

## モリエール喜劇の傍白

末次 義

脇台詞ともいう傍白については、17世紀以降のフランス演劇全般にわたり代表的な作家の作品を取り上げた優れた研究書がある<sup>1)</sup>。ここでは論考の対象を『フランス大作家叢書モリエール作品集』に収められているモリエールの全作品とし、<傍白>と指示のある箇所すべてについて検討するものである<sup>2)</sup>。

オービニャック師の『演劇作法』<sup>3)</sup>によれば、<アパルテ>という新語が最初に使われたのはラ・メナルディエールの『詩学』においてであるという。

「しばしば劇中で、他の人物が見ているし、聞いているのに、誰にも知られてはならない自分の考えのみを話す場合がある。思うにこの種の台詞を、ラ・メナルディエール氏がアパルテ（傍白）と名付けたのは当意即妙と言えよう<sup>4)</sup>。」

また、注1の研究書の著者ナタリー・フルニエ氏は、<アパルテ>の由来について、ギリシャ・ローマ時代からの伝統的手法であったものが、中世およびルネサンス期での中断の後、17世紀になって復活したものであると述べている<sup>5)</sup>。確かに中世の笑劇『ピエール・パトラン先生』には、<傍白>という指示は見当たらないが、その台詞は明らかに脇台詞とみたほうが劇効果が増すと思われる箇所が散見される。ラ・メナルディエールが<アパルテ>と名付けるまでは、実体はあっても演劇用語としての名称が確定されていなかったのである。

17世紀に出版されたフランス語の辞書のうち、次の2点がapartéを名詞として収録している。

1) Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle*, Editions Peeters, Louvain-Paris, 1991.

2) Eugène Despois et Paul Mesnard, Les œuvres de Molière, Paris, Hachette, “Les Grands Ecrivains de la France” Nouvelles Editions, 1873-1895.

3) オービニャック師、『演劇作法』戸張智雄訳、1997、中央大学出版部。

4) 上掲書第三部第九章、202頁。

5) ナタリー・フルニエ前掲書5 - 6頁« [...] Mais si le mot est un néologisme, le procédé lui, n'est pas nouveau, il a une longue tradition antique, et renaît de la comédie grecque avec Aristophane et surtout latine avec Plaute et Terence. Cette tradition s'est éclip­sée au cours du Moyen-Age et de la Renaissance, sans toutefois disparaître complètement puisqu'on trouve des apartés dans *La Farce de maître Pathelin*, [...] »

## 1. フュルチエールの辞典 (1690)

A P A R T E Terme de la Poétique. Il ne se dit qu'en parlant des pieces de théâtre, quand un Acteur dit à part & en un coin pour l'instruction de ses auditeurs quelques-uns de ses sentiments secrets, & qu'il feint de n'être point entendu des autres Acteurs. Il y a des Critiques severes qui condamnent tous les sentiments *aparte*. En effet ils pechent contre la justesse de la vraisemblance. Neantmoins ils sont excusables, pourvû qu'ils soient courts, par la necessité qu'on a d'en user.

## 2. アカデミーの辞典 (1694)

A P A R T E n.m. XVIIe siècle. Emprunté de la locution adverbiale italienne *a parte* (à part, à l'écart). \*1 Théâtre. Ce qu'un acteur dit à part soi, et que les personnages en scène sont censés ne pas entendre, mais que le public comprend parfaitement. Les apartés doivent être rares et courts. Les apartés sont fréquents dans le vaudeville [...].

どちらの辞書も、傍白の構成要件として二つの重要なポイントをあげている。ひとつは、傍白者はそれまでの対話相手には聞こえないものとして己れの内心を観客に伝えること、そしてもう一つは傍白の台詞が短いことである。

一方わが国の辞書は〈傍白〉を次のように定義する。

「演劇で、観客には聞こえるが舞台上の相手には聞こえないことにしているせりふ。」(広辞苑)

「演劇で舞台上の相手俳優には聞こえないことにしているせりふ。わきぜりふ。」(日本国語大事典 小学館)

「演劇で、対話の相手には聞こえないという約束で、観客に向かっていうせりふ。劇中人物の心理表現に用いられる。わきぜりふ。(aside)。」(日本語大辞典 講談社)

「演劇で観客だけに聞こえ、相手役には聞こえない想定になっているせりふ。わきぜりふ。」(大辞林 三省堂)

「劇の台詞の一種で独白の特殊なもの。「わきぜりふ」ともいう。通常の独白が原則として舞台上にただ一人いる人物によって語られるのに対して、傍白は舞台上に複数の人物がいる状態で特定の人物によって語られ、他の人物には聞こえないたてまえになっている。語り手の秘密の計画や本心など、他の人物には知られ

たくない情報を観客に提供するために用いられる。これによって語り手と観客は状況認識を共有し劇の進行を距離をおいて眺めることができるようになるから、アイロニーを生むためには有効な手段である。17世紀から19世紀にかけてのヨーロッパの劇では頻繁に用いられたが、他の人物に聞こえないという不自然なためによっているため、リアリズム劇では退けられた。(喜志哲雄)。(大百科事典 平凡社)

「脇台詞 (Aside) 場面の途中で、俳優が観客に向かって話す台詞。脇台詞は、舞台上の他の登場人物たちには聞こえない約束事になっている。脇台詞にはさまざまな機能がある。まず簡単な情報を提供する。また、観客に登場人物の意図、考え、決断などを知らせることで、観客と登場人物とのあいだに連帯感を作り出し、ゲームが行われているような感じを観客に抱かせる。メロドラマでは脇台詞がもっと複雑な機能を果たしている。悪党が口髭を得々とひねりながら陰謀を語るの、観客の共感を得るためではなく、むしろ憤慨させるためである。さらに巧妙なものは、劇中で登場人物同士が交す脇台詞で、ある登場人物には聞こえないが、他の登場人物には聞こえることになっている。劇中劇を見ながらハムレットが語る刺激的な性的暗示などは立ち聞きを予期して話されるが、ハムレットは他の登場人物が聞こえないふりをするのがあらかじめ分かっている。これなどは非常に巧妙な脇台詞の使い方である。イブセンの自然主義演劇では、脇台詞を第四の壁のイリュージョンを壊すものとしてダイアログから削除した。エリザベス朝演劇やオニールの『奇妙な幕間狂言』(1928)のような演劇形式では、脇台詞は考えや感情を伝える独白として発していった。」(世界演劇用語辞典 1996、研究社出版)

「<わきぜりふ>ともいう。演劇のせりふの一種で、作中人物が相手役と対話している最中に、観客には聞こえるが、相手役には聞こえないという約束のもとにしゃべるせりふのことをいう。対話では相手役を尊敬しているのに、傍白では本心の軽侮感をしゃべったり、対話の計画が実はベテンであることを観客に告白したりするなど、対話の内容とは異なる作中人物の心理を表現するために用いられる。ヨーロッパのルネッサンスから19世紀にロマン劇が出現するまでの間の演劇の主流であった古典劇において盛んに使われた。しかし傍白は、観客には聞こえるが、相手役には聞こえないという不自然な約束のもとになりたつので、悲劇のばあいよりも、約束ごとの多い喜劇でおもに用いられる一方、舞台に現実のイリュージョンを作り出そうとする近代の自然主義戯曲やリアリズム戯曲では、滅多に用いられない。近代劇での有名な実例は、ゴーゴリの喜劇《検察官》に見いだされる。(山内登美雄)。(世界大百科事典 平凡社)

ここに引用した解説のすべてがひとつの例外もなく「対話の相手俳優には聞こえないという約束を原則とすることを挙げている。舞台上には対話相手が必ず一

人以上いなければならない。これが独白とは原則的に異なるところである。次に目立つのは、「観客に向かっていう台詞」「観客だけに聞こえ……」「語り手の秘密の計画や本心など、他の人物に知られたくない情報を観客に提供するために……」「場面の途中で、俳優が観客に向かって話す台詞」「作中人物が相手役と対話している最中に、観客には聞こえるが、……」といった解説であって傍白者の台詞は観客だけに向けられているということである。

『フランス大作家叢書・モリエール作品集』の傍白は、各景の登場人物名の右肩に小さなアラビア数字の注番号をつけて、頁下の注の欄に、例えば、

1 . SOSIE, à part. (1734)

のように表示されている。ちなみに1734とは全集の1734年版<sup>6)</sup>のことである。この1734年版は他の全集に比べてト書きの詳しさが群を抜いていて、日本語訳の全集<sup>7)</sup>のト書きは1734年版のそれにほぼ一致しているところを見ると、各全集は翻訳にあたって少なくともト書きに関する限り『大作家叢書』は勿論のこと、1734年版が参照されていることが窺われる。

さて、33をかぞえる作品のうち、全く傍白を含まないものを除いて27の作品の内訳は次の通りである。それぞれについては(1)対話相手に聞かれていない、(2)観客だけに向けられている、という二つの基本的条件を満たしていることを検証した上でカウントした。

- A : 傍白の作品別総数
- B : 一語(あるいは三ないし四音綴の長さ)の傍白
- C : 半行(アレキサンドラン半句即ち六音綴前後)の傍白
- D : 一行(アレキサンドラン十二音綴)の傍白
- E : Dの長さを超えるもの

作 品 名	A	B	C	D	E
1 . 粗忽者	16	0	5	5	6
2 . 恋の遺恨	2	0	0	1	1
3 . ル・バルブイエの嫉妬	1	0	0	0	1
4 . 才女気取り	1	0	0	1	0
5 . スガナレル	26	0	8	5	13
6 . ドン・ガルシー・ド・ナヴァール	5	0	1	2	2

6) L'édition de 1734, publiée sous la direction de Marc-Antoine Joly.

7) 吉江喬松訳並に監修『モリエール全集』、中央公論社、1934、全三巻。鈴木力衛訳『モリエール全集』、中央公論社、1973、全四巻。

7. 亭主学校	14	0	5	5	4	
8. うるさがた	5	1	0	1	3	
9. 女房学校	28	4	2	7	15	
10. ヴェルサイユ即興劇	4	0	3	0	1	
11. ゴリ押し結婚	16	1	8	5	2	
12. エリード姫	5	1	1	2	1	
13. タルチュフ	11	0	4	3	4	
14. ドン・ジュアン	11	3	3	2	3	
15. 恋は医者	11	3	5	2	1	
16. 人間嫌い	6	1	3	2	0	
17. にわか医者	11	2	1	6	2	
18. メリセルト	3	1	0	0	2	
19. アンフィトリオン	36	4	0	5	27	
20. ジョルジュ・ダンダン	28	6	7	11	4	
21. 守銭奴	33	5	10	5	13	
22. プルソーニャック氏	6	0	4	1	1	
23. 気前のよい恋人たち	7	1	1	3	2	
24. 町人貴族	6	0	1	2	3	
25. スカパンの悪だくみ	19	3	9	5	2	
26. 女学者	1	0	0	1	0	
27. 病は気から	2	0	2	0	0	
合計	27	314	36	83	82	113

オービニャック師の『演劇作法』第三部第九章で師は傍白の長さについて次のようにいう。

「まず第一に、傍白は一般にきわめて短かく、ごく僅かな台詞だけのものではない。わけても二人の人物がその後で互いに相手を認識して対話続ける場合がそうである。思うに私見では二行の台詞はもう許されず、半行がちょうどよい分量で、許容の限度が一行全体というところである。しかし最良のものは、一語のみの傍白である。」<sup>8)</sup>

そもそも傍白そのものが舞台上の対話相手に聞こえないという約束事が不自然であり、<真実らしさ>にそぐわないこともあって、オービニャック師の主張するように、何行にも互る長い脇台詞は主筋の展開を妨げ、対話相手のその間の演技を拘束し手持ち無沙汰に陥れる恐れがある。また、観客の関心を外らしてしま

8) 前掲『演劇作法』203頁。

うことにもなりかねない。そこで、傍白の長さを短いものから順に（B）一語、（C）半行、（D）一行、（E）一行を超えるもの、としてモリエールの作品の314箇所にあられる傍白を仕分けして前表の数字を得た。なお、一語は三ないし四音綴、半行は六音綴としてアレキサンドラン半句に相当、一行はアレキサンドランの一行十二音綴相当とした。

前表の数字をみると、1659年以前と1669年以後（それぞれ『粗忽者』と『スカパン』を除いて）共に小さな数字が並んでいるのと、三大本格韻文喜劇といわれる『タルチュフ』『人間嫌い』『女学者』の三作には他に比べてこの手法があまり多く用いられていないことが分かる。1659年以前に少ないのは、当時この手法は *aparté* という名称がやっと台詞の一種として認められてから日も浅かったことと、この頃のモリエールの作品は台詞よりも仕草で笑わせる笑劇系的一幕物が多く、傍白の持つ喜劇的効果を必要としなかったからではなかろうか。1669年以後は六作のうち三作までが「音楽と舞踏入喜劇」であって、台詞や仕草よりも歌詞やダンスの比重が大きいためであると思われる。同様に傍白の少ない『タルチュフ』『人間嫌い』『女学者』は韻文による五幕構成の本格喜劇として「三単一の法則」や「真実らしさ」を尊重する上で、傍白のせいで劇進行が妨げられたり、対話相手には聞こえていないという不自然な約束事をできるだけ避けようと配慮したものであろうか。

傍白是对話中の登場人物の人間関係によって発生する。一方または双方に「本音」と「建て前」があったり、相反する利害関係にあったり、身分の上下があるとき、例えば主人と反抗的な召使、互いに浮気を疑い合っている夫と妻、古風な結婚観にとりつかれた男と彼が妻に望む女性、仲の悪い友人同士などの対話において、表面上は建て前を守って交される会話の間を縫って本音を吐露する傍白が顔を出す<sup>9)</sup>。建て前の台詞よりも本音の傍白のほうが、より真実に近い。

オービニャック師が最も傍白にふさわしいとする一語の例は、いわゆる間投詞（句）と間投詞的用法の名詞で占められていて、その殆どが次にあげるように反抗、憎悪、後悔、疑惑、遺憾、悲嘆などをあらわす罵り言葉である。

Ah, j'enrage. (「うろさがた」3幕4景 753)

Ah ! je crève (「女房学校」1幕4景 327)

9) [主人対召使]『粗忽者』のレリーとマスカリーユ、『アンフィトリオン』のアンフィトリオンとソジー、『ドン・ジュアン』のドン・ジュアンとスガナレル、『守銭奴』のアルバゴンとラ・フレージュ及びジャック親方、『スカパンの悪だくみ』のレアンドルとスカパン。[夫と妻]『スガナレル』のスガナレルとその妻、『ジョルジュ・ダンダン』のジョルジュ・ダンダンと妻アンジェリック、『にわか医者』のスガナレルとマルチース、『町人貴族』のジュールダン夫妻。[結婚をのぞむ男とのぞめぬ女]『亭主学校』のスガナレルとイザベル、『女房学校』のアルノルフとアニエス、『ゴリ押し結婚』のスガナレルとドリメヌ、『守銭奴』のアルバゴンとマリアンヌ。[仲の悪い友人同士]『人間嫌い』のアルセストとオロント。

Hon ! chienne !	(「女房学校」3幕4景 948)
Ah ! traître !	(「女房学校」5幕7景 1684)
Qu'entends-je ?	(「女房学校」5幕7景 1704)
Que diable !	(「ゴリ押し結婚」8景)
O Ciel !	(「エリード姫」4幕1景)
Pauvre femme !	(「ドン・ジュアン」4幕5景)
Cœur de tigre !	(「ドン・ジュアン」4幕6景)
Que sera-ce ?	(「恋は医者」1幕6景)
Ah !	(「恋は医者」1幕6景)
Oh! la folle !	(「恋は医者」3幕6景)
Morbleu !	(「人間嫌い」1幕2景 337)
Il est fou.	(「にわか医者」1幕5景)
J'enrage.	(「にわか医者」1幕5景)
Courage, Sosie.	(「アンフィトリオン」1幕2景 309)
L'y voilà.	(「アンフィトリオン」1幕2景 498)
Courage !	(「アンフィトリオン」2幕3景 1131)
Vivat Sosie.	(「アンフィトリオン」2幕3景 1141)
O Ciel !	(「ジョルジュ・ダンダン」3幕6景)
Euh! traîtresse !	(「ジョルジュ・ダンダン」3幕8景)
Sélérate !	(「ジョルジュ・ダンダン」3幕8景)
Ah ciel !	(「ジョルジュ・ダンダン」3幕8景)
Quel animal !	(「守銭奴」3幕6景)
Comment ?	(「守銭奴」3幕7景)
Peste soit...	(「守銭奴」3幕7景)
Hélas !	(「気前のよい恋人たち」1幕1景)
Peut-être.	(「スカパンの悪だくみ」1幕4景)
Nous allons voir.	(「スカパンの悪だくみ」1幕4景)
Peste !	(「スカパンの悪だくみ」2幕3景)

前表中の ( C ) , ( D ) および ( E ) も含めて、モリエールの作品の傍白にはいくつの特徴的な傾向が見られる。神や宗教に関することば : ( oh, Dieu, Dieu merci, ô Ciel, plutôt au Dieu que..., plutôt au Ciel que..., plaise au Ciel, ma foi, tudieu, morbleu ) : 悪魔や魔法使いなど ( que diable, que diable est ceci, que diable t'emporte, que diable d'homme est..., au diantre..., satan, sorcière ) : 悪人・罪人 ( bourreau, traître, pendard, châtiment, damné, imposteur, fripon, maudit, empoisonneur ) : 動物 ( bête, chien, chienne, museau, animal, cœur de tigre, tortue, mouche, poule ) : 愚かな人間 ( égrillarde, poltron, maraud, sot, fou, coquin, carogne ) : その他 ( vil complaisant, au disgrâce imprévue, vertu de ma vie, me trompé-je, que n'ai-je peur de cœur, que sera-ce, je souffre en damné, empoisonneur au diable, il est fou, j'en tiens, ce n'est rien,

l'y voilà, grande merveille) : 間投詞 (ô, oh, ah, euh, bon, hélas, ouais, vivat, ho, hé).

これらの傍白 ( B )( C )( D ) はいずれも長さが短いこともあって、本音を洩す際の反射的に出てくる間投詞がほとんどであるので、観客にさしたる情報を伝えるのは困難である。ただ、わが国の漫才の、<ボケ>と<ツッコミ>の關係に似た当意即妙の脇台詞を持つ喜劇の効果は、長い傍白に比べて ( B )( C )( D ) のような短いもののほうがインパクトは強い。これに反し、数行にわたる長い傍白は、観客にだけ聞いてほしい情報を十分に詳しく伝えて、状況認識を共有し、劇進行を客観的に眺める余裕を生む。モリエール喜劇の傍白は、全般的に古典劇の要求する諸規則の枠内で bien-séance と vraisemblance を尊重し、オービニャック師の『演劇作法』で求められている条件をほぼ満たしている。特に召使が大活躍する場面での効果的な傍白の挿入が顕著である。

( D. 1966、京都産業大学教授 )