

エイコス

——十七世紀フランス演劇研究——

VII

研究

- ふたつの「ベリセール」 デフォンテーヌとロトルー 浅谷 真弓(01)
ラシーヌ悲劇におけるモノローグ—*La Thébaidé*から*Phèdre*まで— 浜野 トキ(19)
フランス17世紀演劇のセノグラフィに対するイタリアの影響 橋本 能(53)

翻訳

- トリスタン・レルミット『薄幸の小姓』(その4) 野池 恵子 訳(79)

作品梗概集 4

(93)

Rotrou : *L'Heureux Naufrage* / Rotrou : *Agésilan de Colchos* / Gougenot : *La Fidelle Tromperie* /
Rotrou : *Bélisaire* / Desfontaines : *Bélisaire* / Rotrou : *La Sœur* / Desmarets de Saint-Sorlin : *Mirame*
/ Gilbert : *Les Amours de Diane et d'Endimion* / Donneau de Visé : *Les Amours de Venus et*
d'Adonis / Donneau de Visé : *Les Amours de Bacchus et d'Ariane*

会員名簿

後記

ふたつの「ベリセール」 デフォンテーヌとロトルー

浅谷真弓

17世紀に「ベリセール」と題される作品は三つ書かれた。最初はデフォンテーヌが1641年頃、次いでロトルーが1642年から43年頃、そしてラ・カルプルネードが1659年に同じ題材を用いた作品を上演している。これらの作品に共通するのは、いずれもオテル・ド・ブルゴーニュ座が演じていることである。二番目の作品から三番目までは約16年が経過しているが、最初の二作は1、2年のうちに、つまり観客も役者も二つのあいだの共通部分や異なった部分などを比較しながら見たり、演じたりできる期間で書かれたことになる。仮にロトルーがデフォンテーヌの上演を見ていなかったとしても、受け手はその違いを意識したであろう。残念ながらラ・カルプルネードのは未刊行とされている。できれば「ベリセール」という共通のテーマを通して三人の作者の個性や時代性を比較したいところだ。今回は残されたふたつの「ベリセール」を読んで、少しでも当時の観客の気分を味わいたいと思う。

物語の概要

ふたつの作品とも、6世紀に実在したベリサリオスを主人公にし、同じスペインのコメディアが出典である。簡単に物語の軸を説明すると、ユスティニアヌス皇帝の皇后テオドラがベリサリオスを拒絶されたのを恨んで、彼を殺そうとするというものだ。以下でふたつの作品を事件中心に対照させてみよう。尚、便宜上、作者の頭文字を取って二作品を区別する。登場人物名もフランス語のものとする。

1) 事件の発端

D: テオドールは皇后になる以前、ベリセールに好意を抱いていたが、拒絶され、凱旋して戻った彼を一層憎む。

R: テオドールは皇后になる以前、ベリセールに好意を抱いていたが、拒絶され、恨み続けた。

2) ベリセールの帰還

D: ベリセールはザクセン女王アマラゾンテをゴート王ヴィティジェの侵略から救い出し、その領土をジュスティニアン皇帝の支配下に置く戦いから帰還した。

R: ベリセールはインド方面の反乱を平定し、凱旋帰国した。

3) 最初の暗殺事件

D: ベリセールの副官であり友人のナルセスがソフィーとの結婚を条件にテオドールに命じられるが、果せない。皇后の差し向ける別の暗殺者を未然に防ごうとして、逆にそれと分からず

にベリセールに討たれ、自殺する。

R: ベリセールの部下であるレオンスが昇進を条件にテオドールに命じられる。巡礼者に変装して接近するが、ベリセールはそれと分からずにレオンスの功績を称え昇進を約束するので、暗殺を果せず、当初の目的に反して、彼に暗殺の警告を行う。

4) 第二の暗殺事件

D: デンマーク王子のイスキリオンがソフィーとの結婚を条件にテオドールに命じられるが、本人に会ってみるとそれが命の恩人であると分かるので、果せない。暗殺する代わりに、永遠の友情を誓う。

R: ベリセールの副官のナルセスが昇進を条件にテオドールに命じられる。眠っているベリセールを刺し殺そうとするが、枕元の書類に自分の昇進を告げる文を見付け、果せない。書類に暗殺の警告を書き加え、剣を添えて去る。

5) 第三の暗殺事件

D: 皇后の手下のドリステルが昇進を条件に命じられる。眠っているベリセールを刺し殺そうとするが、枕元の書類に自分の昇進を告げる文を見付け、果せない。暗殺の警告を書き、その紙を剣で留めて去る。

R: 皇帝の側近のフィリップが昇進を条件に命じられる。しかし、この計画を知ったレオンズとナルセスが彼を襲い、偶然通りかかった(実はフィリップが待ち伏せていたのだが)ベリセールに助けられる。皆が顔を隠していたので互いの区別がつかないまま、フィリップはベリセールに再会し、彼こそ自分の命の恩人と分かり、殺せない。

6) 皇后自身による最後の暗殺

D: 偽手紙で罠にはまり、投獄されたベリセールを救おうとしたイスキリオンの剣を取り上げ、刺し殺そうとする。イスキリオンに止められ、またベリセールの弁明に説得されて諦める。

R: 眠ったふりをしているベリセールのところへ、それと知らず忍び込み、刺し殺そうとするが、タピスリの後ろに隠れていた皇帝とその側近に止められ、殺せない。ベリセールは皇帝に与えられた権限により、皇后を特赦する。

7) 結末

D: ベリセールとソフィー、アマラゾントとヴィティジェの婚約が承認される。

R: 皇后の偽手紙でベリセールは投獄され、横恋慕に怒った皇帝の判決で処刑される。処刑後、真相が明かされる。

このようにベリセール殺しは皇后の刺客によって三度、皇后自身の手で一度、都合四度行われる。四度とも未遂に終わり、彼の生死は結局、皇帝の裁量に任されていることがわかる。同じ題材を取りながら結末は正反対になっている。デフォンテーヌでは皇帝もまた三人の暗殺者や皇后同様にベリセール殺しは未遂のままだが、ロトルーでは劇中誰もなし得なかったことを見事に成就する。ここでこの物語はテオドールによるベリセール殺しから、ジュスティニアンによるベリセール殺しへと急転する。

犯人探し

1) 防御と攻撃

前節で見たように暗殺未遂は合計四度で、その度にベリセールは彼の美德あるいは高潔さによって自分の命を救う。デフォンテーヌにおいてはすべてがそうであり、またロトルーにおいても最後の皇后の特赦に至るまではこの方法が有効であった。これはなにもベリセールのみが美德に武装された人物であるというわけではない。そのようなベリセールの高潔さを受け入れ、他人の評価を公平に行ったことを認めたり、命の恩人に報いたりすることを当然と思うような相手の方の人格が問題になるのだ。もし彼ら刺客たちがベリセールの美德という武器の通じない人物たちであったならば、彼の行為は愚か者となじられて終わりである。テオドールの口を借りて言えば、毒のように間接的で時間のかかる手段ではなく、剣で刺し殺すという最も確実に直接的な手段に対しては、あまりに無力というほかあるまい。案の定、ロトルーのテオドールはベリセールの高潔さに神経を逆撫でされて恨みを募らせる。しかし一方で、こうも言える。ロトルーのテオドールはベリセールの高潔さを深く知り過ぎたためにかえって彼にひかれ、そのような高潔な人物に愛されないことを口惜しく思い、彼を殺さざるをえなくなった。また、皇帝も彼の過去の高潔な「外見」に似合わぬ横恋慕に精神の平衡感覚を失った、と。ベリセールの美德はデフォンテーヌでは無敵の象徴なのだが、ロトルーでは文字どおり両刃の剣といえる。どちらにしる、雑踏、睡眠中、暗闇など、殆ど物理的には無防備なベリセールにとって、「高潔さ・寛容」は重要な防御手段である。これに対し、テオドール側の攻撃は野心、嫉妬を導火線に使っている。野心は昇進の約束、闇討ちの助太刀などによってすぐに帳消しにされてしまう。条件が単純なので、それを満たすのは容易である。剣を使って殺すのも条件を課された本人なのだから、実際の行為を中止するまでのタイム・ラグはまったくない。しかしロトルーの皇帝の嫉妬と拘束から処刑までの経緯は皇帝以前の、いまでは改心したはずの三人の暗殺者たち、皇后の四人を媒介にして行われる。処刑はここではない別の場所でフィリップが行う。皇帝の現在の迷いは無効である。残虐な場面を舞台に示さないビヤンセアンスの生んだタイム・ラグがベリセールの悲劇を速めているようにすらおもえる。勿論デフォンテーヌでも同様の結末に瀕するわけだが、そこでは、物語の最初にベリセールに命を救われた恰好になっているヴィティジェとアマラゾントの皇帝に対する説得がおかれており、ベリセールと皇帝の両者に均等に時間と媒介者が配分されている。先にも述べたとおり、デフォンテーヌの人物たちは全員がベリセールの高潔さにむらなく反応できる。暗殺者たちの野心と皇帝の嫉妬が同じ価値で動いているのだ。そうしてみると、デフォンテーヌの野心と嫉妬、ロトルーの野心は同じように解決が可能である。ただロトルーの皇帝の嫉妬だけがテオドールがベリセールの高潔さに対抗できる攻撃の手段である。その嫉妬をうまく引き出すための手口として、偽手紙がある。

2) 手紙のトリック

デフォンテーヌ、ロトルーともに皇帝の嫉妬を引き出す手口として、ベリセールが書いた手紙を使用している。しかし二作品で、その性格はかなり違っている。具体的にその場面を検討してみよ

う。

まずデフォンテーヌであるが、問題の手紙の場面は第五幕の三場に設定されている。第三の暗殺に失敗し、ドリステルに裏切られたことを知ったテオドールのモノローグが直前の二場にあり、ベリセールからの手紙の宛て先人であるソフィーが開いた手紙を手にして登場する。このト書きは示唆的である。つまり、ソフィーにとって手紙の内容が他人に知られるのを憚られないものであるか、あるいはあまりの衝撃に自失状態にあるかのどちらかであるということだ。つぎのせりふで、両方が肯定される。

ソフィー : ああ、なんという無礼、悪行であろう。

テオドール : 姪よ、何があなたをそんなにも狼狽させるのか。

ソフィー : ある人物がわたしに着せた濡衣への恐れです。お聞きになって、ご覧になって、お読み下さい、どうした訳か判断して頂きたいわ。

テオドール : ああ、心が燃えるようだ、でも手が震える、目隠しをしたつもりで、自分を裏切ってはいけない。わたしの死の判決を笑って読もう。(ベリセールからソフィーに宛てた手紙を受け取る)「わたしを気にいらぬ惨い姫君よ、わたしはあなたの手からいま放たれて来たものをあなたの目に返しましょう。その矢はまったく人間のものとは思われない。それはわたしから命を奪い、あなたを満足させるだろう。もしあなたの厳しさが、この剣を通して血みどろの勝利をもたらし、あなたに奉仕するのであれば、従う準備はできている。よろこんで攻撃を受けよう。しかしどうか恋がわたしの罪であるように。高慢な美がわたしの処刑者だ。ベリセールより」(以下省略)

ベリセールのこの手紙をテオドールはつれないソフィーに対する熱烈な恋文だと思っている。しかし実は、これは三度の暗殺の警告によって、告白を受けながら拒絶したソフィーこそが自分の命を狙っている「ある女」だと誤解し、殺される前に自分で進んで死んでやるという捨てぜりふなのである。ベリセールが恋する女は前節でも示したようにソフィーではなく、ザクセン女王のアマラゾントである。ソフィーはベリセールの真意を理解しているためにテオドールに判断を仰いでいるのだが、ふたりのいきさつを知らない皇后は続く五場でこの「恋文」を利用した陰謀をたくらむ。

テオドール : さて、ご立派なベリセール殿、もうおまえはわたしの怒りから逃れられない。死なねばならない。その判決はくだされました。この手紙がそれを決めました。そう言うておいたはず。おまえが恋する女が自らここでわたしの共犯者になってくれる。(以下省略)

手紙はテオドールにベリセールが届けさせた「恋文」にされ、皇帝の嫉妬を引き出す。ロトルーの方は第四幕の四場でベリセールとテオドールが対峙した後、皇后が彼をひざまずかせようとする策略から逃れ、アントニーを呼び、彼女にすれちがいがさま、手紙を渡すというもの。皇后は目ざとくそれを認める。

テオドール : (前文省略)そして、その紙は何。

アントニー : 何のことですの。

テオドール : (アントニーの袖口からペリセールの手紙を取り上げる)何を隠しているの。

アントニー : 陛下、それは……

こちらはペリセールからアントニーに宛てた手紙で、皇后の陰謀を知って、それに利用されまいとして彼にわざと冷たくしていたアントニーを、やはり警告によって疑う内容である。ソフィーとちがうのは、彼女が手紙を読む時間を与えられておらず、まさか彼が自分を恨むとは思えないで、自分宛ての恋文と考えている点だ。そして手紙は皇后ではなく、自分宛てと差し出した皇帝によって読まれる。五幕五場。

皇帝 : (前文省略)「わたしの死があなたにとって喜ばしいと、またあなたの美しい両手がそのような行為にかかわっていると思ったとき、わたしのもてるものも、希望するものも、すべてが美しい死には劣るのだと納得がきました。あなたの目や手の一撃で、あなたにつながれたまま死ぬことを、わたしの心は嘆いたり致しません。もしあなたの手が実際にわたしを支配してくれたなら、あなたの目がそうしてくれたとしたら、どんなに嬉しいでしょう。ペリセールより」

ロトルーのこの手紙にはデフォンテーヌの手紙とは違って、多少とも恋文の性質がある。ふたりはテオドールの陰謀さえなければ相愛である。だから皇帝の「嫉妬」は半ば正当なのだ。ロトルーの皇帝の嫉妬だけがペリセールの美德に対抗すると言った。彼自身の弁明は皇帝に対して直接相当に長く行われるのだが、全然信じてもらえない。テオドールへの横恋慕が皇帝の嫉妬の正体のすべてであるのだろうか。ジャクリヌ・ヴァン・ベランが述べるように、ペリセールが皇帝に並んだ瞬間に、皇帝が「被造物としての分身」を越え出る彼を消したと考えるべきか。

3) 誰が犯人なのか

劇の進行に従って見れば、両方のペリセール殺しはテオドールによって行われる。「ある女」に身に覚えがないペリセールが真犯人を知るまでが、物語の前半の中心課題である。後半は冤罪との戦いに焦点がある。ロトルーの皇帝の嫉妬を利用して、テオドールは目的を遂げているわけで、第二の局面では、皇帝は殺人の道具にすぎない。また、ベランにしたがって言えば、第三の局面では、皇帝の意志を越えて成長してしまった分身を殺すために、テオドールは単にきっかけを与えただけだということになる。その経過は第一幕から処刑まで、丹念に描かれている。ここでは、皇后の方が皇帝の道具となっている。しかし、皇帝の分身殺しは第一幕からの結果として成立するものと言えるのだろうか。たしかにベランが述べる通り、皇帝は自分の虚栄心を満たすためにペリセールをとりたてたり、捨てたりしている。ペリセールは皇帝の鏡の中の虚像を演じる限りにおいて存在を許される。王冠、王杖を半分に分けて見せた皇帝でも、妻まで分けることはできないとはいえ、ペリセールの弁明を真実とすれば、彼は何度も皇帝の命を救って来たのである。いつきの気まぐれか乱心として留保してもよかったのではないだろうか。デフォンテーヌの皇帝がふたりの謀反人に耳を傾けたのに倣って。皇帝の分身殺しはもっとそれより以前、彼がペリセールに凱旋の褒賞を与える以前から始まっていたとは考えられないか。それも皇帝自身が意識するはるかに前から。テオドール

ルがベリセール殺しの動機を語る場面に戻って、その時期を推定してみよう。第一幕第三場のテオドールの聞き役への打ち明け話。

テオドール：でもわたしはあの男が嫌いです。おまえの称賛は空々しい。わたしが毛嫌いな人間を称えれば、もっと憎しみは増します。彼の勇気は知っています。彼を高く買い過ぎてました。彼に望む不幸は、彼を愛してしまったため。わたしの憎悪はいらだった恋の結果。彼にはそんな恋はふさわしくなかった。その恋を彼ははねつけた。皇帝がわたしに目を注ぐ以前、そしてわたしに婚礼のしるしをくださる以前に、その前に否定したはずの奔放さで、わたしの目はわたしをあの横柄な男に向かって差し出していました。しかし彼はわたしのまなざしを聞かず、君主たちをひきつけたわたしの魅力にも無関心のようにでした。わたしの口は目のあとで彼に苦しみを語りましたが、まなざし同様に言葉も無力でした。その高慢な男がわたしの心を支配している間、わたしの願いに対する代償はと言えばすべてが軽蔑でした。愛情に報いることのない魂に好意を注ぎ続けたのです。(中略)あのように卑劣な扱いを受けて苦しめられて以来、この拒絶された恥はわたしの身分とともに大きくなり、彼の死を誓わせるようになりました。そしてわたしの恨みに好都合に運命は働きました。恋人ではなく彼を臣下として仕えさせ、皇帝が、ベリセールの拒んだ(わたしの夫という)役につかれたとき、その主人の選択によって(アントニーを選ぶような)悪趣味なまねをしてみせました。

皇后になることはテオドールにとってベリセールへの勝利には映らなかった。むしろ彼の捨てた自分を拾った別の男である皇帝がベリセールより劣った人物になってしまったのだ。テオドールという安い買い物をする事で皇帝はその価値を落とす。テオドールの身分が上がる、つまり皇帝の愛情が増大するに従って拒絶の威力も大きくなり、皇帝はベリセールの価値に追い付けなくなる。ベリセールが手柄を立て、皇帝の命を救い、殺人者たちを許す高潔さを示せば示すだけ、その分、皇帝はテオドールを媒介にして階段を降りていき、対照的な人物を演じさせられる。愚劣で鈍感で統治能力に欠け、嫉妬深く、騙され易い男。ロトルーのジュスティニアンが最後に押し付けられる役回りはベリセールのそれに比べ、悲惨ですらある。この愚かな王は、ここでもやはり、テオドールの自尊心を満たすために利用されている。ベリセール殺しは最初の判断通り、テオドールという悪女の極めて個人的な事情によるものなのか。そうではないだろう。テオドールが皇后にならなかったとしたら、彼女のベリセールに対するこのように激しい殺意はありえなかっただろう。皇后の身分が彼女に殺人を教唆したのである。あるいは皇后の身分と引き換えにベリセールを殺すことになったと言い換えても良い。これを個人的な事情と割り切れはしない。誰も直接彼女にそうしろと言った者はいない。舞台の上に登場するジュスティニアンは彼女に嫉妬を呼び覚まされるまで、自ら作った傑作、作品であるベリセールを皇后と同じように、もしかすると皇后以上に愛していたかもしれない。だからテオドールにそれを強いたのは彼女の前にいるジュスティニアン個人ではなく、「皇帝」の身分であり、彼女自身がその秩序の維持にかかわることになった宮廷社会の組織のありかた

なのではないか。その組織には「皇帝」はふたりいない。ベリセールを殺すのはテオドールでも、ジュスティニアンでもなく、彼自身がそこで自己実現を果して来た宮廷社会そのものである。

宮廷社会の登場人物たち

ベリセールが自己実現を遂げた宮廷社会では、軍事的な功績とそれをめざさせる勇氣、高潔さを示すことが有効な出世の手段となる。この二つは常に絡み合っていて、功績をあげればそれは高潔さの証拠となり、高潔さを示すには功績が必要だった。身分の上昇はそのまま高潔さの度合を表示したので、当然ながら生れつき高い身分にある者はそれだけ功績を要求され、建前上は結果であるはずの身分の表示にあらかじめ拘束を受けている。ノブレス・オブリージュの世界であり、デフォンテーヌ、ロトルー両者の登場人物たちは全員がこのヒエラルキーに忠実である。この社会ではベリセールの高潔さという美德が有効な武器となり、また彼のその美德の理解の度合が各人物の身分に一致しているように見える。単純な役職の昇進から複雑で重要な権限の拡大まで、登場人物たちはベリセールの美德との拘わり方を基準にその社会で演じるべき役割を割り当てられる。ベランはロトルーの暗殺者たちの身分が回を追う毎に上がっていき、それはベリセールが皇帝から与えられる権限の上昇に従っていると指摘している。デフォンテーヌの方は必ずしもそのような組み立てをされていないように思う。次に各人物をその身分によって分類し、対照させてみよう。まず最初に両者の登場人物表をあげる。

デフォンテーヌ

ジュスティニアン：コンスタンティノーブルの皇帝

ヴィティジェ：ゴートの王

イスキリオン：デンマークの王子

ベリセール：ジュスティニアンの下の軍隊の将軍

ナルセス：ベリセールの副官

ピランドル：護衛たちの隊長

ドリストル：兵隊

ディオファント：ベリセールの下僕

テオドール：皇后、ジュスティニアンの妻

ソフィー：ジュスティニアンの姪

アマラゾント：ザクセンの王女

合計 11 人。

ロトルー

帝王：コンスタンティノーブルの皇帝

テオドール：皇后

ベリセール：軍隊の将軍

ナルセス、フィリップ、レオンズ：皇帝の側近

アルヴァール、ファブリス:ベリセールの側近

アントニー:ベリセールの恋する女性

カミーユ:皇后の侍女

合計 10 人。

これらの人物たちには劇中ではより細かな身分の振り分けが行われている。皇帝、皇后、ベリセール、ベリセールと恋する女、暗殺者たち、その他の順に見ていく。

皇帝:ジュスティニアン、コンスタンティノーブルの皇帝

D:ベリセールの高潔さを最も良く理解し、皇后に対する「恋心」にも、最終的には寛容の態度で許そうとする。それがベリセールが彼に示して来た高潔さに報いる唯一の方法であり、ベリセールに優位を示す方法でもあると知っている。寛容の怪物。宮廷人の模範。

R:ベリセールの高潔さを良く理解している。彼を自分が作った最高傑作だと思っている。分身とまで言うが、それは巧妙な嘘である。ベリセールの高潔さが彼のそれを越えようとするとき、この嘘は暴かれる。ベリセールを冤罪で処刑したため、結局彼を凌駕するチャンスを永遠に失い、皇帝としての面目を潰す。地上から彼を葬ったことでようやくその地位を確保したにすぎない。テオドールが体現する宮廷社会の道化。

皇后:テオドール

D:皇后になる以前にベリセールに恋していたが、拒絶された。逆恨みによって彼に「復讐」を企てるが、実はまだ彼にひかれている。ベリセールの礼儀と身分を弁えた尊敬の念を捧げられてあっさり殺意を捨てる。

R:皇后になる以前にベリセールに恋していたが、拒絶された。皇后の身分を得るとともに、ベリセールへの復讐心は激化し、ベリセールの言う礼儀や身分の弁えにも動じない。彼の高潔さが皇帝のそれを越えていることを皇后になる前から感じ、自分を媒介にふたりを比較し続ける。既存の宮廷社会の秩序の維持を行う。

ベリセール:ジュスティニアンの軍隊の将軍

D:高潔な将軍。劇中では王子。冤罪で処刑されそうになるが、皇帝の寛容、皇后の慈悲に救われ、死を免れる。常に身分を弁え、友情に篤い。

R:高潔な将軍。劇中では皇帝の臣下。冤罪で処刑される。魂の不滅を信じて、最後は皇帝の無理解にも進んで首を差し出し、死んで他の追隨を許さない存在となる。皇帝の唯一の脅威。宮廷社会の高潔さという美德の殉教者。

ベリセールと恋する女

D:アマラゾント:ザクセンの王女。劇中では女王。侵略者のゴート王、ヴィティジェと相愛関係にあるが、ベリセールに言い寄られ、困惑している。しかし、恋するヴィティジェの命を救ってもらった恩に報い、ジュスティニアンに口添えて、その助命嘆願を行う。

D:ソフィー:皇帝の姪で王女。ベリセールに片恋している。打ち明けて拒絶されるが、説得されて冤罪で投獄された彼を救出に行く。救出の代償に、うちとけたベリセールと婚約する。

R: アントニー: 正確な身分は不明。しかし侍女ではないようだ。テオドールの復讐の道具となるのを恐れてベリセールに冷たくしているが、以前から彼の恋人である。なんの権力もなく、彼を救うことができないばかりか、テオドールに決定的な陰謀の手段となるベリセールの手紙を奪われる。手紙を奪われた後の消息は、侍女の報告によれば、ベリセールの処刑を知って狂乱状態に陥った以外は不明。

暗殺者たち

D: イスキリオン: デンマークの王子。はじめソフィーとの結婚を条件にベリセール殺しを説かれるが、命の恩人と分かって友情を結ぶ。投獄された彼を助けるべく奔走する。ソフィーの彼への気持ちを知って身を引く。ベリセールの高潔さを理解し、感化された。

D: ナルセス: ベリセールの副官で友人。イスキリオンがベリセールの殺しに来ることを知って先回りし、彼を殺そうとするが、顔を隠していたので逆にベリセールに討たれる。ソフィーへの恋心とベリセールへの忠誠の板挟みにあって出した結論だが、自殺めいた最期を遂げる。

D: ドリステル: テオドールの兵士。眠っているベリセールの殺そうとするが、昇進を告げる書類を見て改心する。

R: フィリップ: 廷臣。皇帝の側近。ベリセールの思う部下たちに襲われたところをベリセール本人に助けられ、再会して恩人が彼だと分かると暗殺を思い止どまるが、投獄された彼には手を貸せない。皇帝の命令を第一とする宮廷人で、処刑に立ち会い、その報告を行う。

R: ナルセス: ベリセールの副官。昇進を条件に殺人を唆されたが、眠っている上官の枕元に推薦の書類を見付け、思い止どまる。そして次の暗殺を未然に防ごうと努力する。彼が冤罪で投獄されると無力である。

R: レオンス: ベリセールの軍隊の隊長たちのうちの一人。凱旋パレードの雑踏の中で、巡礼者に変装して彼を殺そうとするが、昇進の約束を得て改心する。ナルセスとともに彼を助けようとする。しかしやはり投獄後はなにもしない。

その他

D: ヴィティジェ: ゴートの王。ザクセンに進攻してベリセールに屈服する。領土も王冠も没収されるが、ジュスティニアンに命乞いをしてくれたベリセールのために、彼が冤罪で拘束されると皇帝を説得する。相愛のアマラゾンに彼がしつこく付きまとったにも拘らず、彼に劣らぬ高潔さを示す。

R: カミーユ: 皇后の侍女。聞き役。最後に真相を報告する。

ざっと眺めたただけだが、デフォンテーヌの登場人物たちのうち、比較的身分が高い設定をされている者はベリセールと同等かそれ以上の高潔さの理解者であり、殆ど無節操とも思えるほどに寛容である。そしてベリセール本人も進攻して助けた国の女王に、あたかも弱みに付け込んだようにして恋を打ち明けるなど、ギャラントリーを発揮する。しかし全員が宮廷における自分の身分を弁え、バランスを取ることがうまい。皇帝を頂点にしたヒエラルキーは安定しており、絶対にそれを乱すことはない。「主人公」であるベリセールですらも皇帝の高潔さ、寛容をこえない。それがこの宮廷

の暗黙のルールであって、最大の礼節なのだ。それに対し、ロトルーの登場人物たちの作っているヒエラルキーは安定性を欠く。高潔さにおいてはペリセールの優位を認めながら、現実の宮廷では皇帝への絶対服従を義務付けられているから、ペリセールが皇帝の下位にいる間はこの二重規範が暴露されることはないが、同等かそれ以上になったとき、身分の表示とのずれが一挙に現れてしまう。たとえ「皇帝」でも主人公の圧倒的な力量には道を譲り、英雄を描くための添え物か光に対する影として登場しなければならない。デフォンテーヌでは皇帝が自分のものとして一致させていたヒエラルキーがロトルーでは皇帝を演じるジュスティニアン個人とは別に独立に存在している。従って、ペリセールを除いた各人物がこの現実のヒエラルキーと高潔さのそれとのバランスを取って行こうとする。ペリセールひとりがそこから浮き上がっている。テオドールを媒介して見るこのふたつの宮廷では、デフォンテーヌの登場人物たちは身分と高潔さを見事に一致させており、ロトルーの登場人物たちはそうではない。後者はその「現実の」宮廷での身分よりもむしろ「ペリセールの物語」の中でのポジションの方に忠実なのだ。

作品の構成

1) 物語の筋

両者ともに物語の主要な筋はテオドールによるペリセール殺害である。その点では物語の筋は共に統一された一つであるといえる。物語の概要の節で整理した通り、事件の連続は未遂と再度の攻撃、そして大団円に結ばれる。そしてテオドールのペリセールに対する恋愛感情が直接の殺人の動機とすれば、不幸な恋愛劇の一面をこの物語に見ることができる。これを別の視点からペリセールを中心とした登場人物間の恋愛関係に注目してみると、デフォンテーヌでは二組の結婚で幕が閉じ、ロトルーでは一組の顛末が語られるという対照が現れる。

デフォンテーヌ

ジュスティニアン→テオドール→ペリセール→アマラゾント↔ヴィティジェ
イスクリオン→ソフィー→
ナルセス→

ロトルー

ジュスティニアン→テオドール→ペリセール↔アントニー

ロトルーにはデフォンテーヌにあったアマラゾントとヴィティジェの関係がない。ペリセールとテオドールの過去のいきさつをもとに宮廷内の人物たちだけで演じる。前に見たように、登場人物数はデフォンテーヌでは11人、ロトルーでは10人である。実際に舞台となる場所と同様、人物の関係や筋においても密封度が高いようだ。以下では具体的に場所、時間、場の連続について検討する。

2) 場所

デフォンテーヌ、ロトルーともに物語の舞台はコンスタンティノーブルで、主に宮殿の中である

が、いくつかその周辺に設定された場面もある。しかしスペインの原作にあったといわれるアフリカへの遠征旅行などはなく、まずまず、場所の一致は図られているといえよう。ペリセールの遠征の描写はもっぱら登場人物たちのせりふに含まれている。各場ごとに場所を推定する。

デフォンテーヌ

一幕・1/宮殿大広間、2/宮殿大広間、または皇后の控えの間、3/前場と同じ、4/前場と同じ

二幕・1/宮殿の近くの森の中、2/前場と同じ、3/前場と同じ、4/前場と同じ、5/前場と同じ、6/前場と同じ

三幕・1/宮殿大広間または皇后の控えの間、2/前場と同じ、3/前場と違う場所、宮殿の回廊か、4/前場と同じ、5/前場の近く、6/宮殿大広間、または皇后の控えの間

四幕・1/宮殿大広間、2/前場と同じ、3/前場と違う場所、皇后の控えの間か、4/前場と同じ、5/ペリセールの寝室、6/前場と同じ

五幕・1/ペリセールの寝室か、2/皇后の控えの間、または宮殿大広間、3/4/5/6/7/前場と同じ、8/前場と同じ、9/牢獄、10/11/前場と同じ、12/宮殿大広間、13/前場と同じ

一幕は概ね宮殿大広間で、二幕はその近くの森の中、三幕は再び宮殿大広間か皇后の控えの間、四幕は大広間とペリセールの寝室、五幕も四幕と同じ二つの場所になっている。テキストには指定がなく、推定の域は出ないが、少なくともコンスタンティノーブルの宮殿大広間、森の中、ペリセールの寝室、牢獄の四つの場所は必要である。

ロトルー

一幕・1/宮殿近くの沿道、2/前場と同じ、3/宮殿の大広間、4/5/6/前場と同じ

二幕・1/宮殿大広間、2/3/前場と同じ、4/ペリセールの執務室、5/前場と同じ、6/宮殿の大広間、7/8/9/10/前場と同じ、11/前場の近く

三幕・1/ペリセールの執務室まえの廊下、2/ペリセールの執務室、3/4/前場と同じ

四幕・1/宮殿大広間、2/3/4/5/6/7/前場と同じ

五幕・1/(ペリセールの執務室近くの)宮殿大広間、2/3/4/5/6/7前場と同じ

確実な指定があるのは三幕二場のペリセールの執務室の場面のみだが、状況から見て最低限、沿道、宮殿の大広間と執務室の三つの場所を必要とする。また五幕一場では執務室に入って行く登場人物が指定されているから、この場所はペリセールの執務室近くでなければならないとわかる。デフォンテーヌの方に見られた森の中と牢獄がない代わりに、宮殿の沿道の場面がある。宮殿の外はこの一幕一場だけで、残りの全部が宮殿内で展開する。外の情報は報告の形で宮殿内に伝えられる。デフォンテーヌの方は場面の移り変わりに変化があり、ロトルーの方はより集中していて、閉じた空間という印象があるだろう。

3)時間

では、時間の構成はどうなっているのか。デフォンテーヌは時間の経過を示す言葉を特に用意していない。イスクリオン、ナルセスとの遭遇は森の中だが、「日の光を遮る」という表現から、昼間であると分かる。ペリセールが眠る場面も、夜を暗示しない。ロトルーは第二幕十一場(最終場)に、

「好ましい夜よ、私の無実を日の光に示しておくれ」というベリセールのせりふを置いている。第三幕二場、三場のベリセールの偽りの眠りの場面は、従って、夜であり、第一幕から第三幕までがその日の昼から夕方、夜で、第四幕四場に「皇帝をお探しせねばなりません、狩りに行くので私をお待ちなのです。」というベリセールのせりふが見られるので、第四幕は翌日の早朝である。同じ四幕七場には、皇帝にベリセールが「皆が陛下を待っています、時間が過ぎてしまえば、今日の狩りの希望は奪われてしまう。」という場面がある。段々日が高くなってきているのだろう。以降は別に時間の表示はない。デフォンテーヌはあまり時間に注意をしていない。一日で終わることもできれば、引き伸ばすこともできる。それに対しロトルーは第三幕の夜を中心にその前後に各幕を配分している。しかし場所のところで見たように、舞台は殆どが室内で展開する。次に場ごとの人物の配分を見よう。場の連続は原則として人物のつながりで保たれるから、場所と時間を推定するのに大きな手掛かりとなる。

4)場の連続

両者の各場の人物の配分は以下の通りである。

デフォンテーヌ

- 第一幕・ 1/皇帝、テオドール、ソフィー、アマラゾント、ベリセール、ナルセス、ヴィティジェ、ディオファント、衛兵二人 2/テオドール、ソフィー、ナルセス 3/ソフィー、ナルセス 4/ナルセス
- 第二幕・ 1/ベリセール、ディオファント 2/ベリセール、イスクリオン、ナルセス 3/ベリセール、イスクリオン、ナルセス、暗殺者三人 4/ナルセス、イスクリオン、ベリセール 5/ベリセール 6/ベリセール、ディオファント
- 第三幕・ 1/テオドール、イスクリオン 2/イスクリオン 3/ベリセール、アマラゾント 4/ベリセール 5/イスクリオン、ベリセール、ドリストレル 4/テオドール、ドリストレル 5/ベリセール 6/ドリストレル、ベリセール 7/ベリセール
- 第四幕・ 1/ヴィティジェ、アマラゾント 2/ベリセール、ソフィー 3/テオドール、イスクリオン、ドリストレル 4/テオドール 5/ベリセール 6/ドリストレル、ベリセール 7/ベリセール
- 第五幕・ 1/ベリセール、ディオファント 2/テオドール 3/ソフィー、テオドール、ディオファント 4/テオドール、ソフィー 5/テオドール 8/ソフィー 9/ソフィー、イスクリオン、ピランドル 10/ソフィー、イスクリオン、ベリセール 11/ソフィー、イスクリオン、ベリセール、テオドール 12/皇帝、アマラゾント、ヴィティジェ 13/皇帝、アマラゾント、ヴィティジェ、テオドール、イスクリオン、ソフィー、ベリセール、ピランドル

連続が切れる場は、第三幕三場、六場、第四幕三場、五場、第五幕二場、八場、十二場である。すべてが後半にあり、一、二幕にはない。散文の物語であれば、「一方そのころベリセールは、」というように前場との同時性を示すような場合で、場所は変わっている。第一幕一場は主要な登場人物が全員集合し、紹介される。また最終場も自殺したナルセスと最後の暗殺者ディオファントを除き全員が顔を揃える。

ロトルー

第一幕・1/ベリセール、アルヴァール、ファブリス、衛兵たち 2/同じ人々、レオンズ(巡礼者の扮装) 3/テオドール、カミーユ 4/同じ人々、アントニー 5/同じ人々、皇帝、ナルセス、フィリップ、衛兵 6/同じ人々、ベリセール、アルヴァール、ファブリス、レオンズ

第二幕・1/アントニー 2/フィリップ、アントニー、テオドール 3/ベリセール、アントニー、テオドール 4/ベリセール、皇帝、衛兵 7/ナルセス、皇帝、衛兵 8/テオドール、皇帝、衛兵 9/テオドール、フィリップ 10/同じ人々、レオンズ、ナルセス 11/フィリップ、ベリセール

第三幕・1/アルヴァール、ベリセール 2/ベリセール、フィリップ 3/ベリセール、ナルセス、皇帝、アルヴァール、衛兵、テオドール、フィリップ 4/同じ人々、ナルセス、レオンズ、衛兵

第四幕・1/テオドール、カミーユ 2/ベリセール、テオドール 3/同じ人々、アントニー 4/テオドール、アントニー 5/テオドール、皇帝、衛兵 6/同じ人々、カミーユ、パージュ 7/ベリセール、皇帝

第五幕・1/ベリセール 2/レオンズ、ベリセール 3/ナルセス、ベリセール 4/フィリップ、ベリセール、兵士 5/同じ人々、皇帝、衛兵 6/皇帝、レオンズ、ナルセス、衛兵 7/同じ人々、カミーユ、フィリップ

連続が切れるのは第一幕三場、第二幕十一場の二回。前者では、場所が沿道から宮殿内に移動する。後者では、剣を打ち合う音が聞こえて来るというト書きにより、同じ場所であることが示される。時間は同時ではなく、進んでいる。登場人物が全員集合するのは、第一幕六場で、このような状況はこれが最後である。最終場は事件の当事者であるベリセール、テオドール、アントニーを除いた主要登場人物が揃う。

このように両者とも場所、時間は殆どせりふの内容と符合する。デフォンテーヌで行われていた同時性を示すための場所の移動と登場人物の連続の切断はロトルーでは一度だけあった。始めに述べた通り、場所は宮殿の内外、時間は一日をめやすに構成される。しかしあえて対照を探しながら比較してみると、デフォンテーヌ作品はロトルー作品より脇筋があること、場所の変化、時間の不確かさ、登場人物の数などからやや散漫な印象を受ける。それよりもロトルーが緊密な人間関係、空間の閉塞、時間の濃密さに注意していると考えた方が良いかもしれない。前者は当時の悲喜劇にありがちな構成であり、後者は古典劇の原則に忠実であろうとしている。

5) 変装・指輪・眠り・手紙・その他

両方の作品でこの時代に流行していた登場人物の変装が使われている。デフォンテーヌの場合は、ナルセスがベリセールを狙うイスキリオンを阻止しようとして、森の中で顔を隠して襲撃し、この仮面の役を果すすっぽりと顔を覆う帽子のせいで、ベリセールに逆に討たれてしまう。これが第二幕である。次いで、投獄されたベリセールを救うため、イスキリオンとソフィーが彼を訪ね、ベリセールにソフィーの服を着せて逃がそうという場面であるが、これはベリセールに拒否される。ロトルーはもっとはっきりとしている。第一幕で、レオンズが巡礼者に変装し、ベリセールを殺そう

とする場面がある。レオンスはその扮装でもって、レオンスという上官が自分にひどい仕打ちをしたと訴えるのだが、ベリセールは今回の戦いでレオンスの功績を称賛し、きっとおまえにも報いてくれるだろうと、見ず知らずの巡礼者の彼にも金の鎖を与えるのだった。ベリセールの高潔さを示すのに大変に効果のある変装である。

いのちの恩人を示す指輪も両方に現れる。デフォンテーヌはイスキリオンからベリセールへ、ロトルーはフィリップからベリセールへ、証拠の指輪が渡される。同じように自分が命を狙った人物が実は、森の中や暗闇での襲撃に立ち会い、助けてくれた当人であったと、後でわかる仕組みで、これらはどちらかと言えば助けられたイスキリオンとフィリップの方が試される。

眠りの使い方はデフォンテーヌよりロトルーの方が凝っている。まず、デフォンテーヌは眠っているベリセールを殺そうとしたドリステルが枕元に昇進の書類を見付けるのであるが、これはロトルーでもナルセスがやはり同様の約束をされている。もっともナルセスはイタリアの総督で、ドリステルは將軍までいかないのだから報酬の大小は異なっている。ロトルーはこれとは別に、眠ったふりをして、いわゆる寝言というか、うわごとで、自分の命を狙う人物が皇后のテオドールだと、皇帝に知らせる場面がある。第三幕二場及び三場。

ベリセール：(前略)陛下がいらした、いっときやすんだ様子で、まだ目覚めぬように、わたしはあの方にこのことを告げよう。そして意図せぬふうを装ってわたしの敵の名を言おう。わたしの命を守りたいと、わたしに嘆かせることなく、あの方にしらせよう。

ベリセールの執務室に入った皇帝は彼の声を聞く。

皇帝：夢は人間の情念を表す一枚の絵。休息のなかでわたしたちの苦痛を表現して見せる。信用のない聞き役、口さがない話し手、最も隠しておきたい秘密も外気にさらす。眠っている人の口には用心していた真実が、我とは知れずわたしにその敵の名を明かす。

そして、なお眠ったふりを続けるベリセールの所へ今度はテオドールが直接手を下しに来る。皇帝と側近はタピスリの後ろから一部始終を見る。こうしてテオドールは現行犯で拘束される。皇帝がその場で与えた力を使ってベリセールは皇后の犯罪を許す。この眠りのトリックはベリセールの並外れた寛容を示すのにどうしても必要である。また、この場面こそがテオドールとジュスティニアンにベリセールの高潔さが誰より勝っていることを強く自覚させる。

手紙については「手紙のトリック」のところで述べた。デフォンテーヌはソフィーへの敵意を込めた手紙であり、ロトルーはアントニーへの恋文に近い内容だったが、二通ともベリセールからテオドールへの恋文の役割を果たす。この横恋慕のあいまいな証拠によって試されるふたりの皇帝の行動は途中までまったく同じだった。デフォンテーヌの皇帝は説得を聴き入れ、許す。それほど内容は変わらないし、まして本人の弁明は理路整然としているにも拘わらず、ロトルーの皇帝は許さない。彼は殺されなかったのを許したベリセールほど寛容でも、高潔でもない。

その他に、デフォンテーヌではナルセスの恋と忠誠の板挟みの果ての自殺が舞台の上で行われる

し、その前に勿論、襲撃のシーンがあって、剣を打ち合う。ロトルーもこうした闘いのシーンがある。いずれも近くで叫び声や剣を打つ音が聞こえて来る。

変装、指輪、眠り、手紙などはみな登場人物たちの寛容や高潔さを試すものになっている。決闘、闘いシーンはベリセールの腕前を直接見せる。彼の観念的な武器である高潔さと現実の剣の腕前とのバランスが舞台上でどれほどとれているかは疑問だが、剣を持たない武人というナンセンスを避けようとしているのか。しかし、ベリセールの行動は生臭さを極力抑えている。

6) ビヤンセアンス

皇后が報われなかった昔の恋の腹いせに、皇帝の寵臣を殺すという設定自体に既にビヤンセアンスに抵触するものがあると思われる。しかしそれはさておいて、舞台上のビヤンセアンスに目を転じて見れば、デフォンテーヌではなんとといっても自殺の場面があることが第一に問題になろう。また牢獄の場面も華やかな宮殿にはそぐわないのではないか。ロトルーではベリセールの拘束は執務室の前で行われ、彼が処刑される場面はフィリップの報告で描写される。

もうひとつ、デフォンテーヌには目立たないのに、ロトルーに特徴的なのが、皇帝のベリセールへの過剰な愛情である。デフォンテーヌの登場人物たちも彼を尊敬し、愛すべき人物にしているが、ロトルーの皇帝がベリセールに向けるせりふは寵臣に対する賛美を越えて生々しい。テオドールの嫉妬はアントニーに向けられるだけでなく、皇帝の過剰な愛情を注がれるベリセールに対するものようでもある。第一幕四場の皇帝のせりふはこう述べている。

皇帝 : (前略) 皇帝の心を占める者は帝国を手に入れる。その帝国はおまえの物、わたしはおまえの法の下にこの帝国を委ねよう、わたしがおまえに負っているものをおまえに返すだけなのだ。(皇帝は指からふたつの指輪を抜くと、ベリセールに与える。) 帝国の要人を示すこのふたつの指輪はわたしたちの間では、同じひとつの力を示すものとなる。一方の指輪が他方の指輪のなしたことの保証となるよう、同じしるしが同じ効果を示すように、さあ、これを取りなさい。そしておまえは第二のわたし自身となっておくれ。わたしの臣下たちの下でひとつの帝国を治めよう。そしてわたしたちの間に完全な調和の絆を結んで、ふたつの身体にひとつの心と魂を持てるようにしましょう。

「ふたつの身体にひとつの魂」という表現はロトルーがよく男女の恋愛関係を描く時に使う。この後も皇帝はベリセールを分身、似姿と言っている。皇帝のベリセールへの愛情が単なる部下への褒賞とは別のものだったとすれば、テオドールの「ベリセールへの」嫉妬、夫を取られる妻の嫉妬は正当化されようし、「恋人」が自分の妻に抱く愛情に対して夫が耐えられない裏切りを感じてもよい。この表面では問題にされない三角関係は怪しいが、見過ごせない。「過去」は確かにテオドールのベリセールへの復讐が軸になる。しかし、皇帝と寵臣の疑似同性愛、それに嫉妬する皇后の物語としてこの作品が展開する「現在」を見ることは可能だろう。デフォンテーヌは舞台上に自殺や牢獄の場面を乗せている。ロトルーにはそうした場面はなく、目に見える逸脱は避けられているが、登場人物の関係には、デフォンテーヌになかった複雑怪奇さがある。上のジュスティニアンへのせりふは

皇后へのプロポーズと差し替えても不自然ではないだろう。

ふたりのペリセール

デフォンテーヌとロトルーの「ペリセール」を物語の内容と構成の面で多少比較してみた。当時の観客たちは最初に詩句を耳にしていたであろうから、大切な部分が抜けていることになる。例えば、同じようなシチュエーションで、ふたりのペリセールがそれぞれどんな言い回しをしたか、などは興味がある。皇后に詰め寄られたときのペリセールはこう言っている。

デフォンテーヌ 第五幕十一場

(前略)もし陛下が陛下の栄誉というものをわたしに対して惜しまないならば、わたしがここで陛下の恥と同様、わたしの不幸を公表することを許さないで下さい。それでもそれをお望みなら、そういたしましょう。わたしは陛下に忠実に仕えなかったでしょうか。陛下の心が怪しい方向へ傾いたのを見たときにわたしは、陛下の欲望よりも美德の方を優位に置かなかったでしょうか。わたしは陛下のために何もしませんでしたか。陛下の魅力に逆らい、理性で武装し、陛下の盲目に付け込むことなく、陛下の願いにも自分の判断をつけました。ああ。よくお考えください。テオドールさま、陛下を軽蔑するどころか、どんなに陛下を尊敬していたか。女たらしのわたしの魂の声も聞かず、陛下の幸福を救うためにわたしは自分の快樂などは犠牲にして、陛下の憎しみを買うようにどんな行いをしてきたでしょう。

ロトルー 第四幕二場

(前略)それでも陛下の地位は、その高貴なご身分は、尊敬という言葉の前ではわたしの望みを萎えさせてしまうのです。わたしに、ありえない希望を求める過ちが犯せたでしょうか、わたしは鈍感だったのではなく、敬意を払ったのです。わたしには分かっておりました。自分を神聖なひかりに近付ければ、ただ明らかに墓場しか得られぬことを。このように栄誉の過ぎた恋にただの人間が近付いても無駄。(中略)あなたの頭上に結んだ聖なる絆があなたの望みの貴い征服者のしるし。しかし、わたしにあなたに捧げるべき王冠があったでしょうか。崇拜し、耐える以外わたしになができたでしょう。そしてわたしはどんな顔をして御前に出られたでしょう、自分の女主人の恋人、皇帝の恋仇としてでしょうか。

デフォンテーヌのペリセールはテオドールの魅力を十分に理解し、自分の方こそがそのありもしなかった恋では犠牲者なのだと言わんばかりである。一方ロトルーのペリセールも同様の論理の展開で説得を試みるが、この場面ではただもうテオドールの身分や自分の過去の地位の不釣り合いだけを問題にして、デフォンテーヌの甘さはない。だからテオドールにアントニーとの関係を指摘されると、とたんにしどろもどろになる。テオドールの憎悪が宥められるどころか倍加するのは当然だと思われる。前に述べたように、デフォンテーヌのペリセールも高潔な人物ではあるのだが、その宮廷社会での身分の弁えをよく心得ていて、決して皇帝以上の高潔さを示そうとはしない。相手の行動にも、自分の行動にも常に逃げ道を準備し、傷付けることを嫌う。そうした行動を取れないナルセスは自殺する。そしてこの自殺は傷付くことに慣れないペリセールにとって大変な衝撃である。しかしその後ですぐに恋する女性に言い寄っている。自ら「女たらしの魂」の持主といって憚らな

い。ロトルーのベリセールは口では身分の弁えを唱えながら、実は宮廷社会の建前のルールを無視し、皇帝を凌駕しておとしめる。ロトルーのジュスティニアンはベリセールの道化であり、いつの間にか宮廷の規範という「妻」を寝取られた夫にされてしまう。物語の概要、登場人物の関係、構成は大同小異といってよい。しかしロトルーのベリセールの頑なさ、人に譲ることを知らない、弱みを見せないやり方はデフォンテーヌの宮廷人としてのベリセールにはない。仕事も恋愛も見事にこなし、友人の自殺も忘れ、皇帝の姪と婚約する優雅な宮廷人の姿は消え失せ、あえて無実の罪に死ぬ高潔な英雄がそこにはいる。二つとも名目は同じ悲喜劇であるが、前者は宮廷恋愛劇であり、後者は英雄悲劇というにふさわしい仕上がりである。ふたりの皇帝の結びの言葉が示唆的である。

デフォンテーヌ

この幸いな日が永遠に続くように。わたしの心がほんの少しだけそれを望めば叶う、正義のために目隠しを取り除けば、エロースの神は楽しい気まぐれによって、わたしの目から不吉な飾りを払ってくれる。そしてその代わりにエロースの絆を付けてくれる。わたしたちに嵐を起こしたこの小さな神は、ご自身で頭上から雷雨を遠ざけてくれた。あんなにも恐れた力は誤らせるどころか、わたしたちを港につけてくれたのだ。

ロトルー

(前略)かような事態を招いた後に、もしわたしの血がおまえの墓の上に流れ、天の許されぬ判決を我から先に実行することができるならば、心地よい敵よ、そこでおまえに会おう。あのように美しい生と早すぎる死をおまえが考えることになろう裁き手の足元で、愛しい魂よ、おまえの死を償う幸運をくれ。おまえの魂に結ばれ、あとを追うように。おまえなしでどんな期待がわたしに残っていよう。おまえの死は国家全体にとって不吉な不幸。そしてその一撃はあまりに永く血を流し、わたしの待っている死の希望を裏切りはしまい。

前文の呼び掛けはテオドールになされているのがはっきりしているのに、この最初のセンテンスの「おまえ」が誰に対するものか曖昧である。文法上はやはりテオドールでよい。内容を文脈に沿って常識的に読めばベリセールとすべきであろう。もしそうであれば、「おまえ」の指示内容が段々ずれてしまったことになる。ジュスティニアンの狼狽の産物なのだろうか。この結びのせりふの対照は、同じように劇を結ぶことを皇帝の役割、特権としながら、際立っている。神意を理解する天と地の媒介者である王と、神に見捨てられた地上の王のちがいがいるように思う。

このふたつの「ベリセール」は優雅な宮廷人を描いた恋愛劇と高潔な英雄を描いた悲劇とに対比できる。では残されたもうひとつの「ベリセール」はどうだったのだろうか。ロレはちょうどゴルネイユの「エディップ」が上演された後、同じ年の六月にオテル・ド・ブルゴーニュ座の演じた「ベリセール」を評して、次のように言っている。

悲喜劇のうちで、その主題が際立ち、重々しく大胆な作品を見るならば、非常にうまく決着がつき、心を奪い、気にいるにふさわしい作品、それならば、オテル・ド・ブルゴーニュ座の大先生たちの中であってこの方を一人、不滅にしてくれるあの有名なカルプルネードの「偉大なベリセール」を見なければなりません。十年来の傑作と、偽りなしに申せましょう。最も忘れ難い諸作品に立ち交

じっても素晴らしい詩句があり、千エキュの値打がごさいます。それを演じるフロリドールは優美さと精神の力に富んでいて、世界で一番の役でした。

その「傑作」は未刊で、今は内容がわからない。重々しく、大胆という表現からは悲劇的要素が、また非常にうまく決着がつく、あるいはフロリドールの優美さという表現からは恋愛劇の要素が推測されるが、それまでである。殆ど1、2年の間に上演した作品で、作家によってこれほど差があるのだから、第三のペリセールもずいぶん違った顔をしていただろう。

注記

使用テキストについて

Desfontaines: Paris, Courbé, 1641. マイクロフィルムコピー

Rotrou: Viollet-le-duc. 復刻全集版 (Paris, Sommaville et Courbé, 1644.)

デフォンテーヌ、ロトルーともに冒頭の初演年は推定の域を出ない。ランカスターの日付はディエルコーフ=オルスポエルによれば、「何もこれらを保証するものはない」ということになっている。ただし、出版年だけは確定している。引用したせりふのいちいちに脚注は付けず、幕と場だけを示す。参考文献も書名と主要部分のみ、順に記す。

参考文献

Lancaster, A History of French Dramatic Literature in the 17th century, PART II, vol 2, pp.382 - 3, Desfontaines's Bélisaire. ibid. PART II, vol 3, pp.532 - 534, Rotrou's Bélisaire. New York, 1966, Gordian Press Inc.

W.Deierkauf-Holsboer, Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, II, pp.50 - 51.

Jacqueline Van Baelen, Rotrou, le Héros tragique et la révolte, pp.125 - 143, BELISAIRE: LE JEU DE MIROIRS, Paris, 1965, AG Nizet.

J.Loret, La Muze Historique, 1650 - 65, TOME III, 1659, pp.76 - 78, Lettre 27, Samedi douze juillet, 1878, ÉD par CH. L. Livet, Libraire Editeur de la bibliothèque Elzévirienne.

語彙について

文中、「高潔さ」あるいは「寛容」としたのは、「générosité」の訳語のつもりである。

ラシーヌの悲劇におけるモノローグ

— *La Thébaïde* から *Phèdre* まで —

浜野 トキ

序 論

フランス 17 世紀古典悲劇の台詞はディアローグ *dialogue dramatique* 「対話」とモノローグ *monologue dramatique* 「独白」から形成されている。モノローグについては、これまで種々論じられてきたが、これは当時の演劇的慣習 *convention dramatique* であり日常的な用語ではない。本稿ではジャン・ラシーヌ (1639-1699) の悲劇 *La Thébaïde* から *Phèdre* に至る諸作品のモノローグの表現形式と機能について検討して行きたい。ラシーヌは当時の伝統を踏襲する一方、ディアローグの中に度々モノローグを挿入し、特に *Bajazet* 以後は劇構造の骨格としてモノローグを積極的に利用するなど独自の領域を創り出すほか、モノローグを嫉妬、殺意、神々への糾弾の場とした。その結果、モノローグから通して見れば、彼の作品は、人物の現在の世界、深層心理の世界、人物が呼びかける神々の世界といった三次元の極めて立体的なものとなっている。こうした点を検討してゆくことによって、ラシーヌの作品をより良く理解したいというのが本稿の目的である。

(以下作品名は原綴で、人名は片仮名にする。)

第一章 モノローグをめぐる諸問題

1) モノローグの定義

Furetière によれば *monologue* の語源は、ギリシャ語の “*monos*”、“*seul*” と “*logos*”、“*discours*” から来ている。Furetière, Littré, Académie Française, Richelet で共通している語義は、「ただ一人で話す劇的場面 *scène dramatique*」であり *discours* ではない。Furetière はさらに別の語義として「ただ一人で語る人、または他の人に語らせない人 *personne* の言説 *discours*」との定義も与えており、“*discours*” を認めている点では、17 世紀の理論家ドービニャック、さらに三世紀を経た 20 世紀の辞書 *Trésor* などの定義と一致する。Furetière は更に傍らに他者が存在することを認めているが、これはドービニャックも認めており、「一人で語る人物が偶然他の人に聞かれる時には、極めて低い声で語るべきだ」⁹⁾ としている。*Trésor* も「対話者の返事を期待しない、ないしは対話者に答えさせない人の言説」との定義も与えている。コルネイユはモノローグの際、他者が居ることに反対し、「役者が舞台でただ一人いるときは、自分自身と語り合い、観客に彼の考えを知らせるため以外には考えられない。他の役者が彼の秘密を知ることは耐えがたい誤りである。」¹⁰⁾ と書いている。以上の点を整理すると、シェレー

ルの次の定義がある程度理解される。「真のモノローグは、一人の、または一人だと思っている人物、或いは他人に聞かれているが彼らに聞かれていることを恐れない人物によって述べられる長い台詞 tirade である。」⁶³しかし、ラシーヌの場合、モノローグが常に長い台詞であるとは限らず、僅か2、3行の場合もある。シェレールの定義に、ラールトマの定義を補足してみよう。彼は tirade と言う語は使わず、ディアログとモノログとの機能の相違に触れ、前者は二つの機能、即ちアクションを進行させる機能と、人物間のコミュニケーションを成立させる機能を持つが、モノログでは人物間のコミュニケーションは無い。しかし、それだからといって、アクションが停止するわけではない、としている。⁶⁴

この場合、コミュニケーションとは何か。それは、発話者が何らかのメッセージを他者に、言語、またはジェチャーなどの伝達手段によって発信し、伝達する手段である。たとえ、他者が傍に居ても、彼または彼らにメッセージを伝える意思が発話者に無く、また他者の答えを受ける意思の無い場合はモノログと考えられる。このような点を勘案すれば、次のようなモノログのカテゴリーが考えられる。

- 1) 登場人物が舞台上で一人語る。殆ど常に“seul(e)”のト書がある。
この場合一目瞭然に対話か独白かの識別に問題は無い。
- 2) 発話者が他者の前で独白し、他者によって聞かれるが、両者間にコミュニケーションが無い。*Bajazet* におけるアタリードの最後のモノログに *confidante* が居たが、彼女の自殺を防ぐことはなかった。この場合明白にモノログである。
- 3) ある場面の一部が対話、一部が独白の場合がある。シェレールは「場面全体でなく、場面の断片の中にモノログを探すことは有効」⁶⁵と指摘している。この場合こそ識別が非常に困難で、文体、シチュエーション、人物の心理状態などからモノログかディアログかを判断する。
- 4) 対話の台詞の途中、文体や調子が変わり、神々または抽象的存在に訴え、問い掛け、祈願するとき、これをモノログと見る。
- 5) *aparté* 傍白はモノログの一種ではあるが、モノログはアパルテとは限らない。1639年、*La Mesnardière* が初めて“*A parte*”について触れているが⁶⁶、舞台上で話し手が思わず発する密かな言葉である。シェレールは「モノログを *sécurité* とすればアパルテは *tension* である。」⁶⁷として次のような定義を与えている。「アパルテは対話者に聞かれることを望まない人が発する短い台詞である。」⁶⁸ラシーヌの作品にはアパルテが多いが、本稿では取り扱わない。

以上述べたように、モノログの定義は容易ではないし、ディアログとの識別はかなり困難な場合がある。しかも、ゴールドマンが一般論として指摘しているように、本稿には「ある要素をその文脈から切り離して、多分に恣意的な恐れのある特有の意味を見付け出すことの危険」⁶⁹も確かに存在する。しかし、モノログは17世紀古典悲劇を解明する大きな鍵であり、かつモノログは故無くしては発生しない。*péripéties*、*revirements* など、情勢の変化によって、人物が大きなショックを

受けたとき、または大きな obstacles を前に選択を迫られたとき、人物はしばしば激情に駆られて独白するが、常にディアログの中で展開されるアクション全体の見通し無くしてはモノログに就いて論ずることは出来ない。トドロフが「古典悲劇では、しばしば、モノログはディアログに対する応答であり、ディアログは短いモノログの集積である。」⁽⁴⁰⁾と述べたとき、彼は悲劇の台詞の二大要素、ディアログとモノログとの密接な関係を指摘するとともに、両者の識別の困難さを表明したのではないだろうか。

2) 何故1660年代にモノログか?

ここで、モノログの歴史に就いては詳しく触れない。遠くは古代ギリシャ悲劇に多くのモノログが見られるし、また、フランスでは中世時代13世紀から jongleurs などによってモノログが用いられたと⁽⁴¹⁾伝えられている。フランス語で書かれた最初の悲劇ジョデル Jodelle の *Cléopâtre Captive*(1552) では、アントワヌの亡霊が劇の第一幕から独白している。⁽⁴²⁾その後ルネッサンス時代を経てフランスの喜劇、悲劇でモノログが使用され、17世紀に至ったが、しかし、ラシーヌが、1664年、*La Thébaïde* でデビューした時には、モノログは、モリエールなどの喜劇以外には無く、大先輩ピエール・コルネイユ、トマ・コルネイユ、キノーの作品には殆どモノログは見られなくなっていた。それは何故か?

17世紀初頭にはモノログが悲劇作者によって多く用いられた。例えばコルネイユでは、*Clitandre* に約500行、*Le Cid*に147行、*Horace*には110行、*Cinna*では202行、*Polyeucte*には100行のモノログが見られる。すべて seul(e) のト書のある場合である。コルネイユ自身、「モノログは当時ひとつの美であり、役者はそれを望み、それで一層の力量を発揮したがった。」⁽⁴³⁾として、登場人物に満遍なくモノログの場を与えている。シェレールもこの間の事情について「17世紀初頭は、フランスでは役者も少なく、舞台も狭かった。したがって、動きの少ない舞台では、作者にとってはモノログの朗唱 *déclamation* が理想的な形式と見られていた。」⁽⁴⁴⁾と説明している。しかし、当時の批評家、特にドービニャック等は「真実らしさ」の見地から、モノログの乱用に反対した。モノログは短いものでなければならない、激情に駆られたときのみモノログが正当化されるので、「平静な感情でのモノログなどは演劇の恥だ」⁽⁴⁵⁾とまで酷評した。その上、大衆の興味もフロンドの乱終結後、17世紀後半には、長々しいモノログに興味を持たなくなった。こうした情勢の中で、観衆の嗜好や批評家の反応に極めて敏感なコルネイユは「クリタンドル検討」*Examen de Clitandre*(1660)の中で「時代の流行が非常に変わってきているので、私の最近の作品にはモノログは殆ど無い。」⁽⁴⁶⁾と書いている。

このように、理論家でもあるコルネイユは、しばしばモノログに言及しているが、一方、理論家の主張する規則に極めて忠実であったラシーヌは、モノログについて一言も言及していない。しかし、彼は処女作 *La Thébaïde* 以来 *Phèdre* にいたるまで一貫してモノログを導入している⁽⁴⁷⁾。当時殆ど省みられなくなっていたモノログを時流に抗して敢えて使用したのには、それなりの理由があったはずである。

シェレールはこの間の事情について、ラシーヌの恋人であった Mlle du Parc や Champmeslé を舞台上で引き立たせるためか、と一応推論を立ててみるが⁽¹⁹⁾、モノログに関する限りラシーヌが女優に優先権を与える意図は無かった、と結論している。さらにシェレールは、ラシーヌが他の作家より多くのモノログを使用したのは「彼が当時の難しい理論家の非難をかわしつつも、なおかつ観衆の喝采を受け得るように、モノログのなかにポエジーと情念を注ぎ込むべきを知っていたからだ。」⁽²⁰⁾とも、「彼はモノログの中に、ポエジー、情念、さらに、普通の対話の中では入れることの出来ない論議 *raisonnement* を導入することを望んだ。」⁽²¹⁾とも書いている。これらの点は全て正しいと思う。しかし、さらにこれを敷衍して考えてみたい。

第一は、30年という年令の差はあるが、若いラシーヌには、コルネイユなど偉大な先輩の業績を無視することは出来ない。当時モノログが一般に使用されなくなっていたとしても、なお多くの支持者を持つ大先輩コルネイユの書いた傑作の劇構造の一部を真似ることはラシーヌにとってプラスにこそなれマイナスにはならなかったはずである。むしろ彼はモノログの伝統的な表現形式、構造を積極的に利用している。彼は伝統を尊重した。第二には、シェレールが述べているように、ドービニャックなどが指摘したモノログに関する規範を上手に作品のなかに生かしてみたいという野心がラシーヌに無かったとは言えない。「舞台でただ一人の人間が心の底を打ち明けるのを見、彼が最も密かな思いのすべてを大胆に語り、その感情のすべてを語るのを聞くことは快いものである。しかしそれを真実らしく行うことは必ずしも容易でない。この語りをせざるを得ないような何らかの *couleur* をアクションの真実のなかに求めなければならない。」⁽²²⁾ドービニャックの意見は大体このようなものであったが、ラシーヌはそれを忠実に実行することが出来る自信があったと考えた、と推察される。第三に、彼が典拠としたギリシャ古典悲劇のなかにいくつかのモノログがあり、それをラシーヌが表現を変えて彼の作品に取り入れた痕跡がある。*La Thébaïde*, *Iphigénie*, *Phèdre* の中に明らかにその傾向が見られる。一方、ローマもの、*Britannicus* や *Bérénice* の典拠としたタキトゥスの『年代記』やスエトニウスの『ローマ皇帝伝』は劇作品ではないのでモノログは無い。*Britannicus* には僅か13行のモノログしかないが、一方 *Bérénice* にはティチユスの長いモノログも含めて100行以上ある。このように典拠によってモノログの性質、数に変化が見られるのは、彼がそれら典拠に一面忠実であるとともに、それを自己の才能を発揮する場とも考えた、と想像される。第四に、ラシーヌの作品の人物には二重人格者が多い。例えば、クレオン、ナルシス、アタリード、ロクサーヌ、ミトリダート、アガメムノンである。彼らは、普通の対話では相手に語れぬことを考え、それをモノログで吐露している。建前と本音の違いであろう。第五はラシーヌが *Bajazet* 以後の作品の重要な骨組み、即ち劇作上のかなめとしてモノログを積極的に使用した形跡がある。この点に就いては後に詳述したい。第六に人物の恋愛の悩み、自分たちを不幸にした神々に対する糾弾などはモノログでなければ本音が語れない。ラシーヌの作品の悲劇性はまず何よりもその閉鎖性にあり、外界から閉ざされ、満たされない恋と嫉妬と虚偽と疑惑に満ちた極度に限られた狭い世界の中で、人物が心を開いて語るべき相手は極めて限られているし、相手は必ずしも自分を理解しない。語るべき相手を持たない人物は、目に見えない恐ろしい力に操られていると感じながらも、何故このよう

に不幸になったのか、暗い迷路のようなモノローグをただひたすら辿りつつ、自己に、神々に問い掛け、糾弾する。ここにディアログでは決して果たし得ないラシーヌのモノローグの存在理由がある。

3) ラシーヌ悲劇におけるディアログの特異性

ディアログは人物間の応答であり、劇的事件の発生源でもある。ラシーヌの場合、対話はいくつかの特異性を持っている。

A) モノローグの侵入

対話、特に confident(e) とのディアログのなかに、しばしば主人公の短いモノローグが入ってくる。これは、なにもラシーヌに限らず、当時の作家には珍しくない現象である。コルネイユはこれに反対して、他人の前でのモノローグは考えられないとしているが、詳細に見れば、彼の作品の中にこの種のモノローグがいくつか見られる。ただ、ラシーヌの場合、このようなモノローグが非常に多いことは指摘すべきだと思う。例えば *Bajazet* 第三幕一場で、アタリードが、バジャゼとロクサーヌの結婚が決まったと聞かされて思わずもらす嫉妬の情。

(Atalide) S'il l'épouse, Zaïre!
(Zaïre) Quoi! vous repentez-vous des généreux discours
Que vous dictait le soin de conserver ses jours?
(Atalide) Non, non, il ne fera que ce qu'il a dû faire.
Sentiments trop jaloux, c'est à vous de vous taire.
Si Bajazet l'épouse, il suit mes volontés ;(以下三行省略)
Laissez-moi sans regret me le représenter
Au trône, où mon amour l'a forcé de monter.
Oui, je me reconnais, je suis toujours la même.
Je voulais qu'il m'aimât, chère Zaïre: il m'aime;"⁽²²⁾

この対話で *Sentiments trop jaloux* から *forcé de monter*. までアタリードのモノローグであり、その後から再び対話が再開される。この場合、対話と独白の識別が非常に難しいし、ラシーヌのモノローグの形態と機能が一見極めて衝動的、曖昧であることを示している。シェレールのいう対話の一シーンの一断片である。アタリードに潜在していた嫉妬の感情が突然火を吹いて現れた衝動的なモノローグの一形態である。このようなモノローグは他の作品にも見られ、人物が常に潜在的にひとつの固定観念を持ち、それがモノローグとなって噴出するという構造になっていて、作品を立体的にする例である。

B) Persuasion(説得)の二面性

ディアローグはコミュニケーションの場である。コミュニケーションが完全に行われている最も端的な例は、若い恋人同士、アンティゴヌとエモン、ブリタニキユスとジュニー、アタリードとバジャゼ、モニームとクシファレス、イポリットとアリシー、彼らはなんと完全に理解しあい、相手を説得することが出来たのだろう。思いやり、温かさ。彼らは相手を信じ、相手の言葉に納得する。しかし、説得が完全に作用するのは、これら若い、清純な恋人同志の間に限らない。全く反対に、不幸、過ち、偽り、謀略へと、主人公たちは何と易々と相手によって説得されて破滅へ、悪の道へと急ぐのだろう。オレストは、自分が決してエルミオーヌに愛されていない、だがエルミオーヌの言葉に翻弄されて自分が愛されるかも知れないと幻想を抱いてピリュス殺害に走る。開放奴隷ナルシスは言葉巧みにネロンを罪に走らせる。ロクサーヌは易々とアコマの口車にのせられて、一目でバジャゼに恋してしまう。フェードルはイポリットを恋するあまり、乳母エノーヌの勧めを受け入れて、後戻りにできない過失に走ってしまう。テゼーはエノーヌの偽りの告発を余りにも簡単に信じてしまった。そして、海神ネプチューヌさえも早々とテゼーの願いを聞き入れて、イポリットを殺してしまう。こうして、人々を不幸に導く場合、なんと説得力の効果が大きいことだろう。

だが、ラシーヌの場合、絶対に説得が出来ない場合があり、コルネイユの作品に見るように、説得によって不幸を克服するという事はありえない。gloire 栄光ではなく amour 恋愛が大きな価値を持つラシーヌの世界では、愛していない者の心を愛へと変えることが出来ないし、その逆も不可能である。アンティゴヌを愛するクレオンは、あらゆる策謀によって彼女の為に王座という権力を手に入れたが、彼女を自分に引き付けることは出来なかった。百千の言葉を尽くしてもピリュスはアンドロマックの心をなびかせることが出来なかったし、たとえ彼女が“oui”と言っても、それは彼女の「戦略」に過ぎなかった。エルミオーヌがピリュスの心を自分に向けさせようとどんなに哀願してもそれは不可能であった。ロクサーヌの本音は最後までバジャゼを愛し、殺したくなかったが、バジャゼのほうは自分の命よりもアタリードの方が大切であった。またイポリットには、フェードルの愛の言葉は汚れたものとしか見えなかったが、反対に彼は、どんなに言葉を尽くして身の潔白を訴えてもテゼーの疑いを晴らすことは出来なかった。そして、あの *Bérénice* では、三人の人物たちは言葉を尽くしても相手を説得出来ないままにそれぞれの思いを抱いて別れてゆく。希望と絶望のはざまで揺れていたアンティオキユスは最後には諦めの境地に入るが、ベレニスとティチユスの関係はさらに悲劇的である。ふたりは死ぬほど愛し合っているながらも別れてゆく。ローマの声を神の命令と聞いたティチユスは、どんなに言葉を尽くしてもその心をベレニスに納得させることが出来なかった。ベレニスがティチユスに投げ掛けるこの言葉は悲痛である。

“Et laissez-moi du moins partir persuadée
Que déjà de votre âme exilée en secret,
J'abandonne un ingrat qui me perd sans regret.”(V-5)

このように心理的亀裂の深いラシーヌの人物を見ると、ディアローグとは何か、との疑問が提起される。言語の面で互いに受け答えはしても、多くの場合、彼らは決して理解し合えないし、説得され得ない *incommunicabilité* 伝達不可能な世界に生き、ディアローグはそれを確認するためにのみ存在するのではないか。現実の世界が伝達不可能の世界であるだけに、彼らはいまひとつのモノローグの世界に入ってゆくのではないだろうか。

第二章 モノローグの表現形式——伝統と新しさ

「モノローグは何にもまして叙情的表現 *expression lyrique* の場である。」とシュレールは述べている。⁽²³⁾ 事実、モノローグには、ディアローグと違い、内面の苦悩を表現する叙情的表現が多いし、内面的葛藤の討議の場でもある。バルトが「(ラシーヌの)モノローグは(自己)分裂特有の表現である。それは分裂を言語化した意識であり、真の熟慮 *délibération véritable* ではない。」⁽²⁴⁾ と指摘しているが、二つの点では正しいと思う。第一に、ラシーヌの人物では、「我」はしばしば分裂して、問いたずす我と答える我がある。第二に、葛藤を解決するために、内的討議をするが、決して論理的な結論には達しないし、たとえ決意をしてもそれは常に流動的であり、しばしば次のシチュエーションによって覆される。もしそれが真の討議であるならば、当然論理的な結論に達し、悲劇は起こらないであろう。しかし、人物の論理は常に情念と混同して、迷路に入り、決して明確な結論に達しない。悲劇は雄弁術ではない証拠であろう。ヴァルガが「レトリックの変則は演劇上の成功となる。」⁽²⁵⁾ と指摘しているのはラシーヌの場合全く正しい。それが演劇なのであろう。

1) 長さ、導入、終結

ラシーヌのモノローグの長さは様々で、最も短いのはフェードルの乳母エノーヌが自殺を予告する2行(*Phèdre* IV-6, v 1327-8)であり、最も長いのはティテュス重大な決断を迫られる54行(*Bérénice* IV-4)である。モノローグに入る方法は、舞台上で一人で語る長いモノローグの場合は、常に前の場面で大きなショックを受け、感情が高まったときであり、導入の仕方は短い文章から次第に内省的な長い文章に入ってゆく。老王ミトリダートがモニームに捨てられたときの驚きのモノローグ。“*Elle me quitte!*”(*Mithridate* IV-5)。イポリットにアリシーという恋人がいることを聞かされて打ちのめされたフェードルの有名なモノローグは“*Il sort.*”(*Phèdre* IV-5)で始まる。これらの出だしの短い文章はそれだけ驚愕の大きさを示しており心理的に極めて自然に観衆が、モノローグに入るようになっていく。また、対話での言葉を繰り返してモノローグに入る場合もある。*Alexandre le Grand* で、ライヴァル、ポリュス生還の報に驚くタクシルはクレオフィルに、“*Quoi? Porus n'est point mort?*”と叫びかけ、後のモノローグでは“*Quoi? la fortune, obstinée à me nuire,*”と *Quoi?* の繰り返して始める。これらは心理的にも対話と独白との連携をはかったものと言えよう。また、ディアローグの中のモノローグは、その時の状況により、唐突に表現されることもあり、徐々にモノローグに移ってゆくこともある。モノローグの終結は、劇最終のモノローグを除いては、必ず次のアクションへの準備をする

言葉を残す。次々と péripéties に見舞われて生ずるロクサーヌのモノローグの結び。“Mais qui vient me parler? Que veut-on?”(III-7) “Mais qui vient ici différer ma vengeance?”(IV-5)。こうしたモノローグの終結の仕方は伝統的なものであり、コルネイユその他の作家のモノローグにもしばしば見られるが、これは各作家が、モノローグをアクションの流れの一部として捉えたものであり、モノローグが決してディアローグから独立したものではないことを証明している。

2) モノローグの表現——伝統主義者ラシーヌ

モノローグは「言語化された思考」pensée verbalisée⁽⁶⁾で、表現の面でディアローグと大きな違いは無い。呼びかけ、命令、祈願、疑問、感嘆、繰り返し、否定と肯定の交互使用、分裂と復元の交互使用、疑問への復帰、態度の急変、言葉の途切れなどである。これらの要素の複雑な組合せによって、本格的なモノローグは堅牢に、しかも一見論理的に構成されている。これはモノローグがディアローグと同じ文体を採ろうとする傾向の表れであり、その点、独白する人物が「自分の置かれている孤独な状況から逃れたいと願うためである」⁽⁷⁾とするラールトマの指摘も正しいと思う。しかしモノローグの世界は現実とは異なる心象風景の世界であり、従って呼びかけも祈願も疑問もすべては現実ではなく、修辭的文彩すなわち figures de rhétorique である。呼びかけも疑問も、答えるのは自分自身でしかない。ここで注意すべきは、ラシーヌのモノローグの表現形式は決して独自のものではなく、17世紀の劇作家に共通した伝統的なものであることである。その伝統主義者ラシーヌの例をここに引用する。

A) Apostrophe

モノローグの表現で特権的な地位を保つのは呼びかけである。自己が分裂して、発信者 A は分身の B に呼びかける場合。

“Hé bien, Antiochus, es-tu toujours le même?”(Bérénice I-2)

“.....Hé bien! Titus, que viens-tu faire?” (Bérénice IV-4)

また、神々や超自然の存在、擬人化された感情への呼びかけ

“Et toutefois, ô Dieux, un crime involontaire

Devait-il attirer toute votre colère?”(La Thébaine III-2)

“Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l’engager!”(Andromaque II-1)

B) Impératif

Iphigénie で、娘の死を前にしたクリテムネストルの太陽にたいする悲痛な命令。

“Et toi, Soleil, et toi, qui dans cette contrée
Reconnais l’héritier et le vrai fils d’Atrée,
Toi, qui n’osas du père éclairer le festin,
Reculer, ils t’ont appris ce funeste chemin.”(V-4)

エルミオーヌの復讐心、ここでは命令の発信者と受信者は同一である。

“Demeurons toutefois pour troubler leur fortune;”(Andromaque II-1)

C) Invocation

海神ネプチューヌにたいしてイポリットに復讐するよう祈願するテゼー。

“Je t’implore aujourd’hui. Venge un malheureux père.
J’abandonne ce traître à toute ta colère;”(Phèdre IV-2)

D) Interrogation

迷路や疑惑に陥った人物の出口を求める問いかけである。答えるのは自己以外にはなく、しかも否定的答えしか返って来ない。

“De tout ce que je vois que faut-il que je pense?”(Bajazet III-7)
“De ce trouble fatal par où dois-je sortir?”(Mithridate IV-5)

E) Exclamation

焦燥、嫉妬、恨み、苦悩、迷い、逃亡へに願い、妄執などからくる悲痛な叫び。

“ Moments trop rigoureux,
Que vous paraissent lents à mes rapides voeux!”(Bérénice IV-1)
“Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!”(Phèdre IV-5)

F) Répétition

分裂した自己のアイデンティティを求めるエルミオーヌ。疑問詞 où、que、quel と人称代名詞 je、me の繰り返しがある。

“Où suis-je? Qu’ai-je fait? Que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?”(Andromaque V-1)

G) 叙情的詩句の文体分析

以上の例に見るように、ラシーヌのモノローグの表現の特徴はまことに伝統に沿ったものである。アダンによれば⁽²⁸⁾、ラシーヌの文体は *Mithridate* を境にして変化し、一層詩情あふれたものとなり、それが *Iphigénie* を経て *Phèdre* に到り最高の完璧さに到達している。殊に *Mithridate* のモニームのモノローグに溢れる詩情をアダンは賞賛している。なるほど、彼女のモノローグは、*Bajazet* のロクサーヌのそれと比較すれば、たとえ激情の最中にあっても、より優雅に、誇り高い女性のイメージをくずさない。例えば、ミトリダートから巧みな策略でクシファレスを愛していると白状させられ、後で騙されたと気付いたとき、「恋人の命にも関わろうというときに、父上が射し貫くあなたの胸は何処と、わたしからお教えするとは」と嘆く一句のリズムの流麗さは見事である。

“Je lui marque le coeur où sa main doit frapper.”(IV-1)

しかし、ラシーヌの文体はすでに *Bérénice* あたりから変化しており、いたるところに叙情的詩句が見出されるが、それは極めて控え目であり殆ど目立たない。ここに、ラシーヌ的省略 *ellipse* を駆使した *Bérénice* からの詩句を取り上げてみよう。ベレニスと会うため侍女フェニスと逢ったが彼女はなかなか帰って来ない。帰りを待つ間ベレニスは9行のモノローグのなかで、動揺、焦燥の感情を語るが、その中の一句。

“Je m’agite, je cours, languissante, abattue;”(IV-1, v 955)

同格の二つの節と二つの形容詞から成立するこの句には、等位接続詞“et”は無い。二つの短い節は肉体的動揺の相を描いており、一方、二つの形容詞はベレニスの心理状態を描いている。従って、二つの半句のあいだに対立がある。形容詞“languissante”は弱さの表現であり、“abattue”は力の無さ、すなわち受動性を示しているが、これらの形容詞は非常に流動的なリズムをつくりだしている。一句の音綴数は4,2,3,3と比較的均衡が採れている。この句では目に見えるもの、つまり、肉体的動揺と心理的動揺が密接につながっている。ここにあるべき二つの接続詞“et”の巧みな省略によって、この句に力強さと深い詩的な美を与えている。この詩的な美しさは半句の微妙な連携から生まれるが、その美しさは実にさりげなく、殆ど目立たないように工夫されている。文法的、韻律的構成が詩句構成と合致した例で、それはラシーヌがベレニスを劇のシチュエーションに適した話し方をさせている証拠である。ラシーヌのモノローグ独自の叙情の表現である。

第三章 モノローグの機能fonction

1) 劇的機能

ラシーヌのモノローグの機能の大半は17世紀作家に共通した伝統的なものであり、最も大きな共通の機能は、人物が対話では言えない内面を語ることである。その他1) *La Thébàide*(I-1 ジョカスト)、*Bérénice*(I-2 アンティオキウス)のように、作品の始めからモノローグの中で劇のテーマを提示することがあるし、最初から *dénouement* を仄めかすこともある。2) 場面の繋ぎは *Bérénice*(V-1) のアルザスの役割に見られるし、3) 危機の予告は *Iphigénie*(IV-11) のエリフィールのモノローグで明らかである。また、4) 大決断の場合のモノローグは *Bérénice*(IV-4) のティチュスの有名な台詞にある。5) 激しい対立の後に観客に一瞬のデタントの時間を与えるモノローグは *Andromaque*(V-1) エルミオーヌに見られる。これらの機能はすべてラシーヌが当時の伝統を守ろうとする姿勢の表明である。ここでは、ラシーヌのモノローグ独特の例を紹介したいと思う。

A) 緊迫感を与える—対話から独白に

対話から一変してモノローグとなり、潜在していた感情が一気に噴出する場合で、観衆に緊迫感を与える。*Iphigénie* でアガメムノンの妻クリテムネストルは娘イフィジェニーと共にオーリッドから逃亡を計るが、エリフィールの告発に妨げられて逃亡できない。クリテムネストルは告発者がエリフィールだと聞かされて、侍女との対話から突然モノローグとなり、「怪物」エリフィールに呼びかける。かねて怪しんでいた者から裏切られた憤怒の叫びである。

“O monstre, que Mégère en ses flancs a porté!
 Monstre, que dans nos bras les enfers ont jeté!
 Quoi! tu ne mourras point? Quoi! pour punir son crime...”(V-4)

B) 心理の徐々の動き — 対話から独白に

対話から独白に移るにしても、前例の様に急転するのではなく、極めて徐々に行われることがしばしばある。そこにこそディアローグとモノローグとの識別の困難さあるのだが、またそこにこそヴァレリーに“prodigieuse continuité”⁽²⁹⁾と言わしめた所以があるのであろう。フェードル最後の長い台詞の1641行以下最後の四行である。

1639 “Déjà jusqu’à mon coeur le venin parvenu
 1640 Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu;
 1641 Déjà je ne vois plus qu’à travers un nuage
 Et le ciel, et l’époux que ma présence outrage;
 Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
 Rend au jour, qu’ils souillaient, toute sa pureté.”(V-7)

毒を仰いだ彼女は既にテゼーに罪の告白をした。1639 - 1640行はモノローグに入る準備段階であ

る。1641行以下からは、越えがたい深淵によって彼女はまわりの人々すべてから少しずつ離れてゆく。すでに夫テゼーを *époux* と三人称で呼び、夫も天も霞がかかったようにしか見えず次第に彼女の意識から離れてゆく。光が消えた。そして、わが身を焼き尽くした恋から離れて、理想とする澄んだ清らかさを願いつつ、別の世界に入ってゆく。この4行は意味内容、フェードルの心理、シチュエーションから判断してフェードルが、死という別の世界にしずかに入ろうとして呟くモノローグであると考えられる。

C) 内面の暴露

モノローグは多かれ少なかれ、対話では明かせない内面を語るものであるが、ここで、ラシーヌ的な二重人格者が仮面をはぎ取り、全く別な面を観衆に知らせる強烈な例を二つ指摘したい。*La Thébaïde* で、オイディプス一家の相談役として、相争う兄弟の仲裁者としてのクレオンは、実は一家の破滅を計る陰謀家であった。兄弟エテオクルとポリニスの対決を前にして、ポリニスがやって来るのを見て、クレオンが呟くこの2行のモノローグ。

“Ah, le voici! Fortune, achève mon ouvrage,
Et livre-les tous deux aux transports de leur rage!”(IV-2)

「運命よ、わしの細工を仕上げてください。あの二人が怒り狂って我を忘れるように。」本心はこれで明白である。王座を争う兄弟の後ろに、立派な「演出家で役者」⁶⁰⁾のクレオンがいたのである。彼はマキャベリックな策略を弄し、一家を破滅に陥れ、結局自分も滅びてしまうが、策謀を弄する点で、しかもこれがアクションの起爆剤に成る点で、まさに *Britannicus* のナルシスの先駆者である。ナルシスはブリタニキユスの後見役 *gouverneur* であり、ネロンの回し者でもある。ジュニーを恋するネロンが嫉妬のあまり、あの恋人たち(ブリタニキユスとジュニー)を苦しめてやれ、とナルシスに命ずる。ブリタニキユスの母メッサリーヌを死に追いやったのはナルシスの最初の手柄であったが、今度二度目のチャンスを与えられて手放して喜ぶ。このチャンス逃してなるものか、と自分に言い聞かせる。

“La fortune t’appelle une seconde fois,
Narcisse: voudrais-tu résister à sa voix?
Suivons jusques au bout ses ordres favorables;
Et pour nous rendre heureux, perdons les misérables.”(II-8)

このモノローグで彼はブリタニキユスの後見役どころか、彼を裏切るネロンの回し者であることを観衆に知らせる。17世紀、この芝居の上演の際、ナルシスを演ずる役者は観衆の怒号でこの四行のモノローグの台詞を終わりまで言えなかった、とルイ・ラシーヌが伝えているし、ラ・アルプも同

意見で、ボワローがラシーヌにこの四行を削らせなかったのは残念だと考えた、と伝えられている。⁶¹⁾ また、ジョルジ・ル・ビドワは次のような興味ある指摘をしている。「ナルシスはフランス古典劇のイヤゴーである。イヤゴーが彼の策略を我々に知らせるために語る25行は多すぎないだろうか。まったく同じシチュエーションでラシーヌはナルシスに僅か数語 *quelques mots* しか語らせない。イヤゴーの饒舌に比べれば、ナルシスの口数の少なさの効果は大きい。」⁶²⁾

D) 舞台背後の事件の経過を示す — 構成の分析

普通、人物の死は舞台では見えない。舞台裏で死が実現されるためにモノローグを必要とする場合が *Andromaque* 第五幕一場のエルミオーヌの38行のモノローグに見出される。彼女は危機の瞬間を生きる大きな心の動揺を示している。舞台の背後でピリュスとアンドロマックとの結婚、そしてピリュスの暗殺が迫っている。いまオレストの手を防げば、暗殺は避けられるだろう。愛憎のはざまでは激しく揺れ動く。ここで指摘したいのは、このモノローグが、エルミオーヌの心の動揺にもかかわらず、極めて論理的に構成されているが、何の結論も無いままに時が経過してゆくことである。「わたしは何処に、何をしたの、これから何をしようとするの？」彼女はアイデンティティーを求める自己を提示して導入部に入る。次に、彼女はその理由としてピリュスの冷たい態度を挙げる。別れるときのあの目付き、ひとときでもあわれだと思ってくれたらうか、とピリュスの態度を思い出す。第三の動きは、前の動きを否定する。それでもわたしはあの人を哀れんで、苦しんでいる。あの人を殺す刃、思っただけでぞっとする。恨みを晴らそうとしているこのわたしが、もうあの人を許しているのだろうか。だが、第四の動きとして再び憎しみの情が蘇る。いや、いや、恨みを晴らす瀬戸際でこの裁きを絶対取り消すまい。死ねばよい。裏切り者が勝ち誇ってわたしの怒りをせせら笑うなんて、と無理に憎しみの感情を燃え立たす。そして第五の動きで彼女の嫉妬と憎しみが増幅する。あの方はわたしのことなんか忘れて、他のことで一杯なのだ。誰かがあの方の命を取ろうなんて知ろうともしない。オレストにやらせよう！だが第六の動きで彼女の思考は急転する。愛する人を殺させようとする彼女自身の責任に対する大きな恐怖。現実に目覚めるエルミオーヌ。

“Et puisqu’il m’a forcée enfin à le vouloir.

A le vouloir? Hé quoi? c’est donc moi qui l’ordonne?

Sa mort sera l’effet de l’amour d’Hermione?”

わたしを無理にその気にさせたのもあの人だもの。それを望んだ? 何ですって? わたしが命令したというの? あの方がエルミオーヌの恋のために死ぬというの? 「それを望んでいる」という驚きが *vouloir* の繰り返しのよって表現されている。そしてモノローグの最後の結びの七行は、かつて武勲を立てたピリュスとの幸福だった日々を回想し、その彼を殺そうとする自分におののく。モノローグは結局何の解決の糸口も見出すことがない。彼を暗殺してしまうの? ああ、あの方が息絶えない内に...

“L’assassiner, le perdre? Ah! devant qu’il expire ...”

モノローグは彼女に行動を起こさせず、静止の時間の持続によって、背後のアクション、ピリュスの暗殺を進行させる。

E) 経済性 — 短いモノローグによって主要テーマを一瞬に観客に知らせる

Britannicus はネロンとアグリピーヌ母子のすざましい権力闘争を中心に構成されたものである。動物的に権力を求め、内省のかけらもない二人に苦悩のモノローグは無い。独白するのは、ブリタニキユスの後見役で、ネロンの回し者ナルシスと、ネロンの後見役ピュリュスの二人、それにネロンの三人で、しかもそのモノローグは内省的なものではなく、観客に情報を伝えるのが目的である。第一の、ナルシスのモノローグに就いては既に述べたが、第二のモノローグの主人公ピュリュスはナルシスとは反対に、徳高い政治家であるが、洞察力にうすぐ、ネロンの悪行を阻止することが出来ない。すで結婚しているネロンがブリタニキユスの恋人ジュニーに恋しているのを知り、その恋を諦めさせようと必至に諫める。恋はすまいと心に決めれば人は恋せずにいられる、というコルネイユ的な忠告はネロンの意向とは真向から対立する。「恋はまた別物」と忠告を拒否して立ち去るネロン。徳高き皇帝と信じていただけに、ピュリュスはネロンの変貌に大きな衝撃を受けた。九行のモノローグは、ネロンが怪物の本性を現し、暴れ狂おうとしていることに大きな恐怖と驚きを表す。

“Enfin Burrhus, Néron découvre son génie:

Cette férocité que tu croyais fléchir

De tes faibles liens est prête à s’affranchir.”(III-2)

次に第三のモノローグはネロン自身のものである。アグリピーヌは、その権力保持の策謀のなかにブリタニキユスを巻き込むが、ネロン打倒に喜んだ彼はジュニーに会う。これをネロンに伝えたのがナルシスである。嫉妬と怒りにまかせてネロンは、傍らのピュリュスが目に入らず、五行の独白をする。

“ Ainsi leurs feux sont redoublés.

Je reconnais la main qui les a rassemblés.”(III-9)

これら三つのモノローグはダイナミックな劇構造の均衡を保っている。狡猾漢ナルシスはネロンを罪悪に導く意図を語り、徳高いピュリュスはネロンの怪物的本性の露呈に驚愕し、皇帝ネロンは母アグリピーヌの彼に対する陰謀を確認する。この作品は、対話の台詞が長く、多くの情報に満ちて重厚であるだけに、観客はこれら閃光のような一瞬の、短いモノローグによって、作品の正確な

視座を与えられる。対話では得られない独特な経済性である。

以上、ラシーヌのモノローグの劇的機能に就いて述べてきたが、機能は常に重層的であり、一つのモノローグが幾つもの機能を果たしている事は言うまでもない。

2) 構造上の機能 — *Bajazet* 以後のモノローグの肥大

劇的機能も構造上の機能も、悲劇の構造にかかわる点で同一であるし、また表現の問題とも決して無縁ではない。ただ、*Bajazet* 以後の作品には、モノローグが肥大し、一人の人物に数回も続けてモノローグの場が与えられているし、ディアログの場面にモノローグが挿入されている場合も多くなった。さらに、*La Thébaïde*、*Bérénice*を除いてこれまで決して百行を越えなかったモノローグの行数が *Bajazet* から一挙に二百行前後に増加している。但し、舞台でただ一人のモノローグは、*Bajazet* 96行、*Mithridate* 81行、*Iphigénie* 28行、*Phèdre* 53行で、その他は confident(e)の前で独白するか、ディアログの中に散在するモノローグである。これらは何を意味するか。1660年以後のコルネイユその他の作家には決して見られなかった現象である。これはラシーヌがこれまで以上にモノローグを積極的に劇構造の面で活用しようという姿勢の現れであり、大きな劇的振幅のかなめ毎にモノローグが配されて、各悲劇独特の、一種のモザイク模様を織りなしている。*Bajazet*、*Mithridate*、*Iphigénie*、*Phèdre* 四作品でモノローグが構造上どのような機能を果たしているか検討したい。

A) *Bajazet* — ひとつの死をめぐる二人の女

Bajazet では、囚われ人バジャゼには数行のモノローグしか無い。彼は行動はせず、ただ、誤解が生まれるにまかせ、極めて曖昧な態度しか取れない。またアミュラに反旗をひるがえす現実的な宰相アコマには全然モノローグは無い。数回にわたって独白するのは、バジャゼを愛する二人の女アタリード(六場: I-4, III-1, III-3, IV-1, V-1, V-12) とロクサーヌ(六場: III-6, III-7, III-8, IV-4, IV-5, V-3) である。バジャゼ以外のすべての人間を騙し、ひたすら彼との恋を守ろうとするアタリードは、皮肉にも、予期せぬ嫉妬心と不手際から、何かひとつを行うとすれば、まさに正反対の方に行動してしまい、結局恋人を死に追いやる羽目となる。一方、ロクサーヌは権力をかさに、バジャゼに結婚か死かと迫るが、アタリードとバジャゼとの仲に疑惑を感じ始め、遂にその証拠を握ることになる。しかし、疑惑が徐々に明るみに出る度毎に、なんとかして彼を死なせたくないと本音をモノローグで吐露する点はアタリードのそれとまさに対照的である。

アタリードは悲劇の「仕掛け人」である。彼女は既に第一幕四場の導入部の短いモノローグで、「ああ、天よ、罪深いのはこの私、どうかすべての罪をこの私に」と劇の終末を予告している。バジャゼを救いたい一心から、「そんなことまでして」と拒むバジャゼに強要する。「もしもあなたがもう少し彼女の気に入られるようにしたら。溜め息のひとつもついて、いつかは、きっと結婚を、と思わせてあげたら」と。この勧めは成功した。しかし、事が順調にはこび、バジャゼとロクサーヌの結婚の決定を聞かされたアタリードは、バジャゼの変わり身の早さに驚き、激しい嫉妬心に駆られて洩らすこのモノローグ。「嫉妬心よ静まってちょうだい、バジャゼが結婚するにしても、彼は私

の命令通りにしたまでよ」と彼女は自分に言い聞かせるが、自己の寛大さへの誇りと嫉妬心のはざまに揺れ動く。そして彼女の命令通りにことが運んだことを告げに来たバジャゼに対し嫉妬の言葉を投げつける。そこに、気色満面のロクサーヌが現れるが、バジャゼから冷やかに迎えられて、二人の仲を疑いだす。これが最大の *péripétie* である。続く六回にわたるロクサーヌのモノローグは、すべて疑惑が徐々に明らかになってゆく段階毎に行われる。第一は、バジャゼのこの冷やかな態度に衝撃を受けたロクサーヌのモノローグ (III-6)。「夢ではないかしら。氷のように冷たいあの話ぶり ...」彼女は驚きのあまり傍らのアタリードの存在を忘れてしまう。やがて、アタリードに気づいて尋ねるが彼女の返事のそっけなさ、曖昧さに、改めて二人の仲に疑惑を抱く。アタリードをしりぞけて第二のモノローグ (III-7) に入るが、今度はバジャゼ一人に向けられたモノローグではなく、“*tous deux*”, “*ils*”, “*eux*”, “*Bajazet et Atalide*” という言葉が示すように、二人の仲を疑う長いモノローグである。しかし、あれこれと思いめぐらすものの、証拠がないまま、深い疑惑を抱きながらも結論が出せないままモノローグを終える。そこにアミュラの使者オルカンの到着を知らされる。侍女ザティームを前にしたロクサーヌは第三のモノローグ (III-8) で、オルカンがバジャゼ殺害の命令を持って来たのではないかと不安に陥る。だが、思い返して、そのことをあの二人に知らせよう。バジャゼを見張ろう、アタリードをおどそう。そして、バジャゼがわたしの本当の恋人と分かったら玉座へ、裏切り者なら殺そう、と決心する。第四のモノローグ (IV-4) は、バジャゼ殺害を命ずるアミュラの手紙をアタリードに読ませ、彼女の気絶で、はっきりと二人の恋が分かったときのものである。

“*Ma rivale à mes yeux s’est enfin déclarée:*

Voilà sur quelle foi je m’étais assurée.”(IV-4)

とうとう恋仇が本性をあらわした。あんなまことらしさをわたしは信じていたのかしら、と衝撃は大きい。だが思い直す。バジャゼの方はどうなのだろう。アタリードに騙されているのではないかしら？ 彼に問い詰めて口を割らせようか。ロクサーヌは思い悩むが決断が出来ず、結局「今見たことに目をつぶろう。今は何も知らないことにして。」とモノローグを終える。真実を知ることが恐ろしいのだ。だが、「何も知らないことにしておく」ことは出来なかった。気絶したアタリードの懐から出た「わたしはあなたしか愛さない」というバジャゼの手紙。第五 (IV-5) のモノローグはこの「物的証拠」を読んだロクサーヌの絶望感、これまで尽くしてき自分の愚かさを顧みて、哀れな自分に泣く。だが思い返して「裏切り者は生かしておけない」とバジャゼを捕らえるために走り去るが、ロクサーヌの後姿を見て叫ぶ宰相アコマはロクサーヌの本心を見抜いているのだ。「見たろう。ああは言っても心のうちでは、いますぐにでも助けたいのだ。」(IV-7) ロクサーヌとバジャゼの最後の対決は第五幕四場で行われるが、彼がこのために急いでやって来る姿を見て、ロクサーヌは最後の第六の短いモノローグ (V-3) で、裏切られてもまだ未練を残す自分の姿を描く。

一方、気絶していたアタリードは第五幕一場のモノローグで、胸に隠していた手紙がないことに不吉な予感を覚え、この手紙がバジャゼの命に関わることに思いを馳せて戦慄する。“*Ah! Bajazet est*

mort,ou meurt en ce moment...”(V-1) ああ、バジャゼはもう死んでいるわ、それとも今死ぬところ ...
だが、閉じ込められている彼女は逃れることが出来ない。アタリードの最後のモノローグ(V-12)は
すべてが終わったことを告げる劇の集約である。段階的に進んだ運命的破局の結果と責任を一身に
負うアタリード。わたしの企み、愚かな疑い、不吉な心の迷いのために、この悲しい時をとうとう
迎えてしまった。一切の責任はこのわたしにあるのだと。

“Moi seule, j’ai tissé le lien malheureux

Dont tu viens d’éprouver les détestables noeuds.”(V-12)

アタリードがモノローグでこう叫ぶとき、彼女は劇全編を貫いている悲劇性を一身に意識してい
る。多くの péripétie を含む対話と目まぐるしいまでに交錯するこれらのモノローグは、まさに劇構
造の骨格とさえ言える。「多くの場合モノローグは劇構造を規定する」⁽⁹³⁾ というラールトマの指摘を実
証する例である。

B) *Mithridate* — 父権の挫折と弱者の復権

Mithridate で、老王ミトリダートのローマ征服の計画という歴史的主題とモニームへの愛という二
つの主題は、モノローグに関するかぎり関連性が極めて少ない。それは、ミトリダートの歴史的使
命が外向的対話によって可能であるのに反して、モニームへの愛、疑惑などの心理的動きが内向的
なモノローグによってしか表現出来ないからである。彼が故意に流す死去の報は、二人の息子ファ
ルナスとクシファレスに、モニームへの愛を告白する機会を与える。ミトリダートに結婚を誓った
モニームは前からクシファレスを愛しているが、心の中を明かさない。やがて互いの心を確認する。
生還したミトリダートは四場(II-3, III-4, III-6, IV-5)で、モニームは三場(IV-1, V-1, V-2)で
独白する。モニームが誰を本当に愛しているか、ミトリダートは卑劣な手段で彼女から聞き出そう
とするが、真実を探り当てる度毎に見出してゆくものは自己の老醜と心理的敗北以外の何物でもな
い。ピカールは「モニームの心理がミトリダートに対する義務感から離れて変化してゆくところに
劇の興味がある」⁽⁹⁴⁾ と指摘しているが、モノローグを辿ってゆけば正にその核心に突き当たるのであ
る。

生還したミトリダートはモニームが誰を愛しているか、真実を知りたい。強さと弱さ、明晰と盲
目、反対の性格を持ち合わせた哀れな老王である。アルバートからファルナスがモニームに言い寄
った、と聞いていたミトリダートは、第一の三行のモノローグで、すでに運命を予感して、「自らの
手で自分の災いを探りあてることのないように」と神に祈る。モニームは冷やかな、しかも従順な
態度で彼を迎える。ミトリダートの第二のモノローグは、ファルナスから、モニームが息子クシフ
ァレスと相愛の仲である、と告げられたときである。大きな衝撃である。息子クシファレスがわし
の恋仇? しかもモニームが恐れ気もなくわしを裏切った? 質問の繰り返しの後に来る苦い現実の肯
定。28行のモノローグのうち、13行の疑問形は、如何に彼が大きな狼狽にうちのめされているかを

示している。驚愕の後に来るものは深い孤独感である。

“Tout m’abandonne ailleurs? Tout me trahit ici?

Pharnasse, amis, maîtresse; Et toi, mon fils, aussi?”(III - 4)

ロクサーヌと同様に、彼は曖昧な状態から抜け出す戦略を考えた。誰がこの疑惑を晴らしてくれる？この閉鎖された世界では、百戦錬磨の王ですら、真に心を打ち明ける者がいない。ミトリダートが選択したのはモニームである。「何故なら恋する者は希望を与えてくれる言葉なら何でも信ずるものだ。」このモノローグには“croire”の否定形が三度、その他“trahison”, “tromper”, “artifice”, “piège”, “traître”, “feindre”, “mensonge”, “adroit”の語が使われ、すべてミトリダートを取り巻く悲劇的状况と、同時に、過去の偉大な武勲にもかかわらず、卑劣な行為をも辞さないミトリダートの人物象を示している。

「クシファレスをお前に与えよう」と言う卑劣な甘言でモニームの口からクシファレスと相思相愛の仲である事を聞き出した後のミトリダートの10行の短い第三のモノローグは、自ら招いて陥った混乱と衝撃から一刻も早く抜け出そうと出口を求めているだけに短いものとなっている。恩知らずの息子、殺してやる..だが顔に怒りを見せてはならぬ。本心は明さず、彼は次の手段に訴える。最後のモノローグは、徹底的にモニームに軽蔑されて、逃げられた後の敗北感の表明である。権力と策略でモニームの心を征服し、彼女と結婚できると信じていたミトリダートに対して従順そのものであったモニームは徹底的に抵抗した。両者の姿勢が逆転したのである。モニームは冷やかな口調で王の結婚の申し出を断固として拒絶し、死を覚悟して彼から立ち去って行ったが彼は何も反論出来なかった。

“Elle me quitte! Et moi, dans un lâche silence,

Je semble de sa fuite approuver l’insolence?”(IV - 5)

17の疑問文と8の感嘆文を含む43行のモノローグは、老王の驚愕と絶望、怒りのなかで、恋人に捨てられた男、しかも息子に恋人を取られた男として、父として、世界制覇を狙う王として、そして、それらが互いに矛盾しあう振幅の大きい悩みに引き裂かれて、出口のない世界でうごめいている人間の姿を描く。完全に分裂状態に陥ったミトリダートに怒りの感情が蘇り、再び自分を取り戻し、三人を殺すことを考える。まず手始めにクシファレスから始めよう。だがクシファレスの殺害をためらわせたのは、父としての愛情のほかに世界制覇にはこの息子クシファレスが「必要」であるからだ。

“Pourquoi répandre un sang qui m’est si nécessaire?”

ここに、政治家の冷静な計算がある。失墜と友の無い状況の中で彼にはローマの恐れる息子クシファレスが必要なのである。モノローグの最後の部分は「毒薬」と「老い」のテーマを提示する。40年間、彼はあらゆる裏切りから身を守る為に、毒薬にたいして免疫となる工夫を凝らしてきた。しかし、「恋の毒薬」からは逃れることはできなかった、と嘆く。それにしても、「危険な恋の矢をはねのけて、寄る年波にすでに冷えているこの心に、毒の恋の熱気が溢れるのを許さなければ良かったのに ...」

“Ah! qu’il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d’un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d’ardeurs empoisonnées
Un coeur déjà glacé par le froid des années!”

このモノローグはミトリダートの心理的敗北、即ち死を暗示する。

モニームの最初のモノローグは、第四幕一場、侍女フェディームとの対話の中に二度挿入されている。ミトリダートの策略によってクシファレスとの仲を告白させられ、彼を与えると言われたが、今待っている恋人は中々姿を見せず、次第に不安を感じる。ミトリダートはわたしを騙したのではないだろうか、それなのに、わたしは心を打ち明けて ... クシファレス、あなたの命にも関わろうというときに、父上が射し貫くあなたの胸は何処と、わたしからお教えするとは!

“Je lui marque le coeur où sa main doit frapper!”(IV-1)

心ならずも恋人の不幸をつくってしまうという悲劇的アイロニーであり、*Bajazet* のアタリードの場合と同じである。このモノローグはモニームの王にたいする態度の変化と、王との対等の立場に立った次の会見を予告する。

モニームの次のモノローグは第五幕一場である。それまでに三つの重大な事件があった。ミトリダートから改めて結婚を求められ、「あなたと結婚するくらいならば、死んだほうがよい」との言葉を投げつけて立ち去った。第二にクシファレスの戦死が伝えられた。第三は、そのため、鬘帯 *bandeau royal* で首を締めて自殺を図ったが、鬘帯が切れて果たせなかった。クシファレスの死の報(後に生還)で自責と絶望感にうちのめされた彼女は、侍女フェディームの前で32行の長い独白をする。すべての人を焼き尽くす胸の炎に火をつけのはこのわたし、いさかひの火種、呪われた復讐の怒り、ローマを守護する神霊が生みおとし育てあげた呪いの火がわたし、と。このようにすべてを失ったモニームは極限までの悲劇性を意識する。モニームは、ミトリダートから送られてきた毒薬の前にも毅然として、完全にミトリダートの束縛から開放された女性となっている。

“Maîtresse de moi-même, il(le ciel) veut bien qu’une fois

Je puisse de mon sort disposer à mon choix.”(V-2)

ギリシャ生まれ、ミトリダートのギリシャ制覇によって奴隷となり、結婚を強いられ、恋人を奪い取られた彼女は今毒薬を前にして自由を見出したことに狂喜する。ミトリダートの復讐は失敗した。モニームは完全に自己を取り戻した。モノローグを通して見るかぎり作品 *Mithridate* は全てを隷属させようとする父権の失墜とモニームの隷属状態からの脱却であり、劇の要毎に置かれたモノローグによって作品の骨格が透視される。

C) *Iphigénie* — 覆される決意

Iphigénie はギリシャものの復活である。さきのギリシャもの *Andromaque* がトロイ戦争後の悲劇であるのに反して、*Iphigénie* はギリシャ軍がオーリッドからトロイへ遠征を待つところから始まる。軍の長であり、王のなかの王であるアガメムノンは、順風を得ようとして、神託に従い、エレヌの血を受けている娘イフィジェニーを犠牲に祭壇に捧げようとする。アガメムノンは六場(I-1, I-5, IV-5, IV-7, IV-8, IV-9)で独白する。アガメムノンの妻クリテムネストルは二場(III-2, V-5)で、イフィジェニーの身代わりになる不幸な娘エリフィールは三場(II-8, IV-1, IV-11)、イフィジェニーにも数行のモノローグの場(V-2)が与えられる。アガメムノンは複雑な性格を持つ野心家であり、全軍の将としての権威者であるが、モノローグの中で娘を犠牲にすべきか、救うべきかの狭間で揺れ動き、その決断は極めて不安定なものである。彼の躊躇いはこれまでのラシーヌの人物の様な悲劇的な内的分裂から来るものではなく、軍が彼をどう見るか、世論の動向が中心をなすものである。従って、神託遵守を勧めるユリス、娘イフィジェニーの優しい言葉、妻クリテムネストルの激しい怒り、イフィジェニーの恋人アシルの挑戦によって彼の決意がその都度逆転する。殊に第四幕七場と八場の続くモノローグは大きな逆転の例であり、奇妙な結論である。イフィジェニーを断固として守ろうとするアシルの強硬な挑戦で、アガメムノンは名誉を傷つけられたと感じ、第七場のモノローグで、今度こそ娘を犠牲にしようと思いが決したが、第八場で自分のしようとしていることの恐ろしさに気付く。娘は生かそう。だが、アシルの脅迫に屈伏することは出来ない。娘を他の男とめあわせよう。

“Ne puis-je pas d’Achille humilier l’audace?

Que ma fille à ses yeux soit un sujet d’ennui.

Il l’aime: elle vivra pour un autre que lui.”(IV-8)

この決断は衝動的なもので、熟慮の結果ではない。バルトの指摘はまさにアガメムノンのモノローグに当てはまると思われる。「ラシーヌの人物は何をなすべきかを云々する人物であり、実行の人物ではない。彼は行動を求めるが遂行しない。彼は二者選択を提起するが、解決はしない。」⁽⁹⁵⁾

一方、エリフィールはエレヌとテゼーの子であるが自分の出生の秘密を知らない。彼女はア

シルの捕らわれ人であるが、彼を恋する。だが、だだの一度もアシルに恋を伝えることが出来ない彼女はイフェイジェニーをライヴァル視する。出生の秘密を知るためにイフェイジェニーにともなってオーリッドに来たが、見るのはアシルとイフェイジェニーのむつまじい恋仲。心は嫉妬から復讐へと走る。アシルとイフェイジェニーの仲は未だ不安定なのだ。折りあえば、と彼女は考える。

“J’ai des yeux. Leur bonheur n’est pas encor tranquille.”(II-8)

しかし、希望は次第に消えてゆく。復讐に走らなければならない。皮肉にも、イフェイジェニーとアシルの仲を割こうという点ではエリフィールの狙いとアガムメノンのそれと一致する。「もう理屈は要らない。イフェイジェニーを殺すか、わたしが死ぬか、ふたつにひとつ」とエリフィールは叫んで復讐に走る。

“Je reconnais l’effet des tendresses d’Achille.

Je n’emporterai point une rage inutile.

Plus de raison. Il faut ou la perdre ou périr.”(IV-11)

一方、娘を救いたい一心のアガムメノンの指図で、イフェイジェニーと母クリテムネストールがオーリッドから逃れようとするが、エリフィールの告発で行く手を軍に阻まれる。この時、全軍を向こうにまわして勇敢な態度でイフェイジェニーを守ろうとしたのがアシルである。最後にエリフィールの出生の秘密が明らかになり、彼女こそ神託の求める生け贄であることが分かり、エリフィールは自決する。モノローグから見たアガムメノンの不毛の決意の世界、そして、彼と舞台では一言も言葉を交わすこともなく、アシルへの恋も実らなかったエリフィールの世界、この二つの世界は常に平行線を辿ってきたが、*dénouement* に至って初めて結びつくのが悲劇 *Iphigénie* の構成である。

D) *Phèdre* — モノローグで現れモノローグで息絶えるフェードル

Phèdre では、アリシー、テラメヌ以外の全ての人物が独白する。フェードルはすでに舞台に現れるときからエノーヌを前にしてモノローグで語り、最後の場の一部を含めて六場にわたって独白する(I-3, III-2, III-3, IV-5, IV-6, V-6)。一方テゼーも六場で独白する(III-5, IV-1, IV-2, IV-3, V-1, V-4)。場面数としては二人とも同数であるが、フェードルのモノローグの行数が百行を越すのに対して、テゼーのはその半分に過ぎない。また、イポリットも第三幕六場でテラメヌの前で独白し、エノーヌも第四幕六場で二行の独白をする。恋の情念、罪の意識、不安、過失、疑惑、逃亡への希求など、人物たちの異常な心理状態が、トレゼーヌの森全面を覆っている。特に注目すべきは、フェードルとテゼーのモノローグが常にイポリットを中心として織りなされていることである。イポリットはフェードルにとっては愛の対象として、テゼーにとっては疑惑と憎しみの対象として、常に意識の中に定住している。テゼーは、帰還後、息子も妻も自分を避けようとしている我が家の

怪しい雰囲気、その後エノーヌの偽りの告発からイポリットへの疑惑、その解決のためのネプチューヌへの祈願、そして、アリシーの介入によって疑惑が徐々に解明されてゆく過程で独白する。フェードルは始めから、義子イポリットを愛する罪の意識という精神的危機の状態から出発し、エノーヌが話しかけても決してそれに直接答えないし、「自分にだけ分かる言葉…呪文と祈禱のような言葉」⁽⁶⁶⁾でしか話さない(I-3)。彼女の意識には、愛欲の女神ヴェニウスの憎しみを受け、悲しい終末を遂げた母が、テゼーに捨てられて岸辺で悲しい生を終えた姉が存在する。自分の運命の予感。

“O haine de Vénus! O fatale colère!

Dans quels égarements l’amour jeta ma mère!”(I-3)

“Ariane, ma soeur! de quel amour blessée.

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!”(I-3)

だが、エノーヌは彼女からイポリットへの恋を聞き出す。その瞬間からフェードルの意識は再びエノーヌを離れてモノローグのなかで過去に遡る。イポリットとの出会い、恋の病を癒そうとして女神に祈りを捧げても目に浮かぶのはイポリットのイメージばかり。

“Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse,

J’adorais Hippolyte; et le voyant sans cesse,

Même au pied des autels que je faisais fumer,

J’offrais tout à ce Dieu que je n’osais nommer.”(I-3)

テゼーの死の報せで、エノーヌが彼女をイポリットへの恋の告白という過失に追いやる。イポリットの拒絶に会ってもなおヴェニウスの助けを求めるフェードル(III-2)。テゼー生還の報で inceste, adultère の二重の罪におののくフェードル(III-3)。そして錯乱のなかでエノーヌのイポリット告発を許す。「お前の思うとおりにしておくれ。」だが、イポリットがアリシーを愛していると聞かされたときの衝撃(IV-5)。絶望、羨望、嫉妬(IV-6)。すべてモノローグで語られる。そして彼女は最後にテゼーに罪の告白をして、モノローグのなかで息絶える(V-6)。誰がフェードルを理解したか。誰を彼女は理解したか。対話は彼女を不幸に、過失に追いやるためにのみ存在するようだ。孤独なフェードルの意識は周囲の人々から離れて自分自身に、また別の世界の神々への呼びかけとなってゆく。劇一面に霧のようにフェードルのモノローグが覆う。彼女のモノローグは一部の批評家の注目を牽き、ヴァレリーは悲劇 *Phèdre* の中に、フェードルのモノローグしか評価しない。⁽⁶⁷⁾ また、ラシーヌの作品の劇的性格をあれほど強調した⁽⁶⁸⁾ モニエは、*Phèdre* は全く違った作品で、劇ではなく純粹詩である、と強調してフェードルのモノローグを次のように見ている。「フェードルは舞台で非常に孤独であり、対等な対話者を見出すことさえ出来ない。これまで数人の人物の対話に委ねられていたラシーヌの

ドラマのアクションは、今回はその進行をモノログに委ねられている。エノーヌへの打ち明け、イポリットへの愛の告白、テゼーへの最後の罪の告白はすべてモノログであり、フェードルはモノログのなかで死ぬ。彼女の真の対話者はエノーヌでなくヴェニウスであり、イポリットでなく愛すべきイポリットのイメージであり、テゼーでなく太陽神でありミノスであり、神々である。]¹⁹⁹こうした、いささか誇張された、不正確な批評も、フェードルのモノログの中にこれまでよりも一層濃厚な詩情と音楽が込められ、他の人物がかすんで見えることへの反応ではないだろうか。しかし、それだからといって、作品 *Phèdre* の劇的性格が消失したわけでないことは、以上述べた数々の事件から見て明らかである。(フェードルの愛の姿、神々への祈願に就いては後出)

3) モノログの中に一貫して流れるもの

モノログはアクションの重大な節目毎に現れるが、ここでは各作品のモノログに一貫して流れるもの、すなわち、愛の諸相と「残酷な」神々への人物の対応という二つの点に就いて考えてみたい。

A) 愛の諸相

ラシーヌの愛の諸相に就いて述べることは、作品全体を語ることであり、古来多くの研究者が果たして来たことである。ここでは、範囲を狭めて、モノログを通して見たラシーヌの愛の特異性だけに限定したい。ラシーヌの作品には、長い年月愛を育ててきた若い恋人同士、アンティゴヌとエモン、ブリタニキユスとジュニーなどがいる。一方、こうした愛と全く異質な、一目で恋し、そのために身の破滅をまねく恋愛があり、モノログに関連するのはまさに後者である。“De ce fatal amour je me vis possédée.”(エリフィール, *Iphigénie* II-1), “Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.”(フェードル: *Phèdre* I-3)。ラシーヌの場合、コルネイユの *Polyeucte* におけるポーリーヌの様に、愛情なしに嫁いだ夫ポリュクトの態度に打たれ、真実の夫婦愛に目覚めてゆくといった例は一つもなく、一度愛してしまえば決して変わらないし、その愛は常に受入れられない。容れられない恋の嘆き、そこから生まれる嫉妬の情、そして恋人、恋仇殺害の企てなど、対話では表現出来ない人物の意図、感情が激しく表現するのはモノログの中であり、それが悲劇の構造にも関わってくる。

*) 嫉妬から自己喪失と殺人へ

Andromaque でエルミオーヌは、ピリュスの拒絶に会って、恨みと嫉妬から、オレストにピリュス殺害を求める。ピリュスを殺すほど愛していたのである。だが、その後のモノログで、引き裂かれた心は極度に狼狽し、ピリュスを愛しているのか憎んでいるのか分からない深い分裂状態を示す。自己喪失の例である。

“Ah! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais?”(V-1)

Bajazet でロクサーヌはアタリードの気絶した顔に、恋人バジャゼに満足している表情を見て取って、恋に悩む自分にひき比べ、恋仇の勝利に嫉妬と羨望の吐息をする。

“Vois-je pas, au travers de son saisissement,
Un coeur dans ses douleurs content de son amant?”(IV-4)

そして、二人を殺し、自分も自殺しようとする。

“Et d’un même poignard les unissant tous deux,
Les percer l’un et l’autre, et moi-même après eux.”(IV-4)

Iphigénie でエリフィールはアシルを恋するが、理解されず、彼に愛されるイフィジェニーに嫉妬して復讐を企む。

“Et si le sort contre elle à ma haine se joint,
Je saurai profiter de cette intelligence
Pour ne pas pleurer seule et mourir sans vengeance.”(II-8)

*) 狂気の世界に

Andromaque の中で、心ならずもピリュスを殺し、エルミオーヌに冷たくあしらわれたオレストは絶望に打ちのめされる。「やはりピリュスを愛している。そして、このおれは怪物扱い。おれの目から永久に遠ざかってゆくあの女。」

“Elle l’aime! et je suis un monstre furieux!
Je la vois pour jamais s’éloigner de mes yeux!”(V-4)

そして、狂気の世界の前兆。

“Mais quelle épaisse nuit tout à coup m’environne?
De quel côté sortir? D’où vient que je frissonne?”(V-5)

この狂気の世界で、オレストは自分が殺したピリュスと、愛するエルミオーヌの姿を見て話しかけ、毒蛇や地獄の娘たちと対話する。

*) 父の殺意

親が子供を殺す、少なくとも殺意を抱くという作品は少なくない。例えばコルネイユの最初の悲劇 *Médée* は夫に裏切られたメデが復讐のために自分の子供を殺すという生々しい作品である。ラシーヌでも *Britannicus* でアグリピヌが息子ネロンの滅亡を計る仕組みとなっている。しかし、モノローグから見た愛の諸相でラシーヌ独自の例は、父が息子を恋のライヴァルとして、息子の殺害を計るか、殺させる場合である。*Mithridate* で老王ミトリダートはモニームと相愛の息子クシファレスを嫉妬から殺す計画を立てる。

“Sans distinguer entre eux qui je hais ou qui j’aime,
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.”(IV-5)

しかし、この言葉の後ですぐ父としての憐れみの情が戻ってくる。

“Mais quelle est ma fureur? et qu’est-ce que je dis?”

息子殺しを実際に実現したのは *Phèdre* のテゼーである。イポリットの必至の懇願を退けて復讐のためにネプチューヌにイポリット殺害を祈願する。

“Je t’implore aujourd’hui. Venge un malheureux père.
J’abandonne ce traître à toute ta colère;”(IV-2)

ここで注目したいのは、*La Thébaïde* で、アンティゴヌに恋する伯父クレオンである。彼はアンティゴヌと相愛の息子エモンを恋のライヴァルとして憎み、彼を戦死させ、わが子の死にも平然としてすぐに彼女に言いよるが、冷たく拒絶される。逃れるようにして彼女は自殺する。彼女の愛を得るために、あらゆる手段でオイディプス一家を滅亡させ、王家の権力を手にした彼にとっては、愛無くして権力は何の意味も無い。ひとり残されたクレオンは最後のモノローグで半ば狂気となり、死を願い、嫌われてもお死の世界まで恋人を追ってゆくという執拗な恋愛の様相を浮き彫りにする。

“Ma présence aux enfers vous fût-ell odieuse,
Dût après le trépas vivre votre courroux,
Inhumaine, je vais y descendre après vous.”(V-6)

多くの批評家はラシーヌ独特の激しい恋愛は *Andromaque* で初めて生まれたとしているが、その萌芽はすでに処女作 *La Thébaïde* から見えていたことはクレオンの例で明らかである。伯父が姪を愛する inceste の匂い、執拗な片思い、その為には如何なる手段も辞さない、ライヴァルである息子への

嫉妬と殺意、そして死への願望と狂気の世界。半ば狂気の世界で、死んだアンティゴヌや息子たちに呼びかけるのは、オレストやアタリドが死者たちに呼びかけるのと同じである。彼の恋愛はラシーヌの人物の恋愛の諸相の殆どすべての萌芽を含んでいる点で注目すべきである。

＊) 罪の意識

ラシーヌの作品で最も悲劇的なのは *Phèdre* に見られる愛の様相である。すべてはフェードルがエノーヌの前で独白するこの一句から始まる。

“C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.”(I-3)

全身をもってフェードルに襲いかかる恋の女神ヴェニユスの魔力に抵抗することができない。彼女の内部に異変が起き、舞台に現れたとき、彼女はすでに恋の餌食に変貌した女性となっていた。既婚の女性が義子を愛することへの罪の意識から、言葉は言葉とはならない「呪文」⁽⁹⁰⁾めいたモノローグである。誰がその恋にフェードルのような罪の意識を持ったか。クレオン、エルミオーヌ、ネロン、ロクサーヌ、ミトリダートなど、およそすべてはアモラルな世界にうごめき、ひたすら己の欲望の充足を求める。フェードルは最初から、罪と幻想の世界に生きる人間として登場してくる。彼女の幻想にあるイポリットは純粹で、女を愛することを知らず、勇ましく森を駆け巡る若者のイメージである。

“Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?”(I-3)

だが、テゼーの死の報せで、その恋が正当化される、とのエノーヌの勧め。彼女はイポリットに愛の告白をするが、すげなく拒否される。それでも恋の実現を願うフェードルは恋の女神ヴェニユスに祈願し、ヴェニユスの共犯者になる。

“Hippolyte te fuit, et bravant ton courroux,
Jamais à tes autels n'a fléchi les genoux.(. 一行省略)
Déesse, venge-toi: nos causes sont pareilles.
Qu'il aime. ...” (III-2)

テゼーは生還した。ああ、今日わたしは何という事をしたのだろう。恥ずかしさと恐れと不安。そして初めて口にする *adultère* の一語。イポリットの視線が恐ろしい。

“Je verrai le témoin de ma flamme adultère
Observer de quel front j’ose aborder son père,”(III-3)

恐ろしい罪の意識。もう、その壁も天井も、いまにもものを言い出しそう、そしてわたしを告発しようと身構えて、真実を知らせるために夫の来るのを待っている。

“Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et prêts à m’accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.”(III-3)

だがイポリットがアリシーを愛していると夫から聞かされる。それでもイポリットを愛することを止めない。そのイポリットを庇うためにテゼーの前にやって来た自分の愚かさ。汚濁と罪にまみれた自分にくらべてなんと正当化された二人の恋であろう。何の疚しさも感じないで会えるふたりに対する限り無い羨望の念。

“Hélas! ils se voyaient avec pleine licence.
Le ciel de leurs soupirs approuvait l’innocence;
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;”(IV-6)

羨望から嫉妬へ、そしてアリシーへの殺意へと、そしてすぐに自責の念に戻る。

“Il faut perdre Aricie. Il faut de mon époux
Contre un sang odieux réveiller le courroux.(. 三行省略)
Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! Et Thésée est celui que j’implore!”(IV-6)

「ああ、わたしは何処まで分別を失ってゆくのだろうか？ わたしが嫉妬している！そして夫テゼーにアシリーを殺すようにするとは！夫が活着しているのに、まだ恋に燃えているというのは！」嫉妬と羨望と殺意とイロニーの世界。ヴァレリーはフェードルの恋の情念に冷徹な分析をする。「ヴェニユスはその餌食を放す。恋の毒薬はその役目を果たしたのである。ひとりの女が恋の情念の相いつぐ一連の状態をひとめぐりした。彼女にはもはやこの世でなすべきことは何もない。」⁽⁴⁾

B) 「残酷な」神々 — その受容と糾弾

ラシーヌの悲劇に神々はどうのように介入したか。神々は人間の過失や弱さを口実に、見え隠れしながら人間に介入し、運命を狂わせて滅ぼす「残酷な」神々である。人物たちは神々をどの様に受

容したか、または糾弾したか。これはモノログの中でこそ一層鮮明にあらわれてくる。

ティチウスにとっての闘いは、ベレニスと結婚をするか、別れるかの問題だけでなく、厳然とした法と民衆を背後にして、彼に無言の要求を突きつけてくるローマ帝国との戦いでもあった。問題はベレニスかローマ帝国かといった二者選択ではなく、ベレニスを捨てた後も、ローマ皇帝として生き残ってゆかれるかどうかの問題である。何故なら、彼はローマ皇帝の実体にそれほど大きな価値観を見出していないからである。Béréniceの第四幕四場のティチウスの54行のモノログはまさに彼が決断を下すべき重大な瞬間である。彼は行動の責任者としての自覚から、自分の置かれている状況をあらゆる角度から検討するが、注目すべき点は、彼がベレニスについて語る時はその深い恋心を綿々と語っているのに反して、自国ローマ帝国について述べる時、極めて消極的な、時には敵意のある言葉でしか表現していない。彼にとっては皇帝の資質である偉大さも名誉も栄光も単に空洞化された抽象的概念でしかない。彼を支えるものはネロンのような非道な皇帝にはなりたくないという一念のみである。ベレニスの瞳が涙でわたしを見つめる時、どうして「もう会うことができない」などと言えようか。それに、ローマも彼女との別離などという犠牲を払わなくとも平和ではないか。あるいはローマはふたりの味方かも知れない。だが、ティチウスよ、目を開け。代々、王族への憎しみのなかで生きてきたローマは、ベレニスがわたしの後を追ってローマに来たときどんな態度で迎えたか。このように、ティチウスは異国の女王との結婚をタブー視する非人道的なローマの法に抵抗する。しかし、結局何故彼がベレニスと別れて、ローマ帝国を選択しようとするのか。その鍵は次の詩句のなかに感じられる。

“Tout se tait; et moi seul, trop prompt à me troubler,

J'avance des malheurs que je puis reculer.”

すべては沈黙のうちに、ティチウスの心のなかで過ぎていった。すべてが黙しているなかで、いや沈黙しているからこそ彼はローマ帝国を選択することを神々の声として聞いた。それは合理的な説明を越えたものである。この二行に就いて、多くの研究者が解説している。例えば、ミシェル・ビュートルは「この作品で注目すべきはローマの神権、その prestige である。... ティチウスが結婚に反対するローマの声を聞いたのはまさに彼の部屋での沈黙の中である」⁽⁴²⁾と述べている。ティチウスが神々の声を神聖なものとして聞いたのはこの沈黙の中である。この事はビュートルの解説を待つまでもなく、ティチウスが後に、崩れそうになる決心を固める為に語る次の言葉でも証明される。

“Je vous entends, grands Dieux. Vous voulez rassurer

Ce coeur que vous voyez tout prêt à s'égarer.”(IV-8)

Béréniceの典拠とされたステトニウスの『ローマ皇帝伝』にティチウスの言葉が残っている。「元首の地位は、運命から与えられるものである。」⁽⁴³⁾

ティテュスはこのように自分を不幸にした神々を受容したが、これと対照的に、モノローグを通じて最も切実に感じられるのは「残酷な」神々を憎み、敵視する運命観が一貫して流れていることである。何故神々は人間を不幸に陥れるのか、それは破滅させられた一家、受け入れられない情念の形によって提示されている。バルトは「(ラシーヌの)人間は神々の気まぐれを自らの過失によって償っている」⁽⁴⁴⁾と見ているのは正しい。*La Thébaïde* のアンティゴーヌは侍女オランプから、神託が「オイディプス一族最後の者の死」を要求していることを聞かされて、対話から一変してモノローグに入り、この呪われた血筋が一体あなたに何をしたというのでしょうか、と神々に強く抗議する。

“O Dieux, que vous a fait ce sang infortuné,
Et pourquoi tout entier l’avez-vous condamné?”(II-2)

母ジョカストの24行のモノローグはさらに強烈な神々への糾弾に満ちている。神々よ、知らずに犯した罪も、あなたのあらゆるお怒りを受けねばならぬのか。情け容赦もなくわたしのまえに破滅の淵を開いたのはあなたがた自身。偉大な神々の最高の正義とはこういうものか。わたしたちに罪を犯させておいてお許しになることはないのだ、と。

“C’est vous dont la rigueur m’ouvrit ce précipice.
Voilà de ces grands Dieux la suprême justice!
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas;
Ils nous le font commettre, et ne l’excusent pas!”(III-2)

このモノローグでジョカストは最初神々を *le ciel* と呼びかけ、次いで *les Dieux* を *vous* で呼ぶが、最後には *ils* となる。神々はジョカストから離れ、遂に全くの局外者になってしまう。神々は人間から遠い、しかもジョカストにとっては悪意に満ちた情け容赦のない死刑執行人である。*Andromaque* のオレストも運命にもてあそばれた不幸な人物である。神々は、エルミオーヌへの愛の希望を彼にちらつかせて彼をもてあそぶ。全てが終わったとき、オレストは、ひとり皮肉な、しかも静かな口調で、神々へ恨みの言葉を吐きかける。神々の執拗さにお礼を言う、私の不幸は期待以上、さぞ満足されたことだろう、と。

“Grâce aux Dieux! Mon malheur passe mon espérance:
Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance.”(V-5)

全てを失った者が神々に対等で行う挑戦であり、憎しみの表白でもある。ここで *Grâce aux Dieux* は神々への感謝などではなく、オレストの心から吹き出した反語的な糾弾である。*Bajazet* のアタリー

ドの最後のモノローグ(V-12)も、神々に対する皮肉な抗議である。残酷な運命よ、わたしがバジャゼの後に生き残るといっただけで、充分ではなかったのか。

“N’était-ce pas assez, cruelle destinée,
Qu’à lui survivre, hélas! je fusse condamnée?”(V-12)

そして、最後に「みんなわたしに襲いかかって、恋に狂ったこの女に復讐してください」と全ての不幸の責任は自分にあるとして、バジャゼ、ロクサーヌなど今は亡き人々に呼びかける。しかし、彼女にこのような形で責任を取らせるのは目に見えない「残酷な運命」である。*Iphigénie* では、イフィジェニーを神の生け贄として捧げるという設定であるだけに、父アガメムノンが数回にわたって神々を糾弾するのは当然である。彼は第一幕一場から、腹心アルカスとの対話のさなかに、独白となり神々に抗議し、神々の正義に対する不信を表明する。

“Non, je ne croirai point, ô ciel, que ta justice
Approuve la fureur de ce noir sacrifice.”(I-1)

彼の望みに反して、娘たちはオーリッドの陣営に到着した。娘は助からぬ。ユリスを前にして再びアガメムノンは神々を糾弾する。「天よ、復讐を遂げられるために、すべてのわたしのかいけない計画を破られた。王の悲しい定め、過酷な運命に玩ばれて」と。しかし、神々は常に沈黙し、アガメムノンに答えてはくれなかった。最後にエリフィールが身代わりとなって死に、「神々は満足された」“les Dieux sont contents.”(V-6 ユリス)のである。しかし、「残酷な」神々の憎しみが最も強く人間の不幸への力を発揮するのは *Phèdre* においてである。ここではフェールドに取りつき、彼女を餌食として、破滅に至るまで手を休めない恋の神ヴェニユスがあり、テゼーの願いを早々と聞き入れて罪なき若者イポリットを殺す海神ネプチューヌがある。罪の汚濁にまみれて逃げ場のないフェールドは先祖の太陽神ジュピテルに、地獄で裁きの手を休めないミノスに救いを求める。ゴールドマンは言う。「太陽神はフェールドが名誉を忘れて生きることを許さず、ヴェニユスは彼女が情念を忘れて生きることを許さない。神は如何なる指示も与えない。」⁽⁴⁵⁾まさに彼女はこの二極に引き裂かれ、極めて救いのない状態に陥っている。そして、彼女は、裁きにも、許しにも関わりの無い、もうひとりの運命の神のもとにしか生きられないのである。「許して下さい。残忍なひとりの神があなたの家族を滅ぼしたのです。あなたの娘の恋の狂乱に、神の復讐を見てください」とフェールドは先祖の神々に救いと許しを求める。

“Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille:
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.”(IV-6)

しかし、フェードルの先祖である神々は何の答も忠告も与えてくれない。これが幻想と過失の結末であろうか。彼女は運命を受け入れ、毒を仰いで死ぬしかなかった。神々の犠牲者はフェードルだけではなく、テゼーも同様である。エノーヌが死に、フェードルも死にかけている。イポリットを呼び戻して事情を聞こう、とネプチューヌに呼びかける。わたしの祈願が永久に聞き届けられないように、と。

“Ne précipite point tes funestes bienfaits,
Neptune; j’aime mieux n’être exaucé jamais.”(V - 5)

この祈願は遅すぎた。ラシーヌの神々は殺人は早々と引受け、後悔には少しも耳を貸さない神々である。イポリットの死を知ったテゼーは吐きすてるように神々を憎み、糾弾する。

“Je hais jusques au soins dont m’honorent les Dieux;”(V - 7)

結 論

本稿では、このように、主にラシーヌのモノローグの表現形式と機能を見てきた。彼は表現形式では当時の慣習を踏襲する一方、対話の中に独白を挿入するなど独自の手法を創り出した。またその機能も、他の劇作家同様、重大な決意の時、深刻な事態の際、疑惑、狼狽の時などいずれも危機の瞬間を正当化してモノローグを挿入しているが、特に *Bajazet* 以後は劇構造の骨格としてモノローグを多用するなど独特の領域を開拓した。特筆すべきことは、嫉妬、殺意、狂気、神々への糾弾を表現する場としてモノローグを使用していることである。こうしてラシーヌのモノローグは、苦悩する人物の現在の姿のほかに、人物の深層心理の世界、「冷酷な」神々の世界を現出し、作品を三次元の極めて立体的なものとしている。豊富な心理的動き、濃厚なリズムはモノローグに特殊な色合いを与えた。ただ彼の場合、モノローグを必要な際、何処にでも挿入するので—— もっともアクションが複雑に絡み合う第四幕、第五幕には非常に多いが—— その場合表現、機能とも一見不規則、曖昧、衝動的となる場合もある。さらに、詩句が流れてやまない場合、対話か独白かを識別することが極めて困難な場合が多く、各シーンやシチュエーション、人物の心理、表現形式などに拠って主観的に判断しなければならない場合が少なくない。このような曖昧な点はあるものの、ラシーヌのモノローグは実在するものであり、これを追求する事によって彼の作品の実体を多少なりとも理解したいというのが本稿の趣旨であった。

いくつかの問題が付随して提起される。ラシーヌの場合、対話が十分に機能を発揮しているのか。確かに人物間にコミュニケーションがあり、話し手は対話者に意向を伝え、相手もこれに対して応答している。しかし、言語の面では応答しても、話者と相手の理解度が少しずつ食い違い、また相手を信じさせ、納得させることが不可能な場合が多い。そしてこのような互いの齟齬、乃至は説得

不可能の対話が劇を進行させてゆくが、それがラシーヌの対話の独自性ともなっているのではないだろうか。その点、20世紀の作家ベケット、イヨネスコの作品を思い浮かべるのは不自然であろうか。彼らの作品にはモノローグは無い。しかし、人物たちが互いに伝達不可能の世界に生きて、食い違った対話が劇を進行させてゆく点ではラシーヌの場合と共通点があるのではないだろうか。

第二の点は、独白する人物の意識の問題である。舞台にただ一人で独白する場合と、他者の前で独白する場合と意識の違いがあるか、従って表現の違いがあるか。ロクサーヌがアタリードの前で独白する場合 (*Bajazet* III-6) と、次にひとりで独白する場合 (III-7) とは確かに表現に違いがあったが、これは一例に過ぎないし、本稿ではこの点で系統的には追求しなかったが、一つの問題点ではある。

第三に、ラシーヌの作品に一貫して出てくる神々への憎しみ、糾弾を17世紀の観衆はどの様に受け止めたのであろうか。単に芝居に出てくる遠い世界、或いは神話の世界の出来事として受け止めていたのであろうか。それとも既成宗教への大きな冒瀆として見ていたのであろうか。この問題に就いての系統的な研究はあるのだろうか。

第四に、本稿では極めて断片的に、表面的にしか取り上げられなかったが、当時の他の劇作家、特にコルネイユのモノローグの表現形式と機能はどのようなものであるのだろうか。彼は舞台でただ一人のモノローグしか認めなかったし、1660代以後はモノローグは時流に合わないとして使用しなくなった。コルネイユにとって、モノローグは真にどのような意味を持ったのであろうか。

ラシーヌはモノローグについて一言も言及していない。しかも、このように三世以後の人間が、流れてやまない彼の詩句の中に挿入されたモノローグを捜し出し、あれこれと詮索するのは作者の予想もしなかったことであろう。それは変わらぬままに存在し続ける作品を前にして、読者の意識が次第に変わってゆくことの証左なのであろうか。

追記：本稿は、筆者が1972年、ソルボンヌ、パリ第三のジャック・シェレール教授に提出した修士論文 *Recherches dramaturgiques sur les monologues dans les tragédies profanes de Jean Racine* に大幅に手を加えたものである。

注

- (1) L'Abbé d'Aubignac: *La Pratique du Théâtre*: p.251: Champion, 1927.
- (2) Pierre Corneille: *Trois Discours sur le Poème dramatique*, p.68, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur: 1982.
- (3) Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: p.256, Nizet, 1957.
- (4) Pierre Larthomas: *Le Langage dramatique*, p.372 Armand Colin, 1972.
- (5) Jacques Scherer: *ibid*: p.254.

- (6) La Mesnardière: *La Poétique*: p.267, Slatkine, Genève 1972.
- (7) Scherer: *ibid*: p.261.
- (8) *ibid*: p.437.
- (9) Lucien Goldmann: *Le dieu caché*: p.384, Gallimard, 1959.
- (10) Tzvetan Todorov: *Journal de Psychologie*: n.3: p.276, 1969.
- (11) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Hachette
- (12) Etienne Jodelle: *Œuvres Complètes*: tome 2: pp.95–96: Gallimard: 1968.
Edition établie, annotée et présentée par Enea Balmas,
- (13) Pierre Corneille: *Théâtre complet*, tome 1: pp.89–90: Classiques Garnier.
- (14) Scherer: *ibid*. p.258.
- (15) Scherer: *Bajazet*: Centre de Documentation Universitaire: p.137.
- (16) Corneille: *ibid*: p.90.
- (17) Tragédies sacrées である *Esther*, *Athalie* にはコロスが入り、構造も異なっているので本稿では取り扱わないことにした。
- (18) Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: p.260.
- (19) *ibid*: p.260.
- (20) Scherer: *Bajazet*: p.138.
- (21) L'Abbé d'Aubignac: *ibid*: pp.250–251.
- (22) 本稿のラシーヌの引用は Raymond Picard の Pléiade 版を典拠とした。また、ラシーヌの詩句の訳は筑摩書房の「ラシーヌ」から拝借、または参考にさせて頂いた。
- (23) Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: p.246.
- (24) Roland Barthes: *Sur Racine*: p.46: Edition du Seuil: 1963.
- (25) A.Kibedi Varga: *Rhétorique et Littérature*: p.124: Didier: 1970.
- (26) Larthomas: *ibid*: p.373.
- (27) *ibid*: p.373.
- (28) Antoine Adam: *Histoire de la Littérature française au XVIIe Siècle*: tome IV: p.354: del DUCA: 1956.
- (29) Paul Valéry: *Œuvres 2*: p.635: Pléiade: 1960.
- (30) Michaël Edwards: *La Thébaïde de Racine*: p.22: Nizet: 1965.
- (31) Paul Mesnard: *Les Grands Ecrivains de la France*: tomeII: p.297: Hachette.
- (32) Georges le Bidois: *De l'Action des Tragédies de Racine*: p.248.
- (33) Larthomas: *ibid*: p.369.
- (34) Raymond Picard: *Œuvres Complètes de Racine*: tome 1: p.596. Pléiade: 1951.
- (35) Roland Barthes: *Sur Racine*: p.57.
- (36) Thierry Maulnier: *Lecture de Phèdre*: p.41: Gallimard 1967.

- (37) Valéry: *Œuvres I*: p.500: Pléiade: 1968.
- (38) Thierry Maulnier: *Racine* : Gallimard: 1947.
- (39) Maulnier: *Lecture de Phèdre*: pp.40-41.
- (40) Maulnier: *ibid*: p.41.
- (41) Valéry: *ibid*: P.507.
- (42) Michel Butor: *Répertoire I*: p.41: Edition de Minuit. 1960.
- (43) スエトニウス著『ローマ皇帝伝』(下)p.304: 国原吉之助訳: 岩波文庫: 1991.
- (44) Barthes: *ibid*: p.72.
- (45) Goldman: *ibid*: p.423.

フランス 17世紀演劇のセノグラフィに対するイタリアの影響

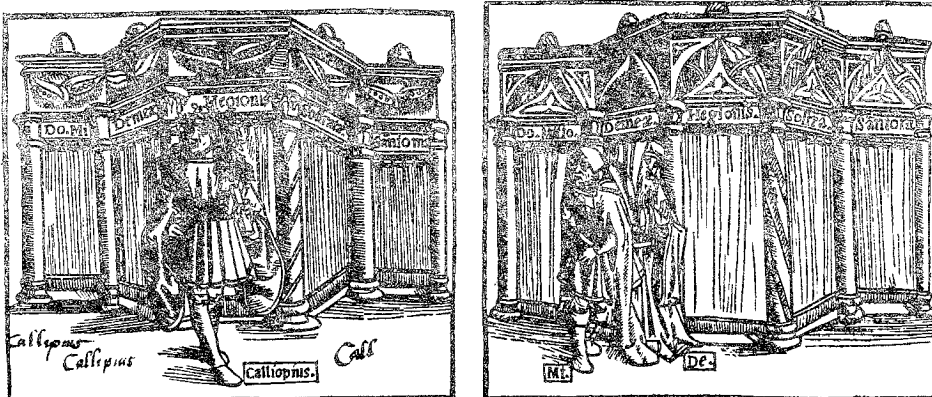
橋 本 能

1. はじめに

イタリア・ルネサンスから始まる劇場構造は、バイロイトの祝祭劇場の成立に至る 19世紀までのヨーロッパの劇場様式を規定します。舞台装置も、イタリアにおける近代劇場の誕生と規を一にして生まれたウィング・ボーダーが主流となります。劇場構造もウィング・ボーダーも、その基本的原理は遠近法にあります。フランスの 17世紀演劇もまた、他のヨーロッパ諸国と同様、イタリアからの強い影響の下に成立します。拙論では、フランス 17世紀の劇場と舞台装置の成立にイタリアがどのような影響を及ぼしたかを検討したいと考えます。

2. イタリアにおける古典劇の上演と遠近法

イタリアではルネサンス以降ギリシャ・ローマの古典劇の研究が進み、14世紀にはその上演が試みられます。その中で、舞台装置を用いた最も早い例は、1480年頃ローマのパラッツォ・デッラ・カンチェレリアの中庭での上演(上演作品不明)とされています¹⁾。しかし、当時はまだ常設の劇場は存在せず、宮殿の広間や中庭に架設の舞台を設けて上演されました。その装置も、図版 1(図版の出典は後註の次にまとめて挙げてあります)のように、舞台の後に数本の円柱を並べ、その間を小部屋に仕切って、カーテンで覆い、それぞれを家に見立てました。当時のギリシャ・ローマ劇の上演はお



図版 1

おむねこのような装置で上演されていたようです。

一方、美術の分野では、14世紀始めのジオットあたりから次第に絵画に遠近法が用いられるようになります。遠近法の理論としては、1436年の刊行されたアルベルティ Leon Battista Alberti(1407-72)の『絵画論』*De Pictura*がルネサンスにおける最も早い例とされています²⁾。しかし、遠近法が舞台に用いられるようになるのはかなり遅れ、何らかの意味で遠近法と関りのある早い時期の上演としては次のものがあります。

1486 プラウトゥス『メナエクス兄弟』*Menaecumi* (ローマ)

1508 アリオスト『カッサリア』*Cassaria* (フェラーラ)

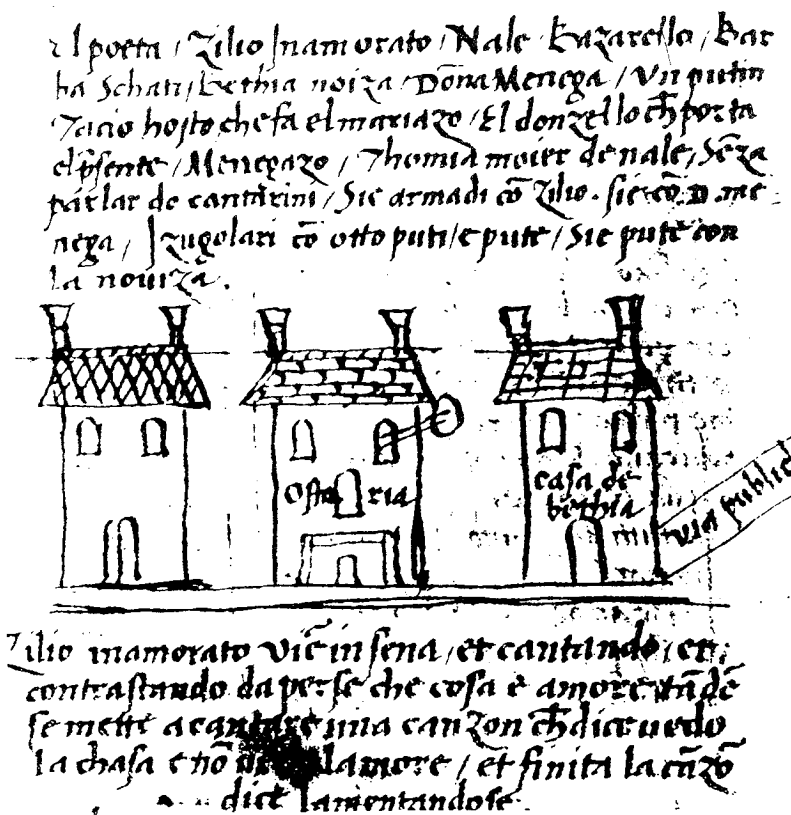
1513 ベルナルド・ドヴィツィ『カランドリア』*Calandria* (ウルビノ)

1486年のローマでの『メネエクス兄弟』の上演をカーノードルは遠近法を使った最初の舞台として挙げていますが、福田晴虔氏の見解は否定的です³⁾。

舞台への遠近法の使用が記録として残っている最初の上演は、1508年フェラーラでのアリオストの『カッサリア』の上演とされています⁴⁾。この上演記録は舞台装置に遠近法 *prospettiva* という用語

が用いられた最も早い例ですが、実態がどの程度のものであったかは不明です⁵⁾。フェラーラでは数年間にわたって古典劇が連続して上演されています。図版2はアンジェロ・ベオルコ喜劇『ベティア』の稿本にある舞台装置ですが、フェラーラでの古典劇上演の装置もこのような装置だったろうと推測されます⁶⁾。

1513年ウルビノでベルナルド・ドヴィツィ作の『カランドリア』が上演されましたが、この上演を見たカスティリオーネ Castiglione は次のような手紙を残しています。

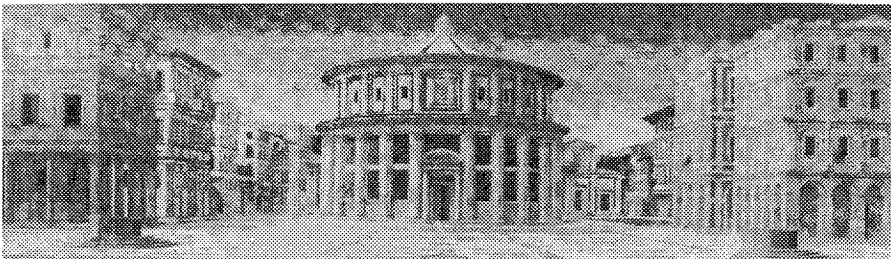


図版2

舞台には極めて見事な都市が示され、街路、宮殿、教会、塔などがすべて際立って、あたかも現実のもののように見えた。それは、科学的遠近法による賛嘆すべき絵画によって完成された効果であった。⁷⁾

福田晴彦氏は、この記述からおそらく装置の構図はウルピノのマルケ美術館にある「理想都市の図」(図版3)とほぼ同じであったろうと推定しています⁸⁾。

以上のように、舞台への遠近法の応用は16世紀始めから行われました。ただし、これらの上演場所が常設の劇場ではなく、宮殿の広間や中庭に設けられた架設の舞台であったことはそれ以前と変わりありません。



図版3

3. ウィトルウィウスの発見

一方、建築学の分野では、1414年にモンテカッシーノ修道院からウィトルウィウスの『建築書』の完全な写本が発見された後、以後多くの注釈書が刊行され、ギリシャ・ローマの劇場建築の研究が進みます。中でも、1545年に刊行されたセルリオの『建築書第二書』と1556年にバルバロが刊行した注釈書は、最も大きな影響を与えました⁹⁾。これらの年代をまとめると次のようになります。

1414 ウィトルウィウス『建築書』の発見

1486 『建築書』ローマで復刻

1545 SERLIO, Sebastiano, *Lib II. Perspettiva*

1556 BARBARO, Daniele, *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Mons.Barbaro*

ウィトルウィウスは、ギリシャ・ローマの劇場と舞台について次のような記述を残しています。

スカエナそのものはつぎに明らかにされるようなそれ自身の割り付けを持っている。——中央には王宮の前庭にあるような扉が設けられ、左右には客用の扉がある。これの隣に装飾に予定された空間があり、この場所にそれぞれ外見の異なった三つの装飾を持つ三角形の回転装置が

あることからギリシャ人はこの空間をペリアクトイの場と呼んでいる。この装置は、筋の転換が行われる場合あるいは突然の雷鳴を伴って神が出現する場合、回されて正面で装飾の様相を変える。(…)スカエナの種類は三つある。一は悲劇の、他は喜劇の、第三は諷刺劇のスカエナと呼ばれるもの。これらの装飾は手法において互いに異なり別々である。悲劇のスカエナは円柱や破風や彫像やその他王者に属するもので構成され、喜劇のスカエナは私人の邸宅や露台の外観また一般建物の手法を模して配置された窓の情景を持ち、諷刺劇のスカエナは樹木や洞窟や山やその他庭師の作る景色にかたどった田舎の風物で装飾される。⁽¹⁰⁾

ウィトルリウスが舞台装置に触れた記述はこれだけですが、一方、別のところに遠近法に触れたものと思われる記述があります。

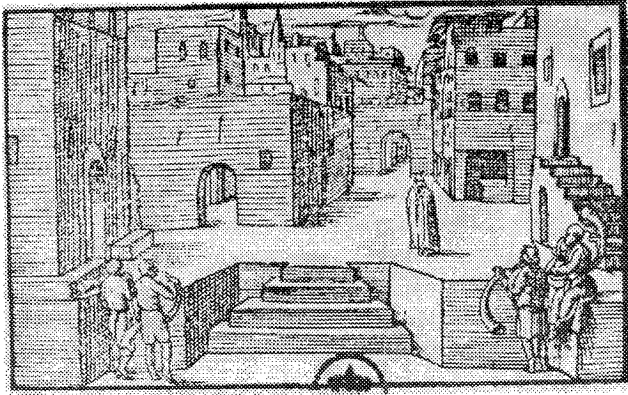
ディスポシティーとは、物をぴったりと配置することであり、その組合わせによって作品を質を以て立派に作りあげることである。ディスポシティーの姿——ギリシャ語でイデアイといわれるもの——はこれである。すなわち平面図・立面図・背景図。平面図とは、コムパスと定規を度に適って併用し、それによって敷地面に図形が設定されるものをいう。立面図とは、建て上げ面の像であって、度に適った割り付けで描かれた建物のあるべき姿である。また、背景図は、正面と遠ざかって行く側面の模図であって、コンパスの中心に向かってすべての線が集中しているものである。⁽¹¹⁾

実に、まずアテーナエではアガタルクスがアエスキュルスの指示に従って悲劇の舞台を作り、それに関する覚書きを残しました。それに動かされてデーモクリトゥスとアナクサゴラスも同じ事項、すなわち不確かなものから確かな像が舞台の背景画の中に建物の外観を与え、凹凸のない平らな面に描かれたものがあるものは引っ込みあるものは突き出してみえるためには、あ



図版 4





図版5

る場所が中心と定められた場合描線は自然の理にしたがって眼の視線と放射線の延長にどんなふうに対応すべきであるかについて書き記しました。⁽¹²⁾

この記述が、本当に遠近法を指しているものかどうかは諸説あって断定することはできません。しかし、セルリオは、『建築書第二書』の中で悲劇、喜劇、諷刺劇の装置の図版を載せています(図版4)が、これらの装置はいずれも遠近法が

用いられています⁽¹³⁾。セルリオは、おそらくこれらの記述を総合して、舞台の背景と遠近法を結び付けて描いたものと思われます。セルリオは、これらのデッサンによって具体的にウィトルウィウス解釈を提示したことで、これ以後の劇場における実践に決定的な影響を及ぼしました。図版5は、セルリオに影響された当時の舞台です。こうして、ウィトルウィウスに基づくギリシャ・ローマの劇場建築の研究と絵画における遠近法の理論の融合が行われます⁽¹⁴⁾。

一方、バルバロの注釈書は、学問的方法の確かさと解釈の精密さにおいて抜きんできた評価を受けています⁽¹⁵⁾。ここで特に注目すべきことは、この研究に建築家のアンドレア・パッラーディオ Andrea Palladio(1508-1580)が協力していることです。パッラーディオはヴィチェンツァの古代劇場の遺跡テアトロ・ベルガを実地に調査し、バルバロはこれをもとにウィトルウィウスの記述の考証に努めました⁽¹⁶⁾。その後、パッラーディオは、1584年にテアトロ・オリンピコ劇場の設計を行っています。いいかえれば、テアトロ・オリンピコは、ウィトルウィウス研究の成果であり、その実践であったわけです。

4. イタリアにおける劇場の成立

では、このような研究と実践を踏まえて、イタリアでは劇場はどのように成立するのでしょうか。またその中で、遠近法の基づく舞台装置はどのように用いられたのでしょうか。現存する当時のイタリアの劇場としては1584年落成のテアトロ・オリンピコと1628年落成のテアトロ・ファルネーゼがあります。

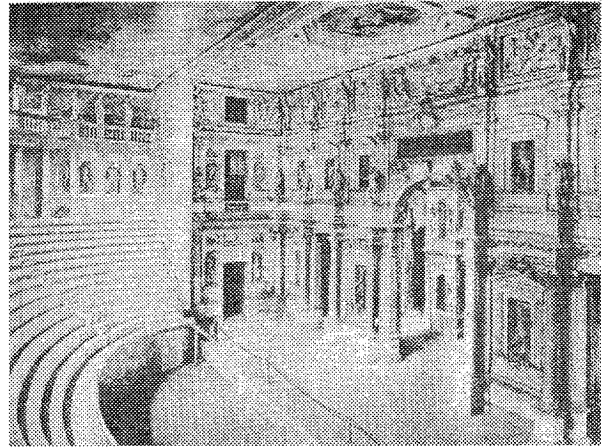
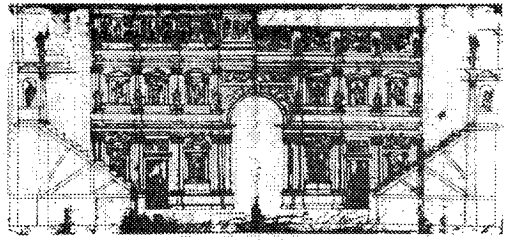
テアトロ・オリンピコ(図版6)は、1579年アカデミア・オリンピコが建設を計画し、既に述べたようにパッラーディオの設計によって、1580年2月着工されます。その年8月にパッラーディオが死去しますが、工事は、ヴィンチェンツォ・スカモッツィ Vincenzo Scamozzi(1562-1625)が引き継いで、1584年に落成します。特徴としては、ローマ劇場のスケネを忠実に再現し、その背後のアーチの中に遠近法を使って数本の街路が設けられています。これは、ギリシャ・ローマの劇場のスカエナエ・フロ

ンスを再現しようとする試みです。つまり、テアトロ・オリンピコは、ギリシャ・ローマの劇場の理念を忠実に再現しようとした劇場でした。

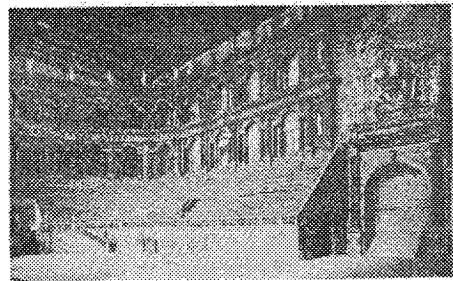
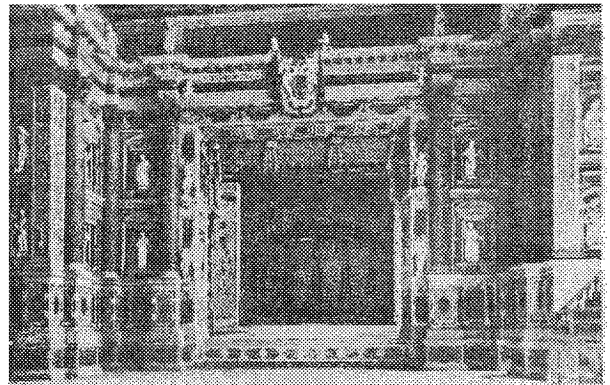
しかし、当時普及していた劇場は、テアトロ・オリンピコ型の劇場ではなく、宮廷の広間から発達した宮廷劇場でした⁽¹⁷⁾。その代表的な劇場が、パルマのテアトロ・ファルネーゼ(図版7)です⁽¹⁸⁾。1617年にラヌッチョ・ファルネーゼ Ranuccio I Farnese(1569-1622)の命を受けて、建築家ジョヴァンニ・バッティスタ・アレオッティ Giovanni Battista Aleotti(1546-1636)が設計、1628年に落成しました⁽¹⁹⁾。この劇場には、二つの大きな特徴があります。

第一の特徴は、プロセニウム・アーチです。テアトロ・オリンピコでは、遠近法の舞台装置が舞台奥に設けられたファサードのアーチの中に押し込まれていたのに対して、テアトロ・ファルネーゼでは、舞台前面にプロセニウム・アーチが大きく開かれ、舞台を囲む形になっています。このため、プロセニウム形式の劇場がテアトロ・ファルネーゼから始まるといわれる理由となっています⁽²⁰⁾。

第二の特徴として、ウィング・ボーダーによる舞台装置を用いていることです。ウィング・ボーダーとは、イタリア語でテラリ telari、フランス語でシャシ chassisと呼ばれます。日本語では、枠張り物、引き戸式背景、突き出しなどと訳されていますが、定訳はありません。図版8がそれですが、戸車のついた襖か戸板のような書き割りで、これを何枚も舞台の奥に向かってならべて遠近法の効果を生み出すわけです。また、レールの上の乗せられたウィング・ボーダーを交代に出し入れする



図版6

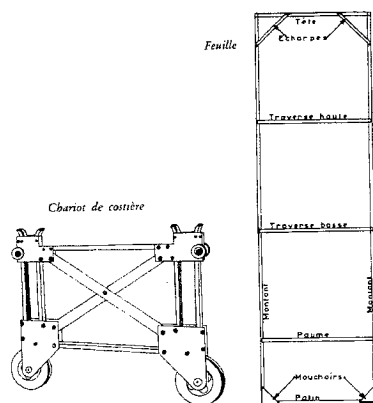


図版7

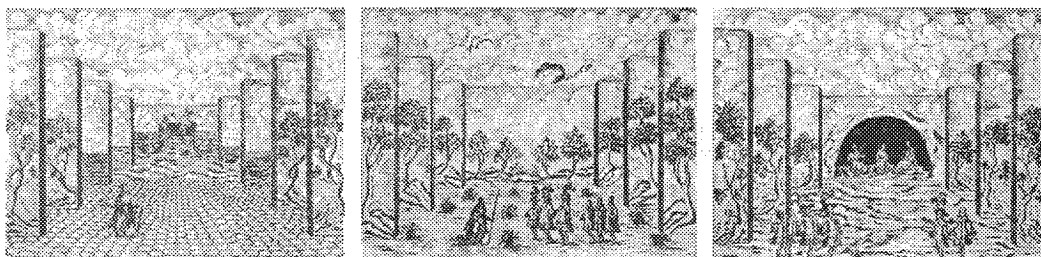
ことですばやい場面転換が可能になります。図版9は、1652年スペインにおけるカルデロンの『野獣、光、そして石』の上演を描いたものですが、ウィング・ボーダーがもたらす遠近法の舞台効果を明らかに示しています。

言うまでもなく、舞台装置はテアトロ・オリンピコに見られるスカエナエ・フロンスから一挙にウィング・ボーダーに移ったわけではありません。その間に、様々な試みがなされ、ペリアクトイも制作されましたし、サバッティエーニは『劇場の背景と装置の制作方法』の中で、背景幕を巻き取る装置などにも触れています⁽²¹⁾。カーノードルは、背景の発達について三つの段階を想定しています⁽²²⁾。つまり、最初は、中世の並列舞台に使われた独

立したユニットから発展したもので前と横の二面の枠組みの「角度のついた」ウィングからなる背景、次にペリアクトイ、最後にウィング・ボーダーという三段階の発展を考えています。いずれにしても、ウィング・ボーダーが舞台装置の最終的な形として定着し、18世紀までヨーロッパで舞台装置の主流となります。テアトロ・ファルネーゼではウィング・ボーダーが全面的に採用され、9列か10



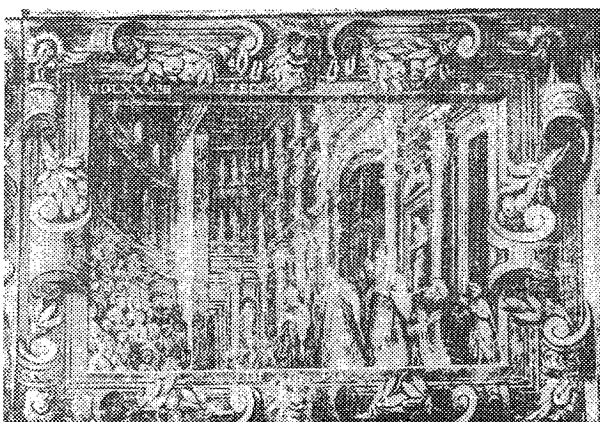
図版8



図版9

列ならべられました⁽²³⁾。

ウィング・ボーダーは、アレオッティの弟子のジャコモ・トレッリ Giacomo Torelli(1608-1678)によって受け継がれ、次に述べるヴェネツィアの商業オペラで盛んに用いられます⁽²⁴⁾。



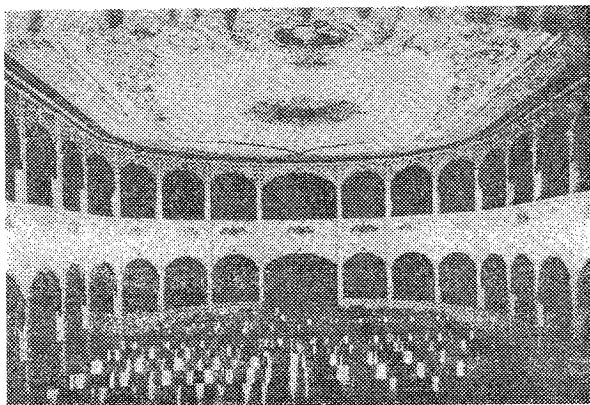
図版10

付言すれば、テアトロ・オリンピコとテアトロ・ファルネーゼでの柿落としの出し物は、それぞれの劇場の違いを象徴的に物語っているといえるでしょう。テアトロ・オリンピコでは、1584年にイタリア語版『オイデュプス』が上演されました(図版10)。一方、テアトロ・ファルネーゼでは、1628年12月21日、音楽をモンテヴェルディが担当したアッキリーニ Claudio Achillini 作の『メルクリウスとアレース』 *Mercurio e Marte* を上演しま

した。その中で、神々が宙乗りで登場し、終幕の海戦の場面は平土間に水を満たして演じられました。

5. ヨーロッパの劇場

ルネサンスに発達した宮廷劇場の様式を近代劇場に発展させたのがヴェネツィアの大衆劇場です⁽²⁵⁾。1637年にヴェネチアで初めての大衆劇場として、サン・カシアーノ劇場が開場しました。以後多くの大衆劇場がヴェネチアに開場します。図版11は当時ヴェネチア領だったユーゴスラヴィアにあるフヴァール劇場ですが、典型的なヴェネチアの劇場形式を残しています。ヴェネチアの劇場は、テアトロ・ファルネーゼのU字形の平土間の形式を踏襲していますが、その特徴は栈敷席にあります。栈敷席の起源ははっきりしませんが、16世紀にすでに存在していました。しかし、三層、四層とい



図版11

うように何階にも重ねられた栈敷席として一大発展を遂げるのは、このヴェネツィアの劇場が最初です⁽²⁶⁾。以後、1671年ローマに建設されたテアトロ・トル・ディ・ノーナによりルネサンスから現代への移行が完成し、この後二世紀にわたってほとんどの劇場がこの形式を踏襲することになりました⁽²⁷⁾。時代は飛びますが、18世紀において、ヨーロッパ各地に劇場が建設されます。18世紀の代表的な劇場として次のものがあります。

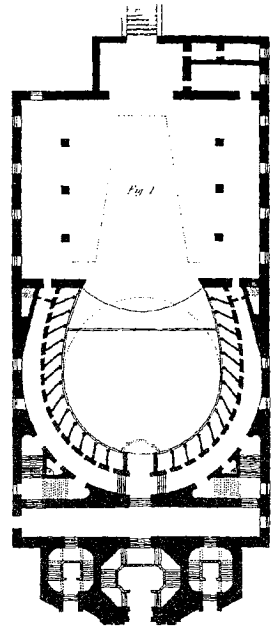
[イタリア]

- 1729 テアトロ・フィラルモニコ(ヴェローナ)
- 1731 テアトロ・アウジェンティナ(ローマ)
- 1737 テアトロ・サン・カルロ(ナポリ)
- 1740 テアトロ・レジオ(トリノ)
- 1756 テアトロ・コムナーレ(ボローニャ)
- 1773 テアトロ・デ・クワトロ・カヴァリエリ(パヴィア)

[ドイツ]

- 1719 ドレスデン歌劇場
- 1719 エアランゲンの宮廷劇場

- 1741 マンハイムの宮廷劇場
- 1742 ベルリンの宮廷劇場
- 1748 バイロイト歌劇場
- 1747 シェーンブルンの宮廷劇場
- 1753 ミュンヘンのレジデンツ宮廷劇場
- 1766 ドロットニングホルムの王立劇場



図版 12

これらの劇場は、総称して、建築学の分野でバロック劇場と呼ばれています。一例として、ナポリのテアトロ・サン・カルロを挙げておきます(図版 12)。18 世紀のバロック劇場という場合、劇場内の装飾性が問題となるようですが、その特徴は、平土間は U 字形平面形式であること、舞台と王座が正対すること、何層にも栈敷席が重ねられていることです。また、この時代になると当然のこととして、舞台にはプロセニウム・アーチが設けられ、装置はウィング・ボーダーが用いられています。こうした劇場の構造自体は、ルネサンスのイタリアの劇場の基本を踏襲するものです⁽⁶⁸⁾。実際、これらの劇場の多くを手掛けたのは、イタリア系の舞台美術家たちでした。

このように、1876 年バイロイト祝祭劇場の成立まで、ルネサンスに成立したイタリアの劇場構造とウィング・ボーダーの舞台装置は、ヨーロッパの劇場での主流となっていました。

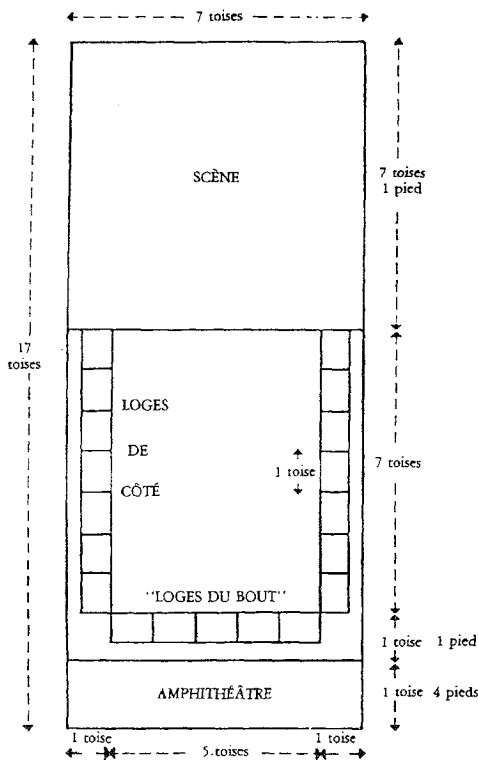
6. フランスの劇場構造

前章では、イタリアの劇場とその舞台装置の成立過程について概観しました。では、フランスでは、どのようにして遠近法の舞台装置と近代的な劇場建築は成立するのでしょうか。

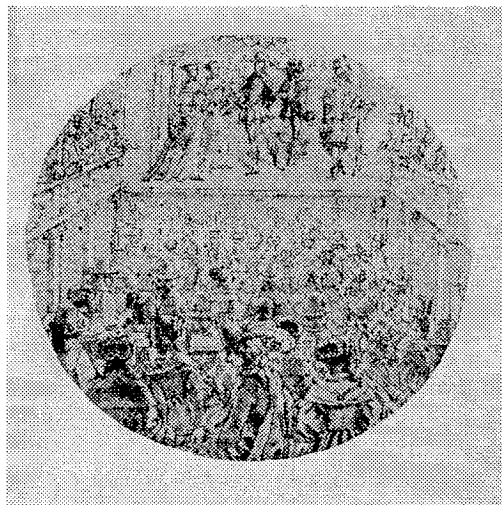
フランスでは、古代の劇場の研究としては、1534 年にマルリアヌス Marlianus が *Topographia anitiquae Romae* を、16 世紀半ばにはベアトリゼ Béatrizet がマルチェルス劇場の復元図を制作し、1579 年にデュセルソー Ducerceau が *Second volume des plus excellents bastiments de France* に五つの古代劇場の図を収録しています⁽⁶⁹⁾。

ウィトルウィウスの研究としては、1544 年にフランス人ギヨーム・フィランデル Guillaume Philander が注釈書を刊行しています⁽⁷⁰⁾。その中で、ウィング・ボーダーに似た舞台装置についても触れています⁽⁷¹⁾。しかし、その刊行はローマであり、ラテン語で書かれていますからフランスにどの程度影響を与えたかは判りません。1545 年にはセルリオの『建築書第二書』が刊行されていますが、同じ年にフランス語の翻訳がパリで出版されています。

このように、フランスにおいても、イタリアと同様、ギリシャ・ローマの劇場の構造と遠近法の理論は知られていたものと思われます。しかし、その実践においてはイタリアとかなりの隔たりがあります。フランスでは、劇場の建設は次のように行われました。



図版 13



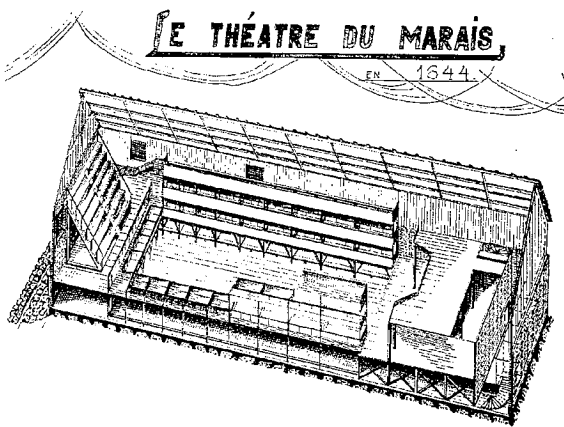
図版 14

- 1548 オテル・ド・ブルゴーニュ座
- 1634 マレー座
- 1641 パレ・ロワイヤル座
- 1644 マレー座焼失、再建
- 1647 オテル・ド・ブルゴーニュ座改築
- 1660 プチ・ブルボン座取り壊し
- 1689 コメディ・フランセーズ

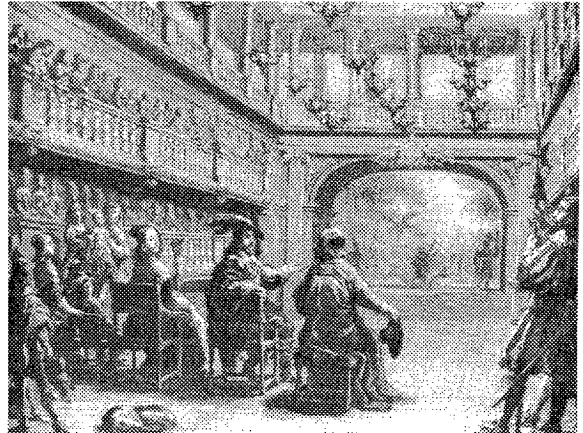
フランスでもっとも古い常設劇場はオテル・ド・ブルゴーニュ座ですが、図版 13はその平面図です。図版 14は、オテル・ド・ブルゴーニュ座での上演風景と推定されている図版です。この二枚の図版をみる限り、オテル・ド・ブルゴーニュ座の観客席は長方形で、イタリアの劇場のようにU字形をしていませんし、プロセニウム・アーチ也没有。

図版 15は、1647年に再建されたマレー座の立体復元図ですが、オテル・ド・ブルゴーニュ座と同様の構造です。

図版 16は、イタリア人ジャック・ルメルシエ Jacques Lemercierが設計したパレ・ロワイヤル座で、ルイ 13世臨席の下での上演風景です。図版 17はパレ・ロワイヤル座で上演されたデマレ・ド・サンソルランの『ミラム』につけられた図版です。この図版からこの劇場にプロセニウム・アーチと舞台を覆うカーテンがあることが判ります。プロセニウム・アーチとカーテンがフランスで初めて用いられ



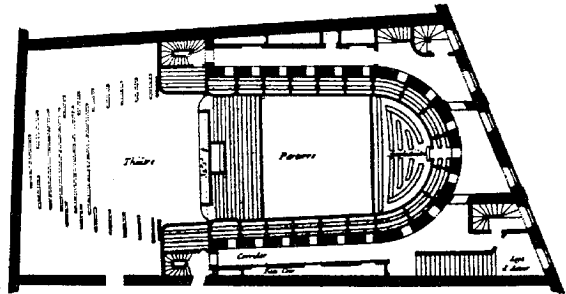
図版 15



図版 16



図版 17



図版 18

るようになったのはこの劇場からですが、これらの図版で見る限り観客席はU字形をしていません。

前章で述べたとおり、イタリアの劇場に始まるヨーロッパの劇場の基本的な構造は、平土間がU字形をしていることと、プロセニウム・アーチがあること、これに何層にもなった桟敷席がつけ加わります。この条件を満たすフランスの劇場は、フランソワ・ドルベール Francois d'Orbay が設計して 1689 年にできたコメディ・フランセーズ(図版 18)です。コメディ・フランセーズが造られるまでは、ヨーロッパの劇場建築の流れから見ると、フランスの劇場の発達は、他のヨーロッパ諸国に比べて相当立ち遅れていたといえるでしょう¹²⁾。

では、舞台装置における遠近法のほうは、どうでしょうか。

7. 宮廷バレーの舞台装置

16 世紀後半から、フランスでは独自の舞台表現として宮廷バレーが発達します。代表的な宮廷バレーを年代順に上げれば次のようなものがあります。

1581.10.15 『王妃のバレエ・コミック』 *Le Ballet comique de la Reyne*

1609. 1.31 『王妃のバレエ』 *Le Ballet de la Reyne*

1610. 1.17 『ヴァンドーム公のバレエ』（『アルシーヌのバレエ』） *Le Ballet de M. de Vendosme*

1615. 3.19 『王女殿下のバレエ』（『ミネルヴァの勝利のバレエ』） *Le Ballet de Madame*

1617. 1.29 『ルノーの救出のバレエ』 *Le Ballet de la Délivrance de Renaud*

1619. 2.12 『タンクレードのバレエ』 *Le Ballet de Tancrede*

これらの装置と演出を担当したのは、主にイタリア人です。最初の宮廷バレエは1581年の『王妃のバレエ・コミック』ですが、これはイタリア人のバルタザール・ド・ボージョワイヨール Balthazard de Beaujoyeuxが、また、1615年の『王女殿下のバレエ』と『ルノーの救出のバレエ』は、フィレンツェ出身のトマゾ・フランチーニ Tomaso Franchini が装置と演出を担当しています。

1610年の『ヴァンドーム公のバレエ』ではフランチーニ兄弟の一人が装置を担当し、ウィング・ボーダーを使用しています⁽³³⁾。一方、カーノードルは、1615年の『王女殿下のバレエ』では舞台の奥行きも浅く遠近法は不十分であり、1617年にフランチーニが装置の制作を担当した『ルノーの救出のバレエ』で、「角度のついたウィング」を使ったイタリア・タイプの遠近法による舞台背景が初めて登場したとしています⁽³⁴⁾。

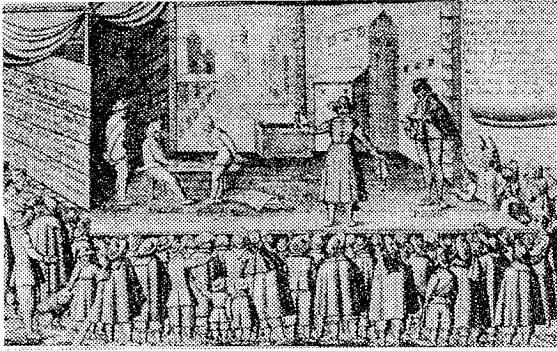
しかし、宮廷バレエでは舞台は主に登場人物の入退場のために使用され、バレエと演技は平土間を中心に演じられました。つまり、遠近法が舞台で用いられていても、それは舞台表現のごく一部としてでした⁽³⁵⁾。では、芝居の舞台ではどうだったでしょうか。

8. オテル・ド・ブルゴーニュ座の舞台装置

1630年代以前の上演については、喜劇、笑劇の場面の図版しか残っていません(図版19)。これら



図版19



図版 20

の舞台には、遠近法を用いた舞台装置は見当たりません。しかし、地方巡業の劇団では背景幕を遠近法で描くことで(図版 20)、部分的に遠近法の使用は行われていたようです。いずれにせよ、当時のフランスの舞台装置は常設劇場の成立以前のイタリアと変りないようです。

本格的な舞台装置の存在を示す記録は、舞台装置家ローラン・マウロ Laurant Mahelot 他がオテル・ド・ブルゴーニュ座で担当した舞台装置を

記録した『マウロの覚書』⁶⁾を待たなくてはなりません。『マウロの覚書』は、四部からなっていて、それぞれ執筆者が異なります。

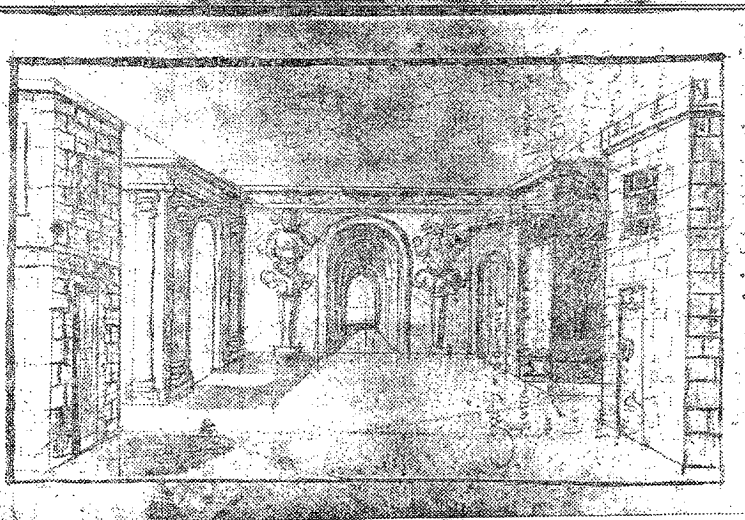
第一部の執筆者はマウロで、この部分の執筆年代については諸説ありますが、記載されている作品は、再演作品を除けば、1628年から1635年の間に上演されました。

第二部の執筆者は不明ですが、上演作品のタイトルのみで、執筆は1647年とされています。

第三部の執筆者はミッシェル・ローラン Michel Laurent で、記録されている作品から執筆は1678年の1月から11月に書かれたと推定されます。

第四部の執筆者も不明ですが、コメディ・フランセーズ成立後、1680年8月から1685年8月にかけて書かれました。

ここで取りあげるのはマウロの書いた第一部ですが、装置のためのメモの



図版 21

内、47作の作品には舞台装置のデッサンが付されています。図版 21 はアルディ Hardy の *Partenie, premiere journée* の装置のデッサンです。この図版の左右の建物の上下に補助線が奥行方向に向かって引かれ、この四本の補助線は舞台中央奥の消点に集束しています。このことから、このデッサンが一点透視で描かれていることは明らかです。他のデッサンも、これほど明瞭ではありませんが、いずれも遠近法を用いて描かれています。

また、『覚書』の中で遠近法 perspective という用語が使われている作品は次のものがあります。

Rotrou: *La Céliane*

Des Bruyeres: *Le Romant de Paris*

Rotrou: *La Celiméne*

Hardy: *Le Frère indiscret*

Passar: *Heureuse Inconstance*

Rotrou: *Diane*

La Pineliere: *La Foire de Saint Germain*

Passar: *La Florice*

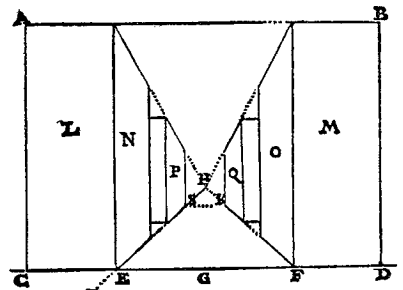
一、二例を挙げれば、アルディの *Le Frère indiscret* には次のように記されています。

舞台中央には、建造物と家々からなる遠近法が必要である。⁽³⁷⁾

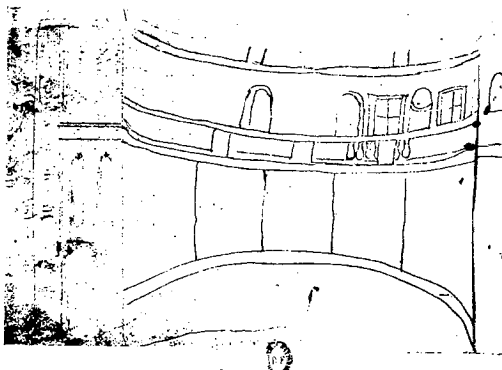
また、ロトルー Rotrou の『ディアヌ』 *Diane* には、次のように記されています。

上手と下手は人の眼を欺く者(装置家——筆者註)の考案した柱廊を形作る円柱と付け柱、手すりからなる遠近法で、舞台は通りと自由に入出りできる空家でなければならない。⁽³⁸⁾

ただし、遠近法の指示があるのは主に舞台奥の背景幕を用いた装置で、前舞台の装置まで遠近法で統一が計られていたかどうかは判りません。サバッティーニの『劇場の背景と装置の制作方法』には、ウィング・ボーダーによらないで装置を遠近法で制作する方法の説明がありますから(図版 22)、当でも制作しようとすれば可能であったろうと思われます。いずれにしても、マウロが舞台装置のデッサンを描いたとき、遠近法を意識していたといえるでしょう。



図版 22



図版 23

では、マウロは、遠近法による舞台の構成をどこから思いついたのでしょうか。図版 23 は、第一部の最後のデッサンですが劇場を描いています。それは、舞台から観客席を見た図ですが、観客席は U 字形をして、平土間の奥には棧敷席らしきものが描かれています。既に見たとおり、当時のオテル・ド・ブルゴーニュ座は、決してこのような形ではありません。また、1630 年代当時のフランスにもこの形の劇場は存在しません。この劇場の形は、イタリアの

劇場の様式です。マウロは、何をもとにこのデッサンを描いたのでしょうか。なにかの本の挿絵から引用したのか、実際に見たのか、それとも人から話を聞いて想像で描いたのでしょうか。また、なぜこのようなデッサンを残したのでしょうか。それは判りません。いずれにしても、このデッサンからマウロがイタリアの劇場の様式を知っていたことは確かです。また、おそらくその舞台にのる舞台装置に遠近法を用いられていることも知っていたと考えていいでしょう。このことから、マウロが、装置に遠近法を用いているのは、イタリアの影響と考えてよいのではないのでしょうか。

しかし、オテル・ド・ブルゴーニュ座では、この時点ではウィング・ボーダーの使用を示す証左はありません。当時は並列装置が使用され、一つの舞台の上に必要な場面の装置があらかじめすべて並べられ、各場面毎にその場面に必要な装置の前に俳優が移動することで、観客にその場面であることを示しました⁽³⁹⁾。

では、ウィング・ボーダーは、フランスではいつ頃から用いられるようになったのでしょうか。

9. 『ミラム』の上演

既に述べたとおり、フランスで最初にプロセニウム・アーチとカーテンをもった劇場は、パレ・ロワイヤル座でした。この劇場の柿落ととして、1641年1月にデマレ・ド・サンソルランの『ミラム』が上演されました。図版 24は、『ミラム』の第一幕の装置です。この芝居は、場面は一ヶ所で、場面転換はありません。時間の経過をあらわすためには、照明効果が用いられました。「ガゼット」*Gazette*は、この上演について次のように報じています。

フランスではもちろん、諸外国でもこれほど豪華な舞台を観たことはなかった。そして、遠近法は観客の目に一層の魅力をもたらした。...海に面したテラスの大きな平土間の、洞窟と彫刻、噴水に飾られた非常に繊細な庭園、自然に見えるさざ波、広大な波、二つの大きな船団、その一

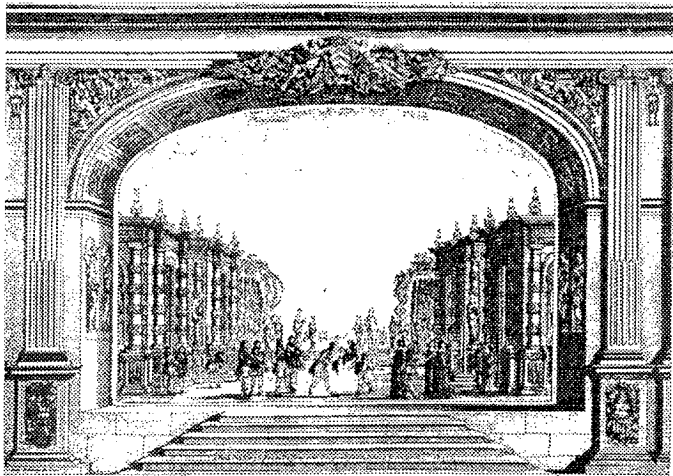


図 24

つは二海里も離れているように見え、二つの船団は観客の目の前を通過する。暗闇によって、庭園と海と空とに気がつかないうちに夜が訪れ、空は月に照らされている。この夜に、気がつかぬうちに曙とその後から太陽がやってきて昼が続く。⁽⁴⁰⁾

フランスの芝居で遠近法がその効果を発揮した舞台の記録は、これが最初ではないでしょうか。

10. イタリア・オペラとコルネイユの『アンドロメード』

イタリア・オペラは、1597年ヤーコボ・ペーリ作曲の『ダフネ』と1600年同じくヤーコボ・ペーリ作曲の『エウリディーチェ』に始まります。以後、オペラはヴェネチアで隆盛を極めます。フランスには、マザランによって1645年にイタリア・オペラが招聘されます。フランスで当時紹介されたイタリア・オペラは次の通りです。

1645.12.14 サクラータ作曲『偽の狂女』 *Finta Pazza*

1646. 2.13 カヴェルリ作曲『エジスト』 *Egisto*

1647. 3. 2 ロッシ作曲『オルフェオ』 *Orpheo*

上演されたオペラは3作ですが、『エジスト』の上演には舞台装置を使用していません。『オルフェオ』は、図版が手に入りません。『偽の狂女』と『オルフェオ』は、いずれも演出はトレッリですから、ほぼ同じ様な装置を使用したものと考えられます。そこで、ここでは『偽の狂女』を例として取り上げます。このオペラは、古代ギリシャの英雄アキレウスが、母親の勧めで、トロイ戦争への出兵を避けようとスキロスの王宮に身を隠しますが、オデュッセウスに見つけだされて、出陣するという筋書です。プロローグ付きの三幕構成ですが、場面転換は5回あります。このオペラを見たルフェーブル・ドルメッソン Lefevre d'Ormesson は次のように書いています。

12月27日水曜日、食事の後、フルシー氏と共にイタリア座に行った。そこで、私は五回の場面転換を見たが、一度目は果てしなく伸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、そこには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。その異なったすべての背景は、遠近法が非常に厳密で、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。⁽⁴¹⁾

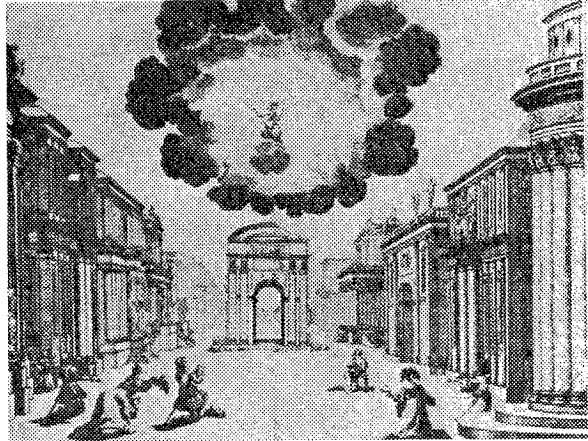
図版 25は、第三番目の舞台装置の都市ですが、明らかに遠近法が用いられています。この装置ではウィング・ボーダーの使用に関しては言及は見あたりませんでした。しかし、この装置を担当したトレッリは、1641年から45年までヴェネツィアのテアトロ・ノヴィッシモで活躍し、ウィング・ボー



図版 25

ダーを使った装置で人気を博していました。また後述する『アンドロメード』でもウィング・ボーダーを使用していますから、図版から見てこの舞台でもウィング・ボーダーを使用したと考えると間違いのないでしょう。

以上のように、『偽の狂女』と『オルフェオ』の上演によって、イタリア式の本格的なウィング・ボーダーによる舞台装置とそれに伴う場面転換がここで始めてフランスに紹介されました。



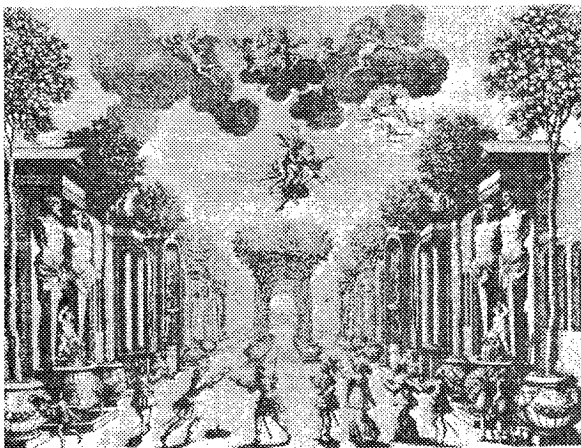
イタリア・オペラをまねてフランス・オペラ 図版 26

ラを作ろうとする試みが、コルネイユ Corneille の『アンドロメード』 *Andromède* です。1650年にプチ・ブルボン座で初演され、音楽はダスーシー、装置はトレッリが担当しました。プロローグ付きの五幕の構成で、イタリア・オペラと同じく、各幕毎に場面が変わります。プロローグの装置は、正面は山、山の下に洞窟があり、洞窟の奥に海が見えます。第一幕では、場面は、広場で、奥と両脇を壮麗な宮殿が囲んでいます(図版 26)。ト書きには次のように記されています。

舞台両袖と奥は、構造のそれぞれ異なった壮麗な宮殿である、しかし、それらの宮殿は見事に遠近法の均整を保っている⁽⁴²⁾。

この図版の舞台装置は、『偽の狂女』の図版 25 の舞台装置の建物と正面奥を除いてはほとんど同じ構成をとっています。

第二幕の場面は庭園で、両脇にミルトとジャスミンが植えられた白大理石の植木鉢と噴水が交互に並んでいます(図版 27)。



図版 27

同じ様な植木鉢に植えられたオレンジの木が両袖から離れてあり、それが舞台中央まで見事なアーケードを形作り、舞台は三本の小道に分けられ、遠近法の巧みな技巧がその三本の小道を千歩以上もあるように思わせている⁽⁴³⁾。

第三幕では、場面は浜辺です。両脇は岩場で、舞台前面が浜辺、舞台奥が海で、水平線に船が浮かんでいます。第四幕では、場面は王宮の前

庭、両脇には円柱の列、正面の王宮には三つの門があります。第五幕では、場面は神殿で、前の幕の装置に似ていますが、いっそう壮麗な装置とト書きに指示されています。図版とト書きから明らかのように、舞台装置に遠近法を用いています。こうして、イタリア・オペラによって初めてフランスに紹介された本格的なウィング・ボーダーによる舞台装置は、コルネイユの『アンドロメード』によってフランスの舞台に移植されました。

11. 機械仕掛けの芝居とフランス・オペラの舞台装置

『アンドロメード』は、フランスのオペラをめざしてイタリア・オペラをまねて作られた作品ですが、できあがったものは芝居でした。以後、場面転換と宙乗りを見せ場とする芝居は、機械仕掛けの芝居 *piece à machines* と呼ばれるようになります⁽⁴⁴⁾。

しかし、最初の機械仕掛けの芝居の上演は、『アンドロメード』の上演より少し早い時期になります。というのは、マザランからコルネイユへの『アンドロメード』の執筆の依頼は1647年でした。しかし、その上演が1650年になったのは、ルイ14世の病気、ヴァンサン・ド・ポールの上演中止の勧めなどがあって、上演が見送られていたからです。

その間、マレー座では、1647年3月末に座長フロリドル Floridor が王命によってオテル・ド・ブルゴーニュ座に移り、劇団は危機的な状況にありました。このため、マレー座は、劇団の立て直しのために、当時評判を呼んでいたイタリア・オペラに目をつけて、同様の趣向の芝居の上演に踏み切りました。マレー座では、機械仕掛けの芝居の上演のために装置家のデュニ・ブッフキャン Denis Buffequin と契約を結び、機械仕掛けの制作を依頼しています。その契約書の中でも、制作に当たってウィング・ボーダー（シャシ）について触れられていますから⁽⁴⁵⁾、上演にウィング・ボーダーが使用されたことは明らかです。マレー座は1647年後半から1649年にかけて5作の機械仕掛けの芝居を上演し、劇団は危機を脱します。以後、1681年までマレー座を中心として、ランカスターの分類に従えば22作の機械仕掛けの芝居が上演されます⁽⁴⁶⁾。これらの作品を年代順に並べると次のようになります（作品の後の括弧の中は上演劇団名です）。

1647 後半	Beaujoyeux: <i>Circé</i> (Marais)
1647.12	Inconnu: <i>Andromède et Persée, la délivrance</i> (Marais)
1648. 2	Chapoton: <i>Mariage d'Orphée et d'Euridice</i> (Marais)
1648.12	Boyer: <i>Ulysse dans l'isle de Circé</i> (Marais)
1649	Rotrou: <i>Naissance d'Hercule</i> (Marais)
1650.1.	P.Corneille: <i>Andromède</i> (Hôtel de Bourgogne) Petit-Bourbon
1656.11	anonyme: <i>Le Grand Astianax</i> (Hotel de Bourgogne)
1657 始め	Gilbert: <i>Amours de Diane et d'Endimion</i> (Hôtel de Bourgogne)
1660.11	P.Corneille: <i>Toison d'Or</i> (Marais)

- 1664 Boursault: *Les yeux de Philis changez en astres* (Hôtel de Bourgogne)
- 1666.1 Boyer: *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* (Marais)
- 1668.1-3 Moliere: *Amphitryon* (Molière)
- 1669 Boyer: *La Fête de Venus* (Marais)
- 1669-70 de Visé: *Les Amours de Venus et d'Adonis* (Marais)
- 1670-71 de Visé: *Les Amours de Soleil* (Marais)
- 1671.7-10 Moliere: *Psyché* (Molière)
- 1671-72 de Visé: *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* (Marais)
- 1675.3 T.Corneille: *Circé* (Guenégaud)
- 1675.11 T.Corneille et de Visé: *L'Inconnu* (Guenégaud)
- 1676.8.-12. T.Corneille: *Le Triomphe des Dames* (Guenégaud)
- 1679.11-80.3 T.Corneille et de Visé: *La Devineresse* (Guenégaud)
- 1681.2 T.Corneille et de Visé: *La Pierre Philosophale* (Guenégaud)

これらの作品に共通している特徴は、劇中で宙乗りが登場することです。もう一つの特徴は、作品のト書きにも記されていますが、遠近法をつかった舞台装置が使われ、すばやい場面転換が行われることです。

たとえば、コルネイユの『金羊毛皮』*Toison d'Or* の第一幕のト書きは、ウィング・ボーダー(シャシ)が使用されたことを示しています。

舞台となっているこの大きな庭園は、三列の糸杉からなり、その列の横に交互に置かれたシャシには、古代風の白い大理石の彫刻(その彫刻から台座のトリトンが支える大きな水盤に太い噴水が出ている)あるいは三つの鉢があり、その一つにはオレンジの木が、他の二つ鉢には、その日に切られて曲線に刈りこまれた様々の花が乱雑に盛られているのが見られる。⁽⁴⁷⁾

また、デュ・ヴィゼ de Visé の *Sujet des Amours du Soleil* の第四幕には、次のように指示されています。

この舞台は、好奇心を非常にあおるに違いない。そして、それをよく見ようとすれば、丸一日あっても足りない。なぜなら、人はただ一つの舞台に三十以上の場面があるというだろう、というのは、今までの舞台では、樹木、円柱、彫刻の一つ一つが、一つの装置をなしていたからである。私の一つ一つと言ったのは、くり返し使われていてもいつも同じものだからである。しかし、この舞台は、それとは同じではない。なぜなら、それぞれのシャシ毎に、新しいものが見られるからである。⁽⁴⁸⁾

このト書きの示すように、機械仕掛けの芝居ではウィング・ボーダー（シャシ）が使用されています。またこの装置の中で、遠近法が用いられています。コルネイユの『金羊毛皮』の第三幕の二番目の装置のト書きには次のように記されています。

視界をさえぎる暗い洞窟、人の眼はその洞窟の奥に遠近法が作りだす恐るべき距離を見出さずにはおかない。⁽⁴⁹⁾

また、ボワイエ Boyer の *Dessein de la Tragédie des Amours de Jupiter et de Sémélé* にも第一幕のト書きとして次のように指示されています。

しかし、秩序と均整がスペクタクルの第一の美であり、賢明で繊細な人の眼にとって魅力であるならば、建築にこれほどの規則性と遠近法によるこれほどの正確さが、かってどこで見られたらうか。⁽⁵⁰⁾

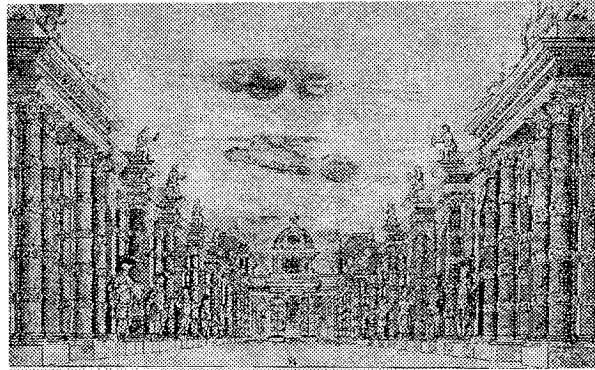
こうして、イタリア・オペラの遠近法に基づく装置は、機械仕掛けの芝居によって、フランスに移入されます。機械仕掛けの芝居における舞台装置への遠近法の応用は、そのままフランスのオペラに引き継がれてゆきます。

フランスのオペラは、1669年にペラン Pierre Perrin による「王立音楽アカデミー」の設立に始まります。1671年にペランの台本、ロベール・カンベル Robert Cambert の作曲でフランス最初のオペラ『ポモーヌ』 *Pomone* が上演されます。しかし、1672年にペランは負債を抱えて投獄され、結局オペラの上演独占権はリュリ Lully の手にわたります。以後、リュリは、1673年の『カドミュスとエルミオーヌ』 *Cadmus et Hermione* から14作のオペラを上演します。これらの作品を年代順に並べると次のようになります。

- 1669. 6.28. Perrin, L'Academie d'Opera 設立
- 1671. 3.19. Cambert, Perrin: *Pomone*
- 1672 Lully, オペラの上演独占権獲得
- 1673. 2. 1. Lully, Quinault: *Cadmus et Hermione*
- 1674. 1.19. Lully, Quinault: *Alceste*
- 1675. 1.11. Lully, Quinault: *Thésée*
- 1675. 8. Lully, Quinault: *Atys*
- 1677. 1. 5. Lully, Quinault: *Isis*
- 1678. 4.18. Lully, Thomas Corneille: *Psyché*
- 1679. 1.31. Lully, Thomas Corneille: *Bellérophon*
- 1680. 2. 3. Lully, Quinault: *Prosérpine*

1682. 4.17. Lully, Quinault: *Persée*
 1683. 1. 6. Lully, Quinault: *Phaëton*
 1684. 1.16. Lully, Quinault: *Amadis de Gaule*
 1685. 1.18. Lully, Quinault: *Roland*
 1686. 2.15. Lully, Quinault: *Armide*
 1686. 9. 6. Lully, Campistron: *Acis et Galathée*

これらのオペラでも、機械仕掛けの芝居と同じく、遠近法の装置が使用されています。図版 28 は、リュリのオペラ『カドミュスとエルミオーヌ』*Cadmus et Hermione* の第二幕の装置です。一般にリュリのオペラの装置は『偽の狂女』より複雑で豪華になっていますが、図版に見るとおり遠近法を用いていることでは基本的に同じ構成で作られています。

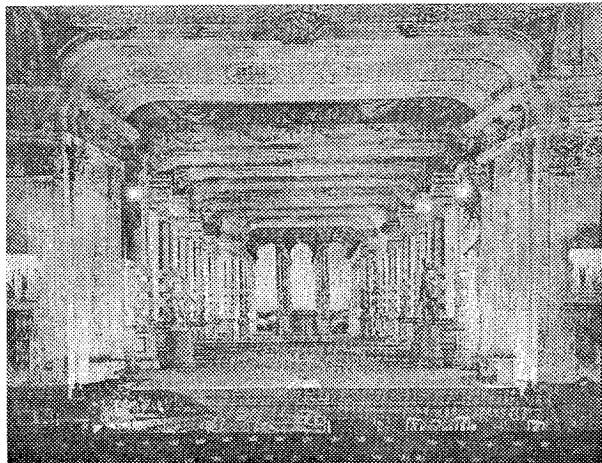


図版 28

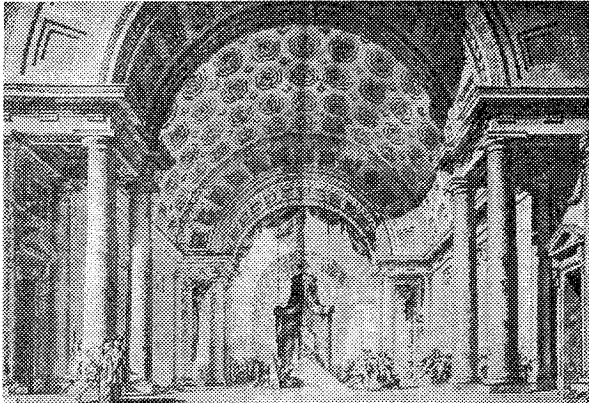
このようにして、イタリアで発達したウィング・ボーダーによる遠近法を用いた舞台装置は、機械仕掛けの芝居とオペラによって、フランスの舞台に定着します。

12. 古典主義演劇の舞台における遠近法

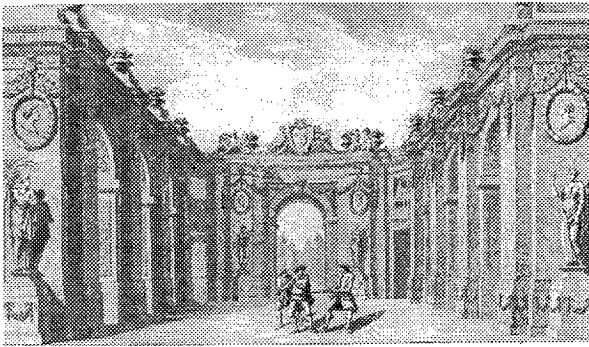
遠近法が舞台に用いられているのは、機械仕掛けの芝居とオペラにかぎりません。古典主義演劇の舞台にも遠近法は取り入れられています。古典主義演劇の場合は、場の一致の規則によって、場面の移動はほとんどありません。特に、悲劇の場合は「任意の宮殿」*palais à volonté* という場面設定がよくなされます。「任意の宮殿」として舞台が一つの部屋に限定される時、遠近法を必要としないでしょうか。図版 29 は、スウェーデンのドロットニングホルム王立劇場にある 18 世紀の「任意の宮殿」の図版です。この当時、劇場の舞台美術は、フランス人のアドリアン・マスルリエ、機械仕掛けはイタリア人ドナート・ストパーニが担当していました⁶⁹。この図版は、その装置をもとに描いていると思われ



図版 29



図版30



図版31

といえないでしょうか。

13. 結び

フランス17世紀演劇の成立にとって、規則の検討が重要な問題であったことはつとに知られています。しかし、ヨーロッパの劇場構造と舞台装置に対するイタリアの影響を見過ごすことはできません。16世紀後半から始まるヨーロッパの劇場は18世紀に一つの頂点に達し、バロック劇場と呼ばれる劇場の成立を見ますが、それはイタリア・ルネサンスにおけるウィトルウィウスと遠近法の発見に基づくものでした。フランスもまた、他のヨーロッパ諸国と同様な歩みを進めます。しかし、フランスでは本格的な劇場の成立は他の諸国に比べて一步遅れ、17世紀後半まで待たなくてはなりません。しかし、フランスの舞台と舞台装置に関しては、既に1630年代にイタリアの遠近法の紹介によって大きく発展します。その影響が顕著に現れているのは機械仕掛けの芝居とフランスのオペラですが、この影響は単にこの二つの舞台表現に限られるものではありません。古典主義演劇もこの影響とまったく無関係に成立するものではありません。その影響は、フランス17世紀演劇の舞台の成立の基底をなすものだからです。イタリアにおけるウィトルウィウスの研究と遠近法に基づく舞台

ますが、明らかに遠近法を使っています。この図版の制作年代は18世紀になりますが、恐らくこれが「任意の宮殿」の完成された姿ではないでしょうか。

図版30は、ラシーヌ Racineの『アタリー』*Athalie*の舞台です。

図版31は、モリエール Moliereの『スカパンの悪だくみ』*Fourberies de Scapin*の舞台です。

どちらの図版も、遠近法が用いられています。これらの図版は時代が下って18世紀のものですが、しかし、これほど完成していないとしても、17世紀フランスでもおそらくは同様な装置を使ったと考えられないでしょうか。または、17世紀当時、作家自身がそれと意図していないとしても、時代の指向は遠近法の舞台へと向かっていたといえないでしょうか。いずれにしても、遠近法を採用した舞台は、機械仕掛けの芝居とオペラに限らず、古典主義演劇に置いても意識されていた

は、フランス17世紀演劇にとっても欠くべからざるものだったといえるのではないのでしょうか。

[註]

- (1) 福田晴虔、『建築と劇場』、中央公論美術出版、1991、p.14.
- (2) 同書、p.23
- (3) ジョージ・R・カーノードル、『ルネサンス劇場の誕生』、晶文社、1990、p.274.
福田晴虔、前掲書、p.14.
- (4) 清水裕之、『劇場の構図』、鹿島出版会、1988、p.133.
- (5) 福田晴虔、前掲書、p.16.
- (6) チェザリー・モリナーリ、『演劇の歴史』、倉橋健訳、パルコ、1977、上巻、p.121.
- (7) ジョージ・R・カーノードル、前掲書、p.300.
- (8) 福田晴虔、前掲書、p.42.
- (9) 同書、p.40、p.46.
- (10) 『ウィトルウィウス建築書』、森田慶一訳註、東海大学出版会、1989、pp.130-131.
この翻訳では、諷刺劇という訳語が用いられているが、サチュロス劇と訳すほうが妥当と思われる。
- (11) 同書、p.11.
- (12) 同書、p.177.
- (13) 清水裕之、前掲書、p.134.
- (14) 同書、p.133.
- (15) 福田晴虔、前掲書、p.46.
- (16) 同書、p.46.
- (17) S・ティドワース『劇場 建築・文化史』、白川宣力・石川敏男訳、早稲田大学出版局、1986、
p.65.
- (18) 福田晴虔、前掲書、p.91.
- (19) 同書、p.92.
- (20) 清水裕之、前掲書、p.142.
- (21) SABBATTINI, Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, 1972.
- (22) ジョージ・R・カーノードル、前掲書、p.283.
- (23) S・ティドワース、前掲書、p.91.
- (24) 福田晴虔、前掲書、p.83.
- (25) 清水裕之、前掲書、p.155.

- (26) 同書、p.155.
- (27) S・ティドワース、前掲書、p.99.
- (28) 福田晴虔、前掲書、p.92.
- (29) LAWRENSON, T.E., *The French stage and playhouse in the XVIIth centurey*, AMS Press, 1986, pp.93, 94.
- (30) 福田晴虔、前掲書、p.81.
- (31) 同書、p.81.
- (32) S・ティドワース、前掲書、p.102.
- (33) McGOWAN, Margaret M., *L'Art du Ballet de cour en France (1581 - 1643)*, CNRS, Paris, 1978, p.81.
- (34) ジョージ・R・カーノードル、前掲書、p.312.
- (35) 橋本能、『1647年以前に機械仕掛けの芝居はあったかー「機械仕掛けの芝居」考(その2)ー』、エイコスー十七世紀フランス演劇研究ー、第VI号、1990、pp.55,56.
- (36) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, publié par Henry Carrinton Lancaster, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1920.
- (37) *ibid.*, p.93.
- (38) *ibid.*, p.98.
- (39) 橋本能、前掲書、p.58.
- (40) DEIERKAUF - HOLSBOER, S.Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le Théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, Paris, 1960, p.63.
- (41) *ibid.*, p.67.
- (42) CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, Didier, Paris, 1974, p.23.
- (43) *ibid.*, p.45.
- (44) 橋本能、「Piece à machines の特徴について」、仏語仏文学研究(中央大学仏語仏文学研究)、第23号、1991.
- (45) DEIERKAUF - HOLSBOER, S.Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Nizet, Paris, 1958, vol.1, p.221.
- (46) LANCASTER, H.C., *A History of french dramatique literature in the seventeenth century*, Gordian Press, New York, 1966, vol III, vol IV.
- (47) CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987, vol III, p.220.
- (48) *Recueil de Tragédies à machines sous Louis XIV(1657 - 1672)*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- (49) CORNEILLE, *op.cit.*, p.248.
- (50) *Recueil de Tragédies à machines sous Louis XIV(1657 - 1672)*
- (51) S・ティドワース、前掲書、p.131.

[図版の出典]

- 図版 1 チェザリー・モリナーリ、『演劇の歴史』、倉橋健訳、パルコ、1977、上巻、p.114
- 図版 2 同書、p.121
- 図版 3 福田晴彦、『建築と劇場』、中央公論美術出版、1991、p.116
- 図版 4 チェザリー・モリナーリ、前掲書、p.128
- 図版 5 LAWRENSON, T.E., *The French stage and playhouse in the XVIIth century*, AMS Press, 1986, p.71
- 図版 6 S・ティドワース、『劇場 建築・文化史』、白川宣力・石川敏男訳、早稲田大学出版局、1986、p.68
- 図版 7 S・ティドワース、同書、p.92
- 図版 8 BATAILLE, Andre, *Léxique de la machinerie Théâtrale*, Librairie Théâtrale, 1989, p.27
- 図版 9 チェザリー・モリナーリ、前掲書、下巻、p.46, 47
- 図版 10 SAVAGE Rogeer and SANSONE Mattero, *Il Corago and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630*, in *Early music, The Baroque stage*, vol XVII, No 4, 11, 1989, p.498.
- 図版 11 S・ティドワース、前掲書、p.98
- 図版 12 福田晴彦、前掲書、p.128
- 図版 13 *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1988, vol 1, p.152
- 図版 14 S・ティドワース、前掲書、p.79
- 図版 15 DEIERKAUF-HOLSBOER, S.Wilma, *Le Théâtre du Marais*, vol.1, Pl.X.
- 図版 16 *Le Théâtre en France*, vol 1, p.203
- 図版 17 DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *Mirame*, 1641.
- 図版 18 LAWRENSON, T.E., op.cit., p.254.
- 図版 19 チェザリー・モリナーリ、前掲書、上巻、p.16,17
- 図版 20 *Le Théâtre en France*, vol 1, p.125
- 図版 21 *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920, XXIII.
- 図版 22 SABBATTINI, Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, 1972, p.45.
- 図版 23 *Le Mémoire de Mahelot*, XLIX
- 図版 24 DEMARETS DE SAINT-SORLIN, *Mirame*
- 図版 25 DECUGIS, Nicole et REYMOND, Suzanne, *Le Décor de Théâtre en France*, Compagnie

française des Arts graphiques, Paris, p.67.

図版 26 CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, Didier, Paris, 1974

図版 27 *ibid.*

図版 28 DE LA GORCE, Jerome, *Berain Dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris, 1986, p.83.

図版 29 *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, CNRS, Paris, 1968

図版 30 DECUGIS, Nicole et REYMOND Suzanne, *op.cit.*, p.126

図版 31 *ibid.*, p127.

この論文を書くにあたって、駒沢大学の高橋薫先生と長崎外国語短期大学の戸口民也先生から貴重な文献を拝借することができました。両先生に深く感謝の意を表します。

なお、この論文は中央大学特殊研究費を使用させて頂きました。

薄幸の小姓（その4）

トリスタン・レルミット

野池恵子訳

32.どのようにして薄幸の小姓は毒をもられたか。

私にとって幸福であり同時に不幸でもあったその日以来、主人はさまざまな策を講じて私をたえず自分のそばにおこうとしました。彼女は私に食卓の世話をさせようとして、もうその担当の侍臣にわざわざほかの用をいっつけはしませんでした。断固たる口調で、侍臣の役目を私が果たすよう命じたのです。美女からかくも手痛い仕打を受けた侍臣は、そのために私を殺して恨みを晴らそうと心に誓いました。ある晩のことです、私は錬金術師がくるはずだった商人の家の近辺であまりにも長い時間を過ごしてしまい、夕食の時刻に間に合わなくなってしまいました。そこで食事を自室にはこんでもらいましたが、何と驚いたことに、供されたサラダを少し飲み込むと、咽と舌にやけるようなひどい痛みを感じるではありませんか。唇はふくれあがり、それとともに体が熱で熱くなってきました。この即座の激しい症状を目の当たりにしたものはみな、私が毒を飲みこんだものと確信しました。毒とまではっきりと認めたくはなかった人々もすくなくとも、サラダの野菜の間に蜘蛛のようなものが入っていたと言っていました。それにしても手当てをしなければなりません。みなは私に生温い油を飲ませ、嘔吐させようとしてしました。しかし、家の医者かスプーンに何かわけのわからない解毒剤を入れて私に飲ませようとした時、私は錬金術師がくれた魔法の薬がまだ残っていたことを思い出しました。そうなるともうほかの解毒剤はのみたくありません。私は錬金術師の薬を3、4粒服用しました。するとそのむが早いか奇跡のような効果が即座に現れて、毒はこの効き目の高い薬によって消えたのです。しかし、毒は消えても消耗感が激しく、また唇が少しふくれて黒ずんでいたのも、私は部屋にこもらざるをえませんでした。そのような状態で主人の前に姿を現す決意などできたものではなかったのです。しかし主人のほうはその事件を知って、すぐに私に会いに来ました。主人は彼女のお気に入りの侍女と連れだって私の部屋のそばにある大テラスを散歩すると見せかけ、そこから私のところに忍び込んできたのです。彼女は私の不幸をなぐさめ、深く私に同情していると断言しました。それにたいして私は、まだ口がうまく動かず目で答えることしかできませんでした。彼女も視線を返してくれましたが、その目にはしばしば涙があふれました。彼女はこうして私のところを訪れたあと、誰の目にも明かな毒殺未遂事件の首謀者にたいし怒りを爆発させて、事件の解明を間違いなくまた手厳しくとり行わせようとしてしました。しかし彼女や私などよりも分別のあった彼女のお気に入りの侍女はその計画を諦めさせました。事件を解明しようとしても無駄だ、秘密にすべきことまであかるとみだすだけだ、と侍女は主人をさとしたのです。われわれにとって最良の策は、その犯罪を隠し、ことに噂が立派な母君の耳に届かないようにすることなのでした。私の美しい主人は、私の体が不調のあいだ、部屋からジャムをたくさん届けてきまし

た。また、主人自身に供された料理を侍女に命じて、侍女の手で私のところに運ばせました。さらに優しい愛情を示したくなった彼女は、ある晩、私を喜ばせようとしてたくさんの小さな宝石類と彼女の髪の毛で作った腕輪とを持って私を訪れたのです。腕輪の止め金にはすばらしく美しいエメラルドの薄板が使われていました。私はそれらを受け取りましたが、それは私に宝石を与えてくれる人の手を大切に思ったからで、豪華な宝石を高く評価したからではありませんでした。私は錬金術師にたいしあてにしていた巨額の財宝に思いをめぐらせていたので、それらがどれほど高価な細工をほどこされた品々であろうとほとんど重視していなかったのです。したがって虚栄心につかれて、また主人が気前良く与えてくれた贈物にまもなくお返しがふんだんにできることを期待しながら、あの奇跡の男が私に待つように命じた商人の家に、一日に2、3度は人を遣わさずにいられますでした。商人の家を見張るようになってからもう3週間以上もたつのに、男は約束したとおりの時期にロンドンにやってこないの、それがそろそろ苦痛になり始めていたのです。

33. 主人に伴って薄幸の小姓は出立する。その道中、どのようにして主人の従姉妹から手紙を受け取ったか。

主人の母君がロンドンに出てきていたのはある大きな裁判の判決を確認するためだけでしたので、用事がすべて片づく、彼女はいくつかある住まいの一つで、スコットランドとの国境あたりの小川の岸辺に建てられた見事な城に戻る決心をしました。ある晩、私の主人のお気に入りの侍女が私のところにやってきて、翌日に出立するので主人につききりでいなくてはならない、と告げた時には私は本当に驚きました。

この知らせを聞いて私はかなり動揺しました。主人からほんのわずかでも離れたなら死んでしまいたいのでしたし、だからといって想像上の富が実際にわが手にはいる可能性のあるその土地を、さほど簡単には去れません。私をそこに残して欲しいと申し出る気力もなく、そのくせ主人とともに出発したらひどく気落ちするに違いありませんでした。しかし最後には強い方が勝ちました。私は主人とともに豪華四輪馬車に乗りこんだのです。あの錬金術師が到着したら私に知らせよう人に命じ、金も置いたうえでのことでした。私はまだあなたにお話ししてはいませんでしたね、私が病気のときに主人の従姉妹がどれほど熱心に、休みなく容態を尋ねてきたか、何度、彼女が小姓を私たちのもとに送ってきたかについては。その小姓に会うことは、当方で用心していたから一度もありませんでしたが、がそれよりも、次のようなことが起きたということだけ、お話しいたしましょう。私たちが町をでるやいなや一人の男が馬に乗って追いかけて来ました。その顔を見かけたことのある者は仲間には誰もいませんでした。飛脚は大声で、この一行にフランス人の若者がいるはずだ、その若者にフランスから届いたばかりの手紙の入った包みを渡したい、と述べたのです。私はそれを扉越しに聞き、包みが私あてであることを彼に合図して知らせ、同時にポケットから金貨を一枚取りだして渡し労をねぎらいました。飛脚が手紙を私に渡した時、四輪馬車が主人の命令で止まったので、彼はさらにこう言いました。それは重要な知らせなので、間違いなく渡すよう命じられた、またその手紙に返事の必要があるかもしれないので一行が食事をとる場所までつきそいたい、

と。私は飛脚の言葉を聞いて喜びのあまりひどく興奮しました。私は確信したのです、絶体にあの錬金術師がやってきたのだ、手紙はそれを知らせるものだ。私は今にも主人に、召使の馬を貸して欲しい、ロンドンまでその馬で一走りして来たい、戻るまで召使には私の座席に座らせておいて欲しい、と申してようとしていました。ところが私に心配事ができたことに気づいた主人は、彼女自身が私の苛立ちに耐えられなくなり、手紙の封を切るように私に命じました。私はすぐに彼女の命に従い、手紙を広げました。そして内容をざっと読んで、顔から血の気がひいたのです。主人はそれに気づき、ひどく顔色が変わったが悪い知らせなのか、いったい何が起きたのか、と私にたずねました。私はむしろ若者に特有の羞恥心を顔に表して、体の具合が少し悪かった母親からの手紙だと答えました。私は手紙をすぐさま折りたたみ握りしめたので、あの美女はどんな書体で書かれているか、私がどのような身分にされているか知りたいので、手紙が見たいと言いだしたのです。私は手紙を快く見せましたが、彼女は文面を見た瞬間、その内容と差出人が、教えられたものと違うのではないかと疑いました。しかし彼女はそのまま手紙を私に返し、湧いた疑惑を巧妙に隠したのです。私の秘密を見破りその不実をさらに明かにしたいと思った彼女は、時をおいてかならず、その手紙に関係したことをたずねてきました。手紙の書かれた日付はいつなのか、私の母はどこの具合が悪いか、人に話しても構わないことでそのほかにどんな知らせを私の母が書き送ってきたか、などです。私はそれらの質問のすべてに返答をしましたが、いずれにしろ困惑して取り乱してしまい、そのたびにさらに赤面することとなりました。主人は、それらの質問があまりにもひどい苦痛を私に引き起こしたので、私に哀れみを覚えました。手紙について話すことは私を拷問にけるようなものだと思ったのです。ついに私たちは昼食が用意されていた城に到着しました。私はみなが食卓につくまでの時間を利用して返事を書き、私についてきた使者に持たせて送り返そうと考えて、執事から文箱と便箋をもらいました。そして離れた寝室でこっそりと返事を書いていたところ、主人が不意を襲って現れたのです。机の上に広げられた例の手紙をしまう間も与えず彼女は手紙が次のような内容だということを知ってしまいました。

私はあなたに対し十分に愛情をお示しましたから、いくらかの感謝のしるしをあなたには表していただけるものと思っております。それなのに私はもう一週間もあなたの消息が届くのを待ちこがれ、どうなさっているか知ることができません。あなたは私のどの召使の目からも逃れておいでですね。私は彼らと同じようにあなたの姿を最初からお見かけしないほうがよかったですでしょうか。そうすれば、私を欺くことになる希望など持たずにすみましたが。もし私への音信不通があなたの意志ならば、このまま何の便りもおだしにならないでくださいませ。もし、他の誰かから厳しくそう強いられているのならば、あなたの消息を私に知らせる手段を探してください。あるいは、私に会いにくる方法を見つけてくださいませ、私は恋をしているのですから。

あなたにお仕える者、あなたの最良の友より

私の主人はわずかに動揺しながらこの手紙を読み、文面にまず彼女の従姉妹の恋心を読み取りま

した。しかし、従姉妹との仲が親密である証拠がそこにはまったくなかったもので、私にとって主人の気持ちをなだめるのはさほど難しいことではありませんでした。彼女が不満に思ったのは、私がこの件を秘密にしておいたこと、そればかりかその隠し立てを嘘で粉飾したこと、それだけでした。彼女の非難に対して私は、どんな女性に対しても持たなければならない尊敬の念と、紳士が婦人に対して保持する習慣のあの賢明で侵すべからざる秘密厳守の義務とを持ち出して対抗しました。その結果、彼女は私の弁解を受け入れましたが、罰として、従姉妹に次のようなことを書くよう私に命じました。

主人の従姉妹への薄幸の小姓の返信

あなた様がたぐいまれなる美しさと美德の持主でいらっしゃるにもかかわらず、またあなた様の私に対するご厚情が絶大なものであるにもかかわらず、私はおそれながらこう懇願いたします。私があなた様にお示し申し上げる感謝の念がわずかなものであっても驚きくださいますなど。これは主人が、あなた様にお返事いたします手だてもその時間もすべてを私からとりあげてしまったからです。ですから、あなた様が私にご好意をお寄せくださいまして無駄なことごさいます。私はあなた様に次のようにお書きする時間さえほとんどみつけないのです、

あなた様のきわめて従順なるしもべより、と。

こうして手紙は書きあがりましたが、意地悪くも私の主人は、私がこの手紙を彼女の目の前でいそいで書くように望みました。それは私が書くのに手間取らないようにさせるためでしたが、また同時に、私とその手紙に無頓着なのを見て彼女は満足をえたかったからでもありました。

34 薄幸の小姓は主人から贈物を受ける、二人がともに旅をする道中で。

われわれの旅は何事もなく続けられました。私は『アストレ』¹⁰⁾ですでに読んだところすべてを、道すがら主人に語ることにしました。それがいま脚光を浴びているもっとも巧緻にして楽しい小説の一つであり、有名なその著者がこれですばらしい評判をとったことは、誰もが知っていました。私は主人や彼女のお気に入りの侍女の耳を疲れさせないよう、毎日5時間ないし6時間をこれにあてました。主人の母君やその腹心の女性の一人は私の話を聞くうちに魔法にかかったように寝入ってしまったが、これは私たちがかわしあう流し目や耳許でささやきあうちょっとした言葉が彼女たちに気づかれないように私がとりはかったことでした。しかし、私に毒を盛ったあの侍臣は好奇心から、私の座っていた馬車の扉の帳の前方にしばしば馬を駆り立てて出てきては、私が名誉ある立場にいて美しい主人と良い仲なのを認め、激しく怒りに燃えました。侍臣は私の主人を人知れず熱愛していたのに、まったく寵愛されなかったのです。私は、彼がしばしば天をみあげ恐ろしいしかめ面をする姿をみかけました。それが私への呪いなのだと察することはできましたが、それでも私は笑わずにはられません。ある晩我々が、当家の親類の所有する城に着きそこに投宿したときのことで、ここに2、3日逗留することになっていましたが、私の世話係を命じられていたア

イルランド人の少年が、こう私に告げにきたのです。私の寝室にトランクが一つ届いた、私の所有品ではないのでそれを受け取っていいかどうか聞きたい、と。私はそれが何だかわからないでいると、われわれの話を聞いた主人のお気に入りの侍女が笑いながら私に言いました、奇妙に思う必要はない、それは彼女の親友の衣類なのだから、と。私は彼女がこう言明してくれたことに対して丁重にお礼の言葉を述べ、すぐに召使にトランクを受け取るように命じました。しかし、私が自分の寝室に引きとると、おなじ侍女がそのトランクの鍵を届けてよこし、寝室にあるものはすべて私のものであると伝言してきました。それを聞いて私はひどく驚きましたが、まったく覚えのないそれらの衣類がどんなものか見てみたくなりました。すぐに私はその大箱をあけてみると、なかにはたいへん上等の二着の礼服がきちんとたたまれて色鮮やかな装身具類とともに、はいっていたのです。私はさらにいくつかの箱を開いてみましたが、そのどれもに上等な下着がきちんとたたまれてたくさん入っていました。また、つややかなうろしと金で覆われた四角い箱には、それは中国でつくられた箱でしたが、香油や匂い粉が詰められたすばらしい瓶が何本も入っていました。これらの品々のなかに、ダイヤモンドで飾られた肖像画の箱がみつかりました。肖像画の人物は私が熱愛する女神でした。箱の上にはうすい小さな紙が四つに折られて置かれ、次のような文が書かれていました。

もしあなたがこの贈物に物質的な価値だけをお求めになるなら、これはあなたにとってとるにたりないものとなりましょう。ですがもしあなたがこれを受け取られて、その送り主の愛情を心にとめくださるなら、蔑ろにはなさらないでしょう。これらの品々をどうか私のために身におつけください、私は心に、あなたの姿をいつも刻みつけておきたい思います。

手紙には署名がありませんでした。そのかわりに、私もよく知っている暗号が記されていました。その暗号は、私の目の前で主人が幾度もあちこちの窓ガラスに、ダイヤモンドの先端で彫りつけたものでした。私は長い間この手紙や肖像画に口づけをしました。私の恋する人がとても心細やかで情愛にあふれているのを強く感じ感謝の念で心が満たされました。しかしながら刺のないバラが存在しないように、私はある種の苦悩を感じることにしこの喜びを味わうことができなかつたのです。この時ほどあの錬金術師の到着が遅れていることを不安に思ったことはありません。私は彼からすばらしい秘伝を伝授してもらい、そのあとで私の主人の数々の贈物に感謝する手段を得ようと思って、また彼女のお気に入りの侍女にもふんだんに贈物をしたいと思って、彼の到着を待ちこがれていたのです。

35 薄幸の小姓が愛の証をほかに主人から受け取った快い夜について。

私は主人が姿を現すやいなや彼女に近づき、その贈物に対して非常に丁重に感謝の念を表明しようとしてしました。しかし私がきりだそうとすると彼女はすぐに私の口をふさぎました。彼女は自身の慎み深さが私に台無しにされるのをおそれたからか、あるいはそれで私が狼狽してはいけないと思ったのでしょう。私は彼女の広量なつつましさに高貴な生まれの者が持つ思いやりを認めて感嘆し

ました。そしてそれをきっかけに施しについて考察し、いくばくかの施しをする時に自分のことや自分の虚栄心しか考えにいけない貴族たち、善行を施すにもしばしば受け取る人間に中途半端な親切かしない貴族たち、これらの貴族たちは決してほめられた存在ではないと考えました。彼らは何度もうるさく催促されてようやく、パンのかけらに石を混ぜて差し出すのです。彼らは虚栄心から物を施すので、相手を尊大な言動で打ちのめすことができなくなると、激しく怒るのでしょう。

私の主人はほとんどまる1日というもの、私が小声で話しかけようとしても耳を貸そうとしませんでした。そのようなことを言ってはならない、ひどく困惑するだけだ、と彼女はいつも私に述べるのでした。最終的に私は彼女の肖像画について話したいと合図したところ、彼女はついに折れました。それはすばらしいできの小肖像画で、画家が自身の技法の限りをつくして、実物の彼女の美しさがその絵と同じであることをわからせるために描いたものでした。私たちはこの肖像画について大いに意見を戦わせましたが、戦いはもっぱら私の愛と彼女の慎ましさを戦いに終始しました。結局、彼女は慎ましく礼儀正しかったために私に屈し、勝ちを私の熱情に譲りました。彼女はもうそれ以上私を引き立てられなくなったので、手を私に差し出して口づけをするよう促し、それで私の口をふさいで私に黙らせようとしてしました。

一方、私を秘かに憎んでいた侍臣を除き家の全員が、その日私の着ていた新調の服を見に集まって来ました。そして私が立派な身なりをしているのを見て、私の仕立屋の名前は何か、それはイギリスのかフランスのか、装身具はいくらぐらいしたかなど、さまざまなことをたずねるのでした。私はそれらの問いのどれにもほとんど答えることができませんでした。私の主人も彼女のお気に入りの侍女も、彼らといっしょになって私に何事かを言っは、まわりの人たちが知っている以上のことは何も知らないと思わせようとするのでした、しかし、彼女たちは通りがかりにそれについては一言私に言っただけでした。

豪勢なもてなしを受けてこの立派な城を出発する日の前夜、私の主人は近隣の貴族たち全員から挨拶の言葉を述べられて疲労し、かなり早い時間に部屋に下がりました。もしかしたら彼女は甘くささやきかける何人かの領主たちの言葉に、思いのほか長いあいだ耳を傾けてしまい、気がとがめたのかもしれませんが。彼女はベッドに入るとすぐにお気に入りの侍女を私のもとに遣わせて私を呼び寄せました。侍女は、主人の母上が私の腕に寄りかかり私とともにいたにもかかわらず大声で、彼女の主人が眠れないでいる、何かお話をしてさしあげて眠らせてあげて欲しいと私に言いました。娘の健康を何よりも大切に思う優しい母君は何も言わずにすぐに私にその許しを与えました。そして私は悦楽の頂点へと手を引かれて行ったのです。口に出して言わないほうがいっそう強く感じられることについては、ここであなたに申し上げるのをやめましょう。それにそれらのことを口に出して言えるということは、私がそれらを強く感じとれる人間ではないということなのですから。私は7時間から8時間の間、ベッドの置かれた閨房で片膝をついて、誠実な愛の証として人が与えることができる気高い寵愛のすべてを受けとったのです。忠実に愛することをお互いに何度も何度も誓いあいました。そして、不安から何度も非難しい、それをつぎには愛の力で解消するのでした。不安のすべてが、与えては受ける堅固な愛の誓いによっておさまったのです。主人から侵されること

のない愛の確かな証拠を数多く受けとって、私はようやく彼女のもとを退きました。私は幾度となく別れの言葉を口にしましたが、それで私たちの会話は終わりませんでした。彼女がまだ言いたらないことを思いだして私を何度も引きとめたからです。もし彼女のお気に入りの侍女が睡魔におそわれ死にそうになって私たちに、夜がひじょうにふけたと告げにこなかったら、私たちはともに夜明けを迎えたことでしょう。

36 薄幸の小姓は主人の家に滞在する。侍女がいかに巧妙だったか。

私はこの幸せな夜に続いてほかに何度も心地よい夜を過ごしました。あまりにも幸福であるために感じる不安、錬金術師の近況を知りたいというあせりから生じる不安、というのもあの錬金術師は私の愛の計画の実現に是非とも必要に思われたからですが、そういった不安を除けば私にはほかにどんな心配のたねもありませんでした。私たちは3ヶ月ないし4ヶ月のあいだ逗留することになっていた彼らの美しい住まいに到着すると、町に滞在した時より自由に会ったり語り合ったりすることができるようになりました。私の主人は母君に太りすぎるのがおそろしいと常々述べていて、そのおそれがあるからと偽って不都合な事態に陥らないよう午前中から散歩に出かけるのを日課としていました。行き先は小川の岸への段丘に広がる大きな果樹園で、私は彼女のこの運動のお供をするためにいつも呼び出されました。彼女の歩くのを助け、気晴らしの手伝いをするためでした。彼女の侍女は、彼女が私に抱いている気持ちを非常によく知っていました。それで私は躊躇することなく侍女に打ち明け話として、私は生まれがたいへんよいこと、王子たちのあいだで育ったこと、私にはかなりの額の財産があり5、6ヶ月のうちに一万エキュ^①を彼女に与えることができること、それで私に不都合なことは何も起きないし、特に奮発して与えるわけでもないこと、などをあかしていました。それに自分で言ったことがあまりにも真実なことに思えて、侍女に対するそのうけあいかたまで自信に満ちたものになりました。

彼女は、こうして間違ったイメージを私にたいして持ったために、またそれは私自身の脳裏にすでにそう刻み込まれていたものでしたが、大変気軽に私に仕えてくれました。彼女が私たちのもとに来るのを遠慮し、邪魔にならないようにしたのはこういった事情が一部に働いたからでした。私たち二人だけのほうがずっとくつろげるだろう、と彼女は考えたのです。また私たちはこの大きな果樹園の奥まったところにある、密生した森の中によく迷いこんでしまいましたが、このそつのない娘は時々どこかの大木に目を向けて、かなり長い間その美しさを鑑賞していました。彼女は私に、何らかの愛のしるしを主人からもらうための大胆さとその時間を与えようとしたのです。

またある時、私たちが小さな迷路の中央に作られたまったく人気のない泉のそばの、草の上に座っていると、その侍女は水の流れる音を聞きながら寝入ったふりをしました。目が覚めきっている二人にとって彼女が邪魔な存在にならないようにしたのです。また私の主人はしばしば奉仕者遊びをすることがありました。草の茎を用いてくじを引くのです、侍女はいつも最愛の人が私になるように仕組みました。すると私の主人は顔を赤らめて、居並ぶ男たちのなかから私を勧めるのは不適當だというような態度を示します、それにたいして機知に富んだ腹心の侍女は、ただもの柔ら

かに申し開きをするだけでした。たしかに私は生まれの知れない外国人だからそれにも一理はあるが、人から高く評価されている領主たちに、私は匹敵する存在なのではないかと思われる、と侍女は言ったのです。そのようなわけで私の愛は航海しながら風を受け、また潮の満干を体験させられはしたものの、すでにその港は見えていました。ところがこの時、逆風が吹いて私は道を見失い、暗礁に乗り上げてしまいました。あやうく座礁するところでした。

37. 薄幸の小姓の、当家の侍臣への対処のしかた

魅惑的なその館に私たちが落ち着いてすでに1週間がたちました。その間ロンドンから何の便りもなく、覚めている時の、また夢を見ているときの甘美さを乱すものは、あの錬金術師に再会したいという執拗な欲望以外にありませんでした。薔薇十字団⁹⁾という異名をとったあれらの夢想家たちは、錬金術師になることをとりわけ自慢にしましたが、私にはあの男が実際彼らのいう錬金術師のように思えてなりませんでした。ある朝、私の主人のお気に入りの侍女が私に会いにきました。私が自室で着替えをしていたからですが、彼女は何か私の物入れの一つにしまってあるものを見たいというふりをしながら、その中にスペイン皮でできた財布を置いていきました。財布にはジャコビアン金貨¹⁰⁾が百枚入っていて、侍女が主人の命令通りのやりかたで私のところに持ってきたものでした。私にはこの金の一部を、即刻、間違いなくあの男の到着を知るために用いるのは、時宜になかったことだと思えました。そこで私はこの仕事に向きそうな使者を探しました。そしてまもなく頭のかなりよい、非常に忠実な使者が一人みつかったのです。その男は所帯持ちでしたが、それまでの生涯を旅に暮らしていたので、20ポンドが支払われた上、道中の分とロンドンに滞在する分が別に貰えるとわかると、この仕事で妻や子供たちを置いて旅立つのに何の心痛もなくなりました。彼は錬金術師が泊まることになっていた商人の家のそばに宿をとり、使用人の一人と懇意になるなどして近間なのをうまく利用し、その異国人の到着をいち早く知るようにする、と私に約束してくれました。彼がロンドンで待機するのは1週間でしたが、私はそのあと同地にまた別の使者をやって、くだんの男の確かな近況が得られなければ2週間まで待つよう指示しました。

私は錬金術師に大きな期待を寄せたことから、ひどくうぬぼれるようになり、もはや自分自身がわからなくなってしまいました。大貴族になるんだ、だからもう薄幸の小姓として生きなくてもいいのだ、とせっかちに思い込んでしまいました。私は普段よりずっと時間をかけて身繕いをするようになり、私にはまったく似合ってもいない優雅さを、ばかばかしくも追及したのです。帽子のまわりには羽飾りをむやみにつけました。まるでつば広の婦人用の帽子のカブリーヌを被っているかのようにでしたが、また、どこかの元老院議員になったつもりで重々しくいかめしい足取りで歩きました。しばしば片手から手袋をはずし、頭髮に手をやるような仕草をみせましたが、それは手の美しさを見せるため、主人から贈られた立派なダイヤモンドをひけらかすためだけでした。私は愚かにもそこまでうぬぼれしまったので、たとえ私が率直で偏見にとらわれない気質の持主であっても、家の者にとっては耐え難い存在になってしまいました。徒勞に終るとわかっているから私を喜ばせようなどとする召使は、誰一人としていなくなりました。私は私のことをいくらかの礼儀をもって

取り扱ってくれる人にだけ、機会が訪れると熱意を持って尽くしたのです。が、性格が良いということは、悪しき性格の者たちの間にあっては、どれだけ利点が多いことかあなたにもこれからわかりになりましょう。人から愛してもらうための術とは無用の長物ではございません。

ある朝、私の主人がまだ眠っている時、そして彼女の腹心の侍女がまだ自室から出てこない時、私は夢想にふけりながら城のかたわらにある牧草地まで散歩をしに行きました。たまたまそこで、家の奉公人たちが嫉妬深い侍臣とポーム⁹の試合をしていました。私には彼らの試合は真剣なものではないように思えました。が、私が気にもとめずにやった行為を、侍臣は犯罪的だと思ったのです。ほかのことを考えて深い物思いに沈んでいた私は、飛んできたボールを足で蹴ってしまい、そのために侍臣は1点を失ったからでした。彼は怒りで真っ青になって私のところにきて、狂ったような目で私をにらみつけ、ひどく文句を言いました。私には彼の言葉がほとんど理解できませんでした。私は侍臣の非難に対してこう言いました、私は彼に害を与えようと思っていないし、だからといって彼に仕えようとも思っていない、仕える理由より、むしろ害をなす理由のほうががあるが、と。そう言って私は、彼に私を呪わせるまま不満を吐かせるままにしてその場を去りました。いやな気分がすでに去った私は、ポームの競技者たちからかなり離れ、柳の植え込みの後ろあたりを散策しながらそれまでの夢想到に再び身を委ねました。その時のことです、一人の男がありったけの声を張り上げて私を呼んでいるのが聞こえたのは。ふりかえってその男を見ると、私の主人のところの若い将校であることがわかりました。将校は、私を殺すための勝負が企てられたことを私に告げに来たのです。私に仕えていたアイルランド人もすぐに私のもとにやってきて同じことを告げ、私の身に何か不幸が起きてはならないので、城に戻るよう私をせきたてます。しかし若者の血は燃えたぎっているものです。そして若者には恐れよりも希望のほうが向いている。私は退くことは望みませんでした。退けば侍臣に優位にたたれるような気がしたからです。もっとも私には侍臣が一番強いように思えましたが。そこで私は固い決意を固めたように見せかけました。私に逃げるようすすめた二人の目にはそれが非常に確固たるものに見えたので、彼らも私とともに死ぬ覚悟を同時に決めました。彼らとしても私が殺されるのを見るよりは、そのほうがよかったです。そうこうするうち侍臣は、彼の一味の四人の召使とともにそこに現れて、彼らに自国語で『フランス人を叩きのめせ』と叫びながら手に剣を持って私のほうに向かってきました。私の味方をしようとしていた二人の若者は、私がかかなり大胆に侍臣に向かっていくのを見て、召使のほうに大きな音をたてながら応戦しました。私には剣の素質と業が欠けていなかったのも、またこの場をうまくおさめ、私に対して以前にみな抱いていた評価をうまく取り戻したいという何かわからない欲望に心が膨らむ思いがして、敵に迫りました。侍臣が、私にたいして優位に立とうとして卑怯な目論見を企てたおかげで、私の高慢だという印象はすこしすまるだろう、侍臣は、援助をあてにした仲間たちがそばにいないのを見て、私の目前から逃亡した、と言えればいい…。侍臣にとって不幸だったのは、彼がいつも川岸の方に後退していったことでした。われわれは川のすぐ近くまできていたので、私が彼を思いきり強く押すと川に頭から落ちてしまいました。侍臣が転落したので、私は他の者たちの方を振り返って見ました。四人とも蹴りあいをしていましたが、戦ってはいても、ひどく痛めつけられるのはあま

り好まないような様子でした。彼らの剣の先端はほとんど触れ合っていなかったのです。彼らは絶えず言葉を交わしあい、まるで口論だけで充分だという様子でした。侍臣の四人の取り巻きは、私が一人で戻って来るのを見ると、興奮がさめてしまいました。私は味方のアイルランド人を呼んでそこの悪漢たちに言うよう命じました、彼らの雇い主をすぐに助けないと命に危険が及ぶだろ、川に落ちたまま放りおかれているのだと。四人はその知らせを聞くと全員で逃げ出し、侍臣を助けるために彼が落ちたところに走って行きました。そして私は、侍臣の攻撃を左手でかわした時に少々怪我をしたので、その指の手当てをしてもらいに城に登って行きました。牧草地で剣が抜かれたこと、そこに私も加わっていたことはすでに城全体に知れ渡っていました。誰かが窓から私たちの姿を見つけたので、私が中庭に入った時には、召使の大半が様子を見にそこにかけつけていました。その人混みの中から主人のお気に入りの侍女も騒動を鎮めようとして、ナイトキャップをつけたまま二人の侍女とともに出てきました。主人のお気に入り、私が片手に傷を負っただけなのに気づいて動揺が少しおさまり、私に主人の住まいの控えの間に来てくれるよう言いました。荒れ狂った男たちの興奮がさめるまで私を安全な場所に置くためです。彼女はよい軟膏があるので、それを手の傷口に塗らなければならない、と私に言い訳をしていました。私がその甘美な避難場所につくとすぐに、事件を知らせられていた主人が化粧着のまま出てきました。私に会って事の顛末を聞くためでした。私は、それを手短かに語りました。彼女には侍臣の行動が間違っていると思え、私の行動がきわめて雄々しいものに思えました。彼女は特に私のことを思って味わわれた恐怖感がどんなであったか話しました。それらは私にはあまり心地よくないことでしたが、またいかに私の救出が彼女には重要だったかについても述べるのでした。そののち彼女は私の味方してくれた将校を自室に呼び寄せて、快く20枚のジャコビアン金貨を彼に贈り、お誉めの言葉をそれにそえました。彼女の言葉は金貨よりも彼をなおさらありがたがらせたにちがいありません。あのアイルランド人までがまた別の贈物を主人の側から贈られ、その忠実さに褒美が与えられました。われわれはこういったことを、秘密にしておこうといくらか努力はしたのですが、結局、家じゅうのものに知れわたってしまいました。そのあと30分たってから、侍臣についての報告が届き、私の主人は次のようなことを知ることとなったのです。彼はまさかさまに川に転落したあと、剣が流されるのをそのまま捨ておき対岸まで泳いで行きました。侍臣を船で助けに行き対岸から連れ戻した者たちが観察したところによると、彼の傷は顔に剣の一撃を受けた時に負ったものだけでしたが、自らの卑劣なふるまいに困惑するあまり茫然としていてほとんど口がきけない状態だったということでした。邪悪な行為は、実行に移されるや嫌悪の情を誘います、腐ったぶどう酒を飲んだあとの後味の悪さに似ていますね。まだそれほど罪を重ねず冷酷になりきっていない人々にとっては、犯した過ちから味わわれる責め苦のうちでも自身の悔恨の情ほど激しいものはないでしょう。

私の主人は着替えをすませると私に手を預けて母君の部屋まで降りて行きました。そして私が彼女にとってまったく欠かすことのできない人物であると母君に述べたのち、彼女たち以外に頼みとする者を持たない異国の若者にたいして、彼女の侍臣が悪意に満ちた羨望の念を抱いたことを多分に誇張して語りました。さらに、若者は美点が多すぎるということだけが原因で、つまり彼女たち

がみなを平等に寵愛しているなかで彼が穩当に得た地位だけが原因で、そこまで恨まれたのだと続けました。心の優しい夫人はその話を聞きながらすぐに娘の考えに同意してしまいました。ことにかくも誇り高く生来正直に思える国の民が、一緒に暮らしている異国の人に恥ずべき弱い者いじめをしたことが、母君の目には悪いことと映りました。母君は食卓につくと侍臣とその仲間たちを呼び寄せて家の者たち全員がいるなかで、今度の一件について彼らを叱責しました。侍臣が母君の前で弁解をしながら、このいさかいで悪いのは私だと述べ、また主人にも、これについて何か反論しようとしたので、母君は彼に口をつぐませ、蔑むような目つきで彼を眺めながらこう言いました。『泳ぎを知っていてずいぶん役にたちましたね』。この言葉は私が彼に与えた傷よりももっと危険な痛手を彼に負わせることになりました。彼は私を決して許さなかったのです。

38. 薄幸の小姓の新たな喜び、そして彼に与えられた思慮深い助言

太陽が獅子宮に入って酷暑の時期になり、焼けつくような暑さが襲来した時のことです。この季節に涼気を愛好するのは誰にとっても自然なことですが、貴族の女性で虚弱体質であれば、それを念入りに求めるのは当たり前のことでした。そういった女性の一人だった私の主人は、何をしても母君に反対されたことがなかったので、その時期にも夜を心地よく過ごそうなどという突飛なことを考えつきました。彼女の庭にはかなり広々とした洞窟があったので、そこに住まいを作ることにしたのです。彼女はここに立派な寝台を置き、金で飾られた薄布にミルテと薔薇の花飾りがある彼女の頭文字をつけて、それを上からたらし寝台のまわりを快適で軽やかな雰囲気仕あげました。さらに残りの調度品も運び入れましたが、タピスリーだけは除かれました。貝で何人かの人物たちをかたどった洞窟の仕切り壁には、これは相応しくなかったからですし、それにいつもこの仕切り壁から水が、大理石の大きな貝殻の中に流れ落ちていたからです。

あの美女はこの魅力あふれる場所に身を落ち着けて、夜と昼の大半を心地よく過ごしました。お気に入りの侍女のほかにあと二人の侍女が、洞窟の窪みの人目に触れない場所にしつらえた専用の大きな寝台で寝起きしました。私はこの庭園の門番の役を言いつけられ、誰も中に入れないう命じられましたが、しかしそのことで私は、侍臣および彼と意気投合した人々の、羨望と憎悪の念をますますあおってしまいました。私の主人はこのすばらしい場所におもしろい本をたくさん持ちこみ、寝台のまわりの吊棚に並べましたが、それは私と話しをするための口実になっただけで、ほかにはほとんど役にたちませんでした。口実になったのは、母君が時折この涼しい場所に娘を訪ねて、物語のどこかすてきなところを娘のために読んでやり気晴らしをさせるよう私に命じたからでした。

しかしそういうことはめったになく、毎日、主人が姿を現すとすぐに、そして彼女が眠くなるまで、私たちは愛について話しあい、また、彼女が考えついたりあるいは私が考えついたりちょっとした遊びを次から次にして楽しみました。彼女はたいがい二人の侍女に用事を与えて城まで行かせ、お気に入りの侍女の方はほとんどどこにも行かせませんでした。時折この侍女も洞窟の外に出ることがありましたが、それは日当たりがよりよい入り口で裁縫をするためでした。そういう時、私の主人は時々いたずらをして、透かし模様の入った鉄の扉を押して洞窟を内側から閉ざしてしまっても

のです。そして同時に蛇口をまわして入り口一帯に水で花壇を作ってしまいました。そのため主人のお気に入りには洞窟に戻ることができなくなり、この小夕立が終るまで庭園のなかに逃げ込まざるをえなくなりました。彼女は、そういった他愛ない計略に気づいていましたが、きわめてそつがなく主人に不快な思いをさせることを何よりも恐れる女性だったので、知らないふりをしていました。貴族は、自分たちの秘密にあまりにも深く立ち入られると困る時、ほとんど場合、そばでかいがいしく世話をされるのをいやがります。そういう時は間抜けを装って気づかないふりをするのが、時には非常にうまいやり方なのです。しかし彼女はひとたび洞窟に戻り、私の主人が顔に手をのせてベッドに横たわって、眠りに落ちた様子をしているのを見ると、疑いを抱きます、何かしらの動揺を隠すためにそうやってごまかしているのではないか、顔に動揺が現れているのではないか、と。彼女は私たちについて何かを懸念していましたが、それが何であるかは私にも話さず、通りすがりに私の耳もとで『アリストン、分別を持ってね』、とただ言うだけでした。彼女は言葉に重みを持たせて私にそう述べたのですが、私は、何かに躊躇するような性格ではありませんでしたし、そのような年齢でもありませんでした。私は自分の欲望が与える助言に従いたかったのです。その結果きわめて重大な間違いに陥り、心地よいものはすべて許されると思い込んでしまいました。

39.薄幸の小姓の主人の惜しみない愛

私は、どんな偉大な専制君主がその至高の権威をもってしても強いることができないような隷属状態にありましたが、それでも今お話ししましたように、一層幸福に生活していました。一日に12時間も、14時間も、世界の美女中の美女の一人を、人を陶然とさせる住まいの中で眺めていたのですから。私はこの世で自分よりずっと愛すべき人物だと思った女性から、深く愛されていたのです。私はこの柔弱な逸楽が長続きすればよいという以外の欲望はほとんど持ちませんでした。時折この怠惰な眠りから覚めることもありましたが、それはあの錬金術師と再び肩を並べられるだろうか、という身を刺すような激しい不安感に襲われた時でした。愛からであったにしろ、虚栄心からであったにしろ、私が主人にしていた約束の、彼は確固たる保証であり間違いのない保証人だったのです。私にははっきりわかっていました、もしあの男が現れなければ私は彼女からいむべき詐欺者と見なされてしまうことが。恋人同志はどんな隠しだてもしません。心を開いた時と同じ情熱に燃えて、二人は言葉をかわすものだからです。私は、私のアルテフィウスがロンドンに私を迎えに来てくれることをずっと望んでいました。彼は別れ際に固く誓ってそう約束してくれたからです。そして私はこれをあてにして、彼女に真珠や、あらゆる種類の黄金製の道具をいくつもの樽につめて贈る約束をしたのです。ある日彼女がこの秘密をさらに詳しく知りたがったので、私はより注目に値する人物になりたくてこう言ってしまいました、小さな奇跡を数多くなすその卓越した人物は、老齢の家庭教師で私の家の奉公人だが、私のことを非常に可愛がってくれている、必ず近いうちに私に会いに来て私が豪華な装いをするために必要なものを私に持たせてくれるのだ、と。

さらに、彼は小さな箱に液体や粉末が入った瓶をいっぱいにつめて私にかならずもってきてくれるだろう、それらの瓶は非常に貴重なものなのでこの島全体をひきかえにしても誰にも渡したくない

い、と私は言い添えました。その中でもとりわけ、滑石油の効能について彼女に述べたところ、彼女はこれをひどく待ちわびるようになり、それを手にいれるためならその美しい人は、身を任すこともじさないように見えました。主人はある日の昼食後に、母君の住まいからお気に入りの侍女と戻ってくる途中、庭園の木によりかかり深いもの想いにふけていた私の目の前に、不意に姿を現わしました。彼女は私をもの想いからそっと引き戻し、私のメランコリックな気質について意見を2、3言わずにはいませんでした。侍女がそれから何時間かのあいだ洞窟の入り口で刺繍をしていたので、主人はゆっくりくつろぎ、私にどうしてさきほど陰鬱な気分になっていたのかたずねました。私は何も隠さずに、私の家庭教師の身に何か起こったのではないかと危惧していた、彼がロンドンに私を迎えにくるのがこれほど遅れるはずがないからだ、と述べました。そしてさらに加えて、何か不幸が起きてその人が本当に死んだのなら、たとえ巨額の富を受け取ろうと私の悲しみは癒されないだろう、と言いました。この高貴な娘はそれにたいして、世の中の諸事のはかなさ、人間の命の保証のなさが私には大変よくわかっている、と答えました。そしてもし家庭教師が失踪したなら彼女も私の悲嘆を分かちあいたい、だがこの不幸が彼女にとってつらいのはただ私のことを考えるからで、彼女の損得のためではない、と述べました。さらに彼女はかなり高貴な身分に生まれついている、父方から譲り受けた財産のおかげで、身分にふさわしい生活を生涯にわたって保つことができる、彼女は財産目当てで私を愛したのではないから、私が無一文であっても彼女の気持ちに変わることはない。それどころか彼女は、不幸な目にあった私に、彼女の無私無欲の愛の率直さ、純粋さがよりよくわかってもらえて満足することだろう、心を捧げた上、財産を分かちあう理由までできるのだから、と述べました。また、私の貴重な精油がなくなって彼女が一番残念に思いそうなのは、彼女の膚を美しくするはずの非常に不思議な滑石油だろう、しかし、私からかなり愛らしいと思われているのであれば、それも簡単に諦められるだろう、と彼女は続けました。真実の愛のこれらの甘美で高潔な表現がどれほど私の心を打ったか、親愛なるティラントよ、あなたなら容易に想像がおできになりましょう。そして、涙をおさえるためになんらかの手だてか打てたかどうか。私はその瞬間美しい主人の足元に倒れこみ、彼女の足を涙で濡らし抱き締めました。しかし彼女はまもなく私を立ち上がらせ、私を力いっぱい抱き締めました。そして私たちは長いあいだ顔を二人の涙で濡らしたまま立ちつくしていたのです。お気に入りの侍女が洞窟に戻ってくると、二人は離れなければなりません。そんな状態でいたことが知られないように、私たちは泉のそばの暗がりの中にひっこみました。主人は私の顔に水をかけて遊んでいるふりをしましたが、それは、私が泣いていたことを彼女の腹心に悟られないようにするためでした。

(以下次号)

〔註〕

- (1) Honoré d'Urfé (1568 – 1625)の小説。5巻のうち最初の3巻はデュルフェ自身の手で刊行された(1607 – 1610 – 1619)。4巻は彼の秘書のBalthazar Baroが刊行(1627)。5巻はこのバロが1628年に書き加えたものらしい。羊飼いの男女、CéladonとAstréeの恋の物語。この小説が17世紀の文芸に与えた影響は多大だった。ことに感情の細やかな分析を促し、プレシオジテを発生させた。
- (2) エキュ金貨。聖王ルイ9世によって初めて鑄造され、1640年まで使用された。
- (3) 17世紀の初頭にドイツで結成され、そのち近隣諸国に広まった秘密結社。
- (4) ジェームス一世時代に鑄造された英国の金貨。
- (5) 11世紀から行われた球技で、テニスの原型とされる。

作品梗概集 4

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における発表をまとめたものである。
2. 各々の梗概の執筆は、研究会での発表者が担当した。
3. 掲載の順序は、原則として、担当者の意図を尊重し、担当者別にまとめ、その中では初演年代順とした。
4. 初演年代は、原則としてデイエルコウフ = オルスボエルに拠ったが、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 : *L'Heureux Naufrage*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1631-32年 オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1637年

主な出典 Lope, "El naufragio prodigioso", Don Manuel de Sousa, "Ó el naufragio y príncipe trocado."

悲喜劇が流行し、ロトルーがこのジャンルの作品を多く書いた時代の、多数の作品のうちの一つ。場所は大体二箇所、主な舞台はダルマシアの女王の宮殿。時間はすくなくとも数ヶ月以上。変装、決闘(暗殺)、処刑の場面などがあり、特に決闘場面でのピストルの使用は時代錯誤的である。当然、bienséanceには反する。また、女主人公の変装は特異で、登場から終幕に至るまで、終始男装である。一方の恋人役は、はじめに彼の体験した難破のレシをする。これは『オデュッセイア』のような難破物語の系譜の中で捉えることもできる。この恋人の処刑の寸前の救出は物語のサスペンス性を盛り上げているが、主要登場人物の全員が最後まで生きており、死者は出ない。しかし、二人の恋人に利用される形になった女王の妹の処遇は明らかでなく、消化不良の印象を与える。台詞の特徴は、スタンスが途中で切れて、普通の台詞に続けられたり、問答体が挿入されることなどである。そして大人数の台詞のない端役や、トランペットの使用など、豪華な舞台が想像される。

〔第一幕〕エピールの貴族クレアンドル Cléandre は王女フロロンド Floronde と恋に落ちた。しかし、国王はもっと力のある別の国の国王との婚約を考えていた。二人は最後の手段として駆け落ちし、船出する。折りからの嵐で船は難破、クレアンドルだけがダルマシアの女王、サルマシス Salmacis に助けられ、その宮殿の一室で目覚める。恋する姫君は彼の前から消えてしまった。サルマシスは一目でクレアンドルに恋し、女王の妹のセファリー Cephalie も彼に好意を示す。一方クレアンドルはフロロンドを失って、絶望し、死を口にする。

〔第二幕〕クレアンドルをかくまったことがエピールに知られ、サルマシスは彼を返さなければ宣戦を布告される窮地にあった。クレアンドル恋しさから、それもいたしかたないと言う。そして、いつまでも「死んだ」王女のことしか頭にないクレアンドルに、なんとか諦めをつけさせようと、難破の生残りを探す。王女の死を証言させようというのである。たった一人の生残りは王女の従者リザノール Lisamor という男だった。女王はこの男に金貨を握らせ、クレアンドルの前に呼び寄せる。クレアンドルはこの男を見て驚く。王女の死を証言する彼こそ、男装したフロロンドだったのだ。フロロンド＝リザノールは合図を送り、二人の芝居が始まる。女王の様子を窺って、彼女の気持ちを確認すると、その嫉妬を避けるため、偽りの忠誠を誓い、変装を続ける。フロロンドはなんとか策略によって「囚われ」のクレアンドルを救出しようとする。

〔第三幕〕フロロンドは女王にクレアンドルとの仲を取り持つと約束して安心させ、彼と二人で策を練る。クレアンドルは二人の前で、死ぬことは諦め、命を救ってくれた女王に、恋のためではなく義務から忠誠を誓うと言う。それは「亡き王女」への不変の愛の告白であり、女王を決して恋人としては受入れないという宣言なのだ。それでも女王はクレアンドルの忠誠心に希望を捨て切れない。フロロンドはセファリーの恋心を知って、二人を競わせ、その諍いに乗じてクレアンドルを逃がそうと計画。女王にしたのと同じ約束で彼女を騙す。セファリーは別の男からうるさく付きまわれ、この男を諦めさせようとして、自分とクレアンドルは愛しあう仲だという。男はクレアンドルの横恋慕だと思い、彼を遠ざける方法を考える。

〔第四幕〕クレアンドルのもとにエピール国王の死の報せが届く。次ぎの国王はフロロンドの兄である。クレアンドルはフロロンドに事実を知らせ、フロロンドは自分たちのかけた心労を嘆く。ふたりはフロロンドをダルマシアの大使に仕立てて生国に帰れるように仕組む。彼女は二重の変装をして帰国する。すべてが旨くいこうとした時、妹への偽の愛の告白を立ち聞きした女王は、クレアンドルを激しく責める。その直後、嫉妬する男とその刺客を返り討ちにした彼は拘束され、女王の判断を待つ。女王は嫉妬から彼に有罪を申し渡し、エピールへの義理立ても理由にして、処刑を命じる。

〔第五幕〕女王は自分との結婚を条件に、処刑を中止し、エピールと交戦状態に入るといって、クレアンドルは受入れない。妹セファリーの哀願は無論、意味がない。彼はリザノールの正体を明かし、死を選ぶ。しかし、処刑される寸前に彼女が戻って来る。彼女は王となった兄を説き伏せ、ダルマシアとの和平のため、女王との結婚を承諾させていた。女王は兄のエピール王自らが首都の城門の外で彼女への謁見を待っているという熱意にほだされ、フロロンドとクレアンドルを許す。彼女は王を一目で恋し、二組の結婚が暗示される。(浅谷)

Rotrou : *Agésilan de Colchos*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1634-35年(ランカスター)オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1637年

主な出典 Amadis de Gaule. “La Fidelle Tromperie”と同じ。

この作品もロトルーが悲喜劇を量産した頃の多くの作品の一つで“L’Heureux Naufrage”と殆ど同じ時期に書かれた。場所は一都市とその周辺。時間は24時間以上。開幕から決闘による流血の場面があり、bienséanceに適うものであるかは疑問。男性の女装そのものが舞台上で現実にとどの程度許容されるかも問題となろう。パルフェ兄弟はこの作品とグージュノー(後述)の作品を比較することで、後者の紹介を行っている。一見するとロトルーの方が早い発表のようだが、実際は逆である。しかしロトルーが先行作品を見ていたかどうかは不明である。こちらの作品は一層原作に忠実で、構成がすっきりしており、見易いものとなっている。女装した主人公が美女の気を引くために歌が歌われ、音楽が重要な要素となっている。“Naufrage”同様、この作品でも、問答体風の台詞が特徴となっている。男性の女装という特殊な設定は“Astrée”の影響下で、舞台でも6作品が制作されたが、以降は全く姿を消し、女性の男装の多さとは比較にならない。また、「主人公が肖像の美女に恋をする」という類型でこの作品を読むこともできる。これに加え、スキュデリーの初期のロマネスクな作品に共通の要素、「生きた首」による解決、「決闘裁判」なども見られ、当時の悲喜劇の要素をふんだんに含んでいる。

【第一幕】ブリュネオ Brunéoはフロリゼル Floriselと戦って敗れる。倒れている所にコルクス Colchosの王アジェジラン Agésilanが通りかかって助け起こす。ブリュネオは肖像を差しだしながら、いきさつを話す。不実なフロリゼルを倒せば、その美女が手に入るはずだった。肖像を見てアジェジランは一瞬にして恋に落ちる。下僕のダリネル Darinelとはちょうど恋愛問答の途中だった。恋に取り憑かれた彼は、下僕の冗談半分の提案に従って、王女ディアヌ Dianeに会おうと決心する。

【第二幕】フロリゼルはまたも刺客を倒し、自分の不実を認めながらも、それを改めない。一方、アジェジランは女装してダライド Daraïdeと名乗る。彼はシドニー Sidonie女王の宮殿の回廊で歌を歌い、王女の心を捕えるのに成功した。王女は女王に彼を紹介し、彼は出入りを許される。そこへ彼が助けたブリュネオが現われ、女王の復讐はまた果たされなかった、と告げる。女王はこの報告を「幸いな不幸、不幸な幸い」と言う。女王がまだフロリゼルを恋していることは明らかである。

【第三幕】ディアヌと聞き役のアルデニー Ardenieは連れ立って花を摘む。泉の側の花園である。アルデニーはその前夜、ダライドが夢にうなされているのを聞いた。それはきっと王女に対する深過ぎる愛情のせいだ、と言う。二人ともダライドに夢中になっている。アルデニーがいない間にアジェジランとダリネルがやって来て、眠っている王女にキスをする。そんなことも束の間、王女を侮辱する男が現われ、アジェジランが決闘で王女的美貌を擁護する。見事に敵を倒したアジェジランは女王の復讐の代理執行人に命ぜられ、王女との結婚ではなく、ただ名誉のためにだけ、この義務を負わされる。彼は自分が王女の父を殺せば、後には殺人者の汚名、女王の自殺などが待っていることを知っている。

【第四幕】ディアヌはアルデニーから意外な秘密を聞かされる。彼女が夜明けに目撃したところで

は、ダライドは確かにコルコスの王、アジェジランだ。しかし、この打ち明け話を聞いても、王女の心にかわりはない。むしろ「彼女」が男性であってよかった。しかし、強敵のもとへ彼を出したくない王女は、告白をするアジェジランに冷たくあたる。ディアヌと「ダライド」の仲違いを宥める女王の前で、王女は彼を許す。アジェジランは女装のまま、王女にだけ分かるように誓いを立てる。フロリゼルの方は、難破に遭って、ギンダイ Guindaye の浜に打ち上げられる。彼は聞き役も多くの家臣も無くし、過去を悔いていた。偶然、そこへ女装のアジェジランがやって来て、助けを求める。二人は実は、旧知の仲であった。アジェジランはシドニーの復讐が自分に任されていると告げ、とにかくも、彼を連れ帰る。

〔第五幕〕アジェジランは策略を練る。なんとか彼を殺さずに解決をはかりたい。眠っているフロリゼルの前に女王を招き、彼はまんまと女王の後悔を引き出す。アルデニーとダリネルはこの一部始終を見ている。そこで彼らはある策略を仕組むことにする。場面が変わって、ディアヌが狂乱している。彼女は、アルデニーからアジェジランが死んだと聞かされた。彼を引付けておくためにつれないそぶりをしたり、なによりも黙って復讐に行かせてしまったことを悔いるが、遅い。いよいよ「死体」が運ばれてくる。目を蔽う王女。と、そこにいつか聞いた美しい歌声と同じ声がする。彼は死んでいなかった。自分の彼に対する強い愛情に改めて気付かされた。すべては、下僕と侍女の策略だったのだ。王女は素直に彼の帰還を喜び、永遠の愛を誓う。アジェジランは王女には父を、女王には恋人を、またフロリゼルには妻と娘を取戻してやったことになる。その「生きた首」への代償が肖像の美女である。二組の幸福な結婚が暗示されるころへほらふきの道化が登場し、一同を笑わせ、大団円となる。(浅谷)

Gougenot : *La Fidelle Tromperie.*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1633年以前(パルフェ兄弟、ランカスター)オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1633年

主な出典 Amadis de Gaule. “Agésilan de Colchos” と同じ

“Comédie des comédiens”で知られる作者のもう一つの作品。ロトルーの“Agésilan de Colchos”とほぼ同じ内容。上演された場所も同じオテル・ド・ブルゴーニュ座である。場所は女王の居城を中心にした首都。時間は24時間以上。場面の連続性はとぎれがちで、筋を追うのに苦勞する。パルフェ兄弟はこの作品のあらすじを紹介するにあたって、ロトルーでは誰に相等するか、という方法を取っているため、成立の前後関係に混乱をきたし易い。今のところロトルーの方が後であるということになっている。作品の構成はロトルーに比べて整理がされておらず、複雑な筋を繰返し台詞によって観客に教えなければならない。登場人物の年齢構成も曖昧である。数少ない男性の女装を材料とし

ているにもかかわらず、主人公の女装は「女の服を着た男」にすぎないように見え、“Astrée”のセラドンのような心理的葛藤は全くない。肖像画の美女への恋、恋する女性に接近するための女装、代理の復讐などの要素は“Agésilan”と共通だが、問題の解決方法は多少異なっている。出典、展開の主な部分は共通であるが、実際に比較してみると、似て非なる作品と感じられる。第四幕にアルミドル、第五幕にアルドリーヌのそれぞれ長いスタンスがあり、第五幕の場面では、「輝く雲」から妙な歌声が聞こえて来る、とある。

〔第一幕〕フリージア Phrygia の王、アルミドル Armidore は、肖像画を手にして、従兄弟のクリダム Climdame にその美女への恋を打ち明けている。クリダムは一時の病気と笑うが、アルミドルは本気だ。男子禁制の居城に閉じ込められている姫に一目会おうと、女装までする覚悟だという。クリダムは彼の熱気に押されて、協力を約束する。一方、肖像の美女の母、シプル Cypre の女王クロリゼ Clorisée は、王女を身ごもらせて消えたフィラミール Filamire が今も恋しい。彼は昔、変装してこの国にやって来て、彼女を競い、恋人になった。しかし、今は別の国の王で、安泰に暮らしている。復讐心と嫉妬で、毎日が彼女には地獄である。そこへ海賊から逃げて来た外国の兄妹が現われ、助けを求める。女王は二人の話に同情し、王女にも引き合わせる。

〔第二幕〕この兄妹は実は、アルミドルとクリダムである。アルミドルはリュシド Lucide と名乗ってすっかり王女に気に入られる。アルミドルはクリダムにととうと、実際の王女的美貌を讃え続ける。アルドリーヌ Alderine の方も聞き役が呆れるほどリュシドに「恋する」。アルドリーヌへの忠誠と愛情を誓うリュシドだが、彼女が男だったらいいのに、という聞き役言葉に、王女は激怒する。女王はこの日も、フィラミールを倒したというほらふきに苦しめられる。女王が王女の肖像を描かせたのは、自分の代わりに復讐を果たした者に、王女を与えるためだったのである。クリダムは女王の苦悩ぶりを見て、重臣に過去のいきさつのすべてを聞く。

〔第三幕〕女王の拒絶にあったブルゼルブ Bruserbe は、フィラミールの首を持ち帰らなかった。女王は安堵するが、もし彼が死ねば、自分も生きてはいない決意は固めている。ブルゼルブはそういう女王の未練に気付き、侮辱されたと感じて、今度は武力によって女王を脅迫し、結婚を承諾させようとする。そこへリュシドが現われ、見事にブルゼルブを屈服させ、二度と卑劣なまねはしないよう誓わせる。次ぎにやって来たフィラモン Filamon も、フィラミールを倒したと、嘘をつく。リュシドは女王に代わってこのほらふきを懲らしめ、ブルゼルブ同様、女王にも王女にも近付かないと公言させる。こうして女王の復讐はリュシドに任される。

〔第四幕〕クロリゼはリュシドの勇気を讃え、必ず復讐を果たすように、念を押す。リュシド＝アルミドルはそれに答え、フィラミール殺しの旅に出ようとする。王女はそれに反対である。彼女はいかに強いとはいえ、女性であるからだ。絶望しきっている王女にリュシドは再び、王女への忠誠と深い愛情を説く。ついに彼は自分の正体を明かす。膝をついて許しを乞う彼を王女は決して受入れない。王女に拒絶され、難敵のフィラミールに対面しなければならないアルミドルは半狂乱に陥る。王女の聞き役に慰められつつ、とにかく眠ることにする。明日は出発である。

〔第五幕〕リュシドがたったあと、お互いの恨みで結び付いたブルゼルブとフィラモンとが策略を

巡らせている。二人で女王母娘を捕える相談である。彼らは手薄になった首都を包囲し、クロリゼのもとへ使者を遣わす。条件は前と同じ、ブルゼルブには女王を、フィラモンにはアルドリーヌを与えることだ。しかし、降伏の寸前にリュシドと謎の戦士が敵の陣営を急襲し、暴君たちを打ちのめす。夜半、城に戻ったリュシドは眠っている謎の戦士と女王とを対面させる。彼こそが不実なフィラミールだった。女王は自分の恋心を認める。その間、天のお告げでアルミドルとの恋を实らせるように言われた王女は、彼の帰還を喜び、受入れる。またアルミドルがフィラミールの甥だったことも判り、フィラミールの現在の妻の病死が知らされ、クロリゼとフィラミール、アルドリーヌとアルミドルの結婚が宣言される。最後に捕虜となっていた二人の暴君は釈放される。(浅谷)

Rotrou : *Bélisaire*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1642-43年(推定)オテル・ド・ブルゴーニュ座

刊行 1644年

出典 *Mira de Amescua.El ejemplo mayor de la Desdicha.*

17世紀に『ベリセール』と題される作品は三つ書かれた。製作年はデフォンテーヌ(1640)、ロトルー(1642)、ラ・カルプルネード(1659)の順に古い。ロトルーの『ベリセール』はデフォンテーヌと同様、スペインの劇作品を出典とする。ロトルーの作品の方が原作に忠実で、統一感があり、幕切れも鮮やかである。原作にあった喜劇的な場面や、アフリカへの旅などの枝葉を取り除き、流血シーンもない。筋、時間、場所共に規則に適合しており、ピヤンセアンスの考慮がなされている。場所はユスティニアヌス帝時代のコンスタンティノーブルに設定されていて、ベリセールのモデルとなったベリサリオスは実在の人物。ニカの反乱(532)、北アフリカ征伐(533、34)、イタリアでのヴィティジェとの戦い(540)のどの時点かは不明である。作品中では、ガンジス川、アジア方面の軍功が強調されている。

〔第一幕〕

アジアを平定してコンスタンティノーブルに戻ったベリセール *Bélisaire* を巡礼者に変装したかつての部下、レオンス *Léonse* が刺客となって待ち構えていた。レオンスは以前、ベリセールを恋していたユスティニアヌス帝の皇后、テオドル *Théodore* に命じられてここにいた。皇后はベリセールに気持ちを受け入れられなかったのを恨んで、彼を殺そうとしている。だが、凱旋したベリセールは自分の手柄よりも、部下のレオンスを称えて、この「巡礼者」の不平を宥める。レオンスは剣を抜かず、ベリセールに「ある女」が彼を非常に恨んでいると告げて去って行く。一方、テオドルはベリセールの恋人となったアントニー *Antonie* を使って、次の機会を待つことにするが、夫である皇帝はテオドルの前でベリセールに帝国の権力の一部を譲り渡す。テオドルは益々ベリセールを憎み、新たな暗殺者を指名する。

〔第二幕〕

ベリセールを愛しはじめたアントニーはひとり、テオドルへの義理立てと自分のままならぬ感情の行方を嘆き続けていた。そこへベリセールとテオドルが別々に現れる。テオドルに気付かないベリセールはアントニーの最近のつれなさを責める。ここで、テオドルの憎悪ははっきりと嫉妬と交ざり合う。そして眠ったベリセールに彼の副官であり、今は暗殺者となったナルセス Narses が忍び寄る。しかしナルセスはベリセールの枕元に置かれたメモに自分の昇進を告げる文章を見付け、その余白にレオンスがしたと同じ警告を書き、去って行く。めざめたベリセールはそのメモを皇帝に見せる。皇帝はナルセスの筆跡を認めて問いただし、暗殺を命じた犯人がテオドルだと知る。テオドルは次いでフィリップ Philippe を差し向け、皇帝が迷っている間にベリセールを殺させようとするが、フィリップもベリセールの寛大さの前に屈服する。

〔第三幕〕

ベリセールはフィリップからテオドルが確かに自分を狙っているのだと知る。眠ったふりをして皇帝とナルセスの話を聞き、寝言で本心を語るとみせかける。皇帝と側近がタピスリの後ろへ隠れると、テオドルとフィリップがやって来る。テオドルはフィリップの不守備に腹を立て、自分で「眠っている」ベリセールを殺そうとする。とうとうテオドルはフィリップから剣をとりあげ、彼につき立てようとした瞬間、皇帝と側近が飛び出していってこれを止める。テオドルが言い訳する間もなく皇帝は彼女を叱責し、「目覚めた」ベリセールに王杖と月桂冠を与える。しかし、彼はその与えられたばかりの特権を利用して、すかさず、テオドルの為に許しを乞うのだった。

〔第四幕〕

ベリセールの好意や寛大さは逆効果だった。テオドルはベリセールと二人きりになって、自分の殺意は愛のためだと言い放つ。彼女には自分で仕掛けた罠の結果とはいえ、ベリセールがアントニーを恋することも我慢ならない。ベリセールを誘惑するのに失敗したテオドルは彼がアントニーに渡した手紙を取り上げ、彼が誰よりもアントニーを愛していると思い知らされる。テオドルはこの手紙をベリセールが自分にあてたものと偽って皇帝に示す。皇帝は彼の「裏切り」に激怒し、彼を拘束させる。無実を訴えるベリセールの声は友人を失った悲しみと、妻を奪おうとした者への嫉妬に遮られて、皇帝には届かないのだった。

〔第五幕〕

ベリセールは皇帝に下賜された指輪を使いのレオンスに返す。テオドルに恨みを買うようなおぼえはなかった。だが、皇帝の言うとおり、既に死ぬ覚悟は出来ていた。「魂だけが、時間と運命に左右されずにすむ」からだ。レオンスもベリセールの無実をよく知っている。次に訪れたナルセスも同様だ。いよいよフィリップがベリセールを呼び出す。剣を取り上げられ、皇帝に最後の別れを告げると、フィリップさえも後悔にくれさせる。だが皇帝の命令は絶対で、刑が執行される。皇帝も側近も皆嘆いている所へ、テオドルの侍女、カミーユ Camille が登場し、ベリセールの無実を証言する。しかしすべては遅すぎた。処刑に立ち会ったフィリップが戻って来て、ベリセールの昇天を報告する。(浅谷)

Desfontaines : *Bélisaire*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1640年 オテル・ド・ブルゴーニュ座

刊行 1641年6月

出典 Rotrou : *Bélisaire* と同じ。

ロトルーの『ベリセール』と同じ出典を用いて書かれた。本作品では、時代設定はより具体的に見える。登場人物として、イタリア遠征の敵方であるヴィティジェ(作中では、ゴート王)の名前が上がっている。また反乱をおさめたとのせりふも見られるから、ベリセールの業績を一時に凝縮して紹介する意図があるのかもしれない。歴史上の人物としての位置付けをはっきりさせたかったのだろう。いずれにせよ、ユスティアヌス帝治下のコンスタンティノーブルが舞台である。場所はどのように王宮の周辺であり、時間の経過もとりたてて日数を要するものではないが、筋はベリセールと皇帝の姪ソフィーとの恋にヴィティジェとザクセンの女王アマラゾントとの三角関係が絡み、散漫であることは否めない。劇中では、自殺のシーンがあり、ピヤンセアンスはあまり考慮されない。ロトルー作品とまったく違う点は、結末である。ベリセールは最後にテオドル自らの心変わりによって、皇帝の前で無実を証明され、処刑を免れる。また、物語の軸になるベリセールの恋は反乱から彼が救ったザクセン女王のアマラゾントに対するものであり、ロトルーではアントニーにあたる娘役のソフィーはベリセールに片思いしている。しかし、最後は彼を思い、無実の罪を晴らそうとしたソフィーとベリセールが婚約して、それを登場人物全員が祝福する大団円となる。

ロトルーがこのデフォンテーヌの作品を実際に見たり、読んだりした証拠はない。

〔第一幕〕

ザクセン女王アマラゾント Amalazonthé をヴィティジェ Vitigez の侵略から救い出したベリセール Bélisaire は、ユスティニアヌス Justinian 皇帝に二人に対する寛容を進言し、二人の服従を取り付けると、皇帝のしたで帝国を統治するよう命じられる。皇后テオドル Théodore はベリセールにひかれており、皇帝の姪ソフィー Sophie もこの昇進が自分とベリセールを結び付けてくれると思う。だが、テオドルは今の境遇から、ベリセールと彼女にはなんの可能性もないと分かっている。そこで、ナルセス Narses に命じて、暗殺をたくらむ。交換条件は、姪のソフィーとの結婚であった。ソフィーはナルセスを説得しようとするが、ナルセスは王女を手に入れたいので、一時はベリセールを殺そうと考える。ソフィーの気持ちを思えばナルセスは友人のベリセールを殺すことはできないとも迷う。恋するソフィーの幸福か、皇后の口添えをえたソフィーとの結婚のどちらかを選ばなければならない。

〔第二幕〕

ベリセールは召し使いに命じてナルセスを呼びにやる。森の中で一人、ナルセスを待っていると、

悲鳴が聞こえる。デンマーク王子のイスキリオン Iskirionが何者かに襲われていた。咄嗟に王子を助けたベリセールは手傷を負った暗殺者の顔を見て驚く。それはナルセスだった。彼は謎めいた言葉を残し、ベリセールを殺せず、自殺する。一方、命拾いしたイスキリオンは、ベリセールに感謝して、友情を誓い、その証にダイヤを贈ろうとする。彼はこれを受け取る。ナルセスの死を目の当りにしたベリセールは、一人になると、死にたくなる。それを召し使いに止められるが、ナルセスを殺したのは自分だといひ、死体を片付けさせる。

〔第三幕〕

イスキリオンのベリセールに対する感謝は本物だが、まさか自分を助けてくれた人物が恋仇とはまだ知らない。そのうえ、テオドルの甘言に乗せられたとはいえ、ソフィーを手に入れるための策略は今一つ納得がいかない。テオドルは彼にベリセールを殺すよう、促す。彼は理性より、恋に従おうと決心した。しかしベリセールはアマラゾントに好意を抱いていた。彼女に直接打ち明け、強く迫るが、受け入れられない。そしてベリセールの命を狙ったイスキリオンは彼の指輪に恩人の印を見付け、また恋のための行為と暗殺を許す寛容に打たれてすぐに剣を捨てる。彼らは永遠の友情を誓う。テオドルにイスキリオンをすすめられたソフィーは無関心である。ベリセールはアマラゾントを、アマラゾントはヴィティジェを恋し、ソフィーはベリセールを、イスキリオンはソフィーを恋していた。

〔第四幕〕

ヴィティジェは憂鬱そうなアマラゾントの心を悩ます敵が自分ではなく、ベリセールだと知る。彼女が恋しているのは確かに侵略者であった彼自身であると分かる。ふたりは相思相愛となった。しかし、彼らはすぐにベリセールとソフィーがやってくるのを見る。ベリセールを本当に恋しているのは、ソフィーである。彼はこの感情が身分違いだといって、王女を遠ざけようとする。ソフィーはそのようなベリセールの態度に激しい怒りを覚える。一方、イスキリオンは裏切ったテオドルになじられ、代わりに、ドリストル Doristelが差し向けられる。眠っているベリセールを殺そうと忍びよっていったドリストルは、枕元の書類に自分を称えるベリセールの文を発見する。彼もベリセールを殺せず、その書類に剣と、警告の手紙を添えて退場する。目覚めたベリセールは手紙を読む。そこには、「惨たらしい計画を避けたければ、汝の女に注意せよ、命が危うい」とあった。

〔第五幕〕

ベリセールは自分の命を狙うのが、拒絶を受けたソフィーではないかと疑う。テオドルはソフィーとベリセールのいさかいを知って、見当はずれにもソフィーに彼と別れるように詰め寄る。言うことを聞かないので、彼女はちょうどベリセールから届いたソフィーあての手紙を取り上げ、それを利用して陰謀を考えつく。その手紙はソフィーに対するベリセールの暗殺を甘んじて受けるどころか、進んで死んでやるという恨みの手紙だったのだが、皇后は彼が命を差し出すほどソフィーを愛しているのだと誤解する。自分あてと言い張ってそれを皇帝に渡し、ベリセールは裏切り者だと告げるテオドルは、一人になると、彼に対する気持ちは彼を殺さなければ消えない、と言う。拘束されているベリセールのもとへ、イスキリオンとソフィーが脱獄を勧めに来る。ベリセールはそれに

抵抗する。そこへテオドルが現れ、怒りをぶちまける。彼はテオドルに対する変わらぬ尊敬の念を述べる。テオドルはベリセールの言うことを納得し、皇帝に許しを乞う。またアマラゾンとヴィティジェもベリセールのために慈悲を乞う。テオドルの弁明ですべての解決がはかられ、イスキリオンの口添えで、ソフィーはベリセールに与えられる。皆がこの婚約を祝福する。(浅谷)

Rotrou : *La Sœur*.

ジャンル 五幕韻文喜劇

初演 1642-47年 オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1647年

主な出典 Della Porta, "Sorella."

ロトルーの最後の喜劇。30年代のラテン喜劇の導入、スペイン種の輸入と並ぶ、イタリア喜劇に学んだ作品。場所は主人公の家の周辺。時間はほんの数時間以内、場面の連続性は保たれているものの、筋の一貫性はない。複雑な筋、錯綜した人間関係を整理し、全体に原典に忠実な構成で、殆ど翻訳とっていいにもかかわらず、フランス風の舞台に仕上げている。モリエールの『町人貴族』の中で使われるトルコ語のトリックを最初に使用した下僕と老主人の対話は笑わせる。トルコの習慣や言葉を舞台で(悪意が多少とも感じられるが、)具体的に表現している。しかしこれは「現実」のものではない。他にモリエールは第三幕の五景の対話をヒントに、『いやいやながら医者にされ』や、『スカパンのわるだくみ』の台詞を作っている。主人公の若旦那とその下僕の策略が次々に現れる証人によって暴露されるという喜劇性とは裏腹に、この主人公と「妹」との近親相姦のテーマが隠されており、万事めでたしという解決に至るまでは複雑な経路を必要とする。この作品を一言でまとめると、最初の嘘、すなわち、妹と偽って恋人をつれ帰った嘘をつき通すために策略が段々にエスカレートしていく過程である。その中にトルコ語のトリックなども含まれている。

【第一幕】レリー Lélie は絶望しきっていた。下僕のエルガスト Ergaste が言うには、一家の父のアンセルム Anselme が旧友の娘エロクセーヌ Eroxene と自分とを明日にも結婚させようと考えている。妹のオーレリー Aurélie にも別の結婚話がある。実はレリーとその妹には秘密があった。この妹のオーレリーは生き別れになった彼の妹ではなく、妹探しの旅の途中、ヴェニスで知り合った宿屋の侍女、ソフィー Sophie なのである。誰も彼女のことを覚えていないのをいいことにオーレリーに成りすまし、「昼は妹、夜は恋人」の生活を送っていた。親友のエラスト Eraste に相談するのが一番ということになった。彼とエロクセーヌは恋人同士だからだ。レリーはエラストにすべてを打ち明ける。エラストは協力して、最近つれないエロクセーヌともよりを戻したい考えであった。

【第二幕】レリーとソフィーはなんとかして父の考えを変えようとするが、うまくいかない。逆に父は二人の並はずれた兄妹仲の良さを怪しむ。そこへエルガストが割って入り、二人の仲の良さは、トルコ風の習慣に忠実なだけで、長いオーレリーのトルコでの生活がそうさせるのだと、もっとも

らしい説明をする。その上、今度のオーレリーの結婚話はとんだ間違いで、相手の金持ちのやもめは食わせものだと老主人の気持ちをぐらつかせる。

一方、エロクセヌは意気地のないエラストの気を引こうと、つれないそぶりだ。これは侍女のリディー Lydie の入れ知恵である。エラストはレリーのために一肌脱いで、オーレリーをまずは自分で引き取り、それからレリーに渡すことにする。無論これは芝居だが、リディーはその交渉の現場を見てしまい、不実な恋人の裏切りに激怒する。その頃、父アンセルムの旧友、ジェロント G eronte と彼の息子オラース Horace が帰ってくる。

〔第三幕〕ジェロントは死んだと伝えられたアンセルムの妻、コンスタンス Constance の手紙を持っていた。知らせをきいたレリーとオーレリーは青くなる。二人の秘密はすぐにばれてしまうだろう。ジェロントはまた、オーレリーがどこかで見た顔だと思う。彼はソフィーがヴェニス の宿屋の侍女として働いていた時に客だったのだ。だがアンセルムはエルガストとレリーの言うことを信じると言って、友と仲違いする。一人残ったオラースはトルコ語しか分らない。エルガストはこれをうまく利用する。全然トルコ語など分らないくせに、通訳をすると称して、ジェロントの証言は酒に酔った上の戯言で、真に受けてはならない、と納得させる。一旦納得したのに安心し、エルガストが去ったあと、再びジェロントが現われて、子供たちの策略が露見する。

〔第四幕〕すっかり安心したエルガストとレリーの前にコンスタンスが帰ってくる。二人は「オーレリー」の素性が今度こそ明かされると恐れるが、事態は急転。彼ら皆がソフィーと思い込んでいた女性がまさにオーレリーだったのだ。それでは二人は本当の兄妹になってしまうではないか。恋は兄妹の愛情の錯覚だったのか。近親相姦の罪が重くのしかかってくる。エラストはエロクセヌに全てを打ち明け、分ってもらおうとするが、エロクセヌとリディーは承知しない。エラストはレリーに相談に行く。一方、リディーはエロクセヌの叔父のオルジー Orgie にレリーとの破談を責められ、長年の秘密を暴露しようと決心する。

〔第五幕〕リディーは今、アンセルムの家にいる娘こそがエロクセヌで、エロクセヌと思われている娘がオーレリーだと言う。二人の娘は生まれてすぐに、財産目当てに入れ替えられた。叔父の陰謀で、本当のエロクセヌを探さずにいた結果である。あとで財産家になった本当のエロクセヌの両親の遺言で、娘が見つからなければ、財産は叔父の物だった。レリーが「エロクセヌ」と結婚していれば、正真正銘の近親相姦になるところだった。レリーはソフィーこと本当のエロクセヌと、エラストはエロクセヌこと本当のオーレリーと結ばれる。レリーは「妹」を見付だし、本当のエロクセヌは宿屋の侍女ではなく、叔父から財産を取戻した令嬢となる。一家全員が顔を揃え、残ったリディーとエルガストは手をつなぐ。(浅谷)

Desmaretz de Saint-Sorlin : *Mirame*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1641年1月14日、オテル・ド・ブルゴーニュ座員

劇場 パレ・ド・リシュリユー(パレ・ロワイヤル) 座
出版 1641年
主な出典 なし

『ミラム』は、リシュリユー枢機卿によって建設されたパレ・ロワイヤル(当時の名称はパレ・ド・リシュリユー)座の柿落しのために執筆、初演された。人物は「定型的」(ランカスター)で作品自体は弱い。しかし、その上演は、「フランスでも、また可能なら諸外国でもこれほど豪華な芝居を観たことはなかった。」(*Gazette*)と言われるほど豪華で、遠近法が舞台にはじめて本格的に取り入れられて評判を呼んだ。上演は成功を収め、オテル・ド・ブルゴーニュ座で1646-7年のシーズンに再演されている。規則に関しては、時間は24時間で時の一致を遵守しているが、時間の経過を照明を使って、真昼から夜、そして夜明けの空の状態で表現した。場所は海にのぞむ王宮の宮殿の一ヶ所で、場の一致の規則を遵守している。第五幕でのコルコスからの使者の登場はデウス・エクス・マキーナの働きをしていて筋の一致は守られていない。

【第一幕】(舞台は海に臨むHeracléeの王宮の庭園)コルコスの王子の寵臣アリマンArimantは、ビチュニーの王女Mirameに恋をし、大艦隊を率いて来襲してきた。彼はビチュニーの国王を破ることで、身分違いの恋を成就しようとしている。国王は、ミラムにフィリジーの国王アゾミールAzamirとの結婚を命じる。彼女は誰とも結婚する気はないと拒否する。そこへ、アゾミールがアリマンの来襲を聞いて援軍にやってくる。一同が去った後、ミラムは侍女のアルミールAlmireにアリマンを密かに愛していることを告白する。アルミールは、愛と国を救うために、夜の闇にまぎれてミラムにアリマンと会うことを勧める。

【第二幕】(その夜)国王の許に緒戦の敗北の報がはいる。国王とアゾミールは、明朝出陣することにする。二人の去った後、アリマンが現れ、ミラムに恋を告白する。ミラムは拒む。絶望したアリマンは剣を折る。ミラムは、随臣の剣を与えて、彼を慰める。彼女は、この剣を父の血で濡らしてはならないとアリマンに命じる。(夜が明けてくる)アリマンは、名残を惜しみながら立ち去る。

【第三幕】国王が凱旋してくる。ミラムの心を探るため、国王は彼女に捕虜になったアリマンと会うように命じる。アリマンが連れてこられる。絶望したアリマンは、死を決意しているが、彼女の心が自分にあることを知り、勇気づけられる。彼は、海岸の要塞に連れて行かれる。一方、アゾミールはミラムの心がアリマンにあることを知り、彼女を諦めようと決意する。

【第四幕】ミラムの許にアリマンが自殺したという知らせがくる。取り乱した彼女は、自殺しようとする。そこへ、アゾミールがやってくる。ミラムは物陰からアゾミールの様子をうかがう。アゾミールはアリマンの死を嘆き、ミラムに愛されないならと死を決意する。アゾミールの高潔な人柄に感動したミラムは、彼の前に現れ、彼を死なせないためにアゾミールと結婚すると告げる。アゾミールが喜んで国王に報告に行った後、ミラムは侍女の勧めで毒薬を飲んで自殺することに決める。

【第五幕】国王の許にミラムの死の知らせがはいる。そこへ、コルコスからの和平の使者が到着し、アリマンをコルコスの王位継承者とするという。使者は、アリマンがフィリジーの王の息子でアゾ

ミールの弟であると出生の秘密を明かす。国王は落胆し、アゾミールも弟と恋人を自分が殺してしまったと嘆く。そこへ、ミラムと一緒に毒を仰いで死んだはずの侍女が現れる。彼女は、ミラムが飲んだのは只の眠り薬だと告げる。ミラムも眠りから醒めて現れる。そこへ、アリマンの傷は浅く、生きているという知らせが入る。アゾミールは二人の結婚に賛成し、国王も同意する。(橋本)

Gilbert : *Les Amours de Diane et d'Endimion*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1657年初頭、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1659年

主な出典 Apollodorus

Ovid (ただし、Gilbertは出典としてあげているがOvidに記述なし)

ジルベールは、ローマでスウェーデンのクリスチナ女王の秘書をしていたが、この芝居は女王の依頼で執筆した。オテル・ド・ブルゴーニュ座は、1656年11月に機械仕掛けの芝居 *Grand Astianax* を上演し大成功を収めていた(ディエルコウフ=オルスボエル)。このため座長フロリドール等は第二の機械仕掛けの芝居を計画し、この作品を上演した。しかし、当時マレー座がトマ・コルネイユの『ティモクラット』*Timocrate* を上演し、大当たりをとっていた。このためこの芝居は不入りで上演を中止した。ただし、クリスチナ女王が1658年3月2日に観劇。また、モリエール一座は、1660年6月25日から7月18日まで11回上演している。モリエール一座での上演では、ラ・デュパルクが夜の女神役を演じた。この時の収入は、5722リーヴルでこの年度第4位の当たり(全30作中)であった。他にコメディ・フランセーズが1681~82年に8回上演し、かなりの当たりを取った。宙乗りや歌の場面もあるが、その後の機械仕掛けの芝居と比べて仕掛けは強調されていない。規則は遵守している。

【プロローグ】(夜)アポロン Apollon に侮辱された愛の神 Amours は、復讐のためにアポロンが妹のディアーナ Diane を愛し、ディアーナはほかの男アンディミオン Endimion を愛するようにした、と語る。

【第一幕】(ラトモス山、夜)ディアーナと夜の女神が馬車に乗って現れる。ディアーナは、泉のほとりに眠らせたアンディミオンの姿を見に来た。アンディミオンが目覚めると、ディアーナは立ち去る。彼は、曙の女神の恋人セフェール Cephale に、ディアーナと会わせてくれと頼む。

【第二幕】アンディミオンは、この地の怪物を退治し、怪物をディアーナに生贄として捧げる。アンディミオンは、ディアーナと会い、二人は互いの愛情を告白する。(夜明け)アンディミオンを立ち去らせた後、アポロンが馬車に乗って現れる。アポロンは、ジュピテルが自分とディアーナの結婚を認めたと告げる。ディアーナは結婚を拒否して立ち去る。怒ったアポロンは、アンディミオンに復讐を誓う。

〔第三幕〕アンディミオンは、アポロンを恋仇と思い、嫉妬に苦しんでいる。メルキュール Mercure が現れ、今後一切ディアヌと会ってはならないと告げるが、アンディミオンはこの命令を拒否する。天が暗くなり、雷が鳴り、稲妻がひらめくが、彼は怯まない。ディアヌが現れ、彼に自分の愛を保証する。アポロンが現れ、恋を諦めるように命じるが、彼は怯まず、アポロンに挑戦する。二人は、明日再び会って、対決することを取り決める。

〔第四幕〕ディアヌは、アンディミオンの身を案じている。メルキュールは、ディアヌに、神々の意志としてアポロンと結婚するように伝える。ディアヌはこの命令を拒否する。アンディミオンは、ディアヌに、神々の命令でこの山を追放されることになったと告げる。ディアヌはアンディミオンをデロス島に帰し、そこで二人で暮らすことにする。アンディミオンは、渋々この提案に同意する。

〔第五幕〕アポロンは、素直にアンディミオンがギリシャに帰ることを疑っている。ディアヌは、アンディミオンを無事にギリシャに帰すようにメルキュールに命じるが、不安は募るばかりである。そこへ、セファールが現れ、アンディミオンがアポロンの矢に当たって死んだとディアヌに告げる。ディアヌは、神々を呪い、冥界にアンディミオンを取り戻しに行く。(橋本)

Donneau de Visé : *Les Amours de Venus et d'Adonis*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1669/70年、マレー座

出版 1670年

主な出典 オヴィディウス『転身物語』巻10

他に Natalis Comes: *Mythology* (1616, Padua)

Marino : Adone

ドノー・ド・ヴィゼが、マレー座の依頼によって最初に書いた機械仕掛の芝居である。作者によれば、大成功を収め、三ヶ月続演した。神々の宙乗りが多く登場し、この成功に装置家デューニ・ブッフカン Denis Buffequin の作った機械仕掛けが寄与した。初演ではヴェニウス役をラ・シャンメレが演じている。三単一の規則は遵守している。

〔プロローグ〕(天上)愛の神 Amour が、雲に乗って舞台の上を飛び回る。神々は、愛の神の仕業でヴェニウス Venus が狩人のアドニス Adonis を愛するようになったことを非難している。愛の神は意に解さない。

〔第一幕〕(イダリーの森)水の精のクリゼイス Chriséis は、狩人のアドニスを愛している。しかし、ヴェニウスを愛するアドニスは、彼女に見向きもしない。ヴェニウスが、雲の間から、アドニスの前に降りてくる。二人が愛の語らいをしていると、時の神 Heure が、飛んできて、マルス Mars がやってくると警告する。ヴェニウスは秘密をかぎつけられないようにその場を去る。

〔第二幕〕天が開き、武装したマルスが馬車に乗って降りてくる。クリゼイスは、愛するアドニス
をマルスに殺されたくない。彼女は、マルスに、アドニスを殺さずに、絶えずヴェニユスにつきま
とって二人を分かれさせるように勧める。そこへアドニスが現れる。アドニスは、マルスの脅迫に
も怯まない。マルスは、彼の勇気に感嘆して、その場を立ち去る。その後ヴェニユスが現れる。ク
リゼイスは、ヴェニユスにアドニスが臆病風に吹かれたと中傷する。ヴェニユスは取り合わない。二
人に全く相手にされないクリゼイスは、怒って立ち去る。

〔第三幕〕ヴェニユスは、アドニスに手を出さないようにマルスに頼む。マルスは、ヴェニユスの
頼みを聞き入れるふりをする。クリゼイスは、ヴェニユスとアドニスの仲睦まじい様子をマルスに
報告し、彼の嫉妬をかきたてようとする。マルスは、雲間から降りてきたメルキュール Mercure に、
ヴェニユスが天に帰らねばならぬように仕向けてくれと頼む。メルキュールは承諾する。

〔第四幕〕マルスはヴェニユスを口説くが、ヴェニユスは相手にしない。クリゼイスは、マルスに
アドニスを殺されないために、ヴェニユスがマルスを愛しているふりをするように勧める。ヴェニ
ユスは、クリゼイスがアドニスを愛していることに気づき、彼女の勧めに応じない。クリゼイスは、
アドニスに、ヴェニユスがマルスを愛していると嘘をつく。しかし、アドニスはヴェニユスと会っ
て、二人の愛を確かめる。そこへメルキュールが現れ、アポロンが嫉妬に狂っている、天に戻って
神々の心を静めるように勧める。ヴェニユスは、天から愛の神を呼んで、アドニスの護衛をさせ、自
分は天に戻る。アドニスは、気晴らしに狩に行く。

〔第五幕〕マルスは、クリゼイスに、猪を放ってアドニスを殺す計画を語る。愛の神が絶望して天
に昇っていくのを見て、計画が成功したことがわかる。ヴェニユスは、アドニスが死んだという知
らせを受けて、驚いて馬車に乗って天から降りてくる。ヴェニユスは、アドニスの友人から彼の死
の様を聞く。クリゼイスは、アドニスの後を追って死ぬと言い残して去る。瀕死のアドニスが運
ばれてくる。アドニスは、「ヴェニユスの足元で死ねて本望だ」と言い残して死ぬ。クリゼイスが、
アドニスの槍で自殺したと知らせが入る。ヴェニユスの嘆きは天に達し、天上にジュピテル Jupiter が
現れ、アドニスを花に変えると告げる。ヴェニユスが、感謝するために天に昇ろうと、馬車に乗る。
その場に、馬車に乗ったマルスが現れ、二人はにらみあう。二台の馬車は天に昇る。(橋本)

Donneau de Visé : *Les Amours de Bacchus et d'Ariane*

ジャンル Comédie heroïque (三幕)

初演 1671/71年、マレー座

出版 1672年

出典 Plutarch's Life of Theseus

Diodorus Siculus, III, IV

音楽 Molière

ド・ヴィゼがマレー座のために書いた三作目の機械仕掛の芝居。成功を収め、三ヶ月続演された。他の機械仕掛けの芝居と同様、装置の転換、踊り、合唱、神々の宙乗りが観客を驚かせたが、特にこの芝居では、舞踏と歌の場面が多く、これほど多数の人物が登場したことはなかった。1685年にコメディ・フランセーズで再演されたが、その時は登場人物も歌手の数も減らされた。トマ・コルネイユの『アリアーヌ』*Ariane* 創作の契機となった。規則に関しては、時の一致は遵守、場所は機械仕掛の芝居であるだけに各幕毎に異なった背景を用いるが、ナクソス島の中という設定である程度配慮はされている。なお、音楽を担当したMolièreは、劇作家のモリエールとは別人である。

〔プロローグ〕（ナクソス島）メルキュール神 *Mercur*e が空中に現れ、島民にバッカス *Bachus* を迎える準備をするように命じる。島民が用意に取りかかると、ジュノン *Junon* が天に現れ、人々を追い払おうとする。すると愛の神 *Amour* が空中に現れ、ジュノンをとめる。ジュノンは、しぶしぶ立ち去る。愛の神に促されて人々は再び準備に取りかかる。人々は、バッカスを讃える歌を歌う。

〔第一幕〕（浜辺）テゼ *Thésée* に捨てられたアリアーヌ *Ariane* は、この島に取り残された。そこへ、一隻の豪華な船がやってくる。隠れてみると、バッカスとその従者たちが下船し、従者たちは音楽に合わせて歌い踊る。一行は、休憩のため解散する。バッカスは、見知らぬ美女を夢に見た。アリアーヌが姿を現すと、バッカスはアリアーヌがその美女であることに気づく。アリアーヌはテゼの行方を尋ね、捨てられたいきさつを物語る。バッカスは彼女に愛を告白するが、アリアーヌはその気になれない。テゼを探しにいかせた島民が戻ってきて、テゼは嵐のためにこの島に戻ってきたと知らせる。アリアーヌがテゼを探しに行くと、入れ違いにぶどう酒に酔ったバッカスの従者たちが現れ、歌い踊る。

〔第二幕〕（葡萄畑）テゼは故郷の妻の許に戻りたがっているが、バッカスがアリアーヌに恋をしたと聞いて、嫉妬と体面からアリアーヌを取り戻そうとする。アリアーヌは、テゼの甘い言葉によって和解する。アリアーヌは、テゼへの気持ちに変わりはないとバッカスに告げる。メルキュールは、ジュピテルが彼女とバッカスの結婚を望んでいると告げるが、アリアーヌは耳をかさない。メルキュールは、天に帰る。バッカスの従者 *Comus* は彼女を説得しようとし、バッカスの従者たちが彼女を讃える歌と踊りを見せるが、彼女の心は動かない。

〔第三幕〕（壮麗な宮殿）この地の王は、バッカスがアリアーヌを妻にしようとしていることを知り、彼女をこの宮殿に泊める。テゼの心はやはり妻にある。アリアーヌは、今日結婚しようとテゼに提案するが、テゼははかばかしい返事をしない。アリアーヌは、テゼが自分を愛していないことに気づき、バッカスと結婚すると言って、その場を去る。テゼの許に、バッカスの求婚をアリアーヌが承諾したという知らせが入る。落胆しているテゼの許に妻からの手紙が届く。手紙には、テゼが別の女を愛していると知って、別の男と結婚すると書いてある。テゼは、絶望して立ち去る。バッカスとアリアーヌの前で天が開き、ジュピテルの宮殿が現れる。ジュノンも怒りを解いた。従者たちは、二人の結婚を祝って歌い踊る。ジュピテルは二人を祝福する。（橋本）

作品梗概集索引

Bidar	: <i>Hippolyte</i>	III	79
Boyer	: <i>Ulysse dans l'île de Circe</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>	VI	83
	: <i>Le Comte d'Essex</i>	VI	92
	: <i>Persée et Démetrius</i>	VI	85
	: <i>Timocrate</i>	IV	81
Corneille, Pierre	: <i>Andromède</i>	III	96
Desfontaines	: <i>Belisaire</i>	VII	100
Desmaretz de Saint-Sorlin	: <i>Mirame</i>	VII	103
de Visé, Donneau			
	: <i>Les Amours de Bacchus et d'Ariane</i>	VII	107
	: <i>Les Amours de Venus et d'Adonis</i>	VII	106
Garnier	: <i>Hippolyte</i>	III	74
Gilbert			
	: <i>Hypolite</i>	III	78
	: <i>Les Amours de Diane et d'Endimion</i>	VII	105
Gougenot	: <i>La Fidelle Tromperie</i>	VII	96
La Pineliere	: <i>Hippolyte</i>	III	76
L'Hermite de Vauzelle	: <i>La chute de Phaéton</i>	III	94
Lully et Quinault			
	: <i>Alceste</i>	VI	88
	: <i>Atys</i>	VI	91
	: <i>Cadmus et Hermione</i>	VI	86
	: <i>Thésée</i>	VI	89
Mairet			
	: <i>Chryséide et Arimand</i>	IV	63

	: <i>La Silvanire</i>	IV	66
	: <i>La Sylvie</i>	IV	65
	: <i>Les Galanterie du duc d'Ossonne</i>	IV	68
Pradon	: <i>Phèdre et Hippolyte</i>	III	81
Rotrou			
	: <i>Agésilan de Colchos</i>	VII	94
	: <i>Antigone</i>	VI	80
	: <i>Belisaire</i>	VII	98
	: <i>Cleagénor et Doristée</i>	IV	72
	: <i>Crisante</i>	VI	78
	: <i>Iphigénie</i>	VI	81
	: <i>La Bague de l'Ou'bli</i>	III	83
	: <i>La Belle Allphrède</i>	III	85
	: <i>La Sœur</i>	VII	102
	: <i>Laure Persecutée</i>	III	86
	: <i>Les Occasions perdues</i>	IV	70
	: <i>L'Heureux Naufrage</i>	VII	93
Tristan l'Hermitte			
	: <i>La Marianne</i>	III	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、Ⅵ、Ⅶは掲載した既刊号数を示す。

会員名簿（アイウエオ順）

浅谷真弓	伊藤 洋	岩瀬 孝	大越敏男	片木智年
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	皆吉剛平	

後 記

一年遅れになりましたが、どうにか第7号を刊行することができました。昨年も刊行を計画しておりましたが、真下弘子さんの論文一本しか集まらず、結局刊行を見送ることになりました。真下さんには、せっかく論文をお寄せいただきながら、失礼してしまい、誠に申し訳ありませんでした。幾重にもおわび申し上げます。これに懲りずにぜひまた原稿をお寄せくださるようお願いいたします。なお、真下さんの論文「ビュルレスクとスタイルの遊戯－スカロンの喜劇『アルメニアのドン・ジャフェ』をめぐって－」は、西南学院大学フランス語フランス文学論集第27巻（平成4年3月）に掲載されました。この雑誌とあわせてぜひお読みください。

(N・H)

エイコス VII

発行日 1993年1月30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 03-3203-4141
印刷 (有)七月堂
〒154 東京都世田谷区梅丘1-24-2
TEL 03-3426-5972