

エイコス

—— 十七世紀フランス演劇研究 ——

IV

研究

- クローデルの見たラシーヌ 浜野 トキ (1)
登場人物 アルセストの生成——舞台と観客の相互交渉 大越 敏男 (23)
『迫害されるロール』あるいは虚実の共存 鈴木 美穂 (39)

翻訳

- トリスタン・レルミット『薄幸の小姓』（その2） 野池 恵子 訳 (51)

作品梗概集 2

(63)

- Mairet: *Chryséide et Arimand* / Mairet: *La Sylvie* / Mairet: *La Silvanire* /
Mairet: *Les Galanteries du duc d'Ossonne* / Rotrou: *Les Occasions perdues* /
Rotrou: *Cléagénor et Doristée* / Tristan L'Hermite: *La Marianne* / Tristan
L'Hermit: *Panthée* / Tristan L'Hermite: *La Mort de Sénèque* / Tristan L'Hermite:
La Mort de Chrispe / Tristan L'Hermite: *Osman* / Thomas Corneille: *Timocrate* /
Thomas Corneille: *Bérénice* / Thomas Corneille: *Darius* / 作品梗概集索引

会員名簿

後記

クローデルの見たラシーヌ

浜野 トキ

目次

- 1) 序言：クローデルのラシーヌ批評
- 2) クローデルの演劇観，その多様な手法
- 3) ジャン・ルイ・バローとの出会い
- 4) 『ジャン・ラシーヌについての会話』
 - A) ラシーヌ劇とシェークスピアの『マクベス』との比較
 - B) ラシーヌの詩句分析
 - C) 『フェードル』演出をめぐる

1) 序言 クローデルのラシーヌ批評

外交官，詩人，劇作家ポール・クローデル（1868—1955）は，晩年に至るまで，17世紀の古典主義劇作家，ピエール・コルネイユ（1606—1684）やジャン・ラシーヌ（1639—1699）の作品にたいして，手きびしい批判を浴びせた，と一般に言われている。本稿ではクローデルがどのようにラシーヌを見たかについて，たどって行きたい。彼は1930年代に，ほとんどその劇作を終えているが，その間，外交官としての重い職責から，東西各国を駆けめぐった。やがて，1935年に退官して，ドーフィネ州のブラング（Brangues）に隠棲した。彼の作品は，1912年から上演され始め，1943年，ジャン・ルイ・バローの演出によって，これまで上演不可能とされていた『縞子の靴』（*Le Soulier de Satin*）がコメディ・フランセーズで上演され，にわかに大きな脚光を浴びるようになった。この大劇作家クローデルが，その演劇観，手法の全く反対であったラシーヌを，普通言われている程，終生嫌っていたわけではなかったこと，それどころか，大きな関心を抱いていたことは，その死の4ヶ月前，1954年10月，バローの求めに応じて書いた小論，『ジャン・ラシーヌについての会話』（*Conversation sur Jean Racine*）の中で明らかである。そこには，一言の非難の言葉も見られず，逆に，ラシーヌにたいする讃辞に満ちているのである。それでは，クローデルは，若い日に傾倒したシェークスピアよりもラシーヌを高く評価していたのであろうか。彼の意味するところは複雑である。以下，まず，年代順に，クローデルのラシーヌ観を並べてみよう。彼の批評は非難ばかりではない。

「『フェードル』はあらゆる点からみて傑作である。」⁽¹⁾（1910年，パレス宛ての手紙）

「…ラシーヌはシェークスピアに道をゆずらなければならない。もっとも、ある面ではラシーヌの方が非常に秀れてはいるが⁽²⁾。」(1921年)

また、クローデルは1925年に発表した『フランスの詩句についての考察と命題』の中で、ロマン主義詩人に比べて、ラシーヌの詩句、特に『ブリタニキユス』が、如何に傑出しているかと、これを高く評価する一方、「ロマン主義詩人に詩句らしいものはない」と酷評している。

「ロマン主義作家、誰でもよい、その1ページを、そこに内在する質の点からみて、『ブリタニキユス』の、あのきびしい、彫刻的な第一幕と比較してみるがよい。『ブリタニキユス』には、ひとつの埋めくさも、不適切な表現も、余計な語もない。すべては必然性を持っている⁽³⁾。」(1925年)

次いで、1934年、『火刑台のジャンヌ・ダルク』(*Jeanne d'Arc au Bûcher*)を、音楽家オネゲルの協力を得て創作する際、クローデルは、コルネイユ、ラシーヌの歴史物を引き合いに出して非難し、自作を次のように正当化している。

「私が歴史から借りた人物の経歴は、あらかじめ規定された計画に従っている。(私の)人物は、あらゆる面で、虚構の閉ざされた世界から逃れている。…たとえば、コルネイユやラシーヌのような詩人(広い意味の、韻文劇作家、ラシーヌは自らを *poète de théâtre* と言っていた。筆者注)は大抵その人物から歴史的な存在理由となるものを取上げることを選ぶ。人物には名前しか残っていない。それは羽飾りや紋章のような飾りであって、それらを付けて、ティテュスやネロンは、古典劇のあの重要な原動力、つまり、色事 (*galanterie*) にからむ演技や台詞にはげむのである⁽⁴⁾。」(1934年)

クローデルは、コルネイユやラシーヌの歴史物の人物は、単にお飾りをつけているにすぎず、内容はいつも色事だけだとし、一方、彼の描くジャンヌ・ダルクは、栄光に到達した聖ジャンヌであり、彼女が炎の中で至高の“oui”を叫ぶときは、己れの使命を完全に実現したという意識の中においてである、と言う。そして、彼は、観客に、ジャンヌ昇天をよりよく理解させるためには、台詞のみでなく、叙情的な要素が必要であるとして、オネゲルの音楽を劇の中に導入することを正当化している⁽⁵⁾。(1934年)

翌年、クローデルは、コメディ・フランセーズで『ベレニス』を観劇し、日記の中で酷評する。

「フランス座の『ベレニス』を見た…重くらしいほどの退屈さ、このセンチメンタルなマリヴォー風

(marivaudage), この尽きることのない恋のへ理屈は、私がフランス文学の中で最も嫌うものである。すべては…はつらつとした日常語から遠く、上品な、味気のない猫なで声の調子…人々は古典主義の、ラシーヌの、有名な韻律 (mesure) についてあれこれと言うが、この小話 (anecdote) から5幕の芝居をつくり出すとは、いくらなんでも、やり過ぎである。美辞麗句、アレクサンドラン、おまけにうんざりするような長広舌によって、果てしなくくるくるとまわる糸車。すべては誤まった出発点からスタートし、抽象的に展開されて、上品ぶった感情のせめぎ合いの中に事が進められてゆく。ラシーヌを文学の基礎教育として教え込まれる、われわれの可愛相な子供たちのことを考えてもみるがよい…⁽⁶⁾」(1935年)

それに、クローデルは、「すべてのわれわれの古典劇を廃棄物の山に捨ててしまへ、そのうえ、ロマン主義作家はもっと悪い」と憤慢をぶちまけている。クローデルのこの『ベレニス』批判は、ラシーヌの劇作の根本原則に触れており、かつ、その構成、アレクサンドラン攻撃にまで及んでいる。その上、少年時代に、何も分らないラシーヌの作品を、無理矢理教え込まれた学校教育への怒りにもじみ出ている、当時のクローデルのラシーヌ嫌いを端的に示している。

「フランス座で『エステル』を見る。非常にまづい⁽⁷⁾。」(1938年)

これはラシーヌの作品そのものに向けられた攻撃か、演出、演技その他に向けられたものか不明である。

「『アタリー』が『オイディップス王』(Oedipe Roi)のように素晴らしいって？ その上に真の神があるからだって (!!) サント=ブーヴ (馬鹿者どもの王者)⁽⁸⁾」(1939年)

これは、サント=ブーヴが『ポール・ロワイヤル』(Port-Royal) の中で『アタリー』について批評し「その上に、この作品には真の神がある」(le vrai Dieu de plus) と賞讃していることにたいする批判である。この数語の中で、クローデルは、『アタリー』も、サント=ブーヴの批評も、ともに、否定している。

その後、クローデルのラシーヌ批判は見当らない。彼は1946年、アカデミー・フランセーズの会員に選出され、かつて、ラシーヌが占めていた席につくことになった。

1951年から1952年にかけて、クローデルは、放送のためのインタビューに応じて答えているが、ラシーヌについては、かなり柔軟な態度を示している。

「私は、リセ以来、ラシーヌを完全を拒絶してきた。私はラシーヌに戻るまでに非常に長い時間がかかった。コルネイユは、あまり賞めることはできないが、ラシーヌは全く別である。…ラシーヌ

は若者向きではない。あれ程の人生体験、あれ程の形式美の表現をしているラシーヌの作品は、人生の経験を積まない人たちのために作られたものではない。ラシーヌの作品を味はうためには、多くの年と経験を積まなければならない。…ラシーヌの三つの偉大な作品『ブリタニキュス』、『フェードル』、『アタリー』は、世界の如何なる言語も、シェークスピアにしる、ギリシャの作家にしる、これに匹敵するものが見出せない程の傑作である。しかし、ラシーヌは、私にとって何の関係もない傑作だと思う。人は、他人の領域、雰囲気から完全に外れていると感じつつも、それを賞讃することができる。私はラシーヌを見事だとは思ふ。しかし、全く自分に関係のない、そして、その中に、何ものも求めることのない何かとして…私はラシーヌと同じようには感じない。多分『フェードル』というすばらしい傑作以外は…⁽⁹⁾。」

(1951年)

そしてクローデルは、彼の愛するシェークスピアとラシーヌを比較して「今はラシーヌにたいする私の評価が次第に高まる一方、シェークスピアへの評価はむしろ低下している」と付け加えている。

以上の言説から推論すると、クローデルは、リセ時代の教育の影響からか、ラシーヌを長い間、敬遠してきたし、彼自身、劇作の上で、ラシーヌから何の影響も受けずに、独自の境地を開いてきたことが理解される。しかし、シェークスピアは特別で、若い日のクローデルを魅了した偉大な作家であった。リセ時代から、実に熱心に彼の作品を熟読した。

「私はシェークスピアにたいして、限りない賞讃を捧げた。『黄金の頭』(*Tête d'Or*)の初版を見れば、至るところに、シェークスピアの影響を見出すでしょう⁽¹⁰⁾。」

さきに紹介したように、「シェークスピアにたいする評価は低くなりつつある」と語ったクローデルではあるが、しかし、彼は、シェークスピアの作品を、第一級のランクに入れる。何故なら、この英国の作家の中には、思想の普遍性、インスピレーションの激しさ、劇的動き、親しみ易く、同時に崇高な想像力、このすべてが融合されていて、クローデルの感情が大いに刺戟されるからだ、と言う⁽¹¹⁾。したがって、クローデルは、シェークスピアの作風に近い作家であり、一方、ラシーヌは偉大な作家ではあるが、そこには何も求めるものがない、異質な作家だ、と考えている。果してそうであろうか。『ジャン・ラシーヌについての会話』に入る前に、この矛盾の多い、複雑な作家の演劇観と、その多様なテクニックについて、一瞥してみよう。

2) クローデルの演劇観、その多様な手法

限りない創造への野心、たくましい想像力、むさぼるような好奇心をもって、劇作家クローデルの思想とテクニックは一作毎に変わってゆく。クローデルが作中人物に言わせているところによれば、演

劇とは、まづ舞台があり、芝居小屋があり、すべては閉ざされた世界である。観客は、夜、芝居を見るために、やってくる。何事かが、舞台の上で、あたかも真実であるかの如く起ってくる。しかし、それは真実ではないから、観衆は現実から離れて、眠っているときのように、夢の中にいるのだ⁽¹²⁾。次に登場人物と台詞が必要である。しかし、言葉だけでは十分でないと、クローデルは考える。「完全演劇」を実現するためには、言葉の音楽のみならず、オーケストラの音楽、コーラス、擬音、たとえば時々話声に心地よく混じる噴水の水音、小鳥の囀り、などが必要である⁽¹³⁾。

「劇の中では、役者は単に話したり、見たりするだけではなく、耳を傾けて聞くべきである⁽¹⁴⁾。」

しかし、クローデルにとって演劇に最も重要なものはアクション（筋の展開）である。アクションの役割は、ドラマの構造と意義を規定し、人物の内的葛藤の最も正確な表現となる。ドラマの世界はアクションを中心として展開される、とクローデルは考える。

1952年に発表された『詩は芸術である』(*La Poésie est un art*)の中で、クローデルはドラマの中のアクションの役割の重要性を強調している。

「韻文劇 (le poème dramatique) はアクションである。役者に委ねられるアクション……ドラマは……意義深い、起動的な討議の一つを現実化し、補足し、証明し、模範的な価値にまでこれを引き上げる。作家は意識的に物語から離れる。しかし、われわれは、人間の頭脳の最も薄暗い領域、つまり、夢の領域に入り込む。夢の中では、われわれの精神は受身、ないしは、半ば受身の状態…、になって、幻 (fantômes) によって満たされる。だから私はドラマを、誘導された夢 (rêve dirigé) と呼ぶ⁽¹⁵⁾。」

このように、ドラマの中でアクションは観客を夢の世界にはこぶ役割を果たす。このためには、あらゆる手法を駆使すべきである、とクローデルが考えたことは、前述した。クローデルは、その性格からか、「僅かな素材で作られる簡素なアクション⁽¹⁶⁾」という、ラシーヌの劇作法の原則とは正反対に、アクションは複雑、豊富、奔放である。そして、限らない創造力により、アクションは幅広く、無限にひろがりを見せるが、この点でまさにシェークスピアの広大なアクションの幅と同一である。クローデルは、また、ロマン主義作家のように、アクションに色合いをつけるために、歴史的な事件を利用するようなことはしなかった。外交官として世界各地を駆けめぐったクローデルと、南仏ユゼス (Uzès) にまで行きながら、海を見たこともない⁽¹⁷⁾ラシーヌとの間に、演劇、アクションをめぐる見解に大きな相違があることは容易に考えられる。ラシーヌの場合、舞台となったギリシャ、ローマ、その他は、書物などによって得た知識を基にした想像力の産物であり、背景は、ぼかし絵に似て、具体的な言葉によっては再現されていない。クローデルが「すべての古典主義悲劇にはミリュー

(milieu)がない⁽¹⁸⁾」と述べているのは、たとえば、ラシーヌの作品の背景が明確でないことなどを指摘しているのではないだろうか。

不思議なことに、クローデルは17世紀のあの三単一の法則に、決して無関心ではあり得ず、これを『人質』、『真昼に分つ』の中に部分的に取り入れている。すでに、1893年、彼は『交換』の創作の際、これを全面的に取り入れて、モーリス・ポットシェールに書き送っている。

「私は、時、場所、アクションの三単一の法則を守った⁽¹⁹⁾。」

しかし、後年『縞子の靴』を創作するに及んで、これらの法則、殊に背景の舞台装置に関するクローデルの考えが完全に変わってしまった。

「一定の舞台装置、不変の背景は、ひとたび、最初の効果を果せば、目を疲れさせ、詩的幻想を乱すばかりだ⁽²⁰⁾。」

舞台装置を変えたいとの念願から、さらに進んで、クローデルは、演出の中に映画を使いたいと演出者に申出たが、一度ベルリンで映画を使ったほかは、ほとんど彼の提案は採用されなかった。映画を使えば、劇の構成ばかりでなく、人物の心象風景を拡大し、役者が舞台では不可能なこともないうるし、演出上の困難もこれで解消できる、と彼は考えた。しかし、彼の提案を受け入れてくれる演出家はいなかった。

俳優の演技について、クローデルは、激しい、荒々しい、不自然な演技を好まなかった。また、しめ顔や身体をふるわせることも嫌った。「能」の影響によるものか、一瞬一瞬、感動的な瞬間の、悲劇的なゆるやかな動作は、ドラマの壮大な場面を浮彫りにするし、役者の演戯の意味を明らかにする、と考えた。また、役者の不動の姿勢は、内に込められている感情の激しさを表現する最高の手段である、とも考えた。

ここでは、クローデルの詩句の形式、すなわち、ひと呼吸をリズム単位とした彼独得の詩句 verset claudélien については触れない。クローデルは演劇に、12音節のアレクサンドランの詩句を使うことに強く反対した。「アレクサンドランは、ものを数えることを知っている国民の詩句である⁽²¹⁾。」として、次のような説明を加えている。

「言語の音楽は、きわめてデリケート、かつ、複雑であり、単に数えるだけ、といった初歩的、かつ、野蛮な方法で事がすむものではない。フランス人は数えることを知っている国民だ、という諺がある⁽²²⁾。」

発声法については、ラシーヌの母音尊重主義にたいして、クローデルは、子音を強調することを強く要求した。詩句を力強くするものは子音であって母音ではない、と彼は考えた。『縞子の靴』をコメデ

ィー・フランセーズで上演したとき、一人の俳優が、台詞の中の母音にアクセントを置いたが、クロードは激怒して、演出家バローに次の手紙を書き送った。

「Flamboyante dans le souffle du Saint-Esprit.

駄目、駄目！ 駄目！

…Flamboyante dans le souffle du Saint-Esprit でなくては。

最初の fl によって与えられる全体の勢いが、第 2 の fl によって一層強められる、身体全体、腰も、膝も、それに参加する。…souffle の中で、力を与えるのは l です。

Esprit の r 重要、要検討⁽²³⁾。」

3) ジャン＝ルイ・バローとの出会い

劇作家クロードは、不思議なことに、俳優を嫌った。同時代の詩人で劇作家でもあるポール・ヴァリーも、俳優を軽蔑的に「やつ」(individu⁽²⁴⁾)と呼んでいるが、双方とも、俳優の演技そのものを好まなかった。クロードは「文楽」の影響からか、「生きている俳優は邪魔になる」と1926年、駐日大使時代、日本人の友に書き送っている。大作家の矛盾した態度といえよう。クロードは、特に、役者の誇張された演技を好まなかった。彼が心から望んだのは、その作品が直接観客の心に訴えることであつた。しかし、芝居を演ずるのは俳優である。彼は度々下稽古に顔を出し、演出に口をさしはさむ。そして下稽古から何事かを発見しようと努める。一方、俳優にたいしては、きびしい批判を投げつけた。「役者の目的はその人物を生かすことであつて、テキストを理解させることではない。俳優は人物の精神と感情の中に完全に溶け込み、台詞は自然な表現でなければならない。彼自身をきめ細かく描き出したり、ニュアンスを出したり、色づけすることではなく、各シーンの最高の表現に打込むべきである」とクロードは主張する。劇作者クロードは、自分が俳優よりも優位な立場に立っている、と信じて疑わなかったから、しばしば俳優の反対に会い、時に、彼が与えた忠告が完全に無視される破目になることに我慢がならなかった。

こうした時代、1939年に、彼はジャン＝ルイ・バローと出会い「素晴らしい俳優」という讃辞を惜しまなかった。

「あなたは私が望んでいた人です。言葉や目だけではなく、身体全体で演技し、人の身体にそなわっている無限の表現の可能性を知っている人です⁽²⁵⁾。」

バローとの幸運なめぐり合いの後、クロードとバローの間に、友情と信頼感が生まれ、互いに影響し合うようになった。そして、下稽古に立ち合う毎に、読む芝居ではなく、演じられる芝居について、クロードは徐々に学んでいったのではなからうか。その後、バローは、これまで演出不可能と

されていた『縞子の靴』を遂に1943年、コメディ・フランセーズで上演して、演劇界に大きな波紋を投げたのである。

4) 『ジャン・ラシーヌについての会話』

この小論の発表はいささか遅かったとも言えよう。数々の失敗と成功を重ねた86歳のクロードルが、1954年、その死の4ヶ月前に、バローの求めに応じて書いたものである。「ルノー・バローの手帖」(Les Cahiers Renaud-Barrault)に掲載するためである。ラシーヌについてのこの小論は、会話の形式をとり、クロードルの話相手は、ラシーヌ作『イフィジェニー』の主要人物アガムノンの「卓越した腹心」アルカスである。出だしは『イフィジェニー』の冒頭の二句を取っている。

Claudiel: "Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille."

Arcas: "C'est vous-même, Seigneur! Quel important besoin?"

クロードル: 「来て、耳にひびくその声を確かめてくれ。」

アルカス: 「まさしく殿でございますか。何か一大事でも？」

この小論の中の、クロードルとアルカスとの対立は—アルカスの言葉によれば、彼はクロードルのプロンプターに過ぎないが—いまひとつの対立、ラシーヌとシェークスピアとの対立をも提示している。クロードルとしては、ラシーヌについて語るときには、若い時代に情熱を傾けたシェークスピアを持ち出さざるを得ないのである。これにたいして、アルカスは、「あなたの愛するシェークスピア、あなたが昔、あんなに賞め讃えたシェークスピア」と相手を皮肉る⁽²⁶⁾。しかし、アルカスによれば、この小論は「すべてラシーヌにたいする全面的な讃辞である。」この中で、クロードルは、いくつかのラシーヌの特質をユニークな論法で展開しているが、同時に、彼自身がたどった演劇観をも暗示していて、きわめて興味深いものになっている。この中で、重要な三点、A) ラシーヌとシェークスピアの『マクベス』との比較、B) ラシーヌの詩的文体の分析、C) 『フェードル』の演出論について、順を追って検討していってみよう。

A) ラシーヌ劇とシェークスピアの『マクベス』との比較

クロードルはラシーヌの悲劇とシェークスピアの『マクベス』の中に1つの共通点を見出している。「雰囲気的一致」である。それは、重くるしく、陰うつで、濃密である。ラシーヌの作品、たとえば、『アンドロマック』、『ブリタニキュス』、『フェードル』、『バジャゼ』の最後には、必ず1、2行のアレクサンドランの詩句が、「甲いの鐘」の音のように鳴り響く。宿命の碑銘として。一方、『マクベス』では、マクベス夫人が、燭を片手に、逃れられない罪の中をさまよひ歩く。完全に目標を喪失し、自

分がどこにいるかも分らずに。

「休みましょう！ 休みましょう。誰かが門を叩いている。さあ、さあ、お手を下さい、マクベス。やってしまったことは、やってしまったことです。ベッドへ！ ベッドへ！」⁽²⁷⁾

このように、クローデルは『マクベス』とラシーヌ劇との共通点「雰囲気的一致」を見出したとしても、両者の相違点も、また、明瞭に強調されている。「シェークスピア的スペクタクル」つまり、「一連の出来事 (événement) のスペクタクル」と、ラシーヌの「説明」(explication) との対立である。「シェークスピアには説明がない。出来事が起るだけである。It just happens...これは、見るために供される見せ物である。ドラマではない⁽²⁸⁾。」とクローデルが言えば、アルカスが付け加える。

「愚か者が語る物語り、人騒がせで、たけり狂う感情に満ち、何の意味もない⁽²⁹⁾。」

しかし、この物語りに、何らかの意味を見出すのも観客の自由であろう。クローデルは、一方、ラシーヌ劇について、

「何かが解明され、説明されたのだ。…論争はしつくされ、討議は片づいた。お客は自分の取り分をもらい、満足する⁽³⁰⁾。」

しかし、クローデルが、ラシーヌに「説明の芸術」という言葉を与えたとしても、そこから、必ずしも、彼によって、古典劇の「明晰さ」(clarté) という常套的な賞め言葉が引き出されたわけではない。それどころか、クローデルは、如何に慎重に『マクベス』の中にある、途方もない、夢遊病的な特質を展開してゆくことか！ 国王暗殺前に暗闇の中に血の剣の幻影を見るマクベス！

「夢遊病的な…コーダの領主 (マクベス—筆者注) の、幻覚にとらわれた眼の前に揺れ動くあの剣を覚えているだろう。次いで(マクベスは)、呆然とするよりも、むしろ、自然に、その罪を犯そうとする手を握りしめる。すると、良心の呵責が自然に恐怖となってゆく。少しづつ、彼のために、現実をむさぼり食らう夢幻状態が加速されて、新らしい大罪を引き起こすパニックになってゆくのだ。あの世は、彼を悪魔や亡霊から追い出すことを仲々承知はしてくれない。マクベス夫人、それは、この世に生まれるすべての人を照らす神聖な光をうばわれた人間の魂である…⁽³¹⁾。」

何故クローデルは、これ程までにシェークスピアの特質を述べるという回り道をしなければ、ラシーヌに就て語るができなかったのか。何故、彼の話相手のアルカスがクローデルのラシーヌ観を期待している時に、これ程までにシェークスピアについて語るのか。

アルカス：「あなた様が語りたかったのはラシーヌではありませんか？」

クローデル：「私はそれ以外の事は話していない。ここで一休みしよう。そうすれば、お前をつくりだした尊敬すべき作家の肖像がくっきりと分るようになるだろう³²⁾。」

ラシーヌかシェークスピアか、クローデルが、そのどちらを採るか、この質問に答えることは非常にデリケートな問題である。クローデルは、ラシーヌの悲劇の構成にかかわるすべての要素の必然性を強調する。すなわち a) アレクサンドランの韻律の密度の高さ、b) 劇中の女性の役割への興味、c) ラシーヌ悲劇の中の恋愛の位置について検討する場合、比重がラシーヌに有利になるために、答は一層難しくなる。しかし、これらの問題について触れる前に確言できることは、1954年のクローデルが、かつて青年時代に情熱を傾けたシェークスピアを否認してはいないし、ラシーヌの成功を認めるにしても、ドラマの中で示した彼自身の思想を否認するわけではない、ということだ。「ラシーヌが好きになればなるほど、シェークスピアが好きになる」とクローデルは言う³³⁾。ラシーヌは、人の心の中に存在するものに魅せられ、彼の作品はすべて人の心にかかわる一連の経験である。そこから、ラシーヌ劇の「シチュアション」(situation) が生まれる。クローデルはラシーヌのシチュアションを定義する。

「最も多様な、地平線の最大な広がりを持つ諸領域から導入され、男性と女性の心の中で、相対立する諸命題の集中(するところ)³⁴⁾。」

この定義は、さきの、ラシーヌ劇独得の「説明」とも合致する。多様、複雑、そして重大な命題について、男性と女性が対等な立場で討議する、これがラシーヌのシチュアションである。しかも、クローデルによれば、それは男女間の「リズムのある」(mesuré³⁵⁾) 葛藤であり、そこにこそ、ラシーヌの特質がある。それは理性と心情との戦いでもある。一方、『マクベス』では「武将と彼の女(femelle), この2人の変り者のスコットランド人³⁶⁾」は、自分の考えを説明するどころか「何の抵抗もなく、何の変遷の過程もなく、徳行から、まっしぐらに罪へと走ってゆく³⁷⁾。」これに反して、ラシーヌの作品、特に『ブリタニキユス』では「ネロンの変貌」の過程が実によく描かれている。『ブリタニキユス』第四幕の中で、人物のそれぞれの動きは、計算され、リズム化され、人物は、彼らの韻律の対立によって、己れを意識する。そのためにアレクサンドランが必要となる、と、クローデルは言う。そこでアルカスは、すかさず、クローデルに問う。

アルカス：「そのアレクサンドランを、前にあなたは、ドラマに向いていないと、きびしく批判していましたね。それでも、あなたはラシーヌの場合、認めるのですね。」

クローデル：「私は認めるだけでなく、両手で拍手しますよ³⁸⁾。」

クローデルは、ラシーヌの場合、アレクサンドランが必要な方法である、と考える。アレクサンドラン詩句の拘束を、ドラマのために、詩のために、効果的に利用することのできるこのラシーヌ！ 筆者の考えでは、彼は、アレクサンドランによって、シチュアションを浮彫りにすることのできる無限の可能性が存在することを知っていた。拘束や破格のない散文では、彼の天才的創造力を、これ程までに発揮することができたであろうか。一口に言えば、ラシーヌが、あらゆる劇的、詩的效果をつくり出したのは、このアレクサンドラン作詩の魔術ではなかったか、とも考えられる。クローデルによれば、アレクサンドランの韻律によって、ラシーヌの人物の思考がテンポにしたがって進展し、各自の意識の対立の中で美と均衡をつくり出してゆくのである。さきにふれた「インタビュー」の中でも、クローデルは、アレクサンドランをドラマに使うことに反対しながらも、「ラシーヌは前代未聞の例外であり、その使い方は奇蹟的だ」と述べている⁽³⁹⁾。

クローデルは『会話』の中で、『ブリタニキウス』の中に出てくるジュニー、後ろにネロンが隠れて聞いているのを知りつつ、恋人ブリタニキウスと辛いやりとりをするこの女性を「掘り出しもの」(trouvaille)として賞讃している。彼はすでに1944年、『縞子の靴』第50回目上演に関連して、「シェークスピアより、ラシーヌの方が、女性の描き方がはるかに秀れている。たとえば、フェードル、アグリピヌ、アンドロマック、ロクサーヌ、イフィジェニーのような繊細で、才気があり、威厳を持ち、かつ激情を内包している女性を描く点で、ラシーヌは、ずばぬけて傑出している」と書いている⁽⁴⁰⁾。

さらに、『会話』の中で、彼は、昔あのように手ひどく非難した『ベレニス』をアルカスと共に賞め上げている。

アルカス：「ラシーヌはあの歴史的背景をうまく利用していますね。」

クローデル：「彼は、何とうまく、その利用の仕方を心得ていたのだろう。何という気高さ、偉大さ、簡潔さで！『ベレニス』では、燃えあがるエルサレム、世界の首都ローマに凱戦した皇帝の壮麗さを喚起するのに、僅か数行で充分なのだ⁽⁴¹⁾。」

B) ラシーヌの詩句分析

クローデルはラシーヌを単なる詩人としてではなく「劇作家」として見ている。これは、きわめて当然のこととも言えようが、私見によれば、ラシーヌに関する17世紀以来現代にいたるまでのフランスでの批評を一瞥するとき、ラシーヌは劇作家か詩人かという問題はそれほど簡単ではない。ラシーヌを詩人としてしか見ない作家、詩人、批評家が、意外に多いことに驚くのは筆者ばかりではない。例えば、19世紀のヴィクトル・ユゴーは、『クロムウェルの序文』の中で、「ラシーヌは叙情詩人、叙事詩人であり、モリエールは劇作家である⁽⁴²⁾」として、ラシーヌを劇作の面から除外している。また、20世紀に入り、演出家ジャン・ヴィラルールは「ラシーヌは劇作家というにはあまりにも偉大な詩人であった⁽⁴³⁾。」として、詩人の面を強調するあまり、ラシーヌの作品は演出不可能である、と公言している。ラシーヌ自身は上演するために作品を書いた劇作家であり、自らの作品を「悲劇」と呼んでいる。それにもかかわらず、各台詞のあい間に、

にじみ出る詩情が余りにも美しいため、この面だけに心を奪われる人々がいることも事実である。しかし、彼の詩は演劇詩であり、ドラマから生まれて、ドラマに奉仕するものであって、叙情詩のように、詩的言語の美そのものが目的ではない。叙情詩は詩人自らが、読者に直接訴えるものであるが、演劇詩では、作者自らは、背後にかくれ、語るのは俳優である。ドラマは終幕まで進行を続けなければならず、たとえ、時に美しい詩句が語られても、人々はそこに立止っていることはできない。詩的語彙、詩的文体、詩的表現、詩的な響き、詩的な調子、など、詩に関する用語がいろいろとあるが、ラシーヌの演劇詩の場合、当時の一般の言語と、さ程の隔りがあるわけではない。何故なら、ラシーヌの詩は、台詞の中に、にじみ出て、語られるものであり、朗唱のための詩ではないからである。たとえば、詩的表現の一つである隠喩のシレプシス (syllepse de métaphore) の一例を『アンドロマック』から採ってみよう。

“Brûlé de plus de *feux* que je n'en allumai,” (第一幕第四場)

「トロイにつけた火よりも激しい、恋の焔に身が焼かれて……」

この“*feux*”は、本義としては、ピリュスがトロイに放った「火」であり、比喩的意義としては、ピリュスがアンドロマックにたいして抱く「恋の焔」である。隠喩としては使い古されたものである。この「火」によって無残にも壊滅されたトロイの最後の「残酷な夜」(cette nuit cruelle)をアンドロマックは永久に忘れない。ピリュスにとっては、この火は、自らトロイに放ちつつも、同時に、アンドロマックの魅力にとらえられた運命的な「恋の焔」でもある。悲劇の中心である二人の人物にとっては、このトロイの戦は一種の強迫観念となって、決して離れ去らない。ピリュスは、アンドロマックとの結婚によって、このいまわしい過去を断ち切ろうとしたが、彼女に言い寄るためには、戦争の亡霊であるこの“*feux*”という言葉でしか、その気持を伝えることができなかった。きわめて月並みな隠喩“*feux*”という詩のイメージは、この場合、ドラマとしての役割を果すのだ。何故ならば、ラシーヌはこの“*feux*”によって、過去のトロイの悲劇を、ぐるりと現在の悲劇に転換してピリュスの切ない恋心を見せてくれるからである。文体論の大家ジェラルド・アントワヌは、ラシーヌの詩的表現について「死んだイメージの巨大な花束」(immense bouquet d'images mortes⁽⁴⁴⁾)と呼んでいるが、これは、きわめて適切な表現と考えられる。

クローデルは、このような性質を持つラシーヌの演劇詩——恐らく彼自身の体験からか——について深い理解を示している。「詩は、同時に知性、性格、感情、語りのあらゆる形式を生み出す⁽⁴⁵⁾。」として、演劇の中の、どこにでも、詩が見出される、と言っている。『会話』の中で、クローデルは、しばしば、「これこそ演劇人の詩である」と、ラシーヌの詩を賞讃しているが、その例を2、3挙げてみよう。

『フェードル』第二幕第一場で、アリシーは、テゼーによって無残にも殺された彼女の6人の兄

弟について、侍女のイスメーヌに語る。

...et la terre humectée

“But à regret le sang des neveux d’Erechthée.” (第二幕第一場)

…そして、しめった大地は

「いやいやながら、エレクトーの子孫の血を吸った。」

クローデルの批評：「何とこれがお前に染み込むことか！……血が染み込む大地になった気がする。「いやいやながら」(à regret), ねえ, 君, 感じる? 遅れさせること。赤いイマージは必要でない。血で充分。これが演劇人の詩である⁽⁴⁶⁾。」

クローデルが指摘したのは「浸透」と「遅延」である。第一に、大地の中に血が浸み透る肉体的感覚である。ここで大切なのは、大地の擬人化 (personnification) であり、これによって、一つの悲劇的、詩的な大きな世界が開かれるのだ。人間と同様に、大地は、テゼーによって無残にも殺された若者たちの血を「いやいやながら」飲んだのである。もし“à regret”でなくて、大地が「いやがらずに」(sans regret) 血を飲み込むとしたら「詩情」も「悲劇的な世界」もあり得ない。“but à regret”は大地が死者にたいして抱く、憐れみ、哀しみ、そしてためらいの情を表現している。擬人化以外に何の文彩 (figures) もない。この一句によって、ラシーヌは、見事に演劇の詩を創り出している。しかもクローデルが指摘しているように、この詩句に余計な修飾語がない。「血で充分」と彼は言う。何故ならこれは演劇詩であり抒情詩ではないからである。アルカスがラシーヌの詩句を評して「感情の重さを計る精巧な計り」と言ったのは充分理由のあることである。

第二の例は『アンドロマック』のオレストの独白である。不幸な男のつかの間の歓喜の叫び！

“Epire, c’est assez qu’Hermione rendue

Perde à jamais tes bords et ton prince de vue.” (第二幕第三場)

「エピールの国よ、エルミオーがこの手に戻り

お前の岸辺を、お前の王の姿を永久に見ずにすむだけで充分。」

クローデルの註解：「図表的に、心理的に、演劇的に“perde”と“de vue”との間の挿入句 (parenthèse) は天才的な業である⁽⁴⁷⁾。」

本質をついた簡潔な分析である。自分の許にエルミオーヌが戻るときいて、オレストは、擬人化されたエピールに話しかける。ピリュスの心変りを知った今、エルミオーヌは、もし、ピリュスが承知すれば、彼から離れて、ギリシアへ、オレストの許へ帰る、と同意した。オレストは喜びの叫び

を禁じ得ない。この詩句では、“perde”と“de vue”の間に“à jamais tes bords et ton prince”を挿入することによって、劇のシチュエーションが鮮明に、具体的に展開されることになる。所有形容詞“ton”“tes”はエピールの国とその王ピリュスにたいするオレストの侮蔑と心の高揚を示している。最も重要なのは、劇的空間と、時間的、したがって心理的距離（à jamais）の拡大、perde と de vue を離すことによる地理的距離の延長である。演劇の中に、場面の転換や拡大のために、映画の利用を主張していたクローデルであるだけに、わづか1、2行で空間拡大をなし遂げたラシーヌのこの「言葉の魔術」を決して見落してはいない。ラシーヌはこの挿入句によって、何と壮大で、濃密なドラマの詩の世界を作り出していることか！

また、クローデルは、ラシーヌが多音節の語を、意識的に、微妙に用いていることに注目する。ラシーヌの語彙は、演劇言語であり、かつ、定形詩であるアレクサンドランの作詩上、多くの場合、一音節か二音節の短かいものである。しかし、時に、意識的に多音節語を用い、演劇詩の効果を挙げる。

“Et moi, je lui tendais les mains pour *l’embrasser!*” (アタリー) (第二幕第五場)

“ Achille furieux (イフィジェニー) (第五幕第六場)

Epouvantait l’armée, et partageait les dieux.”

“Ah! Seigneur, épargnez la triste *I-phi-gé-nie!* (イフィジェニー) (第五幕第二場)

“Mais enfin, succombant a ma *mélancolie...*” (ベレニス) (第一幕第四場)

“Je ne respire pas dans cette *incertitude.*” (ベレニス) (第二幕第五場)

クローデルとアルカスは二人揃って、ラシーヌのこのテクニックを激賞する。

「ラシーヌ的延長。魂は、あらゆる関節を使って、せい一杯に、伸びてゆく。この大家が、きわめて巧みな使い方をするこのすばらしい多音節語、ここに演劇人の詩句があり、彼はただいきなり、一さばきで、人物の姿勢全体を造形し、描き尽すのである⁽⁴⁸⁾。」

このように、クローデルはラシーヌの演劇言語を「全面的に賞讃する。」これは、言葉だけでは充分でないとして、他のあらゆる可能なテクニックを自らの作品に駆使したクローデルとしては矛盾した行為ではないだろうか、と批判することも不可能ではない。だがたとえ、彼が、全面的に、彼の中に浸透するラシーヌの「言葉の深い香り」を感じたとしても、20世紀の作家クローデルが、17世紀のラシーヌの言語に自らを限定する、ということは問題外のことである。

C) 『フェードル』演出をめぐる

『ジャン・ラシーヌについての会話』の中で、クローデルは、特に『マクベス』を検討した後、ラシーヌのどの悲劇も特別に取上げていない。彼は「『マクベス』で非常に手間取った」と弁明し、『フ

フェードル』をもって、この「会話」を終らせたい、と言う。

アルカスによれば、ラシーヌは、世界で彼に匹敵するすべての作家の最高位にあるが、『フェードル』は、ラシーヌ作品の中でも最高位にある。そして、クローデルはこれを否定しない。

何故クローデルが『フェードル』を最高傑作とするか、その具体的理由がいくつか、さきの「インタビュー」で挙げられている。文学的、詩的形式美の表現の力強さ、各俳優が、それぞれ、対等に演ずる感情の美しさと情熱の真実性、そして、劇構成の完璧さ、などである⁽⁵⁰⁾。この中で「各俳優が、それぞれ対等に演ずる」点にクローデルは注目し、主役フェードル以外の人物の重要性を『会話』の中でも強調する。

「悲劇『フェードル』の中に、フェードルという人物、彼女の激しい恋心以外は認めず、他の人物は端役にすぎないとする考えは誤りである。ジャンニルイ・バローはエノーヌ、イポリート、アリシーそれぞれの役割にも重要性を与えたが、そのお蔭で、バローはこの傑作に再び光を与えることになった⁽⁵¹⁾。」

バローにたいするこの讃辞は、ポール・ヴァレリーとバローとの『フェードル』をめぐる対立に触れたもので、クローデルはバローの立場を正当化している。ヴァレリーは、1942年、『女性フェードル』(*Sur Phèdre femme.*)の中で「この悲劇から残るものは、フェードルの美しい語りであり、葛藤、筋のはこび、それに、他の人物などはすべて消えてしまう」として、作品『フェードル』は女性フェードル一人の独白に還元されてしまう、と書いている。この考えは、ごうごうたる論議を捲き起し、多くの演出家が憤慨して、それぞれ、激しい反対意見を表明したが、特にバローは1946年に刊行された『フェードル演出ノート』(*Mise en scène de Phèdre*)の中で、次のように、ヴァレリーの見方に反論している。

「『女性フェードル』は「悲劇フェードル」の中に組み入れられなければならない。悲劇『フェードル』は一人の女性のためのコンチェルトではない。これは、俳優たちの奏でるオーケストラのためのシンフォニーである⁽⁵²⁾。」

演劇性を全く無視し、劇作品を、ただ一人の女性フェードルの独白としてしか見ないヴァレリーの態度に反撥して、他の人物たちの重要性を指摘したバローの立場を、劇構造を重視するクローデルが支持するのは当然と言えよう。このようにクローデルはバローの『フェードル演出ノート』に多大の興味と関心を示したが、必ずしもその演出に全面的に賛成していたわけではなかった。問題点は、イポリートにたいするフェードルの恋の告白の場面である。

次の有名な詩句で始まる場面…

“Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. (v.634)

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,

Volage adorateur de mille objets divers,

Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche;

Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche...”

「ええ、わたしはテゼーを慕って、やつれはて、燃える思い。(634行)

わたしはテゼーを愛している。それも地獄に姿を現わしたような、

あまたの美女に愛を捧げるテゼー、

死の神の閨をけがしに行くテゼーではなくて、

たのもし、昂然とした、荒々しい感じさえする…」(第二幕第五場)

バローは『演出ノート』の中で、この場面のフェードルとイポリートの演技について次のように指示する。

「エノーヌに寄りかかっていたフェードルは、ゆっくりと、肉感的に、イポリートの顔の方へ、彼女の顔を向けつつ、634行を口にする。しかし、彼女の眼と声の調子は、それとなく、イポリートを後ずさりさせる。フェードルは、もはや、イポリートの魅力に抵抗しない。彼女は、彼に磁化されて前に進む。…しかし、前に進むにしても、それは、イポリートが自ら後ずさりするからである。そして、無意識に、彼は彼女を索きつける。イポリートは引きさがる。次いで、フェードルは彼の方に、思わず、進んでゆく⁽⁵⁴⁾。」

アルカスは『会話』の中で、「イポリートは恋に燃えている女に抵抗する難しい役を演じている」と述べているが、これにたいして、クローデルは「あの演出を、別な風に手直しできるようなが⁽⁵⁵⁾」と、暗に、この演出にたいして不満を示す。が、彼の意図は「日記」の中で明白であり、反対意見が一層強く打ち出されている。

「…バローは完全に間違っている。…これは暴行のシーンではなく、魅惑のシーンである。(反対のアクション)イポリートは魅せられたように彼女の方に向かって進む。そして、フェードルが、その剣を「およこし！」(Donne!)と言ってから、初めて彼女は彼の剣をつかむ。そこで、エノーヌが現われる⁽⁵⁶⁾。」(1946年)

何故クローデルは、イポリートにたいして、フェードルの魅惑を、それほどまでに強調するのか。

クローデルによれば、彼の解釈を正当化する詩句がある。それは、フェードルの愛の告白から逃れ出たイポリートが、テラメーヌに洩らす一句である。

“Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.”（第二幕第六場）

「自分の姿を見てもぞっとする。」

この一句を、クローデルは、イポリートがフェードルの魅惑に抗し切れず、われにもあらず惹きつけられ、あやうくこの恐ろしい索引力に身をまかせようとしたことへの後悔の表現と受け取ったようだ。しかし、この解釈は誤っているようだ。何故イポリートは己れを、いまわしい気持で眺めたか、ここで一つの推測を立ててみよう。彼は、この女性と、同じ空気を吸うことさえも耐えられず、まして、剣に手を触れられ、それが抜き取られたのだ！ 全く恥しいことだ。17世紀の舞台では、登場人物が互に触れ合うことさえ、スキャンダルとされていたが、イポリートが剣を抜き取られたことに自己嫌悪を感じた、として描かれていたとしても不自然ではない。イポリートがフェードルをそれ程までに嫌う以上、ロラン・バルトの次の解釈も一理ないとは言えない。

「フェードルがイポリートを一目見ただけでも彼を腐敗させる。彼女が彼の剣に手を触れるやいなや剣は嫌悪をもよほさせる⁵⁷⁾。」

しかし、この場面に関するクローデルの解釈は途方もなく前進してゆく。

「実際には、剣は口実すぎない。ほんの一瞬だけでも彼女が欲したのは、触れ合いであり、抱擁であったのだ。狂った女。しっかりと抱き合った身体と身体。剣は口実すぎない。われわれはドラマの重要な点にふれる。ラシーヌ劇全体の重要な点に。恋人同志のこの抱擁、不可能な中でのただ一瞬にすぎないとしても⁵⁸⁾。」

クローデルのこの一節は、ラシーヌ演劇というよりも、むしろ、クローデル自身の演劇を思わせる。とジャック・プティらも書いている。『縋子の靴』の「二重の影」、そして『真昼に分つ』を。クローデルは『縋子の靴』のロドリグとブルエーズ、この二人の恋人と同じ態度を、フェードルとイポリートが採ることを夢みていたようだ。

クローデルの解釈は、作者ラシーヌの意図にかなったものであろうか。ラシーヌは、クローデルも指摘しているように、劇構成に非常に慎重であった。もし、イポリートが一瞬なりとも、フェードルに魅せられたとすれば、後に続く劇構成は全面的に書きかえられたであろう。イポリートは父テゼーの前で、あれ程力強く、身の潔白を訴えることができたであろうか。また、フェードルのあの悲痛な叫びをクローデルは忘れていたのであろうか？

“Hélas! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.”

「ああ！ 恐ろしい罪ゆえの汚辱だけは、どこまでもつきまとうのに、
わたしの不運な心は、その罪から何ひとつ得はしなかった。」（第四幕第六場）

クローデルの「フェードル」演出をめぐる解釈は、さらに、「宿命」(fatalité)⁵⁹の問題にも関連してくる。両作家共、主題として「恋愛」を取扱っている。しかも、双方ともに、登場人物の恋愛は自由ではない。何故この男を？ 何故この女を？ クローデルもラシーヌも、むさぼるような好奇心をもって、恋愛心理に残酷なまでにメスを入れて探索する。クローデルの作品では、互に心を結ばれた一組の恋人が登場する。しかし、ラシーヌの場合、ティテュス、ベレニス、ロクサーヌ、ネロン、フェードル、彼らは愛することも、愛さないことも自由ではない。アルカスに向かってクローデルは言う。

「人間のドラマは、超人的な要素が介入しない限り完全ではない。『イリアード』やギリシャ悲劇が偉大であるのは、超自然の力が、われわれ人間の渦中に介入してくるからである。これらの力は『マクベス』に不在ではなかった。この悪の力が。そして『フェードル』にも、この悪の力が。ヴェニユスとネプチューヌが、5幕の始めから終わりまで存在していて…しかし、ドラマを悲痛なものにするのは——これは、『フェードル』に限らず、ラシーヌに関連する問題であるのだが——ラシーヌが、啓示を受けたすべての人の意識の中に、超人的な力がわれわれに介入するという問題を提起していることである。すなわち、人間は、不可解で、両面性を持ち、疑わしいこの力の犠牲者であり、同時に、共犯者でもある、ということ⁶⁰。」

超自然の宿命の力を、クローデルは『フェードル』の中にも、彼自身の作品の中にも見出しているが、両作家の態度は異っている。演出家バローは、『フェードル』の中で、この不可解な支配力「宿命」に見込まれたフェードルが、その犠牲者から、共犯者へと変貌して、遂に破滅してゆく過程のテキストを克明に註釈する。フェードルがヴェニユスに訴える場面…

“Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porté.

……

Déesse, venge-toi: nos causes sont pareilles.”（第三幕第二場）

「あなたの勝利は完全です。あなたの矢は、のこらず私の胸をつらぬきました。

……

女神よ、復讐して下さい。あのひとは、あなたと私にとって共通の敵なのです。」

バローは次のようにこのシーンを説明する。

「フェードルはヴェニユスの犠牲者であった——その時まで罪のない犠牲者であったフェードル、彼女は、いま、そのヴェニユスの共犯者となり、罪を犯すために協力することに同意する……⁽⁶¹⁾」

しかし、一方、「人間は神の姿 (image) の一部である」と信じて疑わないクローデルは、最高の歓喜は、喜んで同意した犠牲者にしか与えられないと考えている。最も純粋な喜び、すなわち「救済」は犠牲の後で、はじめて得られるものであると。クローデルは神の「救済」を信じている。しかし、クローデルとは反対にラシーヌは、すべての作品を通じて、人物たちに、この超自然の力、「宿命」を糾弾させている。たとえ犠牲を払っても、彼らには救済はない。たとえば、『ラ・テバイド』で、ジョカストが神々の残酷さを呪うこの言葉：

“Voilà de ces grands dieux la suprême justice!
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas;
Ils nous le font commettre et ne l’excusent pas!”

「偉大なる神々の至高の正義とはこういうことか！
罪の淵まで神々は我らの歩みを導きたもう。
我らに罪を犯させておいて、罪をお赦しになることはないのだ！」（第三幕第二場）

そして、宿命の力を知ったアタリーのこの恐ろしい叫び！

“…… Dieu des Juifs, tu l’emportes!
……………
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit!”

「ユダヤの神よ、あなたの勝だ！……
……………
無情な神よ、あなたひとりが万事の操り主」（第五幕第六場）

クローデル、ラシーヌともに、無情な超人的な力が、幸福でありたいと願う人間の願望を妨げるこ

とを知っている。そしてクローデルはこの問題をラシーヌが『フェードル』の中で提起していることを高く評価している。「悲劇の中で血が流れ人が死ぬことが、決してその不可決な条件ではない⁽⁶²⁾」とラシーヌは『ベレニス』の序文で述べている。もし、クローデルがこの言葉を受け入れるならば、ラシーヌとクローデルの作品の中に一つの共通点があるのではないか。「悲劇とは、人間と、人間の運命よりもさらに強大な運命との間にある恐ろしい絆を肯定することである」とジロドゥーは言う⁽⁶³⁾。「ラシーヌの中に何も求めない」と公言したクローデルではあるが、彼はラシーヌの中に、特に『フェードル』の中に、重要な二人の共通点である悲劇の本質を見出すはずではないだろうか。

短いが、内容の濃い『ジャン・ラシーヌについての会話』の中で、クローデルは、一言もラシーヌを非難する言葉を使っていない。むしろ、讃辞で満ちている。しかし、不思議なことに、この賞め言葉も、シェークスピアや『マクベス』について語る、といった、回り道をすることによってしか述べるができなかった。しかも、忘れてならないことは、この小論が、クローデルとラシーヌ、この二大劇作家の作品を演出したジャン・ルイ・バローの求めに応じて書かれたものであることである。

(注)

- (1) *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel* : Michel Lioue: Armand Colin 1971 : p.114, note.
- (2) Paul Claudel: *Oeuvres en prose*: (Pléiade) : "Introduction à un poème sur Dante": 1921: p.423.
- (3) ibid. "Sur le vers français" : 1925. p.17.
- (4) Paul Claudel: *Mes idées sur le théâtre*: textes recueillis par Jacques Petit et Jean-Pierre Kemps: Gallimard 1967 : p.155.
- (5) ibid. p.155, p.158.
- (6) Paul Claudel: *Journal II*: (Pléiade) : pp.80-81 : (1935)
- (7) ibid. p.221 (1938)
- (8) ibid. p.294 (1939)
- (9) Paul Claudel: *Mémoires Improvisés*: recueillis par Jean Amrouche: 42 émissions intitulées "Entretiens avec Paul Claudel" : 1954: pp.34-35. Gallimard :
- (10) ibid. p.33.
- (11) ibid. p.35.
- (12) Paul Claudel: *Théâtre I*: (Pléiade) *L'Echange*: p.676.

Lechy Elbernon: "Il y a la scène et la salle. Tout étant clos, les gens viennent là le soir...Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai."

Marthe: “Mais puisque ce n'est pas vrai! C'est comme les rêves que l'on fait quand on dort.”

(13) *Mes idées sur le théâtre*: p.108.

(14) *ibid.* p.230.

(15) *Oeuvres en prose*: pp.52–53 “La Poésie est un art.” 1952.

(16) Jean Racine: *Oeuvres complètes I* (Pléiade) p.387: “une action simple chargée de peu
de matière”

ラシーヌ詩句, 序文の訳については, 人文書院の「ラシーヌ戯曲全集」, 筑摩書房の「ラシーヌ」にある諸先生の訳をそのまま拝借, または参考にさせて頂きました。

(17) Jacques Scherer: *Bajazet*: Centre de Documentation Universitaire: p.263.

“Racine n'a jamais eu la curiosité de voir la mer.”

(18) *Mémoires Improvisés*: p.185.

(19) *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*: p.291.

(20) *Oeuvres en prose*: “Le drame et la musique” p.154: 1930.

(21) Paul Claudel: *Journal I* (Pléiade) p.524: 1921.

(22) *Oeuvres en prose*: “Sur le vers français” p.34: 1925.

(23) *Mes idées sur le théâtre*: p.183.

(24) Paul Valéry: *Cahiers II* (Pléiade): p.1207.

(25) *Mes idées sur le théâtre*: p.179.

(26) *Oeuvres en prose*: “Conversation sur Jean Racine” p.449.

(27) *ibid.* p.452.

(28) *ibid.* p.450.

(29) *ibid.* p.450.

(30) *ibid.* p.450.

(31) *ibid.* p.452.

(32) *ibid.* p.453.

(33) *ibid.* p.453.

(34) *ibid.* p.455.

(35) *ibid.* p.457.

(36) *ibid.* p.456.

(37) *ibid.* p.456.

(38) *ibid.* p.457.

(39) *Mémoires Improvisés*: p.34.

- (40) *Mes idées sur le théâtre*: p.189.
- (41) *Oeuvres en prose*: “Conversation sur Jean Racine” p.456 et note (p.1459)
 “De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?”
- (42) Victor Hugo: *Préface de Cromwell*: Introduction et notes par Maurice Souriau: Voivin p.277.
- (43) Jean Vilar: Conférence-débat, cité dans *Bérénice* de Gérald Antoine: p.145.
 Centre de Documentation Universitaire.
- (44) Gérald Antoine: *Bérénice*: 157.
- (45) *Mémoires Improvisés*: p.314.
- (46) “Conversation sur Jean Racine” p.458.
- (47) ibid. p.458.
- (48) ibid. p.462.
- (49) ibid. p.462.
- (50) *Mémoires Improvisés*: p.317.
- (51) “Conversation sur Jean Racine” p.464.
- (52) Paul Valéry.: *Oeuvres I* (Pléiade) “Sur Phèdre femme” p.500.
- (53) Jean-Louis Barrault: *Mise en scène de Phèdre*: pp. 16-17.
- (54) ibid. p.117.
- (55) “Conversation sur Jean Racine” p.465.
- (56) Paul Claudel: *Journal II*: p.550, 6 mai 1946. この要旨は「会話」の中でもクローデルとアルカスによって語られている。
- (57) Roland Barthes: *Sur Racine*: p.117, Seuil: 1963.
- (58) “Conversation sur Jean Racine” pp. 465-6.
- (59) Jacques Scherer: *Racine et/ou la cérémonie*: PUF, 1982: p.33.
 “Quant au mot “fatalité” lui-même, il n’est jamais employé par Racine.”
- (60) “Conversation sur Jean Racine” p.466.
- (61) *Mise en scène de Phèdre*: p.133.
- (62) Jean Racine: *Oeuvres Complètes I*: p.465: Préface de *Bérénice*.
- (63) Jean Giraudoux: *Littérature*: Grasset: p.256.

参考文献

- (1) Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: Nizet, 1950.
- (2) Pierre Larthomas: *Le Langage dramatique*: Armand Colin: 1972.
- (3) 渡辺守章「修辞学炎上」 — ラシーヌ雑感 — : 学燈 1968. 12月号。

登場人物アルセストの生成

——舞台と観客の相互交渉

大越敏男

[...] tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement, qu'il habille à sa fantaisie, pour réjouir les spectateurs [...]

MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*⁽¹⁾

I. はしがき

演劇は、発信者（舞台）と受信者（観客）の存在を前提としたメッセージの伝達である。では、そのようなコミュニケーションとしての演劇行為を我々はどのように捉えるべきか。例えば、コード情報（シグナル）とその解釈と考えるか、逆に、コンテキストに依存したモード情報（シンボル）とその解釈と考えるか。あるいは、それらが共に舞台上演以前の意味——作家や作品の唯一の意図——の現前を前提としているのとは反対に、演劇行為を意味生成の過程として捉えるか。言い換えれば、刺戟媒体としての舞台とそれに反応する観客の「相互交渉」transactionとして捉え、舞台上演の意味を実現するものは観客の意識行為であると考えるか。

この最後の考えが、読むこと of 自由を強調するテキスト理論や受容美学に通底する立場であるの言うまでもない。「読書の自由を無限に広げる⁽²⁾」ためロラン・バルトが「作品からテキストへ」を提起した時、それは「作品の危機」と同時に「登場人物の危機」をも意味していた。例えば、今日「行為項」l'actant, 「役者」l'acteur, 「役柄」le rôle にしばしば細分される登場人物は、記号学的には「諸機能の場であり、もはや存在者の実質的模写ではない⁽³⁾」。上演作業においても、登場人物は「何人もの出演者に分割され、分裂され、分散され、台詞が再検討され、繰り返され、ばらばらにされ、現代の演劇のエクリチュールや演出から受けていない虐待はない⁽⁴⁾。」それでは、概念としての登場人物は、現代の批評や実践の中では、既に古びた瀕死の概念になってしまったのだろうか。

ところで、「舞台上演」representation は、演劇を〈再現=代行=表象〉としての側面から捉えた言葉であるが、その中で生身の役者が戯曲に書き込まれた虚構の世界を生き、自分自身ではない登場人物を代わりに演じて見せる時、我々は舞台上の人物を記号と見做すことができる。ただし、ボルヘスの短編「アヴェロエスの探求⁽⁵⁾」の中で、演劇をついに理解できなかったアヴェロエスの例からも

解るように、それは文化的制度としての演劇の約束事を了解して初めて言えるのであり、さらに、厳密には記号というものが存在するのではなく、〈記号機能⁽⁶⁾〉が働くだけである。つまり、観客が「善意」*bonne voloté*⁽⁷⁾によって俳優の変身を受け入れる時、例えば役者モリエールを登場人物アルセストと見做す時、役者と登場人物の相関という記号機能が舞台上に実現するのであり、記号はその際に記号機能の働きを担うものの名称に過ぎない。いずれにせよ、我々は、舞台をそれ自身ではない別の何かを指すものとして、つまり記号として捉えることができよう。

さて本稿では、モリエールの『ル・ミザントロープ』を例に、記号学的視点から主人公アルセストの生成過程を辿り、先に示した登場人物という概念の今日的意義を再検討することにしたい。分析は、観客論の立場から、モリエールのテキストと共にアルセストの歴史的偶像を形成してきたメタ・テキストの典型を、順次解体構築して行くことにする。

II. 記号と意味作用

モリエールにとって、喜劇とは古い金言にあるように、「笑いながら風俗を矯正する」*Castigat ridendo mores* 芸術であり、現実の「模倣的再現」*mimesis* である彼の喜劇は、笑いの効果を武器にした同時代の風俗への〈異議申し立て〉である。そのため、南仏巡業中に俳優術と同時に劇作術も学んだモリエールは、イタリア喜劇やスペイン喜劇、さらには古代ギリシア・ローマの喜劇を底本として、そこに同時代人の姿を味付けして喜劇を創作して行く。その世界はさながら〈引用のモザイク〉の観を呈している。

17世紀前半にプレジューズたちのサロンで行われ、とりわけ1655年から1663年にかけて熱狂的に流行した文学的遊戯ポルトレと、同時代人を舞台上に上せたモリエールの風俗喜劇や性格喜劇に通底する諷刺的基調とが相俟って、観客はしばしばモリエール喜劇の〈引用のモザイク〉を、まるで〈モデル小説〉のように楽しんでいた。例えばアルセストのモデルの一人と見做されているモントージェ公爵に関する『ル・ミザントロープ』初演の際の逸話が、そのことを雄弁に物語っている⁽⁸⁾。同様の出来事は、『ル・ミザントロープ』以前から頻繁に起こっていたようで、モリエール自身『ヴェルサイユの即興劇』の中で、登場人物と実在する人物を重ね合わせるそうした見方に異を唱え、またそれを口実にしてしばしば自分に向けられた誹謗中傷や讒言に対して不快感を露にしている⁽⁹⁾。

古今東西、こうした偏見は絶えないと言えよう。成る程、モリエールは〈自然の模倣〉によって同時代の風俗を舞台上に上せている。しかし、W.G. ムアが指摘しているように、モリエール喜劇の世界は、実生活の法則ではなく理性の法則にしたがって築かれた世界である。例えば『ル・ミザントロープ』冒頭で、アルセストが全き〈誠意〉を主張した直後にオロントが現れて自家撞着に陥ったり、第二幕の終りで、侯爵連より先には絶対に暇怠いをしないとアルセストが明言した途端に貴族裁判所から召喚され退室したり、はたまた第四幕で、フィラントがエリアントに恋の告白をしたその場で、アルセストが二人の恋路に横槍を入れたりする。このような出来事は想像に難くない。しかし、それ

らが一日の内に相次いで起こるようなことが実生活であり得ようか。これらは全てアルセストの滑稽な自己矛盾をく異化)するための、「喜劇的創作」*invention comique*⁽¹⁰⁾である。

モリエール喜劇の登場人物は、自然すなわち実在する人物の盲従的模倣あるいは忠実な再現ではない。喜劇の仕事は、一般に人間の欠点を描くことであり、世間で出会ったこともないような性格の人物をモリエールは舞台上に上せることは出来ない。それゆえ、モリエールは誰某を目指したものではなく、その身振りや台詞が百人の人間に当て嵌まるような登場人物を作り上げるのである⁽¹¹⁾。例えば、『うるさがた』の狩人ドラントはその典型である。この登場人物は、初日終了直後ルイ14世の命令により宮廷に徘徊するくうるさがた)ソワクール侯爵をモデルにモリエールが急遽喜劇の一景に付け加えた人物である。だが、ソワクール侯爵はモリエール喜劇の単なる「身代わりヤギ」*scapegoat*ではない。狩猟の知識に乏しかったモリエールは、国王の狩猟頭であった当のソワクール侯爵に助言を仰いでいる⁽¹²⁾。こうしてくうるさがた)の典型として舞台上に上せられた登場人物は、観客個々人の内面に巣くくうるさがた)を示しこそすれ、もはや実在のモデルを指すことはない。要するに、それぞれの登場人物は、実在する個人を指し示しているのではなく、モリエールが人間の一般的弱点を描くために幾人かの実在の人物を一つにまとめ上げたく架空の)人物である。

それでは、アイデアの再現と見做すことができようか。ラ・ブリュイエールが『カクテル』の「人間について」という章の中で行っているく人間嫌い)の人物描写の中には、モリエールの『ル・ミザントロープ』に対する批判が認められる。

Timon, ou le misanthrope, peut avoir l'âme austère et farouche; mais extérieurement il est civil et cérémonieux⁽¹³⁾ [...].

ラ・ブリュイエールがここで提示しているのは、明らかに、完璧な、言うなれば理想的なく人間嫌い)である。彼は全くの人間嫌い、いかなる人間的弱点も矛盾も持たず、いつも理知的で冷静に行動し、他の人物を寄せつけない。ところで、モリエールはアルセストを通して、ラ・ブリュイエールが考えているような、く人間嫌い)という言葉の辞書的な「意義」*signification*、すなわちこの言葉の既成の概念を舞台にく模写)しようとしたのだろうか。いや、モリエールの舞台は常にく創造的模倣)であった。そして何よりも戯れたのだった。

く人間嫌い)という言葉の完璧な化身に対して、舞台上に上せるための強烈的な喜劇的效果を期待することはできない。そこでモリエールは、主人公アルセストにく両面価値的)な弱点を与えた。副題の「陰鬱で気難しい恋人」*atrabilaire amoureux*、すなわちコケットに恋するやきもち焼き、社交界の虜になったく人間嫌い)、これがアルセストの弁別特徴である。そしてこの両面価値こそが、既成のく人間嫌い)に新たなく価値=意味)を付与することになるのである。

以上をまとめると、次のようになる。舞台上の人物(演劇記号)⁽¹⁴⁾は、舞台上演以前に存在するアイデアや実在の人物をく再現=代行=表象)する代替記号などではなく、それ自身表現と意味とを同時

に兼ね備えた二重の存在である。演劇記号の意味は、その都度〈今、ここで〉、つまり舞台上演の場で生ずるのである。これを舞台上の人物に当て嵌めると次のようになる。

| | | |
|-------------|-------------|--------------|
| <u>記号内容</u> | <u>登場人物</u> | <u>アルセスト</u> |
| 記号表現 | 役 者 | モリエール |

創作のレベルにおいては劇作家の「分身」doubleであった登場人物も、享受のレベルから見れば役者の〈分身〉である。演劇記号は、このように「二重」doubleの存在であるが、〈登場人物／役者〉といった二項対立的な結び付きでは決してない。それは互いの存在を要件とする不可分離の相関関係にある。つまり登場人物を持たぬ裸形の役者がまず観客に認知され、次いでこれに何等かの登場人物が付与されるというようなものではない。そうではなく、この二つは同時発生するのである。例えば、ヴィクトル・ユゴーが、あのロマン派の〈聖なる怪物〉フレデリック・ルメートルを好んで起用した事実が、そのことを如実に物語っている。つまり、『アドレの宿屋』の盗賊ロベール・マッケールのグロテスクな衣装によって有名な、役者フレデリック・ルメートルの 아우라 と、グロテスクな 아우라 に包まれた主人公を理想とするロマン派の要求とが一致したのである。

本質的に〈非在〉でありながら、このような役者の 아우라 (または存在感) によって支えられている登場人物の実在感は、読むことを通しては味わえない。

一般に観客は、演劇記号(舞台上の人物)を、表現と内容、形態と意味とを同時に備えた一体的対象として知覚する。これまでの考察をオグデン—リチャーズの記号論的三角形を使って図にまとめると次のようになる⁽¹⁵⁾。

[演劇記号]



演劇記号は、それ自身表現と意味を持った二重の存在であり、この両面は演劇記号の画定と共に、つまり役者の登場と共に生まれ、互いの存在を前提としてしか存在しない。舞台上で生じるそうした演劇記号の意味は、舞台外の現実投影され観客の意識内の世界で指向対象を区切ることになるのである。

Ⅲ. 関係的存在としての演劇記号

これまで我々は、演劇記号を個として形と意味とを内部に持ち、さらに舞台外部の現実を指し示す自律的存在として考えてきた。しかし、演劇記号の意味は自存的にあるのではなく他の諸記号との相関関係によって決まるのである。例えば、モーリス・デコットは、アルセストを彼自身との内的関係だけで定義できるのは、主人公を他の登場人物と切り離すことのできる読者だけであり、観客にはこの操作は不可能であると指摘している。「というのも、観客は全体を目の前にしているのであって、アルセストの表情は他の劇中人物に照らし出されるからである⁽¹⁶⁾。」

またこれに関してはモリエール自身も『女房学校是非』の中で、台詞が登場人物間の関係を表しているとドラントの口を借りて述べている。

DORANTE: Pour ce qui est des enfants par l'oreille, ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe; et l'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme, et peint d'autant mieux son extravagance, puisqu'il rapporte une sottise triviale qu'a dite Agnès comme la chose la plus belle du monde, et qui lui donne une joie inconcevable⁽¹⁷⁾.

(下線引用者)

演劇記号が個として存在する可能性があるのは、意味が〈通時的〉に、つまり時間軸に沿って〈線条的〉に現れる戯曲読解のレベルだけであり、虚構の世界を構成する諸契機が〈共時的〉に、つまり空間的に共存する舞台上では演劇記号の即自的存在はあり得ない。

ところで、「演劇 theatre であるかぎりの劇 ⁽¹⁸⁾ drama」は、〈対立〉でありまた「対話」 dialogue である。劇行動の展開とは、対話を通してこの対立を止揚しようとする弁証法的な動きである——しかし、結果的には登場人物たちはこの対立をとことん生き抜くことになる。劇の本質が〈対立〉であり〈対話〉である限りにおいて、演劇の世界は関係の世界であり、ソシユールの意味で、関係の世界においては個的存在はあり得ない。

個としての演劇記号は関係の産物に他ならず、それが担う意味は、関係の世界を構成する体系の「価値」 valeur によって決定する。その場合の体系とは、自存的な個々の部分の集合ではなく、ソシユールの考えるように、全体があって初めて個が存在するような、全体との連関と他の要素との相関関係の中で初めて個の意味が生ずるような体系である。演劇は舞台を構成する諸要素の相乗、つまり〈アンサンブル〉であり、決してそれ等の総和でないのは正にこの意味においてである。舞台を構成する諸記号は、その共存自体によって互いに意味を決定しあっている。価値=意味は対立から生じ、〈関係の網の目〉に生まれる。演劇記号は役者とその担う登場人物にとってのみ存在するのではなく、他の演劇記号との体系的相関によって存在するのである。

演劇記号の世界は関係の世界である。関係の世界には二つの領域があり、ソシユールはこれらを「連辞関係」 rapport syntagmatique, 「連合関係」 rapport associatif と呼んだ。今度は、これらの概

念を指標として、アルセスト像を関係的に捉え直してみよう。

連辞関係は、個々の演劇記号が他の演劇記号との比較によって初めて差異化されて意味を持つような対比関係である。この関係は、例えばアルセストの言葉と行為の比較、アルセストと他の登場人物の比較に見られるような、時間的・空間的に顕在的な関係である。

まず空間的な例。『ル・ミザントロープ』の初演を見たドンノー・ド・ヴィゼーに従えば、モリエールは同時代の風俗に対して異議申し立てをするため「人間の敵」ennemi des hommes⁽¹⁹⁾を主人公に選び、さらに分別ある友人を彼に対比させることで、二人の性格を相互に浮き彫りにしている。ルソーの有名な『手紙』の中の解釈から現在の一般的な登場人物のとらえ方、すなわちアルセストが風俗を映す〈鏡〉であると同時に、その〈鏡〉に映った映像に対立するとか、フィラントはこのような彼をテーゼとするアンチテーゼであるという考え方、さらにはモリエールの作品一般についていわれる「均衡」balanceや「対照」contrasteの観念に至るまで、これらは全て連辞関係の中で捉えられている。

次に時間的な例。モリエールはアルセストに〈陰鬱で気難しい恋人〉という、両面価値を賦与した。観客は、これを劇行動の線条的な展開を通して顕現するアルセストの自家撞着として受け取る。典型的な例を引こう。

アルセストは、劇の冒頭で、人におもねるようなフィラントの態度を批難し、個人的・社会的対人関係において、常に〈誠実＝率直〉であれと主張する。

ALCESTE

35 Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur,
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur⁽²⁰⁾.

(下線引用者)

『ル・ミザントロープ』のテーマであるこのアルセストの〈思想〉の実践的価値が、各幕を通して絶えず試される。挿話（社会的レベル）と主筋（個人的レベル）から例を一つずつあげよう。

まず第一幕第二景の有名なソネの場。ここで、アルセストの思想の社会的有効性が測られる。第一景で慣用の名の下に「礼儀」politesse——例えば型に嵌まった挨拶——を擁護するフィラントに対して、アルセストは「誠意」sincéritéの名の下に、そのような実質を伴わない行為を糾弾する。そこへオロントが現われ、自作のソネに対するアルセストの〈腹藏の無い意見〉を求める。アルセストは自説に反し、この場を逃れようとして警え話を持ち出す⁽²¹⁾。しかし、結局喧嘩別れをした上裁判沙汰にまでなってしまう、アルセストの思想は挫折する。

彼の思想は、また恋愛（個人的レベル）の試練に掛けられる。アルセストの自家撞着は、第四幕に集約的に現われる。アルシノエの策略により、セリメヌの裏切りを知って逆上したアルセストは、エリアントに結婚を申し出て復讐の道具にしようとする⁽²²⁾。他人に対して〈誠意〉を求めながら、エ

リアントに対しその欠片も示さないアルセストは、正しくエゴイストの権化であり、〈憎むべき自我〉の塊である。

ところが一旦セリメーヌの前に出ると、アルセストは彼女の裏切りの確たる証拠を手にしながらんまと丸め込まれてしまう。「仮面」masque (=偽善)を憎んでいたはずの正義漢アルセストは、〈愛されたい⁽²³⁾〉という一心から、恋人の〈仮面〉を付け外見を取り繕うようセリメーヌに哀願する。そうして嘘を承知で恋愛関係を維持しようとするのである。

ALCESTE

1385 Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable;
Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent:
À vous prêter les mains ma tendresse consent;
Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
1390 Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle⁽²⁴⁾.

(下線引用者)

『ル・ミザントロープ』中で最も美しく、最も詩的で悲愴的なこの場面に、〈陰鬱で気難しい恋人〉という両面価値を具現するアルセストの実存的矛盾が露呈する。

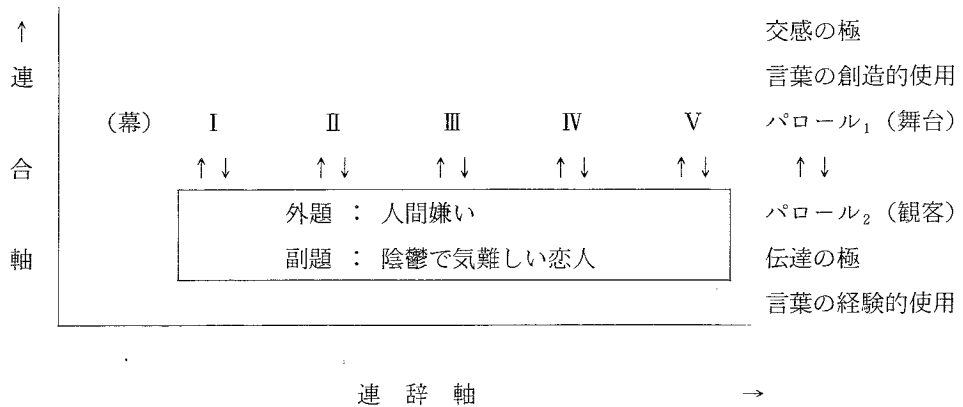
以上のように、観客は、アルセストの両面価値に起因し、社会的・個人的レベルの劇行動に顕現する自家撞着を連辞関係の中で捉える。こうして観客によって認識されたアルセストの〈矛盾的諸属性の共存⁽²⁵⁾〉が、主人公をこの喜劇の他の登場人物とは違った「厚みのある」*épais* 登場人物にしていると言えよう。

連辞関係が個々の演劇記号間の対比によって顕現する関係であるのに対し、連合関係は、個々の演劇記号と体系全体つまり舞台のアンサンブルとの関係で、舞台上に現れる可能性をもちながら、たまたま劇作家が別の演劇記号を選んだために顕在化しない演劇記号群との潜在的な対立関係である。例えば、アルセスト以外の登場人物が劇中で果たす機能の捉え方、すなわちアルセストの身に起こる出来事や彼の取り巻きは、全て主人公を浮き彫りにし、彼をその都度新たな光の下に提示するためである、という現在一般化している考えがこれにあたる⁽²⁶⁾。

また、依存関係や因果関係を殆ど持たず不連続的に連鎖している各幕の全体的連関も、同じ連合関係の中で捉えることができる。例えば、『ル・ミザントロープ』の「並置構成」*composition juxtaposée* は、同一行動を繰り返す幕の単なる反復ではない。舞台上の出来事や他の登場人物が、新たな観点から次々と明らかにするアルセストの性格は、潜在的可能態としてある〈人間嫌い〉——むしろ〈陰鬱で気難しい恋人〉と言ふべきかもしれない——という〈類〉の中から、モリエールが取捨選択して舞台上に顕在化した〈種〉に相当すると見做すことができる。したがって、アルセストの〈性格〉

に限って言えば、各幕は〈人間嫌い〉という性格から派生した〈概念的差異〉として捉えることができる。ここから、『ル・ミザントロープ』の並置構成は、〈差異の反復〉により〈人間嫌い〉という同一観念を開示する〈モザイク的構成〉によってできていると言えよう。これを図示すると次のようになる⁽²⁷⁾。

[解釈的円環] 舞台と観客の相互交渉による〈人間嫌い〉の生成



- ※ 個人の言行為 パロール₁：既成の関係の物象化（形相の実質化）
 パロール₂：新しい関係の樹立（実質の形相化）

モリエールは、〈人間嫌い〉という〈類〉を指し示すような、その〈種〉とも言うべきさまざまな性格を連合軸から選び取ってそれ等を連辞化し、既成の関係をを用いながらもそれまで存在しなかった新たな関係を樹立しようとする。こうした〈実質の形相化〉とも言うべき言葉の「創造的使用」usage créateurによって、モリエールは、既成の〈人間嫌い〉という言葉に、それまでになかった新たな意味を付け加えようとする。

それに対し、観客はコード内関係態の下で機能する〈伝達の極〉と、舞台上演の〈交感の極〉に同時に身を置き、両者を往復する。それによって、観客は意識内で既成の言葉の体系を組み替えるのである。『ル・ミザントロープ』を通して我々が見た〈意味生成の過程〉としての演劇行為は、このような舞台と観客の相互作用による〈創造的行為〉である。

IV. 演劇記号の非実体性

我々は、これまで次のことを確認して来た。すなわち、演劇記号は個として即自的に存在するのではなく、他の演劇記号と関係付けられて初めて存在するのであり、演劇記号の〈価値＝意味〉は他の

演劇記号群が顕在的または潜在的に形成する体系的全体との相関によって、〈関係の網の目〉に生じるのである。ところで、そこには多面的性格を内に秘めたアルセストという、登場人物の実体的存在を前提とする考えが認められる。しかし、アルセストの性格は、言い換えれば演劇記号の〈価値＝意味〉は、恒常的な不易の〈価値＝意味〉として実在するのだろうか。戯曲を読むことと、芝居を観ることとの相違に触れながら、デコットは、演劇記号の意味の不確定性を次のように示唆している。すなわち、女優がセリメーンを正に冷酷なコケットに仕立て上げれば、アルセストは観客の同情的になる。逆に、彼女をまだかなり若く、軽佻浮薄で罪の意識の無い婦人に仕立て上げれば、アルセストは観客の心をそれ程揺り動かさなくなる。つまり、楽しむことしか頭に無い女性に謹厳実直を説くという、お門違いな盲目的人物に過ぎなくなると言うのである⁽²⁸⁾。

演劇記号は、例えば三角柱が視点の移動により三角形に見えたり四角形に見えたりするような、観客の視点の取り方により様々な様相を呈する実体的存在ではない。それは、他の演劇記号との共存それ自体によりお互いの意味を決定しあうという相互依存関係にある。演劇記号は、観客の視点があって初めて存在する関係の世界に、図と地の反転が絶えず起こり得る〈ゲシュタルトの世界⁽²⁹⁾〉に生じる非実体的存在である。したがって、アルセストの性格を浮き彫りにする周りの登場人物に対する見方が変われば、アルセストに対する見方も自と変化するのである。観客が相関的に把握する演劇記号の意味は、不確定で非実体的なものであり、本質的に〈非在〉である。

観客は、演劇記号の意味、例えばアルセストの性格を〈今、ここで〉関係的に認識する。ところで、独立性を保った各幕の劇行動の展開によって顕現する、テキストの複数性としてのアルセストの様々な性格は、それ自体では相互の連関はない。登場人物アルセストの〈自己同一性〉を支えるのは役者モリエールの〈身体⁽³⁰⁾〉である。コンメディア・デラルテの仮面が形の固定によって意味を生じるように、観客は、〈今、ここで〉生じる意味を、固定された役者モリエールの身体にその都度張り付けて統一的なアルセスト像を形成する。演劇記号の意味としての登場人物アルセストは、本質的に〈非在〉であり、〈中空〉の存在である。『ル・ミザントロープ』の〈人間嫌い〉は、モリエールが現実の世界から切り取って一つにまとめた〈架空の人物〉であり、観客が、舞台という現実を映す〈鏡〉の中に観るただの〈幻〉に過ぎない。

これまで我々は、観客が演劇記号を関係として捉えることを見てきた。しかし、厳密に言えば、舞台上にあるのは演劇記号ではなく、演劇記号間の〈差異〉があるだけである。すなわち、『ル・ミザントロープ』の観客が舞台上に見ているのは、演劇記号自体ではなく、その〈差異〉、言い換えればアルセストやフィラントそのものではなく、アルセストとフィラントの間に在る〈差異〉である。

「提示」expositionを例に取ろう。『ル・ミザントロープ』の全ての劇行動は、アルセストを発条として展開する。とはいえ、主人公アルセスト自身は本質的に動かず、先に見たように、彼の性格は周りの登場人物の動きによって浮き彫りにされる。モリエールは、この喜劇では〈対立＝劇〉を軽視し心理の葛藤を強調して、その帰結である〈情念〉に力を入れている。舞台上では出来事は速やかに展開し、その後の〈状況〉が関心の的になっている。この状況は次の劇行動を惹起するという性格に

乏しく、舞台上の世界は本質的に〈力動性〉を欠いている。モリエールが重きを置いているのは〈劇〉そのものではなくて〈状況〉である。この喜劇に認められるこのような受動的・静的な傾向は、戯曲の討論形式につながっている。喜劇は、〈友情〉と〈誠意〉についての、アルセストとフィラントの相互規定的議論によって幕を開ける。

劇の冒頭で、まずアルセストの常軌を逸した行動が示され、それに対立する形でフィラントの思想が措定される。

PHILINTE

Mais on entend les gens, au moins, sans se fâcher⁽³¹⁾. (v.4)

Lorsqu'un homme vous vient embrasser avec joie,

Il faut bien le payer de la même monnaie⁽³²⁾, (vv.37-38)

Mais quand on est du monde, il faut bien que l'on rende

Quelques dehors civils que l'usage demande⁽³³⁾. (vv.65-66)

Il est bon de cacher ce qu'on a dans le cœur⁽³⁴⁾. (v.76)

Il faut, parmi le monde, une vertu traitable;

À force de sagesse, on peut être blâmable;

La parfaite raison fuit toute extrémité,

Et veut que l'on soit sage avec sobriété⁽³⁵⁾. (vv.149-152)

Il faut fléchir au temps sans obstination⁽³⁶⁾; (v.156)

(下線引用者)

フィラントの台詞を一見してすぐ気付くのは、《on》と《il faut》の使用に見られる〈非人称的〉文体である。ここに現れる彼の思想は、当時の「格率」maxime、すなわち行動の準則であり、オネットムの倫理規範に符合する。

アルセストの思想は、フィラントが定立した思想の反定立として現れる。フィラントの定立した思想が、初演当時の格率やオネットムの理念に一致するとしても、それは行為の目的や結果と関係無く行為自体に価値がある無条件的なく定言的命令⁽³⁷⁾ではなく、条件付きの——ここでは人に笑われないための、あるいは社交界で成功するための——〈仮言的命令〉である。したがって、この条件を受け入れないアルセストは、自己の思想を反定立として主張することになる。このようなフィラントとアルセストの思想の相違は、〈文体的差異〉の中に二様に現れる。

まず、フィラントの台詞が〈非人称的〉であるのに対して、アルセストの台詞は〈人称的〉である。

ALCESTE

Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre⁽³⁸⁾. (v.5)

Et (je) ne veux nulle place en des cœurs corrompus⁽³⁹⁾. (v.12)

Je veux qu'on soit sincère⁽⁴⁰⁾, [...] (v.35)

Je veux qu'on me distingue⁽⁴¹⁾; [...] (v.63)

Je veux que l'on soit homme⁽⁴²⁾, [...] (v.69)

(下線引用者)

アルセストとフィラントの、このような〈人称的〉対〈非人称的〉という対比的関係は、登場人物の〈命名行為〉の中に象徴的に現れる。命名されるということは存在を与えられることである。アルセストは、劇の冒頭で早々と名を呼ばれ、観客の認識対象として措定される。

PHILINTE

Je suis donc bien coupable, Alceste, à votre compte?⁽⁴³⁾ (v.13)

(下線引用者)

これに対し、フィラントの名は第四幕第一景の終りになって初めて観客に知らされる。

ÉLIANTE

Vous vous divertissez, Philinte⁽⁴⁴⁾. (v.1213)

(下線引用者)

この命名行為が、エリアントに対するフィラントの恋の告白の場で行われたことは、フィラントの役柄を見るうえで、極めて示唆的である。それ以前のフィラントは、アルセストが演じる劇中劇の観客となって、舞台と客席をつなぐ美的媒体としての機能を果たしていた。つまり、観客が虚構の世界を理解するうえで必要な情報を「腹心の友」confident としてアルセストから引き出したり、また虚構の世界を築くために必要不可欠な価値基準を「レゾヌール」raisonneur として与えたり、さらにアルセストに対する喜劇的視野を観客に開いたりしていた。それまでのフィラントは、〈ペルソナ⁽⁴⁵⁾〉、つまり社会的・表面的なく仮面〉を付けたパーソナリティであった。しかし、結婚の申し出以後は、フィラントの役柄は一変する⁽⁴⁶⁾。

命名行為は、それまでのフィラントの劇行動を概念化してまとめ上げ⁽⁴⁷⁾、以後のフィラントに対する観客の〈期待の地平〉を形成する。その中で、フィラントは社会的なく仮面〉を外して、〈人格〉、つまり個人的・内面的なパーソナリティとして観客の目の前に現れる。こうして〈自我〉を社会的な危険に晒すことによって、フィラントはモリエールの〈非人称的〉な「操り人形」marionnette であることを止め、〈人称的〉な一個の人格として観客の認識の対象に変貌するのである。

アルセストの台詞のもう1つの特徴は、《non》の使用である。アルセストの思想は、フィラントの

思想の否定による〈非実体的差異〉として現れる。

ALCESTE

Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode⁽⁴⁸⁾ (v.41)

Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située⁽⁴⁹⁾ (v.53)

Non, vous dis-je, on devrait châtier, sans pitié⁽⁵⁰⁾, (v.67)

Non: elle est générale, et je hais tous les hommes⁽⁵¹⁾: (v.118)

Non. Est-ce que ma cause est injuste ou douteuse?⁽⁵²⁾ (v.189)

Non; j'ai résolu de n'en pas faire un pas⁽⁵³⁾. (v.191)

Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve⁽⁵⁴⁾ (v.225)

(下線引用者)

二人の思想は、このように否定の形を通して初めて明らかになる〈ネガティブな差異〉として互いに規定される。つまり、舞台上に現れるのはアルセストやフィラントそのものではなく、二人の間にある相互規定的差異である。つまるところ、観客は演劇記号自体を捉えるのではなく、本質的に〈非在〉である演劇記号間の〈ネガティブな差異〉を捉えていると言えよう。

V. 舞台と観客の相互交渉

我々は、『ル・ミザントロープ』を例に、これまで次のことを確認してきた。すなわち、演劇記号（舞台上の人物）は、舞台外の現実の世界に既に存在する意味を直接指し示すのではなく、それ自体が舞台の〈今、ここで〉意味を生むこと。とはいえ、演劇記号の意味は、個として自律的に存するのではなく、他の演劇記号群との相関によって関係的に生ずること。また、舞台上の関係の世界は、観客が様々な視点から見ると様相を異にする実体的な世界ではなく、観客の視点があって初めて対象が生み出される不確定な非実体的世界、図と地の反転が絶えず起こり得る〈ゲシュタルト〉の世界であること。要するに、演劇記号の意味は、劇作家（役者）によって舞台に関与させられた観客の意識形態として実現する、つまり、観客と舞台の相互作用によって実現することである。

しかし、〈良い形態〉の概念に立脚するゲシュタルト心理学に従うことは、形而上学的な二重の拘束に囚われることになりはしないだろうか。つまり、舞台表現の確定的構造を認めることで、観劇を規定的な意味の再認行為と見做すようになり、それが演劇記号の意味のア・プリオリという考えを蘇らせることになりはしないか。ひいては、劇の唯一の意味、すなわち規範の観念を招き、それが今度は観客を単一体と仮定することにならないか。

このようなゲシュタルト心理学に対する批判から生まれたのが、相互交渉心理学である。それに従えば、文化的に規定され、舞台と客席をつなぐ共通のコードとして機能する観客の「心的構造」mental

set⁽⁵⁵⁾が、期待として舞台上に投影され、それが部分的に満たされたり修正されたりする——期待の地平の変化を伴う——過程で照らし出されたものが演劇の意味である。したがって、舞台上演の過程で実現される意味が、観客によって全て汲み尽くされるようなことにはならない。要するに「人間の存在としての我々は、人間の存在としての我々にとってある意味を持つ諸々の〈集合=総体〉だけを把握する⁽⁵⁶⁾」のである。

さて、演劇記号は本質的に非実体的なく中空の存在であり、登場人物アルセストは、役者モリエールの身体に観客がイメージを張り付けたただの〈幻〉であった。このように、主人公は実体性を喪失しているが、観客はそのような人物に自己を投影して空虚な穴を埋め、さらにそれ等を〈差異の反復〉という連続性の中で重ね合わせることにより、アルセストを審美的に「密度の高まり、強まり⁽⁵⁷⁾」として感じるようになり、主人公は強烈な個性を獲得することになる。〈テキストの複数性〉、〈間テキスト性〉の舞台で、劇作家と観客をつなぐ演劇的媒体としての登場人物は、このように舞台と観客の〈対話〉の所産である。

言葉の演劇としての劇は〈対立〉であり〈対話〉であったが、上演芸術としての演劇もまた舞台と観客の〈対立〉でありまた〈対話〉である。すなわち、同時代の〈集団的な想像力〉さらには〈文化の枠組〉を前提とし、偉大な劇作家の経験に基づいた〈個人的スタイル〉というよりも、集団に共有された潜在的なく演劇的エクリチュールの中から〈対立的〉に選び取られて顕在化した〈記憶の集積庫〉としての舞台と、それを刺戟媒体として観客の潜在的記憶の中から〈対立的〉に浮かび上がった意識・無意識との〈対比〉、突き合わせである。このようにして、舞台上演が観客の意識に〈転移〉され浮かび上がったテキストが舞台上演の意味であり、舞台は役者と観客の相互交渉によって成立するテキスト生成の場である。

これまで我々は、演劇記号を方法論的に舞台上の人物に限定し、演戯や衣装や舞台装置等⁽⁵⁸⁾といった、それぞれに記号論的体系を有する要素を捨象してきた。しかし、実際の舞台はそうした様々な記号の錯綜する場であり、演劇記号の意味は、諸記号の「変化する関係からなる高度に複雑なネットワーク⁽⁵⁹⁾」の中に生まれる。とはいえ、本質的に線条的ではなく平面的である演劇において、連合軸が連辞軸に交差あるいは投影する場としての登場人物は、舞台上に共時的に散在する演劇記号群が抽象化作用によって統一性を獲得する〈磁場〉、隠喩と換喩とが重なり詩的機能が働く場であり、諸記号体系の中でも第一の契機である⁽⁶⁰⁾。

註

本稿は、昭和62年度筑波大学修士論文「関係から類型へ——『ル・ミザントロープ』の意味形成性」第Ⅱ章の一部を加筆訂正したものである。尚、『ル・ミザントロープ』の構成に関しては、拙稿『ル・ミザントロープ』の開かれた形式』『筑波大学フランス語・フランス文学論集』（第5号 1988. 4）を参照されたい。

モリエールの作品からの引用は、全て MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971, 2 vols (Bibliothèque de la Pléiade) による。以下 O.C., t. I, O.C., t. II と略記する。

- (1) MOLIÈRE, O.C., t. I, p.687.
- (2) ロラン・バルト「テキストその理論」花輪光訳『現代思想』（1981. 7）88頁。
- (3) UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, pp.109-110.
- (4) *ibid.*, p.109.
- (5) 『筑摩世界文學大系81 ボルヘス／ナボコフ』（篠田一士他訳 筑摩書房 1984）所収。
- (6) ウンベルト・エーコ『記号論 I』（池上嘉彦訳 岩波書店 1980）77-80頁を参照。
- (7) アンリ・グイエの言葉。佐々木健一『作品の哲学』（東京大学出版会 1985）186頁に引用。
- (8) cf. Dangeau, *Journal*(17 mai 1690), addition de Saint-Simon, 1854, III, 126, in: MONGRÉDIEN Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, C.N. R.S., 1973, t. I, pp.260-261.
- (9) MOLIÈRE, *loc. cit.*.
- (10) MOORE Will Grayburn, 《Raison et structure dans la comédie de Molière》, *RHLR*, N°5-6 (septembre-décembre 1972), p.801.
- (11) cf. MOLIÈRE, *loc. cit.*.
- (12) cf. MOLIÈRE, *ibid.*, p.481; note I (p.1253).
- (13) LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, éd. GARAPON Robert, Paris, Garnier Frère, 1962, p.347.
- (14) 〈役者＝登場人物〉という両義的存在としての舞台上の人物を、以後演劇記号と呼ぶことにする。
- (15) 役者モリエールが演ずる登場人物アルセストは、先のソワクール侯爵の例で見たように、実在の人間嫌いではない。モリエール＝アルセストは、ある一人の人間嫌いであり、後に見るように、彼が属する〈類〉としての〈人間嫌い〉へと観客を差し向けるのである。
- (16) DESCOTES Maurice, *Les Grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960, pp.95-96.
- (17) MOLIÈRE, *op. cit.*, p.666.
- (18) 上演芸術としての、すなわち我々が演劇行為と呼ぶ劇場内部での劇。だが、劇は劇場にある前に現実の世界にある。逆に「劇であるかぎりの演劇」と言えば、演劇をモデルとした形而上学のことである。グイエ『演劇の本質』（佐々木健一訳 TBSブリタニカ 1976）22頁。
- (19) DONNEAU DE VISÉ, *Lettre écrite sur la comédie du《Misanthrope》* in: MOLIÈRE, O.C., t. II, p.132.
- (20) MOLIÈRE, *op. cit.*, p.143.
- (21) *ibid.*, pp.156-157.
- (22) *ibid.*, p.195.

- (23) cf. 《Aimer sans être aimé, voilà le drame le plus cruel et le plus constant que propose le théâtre classique.》 in: SCHÉLER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s. d., p.66.
- (24) *ibid.*, p.200.
- (25) デュクロ, トドロフ『言語理論小事典』(滝田文彦他訳 朝日出版社) 355頁。
- (26) cf. LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1980, t. IV, p.579.
- (27) 丸山圭三郎『文化のフェティシズム』(勁草書房 1984) 225-226頁参照。
- (28) DESCOTES, *op. cit.*, p.96.
- (29) 本稿では演劇記号の内, 物(舞台装置)を考察対象から除いたが, 例えば照明一つで, 同じ場面が喜劇的になったり悲劇的になったりするの言うまでもないだろう。
- (30) 戯曲のレベルでは, 登場人物の名前が役者の身体に代わり統一の契機となる。
- (31) MOLIERE, O. C., t. II, p.142.
- (32) *ibid.*, p.143.
- (33) *ibid.*, p.144.
- (34) *loc. cit.*
- (35) *ibid.*, p.147.
- (36) *loc. cit.*
- (37) 栗田賢三・古在由重編『岩波小辞典 哲学』(岩波書店 1958) 134頁。
- (38) MOLIERE, *op. cit.*, p.142.
- (39) *loc. cit.*,
- (40) *ibid.*, p.143.
- (41) *ibid.*, p.144.
- (42) *loc. cit.*
- (43) *op. cit.*, p.142.
- (44) *ibid.*, p.193.
- (45) 宮城音弥編『岩波小辞典 心理学 第3版』(岩波書店 1973)
- (46) cf. 《A propos du mariage, la persona et la personne du personnage moliéresque sont carrément engagées, il y va non seulement de sa réputation mais aussi de lui-même.》, in: McBRIDE Robert, 《La Question du raisonneur dans les Écoles de Molière》, *XVII^e siècle*, N° .113(1976), p.66. 役柄の変化は〈行為項モデル〉にも現れる。すなわち, それまで〈主体〉の〈補助者〉あるいは〈反対者〉という二義的な位置にとどまっていたフィラントが, ここで初めて〈主体〉の位置を占めることが可能になる。
- (47) モリエールの劇作術が〈普遍から個別へ〉の方向を取ったのか, あるいは逆に〈個別から普遍へ〉

という過程を辿ったのか意見が分かれるところである。『ル・ミザントロープ』に限れば、命名行為から見た劇行動は常に〈個別から普遍〉へと向かっていると言えよう。例えば、フィラントが劇の冒頭で異常な興奮状態にあるアルセストを、病理的用語——《Atrabilaire》(sous-titre), 《bizarrerie》(v.2), 《brusques chagrins》(v.6)——によって規定し、その後、それ等を《cette maladie》(v.105)という言葉で概念化しているのも同様の過程として捉えられよう。

- (48) MOLIÈRE, *op. cit.*, p.143.
- (49) *loc. cit.*.
- (50) *ibid.*, p.144.
- (51) *ibid.*, p.146.
- (52) *ibid.*, p.148.
- (53) *ibid.*, p.149.
- (54) *ibid.*, p.150.
- (55) ゴンブリッチの言葉。笹山隆『ドラマと観客 観客反応の構造と戯曲の意味』(研究社 1982) 296頁に引用。
- (56) エーコ『開かれた作品』(篠原資明他訳 青土社 1984) 161頁。
- (57) ジャン・ルッセル「作品の形式的現実」 ジョルジュ・プーレ編『現代批評の方法』(弓削三男他訳 理想社 1974) 102頁。
- (58) 例えば、タデウシ・コフザンは、『文学とスペクタクル』(渡辺淳訳 未来社 1984)の中で、演劇の記号体系を13数えている。すなわち、1. 言葉 2. 調子 3. ミミック 4. 身振り 5. 動き 6. メーキャップ 7. 理髪 8. 衣装 9. 小道具 10. 装置 11. 照明 12. 音楽 13. 音響効果である。
- (59) エーコ『記号論 I』79頁。我々がここでいうネットワークとは、同一の価値観を共有する均質なメンバーから成る既成の排他的組織ではなく、異質なメンバーが相互依存関係を保ちながら結びつき、個と個の、個と全体のある種の緊張関係の中で価値=意味を作り出すことを可能にするシステムのことである。このような視点から、我々は『ル・ミザントロープ』におけるモリエールの〈創造的模倣〉を、ネットワークング、すなわち差異の組み合わせによるネットワーク形成過程と見做すことができよう。
- (60) 演劇以外のジャンル——例えば小説——で、ややもすれば無味乾燥な静態的統辞構造として受け取られがちなく行為項モデルが、演劇ジャンルでは、逆に舞台上演の共時的エネルギーを全体的に把握する力学的構造モデルとなり得る可能性があることを示唆しておきたい。本稿では詳細に述べる余裕はないが、例えばこのモデルは、舞台上演以前には潜在的仮説モデルとして観客の〈期待の地平〉を形成し、舞台上演過程では、観客の〈解釈的円環〉を開く全体的構造として機能しているのではないだろうか。

『迫害されるロール』あるいは虚実の共存

鈴木美穂

〔序〕

J・モレルの著作の題名 *JEAN ROTROU, dramaturge de l'ambiguïté*⁽¹⁾ が示す通り、ロトルー (1609—1650) のテキストの群れを俯瞰した上で見られる最大公約数的な特質が *L'ambiguïté* — 曖昧性・両義 (多義) 性 — にあることは、異論の余地がないように思われる。だが、真正で精緻な分析の結果、モレルが達した結論としてのこの言葉、*L'ambiguïté* には、黒でも白でもない、ふたつのカテゴリーのどちらからも捕足できず、境界線上に宙吊りにされたような、保留のニュアンスも強い。確かにわたしたちは、ロトルーの代表作のひとつ、『美しきアルフレード』*La Belle Alphrède* におけるジャンルの混淆、登場人物の不確定性、虚実の混在などの検討——要するに *L'ambiguïté* の検討を通して、この作品が、人間の意志に時には合致するが、多くの場合それにそわない、あらゆる不測の出来事が起こりうる場所としての「不安な現実」のミメーシスであることを既に指摘した⁽²⁾。しかし、この捉え難く混迷している、モレル言うところの「疑惑の世界」⁽³⁾ が、かなり端正な姿、と言って恣意的にすぎるのなら、ある種の手法によってそれなりに秩序立てられた姿で現れているテキストもないではない。例えば『迫害されるロール』*Laure persécutée* がそれだ。

この悲喜劇はオテル・ド・ブルゴーニュ座で、1637年の後半に初演されたと推定されている⁽⁴⁾。つまり、「ル・シッド論争」の渦中で執筆、上演されたことになるが、同年12月、規則派に勝利をもたらすことになった『悲喜劇ル・シッドに関するアカデミーの意見書』*Les sentiments de l'Académie française sur la Tragi-comédie du Cid* の発表の前か後かは不明である。論争に際してロトルー自身をとった態度も明らかでない。彼の作品の傾向とコルネイユへの敬意を思えば、反・規則派、コルネイユ派に拠るのが自然であろう。しかし、当時彼を庇護していたBelin伯は、規則派の領袖、メレヤスキュデリーの長年の友人かつ保護者であった。両陣営の板ばさみにあって彼の葛藤がどのようなものであったのか、知るよしはない。19世紀の研究者、H・シャルドンによれば⁽⁵⁾、ロトルーは自らのあらゆる利益を放擲する覚悟でコルネイユを支持したという英雄的な「伝説」が伝えられる一方、利害に則して心ならずも反・コルネイユ派に与していった、という現実的推測も成り立つ。が、シャルドンはこのどちらの説もとらない。彼は、D. R. の署名しかなく、*l'Incognu et véritable amy de messieurs de Scudéry et Corneille* (1637年7月?) と題されるパンフレットの著者を、内容から見てDu Ryer⁽⁶⁾ではなくDe Rotrouだと推断し、「嘆かわしい論争」でロトルーの果たした役割は、コル

ネイユとスキュデリー、両者への友情に基づいた調停者の役割であった、と考える。これはシャルドンも言う通り「より人間的な役割」であり、ロトルーの「争いを好まぬ性格」を表すものであろうが、別の視点から見れば、彼は規則論議それ自体に特別な興味をもたなかった、とも言える。いずれにしてもこの「曖昧な」劇作家は旗幟を鮮明にしなかった。

さて、以上の状況で書かれた『迫害されるロール』を、形式的な規則の選択という点から眺めれば、作者は、本意はどうあれ、規則派に歩み寄っていることを認めざるをえない。『美しきアルフレード』で見られたようなはなはだしい無秩序性は、ここでは、古典主義の規則を相対的に踏まえること——すなわち時は一晩をはさんで約24時間、場所は王の宮殿とロールの家の二か所——によって消滅し、作品全体に統一感が与えられている。モレルやシェレル等の研究者がこの作品を高く評価する理由も、こうした古典主義的作品への接近の努力にあるようだ⁽⁷⁾。しかし、彼の秩序化の方法と完成された作品は、どちらも「古典主義的な」という形容をつけることは憚られる。というのは、秩序づけられているのは、相変わらず虚と実の概念であるから。本稿では、言わば規則の半反面をかぶったこの作品の本体を、主要人物と劇の構成という二つの面から分析し、虚実の構造を読みとって、ロトルーのドラマトゥルギーを考察する一助としたい。

なお、プロット及び出典などについては、『エイコス』Ⅲ、巻末の「作品梗概集1」(p.86)を参照されたい。

〔I〕

主人公はロール、ハンガリーの王子オランテに愛されている身元不明の女である。ハンガリー王は、彼女の素性が知れないこと、そして彼女について道徳的にいかがわしい噂が流れていること、この二つの理由から王子とロールの結婚を阻止しようとしている。第一の理由はロールの社会的＝外的条件に関わり、社会を体現する王が攻撃するのは主にこの点である。一方、恋という個人的現実生きる王子はこれには頓着せず、専ら第二の理由、ロールが貞淑な女であるか否かという、彼女の個人的＝内的条件に関わる問題において葛藤することになる。ロールの正体を巡ってのこのふたつの観点は、後述する作品の構造とも密接に関係してくることになるが、ロールとは、一体どのような登場人物であろう。

登場人物 *personnage* についての伝統的研究方法は、ユベルスフェルトが述べているように⁽⁸⁾、問題とされる登場人物が自分自身について語る台詞と、他の登場人物たちがその人物について語る台詞との比較検討を出発点とする。ところが、ロールは自身についてほとんど語ることがない。彼女について語るのは常に他者であり、その評価は誹謗と礼讃という完全な両極端に分断される。

誹謗するのは王とその側近であり、非難の論点は、彼女が素性の知れない外国人であることと、素行上の悪い評判が付きまとっていることにある。以下にそのようなロールの「肖像」を描与する台詞を列挙してみよう。

あのロール様は、御自分の魅力の全てをもってしても、
洗練された眼を楽しめますものは何ひとつ持っていらっしやらない、とか。
皆の噂による肖像ですが、
自然の贈り物（美）に恵まれていらっしやらないそうですね。
卑しい自分とは断言できませんが、あのことは、さあ、
財産も全くおありになりませんし、多分、貞操観念もないだろう、と。

（I幕1場，伯爵）

どこの馬の骨ともわからぬ女，幸運から除け者にされた女，
世界にとっても，己れ自身にとっても邪魔者の女，
生まれもわからず，名もなく，国もなく，後ろ楯もなく，
貧しい女，持ち物といって希望すら持たない女，
天に対して恥ずべき見もの，地に対しては卑しい荷物，
そんな女がわしの計画を邪魔し，わしに戦いを挑んで，
偽りの魅力のありったけを利用しようというのだ。
わが息子とわが国家の安寧を脅かすために。

（I幕10場，王）

では，天の摂理がおまえ（オランテ）をあの女に結びつけたとでもいうのか。
身を持ち崩し，見捨てられた，最もおぞましい女，
あらゆる男のいかがわしい欲望を満たし，
何でもするが，拒絶だけはせぬというあの女に。
しかも人の言うには，美しいというよりは自惚れた女で，
繊細な眼には耐えられぬというではないか。

（I幕10場，王）

このようにロールは，王に代表される国家＝社会の側から，身分・財産・美德・美貌，全ての価値の徹底した欠如を糾弾されている。ここで語られている内容の真偽の区別は問題にする必要はない。というのは，社会＝世間の噂とは，そのまま社会の下す評価であり，その社会にとっての真実に他ならないのだから。

他方，彼女を恋するオランテには，そのような社会が描くロール像は「偽りの肖像」（オランテ，I幕10場）にすぎず，彼女こそ「美德と魅力との不死の傑作」（同，I幕1場）と主張して譲らない。

ロールはあらゆる驚異の完成した姿、
その優美はいささかの疵もなく、その美德は比類なきもの。
自らを焼きつくし、かつ自らを再生するあの神、
自らを捜し求め、自らを逃れるあの太陽神も、
過去・現在・未来を通して、この地上に、
宝石のような光輝ある心、魂、肉体を備えた
あのような素晴らしいひとを、
見たこともなかったし、これからも見ることはないでしょう。

(I 幕10場)

陛下、ロールを凌駕するものは何もありません。
ロールの傍らにあっては、一切の高貴なものが貶められるのです。
私のところまで来るのに、信じて下さい、彼女は降りて来るのです。
王侯との結婚は、彼女にあっては、身を低めるものなのです。

(I 幕10場)

オランテのロール礼讃は、恋する主体がその対象を美化して語るという程度を乗り越し、人間的な相対性の尺度を無視して彼女を神格化し、その美貌と美德とを、異論を許さない絶対的価値と見做すに至っている。

つまりロールにおいて、社会通念と個人の特殊な感情というふたつの相反する価値体系が極端な形で闘ぎ合い、互いに互いを説得できないでいるのだ。王の非難の母体である、ロールの素性の知れなさ、換言すれば社会的アイデンティティの欠如という事実に対し、王子は反論不能であるし、王もまた、王子の崇拜の念にまで達した恋愛感情を覆すことは不可能だ。

「ロールの形象は奇妙なまでに両義的である。……彼女についてはいかなる中庸のイメージも、それらしく納得させるイメージもない。賛嘆されるか忌み嫌われるか、ロールは他の登場人物の心の中でこのふたつの両極端の間を揺れ動いている。」⁽⁹⁾——シュレールはこのようにロールのイメージの不確定性と流動性を指摘する。が、例えば、舞台上の時の経過もしくは状況の変化に伴って、彼女のふたつのイメージのどちらかが優勢になったり劣勢になったり、というシーソーゲームなどは行われない。ロールとそのイメージに関しては、ふたつの相反する隠喩体系——王の側からは「魔女キルケ」(I 幕5場)、「家の中の蛇」(同)、王子の側からは「不死の傑作」(I 幕10場)、「愛の太陽」(同)——、あるいは相反する概念——王の側からはく全き欠如、王子の側からはく比類のない完成——が、同時に、そして同じ比重をもってロールというく場で衝突し、互いに一步も譲らない膠着状態を生じさせていると言えよう。

そしてこうした他者の言葉に占領されたく場自身は、自らについて自分の言葉で語ることはでき

ない。ただ、オランテの恋の対象として、状況を単純に反映する言葉を発するのみである。

(オランテに)

私をお選びになってはなりません、私は素性の知れない女、
よそ者で無一物の女です。

(I 幕 9 場)

彼女は何も語ってはいない。とはいえ、その登場回数と台詞は確かに主人公として多くはないが、かと言ってその神秘性を強調する目的で特別に少なくされている訳ではない。では彼女はどのように他の登場人物と接触し、他者との関係性の上で成り立つべき主人公たる資格を保持しているのだろうか。

シェレルの言葉を借りれば、それは「化身 avatars」⁽¹⁰⁾ によってである。彼によれば、ロールは三様の「化身」を通して他者とコミュニケーションする。それは第一に小姓セリオ (I 幕 6 場～10 場。王の追跡を逃れるための変装)、第二に架空の人物エリアント (II 幕 5 場～6 場。王にロールの美貌と才気を証明するための王子の策略。王の情念をいたずらに挑発するだけに終わる)、第三にロールの侍女リディが変装したロール (III 幕 7 場。王子の腹心オクターヴの裏切りによる策略。オクターヴに言い寄る虚構のロール) である。が、さらにもうひとつの「化身」を付け加える必要があろう。V 幕 7 場で「正体不明の美女」⁽¹¹⁾ として現れ、匿名で自身の恋物語を語って、形式上のライヴァルであるポーランド王女⁽¹²⁾ の口からその恋を正当化させる言葉を引き出し、恋敵をして恋の擁護者となさしめる策略を実行する女である。

これら四つのロールの「化身」は、常に劇中劇的場面を伴う策略上の〈役割〉を果たすものであることに注目しよう。つまりロールは、劇作品の冒頭に必ず掲げられているあの登場人物表⁽¹³⁾ に記されている名前、登場人物の实在性を示すロールという名前の上に、他の偽りの名を被せなければ、つまり二重化されなければ、舞台上で機能しないのである。そしてこの機能も、個々の策略の枠内でのそれである限り、テキストの基層となる登場人物間の統辞論的關係性には何ら関与しない、挿話的な修飾でしかない。

結局のところロールとは、〈実体〉(ニュートラルな登場人物像) にく「化身」(策略上の役割) が重ね合わされ、そこにおいて前述した相反する概念が共存しているという意味では、ユベルスフェルトの言う *personnage-oxymore*⁽¹⁴⁾ と見做すこともできよう。さらにこれらの対立し合う概念が、どちらも彼女のものではない他者の言葉によって満たされており、ロール自身には両者の間での葛藤はなく、根幹的な登場人物間の関係の図式において自ら機能しない、という点では、この *personnage-oxymore* はまた、空無化された *personnage* でもある⁽¹⁵⁾。

ところで、空無化された *personnage*、言い換えれば〈虚〉の *personnage* は、相互補完的であり、対となる〈実〉の *personnage* をもたなければならない。それが王子オランテであり、彼こそ、カッ

プルにとって最も重要でかつ唯一の葛藤、ロールの内的条件に関わる葛藤を全て引き受けるのである。オランテは外部の中傷には耳をかさず、ロールの貞節を疑わなかった。だが、かねて密かに彼女を恋し、報償として彼女を得ることを条件に、王の側に寝返った腹心オクターヴの策略によって、ロール（実はオクターヴを恋するリディ）の不実の現場を見せられる。王子の絶望は深く、葛藤は激しい。実にⅢ幕の後半とⅣ幕の大部分がその場面にあてられている。ここで彼の葛藤の表現方法に注意してみよう。

何ということだ。ロールにこんな卑劣なことができようとは。

いや、嘘だ。もしそうなら、神々でさえ罪を犯し、天でさえ断罪されただろう。

自然でさえ、かつてこんな罪深いこと、邪悪なことを、

天が下に許したことはなかつただろう。

このようなことでは、物の名が、その物に一致しないことになる。

夜は昼に、薔薇の刺は薔薇に、

悪徳は美しく、名誉は恥辱、

不確実なものが確実に、確実なものが疑わしいものになってしまう。

（Ⅲ幕6場）

ああ天よ、自然を統治しているのはお前などではない、

力無い星々は盲目的に彷徨い、

炎はその純粋な力を、

大地は安定を失う。

影が肉体を造り、肉体が影に従う。

太陽は運行を止め、その光は暗い。

ロールの魅力は疑わしい。確実なものは何ひとつ無い。

何故ならロールが確実でないからだ。

（Ⅲ幕8場）

上述の台詞において、特徴的な語法が antithèse（対照語法）と oxymore（矛盾撞着語法）であることは明白である。対照的な二者（昼／夜、肉体／影）や、矛盾する二者（悪徳／美德、名誉／恥辱、不確実／確実、太陽の光／暗闇）が、相互転換の可能性をもって、等式で結合されている。このような転換の源は、「（確実だと信じていた）ロールが確実でないからだ」という一行にある。彼女を中心に据えて構築されたオランテの世界は、中心の価値が覆されることによって、全ての他の価値も転倒することになるのだ。

対立する概念の逆転は、文字通りの〈さかさまの世界〉を現出させる。オランテは名誉心をオクタ

ーヴに煽られてロールを諦める決意をし、その決意の強固なことを示すため、次のような表現をする。

俺がロールを許す、いつの日か彼女と話をする！
いつの日か心を決め、いつの日か彼女の行くところに
姿を現し、彼女と会う！

……

そんなことになれば、星は天から地に落ち、
木々はその根を大地から引き抜いて天に根付き、
魚は空中で餌を取り、
獣は水中で獲物を捜すだろう。
それぞれの元素は持ち場を離れ、
全ての秩序は乱されるだろう。

(IV幕2場)

〈さかさま世界〉の概念は、遠く古代に遡り、時代の状況によって様々に解釈されてきたらしい⁽¹⁶⁾が、ここでは、オランテの極限的心理状態を表していよう。前述の彼の台詞とこの台詞の共通点を挙げれば、「このような転倒はありえない、あってはならない」のであり、相違点は、前者が「転倒して欲しくない」に対し、後者が「転倒して欲しい」となる。この葛藤は一見複雑な様相を呈しているが、実は単純なものだ。オランテの内部で闘ぎ合っているのは、「ロールが貞淑である世界」と、「ロールが貞淑でない世界」であり、複雑な印象を与えるのは、これら二つの世界が、それぞれ別々に逆転しうる、つまり二つの世界において、さらに二つの〈さかさま世界〉が出現しうる、という表現の仕方をしている故である。が、要するに彼が苦悩しているのは、「貞淑なロール像」と「貞淑でないロール像」とが、同時に、同じ勢力をもって、彼を引き裂いているからなのだ。いずれにしろ〈さかさま世界〉のレトリックは、恋の挫折、絶望から生じる心理的な極限状態を、端的に表現するものができるだろう。また逆に言えば、オランテの深刻な内的矛盾は、おのずから〈さかさま世界〉の特権的レトリックである *antithèse* や、*oxymore* のような「最も大胆な言葉の彩」⁽¹⁷⁾を必要とし、それらの限られた言葉の空間の中に、出口のない苦悩を託すのである。

以上のようにオランテは、「不実なロール」を見、悩み、葛藤し、そしてそれを語る。他方ロールは、常に他者を瞞着する目的で企てられた策略の中で、〈役割〉を演じることによって、王子を含む他者から見られ、語られる。見て語ることが実在すること、すなわち *être* でありオランテの本質であるならば、見られ語られるロールの本質は、*paraître* であると言えよう。このようなロールの在り方を、果たして近代的な意味で「登場人物」と呼べるかどうかという問題の考察は別の機会に譲るとして⁽¹⁸⁾、重要なのは、一般的には一個の存在の分離を表す *être* と *paraître* とが、それぞれ二人の人物に分配されていることである。彼らは二人で一単位なのだ。片方は *être* のない〈虚〉の *personnage* として、他者

から発せられる互いに矛盾する言葉の二つの群れが衝突する oxymore の〈場〉であり、片方は実質的には空虚なその〈場〉を, paraître — 外観の矛盾から生ずる葛藤を生きることによって、自身の言葉で満たそうとする。このようにオランテとロールとは、恋を巡っての主体と客体である以上に、〈登場人物〉の存在論的あり方に関わるカップルであると言える。ともあれここで強調したいのは、虚実のカップルそれ自体の分割性と、カップルの各人がさらに異なった次元で、それぞれの二分割を提示していることである—— ロールは肉体=外観で、オランテは言葉=内実で。そしてこの二分割は、テクストの構成の二重性と呼応している。

〔Ⅱ〕

筋の統一の観点から見れば、『迫害されるロール』の筋は統一されてはいない。ロール—オランテのカップルが王=国是と対立する筋、そしてオクターヴの奸計でカップルが分裂する筋、と二つの筋がある。主人公のカップルにとって、前者は外的障害、後者は内的障害であり、前述したように、各々ロールの外的条件、内的条件が問題の核心となっている。両者は、王に買収されたオクターヴという内的危機の仕掛け人を媒介者として、互いに関連し合っているようにも見えるが、実際には二つの筋は、はっきりと切り離されている。Ⅳ幕の終わりに恋人たちの愛情問題は解決されるのだが、この内的障害が取り除かれても、外的障害を前にしての状況は、Ⅰ幕の初めと何ら変わりがないからである。Ⅴ幕8場で「正体不明の美女」として現れ、ポーランド王女に対して恋か国家的義務かの二者択一の審議を委ねるロールの語りが、このことを示している。恋の経緯と障害を要約し、再現する語りは、全知の観客には勿論くだい語りだ。だが、この「おさらい」が指し示しているのは、根本問題は何も解決されていない、という事実である。ロールの語りは、劇の進行を最初の問題に回帰させるのだ。つまり、外的障害に関わる筋が展開されるⅠ・Ⅱ・Ⅴ幕の中に、内的障害に関わる筋Ⅲ・Ⅳ幕が挿入されていることになる。二つの筋は影響し合うことも依存し合うこともなく、それぞれⅤ幕の終わり、Ⅳ幕の終わりに別個に解決し、大団円において融合がはかられることはない。両者を構造的に眺めると、明らかに〈外と内〉の二重構造を成していることがわかる。

さて、筋立ての構造が、劇の他の構成要素である時間と空間の設定に影響を及ぼしてくるのは、作劇術上自然なことであろう。『迫害されるロール』の場合、筋が展開される時と場所は、筋立ての二重性に照応して非常に明確に分割されている。枠となる〈外〉の筋は王宮をその場所とし、日の光にさらされる時間に繰り広げられる。対して枠筋の中に嵌め込まれた〈内〉の筋は、ロールの家の前で夕方から深夜にかけて展開される。すなわち〈外〉の筋の障害——ロールの社会的身分——が問題視されるのは、公の場で公的執務が行われる時間に一致し、ロールの内的条件が問題にされる〈内〉の筋においては、場所は個人の家という私的空間、夜という内省的、私的時間が当てられている。筋立て上の〈外と内〉の構造が、時空間の上からの公と私、つまりは〈外と内〉の構造に対応している訳である。

ところで、二つの筋の二つの問題は、どのように解決されるのだろうか。〈外〉の筋はロールの眞の素性の発見、〈内〉の筋は侍女リディの告白からオランテの誤解が解ける、という定式化された方法によってである。だが、解決方法の唐突さと単純さに比して、二つの筋を作動させた要因にはドラマトゥルギー上の重みがかかっている。

先に〈内〉の筋について述べれば、ロールの「裏切り」に悩むオランテの葛藤は、オクターヴの策略に端を発している。この策略はすぐれて演劇的であり、オクターヴ自身、そのことを意識している。

(王に)

ではこの機会に、現実のかわりに
術策と眩惑の手並みを駆使いたしましょう。
妖術使のように不思議な神秘をおこなって、
偽のまぼろしを現し身と見せ掛け、
王子様をしてロール様の魅力を嫌わしめ、
そうではないものをそうだと見せ、信じさせてご覧にいたしましょう。

(Ⅱ幕2場)

そして「偽のまぼろし」(リディ)が「現し身」(ロール)となるためには、ただ外観を模倣するだけで充分なのである。

(リディに)

うん、ロール様そのままだ、
その衣服、着こなし、様子、
そして重々しい態度はそっくりあの方を真似ている。
その付けばくろ、化粧の仕方、
それにどんな猛々しい心にも致命的なその微笑、
声をもう少し似せれば、王子だって
君なのか、ロール様なのか、見分けがつくまい。

(Ⅲ幕1場)

こうしてロールに扮したりディが、オクターヴに向かってする恋の口説の「場面」は、外の通りに面した部屋から、ちょうどプロセニウム・アーチになぞらえてもいいような低い窓を通して、王と王子を「観客」として展開される。ただ王は、この光景が「コメディ」(オクターヴ、Ⅲ幕2場)だと了解しているが、王子は「眩惑」され、「そうではないものをそうだと」信じてしまう。したがって、オランテの葛藤、すなわち〈内〉の筋は、「そうではないもの」つまり虚偽を、その進行の発端

としていると言えよう。

他方、〈外〉の筋、ロールのいわば社会的受難の出発点は、彼女の実の父・ポーランド王が見た悪夢に遡る。その内容は養父が語るが、夢の予知能力についての疑惑と保留、根拠のないことを断つた上での部分的肯定が、言い訳がましく前口上として述べられているのは、夢が扱われているロトルーの他の作品と同様である⁽¹⁹⁾。

……夢などというものは、

水蒸気や風のようなものでしかないことがしばしばです。

夢の幻影が、どれほど信じやすい心の持ち主に

その虚偽を植えつけるか、周知のこと、

でも時には、その迷信が事実になってしまうこともあるのです。

(V幕9場)

夢が語られるたびに、いつも決まってつきまとう夢それ自体への不信の言葉——それは、理性の優位を原則的に認め、「水蒸気」、「風」、「幻影」などはかなさの隠喩によって夢の価値を薄め、さらに「虚偽」、「迷信」と呼ぶことで、夢の実現不可能性を基盤にした上での言説のように思わせる。が、このような言葉全体が、夢へのこだわりを一掃するどころか、逆に際立たせているのは明らかだ。悪夢の実現を避けるべくとった処置が、かえってそれを実現させてしまう筋立ては、カルデロンの傑作『人の世は夢』(1635年)と同様である。いずれにしろ、悪夢という「虚偽」は、それが問題にされる限り、どのようなやり方であれ、実現されるのだ。

夢と策略は、ロトルーのドラマトゥルギーを理解する上で重要な鍵となるテーマであることが、以上の指摘から推察されよう。どちらも「まやかし」、つまり〈虚偽〉である。が、これらが実質的な二つの筋を始動させる仕掛けとして機能しているのだ。『迫害されるロール』の二重の筋立ては、このようにそれぞれの筋が〈虚〉の発端をもち、〈実〉である真相に到達する。主人公のカップルは、〈外〉の筋においてロールの公的身分の実像を巡ってカップル単位で敵対者(王)と対立し、〈内〉の筋ではオランテがロールの内的実像を求めてひとり相反感情に悩む。——この強迫的とも言える二重化と二分割の組立作業は、おそらくこの作品独自のものであり、組立の全体的外観からくる堅牢さの印象によって、「ほとんど古典的な見事な技量」(シェレール)⁽²⁰⁾と評されるのも頷ける。実際、〈外〉と〈内〉の筋は、別個の発展経路をもちながら、同じひとつの謎——ロールとは何者か——を提起し、「ロール迫害」という同名の道を辿って、真のロール像に到達する、という言い方もできるのだから。「迫害されるロール」の姿を、この構築物の支柱と見做すこともできるのである。しかし、繰り返すが、構築物の半分は支柱も含めて〈虚〉の領分なのだ。『美しきアルフレード』で見た、虚実のでたらめなモザイク模様が、ここでは几帳面に等分され、構造化されていると言えよう。

〔Ⅲ〕

以上の考察から、『迫害されるロール』の舞台が観客に送り返すのは、虚実が外在的にも内在的にも、等分に共存する世界と人間であることが理解されよう。あらゆる事象には相反する二面性があり、あらゆる言葉は反意語を伴って初めて安定する。それは一個のコインの表と裏のように、〈A〉と〈非A〉という名称であり、どちらかに価値があるというものでも、どちらかが退けられるべきだといったものでもない。二重化と二分割は『迫害されるロール』に徹底したかたちで見られるが、この作品だけの特徴ではなく、ロトルーの戯曲の大多数に様々な位相で見出される。人目をひくか否か、整然と並べられているか否かの違いだけだ。

そしてこの執拗なこだわりは、出口としての目的を必要としない。対立する二者は、時に混同されたり位置が入れ替わったりはするが、本質的に不動であり、固定化されている。ロトルーの世界の対立する概念は、ジントーゼへの模索の試みを最初から放棄しているのだ。この弁証法なき二分法への固執が、ロトルーのドラマトゥルギーの根幹を成しているように思われる。冒頭の *l'ambiguïté* に関連して述べれば、ロトルーは、閉じ込められた *l'ambivalence* の劇作家だと言えるだろう。真偽の黒白は永遠につけられない、と言って黒でも白でもない、のではなく、黒でも白でもある、のだ。何故一方を選んで他方を捨てなければならないのか？ 何故両方を捨ててより高い次元を目指さねばならないのか？——いずれにしろ、虚実が共存しているのは、舞台という儂くて普遍的なく虚の空間なのだから。

結局のところ、ロトルーのマイクロコスモスはレトリックの *oxymore* に、マクロコスモスは「世界劇場」という観念にあるようだ。*oxymore* の研究は今後の課題となるだろう。それはロトルーにあっては詭弁でも単なる美辞麗句でもなく、作品全体の構成と登場人物のあり方に関わっているからであり、ひいては17世紀前半の世界観、演劇観を照射するものと思われるからである。

〔注〕

(1) J. Morel, *JEAN ROTROU, dramaturge de l'ambiguïté*, Armand Colin, 1968.

(2) 「エイコス」第3号, 1987, 『『美しきアルフレード』の相貌』

(3) Morel, *op. cit.*, p.291.

(4) 初演の時期はランカスターによる推定。

Lancaster, *History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Gordian Press, New York, 1966, Part II, Vol. 1, p.219.

(5) H. Chardon, *La vie de Rotrou mieux connue*, Picard, Paris, 1884, pp.119-131 を参照。

(6) Pierre Du Ryer (1601-1658), 同時代の劇作家。

(7) Morel, *op. cit.*, p.158, p.160. 及び Sherer 編 *Théâtre du XVII siècle*, Pléiade, p.1319.

(8) A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Sociales, 1978, p.138.

- (9) Sherer, op. cit., p.1321.
- (10) Ibid., p.1322.
- (11) V幕7場, オクターヴの台詞 ; Une jeune beauté, qui nous est inconnueより。
- (12) 王はポーランドの王女を息子の婚約者に決めていた。
- (13) 17世紀前半では, Personnagesではなく, まだ Acteursとされている。
- (14) Ubersfeld, op. cit., p.133.
- (15) シェレールは, ロールが「観念的空虚」の中に閉じ込められた「純粹にドラマトゥルギー上のイメージ」である, と表現している。
Sherer, op. cit., pp.1321-1322.
- (16) 『さかさまの世界』, (バブコック編, 岩崎宗治・井上兼行訳, 岩波書店, 1984年)を参照。
- (17) O. Reboul, *La rhétorique*, puf, 1984, p.50.
- (18) ユベルスフェルトは, personnageという概念の起源はそれほど古いものではなく, 17世紀後半, 古典主義時代までにしか遡らない, としている。
cf. Ubersfeld, op. cit., p.120.
- (19) *Le Véritable Saint Genest, Cléagénor et Doristée, Venceslas*などにも同様の予知夢, 同様の, 夢の予知能力について議論が見出される。
- (20) Sherer, op. cit., p.1319.

薄幸の小姓（その2）

トリスタン・レルミット
野池恵子訳

16. 薄幸の小姓再び失踪、王子の近衛兵らの中で剣を抜いたために。

日の暮れる頃私は町に戻り、私たちの友人の大貴族の家に厄介になって、その日までの事件のあらましを聞いてもらいました。その貴族は思いやりをこめて私を慰め、うまく調停してあげると約束し、私のたかぶった気持ちをなだめてくれました。そして、翌日にもその言葉を実行に移してくれたのでした。主人は5,6日程前から私の姿をみかけなかったため、私が戻ると、大袈裟な愛撫を何度も繰り返してくれました。また、師の方は私に恐怖心を抱かせるとどれほど危険な結果を招いてしまうか心得ていたため、その時は何時もの厳格さを幾分控えました。そういう訳で、その後しばらくの間、私は平穏な生活を送っていましたが、それが長続きしなかったのはこれからお話する通りでございます。13歳にもなり、分別も多少は備わってきたため、また、恥辱心も穏当な程度に芽生えたため、自分には相応しくないと考える行為にはどんな些細なものにでも、赤面するようになりはじめていました⁽¹⁾。私は読書や教えには以前よりずっと多くの注意を払うようになり、もう賭もせず賭の仲間や蕩児らに会うことも殆どなくなりました。誰もが私の心境の変化に驚き、過去の過ちを現在の誠実さのために忘れかけていたのでございます。ところが、運命の女神は、私のこの反抗に対し、彼女が授乳し滋養を与えたその私が、彼女のもとを去って美德の女神を奉じる素振りをみせたことに対し、怒りを覚えたのでしょうか、迷惑なことにも、彼女の力がどれほど強大かを、私に思い知らせたのです。女神は私から師を取り上げ、もっと高い身分につかせることで、師の支えを失った私を奈落の底にまでつきおとす為の手段を、一層数多く所有したのでした。

余りにも長々とお話しをしあなたの時間を無駄にさせてはいけませんし、また、私のまだ痛みの残る傷痕に触れないでおくためにも、ただこのように申し上げておきましょう、それまでとは違った指導を受けるようになったことに対し、私は強い不満感を抱くようになり、前代未聞の策を弄して主人から数日の間離れておりましたとだけ。私はその時思いました、主人の姿を私の視野から皆が奪うのは私から主人の寵愛を奪うためにだけなのだと。そう考える極度の憂鬱症に陥り、皆が私を私と見分けられなくなってしまうほどになりました。日頃は仲間とともに跳んだり取っ組み合いをしたり走ったりしていたのに、もはや私は夢想に没頭することにしか専心できなくなってしまいました。そして、ある日私が王宮の一つ⁽²⁾に滞在していた時、不運なことに一人の男が私と同じ位深い瞑想に耽りながら、それちがい様に私にひどく激しくぶつかってきたのです。すぐに私はその深い物思いから我に帰り、相

手の気遣いのなさについて荒々しくものを申しました。すると、男は、私の言葉が彼を侮辱するものと思い、剣を鞘から半ば抜いたため、まるで、私をその剣で突き刺したいと思っているかのようにみえました。私のほうは、剣を所有していず、その男とは違った状況にあったのでした。男の常軌を逸した行為に私の心は激しく動揺いたしました。男は、私の顔付きを見、彼の卑劣さについて私が言ったこと聞き、事態が自分にとって余り満足のいくものにはなっていないと悟って、逃亡しようと考えました。しかし、私は最初に通りがかった従僕のところに走りより彼の剣を求め、たちまちのうちにその無分別な男を捕らえました。近衛兵達は王子がお出かけになった狩りからお帰りになるのを待ちながら、裏庭で列を作っていたために、男はそこを逃場と考えたようでしたが、私は受けた侮辱の恨みを晴らすとする欲求につかれ、狂乱してしまい、その事件についてよく考えてみる余裕が持てませんでした。兵士達がいたにもかかわらず私は剣を大きく二振りをしてみずにはいられなくなってしまったのです。槍で3、4回足下をつかれて止められなかったなら、おそらくはもっと何度も剣を振りおろしていたに違いありません。私のこの破廉恥な振る舞いで大きなよめきが湧きあがりました。3、4人の召使が私を捕らえ監禁しようとしたのですが、私を知っていた連隊の中尉が私を自分で監視すると言って、また、私が虐待してはならない貴族なのだからと言って、彼らの手から私を救い出し、中尉の家に直接連れて行ってくれました。

激昂が去り、怒りの余り沸き立っていた血も、陥った身の危機への恐怖心のために冷えてきて、私は自分の堪え性のなさを後悔し始め、また、私が亡き者にしようとした男の無事を祈り始めました。私に親しげな態度を見せてくれた中尉の、中隊の兵士が時折5、6人相次いでやってきては怪我人の様子を私に知らせてくれましたが、病状はあまりはかばかしくありませんでした。最後に来た兵士の言葉から、外科医のところでは怪我人が断末魔の叫びをあげていると確信されたため、私はそこを逃げ出そうと決意いたしました。中尉に、面倒のみついでにもうひとつお願いをし、お城に行って私の事件がどう言われているか聞いて来てもらい、特に、主人のところにおもむき主人がすでに事件について知らされているかどうか、私の許しを主人が得られそうかどうか、を見てきてくれるよう頼んでみました。しかし、その悪い知らせは、吉報を伝えてもらえるかもしれないという希望をすっかり私から取り除いてしまっていたのでした。それは私の命にかかわる問題だと、また、その地から遠ざかることで自分の命を自分で救わなければならないのだと私は思ったのでした。そういう訳で、私はこっそり出発し、かなり広い森⁽³⁾に行き着きましたが、9、10里⁽⁴⁾ほど進んでしまうまでは立ち止まりませんでした。また、そこまでほんの僅かの時間で行ってしまったため本当だとは信じて貰えないほどでありました。私ほど元気はつらつとした男は宮廷ばかりではなくフランス全土を見ても殆どいなかった、とあなたに申しあげておきましょう。また、しばしば私は足を結わいたまま、それまでに出会ったことのある最も背丈の高い男の背の高さにまで飛び上がる、ということもしておりました。その上、幅が少なくとも24ピエ⁽⁵⁾はある水路を一挙に飛び越えていましたし、世界で一番速い馬より早く走ることもできました。そういう訳ですから、私が12、3、4時間もかからずに27、8里の距離を進んだと申し上げても、あなたは私が嘘をついているとはお思いにはならないでしょう。

17. 薄幸の小姓が体験したみずほらしい宿屋での奇妙な出会い

宮廷のあった地を逃げ出した時に私が意図していましたことは、出来るだけ早くどんな知り合いからも逃れたい、また、自分が自分でもわからなくなるまで姿を変えたい、というものにすぎませんでした。そして、私はその二つのことをやりとげたのでございます。セーヌが海に注ぐ前に立ち寄る大きな商業町⁽⁶⁾を私は隠れ家とし、そこで数日休みながら人と接触して、長い旅にでる決意を固めました。私はここで自分の名前をすっかり忘れるよう努め、人に尋ねられてもたじろがないように、偽りの家系と偽りの運命に自分をはめこんだのでございます。出てきた時私は殆ど15、6ピストル位しか持っていませんでしたが、その頃になって残っていたのは7、8ピストルに過ぎませんでした。それほど僅かな資金で私は海を横切り、詩人たちがあれほど多くの白鳥に歌を歌わせたアルビオン⁽⁷⁾を見に行こうと決めたのでした。かなり遅くなってから私はこの大きな町を出発しましたが、もうあれほど激しい恐れにとりつかれてはおりませんでしたので、逃亡のあの日の時のような速さでは進まず、乗船することにして第一の港⁽⁸⁾の二里ほど手前までしか行きませんでした。道からかなりはずれた宿屋に引っ込み、疲労のためか、気落ちしていたせいも、殆ど夕食をとらず、随分立派な寝台が二つ置いてある寝室に案内してもらったのです。

今までのあらゆる失寵を頭に思い浮かべながらたっぷり一時間、休んだか休まないころのことでしょうか、宿の女将が部屋の扉の向こうで話をしているのが聞こえてきたのです。女将にひそひそと話かけていた男は一人部屋を注文していたのですが、女将は、少年が眠っている部屋にある寝台一つしかもう提供できる寝床はないと断言していました。それに男が難色を示すと、女将は私のことを保証し、彼女の確信していることを繰り返して主張して、人に迷惑をかけるような様子が私にはないこと、親もとを去って社会を見聞しようとしている子供のように見えること、道中の疲労が激しく朝になっても目を覚ますことはないように思えるなどということまで、話していました。そう言い終わると、彼らは二人して部屋に入って来ました。女将は私に近付いて来て寝台の帳を引き、私が眠っているかどうか（私は眠った振りをしておりました）確かめた後、その用心深い旅人に絹製の私の衣服をみせて、私が、同室になることを心配しなくてはならない相手ではないことを保証しました。男はその部屋で寝ることに同意し、食事をするのに必要なものすべてを持ってこさせました。また、殊に薪をたくさん所望し、なにか重要な手記でも夜を徹して書こうとしているかのようにみえました。なかでも特に、男はフライパンと何個かの卵を頼みましたが、それらは自分流に揚げてみようとしたもので、彼のもとに皿に入れて届けられました。必要な物が全てそろったところで男は部屋の扉をきちんとしめ、蠟燭をもって私の床まで来て私が眠っているかどうかしげしげと眺め、確かめました。私はずっと眠った振りをしておりましたが、その時を利用して私も注意深く男を観察したのでした。火があかあかと燃やされると、持ってきた大きな袋から男が様々な道具を取り出し、音をたてないようにそっと火のそばに並べているのが認められました。火から木炭をたくさん引き抜き、その上で何かを暖め始めました。次にフライパンも火にかけましたが、それは何時ものオムレツを作る時のやり方のように見えませんでした。バターは中で音をたてませんでしたし、なにかの踏み台の上にとっ

ライパンを固定しそっとふいごを使っている音しか、聞こえなかったのです。遂に私がその謎めいたことに退屈しはじめた頃、その立派な紳士はこのようにしてことを終わらせたのでした。彼は所持品の中から円形の鉄の地板を取り出し、同じ材料でできた輪にそれをはめこんで、そこで、フライパンの卵料理を流し込んだのでした。そのすぐ後なかに水差しで水を注ぎました。そして、かなり頑丈な物質を器具から引き出し、また別の機械に入れ、冷却するのです。この時、私は視線をそのあたりに行き渡らせることができず、間諜の役割を耳だけに続けて務めさせておりましたが、男がクランクを回すと、いくつかの輪から鈍い音があがり、また、その輪から別の、何か固い物を力をいれて切断しているような感じの音が、断続的にしてくることが、明らかになってきたのでございます。ここまでくると私の好奇心はすっかり目覚めました。片側を下にして寝ているのに疲れた者が反対側を下にしようとするかのように装って、私はうめき声をあげ伸びをいたしました。こうしたのは、身を起こし帳の閉じ目から一体男が何をしているのかもっとよく見ようとしたためなものでした。私が寝台で寝返りをうってたた音聞き、その律儀な職人は自分の音をとめ、私が寝息を高くたてるのを聞くまでは再びその音をさせませんでした。私は余りにも長い間宮廷で育てられ他人には迎合しないようになっておりましたが、この時は大変巧妙に相手に合わせたため、男がそれまで贖の金貨をつくって、こっそりとそれを紙に包んだこと、所持品をすっかり袋に詰めてから、音をたてずに床についたこと、などを見届け得たのでした。このような出会いを体験したことに気付いたときの喜びは、並大抵のものではありません、それこそ私の運命の禍々しさを和らげるために天が贈り届けた救済手段だと私には思えました。私は珍本をたくさん読んで、その中には賢者の石を見出すための聖なる案内書と評価されているものも、含まれておりました。私は皆が、ジャック・クール⁽⁹⁾やライムドゥス・ルリス⁽¹⁰⁾、アルノー・ド・ヴィルヌーブ⁽¹¹⁾、ニコラ・フラメル⁽¹²⁾、および、その他の人々から、ブラガルダン⁽¹³⁾までについて語る話を、すべて知っておりました。従って、私はこの男をその一派に与する者と考え、彼だけが王侯諸氏すべてより申し分なく私の気持ちを楽にしてくれるのだ、と考えたのでした。私はいかに彼に近付くか、いかにして仲間に入れても良いかと思わせるか、についてしか、もはや考えなくなってしまっていました。一晩中、男の信頼を早く勝ちたいという欲望と、私が接近したことで彼が不安に陥るのではないか、気前よく私の手に何か託さないうちに彼は私の手から逃れていってしまうのではないか、という恐怖とを抱き続けたのでした。

18. どのようにして薄幸の小姓は賢者の石を持つ男と知り合いになったか。

まだ夜が白み始めたばかりの頃に、雄鶏の鳴き声が煩かったのでしょうか、あるいは、ひょっとしたら何か秘かな恐怖感にでも悩まされたのでしょうか、既に私の熱愛の対象となっていたその男は、寝床から起きあがり、衣服を着て、袋を肩に背負い、女将に支払いをするため下に降りて行ってしまいました。私は、それと同時に衣服を窓辺に運び、窓をあけ、そこで服を着ながら何時男が出てくるか、どの道を行くかがすぐにわかるようにしたのでした。そこまでは、全てうまく運びました。その現代のアルテフィウス⁽¹⁴⁾は私が行きたいと思っているのと同じ所をめざしましたので、私は女将に清

算し彼を目で追うだけでよかったのでした。男が街道を行くのを私は認めましたので、余り早く近付いて驚かせてはいけない、それよりも、どこかの宿屋に彼が立ち寄るのを待ったほうがよい、そうすれば、通りがかりに同じ場所で何か飲むことができる、そこで旅の道連れになる話かできる、と私は判断いたしました。男は肩に重荷をかついでいたため、その機会はまもなくやって参りました。私は男が最初の村で足を止め、半パイントの葡萄酒を注文して宿屋の入口にあった石の上に腰をおろすのを見たのでした。男が間もなく葡萄酒を飲みほそうとしていましたので、私は同じ所に行き四分の一パイントの葡萄酒を注文いたしました。それは彼に近づく口実を作るために必要だっただけのもののでございました。私はその時、男に港に行くのかと、葡萄酒を飲みながら尋ねてみましたが、私が聞いたこと全てに対し男はそっけない返事をするばかりで、また、その顔付が余りにも厳めしかったので、殆ど絶望してしまいました。宿の部屋であれほど彼に怪しげに感じられた少年がこの私だとわかってしまったに違いない、と私は思い、男が口を閉ざそうとしている秘密を聞かせてもらえそうな方法について、あれこれ考えてみました。ところが、私がそうやってずっと男の目の前にいたために、一瞬のうちに彼は姿をくらましてしまったのです。あつという間に男を見失ってしまいましたので、私は、男が何か魔法を使って飛び去ったのではないかと恐れ、心が凍りついてしまうような気がいたしました。私はこの恐怖心から我を忘れて、男を見失った場所まで走って行きましたが、そこからは下り坂が始まり、また、道も窪んで曲がりくねっていることが明らかになりましたので、すぐに一息ついて元気を取り戻しました。そして、考えの足りなさを自らに責めたのです。しかし、ずっと下まで下り平地一帯をみはらすことができるところまで行っても、男の姿を見出すことができなかった時は、あなたにはとても説明できないほどの絶望感を、味わいました。私は帽子を地面にたたきつけ、髪をひっぱりひどく凄まじい叫び声をあげたため、この時の私の姿を見た人は誰でも、私を悪魔にとりつかれた男だと見たに違いありません。自然の要求を感じて道からそれただけだった件の男は、きっと私の騒がしい叫びを何か聞いたに違いなく、私に意図することがあると予見して、私から逃れようと彼も意図したのでした。私は男を見失ったのではないかと恐れながら、曲がりくねった道を注意深く下って参りましたが、一方、男の方は、その窪地の道を私の後方から登って来て、高みに達した時に立ち止まり、私を観察し私がそのまま先に進むかどうか確かめていたのでした。ところが、その時、もう私は破滅したのではないかと、たまたま、歩き始めた地点を突然振り返ったのです、そして、重い荷物を背負ったあの男が再び目に入ってきたのでした。男を見ると、私のなかにあふれていた悲痛な苦しみが、歓喜と期待に席を譲り、同時に、それらに付随して大胆な気持ちが生まれて参りました。もう、自分の思いを果たすのに遠回りはしたくありませんでした。私から逃げ続けてきた男に追いつくやいなや、私が何者であるか、彼の正体を私が何者と見ているかを、大胆にも告白したのでございます。ところが、私があまりにも喜び勇んで話かけ、また、私のそれまでの不幸な状態と男が所有する幸福な状態を余りにも誇張してみせたために、男は、何か心情的に弱みがなければ、実際はあったのでございますが、そこまで動揺はしなかつたらうに、と思えるほどでした。最初に、男は肩の袋を地面に投げつけ、革帯に差しこんであった剣をもっと自由に使えるようにしたようでござ

ざいました。私のほうは自分の剣を手に持っておりましたが、男が何をしようとしているのか考えながら、用心深く身構えていました。私があれば決然としているのを目にしなかったら男は自暴自棄となり、剣を何回か振りおろしていたかもしれません。しかし、かれは小男のうえ、老いと仕事である程度、体を傷めていましたため、私の若さゆえの大胆さには恐れを感じさせられたのでした。彼は、ただ、この不運な出会いに捕らえられ涙のいりまざった嘆きの声を上げるだけでした。私は、男を安心させ、苦痛を和らげてやることしかもはや問題となっていない、とわかった時は喜びで有頂天になりました。あれほど滑らかに話せたことは今までになかったことのように思えます。すぐに私は慰めに満ち、説得力に富んだ調子で雄弁をふるい、その優美さはデモステネス⁽¹⁵⁾の再来か、現代のイソクラテス⁽¹⁶⁾かと思えるほどでした。私はその臆病な人間に、彼が不幸とみる出来事が彼の幸せな運命の特別のはからいそのものによるものだというのを、火を見るよりも明らかなように、わからせたのでした。私は自分が名誉を重んじる貴族であると言い、また、彼が秘密を打ち明けてもよいという場合の話だが、私は大変善良な心の持ち主なので、世界中のあらゆる拷問をもってきても決して彼の秘密を私に漏らさせることはできないほどであると述べ、また、彼の後を追って何処までもついて行くつもりであり、彼に一生、他では見られないほどの忠実さをもって、仕えるつもりでいる、と言ったのでした。そして、頭脳明晰で忠実で勇敢でもある私のような男との出会いほど、有益な出会いを体験することは不可能なこと、彼への大変厄介で難しい奉仕の試練を受けるつもりでいること、ただ許しを私に与えて欲しいこと、などを、更に申し述べたのでした。男は煤けたような色をした顔に、哲学者というより鍋釜の製造人というような雰囲気を漂わせて、それら全てのことに對してかなり長い間沈黙しておりましたが、気を早々ととり直し、どう答えるべきかしばらくの間考え、ひどく低姿勢に、非常に巧妙な答えを私に与えてきました。男はどんな恩師のもとで勉強したか、私が羨んでいるその金羊毛を手に入れるのにどれだけの苦勞をしたか、を私に教えてくれたのでした。その巧みな告白を聞いて既に、私は頭の中では数多くの宝を所有したつもりになってしまいましたが、男は続けて、身を震わせるようにしながら、そのような秘密の保持者たちがどこかの王侯に見つかった時に晒された危険について、また、そのことで自由を完全に失うというのは不幸のなかでも最もましなもので、普通は監獄で働かされ衰弱するにまかされるだけでは済まず、秘密を吐かせるために、残酷な拷問にかけられそして命を落とすものなのだという、これほど高価な利益は人間の手だけで作りあげられるのではなく、その大仕事の完遂の暁には特別の祝福がなされること、その恩寵は深く考えた末に用いなければ、永遠の呪いがかけられてしまうだろうこと、そこには貧者を秘かに立ち合わせること、大貴族たちは生来野心家で、あちこちに戦争をもたらし、隣国を不当に奪取するための手段しか問わないため、彼らには知らせないようにしなければならぬこと、猛り狂った人々の手にそんな風にして武器を渡してしまうことは許されまじき罪であること、それだからこそ男も身を隠して辛い生活を送り、神の正義により与えられたかくも稀有な恵みを邪な用途に供して奈落の底に、永遠におとされてしまわないよう心掛けていること、男も私の言葉遣いから私が生まれも育ちも悪くはない子供だとなんかの程度まで認めたが、それでも、私を既にそれほど沢山の寵愛で満たし、更に、男と知り合いに

させてくれた全能の神を、私が決して裏切らないつもりであることを実際に証明してみせなければならぬこと、もし、私が、彼に申し出たように彼の仲間になりたいならば、その殆どの言葉と慣習を知っている、と彼が私に言う世界のあらゆる国々に、私を連れて行ってくれること、私たちはその美わしき旅を聖地パレスティナを訪れることで開始し、この全世界をお創りになった方が安置されている聖墓を礼拝した後、つつがなく世界を遍歴できるような特別な祝福を与えてもらうこと、その他に二つの事を私に希望しているが、それさえかなえられれば男は私を自分の魂の一部とみなし、もう何も隠しだてはしないつもりだ、ということ私に申し出たのでした。

男の話聞いて、私はあまりにも激しい喜びに捕らえられてしまい、それほど素晴らしい幸福に値するために、男が私になすよう望んだ二つのことが何であるかを、なかなか尋ねることができませんでした。やっとな、男はそれが二点からなっているが、その一つは私にとってきわめて快いもので、全く困難なことではない、ということ教えてくれました。もう一方は、剣を自分の胸につきさすのと同じ位過酷なことでありました。男が私に望む最初のは、私たちがこれから行くこうとしている町で、その名を覚えてくれたある神父のもとにおいて、私が自身に関しておおよその告白をするということでした。そして、もう一方は、私が男の言葉を信用すること、英国に渡って彼らの友人の、ある商人のところ彼を待つこと、というものでした。私は男に対し、告白をするという約束は喜んでいたしました。別離ということについては、決してその覚悟はできないと、言明いたしました。しかし、男はずっとそのことについて固執し、重々しく誓いをたてることで私への保証としようとしていました。このようにもめながら私たちは、当初は私一人で行くものと思っていた港に向かい、また、その港も、私たちからはもう半里しか離れてはいないところにあつたのでございました。港につくと、男の命に従って私は男と共に修道院に行き、食事をし泊まりましたが、そこでは私たちは皆から大歓迎を受けたのでした。

19. どのようにして薄幸の小姓は、哲学者が万能の薬と名付けるものを試飲したか、また、二人の別離はどんなものだったか。

パンドラの箱には希望が収められていたが、世の中のあらゆる悪とともにその希望が外に出た時、人はそれが悪なのか善なのか、またはその両方なのか、全く判別できなかった、という話を神話で読んだことが思い出され、その曖昧な記述になにかひどく不思議なものを感じさせられます。

晩になって私たち、その大哲学者と私が寝室に引きあげた時、彼は、神の意志に基づき正しく生きるように、と偉大で神聖な説教を私にし、世間の人に私が立派に見えるようになるための手段を与えると、真正なる約束を私にしてくれました。哲学者は激しく熱意をこめて私に語っているうちに、彼が睡眠中に幻想を見、それがある予言をしたこと、また、重要な出来事の殆どが何時もそのようにして告知されるのだということを、私に漏らさずにはいられなくなってしまいました。私と出会う二日前に男は私の姿が脳裏に浮かぶのを見、また、あの宿に来て二人だけになる以前に私は男の夢に現れたのだが、そして、私の顔の形や輪郭から見ると私は彼に不快感を催すために出現したのではないこ

とが分かったが、一方、私の現れた夢に別の怖い幻想も見たために、私と道連れになり知り合いになるのを回避したのだ、と私に告白したのでございます。この話を聞くと、私は彼の気持ちを安心させるため、また、既に彼に抱いていた誠実なる愛を熟っぽく語ろうとして、言葉が口をついて出てくるままに巧みに返答をしたのでした。私はどんな誓いをするにも涙を流さずにはいられず、また、その涙は極めて有効に働き、男の涙をも誘ったのでありました。このような情愛深い会話をかわし、お互いの心に信頼心が確立されたころ、男は私にもう夜もふけたので、休息をとらなければならないと、忠告いたしました。私は、寝床に飛び込みましたが、男のほうは寝台のあしもとに膝まずき、どうやら夜があけるまで立ち上がらなかったようでございました。朝、私たちは修道院の庭を一緒に散歩し、私を良き状態に置くための方法について様々なことを話しましたが、それは極めて重要な秘密を私に明かすにあたって男が要求したことで、丸一日を彼はこの聖なる実践に費やしたのでした。翌日、私より先に起きていたその大哲学者は、すぐに衣服をつけるようにと、また、歳月によって弱められ、何らかの腐敗によって変質を受け、何かの暴力によって傷めつけられる自然を、保持するための比類なき方法の最高の傑作を私に見せたい、と言ってきました。その日は晴天で、私は、世界の最も美しい色彩を眺める楽しさを味わうのに、あれ程じっくりと時間をかけたことにはございませんでした。

その博学な錬金術師は、両手に陶土でできた小さい壺を持って、中は普通の芳香油のようなもので満たされていましたが、それは極めて珍しい別の物を覆うために壺に入れられていただけなのでした。不快な薬物の下にあった羊皮紙をへらでそとと除き、中から指先大ほどの中味の半分しか入っていない三本のガラスの小瓶をとりだしました。彼は白い布で瓶を一本一本拭き、中に入れた至上の美とも言える物質を硝子を通して私がよく見えるようにしてくれたのでした。

彼が最初に見せてくれた瓶は真珠色をしていましたが、それが余りに美しい光沢を放っていたため、これ程心地好いものはいまだかつて見たことがない、と思えるほどでございました。丹念に精練された水銀でさえここまでの美しさは持たず、ねっとりした粉末のような感じのものでした。私はそれがどんな特性を持つのか尋ねてみました。

『これは幻のようにたよりないもので、地上に住む人々のうちただはかなさを好む者にとってだけ、この粉末はもっとも堅固な富に匹敵する値打ちを持ち、黄金やダイヤモンドも全く色あせてくるような栄誉を得ることができるのです。いわゆる滑石油⁽¹⁷⁾といわれるもので、美を追い求める女性が大変熱心に欲するものなのです。』

こう言ってから彼は、二本目の瓶を私に見せましたが、中には非常に激しく輝かしく燃える炎の色をした粉末が入られていて、それをみていると退屈もしないでゆうに二時間は過ごせそうな気がいたしました。もはや滑石油しか評価しないその哲学者の口振りから判断すれば、それは、錬金術師によってあれほど探究された賢者の石の粉末であつたに違いありません。しかし、彼が三本目の硝子の小瓶を私に見せた時は、顔面に笑みを浮かべ、最初の二つを検討していた時に示した超然とした態度は全く見せませんでした。瓶の中には貴重な芳香油が一杯入っていて、緋色がかつた色彩をしていましたが、それは、哲学者らが万能の薬と呼んでいるものでありました。私は前の晩に残した葡萄酒少量

をコップに注ぐように言われ、その後、金の針の先端でその薬物をわずかばかり取り出してコップに入れ、一部を飲んでみるように命じられましたが、その学者は、私が大変な心地良さを味わうばかりではなく、かつて感じたことのないほどの逸楽さえ見出すことになろうと、私に請け合っただけでした。葡萄酒を針でかきまわすと、かなり甘い気体のようなものが嗅覚までのぼってきたため、それだけでその飲み物を味わってみたいという気持ちになってしまいました。しかし、唇がコップに触れると、予想とは全く異なった驚異がそこに見出されたのでございます。快い恍惚感のために他のあらゆる感覚を失ってしまいそうになり、私の魂は、身体のあるところから退いて私の舌と口蓋に集中いたしました。私は一口しか飲まず、残りは哲学者が飲むものと思ってコップを差し出しましたが、極度の快楽に浸る余り摺んだ手を緩めてしまい、貴重な飲み物を地面に落としてしまったのです。善良な男は最初面白がりながらその霊薬、その芳香薬を手にもうとじていましたが、この事故で脅えてしまい、多分、それを凶兆と解したようでございます。彼は飲みながら何か神経が収縮するような感じがしなかったかと、私に尋ねましたが、私が否と答え、コップを地面に落としたのは喜びで我を忘れただけのことだったと言うと、私が余りにも官能への性向に身を委ねすぎると叱責し、我々の魂は肉欲の支配者とならなければならず、従者となってはならない、と言ったのでした。それと同時に私の両手を取り、掌を返してその一方をじっと見据えたのでした。親指から小指まで半円形に伸びるある線を暫く眺めていた後、頭を揺すりながら、彼はこう言ったのでございます。

『これが、肉欲への性向を示す徴だ、随分辛い思いをお前にさせることだろうな。』

その件については彼に念入りに尋ねてみたいと思いましたが、彼は、もし私が賢明であれば回避し得るような不幸を、予測するだけのものだと言って、そして、別の機会にもっと詳しく話してあげよう、と言い、突然口を閉ざしてしまったのでした。

20. 薄幸の小姓と哲学者の別離、どのようにして小姓は海を渡ったか。

私たちがおしゃべりをしていると、修道士が一人来て、私たちのうちのどちらかに面会を求めて男が戸口のところにいる、と告げました。私はそれを聞くと、私を捕まえるために送られてきた者だろうと考え、顔が蒼白になりました。たちまち、私が剣で二突きした男の姿が脳裏に浮かび、あの行為には純粹で高貴なものしか含まれていなかったにもかかわらず、私のなかで意識が恐怖に脅え、動揺するのを、感じずにはいられませんでした。しかし、訪ねてきた男の衣服と顔つきを説明してもらおうと、今度は哲学者のほうが色を失い、私に耳もとでこう言うのでした。

『用があるのは私の方にだ。気がすまないが失礼しなくてはならないようだな、ほんのちょっとの間だけだ。一日のあとの残りは私と別れている時になすべきことをあなたに話して過ごそう。』

私はこの話を聞くと哲学者に言い返し、どれだけこの別れが私の心に衝撃を与えるか示したいと思いましたが、彼はそんな暇は与えてくれず、即刻、彼を待つその男を捜しに走って行ってしまいました。私は遠くからその男がどんな人間か観察しようと思い、哲学者の後を追いました。それはひどく痩せた非常に顔色の悪い男で、神について、将来の私のあらゆる至福を作りだし、また、その原因を

供する人、と私が考えていたあの偉大な科学者と、同じ年恰好をしていました。二人はたっぷり一時間ともにいて、その身振りから察すると、何かとても重要なことをひどく熱心に話していたようでした。遂に、最後の挨拶がとりかわされ、その見知らぬ男を戸口まで送って行った哲学者は、私のところに来て手を取り、用はすんだもののやはり三週間の間、どうしても私と別れなければならないこと、約束を反故にしようとはあらゆる努力を試みたが、うまくいかなかったこと、などを私に語ってくれたのでございました。

哲学者がそう決断したことで私は随分辛い思いをさせられ、また、もう既に自分の一部と感じていたその男なしで、海を渡る決心をすることができなくなっておりました。しかし、遅くとも三週間の後にはロンドンに赴く、とこちらをたじろがせるようにして男が私に誓い、また、手紙を出しておいたのでその友人の商人の家で彼を待つようにと熱っぽく懇願するので、私は彼の願いを受け入れました。お金を所持しているかどうか尋ねられましたので、8、10ピストル位しか持っていないと答えましたところ、彼はポケットから15ピストルを取り出し、それも持って行って、向こうで彼を待つ間にラシャの洋服でも作るようにと、私に求めるのです。その上、彼は私に13、4粒のかなり細かい淡黄色の粉粒を与え、海上でひどく気分が悪くなったら一匙の火酒とそれを少し飲むように言い、それは大変強い強心作用のある、自然とよく融合する物質であり、とりわけ、どれほどの危険性がひそもうと、あらゆる毒に対して輝かしい敵となり、それが効果を発揮している時は我々の心臓や頭脳はどんな種類の毒薬によっても、損なわれることがないのだ、とつけ加えるのでした。私は注意深くそれらの贈り物を握りしめ、町の外まで彼を送って行きましたが、そこで大袈裟に何度も抱擁しあい、お互いに涙をさんざん流しあって、別れたのでした⁽¹⁸⁾。

私が町に戻った時は、もはやそれまでの私ではなくなっておりました。私たちが二晩を過ごした慈愛に満ちた修道院で、皆から私を私と認めてもらうのに大変苦労したのでございます。翌日、私は心から何度も感謝の念を皆に伝え、暇乞いをし、イギリスに向けて出航する船に、幾人かの乗船客と共に乗り込んだのでした⁽¹⁹⁾、その船上で、私がそれまで住んでいた場所と同じ所を、すぐ後に出発したヴァイオリンの楽団が、私と同じようにその船旅をしていると聞いても、不安感など微塵も感じませんでした。私は何時も船倉に居たのでございますが、それは、上甲板を歩き回りに行き、誰か知り合いに会い、私の計画が台無しにされてはいけなないと、恐れたためでありました。

21. 嵐の後、どのようにして薄幸の小姓は、哲学者からもらった粉を実際に用いたか、そして、どのような効果が生じたか。

私たちは、乗船してから丸一日の間悪天候に見舞われましたが、それは突風が私たちを襲い、危うく船を難破させようとしたことから始まりました。誰もがひどく気分を悪くし、上甲板に何人かの客の姿が認められても、とても生きている人とは思えないほどでした。私はと申しますと、船室の下に身を長々と伸ばして横たわり、ただ時折、吐き気を催し口を開くのでした。もはや吐くこともできない有り様でした。親切な水夫が私を抱きかかえ、立たせて、火酒を少量口に含ませてくれませんでした。

したら、私は決して回復することはなかったことと思います。水夫の介抱により気を取り戻した後、私は火酒をもう一杯貰うという条件で何枚かの銀貨を医者にやりました。そして直ちに、その火酒に例の貴重な粉の粒を2、3個入れて飲み干すと、忽ちのうちにすっかり元気になってしまいました。僧院で飲んだものほど良い薫りはいたしませんでしたが、心にも鼻にも心地よく感じられました。水夫の杯にその名残がかなりきつく残ったため、皆がそれを使って飲みたがりました。杯に何かを入れたのは私だという噂が船内に漏れるようになると、その話を聞いた人が私のところに集まって来、それぞれ私を正面きってみつめるのでした。そのなかに、王侯たちのパレーの催しのどれにでも見かけられた、ある音楽家がい、向こうも私をみとめて大声で叫びながら抱擁しに近付いて来たのでございます。

『ああ、どうしてこんな所に貴方は来たのですか。一体どうして、貴方はあの主人のもとを離れたのですか。』と、彼は私に尋ねました。

そして、しつこく質問をし続けるのです。私はそれらすべてに対し冷淡に返答をいたしました。その時、その男の友人が突然男にこう、言ったのです。

『この何とかと言う若い奴をあんた、知っているのか。おい、頼むから、上甲板で死にかけているあの親方を生き返らせるのに、水夫の茶碗に入れたものをちょっと貰えないか聞いてくれないか。あの先生もそんな心遣いをして貰ったら、あんたには随分感謝するだろうよ。あんたも知っての通り、あの人は親切にしてくれる者に不義理を返す男ではないからな。』

音楽家の懇願に負け、私は件の紙切れを再び広げなければならなくなりました。中に何が入っているか見ようとする者たちに押されて、私は危うく窒息しそうになったほどでございます。私の薬は効き目を發揮して親方の満足を得ましたが、親方はそれからしばらくの後、手に糖衣がけの胡桃を持って降りて来、私がかかなり頑強に辞退しているにもかかわらず、そのうちの3、4こを食べさせたのです。

それ以来、私たちは大変仲のよい友人となり、私は肉親に対してでさえ思い切ってあてにしようとはしなかった愛情の印を、親方から受け取ったのでした。

船を降りると、私はこの折り目正しい男の道連れとなり、外形がその名の由来となった大都会⁽²⁰⁾をめざしたのでした。彼はある王族の館の司厨長で、英国土に挨拶の手紙を何通か届け、その帰り、フランスに何頭かのギルドン種の雌馬⁽²¹⁾と獵犬を何匹か持って戻るために、かの地に遣わされたのでありました。私は紹介状を持っていましたし、また、訪ねて行く先もありましたが、それでも、この男とただ同じ所について参りました。こうしたのには、私にとってと重大な関心事があったため、この世の最上の幸運を試すためにその意図は曲げることはできなかったのでありました。

(以下次号)

(註)

- (1) ここで、無鉄砲だった幼少年期の終わりが通告されている。
- (2) フォンテーヌブロウ。
- (3) フォンテーヌブロウの森 (原註による)。
- (4) pied, 昔の計量単位。約 32.4 cm。
- (5) lieue, 昔の距離の単位。約 4 km。
- (6) ルーアン (ジャンニバチストの註による)。
- (7) 英国(ジャンニバチストの註による)。トリスタンにとって英国への旅は希望への旅だったといえる。
- (8) ディエップ (Bernardin: *Un Précurseur de Racine*, による)。
- (9) Jacques Coeur, 1395~1456, 実業家。地中海, 東方諸国と交易し, 巨万の富を築いた。シャルル七世治下で, 通貨安定に力を発揮し, 1447年, Gros de Jacques Coeur を鑄造している。
- (10) Ramond Lulle, フランス名はレイモン・ルユル, 1235~1315。カタロニアの神学者。『學術総論』はスコラ神秘主義の代表作。錬金術にも精通していた。
- (11) Arnold de Villeneuve, 1235~1313, カタロニアの医師。占星術や錬金術にも詳しかった。彼とともに錬金術は哲学的容貌をおびる。
- (12) Nicolas Flamel, 1330頃~1418, 錬金術師, 賢者の石を得たといわれる。
- (13) Bragardin 錬金術師と思われるが, 未詳。
- (14) Artéphius (原文では Artefius), 1130年頃存命, 哲学者, 錬金術師。1626年に彼の著 *Traité de la pierre philosophale* が, Pièrre Arnauld によって翻訳されている。
- (15) Démosthène, 前 384 ~ 322, アテネの政治家, 弁論家。美辞麗句をちりばめた演説によりアテネの人を魅了した。
- (16) Isocrate, 前 436~338, アテネの説教家, 弁論家。前 392 年に修辞学の学校を開校し, 多くの弟子を養成した。
- (17) huile de talc
- (18) この哲学者が誰であるかは不明。Bernardin は, ただ, トリスタンがベテン師か贋金造りに会っただけであろう, と推測している。(cf. 註(8))
- (19) トリスタンがこの時期にイギリスに渡ったという確証は残されていない。
- (20) ロンドン。
- (21) 馬の種類, 跑足, 側対歩で進む。

註を作成するにあたり, 中に示したものの他に, 以下のものを参照した。

1. Grand Dictionnaire universel du XIX siècle, Grand Larousse Encyclopédique,
2. Serge HUTIN: L'Alchimie (Collection QUE SAIS-JE)

作品梗概集 2

1. ここに掲載した各梗概は、十七世紀フランス演劇研究会での発表をまとめたものである。
2. 各々の梗概の執筆は、研究会での発表者が担当した。
3. 掲載の順序は、原則として、担当者の意図を尊重し、担当者別にまとめ、その中では初演年代順とした。
4. 初演年代は、原則としてデイエルコウフ＝オルスポウエルに拠ったが、他の研究者の推定に基づく場合はその研究者の名前を年代の後に付した。
5. 読者の便宜を考慮し、作品梗概集の末尾に索引を付した。

Mairet : *Chryseide et Arimand*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1625年（3月13日以前或いは5月13日以後）、オテル・ド・ブルゴーニュ座(Dotoli)

出版 1630年、ルーアン（無断出版）

出典 オノレ・デュルフェ『アストレ』（第3部、第7、第8巻）

この作品は、ジャン・メレの処女作であると同時に、アルディ、ヴィオ、ラカンの時代に続く新時代の作家群（コルネイユ、ロトルー等）の最初の作品という意味でも重要である。当時一世を風靡していた『アストレ』に題材を採り（30作余りある『アストレ』取材作品中の嚆矢をなす）、やはり大当たりをとったヴィオの悲劇『ピラムとチスベ』を大いに参考にして（特に一、二幕の筋立て）書かれている。劇規則への配慮はあまり見られない。舞台となる場所は、リヨン、ヴィエヌ、ジェルゴヴィとかなり離れた土地にまたがり、時間も、少くとも数日（ランカスターによれば、約一ヶ月）を要し、liaisons des scènesも数ヶ所で切断されている。滑稽な場面とか波瀾に富む展開、変装、Happyエンディング等の悲喜劇の趣向のほか、田園劇風の仕掛け（森の宿屋、供儀）や登場人物の多さ（役の上では18名以上）など、前古典期的色彩の濃い作品である。しかし筋の単純さ、見せ場の多い危難の設定、ドラマチックな台詞、主要人物の心の葛藤、bienséancesが殆ど守られている点等、「フランス古典悲劇の先駆的作品」（ランカスター）とまでは言えないにせよ、新時代を告げるに相応しい若々しく生気に富んだ作品と言えよう。初演後十年位は、オテル・ド・ブルゴーニュ座のレパートリーに入っていたと考えられる。

〔第一幕〕（ジェルゴヴィの城内）ブルギニョン王ゴンドボ Gondebautの朝臣ベリマル Bellimard は、先般の戦で、南仏の大身の子アリマン Arimand を捕虜にし、ここジェルゴヴィ（中央山塊

の北端)の城の牢につなぎ、多額の身代金をせしめようと目論んでいる。(牢内)一方、囚われの身のアリマンは、我が身の不幸、なかでも相思相愛のクリゼイド Cryséideとの別離を嘆いている。そこへ従者ベラリス Bellaris が面会にくる。奸智に長けたベラリスは、主人に代って身代金の準備に行くと城の者を欺き、主人同様余所に幽閉されているらしいクリゼイドの救出に行くことを申し出て、アリマンを喜ばせる。

〔第二幕〕 (リヨンの王宮の庭園内) ゴンドボ王に囚われているクリゼイドは、親に結婚を反対され駈落ちした相手のアリマンと、船の難破で別れ別れになり、今では彼が死んでしまったと思っている。悲嘆にくれているところへ、アリマンの従者ベラリスがやって来て、主人の生存と主人の代理で自分が救出に来たことを告げる。(王宮内)一方、ゴンドボ王は権力の絶頂にありながら、何か満ち足りない。それは余所に恋人がいるらしいクリゼイドに対する恋心のせいである。しかも無理やり我が物にするのではなく、彼女の真心が欲しいからである。

〔第三幕〕 (ジェルゴヴィ近くの森の中にある宿屋の前) クリゼイドは、夜陰に乘じ侍女と共にベラリスに助けられ、森の宿屋に辿り着く。(ジェルゴヴィ城の牢内)一方、ベラリスが出かけて一晩たって、不安にかられているアリマンのもとへ従者が戻り、クリゼイド救出の上首尾を告げる。そして今度はアリマンが従者の姿に変装して脱出すれば、という主人忠いのベラリスの提案を、アリマンは心苦しく思いながらも受け入れる。

〔第四幕〕 (王宮内) 放った追手がまだクリゼイドを捕えられないことに激昂するゴンドボ王は、クリゼイドの監視を委ねられていた女番人達を逮捕連行させ、追手の強化を命ずる。(森の宿屋前)一方、変装による脱出に成功したアリマンは、早朝、森の宿屋に到着し、愛するクリゼイドと再会する。そこへひょっこりベラリスも逃げてきて、追手が迫ってきていることを告げると、喜びも束の間、再会を約して男女別々に逃げることに慌しく決める。

〔第五幕〕 (ヴィエヌの宿屋内) 再会を約した宿屋に到着したアリマンは、未だ来ぬクリゼイドの身を案じている。そこへ、偵察に行っていたベラリスが戻ってきて、クリゼイドが再び王に捕えられたことを告げる。それを聞いてアリマンは気を失う。気絶から醒めたアリマンは、もはや万策尽き諦めるほかないと言うベラリスの忠告を押し切り、明朝夜が明けたらすぐリヨンの王宮に直行し、クリゼイドの再救出を敢行することを決意する。ベラリスも死地への同行を決める。(王宮内及び霊廟前に設置された祭壇の前)一方、ゴンドボ王は、折角クリゼイドを捕えたものの、喜びも半分。というのも彼女の心が他にあるのだから。結局、力づくでしか手に入れることができないのだ。そこで神々の加護を得るために供儀の式を行うことに決める。王の命令通り、「恋人達の墓」の前に祭壇がつくられる。式がはじまり、王と祭司の説得にもかかわらず、クリゼイドは心を変えず、供儀の式の中、突然、祭壇上の剣を取ると、「恋人達の墓」に逃げ込む。手を出せば、自裁を遂げようとの覚悟。そこへアリマンが飛び込んできて、王に直訴する。お触れ(クリゼイドの脱獄幫助犯を届け出た者に褒美を与える)に従い自首してきたので、その褒美としてクリゼイドの釈放を求める。王はその要求に応ずるが、犯人アリマンの死刑を宣告する。アリマンは喜んで縛につき、クリゼイドは後に続く旨を

約す。だがその時、ベラリスは王前に跪き、実行犯は自分であると申し出て主人アリマンの助命を嘆願する。王は、大いに驚き、怒り、悩むが、ついに、恋人達の愛の強さと従者の忠誠心を嘉し、三人を寛恕する。(皆吉)

Mairet : *La Sylvie*

ジャンル 五幕韻文田園悲喜劇

初演 1626年10～11月(Dotoli), オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1628年

出典 ラカン『羊飼の詩』*Les Bergeries*

初演は大成功を収め、その後4年間上演された。出版も、14版を重ねた。田園劇の代表作であり、この作品によって、メレは劇作家としての名声を得た。この作品には従来の田園劇と悲喜劇の組み合わせの面白さもあるが、成功の要因はそれよりも、従来の作品に無い台詞に盛り込まれた新鮮な叙情性にある。特に、「ディアローグ」と名付けられた、交韻二行のアレクサンドランでのシルヴィーとフィレーヌの応答が魅力となり、他の作家も高く評価し、多くの作品で真似られた。アントワーヌ・アダンは、この作品について「『シルヴィー』は、一種の風俗劇であり、その価値は家庭生活の観察、感情の控え目な繊細さ、質のいいリアリズムにある。そこに『羊飼の歌』の影響は認められるが、風俗喜劇への一步を印した」と述べている。この作品の成功によって、以後田園悲喜劇の上演が盛んになった。三単一の規則に関しては、場所の一致は、舞台がクレタ島から、シシリア島に移り、それも王宮とその付近の牧場の二箇所大きく分かれる。時の一致については、王子がクレタ島からシシリア島に到着するまで一週間前後が経過する。liaison des scènesは6回切れる。マウロの『覚書』によれば、舞台奥に王宮と祭壇(第五幕で使用)、脇に泉と樹木、反対側脇に洞窟を配した。第五幕では、小道具に稲妻、雷、魔法の鏡等を使った。

〔第一幕〕(クレタ王宮)王子フロrestan Florestanは、シシリアの王女メリフィル Méléphileの肖像に魅せられて、シシリアに出発する。(シシリアの牧場)羊飼の娘シルヴィー Sylvieは、シシリアの王子テラーム Thélameと愛し合っている。羊飼のフィレーヌ Philèneは、シルヴィーに恋しているが、彼女に相手にされない。(シシリアの王宮)テラームは、父親の国王アガトクレス Agatoclèsの反対を恐れている。

〔第二幕〕(牧場)シルヴィーの両親は、彼女の王子との身分違いの恋に反対し、フィレーヌの後押しするが、彼女はきっぱり拒否する。

〔第三幕〕(牧場)フィレーヌは、自分に恋する羊飼の娘ドリーズ Doriseを利用して、二人の仲を裂こうと計画する。ドリーズは羽虫が目に入ったと言って、テラームに取ってもらう。シルヴィーは

その場を見て誤解し、テラームを非難する。テラームは絶望して、王宮に帰る。シルヴィーが嘆いていると、ドリーズが通りかかって真相を語る。

〔第四幕〕（王宮）国王はテラームと他国の王女の縁組を考えているが、シルヴィーとの仲を知り、怒る。厳しく処罰しようとするが、家臣から反対され、魔法の力を借りることにする。（翌朝、牧場）シルヴィーとテラームは仲直りする。テラームがちょっとその場を離れている間に、シルヴィーは王宮に連行される。それを知ったテラームは後を追う。

〔第五幕〕（牧場）フロレスタンは、難破してシシリアに流れ着く。彼が疲れて眠りこけているところへフィレーヌとドリーズがやって来る。恋に破れたドリーズは自殺すると迫る。フィレーヌは彼女の真情にほだされる。フロレスタンは目を覚ます。ここがシシリアで、テラームとシルヴィーが魔法で意識を失い、この魔法を解いた者にメリフィルが与えられると聞かされる。フロレスタンは喜んで王宮に向かう。（王宮）二人は意識を失ったままである。国王は自分の処置を後悔している。フロレスタンが到着し、魔法を解く。国王もシルヴィーの両親も喜び、二人の結婚を許し、フロレスタンにメリフィルが与えられる。 (橋本)

Mairet : *La Silvanire, ou la morte vive*

ジャンル 五幕韻文田園悲喜劇

初演 1629年11月－12月14日、オテル・ド・ブルゴーニュ座 (Dotoli)

出版 1631年3月

出典 オノレ・デュルフェ『シルヴァニール』（1625年刊）（『アストレ』（第4部）にも同じエピソード有り）

メレ自身の言を信ずるならば、1628年頃、la Valette枢機卿とCarmail伯に、イタリーに傑作例のある規則に適った田園劇を書くように推められた。そこでメレは、デュルフェの散文田園劇『シルヴァニール』を下敷きにして、イタリーの田園劇を参考に規則を十分意識してこの作品を書いた。シェレルも、「当時なりの三単一の規則と bienséances を同時に遵守した最初のフランスの劇作品」と認めている。実際、時の流れは朝から翌朝まで24時間の枠内にあり、場所はフォレ地方リヨン川の畔の数ヶ所が必要だが、タピスリーの使用を考えれば、ほぼ「場の単一」unity of the tableau（ランカスター）が守られている。筋立ては、デュルフェの作品から余分なエピソードをカットし、当時の考え方からすれば「単一」なものとする。又 bienséances に関しては、サチュロスの場を排除したり、多少いかかわしい人物、場面が現われるが、それも主人公達の徳を際立たせるためであり、あきらかに配慮が窺われる。たゞ、liaisons des scènes が8ヶ所で切れていたりと、当時ではもう珍しいコーラス付ということもあるが非常に冗長（2724行）で、特に五幕が千行近くもあるのは、この作品の弱点と言えよう（作者自身認め弁明している）。この作品の上演は成功を収め、少くとも

三年間はオテル・ド・ブルゴーニュ座のレパトリーに入っていた。

しかしなんと言っても、この作品の演劇史上の重要性は、ユゴーの『クロムエル序文』に比せられる作品に添えられた「序文」にある。これは、1628年のOgierの手になるシュランドル『チロス国とシドン国』の「序文」に端を発した「規則論争」で、重要な劇作家中での規則擁護派の最初のマニフェストであり、出版後大反響を呼んだ。

〔序文〕1) 作品及び序文(「詩論」*petit Discours de la Poésie*)執筆の動機。詩法に無自覚でないことを示すため。2) 詩人は天賦の才が最優先するが、詩法を学ぶことも重要である。3) 詩を分類し、さらに劇詩を悲劇と喜劇に分け、その相違を述べる。4) 悲劇についてはアリストテレスや後代の祖述家達が十分述べているし、自分の田園劇は喜劇の範疇に入れられるので、以下で喜劇の条件について述べる。(i) 喜劇の構成は、プロローグ、提示部、展開部と大団円に分かたれ、主題は創作したものであること。(ii) 第二の条件は「筋の単一」で、「他のすべての筋が関わってくる一つの主筋がなければならない」。(iii) 第三の条件は「時の理法」*l'ordre du temps*で、「劇作品は少なくとも24時間の枠内にななければならない」。(「場所の単一」の語は用いられてないが、「ある俳優が15分で地球の果てから果てまで行く」ようなことは許容しない)。5) ところでメレは、これらの規則の正当性の根拠を、単に古代作品の権威にではなく、観客の想像力を視聴覚の助けを借りて楽しませる(まるで本当に舞台上で事が起きていると思わせる)ものとしての「真実らしさ」に置いている。6) また、規則に則りしかも優れた作品をつくることの困難も認めており(短時間のうちに華々しい事件が次々に起こることは稀だから)、さらに規則に抵触する優れた作品が多数あることも否定しない。しかしだからと言って、規則を放棄するのは間違っている。数は少ないが規則遵守の豊かで優れた作品も存在するのだし、特に田園劇では主題が歴史に依拠しないだけ規則違反は許されないと述べる。7) 自作検討と正当化。

〔プロローグ〕 狂言回し役の「正しい愛のキューピッド」*l'Amour honnête*は自己紹介の後、数年前から、牧人アグラント *Aglante* と牧場の娘シルヴァニール *Silvanire* が祭壇の前で互に秘めた恋心を吐露しており、そろそろ彼らの恋患いに終止符を打とうと決めたことを語る。

〔第一幕〕 (リニョン川沿いの谷間の牧場。朝) シルヴァニールに対する真剣な恋に悩むアグラントは、彼女の両親が彼女を3日後に別の男と結婚させようとしているのを知り、又、シルヴァニール本人にもつれない仕打ちを受け絶望し、友人イラス *Hyias* に恋の仲介を頼む。

〔第二幕〕 (ブナの木蔭。正午) シルヴァニールは、父親が吝嗇で、金持の牧人テアント *Théante* との縁談を強要され、独り悩んでいる。と言うのも、誰にも口外してないが実はアグラントに恋をしているのだ。悲しみと疲れから眠り込み夢を見る。そこへ、アグラント同様彼女に恋をしている牧人ティラント *Tirinte* がやってくる。眠っている彼女に口づけをしようとしていると、彼女が目覚め、今見た夢を語る。さ迷い歩いて池の畔にくと、ティラントに声をかけられ水際までゆくと、突然恐ろしい蛇や魚が現われ気絶してしまう、暫くして目覚めると、ティラントが自分を墓に降ろしていた、というものである。それを聞いてティラントは、彼女につれなくされている自分の現実を訴え、我が

身を嘆く。彼女は友人のフォサンド Fossinde が彼を愛している、と言って慰める。彼女が立ち去ってティラントが恨み言をつぶやいている所に、友人のアルシロン Alciron が現われ、彼の恋の悩みを聞いて助力を約束する。

〔第三幕〕（リニヨン川の岸辺）アグラントは友人イラスのとりなしも失敗し、相変らずシルヴァニールからもつれなくあしらわれ、絶望の態。シルヴァニールの方も両親から金持との結婚を強いられ逃げ回っている。一方、ティラントは友人アルシロンから魔法の鏡を手に入れる。その効力に半信半疑でいるところにシルヴァニールが現われ、鏡を受け取り我が身を写すと、彼女は目を回してしまふ。

〔第四幕〕（川の岸辺。夕方）牧人達がいるところへ使者が訪れ、シルヴァニールが突然病に倒れ危篤であることを告げる。それを聞いてアグラントは気絶する。ティラントは自責の念にかられ、元凶のアルシロン追討に向かう。そこへ、当のシルヴァニールが両親に支えられ、神殿への治療祈願のために通りかかる。気絶しているアグラントを目にしたシルヴァニールは必死の介抱をする。その甲斐あってアグラントは息をふき返す。しかし今度は、シルヴァニールの方が再び苦しみはじめ瀕死の態。役割り替ったアグラントの介抱で、暫し目覚めたシルヴァニールは両親に、先に死ぬ不孝を詫び、さらにせめてアグラントの妻として死ぬ許しを求める。勿論、両親は同意するが、アグラントの絶望的な介抱（体や口への口づけ）も空しく仮死状態に陥いる。

〔第五幕〕（川の畔のシルヴァニールの墓前。夜明け前）アグラントは、独りシルヴァニールの墓前にきて死を決意し、剣を取りに去る。入れ換りにティラントは、やっと、舟に乗って逃げようとしているアルシロンをつかまえる。アルシロンは、鏡の秘密（シルヴァニールは魔法にかけられただけで死んではいないこと）を白状する。そしてティラントの恋を成就させるため、墓を暴いてシルヴァニールに解毒剤を振りかけ、立ち去る。シルヴァニールの覚醒。生き返った彼女に、ティラントは結局は自分の奸計を告白してしまう。しかしそれも彼女の心を掴むのに無益だったと知ると、彼女を無理やりさらって行こうとする。丁度そこへ、シルヴァニールの墓前で死のうとしてアグラントが戻ってくる。助けを求めるシルヴァニールの声を聞いて、アグラントは彼女を救出する。ティラントの逮捕連行。知らせを聞いて駆けつけてきたシルヴァニールの両親に、アグラントは改めて結婚の同意を求めるが、父親は拒絶する。あまりの非情、吝嗇に母親も呆れるが、父親は意気軒昂。アグラントはドルイド僧のところへ裁定を頼みに行くが埒があかない。結局、金持テアントが結婚を辞退して、やっと父親も二人の結婚を許す。また死を覚悟したティラントも、フォサンドの熱意で罪も許され、二人も結ばれることになる。コーラスの祝婚歌。（皆吉）

Mairet : *Les Galanteries du duc d'Ossonne*

ジャンル 五幕韻文喜劇

初演 1633年謝肉祭 (Dotoli), マレー座
出版 1636年
出典 不明。主人公のドッソヌ公爵は、アンリ四世時代に実在したナポリの副王 (1579-1619) である。

メレは、1632年モンモランシー公爵の死後、ブラン Belin 伯爵の庇護を受け、伯爵の後援するマレー座のためにこの作品を書いた。メレはその序文で、自作のおかげで「いまでは最も貞淑な婦人たちも、外聞を気にしたり、醜聞になったりせず、リュクサンブール公園を訪れるようにオテル・ド・ブルゴーニュ座へ行くようになった」と誇っていることは名高い。しかし、老人の夫が笑い者にされ、姦通が非難されずに是認されている不道徳性は、多くの批評家が指摘するところである。中でも、主人公が女性のベットに乗る場面は、17世紀の喜劇の中でも最も大胆な場面の一つである。ランカスターは、「その本質的な不道徳性と喜劇的状況の強調によって、コルネイユの喜劇より笑劇やイタリア喜劇に近い」と述べている。この芝居は、十分な成功は得られなかった。三単一の規則に関しては、時間は数日、場所は通りに面した家で当時の規則の許容範囲を越えてはいない。シェレールは、背景幕の典型的な使用例としてこの芝居を挙げている。一軒の家の内部が二部屋の仕切られ、家の中での出来事が演じられる場合は、家の外観を描いた背景幕を引くことで、内部の各部屋が現れる。背景幕を使用することで場面の移動を表し、映画のトラヴェリングに近い技法を用いている。liaison des scènes は6回切れる。

〔第一幕〕(ドッソヌ公爵 Le Duc d'Ossonne の家) 妻の恋人カミーユ Camille を殺したポーラン Paulin は、公爵に保護を求める。公爵は彼を自分の別荘に匿う。密かに彼の妻エミリー Emilie に恋している公爵は、これで人目をはばからずに彼女に会えると喜ぶ。(ポーランの家) エミリーは、恋人を年老いた夫に殺されたことを嘆いている。ポーランが帰って来て、市を抜け出すと告げる。ポーランは、妹のフラヴィー Flavie に夜も同じ寝台で休み、エミリーを監視するよう頼む。

〔第二幕〕(ポーランの家の前) 二日後、公爵は、エミリーに会おうと忍んでやって来る。そこで一人の男が絹の梯子に登ってポーランの家に入るのを見掛け、公爵も後に続く。(家の中) 男はエミリーの男装した姿で、いまわの際の恋人をみとりに行く為の変装だった。公爵は、カミーユの死後自分の寵愛を受けるという約束でエミリーの身代わり役を引き受ける。

〔第三幕〕(フラヴィーの部屋) フラヴィーは、二人の対話を盗み聞きしていたが、以前から公爵に思いを掛けていたので、寝たふりをする。エミリーの身代りになった公爵は、フラヴィーを見て、その若さと美貌に魅せられて、彼女を口説く。エミリーが帰宅し、カミーユの生命には別状が無いと公爵に告げる。通りに出て、公爵は、エミリーとフラヴィーの二人とも手に入れようと決心し、エミリーに恋文を出すことにする。

〔第四幕〕数日後、傷の癒えたカミーユは、ポーランへの復讐を口実に彼の妹のフラヴィーに恋文を送る。(ポーランの家) フラヴィーは、恋文を受け取るが、信じられない。エミリーが、公爵から

の恋文をフラヴィーに見せつけると、嫉妬からフラヴィーもカミーユからの手紙を彼女に見せる。エミリーに公爵からの夕食の招待が来る。

〔第五幕〕(ポーランの家の前)カミーユはフラヴィーの誘いに乗って忍んで行こうとする。公爵もエミリーの誘いで忍び込む。フラヴィーは、相手を間違えて公爵を寝室に引き込む。カミーユはエミリーと鉢合わせし、真相がばれる。公爵とカミーユは彼女達に許しを乞い、仲直りする。公爵はエミリーを、カミーユはフラヴィーを相手に決める。そこへポーランが妻恋しさに帰ってくる。一計を案じて、カミーユが舞台裏で大声を上げると、ポーランは逃げ出す。邪魔者を退散させ、一同は乾杯する。(橋本)

Rotrou : *Les Occasions perdues*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1629年、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1635年

主な出典 ローペ・デ・ヴェーガ *La ocasión perdida* (1611年刊)

「要約不能」impossible à résumer (ギシュメール) と評されるほど、統一性を欠いた複雑な筋立ての作品である。が、劇的興味のポイントは、暗闇の中での様々な人物の取り違え、この一点にある。つまり、原作の喜劇的要素を減少する努力がなされているにもかかわらず、悲喜劇というよりむしろ喜劇に近い。戦闘場面はあるが深刻な事態には至らず、愛されない人物の絶望も回復可能な程度のものである。大団円で四組ものカップルができあがってしまうのも、同時代の演劇の一般的解決方法がいくら結婚にあるとはいえ、いささか茶番劇めいている。ともあれ傑作とはいえないが、「活気にあふれ、楽しめる」(ランカスター)芝居であろう。時は2日間、場所はナポリ女王の宮殿とその周辺、liaisons des scènes はしばしば無視されている。

〔第一幕〕ナポリの女王は、狩りの途中、森の中で三人の男に襲われていた美貌の外国人を救う。彼の名はクロリマン Clorimand、スペインの貴族であり、シチリア王の使節となって三人の貴族を伴い、王との結婚を女王に申し込みに行く途上であった。実はこれは罠で、かねてクロリマンと王の姉妹との恋愛を妬んでいた奸臣たちが王に讒言し、ナポリ女王の宮殿に近付いた時点で伴の貴族に暗殺命令書を開封させ、国家に対して陰謀を企てた罪でクロリマンを亡き者にしようという筋書きであった。女王は彼の高潔な人柄とエキゾチックな美貌に深く心を奪われてしまう。一方、暗殺に失敗した三人はもともと彼を敬愛しており、不首尾をむしろ喜んで帰国する。

〔第二幕〕女王の宮殿。女王付きの女官イザベル Isabelle と恋仲のアドラスト Adraste は、彼女を熱愛し始終後を追っている。狩りからひとあし先に帰った彼は、途中で遭遇したクロリマンの事件を彼女に語る。やがて一行が帰還、女王は皆をさがらせてイザベルにクロリマンへの思いを打ち明け

る。しかし女王としての自尊心が自分より地位の低い男に恋を告白するのを妨げている。そこでイザベルの名を借り、今夜逢引を申し込む恋文を書くことにした、と。イザベルは、恋人をも欺くことになるので躊躇するが、百人騙せば百人から愛される、と言う女王の強引な説得に負け、クロリマンを愛するふりをすることを承諾した。さて、女王を密かに愛する重臣クレオント Cléonte は、女王がクロリマンの魅力に心を動かされたのを既に察知し、先手を打ってクロリマンに自らの恋心を告白する。クロリマンはむしろイザベルに魅かれていた。そこに従者がイザベルからの恋文をクロリマンに手渡す。クレオントは差し出し人が女王ではないかと怪しむが、イザベルの署名を見てその場は安堵する。

〔第三幕〕 秘密の逢引にはうってつけの闇夜。疑念が一扫できないクレオントは、クロリマンにつき従って逢引の場所である中庭まで来るが、うるさがられて追い帰される。クロリマンは従者を見張りに立て、イザベル(実は女王)が待つ窓辺へ忍び寄る。従者は睡魔に負けて眠り込んでしまう。クロリマンは、恋人がはっきり顔を見せてくれないのといつまでも焦らされるのにと苛立ち、抗議する。彼女は女の名譽を盾にして抗弁するが、明晩、今夜のように闇夜だったら思いをかなえる、と約束。ところがそこにアドラストがやって来る。イザベルと何度も逢瀬を重ねたその場所に、今夜ももしや彼女が来ているのではないかと。クロリマンはクレオントが戻って来たものと思い、彼との友情にかけて、イザベルへの恋は真剣であり、邪魔をしてほしくない、と懇願する。アドラストは逆上し剣を抜くが、思い直して一言も発さず引き上げる。

〔第四幕〕 イザベルはアドラストへの貞節と女王への忠誠の間で葛藤している。アドラストが現れ、昨夜の中庭での出来事を全て語って彼女を非難し、自分は宮廷を去る、と言う。彼女は女王の策略を暴露しようとするができない。彼女が場をはずしている間にクロリマンがアドラストを引き止めにやって来る。アドラストは彼に贈り物と称しイザベルからの恋文の束を渡して去って行く。手紙には彼女の髪の毛や肖像画も同封されていた。衝撃を受けたクロリマンは戻って来たイザベルの浮薄な心を責め、立ち去ろうとする。彼の美貌と美しい精神に既に魅了されていた彼女は、彼の嫉妬に心動かされ、泣いて引き止め真の愛を誓う。ふたりは今夜の逢引を約束する接吻を交わし、彼は去る。が、女王に接吻を見られてしまい、イザベルは演戯の一部だと言い訳するが、女王はやり過ぎだと非難、女官の任を解く。さてシチリア王アルフォンス Alphonse は、帰還した貴族たちから女王の美貌を伝え聞き、自ら自分自身の使節に変装し、求婚にやって来た。女王は重臣クレオントに相談し、政治的野心より自身の幸福を大切にしたい、と打ち明ける。女王の思いは自分にある、と早合点した彼はその幸福を追求するよう勧めるが、相手の名を聞き、絶望。クロリマンへの殺意を露わにして退場。

〔第五幕〕 女王は今夜の逢引を約す手紙を従僕に託す。「あのスペイン人に」と。彼は、だが、同じスペイン人のアルフォンスに渡してしまった。手紙の内容は、彼の正体を女王が知っているものとすれば、意味の通るものだった。一方、クレオントはアドラストを連れ戻し、クロリマンを愛しているのはイザベルでなく、女王であることを告げる。深夜、希望を取り戻したアドラストはイザベルの館へ向かう。戸口で待っていた彼女は当然クロリマンだと思い、名を呼ぶ。アドラストは愕然とし、クレオントの虚言を呪うが、クロリマンになりすましてこの機会を逃さないことに決め、彼女につい

て部屋に上がる。やがてやって来たクロリマンは物音を聞いて隠れる。それは隣接する女王の館に忍んできた王だった。そこにクレオントが切りかかり、卑怯な闇討ちに怒ったクロリマンは王に加勢、クレオントは逃走する。王は命の恩人がクロリマンと知って以前の過ちを悔悟し、また自らの恋の経緯を語り、ちょうど現れた女王の従僕について部屋に上がる。クロリマンは戸口に残った女王がこれでクロリマンは私のもの、と言うのを暗闇の中で聞き、驚愕する。と、クレオントが再び部下を率いて舞い戻り、女王の寝室にいるクロリマンを殺せと騒ぎ立てる。イザベルがそれを聞きつけ、彼は私の胸の中にいる、と窓を開けて抗議。クロリマンはまた仰天する。だがアドラストが勝ち誇って姿を現す。彼女は操を与える相手を間違えたことに気付いたが時既に遅し、諦めてアドラストと仲直りする。あまりの騒ぎに女王も起き出し、やはり相手を間違ったことに気付く。怒りのあまりアルフォンスを殺そうとするが、クロリマンが闇から飛び出して彼の身分を明かし、王と結婚するよう女王を説得する。いずれにしろ自分には運がなかった、と。女王は納得し、クレオントに従姉妹を、クロリマンには以前の恋人である王の姉妹を与えることにする。が、まだ朝には間がある、もうひと眠りを、という女王の提唱で、皆それぞれの思いを抱えて寝床に就くことにする。(鈴木)

Rotrou : *Cleagénor et Doristée*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1634年初頭、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1634年

主な出典 Charles Sorel の小説 *Histoire amoureuse de Cleagénor et de Doristée* (1621), 全4巻のうち, 3・4巻

同時代の小説の脚色。原作の余分な登場人物は消去され、ドリステの受難に的がしぼられてはいるが、ランカスターは「ロトルーの最も拙劣な作品のひとつ」と酷評する。確かに、運命の転変を強調するあまり御都合主義的な偶然が介入しすぎたり、筋の一貫した発展や面白くなりそうな場面の進展を、無理に妨げる小細工が多すぎるきらいがある。場所は森の中と邸内に分けられ、前者における冒険劇的な性質と、後者における家庭内喜劇的な性質の二分割も、作品全体の印象を弱めるものでしかない。しかしながら、盗賊の生活と意見、女の側からの積極的な口説き、日常生活の描写など、bienséanceに反するリアリスティックな場面が、一方でこの芝居を興味深いものにしていても言えよう。当時はかなり成功を収めたらしい。なお、時は三日以上、liaisons des scènesの規則は荒唐無稽な筋立にもかかわらず、ほぼ守られている。

〔第一幕〕 森の中をさまようクレアジェノール Cléagénor は偶然友人のテアンドル Théandre に出会い、我が身の不運を物語る。彼は婚礼前夜に恋人を恋敵に奪われ、彼女ドリステ Doristée を捜し求めて旅に出たのだった。同情した友人は助力を約して別れる。そこへ女の悲鳴が聞こえ、駆けつけ

たクレアジェノールはまさにドリステが犯されようとしているのを見る。彼は剣をふるって男を殺し、恋人を救出する。その男はクレアジェノールの恋敵の腹心でありながらドリステの魅力に負け、彼女を自分のものにしようと小姓の姿にして共に脱出してきたのだった。が、再会の喜びも束の間、彼女のために水を汲みに行った際に彼女は盗賊に拉致され、彼の方は殺人容疑で逮捕されてしまう。

〔第二幕〕 小姓姿のドリステは盗賊たちにフィレモン Philémond と名乗り、仲間になるふりをする。通りかかったテアンドルが彼らの犠牲になりかかるが、ドリステは彼を襲うと見せ掛けて彼の側につき、盗賊たちを潰走させる。彼は彼（女）を妻の小姓に雇うことにする。場面は変わってテアンドル邸。妻のドラント Dorante が「不吉な夢」を侍女ディアヌ Diane に語る。狩の獲物のノロジカに夫婦ともども夢中になってしまった夢である。そこに夫がドリステを連れ帰る。

〔第三幕〕 ドラントもディアヌも美貌の小姓に心を奪われてしまった。女主人は小姓とふたりだけになりたくて侍女を退らせるのに四苦八苦し、侍女は何とかして居残ろうとやっきになる。ようやく独りになれたドリステは運命に翻弄される我が身を嘆く。テアンドルはそれを立ち聞きしてしまい、小姓が友人の捜していた恋人だと知る。つまり小姓の真の性も知るわけである。彼は彼（女）が「昔の恋人に生きうつし」であるのを理由に接吻を求め、進退極まったドリステは正体を明かす。彼は初めて知ったかのように驚き、クレアジェノールの捜索を約束するが、また、妻の嫉妬を避けるためにしばらくは小姓の姿のままにいてほしい、と頼む。

〔第四幕〕 悩みの果てにディアヌは、小姓に恋を告白し、結婚を迫る。が、小姓は自分が快樂のみを追う人間であることを強調し、彼女を脅えさせ、退けてしまう。次にドラントが小姓を口説き、キスを求める。ところが、立ち聞きしていたテアンドルが怒りに燃えて姿を現し、ドラントは退去。テアンドルは妻を捨てる決意を述べ、ドリステに愛を告白する。彼女は家庭不和の原因となった自分を責め、故郷に帰る意図をもらす。彼は引き止め、愛を無理強いしないことを誓う。

〔第五幕〕 ドリステは戯れにドラントを挑発した後、胸をはだけて女であることを証明、全ての事情を打ち明けた。夫の恋愛をも知ったドラントは現場を押さえるため、隣室に身を潜める。そこにテアンドルが従者を伴って現れ、クレアジェノールが恋敵に殺された、と従者に偽りの報告をさせる。ドリステはひとり悲しみにひたるため、隣室にさがる。従者は主人の無分別を責め、テアンドルもしばらくためらいはしたが、結局離婚の決意を固めた。ドラントは飛び出して夫を非難。同じ様に恋をしたのに、世間は男を許し、女を弾劾する、と。彼女は自殺するために夫の剣を奪おうとし、ふたりはもみ合うが、従者が仲裁に入る。そこへクレアジェノールの来訪。彼はとうに釈放され、今しがたついに恋敵を倒してきたところである。テアンドルはまたも偽り、ドリステは純潔を守ろうとして盗賊に殺され、下手人はここに捕らえてある、と語る。クレアジェノールは殺害者との対面を求めるが、連れられて現れたのはドリステだった。喜びを増すための策略だった、とはテアンドルの弁。皆満足して退場するが、ディアヌのみひとり残る—「じゃああたしの純潔は、いくらあたしが差し出しても、どうってことなかったんだわ。」

（鈴木）

Tristan L'Hermite : *La Mariane*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1636年 春, マレー座 (Abraham)

出版 1637年

主な出典 Flavius Josephe : *Antiquités Judaïques* (livre 15)

Père Caussin : *Cour Sainte*

先行作品としては同名の悲劇がアルディにある。トリスタンの最初の劇作品。名優モンドリー Montdory の迫真の演技により大成功をおさめ、再演の回数も多い。演劇史からみても重要で、例えばシェレールは、メレの『ソフォニズブ』とともに、以後流行する悲劇の基礎を築いたと評価する。また、トリスタンが試みた情念の探究は、コルネイユ、ラシーヌへと引き継がれ、特に、主人公エロードの役割は、劇展開の契機に自らがなっていくという意味で、フェードルに通じるものを持っている。また、夢を舞台に独自の方法で取り入れた。場所は五個所で、数時間のうちに終局を迎える。

〔第一幕〕 ユダヤの王エロード Hérode の私室。悪夢にうなされてエロードはとび起き、姉妹のサロメ Salomé, 兄弟のフェロール Phérole を呼ぶ。王位篡奪を謀って昔暗殺したアリストビュルが亡霊となって夢に現れ、彼の過去の悪行を非難し、王と王国の滅亡を予言したのだった。フェロールは予知夢を否定し、王の気持ちを鎮める。王も戦乱をおさめ国を平和にした功績を思い出して自信を取り戻すが、アリストビュルの姉妹で、今は彼の妃であるマリアンヌ Mariane のあまりの冷たさに身の不運を嘆く。姉妹たちは王妃の悪意を吹聴。が、愛に飢えたエロードは妃を呼びに人を遣わす。

〔第二幕〕 マリアンヌの私室。マリアンヌはエロードの残酷さに嫌悪の情を募らせている。夫が兄弟の暗殺者であるばかりではなく、彼女を密かに裏切ったからだった。王は自分が外地で死んだ時は妻も殺せ、という秘密の命を出していたのだ。ところが、夫を誹謗する言葉を、サロメに盗み聞きされてしまう。二人の言い争い。激怒するサロメはかねてからの陰謀計画を実行に移すことにする。一方、マリアンヌは王の寝室へ。が、態度を軟化させず、エロードの怒りを誘発、部屋から追い出される。その時サロメは、王妃に国王暗殺計画のあることを手下の者に密告させる。王は裁判開廷の決意をする。

〔第三幕〕 元老院。エロードは妃と密告者を召喚し真実を知ろうとするが、マリアンヌは、身の潔白を積極的に証明しようとはせず、ただ、夫を暗殺者、裏切り者と非難し、死を求めるばかりだ。姉妹たちの意見を取り入れ、王はマリアンヌを死刑に処そうとするが、後に残すことになる子供たちのことを思って妃が涙を流すのを見ると、王は許しを与える気になる。しかし、それを王妃は拒否し、王が国を留守にするにあたってだした秘密の命令に言及し、彼をなじる。王は秘密を託した従者と妃の仲を疑い嫉妬に燃え、従者を拷問にかけて殺し、妃を塔に幽閉する。

〔第四幕〕 エロードの私室。エロードは、マリアンヌの貞節を疑い毒殺計画の密告を信じて死刑を決めたものの、彼女の死は自身の死に等しく、その先どうやって生きていけばよいかわからない。

殺すか生かすか、国の安泰か妃への愛か、の相反する二者に気持ちが引き裂かれ、一度は妃を許そうとするが、サロメたちに制止され、国家の安全をはかってセザールに使者を送り裁判の結果を報告させる。一方、マリアンヌは塔の牢で身の不運をかこつが、毅然として死を受け入れ、父や兄弟のもとに行こうと決意する。処刑台に引かれて行く途中で彼女の母が現れ、身を守るため、本心を隠して娘に罵詈雑言を浴びせかける。

〔第五幕〕 エロードの私室。エロードは、再びマリアンヌを許そうとする。妃が死ねば自分も後を追うより仕方がないからだ。しかし、そこに届いた知らせは、王妃の処刑終了の報だった。妃の最期が語られると、王は自分を呪い激怒して自殺を企てる。取り押さえられると、ユダヤの人民に王妃殺しのかどで自分を罰するように懇願する。また、天に対し国に不幸をもたらすように願う。そして錯乱し、現実を忘れて王妃に会いたい、と言い出す。そばに来ていたサロメたちは王にマリアンヌの死を思い出させ、慰めるが、王は怒り狂い、常に妃の死を強く主張していた姉妹らを追放。正気に戻った王は、妃のために神殿を建てようとするが、そこで再び錯乱し、マリアンヌを呼びに人を遣わそうとする。従者の説明で現実を思い出し、再度妃の死を悲しむが、その時、彼は妃が天に昇って行く姿を認め、幻想の中で彼女と対話をする。彼女に許しを乞い、従者の腕に倒れる。夢の予言は実現したのだった。 (野池)

Tristan L'Hermite : *Panthée*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1637-38年、マレー座 (Abraham)

出版 1639年

主な出典 クセノフォン：『キュロスの教育』

競合作品 Durval : *Panthée*, オテル・ド・ブルゴーニュ座 (?)

五作ある先行作品のうちアルディの『パンテ』が唯一トリスタンの作品執筆に参考となったと考えられる。デュルヴァルも、本人の主張するところによると、トリスタンより先に『パンテ』を書いているが、類似点はあるもののトリスタンへの影響はみられない。デュルヴァルの悲劇は古典の規則に大幅にはずれていたが、ランカスターは、年代から言って、トリスタンの競合作品として、オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されただろう、と考える。前作の大成功に気をよくしたトリスタンは、再びモンドリーのために悲劇を執筆。アラスプ Araspe を運命的な恋に陥り苦悩する男として描いて、この評判の男優にあてた。しかし、パンテを中心に展開する主筋の他に副筋ができ、統一が損なわれ、また、観客からも余り評価されなかった。ドービニャック師は『演劇作法』の中でこの悲劇を細部に渡って検討し、批判している。一方、ベルナルダンも、モンドリーの病気とル・シッド論争の影響を考慮し『パンテ』をもっと評価すべきだと考える。場所は三箇所、時は十二時間以内。前作に引き続

き夢が使用されるが、効果の度合いは薄れる。

〔第一幕〕 野営地。ペルシア王シリユス Cirus はアッシリアであげた勝利を喜ぶが、それに酔いしれてはいけないと自戒し、正義が国の隅々まで行き渡らなければならないと考える。また、捕虜となった敵側の王妃パンテも丁重に取り扱わなければいけないとするが、そこにそのパンテが現れ、シリユス王の寛大な態度に感謝し、王の味方になるように夫アブラダート Abradate に手紙を書いた、と言う。シリユスは王妃の世話を寵臣アラスプに託す。パンテが退出すると、シリユスは野営地の点検にでかける。王と別れたパンテに、アラスプは彼女を賛美する言葉を並べるが、パンテが夫の名を口にした時、顔色を変え、卒倒する。パンテは供の女性シャリス Charis に彼の介抱をまかせて立ち去る。意識を取り戻したアラスプはパンテへの愛をシャリスに打ち明ける。

〔第二幕〕 野営地付近の森の中。アラスプは、未来のない愛の情熱に苦しみ、嘆いていると、そこにパンテがシャリスと近付いて来るのに気付く。彼は覚書帳をとりだし、何とか彼女の気に入られようとし、書き物をしている振りをする。一方、パンテは夢で夫自身の口からその死を知らされたため、それが凶事の予言となるのではないかと恐れ、夫の安否を気遣う。アラスプの姿に気付き逃げようとしたが、既に手遅れだった。パンテの問に対し、アラスプは、相手に愛を打ち明ける勇気のない男の気持ちを覚書帳に綴っていると答え、それを機にパンテに思いを告白する。しかし、パンテは怒り、侮辱されたとシリユスに訴えに行く。アラスプは絶望の淵につきおとされる。

〔第三幕〕 野営地。シリユス王にアラスプの件で直訴して来たパンテは、即刻彼に罰が下ると良いとシャリスに話すが、シャリスはアラスプに同情的で、また、その恋愛事件でパンテの名声に傷がつくことも恐れ、訴えを却下するように勧める。そこに夫の手紙が届いたことが知らされ、パンテは喜び自分のテントに急ぎ戻る。アラスプは、シリユス王の怒りを逃れて逃亡するよう友人に勧められるが、パンテの愛がなければ生きていても仕方なく、今は静かに死を待つ心境になっている。王の前に出頭し王から怒りの言葉を浴びせかけられる。しかし、王はアラスプの余りにも悲痛な姿を見、罰すべきか許すべきか心迷う。そこへ、パンテが夫の手紙を持って現れ、彼が二時間以内に到着し、シリユスの側につくことを皆に知らせ、アラスプには許しを与えるようお願い出る。王は彼女の願いを受け入れ、アラスプを許す。

〔第四幕〕 野営地。パンテとアブラダートが再会する。アブラダートはシリユス側につくことにしたが、妻と王の関係を疑って嫉妬する。パンテは懸命に自分の貞節を弁護し、夫の疑いを晴らす。敵方のスパイが見つかりすぐに次の戦が始まろうとする時、二人の王は会見し、お互いを賛美しあう。また、アブラダートは協力を約束する。カルカスが戦勝に向けて犠牲の式をとりおこなうために、姿を現す。

〔第五幕〕 野営地。アブラダートが戦死したという噂を聞いたアラスプは、恋仇の消滅とともに自分の恋にも可能性が生じるため、喜び、真相を確かめる。一方、パンテは、パクトロス川の岸辺で、夫の亡骸の前に後悔の涙にくれている。彼女を慰め、援助の手をさしのべるシリユスの目を欺き、人払いをして自殺する。アラスプはパンテが死んだのをみて、自分も岩場から飛びおり、死ぬ。

(野池)

Tristan L'Hermite : *La Mort de Sénèque*

ジャンル 五幕韻文悲劇
初演 1643-44年(？), 盛名座(？)(Abraham)
出版 1645年
主な出典 タキトゥス『年代記』

タキトゥスの他に, Père Caussinの *Cour Sainte* (1624), Mascaronの *La mort et les dernières paroles de Sénèque* (1637) や, また, 当時流行していた Desmarets de Saint Sorlinの小説『アリアーヌ』も参考にしたと考えられている。ローマの陰謀劇『シンナ』の成功にヒントを得て執筆したと推測される。初演の年代や劇団は確定されていないが, エピカリス Epicarisの役をマドレーヌ・ベジヤール Madeleine Béjartが演じたという記述は残されている。初演当時は一応の成功を得たものの, 47年以降の出版はなく, 上演も余りされなかった。古典悲劇というよりも, シェイクスピア的な面がしばしば指摘されている。かなりの不自然さが残るものの場所は一箇所に統一されていて, 時の一致も守られている。筋は, セネカの死に関するものと, 陰謀に関するものの二つがある。なお, 1984年3月に, ジャン=マリー・ヴィレジェ Jean-Marie Villégierの手により発掘され, コメディ=フランセーズで上演, 現在に到るまで再演されている。

〔第一幕〕 皇帝ネロン Néron は后オクタヴィーの死を喜び, 解放感に浸るが, 彼と相愛の仲のサビーヌ Sabine は, 敵側の巻き返しを恐れ, また, 特にネロンの恩師セネカ Sénèque の人に屈しない態度が気に入らず, ネロンに対して, セネカの挙動に細心の注意を払わなければならないと助言する。ネロン自身は, 最初は, セネカに疑いは持っていなかったが, サビーヌの下心ある考えに次第に傾いて行き, 疑惑を深める。そこに, セネカが現れ, ネロンから贈られた財宝を返し, 田舎に隠居したい, と申しでる。セネカ自身も, 身の危険を感じていたのだった。しかし, ネロンはそれを拒否する。

〔第二幕〕 ピゾン Pison, リュフュス Rufus, セヴィニウス Sévinus, の三人が集まり, ネロン暗殺の計画を練っていると, 女性解放奴隷のエピカリスがセネカの甥のリュカン Lucain とともに現れ, 謀議に加わる。彼女はネロンの命によって繰り広げられたローマの街の凄絶な死のスペクタクルを喚起し, 計画の早い実行を皆に促す。決行の時(翌日)と場所が定められ, 散会。リュカンはエピカリスとその場に残り, 更に話を続けているうちに, お互いの愛が明らかになってくる。セネカの姿を認めたエピカリスは身を隠す。リュカンは予定通りセネカに計画を知らせるが, セネカ自身は, 黙認するだけで, 参加はできないとする。セネカが去り, 再び若い二人だけに。エピカリスは海軍大尉のプロキュール Procule の姿を認め, リュカンを物陰に隠すが, 理由不明のまま, 彼に逮捕される。

〔第三幕〕 プロキュールの密告でエピカリスを捕えたネロンは, 皇帝暗殺の陰謀に関して彼女に審問し, また, プロキュールとも対面させ論争させる。彼女は巧妙に言い逃れたが, ネロンはそれを信用せず拷問にかけることにする。サビーヌが姿を現し, 水辺でまどろみながら見た悪夢をネロンに語り, また, それに関連して, セヴィニウスの解放奴隷が話があると言って来ている, と告げる。セヴィニウスが皇帝の暗

殺を計画しているようだ、と知らされたネロンは、当人を呼びつけ、真偽を確かめようとする。しかし、なかなか白状しないのに業をにやしたネロンは、彼の監視を命じ、自分はあることを確かめるため、退出する。

〔第四幕〕 リュカンからエピカリスの逮捕を知らされた首謀者のピゾンは、秘密の発覚を恐れるが、彼女の勇気とモラルをリュカンは彼に強く保証する。そこに、リュフュスが現れ、セウニユスの逮捕を知らせる。一方、ネロンは、再びセヴィニユスを審問。仲間の一人が裏切った、と彼に察しさせ、罪を白状させる。共犯者の名を得るために、ネロンはリュフュスを使い、セヴィニユスを強迫させる。リュフュスが真剣に責めるので、セヴィニユスは怒り、遂に、彼も仲間であることを漏らしてしまう。リュフュスの逮捕。ネロンはさらにセヴィニユスを脅し、共犯者のリストを手に入れるが、計画の規模の余りの大きさに驚く。セネカの甥の名も含まれていた為、殊にサビーヌが、セネカの死刑を主張。

〔第五幕〕 セネカは死が間近なことを悟り、天上の生活を思い描く。彼の妻が現れ、ピゾンの友だと言った夫の大胆さがいかに危険なものか述べるが、セネカとしては信条を曲げる訳にはいかなかった。そこに、死を命ずるネロンからの使者が到着。一方、ネロンは共謀者全員を逮捕できるかどうか危ぶむ。拷問に負けなかったエピカリスに、セヴィニユスを使って、更に自白を迫るが、彼女は最後まで口を割らない。ここに、セネカの死が報じられる。ネロンは使者の語りを聞き終わると、後悔の念に襲われ、サビーヌを追放。自らの過失を嘆く。 (野池)

Tristan L' Hermite : *La Mort de Chrispe*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1644年9月、盛名座 (Abraham)

出版 1945年

主な出典 Caussin : *Cour Sainte*

義理の息子への不倫の愛というテーマを扱った先行作品として、Grenailleの、*L'innocent malheureux*があるが、ランカスターは影響関係はないと見ている。また、同じテーマをラシーヌが『フェードル』で追求しているが、トリスタンの場合には、王妃は不倫の愛を打ち明けず、また、慕う息子の死を積極的に求めはしないため、悲劇の緊張はずっと和らいでいる。つまり、トリスタンは、近親相姦という衝撃的なテーマを回避し、礼節を尊重したが、その結果、芝居のやまを取り除くことになってしまったのだった。しかし、初演の頃は大成功こそおさめられなかったものの、1646-7年のオテル・ド・ブルゴーニュ座のレパトリーに入った他、モリエール自身も巡業から帰った後、再演している。時・場所とも単一で、筋もほぼ統一されている。

〔第一幕〕 皇后フォースト Fauste は、夫コンスタンタン Constantin 帝の息子クリスプ Chrispe

に恋をしてしまい、悲嘆にくれている。義理の息子の勇敢さ、知性、名誉にあふれた彼の美しい姿が彼女を虜にし、欲望に燃えるべきか、徳を大切にすべきか、悩ませる。しかし、犯すことになる罪の深さを考え、思い止まろうと決意したところに、腹心の侍女コルネリー Cornélie が、凱旋してきたクリスピの訪問を告げる。クリスピは、フォーストに戦争の経過を語り、敵将の勇敢さも讃える。そして、その敵将の堂々たる態度に圧倒されて彼を逃がした、と打ち明ける。また、その妻と娘が危機に追いやられているため、フォーストの口からコンスタンタン帝に彼女たちの援助を願いでてくれないか、と頼む。敵将の娘コンスタンス Constance とクリスピの関係に一抹の不安を感じるが、フォーストは承知する。

〔第二幕〕 フォーストは再び、愛をとるべきか、美德に順じるかで、深刻に悩むが、また再び、恋の炎を鎮めるよう努力することにする。ところが、クリスピとコンスタンスが恋愛関係にあることをコルネリーの報告から知り、嫉妬に燃える。クリスピは悲慘さの極みにあるコンスタンスへの配慮を求めて、皇后に面会を申し込むが、病気を理由に断られる。フォーストに悪意のあることを見抜いていたコンスタンスは、不安が的中したため、一層悲観的になる。クリスピは父のコンスタンタン帝に彼女を引き合わせて、直接彼女に敵将である彼女の父の命乞いをさせるが、これも失敗に帰してしまう。しかし、更に、彼は自分一人で皇帝の説得に努め、ようやく、賛同を得ることに成功する。

〔第三幕〕 コンスタンタン帝とクリスピの師傳は同じ事柄についてそれぞれ違った夢を見たため、クリスピの身に不幸が起こるのではないかと案ずる。一方、嫉妬に狂ったフォーストは、皇帝に、敵将の命を乞いながらその死を求めるので、皇帝は当惑し、即答を避ける。フォーストは彼女の皇帝への影響力が低下したことに激怒するが、そこにクリスピが現れたため、怒りを彼にぶつける。興奮の余り愛を打ち明けそうになるが、恥辱心に襲われ、思い止まる。フォーストは、退出した振りをしてその場にとどまり、コルネリーとクリスピの話を盗み聞かすが、彼の愛の堅固さを見せつけられる結果となる。

〔第四幕〕 フォーストはコンスタンタン帝に、クリスピとコンスタンスが恋愛関係にあることを教え、敵将を許せば一族の破滅を招くことになる、と主張。皇帝も今度は后を信用せざるを得なくなり、再考を約束する。クリスピはフォーストに感謝の念を伝えに来るが、皇帝の決定の変更を次第に知るに及び、真相を確かめるために父親に会いに行く。続いてコンスタンスも父の助命が成ったと信じてフォーストに礼を述べにきたが、予想に反してフォーストから憎悪に満ちた取扱を受けたため、彼女自身も、自分へのクリスピの愛の深さを吹聴して、皇后に対立する。皇后フォーストは、復讐の手だてを考える。

〔第五幕〕 コンスタンスだけを毒殺することにし、既に、畏をしかけたフォーストは、毒が早く効き目を現すように一人、祈っていると、皇帝が来て、後の義理の息子への冷たさに不満を漏らす。クリスピの師がコンスタンスの急を告げに来、皇帝は彼女のもとにいそぐ。一方、フォーストは近衛隊長からコンスタンスばかりではなく、クリスピも死んだと聞き、自殺の決意をする。彼女が毒を盛って届けた手袋に、クリスピも触れたのだった。コンスタンタン帝は皇后のもとに戻り、死を命ずる。

しばらくして、フォーストが、煮え立つ湯の中に冠を重石にして飛び込んだ、と報告される。皇帝は、遂に、信仰心に芽生え、キリスト教徒として国を治める決意を固めたところで、悲劇の幕がおりる。

(野池)

Tristan L' Hermite : *Osman*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1646 - 47 (?) (ランカスター), 劇団は不明

出版 1656年

主な出典 Saint-Lazare : *Les Histoires tragiques de notre temps*

Victoria Siri : *Mercurio*

Michel Baudier : *L' Histoire générale du Sérail*

出典としてその他に、在コンスタンチノーブルのフランス大使 De Cézzyによるトルコ見聞記を、トリスタンは参照にしたと考えられている。当時流行していたトルコものの、ランカスターによると『バジャゼ』につぐ傑作となるが、作品への言及が当時殆どなされていないことから、上演されなかった可能性もある、と Abraham は考える。出版はキノーの手によって、トリスタンの死の直後なされた。三単一の規則は守られている。重要な役割を担う女性が二人とも固有名詞を持たないのは残念なこと、とランカスターは指摘している。

〔第一幕〕 就寝中のオスマン Osman の姉妹は、悪夢にうなされて大声でどなる。オスマンが殺される夢を見たのだった。二人の女奴隷が彼女の介抱のために入って来る。目をさましたオスマンの姉妹は、悪夢が凶事の前兆なのではないかと不安に思う。暴動の起きる可能性があるため、一日も早く首都を脱出しなければならない時に、女奴隷の一人のファティーム Fatime がオスマンの足下に、ムフティ Mouphti の娘の肖像画を落とし、それを見たオスマンが娘に一目惚れしてしまったため、出発が延びているのだった。オスマンが姉妹に会いに来、四隻の船に全財産を積み込み、脱出の用意は完了した、と報告。後は、未来の花嫁を連れに行く手筈を整えるだけだと言う。そして、ファティームに、彼女の姿形について詳細な質問をし、恋人のイメージを広げて行く。そこに、使者が到着し、娘の親が結婚を許すつもりになったことが、報じられる。

〔第二幕〕 オスマンの姉妹が悪夢の記憶から抜け出られず、悪事の到来を恐れているところに、オスマンが姿を現す。彼は、予知夢を否定。また、姉妹の悲痛な面持の原因が狂人で隠者のムスタファ Mustapha の予言にあるかどうか問う。姉妹は、狂人の予言を侮るオスマンに、天から与えられている彼らの超能力を信じるようさとす。そして、オスマンが近いうちに皇位を奪われる、と予言されていることを遂に、明かす。使者に連れられ、ムフティの娘が来たため、オスマンは動揺しつつ、彼女と対面する。しかし、実物を一目見たとたん肖像画の誤りに気付き、激怒する。魅力のなさに呆れ、彼女を褒めたファティームを叱責する。オスマンは、その結婚がマホメッドの教えに反するものだった

たことを思い知らされたと、述べ、娘に引き取るように言う。失意のどん底に落とされ、復讐を誓う娘に、セリム Sélim が近付き、オスマンを倒す計画ができあがっている、と教える。娘を真剣に愛しているセリムは、オスマンを殺害した後彼女から褒美を得たい、と申し出るものの、オスマンを愛する娘は、色良い返事を与えない。

〔第三幕〕 ムフティーの娘はオスマンの仕打ちを怨み、彼が間もなく殺される運命にあることを思っ自らを慰める。しかし、オスマンの死は、自分の死にも結びつくことにもなるため、混乱してくる。使者の報告から、オスマンが街の暴動を抑え、後宮に戻ったことを知った娘は、苛立ち、そこに姿を表したセリムを叱責する。セリムによるとそれは、オスマン打倒を呼びかけ兵士たちを鼓舞している間のできごとだった。彼は必ずオスマンを倒すと約束するが、娘の方は、いずれにしる報酬の約束は何もしていない、と冷たく言い放つ。

〔第四幕〕 オスマンは彼の師傳に夜のうちに都を脱出するように勧められるが、彼としては夜逃げではなく、昼間、トランペットの音に送られて出航したい。しかし、姉妹によって、後宮が兵士に包囲されたことが知らされる。彼はバルコンに出て、暴徒と話あうが、彼らの要求を拒否したため、攻撃が開始されることになった。

〔第五幕〕 オスマンは運命の気紛れを嘆く。脱出の望みがまだ残されていることに僅かな期待を抱くが、ムフティの娘が現れ、彼女を愛せば帝国を渡すと申し出された時は、それを拒否し、死を覚悟して、街に打って出て行く。残された娘は、オスマンのつれなさを嘆き悲しむが、思いは募るばかり。オスマンに一目惚れをしたのは彼女が先であったこと、オスマンの姉妹に仕えることになったファティームの協力があって、自分の肖像画をオスマンの目に触れさせるのに成功したこと、などを、思いだす。そこにオスマン、セリムの死が報じられる。彼女自身も、胸をつき自殺する。（野池）

なお、トリスタンの悲劇に関しては、拙論『トリスタン・レルミットの悲劇における夢の形態と役割』（桐朋学園大学研究紀要第11集）参照。

Thomas Corneille: *Timocrate*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1656年11月(Yves Giraud).マレー座。ランカスター、シェレル、アダンは同年12月16日とするがジロー氏は *Timocrate* (Librairie DROZ S. A., 1970) の中で訂正している。

出版 1658年

主な出典 La Calprenède: *la Cléopâtre* (Histoire d'Alcamène et Ménalippe)
G. de Scudéry: *Le prince déguisé* (1634年初演,1635年刊)

悲劇第一作。これ以前に Th. コルネイユは既に喜劇を八作書いた。しかし折からジャンルの変更を考えており、丁度フロンドの内戦後悲劇が書かれていない為そのチャンスであった。しかし兄ピエールとの比較でそれ迄の名声が落ちることを恐れ複雑で意外性に富んだ筋をしたハッピーエンドの小説から題材を採った。作者は悲劇と銘打っているが内容的には *tragi-comédie* と言えよう。内乱後の理想を失った世相にそのロマネスクな内容が見事に受け大成功を収め、1657年中80回上演された。

〔第一幕〕 アルゴスの宮廷。クレタ王ティモクラト Timocrate が率いる艦隊がアルゴス沖に停泊。しかし彼は艦隊に居ないらしい。王女を愛するニカンドル Nicandre を含む三人の封臣が手柄をたて王女を得ようとしている。かつてこの国を救った庸兵クレオメヌ Cléomène がこの機に再び現れる。クレタとアルゴスのこれ迄のいきさつが語られる。“アルゴス王はクレタとの戦いで捕らえられ死んだ。女王は直ちに夫の復讐をせず機会を窺っていた。メッセニアとの戦いで苦戦している時クレオメヌが現れ救われた。その勢いに乗りクレタを攻めた。勝利を得る寸前にそれ迄行方知れずであったクレタ王子ティモクラトが現れ、アルゴスは撤退を余儀なくされた。ティモクラトはアルゴス王となり、父王の意志を受け継ぎ、今アルゴスに艦隊を送ったのだ。”この日クレタ公使が王女との結婚を条件に和平を申し出る。女王は封臣を招集して意見を聞く。クレオメヌを除き全員これに反対。女王はアルゴスへの復讐の決意を新たにティモクラトを亡した者に王女を報償として与える約束をする。王女を愛するニカンドルは目的達成のためクレオメヌに助力を求めるが、彼もまた王女を愛していると打ち明けられる。

〔第二幕〕 王女エリフィル Eriphile は身分のない庸兵クレオメヌを愛している。そして再び現れた彼がアルゴスの和平条件に賛成したことに腹を立てている。しかし彼女はニカンドルの愛の告白を冷たく退け、女王の復讐を晴らした者とのみ結婚すると告げる。一方クレオメヌは彼女にアルゴスの条件を受けるように勧め、ティモクラトの勇氣、高潔を讃め上げる。

〔第三幕〕 王女エリフィルは非常に誇り高い。彼女はクレオメヌを愛するが王女としての義務を優先しようとして葛藤する。次々に入る戦況：先ずアルゴス側の優勢、クレタの將軍トラジル Tragile が捕虜となる。彼はティモクラトがこの国と戦うのは王女エリフィルに恋した為と証言。次に戦況は一変、クレタ側にティモクラトが戻りクレタに有利となり二人の求婚者の封臣は戦死。更にニカンドルが捕虜となりアルゴスの船は焼き払われ、クレオメヌは死んだらしいという悪い知らせ。そこにニカンドルが釈放されて戻ってくる。ティモクラトが彼を自由の身にさせたのだ。そして彼から受けた停戦の提案を伝えるが女王は策略と判断し最後迄戦う宣誓を新たに表明する。その時城外にどよめきの声上がる。クレオメヌがティモクラトを捕らえ、生還したのだ。女王はクレオメヌの身分が不明にもかかわらず約束に従い王女を与えることに同意、翌日婚礼が行われることが決定する。ニカンドルは嫉妬に駆られ、ティモクラトから受けた恩を返しクレオメヌの結婚を覆す決心をする。

〔第四幕〕 ニカンドルはティモクラトに脱走を勧めるが応じない。この囚われているティモクラトは偽者という噂が流れ、トラジルが証言していると云う。ニカンドルも王女もクレオメヌを非難するが彼は全て王女とティモクラトの為と云うのみ、曖昧な態度を取り続ける。遂に彼はトラジルに会うことを要求。連れて来られたトラジルは彼を正面に見ると沈黙。クレオメヌは自分の正体、実は

ティモクラトであることを明かす。この事実を前にして女王はただこれ迄の宣誓を遂行する他に道はない。ティモクラトは王女との結婚が許された後、処刑されることを望み、女王はこれを認める。

〔第五幕〕 王女エリフィルは今や一層ティモクラトを愛する。ニカンドルに彼を救けることを頼むが、恋に破れた彼は絶望の余り何も決心出来ない。婚礼の準備は出来た。王女はティモクラトを死に導く結婚を拒絶する。一方彼は女王の宣誓に従おうとする。民衆はティモクラトの処刑の遅れに騒ぎ始める。突然クレタ軍がアルゴスの町に侵入、占領したという知らせ。ニカンドルは事前にそれを知っていた……女王は全てを放棄する覚悟をする。ティモクラトは彼女に宣誓の遂行を求めるが、宮殿は既にトラジルに率いられるアルゴス軍に占領される。アルゴスはティモクラトの手中にある。しかしティモクラトは引き続き女王の支配を申し出るが女王は退位を決意、これ迄の宣誓を解き、王女に譲位。最後に実はトラジルを解放したのはニカンドルであったことが判明。“クレオメヌ”の恋敵ニカンドルはティモクラトの全てに優位を認め、この裏切り行為だけがアルゴスとティモクラトを救う唯一の方法であったと云う。 (千石)

Thomas Corneille : *Bérénice*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1657年, マレー座 (Lancaster)

出版 1659年

出典 Mlle Scudéry : *Le Grand Cyrus* (Sésostris et Timarèteより)

『ティモクラト』に続く悲劇二作目。大成功を収めた前作と同様に小説に題材を採るが興行的には不成功に終わる。荒唐無稽で複雑な筋書き、愛と義務の葛藤、徳に関する議論、政治上の陰謀、内乱の勃発、実の身分の判明による大団円、など全て前作の繰り返しといえる。スキュデリ嬢の小説のパストラルの要素を除き、新たな子供の取り替え物語を加えて複雑化したが劇として場面割りをし、韻文に書き換えただけで新しい要素は作りだしていない、というのが大方の評価である。レニエはロマネスクな主題を扱うジャンルとして最終的に完成した作品という。

〔第一幕〕 王宮の一室。フリジーの王レアルク Léarque は妹フィロクレ Philoclée を王国の恩人にしてリディーの王子フィロクゼヌ Philoxène と結婚させたい。しかし王子には相愛のベレニス Bérénice がおり、現在結婚の承諾を求める為養育係りのクレオフィス Cléophis がリディーに戻りその帰りを待っている。ベレニスの父親アラクス Araxe は忠臣ではあるが王に対し一言を持ち、特にベレニスに関することになると傲岸で野心家とも見える。王は彼女には寵臣アナクサリス Anaxaris を勧める。彼は王妹フィロクレとの婚姻を望んでいたが潔く諦め王の意向に従ったという。王はそれを以て彼の高潔の証とするが、アラクスは彼を信用しておらず、王の希望にも応じない。ベレニスは父親から王の意向を聞き、王国の利益と身分の不釣り合いによる恋人の不都合を考えこの屈辱に耐える決心をし、恋人フ

フィロクゼーヌに伝える。彼は納得しない。実は彼もまた祖父王の認めない身分の不釣り合いな結婚から生まれ、殺されるところを密かにクレオフィスに預けられ育ったのである。アラクスはベレニスの雄々しく気高い心こそ王冠にふさわしく彼女の出生の秘密と関係があるとのほめかす。

〔第二幕〕 王位を狙ってフィロクレに近づいていたアナクサリスは王の意向に怒りを覚える。フィロクレの愛だけが頼り。しかし一方フィロクレは王位に執着し兄王の決めたフィロクゼーヌとの婚姻をベレニスに誇る。彼女は、彼の愛が野心に囚われること、実はベレニスに恋着していることを見抜いており冷たく彼を退ける。そこにフィロクゼーヌとベレニスとの愛が父王の怒りを買ひ、王位は弟に譲ること、そして更に彼は実は養育係りのクレオフィスの息子で、王子は幼くして病死したことがクレオフィスの妻の良心の呵責に依る告白から判明、クレオフィスは偽証の罪で追放されたという知らせが入る。フィロクゼーヌはこの地位の降下にもかかわらず毅然とし、改めてベレニスとの愛の許しを王に求める。王はそれを認めフィロクレにアナクサリスを与え後継者にする。

〔第三幕〕 ベレニスはフィロクゼーヌの身分の変化に動ぜず、彼を強く愛していることを告げ、父アラクスの承諾を求めるよう彼に説得する。アラクスに会った彼は実はベレニスが王レアルクの娘であるという手紙を見せられる。説明は次のようである。「現王レアルクは先王であった幼いアティス Atys の養育係りであったが内乱が起り幼い王に不満をもつ軍隊の要請でやむを得ず王となり、アティスを安全な場所に移す為アラクスに預けたが、アティスは国を離れる航海中レスボス付近で遭難、死亡した。この事実は王を牽制したいアラクスの策略によりレアルクの妻にしか知らされなかった。彼女は当時ある城に幽閉されていた。一方レアルクは絶えず王権を狙う諸侯から侵略されていた。アラクスはレアルクの王位篡奪の秘密を握ることで高い地位を得た。そしてフィロクゼーヌのお陰で戦乱は平定した。一方幽閉されていたレアルクの妻は密かに娘を出産したがアラクスは母子の安全の為に当時この事実もレアルクに告げなかった。彼女は経緯を記した手紙を残して間もなく死亡、ベレニスと名付けられた娘はアラクスの娘として育った。その手紙は戦乱時に敵将の手に渡ってしまったが、今やっとアラクスの手に戻されたのだ。」アラクスはフィロクゼーヌとベレニスとの婚姻をこの事実によって王に認めさせようとするが今度はフィロクゼーヌが自分の身分の変化を告げ、更に判明したこの決定的な身分差にただベレニスを王位に付けること、自らは死のみを願う。アラクスは彼こそ王にふさわしいと言う。

〔第四幕〕 手紙を読んでベレニスが娘であることを知り王は喜び、これ迄のアラクスの意図を理解するが、フィロクゼーヌの身分が変わった為、国家的利益から二人の結婚に承知しない。王位を持たない外国人との婚姻は法を侵す為それによって起る暴動を恐れるからだ。アラクスとベレニスはアナクサリスこそ危険な野心家であると忠告するが王の信任は厚い。ベレニスは義務と愛の葛藤に苦しむが、義務に従おうと決心する。ベレニスの地位急変を知らされ、王位への野心が断ち切られたアナクサリスはベレニスを掠奪し軍隊を扇動し、王位を奪う決意をする。

〔第五幕〕 暴動が勃発。アナクサリスは暴徒を鎮め、ベレニスとの結婚を可能にしようと目論むがベレニスとフィロクレに暴動は彼の扇動によるものと見抜かれる。アナクサリスによるベレニス掠奪、フィロクゼーヌによる救出、アナクサリスの死、扇動者を失って四散する暴徒、と次々と入る報告。

そこにクレオフィスが現れ、フィロクゼーヌは実は息子ではなく（リディーの王子も自分の息子も死亡）レスボスの海岸で拾い上げた赤ん坊であると云う。身に付けていた小箱が開けられ父王の肖像が現われる。アラクスは彼こそ遭難死したと思われたアティスと証言。王はフィロクゼーヌ＝アティスに直ちに王位を返すことを申し出るが彼は辞退、ベレニスへの愛だけが王位を可能にするという。フィロクレはリディーの王子（フィロクゼーヌの弟と思われていた）と婚約。 (千石)

Thomas Corneille : *Darius*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1658年末, オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1659年 (D. A. Collins)

主な出典 プルタルコス『対比列伝』

前二作 *Timocrate* と *Bérénice* と同様王位篡奪者の現王と匿名の正統な継承者、その彼と王女との恋が軸となる“tragi-comédie”である。恋に関する部分の出典が幾つか憶測されるがランカスターの云うように前作『ベレニス』のロマンティックな要素を史実に加味したと考えるのが自然と思われる。人物像（王妹アメストリス、寵臣メガビズ）に前二作にないオリジナリテがみられる。

〔第一幕〕 王妹アメストリス Amestris は王位継承の争いで幼くして殺害された甥ダリウス Darius が生存しているという噂をきき、彼女の求愛者である寵臣メガビズ Mégabise にその真偽を問う。彼の父親は現王の命令で当時ダリウスを殺害した。彼は生存を否定する。アメストリスは民衆に人望のある英雄コドマン Codoman がその噂に加担することを恐れている。王位をめぐる流血を避けたいのである。しかしメガビズの本心は王位を篡奪すること、噂は実は彼が流し、謀叛を計画している。そしてそれを成功させるためコドマンを引き入れたい。一方王はその彼にこの噂の源と謀叛計画を調べるように命じ、コドマンを強力な味方にする為メガビズの妹と結婚させることに決める。王女スタティラ Statira とコドマンは密かに愛し合っており、この命令を伝え聞き王女は深く悲しみ、コドマンも納得しない。

〔第二幕〕 アメストリスは王女を励まし、これ迄二人を結ぼうとしてきた努力を打ち明ける。彼女の真意はコドマンを王女と結婚させ王位に付けることである。しかし今流布している“噂”が計画の妨げとなると心配する。彼女の真意を知ったコドマンは見せるべき証拠は無いが実は自分こそダリウスであると告白し、この“噂”には関係していないし、自分の命は王の手中にあると王への恭順を示す。アメストリスは他にそれを口外しないように忠告する。王はコドマン（ダリウス）を味方にするため彼の望む報酬を約束するが、それが王女であることを知ると彼を王位を狙う野心家とみなし、態度を一変させる。誇り高いダリウスはその侮辱に耐えられず、自らの出生を明らかにし、親友メガビズの助けを得て運命に立ち向かう決意をする。メガビズは訪れたコドマン（ダリウス）に“ダリウ

ス”が生存し、自分がその“ダリウス”であると云い、王位を取り戻す助力を求める。

〔第三幕〕 周辺王国の侵略にも悩まされている王は、コドマン（ダリウス）の願いをこの時期を狙った彼の王位獲得の策略と考え、信用するメガビズと王女を明日にも結婚させることに決める。メガビズはコドマン（ダリウス）に王女への愛を友情に免じ諦めてくれるよう頼む。ダリウスは彼の野心を指摘、彼に本物のダリウスである証明を求め、彼の問いに自分の生まれの高さをほのめかす。アメストリスもメガビズの野心を看破し、ダリウスが存在しているとほのめかすが、メガビズはコドマン（ダリウス）の高潔と王の寵愛を頼み動じない。

〔第四幕〕 王女は迫る婚礼を前に、メガビズに翻意を求めるが王の命令を盾に応じない。突然命令が変更、メガビズは剣を取り上げられる。彼の仲間の裏切りにより王は彼が“ダリウス”支持にまわった、と疑い始めたのだ。アメストリスはメガビズにダリウスの王位を継承する血筋の正しさを説くが、彼はアメストリスに自分が“ダリウス”であると思い込ませようとする。王女を失って絶望するダリウスは、自分がダリウスであると名乗りメガビズの命を助けようとするが、メガビズは彼が自分の偽称を暴きに來たと勘違いする。一方王はコドマン（ダリウス）に彼の野心を疑ったことを詫び、暴徒の鎮圧を頼む。「目的」達成を目前に、慎重なアメストリスはダリウスにまだ名乗り出るのは危険であると忠告。

〔第五幕〕 王女は民衆が“ダリウス”と彼女が結婚することを要求している為、愛するコドマン（ダリウス）と結婚出来ないことを絶望している。ダリウスは彼女に初めて身分を明かす。しかし“ダリウス”に対抗する証拠がない。王は“ダリウス”を処罰することのみを考えている。アメストリスが本物のダリウスの存在を王に暗示する。メガビズは民衆の“ダリウス”支持を頼み自分こそ“ダリウス”と主張し王を威す。ダリウスは今や自分の名誉のために名乗り出て、身の潔白の証として死を求める。しかしアメストリスがメガビズの父親から託された手紙を王に差し出し、ダリウスの真実の身分を証明する。王はダリウスに謝罪し、王女を彼に与えることを申し出る。彼は改めて王に進退を問うた後王女に結婚の承諾を求める。アメストリスは周辺の王国カルデシアンの子の求婚を受け、それによって両国間の和平も成立。

(千石)

作品梗概集索引

| | |
|---|------|
| Bidar : <i>Hippolyte</i> | Ⅲ 79 |
| Boyer : <i>Ulysse dans l'île de Circé</i> | Ⅲ 95 |
| Corneille, Thomas : <i>Timocrate</i> | 81 |
| : <i>Bérénice</i> | 83 |
| : <i>Darius</i> | 85 |
| : <i>Camma</i> | Ⅲ 88 |
| : <i>Ariane</i> | Ⅲ 89 |
| : <i>La Mort d'Achille</i> | Ⅲ 91 |
| : <i>Circé</i> | Ⅲ 98 |
| : <i>Le Comte d'Essex</i> | Ⅲ 92 |
| Corneille, Pierre : <i>Andromède</i> | Ⅲ 96 |
| Garnier : <i>Hippolyte</i> | Ⅲ 74 |
| Gilbert : <i>Hypolite</i> | Ⅲ 78 |
| La Pinelière : <i>Hippolyte</i> | Ⅲ 76 |
| L'Hermitte de Vauzelle, Jean Batiste : <i>La chute de Phaëton</i> | Ⅲ 94 |
| Mairret : <i>Chryseïde et Arimand</i> | 63 |
| : <i>La Sylvie</i> | 65 |
| : <i>La Silvanire</i> | 66 |
| : <i>Les Galanteries du duc d'Ossonne</i> | 68 |
| Pradon : <i>Phèdre et Hippolyte</i> | Ⅲ 81 |
| Rotrou : <i>La Bague de l'Oubli</i> | Ⅲ 83 |
| : <i>Les Occasions perdues</i> | 70 |
| : <i>Cleagénor et Doristée</i> | 72 |
| : <i>La Belle Alphrède</i> | Ⅲ 85 |
| : <i>Laure Persécutée</i> | Ⅲ 86 |
| Tristan L'Hermitte : <i>La Marianne</i> | 74 |
| : <i>Panthée</i> | 75 |
| : <i>La Mort de Sénèque</i> | 77 |
| : <i>La Mort de Chrispe</i> | 78 |
| : <i>Osman</i> | 80 |

* ローマ数字Ⅲは前号掲載分を示す。

会員（アイウエオ順）

| | | | |
|-------|-------|-------|-------|
| 新井 計治 | 伊藤 洋 | 岩瀬 孝 | 大越 敏男 |
| 小林 卓 | 神保 剛 | 鈴木 美穂 | 関根 敏子 |
| 関谷 苑子 | 千石 玲子 | 竹田 宏 | 戸口 民也 |
| 野池 恵子 | 橋本 能 | 浜野 トキ | 皆吉 郷平 |

後記

去年から今年にかけて私達の研究会はピンチの状態にあります。私達を指導する伊藤先生が研究休暇で一年間フランスにいらっしゃるからです。それでも、御留守中も先生の研究室をお借りして、どうやらこうやら研究会を続けています。そんな中でIV号ができあがり、喜びも一入です。

「エイコス」に初めて執筆されたのは、昨年9月から新たに参加された浜野さんと大越さんのお二人です。浜野さんの論文は、パリ第IV大学に提出された博士論文“Drame et poésie dans la tragédie racinienne : recherche sur les points de vue critiques”の一章を発展させたものです。大越さんの論文は、今年筑波大学に提出された修士論文「関係から類型へ—『ル・ミザントロップ』の意味形成性—」の一章を書き直したものです。作品梗概集では、メレの全作品を年代順に掲載する予定です。先ず『ソフォニスブ』以前の4編を取り上げました。トリスタン・レレミットは悲劇を5編書いていますが、本号に一括掲載しました。

今回執筆を見送り次号に期するのは、皆吉、小林、千石、関根の諸氏と小生です。野池さんの翻訳も続きます。勿論本号に執筆された方々も鋭意努力することでしょう。昨年再刊にあたり当面は隔年刊行を予定していましたが、この様子では来年も出せそうです。伊藤先生もそれまでにはお帰りの事でしょう。この難局をばねにして、研究会と「エイコス」の一層の充実が計られることを願ってやみません。

(N・H)

エイコス IV

| | |
|------|----------------------------------|
| 発行日 | 1988年7月14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 |
| | ☎ 03-203-4141 |
| 印刷 | 梅 七 月 堂 |
| 〒154 | 世田谷区梅丘 1-24-2 |
| | ☎ 03-426-5972 |

頒価 500円