

エ イ コ ス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

XIV

研究

- | | |
|-----------------------------|------------|
| ブロス 『目覚めてみる夢』覚書 | 野池 恵子 (1) |
| ラシーヌの『ラ・テバイッド』における対照法 | 萩原 芳子 (12) |
| フランス演劇関係古文書資料一覧:補遺(1612年以降) | 戸口 民也 (33) |

作品梗概集

(43)

Brosse : *Les songes des hommes éveillés*

Rotrou : *L'Innocente infidélité*

Rotrou: *Les Deux Pucelles*

会員名簿

後 記

2 0 0 1

ブロス『目覚めてみる夢』覚書

目覚めと眠りを分けるたしかな指標の
ないことが明瞭にわかるので……

デカルト『省察』

野池恵子

喜劇『目覚めてみる夢』⁽¹⁾は1646年に出版された。初演は1645年と推測される。作家ブロスについては、1642年から1648年のあいだに5作品を世に送ったということ以外はほとんど何もわかっていない。悲喜劇『ストラトニス、あるいは愛の病』、喜劇『無実で有罪』、喜劇『目覚めてみる夢』、悲劇『ヴェルギリウスのチュルヌ』、喜劇『目のみえる盲人』の5作品が残されているだけである⁽²⁾。当時の作家たちの例にならって、悲劇、悲喜劇、喜劇のどのジャンルもこころみだが、成功したのは喜劇であった。その喜劇3作のタイトルにはいわゆる撞着語法が用いられているが、中でも『目覚めてみる夢』は、夢の世界を覚醒した人間の意識のなかに再現しようというもくろみが見られ、夢の舞台化という面においても、撞着語法の面においても、注目すべき作品となっている。劇中劇、夢、自我の分裂、両義性をはらむドラマツルギーなど、当時の流行が総花式にとりいれられ、『目覚めてみる夢』は、単なるバロック喜劇の典型として分類するだけではすまない、密度の濃さをもっている。とりわけ劇中劇については、校訂版の編者であるフォレストイエも、当時の社会不安の結果としてのこうした自我の複数性の美学への興味から、劇中劇人気に拍車がかげられた、と指摘している。劇中劇は一人二役や瓜二つを演じる格好の場であるし、ロトルーが『ソジ』(1636-37年初演)でこころみたように自己のアイデンティティについてのとまどいを表すのに最適であった。

周知のように1639年にスペイン喜劇がフランスに登場して以来、嘘、すりかえ、変装などの手法を用いて筋を複雑に仕上げた喜劇が流行した結果、人びとは演劇を考察し、俳優も自覚をもって演技するようになった。社会そのものが演劇化し、その流れが頂点にたつるのはルイ14世の祝祭やヴェルサイユ宮殿でのさまざまな儀式においてだった。演劇を考える場として劇中劇は人びとの注目の的となり、1628年初演のバロの『セランド』以降『目覚めてみる夢』まで、グジュノ、スキュデリ、デュルヴァル、ベイ、コルネイユ、ロトルー、サルブレ、ジレ、デフォンテーヌなどが執筆した。ブロスもこの流れを受けて、いくつかの作品で劇中劇を採用したが、とくに『目覚めてみる夢』ではその演劇性を強調するのに役立っている。

『目覚めてみる夢』には、4つの劇中劇が含まれる。最初の3つの劇中劇は即興劇であり、そこでは、嘘をしかけられた犠牲者が睡眠と関係している。嘘がしかけられるのは意識が混濁して現実界が遠のき別のイメージの世界が鮮明に脳裏に広がってきたところである。そして舞台の上ではその犠牲者たちの嘘についての混乱した解釈がくりひろげられる。とりわけさいごの劇中劇は即興劇で

はなく、劇ぜんたいの大団円を形づくる本格的喜劇となり、そこでは睡魔のモチーフはもはや利用されない。主人公リジドールは観客の立場で、あらかじめ用意された筋立ての芝居をみながら、それまで嘘と思っていたことが真実になるのを目の当たりにする。そして、この劇中劇は劇の枠組と一致して、ハッピーエンドとなる。以下では『目覚めてみる夢』の梗概を劇中劇を追いながら示し、その要素を確認してみたい。

*

『目覚めてみる夢』の舞台となる城は、ポルドー近辺の、海からはさほど離れていない土地タルモンである⁵⁾。難船で婚約者の行方がわからなくなり、絶望するリジドールにタルモンの城主が中心になって、気晴らしを提供している。しかしリジドールは、フィアンセを思い熱く燃えるばかりで、「海で死んでしまうにはあまりにも激しく燃えている」(v. 166)と言い、水と火のイメージで現在の自分を表現する。また愛神の力を思い知らされたと述べ「その神は私を同時に死なせ生きさせる」(v.177)と苦しみをあきらかにする。生と死が同居している状態である。リジドールは、気晴らしを考えてくれるなら、恐ろしさのあふれる話を聞かせることから始めて欲しいと願って、地獄のイメージをみずから語って聞かせる(v. 207-232)。毒は毒で制するという考えから語られるこの部分は、フォレストイエの注によると、医師ジャック・フェランの鬱症患者の錯乱の臨床記録に合致するという⁶⁾。また、そのさきの即興劇が始まる直前でリジドールは、海での難破を思いだして、フィアンセの「助けて」(v. 456)と叫ぶ声をふたたび聞くような気持ちに襲われている。これら水と火のイメージ、愛神の力、地獄のイメージ、フィアンセの声は、以後の即興の芝居でふたたび取り上げられる。古典劇の規則通りに提示部で、以降の劇中劇のテーマが予告されている。以下にその梗概を示したい。

【第1の劇中劇】 城の2部屋つづきの一方を使って演じられる⁵⁾。そこでは城主の姉妹クロリーズに片思いの恋をするクレオントがひとりだけ、狩の疲れをとるためといって⁶⁾、仮眠している。隣室では、リジドールと、彼をなぐさめようとする城主クラリモン、姉妹のクロリーズ、その恋人のリュシダンの4人が当時はやりのカード遊びピケをしている。ピケはしばらく続き、一段落ついたところで、クラリモンが気晴らしに即興で芝居を睡眠中のクレオントに仕掛けようと提案する。まだいたずらでしかない即興劇なのに、彼らは演劇を演じるつもりになっている。そして妹のクロリーズにも役を考えようと言って妹を連れていったん舞台裏に消える。

クラリモンはまもなく小姓のアリストンに松明を持たせて再登場。寝ているクラリモンの部屋にいたずらを仕掛ける。天井から紐をたらしてそれを、クレオントのベッドの柱に結びつけるのである。音頭取りは城主のクラリモン。妹のクロリーズもそれを援護する。だまされるのはクレオント。観客はリジドール、リュシダンである。

クレオントの部屋を暗やみにして扉に鍵をかけたのち、クラリモンは、外から「火事だ、全部が焼けおちた」(v. 473)と叫ぶ。それを聞いたクレオントはすぐさま目を覚ます。火と煙と灰に包まれた、と続いて知らせる外部の声を聞いて逃げなくてはならない、死がそばに迫っていると考える。しかし、扉は

あかず外にでられない。ここで死ぬのか、しかし絶望するには早すぎる、と考えていたところ、気がついてみるともう叫び声は聞こえてこない（クラリモンは静かにしようと他の者たちに言っている）。クレオントは「ひょっとしたら夢をみていた（rêver）のかもしれない」（v.500）、とそれまでの事を疑いだす。クロリーズを思う胸の炎が、火事になって現われたのかもしれないと思う。すなわち、火という言葉は両義的にとられていて、比喩としての火が現実の火を呼び出すという形をここではとる（2つの火の対立）。そして、トリスタン『マリアヌ』（1635年初演）でフェロールがこころみたように、夢の現象について思考をめぐらす。前記したように、夢を医学的な面から考察する場面は、当時としては珍しくない。睡眠は人の気質や情熱によって変化し、また時間、人物、年齢によっても異なるとクラリモンは考えて、だから老人は水や遭難を、若者は遊びを、本物の恋人たちは火や真っ赤な輝きを夢にみる（songer）という。悪夢をみただけで、耳が幻聴を聞いたのだと理解するにいたる。判断力が失われたし、隣室の皆はゲームをやめたようだから、再び寝ようとする。しかし寝ようにも、他の家具はそのままあるのに、ベッドがない。あたりを探りながらもっと光が欲しいという。すると光という語はふたたび両義的に働き、彼は光がないまま事情が明るみにだされることなく終わってしまうのか、と自問するにいたる。現実の光が引き金になり、比喩としての光が呼びだされる（2つの光の対立）。自分は夢をみている（rêver）のだろうか、目覚めているのだろうか、と問う。夢をみると、目覚めている、が対立されていて、夢と現実の対立はないことを確認しておこう。そこにベッドが上から降ろされて、クレオントの上ののしかかる。クレオントは押しつぶされそうになって死の恐怖を味わう。そのとき、再び火事だという叫び声が聞こえてきて、体が震え、汗をかく。

つぎにはリジドールも加担して叫ぶ。さらにクロリーズもクレオントに救いを求めて叫ぶ。クレオントは愛する女性の声を聞いて思う、彼女の視線が部屋の暗やみを払い、その姿が見えるようになって欲しい、そして彼女を火事の炎から引きずりだしたい、自身の密やかな胸の炎がそれで現われてきて欲しいと。彼は、比喩としての光り（視線の明晰）から現実の闇を引きだし、さらに現実の火（火事）を連想して、それを象徴としての火（愛の情熱）に結びつけるのである。言葉を軸にして虚構から現実へ、現実から虚構へと移りかわると言える。

そののち、「意味のない言葉だけが空を打ち…」（v.563）とクレオントが言ったのを受けて、隣室のクロリーズは、打つをカードを切るという意味で使って、トランプ遊びの会話を始める。battreという語を軸にクレオントの悪夢の世界が急遽、城のサロンに切りかわるのだ。クレオントの方は再び困惑する。外は火事かもしれないしカード遊びをやっているだけかもしれない。曖昧な状況に陥るのである。

クラリモンによってベッドが元の位置に戻される。クレオントは元どおりになったベッドに気づき、幻影をみているのか、目覚めたまま夢をみているのか、と疑う。ここでも夢か現実かの対立はされない。起きているのか眠っているのかが問題になる。そして、彼はさいごには尊大なクロリーズを忘れようと決心する。目の前のベッドに横たわり、あらたに別の幻の人物たちを思い描きながら、火のかわりに氷や水の夢をみよう（songer）と考える。水の夢は前記した夢の考察によると、老人がみるものであるが、もちろん、その水は海で遭難したリジドールに呼応している。また、わざわざもう一度眠って、好みの夢をみなおそうとするのは示唆的である。あらたな幻想の人物を登場させ、誰かとの出会いの場面を虚構のなかで自ら演出しようというのであるから。

クロリーズがリュシダンとともにクレオントの部屋に入り、もう一度クレオントをだます。クレオントがうるさいから、カードをやめて部屋をでることにする、と彼女は話しかける。起こされたクレオン

トは、夢をみていた (réver) だけなので許してくれと頼む。しかしリュシダンはその場合にはわざと夢をみたのに違いない、眠ってみる夢ではないと主張。クロリーズも、クレオントが目覚めていたと真実を告げる。しかしクレオントは事実を認めない。デカルトも『省察』で「目覚めと眠りを分けるたしかな指標のないことが明瞭にわかるので (...)」と述べているが、仮眠中に突然起こされたとはいえ、本人には目を覚ましたという認識がない。

この劇中劇の観客はリジドールであった。彼は、身の不幸を感じながらも、即興劇が予想以上の成功をおさめていることを認めている。クラリモンの仕掛人としての腕を評価し、一瞬ではあれそれを楽しんだ。クロリーズの女優としての演技も評価して、彼女と結婚できるものは幸せである、というコメントまでした (v. 632)。苦しむ人間には苦しみをテーマにした出し物がいいという、リジドール自身の主張にも沿っていた。この即興劇は海難事故の一種の比喩的なパロディであり、恋人は夢 = 虚構のなかにあらたに探せというのが作家・演出家クラリモンのメッセージであった。また観客としてのリジドールは内面の苦しみは除去されなかったものの、演劇を賛美した。全体が演劇に向けて開かれている。

第1の劇中劇は、闇のなかでおこなわれたために、聴覚による錯覚が舞台化された。第2の劇中劇は視覚の錯覚が舞台化される。農夫デュ・ボンが主役である。デュ・ボンはこの第1の劇中劇の直前に、酒に酔って中庭に現われて、葡萄酒の賛美をする。農夫ではあるが、詩人の話なども交えて、コペルニクスなどの名前にも言及し、とくに田舎言葉を使うこともなく酒の効用などを語る。そのうち酔いがまわり、足腰がたたなくなる。死にそうだと思うが、「地獄に行くようなことになっても、葡萄酒が火を消してくれるだろう」(v. 336)と述べる。これをみたクラリモンが、余興の一つに彼を使おうと思いつつのである。のちにデュ・ボンはいたずらを仕掛けられたとき、地獄にきたと勘違いするが、これはその予告である。また、『目覚めてみる夢』の冒頭でリジドールは自分自身の地獄のイメージを披瀝したが、それをデュ・ボンは引き受けている。

【第2の劇中劇】 3幕があく前にクラリモンは、酒に酔って眠っているデュ・ボンに、自分のモダンな貴族の衣装を着せて、城内の一室のベッドに運んでおいた。デュ・ボンの即興劇は、彼がこの衣装をみて感想をのべるモノログからなる前半と、他の人物から嘘をでっちあげられてからかわれる後半とにわけられる。農夫である自分と、貴族にされた自分に分裂させられたデュ・ボンは、その両者を統合するようなイメージの世界を観客にみせて、笑いをかきたてる。仕掛人はクラリモン。小姓アリストンや、クロリーズ、リュシダンが演じ手になる。観客はリジドールである。

デュ・ボンは目覚めると、農夫であれば知っていなければならない事柄であるのに、現在が昼なのか夜なのかわからない。明け方に起きたはずでオンドリの鳴く声を2回聞いたと思うが、したがって今は正午ごろのはずなのに、室内は暗い。豪華な部屋をみまわし緑のタピスリーが目にとまると、目がきちんとあいていないから緑の畑がタピスリーに見えるのか、と自問する。「目が覚めているのに、立ったまま眠っているように思う」(v. 736)と言う。彼も覚醒と眠りを対立させる。自分のではない衣装をみて自

分で自分がわからなくなり、その衣服のなかに自分を探してみる。着なれたボロではなく、金や銀のかざりてピカピカの衣服を着ている。麻布のシャツではなく鶏の冠毛がついた上質の胴着を着ている、オンドリの爪がついた皮の股引きをはいている、などと言って農夫の衣服と貴族の衣服を並べて描写し、貴族のほうを農夫の生活に関係した言葉で形容する。白い手袋をしている自分の手を見て、白い手のなかに自分の手がある、とまで言い (v. 739-752)、観客であるリジドールに、へんな隠喩を使う奴だと言わせ、笑わせる。彼にとってその部屋は魔法使いが集まるサバトの場所であり、室内の物品は、悪魔の仕業による実体のない幻影でしかない。眠っているうちに悪魔につかまって連れ込まれたと考えている。

アリストンが登場。デュ・ポンをたずねて騎士がきた、デュ・ポンに会いたいと言っていると伝える。農夫は悪魔が来たのだと勘違いをし、追い返してもらいたいと願うが、騎士に扮したリュシダンはお構いなく姿をあらわす。デュ・ポンは騎士リュシダンを悪魔と思って助けをこう。リュシダンは反対に友人扱いして、さらに親しい友を忘れたと行って彼をなじる。また、悪魔という呼称は適切でないとし、天使と呼ばせる。しかし、小姓アリストンのほうを「ブリーの小天使」(v. 843 etc.)とチーズの種類の名称で呼ぶデュ・ポンに、リュシダンはまた腹をたてて、剣を抜いて襲いかかる。グラヴリーヌが陥落したとき(史実)デュ・ポンはカルヴァリン小銃の弾が頭に当たってしまい、以来正常な判断力をもたないのだ、とそこでアリストンはいいわけをする。デュ・ポンはそれを聞いて、思わず頭部に手をやる。傷はそこにあるにちがいない、と言って、ついにクラリモンらが仕掛けた虚構の世界に彼は入りこんでくる。デュ・ポンとしては、小銃にうたれたという確信はないのだが、もしかしたら傷がもう治癒したのかもしれないという疑惑を持ってしまった。農夫デュ・ポンの意識は貴族デュ・ポンに移行し、自己と他者が混然とするのだ。

史実であるロクロワの戦いが話題になると戦場には羊を殺す者、鶏の羽をむしる者がデュ・ポンの話に出現する。当時の農夫としては知識が豊かであることを明らかにしつつ、戦いで活躍した貴族の役を、農夫の生活感にあふれた台詞でつくりだしていく。現実にあった戦いに嘘の戦功を数え上げて、ほら吹き隊長マタモールを演じる⁽⁷⁾。

クロリーズが、デュ・ポンの結婚相手という設定で登場する。美女を怒らせないように誉めろと言われて、当時まだ流行っていたと考えられるブラゾンを模してその美しさをたたえる。「あなたの髪は細い麻のよう、額には皺=皺ひとつなく、鼻は鷲鼻=ワシのくちばし(...)喉はミルクのよう(...)」(v. 923-930)と言う。「あなたのまなざしは、私の心のわらに火をつけた、あなたがそのいきおいをとめないで、私の体の納屋は火に包まれてしまう」(v. 934-36)と言って、愛を告白。美女のために食事を用意させるだんになると、クルミ、リンゴ、果物のしほりかす、チーズなどとなる。貴族の遊びに田園のイメージを結びつけて観客を笑わせる。

従僕が悪魔の衣装をつけて、皿を持って登場する。デュ・ポンはビスケットやマカロンなど上品な菓子をいくらすすめられてもたべられない。ついに仕掛人たちは農夫の反応にあきて、即興劇を終了させることにする。農夫を元の服装にもどす。そしてさいごに尻に爆竹をつけて彼の反応をみることになる。

爆竹の音で意識をとりもどしたデュ・ポンは、火で体が燃やされると思い助けを求める。骨がガラスの破片のようにこなごなになると危ぶんだが、気がつくと骨は折れていない。やはり、悪魔や爆竹は夢(réverie)だったのだと理解する。バックス神の仕業で恐ろしい夢(songe)をみただけ、それまでのことは幻影とみなすほかない、と結論する。日は高く昇ってきたので、今晚は近所の人たちに今見た夢(songe)を話して聞かすことにする。すなわち夢は他者に語る媒体となる。はからずも演じてしまった「貴族デ

ュ・ボン」の役が、近隣でふたたび繰り返される、と言える。

この劇中劇の観客であるリジドールはどのような反応を示したであろうか。彼はデュ・ボンの隠喩を評価し、またリュシダンについては、「嘘を言いながら真実を述べる」彼のすばらしい能力に感心した言う(v. 801-2)。そしてデュ・ボンが小姓の呼称として「ブリーの小天使」とチーズの名をあげる場面では、そこまで楽しく、おもしろいものはみたことがないと言う。クロリーズがデュ・ボンの結婚相手として登場したときには、イザベルを思いだし、その声と容姿の美しさを恋しく思う(v. 917-8)。デュ・ボンがクロリーズの美を田園風のイメージで描写するところでは、その言葉の美しさを誉めて、もっとも下手な表現でさえ、演説の言葉よりはましであると述べる。芝居への係わり方は第一の劇中劇のときよりずっと強くなっている。しかし、苦しみは一時的にやわらいだものの、根だやしにさせることはできなかった。

われわれ観客はこの即興劇のなかに、ふたたびリジドールの内面が鏡のように写されるのを見る。第1の即興劇をうけてここではクロリーズは、イザベルのイメージにあきらかに重なる。リジドールが身の不幸によって持つにいたった地獄のイメージ(1幕3場)は、デュ・ボン(クロリーズの結婚相手)に受け継がれ、滑稽化されて描かれるのである。

第3の劇中劇はクロリーズが仕掛人で、だまされるのは恋人のリュシダン。クラリモンとリジドールは観客であるが、さいごに加勢する。クロリーズは、積極的に愛を求める活発な女性と、世間体を配慮する女性の2タイプを演じわける。第2の劇中劇ではいたずらの被害者の農夫が一人二役を演じたが、今回は、仕掛人が二役を演じている。

【第3の劇中劇】『目覚めてみる夢』の4幕があくと、クロリーズは自室にてリュシダンと2人でカード遊びをしている。彼女はもう遅いといって、リュシダンを自分の部屋にさがらす。そしてクラリモンとリジドールに、即興がリュシダンの寝室で、秘密の扉を利用して演じられることを予告する。クラリモンは芝居の成功を願って彼女を励ます。

リュシダンは扉をあけはなして寝室にいる。眠気に逆らい、愛する人を夢想して(rêver)一晩をすごしたいと思っている。部屋にある本のなかから一冊をとりだし、それに書かれた愛神を賛美する詩を朗読⁹⁾。自分だけの満たされた世界にこもっている。そこにクロリーズがあらわれたので、幻影かと思う。彼女に愛の苦しみを語りきた、と言われたリュシダンは有頂天になり、命じられるまま、部屋の扉をしっかりと締めめる。だましに最適な状況が整ったことになる。2人で詩の話をしているときに、クロリーズは喉がかわいてしゃべれなくなった、水を持って来て欲しいと言って、最初のいたずらを仕掛ける。すなわち、彼が扉をあけるのに手間取っているあいだに、彼女は秘密の扉から外にでていく。ようやく鍵があいて、扉をあけることに成功したリュシダンの目前に、クロリーズが水と松明を持ってたっている、という設定である。だまされたリュシダンは、あわてて背後の部屋にクロリーズを探すがもちろんそこには彼女の姿はない。戸口にいるクロリーズは、貞淑な女性は男性の部屋に入ることはないと言って、それまでの行為を否定。自室に戻る。残されたリュシダンは自分がわからなくなる。クロリーズの言うこ

とが正しければ、愛ゆえにとんだ思い違いをしてしまったことになる。彼女にあやまろうと彼女の寝室に飛んでいく。

クロリーズは寝間着を着ているので、扉をあけることはできない。しかし、リュシダンが怒っているのではない、と断言するので、リュシダンは安心して喜び部屋に戻る。クロリーズは芝居を続ける。リュシダンの先回りをして彼の部屋に戻り、さきほどすわっていた椅子にすわりリュシダンを待つ。リュシダンは部屋に帰ってきてそこにクロリーズの姿を発見、飲み水を要求される。リュシダンにとってそこにいる彼女はやは幻でしかない。理性の働きによって、彼女がずっと自室にこもっていたのを知っている。彼女の姿をあちこちにみってしまうのは、愛の想いのなせるわざ、愛は神に等しい力をもっているのだ、と驚く。

クロリーズは、彼の部屋にいる自分こそ、本物であると述べ、ふたたびリュシダンをクロリーズの部屋に送り、そこにクロリーズがいないことを確かめるよう促す。このとき彼女は彼が「目を覚ましていながら、夢 (songe) をみている」(v. 1276) とか、「立ったまま眠っているのね」(v. 1298) と言って、リュシダンの意識のなかで対立する二人のクロリーズが共存している状態を、表現する。

リュシダンはもう一度クロリーズの部屋を訪れるが、もちろんそこにはクロリーズが、秘密の出口を通ってもどっている。リュシダンはすべてを睡魔のせいにして、自室にもどり、眠ることにするが、その前に髪に粉をつけて乾かそうと決める。

クロリーズは再びリュシダンの部屋へ。彼が覗いている鏡に彼女自身が映るように立つ。リュシダンは愛する人が鏡に現われたので驚きながらその美しさを鑑賞する。鏡のクロリーズは実物の生き写しであり、リュシダンにとっては両者とも同じ価値をもつ。しかし、リュシダンは「肖像画」が消えてしまうのは恐ろしいが、それでも振り返らずにはいられない。うしろをみるがそれと同時に、クロリーズは姿を隠してしまう。愛の情熱で燃えるようだったのが、急に氷のように冷えてしまう。絨毯やカーテンを動かして彼女を探すがもちろん姿はない。

クラリモンが騒ぎを聞きつけて、リジドールとともにリュシダンの部屋を訪れる。未婚の妹が男性の部屋にいるのは許せないという口実であった。リュシダンが事情を説明。納得したクラリモンは部屋を出るために、扉をリュシダンにあけさせる。そのすきをねらって今度はクラリモンが秘密の出入口から姿を消して、そのかわりにクロリーズが現われる。兄妹が入れかわるのである。リュシダンも恐れおのくばかりとなる。

クロリーズの姿は観客にとってはどれも実像であるが、リュシダンの意識にとっては実像と虚像が混然一体となっている。世間体を気にしないクロリーズの姿はリュシダンにとっては虚像に変貌し、鏡の中のクロリーズや肖像画と等価となった。しかし、どれも実像とおなじだけ鮮明であり、存在感があるのだ。リュシダンにとっては、この仕掛け芝居には虚像と実像が混在する世界であり、その結果、目覚めていながら夢をみる (songer) のはたくさん、眠ってしかるべく夢をみる (rêver) ほうがいいということになり、ベッドに入ってしまう。第1の劇中劇と同じように、この劇中劇の結末も眠ってみる夢の仮想界が意識の混乱からの逃げ場になった。しかし、最初の2人の犠牲者に比べて、リュシダンの場合は自己同一性が危機にさらされていきわめて現代的なテーマを提示している。

観客としてのリジドールの反応はどうであっただろうか。まず、クロリーズから仕掛けのあらか

しを聞いて彼女の機知に感心する。途中では、クロリーズの意図をはかりかねて不思議に思ったり、可笑しくて彼女の巧みさを誉めたりする。また筋の展開がうまくて小説もこれほどおもしろくはないと考える。以後どう発展するか心配さえして、悲しみがだんだん遠のくが感じられる場面がでてくる。前の二つの即興のとき以上に、自身が参加して述べる台詞の量が多く、筋の進行についても意見を述べる。クラリモンのリュシダンへの怒りが不当なものであると指摘し、リュシダンは恋人への愛が命じる声にしたがってもいい、と自説を明らかにする。しかし、即興劇が終わってしまうと、やはり苦悩はもどり、気晴らしはできたものの心のほうは遊びに賛同していない、冷静な目で芝居は評価するが、心は血の涙をながしている、という結果になった。楽しさと苦悩が共存している状態である。

劇の提示部で示された、〈愛の力の強大さ〉がこの第3の劇中劇で舞台化されたといえるだろう。愛するあまり、恋人の虚像を現実に見てしまうというリュシダンの夢の世界が劇にされた。第3の劇中劇も、リジドールの内面を反映する小宇宙となり、芝居の効用と賞賛で幕をとじている。

さいごの劇中劇は本物の芝居である。それまではベッドのある部屋が舞台となり、覚醒と睡眠の世界が夢をはさんで対立したが、この劇中劇(=虚構)の演じられるところは本物の舞台。覚めているか寝ているか悩むのは、観客席の人間となる。

まず、昨今の芝居の評判が話題になり、その希なる楽しみのために国王も愛好している、と演劇の称揚がなされる⁹⁹。台詞のできはどうか、クロリーズの役どころは何かなど始まろうとする芝居について話に花がさく。リジドールは主題について、フィクションかノンフィクションか問うが、ここでは夢をみるという動詞 *rêver* が創作を示唆して用いられる。

Est-ce quelque accident autrefois arrivé

Ou si ce n'est qu'un nœud que l'Auteur a rêvé ? (v. 1525 - 26)

(それは昔おきた何かの出来事なのですか？ / それとも作家が考えだした筋にすぎないものですか？)

rêver という動詞が創作の意味に関連して使われるのは、注目に値する¹⁰⁰。断片的なフィクションではなく、きちんと論理化されたフィクションとの関連で、*rêver* が用いられている。夢と戯曲がオーバーラップしている。リジドールはそののち劇場は、もっとも優秀な作家が作品を後世にささげる神殿である、と述べて、演劇を擁護するが、自身の憂鬱はそれで治ることはないとも断言する。

【第4の劇中劇】 本物の女優で、クラリモンの姪にあたる美女が演技をすると予告される。それはタルモンの城に恋人をたずねてきたイザベル自身である。リュシダンはリジドールの役を演じる。したがってここでは、リジドール役のリュシダンと、リジドール本人が、二人で一役を演じることになり、共存と対立を展開する。クロリーズ、アリストンもそれぞれの役を演じる。作・演出はクラリモンである。観

客はリジドールだけ。さいごまで口を開くことが禁止されている。

舞台上でリジドール役のリュシダンとクロリーズが、会話をしている。リジドール（＝リュシダン）は舟の難破で恋人の行方がわからなくなったと話す。彼の婚約者は、ラ・ロシェルで3歳まで育ち、のち孤児になった、その娘が年ごろになって描かせた肖像画を彼がみて一目ぼれ。急きょ結婚が決まった、と言う。彼女への告白の台詞⁽¹¹⁾がそのまま繰り返され、そののちの嵐の場面が再現される。それはもちろん、リジドール自身の身の上話だった。観客であるリジドールはそれに気づいて、コメディを中断させようとするが、クラリモンに約束を守るよう求められる。

本物のイザベルが舞台上に男装で登場。騎士の姿のなかに娘を認めて欲しい、と言い、嵐のなかでどのようにして命が助かったか説明する。そして芝居は生き別れになっていた恋人同志の再会の場面にさしかかる。舞台上でリジドール役のリュシダンが驚きの台詞を述べると、それをみているリジドール自身も驚きの声をあげる。「私の目はあいているのだろうか」(v. 1684)とリュシダンが舞台上で言うときリジドールも「ほんとうに私は目覚めているのだろうか」(v. 1684)と同じ内容の台詞を観客席で繰り返す。リジドールが男装の騎士をいよいよイザベルと認知して、気持ちをたかぶらせると、クラリモンは、そのリジドールに「夢をみているのです (rêver) !」(v. 1688)と言って、役者たちの邪魔をしないように促す。

役者リュシダンは舞台上、イザベルから半信半疑でみつめられるので、「私こそリジドールです」(v. 1695)と言う。観客のリジドールは、今度は自身の名前が舞台上で名乗られたので、ふたたび、芝居の世界に加わってしまう。「彼はあなた (イザベル) をだましているのです」(v. 1696)と叫ぶのである。今回もクラリモンにたしなめられてリジドールは口をつぐむ。そして、イザベルがどのようにして命拾いをしたか舞台上で語るのを、リジドールは黙って聞くのだ。舞台のイザベルは、さいごにこうしてクラリモンの城にたどりつき、探し求める人とここで会い、と述べて、「彼は私をみて私の話を聞いています (...) 彼はわが目を疑っています、間違いでないか、まやかしてはいませんか。彼は目覚めているのに、夢をみている (faire un songe) と思っているのです」(v. 1766-68)と続ける。彼とは、劇中劇のなかではリュシダンであるが、それはそのまま喜劇『目覚めて見る夢』のリジドールをさしている。二人一役は解消し、劇中劇は劇全体とここで完全に合体する。(劇中劇の) 舞台としての虚構がとりはらわれ、リジドールの真実の話は結末へとさしかかる。恋人たちの邂逅がぶじにはかられ、神の残酷さと恵み深さという二面性が確認される。リジドールは目覚めている者たちに立ったまま夢をみさせて、気晴らしを提供してくれた友たちの芝居を公にしたい、とコルネイユの『舞台は夢』を暗示する台詞を用いて述べる。『目覚めて見る夢』の誕生の由来が説明され、同時に演劇礼賛でこの劇の幕がとじられる。

一幕の提示部でリジドールはフィアンセを失っていわば憂鬱症にかかった若者と規定され、彼の想念の世界が語られた。そこから、難船、地獄のイメージおよび愛の神の強力さが3つの即興劇のテーマとなり、リジドールの内面を象徴的にうつしだした。リジドール自身もしだいにその虚構の世界に参加し、感想を述べる台詞の量がふえていった。虚構に自己をまじえるようになったと言える。4つめの劇中劇では、リジドールの結婚にいたるまでの身の上話が舞台上に虚構として描きだされた。男装の女性が本物のイザベルと認知されてからは、虚構は現実に変貌し、そののち、それまでの現実のできごとが、芝居という虚構に仕立てあげられることになった。若者の虚実が入りまざった夢想の世界が、睡眠とともに設定された夢の世界に投影され、さいごにはその夢の世界が完全な虚構の

世界として提示される。喜劇『目覚めてみる夢』は夢からはじまり、夢の世界の舞台化をへて、完全な演劇に昇格するまでの過程を描いたものであり、目覚めてみる夢は、演劇そのものに発展している。リジドールは鬱病の患者から演劇人に変貌したともいえるだろう。

*

4つの劇中劇は以上のように、夢を中心にしてみごとに構造化されている。目覚めと眠りという、人間の意識にとっては境界線がつけがたい2つの状態の対立を基盤にして、対立項目の共存という両義性の世界(撞着語法)がいくつものレベルで展開された。それはまずこの喜劇の構成に認められた。夢の仮想の世界は、最初の3つの仕掛け芝居ではベッドのある部屋で睡眠を利用して示されるが、最後の劇中劇では睡魔は利用されなかった。その必要がなくなっていると言うことができる。さらに前半の3つの劇中劇がおもに即興という形をとるのにたいして、さいごの劇中劇は、すでに台本が用意されている。前半は主人公の不安で終わるのにたいして、さいごの劇中劇はハッピーエンドである。またそれぞれの劇中劇のなかにも対立関係が設定され、両義的な世界が展開された。言葉の現実的な内容と比喩、農夫と貴族の日常、貞淑と自由な行動、そして火と水の対象などイメージのレベルでの対立/共存など。そして虚と実が混沌として、ひとつの世界が確立されている。

ところでベルナル・ブニョは、「夢の詩学」⁽¹²⁾において、1. 17世紀における夢の概念の推移、2. 豊かな遺産として残る〈メランコリー〉の、夢からの回収、3. 夢の語彙とレトリック、の3点を、現時点での夢の課題としてあげて考察を展開している。ブニョによると、自然現象として考察されるだけであった「夢」が、しだいに個人の精神性にかかわるものへと変化するのは、1633年から1656年のあいだである。すなわちデュ・ボスクの『オネット・ファミ』からマドレーヌ・ド・スキュデリーの『クレリー』までのあいだである。喜劇『目覚めてみる夢』はちょうどその過渡期に執筆された。以後の舞台からは姿を消してしまうブrossの描く夢想と夢の世界は、また別のジャンルで、あるいは時代をへだてて深化されることになるだろう。

注

- (1) Brosse: *Les songes des hommes éveillés*, édition critique avec introduction et notes par Georges Forestier Nizet 1984 本作品の梗概は、エイコス本号の梗概集のページを参照
- (2) *La Stratonice ou le Malade d'Amour* (1644, représentée en 1642), *Les Innocents coupables* (1645, représentée en 1643), *Le Turne de Virgile* (1647, représentée en 1645) *L'Aveugle clair-voyant* (1650, représentée en 1648 ou en 1649)
- (3) 『目覚めてみる夢』の「夢」は、フランス語では *songes* である。フルティエールの辞書も示すように、17世紀においては、*songe* と *rêve* は現代の意味とは逆転して用いられており、*songe* は眠

ってみる夢のことであった。しかし『目覚めてみる夢』が出版されたころは、*songe* と *rêve* は混同されて用いられており、今回とりあげる喜劇においても、*songe* と *rêve* の内容的な区別はされていない。劇中劇のあらましを紹介するところでは、適宜括弧にいれて示し、区別しないで訳した。

- (4) Jacques Ferrand: *De la maladie d'Amour ou Mélancolie érotique*, Paris 1623
- (5) *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle*, Honoré Champion 1998, による。
- (6) 『目覚めてみる夢』の幕あきは、皆がリジドールの気晴らしのために、狩にでかけて帰ってきたところ。
- (7) デュ・ポンは「夢でもみているんですか?」という問いかけをきっかけに、農民版のマタモールを演じるが、校訂者のフォレスティエは、この台詞がコルネイユの『舞台は夢』(1635年初演)のクランドールの同じ台詞を喚起していると指摘。その台詞をきっかけに、マタモールが空想上の闘いで活躍する兵士の話を語ることから、デュ・ポンのこの部分は、コルネイユとのアンテルテクスチュアリテの好例だと記している。
- (8) v.1093-1102. 死の神と比較しながら愛の神を賛美する詩。おそらくブロスが作ったものであろうと、フォレスティエは注で述べている。また、彼はスキュデリーは『俳優たちの芝居』(1632年初演)で、登場人物にスキュデリー自身の作品を誉めさせている点を指摘している。
- (9) コルネイユの『舞台は夢』に同じような台詞がすでにある。
- (10) Furetièreによると、*rêver* には、以下の意味もあった。Appliquer sérieusement son esprit raisonner sur quelque chose, à trouver quelque moyen quelque invention.
- (11) スキュデリーの『イブライム』(1641-42年初演)の設定が借用されている。
- (12) Bernard Buegnot: Poétique de la rêverie in *La mémoire du texte*, Honoré Champion Editeur, Paris 1994

ラシーヌの『ラ・テバイッド』における対照法

萩原芳子

1963年に出版された *Racine's Rhetoric* という先駆的な著書のなかで、ピーター・フランスは、ラシーヌの作品において、対照法の数は初期の作品にとくに多く、目立つ存在であるが、次第に少なくなっていると指摘している⁽¹⁾。これは十七世紀の後半、とくに1660年代以降の他の作家にも一般的に見られる傾向であると説明している。しかし、ラシーヌの初期の作品が発表された1660年代はラシーヌに限らず広く「対照法」または「対比」が大きな役割を果たしている時代である。1664年に発表されたラ・ロシュフコーの『マクシム』や1656年から60年ごろにかけて執筆された『パンセ』をとってみても、対照法の重要性と多様な活力がうかがえる。

ひとことで対照法といっても、じつはさまざまな用法や用途がある。M. フマロリ 監修の *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* によると、1563年のトレント公会議後に、信徒に教義を理解させるもっとも適切な文体について議論が噴出したなかで、対照法も議論の対象になっている。一方では、ギリシャ古代のレトリックの源泉にさかのぼるソフィスト的なフィギュールとして反対するひといるなかで、以下のような対照法の有力な弁明もあったという⁽²⁾。

Il y a dans les matières ecclésiastiques, comme nous le disions plus haut, des oppositions déterminées (Dieu et Diable, chair et esprit, raison et sens, vie et mort, lumières et ténèbres, péché et grâce, mérite et récompense, faute et châtement ; et choses semblables) qu'à tout moment celui qui parle ou écrit en homme d'Église doit avoir sous la plume ou dans la bouche. Et ces choses sont propres à produire des ornements d'opposition dans les membres de phrase : il est donc nécessaire qu'ils soient très ornés de cet ornement. (F. Panigarola, *Demetrio Falero, Part. III, p.325*)

つまり、対照法は対立する二項概念を立てることによって、問題をわかりやすく提示するのに役立つというのである。十七世紀演劇でもその点、対照法は理性と情念、恋と名誉など、登場人物の直面するディレンマを明確にするはたらきがある。その反面、ともするとその装飾的な価値が勝り、パスカルが言うように、華々しい対句をつくるために状況をひねっているのではないかと疑われる場面もある。

Ceux qui font des antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie: leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes.⁽³⁾

だが、佐藤信夫も『レトリック認識』⁴⁹で指摘しているように、パスカルもまた自らの文体論を印象づけるために、parler juste と faire des figures justes を対比しているのである。結局、対照法はその使い方によって、古典主義的な整然とした文体から、ギャラントリーの意表をつくポワントにいたるまで、さまざまな文体になじみうるということなのだろう。

また、対照法をもう少し踏み込んでみると、対比される二項のあいだには、さまざまな関係がなりたつことに気づく。もともと対立する語彙を使う場合もあれば、上記のパスカルの例のように、共通項をつくることによって、もともと反対概念でないものを対比する場合もある。また、対照法は対立を鮮明にする場合もあれば、対立する語や概念の間に逆説的な関係を作り出す場合もある。さらに、対立する語を併置するオグジモロン(撞着語法:たとえば une flamme si noire)のように矛盾を浮き彫りにしたり、より鮮明なイメージを浮かび上がらせるフィギュールも、広義の対照法に入れることができる。

実際の文脈ではなお、どこから対照法とし、どこまでが単なるシンメトリックな構文とするのか、限定する難しさに直面する。Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique の著者、H. モリエは、さまざまな対照法の種類を挙げて、語や概念の対立だけでなく、社会的地位による言葉、生活様式などの対比、長い解説と短い結論などの構成上のコントラスト、色彩、音声、リズムの対比なども広義の対照法に含まれるとしている。たしかに、文章や映像のなかでは、さまざまな対比が表現上の効果や価値を発揮することがある。だが、12音節のアレクサンドランのリズムはおのずと句にシンメトリーをもたせることが多く、最初の6音節と後半の6音節のあいだに、または一行とそのつぎの行とのあいだになんらかのコントラストがある句は、とくにラシーヌ初期の作品には多く、いちいち挙げてゆくとすれば、きりが無い。結局、対照法は文章のリズム、音声にかかわる形態的なフィギュールであると同時に、意味上の対比、対立をともなうところに特徴がある。その両者をともなうことがフィギュールとしての対照法のめやすといえる。P. フォンタニエも *Les Figures du Discours* のなかで指摘している通りである。

Au reste, il ne faut pas prendre pour *Anthithèse* toute façon quelconque d'exprimer une opposition d'idées: ce serait singulièrement se tromper. L'*Anthithèse* exige, dit La Harpe, que les tournures se correspondent en opposant les idées.⁵⁰

本論文では、対照法は主に同じ行、もしくは二行のなかで、反対語やシンメトリックな構文に支えられた概念の対比をともなうものに限定する。

1663年に初演された『ラ・テバイッド』は、ラシーヌの現存する最初の作品であるが、オイディプスの一族の話であるテーベ神話に題材を取っている。ラシーヌ自身が前書きで述べているように、ロトルーが1638年に著した『アンティゴヌ』の最初の三幕の題材となっているオイディプスのふたりの息子の不和の話である。アイスキュロスの『テーバイ攻めの七将』、ソポクレスの『コロノスの

オイディプス』、そしてなによりもエウリピデスの力作である『フェニキアの女たち』がソースとなっているいわば由緒正しい主題である。そして、当時の演劇界に君臨していたコルネイユが1659年に『エディップ』を著していることを考えると、若い劇作家が果敢に、偉大な先人たちの土俵に立って劇作に挑戦していることがうかがえる。では、ラシーヌはロトルーやコルネイユに対して、どのように独自性を発揮しようとしていたのだろうか。対照法の使い方を検討しながら、こうしたことも念頭に考察を試みたい。

プレイアド版ラシーヌ全集の新版の Notice のなかで、G. フォレストイエは、人物間のいろんな対立、対照が題材となっているこの戯曲のなかで、対照法が中心的な役割を果たすのは当然の帰結であったと解説している。

Et c'est comme naturellement que la figure rhétorique fondamentale qui traverse les discours de tous les personnages et qui transcende toutes les oppositions est la figure de l'antithèse.⁶⁾

ここで注目すべき点は、対照法は単に台詞を彩る一技法ではなく、作品の構成そのものと深くかかわっているということである。それは「敵対する兄弟」という題材自体に由来するところが大きいことは確かだが、それだけにはとどまらない。そのことを人物ごとに検討しながら検証していきたい。

兄弟の政治的対立と対照法

「敵対する兄弟」のテーマのシンメトリーが対照法を喚起していることは明らかである。ラシーヌが神話を無視して、オイディプス王のこのふたりの王子を双子としているのも、このシンメトリーを強調するためであろう。オイディプス王によって、一年ごとに交互に王位につくことを定められた王位継承権をめぐる兄弟の争いにおいて、「臣下」と「国王」、「美德」と「犯罪」、「不正」と「公正さ」など、立場の明暗を浮き彫りにする対照法がめだつ。いくつか例を挙げてみよう。（『ラ・テバイッド』の引用は1664年の初版を掲載した上記フォレストイエ版による、イタリック体はすべて筆者による）

Il faut pour seconder votre injuste projet,
De son Roi que j'étais devenir son sujet; (Étéocle, I, 3, v.161-2)

Dois-je encore espérer qu'un Peuple révolté,
Quand le Ciel est injuste écoute l'équité? (Polynice, II, 3, v.533-4)

一方では王位をいったん手中にすると、民意を盾に譲ろうとしないエテオクルと、もう一方では

王位継承権を盾に、婚姻によって縁戚関係にあるコリントス王の軍勢を率いて攻め込み、テーベを震撼とさせているポリニス。双方ともその頑なな主張を対照法をもちいて正当化しようとする。

王位を交互に譲り合う約束を反故にしようとしているエテオクルは、国王になると、私人の法を超越して、国益をなにごとにも優先させる義務があるのだと主張する。以下の引用の前半では権力を持ってしまった以上はそれを譲るつもりはない、と個人的な野心をむきだしにしているのに対して、最後の5行で、一転して格言のかたちで、強引に王権神聖論の議論に結び付けている。

Il est vrai, je promis, ce que voulu mon Père,
 Pour un Trône est-il rien qu'on refuse de faire?
On promet tout, Madame, afin d'y parvenir,
Mais on ne songe après qu'à s'y bien maintenir.
J'étais alors sujet, et dans l'obéissance,
Et je tiens aujourd'hui la suprême puissance:
 Ce que je fis alors ne m'est plus une Loi,
Le devoir d'un Sujet n'est pas celui d'un Roi.
 D'abord que sur sa tête il reçoit la Couronne,
 Un Roi sort à l'instant de sa propre personne,
 L'intérêt du public doit devenir le sien,
Il doit tout à l'État et ne se doit plus rien. (Étéocle, I, 3, v.111-118)

ポリニスもまた、対照法を使って強引な論理を展開している。ポリニスにとって、エテオクルの国民への人気は、国民へのへつらいによって勝ち取られたものでしかない。ここでも国民と王の関係は「奴隷」と「暴君」、「命令」と「服従」、「奴隷」と「主人」などを対立させた逆説的な対句で論じられる。

Et son orgueil le rend par un effet contraire,
Esclave de son Peuple, et Tyran de son Frère,
 Pour commander tout seul il veut bien obéir,
Et se fait mépriser pour me faire haïr.
 Ce n'est pas sans sujet qu'on me préfère un traître,
 Le Peuple aime un Esclave, et craint d'avoir un Maître: (Polynice, II, 3, 567-572)

兄弟の対立を際立たせるこうした対照法は同時にまた、歩み寄ろうとせず、それぞれの立場に固執するふたりの詭弁の様相を呈している。兄弟がそれぞれ母親のジョカストと対面し、その説得を受ける一幕の三場と二幕の三場は両方とも、対照法のほとんどが兄弟のせりふのなかに、こうした詭

弁的な議論として登場するのが印象的である。

とくに対照法が連なる上記の引用は、ラシーヌが学んだポール・ロワヤルの学校のために書かれた『真の美しさとその亡霊』のなかでP.ニコルが批判するフィギュールの多用⁹⁾に該当する。議論の内容も、ルイ十四世をたたえる「愛される国王」の常套句に真っ向から反するものである。つまりポリニスのせりふは、エテオクルと国民、エテオクルと自分との関係を巧妙に逆説的な対句で表現することによって、本来はエテオクルを利するはずの議論を逆手にとろうとする試みであると同時に、観客には、文体的にも内容的にも明らかな誇張と見て取れる句となっている。

この意図的な論理の飛躍は『ラ・テバイッド』のひとつのモデルとなっているロトルーの『アンティゴヌ』¹⁰⁾と比較するとさらに鮮明になる。『アンティゴヌ』のポリニスの議論は国民への評判にたよる危険を説く、政治的には似たような内容であっても、国民の敬愛に縛られて決意を挫かれたりする弊害などの具体的な政治力学をマキャヴェリ風に説明しており、はるかに現実的で説得力がある。文体を見ても逆説的な格言が連なり、対照法もみられるが、厳密な反対語は使っていない。

Qui règne aimé des siens en est moins absolu;

Cet amour rompt souvent ce qu'il a résolu;

Plus est permis aux rois à qui plus on s'oppose:

Une lâche douceur au mépris les expose:

Le peuple, trop aisé, les lie en les aimant;

Il faut pour être aimé régner trop mollement. (Polynice dans *Antigone*, II, 4, p.32-33)

過去に遡っていくと、この為政論はそもそもセネカの『フェニキアの女たち』に由来することに気づく。

Il n'a pas la volonté de régner celui qui craint d'être odieux. Dieu, ordonnateur du monde, a uni indissolublement haine et pouvoir royal: je crois que le rôle d'un grand roi est d'étouffer les haines elles-mêmes. L'amour des siens suscite bien des interdits à qui exerce l'autorité; il a plus de licence contre ceux qui le haïssent. Quand on veut être aimé on règne avec une poigne molle. (v.654-659)¹¹⁾

格言の連続で、ラテン語では韻を踏んでおり、短く区切られた文である。セネカの *style pointu* 「尖った文体」を代表する例である。だが、ラテン語では仏訳よりリズムや語の対比がはっきりしているとはいえ、セネカ、ロトルー、ラシーヌと次第に文の対照性が増していることには変わりはない。ラシーヌは、ロトルーも用いている格言のかたちを避け、エテオクルとポリニス、テーベの国民を主語にしている。最後の一行は、“Le Peuple aime un esclave, et craint d'avoir un Maître” (v.572) と格言に近いかたちにはなっているが、不定冠詞の *un* はラシーヌにおいて、レオ・スピッツァーの指摘するように個人的な議論を一般論に高めるはたらきもあるが¹⁰⁾、ソースとの比較であきらかなように、完

全な格言とも異なる。格言と具体的な人物にかかわる議論との中間的な手法と言っている。これは後のラシーヌの作品でよく使われる手段である。ここでは、議論の客観性を削ぎ、パスカルの言う無理にこじつけた対照法に流し込むことによって、ポリニスの詭弁と激しい怒りを強調しているのである。

もうひとつ注目に値する点は、セネカの戯曲では、エテオクレスのせりふとなっているものを、ロトルーとラシーヌはポリニスの議論にしていることである。エテオクレスはすでにソフォクレスの『コロノスのオイディプス』で、王座に居座るために民衆を見方につけたとして、ポリニスに非難されており⁽⁴⁾、セネカの議論をポリニスのせりふにするのは、違和感のある変更ではない。だが、このことによって、エウリピデスの戯曲では正当な権利を主張し、流浪の身で同情をさそうポリニスの人物像が変貌し、同じようなかたちで、議論をねじまげてまで正当性を主張する兄弟の権力欲が強調されている。

こうした政治的な議論は、後のラシーヌの戯曲にも出てくるが、いずれも『アンドロマック』(I, 2)のピリュスとオレストの会見の場面や『ブリタニキウス』(IV, 2)のネロンと母親アグリッピーヌの対決の場面などをみても、政治的議論は純粋な理屈よりも、過去の壮大な歴史や神話を喚起するかたちになっている。『ブリタニキウス』(1669)では、ネロンの腹心のナルシスが上記のポリニスの強権論を逆手にとったような議論で、皇帝にブリタニキウスの暗殺をそそのかすが、演劇の文体の進化がみてとれる。まず、ナルシスはラシーヌ演劇ではめずらしく悪役に徹した登場人物である。ポリニスの議論は1676年の版ですでに削除されているが、セネカにもとづくとはいえ、やはり議論としてはあまりにシニクに写ったのだろう。だが悪役のナルシスの口からなら受け入れられやすい。それにセネカはネロの師だったから、時代考証にも合致している。ただし、ここでは格言や一般論のかたちをとらず、具体的である。ブリタニキウスを毒殺してもローマの人々に非難されることを恐れることはない、躊躇するとかえって民衆に付け込まれる、というのである。ポリニスの議論と重なる部分を下線で示したが、その前後の文章とあわせて読むと、構文的なシンメトリーや対照法が消えて、格段に説得的な演技をさそうリズムと抑揚を帯びていることがみてとれる。また、ローマの悪名高い皇帝たちの先例へと結びつけて、巧みに時代背景を取り込んでいくありさまがわかる。

Mais, Seigneur, les Romains ne vous sont pas connus.

Non, non, dans leur discours ils sont plus retenus.

Tant de précaution affaiblit votre règne :

Ils croiront en effet mériter qu'on les craigne.

Au joug depuis longtemps ils se sont façonnés :

Ils adorent la main qui les tient enchaînés.

Vous les verrez toujours ardents à vous complaire.

Leur prompt servitude a fatigué Tibère. (*Britannicus*, IV, 4, v.1437-1445)

フィギュールの観点からみると、下から3行めの *Ils adorent la main qui les tient enchaînés* は逆説的だが、逆説よりも、「皇帝」をその「手」*la main* で表現する *synecdoque* 提喩と「鎖につながれた」*enchaînés* の隠喩が読者に強烈なイメージを焼きつける。対照法がまったく消えたわけではない。むしろ、『ブリタニクス』でも、その後の作品でも重要な役割を果たしている。だが、その使い方は大きく変わっている。以下はナルシスのせりふの結論の部分である。議論は徐々に非情さを増してきて、ネロンがブリタニクスを暗殺しても、その姉のオクタヴィーを離縁しても、ローマの人々は皇帝を咎めるどころか、罪もなく犠牲にされたふたりになんらかの罪を着せて皇帝を正当化するだろう、と締めくくるくだりである。

Faites périr le Frère, abandonnez la Sœur :
 Rome, sur ses Autels prodiguant ses victimes,
 Fussent-ils *innocents*, leur trouvera des *crimes* ;
 Vous verrez mettre au rang des jours infortunés
 Ceux où jadis la Sœur et le Frère sont nés. (*Britannicus*, IV, 4, v.1450-1454)

民衆の権力迎合の最たるかたちだが、3行目の対照法はそのおぞましさをえぐり出すようにして端的に示している。『ラ・テバイッド』では全体的にシンメトリックな句が多く、対照法がせりふのいろいろな場所で現れるのは異なって、『アンドロマック』や『ブリタニクス』では、対照法の使い方は限定されている。最大のインパクトへと盛り上げられていくせりふの、そのクライマックスに効果的に使われているのである。

戯曲からラシーヌの政治的姿勢を読み取ることができるかどうか、論議がわかれるところではあるが、民衆の意向を無視した強権論は、『ラ・テバイッド』でも、『ブリタニクス』でも、詭弁を使う人物のせりふに現れる。これは「愛される国王」の時代の趨勢を表しているといったほうがいいのかもかもしれないが、コルネイユの『エディップ』(1659年)には、エディップのせりふとして、つぎの議論がみられ、対照的な印象を受ける。

Mais ce n'est pas au Peuple à se faire justice.
 L'ordre que tient le Ciel à lui choisir des Rois
 Ne lui permet jamais d'examiner son choix,
 Et le devoir aveugle y doit toujours souscrire,
 Jusqu'à ce que d'en haut on veuille bien s'en dédire. (*Edipe dans Edipe*, V, 1, v. 1634-1638)

民衆の不穏な言動を伝えにきた腹心に、エディップは罪の念から退位する意向を告げる場面である。退位するのは、民衆の圧力に屈したからではない、天によって授かった権力に民は盲目的に従う義務がある、と格言のかたちで断っている。こうした議論がとくに必要のない文脈に思われるが、コ

ルネイユにはやはり、国民の圧力で退位を強いられる構図はなんとしても避けたかったのだろう。ここでは、正当な議論として取り上げられている。

ジョカストとアンチゴーヌのディレンマと逆説の対照法

戯曲の冒頭の母親ジョカストの台詞でも明らかなように、対照法は兄弟の対立を浮き彫りにするだけでなく、より広範に登場人物たち一人ひとりの直面するディレンマを表現する手段となっている。

Mes yeux depuis six mois étaient toujours *ouverts* aux larmes,
Et le sommeil les *ferme* en de telles alarmes?
Il devait bien plutôt les *fermer* pour jamais,
Que de favoriser le plus noir des forfaits. (Jocaste, I, 1, v.3-6)

1697年の版では、この対照法をさらに強調するような改定が施されている。

Puisse plutôt la mort les *fermer* pour jamais,
Et m'empêcher de *voir* le plus noir des forfaits. (v.5-6)

リズムの格段の改善とともに、*la mort* を加えることによって意味の明確化を図っている。そのことによって、初版の「眠り」の *sommeil* と「死の眠り」の *le sommeil de la mort* を表わす v.5 冒頭の II との言葉の彩は逆に消えたが、こうした *antanaclase* (同語異義反覆語)⁽¹²⁾ もラシーヌの初期の作品の特徴である。後の『アンドロマック』のなかで、プレシオジテの批判を受けた恋の「炎」とトロイ戦争の「炎」を重ねたピリュスの有名なせりふ、*Brûlé de plus de feux que je n'en allumai* と同じフィギュールである。

上記の4行は高度な技巧の産物であることはいうまでもない。ジョカストのお目覚めという劇の冒頭の演出は同時に朝という時間を示しており、6ヶ月間続いた膠着状態が、いま始まったばかりのこの日のうちに決着しようとしているという、三一致の法則を意識した設定である。また、ジョカストの運命も、ひいては劇の結末もこの対照法に織り込まれて、暗示されているわけである。

この夜明けの光景はさらに、後のラシーヌ劇で重要な役割を果たしていることが指摘されている光と闇の対照として発展していく⁽¹³⁾。

Ô toi, qui que tu sois qui *rends le jour au monde*,
Que ne l'as-tu *laissé dans une nuit profonde*?
A de si *noirs* forfaits, prête-tu tes *rayons*,
Et peux-tu sans horreur voir ce que nous voyons? (Jocaste, I, 1, v.23-25)

La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine のなかで、M. エデルディングルは、この詩句とエウリピデスの『フェニキアの女たち』のジョカストのせりふとの類似を指摘しているが、同様の詩句で始まるセネカの『オイディプス王』も挙げるができる。

O toi, qui, parmi les étoiles, trace ta route dans le ciel, monté sur ton char d'or, Soleil,
 en faisant tourner ton flambeau tout autour de la terre au galop des cavales,
 quel rayon de malheur as-tu lancé sur Thèbes,
 le jour où Cadmos vint ici, laissant derrière lui
 les rivages de la Phénicie! (Jocaste dans *Les Phéniciennes* ⁽¹⁴⁾)

Déjà, chassant la nuit, le Soleil ramène sa douloureuse clarté et son disque se lève,
 assombri par des nuages noirâtres: répandant la triste lueur de ses funèbres feux,
 il va contempler nos demeures dépeuplées par un avide fléau:
 le jour va révéler le carnage qu'a accompli la nuit. (Edipe dans *Œdipe* ⁽¹⁵⁾)

だが、類似よりも、この二作品の詩句との相違に注目すべきであろう。両者とも登る太陽の動きを視覚的な描写として展開している。エウリピデスの場合はアポロン神話に衣を借りた壮大な隠喩として、セネカの場合は、セネカとその時代のレトリックの特徴でもある風景描写 *description* または *ekphrasis* として。これに対して、ラシーヌは、神話的な隠喩も描写も排し、エウリピデスも使っている太陽に呼びかける頓呼法 *apostrophe* と対照法に絞り、修辭的疑問 *interrogation rhétorique* の抑揚で包んでいる。先人の豪華な文体に対して、すべては傷口のうずきに似たりズムに集約されている。対照法も「光線」*tes rayons* と「どす黒い犯罪」*de si noirs forfaits* と物理現象と倫理的評価を結び付けており、より内面的でメタフィジックな絶望感がただよ。これは、戯曲全体にも通じることだが、ロトルーに比べても隠喩や視覚的描写の少ないこの文体は、やや閉塞的な雰囲気醸しだしている。のちのラシーヌが登場人物のせりふのなかの回想や議論において歴史的な神話的空間を喚起していくのも、時代が許さなくなった古代の隠喩や風景描写の視覚的イメージを蘇らせる手段であったと考えられる。

ジョカストの言葉のなかでさらに、兄弟の憎しみも、オイディプスの子として生まれてきたゆえの、呪われた血筋の理不尽な憎しみとして、対照法に彩られて登場する。

Ce sang en leur donnant la lumière céleste,
 Leur donna pour le crime une pente funeste,
 Et leurs cœurs infectés de ce fatal poison,
 S'ouvrirent à la haine avant qu'à la raison. (Jocaste, I, 1, v.35-38)

こうして冒頭から、対照法は観客に詩人の技を見せる場として、人物の感情を浮き彫りにする手段として登場するだけでなく、劇全体の構成やテーマを織り込んだ複合的なフィギュールとなって現われる。詩句の形だけでなく、劇全体の内容をも極めて様式的に構成していくフィギュールといえる。

また、兄弟の癒えがたい憎悪はふたりの上記の政治論議に表れるほか、母親のジョカストや妹のアンティゴヌの言葉にも、ジレンマとして、いずれが勝っても受け入れがたい戦いが迫ってくる不安として、対照法で登場する。以下はジョカストがつかの間の希望を抱く場面の句である。

La Paix dès ce moment n'est plus désespérée,
Puisque Créon la veut je la tiens assurée,
Bientôt ces cœurs de fer se verront adoucis, (Jocaste, III, 5, v.873)

adoucisが ces cœurs de ferにかかっている、オグジモロン的一种である。この対照をなす語の矛盾自体、ジョカストの願いが適えられないはずがないことを印象づけている。また、以下の *attaquer* の目的語と主語の対立は H. モリエのいう文法的な対照法⁽⁶⁾に分類すべきなのか、反転 *réversion* のフィギュールというべきなのか定かでないが、アンティゴヌのディレンマをひとつの逆説的な文に凝縮して表わしている。

Mais voyant *attaquer mon pays et mon Frère*,
La main qui l'attaquait ne m'était pas moins chère; (Antigone, II, 1, v.391)

アンティゴヌとジョカストはともにこのような主語と目的語の反転 *réversion* のかたちをとった句やパラドックスが多く、戯曲の執筆時にはこうしたフィギュールがまさにふたりの境遇を表しているものと映ったのだろう。コルネイユの『エディップ』でも、こうした句が多い。以下はライオスの娘ディルセがアテネの王子テゼーに語る句である。

Mais, Seigneur, *je vous sauve en courant au trépas*,
Et mourant avec moi *vous ne me sauvez pas*. (Dircé dans *Œdipe*, III, 1, v.761 - 762)

だがコルネイユの戯曲でも、もっとも逆説的な立場にあるのがやはりジョカストである。エディップが息子でもあり、夫でもあるという点で、さらに複雑なあやが編みだされる。

Mais, hélas, mon devoir aux deux partis m'attache,
Nul espoir d'aucun d'eux, nul effort ne m'arrache,

Et je trouve toujours dans mon esprit confus
Et tout ce que je suis, et tout ce que je fus.
Je vous dois de l'amour, je vous dois de la haine,
L'un et l'autre me plaît, l'un et l'autre me gêne,
Et mon coeur qui doit tout, et ne voit rien permis,
Souffre tout à la fois deux Tyrans ennemis. (Jocaste dans *Œdipe*, IV, 5, v.1561 - 1568)

ラシーヌにとってもジョカストのせりふは逆説の格好の場である。

La Guerre vaut bien mieux que cette affreuse Paix.
Dure-t-elle à jamais cette cruelle Guerre,
Dont le flambeau fatal désole cette terre.
Prolongez nos malheurs, augmentez-les toujours,
Plutôt qu'un si grand crime en arrête le cours. (Jocaste dans *La Thébaïde*, I, 3, v.86 - 90)

だが1676年の版ではすでに上記のアンティゴーヌのせりふも、上記のジョカストのせりふの最後の4行も消える。La Guerre vaut bien mieux que cette affreuse Paix の句も1697年のラシーヌの校閲による最後の版で排除されている。この二回の版で、多くの対照法が消えていくのは、無理のある逆説を排除することと、もうひとつにはリズムや抑揚の硬さを少しでも避けるためだろう。

恋愛のあや

『ラ・テバイッド』のなかで、対照法の使い方のうえでも、場面全体の運びのうえでも、異質な色調を放っているのが、エモンとアンティゴーヌの若い恋人たちである。ロトルー、コルネイユに倣って、ラシーヌもまた、ギリシャ悲劇に題材を取りながら、そのなかに十七世紀的なガラントリーを取り入れているのである。アンティゴーヌの依頼を受けて、ポリニスに随行してテーブを離れていたエモンは、再開に際して、つぎのようにアンティゴーヌの気持ちを確かめる。

Songiez vous que la mort menaçoit loin de vous,
Un Amant qui ne doit mourir qu'à vos genoux? (Hémon, II, 1, v.361 - 2)

遠く離れているときにエモンを脅かす「死」とアンティゴーヌの足元で味わう「死」とは当然違う死で、後者はつづく詩句が示すように恋の「傷」を負った恋人の甘美で比喻的な「死」である。上記のジョカストのせりふにあった夜の睡眠と死の睡眠のあやと同じ antanaclase (同語異義反覆語)だが、ジョカストの悲劇性とは対照的である。この一時の恋のデュエットは悲劇的な結末を強調し、権力欲が渦巻く戯曲のなかで清らかなアンチテーゼを提示している。さらに五幕以降に明らかになる

エモンの父親クレオンの野望にもとづく求愛とも対照をなしている。

ディルセとアンティゴーン

母親ジョカストは兄弟の決闘を阻止できないことを悟り、四幕と五幕の幕間に自害してしまうが、そのあとの五幕の冒頭で、アンティゴーンは母親にならって死を選ぶべきか、恋人のエモンとの恋を成就させるべきか一連のスタンス(詩節)のかたちで自問自答する。

Dois-je vivre, dois-je mourir?

Un Amant me retient, une Mère m'appelle,

Dans la nuit du tombeau, je la vois qui m'attend,

Ce que veut la raison, l'amour me le défend,

Et m'en ôte l'envie. (Antigone, V, 1, v.1343-1347)

ここで興味深いのはG.フォレストイエの指摘である。このスタンスの主題はコルネイユの『エディップ』三幕の冒頭のディルセのスタンスと同じテーマで、ただ結論が異なるというのである⁽⁷⁾。下はディルセの三番目のスタンスだが、冒頭のスタンスから *Impitoyable soif de gloire* 「情け容赦ない栄光への渴望よ」と頓呼法で始まり、このスタンスに及ぶ。したがって下から4行目の *Contre les assauts qu'on te livre* の *te* はその「栄光への渴望」を指す。

L'éclat de cette Renomée,

Qu'assure un si brillant trépas,

Perd la moitié de ses appas;

Quand on aime, et qu'on est aimée.

L'honneur en monarque absolu,

Soutient ce qu'il a résolu,

Contre les assauts qu'on te livre;

Il est beau de mourir pour en suivre les lois,

Mais il est assez doux de vivre,

*Quand l'Amour a fait un beau choix. (Dirécé dans *Œdipe*, III, 1, v.789-798)*

コルネイユのディルセもラシーヌのアンティゴーン同様、死の選択と恋のあいだに揺れ動く心を吐露しているが、絶望のあまりに母親の後追いを考えるアンティゴーンと違って、ディルセの場合は、死ぬ理由はエディップと同じカドモスの血筋の者として生贄になり、テーベを災いから救うためである。というよりもっと端的に言えば、その名誉を得て名を残すためである。したがって、ディルセにとって、答えは冒頭からすでに出ているのである。コルネイユの主人公らしく、名声のほうを

選ぶのである。アンティゴヌとはいえば、恋を、生きることを選ぶのだが、このつかのまの希望は悲劇的アイロニーを誘うしかけでしかない。つぎのふたつの場面で、兄弟とともに恋人も命を落としたことを知らされるのである。あきらかにコルネイユを意識しつつ、その対極に位置する価値観、悲劇観をどうどうと前面に押しだしているのである。

さらに興味深いのは、アンティゴヌのスタンスは当初、「野心」についてのスタンスが予定されていたということである。ラシーヌが作品について語った数少ない文章のひとつである、1663年の友人のル・ヴァスール神父にあてた手紙のなかで、新しい戯曲に野心のもたらす不幸についてのスタンスを挿入するつもりでいること、その内容にかなりの自信があることを告げて、つぎの詩句を送っている。

Cruelle ambition dont la noire malice
 Conduit tant de monde au trépas,
 Et qui, feignant d'ouvrir le trône sous nos pas,
 Ne nous ouvres qu'un précipice :
 Que tu causes d'égarements !
 Qu'en d'étranges malheurs tu plonges tes amants !
 Que leurs chutes sont déplorables !
 Mais que tu fais périr d'innocents avec eux !
 Et que tu fais de misérables
 En faisant un ambitieux ! ⁽¹⁸⁾

そのつぎの手紙では、このスタンスは「注文したひとたち」から、このような境遇にある姫が、こうした一般論を述べるのはふさわしくないと批判をうけて、削ることになったと書いている。G. フォレストィエはこれについて、ラシーヌはロトルーのアンティゴヌの「運命」に関するスタンスを意識していたのだと推測している。この野心についての詩句はあきらかに精彩を欠く。tant de mondeの口語的な響きといい、「足元に王座を開いてくれる」かのように見せかける「野心」の奇妙な隠喩やリズムが不必要に単調な que の構文の連発といい、完成した戯曲に比べても際立ってぎこちない。ラシーヌに助言していたひとたちがそれも考慮したことは想像に難くない。だが、こうした詩句を考えていて、その部分だけを誇らしげに前もって親友に送ること自体、ラシーヌにとって、重要な主題であることがうかがえる。このことについては、クレオンの登場に触れるときにまた考えていきたい。

兄弟の直接対決

エテオクルとポリニスの最初で最後の出逢いの場面は四幕の三場に訪れてくる。この四幕の冒頭で、エテオクルはクレオンに、たとえポリニスが王位を委譲してくれたとしても、兄弟の不和はよ

り根源的な憎悪に根ざしており、癒えることはないと明言している。政治的な対決から、より運命的な憎悪の様相を呈してくるのである。

Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance,
Et déjà nous l'étions avecque violence,
Nous le sommes *au Trône* aussi bien qu'au berceau,
Et le serons peut-être encor *dans le Tombeau*. (Étéocle, IV, 1, v. 1019-22)

ここでは対照法は悲劇的運命の時間的広がり強調して、「揺籃」と「墓」を対立させているが、下の詩句は「憎悪」も「愛」も同じ深淵におとしめてしまう暗い運命を逆説的に示している。ここで、「白日」のもとにさらされる「どす黒い」「憎悪」と「愛」。そのどす黒い「愛」のほうは、エディプとジョカストの呪われた恋を指すわけだが、『アンドロマック』に登場する愛と憎悪が通底するという論理にもつながるものを感じさせる。

On dirait que le Ciel par un arrêt funeste,
Voulut de nos parents venger ainsi l'inceste,
Et que dans notre Sang il voulut mettre *au jour*
Tout ce qu'a *de plus noir et la haine et l'amour*, (Étéocle, IV, 1, v.1023-26)

そして、いよいよ兄弟の出逢いの場面である。この四幕の三場はラシーヌの劇のなかでも、異例に長いこと、そして人物どうしの演技にとくに注意をはらっている点で際立っている。場面の冒頭で、ジョカストはふたりの息子に近づいて挨拶をかわすようながす。彼女のせりふのなかに、ふたりが敵対し、沈黙しているようすが描かれている。

Approchez Étéocle, avancez Polynice
Hé ! quoi ? Loin d'*approcher* vous *reculez* tous deux ? (Jocaste, IV, 3, v.1084-1085)

その後も兄弟たちは、おたがいに相手を見殺すように、母親やアンティゴヌの恋人エモンとのみ長ぜりふをかわす。おたがい口をきくのは、二回、ほんの一瞬だけ、鋭く牙をまじえるにとどまる。G.フォレストイエは『ラ・テバイッド』では、一行ないし半行のせりふが交互に対置される隔行対決 *stichomythie* 形式の場面が予想される題材なのに控えめの使用にとどまっていると言っているが⁽¹⁹⁾、短いながらも要所々々で重要な役割をはたしている。以下がその例である。

ÉTÉOCLE

Je saurai t'épargner une chute si vaine.

POLYNICE

Ah ! ta chute bientôt précédera la mienne.

JOCASTE

Mon Fils son règne plaît.

POLYNICE

Mais il m'est odieux.

JOCASTE

Il a pour lui le Peuple.

POLYNICE

Et j'ai pour moi les Dieux. (IV, 3, v.1291 - 1294)

J. シェレルが *La Dramaturgie classique en France* でも指摘しているように、比較的めずらしい三人のスティコミティアだが⁽²⁰⁾、同じ語の反復や対照法で構成されている。その点、「同じ長さの短いふで構成されている対話」⁽²¹⁾とするシェレルの定義だが、スティコミティアがギリシャ古代劇のころから、同じ語の対立的な反復や対句などのあやの応酬でもあったことも強調するべきであるように思う。あやは対立を際立たせ、切迫感を演出する。

アンティゴヌとクレオンの対立

スティコミティアは兄弟間の口論だけでなく、もうひとつ重要な対立軸であるアンティゴヌとクレオンのやりとりのなかでも、大きな役割をはたしている。古代から、アンティゴヌは伯父で、兄弟の死んだあとに王位を継ぐクレオンの命令に背いて、ポリニスの遺体を埋葬し、その罰として洞穴に幽閉されることで知られる。ロトルーの戯曲では、終わりの二幕はこの遺体をめぐる攻防に割かれていたが、ラシーヌは、これを別の話であるとして退け、代わりに兄弟が死亡したあとの第五幕では、クレオンを別のかたちで登場させる。クレオンは兄弟の死後、権力を手中にするが、同時にアンティゴヌを妻にする意図まで明らかにする。G. フォレストイエも指摘しているように、クレオンはギリシャ悲劇のなかでもいろいろな顔があり、オイディプスのよき相談相手から国の法秩序に固執する無情な為政者まで、その像は揺れ動くが、ラシーヌのクレオンはそこからさらに驚くべき変貌を遂げている。もっともコルネイユの『エディップ』の登場人物たちに比べればまだ古代劇に近いが。

アンティゴヌとクレオンの対立は、一幕の五場に最初にあらわになる。アンティゴヌは、エテオクルの側近として振る舞うクレオンにポリニスを敵視する立場を再考するようながすために、クレオンの息子エモンもポリニスの陣営にいることを指摘する。クレオンは激しい口調で反応し、息子に対する憎悪を吐露する。そしてクレオンは、周囲の尊敬を集めている息子の果敢な戦いぶりも、憎悪をかきたてる原因となっていることを説明する。

La honte suit toujours le parti des rebelles,
Leurs grandes actions sont les plus criminelles;
Ils signalent leur crime en signalant leur bras,
Et la Gloire n'est point où les Rois ne sont pas. (I, 5, v.299-302)

エテオクルのせりふと同じように格言のかたちをとっており、一見正当な議論に見えるが、すべてはエモンを *rebelle* 「反逆者」と提議していることに立脚している。エテオクルの場合と同じように、格言は過剰さを演出し、対照法はここでもエモンの勇敢さを犯罪と結び付ける議論を成り立たせる詭弁の様相を呈している。このあと、アンティゴヌとクレオンは数行のスティコミティアのかたちで対峙するが、やはりエモンを「反逆者」とするか、罪のないひととするかでさやあてをする。

ANTIGONE

Mais un Père à ce point doit-il être emporté?
Vous avez *trop de haine*.

CREON

Et vous *trop de bonté*.
C'est trop *parler*, Madame, *en faveur d'un rebelle*.

ANTIGONE

L'innocence vaut bien que l'on parle pour elle.

CREON

Je sais ce qui le rend innocent à vos yeux.

ANTIGONE

Et *jé sais quel sujet vous le rend odieux*. (I, 2, v. 305-310)

アンティゴヌは上記の最後の一行でクレオンのエモンに対する憎悪にはほかの理由があることをほのめかしているが、五幕の三場でその理由が唐突に明らかになる。母親、兄弟そして恋人まで亡くしたアンティゴヌに、クレオンは自分とともに王座についてほしいと暗に結婚をせまるのである。そのあとの腹心との対話で、クレオンは勝ち誇る。

Et tu vas voir en moi dans ce jour fortuné,
L'*ambitieux au Trône et l'amant couronné*. (Créon, V, 4, v.1563-1564)

そして、息子の死を悼む気持ちより、むしろアンティゴヌとの結婚の妨げを取り除かれたことを喜ぶ。

*Dis-moi ce que je gagne et non ce que je perds.
Parle-moi de régner, parle-moi d'Antigone,
J'aurai bientôt son cœur, et j'ai déjà le Trône;
Tout ce qui s'est passé n'est qu'un songe pour moi,
J'étais Père et Sujet, je suis Amant et Roi.* (Créon, V, 4, v.1596-1600)

ここでも、得失、「国王」と「臣下」の対立が見られ、また新たに明らかになった「父」と「恋人」の対立が加わる。対照法の文体はまた、命名のレトリックでもある。

この五幕を覆うクレオンの存在は、当時の演劇論からいっても、のちのラシーヌの手法からいっても、驚くべき展開である。「敵対する兄弟」のふたりの主人公が死んでしまって、中心的存在に躍り出るクレオンは劇中たびたび出てくるが、第四幕まではやはり影が薄い。G.フォレストイエは、このクレオンの野心のくだりはスタシウス著『テバイス』のエテオクルのせりふにヒントを得たものではないかと示唆している⁽²³⁾。『ラ・テバイッド』が発表される数年前にフランスで翻訳され、もてはやされたこの紀元後95年頃の荘厳な叙事詩では、エテオクレスをポリニケスとの一对一の戦いへ駆りたてるクレオンに対して、クレオンは息子のメネケウスのような第三者の死を避けるためとしているが、本心は「密かな野心」があり、王座を狙っていると非難する⁽²⁴⁾。その後の展開のなかでも、クレオンはたしかに残忍で野心的な人物として描かれている。だが、クレオンのアンティゴヌに対する恋愛感情という展開はラシーヌの独創である。

さらにラシーヌのクレオンは、姪であるアンティゴヌと結婚する意志を示すという驚きもあるが、五幕の五場でそのアンティゴヌが自らの命を絶ってしまったことを知らされると、狂乱して自分の犯した罪の念に悶え苦しみ、モリエールのドン・ジュアンさながら、地獄に落ちていく妄想に駆られながら護衛の兵士の腕に倒れる、というさらに驚嘆すべき結末に至る。

なぜこのような結末になるのか。それは明らかに兄弟の不和、父と子の不和といった、アリストテレスが『詩学』で悲劇の理想的形態とした家族内の絆という題材の裏に、登場人物を不和へと駆りたてる野心という原動力が劇のテーマとなっているからではないだろうか。G.フォレストイエは新版の解説のなかで、異なった意見を披露している。

La rationalité de leur position politique respective produit deux effets. Elle rejette à l'arrière-plan le thème traditionnel de l'ambition, accusation que les deux frères se contentent de lancer ici ou là — d'où le caractère fondamental de la suppression de la stance contre l'ambition que Racine donnait à lire à son ami Le Vasseur en novembre 1663. Désormais il n'est plus qu'un véritable ambitieux et c'est Créon. Ensuite, cette rationalité politique entraîne une impossibilité totale d'accommodement et débouche sur l'irrationnel qui peut alors se confondre avec la haine native des personnages.⁽²⁴⁾

エウリピデスの『フェニキアの女たち』ではたしかに、ジョカストの口から野心の痛切な批判がなされる。前に挙げたラシーヌの野心に関するスタンスからみても、ラシーヌは当初は少なくとも、このテーマを戯曲の中心に据えようとしたことがうかがえる。だが、フォレスティエは兄弟の合理的な政治的議論がこの野心の役割を背景に追いやると主張するのである。たしかにポリニスには父親エディップによる王位継承権に関する遺言という正当な理由が与えられ、エテオクルは最初に引用した一幕の三場のせりふで (v.111-118) 国王になった者の絶対性という議論を持ち出し、いったん国王になれば、前の国王の勅令をくつがえすことができるという、十七世紀の絶対王政の基礎をなす権利の後ろ盾があるように見える²⁹⁾。しかし、エテオクルのせりふをよく検討すると、上記で見てきたとおり、王位につくにはどんな策略も正当化される、いったん手中にすれば、国王は権力にしがみつくと権利があると、むきだしの野心のいささかいかわしい論理を裏付けるために使われていることに気づく。この議論は1676年の版では姿を消すことからわかるように、エテオクルの詭弁であるはずの議論が、絶対王政のひとつの基盤でもあることに問題があったのだろう。ジョカストが言うように、兄弟は権力欲の虜になっているのである。政治的議論は双方の野望の発露である。

Tous deux pour s'attendrir ils ont l'âme trop dure,
Ils ne connaissent plus la voix de la Nature,
La fière ambition qui règne dans leur cœur
N'écoute de conseils que ceux de la fureur. (Jocaste, IV, 3, v. 1131-1134)

ふたりはクレオンと同じ病に取りつかれているが、彼らのなかには、生まれながら背負った宿命的な憎悪も宿っていることも事実である。また、クレオンの最後のせりふは、権力を手に入れるためにふたりの不和を煽ったこともほのめかしている。兄弟の対立には複合的な原因があったことになるが、いずれにしても、己の心もままならない人間の性を表わしているといえるのではないだろうか。もっともどす黒い心のクレオンだけが最後、自分の罪を悔いる機会を得る。

Polynice, Étéocle, Iocaste, Antigone,
Mes Fils, que j'ai perdus pour m'élever au Trône,
Tant d'autres malheureux dont j'ai causé les maux,
Font déjà dans mon cœur l'office des bourreaux. (Créon, V, 6, v.1649-1652)

クレオンのこの「改心」はソフォクレスの『オイディプス王』と同様に、己の罪の認識に打ちひしがれる悲劇的な結末となるが、オイディプスと異なって、クレオン自身は真の悲劇の主人公とはなりえない。アリストテレスがオイディプスについて述べた「まったくの善人でもなく、まったくの悪人でもない」人物ではなく、観客の同情が得られないからである。とすると、この結末はクレ

オンの悲劇というよりも、権力争いに翻弄された「ポリニス、エテオクル、ジョカスト、アンティゴヌ」とクレオンのふたりの息子、メネセとエモンの悲劇である。その悲劇の原因が兄弟の宿命と権力欲だけでなく、「王位に即くために」(pour m'élever au trône)裏で兄弟を操っていたクレオンという設定を加えたことで、宿命と人間の業との境界線がさらに曖昧さを増している。そして、クレオンのアンティゴヌに対する恋という驚くべき設定は、アンティゴヌの死によってもたらされるこのクレオンの改心を可能にするために考案されたのだろう。この改心があって初めて、アリストテレスによって悲劇の重要な要素とされる reconnaissance (真実の認知)で戯曲を終わらせることができるのである。その真実は、単に神話的な運命に帰着するのではなく、人間の野心、欲の深さ、おぞましさにあることは明らかである。ラシーヌが友人のアベール・ヴァスールに送ったスタンスも、クレオンの最後のせりふと一致している。むしろクレオンを指しているでなければ最後の un ambitieux の単数の説明がつかない。最後の部分をもう一度引用すると、

Et que tu fais de misérables

En faisant un ambitieux !

結論

エウリピデス、セネカ、ロトルー、コルネイユの作品、そしてスタシウスの叙事詩『テバイス』、とラシーヌのこの最初の戯曲にはのちの作品と同じようにさまざまな作品がこだまする。だが、文体のうえでは、いくつかのせりふの比較でも明らかのように、ラシーヌは先人のように風景の「描写」や隠喩、格言などのほかのフィギュールが使えた場面でも、それらを排し、類似した内容でもすべてを対照法に集約していつている。それは単にバロックのなごりなどといった説明では片づけられない、はっきりとした文体上の選択であったことは明らかである。では、それはどのような選択であったのか。まず、この論文で見てきた対照法のいくつか異なる用法をまとめてみよう。

まずエテオクルとポリニスの対立、クレオンとアンティゴヌ(またはエモン)との対立を鮮明にする対照法。それぞれの立場(国王/臣下、暴君/奴隷、勝ち負け等)の明暗や議論の正否を対立させる対照法である。これらはしかし、立場や対立を鮮明にさせるために使われているだけでなく、エテオクル、ポリニス、クレオンがそれぞれ自分に都合のよい対立概念を印象づける詭弁的な議論を彩ることも多い。1676年のラシーヌ円熟期の全集からはこうした詭弁的な政治的議論が消えているのが印象的である。

また、対照法はもともとスティコミティア(隔行対決)のかたちの構成要素であるが、ここではスティコミティアはポリニスとエテオクル、クレオンとアンティゴヌの対決の場面で、短く、鋭い鞘当てを演出している。

コルネイユも多用する反転 réversion や逆説的な対照法は、主にジョカストとアンティゴヌの置かれたディレンマを表現する。これらの多くも、1676年や1687年の版で姿を消す。『ラ・テバイッド』の各版の研究を行っている M. エドワーズも言っているように、「不毛な複雑さ」⁽²⁶⁾を、むやみに複雑

な言葉の彩を排除したのである。だが、1663年の発表時にはこれらは戯曲の哀歓を表現する重要な要素と映ったことは明らかである。

ここにはまず、戯曲の内容とその文体を極めて様式的に構成していく姿勢がはっきり見て取れる。コルネイユの用いる文彩のうち、対照法や対照法とかかわりのある逆説や反転、同語意義反復語などを多用しながら、コルネイユに多い格言は比較的少ないことから、意識的な選択であることがわかる。筋の展開、人物間の関係、個々の人物の議論、そして文体、それらはギリシャ古典から取った題材を越えて、不和と権力への野心という統一的なテーマのもとに構成されている。このテーマにふさわしい文体として、対照法が選択されたのはふたつの極を構成する力によるものだろう。

ラ・ロシュフコーの『箴言』における対照法を研究したP. トッフエノは、対照法に関して以下のような指摘を行っている⁷⁹⁾。

Alors que la pensée rationnelle, adulte et scientifique s'efforce de séparer les contraires, de démontrer leur incompatibilité réciproque, l'antithèse opère en fait, précisément, leur rapprochement au sein d'une même expression. En ce sens, elle s'apparente à toutes les formes de pensée alternative à la rationalité adulte et scientifique dans laquelle la coprésence, l'interchangeabilité voire l'identité des deux contraires jouent un rôle essentiel. (p.17)

「反対のものを分け隔て、それらがお互い相容れないことを証明する合理的かつ科学的な大人の思考に対して、対照法は同じ表現のなかで対立項を互いに接近させる。その意味で、対照法は大人の科学的な合理性とは異なり、対立項の共存、互換性、あるいはその一致を旨とするあらゆる形態の非合理的思考と類縁関係にある」、というのである。この指摘は、エテオクルとポリニスの立場に当てはめると興味深い。つまり、対照法はふたりの鋭い対立を強調する一方で、つねに反転可能でもある。母親の胎内で対立していたのと同じように、アレクサンドランの句のなかで対立するが、それによってふたりの同一性も強調され、対立項から抜け出ることができないふたりの「大人」でない思考法が規定されているといえよう。ふたりのこうした対立はどちらの側をもとることができないジョカストとアンティゴヌの逆説や撞着語法を生む。対立項のどちらの項も選択できない事態が悲劇を導くとすれば、対照法は悲劇にとってまさに打ってつけのフィギュールといえよう。

注

(1) Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, p.129.

(2) Christian Mouchel, « Les rhétoriques post-tridentines (1570 -1600) la fabrique d'une société chrétienne », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, PUF, 1999.

- (3) *Œuvres complètes II*, éd. Michel Le Guern, Gallimard, Pléiade, 2000, *Pensées*, 480.
- (4) 講談社学術文庫、p.125.
- (5) P. Fontanier, *Les Figures du Discours*, Champs Flammarion, 1977, p.381.
- (6) G. Forestier in Notice, Racine, *Œuvres complètes*, Tome I Théâtre-Poésie, Pléiade, Gallimard, p.1240.
- (7) Pierre Nicole, *La vraie beauté et son fantôme*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp.75 - 76.
- (8) Jean Rotrou, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, Tome IV.
- (9) Sénèque, *Les Phéniciennes*, in *Tragédies*, Tome I, trad. F. - R. Chaumartin, Paris, Belles Lettres, 1996.
- (10) Leo Spitzer, *Etudes de Style*, trad. E.Kaufholz, A.Coulon, M.Foucault, Paris, Gallimard, 1972, p.210.
- (11) Sophocle, *Œdipe à Colone*, in *Tragiques grecs, Eschyle Sophocle*, Pléiade, Gallimard, 1967, p.948:
“il a séduit la ville”.
- (12) Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Champs Flammarion, 1977, p.347.
- (13) Marc Eideldinger, *La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Genève, Droz, 1970.
- (14) Cité par M.Eigeldinger, p.34. Traduction M. Delcourt-Cuvers, Bibliothèque de la Pléiade, p.1029.
- (15) Sénèque, *Tragédies*, Traduction Léon Herrmann, Les Belles Lettres, 1927, p.4.
- (16) Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 5^e éd. 1998.
- (17) Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Théâtre-Poésie, notes p.1269.
- (18) Racine, *Œuvres complètes*, Tome II, *Prose*, éd. R. Picard, p.458.
- (19) Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Théâtre-Poésie, notes p.1301.
- (20) Jacques Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, Nizet, 19 , p.307. コルネイユの『エデ
ィ ッ プ』(III, 3) にもみられると指摘している。
- (21) 同上、p.303.
- (22) G.Forestier in Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Théâtre-Poésie, p.1257.
- (23) Stace, *Thébaïde*, Trad. R. Lesueur, Les Belles Lettres, 1994, Livre XI, v.298 - 308.
- (24) G.Forestier, 同上、p.1246.
- (25) 同上、p.1245.
- (26) Michael Edwards, *La Thébaïde de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre*, Paris,
Nizet, 1965, p.58.
- (27) Piero Toffano, *Poétique de la maxime*, La figure de l'antithèse chez La Rochefoucauld, Paradigme,
Orléans, 1998, p.17.

フランス演劇関係古文書資料一覧：補遺 (1612年以降)

戸口民也

本稿は、本誌第10号、第11号、第13号に掲載した「フランス演劇関係古文書資料一覧：1599-1600」、「同：1601-1606」および「同：1607-1611」の補遺である。1612年以降の資料についてはフランスで体系的に検証する機会がまだ得られぬため、これまで Archives で確認が済んでいる文書にかぎって、とりあえず補遺として紹介することにしたい。

Répertoire des documents relatifs à la vie théâtrale en France

Appendice

(à partir de 1612)

Date : 14 février 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 22 ; Folio VixxI (121) recto et verso

Contenu : Acté de consentement permettant aux Confrères de saisir la recette des comédiens

Personnes concernées : Alfieri ; Valleran le Conte, Claude Husson ; Benoist Petit, Vaspezien (Vespasien)

Brosseron, Boniface Butays, Laurent Hubault, Simon André, maitres et gouverneurs de l'Hôtel de Bourgogne

Notaires : Muret, Cuvillyer

Note : Transcription intégrale dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, pp. 206-207.

Date : 14 février 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 22 ; Folio VixxII (122) recto et verso

Contenu : Acte d'association d'une compagnie italienne avec des comédiens français

Personnes concernées : Alfieri ; Valleran le Conte, Claude Husson sieur de Longueval, Nicolas Gasteau, damoiselle Rachel Trépeau, Guillaume Desforges, Savinien Bony, Jacques Mabile

Notaires : Muret, Cuvillyer

Note : Transcription intégrale dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, pp. 207-208.

Date : 9 mars 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : année 1612, 1^{er} trim. (X, 17 ?); acte IXxxII (未確認)

Contenu : Bail de l'Hotel de Bourgogne

Personnes concernées : Valleran le Conte, Alfieri comédien italien

Notaires : Hagunier et Huart

Note : J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1927, pp. 325 - 326, 352.

1992年の夏に Archives Nationales で調べたが、発見に至らず。Salle des Inventaires で調べた限り、日付けからすると X, 17 のはずだが、実際には X, 17 は 1612 avril à juin となっていた。X, 16 は 1611 janvier à mars。Salle des Inventaires では X, 18 は 1612 avril à juin。再調査が必要。(X, 16 bis などという cote があるのだろうか?)

Date : 31 mars 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 22 ; Folios IIcXL (240) recto et verso, IIcXLI (241) recto

Contenu : Acte d'association des comédiens français de la troupe de Valleran le Conte

Personnes concernées : Valleran le Conte, Jehan Chouard dit Maison blanche, Jacques Mabilie, Anthoine Cossart, Anthoine Thomas dit Dumesnil, Guillaume Des Gilberts dit Montdory, Jehan Rioust, Judicq Le Messier, Jehanne ***,

Notaires : Muret, Cuvillyer

Note : Transcription intégrale dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, pp. 208 - 210.

Pierre Le Messier は加わっていない。

Date : 14 avril 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : II, 75 ; Folios IIcXXV (245) recto et verso, IIcXXVIII (224) recto et verso

Contenu : Promesse faite par Claude Morlot, bourgeois de Paris, à Valleran le Conte et à ses compagnons

Personnes concernées : Claude Morlot, bourgeois de Paris ; Valleran le Conte, Jacques Mabilie

Notaires : Gerbault

Note : Cf. Alan Howe, « Bruscambille, qui était-il ? », dans *XVII^e siècle*, oct-déc. 1986, pp. 391 et 395 (n. 20).

この liasse は 1月の若い日付けから 1枚ずつ上に積み重ねられているため、ページの番号は逆になる。

Date : 28 mai 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 22 ; Folio IIIcLXII (362) verso

Contenu :

Personnes concernées : Pietro Paolo Lione, comédien italien ;

Notaires : Cuvillyer

Note : Document inédit. Hôtel de Bourgogne 関係の文書

Date : jeudi 2 août 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 22 ; Folios VcXXXIII (533) recto et verso, VcXXXIII (534) recto

Contenu :

Personnes concernées : Noël de France, maître tailleur d'habits

Notaires : Cuvillyer

Note : Document inédit.

Date : 4 août 1612

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : année 1612, 3e trim. (X, 19 ?) ; acte CVI (未確認)

Contenu : Bail de l'Hôtel de Bourgogne

Personnes concernées : Robert Guérin, François de Vautrel, Estienne de Ruffin, Hugues Guéru, Louis Nicier, Jehan Dumayne, Colombe Vénrière

Notaires : Hagunier et Huart

Note : J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1927, pp. 338, 352.

Date : mardi 3 septembre 1613

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 23 ; Folios VIcIIIxxXIX (699) recto et verso, VIIc (700) recto

Contenu :

Personnes concernées : Savinien Bony ; Louis Moziau, cordonnier

Notaires : Cuvillyer

Note : Document inédit.

Date : 17 octobre 1613

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XXXV, 377

Contenu : Bail par la Confrérie de la Passion à Tristano Martinelli, dit Harlequin, du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne

Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne

Personnes concernées : Pierre Morin, Marin Simon, Vaspasien Brosseron, Jacques Jouvin, Nicolas Brandon (Morin doyen, les autres maîtres et gouverneurs de la Confrérie de la Passion) ; Tristano Martinelli dit Harlequin, Jean Baptiste Andreyny, Frederic Ritsy, Benoist Ritsy, Jean Pelleziny, Barthelemy Bonjiovan, Hierosme Garraviny et Laurent Netuny tous commédiens italiens

Prévot de Paris : Louis Seguys

Notaires : Martin Haguénier, Pierre Huart

Note : Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, pp.192-194.

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 25 mai 1598, du 4 juin 1598, du 28 avril 1599, du lundi 30 octobre 1600 et du 8 avril 1614.

Date : 8 avril 1614

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XXXV, 377

Contenu : Bail par la Confrérie de la Passion à Jean Baptiste Andreyny, dit Lelio, du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne

Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne

Personnes concernées : Pierre Morin, Vespasien Brosseron, Marin Simon, Jacques Jouvin, Nicolas Brandon (Morin doyen, les autres maîtres et gouverneurs de la Confrérie de la Passion) ; Jean Baptiste Andreyny dit Lelio, Tristain Martini dit Harlequin, et autres cimédiens

Prévot de Paris : Louis Seguys

Notaires : Martin Haguénier, Pierre Huart

Note : Transcription intégrale dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, pp.196-197.

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 25 mai 1598, du 4 juin 1598, du 28 avril 1599, du lundi 30 octobre 1600 et du 17 octobre 1613

Date : mercredi 14 janvier 1615

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : LXX, 78 ; No 8

Contenu :

Personnes concernées : Savinien Bony ; Louis Moziau, compagon cordonnier

Notaires : Louis Leconte

Note : Document inédit.

A4、2ツ折4ページのうち最初の2ページのみ

Date : 22 octobre 1615

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : LXX, 78 ; No 188

Contenu : Acte d'association entre Valleran le Conte et autres comédiens

Personnes concernées : noble homme François Dupré ; Valleran le Conte, Jacques Mabile, Pierre Hazart et Barnabé David, Léonard Cutin dict Dalambourg, Marguerite Dugoy sa femme, Claude Husson sieur de Longueval, Charles Guérin, Mathias Mélier, tous comédiens ordinaires du roi

Notaires : Louis Leconte

Note : Alan Howe, « Couples de comédiens au début du XVII^e siècle : Le cas de Nicolas Gasteau et Rachel Trépeau », *Revue d'histoire du théâtre*, 1981- I, pp.17- 25. (pp. 18- 19および note 22 を参照のこと。)

A4、2ツ折4ページのうち最初の2ページ(3-4ページは別の文書)

Date : 5 juillet 1616

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, registre 30 ; acte XV (15)

Contenu : Devis de travaux à faire à l'Hôtel de Bourgogne, au pan de mur du côté de la rue Mauconseil

Personnes concernées : Benoist Petit, Desmarquets, Ronneau, Le Jeune, Frenel, Boniface Butays, Nicolas Brandon, Le Texier, etc.

Notaires : Haguenier, Huart

Note : Transcription partielle dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I,

エイコスⅩⅦ

Paris, Nizet, 1968, p.198.

A4、2ツ折4ページ

Date : 8 août 1616

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, registre 30 ; acte CXIX

Contenu : Confrérie de la Passion に関係した文書、内容未詳

Personnes concernées : Honorable homme Pierre Morin maître masson et bourgeois de Paris, Jehan Briolet(?) bourgeois de Paris

Notaires : Haguénier, Huart

Note : Document inédit (?)

A4、1ページ

Date : 28 septembre 1616

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, registre 30 ; acte IIcLXXIII (274)

Contenu :

Personnes concernées : Comédiens du roi : Robert Guérin dict La Fleur, Claude Husson dict Longueval, Nicolas Gasteau, Estienne de Ruffin dict La Fontaine, Colombe Vénère sa femme, Jehan Valliot, Pierre Vénère, (Daniel Sellier?), Rachel Trépeau, Hugues Guéru ; Confrères : Vaspasien Brosseron, Jehan Briolet(?), Dupont, Guillaume Dufour, Frenel, Poudrac, Benoist Petit, Pierre Morin, Boniface Butays, etc.
maître masson et bourgeois de Paris

Notaires : Haguénier, Huart

Note : Document inédit (?)

A4、3ページ

Date : 13 mars 1617

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 26 ; VIcXcXVII (157) verso

Contenu :

Personnes concernées : Estienne de Ruffin

Notaires : Cuvillyer

Note : Document inédit.

Date : 30 mai 1617

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 26 ; IIIcLXII (362) recto et verso

Contenu :

Personnes concernées : Estienne de Ruffin, Jehan Vénère

Notaires : Cuvillyer

Note : Document inédit.

Date : 16 octobre 1621

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, registre 45 ; acte XXXVIII (38)

Contenu : Bail par la Confrérie de la Passion à Jehan-Baptiste Andreini et ses compagnons comédiens italiens

Personnes concernées : Pierre Morin, Vespasien Brosseron, Jacques Fontenay, Marin Vincent, Nicolas Brandon, Christophe Brosseron ; Jehan-Baptiste Andreini dict Leillio

Notaires : Haguenier, Huart

Note : Transcription integrale dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, pp. 198 - 200.

Date : 22 novembre 1621

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, registre 45 ; acte CIII (103)

Contenu :

Personnes concernées : Vespasien Brosseron,

Notaires : Haguenier, Huart

Note :

2 ページ

Date : (30?) décembre 1621

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, registre 45 ; acte IXxxXII (192)

Contenu :

Personnes concernées : Benoist Petit, Jacues Hué(?), une autre personne(?)

Notaires : Haguenier, Huart

Note :

7 ページ

Date : 6 décembre 1622

Conservé à : Paris, Archives Nationales

Cote : Y 164 ; Folios IIIcLXXVII (377) verso et IIIcLXXVIII (378) recto

Contenu : Séparation de biens entre Mathieu Le Febvre et Marie Vénère

Personnes concernées : Mathieu Le Febvre et Marie Vénère

Notaires :

Note : Analyse dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p.200

Voir le document du jeudi 27 juin 1624 : Donation par Mathieu Le Febvre à sa femme Marie Vénère(この文書に続けて、さらに L'an XVIcXXIII, le vendredi XXVII^e jour de septembre と読める文言で始まる記述が8行ほど加えられている。)

Date : 7 janvier 1623

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XX, liasse 192 ; acte sans nombre

Contenu :

Personnes concernées : Hugues Guéru, Toussaint Moullin, Jehan Aulmoy

Notaires :

Note : Document inédit.

ひとつの carton に XX の 190 から 195 まで入っている。番号無し。文書ごとに年代順、日付け順に積み重ねられている。

Date : 30 novembre 1623

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, 52 ; acte IIcXXXIII (233)

Contenu : Bail par la Confrérie de la Passion à Jehan Gracieux du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne

Personnes concernées : Comediens du roi : Jehan Gratieux dict Des Loriers, Pierre Davré dict La Coudre, Jehan Gallé, Charles du Fochue, Claude Nolleau, Hugues de l'An ; Confrères : Pierre Morin, Vespasien Brosseron, Jacques de Fontenay, Marin Vincent, Nicolas Brandon, Cristophle Brosseron

Notaires : (sans signature)

Note : Transcription partielle dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, pp. 200-201.(Deierkauf-Holsboer は liasse 51 としているが、52 の間違い)

Cf. Alan Howe, « Bruscabille, qui était-il ? », dans *XVII^e siècle*, oct-déc. 1986, pp. 391 et 395 (n. 25).

公証人(Hagunier、Huartのはず)の署名なし。俳優側は de l'An の署名のみ。Confrères側は V. Brosseron,

Vincent, Brandon, C. Brosseron の署名のみ。

Date : 22 décembre 1623

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, 52 ; acte IIIcX (310)

Contenu : Bail par la Confrérie de la Passion à Guillaume Montdory du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne

Personnes concernées : Guillaume Montdory、 Claude Husson sieur de Longuval, Louis de la Barre, Jacques de la Croix, Robert Haren sieur de la Tessonnière, Nocolas sieur de Beaupré, Madeleine Lemoine, Claude Deschamps sieur de Villiers, comédiens français ; V. Brosseron, Vincent, Brandon, C. Brosseron

Notaires : Haguénier, Huart

Note : Transcription partielle dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, p. 201.(Deierkauf-Holsboer は liasse 51 としているが、52 の間違い)

4 ページ

Date : jeudi 27 juin 1624

Conservé à : Paris, Archives Nationales

Cote : Y 164 ; Folios IIIcLXXVII (377) verso et IIIcLXXVIII (378) recto

Contenu : Donation par Mathieu Le Febvre à sa femme Marie Vénrière

Personnes concernées : Mathieu Le Febvre et Marie Vénrière

Notaires : (Nourry et Fardeau)

Note : Analyse dans: S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, pp.201 - 202.

Voir le document du 6 décembre 1622 : Séparation de biens entre Mathieu Le Febvre et Marie Vénrière(この文書の最後に、L'an XVIcXXIII, le vendredi XXVII^e jour de septembre と読める文言で始まる記述が8行ほど加えられている。)

Date : 25 janvier 1625

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : X, 55 ; acte LXXIX (79)

Contenu : Bail par la Confrérie de la Passion aux comédiens du roi

Personnes concernées : Alexandre Hardy poète ordinaire du roi, Robert Guérin, Hugues Guéru, Henri Legrand, Philibert Robin, Pierre et François le Messier, Nicolas Prudhomme et Loys Gallien, tous comédiens ordinaires du roi ; Jacques de Fonteny, Adrian Buzebot, Liennard Clergé, Philippes Bricé, Anthoine Peigner, Benoist Petit

Notaires : (sans signature)

Note : Transcription integrale dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Paris, Nizet, 1968, pp. 202-203.

公証人(Hagunier、Huart のはず)の署名なし。

Date : 26 septembre 1625

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XV, 40 ; IXcLXIX (969) verso, IXcLXX (970) recto

Contenu :

Personnes concernées : Alexandre Hardy poète ordinaire de Sa Majesté ; Pierre le Messier, Philibert Robin, Nicolas Prudhomme, Louis Gallien, comédiens français

Notaires : Cuvillyer

Note :

Date : 9 avril 1640

Conservé à : Paris, Archives Nationales, Minutier central

Cote : XXXV, 377

Contenu : Constitution de l'Hôtel de Bourgogne

Personnes concernées : Confrères de la Passion

Note : Transcription integrale dans : S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome II, Paris, Nizet, 1970, pp. 173-175.

縦は B4 程度の長さ、横は A4 程度の長さの、細長い紙にまとめられている。文書そのものは全部で 20 ページあるが、Constitution 本文は最初の 7 ページの途中まで(最初のページ左上の余白に Constitution l'Hôtel de Bourgogne と記されている)。7 ページ後半以降の文書は関連文書と思われるが、内容未詳。なお、XXXV, 377 には、Constitution(およびそれに関連すると思われる文書)とともに、Anciennes chemises Confrérie de la Passion としてまとめられた文書が加えられている。この Anciennes chemises Confrérie de la Passion には、17 mars 1598, 25 mai 1598, 4 juin 1598, 28 avril 1599, lundi 30 octobre 1600, 17 octobre 1613, 8 avril 1614 ですでに紹介したものを含むいくつかの actes が記されている。文書全体は次の 3 つのグループに分かれている。

- I 2 つ折り 4 ページ(1 から 3 ページまで)には含まれている。はさんでいる文書も含めて 4 つの documents。
- II 2 つ折り 4 ページ(3・4 ページのみ)には含まれている。はさんでいる文書も含めて 4 つの documents。
- III 2 つ折り 4 ページ(1 から 3 ページまで)には含まれている。はさんでいる文書も含めて 2 つの documents。

Brosse : *Les songes des hommes éveillés*

ジャンル	五幕韻文喜劇
初演	1645年(推定)、オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版	1646年
出典	特になし

執筆は44年末から45年と推定される。御前公演ののちオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演された。献辞によれば、公演は好評であった。出版後も上演は続いたが(46-47年の上演作品リストにある)、のち完全に忘れさられる。タピスリーの使用、複雑な劇構成、作品に現われた世界観などがしだいに当時の人びとの美意識にそぐわなくなったためとされる。

前作『無実で有罪』がカルデロンの翻案であったのに対し、この喜劇は自身のオリジナルだとプロスは述べる。たしかに舟が難破して、恋人が死んだと絶望する若者のもとに、突然その相手が姿をあらわすという悲喜劇のパターン、あるいはロマネスクな恋愛、男装、だまし、などの要素はこの頃にてそろっていたものの、それらをただ羅列するのではなく、劇中劇にして展開させる劇はほかに例をみない。3つの即興劇と1つの本物の芝居が5幕のなかにはめこまれて、構造が多重化されている。バロック期の喜劇の傑作といえる。場所はタルモンの城内(中庭をはじめ計11箇所をマルク・ヴェイレルモは数える『17世紀フランス劇作品分析辞典』)、時の一致(真実らしさに多少は欠けるものの、夕方から深夜までにおさまる)、筋の一致は守られている。

〔第一幕〕ポルドーの貴族リジドールは乗っていた舟が難破して、愛する女性の行方がわからなくなった。絶望する彼をタルモンの城の総督クラリモンが客としてもてなす。気晴らしをさせようと、城主たちはその日、狩猟にでかけた。幕があくとそこは中庭で、狩から戻ったリジドールは、自身の不幸をクレオントに語っている。聴き手のクレオントもじつは総督の姉妹のクロリーズにある日突然恋をして、今は片思いに悩んでいると告白。そこにクロリーズが相思の貴族リュシダンとともに現われたので、クレオントは退散。今度はその2人が、ついでクラリモン自身も登場して、憂鬱病にかかっているリジドールをなぐさめ、彼に、つぎの気晴らしを提供したいと申し出る。リジドールは不幸を忘れるには、恐ろしい話を聞くほうが効果的であるとして、自ら地獄のイメージを言葉で綴る。つぎの気晴らしの劇中劇のテーマはここまでのリジドールの嘆きからとられている。クラリモンは皆を城内に入れる。そこに、リジドールの恋人が海でおぼれ死んだらしいという知らせを小姓が持ってくる。そのとき酒に酔った農民のデュ・ボンが現れて、酔いの妄想を語り、さいごに眠りこんだ。クラリモンはこの農民も余興に利用しようと思いつく。

〔第二幕〕城内の一室。クレオントはクロリーズに愛をうちあける。しかしクロリーズは拒否。そこに城主クラリモン、リュシダン、客人のリジドールがトランプ遊びをしに尋ねてくる。片思いのクレオントは狩猟の疲れをとると言って隣室のベッドで眠ってしまった。ゲームが一落ち着いたところで、クラリモンは即興劇の仕掛けを準備。クレオントの眠るベッドの柱に紐をくりつけて

ベッドが上にあがるようにしたのち、部屋を暗やみにして扉をしめきる。そして外から戸のガラス越しに、火事だと叫ぶ。室内のクレオントは火に囲まれたと錯覚して死ぬ覚悟を決める。火がおさまったとみると、これは心のなかの恋の炎が実際の火になって燃えた、と判断。悪い夢をみたのだと推測する。夢を分析して、再び睡眠をとろうとするが、その間にベッドが宙にあげられたので、寝る場所が見つからない。うろうろする彼の頭上にベッドが降りてきて、死んでしまいそうな気になる。仕掛人たちは扉からクレオントの声だけを聞いて楽しんでいる。そして再び火事だと叫び、助けを求める。つぎにトランプ遊びの会話を聞かせる。中のクレオントは、愛するクロリーズが助けを求めているのか、ただ遊んでいるだけなのかわからなくなる。クロリーズはリュシダンを連れて室内に入り、さらにクレオントをからかう。クレオントはそれまでのことは睡眠中におきたこと、と主張。しかし、クレオントは目覚めていたとクロリーズは真実を述べる。

〔第三幕〕クラリモンはつぎの余興の概要をリジドールに聞かせる。主人公は泥酔した農民デュ・ボンで、クロリーズらが仕掛ける。まずデュ・ボンは、目が覚めてみると貴族の衣装を着せられているので、自分を把握できず驚きあわてる。覚醒しているのに「立ったまま寝ている」ような気分になる。リュシダンと小姓のアリソンが主人と従僕の役割で登場し、いんねんをつけて剣を抜く騒ぎに。またアリソンはデュ・ボンを嘘の世界にひきずりこみ、彼にも嘘の受け答えをさせることに成功する。クロリーズもデュ・ボンの結婚相手の候補として登場。デュ・ボンは貴族をまねて愛の言葉を捧げざるをえなくなるが、農民の生活感があふれる表現を用いるので笑いを誘う結果になる。デュ・ボンはそのあと、中庭にだされ尻に爆竹をくくりつけられて点火される。結局彼は、意識が混乱したのはバカス神の仕業ととらえて逃げ帰る。リジドール自身は一時苦悩の遠ざかるのを感じる。

〔第四幕〕幕が取り払われるとそこはクロリーズの部屋。眠くなったと言って彼女はカード遊びの相手のリュシダンを自室にさがらせる。じつはその部屋には秘密の扉があった。今度はクロリーズが悪戯をしかける役で、見物人はリジドールとクラリモンである。彼女は自室で読書をする恋人を訪ね、愛の苦悩を語りに来たと偽る。誰にもみられないように部屋の鍵を厳重に彼にかけさせる。そして詩の韻を学習しているうちに水が飲みたいと言いだす。リュシダンは水を外にとりに行くためにさきほどしめめた扉をあけにかかる。彼女は秘密の扉を通して水と燭台を持ち、リュシダンの部屋の入口にたって待ち、扉をあけた彼を驚かす。クロリーズはこうして2つの部屋を何度か行き来し姿を消しては現して、恋人を困惑させる。最後には見物していたクラリモンとリジドールも仲間に引き入れて、リュシダンがみていないところで兄妹が入れ替わるなどしたために、リュシダンは愛する人の実像と虚像の区別がつかなくなり、目覚めて夢みるのはもうごめん、寝て道理にしたがって夢をみたい、と言う。アリソンが来客のあることを告げる。クラリモンは、リュシダンの惑いをとくようクロリーズに言う。リジドールは楽しんだものの、苦悩は消え去らない。

〔第五幕〕訪問者はリジドールの恋人イザベルその人だった。彼女はクラリモンの提案を受け、彼女自身がうまい女優になって芝居を上演することで恋人との再会を果たすことにする。周囲の者たちも喜劇の評判を口にし、高い評価を与える。こうしてリジドールとイザベルの2人の半生が劇中劇になって再現される。幼くして孤児になった美少女が年ごろになったとき、リジドールにその肖像

画を見ただけで恋をされたこと、結婚が決まり、ボルドーに2人で帰る途中で舟が難破したこと、がまず明らかにされる。そののち男装のイザベルが登場。リジドール役を演じるリュシダン、恋人の姿をみて驚きの声をあげる。本物のリジドールもそれがイザベルだと認め、同じように驚きの声をあげる。しかしクラリモンはリジドールが夢をみているだけだと主張。リジドールもイザベルは死んだのだと考え、口をつぐむ。本物のコメディはそののち、イザベルがいかにして命拾いをしたかの説明に入る。芝居のなかでリュシダンが間違いなく自分こそリジドールだという台詞を言うと、本物のリジドールは舞台のイザベルにむかって彼女がだまされていると叫ぶ。イザベルはようやく、「目をあけたまま夢をみている」ような顔つきの本物のリジドールに語りかけ、芝居は現実と交差する。そこに手紙が届き、安否が気遣われていたイザベルの兄弟の無事も知らされる。リジドールはさいごに、目覚めている者たちに夢をみせて気晴らしをさせてくれた、城主たちに感謝し、今回の作品を公にしたいと述べる。

(野池 恵子)

Rotrou : *L'Innocente infidélité*

ジャンル	五幕韻文悲喜劇
初演	1634年末か1635年初頭、オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版	1637年
出典	不明。ただし部分的には、Lope de Vega作 <i>Laura perseguida</i> と <i>Sortija del olvido</i> の影響が考えられる(ロトルーはこの二作品とも戯曲化している)。

タイトル(『罪なき不貞』)だけを見ると他愛ない誤解や取り違えを仕掛けにした喜劇のようだが、「典型的悲喜劇のうちでも、最も重要かつドラマティックな作品」(ランカスター)である。その理由は、筋が求心的であり、緊張感に富み、緩急のアクセントが明瞭だからだろう。魔法の指輪という単純な不条理を起動力に据えていながら、それが王の性衝動を象徴的に表出しようものとなっていること、二人の女性主要人物がそれぞれ善悪の対立概念を誇張して割り振られ、造形されていること、そして例外的な脇役の活躍(彼らにも善悪が割り振られている)が、「ドラマティック」である所以である。特に王の愛人エルマントの悪女ぶりは興味深く、筋を支配するのは指輪を身につける彼女であると言っても過言ではない。「悪」は行動するのだ。対する「善」、天使的に善良な王妃パルテニーは、「悪」の攻撃を無抵抗で全面受容しようとする。そして、この対照を発生させたのは王である。王は「イノサン=無垢、無実」では到底ありえず、それを承知しながら(王は自らの生命で罪を償おうとする)あえてこのようなタイトルをつけた作者は、いわば被告の弁護人の立場をとっていると言えよう。時は一晩をはさんでほぼ24時間、場所はほとんどが王宮とそれに隣接する寺院、一部が近郊(?)のエヴァンドルの城。

〔第一幕〕

エピール王フェリスモン(Félimond)の愛人であったエルマント(Hermante)は、絶望と怒りに苛まれている。王が彼女を捨て、パルテニー(Parthénie)との婚礼を今にも挙げようとしているのだ。愛人の悲嘆を王は一顧だにせず、侮蔑するばかりである。屈辱と苦悩から逃れるには死しかないが、ひとりでは死なない、恋敵も巻き添えにし、「エピール全土を死の劇場としてやる」と破滅的な心境に陥ったエルマントであった。宥める乳母のクラリアーナ(Clariane)に対しても、「おまえがこの無謀な恋に火をつけた」と責任転化をする。術策に長けたクラリアーナは魔術師に相談し、魔法の指輪を手に入れる。一方、パルテニーと清純な愛を分かち合っていたクラリモン(Clarimond)も悲嘆のどん底にいる。王権に逆らうことはできないが、せめてパルテニーに躊躇や後悔の影はないか、腹心に命じて花嫁を観察に行かせる。

〔第二幕〕

寺院で荘重な婚姻の儀式が始まる。大祭司が王とパルテニーの手を結び合わせ永遠の誓いをさせ終わった時、魔法の指輪をはめたエルマントが現れる。彼女の姿は王にしか見えないのだが、王は

たちまちその姿に魅せられ、結婚を後悔する。参列者は王の様子が激変したのを不安に思い、囁き交わしながら寺院を出る。残ったエルマントはひとり勝ち誇る。「今こそエピールを地獄が支配する」と。クラリモンの腹心は、急に花嫁に冷淡になった王の異変を報告する。クラリモンの絶望は癒されるかもしれない。とはいえ、パルテニーは義務と名誉を重んじる女性だ。王の気持ちがどうであれ、彼女は王を愛するだろう。クラリモンは一計を案じる。悪賢い策略家として知られるクラリアーナを買収し(しかも彼女は老女のくせに彼に秋波を送っている)、国王夫妻の動静を探らせるのだ。さて、「強力な本能」により「忌むべき情熱」(王)の虜となってしまった王は、忠臣エヴァンドル(Evandre)の諫めも無視し、エルマントを再び追い求める。彼女は王を焦らし、王妃の地位と引換えでなければこの身を与えない、と仄めかす。

〔第三幕〕

王はエルマントの傲慢かつ巧みな性的挑発に屈し、新妻を亡きものにする決意を固める。今夜、船でエヴァンドルの城に行かせ、事故を装って船を転覆、彼女を水死させようという計略である。この命令を受けたエヴァンドルは王の非道を嘆き、全てを王妃に打ち明ける。「私の幸せより王の幸せが大事」と考える善良で可憐な王妃は、「王のためなら喜んで死ぬ、それで彼が迷妄から醒めるなら」と理不尽な死を受入れようとする。しかし人間的で賢明なエヴァンドルは、王には使命を果たしたと報告し、彼女を自分の城に匿うことにする。クラリモンの方は、エルマントの乳母クラリアーナの買収に成功していた。クラリアーナは、エルマントに再度執着した王が企てた王妃暗殺計画、そしてエヴァンドルが王命に背いて王妃を匿う計画まで探り出してくる。王妃の死は公になるのだから、クラリモンが彼女を奪って逃亡しても何の問題もない、とクラリアーナは彼に誘拐を勧めるのだった。

〔第四幕〕

深夜。事は成ったも同然と判断したエルマントは王と寝室に赴く。「焦らせたのは快楽を深めるため」と言い訳して。クラリモンとクラリアーナは王妃誘拐の準備を整え、さらに王妃の侍女も買収して、女主人にあらかじめ事情を知らせ、安心させる役目を与える。手腕の牙えをひとり誇るクラリアーナだったが、王妃を恋する誘拐犯の名前を侍女に告げなかったため、王妃は怒り、エヴァンドルと共にピストルで武装して待機する。誘拐の手順と各自の役割も決めて忍び込んできた誘拐犯一味は、クラリアーナを残し、クラリモンはエヴァンドルに、その腹心は侍女に射殺されてしまう。自分を拉致しようとしたのが幼なじみのクラリモンだったと分かって王妃は驚愕し、消沈する。クラリアーナは貪欲ゆえになした自らの悪事を認め、エルマントの指輪の秘密も自白する。

〔第五幕〕早朝。エルマントの寝室。王が早い夜明けを残念がっていると、エヴァンドルが昨夜の上首尾を報告に現れる。忠臣は王を遠ざけておいてから、悪の力を讃えて髪をくしけずるエルマントに短剣を突きつけ、指輪を奪い取る。愛人の悲鳴を聞いて王が駆けつけ、エヴァンドルから短剣を取り上げ、怒りと共に死罪を言い渡す。怪我はないか、と愛人を見やると、そこにいたのは「何ともおぞましい女」であった。エルマントは狂乱し、長い髪をかきむしりながら走り回る。「私はこの魔女を抱いたのか」と愕然とする王。魔法は解けた。エルマントは塔に幽閉され、自分自身と全

世界を呪いながら裁判を待つ。しかし、美德の女王パルテニーは戻らない。王は王妃の葬礼を丁重に行い、墓の周りに彼女の近親者を集める。皆に向かって罪を告白し、自刃しようとする。と、そこに現れたのは、エヴァンドルに連れられたパルテニーであった。王は王妃に謝罪し、諧謔をもってエヴァンドルに感謝。エヴァンドルは疲労した王妃を労り、つもる話は王宮で、と皆をいざなう。婚姻の神を讃える王。

(鈴木美穂)

Rotrou : *Les Deux Pucelles*

ジャンル	五幕韻文悲喜劇
初演	1636年末、オテル・ド・ブルゴーニュ座
出版	1639年
出典	セルヴァンテス作 <i>Novelas ejemplares</i> 中の <i>Las Dos Doncellas</i> 。第二幕と第三幕が依拠しているが、他の幕はほぼオリジナル。

婚約者か恋人か、選択の葛藤に耐えられず出奔した若者を追って旅立った男装の美女二人、暗闇(一、二幕)でのコメディと正体暴露のサスペンス、残忍な盗賊との剣戟など、見せ場はそろっているが今ひとつ決め手に欠ける悲喜劇である。二人のヒロインの恋敵としての決着は四幕六場でついでしまい、あとははじき出された一人がどのように死を乗り越えて「適切な居場所」を見つけるか、その父親の「恥」がいかに濯がれるかが興味の中心となる筈なのだが、目ざましい工夫は見られない。恋敵同士の友情の可能性の暗示も結局「勝者の余裕」に止まる。ただ、コミカルな役割を受け持つ宿屋の女将が、情熱的なロマンスは所詮庶民の日常とは相容れない、という認識に至ることと、三人の父親(=老人)の老いの描写がいくらか興味深い。時は二日以上、場所はセヴィリアとカステルブラン。なお本作は、Quinaultの処女作 *Rivales* (初演 1653年) の原典となっている。

〔第一幕〕

セヴィリア。闇夜に小さなランプを灯し、逢い引きの場所に急ぐのはドン・アントワーヌ (Don Antoine) である。努力が実を結び、レオカディ (Léocadie) の心を獲得したのだ。だが無粋な従僕が追いついて来て、婚約者テオドーズ (Théodose) の手紙を渡す。それは妊娠した彼女を顧みない最近の彼の冷たい態度を嘆き、死を思う乙女の哀切な手紙だった。不貞確信犯の彼も動揺する。「幸せな結婚」か「一瞬の快樂」か、葛藤に呼応して足取りは停滞したり速まったり。ついに彼は決心する。婚約も恋も一時棚上げにし、この足で旅に出るのだ。ただし、婚約者には一言残しておく。さて、レオカディが恋人を待ちわびていると、闇の中で足音がする。てっきりアントワーヌだと思った彼女は愛に満ちた言葉をかけるが、それは熟睡しているはずの父親ドン・サンシュ (Don Sanche) だった。父は激怒し、「家の恥」を言い立てる。

〔第二幕〕

次の夜。カステルブランの宿屋の女将は美貌の若者が投宿したので興奮している。悩みがある様子で食事もとらず寝てしまったけど、どんな事情があるのかしら、と好奇心満々だ。亭主は嫉妬しながらも取り合わない。そこにまたもや美青年客、アレクサンドル (Alexandre) が訪れた。満室なのだが、先的美青年は眠っているし、後の美青年は夜明けに発つというからかまうまい、と女将は同室にしてしまう。先的美青年は男装のテオドーズである。彼女は深夜目覚めて運命を嘆き、自分を指して「不幸な娘」と口走る。アレクサンドルは言葉をかけて事情を知りたがる。彼女は驚愕する

が彼を信用し、サラマンカで勉強中の兄弟アレクサンドルのこと、婚約者アントワーヌに裏切られ、ローマに出奔した彼を追って旅立ったことを打ち明ける。アレクサンドルは助力を申し出て、二人はまた眠りにつく。やがて女将がランプを持ち、しどけない姿で入室してくる。どちらかの美青年からキスを盗もうという魂胆だが、迷っていると亭主が現れる。夫婦が口論するうち二人は目覚め、テオドーズは同室の若者が兄弟だと分かる。彼女は恥じて殺してくれと頼むが、アレクサンドルは、裏切り者の追跡を共にしようと提言。

〔第三幕〕

森の中。テオドーズとアレクサンドルはサラマンカに向かう途中、先行の従者が盗賊にあって逃げてくるのに出会い、さらにやはり盗賊に襲われて木に縛りつけられている騎士を救出する。一行は賊を避けるため、一旦宿屋に戻ることにする。女将は大喜びだが、亭主は嬉しくない。身元を尋ねるアレクサンドルに対し、騎士ははかばかしい返答をしない。アレクサンドルは諦めたが、やりとりを聞いていたテオドーズは騎士の身元を見抜く。両耳にピアス穴があいていること、ドン・サンシュの娘の美しさを否定したことから、騎士がセヴィリアで評判の美女、レオカディその人であることを（「あなたの謙虚さがあなた自身を否定したのです」）。レオカディはアントワーヌとの恋の全てを物語る。そして彼が逢い引きを反故にした夜、テオドーズという美女を誘って逃げたという噂があることも。テオドーズは、彼女の方が美しいと慰め、行動を共にするよう勧め、彼女とテオドーズとは希望と恐怖とを共有するだろう、と言う。

〔第四幕〕

宿屋の外。レオカディの素性を知ったアレクサンドルは彼女に恋心を抱き始めた。しかし彼女は未知の男たちと共に行くのが不安である。そこに三人の盗賊に追われてアントワーヌと従者が逃げてきた。レオカディは抜刀して恋人に加勢する。激しい闘い。盗賊は形勢不利とみて逃亡する。だがアントワーヌは傷を負っており、血を流して倒れる。それを見てレオカディも失神する。駆けつけた一堂は彼らを宿屋に運ぶ。平穩無事が信条の亭主は迷惑がり、女将は恋がもたらす災厄を目の当たりにして愕然とし、日常の生活意識に戻る。男装のまま身元を明らかにした二人の女性を前にして、重傷のアントワーヌはレオカディに率直に謝罪し、テオドーズを選ぶ。怒りと恥に苛まれ絶望の淵に落ちたレオカディは、テオドーズを殺して自殺する決意で彼女と対面する。しかしテオドーズは勝利を誇らず、自分の幸運が彼女の不運であることが自分の悩みだ、恋人と恋敵のどちらをも愛したい、彼女の幸福になるなら自分は喜んで死ぬ（だが自分が恋人を諦める、とは言わない）、と縷々述べるので、「恨みの正当性まで奪われた」と感じたレオカディは唐突に別れを告げ、森の中に姿を消す。

〔第五幕〕

死を求めて森を彷徨っていたレオカディは、盗賊捜索の警吏隊を見かけ、逃げるふりをして故意に捕まる。彼女はその場で盗賊の犯した罪を詳述し、今朝も二人の商人を襲って持ち物を奪い殺害したと、証拠の死体（既に追剥に殺害、放置されていた）と強奪物（自分の宝石）を見せたので、警吏隊は彼女を連行する。死刑は不可避だ。さて、「家の恥」を濯ぐため、レオカディの父ドン・サン

作品梗概

シュとテオドーズの父ドン・アンリ (Don Henri) は、森のはずれでアントワーヌの父ドン・ルイ (Don Louis) と対決する。彼らも老体に鞭打って子供たちを追って旅立っていたのだ。まずドン・アンリがドン・ルイと決闘を始める。するとそこにアントワーヌとテオドーズが止めに入り、さらに警吏たちと闘いながらアレクサンドルが現れる。彼は捕縛されたレオカディを救出しようとしているのだ。だが一堂が会したところで釈明がなされ、テオドーズとアントワーヌの仲は父親たちに改めて認められる。縄は解かれたが愛を失ったレオカディは、父親の勧めもあってアレクサンドルの愛を受け入れる。テオドーズは美しい義理の姉妹ができたと喜ぶ。

(鈴木美穂)

会員名簿（アイウエオ順）

浅谷真弓	伊藤 洋	大越敏男	大澤啓徳	片木智年
小林 卓	白石嘉治	神保 剛	鈴木美穂	関根敏子
關本善成	千石玲子	竹田 宏	千川哲生	戸口民也
富田高嗣	西村光弘	野池恵子	萩原芳子	橋本 能
浜野トキ	真下弘子	皆吉郷平		

後 記

『エイコス』14号をお届け致します。編集作業の遅れから、発行が大変に遅くなりましたことをお詫び申し上げます。

末筆になりますが、当研究会の発足のおりにお力添えをいただきました岩瀬孝先生が去る1月26日にお亡くなりになりました。

先生のご冥福を心からお祈り申し上げます。

エイコス XIV

発行日	2002年3月25日
発行者	〒162-0051 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	旬七月堂 〒156-0043 東京都世田谷区松原2-26-6-103 TEL 03-3325-5717

頒価 500円