の前にあるものに対して深い考察をしたりすることはない。それどころか、本能的な欲求を機械的に示してしまうのである。伝統的なアルルカンの性質と結びついたおなじみの身振りが随所に挿入されることで、例えば俳優が台詞を発さずとも観客は舞台を多に楽しむことができたであろう。また、こうしたアルルカンの性質と演技をめぐる約束事が前提であるために、観客は、物語の状況設定を見て、アルルカンがこれからするであろう滑稽な振舞いを予測して楽しむこともできたと考えられる。

一方、アクロバティックな演技もところどころに見せ場として組み込まれている。例えば『セレンディブ』で盗賊たちの一群が祝宴を開始し、アルルカンにも食事と酒を進める場面では、高度な身体能力が求められる伝統的なラッツィが披露される。先述のように、酒を数杯飲んだアルルカンは近くの女性に甘い言葉をささやく（仕草をする）のであるが、それを見た足の無い盗賊がピストルを向け、アルルカンに「とんぼ返りをさせる」のである（1幕1場, 24）。この作品が上演される少し前の17世紀末には、定期市の出し物はほとんど「大道芸」というべきもので、喜劇と称されていてもラッツィを見せ場にしようとしたものが多く、そのアクロバティックな演技が称賛されていたと言う（Attinger 1950, pp. 290-291）⁽¹⁶⁾。しかし、先の「とんぼ返り」の例からも分かるように、ルサーージュの台本ではこうした演技はもはやザンニによる単独の見せ場ではなく、またしばしば市の舞台で行われてきたような独立した見世物でもなく、あくまで物語に組み込まれたものとなっている。物語の進展とそこでの喜劇的な効果を考慮し、伝統的なラッツィの手法を生かした場面を創作するのである。

次に、『セレンディブ』でアルルカンが「生け贄の儀式」へと移行する場面を取り上げたい。アルルカンはここで初めて危機的な状況を知らされ、「生け贄用の衣装」に着替えさせられる（3幕5場、

(16) この状況は、18世紀中葉になるとオペラ＝コミックとともに変化していく。次第にアクロバティックな側面は薄れていき、バレエやダンスといった身体演技が重要な位置を占めていくようになる。

53-54)。通常であれば悲壮な雰囲気が漂うはずの場面であるが、非現実的な世界を生きるという性質から、またどのような人物に「なって」も常に「アルルカン」であることが明らかであるという性質により、こうした場面も全く現実的な重みを感じさせず、喜劇性を生じさせる。この「悲劇的な緊迫した状況」の中でも、先述した祝宴の場面と同様に、アルルカンはやはりお決まりの所作を披露する。死に向かっているにもかかわらず、着替え（生け贄に捧げられるための準備）の最中に供犠者のポケットに手を入れて小銭入れをくすねるのである。ここにも、内面の感情に突き動かされて行動するのではなく、「型／役柄」としての所作を機械的に行う姿が認められる。旧劇団の舞台によってアルルカン特有の所作を知っている観客にとって、この状況は既に滑稽であろう。しかしこの場面にはさらなる喜劇的な装置が仕組まれている。アルルカンは自分の置かれた状況をはたと思い出し、もはや盗んでも意味がないと気づき「小銭入れを投げ捨て」、「泣いて絶望する」からである（3幕5場、54-55）。これらの欲望や心境はアルルカンのマイムによって示されるが、観客によって台詞が歌われる中で、舞台上では全てが無言のままに、大げさな身振りによって表現されることで、特異な舞台効果が生じたであろう。

以上挙げてきたような場面は、通常の演劇ではその大部分が台詞によって示され、身振りはそれを補うものに近い。また、台詞なしでは十分に理解されない部分もあるだろう。しかし、これらのマイムを「アルルカン」が行うことで、伝統的なラッツィの持つ共通のコードが機能し、観客は状況をより良く理解し得るのである。ルサーージュは、アルレッキーノ＝アルルカン特有の所作を最大限に生かす独自の「無言劇」を創作することで、観客と舞台が一体化するような特異な空間を創り出した。そこで重要な役割を果たしているものは、「身振り」というよりもむしろアルルカンに特有の「言語」、コード化された「身体言語」である。確かに台詞は観客によって歌われるが、アルルカンもまたその身振りによって「物語る」のである。ここには、19世紀に発展をみせる物語と一体化するパントマイムの原型、さらには無声映画へとつながる要素を見出すことができよう。

おわりに

本論では、ルサーージュ初期の定期市芝居に登場するアルルカンを、その特質と機能に注目して考察してきた。自由に空想世界を飛び回るアルルカンが登場するルサーージュの初期作品は、17世紀末に活躍した旧イタリア人劇団の舞台を概ね踏襲しているが、空想性がさらに増す世界となっている。旧劇団の舞台に登場するアルルカンは初期のアルレッキーノと比べると多少洗練されてはいるが、現実的な重みや内面性を付与されていない伝統的な「型／役柄」として登場していた。また、観客にとって既知の特徴が生かされ、その行動や身振りによって喜劇性を生じさせていた。ルサーージュは、観客の中に「アルルカン」とはいかなるものであるかが記憶され、共通のコードとして機能していた時代に、これらの点を生かした作品を創造した。それは、アルルカンに伝統的に付与されてきた性質（愚鈍さ、本能的欲求、食欲、金銭欲）と密接に結びついた所作が有機的に物語に組み込まれ、多用されることで、その身体言語が生かされる舞台である。ルサーージュは、アルルカンという特異な存在を舞台の中心に据えることで、台詞を発することができない時代に、その制約を生かすような舞台を創り出したのである。

台詞が禁じられた舞台で生み出された「揭示」芝居は、マイムを行うことができる俳優たちの存在があってこそ存在し得る形式でもあった。芝居の筋と身体性が切り離せないようなイタリア喜劇の役柄は、この種の舞台を創造し成功させるために最適だったのである。確かにフランス人の中にも曲芸をするものはいたが、「演劇」という観点からみれば、18世紀初頭のフランス人俳優の演技は朗唱が主であり、体の動きはそれほどない。彼らとは異なり、イタリア喜劇の舞台では身体演技がその要であった。ルサーージュは、定期市に固有の要素とともにイタリア喜劇の伝統、なかでも「アルルカン」を最大限に生かしながら、観客の参加を前提とした独自の世界を出現させたのである。

それは、結果として、特に 18 世紀後半に支持されて発展をみせるパントマイム芸術、さらには 19 世紀のブルヴァールで人気を博す「物語るパントマイム」の源流ともなっている。また、18 世紀末から 19 世紀初頭にかけてフランスで人気を博すメロドラマ、特に音楽と身振りによって観客に訴えるその美学にも、大いに影響を与えたと言えるだろう。

定期市の芝居は公権力に認められておらず、商業的かつ大衆的なものであったために軽視される傾向にあるが、このように見てくると、演劇史における重要性が認められる。そしてそれは、アルルカンという特殊な存在とそこに伝統的に付与されてきた性質と身体性と密接に関わっている。ルサーージュのアルルカンは、非公認の場で活躍したものにすぎないが、公認のイタリア人劇団によって演じられたアルルカンとは別のかたちで変容をとげ、同時代のフランス演劇界のみならず、後の視覚芸術にも影響を与えるのである。ルサーージュの試みは決して芸術的、革新的なものではないが、「アルルカン」を巧みに生かした舞台は、18-19 世紀のフランスにおける身体言語の発達のきっかけとなり得た。そこにはまた、類型的役柄が登場する舞台に特有の演劇美学が認められるとも言えよう。

参考文献

- 1) Attinger, Gustave (1950), *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale.
- 2) Barberet, V (1887), *Lesage et le théâtre de la foire*, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, Nancy, Paul Sordoillet [Genève Slatkine Reprints, 1970].
- 3) Beijer, Agne (éd.) (1981), *Le Recueil Fossard : la commedia dell'arte au XVIe siècle*, Paris, Librairie théâtrale [1981].
- 4) Bourqui, Claude (1999), *La Commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*, Liège, SEDES.
- 5) Bourqui, Claude, Vinti, Claudio (2003), *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Torino, L'Harmattan Italia.
- 6) Campardon, Émile (1877), *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault [Genève Slatkine Reprints, 1970].
- 7) Claudon, Francis (dir.) (1995), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Bern ; Belin ; Paris, Peter Lang.
- 8) Duchartre, Pierre-Louis (1925), *La Comédie Italienne, l'improvisation, les canevas, vies, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell'arte*, Paris, Librairie de France.
- 9) Frantz, Pierre, Marchand, Sophie (dir.) (2009), *Le Théâtre français du XVIIIe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, l'avant-scène théâtre.
- 10) Gherardi, Evaristo (1741), *Le Théâtre Italien ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roi*, Paris, Briasson [Genève, Slatkine Reprints, 1969].
- 11) Jamaron, Jacqueline de (dir.) (1992), *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, Paris, A. Colin.
- 12) Legrand, Raphaëlle, Wild, Nicole (2002), *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions.
- 13) Lesage, Alain-René, D'Orneval (1737), *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-comique*, Paris, chez Pierre Gandouin (10 tomes) [Genève Slatkine Reprints (2 vol.), 1968].
- 14) Lesage, Alain-René, éd. Isabelle et Jean-Louis Vissière (2000), *Théâtre de la Foire*, Paris, Desjonquères.

- 15) Lurcel, Dominique (éd.) (1983), *Le Théâtre de la foire au XVIIIe siècle*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- 16) Mamczarz, Irène (1999), *Le Masque et l'âme : de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck.
- 17) Martin, Isabelle (2002), *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation.
- 18) Mazouer, Charles (1979), *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*, Paris, Klincksieck.
- 19) Mic, Constant (1927), *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles*, Paris, Librairie théâtrale. 邦訳:『コメディア・デラルテ』(梁木靖弘訳), 未来社, 1987。
- 20) Moureau, François (1992), *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck.
- 21) Moureau, François (2011), *Le Goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- 22) Oku, Kaori (March 2012), "Du type au personnage : caractéristiques et fonctionnements d'Arlequin dans les comédies de Marivaux", *Theatre and Film Studies 2011*, Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University, pp. 43-64.
- 23) Rubellin, Françoise (June 2005), "Les Arlequins du théâtre de la Foire", *Arlequin danseur au tournant du XVIIIe siècle*, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles, n°1, pp. 100-103.
- 24) Rubellin, Françoise, (dir.) (2005), *Théâtre de la Foire : anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Montpellier, Espace 34.
- 25) Rubellin, Françoise (February 2010), "L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIIIe siècle", *Revue d'histoire du théâtre*, n° 245-246, pp. 173-183.
- 26) Truchet, Jacques (éd.) (1972-1974), *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol.
- 27) 安堂信也編 (1979), 『世界演劇論事典』 評論社。
- 28) 奥香織 (March 2008), 「マリヴォー『二重の不実』—社会と自己のデクーヴェルト—」『演劇映像学 2007 第2集』早稲田大学演劇博物館グローバルCOE, pp. 187-207。
- 29) 奥香織 (March 2011), 「マリヴォー『奴隷島』における社会の表象—役割交換の手法とその機能をめぐって—」『演劇映像学 2010 第3集』早稲田大学演劇博物館グローバルCOE, pp. 1-16。
- 30) 奥香織 (October 2012), 「18世紀パリのイタリア人劇団とその演技」『日本橋学館大学芸術フォーラム叢書 3 18世紀ヨーロッパにおける演技の展開』日本橋学館大学, pp. 4-19。
- 31) 奥香織 (March 2013), 「マリヴォーとイタリア人劇団—演劇創造の源泉としての演技」『西洋比較演劇研究』西洋比較演劇研究会 12号, No.2, pp. 187-198。
- 32) 奥香織 (March 2014), 「17-18世紀フランスにおける演劇と政治—新・旧イタリア人劇団の上演環境をめぐって」<http://www.engkieizo.com/dramaturg/outcome/>
- 33) 奥香織 (February 2015) 「18世紀フランスのアルレッキーノ＝アルルカン—マリヴォー劇にみる伝統の継承と「抗い」の演戯—」, 『日本橋学館大学芸術フォーラム叢書 5 18世紀ヨーロッパにおけるアルレッキーノの変容』日本橋学館大学, pp. 4-21。
- 34) 田之倉稔 (1986), 『ピエロの誕生』朝日新聞社。
- 35) 橋本能 (2000), 『遠近法と仕掛け芝居: 十七世紀フランスのセノグラフィ』中央大学出版部。
- 36) 山口昌男 (1985), 『道化の民俗学』筑摩書房。