

## *Lo Fingido verdadero* と「聖ジュネ伝説」の展開

片木 智年

### \*はじめに

今日ではドン・ファン神話という言葉も頻繁に聞かれるようになった。ティルソに始まるドン・ファン伝説については文学史的痕跡の浅さから神話と呼ぶことに抵抗のあるむきもあるだろう。とはいえこの話、不信心ものをこらしめる石の招待者というモチーフでフランス国内でも民間伝承に現れており、口承の世界では長く語り継がれてきたことが推測される。17世紀以後、演劇、オペラ、さまざまな形で再現され、ドン・ファンの集団的な表象は膨張するばかりである。今日の言葉の用法から言えば、十分に「神話」という形容を与えてよいと思われる。

ただしここで「神話」という言葉を使うとき、二つの含意を与えておきたい。第一に原型的なプロットをもったシンプルな話形に還元できる物語である。第二にこの物語が、そのシンタクスにおいては同一性を保ちながら、さまざまな時代、さまざまなコンテキストで再解釈され、人文科学の専門家も含めて人々の思考に力を及ぼしつづけてきたという点である。その意味では静的な構造が常に時代のパラダイムの中で活性化され、変貌しつづけているのである。

本論では「聖ジュネ伝説」について再考してみたいと思っている。この伝説が時代に及ぼした影響を考えたとき、ドン・ファン神話といったものと同列に考えてよいのではと思うからだ。なかでも注目すべきは、フランスにおける「バロック」文学という批評装置の形成の上で、この「聖ジュネ伝説」が果たした役割である。ただし、通史的にこの伝説に対するひとつひとつの思索の展開を検討しなおしてみると、各時代、各思考系列の内側からの投影や再解釈にとどまっていたように思われる。つまりこの刺激的な伝説の神話化の過程そのものに私たちはたちあってきたといえるだろう。本論では、一步退いた立場から、この「聖ジュネ伝説」を原型的プロットとしてとらえなおし、歴史の中でその神話化の過程を位置付けていくための第一歩としたい。

「聖ジュネ伝説」の共通したプロットは次のようなものである。

ローマ時代、迫害されていたキリスト教徒をあざ笑うためにバプテスマの演技をする役者ジュネが演技のさなかにキリスト教徒に改宗し、信仰告白、そのまま殉教者となる。

このプロットを通じて各時代・コンテキストが発展させようとした含意は大雑把に言って二点に集約することができる。

ひとつは、護教論的なメッセージである。バプテスマの奇跡と神の恩寵の大きさ。

もうひとつは、演技論的なメッセージである。演ずるものがその演ずる対象によって感化され、とってかわられるというパラドクス。

後者については、フランス文学の歴史における「バロック」概念の形成過程において、特に大きな役割を果たしたと思われる解釈である。同時にコメディイ・フランセーズでの上演に象徴される20世紀後半におけるロトルーの『正・聖ジュネ伝』の再評価においても、同じことが言える。

本稿ではフランスでの「聖ジュネ伝説」の神話化検討の基礎資料のひとつとして、ロベの *Lo Fingido verdadero*<sup>(1)</sup> を検討することにしたい。もちろん、その先にはフランスにおける「聖ジュネ伝説」展開に新たな光を当ててみたいという目的がある。

#### \* *Lo Fingido verdadero* と演劇世界への言及

17世紀ラテン世界はフランスにおいてこの伝説をめぐる競作芝居を生み出すなど、「聖ジュネ伝説」の含意に極めて意識的な時代であったといえるが、その嚆矢となったのは、ロベ・デ・ベーガの *Lo Fingido verdadero* である。世俗的な目的で書かれ、上演された最初の聖ジュネ伝であろう。

第一幕においては、メソポタミアの戦場での、ディオクレシアノの有名な伝説が舞台にのせられている。一兵卒にすぎぬディオクレシアノがいのししを殺して皇帝となるであろうという予言が成就される過程である。

Toma, que cuando mates

Un jabalí, tú serás

Emperador. (p.58)

カミラのこの不思議な言葉はヌメリアーノ帝の暗殺者である Apro すなわちラテン語の Aper 「いのしし」を殺すことによって、ディオクレシアノ本人が皇帝の位につくであろうという謎解きにつながっていく。

第二幕ではディオクレシアノとカミラの婚礼が催され、ヒネスの劇団がその祝祭の中で芝居を演じることになる。この第二幕に導入された劇中劇が、実は第三幕の主題となるヒネスの改宗の劇中劇を準備することになっている。ヒネスは同じ劇団のマルセラという女優に現実に関心を抱いているが、彼女はやはり同じ劇団のオクタビオを愛している。ヒネスはこのオクタビオに対し嫉妬を抱いている。

上演に先立つ宮中の人々との会話はヒネスおよび宮廷の観客の演劇観を表現していると同時に、巧妙な劇中劇へのイントロダクションとなっている。

Si tus glorias,  
si tus grandes hazañas, si tu raro  
divino entendimiento, César ínclito,  
fuera capaz de versos y de historias,  
Ginés representara tu alabanza  
y todos los ingenios que celebra,  
no sólo Roma, pero España y Grecia,  
se ocuparan, señor, en escribillas. (p.76)

皇帝自身の栄誉の表象に representante として貢献しようというヒネスだが、ディオクレシアーノは祝祭に相応しい Comedia を求める。ヒネスの返答は古典作家のものである (¿Quires el Andria de Terencio? / ¿Quires de Plauto el Mílite Glorioso?)。テレンティウス、プラウトゥスともこの芝居の時代設定からすると 500 年も前である以上、ディオクレシアーノの古いものに対する反応、Es vieja. / Dame una nueva fábula que tenga más invención, aunca carezca de arte はロベの生きたスペイン黄金世紀とそのままオーバーラップして考えてよいだろう。Arte を犠牲にしても nueva fábula と invención が要求される現実の観客層の趣味を反映したものである。スペイン黄金世紀、ロペ一流の劇作術との意図的なアナクロニスムは以下の箇所からも明らかである。

que tengo gusto de español en esto,  
y como me le dé lo verosímil,  
nunca reparo tanto en los preceptos,  
antes me cansa su rigor, y he visto  
que los que miran en guardar el arte,  
nunca del natural alcanzan parte. (p.76)

作劇上の諸規則 (preceptos) の問題と真実らしさ (verosímil) さらには諸規則をあざ笑うかのようなロベの「スペイン風」作劇術の問題がそのまま提起されている。しかも、第一幕でレリオの妻を陵辱したということで復讐され、殺されることになるカリノの趣味も次のようにされている。

Representa como sueles;  
que yo no gusto de andar  
con el arte y los preceptos (p.65)

作者自身、コメディアに関する論考、*Arte nuevo de hacer comedias in este tiempo*<sup>(2)</sup>の中で、スペインの観衆の趣味に答えるために、イタリアやフランスで理論化され、形成されつつあった演劇に対する考え方（後に古典主義と呼ばれるようになる）と袂をわかたざるを得ないことを強調している。黄金世紀のスペインというコンテキストから言うと、喜ばせなければならないのは何よりも庶民なのである。1630年代には二つの常設劇場の展開を見ながらも、リシュリユー、ルイ13世、アンヌ・ドトリッシュといったものたちのお墨付きをもらって、劇内容の浄化を訴えていかなければならなかったフランス的状况とは明らかに異なる。そういう意味で、コルネイユ、ロトルー世代よりは少し前にあたるアルディの劇作術が、ロベに近いのは社会的状況を考えると不思議なことではない。また、アルディに続くコルネイユ、ロトルー、スキュデリーの世代自体が新しい規範的作劇法を意識すると同時にたびたび、ロベ的な演劇世界への回帰を示しているのもまた事実である<sup>(3)</sup>。

*Lo Fingido verdadero* に話を戻せば、「聖ジュネ伝説」をあつかいながら、この戯曲それ自体が自らの話の中で展開される演劇理論の見本となっている。そういう意味では自己参照の輪を閉じた作品であり、一時期流行した言い方をするなら、self-conscious な一品である。

導入部分はメソポタミアの戦場であり、その後舞台はローマへと移り、三幕にわたって、時間も場所も大きく移動している。筋の上での統一性もフランスで解釈されるよりははるかに自由なものとなっている。

一方で、劇中劇を導入する前に同時代の演劇状況について座長に言及させるというこのあたりの運びは、ロトルーがそのまま自分の『聖ジュネ伝』で使うことになる。役者ジュネの口を借りて、ギリシア・ローマの古典作家たちへのオマージュを述べた後に、同時代のフランス演劇にめくばせしながら、コルネイユの賞賛を忍び込ませている。その後すぐにアドリアン殉教を主題とした劇中劇が演じられるわけだから、ロトルーにとっては、ロベが二度の劇中劇をそれぞれ二、三幕に配置した冗長さが気になったのだろう。とはいえ、この判断によって失うものもまた大きい。というのも後述するように、ロベの作品を特徴付けている第一の劇中劇と第二の劇中劇の間のダイナミックな進展がロトルーの作品では切り落とされるからである。

額縁劇の登場人物たちに同時代の演劇状況について会話させるというテクニックは、フランスにおいても劇中劇構造を用いる際の常套手段となっていく。ロトルー以前にもスキュデリーが *Comédie des comédiens* の中で自分自身の賞賛を滑り込ませていることが思い出される。アルディーの賞賛から始まり、17世紀前半のフランスの劇場をにぎわせるロトルーやコルネイユの作品名を出した後である。

ロトルーが同時代のフランス演劇についてあえてコルネイユの賞賛のみにとどめたのはこのスキュデリーを意識したこともあろう。

#### \*演技論とパラドクス

注目しておくべきはロベ・デ・ベールの作品ではこの上演に先立つやり取りを通して、represent-

tante たるヒネスの演技論が展開されている点であろう。

Diocleciano.

Hanme dicho que imitas con extremo  
un rey, un español, un persa, un árabe,  
un capitán, un cónsul; mas que todo  
lo vences cuando imitas un amante.

スペイン人、ペルシャ人、アラブ人、王やキャピタン、さまざまな民族や役柄を最高の演技で演じうるヒネスだが、amante 役において最も優れているという風評についてこう答えている。

El imitar es ser representante;  
pero como el poeta no es posible  
que escriba con afecto y con blandura  
sentimientos de amor, si no le tiene,  
y entonces se descubren en sus versos,  
cuando el amor le enseña los que escriben,

詩人の例で言えるように、恋愛の感情はそれに捉えられていない場合はその情感を描き出すことができず、amor が書き手にインスパイアしているなら、おのずとそれは行間に表れるところとなるという。Imitar はその意味で ser representante だというのである。したがって、役者 = representante の場合も

así el representante, si no siente  
las pasiones de amor, es imposible  
que pueda, gran señor, representarlas;  
una ausencia, unos celos, un agravio,  
un desdén riguroso y otras cosas  
que son de amor tiernísimos efectos,  
harálos, si los siente, tiernamente;  
mas no los sabrá hacer si no los siente.

Imitar という動詞をたくみに representar という動詞にすり替えた上での議論であり、この辺はスペイン語の representante がすでに役者と同義で使われていることもあって、ヒネスの論調に説得力を与

えている。単に恋愛の情念といっても *una ausencia, unos celos, un agravio, un desdén riguroso y otras cosas* 「会えない時間、さまざまな嫉妬、相手をなじる様子や、冷たく突き放す様子などなど」、感情表現のさまざまな様相を分析的に捕らえて演技の技術として扱っていたことがわかるシーンである。un rey, un español, un persa, un árabe, un capitán, un cónsul; un amante など、先に引用したペルソナージュのタイプと組み合わせ、精緻な演技の類型化がなされていたと思わせる。劇作術、詩学についてはアリストテレスの再評価に伴い、精緻な理論化が行われる 17 世紀ラテン世界なのだが、役者の演技についての具体的な理論やマニュアルの類は、論者の知る限りでは極めて少ない。こういった端々の情報を、たとえば 17 世紀初頭に活躍した *Commedia dell'arte* の役者たちが断片的に残した資料などをつき合わせていく必要がある。

さて、最終的に皇帝の前で演じるのがヒネス自身の *comedia* であるということになるが、その上演を前にヒネスはすでに

Contento estarás, amor,  
de hacer en mí con tu llama  
más levantada mi fama  
cuanto es mayor tu rigor.

と独白している。ヒネスを苦しめる恋の炎が過酷なら、それだけいっそう演技者としてのヒネスの名声が高まるというのである。ここで現代的な視点からさらに適切な表現を選べば、*Lo Fingido verdadero* で扱われるのは「演技者」ではなく「表現者」としてのプロフェッショナルであろう。ヒネスはそして「まさに真実」であるものを（＝真実であるものを演じることを）*imitación* と呼ぶことができるのかと自問する。

pero en tanta propiedad  
no me parece razón  
que llamen imitación  
lo que es la misma verdad;

ヒネスの感情は劇中劇の演技の中で抑えきれなくなり、劇の筋書きを逸脱した形で露出していく。つまり、第二幕での劇中劇は「現実レベルにおいてある感情を抱いているものが、演技のレベルにおいてその感情を再現しなければならない」というパラドクサルな状況におかれている。パラドクサルといったのは、演技者とそれを見守る観客の間には、いうまでもなく、舞台上の世界はフィクションの世界であるという相互の前提があるからである。演技者にとっては演じる対象に完全に同一化してしまっただけでは、プロではない。Si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer.<sup>(4)</sup> というわけである。この点はロトルーのジュネも有名なせりふ、

Il s'agit d'imiter, et non de devenir で自分を戒めるところである。この前提のもとにヒネスは自分の「真実」の感情を再現しなければならない。それは何よりもプロフェッショナルな「イメージの創造者」のうちにおいては特殊な状況を作り出しているのである。

第三幕では、二幕の「迫真」の演技が宮中の賞賛するところとなったヒネスにキリスト教徒の役を演じることが命令される。二幕における劇中劇が「真実の感情を演技として演じなければならない」というパラドクスに集約されるとしたら、このパラドクス自体が第三幕の劇中劇の非常に興味深い前提となっているのである。ロベのヒネスがキリスト教徒の役を演じ、バプテスマを演ずるとき、実は彼自身、「真実の感情を演技として演じている」のではないかという迷いが、ローマ宮廷の観客たち、ひいては現実にロベの芝居を干渉する観客たちの脳裏に忍び込むからである。

### \* 世界劇場

「聖ジュネ伝説」に付随するメッセージとして、しばしば発展させられるのは *theatrum mundi* のテーマ系である。ロベの表現する世界劇場のテーマは作品の最後になってははっきりと表現される。

Pueblo romano, escuchadme:  
yo representé en el mundo  
sus fábulas miserables,  
todo el tiempo de mi vida,

ヒネス自身がこうして、ローマの市民たちに呼びかけ、世界劇場の位相を宣言しているのである。地上の都、ローマで現世の人々の *fábulas miserables* を演じてきたヒネスだが、ここにいたっては *humana comedia* にはっきりと決別をし、天上のそれへと望みをかけることになる。市民たちを前にした信仰告白は同時にその宇宙観の表明でもある。

(...)

recibíome Dios; ya soy  
cristiano representante;  
cesó la humana comedia,  
que era toda disparates;  
hice la que veis, divina;  
voy al cielo a que me paguen,  
que de mi fe y esperanza  
y mi caridad notable

debo al cielo, y él me debe  
estos tres particulares.  
Mañana temprano espero  
Para segunda parte.

cristiano representante とは単なる「役者のキリスト教徒」ではない。humana comedia を終え、divina comedia の啓示を殉教という劇的行為の中で示して見せる representante なのである。

しかし、それは地上にとどまり、恩寵にこたえることのない他の役者たちにとっては、単に一人の優れた役者の comedia の終わりではない。

Octavio.  
Aquí acaba la comedia  
Del mejor representante.

地上の劇場を生業とするものにとっては、有能な役者を失うとともに、自分たちのチームを統率し、暮らしを支えてくれる座長を失うことになる。その損失は痛まれるが、ロベでも、ロトルーでも残された役者たちの嘆きは、営利的、地上的な視点からであり、天上の劇場へと向かうジュネと残された役者たちの間のコントラストを強調するばかりである。

こうして劇作品の結末に至っても揺るぐことのない païen / chrétien 二つの価値観の対立については、いろいろな立場から、いろいろな感興がしめされるだろう。デフォンテーヌの『聖ジュネ伝』においては、主人公の改宗、殉教は、同じ劇団の女優である恋人の殉教をもたらすだけに、護教的な立場からいうと、多くのひとびとに「より好ましく」、「plus édifiant」な結末という風に映るようである。ロトルーの作品の受容について述べられる際に、頻繁に引用されるサント・ブーヴのリアクションもこの系統にあてはまるものである。

On entrevoit ici un beau dénouement qui est manqué: on conçoit possible, vraisemblable, selon les lois de la Grâce et l'intérêt de la tragédie, la conversion de toute la troupe;<sup>(5)</sup>

サント・ブーヴの観点から言うと、『正・聖ジュネ伝』は『ポリュクト』とともに、フランスにおけるキリスト教演劇の復興を示すものである。彼にとっては、「演ずるものがその演ずる対象によって感化され、とってかわられる」という 20 世紀的な視点は完全にかけ落ちている。ロトルーの同時代の感性を受け継ぐ時代において、「聖ジュネ伝説」はあくまで、恩寵の奇跡を表す宗教的メッセージなのである。サント・ブーヴはここで Grâce の観点と同時に intérêt de la tragédie、つまり、作品論的な観点をもちこんでいるが、いずれの観点からも、ジュネの改心と殉教に一座の全員が感化される結末を望んでいる。そして、その結末が possible であると指摘するにとどまらず、vraisemblable と



まで言っているのである（いうまでもなく *vraisemblable* の概念自体、時代の感性を直接に反映するものである）。*païen / chrétien* の二つの価値が相対するローマ時代の史実をカトリック社会に生きるロトルーが重視したとしたら、それは *vrai* の重視に他ならない。それに対してサント・ブーヴは作品を受容するフランスにおける *vraisemblable* の論理で苦言を呈しているわけである。

ところがこれについては、見逃してはいけないもうひとつの含蓄が、ロトルーの作品に残されている。護教論的にいうと、「応えるもの」と、そうではないものの間の対立が示されているということだ。

Ta grâce peut, Seigneur, détourner ce présage!  
 Mais, hélas! tous l'ayant, tous n'en ont pas l'usage;  
 De tant de conviés bien peu suivent tes pas,  
 Et pour être appelés, tous ne répondent pas. (IV-2)

さらにこの対立はもうひとつの対立へとつながっていく。17世紀初頭、アンドレイニが素描し、フランスにおける反響を引き起こした *Comici virtuosi* と *Comici cattivi* 間の対立である。その上にアンドレイニは恩寵に応えるものと応えないものの対立を重ね合わせて見せる。護教論と役者の仕事の顕揚をオーバーラップさせる視点である。デフォンテーヌ、ロトルーもこの視点を踏襲したわけだが、ただし、アンドレイニにおいてはこの対立は単なる *Comici cattivi* の切捨てというわけではない。*Teatro Celeste*<sup>(6)</sup> に収められた「祈り」と題されたソネットにおいて、アンドレイニはこの *Comici cattivi* に対して呼びかけ、祈っている。もっとも、その後の論調は彼らに対して厳しいものとなっているが。

Preghiera

Preghiera che sieno illuminati I Comici  
 cattivi à seguir ogn'hor l'Arte  
 virtuosamente.

悪しき役者たちが、美德を持って演劇という *Arte* に従えるようにという祈りであるが、旧約聖書的なイメージを重ねながら、役者たちの行く谷間が喚起され、危険でさびしい奈落の道が浮かび上がってくる。

DEH, fà Signor quei che scorrendo vanno  
 Comici ogn'hor, per questa valle inferma,  
 Che squarciato d'error l'horrido panno

Fuggan la via precipitosa, ed erma.

ロベの作品においては、結末に至って、やっと言明される世界劇場のテーマだが、フランスのデフオンテーヌやロトルーでは、結末へと劇を展開させていく上でこのテーマ自体が段階的に発展させられている。殉教を志す役者はみずからこの宇宙のモデルに言及しながら、地上の演劇から天上の演劇へと自分のポジションをシフトしていく。フランスでの広範な演劇再興運動に影響を及ぼした新しい世代の *Commedia dell'arte* を代表するアンドレイニにおいてはさらに大きな役割が役者に与えられる。世界劇場という宇宙モデルを現世の舞台の上で、包括し、映し出してみせる職業役者の形而上的な役割が示唆されるまでにいたっている。この辺のことは、以前、拙論で触れたので、詳しくは述べないが、やはり *Teatro celeste* に収められている重要なソネットを引用して、コメントを付け加えておこう。

CHE QUESTA VITA NOSTRA  
nel Theatro del Mondo sia  
fatta recitante.

QUESTA Vita fatal piena di morte  
Pur ci rassembra Recitante anch'Ella;  
Ne la Scena del Mondo ecco la Bella  
Giovinetta apparir con fogge accorte.

Poi cangiando tenor Comica sorte  
D'horrida Vecchia parte fà novella,  
Che fatta d'agonia misera ancella  
Nulla cosa hà che l'ami, o la conforte.

Per Soggetto horridissimo contesto  
Tutta à nero la Pompa, e l'Apparato  
Ecco giunta la Vita al Di molesto.

Spettator quì sù l'ali humile alzato  
Entro Specchio rimira hoggi funesto  
Ch'un bel viver eterno est 'n Ciel serbato.

役者自体が、現世の *Teatro* のはかなさと移ろいやすさ、人生そのものの無常を象徴として体現して

いる。「死に満ちた現世」において、女優は若く美しい姿で幻惑もすれば、芝居の中身が変われば、「おぞましい老女」、「惨めな女奴隷」の役を演じもする。現世の栄えも暗闇の中にうずもれ、惨めな日を迎えるばかりである。そんな人生である以上、観衆に反省を促す現世の鏡としての演劇の価値は重要だというのだ。ロトルーが、ジュネの信仰告白の後の取調べで、他の役者たちに対して日ごろの役柄を語らせているシーンを引いておく。単に役者の世界に対する人々の興味に応えるにとどまるものではなさそうだ。

Plancien.

Que représentiez-vous?

Marcele.

Vous l'avez vu, les femmes,

Si, selon le sujet, quelque déguisement

Ne m'obligeait parfois au travestissement.

Plancien.

Et vous?

Octave.

Parfois les rois, et parfois les esclaves.

Plancien.

Vous?

Sergeste.

Les extravagants, les furieux, les braves.

Plancien.

Ce vieillard?

Lentule.

Les docteurs sans lettres ni sans lois,

Parfois les confidents, et les traîtres parfois. (IV-9.)

同じ役者が女を演じると同時に男も演じ、王を演じるかと思えば、奴隷も演じる。常軌を逸した男、怒りのあまり理性を失った男を演じる役者は、別の役では勇敢な男となる。そして、打ち明け相手の役を演じるものは裏切り者の役も演じる。相反するものが一人の役者によって演じられる。これは意図的なメッセージだろう。現世における人の姿はかりそめのもので、絶えず相対する人間的条件へ反転可能だということが暗示されているのである。ここでも世界劇場の含蓄のひとつが役者という特殊な職人の存在によって象徴されている。

逆に、ロベに関しては、やはり役者たちの配役について尋ねられるシーンがあるものの、この辺のことははっきりと現れてこない。当時の劇団の状況を描写しているだけのようである。ここから

も、ロペの作品の宗教的メッセージはロトルーやアンドレイニのものに比べて、スペクタクル性を持ってはいるが形式的な印象を受ける<sup>7)</sup>。ロトルーやアンドレイニにおいては、演劇や役者の意味を問うことを通して、形而上の思索が深められているのである。

殉教劇というカテゴリーに収められてはいるものの、ロペの作品の鍵はもっぱら、演技論的パラドクス、第二幕で展開されたメッセージであろう。これが全編を通じて、通底しているのである。「真実の擬態」、*Lo Fingido verdadero* というタイトル自体が「真実の感情を演技として演じること」のパラドクスを要約し、「真実の感情を演技として演じことは可能か？」という演技論的な問いかけを構成しているのである。この意図は実はロペによって作中暗示されている。先にも引用したシーン(*mas que todo / lo vences cuando imitas un amante*)でディオクレシアーノは *amante* を演じるときのヒネスの演技のすばらしさを称揚しているのだが、このシーンは第三幕における同じディオクレシアーノの台詞に呼応していたことに気づくのである。

#### La imitación

del cristiano bautizado,

porque es un extremo en ti. (p.93)

ヒネス本人には、なぜ *amante* 役において自分が称揚されるかがよくわかっている。本来の「芸」としての演技を超えたパラドクスが *amante* を演じる彼を捉えるからである。はからずもおなじ賞賛の言葉が *cristiano bautizado* を演じるときの彼にもかけられているのである。

\*  
\*\*

以上、ロペの作品を中心に「聖ジュネ伝説」の一展開を検討してきたが、最後に注意しておきたいのは、フランスにおけるバロック概念の展開に使われた演技論的な含蓄は実は、デフォンテーヌ、ロトルー双方においてむしろ意図的に消去されているという事実である。ロペが第二幕の劇中劇で追求し、ヒネス殉教へとつながる第三幕の劇中劇の前提としてみせた演技者のパラドクスは、護教的メッセージと役者の仕事の顕揚という課題の課されたフランス的コンテクストでは、作品の重要なモチーフとはなりえなかったのである。今日的な「聖ジュネ伝説」の解釈、つまり「personnage によって取って代わられた *comédien*」という解釈は、その記念碑的な *La Littérature de l'âge baroque en France* および、*L'Intérieur et l'extérieur* の二作<sup>8)</sup>の中で、ロトルーの『正・聖ジュネ伝』をとりあげた J. Rousset によるところが大きい。前者の中では、*le masque se trouve être le vrai visage, ou plutôt le visage se conforme au masque; son personnage révèle soudain à Genest qui il est. (p.72)* という風に曖昧な表現を使っている Rousset だが、後者の中では *Le comédien vaincu par son rôle (p.155)*, *Le piège de l'i-*

dentification (p.160)といった魅力的かつ断定的な表現が相次ぐ。自己の Identité に不安を抱く現代人にとって、「聖ジュネ伝説」の抱えるこの曖昧なメッセージが極めて誘惑的であり、ひいては伝説の意味を大きく深化させ、神話化に貢献したのは当然のこととも言える。

注

- (1) *Obras de Lope de Vega IX*, ATLAS, Madrid, 1964.
- (2) *Coleccion escogida de obras no dramaticas de frey Lope Felix de Vega Carpio / por don Cayetano Rosell*, Madrid : Ediciones Atlas, 1950.
- (3) 「民衆」に受けるために繰り広げるロペの演劇世界、コルネイユ世代の作品がもつ否定できない奔放性はいうまでもなく、「バロック」的と呼ばれるものである。「バロック」と「クラシスム」を社会階級の問題に結びつけた小場瀬氏のような論考が日本にもあるが、「バロック」、「クラシック」といった批評装置を作品の内在的な特徴ではなく、受容者の問題に結びつけるのは、至極当然な発想であろう。そういう意味では、受容者の「感性」、「心性」の社会史的研究から、もう一度文学史上の批評装置自体を考え直すことも必要となるだろう。
- (4) 本論でも後に言及する *L'Intérieur et l'extérieur*, Nouvelle édition, José Corti, 1976. p.163 で Jean Rousset がアイドロ以前の役者のパラドクスとして引用している、François Riccoboni の言葉である (*L'art du théâtre*, 1750)。Rousset によるとロトルーの「聖ジュネ伝」の意味するところはプロの芸人として *abnégation momentanée de son moi personnel* の後に自分自身に戻るはずの役者が自分を取り戻せなかったという話である。Rousset があえて切り捨てているのは宗教劇としての恩寵の問題や、役者の仕事の顕揚という歴史的要素である。
- (5) Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Pléiade, 1952. p.219.
- (6) *Teatro Celeste*, Parigi. S.D. (1624)
- (7) ヒネスが劇中劇を準備する際の、天からのメッセージの演出が典型的に示している。ロペの作品では舞台設定について次のような指示がされている。  
Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires.
- (8) Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Onzième réimpression, 1983. *L'Intérieur et l'extérieur*, 1976.