

論文

コメディア・ヌエバ
新しい演劇への道程
——ロペ・デ・ベガの初期の都会風俗劇に見る

高橋博幸*

要旨

ロペ・デ・ベガがスペインの国民的演劇コメディア・ヌエバを創り出したと言われるが、いくら天賦の才に恵まれたといえども、端から垢抜けた完成度の高いものができたわけではない。初期（つまり1604年頃まで）の作品には、既存の伝統的スタイル——テレンチウスなどの古典ローマ劇、セレスティーナ風の劇、コンメディア・デッラルテを含めた同時代のイタリア劇、宮廷祝祭劇など——の痕跡がまだまだ色濃く残されている。その荒削りなプロトタイプを劇作家は徐々に洗練された演劇スタイルへと仕上げていったのである。

本稿では、その新しい演劇の原型から完成に向けてのロペの試行錯誤の様子を辿る。取り上げる作品は、『宮廷マドリードの宿屋』(El mesón de la corte) と『トレドの夜』(La noche toledana) の2篇。同じジャンルに属し、同じ題材に取材し、プロットも近似した作品で、初期のものとはいえ書かれた年代に10年以上の隔りがある。この2つの演劇テキストを、テキストの劇的構造および舞台のスペクタクル性という2つの観点から分析比較することで、10年の歳月が劇作家の新しい演劇のドラマツルギーをどのように進化させているのかが解明できる。

キーワード

新しい演劇, ロペ・デ・ベガ, テキストの劇構造, 舞台のスペクタクル性

目次

- はじめに
- 1. 『宮廷マドリードの宿屋』
 - 1.1 あらすじ
 - 1.2 テキストの劇的構造
 - 1) 場割りとプロット
 - 2) 登場人物
 - 3) 詩形式
 - 1.3 舞台のスペクタクル性
 - 1) ト書きとト書きの台詞
 - 2) 趣向

* 立命館大学経営学部経営学科教授

(以下 続く)

2. 『トレドの夜』

2.1 あらすじ

2.2 テキストの劇的構造

1) 場割りとプロット

2) 登場人物

3) 詩形式

2.3 舞台のスペクタクル性

1) ト書きとト書きの台詞

2) 趣向

おわりに

は じ め に

「11 歳, 12 歳で劇を書いた」¹⁾と豪語するロペ・デ・ベガの言葉は割り引いて考えなければならぬとしても, 劇作家としてのその天分は若くして花開いたことに疑いの余地はない。彼の現存する最古の作品『ガルシラソ・デ・ラ・ベガの勲功とモーロ人タルフェ』の執筆年が 1579 年から 1583 年までのいずれか, つまり 17 歳～21 歳の時の作品と推定されているからである²⁾。また, その後 1588 年に女役者エレナ・オソリオを巡る恋の諍い³⁾により宮廷マドリッドから 8 年間, カステイーリャから 2 年間の追放の判決を受けるまでの 10 年足らずの内の一廉の達者な劇作家になっているからでもある。

ただ, この頃 (80 年代そして 90 年代前半) のロペは, バレンシア滞在中を除いて, どちらかと言うと気晴らし手遊びのために, そして世間の名声や評判を得るために, 戯曲を書いていた。生活のためではなかった⁴⁾。芝居世界というよりは身内や愛人, あるいは秘書として仕える貴族の庇護のもとに糊口を凌いでおり, 芝居興行世界のしがらみにあまり囚われずに活動できた。

ところが, 95 年に所払いが解けてマドリッドに戻ったロペは, 諸事情により劇の台本執筆を生活手段とするようになる⁵⁾。芝居小屋の大向うを唸らせ, 大喝采を得る演し物を提供して,

1) Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv.219-220.

2) S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p.42.

3) 当時有名な芝居一座の座長であったヘロニモ・ベラスケスの娘エレナとロペは 1583 年から愛人関係になる。しかし, 1587 年に彼女が心変わりして他の男性と交際しているのを知ったロペは, ベラスケス一家を誹謗中傷する詩を作って公にした。これに対しベラスケス側が彼を司法に訴えたため, 裁判沙汰になったのである。この間の経緯に関しては拙論「ロペの愛した女性たち」(『イスパニア図書』第 6 号, 56-57 頁) 参照。

4) ベラスケス一家との係争裁判の口頭弁論の中でロペはそのように陳述している。G. Carrascón, “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, p.123. nota. 5 参照。

5) 注 4 の陳述とは手のひらを返したように, 1604 年の日付の手紙の中でロペは「私が名声のためにコメディアを書いていると思っている人がいるとすれば, それは大間違い。すべてはお金のためですよ」(拙訳)と記している。Lope de Vega, *Cartas*, pp.68-69.

是が非でも売れっ子作家にならなければならない。その時に役立ったのが、追放時に滞在していたバレンシアでの演劇体験である。そこで新たな演劇スタイルを求めるバレンシアの劇作家グループと出会い、その刺激に彼の天賦の才が反応し、新たな演劇の模索を始めようとしたのである。それが世紀末から次の世紀初めにかけて実を結び、所謂新しい演劇の誕生へと繋がる。

ただし、いくら天賦の才に恵まれているとはいえ、端から垢抜けた完成度の高いものができたわけでは決してない。最初期（つまり1604年頃まで）⁶⁾の作品には、既存の伝統的スタイル——テレンチウスなどの古典ローマ劇、セレスティーナ風の劇、コンメディア・デッラルテを含めた同時代のイタリア劇、宮廷祝祭劇など——の痕跡がまだまだ色濃く残されている。その荒削りなプロトタイプを劇作家は徐々に洗練された演劇スタイルへと仕上げていくのである。

そこで本稿では、客に芝居小屋まで足を運ばせ、2～3時間を退屈させずに楽しませるために、ロペがどのように趣向を凝らし、工夫を重ねているのかを

- 1) テクストの劇的構造（プロット構成と場面割り、登場人物）
- 2) 舞台のスペクタクル性（ト書きと台詞、舞台の空間的・時間的処理、舞台装飾、衣裳・小道具、趣向）

の観点から分析検討する。それによって、新しい演劇の原型から完成に向けての劇作家の試行錯誤の様子が明らかになるだろう。そのために彼の初期作品の中から、同じジャンルに属し、同じ題材に取材し、プロットも近似した作品で、書かれた年代ができるだけ離れたものを2つ取り上げることにする。『宮廷マドリードの宿屋』(*El mesón de la corte*)と『トレドの夜』(*La noche toledana*)の2篇である。前者は1588年～1595年に、後者は1605年4月8日以降に執筆されている⁷⁾。それぞれロペが26～33歳、43歳の時の戯曲である。2つの作品の間には10年から15年ほどの年月が流れており、新しい演劇の模索期とその揺籃期の作品として選ぶに相応しい。さらに言えば、ともに新しい演劇が得意とし、当時の芝居小屋の観客に絶大なる人気を博したジャンル——“マントと剣の劇” *comedia de capa y espada* ないしは“都会風俗劇” *comedia urbana* ——の典型的な作品でもある。その特徴は、大掛かりな舞台装飾は必要とせず、小道具としてのマントと剣があつて、あとは舞台上に恋する男 (*galán*) と恋する女 (*dama*) を登場させ、2人の恋の駆け引き、恋敵の横やり、彼らを取り巻くややこしい人間関

6) ロペの作品の時代区分については研究者によって意見が異なる。王室の不幸により芝居興行が禁止された1599年を初期の区切りの年号にするという社会的観点からのもの、劇作家の伝記的観点からのもの（これに倣えば、所払いが許されてマドリードに戻る1595年ごろまでが初期となる）、あるいはコメディア・ヌエバという新たな演劇スタイルが出来上がる1604年前後とする文学的観点からのもの、などである。本稿では、最後のF.B. Pedrazaの説に従っている。Pedraza, *Lope de Vega*, p.192.

7) S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *op. cit.*, p.251 y p.85.

係、人物の目まぐるしい往来、などなどによって筋を錯綜させ、大団円にきてその複雑に絡み合った筋の結び目がするりと解きほぐれて、恋する 2 人はめでたく結ばれる……というものである。

1. 『宮廷マドリードの宿屋』 (*El mesón de la corte*)⁸⁾ の分析

1.1 あらすじ

このテキストのストーリーを少し詳しく述べる。

舞台はマドリードの 1 軒の宿屋。宮廷のあるマドリードゆえ、人の往来は激しく、いろいろな事情を抱えた旅人が宿を利用する一方、そこで働く者にもそれぞれ事情がある。セビリャの貴族の息子ドン・ファンは、1 年程前法律を学びにサラマンカに行く途中に立ち寄ったマドリードでその宿の一人娘フアナを見初める。恋焦れた彼は勉学の道を打ち捨て、身分を偽ってロドリゴと名乗って宿屋の使用人になり、事ある毎に彼女に言い寄っている。フアナは別の使用人ペドロに気があるので、纏わりつくロドリゴには辟易している。ペドロはフアナの想いに当惑気味。それというのも実はペドロは女で、訳あって男に成り済ましている。ロドリゴは、フアナを口説こうとする度にペドロに邪魔されたり、ペドロとフアナが 2 人きりで見かけたり、また、ペドロがフアナとの仲を吹聴してロドリゴの嫉妬心を煽ったりするので、2 人の使用人の間にはいざこざが絶えない。

郷土フリオが宿に投宿する。本当はロドリゴの従者で、セビリャの親元に主人の行状が露見しないように、また主人にお金を届けるためにセビリャとマドリードを行き来しているのだ。続いてリサルドという兵士が泊まりに来るが、彼も臍に疵持つ身。彼はフアナを一目見て恋心を抱き、ペドロに恋の取り持ちを依頼する。続いて、一人娘を連れ去った正体不明の兵士を追ってセビリャからきたという老貴族ベラルドが宿を求めにやってくる。ベラルドを見るなり、ペドロの顔色が変わる。父親である。しかし、正体を隠したまま様子を見ることに決める。ベラルドの話聞いていたリサルドとその従者ベラリソの様子もあやしくなる。リサルドこそがその正体不明の兵士なのだ。リサルド主従はそのまま宿にいたほうが返って安全だと考え、万が一の用心にお互い偽名を使うことにして成り行きを見ることにする。この 2 人のやりとりを偶然立ち聞いたペドロはわが耳を疑うが、リサルドが自分を置き去りにしていった憎いけれども愛しい男だとわかる。彼(女)は父親と愛する男の 2 人が 1 つ所に居合わせることになった偶然を喜ぶが、今しばらく事態を静観することにする。

そこにアメリカ帰りの老人フランセロが宿を探して現れ、同年輩のベラルドに自分の境遇を

8) この作品のテキストには TURNER 社の Biblioteca Castro, *Obras completas de Lope de Vega, Vol.II* に所収されたものを底本とし、他に Clásicos madrileños に収められたものも適宜参照した。

託つ。バリャドリードに住んでいたが、10年ほど前、当時14歳の一人娘がインディアス艦隊の若い少尉と駆け落ちしたため、新大陸まで男を追いかけたが見つからず、そのままかの地に残って一財産をなした今、ひょっとして娘が戻ってはいはしないかとバリャドリードに行く途中だと。境遇の似た者同士意気投合するが、2人とも年甲斐もなくフアナの美貌に魅了され、想いを叶えたい一心で密会の手引きをペドロに頼む。

宿泊客たち皆から逢引の取り持ちを依頼されたペドロは、フアナとともに一計を案ずる。フアナはアルベルト、ベラリソ、フリオ別々に部屋の見張りを頼む。下心のある3人は一つ返事に引き受け、フアナの部屋近くの暗がりには棍棒を手に隠れ潜んでいる。そこへペドロからフアナのところに行くように指示されたベラルドそしてフランセロが忍んでやってくる。さらにリサルドの口からフアナとの密会のことを聞いて心配で居たたまれなくなったロドリゴも姿を現す。部屋の窓が開くのを見てそちらに行ったベラルド、フランセロ、ロドリゴの3人は突然棍棒の雨霰に襲われ、散々な目に遭わされる。リサルドもペドロに言われてフアナに会いに行くと、フアナに成り済ましたペドロが待っている。相手がフアナだと信じて毫毛の疑いも持たないリサルドは「フアナ」との逢瀬を楽しむ。

新たな客の登場。フリオの手紙で真実を知ったロドリゴの父親クレオリシオが息子に意見し改心させに来たのである。

客たちから棍棒の件で文句を言われたり、フアナとの仲介のやいのやいのの催促に、ペドロは別の計略を用意する。ベラリソ、アルベルト、フリオにそれぞれ異なる部屋の鍵を渡して、そこでフアナを待つようにと言う。ベラルド、フランセロにはフアナが待っているから行くようにと部屋の番号を教える。ロドリゴにはペドロの振りをしてフアナの部屋に行くように指示する。男たちはそれぞれの部屋にいそいそと入っていく。

そこに宿が密会の場所になっているという垂れ込みを聞いた警吏が駆けつけてくる。寝耳に水の体の宿の亭主を尻目に警吏が各部屋を調べると、ロドリゴとフアナ、ベラルドとベラリソ、クレオリシオとフリオ、フランセロとアルベルト、そしてリサルドとペドロ、をそれぞれの部屋で見つける。男女だけではなく、男同士のカップルを見て、警吏は開いた口が塞がらない。娘が使用人と一緒に居たのを知って激昂する宿の亭主に、ロドリゴは身分を明かし、結婚を申し出る。しかし、彼の父親クレオリシオは貴族と宿屋風情の娘では身分が釣り合わぬと言って認めない。すると宿の亭主は、フアナは本当の娘ではなく、バリャドリードの由緒あるピメンテル家のドーニャ・エルビラだと告げる。これを聞いたフランセロは自分の娘だと歓喜する。一方、ペドロはベラルドとリサルドに正体を明かす。追い求める相手がリサルドであることを知ったベラルドがリサルドを手に掛けようとする、クレオリシオが止めに入る。リサルドは自分のもう1人の息子、つまりロドリゴの兄だと言うのである。こうしてロドリゴ（ドン・ファン）とフアナ（ドーニャ・エルビラ）、リサルドとペドロ（ドーニャ・ブランカ）の2

組が結婚の運びとなり、宿泊客のそれぞれの事情も一件落着、めでたく幕となる。

以上の錯綜した筋書がテキストではどのように構成されているのか、それを見ていくことにしよう。

1.2 劇的構造

ロペの生きた時代の演劇テキストは「幕」に分けられてはいるものの、「場」や「景」という下位区分は通常施されていない。それでは、劇作家が幕という大きな単位でしか演劇行為を展開させなかったのかということ、そうではない。人物の入退場に言及したト書きによって、あるいはその時の舞台上に登場する人物の名前書きによって、1幕の中でも演劇行為の流れが区切られているからである。ただ問題なのは、ト書きなどによってはっきり線引きされているからといって、流れが中断するとは限らないことである。たとえば、「何某登場/退場」というト書きがあっても、それまでの演劇行為が途切れることなく続くことだってある。本稿では、上述した線引きされた行為を「景」(escena)とし、一定の時空間で展開する連続した行為を「場」(cuadro)と見做し、

- ・ 舞台上にだれも人物が居なくなる
- ・ 演劇行為の流れに場所の変化が生じる
- ・ 演劇行為の流れに時間的経過が生じる
- ・ 新たな舞台装置が提示される
- ・ 台詞の詩形式に変化が生じる

などの条件を斟酌してテキストを「場割り」する⁹⁾。それに加えて、台詞に使われている詩節形式、劇的行為の展開する時空間、登場人物とその数、プロットの内容などの観点から『宮廷マドリードの宿屋』の劇的構成を分析したのが以下の表である。

第1幕

場	景 (行数)	韻律・詩 形式 ¹⁰⁾	台詞	時間	舞台上の人物 (人数)	プロットの内容
1	1 (22)	red.	独白	午後 (夕食前)	ペドロ (1)	ペドロはロドリゴの告げ口により宿の主人に叱られたと嘆く。
	2 (30)		対話		+ロドリゴ (2)	ロドリゴはフアナを口説くのを邪魔しないようにペドロに釘を刺す。
	3 (60.5)		独白		ロドリゴ (1)	ロドリゴはフアナの連れなさを嘆くとともに、自分の正体を独白する。
	4 (43.5)		対話		+リサルド (兵士), ベラリソ (従士) (3)	リサルドたちがフアナに目を付けたのを察したロドリゴは気が気でなくなる。

9) Ruano de la Haza, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenografía de la comedia*, pp.291-292.

10) red. は redondillas, rom. は romance, qu. は quintillas, 11-su. は endecasílabos sueltos の略号。

5 (34)		対話 傍白	+宿の主人（すぐ退場）、フアナ（5） （ロドリゴ退場）	腕をつねったりフアナにちょっかいを出すベラリソにロドリゴは、フアナはその手の女ではないと忠告するが、リサルドに用事を言いつけられて追い払われる。
6 (44)		対話	フアナ、リサルド、ベラリソ（3）	リサルドはフアナを口説き始め、無理やり抱きしめようとする。
7 (31)		対話 傍白	+ロドリゴ（フアナ途中退場）（4） （ロドリゴ退場）	ロドリゴはその場に残ってリサルドの邪魔をしようとし、リサルドは邪魔者ロドリゴを追い払おうとする。
8 (31)		対話	リサルド、ベラリソ（2）	宿屋風情の娘には美辞麗句を並べるよりも金品のほうが物をいうとアドバイスするベラリソに、リサルドはフアナの身持ちの堅さを認める。
9 (26)		対話	+ペドロ（3） （リサルドラ退場）	ペドロとリサルドの「初」顔合わせ。リサルドはロドリゴと比べペドロが気に入る。
10 (48)		独白	ペドロ（1）	フアナが好意を持っている相手は自分であるが、実は自分は女であると正体をバラシ、身の上を一人語りする。
11 (42)		対話	+フアナ（2）	リサルド主従との一件をペドロに話しながら、2人はふざけ合う。
12 (37)		対話	+ロドリゴ（3） （フアナ途中退場）	2人がいちゃついているのを見て、ロドリゴは気に入られる術をペドロに尋ねると、金品だとペドロはうそぶく。
13 (16.5)		対話	+フリオ（3） （ペドロ途中退場）	ロドリゴの従者で、セビリヤの親元との連絡役フリオが郷土に成り済まして登場。
14 (74.5)		対話	ロドリゴ、フリオ（2）	怪しまれないようにロドリゴはフリオに傅く真似をしながら、国許の様子を聞いたり、フアナの連れなさを嘆いたりする。
15 (84)		対話	+リサルド、ベラリソ（4） （ロドリゴら退場）	リサルドはロドリゴをお金でつってフアナとの仲を取り持たせようとするが、ロドリゴは彼女を靡かせるのは不可能だから諦めるように言う。
16 (10)		対話	リサルド、ベラリソ（2）	2人はロドリゴに逃げられ残念がる。
17 (32)		対話	+ペドロ（3） （ペドロ慌てて退場）	リサルドに体を触られたペドロは、驚いて大声を出す。フアナとの取り持ちを依頼するときと言ったリサルドの「ペドロ、俺は惚れているのだ」の言葉を「自分に惚れている」と早合点して、ペドロは脱兎のごとく逃げていく。
18 (10)		対話	リサルド、ベラリソ（2）	要領の悪い主人をベラリソは諭す。
19 (42)	11 - su.	対話	+宿の主人、ベラルド、ペドロ（途中から）（5） （宿の主人、ベラルド、退場）	新たな宿泊客ベラルドは居合わせたリサルドに都での用向きを問われて、娘を連れ去った正体不明の兵士を探しているとつい口を滑らす。宿の主人は大事をいとも簡単に漏らしてしまうベラルドの軽率さを注意する。

	20 (26)		対話		ペドロ, リサルド, ベラリソ (3)	ペドロはベラルドを見て、父親だとわかる。リサルドもベラルドの話から、彼が探している兵士とは自分のことと理解し、1年前に人を殺めてイタリアに逃げる際にベラルドの娘を置き去りにした経緯をベラリソと語る。2人は偽名を使って宿に残ることにする。ペドロは2人の会話を耳に挟んで、呆然となる。 (リサルドら退場)
	21 (19)	red. (4) qu. (15)	独白		ペドロ (1)	ペドロはリサルドが自分を置き去りにした夫だとわかり、そして父親も同宿している偶然を喜ぶ。
	22 (24)	red.	対話		+アルベルト (2)	ベラルドの従者アルベルトが登場。ペドロが主人の娘とは気付かず、「彼」を女っぽいとからかったため2人の間で喧嘩が始まる。
	23 (60)		対話		+フアナ (3) (アルベルト退場)	フアナがアルベルトを諷めて、喧嘩を収める。
	24 (32)		対話		ペドロ, フアナ (2)	フアナはペドロを介抱しながら、2人は他愛もなくいちゃつく。
	25 (12)		対話		+ロドリゴ (3)	寄り添って話す2人を見て、ロドリゴはペドロに喰ってかかる。
	26 (24)		対話 独白		+宿の主人, フランセロ, (5)	アメリカ帰りのフランセロが客として登場。宿の主人は油を売っている娘や使用人を叱る。ロドリゴはフアナに言い寄ろうとするが、彼女は嫌がって逃げる。
	27 (4)		独白		ロドリゴ (1)	逃げられたロドリゴは彼女の連れなさを嘆く。

第 2 幕

場	景 (行数)	韻律・ 詩形式	台詞	時間	登場人物 (数)	プロットの内容
1	1 (141)	red. (40) rom. (42)	対話	第 1 幕 の翌日 の午後	フランセロ, ベラルド (2)	フランセロとベラルド2人の老人はそれぞれ抱えた問題を打ち明けあう。両者ともフアナに魅かれたことを認め、どれだけ惚れているのか競い合う。
		red. (59)	対話		+ペドロ (3) (ベラルド, フランセロ退場)	ペドロは2人の老人を窘めるが、両方から恋の取り持ちを頼まれると、ベラルドに肩入れする。
	2 (57)	対話				
	3 (20)	独白	ペドロ (1)		ペドロはベラルドが全然気づかぬことを悲しむ。父親そして夫からも取り持ちを頼まれる羽目になったことを慨嘆する。ただ、フアナが自分に惚れていて、言うままになるから、うまくいこうと思っている。	
	4 (103)	対話 傍白	+ベラリソ, リサルド (3) (リサルドら退場)		ペドロが手相を占うと言ってリサルドの「悪行」を次から次と言い当てるので、リサルド主従は呆気にとられる。	
5 (14)	独白	ペドロ (1)	ペドロはリサルドを驚かせたことを後悔するが、彼を懲らしめることにする。			

6 (39)		対話		＋ロドリゴ、フアナ (3) (ロドリゴ退場)	2人はペドロに気付かない。ロドリゴは行きずりの客たちの甘い言葉や誘いに耳を貸さないようにフアナに懇願する。ロドリゴから贈り物をもらい上機嫌のフアナは彼に優しくする。
7 (61)		対話		ペドロ、フアナ (2) (ペドロ退場)	ロドリゴに気のある素振りを見せたことをフアナはペドロに弁解し、2人は「許す」「許さない」と戯れる。
8 (118)		対話		＋フランセロ、ベラルド (3) (フアナ退場)	兵士の消息がわからないと嘆くベラルドをフランセロは慰める。フアナを見て、2人とも我先に自分を売り込み、口説き始める。フアナはより尽くしてくれる人のものになると言う。
9 (24)		対話		フランセロ、ベラルド (2)	2人はフアナの心を掴む術を思案する。
10 (34)		対話		＋ロドリゴ、フリオ (4) (老人ら退場)	ロドリゴがフリオを棒で殴りながら登場する。「郷土」が宿の「使用人」に抵抗もせず叩かれるままになっているのを見て、2人の老人は憤慨する。
11 (38)		対話		ロドリゴ、フリオ (2) (フリオ退場)	フアナと口を利いただけで叩かれたフリオは堪らず、ロドリゴの父親に本当のことを話すと主人を脅す。
12 (26)		独白		ロドリゴ (1)	ロドリゴはかっとしてフリオを叩いたことを後悔し、父親に秘密が露見してしまうと途方に暮れる。
13 (112)		対話		＋リサルド、ベラリソ (途中フリオ登場) (4) (リサルドラ3人退場)	ペドロがフアナとの密会のお膳立てをしてくれたことをリサルドはベラリソに話す。ロドリゴが盗み聞きしているのに気付いたリサルド主従は彼を散々に痛めつける。そこにやってきたフリオは、主人が殴られているのを嬉しそうに見ているばかりか、この前のお返しとばかり、リサルドラに加担してロドリゴを打ち据える。リサルドは、その夜のフアナとの密会の邪魔をしたら承知しない旨を告げる。
14 (16)		独白		ロドリゴ (1)	リサルドとフアナの密会のことを聞いて、それを阻止する手立てを思案する。
15 (24)		対話		＋ペドロ (2) (ロドリゴ退場)	誰かフアナに取り持ったかと聞くと、フアナはそんな女ではないと答えるペドロをロドリゴは一番怪しいと睨む。
16 (51)		独白	夕食が終わっている頃	ペドロ (1)	ペドロは今夜の計画を一人語りする。 ・リサルドにはフアナに会わせると言っているから、自分がフアナに成り済まして会うことにする。 ・ベラルドを自分の振りをさせてフアナの部屋に行かせる。 ・フランセロにはテラスでフアナと語らう手筈をつけている。 ・従者たちにもそれぞれに指示してある。

17 (27.5)		傍白 対話	夜	+アルベルト, フ アナ (3) (ペドロ途中退場) (フアナ退場)	強い男に女は魅かれるものというフアナ の言葉にアルベルトは彼女の部屋の扉番 を引き受ける。
18 (7.5)		独白		アルベルト (1) (隠れる)	あとでフアナの温もりに与ろうと, 意気 込んで扉付近に身を隠す。
19 (13)		独白		+ベラリソ (2) (隠れる)	「好きだから, お願い」とフアナに頼まれ たベラリソは色男ぶって, 扉の近くに隠 れて見張る。
20 (14)		独白		+フリオ (3) (隠れる)	フリオもフアナに頼まれ, マントで顔を 隠し, 見張りのために扉付近に潜む。
21 (22)		対話 傍白		+リサルド, ペド ロ (女の姿) (5) (2人退場)	フアナに成り済ましたペドロは, 自分を フアナと思って喜ぶリサルドを裏切り者 と思うが, 愛おしさの方が勝り, 2人で愛 を語らうべく干し草置き場へと消える。
22 (4)		傍白		アルベルト, ベラ リソ, フリオ (3)	その場に隠れている3人は2つの影を見 て幽霊かと訝る。
23 (13)		独白		+ベラルド (4)	ペドロの成りをしてフアナの部屋に向う ベラルドは, 人の来る気配を感じて, そ の場に身を隠す。
24 (9)		独白		+ロドリゴ (5)	リサルドの言葉が本当かどうか, 心配に なったロドリゴがフアナの部屋の前に 来るが, 足音を聞いて, 近くに隠れる。
25 (34)		独白 傍白 対話		+フランセロ, フ アナ (途中から) (7)	変装したフランセロが窓に近寄ると, 窓 が開く。ロドリゴとベラルドは窓に寄 る。隠れていた3人が近寄った3人を袋 叩きにする。

第3幕

場	景 (行数)	韻律・ 詩形式	台詞	時間	舞台上の人物 (人数)	プロットの内容
1	1 (21)	qu.	対話 独白	第2幕 の翌日 の朝	宿の主人(舞 台 奥), ペドロ (1)	娘や使用人が仕事をしないと愚痴る主人 に構わず, ペドロは昨夜のリサルドとの 密会の様子, そして今夜の逢瀬の約束を 独白する。
	2 (44)		対話		+フアナ, リサル ド (3) (3人退場←ト書 きでない)	昨夜の語らい, 抱擁, ロづけ…を話すリ サルド, 何のことか合点のいかぬフアナ, 2人の話が噛み合わず, 言い争いになる。 ペドロは素知らぬ顔でリサルドの肩を持 って仲裁に入る。
2	3 (40)		対話	午後 (前景 より3 時間 後)	ベラリソ, アルベ ルト, ロドリゴ (途中から) (3) (アルベルト, ベ ラリソ, 退場)	ベラリソとアルベルト揃ってロドリゴ を探している。フアナと過ごす部屋の鍵 をロドリゴから受け取ったアルベルト とベラリソは, 有頂天になって鍵を愛撫 しながらそれぞれの部屋に入る。
	4 (20)		独白		ロドリゴ (1)	ロドリゴは鍵を渡したのはペドロに言 われたからと, そして, 他の皆もフアナ を物にしようとかっこになっているから, 自分ものんびりできないと独り言をいう。

5 (41)		対話	夜	+ベラルド, フランセロ (3)	フアナのことで頭が一杯のベラルドは、探し求める兵士を見つけるのは難しいとフランセロに弱音を吐く。
6 (18)		対話		+ペドロ (4) (ロドリゴ退場)	客が来たというペドロに、人相を聞いて、父親だと直感したロドリゴはその場を離れ、フアナのところに行く。
7 (64)		対話 傍白		ベラルド, フランセロ, ペドロ (3) (ベラルド退場) (フランセロ退場)	ペドロは、ベラルドには第3の部屋に、フランセロには第4の部屋にフアナを待たせているから、辺りが静かになったら頃合いを見計らって変装して忍んで行くように言う。
8 (40)		対話		ペドロ, クレオリシオ (2) (ペドロ退場)	第6の部屋に泊まることになったアンダルシア訛りの老人がロドリゴのことを尋ねる。ペドロは機転を利かせて、ここで働いているが今は用事でここを離れていると誤魔化する。
9 (35)		独白		クレオリシオ (1)	フリオからの手紙で息子のことを知り、慌てて駆けつけてきたこと、2人の息子がいるが、長男は先祖の血を受け継ぎ兵士となってイタリアに行ったままだ方知れず、もう1人は卑しい身分に成り下がって宿の女に現を抜かしていることを慨嘆する。
10 (20)		独白 対話		+リサルド (2) (クレオリシオ退場)	入ってきたリサルドをペドロと人違いしたクレオリシオは非礼を詫び、部屋に退く。
11 (12)		独白		リサルド (1)	フアナとの逢瀬を思っ、はやる心をリサルドは静める。
12 (17)		対話		+フリオ (2) (リサルド退場)	フアナのことで眠れぬフリオと気のはやるリサルド、うろつく理由をお互い空とぼける。
13 (20)		独白		フリオ (1) (フリオ退場)	フアナに一番御執心なりサルドが部屋に戻るのを見て、フリオはペドロの計らいで今夜こそフアナを物にできると喜び、部屋に入る。
14 (16)		独白		ロドリゴ (1)	ロドリゴが今宵こそフアナへの想いを遂げようと現れる。
15 (13)		対話		+フランセロ (2) (フランセロ退場)	忍んで現れたフランセロはロドリゴに見咎められるが、何とか誤魔化して部屋に入る（登場人物にベラリソとあるが、台詞もなく、第3景ですでに部屋に入っているはずなので、恐らく誤記）。
16 (21)		独白		ロドリゴ (1)	恋敵を追い返し、ロドリゴはフアナを手に入れられる至福を喜ぶ。
17 (20)		独白 傍白		+ベラルド (2) (ロドリゴ退場)	フアナを求めてうろつくベラルド。それを見て、声を掛けようかと迷った挙句、ロドリゴはフアナの待つ第2の部屋に入っていく。
18 (10)		独白		ベラルド (1)	ロドリゴの姿を目にするが、ベラルドはフアナの待つ第3の部屋に向う。

3	19 (25)	11 - su.	対話	警吏, 宿の主人 (2)	曖昧宿になっているという密告を受けた警吏が宿を檢めに来る。宿の主人は、ここに宿泊しているのは歴とした殿方ばかりだと抗弁し、部屋を調べさせる。
	20 (15)		対話	+ロドリゴ, フアナ (4) (途中, 警吏退場)	警吏は第 2 の部屋と一緒に居たロドリゴとフアナを連れてくる。ロドリゴは本当の正体を明かすが、激昂した主人は聞く耳を持たない。フアナは自分に疾しいことは何もない、ロドリゴがペドロに変装して入ってきたと弁明する。
	21 (15)		対話	+警吏, ベラルド, ベラリソ (6) (途中, 警吏退場)	警吏は第 3 の部屋からベラルドとベラリソを引きずり出す。警吏は男 2 人がベッドに居たのに驚き呆れかえる。ベラルドは相手がベッドで両腕を広げて迎え入れたから…と、一方ベラリソは、女を待っている所に相手が入ってきて優しく手を握り…と、お互い女と間違えたかと弁解する。
	22 (100)	su. (13) qu. (87)	対話	+警吏および他の者全員 (クレオリシオ, フリオ, フランセロ, ペドロ, リサルド, アルベルト (12))	第 4, 第 5, 第 6 それぞれの部屋で警吏はカップル (フランセロとアルベルト, ペドロとリサルドそしてクレオリシオとフリオ) を見つける。クレオリシオは一緒に相手がフリオとわかり、息子のことを問いただす。ロドリゴは潔く己が非を認め、父親の手に掛かって死のうとする。宿の亭主はフアナとの結婚をロドリゴに迫る。クレオリシオは身分が釣り合わないとい蹴する。フアナの本当の正体が明かされ、フランセロの息女と判明し、結婚が認められる。結婚か牢屋かと迫られて、男とは結婚できないというリサルドに、そしてベラルドに、ペドロは本当の姿を見せる。ベラルドがリサルドを殺そうとするのをクレオリシオが止める。リサルドが彼の長男だとわかり、ペドロとリサルドを結婚させる。

この分析からどのような特徴が読み取れるだろうか。

1) 場割りとプロット

人物の入退場から判断すると、作品は合計 74 の景で構成され、それが 3 つの幕に 27, 25, 22 と配分されている。最初の 2 幕は、劇行為が展開する場所 (最初から最後まで同一の場所: 宿屋の中) および舞台上の人物の流れ (舞台が空っぽになることがなく、前景に登場している人物の 1 人は必ず次景に残っている) からすると、舞台上の時間は途切れることなく流れ、各景は緊密に繋がって、それぞれが全体として 1 つのまとまった「場」を構築している。第 3 幕は前の 2 幕とは異なり、形式上 3 つの場から構成されている (1-2 景, 3-18 景, 19-22 景)。第 2 景および第 18 景の後で一旦舞台が空っぽになり、登場人物の流れによる連続性が途絶えてしまっているのである。しかし、この場合でも、劇行為が展開する場所は前後の景で変わる訳でもなく、時間の流れが途切れることもない (2 景と 3 景の間には数時間が経過して、この間に午前か

ら午後へと時間は推移している)。したがって、全体的には1つのまとまりと見做すことができる。さらには、幕間狂言的なシーンが展開する「景」(I-5, 11, 22, II-1, 8)¹¹⁾もあるが、プロットとまったく無関係な要素ではないし、滑稽さを強調こそすれ、それによって劇行為の流れが停滞することも、曖昧になることもなく、プロット全体の一貫性はしっかり保たれている。換言すれば、この作品ではそれぞれの「景」は「景」として存在はするが、それだけで完結、自立しているのではなく、「景」よりも「場」, 「場」よりも「幕」というより大きな単位が主要な構成要素、意味要素となっているのである。

プロットの内容から見ると、作品で展開する劇行為は主として、

A) 宿屋の娘フアナを巡る男たち(ロドリゴ, リサルド, ベラルド, フランセロ, フリオ, ベラリソ, アルベルト)の争い

B) ペドロとリサルドの過去の経緯および関係回復

の2つである。前者が主筋で後者が副筋で、この2つの筋が平行に、別々に、独立して進むのであれば、事は簡単である。しかしそうではない。ロドリゴはフアナに恋焦れ、フアナはペドロに首っ丈、そしてペドロはリサルドを忘れられず、リサルドはフアナに一目惚れ、という構図によってA)とB)が交錯し絡み合う。さらに、これに

C) ベラルドの仇敵探し

D) フランセロの娘探し

という別の筋が2つ加わり、併せて4つの筋が、ある景では単独で、他の景では二つ巴、三つ巴、四つ巴になって展開されている(下図参照)。

第1幕

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A	A	A	A	A	A	A	A	A	B	A	A	A	A	A	A	A	A	C	B C

21	22	23	24	25	26	27
B	B	A	A	A	A D	A

第2幕

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A C D	A C	A B C	A B	B C	A	A	A C	A	A	A	A	A	A	A	A B	A	A	A	A

21	22	23	24	25
A B	A	A	A	A

11) ローマ数字は幕を、アラビア数字は景を表す。

第 3 幕

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
B	A B	A	A	A C	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A

21	22
A	A B C D

これを見る限り、この作品のプロットの構成は、第 1 幕で前置きの状況提起し、第 2 幕でその状況を紛糾させ、それをさらに増幅し、纏れにもつれさせた状況を最終幕の終わり大団円で解きほぐく、というルネサンスの古典喜劇的な劇構成と基本的には何ら変わることがない。4 つの筋のうち 2 つ (C と D) は筋として発展することではなく、A)、B) の単なる触媒的要素になってしまって、主要なストーリーに十分うまく組み込まれているとは言い難い。B) は A) と平行に進行するわけではなく、途中から A) に吸収されてしまっている。全体的に見て、プロットを錯綜させる方法があまりに単純なため (正体の種明かしが早すぎる)、新しい演劇の真骨頂——複数の筋が繋がった複合的なストーリー——が展開されるまでには至っていない。

第 1 幕の 9 景まで A) にまつわる劇行為が続き、中ほど第 10 景で B) が提起されるが、その後 2 つは絡まることもなく、終盤の第 18 景まで舞台上では主筋が繰り広げられていく。2 本の糸が結びつくのは、第 19 景で C) が導入され、20～22 景で B) が展開し、ペドロ、ベラルド、リサルド 3 人の関係が判明してからである。両者が交差した以降の舞台では、B) を表立って取り扱う場面は少なくなっている。なぜなら、A) の場面であってもこの中の一人が登場していれば、B) あるいは C) を否応なしに想起するからだ。そして幕切れ近くの景で D) が提起され、第 2 幕以降に観客の興味を繋いでいる。

第 2 幕の初めの 5 景までは複数の筋、とりわけ C) と D) を A) に絡ませることで、ベラルド、フランセロ 2 人の老いらくの恋を幕間狂言風に面白おかしく見せている。C)、D) が景を追うごとに、幕を重ねるごとに影を薄くしていくのは、ベラルドが認めるように、仇敵や娘を探すことがどうしてもよくなるほどにファナを恋い慕う想いが強くなったからである。それゆえ、以降の舞台では、A) および B) が支配的となっている。一見 B) の場面が少ないと思われるが、B) は A) と表裏一体となって、見え隠れしながら A) の場面に付きそっているのである。

第 3 幕では、一体となった主筋と副筋が大団円へ向けて急ピッチに展開していく。その中で C) と D) は影を潜め、特に D) は第 2 幕冒頭で提起された後は忘れ去られてしまったようで、言及すらされない。要するに、C) と D) は最終景の問題解決のための、いわば「機械仕掛けの神」としての機能を果たすためだけに取り入れられていると言えよう。ファナがフラン

セロの娘という「落ち」は、あまりにも唐突でご都合主義に過ぎ、プロットの組み立てに工夫がまだまだ足りない。

行数という数量的な観点からすると、第1幕、919行、第2幕、1,023行、第3幕、627行（合計2,569行）で、全体の分量としては新しい演劇の平均値3,000行（各幕1,000行）に近い配分ではあるが、最終幕が極端に短い。第3幕前半で最大限に紛糾させた舞台を一气呵成に、ダイナミックに展開させて幕を迎えるため、台詞よりもアクション中心の短い景が多くなっているからである（第3幕11景－18景の平均は17行）。

各景の台詞の平均は、第1幕は34行、第2幕は41行、最終幕は29行となっていて、景を短くして繋げることで、劇行為をスピーディーにテンポよく運ぼうとしている。100行を超える比較的長い景は第2幕に集中している（II-1, 8, 13）。初めの2つは、2人のご老体の場面で、残りはロドリゴがリサルドラに打擲されるという、いずれも幕間狂言風のシーンである。台詞中心の場面ではなく、必ずアクション（喧嘩）が組み込まれている。よしんば、それがII-1のように台詞中心の場面であっても、掛け合い漫才的なやりとりとなっていて、劇行為の流れに淀みはない。それにII-1では、フランセロが舞台外の出来事（身の上話、40行）を語っているから、長くなるのも致し方ない。

一方、用語から見ると、この作品では幕を表わすのに“acto”ではなく“jornada”が用いられている。

2) 登場人物

本編の前に付けられた登場人物リストには12名の名前が掲げられている。10名は男で、女は2名（うち1人は男装）。景毎の登場人物の数は、少ない時で1人、多い時は12人全員で、平均値は2.7人とあまり多くはない（第1幕2.6人、第2幕2.8人、第3幕2.6人）。第1幕、第3幕とも幕開き舞台の登場人物は1人で、第2幕は2人。大勢が舞台に顔を出すのはいずれの幕も最終景（第1幕は5人、以下7人、12人）。特に第3幕の大団円は、当然ながら、総出で盛り上がっている。舞台上に人物が1人しか居ないのは、それぞれ5、12、9つの景（全体の34%）で、第1幕から順に、7%、48%、41%で独り舞台となっている¹²⁾。第2幕と第3幕で1人のシーンが多い。第3幕2景と3景の間および18景と19景の間は舞台には誰も人が残っていない。

登場人物の身分は、郷士とその従僕、ブルジョア（宿の主人）、警吏、つまり中・下流階層、いわゆる「普通」の人である。役柄から見ると、恋する男（ロドリゴ、リサルド）、恋する女（フアナ、ペドロ）、父親（宿の主人、ベラルド、フランセロ、クレオリシオ）、彼らに仕える従僕（フ

12) 他の人物が身を潜めて舞台上に居る場合もこれに含めている。

リオ、ベラリソ、アルベルト)である。いずれも“マントと剣の劇”ないしは“都会風俗劇”に特有の登場人物である。ただ、通常と異なる点がある。1つは、恋する男の数が多いこと。いつもの恋する男の他に、父親そして従僕までもが加わって、登場人物 12 人中 7 人が恋する男を気取っている。しかも皆、同じ 1 人の女(ファナ)に岡惚れする男を演じているのだ。したがって、父親役と言っても、ファナの父親(宿の主人)とクレオリシオ(ロドリゴの父親)を除くと、ベラルドもフランセロも新しい演劇の父親像——重々しく、厳格——とは違い、どちらかと言えばコンメディア・デッラルテのパンタローネやイル・カピターノに近い性格付けとなっている。まだまだイタリア劇、伝統大衆劇の影響が強いのである。

2つ目に耳目を集めるのは、変装や偽名など正体・身分を偽った人物が多いことである。偽装していないのは宿の主人、警吏、クレオリシオ、ベラルド、アルベルトの 5 人だけで、他の 7 人は意図的に何らかの形で正体を隠している(下図参照)。そうした人物を登場させる目的が劇行為を錯綜させることにあるのは言うまでもない。

仮の姿・名前	本当の姿・名前	正体の判明
宿屋の使用人ロドリゴ	ドン・ファン、クレオリシオの息子	I - 3
宿屋の使用人ペドロ	ドーニャ・ブランカ、ベラルドの娘	I - 10, I - 20
郷土フリオ	ドン・ファンの従者	I - 13
兵士ファブリシオ	兵士リサルド、クレオリシオの息子	I - 20, III - 22
従者エスタシオ	ベラリソ、リサルドの従者	I - 20
フランセロ	ドン・ファビオ	III - 22
宿屋の娘ファナ	ドーニャ・エルピラ	III - 22

変装の形態には 2 つある¹³⁾。まったく新しい人物になる場合と登場人物中の別の人物に成り済ます場合である。この作品では、両方のケースが使われている。前者は説明するまでもない。7 名は初めから身分、名前などを偽って舞台上上がっているのである。後者は、ペドロがファナの振りをしてリサルドと逢瀬を楽しむ場面(II-21, III-22)に、そしてペドロの振りをしたベラルド(II-23)とロドリゴ(III-15)に見ることができる。

ファナについては、解せないことがある。彼女は自身の身の上を知っているのかどうか。フランセロの家から出奔したのは 14 歳のときだから、自分の素性が分からないはずはない。しかし、ファナが最初に登場する場面(I-5)で一言だけ地方訛りの言葉を使ってマドリードの出身ではないことを暗示するだけで、ファナが仮の姿ということは幕が下りる寸前に宿の主人が明かすまで、誰も夢にも思わない。恐らく本人もそうであろう。辻褄の合わないことの 1 つ

13) G. Carrascón, “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”.

である。

ペドロが最初にリサルドを見た時に彼とわからないのも腑に落ちない。暗くて顔が認識できない訳でもなかろうに。

登場人物が変装する目的は何か。ロドリゴの場合は、想いを寄せる人のそばに居て、その想いを成就させるためである。ペドロは、想いを寄せる人を探す、あるいはその心を取り戻すため、そして名誉・体面を守ろうとする父親・兄弟から逃れるため男装している。男装によって恋の駆け引きでイニシアティブを取ることができるからである。リサルド主従の偽名は、ライバルとの対決等によって事件を起こし、迫る死の危険から逃れるため、フランセロの場合は、名誉・体面を守るための偽名の使用である。恋する男が身分の低い者に身をやつすこと、恋する女が男装することはいつの時代の劇にあっても常套手段で、特に新しい演劇の専売特許ではない。この作品にない変装は男の女装である¹⁴⁾。

3) 詩形式

詩形式	第1幕	第2幕	第3幕	計	割合 (%)
8音節4行詩 (redondilla)	836 (91%) ¹⁵⁾	981 (96%)	—	1,817	70.7
8音節5行詩 (quintilla)	15 (1.6%)	—	559 (89%)	574	22.3
8音節詩 romance	—	42 (4%)	—	42	1.6
11音節詩 endecasílabos sueltos	68 (7.4%)	—	68 (10.8%)	136	5.3
計	919	1,023	627	2,569	
割合 (%)	35.8	39.8	24.4		

詩形式から見ると、種類は少なく、その組み合わせ方もまた単純である。この作品には、3種類の8音節の詩形式 (red., qu., rom.) と11音節のもの (su.) が1つ、併せて4種類の詩形式が用いられている。第1幕で使われているのは3種類で、幕を通じて red. - qu. - su. - red. の順に4回替えられている。第2幕および第3幕では詩形式は異なるが、2種類が使用され、ともに幕の中で3度替えられている (red. - rom. - red. と qu. - su. - qu.)。それぞれの幕では、冒頭と幕尻が同じものになっている。

14) J. Canavaggio, “Los disfrazados de mujer en la comedia”によれば、ロペが女装を作品に取り入れるのは、道化役(グラシオン)のキャラクターを導入してから(1608年頃)、すなわち本稿で扱う時代よりも少し後である。この劇の主人公ペドロにはグラシオンの片鱗が覗くが、女装ではなく、男装した女が女装している。

15) 括弧内の数字は各幕の中の割合を示している。

全体では 70% 超を占める red. は、最初の 2 幕では 91%, 96% とほぼ独占的に使われている。その反面、第 3 幕では 1 つも使われていない。第 1 幕で申し訳程度に用いられた qu. が、それにとって替わっている (89%)。8 音節の詩行が全体では 95% で、幕毎の割合はそれぞれ 93%, 100%, 約 90% と圧倒的に多い。作品を軽快なテンポで展開させるのに与っている。

各詩形式は次のような場面で使われている。

- red. ①通常の会話,
 ②恋や悩みなどの個人的な感情の独白 (I-3)
 ③舞台内外の出来事・経緯の報告 (I-3, 10)
 ④身分ある、あるいは年配の人物たちの会話 (II-1, 8)
 ⑤幕切れの会話や独白 (I-27, II-25)
- qu. ①通常の会話
 ②恋や悩みなどの個人的な感情の独白 (I-21)
 ③舞台内外の出来事・経緯の報告 (III-1)
 ④身分ある、あるいは年配の人物たちの会話 (III-5)
 ⑤幕切れの会話や独白 (III-22)
- rom. ①舞台内外の出来事・経緯の報告 (II-1)
- su. ①身分ある、あるいは年配の人物たちの重々しい会話、重大な出来事 (I-19, 20, III-19~22)

red. と qu. の用法に大差はない。ただ違いがあるとすれば、第 1 幕の 21 景の後者と次の 22 景の前者の違いに象徴されることであろう。21 景はたった 15 行¹⁶⁾ のシーンなのだから、用途が同じ詩形式にわざわざ替える必要はない。初めから red. を続けてもいい筈である。qu. を用いたのは、その場面の状況を際立たせたいというロペの思惑があるのではなかろうか。

1 場面でしか用いられていない rom. の使い方は新しい演劇^{コメディ・ヌエバ}では正統的なものである。それまで red. で表現されていたのが、フランセロの身の上話になると急に使われ始める。ただ、他の詩形式も同じ用途で使われていることを考えると、この頃は用途はまだ確立していない。それにまた、フランセロならば、オクタバ・レアル (8 行 11 音節) のほうが相応しいとも言える。

11 音節については、ベラルド、フランセロ、宿屋の主人、警吏など年配の人物の間の会話で使われていて、重々しさを添える働きをしている。恋に狂った後のベラルドとフランセロの会話で使われなくなったのは、重々しさが無くなったと言うよりも会話の軽妙さを表現したいためと思われる。

16) 本来ならば、この景は 20 行なのだが、冒頭の 4 行がどういう訳か red になっている。劇作家は 21 景を red. で書くつもりだったのか、それとも qu. にしたかったのか、どちらだろうか。

以上からわかることは、この作品には、登場人物、情況、テーマによって詩節形式を使い分けようとする意識は感じられるが、その使い方に統一性、整合性は見当たらない。多様な詩形式を自在に操る、あるいは詩形式は乏しくてもその組み合わせを多彩にしている新しい演劇には程遠い、どちらかと言えば、イタリアルネサンスの古典派が提唱した第4の単一の規則（詩形式の単一）に近い、変化に乏しい、シンプルな詩節形式使いである。

1.3 舞台のスペクタクル性

16世紀末、17世紀初めの劇作家はだれもがマドリードの芝居小屋で上演することを念頭に作品を書いている。ロペ・デ・ベガも例外ではない。フアナを巡る三角どころか多角的に錯綜した演劇テキストをスペクタクルとしてどう構築し、観客の目を、耳を喜ばせているのか。台詞とト書きを通して見ていく。前者について特に問題はないが（つまり、ロペが書いたものに違いないこと）、後者に関しては何かと問題があるのは周知の事実である¹⁷⁾。ここでは、その議論はひとまず棚上げし、底本として用いているテキストに書かれているト書きはすべて劇作家自身の手によるものと見做すことにする。

1) ト書きとト書き的台詞

ト書きとその性格を持った台詞が担う役割は、①登場人物の入退場、②登場人物の身振り、表情、動作、③小道具、衣裳、④演技が展開する場所、舞台装飾、⑤演技が展開する時間、を指示することである。幕毎にどうなっているか、テキストを分析した結果が次の表である。

		第1幕	第2幕	第3幕	合計
①	ト書き	31	29	24	84
	台詞	7	4	1	12
②	ト書き	4	7	3	14
	台詞	0	7	2	9
③	ト書き	4	2	3	9
	台詞	11	6	1	18
④	ト書き	0	0	0	0
	台詞	5	3	7	15
⑤	ト書き	0	0	0	0
	台詞	2	2	4	8

人物の入退場を示すト書き①は合計84ある（第1幕、31、第2幕、29、第3幕、24）。景が替わる度に入退場を指示するのだから、景の数が多いほどト書きが多くなるのは自明のことであ

17) 高橋博幸『フエンテ・オベフナ』の上演をめぐる 64-65頁。

る。「～退場」のト書きが欠落している箇所が 3 つ (I-7, III-2 と 13), 「～登場」が無いのが 1 つ (III-3), 「～登場」とあるにもかかわらずその人物が舞台上に出てこない例が 1 つ (III-15) ある。景の中途の入退場だから、不注意による漏れと考えられる。「誰某が来た」式に人物の出入りを台詞で観客に知らせるやり方は第 1 幕に多い。他に、舞台奥で台詞だけを言って舞台には登場しないシーン (III-1), あるいは台詞の後、登場してくるシーン (III-3) がある。どちらの場合も入場を示すト書きに名前は出ていない。それに「奥から」というお馴染みのト書きも付いていない。

②についてのト書きの大半は「傍白」であるが、テキストでは普通その箇所は括弧書きにされているが、中には括弧が付けられていないものも散見される。それがうっかりミスに起因するのか、それともそれをプロの役者に一任させるつもりで付けていないのか。後者ならば、傍白に関しては、まだこのころは劇作家自身の態度が決まっていなと言えよう。演劇テキストは劇作家以上に芝居の慣習を熟知した職業役者のためのものだから、特別な指示以外は基本的な表情、身振りならば、いちいちト書きせず、すべて役者に委ねるものなのである。作品では、1 箇所での例外的なト書きが用いられている。フアナを口説きに来た 3 人を別の 3 人が袋叩きにするシーンである (II-25)。一方、他人に見られないように隠れる場面や人目を忍ぶ動作の場面では、「ここに身を伏せよう」(II-18)「ここで待つとしよう」(II-24) などのト書き的台詞が多用されている。

小道具、衣裳に言及する指示③は、ト書きでも台詞でもかなり用いられている。後で述べるように舞台装飾が貧しい分、これら 2 つの要素で舞台の視覚性を豊かにすると同時に登場人物の社会的身分、演技が展開する場所 (旅の途中、自宅)、場面の時間 (昼、夜)、などの情報を観客に提供するのである。衣裳はト書きによって 6 回 (幕順に 3, 2, 1), 台詞によって 8 回 (同 4, 3, 1), そして小道具のほうはそれぞれ 1 回 (第 1 幕), 12 回 (同 7, 3, 2) となっている。衣裳は両者によって示されるが、小道具は圧倒的に台詞に寄りかかっている。唯一ト書きで指定された小道具は腰かけである。台詞から判断すると、舞台ではリボン付きの鍵、枕、敷布、ドブロン金貨、剣、シャツ、菓子、贈り物、手紙、棒きれ、灯火、石などの小道具が必要となる。

この作品の演劇行為が展開する舞台は宿屋である。場所の単一の規則がしっかり守られ、同じ舞台が開幕から閉幕まで続く。ト書きには書いてないが、各幕の冒頭の場面の登場人物の台詞によってそれがわかるようにしてある。その宿屋の舞台装飾であるが、シンプルを極めている。舞台上の何も無い空間で「宿屋の中」を表現しており、舞台装飾に関するト書きは皆無¹⁸⁾。その代わりに、「綺麗な宿屋」(I-4), 「この一番目の部屋」(I-5), 「窓側は庭に面し、

18) 「マントと剣の劇」だからと言えば、それまでであるが、もう 1 つ考えられる理由は、公設の芝居小屋の舞台構造——台詞 1 つでどんな場所にもなり得る融通無碍な多目的用途の舞台——にある。

素晴らしい部屋」（I-9）、「素晴らしい宿屋」（I-19）、「窓と扉はここだ」（II-23）など、併せて15の台詞によって舞台装飾が施されている。視覚的に貧弱な舞台空間を言葉で飾って、宿屋のセットを観客の頭の中にバーチャルに組み立てている。

⑤に関しては、直接的なト書きはない。台詞によって昼の場面なのか、夜なのかがわかるシーンもあるにはあるが、少ない。衣裳、小道具によってわかるようになっているからである。幕毎では時間の単一の規則も見られる。各幕の演劇行為が1日以内の出来事になっている。第1幕では「灯火」を示唆するト書きも台詞もないし、第9景と第23景で「夕食の準備」とあるから、ここはすべて陽の光がある中での出来事となる。第2幕は午後から夕刻の時間帯、そして夕食が終わって、薄暗くなり、良からぬ欲望に取りつかれた男どもがフアナの部屋へ忍び寄って袋叩きに遭うまでの出来事を扱っている。第3幕は、ペドロが言うように（第7景）、その夜の計略をお膳立てするのに数時間かかっていること、そして第8景で到着したばかりのクレオリシオが「灯火」を催促していることを考えると、1～2景が午前中の出来事で、3～19景および19～22景がその日の午後から夜間にかけてのことになる。

各幕間にはどれだけの時間が流れているのか。第2幕はリサルドの台詞「昨日からフアナに首っただけ」（II-4）に従うと、第1幕の翌日の行為になる。一方、フランセロの言葉に依拠すると不都合が生じる。彼はフアナを見初めたのが昨日の午前中と言っているのだ（II-1）。フランセロが宿に来たのは第1幕26景で、時刻は夕刻に近い筈である。何故なら、トレドをその日の朝発ったベラルドが第1幕19景で宿に到着しているからである。フランセロが午前中にフアナを見ることは、翌日以降でないと物理的に不可能である。時間的に破綻を来たしている。同じ問題が第2幕と第3幕の間にも生じている。リサルドがペドロ扮する「フアナ」と逢瀬を楽しんだことや男どもが痛棒を食らったことを「昨夜」と第3幕で言っている。ならば、3幕は2幕の翌日の出来事のはずだ。ところが、主人のロドリゴの仕打ちに腹を据えかねたフリオが国許のクレオリシオに手紙を送り（II-11）、その知らせを受けたクレオリシオが第3幕でセビリャから駆けつけている。手紙を受け取るのに数日、そしてマドリードにやってくるのに最低2日はかかるだろう。第2幕と第3幕の間には4～5日は最低必要である。ここでも時間的な破綻がある¹⁹⁾。劇作家が絡まった糸を解すのに気を取られて頭が回らなかったのか、それともご都合主義なのか。とは言っても、見る側はそこまで厳密には考えない。演

第1幕（1日）	幕間	第2幕（1日）	幕間	第3幕（1日）		
午後 ～ 夕刻	（数時間）	午後 ～ 夜	（数時間）？ （4～5日）	1～2景 朝	（約3時間）	3～22景 午後～夜

19) 破綻と言えば、時間ではないが、クレオリシオが初対面のペドロの名前を知っているのも合点が行かない（III-8）。同じようなことが第2幕2景でも生じている。フランセロがペドロの名前を呼んでいる。前幕でフランセロにはペドロの名前を知る機会は無かった筈だ（I-26）。幕間に分かったという設定なのだろうか。

劇行為の流れから言えば、どちらも何日も時間を置かない方が自然である。

2) 趣向

観客の笑い、拍手喝采を勝ち取るためロペ・デ・ベガが用意したスペクタクル的な趣向は、

- ①暗闇の場面の多用
- ②変装の多用
- ③幕開き早々の正体暴露，種明かし
- ④幕間狂言的人物と状況
- ⑤宮廷劇および古典文学のパロディー
- ⑥方言，隠語の使用
- ⑦言葉遊び

が挙げられる。

第 1 幕では午後の場面はあるが、夜のシーンはない。しかし、舞台が紛糾する第 2 幕から 3 幕にかけて、その中でもクライマックスを迎えるそれぞれ終わりの舞台は暗闇での演技となる（夜が占める割合は第 1 幕 0%，第 2 幕 52%，第 3 幕 68%，作品全体 38%）。役者たちは明るい中（つまり観客に丸見えの状態）で暗闇に居る振りをしなくてはならない。当時の芝居小屋の構造や興行形態のために、暗い場面なのに一番よく見えるというパラドックスがもたらす登場人物の滑稽な仕草に、観客は腹を抱えたに違いない。

②の変装については、登場人物の項ですで見たとした。登場人物の半数以上（12名のうち7名）が何らかの形で変装・偽装しているのは、尋常ではない。また、恋する女が男装することはいつの時代の劇にもある常套手段で、特に新しい演劇に特有なものではない。男装とは要するに身体（特に下半身）を露出させること、それによって観客（もちろん男）を喜ばせることである。この作品では、それがもう少しエスカレートして、女同士の戯れ合い、ラブシーンも繰り広げられている（I-11, 24, II-7）。

変装してもそれが変装だと観客にわからなければ意味がなく、スペクタクル効果も上がらない。そこで、ロペは③を使う。ロドリゴそしてペドロという主要人物の素性を観客に種明かしする（I-3, 10）。また、人物だけではなく、これから舞台で展開する劇行為も予め観客に周知させる（I-18, II-16）。これで観客と彼らの間に共謀関係が成立し、観客はそれを知らぬ他の登場人物の行動を面白おかしく眺めることができる（II-2, ペドロがベラルドをつい「父上」と呼んでしまい、それを取り繕うとする場面；II-4, 手相占いの場面など）。

④に関しては、主従の逆転（I-14, II-10）、棍棒などによる袋叩き（II-10, 25）、年甲斐

もない老人（Ⅱ-1, 2, 8）、喧嘩騒ぎ（Ⅰ-22）、空威張り（Ⅱ-17）、色男気取り（Ⅱ-19）、早とちり（Ⅰ-17）、取り違え（Ⅲ-21）などの常套的手法が使われている。

宮廷劇を思わせる場面は、リサルドとフアナの掛け合いの場面である（Ⅰ-6）。リサルドの^ガ^ラ^ン恋する男の典型的な態度に対するフアナの^ダ^マ対応は恋する女のそれに匹敵する（フアナが宿屋の単なる粗野な娘ではなく、洗練されたセンスの女性であることを覗かせるところでもある）。一方、ベラリソとアルベルトが鍵を愛おしむ場面（Ⅲ-3）とフランセロが「女神にお祈りを捧げる」という場面（Ⅲ-15）は、『カリストとメリベアの悲喜劇（ラ・セレスティナ）』のカリストを連想させる。

一度だけではあるが、フアナはアストゥリアス訛りを用い（Ⅰ-5）、クレオリシオはアンダルシア訛りを使い続ける（Ⅲ-8以降。出身が同じベラルドがその方言でないのはどうしてか、という疑問は残る）。宿の主人と警吏が隠語でやり合うのも、南部の訛り同様、滑稽味を創り出す効果がある。

⑦の言葉遊びは、掛詞など駄洒落・語呂合わせの類から（Ⅰ-8, Ⅱ-13, Ⅲ-8）、気の利いた表現（Ⅱ-2）そして相手の言葉の繰り返しなどレトリックに富んだ会話（Ⅱ-1, 8, Ⅲ-2）が見られるものの、過剰なものではなく、短い、軽快なやりとりの中で行われている。

以上からわかることは、スペクタクルの観点から見た場合、宮廷劇の影響はパロディー以外には見られず、コンメディア・デラルテ、伝統的スペイン大衆劇、イタリアルネサンス劇などの大衆劇的な伝統に由来する要素がこの作品では大きな比重を占めているということである。その一方で、踊り、唄など舞踏的、音楽的要素は一切使われていない（もしかしたら、Ⅱ-8でフランセロがステップを踏んで見せているかもしれない）。また音響的要素も全くない。

ここまで『宮廷マドリードの宿屋』の1) テクストの劇的構造と2) 舞台のスペクタクル性について見てきた。次にその約10年後に書かれた『トレドの夜』を同じ観点から分析し、10年という歳月が新しい演劇に与えた変化を比較検討するが、紙幅の都合上、稿を改める。（続く）

参考文献

- Obras completas de Lope de Vega, vol.II*, publicadas por Turner, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
Lope de Vega, Tres Comedias Madrileñas, publicado por Comunidad de Madrid, 1992.
- CANAVAGGIO, Jean: “Los disfrazados de mujer en la comedia” en J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.): *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, 1998, pp.457-469.
- CARRASCON, Guillermo: “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, *Edad de Oro*, 16, 1997, pp.121-136.
- KIRSCHNER, Teresa: “Lope -Lope y el primer Lope: <Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe>”, *Edad de Oro*, 16, 1997, pp.207-219.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Juan; “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J.L. Sierra (coord.): *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres / Valencia, Tamesis / Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp.251-308.
- PEDRAZA JIMENEZ, Felipe B.: *Lope de Vega, pasión, obra y fortuna del “monstro de la naturaleza”*, EDAF, Madrid, 2009.
- ROZAS, Juan Manuel: *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- VALLE OJEDA CALVO, María del: “Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI”, *Edad de Oro*, 30, 2011, pp.207-243.
- Vega, Lope de: *Cartas*, editado por Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.
- 高橋博幸 『『フエンテ・オベフナ』の上演をめぐる』『イスパニア図書』第3号, 2000年, 64-72頁。
「ロベの愛した女性たち」『イスパニア図書』第6号, 2003年, 55-68頁

El proceso de la configuración de la Comedia Nueva en las comedias de capa y espada del primer Lope de Vega

Hiroyuki Takahashi *

Resumen

Desde su juventud, ya escribía Lope de Vega obras que gozaba de notable éxito y en la década de los 80 era un dramaturgo conocido. Durante su estancia en Valencia de 1588 a 1590 esa experiencia personal se amplió y perfeccionó de tal manera que el dramaturgo emprendió a buscar un estilo propio, una nueva fórmula dramática. Esta búsqueda se cristalizó en la configuración del nuevo molde dramático. Pero la fórmula no fue más que de prototipo. Lope de Vega iba perfeccionándola hasta que se quedó triunfadora como la Comedia Nueva en el corral hacia los principios del siglo XVII.

El trabajo que presento es un intento de seguir el proceso de la evolución de la Comedia Nueva en el escalonamiento cronológico entre 1590 -1608, esto es, en el primer período de producción dramática de nuestro dramaturgo. Comparamos estas dos comedias: *El mesón de la corte* (entre 1588-1595) y *La noche toledana* (h.1605). Son del mismo género, comedia de capa y espada o comedia urbana y tienen una trama parecida. Por medio de un análisis minucioso comparativo desde el punto de vista de la construcción dramática del texto y el del proyecto de espectáculo, se podrán sustraer los rasgos esenciales del nuevo molde y reconocer el proceso de la formación de la Comedia Nueva.

Palabras claves:

la Comedia Nueva, Lope de Vega, la construcción dramática del texto, el proyecto de espectáculo

* Professor, College of Business Administration, Ritsumeikan University

