

## 『美しきアルフレード』の相貌

鈴木美穂

〔序〕

ジャン・ロトルー（Jean Rotrou, 1609–1650）の喜劇『美しきアルフレード』 *La Belle Alphrède* が、オテル・ド・ブルゴーニュ座で初めて上演されたのは、1636年初頭のことであったと推定されている<sup>(1)</sup>。

1636年、古典主義の規則は、徐々に、かつ着実にその勢力を拡大し、規則論争は頂点に達しつつあった。規則派の理論家シャプランの知己であったロトルー自身、メレの『ソフォニズ』（Mairet : *Sophonisbe*）上演に数か月先立って、正則悲劇『死にゆくエルキュール』（*Hercule mourant*, 1634年初演）を舞台にのせている。しかしこの作品は、あらゆる劇的效果を、ただ台詞によってのみ発揮させ輝かせる古典悲劇の、いわば禁欲的な美からは、かなり隔たっていた<sup>(2)</sup>。いずれにしろ、まだ『ル・シッド』（Corneille : *Le Cid*, 1637年1月初演）は上演されず、規則派に決定的な勝利をもたらすことになる「ル・シッド論争」は、まだその火蓋を切っていない。依然として「不規則の牙城」<sup>(3)</sup>を誇る悲喜劇は、30年代を最盛期として君臨している。ここに取り上げる『美しきアルフレード』は、まさにこのような時期に上演されたものである。

「もしラシーヌの同時代人が『美しきアルフレード』を読む機会があったとすれば、彼らの目にはまさしく怪物と映ったであろう。」<sup>(4)</sup>とシェレールが言うように、この作品は、古典主義演劇の均斉のとれた姿からはほど遠い外貌を呈している。

まず第一にジャンルの峻別が曖昧である。自称「喜劇」ではあるが、喜劇性は後退し、かつ部分的にしか見られず、冒険を主軸にして、危険・恐怖・暴力・復讐がしばしば優位を占め、内容的には悲喜劇と呼ばざるをえない<sup>(5)</sup>。第二に時と場所の奔放な推移がある。舞台上に流れる時間は少なくとも数週間、場所はオラン（アルジェリア）とロンドンにまたがり、しかも前者で3回、後者で8回の場面転換がある<sup>(6)</sup>。第三に、筋立てが複雑と言うより煩雑であり、無駄な枝葉が繁茂している。アルフレードの恋と冒険の物語を中心に据えてはいるが、海賊アマントスの娘捜しのエピソード、ロドルフの復讐譚、イザベル家の災難、アカストの恋、オラントの恋などの脇筋や偶発事件が、必然性の有無を無視して絡まっている。そこに難破・変装・殺し合い・幽閉・誘拐・偽りの死・取り違え・祝宴など、悲喜劇にお定まりの素材が嵌め込まれ、人目をひく装飾として機能している。

以上の互いに関連する三点が、この作品を異形の「怪物」たらしめているのだが、ここでは、作品の内部を今少し詳細に考察することで、『美しきアルフレード』の、時代を反映する多様な相貌を描き出すことを試みたい。

なお、出典としては、ローペ・デ・ヴェーガ(Lope de Vega, 1562-1635)の、*Hermosa Alfreda* (『美しきアルフレダ』)が題名のみあがっているが内容の詳細は不明であり<sup>(7)</sup>、したがって、ロトルー自身の創作部分およびその独自性を検討することはしない。プロットについては、本誌「作品梗概集」を参照されたい。

## I. 混淆するジャンル

### 1) 恋と冒険の劇

『美しきアルフレード』を一言で要約するなら、「捨てられた女(アルフレード)が策略をもってつれない男(ロドルフ)の愛を取り戻すまでの冒険劇」となる。これが作品全体の主筋であり、恋と冒険のロマネスクなテーマは、作品を通して最も表面に浮かび上がってくるテーマである。この視点から見た時、この作品はどのような特徴をもっているだろうか。

幕が開くと、わたしたちは難破した船の残骸の前に佇むアルフレードと従者クレアンドルの姿を見る。舞台のホリゾンに広がる海と、彼女によって想起される嵐とは、言うまでもなく冒険の象徴である。

アルフレードがこのような危険な旅に出たのは、自分を捨てて新たな恋人のもとに走ったロドルフを追うためである。不幸な恋は今しがた彼女らを襲った嵐同様、彼女の身を激しく責め苛んでいる。

恋は責めたて、胸を締めつけ、焼き焦がし、息をつまらせ、望みを絶つ。

恋は涙とため息と嗚咽、苦しみの呻き声と怒りを生み出すのよ。

(I 幕 1 場)

恋は拷問のように、身体へ直接加えられる暴力として表現されている。そしてアルフレードの船出はこの暴力への果敢な抵抗なのである。報われない恋は、彼女を諦めという無為の中に蟄居させることはせず、冒険という行動に駆り立てている。やはり愛されない者として、ラシーヌ劇のオレストは「海から海へと渡り歩き」<sup>(8)</sup>、アンティオキュスは自らすすんで困難な戦闘に身を投じている<sup>(9)</sup>が、彼らの「冒険」の目的は恋する対象そのものではなく、過激な行動に没頭することで対象から限りなく遠ざかること、その延長線の果てに恋の主体である自分自身を抹殺することにある。だがアルフレードの冒険はあくまでもロドルフに照準を合わせてあり、再び彼の心を取り戻し、身ごもっている子供とともども自身の活路を見出すことを至上命令としている。

実際、「冒険」aventureの語がそのまま「恋の冒険」を意味するように、恋と冒険とは手を携え、

その相互依存関係が登場人物それぞれの行動を導いている。ロドルフはイザベルを求めて、アルフレードはそのロドルフを追って、危険な船旅を決行している。ロドルフはもともとイザベルに旅の途上で出会っている。イザベルの美貌の噂はアカストを旅立たせ、会うや否や恋に落ちる。エラストはイザベルに執心のあまり犯罪という突出した冒険を冒し、生命まで失っている。

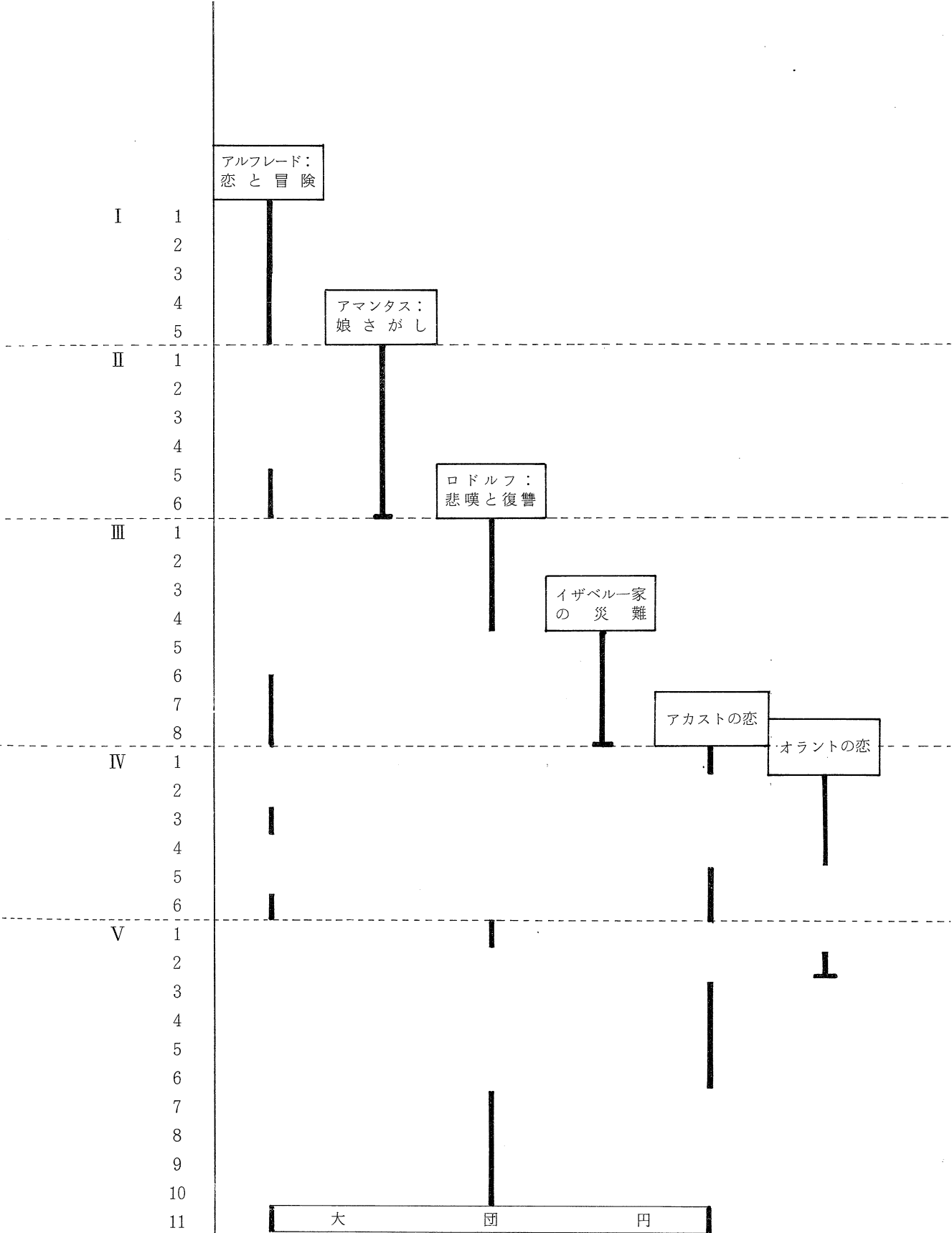
また、この語 *aventure* が本来「未来に起こるであろうところの、予期せざる事件」の意味をもつものである以上、登場人物が冒険に身を投じるという行為は、ありとあらゆる不測の事件の来襲に積極的に身を委ねる行為を意味することになる。そして冒険の規模が拡大するに比例して、すなわち登場人物が描く時空間の軌道が大きくなればなるほど、予期せざる事件が生起する回数も多くなるのは当然である。『美しきアルフレード』において頻発する偶発事件の直接的、間接的ターゲットはもちろんヒロイン、アルフレードであるが、彼女に密着して絡む筋は舞台上では何度も寸断される。危険な、あるいは幸福な偶然は、いずれにしる結果的にヒロインに利するところのものになるのだが、実際に舞台でスポットをあてられるのは偶発事件（や脇筋）の方であることが多い。次頁の図は場面の中心となる人物及び事件の流れを示したものである。

次頁の図において、父親アマンタスとの遭遇は完全な偶然の出来事であり、ロドルフの悲嘆と復讐の念はアルフレードの策略通りの反応、イザベル一家をアルフレードが死と凌辱から救った事件は偶然であるが、彼女はいずれ彼らと出会う意図をもっていた。アカストの恋は半ばアルフレードの筋書き通り、男装したアルフレードへのオラントの恋は偶然の範疇に入るだろう。

これらの偶然と必然のモザイクを根底で貫き通しているのは、ロドルフ（の愛）を求めてのアルフレードの「探索」であることを改めて確認しよう。しかも、通常の「探索」とはいささか趣きを異にするものであることも。

冒険＝予期せざる事件の継起を通じて、主人公がある人物や物を探し求めるというストーリーは、中世以来の代表的な物語形式のひとつであり、また出奔した恋人（本意であれ、不本意であれ）の後を追って様々な事件に遭遇しながら、めでたく結婚にこぎつける、というプロットも悲喜劇には珍しくない<sup>(10)</sup>。ところで『美しきアルフレード』では、アルフレードが直接にロドルフを標的として追い求める物語は、早くもI幕4場で終わりを告げてしまうのである。つまりアルフレードはロドルフに出会ったが、自分の恋人としての彼を見出すことができなかった。この「探索」は、その対象が求める主体に対して所有されることを拒否する限り、失敗である。

しかし注目すべきは、II幕が「探索」のターニング・ポイントになっている事である。今度はロドルフがアルフレードの後を追う、という形になるのだ。もちろん彼が直接に追うのは、アルフレードの仇とみなすアカストであるが、アカストを追いながら、あるいは彼を追うことで、ロドルフは永遠に失われたアルフレードのイメージを追跡しているのだと言えないだろうか。そしてこれはアルフレードの策略の枠内の行動であるという理由から、贖物の「探索」である。イニシアチブはあくまでもアルフレードにあり、彼女がアカストを介してロドルフに彼女自身を追わせているのだ。つまりここには、通常の「探索」における主体と客体の間にある、運動の方向の逆転が見られる。



ところが追われる（追わせる）側は、やはり自ら追う側となるより、能動性に欠けることは否めない。策略のルールは既に敷かれており、ロドルフに偽りの死を信じ込ませ、彼が激しい苛責の念にとられて復讐を決意した時点で、アルフレードは実はもう何も為すべきことはない。Ⅲ幕以降、脇筋に照明が当てられるのはこのためである。イザベル一家の命の恩人となり、アカストとイザベルを結びつけ、オラントの恋心を利用する、というアルフレードの一連の行為および手管は、彼女の真の目的（ロドルフの愛の回復）の成就に直接関わっているわけではないのだ。

だからこそ作者は、脇筋やエピソードが多かれ少なかれ主筋に奉仕していることを、特に強調する必要があった。そのために、Ⅱ・Ⅲ・Ⅳ、各幕の幕切れでアルフレードに全く同一の台詞を発させているのである。

恋よ、心をむしばむ疫病よ、  
わたしは運命に打ち勝って、手強いおまえを征服してみせる。

この三度繰り返される台詞は、ともすれば主筋からそれがちな観客の興味を、適当な時期にヒロインに集中させる役割を負い、さらに全ての劇行為が彼女の意志に添って進行していること、あらゆる偶然が彼女の策略に組み込まれて必然となることを、幕切れごとに主張し、確認させている。逆に言えば、力強い意志と運命への果敢な挑戦とを表わすこの台詞がなければ、アルフレード自身の影は薄くなるのである。

以上が『美しきアルフレード』に見られる、冒険と探索のムーヴメントの特徴である。一見、典型的な冒険悲喜劇であるが、主人公が、追跡の対象に逆に自分を追わせる、という点で、ひねりをきかせてあると言えよう。

## 2) 喜劇性

「喜劇」と自らを名のりながら、『美しきアルフレード』では喜劇的なものは主役ではない。コミックな要素という部分にとどまり、しかも純粋にコミックな役割を担っているのはロドルフの従者フェランドひとりである。さらに喜劇的人物としての彼の役割は、複数の筋の進行の中でいかなる機能も果たしてはいない。

確かにフェランドは、アマンタスの誘導尋問に乗せられてアルフレードが女であることを暴露し（Ⅱ幕3場）、アルフレードの策略の加担者としてロドルフに彼女の偽りの死を報告し（Ⅲ幕3場）、そしてロドルフの命令でアカストへの決闘状を奇抜な方法で手渡す（Ⅴ幕6場）、という行為で筋の進展に参加している。だが、秘密の消極的な暴露者、虚偽の語りをする報告者、奇妙な使者としてのフェランドは、喜劇的人物つまり伝統的ほら吹き兵士としてのフェランドとは無関係に切り離されている。彼が劇行為に参加するためには、何も喜劇的人物である必要性は全くないのである。

したがってフェランドが自らの喜劇性を明白にし、強調する台詞を発する時、それを正面から受け取め

て劇の流れの中に組み入れるべき対話者は存在せず、彼は独白を余儀なくされる。I幕2場、逃げるアラブ人海賊を追ってアルフレード、ロドルフ、クレアンドルが舞台上から姿を消した後、I幕3場でひとり残ったフェランドは、軍神マルスや神話上の怪物をあげつらい、全てに立ち勝る武勇者として自分自身を誇示する。

神々、死の女神、野獣ども、人間たち、悪魔よ、冥府よ、  
さあ、俺がどれほどの腕をもっているか、試しにやって来るがいい。

(I幕3場)

だが、誰も耳を傾ける者はいない。疎外された道化はただ観客とのみ対峙している。別の観点から見れば、彼の大笑は笑うために劇場に足を運んだ観客への付随的サービスと言えるだろう。

フェランドがほら吹き兵士として発話する場面はII幕3場にも見出される。海賊の首領アマンタスによる尋問の場面がそれであり、フェランドは尋問を受ける捕虜の立場にあるとはいえ、だがそれだからこそ、自己の主張に耳を貸してくれる相手を一時獲得するかのようにみえる。現状を直視する勇気があるか、と問うアマンタスに、彼は以下のように答える。

人間たち、神々、四大、黄泉の国、死の女神、牢獄、  
いかなるものもわが理性をゆるがすことはできぬだろう。  
地上にも海上にも、こわいものはござらん。  
びくともせずに世界の破滅といえど直視しましょうぞ。

アマンタスとその息子アカストはこの返答を聞いてフェランドの勇氣に感じ入る。が、それも束の間、さぞ由緒ある家柄の出身であろうと期待され、素姓を尋ねられた時に、この常軌を逸した人物は馬脚を現わしてしまう。彼は、高貴な家系にわが身を生まれさせることをしなかった運命の女神を執拗にののしり、それでも

この名は高名を馳せ、わが最もささいな武勲さえ  
民草をふるえ上がらせ、王侯の話の種となっている。

と言いつのる。アカストはフェランドのほらの途中から正体を見抜き、アマンタスも彼を「気狂いじみた」人物と断定する。

憶病なほら吹き兵士の虚言・贅言が完全に滑稽な効果を発揮するのは、ほらと知ってそれを受け取め、かつ空威張りを一層扇動する相手が存在する時であろう。コルネイユの『舞台は夢』(1635年初演)に登場するマタモールを想起しよう。マタモールの周囲にいる「常人」は、彼の大仰な嘘を嘘と知りつつ応酬し、さらに嘘の規模を拡大させる。他の登場人物とのこのような関わり、駆け引きの中

でこそ、常軌を逸した人物の逸脱ぶり、面白おかしくグロテスクな突出度はより鮮明に照射されるのだ。

だがフェランドの場合、空威張りの言葉はまずそのまま文字通り信じられる。ということは、フェランドはこの時、自身が語るところのもの以外の人物ではない。そして虚言を見抜かれた途端、「突飛」(Ⅱ幕3場、アカストの台詞)で「気狂いじみた」(同、アマンタス)人物として舞台の現実からはじき出されてしまう。つまり「ほら吹きフェランド」と関わる者は誰もいないのだ。かくして喜劇的人物としてのフェランドは、Ⅱ幕3場であえなく姿を消すのである。

要するに『美しきアルフレード』においては、純粹に明瞭な喜劇性は主要な筋とは融合してはいず、分離し、はじき出された形にある。にもかかわらずこの作品が全体として一種明朗な雰囲気醸し出している理由は、ヒロイン・アルフレードの、運命に対する楽天的とも言える挑戦もさることながら、Ⅴ幕後半に照明を浴びるアカストの存在に負うところもあると思われる。

アカストは恋を知らなかった男だ。

ぼくは粗野な土地で育った。

そこでは皆、恋の存在も、その作法も知らないんだ。

(Ⅳ幕1場)

姉(妹)アルフレードの策略を完遂するための補佐役として、ヒロインと共にロンドンに乗り込んだアカストだったが、イザベルを一目見るなり恋に落ちる。が、「粗野な土地」で成育した男は恋の何たるかを知らず、ただ不眠のうちにイザベルを夢想するばかりである。恋とは文明社会の産物である、という当時の考え方が、アカストの台詞において見られよう。自分の思いを表現する術を知らない彼は、したがって、華麗なギャラントリーを駆使してイザベルに意中を告げることができない。

この入り乱れた思いを説明することができません。

ひどく混乱しているので、ただ、何も言えない、と告げることだけが、あなたに言える全てです。

(Ⅳ幕5場)

初めての物思いは彼を一時メランコリーに沈めるが、そう長い間ではない。父親の勸奨もあって、イザベルはあまり迷うことなくアカストとの結婚を承諾する。

ところでアカストにとって、恋は作品中非常にしばしばとえられるような「つける薬のない病」ではない。この点においては、ロドルフの死を知らされてすぐに彼を諦めることができたイザベルも同様である。執拗にロドルフを追跡するアルフレード、そしてアルフレードの死を自らの内部に固着させ、復讐の鬼となったロドルフの両者と、彼らアカスト、イザベルとは、まさに対極の位置にある。Ⅴ幕10場でアカストは、ロドルフとの対決の場に現われたイザベルに向かって、策略を用いて彼女の心を得たことを告白するのである。

ぼくの権利は偽りの上に築かれています。

ぼくはあなたを瞞着によって手に入れた、今は道理に基いて、あなたを元の手の中に返しませう。

このように彼は理性の上に立って情熱を放擲することができる人物であり、情念に支配され翻弄される人物の悲劇性は彼には見出されない。

次いでアカストは、卒直さと良識の代弁者であると言えよう。アルフレードの策略の加担者でありながら、彼は彼女の計略をイザベルに打ち明けようとする（V幕3場）。小姓の登場で告白は結局なされないが、アルフレードが自ら誇る術策は、彼にとっては「煩わしい秘密」（V幕3場、アカスト）でしかない。また彼の現実的な良識については、次の台詞に最も端的に表わされている。復讐にはやり、死を賭した決闘をせかすロドルフへの言葉である。

ぼくは立派な死より、恥ずべき生の方を選ぶ。

この考えは少しも間違っていないと思う。

（V幕10場）

ピエール・コルネイユを高く評価するロトルーとしては、異常な台詞ではある。むしろモリエールの諸作品に登場する、理性と良識に富み現実的バランス感覚の優れた一連の人物像を喚起させよう。

以上のようにアカストは、健全で平穩、現実的で庶民的な世界の住人である。病としての恋が冒険や悲劇を生むとすれば、この病に冒されることのない世界に住む彼には、危険な冒険も心をむしばむ悲劇も襲いかかることはない。このような視点から見るとアカストは、完全に喜劇的人物とは言えないまでも、非・悲劇的人物だと指摘することはできよう。

結局のところ、『美しきアルフレード』において、人目を引く際立った喜劇性、つまりほら吹きフェランドが表象する積極的な喜劇性は劇全体から遊離し、孤立した一部の要素としかなっていないが、アカストによって表わされる穏やかな、いわば鎮静された喜劇性が、特にV幕後半、ロドルフとの対立において浮き彫りにされていることになる。

### 3) 悲劇性

作品全体の骨格をなすアルフレードの恋と冒険の劇は、彼女の恋の対象であるロドルフに視点を据えれば、ロドルフの悲劇、あるいは復讐劇となるだろう。もちろん悲劇、復讐劇として完結するわけではなく、最終的に主筋に吸収されることは言うまでもない。とはいえ閉幕間際まで、不幸と絶望、怒りと復讐の念が彼を動かし、支配していることは否定できない。

この「悲劇」は第Ⅲ幕から始まる。ロドルフとアルフレードの従者クレアンドルは、既に15日間海賊に幽閉されている。15日前尋問のために連れ出され、そのまま戻って来ないアルフレードとロドルフ



フの従者フェランドの消息は不明である。このような閉塞状態の中でアルフレードの安否を気遣うクレアンドルの見る悪夢が、ロドルフの悲劇の先触れをする。予兆夢の手法はバロック悲劇にしばしば見られるテクニックであることを指摘しておこう。

夢ごときを人間が恐がるなど

馬鹿げたことだとはわかっています。

でも不吉な疑いの念があまりに強く感じられますので、

夜になると死の姿しか夢に見ないのです。

幽霊・骸骨・鬼火・切り立った崖

裁判官・死刑執行人・鉄鎖・拷問道具。

そして始終ひどくうなされるので

睡眠も休息にはなりません。

(Ⅲ幕1場)

夢の内容は、この台詞のすぐ後で登場するフェランドのもたらす悲報と具体的に一致するものではない。したがって厳密な意味での予知夢ではないが、まさに悲劇が始まろうとしている瞬間の不吉な雰囲気と、その渦中に巻き込まれようとしている人間が抱く漠然とした予感とを表わしているという点において、悲劇のプロローグの役目を果たしていよう。

ロドルフの「悲劇」の根幹はアルフレードの(偽りの)死にある。彼が彼女の死の経緯を知り、悲嘆と絶望のうちに復讐を決意するⅢ幕4場までを「悲劇」の提示部とすれば、目指す敵・アカストのいるロンドンに渡り、敵と対決するⅤ幕1場及びⅤ幕7場から10場までを展開部とみなすことができる。そしてⅤ幕11場、大団円の場においてハッピー・エンドを帰結部とする主筋に回収されることになる。——これが「悲劇」の外形であるが、偽りの死を出発点としている以上、これは偽りの悲劇に他ならない。とはいえこの贗の悲劇は、非常に迫真性に富んでいる。その理由はまず、アルフレードの死を報告するフェランドの虚偽の語り、細部の具体性においていかにも本当たらしい、という点にある。これについて少し検討してみよう。

フェランドの役割としては、ロドルフに一抹の懐疑も抱かせてはならないため、ことさら現実を再現するがごとく語る必要がある。それ故、アルフレードの正体がいかに暴露されたか、海賊の首領が彼女をどのように口説いたか、彼女は何と行って拒絶し、そして殺されるに至ったか、こと細かに説明し、描写する。特にアルフレードが女である事実が露呈されるくだりは、いかにもそういうことが大いにありうるだろうと思わせる説得力をもっている。すなわち、悲惨な状況に陥ったにもかかわらず毅然としているアルフレードを目にして、首領アマントスは賛美の念にかられる。思わず「こんな隷属状態でもそのようにしっかりしているのだから、幸福な時はそなたはどんな様子なのだろう」という意味の言葉をかけた時、彼女は「不注意から」次のように答えてしまうのである。

Et je serais moi-même autant que je *la* suis.

(Ⅲ幕2場)

この些細な、しかし決定的な女性代名詞 *la* が命取りとなるのだ。加えて殺害場面のリアリスティックな描写が衝撃を与える。とりわけ次の表現において。

私（フェランド）は見ました、あの方の胸が裂かれるのを。お顔は蒼白。  
私の額にまで、あの方の美しい血が飛び散りました。

(同)

結局のところ、この綿密にでっち上げられた事件は、それが紛れもない事実として微に入り細に入り語られ、それを聞く側が信じ、その事件を深刻な発端として現実上の一連の行為が展開されてゆく、という限りにおいて、もうひとつの現実となるのだ。

アルフレードがイザベルに告げるロドルフの死も偽りの情報である。が、この場合、それは語りという形式をとるまでに至らず、単なる結果の報告にとどまっている。もちろんイザベルが恋人の死の詳細を聞きたがるのは当然なのだが、作者ロトルーは「道すがらこの悲しいお知らせについてお話ししましょう」（Ⅲ幕8場）というアルフレードの台詞をもって全員を退場させ、ロドルフの死の委細を省略してしまっている。舞台上で長々と語られることのないロドルフの死は、言葉によって紡ぎ出されるもうひとつの現実とはなりえない。イザベルの、冷淡とも諦めのよさともとれる態度（ロドルフに固執せず、葛藤もなくアカストの求婚を受け入れる）はこのことに照応しているであろう。対してフェランドの語りは、途中でロドルフやクレアンドルの台詞が挿入されて度々中断されるにしろ、延々104行に渡って繰り広げられ、そこで費される言葉の量とそのリアリズムがロドルフを圧倒し、彼の中で動かし難い残酷な真実となるのである。

彼を苦しめる残酷な真実、それは彼の愛する対象が死者であること、そしてその死者は彼への愛のために海賊の求愛を拒んで刺殺されたこと、このふたつに集約されよう。これらがロドルフの悲劇の核となっている。

したがって彼は、死んだアルフレードを何度も思い返すことによって自らの悲劇を生き、養ってゆく。

アルフレードの血にまみれた影は、  
俺の行く先々につきまとい、たえず俺を脅かすことになるだろう。  
始終俺は恐怖に満ちた目で  
彼女の胸から血がほとばしるのを見、  
その悲しげな声は絶え間なく  
俺の惨いつれなさや卑怯な心変わりを責めるのだ。

(Ⅲ幕2場)

激しい後悔の念が俺にため息をつかせ、至る所で  
たえずアルフレードの姿をありありと出現させる。  
生気を失った肌，引き裂かれた胸，うつろな瞳，  
その彼女がなおも俺に言う，あなたを愛しているのよ，あなたの愛の奴隷となって死んだのよ，  
と。

(V幕7場)

別の言い方をすれば，ロドルフはアルフレードに憑かれている。彼につきまとう彼女の幻は，フェランドから手渡された言葉を母体として生み出されており，死にゆく彼女を心に描き口に出すことによって，ロドルフはその都度惨事の現場に立ち戻り，自責の念を新たに強めてゆくのである。

自責の念と表裏一体になった愛情，そしてそれらの根源でありかつそれらを養成するアルフレードの死体のイメージは，次の台詞において過激な頂点を極めている。

腐敗し，血にまみれ，ウジ虫どもにむしばまれた肉体，  
俺に大切なのはそれだけ，俺が仕えるのもそれだけだ。

(V幕11場)

ここに至ってわたしたちはネクロフィリアという言葉の思い出さざるをえない。だがそれはまた別の問題だ。それよりも死体への執拗なこだわりとそのリアリスティックな描写に，1630年代には既に消滅しつつあった残酷劇の残滓をみとめることはできないだろうか。

頂点に達したところでロドルフの悲劇は終了する。すなわち上の台詞の少し後でアルフレードが言葉を発し，「悲劇」は「贖の悲劇」としての正体を露わにされ，消失する。しかしながらロドルフが現に「悲劇」を通過したことに変わりはなく，この意味で彼は『美しきアルフレード』の悲劇性を一身に負っている人物と言えるのである。

## II. <変容>の劇

これまでわたしたちは『美しきアルフレード』を，「恋と冒険の劇」，「悲劇性」，「喜劇性」という三つの観点から眺めてきた。主調は言うまでもなく「恋と冒険の劇」で，他のふたつはこれに従属している。しかしこのように混在する劇的諸相の裏側に，もうひとつ別の相があることを見逃してはならないだろう。

冒頭のシーンに立ち戻ってみよう。人気のない海岸で，アルフレードが難破した船の残骸を見つめながら悄然と立ちすくんでいる。勇んで海原に乗り出した船の破壊された姿は，実は彼女自身の挫折の姿である。彼女は口を開く。

アルフレードよ、ついに天はおのれの意向をあらわに示し、  
あのつれない男への、おまえの要求を打ち砕いた。  
聞き分けのない子供（恋）の掟に従ったことも空しければ、  
神々に抗ったことも空しかった。

（Ⅰ幕1場、冒頭の台詞）

ロドルフを愛したこと、彼に去られた運命を甘受せず、自分の意志で彼を追ったこと、これらはふたつながら結実しなかった。恋と冒険の旅は実は幕開きの時点で暗礁に乗り上げている。アルフレードはいわばゼロ状態で立ちつくしているのだ。

彼女は男装である。それは女の身で危険の多い旅を遂行することを可能にしよう。だが、「おのが外見を失うことはおのれ自身を失うことである」<sup>(11)</sup>ように、恋を失い難破した男装の美女は自分自身においても難破し、自己を喪失した状態にあると言えよう。彼女は今、「美しき」アルフレードではない。だからこそ邂逅したロドルフとの間に次のようなやりとりがなされるのだ。

ロドルフ；

美わしのアルフレード、ではあなたなのか？

アルフレード；

もっと正確に話したらどう、不実者、

私の名から「美しい」という形容を取り去るがいいわ。

あなたの心は発する言葉と矛盾しているのだもの。

私が美しくないことは、あなたの裏切りが証明している。

（Ⅰ幕1場）

Ⅰ幕を通して彼女の状況は変わらない。新しい恋人に対するロドルフの情熱は強く、アルフレードの絶望に追い打ちをかけるばかりである。

しかし、海賊の捕虜となり、首領アマタスの、幼ない時に生き別れた娘であることが判明した時（Ⅱ幕6場）、彼女の失われた自己は一部回復することになるのである。真の素姓の発見は、自分が何者であり何ができるか、ということを明らかにする。アルフレードは、言うなれば〈自己同一性〉を獲得するのだ。Ⅱ幕6場の初めに、老女がアルフレードに着せかける刺繍をほどこした長衣と真珠の首飾りは、この意味で無駄な小道具ではない。男の衣装の上にまとわれたそれら女の装束によって、彼女は一時的に女である自己を回復するのである。

恋よ、心をむしばむ疫病よ、

わたしは運命に打ち勝って、手強いおまえを征服してみせる。

（Ⅱ幕6場）

この決意が発せられるのは、まさにこの時だ。

では、どのようにおのれの運命に打ち勝ち、恋を征服するか？——策略によって。

父アマントスは、アルフレードの無謀な旅の原因が同時に捕虜としたロドルフへのかなわぬ恋にあると知り、彼の命運は今や自分の手中にあるのだから、彼の心も彼女の思い通りにできよう、と言う。が、アルフレードはこの提案を退ける。

わたしが望むのは、策略を使って上首尾を得ること。

権力を使ってではありません。

(Ⅱ幕6場)

権力によって恋する対象の心は贖えないのは当然のことだ。ラシーヌ悲劇の主人公たちは、自分の権力下にある人間を恋し、権力をふりかざして二者択一を迫り、空しく苦悩するのだが、ロトルーの劇の女主人公は同じ立場にありながら、いかに相手の心を得るかについて策謀をめぐる。つまり、古典悲劇における主人公の葛藤は、ここでは策略という、運命に対する実際の挑戦に置き換えられている。

さて、アルフレードの策略の実体はどのようなものであったか。彼女はロドルフに自分の死を信じさせ、自分自身は男装のままロンドンに渡ってイザベルにロドルフの死を告げる。ここでふたつの「贖の死」は、しかしながら、ロドルフとイザベル各人にとっては疑う術もない「真の死」である。自分自身とロドルフを抹殺することでアルフレードが行なったのは、〈アルフレード→ロドルフ→イザベル〉という解決不能の三角関係を、一端全て御破算にすることだったと考えられよう。その結果、ロドルフは最初の恋に立ち戻り、イザベルはロドルフの存在が無かったものと思い諦める。つまり恋人たちの関係は、幕が開くはるか以前の状態に送り返されるのである。

アルフレードの男装のもたらす効果について見てみよう。先に述べたように、男装は旅をする上で女が出会わざるを得ない数々の危険を回避させる機能を形式的に果たしていよう。が、見かけは内実を支配し、アルフレードは単に外見的に男であるばかりか、男としての役割を実際に果たしている。すなわち彼女は剣をとって海賊と戦うし、イザベルの父親ユーリラスの命を狙ったエラストを切り殺してもいる。アカストと共にユーリラス一家の命の恩人という立場と、イザベルの妹オラントのアルフレードへの恋心とを利用し、彼女は支障なくアカストとイザベルを結びつけてしまっている。全ては男装がもたらす成果と言えるだろう。

「偽りの死」と男装が、以上のようにアルフレードの武器として活用され、策略を成功に導くことになる。策略の成功が確実になった時、つまりロドルフの恋の回復、いや以前よりも激しい情熱の獲得がゆるぎのないものと確信された時、彼女は再び女の姿に戻ることができる。実際、アルフレードはⅤ幕11場、最終場で初めて女の衣装を完全にまもって現われるのである。捨てられ、男装を余儀なくされた女は、恋を見出した女となり、美女としての〈自己同一性〉が再確立されるのだ。

ただ、アルフレードは単に元の姿に戻るのではない。大団円場で「魅力に満ちあふれた奇跡」、  
「稀有な驚異」(Ⅴ幕11場、アカストの台詞)として出現する彼女は、男装での冒険、換言すれば自己

喪失の試練を通過することによって、より美しく変貌している。事実、ロドルフは彼女を美の女神以上の美女とみなすに至っている。

女神がどんな美しい美貌の持ち主であろうと、  
アルフレードの美しさに比べたら、俺は問題にもしない。

(V幕11場)

彼女はこうして幸福で華麗な変身を遂げ、まさしく「美しきアルフレード」となることに成功するのである。

ところで、アルフレードの変容の受け手がロドルフであり、彼との関係において彼女の変容が成就されるものであるからには、ロドルフもまた、外見上の変身はともかく、アルフレードの変化に対応する変化を身に蒙ることになる。

ロドルフは浮気男として登場する。次のように彼自ら自己を語っている。

俺は移り気 (volage) で情け知らず、裏切り者、女蕩しだ。

.....

だがどうしようもない、天の定めだ。

激しい恋の炎の揺れ動く (mouvements) ままになり、

全力をもってしてもあらがえない。

時も理性も炎の動き (mouvements) を止めることはできぬ。

(I幕4場)

俺は浮いた男 (léger), 心定まらぬ男 (mouvant) だ。

波や風の玩具 (jouet et de l'onde et du vent) になったとしても驚くにはあたらない。

(III幕1場)

下線部の語に注意を向けよう。ロドルフを規定しているのはこれらの動きと変化を表わす語であり、それは彼にあっては「魂を意のままにするどうしようもない本能」(I幕4場、ロドルフの台詞)である。したがって彼は、この時点ではイザベルに心を奪われているが、いつまた心変わりしないとも限らない。V幕10場でアカストが策略を卒直に告白し、イザベルに夫を自由に選択する権利を委ねた時、彼女が次のように答えてロドルフを拒絶するのはこの理由による。

ロドルフ、本当のところ、あなたは思わない？

あなたの心変わりが結局わたしを傷つけることになるだろう、とは。

(V幕10場)

なるほど、移り気が彼の本質であり本能であるとすれば、「時も理性も」その発露を抑え切ることはできまい。が、動きと変化の対極にある死にはそれが可能だ。死は流れる時を停止させ、あらゆる

変化・変容に限りをつける。アルフレードの「死」によってロドルフにもたらされるのは死そのものである。「腐敗し、血にまみれ、ウジ虫どもにむしばまれた」(V幕11場、ロドルフ)彼女の肉体が、彼の肉体に巢食う。浮気男ロドルフは自らの裡に死を刻印し、定着させることで、彼自身をも生きながら埋葬してしまうことになるのだ。

彼女は死んで俺の愛情を運び去り、  
俺の情熱のありったけを墓に埋めてしまった。

(V幕11場)

俺の心はこの世のもの全て (tout objet mortel) から引き離されてしまった。

(V幕10場)

tout objet mortel — 「死すべきもの全て」から引き離されること、それはとりもなおさず、流転する現世から離脱し、不変の死の世界に足を踏み入れることに他ならない。

こうして移り気なロドルフは死ぬ。彼を新たに再生させるためには、強烈なリアリズムを持って彼をむしばむアルフレードの死体のイメージを払拭しなければならない。それには美女アルフレードの出現が、醜悪な屍のイメージを圧倒し雲散霧消させるほどの効果を持つ必要がある。最終場で初めて女の衣装を着けて舞台上に登場するアルフレード出現の場面において、作者が以下のような工夫をこらしたのは、このためであろう。

V幕10場、アカストの台詞；

まあ、このめったにない素晴らしいものをごらん下さい。

を合図に、アルフレードが登場する(V幕11場となる)。一同(イザベル、クレアンドル、小姓)は驚き、特に彼女の従者クレアンドルは「夢かまことか」とわが目を疑うが、ロドルフだけは見ようとしない。彼は自分の怒りをなだめるためにアカストが適当な女を紹介しようとしているのだと誤解している。アカストは繰り返す。

ロドルフ、愛の神の名において、こちらに目を向けてごらん下さい。

が、ロドルフは、たとえヘレネーのような美女といえども自分の「無情な岩」である心は動かせない、と言い放つ。アカストは三たび言う。

しかし、天がこのひとに与え給うた甘美な美貌は、  
少なくともあなたに見ていただく価値はありますよ。  
少しだけでもごらん下さいってば。

頑なロドルフはそれでも見ようとせず、さらにヴェニウスとジュノンの名を引用する。

何者も俺の目を感動でなごませることはできない。

おまえの父親が俺にとっていとしい者を完全に抹殺してしまったのだから。

何者も俺の目を喜ばせはしない、たとえヴェニウスそのひとが

マルスの胸から離れて俺に愛の言葉を告げにやって来ようが、

ジュノンが神々の食卓から降りて来て

裸で俺の前にその身を差し出そうが。

アルフレードが口を開くのはこの後で、その声を聞き分け驚愕して振り向いたロドルフは、ようやく彼女を確認することになる。

ロドルフはアカストの懇請を三度拒否している。しかも拒否するたびごとにその度合は増々強くなってゆく。この彼の態度は、生に輝くアルフレードを目にした時の状況が与える衝撃力をより強烈なものにし、演劇的にも大きな効果を発揮するだろう。

さらに拒絶の言葉の内容に注意しよう。ロドルフは人間世界で最も美しい女（ヘレネー）、愛と美の女神（ヴェニウス）、神々の女王（ジュノン）を次々に犠牲にし、アルフレードへの情念の堡壘が難攻不落のものであることを証明してゆく。こうして不死の女神をアルフレードへの愛の祭壇に捧げることによって、ロドルフに刻印された「死」は贖われるのではないだろうか。

このように「死」を蝶番として、移り気な美青年は誠実な恋人へと転換する。言い換えればロドルフは〈回心〉するのだ。

何という不幸がこれほど長く私の魂を盲目にしていたことか、

何という長いあやまちが私の理性を乱していたことか、

.....

この恋の捕われびとを許して下さい、こうして悔んで膝まづき、

今一度恋の絆を求めてこの身を捧げます。

あなたの恋の牢屋につながれて

死がそこから私を追いやる時まで生きましょう。

そして全てをなす時というものも、私の堅固な心にあっては

勝利者、征服者の称号を失うことになりましょう。

（V幕11場）

情熱の波風に翻弄され、心定まらぬ不実な男であったロドルフは、そのような過去の時間を「不幸」であり、「長いあやまち」だったとみなすに至っている。そして全てを変質させうる「時」の支配を



も逃れる、堅牢な心を手に入れたことも述べている。

アルフレードは彼の〈回心〉を喜んで受け入れる。ふたりが抱擁し合い、永遠の愛を約束する接吻が交わされた時、ロドルフは次の言葉を発する。

おお、すばらしい変り様 (divin changement), まさに天のはからいだ、

と。確かに大団円においてふたつの changement が達成されるのだ。捨てられ、自らの外貌を失ったアルフレードは「美しきアルフレード」に、浮気なロドルフは永遠に忠実な恋人に。ふたりの〈変容〉は、両者の接吻の延長線上にある幸福な結末としての結婚において、その最終的な像をむすぶのである。

### Ⅲ. 虚実の混在

一体、ひとつの有機的な展望のもとに、一個のバロック演劇全体を捕獲することができるのだろうか？ どの視点に身を置いても、必らず指のあいだからすり抜け、視覚から逃れ去ってゆくものがある。様々な小さな信号があちらこちらから発せられてはいるが、焦点を合わせると消えてしまう。登場人物の「心理」は信頼するに足らない。空間は落ち着きなく移動し、時間の流れは、有用であれ無用であれ、エピソード、劇中劇の場面、本物や贋物の語りなどで絶えず塞き止められる。必然性に頓着なく偶発事件が起こり、ある時は主筋に取り込まれ、またある時は中絶され、放置される。

とはいえ、全ては起こりうるのだ。難破した二隻の船のわずかな生き残りが同じ海辺で出くわすことも、海賊に襲われることも、海賊の首領が14年前に生き別れた父親であることも。でなければ、海賊の餌食となって惨殺されることも、その首領の情欲の犠牲となることも——そしてこちらの方、つまり舞台の現実からすれば「虚」の部分の方が、舞台外の現実的可能性としては、より高いことにわたしたちは気づく。

アマントスは親子の名のりをあげる前に、アルフレードの勇気を試練にかけるためと称し、「ひとつの余興」(Ⅱ幕3場, アマントス)を企てる。彼女に拷問と死刑を宣告し、恐怖に震え上がらせたところで、感激的な親子対面の場にもちこもうというわけだ。モレルはこれを指して「奇妙な余興」<sup>(12)</sup>と言い、シェレルは「全く根拠が無いもの」<sup>(13)</sup>とする。しかし、〈海賊の首領=残忍〉という図式が観客側の現実的常識としてあるのは疑う余地が無く、したがってアマントスには、たとえ演戯であれ、ぜひとも次の台詞を言ってもらわねばならない。

(アルフレードに) さあ、憎み、叫び、罵倒し、呻け。

わしを残忍な男だと叫ぶがいい、嘆きと罵りの言葉を吐け。

責苦のさなかで好きだけわめくがいい。

(Ⅱ幕5場)

このような言葉が、アマントスを、単なる娘思いの好々爺ではなく、地中海を荒らし回る海賊の冷酷無惨な首領として屹立させる。それが彼の本来の姿であり、Ⅱ幕5場の「余興」こそ、彼の日常なのだ。

他方、フェランドが偽ってロドルフに語る、アマントスの邪恋(Ⅲ幕2場)も大いにありうる事件だ。男装の美女を捕え、ふとしたきっかけで正体を見破り、興をそそられて言い寄るが思い通りにならぬので殺害してしまう海賊は、特に異常な存在ではない。その女が生き別れた娘であった、という事実の方が、より常ならぬ話である。そして前述したように、この語りは非常にリアリスティックに叙述されている。

上のふたつの例からうかがい知れるように、舞台上の「虚」の部分の方が、「実」である全体に比較して、より「本当らしい」現実を模倣している。このように気づくと、「虚」と「実」の名称は一瞬のうちに交替し、「虚」の中に「実」が嵌め込まれているのではないか、という錯覚にわたしたちは陥る。もともと「虚」が抛って立つところの「実」が、荒唐無稽でしかも紋切型なのであるが。

この問題は一旦置いて、今ひとつ別のエピソードに目を向けてみよう。オラントの恋である。男装のアルフードを異性と見て恋をした少女オラントのエピソードは、最もありそうな話で、当時の悲喜劇や喜劇は、変装を起因としたこの種の取り違え事件に事欠かない。

だが果たして本当に「最もありそうな話」だろうか。無論、否である。衣装を取り換えただけで男女の顔、声、体つき、態度物腰は転換しはしない、とわたしたちの常識は言う。しかし、現実では成立し難い変装の目眩ましも、荒唐無稽の枠の中では、紋切型として合意の上で受け入れられる。

ところで、確かに、女と見まごう異国の美少年を恋するオラントの情熱は紋切型と言えようが、その描写の仕方、あえて言えば彼女の「心理」は、かなりわたしたちに訴える部分がある。例えば、以下の台詞は、自分の容貌に劣等感を抱く思春期の少女の自意識を、よく表現していよう。

ああ神様、わたしの恋の苦しみを癒やしてください、

でなければ、わたしの魅力をクレオメード(＝アルフレード)にふさわしいものにしてください。

(Ⅳ幕2場)

何てわたしはうぬぼれていたの！ みんながわたしに夢中になると考えるなんて。

でも、実際は、誰もわたしのことなど思ってもみなかったんだわ。

(Ⅳ幕3場)

少女はまた、やはり思春期特有の、皮肉で反抗的な、透徹した目ももっている。

わたしにはよくわかっているわ、涙なんてほとんどは、

苦しみからではなく、しきたりから生まれるのよ。

お姉様(イザベル)の軽々しい言葉をうかがっていると、わたしの考えも間違っはいなさそう。

お姉様はね、礼儀上、泣いてらっしゃるんだわ。

ロドルフさんのことを思って、あの方の運命を悲しんでいらっしゃるけど、

それは、あの方が亡くなったからと言うより、みんながお姉様の態度を見ているからじゃなくって？

(IV幕4場)

そして少女は、姉の婚礼をうらやみ、性の神秘に憧れる。

……………かわいそうなオラント、

結婚の果実を味わうことなく、ただ眺めている。

お姉様が悦びのさなかにいらっしゃるのを、ただ見ている。

欲望の限度をふみ越えることはできないわ。

そうよ、わたしは奔放な思いを抱いて、

純潔が傷つくような、よくない考えを育てている。

でも、名誉はやはり禁じている、

愛の神秘とその最も甘美な秘密に触れることを。

(V幕2場)

上述の台詞に続いて、礼節の規則を無視する、官能的快樂への憧憬が語られる。これらの詩句はそれ自体決して美しく洗練されてはいないし、少女が語るということで、当時の観客の官能を安易に刺激するだけのものだったのかもしれない。しかし、先のオラントの引用と考え合わせると、かなり鮮明に、恋に憧れる季節のただ中にいる少女の姿が浮かび上がってくる。「かなり」という限定の言葉をここでも使わねばならないのは残念だ。というのは、IV幕2場の、五節から成る彼女の恋のスタンスは、全体として平凡で伝統的な枠から踏み出していないし、IV幕3場の花を摘む場面における花と女の身体の比喻も、シェレルが指摘するように<sup>14)</sup>、伝統的田園劇のレトリックを踏襲しているからである。つまり人物の描き方に力強い一貫性がなく、それ故に完全に有機的には、一個の人物像が生きてこない。とはいえオラントは、受動的な姉・イザベルや、葛藤から解放されたIII幕以降のアルフレード本人よりも、一層躍動的に、生き生きと舞台に立っている。

際立った存在感をもつオラントも、主筋、つまり「実」との関係においては「虚」の装飾にすぎない。大団円でも、彼女とその恋の行方については言及されず、打ち棄てられている。実際、オラントが恋をしなかったとしても、アルフレードの策略はそれほど支障をきたさない。アカストは自ら恋の告白をイザベルにし、受け入れられるのだから。

ここで前述の問題に戻ろう。様々なレベルにある虚実の、このような混在には、何らかの規則性、あるいは隠された意味があるとは思われない。ただ、ロトルーの作品における虚実の眩惑的デモンストラーションは、『聖ジュネ正伝』(Le Véritable Saint Genest, 1645年初演)において、より示唆的でより構造的な衣装をまとって行なわれていることだけを指摘しておこう。いずれにしる『美しき

アルフレード』のみを射程距離に入れて確認できることは、虚構の舞台では何事も起こりうるということ、そして演劇が現実を模倣するものである以上、現実もまた、そのような何事も起こりうる場としてとらえられている、という漠然とした概念である。そして結局のところ、この「現実」とは、「思うにまかせぬ現実」を表わしていよう。何ひとつ確実なものはない。『舞台は夢』（Corneille : *Illusion comique*, 1635年初演）で魔術師アルカンドルが言うように——「運命の気まぐれな指令によって、世界はどうにでもなる。幸せの絶頂にある時に、とてつもない不運が来るものじゃ」<sup>(15)</sup>。

いかにハッピー・エンドで締め括られるとはいえ、『美しきアルフレード』の舞台は、以上のような、ジャンルの混淆、主要人物の変貌、虚実の混在を通して、不安定でまとまりのない騒擾としての現実の相貌を恒間見せてくれる。そしてこれはまた、冒頭で示した「怪物」の相貌でもある。この比喻を、シェレールは単なる思いつきで口に出したわけではあるまい。人間の身体を、完璧な存在である神の似姿とするならば、「怪物」の姿は、常に複雑怪奇で、均衡と統一性と簡潔さを欠き、余剰物にあふれている。「現実」をこのような相貌のもとにとらえたことと、バロック演劇が宗教戦争とフロンドの乱のあいだに最盛期をもったこととは、無関係ではあるまい。とするとやはり、この時期の諸作品は、総体で把握すべき時代精神の産物なのだろうか。個々の作品は定式化された幻想、観客を一時楽しませるための安直なひまつぶしにすぎないのか。総体でとらえるにしてもそれを貫く分析装置は本当に有効であるのか。両義的で曖昧な饒舌の彼方に、わたしたちは確実な何かを読みとることができるのだろうか。いずれにしろこの演劇は、17世紀前半の「現在」と抱擁するものであったことは確かなのだが。

#### <注>

- (1) Lancaster : *History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Gordian Press, New York, 1966, Part II, Vol. I, p. 103.
- (2) この点に関しては、橋本能氏の論文「『死にゆくエルキュール』のスペクタクル性と正則性」（『エイコス』第1号、1977年）を参照されたい。
- (3) Bray : *Formation de la doctrine classique*, Nizet, 1945, p. 329.
- (4) Scherer 編 : *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tome I, Pléiade, 1975, p. 1307.
- (5) Guichemerre : *La tragi-comédie*, puf, 1981, および Morel : *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Armand Colin, 1968, の中では、『美しきアルフレード』は、実質的に悲喜劇として扱われている。
- (6) 後者においては平行舞台が使用される可能性が大いにあり、その場合、場面転換の回数はより少なくなる。
- (7) c. f., Lancaster, op. cit., Part II, Vol. 2, p. 106.

- (8) Racine : *Andromaque*, I 幕 1 場.
- (9) Racine : *Bérénice*, I 幕 3 場.
- (10) ロトルー自身, このようなあら筋で, 『クレアジェノールとドリステ』 (*Cléagénor et Doristée*, 悲喜劇, 1634年初演), 『ふたりの乙女』 (*Deux Pucelles*, 悲喜劇, 1636年初演) などを執筆している。
- (11) ジャン・ルーセ 『フランスバロック期の文学』, 伊東廣太・齋藤磯雄・齋藤正直, 他訳, 筑摩書房, p. 85.
- (12) Morel, op. cit., p. 200.
- (13) Scherer 編, op. cit., p. 1314. (p. 807 の注 1)
- (14) ibid., p. 1317. (p. 838 の注 2)
- (15) 『コルネイユ名作集』 (白水社) 中, 伊藤洋氏訳『舞台は夢』より。