

# エ イ コ ス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

X

研究ノート：『演劇作法』の注に関して	浅谷真弓 (1)
十七世紀フランスにおける女性、演劇、イマージュ	片木智年 (13)
『ロドギュヌ』におけるクレオパトルに関する考察	小林 卓 (30)
フランス演劇関係古文書資料一覧：1595-1600	戸口民也 (69)

作品梗概集	(90)
-------	------

Rotrou : *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux* / Du Ryer: *Alcionée*  
Quinault: *Amalasonte* / Quinault: *Astrate, roi de Tyr*

会員名簿

後記

## 研究ノート 『演劇作法』の注に関して

浅谷真弓

ラシーヌを数少ない例外に、当時のギリシアはラテン語の知識を通じてのギリシアであった、<sup>1)</sup>とされる。今回、戸張智雄訳『演劇作法』の脚注を作るにあたり、特に参照を指示されたギリシア、ラテンの著者、著作にいくつかの疑問が生じた。当方の力不足がその主な原因ではあるが、この機会に問題点をまとめておきたい。

### 1) アリストテレス、《詩学》ほか原注および本文中の引用、参照指示

アリストテレスからの引用は57回に及ぶといわれるが、<sup>2)</sup>その中には原注において指示された章と、近代版で確かめ得る内容とがずれている、指示自体がない、引用に適するよう相当に解釈、再構成されたもの等がある。<sup>3)</sup>ドービニャックが使用した版、ラテン語訳と邦訳の底本とは学問的確度に差があるのは当然だが、疑問点は第3部に集中している。第3部第2章、第3章、第4章はアリストテレスの教義による挿話について、近代人の意見に反駁し、古代の俳優あるいは最初の挿話の朗読者について、合唱隊について、<sup>4)</sup>述べられた章である。挿話は、古典古代演劇でエペイソディオンと名付けられ、主筋の付随的逸脱ではない。主筋を各幕に分割し、その各幕が古代人の言うエペイソディオンであるとの論旨は明確である。だからかえて参照箇所の不確かさが際立つ。指示章と近代版の内容とのずれは別とし、またアリストテレスの祖述をするつもりはない、と宣言しているのを考慮しても、標榜するところの合理性の篩にかけるべき最初の収穫が何物であるかを明示しないのは奇異の感を免れない。マルティノ版により原注の疑問点を列挙すると、第3部第2章171頁(解釈、再構成されて参照箇所が特定不能。)、179頁(同)、181頁(近代版と異なった章の指示。)、第3章193頁(指示章がない。)、193頁(近代版と異なった章の指示。)、第4章197頁(同)、199頁(同)、205頁(指示章がない。)、228頁(同)、である。

同様に、本文中の参照指示にもある。アリストテレスによれば、と参照を指示しながら原注に出所を明示しない、逆に著者を示さずに《詩学》から引いたと思われるのは、主要なだけでも計33箇所あり、大半が近代版によって同定が可能である。これらを近代版《詩学》の原文行数で確認すると、1452.b.が最多の9回、1449.b.がそれに次ぐ5回、1486.b.、1449.a.、1455.b.が各3回、1451.b.、1456.a.、1460.a.が2回、以下1450.b.1451.a.1452.a.1459.b.が1回である。最多9回の参照は、

逆転、認知、苦難について述べた第 11 章の半ばから、悲劇作品の部分についての第 12 章、物語における人物設定と運命の転換に関する諸原則の第 13 章までにあたる。章毎の分類では第 12 章が圧倒的に多く、全体の三分の一、11 回に上る。

一方、当然《詩学》から引けるのに、《問題集》第 19 節 49 問と指示されている原注が第 3 部第 4 章にある。スカリジェの引用と併記され、孫引きの可能性はあるが、近代版第 18 章 1456.a. の内容に合う。ベッカー版に拠る戸塚七郎の邦訳《問題集》の第 19 巻は、音楽的調和に関する諸問題を扱い、うち第 49 問は柔らかい音声が低い調子の中にある理由を述べ、コロスの記述ではない。Problemata Physica と称する現存の《問題集》はアリストテレス自身の著作ではなく、ペリパトス派の複数が編纂した二つの問題集の一つで、共に、プルタルコス、ガレノス、アウルス・ゲリウス、アプレイウス、アポロニオス、アテナイオスに引用がある。想定される先行、真正の《問題集》の他に散逸した多数の問題集が存在し、その例に、ディドー版、Problemata inedita 全四巻があげられる。同様に、第 3 部第 3 章原注《問題集》第 30 巻第 10 問の指示、詩人すなわち踊り手と呼ばれた、とする説は現存近代版にはなく、ディオニュソス祭礼の芸人の品性が下劣である理由を問う。アウルス・ゲリウス(N.A.XX)<sup>4)</sup>にこの項の引用がある。

しかし、次の二点に関しては著者の単純な不注意であろう。一つは、第 2 部第 2 章の、はじめで一人の俳優を加えたのがテスピスであるという説で、これは《詩学》にはなく、著者自身別の場所で参照しているホラティウスの《詩法》とディオゲネス・ラエルティオスのプラトン伝、プルタルコスのソロン伝にある。特にプラトン伝は後述するように度々引用、参照指示されるから、ここでアリストテレスをあげて根拠付けようとする理由が理解できない。もう一つは、第 3 部第 10 章、その時代の狂気のうちにしか詩を作ることができない詩人の例を示す、とした部分で、プラトンの対話篇《イオン》(533E/534B)中に読める。<sup>5)</sup>偶然か、どちらもプラトン絡みである。

上にあげた以外の殆どの原注は近代版、邦訳によって検証可能で、全体に占めるずれや錯誤の割合は些少であるが、自説の根拠の一方の極にばらつきがあるのは気に掛かる。メナージュと三十年に亙る論争を展開した著者にしてはいかにも中途半端であろう。この印象はドービニャックの特殊事情と言えるのか、同時代の理論家に共通なのか。

尚、マルティノ版で合本され、演劇批判を反駁する『フランス演劇の再建試案』にはアリストテレスの引用、参照指示はない。キリスト教護教論の立場を最大限に利用し、アリストテレスという名前がマイナス・イメージを負荷され、注意深く避けられているようだ。<sup>6)</sup>

## 2)ホラティウス《詩法》

《四大詩学》の中で、年代から見てアリストテレスに次いで参照されただろうホラティウスの《詩法》の引用、参照指示は、第 1 部で 1 回、第 2 部で 3 回、第 3 部で 8 回、第 4 部で 2 回の合

計 14 回である。ボワローはまだなく、ヴィダ(1490/1566)は名のみで直接引かれることがないから、相対的多寡はスカリジェ等アリストテレス学者との比較になるが、ラテン語を使用して原典にあたれたとすれば、どうか。

本文中での《詩法》の初出は第 1 部第 4 章で、アリストテレスの直後である。(ちなみにヴィダは同第 5 章のホラティウスの直後にその名前だけ。)アリストテレスの出典が原注で大部分明示されるのに対し、ホラティウスは淡泊な扱いを受けている。原注の参照箇所への明示は同第 5 章の 1 回きりである。それも本文中の見出し語は、理論の研究に次いで、とされており、ホラティウスの名前は出ない。268 節とだけ記す。他に原注にホラティウスの《詩法》が指示された回数は 3 回だが、参照箇所を明示しない。残りはすべて原注に出さず、ホラティウスによれば、と参照を促すのみ。

主要な参照箇所は、<sup>7)</sup>登場人物、主題と文体の適合、伝説等に取材した登場人物の性格の再現、作品の長さ、コロスの役割、悲劇の創始者としてのテスピスと改革者アイスキュロスの 5 箇所で大別される。特に『作法』第 3 部の参照指示はコロスの役割、テスピスとアイスキュロスの関係に集約できる。鈴木一郎の解題に従って《詩法》を類別すると、I.が詩作の一般的法則、II.が劇詩に関するメモ、III.が作家論であるから、ここで参照を指示された部分は殆どが II.にある。内訳は、性格描写、演出の適正、脚本の長さ、俳優の数、コロスと音楽の使い方、サテュロス劇の書き方、韻律論、ギリシアのものを手本とすべきこと、となっている。また、『作法』第 1 部第 5 章の唯一の原注の、本文中の参照指示が理論の研究に次いで、とされているのを見ると、ドービニャックはホラティウスの I.に(言うところの)理論を、II.に具体的作法を重ねていたようだ。改めて『作法』の構成を思い出してみると、<sup>8)</sup>第 1 部は総論、第 2 部は真実らしさと三単一の説明、第 3 部は劇作の組み立て、第 4 部は劇の表現を論じている。牽強附会のアリストテレス<sup>9)</sup>同様、全体の構成方法に関しては、ホラティウスの千変万化、支離滅裂<sup>10)</sup>がドービニャックとの親近性を見せる。

### 3) プルタルコス

プルタルコスからの引用は《モラリア》と対比列伝(英雄伝各伝)による。プルタルコスの初出は第 1 部第 5 章のアリストテレス注解者たちの直後にある。《モラリア》は普通、倫理論集と訳されているが、ドービニャックが原注にあげるのは、当時流行した饗宴形式によって書かれた部分である。原題は Symposiaka(Problemata) で、宴会で議論されたいろいろなことども、というから、<sup>11)</sup>文字通り饗宴と訳して差し支えないところ、邦訳は『食卓歓談集』として知られる。全体は 9 巻で各巻 10 個のテーマが問いの形で割り振られ、第 9 巻のみ 15 問の構成になっており、このうち第 4 巻第 6 問後半から第 10 問までと、第 9 巻第 6 問始めから第 12 問の終わりころまでが散逸している。『作法』第 2 部第 10 章で始めて原注で参照指示が行われ、第 7 巻第 8 問

と同第 15 問とある。しかし、上に見たように、第 9 巻を除いては各 10 問で構成されているのに照らすと、後者の第 15 問の指示には近代版とのずれがある。第 3 部第 2 章の原注指示は同第 9 巻第 1 問、第 1 巻第 1 問の二つである。第 1 巻第 1 問は邦訳にも紹介されていて、内容を確認られる。問題は、第 3 部第 2 章で、このプルタルコスのしばらく後で参照指示を行っている本文中の、バックスにかかわりなし、という決まり文句に生じる。著者は原注においてこの出典をスイダス、スーダ事典の prob.cent.n.20.とするが、『歓談集』第 1 巻の序の終わり(612E)と第 1 巻第 1 問のリュニコスとアイスキュロスの例示(615A)に、ディオニュソスに関わりなし、として紹介されている。スイダスの成立は 10 世紀頃の東ローマ帝国と推定され、プルタルコスよりかなり年代を下っている。著者はスイダスに含まれる 6 世紀のヘシュキオスのギリシア語辞典の抄録を使用した模様で、ディオニュソス(ギリシア名)がバックス(ローマ名)に翻訳された経緯を知らぬ訳はない。第 1 巻第 1 問を指示しながら、初出のその序文を読んでいなかったというのも不可解だ。プルタルコスもラテン語、フランス語の翻訳を読んだか、または底本に差異があったと考えられる。

残る原注での参照指示はもう一つだけで、第 3 部第 4 章での《ディオーン》である。節の指示はない。対比列伝のディオーン伝中、若き日のプラトンに対して彼がコロスの費用のパトロンになったことを書いた 17 節と思われるが、原注に列挙されるように、ディオゲネス・ラエルティオス等にもあり、特にプルタルコスに限定しない。

原注に出ない、本文中の対比列伝の参照指示には、第 4 部第 1 章のフォーキオン伝がある。質素で有名だったフォーキオン夫妻の、妻がお供を連れずに市中を歩くさまを、舞台上の端役の少ない事の言い訳にしたという 19 節を引く。本文に節の指示はない。第 4 部第 5 章のカトー一族の不幸の例も列伝中にあるが、これには何の参照指示もない。一般化、常識化した例であったか。列伝では小カトー伝はフォーキオン伝の直後にある。

その他、第 1 部第 1 章冒頭のシュラクサイでのアテナイ遠征軍潰滅に関する故事はトゥキウディデスの《戦史》になく、むしろプルタルコスのアゲーシラーオス伝にあるスパルタ市民の行動を想起させる。ギュムノパイディアイ祭開催中の、演劇の競演が行われている劇場にレウクトラでの敗北が告げられたが、市民はまったく動揺せずに予定行事一切を済ませ、列席の外国使節を驚嘆させた。同じく、清貧をすすめた幸福観はデメトリオス伝中の、出典不明のプラトンの説に似る。

対比列伝を参照したと思われる主な例示には、ヌマ伝喜劇作者エピカルモス、ソローン伝テスピス、テミストクレース伝リュニコス、アルキビアデースとコリオラーヌス比較ディオニュシオス、ディオーン、フィロポメーン伝ピュラデス、スラ伝リュシス、キケロー伝ロスキウス、アエソプス、ブルートゥス伝ラベオ父子等がある。<sup>12)</sup>

《モラリア》を参照したと思われる例示には、第2部第10章のクレオメネス、タレタス、第3部第4章のアガトンがある。2世紀後半から3世紀のローマの著述家アイリアノスを通して知ることができる、《モラリア》の断片番号 223.A.、1146.B.、177.A.B.と符合する。(アガトンはアルキピアデース伝にもある。)列伝はもとより、《モラリア》についても、エラスムス、ビュデ、アミヨを通じて深く浸透していたらしいから、<sup>13)</sup>アイリアノスを加える必要はなかろうが、第3部第4章でのアイリアノスの参照指示がアガトンのそれと至近であることが目を引いた。

#### 4)アテナイオス

アテナイオスの初出は『作法』第1部第5章のプルタルコス直後で、共に演劇の専門書ではないが参考にする、といった紹介がある。実際の参照指示は第2部第10章まで待たねばならない。原題 *Deipnosophistae* は邦訳『食卓の賢人たち』として知られ、『欽談集』同様、饗宴の形を取るが、長口舌、多数の文献の引用のため、形式破綻している。全15巻から成り、第1巻から第3巻のはじめまでは散逸し、後世の抜粋、要約のみがある。<sup>14)</sup>原注での参照指示は、第2部第10章で4回、第3部第2章で2回、第3部第3章で1回の合計7回である。それぞれ順に、第14巻、第15巻8、第11巻596、第1巻75、第1巻12、第2巻、第9巻、第5巻13、第9巻があがっている。後世の抜粋、要約を読んだと思われる第1巻、第2巻が3回、第9巻が2回、その他第5巻、第11巻、第14巻、第15巻が各1回となっている。(同時複数指示があるため。)残念ながら邦訳によって確かめ得る内容の指示箇所はないが、第2部第10章の原注、滑稽歌手の直前の、マジューディーについては、O.C.D.のマジューディア *Magodia* の項目にストラボンと共に参照指示があり、第14巻620とされる。原注、パントミモス役者バティルス、ピュラデスはプルタルコス『欽談集』第7巻第8問、食卓にはどんな聴きものが向くか、にもある。

参照指示がなく、アテナイオスで知ることができるのは、第2部第10章アリストクレス、第3部第2章カマイレオン、第3部第8章アリストクセノス等で、前二者は第14巻623E./628F.に、後者は第14巻632F.にあって、アリストクレスの著書として《合唱について》、アリストクセノスの著書として《饗宴雑記》が引用されている。

尚、アリストクレス(前1世紀/後1世紀)は後述のエウセビオスによって断片が知られるのみの同名のペリパトス派の哲学者(2世紀後半/3世紀始め)とは年代が隔たる。

第3部第2章オリュントスのエピッポスによるアレクサンドロス大王の逸話と第3部第8章ピュティア曲はアテナイオスの同じ第12巻537D./540.に収められている。一読してわかるように、アレクサンドロスがエウリピデスの《アンドロメダー》の一節を朗唱したのはある日の宴会に於いてであって、生涯最後ではない。プルタルコスのアレクサンドロス伝、《アンドロマケ》に関する逸話と混同された可能性がある。エウリピデスの《アンドロメダー》は伝エラ

ストテネス(前 276 頃/前 195 頃)、アリストパネス(前 257/前 180)、ストバイオス(5 世紀)に引用される断片のみが現存する作品で、アレクサンドロス(前 356/前 323)がこの作品を知っていたとすれば、エウリピデス(前 480 頃/前 406 頃)の年代から見て、引用文献より相当に早い時期だったことになる。膨大な原典は、<sup>15)</sup>古典古代の知識を得るに恰好の材料であったろう。□

#### 5)ディオゲネス・ラエルティオス

ディオゲネス・ラエルティオスの初出は、第 3 部第 2 章の原注で、原注の参照指示はここでの 5 回に集中する。すべて全体をプラトン伝によって構成する第 3 巻中、第 1 章 56 節にある。<sup>16)</sup>内容は、コロスの初期段階の役割、登場人物の数についてのテスピス、アイスキュロス、ソポクレスらの改革、悲劇の競演が行われた四つの祭、サテュロス劇、テトラロギアー(四部作)等。実際、『作法』第 3 部第 2 章原注は、順に、悲劇が当初はコロスだけで演じられたことを繰り返して 2 回、テトラロギアー、アイスキュロス、ソポクレス各 1 回である。これは参照指示がない第 2 部第 3 章の盛大な四大祭、テトラロギアーの定義、第 2 部第 10 章キュトロイ祭、第 3 部第 3 章のテスピスについても見える。他に、参照指示がなく、プラトン伝にあるのは、第 3 部第 4 章の、直後に原注でのアテナイオスの参照指示があるプラトンが若い頃に悲劇を作ったという第 3 巻第 1 章 4 節、5 節である。

プラトン伝以外では、第 1 部第 1 章の幸福観が第 10 巻エピクロス、第 2 部第 10 章エンペドクレスが第 8 巻第 2 章 51 節、77 節、同ヘゲシアスが第 2 巻第 8 章アリストイッポス、第 6 巻第 2 章ディオゲネス、第 4 部第 5 章ギリシアの七賢人が第 1 巻序章 13 節以降及び第 1 巻第 1 章 22 節タレスがある。特徴的なのは、原注が第 3 巻第 1 章 56 節に偏ることである。テスピスに関する記述がアリストテレスに取り違えられたり、プルタルコスが紹介する出所不明のプラトンの幸福観、対話篇《イオン》の一節が唐突に引かれる等、プラトンについての参考書または事典の存在が疑われるところである。

#### 6)アイリアノス

アイリアノス Claudius Aelianus(170/235) はローマの文人で、一般に『ギリシア奇談集』として知られ、ギリシア語で書かれた《Poikile Historia》、ラテン名《Varia Historia》全 14 巻の著者。先行群書から古今の名士、名将の逸話、珍談、奇談を収集した。<sup>17)</sup>

『作法』初出は第 3 部第 4 章の原注、ディオオンとプラトンの関係だが、最後でもある。第 2 巻第 30 章に読める。ディオオンのことは出ていず、ソクラテスと出会う前後のプラトンについてのみ書かれている。邦訳の参照指示に、『作法』同様、アプレイウス、ディオゲネス・ラエルティオスがある。<sup>18)</sup>

プルタルコス《モラリア》に含まれる人名中、アイリアノスに見えるのは、第2部第10章クレオメネス、タレタス、第3部第4章アガトン等で、《モラリア》223.A.クレオメネスが第13巻第19章、1146.B.タレタスが第12巻第50章、117.A.B.アガトンが第2巻第21章、第13巻第4章、第14巻第3章にそれぞれ対応する。

他に第1部第1章エピクロス《幸福観》、第2部第1章エンペドクレス、第3部第8章アリストクセノス、オリュンポス、第4部第5章七賢人。邦訳者があげる出典はアテナイオス、プルタルコス、ディオゲネス・ラエルティオス、プリニウス等だが、アイリアノス自身の伝記的データは同時代のフィロストラトスの《ソフィスト列伝》、スイダスとのことで、それらすべてを参照したか、あるいはスイダスだけによるかは不明である。原著者はギリシア語で書いたが、ローマ市民権を持っていたらしく、ラテン語訳の存在も疑われる。ドービニャックがギリシア語原典を参照したとすれば問題はない。

#### 7)ローマの非キリスト教系著者<sup>19)</sup>

原注での参照指示は、第1部第1章のペトロニウス、スエトニウス、マルティアリス、スタティウス、ユヴェナリス、アプレイウスと続く。第1部第8章のアティリウスはカエキリウス(前167年頃)の同時代人。第2部第10章にカシオドルス、セネカ、シドニウス・アポリナリス、マクロビウス、第3部第2章にヒギヌス、ウェルギリウス、テュロスのマクシモス、ソリヌス、ユリウス・ポリュックス(ポリュデウケス)、ヘラクレアのディオゲニアヌス、同第3章にフィロストラトス、アスコニウス、ポルフェリオス、リウィウス・アンドロニクス、ルキアノス、同第6章にプリニウス、ウルピアヌス、第4部第7章にルカヌスが引かれる。このうち、テュロスのマクシモスとフィロストラトスはギリシア系のソフィスト、ポルフェリオスはシリア生まれの新プラトン派ギリシア哲学者、アンドロニクスはギリシア語原典のラテン語訳者で、共にローマを活動拠点とした。また、マクロビウスは《サトルナリア》にプルタルコス『歓談集』の直接間接の引用がある。<sup>20)</sup>

本文中に名前が上がるのは、ウァロ、キケロ、クインティリアヌス、アウルス・ゲルス(ゲリウス)、ウォルカティウス、セルウィウス、オウィディウス等で、その他ローマ皇帝に関係する大半がこれらによると思われる。第1部第1章模擬海戦、戦車競争、第2部第1章メッサリーナの行状、(再建試案、ローマ皇帝の演劇改革)はスエトニウスで知ることができるが、第2部第2章ネロのアグリッピーナ殺害の詳細はネロ伝 34 節にない。<sup>21)</sup>何故か参照されない、タキトゥス《年代記》第14巻第1章8節及び9節は、棍棒で頭部を打った後、アグリッピーナ本人が下腹を示し、そこを刺すように命じた刺殺説を取り、その遺骸に関してネロが述べたという感想については



信憑性が低いとする。ディオーンは遺骸の美しいのを称えた、と伝える。セネカふうの、あるいはアイスキュロス《供養する女たち》でオレステスに乳房を示して命乞いしつつ刺殺されるクリュタイムストラ、エウリピデス《ヒッポリュトス》で縊死するパイドラを想起させる状況ではある。

第4部第3章オウィディウスによるケユクスとアルキュオネの変身譚は近代版の章分けとずれている。<sup>22)</sup>アプレイウス、ポルフェリオス、ウェルギリウス、キケロ、ウァロ、ローマのルディに関しては、アウグスティヌスが特にローマの祭祀と演劇に対して激しい批判を展開する『神の国』第1部第2巻、第3巻、第6巻等に詳しい。

#### 8) その他の非キリスト教系著者

原注に出る主要な著者は、第2部第10章テオフラストス、第3部第2章アポロニオス、ディオメデス、第3部第3章ディオドロス、デモステネス等。考えられるアポロニオスには1世紀アレクサンドリアの文法家で、ホメロス語彙集を作ったソピステスと、2世紀アレクサンドリアの文法家、ディスコレスがいる。ディオメデスも400年頃の文法家で、同時代のカリシウスの《文法原理》を引き写した。ディオドロスは前1世紀末のシリアの歴史家、《Bibliotheke》(世界史)として知られる古代エジプト、インド、メソポタミアからカエサルのカリア遠征までを書いた全40巻の著者。古代の資料を多数含み、第1巻から第5巻、第11巻から第20巻が残る。また第2部第10章の本文中には、プラトンとデメトリウス・ファレスの名前があげられている。ファレロンのデメトリウスはテオフラストスの弟子、文学者、政治家、アテナイ総督で、アルコン名簿の整理をはじめ多岐に亙る著作があり、アレクサンドリア図書館建設に尽力した。共通項は強いと言えば、アレクサンドリア、ビザンティンを経由するという点であろう。

#### 9) 事典、辞書の著者

原注に出る主要書は、第2部第10章語源辞典、スイダス(スーダ)、フェストゥス、ヘシュキオス、ステファヌス、第3部第2章(共に前出)ユリウス・ポリュックス、ヘラクレアのディオゲニアヌスが、マルティノの脚注には第3部第8章ジャン・スカプラがある。

ギリシア語源を扱う語源辞典は9世紀に、また人名と誤認されたい、<sup>23)</sup>古代ギリシア大百科事典の趣があるスイダスは10世紀にビザンティンで成立した。5世紀、6世紀の両ヘシュキオスの古代ギリシア方言を含む辞書はスイダスの抄録と、15世紀の写本をムスルスが編集した1514年版によって知ることができ、ヘラクレアのディオゲニアヌスがハドリアヌス帝時代の資料を収集した通称パンフィリウスの用語集全5巻はヴェスティヌスが要約し、ヘシュキオスが梗概を作成した。これらの事典、辞書は相互に複雑に絡み合っているわけである。

ユリウス・ポリュックスは《Onomasticon》の著者だが、場所によりポリュダイケスのギリシア名で参照指示がある。ステファヌスに関してはラテン語を扱う父ロベール・エティエンヌの1532年版か、ギリシア語を扱う息子アンリ・エティエンヌの1572年版か不明だ。他に、優秀な写本を参照し、それまでの研究成果を踏まえて1572年にプルタルコス全集を刊行している。<sup>24)</sup>尚、脚注のジャン・スカプラの《Lexicon graeco-latium》は度々再版されたとは言いながら、1679年版とあるのは信憑性に欠けよう。

問題はフェストゥスの指示で、正式にはフェストゥス・セクストゥス・ポンペイウス・ヴェリウス・フラクスと呼ばれる辞書と思われる。最後のヴェリウス・フラクスはアウグストゥス帝時代の解放奴隷で、文学者、教師として知られ、アルファベット順にラテン語、古代ローマ語の解説を行った百科全書的な《De Verborum Significatu》を書いた。この原著は失われ、2世紀後半にセクストゥス・ポンペイウス・フェストゥスが摘要を編集し、8世紀にパウルス・ディアヌコスがその摘要の梗概を作成して伝わる。アウグスティヌスが何度かその語源辞典を引用している。別にセクストゥス・ポンペイウスを指示することもあり、この間の事情を考え合わせると、ドビニャックが原著を参照した可能性は極めて低いだろう。

#### 10)キリスト教系著者

アウグスティヌスを別格に、キリスト教系の著者の原注参照指示は、第1部第1章コンスタンティノーブル大司教クシフィリノス(1075没)、第2部第2章新プラトン派、プトレマイオス司教キュレネのシネシウス(370/413)、同第10章シリアキリスト教グノーシス派異端代表者、サトゥルニヌス(2世紀前半)、第3部第2章テッサロニカ大司教ユスタティウス(1175/1192)、改宗異教徒アレクサンドリアのクレメンス(150頃/211、216)と、意外に少ない。ユスタティウスはアエリウス・ディオニュシオスのアッティカ語の辞書、ホメロス抄録等の著書があり、アレクサンドリアのクレメンスはキリスト教哲学への多数の入門書の著者、またプルタルコスの愛読者でもあった。<sup>25)</sup>

本文中参照指示は、第2部第2章マンブラン神父(イエズス会士)、第2部第10章アキレイアのルフィヌスの二人程度。アキレイアのルフィヌス(345/410)は多数のギリシア語文献のラテン語翻訳者、特にエウセビオスの《教会史》の翻訳とオリゲネス、バシレイウスを含む二巻の補足を残した、聖ジェロームの同時代人である。

エウセビオスは、彼の《福音の準備》第14巻第18章2、3節に採録された断片によってのみ知られるペリパトス派の哲学者アリストクレス、度々引用するという2世紀頃の反クリュシッポスの論客、エピクロス派に属すディオゲニアヌスの名前と共に、『作法』の背後に見え隠れする著者のひとりである。265年頃パレスティナに生まれ、313年カイサレアの司教に就任、340年

頃没した。通称、カイサレアのエウセビオスと呼ばれる。アレクサンドリア学派から受け継いだ豊富な知識によって護教論、聖書解釈に活躍し、その《教会史》全 10 巻は初代教会から 324 年までの歴史に関して最も貴重な文献となっており、のちの教会史の範を示した。312 年以降に書かれたと推定される《福音の準備》はギリシア哲学を批判、攻撃するが、そのうちの最良のものであるプラトン哲学は聖書の原理に近いとした。<sup>26)</sup>ドービニャックがルフィヌスを通してエウセビオスを知ったとすれば、ギリシア哲学、少なくともプラトン哲学に対する態度のいくらかは、これに由来するかもしれない。

再建試案本文は初期護教家ミヌキウス・フェリクス(2/3 世紀)、テルトゥリアヌス(150/240)、キュプリアヌス(200/258)、ラクタンティウス(250/330)、アウグスティヌスがある。

### 11)アウグスティヌス

『作法』の原注、本文中にアウグスティヌスの参照指示はない。『再建試案』には他の護教論者と共に名前があがるが、具体的な文献を示唆するわけではない。しかし、第 1 部第 8 章ウェルギリウス、第 2 部第 1 章ウァロ(ウァルロ)、第 2 部第 10 章キケロ等はアウグスティヌスの『神の国』においても重要な引用、参照文献となっている。<sup>27)</sup>特にウァロの失われた著作が第 6 巻以降、異教神学批判の源泉とされ、反駁のためとはいえ貴重な抄録を行っている。第 6 巻第 2 章、第 3 章に示されるアウグスティヌスのウァロに対する尊敬は非常に大きい。

ドービニャックがウァロを名ざす場合、直ちに『神の国』の反駁を示唆するとは言えないが、その可能性は非常に高いであろう。『神の国』第 1 巻に集約されるアウグスティヌス自身のギリシア、ローマ古典古代演劇の概観とそれに対する態度は、『作法』の古典古代演劇の知識の幅や演劇擁護の論法から見るに、その基礎となり、想定問答の相手となるに相応と思われるからである。また、(ウァロの評価によるところが大きい)プラトンの評価においても、前出のエウセビオスと同様、ギリシア哲学者中破格の扱いである。『作法』のプラトンをめぐってはいくつか疑問点があり、前に述べた通りである。また、『神の国』第 7 巻、第 8 巻以降では、『試案』にあがる各教父、アプレイウスの『ソクラテスのダエモンについて』、ポルフェリオスによるプロテティノスの『エネアデス』が頻繁に現れる。

ウァロ、アプレイウス、ポルフェリオスのみをあげて、アウグスティヌスの存在を示さない。立場上、擁護の矛先を直接教父にむけることを憚ったのだろうか。

## 12)その他の著者

アリストテレス注解者は多数引用されている。主要な著者は第1部第5章初出スカリジェ父(1484/1558)、ヘインシウス(1580/1609)、ウォッシウス(1577/1649)、第2部第7章、第8章初出ウィクトリウス(1499/1585)等である。前世代、あるいはほぼ同世代では、ヘインシウスが1610年、1611年に、ウォッシウスが1647年にそれぞれアリストテレスのラテン語訳と注解を出している。

多数引用、参照されるテレンティウスの注解者にドナトゥスがいる。このドナトゥスは、ラテン文法家で『アエネイス』注解によって知られる4世紀末のティベリウス・クラウディウスではなく、その前世代、4世紀中頃に活躍した、同じくラテン文法家、修辞学者のアエリウスと思われる。アエリウスはテレンティウス注解のほか、文法術、ウェルギリウス注解も書いているが、ウェルギリウス注解は散逸して現存しない。ただ、ウェルギリウスの生涯の大半がティベリウス・クラウディウスの《ウェルギリウス伝》に詳しいため、両者が混同され易い。散逸したとはいえ、前世代であるから、ティベリウスがアエリウスの著書を参照、引用した可能性も捨て切れない。むしろ参照したと考える方が自然だ。しかしやはり、『作法』のテレンティウス注解は『アエネイス』の部分を除いて、アエリウスであったろう。<sup>28)</sup>

以上の疑問、問題は専門家の目から見れば容易に解決できると思う。重要だが見落とされている問題もあるだろう。ご教示を賜りうれば幸いである。

## 参照補足

- 1)戸張智雄著、『ラシーヌとギリシア悲劇』、1967年、東京大学出版会、24頁
- 2)同、18頁
- 3)藤沢令夫訳、1994年、中央公論社、世界の名著第8巻、戸張、『オービニャック師《演劇作法》注解』(4)、中央大学仏文学研究第21号、151頁
- 4)同『作法注解』(1)、第18号、82頁
- 5)森進一訳、1975年、岩波書店、『プラトン全集』第10巻、128、129頁。副題はイリアスについて。本篇の中核にして最も有名な部分で、詩人は狂気、すなわち特別な神の恩恵による語りを行うのであり、正しい知識によるのではない、という件り。
- 6)『作法注解』(2)、第19号、69頁
- 7)鈴木一郎訳、昭和41年、筑摩書房、世界文学体系第67巻、ローマ文学集
- 8)『作法注解』(1)、81頁
- 9)同上(4)、151頁
- 10)鈴木、同、解題、215頁
- 11)柳沼重剛訳、1987年、岩波文庫、271頁

- 12)河野与一訳、1991年、岩波文庫
- 13)『ラシーヌとギリシア悲劇』、26頁、戸張、アミヨ『プルータルコス倫理論集』翻訳考(1)、フランスルネサンス文学第2号
- 14)柳沼重剛訳、1992年、岩波文庫、493頁
- 15)同上、499頁
- 16)加来彰俊訳、1984年、1994年、岩波文庫
- 17)松平千秋、中務哲郎訳、1992年、岩波文庫、454頁、455頁
- 18)同、84頁、85頁
- 19)詳細は1996年、1997年掲載予定、中大仏文研究、『演劇作法』用語集(上、下)に譲る。
- 20)河野、第12巻、182頁
- 21)国原吉之助訳、1992年、岩波文庫
- 22)中村善也訳、1995年、岩波文庫
- 23)堡塁と訳される。
- 24)河野、第12巻、191頁
- 25)同上、183頁
- 26)J・ダニエルー著、上智大学中世思想研究所訳、『キリスト教史』、1990年、講談社、第1巻、16頁、203頁及び The Oxford Classical Dictionary.p.423.
- 27)服部英次郎訳、1994年、岩波文庫
- 28)『ラシーヌとギリシア悲劇』、6頁

## 十七世紀フランスにおける女性、演劇、イマージュ

片木智年

- 1 はじめに 女優とイマージュのアトラクション
- 2 劇中人物としての女優
- 3 女性と演劇 メディアとしての女優
- 4 最後に

### \*はじめに

«Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice!...»

ジェラルール・ド・ネルヴァルの有名な『火の娘達』に収められた「シルヴィ」<sup>1)</sup>の一節である。少年時に一度だけ出会った修道院の娘、アドリエヌの思い出が夢の中でよみがえり、「わたし」は、一人の女優への思いの奥深く潜んでいたものに気づく。女優と修道女、十九世紀になってもまだ、この二つの項は完全に相いれぬものとして、強烈な誘惑をもつイメージを重ね合わせたはずである。「わたし」にはおそらく啓示的な驚きであったのだろう。作者は «et si c'était la même! Il y a de quoi devenir fou!» と続けている。

長い間、女優をめぐる民衆の意識には根強い汚辱のイメージ、少なくとも「劇団員の間での共通の女」といったイメージが存在していた。思いがけず財産を取り戻した「わたし」がその金で女優に近づこうかと考える箇所など、ネルヴァルの作品にもそれは感じられるが、もとより十七世紀の演劇を題材にした劇作の中でも、この女優の問題は十分に意識されている。フランス十七世紀前半、まがりなりに経済的、社会的ステイタスをもち得た劇団は、マレやブルゴーニュ座にすぎない。モリエールのイリュストル・テアトルにしたところで、やっとパリに落ちつくことができたのは、長い地方巡業の末である。

こうした閉鎖された小グループでの地方巡業や、劇団員同士のほとんど排他的とも言える結婚の多さが示す、役者という社会集団の極め付きの閉鎖性。そしてアンシアン・レژیーム期の定住的な社会に属するものが感じる、この「外部的」集団に対する逆説的なアトラクション。十分に理解できることである。十七世紀の様々な演劇機構のプロパガンダが強調したように、

たしかにそこにはメンバー間の「デモクラシー」があったのかもしれない。また、世間のハイアラキーから逃れて、王侯から下僕にいたるまで「様々な conditions」を演じ体現しうる究極の自由<sup>2)</sup>といった売り物もあったであろう。ただ、女優ベジャールの劇団に従うモリエール自身の例が暗示し、スキュデリーの *La Comédie des comédiens* がさらに微妙な形で示すように、女優という存在に対するアトラクションも大きかったと考えられる。

この、いわば異世界からの女性の誘惑は十七世紀も後半になると、演劇の日常的社会生活への定着を背景に、ある種公然としたものとなってくる。女優と富裕層、貴族、王族との浮き名さえパリの民衆の間の格好のゴシップネタになる。

アナクロニズムを承知の上でネルヴァルの例に戻ろう。毎晩のように「わたし」は劇場に通う。スペクタクルには何の関心もない。女優の現れる瞬間、「une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient」<sup>3)</sup> だけが全てなのである。「わたし」は当初劇場以外の彼女を知ろうとすらしめない：«je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image»<sup>4)</sup> そのイメージを映し出す鏡を曇らせることになるからだ。ここでは「生身の女性に恋する」ということ自体が、逆説的に不毛なのである。いっぽう、「女優に恋する」ことはそのうちに自分が「生きていると感じる」ことである。そしてその女優自体の存在が、生身の女性を超えて「自分だけのために」所有可能となるのである：«Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul.»<sup>5)</sup>

ちなみにネルヴァルのえがく「わたし」はここで十八世紀を生きた一人の叔父の言葉を思い出している：«les actrices n'étaient pas des femmes, et que la nature avait oublié de leur faire un cœur.»<sup>6)</sup>

実際、役者をめぐる問題は、二十世紀末の今日に至るまで、古くて新しい問題であり続けた。それぞれの演劇的、社会的コンテクストにおいて、様々な思索やリアクションを生み出してきたのである。役者という現世において幻想を作り出すことを生業とするものたちは、常に様々な矛盾する想像力の錯綜する場であり続けたということだろう。

ネルヴァルにおいて提起される役者の問題、特に「女優」については、わたしのような門外漢にも、ネルヴァル個人の二重性に関する神話等々文字どおり「ロマンティック」な問題系が隠されているように感じられるが、いっぽう、きわめて十七世紀的といえるところもある。

それは役者の問題が、役者自体の演技と感情といった問題を超えて、それを眺める観客の問題にもつながっていく点においてである。さらにはピグマリオンのようなアレゴリーに表れるイメージへの欲望、もしくはイメージと欲望という問題を提示していることもある。

十七世紀といった時に思い起こされる役者の問題、ミメシスの問題は、しばしば絵画のメタファーで語られる *imitation de la nature* に集約される。しかし十七世紀の演技論は、以前述べた

ように<sup>7)</sup>、単なるモデルをなぞるという模倣的なミメシスを超えていく過程でもある。役者が演ずるとは単に既存のモデルをなぞるという行為を超越し、新たな存在のイマージュをモデリングする作業でもある。同時代の多くのものたちにとって、女性は本質的にエヴァの末裔であったが、女優が演ずるとはこの意味で、情念や原罪といった本質的問題に刺激的な形式を与える行為である。伝統と紋切り型の中でいわば概念的疲労をおこしかけた問題を、新たな社会的コンテクストの中でモデリングし、舞台の上で exprimer すると同時に imprimer する特殊なコミュニケーションの行為なのである。この点については、ラシーヌ以上に雄弁な例はないだろう<sup>8)</sup>。ラシーヌが作り出したヒロイン達は、時代が «fureur érotique» と呼ぶ様々な情念の様態を劇的なコミュニケーションの回路にのせていく。エヴァの名を持ち出すまでもなく、十七世紀の「科学知識」においてすら、女性は男性よりも「恋の情念」と肉体的「喜び」への傾向をもつとされていた。典型的な例を挙げてみよう。パリで1630年代から1640年代にかけて行われた一般人啓蒙のための一連の講演記録が Renaudot によって残されている。ここでも一種の心身論的な女性の情念論が展開される。

«Car les esprits des femmes estans plus subtils, selon la maxime d'Aristote qui dit que ceux qui ont la chair plus delicate ont l'esprit plus subtil, elles se portent avec plus de violence aux objects aimables (...) Et mesme la contrainte qu'elles doivent avoir, la pudeur & la crainte, sont un mouvement interieur plus violent, & de plus grandes inquietudes: &, à l'exemple d'un feu couvert de cendres, conservent bien plus long-temps leur amour sous une honneste pudeur que les hommes qui l'évantent indiscrettement. Les maladies hysteriques, jaunisses, palles-couleurs, & d'autres dangereux symptomes que cet amour produit en elles jusques au point de la fureur Erotique, monstrent bien que cette passion est beaucoup plus violente en elles qu'és hommes, puis qu'elle est capable d'alterer si notablement leur constitution naturelle. C'est pourquoy il semble que la Nature en recompense les a aussi advantagées par dessus les hommes en la jouissance des fruits de cet amour, si nous en voulons croire le devin Tyresias.»<sup>9)</sup>

同じ記録のものだが、「fureur érotique」については次のように述べられている。

«ces pauvres amants en une mesme heure aimer & hayr, fuir & desirer, se resjoyr & s'attrister, craindre & se hazarder, se mettre en colere sans sujet & s'appaiser encor avec moins de raison: bref, n'avoir jamais l'esprit en mesme assiette, non plus que le corps en mesme posture, ny le visage semblable.»<sup>10)</sup>



十七世紀の演劇、なかでも悲劇に現れる情念的なヒロインがこの「*fureur érotique*」の症例をいかに追い続けてきたかが、よくわかるだろう。そして、男たちはこの情念と原罪のメディアたる女優に誘引される。しかし、それは「魂」なき女優の存在が、男たち自身の様々な欲望を具現化し、しかもそれを外在化されたイメージとして送り返してくれる鏡でもあるからではなかったのか。舞台上に「*fureur érotique*」を探り続けたラシーヌ本人も、女優との関係がよく知られている。愛人であるラ・デュ・パルク、ついでラ・シャンメレと朗唱表現を指導したいきさつも有名である。ラシーヌもまた自分が創り出したイメージを体現してくれるものに、あたかも「鏡」のように引きつけられるわけだ。

同様の見方に立った場合、アルディやロトルーに代表される世紀前半の「バロック的」芝居に現れる女優の演技もまた「罪のない」ものにはほど遠い。確かに十七世紀中期以降のヒロインたちほど、情念的なものが内在化されているようには思えないが、逆に多用される変装、性転換、劇中劇トリックなどのテクニクは、女性のさまざまな性の可能性を創造し、それを *expression/impression* のコミュニケーション回路にのせたものだといえるだろう。

いっぽうで、1633頃の上演と考えられるスキュデリーの *La Comédie des comédiens*<sup>11)</sup> では一人の女優がこう嘆息している：

«ils pensent que la farce est l'image de nostre vie, & que nous ne faisons que représenter ce que nous pratiquons en effect. Ils croient que la femme d'un de vous autres, l'est indubitablement de toute la Troupe; & s'imaginant que nous sommes un bien commun, comme le Soleil ou les Elemens,» (p.11)

ファルスの女性は不貞や女性の知恵、滑稽な寝取られ男を舞台にのせ、こわばってしまった現実の性モラルを奔放にからかい、カーニバル的ともいえるさかしま世界を表象する。十七世紀はもちろん、今日的な「人文科学的」説明をもちようもないが、しかし舞台の上の表象が現実社会の模倣的再現とされたのではあまりに、単純すぎるということだ。グージュノやスキュデリーの *La Comédie des comédiens* は劇中劇トリックによって、演劇的な境界線の曖昧さを遊ぶと同時に、単純な模倣＝再現のドラマツルギーをからかうという側面をもった芝居なのである。伝統的なファルスはリシュリユーのもと、マレ劇場の台頭もあってパリでは一時的に駆逐されるが、やがて女優は、時代のコンテクストに呼応してコケットも演じれば、プレシウーズ、ファミ・サヴァントまで舞台の上で演じ出すことになる。いずれにしる、女性のとりうる様々な

社会的過剰を表象しつくすことによって同時代のコミュニケーション回路に「問題系」としてのせていくのである。

\* 劇中人物としての女優

さて、この女優たちに対する男たちの態度は、様々に様式化された形で表現されることになる。十七世紀の役者を題材にした作品群で、それがほとんど文学的な紋切り型のシーンを生み出したことは、既に G.Forestier によって言及されている。すなわち «L'actrice et le fâcheux»<sup>12)</sup> のテーマである。同時代の演劇を題材にした芝居や物語には、必ずといっていいほど女優とその崇拜者たちが登場人物として現れる。ここでの女優崇拜は、コミックな色好みとして語られ、ただただ、女優に言い寄るギャランたちの滑稽さが強調されるばかりだが、Forestier によれば十七世紀を通じて、女優の社会的評価の向上を反映し、ギャランたちの態度も宮廷風な洗練を帯びるようになっていくとされる。女優の社会的評価の問題は今日に至るまで、簡単に語り尽くせないものをもっているが（いったい女優とは他の職業と同列に社会の中にあるステイタスなのだろうか？）、少なくともロトルー、ドリモンなどには興味深いやりとりも表現されている。『聖ジュネ正伝』の以下のくだりは、女優マルセルをだしにロトルーの表現する «L'actrice et le fâcheux» のモチーフである。

MARCELLE

Dieux! comment en ce lieu faire la comédie?

De combien d'importuns j'ai la tête étourdie!

Combien à les ouïr je fais de languissants!

Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens!

(...)

Je crains plus que la mort cette engeance idolâtre

De lutins importuns qu'engendre le théâtre,

Et que la qualité de la profession,

Nous oblige à souffrir avec discretion. (II.3)

役者ジュネがキリスト教徒を「演じる」過程で、地上と天の観客を前に「現実」の信仰告白をするというロトルーの有名なこの作品には、現実性と虚偽、真理とみかけといった対立を中心にさまざまな伏線と、言葉遊びがちりばめられている。この女優マルセルの嘆息も又そのラ

インに入ってくるものである。ロトルーが発想を汲んだと思われる『ポリュークト』のヒロインや、ジュネと運命をともにするデフォンテーヌの『聖ジュネ伝』のヒロインとは決定的に異なり、女優マルセルは徹頭徹尾、地上的である。ジュネの信仰告白に続く最終幕、二人の対面のシーンでも、主人公の改宗の意図を全く理解することがない。その意味からも、マルセルの演技の力を感覚への幻惑、「Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens!」と彼女自身が語る部分はジュネの演技と対比させられて興味深い。また、マルセルを取り巻く「演劇が生み出す idolâtre」という表現にも、逆説的にキリスト教的反意が込められているようである。が、それと同時に «idolâtre» の本来の意味、「イマージュを崇めるもの」という意味にも注意を払う必要があるだろう<sup>13)</sup>。

ちなみにディオクレティアンはジュネを評してこう語っている：

Avec confusion j'ai vu cent fois tes feintes  
 Me livrer malgré moi de sensibles atteintes;  
 En cent sujets divers, suivant tes mouvements,  
 J'ai reçu de tes feux de vrais ressentimens; (I.4)

ディオクレティアン自身、皮肉なことにジュネの演技に対し、「真実の感興」を感じていることを告白しているのである。いっぽう、改宗以前のジュネはといえば、ディオクレティアンに力の表象を許す権力の増幅者でもあった。冒頭に言及したネルヴァルの言い方をすれば、皇帝自身のイマージュを投げ返す「鏡」として存在し、そして皇帝はそのジュネの「内だけにおいて(en toi seul)無数の王の主人(maître de mille rois)となる」ことを感じている。そしてこの構図はそのまま地上の王国から、天へとシフトし、ジュネが仕えるのはもはや地上の主人ではなく、主人の中の主人となる。劇中劇トリックによる地上の演劇の崩壊と永遠の演劇へのシフトはデフォンテーヌで既に使用されたテクニクであるが、ロトルーでは聖俗、真偽の対立にさらにコントラストをつけるため、女優マルセルがジュネと対比的に使われているのである。「演劇が生み出す idolâtre」へのマルセルの嘆息に対し、ジュネはこう応える：

GENEST  
 Outre le vieil usage où nous treuvons le Monde,  
 Les vanitez encor, dont votre sexe abonde,  
 Vous font avec plaisir supporter cet ennuy,  
 Par qui tout vostre temps devient le temps d'autruy.

おそらく、同時代の演出でも、表向き迷惑がりながらも、女性の特性の一つとされていた「vanité」により、「plaisir」を隠し得ないといった演技だったのかもしれない。この作品中では「vanité」という概念が頻出し、「songe」、「illusion」、「feinte」といった類似概念とともに語彙的な連鎖を作り出していることにも注意する必要がある。

当時の女性に対する紋切り型と女優のイメージを重ねる箇所は数多い。最後にジャック・シエレルの発見した草稿中の、マルセルが化粧をめぐって仲間とやりとりする場面から引用しておこう<sup>14)</sup>。迫害された女性キリスト教徒はそんなに派手な恰好や化粧ではないという仲間の批評に対し、マルセルはゆずらない。ジュネによる仲介の言葉がおもしろい：

Non, non, point d'arguments.  
Lorsque l'on réunit les deux titres charmants  
Et de femme et d'actrice, en amour, en toilette  
On demande conseil pour n'agir qu'à sa tête.

時代の「女性」に対する覚めた皮肉は感じられるものの、マルセルは単に役者を生業とする女性でもなければ、女の性をもつ役者でもない。女性と女優とは二つの独立した「魅惑的な」肩書であり、マルセルは自分自身の中にこの二つの幻惑を同時に体現する新しい存在としてとらえられているのである。

いっぽう、ドリモンの*La Comedie de la comedie* (1662)<sup>15)</sup>も女優の現れるシーンが大きな位置をしめる作品であるが、こちらはかなり違った趣である。いわゆる演劇復興のためのプロパガンダに満ちた作品らしく、女優の礼賛がなされている。

#### LA COMEDIENNE

Ah Dieu! Je voy passer un qui fait l'idolastre,  
En venant m'aborder quand je suis au Theatre;  
J'en voy venir un autre, ils viennent m'aborder;  
Comment feray-je, ils vont beaucoup m'incomoder  
Ils s'en vont me parler de soupirs & de flâmes,  
Faire les patineurs, & les mourantes ames.

LE GALLAND

La belle, bon jour, vostre humble serviteur,  
Que vostre habit est riche, & de belle couleur,  
Ah Dieux! La belle estoffe, & la belle dentelle,  
Qui vous en a fait don? (I.4)

ロトルーでは女優の「女性らしい」気質が同時代の女性観に基づいて表現され、それなりのリアリズムを醸し出しているが、ドリモンの芝居では逆に女優の節度と教養がひきたてられている。その対比として、言い寄るギャラン達の無節操さ、劇芸術自体への無知が強調されているのである。同時に悲劇のヒロインとして高貴な感情を、しばしば王侯貴族から譲り受けた衣装で演じ出すことの許された存在として、興味をひくのが以下の部分である：

La COMEDIENE

Je m'en vais au theatre avec des sentimens  
Qui sont trop relevez pour tous vos complimens,  
Je sens que la fierté s'empare de mon ame,  
Ce n'est que pour des Roys que mon cœur est de flame

L'ESPINAY

Vous allez bien jouer estant de cette humeur,  
Vostre roolle est-il plain d'amour, ou de rigueur, (I.4)

コミカルな調子でカモフラージュされているものの、ここでも女優の存在は単なる擬態を生業とする女性に止まらない。感情の幻惑と王侯モデルの社会的幻惑が表裏一体となっている。これまで見てきたように、役者が体現するさまざまなイメージは、しばしば«en»という前置詞で役者に内在化される。同時に観客までもがその演劇的コミュニケーションの中で、«en»という言葉のベクトルに誘引され、役者という「場」に引き込まれていく。役者が演ずることによって創り出す感情の *impression / expression* の回路は観客と役者の二分化をつき崩す。観客自体のアイデンティティーが演技者によって支えられるという逆説を十七世紀は理論としてではなく、劇中劇という自己反省的な作品の中で表現し得たのである。この意味で、十七世紀における女優とは、さまざまな刺激を背負った«beau sexe」と、アンシアン・レジーム期を生きる

ものの定めともいえる社会的に限定された個人存在を超えて、限りなく重層化するイメージが内在化される場となりうるのである。

**\*女性と演劇 メディアとしての女優**

十七世紀フランスにおける職業演劇の定着、パリにおける演劇機構の成立とともにクローズアップされてくる「女優」という問題自体を取り扱う作品をいくつか論じてきた。彼女らは「女」とであると同時に、イメージの重層する「場」であり、それを送り届ける鏡としてのメディアなのである。しかし男たちは、自分自身、女優の存在に魅惑され続ける一方で、女性が演劇、文学に親しむことさえ危惧し続けている。女性が女優という文字どおりの「鏡」としてのメディアを介して手に入れる何かを、時代は恐れていたのであろうか。この問題について示唆してくれる資料は大変多い。Du Boscの *Honneste femme*、から Renaudotの記録（ジャンセニストやボシュエはいわずもがな）、フェヌロン、さらには十八世紀の女子教育論にいたるまで、立場ははっきりとしている。十七世紀前半に大きな影響をもったと考えられる Du Boscの著書も同時代の議論を十分に意識した書き方で、まず小説を糾弾し、演劇については「何をかいわんや」といった論調である：

«Peut estre que mon sentiment offensera celui de plusieurs à qui le mensonge semble plus beau que la verité.(..) et mesme quoy que nous sçachions bien que les objets qui nous touchent n'ayent jamais esté ou ne soient plus, nous ne laissons pas quelquefois d'avoir une compassion veritable pour des miseres feintes, & de verser des larmes pour des Bergers imaginaires. (pp.24-25) (...) on s'appriivoise si bien avec l'image du vice, qu'on ne craint plus quand on rencontre le vice mesme. Et depuis qu'on a perdu la pudeur, on est bien en danger de perdre ce qui ne se conserve que par elle. (P.37)»

現実よりも嘘、つまりイメージの方を愛するという人間の性癖、仮想の世界で涙を流すことのできる能力について十分注意が払われているのだが、このイメージは単なる現実のコピーではなく、現実へのイニシエーターでもある。イメージに触れることによって現実の悪徳への準備、導きがなされるとされる。

今日ではほとんどの心的表象をつごうよくさすようになり、意味を失ってしまったかのような「イメージ」だが、十七世紀においては、心的な意味に使われる場合でもイミタシオンによる複製、図像、彫像という意味が大きく影を落としている<sup>16)</sup>。悪徳は記号と具象性を兼ね備

えるイマージュの力により、導かれるものなのである。この背後にはもちろん、アリストテレスが『詩学』で指摘した人間の本質としての「イミタシオンへの嗜好」をドグマとして奉ずる伝統的思想がある。しかしイマージュについての思索はさらに記号的な記号、つまり対象から離れて、恣意的に形式化する言語についての危惧をよぶことになる。小説、演劇の危険性を情念の表現にとどまらず、情念の言語そのものにおいて指摘したジャンセニスト、ニコルの考え方<sup>17)</sup>は、このあたりにステップボードをもつと考えられる。

1640年だが、*Visionnaire* の Argument にデマレ・ド・サン・ソルランは既にこう書いている：

«L'amante d'Alexandre n'est pas une chose sans exemple, et il y a beaucoup de filles, qui, par la lecture des histoires et des romans, se sont esprises de certains heros, dont elles rebattoient les oreilles à tout le monde, et pour l'amour desquels elles mesprisoient tous les vivans.»<sup>18)</sup>

ただアレクサンドル大王を恋するメリスという登場人物は、「夢と現実」が区別がつかないといった類の単純な説明でかたづけられるわけではない。先だって引用したドリモンの *Comedie de la comedie* と表現上でも共通する点が多い。

«PHALANTE.

Rigoureuse Melisse, à qui reservez-vous  
Ce coeur si plein d'orgueil, si remply de couroux?  
(...)

MELISSE.

Je veux bien vous apprendre.

Après ce que j'ay leu de ce grand Alexandre,  
Ce dieu de la valeur, vainqueur de l'univers,  
Beau, courtois, liberal, adroit, sçavant et sage  
(...)

Je ne puis rien trouver digne de mon amour.  
C'est luy dont le merite a captivé mon ame,  
C'est luy pour qui je sens une amoureuse flame,  
Et doit-on s'estonner si ce puissant vainqueur,  
Ayant dompté la terre, a sçeu dompter mon coeur?» (II,1)

小説に毒された娘として、メリスは滑稽に扱われているものの、小説、さらには演劇の幻惑は、演じるものと受容者が共に生きることができる社会的幻惑につながっていることを忘れてはならない。そしてこの幻惑なくしてはアンシアン・レジームの現実の社会的秩序を超えていこうとする人間の力は生まれることがないのである。

世紀後半のフェヌロンの見解も女性に対する小説、演劇をかなり過激に危険視するものである。教育の失敗した娘（ただし、きちんとした教育がなされた娘なら、この危険から身を守ることができるという留保は読みとれる）は、その「*imagination*」自体がしっかりとした視座をもつことができない。従って小説や演劇の幻想を真に受けてしまうのだという。注目したいのはフェヌロンの視点がはっきりと現実世界への適応という観点からの論述だということである。

«Au contraire, les filles mal instruites et inappliquées ont une imagination toujours errante. (...) lisent tous les livres qui peuvent nourrir leur vanité; elles se passionnent pour des romans, pour des comédies, pour des récits d'aventures chimériques où l'amour profane est mêlé; elles se rendent l'esprit visionnaire en s'accoutumant au langage magnifique des héros de romans; elles se gâtent même par là pour le monde : car tous ces beaux sentiments en l'air, toutes ces passions généreuses, toutes ces aventures que l'auteur du roman a inventées pour le plaisir, n'ont aucun rapport avec les vrais motifs qui font agir dans le monde, et qui décident des affaires, ni avec les mécomptes qu'on trouve dans tout ce qu'on entreprend.

Une pauvre fille, pleine du tendre et du merveilleux qui l'ont charmée dans ses lectures, est étonnée de ne trouver point dans le monde de vrais personnages qui ressemblent à ces héros : elle voudrait vivre comme ces princesses imaginaires qui sont dans les romans toujours charmantes, toujours adorées, toujours au-dessus de tous les besoins. Quel dégoût pour elle de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détails du ménage !»<sup>19)</sup>

フェヌロン自身、人間の本質としての「*imitation*」を意識した上での論理なのだが、それでは女子が適応していかなければならない十七世紀における現実世界とは、いかほどのものだったというのだろうか。文字どおり、「*Quel dégoût pour elle de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détails du ménage!*」なのである。「*femmes sçavantes*」批判を展開して、女性を精神的にも知性的にも閉塞状態においておこうとした世紀前半の論理から、どれだけの違いもない（この意味で



は女性に対してよい読書の価値は認めた Du Bosc は Renaudot の記録に現れる弁論家などよりよほどく進歩的>ということだろう)。

いずれにしろ、小説や演劇の受容に対する批判は女性において、ことさらに激しかったいえるのだが、この状況を十分に意識したかのように、既に言及したスキュデリー、ドリモンもそれぞれ「女優」のアポロジーにくわえ、観客としての女性のアポロジーを展開する。女性による演劇受容が社会的に認知されることが主眼である。スキュデリーは、*Apologie du Theatre* の中でローマ時代の演劇についてこう述べている。

«il ne faut que se souvenir, que les Vestales qu'on enterroit vives, pour les moindres impuretez, une l'ayant esté pour avoir fait un vers qui disoit, qu'il y avoit bient du plaisir d'avoir un Mary, & d'en recevoir les carresses avoient neantmoins la permission, d'aller voir la Comedie: ce qui monstre qu'elle estoit purgée de toutes sortes d'ordures, puis que des Vierges Sacrées, alloient souvent l'escouter: & par concequent, que les loix auroient esté injustes, d'imprimer aucune tache d'infamie, à ceux qui ne disoyent pas une parole, qu'une Vestale ne pust entendre sans rougir»  
(p.75)

ヴェスタルを観客として持ち出して、演劇の内容と観客としての女性を同時に正当化しようとする戦略は、後にドリモンの *Comedie de la Comedie* (1662)でも利用されている。

#### Les DAMES

Pour moy, je vous le dis, jamais la Comedie  
N'eust tant d'attraits charmans, & tant de modestie,  
Le Theatre n'a rien que d'honneste & de beau,  
Chaque jour il produit un prodige nouveau,  
Les Vestalles pourroient avecque bien-sceance  
Ouir la Comedie, elle n'est qu'innocence,  
Produisant les douceurs d'un divertissement  
Elle instruit les enfans à vivre sagement. (I.2.)

ドリモンのこの作品は、グージュノ、スキュデリー以来の *Comédie des comédiens* の伝統にくわえて、スキュデリーの *Apologie* に汲むところが大きい。しかし、スキュデリーが「*Theatre François*」を擁護するために、単にローマ時代の演劇を先例として持ち出しているのにすぎないのに比べて、ここでははっきりと十七世紀フランス（およびその演劇）がローマ文化とオーバーラップさせられている。過去の権威と現在のルイ王朝のフランス演劇をオーバーラップさせることは戦略的には紛れもなく、前者を後者が乗り越えたとする象徴的な文学儀礼である。後の新旧論争をとりあげるまでもない。30年代から60年代にかけて頻繁に繰り返される演劇における「*Theatre François*」の高揚は、いわば当時のコンプレックスであった古典時代崇拜を裏返しにしたルイ王朝の文明礼賛なのである。

あまり、演劇資料として論じられることがないが、この問題についてはシャルル・ソレル<sup>20)</sup>が次のように述べている。

«Il est vray que le Cardinal de Richelieu de son temps avoit purifié le Theatre, et en avoit entierement banny les Farces ; mais elles ont recommencé depuis quelques années avec plus de liberté qu'auparavant. (...) mais si on ne se sert plus de ces pointes grossieres où il n'y avoit qu'un jeu de paroles sales proferées sans honte et sans respect ; ne connoist-on pas qu'en ce temps-cy on en dit presque de semblables ; mais plus finement et plus ouvertement ? Autrefois toutes les femmes se tiroient lors qu'on alloit commencer la Farce; aujourd'hui on leur veut donner le plaisir d'y demeurer, ayant caché la malice si agreablement, qu'on croit qu'elles la peuvent entendre sans rougir. Il y a des Pieces entieres qui sont de ce style, et d'autres qui ne causent pas moins de mal, à ce que l'on pense, par le mépris des loix du Mariage et de toutes les bonnes mœurs, ce qui est leur principal sujet ;»

リシュリユーと主にマレ劇場を中心にした演劇浄化の運動に関しては、現在われわれの多くが「フランス演劇史」の定説として考えている十七世紀の演劇の発展に非常に近い考え方である。が、かつてのファルスがより巧妙に包み隠され、それ故危険な形で復活しているという見解、そしてそれが女性観客との関係でとらえられていることについても注意を払うべきであろう。「かつてはファルスが始まる前に劇場から退いていた女性（女性観客自体が少なかったのだが）に対して、こういった喜劇なら大丈夫だと信じ込ませようとしている」という見かたが宗教サイドだけでなく、ソレルのような文人にも共有されていたのである。具体的にはモリエールおよび、モリエール同様バリーに「ファルス」を復活させるのに一役買った上、*La Comedie de la Comedie* で女性観客の開拓をねらったドリモンが槍玉に挙げられていると考えてよい。ドリ

モンの同作品中では、同時代のコケット批判<sup>21)</sup>を逆手にとって、演劇の女子教育への効用が強調されていたのである。

Ma fille est fort Coquette, & comme j'y apprehende  
Qu'une ville assiégée à la fin ne se rende,  
Je luy veux faire voir avec combien d'ardeur  
Une fille bien sage a soin de son honneur;  
Car le Theatre enfin, l'amour des Roys, des Reynes  
Est un crayon, parlant des actions humaines:  
Pour moy, j'eus tousjours soin de garder mon honneur,  
Et je veux que ma fille ait la mesme pudeur (I.2.)

ドリモンはこう女性登場人物に語らせているが、いずれにせよ、ここまで見てきたのは、男性側から見た女性と演劇、もしくは小説である。それでは女性自身が、自分たちの「性」が演劇に触れることに関してどう考えていたのだろうか。これについては、資料は相当少なくなってくる。十八世紀になってやっと、母親を読者として想定した女性の手による女子教育論が書かれる<sup>22)</sup>。ダンスや音楽の効用が述べられているが、演劇についてはこの時代になってもかなり慎重である。

«L'instant de mener les Filles aux spectacles doit être fixé d'après la justesse de leur discernement. Je voudrais qu'on eût commencé par leur faire lire les meilleures pieces de nos divers Théatres & encore qu'elles ne les ayent pas lues seules; ce seroit le moyen de les disposer à l'impression qu'elles doivent recevoir, & préparer l'impression à n'être que ce qu'il faut qu'elle soit.»<sup>23)</sup>

この演劇のもつ «impression» の力は、恐れられていると同時に所詮 «impression» にすぎぬものとして取り扱われている。このへんのところは十七世紀後半のフェヌロンの演劇論、小説論を発展させたものだろう。少なくともフェヌロンを代弁者とする時代の考え方を意識して書かれたものと考えていい。女性にとって演劇は危険であるものの «impression» をそれとして受けとめられるような受容者側の「成長」があればよいというのである。

## \*最後に

ずいぶん大きな問題を駆け足で見てきた感があるが、わたしにとって本論は、従来からの関心事である十七世紀における「imitation」の問題と、ここ何年か当時の社会資料について調べてきたことの出会う場となった。とりあえず今後の仕事の方角は示したつもりである。女性が女優という職業をとることによって、自らをイメージ、メディアとして振る舞い始めた時期の証言についてふれることになったが、女優は男性に対してだけでなく、女性に対しても刺激的なメディアだったのである。案の定、男性側から、演劇（それには女優による女性の表象が不可欠である）に女性が触れることに対し大きな危惧がもたれることになる。それでは、なぜこのイメージに対して、ことさらに女性がアクセスを禁じられたのだろうか。この問題については、別論文でももう少し詳しく論じることになるが、現時点で概括しておくべきなのは次の三点であると考えられる。

もちろん女性の勤め上げねばならない社会的な役割、家庭での仕事に対する時代の考え方がある。パリをはじめとした文字にアクセスを許された階層の人々にしても、女性は「ménage」と切っても切れない。女性は小説や演劇、さらには学問を通してよけいなことに考えを広げてはいけないのである。

二番目の理由だが、女性の本質として、「好奇心」や「fureur érotique」の問題により、女性はイメージをイメージとして処理する能力を持ちがたいと思われていたふしがある。

エヴァやパンドラの伝承を持ち出すまでもなく、十七世紀における科学知識は、この悪しき好奇心を女性の本質の一つとして位置づけていた。

「天上の位階で大天使が天使よりも上位に位置づけられるように、男性の精神は女性の精神よりも完全である。（・・・）この原因は肉体と魂の関係にある。女性は希薄で水っぽい血液を有するため（・・・）目前にあるものに心を奪われやすい」のである<sup>24)</sup>。実際、演劇のもつ「impression」の危険性は演劇自体に内在するものではなく、それに影響されやすい弱い精神にかかわるものだという議論が既に存在していた<sup>25)</sup>。

さらに本質的な問題として、女性が女優というメディアを通して、自らの性の新しい可能性の impression / expression に触れることは大変な危険であった。同時代の人々にとって、女性とは内部の力を羞恥の感情「pudeur」や文字どおりの無知によって押さえ込んだ危うい均衡のもとにある存在なのである。女優という「女性性」のメディアに男性がひかれるぶんだけ、いっそう一般の女性にとってこのイメージが危険視されたのは当然だったのであろう。イミタシオンとイメージは、幼少時から現れる人間の本質に関わる問題であり、この二項を触媒として、女性は同時代では困り込みきれない存在になりかねないのであるから。

---

NOTES

- <sup>1)</sup> NERVAL (Gérard). -Les filles du feu, édit. par Léon Céliier. -Paris: Garnier-Flammarion, 1965 p.114
- <sup>2)</sup> GOUGENOT (Le sieur de). -*La Comédie des comédiens*, 1633 texte présenté et annoté par David Shaw. - Exeter, University of Exeter, 1974. および CHAPPUZEAU (Samuel). -*Le Théâtre français*, éd. Georges Monval. -Paris, Bonnassies, 1876. [Ed. originale: Lyon: M. Mayer, 1674]
- <sup>3)</sup> *ibid.* p.109
- <sup>4)</sup> *ibid.* p.110
- <sup>5)</sup> *ibid.*
- <sup>6)</sup> *ibid.* p.111
- <sup>7)</sup> 拙論、「フェードルの序文」、『エイコス』8号、1994
- <sup>8)</sup> *ibid.*
- <sup>9)</sup> RENAUDOT, *Recueil général des Questions traitées ès conférences du Bureau d'adresse par les plus beaux esprits de ce temps*, 1655-1656, T.1, XIVe CONFERENCE. Du siège de la folie / quel est le plus enclin à l'Amour, l'homme ou la femme?
- <sup>10)</sup> *ibid.* T.2, SEPTANTE SEPTIEME CONFERENCE, Des Sorciers / de la fureur Erotique ou amoureuse
- <sup>11)</sup> SCUDERY (Georges de). -*La Comédie des comédiens* : poème de nouvelle invention. -Paris: A. Courbé, 1635. Texte présenté et annoté par Joan Crow. -Exeter: University of Exeter, 1975.
- <sup>12)</sup> FORESTIER (Georges).  
-"L'Actrice et le fâcheux dans les Comédie(s) des comédiens du XVIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mai/Juin 1980, -Paris: Armand Colin pp.355-365.
- <sup>13)</sup> «qui adore de faux Dieux (...) Ce mot vient du Grec *eidololatris*, composé d'*eidos*, *imago*, *image*, & de *latreuein*, *servire*, *servir*,.» Furetière, Dictionnaire universel, 1690.
- <sup>14)</sup> SCHERER Jacques による注釈。プレイヤー版 *Le Théâtre du XVIIe siècle*, t.1
- <sup>15)</sup> Dorimond, *La Comédie de la comédie* -Paris: J. RIBOU, 1662
- <sup>16)</sup> Furetière ではデカルト的な定義もなされている： «se dit encore des peintures qu'on se forme soy-même dans son esprit, par le meslange de plusieurs idées & impressions de choses qui nous ont passé par les sens.» Furetière, Dictionnaire universel, 1690.
- <sup>17)</sup> 前掲、拙論
- <sup>18)</sup> DESMARETS SAINT-SORLIN, *Les Visionnaires / COMEDIE*, 1640, dans *Théâtre Français au XVI et au*

---

XVII siècle, T.2, Edit.E.Fournier, p352

<sup>19)</sup> FENELON, *De l'éducation des filles*, (texte de 1696), édit. Par J. Le Brun, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983, p.95

<sup>20)</sup> SOREL Charles, *De la connoissance des bons livres / de la Poësie françoise de ses différentes especes, et principalement de la Comédie*. TRITE III / des pièces de Theatre. 1671.

<sup>21)</sup> いささか脱線することになるが、コケット批判は既に世紀前半には沸騰していたと考える。ダクールがコケットについてパロディー劇を書くのは世紀も終盤なのだが、Du Boscの著書を見ると、1632年の第一巻では取り扱われていないコケットについてのいましめが36年の第三巻に現れている。

<sup>22)</sup> *Traité de l'Education des femmes et cours complet d'instruction* -Paris, Ph -D.Pierres. M.DCC.LXXIX, anonyme.

<sup>23)</sup> *ibid.* p.61

<sup>24)</sup> Renaudot, *op. cit.* p.766. XLVI du vuide / du caprice des femmes «comme il y a un ordre dans les hierarchies celestes qui colloque les Archanges au dessus des Anges, aussi les esprits des hommes sont plus parfaits que ceux des femmes. On n'en trouvera point aussi la cause dans leurs coprs pris en particulier, autrement les belles seroient exemptes de ce vice (...) il s'en faut donc prendre au rapport & proportion du corps & de l'ame. Premièrement ils ont un sang plus aqueux, sereux & subtil, & comme tel plus aisé à estre agile & émeu par les objets presens.»

<sup>25)</sup> *ibid.* T.5 CCC.

『ロドギュヌ』におけるクレオパトルに関する考察

小林 卓

序 .....	30
§ 1 クレオパトル.....	32
§ 2 双子の王子.....	38
§ 3 ロドギュヌ.....	48
§ 4 太母としてのクレオパトル.....	53

序

この作品がコルネイユの嗜好にあったものであったことは様々な点から推測できる。たとえば、1660年に書かれた *EXAMEN* の中には、宮廷で私のもっとも好きな作品は何かという質問をよく受けたが、皆様方が『シンナ』や『ル・シッド』と答えるものとみなしていたので、あえてこの作品を挙げる訳には行かなかったという主意のことを述べている。<sup>\*1</sup>この作がいわゆる四大傑作とは色合いのかなり違った作品であることは一読して瞭然である。四大傑作（『ル・シッド』から『ポリュウクト』に至る作品群）は、教室で読めるという意味で全くクラシックな作品である。それらは訓育的であり、現にフランスの学生には読むことが強制され、著名な長台詞には暗唱を課され、また、課題をあげられて国語教育が模範とする答えを見つけなければならないなど、学生にとってはおぞましい古典になってしまっている。『ロドギュヌ』はそのようなものではない。その主人公クレオパトルは道徳的な人物でもないし、教育の現場で取り上げるに値するキャラクタとはとても言えないだろう。彼女に関する伝統的解釈は、古今を通じて優勢なモラリスティックな批評のお陰で辛辣否定的なものであった。作者自身がクレオパトルについて《かくも陰惨で道に外れた行為を為し得る》<sup>\*2</sup>とか、《彼女はきわめて極悪であり、どんな肉親殺しも彼女にとっては厭わしいものではない》<sup>\*3</sup>と言っているくらいである。にもかかわらず、コルネイユにとって、この作品が好みのものであったことは、自身の率直な嗜好と道徳の分離を意味するがために、作者自身にも不安をかきたたずにおかなかったであろう。そこで、コルネイユにしばしば見られる *casuistique* な弁解がなされるのである。よ

く知られた《これらの罪悪には何かしらとても高貴な魂の偉大さを伴っているので、その行為は厭うべきものだが、その行為の源泉は賞賛に値するのである》\*<sup>4</sup>一読すれば分かるような気がするが再読すると意味不明となる類の文章である。ドゥブロフスキは行為は悪だがその源はよいなどあり得ないと一蹴しているが\*<sup>5</sup>確かに、クレオパトルを道徳的に弁護することは不可能である。\*<sup>6</sup>ドゥブロフスキは同じ箇所、道徳的に救済するのは失敗しているが劇的に成功していることでコルネイユはこの作品の弁護をしようとしていると述べている。\*<sup>7</sup>だが、この点についても、多くの批評家の攻撃を受けてきたのである。〈真実らしさ〉が欠けている。とても本当とは思えない込み入った筋立て。即ち、ラシーヌに代表される古典主義的美学を信奉する批評家達の悪評が長きにわたって続いたのである。にもかかわらず、『ロドギユヌ』がコルネイユの多数の作品の中で、長きにわたって読まれ、或いは上演され続けてきたという事実は、ドゥブロフスキのいう劇的成功を肯定するものだろう。古典主義美学という先入観を取り去れば、この作品はドラマツルギー的には成功した実に面白い劇作なのである。一読しただけでは理解しがたい入り組んだ錯綜した筋立て、そのよい例を上げれば、アンチオキユスという名がここでは三人の登場人物に当てられている。まず、クレオパトルの初めの夫ニカノル、次にニカノルの弟でありクレオパトルの二番目の夫、そしてクレオパトルの二人の子供の中の一人にという具合である。そして、ちりばめられた多数の大小のサスペンス。コルネイユはあたかも観客や読者の理解力を試して楽しんでいるかのようであり、この悲劇のもつ〈implex〉は多数の批評家が悲嘆したように欠点と言うより、むしろ魅力の一つとさえとれるのである。それをあたかも巧妙に組み立てられた推理小説のごとく一つずつほぐして終幕の山場に上り詰める技巧は、劇作家コルネイユの技倆を存分に発揮したものであり、コルネイユが密かに自負したのも当然と言えよう\*<sup>8</sup>。コルネイユの多数の忘却に沈んだ作品群の中にあつて、未だに生きている作品である事実は、批評家や理論家の悪評にもかかわらず観客の支持をとりつけていることの紛れもない証拠\*<sup>9</sup>であるし、その理由を探ることは決して無駄骨ではないであろう。

ただし、私はここでこの戯曲をドラマツルギー的にその面白さを論じようとしているのではなく、作品の内容に立ち入って、特にその主人公であるクレオパトルについて、今まで余りにないがしろにされてきたキャラクタ、或いは余りに皮相的に単純に悪罵されてしまった主人公について論じたいと思うのである\*<sup>10</sup>。この作品の魅力は、単にドラマツルギー的な優れた技巧によるのではなく、主人公クレオパトルの人物像が観客に強くうったえるところにもあると思うからである。



§ 1 クレオパトル

コルネイユはクレオパトルについて、この作品に付した序の中で *〈cette seconde Médée〉* \*11 と叙しているが、これが女王の評価に決定的な影響を及ぼしたようである。確かに二人とも、夫と子供を殺害し、その復讐の怨念のはてなさはもはや人間の限界を超えてしまったような身震いを感じさせるほどのものである。しかしながら、メデの場合夫ジャゾンの愛の裏切りへの復讐としてかなり明快に解釈できるのに反して\*12、クレオパトルの場合はことはそれほど単純ではない。

クレオパトルの場合も、復讐、憎しみという語は頻繁に出てくるが、ニカノルがロドギユヌと結婚してパルティアにやってくることをニカノルの裏切りと単純に断定するわけにもいかないだろう。女王自身、ニカノルの死という虚報に踊らされたとはいえ、ニカノルの弟アンチオキユスと結婚するといういわば重婚をしているのである。クレオパトルとニカノルの関係は愛の裏切り、或いは嫉妬と言う情念の問題というよりもっと他の側面が大きいのである。この点で、クレオパトルが妻としての自らの身の潔白を主張したのは決して的是はずれではないし、

Je te dirai bien plus: sans violence aucune  
 J'aurais vu Nicanor épouser Rodogune,  
 Si content de lui plaire et de me dédaigner,  
 Il eût vécu chez elle en me laissant régner.  
 Son retour me fâchait plus que son hyménée,  
 Et j'aurais pu l'aimer, s'il ne l'eût couronnée. 463-468

この台詞が示すように、ニカノルとロドギユヌの結婚を平然と認めることができるのであり、少なくともクレオパトルの側にあつて、愛の裏切りという問題は小さく彼女の激情を燃え立たせたものはそうしたものではない。

そこで、女王を権謀術策に長けた権力欲の権化という見方が多くなされる結果となる。それは、全くの見当外れの解釈とは言えない。実際、クレオパトルの王位への執念は何物にもまさる情念である。

Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème, (nous soulignons)  
 Vois quel sang il me coûte, et tremble pour toi-même.  
 Tremble, te dis-je, et songe en dépit du traité

Que pour t'en faire un don je l'ai trop acheté. 423-426\*<sup>13</sup>

ここでロドギユヌに向けられた憎しみの暴発は、最初の夫ニカノルを取られた嫉妬心などから発するものではない。ロドギユヌが王妃として君臨することがどうしても耐えられないのである。長いシリアとパルティアとの戦闘に終結が付き、和平が結ばれ、その徴としてクレオパトルの長子とロドギユヌの婚儀が盛大に執り行われようとしているこの日、女王クレオパトルの憤激は募るばかりなのである。この日は女王が王冠を手放し、ロドギユヌに渡す日であるからである。ヒロイズムの文脈から辿るならば、ヒーローはオギュストのごとく正統な君主 (monarque) \*<sup>14</sup> に変貌することで正統性と権威を獲得できるのであるが\*<sup>15</sup>、正統性と権威というものは一度確立した後は、血筋が証拠立てるものであり、このことはコルネイユの劇的世界の黄金律であった。それは言うまでもなく、クレオパトルの政治的確信であった。シリアの正統な支配権はニカノルにあり、彼の死後はニカノルの長子の掌中に帰するものであった。クレオパトルが自らの子供にシリアの支配権を伝達するために彼女が払った労苦は苦心惨憺たるものであった。女王が自ら言うように《王位は途方もなく高い値段のもの》426 で、たやすく譲れるものではない。ニカノルがパルティア遠征で敗北を喫し捕囚の身になったのに乗じてトリフォンが反乱を起こした。シリアにはニカノルは戦死したという虚報が届いていたのである。そこで、女王は二人の王子をエジプトに退避させるとともに、ニカノルの弟アンチオキユスと結婚し、窮地を挽回したのである。アンチオキユスはトリフォンの謀反を鎮圧し、ついで兄の仇を討つためにパルティアに攻撃をかけたが、敵の掌中に陥る前に自害して果てる。ところが、図らずもニカノルはパルティアで囚われの身として生きていた。そして、クレオパトルの再婚を裏切るとみなして立腹し、パルティアの王女ロドギユヌと婚約してシリアに攻め上ったのである。クレオパトルを女王の座から引きずり降ろして屈辱を味合わせ、かつ彼女の子供から王位継承権を剥奪しようとする意図であった。この戦闘で女王は待ち伏せをかけてニカノルを殺害し、ロドギユヌを捕虜にするという勝利を得た。ここで、パルティア側は再度、シリア征伐を試み優勢に戦いを進めたため、シリア側も和平を申し込む羽目になり、パルティアはそれを拒否する勢いであったが、王女ロドギユヌが捕囚の身であることから和睦に応じることになった。その取り決めが、クレオパトルの長子がシリアの王位と領国を獲得し、かつロドギユヌを王妃として娶ることであった。

このような複雑な政略のせめぎあいを見るならば、女王を単なる権力欲の権化とか血に飢えた野獣と決めつけるのは単純すぎよう。彼女が身の証をたてることができず、前夫ニカノルの憤激と復讐を避けることができなかつたのは、彼女の全面的な責任に帰すことはできないだ

ろう。そして、ニカノルの殺害から以下の経緯はもうことの成り行きと言うしかないだろう。それでも、政治的に見るならば、女王は権謀術数に長けた政略家と評することに異存はない。

Si je cache en quel rang le ciel les a fait naître,  
Vois, vois que tant que l'ordre en demeure douteux,  
Aucun des deux ne règne, et je règne pour eux.  
Quoique ce soit un bien que l'un et l'autre attende,  
De crainte de le perdre aucun ne le demande;  
Cependant je possède, et leur droit incertain  
Me laisse avec leur sort leur sceptre dans la main:  
Voilà mon grand secret. 444-451

双子の兄弟の出生順を秘しておいて、実質的な支配権を我がものとしようとする配慮。或いは、王子達をエジプトの兄弟のもとに避難させておいた理由について、次のように夫アンチオキユスの権力を制限するためであることを打ち明けている。

Il(Antiochus) occupait leur trône et craignait leur présence,  
Et cette juste crainte assurait ma puissance.  
Mes ordres en étaient de point en point suivis,  
Quand je le menaçais du retour de mes fils.  
Voyant ce foudre prêt à suivre ma colère,  
Quoi qu'il me plût oser, il n'osait me déplaire,  
Et content malgré lui du vain titre de roi,  
S'il régnait au lieu d'eux, ce n'était que sous moi. 455-462

さらに、女王がどれほど王位への執念に燃えていたかを示すのは、次のような決定的な台詞でありクレオパトルの本性を赤裸に示したものである。

Je fis beaucoup alors, et ferais encor plus  
S'il était quelque voie, infâme ou légitime,  
*Que m'enseignât la gloire ou que m'ouvrît le crime,*  
Qui me pût conserver un bien que j'ai chéri

*Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari. (nous soulignons) 471-474*

彼女が至上の価値とする王位のためならば、恥も合法性も、栄光も罪もなんら分けられるものではない。それを保持するためならば、夫の血を流すのもかまわない。この台詞から、多くの人はクレオパトルを単なる権謀に長けた政略家ではなく、おぞましい不道徳な非人間的な者と解釈した。道徳性の欠如が何を意味するかを考察することもなく、自分のもつ近代的な道徳規準をもってクレオパトルを裁いたのである。

女王にとって何にも代え難い絶対的な価値である王位を手放さなければならないこの日、それは破滅の日になるはずであるが、彼女の台詞は自信に溢れた自己主張に裏打ちされている。

Délices de mon cœur, il faut que je te quitte.  
On m'y force, il le faut, mais on verra quel fruit  
En recevra bientôt celle qui m'y réduit.  
L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle:  
Autant que l'un fut grand, l'autre sera cruelle,  
Et puisqu'en te perdant, j'ai sur qui m'en venger,  
Ma perte est supportable, et mon mal est léger. 476-482

クレオパトルを術策に満ちた非道徳的な権力欲の権化という見方をとるならば、上述の台詞をどのように解釈できるのであろうか。

例えば、ドルトにとってヒーローとは何よりも国家の統一を至上価値として、そのためには私的情念はもとより他の価値をも犠牲するに厭わない人間を意味する。歴史的に言えば、リシュリューとルイ13世の死が封建制下の分裂と統一のせめぎあいのもとにあったフランスを解体してしまった。フランスはもはや統一の原理、それを具現化したヒーロー、その最上の例はオギュストであるが、を失うことになったのである。<sup>\*16</sup>従って、オギュストの後に登場するヒーローであるクレオパトルは権力を欲求しそれを欲することにおいて無上の執心を示すが、それは私情を抑圧しても解体した国家を再統一しようという政治的動機を持ったものではなかった。《彼女は単なる女王、国家よりも自らを優先するコルネイユ的ヒロインに過ぎない》<sup>\*17</sup>クレオパトルにとって権力とは、個人的な権力や栄光に達するための手段であったのである。つまり国家はクレオパトルによって私物化されたのであった。ドルトはフランスの17世紀史とコルネイユ劇を連動させ、コルネイユ劇に17世紀フランス史を読み込んだ批評家である。それは先行するベニシュの批評<sup>\*18</sup>のさらに緻密な発展とも言えるが、このような

見地を取る限り、コルネイユの英雄を政治的な角度、ことに王位をめぐる権力闘争からスポットを当てるように制限されざるを得ないだろう。そして、英雄の正統性はその政治的動機の純粋性によって測られることになる。

ドゥヴロフスキはドルトの業績をふまえた上で、それを17世紀フランス政治史の枠組みの中に閉塞することから解放し、より普遍的な人間の精神の運動の文脈に重ね合わせて読み込もうとした。彼にとってヒロイズムとは次の文章に要約できよう。《英雄は、貴族的秩序を維持しようとする限り、君主 *monarque* に向かって自らを超越していかなければならない。その道筋において、英雄は自然との争闘に出会う。なぜなら、自然を制圧することなくしては、ヒロイズムも君主制も存在しないからである。自然の内部に肉化されている限りの自己を放棄することによって、自己を脱自然化 *dé-naturant* しつつ自由は問題解決を決行することになる》\*<sup>19</sup>ドゥヴロフスキによれば、英雄はもはや血筋という自然によって正統性を維持できるのではなく、自然との苦渋に満ちた果敢な死闘を挑み勝利することによって、英雄は政治的にも倫理的にも自己の紛れもない正統性と權威を自己自身に向かって、そして大衆に対して得るのである。ところで、クレオパトルはこのような英雄的企図において挫折する。クレオパトルは王位への高い価値づけにもかかわらず、自然の奴隷に止まり、ドゥヴロフスキによれば女性\*<sup>20</sup>という生得の条件を否認するために王位を利用しているだけなのである。\*<sup>21</sup>クレオパトルはIV幕最後の独白で、

Je sais bien qu'en l'état où tous deux(deux princes) je les voi,  
 Il me les faut percer pour aller jusqu'à toi(Rodogune);  
 Mais qu'importe: mes mains sur le père enhardies  
 Pour un bras refusé sauront prendre deux vies,  
 Leurs jours également sont pour moi dangereux,  
 Sors de mon cœur, nature, ou fais qu'ils m'obéissent:  
 Fais-les servir ma haine, ou consens qu'ils périssent.1485-1492

この有名な台詞にもかかわらず、自然は女王の心胸を去ることはなかった。ここで言う自然は二人の王子への母親らしい感情と言うような皮相的なものではない。彼女は二人を殺そうとしたのであるから、そうしたセンチメンタルな感情を指しているものではないことは明瞭であろう。そうした意味での浅薄な感情、自然は彼女の胸から亡くなっていると言ってかまわない。クレオパトルの挫折が、究極的には自然を制圧できなかったことを意味するとは、もっと本質的に、彼女が脱自然化 *se dénaturer* できなかったということなのである。それは女王が生

まれたとき、もって生まれた性を否認することは不可能であったという意味である。それは彼女がこの世界の中に肉体を持った存在として誕生するための必須の条件だったのであり、肉化において人間は必然的に性を割り振られるのである。人間存在とは中性的存在ではあり得ず、必ず性的存在なのである。ところで、肉化の否定が不可能であるのと同じく、性の振り分けの否定も不可能なのである\*<sup>22</sup>。クレオパトルにできることは、そして今日の多くのフェミニストにも言えることは、女性という自らに定められた性的在り方の否定を敢行しようとして、反対の性即ち男性になることによって女性からの解放という命題をすり替えることである。より正確に言えば、男性になることはできようがないので、男性の模倣をするしかないのである\*<sup>23</sup>。彼女たちは女性という生来の条件を超越しようとして、常に女性という自然に捕らわれ、足をすくわれてしまっているのである。クレオパトルの英雄的企図が〈性と死闘〉に挑み優位を占めることであるとしたら、その挫折は不可避だったと言わねばならない。

以上、ドルトとドゥヴロフスキのクレオパトルへの見方を紹介したが、ドルトは個人的な栄光を欲するがために王冠に執心し、ドゥヴロフスキによれば、生得の自然的な性、あえて言うなら劣等な性\*<sup>24</sup>を超克するために王冠はなくてはならぬものであったと言うことになる。彼らの批評によって、少なくともクレオパトルは権力欲の権化であるとか、血に飢えた怪物であるといった長い間着せられてきた浅薄な汚名は消され、より立ち入った分析が始まったと言えよう。ただし、ドルトもドゥヴロフスキも女王の王冠への人並みはずれた執着を目にして、どうしても女王の振る舞いを政治的枠組みから完全に解放することはできなかった。そのため、クレオパトルの異常な人並み外れた〈王冠への愛着〉の底に何があったのかまで論議を進めることはかなわなかったのである。例えば、

*Souvent qui tarde trop se laisse prévenir.*

*Allons chercher le temps d'immoler mes victimes,*

*Et de me rendre heureuse à force de grands crimes.( nous soulignons)1494-1496*

この罪に陶醉するかのとき女王の心底には何が潜んでいたのか。血への渴望、生贄への愛着が、ドゥヴロフスキの言うように野獣の本性を現していないとすれば一体何に由来するのであろうか。彼らはそれらの疑問に答えることなく終わっている。

『ロドギユヌ』以降、正統な王位を確保して、国家或いは帝国の再建を図ろうとするヒロイックな王妃達が幾人も登場するが、彼女たちが直面した最大の障碍はその性であった。彼女たちはその性の故に、正統性を我がものにするのがかなわず、男性を媒介にしてしか正統な君主として君臨することができないのである。このことは、クレオパトルの例が十分に示して

いる。彼女の苦心惨憺にもかかわらず、結果的に王位を手放さなければならなかった最大の理由は、彼女が女性であることにあった。

これまでのコルネイユ劇は、ヒロイズムの観点からするなら、常に人間にまとりついて離れぬ自然との敢然たるそして悲劇的な死闘であった。ただし、主人公は男性であり己の自由を貫徹するために、他者、自己の肉体、感情、情念、欲求などと闘ってきたのであった。男性は無論男としての在り方を自然から振り当てられているのだが、ヒロイズムにおいては男性的な自我や意識は障碍になることはなくむしろ有利に働いた。だが、女性が英雄的投企に投じる場合、性との闘いという新しい要素が加わることになる。そのために後半のコルネイユ劇では、英雄は多く女性に変わり、彼女たちと〈性〉を介しての自然との死闘とのかかわりがコルネイユ的ヒロイズムの前面に出てくることになったのである。ここで、ヒロイズムは〈性との死闘〉という前例のない勝ち得ない闘いに直面し、遂にはおのれの限界を露に暴露する結果となろう。

これまで、クレオパトルについて政治的文脈からの分析について見てきた。権力欲の権化から、権謀術策に長けた政略家、血に飢えた非人間的な怪物、自らの権力と栄光に執着した野心家、その人間的条件から政治的正統性を得られなかった女王と様々な見方が交錯してきたが、これ以上女王について考察するためには他の登場人物についても瞥見する必要がある。

## § 2 双子の王子

クレオパトルにはニカノルとの間に双子の王子、アンチオキユスとセルキユスがおおり、二人の出生順の秘密を握っていることが彼女の支配権の源泉であることは前述した通りである。この場合、実際に知っているということより、知っていると思われていることが政治的に意味を持つのであり、おそらく女王自身も本当のところは知らないのではないかと思われる。ところで、この二人の王子はシリアの王位と領土をめぐる激しい対立関係に入るかと思うとそうではない。ドゥブロフスキは《性の倒錯》\*<sup>25</sup>と述べているが、女性が王位を確保しようと言うヒロイックな企図に動機づけられているのに引き較べ、彼らにはそのような動機がないのである。アンチオキユスは舞台上に登場するや早々、

Va le voir de ma part, Timagène, et lui dire  
Que pour cette beauté je lui cède l'empire,  
Mais porte-lui si haut la douceur de régner,  
Qu'à cet éclat du trône il se laisse gagner,  
Qu'il s'en laisse éblouir jusqu'à ne pas connaître

A quel prix je consens de l'accepter pour maître. 91-96

と述べ、セルキユスに王冠を譲渡するとともに、より価値のある美女（ロドギユヌ）を我がものにするというたくらみを洩らしている。一方では、ロドギユヌのもとに使いをやり、

Et vous, en ma faveur, voyez ce cher objet,  
Et tâchez d'abaisser ses yeux sur un sujet  
Qui peut-être aujourd'hui porterait la couronne,  
S'il n'attachait les siens à sa seule personne,  
Et ne la préférerait à cet illustre rang  
Pour qui les plus grands cœurs prodiguent tout leur sang. 97-102

と言わせている。国家に正統な王朝を創建するというヒロイズムの課題に身を挺するという英雄的企図は跡形なく崩壊し、国家の支配権は交換価値に墮し、しかも一人の女にも値しないという情けない有様になってしまったのである。そして、事情はセルキユスも同様である。

[je] vous cède

Tout ce que la couronne a de charmant en soi.  
Oui, Seigneur, car je parle à présent à mon Roi.  
Pour le trône cédé, cédez-moi Rodogune,  
Et je n'envierai point votre haute fortune. 120-124

王冠を譲るという謙譲の美德の影に潜むのは、ロドギユヌの美貌にうたれたリビドーの高まりであり、王子達においてヒロイズムは喪失してしまった。彼らはその生物学的性はどうかあれ、実質的には〈女〉に墮したのである。次の台詞はそれを明快に表現している。

*Un grand cœur cède un trône, et le cède avec gloire: (nous soulignons)*  
Cet effort de vertu couronne sa mémoire,  
Mais lorsqu'un digne objet a pu nous enflammer,  
Qui le cède est un lâche et ne sait pas aimer. 151-154



男であれ女であれ、このような言葉を語ったコルネイユ的英雄は存在しない。〈女〉に墮落したとは、ヒロイズムの要求する峻険な〈自然との死闘〉から逃走し男性的な意志を持って闘うことを放棄したことである。こうして英雄的投企から墮落し、その墮落を偽装するために〈humain〉な仮面を身につけた人物はコルネイユ的な〈généreux〉と並行して常に存在した。キュリアス、サビーヌなどがそうである。彼らは〈humain〉という見てくれのいい仮面の下に怯懦を隠し、英雄としての義務である英雄的企図の遂行に投身することを回避した。ドゥヴロフスキは〈bons sentiments〉と倫理は両立しないと述べているが\*26、ヒロイズムはもっとも困難な途を選択するのであり、安易や安逸を貪るものには無縁なのである。そのような者たちは状況を可視できず事態に対処する術も知らず全く受動的な立場に置かれ、出来合いの解決を待つしか能がなかったのである。アンチオキユスとセルキユスも同様であった。彼らは、王冠と愛人をそれぞれに分離することの非現実性に気づくと、次にすることは待つことしかなかったのである。

· Nous la faisons tous deux la femme d'un sujet!  
 Régnons:l'ambition ne peut être que belle,  
 Et pour elle quittée et reprise pour elle,  
 Et ce trône où tous deux nous osions renoncer,  
 Souhaitons-le tous deux, afin de l'y placer  
 C'est dans notre destin le seul conseil à prendre,  
 Nous pouvons nous *en plaindre* et nous devons *l'attendre*.  
 (nous soulignons) 162-168

こうして、二人の王子を〈自然との死闘〉というヒロイズムの中心命題から逸らせ、自然との密着に埋没させたのは、母という自然の及ぼす力であった。人は生まれながらに母とのウロボロスの一体感に浸っている。それは心地よい楽園であるために、いわゆる子宮願望として誰ものこころの奥底に眠っているものだが、人間が胎児期から幼児期、成人期へと成長していくためには、母との一体感を離れ、母に投影していた母元型を收拾し現実を客観できるようになることが要請される。世界中の伝説、民話に広がる竜殺しはこのウロボロスの一体からの分離の神話的表現である。この神話的母殺しを達成するのに必要なものが、ヒロイズムとアニマという元型である。ところが、二人の王子にあってヒロイズムは跡形なく消滅している。彼らは母との密着の中で完全に去勢されてしまったのだ。二人の王子が双子であるということ自体、二人の個人としての未発達を暗示しているようである。アニマとは本来男性の内に潜む女性性

であり、心理学的に言えば、男性の表面に出ている男性性の影に当たる。そして、影であるが故に、それは多分に無意識的であり男性自身には気づかれることなく、適当な現実の女性に投影され担われる。二人の王子はアニマ元型をロドギユヌに投影するのだが、王子達の男性性の不足はこの投影を水準の低いものにとどめ、また男性的意識によるアニマの意識化を不十分なものとする。アニマは各段階で様々な様相で出現し英雄を援助するが、特に青年期では英雄にアニマ投影を喚起させることで、母元型に集中していた英雄のリビドーが母元型から引き離されていくことが重要なのである。もしこの引き離しが成功せず、いつまでも母元型の許に留まるならば彼は結局母によって食われ呑み込まれてしまうだろう。古代の神話、伝説には女神によって動物に変えられたり、呑み込まれたり食われたり殺された人間の例が至る所に見られる。それは女神（＝母）の許から離れることができず、遂に人間としての自立にたどり着けなかった者の末路を示す神話的表現なのである。こうして、自立した自由な成人に達するためには、初めての強烈な恋の対象であった母親の下から逃れ去り自己を確立しなければならない。それはドゥヴロフスキの言う自然との死闘と相通ずるものでもあろう。このような心理的文脈から見れば、二人の王子は母元型であるクレオパトルの圏内を離れることができず、彼女に食われ去勢された〈永遠の少年〉に過ぎなかったのである。

母元型の力がいかに強力で子供たちをその支配下に止めおくかということは、アニマ元型を無力化しようとする意思に実現される。彼女の許にやってきた王子たちに、

Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.  
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,  
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aïnesse:  
La mort de Rodogune en nommera l'aîné! 642-645

と要求する。これはロドギユヌを王妃に就かせまいとする意思と同時にアニマへのリビドー投影を遮断し、自分の配下に止めおこうとするのである。これに対して、既に母に呑み込まれている二人の王子にはなんら抵抗する術はない。

彼らを母親の支配下から脱出させるためにロドギユヌというアニマが現れる。ロドギユヌこそ王子達を自立に導く格好のアニマであり得たのである。このアニマが王子たちに要求したのは、端的に母親の首をとること、つまり母殺しであった。

Princesse, ouvrez ce cœur, et jugez mieux du nôtre,  
Jugez mieux du beau feu qui brûle l'un et l'autre,

Et dites hautement à quel prix votre choix

Veut faire l'un de nous le plus heureux des rois. 1003-1006

王子たちが、このようにしてロドギユヌにその心を明かすように求めた言葉には未だ母親の保護から離脱していない幼稚さが見て取れよう。ロドギユヌの要求は彼らには思いもかけない途方もないものであったのだ。母親に去勢された王子達に母殺しなどなし得ないことであった\*<sup>27</sup>。ロドギユヌの選択にはもはや愛など入ってはいなかった。実際、彼女に選択などし得なかったのだ。

*Le destin des États est arbitre du leur,*

*Et l'ordre des traités règle tout dans leur cœur.*

*C'est lui que suit le mien, et non pas la couronne. (nous soulignons)*

J'aimerais l'un de vous, parce qu'il me l'ordonne;

Du secret révélé j'en prendrai le pouvoir,

Et mon amour pour naître attendra mon devoir. 933-938

ロドギユヌは和平条約の規定に従うしかなかったし、しかも彼女のつれあいであり、王となるべき人物を選ぶ権利は女王にあったのである。そこで、ロドギユヌは国家の義務に忠実に従う王女という役割を選択せざるを得なかったのであり、彼女自身の自我は、即ち女王への復讐という私怨は次のような形で表現されたのである。

Tremblez, Princes, tremblez au nom de votre père:

Il est mort, et pour moi, par les mains d'une mère.

Je l'avais oublié, sujette à d'autres lois,

Mais libre, je lui rends enfin ce que je dois.

C'est à vous de choisir mon amour ou ma haine.

J'aime les fils du Roi, je hais ceux de la Reine. 1019-1024

王女の義務として、女王の指名した王子と結婚するということと、夫ニカノル\*<sup>28</sup>の仇を討たねばならないと言う二つの義務に束縛されて、彼女の私的感情は女王への憎しみにはけ口を見出しただけだと言うべきだろう。ロドギユヌの王子たちへの最後通牒は王子たちを恐怖のどん底に落とし入れるものであった。

Appelez ce devoir haine, rigueur, colère:  
Pour gagner Rodogune il faut venger un père.  
Je me donne à ce prix, osez me mériter,  
Et voyez qui de vous daignera m'accepter.  
Adieu, Princes. 1043-1047

この時、セルキユスが

Ah! que vous me gênez  
Par cette retenue où vous vous obstinez!  
Faut-il encor régner? faut-il l'aimer encore? 1053-1055

と慨嘆したのに較べて、アンチオキユスは

Il faut plus de respect pour celle qu'on adore. 1056  
C'est et d'elle et de lui tenir bien peu de compte,  
Que faire une révolte et si pleine et si prompte. 1059-60

と言い、更にセルキユスの

Lorsque l'obéissance a tant d'impiété,  
La révolte devient une nécessité. 1061-62

という台詞に対して、

La révolte, mon frère, est bien précipitée,  
Quand la loi qu'elle rompt peut être rétractée,  
Et c'est à nos désirs trop de témérité  
De vouloir de tels biens avec facilité:  
Le ciel par les travaux veut qu'on monte à la gloire,  
Pour gagner un triomphe il faut une victoire. 1063-68

アンチオキユスは、このように返答している。ヒロイズムは常に安易を排し困難を選ぶという建て前を堂々と述べたのだが、所詮建て前に過ぎなかった。

Anti.:Je me sens affaiblir quand je vous encourage.  
Je frémis, je chancelle, et mon cœur abattu  
Suit tantôt sa douleur, et tantôt sa vertu.  
Mon frère, pardonnez à des discours sans suite,  
Qui font trop voir le trouble où mon âme est réduite. 1076-1080

〈アニマ殺し〉〈母殺し〉という難題を与えられて、二人の王子の取った態度は違っていた。セルキユスは出口の見つからない窮状に立たされて反抗に走り、王位も愛人も捨て去り闘争場裡から逃亡する。戦意放棄である。

Rodogune est à vous, puisque je vous fais Roi. 1110  
J'ai trouvé mon bonheur, saisissez-vous du vôtre:  
Je n'en suis point jaloux, et ma triste amitié  
Ne le verra jamais que d'un œil de pitié. 1112-1114

ネルソンは、ここにアンチオキユスとの友情を代え難いものとするために舞台から身を引くという高貴な自己犠牲を読み込んでいる。そして、野心と栄光の世界を放棄した点でポリュウクト以上であるとまで述べている。<sup>\*29</sup>ただし、この作品中でただ一人悲劇的主人公であり得た<sup>\*30</sup>セルキユスも表面にではなく、影に追いやられてたいていのコルネイユ劇のごとくその悲劇性は悲劇的な啓示にまで達することなく終わってしまっているというのがネルソンの見解である。だが、友情のために一切を放棄すると言うことを、ネルソンは餘にも表面的に解釈してはいないか。セルキユスはヒロイズムから逃走したばかりでなく、クレオパトルとロドギユヌの二人の女性から突きつけられた要求からも逃走したのである。彼のできることは逃走であり回避でしかないのだ。《私は幸福を見出した》と語るが、それがどのような幸福であるにせよ、ヒロイズムにとって幸福は無価値である。一方、そして、アンチオキユスについては、その堅固で失われることのない希望の保持において最高のコルネイユ的英雄であるとまで断じている。<sup>\*31</sup>ところが、この英雄が取った手段は涙に訴え懇願することでしかなかったのである。まず、母親に対しては血縁という自然と涙という感情に訴えることである。

Et détournant les yeux d'une mère cruelle,  
J'impute tout au sort qui m'a fait naître d'elle.  
Je conserve pourtant encore un peu d'espoir:  
Elle est *mère*, et le *sang* a beaucoup de pouvoir,  
Et le sort l'eût-il faite encore plus inhumaine,  
Une *larme* d'un *fils* peut amollir sa haine. 723-728 (nous soulignons)

Nomme encor notre amour une rébellion,  
Du moins souvenez-vous qu'elle n'a pris pour armes  
Que de *faibles soupirs* et d'*impuissantes larmes*. 1346-1348 (nous soulignons)

ネルソン自身認めるように、涙に訴えるというセンチメンタルな戦略<sup>\*32</sup>しかとれないアンチオキユスが何故ロドリグの系列につながる *généreux* と言えようか。<sup>\*33</sup>更に、ロドギユヌの本能的な愛がアンチオキユスに向かったことを、彼が長子であることの徴候とまでみなしている。<sup>\*34</sup>双子の王子の中で誰が長子であるかということはクレオパトルによって明かされることはないであろう。<sup>\*35</sup>それはクレオパトルにとって実質的な支配権の喪失を意味するからである。私は、クレオパトル自身も事実を知っていないのではないかと疑っているくらいである。女王に取っては、彼女だけが長子権をどのようにでも操作できるということで政略的には十分なのである。実際に、女王はアンチオキユスに向かって

Rodogune est à vous aussi bien que l'empire.  
Rendez grâces aux Dieux qui vous ont fait l'aîné:  
Possédez-la, régnerez. 1356-1358

と、言いつつ、セルキユスには

Le trône était à toi par le droit de naissance,  
Rodogune avec lui tombait en ta puissance,  
Tu devais l'épouser, tu devais être roi!  
Mais, comme ce secret n'est connu que de moi,  
*Je puis, comme je veux, tourner le droit d'aînesse*, (nous soulignons)  
Et donne à ton rival ton sceptre et ta maîtresse. 1419-24

と言っているくらいであり、それは政治的操作の道具でしかなく、事実は不分明である方がよいのである。

アンチオキユスとセルキユスを高く評価するのは、初めに述べたように二人の間に見られた王位を譲り合うという〈combat amical\*<sup>36</sup>〉の高貴さを認めるからである。即ち、二人は王位と愛人をめぐっての妥協を許さないライバルなのである。初めに二人が思ったように、王位と愛人を分け合うようなことはできない。一方は王冠と美女を掌中にし、他方はすべてを失うしかないのである。このようにして、兄弟同士の対等性が失われようとしているとき、それを埋め合わせかつ超越するものとして彼らが持ち出したのが友情と言う価値であった。

*Il faut qu'en ce grand jour*

*Notre amitié triomphe aussi bien que l'amour. (nous soulignons)169-170*

*Malgré l'éclat du trône et l'amour d'une femme,*

*Faisons si bien régner l'amitié sur notre l'âme,*

*Q'étouffant dans notre perte un regret suborneur,*

*Dans le bonheur d'un frère on trouve son bonheur. 191-194*

*Ainsi notre amitié, triomphante à son tour,*

*Vaincra la jalousie en cédant à l'amour,*

*Et de notre destin bravant l'ordre barbare,*

*Trouvera des douceurs aux maux qu'il nous prépare.197-200*

このような一見高邁な友情に陶醉するのも勝手だが、上述したように、二人の王位の譲り合いには、王位よりもロドギユヌを獲得したいとする底意が隠れていたのである。これを真実な友情と命名することはできないだろう。そして、王位と愛人を分離するすることができないことが明白になったとき、友情に過酷な運命に対する慰謝を求める他なくなった。或いは、せめて自分達の正当性を友情に価値づけようとしたということである。そもそもこうした一見高邁なストイックな台詞に、

*Anti.:Le pourrez-vous, mon frère!*

*Sel.: Ah! que vous me pressez!*

*Je le voudrais du moins, mon frère, et c'est assez,*

*Et ma raison sur moi gardera tant d'empire,*

## Que je désavouerais mon cœur s'il en soupire. 201-204

といった弱々しい言葉が続くのである。

真正で峻険なヒロイズムから墮落した兄弟達は〈人間的〉な価値を選択するしかなかったのだろう。もっとも、それも価値と言いうる実質をもったものではなかった。これらの人物群はキュリアス以来お馴染みの人物達であることは前述したが、所詮評価するにも足りないのである。

アンチオキユスとセルキユスはニカノルの正統性を継承する王として、シリアに君臨しその内的外的秩序を收拾維持すべき義務を課せられていた。それが英雄としての課題であったのである。ところが、そのような課題は一顧だにされず打ち捨てられ、ヒロイズムが背負うべき重荷は女王とロドギユヌという女性の手に移された。これをドゥヴロフスキは〈性の倒錯〉<sup>\*37</sup>と呼んでいるが、ヒロイズムが男性から女性の手に移されたとき、その真正さは失われ、歪曲されざるを得なくなったのである。

政治的に言えば正統王朝の建設というヒロイズムに課せられた命題は、心理的に言えば母なるものからの分離、自己と同等の女性を獲得し協同して新たな王国＝家庭の建設を意味する。アンチオキユスとセルキユスはそのいずれにおいても挫折した。アニマの獲得に失敗したのは、根本的には王子達が母に包み込まれてしまっていたからだが、次に彼らがアニマ元型を投射したロドギユヌがそれを受け入れるだけエロスを発達させていなかったからである。ヒロイズムのもくろみはクレオパトルとロドギユヌの二人の女性の手に移されることになる。しかし、先に述べたように<sup>\*38</sup>彼女たちは女性という性を持っているが故に、自身で正統性を打ち立てることができず、男性を媒介することによってしかそれは可能ではない。そのために、彼女たちのヒロイズムは屈折を蒙る。彼女たちが王子たちに要求した、〈母殺し〉、〈アニマ殺し〉のいずれもが、ヒロイズムの根源的な企図である〈自然との死闘〉を意味するものであったにもかかわらず、〈罪悪的〉な印象を免れないでいる。〈罪悪的〉とは、二人の王子におけるヒロイズムの消滅、換言すればクレオパトルという母元型に食われ去勢されてしまった王子達の不能の故に、ヒロインの英雄的企図が強いたやむを得ない振る舞いでしかなかったのであり、その実はヒロイズムであった。



§ 3 ロドギユヌ

ロドギユヌは、この戯曲におけるキー・パーソンである。もしこの王女が登場しなかったならば、母元型と子供との自立をめぐる闘争乃至葛藤、或いは呑み込む龍と英雄との争闘として比較的単純な図式に還元できただろう。コルネイユはこの戯曲の表題が『クレオパトル』ではなく『ロドギユヌ』になった理由を、エジプトの有名な女王と間違われてはならないからと、無頓着に何ごとでもないかのごとくぶっきらぼうな説明をつけているが\*39、これはコルネイユ流の韜晦であって、こういう言葉を真に受けてはならないだろう。

政治的見地から言うならば、ロドギユヌが持つ比重は大きくはないはずである。この点で、多くの批評家が誤りを犯しているように思われる。彼女はパルティアの王女であり、シリアとは本来無関係である。ましてや、シリアに正統王朝を建てる義務などあり得ない。ロドギユヌがシリアと関わったのは、パルティアに捕囚となっていたニカノルと結婚したからである。ニカノルがシリアの正統な王位を代表し、そしてその長子がそれを継承することは疑い得ない規定であり、その長子が存在する以上、少なくともニカノルとロドギユヌとの間に子供ができない限り、シリア王朝の継承権に混乱は起こり得ないのである。ところが、クレオパトルを罰しようとしてシリアに遠征したニカノルは、逆に戦死しロドギユヌは捕虜となった。今ロドギユヌに残されたことは、

Pour rendre enfin justice aux mânes d'un grand roi,  
 Rapportez à mes yeux son image sanglante,  
 D'amour et de fureur encore étincelante,  
 Telle que je le vis, quand tout percé de coups  
 Il me cria: «Vengeance! Adieu: je meurs pour vous!» 858-862

と言いつつ死んだ夫ニカノルの仇を討つこと、そして彼女自身が受けた捕虜の屈辱を雪辱することしかないはずである。これはすべてクレオパトルに対する私怨であり、王位の正統性をめぐる政治的秩序の問題ではない。そもそもロドギユヌは自分自身を

Je suivais mon destin en victime d'État. (nous soulignons) 874

と納得していたはずである。彼女は完全に政略の道具でしかなかった。ニカノルとの結婚はパルティアがシリアを攻略するための口実を作るためであったし、今度はパルティアとシリアと

の和平の道具として、シリアの王妃となることが定められた。ロドギュヌ自身の台詞をもう一度引用しよう。

Mais pardonne au *devoir* que m'impose mon rang.  
Plus la haute naissance approche des couronnes,  
Plus cette grandeur même *asservit* nos personnes.  
Nous n'avons point de cœur pour aimer ni haïr,  
Toutes nos passions ne savent qu'*obéir*. (nous soulignons) 866-870

ロドギュヌが変わったと言え、シリアに来て、愛が芽生えたことである。つまり、彼女の中の眠っていたエロスが蠢動し始めたのである。これは男性がアニマの導きによって母元型を離脱するように、女性にとってもエディプスからの別離を促す大切な段階なのである。ロドギュヌは〈sourir〉によって図らずも自分の愛を洩らす、

Prince, qu'ai-je entendu? parce que je soupire,  
Vous présumez que j'aime, et vous m'osez le dire! 1131-1132

とりあえず、それは亡き夫へのものであると取り繕う。

Lorsque j'ai soupiré, ce n'était pas pour vous,  
J'ai donné ces soupirs aux mânes d'un époux 1153-1154

そして、自分の愛も王冠もセルキュスに譲るというアンチオキユスとの会話の中で、ロドギュヌは自分の心中に潜む深奥の思いを表出せざるを得なくなった。

Hélas! Prince.

Est-ce encore le Roi que vous plaignez?

Ce soupir ne va-t-il que vers l'ombre d'un père? 1198-99

Allez, ou pour le moins rappelez votre frère.

Le combat pour mon âme était moins dangereux

Lorsque je vous avais à combattre tous deux:

Vous êtes plus fort seul que vous n'étiez ensemble,

Je vous bravais tantôt, et maintenant je tremble.  
*J'aime; n'abusez pas, Prince, de mon secret,*  
Au milieu de ma haine *il m'échappe à regret,*(nous soulignons)  
Mais enfin il m'échappe, et cette retenue  
Ne peut plus soutenir l'effort de votre vue.  
Oui, j'aime un de vous deux malgré ce grand courroux,  
Et ce dernier soupir dit assez que c'est vous. 1200-1210

こうしてアンチキユスへの愛を吐露したロドギユヌには、義務と愛との葛藤というコルネイユ劇にお馴染みの主題が現れ、英雄的或いは悲劇的な超克の可能性がほの見えるかのようであるが、それが貫徹されたとは言い難い。ドゥヴロフスキはロドギユヌについて《ロドギユヌはアンチオキユスの背後で支配していくであろう、実際支配するに価する唯一の人物だ。なぜなら、一瞬たりとも君主制の企図と感情を混淆しないからだ》\*40と、高い評価を与えているが、ロドギユヌは感情を超越したと言うよりも、〈victime d'État〉から、アンチオキユスに出会うことで感情を持った人間に変わったと言うべきだろう。従って、クレオパトルがセルキユスを王位継承者に選んでいたならば、義務と愛の相克というコルネイユ的悲劇が実現し得ただろう。そのような成り行きにならなかったのは、ロドギユヌ自身のヒロイックな奮闘のためではなく、全くの偶然のお陰である。つまり、アンチオキユスの背後でなら支配することができたかもしれないが、セルキユスの場合にもできたかどうかは断言できないだろう。彼女自身いかに王冠に関心を抱き、シリアの王朝の正統性を掌中にしようとしても、彼女自身の力ではできないことであった。二人の王子の媒介によるしかないのであるが、二人とも彼女の画策に同調はしなかったのである。

ロドギユヌの中にコルネイユに典型的な義務と愛との葛藤を見ようとするネルソンは、官能的乃至自然的な愛の現れを王女の内に明確に認めている。\*41

*Il est des nœuds secrets, il est des sympathies*  
*Dont par le doux rapport les âmes assorties*  
*S'attachent l'une à l'autre et se laisser piquer*  
*Par ce je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.* (nous soulignons)  
C'est par là que l'un d'eux obtient la préférence:  
Je crois voir l'autre encore avec indifférence; 359-364  
Mais cette indifférence est une aversion

Lorsque je la compare avec ma passion.

Etrange effet d'amour, incroyable chimère! 365-367

ここに表白されたラシーヌ的な非合理的な愛には悲劇的な可能性が潜在している。しかし、またロドギユヌは〈victim d'État〉としての自身のアイデンティティを決して放棄するわけではない。

Quelque époux que le ciel veuille me destiner,

C'est à lui *pleinement* que je veux me donner.

De celui que je crains si je suis le partage,

Je saurai l'accepter avec *même visage*. (nous soulignons) 373-376

何の説明もつけられない不可解な愛の行く先は、人間の思いを越えて天の思量に委ねるしかない。愛するものと愛しないものとの果てしない差異にも関わらず、彼女はどちらも同様に《残すところなく》与え、《同じ表情を》して受け入れると言うのだ。このロドギユヌの態度に義務と愛の葛藤が伺えるだろうか。ここには何よりも政治的権力の争奪に一切を賭ける政略家の顔しか浮かんでこない。それが言い過ぎならば、国家のために自己を犠牲にしてはばからない王女の姿しか見えないのである。ロドギユヌにあつては王冠と自然の感情との価値の差異はクレオパトルと同様決定的なものであつた。ロドギユヌが何故シリアの正統な王権に執着するのか、その理由は薄弱であることを前述したが、夫ニカノルの復讐の故にというならば、それは政治的動機からと言うより感情的動機からというべきであろうし、ニカノルと先妻クレオパトルとの間に王子が生まれている以上彼女がシリアの王位を要求する理由は薄い。従って、ドゥヴロフスキが言うように、《ロドギユヌだけが、君主制の正当な言葉を語っている》というのは、過大評価でしかないのである。彼女の行動には明らかに王位を奪取しようと言う〈ambitieux〉の要素が潜んでいる。<sup>\*42</sup>

そもそもロドギユヌとニカノルの実体的関係がどのようなものであつたのか、それが真に愛情の交わされた関係であつたのか非常に疑わしい。ネルソンはロドギユヌとニカノルの関係は愛人関係と言うより、父と娘の关系到近いと述べ<sup>\*43</sup>、従って、ロドギユヌのクレオパトルへの復讐はシメヌの様に〈家〉の名誉を傷つけられたことへの報復とみなされる。ロドギユヌがニカノルの復讐を求める背後には真に愛した夫のためというより、クレオパトルに敵対するための名分に過ぎないという印象が拭い得ないのである。従って、ロドギユヌのシリアの王位

要求には政治的妥当性はなく、私怨からそしてパルティアの国家利益に奉仕するためということができらるだろう。

ロドギユヌが母の強力な引力圏に囚われていた王子を離脱させるアニマになれなかった最大の理由は、彼女自身が自らの内なるアニムスに支配され、王子のアニマの投影を受け入れる準備ができていなかったためである。一度は自分の自然で官能的な愛を認め告白もしながら再度抑圧し、それを無意識の暗い影の中に放擲した。自分は〈victime d'État〉であるという、父から受け継いだ論理が優先して母から継承したエロスは抑圧され、十分な発達を遂げなかったのである。女性性の二要素のうち論理が打ち勝ち豊かな生命をもたらすエロスが未熟に保たれてしまった。もし彼女がそのエロスを十分に発達させ得たならば、高いレベルのアニマとなり得ただろう。ドゥブロフスキがクレオパトルについて言っていることは、むしろロドギユヌについての的確に当てはまるだろう。つまり、彼女こそ自分の性に逆らい、自らの女性性を開花することができなかつたのである。

無論、二人の王子におけるヒロイズムの喪失が、クレオパトルとロドギユヌの二人の女性の王冠をめぐる争闘を屈曲し、政治的にも心理的にも瓦解させたのであるが、とりわけ、母親に呑み込まれた王子達を救い出せなかつたという意味で、ロドギユヌの責任は大きかつたのである。彼女がそのアニマというアイデンティティを放棄することなく、英雄の導き手としての役割を固執したならば、王子達を英雄の道に復帰させる一縷の望みはあつたであろう。

ところで、ネルソンはロドギユヌとクレオパトルとどちらに復讐の根拠があるかという点に関して、プラグマティックな解決をコルネイユは示していると指摘し、ロドギユヌはニカノルの心を奪つたのに対し、クレオパトルはニカノルの生命を奪つたのだからクレオパトルの罪の方が重いとするのである。<sup>\*44</sup>この議論が疑わしいことは、註で論じたが、ネルソンは倫理的な議論を避け、父を殺した母を殺す報復は、劇作上古くからの敬意をもたれた慣例であるとして決着をつけている。<sup>\*45</sup>ネルソンの議論で最も問題になるのは、ロドギユヌは本当にニカノルの心を奪つたのであろうかということである。ネルソン自身、二人の間に成熟した愛情関係が成立していた感じがしないと述べているように、ロドギユヌは自身何度も述べているように〈victime d'État〉であつたのであり、パルティアの政略のために自分自身を利用させることになんら躊躇いを持たなかつた。ロドギユヌがニカノルと結婚したのは、ニカノルがクレオパトルの不貞に憤激してシリアに攻め上ろうとしたのに乗じて、王女を娶せシリアの支配権を手にしようとするパルティアの画策に同調した故であろう。そして、シリアとパルティアの和平の徴としてシリア側の王位継承者と結婚することに同意したのも、パルティアの政治的意図を何よりも優先したからである。

このようにロドギユヌを解釈するならば、彼女も王子達を同じくヒロイズムを破棄して自立への欲求を挫折させた非一英雄と言えるのである。ただ、彼女の場合は母に呑み込まれたと言うより、父に食われてしまった。父元型から継承した論理が彼女の内で肥大し彼女を支配し振り回したために、母元型から受けたエロスは圧迫され、その生命に満ちた豊饒を開花させることにならなかったのである。ロドギユヌがアニマとして、王子達に援助の手を差し伸べられなかったのは、王子達のヒロイズムの喪失の他にこのような事情からでもあった。

#### § 4 太母としてのクレオパトル

クレオパトルを理解しようとするとき、アリドルを持ち出したのはおそらくドルトが最初であろう。クレオパトルの

Sors de mon cœur, nature 1491

という句はアリドルの

Ma liberté naîtra de ma punition. *La Place Royale*\*<sup>46</sup> 260

を反響していると指摘している。<sup>\*47</sup>ドルトはクレオパトルはアリドルについて定義した意味においてまったくヒーローであるとし、アリドル的英雄について《コルネイユのドラマツルギーの転換点に我々は立っている。コルネイユは英雄を発見したのだ。そして、英雄を現実化した。たぶん抽象的にである。よって、コルネイユが我々に示したのは、貴族的英雄の肥大化した傲慢で脆い像なのである。なぜなら、それはブルジョワが夢想したヒーロー、見せかけ(*le paraître*)に魅了せられて、その実体(*l'être*)を見せかけの下位に置いたヒーローだからである。このヒーローに取っては、すべての行為(*actions*)はパフォーマンス(*gestes*)となってしまう、世界と時間はただの一瞬間、ただ一度の現前に還元される。そこでは実体と見せかけが混淆して死に出口を見いだすことになる現実の極限に位置するヒーローなのである》<sup>\*48</sup>

アリドルとアンジェリックは深く堅固な愛によって結合されている。

Angélique: Alidor a mon cœur et l'aura tout entier; *La Place Royale* 40

Alidor: Mais las! elle est parfaite, et sa perfection

N'approche point encor de son affection;  
Point de refus pour moi, point d'heures inégales; *La Place Royale* 191-193

しかし、この深く理想的など言ってもよい愛がアリドルにとっては耐え難い苦痛となっているのである。

Rien moins, et c'est par là que redouble *ma peine*,  
Ce n'est qu'en *m'aimant trop qu'elle me fait mourir*, (nous soulignons)  
Un moment de froideur, et je pourrais guérir;  
Une mauvaise œillade, un peu de jalousie,  
Et j'en aurais soudain passé ma fantaisie; *La Place Royale* 186-190

アンジェリックとの何の障碍のない愛を抑制と感じ、忌まわしい隷属とみなしたのはアリドルにとって愛を上回る価値、どんな代償を払っても放棄できない自由があったからである。その自由を得るには、アンジェリックの肉体が放つ余りにも蠱惑的な束縛・鎖を断ち切らなければならなかった。

Je n'ai que trop languì sous de *si rudes gênes*:  
A tel prix que ce soit, *il faut rompre mes chaînes*,  
(nous soulignons) *La Place Royale* 221-222

自然の属性の一つである美貌との争闘に入り、その圧倒的な魅力の力から自己を解放しようとする試行において、それはヒロイズムへの初歩的な一段階を印したと言えよう。しかし、アリドルが垂涎してやまない自由、確固たる自立性を求めて、その目的にとってはもっとも障碍であったアンジェリックを捨て去ったとき、アリドルは案に相違してヒロイズムの光輝を得ることなく、かえって出口のない袋小路に入ってしまったのである。彼は結局アンジェリックの美貌を断念するという自然との死闘で自らの意思を自由にできず、友人に譲渡するという姑息な手段に訴えたり、アンジェリックを無理に拐帯して他人のものにすると言う数々の背信行為を働くのである。<sup>\*49</sup>自由への投企はドゥプロフスキによれば〈自然との死闘〉に勝利して得られるものであるし、後述するごとく心理学的には、男性性の自我と意識を母なる無意識から解放することでもある。しかし、アリドルは男性性の最大の特徴である意志の薄弱を披露して真の自由への途を失ってしまうのである。

Cependant Angélique enfermant dans un cloître  
Ses yeux dont nous craignons la fatale clarté,  
Les murs qui garderont ces tyrans de paroître  
Serviront de remarts à notre liberté.  
Je suis hors de péril qu'après son mariage  
Le bonheur d'un jaloux augmente mon ennui  
Et ne serai jamais sujet à cette rage  
Qui naît de voir son bien entre les mains d'autrui. *La Place Royale 1518-1525*

この『王宮広場』終幕を飾るアリドルの独白は、アンジェリックを断念する試行の不徹底さを余すところなく暴露している。つまりは、僧院の壁の中に物理的にアンジェリックを閉じこめることで、彼はアンジェリックとの分離にかりうじて成功したのである。ネルソンはアリドルに言及して、*half-vilain and half-hero*<sup>\*50</sup>と述べているが、これはドルトよりも後退した解釈と言えよう。〈vilain〉と〈hero〉の合成したキャラクタなのではなく、徹底した自由の希求という自ら打ち立てた意図を敢行しようとして意志の弱さの故に敗れ去った、不徹底、中途半端なキャラクタなのであり、これを徹底して完遂したのがクレオパトルである。そこでドルトのクレオパトル理解が次のようになされる。《クレオパトルはアリドルについて定義した意味で間違いなくヒーローである。女王の情念、その憎悪はむき出しの所有欲を表すものではない。クレオパトルが血に塗られた闘いをするのはただ王冠を保持しようとするためだけではない。それは何よりも自己自身であるためにであり、自らを万人を越えた者と置き、限界なき自由として措定しそしてかような者として自己自身に現前するためであった。》<sup>\*51</sup>

ここには単なる政治的争奪を越えて、自らのアイデンティティを確立しようとするクレオパトルの企図に対する理解の萌芽が伺える。このドルトの洞察がその後の批評において継承発展されなかったのは残念と言うしかない。クレオパトルを政治的闘争場裡と言う狭い枠組みを越えて把握する必要がある。ヒロイズムは心理学的に見るなら、母元型から抜け出て自立に向かっていく生育史上必然の闘いであると述べたが、ここでは更に一歩進んで太母元型という見地からクレオパトルを掌握することにしよう。

ノイマンは、ウロボロスから大いなる女性を経て、グレート・マザーに、さらにはより分化した形へと発展した過程を記述しているが、それを簡単に要約して示そう。<sup>\*52</sup>始原に自分の尾を咬んで丸くなった蛇ウロボロスがある。これは意識や自我がまだ未発達で幼い原初状態の象徴であり、対立物を包含する《大いなる環》であって、そこでは陽と陰、男性性と女性性、



意識と無意識とが混ざりあっている。ウロボロスは男の陽、女の陽、男の陰、女の陰という四つの象徴要素を含んでおり、これらは一定の配列も秩序もないまま協同作用する。始原の状況の中で、幼い自我は母性的な保護（女の陽）と生命に対する敵意（男の陰）を同時に体験する。また貪り食う女性の力（女の陰）と積極的に自我と意識を支える力（男の陽）を体験するのも同一の対象を通してである。これらの要素の混在は状況を不可視のものとし、意識はそれを適切に把握することができない。次に、《大いなる女性》 *magna mater* と《大いなる男性》 *magnus pater* の区別が現れる。大いなる女性は母性的ウロボロス\*<sup>53</sup>とウロボロスのグレート・マザー\*<sup>54</sup>の二面を持つ。ここで女性性は陽と陰の両極を持つが、それは秩序だっていないので、自我にとっては予見不能、理解不能のものとししか経験できない。この女性性の優勢な原元型の影には、陽と陰の男性的要素が含まれている。大いなる女性という原元型から太母の形象が現れる。ここに至って、各要素の間が秩序づけられる。太母 *great mother* は三つの形を持つ。よい母、恐るべき母、よく一悪い母である。良性の女性的（及び男性的）要素は良い母を形作り、グレート・マザーの統合体から独立して現れうる。否定的要素からは恐るべき母 *terrible mother* が形作られる。第三の姿は、よくかつ悪いもの、即ち典型的グレート・マザーである。ノイマンはそれぞれのイメージを現す形姿として、恐るべき母としてゴルゴ、良い母としてソフィア、グレート・マザーとしてイシスをあげているが無論他にも多数の例が挙げられよう。このように、太母元型は母元型よりも一層蒼古的でありより自然に近く、従って無意識的であると言える。それは生の神と死の神という両面的な面を持っている。生の神としては万物を育み慈しみ産む神であり、死の神としては破壊、攻撃性、一切を呑み込み貪り食う神である。

これらの属性は矛盾するもので、同一の対象に組み込まれるとは思えないかもしれないが、女性性の基本的性格の象徴としてノイマンは VAS（容器）をあげている\*<sup>55</sup>。それは保護するものとして外界の敵意から擁護・養育するとともに、また一面自らの内にしっかりと包み込んで離さないものでもある。従って、生と死という矛盾した二面性は女性性の根本原理だと言える。

ノイマンは別の書で更に徹底的に、女性性の本性を暴いている。太母と自我との関係を始原から辿っていく。世界と無意識の圧倒的な力の下にある幼児神。彼の意識と自我は余りに無力未発達のために、母との葛藤はまだ生じず、ウロボロス近親相姦の中にまどろみ眠って、たまに目覚めるがそれは意識と言えるほどのものではない。幼児神はウロボロス近親相姦の中で生まれ、殺され、再生するというサイクルを繰り返しているが、太母との庇護、親密な関係は変わらない\*<sup>56</sup>。次に、意識がある程度自己意識を持ち始めると、太母の息子かつ愛人となり、太母とは性の関係で結ばれるが、それは男根と子宮との関係に限定される。アッティス、アドニス、タムズ、オシリスという近東文化圏の神々は母に産み落とされたというだけではない。

むしろ、この母子関係は背後に退き、彼らは母の愛人となり、彼女に愛され、殺され、葬られ、悲しまれ、再び産み返される\*<sup>57</sup>。そして、処女であり娼婦（あるいは売春婦）である太母つまり豊饒性の原理としての太母の側面がある。、処女とは後世の父権制がロマンチックに空想したように無垢の意味ではない。誰からも独立し、どの男性にも属さないということである。従って、懐胎し出産しても、彼女は処女である\*<sup>58</sup>。彼女は大地の豊饒に責任を持つので、男根崇拜という儀礼を司るが、この男根崇拜には常に授精者の無名性、男根の独立性を特徴としている。彼女にとって男根は個人的、人間的なものではない。それは豊饒儀礼\*<sup>59</sup>の一つの要素に他ならない。彼女は売春婦であって誰にでも身を与えるが、誰のものにもならない。男性は偉大な豊饒原理の代表者である聖なる太母に男根として奉仕するのみである\*<sup>60</sup>。最後に、太母の持つ恐るべき母の面を取り上げねばならない。この太母の否定面で、二つの特徴を見いだすことができよう。一つは血に飢えた残酷な本性であり他は彼女の魔力である。血への渴望は太母の豊饒の表現なのである。ノイマンは語る《大地の母胎は授精されることを望み、血の供物と屍体は彼女の好物である。最初期の豊饒儀礼では聖なる生贄は八つ裂きにされ、その血まみれの各部分が高価な宝として分配され大地に捧げられ\*<sup>61</sup>、大地の豊饒性を作り出した》\*<sup>62</sup>ノイマンの大女神についての要約を引用しよう。《女性の持つ情動的な荒々しい情熱の性質は、その放縦さのゆえに、男性と意識にとっては恐怖である。女性的な奔放さが持つ危険な側面は、父権的な時代には抑圧され誤解され、欺瞞的に矮小化されているが、初期の時代にはまだ生きた体験であった。この危険な側面は少年期の発達段階で体験されるとはいえ、すべての男性の深層に不安として潜在し、意識が抑圧し偽ってもこの層とその働きとを無意識のうちにもっている場合には、いつでも有害な働きをする。女性の情動的な野蛮と残忍はしかし、神話が語るように、より高い自然の法則、即ち豊饒の法則の下にある。この狂躁的な本性は乱交の祭り、つまり豊饒の祭りで発揮されるばかりではない。女性たちも、いや女性たちこそ入り乱れて狂躁的儀式を祝うのである。（略）この儀式の中心はほとんどすべて、神一獣ないし獣一神を狂躁的に八つ裂きにすることが中心であり、その八つ裂きにされた血まみれの肉片は食べられる。死と八つ裂きこそが女性の豊饒を、したがって大地の豊饒を決定する。\*<sup>63</sup>》女性こそこの世界の豊饒に責任を持つ唯一の存在であり、そのために男性の生贄を求めてやまない。この豊饒儀礼における女性が示した、野蛮、残忍、狂乱、陶酔、奔放、荒れ狂う情熱、激情は男性と男性の未発達な意識にとってこのうえない恐怖であり、畏怖の的であった。それ故女性とは常に男性にとって魔力を秘めたヌミノースな存在であり、そのあらいがたい魔力は太古の恐怖を大方失ったとはいえ未だに男性の無意識の深くで猛威を揮っている。解体と去勢、破壊と呪縛、殺害と惑乱という太母の性格一即ち、女性の原点というべき豊饒が隠す血への渴望と貪り食う貪欲、そして男性の意識を呪縛し魅了してやまないヌミノースを次第次第に見

抜き、その圧倒的な力の専制から抜け出るには、長い歴史をかけて男性的自我一意識を発達させ強靱にして対抗することが必要だったのである。

太母の姿形をもう少し具体的に理解するために、二人の著作から引用する。最古の英雄詩『ギルガメシュ』の研究の中で、クルーガーは人類の始原に登場した太母の形姿を大要次のように述べている。

〈タムズの死はイシュタルの貪るような情熱、夏の灼熱によって引き起こされる。しかし、彼女は毎年彼を冥界から連れ戻すのである。彼女が冥界に行っている間、地上では殖生、生殖、成長のすべてが止まってしまう。ベールを被ったイシュタルは、花嫁、生命を与える春である。ベールを脱いだイシュタルは冥界の性質を帯び、死をもたらす愛人を殺す。彼女は死をも含む生命そのものであり、生命を与えるとともに破壊する。両価的な太母の元型に属する。しかし、彼女には母や恋人以外の面がある。彼女は「天と星の女王」であり、星の軍勢を率いる。ウルクでは愛と母の女神だが、北部のアッカド、ニネヴェではこうした性質を持っている。偉大な宿の主人としては、ディオニソスの特性も持っている。また、ビーナスでもあり、その紋章は8、あるいは16の光線をもつ星である。イシュタルのこういった多くの特徴、彼女の両価的、全体的な豊かさは彼女に捧げられた古い祈りの中にも感じられる。〉<sup>\*64</sup>キャンベルは次のようにインドの神話を引用している。《ある静かな日の午後、ラーマクリシュナ<sup>\*65</sup>は一人の美女がガンジス河から上がって来て、彼が瞑想している森に近づくのを目撃した。子供を産もうとしているところであるのにかれは気づいた。やがて、子供が生まれ、女はやさしく授乳した。しかし、ほどなくして、女は恐ろしい形相で幼児を醜く歪んだ口に運んで噛み砕き、むしゃむしゃと食べ出した。幼児を呑み込んでから、女はもと来た方向にとって返し、ガンジス河に姿を消した。この荘厳な女神の顕現を余すところなく確認できるのは、一人最高の悟りに達した天才だけである。凡夫の眼に映る女神の輝きはもっとぼんやりしていて、彼らの未熟な能力に適する程度に配慮した姿しかあらわさない。心の準備ができていない者が女神の全貌を凝視すれば、恐ろしい目に会わずにはすまないであろう。――それは牡鹿となった元気溢れる若者アクタイオンの不幸な例にみられるとおりでである。アクタイオンは聖者ではなかった。ほんらい、通常の間人（幼児性を持った人間）が抱くバランスを失した欲望と驚きと恐怖を抜きにして見なければ目に映らない御姿の顕現にたいして、かれは心の準備のできていない狩人に過ぎなかったのだ。<sup>\*66</sup>》この節を理解するにはキャンベルの次の考えが参考になろう。《女神は誘惑し、導き、英雄に足枷を破碎するよう命じる。そして英雄が女神の意向にあわせていけるととき、知るものと知られるものとの両者はいっさいの制限から解き放たれるであろう。女性とは感覚的冒険の聖なる極致へ導く者である。凡庸な眼に触れば女性は必要以上に劣った状態に貶められ、無知からくる邪悪な眼に触れば女性は陳腐醜悪な状態に呪縛される。反対に悟りを開

いた者の眼に触れるならば救済される。彼女が必要とする愛情と確信とをもって、はなはだしい動揺をしめさず彼女をありのままにみつめられる英雄は、潜在的には、彼女の創造した世界における王たる者であり、神の化身であるのだ。<sup>\*67</sup>これは女神のもつ魔力に幻惑されないためにどれほど意識を研ぎすまさなければならぬか語るものだし、《太母（キャンベルに従えば宇宙母）の形姿は、現実において最初に養育し保護するものが持っている女性的属性を宇宙そのものに帰属させることで成り立っている。この幻想は主として自然発生的なものである——というも幼児の母親にたいする態度と成人の周囲の物質世界にたいする態度とのあいだには、明瞭かつ密接な対応関係が存在するからである。》<sup>\*68</sup>ここでキャンベルは女性が男性に対してもつ強力なヌミノースの起源を生育史的に説明している。それは人間が生まれて初めて関係を持つ対象（一般に女性）との間に成立する関係の普遍化に始原を有する。圧倒的な母の力・その支配力、それに比べて自己の無力、この大きな差異が現実の生身の母にそれをはるかに越えた元型的イメージを投射する結果になる。こうした生育史的説明と、先に挙げたノイマンの人類史的説明は相俟って女性と男性的自我の関係を解釈することになる。個人的レベルでは成長により、また人類史上では母権制から父権制への移行により女性に投げかけられた元型的イメージは次第に撤収されていくが、否認されるわけではなく抑圧されて無意識の深みに入り込み、そこで猛威を揮うのである。従って、現代の男性にしても意識から消えて無意識に沈んだ女性の有する魔力に捕縛されアクタイオンのごとく八つ裂きにされ噛み砕かれ去勢されているのである。これを避けるには、キャンベルの言に従えば女神に対して幼児性のない成熟した態度で向かい合い、そのヌミノースを避けることであり、アクタイオンの如き凡夫は女性の魔力に八つ裂きにされるしかないのである。

太母は善悪、美醜、正不正と言う分け隔てを越えた無数の属性を持つが、特に血への渴望は彼女の豊饒性を示すもので、その養育と破壊の両価性はその存在にとって不可欠であり同一であった。この豊饒の大女神がなくては、地上は不毛に帰するであろう。ただ自我や意識が原始人や子供のように無力・脆弱なものである場合、人間はその圧倒的な重力圏の中で振り回され噛み砕かれることになる。人間はできる限り意識のエネルギー量を大きくし、太母＝容器の放つ心的引力を脱出しようとしなければならない。心理学的に見れば、これが自由の意味である。この過程でヒロイズムが関わる。英雄神話は、幼児から成人への成長の過程に見られる母なる無意識と男性的自我意識の葛藤という個人発達史と母権制から父権制への系統発生史の両方に関係する。

ここでは個人史に限定して述べると、太母との強烈な離れ難い初恋から分かれ、意識を発達させ、両親からの分離、両親間の識別、家庭からの巣立ちに対する恐怖を克服し、世に自分の個人的自律性を確立するためにはヒロイズムの持つ大胆な探求心と意志の強度が必ず要請

される。そして、成長が進み青年移行期に達すれば、男子はヒロイズムの一層の活性化とアニマ元型\*<sup>69</sup>の出現、女子ではヘタイラとアニムス元型\*<sup>70</sup>が活性化して、親元型の持っていた強烈な支配力が弛緩し薄れ、ついには両親に投影していた親元型が引き上げられるに至る。もしこの過程が順調に推移しなければ、太母及び太母から分化した母元型に呑み込まれることになる。太古の神話によく出てくる話しでは食われてしまうのだ。息子に対する呑み込みとしては、母という異性から分離できないため同性の内にも異性を求める同性愛として現れたり、すべての女性に母の万能の愛を希求するがために、消尽した女性に捨てられ、再び（理想の）女を探して終わることなき放浪を続けるドン・ファンとなったりする。娘に対しては、母によってその養育性が一方的に強化されるために、女は産むだけが使命の家事と子育てだけに生きる典型的な母親になる。逆に母によって女性本能が弱められたり消失されたりすると、その代償として、母の持つ女性性への嫉妬と母を陵駕しようとして、性的冒険にでかけるがたいていは失敗に終わる。<sup>\*71</sup>

太母に食われることを避けるには、英雄の逞しい意志で太母との闘いに勝利すること、そしてその結果得られるアニマという性愛対象によって人生で最初のそしてもっとも激しい母との恋を断念させてくれることが必要なのである。上述した言葉を使用すれば、ウロボロス近親相姦という樂園との切り離しを可能にするのは、強烈な男性的な意識とアニマの牽引力なのである。アニマとは本来グレート・マザーから分離・分化したものであり、様々な段階がある。初歩的なエロチックなアニマ、ロマンチックなアニマ、宗教的なアニマ、叡知的なアニマ（アテーネー、アルテミス\*<sup>72</sup>、菩薩）と段階が上がるにつれて自己との繋がり強いものとなる。アンチオキユスとセルキユスの二人がクレオパトルという太母に呑み込まれ去勢されてしまったのは彼らの意識が弱かった（ヒロイズムの消失）のと、アニマ＝ロドギユヌの牽引力が足りなかったからである。それは彼らのもつアニマ像のレベルが低かったことを意味している。キャンベルに従えば、二人の凡庸な眼がロドギユヌの放つ魔力にからめ取られ、二人とも食いちぎられたと言えよう。もし意識化が不徹底ならば、男の子は永久に両親の影から、特に母の呪縛を逃れることができずいわゆる（永遠の少年\*<sup>73</sup>）で終わってしまうだろう。アンチオキユス、セルキユス兄弟はその典型的例であった。

ここまで考察を進めれば、何故クレオパトル一人がこの作品中で、英雄的に見えるか、厳密に言えばエネルギーに横溢しているか理解できよう。女王を道徳的に理解し評価することは全くの見当外れとしか言いようがない。そのようなことでは、クレオパトルのもつ魅力、或いは魔力を解明することはできないであろう。19世紀になってニーチェ哲学の影響を受けて、〈善悪の彼岸〉という考え方をコルネイユの英雄に適用しようとする動きが出てきた。<sup>\*74</sup>しかし、クレオパトルにそのようなニーチェ哲学の尻尾を掴まえようとするのはあくまでも間違い

であろう。女王の無意識深くには太古の神話に頭に表現されていた太母元型が強く作用しているのであって、近代の意識がもつ善悪、美醜、正不正といった区々たる分け隔ては意味をなさないのである。クレオパトルがここで希求したことは、ただ一つ我がアイデンティティを純正で無傷なものに保つことであつた。クレオパトルの振る舞いは、ドルトが信じたように自らの栄光のために王冠を求めたのでもなければ\*75 ドゥヴロフスキの評言《クレオパトルの魂の偉大さは、ある人々が認めたようになら猛獣の猛々しいエネルギーの展開にあるのではなく、反対に、絶対王政を建てようとした女性の優れて人間的な努力にあつた。》\*76が示唆するように、政治的・倫理的な力闘に限界づけられるものでもなかつた。王冠は権力を意味すると言うよりも、クレオパトルにとっては大地の豊饒のシンボルであつたのである。クレオパトルが何物にも束縛されることのない英雄的自由を希求した意志の剛直さにおいて、オラースと匹敵すると言えるかもしれないが、オラースが国家の創建という一つの価値の創出に奉仕しようとした点であくまでも人間的なヒロイズムの轍を抜け出すことはなかつたのに対し、クレオパトルのエネルギーはオラースの極限的ヒロイズムさえ超えて、自らの属性を宇宙的で半神的な属性にまで高揚し定立しようとした点で、宇宙的な射程を持つ遠大な規模のものであつたのである。女王の行為が近代的な矮小化された道徳観によって裁かれようと、近代文明の矮小化され萎縮した精神にとって血に飢えた獰猛な獣のように見えようと、彼女の太母の色彩に彩られた超人的な魔力の放つ力は我々の無意識を強く捕縛し魅了し、我々を知らず知らずに捕らえているのである。女王が、実にクレオパトルだけが女王、それも夜の女王と言う呼称にふさわしいのだが、毒杯を仰いで言った最後の言葉は、この世への未練がましい別離などではなくもはや生死をさえ超越した大女神が吐露した自己定立の宣言に他ならなかつた。

Je maudirais les Dieux s'ils me rendaient le jour,

Qu'on m'emporte d'ici: je me meurs, Laonice,

Si tu veux m'obliger par un dernier service,

Après les vains efforts de mes inimitiés,

Sauve-moi de l'affront de *tomber à leurs pieds*. (nous soulignons) 1826-1830

クレオパトルは、あらゆるものを産み出しかつ破壊するという太母としてのアリバイ、自己主張、自立性、自己のアイデンティティを完全無欠に無傷のまま保持し得たが、そのことがドルトの言うように、自らに〈限界なき自由\*77〉を定立すことを意味したのである。権力の追求、王国の建設、復讐の達成、道徳性の保持、個人的な栄光の追求などそれに比較するならば、とるに足りない無価値なものであつた。女王の企てを妨害するなら、神々さえ呪わずにおかないと言う言葉は、彼女が自身をどのような存在にも拘束され得ない存在と自覚していることを示唆している。彼女が毒盃を仰ぎ冥府に降るのはそこが太母の住処だからである。冥府は

その主プルートーが富を意味するように、豊かな尽きることのない無意識の世界である。そこでクレオパトルは無意識界の保有する無尽蔵の豊潤に浸ることで、意識界でひからびた生命を蘇生させ、再生することであろう。彼女は不死身の存在なのである。クレオパトルの念願した太母としての自己定立の企図は凡庸な人間には理解しがたいかもしれないが、個人的な精神史の中において、人類の意識の発達史においても深い人間的射程と意義を持った投企であったと言えるべきであろう。

## NOTES

- \* 1 Éd. L'Intégrale Seuil 1963 p.417 以下コルネイユからの引用は André Stegmann 編集になる Éd. L'Intégrale, Seuil 1963 に依る。なお、この作品にはコルネイユのものとしては例外的に邦訳がある。『コルネイユ名作集』所収、「ロドギュヌ」伊地智均、竹田宏訳、白水社 1975cf.
- \* 2 cf. *Discours de la Tragédie*, *ibid.* p.832
- \* 3 cf. *Discours du poème dramatique*, *ibid.* p.826
- \* 4 *ibid.* p.826
- \* 5 cf. S.Doubrovsky *Corneille et la dialectique du héros* Gallimard p.289
- \* 6 ネルソンもアブラハムも同様の見解を述べている。cf. R.J.Nelson *Corneille, His Heroes and Their Worlds* University of Pennsylvania Press 1963 p.145 Claude Abraham *Pierre Corneille* Twayne Publishers 1972 p.88
- \* 7 cf. Doubrovsky, *op. cit.* p.288
- \* 8 この点で、ネルソンの評は的確である。«In *Rodogune*, Corneille gives full vent to his love of invention, manipulation, and theatricality. From the un orthodox exposition to the harrowing *coup de théâtre* with which the play closes, Corneille assaults his spectator with shocking demands, upsetting threats, and surprising revelation.» R.J.Nelson, *op. cit.* p.139
- \* 9 1680年4月25日から1973年12月31日に至るコメディーフランセズにおけるコルネイユ作品の上演回数を見ると、『ロドギュヌ』は上から六番目に当たる。cf. *EUROPE* Avril-Mai 1974 selon Sylvie Chevalley
- \* 10 この戯曲のタイトルがクレオパトルではなく、ロドギュヌになっていることについて、もしクレオパトルとしたら有名なエジプトの王妃と取り違えられただろうからとコルネイユらしい言い訳を付しているが、この作品の主人公がクレオパトルであることは異論のないところとしても、ロドギュヌは決してコルネイユが言うように *épisodique* な人物ではない。ある意味では対抗しうる登場人物なのである。cf. dans *Appian Alexandrien* Éd. L'Intégrale p.416
- \* 11 *ibid.*
- \* 12 実を言うと、メデの神話群はそれほど単純なものではない。彼女も、後に触れることになるがクレオパトルと同様に太母であったのであり、この神話の太古には豊饒儀礼が潜んでいた。



- \* 1 3 toi はロドギュヌを指す。直前の行では vous と呼んでいたのが、419 行で tutoyer に転じ、以下最後まで続くのも見逃してはならないであろう。ここではほんの一部しか引用できなかったが、クレオパトルはこの独白の中でロドギュヌに対するたぎりたつ憎悪をみなぎらせている。
- \* 1 4 le roi でなく、le monarque を使用しているのは、le roi は血生臭い権力闘争に勝利して支配権を掌握しているに過ぎず、le monarque のように権威と正統性に裏打ちされているわけではないという区別をするためである。
- \* 1 5 cf. S. Doubrovsky, *op. cit.* p.295
- \* 1 6 cf. Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, L'Arche, 1957,1972, p.70
- \* 1 7 *ibid.* p.71
- \* 1 8 cf. Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948
- \* 1 9 S. Doubrovsky, *op. cit.* p.300 *souligné par nous*
- \* 2 0 *souligné par nous*
- \* 2 1 S. Doubrovsky, *op. cit.* p.298
- \* 2 2 *souligné par nous*
- \* 2 3 *souligné par nous*
- \* 2 4 女性が劣等な性であるということは、コルネイユの劇的世界においてその様に設定されていたという意味であって、私の意見ではない。コルネイユのヒロイン達が自分に与えられた性と死闘を演ずると言うことは、性という最も頑強な自然との闘いに入るという意味で、ヒロイズムが自らに課した最上の困難な課題と言える。従って、後半のコルネイユ劇が、しばしばヒロインとその性との死闘をめぐって展開することになるのは必然なことでもあった。
- \* 2 5 *ibid.* p.292
- \* 2 6 cf. S. Doubrovsky, *op. cit.* p.290
- \* 2 7 ここで言う〈母殺し〉と言う言葉は心理学的用語であって、母親からの独立を意味するメタファーとして解釈しなければならない。
- \* 2 8 ステグマンは、コルネイユはロドギュヌをニカノルの fiancée としていると註をしている。cf. Éd. L'Intégrale, p.430 コルネイユ自身も 1660 年の EXAMEN の中で、史実を変えたのは自分の創意だと主張しているが、これは批評家の重箱の隅をつつくような非難に切り返したような意味合いが強い。ロドギュヌをニカノルの妻とすると、彼女は夫の息子を愛するわけで inceste になるというのである。こういう議論の無意味さについて詳述する気はない。本稿では夫ニカノルと記述するが、婚約者ニカノルと読み変えるのは自由である。

なお、語学的に見れば、époux の語源はラテン語 sponsus (spondere 約束する、誓約する、の過去受動分詞) に遡及するが、ラテン語では婚約者、花婿、新郎と広く使用されていた。婚約者という第一義はかなり後世まで残存したようで、Nicot には Epoux: 《Est celui qui n'est que fiancé, et ne se peut encore porter pour mari》 *Trésor de la langue française*, 1606 とある。cf. Éd. Nouveaux Classiques Larousse p.98

\* 2 9 cf. R. J. Nelson, *op. cit.* p.145

\* 3 0 ネルソンはセルキユスについて his tragic or *potentially* tragic character(my italics)と周到的な言い回しをしている。 *ibid.* p.148

\* 3 1 cf. *ibid.* p.149

\* 3 2 *ibid.*

\* 3 3 *ibid.* p.143

\* 3 4 *ibid.* pp. 148-149

\* 3 5 ネルソンも同様の意見である。 *ibid.*

\* 3 6 *ibid.* p.143

\* 3 7 cf. ci-dessus, 註 26

\* 3 8 cf. p.6

\* 3 9 Éd. L'Intégrale, p.416

\* 4 0 S. Doubrovsky, *op. cit.* p, 298

\* 4 1 cf. R. J. Nelson, *op. cit.* p.151

\* 4 2 ネルソンは 《at times Rodogune sounds as ambitious for the crown, that public testimony of supreme worth in the play's universe, as Cleopatre》と述べ、R. J. Nelson, *op. cit.* pp.151-152 ドウヴロフスキでさえ、彼女の *générosité* に些少の疑問を投げかけている。cf. S. Doubrovsky, *op. cit.* p.300 王位が至上の価値を持つことはクレオパトルとロドギユヌにとっては自明であった。しかし、シリアの王位を確保しようと言う政治的動機において二人の間には大きな落差がある。クレオパトルには確固とした正当性があるが、ロドギユヌにはない。

\* 4 3 *ibid.* 《Like Chimene, she claims to be defending a dead hero and, in fact, her relationship to the dead Nicanor is more that of daughter to father than that of mistress to beloved:》 p. 151

\* 4 4 この点は決して明瞭なことではない。クレオパトルはニカノルの死亡という知らせを聞き、かつトリフォンの謀反によって窮地に追いつめられたあげくやむなくアンチオキユスと結婚したのであり、女王自身が主張したように潔白と認めることもできるだろう。ただ、それをニカノルがあくまでも裏切り行為と解釈し、シリアに攻め上ってきたために、戦鬪を交える他なくなり、ニカノルの戦死によって女王は夫殺しという汚名を蒙ることに

なったのである。ロドギユヌの場合は、ニカノルの正妻クレオパトルがいることを承知の上で結婚しようとしたのだから、むしろ罪は重いと言えるのである。作品全体を通して、ロドギユヌとニカノルとの間に愛情関係が存在した形跡は何もない。もしあったとすれば、ロドギユヌの心中にニカノルへの愛とアンチオキユスへの愛との葛藤が見られただろうが、そのような形跡はない。彼女はパルティアの政略の道具にしか過ぎなかったのであり、ロドギユヌが唱える復讐、仇討ちはクレオパトルと闘うための単なる名目にすぎない。

- \* 45 もっとも著名な例はオレストの母殺しが、女神アテーナーなどの寛大によって赦されることがある。これは、文化人類学上母権制から父権制への移行を意味するなど様々な議論があるが、ここでは劇作上の〈慣例〉で一応納得しておくが、クレオパトルの復讐とロドギユヌの復讐とどちらにより理屈があるかという問題は簡単ではない。
- \* 46 *La Place Royale* を含めて、初期喜劇についてはテキスト上の問題がある。コルネイユの作品や全集は通例、彼の最後の作品集となった1682年の版を底本として編集されているが、この版と初版との相違は初期喜劇において著しい。これは1660年に出された著作集で大幅な書き直しがされたからである。従って、初期喜劇を論ずるには初版をテキストに採用するのがよく、実際初版本の *éditions critiques* が出版されており、また近年刊行された *Éd. Pléiade* でも初版を底本としている。拙稿「『王宮広場』におけるアリドールの愛」エイコス 1、1977 でも J. C. Brunon が初版を基として編集した *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, Didier 1962 を使用した。ただし、本稿では *La Place Royale* を論ずることが主眼ではないので、全集の統一性を維持すると、Brunon の版では *orthographe* が当時のもので、著しく古体の印象を与えかねないのでステグマンの版に従っている。
- \* 47 Bernard Dort, *op. cit.* p. 72
- \* 48 *ibid.* p. 46
- \* 49 cf. 拙稿 「『王宮広場』におけるアリドールの愛」 *op. cit.*
- \* 50 R. J. Nelson, *op. cit.* p. 157 アリドルについて〈patchwork character〉という言い方をしているが、ネルソンの理解の仕方をよくあらわしていよう。 *ibid.* pp. 61-62
- \* 51 Bernad Dort, *op. cit.* p. 72 *souligné par nous*
- \* 52 cf. エリッヒ・ノイマン、『グレート・マザー』福島章他訳 ナツメ社 1982 pp. 35-40
- \* 53 母性的ウロボロスとは、大いなる女性の中のウロボロス（始原性、完全性、一体性）が強調された場合であり、母性的要素は2次的となる。
- \* 54 ウロボロスのグレート・マザーと言うときは、グレート・マザーの要素が優位にある。（母性の持つ養育性と、それと裏腹な呑み込みの二面）

- \* 5 5 エリッヒ・ノイマン、*op. cit.* p.42
  - \* 5 6 エーリッヒ・ノイマン、『意識の起源史』 上 林 道義訳 紀伊国屋書店 1984 pp.86-88 ここではきわめて簡約に意識の始原と目覚めを示したので、おそらく分かりにくいであろうが、できれば、ノイマンの名著を読んでいたきたい。
  - \* 5 7 *ibid.* pp.90-98
  - \* 5 8 *ibid.* pp.99-100
  - \* 5 9 太古の豊饒の呪術はオリエントを中心として、エジプト、カナン、クレタ、ギリシアなどで広く行われたが、そのやり方は大体、年度王の屍体を八つ裂きにしその肉片は大地に埋め、血は大地に注がれた。そして、男根は防腐処置を施して保存し豊饒の保証とした。この儀礼には太母崇拜の血腥い狂躁が伴っていた。
  - \* 6 0 *ibid.* pp.99-100
  - \* 6 1 *souigné par nous*
  - \* 6 2 *ibid.* p.102
  - \* 6 3 *ibid.* pp.107-108 *souigné par nous*
  - \* 6 4 cf. クルーガー、『ギルガメシュの探求』 氏原 寛監訳 人文書院 1993 pp.149-150
  - \* 6 5 ヒンズー教の偉大な聖者
  - \* 6 6 cf. ジョゼフ・キャンベル、『千の顔をもつ英雄』 上 平田武靖、浅輪幸夫監訳 人文書院 1984 p.136
  - \* 6 7 *ibid.* p.137
  - \* 6 8 *ibid.* p.134
  - \* 6 9 アニマは男性のうちにある女性性を指す。男性は自らの意識において男性と任じていても、無意識にはその反対の性を隠し持っている。それを発見し、自らの人格に統合することができれば、男性のこころは全一的なものとなる。
  - \* 7 0 アニムスは太母から父性的な力によって分化したものである。女性のうちにある男性性である。女性にとっても、自らの内なる異性を意識化し統合することはそのこころの発達にとって必要であり重要である。
  - \* 7 1 cf. スティーブンス、『ユング、その生涯と心理学』 佐山薫子訳 新曜社 1993 pp.158-173
  - \* 7 2 アルテミスは、キャンベルの引用中では太母に入れられているが、ノイマンは高度のアニマとしている。cf.ノイマン、『意識の起源史』 上 p.152 大いなる女性、太母、アニマの境界は流動的であり、また、著作家の意見も一致していない。
- ただ、これらに一貫するのは女性性であり、その点で変わりはない。

- \* 7 3 *puer aeternus*, Von Franz 女史はこれを人格障害の一例と見て、『永遠の少年』 松代洋一、椎名恵子訳、紀伊国屋書店 1982 の中で、Saint-Exupéry を例にあげて分析をしている。心理学的要素は常に両面をもつてることを注意する必要があるだろう。フランツ女史は余りにも否定面を強調しすぎている。cf. 《ユングは、永遠の少年が子供元型を表すと考えた。そして、その繰り返し湧き出る魅惑は、人が自分自身を新たに再生できないことの投影から生じると考察した》 サミュエルズ、『ユング心理学辞典』 山中康裕他訳、創元社 1993
- \* 7 4 cf. E. Faguet, *En lisant Corneille*, Hachette 1914 p.97
- \* 7 5 cf. Bernard Dort, *op. cit.* p.72
- \* 7 6 S. Doubrovsky, *op. cit.* p.300
- \* 7 7 cf. ci-dessus, 註 54

## フランス演劇関係古文書資料一覧：1595—1600

戸口 民也

20年ほど前、17世紀初頭のパリでの劇場の1日というテーマで発表し、短い論文をまとめたのがきっかけで、ちょうどその時代を生きたヴァルラン・ル・コント Valleran le Conte という役者に興味を持つようになった。フランス古典劇の黄金時代はどのように準備されたのだろうか。また、俳優が職業としてはっきり認知されるようになってきた時代の最初の頃、役者たちの生活はどうだったのか。ヴァルラン・ル・コントの生涯を通じて、16世紀末から17世紀初めにかけての演劇活動のありようを調べてみようと思い立ってから、もう15年以上になる。

研究の過程で、実際に古文書にも直接当たるほかないと痛感するようになって、アンジェ Angers 市の「メヌ・エ・ロワール県立古文書館」 Archives départementales de Maine-et-Loire を訪れたり、パリの国立古文書館 Archives Nationales にしばらく通うことにもなった。通ったと言っても、何回かの短い滞在期間のなかで限られた時間を何とかやりくりしてのことだから、延べにしてせいぜい20日程度の日数でしかない。その間、私が集め得た資料は、時代的には16世紀末から17世紀初め—1610年代—までに限定されている。ちょうど、ヴァルラン・ル・コントの生涯とほぼ一致するはずの期間である。時間不足のため、まだもう少し調べねばならない書類が残っているのだが、とりあえず私がこれまで確認できた資料のデータベースを作り、「16世紀末から17世紀初頭にかけてのフランス演劇関係資料一覧」 Répertoire des documents relatifs à la vie théâtrale en France de la fin du XVII<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle として一般に公開することにしたい。残った書類が確認できたら、その分はあとから付け加えるなど改訂して行けばよいと思う。

なお今回は紙数の関係から、私が集めた資料の一部を、年代的には1595年から1600年までのものに限定して紹介するにとどめる。

今後の計画としては、手に入れた文書（コピーやマイクロフィルムから焼き付けたもの）をスキャナーで読み込み、画像データベースを構築するつもりである。資料はオリジナルに直接当たるのが筋ではあるが、現実には容易ではない。Archives まで実際に足を運ばなくとも、画

像データベースと Répertoire をあわせて参照することができれば、かなりの助けにはなると思う。

念のためお断りしておく。Note に Document inédit とある文書、あるいは存在が確認されていても transcription がなされていない（または analyse しか公表されていない）文書についてだが、これらの文書を読みとって正確な transcription を作る仕事は、私個人にはほとんど不可能に近い。問題の liasse あるいは registre の年代とか acte や folio が並んでいる順序・番号を手がかりに日付はほとんど特定できたし、部分的には中味も多少は読めるようになって来ている。しかし、たとえこの先読解に力を注いだとしても、限界があることは間違いない。

文書の読解と transcription については、私の試みに協力してくれる人、あるいは私のあと、この計画を引き継いでデータベースを完成させてくれる人が現れることを期待している。Répertoire と画像データベースに加えて文書のテキストデータベースが出来上がれば、私が企てた仕事もひとまず終わるだろう。そうやって、ゆくゆくは 17 世紀全体をカバーする「17 世紀フランス演劇関係資料データベース」が完成する日がいつかやってくる、というのが私の夢である。

最後に、資料探しに当たっては、特に次の研究に大変助けられた。先人の業績に改めて感謝する次第である。

Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863.

Emile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe française*, Paris, Champion, 1879.

J. Fransen, *Les comédiens français en Hollande au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1925.

J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1927, pp. 321-355.

Emile Pasquier, « Les Archives notariales d'Angers », *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 6<sup>e</sup> série, t.VIII (1933), pp. 5-22. Appendice III. Acte d'association des comédiens du roi, le 19 août 1603 Angers (pp.20-22).

Jacques Levron, « Les origines des Comédiens du Roi », *Mercure de France*, N<sup>o</sup> du 1er janvier 1949. pp.91-96.

Raymond Lebègue, « Compte rendu de l'article de Levron », *Revue d'histoire du théâtre*, 1948-1949, IV, pp.292-294.

S. W. Deierkauf-Holsboer, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968.

S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy poète du roi 1572-1632*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Nizet, 1972.

Alan Howe, « Couples de comédiens au début du XVII<sup>e</sup> siècle : Le cas de Nicolas Gasteau et Rachel Trépeau », *Revue d'histoire du théâtre*, 1981-I, pp.17-25.

Alan Howe, « Bruscombille, qui était-il ? », *XVII<sup>e</sup> siècle*, N° 153 (1986-4), pp.390-396.

Georges Mongrédien et Jean Robert, *Les comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, Editions du CNRS, 1981.

## Répertoire des documents relatifs à la vie théâtrale en France de 1595 à 1600

**Date :** 28 août 1595

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 2 ; Acte VIIIxxI (161)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet

**Notaires :** Cuvillyer, Thierriot

**Note :** Document inédit

2つ折り4ページのうち最初の2ページのみ

**Date :** 15(?) juin 1596

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 3 ; Acte IIIIxxVII (87)

**Contenu :**



エイコス X

**Personnes concernées :** Noël de France

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

A4 1枚2ページ

番号の部分が破れていて見えないが、前後の Acte の番号から確認。

**Date :** 2 mai 1597

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 4 ; Acte CVII (107)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet, (M... Hemon ?)

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

A4 1枚2ページ 表のみ

**Date :** mercredi 2 juillet 1597

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 4 ; Acte VixxXI (131)

**Contenu :** Fiacre Bouchet et l'Hôtel de Bourgogne (未確認)

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet joueur d'instrument à Paris, Guillaume Dam...(?) joueur d'instrument à Paris

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

A4 1枚2ページ 表のみ

**Date :** lundi 16 mars 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 5 ; Acte IIIxII (82)

**Contenu :** Contrat de société entre Valleran le Conte et sa troupe du Roi et Adrien Talmy et sa compagnie de comédiens français

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Fiacre Bouchet, Savinien Bony, Adrien le Jeune (Adrien Talmy), Hugues du Mortier, R. Champion, Jehan Desne(sic)

**Notaires :** Cuvillyer, Thierriot

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.171-174.

S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.170-173.

両者で一部違いあり。casques / masques

2つ折り 8 ページ 1 組、8 ページ目は空白

**Date :** 17 mars 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XXXV, 377

**Contenu :** Sentence du Châtelet

Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne

**Personnes concernées :** Valleran le Conte

Confrérie de la Passion

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.175.

戸口民也「17 世紀フランス演劇史研究ノート—1598 年パリ：古文書の読み違いをめぐって」  
17 世紀仏演劇研究会『エイコス』第 6 号、1990 年、pp. 67-77。(この文書のテキストの全文は  
同論文 pp.72-74、特に p.73 を見よ。)

1640 年の liasse に Confrérie de la Passion 関係として一緒にまとめられている。

Cet Inventaire est classé (inséré) dans la liasse 377 qui contient les actes faits dans l'année 1640.

Voir aussi les documents du lundi 25 mai 1598, du jeudi 4 juin 1598, du 28 avril 1599 et du lundi 30  
octobre 1600.

**Date :** 25 mars 1598 (Fausse date; voir le document du 25 mai 1598)

**Date :** lundi 25 mai 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XXXV, 377

**Contenu :** Bail par la Confrérie de la Passion à Jean Thayer et ses compagnons, comédiens anglais

**Personnes concernées :** Jean Thayer et ses compagnons, comédiens anglais

Confrères de la Passion: Nicolas Thomas (maître des oeuvres de couverture des Bastimens du Roy, doyen), Hubert Boyvin, Jean Mollart, Quentin Eloy.

**Notaires :** Pierre Huart, Claude Pourcel.

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.173-174.

D'après la transcription de Deierkauf-Holsboer, la date du bail serait du 25 mars, et le directeur de ta troupe anglaise *Jean Thays*. Mais la date exacte est du 25 mai, et le nom du directeur *Jean (John) Thayer*.  
参照：戸口民也「17世紀フランス演劇史研究ノート—1598年パリ：古文書の読み違いをめぐって」17世紀仏演劇研究会『エイコス』第6号、1990年、pp. 67-77。

1640年の liasse に Confrérie de la Passion 関係として一緒にまとめられている。

Ce Bail est classé (inséré) dans la liasse 377 qui contient les actes faits dans l'année 1640.

Voir aussi les documents du 17 mars 1598, du jeudi 4 juin 1598, du 28 avril 1599 et du lundi 30 octobre 1600.

**Date :** jeudi 4 juin 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XXXV, 377

**Contenu :** Un jugement de la Prévôté de Paris entre les maîtres de la Confrérie de la Passion et les comédiens anglais

**Personnes concernées :** Jean Thayer et ses compagnons, comédiens anglais

Confrères de la Passion

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.176-177.

1640年の liasse に Confrérie de la Passion 関係として一緒にまとめられている。

Ce jugement est classé (inséré) dans la liasse 377 qui contient les actes faits dans l'année 1640.

Voir aussi les documents du lundi 25 mai 1598, du 17 mars 1598, du 28 avril 1599 et du lundi 30 octobre 1600.

**Date :** samedi 6 juin 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** X, 6 ; Acte IIcXLII (242)

**Contenu :** 目録らしきもの—未確認

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet, Nicolle Le Vasseur sa femme (sans signature)

**Notaires :** Cuvillyer, Thierriot

**Note :** Document inédit

2つ折り 2枚 8ページ (1～6ページに記入)

**Date :** 19 (?) juin 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 5 ; Acte VIIxxXIII (154)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Marie Gastoing (?), Marie le Tellier femme d'Adrien Talmy

**Notaires :** Cuvillyer, (?)

**Note :** Document inédit

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 後の2ページは空白

**Date :** 28 juin 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 5 ; Acte VIIIxxVI (166)

**Contenu :** Marché entre Noël de France, Valleran le Conte et Jehan Ollivier

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Noël de France, Jehan Ollivier

**Notaires :** Cuvillyer, Thierriot

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.174.

2つ折り 1枚 4ページ (1～3ページに記入) 4ページ目は空白

**Date :** 27 juillet 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 5 ; Acte IXxxV (185)

**Contenu :** Contrat de mariage de Savinien Bony

**Personnes concernées :** Savinien Bony, Marye Plebault (fille de feu Nicolas Plebault et de Marye Gastoing), Marye Gastoing

Témoins: Valleran le Conte (maître voieur au duché de Nemours), Noël de France (maître tailleur d'habits), Fiacre Bouchet (maître joueur d'instrument)

**Notaires :** Cuvillyer, Thierriot

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.175.

2つ折り 1枚 4ページ (1～3ページに記入) 4ページ目は空白

**Date :** 9 novembre 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 6 ; Acte IIcIIIxxII (282)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Barbe M...(Mesebrine?)

Notaires: Cuvillyer, (?)

**Note :** Document inédit.

2つ折り 1枚 4ページ (1～3ページに記入) 4ページ目は空白

**Date :** 21 décembre 1598

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 6 ; Acte IIIcLIII (353)

**Contenu :** Sommation des Confrères de la Passion à Benoist Petit et sa compagnie

**Personnes concernées :** Confrères: Nicolas Thomas (maître et doyen de la Confrérie de la Passion), Achilles Brice, Jehan Mollart et Quentin Esloy (maîtres de la Confrérie de la Passion).

Comédiens: Benoist Petit, Barthélemy Martin, Vespazien Brosseron, Jehan Courtin et Robert Guérin (comédiens français).

**Notaire :** Cuvillyer

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.175.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 4 janvier 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte III (3)

**Contenu :** Accord entre Valleran le Conte comédien du roi, et sa troupe, et Benoist Petit, comédien français, et sa troupe.

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Benoist Petit

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, pp.175-177.

Selon Deierkauf-Holsboer, le Cote de cet acte serait « XV, 8 ». Mais en fait c'est « XV, 7 ».

2つ折り 1枚 4ページ (1～3ページに記入) 4ページ目は空白

**Date :** 11 janvier 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte IX (9)

**Contenu :** Renonciation de Valleran le Conte et sa femme à une donation

**Personnes concernées :** Valleran le Conte et Jehanne de Wancourt sa femme et veuve de Michel Fournier, Michel d'Estounel, Pierre Bourgeois et Marguerite du Closier sa femme.

**Notaires:** Cuvillyer, Carrier

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.177.

2つ折り 1枚 4ページ (1～3ページに記入) 4ページ目は空白

**Date :** 16 janvier 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte XII (12)

**Contenu :** Déclaration de Valleran le Conte et sa compagnie à Benoist Petit et sa compagnie

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Benoist Petit, Vaspasien Brosseron, Jehan Courtin, Robert Guérin, Barthelemy Martin, Sebastien Ganin.

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, pp.177-178.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 10 février 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte XXXVI (36)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit (?), 次の同じ日付の同じ文書との関係は未確認。

2つ折り 1枚 4ページ (1ページにのみ記入) 2～4ページは空白

**Date :** mercredi 10 fevrier 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte XXXVII (37)

**Contenu :** Cession d'une charge par Valleran

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Jacques Fontaine archer de la connetablie et marechaussée de France

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.179.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 8 mars 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte LXVIII (68)

**Contenu :** Acte d'apprentissage de Nicolas Gasteau (suivi du « Désistement du contrat d'apprentissage » du 13 avril 1600)

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Marye Lescuier femme de Jehan de Vault, et son fils Nicolas Gasteau

**Notaires:** Cuvillyer, Carrier

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.179.

2つ折り 1枚 4ページのうち、1～2ページに記入。3～4ページは空白。

なお、1ページから2ページ目の最初の3分の1までが「Contrat d'apprentissage」で、そのすぐ後に1600年4月13日付の「契約解除文書」*«Désistement du contrat»*が続けて(2ページ目の残りの3分の2を使って)記されている。

**Date :** 11 mars 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte LXXI (71)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet et un autre

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit.

2つ折り 1枚 4ページ (1～3ページに記入) 4ページ目は空白

**Date :** 22 mars 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte IIIIxxVI (86)

**Contenu :** Promesse de Nicolas Vattemen, maître peintre, à Valleran le Conte

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Nicolas Vattemen

Notaires : Cuvillyer, Muret

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, pp.179-180.

2つ折り 1枚 4ページ (1ページにのみ記入) 2～4ページは空白

**Date :** jeudi 1er avril 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte IIIIxxXIX (99)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Noël de France, (...?) Brouhart et Pierre Brouhart son fils

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** jeudi 1<sup>er</sup> avril 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte Cent (100)

**Contenu :**



**Personnes concernées :** Noël de France, (...?) Brouhart et Pierre Bouhart son fils

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit.

2つ折り 1枚 4ページ (1ページ目のみ記入) 2～4ページは空白

**Date :** 27 avril 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte VxxII (102) (suivi de l'acte du 6 décembre 1599)

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Loys (?) Bridault et Robert Bridault son fils

Notaires: Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit.

2つ折り 1枚 4ページのうち2ページ目の途中まで。2ページ目の終わりから3ページ目には1599年12月6日 6 décembre 1599 付の文書が書き加えられている。関係者は同じ顔ぶれ。

4ページ目は空白

**Date :** 28 avril 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XXXV, 377

**Contenu :** Sentence du Châtelet

Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne

**Personnes concernées :** Comédiens italiens du Roi

Confrères de la Passion

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.175.

戸口民也「17世紀フランス演劇史研究ノートー1598年パリ：古文書の読み違いをめぐって」17世紀仏演劇研究会『エイコス』第6号、1990年、pp. 67-77。(この文書のテキストの全文は同論文 pp.72-74、特に p.73 を見よ。)

Cet Inventaire est classé (inséré) dans la liasse 377 qui contient les actes faits dans l'année 1640.

Voir aussi les documents du 17 mars 1598, du lundi 25 mai 1598, du jeudi 4 juin 1598 et du lundi 30 octobre 1600.

**Date :** 18 août 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte IIcXXXV (235)

**Contenu :** Promesse de Nicolas Vattemen, maître peintre, à Valleran le Conte

**Personnes concernées :** Nicolas Vattemen maître peintre, Valleran le Conte

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.180.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 5 octobre 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte IIcLXXVIII (274)

**Contenu :** Promesse faite à Valleran le Conte par Boniface Butays, maître peintre, et Sebastien Gounin, maître tissuyer rubannier

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Boniface Butays (Butaye?), maître peintre, et Sebastien Gounin (Gaunin ?), maître tissuyer rubannier

**Notaire :** Cuvillyer

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.181-182.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 24 novembre 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte IIcIIIxxVI (286)

**Contenu :** 内容未確認だが、たぶん同じ日付の次の文書 (Acte IIcIIIxxVII (287) Renonciation de Jehanne de Wancourt à ses droits de douaire) に直接関係するものだろう。

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, (Jehanne de Wancourt sa femme,) Jehanne (Jehan ?)

Fourriere, Michel Fourriere

Notaires: Cuvillyer, (un autre(?))

**Note :** Document inédit(?)

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 24 novembre 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte IIcIIIxxVII (287)

**Contenu :** Renonciation de Jehanne de Wancourt à ses droits de douaire

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Jehanne de Wancourt sa femme, Jehanne Fourriere soeur de Michel Fourriere son premier mari

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.182.

2つ折り 1枚 4ページ (1～2ページに記入) 3～4ページは空白

**Date :** 6 décembre 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte VxxII (102) à la troisième page

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Loys (?) Bridault et Robert Bridault son fils

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit.

2つ折り 1枚 4ページ (3ページ目に記入)

1～2ページは 1599年4月27日 (le 27 avril 1599) 付の文書があり、その次の3ページ目にこの文書が書き加えられている。関係者は同じ顔ぶれ。

4ページは空白

**Date :** 7 (?) décembre 1599

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 8 ; Acte IIcIIIxxXIII (293) à la troisième page

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, une autre personne (signature illisible)

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit.

Valleran le Conte は valet de chambre de Monseigneur le duc de Nemours と記されている。

**Date :** mercredi 19 janvier 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios XVIII (18) recto et verso, XIX (19) recto

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Noël de France 他 8 名 (公証人をのぞく) が署名

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit

**Date :** 25 janvier 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios XIX (19) verso, XX (20) recto et verso

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet, Marie Gastouin (?), veuve de Gilles Raquet (Raguet ?)

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Document inédit

XX (20) recto の途中から XX (20) verso までは新しい文書に移るが、Fiacre Bouchet と Marie に関する書類であることは間違いない。

**Date :** 26 janvier 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folio XXIII (23) verso

**Contenu :** Consentement fait par Valleran le Conte aux comédiens Robert Guérin, Vasparail Brosseron et Nicolas Revaillon

**Personnes concernées :** Valleran le Conte aux comédiens Robert Guérin, Vasparail Brosseron, Nicolas Revaillon

Notaires: Cuvillyer, Carrier

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.182-183.

**Date :** 3 février 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios XXXII (32) recto et verso, XXXIII (33) recto

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, sa femme Jehanne de Wancourt (sans signature), une personne (signature avec deux croix et quatre S), une autre personne (signature illisible)

**Notaire :** Cuvillyer

**Note :** Document inédit.

1 ページ目 (XXXII recto) の途中まで別の文書。そのあとから当該文書が 3 ページ目 (XXXIII recto) の終わり近くまで続き、3 ページ目の最終行から次の文書が始まる。

Valleran le Conte は俳優としてではなく、valet de chambre de monseigneur le duc de Nemours という肩書きになっている。

**Date :** vendredi 11 février 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios XXXIX (39) verso – XLI (41) verso

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet, Noël de France, une autre pesronne (signature illisible)

**Notaire :** Cuvillyer

**Note :** Document inédit

1 ページ目 (XXXIX verso) の途中まで別の文書。そのあとから当該文書が 5 ページ目 (XLI verso) の終わりまで続く。なお、2 ページ目 (XL Recto) の下に書き入れがあつて、そこには Fiacre Bouchet と Cuvillyer および Muret の署名がある。

また、この文書のすぐあとにも 2 ページにわたって (XLII recto et verso 正確には 1 ページと 3 分の 2 で XLII verso の途中まで) Fiacre Bouchet の署名入りの文書が続くが、日付、内容については確認できず (非常に読みにくい字で書かれている)。

**Date :** vendredi 11 (?) février 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folio XLII recto et verso

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet

**Notaire :** Cuvillyer

**Note :** Document inédit

前の文書のすぐあとに続いているが、文書の筆跡は別人のもの。日付、内容については確認できず（非常に読みにくい字で書かれている）。

**Date :** 17 février 1600

**Conservé à :** Paris à Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios XLVI (46) recto et verso, XLVII (47) recto

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, sa femme Jehanne de Wancourt (écrire une croix au lieu de signer)

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

1 ページ目 (XLVI recto) の途中 3 分の 2 まで別の文書。そのあとから当該文書が 3 ページ目 (XLVII recto) の終わり近くまで続き、そのあとから別の文書が始まる。

Valleran le Conte は俳優としてではなく、valet de chambre de monseigneur le duc de Nemours という肩書きになっている。

**Date :** 25 février 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios LII (52) verso, LIII (53) recto

**Contenu :** Contrat d'association de Valleran le Conte et de Savinien Bony avec une compagnie italienne

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, Savinien Bony, Saullo Donati, Jules Rize (écrire une croix au lieu de signer)

**Notaires :** Cuvillyer, Carrier

**Note :** Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.183-184.

当該文書の 2 ページ目 (LIII recto) の終わりから別の文書が始まる。

**Date :** 28 février 1600

**Conservé à :** Paris à Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios LIIII (54) verso, LV (55) recto

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet

Notaires: Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

1 ページ目 (LIIII verso) の半ばまで別の文書。そのあとから当該文書が 2 ページ目 (LV recto) の終わり近くまで続き、そのあとから別の文書が始まる。

**Date :** 19 mars 1600

Paris

**Conservé à :** Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios LXXIV (74) verso, LXXV (75) recto et verso

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, sa femme Jehanne de Wancourt (sans signature)

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

1 ページ目 (LXXIV verso) の半ばまで別の文書。そのあとから当該文書が 3 ページ目 (LXXV verso) の半ばまで続き、そのあとから別の文書が始まる。

Valleran le Conte は俳優ではなく、bourgeois de Paris と記されている。

**Date :** 7 avril 1600

**Conservé à :** Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios IIIIxxIIII (84) verso, IIIIxxV (85) recto et verso, IIIIxxVI (86) recto

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Paris Robert Guérin, Jehan (Pichon ?), (Marie ? \*\*\*\*\*), Robert Bridault

**Notaires :** Cuvillyer, Muret

**Note :** Document inédit

上の 5 人はすべて「フランス人俳優」 tous comédiens français と記されている。Robert Guérin が座長であることは間違いない。

1 ページ目 (IIIIxxIIII verso) の半ばすぎまで別の文書。そのあとから当該文書が 4 ページ目 (LXXV verso) の半ばまで続き、そのあとから別の文書が始まる。

**Date :** 13 avril 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 7 ; Acte LXVIII (68)

**Contenu** : Désistement du contrat d'apprentissage de Nicolas Gasteau (précédé de l' « Acte d'apprentissage de Nicolas Gasteau » du 8 mars 1599)

**Personnes concernées** : Valleran le Conte, Marye Lescuier femme de Jehan de Vaulx, et son fils Nicolas Gasteau

Notaires: Cuvillyer, Muret

**Note** : Analyse du document dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.179.

Voir « Acte d'apprentissage de Nicolas Gasteau » du 8 mars 1599

2つ折り1枚4ページのうち、1～2ページに記入。3～4ページは空白。

なお、1ページから2ページ目の最初の3分の1までが「Contrat d'apprentissage」で、そのすぐ後に1600年4月13日付の「契約解除文書」*« Désistement du contrat »*が続けて（2ページ目の残りの3分の2を使って）記されている。

**Date** : 17 mai 1600

**Conservé à** : Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote** : XV, 9 (Registre) ; Folios VIxxXVIII (138) recto et verso, VIxxXVIII (139) recto et verso

**Contenu** : Bail par Mathurin et Pierre Fournier à Valleran le Conte et sa compagnie d'une grande cour

**Personnes concernées** : Mathurin et Poierer (Pierre) Fournier, Valleran le Conte

**Notaire** : Cuvillyer, une autre personne (signature illisible, Le rouy selon Deierkauf-Holsboer)

**Note** : Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p.184-186.

Le premier mari de Jehanne de Wancourt s'appelait Michel Fournier. Mathurin et Pierre Fournier sont-ils ses frères ou proches parents ?

Deierkauf-Holsboer の transcription によれば、Poierer という署名の人間が独自に存在しているように見えるが、実際の文書を見ると、同一人物の筆跡で連続した一つの署名 Poierer (Pierre) Fournier (Fourrier とも読める)と記されている。また、Le rouy という人物（実際の署名を見るとよく読めない）が何者かも文書からは判断できないが、1600年6月23日の文書にも同じ署名が見られる。多分公証人の一人だろう。

1ページ目 (VIxxXVIII recto) の終わり近くまで別の文書。そのあとから当該文書が4ページ目 (VIxxXVIII verso) の半ばくらいまで続き、そのあとから別の文書が始まる。



**Date :** 19 juin 1600

**Lieu :**

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Folios IXxxVI (186) verso, IXxxVII (187) recto et verso, IXxxVIII (188) recto

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Fiacre Bouchet, Valleran le Conte, sa femme Jehanne de Wancourt (sans signature)

**Notaires :** Cuvillyer, une autre personne (signature illisible)

**Note :** Document inédit

Valleran は comédien du roi と記されている。

1 ページ目 (IXxxVI verso) の最初から当該文書が始まる。4 ページ目 (VIxxXVIII verso) の半ば近くまで続き、そのあとから別の文書が始まる。

**Date :** 23 juin 1600

**Conservé à :** Paris, Archives, Nationales, Minutier central

**Cote :** XV, 9 (Registre) ; Paris, Folios IXxxXIII (193) verso, IXxxXIII (194) recto et verso

**Contenu :**

**Personnes concernées :** Valleran le Conte, sa femme Jehanne de Wancourt (sans signature) une autre personne (signature illisible)

**Notaires :** Cuvillyer, une autre personne (signature illisible, Le rouy selon Deierkauf-Holsboer dans la transcription de l'acte du 17 mai 1600)

**Note :** Document inédit

Valleran は valet de chambre de Monseigneur le duc de Nemours と記されている。

3 ページすべてがこの文書に当てられている。

**Date :** lundi 30 octobre 1600

**Conservé à :** Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote :** XXXV, 377

**Contenu :** Un Accord conclu entre les maîtres de la Confrérie de la Passion et les comédiens français

**Personnes concernées** : Comédiens français : Robert Guérin, Savignian (Savinien) Bony, Sebastien Gauvyn (Sébastien Gauvin), Nicolas Revillon, Jehan Courtin, Adan Gyon, Lyonard Gyon, Robert Ridault, Nicolas Gasteau, Louis Desgodetz, Laurens Hubault, Pierre Deulin.

Confrères: Nicolas Thonnier (Thomas?), doyen, Benoist Petit, Pierre Rorin, Vaspazien Brosseron, Pierre Sornier.

**Notaires** : Haguenier, Huart

**Note** : Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.177-178.

Cet accord est classé (inséré) dans la liasse 377 qui contient les actes faits dans l'année 1640.

Voir aussi les documents du 17 mars 1598, du 25 mai 1598, du 4 juin 1598 et du 28 avril 1599

**Date** : 8 novembre 1600

**Conservé à** : Paris, Archives Nationales, Minutier central

**Cote** : XV, 9 (Registre) ; Folio IIIcLXXVIII (378) recto et verso

**Contenu** :

**Personnes concernées** : Marie Gastouin (Gastoing?), veuve de Guillaume Feste(?), Estienne Collet, maître cordonnier, Ravary(?), une autre personne (signature illisible)

**Notaire** : Cuvillyer

**Note** : Document inédit

2 ページすべてがこの文書に当てられている。

## 作品梗概集 7

\*初演年代は、原則としてダイエルコウフ＝オルスボエルに拠ったが、他の研究者の推定に基づく場合はその名前を年代の後に記した。

\*梗概集の後に索引を付した。

### Rotrou : *L'Hypochondriaque ou le Mort amoureux*

ジャンル	五幕韻文悲喜劇
初演	1628 年後半 オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版	1631 年
出典	不明。田園劇の要素は多々あり。

ジャン・ロトルー、19 歳のデビュー作である。出版の際、作者は序文で「優れた劇詩人はおおぜいいる。が、20 歳で、となると難しい」と謙遜（もちろん自負を込めた）をしているが、初演の翌年（1629 年）に座付き作者としてブルゴーニュ座と正式契約を交わしたという事実は、興行的にはこの処女作は成功をおさめたことを物語っていよう。

『憂鬱症患者あるいは恋する死者』は、処女作の短所と長所を合わせもっている。つまり、古典劇の諸規則に無配慮であるのはロトルーの他の悲喜劇も同様であるから考慮に入れないとしても、構成面でのアクションのバランスが非常に悪く、大団円に至るプロセスの処理が無頓着すぎる一方で、劇作家としての作者の情熱と野心が十分にうかがえる作品なのである。最も力点がおかれている部分は、主人公である憂鬱症患者（クロリダン）の狂気の世界の、従来になく詳細な描写である。正気（クレオニス）と狂気（クロリダン）とのバロック的（屁）理屈を駆使した論争も楽しい。ただ、五幕最終場面のショック療法のアイデアについては、その精神（死の死は生）は確かにロトルー好みであり時代の嗜好でもあるのだが、具体的なアクションは作者の独創とは思えない。スペイン産の作品あたりからの借用であろうか。

[第一幕] クロリダン Cloridan とペルシッド Perside は、一時も離れられないほどの相愛の仲である。それなのに父親の命令で、クロリダンは遠くコリントまで出かけねばならなくなった。ペルシッドは愛のしるしとして、自分の髪でこしらえたブレスレットを渡す。一方、コリント

にほど近い森の城に住むクレオニス Cléonice は、リジドール Lisidor の執拗な口説きを冷たくあしらっている。彼女の冷淡さに業をにやしたリジドールは、友人を説得して彼女を誘拐する計画を企てる。

[第二幕] クレオニスは森の中をひとり散策している。自然のもたらす様々な現象に不吉な予兆を読み取りながらも、彼女は睡魔におそわれて眠り込んでしまう。そこにリジドールと友人。リジドールはチャンスとばかり眠る彼女に接吻し、友人がその美に心を動かされないのて罵る。目を覚ました彼女に、彼は乳房に接吻させるとせまるが、頑に彼女が拒むので暴力で犯そうとする。折よく通りかかったクロリダン、リジドールとその友人をあっさり切り殺してしまった。この勇者にクレオニスはたちまち夢中。困ったクロリダンは故郷の恋人の存在を告げるが、彼女はせめて命と名誉の恩人にふさわしいおもてなしを、と強引に城に誘う。他方ペルシッドは、いとしい恋人への愛の手紙を小姓に託していた。

[第三幕] ところがこの小姓は、受取人に会う前にクレオニスに出会ってしまい、買収されて、手紙の一部、*l'amour* を *la mort* に書き換えることに同意。受け取ったクロリダンは、恋人の死を確信して失神してしまう。慌てた小姓が水を汲んで戻ってくると、既に彼は狂気の世界に入っていた。そこは肉体を失った、魂だけの死者たちの世界であり、したがってクレオニスの魂もどこかに存在しているに違いない、と彼はあてどもなく捜し始める。策略の成果は、と様子を見にきたクレオニスは、彼の狂態に狼狽し、これは自分から逃れるための佯狂だと判断する。さてペルシッドは、かつてコリント近くで出会った美女(クレオニス)への恋に悩む従兄弟のアリアスト Aliaste と共に、それぞれの恋の行方を知るため、女占い師に会いにゆく。結果は、ペルシッドは死者と結ばれ、アリアストには死者のライヴァルがいる、というものだった。不安になった二人は、コリントへ向けて旅立つ計画を立てる。

[第四幕] クロリダンは恋人の魂を追い求めるのに疲れ、床についている。クレオニスの父親が見舞いにきてもライヴァルとみなし、怒らせてしまう。「地獄中がライヴァルだらけだ!」。クレオニスは、クロリダンの身体感覚器官が生者と同様に機能しているのを指摘して、理性的に「佯狂」を論破しようと試みるが、クロリダンは、それは魂が感覚の記憶を保持しているからであり、死んでいるのに自分を死者と認めないあなたこそ狂人だ、と譲らない。一方ペルシッドは、アリアストと衣服を交換して両親を騙し、出立に成功していた。

[第五幕] ペルシッドとアリアストは、森の中で木に縛りつけられている小姓を発見。小姓は盗賊に身ぐるみはがれたのだった。救出された彼は、自らの裏切りのせいでクロリダンが狂気に陥った経緯を告白する。さて錯乱が高じたクロリダンは、棺の中に入り込んでしまい、すっかり死者の気分である。事ここに至ってクレオニスは、この狂気を真なるものだと認識し、彼への熱狂から脱却する。かつて憎からぬ思いを抱いたアリアストのことを思い出していると、

当人がペルシッドと共に訪ねてきた。二組の恋人たちの再会。だがクロリダン「ペルシッドの魂」との再会には狂喜するが、ここが死者の世界ではないことを認めようとはしない。アリアストは一計を案じ、偽の死者が入った棺を二つ、運び込ませる。さらに音楽隊を呼び寄せ、「音楽の神秘的な力」によって今からこの死者たちを蘇らせる、彼らと共に君も生き返るだろう、と宣言。楽士たちが優美に楽器をかき鳴らし、歌手たちが陽気に歌いだす。やがて死者たちが身じろぎし、動きだした！しかし、クロリダンだけはまだ蘇生した気持ちにならない。と、死者のひとりが「自分たちをつらい現実に戻した張本人」のクロリダンにピストルを向け、発砲した。それはもちろん空砲だったが、ショックを受けた彼はようやく理性を取り戻した。「死の恐怖」によって、クロリダンは死から生還したのである。

(鈴木美穂)

Du Ryer: *Alcionée*

ジャンル	五幕韻文悲劇
初演	1637年 マレー座 大成功
初版	1640年
出典	Le Chant XXXIV du <i>Roland furieux</i> de l'Arioste (Lanson)

コルネイユの *Le Cid* と同じ年に初演されたデュ・リエのこの悲劇は当時の政治家、文人の大きな注目を牽き、ドービニヤックもその語りと感情の力強さを称賛している。リディアの武将アルシオネ(Alcionée)は数々の戦で武勲をたて有名になる。彼は王女リディー(Lydie)を愛し、自分も愛されていると思い、国王に結婚を申し込むが身分が低いために拒絶される。このため彼は国王に謀叛し、敵の諸王と組んでリディア国内を荒廃させる。敗れた国王は王権保持のためにアルシオネに妥協して王女を与えると約束した。アルシオネは王の約束を信じ、かつての同盟国を敵に回してリディアを復権させる。しかしアルシオネは再度結婚を申込みが王にもリディーにも拒否され、盟友にも見放されて、絶望の果てに自殺する。この作品は、政治問題、例えば王は謀叛した臣下にたいして如何なる態度を採るべきか、貴族でない身分の低い臣下は武勲があっても王女と結婚出来ないのか、王は国家のためにはどんな約束でも破ることが出来るのか、などの問題を提起している。バロック時代のこの悲劇はすでに古典主義時代を予告するように、三単一は厳守され、内容的にも後年のコルネイユの *Suréna* やラシーヌの作品、特に *Andromaque* の萌芽をはらんでいると言われている。

[第一幕] 戦は終わった。王女リディーは王宮の一室で侍女に、アルシオネはわたしが彼を愛していると思っているが、王に反逆した罪は許せない、彼は王権を手に入れるためにわたしの愛を求めた、彼には必ず復讐すると語る。しかし独白の中で彼女は、彼を心から愛しているが身分の低い彼を選べば自分は高貴な血筋を裏切ることになる、と恋と名誉との間の葛藤の苦しみ吐露する。一方アルシオネは親友アシャート(Achate)にたいし、自分が心から愛しているのはリディーその人であり、王座には何の執着もない、王は彼女をわたしに約束してくれたと言う。アシャートは、国王は法律でも約束でも反故に出来るものだ、本当にリディーを望むなら武器を手にしてでもその場で結婚すべきであった、こんど再び結婚を要求して拒否されたら王侯たちも敵にまわすことになると忠告。そこに現れた貴族アルシール(Alcire)はアルシオネに、君と王女の結婚の噂が広まっているが、王は反対するだろう、君には権力がないから王位には就けないだろう、などと挑発的なことを言う。

[第二幕] リディーは父王にたいして内心を隠し、あなたが約束したのなら身分の低い臣下アルシオネでも愛しましょう、あなたは王権を確保するために彼に娘を与えると約束した、すべてはあなたの責任、と父に言う。王はアルシオネがこの国を愛しているというのは王権を握るためではなく、お前を手に入れたいため、彼は二度と愚かな要求はしないだろうと強調する。しかし国王に会ったアルシオネは、約束を守るのが王の掟、あなたの約束だけが頼りだとリディーとの結婚を懇願する。これにたいして王は、わたしがお前に与えた地位で満足出来ないのか、お前の反乱が国内をどのように荒廃させたか、わたしは国民の為を思って娘を約束したが、お前の愛を尊敬に変えよ、とアルシオネの願いを拒否する構えを見せる。しかしアルシオネの強い態度に屈して、もし娘が同意したらそれに従う、と王は折れる。

[第三幕] リディーはスタンスのなかで、アルシオネの罪への憎しみは消えないが本当は彼を心から愛していると語る。彼女と再会したアルシオネは、王があなたが同意したら結婚の約束を果たすと言っている、わたしの願いを聞いてくれと申し出る。リディーは内心を隠して、わたしは王の決定に従うだけです、不平は言わない、と答える。アルシオネはその答えに希望を見だし、再び王と会うために退場。そこに現れた王は娘に、アルシオネが希望を持っているようだが名誉と義務の名において、お前はこの話は無いものと考えて拒絶してくれ、と言う。リディーは、同意したのはあなたではないか、と反論する。しかし王は同意したのはお前が反対するのを見越してのこと、王女であるおまえは品位を持って罪ある臣下との結婚に反対してほしい、と言う。リディーの心は次第に拒否に傾く。再度のアルシオネの懇願にたいし、彼女は今度は明白に拒絶の態度を示す。あなたの罪は許せない、あなたは罪を後悔したから宮廷に復権できたが、だからといってわたしがあなたを愛さなければならない理由はない。かつてあ

なたを愛したとしても、それはおろかな自分への罰をいま思い知らされたに過ぎない、と。このように、アルシオネはリディーの心の動揺に振り回される。

[第四幕] 絶望したアルシオネは盟友と頼むカリストレーヌやアルシールに協力を求めるが、彼らは協力を拒否し、アルシオネに国外退去を勧める。国王に再び会ったアルシオネは、わたしの恋は死ぬまで消えない、わたしは数々の暴挙を行ったが、王への忠誠心が失われたとは考えないで欲しい、出国にせよ、死ぬにせよ、過酷な運命に従います、と訴えるが、王はお前の運命を満足させる所へ何処へでも行くがよいと冷たく突き放す。

[第五幕] リディーは彼を冷たく拒絶したことを後悔している。そこに侍女が現れ、アルシオネが王の面前で自殺をはかり、死ぬまでにリディーに一目会いたいと願い、王がこれを許した、と言う。連れてこられたアルシオネはリディーの足元にすがり、わたしはあなたが生きよというから生きてきた、戦に勝てと命じたから勝った、罪を咎めるあなたの厳しい態度に従って死んでゆく、と訴える。リディーはアルシオネに、わたしの涙を信じてくれますか、天がわたしに課した虚しい名誉の為にわたしはあなたに酷い態度を見せた、と初めて心情を吐露する。アルシオネは「あなたの涙に報われた。一筋のあなたの愛情がわたしの死の栄光となった、」と言って息絶える。死したアルシオネを前にリディーは言う。わたしの冷酷な態度であなたにこんな無残な死を迎えさせた、あなたの死後もあなたを愛し続けるのが天罰としてわたしに課された掟です。

(浜野トキ)

Quinault: *Amalasonte*

ジャンル	五幕韻文喜悲劇
初演	1657年11月 オテル・ド・ブルゴーニュ座 大成功
初版	1658年
出典	Blondus (probably) (Lancaster) 6世紀のゴートにまつわる物語

この作品は喜悲劇が衰退に向っていた時期に書かれたが大いに観衆に受けた。ゴートとイタリアの女王アマラゾンテ(Amalasonte)は摂政テウディオン(Theudion)の息子テオダ (Théodat)と愛し合っているが、二人の恋は様々な妨害に遇う。テオダは敵の謀略のために、罪を着せられ、女王には嫉妬され、憎まれ遂に毒殺されかけるが、最後は無実が証明され、二人がめでたく結ばれる。二通のテオダ宛の手紙が二通とも他人に読まれる。また彼は二度も殺されかける

がその度に難を逃れて無事生還。一方女王はテオダの謀叛、裏切りの数々を見せつけられ、疑い、怒り、絶望に陥るが、彼への未練が断ち切れずに決定的な態度が採れずに苦しむ。動きの多いこの作品には取り違えあり、コミックあり、ファンタジーあり、サスペンスあり、洗練された恋の口説きがあるが、一方シニスムと残酷さもある悲劇性の濃い作品となっている。意外な事件が継起するが、全て偶然のなせるわざ、二人の恋人の運命や如何にと当時の観客を引きつけたことが想像される。

[第一幕] 場所は宮廷内の控えの間。クロデジル公(Clodésile) はかつて父を女王アマラゾンに殺されたが、彼は女王と結婚して彼女を征服して復讐を果たそうと考える。そのために先ずライヴァルであるテオダの失墜を友アルサモン(Arsamon) と画策する。アルサモンはクロデジルの妹アマルフレード(Amalfrède) を恋しているが、彼女の方はテオダを愛している。クロデジルは女王の支配するイタリアの征服を狙っている東ローマ帝国のユスティニアヌス皇帝と密かに通じ、テオダが女王を失墜させるために皇帝と密約を結んでいる旨のテオダ宛ての手紙を皇帝に書かせ、これを事前に摂政と女王に読ませるように仕組む。摂政は息子の裏切りに怒り、彼を宮廷内に幽閉する。テオダはアマルフレードの恋心に無関心で、自分の不幸を嘆く女王への恋文を彼女に託す。アマルフレードは手紙を読むが女王に渡さない。

[第二幕] 女王は裏切りを見せつけられてもテオダへの愛情からその態度を決めかね、テオダに会って問いただす。テオダは皇帝の手紙を見て驚愕。テオダ宛てのこの手紙は「帝国を共有するとかねての約束通り直ちに女王とローマを自分の支配下に引き渡して貰いたい」というもの。テオダはこれは陰謀であり自分は潔白だ、だがこの陰謀を信ずる女王を糾弾することは女王の誤りをあばくもの、そのくらいなら自分はむしろ死を選ぶと言って、自己を正当化せずに、却って女王への尊敬と恋心を明かす。女王は恋の告白にほだされて、かねてからお前と結婚して、王座を譲りたかったと言い、結婚と王権委譲について直ちに閣議招集を命ずる。そこに現れたアマルフレードは、テオダが彼女に託した女王宛ての手紙を故意に落として女王に読ませ、それをテオダがアマルフレードに宛てた恋文だと思わせる。女王はテオダを裏切り者だと怒り、閣議は取り止め、テオダは以後女王に面会出来ない。

[第三幕] アマルフレードは兄クロデジルにテオダを愛していると告げ、二人でテオダと女王との結婚を妨げ、王位を奪う点で共鳴する。しかしテオダを殺してまでも、とためらう妹を説得し、クロデジルはテオダ殺害を計画する。テオダは女王の命令だと言われ、アルサモンに導かれて女王に会いに行くが、暗い廊下で待ち伏せしていたクロデジルはアルサモンをテオダと取り違えて殺す。返り血を浴びたテオダを、女王の部屋から出てきた摂政が見て、犯人は息子だと思う。一方クロデジルはテオダを殺したと妹に告げると、彼女は喜ぶどころか兄を恨む。また女王にもテオダが殺されたが犯人は誰だか分からない、と告げると、テオダを恨んでいた



女王も悲嘆に暮れ、テオダを殺した者を死刑にするとする。そこにテオダが生還し、殺したのはこのクロデジルだと互いに激しい口論になる。テオダはこのとき女王が厳しい態度を採っているのに恐れをなし、アマルフレードにばかり話しかけるが、これを見て女王が嫉妬する。女王はテオダに国外追放を命ずるが、その前にもう一度会いたいと思う。

〔第四幕〕テオダは自分の恋を女王に伝えてくれとアマルフレードに言って退場。そこに現れた女王はテオダが自分を見て逃げたと思ひ込むが、アマルフレードは女王に「テオダはあなたを愛しているふりをしているだけで、本当はわたしを愛しています」と讒言する。女王はそれでもまだ恋心を捨てきれない。悩みのなかでやがて彼女はまどろむ。そこにテオダが現れ、国を去る前に女王にひと目会いたいが目覚めるまで待とう、と言う。アマルフレードは嘘が発覚するのを恐れ、テオダの剣を抜き取り、女王を刺そうとするが、この時、女王が目覚めたので剣をテオダに返して、あたかも彼女が女王を殺そうとしているように見せる。女王の驚愕と怒り。テオダが弁明しても無駄。アマルフレードはテオダに罪を着せて、彼は将来わたしを女王にと考えている、と言う。女王は遂に決心し、召使を通じてテオダ宛ての手紙をクロデジルに託す。召使はクロデジルに、この手紙はテオダ以外の者は絶対に読んではならないと女王の命令を伝える。

〔第五幕〕テオダの命運を気にかけているアマルフレードに女王は、あの手紙には強い毒薬が塗られており、それを開くとテオダは必ず死ぬと残酷な計画を明かす。女王のまえに摂政が現れ、「罪人は死んだ」と報告する。女王は死んだのはテオダだと思ひ込みそれ以上の報告を聞くことを拒絶。そこにすでに毒をあおいだアマルフレードが現れ、女王にむかい、皇帝と通じてあなたの失墜を企てた手紙の事件、アルサモンの殺害事件はすべて兄クロデジルがやったこと、女王を殺そうとしたのはこのわたし、テオダは全く潔白、わたしはテオダを愛している、罪のないテオダを殺したあなたの罪は重い、と言って死ぬ。女王は嘆きと後悔のあまり失神。そこにテオダが生還し、テオダ宛ての女王の手紙をクロデジルが読み、手紙の毒のために死んだ事の顛末を報告する。

(浜野トキ)

Quinault: *Astrate, roi de Tyr*

ジャンル 五幕韻文悲劇  
 初演 1664 年末( ないし 1665 年始め) オテル・ド・ブルゴーニュ座 大成功  
 初版 1665 年  
 出典 *Grand Cyrus* の中の一話:*Sésostris et Timarète* がヒントを与えたのではないか。(Lancaster)

チロスの女王エリーズ(Elise)は、チロスの正当な王位を篡奪した父の後を引き継いで王位に就いたが、王権を維持するために、正当な王とその王子二人を殺させた。だが三番目の王子の行方が知れず不安を抱く。かつてはチロスの正当な王の臣下として仕え、今も女王エリーズを補佐しているシシエ侯(Sichée)は第三王子アストラート(Astrate)を密かにわが子として宮廷内で育てており、将来正当な王座に就けたいと狙っている。しかしエリーズとアストラートは敵同志とは知らずに愛し合う。シシエが如何にして敵である現王権を倒してアストラートを王位に就かせようとするか、彼の老獪な手口がドラマの軸となっているが、それにエリーズの婚約者アジェノール(Agénor)とアストラートとの対立が絡み合う。自己の出生を知り、恋する女王が敵であると分かったアストラートの悲運と、愛する人から復讐を受けなければならないエリーズの絶望を扱ったこの作品はまさに「新オイディプス王」とも言われている。この作品はキノー独特のすり替えやサスペンスやどんでん返しに富んでいるが、特に政治と恋愛との絡み合い、結婚と恋愛の関係に新しい視点を示唆している点で興味深い。

[第一幕] 場所は宮廷内の一室。父王が娘エリーズにと決めた婚約者アジェノールは、シリヤ軍との戦いでチロスを守ったアストラートの武勲を讃える。アストラートは王位には関心無く、ひたすらエリーズを愛しているが、これは王女の婚約者アジェノールにたいする罪ではないかと悩む。だが自信満々のアジェノールはこれを問題にしない。そこにシシエが現れアジェノールにたいし、エリーズが結婚を延期したい意向だと伝える。アジェノールはすべて女王の決定に任せると寛大な態度を装う。老練なシシエはアジェノールにたいしては、女王エリーズは権力の受託者に過ぎず、宮廷は男性の王を望んでいると言って女王への反旗を煽動し、他方女王にたいしては、アジェノールの真の目的は王権取得だと警告する。エリーズは自分が心から愛しているのは武勲と徳を備えているあなたの息子アストラートであり、彼こそが王位に相応しいとその恋をシシエに告げる。シシエの驚愕。彼女は、先王の三番目の王子を見つけて殺すつもりだが、全ては神託によって解明しようと言う。

[第二幕] 神託は「敵は宮廷内にあり、やがて分かるが、その場合、女王は権力も生命も失う」という厳しいもの。女王は恐れずに神の命に従うと言う。一方彼女は愛の選択は自由だ、自分が真に愛しているのはアジェノールではなく、アストラートだと侍女に告げる。アストラートはエリーズにたいし、宮廷内にひそむ敵を挙げることを誓い、密かに女王を愛しているが、すでに婚約している女王にたいしてこれは罪深い恋だと告白する。女王もアストラートへの愛を告白し、結婚を考えていると言う。しかしアストラートは婚約者アジェノールがいるのではないかとためらう。

[第三幕] アジェノールはアストラートに、女王はお前を愛しているが、彼女は「王権の指輪」をわたしに与え、わたしと結婚する事になった、愛が無くてもひとたび女王と結婚して王権を手に入れば、女王の愛も享受出来る、と仄めかす。アストラートは、それでは結婚しても女王の心が二つに分かれてしまう、あなたと結婚しても女王の心はわたしのものだ、と主張するが、アジェノールはお前は勝手に虚しい勝利を味わうがよいと突き放す。実は「王権の指輪」は女王がアストラートに渡すようにとアジェノールに委ねたもの。二人の争いが激しくなり、アジェノールは「王権の指輪」を握っているのをたてにアストラートを逮捕させようとする。しかし警備隊長は女王の命令だとしてアジェノールを逮捕し、「王権の指輪」をアストラートに渡し、女王は王権をあなたに委譲した、と告げる。だがシシェはアストラートに、女王との結婚は諦めよ、いま王位篡奪者への復讐の謀議が行われており、その首謀者はまさにこのわたしだと告げる。アストラートはシシェを振り切って急ぎ女王に会いに行く。

[第四幕] アストラートはシシェに、女王はわたしの立場を思って、あなたの行動を許したが、謀議の背後にいる真の「敵」を殺すと言っている。その敵の名前を知らせて欲しいと頼む。シシェはあなたが罪ある女王と結婚する以上、すべてを言わなければならない、として先王の残した遺言状を見せる。それには「敵の手を逃れた王子は機会が来たら復讐せよ。その王子の名はシシェを父と信じているアストラートである。」とある。アストラートの驚愕。シシェは言う。エリーズの父が王座を奪った時わたしは死んだ息子の名を付けてあなたを自分の子として育てた。あなたは女王を罰して父王の復讐するのが義務だ、と。そこにエリーズが現れ、国民はわたしにたいし武装蜂起している、真の敵は現れたかと尋ねる。遂にアストラートは、その生き残りの敵こそこのわたしだ、あなたの滅亡を義務付けられている、と告げる。女王は、わたしが王座に執着したのもすべてそれをあなたにあげるため、あなたは正当な王の後継者、あなたの手にかかって死ぬのは本望、と嘆く。そこに使者が着て、暴徒がアジェノールを殺し、その責任を女王に着せている、と国民蜂起の状況を報告する。しかしアストラートはどんな事があっても女王は守る、と誓う。

[第五幕] アストラートはシシェにたいしてわたしが誰であるか早く国民に発表せよ、と詰め寄るが、シシェは女王にたいする復讐を遂げなければあなたを王位に就けられないと彼の願いを退ける。アストラートはこの非情な心を動かすことが出来ないならば死んだほうがよい、とシシェの剣を抜いて自殺しようとするが止められる。使者がきて、国民は新王の出現をこれ以上待てない、と報告。アストラートは遂に新王はまさにこのわたしだ、と宣言する。そこにすでに服毒しているエリーズが現れ、もう復讐は果たされた、わたしはあなたに罪を犯させずに自分の手で復讐をしたかった、と言って倒れる。アストラートは衝撃のあまり気を失う。シシェは彼を救うために走る。

(浜野トキ)

Tristan L'Hermite : *Le Parasite*

ジャンル	五幕韻文喜劇
初演	1653年(推定) マレー座あるいはオテル・ド・ブルゴーニュ座
出版	1654年
出典	Fornaris: <i>Angelica</i>

ランカスターは、登場人物のひとりキャピタン(ほら吹き兵士)がマタモールと名づけられていることからマレー座で初演されたと推測し、アブラハムはマタモール役者ベルモールがオテル・ド・ブルゴーニュ座に移籍したあとなのでオテルで初演されたと考える。出典はフォルナリスの『アンジェリカ』。しかしフォルナリスは先行作品 *Olimpia* (Della Porta 作) を、またデラ・ポルタ自身はプラウトゥスを参考している。またこののちに書かれたモリエールの『粗忽者』は反対に『寄食者』から影響を受けたと指摘されている。場所はマニーユの家の前一ヶ所に固定され、時間も24時間以内。リエゾンも守られている。ランカスターも述べるように先行作品に比べ筋は単純になったが、単一ではない。ロトルーは死去、コルネイユは喜劇をすでに放棄、モリエールは作品発表前という端境期にトリスタンはこの喜劇を書いたのだが、つかの間であれそれなりの成功は収めることができた。若い恋人たちが中心に置かれているが、興味の大半は侍女のフェニス、ほら吹き兵士マタモール、いつも腹ぺこの寄食者フリプゾスに集中。寄食者という人物は古代からタイプは異なるものの存在しており、登場人物じたいに新しさはない。面白さは人物たちが言葉で紡ぎだす幻想の世界にある。

[第一幕] 早朝、パリのマニーユ (Manille) の家の玄関先。小間使いのフェニス (Phenice) が不眠を嘆いている。この家の娘リュサンド (Lucinde) はリザンドル (Lisandre) と恋仲なのに、母マニーユの命によって他の男と明日、結婚させられそうなのだ。窮地を脱するための計画がフェニスの手で用意された。彼女はまず、食いしん坊の居候フリプゾス (Fripesauces) に、計画にかかわるある用事を、食べ物と交換で頼む。じつは、マニーユは14年前、マルセイユに住んでいたときに舟の事故で、夫アルシドール (Alcidor) と息子(2歳)を失っている。二人の生死は確認されていない。フェニスの計画とは、リザンドルがその息子になりすまして母マニーユにあい、明日の結婚を延期させようというものだ。フリプゾスには、リザンドルの後押しをしてもらう心づもり。腹ごしらえのすんだフリプゾスが約束をはたしにでかけようとすると、花婿に選ばれた空えぱり屋のキャピタン (Le Capitan) がそばにいるのに気づく。キャピ

タンの手柄話と、フリプゾスによる食べ物話が展開。その後ひとりになったキャピタンは、目前に婚約者リュサンドを認めるが、冷たくあしらわれ不満をつのらせる。

【第二幕】リザンドルは恋人リュサンドから、不幸がおきたことを知らせる手紙を受け取ったところ。彼は美女を手に入れるか、命を失うかの瀬戸際に自分はいると理解する。彼自身が父から学業に専念するよう命じられているし、また金銭面をみても、二人がめでたく結ばれる可能性はない。そのとき彼はパリに上京してきた友人のペリアント (Periante) に声をかけられ、父リュシル (Lucille) も仕事でパリに来ていることを知る。また、リュサンドに近々結婚するという噂があることも、知らされる。相手はキャピタンだとわかったリザンドルは、絶望の淵に陥るが、そこに来たフリプゾスからリュサンドの手紙を受けとり、朗報を得て有頂天になる。さらにフリプゾスから、仔細な計画を知らされる。ところがそこにキャピタンが通りかかり、あわやこの二人のあいだで決闘が行われそうになる。リュサンドとリザンドルとが秘密裏に結婚するという情報をキャピタンが得ていたからだった。結局キャピタンは、じきに雨が降ってきそうだと、すると剣の刃がさびる恐れも生じる、と考えて果たし合いを後日にまわし早々に退散してしまう。

【第三幕】フリプゾスは用意がすべて整ったのでご満悦。ひたすら食べ物や飲み物を思い描く。そこにリザンドルが仮面をつけてトルコの奴隷の姿でやってくる。偽の息子を演じきれるか不安。フリプゾスから細かな指示を受ける。家の扉をたたくとマニーユが娘たちとともに出てくる。母と息子が涙の対面をし、兄と妹が引きあわせられる。全員が家に入ろうとしたとき、フリプゾスがリザンドルを引きとめてお礼の金銭をせびる。もらったあと、リザンドルをひとり残し去る。折悪くこの仮装のリザンドルを、たまたま通りかかった父リュシルがみつけて怒り、何のまねかと詰問。息子はしらを切り、父を外にでてきたフェニスに任せて中に入る。父はフェニスに執拗に問いかけ、真実を知ろうとするが、徒労におわる。そこに来たキャピタンに、フェニスは応援を頼む。キャピタンは剣を振り回して喧嘩をリュシルにしかけるが、リュシルは落ち着いて対処し、反対に高貴の身分であることを明かしてキャピタンを味方につけ、その場を去る。玄関が騒々しいのでマニーユがでてくる。彼女は老人に剣を振り回したキャピタンの行為を責め、娘との結婚を破談にする。また息子 (=リザンドル) の興奮した様子を不審に思う。

【第四幕】腹の虫がおさまらないキャピタンは、巻き返しをはかる。ならばマニーユの夫をでっちあげればよいと思う。実はもう下男カスカレが適任の老人をみついていた。ところがこれが本物のアルシドールだった！アルシドールは涙ながらに過去の不幸を語るが、キャピタンはそれを反対に名演技と誤解する。いよいよアルシドールはマニーユの家に乗り込むが、まわりは誰も彼を主人と認めてくれない。キャピタンがともにいたのがかえってあだとなって、ペテ

ンだとされる。しかし海難事故の三日前にみた妻の悪夢のことをアルシドールが知っていたのが決め手となって、マニーユから夫と認知される。しかし夫妻はそれをまだ秘密にして、子供たちの法螺につきあうことにする。ところが、娘のリュサンドは、その場の様子から彼が父であると悟る。フェリスはアルシドールが家の中に闖入したら、ありとあらゆる物を投げて彼を撃退するつもりになる。フリプゾスは悪知恵の競いあいをして最終的にはすべてばらそうと覚悟する。一方夫とのあいだで打ち合わせのすんだマニーユは、息子シラール（＝リザンドル）についてフリプゾスに質問する。ところがフリプゾスは過って彼のことをリザンドルという本名で呼んでしまい、それがもとで法螺のすべてが暴露される。マニーユは他の三人をだまし続けるために彼を追放。この食いしん坊はそれまでに食べた食べ物の名をあげ、そのひとつひとつに別れの挨拶をする。

[第五幕] フリプゾスは運命の急変を嘆く。未練はもっぱら食べ物に。彼はリザンドルのもてなしを思いだし、ご馳走になった酒場の名を列挙する（当時のパリに実在）。そこに姿を現したキャピタンが、フリプゾスの力になることを約束。キャピタンはアルシドールを家の中から呼び出し、金持ちの主人にしてやったことへのお礼を要求するが、拒否される。キャピタンは状況から判断し、実は見知らぬ老人がアルシドール本人だったと悟り、当時パリで流行っていたブリオシュの人形劇に見られるようなすごい偶然がおきたと知る。さらにこの父からも結婚を拒否されたキャピタンは失望して、家が木っ端みじんに碎けて、マニーユの灰はバルバリーに飛んでいけばいいと言う。そしてパリが破滅して墓場と化せばよいと考える。しかし、ほかの娘を探せと言う下男の助言をあっさりと受け入れる。そこにリザンドルの父リュシールが、弓で武装した兵士を大勢つれて来る。彼はまだそこにたむろしていたフリプゾスから、まず息子が監獄に入れられていること、子どもの結婚をめぐるマニーユ夫妻が対立していることなどを知る。さらに夫妻の手柄や財産の多寡を知る。そしてリュシールは外に出てきた夫妻に自分がリザンドルの父であると名乗り出る。息子を救うためには何でもする、というリュシールにフリプゾスが機転をきかせて相愛の二人の結婚を承諾させて、ハッピーエンドへ。

(野池恵子)

作品梗概集

(ローマ数字は掲載号、アラビア数字はページを示す)

Bidar: <i>Hippolyte</i>	III 79	: <i>Astrate, roi de Tyr</i>	X 96
Boyer: <i>Ulysse dans l'île de Circe</i>	III 95	: <i>Atys</i>	VI 91
Corneille, Thomas		: <i>Cadmus et Hermione</i>	VI 86
: <i>Ariane</i>	III 89	: <i>Thésée</i>	VI 89
: <i>Bérénice</i>	IV 83	Mairet	
: <i>Camma</i>	III 88	: <i>Chryséide et Arimand</i>	IV 63
: <i>Circé</i>	III 98	: <i>Les Galanterie du duc d'Ossonne</i>	IV 68
: <i>Le Comte d'Essex</i>	VI 92	: <i>La Silvanire</i>	IV 66
: <i>Darius</i>	IV 85	: <i>La Sylvie</i>	IV 65
: <i>La Mort d'Achille</i>	III 9	Pradon: <i>Phèdre et Hippolyte</i>	III 81
: <i>La Mort de l'empereur Commode</i>	VI 83	Du Ryer: : <i>Alcionée</i>	X 92
: <i>Persée et Démetrius</i>	VI 85	Rotrou	
: <i>Timocrate</i>	IV 81	: <i>Agésilan de Colchos</i>	VII 94
Corneille, Pierre: <i>Andromède</i>	III 96	: <i>Amélie</i>	IX 79
Desfontaines: <i>Bélisaire</i>	VII 100	: <i>Antigone</i>	VI 80
Desmaretz de Saint-Sorlin: <i>Mirame</i>	VII 103	: <i>La Bague de l'Oubli</i>	III 83
de Visé, Donneau		: <i>La Belle Allphrède</i>	III 85
: <i>Les Amours de Bacchus et d'Ariane</i>	VII 107	: <i>Belisaire</i>	VIII 98
: <i>Les Amours de Venus et d'Adonis</i>	VII 106	: <i>Captifs ou les Esclaves</i>	IX 78
Garnier: <i>Hippolyte</i>	III 74	: <i>Célimène</i>	VIII 84
Gilbert		: <i>Cleagénor et Doristée</i>	IV 72
: <i>Les Amours de Diane et d'Endimion</i>	VII 105	: <i>Clorinde</i>	IX 81
: <i>Hypolite</i>	III 78	: <i>Cosroès</i>	IX 76
Gougenot: <i>La Fidelle Tromperie</i>	VII 96	: <i>Crisante</i>	VI 78
La Pineliere: <i>Hippolyte</i>	III 76	: <i>Diane</i>	VIII 82
L'Hermite de Vauzelle: <i>La chute de Phaéton</i>	III 94	: <i>Don Bernard de Cabrère</i>	VIII 80
Lully et Quinault		: <i>Filandre</i>	VIII 85
: <i>Alceste</i>	VI 88	: <i>Florimonde</i>	IX 82
: <i>Amalasanté</i>	X 94	: <i>L'Heureux Naufrage</i>	VIII 93

: <i>L'Hypochondriaque ou le Mort amoureux</i>	X90	: <i>La Marianne</i>	III 74
: <i>Iphigénie</i>	VI 81	: <i>La Mort de Chrispe</i>	IV 78
: <i>La Sœur</i>	VII 102	: <i>La Mort de Sénèque</i>	IV 77
: <i>Laure Persecutée</i>	III 86	: <i>Osman</i>	IV 80
: <i>Les Occasions perdues</i>	IV 70	: <i>Panthée</i>	IV 75
Tristan l'Herrnite		: <i>Le Parasite</i>	X 99
: <i>La Folie du sage</i>	IX 84		



### 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	自石嘉治	神保剛	鈴木美穂	関根敏了
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

本誌もとうとう第10号です。各大学のフランス語、フランス文学に関する紀要はずいぶんありますが、17世紀仏演劇というテーマを専門的に扱った、一大学に依存しない研究誌がここまでやってこられたことに感慨はあります。掲載論文の質を高める努力はもとより、10号を区切りに、新しい形の出版にも挑戦していくべきでしょう。（K）

### エイコスX

\*\*\*\*\*

発行日 1996年7月6日  
発行者 〒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  
17世紀仏演劇研究会 TEL 03-3203-4141  
印刷 榎七月堂  
〒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