

『メデ』の劇作術上の特徴

皆 吉 郷 平

はじめに

ギリシア神話中の魔術に長けた悪女メーディアを題材とする作品は、アイスキュロス以来、現代のアヌイ、パゾリーニに到るまで、多くの詩人、劇作家によって描かれてきた。17世紀フランスにおいても、ここで扱うピエール・コルネイユとロンジュピエールの『メデ』の他に、同じコルネイユの『金羊毛皮』(1661)、弟トマ・コルネイユのオペラ『メデ』(1693)、アントワーヌ・ド・ラ・フォスの『テゼ』(1700)等がある。

コルネイユの『メデ』は1635年の初め、マレー座で初演され成功を収めた⁽¹⁾。出版は遅れて1639年3月である。またこの作品がセネカの同名悲劇に負っていることは、コルネイユ自身が認めるところである⁽²⁾。

この小論をはじめめるにあたって、『メデ』執筆の動機について簡単に触れておきたい。ランカスターによれば、34年の初めにロトルーが、セネカ作品のアダプテーションである『死にゆくエルキュール(ヘラクレス)』をオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演し、成功を収めたため、ライバルであるマレー座は対抗上、同じセネカに材をとる作品を上演する必要があり、コルネイユが同座のモンドリ、ラビリエを当て込んで、『メデ』を執筆、提供した⁽³⁾。ステグマンは、この両劇団のライバル意識がこの作品の執筆を促したという説を否定し、イタリーのアレクサンドル・ドナティ、特に『メーデーア』をセネカの最高傑作として挙げている、スペインのゴンザレス・デ・サラスの劇理論書の影響を示唆している⁽⁴⁾。しかし決定的な証拠がない以上、悲劇の復興期である当時、同時代作家に遅れをとるまいとするコルネイユの悲劇第一作として、『死にゆくエルキュール』の成功がその原典と類似点を持つ⁽⁵⁾『メデ』を選ばせたと言えないようだ。

さてこの小論は、ラシーヌの忠実な弟子であるロンジュピエールの、まことに古典主義的な同名悲劇『メデ』(1694年初演・出版)との対比を中心にして、コルネイユ作品の作劇上の特徴を考察することである。悲劇復興期、つまり1630年代の劇作術の一典型を示すことができたら幸いである。

1) あらすじと三単一の規則

まずはじめに、コルネイユ、ロンジュピエールが、エウリーピデース、特にセネカの『メーデーア』を元に、どのような筋立てのテキストをつくったかを検討する⁽⁶⁾。ここでは煩雑を避けるため、エウリーピデースを除く、セネカ、コルネイユ、ロンジュピエールの各作品の筋⁽⁷⁾を比較する。さらに近代に作家が時と場所の規則に対して、どのような配慮をしたかを簡単に見る。

(a) 筋の上から

セネカ、コルネイユ、ロンジュピエールは三者とも、「メーディア神話」のうち、エウリーピデースに倣って、「子殺しの段」を劇化している。

はじめに、三者が共に芝居に盛り込んでいる事象のうち、所謂アルゴナウタイ冒険譚から帰ってからの直接筋にかかわる共通部分を、簡単に説明しておく。故郷テッサリアのイオールコスに帰ったイアーソーンは、メーディアとの間に二人の子供(メルメロス、ペレーズ)をもうけた。ところがそこで、メーディアは奸計を用いて、ペリアース王を娘達に殺させてしまった為、一家はその地を逃れて、芝居の舞台となるコリントスに来ている。ここでイアーソーンはクレオン王に厚遇され、その娘クレウーサとも愛し合うようになっている(と見てよい)。しかしペリアース王の息子のアカストゥスが、父親の復讐のため軍勢を率いてコリントスに攻め寄せてきた。そこでクレオン王とアカストゥスは、メーディアを追放することで合意に達し、両国の和平を結ぶことを決める。またイアーソーンはクレウーサと結婚することになった。この辺から各作品は始まる。(エウリーピデース作品では、アカストゥスの追跡については触れておらず、したがってテッサリア、コリントス両国の問題も、表面的に見る限り現われていない。またイアーソーンは、メーデーアを捨てすでにクレウーサと結婚している。)

三作品の登場人物異同表を掲げておく。この表をもとに各作品の登場人物の異同を簡単に説明しておきたい(以下、文中ではフランス語読みで統一する)。

コルネイユは、セネカ作品から合唱隊とメデの息子たちを取り去り、その代わりに、セネカ作品では登場していなかったクレユズを舞台に引き出した。また、アテナイ王アイゲウスをエジェとして、アルゴ船の英雄の一人ポリュデウケースをポリュクスとして新たに導入している。このエジェはエウリーピデース作品に借りたものだが、役をずっとふくらませて、クレユズに求婚する為コリントスに来ている老王と設定している。ロンジュピエールは、合唱の廃止とクレユズの導入ではコルネイユを踏襲しているが、エジェ、ポリュクスを登場させず、メデの子供たちを登場させている点ではセネカ作品に近い。またメデの乳母を含めて端役を聴き役として^{コンフィダン}している。

このような登場人物の中で、三作品とも表題通り、メデが主人公である。そこでまず、メデに直

セネカ	コルネイユ	ロンジュピエール
メーデーア (イアーソンの妻)	メデ	メデ
イアーソン	ジャゾン	ジャゾン
クレオン (コリントス王)	クレオン	クレオン
	クレユズ(クレウーサ) (クレオンの娘)	クレユズ
	エジュ (アテヌ王)	
	ポリュクス(ポリュデウケース) (ジャゾンの友人)	イフィト (ジャゾンの聴き役)
乳母 (メーデーアの)	ネリヌ (メデの侍女)	ロドープ (メデの聴き役)
	クレオーヌ (クレユズの養育係)	ジディブ (クレユズの聴き役)
メーデーアの息子たち		メデの子供たち
伝令	チューダス (クレオンの召使い)	
合唱隊 (コリントスの男たち)		
クレオンの兵士と召使いたち	クレオンの衛兵たち	クレオンの供の者

接かかわる筋で三作品にほぼ共通する部分——つまりセネカが概ねエウリーピデースを受けつぎ、コルネイユとロンジュピエールが殆どそのままセネカを踏襲した部分を略述する。

初登場時のメデ(セネカ(以後S)冒頭、コルネイユ(以後C)I幕4場、ロンジュピエール(以後L)II幕1場⁽⁸⁾)は、三作品ともモノローグですでに復讐心に燃えている。つまり、自分を裏切った夫ジャゾンと、夫を奪ったクレユズとその父クレオンに対する怨みである。そして続く場(S:116行-178、C:14、II1、L:II2)、ジャゾンに対する未練が示され、当面の敵として、クレオンに怨みが集中する。すぐ次の場(S:179-300、C:II2、L:II3)が、早速、クレオンとの対決の場となる。ここでは前述のように、アカストとの和平の条件であるメデの追放命令が、クレオンの口から直接言い渡される。この命令にはさらに、メデとジャゾンの二人の息子の同伴禁止と、一日以内という期限がつけられる(子供のごとはロンジュピエール作品では、次のジャゾンとの場で初めて出てくる)。続いてジャゾンとの最初の夫婦対決の場とそれに続く場(S:431-578、C:II3、4、L:II5、6)となる。未練が残ると同時に一縷の望みをかけていたジャゾンに対して、メデは愁訴し、詰問し、打開策(セネカ、コルネイユ:逃亡、ロンジュピエール:死)を提案するが、ジャゾンの気

持ちを変えることはできない。最後の願いとして子供の同行を頼むが拒絶される(ここでジャゾンの盲点が子供達であることが確認される)。ジャゾンの退出後に残されたメデは、ジャゾンに対する復讐もはっきりと決意する。

ここまでは、セネカ作品で冒頭より578行まで、コルネイユ作品でI幕4場からIII幕最終場まで、ロンジュピエール作品でII幕全場に相当する。この部分以降は大筋では変わらないが、三者三様の工夫が凝らされている。したがってはじめに、ここまで三者が、相似するメデの筋にどのようなエピソード類を配して構成しているかを見、次に、この部分以降がどのように展開しているかをそれぞれの作品に即して略述する。

セネカ作品では、ここまでのメデの筋に加え得るものとしては、コリントスの男たちからなる合唱隊の合唱だけである。ジャゾン、クレузの結婚に対する冒頭のメデの呪詛の後に、その結婚の頌歌を歌い、メデがクレオンにアルゴ船での冒険における自分の功績を喚起した後では、神聖な海の掟を恐れぬ英雄達の讃歌を歌っている。この合唱は、筋の上からは、最初の頌歌が結婚の確かなことをメデに思い知らせる以外は、直接メデを動かすことはない。

コルネイユ作品では、メデのからまないくつものエピソード類が加わる。すなわちメデ登場以前では、I幕1、2場が提示部で、事情不案内のポリュクスに、ジャゾンがこれまでの経緯と自らの心変わりを話す。3場で筋が始まり、得意のクレузにジャゾンは、息子達の追放免除を父王へ口添えしてくれるよう頼む(クレオンの命令に反映する)。メデの登場後では、II幕4場でクレузは、子供の救済の報酬としてメデの衣裳をジャゾンにねだる(これがもとで我が身を亡ぼす)。続く5場でクレузは、エジュの求婚を体よく断る。一人残ったエジュは彼女の掠奪を決意する(失敗し牢に入れられる)。メデの筋に、提示部と、II幕後半でジャゾン、クレуз、エジュのエピソードが挿入されているのである。

ロンジュピエール作品では、メデ登場後では全く何も加えられず、その前のI幕全体で提示部を構成しているだけである。つまり、冒頭の1場で、聴き役を前にジャゾンが、経緯とクレузへの愛を語り、2場でクレузは、メデが障害となることをジャゾンに話す。3場でこの二人を前にしてクレオンは、アカストとの交渉の結果を告げ、今日中のメデの国外退去と明日の二人の結婚を決定する。

次にこの部分以降(S:579行、C:IV幕～、L:III幕～)終局までの展開を、順次見てゆく。

セネカ作品はまず、メデの怨みからジャゾンが免れるよう祈願する合唱で始まる。それが終ると隠れ家に籠って恐い毒薬を調合するメデの姿を乳母が語る。そこへメデが現われ、故国から持参した衣裳を毒薬に浸し長い呪文をかけ、それを婚礼の引き出物として、子供達にクレузの所へ持

って行かせる。子供達を送り出したメデの形相を見て、不吉な予感を歌う短い合唱が終わるとすぐに伝令が登場し、クレオン父娘の焼死を告げる。しかしこれはあくまで復讐の手はじめてでしかないとわかる。メデはさらに怨念をかき立て、子殺しを復讐の手立てにしようとするが、さすがに逡巡する。しかし、復讐の女神達、さらにかつて自ら手にかけて殺した弟の幻影が現われるに及んで、第一の息子を殺す。そこにジャズンが兵を連れて駆けつける。屋根に昇ったメデは、ジャズンの眼前で、第二の息子も殺す。そして天から降りて来た車に乗り移り、二人の死体を投げ捨てて飛び去ってゆく。残されたジャズンの呪いの叫びで芝居は終る。このセネカ劇を全体としてみるならば、呪詛から「子殺し」にいたる一本の筋に、その影響を全宇宙にまで拡げる合唱が挿入された、極めて単純な筋立てを持っていると看做せよう。

コルネイユ作品はまず、いわば魔術室とも言える洞にいるメデの場から始まる(Ⅳ幕1場)。呪いをかけながら毒薬を調合し、それをクレユズが欲しがっている自分のドレスに塗り、子供達に持って行かせる。その間に、エジェがクレユズの掠奪を企てたが、ジャズン、ポリュクスの働きで失敗に終り、クレユズは奪回され、エジェが捕えられたことが知らされる。3場でポリュクスはクレオンに、メデから贈られた品に用心するよう忠告する。4場と5場が牢獄の場で、エジェの嘆きと、メデが現われエジェの鎖を解く魔法が示される。メデはエジェに亡命地(アテーナイ)の保証を受け、侍女とエジェを先に逃がす。Ⅴ幕はまず毒塗りのドレスを罪人に試着させたにもかかわらず、クレユズが着たとたんに火を吹き、クレオンに飛び火したことが、魔法の杖で動けなくなった使いの者の口から知らされる。2場でメデは、二人を殺しただけで満足できず、子供達を殺すことを決意する。3場から5場で、まずクレオン、ついでクレユズの断末魔の姿が示される。街を出るポリュクスの見送りから帰ったジャズンは、クレユズの臨終に立ち会い、復讐に燃えて子供達を殺そうと考える。が突然メデがバルコニーに現われ、自分の手と短剣を示し、すでに子供達を殺したことを昂然として告げ、龍車で空中へ飛び去る。残されたジャズンが復讐を神々に委ね自害して幕が下りる。前述の前半部分と合わせて全体として見ると、コルネイユ作品は、冒頭でメデを取りまく状況が設定されてから、メデの復讐成就に到る筋を中心に、ジャズン、クレユズ、エジェのエピソードがからみ合った筋立てで構成されていると見ることができる。

ロンジュピエール作品は、Ⅲ幕1、2場で、不安に怯くクレユズとジャズンの姿がまず示される。そこへ復讐を決意したメデがやって来て、悔い改めた振りをしてジャズンを騙し、子供を手許へ呼び戻す。Ⅳ幕はすべてメデの場で、まず魔女ヘカテーや復讐の神々へ呼びかけ、シジフォスや父親や弟の幻影を見つつ秘薬を完成する。そして子供達を呼び、魔術をかけた衣裳を持って行かせる。ところがすぐに次のジャズンへの復讐の手立て(子殺し)の予感に怯える。戻って来た子供達を目に

して悲嘆してくれるが、すでに母親気取りのクレウズのことを思って怒りに燃え、子供達を打つ。だがすぐ自らの激情を悔いる。そこで迷いを断ち切るために、子供達を隣室に運ばせ、さらに逡巡するが、結局子殺しを決心する。ここで幕が代ってV幕になる。まずクレオン父娘が火だるまになったことの報告があり、つぎのクレウズの臨終の場が続いて、メデが現われ、怒ったジャンンに魔法の杖で触れ体の自由を奪い、子殺しを告げ、飛び去る。無力感に打ちひしがれて、ジャンンは自刃する。前後半を通して全体としてみるならば、このロンジュピエール作品は、I幕が過不足ない前提部を成し、II～IV幕で、メデが「子殺し」を決意するに到る筋に、彼女の影に怯えるジャンン、クレウズのエピソードが控え目に添えられ、文字通りの帰結部をなすV幕での破局を迎えるように緊密に構成されている。

以上、セネカ作品をもとにして、コルネイユ、ロンジュピエールの作品のあらすじを略述してきた。ロンジュピエールが、自ら『序文』で広言している通り、「役にも立たない出来事やエピソードに頼」らない「単純な筋」⁽⁹⁾をつくっていることは、セネカ作品と比較しても確かである。勿論、この作品は、「筋は単に一つであるだけでは十分でなく連続していなければならない」「詩人は筋をできるだけ単純にしなければならない」⁽¹⁰⁾と言ったドービニャックの厳密な単一の規則にも合致する。少なくとも筋に関しては、当時の厳格な劇理論家達の理想を実現する古典主義悲劇の典型と言えよう。

一方コルネイユ作品は、ロンジュピエール、セネカ両作品、またこまかい対比はしなかったが、エウリーピデース作品と比べても、複雑な筋立てで、特に帰結部に到って、焦点が定まらず拡散気味である。コルネイユ自身も、『自作吟味』等⁽¹¹⁾で、ポリュクス導入、エジェの牢獄の場、クレオン父娘の死の場面を自ら批判している。無論、メデの復讐が主筋をつくり、すべてのエピソードがこの筋に集束されており、コルネイユにもそれなりの配慮はある。しかし、特にエジェのエピソードは、メデの復讐の筋に必要不可欠なものではなく、この筋立ては、厳密な規則から見れば違反しているのである。ここに悲劇第一作執筆時のコルネイユの、劇作術の未熟さを見ることもできよう。また、コルネイユ終生の前古典主義的劇作術の一例に過ぎないともとれよう。しかし、これらに加えるに、時代の反映、すなわち、1630年代当時の多くの観客の要請に答える一面があったことも確かであろう。新しい観客をリードする理論家達が正則劇を要求しはじめてはいるが、多くの観客は、「牢獄」等に代表される「見せ場」を多く持つ、変化に富んだ筋の芝居を求めていたからである。この「見せ場」については2章で触れる。

(b) 時と場所の単一について

ここでは、コルネイユとロンジュピエールが時・場所の単一の規則に対して、どのような配慮を

したかを考える。

セネカ作品では、エウリーピデース作品を踏襲して、メデの悲劇の直接的キッカケとなるものとして、追放とその一日の猶予という時間設定がなされている⁽¹²⁾。コルネイユも、この時間設定を筋の進行の重要なポイントにしていることは言うまでもない。クレオンに、「気の毒だから、一日一ぱいやろ、わしの親切だ」(504)と、また終幕近くでメデに、「結局、王様から御親切にも頂いたこの一日を、無駄には使わなかった」(1573)と言わせている。また他にもI幕から多くの時を示す語をばらまいており、コルネイユが時の単一の問題に関して、かなり意識的であったことが分る。ただその捉え方に問題がある。特に顕著な例をあげると、IV幕3場でクレオンに、「あの贈物が命を狙う謀を隠しているかどうか、今晚すぐに分ろう」(1153-4)と言わせておきながら、同じIV幕5場で「明日こそ、私の術が私の憎悪を勝利させるのだ」(1250)と、メデに語らせている点があげられる。この二つの引用で分る通り、実際の時の経緯は解釈によるが、古代作品にはない、このような指示をわざわざ出すこと自体にコルネイユがまさに、「一日を無駄に使わなかった」ことを示している。セネカ作品では、その日のうちと言うことで矛盾もなく、場もほぼ連続しており、上演時間を大きく越えることはなかった。破局直前では、かえって実際の時間の経過より早く進行させていた⁽¹³⁾。ところがコルネイユは、古代作品の時間設定の大枠が、そのまま当時の単一の規則の要求に合致するのを利用して、かえって24時間まで拡大しているのである。当時のコルネイユにとっては、時の単一を斟酌することは、24時間をたっぷり活用することに他ならなかったと言えよう。一方ロンジュピエールも同様の時間設定を利用しているが、時間の問題に対して、コルネイユとは逆の方向で細く気を配っている。すなわちクレオンをI幕にもってきて、メデと会い前にすでに、「明日、夜が明けた時には、メデにはすでに出発してもらおう」(243-4)と言わせており、V幕でも同じ日であることが示されている(「あゝ！今日のこの日に、私のすべての罪の果実を摘みとるのだ」(1182))。さらに、各幕の全場は連続しており、幕間にも時の経過がないととって、全く不都合はない。最も厳密な時の規則(ほぼ上演時間)をも満たしていると言えよう。

セネカ作品では、筋が進行する場所は明瞭である。「舞台はコリントス、メデの家の前」⁽¹⁴⁾と指定され、場所の移動はない。メデと乳母以外の人物がすべて、門前にいるメデの所に自発的に来るのである。コルネイユは、「舞台はコラント」⁽¹⁵⁾として、「メデの家の前」という指定を外している。実際テキストを検討してみると、少なくとも宮殿とメデの家とバルコニーに面した広場と、魔術のためのメデの洞⁽¹⁶⁾、牢獄の三箇所が、場所として必要なのである。また場の連続という観点(場割り)から見ると、I、II、III、V幕では場所の移動はない。例えば、「メデ様のお家の戸が開きまし

た、見られない方がよろございますよ」(197)と言った台詞を入れ、場所ではなく、人物の方を移動させている。メデに直接からまない人物を導入したことで場所の不都合を、大きく宮殿、メデ家に面した広場に場所をとり、人物を移動させて解消しているのである。しかしⅣ幕だけは、1場のメデの洞、2、3場の広場、4、5場の牢獄が同一幕内に置かれており、場をつなぐ指示もなく場面の連続の規則を破っている。このⅣ幕における場所だけが、古代作品にみられた厳密な場所の単一性を乱しているのである⁽¹⁷⁾。と同時に、並列装置の使用を予想させる点でもある⁽¹⁸⁾。実際当時は、一般に並列装置が用いられていたことは、装置家マウロの『覚書』⁽¹⁹⁾などから明らかである。こうして見ると、コルネイユの場所の規則に対する配慮に、単一への努力は窺えるものの、原典と並列装置の便利さに寄りかかっている面があることもまた疑いの余地ない。一方ロンジュピエールは、「舞台はコラント、クレオンの宮殿」⁽²⁰⁾と設定している。この作品の特徴は、台詞の語られている場所を特に指示する語が一箇所もなく、しかも各幕の中で全場が連続していることである。敢えて文意から場所を特定すれば、Ⅰ、Ⅲ幕が広間、Ⅱ、Ⅳ幕がメデの部屋、Ⅴ幕が中庭となる。メデの場とメデ以外の人物の場の間に生ずる場面連続の不都合を、幕間を利用した場面転換で解消しているのである。コルネイユが人物を一箇所に集めようと四苦八苦しているのに対して、ロンジュピエールには最初からそのような考えはなく、幕毎にブロックをつくり、各場の連続に気を配っているだけである。

以上、筋が舞台で進行する、時と場所について簡単に検討した。元来、古代作品(セネカ、エウロピデース共)が時、場所とも単純であったのに対して、ロンジュピエールは、さらに場面の連続に注意して、厳密な規則にも合致するよう配慮していた。ただ場所に関しては、後のコルネイユが主張するような、同時に個室でも広間でもある擬制としての「舞台空間」と言う考え方に乗っている⁽²¹⁾。一方30年代当時のコルネイユも、この時と場所の問題に対して非常に意識的であったが、それは厳密な単一性を目指すのではなく、当時許容されていた24時間内・町中という大枠まで、古代作品の時空を拡大することであった。特に場所に関しては、単一化を計るには最も容易と思われるメデの登場する場の中で、敢えて単一の規則を破っている事は注目に値する。メデの「洞」の場と「牢獄」の場がそれである。コルネイユは『自作吟味』で、それが「真実らしさ」に対する配慮から出ていることを示唆しているが、それだけとは思われぬ。やはりここでも並列装置を利用して、「見せ場」をつくらうとする意図があったことは明らかであろう。

2) 視覚的效果

1章では筋と規則の面から、それぞれの作品の特色を示した。そしてコルネイユの作品の筋の複雑性や、筋の進行する時間の拡大解釈、場所の多様性が、「見せ場」と無縁ではなさそうだ、ということを示唆した。事実、当時の作品の序文類が、当時の観客が「スペクタクル」を非常に好んだことを示している²²。また劇作家達はこの観客の「スペクタクル」の嗜好を満たすことを怠らなかった。ここでは、コルネイユが明らかに視覚的効果を狙っていると思われる箇所を指摘し、簡単な説明を加える。さらにセネカ、ロンジュピエール作品に対応する部分があれば、その差異を示し、コルネイユ作品の「見せ場」の特徴を明らかにしたい。

所謂「見せ場」らしい見せ場²³としては、(1)Ⅳ幕1場のメデの魔術と毒薬類を見せる場、(2)Ⅳ幕4場のエジェの牢獄の場、(3)Ⅳ幕5場、Ⅴ幕1場のメデの魔法の杖の効果を示す場、(4)Ⅴ幕3、4、5、7場のクレオン、クレヌズ、ジャソンの死の場、(5)Ⅴ幕6場のバルコニー上で、子殺しを語り、天空めがけて飛び去るメデの「機械仕掛け」を用いる場、の9箇所5種類が挙げられる。

第一のⅣ幕1場は、コルネイユ自身が特に見せたかった場面である。エウリーピデース作品では全く示されていないが、セネカ作品で、乳母が語りの形で述べているメデの毒薬調合の姿を、短いが実際に見せているのである。さらにそれらの毒薬類を侍女に説明する形で、おどろおどろしい小道具を観客に見せている。つまり、あまたの毒蛇、毒草、毒液類、ヒュドラーとネッススの血、ピュートの舌、ハルピュイアの羽根、アルタイアの火種、パエトーンの火種、ピュダスペースの草、グルカーヌスの火等である。またこの場にはコミックな要素もある。すなわち、この毒塗りの衣裳をクレヌズの所へ持ってゆくことを命じられた侍女は、次のように語っている。

でも奥方、あなた様が沢山の毒を塗りこめた、この恐いドレスを運ぶことは、あなた様のネリヌにとって、あまりに可愛相な役目ですわ、クレヌズ様より先に、私に毒が効いてしまいました。(1049-52)

ロンジュピエール作品では、Ⅳ幕1、2場が当るが、セネカに倣って、毒薬調合は見せず、呪いの秘術中心である。復讐神、父親と自ら殺した弟の亡霊を幻視し、それらの幻に対する祈願が秘術を構成している。

次はⅣ幕4場のエジェの牢獄の場だが、『自作吟味』でのコルネイユは、観客から囚人がよく見えないという舞台装置の不備を理由に、あまり感心しない「見せ場」としている²⁴。しかし、メナルディエールによれば、悲劇ではよくあるスペクタクルで、「暗闇ないしは、薄暗い光や灯だけの暗がり、牢を恐いものにするだろう……その場面が恐ければ恐い程、観客に憐れみの情をかきたてるのだろう」²⁵と述べている。コルネイユのエジェの場の斬新さは、恋に狂った老王の残酷なまでの滑稽さを、スタンスの形(8音節、12音節各4行の詩句6連)で歌わせている点で

ある。内容は王たる者が老らくの恋に狂い暴挙に出、捕われの身となった、なんともやるせない嘆き、死の希求、ジャゾンに対する嫉妬、呪いから成っている。

罪人達の身の毛もよだつ住処、

呪われた場所、死出の旅路の一時の宿、

恋などせねば、私の恋、

王笏が許しはしなかったのに。(1061-64)

勿論、他作品にこのような場はない。シェレールによれば、17世紀悲劇を通し最初の完全なスタンスである²⁶⁾。

IV幕5場、V幕1場のメデの魔術は、今から見ればかなり他愛のないものではある。この魔術の使用は、ドービニャック等も創意に欠けた安直なスペクタクルとして評価は低い²⁷⁾。まず、牢獄に、陰にこもった物音と、青い光が差し込み、メデが現われ、手にした「杖で牢の扉をたたくと、すぐ扉は開き、そこからエジェを引き出す。さらに彼を縛めている鎖にもう一たたきすると、鎖は落ちる」²⁸⁾。これが第一の魔術で、次に姿形を隠すという魔法の松明(指環)²⁹⁾をエジェに渡し、エジェの身代りとなる幽霊をつくる(5場)。最後は、クレуз、クレオンの災厄をジャゾンに報告に行く途中のクレオンの召使いを、やはり同じ手で、つまり杖で一たたきして、体の自由を奪い、事の悲劇的な顛末を語らせることである(1場)。これらの魔法は、エウリーピデース、セネカ作品にはない。ただロンジュピエールは、V幕4場で、メデにこの手を使ってジャゾンの体の自由を奪わせている。

次はV幕3場、4、5場のクレオン父娘の相次ぐ死と、最終7場のジャゾン自害の場である。古代作品では、クレオン父娘の死は伝令に語らせており、ジャゾンも殺していない。ロンジュピエールは、クレузとジャゾンの死は見せているが、クレオンの死は出していない。このクレオンの場がコルネイユ独自のものである。助けようとする召使い達を、血をしたたらせながらも剣を抜いて追い払い、滑稽とも残酷ともつかぬ断末魔の姿から描かれている。

この毒のやつ、わしの体に服をはり付けよった。お前たちの憐れみが、服と一緒にわしの皮

までひきはがす、お前たちの手に付いていってしまうのだ、骨を残しておって。(1360-2)

瀕死のクレузがやってくると、彼女に別れの抱擁をして、自ら剣を腹に突き刺して死ぬ。続くクレуз臨終の視覚面での特徴は、彼女が火だるまの姿で登場している点と、ジャゾンがサンリをすりつぶして毒消しを計る点である。ロンジュピエール作品では、このようなことはない。ジャゾンの自害の場では視覚面で、コルネイユ、ロンジュピエール両作品共に、これといった特色はない。すでに述べたように、コルネイユは、クレオン父娘の死の場면을効果的でないと自己批判して

いるが、個々の場面はそれなりに工夫されており、またほぼ時を同じくして三人を舞台上で死なせる事がそれなりの残酷感を醸し出していることも確かである。

最後は、V幕6場の、バルコニー上のメデとジャゾンの対決と、メデが空へ飛び去る場である。この場は本来、二つの大きな「見せ場」を含むものである。つまり、「子殺し」と、「機械仕掛け」を用いる「^{メルヴェネー}超自然のスペクタクル」である。後者は、エウリーピデースに倣って、三者とも見せているが、前者に関しては、近代二作家は舞台外に隠している。メデの題材を平凡にとらえる限り、この子殺しは、作中最大の事件であり、最も視覚的効果があるはずである。すでに説明した通り、セネカ作品では、第一の息子を乳母の前で殺し、ジャゾンがみえるや、屋根の上に昇ってジャゾンの眼前で第二の息子を殺す。さらに籠車に乗り移ってから、二人の死体を投げ捨てるどころまで舞台上で見せていた。一方コルネイユ作品では、ジャゾンが復讐心に燃えて子殺しを計ろうと考えているところに、突然メデがバルコニー⁸⁰上に現われ、広場にいるジャゾンに、血塗りの手と短剣を示して、わずか12行(子供に関してはジャゾンと合わせて18行)で子殺しを語るだけである。ロンジュピエール作品では、前述の通り、子供を打つ場面を前に見せている。しかし子殺しそのものに関しては、魔法の杖で、ジャゾンの体の自由を奪った所で、メデが総計40行程で子殺しを語るのである。この二人を比べれば、コルネイユは、子殺しまで思い立つジャゾンの逆上に注意を向けさせる一方で、バルコニーを使用し、空間的な拡がりはあるものの、あまりにもあっけない処理の仕方と言えよう。他方ロンジュピエールは、クレオン父娘の毒殺、子殺しをへて最後に魔女に変身したメデの魔術をここで用いたことは、一応理にかなった処理とは言えようが、これも又、あまりにも他愛なく安易な方法と言えよう。エウリーピデースでは、子殺しそのものは見せないが、メデの殺人を、子供達の泣き叫ぶ声で示していた。このやり方の方が、まだ舞台効果があると言える。この問題については、すぐ後でもう一度触れる。もう一つの「見せ場」、「機械仕掛け」については、最も観客を驚かせ、目を楽しませるものであろうが、演出と装置にかかわる問題なので、ここでは、四者のうち、エウリーピデース作品が最も長時間この場にかけていて、他の三者はほぼ同様の扱い方で時間も短いという点と、1630年代ではまだ装置もちゃちであつたらしいという二点を述べるだけに留める⁸¹。

以上簡略ではあるが、コルネイユ作品に見られる「見せ場」と覚しき箇所をテキストから選び出し、簡単な説明を加えてきた。他作品に見られ、コルネイユ作品にないものは、メデの復讐女神や、弟の幻影を見る場と、この最後の「子殺し」と、ロンジュピエール作品に見られた「子打ち」の場だけである。こうして見ると、コルネイユが他作品と比べて具象的な多くの「見せ場」をつくっていること、しかも、それらが、単に視覚的なものだけでなく舞台効果として配慮されていることが

分ろう。

しかし一方で、最大の舞台効果を与えるはずの「子殺し」を、舞台から排除しているのだ。時を経てすでに「^{ピヤセアンス}礼節」の観念が支配的になっていた時代のロンジュピエールでさえ、「子殺し」の代りに、「子打ち」の場を創って、それなりの代替的效果を目指していた。これだけ効果を考えていて、なおかつ「子殺し」を見せないのは、明らかに偶然とは思われない。コルネイユは意図して舞台外に持ってゆき、メデにこともなげにそれを語らせるだけで済まし、さらに上記のようないくつかの「見せ場」を加えたのである。それでは何故このような作劇をしたのであろうか。「子殺し」を見せれば、セネカの全くの模倣に終わってしまつて自らの独自性を示せない、単に語らせるだけの方がより残酷であると考えた、といった見方も可能だろう。またコルネイユ自身、子殺しがあまりに残酷でメデに対する同情、共感を失わせてしまうと思った、あるいは、子殺しの必然性そのものに疑念を持っていた、とも考えられよう。だがここでも、第一の理由として、時代の流れを見るに敏な、コルネイユの平衡感覚を挙げることはできないのではないか。ただこの場合は、単に一般観客に迎合するのではなく、劇界をリードし始めた理論家達の好尚も射程に入れているのである。この理論家達は、「牢獄」とか「洞」を舞台化することには好意的であり、また「魔術」や「機械仕掛け」を用いる「超自然のスペクタクル」に対しては、評価は低いものの全面的な否定はしていない³²。しかし「子殺し」の舞台化は、絶対に許容しないのである。メナルディエールは1639年刊行の『詩学』で次のように述べている。「我々が身の毛もよだつHorribleと名づけるスペクタクルの第二の範疇は、舞台から排除されなければならない。と言うのは、肉親殺しとか残酷な殺人といった唾棄すべき見本しか提示し得ず、(観客の)心に、激しい不安と不快な恐怖心しか催させないからである。こうした不安と恐怖心は、完璧な悲劇にあっては、その一つ、できれば二つとも必要とされる恐れと憐れみにはあまりにもかけ離れているのだ。このようなわけで、ギリシアの芝居(エウリーピデース)は、我々の目に、自らが腹を痛めた者達の血に我が手を浸す、この母親の残酷さを見せなかった。一方節度をわきまえぬセネカは、この怒れる女に衆人環視の下で我が子をあやめさせている。これは十分に非難されるべきである。」³³確かに、1634年の時点では、こうした見解はまだ規範とはなっていない。周知のように、この「礼節」が規範となるのは、1637年の「ル・シッド論争」以後である³⁴。しかし、当時のコルネイユも、少くとしメデの子殺しの舞台化を批判するホラーティウスの『詩論』³⁵は知っていたはずである。こうした風潮を敏感に察知していたと考えても、それ程牽強付会を弄したことはないであろう。ところで、「子殺し」の場に代えた、クレオン、クレユズ、ジャゾンの死の舞台化は、理論家達の考え方と抵触しないだろうか。最も厳しいメナルディエールなども、死の場面は語りで示すことを良しとしながらも全く否定はしていない。

ただ「絞首刑」とか「刑車」とか「火刑」、又血に濡れた死体を舞台上で見せることは、「汚らわしいスペクタクル」として禁じている⁸⁶。したがって後のコルネイユの弁解にもかかわらず、何らかの形で「火」を形象化したと思われるクレオン父娘の死の様は⁸⁷、「礼節」の規則に違反することになる。このように「礼節」という視点から、「子殺し」とその代替となる「見せ場」を見てくると、『アカデミー・フランセーズの意見』におけるシャブランの言葉を借りれば、「一つの違反を避けようとしてかえって別の過ちに陥」⁸⁸っていると言えよう。いずれにしても、コルネイユは子殺しは避けるが、汚らわしい死の様は見せているわけで、ここに我々は、古典劇への移行期の作品の一特徴を見ることができよう。合せて、当時30年代の「見せ場」の概要も示し得たと思う。

3) 主 題

われわれは、1、2章で、筋の構成、視覚的効果の面から検討してきた。各作品が同じメデ神話の同じ部分を舞台化しながら、それぞれ異なることを示し得たのではないかと思う。当然それらは、三者の主題のとらえ方の相違の反映であろうし、また逆に、それぞれの構成が意味・内容を変えてしまっているとも言えよう。有体には言え、メデの「子殺し」を舞台上でどのように描くか、或いはどのように描かないで済みますか、少なくとも演劇作品としては、本質的と言える程の違いが生じてくるとと思われる。以下で簡単に、各作品のメデの復讐という主題の扱われ方⁸⁹を見てゆきたい。

セネカ作品は、前述のように、メデの復讐の筋に合唱が挿入されたもので、それらがすべて「子殺し」に収斂していた。しかも、この作品の最大の特徴は、この「子殺し」を舞台上で見せていることであった。その必要がメデ自身にあったのである。屋根の上からジャンゾンに語るメデの台詞に、その証左がある。

これまでただ一つ欠けていたのは、そなたという見物人！これまで犯したことは取るに足らぬ。そなたに見せずに犯した罪は、無きものも同然と言おう！(992-4)

そなたの妻の正体、今という今、思い知ったか。(1021)

単なる復讐なら、「子殺し」を見せる必要はないかもしれない。しかしこのメデは、ジャンゾンに見せてはじめて復讐がなると考えているのだ。妻の正体をよくよく知らせる必要があった。この妻(の正体)とは言うまでもなく、「子殺し」を夫に見せる妻であるが、作中の別の表現を借りれば、これこそまさに「メデ」なのである。

冒頭近くの乳母との対話で、逆境の極みにあって、もはや何の希望も残されていない、と現実を認識させようとする乳母に対して、メデは、

残っている、メーデーアが。メーデーアにおいてこそ、お前は見る、海の力、大地の力、剣と

火と、神々と雷とを / (166-7)

わたしはなる、メーデーに / (171) ⁽⁴⁰⁾

と言い、中程、ジャズンとの対決を終え、メデは復讐の実行をはっきりと決意する。

今こそ、急げ、恐れることなく、始めるのだ、メーデーのなしうる業も不可能の業も /

(566-7)

そして終局近く、クレオン父娘を殺しただけでは満たされないメデは、

今こそわれはメーデー / なりませりゆく、悪のうちに、わが身内なる神の分け前、わが本性は / (910)

と自らに目覚め、「子殺し」に向っているのである。こうして見ると、復讐を遂げることが、とりもなおさず、「メデ」になることを意味する、と言っても過言ではなからう。この芝居は一面では、メデが神話的な魔女「メデ」になる(ことを見せる)芝居とも言えよう。クレオン、ジャズンとの対決時のメデは、言わば「前メデ」がなした過去の所行によって追放の憂き目に合い、自分を捨てる夫の心を取り戻すにも、この過去の所行が夫のためであったことを語るしかない、ただの「女性」なのである。この「前メデ」は愛する男のために、怪物を退治し金羊毛皮を獲得させ、逃亡を助けるために弟を八つ裂きにして故郷を捨て、甥(ジャズン)に辛くあたるペリアース王をその娘達に殺害させた。しかしこれらの所行は「メデ」に言わせれば、「ただの小手試し……たかが生娘の怒り」(908-9)にすぎなかった。「子殺し」こそ真の「メデ」の姿なのである。観客はジャズンとともに、「子殺し」の現場に立ち会って初めて、メデの本性を知ると言えよう。またこの「メデ」は、渡辺守章氏の言葉を借りれば、「人間＝文明によって犯された自然による、人間＝文明に対する復讐」⁽⁴¹⁾という深い意味も象徴しているのである。これは、すでに示唆した通り、合唱によって暗示されていた。すなわち、コリントスの男達は、ジャズンをリーダーとするアルゴ船による金羊毛皮獲得の冒険が、ネプチューンの神聖な王国(海)に対する侵犯行為であり、その報いが、一方で金羊毛皮獲得と海の征服であったが、他方でこの海の復讐と「海よりも恐るべき禍、メーデー」(362)でもあったことを歌っていた。さらに、その結果、冒険に参加した多くの英雄達が悲惨な末路をたどり、冒険を命じたペリアース王がメデにむごたらしく殺されたことも合せて歌っていたのである。

ところでこの作品は、冒頭から復讐は既定のことになっており、その発端となる政治状況(コリントスとテッサリア両国のメデ追放による和平)や、最大の根拠となるジャズンの変心(両国の取り引きの承認とクレузとの結婚)については、必要最小限の扱いしかされていない。つまり合唱によってジャズンとクレузの結婚が示され、クレオンの登場で、メデ追放による和平が結ばれたらしいことが示唆され、ジャズン登場で、それらがはっきりと再確認される。しかしメデにとっては、ジ

ジャズンの変心の事実が問題なのであって、その理由などにはあまり関心を示さず、ただひたすら、過去に施した恩を語るだけである。したがって、クレオンの追放命令もジャズンの逃亡拒否も、メデの怨念を正当化するためであるようなもので、筋の上では重要な契機となるが、復讐の主題の中では、二義的なものとなっている。それは、クレオン父娘の殺害を十行足らずの伝令の報告で済まし、子殺し時のメデが、ジャズンの裏切りだけを恨むことでも明らかである。また、メデのうちに復讐の情念以外に、ジャズンや子供に対する情愛がないと言ったら早計であろう。それどころか、過去の所行を語る言葉にジャズンに対する激しい愛を読みとることができるし、子殺し時の錯乱の姿に子に対する情の深さを見てとれる。しかしこの作品では、このアンビバレンスを強調するというよりは、否定することに力点が置かれているのである。特にジャズンに対しては、未練を示す台詞がはじめの方に一箇所あるだけで、あとは内心の葛藤は極力抑えられている。子に対しては、情が強ければ強い程、それを一気に断ち切ることでかえって、ジャズンに対する怨念の強さを強調することになるのである。結局、この芝居では、復讐の主題で、政治や心理葛藤を見せるのではなく、子殺しを通して、宇宙的拡がりを持つ「メデ」＝自然の怨念を見せていると言えよう。

さてコルネイユ作品が、「子殺し」を見せない、かなり込み入った筋を持つ芝居であることはすでに指摘した。またこの「子殺し」をその語りと他の「見せ場」に換えたのが、新しい観客層に不興を買うことを恐れた為ではないか、との見解も示した。だが「子殺し」そのものは舞台外に隠されたか、なくなったわけでは無論ない。それでは、コルネイユはセネカ作品にどのような変改を加え、どのような芝居にしているのだろうか。セネカ作品では、復讐は言わば既定事実となっており、メデのジャズンに対する愛情も、憎しみの強さにともすれば見失われがちであった。コルネイユはこの復讐の主原因である愛の問題に着目し、クレユズ、エジェも導入し、愛の復讐劇という面を強調したと思われる。

メデ、ジャズン、クレユズ、エジェの言わば愛の四角関係の中では、メデとエジェは初めから、全く不利な立場にある。まずジャズンの習性が問題であった。つまりこの男はアルゴ船の冒険以来、女をものにすることで苦境を切り開いてきたのである。

僕はそんじょそらの女たらしとはわけが違うんだ。僕の恋は功業にもなっているのさ(29-30)

今度も、アカストの追討に会い、クレユズをものにしていく。

メデには気の毒だが、クレユズに惚れたのだ。(169)

クレユズも、はじめから得意の絶頂にある。

ジャゾン様がわたしのものになったのですもの、望みもすべて叶ったわ(180)
さらにメデにとって一層憎しみを増すことはクレузが、アテーナイ王エジェの求婚を断ってジャ
ゾンを選んだことである。

一国の主をはね付けて哀れな逃亡者を選んで下さるとは、僕にはなにより限らない愛の証と
なりましょ(547-8)

またこのクレузは、ジャゾンばかりでなくメデのドレスまで欲しがっていた。

メデのドレスに夢中なの(568)

このような絶望的状况にあっても、メデはジャゾンに対する未練を断ち切れないのである。初登場
時のメデは、クレузとの結婚を呪いながらも、まだジャゾンの裏切りを信じられないでいる。

ジャゾンがわたしを捨てる！誰がそのようなことを信じられよう？(229-30)

また、クレオン、クレузを殺すことにはためらいはないが、ジャゾンには望みをつなく。

あの方はまだ、わたしを愛していると思うわ(361)

さらにジャゾンの変心を確認してもなお、思い切れない。

わたしはまだお慕いしているのです、ジャゾン様、いかにつれないお方でも。(911)

しかし、愛の形見である子供の同行を拒絶されるに及んで、やっと思い切り、以後はもう憎悪しか
表わさない。この決意を引き出したのが、ジャゾンの変心であることは言うまでもない。しかしそ
れとともに、今まで自然も運命も思いのままにできたのに、今、一人の男の心に触れ得ないことを
知った。メデの絶望でもあった。メデは逆境にあって何が残っているか、と問う侍女に対して、

わたし、そりよわたしだけ、それで十分よ(320-1)

つらければつらい程、心を強く持たなければならぬ(309)

と答え、又ジャゾンに対しても、

そりよいつだってわたしの運命はわたしの思い通りだったわ(884)

と豪語していた。それが今、一人の男の心を動かさないのである。

あゝなんと言うことでしょ！怪獣を慎めることもできますわ、炎も思いのまま、水も言う
ことを聞く、なのにこの身をこがす恋の炎を追い出せない。一人の男の気持ちを寸毫たりと
も動かさない！わたしはまだお慕いしているのです、ジャゾン様……(907-11)

ここにメデの真の悲劇があった。セネカ作品の該当箇所では、メデの絶望は、

今こそ、天高くましますユピテルの神よ、満天に雷轟かし給え！(531~)

にはじまるジュピターへの復讐祈願の形で表現されていた。コルネイユは、その神話性を取り去り、
愛の言葉で敷衍したにすぎないと言えよう、しかしここで、コルネイユがセネカを通して、愛の悲

劇の一形態を発見したことも疑いの余地ない⁽⁴²⁾。ジャンゾの次の拒絶の言葉は、神への挑戦でもあり、メデの絶望を逆撫でしメデに子殺しによる復讐を決意させるのに十分なものであった。

僕から子供を取り上げるのは、心臓をもぎとることなのだ。たとえジュピターがその雷で、僕を引き裂き、命を思いのままにしようとも、この僕の気を変えることはできないだろう。心を変えたのは、あの子らのためなのだ。あの子たちさえいなければ、パルクー一人で君との結婚のちぎりなんて、とうに破られていただろう。(924-8)

しかも、この子供を救うという大義名分も、昔からの習性の発現でもあるクレヌズへの愛も、もとをただせば、発端である政治状況とそれに対するジャンゾの現実認識にその根はあった。

王というのは決して弱い敵ではない(844)

だから、メデの逃亡の提案に対しても、二国の王(テッサリア王アカスト、コリンドス王クレオン)の脅威を語って応じなかったのである。

二人の王が手を結びりものなら、誰がかれらに逆らえよう?(895)

これは、とりもなおさず、メデやジュピターにも変えられないジャンゾの気持ち、二国の王が動かしたことを示している。国家理由がメデの愛の真の敵だったのである。メデはジャンゾの台詞を受けて、次のように問い返している。

わたしがあなたを懲しめようと思ったら、誰がわたしに逆らえよう?(896)

ここでもコルネイユは、セネカに負いながらも、政治とメデの対立を見事な文体テクニクで悲劇的状況まで昇華していると言えよう⁽⁴³⁾。事ここに到れば、メデにとって迷う余地はない。あとはどのようにして復讐を遂げるかが問題となってくるだけである。

ところで復讐を決意する場の次の場(IV幕1場)が、メデの洞の場であることは象徴的である。と言ひのは、メデはここで一気に魔女に変身を遂げている(或いは、立ち返っている)と思われるからである。しかも、神話性、巫女性を全く持たない、かえって社会性さえ備えた魔女への変身なのである。つまり、メデの以後の登場がすべて、なんらかの具体的な魔性を見せる形でなされているのである。このIV幕1場が毒薬調査と毒薬類を、IV幕5場、V幕1、2場が魔法の杖を、V幕6場が龍車を見せている。これはまさに魔女の安売りである。当然「子殺し」による復讐という主題も大分趣きを異にしてくる。ここでのメデの復讐の方法は、魔女の利点をフルに活用して(魔女であることは杖の一振り以示せる)、まずエジエを牢から救出して現実世界での逃亡先(アテーナイ)を確保し、クレオン父娘の毒殺をジャンゾに見せ、さらに子殺しと龍車による飛去で、彼の報復の手立てをすべて奪うことなのである。ここでは「子殺し」は見せないだけでなく、復讐に占める重味が下落し、単なる一手段と化している。セネカ作品では、たとえ結局思い切るとは言え、メデは子に対する深

い情愛を示していた。またそれだからこそ、「子殺し」にも意味があった。ところがこのメデは、子に対して情愛があるとしても、子殺しに対するためらいを、ほんのわずかしか示さない。また前半であれ程情愛を示していたジャゾンにしても、クレユズの復讐のためとは言え、子供を殺そうとさえ考えている。そこで、この作品の「子殺し」は、ジャゾンの復讐の先手を取るという意味をも持たされているのである。

目をお上げ、裏切り者、ほれ、この手に礼を言え、討ってやったは、お前の仇、いとしい子らを。(1539-40)

従って、「子殺し」だけでは復讐は成就したとは言えず、復讐の真の意味をジャゾンに分らせて、彼の手の届かぬ所に飛び去ることではじめて成就されるのである。

この次にはよく考えることよ、あなたの妻と二人の王のどちらを恐れねばならないかをね。(1579-80)

このセネカに全く該当箇所のないメデの最後の台詞は、さきに引用した台詞を受け、アテーナイ王エシュ救出の場とクレオン臨終の場と共に、不徹底ながら、コルネイユが明らかに、政治とメデの対立をこの作品の主題の中心に置こうとしていたことを示すであろう。こうして見ると、この作品では、復讐の主題で、Ⅲ幕までで政治に負けた愛の悲劇、Ⅳ幕以降でメデの魔力の開陳という面が強調されていると言えよう。メデの怨念が反人間的な子殺しまで徐々に高揚すると言った発展性はなく、この裏切られたメデは、人間社会の中で相対比されて、行き場所を失い、一気に変身することではしか、魔女性を示し得なかったのである。本来この題材が持っていた「子殺しによる復讐」という主題が、この作品では、「魔術による復讐」と変えられたと言えよう。復讐を見せねばならぬ後半で、「子殺し」を見せない、あるいは見せられないことが、魔力の開陳、すなわち「見せ場」の羅列を引き起こしたわけである。辛うじて愛の復讐劇の体裁を保ってはいるものの、前半の愛の悲劇に全くジャンルの異なる見せ物芝居が接木されているという印象は拭い難いのである。

次にロンジュピエール作品を検討する。この作品が、「子殺し」は見せないものの、その「子殺し」を決意するまでのメデの姿を中心とする、単純で緊密な筋立てを持つ芝居であることは、すでに指摘した。それでは、このメデの復讐の主題に、ロンジュピエールは、どのような趣向を凝らしているのだろうか？セネカやコルネイユ作品では、メデは、逆境にあっても「メデ」なり「わたし」が残っていることを居丈高に語っていた。しかしここでは当初から、メデは、わたしはどうなってしまったのだろうか？……自分が分らない(267-8) 確かにわたしは嘆いているわ、いえそれより恐れているのよ(350)

と語っている。このメデは大分、人間化(女性化)されていると言えよう。このメデの魔女性の発現も、巫女のような形でする秘術を別にすれば、わずかに最後の子殺しを語って飛去する場での魔法の杖の使用と籠車に乗ることだけである。つまり女性化されたメデの心理描写にこの作品の特徴があると思われる。他作品には見られず、ロンジュビエールが特に挿入した、「子殺し」を決意する過程を見てみよう。

子供達に魔法をかけたドレスを持ってゆかせたメデは、「敵の中でも最も罪深い」(103)ジャンンに対する復讐の手立てを思案する。

あゝ神々よ！なんということをわたくしに吹き込まれるのです？なんとおぞましい姿……^{イメージ}

そのような罪はわたくしの望みを越えております。(1033-6)

ここではまだ、子殺しを暗示するだけである。そこへ子供達が、別れを告げに戻ってくる。子供の姿を見るとメデは涙を流して悲嘆にくれる。

この子らは神々に何をしたと言うのだらうか？(1056)

おお子供たちよ！わたしたちは二度と一緒になれないのですよ。(1088)

勿論、このメデの悲嘆の真意は、子供や聴き役には分らない。クレユズから許された面会の刻限を気にして聴き役が催促する。これを聞くとメデはすでに母親気取りのクレユズに対する怒りに燃えて、子供達を打つ。

この子らの不幸を断ち切るには、もはやはかに道はない。一時の苦しみか、喜びを満たしてくれよう。打ちのめしてくれよう……(あゝ！神様、お母さま！どうなさったのです？どうして僕たちをいじめるの……僕こわいよお……)(1101-4)

しかしすぐ自分の激情を悔い、子供達を抱寄せ、隣室に連れてゆかせる。一人になったメデは、二人称表現で、子供に隣れをかける我が身を責め、はじめて子殺しを口にする。そしてさらに逡巡した末に心を決める。

お前はあの子らをいとおしんでいるのか、薄情者、手をかけまいとしている！お前のその弱さが、子らを不幸のどん底におとすのだ(1117-8)

子供らをわたしが殺す！あゝなんと酷い母親だらう！(1130)

父親故に死ぬのだ、あやめよう。実際もう、母にとって死んだも同じなのだ(1137-8)

明らかにここには、母としてのメデの悲劇がある。自分を裏切った夫に対する復讐のためとはいえ、凶らずも我が子を殺さなければならない。当初メデが恐れていたのは、かつて弟を殺したように、この子殺しもやっつてのける、自分の中の「肉親殺し」の魔性だったのである。こうして見ると、「子殺し」による復讐の主題に、呪われた宿命を負った女の情念の悲劇という面が強調されていると言

えよう。セネカ作品のメデにも勿論、この逡巡はあったが、それは子殺しの際の最後のためらいとして示されていた。子に対する深い情愛も、すぐその場で断ち切られることに意味があった。ロンジュピエールは、このメデの内心の葛藤の方を重視したのである。「子殺し」自体は思うだにおぞましいものとして、おのずと舞台外に隠されよう。実際、メデが「子殺し」を語る口調は苦しみに満ちている。

わたしもとうとう、あなたの二人の息子の腹をえぐることができたわ(1300)

またロンジュピエールは、この復讐の主題に、ジャンとクレузの愛のエピソードを挿入することで、その残酷性というよりは悲劇性を強調しようとしたのではないか。この作品のジャンは、はじめから、なによりもクレузを愛する者として登場している。

僕はもう、義務もメデも僕自身も忘れてしまった。愛の毒にすっかり酔っぱらっているのだ。

(86-7)

一方クレузは、常にメデの影に怯えている。

メデ様はあなたの奥様です。(175)

仕合わせなはずなのに、何か分らない恐れで怯えていますの……(649-50)

しかし、メデの毒牙にかかって死ぬクレузは、愛の強さを語って息を引き取るのである。

あの方の魔術より強いこの愛だけが、わたしを動かし、なおしばらく支えてくれるのです…

…死さえこの光輝く愛の炎を消すことはできない。(1211-15)

ところで、このメデを取りまく状況は、I幕の設定からして、当然政治的世界のはずである。しかるに、神々による「避けがたい不幸」(519)を語るジャンに対してこのメデは、セネカやコルネイユのメデのように、この政治的世界からの逃亡を勧めるどころか、ただ「死ぬこと」(556)を口にするだけである。ここでは、政治状況を宿命として受け入れていると言えよう。クレオンもメデに追放の命令を出してからは舞台から去ってしまっているのである。このようにして見てくると、この作品は「子殺し」による復讐という主題は変改しないが、残酷な復讐劇というよりは人間的なメデの情念を中心に見せる宿命の悲劇と言えるのではないだろうか。

おわりに

ここまでコルネイユの『メデ』を劇作術にかかわる点を中心に、セネカ、ロンジュピエールの同名悲劇と比較しつつ検討してきた。結局、この作品の劇作術上の問題点の殆どすべては、メデの復讐という主題のうち、「子殺し」ではなく、人間社会の中での魔女の愛に力点が置かれていたこと

に起因していると思われる。それがたとえ時代の観客の要請でないとしても、つまりコルネイユ自身の、処女悲劇であることによる未熟さ乃至終生変らぬ演劇観によるにせよ、結果として、この作品にまさに過渡期的、敢えて言えば30年代的劇作術の一特徴を示させることになったのではないだろうか。すなわち、「子殺し」を見せずに、すぐれて古典主義的な悲劇状況づくりを目指す一方で、メデの魔女性も捨て難く、「子殺し」よりはショックの少ない「見せ場」を多くつくってそれに代えていることである。その結果、この作品の中心がぼけ、構成・規則の上でも、舞台効果の面でも、意味内容の点でも中途半端な戯曲となってしまっていることは否めない。しかし、悲劇性、残酷性、喜劇性、抒情性等様々な要素が混り合ったバロック的な芝居となっていることもまた確かなのである。

コルネイユの作品系列の中で考えれば、愛の四角関係や、侍女や召使いのコミックな役に初期喜劇の影が色濃く残っており、他方国家理由とメデの対立を示す幾つかの悲劇的状况(クレオン、ジャゾンとの対決場面)や、メデの力強い台詞に後の英雄悲劇の萌芽が見られる。しかし、英雄悲劇となるためには、このメデから魔法の杖を取り去らねばならない。それには劇作術上の大飛躍が要求されるであろう。次作、『舞台は夢』(1635年夏初演)で芝居のなんたるかを再検討し、「ル・シッド論争」を経て、リシュリュエを通して政治について学ばねばなるまい。

< 注 >

- (1) Cf. D.Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, 1954, I, P. 32-3; G. Couton, *Notice de la Médée, Théâtre complet de Corneille*, 1971, t.I, P. 557
- (2) *Lettre à M. de Zuylichen, le 6 mars, 1649, Oeuvres de P. Corneille ed. Ch. Marty-Laveaux*, 1862, t.X, P. 450
- (3) H. C Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 1929, Part II, vol. I, P. 30
- (4) A. Stegmann, *La Médée de Corneille, Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, 1964, P. 114-6
- (5) 主な類似点として、毒塗り衣裳と機械仕掛け装置の使用が挙げられる。
- (6) 勿論、出典としてその外に、オウィディウスの『転身物語』、アポローニオスの『アルゴナウタエ冒険譚』、アッキウスの『メーデーア』その他がある。
- (7) 無論、「筋」の語を軽々に扱うべきでないことは承知している。ここでは、(復讐と言う)主題(後註(39)参照)が舞台上で展開してゆく流れと言った意味合いで用いている。「メデの筋」

と言うときは、その主筋、つまり、主人公の主題とのからみを示す。

- (8) セネカ作品は、レオン・エルマンの校訂対訳版(Sénèque, Tragédies, éd. Léon Herrman t. I)と渡辺守章氏の翻訳(「オデュッセイア・古典悲劇集」、世界文学全集1、集英社、1974)を参照した(以下での引用は渡辺氏訳を使用した)。コルネイユ作品は、マルティエラポー版(OEuvres de P. Corneille, éd. Ch. Marty-Laveaux, 1862, t. II)によった。1639年初版はI、V幕で場割りがルーズとなっているが、ここでは重要な異同と考えられないので、1644年版以降の場割りに従った。(ただし以下の引用訳は39年版によった)ロンジュビエール作品は、戸張智雄氏の校訂版(Médée éd. T. Tobarî 1967)によった。
- (9) Préface de la Médée Op. cit. P. 28
- (10) A d'Aubignac, La Pratique du Théâtre, 1657 éd. P. Martino. 1927, P. 90, 89,
- (11) Examen de la Médée. OE. C. t. II, P. 336-8, Pierre Corneille, Discours de l'Utilité et des Parties du Poème Dramatique, Trois discours sur le Poème dramatique, 1660, éd. L. Forestier, P. 70
- (12) エウリーピデース作品では353行に、「明日の日が、この国境のうちにそなたと子供らとを照らし出したなら、死罪だぞ」(中村善也氏訳、ギリシア悲劇全集、第三巻)とあり、セネカ作品では295行に、「一日だけ、与えてやろう、追放の身の準備のためだ」とある。
- (13) メデが子供たちに毒塗り衣裳を持ってゆかせてから、30行程(849~878)の合唱をはさんですぐに伝令の報告となり、すでにコリントスの宮殿が焼け落ちている。
- (14) Op. cit. P. 135
- (15) Op. cit. P. 340
- (16) 1639年版にはト書きは殆どない。この「洞」の指示も44年版からである。しかし初演時より「洞」が想定されていることは、文意から明らかである。
- (17) 当時のコルネイユはこの規則で町中まで許されると考えていた。 Cf. Au lecteur de la Veuve, 1634, OE. C. t. I. P. 378
- (18) アダンは幕の使用を示唆しているが(A. Adam, Histoire de la littérature française du XVII^e siècle, 1948, t. I. P. 500-1) オルスボウエルは並列装置の使用例として挙げている(D. Holsboer, L' Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre français à Paris de 1600 à 1673, 1960, P. 55)
- (19) H. C. Lancaster, Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne, 1920

- 20) Op.cit.P. 32
- 21) Discours des Trois Unités d'Action, de Jour et de Lieu, Trois discours, Op.cit. P. 147
- 22) Rayssiguier, Au lecteur de l'Aminte, 1632; Cf.J.Scherer, La Dramaturgie classique en France, 1950, P.160
- 23) ここでは「見せ場」として、主に視覚的效果を狙っていると思われる場面のことを指す。(Cf. D'Aubignac, Op.cit. P. 355~63; Scherer, Op.cit.P. 160-71)勿論、ドービニャックの有名な「(舞台で)語ることは、行動することである」(前掲書、P. 282)と言った考え方をも抱括した視点に立てば、メデのクレオン、ジャゾンとの対決の場は、所謂「見せ場」より一層見せ場らしいと言える。
- 24) Op.cit.P. 337
- 25) La Mesnardière, La Poétique, 1639, éd.Slatkine, 1972, P. 414
- 26) Op.cit.P. 295
- 27) Op.cit.P. 358
- 28) Op.cit.P. 400 ただしこのト書きも39年版にはない。
- 29) 60年版以前は「松明」で、以後は「指環」となっている。
- 30) 恐らくメデの家のバルコニーと思われる。
- 31) Cf.Holsboer, L'Histoire...Op.cit.P. 61
- 32) D'Aubignac, Op.cit.P. 358; La Mesnardière, Op.cit.P. 418
- 33) Op.cit. P. 204
- 34) Cf.Les Sentimens de l'Académie françoise sur la Tragi-Comédie du Cid, 1637, éd.G. Collas 1912 (邦訳『コルネイユ名作集』所収)
- 35) Horatius, Ars Poetica, éd, Fr.Villeneuve, 1955, P. 212「しかしながら、舞台外で済ました方がよい行為がある……メデは観客の前で子を殺すべきではない」
- 36) Op.cit.P. 212, 210, 205, 419
- 37) Examen de la Médée, Op.cit. P. 338 ここでコルネイユは「火が目に見えないと考えていた」と述べているが、作中のクレウズの台詞に「この火はわたしの体の中と外を燃やす」(1379)とあるし、ジャゾンの目には明らかに火が見えている以上、少なくとも、赤い衣裳を着るなりして火を形象化しているのは確かであろう。
- 38) コルネイユ名作集P. 517

- (39) ここでの主題は、題材に内在する内容で、一般的に公認されているものを指す。(Cf. P. Corneille, *Trois discours*; D' Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Op. cit. P. 65-75)
- (40) 原文では、メデの台詞に「メーデーア」の語はないが、ここでは文意から明らかに、前の乳母の「メーデーア」の語を受けて、「わたしは(メーデーア)になる」になるので、この渡辺氏の翻訳をそのまま使用した。
- (41) 翻訳註、前掲書 P. 497
- (42) ステグマンは前掲書で、コルネイユはセネカの『メデ』を通して、彼固有の悲劇性のなんたるかを見い出したと主張している。この見解は正しいと思われる。しかし彼が、その悲劇性を個人の宿命の相剋に見るのは不正確だろう。と言うのは、彼があげる子をめぐるメデの内心の悲劇的ディレンマは、実はコルネイユがセネカ作品から必要最小限まで取り去っているのだし、その問題は簡単に乗り越えているからである。(Cf. J. Maurens, *La Tragédie sans tragique*, 1966, P. 223-4)
- (43) ここでは詳説できないが、コルネイユがセネカ作品中の多くの台詞を敷衍する際にみせる文体上のテクニックは、初期喜劇には見られないものである。