

エイコス

——十七世紀フランス演劇研究——

VI

研究

- オラースとカミーユ 小林 卓(1)
- Bajazet の「朗読法」をめぐって—ヴァレリーの見たラシーヌ— 浜野 トキ(24)
- 1647年以前に機械仕掛けの芝居はあったか—「機械仕掛けの芝居」考(その2)—
橋本 能(48)
- 17世紀フランス演劇史ノート—1598年パリ：古文書の読み違いをめぐって
戸口 民也(67)

作品梗概集 3

(78)

Rotrou: *Crisante* / Rotrou: *Antigone* / Rotrou: *Iphigénie* / Thomas Corneille: *La Mort de l'empereur Commode* / Thomas Corneille: *Persée et Démétrius* / Lully et Quinault: *Cadmus et Hermione* / Lully et Quinault: *Alceste* / Lully et Quinault: *Thésée* / Lully et Quinault: *Atys*

会員名簿

後記

オラースとカミーユ

小林 卓

1 始めに

これまでの『オラース』の上演と批評の歴史を振り返ってみると、いかにこの作品が曲解、誤解にまみれ、その真価を認められなかったかが目につく。『オラース』とは、コルネイユの中でももっとも難解な作品である。安易で、世間に広く流通した俗な解釈は、国家への自己犠牲という愛国主義と、自然なより人間的な感情や本能との相克、対立を描いたものとするのであった。この二つの態度の間で賛否が分かれたのである。一般的に言えば、戦争といった政治的に急迫した時代には、オラースが代表する愛国的献身が喝采を浴び、平和が続く安穏な時代には自然な感情に流されるヒューマンなキュリアスが好まれた。また、『オラース』が発表された当時の情勢を探ってみれば、加えてリシュリユーへの献辞からも、リシュリユーが遂行していた、うちにおいては国家主義の興隆、外には膨張と栄光の追求という政治的プログラムへのプロパガンダという意味合いを持っていたことは否定できない。こうした生まれつきの事情と、愛国主義を宣揚するパンフレットと解され易い性格から、『オラース』には、きわもの性がまわりついているのである。このことが本劇の特徴であるとともに、その真価を長く隠蔽した所以なのである。

ステグマンは、本劇について、初めてローマを題材にしたものであり、公共の利益と個人との英雄的な相克が初めて扱われ、カミーユにおいて、愛が自己献身に対立し得る理想として初めて現われたものとして^①、その種々の初物性を強調している。直前の作品で大ヒット作でもあった『ル・シッド』とくらべて様々の類似点を見いだせるものの、『オラース』がコルネイユの劇的経歴において大きな転回点であったことは誰もが認めよう。ステグマンの言葉で言えば、ローマを題材にして、公共の利益と個人との英雄的な相克が現われたこと、我々の言葉で言えばヒロイズムの出現が、決定的な点であった。『オラース』は、ヒロイズムを発見したとともに、その深さと先鋭さにおいてコルネイユ劇中でも類例のないほど際だったヒロイズムの聖典なのである。

コルネイユの批評史を振り返ると、そのヒロイズムから愛国主義の宣揚というがさつな政治的塵埃を拭いたり、ヒロイズムに歴史的、思想的、人間的な豊富な意義と含蓄を組み入れたのはごく近年に入ってからである。その先鋒として、第二次大戦中の仕事であるがベニシュー^②を挙げねばならない。彼は、17世紀の時代の環境と思潮の中にコルネイユのヒロイズムを位置づけようとした。コルネイユのヒロイズムを封建性という語で特徴づけるのだが、それはヒロイズムが起源として封建時代に遡ることと、近代国家的規範・束縛を未だ知らないアナーキーな本質を指すためであった。ベニシューにとって、ヒーローとは何物にも拘束されずにその力を発揮し、己の欲望を充足すること

によって、優越者として自己規定したものを意味する。これは、コルネイユのアカデミックな批評を席卷していたランソン^⑤の道徳的義務の前に自らの欲望を否定するといブルジョワ的道徳的ヒーロー像を転倒したものであった。ついで、ドルト^⑥は、更に一步を進め、ヒロイズムを近代国家の誕生史の中に定置し、マルクス主義史観に立って評価を与えた。ために、封建的なヒーローと、近代国家の誕生という歴史的使命を達成しようとする王の關係に彼の分析は集中し、ヒーロー達は、結局王の支配に従属し、中央集権的王権=国家の誕生という歴史的使命に貢献することによってその封建性とアナーキーを脱するとした。ベニシュのヒーロー達が誇示したアナーキーな力は、歴史的、政治的機能を果たすことによって昇華され、負から正に転じた。ドルトは、ヒロイズムの政治的歴史的役割への収束に道を開いたのである。また、『オラース』に即して言えば、1952年に出たエルランの著『オラース、人間の誕生』^⑦は、特筆すべき重要性を持っている。彼のコルネイユ論は神学的解釈^⑧とも言うべき独特のものだが、それはさておいて、ここで初めて主人公オラースの〈復権〉がなされた。それまでオラースに着せられたありとあらゆる不名誉、恥辱、罵倒が拭われた。今日では、時代の最大公約数的常識と言ってよいアカデミックなコルネイユ批評の代表格とみなされるステグマンでさえ、オラースこそ真正なヒーローである^⑨と認めているほどで、オラース対キュリアスという常套の図式を時代遅れにしたほど常識化した見方だが、このことは作品が発表されて300年もたった、二十世紀の半ばに始まったのである。そして、最後に挙げねばならないのは、コルネイユ批評史上、特にそのヒロイズムの分析において画期をなしたドゥブロフスキー^⑩である。彼は、ヘーゲルの〈主人と奴隷の弁証法〉を援用することによって、コルネイユのヒロイズムに哲学的内包を与え、コルネイユのヒロイズムを単に歴史的現象とするのではなく、人間存在に内在する普遍的なテーマの一つにまで高めた。彼はヘーゲルを援用した点について、ヘーゲルが流行してるからではなく、ヘーゲルがヒロイズムについて最も深い分析と理解を示したからだと弁明しているが、戦前から戦後にかけてのヘーゲルのフランス知識人に対する影響の一つの例であることは言うまでもない。『精神現象学』の仏訳が1941年、コジェヴの有名な『ヘーゲル入門』が1947年に刊行されている。〈主人と奴隷の弁証法〉は、そこで展開されている著名なトピックの一つであった。

我々は、こうしたコルネイユのヒロイズムについての近年の研究に裨益されつつ、ヒロイズムの聖典と言うべき『オラース』に、一つの新たな読みを提起しようとするものである。ドゥブロフスキーの鋭利で深い分析に大いに知的興奮をそそられたことを告白するが、単にそれを追隨するものでないことを願うものである。

2 さまざまなヒロイズム

A 通俗的ヒロイズム

I 幕冒頭、サビーヌの科白で始まる。

Approuvez ma faiblesse, et souffrez ma douleur;
Elle n'est que trop juste en un si grand malheur:
Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages
Et l'esprit le plus mâle et le moins abattu
Ne saurait sans désordre exercer sa vertu. 6
Ma constance du moins règne encor sur mes yeux: 10
Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.
Commander à ses pleurs en cette extrémité,
C'est montrer pour le sexe, assez de fermeté.14 (下線は筆者、以下同じ)⁹⁾

vertu, fermeté, courage, constance, mâle, ferme こういった言葉が、すでにヒロイックな世界に設定されていることを示している。サビーヌを激励するコンフィダントのジュリでさへ、次のように言っている。

C'en est peut-être assez pour une **âme commune**,
Qui du moindre péril se fait une infortune;
Mais de cette **faiblesse** un grand coeur est honteux;17

grand coeurは、ヒロイズムの術語であり、âme commune, faiblesseが、その反対の語であることは言うまでもない。この時の状況に目をやれば、ローマとアルバの戦いが長く続き、ようやく山場に達しようとしているときである。つまり、戦時中という非常時におかれているので、ヒロイックな高ぶりがローマ全体を、家庭にある婦人までもを満たしている。国家の存亡をかけた危急の時に、否応なく呼び求められるもの、それがヒロイズムなのである。そして、その背景には史的イデオロギーがひかえている。再びサビーヌから引用。

Je sais que ton Etat, encor en sa naissance,
Ne saurait, sans la guerre, affermir sa puissance,
Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands destins
Ne te bomeront pas chez les peuples latins,
Que les dieux t'ont promis l'empire de la terre,
Et que tu n'en peux voir l'effet que par la guerre: 44

ここでは絶対王政的術語によってローマ帝国主義が定義されている。ローマは世界史的運命 grands destins(41)を担っており、地上の覇権 l'empire de la terre(43)を約束されている。そして、その実現は

聖戦 la guerre(44)によってしか期し得ない。こうした構造を持つ史的イデオロギーを世界的イデオロギーと呼べよう。そのようなものは、絶対主義的なものを初めとして、ヘーゲル主義的世界史観、史的唯物論、我々に近いところでは皇国史観などと様々である。

このような強固な世界的イデオロギーを背景にして、世界的使命を達成するための聖戦を遂行するためにヒロイズムが必要とされる。こうした状況は史上ざらにあることであり、われわれが通常目にするヒロイズムとは、このようにして呼び求められた歴史的・政治的道具とされたヒロイズムなのである。まさしく、ローマに浸透しているのはそのようなヒロイズムであり、サビーヌが示したものである。従って、『オラース』に登場する人物はおおかれすくなかれヒロイックだといえる。ここではサビーヌのみ挙げたが、老オラース、キュリアス、カミーユもである。だが、ヒロイズムの真の開示は、主人公オラースの登場を待たねばならない。

B ヒロイズムの開示

ローマの代表戦士としてオラースが選ばれたことが知らされ、キュリアスが祝福する。そして、オラースの初めの tirade が始まる。これはヒロイズムのマニュアルと言うべきもので、真正のヒロイズムが姿を示したのである。

Mais quoique ce combat me promette un cercueil,
La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil,
Mon esprit en conçoit une mâle assurance:
J'ose espérer beaucoup de mon peu de vaillance
Et du sort envieux quels que soient les projets,
Je ne me compte point pour un de vos sujets.
Rome a trop cru de moi; mais mon âme ravie
Remplira son attente ou quittera la vie.
Qui veut mourir ou vaincre est vaincu rarement:
Ce noble désespoir périt malaisément.
Rome, quoi qu'il en soit, ne sera point sujette,
Que mes derniers soupirs n'assurent ma défaite. 388

ここにヒロイズムが明朗明快に定義づけられた。前に引用したサビーヌやジュリの俗っぽいヒロイズムとは、雲泥の差である。格調も用語も違う。gloire, orgueil, assurance, vaillance, choix, cercueil, quittera la vie, mourir ou vaincre, noble désespoir これらの語を、サビーヌの台詞と較べられたい。本物と偽物との違いである。上述の語群から、ヒロイズムにとってキーワードと言うべき二種の語を取り出そう。orgueil と、mourir ou vaincre である。ヒーローにとって orgueil とはその必然的存在様式である。ベニ

シューは、「自ずから自然を越えた存在、即ち orgueil によって存在する人間、orgueil によって並み大抵の人間よりも優越した人間」⁽¹⁰⁾ と言っているが、orgueil の拠って来る所以は、力であり、勝利である。つまり、封建的戦闘における優者がヒーローの端緒をなし、自らを優越するものと自己規定したヒーローの優越の弁証法がヒロイズムである。ベニシューの引用には、<自然を越えた> au-dessus de la nature と、<優越> orgueil が並列されている。<自然> という語は、きわめて多産的、多義的な言葉であって、その解釈は多岐に渡り、<自然> を超越しようとする投企として定義づけられるヒロイズムも、幾つもの切込み方が可能である。⁽¹¹⁾ それはともかくとして、ヒーローとは、<自然を越えた> ものであろうとすること、ヒロイズムとは、<自然> へ敵対するものであることが、規定された。

次のキーワードは、mon âme ravie remplira son attente ou quittera la vie (384) 換言すれば、mourir ou vaincre (375) である。これこそ、ヒロイズムの試金石であり、その実存的礎石なのである。『ル・シッド』で、自らが受けた恥辱を晴らすために決闘を命じたドン・ディエグは、ロドリグにむかって言う。meurs ou tue (275) これは、mourir ou vaincre と同義であるが、この句についてドゥヴロフスキーが、『精神現象学』中に展開された<主人と奴隷の弁証法>に照らし合わせた解釈をしているので紹介する。⁽¹²⁾

人間が単なる動物的存在としてあるのではなく、人間的存在であるということは、意識としての存在であるという意味である。ところで、意識としての存在とは、他の意識によってそれとして承認されることによって初めて証明される。ヘーゲル哲学の用語を用いれば、自己意識が即自かつ対自的に存在するのは、それが他の自己意識に対して即自かつ対自的に存在するときであり、また、そのように存在するが故である。換言すれば自己意識は、承認されたものとしてのみ存在する。⁽¹³⁾ つまり、他者の意識と、他者の意識による承認とが必要なのである。他者の承認を得るために、人間は、互いに必然的に争闘・対立 = 「承認のための闘い」にはいる。そこで意識は自己が動物性を超越していることを示すために、動物的次元では最高の価値である生命の否定、あるいは格下げを敢行する。つまり、生命を危険に曝す、死をもものともしない。争闘は必至に死闘となる。生命のやりとりとなるのである。しかし、一般的には、この死闘は最後まで遂行されない。つまり、一方の殲滅にまで至らない。それでは、<他者の承認> が成就しないからである。この死闘のさなかで、二つの態度、振舞いが分けられる。一方は、生命をいとんで、恐怖に襲われ死の危険を回避し、自らを承認させる欲求を断念し、他者の承認の欲求を充足する受動の側にまわる。これが奴隷 Esclave である。他方恐怖を克服した者は、他者の承認を獲得して意識としての存在、充足した人間存在に昇格する。これが、主人 Maître である。このようにして、主人と奴隷が誕生し、両者は弁証法的関係にはいる。ヘーゲルに即すれば、この弁証法は最終的に奴隷の勝利に終結する。主人の勝利は一時的な見かけのものに過ぎず、奴隷は地道な忍耐強い労働によって真の自律性を獲得し、遂には主人を越える。

ベニシューやドゥヴロフスキーの分析を援用して、次のように纏めることが出来るだろう。mourir ou vaincre = 生命を賭すことは、ヒーローたることの実存的理由であり、その黄金律なのだ。ヒーローにとってこの選択肢から逃れることはできないのであって、ただヒーローでありえないものたちだけが、生命への本能に屈服して生命にしがみつ়く。つまり、受動という<奴隷>の側に回る。ここで、<自然>とは人間存在の基盤をなす動物的・肉体的生命を意味し、<自然の超越>とはその生命の格

下げ、生命の至上性の切り下げを指すのである。生命を敢然と危険に曝すというヒロイズムの黄金律を受諾することによって、オラースは、彼が真正のヒーローであることを立証し、他の紛い物のヒロイズムから訣別する。

C hors de l'ordre commun

次に、アルバ側の代表戦士が知らされる。それは、オラースにとって義理の兄弟であるキュリアスであった。この後、オラースの二度目の tirade が始まる。

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière;
Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur;
Et comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes. 436

これは、出だしの部分を引用したが、ヒロイズムの常套語 honneur, constance, valeur といった語の他に、peu communes, hors de l'ordre commun といった語が現われて、前述のヒロイズムのマニュアルに較べて一段の飛躍、高揚が感じられよう。ローマはオラースを選び、アルバはキュリアスを選んだ。これを単なる暗合とはとらずに、より高いヒロイズムへの召命とオラースは解したのであった。ドゥヴロフスキーの言葉を引用すれば、「自乗されたヒロイズム」⁽⁴⁾ héroïsme au deuxième degré である。ヒロイズムの中のヒロイズム、ヒロイズムの秘義が彼らの前に開かれた。

Combattre un ennemi pour le salut de tous

Et contre un inconnu s'exposer seul aux coups,
D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire:
Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire;
Mourir pour le pays est un si digne sort
Qu'on briguerait en foule une si belle mort;
Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'amant d'une soeur
Et, rompant tous ces noeuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,

Une telle vertu n'appartenait qu'à nous;

L'éclat de son grand nom lui fait peu de jaloux

Et peu d'hommes au coeur l'ont assez imprimée

Pour oser aspirer à tant de renommée. 451

「万人の救済のために敵と戦うこと、見知らぬものと一人あいまみえること、それはただの勇気に過ぎない」(437-39)敵とは、家族や集団や社会や、あるいは国家に敵対するものであり、なんらかの公然の理由をつけられて打倒すべき相手のことである。そのような相手と戦うことは、余りにも当然すぎることでヒロイズムにとってはほんの一步を踏み出したに過ぎない。あるいは、社会的理由もなくいわば私闘において、見知らぬものと戦うことになるかも知れない。そこで怖じけるのは怯懦というべきであろう。いずれもヒロイズムといっても、初歩的なもの simple vertu(439)に過ぎない。この程度のことは、「数知れぬものがすでに行なったし、数知れぬものができることでもある」(440)あるいは、もう少し進めれば、オラースに即して評家が贅言を尽くし、今なおアクチュアリティを失わないものに、国家のため一命を捧げるといふ愛国主義がある。「国のために死ぬのは高貴な運命であり、人々は群をなして名誉の戦死を請い求めよう」(441-2)通俗的解釈に拠れば、オラースは、ローマという国家に自己を同一視して、国家への献身と化した愛国的ヒロイズムの典型的な例とみなされているが、そうした見方を、オラースはここで軽くいなしている。それは人々が「大挙して」 en foule(442)求めるヒロイズムでしかないだろう。だが、運命は最も険しく最も困難な過酷な課題、自己の分身を葬ることを命じたのだった。「愛するものを葬る」(443)「自己の分身と戦闘であいまみえる」(444)そして「わが命をもってしても購いとるだろう血族に敵対」(448)する。このようなヒロイズム telle vertu(449)は、「我々のものでしか」(449)ありえないだろうし、これほどの英雄的高み tant de renommée(452)を望むものは「ほとんどいない」 peu d'hommes(451)のであり、ヒロイズムの中のヒロイズムに達したヒーローに「挑戦するものはいない」 peu de jaloux(450)のである。このような無類の<栄光>へと召命するローマとは、凡百のヒロイズムの彼方 hors de l'ordre commun(436)に聳えるヒーローの中のヒーロー、選ばれたヒーロー達からのみなる聖なる共同体に他ならない。「ローマが私を選んだ。迷いはしない」(488)とは、聖なる共同体からの召命への全面的服従であった。

ヒーローとは、動物的価値にとっては至上のものである生命をその至上性から引きずり降ろす、つまり危険に曝す勇気によってその優越性を自他に証する存在である。だが、ひとたび獲得した優越性も、永久の有効性を所持するわけではない。それは、ロドリグの父親が身を持って体験したところである。かつての英雄も時の経過によって屈辱に沈むのである。あるいは、時の経過を待たなくても、他のヒーローが現われて再び優越性に挑んでくることもあろう。このために、ヒーローは絶えず戦って己の優越性をその都度自他に証明しなければならないことになる。こうして、優越性とは内的に競り上がりを含むのである。ヒロイズムは空間的にも時間的にも拡大しなければならない。しかし、無際限の競り上がりが可能であろうか。優越の弁証法を延長する限り、ただ一度の失敗が優越を失なわせるという脆弱さをどうすることも出来ないのである。この時空に渡る無際限の競り

上がりという悪循環から脱し、不動の自己完結したヒロイズムを見い出さんとするために、オラースはヒロイズムの上にさらなるヒロイズムを創建しようとした。オラースの企図は、<自乗されたヒロイズム>の創建を、最愛のalter egoとの決闘に敢然と立ち向かうことによって、目の眩むようなヒロイズムの高峰を目した。そのために、ヒロイックな投企の自然を制圧するという実存的礎石は、究極まで深められ、眩暈と戦慄なくして立ち向かうことの出来ない<肉親殺し>に辿り着くのである。この優れて英雄的、反自然的、非人間的<肉親殺し>という課題を果たしたとき、初めてヒロイズムは<優越の弁証法>が必然とする陥穽に捕らわれることなく、揺らぐことのない不動の自己定立を獲得する。もはや、「挑むものとてない」(449)高峰に、ヒーローは屹立する。

「愛するものを葬る」(443)「わが命をもってしても購いとりたい血族」(448)を犠牲にするといった言葉は、この場面に即して言えば明らかにキュリアスとの死闘を指しているのだが、それが字義通りに解されるべき言葉であることは、妹カミーユの殺害によって明らかになる。おそらく、オラース自身にとっても予想外のことであったろうが。

<自然を越えた>存在たらんとするヒーローは、自然という規定からの超脱を企図する。ペニシューによれば、自然とは敗北、剥奪、死を規定する。¹⁹それらに抗する物理的術を人間は持たない。ために稀でヒロイックな栄光へと飛躍せねばならない。ヘーゲルの図式に従えば、内なる動物性を脱却して人間性へと飛躍・開花しようとするのである。それは、人間存在の基盤をなす自然への敵対、制圧、抹消である。そして、このような反逆の果ては、肉親殺しに帰着する。ドゥプロフスキーは言っている。「人間の自然的な出自に対する根本的な反逆、または、人間存在の始源的な受動性に対抗する意識の全面的な回復としてヒロイズムを定義するならば、論理的に言って、最高に反自然的行為である肉親殺しこそ、優れてヒロイックな行為なのである」¹⁶<自然を越え>ようとするヒロイックな投企にとって、人間を圍繞する自然をなみする事こそその最良の徴であり、とりわけ、最も近くにあって最も強力な自然=出生と愛を断ち切ることが、その最高の証となるのである。こうして、最も反自然的な人情に反する<肉親殺し>こそ、すぐれて最高度にヒロイックな行為としてヒーローに立ち現われるのである。この<肉親殺し>の論理を貫徹すれば、義兄弟から血を分けた兄弟へ、更に親へと、遂には我が身たる身体への攻撃・抹消へとエスカレートするだろう。肉親殺しは母殺しに究極し、さらに自己の存在の自然的根源=身体の否定、つまり自殺にまで行き着く。ヒロイズムが自然を越えると自己規定する以上、さらにヒロイズムの秘義が、その自己規定を十全に実現しようとする決意であるならば、自然的規定からの超脱が究極には自己破壊という矛盾に帰着するのは不可避なのである。ここに悲劇が潜んでいた。

肉親殺しという反自然的行為は、もう一つ強力な絶対的な禁忌、立法への反逆という側面を持つ。この場合もまた実現不可能性にぶち当たる。不可能とは構造論的に不可能という意味であり、現実において経験された偶然的な事実によって左右されるものではない。オラースは果敢にも肉親殺しという強力な禁忌に挑戦した。タブーの人間を緊迫する強力な圧制的な力に、単身挑んだのだ。しかし、禁忌を解消することはできなかった。彼の挑戦は当然にも不発に終わった。

肉親殺しは、ヒロイズムが自己に課す特権的行為、それによってそれを通してのみヒロイズムの

完璧な自己証明は確保出来るのであった。だが、それは自己破壊に究極し、また、同時にそれは人間が存立を賭けて自己に課した聖なる禁忌の侵犯=不可能事でもあった。ところで、オラースは果敢にもこの禁忌を侵犯した。否、しようとした。ヒロイズムの前衛を自負するオラースは、ヒロイズムの自己証明の道を果てまで辿ったのである。この意味で、オラースはもう一人のオイディプスであったといえよう。しかし、タブーはオラースの侵犯によって何ら傷つけられることなくアンタッチャブルに保たれた。オラースの肉親殺しは、一回的な偶発的な事件に格下げされ肉親殺しという禁忌は、いささかの傷もつかず保たれた。侵犯は不発に終わった。それは、オラースの意図に反してヒロイズムの究極の自己証明は手に入らなかったということである。肉親殺しは指示であると同時に遮断であった。ヒロイズムのアリバイを指示しながらも、その享受は永久に遮断されているのである。

ヒロイズムは、ここで人間存在の根本的なアンビバレンツの一つにぶつかったと言わねばならない。強烈なヌミノーズであるとともに、タブーである肉親殺し。人間存在の絶対的な証でありながら、実現不可能な肉親殺し。肉親殺しとは指示であると同時に遮断であるという手に入れることの出来ない極値だったのである。このようにして、ヒロイズムは不可能事の企てであり、挫折の予感に満ちた本質的に悲劇的なものであった。オラースの tirade が醸し出す不安は、ヒロイズムが必然とする悲劇の予感であった。ここまで来て、我々はヒロイズムの根源的な投企=自然からの超脱の不可能性に思い当たるのである。ヒロイズムとは、根本的に挫折するしかない営為なのではなからうか。こうした問いを提出するのは、先走りと言うものだろう。オラースが身を持って証したのは、真正なヒロイズムが他ならぬヒロイズムの直中において、ヒロイズムの最高峰において挫折に出会うということであった。

3 カミーユ

ヒロイズムの企図が、遂には肉親殺しに凝結することを前章で論じたが、それは、劇的にはオラースとカミーユの対決=カミーユの殺害となって現われる。カミーユ殺しとは、肉親殺しという秘されたテーマの顕在、展開であり、かつ、ヒロイズムが究極的に直面しなければならない畏怖すべき課題なのであった。劇的に言えば、キュリアスとの戦闘は一つの前哨戦、腕試しであり、カミーユとの対決こそ、ヒロイズムが全力を挙げて対決しなければならない難敵であった。

カミーユについては、オラースに負けず劣らず誤解を浴びてきた。<愛に殉じた悲劇のヒロイン>というありふれたキャラクターにはめ込まれて、捨て置かれたと言ってよい。オラースの理解に尽力したエルラン¹⁷⁾でも、カミーユに関しては理解の外にあったようだ。サビーヌは<嘆きの女>を常に演じ続け、そこから出ることも発展することも無いのに較べて、カミーユは揺れ動き、状況の変転に翻弄されるキャラクターである。また、カミーユは本劇中で、予言や夢がくだされる唯一の登場人物であり、いわば天との親縁性を持った選ばれた人物である事も注目すべきである。予言は常のごとく、いかようにも解釈される曖昧性を含んでいるが、その中に「おまえはキュリアスと結ば

れる」(197)という語があり、彼女を幸福の予感で満たす。他方、夢は血塗られた悪夢であった。夢の意味は後になって明かされるのだが、カミーユは恐怖に翻弄されるのみである。幸福の予感から恐怖のどん底まで大きな振幅でカミーユの心は揺れるのである。突然、キュリアスが彼女の目の前に現われる。

Tu fuis une bataille à tes vœux si funeste
Et ton cœur tout à moi, pour ne me perdre pas,
Dérobe à ton pays le secours de ton bras. 246
Ce n'est point à Camille à t'en mésestimer:
Plus ton amour paraît, plus elle doit aimer 250

ここでカミーユはエロスに自己を捧げた女を演じている。キュリアスが愛のために、祖国を投げ捨てて来てくれたと思い、そうしたキュリアスを非難するどころか受け入れているのである。エロスへの献身を至上の価値とみなして、国家や社会への義務をそれに劣るものとしているのだが、残念ながらキュリアスは、カミーユの価値観を共有しはしない。彼がやってきたのは、アルバとローマの間に一時休戦が成立したからに過ぎない。実は、この時約二年ぶりにカミーユと再会したキュリアスは、開口一番こう言ったのである。

J'ai cru que vous aimiez assez Rome et la gloire
Pour mépriser ma chaîne et haïr ma victoire 241

この句ほど、キュリアスのぼんくらぶりを明白に示したものはない。彼はカミーユとの愛を本気に受け取ってはいないのだ。ローマとアルバが戦争状態に入り、お互いが敵国人として分かれば消えてしまう程度の愛と思っていたのである。予言のほのめかしもあったろうが、愛の成就に希望をかけ、一喜一憂していたカミーユとは埋めようのないギャップである。さらに、オラースとキュリアスが戦うことが決って、キュリアスが戦場に出かけようとする寸前の別離の場面で、カミーユはキュリアスを戦場に行かせまいとし、戦線からの離脱、彼女との愛を選ぶよう再度求める。キュリアスの態度は、次の句に明かである。

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays. 562

キュリアスは愛よりも祖国への献身を優先させるのだが、それは彼の確信と言うより単なるコンフォートイズムに過ぎなかった。彼の愛が習俗あるいは社会習慣の一部に過ぎなかったように、彼の愛国主義とは、祖国への義務を鼓吹する世間への盲従に過ぎない。キュリアスはオラースのごとくヒロイズムへ昇ることができなくて、命を惜しんでドゥブロフスキー流に言えば奴隷に転落したので

あるが、そうした彼が、カミーユに代表戦士の地位を他人に譲るべきだといわれると、それをはねのける。

Que je souffre à mes yeux qu'on ceigne une autre tête
Des lauriers immortels que la gloire m'apprête
Ou que tout mon pays reproche à ma vertu
Qu'il aurait triomphé si j'avais combattu
Et que sous mon amour ma valeur endormie
Couronne tant d'exploits d'une telle infamie! 556

つまりは、他人が榮譽をものにするのを見たくないという自尊心と、戦いを逃避したという非難、愛のために戦いから逃げたという恥辱を受けたくないために、これも自尊心の一形態であるが、代表戦士という名譽にしがみついたのである。一度、奴隷に墮した者は限りなく転落していくというべきか。彼の最後の言葉、

Je vais comme au supplice à cet illustre emploi,
Je maudis mille fois l'état qu'on fait de moi,
Je hais cette valeur qui fait qu'Albe m'estime;539
Je vous plains, je me plains; mais il y faut aller. 542

このように本来戦う資格のないものが、amour propreから選ばれた名譽にしがみつき、不承不承戦場に立つことによって、祖国アルバを裏切ったのである。ヒューマン?なキュリアスについては、これ以上言うこともないが、ドゥブロフスキーの厳しい断罪を引用しておこう。「疑いもなく、キュリアスにおけるヒューマンな道徳は、本質的にめめしいものである。避けられない選択を前にしての彼の嘆き、彼の苦しみは、その結果はどうであれ、カミーユの絶望的な叫び(389)、サビーヌの治らない不決断(395)、そして両者にみられる涙への誘いと同様なのである。』¹⁸⁾キュリアスは、ヒーローとして失格したのみでなく、厳格に言えばカミーユの愛に値しない男でもあった。そこに、カミーユの大きな不幸があったのである。但し、カミーユの愛がどんなものであったかも見ておく必要がある。社会的な価値よりも愛を上位におき、エロスへの献身を至上の価値とすることは一つの態度である。エロスは、自己への絶対的服従を求めるものであり、その犠牲になったものは数知れない。ところが、カミーユは愛に対して実に保守的というか体制的なのである。キュリアスに対して脱走さへ勧めたほど反社会的な彼女が、愛については父親の認可という合法性を後盾にしている。

...il(Curiace) obtint de mon père
que de ses chastes feux je serais le salaire 172

家族的、社会的、果ては国家的な秩序をも愛のために犠牲にすることを辞さないカミーユが、このように愛の家族的、社会的認知に執着するのは笑止千万といわねばならない。こうした言葉を吐くカミーユが、エロスへの献身にすべてを捧げたとは信じられないのである。何よりも、彼女の愛が、カミーユの主観にとってどのようなものであったにせよ、ふさわしい相手を持たなかったのは致命的である。カミーユのエロスへの献身とは、言葉だけのものであった。彼女を愛の権化に祭り上げようとする見方は皮相的なものである。例えば、ステグマンは本論の冒頭にも引用したように、カミーユは愛に拠って立ちオラースの苛烈なヒロイズムに対抗したとしている。エロスへの献身を字義通りに捉えれば、おそるべき秩序破壊的、反社会的なものとなるはずだが、しかし安楽椅子に座したヒューマニストにとって<愛に殉ずるヒロイン>くらい嗜好に叶うものはないようである。多くの批評家がこうしたおごなりの解釈で、カミーユを曲解した。また、こうした曲解の政治的利用については後で述べる。

オラースとキュリアスが戦場にたち、戦闘を始めようとしたとき、両陣営から不平が出、こうした近い血縁のものの戦闘を認めてよいかものかどうか、神意に訊ねることになる。再度、戦闘は中断されたのだが、この時サビーヌが微かな期待を抱いたのに対して、カミーユの態度は何の動揺もなく、不動のものとなっている。

Et la voix du public n'est pas toujours leur(dieux) voix,
Ils descendent bien moins dans de si bas étages
Que dans l'âme des rois, leurs vivantes images,
De qui l'indépendante et sainte autorité
Est un rayon secret de leur divinité. 846
Le ciel agit sans nous en ces événements,
Et ne les règle point dessus nos sentiments. 862

オラースとキュリアスの戦いは、人間の力でどうなるものではなく天の意志であるとカミーユは見透かしたのである。もはや幸不幸に一喜一憂するカミーユではない。天の計り知れない意志が、オラースとキュリアスの戦闘を準備した。「天は人間の感情によって出来事を計りはしない」(862)カミーユは、ここで天の意志を読みとり、感情の無力を認める明晰に達している。もっともこれが諦念に結果するのではなく、おそるべき絶望的な反抗に爆発するのであるが。この表面的には静かなカミーユの明察の裏で、恐ろしい起爆力が蓄積していたのである。

オラースとキュリアスの戦闘がオラースの勝利に終結し、今やオラースの帰還を待つのみとなっているとき、四幕4場にカミーユ一人が舞台に立ち、五十六行にわたる長い tirade がおかれている。キュリアスが彼女の制止を振り切って戦場に行った後、彼女が運命の変転に翻弄される小娘から変貌を遂げつつあったことは前述したが、この tirade でカミーユは完全に変貌した姿を見せる。反抗の

執念と化して、全身全力を挙げてオラースに襲いかからんとする憑かれた悪鬼として現われる。

Oui je lui ferai voir, par d'infaillibles marques,
Qu'un véritable amour brave la main des Parques,
Et ne prend point de lois de ces cruels tyrans
Qu'un astre injurieux nous donne pour parents.
Tu blâme ma douleur, tu l'oses nommer lâche!
Impitoyable père, et par un juste effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort. 1202

こうしてカミーユの tirade は、始まる。最初に愛という名分を立てているが、それは単なる口実に過ぎず、カミーユ自身もこの点で混乱している。重要なのは、「死を恐れない」 brave la main des Parques (1196)の句である。死をものともしないことがヒロイズムの黄金律であることは先に示した通りであるが、皮肉にもカミーユの態度はそれに一致する。カミーユの場合は裏返されたヒロイズムとも言うべきであろう。ヒロイズムそのものではない。ここで一つの誤解を解いておきたい。それは、ドゥブロフスキーが他ならぬ<感情のヒロイズム>をカミーユに認めていることである。「あらゆる点で栄光のヒロイズムと類似しながらも、厳密に正反対のものである感情のヒロイズムをうち建てることによって」⁽⁹⁾「死の試練に曝すことによってカミーユは、感情のモラルをヒロイックなモラルに高める」⁽¹⁰⁾カミーユを愛に殉じた少女とみなすことによって、彼女が持つ毒を薄め、安全無害化して自らも安心しようという甘ったるい批評の例をステグマンにみたが、ドゥブロフスキーはそれと違うものの、カミーユをヒロイズムという地平に格上げすることによって彼女の真価を見過ごすことになったのである。カミーユは自ら進んで格下げの方向に向かった。カミーユの行く手は、無であり、なんらかの価値定立などではない。カミーユにヒロイズムという mélioratif な語を、適用するのは誤りである。

そして、残虐非道なもの ces cruels tyrans(1197)には従わないと反逆を宣言する。ces cruels tyrans とは、この文脈に即して言えば老オラースとオラースを指す。更に、老オラースが代弁者となっている国家主義、オラースが具現したヒロイズムである。ここで、カミーユの基本的な立場は明確にされた。彼女は反抗 révolte に走ったのである。運命が彼女の小さな胸に宿った感情などかまうことなくその進行を歩むことを知り、近親のものにはそむかれ、彼女が愛していると錯覚しているキュリアスにも結局は捨てられ、今や失うべき何物をも持たないカミーユは、絶望の淵からエネルギーを結集し、反抗へと向かった。「一切を失ったものに何を恐れることがあろうか」(1244)「私の苦しみを過酷な運命に見合うものにしよう」(1202)運命が過酷であればあるほど、容赦なく彼女を苦しめれば苦しめるほど、カミーユはその苦の中で反抗を養うのである。そして、それは「正しい努め」(1201)なのだ。ここでカミーユが直感した正しさとは、老オラースやオラースが言う意味のもの、即ち何らかの義に合致していることでは無論ない。それは反抗と孤独のさなかに身を置いたものが、自らに

宣じた確信、本能的な自己肯定とでも言ったものであった。

Dégénérons, mon coeur, d'un si généreux père,
Soyons indigne soeur d'un si généreux frère,
C'est gloire de passer pour un coeur abattu,
Quand la brutalité fait la haute vertu.
Eclatez, mes douleurs: à quoi bon vous contraindre?
Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre?
Pour ce cruel vainqueur n'ayez point de respect,
Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect,
Offensez sa victoire, irritez sa colère,
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire. 1248
Il vient, préparons - nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant. 1250

dégénérons(1239)これがカミーユの長い tirade の要約なのだ。字義通り身を落とすこと、墮落することである。ヒロイズムという絢爛たる栄光から、彼女の感情の圧殺を要求する国家主義から、ローマから、都市という共同体から、さらには過酷な容赦を知らない歴史の進行からカミーユは自らの意志にしたがって墮ちたのである。その出発点になったキュリアスとの愛は、もはや単なる口実に過ぎない。キュリアスとの愛など、カミーユが墮落するエネルギーになり得なかった。カミーユに愛の権利を認めたり、感情のヒロイズムを着せたりするのは、このカミーユの墮落を無視したり、過小評価してるからである。オラスが体現するヒロイズムに、愛という別の原理を持ち出して対抗したのではない。それでは、一つの異義申し立てにしかならない。そのような次元では、二つの原理があい争うわけで、互いに相対化しあうばかりである。カミーユは自ら墮落することによって、自らを無にまで貶めることによって、いわば負の極点に位置することによって自他の相対化を拒否し、他の価値一切を呪い、否定する特権を手に入れたのである。カミーユのニヒリズムとは、価値を否定し痛罵する特権を意味するとは言え、そこから何物も建設されるものではない。彼女がヒロイズムを、国家を、運命を、天を呪い罵倒するのは、そうするだけの義を持っているからではない。愛やヒューマニズムや何やらという義に拠って、彼女は反抗しているのではないのだ。彼女自身が無であるからこそ、一切に毒を投げつけることができたのである。カミーユのように真正面から敵対するのではなく、斜めからゲリラ的に攻撃するというのは弱者の取る戦法である。こうした点で、確かにカミーユの反抗はドゥブロフスキーの言う「女の詐術」⁹¹⁾と言える。ありていに言えば、負け犬の遠吠えである。しかし、負け犬や弱さ、墮落、といった負のものを鋭利な攻撃の武器に転ずるのが、弱者の無からの反抗なのである。tirade の最後の部分、éclatez(1243) から croissez(1246), offensez(1247), irritez(1247) と次第にクレッシェンドで、調子が高まっていく。無からの反抗は、挑戦

へ、さらには挑発にと高揚する。

Ne cherche plus ta soeur où tu l'avais laissée,
Tu ne revois en moi qu'une amante offensée
Qui, comme une furie, attachée à tes pas
Te veut incessamment reprocher son trépas.
Tigre altéré de sang, qui me défends les larmes,
Qui veut que dans sa mort je trouve encor des charmes,
Et que, jusques au ciel élevant tes exploits,
Moi-même je le tue une seconde fois!
Puissent tant de malheurs accompagner ta vie
Que tu tombes au point de me porter envie,
Et toi, bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette gloire si chère à ta brutalité! 1294

「復讐の女神フリアエのようにまとわりついてやる」(1285)という句に、カミーユの真骨頂が出ている。もはや、論理や主張の問題ではないのだ。なりふり構わず、カミーユはオラースに食いつき、その栄光を食いちぎらねばならない。

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître, et que ton coeur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés! 1306

この後も、延々とローマの歴史を先取りするかのように、ローマの壊滅を描写しつつ祈願の言葉が続く。ローマとは、本劇中では地理的歴史的な名称であるとともに、将来世界の支配者となるべく定められた運命を指し、さらにはヒーローたちの祖国、或はヒーロー達からなる聖なる共同体をも指すのであるから、このローマに対する罵倒は、カミーユの呪いと罵倒の究極的な対象であるといえる。ここで、カミーユの反抗はその究極点、不敬にまで至ったのである。

以上の劇的用意を経て、オラースとカミーユは激突する。カミーユは、オラースの剣によって葬られた。この時、オラースの述べた言葉は短いが端的に明快である。

C'est trop, ma patience à la raison fait place,

Va dedans les enfers plaindre ton Curiace! 1320

Ainsi reçoive un châtement soudain

Quiconque ose pleurer un ennemi romain! 1322

Un acte de justice,

Un semblable forfait veut un pareil supplice. 1324

ヒロイズムという観点からすれば、カミーユ殺しは *raison* であり、*acte de justice* に他ならなかった。一部の論者がみるように、感情に駆られた盲目の行為ではありえなかった。キュリアスとの戦闘からカミーユの成敗に至るまで、ヒロイズムの論理は一貫しており、より一層徹底し、高揚した。

オラースの行為はその動機において紛れる事なくヒロイックであり、その正当性は明白であった。だが、その帰結は明快を欠き、両義的なものとなった。カミーユのなりふり構わぬ反逆は、彼女が望んだようにヒロイズムを打倒することはできなかった。ただ、ヒロイズムの内奥に潜むジレンマを赤裸に白日の下に曝す事に成功したのであった。そこで、ヒロイズムは自らの内にある挫折に直面しなければならなかったのである。同時に、ヒロイズムは外部からの批判に曝されることになる。外部とは、非英雄=大衆と、社会秩序の代表者=王とである。

4 オラースの審判

V幕は一般にオラースの審判 *judgement* と呼ばれている。批評家コルネイユはここでも不満を漏らし、V幕は成功していない、なぜなら弁舌に終始しているからと、彼らしい審美的な批評をしている。このような不満が出る根本的な理由は、V幕が劇的に必要なのかということが問われるからである。純粋にヒロイズムという観点に立つならば、カミーユ殺しという主要なヒロイックな行為によって本劇の *action* は尽くされたのである。キュリアスとの戦闘は、実は前奏に過ぎなかった。ヒロイズムは、カミーユ殺しによってその赤裸な姿を明らかにし、その奥義である「もう一つの自己との戦い」(443)「わが命を持っても購いとる血族」(447)を葬りさるといふ、至高の肉親殺しという課題に挑戦し、かつその挫折を露呈した。もはや残されたものは何もないはずである。このような劇的構成上のV幕の位置づけについて、不思議にもフランスの批評家は殆ど取り上げていないが、ネルソンは本劇は、カミーユ殺しの前で終わるべきものであるということを言っている。¹²⁹ 勝利者オラースが凱旋して、老オラースに変わって王位に就くという結末が、政治的心理的に最善だという。カミーユ殺しまで取り除いては、ヒロイズムが全く変質してしまい、ネルソンの『オラース』解釈自体も支持し得ないものだが、V幕が余剰、または異質であるという直観は正しいのである。

V幕で、新しい人物が登場する。王と大衆である。今まで全く姿を見せないわけではなかったが、その劇的役割は殆どなかった。ローマが勝利をおさめ、その支配が確定した瞬間、即ちヒロイズムがその難業を完遂した途端、大衆と王がのさばり度とはイロニーであるが、ヒロイズムは王と大衆という他者によっていわば裁かれることになる。大衆の代表ヴァレールが、オラースを告発する。

その詳細は省略するが、オラースを審判に付したのはまず持って大衆であり、その結果ヒロイズムは、その輝かしい果実を大衆=非英雄達によって奪い去られるのである。ヒロイズムの秘義に従えば、キュリアスとの戦いからカミーユの殺害に至るまでは、一貫しており何の食い違いも飛躍もない。カミーユの殺害を罪、恥辱というならキュリアスの殺害も同然なのである。カミーユの殺害にはなんの恥辱も不名誉も罪もない。ヒロイズムは不変である。だから、オラースが審判されるいわれはない。オラースは大衆について語る。

Le peuple, qui voit tout seulement par l'écorce,
S'attache à son effet pour juger de sa force,
Il veut que ses dehors gardent un même cours,
Qu'ayant fait un miracle, elle en fasse toujours.
Après une action pleine, haute, éclatante,
Tout ce qui brille moins remplit mal attente,
Il veut qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux,
Il n'examine point si lors on pouvait mieux,
Ni que, s'il ne voit pas sans cesse une merveille,
L'occasion est moindre, et la vertu pareille:
Son injustice accable et détruit les grands noms; 1569

物事の皮相しか見る事の出来ない大衆に、ヒロイズムを理解することも判定することもできない。オラースにとって、大衆は無視すべき対象でしかなかった。老オラースの言葉を引こう。

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
A voir la vertu pleine en ses moindres effets,
C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire,
Eux seuls des vrais héros assurent la mémoire. 1720

ヒロイズムを理解するのは、「王、高貴な人、志操高い人」(1717)であり、彼らのみが栄光も名声も授けることができる。ここでも、大衆は埒外におかれている。

しかし、オラースは「やくざな大衆がヒーローの名声を認め、破壊する」(1569)事を、甘受しない訳には行かなかった。大衆=非英雄達は、ヒーリックな難業を手を拱いて傍観するしかないが、ヒーローから喝采と栄光を奪い去れるという始末の悪い観客なのだ。ここで、ドゥブロフスキーの的確な指摘を引用しよう。「老オラースが欲し、またオラース自身も自乗されたヒロイズムを打ち立てることによって、個人的には試みたように、ヒーローの共同体をそれ自身において建てることは不可能だったのである。キュリアスの勝利者、カミーユの勝利者、そして自己に打ち勝てるもの=オラー

スは、大衆の現前によってその勝利を奪われた。彼が紛れることのないヒロイズムをうち建てたと信じた瞬間、もう一人の私ではなく、**真正の他者**が、彼に対立しオラースから彼自身の行為を奪い去ったのである」²⁹即ち、<主人と奴隷の弁証法>のもう一つの解釈<自己と他者の弁証法>が働くわけである。ドゥヴロフスキーも、サルトルを援用して詳述している。²⁹自己意識の成立は、他者の現存を条件とする。ヒーローにとって真の他者とは奴隷である。排除したはずの奴隷の視線が、実はヒーローをヒーローたらしめていたわけである。ヘーゲルの図式に従えば、このように奴隷=大衆がヒロイズムを突き崩すのは必然と言うことになるが、それはあくまでも外からのヒロイズムの切り崩しに過ぎない。ヒロイズムは大衆の前に敗北したといえるが、挫折したわけではない。オラースにとっては大衆の理解など無価値なのである。彼には<選ばれた民>という観客がいればよい。即ち、アルテル・エゴであるもう一人のヒーローの認知があれば、足りるのだ。だが、オラースの留まることを知らないヒロイズムへの上昇は、ヒーローのアルテル・エゴを大衆へと転落させ、置き去りにするものであった。大衆という観客を蔑視し捨て去り、険峻なヒロイズムの高峰をよじ登って頂点に達したとき、見回せば、大衆は無論の事、同志たるヒーロー達も消え失せたのであった。オラースは、ついには誰一人の視線すらない荒涼とした砂漠に追いやられたのであった。「挑むもの」(449)のないヒロイズムの高峰は、ヒロイックな荒野に他ならなかった。ドゥヴロフスキーは言う。「オラースは孤絶する。殺害者であるとともに傷つけられたものとして、同類には裏切られ、近親といえ、呻吟しつつも凡庸な妻に、その上父親にも理解されないで」²⁹サビーヌとオラースのギャップは越えられないほど広く、このカップルはとっくに壊れているが、表向きはオラースの弁護人である老オラースでさえ、オラースの理解からは程遠い。V幕のオラースは、あらゆる人間的環界からはみ出た者の孤絶した悲痛な姿を曝すのである。それは生きようのない砂漠であり、ヒーローたる(彼は依然としてヒーローである。失墜しても墮ちてもない)オラースに残されたのは、生の放棄=死でしかなかった。

Si bien que, pour laisser une illustre mémoire,
La mort seule aujourd' hui peut conserver ma gloire,
 Encor la fallait- il sitôt que j' eus vaincu,
 Puisque pour mon honneur j' ai déjà trop vécu. 1582
 Et si ce que j' ai fait vaut quelque récompense,
 Permettez, ô grand roi, que de ce bras vainqueur
Je m' immole à ma gloire, et non pas à ma soeur. 1594

「わが榮譽を保つのはただ死」(1580)のみであるから、「わが榮譽に殉ずる」(1594)ことを願うのである。大衆の視線がヒーローの罪を糾弾する時に、オラースがここで言う榮譽とは、もはや観客の視線では有り得ない。<栄光>を奪われたヒーローの残された自己確信、自負であった。「私は余にも生きすぎた」(1582)とは、聞くに痛ましい科白である。繰り返して論じてきたように、ヒロイズムと

は自然の超越=自己破壊だと言ったことの見事な実証だからである。自決を王に希うオラースは、悲愴、峻厳、孤独、そのものである。論理的には、オラースの自決で劇は終わるべきであろう。この場におけるオラースは、意味論的に言って自決したの等しい。オラースが死ななかつたのは、更に王の登場によって政治的加工を受けたからである。

前作『ル・シッド』でもそうであったように、政治的統合を機能とする国王が最後に現われて、ヒーローの所作に決着をつける。本劇では、審判者としてオラースを裁決する。国王テュルは、オラースが体現したヒロイズムを全面的に受け入れはしなかつたのである。もしヒロイズムが、「国王、高貴な人、志操高い人」(1717)にしか認知されないもので、その承認が必要であるとすれば、ヒーローが国王に寄せた期待は見事にテュルに裏切られたことになる。テュルは、ローマという国家の統合を第一義として、ヒーロー達がつくる選ばれた共同体、ヒロイズムの前衛ローマに属するのではない。国家と言うものは、ヒーロー達によってのみ構成されるのではない。大衆=非英雄=奴隷を必要とするのである。戦争が終結し平和が確保された今、大衆が表面に踊りだし声高にその存在を主張し始めた。国王はそれを無視することができない。国王はヒーローと大衆の宥和を、二者の国家への統合を果たさねばならない。ところで、テュルの調停を見ると、それは徹頭徹尾大衆への妥協であった。

Cette énorme action faite presque à nos yeux
Outrage la nature et blesse jusqu'aux dieux. 1734
Les moins sévères lois en ce point sont d'accord,
Et si nous les suivons, il est digne de mort. 1738

こうしてカミーユ殺しは断罪される。テュルはここで、ヒロイズムを離れ大衆にはっきりと同化したのである。そして、ヒーローたるオラースは、あたかも確信犯のような相貌を呈する。

Si d'ailleurs nous voulons regarder le coupable,
Ce crime quoique grand, énorme, inexcusable,
Vient de la même épée et part du même bras
Qui me fait aujourd'hui maître de deux Etats.
Deux sceptres en ma main, Albe à Rome asservie,
Parlent bien hautement en faveur da sa vie. 1744

とは言え、国王への貢献の故に処罰はしない。罪ではあるが罰は与えないというのは、法も論理もない、露骨な便宜主義であり、足して二で割る政治的決着である。これを政治的統合、ヒーローと大衆の宥和と称するのは、一種の詐欺みみたいなものである。彼の命を免除するとは一見ヒロイズムへのリップ・サービスのように見えるが、その実大衆へのおもねりなのである。ヒーローにとって生

命などたいした価値はなく、栄光こそヒーローの望むものに他ならないのだが、テュルは、オラースに生命を与え、栄光を奪うのである。

ところで、国王の調停について、ドルトの考えを紹介すると、彼はヒロイズムを封建的アナキーと同一視しているのだが、国王は、「極端な自己主張を国家という枠に編入し、封建的ヒーローを国家の従僕に、その支柱にする」⁽⁹⁾者であるとする。つまり、ヒロイズムは国家という共同体の枠組みに入り、そこで役割を果たすことによって、そのアナキー、或はアモラリズムを清算するのである。ドルトは続ける。「国王は、ヒーローの破壊的な栄光を歴史の中に、国家の誕生という歴史の中に編入する。国王は、国家を否定する行為の上に国家を創建する。国王はヒーローの転換を果たし、そこで破壊者は創建者となる。こうして王権は確立し、さらに一層聖化される」⁽¹⁰⁾社会秩序を否定しかねないアナキーな暴力を国家の創建という有用な歴史的役割に変換する錬金術こそ、王が果たす政治的役割であるとするドルトの見解は鋭いが、ドルトの限界はこの錬金術を手放しで礼賛していることである。錬金術とは、その実、詐術であり、政治的統合という名によるヒロイズムの利用、搾取なのである。ヒロイズムからその内実を奪ったのは、大衆だけでなく国王もそうであった。オラースは一切の弁明を放棄し、王に裁決を委ねる。

A quoi bon me défendre?

Ce que vous en croyez me doit être une loi. 1538

Sire, prononcez donc, je suis prêt d'obéir, 1545

これは、王が政治的権威の最高者であることを是認したものであって、決して彼のヒロイズムが政治的役割に収束されることを是認するのではない。彼が弁明を放棄して王の裁決に委ねながらも、一種の超然とした傲岸不遜を保ち続けたのは実質的に政治的収束の拒否ととってよいだろう。王が最後にオラースに下した裁決。

Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime,

Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime,

Sa chaleur généreuse a produit ton forfait,

D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.

Vis pour servir l'Etat; vis, mais aime Valère, 1763

ここにはっきりと、ヒーローと国王の落差が現われている。「私は生きすぎた」(1582)として、「わが栄光に殉ずること」(1594)を求めているオラースに向かって、「生きよ」(1759)とは、無意味な音声に過ぎず、「国家に仕えるために生きよ」(1763)に至っては、政治的野心が馬脚を現わしたというしかない。実際、テュルの調停は劇的に心理的にぎこちない取り繕いの感を否めないのだが、ドルト自身もそう感じており、テュルに象徴的に現われた政治的統合は、オギュストにおいて完成する

と言っている。²⁸⁾しかし、オギュストが具現した政治的統合がいかにも光輝に飾られているにしても、それは、シンナのヒロイズムがオラースほどの強度を持たなかったから、ヒロイズムがたやすく政治的詐術に取り込まれたと言うべきである。ヒロイズムと政治的統合とは、決して予定調和的ではなく、統合の成功の裏にはヒロイズムの搾取が隠れている。さらに、テュルのカミーユへの扱いを見れば、政治的調停、宥和と言うものの偽瞞性が一層はっきりするだろう。王は言う。

Je la plains, et pour rendre à son sort rigoureux
Ce que peut souhaiter son esprit amoureux,
Puisqu'en même jour l'ardeur d'un même zèle
Achève le destin de son amant et d'elle,
Je veux qu'un même jour, témoin de leurs deux morts,
En un même tombeau voie enfermer leurs corps.1782

カミーユは、愛の神話中の人物に変貌されてしまった。カミーユが<愛に殉じた悲劇的ヒロイン>などではなく、国家にも体制にも呪いを吐きかけた反抗の鬼と化したことはすでに述べた通りである。だが、その呪いも毒も、テュルによって安全無害なものに変えられ、新たに誕生した国家のイデオロギー的飾りへと転換されたのである。キュリアスと共に葬られたカミーユからは、無の底からの反抗という哀切で虚無的な叫びは聞こえようがないのである。

5 終わりに

我々は、オラースとカミーユに焦点を絞って、その軌跡を辿ってきた。彼らの激突は、ヒロイズムの競り上がりの極地として必然であり、この兄弟の対決こそ『オラース』の真の action であったのだ。ところで、この対決の結果を見てみると、オラースの剣はヒロイズムの紛れもない勝利をもたらした。両者の共倒れに終わった。オラースはヒロイズムの中のヒロイズムを自他に明白に打ち建てることができなかつたし、カミーユのニヒリズムを根絶できもしなかつた。必死の無からの反抗は、それがいかなる義をも立てるものでなかつたが故に、何にも負けない一種の不死を得たのである。むしろオラースの峻厳で剣呑なヒロイズムの果てへの高揚が、カミーユの墮落を呼び起こしたのだとさへ言える。無の極から反抗に転じたエネルギーは、オラースのヒロイックな飛翔のエネルギーから養分を吸収している。確かに、オラースとカミーユは真の兄弟であったのだ。真正面から対立し敵対しながらも、この兄弟は意外に近いところにいたのである。二人の類似点は、一方はヒロイズムの極に、他方は反抗の極に、精神の強度の故に走り行き、社会的規範、秩序という枠を突出したことにあった。

そして、V幕で、新しいテーマが展開する。ヒロイズムの政治的搾取である。端的に言えば、平和が到来した瞬間ヒロイズムはお払い箱になったのである。ヒロイズムは、その政治的役割という機

能の中に封鎖され、限界づけられ、そして忘れ去られる。我々が歴史上目にするヒロイズムとは、殆どこのようなものである。本劇には際物性がつきまると始めに述べたが、それはヒロイズムが絶えずこうした政治的収奪に出会うことからくるのである。さらに、カミーユの本来利用しようのないはずの無からの反抗さえ、国王によって毒牙を抜かれ安全な飾りに変質した。このような政治的な収奪を受けたという点でも、オラースとカミーユの運命は共通していた。オラースとカミーユ、この一方を落としてはならない、この両者は形に沿う影のように、一体だからである。この両者は、若々しい強い精神的エネルギーによって、それぞれの運命を果てまで辿ったものとして、強い類似点で結ばれた兄弟であった。

ドゥプロフスキーが引用するヘーゲルの〈主人と奴隷の弁証法〉に即すれば、結論はとっくの昔に出ていたことになる。自然を一気にトータルに否定・超越しようとするヒロイズムは、始めから出口のない袋小路を選んだのだ。自然とは、超越されるものではなく、忍耐強い労働によって〈馴化〉されるものなのだ。先に述べたように、自然は英雄の反逆によってではなく、〈奴隷〉の労働によって徐々に撓められ人間化される質料なのだ。そこにこそ、人間が到達可能な *sapientia* が存する。確かに、理屈をつけられようであろう。しかし、劇は哲学でも理屈でもない。物わかりぶった *sapientia* に自足しようとするものは、するがよい。哲学がどの様に説こうと、ヒロイズムの中のヒロイズムを創建しようとしたオラース、そしてその影とも言うべきカミーユ、この二人が見せた悲劇的でアナーキーな相貌は、コルネイユ劇の中でも特異で強烈な印象を投げかけて忘れ難く、魅了して止まないのである。

註

- (1) Stegmann, André L'Héroïsme cornélien Armand Colin 1968 tome 2 p.581
- (2) Bénichou, Paul Morales du grand siècle Gallimard 1948 collection idées
- (3) Lanson, Gustave Corneille Hachette 1898
- (4) Dort, Bernard Corneille dramaturge L'Arche 1957,1972
- (5) Herland, Louis Horace ou naissance de l'homme Les éditions de Minuit 1952
- (6) Herland, Louis Corneille par lui-même Seuil coll. écrivains de toujours
- (7) Stegmann op. cit. p.583
- (8) Doubrovsky, Serge Corneille et la dialectique du héros Gallimard 1963
- (9) 引用はステグマン版による。Corneille, Pierre Oeuvres complètes édition par Stegmann, A. Seuil 1963 coll. L'Intégrale
- (10) Bénichou, op. cit. p.49
- (11) 神話学や深層心理学では、〈自然〉を太母と同定して、自我の太母からの離脱と解釈する傾向がある。cf. ランク、「英雄誕生の神話」野田倬訳 ノイマン、「意識の起源史」林道義訳

- (12) Doubrovsky, op. cit. p.92- 96
- (13) 『精神現象学』 IV - A
- (14) Doubrovsky, op. cit. p.145
- (15) Bénichou, op. cit. p.32
- (16) Doubrovsky, op. cit. p.151
- (17) cf Herland, *Horace ou naissance de l'homme*
- (18) Doubrovsky, op. cit. p.139
- (19) *ibid.* p.159
- (20) *ibid.* p.150- 60
- (21) *ibid.* p.167
- (22) Nelson, R. J. *Cornelle his heroes and their worlds* University of Pennsylvania Press 1963 p.89
- (23) Doubrovsky, op. cit. p.178
- (24) *ibid.* p.175- 78
- (25) *ibid.* p.174
- (26) Dort, op. cit. P.59
- (27) *ibid.* p.60
- (28) *ibid.* p.61

Bajazet の「朗読法」をめぐる

— ヴァレリーの見たラシーヌ —

浜野 トキ

序 何故ヴァレリーか

ジャン・ラシーヌの作品を批評してきた人は、17世紀以来数多い。ポール・ヴァレリー(1871-1945)もその一人である。彼は、ラシーヌの作品を批評するばかりでなく、その作品から大きな影響を受けた詩人である。1916年前後、『若きパルク』La Jeune Parque 制作当時、リュリー、グルックの音楽とともに、ラシーヌの詩句“Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur.”(Phèdre)が非常に役立った、と言っている。また、自分の子供たちに朗唱させた「アタリーの夢」le Songe d'Athalie(Athalie)からも多くの詩作上の解決の鍵が得られた、と Cahiers⁽¹⁾に書いている。彼は、自分を悩ませていた詩作上の色々な問題をラシーヌも感じたに違いなく、しかも、その困難をラシーヌが巧妙に切り抜けたことに感嘆した。「私は一つのメロデーを想定し、遅らせ、徐々に緩やかにし、結び付け、断ち切り、干渉し、しめくり、解決することを試みた—意味においても、音においても。」⁽²⁾

このように、詩の音楽からラシーヌに接近していったとはいえ、ヴァレリーは、彼独特の批評精神という濾過作業を通してラシーヌの作品を見て、作品の養分を摂取していったのである。彼は専門の批評家ではないし、批評の伝統にもとらわれない。読者というものは、時代、文化の変化と共に作品に対する見方が変わってゆく、と言う観点に立ち、ラシーヌ時代の社会的状況、作者の伝記によって作品を究明することはなく、テキストそのものの熟読こそ重要だと考えた。「真の詩人は、必然的に第一流の批評家である。」⁽³⁾と、言う。と、同時に、「ラシーヌのなかに一人のボワローないしは一個のボワローの面影があった。」⁽⁴⁾とも想像した。ヴァレリーにとっては、批評は詩作上、不可分の要因であった。

しかし、彼がラシーヌのなかに見て、詩作上の困難を切り抜けようとしたものは、ラシーヌの詩句の音楽性、それをなす、言語の構造であり、悲劇そのものではない。彼は一切の演劇的要素を無視した。これは、劇作家ラシーヌの本意では無いはずである。ラシーヌは自作を「悲劇」tragédieと呼び、自らを poète de théâtre 劇詩人、すなわち劇作家と自認していた。彼の作品のなかに、人物の心理、場面の展開、筋など演劇の必要要素が盛り込まれており、なおかつ、それが美しい詩句となって流れてゆく。

それでは、ラシーヌの作品のなかに詩の一面しか見なかったヴァレリーの批評は、全然誤ったものであろうか？彼は度々ラシーヌとシェイクスピアとを比較する。「1800語。目立つイメージはない。亡霊もない。叫び声もない。舞台装置もほんの少ししか、またはない。劇に無縁な驚きもない。し

たがって彼は集中した感受性に働きかける。これら 1800 語をもって、恐るべき韻律法—結果はほとんど平板にみえながら常に音楽的な一つの言葉—すべてがニュアンスに包まれている。』⁹⁾「私はシェイクスピアが好きでない。あれは役者のための戯曲である。すべてがどぎつい化粧をしている。すべてが瞬間的効果のために。』¹⁰⁾何故このように二大劇作家を比較するのか？ヴァレリーのなかには常に自己内部の問題—精神と肉体、知性と感情の問題を問いつめてゆく—対立の問題がある。この対立を基に展開される思考が「対話」ないしは「独白」という劇的な形式にたどり着く筈であるが、彼はこの対立を基調とした自己の劇的精神を予感していたのではないだろうか。しかし、彼の劇的精神は伝統的なものではない。シェイクスピアを酷評しながらも、後年、彼が劇作に手を染める様になってから、シェイクスピアが、ラシーヌよりもより開いた世界を彼に示してくれる、という意味で、彼に影響を与えなかったとは言いきれない。ヴァレリーは複雑である。

ともあれ、ヴァレリーは、ラシーヌの詩的言語の構造に鋭いメスを入れていった。今日ラシーヌの言語の理論的研究—文体論や韻律学など—には、ヴァレリーの批評が無視できないものとなっている。その結果、逆説的に、ラシーヌの言語の二重性—色濃く滲みでる诗情と堅固な劇構成—の緊密なからみあいを浮き彫りにして見せてくれる。一方、俳優、演出家、批評家の間では、ラシーヌの作品のなかに詩的部分しか見ないヴァレリーに対する反駁が多いが、意外にも、ジャン＝ルイ・パロー、ルイ・ジュヴェなど、優れた演劇人はヴァレリーの思想を大幅に取り入れている。ラシーヌの作品は詩か演劇か？または、これら二面が渾然と融和している作品か？ヴァレリーのラシーヌに関する発言は、これまで漠然と考えられてきた問題を真正面から提起することになった。ここに Bajazet の「朗読法」をめぐる問題を取り上げたのは、ヴァレリーのラシーヌ観を通じて、この 17 世紀の大劇作家ラシーヌをより良く解明するのが目的である。

1) ヴァレリーの詩論

ヴァレリーは倦むことなく詩論を書きつづけた。それは、自作を弁護するためでもなく、正当化するためでもなく、ただひたすらに、純粋な詩を、そしてそれを書く自分自身に向けられた。彼の詩論は難解、かつ、膨大なものであり、体系としてここで詳述することは不可能であり、本稿では、それが目的ではない。ただ、そのうち、Bajazet の朗読法に関するヴァレリーの小論 “De la diction des vers” を解明するための最小限度の詩論の説明に止めたい。

a) 「純粋詩」 la poésie pure

ヴァレリーの詩論について語るとき、「純粋詩」の問題を避けることはできない。たまたま、ヴァレリーは、『女神を識る』序言(1920)のなかで、「純粋詩」と言う言葉を用い、その説明を加えている。「19 世紀の中葉になり、フランス文学中に「詩」をそれ自体以外のあらゆる本質から決定的に隔離しようとする注目すべき意思の表示されるのがみられる。詩を純粋な状態におくこのような

準備は、すでに、エドガー・ポーによって、最大の明確さを以て予言された。』⁹⁷ ヴァレリーとしては、感情、雄弁、などを排除した全く音楽的な詩が作れないものかと考えた。しかし、これは、理想的な自己の目標であり、到達不可能なものであることを良く知っていた。純粹詩は、生の諸条件とは共存し得ない。「炎には住み得ないし、最高度に清澄な住居は、必然的に無人の境である。』⁹⁸ というのが彼の考えであった。

これに対して、アンリー・ブレモン Henri Bremond(1865-1933)は、「純粹詩」の語を取上げ、1925年10月25日、アカデミー・フランセーズの公開講座で、彼独自の理論を展開し、言論界に大きな論争を巻き起こした。彼は、ラシーヌもヴァレリーも非常に愛し、両者の類似を「純粹詩」の語によって証明しようと試みた。しかし、その理論は、ヴァレリーの思想からかなり隔たったものであった。ブレモンは、詩は靈感によって生まれる、と主張する。詩の本質的なものから、描写、雄弁、感情のみならず、言葉、その意味、詩の音楽さえも排除する。何故ならば、語や意味や詩の音楽は、詩の流れ *courant poétique* を伝達するための手段に過ぎないから。また、詩の感銘は、神に対する祈り *prière* の感情と同じである。ラシーヌは純粹詩の詩人であり、彼にあっては、全ての言述 *discours* は歌 *chant* に奉仕する、と言うのがブレモンの大体の論旨である。⁹⁹ 彼が挙げた例は極めて不的確であり、具体的に、純粹詩とは何か、と問い詰められれば、ブレモンは「説明不可能」、「定義不可能」と応ずるばかりであった。批評家、演劇人、文学者の間では彼の意見に不満な者が多かった。詩と宗教とを混同する不見識には大きな反対の声が挙がった。また、極端なまでにラシーヌの作品を詩化することに対する演劇人たちの反駁もあった。

このような状況のもとで、ヴァレリーは「知る者は黙し、知らぬ者は論議する」¹⁰⁰ と考えながらも、純粹詩に関する自説を再び説明せざるを得なかった。「私がたまたま1920年に不用意に用いた『純粹詩』という言葉がこのように大きな波紋を引き起こしたが」と前置きして次のように述べる。¹⁰¹ 純粹詩は、物理学者が言う純粹な水 *eau pure* という意味での純粹ということで、非詩的な要素を全くまじえないような作品を人は果たして構成しうるかという問題が提起されるという意味である。これは絶対詩と呼んだほうがよいかも知れないが、到達不可能なものである。詩が靈感から生まれる、という観念は何も労せぬ事を意味する。詩人は、言語駆使の方法を充分把握して、この理想的状態に到達する様に刻苦しなければならない。さらにヴァレリーは、詩だけしか含まぬ詩編を構成することは不可能だと言いながらも、純粹詩のために排除すべきものとして感情的要素、描写、教訓、雄弁、その他伝統的な演劇的要素を挙げる。そして、純粹詩の条件として次の4点を挙げて説明する。「音楽的継続が決して中断されることなく、意義の関係が諧調 *harmonie* の関係と常に相似し、一つの思想から他の思想に変ずる思想の変質があらゆる思想よりも一層重要に見え、文飾の遊戯 *jeu de figures* が主題の現実性を含む...」¹⁰²

ここでヴァレリーが第一に挙げているのは、詩句の音楽、メロディーが抵抗無く流れること。第二に、詩の音楽と意味とが常に相関関係にあること。第三に、詩のなかに含まれる思想が次から次へと新たに形成されてゆく、その精神の運動が重要であること。第四に、文飾 *figures* が、主題の現実性、つまり、様々な精神の流れに関わりあるもの、と解される。

ヴァレリーにとっては、「純粹詩」は、このように、到達不可能なものではあるが、ラシーヌの次の詩句は殆ど「純粹詩」に近い完成した詩句のモデルである、と考えていた。

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur.(Phèdre)

「この詩句はあらゆる詩句の中で最も美しい詩句である。日の光そのもののように透明である。」⁽¹³⁾として、次の様に分析する。⁽¹⁴⁾この詩句は、何の意味もない。言っていることは精神にたいして何でもない。しかし、何故この詩句が素晴らしいか、象徴的なのかは、その響き sonorité によるものである。この詩句の語は全て単音節であり、そのうち、jour、pur、coeur の三語は、r によって支持された長母音の語である。これら三語が短母音である他の語と実に巧妙に結ばれている。le jour、plus pur、mon coeur と短母音と長母音の結びつきが、穏やかで、しかもバランスのとれた速度となっている。そして、この響きが単純な光、率直さ、透明さ、無垢を自然に導入する。このように、この詩句の形式と響きは、一般の記号の示す意味と同じ位、さらに、それ以上の意味を伝えている。音の意味と意味の音が相互に作用している。ヴァレリーが Cahiers に記したものは大体このような意味である。しかし、どのような劇的シチュエーションの中で、イポリットがこの一句を口にしたかはヴァレリーの関心外の事であった。

なお、ピエール・ギロー Pierre Giraud によれば⁽¹⁵⁾、jour、pur、coeur の三語は、ヴァレリーの「若きパルク」「ナルシス断章」の中で、最も使用頻度の高い語のうち上位 20 位に入っている。一方、ラシーヌの 11 の悲劇の中で、これら三語の使用頻度数は次の通りである。jour(220)、pur(14 purs、pure も含む)、coeur(477)⁽¹⁶⁾

b) 音 son と 意味 sens

詩に於ける音 son と意味 sens の協和は難しい、とヴァレリーは考える。一つの言述 discours が、全く異なった性質に発展することがありうる。極めて論理的で、明快な言述でも、全然諧調 harmonie を持たないこともありうるし、諧調を持っていても全然意味をなさないこともありうる。詩には音楽性が絶対に必要であり、そのためには、表現を豊かなものに高揚させなければならない。「音楽をして語らしめ、言語をして歌い或いは舞わしめようと試みた人々」⁽¹⁷⁾の努力をヴァレリーは想像する。音と意味とをできるだけ協力させなければならない、と彼は思う。

“Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix,
entre la Présence et l' Absence, oscille le pendule poétique.
Il résulte de cette analyse que la valeur d'un poème réside
dans l'indissolubilité du son et du sens.”⁽¹⁸⁾

詩人は、時計の振り子の様に、音と意味との関係の可能性を求めて揺れ動く。音は意味から生まれ、意味は音から生まれる。両者は本来不可分のものであり、これは詩人の努力と技量によって実現されなければならない、として、次のようにも言う。

「音と意味の間には純然たる慣習上の繋がりしかないが、しかし、双方を出来る限り有効に協力させることが問題である。語はそれらの二重の本性ゆえに、私にしばしば、幾何学者たちがあれほど好んで運用する、あの複素数を思わせる。」⁽¹⁹⁾

c) 詩と散文

ヴァレリーは詩と散文とを、マレルブの比喩にしたがって、歩行 *marche* と舞踊 *danse* に譬える。歩行は舞踊と同じく、一行為体系であるが、散文と同様に一つの目的を持っている。歩行はある目的地に達すれば消滅するのと同じく、散文も一つのコミュニケーションを伝達すれば滅びてしまう。一方、詩と同様に舞踊は、それ自体のなかに、悦楽と言う目的を内蔵しているので、消滅することはない。何かの対象を追求するとしてもそれは観念的对象である。「舞踊がたまたま花の幻影や一つの微笑を求めてひととき立ち止まるとしても」⁽²⁰⁾そこに永久に立ち止まることはしないし、滅びることもない。舞踊が見る者を楽しませると同じく、詩も読者に喜びを与える。ヴァレリーはこのように考える。

さらに、ヴァレリーによれば、詩も散文も、同じ語、同じ統辞法、同じ形式、同じ音、また同じ音色を持っているが、別々に調整され、別々に誘発される。したがって、詩と散文を同じように考えることは出来ない。⁽²¹⁾

問題は、詩人がどのようにして、言語を用いるかである。それは明らかに散文と異なる。散文では、人は無意識に、実際の目的のために言語を使うが、詩人は「個人的条件」⁽²²⁾のためにそれを用いる。例えば、雨が降るとき、われわれは“*Il pleut.*”⁽²³⁾と言うように教えられてきた。しかし、詩人は、この「直線の制度」*le régime de la ligne droite* で表現することは出来ない。それは散文なのである。もし詩人が“*Il pleut.*”と表現したら、リズムやイメージなどはどうなるのか。したがって、詩人が、間接的に、しかも、複雑な表現をしたからといって詩人を責めることはできない。「詩とは言語の一芸術である。」*La poésie est un art du langage.*「言語の中の言語である。」*C'est un langage dans un langage.*⁽²⁴⁾「言葉のある種の結合は、他の結合の生じることのない一感動、われわれが詩情と呼ぶような一感動を生じる。」⁽²⁵⁾ともヴァレリーは言う。

詩人はこうした言語を用いて、読者を詩的感動に導く。「それは音楽化され、互いに他によって共鳴し、いわば諧調的に対応する」⁽²⁶⁾夢のような詩的宇宙につながってゆく。このような詩の言語をつくり出すために、詩人は数々の反省や選択や決定をしなければならない。以上、ヴァレリーの思想を省略して伝えた。

2) ヴァレリーと演劇

常に自己の精神の内的葛藤から目を逸らさなかったヴァレリーに、劇的精神が無かったとは言われない。独白にせよ、対話形式にせよ、彼の主な作品は、精神内の対立を軸としたものである。あの長編詩『若きパルク』はただ一人のヒロインの演ずる monodrame とも言われ、また、詩と言うにはあまりにも劇的作品だ、との批判もある。⁽⁷⁾ ヴァレリーは後年、対話形式の劇や、楽劇 mélodrame を作成している。

このように、劇的精神を持っていたヴァレリーではあるが、いわゆる演劇の伝統的要素を受け入れようとはしなかった。劇の筋、演技、劇的事件、人物の心理、物語り、描写などは、彼の体系に組み合わせられることなく無視された。「私は、小説にも劇にも向いていない。小説や劇の大場面、怒りとか、情熱とか、悲劇的瞬間とかは、私を高揚させるどころか、まるで惨めな光のように…存在が愚かしさにまで単純化され、泳ぐかわりに、周囲の水の状況のなかに溺れこんでしまう原初的な状態のように、私のもとに届いてくる。」⁽⁸⁾ このように、彼は演劇的要素を拒否し、さらに古典劇を攻撃する。

「17世紀の劇詩および道徳詩の有害な役割、ラ・フォンテーヌと悲劇作家たち、そこからして、フランス人は、身振りを伴う熱のこもった台詞まわしと詩句それ自体とを混同することになった。」⁽⁹⁾

ヴァレリーはさらに、俳優の演技を無視した。「古典劇はすべて言述が行為を設定し、準備する」⁽¹⁰⁾ として、古典悲劇で俳優を必要とするのは、声の多様化、調子の違いのためだけである、と考えている。

このように、古典的な演劇要素を無視したが、三単一、アレクサンドランの詩形には寛大であった。ことに、後者は、彼自身の主な詩編に採用している。名高い三単一の深さについては「見事な概念。いくぶん単純すぎる。一つの視点を決定することにあるこの視点は非常に重要である。」⁽¹¹⁾ このように三単一の重要性を認めてはいるものの、この言葉をそのまま受け入れて良いものであろうか。そのあとで、彼は次のようにも言う。「悲劇は状況から抜け出すのが不可能なことに基づいている。人は次元の数を減らす。円 cercle は乗り越えられない。」⁽¹²⁾ これは、三単一による閉鎖された世界から、人物たちが逃れ得ない状況を指摘しているものではないだろうか。後年、彼が劇作を始めたとき、この三単一は取り払われた。

一方、彼の作詩のうえで、アレクサンドランの果たす役割は大きい。この古典的定型詩形を、彼は『若きパルク』『ナルシス断章』その他ソネに用いている。それは勿論、古典的伝統を守るなどと言うものではなく、それが彼の詩的表現に適したものであったからである。と同時に、彼の言語駆使能力を自ら試す良い手段であったからである。「17世紀のアレクサンドランは、…きっちりとはまる引き出し…が与える一寸苛立たしい奇妙な喜びを与える。」⁽¹³⁾ さらに、この皮肉。「フランスの詩句の古典的諸規則…それらの規則の明確さによって、耳がなくとも、詩心がなくとも、詩人たちに評価をくださることができるようになる。…歌う人間を滑稽にしたり、数を12まで数えることのできる者に従属させたりするのに、非常に適切な諸規則。」⁽¹⁴⁾

いずれにせよ、形式と拘束を好むヴァレリーにとって、アレクサンドランで詩作することは一種の「こころよい苦難」 *gênes exquis*es であつたに違いない。

3) “De la diction des vers”⁽³⁵⁾ 「詩句の朗読法について」

数々の詩編、評論を発表し、「純粹詩」の詩人として、高名となったヴァレリーは、1926年一月のある日、パリの小劇団「プティト・セーヌ座」 *Petite Scène* に招かれて、ラシーヌ作 *Bajazet* の朗読について、俳優たちを指導することになった。これは、その前年、彼がヴィユー・コロンビエ座で、プティト・セーヌ座の女優マダム・クロワザと共に、ロンサルとヴェルレーヌの詩の朗読をしたのが縁で、彼女に頼まれたのである。この指導会でヴァレリーが語った内容が数ページの小論となったが、構造上多少の経緯があつたことは後述する。*Bajazet* はラシーヌの悲劇のなかで唯一のトルコもので、最も劇的動きが多い作品と言われている。この芝居の朗読法を、演劇要素を拒否し、自らも演劇事情に疎いと公言するヴァレリーが何故引き受けたのか、一つの驚きである。

だが、20世紀の初頭、古典演劇界を支配していた俳優は、サラ・ベルナル Sarah Bernhardt(1844-1923) であり、ムネーシュリー Mounet-Sully(1841-1916) であり、詩句を歌いあげる傾向が強かった。当時演じられた「アンドロマック」はまさに「音楽」 *de la musique* そのものであつた⁽³⁶⁾ という事情から見れば、ヴァレリーが *Bajazet* 朗読の指導を引き受けたのは、それほど不自然なことではなかつたかも知れない。少なくとも、彼はラシーヌの「詩」の愛好者である。彼は *Bajazet* を「多様な声からなる一つのコンサート」と考えてこの席に臨んだ。

しかし、プティト・セーヌ座の情勢は少し変わってきていた。演出担当のグザヴィエ・ド・クルヴィル Xavier de Courville は、当時としてはざん新なジュール・ルメートルの舞台装置のアイデアを取り入れ、照明にも工夫を凝らし、「壁に目あり耳あり」“*Il y a des yeux et des oreilles dans la muraille.*” の言葉が象徴するトルコ後宮 *sénil* のあやしげな雰囲気にも包まれた場所を舞台として、生き生きとしたドラマを作りたいと考えていた。したがって、俳優たちも、新しいドラマをと、真剣な眼差してヴァレリーのまわりに集まつた。以下、ヴァレリーの「詩句の朗読法について」の要旨を順を追ってまとめてみる。彼は何よりも、ラシーヌの詩の音楽性を強調した。

a) 私は、劇的性格、筋 *action*、場面 *situation*、いわば、劇には関心がない。

b) 朗読法 *diction* の多様性

詩に多様なジャンルがあると同時に、詩人によつても、詩形や韻律によつても、多様な朗読法がある。詩の解釈者の意図、理解度によつて、美しい詩句も台無しになるし、逆に、どうしようもない詩句でも美しいものになる。

c) 何よりもまず歌に立脚せよ

まず第一に、歌 chant に立脚して、歌手の状態に身をおき、自分の声を楽音一杯に調節し、そこから詩句に適するような状態にまで下降すべきである。普通の散文から上昇してはならない。この方法こそ詩編の音楽の本質を保つ唯一の手段である。原文に含まれている「アタック」*attaque*、「転調」*modulation*などの点から原文を研究すること。詩句がいかに通常の言語と違うかを理解すること。

d) ラシーヌの詩句の音楽性

ラシーヌは最も音楽的な詩人である。あのリュリーやグルックが学んだ人。その段落 *période* は、しばしば、叙情的作曲の叙唱よりもほんの僅かだけ歌う趣きの少ない叙唱をおもわせる。

e) 伝統的な舞台効果を捨てよ

舞台上の直接の効果のために、音楽的な部分を犠牲にしてはならない。この面白からめ伝統は、ラシーヌの中に認められる連続性 *continuité*、つまり、無限の旋律 *mélodie infinie* を破壊する。この舞台上の直接効果は詩句を寸断し、隠してしまう。

f) まず最初に、詩句のメロディーに馴れよ

一方で、統辞法 *syntaxe*、他方では韻律法 *prosodie* が、その音響的、精神的内容を合成し、生命の漲る形式を巧みに生み出しているこれら二重に組織されている句 *phrase* の構造を仔細に考察せよ。このように、ラシーヌの音色 *timbre*、母音の陰影、相互の反映 *nuances et reflets réciproques de ses voyelles* をゆっくり味わい、その発する倍音 *harmoniques* に到るまで耳を傾けよ。

g) 意味を理解する事を急いでではない

意味にたどりつくことを急いでではない。Ne vous hâtez point d'accéder au sens. 少しずつ意味に接近しなさい。ただ、音楽によってのみ行き着くようにすること。語は強調せず、*syllabe* と *rythme* があるばかり。音楽的狀態に止まり最後に意味を導き入れる。

h) 詩句の区別の必要

ある詩句は脚本そのものに役立って欠くべからざる手足となる。これらは、諸事件を予告し、促し、解決する。また、あるものは、問いに答える。それらは、いわば、散文と同列のものである。

上記の要約から見ると、a) ヴァレリーは演劇に関心が無い。e) 舞台上の直接効果の為に詩句の音楽を犠牲にしてはならない、h) ある詩句は散文と同列である。この三点は、演劇にかんするもので、

互いに矛盾しており他の点と調和していない。これは、「詩句の朗読法について」が必ずしもすんなりと構成されたわけでないことを示している。演出担当のクルヴィルは次のように説明する。⁶⁷⁾

若い俳優たち—ヴァレリーによれば *jeunes Turques*—は、古典悲劇に新風を入れようとヴァレリーのまわりに集まったが、彼の話が進むにつれて戸惑いの表情を見せ始めた。ヴァレリーがラシーヌの詩句の音楽性を強調し、まず、歌手の立場に立って云々と説明したとき、アタリード役を演ずることになっていたマリー・アンジが勇敢にも口をはさんだ。「問題はラシーヌであって、ヴェルレーヌやマラルメではありません。」彼女はラシーヌの作品の詩の面を強調しすぎるヴァレリーの話に不満を感じた。「まさにそのとおり」とヴァレリーは彼女の質問を取り違えて「あらゆる詩人の中で、ラシーヌは最も音楽に近い詩人です。」とさらにラシーヌの音楽性を強調した。クルヴィルが次に説明するところによれば、ヴァレリーはラシーヌの悲劇の中で、筋 *action* が重要である事を認めたものの、詩句の音楽を最も重要視し「まず、詩句のメロディーに慣れなさい。意味にたどりつくことを急いではいらない …」と続けた。俳優たちは納得いかない様子であった。再びマリー・アンジが質問した。「“Parle, l'épouse-t-il?” “L'épouse-t-il enfin?””(第三幕)「注 バジャゼとロクサーヌが和解して、結婚するのは、というアタリードの不安」私は、これらの句が音楽的だとは思いませんけど。シチュエーションの中でこそ美しいのではないのでしょうか。」ヴァレリーは、彼女の苛立ちに無関心ではいらなかった。彼はラシーヌの詩句の音楽性のほかに、「事件」も認め、詩句が人物の愛情や情熱から迸る様にしなければならないことも否定しなかった。そして、最後に、ヴァレリーは、詩句の中では、音楽的なものと散文的なものを区別すべきことを認めた。クルヴィルはこのように説明している。

彼によれば、その翌日から「若いトルコ人たちは」ヴァレリーの教えに従って、詩句朗読の「訓練」に励んだが、三月の出演日がせまるにつれて、*sérial* のドラマを熱演することに没頭し、詩句の朗読どころではなくなった。

シェレル Scherer によれば⁶⁸⁾、クルヴィルの *Bajazet* 演出は、舞台装置、照明、演技、朗読法がかなり写実的であり、ラシーヌの詩句の流れは舞台上の効果のために、時々寸断されることもあり、当時の批評家を驚かせた模様である。しかし、一部では、ラシーヌの悲劇をできるだけ自然の状態に戻し、何よりも動きが生き生きとしていて、真実味と情熱にあふれ、美しさが感じられた、と言う批評もあった。⁶⁹⁾

クルヴィルの立場は、ヴァレリーのそれと真向から対立していた。彼は後年刊行された「*Bajazet* 演出メモ」“*Bajazet de Jean Racine*” の中で次のように書いている。

「なによりもまず音楽を!と宣言する詩人に対して、われわれ俳優は次のように答えたい。大衆はいまだに、古典悲劇に反対する今世紀の偏見を抱いている。この気まぐれな大衆に対して、新しい耳でラシーヌ劇を聞かせるために、また、彼らが、時と共に衰弱していると決め込んでいる悲劇を生き生きと上演するためには、アレクサンドランのリサイクルを行うことは良い方法であろうか。反対に、熱烈なドラマ—その上に形式美が加わる—のなかに大衆を引き込むべきではなからうか。ラシーヌ自身詩人であり劇作家である。かれの *Bajazet* が単なるオラトリオになることを好まないに違

いない。…我々の作業は、詩句の音楽を奏でることではなく、リアリズムの演技と誠実を基礎として行われた。」⁽⁴⁰⁾ こうして、プチット・セーヌ座のBajazet 上演は成功のうちに行われたと言われるが、同年五月、雑誌 Revue Critique 主催の恒例の晩餐会の席上、議長であるヴァレリーは、さきのBajazet の朗読会での自分の不明に触れて、およそ次のように演説した。⁽⁴¹⁾

「私は教師の立場から弟子に戻るのに時間がかからなかった。私はアタリード(マリー・アンジ)その人から、実践には理論の知らない道理が有ることを教えられた。アタリードには道理があった。彼女は勝った。俳優たちは舞台上でBajazet を生き生きと演ずるのに必要な熱と演技を結び合わせる事ができた。私はパリから遠くにいて拍手しか送られなかったが、私は皆さんの労を称えた。諸君はラシーヌの古い栄光を若返らせた。…諸君はラシーヌの期待を満たされた。」

この釈明の演説の中で、ヴァレリーは、一度も「詩」、「音楽」という言葉を使っていない。⁽⁴²⁾

4) ヴァレリーのBajazet 観劇記⁽⁴³⁾

ヴァレリーは、プチット・セーヌ座のBajazet 上演を賞賛したが、実は彼自身まだ一度もラシーヌの芝居を観ていなかったのである。「若きパルク」制作当時以来、ラシーヌに就いて色々語り、書いてきたが、それは専ら読書による鑑賞であり、観劇したことは一度もなかった。この事実は、如何に古典演劇が彼の肌に合わないかを物語るものである。

彼の幻想にあるラシーヌの詩句と作品の本来の形である悲劇をはじめて観たとき、その違いに大きなショックを受けた印象記がCahiers の一ページを埋めている。「Bajazet プチット・セーヌ座。休みなしの五幕。私がラシーヌの悲劇を観劇したのは初めてだ!」と書き出し、注に1927年11月7日!とある。ときにヴァレリー56歳!ここには、さきの晩餐会の演説のような儀礼的な言葉はなく、率直に印象が述べられている。ただし、この感想は演出にかんするものか、テキストそのものにかんするものか明らかではない。

彼が第一に驚いたことは、「問題に関係のないものは何もない」と言う点である。これは、ラシーヌの劇作上の大原則で、Mithridateの序言のなかにあるように、「さして必要でないものは、何も舞台にのせないように、いくら用心してもしすぎるということはない。いかに美しい場面であっても、それが筋を離れ、筋を結末に導く代わりに、筋を中断する時には、人をうんざりさせる危険があるのだ。」これがラシーヌの考えである。ヴァレリーはここで、単に美しさを目的とする一般の叙情詩と違い、劇進行に不必要なもの一切を切捨て、なおかつ美と音楽性を持続するラシーヌの言語の神秘性を感じたはずである。一方、ヴァレリーはBajazet の劇構造を単純な設計図だとみる。「これは一つの設計図である。…要するに単純な構造。定義の様相一がある。誰それはこうである。誰それはこれこれの状況にいる。命題、潜在力や期待を生み出す不均衡の様相二等々——事件」これはヴァレリーが本質的に受け付けない劇構成であり、筋であり、事件である。20世紀の人間ヴァレリーにとっては17世紀の悲劇の構造はいかにも幾何学的な単純な図式であるかも知れない。しかし、それは三単一と言う拘束が課せられた時代の一つのジャンルであり、複雑さを通過して一点に凝縮され

た単純さである。ヴァレリーの目には、この単純な構図の中で動く人物たちも単純に見える。「相違がほとんどないような、ゲームのなかでの位置の価値によってしか違ってない」そして、ヴァレリーは「宰相(アコマ)はかなり滑稽だ。バジャゼは大いにそうだ」と言う。この閉ざされた世界では、その野心が失敗しても逃げ場に迷う宰相は滑稽であろうし、まして、ロクサーヌの一言 *Sortez!*”によって後宮の奥ふかくに消え去る為のみ舞台上に姿を現すバジャゼは多分大いに滑稽であらう。ヴァレリーにとっては、一般的な心理で動く人間はすべて滑稽なのである。その意味で、滑稽でない人間はいない。あのジュリアン・グラック Julien Gracq が「ゆっくりと死というものを味わわせてくれる」⁽⁴⁴⁾と言った *Bajazet* の悲劇的恐怖の世界はヴァレリーにとって無縁なものであったのであろうか。

このように、*Bajazet* の劇構造、人物を単純ときめつけるヴァレリーではあるが、ラシーヌの詩句の巧妙さは決して否定しない。「目に見えぬ巧妙さを備えた驚くべき詩句-脚韻」しかし、この詩句の中には、彼が常に批判的な、不純な劇的要素が含まれているのである——筋、心理、など。そして、人物はその詩句で相手に話しかける。劇作家は詩人と違い、人物の影にかくれて彼らに語らせる。「作者は決して語らない。」さらにヴァレリーはつづける。この劇では絶対に詩句を要求するものはなにもない。なぜなら、そこには、魂の最短距離以外のものは何もないから。一切は滑稽の領域にある。人物たちは、ありそうにもないことは何も口にしない。語っている人間が空想的存在だと思わせるものはなにもない—ところが我々が「詩」と呼ぶものはまさにそれなのだが—。ある人間を見て彼が朗読するのを聴くとき、その普通の人間とこの花咲く語り—文飾の多すぎる—のあいだに距離があり、そんなことはあり得ないと拒否させる。そこから笑いが、滑稽さが感じられる。*Bajazet* の詩を受け入れる為には丈夫な胃が必要である。このように、ヴァレリーは、いまさらに、彼が考えていたラシーヌの詩句と実際に観た彼の演劇との間の大きな隔たりに驚くのであった。

5) ヴァレリーが *Bajazet* のテキストのなかにみたもの

「詩句の朗読法について」のなかで、ヴァレリーはラシーヌの詩的言語の特徴のいくつかの点に触れている。この章では、そのなかの三点、詩句の連続性 *la continuité*、アタック *l'attaque*、転調 *la modulation* について、彼の指示に従って、探し求めてゆきたい。ヴァレリーは極めて漠然と指示するのみで、決して具体的な例を引用していない。したがって、ここでは *Bajazet* のテキストのなかからその具体例を探すことにしよう。

a) 連続性 *la continuité*

512行の長詩編『若きパルク』を書いたとき、ヴァレリーにとって最大の問題は、如何に美しいメロディーを連続させることができるかであった。そのため、ラシーヌの詩句のメロディーの連続性に羨望する。その秘密は何か。その力の一つの雰囲気もくずすことなくつづけられ、明晰さに支えられて、リズムが流れて行くことである。ヴァレリーはこれを「驚異的な連続性」と言う。

“Dans Racine, l’ornement perpetuel semble tiré du discours et c’est
là le moyen et le secret de sa prodigieuse continuité, tandis
que chez les modernes, l’ornement rompt le discours.”⁽⁴⁵⁾

ラシーヌの詩句のメロディーが、一語の目立つ抵抗もなく、ゆるやかに、うねうねと流れ、語の結びつきが快く響き、何の努力も見せない。たとえ、文飾 figures があるとしても、それは言述の内奥から自然に生まれてくるもので、そこに、彼の驚異的連続性の方法と秘密があるのだ。一方現代の詩人の場合は文飾が言述を寸断するとヴァレリーは述べている。ラシーヌの場合、語の選択、統辞法、音楽が一つとなって溶け合っていることは言うまでもない。

Bajazet 第五幕四場のロクサーヌの台詞からこの連続性の例を採ってみよう。

1529 Maîtresse du Sérail, arbitre de ta vie
Et même de l’Etat, qu’Amurat me confie,
Sultane, et, ce qu’en vain j’ai cru trouver en toi,
Souveraine d’un coeur qui n’eût aimé que moi:
Dans ce comble de gloire où je suis arrivée,
A quel indigne honneur m’avais-tu réservée?
Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,
Vil rebut d’un ingrat que j’aurais couronné,
De mon rang descendue, à mille autres égale,
1538 Ou la première esclave enfin de ma rivale?

バジャゼとロクサーヌとの最終的な緊迫した対立の場面である。アタリードに宛てたバジャゼの手紙が発覚してロクサーヌは二人の恋をはっきりと知らされる。バジャゼはロクサーヌに、これまで虚偽のふるまいをせざるをえなかった苦衷を述べるとともに、アミュラにたいする革命が成功したら、ロクサーヌの好意に報いることができる、と釈明する。ロクサーヌはバジャゼを冷たくあしらひ、「お前に何ができるの?」といきなり話を中断して、語り始める。この10行の台詞は、sizainとquatrainの疑問形の2文からなっているが、大きな怒りのなかにも、ロクサーヌはなおバジャゼを説得しようと努める。

Maîtresse du Sérail, arbitre de ta vie
Et même de l’Etat, qu’Amurat me confie,

ロクサーヌは後宮 sérail の女主人である。バジャゼ殺害命令の手紙をアミュラから受け取っている。

彼女しだいで、現在の情勢では、バジャゼを殺させアミュラの寵愛を取り戻す事ができる。あるいは、アコマのクーデターを支持し、バジャゼの命を救い、アミュラを抹殺することもできる。ここから *arbitre* の語が出てくる。また、アミュラが彼女に委託した国家権力も彼女の手中にある。しかし、彼女の関心事は政治でも名誉でもない。もしこれがコルネイユの人物なら、国家権力こそ最も重要なものであろうが、ロクサーヌにとってはバジャゼの心をとらえるためにだけ必要なのだ。

Sultane, et, ce qu'en vain j'ai cru trouver en toi,
Souveraine d'un coeur qui n'eût aimé que moi:

この場合の *ce que* は、彼女が勝ち得たと思ひ、しかも裏切られたバジャゼの「心」を示す。それは、「私しか愛さなかったであろう」、しかも、彼女が望んでいないアミュラの「心」 *coeur* と対立する。彼女が求めて得られなかったものはアミュラの心で埋め合わせることはできない。アミュラは実際にロクサーヌを愛していたが、それを正当化するために結婚しようとはいわなかった。アミュラの愛は劇構成上一大要素ではあるが、確定的なものではない。ここから、*qui n'eût aimé que moi* の条件法の *mode* が使用される。

Dans ce comble de gloire, où je suis arrivée,
A quel indigne honneur m'avais-tu réservée?

honneur は常に *digne* であるが、この場合 *indigne* であり、*honneur* と矛盾している。これは矛盾語法 *alliance de mots* である。ロクサーヌの栄光は、バジャゼの愛なしには何の価値もないどころか、むしろ汚点となりうる。バジャゼは彼女を最高の地位から引きずり下ろすことができるからである。激情が詩句のなかにおのずと流れ、全く違った立場に現在ありながら、彼女は来るべき自分の運命を予感する。

Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,
Vil rebut d'un ingrat que j'aurais couronné,

traînerais の動詞は、それ自体表現力豊かである。でだしのこの条件法の動詞のゆるやかさは、[ε] の二度の繰り返しのよって、ロクサーヌの悲しみの感情を示す。しかし、次行は全く調子が変わり *vil rebut* と [i][y] の「鋭い母音」が、叫びにも似た怒りの表現となる。ロクサーヌは捨てられた自分を想像するのだ。バジャゼは必ず私の最後の提案を拒否するだろう。そうすれば、私が王位に就けようとしたこの恩知らずの男は自分をどうするか分からない。追いつめられるロクサーヌの心。

De mon rang descendue, à mille autres égale,

mille autres は漠然とした数で、後宮内の女奴隷を指す。アミュラのまわりに集まった彼女たちは、ひとたび、彼が抹殺されて、バジャゼが王位に就けば、また彼のまわりに群がるであろう。彼女らと同じようになることは自分の尊厳を傷つける耐えられない事である。ましてやバジャゼの愛を受けることができないとしたら、わたしは自分のライヴァルのアタリードにかしづく最初の女奴隷になるのであろうか。これはまさに破滅である。

一貫して暗いイメージをもつこの10行の台詞は、ロクサーヌの激情さえもリズムに乗せて流れてゆく。鼻母音の繰り返しと「f」「v」「s」「z」の摩擦音の多用などによって、底に大きな不安をひめたロクサーヌの暗い怒りが感じられる。二つの文章の対比は見事である。第一文で、ロクサーヌは、*maîtresse*、*arbitre*、*Sultane*、*Souveraine*の語によって、自己の権力を誇示するが、未来を語る第二文では、*rebut*、*esclave*と惨めなおのれを想像する。第一文の最後の疑問形 *m'avais-tu réservée?* にたたみかける様に第二文は同じ疑問形、しかも表現力の豊かな *Trainerais-je...?* で始め、二文の断絶を埋めている。そのうえ三つの条件法の動詞 *qui n'eût aimé*、*Trainerais-je*、*j'aurais couronné* もロクサーヌの激情を被い、調子を和らげている。

しかしこの10行を最も柔軟に結びつけ、メロディクにしているものは、同格 *apposition* の使用である。これがラシーヌの詩句のメロディーを持続させるテクニックである。ロクサーヌはこの一節の中で自分を表現する為に、*maîtresse*、*arbitre*、*je*、*Souveraine*、*rebut*、*esclave* と同格語を使っている。これは接続詞を節約して文章を引き締める大きなテクニックである。ヴァレリーは *apposition* について触れていないが、ラシーヌの“*prodigieuse continuité*”について真剣に考えたブレモンはその理由としてこの *apposition* について言及している。「これら無限の同格は、ラシーヌの言述に、垂直の、ごつごつしたスポーツ的な歩行を避けさせ、出来るだけ歌 *chant* の、感じられないほどの、うねうねとした線に導いている。そこには、きわめて不思議な作業があるのだ。切断と気化の。そして、表面的には少しの荒々しさもなく...動詞はできるだけ後に置かれる。しばしば分詞、文章の各部分、名詞、代名詞、ときには形容詞が同格となる。」⁴⁰ ここで文章の各部分とは関係詞などによって導かれた部分であり、接続詞無くして文を持続させるものである。上記ロクサーヌの例では、関係詞に導かれる部分、分詞、形容詞の同格はない。しかし、関係詞そのものが接続の役目を果たしており、上例では、*qui*、*que*、*où* の関係詞、*égale à* の形容詞が接続の役目を果たしており、本来の接続詞は *et* と *ou* だけである。この連続性に関連し、ギローは統計による数字を挙げ、ラシーヌは接続詞のなかでも、*car*、*donc*、*or*、*parce que*、*comme*、*afin que*、*pour que* のような、原因、目的を表す接続詞を使うことが極めて稀であった、と述べている。⁴¹

なおさきのブレモンの一節のなかの「きわめて不思議な作業。切断と気化の。」に注目しよう。これは、詩句を抵抗無く連続させるために、ラシーヌがどの様に他の多くの詩句を切捨て、犠牲にしたか、その努力に触れたものである。ヴァレリーも同じことを考えていたことが次の言葉で理解される。「ラシーヌの精神に浮かび彼から負として捨てられたこれこれの観念、これこれの表現をユゴー

は勝としてそれを逃がさなかったかもしれない。』⁴⁸⁾

ここで、ヴァレリーが音楽的な連続と見たであろう詩句も、ロクサーヌの暗い怒りをこめた最後の必死の説得であり、劇進行の一段階である。彼女は次に「助かりたいなら、アタリードの殺されるのを見よ」という提案を出す。バジャゼがこれを拒否し、なおかつ懇願するのをロクサーヌが退けて、あの決定的な“Sortez!”を叫ぶのは、この台詞から20行後(1564)である。

b) アタック l'attaque

ヴァレリーは、「詩句の朗読法について」の中で、ラシーヌの言語の特徴の一つとして *attaque* という語を挙げている。これは、音楽用語で、「楽器の正確な出だし」「一つの音譜または楽句を敏活に決然と始めること」「発声」と言った定義が音楽辞典に見出される。ラシーヌの言語にひたすら音楽性を見出そうとしているヴァレリーがこの言葉を使っても不思議でないかも知れない。彼はマラルメのソネに関連して「アタック」に触れている。「最初の期待から出発して、詩篇の現実態の中に入ることが大切。どの様にアタックするか(*attaquer*)... 詩篇の最初の数語は偶然に集められたように見えるが、その共鳴ははるかに鋭敏で...」⁴⁹⁾つまり、次につづく詩篇に読者の関心をそそる重要な出だしであり、詩篇を連続させるための一つのテクニックと言えよう。ヴァレリーは『若きパルク』の各段落でこのアタックを使っている。“*Qui pleure là...*”“*Harmonieuse Moi*”“*Mystérieuse Moi*”“*Salut!*”など。

それでは、*Bajazet* のなかに、このアタックはあるか。たしかに、各幕 *acte* の出だしに注目すべきである。第一幕の初め“*Viens, suis- moi.*”(アコマ)、第二幕、“*Prince, l'heure fatale est enfin arrivée.*”(ロクサーヌ)、第三幕、“*Zaire, il est donc vrai, sa grâce est prononcée?*”(アタリード)、第四幕、“*Ah! sais-tu mes frayeurs?*”(アタリード)、第五幕、“*Hélas! je cherche en vain.*”(アタリード) これらの出だしを見るとラシーヌがアタックに非常に注意を払い、これに主要人物を当たらせ出だしから観客の注目を牽くことに努めたことが理解される。さらに、最初のアタック—大抵は間投詞であるが—の後に、補助アタックとも言うべき数語を加えて、各幕の筋の展開、人物の心理の動きを巧みに予告している。

第一幕のアコマの“*Viens, suis- moi.*”は、戦線から駆けつけたオズマンに対する呼び掛けで、劇全体の伏線の説明を予告する。それは、同時に、観客に対しても情報を与えるものである。閉ざされた、怪しげな雰囲気に含まれている後宮 *sérial*、そこに幽閉されている皇弟バジャゼ、彼を恋するロクサーヌ、最後にアミュラに対するアコマの反乱計画などである。劇の導入部の情報は多い。第二幕のロクサーヌの“*Prince, l'heure fatale est enfin arrivée.*”は彼女とバジャゼの初めての正式な会見である。ロクサーヌはバジャゼに対して、命を助け、王位に就けてやるが、その代わり自分と結婚するようにと要求する。アタリードを愛するバジャゼはこれを拒否する。アタリードは、バジャゼの命を救うために、ロクサーヌの申出に従うようにバジャゼを説得する。幕間にロクサーヌとバジャゼの和解があった事が仄めかされる。第三幕、アタリードの“*Zaire, il est donc vrai, sa grâce est*

prononcée?”はアタリードの嫉妬の場면을予告する。アタリードに勧められてロクサーヌと和解したことを告げにきたバジャゼにアタリードは嫉妬の言葉を投げつける。そこにロクサーヌが現れて、二人の仲を疑い始める。この大波瀾に加えて、アミュラからバジャゼ殺害の命令を受けてオルカンが突然やって来る。第四幕のアタリードの“*Ah! sais-tu mes frayeurs?*”はオルカン到着による恐怖の叫びであり、ロクサーヌにとっても恐怖である。劇は急テンポで終末に向かう。第五幕、アタリードの“*Hélas! je cherche en vain.*”は懐に入れたバジャゼからの手紙が何処を探しても見つからない。すべてが露頭し、破滅となることを予感する。この *Hélas!* は全ての人物が死に向かって進む終末をも暗示する。このように、ラシーヌは、三回つづけてアタリードにアタックさせているのは、彼女がこの劇の進行に最も大きな役割を果たしていることを示している。

アタックは幕の最初に限った事ではなく、重要な場面には、到るところに見られるし、演出家はこのアタックに注目する。例えば、ルイ・ジュヴェは、コンセルヴァトワールの俳優志願の生徒にたいて、ロクサーヌの“*Prince, l'heure fatale est enfin arrivée.*”について、こう説明する。Prince と次の *l'heure* の間に充分のポーズを置きなさい。Prince のさいごの *l'e muet* に注意し、そのあとでポーズをとって、ゆっくり沈んだ声で、Prince と言いなさい。ロクサーヌは、冷静に相手と論議を闘わせる事のできる誇り高い女性である。しかし、内に燃えるような恋心を抱いている。この気持ちが Prince の一語に込められているから、この語の後で充分間を取り、次の *l'heure fatale* 以下は明るい声でコントラストをつけなさい、と。⁶⁰このように、アタックが持つ機能も複雑になってゆく。

Phèdre 第四幕二場で、テゼはイポリットに怒りの言葉を投げかける。

“*Ah! que ton impudence excite mon courroux!*”

このアタックは、トレゼーヌの庭いっばいに響きわたり、宮殿内にいたフェードルが聞きつけて、やがて舞台に現れる。そして、ひとり舞台にいるテゼの口から、イポリットがアリスシーを愛していることを聞かされる。そこから、フェードルの嫉妬の場面が展開される。アタックが他の事件を挑発する非常に効果的な一例である。

このように、ラシーヌのアタックは、多くは間投詞で始まり、幾つかの語を従えて、ヴァレリーが考えたよりも、はるかに複雑な劇的機能を果たしている。

c) 転調 *la modulation*

「転調」も音楽用語である。「曲の途中で調子が変わること」である。ヴァレリーは著作の中で何十回もこの「転調」に触れているが、具体的例を示していない。勿論ラシーヌの例は無い。ギローは「転調」について、詩句の中に併存する (*concomitant*) 音と音の関係だとして、同じ様な音が繰り返されるのは「転調」の少ない句とし、異質な音がつづくときは「転調」の激しい句だとしている。⁶¹例えば Phèdre の

“La fille de Minos et de Pasiphaé.”

は異った音が激しく混じり合っている「大きな転調」であるとしている。

しかし、ヴァレリーの転調は、詩句のなかの音の変化ではなく、連続する詩句のリズム、概念、イメージの一時的な変化である。「『若きパルク』は二重に要求された連続への欲求に付きまとわれた。音てつと詩句の音楽的持続。次に観念－イメージの地滑りの置き換えにおいて...」⁽⁶²⁾その推移 passage は非常に難しい、とも言う。「一つの段階から他の段階に通過するには、一種の転調によって行われる。または、突然の変化によって...」⁽⁶³⁾「目覚めから眠りに導く転調」⁽⁶⁴⁾このような言葉から類推すれば、転調は、リズム、概念－イデーの代替が、連続する詩句のなかで、一時的に緩やかに行われ、また元の状態に戻る事である。

ここに、Bajazet 第四幕五場のロクサーヌのモノログを例に取ってみよう。前述の「連続性」の場面より一幕前の状況である。ロクサーヌは気絶したアタリードの懐からザティムが取り出した手紙を震える手で読む。バジャセがアタリードに宛てたものである。「私は貴女しか愛さない。」この手紙はロクサーヌの目を決定的に開かせた。「死ぬがよい。早くあの男を捕らえよ！」だが、殺したくない。ザティムの勧告も存在も忘れる。彼女の頭にあるのはバジャセだけである。以下はそのモノログの一部である。

- 1301 Moi! qui, de ce haut rang qui me rendait si fière,
 Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,
 Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,
1304 Aux périls dont tes jours étaient environnés,
1305 Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,
 Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!
1307 Mais dans quel souvenir me laissé- je égarer?
1308 Tu pleures, malheureuse! Ah! tu devais pleurer
 Lorsque, d'un vain désir à ta perte poussée,
 Tu conçus de le voir la première pensée.
1311 Tu pleures? et l'ingrat, tout prêt a te trahir,
 Prépare les discours dont il veut t'éblouir.
 Pour plaire à ta rivale, il prend soin de sa vie.
1314 Ah! traître, tu mourras! Quoi! tu n'es point partie?
1315 Va. Mais nous-mêmes, allons, précipitons nos pas...

“Perfide!” と彼女はザティムの意見に耳も貸さず、バジャセがそこにいるかのように tu で呼びかけ

る。信じやすいこの私を騙したからといって、大した自慢にもならない。この私は (Moi! 1301) ... とロクサーヌの調子が威だけ高くなる。この私は、いくら誇ってもいい位に居ながら、自分のほうからお前を求めていった。なに不足無い幸せな日々とお前の危険ばかりの日々を結び付けようとしたではないか。このように、ロクサーヌは、過去の自分の心尽くしを裏切られた怒りと苦い思いに打ちのめされる。転調の準備が徐々に始まる。

1305 Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,
 Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!

これほどの私の好意、心ずかい、激しい愛情にもかかわらず、お前は決して「愛している」とは言ってくれなかった、と嘆く。ロクサーヌが女心の弱さをこのモノローグのなかで初めて見せる。これは、後宮の女権者ではなく、一人の男を愛し、裏切られたただの女である。おそらく彼女はもう泣いていただろう。つねにバジャセに呼び掛けながら、半ば幻覚にとらえられつつ、彼女は徐々に夢うつつの状態に入ってゆく。

Mais dans quel souvenir me laissé- je égarer!

この一行は転調のために重要である。第一に、これまでバジャセに向けられていた過去の自分の愚かしい行為の思い出に区切りをつけ、視点が自己に向かうことを示す。第二に、これまでバジャセを指した“tu”が次行から自分を指すことを示す指標となる。以下数行は転調の部分で、ロクサーヌが自分に呼びかける。

1308 Tu pleures, malheureuse!

「泣いているの、哀れな女！」彼女は泣いている自分に驚く。あたかも他人のように自分を tu で呼び掛けるが、この半句のなかに、泣くという演技指示がある。ラシーヌの時代には、詩句のなかに演技指示のト書きを入れることは好ましくないとされていたのだが⁶⁹、Tu pleures と言いながら、俳優はどのような演技で詩句に立ち向かうことが出来るのだろうか。言語が演技を侵食するラシーヌの詩句の特徴の一つである。

以下数行の詩句のリズムが乱れるのは、彼女の心の乱れであり、孤独のなかに自らを求めてさまよう。「泣いているの、哀れな女。ええ、泣くならばあの時に！はかない望みにそそのかされ、身の破滅になるとも知らず、あの人に会ってみたいと、初めて思った時に泣けばよかったのに。泣いているの？」彼女は、不幸な現実から目をそらし、ただなかばうつろの世界に生きている。やがてこの夢うつつの世界と自分自身から、彼女は徐々に離れて、再び現実に戻ってゆく。「こうしている間にも、あの恩知らず奴は、おまえ (tu ロクサーヌ) を迷わす言葉を考えて、お前のライヴァル、アタリー

ドの気にいるために命大事と考えている。」

1314

Ah! traître, tu mourras!

「裏切り者め、死んでしまえ！」ここでtuは再びバジャゼとなり、ロクサーヌは完全に現実にもどる。転調は終わった。見ればそこにはザティムがいるではないか。「おや、お前はまだいたのか。行けと言うのに。いいえ、わたしも行く。急ぐのだ。」目覚めても、ロクサーヌは、初めにザティムに「行け」と言い、すぐ後に、自分も行く(バジャゼを捕らえに)と言う。完全に自分を取り戻すために、このような動転の時間が必要なのである。この転調の初めと終わりに、maisが二回転調の指標のように使われている。

モーリス・グラモン Maurice Grammont は、Tu pleures以下のロクサーヌのモノローグのなかに、多くの閉鎖音(occlusives)[t],[d],[p],[k]のあることを指摘して、ロクサーヌの怒りの喘ぎだと解している。⁽⁵⁶⁾ 激しい怒りを何処にももって行きようのないロクサーヌが苦悩の果てにしばし自分自身の中に逃避した瞬間の転調である。

連続、アタック、転調、共にヴァレリーがラシーヌの言語のなかに見た鋭い洞察であり、貴重である。彼は詩人としての立場からラシーヌの言語を見てきたが、連続もアタックも転調も、ラシーヌの場合、詩的目的だけではなく、行きつくところは劇的目的に使われてきたことは明らかである。

6) 結論

Bajazetの朗読法をめぐる問題を中心にヴァレリーの目を通してラシーヌの作品の究明に努めてきた。ヴァレリーはラシーヌの作詩の巧妙さ、たぐい稀な詩句の音楽を最も評価する反面、伝統的な演劇要素は彼の関心を牽かなかった。Bajazet 朗読指導のさい、若い女優から指摘され、筋actionが重要なことを認め、同時に、詩句のなかに、劇の進行に必要な、散文と同列のものがあることも認めた。とはいえ、それらが彼の体系の中に組み入れられ重要視されることはなかった。1944年に出た“Sur Phèdre femme”「女性フェードルについて」⁽⁵⁷⁾の中でも「読み終えた時、幕が降りたあと、自分に残るものはひとりの女性の観念、フェードルの語りの美しさの印象だけであり、葛藤、筋の運び、個々の事実などは、急速に影が薄れ、事件の単に劇的な道具立てへの関心は消滅してしまう。ひとつの犯罪があった。それだけだ。」と書いている。⁽⁵⁸⁾

こうしたヴァレリーの態度に多くの演出家が反発した。ジャン＝ルイ・バローもその一人である。彼はその「フェードル演出メモ」“Mise en scène de Phèdre”のなかで、「この上演を単なるコンサートと考えることのないように、他の人物を無視しフェードルだけに関心が集中することのないようによく注意しなければならない。『女性フェードル』“Phèdre, femme”は新たに、『悲劇フェードル』“Phèdre, tragédie”のなかに合体しなければならない。」⁽⁵⁹⁾と書いている。

このように反発しながらも、しかし、バローはヴァレリーをこよなく尊敬して、彼のラシーヌ観

の多くに共鳴した。特に「詩句の朗読法について」“De la diction des vers”は「貴重な考察」“les précieuses réflexions”⁶⁰⁾として、その思想を大幅に取り入れてさらに発展させている。

バローはテキストの熟読によって、『フェードル』は悲劇であるが、詩と劇的性格の密度の濃い二面性を持っている、と言う。従って、音楽性によって「フェードル」はシンフォニーにもなりうるし、それだからといって劇的性格を失うわけでもない、と考えた。彼は、すべてをアレクサンドランのリズムを基調として diction を重視し、ときに応じてアレクサンドランを歌いあげ、ときに応じて、散文のように語るように俳優たちに注意する。詩句があまりにも美しいとき、例えば第四幕六場の次の詩句について。

1236 Dans le fond des forêts allaient – ils se cacher?.
 Hélas! Ils se voyaient avec pleine licence.
 Le ciel de leurs soupirs approuvait l’innocence;
 Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;

「フェードルが最後の「歌」 chant を始めるのだ。原文のなかに十分に詩(ポエジー)が含まれているから、俳優は歌いあげてはいけない。詩をつくりだしてはいけない。」⁶¹⁾と自然に朗唱するように注意する。しかし、第二幕五場のフェードルの錯乱の場－イポリットに愛を告白して拒絶された後の－では、俳優の演技など劇的テクニックを充分駆使している。

バローがさらにヴァレリーの思想を取り入れたのは、アレクサンドランの役割を分析したもので、さきに述べた、転調からもその発想をえたものではないかと思われる。

- 1) 人物の動作のみを示す詩句(alexandrin d’action)⁶²⁾
- 2) 劇構成の枠組みに必要な詩句(alexandrin principal)
- 3) 次の récitatif の準備段階を示す詩句(période)
- 4) 夢幻のなかの詩の世界をあらわす詩句(récitatif)
- 5) 完全和音－純粹詩に近い詩句(accord parfait)
- 6) 徐々に現実戻る。夢幻の世界の終わりを示す詩句

バローがこの夢の世界に入る準備段階から現実に戻る経過を、飛行機が飛ぶときの、プロペラの音、ゆらやかな飛翔、静かな着陸に譬えたことは余りにも有名である。

また、コンセルヴァトワールで俳優志願者に教えてラシーヌの作品について鋭い分析を行い、数々の劇の演出を行ってきたルイ・ジュヴェもヴァレリーと同じ立場を採っている。彼は『アンドロマック』の講義のなかで言う。「もし、君が、詩句をよく聴き、よく言い、よく歌いあげ、良く朗唱出来れば、限り無く快いし、より大きな成功だ。それは、情熱でも悲劇でもなく、まず詩句なのだ。」⁶³⁾「悲劇を生きるのはそんな風でなく、先ず呼吸、発音の明瞭さと朗読法の中にある。俳優が役割に参加

するのは限界がある。』⁶⁶⁾このように、ラシーヌの作品に情熱を傾けて教えたジュヴェではあったが、不思議にもラシーヌの作品は一本も演出していない。

一方、クルヴィルの *Bajazet* 演出後十年、1937年、コメディ・フランセーズで同じ作品を演出したジャック・コポー Jacques Copeau はクルヴィルと同じ線で、極めて写実的で現代的な演出に重点を置いたと言われる。いずれにしても、ラシーヌの作品の演出には、どの様にしてアレクサンドランを朗唱するかが基本的な大きな鍵となっている。ロラン・バルト Roland Barthes は言う。「アレクサンドランが何であるかを知っているならば、ラシーヌの作品を演じる俳優は、それを歌いあげてはなるまい。アレクサンドランというものは、自由にしてやり、その本領を発揮するようにしてやれば、たったひとりで歌いだすものだ。』⁶⁶⁾しかし、言うは易く、行うは難しい。すべては、演出家の力量に掛かっている。

また、ヴァレリーの一つのコメントに文体論者レオ・スピッツァーは大きな関心を払う。それは、ヴァレリーの “*De la diction des vers*” のなかの次の一文である。「一方で、答辞法 *syntaxe*、他方では韻律法 *prosodie* がその音響的、精神的内容を合成し、生命の漲る形式を巧みに生み出しているこれら二重に組織されている句 *phrase* の構造を子細に考察せよ。」スピッツァーはこの一文は正しいとして、*Bajazet* の次の詩句の解明に努める。⁶⁶⁾

Infortuné, proscrit, incertain de régner,
Dois-je *irriter* les coeurs au lieu de les *gagner* ?
Témoins de nos *plaisirs*, plaindront-ils nos *misères* ? (第二幕一場)

ロクサーヌから、王位に就けてやる代りに結婚をと迫られたときのバジャセの拒絶の言葉である。「不幸にさいなまれ、囚われの身で、統治も覚束ないというのに、人の心をつかむどころか、いらだたせようとおっしゃるのですか。私たちの快樂を見せつけておいて、同情が求められましょうか。」スピッツァーはこれらの句の音楽性を評価しながらも、なぜ美しいかは分析不可能だ、として、次のように述べる。「これらの詩句は確かに対照法 *antithèse* によって成り立っている。しかし、最後の句は、開いた母音と狭い母音との交替・半句の終わりが男性名詞と女性名詞となっていること、疑問形の調子と対照の効果との結びつきにもかかわらず、我々の分析の可能性を越えるものである。』⁶⁷⁾

これに対して、韻律学のジャン・マザレラ Jean Mazaleyrat は最後の一句について、複雑な組合せだが、不明な点はないとして、およそ次のように説明する。⁶⁸⁾

- 1) *PLaisirs*, *PLaindront* と区切りの両側の二語の二重の畳韻法 (*double alliteration*) があること。
- 2) *nos plaisIRS* と *plaindront - ILS* における最後の「震動音と流音」(*vibrante, liquide*) との相関関係に注意すること。
- 3) *plaisirs*, *misères* と二つの対立する語のなかにある *ÈZL, IZÈ* の響鳴があること。

- 4) nos plaisirs と nos misères のなかにある NO - R、NO - R との相関関係。
- 5) 全体にわたってみられる鼻音の半階音 (assonance) と畳韻法 (allitération) に注意すること、などの点を挙げて説明している。

これらの説明を読むと、ラシーヌが如何にその作詩にさいして、統辞法と韻律法に注意し、しかも、それに成功したかが理解される。と同時に、この事実には鋭く迫ったヴァレリーの炯眼にも驚くのである。ヴァレリーはラシーヌの一面しかみていないが、それでも、ラシーヌの詩的言語の解釈は並々ならぬものがあり、多くのラシーヌ研究者に刺激と影響を与えている。ここでは、“De la diction des vers” を中心に見てきたが、さらにヴァレリーのラシーヌ批評を掘起こせば、まだまだラシーヌ解明の鍵が見出されるのではないかと思う。

注

- (1) Paul Valéry, *Cahiers* 1, p. 246, Edition de la Pléiade, 1974.
- (2) *ibid.*, p.246.
- (3) Paul Valéry, *Oeuvres* 1, p.1335, Edition de la Pléiade, 1957.
- (4) *ibid.*, p.604.
- (5) *Cahiers* 2, p, 1184.
- (6) *ibid.*, p.1170.
- (7) *Oeuvres* 1, p.1270.
- (8) *ibid.*, p.1275.
- (9) Henri Bremond の著作の一部

La poésie pure, Grasset, 1926.

Prière et Poésie, Grasset, 1926.

Racine et Valéry, Grasset, 1930.

ブレモンは *Racine et Valéry* のなかで、詩的感動と神への祈りの感情を同一視したことを、それとなく訂正している。p.227。

また、ラシーヌにたいする彼の最終評価は次の通りである。

“Poète ensemble et dramaturge, le pur et l’impur, deux consignes se disputent son obéissance ...Programme impossible, sinon absurde.Racine l’a rempli néanmoins et en se jouant.” *Racine et Valéry*, p.198.

- (10) *Oeuvres* 1, p.1270.
- (11) *ibid.*, p.766, p.1457.
- (12) *ibid.*, p. 1463.

- (13) *Cahiers* 2, p. 1091.
- (14) *ibid.*, p. 1121.
- (15) Pierre Guiraud, *Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* p.58 Klincksieck 1953.
- (16) *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine*: Cornell University Press, Ithaca, New York, 1968.
- (17) *Oeuvres* 1, p.1449.
- (18) *ibid.*, p.1333.
- (19) *ibid.*, p.1338.
- (20) *ibid.*, p.1330.
- (21) *ibid.*, p.1331.
- (22) *Oeuvres* 2, p.1263.
- (23) *Oeuvres* 1, p.1372.
- (24) *ibid.*, p.1324.
- (25) *ibid.*, p.1320.
- (26) *ibid.*, pp.1320 – 1321.
- (27) Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, p.230, Pierre Cailler, Genève 1953.
- (28) *Cahiers* 1, p.45.
- (29) *Cahiers* 2, p.1103.
- (30) *ibid.*, p.1189.
- (31) *ibid.*, p.1187.
- (32) *ibid.*, p.1189.
- (33) *ibid.*, p.1113.
- (34) *ibid.*, p.1078.
- (35) *Oeuvres* 2, p.1253.
- (36) Louis Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, p.73. Gallimard 1968.
- (37) Xavier de Courville, “*Soixante-cinq ans de théâtre en marge des théâtres*” p.147–150. *Revue de la Société du Théâtre*, tome 2, 1979.
- (38) Jacques Scherer, *Bajazet*, p.292. Centre de Documentation Universitaire.
- (39) Xavier de Courville, “*Soixante-cinq ans de théâtre en marge des théâtres*” p.150.
- (40) Xavier de Courville, *Bajazet de Jean Racine*, pp.13–14. Seuil 1947.
- (41) “*Soixante-cinq ans de théâtre en marge des théâtres*” p.149.
- (42) この演説は“De la diction des vers”の後に付けられるべきだとクルヴィルは書いているが、Edition de la Pléiade には掲載されていない。
- (43) *Cahiers* 2, pp.1206–1207.
- (44) Julien Gracq, *Oeuvres Complètes* 1, p.935 Edition de la Pléiade 1989.

- (45) *Oeuvres 2*, p.635.
- (46) Henri Bremond, *Racine et Valéry* pp.201 – 202. .
- (47) Pierre Guiraud, *Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* p.194.
- (48) *Oeuvres 1*, p.1448.
- (49) *Cahiers 2*, pp.1132 – 1133.
- (50) Louis Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, pp.89 – 90.
- (51) *Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* p.96.
- (52) *Cahiers 1*, p.316.
- (53) *ibid.*, p.1052.
- (54) *Cahiers 2*, p.111.
- (55) L'abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* pp.55 – 56 Champion, 1927.
- (56) Maurice Grammond, *Le Vers français* p.294. Librairie Delagrave, 1967.
- (57) *Oeuvres 1*, p.499.
- (58) *ibid.*, pp.499 – 500.
- (59) Jean – Louis Barrault, *Mise en Scène de Phèdre*, p.16. Seuil 1946.
- (60) *ibid.*, p.14.
- (61) *ibid.*, p.163.
- (62) *ibid.*, pp.51 – 58.
- (63) *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, p.60.
- (64) *ibid.*, p.61.
- (65) Roland Barthes, *Sur Racine* p.139. Seuil, 1963.
- (66) Leo Spitzer, *Etudes de Style*, p.325 note 55, Gallimard, 1970.
- (67) *ibid.*, p.269.
- (68) Jean Mazaleyrat, *Eléments de métrique française* pp.218 – 219. Armand Colin 1974.

なお、本稿執筆のため、ラシーヌの作品の訳については、白水社の「ラシーヌ戯曲全集2」、筑摩書房の「ラシーヌ」を、また、ヴァレリーの作品については、筑摩書房の「ヴァレリー全集」「ヴァレリー全集 カイエ篇」にある諸先生の訳を拝借、または、参考にさせて頂きました。

1647年以前に機械仕掛けの芝居はあったか

— 「機械仕掛けの芝居」考（その2） —

橋 本 能

— 故並木康彦先生に —

1. 始めに

1647年3月2日、ルイジ・ロッシ Luigi Rossi 作曲、ブッチ師 Francesco Buti 作詞のオペラ『オルフェオ』 *Orphée* が、パレ・ロワイヤルの劇場で初演された。演出はトレッリ Torelli が担当した。この上演を契機として、幼い国王ルイ 14 世のために、宰相マザランはコルネイユにフランス語によるオペラの台本の執筆を依頼した。これが、『アンドロメード』 *Andromède* である。『アンドロメード』の上演は、諸般の事情で 1650 年まで延期されるが、マレー座は、その間イタリア・オペラをまねて一連の芝居の上演を行った。デュビュイソン = オーブネー Dubuisson-Aubenay は、次のように書いている⁶⁾。

マレー座の小劇団は、一月以上前にイタリア人の『オルフェオ』の機械仕掛けをまねた仕掛けで、『アンドロメードと彼女を救うペルセ』 *Andromède et Persée, la delivrant* を演じた。

『アンドロメード』とマレー座の一連の上演作品が、1649 年以降に機械仕掛けの芝居と呼ばれるようになる。したがって、その起源をイタリア・オペラに求めてよいだろう。

しかしながら、イタリア・オペラ上演以前にも機械仕掛けを用いた芝居は存在する。ランカスターは、その起源としてイタリア演劇と並べて、中世の宗教劇と宮廷バレーをあげている⁷⁾。これらの芝居は、戯曲だけで検討する限り、1647 年以後の作品と、その構成にさして大きな差異を見出しえないであろう。詳しくは後述するが、事実、マレー座での上演では適当な上演台本が見当たらず、1647 年以前の作品が機械仕掛けの芝居として上演されている。こうしたために、研究者によっては、1647 年以前の芝居をも機械仕掛けの芝居の先駆または初期の機械仕掛けの芝居と呼ぶものもいる。これは一つには、機械仕掛けの芝居には定義がないからである。研究者の共通の認識は、機械仕掛けを用いた大スペクタクル劇ということか。そのように考えれば、劇中に宙乗りが登場するというだけで、機械仕掛けの芝居の範疇に入ってしまう。そうなると、機械仕掛けの芝居に数えうる芝居は枚挙にいとまがない。機械仕掛けが劇中で用いられているというだけで、安易に機械仕掛けの芝居に分類されがちであり、いたずらにその概念に混乱をきたしているきらいがある。

しかしながら、機械仕掛けの芝居は上演の形態と大きく関わっている。別稿で論じたが⁸⁾、機械仕

掛けの芝居としての必須の条件として、宙乗りを中心とした機械仕掛けを使用しているということ以外に、各幕毎に場面転換を行うことがある。この二つの要件を備えた作品を機械仕掛けの芝居と呼ぶべきであり、しかも上演時の実際の舞台の構成を問題とすべきであろう。この観点から、本論文は、まず、機械仕掛けの芝居の成立にあたって、その基本的な二つの特徴がイタリア・オペラから受け継いだものであることを明らかにする。一方、ランカスターは機械仕掛けを用いた芝居の起源としてイタリア演劇と並べて中世の宗教劇、宮廷バレエを挙げているが、これらの舞台表現が影響を与えたとするは、イタリア・オペラの上演以前でなければならない。1647年以前の作品の検討に入る前に、これらの舞台の構成を一瞥する。その上で、機械仕掛けの芝居の二つの特徴をもとに、1647年以前の作品を機械仕掛けの芝居の先駆と呼びうるものか否かを検討する。

2. イタリア・オペラの舞台構成

イタリア・オペラが機械仕掛けの芝居の直接の生みの親だとはよく言われる。シャピュゾー Chappuzeau も、『フランスの演劇』 *Le Théâtre Français* の中で、つぎのように述べている⁶⁾。

我々は、機械仕掛けの見事な発明と大胆な宙乗りに関して彼ら(イタリア人)から多くのものを得た。それは豪華な舞台へと人々を群れをなして引きつけた。フランスでもっとも評判を呼んだものは、『金羊毛皮』 *Toison d'or* の華やかな機械仕掛けだった。

コルネイユの『アンドロメード』は、宰相マザランのフランス語によるオペラ執筆の依頼によって書かれたが、出来上がった作品は、分類するならば機械仕掛けの芝居であって、オペラと言えるものではなかった。というのは、音楽が演奏されるのは劇中のごく一部分であり、台詞が歌われるのは聞き取れなくとも観客の理解に支障を来さない程度に限られていたからである。とすれば、機械仕掛けの芝居の成立にイタリア・オペラの与えた影響は、舞台面に限られてくる。では、どのような点でイタリア・オペラは機械仕掛けの芝居に影響を与えたのか。

1645年から1647年にかけて、イタリア・オペラは三作上演された。まず、1645年12月14日、『フィント・パッツァ(にせ狂女)』 *la Finta Pazza* がプティ・ブルボンの劇場で上演された。作曲はサクラッティー Saccati、台本はジュリオ・ストロッチ Giulio Strozzi、バレエの振付はバルビ G.-B Balbi があつた。演出はトレッリが担当した。トレッリはこのオペラを1641年にノヴィッシモ劇場 Teatro Novissimo で初演された時に演出を担当している。歌い手は、パリ在住のイタリア劇団の役者であった。

1646年2月13日にはカヴァルリ Francesco Cavalli 作の『エジスト』 *Egisto* が上演されるが、特別に装置は使用されなかった。そのせいか、特にこの上演は話題になっていない。

最初に述べたとおり、1647年3月2日、『オルフェオ』が、パレ・ロワイヤルの劇場で初演された。この作品は、パリでの上演のために新たに作曲され、また、イタリアから歌手が招聘された。

以上の三作の内、『エジスト』は装置なしの不完全な形で上演されたからここでは取りあげない。

『フィンタ・パッツァ』には、1645年11月にオルレアンOrléansのCintio Tandelliに宛ててGiulio Cesar Blanquiがその上演を知らせたが、これは上演の前宣伝として出版された⁶⁹。これによって上演の様様がかなり詳しいところまで判る。『オルフェオ』については、今のところ、断片的に紹介した文献しかない。したがって、ここでは、『フィンタ・パッツァ』の舞台構成を中心に検討する。

『フィンタ・パッツァ』は三幕の構成で、第一幕では、ユリス(オデュッセウス)が神託でトロイの征服に必要なアシル(アキレウス)を探しにスキロスにやって来る。アシルの母親の女神テティスは、アシルがトロイ戦争で戦死することを恐れて、女装させてスキロスの宮廷に隠している。しかし、ユルスら一行の前で、アシルの正体が暴露する。第二幕では、スキロスの王女デイダミはユリスの子を身籠もっているが、アシルが自分を捨てて出陣することを悲しみ、狂気を装う。第三幕、アシルはデイダミの本心を知り、彼女の父親である国王からデイダミとの結婚の許しを得る。以上がオペラの筋であるが、これに上演にあたっては、曙の女神が花の女神に天上の百合の花を捧げるプロローグが付け加えられた。これは、オペラの筋に関わりなく、機械仕掛けによって「観客を一挙に魅了するため⁶⁹」だった。さらに、フランスの趣味にあわせることと、幼い国王を喜ばせるためにバレエが付け加えられた。まず、Blanquiの記述によって、その舞台の構成を説明する。

プロローグは、花の女神フロールの庭園で、「その広さと大きさは、とても小さな劇場にはいりきれない」という印象を与える。「三本の糸杉の並木道」が、遠くの宮殿の方へ「見えなくなるまで」続いている。

装置は「信じられない速さで変わり」、第一幕は、スキロス島の港になる。前舞台の下手には「巨

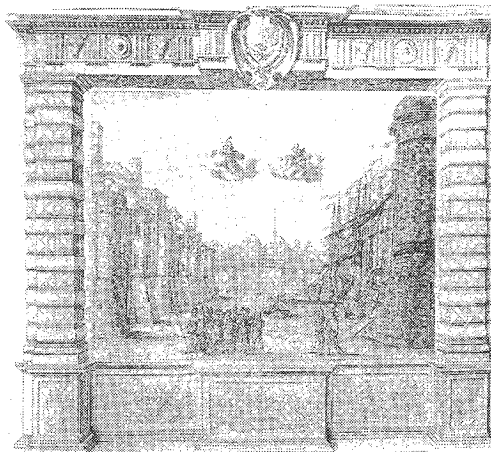


図1

大で堅固な城壁」、上手には二つの塔の間に沢山の船が停泊している。舞台奥には、パリのポン・ヌフ橋とアンリIV世の像、ドーフィーヌ広場を囲む建物、サント・シャペル礼拝堂の尖塔等、セヌ川とシテ島の情景が「自然に」おさまっている(図1参照)。

第一幕第二場は、スキロス王の宮殿の中庭に変わる。舞台は、左右にドーリア式の柱頭のついた円柱の列、壁龕の中の彫像、小さなオレンジの木の植えられた瓶が交互に飾られている。舞台奥は、庭園入口の門で三つの玄関がある。この門の中は金色の背景幕で覆われている。この背景幕は、第一幕第五場で開かれ、回廊が現れる。さらにその奥の背景幕が開かれると、その奥に庭園が現れ、「パースペクティヴの規則が厳密に守られているため」、本物のような距離を感じさせる。

第二幕は、ドーリア式の台座をもつブロンズの彫像といくつもの宮殿で取り巻かれた広場である。舞台奥の城門に向かう「三本の並木道」が目を引き。建築家と画家の腕で、「完璧な都市の全体を見ているように」感じさせる。

第三幕は、「信じられない速さで」イタリア式の庭園に変わる。そこは、ばらの木とミルトの木の

生け垣とぶどう棚、緑の草木のアーケード、大理石の胸像柱がある。その奥にピラミッド型の月桂樹、さらに奥には噴水と糸杉と箱植えのオレンジの並木道がある。

次に、使用されている機械仕掛けであるが、プロローグでは、空中に松明を持った二人の先導が牽く車に乗って曙が登場する。車が東方に遠ざかるにつれて、舞台が次第に明るくなる。曙が、翼を持った五人の妖精に呼び掛けると、「この仕掛けの仕組みが分からないような驚異で」、その内の二人が空中で王冠を捧げ、他の三人が金の百合をフロールに手渡す。その後、五人の妖精が簧の子に昇り、三人の風の神がフロールを空中に連れ去る。第一幕では、ミネルヴァとジュノンが雲に乗って下りてきて、ギリシャの使節を案内する。その後、テティスが海豚の牽くほら貝に乗って現れる。第二幕では、地平線に雲が現れ、そこに神々に取り巻かれたイリス、鷲を伴ったジュピテルが登場する。雲に乗った「勝利」がデイダミを助けるために地上に舞い降り、一方雲にのった「愛」が天に昇り、その後、二神は再び空中に並ぶ。

舞台上の場面転換と機械仕掛けについて、再演を見たルフェーブル・ドルメッソン Lefèvre d'Ormesson が詳しく述べている⁷⁾。

12月27日水曜日、食事の後わたしは、フルシー氏と共にイタリア座に行った。そこで、わたしは五回の場面転換を見たが、一度目は果てしなく延びた糸杉の三本の小道、次はスキロスの港でそこにボン＝ヌフ橋とドーフィーヌ広場が見事に表されていた。三度目は都市、四度目は宮殿で、そこに数え切れない部屋が見える。五度目は美しいピラスターのある庭園である。その異なった全ての背景は、パースペクティヴが非常に厳密で、舞台は奥行きが4、5ピエしかないのに、小道はすべて果てしないように思えた。ギリシャ人のアシル発見の幕間狂言の中では、彼らは熊と猿のバレエ、駝鳥と小人のバレエ、エチオピア人と鸚鵡のバレエを踊った。まず、曙が静かに馬車にのって地上から昇り、すぐに驚くべき速さで舞台を横切った。四人のゼフィールが同様に天に昇り、四人が天から下り、同様な速さで再び昇った。これらの機械仕掛けは、見るに値した。

「ギリシャ人のアシルの発見」という場面は、オペラに挿入されたバレエの場面である。いずれの場面においても、パースペクティヴの技法が観客に強い印象を与えたことはこの文章からもうかがえるであろう。場面割りについては、ドルメッソンの記述と Giulio Cesar Blanqui の記述には多少異なる点があるが、観客に与えた舞台の印象は、ほぼ制作者の意図通りと言えよう。「ガゼット」*La Gazette* も、この舞台について、次のように報じている⁸⁾。

観客はすべて、舞台の装飾、機械仕掛けの技巧、素晴らしい場面転換にうっとりした。それらはこれまでフランスで知られていなかったことであり、わずかな動きによって精神の眼と肉体の眼を有頂天にさせた。

『オルフェオ』については、現在までのところ、筆者が収集している文献は、断片的に紹介したものにすぎない。したがって、いずれ改めて詳しく論じたいが、本論文では、プリュニエールとクリスチャーとルクレルクの論文⁹⁾の記述によって、作品の再構成を試みる。

『オルフェオ』はプロローグ付きの三幕の構成である。パリでの上演のために作曲されたから、最初からプロローグが付けられている。また、バレエの場面が多いが、これも最初から作品に含まれている。プロローグでは、フランス人の攻撃によって城壁が崩れ、「勝利」が車に乗って天から下りてくる。「勝利」は、国王の武力と母後の賢慮を讃える。第一幕では、オルフェとユリディスの結婚式が執り行われるが、不吉な前兆が不安をかき立てる。第二幕では、オルフェの恋仇でバックカスの息子アリスターがユリディスを誘拐しようとする。逃げようとしたユリディスは、蛇に脚を噛まれて死ぬ。第三幕では、アリスターはユリディスの亡霊のために狂気に陥って死ぬ。オルフェは冥界に下るが、ユリディスを取り戻すことに失敗する。地上にもどったオルフェは、バックカスの信女たちに殺される。ジュピテルは、オルフェを神として天上に迎える。

プロローグの舞台は城塞の外、第一幕は「その広さと深さは舞台の百倍以上に思える」深い森、第一幕第七場ではオルフェとユリディスの結婚の場面、第二幕は高い円柱の立ち並ぶ宮殿、第四場は庭園で、奥に数本の小道がある。第八場で場面は神殿に変わり、第十場は太陽神の庭園である。第三幕は「恐ろしい荒野、いくつもの洞窟と岩山、そこには通路のようになった洞穴があり、その奥には暗闇を通して、わずかに明かりがある」。第七場はプリュトンの宮殿、第十一場はエリュシオンの園、第十三場は海岸である。

このオペラで使用されている機械仕掛けは、プロローグでは「勝利」が凱旋車に乗って天から下る。「ガゼット」によれば、「どうしてこんなに長時間吊りさげていられるのかわからない」。第一幕では、ヴェニウスが、キューピドンと「優雅」と小さな「愛」たちと共に雲に乗って下りてくる。第二幕では、「愛」たちが飛来し、太陽神が宮殿から車に乗って下りてくる。第三幕では、地震とともに地が開き、奈落からユリディスが炎と煙の渦の中から現れる。第十一場ではヴェニウスがほら貝に乗って登場する。最後の場では、ジュピテルが、神々を従え、雲の乗って下りてくる。

1647年3月8日付け「ガゼット」は『オルフェオ』の上演について、次のように報じている¹⁰⁾。

それはオルフェの身に起った出来事であり、古代の詩人たちが物語ったことの他に、素晴らしいアントレと楽器と声の絶えまない音楽に満ちていた。そこでは、すべての登場人物が歌い、聴衆を終始うっとりさせたが、発明の美しさ、歌手の調和に満ちた優雅さと声、衣装の素晴らしさのどれが最も賞賛されるべきかは判らない。というのは、場面の变化、舞台の様々な装置と機械仕掛けの新しさは、あらゆる賞賛を越えていたからである。

オペラで用いられている舞台装置と機械仕掛けは、『アンドロメード』でもそのまま踏襲されている。『アンドロメード』の舞台の構成は、プロローグの場面は巨大な山であり、その麓が洞窟になっていて、洞窟の奥に海が遠望できる。第一幕は、両側に宮殿の立ち並ぶ広場である。一例として、第

一幕の装置のト書を挙げておく⁴¹⁾。

巨大な山とそれを形作る岩々は、驚異的な技術で一瞬の内に消え、その代わりに、セフェの王国の首都、というよりはこの都の広場が現れる。舞台の両脇と奥はいくつもの宮殿であり、その構造は異なっているが、パースペクティブの均質性と正確さを保っている。

第二幕は、庭園で、両脇はミルト、ジャスミンなどの木が植えられた甕と彫像が交互に置かれ、舞台奥までアーケードをなしている。舞台奥に向かって三本の並木道が走り、「パースペクティブの巧みな技法は、千歩以上の距離を感じさせる」。第三幕は浜辺で、両脇は岩場である。前舞台は湾で、舞台奥の水平線には船が浮かび、「見る者に六海里以上の距離を感じさせる」。第四幕は、王宮の前庭で、両脇には彫像の付いた円柱が立ち並んでいる。舞台奥は、王宮の正面玄関で、三つの門があり、その奥には糸杉の並木道が「果てしなく続いている」。第五幕は、神殿の前、両脇には斑岩の円柱が立ち並ぶ。舞台奥の神殿の屋根はドームで、神殿の手前に金と青金石でできた回廊、神殿は銀でできた三つの門がある。以上のように、『アンドロメード』では、イタリア・オペラと同様に、各幕毎に装置の転換が行われている。しかもその舞台装置がパースペクティブを基本的原理として構成されていることも、イタリア・オペラと同様である。

機械仕掛けに関しては、プロローグでは馬車に乗った太陽神と演劇の女神メルポメヌが空中に登場する。第一幕では女神ヴェニウスが天から下って、神託を下す。第二幕では、アイアロスと風の神が天上に現れ、風の神がアンドロメードをさらって天に昇る。第三幕では、翼のある馬ペガスに乗ったペルセが天から舞い降り、海の怪物を倒す。第四幕では、ジュノンが孔雀の牽く車によって天に現れる。第五幕では、ジュピテルを始めとして神々が天上に現れる。ペルセ、アンドロメード、彼女の両親は雲に乗って天上に昇る。イタリア・オペラと同様に頻繁に行われる機械仕掛けを、コルネイユ自身がこの作品の必須の要素と認め、またそれが観客の喝采を博す大きな理由となった。

イタリア・オペラの舞台構成を、『フィンタ・パッツァ』を中心に見てきた。『オルフェオ』もほぼ同じ舞台構成をとっていたと思われる。当然のことながら、イタリア・オペラはイタリア語の歌詞だから、『アンドロメード』の詩句に直接の影響はありえない。また、音楽を極めて限定した場面のみを用いたこととバレエの場面を設定しなかったことが、『アンドロメード』とイタリア・オペラと著しく異なったものになっている。一方、場面転換と機械仕掛けの使用に関して、イタリア・オペラの舞台構成をそのまま踏襲していると言えよう。このことが、『アンドロメード』をオペラにせず、機械仕掛けの芝居というフランス独自の演劇形態へと発展させた。以後の機械仕掛けの芝居にもこうした特徴は受け継がれていく。その意味で、イタリア・オペラの機械仕掛けの芝居への影響は、舞台構成、特に機械仕掛けと各幕毎の場面転換と考えてよいだろう。

3. 中世の宗教劇と宮廷バレエの舞台構成

前章では、イタリア・オペラの機械仕掛けの芝居に対する影響を検討した。ランカスターは、機械仕掛けを用いた芝居の起源として、この他に中世の宗教劇と宮廷バレーを挙げている。機械仕掛けの芝居の特徴は、1647年以後イタリア・オペラから受け継いだものである。中世の宗教劇と宮廷バレーが芝居に何らかの影響を与えたとすれば、その影響は1647年以前の芝居に現れていなければならない。この二つの舞台表現は、どの程度イタリア・オペラ上演以前の芝居に影響を与えたのだろうか。本章では、中世の宗教劇と宮廷バレーの舞台構成を概観し、さらに同時代の演劇との関連性を検討する。

宗教劇の場合は、原則として野外で、しかも並列舞台を用いて上演されたから、17世紀の芝居とはおよそ上演形態、舞台構成が異なる。したがって、機械仕掛けの芝居への影響が考えられるとすれば、機械仕掛けであろう。事実、機械仕掛けの装置は既に中世の宗教劇にも存在した。ギュスターヴ・コアンによれば¹²⁾、典礼劇の段階では、いまだいたって素朴な形である。伝説上の動物が、ぬいぐるみやはりぼてで登場した程度であったようだ。聖史劇の段階では、釣合い重りによって宙乗りが行われ、さらに重いものを持ち上げる時は真鍮線で釣り下げた。迫り出し、変身、亡霊の登場など機械仕掛けの芝居にも登場する仕掛けは存在していた。オテル・ド・ブルゴーニュ座は、本来聖史劇上演のために1548年に建てられた劇場であった。オテル・ド・ブルゴーニュ座での上演にその装置が使用された可能性はないとは言えない。しかし、ローレンソンによれば、この劇場を拠点としたヴァルラン・ルコントの劇団がこの劇場にあったと思われる装置を利用した形跡はない¹³⁾。デイエルコウフ＝オルスポエルも、劇場側と劇団の契約書の中で装置について触れられていないことを根拠に、その使用については否定的である¹⁴⁾。舞台の構成の違い、宗教劇で使用された機械仕掛けが上演に用いられなかったこと、以上から見て、中世の宗教劇の機械仕掛けを用いた芝居への直接の影響は見出しがたい。

つぎに、ランカスターがもう一つの起源として挙げている宮廷バレーでは、機械仕掛けが使用され場面転換も行われている。実際の作品から検討しよう。マクゴワンは、1615年に上演された『王女殿下のバレー』*Ballet de Madame*について、その上演を重視し、「装置がかってよりも重要になり、他のあらゆる要素を支配下におさめるまでになった¹⁵⁾」と述べ、このバレーでの装置の重要性を強調している。その意味で、ここではこのバレーを例に取る¹⁶⁾。

『王女殿下のバレー』は、マリー・ド・メディシスが主催し、1615年3月19日と22日にルーヴル宮のブルボンの劇場で上演された。この年11月には、ルイ13世とスペイン王女アンヌ・ドートリッシュ、ルイ13世の妹エリザベートとスペインの王太子フェリペ(アンヌの弟)の二組の結婚が予定されていた。この宮廷バレーは、エリザベートの送別の宴の余興の一つとして企画された。このバレーは、『ミネルヴァの勝利のバレー』とも呼ばれ、神話の世界を借りてフランスの栄光を讃えたものである。詩はエティエンヌ・デュラン Durand とボルディエ Bordier が執筆、装置はイタリア人トマゾ・フランチャーニ Francini が担当、音楽は主にゲドロン Guédrón が作曲した。エリザベートがミネルヴァに扮したが、登場人物には王家の人々が扮して演じた。場面転換は五回ある。第一部では、小さな雲が次第に「大きく高くなる」。その雲に乗って夜の女神が登場するが、雲が消えると、「灌木、

小動物、溪流のある岩々が現れる。その下の方になだらかな頂があり、その突端には金と銀が輝いている」。第二部では、舞台中央で大きな岩の一つが隆起し、巫女たちが乗っている。巫女が退場し、幕間の場面では、「場面がすっかり変わり、雲に覆われた大きな森が見える」。第三部、第四部はこの場面で演じられる。次の幕間の場面は浜辺、「前に森だったところは、珊瑚、鼈甲、海辺の苔から成る岩々になり、波に洗われた岩礁を表している」。この場面の後、舞台は変わり、「舞台奥も両脇も一面の雲になる」。

この舞台背景の前で、第一部では鬼火に扮した九人の子供がバレエを踊り、第二部では巫女たちのバレエ、第三部では machlyennes のバレエ、第四部では九人の羊飼のバレエが演じられ、最後の場面では、ミネルヴァに扮したエリザベートに「勝利」と「名声」が冠を被せる場面で終わる。

機械仕掛けに関しては、第一部で夜の女神が雲に乗って登場する。第二部に続く幕間の場面では曙に先導された太陽が車に乗って現れる。二番目の幕間の場面では、三十人のジャンブル・デュ・ロワが、精霊に扮して、雲に乗って登場し、音楽を演奏する⁽¹⁷⁾。最後の場面では、「雲の下から、奇妙な技巧の彫刻と割り形が一杯ついた大きな車が現れる」。車は「二人の愛の神が牽き」、車にはミネルヴァに扮したエリザベートが乗っている。車が舞台の中に進むにつれて、天から勝利と名声の乗った雲が下りてくる。『王女殿下のバレエ』では、以上のような、舞台装置と機械仕掛けが使用されている。装置を担当したのは、イタリア人トマゾ・フランチェニであり、その意味でも、宮廷バレエの舞台構成にはイタリア・オペラの舞台構成との類似が見られる。

『王女殿下のバレエ』から明らかのように、各場毎の場面転換と宙乗りを中心とした機械仕掛けの使用という点で、宮廷バレエは機械仕掛けの芝居と類似している。宙乗りの機械仕掛けだけを取り上げれば、同時代の舞台表現であるだけに、宮廷バレエからの影響は十分にありうる。しかしながら、宮廷バレエと機械仕掛けの芝居では異なる点も幾つかある。まず、言うまでもないが、ジャンルが異なる。その結果、台本で見ると、宮廷バレエは音楽とバレエが中心であり、芝居の構成とは大きく異なる。しかし、なによりも舞台表現として、舞台空間の構成に決定的な違いがある。主な装置は、高さおよそ6ピエ(約2m)の舞台の上に設けられるが、バレエが演じられるのは、舞台から下りた平土間であった。

この舞台から大広間に下りるために、三つの洞窟の下の穴が開けられた岩に二つの階段があった。そこから、大部分のアントレは退場し、その端は上の岩と同じようなもので覆われていた⁽¹⁸⁾。

最後の場面でも、「広間全体が『王女殿下のバレエ』で一杯になる」というように、最も重要な演技であるバレエは、中央の平土間で演じられた。『王女殿下のバレエ』の図版がないから、『王女のためのコミックなバレエ』を例としてあげておく(図2参照)。つまり、宮廷バレエでは、舞台は主に登場人物の入退場に用いられ、演技は平土間を中心に行われた。しかも、それを見る観客席は、王族と貴族は舞台に対して正反対の平土間の正面の奥に位置して、必要に応じて演技に加わった。そ



図2

他の一般市民は、平土間の左右脇に設けられた観客席でバレエを見た。つまり、一般の観客から見れば、バレエそのものが演技の中心であって、場面転換は脇から横目で見ることになる。したがって、背景の装置にパースペクティブが用いられているいっても、正面で見る場合とではその効果は異なる。一方、機械仕掛けの芝居では演技はもっぱら舞台上で行われ、しかもパースペクティブの装置が使用されている。ジャンルの違いもさることながら、観客席の設定の相違は大きい。その意味で、宮廷バレエと機械仕掛けの芝居では、場面転換の効果は全く異なるといえよう。

序章と第二章で述べたように、機械仕掛けの芝居の基本的な特徴として、機械仕掛けの使用と各幕毎の場面転換がある。この二つの要素があいまって、機械仕掛けの芝居は初めて成立する。

中世の宗教劇では、先ず舞台の構成が全く異なる。しかもその機械仕掛けが、オテル・ド・ブルゴーニュ座で使用されていた形跡はない。したがって、中世の宗教劇の機械仕掛けを用いた芝居への影響は考えられない。

一方、宮廷バレエは、まがりなりにもこの二つの要素を備えている。しかも、中世の宗教劇と違って同時代の舞台表現である。デイエルコウフ＝オルスポエルは、機械仕掛けの芝居として1647年にマレー座で上演された『シルセ』*Circé*を、1581年に上演されたバルタザール・ド・ボウジョワイヨウ Balthazard de Beaujoyeux の宮廷バレエ『王妃のためのコミックなバレエ』*Ballet comique de la reine*の一部と推定している⁽⁹⁾。この推定の当否はともかく、宮廷バレエの舞台構成は機械仕掛けの芝居に転用可能ではあったと言えよう。その意味で、宮廷バレエを機械仕掛けの芝居の直接の起源とは言えないとしても、何らかの影響を与えた可能性は否定しきれない。しかし、第二章で述べたとおり、機械仕掛けの芝居の二つの特徴は、1647年以後イタリア・オペラから受け継いだものであることは明らかである。つまり、ランカスターの述べているように、宮廷バレエが機械仕掛けを用いた芝居に何らかの影響を与えたとすれば、その影響は1647年以前の芝居に現れていなければならない。次章では、1647年以前における芝居の舞台の構成を検討する。

4. 1630年代の舞台

デイエルコウフ＝オルスポエルは、17世紀に機械仕掛けを用いた芝居を年代順に挙げている⁽²⁰⁾。まず、17世紀初頭において機械仕掛けが用いられている作品は次のものがある。

Alexandre Hardy の幾つかの作品

Nicolas Chrestin des Croix: *Céphale*

Charles de Lespine: *Descente d'Orphée aux Enfers* (1614 初演)

François Auffray: *Zoanthropie*

anonyme : *Délivrance d'Andromède* (1618)

他に Paul Mansan と Claude Collet が出版した *Le Théâtre François* の中の三作品がある。

anonyme : *Trébuchement de Paëton*

anonyme : *Andromède délivrée*

anonyme : *Foudroyement d'Athamas*

次の世代の作品としては以下の三作を挙げている。

Grandchamp: *Omphale* (1630)

Durval: *Travaux d'Ulysse* (1631)

Rotrou: *Hercule mourant* (1631)

その後の作品としては以下の作品を挙げている。

Claveret: *Ravissement de Proserpine* (1639)

l'Hermite de Vauzelle: *Chûte de Phaëton* (1639)

Chapoton: *Descente d'Orphée aux Enfers* (1640)

以上の諸作品の後に『アンドロメード』が挙げられている。まず、1647年以前の上演形態、舞台構成からこれらを機械仕掛けの芝居と考えるかどうかを検討しよう。

1630年代のパリの常設の劇場は、1548年成立のオテル・ド・ブルゴーニュ座と1630年に成立したマレー座の二座のみであった。マレー座では、1647年の『シルセ』*Circé* の上演以前には機械仕掛けの芝居に類する芝居の上演は行っていない。したがって、上記の作品の中で上演された作品を手がけたのはオテル・ド・ブルゴーニュ座のみである。ところで、オテル・ド・ブルゴーニュ座には、一座の装置家が舞台装置のメモを残している。『マウロの覚書』*Mémoire de Mahelot* と呼ばれるが、これによって当時の舞台を推定することができる。『マウロの覚書』は、三部に分かれるが、第一部は装置家のマウロが残した1623年から1635年末までの上演作品の装置のメモである⁽²⁾。第二部は装置家のミシェル・ローランの残した1646年から1647年の上演作品のメモであり、第三部の筆者は不明であるが1678年から1680年の上演作品の装置のメモである。ローレンソンによれば、機械仕掛けは常套的に舞台で使用されていたから、『マウロの覚書』からは省略されている⁽²⁾。したがって、この『覚書』には記されていないが、機械仕掛けは舞台で使用されていたと考えてよい。付言すれば、第二部の1646年から1647年の上演作品のメモは、機械仕掛けの芝居の成立の時期とほぼ重なるが、この部分は上演作品のリストに近いもので細かな指示はない。その装置の大部分は「舞台は任意の宮殿」とあるだけで、場面転換の指示はほとんどない。機械仕掛けの芝居と同時代の作品であるにもかかわらず、その装置は極端な対照を見せている。

第一部の1623年から1635年末までの上演作品の装置のメモはかなり詳しい。このメモの中に、先に挙げた機械仕掛けを用いた芝居が二作ある。デュルバル Durval の『ユルスの試練』*Travaux d'Ulysse* とロトルー Rotrou の『死にゆくエルキュール』*Hercule mourant* である。この二作から1635年以前の舞台の構成をうかがうことができる。

『ユルスの試練』は、1631年以前にフォンテーヌブローでオテル・ド・ブルゴーニュ座員によって

初演された。この芝居は、トロイ戦争に勝利をおさめ帰国の途についたユリスにふりかたさまざまな試練の一部を描いている。ユリスは食人国から逃れ、シルセを懲らしめて、そこに滞在する。ユリスは、シルセの勧めに従って、冥界に赴き、自分を待ち受けている運命をティレジアスに尋ねる。冥界から戻ったユリスは、ふたたび旅を続けるが、サイレーンの島を通過し、太陽神の島に停泊する。そこで、一行が乱暴狼藉をはたらいた廉で、太陽神の求めで、ジュピテルが一行に罰を与える。

舞台の構成は、第一幕は船の上、食人国のアンティファットの島からシルセの島に近づく。第二幕は、シルセの島で、シルセの洞窟の前とその中、森である。第三幕は冥界で、カロンの渡し場、プリュトーンの宮殿、シジフォスの岩の前である。第四幕も冥界で、プリュトーンの宮殿とティレジアスの住む島である。第五幕は、サイレーンの島と太陽神の支配するエスペリッドの島である。

宙乗りは、第二幕第一場でメルキュールがユルスに助言するため天から下る。第五幕第五場で光の車に乗った太陽神と天上にジュピテルが登場する。

場面転換も宙乗りもあり機械仕掛けの芝居として十分上演可能である。『ユリスの試練』については、実際の上演にあててマウロは次のように指示している⁽²³⁾。

舞台中央に隠された地獄と地獄の責め道具が必要。地獄の上に、アポロンの空、アポロンの上にジュピテルの空。地獄の横に、シジフォスの山、反対側にエスペリッドの庭園。庭園の横に船の航路。反対側にシルセの宮殿。船の出入口はシジフォスの山とアンテファットの宮殿の間にある。海、その近くをスティックスかカロンの川が一本の樫で飾られた小舟と共に現れる。すべてが隠されたり、開いたりする。豚皮の面頬の付いた三つの兜、サイレーンの六つのお下げ髪、六つの鏡、エオールの翼、銀の杖、金の杖、ジャムの壺、ナプキン、フォーク、ワイングラス、糸杉の四つの冠、二本の花、メルキュールの魔草の花一本、メルキュールの帽子と杖、メルキュールの踵につける小翼、雷、プリュトーンの玉座、王冠、庭園を飾る木、風、雷鳴、炎と物音、シジフォスの岩、ユルスの船の帆桁の飾り。

このメモには舞台の図が付いているからさらに明らかであるが(図3参照)、まず装置は並列装置を使用している。つまり、全五幕で使用する装置が最初からすべて舞台の上に並べられている。し



図3

たがって、舞台の一部——この場合は地獄の場面など——は、その場面を必要とする時まで、背景幕の後ろに隠されている。つまり、背景幕の上げ下ろしで、舞台の一部分で場面を転換することはあっても、機械仕掛けの芝居のように舞台全体の場面転換は行わない。ジュピテルとアポロンの宮殿の場面は、舞台の上に設定されている。これは、オテル・ド・ブルゴーニュ座には舞台の上にさらに舞台(この作品の場合は三層の舞台)が設けら

れており、天上の場面はこの舞台を用いて演じられた。

ロトルー作の『死にゆくエルキュール』は、1631年に初演、1634年に再演されている。エルキュールは、征服したユーリテの国の王女イオールに思いを寄せている。エルキュールの妻デジャーニールは、夫の心を取り戻そうと、媚薬(実は毒薬)を塗った服をエルキュールに贈る。エルキュールはこの毒薬のために炎に包まれて死ぬ。デジャーニールも自殺する。イオールの恋人アルカスは、死んだエルキュールへの生け贄として殺されようとするが、神となったエルキュールが天上から下り、イオールとアルカスを許す。場面は第一幕と第二幕、第三幕第三場と第四場、第四幕は、エルキュールの宮殿(二部屋必要)で、そこからアルカスの幽閉されている牢獄が見える。第三幕第一場と第二場はジュピテルの神殿、第五幕はオイタ山にあるエルキュールの墓の前である。したがって、舞台には、少なくとも三ヶ所の場面を必要とする。機械仕掛けとしては、第五幕第三場で天が開き、第四場でエルキュールが天から下りてくる。

ロトルーの『死にゆくエルキュール』の装置について、デイエルコウフ=オルスボエルは場面転換の興味深い例として挙げている⁽²⁴⁾。ローレンソンも、ロトルーの『死にゆくエルキュール』の機械仕掛けをマウロのメモワールの中でもっとも複雑な仕掛けとして挙げている⁽²⁵⁾。

舞台は豪華でなければならない。一方の端に、ジュピテルの神殿、古代風に建てられ、祭壇の周りはアーケードで隠されている。そして、祭壇の周りを人が回ることができる。祭壇の上に香炉と装飾品。古代のように、丸い脚にしなければならない。そこにジュピテルの像が置かれてもいい。四角い祭壇の上には炎が描かれた小さな花瓶で飾られた小さな四つのピラミッド。神殿は隠されていなくてはならない。舞台の反対の端には、山を作らねばならない、そこを人が、観客の前で登り、後ろに下りる。この山は、高い樹林の森でなければならない。山の下には、涙で濡れた葬儀の部屋、崇高なエルキュールの墓が必要。三つのピラミッド、二つの花瓶からは炎が出ているように見える。エルキュールの試練がすべてそこに現れていなければならない。この墓は隠されていなければならない。さらに、舞台の中央には、手すりや銀の板と他の絵画の装飾で見事に飾られた広間が必要である。第五幕では、雷鳴、そしてその後で天が開き、エルキュールが雲に乗って天から地上に下りてくる。天の玉座は、黄道十二宮と雲と十二の風と燃える星、透明な紅ざくろ石のような太陽と幻想的な絵の装飾で満たされている。その他に、花の冠四つ、柏の葉の冠一つ、月桂冠一つ、花の冠が他に二つ。墓のそばに牢獄。鎖と縄、トルコ風の投げ槍、籠、エルキュールの大槌、ライオンの皮と仮面、高位者の椅子二脚、短刀一ふり⁽²⁶⁾。

この作品の場合も、並列装置の使用という点では、『ユルスの試練』と変わりはない。以上のように、いずれの作品においても、場面の移動を必要としているが、その場面処理は並列装置にゆだねられていた。したがって、機械仕掛けの芝居のように、各幕毎の場面転換は行われず、ましてやパースペクティブをもとにした場面も設定されていない。付言すれば、この『覚書』の中で、第

一部に関しては、真正のパースペクティブが用いられた舞台装置は、アルディー Hardy の『パンドスト』 *Pandoste*、『シンティ』 *Cintie*、『コルネリー』 *Cornélie* のわづかに三作である。さらに、左右対象の装置を使用した例は、アルディーの『イザベルの狂気』 *Folie d'Isabelle*、バロ Baro の『運命の力』 *Force du Destin*、ロトルー Rotrou の『メネクム兄弟』 *Ménechmes* の三作のみである。

このことから推察すると、マウロの『覚書』以前において、つまり1635年以前において、機械仕掛けの芝居の先駆と評される作品は幾つかあるが、マウロの『覚書』の舞台構成とさほど変わってはいないだろう。おそらくは、並列装置が使用されていたであろう。機械仕掛けを使用してはいても、機械仕掛けの芝居のような場面転換はまず考えられない。その意味では、1635年以前の作品は機械仕掛けの芝居とは言いがたい。

ロトルーの『二人のソジ』 *les Sosies* は、オテル・ド・ブルゴーニュ座で1636年から37年のシーズンに初演された。年代がすこし下るから、残念ながら『マウロの覚書』には記録はない。この作品は、その後、ランカスターが機械仕掛けの芝居に分類しているモリエールの『アンフィトリオン』の出典となっている。一方、1649年には、マレー座が『エルキュールの誕生』 *La Naissance d'Hercule* という題名で、機械仕掛けの芝居として上演している。『二人のソジ』は、本来機械仕掛けの芝居には分類されないが、一部に宙乗りの場面がある。そのような作品が機械仕掛けの芝居として上演される時、舞台の構成はどのように変わるのか。機械仕掛けの芝居として上演された時に、一般の芝居とは舞台の構成がどのように変わってくるか、その一例としてここで取り上げる。

『二人のソジ』は、プロローグ付の喜劇である。その場面は、大部分はアンフィトリオンの家の前の広場とそこに至る道であり、他に必要な場面は第二幕第一場のテーバイの郊外だけである。天上の場面と考えられる場面は、プロローグと第三幕第一場の二ヶ所のみ（ただし場所の指定はない）で、ほかに宙乗りの場面が二ヶ所——第三幕第五場と第五幕第六場——ある。その場合も舞台はアンフィトリオンの家の前の広場のままである。したがって、ランカスターは、場の一致の規則を遵守していると考えている。つまり、この芝居では、テーバイの郊外の場面を除いては場面転換を必要とせず、ほぼ一ヶ所で場面は足りる。『二人のソジ』の初演は、『マウロの覚書』の第一部の記録が終わる1634年からさほど時はたっていない。従って、既に述べた『ユルスの試練』や『死にゆくエルキュール』の舞台構成、つまり並列舞台と舞台の構成はさほど変わっていないと考えてよいだろう。

一方、1649年にマレー座で『エルキュールの誕生』として上演された時は、『エルキュールの誕生の大機械仕掛けの芝居のあらまし』 *Dessein de poème de la grande pièce des machine de La Naissance d'Hercule* が1649年に出版されている²⁰⁾。これは、芝居の見所をしるした一種の公演のプログラムであるが、ここには、各幕毎の場面転換とその中に登場する機械仕掛けが紹介されている。これをもとに、上演時の舞台の構成が推測できる。『エルキュールの誕生の大機械仕掛けの芝居のあらまし』には、プロローグについては説明がない。記述は第一幕から始まるが、場面はテーバイの市であるが、「この美しい装置を形作るころよ変化に富んだ幾つかの建物は、洗練された家々と幾つかの宮殿の豪華さの中に建築上もっとも大胆で規則正しい特徴を示している」。そこには二つの大通りが通っている。第二幕は、テーバイの郊外であるが、美しい平野で、幾つかの小さな丘が盛り上がり、

その間の谷を小川が蛇行している。『二人のソジ』では単にアンフィトリヨンの邸宅の前であった第三幕の装置は、庭園に変えられ、古代の彫刻で飾られた円柱が立ち並び、果樹と噴水の列の「パースペクティヴの美しさで比肩するものがない」。第四幕は、「非常に美しい家々に取り囲まれた大きな美しい広場で、港を見下ろし」、そこには沢山の船が停泊している。第五幕は、アンフィトリヨンの宮殿で、アルクメーヌの部屋と「非常に豪華な広間」が見える。以上のように、場面の説明だけを取り出してみると、まったく別の芝居と思えるほどにその装置は異なっている。

機械仕掛けに関しては、『二人のソジ』ではプロローグと第三幕第一場と第五場、第五幕第六場の四ヶ所であった。一方、『エルキュールの誕生』では、この他に第一幕第五場でジュピテルとメルキュールは「観客を驚かす速さで」天にのぼる。第二幕の最後の場面では、ジュピテルがメルキュールと女神リュシーヌを伴って空中に現れ、「リュシーヌはアルクメーヌの出産に立ち会うため」彼女の家にくだり、「メルキュールはジュノンの嫉妬を監視するため」天にのぼる。「これらの三者の動きは、非常に激しく、非常に異なっていて、非常に急激で、非常に目新しいから、観客はかぎりない称賛の念で満たされる」。第四幕では、ジュノンが激しい嫉妬の念を燃やし、「天上ではその住人たちが大騒ぎしている」。第五幕では、宮殿はジュノンの送った「蛇で一杯になる」。ジュピテルの驚が、この蛇を退治する。以上のように、『二人のソジ』で用いられた機械仕掛けの他に、宙乗りが頻繁に登場する。

『二人のソジ』と『エルキュールの誕生』の比較から明らかのように、機械仕掛けの芝居はその上演の仕方に大きく左右されていることが分かる。機械仕掛けの芝居であるか否かは、要はその実際の上演形態との関わりによると言えよう。

『覚書』の第一部は1634年末で終わっているが、上記したように1634年と1647年との間に機械仕掛けの芝居の先駆といわれる作品がある。繰り返すが、以下の三作品である。

Claveret: *Ravissement de Proserpine* (1639)

l'Hermite de Vauzelle: *Chûte de Phaëton* (1639)

Chapoton: *Descente d'Orphée aux Enfers* (1640)

これにさらにもう一作を加えてよいだろう。

Salleberay: *Jugement de Paris* (1639)

これらの作品の機械仕掛けの芝居としての上演の可能性を探ろう。だが、あらかじめ断っておくが、これらの作品の初演当時の記録は見出せない。したがって、機械仕掛けの使用はともかく、初演当時の舞台の構成については推測の域をでない。

クラヴレ Claveret の『プロセルピーヌの誘拐』 *Ravissement de Proserpine* は、場面として、天上、シリア、冥界が必要だが、パルフェによれば、場所の一致の規則を遵守するため三層の舞台を使用して同時に場面を見せた⁽²⁸⁾。この記録を信ずるなら、『ユルスの試練』と同様の並列装置を使用したと言えよう。

レルミット・ド・ヴォーゼル l'Hermite de Vauzelle の『ファエトンの墜落』 *Chûte de Phaëton* は、パルフェによれば、この作家の最初期の作品であり、試作であって上演されたかどうかは不明である⁽²⁹⁾。

機械仕掛けの芝居とは、既に述べたように、上演してはじめて成立するものである。その意味では、この作品を機械仕掛けの芝居と認定しがたい。

シャポトン Chapoton の『オルフェの冥界下り』 *Descente d'Orphée aux Enfers* については、何の記録もないから、上演については不明である。なお、1648年マレー座が、この作品を『オルフェとユリディスの結婚』 *Le Mariage d'Orphée et d'Euridice* の題名で機械仕掛けの芝居として上演している。

サルプレー Salleberay の『パリスの審判』 *Jugement de Paris* は、初演については記録はない。ただし、1657年オテル・ド・ブルゴーニュ座で明らかに機械仕掛けの芝居として上演されている。

これらの作品はいずれも、『二人のソジ』で述べたとおり、機械仕掛けの芝居として上演は可能であるが、しかし、以下のような事実から推測すると、おそらくその上演は『マウロの覚書』に記された上演形態とあまり差はないのではないだろうか。

まず、戯曲としては、機械仕掛けの芝居の場合は『アンドロメード』のト書で明らかなように、各幕毎に装置の説明が詳しく付けられている。『マウロの覚書』で扱った作品についても同じことが言えるが、これらの四作品の場合には、各場面の装置についてト書がない。宙乗りに関しても、台詞でそれをうかがわせる台詞があるが、ト書にその指示はない。つまり、初演当初は機械仕掛けの芝居としての上演を想定していなかったのではないだろうか。

つぎに、いずれの作品も、上演の記録は残っていない。つまり、上演が評判を呼ばなかったということは、舞台が普通の芝居と際立った差異を示すものではなかったということではないだろうか。

1641年パレ・ロワイヤル劇場のこけらおとしに、デマレ・ド・サン＝ソルラン Desmarets de Saint-Sorlin の『ミラム』 *Mirame* が上演された。この上演は、かなりの評判を呼んだが、「ガゼット」はこの上演について次のように報じている⁽³⁰⁾。

フランスでは勿論、諸外国で可能だとしても、かつてこれほど豪華の劇場を見たことはなかったし、そのパースペクティヴは観客の目にいっそうの恍惚感をもたらした... 一面に波立ち、その動きが自然に見える海に面したテラスの大きな敷地に洞窟、彫像、噴水で飾られた非常に魅力的な庭園、二つの大きな船団、その一つは2海里も離れているように見え、二つとも観客の目の前を通過した。夜は僅かな闇によって広大な庭園と海と空に訪れるが、空には月が輝いている。この夜に昼が続くが、昼も次第に曙と運行する太陽と共に訪れた。

この芝居は、五幕を通して場面は一ヶ所で、場面転換はない。機械仕掛けは、日の出、月の出、遠くに浮かぶ船、幾つかの宙乗りがあるが、とりわけ目新しいことは何も行っていない。ただ、この上演が評判を呼んだ理由は、「ガゼット」の記事に見る限り、舞台の豪華さであり、装置としてはパースペクティヴのもたらした驚きである。パレ・ロワイヤルの劇場はプロセニウム・アーチのある額縁舞台であり、市中の劇場にはこの時期にはプロセニウム・アーチがなかった。額縁舞台が従来の劇場で見られなかったパースペクティヴの技法にいっそうの効果をもたらしたと言えよう。『ミラム』が評判を呼んだのは、オテル・ド・ブルゴーニュ座やマレー座では見られなかったパースペクティヴの

技法が舞台に導入されたためと言えよう。つまり、機械仕掛けの芝居の舞台の構成原理であるパースペクティヴが、この上演で十分にその効果を発揮したということである。言い換えれば、当時はまだパースペクティヴの技法を用いた舞台が十分普及していなかったということであり、『ミラム』上演以前の芝居は並列舞台での上演であったことの一つの証左ではないだろうか。

1650年2月18日付けの「ガゼット」の『アンドロメード』上演の記事でテオフラスト・ルノード Théophraste Renaudot は次のように書いている⁽⁶¹⁾。

初期のフランスの作家の作品の中で、少年時代を熱狂させた劇詩は、いまでは、古い装置で上演されるのも恥ずかしいし、もはや単純な民衆の判断に委ねることもできない。これらの初期の芝居は、筋と場所ばかりか、日にちと年月も混同し、違った風土、違った時代に起こったことを同じ舞台に登場させている。

機械仕掛けの芝居である『アンドロメード』との対比で「初期の芝居」への批判と考えると、単に戯曲への批判ばかりではなく、上演形態への批判をも含んでいると考えられる。つまり、年代的には確定できないが、1647年以前の並列装置への批判であると言えよう。

1656年7月と10月にオテル・ド・ブルゴーニュ座は、指物師と画家と『偉大なるアスティアナクス』 *Le Grand Astianax* (作者不明)のための装置と機械仕掛けの制作の契約を結んでいる⁽⁶²⁾。この契約書の中に、各幕毎に使用する装置と機械仕掛けの指示がある。

第一幕

「開幕の第一幕で神々のための大きな機械仕掛け、神々は第一場の地上の手前の通りに下りてこなければならない。第二場、「不和」が二人の復讐の女神とともに登場、その一人は空中に飛び去り、もう一人は地中に消える。」

第二幕

「眼前から舞台奥までに動く海と五人の登場人物をのせる一隻の船、その船は第二幕の最後の場面で舞台を横切る。第二場ではパリスと愛の神が垂直に下りてくる、そして愛の神は天に飛び去る。」

第三幕

「最後の場面で、ひざまずいて祈るイフィジェニーが天に連れ去られる、ディアーンヌが天の玉座に現れる。」

第四幕

「亡霊が奈落から現れる、そして舞台は雲で覆われ、ジュノンの機械仕掛けが舞台を横切り、ヴェニユスの機械仕掛けがもう一方の端から舞台を横切る。」

第五幕

「少年を入れるために掘られた墓と、最後の場面のための神々を乗せる大きな機械仕掛けを必

要とする。」

オテル・ド・ブルゴーニュ座は、1656年11月には『偉大なるアスティアナクス』、1657年始めにジルベール Gilbert の『ディアヌとアンディミオンの恋』 *Les Amours de Diane et d'Endimion*、1657年12月に『パリスの審判』の再演、1657年から58年に『ディアヌとアンディミオンの恋』の再演、1658年3月に『偉大なるアスティアナクス』の再演と、たてつづけに機械仕掛けの芝居の上演を行っている。これらの一連の機械仕掛けの芝居の上演に、『偉大なるアスティアナクス』のための装置と機械仕掛けを利用したと考えてよいだろう。

その上、サルブレーの『パリスの審判』については、初演の際には記録がないが、1657年にオテル・ド・ブルゴーニュ座での再演の記録が残されている。「ミューズ・イストリック」 *Muse historique* は、1657年12月22日の記事で、手放しの賞賛をしている⁶³⁾。

この素晴らしい芝居のために、
いたるところで見られる、
大きな変化に、
観客はみな感嘆し、
(...)
何回ものパースペクティヴが変化し、
二十回以上の宙乗りがあり、
素晴らしい距離感によって、

1639年の初演の時には、このような記事は残されていない。このことは、『二人のソジ』と同じように、再演の時に初めて機械仕掛けの芝居として上演されたと考えられる。つまり、先に挙げた契約書から見ても、オテル・ド・ブルゴーニュ座には、本格的に機械仕掛けの芝居の上演のための装置は1656年以前には存在しなかったのではないだろうか。以上のような諸点から推定すると、1639年前後における芝居の上演も、おそらく並列装置を用いた上演だったであろう。

本章では、1647年以前のオテル・ド・ブルゴーニュ座の舞台構成について検討した。宮廷バレーとの関わりを考えるなら、そこで上演された芝居では機械仕掛けが使用されており、断定はできないが、宮廷バレーからの影響はあり得たかもしれない。しかし、その舞台の構成に関しては、場面転換の必要な芝居であってもほぼ並列装置を使用していたとみなしてよいだろう。従って、場面転換に関しては宮廷バレーの影響は見出しがたい。

5. 結び

イタリア・オペラ、特に1647年上演の『オルフェオ』が、機械仕掛けの芝居の成立の直接の契機

となったことは言うまでもない。機械仕掛けの芝居が、イタリア・オペラから受け継いだものは、舞台処理、すなわち機械仕掛けと各幕毎の(それもパースペクティブの技法を駆使した)場面転換の手法であった。この二つの要素は、以後の機械仕掛けの芝居の必須の要件として受け継がれて行く。一方、機械仕掛けを用いた芝居がそれ以前になかったわけではない。多くの研究者は、1647年以前のこうした作品を機械仕掛けの芝居の先駆として見なしている。確かに、戯曲だけを見る限り、1647年以前の作品もそれ以後の作品もその構成にそれほどの変異を見出せないだろう。ランカスターは、機械仕掛けを用いた芝居の起源を中世の宗教劇と宮廷バレエに求めている。中世の宗教劇、宮廷バレエが影響を及ぼしているとするならば、1647年以前の芝居に対してである。しかし、中世の宗教劇の機械仕掛けが、17世紀の舞台で使用された形跡は見出せない。一方、宮廷バレエは、上記の二つの要素を十分とは言えないまでも備えてはいる。しかし、宮廷バレエが機械仕掛けに関しては1647年以前の芝居に影響を与えた可能性はあるが、各幕毎の場面転換という点では影響は見出せない。1647年以前の芝居では、機械仕掛けを用いてはいても、並列装置を使用し、機械仕掛けの芝居のように各幕毎の場面転換は行っていないからである。つまり、1647年以前の芝居は、機械仕掛けの芝居の必須の要件である場面転換を欠いている。したがって、機械仕掛けの芝居は、イタリア・オペラを起源とした舞台表現であり、1647年以前の機械仕掛けを用いた芝居は、スペクタクル性豊かな芝居ではあっても機械仕掛けの芝居とは呼びえないものであると言えよう。

註

- (1) CORNEILLE, *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, Paris, p.1395
- (2) H.C.LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Gordian Press, 1966, New York, Part II, p.677.
- (3) 橋本能「17世紀の *pièce à machines* の特徴について」*仏語仏文学研究* 22号、中央大学、1991年刊行予定
- (4) Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre français*, Édition d'Aujourd'hui, 1985, Paris, p....
- (5) Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, Picard, Paris, 1967, pp.197-204
- (6) *ibid.*, p.43.
- (7) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, 1960, Paris, p.67.
- (8) *ibid.*, p.63.
- (9) Henry PRUNIERES, *L'Opéra Italien en France avant Lully*, Honoré Champion, 1975, Paris.
Marie-Françoise CHRISTOUT, *op.cit.*
Ludovic LECLERC (Celler), *Les Décors les Costumes et la Mise en scènes au XVII^e siècle*, Slatkine, 1970, Genève.

- (10) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *op.cit.*, p.64
- (11) Pierre CORNEILLE, *Andromède*, Didier, 1974, Paris, p.23.
- (12) Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Honoré Champion, 1951, Paris.
- (13) T.E.LAWRENSON, *The French stage and Playhouse in the XVIIth century*, AMS Press, 1986, p.113.
- (14) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *op.cit.*, pp.45-46.
- (15) Margaret M.McGOWAN, *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643*, CNRS, 1978, Paris, p.89.
- (16) *Ballets et Mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, publiés par Paul Lacroix, Slatkine, 1968, Genève, tome deuxième, pp.63-89.
- (17) McGOWAN, *op.cit.*, p.92.
- (18) *ibid.*, p.90.
- (19) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, Nizet, 1654, Paris, tome II, p.24.
- (20) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, pp.61-62.
- (21) この年代は、S.W.DEIERKAUF-HOLSBOERの前掲書 39-40頁に拠った。
- (22) T.E.LAWRENSON, *op.cit.*, p.141.
- (23) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de L'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie française au XVII siècle*, publié par Henry Carrinton Lancaster, Ancienne Honoré Champion, 1920, Paris, pp.82-83.
- (24) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, p.62.
- (25) T.E.LAWRENSON, *op.cit.*, p.142.
- (26) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de L'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie française au XVII siècle*, p102.
- (27) anonyme, *Dessein du Poème de la Grande Pièce des machines de la Naissance d'Hercule*, René Baudry, 1650, Paris.
- (28) PARFAICT, *Histoire du Théâtre François*, Slatkine, 1967, Genève, tome I, p.545.
- (29) *ibid.*, tome II, p.23.
- (30) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, p.63.
- (31) Pierre CORNEILLE, *op.cit.*, p.156.
- (32) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Nizet, 1970, Paris, tome II, pp.188-194.
- (33) PARFAICT, *op.cit.*, tome II, p.156.

17世紀フランス演劇史研究ノート

— 1598年パリ：古文書の読み違いをめぐる —

戸口民也

歴史研究は原資料にあたるべしという鉄則を絵にかいたようなケースがあったので、自戒の意味もこめて紹介しよう。

私はしばらく前からヴァルラン・ル・コント Valleran le Conte という役者に興味を持ち、彼の生涯を調べている。16世紀末から17世紀初めにかけて活躍した人物で、職業俳優としては——少なくとも後世に名が伝わり、しかもその活動の様子もある程度具体的にたどることができる役者としては——草分け的存在である。そのヴァルランについて、私はこれまで次の論文を発表している。

「ヴァルラン・ル・コントあるいは新しい演劇のために——17世紀フランス演劇史序説(その1)」、17世紀仏演劇研究会『エイコス』第2号、1980年。

「同(その2)」、長崎外国語短期大学『論叢』第28号、1985年。

「同(その3)」、長崎外国語短期大学『論叢』第29号、1986年。

「同(その4)」、長崎外国語短期大学『論叢』第31号、1988年。

彼の生涯を少しずつたどっていて、「その4」では1598年の途中にきている。遅々たる歩みで、完成までは前途遠遠であるが、そのうえまた難問にぶつかってしまった。原資料に直接あたらなければ、という問題である。

テーマからいって、これは文書資料——古文書、より具体的には、例えば劇団結成の契約書や劇場の賃貸契約書のような、公証人を前に作成した文書——を拠り所としながら調べをすすめる必要があった。ところが「その4」までに使った文書・資料は、すべてセカンド・ハンドのものだった。フランスを訪れる機会などほとんど期待できないような状況だったため、古文書の解読作業という問題はさておくとして、古文書そのものに直接あたる機会もまずあり得ないと思い、セカンド・ハンドもやむなしと考えていたのだった。ところが「その4」を書いた後、結局のところ原資料を参照せざるをえないような状況に立ちいたったのである。

ことの起こりは、あまりにも単純な読み違いだった。「その4」で取り上げた“Bail par la Confrérie de la Passion à Jean Thays(sic) et ses compagnons, comédiens anglais (*)”の日付が間違っていたのである。

(*) S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I*, Paris, Nizet, 1968. Appendice

No 3. pp.173-174.(「その4」では p.2 の最終行 以下参照。)

この契約については、すでにスーリエ Soulié が発見したオテル・ド・ブルゴーニュ座関係の文書—正確には関係文書目録—から、その存在は知られていた(*)。

(*) “Inventaire des titres et papiers de l’Hôtel de Bourgogne, Minutes de M^e Turquet, le 31 mars 1639”, in Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863, pp.151-165.

なお、この契約に関しては同書 p.153 に次の通り記述されている (Soulié による 要約)。
1598. 25 mai. — Bail fait par les maîtres de ladite confrérie à “Jehan Schais, comédien anglois, de la grande salle et théâtre dudit hôtel de Bourgogne, pour le temps, aux réservations, et moyennant les prix, charges, clauses et conditions portées par icelui” passé par devant Huart et Claude Nourel, notaires.

つまり Soulié の発見した文書によれば、この契約の日付は 1598 年 5 月 25 日とされており、それ以後の研究者たちはこの日付に従ってきた。デイエルコーフ・オルスボエル夫人 Mme Deierkauf-Holsboer も *Vie d’Alexandre Hardy* では「5月」25日を踏襲していたが、*Le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, I* では問題の契約書のテキストを補遺 Appendice に収録し、その際に契約書の日付を「3月 mars」25日と改めた。また、オテル・ド・ブルゴーニュ座賃貸契約の相手側であるイギリス人劇団の座長の名前も従来の “Jehan Schais” から “Jean Thays” と読みかえたのだった(*)。

(*) ただし Deierkauf-Holsboer は、*Le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, I* (1968年刊)よりも後に刊行された *Vie d’Alexandre Hardy* の増補改訂版(1972年刊)では「5月」25日、“Jehan Schais” をそのままつかっている。この後詳しく述べるように、実は「3月」は間違いで「5月」が正しく、“Jean Thays” についてもさらに訂正が必要なのだが、少なくとも上にあげた二つの著書の刊行時期だけみれば、これは明らかに「改訂もれ」である。

Voir. Deierkauf-Holsboer, *Vie d’Alexandre Hardy, poète du roi, 1572-1632*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Nizet, 1972. p.48.

普通、それまで定説となっていたことをくつがえす場合には、それ相当の理由がなければならぬ。だが、契約書のテキストがそうなっているのなら、それに従うべきだろう。そう思ったので、私も契約の日付に関しては *Le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, I* の日付に従うことにしたわけである。またイギリス人劇団の座長の名前についても、留保つきながら Deierkauf-Holsboer の新しい読み方をとりあえず採用することにした。

ところが、これがとんでもない間違いだったのである。その事情について詳しく説明しよう。

まず、日付についてである。

「その4」が刊行された後、私は、契約の日付について一応は断っておくべきだったかなと思いはじめた。既にでてしまったあとではあるが、多少こだわりが残ったので、念のためもう一度考えて

みた。「5月」と「3月」というくい違いがおこった理由は容易に想像できた。“mai”(当時の一般的な綴りでは“may”)と“mars”は読み違う可能性がたしかにありそうだからである。だから、後になって文書目録をつくるとき、何かの拍子で間違っただろう・・・ そう考えているうちにふと思いついたのが、他の文書と日付・曜日を照合すれば5月と3月のどちらが正しいかすぐ確かめられるはずだ、ということである。そこでものは試しと早速照合してみたところ、なんとということか、曜日をもとに計算すると、間違っていたはずの「5月」の方が実は正しいという結果がでたのである。

契約書の本文中、日付を示す部分は、Deierkauf-Holsboer の transcription によれば “Faict et passé es études des notaires soulzignés l’an mil cinq cens quatre vingtz dix huit, le lundy vingt cinquiesme jour de mars apres midy” となっている。つまり、1598年「3月」25日、「月曜日」ということだ。

ところで、Deierkauf-Holsboer が発掘し、問題の契約書とあわせて *Le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, I* に収録している文書のうち、同じ1598年のもので曜日まで明示されているものを取り出すと、次のようになる。

- 3月16日、月曜日。“Contrat de société entre Valleran le Conte et sa troupe du Roi et Adrien Talmy et sa compagnie de comédiens français”, Appendice No 2. (pp.170-173.)
- 6月4日、木曜日。“Un jugement de la Prévôté de Paris entre les Maîtres et les comédiens anglais”, Appendice No 5. (pp.176-177.)

さてそこで、1598年の3月16日が月曜日で6月4日が木曜日であるとすれば、

- 3月25日は月曜日ではなく、水曜日でなければならない。
- 反対に、5月25日は月曜日となる。

だから契約書に日付は、3月25日ではなく、5月25日とする方が理にかなっているわけである。一体どこでこんな間違いが生じたのだろうか？

ここでひとつ断っておかなければならないのは、問題の契約書は原本ではなく1640年に転写されたものだったということである(*)。

(*) *Le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, I*, p.43 の脚注(17)を参照。なお、この文書が後年の転写であるという事実については、日付の問題を意識するようになるまではあまり注意していなかった。いや、正直に言って、その違いの意味を本当に意識するようになったのは、古文書の世界に実際に足を踏みいれ、文書を直接自分の目で見、おぼつかないながらも原資料を参照するようになってからのことである。まさに不注意だったと白状するほかない。

日付の問題に戻るが、間違いの原因としてとりあえず二つの可能性が考えられる。

-問題の文書には“le 25 may”と書かれていたのだが、Deierkauf-Holsboerが“le 25 mars”と読み違えてしまった。

-転写のとき間違えて“le 25 mars”と記され、それをDeierkauf-Holsboerはそのまま読み取った。

もちろん、想像をたくましくしてゆけば、まだ他にも可能性がないわけではない。例えば原本に「月」ではなく「曜日」の書き間違いがあったなど…しかし、そこまで考える必要はまずないだろう。

間違いの原因がどうであれ、いずれにせよそれに気づきたい以上、私としてはヴェルランについての論文をそのまま書き続けるわけにはいかなくなってしまった。というのも、「その4」では*Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I*に従って契約書の日付を「5月25日」とし、その前提で論を進めていたからである。とにかく訂正はしなくてはならない。それどころか、大幅な書き直しも覚悟する必要があった。

しかし、どうせ書き直すのならその前に、間違いの原因をはっきり突き止めておきたかった。間違いの原因は上にあげた二つのうちの一つであることはほとんど確実だが、実際に原資料に当たらないかぎり、それは推測でしかない。逆に、直接文書を見れば、問題ははっきり解決するはずである。日付についてだけでなく、“Jean Thays”についても確認してみたかった。「その4」でもふれたのだが、A. Herbertが“Jehan Sehais”について“John Thayer”という仮説を提示しているからである(*)。 “Thays”と“Thayer”、つまり最後が“s”か“er”かというだけの違いで、しかも手書きでは非常に似たりとなるのである。

(*) A. Herbert, “Qui était Jehan Sehais?”, *XVII^e siècle*, No 68 (1965), pp. 57-60. 「その4」註3も参照。
なお Herbert は綴りよりはむしろ英語とフランス語の発音上の問題から論じている。

問題の文書の所在と分類番号は明示されていた。しかも、ちょうどそのころフランスを訪れる機会がはからずもめぐってきたので、思い切って原本に直接あたってみることにした。

その結果、以下のことが明らかになったのである。

問題の契約文書は、たしかにDeierkauf-Holsboerが記しているように、パリの国立古文書館 Archives Nationales の公証人証書保存所 Minutier central に、分類番号 fonds XXXV, liasse 377として分類された書類の束の中にあつた。いや正確には、書類の束に「添えられた」かたちでボール紙の箱 carton の中に入れてあつた、と言うべきだろう。その辺の事情をもう少し詳しく説明すると、こうである。

Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I に補遺 Appendice として収録された文書のうち、fonds XXXV, liasse 377に分類されているものは次の四つの文書である(最初につけられた番号は Appendice の文書番号)。

3. Bail par la Confrérie de la Passion à Jean Thays(sic) et ses compagnons, comédiens anglais. 25

mars(mai) 1598. (p.173-174.)

4. Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne, 17 mars 1598 et 28 avril 1599. (p.175.)

5. Un Jugement de la Prévôté de Paris entre les Maîtres et les comédiens anglais. 4 juin 1598. (p.176-177.)

6. Un accord conclu entre les Maîtres de la Confrérie de la Passion et les comédiens français. 30 octobre 1600. (pp.177-178.)

そしてこれら四つの文書は Confrérie de la Passion 関係としてひとつにまとめられ、1640年の liasse (文書の束)に、それとは別であることがはっきりわかる形で添えられていた。

たしかにこの四つの文書が後年の転写であることは、実際に文書を見てよくわかった。たとえば字の大きさや字体、余白の残し方から行間の具合などが通常の公証人証書の原本とは明らかに違っている。また文書3と文書5はひとつの紙に——厳密には二つ折の紙の1ページ目から2ページ目にかけて——続けて書かれている。それも日付からすれば後になるべき文書5のほうが先にきて、文書3が逆に後にくるといふ、普通には考えられない順序で書かれているし、その他にも、通常の契約文書であれば契約の当事者と公証人の署名が当然あるはずなのにそれがないなど、いかにも後年の転写であることをうかがわせるような要素はいくつも見つけられるのである(*)。

(*) 図版1には文書5と文書3が続けて書かれているページ(第1ページ)を、また図版2には通常の公証人証書の原本の例として“Accord entre Valleran le Conte, comédien du roi, et sa troupe, et Benoist Petit, comédien français, et sa troupe”, 4 janvier 1599 (Archives Nationales, Minutier central, fonds XV, liasse 7. Voir. *Vie d'Alexandre Hardy*, Nouv. éd., Appendice No 5, pp.175-177. —なおお分類番号は XV:8と記されているが、XV:7が正しい)の第1ページをあげておいたので、ひとつ見くらべていただきたい。

なお文書4は、“Inventaire...”と始まっていることからわかるように、関係文書目録である。ただし、*Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I*にはテキストの一部しか収録されていなかった(これも原資料に直接あたったからこそ確認できたことである)、最後に補遺として全文の transcription をあげておいた。

さて、契約書の日付は原資料ではどうなっていただろうか?図版3を御覧いただきたい。肝腎の「月」の記述は「書き加え」のかたちになっている(この文書が後年の転写であることを示す証拠のひとつでもある)。だいぶ読みにくくはあるが、「mars 3月」ではなく「may 5月」と書かれている。つまり Deierkauf-Holsboer の読み違いということだ。それにしても、問題の月の名が書き足しだったのは、実物に直接あたってはじめてわかったことだった。

もうひとつ、イギリス人劇団の座長の名前についてである。名前が記されている箇所をいくつか図版4にあげてみた。これもかなり読みにくくはあるが、“Jean Thayer”または“Thaier”と記されて

いる。A. Herbert の John Thayer 説は正しかったわけである。

なお、これらの読み方については、アンジェ Angers 市にある「メヌ・エ・ロワール県立古文書館」Archives départementales de Maine et Loire の archiviste であるアンドレ・サラザン André Sarazin 氏にも確認していただいた。サラザン氏には補遺にあげた文書の解読でも力をかしていただいた。この場をかりてお礼申し上げたい。

以上、二つの読み違いが確認されたわけだが、どちらもよく注意して読めば間違えずにすんだはずなのには思えるものである。とくに月の名の読み違いについては、曜日と日付の照合による確認を怠ったという不手際も重なっている。最初に述べたように、これらは従来の読み方の変更を意味していただけに(しかも変更をしておきながら、他の著書の改訂版では「改訂もれ」というおまけまでついている)、なおのことお粗末なミスという印象をぬぐえない。とはいえ、それにうっかりとのせられた私自身も不注意なうえに軽率だった。これをもって戒めとするものである。

なお、ヴァルラン・ル・コントについては、近いうちに続きを書く予定である。今回紹介した事実をふまえながら「その4」の誤りを訂正した上で、ということは言うまでもない。

補遺

Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne

Inventaire des pièces que mettent et produisent par devant vous monsieur le prévost de Paris et monsieur vostre Lieutenant Civil et messieurs tenant le siège présidial au Chastellet dud. lieu les doyens et maistres administrateurs de la Confreiry de la Passion et leurs confrères propriaitaires de la maison et hostel de Bourgogne demandeurs / Contre Mathieu Lefebvre de la Porte et mademoise Marie Penier(sic) sa femme en leurs compagnons commédiens deffandeurs / Par protestation d'augmenter ou diminuer le présent Inventaire sy mestier est; il y est cotté / Premièrement pour l'intelligence du faict et monstrier de ce dont il s'agit au présent procès produisent lesd. demandeurs l'advertissement par eux mis et baillé par escript a cour auquel sont aplein contenues les moyens et raisons pour lesquelz il espère obtenir l'adjudication des fins et conclusions portée en l'introduction d'icelluy et est cotté au dos A / Item pour montrer et justifier du contenu audit advertissement et que les deffandeurs ne peuvent en façon quelconque s'exempter du droit de soixante solz que lesd. demendeurs prétendent leur estre par eux deubz pour chacun jour qu'ilz ont joué et représenté publiquement, jouent à présent et représenteront à l'advenir en aultre lieu de ceste ville faulxbourg et banlieue d'icelle que aud. hostel de Bourgogne tant pour estre led. droit acquis aux demendeurs par privilèges conceddez de temps en temps par les rois de France que par arrestz de la cour sentences et règlemens dud. Chastellet rendant en conséquence d'iceulx / produisent lesd. demendeurs trois pièces attachées ensemble / La première est un arrest de nosseigneurs de la cour de Parlement à Paris en datte du vingt huictiesme novembre mil cinq cens quatre vingtz dix huict relatif à un aultre arrest du dix septiesme novembre mil cinq cens

quarante huict par lequel suivant les lettres patentes du roy et après qu'il sera aparü à la cour des privilèges desd. maistres et administrateurs et dud. arrest de l'an cinq cens quarante huict leur auroit esté donné licence de jouer et faire jouer jeux honnestes et récréatifs sans offencer personne en la salle dud. hostel de Bourgogne ou aultre lieu et à place licitte et commode avecq deffence à tous aultres joueurs commédiens ou aultres de jouer et représenter dans la ville faulxbourg et banlieue ailleurs qu'en ladite salle ou soubz le nom et au proffit de lad. Confrérie de la Passion suivant led. arrest de quarante huict / La deuxiesme est une sentence donnée aud. Chastellet le dix septiesme jour de mars mil cinq cens quatre vingt dix huict entre lesd. maistres et administrateurs d'une part et Valleran Leconte commédien françois d'aultre sur le différent pareil que celluy dont il est à présent question par laquelle nous apparostro, après avoir ouy monsieur le procureur du roy, avoir esté permis aud. Valleran le Conte de jouer ailleurs qu'aud. hostel de Bourgogne à la charge de payer par luy et ses compagnons à ladite Confrérie de la Passion un escu solz par chacun jour qu'il jouerait ailleurs qu'aud. hostel de Bourgogne en contre que lors il y eust aultres comédiens aud. hostel de Bourgogne / La troisesme et dernière est ung aultre sentence aussy donnée aud. Chastellet le vingt huictiesme avril mil cinq cens quatre vingt dix neuf entre lesd. M^{rs} (maîtres) et administrateurs d'une part et les commédiens italiens du roy d'aultre par laquelle entre aultres choses vous aparostro deffences avoir esté faictes tant ausd. commédiens italiens que tous aultres de quelque qualité et condition qu'ilz soient de jouer et représenter aucuns jeux commédyes ou tragédyes tant en ceste ville de Paris faulxbopurg que banlieue sinon en ladite maison de l'hostel de Bourgogne s'ilz n'avoient de ce faire exprès pouvoir desd. M^{rs} (maîtres) et administrateurs / Toutefois lesd. pièces duement signifiées et communiquées ausd. deffendeurs suivant vostre jugement et sont cotté au dos par B / Item produisent lesd. demandeurs deux pièces attachée ensemble / La première est la coppie signifiée ausd. demandeurs de la requeste à vous présentée par les deffendeurs et la permission de vous donnée à iceulx de représenter et jouer en ceste ville (de Paris) quinepeut sauf correction préjudicier aux droitz et privilège desd. demandeurs d'autant que par ladite permission il n'y a aucun lieu particulier designé et par conséquent se peust aussy bien entendre pour l'hostel de Bourgogne que aultrement, joint qu'elle a esté de vous obtenue par surprise sans connaissance de cause et sans parties légitimes et partant non considérable / La deuxiesme et dernière est la coppie aussy signifiée ausd. demandeurs de certin(certain) brevet obtenu de sa majesté par les deffendeurs le seiziesme novembre mil six cens neuf dernier par lequel sadite majesté leur auroict permis de représenter et jouer partout où bon leur sembleroit pour leur commodité avecq deffence de les troubler et empescher mesme à ceulx de l'hostel de Bourgogne de prendre et exiger aucuns deniers et devoir à iceulx / Lequel brevet sauf correction n'est pareillement suffisant pour altérer ou ruiner lesd. droitz et privilèges des demandeurs d'autant qu'il a esté mandée longtemps depuis le présent procès intenté comme il se peult voir par la confrontation des dattes et partant non considérable joint que n'estant par icelluy dérogré aux privilèges des demandeurs ains(au contraire) seulement faict mantion(mention) d'une exaction s'ilz en voulaient faire aucune, il ne peut en façon quelconque fortifier les deffendeurs en leur cause considéré mesme que le droit prétendu par lesd. demandeurs dont est question ne peut estre qualifié de ce mot d'exaction estant permis et approuvé en conséquence de leurs privilèges par plusieurs arrestz règlemens et sentences et sont lesd. deux pièces cottées au dos par C / Item pour monstres de la proceddure au procès produisent lesd. demandeurs cinq pièces attachez ensemble / La première est une assignation donné aux deffendeurs à la requeste desd.

demandeurs par Durefort sergent le sixiesme novembre aud. temps mil six cens neuf à comparoir par devant vous en vostre hostel(hôtel de justice) pour leur voir faire deffence de faire aucuns jeux ny ouverture de théastre attendu qu'il ne leur estoit permis de ce faire et qu'il n'y avoit que l'hostel de Bourgogne où l'on peut jouer et représenter / La seconde est un deffault obtenu contre lesd. deffendeurs sur ladite assignation / La troiesme est la signification à eux faict à la requeste desd. demandeurs le neufiesme jour dud. mois que led. deffault avoit esté obtenu et assignation en vostre hostel pour procedder sur icelluy / La quatriesme est un jugement de vous rendu led. jour neufiesme novembre par lequel après avoir ouy les partyes auroit ordonné qu'elles communiqueroient respectivement leurs lettres pièces et exploictz privilèges et exemptions pour ce fait ordonner ce que de raison / La cinquiesme et dernière est un aultre jugement de vous rendu le (blanc) jour de (blanc) audit an mil six cens neuf par lequel avez(vous avez) ordonné que les pièces exploictz desd. partyes seront mises en vos mains pour leur estre faict droict ainsy que de raison / et sont lesd. pièces cottées au dos par D / Item produisent lesd. demandeurs au présent Inventaire cotté au dos E / Item s'aydent lesd. demandeurs de la production des deffendeurs sy auculne, ils font en ce que servir leur peult et non aultrement / en papier collationné /

(付記)この文書の transcription にあたっては、アクサン記号、セディーユ、アポストロフを付け加えた。原文にはこれらの記号はまったく使われていないが、とくにéで終わる過去分詞などはアクサン記号なしでは読み違える恐れも多いため、こうした手段をとることにした。なお同じ理由から、コンマ、ピリオドもいくつか付け加えた。また()内の指示は、

- 読者の理解をたすけるためのもの : certin (certain) などいくつか
- 原文のままであることを示すもの : (sic)
- および原文でその部分が空白になっていることを示すもの : (blanc)

などである。

その他については原文のままである。綴りの間違いや文法上の誤り(たとえば過去分詞の一致の誤りなど)が一部にみられるが、あえて訂正はしなかった。

この文書には Mathieu Lefebvre (舞台名は Laporte) とその妻 Marie Vénrière (この文書では Penier と記されている)の名前がでてきたり、1609年11月の裁判ざたについての言及があったりする(これらは *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I では省略された部分である)。ヴァルラン・ル・コントについての論文が1609年にさしかかったときには改めてこの文書を取り上げることになるが、それはまだ先のことになりそうである。

なお Marie Vénrière についてだが、普通は Venier と記されることが多い。しかし、他の文書や彼女の姉妹とされている Colombe に関する文書などからも、私は Vénrière という綴りのほうが適当であると考えている。Marie に関する文書についてはここではあえて取り上げないが、Colombe に関しては拙稿「17世紀フランス演劇史研究ノート——1603年アンジェ:ある劇団協約文書をめぐって」(『エイコス』第5号、1989年、pp.1-12. とくに p.3)を参照されたい。

En l'an de la République Française le 4 Janvier 1799
 Nous soussignés Benoist Petit Comédien Français et sa troupe
 et Valleran le Conte Comédien du Roi et sa troupe
 avons convenu de ce qui suit
 Les soussignés Benoist Petit et sa troupe
 ont accepté de jouer à Paris pendant six mois
 au Théâtre de la Nation les Comédies de
 M. de Voltaire et de M. de Molière
 et de donner des représentations de
 leurs propres ouvrages
 Les soussignés Valleran le Conte et sa troupe
 ont accepté de jouer pendant six mois
 au Théâtre de la Nation les Comédies de
 M. de Voltaire et de M. de Molière
 et de donner des représentations de
 leurs propres ouvrages
 Les soussignés Benoist Petit et sa troupe
 ont accepté de donner à M. de Valleran le Conte
 et sa troupe pendant six mois
 au Théâtre de la Nation les Comédies de
 M. de Voltaire et de M. de Molière
 et de donner des représentations de
 leurs propres ouvrages
 Les soussignés Valleran le Conte et sa troupe
 ont accepté de donner à M. Benoist Petit
 et sa troupe pendant six mois
 au Théâtre de la Nation les Comédies de
 M. de Voltaire et de M. de Molière
 et de donner des représentations de
 leurs propres ouvrages
 En témoin de ce qui précède nous soussignés
 Benoist Petit et sa troupe
 Valleran le Conte et sa troupe
 avons signé et apposé nos signatures
 et sceaux le 4 Janvier 1799
 Benoist Petit
 Valleran le Conte

図版2 公証人証書の原本の例（縮小コピー：原本はA4サイズ）
 Accord entre Valleran le Conte, comédien du roi, et sa troupe,
 et Benoist Petit, comédien français, et sa troupe. 4 janvier 1599.

unnotawice Cap amty 2^{me} de ville de ch
 raff. de l'indice de No^{re} suby No^{re} Lany
 t le lundy vinytinq^{me} d'ap^{re} l'indice de
 me ne signe de l'indice de l'assistance
 atre d'ancure de l'indice de l'assistance
 a aghy /

図版3 契約書の日付

l'homme de dieu le jour saint
 a Jean thayer commediary angl
 et de Jean au manoir de l'ass
 atre de l'indice de l'assistance de
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 pour l'indice de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance

de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance
 de l'assistance de l'assistance de l'assistance

図版4 "Jean Thayer" または "Thaier" と記されている箇所

作品梗概集 3

- 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、原則としてダイエルコウフ=オルスポエルに拠ったが、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て、作品梗概集の後に索引を付した。

Rotrou : *Crisante*

ジャンル 四幕韻文悲劇
初演 1635年(ランカスター)
出版 1640年
主な出典 プルタルコス『烈婦伝』

これは当時としては例外的な、四幕の悲劇である。オリジナルは五幕だったが、観客の退屈を恐れた作者が冗長な部分を削りに削った結果、四幕という構成をとらざるを得なくなったようだ。bienséanceに反し(強姦、舞台上での殺人と自殺、切られた首など)、三単一の法則も守られていないが、これは30年代の悲劇としては特に例外的ではない。アンティオシュには王としての威厳がなく、クリザントの性格もやや単調だが、カシーの心理描写には緊迫感があり、かつ繊細ですらある。全体的特徴としては暗いが力強く、スペクタクル性も盛り込まれていて(コリントの廃墟、葬儀の黒幕が張り巡らされた王の居室、など)、観客の興味を最後まで保たせたであろう。

〔第一幕〕ローマの将軍マニリー Manilie はコリントを征服したところである。この地の王アンティオシュ Antioche は女王クリザント Crisante を敵の手に残して姿をくらました。女王は魅惑的な美女だ。征服者を征服してしまう目の持ち主。だが身代金を受け取って身柄を引き渡すまで、ローマの栄光にかけて彼女を保護し名誉を守らねばならない。マニリーは百人隊長カシー Cassie に後事を託して他の任務地に発つ。ところがカシーは女王を一目見た時から官能的情熱を抑えかねていた。一度だけでもいい、あのひとを抱きたい、と。側近は、ローマ市民としての義務と名誉を喚起してこの邪恋を諦めさせようとするが、カシーの耳には入らない。彼はクリザントに会い、同情心にあふれる言葉をかけながら、次第に彼女の美を誉め讃える口説き文句に移ってゆく。女王はそれに気づき、誇りを傷つけられて怒りとともに席を立つ。が、カシーは諦めるつもりはない。

〔第二幕〕コリントからかなり離れたアンティオシュの隠れ家。ローマの専横を呪う王。だがあ

の圧政では長くは保つまい。気がかりなのは女王のこと... 一方コリントでは、カシーがいよいよ思いをつのらせていた。腹心のオラント Orante は必死に諫めるが、力づくだろうと恋心からだろうと、女王の接吻は俺の義務より価値がある、とカシーの決意は固い。彼はオラントに彼女の説得を命じる。自由と引き換えに身を任せよ、と。不承々々出向いたオラントは、実に拙劣な説得の仕方であらうと女王の激しい怒りを買って、彼女が懐に隠し持っていた短剣で刺し殺されてしまった。クリザントは自分も死のうとしたが、首尾はいかにとやって来たカシーに武器を取り上げられる。女王の貞操観念の堅固さと誇り高さに感じ入った彼は、恋を諦める、あなたに死なれるよりは辛くはない、と告げる。クリザントは安堵し、自室にひきとる。しかしそれはカシーの戦略だった。油断している今がチャンス、義務や道徳など踏みじろう、あの美しい獲物を恋の祭壇に捧げるのだ。彼は彼女の部屋の扉まで行く。だが立ち止まる。自分は何をしようとしているのか、自身と先祖の名譽を一瞬の快樂のために犠牲にするのか、理性よ、甦れ。彼は踵を返す。が、また立ち止まる。いや、恋の神にのみ従おう、恋の罪は罪ではない、理性よ眠れ。彼は引き返し、扉を開ける。

〔第三幕〕コリント郊外。クリザントは操を奪われ、釈放された。彼女は王に会って全てを打ち明けようつもりである。自殺の衝動に駆られるが、カシーを殺すまでは死ねない。コリントでは、カシーが激しい後悔の念に苛まれている。女王を犯し、身代金を取らずに釈放したばかりでなく、衛兵をふたり死なせるという不始末をしてしまった。二人の衛兵は、カシーが与えた女王の侍女を奪い合い、殺し合ったのだ。表面は偽って隠しおおせるが、良心の呵責は抹殺できないだろう。場面は変わってアンティオシュの隠れ家。運命の悲惨を嘆く王のところに女王が戻って来た。だが喜びも束の間、彼女の率直な告白を王は受け入れることができず、残り物の色香を欲しがる男を捜しに行くがいい、と退けるのだった。場面は再びコリント。任務地から帰還したマニリーに、王の隠れ家から舞い戻ったクリザントが、カシーの暴虐を訴える。將軍は“ローマの恥”カシーを連行させる。カシーには既に覚悟ができていた。強い改悛の情と死を願う姿を見て、人々は心動かされ助命を乞うが、將軍は彼を女王の裁きに委ねる。クリザントは死を命じて剣を与えた。カシーはそれで胸を刺し、息絶える。彼女はさらに復讐の完遂の印として、カシーの首を要求する。

〔第四幕〕アンティオシュの隠れ家。葬儀用の黒幕が張り巡らされた一室。寝台の傍らで不運をかこち、妻の裏切りを嘆く王。臣下が慰め力づけるが、王は立ち直る氣力をすっかり失っている。そこに再びクリザントが戻って来た。見なさい、王よ、私がどんな風に愛人を愛撫したか——カシーの首が王の足元に投げ出された。そして彼女は剣を取り出すやいなや我と我が身を突き刺した。誇り高い王女は怒りのうちに死んだ。王は妻の心の純潔を知り自分の軽率さを責めるが、今となっては如何ともし難い。彼はしばしの休息を求め、臣下を避けて寝台の帳の中に籠もる。が、再び現れた時には、剣を胸に刺していた。血塗られた剣を引き抜いた王はクリザントの死体に重なって倒れ、ローマを呪って息絶えた。残された臣下たちはこの惨状にただ茫然とするばかりである。 (鈴木)

Rotrou : *Antigone*

ジャンル	五幕韻文悲劇
初演	1637年(ランカスター)、オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版	1639年
主な出典	ソフォクレス『アンチゴネー』 エウリピデス『フェニキアの女たち』

この作品はラシーヌの処女作『ラ・テバイード』(*La Thébaine*, 1664)の序文の中で、二つの異なった筋(敵対する兄弟の筋とアンティゴヌの悲劇的英雄行為の筋)があることで批判されている。観客の一貫した興味の流れを分断してしまう、というのだ。確かにタイトル・ロールの王女は最初の二幕ではほとんど重要な役回りを与えられていない。これは別の物語だ。だが作者はテーマとしてはアンティゴヌを選んだが、それに先立つ“敵対する双子の兄弟”のテーマを捨てきれなかったのであろう。というのはこれこそロトルー(および他のバロック劇作家)が偏愛する対照語法と矛盾撞着語法が活躍するのにうってつけの“場”なのだから。大作家ラシーヌにけなされることでこの『アンティゴヌ』は小さな名を残すことになったが、ランカスターの見解では、登場人物の明確な性格づけとドラマティックな場面(髪をふり乱してのジョカストの登場、アンティゴヌとアルジーの深夜の出会い、アンティゴヌの死体を抱いて自害するエモン)において、充分ラシーヌの処女作を凌駕する、ということになる。実際、かなりの成功を収めた。

〔第一幕〕テーバイの王宮。夜明け。重苦しい眠りから覚めたジョカスト Jocaste は錯乱の一步手前である。息子であり夫であった前王エディップとの間にできた双子の兄弟、エテオクル Etéocle とポリニス Polynice が、今しも王座をめぐる互いの血を流そうとしているのだ。そこに娘のアンティゴヌ Antigone から一時休戦の報告が入る。叔父クレオン Créon の息子メネセ Ménécée が我が身を犠牲にして停戦を呼び掛けたのだ。現在の王であるエテオクルは、交互に王位につくという最初の取り決めを反故にした理由としてポリニスの暴君的性質を指摘し、引き続き自分が統治することの正当性を主張する。クレオンは息子を失った個人的怒りに身をまかせている。このような状況ではアンティゴヌと、クレオンのいまひとりの息子エモン Hémon との恋の未来は暗い。悲観する恋人たち。一方城外のポリニスの陣営では、妻アルジー Argie と義父アドラスト Adraste が無益で残酷な戦いをやめるようポリニスを説得するが、聞き入れられない。

〔第二幕〕城壁の下、敵対する兄弟は相まみえる。アンティゴヌの説得は無視される。ジョカストが現れ、諸悪の元凶は自分にある、と身を投げ出して息子たちの武装放棄をせまる。兄弟は一旦は和解するかに見える。が、エテオクルには王座を譲る意志は毛頭なく、ジョカストですらエテオクルが人民の心をつかんでいることを理由に、他国で王座を得ることをポリニスにすすめる。ポリニスは、王の資格は民に愛されることにはなく、畏怖されることにある、と逆襲。ふたりはあらためて両陣営の前で決着をつけようと約束する。母親の絶望と怒り。

〔第三幕〕運命を呪って自殺したジョカストを悼むアンティゴヌ。エモンがエテオクルとポリニスの死を伝える。ふたりは相打ちだった。続いてアンティゴヌの妹イスメヌ *Ismène* が、クレオンの即位と、反逆者ポリニスの遺体の埋葬を禁ずる公示が発表されたことを知らせに来る。アンティゴヌは兄の死を悲しみ、“神々の法”を遵守するために命をかけて遺体を葬る決意をするが、イスメヌには“国の法”を犯す勇氣はない。場面は変わって城外。決闘が行われた広場。アルジーが闇にまぎれて夫の遺体を埋葬しに現れ、同じ目的でやって来たアンティゴヌと出会う。同じ男を愛したふたりは出会いを喜び、協力して遺体を捜す。

〔第四幕〕漁夫の利のようにして王座についたクレオンだが、息子をひとり犠牲にしたのだからこれも当然、と満足である。だが公示をめぐるふたりの臣下の間で意見が分かれる。祖国を襲った男は狼の腹におさまって当たり前とするクレオダマス *Cléodamas* と、それは非人間的行為だと非難するエフィーズ *Ephise* である。クレオンは後者を怒りのもとに退ける。そこに掟を破った者の逮捕が告げられ、アンティゴヌがアルジーとともに王の前にひきすえられる。身内の裏切りに蒼白となる王。だが彼女はたじろがずに“神々の法”を説き、誰であれ死者を埋葬する行為が正義に適合していることを述べる。アルジーは埋葬のためのわずかな土地も惜しむのかと罵り、イスメヌは自分も共犯であると主張し始める。エフィーズはアンティゴヌを弁護し、エモンは民の声はむしろ彼女を賞賛している、意見を変えることは理性が命じる時には恥ではない、と父に詰め寄る。クレオンは怒り心頭に発する。臣下、息子、その妻になるはずの女、姪——新王である自分をもりたててしかるべき人間たちがことごとく反抗しようとしているのだ。

〔第五幕〕アンティゴヌの判決は餓死による死刑と決まった。エモンは煩悶し、彼女を幽閉場所の洞窟から脱出させようと決意する。一方エフィーズがなおもクレオンの心を軟化させようと空しく試みているところに、クレオダマスが盲目の予言者ティレジー *Tyrésie* を伴って来る。予言者は今朝の鳥占いから凶兆を読み取り、それを“自然の法”を覆したクレオンのせいだと非難する。自衛できない死者に辱めを与えた、神々に許しを乞え、と。王はどうせ誰かに買収されたに違いない、と彼を侮辱するが、一族の悲惨な末路を予言されて次第に恐怖にかられる。ついに王は、未亡人と妹たちの立ち会いのもとにポリニスの遺体を手厚く葬ることを命令。だが遅かった。アンティゴヌ自刃の報が入ったのだ。彼らは城外に駆けつける。恋人の遺骸を抱いた半狂乱のエモンは父を呪い、テーバイ王家を呪って皆の前で自害する。あまりの光景にクレオンは失神。残された者たちは運命の酷さを嘆く。

(鈴木)

Rotrou : *Iphigénie*

ジャンル 五幕韻文悲劇
初演 1640年(ランカスター)、オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版 1641年
主な出典 エウリピデス『アウリスのイピゲネイア』

前作の悲劇『アンティゴヌ』の成功に気をよくした作者が、同じギリシア悲劇物で二匹目のどじょうを狙ったのではないかと憶測されうる作品。ユリスを付け加えた他は『アウリスのイピゲネイア』の筋にほぼ忠実である(ただしユリスはたいした機能を果たしていない。むしろ無駄である)。が、アガメムノンの性格は原典より優柔不断に、メネラスはより狡猾に描かれている。つまりどちらよりも人間らしくなっている。特に幕開きのアガメムノンの翻意に翻意を重ねる長い葛藤は、父親の苦悩を表してかなりリアスティックな効果がある。また当然のことながら観客の目を奪う見せ場(たくさんの派手な武器を振り回すアシール、イフィジェニーの天への消滅、雲間からの女神の登場)も用意されているが、『アンティゴヌ』ほどは成功しなかったようだ。

〔第一幕〕ヘレネの奪還を目指してトロイアに攻め入ろうとしているギリシア軍は、ここアウリスの浜で長い凧のため足止めをくっている。そして今は真夜中。総大将アガメムノン Agamemnon の天幕。彼は苦悶している。一通の手紙を届けさすべきか否か。予言者カルカス Calchas の宣告はむごい。船が出帆できるだけの風を吹かせるには、娘イフィジェニー Iphigénie の血をディアーヌ Diane の祭壇に捧げねばならぬ、とは！総大将としての責任を果たすため、彼は既にアシール Achille との婚礼の儀式を執り行うと偽って、娘とその母をこの地に呼びつける手紙をやってしまっていたのだ。この二通目の手紙はそれを取り消すためのものだ。だが娘が来なければ名誉は失う。いや、自分は人間性を失うまい。葛藤の末、アガメムノンは手紙をアマンタス Amyntas の手に託す。夜が明けていた。

〔第二幕〕だがかねてより兄の挙動に不信感を抱いていたメネラス Ménélas が、アマンタスの行く手を阻んだ。何事か、とアガメムノンが現れる。兄弟はトロイア戦の是非をめぐって論争する。総大将の義務と名誉の放棄を非難する弟。兄の方はなぜ弟の妻の不倫のために娘を犠牲にしなければならぬのか、と反論。そこに使者の報告が入る。今夜にもクリテムネストル Clytemnestre とイフィジェニーが到着する、と。万事休すである。メネラスにたきつけられたユリス Ulysse の雄弁にも押されて、総大将は腹を決める——娘を捧げよう、だが母親には一切さとらせてはならぬ。

〔第三幕〕娘と妻に直面するアガメムノン。苦痛をこらえているが、娘の無垢な顔を見るとあふれる涙をおしとどめることができない。彼は娘をおいて国に帰るよう妻に言うが、婚礼に立ち会うのを楽しみにしていたクリテムネストルは承知しない。夫の態度をいぶかしく思った彼女は娘の婚約者アシールに会う。だが彼は婚礼など初耳である。不信感をつのらせる彼女に、来合わせたアマンタスは全てを知らせてしまう。逆上するクリテムネストルに対して、アシールは同情と自分の名を口実に使われた怒りから助力を誓う。

〔第四幕〕イフィジェニーも秘密を知った。クリテムネストルは激しく夫を攻撃する。誰にも純潔な娘の血を流す権利はない、まして義弟のいかがわしい欲望を満足させ、あの淫乱女を甘やかすために処女を犠牲にするなど野蛮の極致だ、と。だがイフィジェニーは自分の身分が自分に犠牲を強いていることを知っており、メネラスとその家族が問題なのではない、天と全ギリシアが問題なのだ、という父の言葉を受け入れる。取り乱したクリテムネストルは納得せず、呪いの言葉を浴び

せて夫を追いやる。そこにアシール。数々の武器を身に着け、たったひとりで全ギリシア軍を敵に回すつもりである。美しいイフィジェニーを一目見て恋に落ち、戦闘意欲を高める。しかしイフィジェニーは運命の裁きに従うこと、自分の犠牲は名誉ある行為であることを説く。彼女の雄々しい心に敬意を抱いた彼は、ともかくいつでも彼女を救えるよう祭壇に剣を携えてゆく、と譲歩する。母の悲痛な混乱。

〔第五幕〕ディアヌの祭壇がある森の中。メネラスが突然、自分の利益は捨てる、生贄の儀式を取りやめようと言い出す。叔父や弟としての目で姪の不幸と兄の苦しみを見られるようになったからだ、と。だが非情な司祭カルカスはあくまで儀式の遂行を主張、指導者たちの感傷を非難し、天罰を言いたてる。イフィジェニーが連れて来られる。アガ멤ノンは娘に言うべき言葉が見つからない。そこにアシールが乱入し、命をかけて王女を守る決意を高らかに述べる。ユリスは巧みな弁舌でこの半神を説き伏せようとするが叶わず、イフィジェニーが静かに説得する。さて、言葉はつくされた。カルカスはイフィジェニーの前に出、刀を取る。それをまさに打ち下ろそうとした瞬間、天空がにわかにかき曇り、稲妻が走り、恐ろしい雷が轟いて、皆が我にかえった時、既に娘は天に連れ去られていた。やがて光が射し、天が開く。ディアヌが雲間に現れた。女神は勇気ある高潔なイフィジェニーを痛ましく思い、女司祭として自分がもらいうけタウリスの岸辺においたと告げてから、姿を消す。皆は女神の恩寵に感謝し、いざトロイアへと心ははやる。 (鈴木)

Thomas Corneille: *La mort de l'empereur Commode*

ジャンル 五幕韻文悲劇
初演 1657年後半(ランカスター)、マレー座(ドゥ・ヴィゼによる)
出版 1659年
主な出典 Cassuys Dio または Coeffeteau によるローマ史

三作目の悲劇作品。一作目『ティモクラト』の成功に自信を得る一方、複雑すぎて不評だった二作目『ベレニス』に代りもっと兄コルネーユに近い悲劇を書こうとした作品である。コモド Commode については同性愛者、絞殺を変更したことを除き性格は史実に従っている。エルヴィ Helvie は創作上の人物である。三単一は守られている。二人の女性を交互に結婚相手に選ぶ設定は『アンドロマック』を思わせ、ランカスターはラシーヌが当然この作品を参考にしたとしている。

〔第一幕〕マルシア Marcia はローマ皇帝コモドとの結婚を受諾。妹エルヴィは皇帝の残忍さ、道徳の低さを理由に反対。マルシアは何よりも皇帝の地位に惹かれている。そして皇帝はエルヴィの恋人レチウス Lætus を彼の妹と結婚させようと計画している。エルヴィはレチウスに皇帝の提案をうけ入れるよう説得するが彼は拒否。エレクテュス Électus は皇帝の行状を諫め、マルシアとの結婚を積極的に勧める。エレクテュスの心中をまだ知らぬレチウスはエルヴィと自分の悩みを打ち明ける。エレクテュスは協力を約束する。

〔第二幕〕 マルシアはエレクテウスを愛し、敬っている。しかし彼女は皇帝の地位に強く執着。一方エレクテウスはマルシアの野心を知りつつも犠牲的な愛を告白。レテウスはエレクテウスのマルシアへの愛を知る。皇帝は結婚の祝宴の準備を命じる。レテウスは王女との結婚を辞退するが受け入れられない。皇帝は漸くマルシアとの結婚を決めたが、なんとエルヴィが彼の意中の人であるという。そしてレテウスに彼女を説得するよう頼む。彼はあまりのことに驚き、人の心を思いのままに縛る、それこそ暴君であると嘆く。エルヴィは拒絶、血を流す覚悟である。

〔第三幕〕 近衛長フラヴィアン Flavian の説得にもエルヴィは暴君には従わないと拒絶。コモド帝自ら説得。初めは居丈高に恩着せがましく、次に服従を命じるが、エルヴィは生まれを誇り、マルシアを思いやり、差し出された王冠にも愛情にも動かされず、皇位に敬意は捧げても暴君には命を賭ける、と拒絶。フラヴィアンは彼女に皇帝から彼女の父を殺すように命じられていると告げる。エルヴィは義務か情か、どちらを選ぶか悩み妥協する。それを知りマルシアは嫉妬と復讐に燃え、エレクテウスに皇帝殺害を命じる。彼は義務と愛に挟まれて苦悩する。

〔第四幕〕 皇帝はエルヴィを待っている。彼は彼女の抵抗の激しさを憎み、身の危険を感じつつも、彼女への激しい恋情を消すことが出来ない。彼はエルヴィに自分を殺そうとしていると彼女の意図を言いあて、自分の愛にに従うように云う。彼女は敗北を認めるが、それは自分の無力に対しであり、彼に従ったのではない、彼が皇帝に相応しくないと激しく非難。皇帝は結婚すればもっと容易く彼女の意図を達成出来るというのが彼女は結婚の神聖を侵すことは出来ないという。皇帝はレテウスを疑い、エルヴィを愛しているか詰問する。彼はエルヴィを庇い、皇帝襲撃は自分が考えたこと、彼女は自分を庇って実行しようとしただけといえば、エルヴィは彼の愛を思って死ぬのは何でもない恋人を庇い、レテウスは自分だけを罰するようと皇帝に迫る。コモドは自分の血が愛を確かめるのにそれ程必要ならこの胸を突けという。するとマルシアが皇帝のために自分が血で贖うと申し出る。皇帝はレテウスの愛情を知り、呪いながらも自分の誤りを認める。そしてマルシアに心変わりを詫び、エルヴィを諦め、彼女に新たに結婚を明日に約束する。マルシアは手放しに喜ぶ。レテウスとエルヴィは不安におののく。エレクテウスはマルシアに皇帝はエルヴィとレテウスを呪い、怒りに任せてあなたとの婚礼の準備を命じた、身に危険が迫っている、逃げるように、と勧める。マルシアは彼のお陰で自分の運命が狂ったと非難、皇帝に忠誠であることを強要する。

〔第五幕〕 エレクテウス、姉妹の父ペルティナックス Pertinax、エルヴィ、元老院の半数、マルシアの殺害を今晚計画している皇帝の手紙にマルシアは驚く。フラヴィンが密かにこの計画を教えてくれたのだ。レテウスは皇帝を倒す理由が出来、結束したという。皇帝は何の疑いもなくエレクテウスの差し出す毒を飲んだという報告。それは効き目が遅い。エレクテウスはこの懲罰は正しいが主人を殺すことに悔恨の情を感じず。しかしマルシアの命が危ないことを知って決心した。現われた皇帝とマルシアはこれまでの経緯を互いに許し合う。毒が効き始める。マルシアは彼の手になる殺害命令書を見せ、エレクテウスが自分が与えた毒を盛ったと云う。彼はフラヴィンの裏切りを知り、神々を呪う。エレクテウスは宮廷の混乱を鎮めに出ていく。エルヴィは皇帝の瀕死の状態を知り、父の安全のために安堵。高潔な父はコモド帝の父から受けた恩を忘れず、この謀反には加わ

っていない。コモド帝の所業は彼の地位によるのではなく、彼の血筋の為させる業とマルシアは説明。皇帝の最期の様子が伝えられる。彼は神を呪い、自ら短剣で突いたのだ。エルヴィは独裁者の終焉を喜ぶ。マルシアはフラヴィンの功績を讃える。民衆の歓喜の声。独裁者の死に対して、そして新たに選ばれた皇帝に対して。マルシアはそれがレチウスではないかと心配するが、父と知り安堵する。独裁者からローマが解放された喜び。(千石)

Thomas Corneille: *Persé et Démétrius*

ジャンル 五幕韻文悲劇
初演 1662年、オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版 1665年
主な出典 リヴィー (X X X IX およびX L 卷)

主な出来事、人物などリヴィーにかなり負うが、デメトリウスの死はペルセによる殺人から自殺に変更。*Cinna*、*Pompée*、*Nicomède*と類似する箇所があるため M・レニエにコルネーユ的作品と分類されている。兄弟の反目、腹黒い従者と寵臣、背景として政治の混乱を外的劇要素として、それに父の苦しみ、プレシューな恋を絡ませているが、公(政治)と私(恋愛)の葛藤に根本的に欠け、死は単なる失恋の結果に終わっている。ランカスターはヒロインの扱い、セチメンタルな自殺、歴史背景の使い方の不味さを欠陥としてあげ、憐憫が作者の目的とする感情であるという。ドビニャック師は失敗作とみなしている。興行的には殆ど成功していない。劇作法は守られている。

〔第一幕〕マケドニアの王子ペルセ *Persée* と弟デメトリウス *Démétrius* は王位を狙い反目している。昨日も二人は熾烈な争いをし、ペルセは危うく毒殺されそうになったという。彼は父王に訴えるため、父の寵臣ディダス *Didas* にその仲介を頼むが、彼は慎重である。ペルセにとって悔しいのは婚約者エリクセーナ *Érixene* がデメトリウスを愛していることだ。彼の腹心オノマスト *Onomaste* は次のような策略を提案する。1. 民衆とローマに支持されているデメトリウスの謀叛をほめかし、ディダスに恐怖を与え、仲介を引き受けさせる。彼は奴隷上がりでローマから疑われているからだ。2. 王がローマを探らせるために送った使者にローマ帝の偽の手紙を渡し、王にデメトリウスを疑わせる。3. ディダスとデメトリウスを反目させるために王にデメトリウスとディダスの娘の結婚を計画させる。当然彼はこの不釣合いな婚姻を断わるからだ。断らなければ誇り高いエリクセーナはペルセのものになり、いずれにしても損はない。ペルセは諂い、ほめかし、脅しによってエリクセーナを愛させようとする。彼女の侍女は妥協を勧め、デメトリウスもまた王位への野心を持ち、純粋な愛情だけでないと指摘するが彼女はペルセには卑劣な心が見えると反論する。彼女はデメトリウスに命を守るためにこの国を離れるよう懇願。

〔第二幕〕王は父としてデメトリウスの振る舞いに寛大な判断を示すが、兄弟に弁明の場を与える。ペルセは兄である権利、デメトリウスがローマに気に入られ、それをかさに、謀叛を計画、自

分を殺そうとしたと述べる。デメトリウスは王位へ野心のあることは認めるが、前日の事件はでっち上げ、ペルセが人気のある自分を嫉妬している為に両者に争いが生じていると反論。王はデメトリウスにローマと共謀してない証拠にディダスの娘と結婚することを命じる。デメトリウスはディダスにこの結婚を王に断るよう頼む。

〔第三幕〕王は兄弟が仲直りをし、結婚によりローマとのあいだの疑いも解けたと告げる。気位の高いエリクセーヌはデメトリウスの心変わりを内心嘆きながらも、王の決定に異存はないと答える。ディダスは娘とデメトリウスとの結婚を身分が違い過ぎることを理由に断りにくる。驚く王に、デメトリウスはローマと密かに結託し王になる野心を持っている、それに少しでも加担していると思われたくないからだと説明する。エリクセーヌは王に従いペルセと結婚するのは、他の女性との結婚に同意した裏切りへの復讐の為という。一方デメトリウスは彼女がペルセと結婚することを責め、ディダスを自分の気持ちを知っている証人とするが、反対に彼の裏切りを知る。エリクセーヌの和らぐことのない怒りに絶望する。

〔第四幕〕エリクセーヌはデメトリウスの前でペルセに恭順の意を述べる。デメトリウスは恋人を返してくれるよう頼むがペルセは断る。エリクセーヌを返してくれるよう王に懇願、次に彼の激しい性格はディダスの卑劣さを告発し、その娘との結婚は不名誉であると訴え、最後に自分を亡きものにしよう、その時ディダスも道連れにすると云う。ディダスは彼がローマと通じていると巧みに王を挑発、王はためらいながらもデメトリウスの逮捕、毒殺を決心。王はこの決定をローマに対する当然の処置と自らを納得させつつも、強い後悔にさいなまれる。息子の処遇を腹心アンティゴヌスに告げ、その根拠となったローマ帝の手紙——マケドニアとトラキア支配を認める——みせる。彼は減刑、追放を提案。王はそれを受け入れる。

〔第五幕〕婚礼の準備完了に、戸惑いを隠せないエリクセーヌにローマ帝の手紙はペルセの指示による偽物で、毒殺寸前のデメトリウスは救われた、とアンティゴヌスが報告。迎えに来たペルセに、彼の策略をほのめかし、釈明を求めるが彼は居直る。状況変化の説明を求めるペルセに、王は彼の策略を公表、デメトリウスの無実を認める。エリクセーヌにはトラキアの王位返還を約束する。ペルセはデメトリウスに王位を譲る代わりにエリクセーヌを取り上げないでくれ、と懇願する。デメトリウスの自殺の知らせ。彼は愛する者を失って生きる意味がなくなったのだ。勝ち誇るペルセ。父王の悔恨。エリクセーヌの悔恨と復讐の誓い。デメトリウスの死を知った民衆の怒りとディダスの自殺。王はペルセの行く末と、自らの、苦しみによる死を予測する。 (千石)

Lully et Quinault : *Cadmus et Hermione*

ジャンル 音楽悲劇(Tragédie lyrique)、プロローグ付五幕
初演 1673年2月1日 国立音楽アカデミー (Spire Pitou "The Paris Opéra")
出版 1673年
出典 プロローグはオヴィデウス『変身物語』第一章と第八章

キノーの最初の音楽悲劇(初演当時は *Tragédie en musique* と名づけられていた)である。ペ＝レール掌球場で初演され、成功、特に第二幕のカドミュスとエルミオーヌの別れの場面が好評を博した。ルイ 14 世はこの台本を気に入り、キノーに 2,000 リーヴルの手当てを与えた。この成功に気を良くしたリュリは、年 4000 リーヴルの報酬で台本作者としてキノーと契約を結んだ。一般的にプロローグは国王への讃歌であるが、この作品では比較的劇的に構成されている。1673 年当時は第三次オランダ・イギリス戦争の最中であり、勝利への願いがこめられている。エルミオーヌは Mlle Bigogne、シャリテは Mlle Chartilly、カドミュスは Beaumavielle が、プロローグの「妬み」と太陽神は Clédière と Miracle が交互に演じた。バレエの振り付けは Beauchamps が担当し、L'Etang がこのオペラのバレエでデビューした。また再演では、Pécourt がデビューしている。再演は、パレ・ロワイヤル座で 1674、1678、1679、1690、1691、1703 年に行われている。

〔プロローグ〕(副題「大蛇ピトン」)(舞台は田園、両側に村の群落、舞台正面奥は沼、空に曙、やがて太陽が地平線から上がる)妖精と羊飼いたちの太陽神の祭り。突然恐ろしい物音と共に暗闇。舞台中央奥の洞窟から「ねたみ」が飛び出す。「ねたみ」は沼から大蛇ピトンを呼び出す。「ねたみ」が、太陽神への挑戦の言葉を口にすると、光線が闇を貫き、ピトンを照らし、傷ついたピトンは沼に落ちる。光りの雨が舞台に降る。「ねたみ」は、四人の「風」とともに奈落に沈む。太陽神が馬車に乗って空に昇り、人々は歌い踊る。

〔第一幕〕(ギリシャの Aonie と呼ばれる地方、庭園)カドミュス Cadmus は、この国の王である巨人の許嫁エルミオーヌ Hermione に恋している。人々が諫めるが、カドミュスは聞かない。そこへエルミオーヌが、許嫁の巨人を嫌って逃げてくる。エルミオーヌを追いかけた四人の部下の巨人がアフリカ人とともに踊りを踊る。エルミオーヌは巨人を嫌ってその場を去る。カドミュスは、エルミオーヌを救うため、軍神マルス Mars の龍を倒そうと決心する。

〔第二幕〕(宮殿)エルミオーヌはカドミュスを引き止めるが、彼の決心は変わらない。カドミュスが立ち去った後、嘆き悲しむエルミオーヌの前に「愛」の神が雲に乗って登場、彼女の心を慰める。

〔第三幕〕(砂漠と洞窟)カドミュスは龍を退治する。マルスが馬車に乗って登場、司祭たちの祈りを止め、復讐のためにカドミュスに更に試練を課す。

〔第四幕〕(戦場)「愛」の神が雲に乗って登場、カドミュスの手助けをする。カドミュスが蒔いた龍の歯から戦士たちが生えてくる。カドミュスが彼らの中に「愛」の神がくれた手榴弾のようなものを投げ込むと、爆発し、恐怖を覚えた戦士たちは互いに戦い殺しあう。生き残った者は、カドミュスに降伏する。次に、巨人たちがカドミュスに襲いかかる。女神パラス Pallas がミミズクに乗って登場。楯をかざすと、巨人たちは一瞬にして石像に変わる。カドミュスとエルミオーヌが再会を喜んでいると、雲がエルミオーヌを包んで飛び去る。孔雀に乗った女神ジュノン Junon の仕業である。虹の上に攫われたエルミオーヌは助けを呼ぶ。

〔第五幕〕(女神パラスがカドミュスとエルミオーヌの結婚のために準備させた宮殿)カドミュス

は、エルミオーヌを奪われて嘆いている。雲に乗った女神パラスが彼を慰める。天が開き、神々がエルミオーヌを伴って登場。彼女は「結婚」の女神の片側の玉座に座る、「結婚」の女神はカドミユスに席を与える。大神ジュピテル Jupiter は二人を祝福し、女神ジュノンもこの結婚を承認する。

(橋本)

Lully et Quinault : *Alceste*

ジャンル 音楽悲劇 (Tragédie lyrique)、プロローグ付五幕
初演 1674年1月19日 国立音楽アカデミー (Spire Pitou “The Paris Opéra”)
出版 1674年
出典 エウリピデス『アクケスティス』

キノーの二番目の音楽悲劇。音楽悲劇の中でも、視覚的な興奮と激しさで際立つ「もっともバロック的な悲劇」(Girdlestone)である。ヴォルテールは、『アルミード』とともにキノーの代表作に挙げている。1673年モリエール死去の機に乗じて、リュリはモリエール座から劇場を奪い、パレ・ロワイヤル座に移転した。以後、パリ市中での上演はこの劇場で行う。その公演の第一作がこのオペラである。この作品は前作以上の成功を取めたが、エウリピデスの脚色の仕方に、学者たちから批判の声があがった。ペローは『オペラの批判』で擁護したが、ラシーヌは『イフィジェニー』序文で厳しく批判し、新旧論争が起こった。1673年にヴェルサイユ宮殿の庭園の水路が完成、ルイ14世は船遊びを楽しんでいた。7月の宮廷の祝祭でも上演され、水路では祝祭の照明が行われた。エウリピデスの作品にない第一幕の祝宴の場面は、国王の当時の好みを反映し、観客は舞台上にヴェルサイユの舟遊びの情景を見ていたと考えられる。リュリは、前作同様にレシタテ・ヴォの技法を用いているが、特に二挺のヴァオリンが伴奏する第一幕五場での二短調のリコモッドの朗唱が優れている。またこのオペラで最も興味深い曲の一つは、第四幕一場のカロンの歌である。なお、Mlle Beaucreuxがセフィーズ役でデビューした。宮廷では、1677、1678、1703年に上演され、パリ市中では1678、1682、1706、1707年に再演された。

〔プロローグ〕(副題「喜びの回帰」)(テュイルリー宮殿と庭園)セヌ川の水の精は英雄を待ち焦がれている。「栄光」が登場し、間もなく英雄が現れると告げる。他の水の精と森の神々が現れ、歌い踊る。一同は、栄光と喜びの一致は愛のためであると合唱する。

〔第一幕〕(テッサリアのヨルコスの町)テッサリアの王アドメット Admete とヨルコスの王女アルセスト Alceste の結婚式の準備中、アルシッド Alcide も招待されている。祝宴が始まり、海に場所が移る。アルセストに恋心を抱いていたスキロスの王リコモッドは、アルセストを自分の船に導く。アドメットとアルシッドが続いて乗船しようとした時、女神テティス Thetis が海から現れて、嵐を起こしてアルシッドを殺そうとする。この騒ぎに乗じて、リコモッドはアルセストを自分の船で連れ去る。

〔第二幕〕(スキロスの市)アルセストを連れ去ったリコメッドは、この市に立て籠もる。アドメットとアルシッドが、アルセスト救出に追いかけて来る。城壁をはさんで戦闘。城壁が壊され、アルシッドを先頭に城に侵入、アルセストを奪い返す。アルシッドは、自分の仕事は終わったとその場を去る。この戦闘中にアドメットが瀕死の重傷を負う。太陽神アポロン Apollon が現れ、身代わりに死ぬものがあれば、アドメットの命は救われると告げる。

〔第三幕〕(身代わりに死ぬ者を讃える記念碑の前)アルセストが身代わりに死に、アドメットは甦る。記念碑の祭壇が開き、胸を刺すアルセストの像が現れる。アドメットは後を追おうとする。そこへ異変に気付いたアルシッドが戻ってくる。アルシッドは、アルセストの死を知って、冥界に彼女を取戻しに行くと言う。アドメットは、アルセストを甦らせてくれれば、彼女をアルシッドに譲ると約束する。雲の上に女神ディアヌ Diane が登場、アルシッドに助力を申出、メルキュール Mercure に冥界への先導をさせる。

〔第四幕〕(冥界のアクロンの川)アルシッドは無理やり渡守りのカロン Charon に船を出させる。(舞台はプルトン Pluton の宮殿)冥界の王プルトン Pluton と妃プロゼルピーヌ Proserpine は、アルセストを歓迎する。そこへ、アルシッドがやって来たと急を告げる報せ。プルトンは、猛犬の鎖を解いて防戦するように命じる。アルシッドには猛犬もかなわない。プロゼルピーヌの取りなしもあって、プルトンはアルセストを地上に返す。

〔第五幕〕(冥界から帰還するアルシッドを迎える凱旋門)人々はアルシッドの帰還を喜ぶ。アドメットは、アルセストをアルシッドに譲ったことを後悔している。アルシッドはそれに気が付き、アルセストをアドメットに返す。アポロンは二人の愛を讃え、一同はアルシッドを誉め讃える。

(橋本)

Lully et Quinault : *Thésée*

ジャンル 音楽悲劇(Tragedie lyrique)、プロローグ付五幕
初演 1675年1月11日サン＝ジェルマン・アン・レー
1675年4月国立音楽アカデミー (Spire Pitou “The Paris Opéra”)
出版 1675年

キノーの三番目の音楽悲劇。このオペラは、リュリの作品の中で最も優れた作品というわけではないが、一世紀以上もレパートリーに残っていることが示すように最も人気のある作品の一つである。1674年はテュレンヌがアルザスに進駐し、フランシュ＝コンテの再占領の年である。プロローグの場面には、国王の帰還と平和への願いがこめられている。前作への批判に答えるため、*Thésée*は前の二作よりも筋はより単一になり、より正則悲劇に近いものになっている。状況設定はラシーヌの悲劇を思わせる。メデがテゼを殺害するとエグレを脅迫する場面は、『ブリタニキユス』の状況に類似している。特に有名な曲は、第一幕四場の合唱、第二幕六場の二人の老人の二重唱、第二幕

九場のメデのレシタティーヴォ、第三幕六場のメデの呪文である。初演では Médée 役は、Saint-Christophe が演じた。衣装は、Jessay に代わって、Bérain が 1677 年のこの作品の再演から彼が死ぬまで担当した。再演は、宮廷では 1677 年に、パリ市中では 1679 年から 1782 年の間に 12 回以上行われた。

〔プロローグ〕（ヴェルサイユの庭園と宮殿の正面）「愛」「優雅」「喜び」「戯れ」は、国王が自分たちに無関心なことを嘆き、この地を立ち去ろうとする。軍神マルス、続いてバッカスとセレスが登場し、引き止め説得する。一同は納得して歌い踊り、オペラの上演のために退場する。

〔第一幕〕（ミネルヴァの神殿）舞台裏からアテネ攻防の戦闘の叫び。王女エグレ Eglé は、女神ミネルヴァ Minerve に救いを求める。テゼ Thésée は、エグレとアテネのために戦っている。エグレは、密かにテゼを愛している。反乱が鎮圧されたという報せが届く。国王は、メデ Médée を捨てて、エグレと結婚すると言う。エグレが渋っても、国王の結婚の意思は変わらない。

〔第二幕〕（宮殿）メデは国王に捨てられたことを悲しむ。国王は、自分の国を守ってくれたメデに感謝し、間もなく当地にやって来る自分の息子との結婚を勧める。そこへ、民衆が王位の継承者としてテゼを選ぼうとしているという報せがはいる。国王は驚いて、止めに行く。テゼが一同を抑え、騒ぎを解散させる。テゼは、褒美としてエグレとの結婚の許しを国王に求めようとする。メデは、テゼに国王が恋仇であることを告げる。嫉妬に狂ったメデは、恋仇のエグレへの復讐を誓う。

〔第三幕〕（場所の指示なし）エグレに、すぐに王妃となるようにと言う国王の命令が伝えられる。メデが登場、恋の怒りをエグレにぶつける。エグレは、国王と結婚する意志がないと、メデに告げる。メデは、自分もテゼを愛している、エグレの恋仇だと宣言する。メデの魔法の力で、場面は恐ろしい怪物に満ちた荒野に変わる。一同は、この変化に驚き、恐れる。メデは、冥界の住人たちに恋仇への復讐を命じる。エグレは、驚いて逃げるが、付きまとわれる。

〔第四幕〕（場所の指示なし）メデは、エグレが国王と結婚しなければテゼを殺すと脅迫する。エグレは、メデの命令にやむなく同意する。メデの魔法の力で、眠ったままのテゼが亡霊に導かれて登場。舞台は魔法の島に変わる。メデが、魔法の杖でテゼに触れると、テゼが目覚める。エグレはテゼに見向きもしない。メデは、彼女が王位に目が眩んで裏切ったのだと告げて去る。エグレはテゼに、国王と結婚すると告げる。テゼは、自分が国王の息子であるという秘密を打ち明ける。エグレは、メデに国王と結婚するように脅迫されたのだと真相を告げる。メデ、突然雲から登場。エグレとテゼは、互いに相手を庇い合う。メデは、テゼへの愛のために二人を許す。メデの命令で魔法の島の住人たちが、二人の恋人のために余興を始める。

〔第五幕〕（メデの魔法でできた宮殿）メデは、テゼを殺して復讐しようという意思を失っていない。メデは国王に、テゼを毒入りの杯で殺すように勧める。国王は、一同を前にテゼを後継者と認め、杯をテゼに手渡す。テゼは杯を受取り、剣を抜き誓いを立てる。国王は、その剣を見て、テゼが自分の息子であることに気付く。国王は、あわてて杯を奪う。メデは退散する。国王は、テゼとエグレの結婚を喜ぶ。メデが空を飛ぶ龍の牽く車に乗って登場。宮殿は消え、亡霊がアテネの人々を追い掛ける。一同は、神に救いを求める。ミネルヴァ登場、その力で壮麗な宮殿が現れる。ミネ

ルヴァと神々は、一同を祝福する。

(橋本)

Lully et Quinault : *Atys*

ジャンル 音楽悲劇(Tragédie lyrique)、プロローグ付五幕
初演 1675年8月 国立音楽アカデミー
1676年1月10日 サン=ジェルマン・アン・レー (Spire Pitou “The Paris Opéra”)
出版 1676年
出典 オヴィディウス『変身物語』巻10

キノーの四番目の音楽悲劇で、リュリのオペラの代表作の一つである。ルイ14世が特に気に入ったため「国王のオペラ」とよばれ、1677年、1678年、1682年にサン=ジェルマン・アン・レーで再演されている。1682年1月7日の上演の時は、貴族たちも出演者にまじってバレエを踊った。Atysは、愛が悲劇的な結果を生むキノーの唯一の悲劇である。Atysは、完璧な構成とともに、オペラの要求を完全に満たしている。この作品で、筋は単一になり、劇的構成と感情の真実さにおいて一つの頂点を極めた。オペラは悲劇と拮抗しうるものとなったと言えるほどである。音楽的には、第一幕四場のサンガリッドの曲、第一幕八場のシベールの降臨の曲が優れている。シベールの役は Saint-Christophe、サンガリッドは Aubry、アティスは Cledière、プロローグのメルポメヌは Beaumavielle と Beaucreux が演じた。パリ市中での再演は、1677、1678、1689、1690、1699、1700、1709、1738、1739年に行われた。Jélyotteは、1738年の上演にモルフェ役でデビューした。

〔プロローグ〕(時の神の宮殿)時の神が12人の昼の時間と12人の夜の時間とともに登場、過去の英雄の栄光が色褪せる英雄の出現を告げる。悲劇の神メルポメヌが、一群のギリシャの英雄を連れて登場。メルポメヌは、これから『アティス』Atysの上演を告げる。英雄たちは互いに戦いを始める。イリスが、メルポメヌとフロールを和解させる。二人は協力して新しい英雄のために上演を準備する。

〔第一幕〕(女神シベールCybèleに捧げられた山)シベールの祭りの日の夜明け。国王の寵臣アティスは、シベールが天から下りてくるのを待っている。水の精サンガリッドSangarideもシベールを迎えるために登場。サンガリッドはフィリジーの王セルニュスCelenusと今日結婚することになっているが、密かにアティスを愛している。アティスとサンガリッドは互いに愛を告白する。シベールの降臨。

〔第二幕〕(シベールの神殿)人々は、シベールが祭司を指名するのを待っている。指名された祭司は絶対の権力を握ることになる。王のセルニュスは自分以外の人物が選ばれることを恐れている。また、婚約者のサンガリッドに恋人がいるのではないかと疑っている。シベールはアティスを祭司に選ぶ。セルニュスはアティスなら異存はない。一同はシベールを誉め讃え、アティスが選ばれたことを喜ぶ。

〔第三幕〕(シベールの大祭司の宮殿)サンガリッドがアティス以外の人との結婚を拒んでいるとアティスに報せがある。その時、シベールが自分の愛を伝えるためにアティスを眠りに落とす。場面はケシと小川に囲まれた洞窟に変わる。「心地好い夢」が現れ、踊りながらシベールの愛を伝える。「不吉な夢」が、シベールの愛を裏切ったときの復讐の恐ろしさを伝える。アティスが驚いて目を覚ますと元の宮殿に戻る。シベールは、夢は自分の命令で自分の心を伝えたものであると告げる。そこへサンガリッドがやって来て、シベールの膝にとりすがる。シベールは、二人の仲に疑いの目を向ける。シベールは、アティスの望みをかなえてやるように風の神ゼフィールに伝える。

〔第四幕〕(サンガールの川の宮殿)サンガリッドは、一日の中にアティスがシベールに心移したことを嘆く。セルニュスは結婚式の用意ができたことを伝える。サンガリッドはアティスにセルニュスと結婚すると語る。二人は互いに相手の心変わりを非難する。シベールに本心を告白しに行こうとするアティスと見て、サンガリッドは彼の気持を知る。結婚を喜ぶ人々を前に、アティスは、この結婚の中止を宣言する。ゼフィールがサンガリッドとアティスを運び去る。

〔第五幕〕(心地好い庭園)シベールは、アティスとサンガリッドへの復讐を宣言する。セルニュスとシベールは二人を呼び止める。シベールの命令で、アレクトン Alecton が松明を持って、地獄から出てくる。アレクトンがアティスの頭上に松明を振りかざすと、アティスは錯乱し、サンガリッドを怪物と取り違え、ナイフを持ってサンガリッドを追い掛ける。サンガリッドは舞台袖に逃げる。セルニュスが後を追って止めようとするが、アティスはサンガリッドを殺す。シベールがアティスに触れると、彼は正気に戻り、自分がサンガリッドを殺したことに気付く。アティスはシベールを呪い、胸を刺して自殺する。シベールはアティスを松の木に変える。(橋本)

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>Ariane</i>	III 89
: <i>Bérénice</i>	IV 83
: <i>Camma</i>	III 88
: <i>Circé</i>	III 98
: <i>Darius</i>	IV 85
: <i>La Mort d'Achille</i>	III 91
: <i>La Mort de l'empereur Commode</i>	83
: <i>Le Comte d'Essex</i>	III 92
: <i>Persée et Démétrius</i>	85

: <i>Timocrate</i>	IV 81
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 Phaéton</i>	III 94
Lully et Quinault	
: <i>Alceste</i>	88
: <i>Atys</i>	91
: <i>Cadmus et Hermione</i>	86
: <i>Thésée</i>	89
Mairet : <i>Chryséide et Arimand</i>	IV 63
: <i>La Silvanire</i>	IV 66
: <i>La Sylvie</i>	IV 65
: <i>Les Galanteries du duc d’Ossonne</i>	IV 68
Pradon : <i>Phèdre et Hippolyte</i>	III 81
Rotrou : <i>Antigone</i>	80
: <i>Cléagénor et Doristée</i>	IV 72
: <i>Crisante</i>	78
: <i>Iphigénie</i>	81
: <i>La Bague de l’Oubli</i>	III 83
: <i>La Belle Alphrède</i>	III 85
: <i>Laure Persécutée</i>	III 86
: <i>Les Occasions perdues</i>	IV 70
Tristan L’Hermitte	
: <i>La Marianne</i>	IV 74
: <i>La Mort de Chrispe</i>	IV 78
: <i>La Mort de Sénèque</i>	IV 77
: <i>Osman</i>	IV 80
: <i>Panthée</i>	IV 75

* ローマ数字 III、IV は掲載した号数を示す。

会 員(アイウエオ順)

伊藤 洋	岩瀬 孝	大越敏男	片木智年	真下弘子	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	萩原芳子	橋本 能	浜野トキ	丸山弓子
皆吉郷平					

後 記

半年ほど遅くなりましたが、本年もどうやら刊行にたどりつくことができました。昨年は、論文二本と翻訳一本という本数の少なさでいささか忸怩たる思いがありましたが、今年は従来の雑誌の厚さにもどり、お約束どおり作品梗概集(オペラの梗概も本号から定期的に掲載の予定です)を付けることも出来て多少ほっとしています。会員も、萩原芳子氏とフランス留学を終えた片木智年氏を新たに迎えることができました。大越敏男氏と丸山弓子氏が代わって留学し、フランスで論文を準備しています。帰国した時その成果を発表してくれるでしょう。会員諸氏はそれぞれに忙しくなり、今回締切に間に合わなかった方が何人かおられます。論文を集めることがなかなか難しくなりましたが、次回は出してくれるだろうと期待しています。(H)

追 記

前号の戸口氏の論文に誤植がありました。氏と読者にお詫びするとともに、ここに訂正表を掲載いたします。

- p.2. 1.8. comédien, de la Bretonnière, Fleury, Jacault comédien,
→ comédién, de la Bretonnière, Fleury, Jacault comédién,
- p.2. 1.9. Danyel du Gué comédiens, → Danyel du Gué comédiens,
- p.3. 1.20-21. *Dugue* → *Dugué*
- p.3. 1.22. *dugu* → *dugué*
- p.4. 1.2. *d'Alambourg* → *d'Alambourg*
- p.5. 1.25. *Jacqualt* → *Jacquault*
- p.6. 1.19. = → ⇒
- p.6. 1.27. DUGUE, DUGU → DUGUÉ
- p.7. 1.20. 物分 → 部分
- p.10.1.6. = → ⇒
- p.10.1.19. a → à
- p.10.1.26-27. *pr/allablement* → *préallablement*
- p.11.1.9. Toussacictz → Toussainctz
- p.11.1.23-24 *jur, stippul et accepte*, → *Juré, stipulé et accepté*,
- p.12 上の図版 → 図版 I (文書第 1 頁、冒頭の部分)
下の図版 → 図版 II (文書第 4 頁、最後の署名の部分)

エイコス VI

発行日 1990年12月1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
TEL 03-203-4141
印刷 (有)七月堂
〒154 東京都世田谷区梅丘 1-24-2
TEL 03-426-5972