

エ イ コ ス

— 十 七 世 紀 フ ラ ン ス 演 劇 研 究 —

Ⅱ

ヴァルラン・ル・コントあるいは新しい演劇のために

— 17世紀フランス演劇史序説 — 戸 口 民 也 (1)

特 集 1 6 3 0 年 代 の 悲 劇

ラ・ピヌリエールの『イポリット』 野 池 恵 子 (2 5)

アントワーヌの死について

— ガルニエ, メレ, バンスラードの場合 — 橋 本 能 (4 8)

『アルシオネ』

— 不完全な悲劇 — 小 林 卓 (6 7)

『ティエスト』小論

— 1630年代の屈折した「残酷劇」の試み — 皆 吉 郷 平 (8 1)

現存する1630年代の悲劇リスト (100)

ヴァルラン・ル・コントあるいは新しい演劇のために

— 17世紀フランス演劇史序説 —

(その1)

戸 口 民 也

序

ヴァルラン・ル・コント Valleran le Conte 国王の俳優 Comédien du roi の肩書を持ち、自ら一座を率いて16世紀末から17世紀初めにかけてフランスのみならずドイツ、オランダにまで足をのばすと共に、パリでもオテル・ド・ブルゴーニュ座 Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne を借りて定期的に公演を行い、座付作者アレクサンドル・アルディ Alexandre Hardy の協力を得て新しい時代の演劇を築き上げ普及させようと努力した。その努力は、地方では一応の成果を上げることもできたが、パリではついに報いられず、再三にわたる試みも空しく、失意のうちにいずこともなく姿を消した。彼の晩年は不遇であったに相違なく、果たせぬ夢を抱いたままおそらくは公演を続ける旅先で世を去ったものと思われるが、その死については何ひとつ明らかなことは伝えられていない。しかしその夢は彼が育てた弟子たち、ベルローズ Bellerose やモンドリー Montdory らによって後に実現されることになる。フランス演劇の黄金時代はやがて始まろうとしているのであった。

これから私が取上げようとするヴァルラン・ル・コントの一生を手短かにまとめると以上のようなことになる。17世紀フランス演劇史を劇作家、作品の側からとらえるとすればアルディ、モンクレティアン Montchrestien あたりから説きおこしてゆくのが普通であろうが、実際に劇を上演する俳優の側からみようとした場合には、ヴァルラン・ル・コントはまず第一に取上げられるべき人物であろう。16世紀末から17世紀初めにかけての時期は、フランス演劇にとってひとつの過渡期にあたっている。中世演劇の伝統はなお笑劇などのうちに根強く残ってはいるが、^{フランス}ミステール ^{モリテ} 聖史劇や教訓劇の命脈はまもなく尽きようとしている。また中世的なものとの決別から出発した人文主義者たちの演劇もガルニエ Garnier 以後大きな壁に突き当たっている感じで、見るべき発展はない。そうした時期に、例えばアルディが劇作家としてユマニストの伝統を受け継ぎながらも、ひとつの方向を切り開こうとしたのに対し、ヴァルラン・ル・コントもまた同時に俳優としての立場から同じ努力を行ったと考えることができる。この二人が少くとも15年以上にわたって座長と座付作者という緊密な関係で結ばれていたことはこの際強調しておく必要がある。またこの事実から、二人の目指す方

向は基本的に一致していたと結論づけたとしても、それは決して大胆ではあるまい。いずれこれから述べることではあるが、ヴァルランとアルディの一座は何度となく困難な状況を経験し、解体の危機にさらされている。にもかかわらず、少なくともこれまでの研究によって明らかにされている限りでは、二人は互いに相手を見棄てることなく苦境を共にしているのである。それでは彼らがいわば運命を分かちあう形で目指した方向とは一体どういったものだったのだろうか。私の考えるところでは、それは演劇をまさに演劇として自立させることであった。言いかえれば、それまでは素人愛好家たちによって、あるいは共同体の祭の中心的催し物として、あるいは官廷や学院の娯楽とか教養的色彩の強い企画として限られた観客を対象に上演されてきた芝居を、素人のたのしみではなく、自分のよって立つ基盤とすること、自分の生活を経済的に保証すると同時に社会的評価をも約束するものとなすことであった。

演劇を演劇として自立させること — 考えてみればこれは彼らにとってきわめて現実的な要請でもあった。彼らは共に演劇に対する情熱にとりつかれ、それがために自分の身分や安定した地位を投げ打って芝居の世界にとびこんだのである。従って、演劇が素人愛好家による一時的な催し — たとえ定期的に繰返されるものであったとしても — にとどまる限り、彼らは演劇にすべてを賭けることはできない。演劇によって生きる、つまり芝居を自分の仕事とすることを選んだ以上、演劇がそれ自体で自分のすべてをかけるに値するひとつの「職業」でなければならないし、またそうさせねばならないのは当然のことと言えよう。

とすれば、舞台での成功は、もはや素人ではない彼らには切実な願望で、それなしには彼らの存在がすべて無意味となってしまうものですらあった。アルディが書きヴァルランが演じた作品は基本的にはユマニストの演劇の伝統を引くものである。しかし彼らが相手とする観客は、もはやジョデル Jodelle が『囚われのクレオパトル』 *Cleopâtre captive* を上演した時のような親密なグループではない。官廷で、学院で、あるいは祭の日に町の広場で上演される劇では、作者も、演ずる者も、更には見る者も、すべて同じ共同体に属する顔なじみの人々から構成されていた。そうした際に作者なり役者なりが熱意を示さなかったわけでは決してなからう。無論成功を期待していたはずである。しかし、仮に上演が失敗したからといって、あるいは期待したほどの成功が収められなかったからといって、それが彼らにそれほどの打撃を与えるものではなかった。芝居が終れば役者たちは再び普段の自分に戻る。彼らの本来の生活は別にあり、芝居のことで地位とか名声が揺いんだり傷ついたりすることはないのである。これに反して、芝居を職業とする者の場合、失敗はそれだけで彼らの生活をおびやかしてくる。しかも彼らの観客は、彼らが日頃親しく交際している人々ではないのであるから、内輪同士の好意的評価は期待できない。とにかく客の気に入られなければ

すべては終りで、そのためにはありとあらゆる工夫をこらす必要がある。そしてまさにこの点こそ劇作家アルディについて、また俳優ヴァルラン・ル・コントについて考える上で決して見過ごすことのできない事柄なのである。

素人愛好家の演劇から職業俳優の演劇へ——彼らの生きた時代はその意味でも重要な過渡期であった。16世紀後半になると職業劇団の存在が徐々に目についてくる。演劇の担い手がかわり始めているのである。中世の演劇は本質的に素人の演劇であった。またルネサンスの人文主義演劇もやはり素人的性格を濃厚に持っていた。しかしルネサンス演劇は他方では職業劇団の形成に寄与する面も持っていた。典型的な中世演劇である聖史劇は共同体という基盤があっただけで可能であり、その上演には龐大なエネルギーと多数の人間の参加が不可欠であった。これに反してユマニストの劇は比較的手軽な舞台装置と少人数の俳優によって上演しうるものである。とすればそうした劇をたずさえて各地を巡ろうとするグループが現われてきても不思議はない。これにやはり手軽に上演できる笑劇を加えれば一応のレパートリーが出来上がるわけである。その時、大道芸人あるいはそれに類する者とはまた異なる、新しいタイプの俳優たちからなる一座が成立する条件が整えられる。こうして演劇は自らにのみ仕える人間たちを得て徐々にではあるが一人立ちし始めるのである。ヴァルラン・ル・コントとアルディは、そのような意味でまさしく献身的に演劇に仕えた最初の人々に属していた。

新しい演劇のために彼らはその一生をかけたのである。そうした彼らを私はあえてフランスにおける最初の演劇人と呼んでみたい気がする。

* * * * *

ヴァルラン・ル・コントがいつどこで生まれかつ死んだかはさだかでない。彼の一生のうちで知られているのは1592年から1613年までの間のある時期にとどまっている。しかし、この限られた20年あまりの間に、断片的にはあるが記録等に残されている彼の足跡をたどってみると、彼の歩んだ道はルネサンス期から古典主義時代と移行行く過程におけるフランス演劇の歩み、特に16世紀末から17世紀初めにかけてのその探索状態をある意味で象徴しているとさえ言える。本稿はそのような観点に立った上で、これまでになされた専門家の研究をふまえながらヴァルラン・ル・コントという一人の俳優を通じ、彼の生きた時代の演劇状況を紹介することを目的とするものである。

第1章 1592年 ボルドー

ヴァルラン・ル・コントはアミアン Amiens あるいはモンディディエ Montdidier の出身である。彼自身の申立てに食違があるため、このどちらが本当の出身地であるのかは不明であるが、いずれにせよピカルディー Picardie 地方の出と考えてよかろう。彼がどのような家庭に生まれ育ったのかは全く記録に残されていないため、知るすべがない。マルグリット Marguerite という名の姉（もしくは妹）がいて、彼女は1611年の初め以前に死に、ヴァルランがその葬儀を行った⁽²⁾ ということのみが、彼の肉親について知りうる唯一の事柄である。彼の出身階層を暗示させるものとしては、彼が valet de chambre du duc de Nemours, maître voyeur juré pour le roi au baillage et duché de Nemours et Chatellenie de Chateaulandon et Grez, receveur général de la seigneurie de Verneuil sur l'Oise などの肩書⁽³⁾ をもっていたという事実があるが、彼がこうした肩書を得るに至った経緯や、これらの職務を実際にどの程度行ったかなどについても明らかでない。ただこのことから、彼が役者とか旅芸人の子として生まれたのではなく、今述べたような職務に就いて一生を送るのが当然とされるような環境に生まれながら、あえて自らの意志で演劇の世界に身を投じたということが推測できる。彼は1598年ごろ、ジャンヌ・ド・ヴァンクール Jehanne de Wancourt と結婚している⁽⁴⁾。彼女はよく夫を助け、その苦勞を分かち合ったようである⁽⁵⁾。

以上がヴァルラン・ル・コントの身許調査のあらましであるが、要するに彼の身許についてはほとんど何もわからないに等しい状態である。彼がいかにして俳優になったのか、それ以前はどのように暮っていたのかは、残念ながらこれまでのところ知る手掛りはない。従って、私も俳優あるいは座長としてのヴァルランについての的を絞る以外に方法はなさそうである。

ヴァルラン・ル・コントの存在が記録の上ではじめて確認されるのは1592年のことである。この年ボルドー Bordeaux で旅回りの劇団が公演を行うが、その中に彼が加わっている。彼は名目こそ座長ではなかったが、実質的には一座の中心となっていた。ジャン・ド・ゴーフルトーの『ボルドー年代記』⁽⁶⁾には次のように記されている。

この年（1592年）、著名なフランス人俳優ヴァルランがボルドーを訪れ、悲劇や笑劇を数多く演じて観客から大いにもてはやされた。書きとめておくべき事柄としては、彼は結婚しておらず、一座の中心をなす指導者であったが座長ではなく、座長は別の者がつとめていた。座長には非常に美しい妻がいたが、彼女はこうした職業にたずさわる者の通例に反し品行も言葉使いも立派で、知らぬ者が見ればこうした職業にたずさわっているようには思わなかったで

あろう。ボルドーの町の若者の幾人かは彼女のおだやかで品のある会話やその美しさに魅せられ、言葉をかけたり使いや贈物を送るなどして、しきりに彼女の気を引こうと努めたが、彼女の方では一向に応じようとはしなかった。彼女は笑劇の人物は全くやらず、悲劇あるいは悲喜劇における女性にふさわしい役柄のみを演じていた。こうしたことから、ボルドーで噂になったところでは、彼女はパリの弁護士娘であったが、結婚した相手が悪く、夫はブルゴーニュのしかるべき農民の出でいやしからぬ生まれであるにもかかわらず、放蕩癖をもち、金をかけずに国を巡り歩き世間を見たいと思ってこうした職業に就いたとのことで、それがために彼女も考えもしていなければ意にそわぬことながら夫と同じ職業に就かざるを得なくなった、ということである。彼女は自分の役を見事に演じ、王妃や王女の役柄で彼女に欠けているものといえば生まれだけであった。というのも、彼女の顔立、物腰、言葉使いをみれば、まさにそうとしか思えぬほどであったからである。特に彼女の優美さは、その役柄が愛を求められる女性や恋にやつれた女性である場合とか、自分から愛を求める女性である場合に際立っていた。しかしまたこれについてはヴァルランも実際に見事に役を演じ、とりわけ恋する男を演ずる際には、時には見せかけとは思えぬような溜息をもらしたり目くばせを送るなど、役者としてではなく、全くありのままに語っているとさえ言えるほどであった。役者たちのもとに足繁く通う者たちがよく言っていたところでは、こうしたことは彼がこの女優を本当に恋しているためであるとのことだが、それが実際にそのとおりであったということは彼が数人の者に、そしてまた他ならぬこの私に告白したところである。しかし、舞台を離れたところでは彼女はヴァルランに対し、好ましく思っているとか愛しているとかいった素振りはいささかも見せなかった。もっともこの問題以外では、彼に対しては仕事の面などについて敬意をもってはいたが、この女性は、青年たちが彼女の許を訪れた際には、物語についての知識にあふれた礼儀正しく真面目な会話を交わすことは大変喜んだが、あまりにみだらで破目をはずしたことをしゃべる者に対しては、舞台を離れたら自分は役者ではないと言って、はっきり非を指摘した。彼女の評判は大層良く、ボルドーの上流家庭で、女性の間でも、常に歓待された。その後ボルドーにもたらされた報せでは、彼女はボルドーを去った後、一説によればドーフィネで、別の説によればアヴィニョンで夫に死に別れたため、パリの親許に帰り、そこで立派にしかるべく暮しているとのことである。⁽⁷⁾

いささか引用が長くなったが、以上が『ボルドー年代記』にあらわれたヴァルランの一座に関する記述の全文である。あえて全文を引用したのは、そこに、ヴァルラン・ル・コントについてのみならず、当時の演劇状況を知る上で貴重な手掛りが数多く含まれていると考えたからに他ならない。

ゴーフルトーの証言から知ることができる事柄をあげると、まずヴァルランについて言えば、彼がこの時点ですでに俳優としてしかるべき評価を得ていたということがあげられる。それは「著名な俳優」という言い方からも明らかである。彼はまだ座長にこそなっていないが、実質的にはそれに等しく「一座の中心をなす指導者」であった。従って、彼が1592年という時点においてすでに俳優としての経験を十分に積んでいたものと見て差支えない。さてそれではこの時ヴァルランは何歳だったのだろうか。20歳前後というのではいかにも若すぎるようだ。なにしろ彼は座長格の地位を占めうるだけの経験豊かな俳優である。とすると30歳ぐらいになっていただろうか。それとも更に……このようにあれこれ想像してみるの楽しいことで、年齢に応じて様々な人物像が脳裡に浮かび上がってくる。だがそれも確たる証拠の裏付けがない以上、個人的な想像の域を越えるものではない。かろうじて言えるのは、かなり早い時期から芝居の経験を積んでいたと仮定しても、1592年には20代の半ばぐらいには少なくとも達していたのではないか、という程度である。

ところで『ボルドー年代記』でゴーフルトーがヴァルラン以上に関心をもって書き残している人物が別にいる。座長の妻である。この女優についてはここで語られている事柄以外には何ひとつ知られていない。せめてゴーフルトーが名前だけでも書き添えてくれていたら、それが手掛りとなって別の事実が発見されたかもしれないのだが、それにしても1592年という時点で一人の女優の存在がこれほどはっきりとされるされている記録が残されていること自体は大変貴重である。フランス演劇における女優の歴史を考えると、この残念ながら名の伝わっていない女性こそ、少なくとも私の調べた限りにおいては女優というにふさわしい最初の人物である。彼女以前にも女優らしき存在が記録にとどめられていないわけではない。これまで知られている最も古い例としては1545年にブルージュ Bourges でマリー・フェレ Marie Ferré(あるいは Fairet)という名の女性がアントワーヌ・ド・レスペロニエール Anthoine de l'Espéronnière なる興業師兼「物語芸人」*jeu-¹neur d'histoire* に一年契約で雇われ、寝食の保証と12リーヴルの給料を条件に「古代を題材とする物語」*antiquailles de Rome* や「教訓的物語、笑劇、軽業」*histoires morales, farces et soubresauts*などを演ずるとの契約をしている。⁽⁸⁾ 彼女は大道芸人の妻ということで、契約の内容等から見ても、女優というよりはむしろ大道芸人に近い。また1580年にはサン・メクサン Saint-Maixent の町を、2人の若い女性を含む5~6人の「悲劇役者で楽師たち」*jou-¹eurs de tragedies et instruments de musique* が訪れている。彼らは5月7日に町にやっ⁽⁹⁾て来て同月24日に去って行ったとのことである。滞在期間から考えると一行はサン・メクサンで何らかの興業もしくは劇の上演を行ったようにも思えるが、その点は不明であり、2人の「若い女性」についてもマリー・フェレ以上に漠然としている。どちらの場合も結局のところ、女優と

言えないこともないとか、女優らしくも思われるという程度にとどまり、単にその存在がわずかに知られるにすぎない。

女優についてもう少し考えてみたい。ゴーフルトーの『年代記』にもはっきり書かれているように、ボルドーを訪れた女優は「こうした職業にたずさわる者の通例に反し」実に立派な女性であり、モラルの点でも、物腰、言葉使い、さらには教養の点でも、非のうちどころがない。ということは逆に見れば、この当時の役者は、女優も含めて、道徳的にも教養の面でも随分といかがわしい人間が多かった——少くとも世間一般にはそのように見られていた——ということが察せられる。その意味で、ボルドーのヒロインが、舞台以外のところでは自分を女優(役者)と見なしてもらってはこまると無作法な青年たちに言っているのは象徴的である。たしかに彼女はもともと女優にはなりたくてなったわけではない。「放蕩者」の夫をもったばかりに心ならずもこの世界に引きずりこまれただけのことで、それ故夫が死んだ後は芝居から足を洗っている。そういう彼女を、おそらくは当時すでに他にも存在していたに違いない女優たちと同列に扱うことには無理があるかもしれない。しかし、記録にはほとんど残されてはいなくとも、この時期地方を巡っていた職業劇団の中には、彼女の一座のように、女優をかかえていたものがおそらく他にもあったのではないかという推測は、『ボルドー年代記』の記述から——女優の存在自体を奇異なこととしているのではなく、その女優が「通例とは反して」いることの方をむしろ強調するような書き方をしていることから見ても——十分成立しうるだろう。そして、その中には、ボルドーの女優のように、たとえ意に反してこの道に入ったにせよ、すぐれた才能と(「彼女は自分の役を見事に演じた」とゴーフルトーは明言している)しかるべき地位にある人々からも称賛されるだけの教養、人格を備えた女優がいたという事実は見過ごすことはできない。

だが、俳優一般ということで見ると、ゴーフルトーの例にもあるように、世間の評価は決して良くなかった。タルマン・デ・レオー Tallemant des Réaux は当時の俳優について、「この連中はほとんど皆やくざ者ばかりで、その女房たちもしたい放題に暮していた。この女たちは男なら誰彼の見境もなく、他の一座の役者たちさえ相手にしていた」と手厳しくきめつけているし、またトリスタン・レルミット Tristan L'Hermitte も役者たちを「無頼漢」*débauchés* と呼んでい⁽¹⁰⁾る。こうした悪評の中にあっては女優も(その数は少なかっただろうが)決して無傷ではいられなかったと思われる。

実際、役者さらには芝居に対する悪評には根強いものがあつた。これは1630年以後、演劇の地位が社会的に向上しはじめてからも同様で、繰返し論議の対象となっている。例えばジョルジュ・ド・スキュデリー Georges de Scudéry が『役者の喜劇』*Comédie des comédiens*(1635)

で、あるいはピエール・コルネーユ Pierre Corneille が『舞台は夢』 Illusion Comique (1635) で、演劇と俳優を積極的に擁護しているのも、これと決して無関係ではないのである。だがそれはもう少し後の時代のことで、改めて16世紀末という時期に戻って考えてみると、特に職業俳優については、まだ比較的目新しい存在であったために — それまでは演劇はアマチュアの手によって支えられていたことをもう一度思い出してみよう —、おそらく一般の目には旅から旅へと渡り歩く大道芸人や香具師と同じように映っていたであろうことは想像に難くない。更には、スカロンの『芝居物語』の登場人物の一人ラ・カヴェルヌ La Caverne の身の上話にあるように、ジプシー bohémiens と間違えられることさえあった⁽¹²⁾。要するに俳優は、大道芸人、香具師あるいはジプシーと同様に、素姓の知れぬ「流れ者」であって、一般の「定住者」からは多分うさん臭い目で見られていた。とすれば、俳優たちが定期的に町を訪れるようになり、上演も成功し、人々の好意が得られるようになるまでは、彼らの存在は微妙なものであったに相違ない。また彼らのそうした曖昧な立場が彼らに対する世間の見方にも逆に影響したと考えることもできよう。

しかし、こうしたことはある意味ではこの時代のフランスに限った問題ではないとも言える。演劇、あるいは演劇にたずさわる者としての俳優と社会とのかかわりには、非日常的なものと日常的なものが会合する時に生ずる一種の緊張関係がなんらかの形で存在しているのが普通である。観客が芝居に期待するものが仮に一時の気晴し、娯楽にすぎないとしても、そこで演じられる劇は、たとえ現実をどれほど忠実に描き出したものであろうとも、現実をなんらかの意味で抽象したある異質の世界を構成しているのであり、またそうとすれば、その異質な世界を観客の目前に築き上げる作業を直接担う俳優という特異な存在に対し、観客が賛嘆あるいは畏怖の念を覚えたとしても不思議はない。演劇が「世界を映し出す鏡」であるかどうかの問題はさておくとしても、それが俳優の演技によって虚構、神話の世界を創り出すものであることは確かである。従って、俳優、特に職業俳優の場合には、一個の「私」として現実の社会に生活する存在であると同時に、彼ら自らの演技によって虚構、神話の世界に生きる「人物」として観客の想像力に働きかける存在でもある。俳優という存在に常につきまとうこうした二重性ゆえに、世間一般は彼らを特異な人間とみなし、ある時には讃え、またある時には恐れ、忌み嫌ひもするのである。つまりこれは、他者＝観客の想像力、好奇心に訴えかけることに存在理由を見出すと共に、それによって自らの職業を成立せしめている者にとっては避け難い宿命であるとすら言えるだろう。他者に身をさらすという職業にたずさわる以上、俳優に対しては常に好奇心に満ちた眼差しが注がれている。であるから、俳優が何かというとスキャンダルの対象となるのも故なくしてではない。今日に到るまで、俳優の歴史は、一面においては俳優にまつわるスキャンダルの歴史でもあるのだ。

話が俳優論へと発展してしまっただが、ここで本題に戻ろう。俳優一般に対する芳しからざる評価については既に見たとおりであるが、その原因には多分に自分たちとは「違う」人間に対する警戒心、あるいは偏見とか悪意に基づく先入観があるのではないかと思われる。悪評をまさに裏付けるような役者もいたことだろうが、例えばボルドーのヒロインのような正反対の人物もいたわけだし、また少し時代は後になるが1618年にナントNantesを訪れたある劇団の俳優たちは「大変礼儀正しく、無作法なことは何ひとつ」口にしなかったとの証言も残されている。⁽¹³⁾

今問題としている16世紀末(さらには17世紀初めにかけて)においては、「品行正しき」俳優は一種特記事項の如くに記録されているのは事実である。だが、はたしてこれが実際に例外中の例外であったのかどうかについては疑問が残る。悪評がかなり浸透していたことは確かなようだ。しかし、残された記録を見る限り、数こそ多くはないが、反対の例があることもまた否定できない。私としては、一般の悪評は必ずしも個々の例にそのまま当てはまっていたわけではないと思っている。

ところで、ヴァルラン・ル・コントの場合はどうだったのか。ゴーフルトーの『年代記』には直接彼の人物にふれた記述はみられない。しかしゴーフルトーは、俳優としてあるいは一座の中心人物としてのヴァルランを高く評価しているばかりでなく、直接恋の打明話を聞くというような形で、彼と個人的な接触ももっていた。ゴーフルトーがボルドー高等法院の評定官 *conseiller* をつとめた名士であることから考えると、たとえヴァルランがすぐれた俳優であったとしても、仮に「こうした職業にたずさわる者の通例」どおり品行も言葉使いも芳しからざる人物であったとしたら、ゴーフルトーははたしてそうした人物と好んでつき合ったり、打明話を聞いたりしたであろうか。また更に、ヴァルランの相手役をつとめた女優が、恋についてはすげない応対しかなかったとしても、それ以外のところでは彼に対しては敬意をもっていたとも『年代記』に述べられている。この女優の人物については既に見たとおりであるから、その彼女から敬意を払われていた以上、ヴァルランはそれに当然値するだけの人間であったはずである。ヴァルラン・ル・コントの人となりについてはまだこの先付加えられるべき事柄が多いので、ここではこれ以上立入って論じないが、舞台以外でも好意的に評価しうる人物であることは確かなようだ。

ヴァルランの一座はボルドーで好評のうちに公演を行った。それが1592年のいつごろのことであったかは『年代記』には明記されていないし、上演に関するその他の具体的事柄についても残念ながらゴーフルトーの記述からはほとんど知ることができない。いずれにせよ、一座はボルドーでの成功におそらく気を良くして次の公演の地へと旅立って行った。『年代記』から推測するに、彼らは東に向かって行ったと思われる。そしてアヴィニョンもしくはドーフィネ地方のどこかで

「座長」を失い、それを機にボルドーのヒロインも芝居から身を引いてしまう。ヴァルランの恋の顛末については知るよしもないが、どうやら叶わぬまま終わったようである。

さて、ヴァルランのその後の足どりはどうなっているのだろうか。

第2章 1593年 フランクフルト、ストラスブール

ボルドーから、おそらくはラングドック、ドーフィネ地方を経た後、ヴァルラン・ル・コントは翌1593年ドイツへと足をのばす。この年の3月27日、ヴァルランとその一行はフランクフルト市参事会に対して、復活祭の市が開かれる期間中「フランス語で」「聖書を題材とする喜劇と悲劇」を上演したい旨申し出てその許可を得ている。なお許可に際して市参事会は入場料の上限を4ペニヒとするとの条件をつけている。⁽¹⁴⁾

この時点でヴァルランは名実共に座長の地位についていたと思われる。市参事会の上演許可が彼および彼の「フランス人俳優一座」に対して下りていることからみても、そう考えるのが妥当である。⁽¹⁵⁾

フランクフルトでの上演は大いに成功したようで、ヴァルランは4月になって更に引続き上演できるよう市参事会に許可を申請している。その申請の折、ヴァルランは、フランクフルトを訪れる以前にルーアン Rouen ストラスブール Strasbourg、ダングル d'Angres (ラングル Langres あるいはアンジェ Angersか?)、メッス Metz で、聖書を題材とする劇だけでなく、ジョデル Jodelle の作品(複数)も上演したと付け加えている。⁽¹⁶⁾

フランクフルトでの公演はその後もしばらく続けられたようだが、6月になると一座はストラスブールを再び訪れ、「宗教的テーマおよび世俗的テーマによる幾篇かのすぐれた喜劇」の上演許可を求めた。6月21日のことである。しかし、この時はあいにく許可は得られなかった。⁽¹⁷⁾

1592年から1593年6月までのヴァルランの足どりをたどると、はっきりしているところのみ取上げても、ボルドーからルーアン、ストラスブール、メッス、フランクフルト、ストラスブールと巡り歩いているわけで、その行動半径の大きさには驚嘆する思いである。しかも、当時の旅について考えると、旅行者たちの生活がいかに多くの困難に満ちていたかは容易に想像できる。例えばテオフィール・ゴーチエの『フラカス隊長』には旅の途中吹雪にあい役者の一人がそのために命をおとすという悲惨なエピソードが語られているが、小説の中だけでなく、現実の役者たちのうちにも似たような運命をたどった者がいなかったとは断言できない。少くとも旅先で病気になるいは不慮の事故にあい、そこで一生を終えたというケースはかなりあったものと思われる。ボル

ドーのヒロインの夫の場合がそうであった。そしてヴァルラン自身にもいつの日か、いずれとも知れぬ地で客死する運命が待ちかまえているはずである。

旅をすること自体が冒険である時代はこの当時もお続けている。打ち続く戦乱、治安の悪さからくる危険（山賊、追剥、強盗 etc.）があり、悪路、悪天候、不安定な収入（どこでも大当りをとれるとは限らないし、もっと悪いことに上演許可さえとれない場合さえある）にもしばしば悩まされたはずである。要するに旅役者の生活は、極端に言えば不測の事態と背中合せの毎日であった。にもかかわらず、これ以外の生活はする気がないのか、それともしたくともできないのか、いずれにせよ俳優たちは旅から旅へと各地を巡り歩いていた。フランスでは、まだこの当時は若干のアマチュア劇団を除けば、ひとつの町に本拠地をもってそこで定期的に公演を行うという例はなかった。パリのような例外的な大都市を別にすれば——といったところで今日と較べれば当時のパリは随分と小さなものではあったが——、都市といってもその規模は知れたもので、しばらく公演を続ければ動員しうる観客の絶対数は限界に達してしまう。今日でも地方の中小都市に本拠地を置く職業劇団が、巡業もせず、また助成金のようなものにも頼らずに自分の住む町での公演収入のみでやっていこうとしたらどういう結果になるか、おおよそ想像がつくというものである。これがアマチュア劇団であれば座員それぞれが自分の生活基盤を別にもっているから、上演の結果がたとえ赤字となっても、あるところまでは許容できるだろう。しかし、専門の職業劇団にはそれが許されない。職業劇団が定着しうるだけの条件を備えていたはずの都市は、おそらくパリが唯一であったが、そのパリも、常設劇場さえあったにもかかわらず、職業劇団にとっては定着はおろか、公演すらしにくい都市であった（その理由については後に詳しく述べることにする）。それ故、この時期に俳優といえ、必然的に旅役者とならざるをえなかったのである。

ところで、フランクフルト、ストラスブールにやって来たヴァルランの一座は、ボルドーの時と同じ一座だったのだろうか。同じだったと仮定しても、メンバーが若干変っていたはずである。ゴーフルトーが聞いた噂が事実なら、ボルドー当時の座長とその妻の二人はこの中には当然含まれておらず、またそれを補う新たな顔ぶれが加わった可能性もあるからだ。だがこれもあくまで仮説でしかない。ヴァルランがある時点で全く新たに自分の一座を結成したことも考えられる。とすれば、ボルドーを去った後彼がアヴィニョンやドーフィネ地方に行ったかどうかさえ疑問になってくる。いずれにせよ、確証がない以上、すべては臆測の域を出ず、新しい資料の発見がない限り、この間の事情については控え目に語る他ない。

だがこれとは別に、もうひとつ興味深い事柄が限られた資料からある程度明らかになってくる。それはヴァルランのレパトリーの問題である。彼はボルドーでは悲劇と笑劇、そしておそらくは

悲喜劇も上演した。それが具体的にはどの作家の何という作品であるかは不明だが、少なくとも悲劇と悲喜劇については女優の活躍の場が多く、しかもその主題には恋愛が重要な位置を占めるような作品が含まれていたに違いないことが、ゴーフルトーの記述から察せられる。当時は、例えば「悲劇」と題されている作品でも、内容的には中世劇の範疇に属するものが見られるのは事実である。しかし、今述べたことから考えても、ヴァルランの上演した「悲劇」や「悲喜劇」はその名のとおユマニストり人文主義者の手になる作品であったと見るのが妥当であろう。またその中には、例えばジョデルの作品が含まれていたことも考えられる。何故なら、ヴァルランは、フランクフルトを訪れる以前に、ルーアンやストラズブルでジョデルの作品を上演したと申し述べているのであるから、更にその前にボルドーを訪れた時にも、これが既にレパートリーに加わっていた可能性は十分あるのである。なお「笑劇」はどうかと言えば、これは悲劇や悲喜劇が演じられた後などに、観客の気分転換をはかるために演じられたと見なすことができる。笑劇がこのような形で演目に加えられるのはすでにこの時代以前から、（例えば聖史劇と笑劇との組合せというふうに）一般化しており、こうした習慣は、笑劇が組合わされる劇が悲劇や悲喜劇にかわってからも、更に次の時代にまで引継がれるのである。

ボルドーでのヴァルランのレパートリーについては以上のようなことが言えるが、それではフランクフルト、ストラズブルではどうだったろうか。既に見たように、彼自身の申立てでは「聖書を題材とする喜劇と悲劇」とか、「宗教的テーマおよび世俗的テーマによる幾篇かのすぐれた喜劇」などとなっている。ここでも「悲劇」や「喜劇」の名称は、言葉どおりにルネサンス劇のジャンルとして受取ってよいだろう。もっとも「喜劇」のなかには教訓劇や笑劇のような中世的ジャンルの作品あるいはそれに近いものが含まれていた可能性はないとも言えないのであるが。なお、フランクフルトでの演目に「聖書を題材とする」という限定があえて付けられているのは、そうすることで市当局の上演許可を取りつけやすくしようとの俳優側の意図が働いていたと思われるし、またこの時代の観客自体が一般に聖書や聖人伝に基づく劇を非常に好んでいたという背景もあろう。⁽¹⁹⁾ 更にもうひとつ、フランクフルトやその周辺に亡命していたフランス人新教徒を引きつける目的もあったと考えられる。⁽²⁰⁾ 事実、「聖書を題材とする」劇を書いた作者には、テオドール・ド・ベーズ Theod¹odore de Bèze、デ・マジュール Des Masures、ジャン・ド・ラ・タイユ Jean de La Taille、リヴョドー Rivaudeauなど新教の側に立つ作者が多かった。⁽²¹⁾ とすれば、ヴァルランがフランクフルトでこれら作家たちの作品を上演した可能性は大いにあると言えよう。またそうであったとすれば、亡命新教徒たちが故国からやって来た俳優が「フランス語で」上演する作品を見に――あるいは「聞きに」――数多く集まり、観劇のうちに作品に対する感動と同時に望郷の念にも

とらえられるようなシーンがあったとも想像できる。

ある劇団が上演作品を選ぶ場合、俳優側の都合もさることながら、それ以上に観客の要求に合わせ、あるいはその場、その時の状況に応じて演目が決定されるはずである。それゆえ、ヴァルランの一座の演目がボルドーとフランクフルトでは異っていたとしても不思議はない。現にボルドーでは恋がテーマになっていると思われる悲劇や悲喜劇が舞台にかけられたのに対し、フランクフルトでは宗教的な作品が演目に選ばれている。従ってヴァルランは、自分のレパートリーの中から、それぞれの町で成功しそうな作品をその都度選び分けていたのだろう。

とすると、ヴァルラン・ル・コントのレパートリーはかなり幅広いものであったと見てよさそうである。そのうちでも人文主義作家による悲劇、悲喜劇、喜劇が——宗教的作品と非宗教的作品の双方を含む形で——主要な演目を構成していた。そして、フランクフルトでは出物には加えられなかったかもしれないが、中世のジャンルである笑劇がこれに加わるわけである。

ヴァルラン・ル・コントのレパートリーについては、ジョデルの作品を上演したということ以外には、具体的な作者名、作品名が記録に残されていないため、これ以上詳しく知ることはできない。ただ参考のため、ちょうど同じ頃、彼とは別の一座の例が残されているので、それを簡単に紹介しておきたい。無論ヴァルランの一座と全く同じはずはなからうが、ひとつの貴重な手掛りになることは確かである。

問題の一座はアドリアン・タルミー Adrien Talmy を座長とする一座である。タルミーは後にヴァルランと協同して公演を行う旨の契約を交すことになる人物であるが、この点については章を改めて述べたい。

タルミーの一座は 1594 年 2 月、アラス Arras の市当局に対し上演許可を申請するが、その時の書類に一座のレパートリーが記されている。⁽²²⁾ レパートリーは悲劇 6 篇、^{モラリア} 教訓劇らしく思われる作品 3 篇、それに牧歌劇 2 篇から成っている。まず悲劇から見てゆくと、ロベール・ガルニエ Robert Garnier の『ユダヤの女たち』les Juives, 『トロイアの女たち』la Troade, 『イポリット』Hippolyte の 3 篇が目につく。他の 3 篇は『テレによるフィロメヌ誘拐』Le Ravissement de Philomène fait par Térée (作者不詳)、『メデ』Médée (文書には「オウィディウスの物語よりとられた悲劇」と記されている。ジャン・ド・ラ・ペリューズ Jean de La Péruse のものか?)、およびクロード・ロワイエ Claude Roillet の『フィラニール』Philanire である。次にあげられているのは教訓的物語 histoire morale と記されている『魂を捨てた肉体』Corps humain qui laisse son âme と『眠れる「快樂」の居酒屋と、「規律」と「智慧」とに救われた「罪』』La Taverne de Volupté endormie et Pêché retiré

par Discipline et Sapienceの2篇に、教訓的喜劇Comédie moraleと銘打たれた『哀れな庶民の災い』La Calamité du pauvre peupleとを加えた計3篇で、これは実質的には教訓劇とみて差支えなさそうである。そして最後に牧歌劇2篇があげられているが、そのひとつはニコラ・ド・モントルーNicolas de Montreuxの『アトレット』Athlette、もうひとつは『大いなる良き時代』Le Grand bon temps（作者不詳）といった教訓劇を思わせるようないかにも古めかしい題名のついた作品である。⁽²³⁾

以上が1594年アラスにおける上演の際のタルミー劇団の演目であるが、これを見ると、ルネサンス劇と中世劇の双方からレパートリーが構成されていることがわかる。当時の職業劇団がどういった作品を上演していたかを知る上で——題名が具体的に示されている点からも——重要な例と言えるし、またルネサンス劇の浸透度と中世劇の伝統の根強さを推し測る意味でも貴重な資料である。

さて、ヴァルラン・ル・コントとその仲間たちのことだが、1593年6月にストラズブルで上演許可が得られなかった後、彼らがどうしたかは不明である。おそらく、この町での上演を断念して、別の町へと旅立っていったのだろうが、それ以後の数年間というものは、ヴァルランの足跡をたどるに必要な記録は発見されていない。⁽²⁴⁾我々が再び彼と出会うのは1598年の初め、パリにおいてである。その間の空白を利用して、次章では16世紀後半におけるフランスの演劇状況について、これまで述べてきたことを若干補足してみることにしたい。

第3章 16世紀後半におけるフランスの演劇状況について

16世紀後半といえば、フランス演劇史では普通新たな章が設けられる時期である。^{ユマニスト}人文主義者によって新たな演劇が生み出され、それが宮廷や貴族、上層ブルジョワジーの間に徐々に浸透してゆく。学院でも、主としてラテン語劇という形態ではあるが、新しい波の影響は次第に広がっていった。また、これと並行して、演ずる者としてもすでに述べたように職業俳優の存在が目立つようになってくる。宗教的祝祭、共同体の催しから、世俗的祝典、個人的娯楽へと、演劇の性格は変わりつつあった。こうした変化は、中世演劇、特にその中核をなしていた宗教劇自体の著しい世俗化とも関連しあひながら進展していったと考えることができる。その観点からすれば、1548年のパリ高等法院による聖史劇上演禁止令、1552年のジョデルの『囚われのクレオパトル』上演といった事件は、今述べたような演劇の推移を象徴するものと言える。

しかし、新しい演劇への移行は決して順調に行われたとは言えなかった。宗教劇の世俗化もしく

は「墮落」は、高等法院の禁令にもみられるように、ある面では演劇それ自体に対する批判へと発展する可能性を含んでいたし、また事実、世俗的な慰みによって宗教的な務めがないがしろにされる傾向に対して教会は苛立を隠さなかった。更に、各地の都市でも、高等法院あるいは市当局が、演劇上演が風紀の乱れを招くとして、これを禁止したり抑圧したりする措置に出る場合が少なからずあった。例えば1558年、ルーアンの高等法院は俳優たち（どういった俳優であるかは不明）⁽²⁵⁾に対し、「これらの芝居は徒に無益な出費を招くがゆえに」上演を厳禁している。1561年と1567年にはアミアンAmiensの市当局が旅役者に対し上演許可を拒んだりしている。⁽²⁶⁾こうした例は他にもいろいろとあったようで、ヴァルラン・ル・コントも1593年にストラズブルで同じ憂目にあったことは既に前章で述べたとおりである。またこれらとは別に、1561年にはオルレアンでの三部会 *Etats assemblés à Orléans* の建白請願書に基き、「笑劇役者、大道芸人並にこれに類する者すべてに対し、日曜及び祝日の聖務の時間に上演を行うこと、聖職者の衣服を身にまとうこと、放埒にして好ましからざる事どもを演ずることを禁じ、これに違反せる場合には投獄及び体罰を科するものとする。また法官すべてに対しては、これらの者に上記時間における上演許可を与えることを禁ず」との布令 *ordonnance générale* が出されている。⁽²⁷⁾

ただ、ここで注意しておくべきことは、こうした措置ないし布令が一切の劇上演を禁じていたわけではないということである。演目が信仰や良俗に反したりしないと確認されれば、一定の条件つきで（例えば日曜、祝日をさけるとか、入場料の上限を守るなど）上演が許可されるのが普通だったようだ。また、さまなければ俳優も芝居も存在しようがなかったはずで、この時期に旅回りの職業劇団のことが記録に残っている事実を説明することもできなくなる。しかし、演劇を有害無益なものとする見方には根強いものがあつた。そして、そうした見解をますます強めさせるような、いわゆる「信仰、良俗に反する」芝居が実際にあり、「放埒にして好ましからざる事どもを演ずる」俳優たちが現実存在したこともまた確かであろう。

演劇そして俳優に対する批判を考える際、どうしても無視できないのは教会、特にフランス教会に根強く残っていた反演劇的姿勢である。歴史を遡ってみると、初代教父たちは演劇および俳優をはっきり断罪していることがわかる。例えば聖アウグスチヌスは次のように述べている。「教会が厳しい批判を加えるのは少数の罪人^{つみびと}に対してのみであり、それゆえ教会は俳優を断罪し、これをもって演劇を禁止するに足るとしているのである。演劇をなす者^{わざ}は、その業を放棄せぬ限り、生きている時も死に際しても秘蹟を受けることを許されず、忌むべき者として聖職から除外される。そして当然の結果として彼らには教会による正式な埋葬が許されないのである。」⁽²⁸⁾つまり俳優は、俳優である限りまっとうなキリスト教徒としての扱いを受けることは望めないというわけである。初期

教会のこうした厳しい態度には当時のローマにおける演劇や見せ物のありように対する批判が大きく反映されているのだが、それが初期公会議で教会法に定められ、後世にまで影響を及ぼすことになる。⁽²⁹⁾

とはいえ、初期教会の厳しい姿勢がその後も一貫して受け継がれたわけではなく、教会の典礼から宗教劇がおこり、それがやがて聖母奇蹟劇や聖史劇へと発展するといったように、宗教的感情と演劇的情熱とが一種幸福な調和を見出した時代も訪れるのである。また教会内部でも、聖トマスや聖ボナヴェントゥーラのように、演劇を——それがまじめなものである限りにおいては——容認し、俳優についても一概に断罪するものではないとの考え方をとる者もあらわれている。更には、例えばルネサンス期のイタリアでは、ヴァチカン自体が演劇に対して寛容であった。⁽³⁰⁾しかし、フランスには伝統的な教会法を遵守する傾向が強く残っていた。特に本章で問題としている時代を考えると、宗教劇の世俗化は教会にとって目に余るものがあり、教会と演劇との蜜月時代はすでに終わっていたのである。思うに、宗教劇の歴史はその世俗化の歴史でもあった。演劇が演劇として自己充足をはかろうとする度に、それは信仰の領域を逸脱し、教会の批判を浴びることになる。しかも、この時代は新旧キリスト教徒の宗教的対立が激化の一途をたどりつつある時期でもあった。従って、教会の姿勢が一層厳しさを増したとしても不思議はない。演劇それ自体に対する批判も、こうした中でそれまで以上に強まってきている。それは演劇にとって、また俳優にとっても、決して好ましい状況とは言えないだろう。

教会のこうした姿勢は当然各地の高等法院や市当局の態度にも影響を及ぼしたに相違ない。また、16世紀後半という、フランスにおける宗教上の対立が内乱の形で頂点に達した時代においては、宗教的、道徳的引締めも平和な時代以上に強く叫ばれたはずである。それが例えば演劇に関してはどのように波及したか、いくつかのエピソードを紹介してみよう。

1571年に、アルベルト・ガナッサ Alberto Ganassa 率いるイタリア劇団がフランスを訪れ、パリで公演を行った。人気は上々だったようで、しかも国王シャルル9世とその宮廷の覚えもめでたかった。ところがパリ高等法院は上演禁止の命令を下す。俳優たちは国王から許可状まで得ていたのにこれに抗議するが、高等法院は態度を柔らげず、俳優たちが命令に従わねば投獄し体罰を科すばかりでなく、芝居を見に行つた者にまで罰金を科すとの決定を改めて下した。俳優たちはそれでもなお国王の許可状を盾に争い、なんとかこの決定の執行猶予を得るところまでこぎつけた。この一件がその先どうなったか不明だが、少なくともガナッサとその仲間たちが高等法院の敵意に満ちた姿勢にさんざん悩まされたことは間違いあるまい。⁽³¹⁾

1577年にもイタリア劇団がパリのブルボン館 Hôtel de Bourbon で公演を行い、ピエール・

ド・レトワール Pierre de l'Estoile によれば、「パリ最高の説教家が4人一度に揃って説教しても集まらないほどの人々が殺到した」とのことである。⁽³²⁾ところが高等法院は、これもやはりレトワールの伝えるところでは、演劇の教えるところは「逸楽と不義のみであり、パリの青年男女に放蕩をおぼえさせるにしか役立たない」として、⁽³³⁾今度も禁止措置をとった。俳優たちは国王の許可状をとりつけるなどして反撃にでたが、それでもちががならず、結局国王が俳優のために高等法院に命令書を出すことで、ようやく事態が収まった有様である。こうして上演はようやく再開されたが、高等法院の面々にしてみれば腹の虫はおさまらなかつたに違ひなく、レトワールもまたこの顛末について、「当節の墮落ぶりはかくの如くで、笑劇役者、道化者、稚児共といった手合がすっかり幅をきかせている」と憤懣やる方ない調子である。⁽³⁴⁾⁽³⁵⁾

それから更に10年余りして、またもイタリア劇団がパリにやってくるが、高等法院の態度は前にもまして強硬で、「イタリア人、フランス人の別なく、いかなる俳優も祝日、平日その他を問わず、劇を上演することは「どのような許可を得ようとも」⁽³⁶⁾禁止する決定を下している。しかも、俳優たちにとっては不幸なことに、政治情勢の悪化から、今回は国王もなら手を打つことができなかった。⁽³⁷⁾結局俳優たちはあきらめざるをえなかつたようである。

最後にもうひとつ興味深い例を紹介したい。それは1588年にアンリ3世にあてられた鍵白書で、その中には当時の演劇、特にパリのオテル・ド・ブルゴーニュ座 Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne における上演の有様に対する激しい非難がもりこまれている。問題の部分引用すると次のとおりである。

他にも大いなる罪悪がパリの町では日曜祝日に行われ、黙認されております。それは、日曜祝日に、イタリア人やフランス人によって為されている芝居、就中オテル・ド・ブルゴーニュなる悪魔の巢窟にてイニス・キリストの受難劇協会員などのみだりがましく称する輩共によって為されている芝居のことであります。この輩共は舞台に十字架や祭具で飾られた祭壇をしつらえ、^{スベルベリテム}白衣をまとった祭司を登場させておりますが、これも卑猥なる笑劇の中で滑稽極まりない結婚式を執り行う際にまでかようにしている有様です。そこでは聖歌と共に聖書の言葉が朗読されは致しますが、これとても(たまたま)そこに芝居で語呂合せに使えるような文句があればのことです。しかも、笑劇はおしなべて汚わしく淫らで下劣ならざるはなく、若者にとってはこれを見ることは躰きの因となるもので、若者はかような毒を少しづつ飲み下すうちに、その毒に侵されついにはわずかの間にあまた見られる周知の如き結果となるのであります。

このように、今申し述べました如き祝祭日無視並に神を恐れぬ戯事や卑猥なる行為によって、

神ははなはだしく冒瀆されております。更に神は、かの輩共のこととする神聖なるものの悪用冒瀆にお怒りであり、また人々もこれら職人共の無軌道なる戯事によって害されております。加うるに、かような不敬行為は協会の金によってなされておりますが、その金は、とりわけ今日の如く物価がかくも上り、飢えで死ぬ者もでる時節においては、貧民の糧にこそ用いらるべきものでありましょう。

然に陛下、これら唾棄すべき事柄はすべて陛下の御意によって存続しているのであります。と申しますのも、陛下はかの輩共に、陛下の御世以前より始められましたかような冒瀆行為が続けられるよう、認可状をお下し遊ばされたからであります。陛下は認可状にしたためられた事柄を彼らに享受せしめるよう高等法院並にパリ市長にお命じ遊ばされたため、かの輩共はそれをよいことにし、神に背き、教会の司牧の禁止に反し、パリの説教者すべての一致した非難にもかかわらず、かような冒瀆行為を続けてきております。説教者たちはなおも毎日のように嘆きの声を上げ続けておりますが、その甲斐もなく、一年間の上演禁止措置の他は何ひとつ得るところなく、それすらも一年後には前にもました形で再開されるといった有様なのであります。⁽³⁸⁾

以上紹介したいくつかの例は、すべてパリに関連した事柄であるが、これからも知られるように、1548年の聖史劇上演禁止令以来、パリは—— 少なくとも高等法院や教会に問題を限定した場合—— 演劇に対して寛容な都市とは言えなかった。確かにその背景には俳優側の問題もなかったとは言いつてもいい。だがそれ以上に、宗教上の対立、道徳的な混乱、王権の弱体化に伴う不安定な政治情勢、更には内乱といった形で社会全般に不安が広がり、それが一層深刻化するなかで、演劇のみが時代とは無関係にいられたはずがなく、従って演劇に対する激しい非難、敵意の裏には、こうした時代状況からくる—— 俳優側の問題だけではなく、それとは別の—— 大きな要因が働いており、それがひとつの形となってあらわれたと見てよい。その意味で、教会や高等法院に代表される勢力が、宗教的、道徳的秩序の維持に神経をとがらせ、例えば演劇を槍玉にあげて、神聖なるものを冒瀆し良民を墮落させるものとして厳しく糾弾したのもいわば当然の成行であった。

しかし逆に見れば、こうした非難が声高に叫ばれること自体、演劇を強く求め、そこに大きな楽しみを見出していた多くの人々の存在を証明するものである。事実、「パリ最高の説教家が4人一度に揃って説教しても」太刀打ちできぬほどの人々がイタリア劇団の上演に殺到したのであるし、オテル・ド・ブルゴーニュ座に通う若者の数が多かったからこそ演劇の「毒」とかその「あまた見られる周知の如き結果」とかが国王への建白書にまで取沙汰されることになったわけである。

演劇はパリのみならずフランス各地で重要な娯楽のひとつとなっていた。宗教劇はかつての栄光

を失いつつあったが、それでも地方では相変わらず上演されていたし、^{モラリテ}教訓劇あるいは roman, histoireなどと銘打たれた中世的演劇作品もしばしば演じられていた。笑劇の人気はもっと根強く、一向に衰えを見せない。これら中世的ジャンルに加えて、^{ユマニスト}人文主義者の手になる悲劇や喜劇が、あるいは学院で行われたラテン語による劇が、多数の観客を引きつけていた。

モンテーニュは『随想録』の中で演劇について次のように語っている。

私はこの娯楽を断罪する人々を、不当なものとしていつも非難してきました。また私は、当然迎えられていい役者たちに都市に入ることを拒否し、民衆にこの公共の楽しみを与えることをしぶる人々を、不正なものとして非難してきました。よい政治は、信仰の厳肅な儀式のときと同様、競技や遊戯にも、市民を寄せ集めるのに意を用います。それによって、社交と友愛が増し加わります。そればかりでなく、皆の面前で、しかも市長の見ているまえでおこなわれる娯楽以上に、規律ある娯楽を市民たちに与えることはできません。私は、市長や君主が、自分の費用で、父親のような愛と思いやりから、ときどき国民に娯楽を与えてやるのは、道理にかなったことだと思います。また、人々の集まる大都市に、これらの催しのために一定の場所を設けてやり、隠れた悪い行動から気ばらしをさせてやるのは、道理にかなったことだと思います。⁽³⁹⁾

少年時代、学院で行われたラテン語劇で主役をつとめ名演技者ぶりを発揮した経験をもつこのモラリストの言葉は、演劇に好意的な人々の考え方を彼自身の観点から代弁したものと言える。モンテーニュのこうした考え方は、彼がボルドー高等法院の評定官をつとめ、さらにはボルドー市長にまで選ばれた人物であるだけに、一層の重みをもってくる。そういえば、先に第1章で取り上げた『ボルドー年代記』の著者ジャン・ド・ゴーフルトーも、モンテーニュと同様、ボルドー高等法院の評定官であった。ゴーフルトーは、役者一般についてはあまり好意的に見ていなかったようではあるが、ヴァルラン・ル・コントやその相手役をつとめた女優に対しては決してそうとは言えず、また演劇についても別に否定的であったようには思われない。むしろ芝居を好み、ヴァルランたちの舞台を熱心に見物し、大いに楽しんだのではないかと考える方が『年代記』の書きぶりからは自然である。

モンテーニュやゴーフルトーのような人物が要職についていたボルドーの町は、パリとは全く対照的にみえる。フランス全体としてどちらの例がより多かったかはまだ私には断言できないが、パリのように何かと居心地の悪い町よりは、役者の訪れを歓迎してくれる町の方がむしろ多かったのではないかと推測している。モンテーニュも述べているように、「この娯楽を断罪する人々」や「当然迎えられていい役者たちに都市に入ることを拒否し、民衆にこの公共の楽しみを与えること

をしふる人々」がいたことは事実である。しかし演劇を愛好し支持する人々は、おそらくはそれ以上に多くいたであろう。

混乱の時代が続いている。狂信に走る者、懐疑の淵に沈む者、解決の方向をひたすら模索する者、自暴自棄に陥る者、無関心を決め込む者、あるいは自己を取巻く現実は一切気付かぬ者——それは人様々であろう。すべての人が一様に暗い面持で毎日を送っていたとは思わない。だが、時代が暗く苛酷であればあるほど、現実の抑圧から解放されたいと願う気持も切実になってくることは確かである。

この時代、演劇は、かつて宗教劇が具現していたような共同体のエネルギーの発露という性格をほとんど失っていた。しかし、人間を現実から——たとえ一時的でしかないと——解放させる力はまだ失ったわけではない。旅役者の訪れを喜んだ人々は、それを意識していたか否かは別として、自分たちの現に生きている世界のあらゆるわずらわしさを忘れて、舞台に繰りひろげられる世界に没入したことであろう。それが束の間の気晴しにすぎなかったか、あるいは最も深い意味における想像力の解放であったかは、ここでは問わないとしても。

(続 く)

<注>

1. cf J.Fransen, Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne, R. H. L. F., 1927, p. 322.
2. Cf. S.W. Deierkauf-Holsboer, Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi, 1572-1632. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, A.G. Nizet, 1972, p. 64-65 et 203-204.
3. Ibid, p. 43.
4. Ibid., p. 44-46.
5. Ibid., passim.
6. Jean de Gaufreteau, Chronique bordelaise, 2 vol., Bordeaux, 1877-1878.
7. Ibid., I, p. 306-308.
8. Cf. Germain Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre, 1893. Réimpression, New York, Burt Franklin, 1971, p. 177-178, Gustave

- Lanson, Etudes sur les origines de la tragédie classique en France, R.H.L.F., 1903, p.193, Léopold Lacour, Les premières actrices françaises, Paris, 1921, p.6-9, et Raymond Lebègue, Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVIIe siècle, R.H.T., 1948, I-II, p.9.
9. Cf. Lanson, op.cit., p.206, Lacour, op. cit., p.10, et Lebègue, op. cit., p.11.
 10. Historiettes, éd.A.Adam, Coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 2 vol., 1960-1961, II, p.773.
 11. Cf. Eugène Rigal, Le théâtre français avant la période classique, Paris, 1901. Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p.100.
 12. Paul Scarron, Le Romant comique, seconde partie, ch. III, L'histoire de la Caverne. Cf. "Romanciers du XVIIe siècle", Coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1958, p.677 et sqq.
 13. Lettre de Mlle de Rohan à la duchesse de La Trémoille, citée par Rigal, op. cit., p.24.
 14. Cf. Fransen, op. cit., p.322.
 15. Ibid., p.322.
 16. Cf. Fransen, op. cit., p.322, et Lebègue, op. cit., p.11-12.
 17. Cf. Fransen, op. cit., p.322.
 18. Cf. Théophile Gautier, Le Capitaine Fracasse, Coll. "Classiques Garnier", Paris, Garnier Frères, 1961, p.132 et sqq.
 19. Cf. Lebègue, op. cit., p.13-14
 20. Cf. Fransen, op.cit., p.322.
 21. Cf. Lebègue, La tragédie religieuse en France, les débuts(1514-1573), Paris, Champion, 1929, p.289 et sqq., et Kosta Loukovitch, L'évolution de la tragédie religieuse classique en France, Paris, Droz, 1933, p.40 et sqq.
 22. Cf. Lebègue, Répertoire, p.15-16.
 23. Ibid., p.15-16 et 18-22.

24. 1589年から1598年のあいだに、ヴァルラン・ル・コントはナントNantes で公演を行っただけだが、この点については詳細は不明である。Cf. Lebbègue, *Tableau de la comédie française de la Renaissance*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, VIII (1946), p.314, n.2.
25. Cf. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, 1889. Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p.15-16 (n.9 de la page 15).
26. Cf. Lebbègue, *Répertoire*, p.11.
27. Cf. René Chancerel, *L'évolution du statut des comédiens*, Paris, 1930, p.11.
28. Cf. Albert Reyval, *L'église et le théâtre*, Paris, 1924, p.55.
29. Cf. Reyval, *op. cit.*, p.64-65, et Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p.7-9.
30. Cf. Mongrédien, *op. cit.*, p.9.
31. 以上のエピソードについては、Emile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, 1880. Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1970, I, p.v-vii, Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, p.13-26, および小場瀬卓三『フランス古典喜劇成立史』(増訂版)、法政大学出版局、1970年、P.46-47.を参照。
32. Cité par Baschet, *op. cit.*, p.74.
33. *Ibid.*, p.74.
34. *Ibid.*, p.76.
35. このエピソードについても Campardon, *op. cit.*, I, p.vii-ix, Baschet, *op. cit.*, p.73-76, および小場瀬、前掲書、p.48-50.を参照。
36. Arrêt du Parlement du 10 décembre 1588. Cité par Campardon, *op. cit.*, I, p.x.
37. このエピソードについても Campardon, *op. cit.*, I, p.ix-x, Baschet, *op. cit.*, p.92-94, および小場瀬、前掲書、p.50-51.を参照。

38. Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne, 1588.

Citées par Rigal, Le théâtre français, p.42-43.

39. Michel de Montaigne, Essais, I, 26. なお引用にあたっては松浪信三郎氏の訳を使用させていただいた。(河出書房新社、世界の大思想、モンテーニュ『随想録』上巻p.155)

1630年代の悲劇

17世紀仏演劇研究会は、共通の研究課題として1630年代の悲劇を選び、その全容を解明することを目的として定期的な会合をもち、各自が分担した作品について報告し討議するという形式をとっている。このような過程から、個別作品に関する論稿が生みだされており、1977年秋に刊行した第1号には、橋本能、関谷苑子、皆吉郷平、野池恵子各氏による《Hercule mourant》、《Sophonisbe》、《Médée》、《Mariane》に関する論文が掲載された。本号では、会員四氏による《Hippolyte》、《Marc-Antoine》、《Cleopâtre》、《Alicionée》、《Thyeste》に関する論文を収録することになった。

1630年代の悲劇を研究するという以上、各個別作品についてのモノグラフィーにのみとどまっていることはできないのであって、30年代の悲劇全般にわたって包括的な研究に進まねばならないのは言うまでもない。残念ながら、いまだ全作品に目を通すことができないなどの事情から、現状に甘んじている次第である。最近(1980年5月)、いくつかの作品を除いて、大多数の作品のマイクロフィルムが到着したので、これからはより発見的な研究の段階に進むことができるであろうと思われる。これからも鋭意努力し、第3号の結実をはかりたい。なお、巻末に、現存する1630年代の悲劇作品のリストを載せた。

ラ・ピヌリエールの『イポリート』

野 池 恵 子

1 はじめに

悲劇『イポリート』はラ・ピヌリエールの現存する唯一の戯曲である。序文にソフォクレス以上の多作家と紹介されているが、我々の手に残されているのは残念ながら『イポリート』の他には、『サン・ジェルマンの緑日』という戯曲のタイトルと、オテル・ブルゴーニュ座やマレー座の俳優達に取り入ろうとする才能乏しき三文作家達を揶揄した小冊子『パルナス』だけだ。

『イポリート』は1635年に出版されている。上演は1634年2月以降出版日までの何時かでオテル・ブルゴーニュ座でだろうとランカスターは推測する。^{*1} オットガリオンは、『イポリート』が非常に称賛を受けたとその序文で証言している。が中傷する者があったとも。しかし、ラ・ピヌリエールの『イポリート』にはバンスラード、コルネイユ、ダリブレを始めとする計六名のそうそうたるメンバーが寸鉄詩等を寄せており、評判作だったことは否めない事実と思われる。

イポリート＝フェードルの神話は古代ギリシャやローマでエウリピデス、セネカが、フランスでガルニエ(1573)が戯曲化し、ラ・ピヌリエールの後には、ジルベール(1647)、ビダール(1675)、ラシーヌ、プラドン(1677)が続き、各時代毎に特色のある形態で上演された。ラ・ピヌリエールは三人の先行者のうちセネカを幼い鷺が親を見習いながら飛び方を覚えて行くのと同じ様に倣い、それを踏み台に冒険をしたと献辞で述べている。確かに筋はセネカの『パエドラ』に酷似しており、ランカスターは他ならぬこのセネカに準拠した点を以下のように評価する。

この作品の重要性は他作品への直接的影響にあるのではなく、次のような事実にあるのだ。つまり、1634年のプロ劇団の舞台にセネカ悲劇を定着しようとするロトルーの奮闘を支持したということだ。結果は重大なものになった。まず『メデ』のコルネイユに始まり『フェードル』のラシーヌで頂点に達する多くの作家達はその例に従い、セネカの翻案に注意の目をむけたのだ。^{*2}

セネカの翻案劇に関係付けて古典悲劇の形成を考察するランカスターは、ラ・ピヌリエールの作品がセネカに準拠しているからという理由で古典悲劇生成史上にひとつの位置を与える。確かにセネカ抜きで古典悲劇を論ずることはできない。拙論では文学史的な背景をふまえた上で、ラ・

ピヌリエール悲劇をセネカ悲劇に比較し模倣部を確認した後、創作部の特質を考察したい。ラ・ピヌリエールは序文で当時のフランス人の好みにあうようにもとのラテン悲劇を《《フランス化》》したと述べる。『イポリート』が評判作だったことを考えあわせると、ラ・ピヌリエールが改変、創作した事柄に1630年代の人々の支持を集めていた精神の諸傾向がみられるのではなからうか。

Ⅱ 二作品のあら筋

あら筋を紹介し、セネカ、ラ・ピヌリエール両作品の筋の相違、場面構成及び人物の相違を検討することから始めたい。

A. ラ・ピヌリエール：『イポリート』*³

プロローグ ヴェニウス女神

イポリートに《《今日》》こそ恋をするか死ぬかのいずれかを選ばせると女神が宣言。

I-1 フェードル

ヴェニウスを恨むうち、恋の甘美さにうたれて愛を現実のものにしようと決意する。

I-2 イポリート、アティス（お供）

狩をはじめるところ。アティスに手筈を指示する一方、ディアヌ女神を讃美する。

I-3 フェードル、乳母

日頃の衰弱の原因が恋にあることを自分から乳母にうちあける。

Ⅱ-1 フェードル、乳母

幕間に、フェードルから恋の相手が義理の息子だと聞いた乳母は、説得して恋を断念させようとするが、自殺するとおどされ、協力する羽目に陥る。

Ⅱ-2 乳母、イポリート

乳母は、官廷に出て恋をし若さを謳歌するようイポリートに誘いかけるが、彼の方は俗世を嫌悪、森をたたえるばかりで、乳母の試みは失敗に終る。

B. セネカ：『パエドラ』*⁴〔便宜的に場割をし各場に通し番号をつけた。〕

1. ヒッポリュトス、大ぜいの部下、犬

狩の手筈を指示し、ディアナ女神に大獵を祈る。

2. パエドラ

恋の苦悩をさらけだし、ヴェニウスに呪われた血筋の不幸を嘆く。

3. パエドラ、乳母

既にパエドラの恋を知っている乳母が、理性をよびさまし恋を断念するよう説得する。が、自殺するというパエドラの決意に負け、結局、恋の協力者になる。

4. 合唱団

愛が持つ威力について述べる。

5. 乳母、合唱団

乳母は、パエドラが落着きを失い衰弱して行く様を報告する。

Ⅲ-1 フェードル、乳母、エジオース、プロクリ
ス（最後の2人は侍女）

フェードルは既に乳母からイポリートと話をしてどうだったかの報告を受けている。狩の衣装をつけ、今にも森へイポリートを追っ
て行きそうな様子だ。

Ⅲ-2 エジオース、プロクリス

二人の侍女は、王妃の言動が異常だと認め
あい、いかに対処すべきか述べる。

Ⅲ-3 フェードル、乳母、イポリート

フェードルは森の入口近くでイポリートに
会い失神。正気に戻った後、迷いつつも恋の
告白に踏みきる。がイポリートは激昂し、天
を呪ってその場から逃げ出す。乳母は罪をイ
ポリートになすりつけようとし、人を呼ぶ。

Ⅲ-4 フェードル、乳母、エジオース、近衛隊長
近衛隊長は、すぐにイポリートを捕えると
約束する。

Ⅳ-1 テゼー、リクラート（テゼーの取りまき）
テゼーが帰還。リクラートに出迎えられる。
地中の王国の様子を描写し、冒険を語ってき
かせる。

Ⅳ-2 テゼー、リクラート、乳母
乳母は王妃が瀕死の状態に陥っているとテ
ゼーに知らせる。

Ⅳ-3 テゼー、フェードル
テゼーに詰問されおどされて、病の原因が
ある男に恋されたことにあると嘘をつく。誰
かについては剣をみせ、イポリートと暗示す
る。

6. パエドラ（露台）、乳母、合唱団
自由のきく衣服に着がえ、森に行くときパエドラ
は叫ぶ。

7. 乳母、合唱団
合唱団のすすめに従い、乳母はディアナ女神の
加護を願う。

8. ヒッポリュトス、乳母
森からでて、若者らしく恋でもする方がいいと
乳母はヒッポリュトスを官廷に誘う。ヒッポリュ
トスの方は、俗世の汚れを嫌悪し、森を讃えるば
かりである。

9. ヒッポリュトス、乳母、パエドラ
ヒッポリュトスと乳母が話をしているところに
パエドラが通りかかり、ヒッポリュトスを見て失
神する。意識を取り戻すと、迷いつつも勇を鼓して
愛を告白する。されたヒッポリュトスの方は驚愕
し、継母の気をそそった自分をもなじり狂ったよ
うに退出。乳母は王妃の保身のため、罪をヒッポ
リュトスになすりつけるため大声をあげる。

10. 合唱団
美についてヒッポリュトスをたとえにとり述べ、
女の狂乱の恐ろしさに言い及んだところ、帰還し
たテセウスの姿を認める。

11. テセウス
無事帰城がなって安堵すると同時に、衰弱の激
しいことに気付く。

12. テセウス、乳母
今にも王妃が自殺しそうだと乳母がテセウスに
報告。

13. テセウス、パエドラ、乳母
パエドラは問い詰められて嘘をつく。剣をみせ
てヒッポリュトスを暗示し、彼に誘惑されたとい
ふめかす。

Ⅳ-4 テゼー

激怒して、ネプチューン神に息子の処罰を依頼する。

V-1 テゼー、アティス、リクラート

イポリートの死が報じられ、その時の様子が語られる。

V-2 フェードル

フェードルはテゼーより先にイポリートの死骸を引き取り、自室に安置している。彼の美しさを思い出しては惜しみ、天が残酷なのを嘆く。

V-3 フェードル、テゼー、リクラート

フェードルは真相を語り、自害する。死後イポリートの魂と合体すると信じて。

V-4 テゼー、リクラート

テゼーが息子の死を嘆く。

14. テセウス

ネプチューン神に息子の殺害を頼む。

15. 合唱団

天体の運行を司るには熱心な自然の女神も、人間界の諸事には傍観するばかりなので人間の方は悲惨な状態に陥ってしまう。と合唱団は女神の片手落を非難する。

16. 使者、テセウス、合唱団

ヒッポリュトスの死が報じられる。その時の有様も。

17. 合唱団、使者、テセウス

弱者には運命の猛威も小さいものだが、強者には強い分だけ苛酷なのが世の常なのだ。と合唱団は考える。

18. テセウス、バエドラ、使者、合唱団

バエドラは、運ばれたヒッポリュトスの亡骸の前で真実を告白。禍をもたらした夫をなじり、正しい人への償いをするため剣で自害。

19. テセウス、合唱団

嘆くテセウスを合唱団が促し、散り散りにちらばった身体各部位をもとに戻す。見覚えはあるがどの部分かわからないと言いながら。

Ⅲ 二作品における人物と場の構成

セネカ、ラ・ピヌリエール両作品のあら筋を読み比べてみると、ラ・ピヌリエールが、献辞で述べているようにセネカの筋の大まかなところを踏襲していることは一目瞭然とする。すなわち、ヴェニウスの呪いをうけたフェードルが義理の息子に迷いつつも恋を告白するが拒まれる。体面を保つ為に乳母のすすめでイポリートを告発。そこへテゼーが帰還する。虚言を信じたテゼーは息子の殺害をネプチューンに祈願。願いがかない息子が死んだと知らされた時になって息子の無実を知る。それでは相違点は何処にあるだろうか。最大の異同は合唱団の廃止に認められる。戯曲全体の約 $\frac{1}{5}$ の台詞を受け持つ合唱団は、良く知られているように、例えば運命の暴威、神々の恋愛、女の狂乱等、人智のおよばない事象を驚きと怖れを持って語るばかりでなく、乳母、テゼーをはじめとする登場人物の話し相手になったり、場と場のつなぎ役になったり等。果たす役

割は大きい。その合唱団を廃するとなれば場や人物を新たに再構成する上で一工夫も二工夫もしなくてはならない。ましてフランス人の先行者であるガルニエが合唱団をそのまま用いているばかりではなく、詩句の面からも唯の翻訳としか取れない詩行を書きつらねているとなれば、ラ・ピヌリエールに要求された独創性は大きいのである。

人物の相違についてまず検討したい。セネカでは全部で5人。その他合唱団、狩の供多数が登場する。ラ・ピヌリエールの方は10人。集団としては王妃の近衛隊がいるが、個人の登場人物だけをみるとセネカよりラ・ピヌリエールの方が数の上で優っている。ヴェニウス女神、イポリートの狩の供アティス、テゼーの取り巻きリクラート、フェードルの侍女エジオース、プロクリス、近衛隊長の6人がつけ加えられている。そのうちヴェニウス女神は後述する。残りのうちアティスはイポリートの話し相手で、後で死の報告もする。テゼーの相手にはリクラートがいて、冥の国の冒険談の聞き役にもなる。セネカではいずれも合唱団の役目だった。侍女二人はフェードルの異常な行為を描写する等して王妃の恋の特質を明らかにし、それに対応すべく処世の術を述べあう。セネカにおいてはパエドラの恋の異常さを報じたのは乳母だが合唱団との対話の時だった。二人の侍女も合唱団の役割を一部荷わされていることになる。近衛隊長に至っては、乳母やフェードルの告発を聞く公的人物という役割を持つだけにすぎず、完全に合唱団のかわりである。

新たに設けられた場は五ヶ所を数える。プロローグ、Ⅰ-3、Ⅲ-2、4、Ⅴ-2である。プロローグはヴェニウス女神独白の場、Ⅰ-3、Ⅴ-2はフェードルの場、Ⅲ-2、4は侍女や近衛隊長の場となる。最後の二つの場のうちⅢ-2は侍女が私語をかわす場で、王妃の異常な振舞やそれへの対処法が語られるが、時間かせぎの場の役も果している。その間に、自室にいたフェードルが城門近くまで移動するのである。劇進行が時計の動きに近づくよう配慮されている一例である。セネカの場合には合唱団がいたのでその必要はなかった。残るⅤ-2は近衛隊長がイポリートの捕縛を依頼される場である。先記したように、イポリート告発の証人になる役を荷っており、セネカでは合唱団の役割だった。従ってこの場は合唱団廃止のごく当然の帰結と考えられ、セネカの筋書を大々的に変更する程の重要性はみられない。注目すべき場はヴェニウス及びフェードルの登場する三つの場だ。いずれもフェードルの愛に関係している。最初のヴェニウスの場(プロローグ)では女神はその日のうちにイポリートが恋をするか死ぬかになると予告する。それがフェードルの<<その日>>告白せざるを得なくなるまでの情熱の昂まりをも暗示するのである。第二はⅠ-2で、はじめてフェードルが乳母に恋をしたと打ちあげる場だ。<<その日>>の特殊性をだすために、ラ・ピヌリエールは乳母が不義の恋をそれまで知らなかったことにした。又、

I-1のフェードルの独白は場としてはセネカに相当する部分があるものの、ラ・ピヌリエールの場合ではプロローグの女神の予言に呼応する形でなされ、そこで彼女は愛を現実化する決意を固める。悲劇勃発への盛りあがりがラ・ピヌリエール自身の手によって用意されるのである。又、愛の発端が以上のように説明されたのに続き、第三の創作場面であるV-2でラ・ピヌリエールはフェードルにイポリートの亡骸と対面させ、真情を吐露させる。フェードルの決意とその終局がラ・ピヌリエールによって書き加えられたことになる。

悲劇のタイトルは『イポリート』である。しかしイポリートはただフェードル=ヴェニエスの犠牲者として描かれるだけで、性格にふくらみもないし、内面の葛藤も示されない。葛藤があるのはフェードルの方であり、セネカとの場や人物の比較で明らかになったようにラ・ピヌリエールが特に力をいれたのはフェードルなのだ。コルネイユも『ド・ラ・ピヌリエール氏の『イポリート』のために』と題する短い詩で、最初から最後まで愛されることのなかったフェードルへの哀れみをうたい、愛を知らないイポリートをむしろ非難する。イポリートの死はテゼーの怒りが原因でひき起こされたのではなく、フェードルを無視したイポリートに神々が怒った結果ひき起こされた^{*6}と述べるのである。従って以下、フェードルに焦点をしぼり、ラ・ピヌリエールがいかなるフェードル像を作りあげたか検討したい。

IV フェードルと家族

神話ではフェードルはアテネ王テゼーの妃、二人の子の母親である。父はミノスで地獄の裁判官、父方の祖父がゼウス、母方の祖父が太陽神ヘリオスでいずれも正義を尊び人々からも尊敬される神だ。一方母親はパジファエ。ヴェニエス女神に呪われ牡牛と交わって半人半獣のミノトールを生んだ。そのミノトール退治をするテゼーに手を貸し彼と愛で結ばれた姉のアリアースも後には見捨てられ、悲惨な最期を遂げている。フェードルは正義の神々に取り巻かれている一方、肉体の愛で自ら破滅した女を母や姉に持っている。

ラ・ピヌリエールのフェードルもテゼーの妃だ。しかし夫を尊敬も怖れもしない。むしろ放っておかれたことを恨み、恩知らずとなじっている。プルドンの妻を奪いに冥の国まで行ってしまった以上再び地上に戻れはしない、妃の不義を知ってもなすすべがない筈と高を括る。後になって自分でついた嘘がもとでイポリートを死なせた時も、恋をしかけた自分よりもずっとテゼーの方が罪深いと非難する。夫はフェードルの情熱を抑制する力を持っていないのだった。セネカのパエドラも夫が生還するとは信じていないが、もしも戻ったとしても夫は許してくれるかもしれないと期待する。人間関係に甘えがあり、ラ・ピヌリエールには見られないものだ。

神話ではフェードルは二人の息子を持っているが、セネカ、ラ・ピヌリエールにおいては母親の立場は悲劇の筋に関与してこない。エウリピデス、ラシーヌの場合には子供の安全を考えて自殺を思いとどまることがあるし、愛の奔放な行為を抑制もした。

ラ・ピヌリエールの描く二人の祖父もラシーヌのフェードルが祖父達から受けたようなモラル面の圧力を持っていない。神々が見張っているという乳母の言葉に答えてラ・ピヌリエールのフェードルは、神々が姉妹を妻とする類の行為を頻繁にやっている以上何故自分がイポリートを愛するのを叱ることができるのかと反論している。王妃とか王は地上の神ともみなせ、異なるのは死がある点だけ、だから神と同じ行為をしても許されると考える。自分は神だという認識があり、存在に対する不安はみじんもない。神々ばかりではなくすぐ傍の壁や天井からも告発されるような本源的な不安に悩まされたラシーヌのフェードルとは似ても似つかない。セネカのパエドラの方も、乳母から父や祖父達の目が光っているとおどされた時、神々ですら愛の力に負け自制心を失ったことがしばしばあった筈と考え、悪びれない。アリアドネと同じ様に自分にも父親は優しく接してくれるかもしれないと期待する。パエドラは何事もなく晴れてヒッポリュトスと愛の生活を送れるとオプティミスティックに考えるのだ。告白に踏み切るには「結婚という名で、罪を隠すことができるかもしれない」という判断も大きく作用していた。親に対しても甘えがみられるのである。家族のなかでフェードルにモラルを要求するのは父や夫、祖父ではあるが、ラ・ピヌリエールの場合そのうちの誰一人として彼女の考えを変更させることはできないのである。不安にさせることすらできないのである。

正義を代表する家族のメンバーに対し、モラルにはずれた行為をした母親がいる。ヴェニユスの呪いで肉体のとりこになり悲劇的恋愛を体験した女性だ。フェードルは彼女の血筋をひく者として自分の運命を以下のように悲観的にみる。

ミノスの家では永遠に罪を犯さずにあなたの射る矢にうたれることはないのです。(1-1)
自分は幸福な恋愛ができないと規定している。セネカと同じ認識の仕方である。更にセネカからは、結果はさておき母親は少くとも快楽を得たのだから自分よりはましだとする考え方も踏襲している。母親と完全に同一の運命をたどるために、快楽を手に入れようと欲するところまで同じである。ただ、母親に一致しようとする積極度が両者の間で大きく相違する。セネカのパエドラは、父親の目が光っていると忠告する乳母に反論する形で、

お母様の子でもありますから。(V-242)

と衝動的に叫ぶのにとどまるが、ラ・ピヌリエールのフェードルは

愛しましょう、私は息子を、お母様は牡牛を。

愛せばいい、フェードル。愛しなさい、そうできるなら。

おまえに新たな愛の従属を強いる熱愛すべき張本人をもっと。(1-1)

とまで言う。母親との一致は最早願望ではなく、明確に意図されている。愛を現実化して行く上での精神の支えになるが、それはまた、愛への諦念に裏打ちされている。

フェードルとその母の恋愛をみたら、結局愛に期待するものなどなくなりました。

(1-1)

快樂を得さえすれば、あとは悲劇的な結末に襲われてもいたし方ないとするのである。真実な愛を諦め、ミノトルのような怪物の出現を引き受ける覚悟をしたとも言える。なおセネカのパエドラの方は、「激情が勝利者」(V. 184)と考へ、情熱の至上権に屈したがるが、母親の悲劇的結末までを身に引き受けた上でのことではない。父親達への、理性への無意識の甘えがそうさせるのである。

フェードルの家族には正義を守る者と、肉体の愛を教える者の二者がいて、両者の要求は相反している。ラシーヌのフェードルではその相反する二要素が同じ力で拮抗するうちに悲劇の結末に至るのであるが、ラ・ピスリエールのフェードルでは最終的には母親とのつながりの方が深まり、正義の遵奉者達に愛を抑制する力がなくなる。セネカのパエドラは、正義やモラルを守る親に甘えを持ち、理性を放棄したがっているが、乳母がいて愛の支配に屈することができないでいる。

次章Vで母親の延長上にいるヴェニユス(愛をおおる要素)とのやりとり、VIでは父親側の延長上にいる乳母(愛を抑える要素)とのやりとりを通して、フェードルが愛を現実化して行く過程を検討したい。

V フェードルとヴェニユス

母親や自分の運命を考える時、フェードルはヴェニユス女神と直面する。泣き、訴え、恨み言を投げつける。不倫な思いを抱かせた張本人に対決する。運命を運命としてうけいれる硬直した精神の持主ではなく堂々と抗議し精神的に柔軟なところがあるのを示す。運命をそういうものと思ひ込んで圧倒されるのではなく、不公平だと言い行動に出るのである。セネカのパエドラに比べずっと動的である。というのもパエドラは理性の権化である乳母の膝下から抜けでてヴェニユスと直接関係を持つとはしないからである。母親に一致しようと思う時でも乳母が味方につかない限りパエドラは行動できない。

そのヴェニユス女神は、陰の存在にとどまる可能性があったにもかかわらずプロローグに実際

に姿を現わし、戯曲にいくつかの効果を与えている。最も強烈なのは視覚的效果である。直前に大あたりをとったロトルーの『死に行くエルキュール』に似て、白鳥がひく車に乗ったヴェニスは空中を移行する。あきらかに当時の人々の好みにあわせてスペクタクル上の効果をねらったものである。

女神の登場が筋に対して重大な影響を与えるのは、先記したようにイポリートの運命を宣告することにある。つまりフェードルが<<その日>>告白せざるを得ない羽目に陥る理由が女神側から提出されるのである。セネカ悲劇にはパエドラが何故その日に限って告白したかの説明が一切ない。例え女神の力を借りたとは言え、外側からでもフェードルの情熱が<<その日>>常でない状態に陥る事を示したのは、情熱が劇の筋を進行させるという意味での情念の劇を描こうとしたからに他ならない。ラシーヌになると悲劇の当日までに、フェードルばかりかイポリートの方までも精神の危機におとし入れ、悲劇のぜんまいをまきあげる。外部の事件が情熱を爆発寸前まで昂める過程を示した。悲劇のおこる必然性がフェードルという人間の中から導き出されるのである。しかし、ヴェニユスによって情熱の昂揚が予告されたとはいえ、ラ・ピヌリエールのフェードルがヴェニユスに操られるだけの人形でないのはいうまでもなく、彼女はやはり<<その日>>彼女なりにいつになく昂揚し、彼女特有の形式によって行為するのである。ヴェニユス女神の予言がなくともフェードルの情念によって悲劇が進行するような構成の萌芽もあるのだ。それは1-1のフェードルの独白で明らかになる。スタンス程整ってはいないが形式には多くの配慮がみられる場だ。愛の苦悩を語る前半、讚美する後半三段落ずつからなり、前半は

愛の女神、残酷な女神よ、非道な勝利者よ

何故殺して下されませんでしたか。恋の矢でこの心を傷つけた時に。

という問いかけが、後半は

愛の女神、強大な女神よ、おとがめして間違っておりました。

かつて一度さえこれ程美しい恋の炎が私をもやしたことはありません。

という愛の讚美がルフランとなり、告白決意の前と後を明確に区別している。前半は(1)イポリートに欲望を感じることへの恥辱心、恐怖心、(2)過去の苦悩にみちた生活、(3)母親の恋についての三段落からなり、次第に過去にさかのぼる形を取る。現在の自分の省察からはじまり、大過去の母親の運命まで意識はさかのぼる。血筋という最も深い過去まで行きつくと彼女は母親の得た快楽を羨望し、それを与えてくれない女神をなじるのである。現実からはるかかかのぼり意識の奥底にまで到達しているから、羨みもそれだけむきだしである。が肉体の解放を心底切望してもまだ人間界の常識内にとどまるフェードルは、快楽が与えられるとは夢にも思わないため、行き場

なしの情熱を死ぬことで解消すると宣言する。自己を抑制する手段としては死という最強のものを考えたのだ。ところがその一瞬後に彼女は

ああ、息子を夫の床にいれるというのですか。(1-1)

と言い、生の衝動に襲われる。死を考えることで情熱が昂まり抑え切れなくなったのだ。彼女は既に母親を羨望することで生を望み、すぐ抑圧して自殺を考えている。そして今の生の衝動があり、再び死を考えるのだ。フェードルの意識は死と生の間をめまぐるしく揺れ動いている。生を意識することが死を考えさせ、死の意識が生への衝動を生んでいるからなのだ。それはフェードルの意識と肉体の関係から生じたのであり、ヴェニスが姿をみせることとは係わりのないことである。またその生と死の往復運動こそラシーヌのフェードルがイポリートに恋をして以来死ぬまで描き続けた軌跡なのだ。愛の情念劇を描こうとするラ・ピヌリエールの意図が読み取れるところである。

ところで、意識が死をめざすのに肉体が昂揚してくると、意識と肉体の間に距離ができる。もし両者の対立が次第に深刻化していくとすれば、フェードルは自分で宣言したように自殺するか、意識が分裂して発狂するか、になる。ところが彼女は以下のように述べ泣く事で肉体の昂まりを解放してしまい、危機から遠のくのである。

だけど、どうしたの、私のイポリートはそんなにも魅力を持っているの、

私の目は喜んで彼のために涙を流しているではないか

苦悩は責苦というよりむしろ、快樂のように思えてきた。

私を愛の炎はそおっと暖めてくれ、こがれさせはしない。

やつれてはいますが自分が自分の責苦を作りあげていたのでしょう。

口にせせば和らげることもできるものを。(1-1)

フェードルは涙を流すという肉体の燃焼行為のなかに快樂を味わい、それを明確に意識した。口に出して恋を語れば苦悩も減ずるということまで理解する。以後は人間界の常識ではなく肉体の論理に従おうとするのだ。肉体と意識の対立はこうして解消されてしまう。陽をみたとたんくずれるようにすわりこんだり、思わず恋人を暗示する言葉を口にして赤面し動揺するラシーヌのフェードルの意識と肉体の危機にラ・ピヌリエールのフェードルはおちこまない。

独白の前半でフェードルは今までの苦悩をかきせる。それで彼女は過去にも危機に陥ったことがないと了解される。肉体の不幸を嘆き涙を大量に流すことで生を享受していたし、モラルや名譽へ一言、二言言及するものの、だからといって情熱を極端に抑制するまではしなかった。フェードルは官廷から逃げ出し一人こもって邪魔されずに自分の情熱と対面するからなのであ

る。

私の官廷が逸楽に耽る間

淫らな欲望で頭を悩ませるのです、

一人ここで私をむさぼる恋の炎を嘆き、

暁の女神のかわりに涙の水を花にやっているのです。(1-1)

今、ヴェニウスに訴えているのと同じ場所でフェードルは毎晩イポリートに思いを慕らせては涙を流していた。暁の女神に気付くまで夜通し泣き、生命を燃やすことで自分の情熱の世界に浸り切っていたのだ。ここで重要なのは、太陽神の目の届かない夜にフェードルが情熱を昂めていることである。ラシーヌのフェードルを思いおこしてみよう。彼女も情熱をしずめるために建てた神殿の暗がりの中で、結局はイポリートへの思いをつのらせてしまった。日の神を遠ざけて自室にこもり三日三晩、食と睡眠を断ったあげく手に入れたものは、あの有名な1幕3場の冒頭にみられる生の昂揚感なのである。ちなみにセネカ悲劇には、パエドラが光をさけるという記述はあっても闇の中で情熱を昂めるというのはどこにもない。ラ・ピヌリエールは、後のラシーヌと同じように情念を描こうとしているからなのである。が、そこまでは同じでも、ラ・ピヌリエールは危機からそれ、ラシーヌは危機にむかう。両者の相違は太陽神を認識する方法に求められる。ラ・ピヌリエールのフェードルは太陽神にラシーヌの場合程圧迫されていないので、《その日》肉体の快楽に気付く精神を持ったのである。ラ・ピヌリエールの場合、太陽神はフェードルを断罪する超越神ではない。

太陽神は自然界の隅から隅まで目を届かせる。従って、フェードルが意識的に快楽を得る決意をする時まで彼女に愛を抑制したのは、太陽神に結びついた自然である。

いいえ、全大洋が固れることになりました、テゼー一家にそんな事件がおこる前に。

もう既に全ての自然を震えあがらせているのですから。(1-1)

とフェードルは言う。自然が彼女に対し大きな規制力になっていることがわかる。フェードルと自然との係りは彼女の認識法を知る上で重要なのである。

ところで、フェードルがそれまでの苦悩を語る時、肉体に関することを多く述べる。

私は息をすいながら震え、空気までをも怖れる。

すいこんだ息と共に肺から不倫の恋がもれるのではないかと縮みあがっている。赤面、涙、不眠等にも言及し、肉体に終始している。それだけではない。それらの肉体の変調が世界全体の自然の流れに比較され、異常さが強調されているのは特記すべき事である。以下の台詞をみよう。

黒い大きな帳で夜が天空を覆い、

眠りが人々のもとにやってきて目をまどろませ、

太陽が海に休み、

自然が眠りにつきこの世のすべてが眠りこむ時、

私一人が目をあけているのです。

海の中から射す沈んだ陽の光をみながら。

私は苦しみのなかで目覚め、嘆き、考えるのです。

そしてしばしば寢床を泉としました。(1-1)

深い眠りに つくありとあらゆる自然と、苦しみ目覚める一人ぼっちのフェードルが鮮やかな対照で描かれ、二者に費された詩行の量の差がそれを一層際立たせている。

先に引用したフェードルの台詞で、イポリートと関係を持つより先に大洋が溷れてしまうと危惧するもの^{*7}があったが、それもフェールドの意識が自然と不即不離の状態にいることの証左だ。彼女はイポリートと結ぶ関係が全自然に及ぼす目がくらむ程の大影響を与えているのだ。フェードルの肉体の内には昂揚した情熱が、外にはそれを拒む自然が対置されている。

モノロークの後半では、フェールドは積極的にイポリートを愛す決意を固める。が、それとともに自然との対立が融和するのに注目したい。イポリートは極端な女嫌いでも名高いのに、フェールドは次のような自然現象を思い浮かべる事でいとも簡単に相思相愛も可能と判断してしまう。

冬にできる最も冷たい氷塊もとけた時はじめて暖かさが訪れるのです。

火はどんなに凍った岩にでも熱を移しますし

その火に近づければ水もたちまち煮えたちます。

一言で言いましょうすべてが暖まるのだと。

燃えたぎる私の情火も

あの狩人の冷淡さを暖めとかすことができるでしょう。(1-1)

意識と肉体の対立がなくなると、意識と自然の対立もなくなる。肉体の論理が自然の法則と一致するのである。

ラ・ピヌリエールはプロローグを設け女神を観客の目前に送った。もともとエウリピデスの『ヒッポリュトス』の冒頭にはヴェニウスを見せる場があるのだが、彼はエウリピデスとは違った目的を持っていた。そのうちの二つについては既に記したので、^{*8}三番目のものについて述べたい。

プロローグでする女神の予言はスタンスの形を取り九連からなる。各詩節は八音綴と十二音綴の混合で八行構成。一・二連は女神の力の誇示に費される。もし女神がいなければ自然は恵み豊かではなくなり、世界は死にみちた荒地となる、大地と空のつながる広大な地平線に訪れるもの

は雲塊、たけり狂うつむじ風だけ、等と具体性とんだ描写をする。一・二連通して十六行のうち二行でだけ、ある狩人（イポリート）が女神に屈服しないのを怒るのだから、ここでは悲劇の筋に重大な係わりのある部分は少ない。中心はヴェニウスなき時の不毛な自然の描写に移ってしまう。

続く三～六連は女神の誕生譚で、自然界に中心は移ったままである。すなわち、《夜明けを司る女神は生まれおちたヴェニウスをみると自分が醜く恥すべきものに思え、取り乱しその光をマール河岸に落とし日を暮れさせた。》とか、《海の女神は日頃の傲慢を捨て自分の出産を大切にしたい、風さえそよもしないでおし黙り、それで驚きを表わした。》等と述べ、誕生の模様を紹介するのだ。更には《水の精達はヴェニウスの魅力を見て自らを恥じ、海底の深く秘やかな洞窟に隠れた。どのトリトシも彼女を愛撫したが、真珠の膚は彼等が近寄ると怖れをなした……》と続き、自分の美を自讃するのに熱中する。海、水、波、光等の自然が女神の美に結びつけられ、イメージ豊かに語られる。

七連目でヴェニウスは愛の女神としての威力を示すとようやく八、九連目でイポリートの話題に戻る。全体で九連のスタンスのうちわずか $\frac{1}{4}$ だけが悲劇の予告として筋にかかわるだけなのだ。

筋に直接係わらない $\frac{3}{4}$ で、女神の力や美が質量ともに優れた詩句で表現されるが、それで自然が生成するところには女神が必ず存在し恵みを与えている様が明らかになる。フェードルは快楽を意識した後はヴェニウスの分身となり、自然の法則に行為の規範を求めたが、その自然こそがヴェニウスの支配をうけるものだったのである。情念が自然と結びつけられるのだ。

Ⅵ フェードルと乳母

乳母は主人公がアブノーマルな行為に走りそうになると、名誉心等を喚起して現実の世界に引き戻そうとする役割を荷っている。ラ・ピヌリエルの乳母もセネカの乳母も、その点においては一致しており役割を十分に果たす。だが、ラシーヌのエノーヌが一つの例外を除いて私情を表に出さず主人の分身になり切っているのに反して、この二人はそれぞれ違った素顔をあらわし、本来の役目以上の事をする。

セネカの乳母は人間の欲望に鋭い洞察を加える。裕福で恵まれた環境に生まれたものは過大な欲望を抱いた上、欲しいままに振舞いたいため《恋ごころ》をクピードという神に仕立てあげた、と言って人間の御都合主義を容赦なく責める。又、夫や親の罰以上に怖るべきことは、自己断罪で生ずる不安感だと断言する等、随所でストイックなモラル観を披瀝する。一方パエドラが

自殺すると言ひ張る時は、仕方なく自分の主張をとり下げ、

老いさらばえたこの身の、ただひとつの慰めともいうべき、お嬢さま、

そんなにも厳しい思いが、お心を攻めているのなら

いっそ、ほまれをお捨てになったら！ ほまれというものは真実を好まず、

それに値しないものを大事にして、真によきものに辛くあたるのです。

と述べ、名誉の主張をとりさげると、そこには人間観察の深さもあり、余命を数える老婆の物悲しさもみられる。セネカの乳母は厳しいモラルを備えているとともに、老齢から来る人間への哀れみをも持った存在と言える。パエドラは彼女の人間観に導かれるだけではなく、それに完全に支配されてしまっている。パエドラが行動しようとしても、乳母の反対意見が正当すぎて追いつめられるばかりとなる。

ラ・ピヌリエールの乳母は厳しいモラルは持たず、ひどく現実的である。老人と規定されてもいない。むしろフェードルとのやりとりをみると、感情表現が動的で戦闘的ではある。パエドラをリードする立場にあるセネカの乳母とは違い、王妃に私見をおつけ、たしなめるというより非難し、批判するのである。そのように物を言う自由は、実はフェードルが与えたものだった。彼女は常日頃から乳母に対して思うことを腹臆なく言うよう要求していた。従って、二人の関係は「乳母対主人」であると同時に、「個人対個人」でもあったのだ。が、この関係は筋が展開するのを妨げる。「悲劇の日」にはじめて恋を乳母にうちあげたことにより、乳母の衝撃が明示されたにもかかわらず、その衝撃が筋の推進力にならないで終わっているのだ。筋が急転しない。つまり乳母が長々と私見を述べ遅らすのである。例えば彼女は王妃を以下のように形容して、恋をすると美しさがいかに減じて残念なことかを力説する。

七月の、あるいは、ひょうを受けた草が、

夏に枯れた穀物と同じ黄色になって

いくじなげに穂先を大地に傾けているようでございます。

または恐怖の雷鳴が、人々の怖れるあの音をとどろかして、

秋が回帰し、夏が終わったと告げる頃、

フローラ様の王国に朝毎露をみたした花々の殆んどが、

熱で茎をひからびさせ

生命も色もともに絶やすのをみるようでございます。(1-3)

「やつれた」と言うために直喩を用いて、自然界に観客を連れ込んでいる。それだけではない。乳母は愛の女神のせいで不幸な運命を甘受しなければならなくなった者達の例を数えあげる。一

時の愛のために星座にされ永年の恥を得た神々、小鳥にされた神々、今なお海底深くで愛の根を培って犠牲者を求めている愛の女神の姿等に言及し、神話の世界に踏みこむことで、王妃の愛がこれからどうなるかという筋への期待を裏切る。筋の展開が中断され、ヴェネウス女神の威力が示される。又、不満が昂じて以下のような本音も吐く。

ある者は叫びます、ああ死のう！と。

またある者は、どんなに私は耐えたのかと。

また一方では、私はこがれている！苦痛は何と苛酷なのか！と。

悲しみにふける恋する人々のそばにいる者といったら

「ああ」や呻きにうんざりさせられるのです。

恋愛という、精神を昂揚させる現象からは程遠い所に位置する乳母は、実に現実的な考え方を示し、筋がフェードルの愛に集約して行くのをさえぎるのである。

聞き役にまわったフェードルは、以上の乳母の態度をどう受け止めているだろう。一般例を聞いても自分の苦悩の軽減にはならないとして、最後には乳母を黙らせてしまうフェードルではあるが、

確かに愛はしばしば、今花開いたばかりのような

若く美しい膚のバラ色をあせさせてしまいますわ。

だけど、精神をみだし、苦悩も追いやります。

ちょうど花が蜜を作る時のようでしょう？（Ⅰ-3）

と自然にたとえを見出して、乳母の一般論に相槌を打つ。ここでも自然の法則に自説の根拠を求めるのだ。フェードルは既に肉体を自然と融和させている。又、話題が恋する者全般の現象にそれたのをそのままにしておくのは、フェードルに精神的な余裕があるからで、《個人対個人》の関係が保たれているのだ。もともと乳母に告白したのは、うるさく問い詰められたからではなく、積極的に自分から進んでだったし、彼女に意見を求めたのも自発的だった。精神に余裕があり、愛故に錯乱し狂氣的になるという危機状態には、最初からいないのだ。

フェードルが恋をしていたという第一の衝撃に続いて、相手がこともあろうに義理の息子だったという第二の衝撃に乳母が襲われたところで二幕があく。構成上の結果として当然のことながら、乳母の悲鳴に似た驚きの言葉が聞こえてくる。場としてはセネカに相当する部分のあるところだ。ところでセネカの乳母は説得的で哀願的、静的で、驚きをむきだしにし動転することはない。ラ・ピヌリエールの乳母はそれと正反対で、驚きを態度にだし、攻撃的になる。内容は次の通りである。

近親相姦の床は、何日の後かに

あなたの汚れた愛に異様な結果をもたらせばいい(……)。

お子様達は皆、あなたの息子であると同時に孫となりましょう。

そうなれば愛を誓った方はお子様達の兄であり、父親ともなるのです。

あの方はあなたの夫、で、あなたは母。

またあの方は息子であると同時に夫となりましょう。(Ⅱ-1)

彼女は近親相姦という自然に反する行為に注目し、そのうちでも、父、息子、孫、夫等の関係が入り乱れるというごく現実的な面をことさら誇張する。モラルは論議しない。

乳母はその後、テゼーの件、神々の件、イポリートの件と愛の成就にたちふさがる障害をあげて、フェードルに愛をあきらめさせようとする。乳母本来の役割を果す。論点はセネカと同じだが、それを論破するフェードルは、パエドラのように他者の許しをあてにするのではなく、自分を地上の神と規定し、行為の自由を主張する。あたかも自分が女神自身であるかのように。障害は皆無ととらえ乱れることもなく「真実の愛は誰をも怖れない」と言い放つ。彼女の家族は、Ⅲで述べたように彼女に対して規制力を持っていないのだ。しかし、注目すべきことに、乳母がアテネ市民に問題を移し、彼等の目が光っているとフェードルをおどした時、彼女はあっさりといポリートの愛を諦めてしまう。まだ名誉を大切にしている心は残っていると云って。彼女にとって太陽神以上にアテネ市民が、徳を要求する重要な存在だったことがここまできて明確になる。

ところで、女王はアテネ市民の尊敬の対象にならなければならないのではあるが、一方では地上の神ともいえ、誰からも束縛を受けず自由に行動できるとも考えられている。相反する二つの属性が備わっているのだ。Ⅰ-1でフェードルがヴェニウスと共犯になった時、自然界との対立が解消された。肉体が自然界と融和した後のフェードルに情熱を抑制させるのが、女王としてのモラルということになる。彼女の葛藤は、以後、女王の相反する二つの属性の間だけにみられることになる。

乳母とフェードルの対話はⅠ-3、Ⅱ-1の2場にわたってされた。Ⅰ-3はラ・ピヌリエールの創作部で筋の展開はゼロ。しかし自然界や神話界の映像が絶えず喚起され、現実的な乳母の目からみた愛の威力も示された。Ⅱ-1でようやく、セネカにならった形で筋が進行するが、イポリートへの告白にむけて大きく筋を展開させるのは、やはりフェードルの肉体の昂まりなのである。秘やかだが休息を与えるヴェニウスとの関係と違い、乳母との関係は彼女に現実を思いおこさせる。たちふさがる障害を一つ一つ数えあげるからだ。がフェードルの方は、それらを論破することで、イポリートとの愛の可能性が現実のものになっていくのを確認したといえる。乳母を言

い負かすことが情熱をおさえつける棒をひとつずつはずすことになり、思いが昂まったのだ。その肉体の昂まりはアテネ市民により一時抑制される。激情はするとフェードルを死ぬという行為に走らせるので、乳母としては何をしてでも王妃の自殺をとめなければならなくなる。フェードルの愛の昂まりが結局、乳母を味方につける力となり、筋を展開させるのだ。

Ⅵ フェードルとイポリート

フェードルがイポリートに偶然会うのは、彼を追い求めて城外にでた時である。愛を告白することになるその場は最も劇的に盛りあがるところだ。彼女はヴェニウスと共犯になった後、乳母に愛を打ちあけて結局味方にひきいれた。肉体の論理に従って行為するのも軌道にのってきたところである。湧き出る情熱の欲するままに行動しようとかまえている。告白に踏み切る下地ができあがったのだ。ラ・ピヌリエールはこの劇的な場を一層効果的にみせるために、セネカにはないいくつかの工夫をし、フェードルの情熱の昂まりを示す。例えば衣装。先立つⅢ-2のト書に彼女は狩の衣装をまとっていると指摘されている。イポリートと合体したいという情熱の昂まりを行為で表わすのである。フェードルはただ自分の肉体が要求することに素直に従ったのだが、観客の方は、彼女のはやる気持を台詞以外の視覚的效果で理解する。ところで、セネカにも狩の衣装についての記述はある。

お前たち、黄金をちりばめたこの緋の衣装をあちらへ！

テュロスの紫貝で染めたこの緋の衣を！

はらかな東方の民が木の枝から集めて作るというこの絹織物も！

さあ、裾が自由に広がるように、衣には細い帯を！

頸飾りはいりません。インドの海がもたらした

白い真珠の耳輪も邪魔なのです。

髪は乱れたままにして、アッシュリアの香水もふりかけずに！

そのように無造作な髪を、頸と肩に這わせ

野山を駆けめぐって、風になびかせたいのです。

極彩色のきらびやかな衣装や装身具を詳細に説明する。パエドラは自由のきく服を実際には身につけていない。唯、イポリートに適わしい服装をしたいと願うだけなのだ。従って、ラ・ピヌリエールは、セネカでは願望のレベルにしかなかった狩の服装を、実際に着せて見せたと言える。その結果、セネカと同じ部分の台詞が以下のようにかわり、王妃の衣装についても極端に説明的ではなくなる。

私の視界からこれらの王妃の衣装をみな取り除いておくれ。

もう、それらのぜいたくな刺繍もみないですむように、

近東の真珠も、それらの宝石も。

いいえ、もう髪粉も髪にかけないで。

このリボンもほどいて、して欲しいようにしておくれ、

西風に髪をなびかすままに。（Ⅲ-1）

狩の衣装をつけた上、フェードルは城外にまで出てきてしまった。乳母が、

こんな風にあなたのお城の外にでは絶対にいけません。

と止めていることで理解できる。自室にとどまらなかったのである。肉体の論理に従い、内奥から湧く力を行為に移したといえる。観客の方は、彼女の行為を介して情熱の昂揚を知るのだ。なおセネカのパエドラは、森へ行こうと言うだけで、実際には出かけて行かない。

告白前のフェードルの情熱の常ならない様子は次の台詞でも示される。ラ・ピヌリエールのオリジナルだ。

許しておくれ、この病いか命かをおしまいにさせることを。

許しておくれ、逃げるあの不実な男を追いかけて行くことを。

そして夜のこないうちに、愛されるか死ぬかのいずれかになることを。（Ⅲ-1）

時の一致を暗示する《夜のこないうちに》に注目したい。時間を限定するこの言葉に助けられて、その日のうちに事をおこさざるを得ないフェードルの逼迫感が伝わってくる。無論、裏にヴェニウス女神の予言が暗示されてはいる。ラシーヌの場合のようにフェードルの意識の世界が正確に構築され、情熱が最高度に昂まった頂点から悲劇がはじまるのであれば、時の暗示語に補助される必要はないのであるが。

告白の場はフェードルの失神で始まる。セネカの方法をそのまま受け継いだ。ジョン・ラップは『ラシーヌはセネカ派か？』で《セネカによくある舞台効果のひとつに、人物と人物の対面でひきおこされる衝撃がある。》^{*9}と述べる。その衝撃は人物達の肉体に係わっており、しばしば視線、身振り、表情等で示されるとラップは説明する。ストイックに情熱を抑制したパエドラが最高度の肉体の動揺に襲われて気を失うのが、告白の発端になるのである。ラ・ピヌリエールがセネカの失神を取り入れたのは、フェードルの肉体が最高に昂揚しているのを示すためだ。フェードルからみれば、彼女は狩の衣装をつけたり、夜までに決着をつけると宣言してみたり、城の外まででて行ったりすることで自分の情熱を昂めたとと言える。情熱の昂まりを行為にし、行為にした事で再び情熱をあおるという連鎖運動を繰り返るのだ。ラシーヌのフェードルならば寝室か

ら久し振りに出て太陽神を仰いだ時に（Ⅰ－３）失神寸前の動揺を味わう。彼女の場合は、恋の秘密を胸に秘めている時が生最高の高みにいる時なのである。

正気に戻った後から告白し終るまでの過程は、ほぼセネカに則って進められるが、いくつかの例外もみられる。例えば、セネカのパエドラは、告白のきっかけとしてミノートル征伐をする若きテゼーの姿を描き出し、ヒッポリュトスの姿形をそこにダブらせる。自分にとっての理想的な男性像を語るのだ。清純な顔、うら若い顔をはじらいが赤く染めている様、毅然さ、飾り気のない美しさや輝き、厳しさが、彼女に取っては好ましい。精神の純粋さが何よりも大切にされている。そのクレタの迷宮の場がラ・ピヌリエールでは省略される。フェードルは自らの肉体の論理に従い、寄り道をせず単刀直入に切りこむのだ。第二の大きな相違は、次の台詞にある。ラ・ピヌリエールのオリジナルだ。

せめて一度でいい、接吻させておくれ、残酷な人（Ⅲ－３）

フェードルは堂々と自分から接吻を求めるのである。最後まで彼女は自分の肉体の論理に忠実なのだ。第三の相違点としては、直前に一時告白を取りやめる決心をする事があげられよう。フェードルは自分にむかって

彼にうちあけなさい、いえ、何も言うてはいけない。

と言いつける。告白への決意を直線的に盛りあげていったセネカの方法に比べ、フェードルの心理に深さがでている。精神的な強さもうちだされている。しかし、ラシーヌのフェードルが生きるか死ぬかの間を行きつ戻りつする際にみせる、意識や無意識の構造の複雑さにはおよばない。むしろラ・ピヌリエールの場合、激情の右に左に揺れ動く動きの方を表現しようとする意図がある。乳母は、そばでフェードルの様子を以下のように実況放送するのだ。

恋する心は嵐の海より波立ってみえる。（Ⅲ－３）

怖れと恥しさが

王妃さまを困惑させる。かわるがわるお口をふさがせる。

お顔が青白い。赤くなった。急にまた青白くおなりだ。（Ⅲ－３）

王妃の激情の移り行く様が誇張されている。

ラ・ピヌリエールはクレタの件を省略したが、フェードルの目にうつるイポリート像は他の場所に挿入し、省かなかった。

今日息をしている最も美しい人

曇ひとつない晴れあがった日でも、あの方ほどの輝きはありません。

人々のあいだにあつては、数多のバラの茂みにみずみずしく咲いた。

たった一輪のバラのよう。

そして類まれのあの勝者はとりわけ

小木の上にそびえたつ誇り高い樞のように

夜空の数限りない星の群にある月のように

人の目をひくのです。

セネカにあった精神面の評価は後退し、肉体的な美の方が強調されている。その美も再び自然の映像に結びつけられるのである。フェードルは観念の中で、自然とイポリートを結び付けている。

Ⅷ 結 論

ラ・ピヌリエールの『イポリート』で何よりも特徴的なのは、ヴェネウス女神が舞台上に姿をみせることだ。スペクタクルの効果があるのは無論のこと、彼女の予言によって、その日フェードルが愛を告白するという事件が観客に予告される。又、フェードルの情熱がその日常になく昂揚し、悲劇へと筋を展開させるエネルギーになる事も同時に説明されたのだ。情念の悲劇を描こうとする意図が読み取れた。

後のラシーヌ作品に似て、ラ・ピヌリエールのフェードルも、太陽神の目の届かない暗がりでも己の情熱の世界に浸りきる。思いを募らせては、泣くことで生を燃焼させた。彼女に取っては休息の場である闇で、イポリートを観念の中に定着させて行ったのだ。そして悲劇のおこる日の朝、彼女は愛をおさえるためなら死をもいとわないとまで思いつめる。それ程、彼女の肉体は昂揚したと言える。が実際に死を意識したとたん、肉体が反撃し、脳裡には愛が結実した場合の図が浮かぶ。意識は死から生へと動いた。この時すでにフェードルは母親の恋愛を羨望するという形で情熱を昂めており、意識は生にむかっていた。それを死ぬことで解消しようとしたのだから、やはり生から死へと動いていたことになる。生→死→生と意識はゆれ動き、それとともに意識の欲するところと、肉体の欲するところが相違したり、一致したりする。ここでは筋の進行がフェードルの情念の力によって運ばれる。ヴェネウスが自分から神意をプロローグにて示さなくとも、悲劇が進む可能性が垣間見られるのである。

フェードルは死を考えることで情熱を昂めた後、何時ものように涙を流した。涙をほとばしらせ、泣くことで肉体を燃焼させたが、《その日》初めて肉体の味わう快楽を意識したのである。拷問を受けたようだった肉体が安らぐのを感じた。その時、悲劇にむかって事態が動めきはじめる。

暗がりの中でフェードルは、意図して快楽を得ようと決意し、乳母に打ちあけるためにそこを

出る。そして、危険を避け現実をそのまま保持させようとする乳母が矢継ぎ早にあげる恋の障害を、彼女は一つ一つ打ちやぶって行く。闇の中で可能と見通した事を、光の中でも可能なのを、乳母を論破する度に確認して行くのだ。神の如く自由だという認識に至る。乳母がアテネ市民の監視の目に注意を促した時、フェードルは全能になる神の立場から一拳に落下し、名誉を汚している自分に恥辱心を感じる。

再び彼女は死のうとする。罪を悔悟してではない。ともかく、苦しみからのがれようとするからである。ところがフェードルの死は、乳母にすれば何をしてでも避けなければならない事態である為、結局、フェードルの肉体の論理がまかり通り、悲劇は大団円へと踊り出て行く。

乳母が味方についた後は、フェードルの恋の障害はイポリート自身の心にしぼられる。告白をするかしないかで迷う王妃の動揺は、乳母や侍女達の口からオーバーに語られる。情熱の昂まりをフェードルは、狩の衣装を身につけたり、城外にまで恋人を求めに行くなどの行為に還元し、同時にその行為で再び情熱をあおるのである。

フェードルはイポリートに出会った時失神する。最も激しい肉体の動揺に襲われたわけだ。観客は彼女が失神したことで、彼女の衰弱の度合が進む一方、情熱は昂まっていることを理解する。

イポリートへの告白は単刀直入だ。観念の中で彼との合一感を得るとフェードルは、まずテゼーの仕事をかわりにやってくれとイポリートに頼む。身を彼のひざもとに投げ、愛の告白をする。拒否されると、一度でいいから接吻させてくれと頼み、最後まで自分の肉体の論理に忠実であった。

以上のように悲劇『イポリート』においては、プロローグにて示されたヴェニウスの意図が悲劇を進行させるという形は取っているものの、女神の意図の具現者であるフェードルが神がかり的で理解不能な行為に走るというのではなく、彼女自身の肉体の論理に基づいて行為し、それが筋を展開させるのである。情念が外側から描かれるのではなく、フェードルの中でいかにして強められたり和らいだりするかが示される。ラ・ピヌリエールがセネカに準拠したという点ばかりからランカスターのように評価するのではなく、多少不備ではあれ情念が筋を進行させるという意味での情念の悲劇がこの時代に誕生したことをもって評価すべきなのだ。ラ・ピヌリエールはやはりラシーヌの先行者なのである。

フェードルはイポリートのモラルよりむしろ美しさの方をこよなく愛していた。従って彼が死んでしまうと亡骸を目前にして、彼の肉体に美が再び戻ることのないのを嘆く。顔や体が魂のない残骸と化してしまったことを悔み、自分の行為を反省する。そして現世で得られなかったイポリートとの合一感を、死後に魂の結ばれることで得ようとし、自殺する。幸せな死で

ある。フェードルの最期には悲劇性はみじんもない。

悲劇はやはりラ・ピヌリエールの場合イポリート側にある。ただし全くの犠牲者という意味においてである。その点ではトリスタン・レルミットの『マリアンヌ』も同じであり、エロード王の愛の情念が劇を進行させるものの、悲劇は、エロードの犠牲者である王妃マリアンヌにあった。愛の情念の悲劇を書くという意図はあっても、情熱に燃える者本人が悲劇の渦中に投げられることがまだないのである。

ラ・ピヌリエールのフェードルには後のラシーヌのフェードルが断罪されていると思い、それでも救済を求めずにはいられなかったあの超越神が存在しないため、本源的な罪の意識に悩まされなかった。それが彼女を悲劇の真只中に追いやらせなかったのである。彼女は太陽神からそれ程の圧力を受けていなかったのだ。1635年といえばルイの親政が始まるまでにまだ間がある時だ。まだ絶対王権が人々の息の根までをはとめていない。人々の精神には余裕があるのだ。

ラ・ピヌリエールは情熱を自然界に結び付け、作品の特色としている。自らの肉体の論理に基づいて行為すると決意するまでは、自然はフェードルにとって太陽神に属するもので、決してその秩序を乱してはならないものだったが、彼女がひとたびヴェネニス側につき肉体の解放をめざすと、自然の現象は彼女の愛に好都合なものとなる。自然界の原則を判断の基準にするのだ。ところで、ヴェネニス女神はプロローグに登場した時、自然界に恵みを与え生命あるものになっているのは自分だと言い、自然を司る者としての立場を明確にしている。フェードルがヴェネニスと共犯になる決意をしたと同時に、自然界も太陽神からヴェネニス女神の手に支配権が移されるのだ。『イポリート』は情念が自然界に結びつけられたこの時代特有の悲劇と言える。時代がラシーヌにまで至ると、筋の展開は無駄なく運ばれ、自然の描写や比喩等は必要最少限におさえられる。筋からみたら装飾部にあたる自然界の事象は背景に追いやられてしまうのである。

<注>

(1) Lancaster: French Dramatic Literature in the Seventeenth Century

P. I, V. II

(2) ibid.

(3) La Pinelière: Hippolyte Sommaville, 1635

(4) Sénèque: Phèdre Les Belles Lettres, 1971

日本語訳は、講談社刊『恋するパエドラ』の中村善也氏の訳をそのまま使用させていただ

た。

- (5) Garnier : Hippolyte Les Belles Lettres, 1974
- (6) Corneille : Pour l'Hippolyte de Monsieur de la Pinelière in La Pinelière, op.cit.
- (7) c.f. p. 35
- (8) c.f. p. 33
- (9) John Lapp : Racine est-il sénéquien? in Les Tragédies de Sénèque et la littérature de la Renaissance, C.N.R.S. 1973

アントワーヌの死について

— ガルニエ、メレ、バンスラードの場合 —

橋 本 能

はじめに

ジャン・メレの悲劇『マルク・アントワーヌ、またはクレオパートル』は、1635年、マレー座によって初演された。出版は、1637年である。同じ1635年には、オテル・ド・ブルゴーニュ座が、バンスラードの悲劇『クレオパートル』を初演した。出版は1636年である。いずれの作品も当時好評を博した。⁽¹⁾ランカスターは、この二つの作品をもって、悲劇においても二劇団の競作の慣行が、始まったとしている。⁽²⁾この二つの悲劇は、いずれも、ローマ史上のアントニウスとクレオパトラ（フランス語読み：アントワーヌとクレオパートル）の死を題材としている。この題材が取り上げられるにあたっては、その前年、1634年の末に、メレの悲劇『ソフォニスブ』が大成功を取めたことが関わっていると言えよう。『ソフォニスブ』は、ローマ軍の捕虜となって自殺するカルタゴの王女ソフォニスブを主人公とする。同様の破局を遂げるローマ時代の女性として、クレオパトラとディードーが名高い。『ソフォニスブ』の成功に刺激されて、クレオパトラが取り上げられたことは想像に難くない。ディードーも、スキュデリーの悲劇『ディドン』として、1636年に劇化される。

アントニウスとクレオパトラの死を扱った悲劇としては、16世紀に、エチエンヌ・ジョデルの『囚われのクレオパートル』（1574年刊）と、ガルニエの『マルク・アントワーヌ』（1578年刊）とがある。『囚われのクレオパートル』は、題名の示す通り、クレオパトラがカエサル（オクタウィウス）に捕えられた後、自殺するまでを扱っている。この劇では、アントニウスは、既に死んでおり、亡霊として劇中に登場する。この作品は、17世紀の上記二作品と構成上の類似は少ない。一方、ガルニエの悲劇については、ランカスターが、「ガルニエとアルディが扱った題材による悲劇」という章の中で、上記二作品をあげて、次のように、メレとバンスラードの作品との濃い親近性を指摘している。

この時期の作家は、外国の劇作家ばかりか、フランスの先駆者ガルニエとアルディにも影響された。劇技法は、これらの作家の悲劇の上演が望まれなくなるまですっかり変わっていたが、彼

らの劇のいくつかを書き直すこと、少くとも、インスピレーションの出所となったものを再び取り上げることは可能であった。⁽³⁾

小論においては、メレとバンスラードの悲劇をガルニエの悲劇と比較することで、ランカスターが、16世紀の「悲劇の上演が望まれなくなる」までに変わったという、その劇技法の変わり方を検討したい。この比較によって、1630年代に現われた劇技法の変化の一端を明らかにできれば幸いである。

出典としてのプルタルコス『対比列伝』

まずはじめに、ガルニエ、メレ、バンスラードが、プルタルコスの『対比列伝』をもとにして、どのような筋立てのテキストを作ったかを検討する。それは、ここに取り上げる作品いずれもが、多少他の出典による部分があるとしても、プルタルコスの『対比列伝』に負うところが最も大きく、三作品共通の出典と言い得るからである。

三者共に、劇の開始では、アントニウスとクレオパトラが、カエサルの率いるローマ軍によって、アレクサンドリア市に包囲されている。それ以前に行なわれたアクティウムの海戦では、両軍伯仲の形勢であったが、クレオパトラの軍船が戦列を離れたため、アントニウス側の敗北に終わった。このため、アントニウスは、クレオパトラとの和解後も、彼女への不信をぬぐいきれない（という設定がなされている）。以下『対比列伝』の「アントニウス」第72章以降より、劇中に取材された史実のみをひき出し、順を追って番号を付し、箇条書きでしるす。

1. アントニウスとクレオパトラは、カエサルに和平の使節を送る。カエサルは、クレオパトラに、アントニウスを殺すか、追放するよう返答する。アントニウスは、クレオパトラに不信をつらせる。カエサルは、その後もクレオパトラに好意的な書簡を送り続ける。
2. アレクサンドリア市を包囲したローマ軍に、アントニウスが出陣し、勝利を収める。
3. その際、手柄をたてた兵士に、アントニウスは黄金の胸当てと兜を授けたが、その兵士は夜の中に脱走する。
4. 決戦前夜、お祭り騒ぎをする行列が市を立ち去って行く物音が聞こえる。人々は、アントニウスの守護神が、彼の許を去っていくのだと判断する。
5. 翌日、海上戦では、アントニウス軍の艦隊が敵軍に寝返る。彼は、騎兵隊にも見棄てられ、敗北し、市に退却する。

6. アントニウスは、この敗戦をクレオパトラの裏切りによるものと激怒する。
7. クレオパトラは、アントニウスの怒りを恐れて、霊廟に逃げ込み、自分が死んだという使者を彼に送る。
8. アントニウスは、その報せを聞いて、自分の奴隷に剣で自分を刺すように命じる。しかし、奴隷は、しぶしぶその命令に従うふりをして、自殺する。アントニウスは、やむおえず自らの手で、自殺を計るが死にきれない。
9. そこへ、クレオパトラ生存の報らせが入る。アントニウスは、クレオパトラの許へ運ばれる。
10. クレオパトラは、二人の侍女と共に、アントニウスを、綱で、霊廟に引き上げて、窓から彼を選び込む。
11. クレオパトラは、アントニウスの死を見とる。
12. アントニウスの部下が、彼の刺した剣をもって、彼の死を、カエサルに報告する。カエサルは、彼の死を嘆く。
13. カエサルは、部下にクレオパトラを生け捕りにするように命じる。
14. カエサルの部下は、クレオパトラが自殺しようとするのを押し止める。
15. カエサルは、解放奴隷をクレオパトラの許へ送り、彼女を厳重に監視させる。
16. カエサルは、アレクサンドリア市に入場し、市民を前に、大敵を宣言する。
17. 数日後、カエサル自身が、クレオパトラに会いにゆき、彼女を慰める。
18. 他日、クレオパトラは、自分がローマに送られることを知り、カエサルに書翰板を送る。
19. クレオパトラは、二人の侍女と共に、一室に閉じ込めり、自殺する。
20. カエサルは、書翰板を見て、彼女の身边に異変が起ったことに気づき、使者を送る。
21. 使者は、クレオパトラと二人の侍女の死体を発見する。

以上のように、プルタコスの『対比列伝』より、三作品のいずれかで扱われている史実のみを選択し、列挙した。

それでは、これらの史実を、各作家が、どのように組み合わせて作中に取り込んでいるだろうか。次の図表に掲げておく。

幕	ガルニエ	メレ	バンスラード
I	①	③ 3.	①
II	4. 5 ⑦		5. ⑥ ⑦
III	⑥	5. ⑥	③ ⑨ ⑪
IV	8. 9. 10. 11. ⑫ 13.	4. 7. ⑧ ⑨ 10. ⑫ ⑬	10. ⑫ ⑬ ⑯ ⑰
V	⑱	⑪ 14. ⑰ ⑱ ⑳	⑮ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒

図 1

この図1は、三作を並置し、先にあげた『対比列伝』中の史実の番号を、それが扱われる幕に割り当てて並べたものである。図中の番号の中、丸で囲まれたものと、そうでないものがある。劇中で取り上げられたといっても、例えば、5番の海上戦などは、舞台の上で演じることはむずかしい。従って、実際に舞台の上で演じられた史実の番号を丸で囲んだ。丸のついていないものは、割り当てられた幕のいずれかの場面で報告という形で物語られているものである。従って、劇中で伝聞によって観客に知らされる史実は、多少順序が移動している。

次に、これらの史実の経過には、現実には、数日から数十日を要している。それが、劇では、三作品いずれにおいても、二十四時間の出来事に短縮されている。それに伴って、史実の時間的順序の変更も、多少行なわれている。なお、メレの作品では、劇中の時間は、第一幕は決戦の前日、第一幕と第二幕の幕間に夜がはさまり、第二幕以降が決戦の当日である。バンスラードの作品では、決戦の当日の出来事として劇は進行する。第一幕は、決戦と出陣する前のアントニウスの姿が描かれる。ガルニエの作品には、前二作品ほどはっきりとした時間的指示はない。内容から判断して決戦の当日と判断して間違いないだろう。

次に、個々の作品に見られる構成上の配慮について述べる。

まず、ガルニエの作品では、第五幕を除いて、各幕に合唱が舞台上に常に登場している。合唱は、第三幕まではエジプト人であり、第四幕は、ローマ軍の兵士である。合唱は、劇に介入せず、各幕の終りと、第二幕の途中で、主要登場人物が退場した時、自分の感想や意見を述べる。

第五幕では、クレオパトラが自殺を決意するところで終わり、自殺場面は一切存在しない。第五幕の前半には、プルタルコスに記述のない、彼女と子供達の別れの場面が付加えられている。

メレの作品では、第二幕に番号がない。この幕では、アントニウスの妻オクタウィアが、ひそかにアレクサンドリア市に潜入し、夫と対面する。彼女は、アントニウスを、クレオパトラと別れさ

せ、弟のカエサルと和解させようと試みる。アントニウスは、彼女の申出を謝絶し、彼女をカサエルの陣営に送り届けさせる。この部分は、メレの創作であり、史実ではない。従って、この幕には、該当する番号がない。

第三幕では、アントニウスは、戦いに破れて、市内にもどってくる。史実では、クレオパトラは霊廟に隠れる前にアントニウスとは会っていないが、メレの作品では、アントニウスに面罵されてクレオパトラは霊廟にひき込む。

第四幕では、アントニウスが自殺を計る。史実では、アントニウスは、自分を刺すように奴隷に命じているが、メレは、この相手を友人のルキリウスに変えている。

バンスラードの作品は、多少時間的順序の変更はあるものの、ほぼ史実に忠実に従っている。史実の変更は端役の人物を整理するため、クレオパトラを監視する解放奴隷と、書翰板をカエサルに持っていく人物を、同一人物にしている位である。

以上のように、『対比列伝』中の史実と、悲劇三作品中での史実の扱いの相違を比較した。

次に三作品を比較してみると、劇の構成、外見上の相違も、以上のことから明らかである。即ち、ガルニエの作品では、取扱った史実の数が、他の二作品と比べて、極端に少ない。しかも、第2幕をのぞいては、各幕とも、場面は一ヶ所である。その上、合唱を除いては、各場に登場する人物の数は一人内至二人で、それぞれ、アントニウス、クレオパトラ、カサエルの独白に近い非常に長い台詞で占められている。

他の二作品では、取扱った史実も多く、各幕とも場面も数ヶ所に移動するが、特に第四幕、第五幕では、3ヶ所から6ヶ所も移動している。合唱も存在しない。

しかし、16世紀から17世紀への作劇上の変化は、こうした劇の外見上の変化に留まるものではない。図2を掲げておく。

この図2では、番号を付した史実の中、各々の作品で取り扱われたものには、丸をつけた。

図2からも明らかな通り、3作品共通に存在する史実は、5番から13番迄である。つまり、アントニウスが決戦に敗れ自殺する。カエサルは、クレオパトラの生け捕りを命じるまでである。そこで、アントワヌが、決戦に敗れ、自殺するまでの場面について、ガルニエと他の二作品を比較して1630年代における作劇上の変化を検討する。

史実の番号	ガルニエ	メ	レ	バンスラード
1	○			○
2			○	
3			○	
4	○		○	
5	○		○	○
6	○		○	○
7	○		○	○
8	○		○	○
9	○		○	○
10	○		○	○
11	○		○	○
12	○		○	○
13	○		○	○
14			○	
15				○
16				○
17			○	○
18				○
19	○		○	○
20				○
21			○	○

図 2

アントワーヌの死について

1) ガルニエの場合

第二幕で、クレオパートル(クレオパトラ)は、敗戦の報らせを受ける。彼女は、この敗戦が自分の裏切りのせいだとアントワーヌ(アントニウス)が信じ込んでいることを知り、霊廟へ閉じ込めりに行く。

第三幕は、戦場から帰ってきたアントワーヌとその友リュシル(ルキリウス)の対話で始まる。第三幕の冒頭は、クレオパートルの裏切りに対するアントワーヌの嘆きの台詞で始まる。アントワーヌは、すべての人々に見棄てられ、破滅しようとしているが、彼にとって何よりもクレオ

バトルに裏切られたことがつらい。

セザールよ、勝利を得るがいい、我が財産を取れ、この地上の並びなき君主という榮譽を得よ。我が児を奪い、我が生命を執拗に不運の底に落すがいい。奴が、クレオパートルを得ぬ限り、私にとっては、取るにたらぬことだ。私は、彼女が忘れられない。⁽⁵⁾

(Ⅲ. 918 - 922)

彼は、リュシルに、クレオパートルの裏切りを数え上げるが、彼女を思い切ることはできない。

リュシルは、過去の栄光を思い出し、クレオパートルのことを忘れるようにすすめる。

アントワヌは、自分の数々の武勲、戦場での武勇を回想しながらも、過去の栄光は、彼の立ち至った現在の状況を一層つらいものを感じさせる。そして、ふり返って見て、最後まで、自分を見棄てずにいるリュシルに感謝する。

リュシルは、勝敗は武門の例、気にすることはない、セザール(カエサル)と和解できないものかと尋ねる。

アントワヌは、世界の支配者になろうとするセザールの野心の前には、いかんともなしがたい、自分を恐れるセザールは、自分が市井の一私人として生き長らえることも許さないだろうと語る。

そして、怒りがこみあげてきて、アントワヌは、セザールのような臆病者に自分が敗れたことをくやしがる。

べてんが奴の長所なのだ、計略だ、奸計だ。奴の武器は、悪賢いオデュッセウスのやり口だ。⁽⁶⁾ (Ⅲ. 1100 - 1101)

リュシルは、運命は変りやすく、栄枯盛衰は常ならぬものだとアントワヌをなぐさめる。

しかし、アントワヌは、この破滅に自分を導びいたものは、決して運命ではない。快樂が、自分に安逸をむさぼらせたのだと答える。

快樂、そのみが、我々の人生の、そうだ我々の人生の疫病であり、多くの災厄をもたらすのだ。その快樂が、私にこの災を作り出した。そして始めは軍人であった私が、勇気や称讃を心にかけぬ怠け者になり下ったのだ。⁽⁷⁾ (Ⅰ. 1148 - 1152)

リュシルもまた、これに唱和するように、快楽の流す害毒を述べる。

この毒は、万人に等しく致命的ですが、偉大な国王にとっては、我々以上に恥辱をもたらすものです。⁽⁸⁾ (Ⅲ. 1178 - 1179)

アントワーヌは、自分が、快楽に耽ったために名誉、生命、帝国を失なわねばならないのだと気づく。

リュシルは、さらに、いかなる英雄も、快楽には抗し得なかったことを、ヘラクレスを例にひいて説明する。アントワーヌは、当時ヘラクレスの子孫と認められていた。それだけにこの言葉に、快楽のために身を滅ぼすことを自らの宿命とはっきりと悟る。

そのことだけでも私は彼（ヘラクレス）と似ているのだ。そのことだけで、私は自分を彼の一族と認めるのだ。そのことを私はまね、彼の性行と一致する。つまり、彼は、かくの如く私の祖先なのだ。⁽⁹⁾ (Ⅲ. 1230 - 1233)

アントワーヌは、逆にリュシルをはげまし、従容として死につこうと決意を固めて退場する。

第三幕は、480行からなるが、以上の二人の対話は、その中の384行で、この幕の約8割を占めている。残りは、二人の退場後、その場に残ったエジプト人の合唱の台詞である。彼らは、二人の対話を沈黙して見守っているだけで、彼らの対話には、一切口をはさまない。合唱は、いわば二人の対話の観客であり、また時には、対話に反応して、憐憫や恐怖を表わし、対話の効果を一層高めることも可能かもしれない。

リュシルの台詞は、アントワーヌへの同情と慰めであり、また彼を力づけるためのものでもある。時として、アントワーヌの言葉に疑問を呈することもあるが、それは、アントワーヌの考えを観客に明らかにするための誘導の台詞である。対話の後半にはリュシルの長台詞があるが、これは自分の考えを述べるというよりも、アントワーヌに唱和して、彼の思考を補い、認識を深めさせるためのオブリガートの台詞である。いわば、三幕全体が死の決意に至るまでのアントワーヌの独白と見なしうる。

アントワーヌの思考は、この対話の中で、五つの段階を踏んでいる。

1. クレオパートルへの愛情と、彼女の裏切りに対する怒り。
2. 過去の栄光への回想。

3. 現在の自分のおかれた状況への客観的判断。
4. セザールに敗れた自分のふがいなさへの憤り。
5. 自己に対する反省と、自己の宿命の受容。

従って、三幕全体が、アントワーヌの独白で占められており、自殺を決意するまでの彼の中での一連の思考過程を示すものだと言えよう。

この後、アントワーヌは、自殺をはかり、クレオパトラの許へ運ばれて、死ぬわけであるが、これらの一連の史実は、第四幕でアントワーヌの部下のディルセが、セザールの前で報告する。従って、これらの史実は、舞台の上で演じられることはない。

2) メレとバンスラードの場合

この二作品の場合、同じ年、1637年に初演されており、ガルニエの作品に比べれば、劇の構成に関しては二作品に大きな差異はないと言えるので、両者をまとめて扱う。

敗戦からアントワーヌの死にいたる部分は、メレの作品では、第三幕から第五幕第一場までであり、バンスラードの作品では、第二幕と第三幕である。

この部分を検討する前に、まず、両者における決戦に出陣する前のアントワーヌの描き方を見ておきたい。というのは、アントワーヌの性格描写、及び、この人物に対する作者の解釈、そして、劇中での役割が、メレとバンスラードではかなり異なるからである。しかも、それがまた、以後の幕の構成にもかなり影響してくるからである。

まずメレの作品の場合である。セザールの軍に勝利を収めて帰還したアントワーヌは、将兵を前にして、彼らを明日の決戦にむけてはげます(第一幕 第一場)。将兵の去った後、アントワーヌは、実は自分が明日の勝利を信じていないことを、友人のリュシルに告白する(第一幕第二場)。

アントワーヌは、勝利を失なおうと、己れの栄光を自ら取りもどすことを望むのだ。⁽¹⁰⁾

(I, 2, 105-106)

翌日、出陣を前にリュシルは、アントワーヌにもう一度セザールと交渉してみてもどうかと勧める。アントワーヌはこの申出を拒む(第二幕第一場)。

いやいや、むなしい懇願で、これまでのみじめさに新たな恥を加えるのはやめよう。⁽¹¹⁾

(II, 1, 382-383)

そこで、リュシルは、アントワーヌの妻オクタヴィ（オクタウィア）を、彼とひそかに対面させる（第二幕第三場）。彼女は、アントワーヌにセザールとの仲介に立とうと申し出るが、彼は感謝しつつ断わる。

私はお前の申し出を受けるわけにはいかない。お前の行使するその気高さが、私にそれを拒ませるのだ。いや、オクタヴィ、もう十分だ、私に答えることのできぬほどの好意で、私を恥じ入らせるのはやめてくれ。⁽¹²⁾（Ⅱ, 3, 647-651）

彼はオクタヴィをセザールの陣まで送り届けさせる。

以上のように、第一幕第一場では、一軍を統べるアントワーヌの姿を観客に見せる。それ以降の場面では、既に勝敗の帰趨を悟った武将としての覚悟が示される。さらに、オクタヴィの申し出を謝絶する姿に、男らしい一面をのぞかせている。

一方、バンスラードの方はどうであろうか。アントワーヌは、決戦を前にしてリュシルと他の将兵に向って、ここまで追いつめられたことを嘆く。（第一幕第一場）。

私は恐れずに運命に挑むことはできないのか。運命は一層苛酷になり、私を苦しめる新たな手段を作り出すのだろうか。⁽¹³⁾（Ⅰ, 1, 2-3）

彼はこうなったのも、クレオパトラのせいだと彼女を非難する。

リュシルよ、クレオパートルが私のすべての不幸を作ったのだ。あのまなざしが、私の歎く不運の張本人なのだ。あのまなざしが、私を虜にし、帝国を奪った。あの目の輝きが、私の幸せを覆えし、あまりに愛しすぎたために、私は名誉を失ったのだ。⁽¹⁴⁾

（Ⅰ, 1, 36-40）

そして、さらにクレオパートルに、セザールとの内通の嫌疑までもかける。

だが、クレオパトラが、そこに現われると、彼の態度は一変する。

私の理性を狂わせるあの美しさを見ると、私には裏切っているなどと疑うことはできない。私には、不実だと信じることはできない。そして、彼女が美しいというだけで、私を愛してくれていると思えるのだ。⁽¹⁵⁾（Ⅰ, 2, 111-114）

クレオパートルは、彼の身を気づかって、出陣を取りやめてくれるように頼む（第一幕第二場）。アントワーヌは、自分が死んだ方がいいのだろうと不平を言いたてるが、結局は、クレオパートルの意に従う。それを見ていたリュシルもあきれかえる。

女というものは、何とたやすく、人を籠落し、迷わすものなのだろう。いない時は、責められていたのに、現われれば、彼の方が自分を責めるとは？⁽¹⁶⁾ (I, 2, 197-198)

アントワーヌは、クレオパートルの提案に従い、リュシルに代って指揮をとるように命じる。しかし、彼は、アントワーヌがいなくては戦えないと反対する。アントワーヌは、しぶしぶとリュシルと共に戦場におもむく。

第一幕で見る限り、アントワーヌは、敗戦を他人のせいにするような女々しい男として描かれている。しかも、クレオパートルに骨抜きにされただらしなさをも示している。

このように、メレとバンスラードでは、アントワーヌの描き方が全く異なる。この間の事情をランカスターは次のように説明している。⁽¹⁷⁾メレの作品は、マレー座での上演のために書かれた。この劇団の座長は、当時の大俳優モンドリーであり、アントワーヌの役は彼にあてて書かれた。一方、バンスラードの作品は、オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演され、クレオパートルの役は、彼が思いをよせる女優ベルローズにあてて書いた。バンスラードの作品では、アントワーヌは、クレオパートルのひきたて役にすぎないと言えよう。

従って、メレの作品では、アントワーヌが第五幕第一場まで生きながらえて、舞台の上に留まっている。一方、バンスラードの作品では、第三幕で死に、早々に舞台を降りる。

また、バンスラードの作品では、図2から明らかなように、アントワーヌの死後、クレオパートルの死に至る迄の史実が、メレの作品より多く取材されている。

では、次に敗戦からアントワーヌの死に至る迄の過程について、二作品を見ていく。

まず、メレの作品の場合を述べる。クレオパートルの許へ敗戦の知らせがはいる（第三幕第三場）。彼女は、アントワーヌの誤解と激怒を恐れて、二人の侍女と共に、霊廟に隠れるため、舞台を去ろうとする。史実と異なるが、そこへアントワーヌが現われる（第三幕第四場）。彼は、彼女が裏切ったものと思ひ込み、彼女をきびしく詰る。彼は、アクティウムの海戦での敗北以来の、彼女に対する疑いを一気に爆発させる。そして、今までクレオパートルのために尽くしてきたものを無駄だったのかと嘆く。クレオパートルは、涙ながらに、その疑いは濡れ衣だと釈明しようとしても、アントワーヌは聞き入れない。クレオパートルはあきらめて去る。アントワ

ーヌは、セザールと懇ろにやるがよかろうと彼女を非難する。

奴を愛するがいい、奴がどんなに嘘つきで、卑怯者であろうとな。さあ死なねばならぬ、
リュシルに会いに行こう。⁽¹⁸⁾ (Ⅲ, 4, 1000-1001)

リュシルは、アントワヌにアンクサンドリア市が降伏したことを報告する(第四幕第一場)。
アントワヌは、彼の変らぬ友情に感謝しつつも、そのことを気にもとめない。

親愛なるリュシル、天が嘉したもう事は他にあるのだから、もう公務のことなどはってお
け。神々は、私の生命を求めているのだ。私が神々の犠牲になることを妨げようとするの
は罪なのだ。⁽¹⁹⁾ (Ⅳ, 1, 1019-1022)

そして、彼は最後の頼みとして、自分を殺すように命じる。

天にも地にも見棄てられたのだから、私の死で戦いを終らせる時だ。⁽²⁰⁾

(Ⅳ, 1, 1029-1030)

リュシルは、過去の英雄の例をひいて、まだあきらめる時ではないと彼を諫る。しかし、アン
トワヌは、もはや自分の運も尽きたと答える。

結局のところ、私は愛してもいない者を愛しすぎたのだ。⁽²¹⁾ (Ⅳ, 1, 1091)

リュシルは、彼女のことなど忘れろと勧めるが、彼は聞き入れない。

つまり、もう私には、生きるのをやめるということと、彼女と会わないということにたい
した変りはないのだ。⁽²²⁾ (Ⅳ, 1, 1115-1116)

そこへ、侍女の一人が、クレオパートルが身の潔白を証明するために、自殺したという報せを
持って来る(第四幕第二場)。アントワヌは、自分の誤解とその結果を知り、絶望し、衝動的
に、リュシルに、この剣で自分を刺すように命じる。

もうつまらぬ後悔にくれるのはやめよう。彼女の血が、私の血を求めている。私の言葉など求めてはいないのだ。⁽²³⁾ (Ⅳ, 2, 1137-1138)

リュシルは、彼を刺すと見せて、自殺して果てる。アントワーヌもまた、後を追ってその剣で自分を刺す。そこへ、先程の侍女がもどって来て、この有様に驚く(第四幕第三場)。彼女は、先程の報せは、クレオパートルから命じられて、アントワーヌの心をためすためのいつわりだったと語る。そこへ兵士たちがやって来て、この惨状に驚く(第四幕第四場)。彼は、自分をクレオパートルの許へ運ぶように兵士たちに命じる。

彼女が潔白であろうと、罪を犯していようと、私は彼女に会わねばならぬ。そして、最後の喜びを味あわねばならないのだ。⁽²⁴⁾ (Ⅳ, 4, 1201-1202)

その間、セザールの許へ、アントワーヌが自殺を計り、網で霊廟に引き上げられたという報告が入る(第四幕第六場)。

アントワーヌは、クレオパートルのそばで、安らかに死んでいく(第五幕第一場)。

私は、お前の無実と自分の無分別を知って、一層安らかに死者のもとへおもむく。私のみじめな運命を平穏におえるために、それが私の心に願う唯一の幸せなのだ。⁽²⁵⁾

(Ⅴ, 1, 1347-1350)

バンスラードの作品も、この間の経過に関しては、メレの作品とはほぼ同様である。

アントワーヌは、戦場で、クレオパートルが、セザールに心に移し、自分を裏切ったことを怒る(第二幕第二場)。彼は、武器、兵力を奪われようと、まだ自殺するだけの力は自分に残っている、二人の企みによって綱目の恥辱など受けぬと、リュシルに覚悟を語る。リュシルは、しきりに降服を勧める。しかし、アントワーヌは、セザールが自分を生かしてはくまいと確信している。

セザールが私に死をまねがれさせるなどと信じるな、私が生きている限り、彼は支配しえないのだからな。⁽²⁶⁾ (Ⅱ, 2, 539-540)

そして、次のように結論を下す。

世界が私の死を望み、神が私の幸運に戦いを挑んでいる、私はあらゆる不幸の哀れな的となっているのだ。今ではアントワーヌは昔のアントワーヌではないのだ、神々が私を愛するものに、私の死を願わせているのだ。というのは、私は、クレオパートルにさえ裏切られ、私の絶望が彼女の満足となるのだから、リュシル、死のう、見事にな。⁽²⁷⁾

(Ⅱ, 2, 549-556)

自殺の決意を固めたアントワーヌは、アレクサンドリア市に戻る。

アントワーヌは、幕間で、クレオパートルが死んだという知らせを受けとる。

アレクサンドリア市に戻ったアントワーヌは、自殺を決行するために、奴隷と二人で一室に閉じ込める(第三幕第一場)。

彼女が死んだ、それはそうだが、だが彼女は女王として死んだのだ。私は、お前の運命を喜んでいる、決して泣きはしない。なぜなら、同じ死が我々を結びつけるからだ、ただ残念なのは、他人を手本にし、お前の死をまねて自分の勇気を示すことだ。

(Ⅲ, 1, 650-654)

アントワーヌは、奴隷に自分を殺すように命令する。奴隷は、たとえ自由をひきかえに得られようと、主人殺しの大罪を犯すことを拒む。アントワーヌは、執拗に命令に従うことを迫る。

クレオパートルが私を呼んでいる。死が一層恐ろしい様子をしていても、死は私には美しく見える。そして、悲しく、哀れむべき日に、名誉と愛の勝利を示したいのだ。⁽²⁹⁾

(Ⅲ, 1, 729-732)

奴隷は、拒みきれず、アントワーヌを刺すとみせて自殺して果てる。アントワーヌは、奴隷の勇気を讃え、自殺を計る(第三幕第二場)。

いや戦おう、私への支持は十分強い、私は勝利したいし、それも可能だ。だが、クレオパートルは死んだ、運命を忘れ、愛に従おう。⁽³⁰⁾ (Ⅲ, 2, 793-795)

そこへ衛兵達がやってくる(第三幕第三場)。アントワーヌは、彼らからクレオパートルが生きていることを知らされる。

おお神よ、私の傷を癒すことができないものか。ああ、今私は、死を悔やみながら死んで

いくのか。³¹⁾ (Ⅲ. 3. 815-816)

アントワヌは、衛兵達によって、クレオパートルのもとに運ばれていく。

アントワヌは、霊廟の中で、クレオパートルの膝に頭をもたせている(第三幕第五場)。その間の成行きは、セザールへの報告という形で、衛兵によって語られる(第四幕第三場)。クレオパートルは、自分のいつわりのために彼が死ぬことを悔やむ。アントワヌは、彼女をなぐさめ、セザールを愛せと勤める。彼は、クレオパートルがこの申し出を拒むのを知り、安心して死んでゆく。

ガルニエの作品においては、以上の二作品で演じられるアントワヌの自殺の過程は、簡単に物語られるにすぎない。ガルニエの作品では、アントワヌの自殺そのものよりも、彼の自殺の決意が、クローズアップされている。

一方、メレとバンスラードの作品では、アントワヌの性格も、果たす役割も大きく異なっているが、その死の様は、ほぼ同じと言えよう。この二作品においては、死ははなはだ唐突にアントワヌに訪れる。アントワヌの自殺は、必然の結果というよりも、誤解に基づく軽率な行ないという印象さえも与えかねない。しかし、『対比列伝』を参照すれば、ガルニエの作品に対して、この二作品の方が、アントワヌの自殺という史実を、登場人物によって、舞台上で実際に、忠実に再現することをめざしている。

む す び

16世紀から17世紀にかけて、劇技法は大きく変化する。即ち、16世紀の悲劇の特徴として、長台詞や独白の多用、合唱の存在、三人以上の人物が会話を交すことがないことなどである。こうした16世紀における悲劇の常套的手法が、17世紀になると、いや、より厳密に言えば、1630年代に入って、存在しなくなることは、非常に大きな変化である。

ところで、こうした戯曲の構成上の変化は、一見して明らかであるが、この変化によって、悲劇の何が変わったのであろうか。または設問を変えれば、何がこうした変化をもたらしたのであろうかと言ってもよい。

小論においては、出典を同じようにする悲劇三篇(16世紀の作品一篇、1630年代の作品二篇)を比較検討してきたが、その相異は、上に述べたような単に戯曲の外観上の変化に留まるものではない。

この変化をとらえるために、三作品に共通に存在するアントワーヌの死の場面を選び、比較してみた。

死に至る経過において、アントワーヌを中心に考えれば、大きな出来事は、クレオパートルの裏切りによって（と思い込んでいる）敗戦したことへの憤り、彼女が死んだという知らせ、奴隷に自分を殺すように命じるが、奴隷はこの命令を拒み自殺する。アントワーヌはやむをえず自殺を計る。そこへクレオパートルの自殺は虚報だったという報せを受け、兵士たちに彼女の許へ運ばれていく。クレオパートルは、二人の侍女と共に、彼を綱で霊廟へ運び上げる。彼女は、アントワーヌの死を見とる。

改めてアントワーヌの死にまつわる史実を数え上げてみただけでも、起伏と変化に富んだ舞台をくりひろげ得ることは、想像に難くない。

だが、ガルニエの作品では、これらの史実は見向きもされていない。というのは、大部分の史実は、セザールへの報告という形で、簡単に触れられているにすぎないからである。実際に、アントワーヌが舞台上に登場するのは、第三幕であるが、この幕は、彼と友人のリュシルの対話に終始する。合唱の動きがこの対話に彩を添えているかもしれないが、主要登場人物二人には目立った動きは、感じられない。

この対話の始めでは、アントワーヌは、リュシルに、クレオパートルに対する憤りをぶつける。しかし、やがて怒りは醒め、冷静な状況判断を経て、死の決意を固める。第三幕は、いわば、アントワーヌの思考過程を展開する場となっている。この対話によって（独白に近いが）、アントワーヌは、自分の破滅が、単にクレオパートルの裏切りという偶発事によって引き起こされたものではないこと、むしろ、この破局は必然的な結果であり、死を己れの宿命であるという認識に到達する。

ランソンは、一般的に悲劇性について、次のように述べている。

悲劇性とは、痛ましい事件の中で、人間の状態の限界と、人間の条件を束縛する、懲罰的な、または気まぐれな、見えない力の表明である。⁽³²⁾

アントワーヌの、自己の宿命に対する認識の中に、この作品の悲劇性がある。

一方、1630年代の悲劇、メレとバンスラードの作品においては、このような、自己の宿命に対する自覚は、登場人物に見られない。彼らは、クレオパートルに裏切られたという傷手と、彼女自身の死の衝撃から自殺する。では、それに代りうるものは何であろうか。

メレとバンスラードの作品を比べてみると、アントワーヌの性格と劇中で彼の占める役割は大きく異なる。メレの作品では、アントワーヌが主人公であるが、バンスラードの作品では、クレオパートルが主人公であって、アントワーヌの劇中での役割は、彼女に比べてはるかに小さい。

にもかかわらず、いずれの作品においても、アントワーヌの死については、同様な構成を持ち、同様な過程を舞台の上で踏んでいる。つまり、ガルニエの作品では、報告という形で観客に語られていることが、この二作品では、歴史上の人物（たとえ端役にすぎなくとも）が実際に舞台の上に登場し、史実が、ほぼ忠実に舞台の上で、観客の前で、演じてみせられているのである。

アントワーヌの死に関する一連の史実の中で、二作品共通に、舞台の上で演じられているのは、さらに厳密に言えば、アントワーヌの自殺の場面と、クレオパートルが彼をみとる場面である。語られるに留まっているのは、アントワーヌが、綱で霊廟に引き上げられる場面である。この場面は、シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』に見られるように、当時演出上十分可能な場面であり、しかも、自殺場面以上に舞台効果の上る場面であろう。それなのに自殺場面が、特に舞台の上で演じられたのはどうしてであろうか。

シェレルは、17世紀の演劇における自殺場面について、次のように述べている。

実際、自殺は、英雄にふさわしい、ローマ人の強さを示す、勇気ある行為と見なされていた。⁽³³⁾

自殺は、（場面として）しばしば必要であり、観客にも好まれていたが……⁽³⁴⁾

シェレルの言に従うなら、自殺場面は、観客にも好まれ、舞台の上で演じられるにふさわしい場面となっていたのであろう。

ランソンは、16世紀の悲劇について、次のように述べている。

悲劇は、次のように定義されていた。即ち、悲劇的な出来事を直接見せることによってではなく、犠牲者の嘆きによって、感動をひきおこす悲愴なドラマと。⁽³⁵⁾

ガルニエと他の二作品を比較した限りにおいて、悲劇の感動は、16世紀には「犠牲者の嘆きによって」ひきおこされたが、17世紀に入ると「悲劇的な出来事を直接見せることによって」ひきおこされるという方向へ向っていると言えよう。言いかえれば、悲劇の描く人間像は、極限状況を宿命としてとらえ返す人物から、極限状況の中で盲目的に行動し、宿命にふりまわされる人物へと

変っていると言えよう。

こうした変化の要因として、悲喜劇の影響、観客の好みの変化など多くのことが考えられるが、速断は許されまい。

また、ガルニエと1635年の上記二作品との年代的に中間にある作品を検討してみなければ、1630年代にはじめて劇作法上のこのような変化があったとは断じることができない。しかし、17世紀の悲劇が16世紀の悲劇と一線を画する特徴が、1630年代において、既に成立していたことも否定することはできない。

いずれにしても、1630年代以降の悲劇は、16世紀に比べて、単に形式の面ばかりか、内面においても大きく変化しているのである。

<注>

- 1) LANCASTER, H. C. *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Gordian Press, New York, 1966, part II, Vol I, P. 44-45
- 2) *ibid.*, P. 39
- 3) *ibid.*, P. 39
- 4) プルタルコス：対比列伝、秀村欣二訳、筑摩書房、昭和41年、世界古典文学全集第23巻。
- 5) GARNIER R.: *Marc Antoine*, Société les Belles Lettres, Paris, 1974, P. 53
- 6) *ibid.*, P. 60
- 7) *ibid.*, P. 62
- 8) *ibid.*, P. 63
- 9) *ibid.*, P. 65
- 10) MAIRET, J.: *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre*, Sommaville, Paris, 1637, P. 6
- 11) *ibid.*, p. 20.
- 12) *ibid.*, p. 33
- 13) Benserade : *La Cléopâtre*, Sommaville, Paris, 1636.

この版本の頁数の表記表が、現代とは異なるので、頁数は示さない。

- 14) *ibid.*,
- 15) *ibid.*,
- 16) *ibid.*,
- 17) *op.cit.*, P. 40
- 18) *op.cit.*, p. 51
- 19) *ibid.*, p. 53
- 20) *ibid.*, p. 53
- 21) *ibid.*, p. 55
- 22) *ibid.*, p. 56
- 23) *ibid.*, p. 58
- 24) *ibid.*, p. 62
- 25) *ibid.*, p. 71
- 26) *op.cit.*,
- 27) *ibid.*,
- 28) *ibid.*,
- 29) *ibid.*,
- 30) *ibid.*,
- 31) *ibid.*,
- 32) LANSON, G. : *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*
Ancienne Honoré Champion, Paris, 1954, P. 4
- 33) SCHERER, J. : *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1976,
p. 418
- 34) *ibid.*, p. 421
- 35) *op.cit.*, p. 21

《アルシオネ》

— 不完全な悲劇 —

小 林 卓

序

《アルシオネ》は、デュ・リエ作の悲劇であり、1637年の春から夏にかける頃初演されたとおもわれる。《ル・シッド》初演の数ヶ月後である。デュ・リエの悲劇としては、前年に発表された《リュクレース》に継ぐ二作目であった。1628年にデビュー以来多く悲喜劇を手がけてきたデュ・リエがこの時期に悲劇に進出したことは、遅ればせながらも30年代における悲劇再興の波に参じたことをものがたる。40年代に入ってから、サユル(1640)、セヴォル(1644)という注目すべき悲劇を書き、今日、『デュ・リエは、古典悲劇の歴史の中で重要な位置を占める⁽¹⁾』と評されるほどである。

題材は、アリオストの名高い叙事詩《Orlando furioso》の34歌に録された一挿話である。地獄で責苦を受ける亡霊が、前世でおかした罪業を語るという形態で、次のような物語りがみられる。

この亡霊は、前世においては有力な国王の娘であり、まれな美貌と高慢できこえたりディアと称した。彼女の噂をききつけて、トラキアより騎士アルセスト(デュ・リエはアルシオネと改名)がやって来た。アルセストは並々ならぬ武勲をたて、官廷中の誰よりもめざましい人物となり、この英雄は最高度の恩賞によって報われるべきように見える。アルセストは、リディアに求婚する。しかし、より金になる縁組みを願う国王によってしりぞけられる。アルセストは、このため、国王の宿敵であるアルメニア王へ寝返り、国王を攻撃した。国王は、遂に山間の出城に追いつめられる。国王は、リディアを与えること、アルセストが手にした土地は放棄するという屈辱的な条件をつけて和平を請うことにした。

ところで、和平の使者としてアルセストの許へおもむいたリディアが見たのは、征服者の姿ではなく、彼女の前で青くなり震える恋するアルセストであった。アルセストに及ぼす力の絶対さを確かめたリディアは、恋するアルセストの弱みにつけこんで、アルセストの無条件降伏をかちとったのである。

国王に帰順したアルセストは、前にもまして国王とリディアのために尽力する。残酷なりディアは、

アルセストの死を願って最も危険な戦闘にアルセストをつかわす。だが、アルセストは困難をのりこえ奉公に励んだ。突然、リディアはアルセストが彼女の前に姿をあらわすことを禁ずる。アルセストは絶望し、憔悴したあげく死ぬ。

アリオストにおける挿話をデュ・リエはほぼ忠実に踏襲している。主たる相違点は、外国からリディアへやって来たアルシオネをリディア生まれの忠臣としたこと、アルシオネは再度の求婚をしたが拒絶されたことである。この再度の求婚、拒絶、自殺が劇の総体をなす。

《アルシオネ》という悲劇は、その単純さと葛藤がもつぱら心理的であるという二点の特質によってきわめて《古典主義的》であると諸家によって評価されている。或る文学史家の評を引用しよう。『ロマネスクな素材をデュ・リエは極端なまでに縮小し、感情の対立に照明を集約させる。外面的な唯一の出来事は主人公の自殺であり、五幕の終りにおかれ、劇の全体を通じて用意される。従って、規則は造作なく守られる。かような成功作を見ようとすればラーヌの《ベレニス》⁽²⁾を待たねばならない。』ランカスターも、『フランスの劇作家は、これまでこれほど完璧に規則に則した作品を書かなかった。これほど僅かな素材を巧みに五幕の作品に展開させるのを見るには、ラーヌの《ベレニス》⁽³⁾の出現を待たねばならない。』と述べている。実際、必要な場合は、王宮内の二部屋にすぎず経過する時は数時間に足らず、出来事はアルシオネの自殺のみである。極度の集中と単純化がなされ、しかも成功していることは目ざましいものがある。

だが、このような外見はきわめて古典主義的な組立てにもかかわらず、本劇を古典主義悲劇と言うのはためられるのである。《古典主義的》というよりは《バロック的》であり、更に悲劇として十分に達成されなかったからである。

1. 背景

アリオストの原作は、忠実な愛人の求愛を無下にしりぞけることがどんなに危険なことであるかを例解するものであったが、デュ・リエの《アルシオネ》には、政治という要素が大きく混入されたために、相貌が一変したことはランカスターも指摘するところである。

本悲劇にみられる政治的要素には、二つの局面がある。一つは、宮廷という政治的場が舞台とされている点に由来する。陰微な駆け引き、打算の交錯、陰謀といった政治算術であり、他は、王政という支配形態に由来するイデオロギー的な諸問題である。

武勲の誉高い英雄から国王に謀反をくだたてた重罪人へと変わり、とうとう政治的な失脚者とはたてたアルシオネのめまぐるしい境遇の転変は、常に宮廷政治の風向きの変位と対応する。本劇が開始した時点——内乱が終わり国王が復帰した——において、アルシオネのおかれた政治的立

場は微妙きわまりなかった。逆徒であり国王に敵対した人物として負の極にあるものの、王に敵対できる人物であることと王女の求婚者であることとは、彼に隠然たる勢力を付与する。叛乱の罪を問われて処断される可能性と、王女への求婚が認められることによって宮廷における実力者となる可能性の双方を考えねばならず、宮廷人がアルシオネを処する態度は意味不明なものであった。ところが、アルシオネの求婚を拒絶するらしいという王の意向が明らかにされると、宮廷はアルシオネを離れ、彼は孤立し政治的敗北は決定的となる。

更に、アルシオネの求婚に対処する王のやりくちは宮廷政治家の老練と狡猾をみごとに発揮している。アルシオネのリディへの求婚を真向から拒むことは、漸く回復した王政を再び危険におとしかねない。言うまでもなく、アルシオネの申し出を受け入れることは論外である。王は、拒絶が生みだすかもしれない政治的リスクを避けながら、アルシオネの求婚をこぼまねばならない。このために、王はアルシオネの求婚をどのようにするか決定権をリディにあずけた。

「たとえ、そちの恋する心が姫を願おうとも、そちをこぼむ心をどうして得られようか。」

631-2

「姫に会うがよい。さあ、姫の気持を確かめるのじゃ。わしは、姫が満足するようでよい」

639-40

一方、リディの側は心中深くアルシオネを恋しており、王女という地位はその感情をあらわにすることを許さず、認められないことでもあるが、国王の命令というなにものにも優先する強制力が、余儀なくも彼女をアルシオネに結びあわすことをひそかに期しているのである。それぞれの思惑が、アルシオネの申し出を処理する責任を免がれ相手に転嫁しようとするので、王と王女のやりとりは、さながら言葉の戦いとなる。

— なんと、なにを申すのだ。どうしようとするのだ。

— 陛下のおぼしめしにかない、服従の徴しるしを明らかにし、御意に従おうとするのです。

— 余の御意にしたがうとな！ いまわしい恋になびくことが。

— 陛下の御命令とあれば、忍んでなびくことでしょう。

— そちが即くべき王位を軽んずるのか。

— 主君の御命令ならば、軽んじもしましよう。

— わしが、このわしが、かような見苦しいまねを見のがすとも思っているのか。

— 陛下がよろしければ、私もそう致します。陛下、私を試そうとなさいますか。どのようなことであれ、不平を言わずに従がう覚悟でおりますことは、御存知のはずですのに。

— いやいや、家来は王座にふさわしくない。 795-806

結局は、不体面で許されないことだが王の強制というかくれみのを好便として実現しようとするリディの思惑を、王の老獪さが出し抜く。

「なるほど、わしは罰あたりな不届なものが褒美をせがむのをゆるした。だが、それだけのことにすぎない。そちが、わしの許に反抗するのを見たかったのだ。」807-10

「わしは、そちの身の振り方について完全な自由を与えよう。服従する必要はない。しぶしぶながら服従されるのを見るよりも、気高くも逆らうのを見たいものだ。そちのつとめを果たすのだ。そちは主^{あるじ}なのではないか。あれは家来であり、そちは女王なのだ。」

819-24

このような経過から、アルシオネの申し出をこぼむという重大な決定はなされた。表面的にはリディが自己の義務が命ずる選択をしたことになるが、その実、はなはだ策略的な産物であった。アルシオネの姫への求婚を王の側が受け容れなかったのは、「身分違い」の結婚はあり得ないとする血の論理である。これは君主政の根底をなす世襲性及び王のカリスマ的權威の基盤となる論理であり、王にとってないがしろにできない君主政の基本的前提であった。だが、二度目の求婚を、約束を交わしたにもかかわらず、拒否せねばならなかったのには、より一層現実的、政治的な理由があった。その事情はリディのセリフに明白に表わされている。

「裏切ったものが、忠義によっては得られなかったのに、謀反をおこしたために手に入れるとは。謀反人が陛下の恩賞によってむくわれるのでしたら、謀反ほどよいものはありませんまい。気違い沙汰に褒美が出るのでしたら、たくさんのよこしまなものたちが謀反にはしるでしょう。」377-80

アルシオネは、一度王にこぼまれた望みを達するために内乱を起こし武力によって目的を貫徹しようとした。遂には、リディを与えるという約束を王からもぎとることに成功した。彼の要求がいられるならば、こうした非道なやり方が是認されること、自分の願いを王に認めさせるには謀反を犯し王を武力で追いつめればよいということが天下に示されることになる。それは、血の論理を破ることよりもはるかに深く根本において、王の支配への挑戦であり、王政の否認に他ならない。王は、王政を守り維持するためには、アルシオネの法外な行為に正当な罰を加えねばならないのであって、それを黙認することすら危険である。ましてや、アルシオネの要求をうけ入れるなどあり得ないことである。

王の側からみれば、アルシオネが惹起した問題は、王よりも強大であることが実地に証明された臣下を王政を傷つけることなく、いかに巧みに処置するかという困難で微妙な政治課題であっ

た。アルシオネの要求をまともに拒否するのも受け入れるのも、王政を破滅におとしかねないのであった。アルシオネ自身が自らの要求が容れられるはずのないことを悟り、自らの行為の罪を認め、自殺という自罰を加えるという本劇の進行をみるならば、王政にとっては、まことに理想的な結着がつけられたと言える。アルシオネの要求を入れるという約束を好餌に王政を窮地から救い出し、再びアルシオネが求婚すると返答の責任を王女にかぶせることによって決断のリスクを避け、遂にアルシオネを自殺に追いこむことによって王政を無傷のまま存続せしめた王の巧妙なしのぎ方は、prudence politiqueのお手本であった。本劇は、君主に政治を教える教科書であると言われるのもつともである。

武力の威圧に屈したためとはいえ、王が一度アルシオネの要求をのみ、リディを与える約束したことは事実である。アルシオネは王の「聖なる約束」557を信用したために兵をひき投降した。そこで、約束を履行する義務と政治目的が矛盾するとき、王はどこまで道徳的義務に拘束されるものかという問題が生ずる。これも、王政がたびたび直面する厄介な問題であった。

アルシオネが、王の約束に期待することのできないものがあるかと問うたのに対し、次のような返答がされた。

「王は、それを免がれ得る。法にもしぼられないように。確かに、王は君に王女を約した。だが、どうしてだ。なぜこのような約束をしたのか。君のために恐怖のどん底に投げいられて、約束したのは王であったか、それともやむにやまれぬ事情であったか。外国人が領土に侵入し、王子達は殺され、おのれの威光、国家が地に墜ちたのを目にしたのだ。その苦しみといえば、君がひきおこしたのではないか。落ちゆく運を再興するために、君の情熱をみとめ、王女を君に与える約束をしたのだった。」215-226

このセリフを語る人物は、必らずしも王や王政の擁護者ではなく、アルシオネの親身な友であり、本劇中においてアルシオネがもった、ただ一人の味方という役柄であることをおもえば、この問題がどのように答えられたかは明白であろう。「国家の安寧のために」575、576という優先する政治目的を達成するためには、道徳的顧慮にとられる必要はないという命題は、誰一人としてアルシオネ自身からも異議なく承認されるのである。

以上にみられるように、イデオロギー上の諸問題、扱われ方、解決の方向は、本劇のイデオロギー上の基盤を明らかに示す。それは絶対主義的王政のイデオロギーであり、モーランも指摘するように、⁽⁴⁾《アルシオネ》はリシュリュエーの政治的ラインに沿った作品であった。この悲劇が初演された1637年という時点においては、リシュリュエーの政策の雄弁なプロパガンダであったとすることができる。

《アルシオネ》に大きく導入された政治的要素が、本劇のイデオロギー性を示すのは如上の通りであるが、エステティックな面からも大きな影響を及ぼした。アリオストにおいては、架空の世界に展開する恋愛譚というロマンスの色彩濃い物語が、政治という苛酷な現実的背景の中に設定されることによって、よりシリアスになり、悲劇的な相克をもつことが可能となったからである。アルシオネとリディの愛は単なる感情の遊びではなくなり、さまざまなしがらみのある現実的世界に身をおく男女が、自己の生存や生き方を賭けての恋愛となった。悲劇的世界の背景として「政治」という場を設定したことは、エステティックな面からは高く評価される。

2. 性 格

リディは王女として、アルシオネの罪深い行為を容認することはできなかった。彼女はくもりのない洞察眼をもってアルシオネが犯した罪の大きさと性質を観察したが、一方では、彼女は心の奥底でアルシオネを恋してもいた。王女として王政の堅持を至上の要請として自ら認めるリディは、アルシオネへの恋に苦しまねばならないことになる。

「わたしは恋している。測り知れぬ運命の導きで、いとしい人にそむくことになった。あの方が墓に眠るのをみる。私もそこに眠る。」689-92

「でも、なぜあの方を愛してはいけないのかしら。あの方が私の心を燃えさせたせないなんて。王ではなくとも、王となれるお方。愛しよう。恋の鎖のとりこになろう。」703-8

「よこしまな卑劣なおもい。あの謀反人こそ、最も^{きよ}聖い所に罪深い手をかけたのではありませんか。野蛮な人を愛するとは、王を^{あしげ}足蹴にした邪悪な家来。憎しみをもやそう。あまりの迷いといえば迷い。愛は罪、憎しみは徳」709-18

恋と、それと矛盾する政治的、社会的、道徳的要請との対立に悩む王女という役は、この時代の悲劇に頻出する型であり、リディもそのような一人に数えられる。ところで、先に引用したリディと国王のやりとりをみると、言葉の表面にうかぶ論理の裏に、国王の命令という神聖な強制力の助けをかりてアルシオネとの恥ずべき結婚の成就をもくろんだと解釈することは決してうがちすぎではなからう。少くとも、リディは自分のジレンマを解決するために、恋を断念するというヒロイックな決断を自主的に、自らの意志によって選択しようとしなかった。彼女は恋に圧倒されるといふ心の弱さをこのようにして示したのである。換言すれば、リディは感情を第一義とするロマネスクな性格を多分に受けついでいると言わねばならない。

アルシオネは嚇々たる武勲に輝き国王に大きな貢献をもたらした武将として基本的に性格づけられている。ところで、このように宮廷で重きをなす武人が、自分の恋をうけいれなかったとい

う理由だけで、謀反にはしったということは、あまりにも軽率にすぎ信じがたいことである。これは、アルシオネが自己の政治生命を失なう危険をおかすことになるばかりでなく、社会的、政治的混乱をひきおこし莫大な損失をリディアにこうむらせることを意味するからである。リディア全土を戦乱にまきこみ、外国の軍隊に蹂躪させ、多数の生命を失なわせたことは、国王に謀反するという罪の重さを別にしても、重罪であると言える。ところが、アルシオネはこのような事情をいっさい考慮にいれないのである。

また、アルシオネのリディアへの求婚は、リディアが王位継承者であるという事実をふまえるならば、単なる感情の問題で片づくものではなく、すぐれて政治的な問題とならざるを得ない。わたくし勘ぐるならば、——一時はリディア自身も疑ったことが——、宮廷における勢力を確立しようとする野心がアルシオネの恋心に火をつけたと言うこともできる。アルシオネはそのような邪推を否定し、彼の愛が純粋なことを訴えるし、事実、本劇の進行は彼の主張の正しさを裏づける結果となる。それにしても、リディア、アルシオネの二人がおかれた地位と責任は、彼等の恋愛をただ恋愛にのみとどめおくものではなかったのである。だが、アルシオネにこのような配慮は、まったくみられなかった。

アルシオネは、彼がおかれた地位に必然にまといつく責任、義務、配慮をいっさい斟酌せずに、彼の恋愛感情に盲従した。更に、恋愛が障礙にであうと、彼の行為がひきおこす政治的、社会的混乱を無視して内乱をおこすという暴挙にでた。あまりにも短兵急であり、枢要な地位にある武人の行動としては非現実的な信じがたいことである。

アルシオネは窮地に追いつめられた国王が背に腹をかえられずに、リディアを与える約束をしたことを信用して、謀反を収め、再び王に帰順した。ここに、アルシオネのあまりの政治的未経験があらわれていよう。王の約束とはどのようなものか彼は洞察する知恵をもたなかった。彼が実際にリディアを手に入れることができたとすれば、圧倒的な武力を手にして国王を追いつめておきしかなかつたであろう。彼の友人は言っている。

「君の恋心がかの王女を得るのを見ようとすれば、約束されるとすぐに手に入れるべきだったろう。(略)武器を手にして彼女と結婚すべきだったろう。」229-32

王の口約束を信頼して帰順し、同盟した軍と手を切ったのは、あまりのおめでたさ、政治的未熟であり、宮廷で重きをなす武将のすることとは考えられないことである。

国王に多大な貢献をした重要な地位を占める武将が、自分の行為を政治的、社会的、倫理的尺度から規制しようとせず、いちずに感情のおもむくままにまかせ、国家に莫大な損失をこうむらせるとともに、自己の政治生命を無にし、その上、国王の口約束に手玉にとられたのである。こ

れは、はなはだしい性格の矛盾、一貫性の欠如である。

この矛盾をとく鍵は、アルシオネをロマネスクな英雄と考えることにある。愛が唯一の至上価値であるとされている世界、そして、愛の成就がさまざまな障碍にぶつかるとはいえ、決して深刻な危機や分裂をひきおこすことはなく、公認されている世界——これをロマンスの世界と呼ぶことができよう——の住人としてアルシオネを把握するならば、彼の性格と行動は合理的に説明される。それは、アリオストの原作におけるアルシオネのキャラクターであり、デュ・リエはそれを継承したのである。アルシオネの基本的性格をロマネスクな英雄ととらえることによって、彼の行動は一貫性をもち理解可能となるものの、逆に悲劇の主人公としてのステイタスに不足することになる。この点に関しては、次章に詳説する。

リディ、アルシオネという主要なキャラクターがロマネスクであることは、アリオストの原作における面影がいろいろ濃く反映していると言えるが、一方、デュ・リエに悲劇的なキャラクターとして造形しようとする意欲が欠けていたとも考えられる。《アルシオネ》が悲劇として十分に達成しなかった原因の一つはキャラクタライゼーションの不足にあった。

3. 悲劇性

アルシオネは、王の再度の拒否によって政治的立場を失ない、恋の成就を阻止されたのであるが、彼を最も苦しめたのは政治的地位の失墜ではなく、恋の破綻であった。

「私の苦しみのもとは、私自身のうちにある。私そのものが苦しみなのだ。私を苦境から救おうとするなら、私自身から脱がれるすべを教えねばならない。」1177-80

アルシオネの苦しみは、リディへ懐いた恋心を断ち切ることによって解消される。だが、友人が示唆したこのような「健全な考え」1173は、アルシオネになにももうたえることはなかった。政治的、社会的、人間的な配慮を放棄して愛という情念の命令に従ったアルシオネが、友の一片の忠告によってめざめることなど不可能である。盲目の情念の導きにいっさいをゆだねた以上、アルシオネは行きつくところまで行くしかないのである。ひき返す途は、はじめから閉ざされている。盲目の情念がアルシオネを駆りたてた先は、彼の言う「不幸」であった。そして、アルシオネは、自分の「不幸」の原因をたずねたあげく、運命が、星のめぐり合わせが悪かったのだと認める。

「私の運命にまといつく星のめぐりあわせの悪さのために、あまりに勝利を得たために私は不幸なのだ」1217-19

アルシオネの「不幸」の原因は、彼が愛の導きにいっさいをゆだねたこと、自己の地位が必然

的に招来する政治的、社会的、導徳的責任を放りだして恋愛という利己的な目的を追求したことにあった。このように考えれば、彼が「不幸」の原因を運命のせいにしたのは、まったくの見当違いと言わねばならない。

ところで、前章で明らかにされたように、アルシオネは、元来ロマンスの英雄である。愛の成就が他のすべての目的よりも優先する、愛の成就が究極には他の諸々の価値と矛盾せず調和するロマンスの世界の住人として、アルシオネは、自己の本性に従って行動したのである。もしアルシオネに、愛とは別の価値についての配慮を要求しようとするなら、彼の *characterisation* が変更されねばならないだろう。実に、彼の不幸は、ロマネスクなキャラクターが、より現実に近い深刻な悲劇の世界にまぎれ込んだことにあった。アルシオネの「不幸」は、彼自身の性格から必然的に生みだされる、彼にとっては避けることのできない結果である。従って、アルシオネが、自分の破滅を彼自身の罪に由来するものとしてではなく、運命的な不可避なわざわいとして把握したことは、決して彼のひとりよがりとはいえないのである。

「なんと、天が私をほろぼす。私の首をいかづちが打ち砕く」 1335-36

アルシオネの不幸が、彼自身の力や性質によってはどうしても避けることのできない運命的な滅びである、と認めるかぎり、アルシオネに運命の悲劇性をみることができよう。次のような運命への嘆きは、もっともパテテックな度を加えて、*fatalité* の悲劇を印象づける。

「あゝ、運命の矢、幼少の頃、私を一撃のもとに葬りさっけてくれたら。私を滅びの淵においやる運命は、なぜゆりかごを墓としなかったのだ。その頃、私には勇気も、勝利による栄光も欠けていた。恐れられることなく、偉大さをもたず、名声を知らなかった。だが、愛することも知らなかった。」 1351-58

しかしながら、アルシオネにほの見えた *fatalité* の悲劇は貫徹されることなく崩壊する。彼は、最後に及んで自分の迷蒙からめざめ自己の罪を明らかにして、自らに裁きをつけるからである。

「私は、国家が受けた損害をつぐなおう。あなたがたの不幸を招いたいまわしい張本人は、私なのであった。国家のために、火であり厄病神であった。」 1010-12

ところで、アルシオネがこのようにロマネスクな迷蒙から唐突に覚醒したことは、これまでの彼の行動からして納得しがたいことである。愛の故に、他のいっさいの配慮を捨て猪突猛進したアルシオネが、最後に及んで突然理性的になり、自己の罪を認めるというのは性格の一貫性に欠けると言うべきである。何が、アルシオネに罪の自覚を強いたかを考えてみると、その理由を彼の心理の発展に求めることはむずかしい。アルシオネは、愛に盲従したがために、反社会的存在

となり、彼の言う「不幸」を招いたのであるが、愛を他のなにものにもまして優先するということは、彼のキャラクタライゼーションの根本規定であり、その限りで彼の「不幸」、彼の破壊は、運命的であった。運命的などすることもできない滅びに身をおいたアルシオネに、彼の行為を罪であると自認し、自己を裁きにつけようとする認識の新しい光がさしこむ可能性は、どこにもないはずである。

実にアルシオネの覚醒を喚起したのは、この作品の根底をなす、そして、作者の思想というべき絶対主義イデオロギーなのである。愛に絶対の価値をおいたために反社会的存在となり、滅びに運命づけられたアルシオネ、別の見方をするならば、愛という非社会的非合理的な情念を貫徹しようとして、絶対主義イデオロギーに鋭く対立した異端児、ないし、反逆児アルシオネを、デュ・リエは絶対主義イデオロギーの一人として、再び絶対主義の傘下に収束させないではいられなかったのである。それが、アルシオネのキャラクターにとっては場違いな罪の告白を強いたのである。

エステティックな観点からすれば、これは二重の過失であった。一つは、キャラクターの首尾一貫性をこわしたこと。他は、前述した如く、アルシオネにほの見えた *tragique de la fatalité* をも破壊したことである。絶対主義イデオロギーに帰順し、王政の秩序の僕と化したアルシオネにおいて、彼の「不幸」はもはや運命的なわざわいと言うことはできないのであって、むしろ彼が犯した「罪」よりきたる当然の罰となったからである。

次に、アルシオネにみられ得るもう一つの悲劇性について検討しよう。アルシオネは、自己を断罪したが、それにもかかわらず、この重罪人、王への謀反人はまったくの汚辱のうちに沈んだわけではなかった。

彼は、常に本劇の主人公として、魅力的で *sympathique* な面目を失なわないのである。その理由として、軍事的勲功により国王に多大な貢献を果たした英雄としての過去、謀反という最大級の犯罪も、王位への野心によってではなくリディへの愛という情熱に由来するものであったという事情があげられる。それに加えて、アルシオネを「英雄」として決定づけたのは、彼の自殺であった。

アルシオネが払った自己犠牲は、二重の意味で彼を犯罪人という汚名から救いだす。リディアの王政にとって最大の脅威であり秩序攪乱の源であったアルシオネが自らを抹殺することによって、リディアの、ひいては王政の秩序回復を万全としたことである。彼はネガティブな方法でリディアと王権に安全と平和をもたらすという恵みを与えたのであった。次に、彼の自殺は、彼のリディへの愛が決して利害に誘導されたものではなかったこと、アルシオネの愛の純粋さを明々白白と証したことである。この結果、アルシオネが選んだ自害は、彼の名誉回復に役立ち、自害

という不幸の極みは彼の尊厳を立て直す機縁となった。

「私が死するのは、今や私の最大の勝利なのだ。怖ろしい死におもむく。ただし、栄光とともに」 1567-68

モレルは、1630年代の悲劇において出現した。伝統的な悲劇にみられない特徴として、主人公の死、あるいは破滅が逆説的にも自己肯定の機会となることを指摘しているが、この図式は、⁽⁵⁾アルシオネにもあてはまる。彼が犯した罪への罰であり自己処罰であった死が、高貴なる自己犠牲と変じ、アルシオネの栄光となったからである。

従って、アルシオネの「栄光の死」は、彼を英雄悲劇の主人公とすることを可能とすることにみえる。彼が払った高貴な自己犠牲は、彼を罪人という汚名から雪^{そそ}いだばかりでなく、英雄的な高みに昇らせるに足るものであった。国王すらもアルシオネの死に涙を流した(1564)という事実は、アルシオネの英雄への列聖を公式に確認したようにおもえる。しかし、fatalitéの悲劇が不成立に終わったように、英雄悲劇も胚種のままに達成されずにしまうのである。

剣で自害をはかったアルシオネは深傷を負いつつも、王女のそばへ運ばれ恋人同士の最後の対面という見せ場がくまれる。

「なんたることか、姫、私の流れおちる血が、あなたの眼に涙を浮かばせようとは。あゝ、あなたが私のために、今、涙を流されようとは、なんとしあわせなうれしい死だろう。」
1619-22

リディは、涙がアルシオネのために流れることを否定しようとする。

「あゝ、いつわりであなたを欺いたわたくしの涙なぞ、どうして信用なさいます。私の嘆きがまことでありましょうか。あなたの御不幸をやわらげるには、他の助けをお探しく下さい。声で裏切るものは涙でも裏切りましょう。」 1635-38

リディがこのように王女として態度をとりつくるおうとしても、アルシオネの「幸福」はいささかも減じなかった。

「姫があざむいたとおっしゃるのなら、あざむいたのでしょう。もう一度、あざむいてください。そのあざむきが、私を食いつくそうとする火を鎮めるのです。私の恋する心を醒まさないでください。だまされて死ぬのが、幸福な死なのですから。」 1639-42

ここに明確に表出された愛という心地よい慰藉を得て幸福な死を迎えたアルシオネのなかに、英雄悲劇の主人公の姿を見ることができであろうか。確かに、アルシオネの死は栄光の死ではあったが、その栄光は、モレルの表現を借用するなら『人間の限界においての超人間的、あるいは非人間的な超出 ⁽⁶⁾dépassement』を完遂したが故にもたらされたヒロイックな栄光とは別の

ものであった。コルネイユ的な感性の英雄的揚棄とはまったく反対に、アルシオネは愛へのセンチメンタルな惑溺に没する。彼が死においてとりもどした栄光は、絶対主義という公式のイデオロギーへの屈服とセンチメンタリズムに由来する色あせた栄光にすぎなかった。

リディはアルシオネのように情熱の奔流にもあそばれずに、王女という地位に課せられた役割と責任を知悉しており、それをまっとうしようとする。それ故に、「名誉と愛の葛藤」という悲劇的ジレンマにである。彼女がこの悲劇的葛藤に真正面から立ち向かおうとせず、スポイルしたことによって、悲劇的ヒロインとしての純度をいちじるしくそなったことは前述した。しかしながら、彼女が自らの愛という感情を犠牲にするというヒロイックな決断をとったことは否定できない。

「悩んではいけない。何もいわずに、光栄にすべてをゆだね、私の安息を捨てるのです。」

825-26

光栄に愛を犠牲にするというヒロイックな決断は、リディがこのような決断に達した経緯からみれば擬似英雄的と称すべきであろうが、それにしてもヒロイックな影を帯びていた。だが、ここにかいまみられたヒロイズムは、死に類したアルシオネが示した疑いようなない愛のあかしを目にして、もろくも崩壊する。

「あの方は野心家なのだと思っていました。私の王座がほしいのだと信じていました。でも、あの血がそうではなかったことを証拠だてます。あの方の死は、輝やく愛を明らかにしました。野心に動かされた人があのような死をむかえるでしょうか。」1673-78

このセリフが、リディの魂が愛と義務という二つの相反する価値の二律背反のうちに裂かれたのではないことを明白に示している。彼女は、アルシオネの愛への疑念のうちに、義務を選んだのであって、ロドリグとシメーナがした愛の義務への悲痛な犠牲を知らなかった。リディのみかけの英雄的決断は、このことによってますます内実を失ない、もはやヒロイックと称することもできないほどである。

リディが、アルシオネの愛を疑いようなないものとして認めたとき、既に愛する相手はこの世を去らねばならない運命にあったという点に、彼女の悲劇が存したと言えるかもしれない。愛を知ったとき、愛する相手は存在しないものとなっていたということは、パティティックを感動を喚起せずにはおかないが、それはリディ自身も認めるように、愛に不忠であった彼女が招いた当然の帰結であり、悲劇性とは無縁なものである。

「あなたがお亡くなりになってからあなたを愛するのは、私の受ける当然の罰です。」

1685-86

リディはヒロイックとして徹底していなかったと同様、ロマネスクなキャラクターとしても不徹底であった。彼女は、愛に疑念を抱き、愛を政治に従属させて、愛の至上の権利をないがしろにしたからである。アルシオネがロマネスクなキャラクターとして一貫し、徹底して愛に生きようとした限りで、不十分ながらも（なぜなら最後まで遂行されなかったから）、トラジックな様相を呈したのにくらべて、リディのキャラクタライゼーションは不徹底で力がなく、アルシオネのような輝きでる魅力をもち得なかった。

アルシオネとリディという二人の主要人物に即して悲劇性を検討したが、みられるようにどの悲劇性も貫徹されずに中途半端に流失してしまった。とりわけ、大団円におけるアルシオネとリディの間になされたロマネスクな和解は、本劇の悲劇的センスを決定的にそこなったのである。二人の愛を成就できないものとした二人をとりまく状況の非情な敵対性は影を薄くし、この世で実ることのなかった愛への嘆きというセンチメンタリズムが前面におしだされた。二人が諸々のいきさつから愛を犠牲にせねばならなかった——そこには必らずしもトラジックとは言えないものもあった——悲痛さは、二人が感情の和合を確認しあい甘美な感情の慰藉のうちに身を浸し、一種の満足を得ることによって消失してしまったのである。本劇の最後を飾る自己憐憫に満ちた愛と運命への嘆きのデュエットは、パテテックに劇の終末をつけたが、およそ真の悲劇性とは程遠いものであった。《アルシオネ》は、本来の意味での「悲劇」というよりロマネスクな劇であり、挫折した悲劇であった。

結 語

《アルシオネ》という悲劇の基本的性格がトラジックではなくロマネスクであったことをどのように理解すべきかであろうか。アリオストに採られた題材が本来ロマネスクなものであったことが直接影響したことはまちがいない。しかしながら、このようなロマネスクな題材を選んだことは、デュ・リエという作家の精神がロマネスクに共鳴するものであったと考えるべきであろう。実際、デュ・リエはデビュー以来、悲喜劇を多作してきており、フランスの悲喜劇の歴史に重要な足跡を残した作家であった。

悲劇というジャンルにまでロマネスクな性格をもちこんだという、根強いロマネスクへの志向に、今日バロックと総称されている文学精神の反映をみることもできよう。ともかく、《アルシオネ》は、その極度なまでの古典主義的な体裁にもかかわらず、古典主義悲劇を形成した精神とは異質の精神の産物であった。

◁註▷

◁アルシオネ▷のテキストは次に依る。

Alcionée ou le combat de l'amour et de l'honneur Antoine de
Sommaville 1640

- 1) cf R. Morçay et P. Sage, *le Préclassicisme del Duca* P. 277
- 2) *ibid* P. 273
- 3) cf. Lancaster, *French dramatic literature in the seventeenth century*
Part II. vol. 1. P. 200
- 4) cf. J. Maurens, *La tragédie sans tragique* Colin P. 249 sqq.
- 5) cf. Morel, *La tragédie* Colin P. 34 - 35
- 6) cf *ibid*

『ティエスト』小論

— 1630年代の屈折した「残酷劇」の試み—

皆 吉 郷 平

はじめに

周知のように、前世紀末から1630年頃までのフランス演劇界にも、死骸や斬り落とされた首やひき出された心臓等を舞台上に見せる芝居が数多くあった。また、「田園劇にむかわぬ芝居の殆どすべては、恐怖のドラマをめざしていた」⁽¹⁾（ルーセ）。しかしこうした芝居は、1630年頃を境にして、急速に消えていった。また恐怖劇としても形を変えざるを得なかった。勿論それは、1637年の「ル・シッド論争」を経て、ラ・メナルディエールの『詩学』（1639～40）が上梓されるに及んで、犯すべからざる規則として定着した「礼節」（バンセアンス）と大に関わっている。ここに取り上げる1638年出版のモンレオン作『ティエスト』⁽²⁾は、まさにそうした作品の17世紀における掉尾を飾る悲劇の一つと言えは良いが、すでに季節はずれとなった失敗作だったらしい。⁽³⁾上演は詳らかでないが、レンカスター等によれば1637年。その後永く忘却の海に沈み、現代でも本格的に取り上げられ評価されることは殆んどない。あえてここで紹介するのは、作者モンレオンが、扱いようによってはいくらでも残酷なスペクタクル芝居にできる主題を、意識的に、当時の演劇の諸規則の枠内で展開させようとしているからである。「三単一」の規則はもとより「真実らしさ」、「礼節」の規則にも無関心でない作者が、規則派の総帥ラ・メナルディエールやドービニャックによって「嫌悪すべき主題」として厭われた、ギリシア英雄神話中のアトレウス兄弟の相克をどのような力業で劇化したか？大向う受けということでは全くの失敗であったが、一つの実験作としては評価できると思われる。またドローダン・デガリエはその『詩論』（1597年）で「悲劇は残酷であればあるほど秀れたものになる。」⁽⁵⁾と述べていたが、ここで描かれる「残酷さ」に、1630年代という時代的枠組故に、かえってその「残酷さ」の近代的な形式＝内容の一例を見ることができるよう思う。

なお作者モンレオンは、生没年不詳で、他の作品として、17世紀では最も早く「神々」を舞台に登場させた田園劇『アンフィトリート』（1630年）と悲劇『エクトール』（散佚）のほかはよく知られていない。

また同一題材による劇作品は、セネカの『テュエステース』が最も有名で、他に主なものではイタリーのドルチェの同名悲劇（1543年）、フランスではクレヴィヨンの『アトレとティエスト』（1707年初演）が当りを取ったことで知られている。

Ⅰ 神話とあらすじ

はじめにこの作品の題材となったギリシア神話を略述する。

ペロプスとヒッポダメシアの二人の息子アトレウスとテュエステースは、その母とともに、ミュケーナイの王位を父の溺愛する異母弟クリューシッポスに奪われることを恐れ、この弟を殺しミデアの城に逃れた。そこでアトレウスの家畜の中に黄金の仔羊が現われた。彼はかつてアルテミス女神に自分の家畜の中で最も美しいものを捧げると誓っていたが、それを破り、この仔羊を殺して金羊毛皮の形にして長持にしまっておいた。ところがアトレウスの妻アーエロペーは、テュエステースと情を通じていて、この金羊毛皮を愛人に秘かに与えていた。

さて、ミュケーナイの人びとはペロプスの息子の一人を王に選べと命ずる神託を受け、アトレウスとテュエステースを呼んだ。そのときテュエステースは一計を案じて、黄金の仔羊を持つものを王に選ぶことを提案した。アトレウスは喜んで同意した。ところがテュエステースが金羊毛皮を出したので、彼がミュケーナイの国王に選ばれ、アトレウスは追放された。しかしこの決定は神の意志に反するもので、ゼウスは太陽を西から昇らせ東に沈ませた。これによってミュケーナイ人は自分たちの選択の誤りに気づき、アトレウスを王にし、今度はテュエステースを追放した。その後アトレウスは妻の不貞を知り、復讐しようとして、和解という口実のもとにテュエステースを呼び返した。その和議の祝宴の食卓に、妻とテュエステースの間に来た子供達の焼いた内臓と煮た肉を供し、テュエステースに食べさせたのである。そしてアトレウスはテュエステースが飽食した時に、子供達の頭を見せ、何を食べたかを知らせた。テュエステースはそれを知って、食べたものを吐き出した。また太陽もその時、その車の向きを変えた。その後、テュエステースはたった一人残された自分の娘と交わって一子をもうけ、このアイギストスがアトレウスを殺し、父を再びミュケーナイの王位に就けた。

以上がミュケーナイ第二王朝の王権をめぐる英雄神話のあらましである。モンレオンの『ティエスト』は、セネカの同名悲劇にならって、この神話のうち、王位にあるアトレウスが、テュエステースを偽ってミュケーナイに呼び戻すところから、子供達の肉を食べさせ、それを知らせるところまでを扱っている。以下でこの作品のあらすじを示しておこう。

ミセーヌ（ミュケーナイ）の王アトレ（アトレウス）は、兄弟であるティエスト（テュエステ

ース)に対して激怒しており、残酷な復讐を宣言する。コンフィダンのクリトンは専制を戒めるが、金羊毛皮を盗み妻メロプ(アーエロペー)を寝取ったティエストに対する怒りは納まるどころか、身の毛もよだつ復讐計画(彼らの不義密通の子供達を母親に殺させ、父親にそれを食べさせる)を暗示する。そしてすでにそのために、和睦を口実にしてメロプをあざむき、彼女にティエストと子供達をこの地に呼び戻させたこと、さらにティエストからの返書を読んで、彼の和睦と帰国の同意、そして子供達が人質として先に送られていることが知らされる。アトレは王妃メロプのコンフィダントのメラントを呼び、甘言と脅迫で復讐に手を貸すよう命ずる。(第一幕)

まもなく王子達の到着の先触れがあり、メロプがアトレのもとに来て、アトレの寛大さに感謝する。そこへ子供達が登場し、ティエストの謝罪と寛恕を願う口上を述べる。アトレはティエストを責める気がないことを語り、母子が再会の喜びを十分満喫できるように出てゆく。残されたメロプは常ならぬアトレの優しさに困惑するが、子供達との口づけで不安をまぎらわす。そのとき子供達が果物を手にするメラントのもとに走り寄るので、メロプはその果物を自ら我が子達に分け与えた。ところが果物を口にした子供達は、突然倒れ、メロプは動てんする。(第二幕)

しばらくしてアトレのもとにクリトンとメラントがやって来て、子供達の死と医師による検死解剖の経緯、そしてメロプの嘆きの有様を語り、アトレを喜ばせる。アトレは、二人の労をねぎらうが、用済みとなったメラントを宮殿内の別宮に下がらせる(処分の暗示)。そこへメロプが現われ、子供達の復讐を頼む。アトレははじめはとぼけているが、徐々に本性を現わし、ついに真相を語って立ち去る。一人残ったメロプは嘆き、アトレを呪詛する。そこへクリトンが戻ってきて、メロプに短剣と毒杯のどちらで死ぬか選択を促す。メロプは毒杯を取り、飲み干す。

(第三幕)

何も知らぬティエストがようやくにして宮殿に到着する。ティエストは流浪の末に故国に帰り、懐かしい反面、不吉な胸さわぎを覚える。しかし愛するメロプと子供達のことを考えると、後戻りはできない。しばらくしてアトレが現われると、ティエストは前非の赦しを乞い、王冠をアトレとともに戴くことを辞退する。しかし王冠をめぐる押問答の末に、ティエストは結局受け入れる。アトレはクリトンに祝宴の準備を命じ、ティエストを伴って神殿に向かう。残ったクリトンは、ティエストを一人だけで食卓に着かせる手順を説明する。(第四幕)

神殿から戻ったアトレが自らを鼓舞して復讐の仕上げを練っているとき、急に日が陰り日食となる。深い闇に驚くクリトンに、アトレは総仕上げとしてティエストに子供達の血を飲ます計画を打明ける。(その間にティエストは食事をしている)装いも新たに王冠を戴いたティエストは、食卓を離れ、満腹の態で寝台に横になり、喜びと不安の入り交ったスタンスを歌っている。そこ

へアトレが入ってきて、和睦の成った祝いの杯を勧める。ティエストは杯を口に運び、飲もうとすると突然、脱力感におそわれ大地が揺れるのを感じ、杯をとり落とす。アトレは幕を引き、盆にのせた子供達の手足と首を見せ、残りはずでにティエストの腹の中にあることを知らせる。ティエストは嘆き、自分の腹を切ろうとしてアトレの剣を所望する。しかしアトレはその願いを聞き入れるどころか、杯の中味の血を飲ませられなかったことを残念がり、自ら子供達の料理に立ち会ったことを知らせ、さらにもう一つの幕を引き、メロプの死体を見せる。ティエストは、嘆き呪い、復讐を神々に委ねるが、それを嘲笑うかのようにアトレの満足のうちに終わる。(第五幕)

Ⅱ 構成について

この作品がセネカの同名悲劇に負っていることは確かであるが、⁽⁶⁾ 少くとも外形的には多くの改変を加えていることも事実である。セネカ作品に見られる、アトレ兄弟の祖父タンタロスの亡霊と復讐女神の対話から成る長いプロローグを取り去り、コロスも伝令も登場させていない。そのかわり、ラテン作品に登場しないアトレの妻を、メロプの名で登場させ、子殺しと自害の場面をつくっている。実際、セネカ作品をほぼ忠実になぞっている場は、Ⅰ幕1～3場と7場、Ⅳ幕1場と3場、Ⅴ幕1～3場と5場で、残りの約半分はモンレオンの独創とは言えぬまでも、新たに加えたものである。⁽⁷⁾ またモンレオンは、こうした多くの新しい場面を配置するのに、意識的な工夫を施している。⁽⁸⁾ 1630年代としては最も厳格な外形上の「規則」に従っているのである。中でも各幕の中の場面に切れ目がなく、「場(面)連続」の規則が守られていることは注目に値する。シェレルによれば、この作品はフランス悲劇中、全場がドービニャックの言う«liaison de présence»⁽⁹⁾ (必ず役者が舞台に残る場(面)連続)によってのみ連続されている最初の悲劇である。「時」に関して言えば、各幕内は連続しているから、幕間での経過時間が問題となる。Ⅰ-Ⅱ幕、Ⅲ-Ⅳ幕、Ⅳ-Ⅴ幕の間はあえて時間を置く必要がなく、Ⅱ-Ⅲ幕の間だけに、子供達に毒が回って死ぬまでと、医者が手速く検死する時間を考慮しなければならない。しかしⅡ幕後半の台詞中に、1時間後にティエストが宮殿に到着するとある(彼の初登場はⅣ幕1場)。したがって物語に要する全時間は、舞台上の時間を含めて3時間前後と言える。これは当時の芝居としては最も上演時間に近いものである。また「場所」は、Ⅰ、Ⅳ幕のミュケーナイの宮殿前と、Ⅱ、Ⅲ、Ⅴ幕3～5場の宮殿内の広間と、Ⅴ幕1、2場のその広間に隣接する一室か戸口の都合三ヶ所で全幕が演じられる。これもまとめれば宮殿一ヶ所とも言えよう。

では具体的に構成を見てみよう。まず舞台の内外で起る主な出来事も幕を追って配列すると次のようになる。

I 幕 アトレの復讐宣言とその下工作(1、2場)

メラント(メロプのコンフィダント)への加担命令(4)

ティエストのコンフィダンの先触れ(8)

II 幕 アトレとメロプの初対峙(4)

王子達登場(7)

メラント、メロプによる王子達への毒盛り(8)

〔幕間 王子達の死と検死解剖〕

III 幕 アトレの前での王子達の死の報告(3)

アトレとメロプの対決(5)

メロプの強いられた自害(7)

〔III 5～IV 4の舞台裏 王子達の料理〕

IV 幕 ティエストの初登場(1)

アトレとティエストの初対峙(3)

祝宴の準備〔アトレとティエストは神殿〕(5)

V 幕 アトレの復讐の総仕上げの決意と準備(日食)〔ティエストの(人肉の)食事〕

(1、2)

ティエストの食後のスタンス(3)

アトレとティエストの対決(ティエストの(人血の)祝杯飲み未遂)(5)

この作品の表題は『ティエスト』であるが、彼が舞台に登場するのはIV、V幕だけである。またメロプもII、III幕しか登場しない。一方アトレは全幕に登場し、出ない場こそ約半数あるが、それも大部分アトレの影響下にあり、台詞の量も断然多い。外形的に見れば明らかにアトレ中心であり、この作品の主人公と言える。アトレの筋を主筋とすると、これと関係の少ない独立した脇筋。エピソードは皆無である(メロプとティエストの対面の場もない)。結局この悲劇は、アトレの復讐が中心の、実に単純な筋の芝居と見ることができる。つまり、I:復讐宣告と準備→II:復讐の第一歩(子殺し)→III:復讐の第二歩(妻殺し)→IV:復讐の対象の登場→V:復讐の仕上げ、と整理できよう。しかもこの復讐の過程は、「場(面)連続」が見事に処理されていることもあって、円滑快調なテンポで展開される。反面、状況の変化・急変の欠如という特徴を持っている。アトレの側から見れば、当初の復讐計画が予定通り進行していて、たとえ多少の内心の葛藤はあるとしても、また突然の予期せぬ自然現象(日食)が起こっても、彼の企図が危機に陥ることはない。最後の(血の)祝杯だけが予定外であった。もう一つ、舞台構成上の大きな特

徴が挙げられる。それは、重要な事件（「子殺し」、「妻殺し」、「（王子達の）料理」、ティエストの「（人肉の）食事」、ティエストの「（人血の）祝杯」）のうち、「料理」と「食事」が舞台から隠され、その他はその初動（作）だけが示されていることである。さらに舞台上では、これらの大事件でアトレが、「祝杯」の場以外は一切登場してない点を指摘しておきたい。結局この作品は、構成上の規則性ということでは見事であり、ランカスターも言うように、クライマックスまで一気呵成にもっていく手腕には非凡なものがある。しかし、時を追って残酷度を増してゆく復讐行為を単に積み重ねた「恐怖劇」、という印象を与えることも否めない。

Ⅲ 人物設定について

この作品の人物関係、特に主人公アトレを中心に見てゆこう。

この作品では、アトレはどのように設定されているだろうか？モンレオンはアトレの過去のこまかい経緯などは創作しているが、大筋はセネカ作品を踏襲している。現在はアルゴスの王として君臨しているが、かつて自分の留守中に、妻と王国を兄弟ティエストに寝取られるという恥辱を受けていた。罪のない被害者の立場にあったわけだ。今では幸い王権も妻も手許に戻ってきている。しかし不義を犯したティエストに対する憎悪は消えるどころか増すばかりで、怨みを晴さなければ、真の栄光は得られないと思う程である。だが、大罪を犯したとはいえ、今や尾羽うち枯らして荒地を不義の子の手を引いてさすらっている男、しかも血を分けた兄弟に対して、情けをかけ寛大に恕してやってこそ偉大な王ではないか。悲慘にある実の兄弟に止めを刺そうとは、あまりに「非人間的」ではないか。民心も離れてしまうだろう。だがアトレにとっては、「ティエストに思い通りの制裁を下せるなら、王国など滅んでも構わない」（Ⅰ、Ⅱ）それ程、ティエストの「不義密通の罪」は重く、許し難いものなのだ。勿論ここで誤解のないように付け加えると、アトレのティエストに対する憎しみには、ティエストをそのまま放置しては、いずれ力をつけて、自分がやっと取り戻した王権も危なくなるといった警戒心も含まれる（「あの狡猾い裏切り者は、オレを亡ぼして栄光を攪むつもりでいるんだ」Ⅰ、Ⅱ）。したがって当然、ここでアトレが繰り返し用いる「近親相姦」inceste の語には、王位継承にからむ兄弟の相克の反映をも読みとる必要があるだろう。いずれにせよ、ここでアトレの思いは一気に飛躍する。今のアトレの最大の関心事は、どのようにして怨みを晴すかなのである。単に殺すだけでは足りない。剣で切り刻むのでも、火炙りにするのでも不十分なのだ。そこで彼は漸くにして、「不義の罪」を復讐する、考えるだけで身震いする復讐方法を思いついた。それが、妻に不義の子達を殺させて、その肉をティエストに食べさせ、その後で、「ヤツに自分の不幸をまざまざと見せてやる」

は意に反して、加担者であると同時に、不義の罪を子殺しの大罪で償わされ、しかも自殺強要の制裁を受けるのだから、犠牲者であることに変わりはない。

次にメロプとティエストの子供達(テアンドルとリジス)を見てみよう。セネカの作品では、彼らは成人に近く、ティエストと共に登場し、アトレの申し出を素直に信じ、父に帰国を説得する重要な役を担っていたが、ここでは、もっと幼く、台詞も三行しかない。また彼らとの関係で重要だった嫡出のアガメムノーン、メネラオス兄弟に対する言及も一切ない。しかしだからと言って、当事者としての幼子達の重要性には変りない。モンレオンは単純明瞭化しているだけである。ここでは、性格のある人物ではなく、「不義の子」ではあるが「無実の子」という存在そのものが問題なのだ。彼らは、全く罪もないのに、ただ「不義の子」であるが故に、「太陽」のような「王国の後嗣」として迎えられるやいなや母の手にかかり、最後は、胴体は「料理」となって父の腹の中、手足首は盆の上、血は壺の中と仕分けされる犠牲者なのである。言うまでもなく、アトレのこの最高の生贄は同時に最大の障害「物」である。

復讐の対象ティエストに関しては、モンレオン作品は、子供達を自分より先に宮殿に送ること以外は、最もセネカ作品に近く、重要な台詞の多くはラテン作品を敷衍しているに過ぎない。かつて犯した王妃と王国の奪取という罪は罪として、子供達を人質として自分より先に送るという過失、この彼の唯一の能動的行為が、この悲劇の発端を開いていると考えられる。つまり彼のこのことを知らせる手紙が、アトレに復讐計画の細目を発想させているのである。セネカでは、テュエステースは帰国にあたって受身であったが、ここに登場するティエストもあとは、アトレの申し出、企みをすべて受動的に受け入れるのである。ところで彼の王権に対する考えは、アトレと変わらない(「天界を照らすのに太陽は二つとはいらぬ。王笏には一本の腕で十分だ」Ⅳ、1)。そして彼自身はもはやその王権に野心は持っていない(「全き満足とは、王笏も王冠もなしに統治できることなのだ」Ⅳ、1)。このストイックな境地に達するには長く苦しい試練の歳月を要した。セネカ作品を敷衍してティエストは語る、

栄華の中では常に、波の上と同様に、人知れぬ嵐が我々の安息を乱すのだ。あゝ！誰憚ることなく、自然そのままの果実で食を養い、裏切りや虚栄から遠く離れて安心して食事を摂ることは、なんと気楽なことか。宮殿では贅沢と犯罪が大手を振って罷り通り、どんなことでも正しくしてしまう。私は経験で知っている。裏切りが黄金の杯の中に毒を入れ、我々の死を調合し、術数が我々に気持よくそれを飲ませるのだ。(Ⅳ、1)

また彼はそれ以上に、アトレの本性を知っている(「私は、アトレがどういう人間か、あの男の怒りがどんなものか知っているのだ」Ⅳ、1)だからメロプに対する愛から帰国したものの

(「愛が私の目を晦ませた、王妃の意に添いたいばかりに」Ⅳ、1)、権謀術数を用いるどころか、子供達がいなければ後戻りしたいのだ。そして実際、彼の予感は的中し、偽りの王冠を無理やり押しつけられ、そうとは知らずに我が子の肉を口にし、神の配慮でさすがに血までは飲まされなかったが、自ら死ぬための剣も与えられず、まさに受苦そのものなのである。手足首をもがれたものと一体化して、死さえ禁じられた生きる胴体＝墓としてところがあるしかないのである。

最後に脇役達に触れておこう。メラント(メロプのコンフィダント)はモンレオンが新しくつくった人物である。彼女はかつて王妃とティエストの密通の手引きをしたが、主人達の逃亡時に逃げ遅れアトレに捕えられた。アトレは、その場で殺さずに、今日の日の為に慰み者として生かしておいたのである(「オレのお前に対する愛が並大抵のものでないことは、よく知ってるだろう」Ⅰ、4)。王の床と墓の選択を迫られ、大いに悩むが、結局アトレの「手」(「オレはお前の手が必要なので、忠告ではない」Ⅰ、4)として、王妃を裏切り子殺しを幫助する。勿論用が済めば、別宮へ幽閉される。恐らく他日、サディスティックな処罰がなされよう。クリトン(アトレのコンフィダン)はアトレの最も忠実な腹心である。セネカではアトレウスの恐ろしい計画に対して秘密を守ることを約束するだけで、手を貸すことは拒んだ。ここではアトレに対して、忠告し批判的言辞も吐くが(セネカ作品のコロスの台詞にも対応する)、アトレの期待以上の「手」となる(「大王様、私は駿の僕です、どうか存分に私の腕をお使い下さい」Ⅰ、2)。彼は主人の命令に従うだけでなく、言われもしないのに子供達の養育官(テオンブル)を塔に幽閉し、ティエストのコンフィダン(リコテヌ)をティエストの許から遠ざけたりする。この気の毒な二人もいずれ消される運命だろう。残りの従僕オロントと小姓達はまさに「手」そのものとして、恐ろしい小道具類(毒杯と剣を載せた盆、子供達の血を入れた壺、杯)を運ぶだけだし、舞台には登場しない医者も、子供達の腹を開いて検死する「手」である。

こうして登場人物達を見てくると結局、復讐鬼アトレの敵対者はおらず、いるのは幫助者グループ(クリトン、オロント、小姓、医者)と犠牲者グループ(ティエスト、メロプ、子供達、メラント、テオンブル、リコテヌ)なのである。この後者はさらに、全くの「生贖」(子供達)と生ける墓と化す受難者(ティエスト)と加担者(メロプ、メラント、テオンブル、リコテヌ)に分けることもできる。さきにこの作品には急変がないと言ったが、それはこうした人物関係の設定に起因すると言えよう。復讐に燃えるアトレの悪への情熱が全篇を覆っているのである。そして、アトレの行動の鍵であり、唯一の障害が「子殺し」にあった。この「人間性」への挑戦については次に述べよう。

Ⅳ 主題について

すでに述べてきたように、この芝居は、兄弟に妻と王国を奪取られた男の復讐劇である。犠牲者グループの側から見れば、罪の報いとしては余りにも大きな犠牲を払うところに悲劇がある。一方、復讐女神が乗り移ったかのように人倫を犯し、魔道に落ちる男には当然、宿命が見てとれよう。周知のようにギリシア英雄神話では、アトレウス兄弟は、神話世界でも最も呪われた家系の一つであるタンタロス一族の成員であった。祖父タンタロスは、神々を試そうとして我が子ペロプスを殺し、料理して食卓に出し、神々に供したと言われている。彼はそうした罪で永劫の罰を受けた。神々の好意で蘇生したペロプスは、ヒッポダメシアに求婚した花嫁獲得競争の折に、ヘルメースの子ミュルティロスの助けを借りたが、花嫁の父だけでなくこのミュルティロスをも殺してしまった。それでヘルメースは、ペロプスの子孫に呪いをかけていた。またアイスキュロスの『オレスティア』等によれば、アトレウスの子アガメムノーンは長女イーピゲネイアをアルテミス女神に生贄として捧げたことなどにより、妻クリュタイムネストラとその情人アイギストス(テュエステースとその娘との間にできた子)に殺される。さらにアガメムノーンの子オレステースは、父の仇を討つため母と姦夫を殺してしまう。以上ざっと見ただけでも、この一族がいかに忌むしい宿業を背負った家系か分ろう。しかし、この作品では、神話世界への言及は殆どない。この宿命性もいわば暗黙の了解事項、既定事実として初めからある。作者モンレオンの想像力は、それをどのように解釈し、新しいアトレ像を創っているだろうか。

アトレは作品冒頭の独白で、ティエストの「不義密通の罪」に対する復讐で、自分達兄弟に相応しい、タンタロスの罪を越える大罪を犯すことを宣言している。

罪のない者も罪人諸共屠ってやろう。この忌むしい企みで、アトレにも、ティエストにもふさわしいことをしてやろう。(……)見つけたぞ、オレの復讐には好都合だ。オレは見つけたのだ、タンタロスとその罪が、罪にもならなくなることを。タンタロスのやったことは軽いものだ、オレのすることは血も涙もない……(1、1)

だからアトレにとっては初めから、この計画が予定通り完遂できるかどうかが問題なのだ。すでに述べたように、他の人物達は彼の敵ではなかった。彼には専制君主としての自信もある(「神々の子である王には、この世ではできないことはない」1、2)。セネカのアトレウスにとっては、その成否は自分の心、勇気にかかっていた。しかしアトレが最も意識するのは神々なのである。敢えて言えば、彼の復讐には、この世の王として、祖父タンタロスが神々を試したように、人間の自然をも支配している神々へ挑戦しようという企図が隠されている。少くとも彼は、終始神々の顔色を窺い、その意向を気にしている。

オレは信仰をなくしたのだ(Ⅰ、1)

神々でさえ、このとてつもない計画を知ると、それを見るのを恐れて目を背けた(Ⅰ、2)
神様がお前の立場にあつたらなざるようなことをしろ、もっと勇気を持って寛大にな
(Ⅰ、3)

もし神々さえ、この悪業を認めてくれれば、オレの腕はやつらの上にもっと血腥いことを
してやるんだが(Ⅲ、2)

このアトレと神々の関係は、ティエストの言葉によっても裏付けられる。

今やこの神(アトレ)は、私の心に恐ろしいものを見せてくれる(Ⅳ、1)

では、神々の視線を気にしながら、アトレはどのように当初の企図を実現しているだろうか。
「子殺し」、「(人肉)料理」、「(人肉)食事」、「(人血)祝杯」、「結末」と順を追って
見てみよう。

セネカ作品では、はじめは伝令の「語り」で我々は知るのが、アトレウスはチュエステース
の子供達を祭壇の前で自らの剣で次々に殺し、首、手、足と切り落とし、血のしたたる肉を切り
刻み、生暖かい内臓を取り出し、肉を煮て内臓は串に刺して焼いたことが示されていた。だから
こそ、アトレウスはチュエステースを前にして、神々を恐れるどころか、「今こそオレは、オレ
のこの二本の手を褒めてやる」(1096)と豪語できた。一方近代フランスのアトレは、すで
に述べたことで分るように、「子殺し」では一切自分の手を下してない。毒塗りの果実は、クリ
トンの手→メラントの手→メロプと渡り、メロプの手から子供達の口に運ばれていた。「料理」に
関しては、アトレの口からほんの三行だけで語られているに過ぎない。

オレ自身があの穢らわしい者共の心臓を引き抜き、オレ自身で炭に火をつけ火をおこした、
そしてその上で、料理が焼けるのをオレは見た。(Ⅴ、5)

しかしクリトンは、子供達が死んだ直後の模様を語って、医者が解剖検死したことを述べている
。「彼(お医者様)は、体内の死の原因と結果を調べようとしてました。そして、すぐに死体を剖け
て、毒を見つけました」Ⅱ、3)。「この二人の剖かれた体」を見てメプロは気絶したのだが、
アトレは立会ったわけではなく、その話を聞いて喜んでいただけである。アトレが「料理」に立
会い、火をつけそのでき具合を見たのは確かだろうが、自分で心臓を取り出したと言うのは、ど
うも疑わしくはないだろうか?セネカ作品の該当箇所では、アトレウスはもっと詳しく自分の手
で殺し料理したことを述べていた。モンレオンはそれらをカットし、ラテン作品にはないこの一
行を含むたったの三行で済ませている。またセネカ作品では、アトレウスの行為については伝令
が証言しているが、ここでは他の人物達は何も伝えてない。「神々さえ認めてくれれば、オレの

腕はやつらの上にもっと血腥いことをしてやるんだが」の台詞から判断して、私は一応、これをアトレの大言壮語と解釈したい。少くとも「手」という言葉は使っていないことを指摘しておこう。当然アトレには、ラテン作品にあった自分の手に対する称讃の言葉はない。以上「子殺し」と「料理」に関しては、アトレは殆んど自らの手を汚さずに事を運んできた。そしてそれが、神々の怒りを恐れて、神々の目から自分の罪を巧妙に隠そうとする意図に発していることは明らかであろう。次に「(人肉)食事」について見てみよう。

クリトンの言葉(「あの方は宴を終え、喜びに浸っております」V、2)、アトレの言葉(「お前が今さっき食べたのだ」V、5)、ティエストの言葉(「私は私の子供達を食べてしまったのだろうか?」V、5)から推察すると、ティエストが本当に食べたと設定していることは疑いを入れない。しかし、この場面は突然の日食で隠されてしまう。この日食現象に対する近代のアトレの対応には、非常に興味深いものがある。直前のアトレは有頂点で、

今日、どこかの帝王が、これ程の栄光に包まれ、これ程の妬みどころもなく太陽を眺めておろう(V、1)

と述べるが、まだ復讐はこれからだとばかりに我が身を鼓舞している時に、急に日が翳る。

お前には見えないか、日が深い闇に身を隠したのが。しかもそれがひたすら、お前達の罪をうまく隠すためののを。もはや太陽の光はない。この暗闇がお前の心に残忍なことを唆す。(・・・)怖じ気づいた神々の目の前に、この食事を見せられないのなら、日の光がなくともあの凶区にいる父親に、あのおぞましいものを見せることで満足しろ(V、1)

そこへコンフィダンが現われ、突然の暗黒に恐れおののいていると、アトレは次のように大見栄を切る、

分るだろうクリトン、オレがどんなに戦っているか見えるだろう。それで日が沈んだのだ、それで神々は恐れているのだ。(V、2)

日食が神意(ゼウスの意志)で、アトレの行為に対する不同意の表徴であるわけだが、ここでのアトレはそれを承知の上で、自分の恐怖を打消すように、敢えて自分と神々の力を転倒させる三百代言を弄し、自分の力で神々を退散させたと思込もうとしていると言えよう。それでは最後の「(人血)祝杯」と「結末」はどうであろうか。

勝ち誇るアトレは、いわば復讐の総仕上げを準備する、

オレの復讐を急き立てる激情には、長つたらしいおしゃべりは、ほんの慰めにしか過ぎない・・・

今や全宇宙が、オレの怨みの比類ない原因を知っている全宇宙が、今日こそ、残忍の極みにいるオレを見詰めるときだ・・・

オレにはティエストが必要だ、やつが知ることが必要なのだ(…)やつが不幸なのを見るのではオレには不十分だ(…)オレが見たいのは、やつの悲惨と憤怒が生まれるところなのだ(V、2)

その要として、殺した子供達の血をティエストに飲ますべく準備したが、この目的だけは果たせなかった。これには明らかに神意が介入している。ティエストが和議の杯を口に運ぶと突然、

だが一体どうしたのか、手が言うことを聞かなくなった、この大切な犠牲^{じと}で、神々のための務めを拒むなんて(V、5)

と、彼は脱力感に襲われ、大地の揺れを感じ、さらにメロプや子供達のすすり泣く声を聞く(演出次第だが、舞台全体に地震が起り泣声が増えたと考えた方が、神意の強さを強調できるだろう)。彼はここに到ってやっとアトレを再認する(「やっぱり兄貴だったな」)アトレは血を飲ませられずに残念がるが、まるでその時の為かのように、自ら幕を引き、子供達の手、足、首を入れた盆を載せたテーブルを見せ、残りはティエストが食べたことを告げ、さらにもう一つの幕を引き、セネカ作品にはないメロプの死体をも見せる。しかも呪詛し、神々に復讐を祈願するティエストを嘲笑うかのように、「復讐も窮まってオレは満足だ……」という台詞で終幕となっている。この最終場では、神々(特にゼウス)は「祝杯」は飲ませなかったが、後はなす術もなく、ティエストに呼びかけられても、その場ではアトレに罰を下すことはない、

どうかここにあなた(ゼウス)の絶大な力をお示し下さい。(…)あなたの手である雷と共に(…)この汚らしい怪物、私たちの目から太陽と空を奪った者の大罪に罰を与えて下さい。(V、5)

以上見てきたように、我が近代のアトレは、神々の目をごまかすと言っては語弊があるが、自らの手を殆ど汚さず口先一つで、「子殺し」と「料運」をした。多少日食に邪魔されたが、それも自分の罪を隠し、しかも神々に対するこの世での勝利の印と解釈し、少くとも肝腎な「食事」をティエストに食べさせることには成功した。唯一「祝杯」だけは飲ませることはできなかったが、十分ティエストの不幸は見る事ができた。結局、当初の残忍な企図をほぼ実現し、しかも神々の劫罰も受けずに、地上の王として君臨しているのである。かつてメロプに「ティグル」と、今ティエストに「腹黒く血腥い悪魔」と罵られたアトレは、今や自分を「正しい裁き手」
le juste punisseurと豪語する専制君主である。

ところでもし、このアトレに、不徹底さ・いかがわしさがつきまとっているとしたら、その理

由の一端は、この「神々」が見方を変えれば、作者モンレオンの考える舞台上の「礼節」(の規則)だったからではなからうか? 「肉親殺し」はもとより、ましてや人肉を料理して親に食べさせる等の所業は神(々)の摂理に反するだけでなく、当時確立されつつある「礼節」の規則にも真っ向から抵触するのは言うまでもない。また前に引用した、「神々さえ同意してくれたら」の「神々」を「礼節」に置き換えてみれば、この相関性は明らかであろう。「もし礼節さえ、この悪業を認めてくれれば、オレの腕はやつらの上にもっと血腥いことをしてやるのだが。」この「礼節」の規則さえなければ、アトレはセネカのアトレウスと同じこと、もしくはそれ以上に残酷なことをし、観客に見せたかもしれない。グラヴィエの『マカベ』(1599年出版)では、不幸な母子達の残酷な処刑が舞台上で、手をかえ品をかえ(手足の切断、胴の串刺し、ネジプレスによる胴締め、火・煮えたぎる釜への投げ込み、車責等)見せていた。またドローダン・デガリエは、セネカ作品に触れるホラチウスの一節を註解して、舞台上で人間をバラバラに出来ない技術的な不可能性を強調していた⁽¹⁰⁾。一方モンレオンは、この作品の序文で次のように述べている。「もし私が読者諸君に、この悲劇をカルキノスやセネカが扱ったようなやり方で発表していたら、恐らく諸君はもっと楽しめたかもしれない。だがきっと、今日の舞台には剥き出し過ぎる trop nu と思われたことだろう。ギリシアやラテンの詩人達はギリシア風、ラテン風につくったわけだし、私はフランス風 à la Françaiseにつくったのだ。(……)材料不足と主題の恐ろしさが、今まで詩人達に筆を執らせなかったが、私に敢えて筆を執らせたのは次のような意図があったからだ。「自然」そのものが嫌悪すること、タンタロスの一族で起っていないければ我々は到底信じられないようなことを、「自然」が造った血も涙もある人達の目と心に、何とか我慢のできるもの supportable にしようとしたのである。」神々を意識したアトレの所業は当然、こうした配慮の結果とも言えるのである。ラ・メナルディエールが「書き移していながらも恐ろしくなる」⁽¹¹⁾と言う、セネカの「子殺し」、「料理」の残酷描写のうち、伝令の「語り」は全く削除したし、アトレウスの台詞も前述のように短縮し惨たらしい表現を取り払った。そして、優柔不断で自分の手を汚さないことではより陰湿陰険とも言えるが、少くとも舞台面では許容される犯罪方法に変えている。またすでに指摘してきたように、アトレが舞台上で直接的に関与する唯一の「事件」である血の「祝杯」飲ませを、事実上は失敗させたのもこうした配慮があったからでもある。「日食」や「地震」が神々の不快の表徴であると同時に、「礼節」の規則から見てとても舞台では再現できないものを隠す巧妙な手であったのである。しかしこの作品にとって不幸だったと思われることは、モンレオンの考える「礼節」が、当時(1630年代後半)の「学者達」の「礼節」の規則と大きくずれる個所があったことである。すなわちセネカ作品をほぼ踏襲してV

幕5場(最終場)で、子供達の手足首を見せたことと、アトレに罰を下さなかったことが、最も重大な誤算である。換言すれば、最終場での神々が今一つ無力化していることである。もし「祝杯」の場面をカットし、子供達の手足首とメロブの死体を見せずに、コンフィダンの報告に代え、幕切れで、ティエストにアトレの剣を奪わせて、アトレを刺し殺し自害させていたら(或は、殺された子供達が実はアトレの子であったことが判明し、アトレが絶望して自害していたら)、少くとも舞台上からは余りに「血腥い場面」がなくなり、結末で悲劇的ではあるが勸善懲悪の印象を与えることはできたであろう。たしかに、ロトルーの『クリザント』(1635年初演)では舞台上で、斬り落された首を投げつけているが(V幕5場)、批判を受けなかった。しかしラメナルディエールによれば、「役者の命を危険に晒さねば舞台にのせられない」「危ない場面」でもあり、「嫌悪すべき行為を観客に見せる」「恐ろしい場面」でもある、こうした場面は排除されなければならないのである。⁽¹²⁾ またコルネイユの『メデ』(1635年初演)でも、子供を殺したメデは罰せられてないが、それなりの評価を受けていた。このアトレにしても、神話物語では、この時ではなく大分たってからティエストの子供に殺されており、もし改竄すればこの神話に対する基本的な了解が崩れてしまうだろう。しかしこれもやはり、「単に主役だけでなく端役に到るまで、悪行が常に罰を受け、善行が報われるようにすべきなのだ」から、『ティエスト』は、⁽¹³⁾ 「全く不完全」なのであり、このような嫌悪すべき主題は選ぶべきでないのである。したがって「礼節派」の総帥の目から見れば、悪人を舞台に登場させることは全面的に否定できない以上、表向きには、バラバラ死体と勸善懲悪の配慮を怠ったことが批判されるのである。コルネイユの言葉を信ずるならば、この作品の上演は失敗であった(「我々の劇場は、このような主題はなかなか受け入れない。セネカの『ティエスト』は当らなかった」)⁽¹⁴⁾。モンレオン自身も暗に失敗を認めているが、いずれにしても、この程度は許容されると思って作っている訳だし、この作品がそういう認識があつてはじめて成立し得ていることも事実である。つまりモンレオンにとって技術的にも道徳的にも当代フランスでは舞台化し得ないと考える制約を、「神々=礼節」として受容した上で、逆にそれを梃子にして全篇、特にすべてが収束するV幕を構成しているのである。そこにセネカとは異なる「フランス風」、「近代風」のアトレを創ろうとしたモンレオンの工夫があるわけだ。この陰險なアトレが、新しい粹組の中で描かれているだけに、残酷なスペクタクルを好む観客からも共感を呼ばなかったのも、蓋し当然のことと言えよう。

おわりに

ここまで述べてきたアトレの「残忍さ」は、テキストの構成、人物設定によって一応その外枠は

決まるが、言うまでもなく、その生き死には一にかかって、舞台表現にかかっている。この紹介の最後に、「言葉」について簡単に触れて小論をおえたい。

こうした作品の通例でト書きが多く、台詞で示されるものを合わせると、舞台上の外形的限定をかなり受けている。しかしそれも小道具類（はりぼての手、足、首、剣、毒等）や衣装に集中し、装置、大道具類や照明、効果、また役者の演技等に関しては取りたてて言う程のことはない。（その中で注目に値するのは、広間に、兄弟の再会と刺殺を描いた絵が掛けられていることと、ベッドが置かれていることである。また日食の場で、舞台上を暗黒にし、その中で役者の台詞が聞かれるのも単純だが効果的であろう。）実は前章で述べたように、V幕を除くと残酷スペクタクルがアトレの残忍さを補完、増幅しないことは、モンレオンが当時の演劇規則の制約を意図的に受け入れ、残酷スペクタクルを極力避けていたからなのである。ただ、当時の上演ではとてもできなかったと思われるが、ティエストの「食事」の場は、場割り上（V幕2場と3場はクリトンが移動してつないでいる）、V幕1～2場の間に黙劇の形で十分舞台化できるようになっていることを指摘しておきたい。いずれにせよ、舞台上では役者の言葉と演技が中心になっており、しかも前述のように、テキスト上は、アトレは舞台上では一切「手」を使わず、「事件」にもV幕5場で立合うだけである。したがって常識的に言えば、言葉の残酷芝居であり、台詞（詩句）に重きが置かれているのである。

これもすでに触れたように、この作品では神話世界への言及が極力避けられている（タンタロス、金羊毛皮、アケロン、ティータン神族、アルゴス、ミュケーナイ、オッサ山、ペーリオン山位である）。したがって神話的、神秘的イメージを喚起するとしても、「神々」Dieuxや「自然」Natureへの呼びかけと言った抽象化されたものとなっている。またこの時代の他の多くの作品同様、具体的な物質名詞がかなり残っているが、この作品も基調としては抽象語の世界へと向っているのである。ここで少しくアトレの残酷と思われる詩句を見てみよう。まず独白（と対コンフィダン）の特徴的なものを二例挙げる。

Ta main (Merope) perdra Lysis, ta main perdra Theandre (Ⅷ、1)

具象名詞の中では、狂暴な動物（虎、蝮、秃鷹、狼、大鷲等）と共に身体の部分にかかわるもの（特に、手、首、胴、腹、心臓、内臓、血、料理、物）が目立ち、特に再三繰り返してきたように、「手」への偏執、偏愛とも言える傾向が顕著である。一方この作品には、「復讐」、「近親相姦」、「肉親殺し」に関わる語とその修飾語（abominable, affreux, barbare, cruel, dénaturé, détestable, horrible, infame, inhumain, monstrueux, odieux, sanglant, terrible, etc）で充満しているが、

Vengeance, cruauté, violence, transports,
Perfidie, homicide, et les sanglants efforts
Où nous pousse la Rage alors qu'elle est extrême,
Mêlons le sacrilège avec le blasphème, (Ⅲ, 2)

この詩句に見られるように、抽象語の羅列でイメージの喚起力が全くない、無意味としか言いようのないものもある。しかし見方を変えれば、このナンセンスな詩句に「痙攣的」な音の暴力を見ることができないのではないだろうか。次に対他者（犠牲者グループ）を見てみよう。メラント（メロプのコンフィダント）に復讐計画への加担を頼んで

Ta haine ou ton Amour se fera reconnaître ;
L' un te donne mon lit, et l' autre le tombeau ;
Choisis celui des deux qui te semble plus beau (Ⅰ, 4)

メロプとティエストの不義の子供達を歓迎して、

…Ah gage précieux! / Que vous rendez Atrée aujourd' hui glorieux (Ⅱ, 7)
何も知らずに子供達の仇討ちを頼みに来たメロプに、

Etes-vous pas Merope, et suis-je pas Atrée? (Ⅲ, 5)

幕を引いて、子供達の亡骸（手、足、首）をティエストに見せて、

Tu vois ce que j' en ai, tu tiens tout ce qui reste (Ⅴ, 5)

これら犠牲者達に対する詩句では、明らかに両義性、それも見え透いた両義性が特徴と言えよう。つまり、メラントに対しては脅迫以外の何物でもないし、子供達は人質としてとられ残虐に殺され、アトレに悪魔の栄光を与えるのである。そしてメロプとティエストには、はぐらかし、ほかしを用いているが、観客には明らかに、子殺しの張本人がアトレであり、ティエストが子供達の胴体を食べたことは分っている。またこれらの詩句からは、紛うかたなきサディズムと自他に対する存在証明の願望が浮び上ってくる。このアトレは、終幕近くなると、コルネイユのメデを真似て、もうアトレと自称する必要もなく「Moi, moi」と言えば十分となる⁽¹⁵⁾。勿論、これらの引用例は恣意的なものであって、作詩法的には様々なテクニック（特に反復法の多用）を駆使しているが、筋の運びのためだけの台詞や説明的な詩句も非常に多いことも事実だ。しかしここに見られるような、徴候的だが明らかに「残酷な言葉」の試みも少くない。また、安直な台詞回し、朗誦や所作では滑稽なものとなるが、たとえばパラノイア的な発声法とか身体所作、つまり役者の肉体、肉声、所作と演出が良ければ、十分生かされる詩句も多くあることも確かである。

結局この作品には、新しい「残酷劇」の要素が殆どすべて揃っていると言えよう。アトレの近代

的な「残忍さ」に形を与えるのは役者、演出となるだろう。現代でも、良い演者、演出があつて、多少の脚色を加えれば（たとえば、メロプをⅢ幕で死なせずに狂わせてⅣ、Ⅴ幕に薄衣姿で登場させるとか）、観客の共感を全く拒否する残忍な専制君主の「残酷劇」として十分上演に値しよう。作者に関して言えば、忘れられた泡沫詩人ではあつたが、『アンフィトリート』でスペクタークルのあらゆる要素を盛り込んだ芝居。ここでは人間の魔性にすべてを収斂させる恐怖劇と、極端に異るとは言え、共に非常に演劇的な試みをしているところを見れば、演劇の熱狂のなんたるかを十分わきまえた劇作家であることは間違いない。先見性もあり、技術的にも達者なモンレオンのフランス劇文学史上での不幸は、1630年以降で成功するためには必須の、古典的ポエジーだけが欠けていたことであろう。

<注>

- (1) J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France* 1953, p.81
- (2) 使用テキストは、*Le Tyeste de Monsieur de Monléon*, Paris, Pierre Guillemot, 1638, 4°. なおセネカ作品はエルマンの校訂対訳版、*Sénèque, Tragédies*, éd L. Herrman, 1927, t.Ⅱを参照した。
- (3) Cf. H.C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 1929, Part Ⅱ, vol. 1, p.157
- (4) *La Mesnardière, La Poétique*, 1640, éd. Slatkine, p.33, A d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, 1657, éd P. Martino, p.28
- (5) De Laudin d'Aigaliers, *L'Art poétique français*, 1597, éd Slatkine, p.160
- (6) Cf. H.C. Lancaster, *op. cit.* p.157
- (7) モンレオンは「序文」で次のように述べている。" (Lecteur) apprendis que la disposition du sujet est absolument mienne, et que j'ai élevé sur le fondement de l'histoire et de l'antiquité un ouvrage à la moderne.
#しかしステグマンは、例証は一切挙げていないが、イタリアのドルチエの影響を示唆している。(cf A. Stegmann, *L'Héroïsme cornélien*, 1968, t.Ⅱ, p.140
- (8) " je n'ai pas toutefois voulu sortir de leurs (les esprits de ce siècle) étroites règles qui me semblent si judicieuses, et si parfaites..."

(Au lecteur de cette pièce)

- (9) J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, 1950, p. 277
cf. A d' Aubignac, *op. cit.*, p. 244 なおこの作品では、場割りは一ヶ所を除くとすべて、役者の出入りによってなされている。また二場に分けるべきIV幕3場も、場面の連続という点では問題ない。
- (10) *Op. cit.*
- (11) (12), (13) *Op. cit.*, p. 315-6 ; p. 202-5 ; p. 21, p. 223
- (14) P. Corneille, *Discours de l'Utilité et des Parties du Poème Dramatique*, 1660. éd. L. Forestier, p. 43.
- (15) cf. P. Corneille, *Médée*, 1639, v.317, éd. A. de Leyssac, p. 114

現存する1630年代の悲劇リスト

	La Serre	<i>Pandoste</i>	((M)) 1631
	Du Vieuget	<i>Les Aventures de Policandre et de Basolie</i>	1632
	Bello	<i>Tragédie sur la vie et martyre de S. Eustache</i>	1632 Liège
	Troterel	<i>La vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine</i>	1632 Rouen
	La Serre	<i>Pyrame</i>	1633 Lyons
	anonyme	<i>Achab</i>	1634
1634	Rotrou	<i>Hercule mourant</i> (34d, H: 31,)	((H)) 1636
	La Pinelière	<i>Hippolyte</i> (34d,)	((H)) 1635
	Mairet	<i>Sophonisbe</i> (34f, D: sep-oct 34,)	((M)) 1635
	P. Corneille	<i>Médée</i> (34/35, H: 35d,)	((M)) 1639
1635	G. de Scudéry	<i>La Mort de César</i> (35d,)	((M)) 1636
	Mairet	<i>Marc Antoine</i> (35, D: avril-mai 35,)	((M)) 1637
	La Calprenède	<i>La mort de Mithridate</i> (35f, H: 36d,)	((H)) 1636
	Benserade	<i>Cléopâtre</i> (35,)	((H)) 1636
	Benserade	<i>La Mort d'Achille et la dispute de ses Armes</i> (35f,)	((H)) 1636
	Dalibray	<i>Torrismon</i> (35,)	((M)) 1636
	Rotrou	<i>Crisante</i> (35,)	((H)) 1639

1635	Guérin de Bouscal	<i>La Mort de Brute et de Porcie</i> (35/36, H: 36,)	((H)) 1637
	G. de Scudéry	<i>Didon</i> (35/36, H: 36,)	((H)) 1637
1636	Chevreau	<i>La Lucrece romaine</i> (36)	((H)) 1637
	Du Ryer	<i>Lucrece</i> (36,)	((H)) 1638
	Tristan L'Hermite	<i>Mariane</i> (36,)	((M)) 1637
1637	La Calprenède	<i>Jeanne Reyne d'Angleterre</i> (37d,)	((H)) 1637
	Du Ryer	<i>Alcione</i> (37d,)	((M)) 1640
	Mairet	<i>Le Grand et dernier Solymon</i> (37d, D: nov-dec 37,)	((H)) 1639
	Durval	<i>Panthés</i> (37f, H: 37/38,)	((H)) 1639
	Chapoton	<i>Le Veritable Coriolan</i> (37,)	((H)) 1638
	Rotrou	<i>Antigone</i> (37,)	((H)) 1639
	Regnault	<i>Marie Stuart</i> (37,)	((H)) 1638
	La Calprenède	<i>Le Comte d'Essen</i> (37, H: 37/38,)	((H)) 1639
	Chaulmer	<i>La Mort de Pompée</i> (37,)	1638
	L'Héritier Nouvelon	<i>Hercule furieux</i> (37,)	1638
	Monléon	<i>Thyeste</i> (37,)	1638
	Tristan L'Hermite	<i>Penitence</i> (37/38,)	((M)) 1639
	Jean-Baptiste L'Hermite	<i>La Chute de Phaëton</i> (37/38,)	1639
	Claveret	<i>Le Ravissement de Proserpine</i> (37/38,)	1639

1638	Chevreau	<i>Coriolan</i> (38d,)	((M)) 1638
	De Grenaille	<i>L'Imocent malheureux</i> (38,)	1639
	La Calprenède	<i>La Mort des Enfants d'Hérode</i> (38,)	1639
	Guérin de Bouscal	<i>Cleomène</i> (38,)	1640
1639	Sallebray	<i>La Troade</i> (39f,)	((H)) 1640
	Benserade	<i>Méléagre</i> (39f,)	((H)) 1641
	Chapoton	<i>La descente d'Orphée aux Enfers</i> (39,)	((H)) 1640
	Baro	<i>Saint Eustache</i> (39,)	((H)) 1649
	anonyme	<i>Rosimonde</i> (39,)	1640
	La Caze	<i>Cammane</i> (39,)	1641
1640	Rotrou	<i>Iphigénie</i> (40, H: 39,)	((H)) 1641
	P. Corneille	<i>Horace</i> (40d,)	((M)) 1641
	D'Aubignac	<i>Zénobie</i> (40d,)	((H)) 1647
	D'Aubignac	<i>La Pucelle d'Orléans</i> (40,)	1642
	Du Ryer	<i>Saül</i> (40,)	1642
	Du Teil	<i>L'Injustice punie</i> (40,)	1641
	La Calprenède	<i>Phalante</i> (40,)	1641
	La Serre	<i>Thomas Morus</i> (40,)	((H)) 1642
	P. Corneille	<i>Cinna</i> (40/41,)	((M)) 1643
	La Mesnardière	<i>Alinde</i> (40/41,)	1643

◁ 注 ▷

作者名、作品名、初演年代、初演劇団、初版年の順でならべている。

- 1) 初演、特記していないものは Lancaster による。H は Deierkauf-Holsboer。D は、Dotoli に依ったことを示す。
d, f は、それぞれ début, fin の略。
- 2) 劇団、◁H▷ は、Hotel de Bourgogne 座。◁M▷ は Marais 座の略。
- 3) 初版、年代の後に地名があるのは、刊行された場所をあらわす。特記しないものは Paris である。
- 4) 上演されなかったが、1640~42 頃に書かれたものとして、Tallemand des Réaux, Oedipe がある。

参考文献

- Lancaster, French dramatic literature in the seventeenth century.
S. W. Deierkauf-Holsboer. Le théâtre de l'Hotel de Bourgogne Nizet.
Le Théâtre du Marais Nizet.
G. Dotoli, Datazione del teatro di Jean Mairet Nizet

会 員 名 簿 (A B C 順)

橋 本	能	〒156	世田谷区大原 2-1-10	TEL 321-4787
伊 藤	洋	〒170	豊島区駒込 4-9-29-401	TEL 910-0991
岩 瀬	孝	〒158	世田谷区瀬田 4-37-22	TEL 700-8975
神 保	剛	〒151	渋谷区西原 3-33-13 水野荘	TEL 467-7923
小 林	卓	〒272-01	市川市行徳駅前 2-16-6-303	TEL 0473-57-5127
皆 吉	郷 平	〒154	世田谷区下馬 5-1-4	TEL 421-1813
野 池	意 子	〒180	武蔵野市吉祥寺本町 3-2-4-101	TEL 0422-22-7602
関 谷	苑 子	〒161	新宿区上落合 1-1-15-617	TEL 364-4084
竹 田	宏	〒272	市川市若宮 3-31-9	TEL 0473-34-2567
戸 口	民 也	〒852	長崎市住吉町 17-21-103	TEL 0958-47-3498

後 記

1977年の暮近くに『エイコス』第1号を創刊した。あれから早くも2年余。ようやくここに第2号を刊行することができた。

年に1冊刊行の予定を守りきれなかったことについては深くお詫びをしたい。特に第1号をご覧いただいて、拙いながらも将来の結実大成を感ってください、物心両面にわたってご援助いただいた諸先生、諸兄姉には恩を仇で返すような「1号雑誌」になってしまい、ご心配もおかけしたことを申し訳なく思っている。

言い訳がましくなるが、この2年間無為に過ごしてきたのではなく、「17世紀仏演劇研究」の例会を相変らず土曜日（最近は隔週になったが）の午後が続けてきた。リストでご覧の通り、1630年代の悲劇をフランス国立図書館からマイクロ・フィルムで取り寄せ、片端から分担を決めて読破していった。究極の目的は出発の時と同様、フランス古典悲劇生成の秘密を作品の上から探ることである。マイクロ・フィルムの到着がかなり遅れたこと、読了した作品すべてが必ずしも論ずるに足るものでなかったこと、そしてわれわれの力不足から読めば読むほど、知れば知るほど軽々に論文を書くことができなかったことなどなどが、第2号の論文集刊行遅延の主たる理由であった。お詫びとともにご了解を得たいと思う。もちろんまだこの第2号でも力不足は歴然としている。しかしとにかく第2号にまとめておかなければならないと考えての刊行である。大方のご批判、ご叱正を切に願う次第である。

さて1630年代の悲劇をほぼ読了した今、次の段階として40年代の悲劇（若干手をつけ始めてい

るが)、30年代の悲喜劇、田園劇との関連も考察していかなければならない。まだまだ道は遠い。

われわれの読んだ範囲に限ってざっと考えてみても、30年代の悲劇の復興は確かであり、題材も多種多様である。その中で目立つのはセネカに材を仰いだ作品が先行していること、そのうえ間隔をおいて数年後にまたセネカ種の作品が出現したこと、英国史(しかもかなり当代に近い史実)を扱った作品の出現などである。これらは何故なのか。この両者に関連はあるのか。イギリスに渡った詩人もいるのに何故シェイクスピアはフランスに入らなかったのか。『ソフォニスブ』(1634)のあとのバロック的な作品は果たして観客の好みによるものだったのか。30年代後半、特に神話に基づく悲劇でスペクタクル性が強いのは何故か。宮廷バレエ、田園劇の隆盛との関連があるのだろうか、など浮かんできている疑問は数限りない。そのいくらかでも解消するのがわれわれのさしあたってのささやかな願望である。

最後に今回のマイクロ・フィルム注文に際しては、慶応義塾大学のフランス語の諸先生のご好意により、同図書予算にその支払いの多くを負った。ここに記して心からの感謝を申し述べたい。

(H・I)

エイコス II

発行日 1980年8月10日

発行者 17世紀仏演劇研究会

〒162 東京都新宿区西早稲田早稲田大学
教育学部 伊藤 洋 C/O

編集 小林 卓

印刷 (有)セミナー出版会

〒241 横浜市旭区鶴ヶ峰本町1202

頒価 500円