

『名優あるいは聖ジュネの殉教』

—もしくは〈芝居の幻想〉—

鈴木美穂

はじめに

1645年に出版された悲劇『名優あるいは聖ジュネの殉教』（初演1644年?以下『名優』）の作者とされるニコラ＝マルク・デフォンテーヌ⁽¹⁾については、生没年をはじめその生涯の詳細は知られていない。わかっているのは、彼がカーンで生まれて俳優を主な職業とし、モリエールの「盛名劇団」に一時所属したらしいこと、1636年から1647年にかけて悲劇5作と悲喜劇8作、小説2作を世に出したことである。

1641年から1645年のあいだはキリスト教悲劇が流行しており⁽²⁾、デフォンテーヌもその流れに乗ったのか、悲劇5作のうちここで取り上げる作品を含めた3作はこの時期に出版された宗教悲劇⁽³⁾である。ただ、ロトルーの悲劇『聖ジュネ正伝』（出版1647年、初演は1645年か46年。以下『正伝』）⁽⁴⁾がバロック演劇の傑作として評価されるようになって以来、この作品にわずか1年ほど初演が先立ち、ロトルーの代表作創作のきっかけとなったかもしれないデフォンテーヌの作品は、凡庸な古典的宗教悲劇⁽⁵⁾というよりも、真正な劇中劇および役者と役柄の同一化のテーマを明白に打ち出している、「その象徴的深さゆえに注目すべき劇作品」⁽⁶⁾と捉えることも可能になった。とはいえ、『名優』はたいてい『正伝』の影にあり、『正伝』が論じられるにあたって補完的に言及されるにすぎないことが多いようだ。本稿では逆に、『正伝』を適宜援用して『名優』を照射し、『名優』の個性を浮上させてゆきたい。両作品のあらすじについては、本号巻末の梗概集を参照されたい。

1. 劇中劇上演の背景と演目の選択

『名優』において、役者ジュネ⁽⁷⁾の一行が御前興行を打つようローマ皇帝ディオクレティアン⁽⁸⁾の宮殿に召喚されたのは、宗教的反プロパガンダのいわば道具として適正かどうか、実地に公演して皇帝の判断を仰ぐためである。ローマ帝国の権勢は比類のないものとなっていたが、わずかなキリスト教徒の、拷問や死をも恐れない不服従だけが皇帝の悩みの種であり、そのため、廷臣の進言——恐怖でねじ伏せる試みは現に効果が薄い、それより「理性に訴え」⁽⁹⁾、卓越した役者がキリスト教の儀式の滑稽さと誤謬を演じるのを見せ、恥辱の念を刻印して再改宗に向かわせた方がよい——を受け入れて、パロディ芝居の試演会を行うこととなったのである。

こうした背景について、*Le théâtre dans le théâtre*の著者フォレストイエは、「劇中劇上演の出発点はしたがって演劇の外部にあり、説得的な機能をもたない」としている⁽¹⁰⁾。つまり、上演の動機は

ひとえに支配者に奉仕するためであり、純粋な芸術活動とは無縁の雇われ仕事なのである。

ところでこの〈不純な動機〉という見地は、もちろんロトルーの『正伝』との比較から導き出されている。『正伝』では、ディオクレティアン帝の娘ヴァレリーと、いまひとりの皇帝マクシマン⁽¹¹⁾との婚約を祝して、ジュネの劇団が聖アドリアン⁽¹²⁾の殉教劇を上演する。ローマの神々を信奉する皇帝の宮殿で、婚礼に花を添えるイベントとして陰惨なキリスト教殉教劇を上演すること、その劇中で主演俳優が実際に改宗してしまい、拷問の末死刑になるという芝居を、「アンヌ・ドートリッシュの摂政時代に“キリスト教徒のフランス人の前で”上演することは、「[物議をかもしそうなのに]誰のひんしゆくも買わなかった」とジャック・モレルは、枠となる劇の現実から見た場合の演目選択の非妥当性に加えて、『正伝』そのもの上演時における非適切性を示唆している⁽¹³⁾。だがモレルは続いて、強引で非現実的にみえるロトルーの設定には、「演劇の称揚」と「演劇の問題性の提起」があったとみる⁽¹⁴⁾。フォレストイエは具体的に、殉教劇が選択された理由は、「その劇作を単に楽しむためではなく、ジュネが殉教者の演技にこの上なく秀でていたから」⁽¹⁵⁾とし、根拠としてジュネに向けたヴァレリーの次の台詞を注につけている。

でも人がとりわけ褒めるのは、そなたがキリスト教徒の熱狂と歓喜を演ずる、
その真似のできない巧妙さ、
そなたが洗礼から死への道を歩むのを見れば、
火あぶりの炎もそなたの足もとで花のように見えるとか。(I幕5場)⁽¹⁶⁾

ここには芸術家である俳優と、演劇を愛する洗練された観客との幸福な送受関係がある。『正伝』では『名優』と異なって、何よりも演劇への「賛嘆と信頼の念」が君臨している、とフォレストイエは言う⁽¹⁷⁾。

自らの祝儀に、祝祭的な喜劇よりも重厚で本格的な悲劇を所望するヴァレリーをはじめ、真摯な興味を抱いて演劇を情熱的に語る教養ある権力者たちと、誇り高いアーティストとの合意の結果が殉教劇であるというのは、選良の高踏的な趣味の反映が感じられないでもない。対して『名優』では、前述のように上演の動機は芸術活動からはずれており芸術のモラルにも抵触するが、劇中の現実としては切実な必然性をもつ。傍目には権力の頂点にあり栄華を享受しているようにみえるディオクレティアンは、一点の瑕瑾にも耐えることができない皇帝である。彼にとって、完全無欠でなければ権力は権力とは言えない。廷臣の賛辞を受けて自らの偉大さを一応認めたと、彼は次のように言う。

が、ローマにおいてただひとつの邪宗でも私に刃向かうならば、
皇帝の地位など見かけだけ、奴隷の境遇も同然なのだ。(I幕1場)⁽¹⁸⁾

デフォンテーヌのジュネは、少数派の不服従を自己への最大の侮辱とみなす、この非寛容な権力者

の要請に応えねばならない。舞台芸術としての評価とは別の人心操作のレベルで、上演は絶対に有効でなければならないのだ。

では演目として何を選ぶか？若い役者がまず、役者にして殉教者であるダルダレオンかポルフィール⁽¹⁹⁾の話はどうかと提案するが、ジュネに却下される。理由は、成功が確実といえないこと、演技者の精神力と記憶力に負担がかかることである。題材としてジュネ自身の体験が選ばれるのは、身近な実体験でこれらの障害を克服できるから、という消極的だがリスクを避ける意味では説得的な理由だ。それにまた、時代と文化、演技法や演技観に差異はあるが、ローレンス・オリヴィエが「俳優の役をやるときは、いささか派手に芝居がかって演じなければならない。それでもなお観客は、それが地なのか、演じている役なのか、はっきりしない」⁽²⁰⁾とやっているように、劇中の俳優がさらに劇中劇で俳優を演じるとなると、俳優側の意識として、役作りは困難を極める。〈役者にして殉教者を演じる役者にして殉教者〉を演じる役者が、いかに精緻に差異を演じ分けようとしても、観客側には不分明で、しかもこうした設定自体が劇構造そのものの意味を疑問に付してしまう、平板で無意味な反復に映るかもしれない。この題材はロトルーも避け、有能な官吏としてキリスト教徒を迫害し、従容として死に赴く彼らを見続けて自らも改宗、殉教したアドリアンという、枠となる劇とテーマ体系上での類似関係はあるが、主人公の役柄としては重複しない題材を選んだ。デフォンテーヌは、劇中役者と劇中劇中役者のあいだの微妙な差異の問題を解消する方策として、ジュネにジュネ自身を演じることにさせたと考えることもできる。

2. 劇中即興劇

『名優』のジュネが選択した題材、ジュネ自身の過去の体験とは以下の通りだ。

ジュネの故郷の父親と姉妹はキリスト教への改宗者だった。彼らは肉親の情に訴えたり、父親の権威をもちだしたりしてジュネにも改宗を迫る。ジュネが応じないので父親は、相続権を剥奪する、と宣言する。そのような脅迫に負けられないだけの名誉心はあるが、禁治産者という不名誉を背負ったまま故郷に留まることはできない。誇りを守って故郷を捨てるだけの気概はあるが、そうなると恋人と別れねばならない。自己の不名誉を顧みず故郷に留まる勇気を出すこともできるが、禁治産者では恋人を幸福にできず、彼女の名誉も危うくしてしまう。この葛藤を解決する手段として、恋人の兄弟がある策略を提案する。改宗するふりをすればいい、洗礼の儀式を形だけ受ければ父親は納得し、ジュネの名誉と相続権は安泰だろう、と。ジュネは納得し、洗礼を受ける（ふりをする）ため、キリスト教寺院に赴く。

以上が即興劇で展開される。当時即興の技術は、一方でコメディア・デラルテに対抗する意味で無視されながら、他方で名優の条件に不可欠だと思われていた、とフォレストイエは指摘している⁽²¹⁾。即興の能力が、劇中劇開幕前（II幕1場）に廷臣が皇帝に解説する優れた役者の条件に明確には含まれていない⁽²²⁾、ジュネも御前芝居が即興であることを特にアピールしていないのは、こうした即興に対する両義的な評価を、俳優であった劇作家が意識していたせいなのだろうか。ともあれ脚本が

存在する限り、即興は〈即興という前提〉にすぎないのだが、ジュネが先述の理由から体験を演じると決めたことで、〈前提としての即興〉は正当化されている。また、過去の自分を再現、模倣するのだから、ジュネにとって御前芝居は純粋に即興ではない。しかし、他の役者は本当に即興で演技をしていることになる。ロトルーの作品と異なって、幕間での皇帝の賛辞（III幕1場）が主演俳優であるジュネに集中せず、他の役者に向けられているのは、やはり即興能力に対するデフォンテーヌの評価の表れとみることも可能かもしれない。

『正伝』の劇中劇は、即興パロディ芝居とは対極にある。それは稽古を重ね、十全に練り上げられた劇作品だ。ロトルーのジュネは客入れ寸前まで稽古（*répétition*）に余念がなく、演技に没頭して〈さわり〉の部分を繰り返し（*répéter*）、しかし「模倣することが大事だ、なりきってはならない」⁽²³⁾と自戒している。だがこの自覚と自戒も〈稽古＝繰り返し可能〉では有効だが、観客の視線で結界地となった舞台での繰り返しせない〈本番〉では、逆説的な反作用をもつことになる。稽古での自戒があるからこそ、本番でのジュネの演技は技術的な模倣の域を越えることができる。換言すれば『正伝』は、入念な〈稽古〉によってジュネに改宗への階段を歩ませているのである。

デフォンテーヌのジュネはジュネを演じる。フォレストイエは、これを「登場人物の反復」（*Le redoublement du personnage*）と名付け、*Le théâtre dans le théâtre*の中で短いながら一項目として立てて論じている⁽²⁴⁾。「反復」の定義は、「枠となる劇の主人公が、劇中劇の中で、自分自身の人生を上演しようとする事」であり、別の人物もしくは虚構の人物を演じる「分化・分裂」（*le dédoublement*）と形式的に区別する。そして、「この難しい形式にチャレンジしたのはデフォンテーヌだけであり」、最終的に「過去のジュネと現在のジュネがひとつに結ばれる」のであるから、「劇中劇の、枠となる劇への重ね合わせ（*la réduplication*）、あるいは枠となる劇の、劇中劇への重ね合わせによらない、役者とその役柄との融合の、唯一のケースである」と、『名優』の独創性を強調している。

しかし、外面的には〈反復〉となるが、ジュネの内面からすると〈分裂〉であることもフォレストイエは押さえている。「…ジュネは、普通の役者のように、自らを分裂させるとも言える。というのは、最初の時点で、自分を演じるというのは、別の人物を演じることと異なっていないからだ」ジュネの分裂は、〈かつての自分〉と〈今の自分〉との分裂だが、フォレストイエの見解では、〈かつてのジュネ〉とは「彼が常にそうであったにちがいないもの、つまりキリスト教徒」であり、〈今のジュネ〉とは、明確に述べられてはいないが、推論すれば〈真の自分、つまりキリスト教徒である自分を自覚していない、もしくは無意識に拒否している役者〉となる。したがって、劇中即興劇でのジュネの〈改宗〉は、「かつての自分に再びなる」ことであり、「分裂状態がやむ」ことである。

とはいえジュネは生まれながらにキリスト教徒だったわけではない。では彼の〈内面的〉改宗がいつなされたのかといえば、それは不明である。意識的にか無意識的にか、デフォンテーヌは、ジュネの恋人パンフィリの台詞を通して、この〈不明〉を明示している。

即興劇の配役を決めるとき、ジュネはアンテノールを父親役、リュシアースをジュネの姉妹に似ているからと姉妹役、アリストイッドをパンフィリの兄弟役と決めるが（I幕4場）、パンフィリについての言及はないまま、彼女は本名で恋人役を演じている。つまりパンフィリはジュネが故郷に

いた時からの恋人であり、ジュネ同様、彼女も劇中劇で自分を演じていることになる。その彼女は、偽の受洗という策略の実行について意見を求められたとき、「私は恐れています」と言う。「兄弟」が「たった二滴の洗礼の水が彼の恋の炎を消してしまうのが」恐ろしいとでもいうのか、と揶揄すると、次のように答える。

いえ、あの邪宗が彼の気に入るのではないかと、
そして私たちにとって悪い結果をもたらすのでは、と。(II幕4場)⁽²⁵⁾

この台詞は劇中劇上演の趣旨を逸脱し、枠となる劇の主筋に侵入している。フォレスティエが言うように劇作法上の「手際のよい」伏線とみなすこともできるかもしれないが、厳密に言えば〈破綻〉である。しかしこれは、パンフィリの過去の恐れ再現なのか、それともジュネを身近に観察してきて抱くようになった現在の不安の表明なのか。どちらとも言えない。つまり、ジュネがどの時点でキリスト教を「気に入った」のか、不明なのである。サルトルの言う〈改宗の逆説〉——「あらゆる改宗にひそむ逆説は、改宗が長い年月にわたっていながら、しかも一瞬のうちに凝集されることである」⁽²⁶⁾——を、デフォンテーヌは過去と現在を渾融することで、巧まずして表現したと言えよう。

3. 〈現実〉と〈芝居〉のはざま

劇中劇は、II幕2場から始まる。前述の体験を再現し、4場 (II幕最終場) でジュネは策略を実行する決意をし、アリストイッドが手配をすることになる。III幕1場は幕間で、ディオクレティアンらが役者の技量を「自分たちが感じてもない苦悩を表現している！」⁽²⁷⁾と賞賛する。ここまでは〈現実〉と〈芝居〉の区別は明瞭である。1場の最後、廷臣の台詞「(次の場面は) 目の当たりになさってもお信じになれないでしょう」⁽²⁸⁾が、III幕2場の前半の両義性を用意する。2場は洗礼を受けたばかりのジュネの台詞で始まる。

ここはどこだ？私は何を見た？私の目を眩惑し、
私の魂を照らしたあの神聖な炎は何だ？
私の心を浄化して
過ちを一掃してしまったあの光は何だ？
私は信ずる、私はキリスト教徒だ、このすばらしい恩寵、
その効果がしかと感ぜられる恩寵、これは洗礼の恩寵だ。⁽²⁹⁾

共演者たちがまずとまどいを示す。策略と知っている側 (パンフィリとその“兄弟”) はジュネの〈芝居〉の延長として、だまされる側 (“父親”や“姉妹”) は文字通り受け入れてもいい言葉だが、

このような〈奇跡〉は最初の打ち合わせにはなかった要素だ。しかし即興芝居である以上、ジュネが完全に主旨はずれたという確証は誰にもない。劇中観客は、共演者のとまどいも全部含めて、「なんと芝居がうまいのでしょうか！」(廷臣)、「まさに、これ以上巧みに演技はできまい」(皇帝)⁽³⁰⁾と感心するばかりである。

台本のある『正伝』では、ジュネが決められた台詞を捨てて改宗者としての自らの言葉を語り出したとき、共演者は彼が台詞を忘れ、アドリブで埋め合わせたのだと考える。観客は、「観客をあざむくために、共演の役者まで煙に巻くというのは／おそらく最高の演技なのでしょうね」(ヴァレリー)⁽³¹⁾と、彼独自の即興の才を愛でる。改宗者ジュネの〈即興〉がかなり長く許されるのは、名優の特権的気まぐれと解釈されたからである。長台詞の途中でジュネは言う。

語っているのはもはやアドリアンではなく、ジュネなのです、
これはもう芝居ではなく、真実なのです、
この真実において、私が私の演技によって演じられ、
私自身が私自身の対象であり、演技者なのです、(IV幕7場)⁽³²⁾

ここまで役柄と役者の関係を明瞭に分析して、舞台にいる人物と役者本人が今や同一人物なのだと主張しても、〈即興幻想〉は完全には消えない。皇帝は彼の言葉の意味内容を理解せず、「そなたの演技にうんざりしてきたぞ」⁽³³⁾とは言うが、最終的に芝居中止とジュネの逮捕を言い渡すのは、ジュネがローマの神々を冒瀆する言葉を発したときだ。冒瀆の言辞とは一種の直截な行為であり、背景や文脈にかかわらず常にその意味はストレートに伝達される。

『名優』のジュネも自分に起こった奇跡について長々と語る。洗礼の儀式のあいだに天使が現れ、ジュネが生涯に犯した罪の数々が書かれている一冊の本を差し出したが、その記述は天使のたらしめた水滴によって消えてしまったことを。皇帝は廷臣に、「この芝居が不愉快になってきた、やめさせよ」⁽³⁴⁾と言うが、まだ〈芝居〉だと思っはいる。したがってもうしばらくジュネの悔悟の長台詞を寛大にも聞き続ける。そしてジュネがキリスト教の神が「崇拜に値する唯一の存在」と明確に言い放ったとき、「彼は気が狂った」と判断し、「私の精神が今ほど健全だったことはありません」と言うジュネと激しい応酬をする⁽³⁵⁾。その途中で皇帝は言う。

みな、この厚かましい男を見よ！こやつはまだ
舞台上でアキレウスやヘクトールを演じられると思っておるぞ。(III幕2場)⁽³⁶⁾

『名優』が優れているのはまさにこのところだ、とフォレストイエはみる。つまり、「別の幻想が前の『芝居の幻想』にとってかわるのだ。…皇帝は、役に引きずられたジュネが理性を失って、舞台が超越的な力を自分に授けた、と思ったようだ」⁽³⁷⁾。この解釈は作品に奥行きを与えるが、文脈からみると、一介の役者がローマ皇帝に反駁する、その無謀と大胆を職業にかけて皮肉った言葉

である。『正伝』のジュネは現世の権力について皇帝と議論したりしない。『名優』の場合、〈芝居〉から〈現実〉への移行は、舞台上の役者と客席の観客との直接的で長いやりとりによって行われると言える。請負仕事のパロディ役者が、雇い主である最高権力者の皇帝と執拗に議論し皇帝を批判するという、いわば〈取り返しのつかなさ〉が、〈芝居の幻想〉を打ち砕いてゆくのである。

『名優』も『正伝』も、こうした〈現実〉と〈芝居〉のはざまのシーンを設けることで、演劇のもつ幻想の力を自ら楽しんでいるかのようだ。

4. 劇中劇中〈劇〉

ところで『名優』には、現代の鑑賞者から見たら重大な欠落、といって不適切なら、空白がある。ジュネの洗礼の場面だ。本来の観客であるキリスト教徒に対して、洗礼の儀式を滑稽に見せることがジュネの使命だったはずだ⁽³⁸⁾。もちろん、17世紀当時としてはキリスト教のパロディを舞台上で演じることは不能である。したがって、ローマ時代のパロディ芝居だとしても、洗礼が舞台裏で起こった事として処理されるのは理解できる。しかしジュネは、その舞台裏の洗礼、つまりIII幕1場の幕間のあいだに受けたと想定されている洗礼で恩寵を授かってしまっている。劇中の現実からすれば〈適切性〉に配慮した17世紀的舞台慣習を遵守するいわれはないから、受洗のパロディを実際に観客に対して演じてみせたものと設定することもできただろうが、3.の冒頭で述べた、II幕4場からIII幕2場へのプロセスからわかるように、皇帝らは洗礼場面を見たことにもなっていない。自身が現に生きている時代の約束事を客観視することの難しさをこの事例は語っていよう。が、同時にある疑問がわいてくる。すなわち、ジュネは実際にも洗礼を受けたのだろうか、偽の受洗という〈策略〉の成否はどうなったのか、という疑問だ⁽³⁹⁾。

厳密に言えば、〈策略〉が成功していればジュネは故郷を出奔する必要はなかった。その〈現実〉の策略の成否は、現実を再現した〈芝居〉の筋がジュネの改宗で中断されているため、宙づりのままである。つまり、〈現実〉より〈芝居〉が優先されている。〈現実〉が〈芝居〉に奉仕しているのだ。同様に、空白の洗礼場面は、〈現実〉が〈芝居の規則〉に奉仕していると言えよう。

また〈策略〉は、〈だます側〉と〈だまされる側〉を前提としており（〈だます側〉の登場人物が〈余興〉と呼ぶ場合もしばしばある）、喜劇や悲喜劇では常に劇中劇的場面を提供する。そしてたい、〈だます側=芝居を打つ側〉の勝利に終わり、〈芝居〉の力が賞賛される。さらに〈儀式〉は、言うまでもなく一種のスペクタクルだ。作者が当然のこととしてカットし、しかも〈舞台裏で行われたという想定〉を〈現実〉にしてしまった、劇中劇の中のこの洗礼場面は、劇中劇中〈劇〉とみなすことができるだろう。洗礼儀式でなければ、策略は〈演じられた〉であろう。〈世界劇場〉の概念の示唆は劇中劇という二重構造で十分である。三重構造の可能性を暗示する『名優』は、バロック的逸脱・過剰の身振りを今しもしようとしているのである。

5. 共演者たち

舞台上で改宗したジュネの罪は、舞台上の世界を共有した共演者たちにも及ぶ。

『正伝』では、他の役者たちは今までにどのような役柄を演じてきたか尋問される。劇団唯一の女優は、「ご覧になったでしょう、女ですわ」(マルセル)と答え、以下、「王を演じたり、奴隷を演じたり、です」(オクターヴ)、「常軌を逸した男、気が狂った男、勇者」(セルジェスト)、「無教養で戒律も知らない博士、腹心、裏切り者」(ランテュル)、「その他の端役です」(アルバン)と述べ、改宗者かつ殉教者を演じた者はジュネ以外にいなかったの、全員罪を免れる⁽⁴⁰⁾。シュレールはこのくだりに注を付けて、各役者が複数の役柄を受け持たねばならない「この劇団は、貧しく、また、古典古代劇も現代劇もレパートリーにもっているのがわかる、と指摘している⁽⁴¹⁾。だが一方、ひとりの役者が現世の境遇の対極にある、「王を演じたり、奴隷を演じたり」するというのは、『正伝』の主要メッセージである〈神の真正な秩序に対する人間世界の秩序の虚妄〉と対応しているのではないか。この小さな場面にも〈世界劇場〉のアイロニーが見出されるのである。

『名優』の共演者の場合、事態はより複雑で深刻である。〈芝居〉は現実の再現であり、台本のない即興であり、役者全員が実名で演じている。したがって皇帝は、

卑劣な共犯者たちめ！

そなたらこそ最も酷い拷問にかけてやる、

そなたらがジュネを教唆した、そなたらの言葉が彼をそそのかしたのだ、(III幕3場)⁽⁴²⁾

と激怒する。役者が高度な分裂の技術を駆使していると思っていたのに、ジュネの本物の改宗で、実は分裂など最初からなかった、あるいは分裂など立て前で、共演者はジュネが改宗する可能性を少なくとも承知の上で、彼を扇動したと考えるに至る。したがってまた、ジュネの父親を演じたアンテノールは、わざわざその誤謬を正さなければならない。

無敵の陛下、

手短にその誤解を訂正させてください、

リュシアーヌは私の娘ではありません、

私は子どもを持ったこともなければ、家族もありません、

私どもはキリスト教徒を演じましたが、

陛下の神々と同じ神々しか信仰したことはありません、

息子とか父親というのは仮のもので、

その望みや怒りは装われたもの、

こうしたことは、突然の変心でみなを驚かせた

あの裏切り者が、あらかじめ私どもに指示したことなのです。(III幕3場)⁽⁴³⁾

フォレストイエはここに、作者デフォンテーヌの、演劇が創り出す幻想へのこだわりをみる。すなわち、「もしわれわれが、俳優の分裂の原則に無知であり、実際に起こったことと作り話を混同してしまうなら、演劇というものは存立不能だということだ」⁽⁴⁴⁾。換言すれば、『正伝』もそうだが『名優』も、この「存立不能」の可能性を主演俳優が自ら一命を賭して〈見せる〉ことで、逆に演劇のもつ幻想の力を称揚しているのである。

アンテノールに続いて、ジュネひとりが暴走したのだというリュシアーヌの正論で、皇帝は徐々に怒りを解く。そして『正伝』と大きく異なるのは、共演者たちがそれぞれの理由で悲劇に飲み込まれてゆくことだ。パンフィリは、キリスト者の愛こそ真正な愛だと恋人ジュネに説得され、同じ改宗と殉教の道を選ぶ。アリストティッドはそのような二人に真摯な同情をよせたため、恋人リュシアーヌの嫉妬と誤解を招き、リュシアーヌが入水自殺したのを追ってテヴェレ河に身を投げる。アンテノールはアリストティッドを止めようとして共に溺死する。劇中劇でのパンフィリの台詞「私たちにとって悪い結果をもたらすのでは」⁽⁴⁵⁾が実現され、やはり〈芝居〉が〈現実〉を浸食していることになる。このような死の連鎖はあまり〈真実らしく〉ないのだが、ディオクレティアン帝をある〈認識〉に導く動因となっている。

6. 結末・劇中観客の〈認識〉

『正伝』のジュネは孤立している。彼の〈覚醒〉は彼ひとりのもので、共演者は誰一人共有しない。彼らの念頭には、主演俳優を失った後に予想される経済的困窮への当惑と不安があるばかりだ。皇帝ら宮廷人は、ジュネが、権力や栄光の空しさと真理を見ようとししない人間の悲惨、この世の虚妄を目前で告発して見せても、その一元的世界観は揺るがない。マクシマン帝のよく知られた台詞で『正伝』は幕を閉じる。

哀れむことはありません、姫（ヴァレリー）、自ら招いた不幸です、
ジュネは不幸を乗り越え、自らを救うこともできたのですから、
彼が望んだのです、その不敬行為によって、
死ぬことで、見せかけ（＝演技）を真実にすることを。（V幕7場）⁽⁴⁶⁾

この台詞が表しているように、すべては演劇を巡る危険だが刺激的な戯れであったかのように語られ、決着がつけられる。芸術家である俳優と見識ある観客の、最初の幸福な送受関係は、自身の才能に耽溺したアーティストの失墜とそれを自業自得として見放すメセナの関係に変化する。宮廷人たちは、自分たちもまた〈世界劇場〉の役者にすぎず、王にも奴隷にもなりうるという人間秩序の定めなさに思い至ることはない。

しかし、彼ら劇中観客が何も気づいていないということに、本物の観客は気づくはずだ、と作者ロトルーは考えたはずだ。フォレストイエはこれを、ロトルーの「観客への目くばせ」と的確に表

現している⁽⁴⁷⁾。とはいえ、1.で引用したモレルの指摘からわかるように、この目くばせの意味を把握して、肯定的にであれ否定的にであれ応答した言葉は残されてはいない。観客が劇中観客の観劇態度を模倣するというのはありうることである。

『名優』の終幕で孤立するのはディオクレティアン帝である。皇帝はV幕4場で、ジュネとパンフィリが、「神々を崇め、私の寵愛をたのみ／幸福で静かな安楽のなか／快樂と名誉と財産のなかで生きることよりも」、拷問による苦痛の果ての死を選んだことに衝撃を受け、キリスト教徒らの「あの傲慢不遜を飼いならさねばならぬのか／あるいは最後のひとりまで根絶やしにせねばならぬのか」⁽⁴⁸⁾と呻吟する。反プロパガンダ劇は試演の途中で失効し、皇帝は最初の葛藤に再び向き合わねばならなくなった。ただ、改宗したジュネとの激しい応酬を通過し、葛藤は内省的になっている。ここで呻吟する皇帝の傍らに、皇帝に自信と安心感を与えてきた廷臣はひとりもいない。

次のV幕5場（最終場）で廷臣による「悲惨な事故」の報告がもたらされる。宮廷人にとりたて寵愛と栄華を約束した他の役者たちが、全員落命したと聞き、皇帝は人間の運命の不条理と空しさを思い知る。不安を口にした皇帝に対し、「帝位とは恐れが足を踏み入れない避難所」と言う廷臣の言葉は、もはや「効きもしない薬」である。

私が手にしている支配権など空しい、帝位など空しい、
世界中が私に従い、私を取り巻いても空しい、
帝王であっても、勝ち誇る帝王であっても、空しい、(V幕5場)⁽⁴⁹⁾

しかし、〈神の真正な世界〉については皇帝の理解は及ばない。幻覚となって現れ、皇帝の苦悩をいっときやわらげたジュネとパンフィリに対し、皇帝は相変わらず多神教の価値観で死後の栄誉を授けようとし、奇跡的な救いのチャンスを自ら葬ってしまう。〈現世の虚妄〉の認識のみを抱いた皇帝は、自身を取り巻く世界や社会を不安に満ちた不吉なもののみなして後退し孤立する、脆弱な〈個〉としての自分を半ば認識したとも言えるだろう。

敵という敵が既に私の心の中にいて、
私の魂の中で酷い戦いが行われているのを感じ、
私自身が私自身の反逆者であるならば、
つまりは、私が常に自分の中に
恐怖と絶望と後悔と怖れを抱いているのなら、
全ては私にとって不幸であり、不吉なのだ、
日の光は稲妻に乱され、大気はペスト菌に汚され、
天空は炎で、大地は血で真っ赤になり、
太陽は輝きを失って持ち場を離れる。(同)⁽⁵⁰⁾

劇中劇によってジュネの「分裂状態がやんだ」(フォレストイエ)⁽⁵¹⁾とすれば、枠となる劇の終幕で皇帝の〈分裂が完遂した〉のである。I幕1場で「ローマにおいてただひとつの邪宗でも私に刃向かうならば、／皇帝の地位など見かけだけ、奴隷の境遇も同然なのだ」⁽⁵²⁾と、自己の地位の不完全さを余裕をもって比喩的に語った皇帝の台詞は、自分の比喩に復讐される結末を準備していた。虚妄の世界の〈皇帝という役柄〉と、同じく虚妄の世界の〈奴隷のように寄る辺なき自己〉とに分裂した皇帝の、〈不十分な覚醒〉は、皇帝にとって「私に取り憑いた病=悪」⁽⁵³⁾となり、その責め苦は〈真の覚醒〉に至らない限り、終わることはない。これが劇団員全員の死に見合う、作者が与えた懲罰のようだ。

おわりに

『名優』の劇中劇が全体に占める割合は、『正伝』に比べて非常に少ない。II幕2、3、4場の3場面だけが劇中劇で、III幕1場は幕間、同2場が〈はざま〉の場面になる。対して『正伝』の劇中劇はII幕7場からIV幕4場の11場面にわたり、それ以外のII幕からIV幕までの場は、ジュネの稽古、幕間、〈はざま〉、ジュネの逮捕と共演者への尋問の場面である。つまり枠となる劇はほぼI幕とV幕だけであり、中の3幕を劇中劇とその関連場面が占めているという、バランスのとれた入れ子構造を形成している。両者はジュネの改宗から殉教に至るプロセスにおいてテーマ的に類似関係にある一方、枠となる劇の側にいる劇中観客の〈無自覚〉によって、この二重構造はそれぞれ閉じられ、完結している。『名優』の劇中劇は短いが全体の核心であり、後半の死の連鎖の発端となり、最終的に〈恩寵なき人間の悲惨〉を露呈させる。『正伝』との大きな相違はここにあり、劇中観客である皇帝の〈不徹底な自覚〉が、枠となる劇にいわば亀裂を入れ、作品を開かれたものに行っていると言えよう。

そして『名優』で最も興味深いのは、現実の洗礼で恩寵を受けなかったジュネが、芝居=虚構の洗礼で恩寵を授かってしまい、しかもその洗礼場面は〈想定されたもの〉、虚構の中の〈本物の〉虚構であるということだ。『名優』の核心は、この空白の劇中劇中〈劇〉にある。〈芝居の(約束事の)幻想〉にこだわり、捕らわれたのは作者自身である。名優ジュネは、無名の役者デフォンテーヌの分身なのだ。私たちはここにまたもや〈バロック的眩惑〉の奥深い力を見出すことになる。

注

- (1) Nicolas-Marc Desfontaines, *L'illustre comédien ou le martyr de Saint Genest*. テキストは Georges Forestier 編、*Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIIe siècle*, Université de Toulouse-le Mirail, 1986,の中の同作品を使用。
- (2) V., René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Nizet, 1945, p.292
- (3) あと2作は、*Martyr de Saint Eustache* と *Saint Alexis ou l'illustre Olympie*。

- (4) Jean Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*.
使用テキストは Jacques Scherer 編 *Théâtre du XVIIe siècle, Tome I*, Gallimard, Pléiade, 1975
- (5) Bernardin, *Du XVe au XXe siècle – Etudes d'histoire littéraire*, Slatkine Reprints, 1969, p.115, には『名優』についてこうある: “...une tragédie sévèrement classique, bien régulière, bien sage, bien raisonnable, bien ennuyeuse, et bien niaise.”
- (6) Forestier 編, éd. cit., p.xiv.
- (7) ゲネシウス。ディオクレティアヌス帝の時代（在位 284-305）の黙劇役者。キリスト教の儀式のパロディを演じている最中に天啓を受けて改宗し、303年に殉教したとされる。俳優やミュージシャンの守護聖人。
- (8) デイオクレティアヌス（245-313）。303年からキリスト教徒を激しく迫害し始める。
- (9) I幕1場、評議員 Rutile の言葉。Desfontaines, ob. cit., p.4.
- (10) Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Droz, 1981, p.147.
- (11) マクシミアヌス(250?-310)。在位 286-305年と 306-310年。
- (12) ハドリアヌス。マクシミアヌス帝の官吏。ジュネより後、304年頃ニコメディアで殉教したと伝えられる。したがってジュネがアドリアンを演じたというのはロトルーの創作。
- (13) Jacques Morel, 〈Ordre humain et ordre divin dans *Saint Genest*〉, in *Agréable mensonge*, Klincksieck, 1991, p.185. Scherer もその invraisemblance を指摘。éd. cit., p.1331.
- (14) Ibid.
- (15) Forestier, op.cit., p.146.
- (16) Scherer, éd. cit., p.953.
“Mais on vante surtout l’inimitable adresse
Dont tu feins d’un chrétien le zèle et l’allégresse,
Quand, le voyant marcher du baptême au trépas,
Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas.”
- (17) Forestier, op. cit., p.146.
- (18) Desfontaines, op. cit., p.2.
“Mais si dans Rome mesme une secte me braue,
C’est paroistre Empereur, et souffrir en esclave;”
- (19) アルダリオとポルフィリオ。前者は前出のマクシミアヌス帝、後者は背教者ユリアヌス帝（在位 361-363）の時代に殉教したと伝えられる。
- (20) ローレンス・オリヴィエ『演技について』、倉橋健、甲斐萬里江・訳、早川書房、1989。
- (21) Forestier, op. cit., pp.221-223.
- (22) Desfontaines, op. cit., pp.17-18. II幕1場、Aquilin によれば、俳優の条件は、外見に何らかの美点があること、魅力的な声と身振り、判断力、器用さ、記憶力、自信、衣装を選ぶ能力、そして何よりも知性。

- (23) Scherer, éd. cit., p.957.
- (24) Forestier, op. cit., pp.249-252. 以下、「2」でのフォレストイエの引用はすべてこの範囲から。
- (25) Desfontaines, op. cit., p.32.
“Non, mais que cette erreur à la fin ne luy plaise,
Et qu’elle n’ayt pour nous une suite mauuaise.”
- (26) サルトル『聖ジュネ I』、平井啓之、白井浩司・訳、人文書院、1966, p.68.
- (27) Desfontaines, op. cit., p.34.
- (28) Ibid., p.35.
- (29) Ibid., pp.35-36.
“Où suis-ie? Qu’ay-ie veu? Quelle diuine flame
Vient d’esblouïr mes yeux, et d’esclairer mon ame?
Quel rayon de lumiere espurant mes esprits,
A dissipé l’erreur qui les auoit surpris?
Ie croy, ie suis Chrestien; et cette grace extreme,
Dont ie sens les effects est celle du Bapteme.”
- (30) Ibid., pp.36-37.
- (31) Scherer, éd. cit., p.987.
- (32) Ibid., p.989.
“Ce n’est plus Adrian, c’est Genest qui s’exprime;
Ce jeu n’est plus un jeu, mais une vérité
Où par mon action je suis représenté
Où moi-même l’objet et l’acteur de moi-même,”
- (33) Ibid., p.990.
- (34) Desfontaines, op. cit., p.38.
- (35) Ibid., pp.39-41.
- (36) Ibid., p.41.
“Voyez l’audacieux! Il croit possible encor,
Faire sur un Theatre ou l’Achile, ou l’Hector.”
- (37) Forestier, op.cit., p.251.
- (38) V. Desfontaines, ob.cit., p.11.
- (39) ジャン・ルーセは、「キリスト教徒の両親の子として生まれながら、ジュネは洗礼を拒み、逃亡」と解釈している。『フランス・バロック期の文学』伊藤廣太、他・訳、筑摩書房、1970, p.99.
- (40) Scherer, éd. cit., pp.993-994.
- (41) Ibid., p.1345. 設定はディオクレティアン帝の時代なのだが、劇団の役柄のリストは17世紀の

演劇状況に一致している。

- (42) Desfontaines, ob. cit., p.44.

“Lasches complices!

C'est vous que ie destine aux plus aspres suplices:

Vous l'avez suborné, vos propos l'ont seduit,”

- (43) Desfontaines, op. cit., p.47.

“Inuincible Empereur,

Permetts qu'en quatre mots ie te tire d'erreur,

Luciane, Seigneur, ne fut iamais ma fille,

Ie n'eus iamais d'enfans, ie n'ay point de famille,

Et bien que nous ayons imité les Chrestiens,

Nous n'auons point pourtant d'autres Dieux que les tiens.

Tous ces noms supposez et de fils, et de pere,

Ses desirs simulez, et sa feinte colere,

N'estoient que des effets que nous auoit prescrits,

Ce traistre dont le change estonne nos esprits.”

- (44) Forestier, op. cit., p.252.

- (45) 注(25)参照。

- (46) Scherer, éd. cit., p.1005.

“Ne plaignez point, Madame, un malheur volontaire,

Puisqu'il l'a pu franchir et s'être salutaire,

Et qu'il a bien voulu, par son impiété,

D'une feinte, en mourant, faire une vérité.”

- (47) Forestier, op. cit., p.302.

- (48) Desfontaines, op. cit., p.82.

- (49) Ibid., p.85.

“En vain ie porte un sceptre, en vain une couronne,

En vain un monde entier me suit et m'enuironne,

En vain ie suis Monarque, et Monarque vainqueur”

- (50) Ibid., pp.85-86.

“Si tous mes ennemis sont desia dans mon coeur,

Si ie sens en mon ame une guerre cruelle,

Si ie me suis moy-mesme à moy-mesme rebelle,

Et si par tout en fin ie traine avecque moy

L'horreur, le desespoir, le remords et l'effroy,

エイコス XVI

Tout me paroît fatal, tout me semble funeste,
Le iour troublé d'esclairs, et l'air infecté de peste,
Le ciel rouge de feux, et la terre de sang,
Le Soleil sans lumiere et sorty de son rang.”

- (51) 注(24)参照。
- (52) 注(18)参照。
- (53) Desfontaines, op. cit., p.85.