

# エイコス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

## 1

- |                          |              |
|--------------------------|--------------|
| 発刊の辞                     | 岩瀬 孝 ( 1 )   |
| 1630年前後の演劇               | 伊藤 洋 ( 3 )   |
| 『死にゆくエルキュール』のスペクタクル性と正則性 | 橋本 能 ( 9 )   |
| メレの『ソフォニスブ』              | 関谷 苑子 ( 20 ) |
| 『メデ』の劇作術上の特徴             | 皆吉 郷平 ( 33 ) |
| 『マリアヌス』小論<br>— エロードの愛 —  | 野池 恵子 ( 57 ) |
| 『王宮広場』におけるアリドールの愛        | 小林 卓 ( 67 )  |

1 9 7 7

17世紀仏演劇研究会

## 発 刊 の 辞

岩 瀬 孝

今回の企画について知ったとき、私は若い研究者たちの熱意をよろこび、これに協力することを約したが、同時に、いろいろと苦言を呈した。それは、何より彼らが私にとって大切な存在だからである。このグループは、私の研究室成員の研究テーマがカトリックの文学、ブルースト、16世紀の詩、現代の文学的演劇、前衛劇といろいろなに分化が激しくなり、古典劇研究に中心を置くことが困難になったころ、伊藤洋教授をリーダーに私的サブ・ゼミとして誕生した古典劇読書会である。伊藤洋君はパリ大でギャラボン教授に師事し、17世紀バロック喜劇の研究で大学博士号を取得した俊才であるが、私とは、大学院の修士論文『コルネイユ喜劇の研究』で副査について以来の準師弟関係にある。「準」というのは、当時の大学院では私など論文審査によび出されるだけで、佐藤輝夫博士を中心とする長老教授が永年にわたり不動の指導体制を構成されていたからである。わずかに河合亨先生が大学院に新風を吹きこまんとして努力されていただけだった。私は長老連に速慮しいしい、バロックの意味をより明確にしない限り、バロック概念でコルネイユ喜劇を截断することの危険を指摘したにとどまり、大要不満だった。私などこの優れた論文の総合評価など述べる資格はないという雰囲気であったからである。しかし、伊藤君は渡仏後の努力で、見事に、私の批判をのりこえる業績を示し、現在、学会レベルでも優秀な研究者として指を折られる中に入った。従って、私は、学部時代から修士課程まで、その勉学を見て来た竹田宏、橋本能、関谷苑子、野池恵子、四君が伊藤洋研究室で古典劇読書会を開くとき、安心してその指導に任せることができた。秀才竹田宏君はその後都立大に職を得て多忙となり、現在は客員存在だが、一方慶大の神保剛君と皆吉郷平君とが参加した。神保君は慶大助手を勤めているが、鋭い分析的知性をもって演劇の理論面の研究を得意としている。皆吉君は温厚快活な人柄としっかりした学力を示してグループに溶けこみ、橋本君は修士でコルネイユを専攻した篤学な青年で、素直な性格からみなに愛されてきた。この二人の好青年は、それぞれ慶大講師慶高専任教員、駒沢大、大東文化大講師の位置にあるが、白水社で『コルネイユ作品集』を編んだとき、竹田宏君と共に、この二人の協力を得られたことは、私にとって近來の快事である。関谷苑子、野池恵子両君は、学部時代からラシーヌを勉強し、前者は批評家風のシャープな感覚に富み、後者は誠実に正面から研究に取り組むというタイプの差こそあれ、終始ラシーヌ研究への情熱を涵らさなかった。これに東京教育大から紹介された小林君が参加

して、今日に至っている。この間、橋本君、小林君はコルネイユについて、関谷君はラシーヌについて、それぞれ学会発表をし、野池君は大学院紀要に「フェードル論」を書いた。現在、関谷君は津田塾大、桐朋大、野池君は桐朋大、駒沢大の講師を兼ねている。

このように、彼らはそれぞれすでに実績を示した研究者群である。足早に巣立った長崎外語短大助教授戸口民也君は紀要に執筆し九州フランス文学会で発表しており、私はこれらのすぐれた学力ないし実績をもつ若い人達の育成の一担に微力を貸したというだけで、もって真すべしとさへ思っている。

ただ、彼らへの愛情が強いからこそ、この論文集に期待もするとともに、厳しい注文をつけることも許してもらいたい。彼らが、この論文集が一つの帰着だと思っては困るのだ。これはやっただりついた高山の中腹にすぎない。修士時代によく叱ったことだが、皆まだ若かったし学力も不十分だったので、研究方法の確立を求めるとこれに熱中して原典の精読を怠り、原典の精読を求めると方法論をなおざりにしがちで、竹田君をのぞくと、一人としてバランスのとれた進み方を示した者はない。今や、原典精読も伊藤君の指導で大いに進歩してきた。それでこの論文集が出るというのが、現在の段階なのである。次に諸君に求めたいことは、研究の視野をひろげることである。コルネイユについて万卷の文献を積重ねラシーヌについて絶版の参考書の入手に奔走するのもけっこうだが、ジャック・トリュシェはその「フランスの古典悲劇」の序辞で「古典悲劇は一個の広範な社会=文化現象だった」から「私は『フェードル』について、いやラシーヌについてさへ、コルネイユとラシーヌについてさへ論じ立てようとは思わぬ」と述べている。この点についての反省は、いくらなされても足るまい。諸兄姉は、ようやく、コルネイユ、ラシーヌの枠から1630年代の戯曲へと視界を広げてきた。すばらしいことである。しかし、それだからこそ、「私は演劇専攻だから、小説や詩などまったく知らなくともいい。」「このころの思想は避けて通りたい」という式の甘さも捨てねばならない。1630年代における古典文学の形式に、複雑多様な要素が働いていることは、今さら言うまでもない。専門を強いて孤立させての「私の専攻」に逃げこむには、諸君は成長しすぎたのだということをくり返して、筆をおく。

## 1630年前後の演劇

伊藤 洋

17世紀フランス演劇については、大まかにいえば三つの転換期があったと考えられる。第1は1630年代、第2は1650年代、第3は1680年前後である。文学的には第1の時期はいわゆる古典主義理論の形成期にあり、規則論争が華やかな時である。第2の時期はプレジューズという語が使われ始め、時流を見るに敏だったといわれるトマ・コルネイユの優美でロマネスクな悲劇『ティモクラット』が大当たりをする時期で、明らかに文学風土の変化が見られ、人々の文学趣味に何らかの転換があったと考えられる。1660年以後を狭義の本格的な古典主義文学の時代と呼称するのは周知のことである。第3の時期は古典主義文学の全盛期の終わりである。

これらの時期はパリでの劇場の変遷だけを考えても画期的な時である。第1の1630年代はパリに常設劇場が2つになる時、第2の50年代は3つになる時、第3の80年は合併されて1つになる時である。言い換えればこれらの時期は演劇的にも区切りになっている。

もう少し詳しく見てみよう。まず第1は1628年のシェランドル作の悲喜劇『チロス国とシドン国』に付けられたオジエの悲喜劇擁護の序文に端を発した論争、さらに『ル・シッド』上演を契機の演劇規則についての論争が絶頂に達した時期であることはもちろんだが、それより以前1629年暮に国王参事会条令によってオテル・ド・ブルゴーニュ座が法律上も正式に常設劇場になっているし、同じ年のちにマレー座劇団となる有力劇団モンドリー一座がパリに到着している。マレー座の正式な発足は1634年。これ以後パリには演劇上演のための常設劇場が2つになるという画期的な出来事があった時期である。

第2の1650年代はピエール・コルネイユの一時的引退、ロトルーの死去(1650)、メレ、スキュデリはすでに劇界を去り、トリスタン・レルミット、デュ・リエは50年代後半(1655年、1658年)には没し、代わって新しい劇作家トマ・コルネイユ、キノーが抬頭する。もちろん大劇作家モリエールが地方巡業の修業時代を終えてパリに帰還し(1658)、プチ・ブルボンのちにパレ・ロワイヤルの舞台に拠る時期でもあるし、ラシーヌも詩で頭角をあらわし始めていた。1658年以降パリには演劇の常打ち劇場はこれで3つになるのである。第3の1680年は、モリエールは没し、ラシーヌはすでに劇界を去った時で、宮廷付劇団オテル・ド・ブルゴーニュ座と、モリエールの死後モリエール座とマレー座が合体してできた国王劇団ゲネゴ座とがルイ14世の命に

よって合併して、正式に国立劇場コメディ＝フランセーズが発足している。これによってパリには常設劇場は1つになり、法的には初めて国立の劇場ができるわけである。

ところでこれら3つの大きな転換期は演劇史の上からもそれぞれにより深く研究される余地がある。我々の研究会では、まずいわゆる古典劇と呼ばれるものの生成、いかに実作上でバロック的なものから古典劇的なものへ移っていったかについて、つまり第1の1630年代の悲劇を、のちの古典悲劇への方向という観点から再読してみようということになった。そこでここでは1630年前後の演劇について考察しておこう。

16世紀末から17世紀にかけての演劇活動は、一般的に言えばパリよりむしろ地方の方が活発であった。イエズス会系学校の生徒たちが修道士の指導で催す演劇会やアマチュア団体の公演も地方の方が多かったが、何よりも職業劇団は地方で多く公演活動をしていた<sup>(1)</sup>。その理由は言うまでもなく受難劇組合のパリでの演劇上演権の独占であった。この組合は自分たちの劇場としてオテル・ド・ブルゴーニュ座を持ち、演劇公演を行っていた。しかし客の入りはあまりよくなく、彼らの公演は次第に減少していった。そして1597年の上演を最後に自らはまったく上演しなくなり、パリ唯一のこの劇場を他の劇団に賃貸することにした。劇場の維持は大変なことだったらしく、設備は貧弱だったのに貸し料は高かった<sup>(2)</sup>。1598年以後17世紀初頭でこのオテル・ド・ブルゴーニュ座を多くの劇団が賃借りしているが、ヴァラン・ル・コント一座が一番頻繁に借用している。この一座には座付作者としてアレクサンドル・アルディがいた。当時のほかの戯曲に比べてアルディの戯曲は、新しいジャンルである悲喜劇も含み、より文学的で革新的であった。演劇に接する機会も多く、革新の気にも満ちていた地方では、このアルディの戯曲は受け入れられたが、演劇的にまだ保守的であった都市パリでは、アルディは最初受け入れられなかった。地方では1600年頃すでに貴族などが観劇の風習があったのに対し、パリではまだ貴族も上流の町人たちも劇場に足を運ばなかったのである。おそらくヴァラン・ル・コントは、アルディの文学的演劇によってより上流の観客をこの劇場に引きつけようとしたのだろう。1600年から12年までの間にパリで何度かアルディの新作を上演して失敗している<sup>(3)</sup>。パリでは昔からの笑劇と伝統的ジャンルの戯曲の方が、アルディの新しい形の悲劇、新しいジャンルの悲喜劇、田園劇より人々の関心を呼んだのである。ヴァラン・ル・コントの試みは時期尚早だったのだろう。のちの1620年代にパリでもようやく演劇革新の気風が起き、アルディは大当たりする。

それまでパリのオテル・ド・ブルゴーニュ座で大当たりをしていたのはとりわけ笑劇で、のちに笑劇トリオとして有名になる三人グロ＝ギヨーム、ゴートイエ＝ガルギュー、テュルリュバンが活躍していた。彼らの笑劇の観客は小姓、従僕、店員、学生など、どちらかといえば低い階層の人々であ

り、これらの客は知的な演劇を欲してはいなかった。1620年代にも笑劇トリオはなお人気を保ってはいたが、アルディの作品の再演がパリでも大当たりをとり、アルディの戯曲も飛ぶように売れることになる。

テオフィル・ド・ヴィオの悲劇『ピラムとティスベ』、ラカンの田園劇『牧人の詩』が1620年頃相次いで現われ、アルディの欠点を補って演劇の中に詩を導入することに成功した。さらにメレ、ロトルー、コルネイユ、デュ・リエ、マレシャル、スキュデリら若手劇作家が20年代に作品を発表し始める。20年代に劇団も数がふえ、中でも22年パリに來たオランジュ公劇団と24年パリに出たモンドリー一座のことは忘れてはならない。前者はオランダに本拠を持つ劇団で、ル・ノワールが座長で、最初はモンドリーもここに加わっていた。24年にパリにやって來たモンドリー一座は一旦パリを去るが、29年若いコルネイユの処女作『メリート』を持って再登場し、以後コルネイユの作品を上演する有力劇団となるのである。

こうして1620年前後からパリの演劇界は活況を呈し始めた。1624年頃まではグロ＝ギョーム率いる国王劇団とオランジュ公劇団は互いに仲良くオテル・ド・ブルゴーニュ座を借りて交替で上演していた。しかしオランジュ公の死後、この劇団は本拠をオランダからパリに移したので、パリ定着の有力劇団が事実上二つになった。しかもオランジュ公劇団の方が借料を高額に払うとの理由でオテル・ド・ブルゴーニュ座はこちらを優遇するようになり、次第に劇場をめぐって二劇団が対立するようになった。

リシュリューが宰相になったのは1624年。この年の初め、前述したもう一つの有力劇団モンドリー一座が1カ月だけパリにやって來てオテル・ド・ブルゴーニュ座を借りている<sup>(4)</sup>。アルディの演劇がパリで盛んに上演され、客を呼んだのはこの頃である。

ついに1629年12月26日国王参事会が条令を出して、グロ＝ギョーム(のちにはベルローズ)の率いる国王劇団だけがオテル・ド・ブルゴーニュ座を恒常的に借用する契約を許可した。これによって正式に、法的にはパリで初めて常設劇場が誕生したのである。もう一つのオランジュ公劇団はこの年を限りに消滅した。

オランジュ公劇団に代わって国王劇団に対抗する勢力として抬頭したのがル・ノワール＝モンドリー一座であった。この劇団は同じ1629年暮パリ市内ベルト＝掌球場で、新人劇作家ピエール・コルネイユの処女喜劇『メリート』を上演し大当たりしたのである。一方オテル・ド・ブルゴーニュ座をせりかき独占した国王劇団には客が入らなくなり、受難劇組合の上演独占権(この時には事実上上演許可権になっていたが)は崩れた。と同時に特筆すべきはこの時を期して新しい演劇の流れが始まったのであり、演劇革新の時代がやってきたことである。

ジャン・メレ(1604～86)はすでに1625年に新しいジャンル悲喜劇の形式で処女作『クリゼイドとアリマン』をオテル・ド・ブルゴーニュ座で初演、大成功している。その後田園悲喜劇『シルヴィ』(1626)を発表、初演させて劇作家として地歩を固めていた。

これらは少し以前のヴィオの『ピラムとティスベ』(1621)やラカンの『牧人の詩』(1620～21)の二作を範として真似たものであるが、それらが演劇的に単調で、詩の連続のようになっている欠陥を補い、より「演劇性」を付加して、舞台上で見せ聞かせるに足るものとした点で特筆される。その意味でこの『シルヴィ』は演劇革新の大きな一歩を進めた作品と言ってよい。

メレのこの頃の人気はフランス演劇にとっても重要な意味を持っている。アルディは年老い、ヴィオは既に没したこの時期に、人々はメレに熱中し、メレを信奉した。だからこそメレが次の田園悲喜劇『シルヴァニール』(1629年暮オテル・ド・ブルゴーニュ座初演)の出版(1631)に際して、その序文で三単一の規則を主張すると人々は彼の主張に耳を傾け、納得したのである。かくしてメレの主張が演劇界をリードすることになり、次の悲劇『ソフォニスブ』(1634年マレー座初演)で彼が規則を実作に適用して古典悲劇への道を示すと、観客は彼の演劇革新の方向を信じ、ついていったのである。

一方ジャン・ド・シュランドル(1584～1635)は、1608年に5幕韻文悲劇として発表した『テロス国とシドン国』を20年後の1628年に筋をもっと複雑にして、二日10幕の韻文悲喜劇として書き直し発表した。人文主義的悲劇からバロック的悲喜劇への改作である。1628年出版の時に付されたフランソワ・オジエの悲喜劇擁護、規則反対の序文が、アダンの言う主義論争(5)を捲き起こし、ジャンルの峻別、三単一の規則などの規則論争の発端をなしたのである。なお暫くは実作でも悲喜劇は全盛を極め、さらに1637年のル・シッド論争で規則論争は頂点となるのである。

さてジャン・ロトルー(1609～1650)は1628年ないしは29年に彼の処女作悲喜劇『憂鬱症患者』の初演で演劇界にデビューしている。この時の縁で1629年オテル・ド・ブルゴーニュ座を根城とする国王劇団の座付作者となる契約を結んでいる(6)。時あたかもピエール・コルネイユがその年の暮、のちにマレー座に拠るモンドリー一座によって『メリート』を初演させている。

以後1636年までロトルーはかなり厳しい契約の下で、オテル・ド・ブルゴーニュ座の国王劇団のために劇作品を発表している。彼は最初はスペイン喜劇を下敷きにして、喜劇、悲喜劇を書き、フランス演劇にスペイン演劇の流れを導入している。それらは複雑な筋であり、自由奔放に想像力を駆使したものといえる。しかしながら1634年初め、メレの規則に合致した悲劇『ソフォニスブ』に先立つこと数カ月の時、悲劇『死にゆくエルキュール』を発表、オテル・ド・ブルゴーニュ座

で初演している。ここにはそれまで悲喜劇を創作してきたロトルーの経験が生かされ、当時の悲喜劇を好む観客をも飽きさせない新しい悲劇の形があった。おおむね規則に適合したこの悲劇を古典悲劇への第一歩と見るか、『ソフォニスブ』を第一歩と見るかは論者それぞれの見解であろう。

しかしいずれにせよ、この二つの悲劇が初演された1634年という年は演劇史上重要である。モンドリー一座がパリのマレー地区のいくつかの掌球場で転々としながら、コルネイユの初期作品『王宮広場』（1633年～34年、ラ・フォンテーヌ掌球場初演）などを上演したあと、ついに一掌球場を改築して常設劇場マレー座を正式に開場したのもこの1634年のことなのである。これでパリに2つの常設劇場ができたわけである。

その新しいマレー座で『ソフォニスブ』が上演されたのは上に述べたとおりだが、翌1635年初め同じマレー座でコルネイユの初の悲劇『メデ』が初演されており、同じ年の夏には彼のバロック喜劇の傑作『舞台は夢』が初演されている。この中で登場人物の一人は言っている。

「今や演劇は非常に高い地位にあるのじゃ。

だからみんなが熱愛しておる。

あなた方のところには軽蔑されていたがの。

今日では知識ある人たちみんなの愛好するものでな。

パリの話題、地方の憧れじゃ。

王侯の好む最も楽しい娯楽だし、

一般の人たちの無上の楽しみ、貴族方の気晴らしでもある。

教ある娯楽のうちでも第一のものになった。」(V、6)

宮廷ではリシェーリュエが演劇を保護しているし、街でも人々は演劇に熱中し始めていた。1630年頃から貴族はもちろん、女性も劇場に出入りするようになった。フランスの女優の出現は1607年ヴァルラン・ル・コント一座に加わったトレポー嬢が最初のものであるが<sup>(7)</sup>、1630年頃には各劇団に女優も多く入っていた。劇場は以前に比べれば安心な場所になっていた。逆に言えば上流の知識階層が劇場に出入りするようになったからこそ、新しい演劇への胎動も始まったし、劇場が安全な場となり、演劇が芸術の域に達したのもあった。

かくして1636年トリスタン・レルミットの悲劇『マリアヌヌ』がマレー座で初演され、大当たりをする。次いで37年初頭コルネイユの『ル・シッド』が同じマレー座で初演されて、空前の大評判となるのである。34年以後、沈滞の悲劇を復活し、発展させるのに大きな貢献をするのはこのマレー座である。

これらの成功によってマレー座がパリ第一位の劇場となり、歴史の古いオテル・ド・ブルゴーニュ



座が後塵を拝することになったのは当然の成り行きだった。とはいえこの2つの劇場の競争は激しいものだった。それは両劇場のレパートリーを見てもうなずけよう。同じ題名の2つの戯曲が両劇場にかかったり、同じ題材のものが出て両劇場でしのぎを削っている。たとえばグジュノーの『役者たちの喜劇』(1633)がオテル・ド・ブルゴーニュ座にかかれば、スキュデリの同じ題の芝居が2年後にマレー座にかかる。1635年にはメレの悲劇『マルク・アントワヌ』がマレー座にかかると、相前後して同じ題材のバンスラードの悲劇『クレオパートル』がオテル・ド・ブルゴーニュ座にかかるという具合であった。

またオテル・ド・ブルゴーニュ座のベルローズ率いる国王劇団は、1635年役者不足からルイ13世に頼み、マレー座から役者移籍の王命を発令してもらい、マレー座のル・ノワール＝モンドリー一座の中心人物ル・ノワールや人気笑劇役者ジョドレら四人を引き抜くという荒わざもしている。その是非はともかくとして、こうした熾烈な競争によってさらに演劇がパリの中で繁栄し、発展していったことだけは間違いない。

バロックの洗礼を受けることによって、単なる抒情詩であった演劇がより「演劇的」、動的になり、自由奔放な想像力を駆使するバロック演劇に規則という枠をはめて、新しい古典演劇が生まれしていく。1628年頃から1636年頃までの時期は、野卑で低俗な笑劇からより高尚な文学的喜劇へ、荒唐無稽な悲喜劇からより単純な悲劇への転換期であり、いわばバロック演劇をいかに精算するかの苦悩の時期だったといえるのである。

< 注 >

- (1) A. Adam: Histoire de la Littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle, T. I, Domat, 1948, P. 165.
- (2) S. W. Deierkauf-Holsboer: Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, T. I, Nizet, 1968, Livre II, Chapitre 1<sup>er</sup>.
- (3) S. W. Deierkauf-Holsboer: Vie d'Alexandre Hardy, 2<sup>e</sup> édition, Nizet, 1972.
- (4) Deierkauf-Holsboer: Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I, p. 122-123.
- (5) Op. cit. p. 439.
- (6) Deierkauf-Holsboer: Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I, p. 138-139.
- (7) G. Mongrédien: Dictionnaire biographique des comédiens français du 17<sup>e</sup> siècle, 2<sup>e</sup> éd., CNRS, 1972, p. 198.

『死にゆくエルキュール』のスペクトル性と正則性

橋本 能

ジャン・ド・ロトルーの『死にゆくエルキュール』は、ジャン・メレの『ソフォニスブ』、コルネイユの『メデ』などと共に、一般に17世紀フランスの最初の正則悲劇 *tragédie régulière* と評価されている。この作品は、オテル・ド・ブルゴーニュ座によって初演された。その初演年代については、一般に1634年とされているが、デイエルクーフ・オルスポエルは1634年の上演を再演として、初演年代を1631年にさかのぼらせている(1)。いずれにしても1630年代の悲劇の一つであることに変わりはない。この1630年代に上演された一群の悲劇は、文学史的には正則悲劇としてまとめられて論じられることが多く、個々の作品について論じたものは少ない。拙論においては『死にゆくエルキュール』を検討し1630年代の悲劇群の中でこの作品のもつ特徴を考察してみたい。

この作品と同じくヘラクレス(仏訳エルキュール)の死を扱った作品としては、ギリシア悲劇にソポクレスの『トラキスの女たち』ローマ時代にセネカの『オイタ山上のヘラクレス』がある。フランスでは、先行作品として1614年に出版されたPrevostの『エルキュール』、1616年に出版されたMainfrayの『偉大なエルキュールの比類なき力と愛の悲劇』、1629年にBauduynの『ルーキウス・アンナイウス・セネカの悲劇』に入っている翻訳がある。モレルによれば(2)、Bauduynのはセネカの純然たる翻訳であり、Prevostの作品はセネカの自由翻訳であるということなのでここではとりあげない。Mainfrayの作品は幾つかの場面でロトルーに影響を与えているようであるが、その影響はあまり大きなものではないようである。ランカスター(3)はロトルーの作品にこれらの先行作品の影響を特に認めてはいない。又、アダン(4)はロトルーの作品の出典としてセネカを挙げてはいるものの、上述した三作品については触れていない。事実、セネカの作品と照し合わせてみると、ロトルーの悲劇は筋の展開、場割、登場人物などでセネカをほぼそのままの形で受け継いでいることがわかる。従って、拙論においてはロトルーの『死にゆくエルキュール』を、適宜セネカの『オイタ山上のヘラクレス』と参照しつつ検討することにした。

I 作品の構成

エルキュールは、ミュケーナイの王エウリュステウスに12年間奉仕し、命ぜられた仕事を行っ

て功業が成った時には不死な者となるという神託を受けている。今、エルキュールはその12年間の奉仕を務め上げ、12の功業をうちたてたところで、オリュンポスの神々の列に加えられることを期している。I幕1場で、エルキュールは12の功業を終えた今自分が征服すべきものはもはやこの世になくなったと信じている。

「天、地、海、地獄の岸辺も、結局は私の生命と力を使わせるには足りない。」

I-1 V、25-26(5)

「(怪物たちの)力は空しい。私の力はすべてを克服する。」

I-1 V、52

エルキュールは、ギリシアの神々の中の最高神ゼウス(ジュピター)と、アンフィトリオンの妻で人間の女アルクメーヌの間に生まれた子である。彼は他人からもジュピターの子と認められ劇中でしばしば「神の子」、「半神」と呼ばれている。彼は、父である神ジュピターに向かって、自分を天に迎え神々の列に入れるようにと歎願する。

「しかし、この功業を終えても天はいまだに私を天に迎えることを拒んでいる。私はいまだに父にふさわしからざる息子なのであろうか。」

I-1 V、12-14

エルキュールは、オイカリアを征服した今その王女に恋している。彼の妻は夫の恋に激しい嫉妬をもやす。彼女はエルキュールの心を取り戻そうと、生贄の儀式に着る彼の衣服に媚薬を塗るが、この媚薬は実際には毒であった。この毒のために、II幕1場で儀式をおこなったエルキュールは衣服からふき出た炎に断末魔の苦しみに襲われる。エルキュールが炎に焼かれ苦しむ姿を見て、腹心の一人は次のように彼を励ます。

「偉大な英雄よ、最後の栄光を得て下さい。あなたはこの勝利を得ることで、すべてに打ち勝つのです。大気や地や水が曇っても平気だったあなたに残されたのは、最後の元素(火)を征服することです。この長い苦難の果てに栄光の安らぎが続くのです。そこで、あなたは悪しきものすべてに打ち勝つことになりましょう。」

III-2 V、745-750

エルキュールの方は、このような死にざまをさらすことで自らの神性が否定されまいかと恐れる。

「この死が私の力を無にしてしまったなら、人は私の生みの親を疑うだろう。私を讃めたたえた者は、遂には私がアンフィトリオンの息子であり、神の子ではなかったのだと思うことだろう。」

IV-1、V、953-956

彼はジュピターに神の子にふさわしい死を与えてくれるように求める。Ⅳ幕の終りで妻が自責の念から自殺したことを報らされ、事の真相を知ったエルキュールはこの死が神の定めたものであると悟りオイタ山上で自ら火の中に投身して死することを決意する。Ⅴ幕1場で、彼が火の中に身を投じた様子は次のように語られている。

「彼は火に最後の勝利を収め、栄光のうちに自らの生命を終えることを悟った。」

V-1 V、1201-2

そしてⅤ幕の終りでエルキュールは天から降りて来て人々に告げる。

「この場にいる人々は、みなこの山上に私の栄光を祭る壇を設け、私を神とした死を記念せよ。」

V-4、V、1463-66

エルキュールは、この場面で始めてオリュンポスの神々に列せられ神となった姿を現わす。Ⅳ幕まで、エルキュールはいつも自分を「神の子」、「ジュピターの子」と呼び人々もそれを認めている。彼は火を征服する死によって地上のあらゆるものに打ち勝ったのである。それで始めて、彼は自らを「神」と呼ぶことができるのである。

エルキュールが苦しみ、やがて克服するものは単なる物質としての火だけではない。彼が火に焼かれる原因は妻の嫉妬である。エルキュールの苦悶する姿を見る者は次のように嘆いている。

「未熟な心の中では、嫉妬は怪物、蛇、ベスト、激怒よりもっと悪い。この激しい毒の後に来る死は、恨みの悲しい結果なのだ。」

III-1、V、673-676

また、一方ではエルキュールはオイカリアの王女に恋し嫉妬のあまり、彼女の恋人を自分の墓の上で殺せと命ずる。しかし、エルキュールは彼女の恋人が生贄に供されようとする直前、天から降ってきてこの犠牲を止めすべてを宥す。

「神々の列につらなれた私は、嫉妬を憐れみの念に譲らせる。私のかわきは神の供物によっていやされ、もはや血を求めはしない。」

V-4、V、1451-54

嫉妬の念に苦しめられ愛の情念に燃えて狂いたったエルキュールは、神となった今このような人間的な情炎から浄化されている。彼は火を克服することにも人間的な悪しき情炎をも克服して、神化を完成したのである。

エルキュールの死にゆく姿だけをこの作品からひき出せば、以上のように要約することができよう。Ⅰ、Ⅱ幕はエルキュールが火に身を焼かれて苦しむことになる理由を説明する提示部 *exposi-*

tionに当る。Ⅱ、Ⅳ幕は彼が炎に焼かれる姿を描く展開部 *noeds* である。Ⅴ幕はエルキュールが火を克服して神となった姿を描く帰結部 *dénouement* である。エルキュールを中心に各幕のもつ役割を考えるならこのように説明できよう。ただ一言注意しておかなければならないが、エルキュールの受難と死を語る主筋に対して、オイカリアの王女ヨールとその許婚アルカスの恋という脇筋が関わっていることである。エルキュールはヨールに恋し、自分のものにならなければアルカスを殺すと彼女を強迫する。死ぬ間際には、アルカスを自分の墓の上で殺せと遺言し、アルカスが血祭にあげられようとした瞬間天上から現われてアルカスを許す。この筋はⅠ、Ⅱ、Ⅴの幕で展開する。一方、ⅠからⅢ幕まではエルキュールの妻の嫉妬と死という形でまとめることもできる。作品全体をエルキュールの受難と死という主題で総括できるものの、一方ではこのように独立性の強い部分部分を含んでいることも見逃がすことはできない。こうした脇筋がどのように主筋と関わってくるかという点については、セネカの『オイタ山上のヘラクレス』(6)と比較して考えたい。

セネカの作品は、ヘラクレスがエウボイアのケーナイオン岬にあるジュピターの神殿に、オイカリアを征服できたことを感謝するため犠牲の儀式を行いにゆくところから始まる。この冒頭の部分は、ロトルーの作品のⅠ幕1場に当る。オイカリアの王女が捕虜として連れてこられたのを見て、ヘラクレスの妻は嫉妬に狂う。彼女はヘラクレスの心を取り戻すために媚薬と誤って毒を彼の衣服に塗る。その毒のためヘラクレスが断末魔に陥ったことを知らされて、彼女は自責のあまり自殺する。そこへヘラクレスが戻ってきて事の真相を知り、オイタ山上で死ぬ覚悟をする。死後、彼の母アルクメネーの嘆きを慰めるためヘラクレスは天から現われる。この部分は、ロトルーのⅤ幕4場に相当する。以上のように、筋の展開は両者ともほぼ同じである。

二作品の相違をみると、セネカのは1996行、ロトルーのは1488行である。劇にとって不要と思われるヘラクレスの過去の功業や、退治した怪物の名称などは極力省略されている。合唱は全部削除されている。ヘラクレスの妻が、毒を塗った服を使用者に手渡す場面も省略されている。その他の部分は、登場人物のおきかえはあるがほぼセネカを踏襲している。

この異同で最も注目すべきことは、ロトルーの作品でⅢ幕のエルキュールが妻のために苦悶する場面である。ここは、セネカでは*recit* によってヘラクレスの妻の前で物語られている。この結果、ヘラクレスが毒のため身体が焼けただれた姿で舞台上に登場するのは劇の後半になる。ヘラクレスが冒頭の場面で登場してから次に登場するまで1131行もあいている。全体が1996行の作品だから後半に入って登場するわけで、しかも彼の台詞は531行で全体の4分の1にすぎない。つまり、セネカの前半は、ヘラクレスの妻の嫉妬と死が中心となっている。これに対して、ロトルーでは、ヘラクレスはⅠ、Ⅱ、Ⅳ、Ⅴの各幕に登場し、Ⅴ幕を除いて各幕のうち半数を越える場に登場

する。その上、ロトルーでは、エルキュールの苦悶する姿はセネカのように物語られるのではなく、直接舞台の上で演じられるのである。セネカもロトルーもヘラクレスの受難と死を描いたことで同じではあるが、ロトルーの悲劇の方がそこに焦点を絞って描いていると言えよう。

次に、ロトルーが付加した部分にオイカリアの王女とその許婚の恋がある。この副筋はエルキュールの愛の情念と嫉妬という人間的感情をセネカよりもはっきりと描き出し、彼の死の原因を明確に示すことに役立っている。最後の結末にしても、セネカではヘラクレスが母親アルクメネーの悲しみを慰めるためにだけ登場するが、ロトルーではエルキュールが一切の人間的な感情を洗いながすという意味を彼の天上からの降臨はもっている。つまり、副筋はエルキュールの死の原因をもっとはっきりした形で提示するとともに、エルキュールが死後神となったことを表すのに役立っているのである。以上、セネカの『オイタ山上のヘラクレス』と参照しつつロトルーの『死にゆくエルキュール』について考察したが、エルキュールの受難と死という主題に明確に焦点をあわせ、かつそれを舞台の上で演じさせたという点にロトルーの独自性があつたわけである。

## II 上演からみた作品

前章では『死にゆくエルキュール』の中で特に重要と思われる場面、I幕1場、II幕1場、2場、V幕4場を中心に検討した。ここでは、17世紀に上演された舞台の装置からこの作品を考えてみたい。幸いにも、1634年の上演に際して装置を担当したロラン・マウロがメモワール<sup>(7)</sup>にこの作品の装置についてノートを残している。そこで、マウロのメモワールを参考にして、当時におけるこの作品の上演がどこに力点をおいてなされたのかを推察してみよう。

マウロが指示しているように、舞台上に4つの場面(実際には5つの場面が必要)を設けなければならない。即ち、エルキュールの宮殿(宮殿内の二つの部屋が必要)、牢獄、神殿、エルキュールの墓である。とりわけ、マウロは神殿とエルキュールの墓の場面に細心の注意を払っている。この二つの装置は、前章で論じたII幕とV幕の場面につかわれる。つまり、これらの装置は最も重要な意義を認めた三つの場面のうち二つをつくる装置である。まず、II幕の神殿の場面を見てみよう。

「舞台の一方の端には、古代風のジュピターの神殿が必要。それは祭壇を取り囲むアーケードで蔽われている。祭壇のまわりはまわることができる。祭壇の上には香炉と飾り。古代にあるような丸い台座を作り、ジュピターの像をおく。四角の祭壇の上には小さな花瓶で飾られた四つの金字塔、花瓶には炎が描かれている。神殿は隠されていなければならない<sup>(8)</sup>」

このような舞台装置の中で、II幕のエルキュールの苦悶する姿は演じられるのである。この場面をセネカは*récit*で物語っているだけなのに、ロトルーの作品では俳優の演技と舞台装置によって観

客の目の前で見られるのである。この場面は、作品中重要であるとともに舞台装置の効果によって見世物的な場面ともなっている。

次に、V幕のエルキュールの墓の場面についてマウロは次のように書いている。

「舞台のもう一方には、山をおかねばならない。その山は前から上り後で降りることができ  
る。この山は大樹の森であり、山の下には涙で満ちた葬儀の部屋、エルキュールの墓を設け  
ねばならない。三つの金字塔と二つの花瓶、そこからは描かれた炎が出ている。エルキュ  
ールの巧業のすべてが描き出されている。この墓は隠されていなければならない<sup>(9)</sup>」

ジュレルは、この作品についてではないが葬儀の場面を「スペクトルへの情熱」と題する章で<sup>(10)</sup>、  
スペクタクル効果の一つとしてあげている。デイエルコフ・オルスポエルは『演出の歴史』の「機  
械仕掛けの芝居の装置」と題する章で<sup>(11)</sup>以上の二つの場面をスペクタクル性の強い舞台装置として  
引いている。勿論、台詞もスペクタクルを担う舞台効果の一つと考えねばならない。ただ、ここで  
は議論を解りやすくするためにテキストの荷なえない部分として舞台装置、衣裳、音響効果、俳優  
の存在に限定して考えることとする。他の場面について、マウロは「又、舞台中央にはサンルーム  
を設けねばならない。その部屋は欄干と銀の板、装飾用の絵で飾り立てられる<sup>(12)</sup>」と簡単な記述で  
すませている。このことから、マウロがこの二つの場面の装置を特に重視して装置家としての腕  
をふるっていることがわかるであろう。付言すれば、セネカではこの場面を単にヘラクレスの家の  
前とするだけで、特別な場面を設定していない。

さらに、マウロの指示はエルキュールが神として登場する時の効果にも及んでいる。

「V幕で、雷、そして天が裂けエルキュールが雲間から降りてくる。地上は、12の印と雲、

12の風、輝く星、透明な宝石のような太陽と目をあざむく幻視的な装飾で満たされる<sup>(13)</sup>」

こうした装置は、今日の日からすればそれほどのものでないかもしれない。しかし、エルキュール  
の降臨に特別の配慮がなされ舞台効果ははかられていることは明らかである。そして、この効果は  
作品の意図を離れた単なるスペクタクルのための効果ではない。ロトルーはこの場面を次のように書  
いている。

(ここで雷鳴がして、天が裂ける。)

アルクメーヌ

何という天変地異。何という恐ろしい雷。何という稲妻で天は地上をさわがすのでしょ。う。

フィロクテート

雷雨はあがり、空が開く。でも、どんな新しい太陽が天を照らすのか。

アルクメーヌ

栄光に満ちたアルシッド(エルキュールの別称)が、空の丸天井を開いている。彼です。

リュサンドル

何という奇襲だ。

アルクメーヌ

おお、思いもかけぬ喜び

エルキュールの降臨についてのマウロの指示は、作品の意図に従った効果であり作品自体がこのような効果を要求している。つまり、上述した舞台効果は、作品の意図に忠実に従おうとしてつくられたと言える。一方、セネカでは仏訳版に「テオロジアンにヘラクレスが現われる<sup>(14)</sup>」という指示はあるが、台詞や舞台効果への言及はみられない。もちろん、演出によってどんな舞台効果も駆使することはできようが、セネカにはロトルーの作品にみられるような指示を含んでいないことは見逃がせない事実である。

マウロの指示に従ってⅢ幕、Ⅴ幕の場面における装置を考えたが、そのことからこの作品が舞台上でのスペクタクル性に富んだ作品であることは明らかであろう。この事は以上の場面にとどまらない。

マウロはエルキュールの衣裳について、「エルキュールの棍棒、ライオンの皮とそのマスク<sup>(15)</sup>」という指示を与えている。Ⅰ幕でこの衣裳をして登場したエルキュールは、Ⅲ幕では緋の衣をまとい、それが彼の身を焼く炎をも表わす。身を焼く炎の熱に耐えきれず舞台裏で水浴して戻ってくる。Ⅳ幕では、黒こげになった姿で登場し、Ⅴ幕では指示はないが神としての衣裳で登場するはずである。はなやかで、次々と変わる衣裳が舞台に効果を添えている。

次に各幕でスペクタクルとしての効果をもつ場面をあげれば、Ⅰ幕でオイカリアの王女の美しさが称えられその姿が舞台に現われ、しかもエルキュールが織をおる彼女の膝に枕する場面、Ⅱ幕でシェレルがスペクタクル的見せ場として指摘している<sup>(16)</sup>牢獄の場面、Ⅲ幕では上述した神殿の場面の他にエルキュールの妻が狂気に陥りながら登場する場面、Ⅳ幕ではエルキュールの苦悶する姿がそれ自体台詞と同時に一つの見せ場であるし、Ⅴ幕では上述した葬儀とエルキュールの降臨の場面の他にアルカスがエルキュールの墓の上で矢で射殺されようとするところがあげられる。

ロトルーの悲劇は、エルキュールの受難と死が中心になっているが、それは単に戯曲の中だけに留まらず観客の前で演技と舞台装置によって見せようとしている。舞台上での上演効果が戯曲の内包的効果をさらに増幅し盛り上げているのだ。以上のように、この作品自体がマウロの指示するような効果を要求しており、各幕とも見せ場に満ちたスペクタクル性に富んだ作品なのである。



### Ⅲ 演劇規則から見た作品

前二章で、『死にゆくエルキュール』を構成と上演の二つの側面から分析してきた。前章では、この作品が舞台効果を計算に入れたスペクタクル性に富んでいることがわかった。では、そのような性格をもったこの悲劇は当時の演劇規則とどのような関係をもつのだろうか。ここでは、当時の演劇規則とのかかわりからこの作品を考えてみよう。

ロトルーが演劇規則の面でセネカの作品をどのように改変しているかを調べ、又、規則に合った同時代の作品——メレの『ソフォニスブ』、コルネイユの『メデ』——と比較することによって、ロトルーのこの作品における規則への配慮を検討してみる。

初めに場の単一だが、ロトルーではエルキュールの宮殿内の二部屋、そこから近い牢獄と神殿、オイタ山にあるエルキュールの墓という五つの場の必要である。セネカでは、冒頭の場面のみがトラキス市の郊外で、他の場面はトラキス市内にあるエルキュールの家の前である。ロトルーはセネカよりも場の数を増やしているのである。一方、メレの『ソフォニスブ』<sup>(17)</sup>では場はキルタ市内の宮殿の中の隣接した二部屋と宮殿の中庭の三ヶ所である。V幕でこの二部屋は、カーテンをあげられることで一部屋になるから、場は二カ所と言うこともできる。コルネイユの『メデ』<sup>(18)</sup>では、場はコリントス市にある宮殿の前の広場、IV幕1場の洞穴、IV幕4場の牢獄の三カ所が必要である。メレやコルネイユの作品と比較しても、ロトルーでは場の単一の規則はより曖昧にしか適用され得ないのである。付言するならば、セネカでは「舞台はトラキス」、メレでは「舞台はキルタニエミディアの都市」、コルネイユでは「舞台はコリント」と指示されているが、ロトルーにはこのような指示はない。

Liaison des scènesの切断については、セネカでは一カ所冒頭の場面と次の場面の間でのみつながらない。『ソフォニスブ』では六カ所、『メデ』では二カ所、『死にゆくエルキュール』では三カ所切れている。この点では各作品に大差ないと言えよう。

時の単一については、ロトルーではI幕からII幕まで経過する時間は1時間以内、それにIII幕、IV幕が続く。V幕は、IV幕までと同じ日のことか、それとも翌日あるいは他日なのかは台詞の上では明らかでない。だが、解釈によって全体を一日の出来事とすることは可能である。セネカでは、冒頭のヘラクレスと捕虜達の場面を除いて、他はLiaison des scènesが遵守されているから一日に経過する連続した時間である。冒頭の場面にしても以降の場面と結びつけることができないわけではない。ランカスターは、ロトルーが時の単一に従うためにセネカにおける時間を短縮したと述べているが<sup>(19)</sup>、実際に作品を検討するとそのようなことは言えない。ロトルーでは、IV幕からV幕への時間経過が曖昧だったのに、セネカでは完全に一日の出来事となっている。『ソフォニスブ』の

場合は、カルタ市陥落の日と翌日の両日にまたがっているが2.4時間以内に収まっている。『メデ』は、完全に一日の出来事である。注目すべきことは、時間を指示する箇所が、『ソフォニスブ』にはI幕3カ所、II幕1カ所、III幕7カ所、IV幕6カ所、V幕9カ所の合計26カ所あり、『メデ』にはI幕1カ所、II幕3カ所、III幕2カ所、IV幕5カ所、V幕2カ所の合計13カ所見られるのに対し、『死にゆくエルキュール』にはI幕1場に1時間以内に生贄の儀式を始めるという台詞が見られるのみである。勿論、時間を指示する単純な総計によってすべてを計るわけにはいかないが、その数においてロトルーの作品とメレヤコルネイユの作品の間には決定的な差があることは否定できない。このことから、明瞭に時の単一の規則を念頭において書かれた二作品と比べるならば、ロトルーは時の単一の規則をそれほど意識していなかったと言えるのではなからうか。

筋の単一については、第I章で見たようにロトルーには主筋と副筋が認められる。セネカにおいては、オイカリアの王女と許婚との恋という副筋は存在しない。そこで、ドービニャックは筋の単一に通った例としてセネカのこの作品を挙げているほどである<sup>(20)</sup>。ロトルーはセネカの作品に比して意図的に筋を複雑にしているのである。もっとも、ランカスターは、『死にゆくエルキュール』の筋が複数であると認めながらそれは当時の規則の許容範囲内であったと言っている<sup>(21)</sup>。付言すれば、『ソフォニスブ』は、ソフォニスブを中心に考えるなら筋は一つ、『メデ』では、脇筋があって筋は二つである。

次に「真実らしさ」と「礼節」*bienséances* について見なければならぬが、判断が難しく恣意に陥りかねないので、ここではシェレルが指摘した部分をあげるに留めたい。エルキュールの衣服に塗られた毒の血の色は赤で目に立ちやすいのに誰も気づかないという事情を説明しようとした台詞がある。

「この血の色にエルキュールは気づくかもしれないが、もはやただの赤い水にすぎず血とは思わないだろう」

II-2. V. 485-6

この苦しい言い訳があるのは、「真実らしさ」を気づかされたからだとしてシェレルは言っている<sup>(22)</sup>。セネカにはこのような説明的な台詞はみられない。その意味で、「不十分とば言えここに「真実らしさ」を配慮したとがあると言えよう。「礼節」については、エルキュールが毒に気づき服を持ってきた者を殺す場面に「彼は棍棒を持ち、リカスの後を追う」というト書きがある。このように舞台上で殺人をしないように工夫しているところに、シェレルは「礼節」への配慮を見出している<sup>(23)</sup>。セネカでは、この場面は *récit* によって語られているから本当に「礼節」を配慮してそうしたのかは比較では明らかにならない。一方、I幕3場でのエルキュールのオイカリアの王女に対する態度

は「礼節」に欠けるとされている<sup>24</sup>。

以上のように、『死にゆくエルキュール』をセネカの作品と規則に適った同時代の二作品とを比較しつつ、その正則性について検討してみた。この検討からも、この悲劇が当時の規則の広い許容範囲内に収まっていると確かに言うことができる。従って、1630年代の悲劇を17世紀最初の正則悲劇と一括して評価するときその一つに数えることができよう。しかし、規則を念頭において書かれた他の同時代作品と比較しつつ、細かく検討を加えるならば『死にゆくエルキュール』の中に、それほど明瞭に規則への配慮(特に時や場の単一において)を捉えることはできないのである。セネカの『オイタ山上のヘラクレス』は、17世紀の演劇規則と照らし合わすならばほぼ完全に規則に適っている。ロトルーがセネカのこの作品に取材したために、原作のもつ正則性がロトルーの作品に反映してその正則性をもたらしたと言っているのではないだろうか。又、同じ頃のロトルーの作品に『メネクム兄弟』という喜劇がある。これはプラウハスの喜劇『メネエクス兄弟』の翻案と言えるがこの作品でもロトルーはプラウトスの作品の構成をほぼそのままの形で踏襲している。その結果、完全に規則に適った作品となっている。つまり、ローマの喜劇に取材してほぼ完全に規則に適った作品を書いている一方で、同じ頃ローマの悲劇に取材してその規則性を破る方向でロトルーは作品を書いているわけである。ロトルーの『死にゆくエルキュール』は結果的に規則を遵守していると言っても、ロトルーがこの作品を規則への配慮を意識して書いたということには多少の疑いを呈せざるをえないのである。

## 結 論

ロトルーの『死にゆくエルキュール』は、セネカの『オイタ山上のヘラクレス』に取材して主人公の受難と死を描いたということでは変りはない。しかし、セネカの場合と違ってロトルーの作品では、エルキュールの受難と死に一層焦点が絞られている。つまり、エルキュールの受難が台詞で語られるばかりでなく、実際に舞台の上で演じられるところがセネカとは違っている。当時の上演の際の舞台装置からみても、そこに効果があてられスペクタクル性がふんだんに盛り込まれている。ロトルーのこの悲劇を規則の観点から、正則悲劇であると規定することは間違いではない。だが、初演当時の実際の舞台装置の記録から見て、その正則性よりもむしろ舞台効果の面から捉える方が本当の作品の姿がうかがいあがってくるのではなからうか。この作品はそのスペクタクルに富んだ面から、17世紀に以後独自の発達を遂げる機械仕掛けの芝居へとつながっていく面が強いと言えるのではないだろうか。

< 注 >

- (1) DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma ; Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, tome I, Nizet, Paris, 1968, p. 163.
- (2) MOREL, Jacques ; L' ((Hercule sur l'CE ta)) de Sénèque et les dramaturges français de l'époque de Louis de Louis XIII, Dans "Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance," C.N.R.S, 1964, Paris.
- (3) LANCASTER, H.C. ; A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century, Gordian Press, New York, 1966, Part II, Vol. II, p. 683-689
- (4) ADAM, Antoine ; Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, Del Duca, Paris, 1962, tome I ; p. 452-455.
- (5) 以下、『死にゆくエルキュール』は、ROTROU, Oeuvres, SLATKINEより引用する。
- (6) SENEQUE ; Tragédies, Les Belles Lettres, 1967, Tome II
- (7) MAHELOT, Laurent ; Le Memoire de Mahelot, Laurent, Publié par H.C.Lancaster, Honoré Champion, 1920.
- (8) ibid. p. 102
- (9) ibid. p. 103
- (10) SCHERER Jacques ; La dramaturgie classique en France, Nizet, Paris, 1970, p. 160-171.
- (11) DEIERKAUF-HOLSBOER ; L' Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673, Nizet, Paris, 1960, p. 60-73.
- (12) MAHELOT op.cit.p. 103.
- (13) ibid., p. 103.
- (14) SENEQUE op.cit.; p. 209. テオロジアンとは、古代劇で用いられる後壁にある半円形のく
- (15) MAHELOT ; op.cit., p. 103 ほみで、神々はそこから台詞を言う。
- (16) SCHERER ; op.cit.p. 167
- (17) MAIRET, Jean ; La Sophonisbe, Nizet Paris, 1969.
- (18) CORNEILLE Pierre ; Théâtre complet de Corneille, tome I, Pléiade, Paris 1950
- (19) LANCASTER ; op.cit., p. 685.
- (20) AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d' ; La Pratique du théâtre, Champion, Paris, 1927, p. 86.
- (21) LANCASTER ; op.cit., p. 689.
- (21) SCHERER ; op.cit., p. 381.
- (23) SCHERER ; op.cit., p. 418.
- (24) ibid. p. 405

## メレの《ソフォニズ》

関谷苑子

フランス古典悲劇は、ジャン・メレの《ソフォニズ》を、その規則に従った最初の作品と見ることに、おおよそ異論のないところである。トラジ＝コメディの全盛期、《悲劇は死んだ》とアダンの言った<sup>(1)</sup>その時代に、初めてクラシックの体裁を整えた《ソフォニズ》が出現し成功したことは、悲劇のルネサンスを告げる事件であり、その後のクラシックの悲劇の勝利への確実な布石となった。実に、1635年の《ソフォニズ》の出版以後、悲劇の書かれる数は急増し、1640年代には、30年代の約2倍、69作品というピークに達するのである<sup>(2)</sup>。それほど影響力を持っていた作品であり、既に文学史的な位置づけも明確になされているものではあるが、そのオリジナリティを今一度検討するのも無駄ではあるまい。ここでは《ソフォニズ》とその出版との比較を手掛かりとして、それを探ってみたいと思う。

### I. 《ソフォニズ》のあらすじ

メレの《ソフォニズ》は出版より上演が先じた。初演は1634年12月18日、マレー座にて行われ、当時の人気俳優モンドリーが主人公マシニズの役を勤めてたいそうな成功を収めたのであった。この上演にあたっては、24時間以内という時の単一の規則を守ることに對して俳優達から苦情が出、フィエスク伯爵の援助によってようやく彼らにそれを認めさせることができたと言う<sup>(3)</sup>。

まず、《ソフォニズ》の筋を各幕ごとに簡単にまとめてみよう。

場所はカルタ。ヌミジア王シファックスの宮殿である。第二次カルタゴ戦争のさ中、アヌドゥリユバルの娘でカルタゴの女王ソフォニズは、対ローマ勢力を強固にする為、年老いたシファックスと政略結婚している。そして一方の東ヌミジアの若き王マシニズはローマと結び、両軍で激しい戦闘がくり展げられているところである。

第一幕：マシニズ宛に、今の境遇から救い出してくれ、敵をも愛せるくらいに辛い、とソフォニズが書いた手紙をシファックスは手に入れ、彼女の裏切りを責める。ソフォニズは手紙を書いた事実は認めながら、それは策略であると弁解する。しかし、シファックスは欺されない。かつてソフォニズはマシニズと婚約していたのであった。シファックスが戦いに出て行ったあと、ソフ

フォニスブは腹心フェニースに向かって彼女のマシニスへの愛の真実を打ち明け、その宿命を嘆く。

第二幕：ソフォニスブはマシニスを思い、不安に苛まれている。彼女は腹心達を塔にやり戦況を報告させるが、彼女達はシファックス側の不利を伝える。ソフォニスブは不吉な夢の前兆を述べ不安をつのらせている。そこへ使者カリオドールが来てシファックスの戦死を報告する。それに続いて、キルタが落ちたことも。ソフォニスブは死のうと言いが、フェニースはそれを止め、マシニスを誘惑して味方につけるのがよいと教唆する。

第三幕：マシニスが入城し、兵士達にねぎらいの言葉をかけ、さらに、ソフォニスブの策謀に遇うかもしれない、城を襲い彼女を捕えろと命令する。第二場ではソフォニスブが絶望して現われる。フェニースは、王妃の悲しむ風情が一層魅力的だ、マシニスは必ずや恋に落ちると慰め励ます。そこへマシニスが登場。彼はまず、ソフォニスブを囚われの女としてではなく王妃として扱おうと宣言する。彼女はそれに答え、彼を賞賛する。マシニスは早くもソフォニスブの美しさに打たれ、恋してしまい。彼女は彼の足元に身を投げ出し、どうかローマの手に渡さないでくれと訴える。彼は彼女と結婚する決心をし、約束の接吻を交わしてその準備のために出て行く。ソフォニスブは喜びに震えながら同時に死んだシファックスの影に怯えている。

第四幕：結婚の翌朝。ソフォニスブがマシニスに、以前から彼を恋していたこと、父親から彼の妃にと定められていたことを打ち明けているところへ、シピオンの到着が伝えられる。そこでマシニスは、結婚を急いだ理由を述べる。即ちローマの反対にありの必定期に、シピオンの到着以前に事が成される必要があったのだと。そして恐れるソフォニスブに対し、決してその身柄をローマに引き渡すことはない約束する。果たしてシピオンは、マシニスの行為に驚くとともに、狂気の沙汰だと激しく彼を責め、ソフォニスブを捨てた方が身の為だと迫る。しかしマシニスは拒絶する。彼に同情的なレリも、ソフォニスブは前夫を亡ぼした女だ、今にマシニスも同じ運命をたどることになる、と説得を試みるのだが、彼は聞き入れず、シピオンに取りなしでくれるようレリに頼む。

第五幕：シピオンからの返事を待っているマシニスのモノログから。彼は運命の神の犠牲者となった苦悩を述べる。そこへレリが登場し、シピオンは拒否したけれども、マシニスがソフォニスブの名誉を重んじたいと言いのなら彼女が死ぬのを止めはしない、と言ったと伝える。ソフォニスブの使者が彼女からの手紙を携えて入って来る。マシニスに約束を守ってくれと頼んでいた。彼は、その為の方法はただ彼女の死しかない、自らの手でそれを果たそうと洩らす、レリに止められる。二人が退場したあとソフォニスブが登場、夢に血まみれのシファックスが現われたと不吉な予感を語る。そこへ使者が来、残された道はただ一つ、と言うマシニスの手紙と毒薬を彼女に渡す。ソ

フォニスブは、運命を共にすると言ひ彼の言葉を聞いて毒薬を呑み、腹心に抱きかかえられて退場。シピオンとレリがマシニスを力づけているところへ使者が登場し、ソフォニスブの死を伝え、王妃は隣りの部屋で横たわっていると話す。マシニスはタビスリーを上げ、ソフォニスブの遺体を眼にして逆上し、ローマに対する怒りをぶちまけ、妃を返せと叫ぶ。シピオンは、彼を一人にしておいた方がよい、とレリと共に立ち去る。最後の場《ソフォニスブの亡骸を前のマシニスの嘆き》。マシニスは、最愛の妃を亡くした絶望を述べながら彼女の勇気を讃え、ローマを第二のトロヤに、と神々に呼びかけてその憎悪を訴え、そして隠し持っていた短剣で自らを刺す。

## II 出典の史書及び文学書

歴史に題材を採ったソフォニスブの出典は、作者自身、その《読者諸氏へ》で挙げているように、ティティウス＝リヴィウス、ポリビウス、及びアレクサンドリアのアピアンであるが、中でもアピアンに拠るところが大きいと言う<sup>(4)</sup>。これらの史書の、メレが取材した部分の概要は次のようである。

シファックスはローマ側の捕虜となり、マシニスがキルタに入城して来る。宮殿の前で彼はソフォニスブと出会い、ローマの奴隷にしないでくれと哀願する彼女の美しさに打たれ、それを約束する。そしてその手段としてその日のうちに結婚する。が、その時到着したスキピオから彼女を戦利品としてローマに引き渡すよう要請され、彼女を救う手立てのないことを悟ると、彼女に毒薬を送る。ソフォニスブは、あたかも侵略者を嘲笑うかのように敢然とそれを一息に飲み干し、息絶える。

アピアンだけは、この筋に加えて、かつてアストリッユバルはソフォニスブとマシニスを婚約させていたが、カルタゴの元老院は彼らのスペイン遠征の間に、シファックスと、同盟を結ぼうとしてソフォニスブを彼の妃にしてしまったと述べている。恋愛と政治が一つになった好主題であるが、特にアピアンの書は、ヒロインの恋愛を理由づけるのに最も適切な記述を持ち、メレの採り入れるところとなった。その他、彼がアピアンから採ったと思われる点は、ソフォニスブがフェニースに向かつて、その死を嘆くのと戒める所(V-5)、マシニスがソフォニスブの亡骸をシピオンとレリに見せること(V-7)である。

ソフォニスブの主題に見られる、ローマに屈服することを潔しとせず死を選ぶ誇り高い女への共鳴が、作家のインスピレーションを刺激するのは当然であろう。メレの《ソフォニスブ》までに幾度も作品が書かれているが、その主要なもので後世の作家に影響を与えたのは、ペトルカカの叙事詩《アフリカ》、トリシーノの悲劇《ソフォニスブ》(1515年)である。後者は1559年、1548年の二度にわたりフランス語に翻訳され、それに感化されて1601年、モンクレティアン

の《カルタゴの女あるいは自由》<sup>(5)</sup>、モンルーの《ソフォニスブ》が相次いで出ている。

以上の史書及び作品とメレの《ソフォニスブ》の影響関係について、リッチは《イタリア及びフランス悲劇におけるソフォニスブ》で詳細に述べているが、それを参考にしながら比較してみよう。

### III トリシーノ、モンクレティアン、ペトラルカの《ソフォニスブ》

初めて上演された《ソフォニスブ》は、イタリアのトリシーノのそれであり、フランスでも有名になったのであるが、メレもそれを読んでいたと思われる<sup>(6)</sup>。トリシーノの作品では、やはりアピアンに則り、ソフォニスブとマシニスは婚約していたとするが、女主人公はマシニスに対し何ら愛情を抱いておらず、ただローマの囚われの女にならないが為に結婚するのである。二人の結婚後、シファックスは彼女をののしり、そしてシピオンに、あの女はマシニスをたきつけてローマを滅ぼすだろうと言う。毒を飲んだ後ソフォニスブは息子の姿を見て心乱れ、彼に心を残して死んで行く母親としての姿が描かれている。マシニスもまた、出だしは情熱的だが最後では非常に冷静である。ソフォニスブの死体を見ても、荘厳な葬式を挙げてやろうと言うのみで、彼女のあとを追うという恋に囚われた男の姿はそこにはない。

モンクレティアンの《カルタゴの女》<sup>(7)</sup>においては、シファックスが既に捕われており、最初ソフォニスブは彼に同情しているが、マシニスが入城するに及んで、保身のため彼を誘惑しようと思う。マシニスは初めての出会いでたちまち恋に落ち、結婚を申し込むと、彼女はためらいも見せずに受け入れる。ここでは、先のトリシーノに見られた、アピアンに依る婚約説は採られていない。ソフォニスブは、結婚を承諾したのは軽率な行為であったと悔やんで毒を飲む。

この中の主人公の性格は、それほど共感を呼ぶものではない。ソフォニスブは狡猾な女であり、マシニスは高慢な男でありながら余りにも簡単に籠絡されてしまう。しかも、ローマの手先のように働き、シピオンから別れよと命令されると、ローマに引き渡されるのならマシニスの手で殺してくれという約束をしたと言って彼に相談するのだ。けれども、マシニスの帰りを待つソフォニスブが、乳母に向かって悪夢を見たことを話し不安をつのらせる場は注目しよう。メレはそこから着想を得ているのである。

結局、モンクレティアンは、ソフォニスブの、祖国愛に燃えるエロイックな面を描こうとしたようである。そこにはトリシーノより、直接ティティウス＝リヴィウスに取材した跡が見られるのだ。例えば、初めて出会った二人が即座に結婚することも、思えば不自然ではあるが、ティティウス＝リヴィウスを拠り所としているからであり、その書には、ヌミジア人は情熱に走りやすい性格を具えているゆえに、と言う説明が付されてその日のうちの結婚を強調しているのである。また、結婚直



後にシピオンが到着し、二人が結婚の夜を過ごさなかったのも、ティティウス＝リヴィウスの通りである。

リッチに依れば、メレの《ソフォニスブ》がその細部で、最も負っているのはペトラルカの《アフリカ》であると言うことだ。彼が指摘している部分は、二幕二場でフェニースが、お妃の悲しむ風情は一段と美しいとお世辞を言うところ、《征服者に対するソフォニスブの演説》の出だし、五幕冒頭のマシニスのモノログ、《ソフォニスブの亡骸を前のマシニスの嘆き》、そして最後の、マシニスのローマに対する罵り<sup>(8)</sup>、以上である。さらに、ランカスターは、《一日でマシニスは見、愛し、結婚した》(1.2.3.0行)という条り、及びソフォニスブの見る不吉な夢をペトラルカの影響としている<sup>(9)</sup>。

ところで、そういったディテールはともかくとして、メレの《ソフォニスブ》に最も重要に関わってくるのは、その情熱、パッションであろう。ペトラルカは女主人公を祖国愛に燃える女としてよりも、恋する女として描くことにペンを傾けているようだ。マシニスにしても同様である。愛する女を恥辱から救う為に、彼女に死ねと言わざるを得なかった男の嘆き。そして女のあとを追って死ぬ他、その苦悩から免れる道はなかるうと思う男の絶望。それらをパセティックに謳い、二人を超越的な幸福に導いているのである。

## Ⅵ メレの《ソフォニスブ》の分析

メレの《ソフォニスブ》もこれに似て、政治的状況に取り囲まれた征服者と囚われの女の恋愛をクローズアップしようという意図を持っている。彼女は歴史の中の愛国者であるよりも、愛に囚われたか弱きヒロインである。リッチは、メレのヒロインの方がペトラルカのそれよりも情熱的であるとさえ言っているのだ<sup>(10)</sup>。メレは、アビアンにある二人の婚約説に拠り所を見出したようであり、ソフォニスブを《情熱のいけにえ》とすることによって恋愛の主題をまず前面に押し出している。一幕一場、シファックスに手紙を見つけられ、裏切り者と迫られる所で既に、敵の王がかつての婚約者であり、今も恋しているのだということが明らかにされている。劇の前半、マシニスの入城までは、ソフォニスブの苦悩、つまり夫シファックス及び祖国を裏切ってマシニスを受してしまったことの葛藤が扱われる。その言葉には、彼女が情熱の餌食、運命の犠牲者だという宿命論が含まれて来る。

私には抗うことのできない、目に見えない運命の神が、私の意に逆らって、夫に背くように仕向けるのです。この情熱、このために、私自身幾度となく驚いてしまいます。(I-3)  
そして、神殿へ戦勝祈願に赴く際の二つに引き裂かれた彼女の気持を、次のようにうまく表現する。

まいりましょう、フェニース。でも、私自身の幸福のためにならぬことを祈るようなことになっ  
てはいけない。神々を拜むだけ、何も願わずにおきましょう。(1-3)

そういった情熱に加えて、ソフォニスブにはさらに、夫を裏切る女の罪の意識も付与されている。  
彼女が、続けて不吉な夢を見たというのが、その象徴であり<sup>(11)</sup>、しかもこう言う。

あゝ、私の罪の報いとして、愛の神が私の胸にこんな不倫な炎を燃やすのだわ。(1-3)

ところが、シファックスの戦死によって、彼女には囚われることへの恐怖が新たに生まれ、それを  
免れる為にマシニスの方を恋の虜にして味方につけようとする。それまで相反していた、彼女の  
恋と祖国愛は、ここにおいてその利益の合致を見るのであるが、その奇妙な都合の良さにどうして  
も不自然な、あるいは不器用な感が拭い切れない。ここではまだ、名誉を重んじる誇り高いソフォ  
ニスブではなく、愛を獲得しようと策を凝らしながら、もしその力がなかったらどうしようかと不  
安気に愛の神に助力を祈る、コケットな彼女である。この誘惑をメレは、《フェードル》における  
エノヌの如く、腹心フェニースが唆すこととして、ソフォニスブの高潔さを救おうとするが、そ  
の意図も、三幕四場のソフォニスブとマシニスの会見の場に至って、何ら用を成さなかったことが  
わかる。

二人の会見の場は、この劇の一つのクライマックスシーンであり、作者も力を入れた箇所であろ  
う。それは《マシニスの演説》、《ソフォニスブの答辞》と銘打った節で始まっている。ここから  
悲劇の展開部も始まるのであるが、しかし、この見せ場は、クラシックの悲劇として成功している  
と言えない部分である。よく引き合いに出されるように、腹心が

コリスベ、彼はこちらのものよ。(811行)

それから

まあ何と、彼の心はどンドン愛の罠に落ち込んで行くわ！(887行)

と合い間に口を狭む喜劇的調子や、接吻を交わすという行為もその理由ではあるが、それ以上に問  
題にしたいのは、その場全体が悲劇の枠からはみだしてしまっているということだ。舞台の奥深い  
所から聞こえていた管の通奏底音が、ここでぶつり途絶えるのである。ソフォニスブは既に、恋  
人を手に入れた幸福な女であり、マシニスもた易く罠に落ちて、それは愛の二重唱に変わっている。

しかし、この場をシェレルは、作劇法として重要だと高く評価している<sup>(12)</sup>。メレの《ソフォニス  
ブ》以前には、このように二人の人物が一つの問題で対話し、一つの予期せぬ結果を産み出すこと  
になる場面はなかった、と言うのである。確かに、劇の作り方として、かつての延々と続くディス  
クールやラマンタシオンに比べて新鮮であり、劇的盛り上がり運んで行くから、その点では評価  
され得よう。けれども、そこで述べられる内容が、そしてそれがもたらす予期せぬ結果が、この場

においては、トラジ＝コメディあるいはパストラルの域を出ていないのである。逆にリッチは批判的で、《悲劇的な外見に隠れているのは結局喜劇のもう一つの間である》と言い、《ソフォニスブという非常に悲劇的な役をメレはほとんど喜劇のそれに変えてしまった》と書いている<sup>13</sup>。

この、約百行のうちにマシニスの心は、ソフォニスブに対する敬意に始まってその後、賞賛、同情を経て愛に変化し、遂には結婚を約束するまでに至るのだが、それを勝ち取る為のソフォニスブの手筈は、まず彼を賞めて自分の弱い立場及び下心のないことを強調し、さらに、好意を寄せ始めた彼に、自分にはそんなに魅力はない、からかわないでくれ、と言う、つまり逆説的な口説き文句である。

シファックスに先立たれた妻は余りにも不幸せゆえ、マシニスと再婚するなどできません。我々はこのせりふを裏から読めばよいのである。何も知らぬはマシニスばかり、と、観客は彼の人の好さとソフォニスブのCKETTリーに心を操られるに違いない。

実際、こういう場があってこそ、メレの《ソフォニスブ》は当時成功したのだろう。サン＝テヴルモンがその成功の理由を《貴婦人の好み及び宮廷人のまことの知性に適った為》としているという如くである。当時の観客は未だ古典悲劇を知らなかった。その嗜好はトラジ＝コメディやパストラルにとどまっていた筈であるから、新しい手法に対してよりも、彼らのよく慣れた場面にまず最初、安心して拍手を送ったことを思われるのだ。

哀れな女の風情やその涙が権力者の心を征服する。この公式は、例えば《アンドロマック》におけるアンドロマックとピリュス、《ブリタニキウス》のジュニーとネロンに見られる関係だが、それら完成されたと見られる悲劇には、必ず最後まで悲劇的雰囲気というものが漂い続け、一つの不幸あるいは破滅に向かって進んでいることが常に明確にされている。途中、多少の希望がほの見えることがあっても、それが成就したり、またその雰囲気が舞台全体を支配することはない。悲劇的結末が着々と準備されるのだ。ところが《ソフォニスブ》のこの三幕四場は、女主人公のかつての苦悩が歓喜に変わる、まさにトラジ＝コメディの結末である。確かに、ソフォニスブは最後に不安を見せはする。

私の心は完璧な喜びを味わえない。まだシファックスの葬儀も済まぬのに、私は二度目の婚礼のたいまつを灯すのです。

と。しかし、それも、《私達の自由のため》に必要な結婚なのだと合理化の言葉が与えられることによって、かえって我々は、彼女の喜びを感じとるのである。どうしても、悲劇全体の構成から見て、この場は浮き上がって見える。ともあれソフォニスブは、マシニスの愛を得、同時に国を取り戻したのだ。ここにおいて一つの筋が一応の終結を見たと思うのは間違いだらうか。

悲劇は第四幕から始まる。主人公二人がお互いの愛を確かめ幸福に浸っているその時、シピオンが到着し、そこでまさしく危機が提示される。以後、劇の中心人物はマシニスとなり、彼の苦悩と闘いが舞台上でくり展げられる。

彼が闘う相手はシピオンである。彼は主人公の情熱を禁じる苛酷なローマを表わす役割を受け持っているが、この人物の描き方は、それを十分果たしていないようである。彼の皮肉っぽい言いまわしはしばしば取り上げられるのだが、彼は開口一番こう言う。

これはこれは、親愛なるマシニスよ、天が下、貴殿のように幸福な王が居ようか。何たることノ一日のうちに国を取り戻し婚礼を挙げるとはな。(Ⅳ-3)

この調子はモンクレティアンのレリに似ている。彼のレリはこう言うのである。

これはこれは親愛なる友よ、この幸福な一日を見れば、戦争もほとんど終わってしまったようであるな。(Ⅲ)

マシニスがソフォニスブに死なせてやると約束したことをシピオンが知っていて、彼女が死ぬのを止めはしない、と言うのも、モンクレティアンと同じだが、その他の出典では、シピオンは飽くまでソフォニスブの引渡しを命じ、そこでマシニスは彼女に毒を送るしか道がないと決心する。彼女の名誉という見地から見れば、メレのシピオンは、その冷酷さの度合が減少しているようでもある。

シピオンに関し、リッチは《時には不快になるその皮肉な調子、卑俗性及び絶望的な欠陥を持ち合わせた、傲慢なブルジョワだ》とかなり手厳しい。それ程ではなくとも、主人公の前に立ちはだかって彼らを、その抵抗も空しく破滅に追いやる強大な力の象徴としては、いささか小者の印象を与えるのは確かであり、恐ろしいローマの鷲の影が舞台をよ切ることもないようである。従って、マシニスの抵抗も、そしてその苦悩も、我々には物足りなく思え、彼がローマの奴隷に見えてしまうのだ。

四幕以後のソフォニスブも、名誉心より愛の方が多く付与されており、彼女が囚われの恥ずかしめを受けたくない、それよりも殺してくれ、と訴える時にも、我々には彼女のマシニスへの愛しか見えない。彼女の不安な心理は、明け方に見たという不吉な夢で表現され、自分の死を予感する。

また今日も夜明けに、恐ろしい夢で目が覚めました。不運なシファックスが血まみれで現れ、私にこう辛い言葉を浴びせるのです。裏切り者め、俺は永遠の闇から戻って来た。お前の今後の不幸をゆるぎないものにする為にな。侮辱された夫の当然の怒りが、お前に地獄へ来いと求めている。お前の罪がお前をそこへ呼び寄せるのだ……(Ⅴ-4)

モンクレティアンでは、こうなっている。

さようなら、愛する乳母や、私は、頭の上にかずちが間もなく落ちる夢を見たのです。(Ⅴ)

同じく身の破滅の予感ではあるが、メレのでは、一幕にも見られた如く、女主人公が自己の情熱にはっきりと罪の意識を抱いていて、彼女の情熱こそが不幸を招いたという自覚のあることが理解される。

遂に、マシニスから送られた毒を深く飲むソフォニスプの行為は、まことにエロイックである。そのエロイズムにこそ人々は感動して来た。ローマの奴隷になるよりは、と自殺して果てる高邁な誇り高い精神。それは同情を引くよりも、むしろ人々の勇気を鼓舞するものである。そんなソフォニスプの死であるが、メレの《ソフォニスプ》における彼女の死は、約束された死、幸福な死となるのである。それは、キリスト教的であるというつもりはないが、それでもやはり、この世での結婚を無意味と見なして超越的な愛を求めた、ペトラルカの《アフリカ》の影響だと思われる。ソフォニスプはマシニスが彼女のあとを追うと知って、毒をおおるのだ。

私のマシニスがあとに続くと言ってくれたのだから、死ぬことも、私にとっては生きることと同じほど心地よいものです。(V-5)

悲劇的な死ではあるが、そこには祖国に殉じるというエロイズムへの感動よりも、情熱に導かれるままに至った情死の甘美さが残るのである。

それに比べれば、マシニスの最期の方が悲劇的である。彼は自分の手でその情熱を断罪しなければならず、そしてその結果を眼にして絶望の内に自殺する。彼も運命の犠牲者として在る。ソフォニスプを捨てると命じるシピオンを、

俺の幸運な出会いを彼が遺憾に思っているのだと、元はと言えば彼が引き合わせたことではないか。(IV-4)

と言って恨むのだ。故に、その最期はローマに対する、運命に対する呪いとなり、パテティックな叫びにならざるを得ない<sup>(15)</sup>。そして最後の

情容赦のないローマ人の苛酷さであっても、それが恋する者の身にどんな事が出来ようと、愛に対してはなす術もないことを示してやるのだ。

という言葉の中に、この悲劇の主題、即ち、愛の虜となり、それを守る為に闘い、しかし死によってしか果たす道がなかった、愛に誠実の男の、愛に殉じる姿に集約されるのである。

マシニスを最後に自殺させたことは、この劇が恋愛を主題にした悲劇である限りにおいて、成功した点であると言えよう。二人の主人公の死という設定は、作者自身、《読者諸氏へ》の中で、それが観客に感動を与える筈だと自信を持って述べている通り、トリシーノやモンクレティアンの作品よりも遙かに深く共感を呼ぶものである。

## V 《真実らしさ》に関して

マシニスの自殺、それは史実ではない。またシファックスの戦死も同様だ。その変改の理由としてメレは、《詩人の仕事は、実際に起こったことを描くのではなく、起こり得ること即ち蓋然、もしくは必然的に可能なことを描くことである》<sup>(16)</sup>というアリストテレスの言を引用している。verissimile——真実らしさ。それをメレは第一に置いた。シャブランが真実らしさは《詩にとって不易の目的である》<sup>(17)</sup>と言い、ドービニャックが《それこそあらゆる戯曲の基礎となる。(中略)要するに真実らしさは言わば劇詩の本質であり、それなくしては舞台上の合理的行為、言語は不可能である》<sup>(18)</sup>と宣言し、さらにはラシーヌも《悲劇において感動させるのは真実らしさしかない》<sup>(19)</sup>と言った。古典悲劇の最も重要な美学を、メレは、最初のクラシックの悲劇において明確に打ち出していた。しかも、その創作が《ソフォニスブ》に効果的に作用したのは確かであった。

もう一つの変改、シファックスの戦死の効果はどうであろうか。マシニスは求婚の際、シファックスは死んだのだから正式な結婚が出来ると言う。それは二人の結婚を正当化する手段となり、ヒロインは重婚の罪から救われている。そして彼自身、一幕に見る所では確かに嫉妬深く帝王然としない哀れな老人であるけれども、捕えられて生き恥をさらさないで済むのである。それは、《礼節》への配慮と見なされる。

このように《真実らしさ》に鑑みて史実は変改されている訳だが、ところで、主人公二人が初めて出会ったその日のうちに結婚に至ると言う、まさしく史実であることが、《ソフォニスブ》では《真実らしく》なく思えるのは何とも皮肉ではないか。たとえ、シピオンの到着前に既成事実を作っておかねばならなかったという理由づけがマシニスの言葉によってされていても<sup>(20)</sup>、それが恋愛の成せる《過ち》であったと言うだけでは、観客には釈然としないものが残るであろう。誇り高い女王が、国を失った直後に、愛する敵国の王と易々と結婚し、彼女の恋愛を成就させるのであるから……女主人公の祖国愛と恋愛という異質の要素を曖昧に合体させてしまっている為に、彼女の行為、さらには劇全体の一貫性及び必然性において弱さが露呈される結果となっているのだ。

## IV コルネイユの《ソフォニスブ》

主人公の祖国愛と恋愛——前者を強調して彼女を熱狂的な愛国者にしたのは、この約30年後、1663年に上演されたコルネイユの《ソフォニスブ》であった。同じクラシックの作家であるからには、それに少し触れる必要がある。それは、根っからの政治的人間が変わっている。

コルネイユのソフォニスブにとって、愛は政治の道具である。ローマの軍門に降ろうとするシファックスを、自分を愛しているなら祖国を見殺しにできない筈、と叱咤し、彼が捕われた後にマシ

ニスと結婚するのも、彼を愛しているからではなく、国を守る為そしてローマから彼を祖国に取り戻す為である。また、鎖につながれたシファックスが彼女の裏切りを責めると彼女は、ローマの手から私を救ってくれるのなら私はあなたのものだ、マシニスへの愛情はどのようにでもなる、と言いつつ。彼女の名誉こそがその《情熱の主人》なのである<sup>(21)</sup>。マシニスから送られた毒薬を彼女は、それは彼にこそ必要なもの、と言って送り返し、彼のローマへの隷属を非難する。そして遂には、私の不名誉を招いたのは二人の王が卑怯だったからだ、彼らを罰するためにカルタゴの為に死ぬ、と言う言葉を残して自殺するのである。

コルネイユは《読者諸氏へ》<sup>(22)</sup>で、まずメレの模倣を避けるべきと考えて主題の取り方を改めたと述べている。その結果は、ソフォニズを祖国愛の権化にし、ともかく別のものを作ろうとする余り、他の出典にも見られるディテール、例えば、二人の出会いの場やソフォニズが毒薬を受け取って飲む場面、彼女の死後にマシニスが嘆く場面など、劇的盛り上がりにも有効な箇所までも、メレが使ったと言う理由によって削除されてしまっているのである。

従って、二人の王の死と言う創作を彼が採る訳もない。そうしなかった理由を、彼自身、ティティウス＝リヴィウスを重んじるからで、また、トリシーノやモンクレティヤンも彼らを死なせていないではないか、と言う。しかし《真実》を先行させる彼とて、捕われたシファックスをして妻に相談させたり、ソフォニズの飲む毒薬が自分のものであったり、また、エリクスという王女を登場させて、彼女とマシニスの結婚を暗示する結末としたり、変改を行っているのだが、そのどれもが、成功したとは思えない。ただ、エリクスの存在、マシニスを愛しており、その上、ローマ側でもマシニスと結婚させようと企てている彼女の存在が、ソフォニズに結婚を急がせ、同時にローマの方にも彼らの結婚に反対する理由を与えているのは認められる。また、マシニスを、奪われた恋人を取り戻しに来る男として登場させていることも、先に挙げたエリクスの存在と共に、劇の行為の理由づけとなって論理的な展開を見せる要因となっている。

ともかく、コルネイユの《ソフォニズ》が、ドービニャックの《演劇実践論》を念頭に置き、メレの作品に対抗する形で書かれたのは明らかだ。彼は、アリストテレスやホラチウスの《規則》では、人物を美化し過ぎ、歴史を歪曲するので敢えて避けたと述べているのである。ところが、コルネイユかメレか、どちらの《ソフォニズ》が悲劇として成功し人々に感動を与えるかと言えば、メレの作品であることは、ヴォルテール初め大勢の認めるところであり、しかもそのヴォルテールの《ソフォニズ》でさえ、メレのものには及ばないのである。

## VII メレの悲劇の理念

メレは、1631年の《シルヴァニール》の序文において彼の演劇論を披歴しており、その中で、喜劇と対比させながら悲劇について語っている。その主な部分を挙げてみよう<sup>(23)</sup>。

《悲劇は人間性の鏡のようなものである。当初かくも輝かしく勝ち誇っていたまさにその帝王、その君主が、最後には運命の異常を悲惨にも証明することになるのである》、《悲劇の主題は周知の主題でなければならない。従って、歴史に根拠を持ち、さらには時に伝説的な事柄を交錯させることも出来得るような主題である》、《悲劇は高尚な人物の行為と情熱を高尚な文体で描くものである》、《悲劇は初め輝かしく、偉大な人物の壮麗さを示す。が、最後は悲惨に、絶望に陥った帝王や君主を見せる》。

この、彼自身の悲劇の理念を実際に作品化する最初の試みが《ソフォニスブ》であった訳だが、その定義の限りにおいて、成功していることは認めねばなるまい。アリストテレス的な人物、即ち、ラシーヌが《アンドロマック》のピリュスに関して述べた如く、《人並以上に善くあり、そして正しくあると言う人ではないが、罪や悪を犯してでなく、単に、ある過失、誤解から不幸に陥る》<sup>(24)</sup>人物を悲劇の主人公に持ち、全篇を通じて彼を葛藤させ、結末ではその過失に値する罰を科し、しかも、その過失を嫌悪すべきものとしてでなく同情すべきものとして描こうとした方法、あるいは少くとも作者の意図。劇のそういう展開法こそが、三単一の規則の遵守もさることながら、それにも増してこの場合、重要な意義を持つのであり、その点においてクラシック最初の悲劇としての《ソフォニスブ》を評価したいと思う。

< 注 >

- (1) A.Adam, Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle, Tome I, del Duca, p. 424.
- (2) J.Schérer, La dramaturgie classique en France, Nizet, pp. 443-459.
- (2) G.Bizos, Etude sur la vie et les OEuvres de Jean Mairet, Slatkine Reprints, p.176.
- (4) J.Mairet, La Sophonisbe, Nizet. p. 8.
- (5) 1596年の《Sophonisbe》を書き改めた。
- (6) C.Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française.Slatkine Reprints, p. 90.
- (7) Montchrétien, La Carthaginoise ou la liberté, Plon 1891.
- (8) C.Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française, Slatkine, p. 90.



- (9) Lancaster, History of French dramatic literature, Part II, Vol. I, p. 702
- (10) C. Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française, Slatkine, p. 91.
- (11) v. 309.
- (12) Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, Tome I, Bibl. de la Pléiade, p. 1286.
- (13) C. Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française, Slatkine, p. 93.
- (14) Ibid., pp. 95-96.
- (15) Sophonisbe の存在がローマに与えた恐怖について、彼女を賞める箇所は、Petrarca では Sophonisbe 自身の言葉である。
- (16) 松浦嘉一訳。この訳の「蓋然」に当たる原語は verissimile である。
- (17) Préface de l'Adone de Marin.
- (18) Livre II, Ch. II, p. 76.
- (19) Préface de Bérénice.
- (20) 四幕一場
- (21) Corneille, Sophonisbe, Oeuvres Complètes, Intégrales, p. 660.
- (22) Ibid., pp. 642-644.
- (23) J. Mairet, Sylvainre, Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 482.
- (24) Préface d'Andromaque.

## 『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<sup>(1)</sup>。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<sup>(2)</sup>。

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<sup>(3)</sup>。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<sup>(4)</sup>。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<sup>(5)</sup>『メデ』を選ばせたと言えないよりだ。

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<sup>(6)</sup>。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<sup>(7)</sup>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に統一する)。

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<sup>コンフィダン</sup>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 (イアーゾーンの妻)	メデ	メデ
イアーゾン	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
	クレヌズ(クレウーサ) (クレオンの娘)	クレヌズ
	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)	イフィット (ジャゾンの聴き役)
乳母 (メーデーアの)	ネリヌ (メデの侍女)	ロドーブ (メデの聴き役)
	クレオーヌ (クレヌズの養育係)	ジディブ (クレヌズの聴き役)
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はほぼ共通する部分——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<sup>(8)</sup>)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、夫を奪ったクレヌ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:I4、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(子供のこ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、クレユズ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、得意のクレユズにジャゾンは、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場でクレユズは、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場でクレユズは、エジェの求婚を体よく断る。一人残ったエジェ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、クレユズ、エジェ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、経緯とクレユズへの愛を語り、2場でクレユズは、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、子供達にクレユズの所へ持

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でしかないことがわかる。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。そこにジャゾンが兵を連れて駆けつける。屋根に昇ったメデは、ジャソンの眼前で、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。残されたジャソ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、ジャゾン、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ゾンは、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。残されたジャゾ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みると、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、ジャゾン、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事ができる。

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ソ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ゾンを騙し、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ゾ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

して悲嘆にくれるが、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」<sup>(9)</sup>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」<sup>(10)</sup>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<sup>(11)</sup>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<sup>(12)</sup>。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、一日一ばいやろう、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<sup>(13)</sup>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<sup>(14)</sup>。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。一方ロンジュビ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、メデと会う前にすでに、「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」<sup>(14)</sup>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」<sup>(15)</sup>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<sup>(16)</sup>、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こびますよ」(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の場所の不都合を、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<sup>(17)</sup>。と同時に、並列装置の使用を予想させる点でもある<sup>(18)</sup>。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』<sup>(19)</sup>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」<sup>(20)</sup>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、エウリピーデース共)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<sup>(21)</sup>。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<sup>22)</sup>。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<sup>23)</sup>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、ピュートンの舌、ハルピュイアの羽根、アルタイアの火種、パエトンの火種、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、この恐し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<sup>24)</sup>。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か、牢を恐しいものにするだろう……その場面が恐しければ恐しい程、観客に憐れみの情をかきたてるのだろう」<sup>25)</sup>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<sup>26)</sup>。

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<sup>27)</sup>。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」<sup>28)</sup>。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)<sup>29)</sup>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。ただロンジュビエールは、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。ロンジュビエールは、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。ロンジュビエール作品では、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、ロンジュビエール両作品共に、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「<sup>メルグネユ</sup>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<sup>80</sup>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<sup>81</sup>。

以上簡略ではあるが、コルネユ作品に見られる「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「<sup>ビヤセアンス</sup>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ができるのではないか。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<sup>32</sup>。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。」<sup>33</sup>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<sup>34</sup>。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』<sup>35</sup>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、クレヌズ、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、死の場面は語り以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<sup>36</sup>。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<sup>37</sup>、「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」<sup>38</sup>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。有体に言えば、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<sup>39</sup>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、メーデーアに / (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、メーデーア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ア / なりまさりゆく、悪のうち、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、メーデーア」(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ふよりは、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  
なりましょう(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、やっと思切りの、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ない(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う！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<sup>(42)</sup>。ジャンズ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、パルタ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ズ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、コリントス王クレオン)の脅威を語って応じなかったのである。

二人の王が手を結ぼうものなら、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ズの気持ちを、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。メデはジャンズの台詞を受けて、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ックで悲劇的状況まで昇華していると言えよう<sup>(43)</sup>。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ズに見せ、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った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、アテーナイ王エジェ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したか、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……<sup>イメージ</sup>

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ろうか？(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。一時の苦しみが、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、子供に憐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ろう！(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(Séneque, 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、マルティーラポー版(OEuvres de P. Corneille, éd. Ch. Marty-Laveaux, 1862, t. II)によった。1639年初版は I, V幕で場割りがあるが、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. Tobar, 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<sup>e</sup> 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、作中のクレウスの台詞に「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)
- ④⑩ 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。
- ④⑪ 翻訳註、前掲書 P. 497
- ④⑫ 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)
- ④⑬ 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。

# 『マリアンヌ』小論

## ——エロードの愛——

野池 恵子

トリスタンによる悲劇『マリアンヌ』は、1636年にマレー座で上演され、翌37年に出版された。当時の名優モンドリーの熱演もあって、大成功を博している。ランカスターによると1659年から1680年までにモリエール劇団によって39回、1680年から1703年までにコメディーフランセーズによって34回上演され、息の長いレパートリーになっていた<sup>(1)</sup>。又、テキストの方も初版以後数多くの版が重ねられていることを考えあわせると、『マリアンヌ』がどれだけ17世紀の人々の関心を集めていたか充分推測できる。一方当時のそうした評判と並んで、『マリアンヌ』は文学史面からも、専門家達の注目の的になっている。シェレルは『フランスにおける古典ドラマツルギー』<sup>(2)</sup>においてメレの『ソフォニスブ』と『マリアンヌ』が、後に流行する悲劇の基礎を作ったと考えているし、ベルナルダンも『トリスタン、レルミット』<sup>(3)</sup>で、トリスタンを生涯及び作品の二方向から分析し、ラジューヌの先行者としての特質を考察している。又、ランカスターは『ミトリダートの死』及び『リュクレウス』や、特に『マリアンヌ』を、『ソフォニスブ』と共に心理の発展に力点を置いて書かれた悲劇とし、当時の一傾向になったと考える。そして「『ソフォニスブ』程徹底して古典的ではないが、『マリアンヌ』は人の胸に訴える力を持つ女主人公ばかりでなく、『ル・シッド』以前のフランス悲劇における最もドラマティックな性格をエロードの人物中に有している」<sup>(4)</sup>と評価している。古典劇の形成途上期に位置する『マリアンヌ』は、同時期の他の作品と共に様々な観点から検討されうるものであろう。

トリスタンの『マリアンヌ』に先行する作品として、アルディの『マリアンヌ』がある。1600年頃上演されたと推定され、1625年に出版されている。トリスタンは、アルディの戯曲集のために二篇の詩を作った。ベルナルダンも指摘している通り、トリスタンは自作を執筆する際、先行作品を参考にすると充分考えられる。

ここでトリスタンの『マリアンヌ』を分析するにあたり、アルディの作品を折にふれて比較参照することにした。出典を探ることが目的なのではなく、唯、トリスタンの独創性をより明確な形で提出したいと思うからである。

ところで、エロードは絶対権を握る王であり、彼の決定事項がそのまま劇進行の契機となる立場

にいる。戯曲のタイトルはマリアヌだが、実質的な主人公はエロード王である。従ってエロードの心理の進展を追うことで、戯曲の構造を把握し、結末に導くものが何であるかをこの小論で探りたい。

\* \* \* \*

### (1) 『マリアヌ』の提示部

I幕は、冷汗を流して悪夢から目覚めるエロードの台詞で始まる。後述される内容から判断すると、色鮮やかで、呼び声まで聞き取れる生々しい夢である。おぼれた時飲んだ水で体がふくれあがり、赤紫色になったアリストビュルが、恐ろしげな形相をし、髪から水を滴せたままエロードの夢に現われて、王を呪ったのである。亡霊がエロードの悪行を責め続け、自分の存在を膨張させて行くと、エロードは耐えられなくなり、精神の安定をはかるため最大限の力を払い、亡霊に打って出る。その一撃が空を切った所で王は目覚めた。夢、つまり虚像の恐怖から自分の力で現実界に戻ったことになる。エロードが以上のような悪夢にうなされたということは、彼が抜き差しならない危機の状態に陥っていると考えて良い。実際I幕の後半で、我々はエロードの愛が王妃に徹頭徹尾拒否され、行き場がなくなっていることを知る。

アルディの『マリアヌ』では、アリストビュルの亡霊が実際に舞台上に登場し、呪いの言葉を自分の口から吐いた。その試みは舞台上にスペクタクルとしての面白さを生みだしはしようが、劇の筋とは直接結びつかない。亡霊を夢とし、エロードの強迫観念として登場人物を整理したトリスタンは、結果として、エロードの心理時間に深さを与えることができた。

エロードの夢は王妃の冷淡な態度が原因となって生まれた。愛を受けいれてもらえない為である。この王妃マリアヌは、先王イルカンの娘であるが、親兄弟をエロードに殺害された為、夫を憎み続けている。王族出という血筋の誇りも強く、平民出のエロードを蔑視する。身の安全の為に愛する振りをしようとしなないし、義妹サロームの陰謀に気付いても、アルディのマリアヌのように非難するところまで身をおとしめたがらない。侍女の忠告を無視して、あくまでも王妃としてのモラルを守り通そうとする。しかし、彼女にはエロードとの間に既に子供があるし、彼が感謝するような忠告を与えた事もある。従って、マリアヌがいくら毅然としていようと人物の全体像は曖昧である。重要なのはエロードにとってのマリアヌがどういう人物だったかであろう。最初に言える事は、彼女が美しいという点である。彼女の美しさは、下記のように形容される。

私の愛する神にも似た<sup>ひと</sup>女性が、石にたとえられるなら、それは雪花石膏、快い暗礁。その内に、自然が私を誘惑しようとして作ったすべてのものが光り輝くのを、人は見る。彼女の唇

ほど赤いルビーはなく、触れるものすべてに琥珀の精をませあわす。瞳のきらめきは、少なくともダイヤモンドと同列に置くのを認めよと、私に望んでいる<sup>(5)</sup>。(I-3)

ここでマリアンヌが、雪花石膏、心地良い暗礁、ルビー、ダイヤモンド等の冷たい感触を持つ鉱物にたとえられることに注意したい。又、彼女が全宇宙を包みこんでしまえる程、悠々たる存在であることにも注意しておきたい。

マリアンヌの精神面に目を移してみよう。

あのつねなさすべての由来するところは、彼女の操正しさだ。実に、彼女の尊大な気質も善意にあえている。(I-3)

というエロードの台詞がある。彼は、王妃を厳しいとする一方、それも善意があつてのことだと評価している。エロードは、マリアンヌの精神面のうち、鉱物のような人を寄せつけない冷やかさまでを彼女の長所とし、

本当のことを言えば、彼女があなた方の間にあって、いくばくかの威厳を兼ね備えているのは、全く正当なことなのだ。(I-3)

と言って、マリアンヌに威厳のあることを、ほめている。

しかし、このようなマリアンヌ像は、現実のマリアンヌではない。外側から眺めたマリアンヌを材料にして作った永遠の女性像と言える。エロードはそういった作業を自とやっけり視覚的人間で、例えば王妃への伝言をソエムに託す時、王妃の反応を逐一報告するよう命じている<sup>(6)</sup>。自分の考えを定めるのに、相手の返事の内容よりも第一に、いかなる反応を示すかという視覚面での反応に多く興味を持つのだ。

エロードは武勇にすぐれ、年少の頃から戦功をあげた英雄である。相手を倒すまで力を出し尽くし、自分の死に行き着くまで戦いやめない。あくことなき欲望にかられて戦さから戦さへ渡り歩くのである。エロードはこの英雄としての、肉体をかけた征服欲を、恋愛面にそのまま移行させている。そして、観念の中に住む恋人を現実に入れようとする時のエネルギーにしている。

エロードにとってマリアンヌは、以上の通りである。ここでもう一人の女主人公であるサロームについて述べたい。彼女はエロードの妹で、品性の点から言うとマリアンヌとは対照的な女性である。スパイをし、毒殺計画をでっちあげてマリアンヌを失脚させる。自分の地位の保全という目的の為なら手段を選ばない。エロードは、全宇宙にも等しいマリアンヌを観念の中に描き出し、彼女を我が物にせんとして情熱を高めるが、拒否されてしまう。そういう時、マリアンヌは国家にとって危険な人物なのだという声がサロームの口から聞こえてくる。もともとエロードは、戦場の英雄としての過去、繁栄する王国の主である現在の延長上に、宇宙の征服を企てている。従って土台の

王国は何時までも栄えていなければならない。マリアンヌが危険であるなら、エロードは彼女から国を守らなければならないのである。従って、サロームはエロードをマリアンヌから引きはなし王としての公的立場を強く認識させる役割を持つ。整理すれば、ちょうど二女性の間にエロードがはさまれた形になる。そして一方のマリアンヌが王の観念界に息吹きを与えれば、一方のサロームは王に義務を思い出させようと躍起になる。エロードは、マリアンヌに近づくが拒否されてサロームと同じ意見になり国を守ろうとする。しかし再び情熱が昂まってマリアンヌの方に向かう……と言った往復運動をエロードはしている。これに関しては、典型的な例を後に示すことにする。

Ⅰ幕冒頭の夢に関連して、考察の対象がもう一つある。それはエロードが悪夢を逆境の予告と受け取り、運命の軌跡を敷き変えることができないのではないかと疑う点である。

運命神が書き記したことは、消し去り得ない。好もうと好まざると、果敢な人間は、神の絶対力がつけた跡をたどらなければならない。(Ⅰ幕3場)

人の世の盛衰はすべて運命神の思ひままで、人々の介入できる領域ではないとする諦念を持っている。この悲劇の始まる前に、エロードは数多くの戦功をあげていた。そしてエルサレムを平和な町にし、アウグスティヌスも彼に支援を惜しまない程の勢いとなった。自分の力で戦い、自分の力で王冠を入手したという自信を持っている<sup>(7)</sup>。従って、自分の力を行使する術を知っている一方、それも運命の神の助力があったお蔭だとエロードは考えていることになる。恋愛面では前記したように不遇で、自分の力を行使できず、

当然のことだ、私の気分が沈んでいても、私の栄誉は夢まぼろしにすぎず、私の偉大さも名ばかりだけ。

という結果に陥っている。全宇宙を支配したいという絶対的な欲望もマリアンヌの拒否にあって坐礁してしまふ為、現実の方が現実感を失ってしまったのである。この夢の受け取り方は、エロードの心理の往復運動に大きな影響を与える。それは、(2)及び(3)で説明したい。

## (2) エロードとマリアンヌの対決の場

エロードとマリアンヌの対決を観客が見るのは2回だけである。しかし1回はエロードがマリアンヌを自分の寝室から追い出す場で台詞はないから、正確に言えば裁判の場一つになる。Ⅲ幕2場である。

それに先立つしばらく前に、エロードが王妃とけんかわかれをして怒りが極点に達している時、サロームは好機を得てエロードに会いに来、王妃がいかにか危険な存在であるか説明した。サローム派の密告者が王妃を毒殺計画のかどで訴え出るのもこの時だ。エロードは愛の情熱を、今度は国家

を守るという理由で、マリアンヌを罰する方向に燃焼させる。それも裁判官がいる法廷においてである。アルディの作品では法廷と指示されているが、裁くのは王一人で第三者の声が聞けない。トリストランの場合も王が最終決定を出すのであるが、裁判官も意見を述べるという点では私情を捨てようという公正さが打ちだされている。恋愛するものの私的立場と、王としての公的立場がはっきり分割されているため、マリアンヌ＝サローム間の心理的な往復運動がより明らかな形で現われる。エロードは法廷で、王国の受けた侮辱を清め有罪者を然るべく罰そうと決意して、サロームの側に立っているが、マリアンヌの姿を一目見ると自信がぐらつく。怒りを直接ぶつけず、罪を曖昧にはのめかすだけだ。アルディの同じ場面が強烈な非難の言葉、「不忠な暗殺者、裏切り者……」<sup>(8)</sup>で始まるのに比べれば、トリストランの手法は怒りを行為としてそのまま外に出す時の効果をめざしたのではなく、エロードの複雑な心理を表現する前のプロローグなのだと理解できる。

トリストランのエロードは、密告者とマリアンヌの二人に直接話し合いをさせ、平静を保って毒殺計画の有無を解明しようとする。彼が怒りを外に出すのは、マリアンヌが親兄弟の殺害にふれ、エロードの過去を非難した時になってからだ。その時エロードは、始めてマリアンヌをののしり、即刻裁判官の意見をまとめてしまう。その日の朝みた悪夢を逆境の前兆とエロードは見なしていたので、悪夢の内容にふれられた時、身の破滅を察知し、危険人物を取り除く方向に進んだと解釈できる。エロードはマリアンヌに同情的な裁判官を罵倒し、死刑判決を下す決意だが、そこで王妃は孤児になってしまふ我が子 pensando 涙を流してしまふ。彼女は一貫して冷淡な態度を堅持していたが、ここでエロードに体温を感じさせた。エロードが見ることで作りあげて、観念の中でいつくしんでいた冷たい偶像が実際に涙を流し、人間の息吹きを感じさせた。彼は脳裡に広がる宇宙が息を吹き返したので、すぐさまその虚像に従い、マリアンヌを許す方向に歩みを逆転させてしまふ。マリアンヌが死んでしまえば、観念の世界も糧を失い、エロードも生きていられなくなる。虚構の世界を現実化しようという生き方である。しかし王妃の方は、エロードの許しをはねつけ、エロードの監視的な態度がいやだとのめかす。ここでエロードは再びマリアンヌにはねつけられて歩みを逆転させなければならなくなる。今度は王妃の姦通を疑い、愛の情念は嫉妬心になって燃えあがる。ところが直接マリアンヌに質問はせず、彼女を牢にとじこめてから、相手の男、ソエムに詰問してゆく。

トリストランのエロードが、毒殺計画や姦通についてマリアンヌと台詞の応酬をするのは244行からなるⅢ幕2場だけである。アルディの作品ではⅢ幕半ばからⅣ幕に渡ってなされ、それも二度にわけられている。前記したようにアルディのエロードは、マリアンヌが現われるやののしり始め、毒殺計画の有無について詰問する。又、彼女の返答についても逐一理由を尋ねる。姦通を疑うと、まずソエムの手下を呼び出し、執拗に肯定の解答を求め、次には王の命令が何故もれたかという

点でも論議され、本題に入るまで時間がかかっている。Ⅲ幕が終り、姦通が否定されるまで254行の台詞があるが、この間エロードは一貫して嫉妬心と怒りに燃え続け、心理時間の深さに欠けている。対決の後半はⅣ幕2場で再開される。マリアンヌが姿を現わす前に、エロードは復讐すべきか、愛に殉ずるべきか迷い、王妃の死は自分の死に等しい運命であると悟る。すべては王妃に会った後決めることにするが、トリスタンのエロード程、原因が明確ではない。つまりⅢ幕とⅣ幕の間に一夜が明けていて、その時間が、いら立った王の気持を和らげ、場合によっては許してもよいという気持ちにしたと考えられるものの、トリスタンのエロードのように、王妃の涙に心を動かされたというはっきりした原因が明示されていない。疑いが生じたと同時に裁判を開廷し、死刑判決を下したトリスタンのエロードの方が、いますぐでなければならぬとする心理状態が明瞭である。

アルディの作品に戻ろう。エロードはⅣ幕で裁判を開廷するが、その間王妃と二人で話をする為に人払いをする。そこで過去の愛を忘れられないから許したいと申し出る。トリスタンの作品と同様、子供の話が出るが、王妃は特にそのことで泣かず、子供達が父親を復讐するだろうとだけ予言する。それが、エロードに死刑判決を下させた。トリスタンのマリアンヌは、唯、毅然としているのだが、アルディのマリアンヌは、王の言葉の一言一言にひっかかっていく部分が多く、むしろ二人の論議は単なる力のぶつかりあいになってしまっている。Ⅲ幕後半部とこのⅣ幕ではほぼ400行以上に渡って論議が繰り返されるが、トリスタンは244行を費やすだけで、エロードの心理の揺れを、情熱のおもむく先の移動を書きこめたとと言える。

### (3) マリアンヌの死後

トリスタンのエロードはマリアンヌが死んだ事を知る前に、決意を二度ひるがえしている。裁判の時理性に基づいて判決を下し得たことを天に感謝するが、いざ決定してみるとそれは自分自身の死をも意味していることにもなるので、死刑をそのままにするか救済するかの二者択一にせまられる。「私の考えは、二つの相反する部分に分けられて……」<sup>(9)</sup>と言っている。エロードは、観念上の宇宙にむかってまっしぐらに進みたいが、それに必要不可欠なマリアンヌが、王国に危害を与える。現実のマリアンヌは、永遠の女性という役割を果たしてくれない。まだ自分の名誉が汚されていないまっさらの青年時代を思い出し、時間を戻してもう一度生き直したくなる。マリアンヌの姦通を疑った時も、

どうして、若い時に私は死ななかったのか？(Ⅲ-2)

と言って生き長らえたことを後悔した。エロードの絶対を求める態度がうかがわれる台詞である。

エロードがマリアンヌの死刑を取りやめ、牢に監禁するだけにとどめようとする時、王家の守備

隊であるサローム、フェロール姉弟は、言葉を尽くしてエロードに思いとどませる。結局、マリアヌは悪夢にでてきたアリストビュル等の復讐を必ずする、アウグスティスが死去したら、民衆と共にマリアヌが立ちあがるかもしれないとおどかさされてエロードは死刑の方に向きを変えてしまう。

V幕1場で、エロードは、マリアヌを許そうとする二度目の意図を我々に明らかにする。マリアヌの処刑が終了しているのを彼はまだ知らない。自分の嫉妬深さを反省し、犠牲はソエムだけで充分だと考えた。それにサロームもフェロールもそこにはいない。彼はマリアヌを失えば、自分も死ぬほかないと思う。ところが、そんな死に方では満足できない。彼には生死をかけて求めているものがあり、それこそがマリアヌという大きな宇宙なのだ。エロードは再び観念の世界を具現しようと情熱を昂めあげたが、そこでマリアヌの死を知らされる。

アルディは、裁判後、エロードの決意を一度も変更しなかった。トリスタンにおけるエロードの意図変更は、エロードの内的世界に深さを与えると同時に、彼の錯乱の伏線を用意したと言える。

トリスタンの作品では、王妃の死を知ったエロードは正気にとどまる前半と、錯乱して狂気に入る後半にわけられる。観念の愛の世界を現実に生きようとして情勢が昂まった頂点で、その女主人が死んだのだから、エロードは生きる術を失った。それ故彼は二度に渡り剣を奪って死のうとするが失敗する。死刑を宣告した自分の口をののしり、人民に、天に非難の言葉をはく。エロードはユダヤの地全体に不幸がおこれと願う。マリアヌは、エロードの宇宙に等しいのだから全宇宙が王妃の死と共に崩壊しても不思議はない。エロードの想像界がその糧を失ってくずれおちたのだから現実界においても同様の現象がおこらなくてはならない。それが、エロードの論理だ。自分も宇宙も、観念界と同じように破滅することを望む。虚像を現実から切り離せないでいる。

虚像を現実化しようとする肉体の欲求が強すぎて、エロードは精神構造を破壊されてしまう。虚構と現実の区別がつかなくなる。その結果、王妃が死去したにもかかわらず、二度錯乱して彼女に会いたいと言い出す。「会いたい」と願うことは、マリアヌへの情熱が昂まっている印である。このエネルギーがあることで、我々は、彼が再び虚構を生きる方向に進んでいると知る。彼が現実の認識力を少しずつ回復し、王妃が死んだことを納得すると、そばにいるサローム、フェロールを追放する。マリアヌの死刑を主張したのは彼等だったからだ。彼等は王の身の安全と王国の安泰をはかるようとする人間で、王に対し政治的役割をつつがなく課すよう忠告してきた。従ってエロードは、彼等を追放することで自分を社会から切り離し、王という資格を捨てたことになる。後に残るのは、エロードの宇宙像をこわす恐れのない身近な人間だけだ。彼は虚構の中にもますます深くのめりこんでゆき、マリアヌの像が祭壇を飾る神像を作ろうと考える。王はマリアヌの美しい姿



を思い浮かべ、実際に姿をみたくなる。そこで二度目の王妃を連れて来いという命令が出される。今回も、そばにいる者が王妃の死をエロードに教える。しかし、最早サロームはいない。一私人としてのエロードは、王妃を求める欲望を、虚構の中に注ぎこむ。彼は王妃の虚像が生きているかのように知覚し、彼女に話しかける。そして、昂まった情熱を燃やし尽くすと、再び気を失って倒れてしまう。

\* \* \* \*

エロードを実質的な主人公にとらえ、戯曲の主要部を以上のように分析した。エロードの心理時間は、マリアヌとサロームの間を交互に揺れ動く往復運動によって構成されている。言い換えれば、宇宙という虚像を求める方向と、国を守る方向である。そして夢の受け取り方がその運動を方向付けている。虚像のマリアヌを求めるが現実のマリアヌに拒否されて、エロードは王の義務に立ち帰る。悪夢は逆境の前兆だと考え、王国を守備する側に回るのだ。しかし一方では運命に対する諦念を持っており、夢に見た災いが現実のものになっても仕方ないと思う。マリアヌの実像を一目見れば、観念上の宇宙が再び息づくから、エロードは逆境など省みず、自力で虚構の世界に踏みこんで行くのである。悪夢を恐れるか、それが正夢となっても良しとするかによって、方向が変更される。17世紀後半には見られない夢の用い方である。

エロードは自殺に失敗して、最終的に狂気の世界に入る。社会的束縛から解放されて始めて不安が解消し、虚構の深部に沈潜して行く。

ランカスターはエロードについて、「彼は恋する者であるばかりではなく、女主人公の運命を決定する力を自分の中に有している人物である。彼の役割は一定して大変ドラマティックであるため、ランヌのフェードルにも比較され得る」<sup>(10)</sup>と述べている。又、ベルナルダンが『トリスタン、レルミット』において、ランヌとトリスタンの作品を比較しているのは周知の事実である。ベルナルダンは、主に表現上の比較をしているが、それは彼にまかせるとして、ここではエロードに見られた心理構造の特色についてフェードルと比較してみたい。

フェードルもエロードと同様、戯曲の進行を決定する中心人物である。又、同じく心理面に対照的な二者の間を往復している。しかし彼女の場合はエロードよりずっと複雑な要素を両極に所有している。一言で表現すれば光と闇、太陽神とヴェネウス女神だ。例えば彼女がイポリートに恋をしたことについて考えてみよう。彼女がイポリートに捧げたのは肉体と精神を同時に満足させようとする愛であった。ところが、母親パジファエはヴェネウスに呪われてミノトールを生んだ女性だ。フェードルも母親の血を受けついで肉体面では情欲のとりこになる運命だと信じている。恋人への

情熱が昂まれば、呪われた本性を益々意識せざるを得なくなり、自己を断罪してしまふ。フェードルの自己断罪の方法は、例えば三日三晩食事をせず眠らないという肉体を痛めつけるものだ。これは情熱を昂揚させる手段でもある。実際、寢室から出て来た彼女は衰弱しているが、肉体は昂揚している。ヴェールが重いと不平を言い台詞でわかる通り、I幕3場の彼女は自殺しようという決心とは裏腹に、情熱は昂揚の極みにあるのだ。愛を告白することでその情熱を燃焼する時は、彼女はパジファエと同じような恋愛をしてからヴェニウスに呪われて死ななければならぬと思う。ヴェニウスと共犯者になることで生の証しを得、その後死のうとする。ところが実際に愛の告白をし、イポリートの拒否にありと、《現実》を思い知らされる。彼女は太陽神の子孫に相応しい徳を備えた王妃でなければならなかった。従って、再び自己を断罪し、太陽神に一致しようとする。そして死ぬことにより死後の救済を求めるのだ。しかし前記したようにイポリートの剣を奪って死のうとする行為は、ヴェニウス女神に命じられたものでもある。フェードルは愛の告白をするのに女神と共犯関係になったのだから、その後も母親同様悲劇的な死を遂げなければならなかったのだ。

以上でわかる通りフェードルは太陽神を断罪者として把える時と、救済者として把える時があり、又ヴェニウス女神を本性的な罪を与えた神とする時と、共犯者とする時がある。この二面を持った神の間を、フェードルは生と死を求めて行き来するのである。

フェードルの愛もエロードの愛も、肉体面と精神面を持つことは先に述べた通りである。フェードルは自己を断罪することで情熱を昂め、エロードはマリアンヌに拒否されることで昂めた。そして両者とも初めて登場する時情熱が昂まっていることを我々に示している。フェードルはヴェールが重いと言句を言い、エロードは悪夢にうなされてである。ところで、フェードルは夢を見ない。眠りを拒否してあくまで目覚めていようとする。地獄の苦しみを味わうのは夢の中ではなく覚めた状態である。彼女は本性まで呪われていると信ずるから自分の力を信用できない。何時も他者の目で自分を断罪するのだ。エロードの方は、運命に対し諦念を持っているものの、過去の経験から自力を信用している。従って自分の体を痛めつけたりはせず眠るし、そこで悪夢をも見ると考えられる。

フェードルもエロードも視覚的人間である。愛する者の実像を見ることで対象の永遠像を作っている。エロードについては前記したが、フェードルについては、彼女がイポリートに愛の告白をする場面を思い出せば理解できる。イポリートに若いテゼーを重ねあわせ、理想の恋人に話しかけている。彼女はその際現実のイポリートと対面しているが、話しかけているのは観念の中の恋人に対してなのだ。フェードルはこの時、恋人を一目見たなり動揺する程の昂揚感を体験しているが、終幕に近づくにつれそれは失われて行く。秘密が胸の内にある時が一番情熱の昂まった時で、観念の

中の映像も鮮明である。ヴェネウスとの共犯による恋が太陽のもとにあばき出され、太陽神とヴェネウス女神の間を行き来する振幅が増大されると、不安ばかり募り、観念の世界を暖める余裕がなくなるのである。ところがエロードは罪の意識を持たないから自己を断罪しない。フェードルとは異なり肉体は解放されている。従ってマリァヌの死で行き場を失った情熱は、彼の精神構造を破壊してしまう。《現実》との接触が絶たれて始めて彼は虚構の奥深くに沈潜でき、現実界で得られなかった楽園を見出すことになる。悪夢を見た時の不安は解消された。

フェードルもエロードも虚構を現実と区別できなかったが、一方は虚構を抹殺しようとし、他方はその中に分け入って行った。この相異は、フェードルには本性を断罪する超越神があるのに、エロードにはそれがない、フェードルは自力を信用できないがエロードにはそれができた、という事実由来している。ラシーヌ、トリスタンという人間の差であると同時に時代的な差でもある筈だ。トリスタンの生きた時代は、貴族が一国一城の主であり得た時代で、彼等の一人一人が波乱万丈の生涯を送れた。トリスタンはバロック期に属する作家だったのだ。

< 注 >

- (1) Lancaster : French dramatic literature in the seventeenth century, part II, vol. I, Gordian Press, 1966. p. 55.
- (2) Scherer : La dramaturgie classique en France, Nizet, 1973. p. 137.
- (3) Bernardin : Tristant L'Hermitte, Slatkine Reprints, 1967.
- (4) Lancaster : op. cit., p. 30.
- (5) Tristant L'Hermitte : La Mariane, Istituto Editoriale Cisalpino - Nizet, 1969.
- (6) cf. ibid., v. 344.
- (7) cf. ibid., v. 156-182.
- (8) Hardy : Mariamne, Théâtre, t. I, Slatkine Reprints, 1967. Edition de Stengel, v. 937
- (9) Tristant L'Hermitte : op. cit., v. 1136.
- (10) Lancaster : op. cit., p. 52.

## 『王宮広場』におけるアリドールの愛

小林 卓

### 1

アリドールとアンジェリックは1年ほど前から<sup>(1)</sup>愛しあっていて、今では深く確かな愛が二人を堅固に結びつけている<sup>(2)</sup>。二人の愛をひき裂くような障害——親権者の反対や富の不等などはみあたらない上に、アンジェリックは若く美しく純良な魂の持ち主<sup>(3)</sup>、アリドールはさっそうとした青年貴族<sup>(4)</sup>であって、彼等の愛は申し分のない完全な結合であった。ところが、この一点の曇りも認められない愛にむかってアリドールは謀反をおこす。二人の愛が破れるべき障害はどこにもなく相互に深く愛しあっていたにもかかわらず、アリドールがアンジェリックとの愛を破棄しようとしたことによって愛は破綻におちいる。

アリドールが示した理不尽な愛の破棄は、言うまでもなく批評家を悩まし様々な議論を招いてきた。そして、このような彼の決心をいかに解釈するかということは、『王宮広場』の解釈の鍵となるとともに<sup>(5)</sup>、コルネイユ研究上一つの焦点をなしている。それは、アリドールがコルネイユの悲劇を色どる一連の「コルネイユ的英雄」の先駆者とみられることが多いためである。アリドールの愛の破棄は単に不可解な恋愛心理にとどまらず、「コルネイユ的英雄主義」をめぐる煩瑣な議論を常によびおこしてきたのである。

アリドールを「コルネイユ的英雄」と初めて結びつけたのはルメートルである。彼は「コルネイユ的英雄」にみられる常軌逸脱や不合理な側面を示した典型としてアリドールをあげたのであった。ルメートルはアリドールに否定的評価しか与えておらず、英雄主義に関する奇妙で誤った観念の一事例としてであった<sup>(6)</sup>。だが、近年コルネイユの英雄主義についての研究の高まりとともに、アリドールの愛の破棄をエロイックなものとして積極的に評価しようとする傾向が目立ってきた。ナダル、ドルト、ドゥブロフスキーなどがそうである<sup>(7)</sup>。ルメートルに代表されるように合理主義的な19世紀にはアリドールは断罪を受けたが、今日では彼の名誉回復が進行している。たとえば、17世紀を扱った最も権威ある文学史において「『王宮広場』において、初めてコルネイユの英雄主義が現われる。もっとも、まだ目的を見つけていない英雄主義ではあるが。」<sup>(8)</sup>と記述されているように、アリドールをコルネイユ劇で初めて明確に登場した「英雄」或いは「英雄」の先駆者と認めるのは文学史の常識と化しているほどである。

だが、文学史的常識はあまりにも大略に過ぎて真実が隠れてしまうこともしばしばである。先の

文学史的常識を覆そうとは思わないが、少なくともアリドールと「英雄」の問題はきわめて微妙な、取り扱いに注意すべきものであることは言えよう。先のアダンの言葉も示しているように、アリドールの英雄主義といっても留保つきなのである。アリドールが「英雄」として完全な自己実現を果たしていないことは、ドルト、ドップロフスキー、ナダルも認めており、従って正確には「英雄」の先駆者と言われているのである。

アリドールを「英雄」として積極的に評価するか、「英雄」としてもルメートルのように負の「英雄」とみるか、或いは「英雄」とは全く認めないか、そのいずれを正しいと判定するかを拙論の目的としようとは思わない。それぞれの見解は部分的真実を含んでいる。ここでは、そのような主張の根底となっていること——アリドールによるアンジェリックとの愛の破棄——が一体どのようなものであったかを検討してみたい。このような検討にとって、アリドールをめぐる「英雄」論議は誤った先入見を与えかねない無益なものである。

これまでの研究によって明らかとなったことは、アリドールは『王宮広場』で突如として出現した人物ではなく、処女作『メリート』以来初期喜劇を通して続き発展していったテーマの必然な到達であったことである。愛を主題としたコルネイユの初期喜劇に一貫するのは、愛が自己の確証を求める執拗な運動である。それは、さまざまな曲折を経たあげきわめて逆説的な結論に達する。『未亡人』に登場するセリデーが相思相愛の仲であったリザンドルを故意に捨てたのがそれである。

「リザンドルがどんなに値うちがあるか、棄ててみればよくわかるはず。あゝ、失うもの大きさがもう私をさわがす。まだ決めかねる心を決めるために、ことさらリザンドルをないがしろにして、彼がどうするかを見てみよう。彼の愛が本当かどうか、このお芝居でわかるはず。」<sup>(9)</sup>

セリデーは愛を捨てるふりをして相手の反応をうかがい、それによって彼等の愛の確かさを測ろうとしたのである。愛を試練にさらすことによって愛を確証しようとすることは、中世の騎士道文学以来の伝統である。ナダルは、「試練の観念は愛に無縁ではない。騎士道ではそれがいつも掟であった。愛が確固となり自らを超越するのは、ただ規律を自己に課することによってである。試練を求めるのは不安、警戒心、疑いなどではない。ましてや、愛の薄弱などではない。むしろ、熱情、忠誠、より高度な魂が試練を求め愛の唯一つの最上の確証としてそれを喚起する。」<sup>(10)</sup>と言っている。セリデーの独創は、愛の試練を愛の破棄によっておこなったことである。ナダルの注解に従えば、セリデーの求める深い愛、真正な愛を求める激しい情熱が愛に愛の破棄という試練を課したわけである。真実に深く愛するがゆえに愛を否定するという愛の背理をセリデーは発見した。

もっとも、彼女は愛の背理を徹頭徹尾追求しようとしなかった。リザンドルとの愛の破棄は一時

的な芝居にすぎない。リザンドルが本気にしはじめると、セリデーはたちまち芝居を打ち切って彼女の愛を復元するのである。それに対して、アリドールは愛の背理を完遂する。ナダルはアリドールの行為を次のように評している。「真実の愛が悲劇の全体をなしている。愛が高邁な魂を滅亡や自己逸失の危険におちいらせかねないことは深く真実である。魂が偉大で美しければ、それだけ一層危険は大きい。そこで、傲慢、自尊心、虚栄、浮気心などからではなく、愛こそがアリドールを謀反に駆りたてたのである。愛こそが彼にアンジェリックの放棄というエロイックな決断を命じた。」<sup>(11)</sup>アリドールの意図は、愛にまぎれこみがちな不純な爽雜物を除いて、愛に絶対的無償性を回復させその純粋な源泉に立ち戻らそうとすることであった。即ち、愛以外の何物でもなく、ただ愛のみが彼に愛の破棄へむかわせた。愛のゆえに愛を否定する愛の背理という観念を洗練し駆使することによって、ナダルはアリドールの愛の破棄を愛の行為としたのである。そして、アリドールは、ポリュクトなどにみられる「英雄的愛」を予告する<sup>(12)</sup>高邁な愛の観念にみちびかれた魂とみなされた。

このようなナダルの分析は、愛の形而上学の精妙を縦横に駆使したものであり、それだけに巧妙精緻な仮構のようにみえる。愛の背理という観念などその一例である。真に愛しているならば愛を破るのではなく愛し続けるべきではなからうか。ナダルにしても、アリドールの愛に破産がみられることを忘れてはいないが<sup>(13)</sup>、アリドールの過大評価は頂点に達したと言えよう。ナダルとは別の角度から、アリドールの愛を考察してみる必要がある。

## 2

コルネイユの初期喜劇が写実的であることは周知の通りである<sup>(14)</sup>。そこで、初期喜劇に描かれた愛は当時の社会にみられた愛でもあったのであり、17世紀における愛や結婚とは何であったかをみる必要がある。モングレディアンは17世紀の結婚の有様を次のように述べている。「17世紀における結婚とは何であったか。それは一つの契約、ほとんど常に取引であり二つの家とりきめた財布の結合であった。考慮に入らなかった唯一のものは当事者達であった。若い花嫁が結婚の適齢に達したかどうかの若さで、心は閉じられたほとんど意志のない子供にすぎないこともあった。ところが、命じられた結婚を拒否しようとしたら修道院に入るしかなかった(略)。当然の結果として、きわめて多数の不似合いな夫婦が生まれた。結婚生活において、最もよい場合で無関心、多くの場合憎しみや敵意が支配した」<sup>(15)</sup>これは貴族や上層ブルジョワジーなどの階級の結婚を言っているのであるが、コルネイユが描いたそれらの階級の結婚は何よりも財の取引であり、個人の意志や感情によってではなく家によって決められたのである。このことは初期喜劇からいくらかでも実例

を拾って示すことができる<sup>(16)</sup>。結婚が愛の結合というより財布の結合として存したことは、当時の愛の様式を決定的に規定することとなった。

ドルトは「17世紀のブルジョワにとって愛とは所有の謂であり、彼等に共通した社会的上昇の手段であり保証であった」<sup>(17)</sup>と述べている。これをパラフレーズすれば次のようになる。商品経済の発展に応じて次第に上昇し地歩を築いていったブルジョワジーは、17世紀初頭にはその上層は新興貴族として不動の地位を得るまでに成長した。ブルジョワジーにこのような社会的上昇を可能とさせたのは言うまでもなく富の増殖蓄積である。富の増大とはブルジョワジーの存在理由であるとともに、彼等の社会的上昇を達成させる手段でもあったのである。それ故に、ブルジョワジーの生存目的であり至上命令であったと言えよう。富の増大は土地、官職の購入や諸種の定期金契約(ラント)の設定等を通して実現されていった。直接的な富の増殖のみならず土地、官職、ラントの獲得などを一括して所有の増大と言うならば、結婚=愛も所有を増大する一つの機会として考えられていたのである。結婚=愛は第一義において上述したような経済的物質的意味において存したのであり、これが愛とは所有であったという意味である<sup>(18)</sup>ドルトの「所有」<sup>(19)</sup>としての愛という概念は、17世紀における愛、ひいてはコルネイユの初期喜劇における愛を分析するにはきわめて有効である。ドルトの定義によれば「所有」の愛は本来ブルジョワジーに由来するのであるが、このことは「所有」の愛がブルジョワジーにのみ限られることを意味しはしない。17世紀には貴族階級の広範な没落が進行し、実質的にはブルジョワ化していたから、それは貴族階級の愛でもあった。17世紀において、少なくとも上層ブルジョワジー以上の階級における愛は、所有の増大という要求を実現すべき好都合な機会として存在したのであり、その結果、結婚は経済的至上命令の体現した「家」の要請によって結ばれ各人の個人的な欲求は圧殺されねばならなかったのである。「家」の要請の前に自己の意志や感情を殺すことがむしろ義務とされて社会的規範となっていたのはその故である。

『王宮広場』で、「所有」の愛を典型的に実践するのはフィリスである。彼女の恋愛と結婚の有様をみれば「所有」の愛とは実際にどのようなものであったかが納得されよう。フィリスは彼女の恋愛作法を次のように述べている。

「私はどの人をも愛することができるからどんな人でも無視しない。私に近づいてくる人は誰でも私の気にならう理由を持っているのだから。こうすれば、何もかもうまく運ぶ。誰でも私の心にならうから、うるさくつきまとう人なぞいはしない。言い寄ってくる人どうしが互いに焼もちをやくだけ。私の心はみんなのものでただ一人のものではない」<sup>(20)</sup>

このような恋愛は愛というより遊戯としか言うことができないが、フィリスにはそれで充分なの

である。彼女にとって恋愛は plaisir を探索する場にすぎない。恋愛が結婚へ移行する可能性はないからである。一方で、結婚は家のとりきめる重大な契約であるから、彼女は結婚について義務に従う模範的な娘となる。すべてを親の選択にまかす。

「こんなにも多くの色々な人のうちの誰かが両親の意にかなわないはずはない。たとえ、親の気まぐれが見も知らぬ人を私と結びつけようとしても、気がふさいだりはしない。そんな人でも、私が愛した誰かに幾分でも似ているはず。私は、どんな夫でも喜んで受け入れることができる。」<sup>(21)</sup>

次に彼女とクレアンドルがどのようにして結婚するか見てみよう。クレアンドルはアンジェリックを誘拐しようとしたが、誤ってフィリスをかどわかしてしまう。クレアンドルは窮地に立った。これが露見すれば、一人の娘を誘拐した罪をきせられてしまう。それを逃がれるには彼女を妻とするしかない。不手際な誘拐を相愛の男女がたくらんだ密行のようにみせかけようとするのである。そこで、フィリスの兄が激昂して彼の命をねらっているのをものともせず、フィリスを伴ってクレアンドルは白昼堂々と帰ってくる。その道すがら、彼はフィリスを口説きはじめる。

「あなたがどんなに無視しようとしても、御自分の名誉をおもえば私の願いを聞くはずです。過ぎし半夜、私のとらわれ身となっていたことは口の悪い者に変な疑を与えるでしょう。どんな噂をされるか考えてもみなさい。」<sup>(22)</sup>

フィリスにしても名誉が窮地におちいったのであるが、彼女にも気位があった。

「そんな噂をたてないために、あなたと結婚する必要があるとでもいうの。むしろ、結婚すれば何もかも私に不利なように言われる。あなたの申し込みをはねた方が、私達の間には何もいかがわしいことはなかったと思われるでしょう。」<sup>(23)</sup>

しかし、クレアンドルの申し込みを拒否したのではない。彼女は両親の返事に服従することで実質的な同意を与える<sup>(24)</sup>。クレアンドルの申し込みを了承したのはただ名誉への配慮からばかりでなかったことは、召使いのリカンドが兄のドラストに言っている言葉を見れば明らかである。

「あなたの妹がクレアンドル様ほどの財産を望むのはなかなかできないことです。あの方の財産の多いことを思えば、あなたさまにもあの方を愛せましょう。あの方を誘拐者から夫にしておしまいなさい。」<sup>(25)</sup>

「所有」としての愛の見地からすれば、クレアンドルの申し込みはフィリス側にとって異議をささむ余地のないものである。ドラストも両親も同意したのは当然であった<sup>(26)</sup>。こうして、まったくの偶然がフィリスとクレアンドルを結びつけたのである。このような結合が永続するのだろうかといった疑問が浮かぶかもしれないが、それは現代人のもつ疑問であって、当時の通念からすれば二



人の結合は正真正銘の愛であり永続的なものであった。17世紀において、真実で実現可能な愛とは「所有」としての愛しかなかったからである。そして、注目すべきことに「所有」の愛は決して破れることのない強固な結合だったのである<sup>(27)</sup>。

3

前述したように、アリドールとアンジェリックの愛は深く堅固であった。そして、愛の深さと強さがアリドールに苦悶を生じさせたのである。

「アンジェリックが死ぬような苦しみを与えるのは、あまりにも僕を愛してくれるからなのだ。彼女にほんの少しの冷淡さでもみえたらこの病から癒えていただろう。不興げな眼ざしや僅かの嫉妬があったならば、僕の想いはすぐに彼女から遠のいてしまっていたことだろう。だが、何と、彼女は完全無欠なのだ。そして、彼女の愛といたらその完全無欠も及ばぬほど深い」<sup>(28)</sup>

愛されすぎていることに、愛のあまりの完璧さに不平を抱く奇異な恋する者——アリドールは、苦悶の理由を次のように言っている。

「あゝ、僕の不幸は、あまりに情の深いひとが僕の意にかかわりなく絶対的に僕を支配していることだ」<sup>(29)</sup>

アリドールによれば、アンジェリックの愛は彼の心を専横にわがものとする忌むべき圧制であり、アンジェリックによるアリドールの支配に他ならなかった。彼女の愛の完璧さは支配の完全さとなり、それだけ一層アリドールの苦悶は大きくなるのであった。彼の心が自身の手綱を離れてアンジェリックに操られている様は次のように述べられている。

「僕のおもいは彼女としか語ろうとはしない。僕の喜びはただ彼女の眼ざしにしかないようだ。僕の足先は彼女以外の方向へ向かおうとはしない。私の心から自由はすっかり失われてしまい、私の弱さと彼女の圧制がまざまざと見られるばかりだ」<sup>(30)</sup>

自分の心が自己ではなく他者によって支配されるのは我慢のならない嘆かわしいことであるから、そのことにアリドールが死ぬような苦しみをもつのは当然かもしれない。しかし、彼の言うアンジェリックの圧制 *tyranie* は見方を変えれば愛のあかしてあり現実ではなかるうか。愛が必然的に招来する個の自由の喪失を受容することができないで、圧制とか拭うべき恥辱<sup>(31)</sup>であるとするのは、アリドールの側の事情であって、アンジェリックやアンジェリックの愛の罪などではない。では、アリドールの側の事情とは何であろうか。それは、アリドールの理想の愛がどのようなものであったかを見ることによって明らかとなるろう。

「僕は、愛の鎖のただ中であって自由であることを望む。われわれを支配するような愛人には仕えるべきではない。われわれの意に従わない愛はくぐんではならない。強制となる愛は僕は嫌う。愛において、僕の恋心のすべてが意志に依ることを欲するのだ。恋の炎が僕を拘束したりせず僕に従い、思いのままにそれを増したり減じたりすることができ、いつも自分の主となって、好むときに愛を与えたり取り下げたりしたいのだ。」<sup>32)</sup>

彼の理想とする愛とは、初めの1行「愛の鎖のただ中であって自由」libre au milieu de ses fersの句に尽くされている。アリドールは愛よりも自由を尊んだのであり、彼は自由のために愛を棄てたのだという誤解がしばしば見受けられるが、彼の言葉を正確に読みとればアリドールは愛と自由の両立を願っており、愛しつつも自由であることのできる愛を求めたことがわかるであろう。ところで、彼が理想とするような愛とはどんなものであり、また存在し得るのであるか。ナダルは、そのような愛とは激しい愛に燃焼しつつも決して個我の自由と独立を失うことのない愛——高度の精神性に裏打ちされることによって肉欲という起源から昇華された愛——即ち、「英雄的愛」であると考え、アリドールの愛しつつも自由である愛とは「英雄的愛」を指向したものである<sup>33)</sup>。「英雄的愛」という観念の妥当性はさておき、またロドリグ、シメヌ、ポリュークトなどの愛を「英雄的愛」として認めることができるとしても、アリドールの愛にまで「英雄的愛」を適用することはアリドールへの買いかぶりもはなはだしいのではなからうか。彼の愛の理想の背後に認められるのは、高度の精神性などではなくエゴイズムであり身勝手な虫のよい要求でしかなかろう。他者との合体を進んで引き受けることによってそれぞれの個性を解消し、それぞれの個という二つの水たまりを合流させることが愛であると言えるならば、愛を「思いのままに増したり減じたり」<sup>34)</sup>、あるいは「好むときに愛を与えたり取り下げたり」<sup>35)</sup>しようなどとするのが愛の理想のなかに入る余地はないはずである。それがどのような愛であれ少なくとも愛であるかぎり、愛しつつも愛を破る自由をも保持することを理想とするものではない。愛と自由の二つを手に入れようとするのは身勝手なわがままであり、そのような要求は真実の愛とは無縁なものであり、愛の理想などでは絶対にあり得ない。アリドールが長広舌をふるって述べた理想の愛とは彼の身勝手さが生みだしたあつかましい要求の表現でしかなく、ナダルのように高遠な理想的愛などをひきだすべき種類のものではないのである。

しかし、アリドールの愛の理想は、コルネイユの賛同を得た純正な愛であるとの異論がでるかもしれない。その論拠は、『王宮広場』の巻頭に付されたコルネイユから匿名人宛てた献呈文中にアリドールと同一の愛の観念がみられることである。そこで、この点について触れておきたい。

献呈文中に表現された愛とは次の通りである。「私があなたから学んだことは、honnête homme

の愛は常に意志的でなければならず、愛さぬことができないほど愛してはならず、もしそのような場合には愛は鞭を放つべき専制であるということです。つまり、盲目の性向やわれわれには抵抗できない何ものかによって生まれる愛よりも、われわれ自身の選択と愛人の長所が生みだす愛にたいして愛人は一層の恩義をもつということです。』<sup>86</sup>これがコルネイユの真意であるならば、アリドールの理想の愛はコルネイユ自身のもでもあり、アリドールの理想により肯定的な解釈を下さねばならないであろう。だが、コルネイユはアリドールの考えが自己のものとは見なされないように注意深く断り書きをしている。「献呈文としては度を越えそうだ。まるで、私のアリドールの正当化を私にくわだてたかのようだ。(略)詩人は、その登場人物に与える思想には決して責任をもたない。」<sup>87</sup>更に、献呈文そのものがコルネイユの仮構とみられるべきものなのである<sup>88</sup>。従って、献呈文にみられる愛の観念をコルネイユの真意とみるのは根拠薄弱と言わねばならない。また、『王宮広場』には初版で「*amoureux extravagant*」という副題をそえられていたが、このことはアリドールがコルネイユに援護された人物ではなかったことを例証していよう<sup>89</sup>。アリドールをコルネイユの代弁者のように見なすことは、以上のことからできないのである。

アンジュリックの愛を圧制と感じ、愛における自由喪失を忌まわしい隷属とみなしたのは彼の抱いた得手勝手な理想の愛のゆえだったのであるが、次にこのような特異なアリドールの心理の意味するところを考えてみよう。

アリドールが圧制、隷従、自由喪失などの語で表現しているアンジュリックとの愛にひそんでいる耐え難いものとは、彼等の愛に内包されている「所有」であったとおもわれる。彼等の愛が何の外部的障害にもあわずに順調に進行してきたことは前述した通りであるが、それは当時における愛の現実的形態であった「所有」としての愛に彼等の愛が完全に理想的なまでに合致していたからに他ならない。二人の結合は所有の増大という彼等の生存目的にかなっていたために、正当な愛として社会的公認をうけることができたのである。そして、今や結婚によって所有の増大という物質的要請は完全に実現されなければならないのであって、結婚という結合をむすぶことは二人の義務となっていた。当時の人々は愛において「所有」を優先し、「所有」の論理の前に自己の意志や感性の主張をとりさげるのは義務であったからである。もっとも、どんな夫でも喜んで受け入れようとするフィリスに較べるならば、アリドールとアンジュリックは幸運であった。彼等の感性の主張は「所有」の要請と対立することなく一致しており、彼等はそれぞれの意志と感性を犠牲にすることなく義務に従うことができるからである。アリドールは自己放棄という苦痛を払うことなく、アンジュリックと結婚するという義務を果たすことができた。だが、彼等の愛が基本的には「所有」として成立しており、二人の個我ではなく「所有」が彼等の愛を第一義に規定していることをアリド

ールは敏感に感じないわけにはゆかなかった。「所有」が彼等の自我よりも優先している状態が、アリドールの心理に圧制、支配、強制、自由剝奪となってあらわれたのである。

「所有」が自我より優先していることはアリドールにとって耐えることのできない恥辱であったが、それは彼が自我を至上なものと重んじたからと言うより「所有」を嫌ったからである。彼には「所有」がいまわしいのである。結婚という「所有」の完全な終極の実現が間近にせまっているとき、「所有」を避けるには愛を破らなければならない。

「結婚が強制の愛を義務の愛に変えてしまいそうだから、どのような代償を払っても愛の鎖を破ろう。」<sup>(40)</sup>

愛が「所有」としてしか存しなかったときに、アリドールは「所有」へ反発したわけでこのことは周りの者にとって思いもかけない予想外なことであった。クレアンドルとアンジェリックがそれぞれ次のように言ったのも当然である。

「君は、君の心が崇拜している人を所有<sup>(41)</sup>するのが恐ろしいのかい。」<sup>(42)</sup>

「アリドールは(あゝ、なんとという恋人でしょう)私を所有しようとしなは。」<sup>(43)</sup>

アリドールのもった「所有」への反発がアンジェリックとの愛の破棄を生じさせたのであるが、アリドールにみられるもう一つの特徴は自己優越意識である。たとえば、次のような台詞がみられる。

「君は僕の心をありきたりなものの数にでも入れているのか。僕の感情が平凡な感情にとどまっているとも思うのか。」<sup>(44)</sup>

このことから、彼の優越意識が「所有」を卑俗なものとさせ「所有」を受け入れることのできないものとしたと考えられる。それは、ドルトの言うように<sup>(45)</sup>、貴族の光輝に魅了されたブルジョワが「所有」というブルジョワ性を拒否することによって貴族へ脱皮しようとしたことを意味したのかもしれない。それにしても、彼の意図は何であったのだろうか。「所有」ではない愛を創建しようとしたのか。「所有」への反発は愛における「英雄主義」を意味するのであろうか。このような問に答える前に、アリドールの行動から彼の正体を明らかにしておかなければならないだろう。

#### 4

アリドールがアンジェリックとの愛を破棄するには、彼自身が決意し彼女から遠ざかってゆけば足りるはずである。だが、彼の感性をくすぐるアンジェリックの抵抗し難い魅力のために、彼女から遠ざかろうとするアリドールの意志は機能不全におちいていた。彼女との愛を破ろうとする決意は意志となって現実化するまでに至らないのであって、アリドールに、愛に対する意志の勝利という古典的な「コルネイユ的英雄主義」の図式を適用することはこのことからできないのである。

アリドールの意志は弱々しく、感性に敗退するものでしかない。それでは、いかにしてアリドールは愛を破棄するのであろうか。アンジェリックを攻撃することによってである。

「他の方法で自己を守ることができないのは、彼女の魅力にやすやすと降参してしまうからだ。でも、彼女の愛は僕に大きな苦痛であるから、彼女を攻撃して憎しみをかきたいのだ」<sup>(46)</sup> こうして、自分で解決すべきことを解決できなくて、アリドールはそれを他者に転嫁する。自分が支払うべき感性の抹殺という代価をアンジェリックに払わせようとするわけで、これは真に「高邁」<sup>(47)</sup>な精神のなすことではあり得ない。アリドールは出発点において「高邁」から脱線しているのである。

アリドールのした攻撃とは、彼がアンジェリックとの愛に離反したことをあらわす他の女に宛てた恋文を彼女の眼にいたしたことである。アリドールの愛への不忠を知ったアンジェリックは衝撃を受ける。そこへ現われたアリドールは一層彼女を挑発し怒りをあおりたてる。彼女が憤激して恋文<sup>(48)</sup>をひきちぎるのを見て、アリドールは言う。

「お追従を耳にしなければ、あなたは気持を害する。卒直にあなたに魅力がないと言うことが、すぐにひきちぎられなければならないような恐ろしい重罪なのだろうか」<sup>(49)</sup> さらに、彼女のバンドに吊り下げられている鏡を彼女の顔前にかざして侮辱を加える。

「その罪が他の方法で償うことができないのなら、この鏡もこわしなさい。私の手紙よりもこの方がもっとあなたの欠点を話している」<sup>(50)</sup>

このようなアリドールの仕打ちに動転したあまりに、アンジェリックはかねてより彼女に恋していたドラストの求婚を承諾する。彼女をクレアンドルに譲る約束をしていたアリドールは、彼女をクレアンドルの手に入れさせるために再び策略をめぐらすことになる。初めに、彼女の恋心にもう一度火をつけようとする。

「あのような手紙にもかかわらず、私のあなたへの愛に変わりはありませんでした。あの手紙は、もともとあなたの手に入るものだったのです。手紙を読んであなたがどんな反応をみせるかで、あなたの恋心のほどを調べようとしたにすぎません」<sup>(51)</sup>

アリドールへの愛を捨てることのできなかったアンジェリックは<sup>(52)</sup>、彼の言い訳をうけ入れる。しかし、アンジェリックにとってアリドールの愛の回復は何の意味もなさなかった。ドラストとの結婚は明日にせまっております<sup>(53)</sup>、彼女は既にドラストのものであったからである。そこで、アリドールは提案する。

「心を決めなさい。あなたの勇気か私の絶望かどちらかが今晚示される。舞踏会から不幸を捨てて私の後に従うために抜け出て来なさい。そうでなければ、僕はあなたの目の前ですぐ

「死んでしまうでしょう。私が死ねば満足なさいますか。」<sup>54</sup>

ドラストがアンジェリックとの結婚を祝して開こうとする舞踏会から抜けでて、アリドールとともに出奔しようとの提案であるが、その大胆さと危険にアンジェリックはためらい世間の評判に気がねする<sup>55</sup>。それでも、愛していないドラストと結婚する horreur<sup>56</sup>を思えば、彼女は勇気をふるって同意するしかなかった<sup>57</sup>。こうして、彼女は真夜中ひそかに出奔しようとするが、実はすべてがアリドールのしかけた罠であり、彼女を待っている相手はクレアンドルだったのである。アリドールの言葉はアンジェリックをおびきだすための甘言にすぎなかった。

アリドールがアンジェリックにした振舞は以上の通りであるが、こんな不当なことを自分の愛人にする「コルネイユの英雄」は存在し得ないのである。彼は平然と嘘をつき卑劣な策略をめぐらしている。彼はアンジェリックをおびきだすことに成功したあとで、「策略や飾りたてた言葉に不可能なものはない」<sup>58</sup>と高言しているが、このような人間に何らかの優越性を認めることはできないことである。

アリドールの自負する優越がまがいものにすぎないことを明白に示すのは、アリドールにおける勇気の喪失である。ドラストに恋する女を横どりされたクレアンドルは、彼に決闘をいどんでアンジェリックの奪還をはかる。

「愛人が死かどちらかをドラストから手に入れるのだ。彼に勇気があるなら彼女をまもることだ。彼女を手に入れるか、譲りわたすかは剣が決めることだ」<sup>59</sup>

ところが、アリドールはクレアンドルの考えをしりぞけ前述したような策略を提案する。アリドールは「剣をふるわないで、彼女を君のものとしたいのだ」<sup>60</sup>と言っているが、剣からの逃避は英雄主義とは全く相容れない。アンジェリックをクレアンドルに誘拐させようとする策略は失敗に終り、アリドールは彼女と相対する。彼女は一緒に駆け落ちするように求めるが、アリドールの答は次のようである。

「パリで夜中に、美しい女がたった一人の男についてゆくのは不用心なことです。ドラストか運悪く夜盗かが襲ってきたら、あなたを守ることはできないかもしれない。もう一日待ってみよう」<sup>61</sup>

これに対するアンジェリックの返答は、簡潔ながらアリドールのいっさいを語っている。

「あなたには、愛も勇気も欠けている」<sup>62</sup>

アリドールの臆病さはこのようにして暴露された。アリドールが優越意識を抱き、自己を他の凡俗より区別されるべき優者としようとしたことは彼自身の言葉が示している通りである。しかし、アリドールの主観的自己把握よりも、客観的に明らかとされたアリドールの現実の姿を見るべきで

あろう。アリドールは優者ではあり得ないのだ。彼が時に口にする「英雄的」な言辭に幻惑されることなく彼の言動を直視するならば、アリドールに見られるのは優越ではなく墮落であり、何らかの純良さのただよわす芳香ではなく腐臭でしかないことがわかるであろう。それは、さすがのアリドールも自己の行為が卑劣な裏切りであると一瞬思う<sup>63</sup>ほどであったのである。「コルネイユ的英雄主義」が善悪を問わず示している「魂の偉大」<sup>64</sup>をアリドールに求めることができないのは以上で明白である。

アリドールのこのような本性をみるならば、彼の優越意識がブルジョワ的な卑俗な「所有」の愛を拒否し、ドルトによれば「所有」ではない貴族的愛<sup>65</sup>、ナダルによれば「英雄的愛」の確立を志向したのだとするエロイックな解釈は不十分であると言わねばならない。事實は、アリドールが示した「所有」への反発はこの半面をあらわすにすぎなかったのである。

## 5

コルネイユは、『王宮広場』の自作吟味のなかでアクションの単一が破られていることを指摘している<sup>66</sup>。コルネイユのアクションの単一に関する議論とてらしめわすならば<sup>67</sup>、偽手紙の件でアンジェリックの愛を破ることに成功したアリドールが彼女をクレアンドルに譲り渡すために誘拐をくだてるにいたった必然性が認め難いということである。コルネイユが次のように言っていることでも、コルネイユの見解は明らかである。「アリドールのもった愛は愛人を攻撃して追い払おうとするくらいに彼を苦しめるのであるから、彼女をドラストのものとする事になった初めの一撃で満足し、友人の利害にかかわりあって自分の貴重な安らぎを危険にさらすべきではなかったであろう」<sup>68</sup>アリドールが友人のために再びアンジェリックに接近することは、彼自身の考えにも反することで誘拐をくだてる必然性が薄いことは確かである。しかし、誘拐がまったく余計で偽手紙という策略と全然関連しないと言うこともできない。アクションの単一をあえて破りながらも偽手紙と誘拐の二件を描いた劇作家コルネイユの詩的、芸術的本能を信じ、二件を結びつける必然性を探しもとめねばならない。

実際、アンジェリックを誘拐しようとするくだては重要な意義をもった不可欠なものである。アリドールがアンジェリックの誘拐に着手したのは、表面上はアンジェリックをクレアンドルに譲るという約束を果たすためである。しかし、友人のためというより自分のためであったことはアリドール自身も認めている通りである。

「これは彼に恩恵を与えるというより自分を満足させるためだ」<sup>69</sup>

アンジェリックを誘拐してまでクレアンドルに所有させようとしたことは、アリドールの内部から

の欲求のためであったのであり、それはアンジェリックを所有しようとする彼自身の欲求に他ならなかった。彼はアンジェリックの所有を拒否しながらも、アンジェリックを所有しようとする抑え難い欲望をもっていたのである。従って、アンジェリックを誘拐するくわだてとはアリドールによるクレアンドルを介するアンジェリックの間接的所有を意味しており、アリドールの愛にとって必須であったのである。

アリドールがアンジェリックとの愛にひそむ「所有」に反発したことは、彼の愛の半面を言ったにすぎない。正確に言えば、アリドールは「所有」に反発するとともに「所有」を欲したのである。「所有」への反発はアンジェリックとの愛の破棄にむかわせ、「所有」への欲求はクレアンドルを媒介とするアンジェリックの間接的所有へとむかわせたと見えよう。

アンジェリックの所有を拒否したアリドールのアンジェリックを所有しようとする欲望は、彼女を友人のクレアンドルに譲渡するという屈折した形であらわれたが、クレアンドルがフィリスと結ばれてしまって間接的所有が不可能となると、アンジェリックを直接に所有しようとするあからさまな形となってあらわれる。即ち、アリドールはアンジェリックの愛を得ようと再び努力しはじめるのである。ここでも、コルネイユはアンジェリックとの愛を破ったアリドールが再び彼女を愛しはじめようとするのは首尾一貫していないという意味の批評を下しているが<sup>170</sup>、その首尾一貫性の欠如はアリドールのもった「所有」への反発と欲求という矛盾に由来しているのであり、単なる劇的技巧の問題と考えられてはならない。

アリドールは「所有」の愛を否定して、「所有」を超越した優者として「所有」ではない愛を創建しようとしたのではないのだ。確かに、アンジェリックとの愛が第一義において「所有」の愛として成立しており、それが彼の個我によってよりも「所有」という本来愛にとって無縁な物質的社会的論理によって存在していることに苦しみ、また屈辱を感じた。そこから、アリドールの「所有」への反発が生まれた。彼の言葉を借りるならば、圧制、強制でしかない愛の破棄はこのようにしてなされた。しかし、「所有」を否定してしまうことはアリドールには不可能であった。当時の貴族やブルジョワジーが自らの生存の目的とした所有の増大運動に彼も加わらないではいられないからである。所有の増大運動に絶然として生きることでできないアリドールが「所有」を否定したり、自己を、「所有」を超越した者としてうちたてることができないのは当然である。アリドールもフィリスと同じく「所有」を望んでいるのであって、「所有」への打ち消すことのできない欲求はクレアンドルを介してのアンジェリックの間接的所有を求めるという屈折した形をとってあらわれたのである。アリドールの愛とは、彼にとって至上命令であるべきあるいは義務というべき「所有」の受容を回避しようとする不可能なくわだてとして存したのである。



当然なことに、彼の理想の愛は自己撞着とならざるを得ない。「愛の鎖のただ中であって自由」<sup>(1)</sup>な愛とは、「所有」でありながらも「所有」ではない愛を意味していたのである。言うまでもなく、そのような好都合な愛はどこにもない。「所有」であるとともに「所有」でない愛を願ったアリドールは、そのような愛を見つけることができなかつたばかりでなく現実の愛をも失ってしまった。もしこのような言い方が許されるならば、アリドールは「所有」を完全に受け入れるか、「所有」を完全に放棄するかどちらかを選ぶべきであつただろう。フィリスのように、当時の愛の唯一の現実的形式であつた「所有」の愛に生きるか、あるいは「所有」を完全に放棄することによって愛の英雄主義に達するかである。しかし、「所有」への反発と欲求という矛盾のうちにあつたアリドールには、どちらの愛も不可能であり愛から絶縁するしかないことになる。これから、彼は二度と愛に惑わされることなく生きてゆくであろう。アリドール自身が言っているように、愛から永久に別離することによって彼の真の人生は始まるのかもしれない。

「傲慢な愛よ、おまえの弱々しい力なぞなんでもない。私がおのれを抱いていたからこそおのれは、おまえの力があったのだ。今日、彼女の絶望<sup>(2)</sup>は私からそのおのれを奪った。私はおのれを捨てて生きてはじめる。私はこれから生きてゆく。自分の流儀で生きてゆくから。」<sup>(3)</sup>しかし、あらたに始まったアリドールの愛のない人生が未来をもっているのかがどうかは誰にもわからないことであろう。ただ、エピローグをなしているアリドールのスタンスが示す喜劇の終末にそぐわないメランコリーは、アリドールの人生が出口のない袋小路に入ってしまったことを暗示しているかのようである。

< 注 >

(1) cf *Ce n'est que me vanger d'un an de servitude*, v. 950

P. Corneille *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* éd. par J.C. Brunon Didier 1962

『王宮広場』からの引用はこの初版本により、以下行数によってのみ示す。

(2) 二人の愛の真率さは、二人のそれぞれの台詞に明瞭にあらわれている。

Alidor a mon coeur & l'aura tout entier, v. 40

Me feindre tout de glace, & n'estre que de flame!

La mépriser de bouche, & l'adorer dans l'ame!

(3) アリドールはアンジェリックについて次のように言っている。

Outre que ma Maistresse, aussi chaste que Belle,

De la vertu parfaite est l'unique modèle,  
Et que le plus aimable & le plus effronté  
Entreprendoit en vain sur sa pudicité, v. 289-92

(4) cf Mon carrosse est parti, mes gens ont fait retraite; v. 1142

この台詞から、アリドールは華美な馬車を乗り回して配下の者をいつも従えていることが知られる。このことは、彼を貴族と断定するに十分な根拠を与える。

(5) cf Couton «l'interprétation d'Alidor pose des problèmes, et cela même établit la qualité de cette comédie» Corneille, Théâtre complet Garnier 1971 p. 474

(6) cf Lemaître «cette conception bizarre et fautive de l'héroïsme était si naturelle à Corneille qu'on la pressent déjà dans ses premières comédies. La plupart des héros et surtout des héroïnes de son théâtre tragique sont de la même famille que ce surprenant Alidor de la Place Royale quittant sa maîtresse qu'il aime, sans but, sans raison, pour le plaisir d'éprouver sa propre volonté et de se sentir fort» cité par Le Brun, Corneille devant trois siècles Slatkine Reprints 1971 p. 127

(7) cf Nadal, le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille Gallimard 1948

Dort, Pierre Corneille L'Arche 1957

Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros Gallimard 1963

(8) A. Adam, Histoire de la littérature française au XVIIe siècle t. I Del Duca 1962 p. 497

(9) La Galerie du Palais v. 573-7 Corneille, oeuvres complètes par A. Stegmann Seuil 1963

(10) Nadal, op. cit. p. 104

(11) ibid. p. 111

(12) cf ibid. p. 115

(13) cf ibid. «Mais aux nobles élans qui, par moments, emportent Alidor vers de sévères climats, S'ajoutent des sentiments moins généreux. On entrevoit chez lui un fond ténébreux d'égoïsme et de pauvreté. Il proclame magnifiquement la gratuité de l'amour, entend remonter à sa source qui est l'esprit ou la liberté; mais en même

temps sa conduite, et parfois son langage, nous révèlent qu'en lui profondément  
règnent les contraintes de l'égoïsme et de l'amour de soi.》

(14) cf G. Lanson 《Dans les comédies de Corneille vit le grand monde du temps de  
Louis XIII.》

《Le cadre, les circonstances, les accessoires de la comédie, tout est réel.》  
Corneille Hachette 1898 p. 51, 53

(15) G. Mongrédien, La vie littéraire au XVIIe siècle Tallandier 1947 p. 206

(16) 田中敬一氏の論文が実例をあげて詳細に示している。田中敬一「コルネイユ初期コメディにみ  
られる結婚と恋愛」静岡大学人文論集21号

(17) B. Dort, op.cit.p. 46

(18) cf. 伊地智均「Cinnaにおける国是の確立」Gallia X-XI p. 43-45

(19) 富の増殖、土地、官職、ラントの獲得、結婚等において具現化されたブルジョワジーの所有の  
増大運動という意味で「所有」を使用する。

(20) v. 63-8

(21) v. 79-84

(22) v. 1296-1300

(23) v. 1301-5

(24) cf Sçachez que mes desirs tousiours indifferents

Iront sans resistance au gré de mes parens,

Leur choix sera le mien, c'est vous parler sans feinte. v. 1308-10

(25) v. 1422-5

(26) フィリスがクレアンドルに言った言葉に結果は示されている。

Le monde vous croit riche, & mes pares sont vieux. v. 1313

(27) 「所有」の愛の堅固さについては、ドルトの言うブルジョワ的確信という概念によって了解さ  
れよう。cf Dort 《A l'origine sont les couples. Ni doute; ni incertitude; ces couples  
sont formés sûrement. Ils avouent et ils célèbrent leur unité. Aucun personnage de  
Corneille ne s'interroge sur l'autre, sur sa possession.》 op.cit. p. 46

(28) v. 195-200

(29) v. 191-2

(30) v. 222-6

(31) cf *I'ay honte de souffrir les maux dont je me plains,*  
Et d'éprouver ses yeux plus forts que mes desseins ; v. 227-8

(32) v. 212-20

(33) cf Nadal, *op.cit.* p. 111

(34) v. 218

(35) v. 220

(36) *La Place Royale* éd. par Brunon p. 117

(37) *ibid.*

(38) cf *ibid.* p. 117

ステグマンの最近の研究は、匿名の宛先人を Henri de Campion に擬し、彼をアリドールのモデルと考えることもできるといっている。だが、まっただぐの推量であり献呈文を仮構とする従来の説に従うべきであろう。

cf A. Stegmann, *Corneille oeuvres complètes Seuil* p. 149

ditto, *L'Héroïsme cornélien t.1 Colin* 1968 p. 31-32

(39) コルネイユがアリドールに *sympathique* であったかどうかについて評家の考えは割れているが、ここで相対立する二論をあげておく。

Couton «Faut-il, comme on l'a fait, voir avec Alidor s'annoncer l'éthique cornélienne, organisée autour de la volonté? C'est beaucoup dire, Il y a dans le personnage plus de caprice que de volonté véritable et Corneille l'a dénoncé comme extravagant»

Dobrovsky «c'est la convergence, ou, si l'on veut, la connivence des points de vue d'Alidor et de Corneille. Un même esprit, un même élan animent l'analyse du personnage, dans la pièce, et de l'auteur, dans la critique.» *op.cit.* p. 63

(40) v. 230-2

(41) 原語は *posséder*, ここでは結婚すると同義である。 *posséder* が肉体的所有のみを意味するという狭い解釈はとらない。 *posséder* は肉体の所有であるとともに肉体を通しての家産、諸々の経済的社会的受益の所有でもあって、われわれの使用する「所有」を意味すると解される。ブリュノン は次のような注解を付している。 cf Brunon, «s'assurer par le mariage la légitime possession d'une fille» *op.cit.* p. 146

(42) v. 233

- (43) v. 1151
- (44) v. 207-8
- (45) cf B. Dort, *op.cit.*, p. 37-40
- (46) v. 247-50
- (47) 原語は *générosité* 及び *généreux*,
- (48) この手紙にはアンジェリックへの悪口が書かれている。
- (49) v. 389-92
- (50) v. 393-4
- (51) v. 817-20
- (52) アリドールの不忠を知った後も、彼女の愛は消えなかった。  
cf *Que ie m'anime en vain contre vn objet aimable!*  
Tous criminel qu'il est il me semble adorable, v. 449-50
- (53) cf (Doraste) *Demain vn sacré noeud me ioint à cette belle* v. 634
- (54) v. 851-5
- (55) cf *Mon, mais que dira t'on d'vn tel enlevement?* v. 856
- (56) v. 776
- (57) アンジェリックには、コルネイユが認めるように愛におぼれすぎたという非難が加えられよ  
うが、彼女の過失は人間的なものである。cf Corneille *«Le caractère d'Angelique sort  
de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse, & se resout trop tost à se  
faire enleuer par un homme, qui luy doit estre suspect.»* éd. par Brunon p. 114
- (58) v. 906
- (59) v. 740-2
- (60) v. 748
- (61) v. 1143-7
- (62) v. 1148
- (63) cf *Ce traict est vn peu lasche, & sent sa trahison*, v. 943
- (64) *Une grandeur d'âme*
- (65) cf Dort, *op.cit.*, p. 37-40
- (66) cf Corneille *«il y a manifestement vne duplicité d'action. . . . Ces deux desseins  
forment ainsi l'un après l'autre deux actions, & donnent deux âmes au Poème»*

éd. par Brunon p. 113

(67) cf Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu éd. par Stegmann p. 84.

(68) éd. par Brunon p. 114

(69) v. 941

(70) cf Corneille «Alidor semble ne commencer à l'aimer véritablement que quand il  
lui a donné sujet de le haïr. Cela fait vne inégalité de Mœurs qui est vicieuse»

éd. par Brunon p. 114

(71) v. 212

(72) アンジュリックは世を捨てて僧院に入ってしまう。

(73) v. 1575-79

## 会 員 名 簿 (ABC順)

岩 瀬 孝 (顧問)	小 林 卓	竹 田 宏
伊 藤 洋 (顧問)	皆 吉 郷 平	戸 口 民 也
橋 本 能	野 池 恵 子	
神 保 剛	関 谷 苑 子	

## 後 記

六年前からフランス17世紀演劇を研究する例会を、早大の伊藤洋研究室で開いてきたが、このたび機関誌として「エイコス」を刊行することとした。フランス17世紀演劇を専門とする論文集をもつのも意味あることと思われるからである。識者の御叱正御批判をお寄せ頂ければ幸いである。末筆ながら日頃御懇切な指導をいただいている伊藤先生、本誌の刊行につき物心両面にわたって御援助をくださった岩瀬先生のお二人に厚く御礼申しあげたい。(K)

### エ イ コ ス I

発行日 1977年11月10日

発行者 17世紀仏演劇研究会

東京都新宿区西早稲田1-6-1

早大教育学部伊藤洋研究室内