

17世紀フランスに蘇った テレンティウスの『宦官』

La première représentation de *L'Eunuque* de Térence
en France au XVII^e siècle

榎 本 恵 子

要 旨

「喜劇の父」と評価され、フランス演劇に大いなる影響を与えた古典ラテン喜劇作家テレンティウスの作品の翻案が初めて17世紀フランスの舞台上で上演されたのは1691年である。同じように「喜劇の父」と称されていたプラウトゥスの喜劇の翻案が上演されてから、約60年後のことである。ブリュエスはパラブラと共同でテレンティウスの『宦官』を『口の利けない男』として翻案し上演した。彼らの前には、ラ・フォンテーヌが翻訳し出版されているが、上演された記録はない。

テレンティウス原作『宦官』が如何に劇作家や観客の興味を引く作品であったかを考察し、この作品が17世紀のフランスの風習と、演劇の規則にそぐわない側面があることを浮き彫りにする。それにもかかわらず、時代の流れに適応させていったラ・フォンテーヌ、ブリュエスとパラブラの視点を検討する。そしてそこから17世紀フランスの劇作家にとって古典喜劇作家「テレンティウス」が意味するものを改めて確認していく。

キーワード

17世紀、フランス喜劇、テレンティウス、『宦官』、ラ・フォンテーヌ、ブリュエス、パラブラ、『口の利けない男』

序 論

「喜劇の父」と評価されていたテレンティウスの作品が17世紀フランス

において翻案されたのは1691年のことである。6月22日コメディ・フランセーズ¹⁾でダヴィド・オーギュスタン・ド・ブリュエス David-Augustin de Brueys (1640-1723) とジャン・ド・パラプラ Jean de Palaprat (1650-1721) による『宦官』の翻案、『口の利けない男』 *Le Muet* が上演された。

この作品は大成功をおさめ、作者たちが想定した以上のロングランとなった。その驚きをブリュエスは翻訳の前に載せた「『口の利けない男』論」の中で次のように表現している。

『口の利けない男』のフロンタンを長く演じていた役者が死んだ。この素晴らしい役者の死後、私がシュヴァリエ役を頼んでいた役者が、代わりに演じることになったが、観客は役者が代わったことに気づかなかった。そしてこの芝居はこれからも、ずっと長く上演され続けると思う²⁾。

テレンティウスの『宦官』はプラウトウスの『メナエクス兄弟』や『ほら吹き兵士』と同様、16世紀フランス、イタリアで劇作家を大いに刺激していた作品の一つである。ジャン・アントワヌ・ド・バイフ Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) は1565年シャルル9世の母后のための娯楽を依頼されこの作品を翻訳した。猥褻な表現を削除するなどの変更を施したが、「原作を膨らませたり、より良くするより、忠実に訳すことに専念し³⁾」美しいフランス語で書くことを念頭に置いて翻訳され、読み物として好評を得たことが知られる⁴⁾。しかし上演された記録はない。

17世紀にも、テレンティウスはプラウトウスとともに演劇理論家、フランス古典喜劇の劇作家を大いに刺激し、手本であり続けたが、実際に翻案され舞台上に上演されたものはプラウトウスの作品だけであった⁵⁾。テレンティウスの作品は、1654年ラ・フォンテーヌ Jean de La Fontaine (1621-

1695) によって『宦官』 *L'Eunuque* が翻訳されたが、上演されたという記録はない。そして、初めて上演されたのが、この『宦官』をモデルにしたブリュエスとパラプラの共同執筆による『口の利けない男』である。タイトルが変わっていることからわかるように内容もかなり変化している。本論では、テレンティウス原作の『宦官』が劇作家を始め観客、あるいは読者を引き付ける魅力のある作品であることを考察する。その上で、上演されたものではないが、この『口の利けない男』と、ブリュエスが作劇において大いに意識したラ・フォンテーヌの翻訳『宦官』を比較する。「喜劇の父」としてプラウトゥスより優れていると評価されていたテレンティウスの作品が、その評価に反してフランスの舞台上に載せられなかった理由を探り、17世紀に現れた二つの作品がそれらをどのように克服していったのか、相違点を検討していく。そして、テレンティウスのイメージと17世紀フランスの喜劇が求めたもの、テレンティウスへの憧れがどのようにフランスの舞台に展開されたのかを見ていきたい。

I. テレンティウス『宦官』の評価

1. テレンティウス『宦官』の魅力

テレンティウスの原作の筋は次のとおりである。タイスとフェドリアは相思相愛であるが、フェドリアはある日タイスに二日間の出入り禁止を言い渡される。昔の客であるトラソンと会うためである。トラソンはタイスに侍女を贈ろうというのだが、実はその娘はタイスの母親が彼女の妹として育てていた娘で、ある時攫われ行方不明になっていた娘であった。売りに出されていたその娘を、素性を知らずにトラソンが買ってタイスに贈ろうとしたのである。フェドリアはいかなる理由であれ、恋敵に自分の場所を譲るのを嫌がるが、為す術もなく渋々承諾する。それでも、留守の間トラソンとタイスを見張れるように、前々から恋人に依頼されていた宦官を

贈ろうと準備する。フェドリアの弟シェレアはちょうどタイスの家へ行く途中の娘を見かけ一目ぼれする。彼女を見失ってうろうろしているところに兄の奴隷パルメノンに出会う。探していた女がタイスのところに連れてこられたパンフィルという娘であることを知り、パルメノンの入れ知恵でフェドリアが用意した宦官に変装しタイスのところに潜り込む。そして隙を見て思いを遂げる。その頃タイスは、パンフィルが市民であることを証明し、トラソンの手から逃れさせようと、その兄のクレメースを探し家に招く。しかし家に戻るとパンフィルが「宦官」に犯されたと大騒ぎになっていた。タイスは偽宦官を贈ったとフェドリアを問い詰めるが、本物の宦官が現れ、パルメノンの仕業と判明する。シェレアはパンフィルが市民とわかると父親の了承を得て結婚する。タイスの人柄に惚れ込んだ父親は、彼女の後見となりフェドリアとの結婚を許す。

話の展開はラ・フォンテーヌの翻訳も、ブリュエスとパラブラの翻案劇も、ともに、第一幕でタイスとフェドリアの関係が明らかになり、フェドリアは数日恋人の元を離れることを余儀なくされる。フェドリアは恋人に見張り役もかねて召使いを贈る。第二幕ではフェドリアの弟が見かけた娘に一目ぼれをし、その娘がタイスのところにいることを知って、タイスの元に届けられる召使いに成りすまし家に入り込む。第三幕でシェレアは思いを遂げ、第四幕で彼の身元がばれる。そして最終幕でその娘の素性が明らかになり、シェレアと結婚。またフェドリアもタイすとめでたく結ばれることになる。

2. 登場人物に見られる作品の完成度の高さ

テレンティウスの原作はそれ自体しっかりと練られている。特に登場人物の性格のコントラストである。まずは二人の恋する青年である。フェドリアとシェレアは二人とも自分たちの恋を成就させるのに必要なお金がな

い。これはラテン喜劇に多く見られる若者の像で、この伝統はイタリア喜劇、コンメディア・デッラルテに引き継がれている。恋に盲目で、しかしどうすればうまく成就できるのかその術を知らない。フェドリアは恋人のそばにいらればよいと思っており、それ以上の大胆さはない。シェレアはもっと大胆に突き進んでいくが、計がない。そこでパルメノンに助けを求めるが、好機があればそれに乗じて突き進んでいく。

もう一つは女性たちである。タイスは商売女で、他の女たちと変わらないとパルメノンに指摘されるが、貞潔な女性で自分をしっかり持っており、フェドリアは彼女を信じている。そして彼女は自分が何を求め、それを成就するために行動する強さを持っている。これはパンフィルと対照的である。パンフィルは台詞のない役として登場する。シェレアの想い人であるパンフィルは時として無言のうちに状況を語る。彼女の運命は、彼女が何も言わず眺めている壁にかかったジュピテルとダナエの話が描かれた絵に示唆される⁶⁾。そして、シェレアに暴行されたことは涙を流すということ で表す。最後に彼女はシェレアと結婚することになるのだが、しかしそこでは、実際彼女が何を考え、何を望んでいるのか、あるいはシェレアを愛することができるのかさえ知ることができない⁷⁾。

その他、激情型のタイスの侍女ピティアス、素朴で誠実な好青年クレメースが出てくる。食客のニヤトンはそれほどの大喰いではない。トラゾンも「狂気が感じられるほどのほら吹き」ではない。それぞれの登場人物は個性豊かであるが、この芝居を離れて独り立ちしていくほど強烈な個性の持ち主はいない。むしろ物語をより複雑なものにし、豊かにするために計算されている。

3. 劇作家と観客の興味を引く五つのポイント

この芝居には作者と観客の興味を引いたと思われる五つの要素がある。

一つ目はシェレアの変装である。シェレアはフェドリアの弟であるが、道で見た若い娘に恋をする。彼女に会い、思いを遂げるためパルメノンに唆されるまま、宦官に成りすましてタイスの家に行く。宦官だと思って安心していた家の者を欺くところも奇抜である。

二つ目はパンフィルの素性が判明すること、つまり「認知」である。「実はアテネの市民である」ということがわかるとシェレアとの結婚が可能になる。誘拐により素性がわからない登場人物の身元が判明しハッピーエンドへ向かう手法は、変装、取り違えとともにこの時代好んで用いられていた⁸⁾。

三つ目は結婚により幸せな終結を迎える喜劇の大団円である。ここでは、フェドリアとタイス、シェレアとパンフィルの二組のカップルが結婚する。

四つ目は、シェレアに宦官に変装してタイスの家に入り込ませる策を思いついたパルメノンである。この相談者である奴隷は、イタリア、スペインを通過してフランスでも独自の発展をする「下僕」のプロトタイプの一つである。彼はフェドリアとシェレアの兄弟を幸せにするために画策するが、自分の身もかわいい。シェレアに宦官に変装するようほめかすが、いざ事が露見すると、シェレアがすべて自分の考えでやったかのように逃げる。そして時に、うまく立ち回ったようで貧乏くじを引く。

第五はほら吹き兵士トラソンである。彼の大袈裟なでっち上げの武勇伝は笑いを誘い、恋人たちの障害であるのに嘲笑の対象となる。タイスとパンフィルの二人に恋心を抱き、一方がだめならもう一方へ乗り換えようと姑息な手段をとる。彼について回る食客のニヤトンは自分も食卓にあぶれそうなことを察すると、金離れの良いトラソンを財布代わりとしてそばに置かないかとフェドリアとシェレアに持ち込み、トラソンと自分の二人がそこに居残れるよう画策する。トラソンはこの作品において、話の主筋に

関与するも、道化的存在として描かれている。そして、道化役であることに気づかず、恋する女性たちの近くにいられることに満足する。

4. 『宦官』が17世紀末までフランスの劇場で上演されなかった理由

喜劇として多くの魅力を持つテレンティウスの作品が17世紀末まで上演されなかったのはなぜであろうか。実は観客の前に簡単に提示できない問題点があった。この時代最も重要視されていた真実らしさ、礼節に反する三つの点である。

一つ目は、娼婦や宦官を舞台に載せることである。他の古典作品からの翻案作品にも見られるようにタイスを娼婦から上流社会の未亡人にするとはできた。問題は宦官である。タイトルでもあり、作品の重要な筋を担っているため、他に代わりを見つけることは難しかったのだ。

二つ目はパンフィルへの暴行である。ジュピテルとダナエの話を持ち出すことでオブラートに包んではいいるが、主人公の行動としてはふさわしくない。その上、これは主人公が宦官に変装した理由であり、その結果である。その「宦官」が「娘を好き放題にしたあと衣服を切り裂き、髪もめちゃくちゃにし (IV, 3)」, パンフィルが涙にくれていると続けばなおさら礼節に反する。

三つ目はタイスとフェドリアの関係である。タイスは恋人にしばらくほかの男のところに行くから我慢してくれと頼み、フェドリアは渋々ながらそれを承知する。タイスがトラソンと会うのには大義名分があり、そこに恋愛感情はない。テレンティウスの時代には普通にありえたことかもしれないし、タイスは商売女でもある。また、このような大義名分は17世紀にもあり得た状況かもしれない。しかし、それを喜劇の中の恋する男女の関係として舞台に載せても観客の同意は得られず、やはり礼節に反することとなる。そしてこの状況から芝居が始まるとすれば、この作品を舞台に載

せることの困難さが見て取れる。

1654年のラ・フォンテーヌによる翻訳は上演されていない。当時の真実らしさ、礼節にことごとく反しているこの作品がブリュエスとパラプラによって17世紀的趣味に適合してようやく舞台に現れたのは1691年のことであつた。彼らはどのようにこれらの諸問題を回避させた翻案劇を作つたのだろうか。ラ・フォンテーヌの翻訳と併せて検討していきたい。

II. ラ・フォンテーヌの翻訳『宦官』と ブリュエスとパラプラ『口の利けない男』

まず、作品の構成は、ラ・フォンテーヌの翻訳も『口の利けない男』も原作に等しい。タイスとフェドリア、パンフィルとシェレア（ラ・フォンテーヌ訳ではシェレ。以降ラ・フォンテーヌ訳を指すときはシェレとする）の恋の物語であり、その結婚で終わる。

ラ・フォンテーヌは登場人物や舞台の展開する場所を同じにしてあるが、身分を奴隷や商売女ではなく、従僕、未亡人とした。『口の利けない男』の中では舞台はナポリに移り、登場人物の名前をはじめ、彼らのいる身分や環境すべてが変わつた。タイスは伯爵夫人となり、フェドリアはティマント、弟のシェレアはシュヴァリエとなり、ドティニ男爵の息子という設定になった。ティマントに仕えるのは従僕フロンタン、弟が恋するのはザイドである。彼女の兄はドティニ男爵の友人、サルダン侯爵となり、彼女の父親という設定である。隊長トラソンはヴェッソー大尉、食客は大尉の従僕ギュスマンとなった。一番大きな変化は宦官ドリウスが「口の利けない男」シモンとして登場することだ。

ブリュエスとパラプラは登場人物の名前と設定を変えることで、話の骨格は同じであるものの、原作の『宦官』の中で礼節にそぐわない点に独自の展開を加えることを可能にした。ラ・フォンテーヌが四幕まで原作に類

似させているのに対し、『口の利けない男』の類似は骨格のみである。原作との大きな相違点は以下のとおりである。ラ・フォンテーヌにおいては二点、『口の利けない男』では四点ある。先に挙げた劇作家を魅了した点と対応させながら見ていきたい。

相違点1 パンフィルとシェレア

一つ目はパンフィルとシェレア、あるいはザイドとシュヴァリエである。シェレアが宦官に変装して周りの目を欺いて思いを遂げることがこの話の一番の主題である。ラ・フォンテーヌは宦官をそのまま残したが、パンフィルに人格を与えた。テレンティウスの中では台詞のない役であったが、ラ・フォンテーヌの翻訳の中で彼女は自らの意志でシェレを見定め、彼の想いを受け入れる。したがって原作第三幕でシェレアが友人アンティフォにパンフィルを得たことを勝ち誇って語る場面がなくなり、シェレとパンフィルの間に会話が生まれる。ここでシェレは恋する弱い男になる。こうして第三幕でタイスがトラソンと夕食に出た後の二人の場面はガラントリーに満ちている。シェレはパンフィルに自分は宦官ではないと告白する。

『口の利けない男』では、シュヴァリエは向かいの伯爵夫人の家にいるザイドを想い、ずっと見てきたが、フロンタンから、ヴェッソー大尉が親代わりを務め、伯爵夫人が妹のようにかわいがっている娘であることを知る。彼女に会うために、フロンタンの入れ知恵で、主人のティマントから頼まれていた伯爵夫人に届けるために連れてこられた「口の利けない」従僕シモンに成りすまして伯爵夫人の家に潜り込む。ラ・フォンテーヌと同様、パンフィル暴行のシーンはなくなり、恋する気弱な青年の一世一代の告白場面と変化する。宦官が本来不可能なのに娘を犯したという逆説は、口の利けない男が口を開いて告白をするという逆説を取って、原作を

裏切ることなくガラントリーな場面に構成した。シュヴァリエがたとえ男爵の息子でも、口が利けないのならとザイドとの結婚を反対していた大尉は、それが嘘であるとかけると承諾する。パンフィルに台詞を与えたことで、原作では、話の筋がタイスとフェドリアに終始していたのが、ラ・フォンテーヌの翻訳では二組の恋人の話が同じように強調された。特に、パンフィルあるいはザイドと、シェレあるいはシュヴァリエとの恋の語らいの場面ができたことにより、恋する男が変装し、相手の女性を口説き、他の女性との結婚を望んでいた父親という障害を乗り越えて結婚へと至る悲喜劇的世界が芝居全体を覆う。『口の利けない男』では、シュヴァリエの身元が判明するところは原作と同じだが、親代わりをしているザイドを口の利けない男にはやれないという大尉の反対を受けたり、父親の決めた結婚を取りやめるためにフロンタンと画策したり、彼らの恋物語の障害がさらに複雑に絡み合い、話の中心へと移行している。

相違点2 タイスとフェドリアと恋の障害

二つ目はタイスとフェドリアの関係である。タイスはラ・フォンテーヌの中では未亡人である。夫と両親の死後、叔父に財産を狙われ、妹同然に育ったパンフィルは奴隷として売りに出されてしまう。夫に先立たれた後しばらく恋人関係にあったトラソンは、彼女の家の財産の管理を手伝ってくれていて、今またパンフィルを買い戻してくれることになったという設定だ。しかし、今の恋人をなおざりにする点は原作と同じである。ブリュエスはこの恋人をほかの男と共有すること、体の関係と恋は別物であり恋愛に支障をきたさないという恋人同士の関係をどうしても許容することができなかった。そして昔の人は、恋愛という最も美しい感情を単なる体の関係と混同させていると非難し、恋愛という繊細な機微を持ち合わせている古の人がこれらを混在させることに納得していたとはむしろ驚きである

と言っている⁹⁾。ブリュエスはさらに続けて次のように言う。

フェドリアは情熱的にタイスを愛しているのに、恋人の言葉を洪々ではあるが受け入れている。もちろん無関心なのではなく、ましてや何も感じないのでもなく平気なのでもない。彼は恋人に、嫌な思いをしないように田舎で二日間すごしてくれと頼まれ承知するのだ。古の人達はこのことに気を咎めない。同様に作者は、商売女を平気で舞台上に載せている。[中略] 貞潔であろうと、コケットであろうと、女性であれば、恋人を裏切る、ということはある。世界共通のことである。しかし、私には、恋する女性が、恋人にほかの男としばらく過ごす許可を求めるという考えは文明の進んだどんな国の人々の理解を得るとは察しがたい¹⁰⁾。

ブリュエスは、この趣向はイタリアのある地方ではまだ存在しており、そこでは二人ないし三人があたかも別荘を借りるように一人の恋人を共有することがあると言及しているが、「これは情熱とか、ガラントリーとかか呼ぶものではなく、我々の芝居には相容れない類のものである」と言っている¹¹⁾。

私たちが先達よりも自然な人物像を描けないとしても、——そんなことはないと思うのだが——、時にはより美しく描けることもあることを告白しよう。そして、たとえばタイスのようなタイプの女性を舞台上に上げる勇気があったとして、そのような女性が、今日、フェドリアに頼んだような情人を作ることを善しとして恋人に懇願することには耐えられないだろうと言わねばなるまい¹²⁾。

ブリュエスは根本的に相容れない考えを彼の時代の風習に適合させるために設定を大胆に変えた¹³⁾。その結果、ティマントが恋人のそばを離れるのはナポリの副王の命令となる。その間、ザイードの親代わりであるヴェッソー大尉の伯爵夫人への好意に嫉妬して、監視役もかねて、「口の利けない」従僕を伯爵夫人のもとに遣わすことにする。しかし、ここには原作にあるような恋の障害がなくなる。そこでブリュエスは父親の反対という障害を作った。

相違点3 「宦官」から「口の利けない男」へ

「宦官」が「口の利けない男」になったことで、父親の設定が大きく変わった。同様に若者たちを助ける従僕フロンタンの行動もさらに活発になり、話がよりドラマチックに変貌した。

まず、父親である。父親の威厳が子供たちの恋愛に大きくかかわるのはどの時代も同じであるが、ラ・フォンテーヌも、一家の主としての威厳を持たせながら子供を愛する理解のある父親と描いた。初めは息子が未亡人と一緒になるのを反対していたが、彼女の人柄を見て、またパルメノンからフェドリアの決心が固いことを聞くと、「もし長男が彼女を真剣に愛しているのなら、今日の日が終わる前に二人が結婚することを認めよう (V, 2)」とする。そしてパンフィルが懇意にしているクレメースの妹であることがわかると、シェレとパンフィル二人の結婚を認め、パルメノンの数々の策略も許す。

『口の利けない男』で父親は、話の展開により大きく関与する。タイスとフェドリアにあった恋の障害がなくなった代わりに、父親が障害となるのだ。ティマントを親友サルダン侯爵の娘と結婚させようとし、ティマントが断ると、彼を廃嫡し、次男と結婚させようとする独裁ぶりを見せる。また、ザイードに思いを寄せているシュヴァリエは父親が進める結婚に気

が進まず、家に帰ってきてても口が利けなくなったふりをして父親を心配させる。しかし父親は、もともと息子たちの幸せを願っており、最終的にはティマントと伯爵夫人、サルダン侯爵の娘であることがわかったザイドとシュヴァリエとの結婚を許す。

テレンティウスの「宦官」に代わって「口の利けない男」が恋のキーパーソンになるが、原作の宦官以上の役割を持たせなければただの翻訳になってしまう。ブリュエスは伯爵夫人が新しい従僕に「口の利けない男」が欲しかったと設定する。この時代、「珍しい者（物）」をそばに置きたいという思う女性が結構いたのであり、ブリュエスは侍女マリーヌの口を借りて説明させる。

〔伯爵夫人は〕常に変わった者を求めていらっしゃいます。はじめは、ムーア人が欲しいとお望みになりましたが、多くの者がすでに所有していて、ブルジョワ階級の家にもいることを知るともういらないと思われました。次にトルコ人を欲しいとおっしゃっていましたが、他に手に入れている人がいることをお知りになると手放しました。まだ誰も口の利けない者を持っているということを聞かなかったので、手に入れたいと思ったのです¹⁴⁾。

こうして宦官の代わりに口の利けない男が登場することになった。しかし、この男は実は「口の利けない男」ではなかった。フロンタンは主人が望むような口の利けない男を見つけることができず、ナポリに来たばかりの面の割れていないシモンを「口の利けない男」に仕立てたのだった。ここにブリュエスのもう一つの工夫があった。このシモンという男は実は昔サルダン侯爵の娘を攫った張本人で、彼からザイドを買ったヴェッソー大尉は顔を見てそのことを思い出す。そしてシモンがフロンタンに売りさ

ばいてくれと渡した金の鎖が証拠品となり、サルダン侯爵もザイドが娘であると認識する¹⁵⁾。「口の利けない」というシモンの変装は話を複雑なものにしている。シュヴァリエを新しい従僕だと思っていた伯爵夫人はシモンを見てティマントから贈られた従僕ではないと言い、フロンタンは自分の策が見破られるのを恐れて追いやり無視する。シモンが口を利いた時、過去の悪事が露見し、大団円へとつながるきっかけとなる。伯爵夫人の「口の利けない」従僕は、ザイドに恋をしたシュヴァリエの偽宦官ならぬ「偽の口の利けない」男と、フロンタンの指示で「口の利けない」男を演じていたシモンの二重の意味で「口の利けない」従僕であった。

また、「宦官」から「口の利けない男」へ変わったことで、この男は、フロンタンの計画を実行するためにもう一つの役割を担うこととなった。フロンタンはドティニ男爵の息子たちの恋の障害を解決するべく動くのであるが、彼にとっては、自分が仕えている直接の主人であるティマントが父親の寵愛を取り戻すことと、自分の身の安泰が保証されることが一番大切である。そこで、シュヴァリエに口が利けなくなったように芝居をさせ、自ら医者を装う。そして、恋煩いで言葉が出なくなったのだ、金持ちの娘、例えばザイドと結婚しなければならない、と進言する。シュヴァリエが父親の言いなりに結婚することになるだけでは不十分である。父の意に反した結婚をしなければ、主人であるティマントはいつまでたっても父の寵を取り戻せないからだ。恋の成就のために、シュヴァリエを伯爵夫人のところに潜り込ませたのも実はティマントのことがあったからとることができる。

相違点4 大団円

こうして『口の利けない男』の中で複雑に絡み合った人間関係は、大団円に向けてすべて解き放たれ、あるべき定位置に落ち着く。原作における

二組の結婚は、まず話の主体となったシュヴァリエとザイードの結婚、二人を補うかのように存在するティマントと伯爵夫人の結婚、そして物語の潤滑油的役割をした従僕フロンタンがザイードの侍女マリーヌとの結婚を許可されたことで、三組の結婚による大団円となる。ラ・フォンテーヌもブリュエスとパラプラも喜劇の規則に倣い、結婚の喜びのうちに幕となる結末へと導いている。

しかし、トラソンの扱いはテレンティウスから、ラ・フォンテーヌ、そして『口の利けない男』の中で変化した。ラ・フォンテーヌの翻訳の中でトラソンは、原作同様、恋人たちの障害であるが、彼を金払いのいい道化役にしてそばに留まらせることはしない。トラソンはタイスからパンフィルに乗り換え、自分が買った女だから自分のものだとして主張する。しかしパンフィルが市民であることがわかると彼の行為（人身売買）は違法となり、追われる身となる。最終幕ではすでに姿を消し、フェドリアとタイス、シュレとパンフィルの二組の結婚で終わる。『口の利けない男』ではヴェッソー大尉は、伯爵夫人に思いを寄せていたようであるが、あくまでザイードの親代わりとしての行動に終始する。

III. ラ・フォンテーヌ、ブリュエスとパラプラ、 それぞれの挑戦

1. ラ・フォンテーヌの試み

ブリュエスとパラプラは『口の利けない男』を執筆した時、ラ・フォンテーヌの翻訳を知っていた。このことがテレンティウスの『宦官』を上演させたいと思っていた二人の創作意欲をさらに掻き立てたと言える。

テレンティウスは、理想の喜劇を体現できた劇作家として常に模範の劇作家と称されてきた。理想の喜劇とは、現実社会を映す鏡であり、観客を楽しませると同時に教訓を与えるという喜劇の原則を実現したものであ

る。テレンティウスの喜劇は『自虐者』のプロロゴスの中で自作を形容しているように言葉中心の「静かな劇」である。小林標はテレンティウスの劇作を次のように分析している。

一定のプロットを作り、神でも英雄でもない普通の人間の人物像を設定し、それら人物の行動や一貫した性格を言葉で表現して筋を進行させ、その間に観客に共感や反撥を抱かせて、必要なら十分な笑いも醸成し、最終的に大方を満足させ喜ばせる（時には問題意識を持たせる）結末にまで導いた。結果的にその作品は時代や地域を超えても理解され、享受される一種人類普遍的な性格をもちうるものとなった¹⁶⁾。

しかし、テレンティウスの生きていた時代の風習、社会観は、17世紀フランスの礼節には相容れないものが多く、そのままフランス語にして舞台に載せることはできなかった。テレンティウスの喜劇が「言葉の喜劇」である以上、フランスの社会に適応させるということは翻案、もしくは別のものを作る必然性が出てくる。おそらく、ジャン・オリウガラ・フォンテーヌの翻訳について言及しているように、「いかなる劇的動きもない」作品であるにもかかわらず、テレンティウスの『宦官』はフランス人の詩人、劇作家にとって食指を動かさずにはいられないものだったのであろう¹⁷⁾。しかし、困難なものであったことは、ブリュエスとパラプラがこのラ・フォンテーヌの翻訳を失敗作としている次の文から窺い知ることができる。

[我々は]『宦官』というタイトルにすることはできなかった。フランスがこの世界に誇る、比肩する者のいない、あの偉大な詩人であるラ・フォンテーヌが失敗したのだ。我々はそのことで怖気づいた。有

名な作者による『宦官』が出版されたが、もし原作と翻訳者がすでに名声を得た後のことであつたら、双方の名を汚すことになっていたかもしれない¹⁸⁾。

ではいったいラ・フォンテーヌの翻訳は本当に失敗だったのだろうか。

ラ・フォンテーヌはこの出来に満足していない。翻訳中にやる気を削がれている。ラ・フォンテーヌは出版された『宦官』の「読者への言葉」の中で次のように言っている。

本当のことを言うと、翻訳し始めたのがそもそもの誤りだったのだ。友人たちの何人かが訳し終えるように背中を押した。彼らがいなければこの翻訳は人に知られることはなかつただろうし、万人の目にさらされることもなかつただろう¹⁹⁾。

おそらくラ・フォンテーヌは自らの意志で、あるいは手習いとしてこの作品を翻訳し始めたのだ。以前からテレンティウスは彼のお気に入りの作家のひとりであった。オリヴェ神父によればラ・フォンテーヌは同時代のフランスの作家の著書をよく読んでいたが、テレンティウスをはじめ、ホラティウスやウェルギリウスも「ペンを片手に何度も読んでいた²⁰⁾」。これは彼の親戚のひとりパンタル氏の古典趣味に影響を受けたのだ²¹⁾。また、ラ・フォンテーヌは1650年から56年にかけて若い文人のアカデミー²²⁾に入っていた。その中のひとりポール・ペリソン Paul Pellisson (1624-1693)は古典文学の再興を奨励し、テレンティウスを前衛詩人と賞揚していた²³⁾。なぜなら彼は、テレンティウスは、フランスの劇作家より優れていて、パリの人たちが望むも、いまだランブイエ邸に集う詩人たちが到達することが適わない域にいて、人間の真実を美しい文体で芝居にもたらし

と認識していたからである²⁴⁾。

ラ・フォンテーヌの翻訳による『宦官』もこのサークル内に留まるはずのものだったのかもしれない。あるいはそれすらも意図したものではなかったのかもしれない。ラ・フォンテーヌの『宦官』は「表現を緩和させ、あちこちを誇張させたり削ったり」時にはいくつかの場面を無視したところもあり²⁵⁾、翻訳というよりは翻案に近いが、当初は原作のフランス語版を作ることを意識していたと思われる。ラ・フォンテーヌはこの作品を、「明快で、他の作品に見られるような制約や束縛されたような箇所はなかった」、そして大団円に至っては、「他の古典ものには見られないようなトップの部類に入るものである」としている²⁶⁾。翻訳が原作に忠実であることの重要性を強調し、自身の作を「原作をフランス語にコピーしただけのもの²⁷⁾」としている。そして内容に関して、彼の翻訳が「検閲にかけられるとは思わない。かといって、テレンティウスやメナンドロスの名が私の作品の盾になってくれるとも思わない。なぜなら、彼らは私たちの権威の届かない異なる時代の異なる国に生きていたのだから²⁸⁾」と言及し、原作の礼節に欠ける部分と己の翻訳を弁護する。

もし、ラ・フォンテーヌが途中でやめようとしたことを文字通りに取るなら、その理由はフランスの読者に受け入れられるよう途中から変更し、完全なる翻訳でなくなったからだと取ることができるかもしれない。第三幕まで順調に訳してきた詩人は、パンフィルの暴行の場面をシェレとの恋の語りへと変えた。しかし詩人の中には、タイトルの宦官は変えることができなかったという矛盾がいつまでも残ったはずだ。あるいは、好きな作家の作品を訳しながら手を入れてしまったことへの自責の念を感じたかもしれない。とはいえ、原作が詩人の創作意欲を触発したとしたら、その原作が優れているということであり、詩人にとってそのことは己を大きく成長させるものである。いずれにせよ、「翻案」になってしまったこの

「翻訳」は作者不詳の形で出版された²⁹⁾。

しかし本人やブリュエスらの思惑通りに失敗作であると決めつけることはできない。ミシェル・マロールの様に、17世紀五番目の韻文による翻訳として高く評価している者もいる³⁰⁾。

この喜劇は『アンドロスの女』の様にサン・トーバン氏 [= サシ氏] によって翻訳されることはなかったがシャトー・ティエリーのラ・フォンテーヌ氏によって素晴らしい翻訳がなされた。我々が細かく丁寧に見てきた彼の訳のすべての点において、才能ある人たちに受け入れられる価値のあるものと言えよう³¹⁾。

詩人の最初の作品として飾られるのにふさわしいものということだ。1805年にパリのデュミニル・ルジュー社で出版された『テレンティウス喜劇、フランス韻文訳』の中にはラ・フォンテーヌの翻訳が収録されている³²⁾。出版社の注解はこの作品を「今日となつては、ぎりぎり許容範囲の芝居である」と否定的な言及をしているが、後の偉大なる詩人の「個性をうかがわせるセンス、才気、独自の考察」がすでに見受けられると評価している³³⁾。したがってブリュエスとパラブラのラ・フォンテーヌの翻訳に対する評価は、あくまでも上演できるかだけに焦点を当てた評価とみるべきだろう。

2. ブリュエスとパラブラの挑戦

ブリュエスは共同執筆者のパラブラとともに『宦官』を読んだ時、これを舞台に上げたいという強い思いが湧き出たという。

相方と、彼 [= テレンティウス] の『宦官』を読み、何度も読み直し

ているうちに、我々二人はこの芝居を我々の社会の風俗に適合させたものを作りたいという思いを持った³⁴⁾。

しかしそれは、礼節に合わせるためにかなりの変更を余儀なくさせられたことを意味している。ブリュエスは本編の前につけられた『『口の利けない男』論』の中で、先に挙げたタイスとフェドリヤの関係をめぐり、恋愛の価値観の相違や、宦官、商売女を舞台に載せることができないことを説明していく。変装物は観客を面白がらせることのできる、好んで用いられた主題であるが、原作をタイトルからすべて変えてもこの作品を扱いたかったということは、様々な批評があるにもかかわらず、テレンティウスが喜劇のモデルとしての権威を持っていること、そして『宦官』が劇作家の食指を動かす作品であったことを改めて提示している。ブリュエスのテレンティウスへの好意は次の二つの側面から見て取れる。まずはボシュエ Jacques-Bénignes Bossuet (1627-1704) との関係であり、もう一つは、『宦官』を翻案する前にホラティウスの『詩論』を翻訳したことである。

ボシュエは、イエズス会がコレージュでテレンティウスの学習をすることを禁止しているにもかかわらず³⁵⁾、皇太子にラテン語の学習の為に『宦官』を読ませていた³⁶⁾。ブリュエスは1681年からボシュエの教えに傾倒し、その心酔ぶりはプロテスタントからカトリックに改宗したほどである。ボシュエとの間に書簡のやり取りがあったことからボシュエが皇太子にテレンティウスの『宦官』を読ませていたことは知っていたとしてもおかしくない。そして1683年、ブリュエスはホラティウスの『詩論』を翻訳し³⁷⁾、ホラティウスの演劇論を身近に知っていた。彼にとっての喜劇はホラティウスに倣って、その時代の人々の生活や社会を模倣し、時代の肖像を舞台に写し出すことである。そしてそれを劇作に反映させることができたのはキケロの時代よりテレンティウス一人と認識されていた³⁸⁾。ラ・

フォンテーヌはテレンティウスの劇作法を次のように評価している。

私が批難しているのはテレンティウスではなく、彼の時代の風俗である。喜劇は現実の模倣である。うまく模倣すれば、そこに素晴らしい疑似世界がよみがえる。精神や感覚に入り込むことができるものなど何もないというアリストテレスの原則が正しいとしたら、テレンティウスはただ見たものをそっくりそのまま写し取っただ³⁹⁾。

つまり、喜劇は日常生活を写し出す鏡でなければならない。そしてフランス古典演劇の規則にあるように真実らしく、また礼節に則ったものであるためには、その時代の風習に適合させなければならない。時に原作に忠実である以上に不可欠な規則なのである。

文人たちはテレンティウスの文体をめぐって論争を繰り返し、理論家たちは彼の作品の中に喜劇論の原則を導き出そうとした。劇作家たちは古典ラテン喜劇作家の作品の様々なエピソードを己の作品の中に取り入れてきた。しかし、誰一人としてテレンティウスの喜劇を自らの劇作の出典とした作品を作った劇作家はいなかった。17世紀の劇作家がテレンティウスの作品を出典に翻案できなかったのは、作品に描かれている世界が、彼のいた時代であり、社会であったからだ。そして古代ローマの風習、つまり作品の世界観、価値観が17世紀フランスのものと相容れないものであったからである。

このような中で、それでもようやく17世紀末に彼の作品を翻案し上演させようという試みが現れたことは、この古典作家のドラマツルギーが常にフランスの劇作家の憧れであったことを意味している。テレンティウスに付与された評価は、劇作法と劇作品そのものとは同じではないのだ。テレンティウスの作品を読む時、劇作家が執筆した時代背景を考慮に入れてそ

の作品を見る必要がある。そして、その作品を形作っているドラマツルギーこそが喜劇の本質を表しているのだということを理解しなければならない。したがって、彼の作品の価値観がフランス17世紀に相容れないものであるということは、テレンティウスの喜劇が、喜劇の定義に合った作品であったという証ともなる。ブリュエスとパラブラはこの二つの間に生じる乖離をフランス17世紀の土壤に適合させ、テレンティウスの『宦官』を17世紀フランスの社会に復活させたのだ。

結 論

フローランス・デュポンによれば、カエサルが、「半分のメナンドロス」と称したテレンティウスの作品が真面目な哲学喜劇であるというイメージを持つようになったのは、4世紀にドナトゥスがテレンティウスの注釈をした時からである。また、アリストテレス的な演劇観の流布によってローマ喜劇が上演される芝居ではなく、テキストとしての価値を見出されるようになったことを指摘している⁴⁰⁾。それはテレンティウスの「言葉の演劇」が教育の場で扱われるようになり、倫理的解釈をされるようになったこと、そして読み物として、時代を経て受け入れられてきたことを意味している。とはいえ、1691年にフランス演劇がテレンティウスの作品の復活を待ち望んでいたとは考えにくい。しかし、マルク・フマロリが指摘するように、「テレンティウスは鏡である。フランス喜劇は、スカロンによって広まったブリュレスクなものを浄化して蘇り、再生した⁴¹⁾」と言うなら、ペリソン、ラ・フォンテーヌといった古典を愛する文人のグループが感じた感動を、ラ・フォンテーヌの翻訳の約40年の時を経てブリュエスとパラブラがフランスの観客に届け、喜ばせたと考えてよいのではないだろうか。

私もあなたと同じくテレンティウスの文体を純正で上品であると評価しています。あなたがまた、彼の文体が私たちの話す言葉に近いものであるとおっしゃっていましたように、私も彼の喜劇や、キケロの書簡を読むことはこの上ない至福です。多かれ少なかれ違いのあるあらゆる時代の、あらゆる国の美しい文を読むことは、何にも勝るものです。テレンティウスの作品の中で私は『宦官』と『兄弟』が傑作だと思っておりますが、あなたもこれらを学ばれるときに同じ思いを感じていただけるのではないかと思っております⁴²⁾。

このペリソンの書簡に見られるように、本来舞台の上で上演されるべきテレンティウスの戯曲は、読まれるものとしてテキストに焦点があてられることになっていることがわかる。しかし、原作が戯曲である以上、劇作家は舞台に上げたいと思う。「喜劇の父」への憧れが、劇作家たちを熱くさせるのだ。そして、『口の利けない男』が17世紀のフランスの観客に受け入れられたということはブリュエスとパラプラの劇作家としての才能が評価されたことを意味するが、テレンティウスが「喜劇の父」として、また「喜劇の模範」としての役割を堅持していたことが証明されたということになるだろう。

注

- 1) Théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain. 現 rue de l'Ancienne-Comédie.
- 2) Brueys, D. -A. de, «Discours sur *Le Muet*», *Les Œuvres de Messieurs de Brueys et Palaprat*, Paris, Briasson, 1755, t. II, p. 112.
- 3) Chasles, E., *La Comédie en France au XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1862, p. 81.
- 4) 1573年、修正したものが *Les Jeux* に収録、出版されている。Baif, J. -A. de, *Œuvres en rime*, tome III, Paris, L. Breyet, 1573.
- 5) 17世紀に翻案され上演された古典ラテン喜劇のほとんどはプラウトゥスの

作品である。

なお年号は初演年、劇場は初演された場所である。

- ・1632年 (?) ロトルーRotrou『メネクム兄弟』*Les Ménechmes* 喜劇 オテル・ド・ブルゴーニュ座
- ・1636年 (?) ロトルーRotrou『二人のソジー』*Les Sosies* 喜劇 オテル・ド・ブルゴーニュ座
- ・1638年 (?) ロトルーRotrou『捕虜』*Les Captifs* 喜劇 オテル・ド・ブルゴーニュ座
- ・1637-38年 アンドレ・マレシャル André Mareschal『真の隊長マタモール、あるいは空威張りする男』*Le Véritable Capitain Matamore ou le fanfaron* 喜劇 マレー座
- ・1637-38年 作者不詳『隊長、あるいはほら吹き兵士』*Le Capitain ou le miles gloriosus* 喜劇 オテル・ド・ブルゴーニュ座

1640年以降モリエールによる翻案作品が上演されるまで、プラウトゥスの作品はフランスの舞台から姿を消す。

- ・1668年 モリエール Molière『アンフィトリオン』*Amphitryon* 喜劇 モリエール劇団
 - ・1668年 モリエール『守銭奴』*L'Avare* 喜劇 モリエール劇団
- テレンティウスの作品は、プラウトゥスとテレンティウスの後継者モリエールが、彼らの劇作法を踏まえたフランス古典喜劇を確立した約20年後、初めて上演される。
- ・1691年 ブリュエス、パラブラ Brueys et Palaprat『口の利けない男』*Le Muet* 喜劇 コメディ・フランセーズ (フォセ＝サン＝ジェルマン通り劇場)
 - ・1694年 バロン Baron『アンドロスの女』*L'Andrienne* 喜劇 コメディ・フランセーズ (フォセ＝サン＝ジェルマン通り劇場)

その他、出典がテレンティウスと言われている作品もあるが、そのほとんどは原作からかなり遠いものである。例えばランカスターはブッシュェ Boucher の『髪結師シャンパーニュ』*La Champagne le Coeffeur* (1663) をテレンティウスの『宦官』からきているとするが、それは、ある若い男が以前トルコの宮廷で髪結いをしていたということで嫉妬深い夫が安心するという点である。これはトルコの宮廷に入れる男は宦官であるという歴史的背景にすぎない。Lancaster, H. C., *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth Century*, Baltimore, John Hopkins Press, 1929-1942.

- 6) 大神ゼウス (ジュピテル) はアルゴス王の娘ダナエを見初め、彼女が隔離

されていた部屋に、黄金の雨となって入り込み思いを遂げたというギリシア神話の一説である。

- 7) これは他のラテン喜劇にも見られることで、女性の登場人物に名前も与えられていないことが多い。後世の劇作家がこの二人目の「恋人」を作り込み、台詞を与えることで多様な話を展開させていくことを可能にした。
- 8) ジョルジュ・フォレストイエによれば、服装による変装、男女の入れ替わり、仮面を被る、別の人物になります、また、誘拐やすり替えにより素性がわからない登場人物の身元が判明するといった手法は、1548年から1680年までに作成された1113劇作品のうち404作品、つまり全体の36%の中で用いられている。Forestier. G., *Esthétique de l'identité dans le théâtre français* (1550-1680), Genève, Droz, 1988, p. 24, sq.
- 9) Brueys. D. -A. de, «Discours sur *Le Muet*», éd. cit., p. 109.
- 10) *Ibid.*, pp. 107-108.
- 11) *Ibid.*, p. 108.
- 12) *Ibid.*, p. 108.
- 13) ブリュエスは、ラ・フォンテーヌの翻訳の敗因を、この点を変更しなかったからだとしているが、たしかにこれがラ・フォンテーヌが自身の結果に満足しなかった理由の一つと考えていいだろう。
- 14) Brueys, D. -A. de, et Paraprat, J. de, *Le Muet*, Paris, T. Guillain, 1693, Acte II, scène 2.
- 15) 奴隷あるいは従僕がキーパーソンとなって素性のわからなかった登場人物の身元が判明するというくだりは珍しいことではなかった。古典ラテン喜劇にはよく見られる手法である。シモンに見られる二重の偽りの素性を持つという設定は、プラウトゥスの『捕虜』のタンダールーヘギオの前で主従が入れ替わっていた、また実は幼いころ攫われたヘギオの息子であった一を思い起こさせるものである。
- 16) 小林標『ローマ喜劇－知られざる笑いの源泉』中央公論新書、2009、17頁。
- 17) Orioux, J. . *La Fontaine ou La vie est un conte*, Paris, Flammarion, coll. Biographies Historiques, 2000, p. 86.
- 18) Brueys. D. -A. de, «Discours sur *Le Muet*», éd. cit., p. 104.
- 19) La Fontaine, «Advertissement au lecteur» de *L'Eunuque*, Paris, A. Courbé, 1654.
- 20) Orioux, J., *op. cit.*, p. 70.
- 21) *Ibid.*, p. 44.
- 22) 「この文学青年たちは1642年から1645年、二十代の青年たちの高踏派予備

- 軍で、ジェドオン・タルマン・デ・レオ Gédéon Tallemant des Réaux に刺
 激されて集まっていた。タルマン・デ・レオは彼らのうちの一番の年長者
 で、グループ名はその名を冠していた。Fumaroli, M., *Le Poète et le Roi, Jean
 de La Fontaine en son siècle*, Paris, édition de Fallois, 1997 ; rééd. Livre de
 Poche, Référence, 1999, p. 161.
- 23) *Ibid.*, p. 182.
- 24) *Ibid.*, p. 180.
- 25) Orioux, J., *op. cit.*, p. 86.
- 26) La Fontaine, «Advertissement au lecteur» de *L'Eunuque*, éd. cit.
- 27) *Ibid.*
- 28) *Ibid.*
- 29) Térance, *L'Eunuque*, trad. par La Fontaine, Paris, A. Courbé, 1654.
- 30) Térance, *Les Six comédies de Térance, en latin et en français*, trad. par M. de
 Marolles, Paris, Lamy, 1659, p. 207.
- 31) *Ibid.*, p. 231.
- 32) Térance, *Comédies de Térance, en vers français*, éd. H. -Gabr. Duchesne,
 Paris, Duminil-Lesueur, 1805, tome I.
- 33) *Ibid.*, pp. 116-117.
- 34) Brueys, D. -A. de, «Discours sur *Le Muet*», éd. cit., p. 104.
- 35) イエズス会では1599年イグナチオ・デ・ロヨラによって制定された
ラチオ・ストゥディオールム
 『学事規定』以降、古典ラテン喜劇プラウトゥス、テレンティウスを讀
 み、学習することを禁止している。
- 36) 1679年、ボシユエはインノケンティウス11世に「皇太子の教育について」
De l'Instruction de Monseigneur le Dauphin と、ダニエル・ユエ宛の手紙の中
 で、皇太子グラン・ドーファン (Louis de France, Le Grand Dauphin, ルイ
 14世とマリー・テレーズの長男, 1661-1711) にウエルギリウスとともにテ
 レンティウスを讀ませていること、また現在は『宦官』を讀んでいて、皇太
 子のお気に召していると伝えている。La *Lettre* 192, *Correspondance II* (1677-
 1683), dans *Bossuet*, coll. «Les grands Ecrivains de la France», éd. Ch. Urbain
 et E. Levesque, Paris, Librairie Hachette et Cie., *op. cit.*, 1909, in- 8, p. 108,
 145. イエズス会でジュヴァンシー神父によって編集されたテレンティウス
 の作品が出版されたのは7年後、1686年のことである。また、皇太子の教育
 の為に編集されたコレクション *ad usum Depohini* の中でテレンティウスが
 編集されたのはそれより早く、1675年のことである。Publii Terentii sex
comædias interpretatione et notis illustravit Nicolaus Camus, jussu christianissi-

mi Regis in usum Delphini, Paris, 1675, in-4.

- 37) Horace, *Paraphrase de l'Art poétique d'Horace aux Pisons*, trad. par M. Brueys, Paris, Vve Maugé, 1683.
- 38) Forestier, G., *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 54.
- 39) La Fontaine, «Advertissement au lecteur» de *L'Eunuque*, éd. cit.
- 40) Dupont, F., *Le Théâtre romain*, 2012, A. Colin, pp. 126-128.
- 41) Fumaroli, M., *op. cit.*, p. 180.
- 42) Pellisson, P., *Lettre XIV à M. de Doneville*, François-Leopold Marcou, *Étude sur la vie et les œuvres de Pellisson*. Avec un appendice au chapitre III de quinze lettres de Pellisson à M. de Doneville, conseiller au Parlement de Toulouse, inédites. Paris, Didier et Cie A. Durand, 1859, p. 478.