

エイコス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

IX

研究

「弟」の死 『コスロエス』について

浅谷 真弓(1)

ヒロイズムの凋落:ピュルケリの場合

小林 卓(15)

19世紀前半におけるラシーヌ悲劇:その批判と受容

浜野 トキ(32)

研究ノート

透視図法に関する資料五編

— 「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」補遺 —

橋本 能(66)

作品梗概集

Rotrou: *Cosroès* / Rotrou: *Captifs ou les Esclaves* / Rotrou: *Amélie* / Rotrou: *Clorinde*

Rotrou: *Florimonde* / Tristan l'Hermite: *La Folie du sage*

(76)

会員名簿

後記

「弟」の死 『コスロエス』について

浅谷真弓

はじめに

ロトルーの『コスロエス』がコルネイユの『ニコメード』^①とほぼ同じプロットで構成されていることは良く知られている。前者の結末はやや陰惨であり、その原因を劇作家個人の資質に帰すべきなのか、あるいは執筆時期の空気のようなものに帰すべきなのか、すぐに判断するのが難しいところである。だが、これらの作品を一つの王国の王位継承問題に関して正統的な継承順位を無視し、国政を危うくした罪に対する審判と読み替えてみた場合には、審理のプロセスもその結果も、大変にちがっていると言わなければならない。被告に対する判決は一方は死刑、他方は情状酌量の余地のある執行猶予付きの甘いものである。ふたりの劇作家の法律の実務家としてのキャリアはここでは問題にしないが、「同じ」罪状に対する態度としてはあまりに対照的である。ロトルーの態度は検察側の、そしてコルネイユのそれは弁護人を思わせる。しかし、セネカも言わせているように^②、生が耐え難い時には死は優しい処罰である。舞台の上の死刑退場がそのまま現実の判決の意味を獲得できないことも確かだ。今回は、『コスロエス』で言わば「被告」となった主人公の弟の死、すなわち作者による死刑判決に合理性があったのかどうかを検討し、そのことの意味を考えてみたい。

事件の概要^③

表題の人物コスロエスはペルシャの王であったが、最近、亡父のと思われる亡霊に悩まされ、心身耗弱の状態にあった。彼には先妻との間に長男、再婚した現在の後妻との間に次男がいるが、国政を危ぶみ、またコスロエスの再婚時に異議を唱えた重臣に唆された長男によって王位が奪取されるのではないかと恐れ、精神状態はより追い詰められたものとなっていた。このことには、次男の母親シラが大きく関与していた。重臣の進言は実際に認められたが、コスロエス本人への圧力はシラの言動および策謀によるところが大半である。シラはコスロエスの恐怖心に付け込み、長男シロエスが継承を速めるべく、また、継承権を分与された次男(異母弟)の継承を完全に不可能とするために、父親と弟の両者を殺害し、王国の全権を掌握する計画であると信じさせるに至る。シラはシロエスをあらかじめ挑発し、剣に手をかけた事実のみをコスロエスに告げて、この計画の信憑性を高めることに成功し、一方で継承に無関心な我が子、マルドザヌを説得して一旦、承諾の返事を得た。マルドザヌはそれが母親の、また王である父親の希望であることを重く見て、自身の身の破滅を覚悟の上で同意した。その後、シラは拘禁中の長男に自殺を強要するが失敗し、自殺の説得に当

たった臣下にも寝返られ、逆にシロエスに捕えられる。宮廷の大勢はシロエス擁立で固まり、シラの策謀が暴露され、その死が正当化されていく。最後にシロエスを殺害しようとした凶器で自殺を迫られ、またマルドザヌに対するシロエスの恫喝、自殺強要及び実際の息子の自殺を目の当りにし、服毒自殺をはかり、死亡した。夫、コスロエスも妻を追って服毒、王位はそのまま長男シロエスに継承された。

以上がこの事件の概要だが、結果的にはシラが創作した通り、現国王コスロエスに対する長男シロエスの謀反が成功し、専制に好都合な条件が揃ったことになる。反面、シロエスの暗殺は未遂であり、シラの共犯と目される次男マルドザヌは殆ど行動を起こしていないことに注目すべきであろう。父コスロエスの被害妄想と同様、シロエスのマルドザヌに対する態度も極めて過敏で、むしろ好戦的である。策謀の主犯であるシラよりも先に弟に自殺を迫り、それを契機として両親を死に至らしめた手口は巧妙で、暗殺の被害者転じて謀反の首謀者となった政治的手腕は見事と言うほかない。勿論、彼にしたところで、このような手段で得た王位にいくばくかの良心の呵責が無い訳ではないだろう。ここで、個人の犠牲の上に成り立つ制度、組織の力に対する無力感を悲劇の名前で呼ぶことは可能である。しかし、責任能力の無い王、悪辣な継母はともかくとして、意志に反して策謀の道具となった弟にまで厳罰を下したことは、どうであろうか。このことは、むしろシロエスに同調することを阻害する材料になるのではないかと思う。長男暗殺に対する作者の処罰は劇の展開の上では厳しいが、その処罰は無実に近いと思われる次男の名譽を救済する性質も帯びているように見えるのだ。以下では事件にかかわった人物たちのそれぞれの行動、言動を分析し、弟の死が兄によっていかに正当化され、またその合理性が破綻するかを述べる。

狂えるコスロエス

コスロエス本人が登場するのはようやく二幕一場になってからである。しかしそれまでも、彼の現状を語る証言がある。シロエスの側近、ファルナスはシロエスに謀反を勧める場面で、次のように簡潔に述べている、

Toujours ou sa furie ou Sira le possède.(1-4)

すでに狂気が一見して分かるほどに進行している。理性的主体としての通常の行動は不可能である。はじめからコスロエスの狂気は一家族の私的な問題ではなく、権力の中核にある公人の問題なのだ。そのことは当然であるが、作者が家族の目を通して見、あるいは口を通して父親の狂気を描写しているのではないことは重要である。彼の狂気は公的な、家族以外の者の目に明らかな客観的価値を持った、立派な証言内容となりうるものだ。ここではシロエスの「私情」や「偏見」を介入させない巧妙な証言の方法が取られている。作者はあえてシロエスの口から父親の狂気を語らせないことによって、その後のシロエスの行動に客観的な、理性的な根拠を与えているわけである。従って、父

親に対する潜在的な怨念はファルナスという他人に媒介された証言、舞台上の真実となって隠蔽され、直截に語られる機会は殆どない。しかし後に述べるように、シロエスが「王の狂気」を「父親殺し」に利用していることは継母や義弟に対する言動から推察できると思う。こうして公人と私人の境界が意図的に曖昧にされたまま劇は展開して行くのだが、ファルナスの証言を正当化するため、観客すなわち陪審員の眼前に、コスロエス自身が呼び出される。

(à part, dans un accès de démence.)

Noires divinités, filles impitoyables,
Des vengences du ciel ministres effroyables,
Cruelles, redoublez ou cessez votre effort,
Pour me laisser la vie ou me donner la mort.
Ce corps n'a plus d'endroit exempt de vos blessures,
Vos couleuvres n'ont plus où marquer leurs morsures,
Et de tant de chemins que vous m'avez ouverts
Je n'en trouve pas un qui me mène aux enfers.
Ce n'est qu'en m'épargnant que la mort m'est cruelle;
Je ne puis arriver où mon père m'appelle.
Achevez de me perdre, et dedans son tombeau
Enfermez avec lui son fils et son bourreau.(2-1)

公人、私人の境界が曖昧のように、生死の区別がはっきりしない精神状態にあって、コスロエスは決着を求め、処罰を望み、自殺願望をにおわせる。最後の節にある自白と共に、この狂気は彼の死を正当化するに十分である。何よりも本人が死を望んでいることが最大のポイントであると言えよう。この発言にはシロエスの影はみじんも感じられない。もうひと押しすれば、すぐに生きることを放棄してしまうであろう。次にシラから注ぎ込まれるシロエスの謀反の噂など、ちょっとしたきっかけ、いわば口実には過ぎないのである。

過去の親殺しが原因となった狂気の発作には、原型として、エウリピデスの『オレステス』の例が挙げられる。シロエスの発作はオレステスの発作と同じタイプである。⁴⁾

[オレステスたちあがり、あとずさりして狂気の発作を見せる]

エレクトラ あれ、オレステス、あなたの目がすわってきましたよ。いままで正気かと思っていたのに、もう狂気にとりつかれてしまって。

オレステス 母上、お願いですから、わたしに、この血まみれの蛇のような娘たちを、けしかけ

ないでください。ああ、娘たちが、ちかよってきてわたしにとびかかる。

エレクトラ かわいそうなオレステス、こわがらないで、床のなかにいなさい。はっきり見えるとあなたはいうが、それも気のせいで、なにもいないのですよ。

オレステス ああ、アポロンさま、陰鬱な犬の目をした恐ろしい女神たち、あの地下の死者たちの司祭たちが、わたしを殺します。

[オレステスはエレクトラの腕をふりほどこうとする]

エレクトラ はなしはしません。あなたを、あわれにとびはねまわるままにはしておけませんもの、この手で身体をしっかりとっていますよ。

オレステス はなしてくれ。あなたも、わたしにつきまとうエリニューエスの一人だ。わたしの腰をとらえ、地獄へつきおとそうとするのだろう。

[オレステスはエレクトラの腕をふりほどき、エレクトラからとびはなれる]

エレクトラ ああ、あわれなわたし、だれにも助けてはもらえない。わたしたちは、神さまの恨みをうけているのですもの。

殺害の動機はそれなりの道理があると認められるにもかかわらず、作者はオレステスの狂気が一方で当然の結果であると見做し、また観客にもそのことを説得する事ができる。復讐の正当性と親殺しに対する良心の呵責とは均衡しており、両者の間で精神は引き裂かれ、分裂する。オレステスの例は非常に大きな影響力を持つと予想されるから、こうした狂気のパターンが一種の舞台上の約束事の如き扱いを受けているとすれば、コスロエスの狂気は前例をあまりに忠実になぞった、観客に殺害を承認させる「口実」のように思われる。つまり、最初の段階では狂気が始めにあって、シロエスの謀反、強要が自殺のきっかけ、口実になるように見える。しかし、オレステスの狂気のパターンを引き写し、引用したことで文字どおり古典的な証拠固めに説得性を求めたため、その根拠に父親殺害を誘導するむしろ強引ともいえる明白さを与えてしまったのである。コスロエスの狂気は、作られた証拠の不自然なまでの完璧さに彩られている。

未遂に終わったもうひとつの事件の被害者であるニコメードの父親プリュジ阿斯は、やはり息子に殺されるかもしれないという妄想を抱いてはいた。が、こちらは純粋に宮廷内外における権力闘争の疲労に原因があり、自ら前例を参照するように指示しながらも、亡霊、怨恨、狂気などの私的、個人的な事情とは無関係である。新旧の権力者が主導権争いをし、たまたまその二人が親子関係にあったために複雑な展開をみただけである。死者のない大団円はパワーポリティクスの結末を語る整合性に満ちていて、家庭においては毫碌した親父の隠居という哀れな、王の職業に相応しからぬ不名誉のうちに幕を閉じる。しかし、証拠があだとなってかえって殺意が浮き上がってしまうのと

は対照的に、生きながら墓場に閉じ込められた恰好のプリュジラスの方が、コスロエスよりよほど巧妙に「殺された」と言えなくもない。権力者の死とは、権力の喪失以外の何物でもないだろう。

そこで、狂気について第二の重要な根拠が提示されることになる。権力者が自らの権力を譲り渡し、政治生命を終わらせるにあたっては、相当の手続きを必要とするわけだが、コスロエスはその手続きを誤った。少なくとも、家父長制の伝統から正嫡の長男をもって後継者とする建前の王権の継承順位を、私的な裁量で変更した。このことは、舞台となったペルシャの宮廷が元来専制的であるという前提をもってしても、国政に対する重大な裏切りであろう。実際、軍隊による武力を背景にした権力闘争は、宮廷での重臣たちの駆引きに集約されている。コスロエスの乱心でにわかに関臣たちの動静がクローズアップされ、結局、彼らがシロエス擁立に動くことで事態が收拾されることを見れば、宮廷の総意なるものの正体は、王の意志とは無関係に存在する別の権力機構であることがわかる。つまり専制的ではあっても、専制そのものが許容されているのではない。コスロエスの行為は既存の制度に違背するばかりでなく、現状での宮廷の政治体制を理解しないという二重の誤りに陥っている。サトラップを代表してパルミラスがシロエスに言う通り、コスロエスの個人的な権力、矛盾した言い方だが、個人としての王の権力は極めて限定的に取り扱われていると思われる。

La Perse à ce grand coeur reconnoîtra son maître.(1-4)

コスロエスがシロエスを廃嫡して、マルドザヌを後継者とした最大の原因がシラによる策謀にあることは間違いない。狂気、制度と宮廷に対する背信行為に加えて、それらと連動する形での、尋常な判断力の欠如がシラへの盲信となって表れる。正気に戻っている状態で、なおかつ判断力がないのは救い難い。シラの讒言を鵜呑みにすると、その場でマルドザヌの即位を確約する。

SIRA

(.....)

Et je puis craindre pis, après que ce matin

Il eût, sans Mardesane, été mon assassin,

Et que pour cet effet il a tiré l'épée.

COSROÈS

O dieux! que dites-vous?

*SIRA(.....)

Je pourvoirai, madame, à votre sûreté.(2-1.)

相談役の進言は退けられて、迷妄が際立っていく。

Je prendrai vos conseils quand j'en aurai besoin.
Cependant, pour ne rien tenter à notre honte
Arrêtez Siroès, et m'en rendez bon compte.(2- 1)

しかしコスロエスは直接シロエスに直面して申し開きを聞く機会を作らない。さして重要でない用件を言い訳に退場すると、五幕五場まで舞台には現れず、再登場したその時が最後であるが、三幕以降の不在で統治能力のなさを証明し、王が当然求められる威厳までも失い、シロエスの寛容に許されて、妻子の命乞いだけを役目としている。

Révoque donc leur mort et fais qu'on me les donne.(5- 5)

コスロエスが死ぬべき理由は以上のように様々で、改めて列挙するまでもなく、必要十分な正当化が行われている。しかしその正当化がかなり総花的で、むしろあざとく過剰になされているようだ。シロエスの謀反を庇うあまり、コスロエスは極度に矮小化して描かれる。だが、そこには厳しい相克の上に競うにふさわしい王位の価値が見い出せない。もとよりコスロエスはシロエスの敵ではなかったのだ。判断力を欠き、また実権のなかったこの人物は、免罪されるべきであった。では真の敵は、継母のシラであったろうか。

シラの弁明

登場から死に至るまでのシラの行動は、弁護の余地なく悪辣に描かれているのだが、断罪はやや早急であったと思われる。その第一の根拠は、前節で見てきた夫であり、王であるコスロエスの精神状態である。夫としては勿論のこと、王としての責任能力はない。このことはシラが身近にいて熟知するところだ。おそらくは彼の狂気を最初に知ったであろうシラの、国政に対する野心は政治的混乱に対する不安、シロエスを担ぐ宮廷の反対勢力に対する恐怖と同義である。また彼女には共に国政に参画してきた者の自負があり、シロエスと対等に渡り合うだけの覚悟もある。シロエスとの最初の対決は開幕から華々しく、コスロエスのふがいなさに好対照を示す。

Quand il m'a partagé l'éclat qui l'environne,
J'ai dans son alliance apporté ma couronne;
J'en achetai chez lui le degré que j'y tiens,
Et j'ai, comme mes jours, joint mes états aux siens;
Je lui dus sembler belle avec un diadème;
Abdnemède avec lui n'apporta qu'elle-même;

Et le trésor encor n'étoit pas de grand prix.(1 - 1)

シロエスが長子としてペルシャの覇権の一翼を担ってきたのと同様、シラも又、自らの政治的手腕によって帝国の拡張、維持に努めてきた。それをシロエスも決して否定はしない。シロエスの母親、コスロエスの前妻への侮蔑的態度はそのまま彼女の自信を裏書きするものだが、それだけではなく、今後予想されるシロエスの権力の独占に対する異議申し立てでもある。このままコスロエスが発狂してしまえば、制度上は勿論のこと、彼女の権力の拡張を嫌う宮廷の勢力に押し切られる形で、シロエスに全権が移行することは明白である。彼女はこの宮廷ではいつまでもよそ者であり、後妻にすぎない。しかも、統合された領土や権益が実子のマルドザヌに相続される可能性は無きに等しいのである。領土の再分配は内乱を呼ぶことになるだろう。現状を誰よりも把握しているシラにしてみれば、王の完全な発狂や死を待たず、クーデタはいつやって来てもおかしくない状態にある、と考えるのが自然だろう。むしろまだ王の進退が流動的な今こそがその絶好の機会であるにちがいない。事態が決定的になり、公的な儀式や決議が行われるとすれば、シロエスにとっては一部譲歩せざるを得ない結果さえ予想される。シラはシロエスがそうした譲歩を行うとは思えないし、彼女自身も名ばかりの譲歩には満足しない。この場の選択肢は二つにひとつ、「全か、無か、」である。政治的空白、混乱、内乱を避け、一方自分自身の権力を保持する必要があるとなれば、(なぜなら、自分の固有の領土を要求するのは正当であるから)答えは決まっている。彼女の領土を侵す「野心的な危険人物」シロエスを斥け、マルドザヌに即位させるよりない。そこで、狂気の発作から一時我に帰ったコスロエスに進言することになる。シラはオレステスに対するエレクトラのように話す。良かれ悪しかれ、彼女のほかにコスロエスを補佐する人間などいなかったとすら思わせる。

Chassez de votre esprit les soins mélancoliques
Qui montrent à vos yeux ces objets chimériques.
C'est une illusion dont ils sont effrayés,
Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez.(2 - 1)

Nourrissez-vous toujours ce remord qui vous reste?
Si vous ne l'étouffez, il vous sera funeste.
De ce malheur, seigneur, perdez le souvenir;
L'avoir gardé vingt ans est trop vous en punir.(2 - 1)

そして王位の禅譲を促すのだが、後半は少々欺瞞めいている。

Vos ennuis de ce soin vous rendent moins capable.
Déposez ce fardeau devant qu'il vous accable:

C'est un faix qu'il me faut déposer avec vous;
Mais je renonce à tout pour sauver un époux.
Déchargez votre esprit de ce qui le traverse;
Cosroès m'est plus cher qu'un monarque de Perse;(2-1)

だがこれもコスロエスを説得する方便なのか、それとも真の愛情から出る言葉なのか断定できない。あるいはその両方、シロエスの虐待を予感し、恐れた結果の哀願かもしれない。彼女が真似て見せたエレクトラは最後に言っていた、「ああ、あわれなわたし、だれにも助けてはもらえない。わたしたちは、神さまの恨みを受けているのですもの。」と。彼女は状況設定こそ違え、エレクトラと同じ孤立無援の中で、このような態度決定をせざるを得なかった、選択させられた、と言うべきであろう。その証拠に、彼女は「腹心」と恃むサルダリーグに裏切られ、自殺する。自殺による退場が不当と思われる第二の根拠はこれである。誰も彼女を助けなかった。なるほど、シラがコスロエスに退位を、シロエスに死を迫ったいきさつには万死に値する合理性がある。しかしそうしなければ、彼女が殺されたであろうから、そうしたのだ。彼女自身に選択の余地が与えられず、選んだ方法には最初から成功の見込みがなかった。シラの絶叫が響き渡る。

Reine est ma qualité, quand tu sais qu'elle est vaine!
Hier j'étois ta marâtre, et je tiens à grand bien
De mourir aujourd'hui pour ne t'être plus rien.(5-2)

シラはペルシャ帝国を支配したかったのでも、シロエスが憎かったのでもない。政治的安定と自分の領土の正当な統治、何より生命の安全が保証されることを願ったのだ。マルドザヌの存在がそれを許さなかったのか。次に母の傀儡となった彼の行動を検討してみよう。

存在自体が悪であること

タキトゥスの「年代記」に通底する、謀反に対する考え方の根本に、兆候がまったく見られなくても、それが可能な権力を持った者は、それだけで処刑の理由になるというのがあるように思う。ニコメードもちょうど、彼の父にとってそのような存在となりおおせた一人であろう。彼の背後にはローマとの深い確執があったから、権力闘争の構図は意外にはっきりと描くことが可能である。義弟のアタールはローマ側の人間として、政敵あるいは恋仇として登場し、すべての「誤解」の氷解とともにその兄にふさわしい「弟」という地位を与えられ、静かに退場する。アタールも母アルシノエの策略でニコメードを脅かす影となりかけたのだが、ローマから帰ったばかりで宮廷にも軍隊にも実質的な権力を一切持たなかった彼にその資格はなく、タキトゥス的な公式を展開するには不十分であった。ローマという後盾は魅力的でも強力でもあったはずだが。一方、シロエスの義弟マ

ルドザヌは母の領地を背負って生まれてきた。当人にはそうした自覚が無かったろうが、母親は彼を相続人として育てた。マルドザヌはシロエスにとって第一にこの点で脅威である。また、コスロエスは父を殺して王位を篡奪した。結果としてシロエスもその轍を踏むことになる。コスロエスとシロエスとは同じ脅威の連鎖に巻き込まれ、同じ思考形態を持っている。コスロエスの妄想はそっくりシロエスの妄想に受け継がれる。シロエスにとっての年少の権力者は、マルドザヌのみである。たとえマルドザヌに母に固有の領地が無くとも、シロエスにはその存在自体が脅威なのだ。この第二の点も、マルドザヌが自力で解消できない負荷である。彼は以上のように母からも父からも等しく負の財産を授けられ、シロエスの前に押し出された。それでは兄に恭順の情を示して、最悪の事態を回避する方法はなかったのであろうか。

その機会は何度かあった。舞台上でふたりが初めて対面するのは1幕2場で、設定は当初より極めて危機的である。シロエスがシラの挑発を受けて剣に手を掛けた直後に、マルドザヌが登場する。しかし彼は口論の原因を聞き、すぐに野心のないことを告げている。それに対しシロエスは出口をふさぎ、逃げ場を奪う。

MARDESANE

Vous gardez vos soupçons, et moi mes sentiments;
Et j'estime trop peu l'éclat d'une couronne
Pour me gêner l'esprit du soin qu'elle vous donne.
Ce n'est qu'un joug pompeux; le repos m'est plus doux.

SIROÈS

Vous n'avez rien à faire, on travaille pour vous;
Et vous pouvez juger si l'empire a des charmes,
Par ceux que vous trouvez à commander nos armes.
Ce bâton, que le roi vous a mis à la main,
Déjà sur les soldats vous a fait souverain.(1-2)

この後シロエスの執拗な追及が続くが、彼は冷静に切り返している。

C'est votre sentiment, et ce n'est pas le mien;
Non que je ne me sente, et d'âme et de naissance,
Capable d'exercer cette illustre puissance;
Mais, quelque doux éclat qu'ait un bandeau royal,
Il ne me plairoit pas sur un front déloyal.(1-2)

だが、前述のようにシロエスは彼の存在自体が脅威なのだから、いくら否定したところで論理の道筋に変更はない。シロエスは紛れもなくコスロエスの息子だ。マルドザヌはシロエスの閉塞した論理構造を実感して、上の言葉を述べている。この時点で結果は見えているのだ。勿論彼にとって権力への誘惑がまったく無効だったわけではない。2幕2場でコスロエスから王位の委譲を言い渡されると、傍白で動揺した心情を示す。

Funeste ambition, cache-moi tes amorces!(2-2)

彼はそのことの意味、行き着く先を良く知っていた。

C'est un de vos présents, je ne puis le haïr;
Vous voulez que je règne, il vous faut obéir.
Mais je monte à regret, assuré de ma chute;
Et plaise au ciel qu'au sort mes jours seuls en butte!

(A Sira.)

Ah, madame! quel fruit me produit votre amour!(2-2)

(à part.)

Périlleuse vertu,

Fatale obéissance, à quoi me résous-tu!(2-3)

次に登場するのは5幕3場で、既にシロエスが実権を握っている。ここでは2幕でのやり取りが別の言葉で繰り返されるに過ぎず、マルドザヌが自殺を選ぶように誘導するのだけが目新しい。

MARDESANE

En effet, cette épreuve en vous même est visible,
Quand pour l'avoir touché vous brûlez de courroux.

SIROÈS

Mais par quel droit encor vous en empariez-vous?

MARDESANE

Par droit d'obéissance, et par l'ordre d'un père.

SIROÈS

Contre un droit naturel quel père m'est contraire?

MARDESANE

Quel? le vôtre et le mien qui, juge de son sang,

A selon son désir disposé de son rang.(5-3)

SIROÈS

Vous avez trop de coeur.

MARDESANE

Assez pour faire voir

Une grande vertu dans un grand désespoir.

SIROÈS

Mais il se produit tard.(5-3)

与えられたチャンスは見せ掛けのもので、アタールがニコメードの命を救い、許されるような幸運はついに巡って来なかった。マルドザヌの主要な役割と言えば、座して死を待つだけだ。最後の言葉はむしろ暴君への犠牲者の怒りである。

Allons, règne, tyran, règne enfin sans obstacle;

J'ai reçu de mon père, avecque son pouvoir,

Celui d'aller trouver la mort sans désespoir.

(Il sort avec Sardarigue.)

彼は長兄にとって悪辣な母親の傀儡、無力で優柔不断な、それでいて野心的な義弟であった。存在自体が悪であるような弟という立場で、彼は確かに自分の死に対して無力だ。回避の方法はなかったか、という冒頭の疑問に対する答えは、だから、なかった、と言わなければならない。その無力さを前にしたシロエスの残虐さは異様に映る。全権を掌握した時に勝敗は決していたはずなのに、そこでシロエスが満足できなかった理由は何であろうか。純粋な権力闘争とは異なった家庭劇としての『コスロエス』の側面がにわかに浮かび上がって来る。

弟殺し

コエロエスの狂気は一家の父の狂気ではなく、公人の狂気として現れる。シラの野心も、政治生命を賭けての権力闘争という形を取る。マルドザヌの即位の受諾は予想される国政の混乱に対する、可能な打開策のひとつであった。だがこれらのいずれもが疑わしい、割り切れない部分を残しているように思われた。どの場合にも、彼ら三人の側から破滅を避ける方策が奪われており、一方の当事者であったシロエスに常に主導権が与えられていたからである。暗殺を受けての正当防衛という外見とは裏腹に、実際はシロエスだけが危機的な事態を回避することができた。そのことは、以上で見てきた通りである。では何故、シロエスは自分の力を自覚する事なく、三人を死に至らしめた

のであろうか。

彼の行動を左右したのは、母を裏切って別の女に自分以外の息子を生ませた父への憎悪であった。シロエスにとって、コスロエスは王である以前に父である。

SIROÈS, furieux.

Hé bien, cruels, êtes-vous satisfaits?

Mon règne produit-il d'assez tristes effets?

La couronne, inhumains, à ce prix m'est trop chère.

Allons, madame, allons, suivre ou sauver un père.(5-8)

ここで残虐な、非人間的なと形容されているのは彼を擁立した重臣たちを指すわけだが、この非難は的外れであり、空疎である。義弟マルドザヌが退場に際して彼に浴びせた非難を重臣らに振り向け、親殺しの責任転嫁を行い、被害者顔の下に政治的な野心の達成を隠蔽する。このせりふによって、彼は不幸な息子であることを前面に押し出し、王となったこと、また重臣の隠し子との恋を成就させたことを忘れさせようとする。そう取るのは、いささか穿った見方であろうか。しかしこれまで、この事件は権力闘争、政治的なゲームであったはずだ。彼に与えられ、また敗れた三人にその死の正当性を保証して来た大義は、すべて個人の意志、感情とは無縁でなければならなかった。彼自身、そのことを知っているからこそ、重臣たちの動きをこう非難したのであろう。国家の存亡こそが、この「家族」の崩壊と長子相続に説得力を付与する唯一の根拠であった。ところがシロエスの最後の「ひとりの父を救う」という言葉がはからずも彼の行動の矛盾を暴き出してしまうことになる。

思い返してみれば、「父」を救うチャンスは何度もあった。父を救うために、その妻と息子を救うことは可能であった。だからむしろ、彼は政治的な野心を満足させるために王を見殺しにしたのではない。権力闘争の舞台を利用して、父への復讐を果したにすぎないのだ。その意味で、彼は不幸な息子であることを自認してもよい。例えば、義母に自殺を強要されたとき、弁明し、身の証を立て、母子の安全を保証して彼女の恐怖心を取り除く責任は、王位継承権で上位を占める彼の方であった。父の狂気を知ったとき、父を補佐すべきだったのは義母ではなく、彼である。重臣が謀反を勧めたとき、これを諫めて、宮廷内の状況を見据えることができた。義弟が王位の継承には気が進まないと言ったとき、親身に話し合う時間は十分にあった。彼はざっと見ただけでも、これだけのチャンスを捨ててきた。三人の解決策がことごとく成功の見込みのないものだったのと対照的に、彼にはやろうと思えばいつでも事態を收拾に向かわせる手だてがあった。だが敢えてそうしなかった。三人と直接対決した時に、生母に対するシラの侮辱への怒り、シラに熱を上げるコスロエスへの不信感、ふたりの愛情を受けるマルドザヌへの嫉妬など、どの場面でもシロエスを最後に導いたのは濃厚な怨恨の感情だったのではないか。彼は重臣らの策謀に乗った傀儡、無力な王位継承

者を演じるが、マルドザヌを断罪した同じその罪で自らを罰することは決してない。できないのだ。マルドザヌがシラの言うままになって、積極的に拒否の姿勢を示さなかったことで咎めだてされるのであれば、彼はそれ以上の行為によってより重い罰を受けねばなるまい。シロエスはすすんで謀反に加わった。重臣らと彼とは同等の共犯者である。いまさら「父殺し」の汚名を着せられる重臣らの方こそ、迷惑というものだ。国家の大義はここに至って地に落ちる。ペルシャ帝国の存亡という背景をもって壮大なスケールで展開されたはずの政治劇は、最高権力者としては余りに稚拙な主人公の行動原理が明らかにされるに及んで、コップの中の嵐に墮した。意志に反して、独占したかった父を殺してしまった。このように無力な彼は確かに不幸であろうが、自分で選び取った不幸である。その選択は愚かなものであって、英雄にふさわしい賢明さのかけらもない。結果として彼が行ったことは、権力闘争ではなく、弟殺しである。義母はそのついでだった。同情は買っても、称賛は受けない。大義を利用して私憤を晴らすのは愚かだ。この事件の割り切れない、後味の悪い、陰惨な結末の原因はシロエスのこのような意識的な愚かさにあるといえる。そして、真に処罰されるべき人物は彼であることが示されてしまう。逆説的な急転である。常に裏切り者であるサルダリーグが最後に断罪して、傍白で言う、

Ses soins sont superflus;

Le poison est trop prompt, le tyran ne vit plus.(5-8)

シロエスの為に用意されていた、弟殺しの正当性を主張できる証拠は、すべてが彼自身の有罪性を証明する。三人の自殺退場、作者による死刑判決は不当であった。シロエスの行動の合理性は破綻した。彼は弟を殺す。弟の死は、勧善懲悪の結果得られる称賛ではなく、愚かさと悪意の果てに乞う同情の材料であった。

おわりに

ドービニャックは、『演劇作法』第2部第1章で、君主の死が正当化されるには、きわめて慎重な配慮が必要だと言っている。「王が悪人であることを信じたくないし、臣下がたしかに虐待されたにせよ王の神聖な身体に触り、絵姿といえどもその権威を犯すことを認めない」との立場である⁶⁾。その意味では、コスロエスの死は十分に段階を踏んで扱われた。合理性を追及するあまり、必要の限度を越えて過剰になった面があり、どことなく繁雑で、切れ味に欠けるうらみがある。他方、義弟の死に関しては、一見した所の合理性に反して、終始シロエスに事態の決定権が与えられているため、運命ではなく彼自身の理不尽さが際立ってしまう。このことは原作との関係によるのかもしれないが、作者があえてこうした人物を選んでいる点には注目しなければならないだろう。初期の『忘却の指輪』以来、作者は様々な種類の「愚かな王」を好んで舞台に登場させている。またそれらと対照的に才気煥発な悪女が作品を最後まで展開し、支えて行く重要な役割を担ってきた。この作

品の人物設定も同様の流れの中で捉えられ、単純な同調を許さない、あるいは妨げるとしても良い結果を生み出している。ここでは弟の死が、権力と正義、理性などといったものを結ぶ関係の恣意性の象徴となっていて、むしろその恣意性の上に悲劇が成立しているようにさえ思われ、それはシロエスなり、コスロエスなりを中心人物とした場合には過剰なものだろう。

注

- (1) 伊藤洋・皆吉郷平訳 コルネイユ名作集所収 白水社 1975年
- (2) 《テュエステス》第2幕 381頁 アトレウス 村松正俊訳 世界戯曲全集第2巻ギリシア・ローマ古典劇集所収 世界戯曲全集刊行会 昭和5年
- (3) Jean Rotrou, *Cosroès, Tragédie, 1649*, in *OEuvres de J.R.* Ed par Violet-le-duc, Genève, Slatkine, 1967, vol V pp.325-407. 以下の引用はすべてこのテキストによる。
- (4) 松本仁助訳 ちくま文庫ギリシア悲劇IV エウリピデス(下) 362/363頁 1986年
- (5) 第2部第1章 主題について(引用した訳文は、未刊の戸張智雄訳による。)

ヒロイズムの凋落:ピュルケリの場合

小林 卓

§ 1 政治的状況

テオドズ皇帝とその姉ピュルケリの共同支配のもとにあったビザンツ帝国。実質的な権力は姉ピュルケリが掌握しており、彼女は次の皇帝に愛するレオンをつけようとたくらんで、レオンの政治的地位の向上に意を注いでいた。ところが、思いがけなくテオドズが早世する。弟の早すぎる死に、ピュルケリの計画は頓挫しそうになる。

ピュルケリは元老院によって女帝と指名されるが、女性なるが故に単独で支配することはできず、皇帝を選定しなければならないが、それは同時に彼女の配偶者の選択を意味する。型どおりに元老院が開かれる。元老院では、数々の候補者が多数派工作をして争うが、コンセンサスを見出すことはできない。恐れ多くも後の夫君を決める訳にはいかないと言う理由で、元老院は皇帝の指名を放棄し、その選定はピュルケリ自身に委ねられる。ピュルケリは元老院がレオンを推輓することを密かに願っていたのだが、その一縷の望みは断たれた。とはいえ、ピュルケリは、自らの cœur の欲するところに従いレオンを選ぶ訳にもいかない。若年のレオンでは元老院から否認される虞れがあるからであり、そうなれば彼女の gloire も政治的地位も地に墮ちる。ここにコルネイユ劇に常套の栄光と心情との仮借ない相克が出現し、ヒロインを追い詰める。言うまでもなく、コルネイユの劇的世界では心情よりもヒロイックな価値が優先するのであり、コルネイユのヒーロー達は心情の犠牲によってこの葛藤を超越し gloire に到達する。しかし、この簡明なヒロイズムの原理も後期の作品では自明さを失って行ったのである。ヒロイックな選択の前に躊躇したり、もっと悪いことにヒロイズムそのものの価値が薄れて行った。ピュルケリは、その様にヒロイズムの価値観が自明な堅固さを失ってしまった世界に現れ、ヒロイズムに固執し貫徹しようとして果たせなかったヒーローだったと言えよう。

こういう場合よくありがちなように、有力な候補者は退けられて中立的な立場にあった無色のマルシャンが皇帝に選ばれることになる。政治的には、いささか策略が勝っているとしても無難な決着であった。これで当座の政治的危機は回避されたのである。

ピュルケリが背負った最大の課題、順当なる権力の継承によって帝国の維持を達成することは、成功を収め、ビザンツ帝国は何事もなかったかのように崩壊を免れ、滞ることなく維持されていくかの様に終了する。しかし、この老大国の壮麗な秩序の維持は、ヒロイズムによってではなく、策略と妥協の政治的決着によってなされたのである。我々は、ピュルケリというヒロインに焦点を集め、彼女が誇示するコルネイユ的なヒロイズムの実質を検証し、それがいかに変質し凋落してしまった

かを見てみよう。ヒロイズムの凋落は後期コルネユ劇の大きな特徴であるのだが、その典型的な在り方をピュルケリに見ることができるであろう。

§ 2 ピュルケリのヒロイズム

ピュルケリの持つヒロイックな感覚はコルネユ劇のヒーロー達と同じ様に、特別の出生と身分から生じる。それは運命的なものであり、人間の選択できるものではない。それ故に、人間はそれを異議なく受容せざるを得ない。特にヒーローならば彼に課された運命がどのように重荷であろうと、その前に逡巡することはないはずである。コルネユのヒロイズムの特徴は、その運命が共同体の維持発展に関るという政治的なものであることに存する。

..... mais une âme bien née
Ne confond pas toujours l'amour et l'hyménée:
L'amour entre deux cœurs ne veut que les unir,
L'hyménée a de plus leur gloire à soutenir,
..... pour les plus belles vies
L'orgueil de la naissance a bien des tyrannies.
Souvent les beaux désirs n'y servent qu'à gêner,
Ce qu'on se doit combat ce qu'on se veut donner,
L'amour gémit en vain sous ce devoir sévère... 77-85

Souffre que je t'explique en faveur de sa flamme
La tendresse du cœur après le grandeur d'âme, 845-6

ネルソンが指摘するように、公式にはピュルケリの中ではヒロイズムあるいは国家的価値は明確に愛に優先する⁴⁾。次の言葉は、簡潔にピュルケリの態度、そしてコルネユ的ヒロイズムの価値観を表明している。ヒーロー達はこのような価値観に従い、逃れられない運命に敢然と立ち向かい、遂には運命そのものを超越するのである。

Je suis impératrice, et j'étais Pulchérie. 754
De ce trône, ennemi de mes plus doux souhaits,
Je regarde l'amour comme un de mes sujets: 755-56

Je suis impératrice, et j'étais Pulchérie⁴⁾ という時制の相違を巧みに活かした箴言流の語句は彼女のヒロイックな信念の揺るぎない確固さを垣間見せ、オラースの *Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.*

Horace 502 という台詞を思い起こさせるものである。さらに次のピュルケリの生命より gloire の方が価値があるという台詞は、真正なるコルネイユのヒーローのものであると言ってよい。

S'il n'y faut que mon sang, je veux bien vous en croire,
Mais c'est trop hasarder qu'y hasarder ma gloire, 961-962

それに対比して、レオンにはそのようなヒロイックな価値観への執心は見られない。二人の愛のためには、ピュルケリに皇位を離れるよう示唆するくらいなのである。

Séparez-vous du rang, Madame, et 138

ピュルケリがレオンに向かって、彼と結婚できないことを決定的に言ったときに、

Il faut nommer un maître, et choisir un époux,
C'est la loi qu'on m'impose, ou plutôt c'est la peine
Qu'on attache aux douceurs de me voir souveraine.
Je sais que le sénat, d'une commune voix,
Me laisse avec respect la liberté du choix,
Mais il attend de moi celui du plus grand homme
Qui respire aujourd'hui dans l'une et l'autre Rome: 928-34

レオンは彼女のあまりの高い gloire の感覚に驚きを禁じ得なかったのである。

J'avais cru votre gloire un peu moins délicate, 942

ピュルケリは愛するレオンときえ、ヒロイズムにおいて連帯することができなかったのであり、『ピュルケリ』においてヒロイズムが、どれほど影の薄れたものになっていたか伺えよう。

§ 3 ピュルケリの愛について

このようなピュルケリのヒロイズムは、愛にまでも影を落とす。彼女はレオンを愛していることを隠さないが、その愛は決して官能に導かれるようなものではない。

Je vous aime, et non point de cette folle ardeur
Que les yeux éblouis font maîtresse du cœur,

Non d'un amour conçu par les sens en tumulte,
A qui l'âme applaudit sans qu'elle se consulte,
Et qui ne concevant que d'aveugles désirs,
Languit dans les faveurs, et meurt dans les plaisirs. 3-8

ピュルケリのレオンへの愛は、高邁にして堅固、徳、理性、光栄に裏打ちされた愛なのである。

Ma passion pour vous, généreuse et solide,
A la vertu pour âme, et la raison pour guide,
La gloire pour objet, et 9-11

このピュルケリの言葉、典型的なコルネリエヌの表現・態度であるが、これを率直に受け取るならば、ナダルの言う官能を越えたより高次の愛、l'amour héroïqueの現前を見ることができないはずである。ナダルから引用しよう「感覚の不意打ちから生まれた愛は弱点と考えられているので、偉大な魂からは常に排除された。心と精神を分離するこうした見方は、愛を単なる快樂としか看做すことに他ならず、それ故に非劇の舞台にふさわしくないものとなったのである。但し、意志が愛に屈伏することなく、あるいは過酷な運命と愛が相克したり、また、光栄が愛を規制する場合は別である。」⁽⁹⁾ピュルケリの場合、運命の課す過酷な運命と愛が相克し、またヒロイズムが愛の抑制を要求しているので、愛においてヒロイズムの発揮の可能性はないわけではない。彼女自身、自分の愛は gloire を目的としていると言っている。

ピュルケリとレオンの愛の成就の障碍となっているものは、レオンを皇帝に就けることはできないという政治的なものである。レオンがいかに勇気に満ちているとしても、彼の若年は政治的に致命的な弱点なのである。

Pour surprenant que soit l'essai de son courage,
Les vertus d'Empereur ne sont point de son âge:
Il est jeune, et chez eux c'est un si grand défaut
Que ce mot prononcé détruit tout ce qu'il vaut. 797-800

この点で、彼女の政治的炯眼は凡庸なレオンを遥かに抜きこんでいる。彼にはピュルケリが置かれた政治的状況を把握することができないのである。

Moi qui n'ai que l'amour qui lui parle pour moi. 652

また、ピュルケリがヒロイズムへの高揚と愛のどちらかを優先するかと言う点についても定かで

はなかった。

Plus ele m'assurait de son affection,
Plus je me faisais peur de son ambition.
Je ne savais des deux quelle était la plus forte, 636-638

Car enfin mon amour n'en veut qu'à sa personne, 689

結局は、彼は私的な愛にのみ関心を寄せ、公共的な義務を放棄したナダルの言う *apolitique* な人物であったということになる⁴⁾。レオンの政治的未熟さは明白である。一方、ピュルケリは前にも述べたようにそこまで盲目ではない。脆弱な帝国に堅固な指導者を選ばなければならないという政治的課題を自覚し、自らの義務とし、そこに自らのヒロイズムをも賭けている。

Pour choisir une tête à ce grand corps qui tremble, 26

ところで、彼女は帝国の再興の為に、愛を躊躇なく断念し、愛における自己支配を貫くことでヒロイックな高みに昇り得たのだろうか。彼女は元来レオンが政治的に成熟した暁には、レオンを皇帝に、即ち彼との結婚を企図していたのである。しかし、弟テオドズⅡ世の早すぎた逝去が彼女の目論見を頓挫させた。

Mais ce malheureux prince est mort trop pour nous. 24

今、未熟で若いレオンを選ぶことはビザンツ帝国に政治的不安定を招きかねないことと、それはピュルケリ自身、自ら否定する官能に支配されていることを世に公表するにほかならないのだから、ピュルケリはもはや彼女の意思を通すことはできない。彼女は自らを支配することを世界に示すことで、世界の支配者として君臨できるのでありヒロイズムを打ち立てることができるのである。弟の死はピュルケリがヒロイズムを発揚する絶好の機会を与えたとも言える。

Et si de ce grand choix ma flamme est la maîtresse,
Je commence à régner par un trait de faiblesse. 785-86

Car ne nous flattons point, ma gloire inexorable
Me doit au plus illustre, et non au plus aimable, 947-54

とはいえ、彼女はレオンとの愛をヒロイズムの故に断念した訳では決してなかった。彼女は元老院がレオンを選定することに期待するところがあったのである。

Il fallait qu'on le vît des yeux dont je le voi,
Que de tout son mérite on convînt avec moi,
Et que par une estime éclatante et publique
On mît l'amour d'accord avec la politique. 767-770
J'aurais déjà rempli l'espoir d'un si beau feu,
Si le choix du sénat m'en est donné l'aveu.
J'aurais pris le parti dont il me faut défendre,
Et si jusqu'à Leon je n'ose plus descendre,
Il m'était glorieux, le voyant souverain,
De remonter au trône en lui donnant la main. 771-76

しかしながら、元老院は、ピュルケリの感情を知りつつもその様な政治的危険を冒そうとはしなかった。元老院は恐れ多くも后妃の配偶者を選ぶ訳にはいかないという礼譲を口実に選定の責任を逃れたのであった。自分の希望の実現を元老院の助力によって期待するピュルケリと、そのような危険を背負うことを回避しようとする元老院との間の微妙な駆け引きがあったのだが、元老院から一任を負わされたピュルケリにしてみれば、レオンとの愛を实らせるという一縷の望みは断たれた。このように、ピュルケリとレオンの愛の不首尾は、ピュルケリのヒロイズムによるというよりも、状況によって不承不承受け入れられたものと言わねばならないだろう。愛と義務との葛藤に苦悩しつつも、愛の断念という辛苦に満ちた決断を下したヒーローの面影は見られない。オラースが何らの躊躇なく、遅滞なく自らに課されたヒロイックな運命を受け入れたのに比して、執拗なまでに *gloire inexorable* の保持に拘泥しながらも、*destin inexorable* を超越するヒロイックなエネルギーに欠け、ピュルケリのヒロイズムには逡巡、躊躇、自己統制の失敗が窺える。これらはヒロイズムの失墜を証して余りあるものと言えよう。実に、純粋なヒロイズムの時代は遠く過去のものとなってしまったのである。

§ 4 ヒロイズムの低落

ピュルケリは愛を公共的価値の前に犠牲にするというヒロイズムを前に逡巡し決断を回避したが、これはヒロイズムの価値観からすれば二義的な問題とも言い得る。コルネイユのヒーローにとっては、愛はほとんどの場合、英雄的な価値となり得ないものなのである。人間は孤立して生きることはできない。必ず共同体の中でその生を営まなければならない。そうした共同体の中でもっとも組織化されたものが国家である。コルネイユのヒロイズムは、この国家的な価値をもっとも優

先するのであって、それ故にコルネイユ劇は常に政治劇となり、ヒーロー達は運命の課した重い政治的課題に挑戦し克服しなければならない。そこに、彼等の本来の栄光と名誉があった。

ピュルケリにとって最大の課題は傾きつつある老大国、ビザンツ帝国を再興し強大にすることであるということはすでに述べた。また、彼女自身それを自覚している。

そのためには、celui du plus grand homme 927を皇帝として、つまりピュルケリの配偶者として選ぶ必要があり、それは元老院が彼女に期待しているところでもある。ところで、数々の候補者の中で、もっとも有力な人物としてアスパルがいる。アスパルはレオンの妹イレーヌの愛人とされているが、彼女との結婚を先送りしている。

レオンを皇帝に選べないのは、彼の若年と数々のライバルがいて危険である為だが、そのライバルの中で最大の者がアスパルなのである。イレーヌは兄レオンにその状況を的確に説明している。

Ainsi depuis deux ans vous voyez qu'il diffère,
Du reste à Pulchérie il prend grand soin de plaire,
Avec exactitude il suit toutes ses lois,
Et dans ce que sous lui vous avez eu d'emplois,
Votre tête aux périls à toute heure exposée
M'a pour vous et pour moi presque désabusée. 181 - 186

実際、ビザンツ帝国のうちにあってもっとも皇帝にふさわしいのは、政治力、軍事力からいって抜きん出ているアスパルである。仮にピュルケリが愛するレオンを皇帝にした場合、アスパルは反乱を起こす可能性さえあり、また元老院始め多くの将軍が彼に従う可能性がある。従って、ピュルケリにとってはアスパルの扱いがもっとも苦慮するところなのである。彼女が真に帝国の再建を願い、その強化を求めるならば、彼を皇帝に選定すべきであろう。そうすれば国家への最大の貢献になったはずである。それができなかったのは、この問題を純粹に政治的に取り扱うことができなかったためである。これは政治的問題であると同時に、ピュルケリにとって配偶者を選ぶという感情的問題も絡んでいた。次に、アスパルを選んだ場合、ピュルケリは政治的主導権を失ってしまうだろうという危惧がアスパルを避けざるを得なかった理由である。弟が在世中も実質的な権力を掌握していたピュルケリは、政治的に強力な配偶者を選ぶことで、それを譲渡する気は全くなかった。

彼女にはもっと政治力の弱い、しかし元老院始め、アスパルや多くの将軍が認める皇帝が必要だったのである。その事情を見抜いたアスパルは、その政治的慧眼を發揮し、とりあえずレオンに接近する。

Du sort de l'univers nous allons décider:
L'affaire vous regarde, et peut me regarder,
Et si tous mes amis ne s'unissent aux vôtres,

Nos partis divisés pourront céder à d'autres.
Agiſsons de concert, et ſans être jaloux,
En ce grand coup d'Etat, vous de moi, moi de vous,
Jurons-nous que des deux, qui que l'on puiſſe élire
Fera de ſon ami ſon collègue à l'Empire, 255-262

アスパルの同盟の申し出に対するレオンの返事はつれないものであった。

Et l'amitié voudrait vous en donner ma foi,
Mais c'est à la Princesse à diſpoſer de moi:
Je ne puis que par elle, et n'ose rien ſans elle. 271-273

これはレオンの政治的駆け引きと言うよりも、むしろピュルケリの愛人としての返答と取った方がいだろうし、極言すればレオンの政治的無能を見せるものでしかない。アスパル自身もそのような理解をし、レオンを見放し、全く思いもかけなかった人物マルシャンに近づく。ここにもアスパルの変わり身の早さが見られる。

Il eſt, il eſt encor des noms plus ſignalés:
J'en ſais qui leur plairaient, et ſ'il vous faut plus dire,
Avouez-en mon zèle, et je vous fais élire. 567-70

マルシャンは老耄の臣下として登場する。

J'aimais quand j'étais jeune, et ne déplaisais guère:
Quelquefois de ſoi-meme on cherchait à me plaire,
Je pouvais aſpirer au cœur le mieux placé,
Mais, hélas! j'étais jeune, et ce temps eſt paſſé.
Le ſouvenir en tue, et l'on ne l'enviſage
Qu'avec, ſ'il faut dire, une eſpèce de rage, 441-446

しかしながら、彼は密かにピュルケリに想いを寄せていたのであり、

Et quand je ne pensais qu'à remplir mon devoir,
Je devenais amant ſans m'en apercevoir.
Mon âme, de ce feu nonchalamment ſaisie,

Ne l'a point reconnu que par ma jalousie:
Tout ce qui l'approchait voulait me l'enlever,
Tout ce qui lui parlait cherchait à m'en priver. 459-64

この実現し得ない恋に焦がれながらも、ただピュルケリとレオンの結婚を見ることなく死ぬことができることを望んでいたのである。そのために、彼はピュルケリにレオンが帝国の支配者としても支柱としても不十分であり、できるだけ二人の結婚を延期するように吹き込んでいた。

Je fis plus, de Léon j'appuyai l'espérance,
La Princesse l'aima, j'en eus la confiance,
Et la dissuadai de se donner à lui
Qu'il ne fit de l'Empire ou le maître ou l'appui.
Ainsi, pour éviter un hymen si funeste,
Sans rendre heureux Léon, je détruisais le reste,
Et mettant un long terme au succès de l'amour,
J'espérais de mourir avant ce triste jour. 477-484

アスパルがこのようなマルシャンの秘められた恋を知っていたかどうかは疑問だが、レオンが皇帝に就くよりははるかに安全であったことは言うまでもない。アスパルはマルシャンに若年のレオンでは、将軍達が指揮に従わないだろうと示唆し、マルシャンのかつぎ出しを画策する。

Il est jeune, et l'on craint son peu d'expérience.
Considérez, Seigneur, combien c'est hasarder:
Qui n'a fait qu'obéir saura mal commander,
On n'a point vu sous lui d'armée ou de province 546-549

Cependant nous voyons six généraux d'armée
Dont au commandement l'âme est accoutumée:
Voudront-ils recevoir un ordre souverain
De qui l'a jusqu'ici toujours pris de leur main?
Seigneur, il est bien dur de se voir sous un maître
Dont on le fut toujours, et dont on devrait l'être. 557-562

アスパルにすれば、自分が選ばれる可能性がない以上、これは次善の策であるが、また、マルシャンの老耄、無能力を計算して自分の政治的地位に何らの危険性がないことを承知してのことでも

あった。万が一にも、ピュルケリがレオンを選ぶという強行手段に訴えたならば、その時の政治的リスクはアスパルにも帝国にも計り知れない。それを回避する絶好の手段でもあったのである。

アスパルの提案に対するマルシャンの返答は礼儀と作法に即した表面的な拒絶であった。

Moi, Seigneur, dans un âge où la tombe m'attend!
Un maître pour deux jours n'est pas ce qu'on prétend.
Je sais le poids d'un sceptre, et connais trop mes forces
Pour être encor sensible à ces vaines amorces.
Les ans, qui m'ont usé l'esprit comme le corps,
Abattraient tous les deux sous les moindres efforts, 571-76

ここで、初めて政治的解決の糸口はつけられた。それが帝国の最高指導者のピュルケリの主導によるものでなく、政治的な公式な機関である元老院の主導によるのもなく、老練な将軍アスパルによって示唆されたことはビザンツ帝国においてもはやヒロイズムが機能を喪失していると言わねばならない。アスパルはある意味で、ヒーローと言える資格を有している。少なくとも、ビザンツ帝国において、彼は最大の武勇の持ち主として認められており、政治的熟練においてもレオンなどをはるかに抜きでている。しかし、かれが真のヒーローとして認められないのは、余りにも政治的知恵に富すぎているからである。アスパルの婚約者イレヌスは、彼の愛について誤ることのない洞察を示している。

Il m'aime en apparence, en effet il m'amuse, 173
Il veut voir quel succès aura son grand dessein,
Pour ne point m'épouser qu'en sœur de souverain.
Ainsi depuis deux ans vous voyez qu'il diffère. 179-81

彼の *grand dessein* とは、言うまでもなくの政治的地位の上昇を獲得することであり、レオンが皇帝になるかどうか不確定な時点で、その妹と結婚する気にはなれないのである。それは

.....ambitieux qu'il(Aspar)est, 191

という評にも明確に表現されている。そして、アスパルは、マルシャンに皇帝への就位をほのめかした後、抜きかりなくマルシャンへの助力と自らの政治的地位の確保を約束するよう求めるのである。

[Aspar] Pour éviter les maux qu'on ne pourrait attendre,

Vous pourriez partager vos soins avec un gendre,
L'installer dans le trône, et le nommer César.

[Martian] Il faudrait que ce gendre eut les vertus d'Aspar,
Mais vous aimez ailleurs, et ce serait un crime
Que de rendre infidèle un cœur si magnanime.

[Aspar] Quand leur amour irait jusqu'à l'idolâtrie,
Ils le sacrifieraient au bien de la patrie. 581-90

いささか長い引用になったが、礼節と謙譲に満ちた言葉のやり取りの裏面には、激しい政治的取引が行われていることを見逃してはならない。アスパルのねらいは、マルシャンを帝位につけて、その娘を娶ることで、Césarの位を得、ピュルケリやレオンへから得られない地位を獲得しようとするのであった。その企図を達成するには、操縦しやすいマルシャンは絶好の人物だったのである。マルシャンは自分の老耄から皇帝の職務に耐えられないとアスパルの提案を婉曲に斥けたのだが、ここでもアスパルが彼の娘を所望したのに対し、アスパルはすでにイレヌを愛しているのでその様なことはできないと巧妙に逃げるが、宮廷流儀の言い回しの裏にマルシャンの権力への牽引が隠れていないとは断言できないだろう。ましてや、アスパルの提案はマルシャンの心の底深くに潜む恋に希望を持たせるものでもあったのである。「国家の利益の為には」590敢えて愛を犠牲にするのも厭わないというアスパルの返答にしても、外見こそコロネイユ的ヒロイズムの装いを凝らしているが、誰も字義通りには信じることができないだろう。アスパルは恋愛においても、政治においても変わり身の早い、権謀に生きるリアリストであり、その故に真のヒーローと呼ぶにはふさわしくないのである⁶⁵。

ピュルケリは元老院がレオンを推すことに一縷の望みを託し、それがかなわないと、自らが単独で支配することを元老院が認めることを希望したりもする。

Je voudrais que le ciel inspirât au sénat
De me laisser moi seule à gouverner l'Etat, 1447-48

しかし、レオンの最大の政敵アスパルとの会見から、自らの cœur による選択の危険性を明白に察知する。

Mais il n'a pas laissé de me faire juger
Du choix que fait mon cœur quel sera le danger. 747-48

こうして、ピュルケリが自らの感情を断念できず、何のヒロイックな決断をできないで解決を延びているうちに、解決は思わぬところからやって来る。

それはおずおずとした求婚者の告白で始まる。ただし、このような恋の告白をする勇気をマルシャンに与えたのはアスパルの示唆であった。

C'est donc à moi, Madame, à confesser mon crime. 1493

En vain, Madame, en vain je m'en suis défendu,
En vain j'ai su me taire après m'être rendu:
On m'a forcé d'aimer, on me force à le dire.
Depuis plus de dix ans je languis, je soupire,
Sans que de tout l'excès d'un si long déplaisir
Vous ayez pu surprendre une larme, un soupir: 1504-08

.....

Adieu: vivez heureuse et si tant de jaloux.... 1515

[Pulchérie] Ne partez pas, Seigneur, je les tromperai tous,
Et puisque de ce choix aucun ne me dispense,
Il est fait, et de tel à qui pas un ne pense.

[Martian] Quel qu'il soit, il sera l'arrêt de mon trépas,
Madame,

[Pulchérie] Encore un coup, ne vous éloignez pas.
Seigneur, jusques ici vous m'avez bien servie,
Vos lumières ont fait tout l'éclat de ma vie,
La vôtre s'est usée à me favoriser:
Il faut encor plus faire, il faut...

[Martian] Quoi?

[Pulchérie] M'épouser.

[Martian] Moi, Madame?

[Pulchérie] Oui, Seigneur, c'est le plus grand service
Que vos soins puissent rendre à votre impératrice. 1516-26

実は、マルシャンが多くの候補者の一人であり得たということは、すでにピュルケリの脳裏に浮かんでいた。

S'il était dans un âge à prétendre ma foi,
Comme il serait de tous le plus digne de moi,
Ce qu'il donne à penser aurait quelque apparence:

ただ、レオンが若すぎて政治的に未熟であったのに対し、マルシャンは老齢にすぎたが政治的経験は豊富であった。すでにピュルケリの下で長年仕えていたのである。レオンに比べて、マルシャンには多くの利点があった。その無力と野心のなさ、政治的経験の豊富が人々に安心感を与え警戒心を解いたのである。ピュルケリはその利点を十分に利用した。先の引用が示したように、il faut m'épouser という語句には命令調の響きが窺えるように、彼女自身にとってもマルシャンは操りやすい案山子であり、自らの権力にいささかの脅威ももたらさない人物であった。

Mais puisqu'on m'a sans lui(Leon) nommée impératrice,
Je dois à ce haut rang d'assez nobles projets
Pour n'admettre en mon lit aucun de mes sujets.
Je ne veux plus d'époux, mais il m'en faut une ombre,
Qui des Césars pour moi puisse grossir le nombre,
Un mari qui consent d'être au-dessus des Rois,
Me donne ses clartés, et dispense mes lois,
Qui n'étant en effet que mon premier ministre, 1542-49

配偶者ではなく、配偶者の影法師がいれば、ピュルケリは自ら抱えた政治的難題を解決できるわけである。こうしてみれば、ピュルケリはマルシャンと言う切り札を使って縛れた糸をほぐした巧妙な政略家のように見える。元老院も、レオンも、アスパル⁶⁾も抗しがたい人物を皇帝に選ぶことで、帝国の政治的分裂を回避し、後継には彼女が愛するレオンを立てることに成功し、かつ、実質的には臣下にすぎない老弱したマルシャンの故に、自らの権力を無傷に守り、また n'admettre en mon lit aucun de mes sujets という彼女の意思も通せたのである。

ピュルケリがマルシャンを選んだことを知って、レオンは憤激し彼女をなじるが、もともと彼女はレオンが選ばれなくとも、誰のものにもならないこと、自分の cœur はレオンのものであることを誓っていた。

J'aime, et si ce grand choix ne peut tomber sur vous,
Aucun autre du moins, quelque ordre qu'on m'en donne,
Ne se verra jamais maître de ma personne: 1020-22
Je le jure en vos mains, et j'y laisse mon cœur, 1023

従って、レオンはピュルケリの裏切りを責めたのだが、

Je fais vœu de mourir telle que je suis née,
Que Martian reçoit et ma main et ma foi,
Pour me conserver toute, et tout l'Empire à moi,
Et que tout le pouvoir que cette foi lui donne
Ne le fera jamais maître de ma personne. 1670-74

ピュルケリは自らの愛の潔白と貞節にいささかの傷もつかないことを主張できたのである。史実においては、ピュルケリはその生涯と処女を神に捧げた偉大なプリンセスとして、ルネサンスの人文学者の賞賛をほしいままにしたのだが⁷⁾、コルネユ劇においては、宗教的側面は全くと言っていいほど触れられず、ピュルケリが処女を守ったのは、あくまでも l'amour platonique に殉じたからとされている。

ここに mariage blanc というテーマが浮かび上がるのだが、前述したように、ピュルケリの官能や肉欲に裏打ちされた愛を否定する恋愛観からすれば、当然愛と性との分離は予想されることであった。彼女は愛するレオンとの結婚を念頭において次のように述べている。

Je crains de n'avoir plus une amour si parfaite,
Et que si de Leon on me fait un époux,
Un bien si désiré ne me soit plus si doux.
Je ne sais si le rang m'aurait fait changer d'âme,
Mais je tremble à penser que je serais sa femme,
Et qu'on n'épouse point l'amant le plus cheri,
Qu'on ne se fasse un maître aussitôt qu'un mari. 1438-44

「完全な愛」と結婚とは両立しがたいことを承知し、レオンの妻となることに不安を覚えているのである。彼女が求める愛とは、肉欲の影を留めない記憶の中にしまい込まれて結晶化されたプラトニックな愛なのである。

L'âme qui l'a sentie en est toujours charmée,
Et même en n'aimant plus, il est doux d'être aimée. 1169-70

コルネユの研究者には、愛という見境もなく有頂天になる人が多く、例えばステグマンは「愛は敗北したようであり、実は勝利を得た。それは結婚との結合を失って一層純化されたからである」⁸⁾と述べ、スイートサは「女帝としてマルシャンを選び、恋する人間としては、国家の要求するところに従い夫の影であることを求めた。こうして、ピュルケリは国家の義務、愛の貞節、そして彼女の深い欲求である自律した自我をかち得た」⁹⁾と余りにも楽観的、というよりおめでたい評を下し

ている。ドルトまでも、「ピュルケリの愛は救われた。愛の成就を永久に断念することによって、この世の墮落から愛を逃れせしめたからである」と評する⁽⁴⁾。

性と分離した脱肉体化したプラトニック・ラブこそ「完全な愛」だと主張するならば、それは見解の問題であるが、少なくとも、コルネイユの劇的世界における重心をなすヒロイズムの見地からするならば、プラトニック・ラブは理想の、完全な愛なぞではあり得ない。伝統的なコルネイユ観では、「義務と愛の葛藤」において愛は抑制され義務が勝利を収める。そこに栄光を認めるものもいれば、人間性の抑圧を感じる人もいた。しかし、愛はコルネイユ的世界で常に劣位に置かれ抑圧される弱い情念ではないことを、ナダルは示しそれまでの常識を逆転したのである⁽⁵⁾。愛が単なる官能や感覚のものではなく、それ自体のモラルを有して政治的義務と対等の精神的価値を持つものとして、それらとの激烈な相克の中に投げ入れられ、一度は否認されるがより高度な価値として甦るときヒロイズムにまで高められるのである。そのようなヒロイックな愛がコルネイユ劇における理想の愛の在り方であり、官能はいったんは否認されるものの決して抑圧されるものではない。その様な例の一つがロドリグとシメヌの愛であった。ヒロイズムの観点からすれば、プラトニック・ラブやロマンチック・ラブ⁽⁶⁾なぞ、ヒロイックな高揚への精神的エネルギーを失った人間が自己の無力感を合理化しようとする代償行為、あるいは無力な自我への自己憐憫にすぎないのである。今日の多くのコルネイユの批評家達が、こうした愛に高い価値を置き、コルネイユ的ヒロイズムの高みを理解できないでいるのは、我々が生きている時代がヒロイズムの世紀ではないからである。ヒロイズムという苛烈な運命に抗する精神的エネルギーの高揚よりも、センチメンタルな愛への傾斜の方が弱体な精神には理解しやすいのである。

ピュルケリの愛がそのようなヒロイズムから大きく逸れたものであることは言うまでもないだろう。彼女の愛は、愛からその官能性を剥奪し、この地上における実現の可能性を諦念する代償に、あの世、アイデアの世界において完全な理想の愛の実現を期そうとするプラトニック・ラブなのである。ドゥブロフスキは、ここにクレーブ公妃がヌムール公との結婚で自己支配 *maîtrise de soi* を喪失するのと同様の不安を見ているが⁽⁷⁾、それよりも、これは精神分析の所説に従えば、性器愛にまで発達しなかった愛であり、根底には性器愛への恐怖が潜んでいるのである。性的結合と *maîtrise de soi* が両立できないという理由はないように思えるからである。同時に性器愛にまで発達せず、肛門期に固着したことが彼女の権力への強い執着を説明することができよう。ヒロイックな愛への超越へのエネルギーの減退、ヒロイズムの退廃をピュルケリのプラトニック・ラブは証している。

マルシャンを配偶者・皇帝として選んだことは、政治的難題、感情的問題、及びピュルケリの自己実現の深い欲求を満たしたように見える。その意味で、彼女は老練な政略家であると言えるかもしれない。しかし、それは単なる弥縫策であり政治的妥協に過ぎないものであった。ヒロイズムのいささかの影も見えないと言ってよい。彼女の最大の課題は衰退しつつある老帝国の再建、再興にあったのである。そこに彼女の何にも代えがたい *gloire* がかかっていたはずである。だが彼女が取った行動は、無力の証明であった。マルシャンを選択したことは、その経路は違うと言え結局アスパルの選択と同じなのである。マルシャンには、政治的、軍事的無力に加えて、性的不能という暗示さ

え加えられている。

[une ombre qui]paraisse mon époux, et n'en ait que le nom.

Vous m'entendez, Seigneur, et c'est assez vous dire. 1552-1553

このような皇帝を戴いて、ビザンツ帝国は無力、無能、無気力の中にますます沈没してゆくのである⁹⁹。ピュルケリに好意的に見れば、状況は余りにも悪すぎたと言える。彼女自身が単独で傾きつつある帝国を再建することは不可能であったし、具体的に登場した皇帝の候補者、レオン、アスパル、マルシャンのいずれを選んでも状況を好転することは困難であったかもしれない。だが、彼女が真にビザンツ帝国の維持と再興に身を投ずるとするならば、帝国の中でもっとも有力な將軍アスパルを選ぶべきであっただろう。それができなかったのは、愛するレオンを権力の後継に据えたいという感情を断ち切れなかったのと、アスパルの軍事・政治力の前に自らの権力を削減されることを嫌ったからである。アスパルがマルシャンのような木偶になり得ないことは明白である。一言で言えば、自己犠牲というヒロイズムの基本的振舞いを放棄したのであり、ピュルケリが何度も口にした *gloire* はその実質を失い言葉だけに終始してしまったのである。この劇の中でもっともヒロイズムの価値観に忠実であったのはピュルケリであった。彼女こそ、劇中最大のヒーローと言えるのであるが、そのヒロイズムはエネルギーを失い、前述したようにむしろ権力欲に変質したものであった。また、ヒロイズムが *vivre à soi* ないしは *maîtrise de soi*⁽¹⁰⁾ を根底の動機としている事は確かであるが、それは愛において他者に支配されることへの恐れに委じたり、運命が命じた義務を前にしての自己犠牲、あるいは自己超越を躊躇させるものではないのである。ヒロイズムにおける自己実現とは、自己犠牲において成就するという逆説的なものだからである。彼女が果たしたかに見える、帝国の維持強化、愛を無傷で保つこと、自己実現のいずれもが実質的には失敗に終わった。こうしてオラースの目も眩むばかりのヒロイックな飛翔から、大きく時を経たことをピュルケリのヒロイズムの凋落に見ることができよう。『ピュルケリ』の次作であり、コルネイユの最後の作品となった『シュレナ』ではもはやヒロイズムの影さえ見ることができないことから、*gloire* に執心し、最悪の状況下で少なくともヒロイックな体面を保とうとしたピュルケリはコルネイユ劇の最後のヒーローであり、ヒロイズムの残照であったのである。

註

コルネイユからの引用は、ステグマン編集の全集版、*Corneille œuvres complètes* Seuil に依る。

- (1) Nelson R.J. *Corneille His Heroes and Their Worlds* University of Pennsylvania Press p.246
- (2) Je suis impératrice, et j'étais Pulcherie, この句はⅢ幕1場に2回も出て来る。754、794

- (3) Nadal O. *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille* p.254 Gallimard
- (4) Nadal *ibid.* p.256
- (5) ステグマンはアスパルについて、un pur machiavelique という酷評を下しているが、machiaveliqueという言葉は、コルネイユ世界では anti-hérosを意味するもっとも péjoratifな語である。ここまで酷評する必要はないだろう。彼もレオン、マルシャンと並ぶヒーローの一人なのであり、この作品では、レオンは情熱の奔流に流される恋人、アスパルは術策に富んだ政略家、マルシャンは無力な老人にまで堕ちてしまったのである。cf. Stegmann A. *L'héroïsme cornélien tome II* p.644 Armand Colin
- (6) アスパルはピュルケリがマルシャンを選らんだのを聞いて、Tout vieil et tout cassé qu'il est ! 1586 と言っている。
- (7) コルネイユ自身 au lecteur でピュルケリが処女を神に捧げたことを触れている。また、ステグマンも全集版の注釈3)でこの点に触れている。p.779
- (8) Stegmann A. *L'œuvre de Corneille* Hachette p.103
- (9) Sweetser M.O. *La dramaturgie de Corneille* Droz 1977 p.237
- (10) Dort B. *Corneille dramaturge* L'Arche P.143
- (11) cf. Nadal *op.cit.* p.161-165 ナダルは愛は単なる快樂や欲望に過ぎないものではなく、栄光や名誉の観念と一体化した valeur となり得ることを強調している。
- (12) シュレナとユリディスの恋がロマンチック・ラブの代表的例である。
- (13) Doubrovsky S. *Corneille et la dialectique du héros* Gallimard p.422-423
- (14) 史実を辿れば、ピュルケリの没後、僅かの期間単独で支配したマルシャンの治世にはアッチラの率いるフン族がマケドニアを劫掠しコンスタンチノブルに迫るに至ったし、マルシャンの後を継承したレオンは、ピュルケリにとってこの世における唯一の希望であったはずだが、その晩年東ゴート族 ostrogoths の跳梁を見るというように、ビザンツ帝国は蕃族の蚕食に任されるのである。
- (15) ドゥブロフスキがヘーゲルの「主人と奴隷の弁証法」を援用して、ヒロイズムの形而上学的解釈を試みたが、そこではヒロイズムの深い欲求が maîtrise にあることが語られている。cf. Doubrovsky *op.cit.* この議論の要約は拙論『オラースとカミーユ』エイコスVI 1990に述べているので参照されたい。

19世紀前半におけるラシーヌの悲劇：その批判と受容

浜野 トキ

目次

はじめに

- 1) 大革命後、観客層の変化－フランス座での上演回数
 - A) 1789－1793(4年間)－革命勃発年からフランス座閉鎖まで
 - B) 1799－1814(15年間)－フランス座再開、ナポレオンの演劇改革
 - C) 1815－1829(15年間)－新興ブルジョワ台頭、ロマン派運動開始、ラシーヌの悲劇の衰退
 - D) 1830－1850(21年間)－ラシーヌの悲劇の衰退、ロマン派演劇の活躍、ラシェルの出現

- 2) フランス座俳優のラシーヌの悲劇解釈

- 3) ロマン派作家のラシーヌの悲劇批判－スタンダール、ユゴー、ミュッセ
 - A) ロマン派の古典悲劇批判の前駆的状況－18世紀、すでにジャンルと諸規則撤廃
 - B) 「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」－ラシーヌの姿勢を批判
 - C) 演劇としてのラシーヌ悲劇への疑義
 - a) 美しい詩句は劇的幻想の妨げ－スタンダール
 - b) 劇作家ラシーヌを完全無視－ユゴーの態度
 - c) 嫌悪すべき饒舌の演劇－ミュッセの見解

- 4) 古典悲劇女優ラシェル 17歳でデビュー
 - A) 指導者サムソンの特訓－音声の特徴
 - B) 反響－エルミオーヌ
 - C) *Bajazet* の挫折
 - D) 栄光の *Phèdre* へ
 - E) ラシェルとロマン派作家たち－その後

結論

はじめに

フランス 19 世紀前半、大革命の余波を受けて執政時代、帝政時代、王政復古、第二次共和政など、政変の目まぐるしいこの時代に、しかも古典主義と対局的な理念を持つロマン主義運動の最も華やかなこの時期に、17 世紀の貴族社会に生まれたラシーヌの悲劇は激しい批判的の的にさらされ、大きな衰退の憂き目にあった。だがラシーヌの作品がフランス座のレパトリーから完全に姿を消すことなく、細々と続けられていた。この衰退の時期に、天才的な古典悲劇女優ラシェルが彗星のように現れたが、彼女がどのようにしてラシーヌの悲劇の復権に寄与したか。本稿では 19 世紀前半の観衆の反応、主な俳優の解釈と演技、ロマン派作家らのラシーヌ悲劇の批判、さらに、ラシェルの演技を通して、19 世紀前半におけるラシーヌの悲劇の命運を辿って行きたい。そして、これらの現象、特にロマン派作家のラシーヌ批判が、後世のラシーヌの悲劇の批評史上にどのような意義を持つかについても考えて行きたいと思う。

(以下作品名は原綴で、人物名は片仮名にする。)

1)大革命後、観客層の変化ーフランス座での上演回数

大革命によって、絶対王政の「国家的栄光」のシンボルであったラシーヌの悲劇は、社会的、文化的、イデオロギー的大変革の大きな影響を受けた。ラシーヌの悲劇の洗練された美をあれほど愛好し、詩句を暗唱するまでに熟知していた、いわゆる“connaisseurs”「芝居通」、この貴族らの大半は、古典劇の殿堂フランス座(Théâtre-Français)から姿を消した。ある者はギロチンにかけられ、ある者は海外に逃亡して、観劇するのは一握りの教養あるブルジョアと文学者などに過ぎなかった。これら芝居通でさえ、自分の身の振り方をどうするかがせい一杯で、芝居どころではなかった状態であった。

以下、革命開始の 1789 年から 19 世紀半ばまでを 4 期に分けて、フランス座におけるラシーヌの作品の上演回数⁹⁾を記載し、政情の変化に伴って変化してゆく観客の反応、ロマン派の動きなどを通してラシーヌの悲劇の命運の実情をたどって行きたい。

フランス座におけるラシーヌの作品の上演回数

	A) 1789-1793(4年間) 革命開始からフランス座閉鎖迄	B) 1799-1814(15年間) 劇場再開、執政、第一帝政	C) 1815-1829(15年間) 第二ブルボン王政復活、ルイXVIII、シャルルX	D) 1830-1850(21年間) ブルボン王政失墜、ルイ・フィリップ即位(王政)、第二次共和国、大統領ルイ・ナポレオン
<i>La Thébaïde</i>	0	0	0	0
<i>Alexandre le Grand</i>	0	0	0	0
<i>Andromaque</i>	9	107	77	110(92-1838年以降)
<i>Les Plaideurs</i>	19	95	76	92(54-同上)
<i>Britannicus</i>	8	54	94	65(20-同上)
<i>Bérénice</i>	6	1	0	5(5-同上)
<i>Bajazet</i>	11	63	6	58(58-同上)
<i>Mithridate</i>	2	49	3	48(48-同上)
<i>Iphigénie</i>	15	133	109	58(40-同上)
<i>Phèdre</i>	13	120	88	96(90-同上)
<i>Esther</i>	0	43	62	9(5-同上)
<i>Athalie</i>	17	61	53	35(34-同上)
	合計 100(年平均25)	合計 726(年平均48)	合計 568(年平均38)	合計 576(年平均約27) (446-1838年以後) 12年間、年平均37)

注 1) これらの数字のみによって問題を論ずることが出来ないのは言う迄もない。各時代の観衆の趣味、優れた俳優のはまり役なども成否の要因になっている。また、20世紀初頭までは、喜劇 *Les Plaideurs* が他の悲劇を抑えて比較的上演回数が多くなっているのは興味深い。

注 2) 上記 D 1830-1850 の 21 年間の数字のうち、カッコ内数字はラシエルがデビューした 1838 年以降の上演回数を示したものであるが、必ずしも常にラシエルが出演しているとは限らず、他の俳優主演の可能性もある。ただ一般的な傾向を示すために掲載した。これによって、ラシエルが現れるまで、1838 年以前、如何に上演回数が少なかったかが明らかになった。ちなみにラシエルが初演したのは、1838 年に *Andromaque*, *Iphigénie*, *Mithridate*, *Bajazet*, 1839 年に *Esther*, 1843 年に *Phèdre*, 1844 年に *Bérénice*, 1847 年に *Athalie*, 1848 年に *Britannicus* となっている。

注 3) フランス座の入場料金は 1827 年始め、1.80 フランから 6.60 フランまでであった。⁶³⁾

A) 1789 - 1793 - 革命期からフランス座閉鎖までの 4 年間

革命開始後、観劇の平等という原則のもとに、一般庶民にもフランス座は開放されて、観客層は大いに拡大した。ここは、革命によって富を得た新興成り金、過激共和派を含む一般庶民、労働者、商店の男女店員などで占められた。このような観客層の多層化は、作品の評価にもつながるわけであるが、新興成り金にとっては、フランス座でラシーヌの悲劇を観て、それに感嘆することは、消え去った貴族をまねる一種の見栄でもあった。一方、庶民にとっては、芝居とは観て面白ければよいのであって、ラシーヌの悲劇は嘲弄的となった。悲劇の諸規則は煩わしいものであり、繊細さ、節度、言葉の美しさなどには関心が無く、知的に訴えることなどは必要がなかった。一般観客はコルネイユの崇高さに呆然とし、ラシーヌの詩句にあくびし、モリエールは「冷たい」と批判する。⁶⁴⁾ 一方、庶民劇場は増設され、彼らは頻繁にメロドラマやブルヴァール劇に通った。こうした傾向は、革命以前からあったものの、革命によって、一層促進されたようである。とはいえ、古典悲劇の殿堂であるフランス座(革命後 *Théâtre de la Nation* と言われた。)のだしものからラシーヌの作品が消え去ることはなく、革命勃発後閉鎖までの 4 年間に 100 回上演されていたことは大きな驚異である。しかし、同座では、俳優が分裂したり、投獄されたりし、遂に 1793 年 9 月から 6 年間閉鎖せざるを得なかった。政情が一応収まり、*Le Cid* と *L'Ecole des Maris* を皮切りに、再開の運びになったのは 1799 年 5 月のことであった。⁶⁵⁾

B) 1799 - 1814(15 年間) - フランス座再開、ナポレオンの演劇改革

フランス座は漸く再開のはこびとなった。しかし 19 世紀始めは、メロドラマが最高潮に入り、「読み書きの知らない人のために書く」というピクセレール Gilbert de Pixérécourt (1773-1844) の芝居が全盛であった。一般庶民にとっては、メロドラマやブルヴァール劇こそ最高の気晴らしであり、楽

しみであった。しかし、ナポレオンは、その執政時代から演劇分野に介入し、庶民劇場を諸悪の根源として、劇場開演時間、入場券発売、観客のマナーなどのついて厳しく規制するよう指令を出し、1807年、パリの庶民劇場の数を19減らし、8劇場にした。⁶⁾また、出し物も教訓的なものを奨励し、姦通ものを禁止した。彼は古典悲劇を奨励し、コルネイユ、ラシーヌの悲劇の上演回数が多くなった。しかしナポレオンが最も愛好したのはコルネイユであり、名優タルマを起用してコルネイユ劇の復権に努めた。このため、これまでコルネイユよりも優位に立っていたラシーヌの地位は逆転し、コルネイユに席を譲ることになった。ナポレオンは、ラシーヌの繊細さ、激しい情念よりも、むしろ国家の「栄光」と「名誉」を重視したのかも知れない。結局、ナポレオンの演劇改革は彼の個人的な趣味によったもので、国民の教養を高めるまでには到らなかった。庶民の好む唯一の「悲劇」は、さほど教養や歴史、神話の知識を必要としない新作悲劇であった。一般観衆の教養は依然として低く、例えばフランス座で、ラシーヌの *Esther* を上演し、アマン役を演ずる俳優が朗唱して

“Malheureux, j'ai servi de héraut à sa gloire.” (111-1)

不幸にも、わたしはその栄光を告げ歩いた。

(t)-à-sa-gloireとリエゾンすると、平土間の観客は *héraut* を *héros* と取り違えて“z-à-sa gloire”と叫び返すといった光景も見られた。⁶⁾大衆は伝統的な古典悲劇にあきあきし、タルマ、ロークール、ジョルジュ、デュシュノワなどの名優の出演の場合以外は関心がなかったし、劇場はいつも殆どが空きであった。⁷⁾このように、「芝居通」が少なくなっただけでなく、大衆にとっては、大げさな、長々しい朗唱などは空しいものであり、混乱時代には、もっと感動できるものが欲しい、古典劇は、過去の栄光のみに生きるもの、と考えられていた。

C) 1815 - 1829(15年間) - 新興ブルジョワの台頭、ロマン派運動開始、ラシーヌの悲劇の衰退

帝政時代が終わり、ブルボン王政時代(1815-1830)が復活した、海外逃亡者が帰国し、旧指導者が復帰した。貴族は存在していたが、もはや、権力も財力も失っていた。すでに、帝政時代からその兆しをみせていたが、政府の大衆社会生活への介入は一層強化され、一般庶民は国立劇場から次第に追い払われる状態になった。一方、大革命の申し子である新興ブルジョアが社会的に進出した。彼らは、フランス座、オデオン座の大半の席を占め、古典劇特に、長台詞を好むようであった。彼らにとっては、ラシーヌの悲劇を見ることは、自己の身分、教養を誇示する一種のステータス・シンボルであったが、実際に観にあって楽しんだのは、メロドラマであった。新興ブルジョアがフランス座に古典悲劇を観に来たからといって、ラシーヌの作品が正当に評価されていたとは限らない。

こうした状況のもとにロマン派作家が台頭したのも当然のことである。スタンダールは *Racine et Shakespeare*(1823-5)、ユゴーは *La Préface de Cromwell*(1827) を発表し、ラシーヌの作品を絶対王政下の作品として、厳しく批判し、すでに衰退の道を辿っていたラシーヌの作品に、さらに追い打ち

をかけることになった。

1830年当時、庶民に大きな人気のあった劇作家はスクリーブ Eugène Scribe(1791-1861)で、350以上の大衆劇、喜劇を書いて成功した。スクリーブがユゴーやヴィニーより偉大な作家だと考えられていたこの時代には、ラシーヌの悲劇は庶民にとって遠い存在であった。

D)1830 - 1850(21年間) - ラシーヌ悲劇の衰退、ロマン派の活躍、ラシエルの出現

1830年の7月革命によってブルボン王政が打倒され、ルイ・フィリップの王政が始まったが、新体制下の政府は以前よりも演劇活動に寛大であり、まさにこの時代に、ロマン派演劇が古典劇の牙城であるフランス座を目指して進出を試みた時代でもあった。観客の反応が直ちに現れる劇場において、ロマン主義作家が、その才能を存分發揮して、観客の喝采を獲たい、そのためには、古典悲劇の牙城であるフランス座を自分のものとして、自由な文学形式の作品を上演したいと、その全力を傾けたのは当然なことと考えられる。事実、フランス座はロマン派のデュマ、ヴィニーの作品をすでに受入れていたし、1830年、ユゴーの *Hernani* がフランス座で成功し、実作のうえでも古典派に勝利を勝ち得たわけである。劇場はロマン派支持の観客で占められていた。古典悲劇、殊にラシーヌの悲劇にたいする、さきのロマン派の理論的攻撃にさらに追い打ちをかけるようなこの実質的な演劇上の勝利を前に、ラシーヌの悲劇は最も大きな痛手を受けて、観衆からも一般からも永い間忘れ去られていた。ユゴーの「序文」発表の1827年からラシエル嬢が出現する年の前年1837年までの11年間に、フランス座でラシーヌの作品は計206回、年平均18回位しか上演されなかった。革命時代でさえ、閉鎖までの4年間、年平均25回上演されていたことを思えば、如何にラシーヌの作品が一般大衆にかえり見られなくなっていたかがよく理解出来る。それとも、こうした時代によっても生き長らえたと言うべきだろうか。

しかし、ロマン派の演劇は長く成功を保つことはできなかった。偶然にも1838年から、天才女優ラシエルが彗星のように現れて、古典悲劇、特にラシーヌの悲劇をフランス座で演じて、多くの観衆を動員することになったのは全くの奇跡のである。ラシーヌの悲劇はラシエルとともに復権した。ミュッセによれば、1838年、ラシエルの出現によって、フランス座では天井桟敷から音楽家の座席にいたるまで満員で、観衆は宗教的な気持ちで、コルネイユの *Horace*、*Cinna* に聞き入り、ラシーヌの *Andromaque* に涙を流した。タルマの最盛期でさえこのようなことは無かった。これまで、一晚500フラン位しかなかった興行収入が一躍5,000フランに跳ね上がった。⁶⁾皮肉にも、ラシエルがフランス座で *Phèdre* を主演して、大成功を収め、次いでユゴーの作品 *Les Burgraves* が、多大な経費をかけてフランス座で上演されたにもかかわらず、惨敗に終わり、ユゴーが演劇から手を引くことになったのは、まさに19世紀も半ば、1843年のことであった。

2) フランス座俳優のラシーヌの悲劇解釈

当時フランス座でラシーヌの悲劇を演じ、彼を支えてきた俳優たちは、この劇作家をどのように解釈し、演じていたのであろうか。彼らは、観衆の趣味はもちろん、彼らが何を望んでいるのかも知っていたはずである。革命後、社会情勢と価値観が変わり、古典劇の評価が変わってゆくなかで、細々ながらラシーヌの悲劇はフランス座で演じ続けられていたのであるが、雑多な観衆を前にして、どのような演技が観衆に受け入れられるか、彼らは惑い、その演技を模索したに違いない。そして、伝統的な典礼的演技から抜け出し、ある者は、同時代人にアピールするために、当時流行のメロドラマの手法に似た、派手な身振り、悲壮な感情に訴える演技に走った。また、ある者は、内的、心理的な演技を模索する努力も続けた。さらに、アレクサンドランの台詞の朗唱も歌いあげることにはせずに、より自然な親しみやすいものに、といった傾向も生まれた。このように、演技は多技にわたったものの、ラシーヌ離れの時代に、観衆の心を深くつなぎ止めることが非常に難しい時期になっていたことは事実である。とはいえ、この多層な観衆が、フランス座にラシーヌを観に来るとすれば、*Andromaque*のエルミオーヌを演じるロークール嬢であり、オレストや*Britannicus*のネロンを演じるタルマであり、*Bajazet*のロクサーヌを演じるジョルジュ嬢であり、優しいアンドロマックや妖艶なフェードルを演じるデュシュノワ嬢であった。これら俳優たちの大きな努力はどれだけ舞台と観客を結びつけたであろうか。数あるフランス座の俳優たちの中から次の4人を挙げてみよう。

A) ロークール嬢 Mlle Raucourt(1756 - 1815) Françoise - Marie - Antoinette Saucerotte

1772年、僅か16歳で、フランス座でデビューし、18世紀後半から帝政時代にかけて活躍した大女優である。若さと美貌で売り出したが、やがてエルミオーヌ役をひとり占めすることになった。この役は、1815年王政復古の年に彼女が死去したために、フランス座では、ラシェルが現れるまで、それに代わる者がいなくて困惑した、と言われている。⁹⁾派手な効果を狙うプリマドンナで、それが観衆に大いに受けた。エルミオーヌ役で「ロークール嬢はすばらしかった。嫉妬の苦しみ、皮肉な調子から優しさに、優しさから激情に移る巧みな演技はこれ以上旨く表現することが出来ない。」¹⁰⁾といった批評がある一方、彼女を好まない演劇評論家ジョフロワの批評は手厳しかった。「彼女の激昂ぶりにはなにかしら男性的で、狂暴なところがある。もはや女性ではなく、復讐の女神である。この女神は、しわがれた恐ろしく耳をつんざくような叫び声をあげる。そして、この狂乱の場面にさらに派手なジェチャーが加わる。その結果、王女が常に維持する高貴さと品位が失われた。彼女は女性のあらゆる節度を踏みにじった。痙攣したしかめ顔や派手な動きや態度に重点をおく結果、もはや盲目的な激しさによってしか制御出来ない。」¹¹⁾こうした演技はもはや古典悲劇の繊細な演技とは言えないだろう。当時はやりのメロドラマのジェチャーに傾いた結果である。なお、彼女は、早くから若いジョルジュ嬢を見出し、これを育成した。

B) タルマ Talma(1763- 1826) François-Joseph

タルマは1787年にフランス座でデビューし、革命直前の1789年4月に正座員となった。イギリス育ちで、革新的な思想の持ち主で、革命直後、1789年11月にシェニエ(Marie-Joseph Chénier) 作の悲劇 *Charles IX* (16世紀、サン・バルテルミーの虐殺を命じたフランス国王-筆者注) を演じて大成功となり、この上演は34回続いた。⁽⁴²⁾タルマはこれで一躍有名になり、ミラボーらと親交を結んだ。一方若いボナパルト将軍とかねてから親交があり、執政時代、帝政時代を通じて彼に敬愛され、コルネイユ、ラシーヌの古典悲劇の主役を次々と演じて成功をおさめた。さらに帝政時代から王政復古時代に移っても、国王ルイ18世に快く迎えられ、栄光と人気の絶頂のさなか、1826年に惜しまれて死亡したこの人は幸運としか言いようがない。

タルマは時代考証に沿った衣装と、独自の現代的なアレクサンドランの朗唱法に革新的な道を開いた。アレクサンドランの悲壮な朗唱をやめて、ごく自然な、親しみ易い調子で区切り、これがオレスト役演技とともにスタール夫人から激賞されたことは良く知られている。⁽⁴³⁾若々しい上品な顔立ち、声を生き生きとさせる息遣い、ゆったりとした自然な仕種、瞳の炎はときに優しく、時に恐ろしく、素早い顔の表情の変化は見る者に消しがたい印象を残した。⁽⁴⁴⁾彼は大体「運命の烙印を押された暗い人物」⁽⁴⁵⁾を選ぶ。*Iphigénie*のアシル、*Britannicus*のネロンなどである。さらに暗く恐ろしい恋の表現が得意であったので、オレストはまさにはまり役であった。*Andromaque* 5幕目の狂乱の場が見せ場で、オレストを演じる彼の演技は、ローカール嬢同様に外向的演技で、激しい苦悩を示す狂気の場面の演技は過剰で、一種のリアリズムとパティティックの効果を出すために、伝統的な悲劇的人物の「高貴さ」を犠牲にした、と言われる。これはすでにロマン主義的解釈である。しかもこれが当時の観衆によって自然に受け取られた。

しかし、はまり役であったオレスト役を1787年から40年近くやってきたタルマにもその時代に則した変遷が見られた。タルマは人気の絶頂期、すでに熟年に達したときその演技を内面化し、悲劇的世界に息吹を与えることが出来、ジョフロワなど厳しい批評家にも賞賛された。エルミオーヌという運命に引きずられる無垢な人物オレストが、最終的にエルミオーヌに拒絶されたとき、タルマの演技は繊細になった。彼は、

“J’assassine à regret un roi que je révère.” (V-4)

敬っていた王を心ならずも殺害し

の一句を特にニュアンスを込めて強調し、観客に哀れみの情を起こさせ、恐ろしさの印象を和らげた。⁽⁴⁶⁾そして遂に狂乱となり、足元が揺らぎ地面の上でくずおれる。それから彼の想像のなかに現れる幻想をパントマイムによって生き生きと描くので、観客は彼の抱く恐ろしいヴィジョンを共有する感じを持った。⁽⁴⁷⁾

また、ネロン役はタルマのお好みで、18世紀、ネロン役で有名であった名優ルカンLekainから多くのものを学んだと言われる。しかし、タルマの演技は、はじめ反心理主義的なものであった。伝

統的な人物である“monstre naissant”(生まれつつある怪物)を描くのではなく、叫び、怒る皇帝のそれであった。このデモニアックな演技はすでにロマン派のヴィジョンでしかない。「ネロンのなかにある性悪と良き教育との闘いをあなたの演劇のなかにもっと見たいものだ。ジェスチャーをもっと少なくして、その性悪が外に現れず、内に集中するようにしてもらいたい、」と彼に忠告したのは何とナポレオン皇帝自らであったとは!⁽¹⁸⁾

しかし、タルマはオレスト役同様に、後年その演技を内面化し、ネロン役では、さらに激情を抑え、陰影の濃いネロンを演じ、親しみやすい朗唱と演技の研究とあいまって人気を得た。*Britannicus* 4幕、母アグリピーヌの長台詞が続く間、ネロンが有名なマントを身につけることはルカンの演技からヒントを得たものと言われる。アグリピーヌが話す間中、ネロンは沈黙を守っている。この絶えない話中、ネロンは退屈さを隠さない。マントをいじりまわし、マントの立派さを眺め、母の話に大きな無関心をよそう。この演技は非常に成功したので、タルマはこの役を演ずる度毎にマントを使うことになった。しかし、タルマはルカンではない。彼の演劇は当時の観客に大いに受けたが、批評家ジョフロワの目には、タルマのネロンはギャラントリーばかりが目につき、ルカンほどの威厳がないのが欠点だと見られた。⁽¹⁹⁾

C) ジョルジュ嬢 Mlle Georges(1787-1867) Marguerite-Joséphine Wemmer

ジョルジュ嬢ははロークール嬢に見出され、その指導を受け、その後を継いで大役を演じた。わずか14歳で1802年にフランス座に入り、1803年、準座員となり、帝政時代に活躍し、1830年ごろからロマン派演劇に転じた。清純で彫刻的な稀な美貌、自然で情熱的な演技で大きな人気を集めた。しかし、同じ年にデビューしたデュシュノワ嬢と常にライヴァル関係にあり、1803年に彼女と競演したフェードル役では完全に失敗した。その批評の一つに「さまざまなジェスチャー、苦悶の表情、脆く身体の仕事など笑いと不満の眩しき引き起こさなかった。かわいた、単調な声、冷やかで無感覚な魂は、美貌によってうめあわすことは出来ない。」⁽²⁰⁾といったものがあつた。

彼女は、デュシュノワ嬢とともに、1804年フランス座の正座員となる。その演技は外向的効果を模索しているものの、他よりもさらに心理的解釈になった。1814年、*Bajazet* のロクサーヌを演じたとき、バジャゼに死を命ずる有名な“Sortez.”の場面で、彼女はすぐにこの言葉を口にせず、まず自分自身に問いかけてためらい、それから、われにもあらぬ努力によるかのようにこの最後の言葉を口にするのであるが、批評家ジョフロワは「この演技は自然と情念の歩みになつたものではない。“Sortez.”は稲妻のように口からほとぼしるものでなければならない。それとも全然口にしないかだ。人は考える時間があるときは、愛する者を殺すことは無い。」⁽²¹⁾と、なかなか手厳しい。

しかし、彼女のよく響く深みのある声、厳然とした風采、自然で誇り高いジェスチャー、挑むように人を惑わす眼差し、これらはまさに *Iphigénie* におけるクリテムネストル役に相応しいと考えられた。この役はもともとロークール嬢の持ち役であったが、ジョルジュ嬢の才能を信じていたロークール嬢は、16歳のジョルジュ嬢にこの役をやらせたが、その成功はすばらしかった。ジョルジュ嬢はその上演の模様を次のように「回想録」⁽²²⁾に書き残しているが、当時のフランス座での観劇風景

が手にとるように描写されている。「幸運にもわたしは最初の場面で成功しました。その後で、急に怖くなりましたが、芝居はうまく進み救われました。ヴァンオーヴ嬢がイフィジュニー、フルリー嬢がエリフィル、サン・プリがアガメムノン、タルマがアシルでした。アシル役のタルマは口笛で野次られました。美貌の俳優ラフォンが舞台に出ていないとって彼のファンが怒ったのです。観客の騒ぎはわたしを不安にしましたが、ロークール嬢はその都度客席からメッセージをくださる。『旨くいったわ。しっかりおやり。陰謀があるのです。怖がることはないわ。そう、怖がることはないわ。』4幕目でクリテムネストルがアガメムノンを責める長い台詞は、

“ Vous ne démentez point une race funeste.”

やっぱりあなたは、その忌まわしい血筋を引く方

で始まるのですが、ここのところで激しい拍手があり演技が妨げられました。多分旨くいすぎたのでしょう。ところが、不満な人々は、

“ Avant qu'un noeud fatal l'unît à votre frère.”

宿命の絆が、あなたの弟とエレヌを結ぶ前に。

のところで激しい攻撃をしかけてきました。ざわめきが起きて、悪意はかなり残酷でした。ロークール嬢はボックス席から『続けなさい』と叫びました。わたしは続けましたが、ざわめきがまた起きました、とうとう殴り合いが始まる一方で、拍手がわき挙がりました。わたしは前にもまして熱演しました。アガメムノン役のサン・プリは『よし、みんなはお前を脅かすつもりなのだ。負けるなよ。』と言ってくれました。必死に努力しましたが、それだけわたしの成功は大きかったのです。4幕の終わりに、皆は熱狂的にわたしを幕前に呼びだしました。」ジョルジュ嬢の「回想録」はこう伝えているが、ジョフロワによれば、⁽²⁾それから騒ぎはおさまったが、ジョルジュ嬢の稀な美貌と巧みな演技によって、5幕目はそれ以上の成功であった。

D) デュシュノワ Mlle Duchesnois(1780(?)-1835)Catherine-Joséphine Rafin

デュシュノワ嬢はジョルジュ嬢と同じ年にデビューしたが、常に彼女とライヴァル関係にあったし、彼女とはいろいろな意味で対照的であった。稀な美貌のジョルジュ嬢に比べれば、彼女は痩せて、あまり美しいとは言えず、貧相な印象を与えた。コンセルヴァトワールで学ぶこともなく、特に引き立ててくれる先輩俳優もなく、辛抱強い努力だけで成功した。しかし、デビュー後間もなく、最も美しく、最も難しいとされているフェードル役でジョルジュ嬢と競演して、観客に強い印象を与え、見事に大成功を勝ち得た。彼女は上品で、自然な演技を持ち、またそれに変化もある。声の調子は時に親しみやすく、時にふくらんだ、引きずるような、柔らかい快い調子となる。⁽²⁾

彼女は、ロークール嬢のような激しさは無いが、フェードル役でイポリットに愛の告白をする場

面では、始め彼女の表情は悲しくうちしおれ、次第に生き生きとしてきて「欲望と希望の光で色づき」、不安と恐れを通り越して、瞳にある種の喜びが輝いてきて、観客に大きな感動を呼び起こした。また、4幕目のフェードルの「嫉妬」の場面では何の叫びもせず、顔もしかめず、最も悲痛な後悔の感情を表現することが出来た。「彼女は観る者を泣かせた。何故なら彼女自身が泣いていたから。」とジョフロワは伝えている。⁽²⁵⁾

彼女は、エルミオーヌ役にも挑戦するが、ジョルジュ嬢側は、デュシュノワ嬢はエルミオーヌと言う人物の誇り、苦渋、激しさの表現の力に欠ける、と批判し、ジョフロワもこれに同意した、と言われる。⁽²⁶⁾

デュシュノワ嬢は優しいさのあるアンドロマックや *Mithridate* のモニーム役を見事に演じた。涙っぽい演技は極力避けて、繊細さ、力強さ、優しさと品位を保った。彼女はタルマ同様、悲劇的人物の一貫性を復活したいと願った。*Andromaque* 3幕6場で、ピリュスが

“Allons aux Grecs livrer le fils d’Hector.”

参ろう、エクトールの子をギリシャの手に引き渡しに。

と言うとき、普通なら泣き叫んでピリュスの膝にすがると、彼女は威厳をもって驚きの気持をあらわし、ピリュスの行く手を塞ぎ、*“Ah! Seigneur, arrêtez!”* と言ってから彼の膝に伏す、非常に高貴に、上品に。⁽²⁷⁾「彼女は知性よりもむしろ情熱と特に感動的な声を持つ。声のなかに涙を持つ。」とレミュザは批評する。⁽²⁸⁾彼女は美しいとは言えないが、その燃えるような瞳の表情に大きな表現力を持ち、魅惑に満ちた声の響きは哀れみの情をかき立てて素晴らしかった。彼女ほどトマ・コルネイユ作 *Ariane* の役を見事に演じた者はいなかった、と言われている。⁽²⁹⁾彼女は病のために1830年、ひっそりと舞台を去った。

3) ロマン派作家のラシーヌの悲劇批判ースタンダール、ユゴー、ミュッセ

A) ロマン派の古典悲劇批判の前駆的状況ー18世紀、すでにジャンル別、諸規則の撤廃

19世紀のロマン派の出現をまつまでもなく、すでに18世紀において、古典悲劇批判とともに、ジャンル別、諸規則の撤廃が行われていたのである。ヴォルテール、ディドロ、メルシエ、ボーマルシェなどの劇作家、理論家が、実践においても、理論においても、古典主義悲劇の破壊とそれからの脱皮を図っていたのである。ただ、ヴォルテールやディドロの態度は、ラシーヌ称賛と批判が、表裏一体という極めて曖昧なものであり、またメルシエやボーマルシェの理論も19世紀のロマン派作家ほど強力なものではなく、一般大衆にそれほど大きな反響を起さなかった。

ヴォルテールは「(コルネイユより)もっと純粹で、優雅で、優しい」⁽³⁰⁾とラシーヌの詩句を褒め讃

え、その快い調子と音楽はうっとりさせると言う。彼は、ラシーヌの悲劇については「演劇では恋愛は、暴君として君臨すべきである。そうでなければ、恋愛を全然出さないことだ。」⁽⁶¹⁾として、この意味で *Phèdre* と *Athalie* を比類ない傑作だとする。特に「フェードルという人物は最も感動的で、最もよく描けている人物である。」と称賛するが、*Bérénice* は良く書けているエレジーに過ぎない、と非難する。彼はアクションのない劇には我慢ならないようである。シェイクスピアとフランスの古典演劇を比較して言う。「フランスの悲劇は普通、恋愛をテーマとした5幕の会話の連続である。イギリス(の劇)では真のアクションがある。」⁽⁶²⁾ この言葉のなかにはラシーヌの名前は挙げられてはいないが、ヴォルテールのなかにラシーヌが存在していることは明らかである。しかし不思議にも、彼自身の作品は古典悲劇の諸規則を厳守し、その内容は、時にはシェイクスピアに傾き、時にはラシーヌを模倣するという曖昧なものであった。⁽⁶³⁾

ディドロの態度にも、ラシーヌの悲劇にたいする心酔とその批判と言う二面性が見られる。彼はその「不謹慎な宝石」 *les Bijoux indiscrets*(1848)⁽⁶⁴⁾ のなかで古典悲劇を次のように批判する。「真実らしさ」、「任意の宮殿」、「アレクサンドランの長台詞」の名のもとで行われるフランスの古典演劇は奇妙なものであり、普通の生活から程遠いものである。大げさなジェスチャー、奇妙な衣装、朗唱、王侯、王女の変な歩き方、王女のあげる奇妙な叫び声などは全く不自然だ、と。この中に、ラシーヌの名は挙げられてはいないが、その名が全然彼の心から消え去っていたとは考えられない。しかし、10後の1758年の「詩劇についての講話」 *Discours sur la Poésie dramatique* ⁽⁶⁵⁾ では、ラシーヌの悲劇を総括している。「人々はラシーヌに夢中だが、わたしもそうだ。」とラシーヌ礼賛をして、如何にラシーヌが対話の繋ぎに巧みであるか、シチュエーションの作り方が自然であるか、恋愛心理の分析が鋭いか、観衆の感動を引くことに巧みであるかを力説する。

しかし、ディドロのラシーヌ称賛はその批判精神を妨げるものではない。例えば彼は *Iphigénie* を取り上げ、アガメムノンの腹心アルカスが、偶然にも、イフィジェニー、クリテムネストル母娘と行き違いになることから劇が展開することに言及して、「ラシーヌは事件の選択とその使用にもっと慎重になって欲しい。」⁽⁶⁶⁾ とラシーヌの劇作術そのものを問題とする。さらに、ディドロは、1759年以降、舞台最前面に置かれた特権階級の貴賓席が取り払われ、平土間席の観衆が腰掛けることが出来るようになった時代に、「新しい観衆向けに、新しい演劇を考えるべきだ。古典悲劇の人物は、詩がつくりだす想像上の人物にすぎない。詩的幻想の時代は過ぎ去った、」と考えた。彼は「真面目なジャンル」 *le genre sérieux* を主張し、具体的には「市民劇」 *le drame bourgeois* を目指し、古典劇の諸規則を撤廃し、主題もあらゆる階級の人々に関係あるあらゆる問題を取り上げるべきだと強調し、これを実践した

また、メルシエ Mercier(1740-1814)は、その「演劇論」 *Du Théâtre*(1773) のなかで、さらに前進する。「17世紀の詩人は、良き市民となるためには、良き奴隷となるべきだと公言した。彼は王権の前にすべての人物の品位を落とした。」⁽⁶⁷⁾ と非難し、喜劇、悲劇の区別はいまの時代に適さないとして、これの撤廃論を展開し、演劇全体をドラマとすべきである、と主張した。

一方、ボーマルシェ Beaumarchais(1732-1799) も「真面目な演劇ジャンル試論」 *Essai sur le genre*

sérieux(1767) のなかで、時代の空気を先取りしたかたちで、次のように主張する。「人間どうしの真の関係は、人と人との対等な関係であり、人と王侯の関係ではない。」⁶⁸⁾彼はディドロと同じ線にしたがい、実際にその作品のなかでは、古典劇の枠は無視し、一致の原則にも無関心であった。小場瀬氏の次のような解説は興味深い。「『フィガロの結婚』(1784)において、古典主義喜劇、マリヴォーの恋愛心理劇、ディドロの市民劇、ブルヴァールに生まれたオペラ・コミックやバラード等、18世紀のすべての演劇ジャンルがボーマルシェの天才によって合流し、この作品は18世紀の総決算といった恰好になっている。時間の単一は守られているが、場所の単一は厳格でなく、一応喜劇の態裁は保っているが、そこに他のジャンルから多くのものが流れ込んでいる。ここからロマン主義演劇までもう一歩だ。」⁶⁹⁾

すでに、大革命以前から、シェイクスピアがフランスに入り、18世紀にはイギリス人劇団がフランスでシェイクスピア劇を演ずるなど、一時フランス人の愛国心を刺激した。しかし、ドイツ人レッシング Lessing が「ハンプルク演劇論」*Dramaturgie de Hambourg*(1767-1768)のなかで、フランス古典文学の独裁に対抗できる唯一の理想的モデルとしてシェイクスピアを挙げているし、さらに19世紀初頭、シュレーゲル Schlegel は「劇文学講話」*Cours de Littérature dramatique* (1813)のなかで、フランス古典文学を一貫して糾弾し、場所、時間の多様化、コミックと真面目さとの混合などを主張し、後のロマン派の主張する理論の先鞭をつけ、スタール夫人もこれを支持していた。このように、すでにメロドラマ、市民劇、ブルヴァール劇、オペラ・コミックなどが氾濫しており、理論的にも各有名劇作家が古典劇の諸制約を無視してそれぞれ独自の作品を発表していた。これはロマン派台頭以前に、すでに18世紀から19世紀初頭にかけて、古典主義批判とそれからの脱皮のルールが敷かれていたことを示すものである。

B) 「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」－ラシーヌの姿勢を批判

ロマン主義作家が、過去の規範から徹底的に脱却するために台頭してきたことは歴史的必然であった。彼らにとっては19世紀という新しい年代にふさわしい理論を掲げ、新作品を世に問うことが先決であるのだが、何故最初から、古典劇の批判に乗り出したのであろうか。ひとつには、自己の理論と作品を権威付けるために、先人の作品を踏み台にする必要があった。また、18世紀の批判はさほど強力ではなく、一般大衆の注目をそれほど引かなかったことなどが考えられる。さらに最も大きな理由は、フランス古典悲劇、殊にラシーヌを頂点とする古典劇崇拜という抜きがたい理念が、いまなお疑古典主義を標榜するラシーヌのエピゴーネン、きわめて近視眼的なアカデミー、教育界、出版界、文壇、国立劇場の俳優のあいだに根強かったためである。ロマン派がまず粉碎しようとしたのは、これら頑固な古典主義派であったし、彼らがかつぐラシーヌであった。それほど古典主義派の重圧は大きかったし、ラシーヌほど強く批判された作家もいない。

スタンダールは、「ラシーヌとシェイクスピア」*Racine et Shakespeare* (1823-25) という、当時としてはきわめて刺激的な表題の評論で、ユゴーは「クロムウェル序文」*La Préface de Cromwell* (1827) の

激越な文章でラシーヌを頂点とする古典派に止めの一撃を加えた。また、すこし遅れてミュッセは、1838年、古典悲劇女優ラシエルのデビューを機会に「悲劇について」*De la Tragédie*と題する評論を発表し、ラシエルにたいする賛辞を述べるとともに、ラシーヌの悲劇についての批判、さらに将来のロマン派演劇のありかたについて述べている。ミュッセの評論は直接、ラシーヌの悲劇を衰退に導いたものとは言えないが、その批判は中々痛烈なものであり、ここにスタンダール、ユゴーと並べて記述することにした。

これらロマン派作家は、ラシーヌが忠実に守ったジャンルの問題、三単一の問題にたいして、一般論として、あるいはラシーヌを名指して論じているのは当然なことではあるが、3人の足並みは必ずしも揃ってはいない。崇高さとコミックとグロテスクなどすべてを投入した「ドラマ」という全体演劇を目指すユゴーは別として、スタンダールもミュッセも悲劇と言うジャンルは否定していない。一方、時間と場所の一致の規則撤廃には三人とも積極的である。スタンダールは言う。「ラシーヌかシェイクスピアかという論争の総ては、場所と時の二単一を守りながら、なおかつ19世紀の観衆に大きな興味を持たせる劇作品が作れるかどうか、また叙事詩的楽しみの代わりに、ドラマの楽しみを観客に与える芝居を作ることがはたして出来るのか、を知ることに尽きる。…時と場所の二単一は、深い感動や真の演劇的效果を生み出すためには、全く不必要である。」⁴⁰彼としては、真実らしさという口実のもとに、24時間という時間的制約のなかで、しかも、変化の無い同じ舞台で、どうして現代的な陰謀事件や謀叛事件を取り上げることが出来ようか。時間と場所の制約はドラマの楽しみを妨げるものである。1820年代の人間として、大衆の信条と習慣の現状において、彼らに出来る限りの楽しみを与えるのがロマン主義作家の文学である、と主張する。

ユゴーはさらに直截である。「内外を問わず、優れた現代人は、すでに実践と理論によって、この擬アリストテレス的法典の根本法則を攻撃している。」と指摘して、次のように言う。「古典悲劇ではドラマのすべてが舞台裏ではこぼれ、われわれは舞台の上で、筋の運びだけをみている。場面の代わりに出来事の話が聞かされる。だからこう叫びたくなる。全くだ、そんならそこへ連れて行ってくれ、と。また、時の一致も24時間のなかに無理やり押し込められた行動は、玄関のなかに押し込められた行動と同じようにばかばかしい。」⁴¹

また、ミュッセの考えは諸規則の撤廃に同意しながらも、その表現は異なったニュアンスに富んでいる。彼によれば、古典悲劇の諸規則は芸術が目指す目的に到達するための有効な方法であり、武器であり、秘密であり、テコであった。しかし、悲劇が変化してきている現在、そしてドラマがフランスに根付いている現在、古典劇の規則はドラマには適用出来ない、と。⁴²そしてこう付け加える。「ラシーヌの鑄型は壊れた。…アリストテレスによって築かれた三単一は時代遅れにとなった。」⁴³彼は「偉大な世紀」の作家たちに敬意を払いつつも、19世紀の作家は違った状況のもとにいるのであるから、彼らと異なったものを作りださなければならない。「それは何か？」と自らに問い掛けている。なお、筋の一致に就いてはスタンダールもミュッセも特に論じていないが、ユゴーはこれを積極的に認めている。

しかし、彼らがラシーヌについて一様に強く指摘しているのは、これらジャンルの問題、三単一

の問題にたいするラシーヌの従順な態度である。スタンダールは強調する。「ラシーヌはルイ 14 世時代、すでにリシリユの独裁によって半ば弱体化していた人々のために書いた。...(当時) 悲劇のなかに大事件とか偉大な情念などを描くことが禁じられていた。そしていま博識ぶった人間が総ての国民に押しつけようと望むのは、ラシーヌ、軟弱な宮廷の詩人ラシーヌ、好んで鎖に繋がれる奴隷である。」⁴⁴⁾スタンダールのこの痛烈な表現「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」は、17 世紀に悲劇の題材が限定されていたことに関して言われたものであるが、すべてお仕着せの規則や慣習に抵抗することなく従うラシーヌの態度にたいするスタンダールの厳しい批判を明確にしている。この表現は 18、19、20 世紀を通じてラシーヌについて言われてきている「ヴェルサイユの詩人」poète versaillais、つまり、ヴェルサイユ宮廷お抱えの詩人ラシーヌというイメージと重なるものであり、スタンダールにとってラシーヌは、王侯貴族に迎合し、低い姿勢をとる詩人と映ったのであろう。大革命、帝政時代、王政復古という政治的激動の時代を経て、苦しみ、かつ抵抗してきたスタンダールとしては、こうした宮廷人ラシーヌの権威者にたいする無抵抗の姿勢が我慢ならなかったのであろう。一方ミュッセも同様にラシーヌの作品は、ルイ 14 世時代の必然的な作品ではあるが、それは宮廷の軟弱な風習の影響を受けており、19 世紀の大衆を引きつけることは難しい、と指摘している。⁴⁵⁾

こうしたロマン派作家の苛立ちは、ユゴーのなかにさらにはっきりとくみ取られる。かつてコルネイユが、時の一致の規則に関する *Le Cid* 論争で、アカデミーにたいして勇敢に抵抗したのに反して、ラシーヌの態度はどうだろう！「ラシーヌは同じような嫌悪を感じながら、コルネイユと同じような抵抗をしなかった。彼はその天才のうちにも、その性格のうちにも、コルネイユの気高い厳しさを持ち合わせてはいなかった。彼は黙って屈した。そして、彼の恍惚とさせる哀歌 *Esther* を、壮麗な叙事詩 *Athalie* を同時代の軽蔑に委ねた。」⁴⁶⁾ユゴーは、このように、押しつけの規則に黙って従ったラシーヌの姿勢に軽蔑の態度を隠さなかった。しかも、彼は *Esther*, *Athalie* をそれぞれ「哀歌」、「叙事詩」と呼び、劇作品とは認めていない。ユゴーがこの 2 作品を「同時代の軽蔑に任せた」という表現に注目したい。*Esther* と *Athalie* は、王妃マントノン夫人の要請によって作られ、貴族向きにサンシール女子学寮で上演されただけで、ラシーヌの生前には一般に公演されなかった。こうした屈辱的な事情にもラシーヌが抵抗せずに、甘んじて耐えたことをユゴーは揶揄しているのである。だがユゴーらは、ラシーヌがこれら諸規則を逆手にとって利用し、作品を一層濃密なものとしたこと、彼のすざまじい反逆精神は、諸人物を通して、運命を司る神々に向けられていたことをどのように解釈していたのであろうか。

C) 演劇としてのラシーヌ悲劇への疑義

a) 美しい詩句は劇的幻想の妨げ—スタンダール

スタンダール、ユゴー、ミュッセのラシーヌ批判のなかで最も重要な点は、演劇としてのラシーヌの悲劇に大きな疑問を投げかけていることである。

スタンダールにとって大きな問題は、ラシーヌの言語アレクサンドランの詩句である。アレクサ

ンドランは、叙事詩、風刺詩、風刺的喜劇、宮廷人向きのある種の悲劇に向くかも知れないが、悲劇的言語には属さない、として、*Iphigénie* の詩句を取り上げる。アガメムノンがその腹心アルカスを眠りから呼び起こし、娘イフィジエニーを生贄にすべしという神託を知り夜も眠らずに悩む苦衷を明かす次の数行について皮肉る。

“...Tu vois mon trouble; apprends ce qui le cause,
Et juge s’il est temps, ami, que je repose:
Tu te souviens du jour qu’en Aulide assemblés, etc.”(*Iphigénie* 1-1)
わたしの心の惑いがわかるか。その訳を察してくれ。
いまわたしが休む時か、友よ、分かってくれ。
覚えていよう。このオーリッドへ
(幾千という船団が集まった日のことを。)

「ここに『悲劇』と書く代わりに、ラシーヌの作品の頭に『叙事詩から取った対話』と書きたまえ。そうすればわたしは君たちと一緒にこれは崇高ですと叫ぶであろう。これは1670年代の宮廷人ぶった国民のために書かれた悲劇から抜粋した対話です。これらの対話は1823年の議論好きな、産業社会の大衆のために書かれたものではない。」⁽⁴⁷⁾スタンダールとしては、きわめて危機的状態にあるにもかかわらず、アガメムノンの語り口が「崇高で、上品な」アレクサンドランの文体に終始しているのが不満であり、これは悲劇ではなく、叙事詩だと決めつける。さらに、*Andromaque* で、オレストとピラードがあのように親しい友人であるにもかかわらず、ピラードが常にオレストにむかってうやうやしく“Seigneur”「殿下」と呼びかけているのにも不満である。⁽⁴⁸⁾「こうした『威厳』はギリシャ人にはなかった。こんにち、われわれをぞっとさせるのはこの威厳である。」⁽⁴⁹⁾

また、フェードルが3日3晩、眠らず食事も取らないのを、乳母エノーヌが嘆く次の詩句を挙げて酷評する。

“ Depuis que le sommeil n’est entré dans vos yeux;
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture, etc.”(*Phèdre* 1-3)
あなたの眼に眠りが訪れることがなくなってから、
三たびも夜の闇が空をおおいました。
お食事も召されず、おやつれになったまま、

「もしお出来になるなら、こんな瞬間に、『夜』の観念に付け加えられた『闇』の観念を称賛してください。実際、ヴェルサイユ宮殿の繊細な趣味をお持ちの方々は、これを非常に美しいと思ったことは少しも疑えない... 作者は、彼らのために、彼らの感動をさまたげたかもしれない『三日前か

ら』という市民的な言い回しを避けてやったのです。…フランス的な趣味は、ラシーヌにもとづいて形成されたのです。…雄弁家たちはラシーヌは一つの完璧な趣味であるということに有頂天になり、盛んに述べたててきた。彼等はあらゆる異議に耳をふさいできたのです…」⁶⁰

この「上品で崇高な」アレクサンドランは、倒置、ペリフラーズ、その他独特のリズムを持ち、それは散文のメタファー化、つまりコード化された言語であり、大衆は予備知識なしには読解不可能である、と言うのが彼の主張である。

とりわけ彼が最も言いたかったのは、次の点である。「芝居の幻想の瞬間が生まれるための最も大きな障害となるものの一つは、それ自体は正当なものであるが、悲劇の美しい詩句への称賛の感情である。」⁶¹これは、一般論として語られたもので、ラシーヌの名は挙げられていないが、彼を指していることは明らかである。それでは、「芝居の幻想」*illusion théâtrale* とは何か。彼は定義する。「芝居の幻想とは、舞台上で起きている事柄が実際に起きているかのように信ずることである。」⁶²つまり、芝居の効果が非常に大きいため、観客は感動のあまり、一瞬現実を忘れ、舞台上のことが真実であるかのように思うことである。彼によれば、アレクサンドランの美しい詩句と芝居の幻想は両立できない。古典悲劇には美しい詩句は多くあるが、芝居に感動する瞬間が極めて少なく、一幕にわずか2、3回位しかないので、これでは充分ではない、とスタンダールは言う。

一方、シェイクスピアの場合、芝居の幻想の瞬間がはるかに多い、と言う。例えば、悲劇 *Macbeth* のなかには「心の叫び」とも言うべき表現がしばしばでてくるが、この「心の叫び」こそ、アレクサンドランの倒置などの技巧を許さない簡潔で直接的なものであり芝居の感動を呼び起こすものである、⁶³と。さらに彼は付け加える。フランス古典悲劇でも芝居の幻想を呼び起こすものはたしかに存在する。例えば、コルネイユの *Cinna* である。偉大なオーギュストがシンナにたいして寛大な態度を示す“*Soyons amis, Cinna,*” (*Cinna* V-3)「友人のままでいてくれ、シンナ」の一言がいかに感動を呼び起こすか。また *Andromaque* のエルミオーヌがピリュスの暗殺を告げに来たオレストに投げかける「誰がお前にそれを命じたの？」*Qui te l'a dit?* の一言である。まさに劇的感動を呼ぶ好例である。このような芝居の幻想の瞬間は役者の返し台詞 *répliques* が急調子になり、舞台に熱気がみなぎっているときにしか出会うことが出来ない。「これらはアレクサンドランの一部であるがために感動を与えるのであろうか。まさにこれらの言葉が必要なのであって、ほかの言葉であってはならないことに注意して頂きたい。…わがアカデミーの詩人たちはどうするか。彼らはアレクサンドランの語句のために情熱を裏切るのです。」⁶⁴と、スタンダールは強調する。そして、ラシーヌの悲劇では、アレクサンドランの美しい詩句が劇的幻想をさまたげていることを示唆している。

スタンダールはこのように、演劇としてのラシーヌの悲劇に疑義を抱出しているが、彼は「美しい詩句」には非常に敏感であり、度々 *beaux vers* という表現を使っている。彼は演劇言語と詩的(叙事詩的)言語は区別されるべきものであり、そればかりではなく、互いに衝突していると考えているようだ。しかし彼はラシーヌの悲劇を全面的に否定しているわけではないし、それどころか、ところどころ賛辞の言葉さえ述べている。「ラシーヌの栄光は不滅である。彼の名は常に人類の驚嘆と称賛を受ける大天才の一人としていつまでも残るであろう。」⁶⁵「ラシーヌの高貴で、しばしば感動的な

単純さ。』⁵⁶⁾「何千年経っても、今後生まれてくる人々のなかで、ラシーヌは常に称賛されるであろう。』⁵⁷⁾ などなど。

スタンダールの主張するロマン主義悲劇とは、時と場所の単一を廃止し、数カ月間続き、いろいろな場所で経過する散文の悲劇である。彼のなかには、ラシーヌの悲劇の美しい詩句にたいする称賛の感情と、と同時に、そこから脱出して19世紀の大衆のための新しい形式の演劇を作り出さなければならないという使命感が存在し、それらが彼のなかに相剋となって存在していたはことは確かである。スタンダールはこれをどこまで意識していたか、一つの問題ではある。

b) 劇作家ラシーヌを完全無視—ユゴーの態度

ユゴーはスタンダール以上にラシーヌにたいして辛辣であり、ラシーヌを決して劇作家とは考えず、詩人としてしか取り扱わない。ユゴーによれば、「ドラマ」は「完全詩」⁵⁸⁾である。それは現実的であり、崇高さ、グロテスク、喜劇と悲劇、つまり実際の人生において遭遇するあらゆるものを含むべきである、として全体演劇を目指す。したがって、ラシーヌの悲劇は、彼の定義する「ドラマ」の範疇の一部にすぎない。「崇高な詩人ラシーヌは哀歌的 *élégiaque* であり、叙情的 *lyrique* であり、叙事詩的 *épique* である。これにたいして、モリエールは劇的 *dramatique* である。... モリエールは詩人としてだけでなく、作家としても、わが国演劇の頂点に位置している。』⁵⁹⁾ここで、モリエールに讃歌を送ることには異論はないとしても、ラシーヌが演劇の領域から除外されていることには注目しなければならない。さらに、ユゴーはスタンダールとは意見を異にして、アレクサンドランに固執するのであるが、ラシーヌのアレクサンドランは全然評価しない。(後年の劇作品 *Lucrece Borgia*(1833)で散文に復帰したこと、またアレクサンドランをめぐる意見の対立からスタンダールと離反したことは周知の通りである。)ユゴーによれば、韻文を研究するためには「あらゆる真なるものを表現するために... ラシーヌではなく、しばしばコルネイユに、また常にモリエールにおいてこそ研究しなければならない。』⁶⁰⁾と韻文の領域からもラシーヌを除外している。さらに「シェイクスピアという演劇の神のうちに、コルネイユ、モリエール、ボーマルシェといった、わが国演劇の特徴的な三大天才が、あたかも三位一体といったぐあいに集結されているように思われる。』⁶¹⁾と述べているが、この場合もラシーヌは完全に無視されている。

ユゴーは、*Britannicus* の2場面を指摘し、これに批判を加える。「もしもラシーヌが同時代の偏見によって、これほどまでに無力になっていなかったら... 彼は必ずそのドラマのなかに、ナルシスとネロンとのあいだに、ロキュストをなげこんだであろう。またなによりも、セネカの弟子(ネロン)が和解の杯でブリタニキュスに毒を盛るあの素晴らしい宴の場面を、舞台裏に追いやることはしなかったであろう。』⁶²⁾

問題は次の二場面である。

1) “Le poison est tout prêt. La fameuse Locuste

A redoublé pour moi ses soins officieux:

Elle a fait expirer un esclave à ses yeux ;”(IV-4)

毒薬の方もできあがりました。名にし負うロキユストめが、
常にもまして、私のために、念を入れてくれましたので。
奴隷を一人、あの女は、私の眼の前で殺して見せてくれましたが。
(ナルシス ネロンに)

2) “ La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie;

Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords,

Le fer ne produit point de si puissants efforts,

Madame: la lumière à ses yeux est ravie,

Il tombe sur son lit sans chaleur et sans vie.”(V-5)

その手に持たれた盃は、ナルシスによってなみなみと満たされます。
ところが、宮の御唇が、盃の縁に触れたと見るや、
剣とて、かほどすばやい効験はあらわしますまい、
何と、大后様、御眼の光はたちまち消え、
臥床に崩れ落ちたもう時は、すでにお体は冷え切ったむくろ。
(ビュリュス アグリピーヌに)

上記のユゴーの批判は古典主義演劇とロマン主義演劇との根本的対立にふれたものである。古典劇では節度の観点から、一般的に死の場面などは舞台裏で行われるとされ、舞台では語りによってその場面を再現することになっているが、ユゴーはこの死の場面を実際に舞台にのせずに、語りによってしか観衆に伝えないことに大きな不満を表明している。第一の例をみれば、女奴隷ロキユストはかつてアグリピーヌの命によって、彼女の夫クロウディウス皇帝を毒殺した人物で、この度も一役買ってブリタニキユスを殺すための毒薬を入手した。しかもロキユストはその毒性を試すためにナルシスの目の前でさらにもう一人の奴隷を殺して見せた。ユゴーはラシーヌが舞台上にこの女奴隷ロキユストを出さなかったことを非難している。さらに第2の例では、ネロンの命令でナルシスがブリタニキユスの盃になみなみと毒入りの酒をつぎ、たちまちブリタニキユスが倒れる様を舞台で再現せず、語りによって、観衆に想像させるという古典主義演劇の慣習に不満である。極めて写実的で細部にわたる人物の行動を現出しようとしたユゴーの演劇的技法はあらゆる点でラシーヌのそれとは対照的である。省略と節度の効果にたいする評価の相違であろう。

Racine et Victor Hugo の著者ポール・スタップフェール Paul Stapfer によれば、ユゴーはラシーヌの文体について次のように皮肉っている。「ラシーヌの文体は、健康の現れである赤らみや吹き出もののある、生命にみちあふれた顔には似ていない。彼の場合、肌はなめらかで、その血液は、表面的には純潔そうに見えるが、血はひそかに汚れ、肉体全体は衰弱している。」⁶⁹新しい劇作品を作るために血を燃やしていたユゴーにとっては、ラシーヌの文体は病む人の血のように不純に見えたのでは

ないか。ラシーヌの流れるように美しいアレクサンドランの詩句の下に、見え隠れする微妙に揺れ動く深い人間心理の襲をユゴーは不純と見て取ったのであろうか。ユゴーのラシーヌ観を象徴する文章である。「クロムウェル序文」から40年後にユゴーが刊行した *William Shakespeare*(1864)⁽⁶⁴⁾のなかでユゴーは、ラシーヌを完全に無視するという戦術をとっている。その中で、フランスの劇作家では、ボーマルシェとともに、コルネイユ、モリエールがソフォクレス、アイスキュロス、エウリピデスなどとともにしばしばその名が挙げられているが、ラシーヌは完全に抹殺されている。ユゴーにとって、ラシーヌはもはや存在しなかったのである。あるいは、目の前に立ちただかる歯が立たない相手としてこれを抹殺するために、故意にその名を挙げなかったのかも知れない。

c) 嫌悪すべき饒舌の演劇—ミュッセの見解

ミュッセはラシーヌ愛好者である。とはいえ、これはラシーヌ悲劇にたいする彼の辛辣な批判をさまたげるものではない。彼によれば、フランス古典悲劇の軌道を敷いたのはコルネイユであり、コルネイユはまさにフランスの悲劇の父祖である。コルネイユは、人間が情念によってのみ不幸になることをアリストテレスから学んだ。「彼は劇のなかで、情念が義務、不幸、血縁、宗教などと闘う様相を描くことを決意し、情念を悲劇の最大の基礎、軸とした。」⁽⁶⁵⁾コルネイユのこの理念にたいして、ラシーヌが現れ、「悲劇とは、単に情念の展開にすぎない」⁽⁶⁶⁾とし、これを作品に実践した。こうしたラシーヌの考えは、一見何も変えないように見えるが、実はすべてを変えてしまった。何故ならこのような劇作術はアクションを破壊してしまったからである。コルネイユのように、情念が障害と闘うときは、障害に打ち勝つにせよ、負けるにせよ、闘いによってこそアクションが起り、芝居を活気あるものにする。最初の障害は次の障害を生み、さらに第三の障害をつくり、ついに破滅にいたり、人物の葛藤は恐怖と哀れみの感情を引き起こす。しかし、ラシーヌの場合のように、情念が情念自体としか闘わないとするならば、そこにはアクションの生まれる余地はなく、語りだけの長い退屈な物語、人間心理の奇妙な追求となるのみである。⁽⁶⁷⁾ラシーヌの主要人物である *Andromaque* のピリュス、*Mithridate* のクシファレス、*Bérénice* のティチュスなどは、行動する人物ではなく、巧みな語り部に過ぎず、彼らの苦悩を平土間に向かって語りかけるにだけである。これが、称賛すべき天才、神聖な文体、無限の芸術によってラシーヌが舞台に導入したものである。彼は確かに傑作を作った。しかし、「彼はわれわれに、嫌悪すべき饒舌の芝居を残したにすぎない。」⁽⁶⁸⁾誰も彼のように巧みに語るができない。したがって、その後継者ら、擬古典主義作家らは、平土間の観客を居眠りさせるだけである、と。ミュッセはラシーヌの作品にアクションが無く、語りだけで埋め合わせていること、したがって芝居と観客とのあいだに、越えがたい溝があることを指摘している。そして、ラシーヌを責めるべきか、他に方法がなかったか、と問題を提起している。

ミュッセは、さらに、観客がラシーヌの悲劇に一体となって共感できない一つの理由を追求する。「ラシーヌの芝居は、たとえ全く崇高なものであるにせよ、ときには冷やかで、半ば生気をおびた美しい彫像のように奇妙な冷たさを感じさせるのは何故だろうか？」⁽⁶⁹⁾ミュッセは、ここで、17世紀から18世紀にかけての舞台に物理的制約があったことを指摘している。つまり狭い舞台を基準

としてラシーヌの悲劇の構想が練られたという演出上の問題を示唆している。当時劇場では、観客の群れと俳優が雑然と入り交り、舞台最前部には貴賓席 banquettes が設けられて貴族たちがそれを占めて、非常に舞台を狭くして、そのために俳優は自由に動きまわることが出来なかった。ミュッセはラシーヌ時代の舞台を想像する。「ラシーヌの立派な理論… 荘重な思想… 簡潔で上品な序文、優しく情熱的な体系、これらすべての真の原因となっていたものは、僅か10ピエの舞台の空間という障害と、舞台最前部に置かれた腰掛であったとは？多くの腹心がかくも快い調子で語り、恋する王侯たちがよく喋るのも、動きを少なくして貴賓席の貴族たちの脚に触れないようにするためであったのか？残念ながら、それは真実すぎることであった。」⁷⁰

この貴賓席の設定は18世紀まで続いたが、ヴォルテールなどの強硬な主張もあり、1759年にロラグエ伯爵 (le comte de Lauraguai) の努力によって、舞台から取り除かれ、貴族たちは舞台から追放された。⁷¹

貴賓席が無くなった現在、ラシーヌの芝居がいかに空虚で、冷やかなものであるか、ミュッセは説明する。「60ピエ四方もあるだっ広い舞台のうえで、アンドロマック、モニーム、エミリーは、妨げるものの何もない広い列柱回廊のなかを、ひとり歩きまわっているだけである。かつては女優をかこみ、長台詞を言うたびに褒め言葉をかけ、エルミオーヌの持っている扇を取ったり、テゼーの大声を非難したりして、舞台最前部に陣取っていた侯爵たちもはやそこに居ない。剣を手にしたオレストが、そこに腰掛けている気障な若者たちに向かって、『皆さん、いまピリュスを殺しに行くのでちょっと通して下さい』などと言う必要もなくなった。いま舞台では戸口が全部開放され、宮殿には人けがなく、誰も入らず、誰も行動せず、芝居に活気のないのに驚くのはそのためである。」⁷²

ミュッセは、このように、ラシーヌの悲劇が、かつて、狭い舞台という物理的制約のもとで構想が練られ、それが改善された現在、舞台がやたらに広く、人物の動きが少ない、そのために観衆と舞台が離反し、共感を覚えることができない一つの理由ではないか、と古典悲劇上演のさいの演出上の問題を提起し、同時に、ロマン派演劇の探究を正当化している。

4) 古典悲劇女優ラシェル17歳でデビュー

前述のようにスタンダールに続いて、ユゴーが「序文」を発表し、ラシーヌを頂点とする古典派を徹底的に批判した1827年から、古典悲劇女優ラシェルが現れる1838年までのラシーヌの悲劇の凋落ぶりは大きく、人々の心から殆ど消えかけていた。そして11年後のラシェルの出現は意味深い。あれ程、ロマン派によって攻撃されながらも、やはり根底には、古典悲劇を護り、維持しようとする一部の人々が根強く存在していたのである。

ラシェル (Elisa Félix 1821-1858 芸名 Mlle Rachel) はスイス生まれ、貧しいユダヤ人行商人一家の6人の弟妹を持つ長女、家族の生活を支えるために10歳のときからリヨンの街角で歌った。極めて優れた歌唱力、詩の朗唱の才に恵まれ、また詩句を覚えるのも早かった。それらの才能を認められ

て、パリのコンセルヴァトワールの奨学金を与えられ、そこで暫く学んだが、その後一時、モリエール座、ジムナーズ座でも俳優として出演する。次いでフランス座の準座員として1838年4月、17歳で総支配人ヴェデルと契約を結ぶ。悲劇、喜劇、ドラマを演じ、またフランス座ばかりでなく、オデオン座にも出演することになった。ラシエルの芸名のもとに、正座員であるサムソンから古典悲劇の厳しい訓練を受けることになった。

A) 指導者サムソンの特訓－音声の特徴

指導者サムソンは考えた。こんど、ドラマが氾濫し、古典悲劇の何たるかを知らない一般大衆、殊に古いだしものに敵意を抱く者のいる大衆を前にして、この娘をどのように教育しようか。彼の「回想録」によれば、当時のラシエルの容姿は次のようである。「彼女の背丈は標準以下で、中高の額、瞳は深く、大きくはないが非常に表現力がある。鼻は高く、小さな白い歯並びの良い口許は、人を揶揄するような、と同時に誇り高い表情を持っている。首筋はしっかりしていて、小さい顔は優雅に首筋に落ちついている。彼女は非常に痩せているが、着こなしが上手いので、却ってその姿を美しく見せる。歩き方、仕種は素直で、その動きは柔軟、すべて抜群である。そのうえ、侯爵夫人のような美しい手足を持っている。声は声域の狭いコントラルトだが、聴覚が極めて正しいので、声に最も繊細でデリケートな抑揚を付けることが容易にできる。話はじめると声が少しかすれるがすぐ消える。」⁷⁹⁾

そして、サムソンは考えた。彼女の若い年齢からして、恋をする、若い王女役を演ずるにしても、彼女の声は時々少しかすれて、低くなるので、*Iphigénie* のイフィジェニーや *Britannicus* のジュニーのような役よりも、むしろ *Horace* のカミーユ、*Andromaque* のエルミオーヌのような、軽蔑、イロニー、憎しみを表現する役柄のほうが向いてはいないだろうか、と。⁸⁰⁾サムソンのこの直観は正しかった。彼女は以後これらの役で成功したからである。

ラシエルは、遂に1838年6月12日、17歳でフランス座で *Horace* のカミーユ役でデビューした。しかし、その日、1500人収容出来るこの劇場で、入りはわずか243人であった。当時入場料は1フランから6,60フランまでであった。⁸¹⁾ラシエルは、次いで6月16日には *Cinna*、7月に *Andromaque*、9月に *Tancredè* (ヴォルテール作)、*Iphigénie*、10月には *Mithridate*、11月に *Bajazet* と立て続けに出演した。サムソンの特訓が如何に厳しいものであるか、また彼女の詩句暗唱の能力が如何に凄いものであるかを示している。

B) 反響－エルミオーヌ

始め3カ月程はあまり大きな反響が無かったが、高名な劇評家ジャンが「討論紙」*Journal de Débat* で9月10日に書いた大きな記事が非常に有効であった。「今世紀が舞台に送った最も驚くべき少女について真面目に検討して貰いたい。その子はラシエル嬢です... 彼女には以前ジムナーズ座で会っ

たことがあるが、今度フランス座での初演に注意して欲しい。... 彼女に厳しくするのは、激励してから後にして欲しい。何故なら、彼女には真摯で自然で深い才能があり、限りない未来があるからである..いまフランス座で演じるこの新人に注目する必要がある。これはおぎなりの批評が、ご褒美としていくつかの褒め言葉をかけただけで済むようないい加減な人物ではない。これは弱い身体によって支えられた生き生きとした、強力な知性である。粘土の鞘に収められた黄金の刃、つまり、肉体とは関係なく、魂と心情が芸術のなかからかち得ることが出来るものの見事な手本である。』⁽⁶⁾

この批評はラシエルの人気上昇に貢献した。ジャンナンに次いでミュッセは、11月の「両世界評論」Revue des Deux Mondes でラシエルの人気の上昇ぶりを次のように伝えている。「ここ10年間全く打ち捨てられていたコルネイユとラシーヌの悲劇が突然人気を得てきた。... 事実彼女は天才なのだ。(古典悲劇が)全く忘れ去られていたので、フランス座の大入りを見た知識人でさえ、これが長続きしない一時的な熱狂だと思うだろう。... また古典文学に忠実な人々は革命だ、王政復古だ、ロマン主義は死んでしまった、とかと声高に叫ぶだろう。また、現代劇のジャンル、騒々しいメロドラマに馴れた者は憤慨し、かつての新旧論争を蒸し返そうとするだろう。... 17歳の娘、自然のほかに師を持たないような娘が最も重大な文学上の問題を引き起こした意外な変化の原因なのである。』⁽⁷⁾次いでミュッセはデビュー当時、舞台上で演技するラシエルについてつぎのように述べている。「ラシエルはむしろ小柄で痩せている。彼女の歩きかた、仕種、話し方で印象を与えるのは、全く素直で、控えめなことである。音声はよく通る声であったし、激情に駆られたときは極めて力強くなる。目鼻たちは、遠くから舞台を眺めるときは分からないが、近くで見ると感動せざるを得ないほど繊細である。ただ彼女は身体が弱いようだ。少し長い役のときは疲れが目立つ。... 彼女は朗唱 *déclamer* せず、話しかける。彼女は観客の心に触れるためには、これまでの伝統的な大げさな仕種も、今日いたるところで乱用されている狂ったような叫び声もたてなかった。』⁽⁸⁾

それでは、ラシエルはエルミオーヌをどのように演じたのであろうか。デコートによれば、「ラシエルの肢体はエルミオーヌの役に相応しかった。小柄で、ひよわで、ジョルジュ嬢のような威厳を少しも持っていなかった。... 彼女の演じるエルミオーヌは内の激しい情熱によってうちひしがれているようだ。彼女は優しさを表現することは出来なかったが、エルミオーヌの役すべての厳しい面、つまりイロニーと嘲笑と激しい内的動きを表現することに優れていた。彼女は裏切られた優しい王女よりも、笑いものにされた王女の自尊心を強調し、始めからこの解釈で押し通した。2幕目で、オレスト役のボーヴァレが彼女の腕に触ろうとして、少しずつ彼女に近づいたとき、彼女は強い仕種とまなざしでオレストを怯ませ、退かせた。』⁽⁹⁾

後半の場面はイロニーを強調する点で、彼女の演技は圧倒的なものであったことはすべての批評家が認めた。つまり、彼女は伝統的な悲壮な演技を避けて、それを内面化したが、それは演技上重要な変革である。彼女は役を「生き」そして、その役の導くままにさせた。ジャンナンは次のように説明する。「4幕3場で、彼女がオレストにピリュス殺害を命ずる場面では、始めは何と彼女は冷静であったことか。しかし、少しずつピリュスにたいする憎しみと傷つけられた魂の大きな絶望感がわきだし、それがあたり一面にひろがる... 彼女はもう何もできず、悲しみに疲れ果てる。心が満た

されないまま、彼女はもう演技はしない、なにも聞こうともしない。だが、彼女の声はその仕種とともに再び始まる。彼女はそのすべての力を発揮した。』⁶⁰⁾ 続く4幕5場のピリュスとの最終的な対面の場面で、彼女はあらゆる辛辣さと激しい情念を自然に、崇高な力強さで表現する。ピリュスに投げかける最後の言葉、

“Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione.”

さあ、駆けつけたらいいわ。でもそこにもこのエルミオーヌが待ち伏せしていないとは限りませんからね。

この句は観衆を呆然とさせるような悲劇的な激しさで言われ、突然地獄から復讐の女神が現れ、ピリュスを貪り食うために襲いかかるような感じがした、と批評されている。⁶¹⁾

このような描写、批評からみれば、ラシエルの演技について次のような点が指摘できよう。それは19世紀初頭の伝統的な仕種、テクニック、例えばジョルジュ嬢の演劇などとは全く異なった新しい内面的な解釈であり、派手な身振り、叫び声を避け、デリケートな声の抑揚、微妙な仕種で話しかける。しかし、激情に駆られるときは彼女はそれに身をまかせ、怒り、イロニー、嘲笑の感情を実に自然に表現する。まさにその人物に成りきって、詩句の流れに身を任せるが、それは彼女独特の分析によって複雑な心理が単純化されて素直に、自然に表現されたものであり、人間的で格調の高い演技となっている。

C) *Bajazet* の躓き

観客は次第にラシエルに熱狂的になっていった。10月には国王ルイ・フィリップ一家が初めてフランス座で観劇し、*Cinna* のエミリーを演ずる彼女の優雅な容姿、豊かな表情、深い瞳、自然で飾り気のない演技に大いに満足して帰った。しかし、ラシエルの行く道が常に栄光に満ちているとは限らない。翌11月、ラシエルは *Bajazet* のロクサーヌを初演したが、これは失敗であった。服装はトルコ製の布で作ったトルコ王妃に相応しいすばらしいものであった。彼女は情熱的に役の練習に励んだが、いよいよ本番で幕が上がったとき、彼女は、巧く演じることができかどうかとじっと見つめているライヴァルたちの多くの顔を前にして、初めて恐怖を覚えた。「彼女の台詞は冷やかで色彩が無く、仕種と台詞に調和が無かった。』⁶²⁾ 2幕と4幕で3度野次の口笛が飛び、彼女は真っ青になり、倒れそうになった。明らかに失敗である。ジャンンら多くの批評は手厳しかった。ジャンンは支配人ヴェデルを強く非難した。「僅か17歳の何も知らない子供にロクサーヌなどという大役を押しつけるなど理解しがたい。アコマが彼女に焚きつけるバジャゼの魅力など彼女に分かるものか。』⁶³⁾ また、ロクサーヌが5幕4場で、最後にバジャゼに命ずる「死」を意味する “Sortez.” を口にする場面で、ラシエルは短剣をもってあそぶような仕種をするが、それは舞台裏でバジャゼの首をしめるべく唾の奴隷たちが待機しているという設定には相応しくない、という強い批判もあった。しかし、一方で

はそれはまさに激しく、衝動的で自制力の効かない状態のロクサーヌの人物像に相応しい動きであり、取り返しのつかない現実を前にして、相手を殺したい衝動と一方ではためらいの表情を表したものである、といった批評もあった。⁽⁶⁴⁾

ラシエルの成功を嫉妬していたライヴァルたちは、彼女の *Bajazet* 再演を妨害しようとあらゆる手段を取ったし、父親フェリックスもこの失敗に激昂し、ヴェデルにたいして再演に強く反対した。しかし、ラシエルはそれらをすべて押し切って数日後再演に踏み切った。今回は自信を持って、声は鋭く、台詞まわしは力強かった。いまや彼女はトルコ宮殿に迷い込んだ小娘ではなく、自ら命令を下しそれに従わせる傲然たるトルコ王妃であった。しかし彼女は叫び声や大げさな感情の表現を避けた。バジャゼとの最後の会見では、冷やかな集中力をもって最後の決定的な "Sortez." を力強く言い放つ。「この言葉を発したときのラシエルの沈んだ調子、命令的な仕種、きらめくような眼差しが、余りにも強烈であったので、本当にバジャゼが突き刺されて、唾の奴隷たちの手のなかでもがき苦しむさまを目のあたりにする思いがした。」⁽⁶⁵⁾とヴェデルは書いている。ラシエルにたいして常に酷評を続けてきた劇評家シャルル・モーリスでさえ彼女の演技を認め、ロクサーヌはラシエルの最高のはまり役だと述べている。⁽⁶⁶⁾

ミュッセはラシエルの *Bajazet* 再演を祝し、次のように「両世界評論」で述べている。「あなたがたがラシエルの演技にあんなにご不満だったのは、ラシーヌに心酔しているためですか?... ラシーヌの作品が舞台で人気を取り戻しているのは、ラシエル嬢のお陰です。... 今はタルマ、デュシュノワ、ラフォン、ジョルジュの最盛期ですか?... 今日の混乱期において、演劇の惨めな状態において、すべての芸術家、詩人、批評家たちはフランスで一つのことしか持っていない。それは、ラシエル嬢に拍手を送り、力いっぱい支えることです。」⁽⁶⁷⁾

ロクサーヌ役でラシエルはその芸域を一層広げ、彼女の特技を遺憾なく発揮した。傷ついたロクサーヌの魂の内的激情を控えめに、自然に表現した。それが原作を通じて流れる緊張感と合致し、悲劇の終末まで一直線に緊迫感を持続させることに成功した。

しかし、彼女への劇評は、常に称賛に満ちているとは限らず、酷評にも耐えなければならなかった。ことに一部の社会での潜在的な反ユダヤ主義が新聞などにちらついていた。例えば「ラシエル嬢はユダヤ人だ。彼女が上演する度毎に、座席の半分は同宗者で占められている。」⁽⁶⁸⁾といったものである。批評のはしはしに "Mlle Rachel juive" とか "la jeune tragédienne juive" とか書かれていたこともしばしばあった。

D) 栄光の *Phèdre* へ

ラシエルはその後ラシーヌの作品だけでなく、コルネイユ、モリエール、トマ・コルネイユ、ピエール・ルブランの作品の主演を演じ、芸域を広げ、演技の深化にたゆまない努力を続けたが、目指す大きな目標は *Phèdre* 主演であった。1839年5月のある夜、ミュッセは彼女から夕食に招かれ、如何に彼女が熱心に *Phèdre* を読み、フェードル役の演技に熟慮を重ねているかを聞かされ、次のように伝

えている。⁶⁹⁾彼女は言う。「わたしはフェードルを演じたい。みんなはわたしが若すぎるとか、痩せすぎているとか、この役にふさわしくないとか、馬鹿げたことを言っていますが、フェードルはラシーヌの作品では一番美しい役なのです。道ならぬ恋をして、それに身をまかせるより、むしろ死んだほうがましだと思う女性が、豊かな胸をしているのでしょうか。」そう言って、彼女はラシーヌの一冊を持って来て、不思議なまでの尊敬の態度でそれに一礼して開き、「どんなにわたしはラシーヌが好きでしょう。一度読み始めると、飲まず食わずに2日間も読み続けます」と彼女が言って、連禱のような単調な調子で*Phèdre*を暗唱し始めた。少しずつ彼女は活気づいてくる。各場面で互いに意見を交換する。ついにフェードルがイッポリットに恋の告白をする場面になると彼女は役に身を任せる。彼女はまだ低い声でしか話さない。ミュッセは続ける。「すると、突然彼女の瞳がきらめいた。——ラシーヌの天才が彼女の顔に光を射したのだ——彼女は色を失い、顔を赤らめた。elle pâlit, elle rougit. わたしはこれまでにこんなに美しい、こんなに興味のある表情を見たことがない。舞台では、決して彼女はこのような効果をわたしに与えたことがなかった。」⁷⁰⁾ミュッセはその夜のラシエルの印象をこのように書いている。

彼女は、その後あちこちのサロンで*Phèdre*の一節を朗読し、演じ、出演のための準備を続けた。1842年、彼女はようやく成年に達し、フランス座の正座員となった。次いでサムソンの長い厳しい訓練を受けた後、遂に1843年1月、21歳の若さで念願のフェードルを演じるようになった。この役は普通長い研究と経験を積んだ女優でなければ演じることが出来ないと考えられてきたから、如何に人気があるとは言え、今回のラシエルの*Phèdre*主演は、若いラシエルにとっても、フランス座当事者にとっても、大きな賭であり、冒険であったはずである。

ロマン派運動の大きな推進者であるテオフィル・ゴーティエは初演の際フェードル役のラシエルが舞台に現われたときの感動的な場面を次のように述べている。「幕が上がったとき深い沈黙があった。彼女が舞台に一步踏み入れたとき、成功はもはや疑いはなかった。フェードル役の表情がこんなに良く表現されたことは今までになかった。自分自身の亡霊のような青白い顔つき、大理石のようなマスクのなかに光る赤い瞳、死んだように垂れ下がる腕、折り目の正しい美しい衣装の下の生気のない肉体、こうして彼女が進んで来るとき、われわれはこれがラシエル嬢ではなく、まさにフェードル自身であると思った。…衣装は飾りはないが優雅であった。王冠、ヴェール、金箔のちじばめられたペプラム、真紅のチュニカ、すべては最高の趣味であった。2時間のあいだ、1分間も幻想が破られることなく彼女はフェードルを演じた。…」⁷¹⁾また、ルーヴェによれば、2幕5場のイポリットへの愛の告白の場面ではラシエルはうち震え、呆然自失していた。彼女がついにイポリットの剣を奪うときは、われにもあらぬ情念に駆られてのことであった。フェードルはもはや自制することが出来なかったのだ。そして最高潮は嫉妬と後悔に苛まれる4幕6場である。ラシエルはゆるやかなクレシェンドから苦悩の絶頂にいたる演技をみせる。特にこの1節…

“Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.

Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale...”(IV-6)

どこに身を隠そう？地獄の闇に逃げようか？

いえ、何を愚かな。あそこでは父上が裁きの壺を持っておられるではないか。

動転した表情、うろたえた目つき、彼女の胸のなかに後悔のすすり泣きが聞こえるようであった。この役はもはや単に恋する者のそれではなく、神々の犠牲者のそれであった。従って、フェードルが後に父神に向けて叫ぶ“Pardonne!”の一語が初めて重要な意味を持つことになる。これはもはやキリスト教徒、あるいはジャンセニスト、フェードルではなく、まさに後悔に打ちひしがれ、超自然の力と闘うフェードルであった。⁶²最後の死の場面は非常に印象的で、最初の入場の場面と同じような雰囲気演技であった。「ラシエルは本当に息を引き取るように見え、死の影が彼女の顔にひろがり、最後の言葉が最後の息のなかに消えてゆく。そして比類のない巧みさで、力なえた腕の動きに呼応して、彼女の顔は力ない肩のうえに静かに下りてゆく。」⁶³

ラシエルの演技は、人々に深い共感を呼び起こし、観客が舞台と一体となって涙を流した。それは伝統的な大げさな朗唱を避け、デリケートな声の抑揚、ときに抑えた激情の声の自然な表現によるものであった。その声は詩的感情の最も深い表現を伝達し、人間情念の最高度の形式を表現した。身振りも反ロマン的ときえ言われるくらい控えめで、複雑な感情を単純化して、自然に、素直に表現する。ほとんどジェスチャーは無く、顔の表情と燃えるような瞳と声の抑揚で演技した。手や腕のほとんど目立たない動きは感情の無限の襲まで表す。彼女の眼差しの動きは柔軟で、“souples comme des serpents”⁶⁴とまで言われたが、激情を抱くときは不思議な光を放つ。彼女は詩句の与えるインプレッションの流れにしたがって、その人物に成りきってそれを生きるが、ときには憔悴し切ってしまう。ラシエルは決して美しいとは言われなかったが、演ずるとき不思議な美しさを放つ。かつて17世紀にラシーヌ悲劇の主役を演じたラ・シャンメレは美人だと言われたことがあったろうか。しかし、彼女はラシーヌの悲劇を最高の芸術にまで高めた、と言われる。われわれは先人が書いたものによってしかラシエルの演技を想像することが出来ないが、もし彼女の演技によって、観客と舞台が完全に一体となって、見る者にそれほどまでの感動を与えたとすれば、それは17世紀に書かれたラシーヌ悲劇の本質と彼女が本能的に汲み取った作品解釈の本質が合致したためではなかいただろうか。ラシーヌの詩句の心と彼女の演技の心とが響きあい、それが増幅されて不思議な強い光彩を放って人々の心を打ったのではないだろうか。彼女は17年にわたるフランス座でのキャリアーのなかでフェードルを89回演じた。Phèdreの大成功はラシエルを古典悲劇の大女優としての地位を確立した。評論家キュスチーヌは初演の翌日ラシエルに宛てて熱狂的な手紙を送った。「フェードルの役はこれまでは決して昨日のように演じられなかった、といっても言い過ぎではない。あなたはフェードル自身でした。あなたの表情のなかに、あなたの仕草のなかに、あなたの声の調子のなかにギリシャと古代と物語と女性を見ます。」また、サント・ブーヴは「ラシエルは彼女の『マランゴの戦』 Bataille de Marengo(イタリア領、1800年、ボナパルトがオーストリア軍と戦い、半ば勝利とも、半ば敗戦とも言われた。-筆者注)に勝った。有名なタレントが最初の成功の後、いつかは挑戦して、しばしば負けるこの大きな戦いを。」⁶⁵と書いている。

E) ラシェルとロマン派作家たち—その後

ロマン派作家たち、スタンダール、ユゴー、ミュッセはラシェルをどのように評価し、彼女とどのような関わり合いをもったのであろうか。前述したように、ラシーヌの悲劇の饒舌の耐えがたさをあれほど強調したミュッセではあるが、ラシーヌの悲劇を演ずるラシェルの才能を激賞して、ラシーヌが復活したのは、ラシェルのお陰である、と書いている。彼女が演ずればラシーヌの欠点も消えていったのであろう。ラシェルが *Bajazet* で失敗して、さらに再演したとき、彼がどの様に彼女を激励したか。彼はラシェルの親しい友として、相談相手として彼女を励ました。彼が将来彼女に自作を主演してもらいたいと考えたとしても決して不自然ではなかったが、それは実現しなかった。また、スタンダールは1839年1月、友人のシニ伯爵にラシェルを称賛して次のように書いている。「彼女の演技を見る度毎にわたしは驚きで呆然となるほど彼女は天才なのです。フランスでこのような奇跡を見るのは200年ぶりの事です。」⁹⁰ ラシェルが演じれば、彼の強調する「劇的幻想」が中断されことはなかったのであろうか。一方ユゴーも自作を、ラシェルに主演してもらいたい意向であったが、仲々実現に至らなかった。しかし、ラシェルとフランス座との間に問題が起こる度毎に、著名な作家として委員会のメンバーに加わり、相談に加わっていた。ユゴーの劇作品のひとつ *Angello* のヒロイン、ラ・ティスベをラシェルがフランス座で演じたのは、ユゴーが政治問題でイギリス領ジェルシーに追放される2年前、1850年5月のことであった。

ラシェルも、芸能界での数々の浮き沈みの苦い体験を経ているうえに、健康も次第に悪化して行く状態のさ中であつた。しかし、彼女は初めて取り組むユゴーの作品、特にユゴーの散文劇は彼女には非常に新鮮であつた。彼女は言う。「この散文を口にすると、この作品がしばしば持っている多くの俗っぽさかが感じられないように思われます。ユゴーのドラマに接するのは何という感激でしょう！何という荒々しい文体！何という自由奔放な真実！... 贅沢と色欲の満ちた世界のただなかで、魅力があり、自由で、真心と厳しさ、崇高な感情、これらすべてを併せ持つラ・ティスベのような人物の性格を少しでも理解して演ずるためには、昔街角で歌ったわたしのような可哀相な娘が必要なのです。昨日は純真なこの娘を打ち捨てて死なせ、きょうは愛撫の雨を振らせて汚す、こんな世の中にたいして、彼女の魂は何という侮蔑の感情と苦い思いを抱いたことでしょう。... この性格を理解できるのは恐らくわたしだけです。」⁹¹ ラシェルは古典悲劇と同じようにドラマ *Angello* に夢中になった。彼女のなかでは、古典悲劇とロマン主義ドラマとの共存は全然問題に成らなかつたようであるし、ユゴーの方も、古典悲劇の基本訓練を受けた女優によって自作のドラマを演じさせることに何ら違和感はなかつたようである。時代と大衆の趣味の変化であらうか。 *Angello* は好評で上演は19回続いた。

しかし、ラシェルの才能にも限界があつた。カミーユ、エミリー、エルミオーヌ、ロクサーヌ、フェードルの役ではその演技力を存分発揮したが、ベレニス、モニームのような心優しい王妃の役は演技の上でも、氣質的にも向いていなかった。その他、エステール、エリフィール、アタリーを演じたが、それほどの評判にはならなかつたし、 *Britannicus* のアグリピーヌも試みたが一回で打ち切り

となった。彼女は病気がちで17年にわたるフランス座での出演中、疲労、風邪、喉の病気、結核、それに数々の恋を重ねた後の妊娠、早産、出産などを繰り返し、そのために、フランス座と契約しては、その都度、度々休演して、フランス座当事者を悩ませた。一度出演すればぐんと興行成績のあがる女優であるだけに、その度に劇場当事者の狼狽、当惑も大きかった。それに、強引な父親フェリックスや彼女自身の意向もあって、出演契約料はできるだけつり上げ、ヴァカンスを出来るだけ多く取り、その間、フランスの各地方はもとより、ヨーロッパ諸国、ロシア、アメリカまで巡業の足を延ばし、フランス古典演劇の栄光の発揚に尽くすことに努力したが、それと同時に、多額の収入も得た。いろいろな経緯の後、1855年、*Phèdre*を最後に彼女はフランス座を退いたが、1858年1月3日、カンヌ近くのカネ村で結核のために36歳の若さで死んだ。彼女の死を悼んでフランス座では翌日休演とした。ペール・ラシェーズの墓地には夥しい人々が集まったが、父フェリックスの意向によって、葬儀には、サムソンを始めフランス座からは誰も招かれなかった。ラシェルは最後までユダヤ教を捨てなかった。

ラシェルの引退後、ラシーヌの悲劇はしばらくの間、再び衰退の一路を辿った。

結論

すでに18世紀末において多少曖昧であった「ラシーヌの栄光」が19世紀前半において、何故かくも急速に衰退に向かったか。

第一の原因は18世紀後半に起きたフランス大革命である。これによって社会的にも、イデオロギー的にも、文化的にも大きな変革があり、芝居の観客層にも、彼らの意識にも大きな変化が見られたことである。多くの貴族階級が去ったいま、17世紀に宮廷の貴族のために作られた古典悲劇は一般国民には何の意味があるのか。大衆は、制約の多い、しかも知的理解を要求するラシーヌの古典劇よりも、親しみやすいメロドラマをはじめとする他の娯楽に走った。劇場は時代の趣味や興味を最も先鋭に反映する場所であり、古典劇の殿堂であるフランス座でのラシーヌの悲劇は、ナポレオンの執政時代、帝政時代を除き、衰退の一路をたどった。

第二に、それに追い打ちをかけるようにロマン派巨匠、スタンダール、ユゴー、などが次々にラシーヌ悲劇にたいして糾弾の声を上げた。この時代、古典派のシンボルとされていたラシーヌの悲劇ほどロマン派の激しい批判の対象になった作家はいない。諸規則に従ったラシーヌは「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」として軽蔑の的となったし、さらに重要なことは、ロマン派作家は演劇としてのラシーヌの悲劇に疑義を提出し、彼の作品は演劇と言うよりも、むしろ詩句として鑑賞されるべきものだとし唆している。そしてアクションも具体的で、地方色豊かに、現実を生き生きと描き出し、観客を楽ませるようなシェイクスピア的ドラマ作りを主張した。

しかし、彼等の理論的主張と作品行動とのあいだにギャップがあった。スタンダールはアレクサンダーソンなどをめぐるユゴーと意見を異にし、ロマン派演劇から別れて行った。ユゴーは演劇の

拠点であるフランス座に何とかして食い込もうとして、*Hernani*で一応成功はしたが、その後名作 *Ruy Blas* はフランス座を離れて、ポルト・サンマルタン劇場で上演、最後に、*les Burgraves* はフランス座で上演されたが、完全に失敗に終わり、これがユゴー最後の劇作品となった。一方ミュッセは、*la Nuit vénétienne*の初演がヌーヴォーテ座で口笛を吹かれて失敗となって以来、上演を考えないで劇作品を書き続けた。

こうした19世紀前半の激動の演劇事情、ことにラシーヌの悲劇のめまぐるしい命運の変動について、どのような結論を与えたらよいか。

第一に、ロマン派のラシーヌ批判によって、古典派に最後の止めをさすことができ、作家は一切の拘束、規則から脱して自由に創作できることが正当化され、文学の形式は時代に応じて変わりうると言う理念を持ちえたということである。ラシーヌは神聖にして侵すべからず、とする古典派が従来固執していた偏見を打破し、ラシーヌを他の作家同様の位置にまで引きずり下ろすことに成功したのである。このように、*Phèdre*の作者の前には頭が上がりないといった一種の教条主義から開放されたためには2世紀を要したのである。18世紀すでにいろいろな作家、批評家が古典派に反対を称えてきたが、この問題に正面から対決し、闘ったのはまさにロマン派作家であった。

第二に、ラシエルの出現によって、これまで衰えていたラシーヌ悲劇の演技、演出に広い展望が開けてきたことである。そのためには、ラシーヌの悲劇を真に守り育てようとした指導者が、さらに天才的な名女優が必要であったのである。ミュッセは、ラシエルを称賛し、タルマの最盛期でさえ、ラシーヌの悲劇がこのように観衆を感動させたことはなかった、と述べているが、おそらく、ラシーヌ生存中でもこのような現象は無かったのではないだろうか。ラシエルの出現はラシーヌ悲劇復活への可能性、ラシーヌは決して死なない、良き俳優、良き演出者を得れば再生は可能である、という展望を与えた。

第三に、以上述べてきた19世紀前半のラシーヌの悲劇への批判と受容の現象は、ラシーヌへの新しいアプローチの第一歩となった。すなわち、文学の形式は変革し得るし、同時に批評のアプローチも多面的に変革しうる、という展望を示したものである。それは、古典派、ロマン派の区別なく、他者の目を何ら顧慮することなくラシーヌの作品に接し、自由に批判することができるようになったことである。その結果、デコートの言うように、未来のラシーヌ批評史上、実にさまざまな「ラシーヌの顔」⁹⁸が発見されてくるという批評の進化と多様性のへの道を提示した。例えば、その後間もなく、ポール・メナール Paul Mesnardはコルネイユ、モリエールとともに、ラシーヌの作品をその *Les Grands Ecrivains de la France*(1865-1873)のなかに取り上げ、極めて厳格な客観主義に基づいた方法論によって、率直にその欠点と長所を指摘し、未来のラシーヌ研究上の大きな指針となった。さらに20世紀に入り、ブレモン師 Abbé Bremondの主張する「ラシーヌ純粹詩説」*la poésie pure*をめぐって文学上の大論争が展開されたし、さらにその後、作家、詩人、批評家、演出家などによって、ラシーヌの作品に関する実にさまざまな批評、研究、演出論が大きく花咲くことになった。このように、ラシーヌの悲劇をめぐる批評の進歩と多様性を生み出すためには、19世紀ロマン派が、根強い古典派の偏見と闘う必要があったのである。ロマン派作家の闘いは貴重であった。

注

- (1) 上演回数はすべて Comédie-Française 付属図書館提供の資料による。
- (2) Maurice Descotes : *Le Drame romantique et ses Grands Créateurs*: PUF: p.9.
- (3) Maurice Descotes : *Le Public de Théâtre et son Histoire*: PUF 1964: p.213.
- (4) Noëlle Guilbert – Jacqueline Razgonnikoff: *Le Journal de la Comédie – Française 1787 – 1799*: SIDES: 1987: p. 7: p. 332.
- (5) M. Descotes : *Le Public de Théâtre et son Histoire*: p.217.
- (6) Ibid.p.218.
- (7) Ibid.p.219.
- (8) Alfred de Musset : *De la Tragédie*: A propos des débuts de Mademoiselle Rachel dans *Mélanges de Littérature et de Critique*: Charpentier 1881: p.312.
- (9) M. Descotes: *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: PUF: 1957: p.9.
- (10) J. – J.Roubine: *Lectures de Racine*: Armand Colin: 1971: p.77.
- (11) Ibid: p.77. Jeoffroy: Journal des Débats.
- (12) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*: reprinted 1987: Slatkine: Talma.
- (13) Mme de Staël: *De l'Allemagne*, Oeuvres complètes, tome 11: Slatkine: p.144.
- (14) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*: Talma.
- (15) M. Descotes: *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.40.
- (16) Ibid: pp.41 – 42.
- (17) Roubine: *Lectures de Racine*: p.79.
- (18) Ibid: .
- (19) M. Descotes: *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.77.
- (20) Roubine: *Lectures de Racine*: p.81.
- (21) Ibid: pp. 80 – 81.
- (22) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.139.
- (23) Ibid.
- (24) Roubine: *Lectures de Racine*: p.81.
- (25) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.159.
- (26) Ibid: p.27..
- (27) Roubine; *Lectures de Racine*: p.82.
- (28) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.26.
- (29) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*: Duchesnois
- (30) Voltaire: *Mélanges: Lettres*: Pléiade: 1961: p.156.
- (31) Voltaire: *Épître à la duchesse du Maine* cité par Descotes dans *Racine*: Duclos 1969.p.59.

- (32) Voltaire: *Essai sur la Poésie épique* cité par Descotes dans *Racine*: p.63.
- (33) Brunetière: *Histoire de la Littérature française classique*: tome 11: p.566.
Pierre Peyronnet: *La Mise en scène au XVIIIe siècle*: Nizet: 1794: p.48.
- (34) Diderot: *Les Bijoux indiscrets*: *Oeuvres de Denis Diderot*: tome X: p.254.
- (35) Diderot: *Oeuvres esthétiques*: Classique Garnier: tome 7: 1875: p.254.
- (36) Ibid: p: 210.
- (37) Jean- Sébastien Mercier: *Du Théâtre* cité par Jacques Truchet dans *La Tragédie classique en France*: PUF 1975: P.168.
- (38) Beaumarchais: *Oeuvres complètes*: tome 1: Léopold Colin: 1809: p.17.
- (39) 小場瀬卓三「理論的反省」フランス文学講座 演劇4: pp.299- 300.
- (40) Stendhal: *Racine et Shakespeare*: Garnier Flammarion: 1970: p.54.
- (41) Victor Hugo: *La Préface de Cromwell: Théâtre complet de Victor Hugo*: Pléiade: 1963: pp. 428-429.
- (42) Musset: *De la Tragédie* dans *Mélanges de Littérature et de Critique*: p.318.
- (43) Ibid: Préface de *Mélanges de Littérature et de Critique*: p. 2.
- (44) Stendhal: *Racine et Shakespeare*: p.165.
- (45) Musset: *ibid*: p.327.
- (46) Hugo: *ibid*: pp.432- 3.
- (47) Stendhal: *ibid*: pp.186- 7.
- (48) Stendhal: *Ibid*: p.71.
- (49) *Ibid*: p.71..
- (50) *Ibid*: p.194.
- (51) *Ibid*: p.60.
- (52) *Ibid*: p.58.
- (53) *Ibid*.p.138: note
- (54) *Ibid*: p.138: note
- (55) *Ibid*: p.60.
- (56) *Ibid*: p.99.
- (57) *Ibid*: p.194.
- (58) Hugo: *ibid*: p.424.
- (59) *Ibid*: p.440.
- (60) *Ibid*: p.440.
- (61) *Ibid*: p.427.
- (62) *Ibid*: p.432.
- (63) Paul Stapfer: *Racine et Victor Hugo*: Armand Colin: 1887: p.3.
- (64) Hugo: *William Shakespeare*: Albin Michel: 1938.

- (65) Musset: Ibid: p.325.
- (66) Ibid.p.326.
- (67) Ibid.p.327.
- (68) Ibid: p.327.
- (69) Ibid.p.330.
- (70) Ibid: pp.329- 330.
- (71) Pierre Peyronnet: *La Mise en scène au XVIIIe siècle*: p.100.
- (72) Musset.Ibid: p.330.
- (73) Sylvie Chevalley: *Rachel*: Calmann - Lévy: 1989: p.41.
- (74) Ibid: p,39.
- (75) Ibid: p.46.
- (76) Ibid: pp.50- 51.
- (77) Musset: *De la Tragédie*: pp.312- 313.
- (78) Ibid: p.314.
- (79) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: pp.27- 28.
- (80) Roubine: *Lectures de Racine*: p.110.
- (81) Descotes: ibid: p.28.
- (82) Ibid: p.107.
- (83) Chevalley: *Rachel*: p,62.
- (84) Descotes: ibid.pp.107- 8.
- (85) Ibid: p.109.
- (86) Ibid: p.109.
- (87) Musset: *Reprise de Bajazet dans Mélanges de Littérature et de Critique* pp.349- 351.
- (88) Chevalley: ibid.p.61.
- (89) Ibid: pp.84- 85.
- (90) Ibid: p.85.
- (91) Ibid: pp.148- 9.
- (92) Descotes: ibid; pp.160- 161
- (93) Roubine: ibid: pp.111- 112.
- (94) Chevalley: ibid: p.357.
- (95) Ibid: p.149.
- (96) Ibid: p.64.
- (97) Ibid: p.257.
- (98) Descotes: *Racine*: p.87.

主要参考文献

Lanson: *Histoire de la Littérature française: remaniée et commentée pour la période 1850-1950* par
Tuffrau: Hachette. 1951.

Maurice Descotes *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: PUF: 1957.

Le Public de Théâtre et son Histoire: PUF.1964.

Le Drame romantique et ses Grands Créateurs: PUF

Racine: Ducros: 1969.

Sylvie Chevalley: *Rachel*: Calmann-Lévy: 1989.

J.-J. Roubine: *Lectures de Racine*: Armand Colin: 1971.

「ラシーヌ」世界古典文学全集 48 筑摩書房

透視図法背景に関する資料五編

— 「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」補遺 —

橋 本 能

目次

1. 透視図法背景と機械仕掛けの関わり
2. 1620年代の透視図法背景
3. 「任意の宮殿」のための舞台装置
4. ラシーヌ『アレクサンドル大王』の舞台装置
5. 18世紀のコメディ・フランセーズの舞台装置

本誌第7号に「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」を発表しましたが、その後透視図法背景に関する幾つかの資料を閲覧することができました。本研究ノートで、それらの資料を現代表記に直して紹介します。

1. 透視図法背景と機械仕掛けの関わり

セルリオの『建築書』第二書は、「初めての実用的劇場建築の手引書であって、十六世紀を通じてもっとも大きな影響を与えたもの」とされています。特にこの書に載っている遠近法で描いた悲劇、喜劇、サチュロス劇の三枚の舞台背景の図版は、「初めて具体的で現実的なウィトルウィウス解釈を提示した」ものとして、「これ以後の劇場における実践に決定的な影響」⁶⁾を及ぼしました。この『建築書』は、第一書から第八書まで、合計八部からなっていますが、1545年に出版された『第一書』と『第二書』は、合本で、同じ年にフランス語の翻訳がパリで刊行されています⁷⁾。フランスの演劇への影響は、この翻訳を通してなされたと考えられます。実際にこの書を手にとって見ると、『第一書』は建築学の基礎をなす幾何学の研究書で、建築について直接触れておりません。『第二書』は建築全般を扱い、単に劇場建築のみを扱ったものではありません。また、とかくウィトルウィウスの『建築書』の注釈書と考えられがちですが、実際にはセルリオ自身の建築理論を展開した書物であり、ウィトルウィウスの記述に注釈を加えたものではありません。セルリオの『建築書』第二書で舞台背景を扱った記述は以下の章で扱われています。

Trattato di prospettiva, quanto alle superficie.

Trattato sopra le Scene.

Della Scena Comica.

Della Scena Tragica.

Della Scena Satyrica.

三枚の舞台背景の図版は、後の三章に掲げられ、それぞれの図版には詳細な説明が付けられています。最初の章では、遠近法による舞台装置の配置の仕方について述べています。二番目の *Trattato sopra le Scene* では、遠近法を舞台装置に応用した時の効果について、透視図法背景と機械仕掛けの関係について、セルリオが実際にヴィツェンツァで舞台の建設に関わった時の経験について述べています。特にこの章で述べられている透視図法背景のもたらす効果は、透視図法背景の規範的原理に関わるものであり、また機械仕掛けについては17世紀フランス演劇の「機械仕掛けの芝居」にも関連して、本論にとって重要ですから、その部分を紹介します⁶⁹。

Trattato sopra le Scene.

Entre les choses faites par la main des hommes dont l'on se peut émerveiller, et recevoir contentement d'œil, avec satisfaction de pensée, à mon jugement c'est l'appareil de quelque Scène quand on vient à le découvrir. La raison est, que l'on y voit en peu d'espace aucuns palais dressés par art de perspective, avec grands Temples et divers maisonnages proches et lointains de la vue, places belles et spacieuses decorées de plusieurs édifices, rues longues et droites, croisées de voies traversantes, arcs de triomphe, colonnes hautes à merveilles, Pyramides, Obélisques, et mille autres singularités, enrichies de lumières grandes moyennes et petites, ainsi comme l'art le comporte, ordonnés par tel artifice qu'elles semblent autant de pierres précieuses rendant une lueur admirable, comme seraient Rubis, Dyamants, Saphirs, Emeraudes et choses semblables. D'avantage l'on y voit petit à petit lever la lune cornue laquelle en peu de temps se vient à hauser par si grande industrie qu'à peine peuvent les yeux des regardants connaître comment cela se fait, mais en certaines autres Scènes l'on voit le lever du Soleil, et son mouvement circulaire. Puis sur la fin du jeu son occident conduit par une telle ruse que plusieurs des assistants sont étonnés de la merveille, et en ces entrefaites se voit (quand l'occasion se présente) quelque dieu descendre du ciel, un planète courir en l'air, et venir sur les échafauds certains personnages de la Scène, richement accoutrés de plusieurs sortes de livrées, et des guises d'habits étranges, accommodés Morisques, ou à Musique, et à la fois des animaux contrefaits au naturel, dedans lesquels aura des hommes, ou garçons faisant divers actes, fautellants ou courants de si bonne grâce, que les contemplateurs ne les sauraient regarder sans admiration: toutes ces choses en général et particulier causent si grand contentement à l'œil et à la fantaisie, que l'on ne saurait imaginer ouvrage fait par prudence humaine plus récréatif que cela.

この文章の冒頭で、セルリオは「わずかに空間の中に」屹立する建築群を現前させることによって観客の目を楽しませる遠近法の効果について述べています。中世における舞台装置は多分に象徴的なものであり、ルネッサンスにおいても透視図法背景が成立するまでは舞台背景はこうした効果をおねらったものではありません。セルリオは、このような効果をもたらす透視図法背景の中に機械仕掛けを使用することの重要性を強調しています。17世紀フランスには、イタリア・オペラの影響を受けて、独自の「機械仕掛けの芝居」が生まれますが、この芝居の大きな特徴は宙乗りによって代表される機械仕掛けとシャシを用いた透視図法背景による場面転換にあります。機械仕掛けはフランスでも中世劇ですでに用いられていますから、透視図法背景と機械仕掛けとは直接の関係は見出されないように思われます。「機械仕掛けの芝居」で透視図法背景と機械仕掛けが同時に用いられた理由としてイタリア・オペラを実際に見た経験が大きく作用していたことは言うまでもありませんが、しかし、セルリオの記述は、透視図法背景と機械仕掛けがその当初から密接に関連づけられていたことを示すものと言えるでしょう。

2. 1620年代の透視図法背景

17世紀フランス演劇において透視図法背景を用いた記録としては、1641年1月にパレ・カルディナル劇場のこけら落しで上演された『ミラム』が最も早いものの一つです。それ以前の記録としては、マウロの『覚書』があります。この『覚書』の中で、舞台背景の配置に遠近法 Perspective という言葉が使われています。また舞台装置のデッサンには、遠近法で描くための補助線と消失点を書き込まれています。ただし、所の一致の規則との関連でいえば、マウロの装置は完全な透視図法背景とはいえません。なぜなら、マウロがデッサンを描いた芝居の多くは場面が移動し、場所は何ヶ所にも移動します。マウロの装置は、それらの場所を一つの舞台におさめた並列装置だからです。マウロは、遠近法を用いて並列装置を配置したといえるでしょう。ランカスターはマウロの記録を1633年と推定していますが⁹⁰、それ以前に透視図法背景を用いた舞台の記録があります。それが、アベ・デゥ・マロル Abbe de Marolles の『覚書』 *Memoire*⁹¹です。

アベ・デゥ・マロル Abbé de Villeloin, Michel de Marolles は、1600年に生まれ、1681年にパリで没しました。当時の文学者で、シャプランやサン＝タマンと交友があり、さまざまなジャンルの作品を書いています。『覚書』以外はほとんど忘れ去られています。この本は全3巻で、次のような構成です。

Première Partie. Contenant ce qu'il a vu de plus remarquable en sa vie, depuis l'année mil six cents.

Seconde Partie. Contenant ses Entretiens avec quelques-uns des plus Savants Hommes de son temps.

Troisième Partie. Contenant plusieurs Traités sur divers Sujets curieux.

拙論で問題としているのは第一部で、この部分は1600年から1655年までの回想録です。この中で、1626年2月の謝肉祭にルーブル宮で上演された宮廷バレエ *Ballet Royale du grand bal de Douairière de Billebahaut* に伴って上演された芝居について述べています⁶⁹。

Il en est de même des Comédie qui exigent le moins de dépense, et dont la beauté principale consiste aux choses qui se disent, et à l'action des Personnages, le reste n'étant qu'un accessoire qui ennuie bientôt; quoiqu'il faille que le Théâtre soit propre, mais avec une magnificence médiocre, sans y employer toutes ces grandes machines, ou ces longues perspectives, qui nuisent souvent bien davantage aux Acteurs, qu'elles ne leur donnent de grâce, comme l'expérience nous l'a fait voir. Je crois que les Comédies de Plaute et de Térence n'avaient pas besoin de tous ces vains ornements; et ce qui était jugé de meilleur dans la représentation des Tragédies de Sophocles et d'Euripide, n'était point sans doute l'artifice des changements de Scènes dont usaient les Grecs; quoiqu'il ne les faille pas négliger, quand l'occasion s'en offre à propos. M. de Nemours était de ce sentiment; et comme je l'entretenais quelquefois des Comédies de Plaute et de Térence, parce que je voyait qu'il y prenait plaisir, il me disait que je lui faisais regretter de n'entendre pas assez bien le Latin, pour voir toutes les beautés de ces deux Auteurs, et surtout de Plaute, dont l'esprit lui paraissait plus enjoué et plus brillant que celui de Térence.

この時上演された芝居の題名は記されていません。また、この上演では透視図法背景は用いられていません。しかし、「経験がわれわれに示すように、あらゆる大きな仕掛けや深い遠近法は、俳優に魅力を添えるというよりも、むしろしばしば俳優の害になる。私は、プラウトゥスやテレンティウスの喜劇ではこうした装飾はまったく必要ないと思う。」と述べています。透視図法背景が、プラウトゥスやテレンティウスの喜劇で用いられたものかどうかは、この記述のみでは分かりません。しかし、「経験が示すように」という記述は、マロルが透視図法背景を用いた舞台を見たことがあることを示しています。

ところで、この回想録の執筆時期は、1655年以降であり、出版は18世紀になったからです。この点で、透視図法背景を用いた舞台が、1626年当時の事実に基づくものかどうか、多少の疑問が残ります。しかし、この時の宮廷バレエの上演に立ち会い、しかも、マロルと同様に透視図法背景に批判的な人物として、ヌムール公の名前がこの文中に挙げられています。当時のヌムール公とは Henri 1er de Savoie で、1572年に生まれ、1632年に没しています。このことから、ヌムール公の生前の1632年以前に芝居の舞台で透視図法背景が用いられていたといえるでしょう。したがって、1620年代、遅くとも1632年以前にすでに透視図法背景が芝居の舞台で用いられていたと考えていいでしょう。

3. 「任意の宮殿」のための舞台装置

17世紀には、遠近法の技法に関する著作が数多く出版されています。しかし、そのほとんどは絵

画に関する技法を論じたものです。その中で、デュブルイユの『実用遠近法』⁹⁾は、遠近法の舞台背景への応用について触れています。この本は、三部構成で、第一部、第二部では絵画における遠近法の技法について述べています。舞台背景に用いられた遠近法については、第三部第四論の第一章から第十二章で扱っています。これらの各章の表題は以下の通りです。

Troisième Partie, Instruction sur le Traité IV.

Des Pièces détachées

Pratique I. Des pièces de perspective détachées, et de leur disposition .

Pratique II. Pour faire une Perspective de bâtiments, en deux pièces détachées et percées.

Pratique III. Pour faire des Perspectives de bâtiments et jardins, de deux pièces détachées et percées.

Pratique IV. Pour faire une Perspective de Bois, et Paysages, en deux pièces détachées et percées.

Pratique V. Pour faire une autre Perspective de Bois, et de Paysages, de deux pièces détachées et percées.

Pratique VI. Pour faire une Perspective de Rochers, et de paysages de deux pièces séparées et coupées.

Pratique VII. Pour faire la Perspective d'une salle, de deux pièces détachées et coupées.

Pratique VIII. Pour faire une Perspective sur un Autel, en la place du tableau.

Pratique IX. Pour faire un enfoncement de nuées en Perspective, et représenter une gloire.

Pratique X. Pour faire des Perspectives changeantes, par le moyen des Triangles mobiles.

Pratique XI. Pour faire des Perspectives détachées, et changeantes, par le moyen des triangles.

Pratique XII. Pour faire des Perspectives changeantes et mouvantes, par des machines et chassis coulants.

以上の各章では、一枚の絵のような平面に描く遠近法の技法ではなく、立体的な物をつかって遠近法を構成する方法を説明していますが、たとえば祭壇などが一例として挙げられているが、その代表的な実例が芝居の舞台背景です。これらの記述の中にはペリアクトイを使った遠近法の技法の説明もありますが、大部分はシャシを用いた遠近法の技法の説明です。その中でもっとも興味深いものの一つは、室内、それも一つの部屋の舞台背景を遠近法で構成する技法です¹⁰⁾。

Toisième Partie, Traité IV., Pratique VII. Pour faire la Perspective d'une salle, de deux pièces détachées et coupées.

Si dans une Salle, on veut faire paraître une autre Salle, soit pour un Alcove, ou Théâtre; on peut se servir de cette figure, où l'on prend la pièce A, pour le premier chassis; duquel on coupera tout ce qui est blanc, comme le vide, puis on fera voir au travers de ce vide la seconde pièce marquée B.

Les pratiques pour faire l'une et l'autre de ces pièces, se trouvent en la première Partie de ce Livre seconde Editions au Traité III. feuillets 54, 55, 56, 57, 58, 59 et 78. où le Lecteur aura recours s'il luy plaît, pour éviter le redites.

透視図法背景は機械仕掛けの芝居ですでに用いられていますが、所の一致を遵守した普通の芝居では、特に舞台の設定が「任意の宮殿」の場合、透視図法背景が必要かどうか疑問が残ります。この説明によれば、舞台の手前にシャシを置き、舞台奥の背景幕に室内を描くことで、透視図法背景を作っています。この方法で、「任意の宮殿」の舞台装置が実際に作られたかどうかは分かりません。しかし、この記述は、「任意の宮殿」という設定でも透視図法背景が用いられた可能性を示唆するものといえるでしょう。

4. ラシーヌ『アレクサンドル大王』の舞台装置

透視図法背景は機械仕掛けの芝居で実際に用いられていましたが、その他の芝居では用いられたのでしょうか。

1665年12月4日にパレ・ロワイヤル座でモリエール一座がラシーヌの『アレクサンドル大王』を初演しましたが、ロビネ Robinet が書簡詩 *Lettre en vers à Madame* でこの上演の記事を書いています。レイモン・ピカールは、*Nouveau Corpus Racinianum* に、その抜粋を載せています。以下の文章は、その全文です⁽⁹⁾。

21 décembre 1665

Robinet, *Lettre en vers à Madame*.
... Le fameux Alexandre...
Paraît, comme on sait, à la fois
Sur nos deux théâtres françois.
De l'auteur admirez l'adresse,
Car pour ce vainqueur de la Grèce,
Ce n'est pas trop de ces deux lieux...
Dimanche en son Palais Royal
Je l'allai voir d'un cœur féal, ...

[Eloge des acteurs : La Grange, Mlle Molière, La Thorillière, Mlle du Parc, de la richesse des costumes.]

Et certes il est difficile
De pouvoir rien trouver de tel
Si ce n'est peut-être à l'Hôtel.
Je verrai donc ce qui s'y passe,
Et puis, remontant au Parnasse,
Je tacherai, lecteur accort,
De vous en faire mon rapport...

多少重複しますが、『アレクサンドル大王』に関するロビネの記事の全文を紹介します⁽⁴⁾。

- Toujours le Fils de Jupiter,
Qu'il faisait mauvais dépiter,
240: J'entends le Fameux Alexandre,
Qui de ce Dieu se crût descendre,
Paraît, comme on sait, à la fois
Sur nos deux Théâtres Français.
De l'Auteur admirez l'adresse,
245: Car pour ce Vainqueur de la Grèce
Ce n'est pas trop de ces deux Lieux,
Sachant que cet Ambitieux
Souhaitait en faisant la Guerre
Etre vu de toute la Terre.
250: Dimanche, en son Palais Royal,
Je l'allai voir d'un cœur féal;
J'y découvris, en perspective
Agréable et récréative,
Les Pavillons et Campemens
255: Qui pour lui furent si charmants,
Et je le vis aussi lui-meme Le Sieur de la Grange
Dedans une jeunesse extrême,
Mais beaucoup plus beau qu'il n'était
Quand l'Univers il conquétait,
260: D'ailleurs, il me parut plus tendre
Que ne fut l'ancien Alexandre,
Mais, à dire la vérité,
Ici sa jeune Majesté
A bien pour Objet de sa flamme
265: Une toute autre aimable Dame. Mademoiselle de Moliere
O justes Dieux, qu'elle a d'appas!
Et qui pourrait ne l'aimer pas ?
Sans rien toucher de sa coiffure

しょう。

5. 18世紀のコメディ・フランセーズの舞台装置

18世紀に、ブロンデルが『フランスの建築』⁽⁴¹⁾を出版しましたが、当時のフランスの代表的建築、教会、王宮、貴族の館などの図版を集めたものです。劇場建築だけを扱ったものではありませんが、その中にコメディ・フランセーズの図版もあります。この本は、全四巻からなり、第一巻は当時の建築様式一般を扱い、第二巻はリュクサンブール界隈の建物、第三巻ではサン・トノレ界隈の建物、第四巻ではルーブル宮とトゥイルリー宮の図版が載っています。

コメディ・フランセーズは、第二巻第三部の第四章以下で取り上げられていますが、特に第六章には舞台の図版と構造の説明があります⁽⁴²⁾。

Les décorations mobiles de ce théâtre ne commence qu'après les pilastres marqués X, nommés Proscenium, et ne font composées que de six coulisses de chaque côté, marqués Y, lesquelles ne changent seulement que lorsqu'après avoir donné une pièce tragique, l'on en donne une comique, séparée par un intermede, laquelle exige une decoration particulière. Les Fermes Z, dont la plupart ne sont que des toiles qui s'élèvent ou s'abaissent, servent quelquefois pendant la même pièce à procurer divers changements dans les différentes Scènes d'une pièce tragique ou comique: néanmoins on peut dire en générale de ce spectacle, fort estimé d'ailleurs, qu'il semblerait exiger de la part des Comédiens une attention pour les décorations, qui répondit à l'attente du public et à l'estime que les hommes de considération et les connaisseurs portent à ce spectacle. On ne peut reprocher cette negligence aux Comédiens Italiens, qui à la verité ont peut-être besoin de cet accessoir pour attirer la curiosité des spectateurs.

この記述の中に、Coulisses という単語があります。これはシャシの移動のためのレールで、透視図法背景に用いられます。透視図法背景は17世紀にもオペラの上演に使われていましたが、18世紀のコメディ・フランセーズにも6列のレールが設けられ、装置として定着したことが分かります。また、透視図法背景について次のような記述もあります⁽⁴³⁾。

C'est sur cette toile que l'on a exprimé ici une décoration en perspective, sur laquelle néanmoins l'on ne peint ordinairement que les Armes du Roi.

この記述に付けられた図版には舞台を正面から描き、舞台奥の背景幕には洋上に浮かぶ船が描かれています。この説明によれば、背景幕に遠近法で描かれていますが、普通は「国王の軍隊」が描かれています。

以上のように、18世紀には透視図法背景はオペラの装置としてだけでなく、コメディ・フランセー

ズにも定着したといえるでしょう。

註

- (1) 福田晴虔『建築と劇場』中央公論美術出版、1991年
- (2) *Le premier livre d'Architecture de Sebastian Serlio*, Bolonois, mis en langue francoyse, par Iehan Martin, Secretaire de Monsieur le Reverendissime Cardinal de Lenoncourt, à Paris, Avec privilege du roy, pour dix ans audict Sebastian, son Architecte de Fontaineblesu, 1545
- (3) *ibid.*
- (4) *Le Memoire de mahelot, Laurent et d'autres decorateurs de l'Hotel de Bourgogne et de la Comedie-Francoise au XVIIe siecle*, edite par Lancaster, Henry Cariinton, Librairie Ancienne Honore Champion, 1920, p.
ただし、デイエルカウフ・オルスポエルは *L'Histoire de la mise en scène dans le Théâtre Français à Paris de 1600 à 1673* (Nizet, 1960) で1629年と推定しています。
- (5) Marolles, abbé Michel de, *Memoires de Michel de Marolles*, Gouget, Amsterdam, 1740.
- (6) *Ibid.* vol.1., p.135.
- (7) Dubreuil, Le P.Jean: *La Perspective pratique par un Parisien de la Compagnie de Jesus*. 3 vols, Jean du Puis, Paris, 1642-9
- (8) *ibid.*
- (9) Raymond Picard: *Nouveau Corpus Racininanum*, Centre national de la Recherche Scientifique, Paris, 1976
- (10) *Les Continueurs de Loret: Lettres en vers de la gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665- 1689)*, recueillies et publiées par Le Baron James de Rotchschild, Damascene Morgand et Charles Fatout, Parir, 1881, tome I, p.537 et 538
- (11) Blondel, Jacques-François: *L'Architecture francois*, Paris, Charles - Antoine Jombert, 1752 - 6, 4 Volumes.
- (12) *Ibid.* vol.2., p.33.
- (13) *Ibid.* vol.2., p.36.

Abbé de Marolle の *Memoire* は、駒沢大学の野沢協先生から拝借する事ができました。厚くお礼申し上げます。

作品梗概集 6

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＝オルスポエルに拠ったが、他の研究者の推定に基づく場合はその研究者の名前を年代の後に付した。
5. 読者の便宜を考慮して、作品梗概集の後に索引を付した。

Rotrou: *Cosroès*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1648年 オデル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1649年

出典 Lope de Vega “comedia famosa de las Mydanças de Fortuna y successos de don Beltran de Aragón.”

ランカスターは特にコルネイユとの関係でこの作品を論じ、相互に『ロドギュンヌ』から『コスロエス』へ、そして『ニコメード』へと影響を与え合っているとした。一方、シェレールはこの作品の実質的な主人公であるシロエスを指して「フランスのハムレット」と評したが、モレルはシロエスの無力さはアルディの主人公のそれを思わせると言う。この点ではアダンも同意見で、『コスロエス』をスペイン種の悲喜劇の範疇でとらえ、別の場所では作者を、(コルネイユよりも)ガルニエ、アルディによって上演された古い伝統に忠実で、主人公は「戦う人」ではなく、「犠牲者」だと考えている。ほぼ同じプロットで構成される芝居の中にあって、シロエスはコルネイユがその影響下に作り上げたニコメードとは対照的な人物である。老いた父、邪悪な継母、野心家の義弟など個々の登場人物の性質も大変に異なっている。父王の狂気、自殺強要、恋人の身分判明、歴史的な枠組の軽視などの悲喜劇的要素に加え、中立の控えの間、任意の城の広間の使用によって場所の一致を守ろうとした努力がうかがわれる。時間は特定されていないが、24時間の枠を外れるものではないであろう。18世紀の再演時には、シロエスの恋やその恋人の身分判明などを削除し、喝采を得たという。しかしモレルの「運命を乗り越えることができない人間の永遠の別れのドラマ」という評価が的を射たものかどうかは疑問である。

〔第一幕〕ペルシャの皇后シラ Sira は長男で、先妻の息子シロエス Siroès に自殺を強要し、口論となる。挑発に乗ったシロエスが剣に手を掛けた瞬間に実子で次男のマルドザヌ Mardesane が来合せて、止めに入る。原因が自分にあると知ったマルドザヌは自分には野心がないことを表明するが、兄は聞き入れない。当人にその気持ちがなくとも、周囲がそれを許さないと言うのだ。二人の議論はかみ合わないまま、重臣の登場で中断される。マルドザヌが退場すると、シロエスはシラの挑発もあって、重臣の謀反の勧めを聞いて逡巡を重ねる。そこへマルドザヌの將軍職への就任と父コスロエス Cosroès の狂気、シラへの盲従を告げる報告がある。シロエスは再び、シラの「裏切り者め、自分が破滅するか、息子が統治するかだ」という捨てぜりふを思い出し、謀反に傾く。

〔第二幕〕狂気の発作を繰り返すコスロエスが正気に戻ったのを捉えて、シラは王位をマルドザヌに譲るように進言する。コスロエスは自分が親殺しの結果、王位を継いだ事を忘れることができず、またシロエスがシラに剣を向けたことを聞いて、了承する。マルドザヌは自身の破滅を覚悟しながら、王位を受ける。シロエスは召還され、逮捕される。サルダリーグ Sardarigue はシラに命じられて、彼の自殺を強要すべく、牢獄に赴く。

〔第三幕〕シラは侍女に毒薬と剣を預けて、シロエスの自殺幫助、実は暗殺を促す。密談の後、サルダリーグがシラを逮捕するため、現れる。彼はコスロエスが退位した以上、シラには何の権限もなく、彼女が前に出した命令には効力がないと言う。そして逮捕はシロエスの命令で、彼が王位継承したと告げる。シラは周囲を見回し、孤立無援であることによく気付く。牢獄に引かれて行くシラの目前にシロエスが来る。立場が逆転した二人の対面は、再び同じ口論の繰り返しとなったが、すでに勝敗は決しており、シラは呪いの言葉を残して去る。重臣らにコスロエスの処遇を迫られ、またもや逡巡する。恋人ナルセ Narsée はシラの娘とされていた。「母」の情状酌量を訴えるナルセもこの決断の障害であった。

〔第四幕〕密告の手紙で、シラが自分の暗殺のため、毒薬と剣を用意していたことを知るに及んで、シロエスは怒りをあらわにする。彼女は「残虐な継母」から、「嫌悪すべき女」に転じた。そして側近の話から、ナルセが実はシラの娘ではなかったことが判明する。幼くして死んだ娘に似ていたことから、引き取って育てられたのだった。また、そこに宮廷内外の状況がシロエス擁立に有利に動いているとの報告が入る。唯一の障害は、ただ父に対する思慕の念だけである。悩みつつ退場するシロエスに入れ代わり、ナルセは実の父で、シロエスの擁立に動いた重臣に対面、事情のすべてを知る。

〔第五幕〕シラはシロエスの前に引き出され、シロエスの傲慢をなじり、抵抗する。シロエスは激怒し、自殺するように命じて退場させる。マルドザヌも同じく断罪される。即位しながら、尚、良心の呵責にさいなまれるシロエスは謀反の責任を周囲に転嫁するがごとく、恨み言を連ねる。そこへコスロエスが妻子の命乞いに来る。コスロエスの哀れな姿にほだされ、釈放を命じ、迎えに行かせる。ナルセが入れ代わりに走り込んで来る。マルドザヌが用意された剣で自殺したという。その話の終わらないうちに、シラとコスロエスの服毒、後追い自殺が知らされる。シロエスの狂乱で幕が閉じる。

(浅谷真弓)

Rotrou: *Les Captifs ou les Esclaves*.

ジャンル 五幕韻文喜劇

初演 1638年 オデル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1640年

主な出典 プラウトゥス《捕虜》

1630年上演の《メナエクス兄弟》、36年の《二人のソジー》に続いて書かれたラテン喜劇の翻案。原作にはない女性の登場人物を加え、フランス風の舞台を心がけた。しかし、ドービニャックは《演劇作法》第4部第7章「哀傷的な台詞あるいは情熱と心の感動について」で次のように批判している。「それでプラウトゥスの『捕虜』がロトルーによってフランス語の劇に移された時、登場人物の食客は食べることしか話さず、かつてはローマの元老院議員を楽しませたであろうが、われわれには舞台に出てきた許しがたい大食漢としか映らない。このような人物はもういないし、大食よりもむしろ鯨飲が食卓の放縦である。下品な歌と上品な作法がいきまじるとしてではあるが。」同様に全集版の校訂者であるヴィオレール・デュックもこの点で作者の才能が発揮されなかったことを遺憾としている。

場所は前2世紀に栄えたギリシア同盟の一つで、ギリシア本土の山岳地帯に位置する、アイトリアに設定されている。時間はエジェの誕生日の一日。

〔第一幕〕アイトリアの金満家、エジェ Hégée の娘、オランピー Olympie が友だちのフィレニー Philénie がふさぎこんでいる理由を尋ねると、実は奴隷に恋してしまったのだと言う。彼女は子供のころ誘拐されたオランピーの兄と婚約していて、結婚を条件に財産を受け取ることができる。父親同士が決めた約束である。エジェは彼女が次男と結婚しても良いと考えていた。オランピーは時間と理性の声を聞くように忠告して退場する。一方、食客のエガジール Egazile はエジェに誕生日の夕食会への招待をせがんでいるが、主人のエジェはそれどころではない。新しい奴隷の到着を待っているのだった。

〔第二幕〕オランピーとフィレニーの奴隷は恋仲で、同じ主人に仕えたいと言い合っている。しかし、主人のフィレニーに別の思う人があると打ち明けられて、ふたりは邪魔をしないと誓う。フィレニーに恋されているフィロクラート Phikocrate はもう一人の奴隷、ティンダル Tyndare (実は子供のころ誘拐されて行方知れずになったエジェの息子。誰もそのことを知らない。)と謀って、入れ代わることにする。彼はまんまと実父の家に奴隷として入り込み、ティンダルはフィロクラートとして医者家を買われて行く。ティンダルは偽ティンダルが「フィロクラートの父」を探しに行くのを許してくれと頼み、鎖を外される。エジェはフィロクラートの父の財産が目当てである。一番船が港を出るまで、と約して偽ティンダル、即ちフィロクラートは自由を得た。

〔第三幕〕エジェはオランピーを急いで、フィレニーの方の首尾を尋ねる。オランピーは兄が不在

である以上、約束は無効だと主張し、また自分が何とか手を打つので、時間をくれと言う。父はしぶしぶ同意する。そこへティンダルの身元を知る別の奴隷が現れ、様々な工作も空しく正体が露見する。忿懣やる方ないエジェは奴隷たちを皆、鎖につなぎ、退場させる。食客のご機嫌取りも効き目がない。

〔第四幕〕 食客と主人の腹の探り合い。結局、主人は神様方に犠牲を捧げれば息子が帰って来るといふ食客の勧めを聞き入れる。犠牲を捧げ、夕食会を催すことにしたエジェは、奴隷たちにも相伴させようと言い出す。

〔第五幕〕 古い奴隷が連れて来られる。彼から息子を売ったことを知らされ、問い詰めると、ティンダルこそがその息子だと判明する。そこに帰ったティンダルは主人が戻って来て、フィロクラートも同席しているのに驚く。そして皆が彼をエジェの息子だと証言する。オランピーはティンダルが兄と知ってこれも驚く。喜ぶエジェに付け込んで、フィロクラートは自分とオランピーとの結婚を承諾させる。フィレニーが呼ばれてやって来る。彼女の恋する「フィロクラート」ことティンダルが現れ、結婚を申し込む。ふたりの恋仲の奴隷たちも結婚を宣言し、万事が決着する。

(浅谷真弓)

Rotrou : *Amélie*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1633年頃(ランカスター)、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1637年

出典 先行の悲喜劇、田園劇のパターンを踏襲

ロトルー自身が1632年頃に執筆した『恋する巡礼女 *Pèlerine amoureuse*』と主筋はほぼ同じといえる。だが構成は緊密さを欠き、不要な場面やエピソードが少なからず散見される。他の作品からの借用部分や欠点を数えあげればきりが無いが、恋愛における虚実の駆け引きへの偏執的こだわりという点で、まさしく時代の作品ではある。やんちゃなエラントの人物像には、少し狂気じみたものがある。ランカスターは、エラントとリジダンのカップルは不要と言っているが、緊張感が皆無で気の抜けたような遊蕩気分が漂うこの作品の中で、エラントは唯一のスパイスになっている。時は二日にわたるがほぼ24時間、場所はアメリーの家の付近と森の二か所。

〔第一幕〕 アメリー *Amélie* は美男ディオニス *Dionis* に慕われている。自分も彼を恋しているのだが、面と向かって気持ちを伝えるほどにはまだ彼の愛情に信頼をおいてない。そこで侍女ドリーズ *Dorise* の助言にしたがって、泉のほとりで眠ったふりをし、寝言で彼に大胆な恋の告白をする。だが情熱的ではあるが純情なディオニスは戸惑うばかり。まして目覚めた(ふりの)彼女が、夢は所詮夢でしかない、と言うものだからなおさら混乱する。そこにアメリーの父が娘の婿にと決めた大金

持ちのエラスト Eraste が現れ、恋人たちの邪魔をする。エラストはどこか暗い影を背負った男だ。皆を敬遠し、口実を設けて去ってしまう。

〔第二幕〕ほら吹き兵士のエミール Emile もアメリーに恋している。従者を恋の使者にして彼女を口説いているのだが、その彼女から恋文がほしい、と言われた。読み書きのできないエミールはさすがに困り、ディオニスに代筆を頼む。彼は承諾するが、従者を除いて誰もエミールをまともに扱う者はいない。さてアメリーの妹エラント Erante は、ディオニスの親友リジダン Lisidan と恋仲なのだが、ディオニスに付け文をする。当惑したディオニスは恋人にも親友にも打ち明け、アメリーへの自分の恋心は変わらないと誓う。。

〔第三幕〕リジダンがエラントの背信をなじると、ディオニスに恋文を書いたのは父親の言いつけによるものだ、と彼女は反駁。つまりディオニスが姉から妹に心変わりすれば彼の人格は疑わしいものとなり、父親が姉娘と貧乏な彼との結婚に反対する恰好の理由となるからだ、と。リジダンはひとまず安心するが、「芝居」という名目でエラントがディオニスに言い寄るのを目の当たりにすると、彼女がどうも本気らしいとわかってくる。ディオニスはエラントの情熱を退けるが、リジダンの不安は激しい。一方アメリーの父はアメリーとエラストとの結婚を取り決めてしまった。恋人たちは明朝未明に駆け落ちを決意。エラントもリジダンへの愛の証明として、共に姉達の逃避行に加わることにするが、実は姉の恋人への思いは消えてない。さてディオニス代筆のエミールの恋文は、差出人がディオニスとなっていた。それをアメリーに指摘されたエミールは激怒し、ディオニスと決闘だと騒ぐが、根は臆病なので何もできない。

〔第四幕〕早朝の森。男装のクロリス Cloris がギターを奏でながら歌っている。彼女は恋人を海で失ったらしい。駆け落ちの一行が現れ、詳細を知りたがる。クロリスはアメリーだけに、自分が女であること、16の時に両親の意にそまぬ恋をして駆け落ちしたが、船が難破して恋人が波に吞まれたことを告げる。そこにエラストがアメリーを追って登場。彼とクロリスは互いに死んだと思っていた恋人を見出す。驚きと幸福のあまり、失神する二人。アメリーにとっては、エラストの問題はこれで片づいた。余裕ができた彼女は、クロリスと恋仲になったふりをしてディオニスをからかってやることにする。一方、姉妹の父親も乳母を連れて捜索にやって来た。彼は乳母の監督不行届きを責め、名誉も財産もない男に自分の資産を譲らねばならないのをくやしがる。

〔第五幕〕アメリーとクロリスは、ディオニスが見ているのを確かめて「芝居」をする。クロリスがアメリーを口説き、アメリーはためらうがやがて受入れ、二人は抱き合って接吻をかわす。ショックを受けてディオニスが飛び出すと、アメリーは心変わりを宣言。茫然とした彼はライヴァルを殺そうとするが思い止まり、リジダンとエラントに相談する。既にクロリスの正体と身の上を知っていたカップルは彼を安心させる。エラントは、お返しにこっちも姉を騙してやろう、とディオニスに同様の「芝居」を提案。承知した彼だったが、アメリーの苦しむ姿を見て、すぐに企みを暴露して謝ってしまう。そこに駆けつけたのはエラスト。彼は姉妹の父親から、全てを許す由の手紙を託されていた。めでたく三組のカップルが誕生。最後にエミールとその従者が現れ、主人の空威張りを従者が宥めて幕。

(鈴木美穂)

Rotrou : *Clorinde*

ジャンル 五幕韻文喜劇

上演 1635年頃(ランカスター)、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1637年

出典 特にないが、先行の田園劇のパターンを踏襲。

『フロリモンド *Florimonde*』と同じタイプの喜劇であるが、『フロリモンド』より動きがあって、面白く読めるのは、登場人物のキャラクターに負うところが大きい。まずリザント。彼女は恋愛をコメディとみなしており、本気で恋に悩むのは粹ではない、と考えている(とはいっても「恋の神秘」にからめとられてしまうのがこの種の芝居の常套的パターン)。それからドリメーヌ。彼女の虚栄心の強さは、まだ未熟な少女の自尊心のカリカチュアといえるだろう。最後にポリドール。マタモール型のほらふきではあるが、それでも最後には剣をとって決闘もする。筋の流れはおおむね安定しているが、時は三日にわたり、場所はパリの街路と郊外の森の二か所。

【第一幕】舞台はパリ市中。クロランド *Clorinde* とセリアンドル *Céliandre* は実は相愛の仲であるが、互いの恋心を素直に表そうとしない。クロランドは彼を一層ひきつけようとお高くとまっているし、セリアンドルは彼女の嫉妬心を煽るためにドリメーヌ *Dorimène* を口説こうとしている。クロランドの友人リザント *Lisante* は、「理性的」で恋をしたことのない女。その彼女が親友の悩みをばかばかしく思いながらも同情し、策略を提案。セリアンドルを誘惑し、コケットなドリメーヌから引き離そうというのだ。

【第二幕】セリアンドルに懇勲を尽くされて虚栄心をくすぐられたドリメーヌは、彼を冷たくあしらいつつ、他方でそれをクロランドに自慢する。苦しむクロランド。彼女の兄弟セリマン *Célimant* は、リザントに夢中で、何とかなびかせようとクロランドに 助力を乞うが、彼女はそれどころではない。さてセリアンドルは、ドリメーヌに心を奪われたふりをして、一向にクロランドが動揺しないようなので、自信を失い、不安に苛まれ、セリマンに相談する。セリマンは当世の若い女の子の気質(好きな男には本心を見せず、冷たくあしらったりからかったり...)を語り、大丈夫、クロランドはセリアンドルを愛してる、と保証するが、セリアンドルは信用しない。リザントの方はといえば、セリアンドルとふざけ合い、彼のことをクロランドに向かって賞賛し、彼女を嫉妬させる。

【第三幕】リザントは、半ば冗談のようにセリアンドルを誘惑。だが彼はもちろん本気にしない。たとえ世界一の美女が現れたってクロランドには及ばない、と。そこに大言壮語を吐くので有名なポリドール *Polidor* が登場し、リザントに愛を告白するが軽いいなされ、追い払われる。セリマンは、あまりにも女たちにもてるセリアンドルに劣等感を抱き、リザントに愛の告白をするのに気遅れしている。自分の魅力を過信しているドリメーヌは、あたしがセリアンドルにひとこと言えば、彼はリザントにちょっかいを出すのをやめ、彼女はセリマンのものになる、と励ます。しかしセリアンドル

は、もう彼女に目もくれない。あたしを騙したのね、とくやしがるドリメーヌ。それを見て喜ぶリザント。

〔第四幕〕リザントは、セリアンドルを試すために誘惑した、と本人に告白。だが実は、本当に彼に恋してしまっていた。セリアンドルはクロランドの冷やかさに絶望し、彼女を忘れるためにオランダとの戦争に参加することを決意。その由を手紙に書いてクロランドに送る。手紙を受けとった彼女は慌て、彼の旅を阻む決心をする。だがその前に手紙の宛名をドリメーヌに変え、さんざん自分を苦しめた復讐をすることにする。心を決めたクロランドを見て、リザントは本心を明かし、もう恋人たちの邪魔はしない、と告げる。一方、ポリドールは今度はドリメーヌに恋を告白し、彼女を侮辱したセリアンドルと決闘するつもりでいる。そうすればドリメーヌの愛が得られるだろう。だがドリメーヌは、セリマンから例の手紙を受けとって狂喜する。とはいえ、明朝旅立つセリアンドルのもとに駆けつけようとはしない。彼女にとっては彼が彼女を愛している、と自分で納得できれば充分なのだ。セリマンは彼女の虚栄心の強さに呆れる。ポリドールは激怒し、セリアンドルを亡き者にする決意を固める。

〔第五幕〕郊外の森。友人のクラリモン Clarimond と出立してはみたが、セリアンドルの心は重い。クロランドを諦めきれない。そこにポリドールが剣を手にもって追いかけてくる。リザントとドリメーヌを奪った卑怯な男は死んで当然。いやどちらにも愛していない、とセリアンドルは説明するが、ポリドールのような男が耳を傾けるはずはない。二人は戦う。止めにいったのはドリメーヌ、やはりセリアンドルを追ってきたのだ。彼女は手紙を見せ、二人の愛を確かめようとするが、セリアンドルは宛名が書き直されているのを指摘。もめているところに二人の盗賊が現れ、セリアンドルに襲いかかる。だが彼らは変装したクロランドとリザントであった。クラリモンがそれを見抜く。クロランドはやっとセリアンドルに愛を打ち明け、恋人たちは抱擁し合う。それを見てセリマンも勇気を得、リザントを抱擁。リザントは、まあこんなものか、とセリマンを恋人と認める。ドリメーヌはがっかりして立ち去るが、ポリドールが追ってゆく。

(鈴木美穂)

Rotrou : *Florimonde*

ジャンル 五幕韻文喜劇

初演 1635年頃(ランカスター)、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1655年

出典 先行の田園劇のパターンを踏襲

初演は『クロランド *Clorinde*』と同じ1635年であるが、ランカスターは、この作品の方が後に上演されたものとみている。出版された年が1655年ということは、死後出版である(ロトルーは1650年死亡)。つまり作者は、『フロリモンド』の出版に決して肯定的ではなかったということだ。やは

りランカスターの推測によれば、ロトルーはこれを不出来な作品とみなし、代わりに『クロラント』を出版したというが、根拠はない。この程度の「不出来」は、なにも『フロリモンド』に限ったことではない。だがランカスターの推測にも頷けるほど、この作品はかなり散漫かつ停滞しがちで、本当に面白味に欠ける作品である。構成は脆弱で、人物も際立った特徴がない。筋の一致は当然守られておらず、場面の繋がりにはいささか無理がある。時は24時間以上で、場所はフランス中央山岳地方フォレの戸外。ランカスターは、フォレの数か所、としているが、一か所にしても上演は可能だろう。

【第一幕】美男のクレアント Cléanteにとって、一番大切なのは自由と平安。だから誰にも恋をしない。そんな彼に、驕慢な美女フロリモンド Florimonde が心を奪われてしまった。彼女は率直に恋心を告白し、彼の情熱をかきたてようとするが、岩のような彼の心は動かない。絶望したフロリモンドに、テアスト Théaste が言い寄る。だがテアストは、フロリモンドの友人のクレオニー Cléonie と交際しているので、フロリモンドは相手にしない。クレオニーはテアストに、最近当地にやってきた若い余所者のことを告げる。彼は、テアストは世界一の裏切り者だ、と言っているらしい。

【第二幕】テアストは、いくら手ひどくふられてもフロリモンドを諦めることができない。友人のエヴァンドル Evandre は、彼の浮薄な心をいましめる。今はクレオニーとつきあっているし、以前はフェリシー Félicie に夢中だったではないか、と。フェリシーは亡くなったし、クレオニーはそもそもフロリモンドに近づくための布石だった、とテアスト。クレアントは、テアストの口からフロリモンドへの情熱を聞かされ、少しばかり心穏やかでなくなる。

【第三幕】クレアントへの想いから逃れられず、苦しむフロリモンドに、エヴァンドルは策をささずける。愛を乞うかわりに投げ捨てたらどうか、テアストに夢中のふりをしてみたら、と。彼女は納得。エヴァンドルは、クレアント、テアストの両者に、フロリモンドの「心変わり」を伝える。前者は失った宝の価値に気づき、後者は有頂天。クレオニーはテアストから絶縁を言い渡されるが、憎むほどには愛してなかった、と強気である。そんな彼女を、余所者ティルシス Tircis が慰める。彼はリヨン出身で、フェリシーという姉妹がある。彼女はたまたまりヨンに滞在していたテアストと恋仲になり、テアストは結婚準備のため、いったん帰郷した。だがすぐ後に彼の兄弟ティマント Timante が現れ、テアストの心変わりを知らせた。この侮辱を雪ぐため、ティルシスは当地にやって来たのだった。驚くクレオニー。彼女は以前、ティマントと相愛の仲だったが、彼に捨てられたのだ。兄弟共に殺してやる、と誓うティルシス。

【第四幕】激しく後悔するクレアント。ついにフロリモンドの前に膝まづき、この二日間で自分が変わったこと、極度に冷たい心は同じだけ熱い心になったことを告白。だが彼女はそうやすやすと許しはしない。自業自得だ、と彼は自分を責め、一方でやはりテアストを恨み、生かしてはおけないと息まく。そうはさせない、テアストへの攻撃は自分への攻撃、と剣を手に飛び出したのはティルシス。クレアントはわけもわからず彼と戦う。止めに入ったのは当のテアスト。ティルシスは逃げ、今度はクレアントとテアストがフロリモンドを巡って戦う。それを仲裁したのはエヴァンドル。テア

ストは、自分を擁護してくれたらしい未知の人物に会って感謝したいと思う。同時に、自分を誹謗中傷している余所者にも、会って叩きのめしてやりたい、と。

〔第五幕〕フロリモンドとクレアントの立場は完全に入れ替わった。彼は心底から悔やみ、苦しんでいる。テアストとの抱擁まで見せつけた彼女は、さすがにもう充分と判断し、クレアントに許しを与える。彼は喜びに陶然となるが、テアストは茫然。クレオニーの元に戻りなさい、とフロリモンド。だがクレオニー自身は、本当はティマントをまだ愛している、それにテアストの以前の恋人フェリシーが健在であるのは、彼女の兄弟ティルスから聞いている、と言う。テアストには信じられない。そこにティルスが現れ、テアストに挑みかかる。テアストはその顔を見て、剣を落とす。謎の余所者ティルスこそフェリシーだったのだ。ティマントが姿を見せ、すべてを懺悔する。テアントの恋人だったフェリシーに魅せられ、当時の恋人クレオニーを捨てて自分のものにしようと思い、テアストにはフェリシーが死んだと、彼女には彼が心変わりしたと偽った、だが肝心のフェリシーは振り向いてくれず、今はクレオニーとよりを戻したい、と。クレオニーはティマントを、フェリシーはテアストを許す。三組の結婚が行われるだろう。

(鈴木美穂)

Tristan L'Hermite : *La folie du sage*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1644年(推定)

出版 1645年

出典 とくになし

時と場所(数時間、宮殿内の二ないし三ヶ所)は一致、がランカスターの述べるように、アリストの錯乱が結末への動力になりえていないので、筋の完璧な一致はない。作家にインスピレーションを与えた作品としては La Calprenède の *Edouard* (最初の二幕)が、またアリストの錯乱についてはトリスタン自身の自伝的小説 *Le Page disgracié* が考えられる。ここで主人公アリストンは熱にうかされて錯乱する。狂気をあつかうものとしてはそのほか *L'Hopital des fous* (Beys) や *Les visionnaires* (Desmarests) などが当時成功をおさめていた。さらにシェークスピア劇などいくつかの作品に類似点が認められるが、総体としてはトリスタンのオリジナルな劇となっている。悲喜劇はこの頃もう下火だったが、この芝居に王弟とその妃の愛の物語が読みこめたためか、かなりの成功をおさめた。王弟ガストンの人気の失墜とともにこの悲喜劇も消える。正気を失ったアリストが気のおもむくままにつむぎだす言葉の世界は圧巻だが、総じて言葉の両義性が人物の緊張を生むなど言葉が重要ポイントになっている。またとり違いは眠りと死にもおよんでいる。なお、マウロのリストに上演記録はのこっている(1646-7)

〔第一幕〕サルディニアの王は、鏡や花火を有効に用いて戦争を勝利に導いた立て役者アリスト Ariste をたたえる。がその直後、アリストの娘のロズリー Roselie に一目ぼれをしたので愛妾にしたい、と申しでて、父アリストを絶望の淵につきおとす。神の子である国王には服従すべきだが、その王も判断をまちがって無実の者を不幸においやることがある、娘は王の妾になるには身分がたかすぎる、と言ってアリストは王に再考をうながす。が王は聞く耳をもたない。二人はするどく対立、もの別れへ。アリストは不幸を星の影響と考え死のうとするが、知的な選択ではないと思いとどまり、よき市民の模範になろうと決意。娘に哀れみを感じているさなかに王が戻ってくるので、姿を消す。一方、王はお気に入りの貴族パラメード Palamede に新しい恋のうちあげ話をする。実はこのパラメードはロズリーとは相思の仲で、すでに結婚が決まっていた。はからずも王が恋敵であることを知ったパラメードは、しかし忌憚のない意見を述べる。アリストの功績からいって妾ではあまりにも礼を欠くとする彼の考えを、王は受けいれる。

〔第二幕〕美・富・愛のすべてを手にいれて幸せの絶頂にいるロズリーに不安が芽ばえた。原因は父アリストの態度の豹変にある。やがて父は悲痛な面持ちでロズリーのもとを訪れ、運命の急変を告げる。神殿で祈るよう命じそれ以上は言わず去る。王の手紙を届けにきたパラメードから、禍のもとが王の横恋慕にあったと知らされたロズリーは、もう諦めきっているパラメードを強く非難。妃にしたいとする王の申し出(手紙)に接しても、王の素行の悪さを指摘して迷惑に思うだけ。身をただひこうとするパラメードを不実となじり、自身の愛の不変なことをくり返す。パラメードは二人の愛の完結を疑ったことを嫌悪し、自殺を試みるがロズリーにとめられる。ロズリーも過酷な運命は星の巡りあわせのせいだとし、婚約者の愛を疑ったことを反省する。がそこに王からパラメードあての催促状が届く。婚姻の式をあげるためロズリーの到来を王が待ちきれなくなったからだ。ロズリーは自分に考えがあるからと言って、王にはロズリーの怒りと拒否を伝えるようもとめ、ひとり退出する。

〔第三幕〕パラメードがロズリーを愛しているという噂を、王は聞いた。しかし有徳の士である彼がロズリーを好きであっても不思議はないと王は考える。それよりもなぜ求婚が拒否されたか、解決法がなにかを考えることが先決だった。折りよくアリストがきたので、娘を正妻に迎える決意を伝えるため、二人でアリストの私室にはいる。が、アリストの侍従は二人の目前で幕をひいて、死体となったロズリーとコンフィダントのカノープ Canope をみせる。毒盃もそばに置かれていた。毒を与えたのは誰か尋ねる王に、あなたからだと言ったアリストは答える。娘が死んだのは王のせいだという意だけのアリストの言葉を王は曲解し、アリストは正気を失ったと思う。彼女の父あての遺書を、王はひとりで読み、毒をもたらしたのはパラメードだったことを知る。もちろん毒が比喩の意味で使われている可能性があるなどとは考えてもみない。即刻、パラメード逮捕の命がだされる。

〔第四幕〕ただ眠っているだけのロズリーとカノープの体に防腐措置が施されたいへん、と医者と大道医者がアリストの住まいにかけつける。戸口にいたアリストは医者らからそこに行くのは誰かと問われたが、それをあなたは誰かと尋ねられたと誤解し、膨大な知識のなかから思い浮かぶまますをイメージにしてその説明をする。相手が医者だと聞くと、治療法に関して誰の信奉者かと問

い医学の知識を披瀝するが、すでに現実の認識がうすれ錯乱していることが明らか。一方王は、戦勝のあとの不運に、星回りの悪さを嘆く。そこにパラメードが連行される。彼は直前にロズリーの死の報を聞いて自殺をはかったが、とめられた。毒をロズリーに与えたことを王はパラメードに非難し、彼女の遺書をみせる。パラメードは最初毒については否定していたが、遺書を見てロズリーがそういうならと反論をやめる。ロズリーの怒りをかけてしまったことに深く傷つき死ぬしかないと思う。王はそのかたわらにいて侍従からロズリーが生きていることを耳打ちされる。パラメードはなにも知らされないまま再び幽閉。王はアリストが正気に戻ったと聞き、すぐに彼を呼びにやる。

〔第五幕〕ロズリーは今度は剣で死に、臣下の自由な恋愛を許さない専制者からのがれようとする。が、王のもとにでかけた父アリストをカノーブのすすめで待つ。父は妃を迎えたいという王の申し出に満足して戻り、義務に従うべきだと主張。しかしロズリーは不実を働くのはいやだ、今ある自分は父のおかげだがそれ以上に天のおかげ、と言って父に従わない。父はついに娘の徳の高さに屈する。そこに返事をもとめて王が訪れる。アリストは娘にパラメードという婚約者がいて王と結婚する気がないことを、遠回しに説明するので王はアリストの錯乱がまだなおっていないと誤解するほど。また重大事をアリストが知らないとその忘却も病気のせいにし、錯乱は天才的ひらめきと表裏一体だ、と考えて納得してしまう。結局ロズリーが呼ばれ、彼女は遺書で毒を比喩的に死をもたらすものの意で用いたことを告白、パラメードの罪がはれる。さらに王はカノーブから自殺時の事情をきき、二人が相思の仲だと確信するにいたる。ついに王は名君となる決意をかためる。しかし両義にとれる言葉を用いて専制者になると思わせつつ、最後に二人を結婚に導く。そしてアリストの博識な錯乱をたたえて終わる。

(野池恵子)

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 Bachus 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>Amélie</i>	IX	79
	: <i>Antigone</i>	VI	80
	: <i>Belisaire</i>	VII	98
	: <i>Captifs ou les Esclaves</i>	IX	78
	: <i>Célimène</i>	VIII	84
	: <i>Cleagénor et Doristée</i>	IV	72
	: <i>Clorinde</i>	IX	81
	: <i>Cosroès</i>	IX	76
	: <i>Crisante</i>	VI	78
	: <i>Diane</i>	VIII	82
	: <i>Don Bernard de Cabrère</i>	VIII	80
	: <i>Filandre</i>	VIII	85
	: <i>Florimonde</i>	IX	82
	: <i>Iphigénie</i>	VI	81
	: <i>La Bague de l'Ou'bli</i>	III	83
	: <i>La Belle Allphréde</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 Folie du sage</i>	IX	84
	: <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	白石嘉治	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	富田高嗣
野池恵子	萩原芳子	橋本 能	浜野トキ	真下弘子
丸山弓子	皆吉郷平			

後 記

どうにか例年どおり第9号を刊行することができました。次号は第10号、一つの節目として既刊号総目次を巻末に載せてはどうでしょう。なお、会員の橋本は、本人の都合で、当面1年間研究会を休むことになりました。

(H)

エイコス IX

発行日	1995年3月25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
〒156	東京都世田谷区松原1-38-5 田坂ビル3F TEL 03-3325-5717

頒価 500円