

ISSN 0386-2801

# エ イ コ ス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

XVI

伊藤洋先生退職記念号

2 0 0 4

## 目 次

大学を去ってから 伊藤洋教授略年譜	伊藤 洋 (2) (4)
謝辞——伊藤先生と「エイコス」の仲間たち—— モノローグ	皆吉 郷平 (6) 関根 敏子 (10)
* * *	
研究	
1638年のロトルー	浅谷 真弓 (12)
<i>Lo Fingido verdadero</i> と「聖ジュネ伝説」の展開	片木 智年 (24)
La question de l'épique dans la querelle des Anciens et des Modernes: le cas de la polémique de Boileau et de Desmarests	Yoshiharu SHIRAIISHI (37)
『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 (46)
模倣による作劇術：十七世紀フランスの『イポリット』	千石 玲子 (61)
説得の試みと神の礼賛——コルネイユ『ポリュークト』における弁論術——	千川 哲生 (81)
La parole des agneaux—Télémaque et ses mères dans <i>Les Aventures de Télémaque</i> de Fénelon—	Odile Dussud (107)
アンジェの3つの文書——17世紀初頭の劇団協約——	戸口 民也 (121)
オートロシュ『見えない婦人』	富田 高嗣 (134)
婚資を持たなかった女たち——クロード・デュロン『大世紀を支えた女たち』から——	野池 恵子 (147)
トロイア陥落——古代からラシーヌまで——	萩原 芳子 (154)
十七世紀フランスにおけるペリアクトイの解釈	橋本 能 (171)
アンリー・ブレモンの「純粹詩論」をめぐって	浜野 トキ (187)
Le mythe du fratricide—le théâtre et la théologie dans <i>La Thébàide</i> de Racine—	Hiroko MASHIMO (207)
作品梗概集	
Desfontaines : <i>L'Illustre comédien ou le martyr de saint Genest</i>	
Rotrou : <i>Le Véritable saint Genest</i>	鈴木 美穂 (221)
会員名簿	(227)
後 記	(227)

## 大学を去ってから

伊藤 洋

2004年4月末日をもって早稲田大学を定年退職した。その時から早くも3か月が過ぎた。研究室の書籍類はかなり処分したが、それでも必要と思える残りのものは家に引き上げた。その文献、資料の整理、生活の立て直しなど、まだ終わっていない。

もともとのおんびり屋で、仕事も生活もスローモーで、なかなか片付けられない方だから仕方がないのかもしれない。しかし残り時間がどのくらいあるのか、いや、まだあるのかどうかさえもわからないのだから、そろそろ生活の仕方を変えなければならないと思っている。

今は、大学院演劇科の博士課程の学生数人がゼミで読みかけていたフランス戯曲（Rotrou, “Le Véritable Saint-Genest”）を読み続けたいとの要望で、週に一回定期的に大学の自習室を借りて読書会を開いているし、演劇博物館の館長時代にお膳立てした講演会などにも顔を出しているので、大学にはたびたび出ている。

『エイコス—17世紀フランス演劇研究—』について思い起こすと、すでにこの研究会が発足してから33年ほどになる。私がフランス留学・博士論文審査を終えて急遽帰国したのは、68年の「5月革命」後1年ほどたった1969年5月末で、すぐにその年度の代講をお願いしていた方々に代わって、フランス語・初中級の授業を始めた（その数年前に私は教育学部の専任講師に任命されていた）からとにかく慌しかった。

一息ついたその年度末ころから、仏文科の岩瀬研究室の学生の方々との交流が始まり、『エイコス』第1号に岩瀬先生がお書きになっているように、70年か71年から「17世紀フランス古典劇研究会」の読書会を私の研究室で開始することになった。私自身も一人でフランスの図書館にこもって読んできた戯曲の再読解をするつもりで始めたのだった。当時の学生諸君と共通するところは、戯曲を単なる文学作品としてのみ読むのではなく、常に上演されるものとして、上演の舞台を意識しながら読んでいこうということだった。

最初に読んだのが何の戯曲だったか定かではなくなりましたが、Tristant L’Hermite, “La Marianne”やMairet, “La Sophonisbe”などを読み進めた記憶がある。その時の中心的メンバー（皆吉郷平、橋本能、野池（当時池田）恵子諸氏など）が今日でも研究会の中核になっており、よくも続いたものと感心している。

その後必ずしも単なる読書会ではなく会員相互の研究発表も交えるようになり、その研究成果をまとめておこうということになった。最初は小林卓氏が主になって尽力し、『エイコス—17世紀フランス演劇研究—』第1号が刊行された。1977年11月のことだった。以後、夏休みや入試時期を除いて定期的に月に一度集まって研究発表や読書会をし、『エイコス』刊行はやや不定期ながら、延々

と16号まで続けてきたのである。

共同研究で科学研究費補助金を得ては、フランスの国立図書館から17世紀（主として世紀前半）に刊行され、その後は顧みられないマイナーな喜劇、悲喜劇、悲劇などのマイクロフィルムを取り寄せて読み合ったりしたこともあった。

その後、白石嘉治氏、萩原芳子氏らが加わり、早大以外の研究者が多くなったが、さらに他大学の大学院博士課程在学など若い人たちが参加し活発になっていった。ここ数年前からは、文学部のオディール・デュシュッドゥ氏も研究会に参加してくださるようになり、研究テーマが多彩になった。

一方、長崎に住んでいるため日常的には研究会に出席できない戸口民也氏の尽力で、既刊の『エイコス』の論文全部がデジタル化され、今ではウェブ上で読むことができるようになっている。

以上、ここまで研究会が途切れず、『エイコス』刊行を続けてきたのは、ひとえに会員諸氏の努力、研鑽の賜物であり、会員相互の協力の成果だったと言えよう。もはや私などの出番ではなくなっている。実際、近年私は演劇博物館館長の仕事で多忙だったこともあり、またそれを口実に欠席することも多くなり、会員諸氏には大変に迷惑をかけてしまった。

そんな折に私は定年退職を迎えたのである。頃合もよいと言いきかかもしれない。今後当分は、デュシュッドゥ先生のご好意で早大文学部の先生の研究室で「17世紀フランス演劇研究会」を続けられることになったから、これからは私は一会員としてできるだけ出席し、若い人たちの意見を聞きながら、なおし残した仕事を続けていこうと思っている。

例えば、中断してしまっていた宮廷バレエの継続的なより深い研究、その中で使われていた魔術の問題と時代風潮の関係、そしてそれらが演劇の世界に与えた影響も研究の余地があろう。また以前から気になっていたが手がつけられなかったドイツ・バロック演劇の問題だが、最近フランスで一冊の大部の本〔Florent Gabaude, “Les Comédies d’Andreas Gryphius et la notion de grotesque”, Peter Lang, 2004〕が出版された（多分テーズだろう）ので一気に私の研究課題にもなった。17世紀前半のドイツ劇作家アンドレアス・グリューフイウスの演劇である。もちろん私が今からドイツ語を学びなおすわけにもいかないが、この作家の作品と同時代のコルネイユの作品を比較して考察する必要はあると思う。これからの若い人に研究を期待しよう。

さらに日本の現代演劇上演状況を見ると、翻訳劇があまりにも英米演劇に偏りすぎているように感じる。これは私だけの偏見ではないだろう。フランスの芝居でも、英米圏で英訳上演されて当たったものを取り上げたり、英訳から翻訳（いわば重訳—今の時代に！—）されて上演されたりしている。これにはフランス演劇研究者の怠慢もあろうし、力不足もあるのだろう。私自身もフランスの現代戯曲で紹介したいものはいくつか持っている。こういう仕事もこれから少しはこなせるだろう。

私としてはこれからどれだけの仕事ができるかわからないが、できるところまでをして後進に後を託すことにしよう。この「17世紀フランス演劇研究会」が少しでもその後進の人たちの道しるべになればこれにすぐる喜びはない。

2004年酷暑

## 伊藤洋教授略年譜

- 1934年1月6日 東京生まれ  
1954～58年 早稲田大学第一文学部文学科仏文専修  
1958～61年 早稲田大学大学院文学研究科仏文専攻修士課程  
1961～64年 同博士課程満期退学  
1964年 早稲田大学教育学部乙種非常勤講師（専任扱い）  
1965～69年 パリ大学文学部仏文学科博士課程（フランス政府給費留学生）  
Docteur de l'Université de Paris (Lettres française)  
1966年 早稲田大学教育学部専任講師  
1970年 同助教授  
1976～2004年 同教授  
2004年 同名誉教授、演劇博物館顧問

### 主要著述

#### [著訳書]

- 1969年 博士論文：*La Structure de l'Action dans la Comédie française entre 1625 et 1640*  
*Etude de Dramaturgie baroque-*, Univ. de Paris.
- 1975年 『コルネイユ名作集』（「舞台は夢」、「オラース」など単訳）、白水社。
- 1977年 『フランス文学講座 第4巻 演劇』（共著）、大修館書店。
- 1978年 『フランス演劇史概説』（共著）、早稲田大学出版部、（増補新版95年、新装版99年）。
- 1979年 『フランス文学史』（共著）、白水社。
- 1986年 『フランスにみる愛のかたち』（共著）、白水社。
- 1990年 A・シモン著『記号と夢想』（共著）、法政大学出版局。
- 1991年 C・デュロン著『大世紀を支えた女たち』（共著）、白水社。
- 1993年 『フランス一六世紀から一八世紀における演劇表現の変遷過程の研究』（文部省科学研究費研究成果報告）、研究代表者。
- 1995年 P・ドゥヴォー『コメディ＝フランセーズ』（単訳）、白水社。
- 1999年 R・ギシュメール『フランス古典喜劇』（単訳）、白水社。
- 2001年 『国語の教科書を考える－フランス・ドイツ・日本』（編著）、学文社
- 2004年 『宮廷バレエとバロック劇』（単著）、早稲田大学出版部。

## [論文]

- 1965年 「“聖ジュネ”のバロック的な一面」、『ヨーロッパ文学研究』8号。
- 1971年 *Les Intrigues dans la Comedie entre 1625 et 1640—Etude de Dramaturgie baroque—*, in «Etudes de Langue et Littérature française», No. 18.  
「前衛劇の新しい展開」、『テアトロ』（仏演劇特集号）。
- 1977年 「バロック建築・彫刻の根本精神」、『佛蘭西文藝』2。  
「1630年前後の演劇」、『エイコス』1。
- 1978年 「バロック演劇研究ノート」、『佛蘭西文藝』3。
- 1979年 「『王妃のためのバレエ・コミック』再考」、『佛蘭西文藝』4。
- 1981年 「16世紀末の宮廷バレエ三編」、『佛蘭西文藝』6。
- 1991年 「日本における最初の『ル・シッド』」、『文学研究紀要本冊第三七輯』。
- 1992年 *La Première Réception du « Cid » au Japon, in « L'Art du Théâtre—Mélanges en Hommage à Robert Garapon—*», PUF.
- 1993年 「P. Corneille 作品に見る国家意識、研究ノート」、『佛蘭西文藝』17-18。
- 1995年 「1994年のフランス演劇」、《*Theatre Year Book 1995*》, ITI. Japan Centre.
- 1996年 「コルネイユの作劇技法—初期作品をめぐって—」、『佛蘭西文藝』19-20。
- 1997年 「フランス演劇」、《*Theatre Year Book 1997*》, ITI. Japan Centre.  
「演劇の国際交流における諸問題」、『講座日本の演劇8 現代の演劇II』所収、勉誠社。
- 1998年 「モリエール『ドン・ジュアン』成立の問題」、『演劇学』39号。  
「フランスの国語教育・教科書の現状」、『早稲田教育評論』12巻1号。
- 1999年 「フランス演劇—1998」《*Theatre Year Book 1999*》, ITI. Japan Centre.
- 2000年 「フランスの中学校の新しい指導要領と国語教科書の特徴」、『早稲田教育評論』14巻—1号。
- 2001年 「フランス演劇—2000、戦争を映す演劇」、《*Theatre Year Book 2001*》, ITI. Japan Centre.
- 2002年 「フランス演劇—2001、現代化された古典に話題作多し」《*Theatre Year Book 2002*》, ITI. Japan Centre.
- 2003年 「フランスにおける一七世紀演劇研究の現在—レトリックを広く解釈する」、『西洋比較演劇研究』第2号。  
「フランス演劇—2002、ユゴー演劇、そしてロシア演劇の波」《*Theatre Year Book 2003*》, ITI. Japan Centre.
- 2004年 「フランス演劇—2003、アフリカ出身の演劇人の活躍、そしてシェロー」《*Theatre Year Book 2004*》, ITI. Japan Centre.

以上

## 謝 辞

——伊藤先生と「エイコス」の仲間たち——

皆 吉 郷 平

今回「エイコス」XVI、伊藤洋先生退官記念号を刊行するに当たり、先生に学恩のある「エイコス」の仲間たちを代表して伊藤先生に謝辞を述べたいと思います。

この小文では、よい機会ですので、17世紀フランス演劇研究会の立ち上げ、「エイコス」創刊の経緯から現在にいたるまでの約35年を簡単に振り返ります。

伊藤先生と小生の最初の出会いは、確か1969年の暮れか'70年の初めだったと思います。'69年の秋頃、故岩瀬孝先生から、ガラボン先生の下で「バロック演劇」についての博士論文を書かれた優秀な研究者が帰国し早稲田に戻ってこられたと伺いました。その方が伊藤先生だったのです。早速小生は失礼を省みず強引に先生に面会を求め、有楽町の喫茶店で始めてお会いしました。そして、これまた強引にコルネイユのテキストの精読会の主宰をお願いしました。17世紀前半の未翻訳の演劇作品の演劇的、かつ正しい読み方に確信の持てなかった小生の必死の願いが通じ、先生の快諾を得ました。1970年度は、小生と大学院に入ったばかりでコルネイユ研究に進むことを決めた橋本君の二人が生徒で、コルネイユの「メリット」を読みました。伊藤先生のご指導は、温厚な顔に似ず学生・院生を激しくののしり罵倒する岩瀬先生とは大いに趣が異なり、厳しい中にも優しいものでした。1971年からは、ラシーヌを勉強する野池さん、関谷さん、少し遅れて小生と同じ慶應からアルディの研究を始めた神保君が加わり、本格的な精読会が発足し、毎週土曜日伊藤研究室で開かれるようになりました。校訂版のある1630年代の演劇作品を次々に読むことになりました。当時我々は、先生に作品を演劇的に読むことを徹底的に鍛えられたと思います。そして'30年代の作品を読みつづけるうちに、先生のおっしゃる「フランス古典悲劇生成の秘密を作品の上から探る」ことの意味が大分実感されるようになりました。ただ一方で、先生も都立西高校時代から演劇現場に携わっておられ、小生なども大学時代から劇団活動をしていたこともあり、常に（現代における）上演をも意識しながら議論し、いずれは我々の手でコルネイユの「イリュージョン・コミック」を先生訳「舞台は夢」（『コルネイユ名作集』所収1975）で上演したいなどと語り合っておりました。

1975年頃から、教育大で故辻先生に鍛えられたゴリゴリの劇文学派のコルネリヤン小林君が参加するようになりました。彼の参加で、例会も従来の真剣ではあるが穏やかな精読会的雰囲気から、一気に激論の場となり、各人が自説の論理化を強いられました。こうした中で、1977年の「エイコス」創刊がなったと言えましょう。小林君の強力な推進力のおかげです。因みにこの我々の研究誌名「エイコス」は、橋本君と小生の共通の恩師の一人、故戸張智雄先生の勧めで決めました。「真実らしさ」無には夜も日も明けぬと言うことで、そのギリシャ語を拝借したのです。

ところで「エイコス」第一号を出した前後から、我々が例会で精読するテキストも払底しはじめ、

またそれらの作品だけでは'30年代を論ずるには不十分だということも分かってきました。そこでフランス国立図書館等に依頼して、当時の刊本をマイクロフィルムで集めようということになりました。幸い、神保君の勤務先の関係で第一回目は、慶應大学日吉フランス語教室予算を利用できることになり、'30年代悲劇を中心に30作品ほどのマイクロフィルムを入手できました。(その後、伊藤先生、竹田先生、戸口君、橋本君らの文部省科研費がおり数十作品、'90年代に入ってから、伊藤先生と橋本君の個人研究費で約100作品と、現在我々の手元には17世紀演劇200作品弱のマイクロフィルムのコピー紙に起こしたものが揃うようになりました。)マイクロが到着し、次々にコピー紙に起こして行きました。この頃から例会のあり方も変化し、月二回になり、テキストの精読も続行しましたが、作品の紹介・発表が中心となりました。伊藤先生ですら未読のものも多く、辛うじてランカスターなどを頼りに必死で読み発表したことが懐かしく思い出されます。その成果が、多少刊行は遅れましたが、第二号に反映しております。

さて、今振り返ってみますと、'80年代は我々の研究会、特に「エイコス」刊行面で危機を迎えておりました。'70年代は会員数は少なかったけれど向学心に燃え非常に士気が高かった。'80年代の後半以降は優れた新会員が増え、活況を呈している。それを思うと、'80年代の前半はまさに中だるみの数年間だったとしか言いようがない。小林君が叱咤し、岩瀬研以来の古くからの仲間の戸口君や、西南学院に行かれた真下さんが論文を寄せて下さったにもかかわらず刊行には到らなかった。少ない会員の中で、伊藤先生を始め殆どの会員が留学・研究休暇等で長欠を余儀なくされたことが大きな理由でしたが……しかし例会は残った者たちで細々とではあるが途切れることなく続けられました。

'80年代後半になると、筑波からモリエール研究の大越君、青山学院からラシーヌ研究の千石さん、立教からロトルー研究者でご自身も踊られる鈴木さん、桐朋から16・17世紀音楽とバレエ研究の関根さん、芸大から音楽理論とバレエ研究の丸山さん、東大・パリ大からラシーヌ研究の浜野さん、慶應からはパリ大学で博士論文を書いてきたコルネイユと劇理論の片木君、パリで優れたドービニャック論を書かれ明治に職を得た萩原さんが新たに仲間に加わりました。例会での研究発表の対象も、従来の悲劇・喜劇に加えパストラル、宮廷バレエ、オペラ等へと広がって行きました。「エイコス」の方も7年にも及ぶ休刊期を置いてしまいましたが、やっと'87年になんとか第三号を刊行することができました。この号から伊藤先生の発案で、マイクロフィルムで取り寄せた作品を中心に「梗概集」を巻末に掲載することになりました。我々の論文の中に梗概を入れる手間を省くと共に、非専門の研究者やこれから17世紀の研究に進む若い学生・院生の方たちにも多少は寄与するのではないかと趣旨からです。その後、四号以降は多少苦しい時もありましたが、また戸口君、真下さんには再度ご迷惑もかけましたが、小林君の強力な推進で刊行を続けられるようになりました。新たに加わった会員諸氏、特に女性たち野池さん、千石さん、萩原さん、鈴木さん、'90年になってから参加した中央の戸張先生門下の浅谷さんが論文に梗概集に多く発表して下さっているのが大きい。中でも特筆すべきは浜野さんです。NHKの国際局を定年でおやめになってから、東大に入りなおしラシーヌの勉強を始め、パリ大学で博士論文を書かれ帰国されてからは、我々の研究会



の会員になられ例会にも余程のことがない限り参加され鋭い意見を述べ、若い者から新情報を貪欲に吸収されております。伊藤先生と並んで我々の精神的支柱として君臨しております。大変な高齢を迎えてもなお研究心旺盛で、論文執筆が生きがいとおっしゃり何本も「エイコス」に常に新しい視点を加えつつ書かれ、今回も論文を寄せて下さいました。

‘90年代の半ばになると、有為な新会員が加わりました。中央から鈴木康司先生の下でモリエールを勉強してきた富田君と、上智から田中仁彦先生門下でボワローを中心に幅広く絵画論なども研究している白石君です。今や両君は研究会の中心で、「エイコス」編集責任者及び会計責任者として会を支えてくれております。

世紀が改まり21世紀となると、さらに若い会員が加わりました。明治からオペラを勉強する大沢君、東大からコルネイユ研究の千川君、一橋からオペラ研究の西村君、成城からラシーヌ研究の関本君です。そして最も新しい会員が早稲田で教鞭をとるフェヌロンの研究者のデュシュドさんです。この十年の例会の変化を略述すると、開催が月一回になったこと、時に伊藤先生の研究室に入れなくなり別室を用意しなければならないこともありました。若い人が増えたこともあり、発表の回数が減り、再び精読会の色彩が強くなりました。オペラ台本を読んだり、劇理論書をかなり詳細に読んでおります。また萩原さん中心にレトリックからのアプローチも続行中です。最近の顕著な変化は、デュシュドさんが加わり議論の半分近くがフランス語でなされるようになったことです。「エイコス」創刊号に激励文を寄せて下さった故岩瀬先生が、演劇（劇文学）に特化せず幅広く勉強なさいと言われたことが、今ようやく根付き始めたと言ったら手前味噌が過ぎるでしょうか。

この回顧の最後に二人の古い会員について述べておきたい。戸口君は勤務先が長崎にあるため、例会には年に二、三回しか参加できません。長崎にあって「エイコス」の危機を救われんとして論文を送ってくれたことが一再ならずあったことは既に述べました。彼は元々劇文学派でラシーヌ論も一本に纏めておりましたが、25年位前からでしょうかヴァルラン・ル・コント研究（「エイコス」II、長崎外国語短期大学『論叢』所収）に手を広げ、さらに16世紀末から17世紀初頭の劇場・劇団関係の基礎資料を渉猟しております。その後も古文書資料の一覧及び分析を掲載し、我々が手放せないホルスボオエルの『オテル・ド・ブルゴーニユ座』の中に瑣末ではあるが何か所かの間違いを発見するなど地味だが貴重な実証研究を続けています。さらに「エイコス」既刊全号の電子化も彼の手で完成しております。ご利用なされたい方は <http://www.nagasaki-gaigo.ac.jp/toguchi/eikos/index.htm> までアクセスしてみて下さい。（我々の所持するマイクロフィルムの作品リストも現在作成中です）最後に2000年に、小生と共に研究会のはじめからの参加者で中心人物である橋本君が『遠近法と仕掛け芝居——十七世紀フランスのセノグラフィ』（中央大学出版部）を上梓したことを報告します。30年前からの研究テーマを発展させた非常に優れたセノグラフィ研究の労作です。伊藤先生の学恩と、研究会と「エイコス」が発表の場として多少は貢献したと思われ、会員の一大成果として喜びたいと思います。

以上35年に及ぶ17世紀フランス演劇研究会の大まかな回顧をしてきました。長い年月の中には他にもかなり多くの人々の出入りはありましたが、定着した会員の方たちの少なくともお名前だけは

すべて挙げてきたつもりです。数は少ないかもしれませんが、ここに挙げた20代から90代の会員は皆、包容力のある伊藤先生を慕って先生の下で17世紀の演劇・思想等の勉強を続けているのです。

この文を終えるにあたって、もう一度、伊藤先生にお礼の言葉を述べたいと思います。先生は、研究・教育・学会活動の傍ら、'80年代には早稲田大学の学生部長、'90年代には大学理事、この5年は演劇博物館長と桁外れの激務をこなしてこられました。他人には任せられず、主要なことはすべてご自分でやらなければ気がすまないご性格を思うと、それはそれで大変なことで、よくお体がもったと寒心に堪えません。その間も、例会にも極力顔を出され、適切な助言で我々を叱咤して下さいました。我々の遅々として進まぬ勉強の歩みに歯がゆい思いを抱かれ続けたことでしょう。今後、先生の研究室から萩原さん、デュシユドさんの研究室に勉強の場は移ります。さすがに先生にも自由に使える時間が増えるでしょうから、ご自身の研究だけでなく、再度、本腰を入れて17世紀フランス演劇研究会の再強化に腕を振るっていただきたいと願ってやみません。

## モノローグ

関根 敏子

早稲田大学にある伊藤洋先生の研究室を初めて訪れたのは、いつ頃だったでしょうか。私がフランス政府給費留学から帰国してからだったのは間違いありません。おそらく10年以上も前のことでしょうが、今でも最初の日のことをよく覚えています。研究室のドアを開けたら、正面奥に満面の笑みをたたえた伊藤先生がいらして、「どうぞ、どうぞ」と声をかけてくださいました。その前には大きな机を囲んで、ずらりと「エイコス」のメンバーが…。

きっかけは偶然でした。帰国後、母校の桐朋学園大学音楽学部で教えていた頃に講師控室でフランス語の野池恵子先生とかわした会話から——「今までフランス・バロック音楽を研究してきましたが、オペラだけは演劇と密接に関係しているので、まだわからないところがあります」、「それだったら、日本には17世紀フランス演劇の研究会があるから、来てみたら」。この時から新しい世界が広がっていきました。

演劇と音楽の密接な結びつきを知りたい、当時のフランスで「叙情悲劇 *tragédie lyrique*」や「音楽悲劇 *tragédie en musique*」と呼ばれていたオペラの台本は、同時代の演劇とはどのように結びついていたのか——こうした疑問とともに、もう少し演劇について勉強したいとは思っていたものの、どうしてよいかわかりませんでした。そうしたところに、野池先生から上記の言葉をいただいたのです。

おそるおそる開いた扉から首をのぞかせた門外漢の私を、エイコスの人々は暖かく迎えてくださいました。研究会でのメンバーの方々の発表や台本の購読は、何も知らない私にとってすべて貴重な体験でした。それがフランス・バロック・オペラ研究に大いに役立ったことは間違いありません。

フランスでは、今や「バロクー」（バロック音楽愛好家）という新語がすっかり定着しました。最近では古楽演奏家たちが次々とバロック・オペラの舞台上演を実現させ、CD録音やDVDも次々と発売されています。21世紀フランスの音楽界は、歌唱法、古典舞踏、カウンターテナー歌手、新演出など、まさに流行の最先端を走っているのです。

2003年12月、「エイコス」の研究会を通じて、演劇でも新しい波が登場していることを知りました。フランスから当時の朗誦法を研究している俳優が来日し、講演と実演を披露してくれたのです。現在のフランス語とは違って、大きな抑揚のある朗誦。それは、そのまま五線譜に音を書けるほどでした。

その時とくにお願ひして、リュリのオペラ「アルミード」の有名なモノローグを、当時の演劇のように朗誦していただきました。実際その抑揚を、リュリが書いたモノローグの旋律と比べてみると、ほぼ同じ！ そこに音楽の力が加わることで、感情の起伏がさらに強調されていました。

この研究会の末端に加えていただけていなければ、こうした経験をすることはできなかったにちがいありません。研究会に感謝するとともに、伊藤先生のますますのご健勝とご活躍、さらに「エイコス」の充実と発展を心より祈っております。これからも、よろしくお願ひします。

## 1638年のロトルー

浅谷真弓

はじめに

現存するロトルーの作品は三十五あるが、そのうちの過半数が1620年代末から1630年代に上演、もしくは出版された。実際に書かれたり、上演されたのがいつかはっきりしない作品を入れると、さらに数は増すであろう。記録に残る1629年までにすでにいくつもの作品を提供したと伝説は言う。もっともこの数は、常識的には、相当に疑わしい。なにしろ彼はこの年、二十歳だったはずだから、いくら自称天才詩人といっても、舞台にかけて不足のない、まとまった作品を書けたものか、怪しいではないか。信憑性に欠ける伝記はひとまずおき、また作品の質を云々しないのであれば、ロトルーが1630年代の作家であったことは確かだ。得意としたジャンルはいろいろな意味でおめでたい悲喜劇である。ところが、『ル・シッド』上演とその後の論争が起こった1637年を境に、作品数は激減する。まるでアカデミー・フランセーズ＝シャプランの裁定がコルネユのではなく、ロトルーの悲喜劇の勢いをそいだかのようだ。以下では、論争直後のロトルーの作品と規則との距離を改めて検証し、同時代の作家に及ぼした裁定の影響力の大きさを確かめてみよう。

*dissimiles hic vir, et ille puer.* 彼は昔の彼にあらず

記録に残る最初の作品『憂鬱症』からはじめて、最後に上演された『ドン・ロープ』まで、作品リストを眺めてみよう。通し番号はヴィオレール・デュックの全集版の収録順により、それぞれ、デイエルコーフ・オルスポエル、シェレール、モレルによる上演、出版年を入れ、記述がない場合は空欄にした。全集に収録されながら、真筆が疑われている“*Illustre Amazone*”は含めていない。

### ロトルー作品リスト Jean Rotrou(1609-1650)

Pièce	D-Holsboer	Scherer(R/P)	Morel(R/A)	VLD
1 Hypochondriaque. tc.	av. 29	28/31	31	28
2 Bague de l'oubli. c.	av. 29	29/35	34/35	28
3 Cléagénor et Doristée. tc.	av. 29	4/34	34/34	30
4 Diane. c.		35/32-33	34/35	30
5 Occasions perdues. tc.		33/35	35/35	31

6	Heureuse constance. tc.		33/35	35/35	31
7	Ménechmes. c.	30-31	30-31/36	36/36	32
8	Hercule mourant. t.		34/36	36/36	32
9	Célimène. c.		31-32/37	36/36	33
10	Heureux Naufrage. tc.		34/37	37/37	34
11	Céliane. tc.	v32	33/36	37/37	34
12	Belle Alphrède. c.	36-37	36/39	37/39	34
13	Pélerine amoureuse. tc.		32-33/37	37/37	34
14	Filandre. c.		33/37	37/37	35
15	Agésilan de Colchos. tc.	36-37	36/37	37/37	35
16	Innocent Infidélité. tc.		34-35/37	37/37	35
17	Clorinde. c.		35/37	37/37	36
18	Amélie. tc.		33/37	37/37	36
19	Sosie. c.	36-37	36-37/38	37/38	36
20	Deux Poucelles. tc.	36-37	36/39	37/37	36
21	Laure Persecutée. tc.	36-37	37/39	39/39	37
22	Antigone. t.	36-37	37/39	38/39	38
23	Captifs. c.	38	38/40	39/40	38
24	Crisante. t.		35/39	37/39	39
25	Iphigénie. t.	39	40/40	40/41	40
26	Clarice. c.		41/42	42/42	41
27	Bélisaire. tc.	42-47. 42-43. 44	43/44	/44	43
28	Célie. tc.	av46. 44	45/46	46/46	45
29	Soeur. c.	42-47	45/46	/47	45
30	Saint Genest. t.	42-47	45-46/47	47/47	46
31	Don Bernard. tc.	42-47	46/47	47/47	47
32	Vanceslas. t.	47	47/48	48/48	47
33	Cosroes. t.	48	48/49	49/49	49
34	Florimonde. c.		35/53	49/54	55
35	Don Lope. tc.	48-49	49/52	/52	50

S. W. Deierkauf-Holsboer. *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*. Nizet. 1967.

J. Scherer. *La Dramaturgie classique en France*. Nizet. 1950.

J. Morel. *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*. Colin. 1968.

Viollet-Le-Duc. Th. Deosoer. 1820. (Slatkine. 1967)

仮に34番の『フロリモンド』を後期作品とし、ダイエルコーフ・オルスポエルに従ってみると、1637年内までの作品数は22、38年の23番『捕虜』から最終作が13となる。シェレールのように34番を35年上演とするなら、23対12だが、後年評価を受けた三大悲劇、30番『聖ジュネ正伝』、32番『ヴァンセスラス』、33番『コスロエス』は42年以降であるから、はじめに述べたロトルーナわち1630年代の悲喜劇作家、というのは量の問題にすぎないと言えるかもしれない。では、肝心の悲喜劇についてはどうか。内容はともかく、35作中、16作がいったんはタイトルに悲喜劇のジャンル名をつけられていた。38年前後で区分した場合の比率は12（1、3、5、6、10、11、13、15、16、18、20、21番）対4（27、28、31、35番）で、悲喜劇作家としてのロトルーナは37年を最後に明らかに寡作になった。また、27番『ベリゼール』、31番『ドン・ベルナル』が上演された42年頃までは、悲喜劇名義の作品の流行は廃れず<sup>(1)</sup>、相変わらず多産を誇っていた。しかし、以後は下降傾向を示して、35番の『ドン・ロープ』を例外に、主力の脱落がジャンル全体の地位の下落と相関関係にあったとも読める。そして、先の見えたジャンルから早々に撤退し、新たな道を探り始めた矢先の死ということになるのか、『コスロエス』が上演された48、49年には悲劇の上演は減少する<sup>(2)</sup>。モリエールの喜劇を経て、ラシーヌの『アンドロマック』に至るには実に約二十年を要した。

『ル・シッド』の上演は1637年1月、シャプランが裁定の草稿を書き始めたのが6月頃、7月にはリシュリューがこれに手を加え、12月、正式な体裁を整えて、公にされた<sup>(3)</sup>。この一年に及ぶ時間が悲喜劇作家にとってどのような意味をもったか。ダイエルコーフ・オルスポエル、シェレールは38年の作品に、たったひとつ『捕虜』しかあげていないし、モレルは『アンティゴヌ』を、ヴィオレール・デュックは『捕虜』と『アンティゴヌ』のふたつを認めている。『捕虜』は言わずと知れたプラウトゥス喜劇三部作の最終作であり、『アンティゴヌ』は『死にゆくエルキュール』に次いで、ソフォクレス、エウリピデス、セネカに取材したフランス風悲劇への挑戦であった<sup>(4)</sup>。各研究者によって意見が分かれるにもかかわらず、どちらもジャンルが喜劇または悲劇とはっきりしていること、出典が古典古代であることが特徴で、少なくともこの年、ロトルーナが悲喜劇を書いていない、としている点に注目しよう。いかに新しい物好きの挑戦者、博徒といえど、あえてアカデミーの逆鱗に触れまいとしたのだろうか。タイトルに付したジャンル名はごく穏当な、古典喜劇あるいは古典悲劇の翻案である。内実はどうであったか、これはかなり問題がある<sup>(5)</sup>。特に後年、ラシーヌの『ラ・テバイド』序文によって批判を受ける『アンティゴヌ』はダイエルコーフ・オルスポエル、シェレールともに、渦中の36、37年の上演としているので、先に、ヴィオレール・デュックを加えた三人が認めている『捕虜』の構成について見ておこう。

ジャンルは韻文五幕喜劇、1638年、オテル・ド・ブルゴーニュ座が上演、1640年に出版された。主な出典はプラウトゥスの『捕虜』で、30年または31年上演と推定される『メナエクス兄弟』、36年または37年上演と推定される『ふたりのソジー』に続くラテン喜劇の翻案。場所は前二世紀に栄えたギリシア同盟都市アイトリアだが、最寄りに港が設定されている。時間は主人公の父親の誕生日の一日限り。登場人物の関係の複雑さに比して、あらすじは単純である。一家の父、エジェが敵

国に捕虜として拘束されている長子を取り戻そうと、買い取った奴隷と交換を企てるが、この奴隷こそが昔失ったもう一人の息子であった。折から、忠実な奴隷、実は弟と行動を別にしていた兄も無事に帰還し、兄弟、親子の対面を果たす。親元にいた妹は、弟と入れ替わって、奴隷として偽名を名乗っていた異国の貴族と結ばれる。

物語は父親の奴隷と息子の交換を主軸に、妹と奴隷、実は異国の貴族との身分ちがいの恋、妹の親友の、これまた身分ちがいと思ひ込んだ恋、奴隷同士の恋愛、食客と主人の駆け引きなどをからめて、一見、複雑に入り組んだ進行をする。プラウトゥスだけでなく、テレンティウスほかラテン喜劇のほとんどが得意とした、取り違え、再認、誤解、痴話喧嘩、逸脱した愛情、極端な欲望の爆発、狂気に似た饒舌、屁理屈を満載して、悲しくもおかしい人間の性分を描く。脚本を読んだだけでは関係を掴むのが困難だが、現実舞台上で演じる際には、意外に簡単に把握できる種類の劇であろう。人物が具体的に顔や身体をもっており、動いたり、話したりするのがいかに必要なことかが実感できる作品だ。人物の関係や進行の複雑さを乗り越えるに足る、単純明快なキャラクター設定ということになるだろうか。どこか家族への愛情を示しつつ、金満家の父はさらに金を欲しがり、食客は常に宴会のおこぼれを渴望し、娘の女友だちは恋に盲目になり、奴隷の男女は彼らなりの知恵と真心を保ち、貴族の青年は世間知らずと理知の入り交じった大胆な行動に出る。奴隷に身を糞して処世術に長けながら、知らずに兄を待っていた弟と、表面は主人として責任を果たすべく、弟を案じて帰還する兄がいる。シャプランが悲劇について言った次の言葉を、この喜劇の観客はあたまから否定したりはしないはずだ。

ところで、一つの行為を真実らしくするためには、多くのことが要求され、また、時、場所、身分、年齢、性格などについて節度を守ることが必要だが、中でも、作中の登場人物がそれぞれに与えられた性格に従って行動することが肝心である。例えば、悪人は決して善行をしてはならない<sup>(6)</sup>。一方でドービニャックは食客の行動を責めて、

それでプラウトゥスの『捕虜』がフランス語の劇に移されたとき、登場人物の食客は食べることしか話さず、かつてはローマの元老議員を楽しませたであろうが、われわれの舞台では許し難い大食漢としか映らない。このような人物はもういないし、いまや大食よりもむしろ鯨飲が食卓の放縦である。下品な歌と上品な作法が入り混じるとしてではあるが<sup>(7)</sup>

と言う。ギリシア、ラテン喜劇の習俗が当代の観客には受け入れられない証拠にあげられ、糾弾されるとは、食客エガジール某には身に覚えのない罪、濡れ衣である。彼はその名の示すとおり、喜劇の架空の人物にふさわしい、与えられた身分、性格を忠実に演じただけなのだ。このような人物がもういないのと同様、ウェルギリウスの英雄も存在しようがない<sup>(8)</sup>。シャプランは観客の同調の無定見を批判し、

彼女の情念が適切だからではなく、それが品位を欠くものであるにもかかわらず見事に表現されているからである、と答える。シメヌの強い心の動きが生き生きと、しかも自然に表現されたために称賛を勝ち得たのである。(中略)この部分が規則を忘れさせるほどの光彩と魅力に富んでいるのである<sup>(9)</sup>



と述べて、逸脱がときとして「自然」を表現することを認めた。招かれざる客の切実な願いはドービニャックには通じなくとも、シャプランにはどうであったか。振れた関係を単純に見せるために是非とも必要と思われた性格への従順さを、喜劇は悲劇よりいっそう許してくれたのではないか。問題はさらにひとつ、筋の纏れと収拾であった。

戯曲の筋の纏れは、描かれる行為の流れを中断する思いがけない事件であり、解決は筋の成就を容易にするもうひとつの予期せぬ事件である<sup>(10)</sup>

ふたつのありきたりな出来事が、ひとつの異常な驚くべき事を生み出す<sup>(11)</sup>

という点で、『捕虜』は成功しているか。第1幕、父親は息子と交換するために、新しい奴隷を買い入れ、到着を待っている。娘は女友だちが塞ぎ込んでいる理由が、奴隷への恋のためと知る。行方知らずの兄と女友だちは親同士の決めた許婚で、父親は持参金を当てにしているから、そんな恋は邪魔である。第2幕では「新しい奴隷たち」が謀って互いに入れ替わり、別々の家を買われて行くことになる。買われて行った片方の家が、実は奴隷の生家であり、主人は顔を忘れた父親だ。もう一人の奴隷の遺産相続を目当てに、父親は片割れの鎖を解いてやる。第3幕に、別名を名乗っていたこの家の奴隷の「身元」を知る奴隷が現れ、片割れとの入れ替わりが露見する。行方知れずの兄と女友だちの婚約は無効だと主張する娘、しつこい食客などすべてに怒った父親の爆発。第4幕は、父親が、神様に犠牲を捧げれば息子の帰還は叶うという、食客の助言を容れて、誕生祝いの宴を開くと言い出す。第5幕、ふたたび、事情を知るさらに昔の奴隷が登場する。全員集合の席で、買い入れた奴隷こそが弟、弟が元の主人と思っていた人物こそが兄と証明され、弟と女友だち、娘と元貴族の婚礼を宣言して、閉幕となる。父親の息子探し、女友だちの恋愛の両方を中断するのが、ほかならぬ父親の金銭欲である。息子探しも許婚の持参金目当てにすぎないなら、なおのこと、ありきたりのふたりの行動がぶつかりあって、おかしい事件になる。いや、第4幕と第5幕の過去を知る新旧の奴隷の登場はかなり強引な手口だ。父親の感情の急激な爆発、沈静化といった性格上の個性、特質なしにはどうも承服できない。必ずしもシャプラン流の成功はおさめていないだろう。しかし、これを留保しても、『捕虜』は出典、時間、場所、人物においては喜劇の中で良い評価が得られると思う。自由奔放な悲喜劇作家ロトルーとして精一杯、古典古代に倣ったケースと考えられる。父親はもはや、オランダからイギリスへ、汗だくになって走ることはない。

*coetus dulces, valet!* 楽しき会合よ、さらば

それでは、喜劇で合格点のとれた規則は、そのまま本筋である悲劇に適応したのだろうか。前後に『捕虜』を挟んだ『アンティゴヌ』と『イフィジェニー』に答えがありそうだ。前者『アンティゴヌ』は『捕虜』の直前、または同時期という点では一致した作品で、後に上演されたのではない。まず幕開けから時間と場所を確認してみよう。

第1幕：夜明け、テーバイの王宮、同じころ、城外、ポリニースの陣営

第2幕：朝から昼、テーバイの城壁を挟んだ内外

第3幕：昼、王宮、夕刻から夜、城外広場

第4幕：夜、王宮

第5幕：夜明け前、王宮

時間はアンティゴヌの恋人、エモンの弟のメネセが自殺した直後の夜明けから翌日の夜明け前までの二十四時間以内、場所はテーバイ王宮を中心に城壁内外であるから、名目上は条件を満たすが、内容から言って、許容範囲を超えていないかどうかは微妙である。いま改めて物語の展開を追ってみると、非常に「忙しい悲劇」の印象は拭えない。今度は各幕毎の見せ場となる出来事をたどってみよう。

第1幕：ジョカストの悪夢のモノローグ、メネセ自殺のレシ、アンティゴヌの悲嘆、ポリニースとアルジーの別れ

第2幕：城壁を挟んだ兄弟の対決、母親の嘆き

第3幕：自殺した母を悼むアンティゴヌ、兄弟相打ちを知らせる恋人エモンとの愁嘆場、妹イスメヌが埋葬禁止の知らせをもって登場、兄の死体を探しに行き、その妻アルジーに初めて対面する

第4幕：埋葬禁止をめぐる対立、アンティゴヌ、アルジーの逮捕、裁き

第5幕：エモンの葛藤、予言者の登場、公示の撤回、アンティゴヌ、エモン自殺

『ル・シッド』の盛りだくさんを咎め立てする目には、何をか言わんやと思える、無駄な場面が多い。レシやモノローグ、ディアローグで少し触れれば十分な状況が、わざわざ時間を割いて、登場人物によって具体的に演じられる。たとえば、アンティゴヌの兄、ポリニースと妻、アルジーの物語はアンティゴヌとエモンの悲恋には余分な話と見える。ポリニースが愛妻と別れる場面は本筋に劣らない、悲劇と呼ぶに値する美しさを備えているからだ。

さようなら、わたしの心がやさしく愛し、天に類い希な徳を与えられた方よ、永遠の別れがわたしたちをわかたせよう。あなたはご自分の苦しみを断つ気概を見せて、わたしに涙を流させるような恥をかかせてはいけないよ<sup>(1)</sup>

古典古代の出典では、アルジー＝アルゲイアに与えられた役割はごく小さく、名前だけの存在ならまだしも、名前の知れない場合もある。しかし、これほどに夫に愛されたフランスのアルジー姫は、恋する人の遺骸を求め、暗闇に身を沈めて、短すぎた別れの場で涙とため息が失わせた言葉を継ぐ。

愛しい方、なきがらに寄り添いさまよう霊がまだそこにいるなら、この務めを果たせるよう、わたしを導いてください。ポリニースがポリニースを見いだせるように。あなたに会いたい、それだけでこの不吉な場所に参りました、もう一度、お姿を見せて<sup>(2)</sup>

また、エモンの弟、メネセの死は専制君主であるエモンの父、クレオンに無用な論拠を与えてしま

う。しかもその死は敵対するアンティゴヌ自身の口で語られる。ましてポリニース、エテオクル兄弟の相克は完全に別の悲劇の主題となる。母ジョカストの嘆きはなみはずれて激しく、見かけの狂乱に反して、極めて論理的で説得力に富み、同時に、夫なき後の暫定的な統治者の威厳を示す。

無残な者たち、わたしの胸を突きなさい、おまえたちの盲いた怒りはわたしに、この、父親に兄弟を与えてしまったわたしにむけるがいい。できぬと言うなら、罪深い腹からおまえたちが継いだ血を流そうなどと思わぬことだ<sup>(3)</sup>

ではさらば、もう息子とは呼ばぬ。呪われた忌まわしい者ら、殺戮と禁忌の憎むべき証しよ、ひとりでは死なさぬ、わたしも後を追ってやろう、死んでのちもおまえたちを責めるためにな<sup>(4)</sup>

シャプランは、『ル・シッド』を見て、「時の統一と同じく場所の統一も守るべきだった<sup>(5)</sup>」と結論するが、「自由に事件の時期を近づける<sup>(6)</sup>」ことが可能であっても、やはり、上演時間に比して、この一日はあまりに長く、場所はめまぐるしく変わったと言わざるをえない。作者は、「同じ人物の心に二十四時間以内にまったく相反するふたつの考えをもたせた<sup>(7)</sup>」わけではない。アンティゴヌは終始一貫、エモンを恋していた。アンティゴヌの恋愛至上主義に立って見れば、すべては理不尽な運命の具体的例示として、観客を説得するために必要な場面であった。その心情に同調した観客は少なくなかったろう<sup>(8)</sup>。だから単純に、時の広がりではなく、むしろ「多すぎる素材<sup>(9)</sup>」が問題ということになる。統一したテーマを補強する具体的例示のつもりが、実際に上演されると、例の位置に止まらず、それぞれが独立した物語を主張して、全体が散漫になってしまうことはありうる。各人物の見せ場が成功すればするだけ、絶望と悲嘆は次から次へ将棋倒しに押し寄せ、ゆっくり味わう余裕はない。この事件の作り方は作者が長年得意とした悲喜劇に似ている。出典は古典古代のよく知られた物語で、結末は予想がつく。筋の展開は主人公アンティゴヌの死に至る経緯をたどれば足りる。第4幕の後半、逮捕、裁きの場面すら必要なく、第5幕だけで『アンティゴヌ』と題した悲劇が成立したはずなのだ。恋人の死体を前に、エモンはひとり、決意を述べる。

では行こう、ぼくの愛よ、その愛がぼくを招いている、身にあまる名誉に報いよう、この美しいからだに魂と声を返してくれるなら、何度でも死ぬつもりだ<sup>(10)</sup>

死者の国で婚礼をあげよう<sup>(11)</sup>

規則に忠実に、熟練した劇作家なら、二つどころか同じ素材でやすやすと三つ以上の作品を書いたにちがいない。エテオクルとポリニース、ポリニースとアルジー、アンティゴヌとエモンの三組が破滅を前にして物語を始めればよかった。脇筋の見事さが、かえって含まれる筋を複数に見せ、喜劇や悲喜劇には効果的なのに、悲劇には不釣り合いな「忙しさ」を演出した。はたしてこれは、緩やかながら規則を取り入れていた喜劇と同時期に書かれたのだろうか。いづれにせよ一年か半年か、

わずかな差だが、モレル、ヴィオレール・デュックの推定に簡単にうなずけない第一の理由はこれである。確かに、『アンティゴヌ』は、出典、場所、時間、登場人物は古典古代に設定し、悲劇を名乗った。しかし、内容の展開の上では、結末が幸せな悲劇に正対する、結末が不幸な正統的悲劇と評するのは難しい。むしろ、作者が晩年に作った喜劇的場面の少ない、結末が不幸な悲喜劇に近い。

もうひとつ、シャプランの裁定後に上演されたと思えない訳がある。裁定の冒頭に掲げられた次の文は、心当たりのある作者たちにはなにがしかの疚しさを感じさせる。

あまりに享楽を愛すると思われる人たちは快樂が劇詩の本来の目的だと主張し<sup>(12)</sup>

自由放縦な無神論者や自堕落な人間、姦通者や近親相姦者をよろこばせ<sup>(13)</sup>

もちろん、『アンティゴヌ』を名指ししたと思うのはうがちすぎだろう。しかし、よりによって、わざわざこれに抵触しそうな主題を選んで、「悪しき手本」すなわち「公の災厄<sup>(14)</sup>」の原因を作る意味はない。主人公の恋愛至上主義、数々の別れの場面を彩る涙は感傷的な快樂を生む。『捕虜』が偶然の幸福な出会いに終始するのと対照的に、この悲劇は登場人物の殆どが死に別れ、死の嘆きは場面の成功と表裏一体に、賛美と映るおそれがある。死と愛はアンティゴヌを通して、同等の価値を得てしまう。女性の、火花のように激しい情念をともなって現れる魅力が「見る者の精神の自由を奪い<sup>(15)</sup>」かねない。すでに人気の定着していた作者が火中に栗を拾う必要はあったか、疑わしい。

『イフィジェニー』の事情は多少異なる。奇妙なことに、ヴィオレール・デュック全集版、第四巻のタイトルページには、Iphigénie en Aulide. tragi-comédie. 1640、「悲喜劇」という表示がある。これは、普通に考えて、校訂者の誤りまたは誤植だと思う。校訂者はこの点について覚書で何も触れていない。誤植の可能性はどうか。タイトルページを確かめずに全集を組むことがありうるか、実は最後の目次でも悲喜劇としてある。最低二度はこの文字を確かめたはずだ。取材した元の作品がギリシア悲劇なのだ。当然、パロディーでない限り、翻案も悲劇であろう。なぜ「見過ごした」のかはわからない。採用した当時の版が悲喜劇となっていたのを、そのまま容れただけであれば、それはそれで問題だ。作者、出版者、校訂者、新旧の印刷業者の誰かが、これを悲喜劇だと思った、あるいは頓着しなかった、という問題。しかし、気にかかる文章が出典となったエウリピデスの翻訳にある。訳者の呉茂一は作品のあらすじを述べたあとで、

この劇は詩人の末年の作と覚しく、死後に『バックスの信女』『アルクメネ』と共に、甥の同名詩人エウリピデスによって上演され、優勝を与えられたと伝わる。あるいはなお未完成だったのを、彼によって仕上げられたともいう。ヒロインの性格なり心境なりが前と後で変転するのは、いろんな批判と支持とを古くから与えられている<sup>(16)</sup>

と続ける。その変転の場面を確かめてみよう。父に、国のために犠牲になってくれ、と告げられた直後のイピゲネイアはいたいけな少女である。

まだ年はもゆかぬわたしをお殺しにならないで、この世に未練が残ります。あの世へは行きたくありませぬ 1230-1240行

ところが婚約者のアキレウスに対面して、母親クリュタイメストラと彼のやりとりを聞いた後で、態度が急変する。

結局のところ、わたしは死んだがよいと存じますの。卑しい心は捨て去って、いざぎよく死んで行くことです 1374行

アキレウスに敵対者を作りたくない、母に父を恨ませたくない、なにより国のために尽くしたいと言う。惨い仕打ちと恨み言をつらねた先程までの少女はいない。この急変を目の当たりにして、脈略のない不自然と批判するか、決断の瞬間を捕らえて見事だと喝采を送るかは人によるだろう。では出典を求めた作品は同じ局面をどう迎えたか。第4幕第3場、犠牲の意味を知ったイフィジェニーは<sup>(17)</sup>、

エレヌのことなどわたしに何のかかわりがありましょう

正面を切って父を詰り、最後は決然と、

この無実の胸より流れる出る血はあなたの意に反して注ぐ源の存在を知らしめるでしょうに

と言いつつ。忠実になぞったとするには、ふたりの性格は似ていない。ならべて見れば、哀れみを乞うイピゲネイアに対して、論理をつくして怒りをぶつけるイフィジェニーはあまりに対照的と映る。だから次の場面で、悲しみではなく、怒りから覚めたイフィジェニーの決断はアシールを凌駕する英雄的行為へと昇華する。

わたしはそれに値する良い心と強い精神をもっているの  
死への道を後ずさりするわけにはいかない  
栄光とともに死ぬ名誉をわたしから奪ってはなりません  
そしてこの幸いな記憶をギリシア人らに残してやりましょう

高貴で理知的な性格は第3幕と第4幕で変化していない。ただ感情が凧いだけ、むしろ理性的判断力が復活しただけである。

憎しみも妬みもなくわたしは人の幸福を受け入れ、  
生より美しい一つの死を、死んでみせよう

愚かな女、エレヌの犠牲になって死ぬのではない。ギリシアの平和のために死ぬのだと、自分の

生の意味を転換させた手法は、きわめて個人的な事情のために死んだアンティゴヌの自己正当化ともちがう。前作のメネセの自己犠牲を彷彿とさせる。心境の急変を責められた女主人公として思い浮かぶ名前は、1637年から38年にかけての観客、読者であれば、まず最初に「シメーヌ」と言うであろう。シャプランが規則を忘れさせるほどの光彩と魅力を認めたのも、この変化だ。だが、1639年の観客は、イフィジェニーの君子に似つかわしい豹変、悲劇の主人公らしい変化に動かされはしなかった。そういう意味では不幸なこの悲劇の構成を改めて追ってみよう。

第1幕：真夜中、アウリスの浜辺、長い凧に苦しむギリシア軍の将、アガメムノンは予言者に従って、娘を犠牲にすべきかまだ悩んでいる。すでにアシールとの婚礼を口実に呼び出している、それを取り消す手紙を出そうか、葛藤の末、二通目を託すと、夜は明ける

第2幕：同じ日、メネラスが兄の手紙を止め、兄弟が再び決戦の是非を論じるうちに、今夜の娘と妻の到着を知らされる

第3幕：夜、イフィジェニーとの対面、妻を返そうとするが聞き入れられず、かえって婚約者のアシールと接近させてしまい、呼び出しの真の事情が露見する

第4幕：アガメムノン、クリテムネストル、イフィジェニー、アシールの激論、イフィジェニーの決心が堅く告げられる

第5幕：デアーンヌ女神の祠の森、夜明け前、メネラスの翻意、アシールの防御はイフィジェニー自身によって退けられ、予言者が犠牲を執り行おうとした瞬間、雷が鳴り響き、彼女の姿は消える。光が射し、雲間に現れた女神がイフィジェニーをタウリスの岸辺に送り届け、祭司として遇すると教える

場所はアウリスの浜辺と最寄りの女神の祠、時間は真夜中から翌日の夜が明ける前で、二十四時間をやや超えるかもしれない。物語の筋はアガメムノンとイフィジェニー父娘の葛藤と決断のひとつきり、余分な挿話はない。イフィジェニーとアシールの、始まったばかりの恋は長く続けられず、メネラスとエレヌ、パリスの経緯は語られるのみである。救いの女神の登場は唐突と見えるが、犠牲の残酷さを舞台に乗せるのを避けるためには良い解決策だ。最後まで死者は出ない。死者の有無で判断した場合には、終わりの不吉な、または不幸な悲劇に対して、幸せな結末の悲劇に分類される。結末に拘泥せず、展開の哀切をもって悲劇とするなら、悲劇以外の何物でもない、規則に従った作品である。主要登場人物の性格は終始一貫しており、第5幕で翻意するメネラスの心境も脈略を通すことができる。『アンティゴヌ』の忙しさを経験した観客には、物足りない、単調さが感じられるだろう。最初に述べた、悲喜劇という誤ったジャンル表示が当時のままであったなら、なおさら、波瀾に富んだ物語への期待はまったく裏切られた。これのどこが悲喜劇なのだ。主人公が死んでしまうという理由で悲喜劇に悲劇を名乗らせ、女神が救済に現れて、犠牲が果たされないから悲劇を悲喜劇と呼ぶのか。悲喜劇最良の観客の心情はこんなものだろう。しかし、いまやこの作品を悲喜劇と見做す者はいない。『イフィジェニー』は悲劇の名に相応しい内容を示し、悲喜劇の大団円につきものの華々しい婚礼の代わりに、戦勝の誓いによって幕を閉じる。

おわりに

生きてさえいればそれが必ずしも幸せではない、救済が名目にすぎないのは誰でも知っている。早すぎる晩年、作者は結末に死をもって報いる悲劇を書く一方で、スペイン風の悲喜劇で主人公を死なせ、追放し、不本意な結婚に同意させた。喜劇『妹』では、あわや近親相姦の危機に遭遇させる。世俗的な成功と理論の折り合いをつけるのは難しいものだ。だが理論のいくらかは世俗的な成功に裏打ちされた作品の研究を通して得られる。シャプランは裁定の終わりで、「欠陥もまた有益だったと言えよう。作者はたくまずして、好まれなかった箇所を得をしたことになる、」と述べて、『ル・シッド』への判決を言い渡す。これに倣って、『イフィジェニー』を評価すれば、主題は良く、解決は女神への犠牲の設定を斟酌して、規則に適っている。無用な挿話はない。多くの箇所で礼節は重んじられている。舞台としての構成は完璧である。低級な詩句や不純な言い回しは避けられた。しかし、こういう美点にもかかわらず、前作を超える激しい情念に欠け、劇的变化の乏しい、おとなしい作品である。つまり、あまりロトルーらしくないのだ。ダイエルコーフ・オルスポエル、シェレール、ヴィオレ・ル・デュックは悲喜劇『ベリゼール』まで三年間を置いた。規則を採用することはできる。38年の『捕虜』で証明済みだ。だがそうすれば自分ではなくなってしまう。美貌の『イフィジェニー』を不憫な妹の地位に甘んじさせてよいものか。

生より美しいひとつの死を、死んでみせよう

とは、女神の加護を与えられた特別な者にだけ許された台詞である。神ならぬ身の観客に支えられた作者が、やがて悲喜劇の波乱へ舞い戻り、生きることを選ぶのは自然だ。最後の作品は象徴的な、不本意な婚礼に行き着く悲喜劇『ドン・ロープ』であった。

テキスト

*Oeuvres de Jean Rotrou. notice par Viollet-le-duc. III. Antigone. les Captifs ou les Esclaves. Iphigénie en Aulide. 1967. Slatkine Reprints. Genève.*

注

Dissimiles

- (1) 伊藤洋、橋本能編、コルネイユ年譜、『コルネイユ名作集』、590頁、白水社、1975年
- (2) 同上、592頁
- (3) 皆吉郷平、橋本能、論争概観、同上、488頁
- (4) 鈴木美穂、『アンティゴヌ』梗概、エイコス VI. 80-81頁、17世紀仏演劇研究会、1990年
- (5) 拙論、ロトルーのプラウトゥス三部作について、エイコス XI. 1997年  
同上、『捕虜』梗概、エイコス IX. 1995年  
同上、アンティゴヌ最後の事件、エイコス XIII. 2000年

同上、同（続）、中大仏文研究第32号、中央大学仏文研究会、2000年

- (6) シャプラン起草、岩瀬孝、皆吉郷平訳、『名作集』、513頁
- (7) オービニャック師著、戸張智雄訳、『演劇作法』、第4部第7章、「哀傷的な台詞あるいは情熱と心の感動について」、265頁、中央大学出版部、1997年
- (8) 拙論、スカリジェとドービニャック、中大仏文研究第31号、1999年
- (9) シャプラン、520頁
- (10) シャプラン、511頁
- (11) シャプラン、513頁

#### Valete

- (1) Rotrou. I-VI. pp. 17-20
- (2) *ibid.* III-VI. p. 48
- (3) *ibid.* II-IV. p. 26
- (4) *ibid.* p. 33
- (5) シャプラン、532頁
- (6) 同上、517頁
- (7) 同上、516頁
- (8) 鈴木美穂、同、梗概
- (9) シャプラン、517頁
- (10) Rotrou. V-VIII. p. 85
- (11) *ibid.* V-IX. p. 87
- (12) シャプラン、509頁
- (13) 同上、510頁
- (14) 同上
- (15) シャプラン、533頁
- (16) エウリピデス著、呉茂一訳、『アウリスのイピゲネイア』、『ギリシア悲劇 IV』、エウリピデス（下）、ちくま文庫、526頁、582頁、592頁、筑摩書房、1986年
- (17) Rotrou. IV-III. p. 309. IV-V. p. 316



## *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びと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、一歩退いた立場から、この「聖ジュネ伝説」を原型の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、ロペの *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、ロペ・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、ディオクレシアー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ー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、ディオクレシアー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ー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恋心を抱いているが、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)

皇帝自身の榮譽の表象に 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 はロペ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ズ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ペの「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、ロペ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、ロペ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ざした作品であり、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、ロペ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、ロペ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ペ・デ・ベガ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つては、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。ロペ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、ひいては現実にロペ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。ロペの表現する世界劇場のテーマは作品の最後になって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。

(...)  
recibióme 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、ロペでも、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『ポリュークト』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げ落ちていた。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、作品論的な観点を持ちこんでいるが、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.

ロペの作品においては、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 Suggetto 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ことだ。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、ロペに関しては、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ることは可能か？」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ンは *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ン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 がデ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.

# La question de l'épique dans la querelle des Anciens et des Modernes : le cas de la polémique de Boileau et de Desmarets

Yoshiharu SHIRAISHI

On connaît bien la polémique entre Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin au sujet du merveilleux chrétien dans l'épopée : notamment en 1674, les lectures et la publication de l'*Art poétique* poussent Desmarets qui vient de rééditer son premier poème épique *Clovis* avec un nouveau texte théorique intitulé « Discours pour prouver que les sujets Chrestiens sont les seuls propres à la poësie Heroïque », à faire paraître *La Deffense du Poëme Heroïque*, dans laquelle il va jusqu'à dire que Boileau « a entrepris tout cét Art Poëtique » uniquement pour « ruiner » les tentatives épiques des poètes modernes :

Nous voicy enfin arrivez au Poëme Epique ou Heroïque, pour lequel seul il a entrepris tout cét Art Poëtique, par sa seule jalousie contre ceux qui en ont fait, & qu'il poursuit à outrance; parce que n'ayant ni genie ni force pour faire un Poëme, il voudroit ruiner cette haute Poësie.<sup>(1)</sup>

Jugement sans doute préconçu, mais compréhensible de la part de Desmarets, dont la dévotion est depuis longtemps très spectaculaire, ceci d'autant plus que le développement sur le genre épique dans l'*Art poétique* aboutit finalement, comme le souligne par exemple Bernard Tocanne, à « un véritable hédonisme esthétique »<sup>(2)</sup>.

Notre objectif au travers de cet article n'est pas de réexaminer les analyses relatives aux traits esthétiques de Boileau, ni de discuter les aspects religieux et politiques que l'on a constatés dans les argumentations de son rude adversaire. En nous appuyant sur un certain nombre de travaux consacrés à cette polémique, nous voudrions tout simplement essayer de montrer qu'il serait possible de la considérer comme un conflit concernant la relation de représentation, au sein duquel se distingue, nous semble-t-il, une des traces de l'émergence de l'autonomie littéraire dans son sens moderne.

\*

Commençons d'abord par nous rappeler les vers fameux sur la poésie épique dans le chant III de l'*Art poétique*. Après l'avoir brièvement définie du point de vue de la forme (la « longue action »), Boileau y évoque d'emblée sa substance que sont la « Fable » et la « fiction » ( III,

vv.162-3<sup>(3)</sup>). Mais qu'est-ce que la « Fable » et la « fiction » ? Il entend par là d'une façon exclusive l'allégorie comme « personnification »<sup>(4)</sup>:

Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage.

Chaque Vertu devient une Divinité. ( III, vv.164-5 )

Puis il énumère les exemples tels que Minerve, Venus, Echo et autres, tirés d'un de ses répertoires, ouvrage de la mythologie gréco-latine.

C'est en priorité sur ce répertoire que Desmarets attaque son adversaire. Il condamne l'utilisation de la mythologie gréco-latine dans un poème épique au profit du merveilleux chrétien. Selon lui, les « fictions » anciennes et païennes, bien qu'admissibles dans le cadre des poèmes frivoles, ne sont pas convenables au genre poétique le plus sérieux comme la « Poésie Heroïque », parce qu' « il n'y a point de Poésie Heroïque, dit-il dans *La Deffense du Poème Heroïque*, si les fictions n'en sont fondées sur le vray-semblable, qui a son fond unique sur la vérité des choses surnaturelles que nous croyons »<sup>(5)</sup>.

Or comme le dit James Dryhurst, cet argument dont l'implication est simultanément d'ordre politique et religieux, si l'on remonte leur source théorique, apparaît sans doute comme sous-tendus par le schéma évhémériste : Desmarets dans son roman *La Vérité des Fables* (1648), opère la démythification des anciennes divinités païennes, en disant qu'elles ne sont qu'un amas de « Fables ridicules » ou de « Métamorphoses incroyables » qui constituent un obstacle sur la voie de la « vérité »<sup>(6)</sup>. C'est pourquoi, afin d'effacer cette opacité-obstacle, il réclame de fonder la fiction sur la vérité dans un poème épique. En d'autres termes, ce qui fait la supériorité du merveilleux chrétien sur l'allégorie païenne, c'est la relation immédiate entre la vérité et sa représentation.

En effet, on trouve dans le *Clovis* un des merveilleux chrétiens les plus significatifs à titre d'exemple de la réalisation de cette relation : au livre IV, la Vierge amène Clotilde au « Temple de la Vérité » :

Là tout est transparent. La claire Vérité

N'a nulle ombre en son temple, et nulle obscurité.<sup>(7)</sup>

Cette transparence divine, en tant que proximité maximale entre la vérité et sa représentation, permet à Clotilde qui s'y absorbe dans la méditation, non seulement de saisir la réalité de ce que ressent son époux, mais également d'assister aux apparitions de Jésus et des Démons, ainsi que des événements religieux et royaux jusqu'à l'époque de Louis XIII, c'est-à-dire jusqu'à celle des lecteurs. L'état utopique de l'*energia* ou de l'*enargia* déborde ainsi le cadre propre au texte, les lecteurs se glissant enfin vers l'horizon attendu ou visé par Desmarets dans la modalité de persuasion qu'on pourrait sans doute appeler ekphrasis.

Cependant à la différence des cas classiques de l'ekphrasis tels que la description des peintures dans le temple de Junon (Livre I de l'*Enéide*), où la visibilité de l'histoire de la bataille de Troie consiste somme toute dans l'effet des « vaines peintures (*pictura inani*) »<sup>(8)</sup>, il va sans dire que le merveilleux dans le « Temple de la Vérité » n'est pas considéré comme une simple représentation picturale, puisqu'il s'inscrit dans le champs religieux donné comme une réalité. De fait, pour affirmer sa prise de position à l'égard du genre épique, Desmarests vers la fin du « Discours pour prouver que les sujets Chrestiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque », qui figure comme préface dans *Clovis* de l'édition de 1673, s'en vient à se réclamer de la notion de parabole biblique, où par l'opération du « Saint Esprit »,

[...] le Verbe Eternel, dit-il, s'estant incarné pour nous enseigner ses plus hautes véritez, les a couvertes & insinuées sous ses divines paraboles. La fiction ne repugne point à la vérité mais lui est une compagne tres-agréable, & comme son introductrice pour la faire bien recevoir ; & jamais il n'a esté dit qu'un excellent tableau representant un miracle de l'ancien ou du nouveau Testament, fust une chose contraire à la vérité.<sup>(9)</sup>

Desmarests semble pousser à l'extrême son argumentation évhémériste : à l'ancienne mythologie réduites aux faits historiques, fait suite le merveilleux chrétien, voire le poème épique qui l'intègre, liées strictement à la vérité sur le modèle de la parabole comme incarnation du « Verbe Eternel ». En ce sens, le merveilleux du *Clovis* dont nous avons parlé, constitue ainsi « un excellent tableau », réel et révélateur à la fois, qui est de nature à indiquer une réalité à la lumière de la vérité. Autrement dit, dans la mesure où Desmarests a recours à la notion d'incarnation pour justifier sa prise de position, il sous-tend l'assimilation de la poésie épique à la parole de Dieu même. Mais qui opère ce mystère dans un poème?

Quoi qu'il en soit, il a déjà évoqué le « Verbe Incarné » dans la *Préface de la Marie-Madeleine* (1669), afin d'exprimer son opinion sur le genre épique, où « le Poète n'a qu'à bien représenter selon la vérité » les merveilleux chrétiens<sup>(10)</sup>; puis l'année suivante, dans « L'Excellence et les Plaintes de la Poésie Heroïque », préface de la première édition de son *Esther*, il a exalté dans la même optique « le bel Art des Vers » qui « embrasse tout sujet, invisible et visible »<sup>(11)</sup>. Le poète assume ainsi une fonction représentative qui consiste à rendre visible l'invisible en imitant l'opération divine. Il nous semble qu'il y a, au travers de ses arguments sur le merveilleux de l'épopée, ce rôle de peintre de l'invisible, qui se traduit soit par l'attitude évhémériste, soit par la rhétoricité de l'energeia ou de l'enargeia, ou bien encore par le recours à la notion d'incarnation. Or comme nous l'avons déjà vu, Boileau a axé avant tout sa notion d'épopée sur l'allégorie comme personnification de l'idée. S'il en est ainsi, malgré la différence de choix des répertoires, les deux adversaires ne s'accordent-ils pas sur le point que la représentation mimétique de l'idée s'impose dans le genre épique? Ou bien la poétique de Boileau consiste-t-elle en une autre relation



représentative, qui risque d'invalider, comme s'en est inquiété son adversaire, les tentatives épiques fondées en principe sur l'immédiate appartenance de la vérité et de sa représentation?

\*

Il ne serait pas difficile, comme le fait remarquer Bernard Beugnot, d'apercevoir dans les vers de l'*Art poétique* une « répugnance naturelle à l'esprit allégorique »<sup>(12)</sup>. En visant implicitement Desmarets, Boileau essaie de défendre en fait le statut de l'allégorie ancienne par rapport aux critiques des poètes modernes, qui « par tout des discours, comme une idolatrie, / Dans leur faux zele, iront chasser l'Allégorie » (III, vv.231-2). Mais sa démarche défensive ne revient pas à une simple fidélité au patrimoine de l'antiquité. Selon lui, l'allégorie ancienne n'est rien d'autre que l'« ornement », figure accidentelle que l'on ne peut pas prendre au sens propre. Chose curieuse, il donne en même temps à cette allégorie-ornement un rôle capital qui sert de fondement dans son argumentation sur le genre épique, parce qu'elle produit en elle-même une sorte d'effet poétique :

C'est-là ce qui surprend, frappe, saisit, attache :  
 Sans tous ces ornemens le vers tombe en langueur,  
 La Poésie est morte, ou rampe sans vigueur. (III, vv.188-190)

Une des fameuses contradictions boileuviennes? Tout en considérant l'allégorie comme incarnation d'une idée, il parle des effets indépendants de celle-ci que cette allégorie représente. Est-ce là l'inconséquence de l'*Art poétique*, ouvrage du compilateur? Ou bien on pourrait aussi penser que son argument consiste, si l'on s'efforce de comprendre et non pas de juger, à montrer que l'allégorie ne perd pas son statut spécifique malgré la rupture du lien avec l'idée qu'elle devait représenter : l'effet de la présence de l'allégorie se suffirait à lui-même pour constituer un élément indispensable de la poésie épique.

Il va de soi que cet argument visant à établir la valeur poétique de l'allégorie ancienne s'inscrit dans la polémique avec Desmarets : l'argumentation de ce dernier qui a renforcé le lien de l'idée à l'allégorie, s'organisait toujours, au nom de la vérité religieuse, autour du point de vue de la morale. La rupture de ce lien permet à Boileau, d'autre part, d'échapper à la moralisation de la poésie épique et de faire ressortir un champ autonome dans lequel se réalisera l'effet poétique de l'allégorie. Il faudrait donc situer dans cette confrontation ce distique très connu :

De la foy d'un Chrestien les mysteres terribles  
 D'ornemens égayés ne sont point susceptibles. (III, vv.199-200)

Nous pourrions sans doute rejoindre François Trémolières dans l'opinion que cette « dissociation

du profane et du sacré » est à l'origine d'une des naissances de la littérature<sup>(13)</sup>. Mais avant de conclure si hâtivement, il conviendrait de rappeler ce que signifie l'effet poétique de l'allégorie comme ornement. C'est « ce qui surprend, frappe, saisit, attache ». Point besoin d'hésiter à le rapporter à la notion de sublime que Boileau développe dans sa traduction de Longin, *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours*, publiée avec l'*Art poétique*. Boileau définit dans la *Préface* de sa traduction le « Sublime » en le distinguant du « stile sublime » :

Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le stile sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte.<sup>(14)</sup>

Outre l'affinité de vocabulaire, il nous semble que cette distinction du « Sublime » et du « stile sublime » correspond à celle de l'allégorie-ornement et de l'allégorie liée à l'idée. Le style sublime et la soit-disant allégorie présuppose de par leur nature une série de dichotomies, idée/chose, contenu/expression, etc. Par contre, il faudrait noter que c'est la déchéance de ces dichotomies qui rend possibles le sublime et l'allégorie-ornement : la seule présence de cette dernière étant censée de produire l'effet poétique ; le sublime étant aussi un effet que l'on trouve « dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles »<sup>(15)</sup>, échappant malgré sa présence à l'articulation langagière. On pourrait citer ici la remarque de Nicolas Cronk sur ce point : « Le concept du sublime, dit-il, a l'avantage exceptionnel de transcender cette séparation de forme et de contenu ; il se manifeste précisément aux moments où cette distinction s'efface, lorsque les mots et les choses fusionnent »<sup>(16)</sup>.

Mais est-il possible de composer un poème épique reposant sur l'effet sublime qui apparaît seulement « lorsque les mots et les choses fusionnent » ? La réponse de Boileau semble négative. En particulier, cela sera évident si l'on prend en compte son « Poème Heroïque », le *Lutrin*, dont les quatre premiers chants sont aussi parus en 1674 avec l'*Art poétique* et le *Traité du sublime* dans les *Œuvres diverses*. C'est une parodie des épopées, dans laquelle, suivant ce qu'il dit lui-même sur ce genre, « Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage » : apparaissent successivement la Discorde, la Nuit, la Volupté et autres divinités, qui ne sont cependant pas celles de « chaque Vertu ». Parmi elles, contrastant avec le *Clovis* illuminé par la vérité, c'est la Nuit qui agite les personnages s'engageant dans l'intrigue autour du pupitre, paru comme monstre dans le rêve du Chantre, puis posé devant lui tel qu'il est. « La voilà donc », dit le Chantre, « cette hydre épouvantable, / Que m'a fait voir un songe, hélas! trop véritable »<sup>(17)</sup>. Alors que d'une manière générale cette sorte de récit serait inadmissible, il est néanmoins possible de produire, sous l'auspice de Lamoignon, le premier président au parlement, qui a fourni à Boileau les matières frivoles du poème, la scène supposée de la Sainte Chapelle, aboutissant vers la fin du chant IV à l'apparition du Démon. Peu importe en fait que ces apparitions ou ces images soient réelles ou non,

véritable ou non, car il s'agit là de l'effet pour susciter le rire, et non pas du sujet dont la futilité est réduite au maximum.

D'ailleurs on pourrait dire que ces apparitions ne sont même pas visibles du moins pour le poète, si nous nous reportons à un passage du chapitre XIII du *Traité du Sublime*, intitulé « Des Images ». Dans ce chapitre où il s'agit de *phantasia*, le traducteur de Longin les appelle certes « Peintures » ou « Fictions » qui produisent l'effet sublime : « par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'ame, traduit-il, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent »<sup>(18)</sup>. Mais en citant de suite les exemples empruntés aux poètes grecs, à propos des apparitions des « Furies » dans les vers d'Euripide (*Oreste et Iphigénie en Tauride* : « Où fuirai-je? Elle vient. Je la voi. Je suis mort », par exemple), il dit que « le poète en cet endroit ne voyait pas les Furies »<sup>(19)</sup>, alors que selon la note de Charles -H. Boudhors, le texte dit le contraire : « le poète ... voyait les Furies »<sup>(20)</sup>. Si nous laissons de côté l'approche philologique proprement dite, le moins que nous puissions dire de ce passage, c'est que, pour Boileau-traducteur, la présence sublime de la figure ancienne demeure invisible de la part du poète, même si elle est parfois susceptible de susciter des visions chez l'auditeur. Face à la question de l'apparition du merveilleux, Boileau prend, nous semble-t-il, une autre position, sous-tendue par une relation représentative, position polémique bien entendu à l'égard de Desmarets, dit Visionnaire.

\*

« De plus en plus érudite et de moins en moins vivante, de moins en moins sentie et de plus en plus raisonnée », dit Jean Seznec de l' « évolution fatale » de la mythologie ancienne au dix-septième siècle, concluant ainsi son étude, *La Survivance des Dieux antiques*, en partant de l'examen de l'*Histoire sacrée* d'Evhémère, parue au début du troisième siècle avant J.-C.<sup>(21)</sup>. En répétant les mêmes geste que les apologistes et les Pères s'armant d'évhémérisme au début de l'ère chrétienne, Desmarets a visé, comme nous l'avons vu, à débusquer les divinités païennes du genre épique. En tant que ces divinités sont « moins vivantes » et « moins senties », rationnelle, voire moderne est l'attitude de Desmarets fondé sur l'immédiate relation de l'idée ou de la vérité à sa représentation, relation qui lui permet de se débarrasser du dilemme théorique de merveilleux / vraisemblable, puisque la toute-puissance divine rend vraisemblable tous les merveilleux. Confronté à cette argumentation en faveur du merveilleux chrétien, le geste de Boileau était d'apparence complexe : en mettant entre parenthèse la relation de l'idée à l'allégorie, il fait valoir l'effet autonome de sa présence, effet sublime qui se produit hors du système représentative. Le poète se heurte ainsi à l'aporie autour de l'épique, mais il s'acquière en même temps une prise de conscience du pouvoir productif et autonome de l'allégorie ancienne. Nous pourrions dire que cette prise de conscience, bien que fragile, marque une émergence de l'autonomie littéraire au sens

moderne.

Jetons enfin un coup d'œil sur le côté politique dont s'accompagne inévitablement la question de l'épique. On trouve en effet une condamnation identique contre la mythologie ancienne dans le *Triomphe de Louis et son siècle* de Desmarests, publié également en 1674, qui suit une série d'ouvrages poétiques composés après la guerre de dévolution (1667) dans le but de célébrer les exploits de Louis XIV. Ces victoires du monarque, qui auraient dû lui apparaître comme réalisations épiques, l'incitent évidemment à engager dans les débats sur le merveilleux chrétien : il critique, par exemple dans la *Deffense du Poëme Heroïque*, l'argumentation sur l'allégorie ancienne dans l'*Art poétique*, en disant que « tout cela ne nous est point propre, parlant des grands faits d'un Roi fait Chrestien, que l'on présente à un Roy Tres-Chrestien, de qui l'on veut prendre occasion de parler »<sup>(22)</sup>. Ses attaques reviennent donc à plusieurs reprises sur l'Épître IV de Boileau, où celui-ci parle du passage du Rhin effectué par Louis XIV en s'appuyant sur la narration mythologique. Si la réflexion de Desmarests se fonde sur une volonté de l'unité entre la vérité et sa représentation, cette volonté se greffe nécessairement avec la réalité soumise également à la vérité qu'il prône.

D'autre part, dans cet épître, Boileau célèbre le passage du Rhin par le roi en insistant sur la ressemblance entre « la vérité pure » et « la fable » :

Muses, pour le tracer, cherchez tous vos crayons.  
Car, puisqu'en cet exploit tout paroist incroyable,  
Que la vérité pure y ressemble à la fable,  
De tous vos ornemens vous pouvez l'égayer.<sup>(23)</sup>

En renonçant à préciser cette ressemblance dont les implications semblent pourtant très significative, bornons-nous ici à constater l'affinité lexicale entre ces vers et les vers concernant le genre épique dans l'*Art poétique*, et le fait qu'il se heurte à la même aporie que celle rencontrée lors de la réalisation de la poésie épique, puisque la « fable » perd sans doute sa fonction représentative. Il prend en effet du recul par rapport à la réalité épique vers la fin de l'*Art poétique* :

Pour moy, qui jusqu'ici nourri dans la Satire,  
N'ose encor manier la trompette et la lyre :  
Vous me verrez pourtant, dans ce champ glorieux,  
Vous animer du moins de la voix et des yeux. ( IV, vv.223-6 )

Reculant ainsi devant les tentatives épiques, le poète acquiert la « voix » et les « yeux ». Or il y a déjà environs trente ans, Bernard Beugnot a parlé de la « distance critique » qui porte à la poétique de Boileau « une valeur absolu »<sup>(24)</sup>. Nous pourrions aussi penser que cette valeur absolue émerge au travers des polémiques sur la question de l'épique, polémiques dans lesquelles les valeurs politiques

et religieuses s'entrecroisent au crépuscule de l'âge de l'allégorie ancienne.

### Notes

- (1) Desmarets, *La Deffense du Poëme Heroïque ; avec quelques Remarques sur les Œuvres Satyriques du Sieur D\*\*\**, 1674, Slatkine Reprints, 1972, p.87.
- (2) Bernard Tocanne, « Boileau et l'épopée d'après l'Art poétique », *Critique et Création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> Siècle*, CNRS, 1977, p.207.
- (3) Nous utilisons l'édition établie et annotée par Françoise Escal ( *Œuvres complètes* de Boileau, Gallimard, 1966).
- (4) Cf. Philippe Sellier, « La fonction de la mythologie selon l'Art poétique de Boileau », *French Studies in Southern Africa*, n° 4, 1975, pp.2-19.
- (5) Desmarets, *op.cit.*, p.88.
- (6) Desmarets, *Préface de La Vérité des Fables, ou l'Histoire des Dieux de l'Antiquité*, 1648, sans pagination. Cf. James Dryhurst, « Évhémère ressuscité : La Vérité des Fables de Desmarets », *Cahiers de l'AIEF*, n° 25, 1973, pp.281-283. Sur la liaison entre la véracité évhémériste et la poésie épique, voir en particulier l'article de Gabriella Bosco, « Le vraisemblable épique : une fiction heuristique », *Littératures classiques*, n°11 (1989), pp.59-68.
- (7) Desmarets, *Clovis ou la France Chrestienne*, l'édition de 1673 (Nauwelaerts, 1972), p.152, vv.1463-4. Cf. Harmut Stenzel, « Épopée chrétienne et modernité : la cas de Desmarets », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 193, 1996, pp.753-765.
- (8) Virgile, *Enéide*, I, v.464 ( l'édition de Jacques Perret, Les Belles Lettres, 1977, p.23).
- (9) Desmarets, « Discours pour prouver que les sujets Chrestiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque », *Clovis, op.cit.*, p.743.
- (10) Desmarets, *Préface de Marie Madeleine ou le Triomphe de la Grace*, 1669, sans pagination.
- (11) Desmarets, « L'Excellence et les Plaintes de la Poésie Heroïque », *Esther. Poëme Heroïque*, 1670, p.4. Cf. H. Gaston Hall, « Demarets's "L'Art de la poésie" : Poetics or Politics ? », *Convergences. Rhetoric and Poetic in Seventeenth-Century France*, Ohio State University Press, 1989, pp.45-62.
- (12) Bernard Beugnot, « Pour une poétique de l'allégorie classique », *Critique et Création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> Siècle, op.cit.* p.409.
- (13) François Trésmolières, « Naissance de la littérature », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 2, 1995, pp.221-230.
- (14) Boileau, *Préface du Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours, Œuvres complètes, op.cit.*, p.338.
- (15) *Ibid.*
- (16) Nicolas Cronck, « La Querelle du Sublime : théories anciennes et modernes du discours poétique », *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, CMR 17, 1987, p.14.

- (17) Boileau, *Le Lutrin*, *Œuvres complètes, op.cit.*, IV, vv.65-6.
- (18) Boileau, *Traité du Sublime*, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.363.
- (19) *Ibid.*, p.364.
- (20) *Œuvres complètes de Boileau. Dissertation sur Joconde, Arrest Burlesque, Traité du Sublime*, texte établi et présenté par Charles - H. Boudhors, Les Belles Lettres, 1942, p.170, n. 118.
- (21) Jean Seznec, *La Survivance des Dieux antiques*, Champs / Flammarion (606), 1993 (1940 en anglais), p374 sq.
- (22) Desmarests, *op.cit.*, p.91.
- (23) Boileau, *Epistre IV*, *Œuvres complètes, op.cit.*, pp.113-4.
- (24) Bernard Beugnot, « Boileau et la distance critique », *Études françaises*, vol.V, n° 2, 1969, pp.195-206.  
Cf. Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard ( Folio / Essais, 296 ), 1996.

## 『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<sup>(1)</sup>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<sup>(2)</sup>、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<sup>(3)</sup>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』）<sup>(4)</sup>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<sup>(5)</sup>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」<sup>(6)</sup>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<sup>(7)</sup>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<sup>(8)</sup>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」<sup>(9)</sup>、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<sup>(10)</sup>。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<sup>(11)</sup>との婚約を祝して、ジュネの劇団が聖アドリアン<sup>(12)</sup>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]誰のひんしゅくも買わなかった」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』そのものの上演時における非適切性を示唆している<sup>(13)</sup>。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<sup>(14)</sup>。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」<sup>(15)</sup>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)<sup>(16)</sup>

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<sup>(17)</sup>。

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あと、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)<sup>(18)</sup>

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<sup>(19)</sup>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「俳優の役をやる時は、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」<sup>(20)</sup>と言っているように、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、そうす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<sup>(21)</sup>。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ず<sup>(22)</sup>、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粹に即興ではない。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〉の部分を繰り返す（*répéter*）、しかし「模倣することが大事だ、なりきってはならない」<sup>(23)</sup>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でない〈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、入念なく稽古〉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<sup>(24)</sup>。「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はいないからだ」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、リュシアーヌ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)<sup>(25)</sup>

この台詞は劇中劇上演の趣旨を逸脱し、粹となる劇の主筋に侵入している。フォレストイ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の再現なのか、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」<sup>(26)</sup>——を、デフォンテーヌは過去と現在を渾融することで、巧まら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、アリストテ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！」<sup>(27)</sup>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」<sup>(28)</sup>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じられる恩寵、これは洗礼の恩寵だ。<sup>(29)</sup>

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を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)<sup>(30)</sup>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は／おそらく最高の演技なのでしょうね」(ヴァレリー)<sup>(31)</sup>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)<sup>(32)</sup>

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」<sup>(33)</sup>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。洗礼の儀式的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」<sup>(34)</sup>と言うが、まだ〈芝居〉だと思っではいる。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<sup>(35)</sup>。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)<sup>(36)</sup>

『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」<sup>(37)</sup>。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<sup>(38)</sup>。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世紀的の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<sup>(39)</sup>。

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。そしてたいてい、〈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、パロディ的逸脱・過剰の身振りを今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」(セルジエスト)、「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も、全員罪を免れる<sup>(40)</sup>。シェレ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<sup>(41)</sup>。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」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)<sup>(42)</sup>

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)<sup>(43)</sup>

フォレスティエはここに、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」<sup>(44)</sup>。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。アリストイ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イ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」<sup>(45)</sup>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ないう人間の悲惨、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）を真実にするを。（V幕7場）<sup>(46)</sup>

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。フォレスティエはこれを、ロトルーの「観客への目くばせ」と的確に表

現している<sup>(47)</sup>。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いりうることである。

『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」<sup>(48)</sup>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）<sup>(49)</sup>

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、皇帝の苦悩をいつ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となし後退し孤立する、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）<sup>(50)</sup>



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)<sup>(51)</sup>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」<sup>(52)</sup>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」<sup>(53)</sup>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していく。

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、*Martyre 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 esclau;”
- (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’esblouir 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., pp36-37.
- (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,

Permits 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'environne,

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 paroit 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.

## 模倣による作劇術：十七世紀フランスの『イポリット』<sup>(1)</sup>

千石玲子

はじめに

パイドラとヒッポリュトス<sup>(2)</sup>の物語として知られているこのギリシャ伝説はアテナイの代表的な英雄テセウスにまつわる伝説の一環を成すもので、テセウスは妻パイドラの讒言を信じ、前妻との間に生まれた息子ヒッポリュトスに裏切られたと誤解し、彼に死罪の断を下してしまう。「彼は罪となる情念を隠そうとする嘘に余りに性急に説得させられた犠牲者」<sup>(3)</sup>であり、この伝説は父親の悲劇を物語っているという。にもかかわらず、テセウスの悲劇としてより、パイドラとヒッポリュトスの悲劇として後世さまざま作家たちによって作品化されてきた。既にギリシャ悲劇として、ソフォクレスにも散逸してしまったが『パイドラ』という作品があり、セネカが参照したと思われる<sup>(4)</sup>。エウリピデスは現存する『ヒッポリュトス』以前に、積極的なパイドラを描き不評を買った作品を書いたと伝えられている<sup>(5)</sup>。ローマ時代にはセネカによる『パエドラ』がある。十七世紀になるとフランスで、まさに悲劇が花咲く古典時代に、前記のギリシャとローマの二つの悲劇を典拠とした作品が少なくともラシーヌを含め六篇書かれるのである。

この伝説から作られた作品の題名をエウリピデスは『ヒッポリュトス』、セネカは『パエドラ』と題している。またフランス十七世紀の六人の劇作家による作品のうち四篇は『イポリット』である。ラシーヌは初版では『フェードルとイポリット』、競合作品であるプラドンも当然ながら同題をつけている。但しラシーヌは後に『フェードル』と変える。表題が悲劇の主人公を表しているとするれば(古代では作品名が観客にとって重要だった)、そして少なくとも作者の意図がそうと考えるなら、表題を見る限り、エウリピデスに始まり、途中セネカが『パエドラ』にシフトするものの、作者たちの多くは悲劇の主人公を息子であるとみなし、ラシーヌによってテセウスの悲劇は名実ともに彼の妻の悲劇に変容してしまったように思われる。

作品化するにあたり何処に悲劇をみるかは作家の戦略である。従って憤りの余り理性を失い、ポセイドンに祈願し、息子を死なせてしまう自らの力を過信した父親よりも、義母に恋され、誘惑の罪を着せられ、そんな父に易々と断罪される清廉潔白で無垢な青年、また彼と、ポセイドンに遣わされた怪獣、超越的な力との死闘の様に人々は憐憫の情を掻きたてられると作家が考えたとは容易に推測される。また憐憫の情を掻きたてられずとも、若い男性、しかも義理の息子への恋と彼の拒絶に直面する妻の心と、その行方もまた興味をそそられずにはおかない。誘惑者が告発者となる転換は心の闇の決定であり、イポリットの陥る悲劇に勝るとも劣らない魅惑的な、古来のモチーフでもある<sup>(6)</sup>。

他方この伝説には、父とその妻と父の息子の三者が死に至る悲劇が内包され、悲劇をよぶ“罪”がありまた“罪”の萌芽があることに気づく。息子を誤って断罪する夫は被害者であるが、盲信の結果息子殺しの罪を犯す。しかしその罪は夫を死には至らせない。妻が義理の息子を受養するという設定には既に、不倫と近親相姦の罪の匂いが濃厚に漂っている<sup>(7)</sup>。拒絶された妻の行動の行き着く先には当然なんらかの“罪”が予想できよう。讒言である<sup>(8)</sup>。妻は自殺する。その罪の責を負ったのだろうか。一方息子の死は冤罪による。しかし全く罪のかけらもないのだろうか。たしかにテセウスの悲劇にはちがいないが死に至らぬ彼は真に悲劇の主人公とはなり得ないのではなかろうか。ともあれテゼーは悲劇の表題にはならなかった。

フォレストイエは「エウリピデス以来、息子と父の悲劇は罪な妻に重要な役割を与えており、(中略)父と息子の間の致命的な争いを対照的に強調するため彼女の動機を深める必要があった」<sup>(9)</sup>と述べているが、父の悲劇は妻の罪によって強められたのだろうか。

原典となるエウリピデスの『ヒッポリュトス』、セネカの『パエドラ』、時代は一挙に下ってフランスの一六〇〇年代のガルニエ、ラ・ピヌリエール、ジルベールの各『イポリット』、プラドン『フェードルとイポリット』そしてラシーヌの『フェードル』を取り上げ、それら作品のなかの夫、妻、息子の、三人の関係性のなかで、この妻の罪の扱われ方みたい。そして作者が掲げて表題の人物が果たして悲劇の主人公であるか否かをみてみたい。

## I 劇の構成要素と構造

伝説には構成上鍵となる要素があるが、エウリピデスは劇化するためにそこに状況と新しい要素を加え悲劇として構造化した。以降それらはセネカを経由して作品の構成要素と構造として、ラシーヌに至るまで使用され続けた。原典たる所以である。各作品の分析に入る前に、この伝説を悲劇作品として成立させている構成要素と構造を整理しておきたい。作家はそれらを使うことで、伝説からの逸脱をまぬがれているが、他方どのように作品の独自性を確保するか(あるいは見せるか)腐心している。なお構成要素と構造に本稿ではコロス、合唱隊は含めない。

### 構成要素：人、神、怪物 小道具

悲劇の構成人物は前述の通り、夫、妻、そして前妻の息子である。そしてもう一人悲劇を始動させる第三者がいる。つぎに超越的な存在。ギリシャの伝説を担う彼等の守護神と息子を殺す怪物、ポセイドンから遣わされ海から現れる牡牛である。小道具は息子の罪の物的証拠品で、書板、剣、手紙などである。

悲劇の構成人物である三人は登場人物として簡潔に身分あるいは刀自が記されているが、彼らには固有のギリシャ伝説上の挿話がある。何れの作者も目的によってそれらを作中にとりいれている。以下その概要を記しておく。

夫テセウスはアテナイを安定させ、繁栄に導いた王であり英雄であるが、婦女誘惑の逸話も多彩

である。テセウスの偉業の一つはクレタ島のミノス王からアテナイを解放したことで、この悲劇の背景となる逸話である<sup>(10)</sup>。ポセイドンを父神とする。

妻パイドラにはクレタ王であり冥界の審判官である父の名が付される。彼女については母パシパエの伝説が特に重要である<sup>(11)</sup>。パイドラがテセウスの妻になった経緯は、作者の想像を働かせられる部分である。女神アプロディテの犠牲者である

息子ヒッポリュトスの母はアマゾーンの女人族アンティオペである。母との関係は彼の悲劇には殆ど意味を持たせられてはいない<sup>(12)</sup>。父テセウスとは正反対の属性が与えられている。権力には関心がなく、色恋を忌み嫌う。狩りを好み、狩りの女神であり処女神であるアルテミスを守護女神として崇める。

第三者はパイドラの乳母で、パイドラの恋の仲介役。神々の血筋をひく高貴な三人の人物に対し、妥協を常識とし、死の選択より、生の選択を優先する人物である。一六〇〇年代の作品では侍女に替わる。

### 劇構造と展開要素

劇構造はテセウスの不在と在によって前半と後半にわけられている。展開要素は①パイドラの恋の苦しみ、②乳母の仲介、③愛の告白、④讒言、⑤テセウスの怒り、⑥ヒッポリュトスの死、⑦真相、⑧パイドラの自殺の八項目で作品の骨組みとなる。この項目に具体的な行動内容を数字で、またアルファベットによって各作家の取捨選択、組み合わせ、あるいは改ざん可能な要素を付した。

- ① パイドラの恋の苦しみ
  - ①-1 ヒッポリュトスへの恋慕
  - ①-2 パイドラの死の決意
- ② 乳母の仲介
- ③ 愛の告白：2段階にわたって行われる
  - ③-1 先ず乳母（侍女）などの側近へ告白
  - ③-2 ヒッポリュトスへ告白
    - ③-2-a パイドラ自身が行う
    - ③-2-b 乳母や侍女などの側近が行う
- ④ パイドラ側による讒言
  - ④-a パイドラ自身が行う
  - ④-b 乳母や侍女などの側近が行う
    - ④-1 証拠品
      - ④-1-a 書板
      - ④-1-b 剣
      - ④-1-c 手紙
- ⑤ テセウスの怒り



⑤-1 息子の弁明

⑤-2 懲罰：息子の追放とポセイドンへの祈願

⑥ ヒッポリュトスの死：怪物の出現；ポセイドンへの祈願の成就

⑦ 真相

⑦-a 誹謗者自身による

⑦-b 第三者による；神、ヒッポリュトスの恋人など

⑧ パイドラの死

⑧-a 縊死

⑧-b 剣

⑧-c 毒薬

## II 各作品における、模倣・変更・新要素

フランス十七世紀の『イポリット』の作者たちはエウリピデスとセネカを原典としている。それは前章で整理した構成要素と劇構造だけでなく、両者の悲劇に潜む罪の内容と意味、及び人物像を取捨選択し、借用することでもある。両者の間には五百年の隔りがあり、題名からして異なる。先ずこの二つの原典の相違と特徴を彼らの作劇法を知る上でみておく必要があるとおもわれる。

### 1 エウリピデス『ヒッポリュトス』<sup>(13)</sup> (前428上演)

#### 劇構造の特性

この作品はヒッポリュトス悲劇の第一の原典である。劇構造は前半と後半が、パイドラの生前と死後、テセウスの不在と帰還後に二分されている。つまりパイドラは劇の前半で姿を消す。彼女に代わってヒッポリュトスに恋の告白をする乳母を彼が罵る声を戸口の外で立ち聞き、死を決意し、すぐに実行してしまうのだ。後半はテゼーの帰還（デルポイの祭礼から）、ヒッポリュトスの弁明と裁き、そして彼の死である。このパイドラが前半でいなくなる構造はエウリピデス唯一のもので他の作品に継承されることはなかった。一方表題者であるヒッポリュトスは劇中に遍在し、劇中で死す。

#### 神々の役割：宿命の総括者

またエウリピデスはこの作品にアプロディテとアルテミスの対立という神的な枠組みを施し、重要な三人の人物にアプロディテ、アルテミス、ポセイドンの三神を配し、彼らが超越の力で動かされていることを明示している。こうして劇の三つの展開要素、パイドラの恋、ヒッポリュトスの死、真相の解明にそれぞれ三人の神が関わる。アプロディテがこの悲劇を操る主神で、女神は冒頭に現れ、アルテミスを最高の神とあがめ、「愛の喜びを卑しめて独り身を守っている」「ヒッポリュトスめが我に向かい働いた無礼の数々は、今日この日きっと罰してやりましょうぞ……」と宣言し、

懲罰の理由と手段と過程を明らかにする。劇はその筋書き通りに進む。パイドラがヒッポリュトスに恋し、苦しむのもそのために企んだのであり、パイドラはアプロディテの懲罰の道具にすぎない。

ポセイドンはテセウスの怒りを託され、彼に代わりヒッポリュトスを、牡牛を遣わして殺す。神によって実行される息子の死は逃れることが不可能である。真相を告げるのはアルテミスである。人間によってではない。人間は悲劇の真相を知り得ないのである。神のみが知る。それ故にヒッポリュトスはアルテミスに感謝もし、父をも許し、後悔に苛まれる父を気遣いながら息をひきとることができるのである。

キュプリス（アプロディテ）の犠牲となったパイドラには彼女の義理の息子への恋が道ならぬものであっても、不義とも、近親相姦とも、彼女の罪として問題にされていない。（「汝の妻は本意なくも、身を亡ぼすこととなったのである。」）讒言の罪も言及されていない。これもキュプリスの企みの一つである（「我はこの恋をこのまま終わらせはせぬ。きっと明るみにだし、テセウスにこのことを知らしめてやりましょう」）。むしろテセウスの罪が糾弾される。

……妻の設けた作りことに迷わされ、ありもせぬことを実と思い、非道にも己の俸を殺めた汝こそ、まぎれもない罪を犯したものであるぞ。

……汝の罪は、父神よりするも、我よりするも明白である。

しかしその罪は死罪にはあたらない。

#### 女の性の悲しさ：パイドラの罪の萌芽

女神の犠牲となったパイドラは罪に問われていない。しかしパイドラが死ぬ前に書板を残す行為に私達は釈然としない。なぜなら彼女の死は彼女の道徳的な高さと自尊心に導かれたはずであるが、最終的段階でヒッポリュトスと彼女の傷つけられた誇りに復讐しようとする意志を感じとるからである。

私は自分も死ぬ代わりに、もうひとりの人にもきっとひどい目に遭わせてあげます。私をみじめな目にあわせておいて、自分だけ大きな顔をしていられぬことを思い知らせてやりませぬ。この私の苦しみを少しでも、自分で味わってみたら、あの高慢の鼻も折れませぬ。

フォレストイエは「矛盾したフェードル」<sup>(14)</sup>と指摘する。「女のせつなさがただよう死である」と二十世紀の日本人<sup>(15)</sup>は哀れむ。彼女に書板を残す決心をさせたのはヒッポリュトスの女性を非難攻撃する言葉を聞いたからであるが、パイドラはこう呟く。

女のさだめの/なんと悲しくつらいことか。/打ちのめされた私には、身を締めつける/禍いを解きほぐす術も言葉もない。669-71

ここに“術”と“言葉”を持ってない、自立を阻まれた女性をみるか否かは別として<sup>(16)</sup>、彼女は女神の復讐の道具として恋の苦しさを知るのとは別に、出産の心身の痛み（女の性の悲しさは、/子を産む折の苦しみに/心は乱れ、心細さに/気も鬱ぐもの。）を負い、存在そのものを否定されている哀しみ（「わたしのこんどの行いも、患いも、不名誉なものであることは承知していました。まして女という、世の人々からうとまれる身に生まれついた私ですもの」）が自覚されている。

女神の筋書きにはない苦しみである。パイドラの死は女神の復讐に“女”の復讐をしのび込ませたといえる。パイドラの罪の萌芽である。

## 2 セネカ『パイドラ』

### 『ヒッポリュトス』対『パイドラ』

エウリピデスより五百年余り経た、ローマ人セネカは作品名も『パイドラ』とし、ギリシャ人のものとは意図して対称的に作ったのではないかと思わせる。以下その例である。

—アプロディテとアルテミスの対立という神的枠組みは後退し、ウェヌス（アプロディテ）の復讐の矛先はヒッポリュトスではなく、パイドラ自身に向けられている。

—ヒッポリュトスが敬うディアナ女神も、セネカにあっては女神の方が精悍な彼を愛する。合唱隊は歌う。

（……） あなただったのです、月の女神のお悩みは。

その歩みの遅れの原因は、あなただったのです。夜の女神はあなたに見とれ、疾駆する道半ばで歩みを止められたのでした

—劇構成上も、ヒッポリュトスが劇の前半で退場し、以後姿をみせない。後半はテセウスの帰還（黄泉の国から）に始まるが、ヒッポリュトスの無惨な死と、息子を悼むテセウスに大半が費やされる。そしてパイドラの死が最後におかれる。讒言も真相の告白もパイドラ自身が行う。こうしてパイドラが全篇を通して遍在する。このパイドラが遍在し、彼女の死が最後におかれる劇構造が後のフランスの劇作家達の規範となる。

### 神々の力の衰退

『パイドラ』では神的な枠組みは取り払われたが、主要な三人、特にパイドラには神々とのつながり（宿命）が残されている。セネカは三人の神々に本来の神的な力—人間の宿命を操るが、他方守護神として人間を守り、癒やす力—を見ていない。ディアナはアルテミスより狩猟の女神としての面が強調され、ヒッポリュトスの純潔を守る姿勢との関係は特には記されていない。ヒッポリュトスのために真相を明かす栄誉を与えられる程ディアナ女神に力はない。しかしウェヌスの執念深さはギリシャ神アプロディテを凌ぐ。パイドラはウェヌス自身の個人的“恨み”に直撃される。

ウェヌスの恨み、それは自分を崇めないからではなく、自分の密会を太陽神によって夫に告げられたから、その恨みが復讐の理由なのだ。

太陽神を仇と思い、その子孫に憎しみをいだくウェヌスが、  
軍神マルスとの密会のところを縛められたはずかしめの恨みを晴らそうと  
復讐の矛先をわたしたちに向け、太陽神ポエブスの一族のすべてに、  
忌まわしい罪の重荷を背負わせようとしているのですもの。

ウェヌスの復讐の餌食となった彼女の恋には忌まわしい罪が既に定められているのだ。従ってどんな諫めも脅しもはねのけ、どんな蔑みにも耐えて彼女の恋は燃え、進む。

たとえ火のなか、荒れ狂う海のなかであれ、あなたを追ってまいります、(……)  
あなたの行くところ、どこまでも狂おしくついてまいります。

セネカがテセウス伝説から引き出したのは、恋、嫌悪 悲嘆によって喚起される人間の激情ではなからうか。彼らは実に堂々とその激情に身を委ね、詫びる風もない。パエドラは愛に殉じる。ヒッポリュトウスは純潔を通り越して女人を「諸悪の最たるもの」と決めつけ、呪う（わたしはうとましい、女という女のすべてが。恐れるのだ、避けるのだ、呪うのだ。566）。パエドラの扱ひも「この手で髪をつかみ、恥知らずの頭をのけぞらせてやったぞ。707」と、暴力的である。千切れ千切れになったヒッポリュトウスの死様もさることながら、それを集め、元に戻そうとするテセウスの悲嘆の表現は憐憫よりも父の罪の大きさを曝す。神々は彼らの激情の仕掛け人として機能している。彼らの行動の正当化、言い訳にも使われる。しかし神々は彼らを罰したり、癒やしたりすることはない。激情に身を委ねる彼らは自分で自分を罰するのである。

#### 女として不幸なパエドラ

ウェヌスにつかまり、まっしぐらに進むパエドラではあるが、セネカもまたパエドラに“女”の哀しみを与えている。セネカはエウリピデスよりももっと具体的でパエドラは「憎むべき家に人質にとられ、仇の花嫁にされ」た。強制された結婚である。そして結婚生活は「夫はわたしを逃れて今もまた不在。妻のわたしに夫がしめしてくれるのが、例によってこの誠実ぶり……」と空聞を守らされている。彼女の日常は「悲しみに暮れて」いる。そんな夫テセウスを「狂った恋の同志の役を、相も変わらず務めて。怖れも、恥の心もものともせず……恥ずべき許されぬ愛を、追い求めている」と冷ややかに見つめる。彼女には“道ならぬ恋”、に陥る心の隙間があり、若く清潔な男性に恋する欲求が潜在するのである。

誰が戻って来ようとかわくなどありません。それに、いまだかつて誰もいないのです

セネカはパエドラの恋に心理的な免罪符も与えた。

### 陰謀構造の確立

讒言が、一枚の「書板」から一連の劇行動（思いつき、実行、真相の告白）を推進する、重要な構成要素になる。思いつくのは、パエドラの恋がヒッポリュに拒絶されたのを立ち聞いた乳母である（「罪が発覚してまった。……あの人に罪を着せよう。道ならぬ恋を仕掛けたのはあの人だと、…」）。しかしテセウスに告げるのは、テセウスの脅しに屈したとはいえパエドラ自身である、しかも状況は全く逆にして結果だけはそのまま使って。

わたしは拒みました、たつての願いと誘惑されても。(……)

この心は屈しはしなかったのです。が、この体が無体な仕打ちを受けました。

“心”に二重の意味をもたせた、巧みなレトリックを使った言葉による陰謀である。彼女の本心は、そう、ヒッポリュトウスに酷くあしらわれても、愛する「心」はそれに屈することはなかったのだ。

### 悲劇の総括者パエドラの罪と死（恋の成就）

エウリピデスではヒッポリュトウスの守護女神アルテミスが行った悲劇の総括を、セネカではパエドラが行う。彼女は讒言を認め、真相を明かす。「正気をなくしたほかならぬわたしが、狂える心で思い描いた偽りの罪を申し立てたのです。……」狂乱の恋がもたらした自らの罪、そしてテセウスの罪を暴く。彼女の死は誰による懲罰でもない。その死は彼女にとっては恋の終焉ではなく、恋の成就である。ヒッポリュトウスの無惨に千切れた遺体をまえに

(……) あの世界のタルタルスの沼の水をよぎり、

ステュクスを超え、火の川を渡って、狂おしくあなたのあとを追ってまいります。

(……)

生きて心を結び合わせることはできませんでしたが、せめて死の定めを、共にすることはできるのです。

一方、死は贖いでもある。彼女は自分自身にこの恋の罪を問う。

さあ、死ぬがいい、貞節な女であるなら、夫のために！

不実な女であるなら、愛のために！ 夫の聞をもた求める？

あれほどの忌まわしい行いで汚しておきながら？ してはならぬその罪だけは

わたしは犯さなかった、

夫に対して、妻として貞節でありながら、不実であるこの恋にどんな罪があるのだろうか。確かな答は見いだせない。自分の恋は狂っている、忌まわし“行為”ではある、でも「貞節な女のようにして仇を討った夫と床をともにするような」してはならぬ“罪”は犯していないと、言い切る。

贖う罪は、恋人の死を準備してしまった讒言だけ。しかしパエドラは自分を断罪するその刃をつねにテセウスにも返すのだ。「破滅をもたらす継母よりももっとひどい父親……」、テセウスの罪を容赦なく暴く。なぜなら「父親のあなたは、無実の罪をお罰しになったのです。……清純な、無事の若者でしたのに」。

### ヒッポリュトウスの罪、テセウスの罪

パエドラは自ら恋に身を委ね、その激しさで身の破滅を引き寄せるが、息子の罪を引き出し、そして父の罪を明るみに出す。

ヒッポリュトウスの罪は彼の美貌であり、ナルシシズムである。「わたしには罪がある。死に値する罪を、わたしは犯したのです！継母に好意をいだかせてしまったのです」セネカは彼に弁明の機会を与えていない。ヒッポリュトウスがナルシシズムを死に値する罪であると自覚しているからだろうか。彼の死は自己完結している。

一方テセウスは「過酷な復讐者として、無実の罪を懲らしめ、かえってみずからが紛れもない罪」を、「息子を死なせた罪を犯した。」と認め、「正当な罰」として自殺を考える。死を神に願う。しかし「神々は心を動かしたまわぬ。」

セネカにおいてパエドラもヒッポリュトウスもテセウスも各々罪を自覚する。パエドラもヒッポリュトウスも贖いとしての死を受け入れる。しかしテセウスに科せられたのは死ではなく「しかるべき努め」である。息子の遺体を元通りに成形し直し、そして弔いをしてやること、息子には王侯に相応しく、パエドラは地中に埋め、大地が厚く圧するよう呪うことだ。こうして「いつも、妻への愛か、憎しみでお館を破滅させ、お館を仇になす人」は生き続ける。

### 3 一六〇〇年代のフランスに於ける『イポリット』<sup>(18)</sup>

セネカから千六百年近くを隔てた、一五〇〇年代が終わろうとするフランスの演劇はバロックから古典主義に徐々に移行しつつあった。その影響下にあったフランス人の手になるこれら『イポリット』は、五幕にまとめられ、三単一の規則を遵守する努力がなされるなどフランスの古典悲劇としての体裁が整えられている。

#### 1) ガルニエ『イポリット』 Garnier : Hippolyte 1573 (出版)

ガルニエは先行のエウリピデス、特にセネカの『パエドラ』を典拠として、時代が、フランスの観客が理解し易いように形を整え（本稿では触れていないがセネカにおける合唱団の役割を各幕後

にまとめておくなど)、劇行動を整理して、書き直した趣がある。とはいうもののレジユメとならないようにいくつかの新基軸を打ち出している。まず、この悲劇の因を、イポリットでも、フェードルでもなくテゼウスの不行跡への神々の怒りとした。また亡霊と夢も導入した。エウリピデスの導入部に倣い、形を変えたものと考えられるが、こうして第一幕が亡霊と夢によって劇の枠組提示に当てられる。テゼーの父エジェの亡霊はテゼーの婦女誘惑が神々の怒りを招き、フェードルが自殺し、テゼーが息子を殺すことになることと預言する。不気味な夢にうなされたイポリットも、計り知れない不幸が到来するのではないかと危機感を募らせる。二幕以降の、その後の劇構造は殆どセネカを踏襲<sup>(19)</sup>しているが、新しく加えた事柄としては乳母の服毒自殺（『パエドラ』ではいつの間に消えてしまった）、小道具としては愛の告白の際のフェードルがイポリットへ差し出す王杖、また接吻の強要などである。父の罪を前面に掲げ、『イポリット』と題する該当性を示したのかもしれないが、セネカに倣い『フェードル』と題するのはさすがに憚れたのだろうか。

## 2) ラ・ピヌリエール『イポリット』 La Pinelière : Hippolyte 1634 (初演)

この時代の好みになりつつあった機械仕掛けの舞台も一部採り入れ、この伝説がいよいよフランス十七世紀の演劇のまっただ中に乗り入れた感がある。女神ヴェニユスが白鳥に牽かせた四輪の車に乗って空中に現れ、ディアーンを慕うイポリットを「今日、愛に屈するか、死ぬか選択させると開戦を宣言する。このエウリピデスから借用し、十七世紀風な意匠を施したプロローグを除き、劇構造はセネカをほぼ踏襲している。愛の告白の場面では前作者ガルニエも若干採用している。テゼーに代わり国を治めることをイポリットへ促すモチーフと接吻を懇願することなどである。

人物については、全体に恋に遊ぶ宮廷風な“軽さ”が加わっているところが新しさといえようか。乳母の役割が侍女に置き換えられる。フェードルは恋に苦しみ、ヴェニユスを呪う反面、恋の甘さを味わえたことを感謝もする。侍女が王妃フェードルの恋の秘密を仲間の侍女に教える場面も挿入される。黄泉の国から戻ったテゼーは、死を決意したフェードルの出迎えを受けるのではなく、王のご機嫌を窺う取り巻きに「悪事」の思い出を事細かに語りきかせて満足気である。

フェードルが認める罪は讒言であるが、不幸の全てはテゼーの帰還に始まると非難し、テゼーは自分の罪を認める。セネカの、不幸をもたらすテゼーの転用である。フェードルはイポリットと苦悩を分かち合うために自殺する。

## 3) ジルベール『イポリット』 Gilbert : Hypolite ou le garçon insensible 1645 (初演), 1647 (Paris, 出版)

サロンの影響下に作られた『イポリット』である。劇構造はセネカを踏襲しているが、イポリットの祖父ピターの戒告（父の権威を守ることとフェードルの血筋への警告）とイポリット自身の夢（フェードルが結婚式でテゼーを拒み、イポリットに愛を示し、そのため二人とも父テゼーに殺される）を導入し、悲劇的葛藤を予測させるやり方はガルニエに倣ったと思われる。乳母を侍女に置き換えているのはラ・ピヌリエールに倣ったとも、時代の流儀に沿ったともいえるが、ジルベールは先行者よりさらに積極的役割を彼女に与えている。しかし彼はこれ以降の『イポリット』の方向を

変えるもっと大胆な変更と状況を導入した。

### 人物の関係性の変更と表面化するテゼー嫌悪

最も重要な変更はイポリットが恋を知る青年に、近親相姦を回避するためフェードルとテゼーが婚約中に設定された二点である。これはシュリー公爵夫人などのサロンから閉め出されないための方策でもあったというが、フェードルの感情と行動に広がりを与える。

イポリットは孤独を愛するが、猛々しさは失せ友人と理想の女性論を戦わす宮廷人となり、「慎み深く、謙虚な」フェードルに密かに惹かれている。

冒頭でフェードルはテゼーを「アリアーヌを誘惑し、彼女の好意につけ込んだ移り気なアテナイ人、不実なテゼー、I-1」と非難する。そして女性を言葉巧みに誘惑し、手に入れるや飽きて捨て、手柄話にする男性一般論が続く。彼女は父祖の地クレタを離れた哀しさと父を失った悲しみの中にいる上に、テゼーは若い女性を追って不在である。こうして彼女の居所のない状況が設定される。彼女は彼が“夫”でないことを強調し、「彼は誓いを破った。彼は私のものではないのに、どうして私が彼のものとなりえよう。私のこの哀しい運命はどうなることか。I-1」と婚約者テゼーへ不信と嫌悪を表明する。イポリットへの恋の受容でもある。セネカのパエドラの決意（誰が戻って来ようとこわくなどありません。それに、いまだかつて誰もいないのです）の同工異曲であるが激しさが失せる。

テゼーについては、戦いの勇者と色恋の勇者の二重の意味が持たされている。

### “讒言”の複雑化とコンフィダント（腹心の侍女）

讒言に腹心の侍女を配し、“宮廷風”（あるいは当世風）な策略を採り入れ、劇行動は複雑になる。サロンを意識してのこととおもわれる。そのため讒訴者となる腹心の侍女にアクリーズという名と“性格”とを付し、第五幕を除き遍在する劇構成となる。彼女は才気に富み（イポリットは彼女を「利口過ぎる」と評する）、イポリットに横恋慕している。その役割は従来のその範囲内（恋の仲介者、讒訴者）であるが、乳母が世間知を体現し、フェードルのために行動するのとは違い、自分の利害を付け加える。フェードルはこの才女に操られる。アクリーズは自分に無関心なイポリットに復讐を誓い、“女性に冷淡なイポリット”を報告し、フェードルを絶望させ、テゼーにイポリットの罪を讒訴する。イポリット追放の知らせに嘆くフェードルに「お慰めいたします」と、冷ややかにいう彼女に、フェードルは「お前が私を慰める、お前の怖ろしい、情け容赦もない嘘で彼を追放させたお前が！」と悲痛の声をあげる。彼女は「私は何も申してはおりません、貴女の涙がなされたこと以外は」と平然と応える。ジルベールはフェードルの恋の追求者としての激しさと邪悪な面を彼女に転化した。

### 憂いの人フェードル

フェードルは恋の追求者としての激しさより恋にたいして慎み深さを優先する“憂うフェードル”



である。イポリットの追放を知らされた彼女はイポリットにこの不公平な結婚をするより死のほうがよいということをイポリットに解って欲しかった、それ以上のことが言えるでしょうか、顔を赤らめるのがやっとでした、彼の戸惑いに流した私の涙が彼を追放の憂き目にあわせてしまうなんて、と嘆く。フェードルの魅力に気づき結婚を熱心に促すテゼーに彼女は「父が亡くなり、また貴方の息子も追放されて亡くなるかもしれません。結婚式は葬儀とは合いません。喜びの歌は嘆きに打ち消されるでしょう。私の荣誉はここでは萎えてしまいます、どうか故郷に帰して下さい」、と結婚を拒否する。

#### フェードルの罪と死

近親相姦からも不倫からも讒言からも免れている“憤み深い”フェードルはイポリット追放の報に、無実であることをテゼーに訴えようとして「私は彼を責めることは出来ません、私自身を責めるばかりです」とのみ言い、イポリットを結局死に追いやる。これは罪をつくる“憤み深さ”である。

彼の無実を明かし、「彼は私の恋の犠牲者、彼には罪がない、彼は私のために、私は彼のために死にます」と、短剣で自殺するが、その死と真相はフェードルの侍女に報告されるにとどまる。

#### イポリットの罪

互いに惹かれつつ、彼等の恋はすれ違う。アクリーズに妨げられたとはいえ、非はイポリットにある。フェードルの愛の告白（不実なテゼーとの婚約を破棄し、クレタに共に戻り、国を治めて欲しい）にもかかわらず、イポリットは父を怖れて躊躇、落胆したフェードルは、死のうとして彼から剣を奪って立ち去る。その場に残されたイポリットは父には他の恋人が出来るだろうと思い直してあとを追うがあとの祭りである。フランス十七世紀の女心の解らぬ「つれない男 un garçon insensible」である。

#### 4) ビダール『イポリット』 Bidar : Hippolyte 1674 (初演), 1675 (Lille, 出版)

トマ・コルネイユの『アリアーナ』(1672)の後日譚とも受け取れる作品である。時はフェードルに心を移し、アリアーナをナクソスに置き去りにしたテゼーとフェードルの結婚式の当日に設定される。三人の関係性の変更、讒言の変形、結婚式という祝祭を背景に据えるなどにジルベールからの継承がみられる。そのためセネカの劇構造は踏襲されるが、愛の告白が二回変形した形で行われ、明確でなくなる。ジルベールによって単純な讒言から策略が絡むものになった『イポリット』の物語は、こうして、讒言を導き出す陰謀が劇行動の中心となり、宮廷内の物語に変容する。テゼーの不在/帰還はジルベールでは結婚式の延期/挙行と組み合わせられ、劇要素として辛うじて残ったが、ビダールは結婚式を当日に設定したため、テゼーの不在/帰還はない。またフェードルが「愛の告白」でイポリットから奪い、のちに彼を貶める証拠となる剣も姿を消す。陰謀が手紙を巡って展開するため、讒言に証拠品として出されるのは“手紙”に替わる。

しかし人物像はジルベールとは対称的である。テゼーは誠実で寛大な婚約者である。一方フェードルは積極的（侍女の仲介を含め3回の愛の告白）に恋を追う。

劇はフェードルとテゼーの婚礼の祝祭が延期されることから始まる。フェードルがもはやテゼーを愛しておらず、イポリットに心を奪われているからであるが、姉への自責の念がその表向きの理由である。

最大のオリジナリティは恋を知るイポリットを更に進化させて相愛の恋人シアーヌ（ナクソスの王女）を創り出したことである。彼らの結婚式も同時に行われることになっている。

### 偽りの手紙を巡る讒言構造

フェードルはシアーヌとイポリットが恋人同士とは知らずに、シアーヌにイポリットへの愛を打ち明けるが、その事実を知るに及び、二人の仲を裂き、イポリットを我が者とするために偽の手紙（フェードル宛のイポリットの手紙）を使った陰謀を繰り広げる。そして若い恋人同士を誤解させるが、イポリットを惹きつけることには完全に失敗する。イポリットに陰謀を見破られ、無言の蔑みを受けた悔しさが激しい怒り、憎しみに変わり、テゼーへの讒訴に駆り立てられる。彼女の復讐はテゼーの愛を利用する（「王への私の絶対的力を知っている、彼は私を愛している……IV-1」。そしてテゼーだけでなく（「彼の息子を告発しても、彼が何も疑うことがない程上手く騙そう」III-6）宮廷を、シアーヌを欺こうとする。こうしてイポリットの横恋慕と王暗殺計画を証言、それに加えシアーヌとの愛も見せかけと断言する。手紙が証拠となるが、イポリットの弁明は聞き入れられない。真相の一部（「彼は女王を愛したことはない」V-1）は誤解が解けたシアーヌによってテゼーに告げられる。

### フェードルの罪

イポリットの死報に嘆くテゼーとシアーヌの「何故私達を欺くのかV-3」という問いにフェードルは「彼を愛したから。私自身も欺かれたのです」と答える。  
「宿命の恋に捉えられ、彼を見ないと哀しく、不安であった。／恋の喜びを心底味合うこともあった。たとえ愛されなくても、彼には他に愛するひとがいても。／（…）でも彼の心には熱愛する姫がいるのを知りました。／ああ、わたしは口舌には尽くせないほど苦しみました。／まだその焰を消せずに、それで苦しんでいます。／王子が姫にどのような愛を抱いたとしても、それでも不実な人に強い激しい愛を持ち続けたのです。不実の人、誓いを守っている彼を不実ですって？彼は私のように不実な恋人であったことは決してなかったのでは？殿下、お許し下さい、私の邪悪な罪を。V-3」  
こうして我が身の罪に目覚めたフェードルは毒を仰ぐ。

### 総括者テゼーの罪と死

恋人と息子を失ったテゼーは、これは自分がアリアーヌを裏切った報い、イポリットは裏切りの恋の連鎖による犠牲と知る。嫉妬深い神々の、執拗な怒りに落胆し、「残忍な悪行」から遁れるため、

毒をあおり息子の後を追う。死を実行する唯一のテゼーである。

5) プラドン『フェードルとイポリット』 Pradon : Phèdre et Hippolyte 1677 (初演)

反ラシーヌ一派がラシーヌの失脚を狙って書かせた競合作品として知られている。ジルベール、ビダールの流れを汲んだ、時代の傾向と好みにどっぷりと浸かった作品である。参照を指摘されている同時代の作品は多いが（『バジャゼ』、『アリアーナ』、『ペレロフォン』など）この作品の2日前に上演されたラシーヌの独創部分も早速借用している。ビダールからは二組の結婚式の予定を採り入れた。イポリットに相愛の恋人（名前はシアーナからアリシーに変更）を配したのは、ビダールからとも、ラシーヌからとも言える。アリシー（反アルゴスの王女）はフェードルと親愛関係にある。テゼーは剛胆な浮気者（ビダール）でも、とりわけ誠実（ジルベール）でもない。「愛する女を最愛の男に奪われる」という神託を恐れ結婚を急ぐが、フェードルが結婚延期を望むのはイポリットが原因ではないかと疑いの目を向け追放刑に処し死に追いやる。テゼーの不在/帰還は復活する。ジルベール以来、筋は陰謀が絡み煩瑣となるが、この作品において陰謀は恋に絡む私的なものから王位乗っ取りの本格的陰謀となる。フェードルはイポリットと結婚し、アリシーを彼女の兄（弟）ドーカリオンと娶せ、アルゴスとクレタを統一しようというものだ。作者が新たに導入したのはこのフェードルの兄（弟）の挿話で、彼はアリシーを密かに愛しており、姉（妹）アリアーナがテゼーに捨てられたのを怒り、トレゼーナに侵攻しつつある。ラシーヌからの借用は劇の発端となるイポリットの出立の理由と決意、その取りやめ、テゼーの死の誤報、帰還、フェードルのイポリットとアリシーが許嫁同士であることを知った時の驚愕・嫉妬・思い直し、アリシーによる真相の伝達など劇構造の支柱となる行動部分に多い。プラドンはそうした行動の内容を微妙に変えたのである。

「恋人として行動し、女王として指揮する」フェードル

フェードルはテゼーに、彼の長い不在による結婚の不履行とアリアーナの件によって未来の夫としての信を置いていない。イポリットへの愛のめざめが（あるいはテゼーへの不信によってイポリットに目が向いたのか）不実な婚約者を捨て、女王として国の統一を考えるにいたる。恋する女王として国政を餌として恋を成就させようとする積極的なフェードルである。その言動はラシーヌの『バジャゼ』を想起させる。

繁雑な劇構造

劇の展開要素八項目は陰謀を劇の主行動としたのため変形はしたものの全て含むが、テゼーの不在/帰還を軸とし、フェードルの死を悲劇の到達点とする劇構造は輪郭が曖昧となる。その一方で相愛の恋人たちの行動が劇の展開要素として重要になっている。前半はラシーヌ（ビダールを経由した）からの借用と思われる劇展開で、イポリットの出立の決意、フェードルのテゼーへの不信感と恋の告白（アリシーへ）、アリシーとイポリットの愛の確認である。テゼーの帰還（挙式の提案）は二幕の最後におかれる。恋敵（アリシー）を知る、挙式の延期願いとテゼーの疑惑、“寝耳に水の驚

き”（テゼーが彼等の結婚を準備していることを知る）を経て、嫉妬から、テゼーへの讒言（イポリットが結婚を拒否していると）、イポリットの処罰を聞いたフェードルの反省、愛の告白（イポリットの怒りと反省を誘発）、テゼーの誤解（フェードルに跪くイポリットをみる）とイポリットの死の祈願、フェードルとアリシーの和解（フェードルの死の決意）、真相（アリシーとテゼーによる）、イポリットとフェードルの死（報告）である。繁雑を極めるこの後半の展開は、プラドンのもっとも得意とし、創意を凝らした箇所といえよう。

### フェードルの罪と死

恋の成就に政治を絡め、友愛関係にあるアリシーを同志に巻き込もうとして、彼女が恋敵であった知り、彼女を拘束する。イポリットのギャラントな優しさに触れた時、彼女は一気に激しさを失う。こうしてアリシーを解放し、自分の過ちを認め「イポリットが今日貴女の命を救ったのです」と謙譲となり、死を決してアリシーの元を去る（さようなら、姫よV-1）。以後姿は見せず、追放されたイポリットを追い、彼と死を共にした報告がなされる。フェードルは陰謀の首謀者であり、その責を負って死ぬ。陰謀計画の原因は“恋”であり、その失敗は愛の確認（誤解に基づくのであろうと）である。愛に殉じた死でもある。

彼女は二度真実を曲げた報告をする。一つはイポリットに対して、テゼーの伝言（アリシーとの結婚の意思の有無）を歪曲して（ジルベール経由か）伝え、その結果アリシーと相愛であることを白状させる。もう一つはテゼーに対してイポリットに結婚の意思がないこと（彼女は他の女性との結婚の意志の有無を質した）を報告する。しかしイポリットを死に追いやる讒訴はしていない。イポリットは父の彼に対する疑念と嫉妬によって死す。

## III 模倣による作劇術

### ガルニエからプラドンへ

セネカの『パエドラ』を典拠に書かれた十七世紀フランスの『イポリット』はその題名の通り息子の悲劇だろうか。作者たちの意図はともかく『パエドラ』の劇構造を踏襲しつつ、僅かな変更を重ねて独自性を出そうとする限り、フェードルがヒロインとなる作品が出来上がっても不思議はない。

しかしガルニエからプラドンまでの約百年間に書かれた『イポリット』はセネカより、彼の作品を五幕に仕立て直したガルニエを、その題名とともに踏襲しているように思われる。ガルニエはフランス古典演劇における『イポリット』の原点でありモデルであるといえる。ガルニエが題名として『イポリット』を採用した理由は正確には判らないが、模倣と変更の作術原理が働いたのではないだろうか。その後の三人については何故変更しなかったのか、安易な模倣にすぎないのか、『ヒッポリュトス』、『パエドラ』、『イポリット』ときて、また『フェードル』に戻るか、あるいは残る『テゼー』を選択するには劇構造を変える必要を感じ、それには力不足を自覚してのことなのか。

ともあれ以降プラドン<sup>(20)</sup>までの五作品は『イポリット』を名乗りながら、直前の先行作品を参照し、人物の性格、状況を補足しあるいは改変し、作品を作り上げていった。新たに工夫された独自性はつぎの作家にまた模倣され、改変されるのである。その結果ガルニエから4人の作家をへた、百年後の『イポリット』は、主要登場人物の名前がなければテセウスの伝説とわからぬ程に複雑に、新たな工夫の余地もないほどに変容した。窒息状態である。

フェードルがテゼーの婚約者に、イポリットが恋を知る青年に

ガルニエの変革を『イポリット』変容の第一ステップとすれば、ジルベールのそれは第二ステップである。彼はテゼーとフェードルの関係を婚約者に、同時にイポリットも恋をする青年に変更した。ジルベールが『イポリット』を書いた一六四五年（初演）は古典主義への転換期であり、サロンの存在とプレシオジテの影響下にあった。この大胆な変更は時代の趣味に後押されなければできない種類のものであろう。こうして彼以降の『イポリット』の方向はセネカの枠組みは残しながら、時代の趣味に沿って進むことになる。ジルベールはまた讒言にも時代の趣味を意識した工夫を凝らし、陰謀方式へ道を開いた。三十年後の一六七四年（初演）のビタールはこれら変更事項をさらに推し進め、イポリットに相愛の恋人を配した。三年後プラドンはビタールを複雑化して模倣し、無自覚のままラシーヌも“つまみ食い”し、ラシーヌとの競合作品を書き上げたが、それはまさに模倣による作劇術を駆使して生まれ出た時代の“怪物”の様相をしている。

#### 愛を獲得するための陰謀構造

ジルベールにより端を発した讒言の陰謀方式は各作家に採用され、劇行動の中心となる。彼等が創意を（これもまた他作品の模倣ではあるが）見せられるのは讒言を誘発する状況であったように思われる。そもそもイポリットを死に追いやる讒言のきっかけはフェードルの愛を拒むイポリットである。どのようにしてフェードルを絶望させ讒言を引き出すか。フェードルを密かに愛するイポリットに変更したジルベールはフェードルの恋の仲立ちをする腹心の侍女にイポリットを横恋慕させ、彼女がフェードルの恋を悪用して讒訴する。フェードルはこの陰謀に直接関わらない。ビダールは相愛の恋人たちの仲を割くためにフェードルが書いた偽りの手紙を使い、嫉妬と誤解の劇行動を展開させる。プラドンの陰謀構造はテゼーの長期不在を利用し、イポリットと結婚し国を治めるために彼の相愛の恋人（実は許嫁）を突き止め、消そうとする画策である。間接的であろうと、直接的であろうとイポリットの愛を得ようとして企てる陰謀である。

#### 嫌われるテゼー

四作の『イポリット』を通してフェードルがテゼーに抱く不信任はセネカを踏襲し変わらない。ガルニエはセネカの、パエドラに断罪されるテセウスを継承したような形で劇の幕を開ける。彼はテゼーの不行跡（アリアーヌとフェードル、黄泉の国の女王の誘惑）を悲劇の因とした。テゼーの女性遍歴、とくに駆け落ちしたアリアーヌをナクソスに置き去りにし、フェードルと逃げた逸話は

サロンのプレジューズにも気に入られなかったようだ。ジルベールは冒頭でフェードルにテゼーの浮気心を嘆かせ、男性全般のそうした性癖を嫌悪させている。結婚式もせず、別の女性を追って長期不在をするテゼーを彼女は見放す。「先に裏切っているのだから……」は以後継承される。彼女は徹底してテゼーとの結婚を拒絶する。ビダールのテゼーはフェードルには誠実をみせるが、フェードルはアリアヌの事件をたてにテゼーを拒む。彼は自分の裏切り行為を罪と認め自殺する。プラドンもアリアヌを捨て、結婚式の直前でまたもや長期に留守するテゼーに愛想を尽かすフェードルに固執する。

#### フェードルの罪、テゼーの罪、イポリットの罪

テゼーの罪は無実の息子を嘘の証言で死に追いやることに変わりないが神々の怒りの矛先をエウリピデスのヒッポリュトス、セネカのパエドラに対して残るテゼーに標的を定めたガルニエの設定はそれ以降の悲劇の方向に影響を与えているように思われる。テゼーのドンファン振り（過去の婦女誘惑、現在の長期不在）はフェードルの恋の口実となり、彼女の道義的罪（夫または婚約者への不実）も打ち消してしまう（ジルベール）。それについてはテゼー自身も（ビダール）この罪を認めてしまう。讒言についても既にテゼー自身に（ドンファンとして身に覚えがあるので）易々と信じてしまう下地があり、結局嘘を信じた悲劇性が薄められる。

婚約者としてのフェードルには今は昔、東西を問わず死罪にあたいした不義と近親相姦の罪の匂いが消され、代って陰謀画策の罪（ビダール、プラドン）が浮上する。残るはイポリットの無実を明言しなかった罪（ジルベール、プラドン）と讒言だけである。フェードルの罪は同定可能な罪が問われるにすぎない。

フェードルの恋そのものは罪に問われず、父に罰せられるイポリットの死によって悲恋に変わってしまう。

イポリットは恋を知る青年に変更され、アプロディテの懲罰の対象でも、またディアナに愛されるナルシストでもなくなった。

#### 結論

セネカによって確立した劇構造はそのまま継承されながら、時代の要請によって劇形態（五幕）を変え、サロンを意識してテゼーとフェードルの関係を変え、模倣による作劇術によって讒言が陰謀に肥大した。テゼーの武勲に付随していた女性誘惑が罪ある行動として取り上げられたことで、相対して既に罪とはいえなくなったフェードルの恋はその不実性も正当化される。近親相姦と不貞の境界線で揺れ動く罪を孕んだ恋はこうして棘が抜かれ、恋を成就させようとする陰謀が劇行動の大半を占める結果となった。息子と父の悲劇性はそれによって強調されただろうか。

セネカのパエドラの恋を追求する激しさが時代の趣味によって陰謀を画策するエネルギーに変わったとおもえる。彼女たちはみなイポリットの後を追って自殺する。このフェードルもまたセネカの写しである。

ラシーヌがこうした作劇術を背景にフェードルとイポリットの逸話に興味をもったとするならビダールに何を付加できただろうか。彼はその方法を採用しない。ビダールの名さえ口にしない（アリシーの導入に関して）。窒息状態に陥ったこの悲劇はリセット、原点に戻す必要がる。ラシーヌは原典に、セネカが典拠した原典エウリピデスに回帰する。ラシーヌも模倣による作劇術を駆使する。ジルベール、ビダールも無視していない（題名をはじめ『フェードルとイポリット』としたのはその表れではなかろうか）。しかし『フェードル』は……エウリピデス（とセネカ）をもっとも忠実に模倣したものであり、外見的にはもっとも独創的でないものである。しかし、もっともラシーヌ的なものである……ユニークな、(略) 何にも似ていない写しである。」<sup>(21)</sup>

十七世紀の『イポリット』はジルベールの息子たちである。模倣による作劇を繰り返しているうちに、表題は形骸化してしまった。ラシーヌの『フェードル』はこれらジルベールの息子たちとは似て非なる別種の悲劇である。ラシーヌによって漸く『フェードル』と題するにふさわしい悲劇が誕生するのである。

#### 注

- (1) 16世紀末から17世紀にかけて『イポリット』と題する作品が4作と『フェードルとイポリット』と題するものが1作現存するが、ここでは都合上この5作品をまとめて『イポリット』とした。
- (2) 人物名の表記はギリシャ名、ラテン名、フランス名とあるが、ギリシャ伝説に拠る場合はギリシャ名を採用した。各作品についてはそれぞれの作品の表記に従った。
- (3) Notice de Georges Forestier, *Racine, Œuvres complètes: Théâtre-Poésie, I*, Pléiade, Gallimard, 1999, p.1626
- (4) 大西英文、作品解説『パエドラ』、セネカ悲劇集1 京都大学出版会、1997年、p.456
- (5) 前作には『顔を覆う Kalyptomenos』、現存する第2作には『花冠を捧げる Stephanophoros』を添えて区別する。セネカ悲劇集1 京都大学出版会、1997年、p.455
- (6) 誘惑者が告発者となるテーマの最も古いものとしては「創世記39章」のポティファルの妻とヨセフの挿話がある。ファラオの将軍ポティファルはヨセフを信頼して家政一切を任せ。彼の妻は美しいヨセフを執拗に誘惑するが拒まれ、ある日彼が残した衣類を証拠に夫に讒訴し、ヨセフは捕らえられる。
- (7) 妻の立場で他の男性に恋したが、過ちは犯していない。また相手は義理の息子で血のつながりはないため、厳密な意味ではこの恋愛は近親相姦にはならない。従ってこれらを罪とするにはフェードルの血筋を含め、歴史文化的道徳の背景を考察する必要がある。
- (8) この“父親の悲劇”の基には“嘘”があり、その“嘘”には双方に、作り手側にもそれを信じてしまう側にも“情念”が介在する。この悲劇を作動させるには“讒言”を経過しなければならぬ。

- (9) G. Forestier, *Racine*, op.cit., p.1627
- (10) 父王アクナウスの時代、アテナイはクレタ島の迷宮に棲む怪物の餌として七年毎に七人の若者を貢ぎ物としてミノス王に差し出していた。テセウスは自ら志願してクレタ島に乗り込み、王女アリアドネの助けを得て、怪物を仕留めた。アリアドネを伴って逃げるが、途中立ち寄ったナクソス島に、彼女を置き去りにしてアテナイに戻る。アマゾーンの女人族征伐に出かけ、女王アンティオペを略奪し、ヒッポリュトスをもうけるが、後に彼女を殺す。友人ピテウスとジュピターの血をひく女性を誘惑する企てをたて、くじ引きで彼はトロイアのヘレネを当てる。外れたピテウスのために、一緒に黄泉の国の女王を奪いに冥界にまで下りて九死に一生を得る。
- (11) パシパエはミノス王の妃で太陽神ヘリオスとニンフ、クレテの娘である。ミノス王との間にアリアドネ、パイドラの他に四人の息子と娘がいる。ミノス王が海神ポセイドンから供儀用に送られた見事な牡牛（タウロス）を惜しんだため、ポセイドンは怒って王妃にその牡牛に欲情を抱くようにさせた。彼女はダイダロスに造らせた雌牛のなかに入って思いを遂げ、人身牛頭のみノタウロスを産んだ。ミノス王はこの醜聞を隠すためにダイダロスに迷宮を造らせ、ミノタウロスを閉じこめた。
- (12) セネカはヒッポリュトスに母について次のように語らせている。「(……) 母を失ったわたしの唯一の慰みは、母亡き今、すべての女を憎むことが許されるということなのだ。V.578-9)」。これはアテナイが女性市民のいない都市国家で、そのためアテナイの王たちは外国人の妻=母を探す宿命的な習慣があるということとも関連していると思われる。リピエッツは、アテナイ人の祖先エレクトュスの神話を引いて、アテナイの人、つまり“アテナの子孫”とは男性のみで、女性は“アテナイ人の妻”にすぎないと述べている。その神話とは次のようなものだ。ある日のこと、アッティカのアクロポリスの丘で、ヘパイストスが、ゼウスの頭蓋骨から母を経ずに生まれた処女アテナを強姦しようとして後をつけた。彼は早漏し、精液がこぼれて“大地”ガイアに広がった。エレクトュスはアグラウロス姉妹の洞窟でこの精液から生まれた。彼はいかなる母も持たぬく息子)、あるいはこの場合、借り腹としての母、大地と、男性の欲望の対象である処女アテナ、この二人を母とする息子である。アテナイ女性、ということばが存在しないのはこういう理由であるという。Alain Lipietz : *Phèdre Identification d'un crime, Métailié* 1998. 邦訳『フェードル、罪の検証 (仮題)』として藤原書店より刊行予定。
- (13) 『ヒッポリュトス』松平千秋訳 ギリシャ悲劇全集、エウリピデス篇 (続) 人文書院、昭和48年所収。以下引用文は同訳者のものによる。
- (14) G. Forestier, *Racine*, op.cit., p.1630
- (15) 戸張智雄『パイドラの手—ギリシャ悲劇の女性3—』、ギリシャ悲劇全集、月報4 所収。
- (16) リピエッツは、フェードルが彼女を“相応の立場”に押し戻すイポリットに対して挫折してしまうのは“……の妻”としてしか自らを位置付けることが出来ないから、女性として自己確立がされていないからという。彼女には男性と共有し、生成する言葉が欠けているという。



アラン・リピエッツ、前掲書参照。

- (17) 『パエドラ』大西英文訳 セネカ「悲劇集」西洋古典叢書 京都大学学術出版会 1997年所収。以下引用は同訳者のものによる。
- (18) 以下のフランスの5作品は伊藤洋先生主宰する「フランス十七世紀演劇研究会」において野池恵子氏によって紹介発表され、同会研究誌「エイコス」(II)に梗概が掲載されている。なお、ガルニエとラ・ピヌリエールの『イポリット』はテキストが入手出来なかったため、野池氏の梗概を参照させて頂いた。ジルベール、ビダール、プラドンのテキストは同研究会がマイクロフィルムから起こし、コピーしたものである。
- (19) 前半に恋の苦しみ、フェードルによる愛の告白、後半に讒訴、裁き、イポリットの死、真相、フェードルの死をおく劇構造。
- (20) プラドンについては正確には直前の先行作品はラシーヌの『フェードルとイポリット』である。従って題名はラシーヌを踏襲している。また劇内容もラシーヌを採り入れているが、その方法は他の劇作家の範囲をでない。従って彼等と同列に扱う。
- (21) François Mauriac : *La vie de Jean Racine*, Perrin 1999, p.105 「ジャン・ラシーヌ伝」田中敬次郎訳『ラシーヌ研究』社会思想社 昭和47年所収。文中の引用は同訳者による。

# 説得の試みと神の礼賛

—コルネイユ『ポリュークト』における弁論術—

千川 哲生

## 序

本論の目的は、ピエール・コルネイユ（1606-1684）の四大悲劇の棹尾を飾る『殉教者ポリュークト（*Polyeucte martyr*）』（初演 1643 年）の劇構成において、登場人物による説得の試みが果たす機能を、具体的に明らかにすることである。この殉教劇は、友人の誘いによってキリスト教の洗礼を受けた主人公ポリュークトが、異教の神像を破壊して逮捕、処刑され、その際の返り血を浴びた妻とその父が回心するまでの話を物語る。偶像破壊や血の洗礼による回心など、動的ともバロック的とも形容できる印象的な一連の事件は、いずれもコルネイユ劇の特色である。しかしその一方、筋の展開は単純で直線的である。筋立ての緊密さについて、作者自らが次のように証言している。

私の考えでは、（この『ポリュークト』より）筋の構築が美しく、場面の連続性が整えられた作品を、他に作ったことはない<sup>(1)</sup>。

アリストテレスによる有名な「始まり・中間・終わり」の筋の原理に照らし合わせれば、「洗礼・偶像破壊・殉教」が『ポリュークト』の主筋を構成する<sup>(2)</sup>。ところが、場の統一の規則を遵守する必要上、筋の節目を構成するこの三つの事件はいずれも舞台外に置かれ、登場人物によって事後的に報告される<sup>(3)</sup>。ならば、舞台上で披露される台詞は主筋といかなる関係を取り結ぶのか。引用文中でコルネイユが自負を込めて語ったように、あらゆる場面がただ並置されるのではなく、因果関係によって連ねられているとすれば、理論的には全ての台詞が場面の構築に寄与し、ひいては筋の進展を促すことにつながるはずである。したがって、台詞の分析から出発して作品全体の構成を明らかにすることが可能であり、その結果を踏まえてはじめて、多くの研究の対象となってきたこの悲劇に、新たな解釈を試みる事が出来るのではないだろうか。

本稿の第一目標は、この素朴な仮定を手がかりとして、対話や独白による意思決定や登場人物の関係変化が筋を進展させる、その具体的様相を示すことである。所期の目標を達成するために、登場人物が互いを説得するために交わす対話において、争点事項や主張の根拠が、他の対話においても用いられるか、また、対話の構造が他の対話と共通するかどうかを、詳細に検討するという手続きを踏む。この作業の成果を元に、劇作品が観客との間に築く心理的關係を考慮しながら、『ポリュークト』を分析したい。

本論に先立って、あらすじを紹介しておく。舞台は紀元 250 年、キリスト教徒を弾圧するデシー(デキウス) 皇帝治世のローマ支配下にある、アルメニアの首都メリテヌ。総督フェリックスの甥であるポリュクトは、キリスト教の洗礼を受けることを友人のネアルクから薦められる。ポリュクトは、結婚したばかりの妻ポーリーヌが不吉な夢をみて動転し、離れないでくれと頼んでいるのでためらうが、ネアルクに説得され、妻の引き留めを振り切って洗礼に向かう。ポーリーヌは、侍女にかつての恋を打ち明ける。彼女の求婚者セヴェールは父親フェリックスに断られ、絶望して身を投じた戦闘で亡くなった。しかしポーリーヌは夢の中で、夫がセヴェールに殺害されるのを見たという。そこへフェリックスがやってきて、セヴェールが生きており、皇帝の寵愛を獲得して、ローマの勝利を神々に感謝する犠牲式に出席するために、アルメニアに来たという知らせをもたらす(第一幕)。セヴェールはポーリーヌが結婚したことを知って絶望する。ポーリーヌは、今もセヴェールを愛しているが、名誉の義務のために二人の心を犠牲にするという決意を伝える。洗礼から戻ったポリュクトは、もはやセヴェールと会わないという妻の決心を知り、その高い美徳を褒め称える。犠牲式に呼ばれたポリュクトは、ネアルクを、異教の神々の偶像を破壊する計画に同意させ、共に神殿へ出かける(第二幕)。ポーリーヌは、キリスト教の洗礼を受けた夫が、神殿で神々の像を打ち倒したことを知る。フェリックスは不敬罪を犯した二人を逮捕し、ポリュクトに棄教させるためにネアルクの処刑を執行するが無駄に終わる。そこでフェリックスはポーリーヌに、夫に懇願することを命じる(第三幕)。妻の哀願に負けることを恐れるポリュクトは、独白(スタンス)にて、天上の至福を地上の執着のもろさと比較して、自分の心を強める。嘆いたり、激怒したりする妻に対して、ポリュクトはゆるぎない自分の信仰を示し、彼女に回心するようにすすめる。さらに彼は呼び出したセヴェールに妻を譲りさえする。しかしポーリーヌはかつての恋人の言いよりを拒絶し、夫を殉教から救うように頼む。再度ポーリーヌに拒絶されながらもセヴェールは、キリスト教徒への同情という理由もあって、これに同意する(第四幕)。ポリュクトを赦免せよというセヴェールの命令を聞いたフェリックスは、セヴェールが自分をベテンにかけようとしているのだと疑って従わない。そして婿の説得に努め、キリスト教徒の保護者になるとまで断言するが、ポリュクトは信じない。やってきたポーリーヌは、夫と父親に代わる代わる懇願するが聞き入れられない。ポリュクトの傲慢な態度に腹を立てたフェリックスはとうとう処刑を命じる。殉教に立ち会ったポーリーヌは、夫の血によって回心したと宣言する。処刑を断行したフェリックスをセヴェールが詰問すると、今度はフェリックスが突如恩寵に動かされて回心したと告白する。感動したセヴェールが、迫害を止めさせるために皇帝へ影響力を行使することを約束し、フェリックスは二人の殉教者の埋葬を行うと宣言して、幕が降りる。

### 1) 恩寵と熱情

『ポリュクト』においてコルネイユは、キリスト教を初めて劇の主題に取り上げる。聖人の殉教を取り扱った悲劇は当時、フランスの舞台で再流行の兆しをみせていた<sup>(4)</sup>。したがってこの悲劇

は、この劇作家が機を見るに敏であったこと、同時に『ル・シッド』（初演 1637 年）や『シンナ』（初演 1642 年）などの成功に甘んじず、新境地を開拓しようとしたことを示している。

しかしながら、聖なる事柄が世俗の舞台上で主題とされることに対する反発もあった。聖人伝を脚色した劇がイエズス会のコレージュにおいて上演されたり、ネオ・ラテン作家や同時代のフランス人劇作家が宗教劇を発表したりしていたとはいえ、世俗の情念に満ちた演劇という場にキリスト教が題材として持ち込まれることに対して、教会は必ずしも好意的ではなかった。また、世俗の観客が宗教的主題に全面的に賛同したわけでもない<sup>(5)</sup>。

他方で 1640 年代といえば、いわゆる三統一の規則や真実らしさをはじめとして、のちに古典主義的と称される諸特徴を生み出す一連の規則が、1630 年代の理論的論争を経て、演劇全般に課せられる時期でもある。有名な 1637 年の「ル・シッド論争」以降、規則を遵守する姿勢をみせていたコルネイユは、規則それ自体の必要性を疑問視していたわけではない。規則の是非ではなく、規則の適用の仕方が彼にとって一貫して重要な課題であったことは、1660 年の『全集』内で発表された『三劇詩論』において、彼独自の演劇理論がようやく完成されることからもうかがえる。

したがって、宗教的事柄に対する配慮及び、演劇の美学的規則の遵守、この二種類の制約を考慮しながらコルネイユは『ポリュークト』の創作に励んだと想定される。ただし、制約は必ずしも負の要素ではない。それは同時に、新たな側面を作品に付与する可能性をもたらすことでもある。そこでまず、これらの制約が登場人物の台詞に与えた影響を明らかにすることから、分析を開始したい。

ズリウスが修正、増補したシメオン・メタフラストの『聖人伝』をコルネイユは自作の出典だと明言して、その概要をフランス語で初版の巻頭に載せている。洗礼・偶像破壊・殉教という筋の核はそこに見出され、コルネイユの独自の改変ないし付加は、かれの言によれば、ポーリーヌの夢、セヴェールの恋、ポリュークトが実際に受けた洗礼、犠牲式、アルメニア総督というフェリックスの地位、ネアルクの死、フェリックスとポーリーヌの回心である。これらはいずれも劇作術の観点からすれば見逃せないが、我々の問題意識との関連でとりあえず重要となるのは、「ポリュークトが実際に受けた洗礼」である。この点について殉教伝の概要では次のように述べられている。殉教したいのだが、「奥義を知らずに、秘跡の恩寵を受けることなしに、神のもとへは行けない」とためらうポリュークトに対して、

ネアルクは、洗礼を受けることなくたちまち天国に値したよき盗人の例によって、この点に対する彼[ポリュークト]の良心の迷いを解いてやった<sup>(6)</sup>。

ただちに「聖なる熱情」に燃えたポリュークトは、異教の神々の像を打ち倒す。ところで、我々の戯曲の幕開きにおいても同様に、主人公はキリスト教に改宗しようとしているが洗礼を受けていない。しかし、ネアルクはポリュークトに直ちに洗礼を受けるようにすすめ、ポリュークトがそれをためらう点で殉教伝と異なる。

このように設定が変えられている理由は二つ考えられる。一つは宗教的理由である。原典どおり洗礼を受けないうままにポリュクトがキリスト教徒として振舞えば、異端という疑念を観客に抱かせる恐れがあるからだ。洗礼は、偶像破壊という異常な行為に正当性を与えるために必要な条件である。第二に、時の統一の規則の遵守である。コルネイユは「筋と、時間と、場所の統一は適切である」と「自作検討」で主張しながらも<sup>(7)</sup>、セヴェールが到着したその日にすぐ犠牲式が行われることは少し性急に過ぎ、時の統一の規則に従うために真実らしさを幾分犠牲にしたことを認めている。そればかりでなく、洗礼を受けたばかりのポリュクトが同日中に偶像破壊を行うという性急さは、作品内で正当化される必要がある。そのために、ネアルクとポリュクトの対立点が、洗礼を受けるか否かではなく、今すぐ受けるか否かに変更されていると考えられる。

したがって当然ながら、両者の議論は宗教的な様相を帯びる。まずポリュクトは、妻が今日一日宮殿を出ないでくれと懇願しているから、洗礼は明日でも良いではないかと考える。「ことは、ネアルク、それほど急なのか」(I, 1, v. 21)、「少し延期して彼女の苦しみを和らげよう」(I, 1, v. 23)と、かれは引き伸ばしを図る。ネアルクはこれに反論する。

しかし君には十分な確信があるのか、  
長い命と堅忍を有するという確信が、  
それに、君の魂と命を手中にしている神は  
君の誓約を明日叶えたと保証されておられるのか<sup>(8)</sup>？

我々がぐずぐずして時が経つ間に  
恩寵は人々の心を貫く力を失い、  
我々の心はかたくなとなり、恩寵を跳ね返し、迷わせる

(I, 1, v. 25-28, 31-33)

洗礼を催促するためにネアルクが用いる論拠は、まず、人知で神意が推測不可能であることに立脚する。そしてもう一つの論拠は、恩寵をいつでも同じ心構えで受け入れられない人間の弱さに求められる。この二つが、洗礼を延期する僅かな間にさえ何が起こるかわからないから、最悪の場合洗礼を施されずに死ぬかもしれない、という脅迫めいたネアルクの催促を支えている。

ここでキリスト教の教義のひとつである「恩寵」が持ち出されるが、ネアルクは詳細な神学論を述べる代わりに、神意と人間の弱さを、「熱情」という語を利用して重ね合わせてしまう。

そして善へと導くはずのこの聖なる熱情は  
稀にしか下らなくなり、あるいはもう働かなくなる<sup>(9)</sup>。  
君を洗礼へと駆り立てていた聖なる熱情は  
もはや弱まり、同じでなくなりつつある

(I, 1, v. 35-38)

ネアルクは「聖なる熱情」が神から人間に下されると述べることによって、巧妙に、だがごく自然に、熱情と恩寵を同一視している。かれの主張によれば、恩寵は熱情という様態においてしかその存在を知覚されず、逆に、熱情は恩寵の働きの結果でしかない<sup>(10)</sup>。熱情は、複数の原因を推定できるしるしではない。両者は観点の違いから名称が異なるが等価物だと、信者でありポリュクトのいわば伝道師でもあるネアルクが作品冒頭で宣言することにより、これ以降「無謀な熱情」の疑いは、劇中では退けられるのである<sup>(11)</sup>。

このように、宗教的事柄を議論の要素として利用しながらもコルネイユは、信徒が新信徒に対して教えを垂れるという退屈さ及び宗教的事柄への領域侵犯を避け、「恩寵」を「熱情」と同一視させることで、人間に関する次元で対話を展開させる。ポリュクトは教義に関して反論出来ないが、「君は私のことを分かっていない、同じ熱情が私を焦がしている」(I, 1, v. 41)と述べて、人間の知覚の範疇で捉えられた恩寵、すなわち自らの熱情の有無と強度に関しては譲らず、なおも洗礼の延期を試みることができる。

「熱情」を争点として、催促する側と引き伸ばす側との間でやり取りが交わされた後に、ネアルクはのっぴきならぬ二者択一をポリュクトに突きつける。

後ろをみて、選択をためらう者は、  
神の声が呼ぶ時、別の声を聞いてしまう。

(I, 1, v. 67-68)

断定的な格言の形で、極端な主張が表明されている。今日洗礼を受けることをためらうに過ぎないポリュクトに対して、ネアルクは、直ちに洗礼を受けるか、あるいは信仰を失うか、という脅しをかけるに等しいからだ。ネアルクによれば、神に全てを捧げなければならない以上、選択の余地はない。この非妥協的態度の当然の帰結として、「(ポーリーヌを)避けよ」(I, 1, v. 103)という命令が導かれ、ポリュクトはこれを拒否できない。

ネアルクによる催促とポリュクトによる延期という対立が、熱情を争点として、催促する側が選択の余地を許さないことで同意を勝ち取り、対話が終わる。この形式は、洗礼を受けた後で再度ポリュクトとネアルクが交わす対話(第二幕第六場)においても観察される。

ネアルクは、偶像を破壊して直ちに殉教することを主張するポリュクトに反論する。

(死を)求めずとも、待つて、耐えるだけで十分だ。

(II, 6, v. 659)

この台詞が示すとおり、ネアルクも、キリスト教徒が迫害を受けている状況において、殉教それ自

体を拒むわけではない。しかし、今すぐ望んで殉教する必要はないと考える。殉教を催促するポリュクトと、遅らせようとするネアルクの対立は、洗礼を催促するネアルクと、遅らせようとするポリュクトの先ほどの対立と、立場が入れ替わっただけで、同じ原理に基づく。

ここでも再度、人間の弱さが争点となる。ネアルクは「もし君の心が揺らげばどうする？」(II, 6, v. 656) と、拷問に耐えかねて棄教する可能性をほのめかす。ところが人間の弱さに関する認識についてポリュクトは同意見である。弱い自分は将来罪を犯すに違いない、だからこそ今、殉教する機会を逃がしてはならないという（「長生きすれば罪を犯してそれ [栄光] を失うだろう」II, 6, v. 664）。今殉教をためらえば、後で棄教する恐れがある (v. 660)。

ネアルクとポリュクトの意見の相違は、人間の弱さではなく神意の推測可能性に関する。前者は「すすんで死ぬことを神は命じてはおられない」(II, 6, v. 657) として、殉教に対する神意の加護を期待しないが、後者は逆である。

私は全てを神の恩寵に期待しており、自分の弱さには何も期待していない。

(II, 6, v. 681)

ネアルクは、ポリュクトの熱狂的な確信が過信ではないかと疑うが (v. 653)、ポリュクトは熱情の高まりに限度はないとして一蹴する (v. 654)。彼はさらに「その冷たさはどこからくるのだ？」(II, 6, v. 683) と疑問を突きつける。

ポリュクトが意図したか否かはともかく、ネアルクの熱意の欠如を責めることは恩寵の欠如を責めることである。というのも、恩寵＝熱情だと先ほど主張したのはネアルク自身だからだ。自分の主張に矛盾をきたさないためにネアルクは、ポリュクトの殉教への意志が熱烈であればあるほど、無限の恩寵が注ぎ込まれていることを認めなければならない。

君は洗礼を受けたばかりで、君を駆り立てているのは、  
君の内にあつていかなる罪にも弱められていない、神の恩寵なのだ。

(II, 6, v. 693-694)

同じ論理でネアルクは、自分に熱情が不足しているのは、罪のために恩寵が弱まっているからだとして弁解する。第一幕第一場で、恩寵の作用が常に一定ではないと述べてポリュクトを催促した彼は、ここで、同じ論拠を用いることで自分の消極性を正当化しようとする。しかしこれは、ネアルクの不誠実さを意味しない。なぜなら彼は、引き延ばしは結局のところ、殉教を避けるための口実に過ぎなかったことを告白するからである。

この不名誉な弱さと臆病な自己弁護は  
私の罪が招いた罰なのだ。

(II, 6, v. 701-702)

自分の非を認めたネアルクは偶像破壊を承諾する。

今殉教すべきか、それとも後で殉教すべきかという両者の争いは、宗教的熱情、恩寵を争点として繰り広げられる。そして偶像破壊と殉教を唱えるポリュクトの正しさをネアルクは認めることで、対話は終結する。このあと、殉教熱に駆り立てられた二人は直ちに神殿で偶像を破壊する。

第一幕と第二幕では、時間稼ぎと催促の対立に基づく議論がなされることで、洗礼から偶像破壊へと自然に筋が展開される。一方で、「熱情」という論拠のお陰で、舞台上における議論が舞台外の行為に直結する。このように、コルネイユが宗教的テーマを利用して、違和感なく筋を進めるための工夫を台詞に施していることが理解されよう。

## 2) 虚無的な世界観

第三幕でネアルクが処刑されると、妻ポーリーヌとその父フェリックスは、逮捕されたポリュクトの翻意を促そうとそれぞれ試みる（第四幕第三場、第五幕第二場、第三場）。そこで交わされる対話が、第一節で論じた二つの対話と同じ原理に基づくか否かを、以下で検証したい。

ポーリーヌはまず、不名誉な刑死を避けて自分の身分の高さを考えるべきだと、夫の名誉心に訴える。言うまでもなくここには、世俗の価値観と、刑死を栄光だとするキリスト教の価値観の対立が潜んでいる（「もっとも不名誉な死を、彼らは殉教と呼ぶのです」III, 3, v. 953）。

これに対しポリュクトは、世俗の価値観の上位にキリスト教的価値観を置く。

私には野心があるが、それはもっと高貴で美しい、

こうした（世俗の）偉大さは消え去るが、私は不滅の偉大さを望んでいる

(IV, 3, v. 1191-1192)

彼は、世俗の価値の脆さ、はかなさを問題視するのであって、その価値自体を無意味で否定すべきものとは考えていない。天に召されたあとの栄光は、すぐに消え去る世俗の栄光とは異なり「不滅」だから一層望ましい。ポリュクトは妻の主張の根拠（名誉観）を否定せず、逆に肯定することで、自分の主張を補強する。だから、キリスト教信仰を共有しないポーリーヌは価値判断の点から説得の試みを継続できない。

彼女はそこで夫に信仰を偽るように求める。

一瞬だけ偽ってください、セヴェールを出発させてから、

私の父の善意を働かせるようにするのです。

(IV, 3, v. 1223-1224)



かつてフェリックスがすげなくあしらったセヴェールが、今や皇帝の寵臣としてメリテーヌに滞在している。地方総督のフェリックスは、皇帝の不興を買うことを恐れて、不敬罪を犯した婿を法に則って即刻処刑しようとしている。ならばセヴェールがローマに帰国するまでの僅かな間、改悛したふりをすればよい。このようにポーリーヌは時間稼ぎを勧める。

しかし、無限である死後の生に比較して、現世の短い生を痛感しているポリュクトにとって、これは話にならない提案である。

神は私が犯したかもしれない危険を取り除いて下さり、  
私に後ろを振り返る (tourner en arrière) 理由を与えず  
神の好意は私が道に入ると同時に私に冠を授けてくださる

(IV, 3, v. 1226-1228)

洗礼を催促するネアルクは、「後ろをみて (regarde en arrière) 選択にためらう者は、／神の声が呼ぶ時、別の声を聞いてしまう」(I, 1, v. 67-68) と述べ、決断を遅らせれば永久に機会を失うと主張した。この考えに同意し、生命を「逃げ去る一瞬 (un instant)」(IV, 3, v. 1197) しか享受できないと考えるポリュクトにとって、「一瞬だけ (un moment)」偽ってくれという妻の誘いは棄教の誘いに等しいため、到底承知できない。

ポリュクトは妻の試みをはねつけるだけでなく、共に殉教しようと逆に誘いかける。これを拒否したポーリーヌは、棄教して夫として生きるのかそれとも死ぬのか、と選択を迫る。しかしポリュクトは死ぬことを望み、二人の対話は物別れに終わる。

興味深いことに、ポリュクトを説得するフェリックスもポーリーヌと同様に、まず「お前が飛び込もうとしている不名誉」(V, 2, v. 1521) と述べることで名誉観を刺激しようとした後、キリスト教徒を保護するから「少なくともそれ [神の栄光] を知る時間を、わしに出来ないか」(V, 2, v. 1523) とやはり時間稼ぎを企む。ポリュクトに素気無くあしらわれてもフェリックスは、「かれ [セヴェール] が出発するまでの僅かな間 (un moment)、偽ってくれ」(V, 2, v. 1545) と、ポーリーヌと同様の表現で頼み込む。しかしこれはポリュクトを苛立たせるに過ぎず、ポーリーヌと共になおも懇願するフェリックスに対して、ついにポリュクトは堪忍袋の緒を切らす。

あなたの決意は延期しすぎている、  
私はもう決心しているのだから、早く決心してください。

(V, 3, v. 1655-1656)

説得される側が催促するという転倒がここにもみられる。この台詞は、「神々を崇めるか、死ぬかだ」(V, 3, v. 1675) というフェリックスの二者択一による最後通牒を引き出し、ポリュクトは死ぬこ

とを選ぶ。

ネアルクとポリュクトの二つの対話では、説得する側が時間のなさを口実に催促して、説得される側が延期しようとしていたのに対して、ポリュクトがポーリーヌ、フェリックスと交わす対話はちょうど逆である。改心を試みる側が、セヴェールが立ち去るまでの時間を稼ぐように勧め、ポリュクトは一刻も早く殉教しようとして相手を催促するからである。そして、説得する側が処刑か棄教かという二者択一を突きつけると、説得される側が相手の期待を裏切る選択をするという点でも、ネアルクとポリュクトの対話とは反対である。

それでは、ポリュクトが妻と義父の説得をいずれも退けることに成功する理由は、一体どこに求められるのか。

独白（第四幕第二場）においてポリュクトは、虚無的な世界観を表明する。ここでかれは世俗の価値の虚しさを認識し（v. 1109-1112）、世俗放棄の決心を固める（「世界よ、私にとってもはやお前は何も有さない<sup>(12)</sup>」IV, 2, v. 1140）。バロック期のトポスであり、旧約『コヘレトの言葉』に代表されるキリスト教の伝統にも属する、世界の虚しさに関するこの認識こそ、ポリュクトの性急な態度を正当化する基盤を形成し、二人からの誘いかけに対抗することを可能とする。ポリュクトは、対話の直前に十全な形で表明したこの世界観に主張の裏づけを求めることができるのに対し、ポーリーヌやフェリックスは対抗するための説得的なイデオロギーを示せない。かれらは、「世俗の価値観」と「時間稼ぎ」の主張を、体系的な思想に基づいて敷衍できず、生きることの意義を積極的に主張できない<sup>(13)</sup>。冒瀆的な台詞を恐れたコルネイユは、世俗の世界観によるキリスト教批判を意図的に行わなかった。そのため、利己的な世界認識は世俗の価値観によって反駁されることなく、ポリュクトの強固な態度を支えるのである。

ここまで見たとおり、催促と時間稼ぎの対立が筋全体を通して機能することにより、「洗礼・偶像破壊・殉教」という主筋の性急な展開が正当化される。種々の対話が、作者自身認めるように緊密に組み上げられた『ポリュクト』の筋立てに貢献していることは明らかである。

ところでポリュクトは、棄教の説得を受けるだけでなく、殉教という自分の目的を達成する。この殉教者は妻や義父の説得の試みをどのように認識し、そしていかにして対抗するために言動を駆使するのか。作品構成における台詞の関与を論じ終えたので、具体的に登場人物の台詞を分析していきたい。

### 3) 策略としての言動 言動の繰り返し

そもそも冒頭でポリュクトが洗礼を明日まで待とうとしたのは、不吉な夢を見て怯えた妻に懇願されたからである。そこでネアルクは、延期すれば洗礼を決して受けられないことを納得させるために、泣いて夫を外出させまいとするポーリーヌの陰に「人類の敵」(I, 1, v. 53)、つまり悪魔が潜んでいると喝破する。彼によれば、ポーリーヌが見た夢は悪魔によって送りこまれた。彼女を介して間接的にポリュクトの洗礼を妨げる、「(悪魔は) ぺてん (ruse) を用いる」(I, 1, v. 54) ので

ある。

(悪魔は) 全てを利用する、願いも、脅しも、  
常に攻撃し、決して手を緩めることがない

(I, 1, v. 61-62)

ここで洗礼を遅らせれば、次から次へと妨害する様々な理由が生じ、結局は洗礼を受け損なって救いを得られない、とネアルクは脅す。さらに現れた彼女を見て、「君の弱点を知っている敵を避けたまえ」(I, 1, v. 104) とポリュクトに命じさえする。ジョルジュ・クートンがプレイヤード版の注で指摘するとおり、これは、ポーリーヌを「人類の敵」すなわち悪魔の手先だとみなすも同然である<sup>(14)</sup>。

ところが、この台詞の直前でネアルクはポリュクトに対し、「君が帰ってくれば彼女にとってうれしいだろう／遅くとも一時間も経てば、彼女の涙を拭うことができる」(I, 1, v. 97-98) と述べている。ネアルクは、世俗愛と神の愛の両立——序列は厳密だが——を示唆することで、ポリュクトの心を動かそうとしていた。まず洗礼を受けてから、愛する妻の元に戻ればいいと。ここでネアルクは、ポリュクトを説得する目的を優先させる余り、矛盾する論拠に頼っている。

だとすれば、ポーリーヌを悪魔の使いだとするネアルクの言葉を額面通りに受け止めることは困難である。それに、引き止めに来たポーリーヌを避けることに結局同意したポリュクトも、妻が「敵」だとする友の言葉に反応しない。しかし、敵と戦えという友人の勧めはポリュクトに影響を与える。

逮捕され、友人の殉教を目の当たりにしたポリュクトは、フェリックスによる改心の脅しを難くはねつける(第三幕と第四幕の幕間)。ところが、ポーリーヌが説得に来ると聞いた彼は初めて動揺する。

親愛なるネアルクよ、これほどの敵に打ち勝つため、  
天の高みから君の友に手を貸してくれ。

(IV, 1, v. 1091-1092)

「敵」という語は、先にネアルクがポーリーヌを「敵」と形容したことを想起させる。牢から連れ出され、妻と対面した際のポリュクトは開口一番こう述べる。

君はここに、憎しみ、それとも愛情をもたらしに来たのか、  
私の敵として、それとも愛しい伴侶として？

(IV, 3, v. 1165-1166)

己の妻に対して酷い台詞だが、とはいえネアルクと同様に、ポリュクトがポーリーヌを敵すなわち悪魔の手先だとみなしているとはいえない。この「敵」という表現は、「自分を殉教から引き離そうとする妨害」の意味でまず理解されるべきだからである。

その証拠に、この場面の直前の独白で、ポリュクトは世俗の欲望を捨て去るべく自らの心を次のように励ましていた。

(欲望に呼びかけて) おまえたちが、無力な魅力を誇示しても無駄で、  
神の敵どもが、広大な帝国に渡って  
おごり榮えているのを私に示したところで無駄だ。

(IV, 2, v. 1116-1118)

ここで「敵」という語は、世俗で栄華を満喫する異教徒たちを指す。ここから分かるとおり、何であれ信仰の道から踏み外させようとするものについてこの語が用いられることで、ポリュクトの対決姿勢が強調される<sup>(15)</sup>。妻や義父が悪魔の手先だというのではなく、棄教を試みるのであれば「敵」とみなすことによって、ポリュクトは能動的に戦おうとするのである。

殉教のあらゆる説得の試みに対してゆるぎないポリュクトの姿勢は「私はもう決心している」(V, 3, v. 1656) といった台詞から明らかだが、なおもフェリックスがポーリーヌと一緒にあって懇願すると、ポリュクトは我慢できなくなって叫ぶ。

そんな策略 (artifice) は何と下手なことか！  
二度も脅しをかけておいて、  
ネアルクの死をみせておいて、  
夫婦愛とその効果を試しておいて、  
洗礼したいという意味を示すことで  
神の利害を神に対置させ、  
二人一緒になるとは！ああ、悪魔のようなべてんだ (ruses de l'Enfer)。  
勝利する前にこれほど打ち勝たねばならないのか？

(V, 3, v. 1647-1654)

フェリックスが脅しや泣き落としといった様々な手段を駆使して、ポリュクトを再改宗させようとしたことがここで非難されている。上の引用を「悪魔はべてん (ruse) を用いる」、「悪魔は全てを利用する、願ひも、脅しも、／常に攻撃し、決して手を緩めることがない」というネアルクの二つの台詞と照らし合わせれば、ネアルクが勧めたとおり、説得の試みを「策略」や「べてん」などによる「攻撃」だとみなして「打ち勝」とうとする、ポリュクトの怒りに満ちた激しい態度がより理解しやすくなる。

しかし、ポーリーヌもフェリックスも、ポリュクトの殉教を阻害するという意味で「敵」だとしても、二人共最後に回心することからも分かるとおりに、彼らが悪魔の手先だという解釈は困難であり、ポリュクトもまたそうみなしている様子はない<sup>(16)</sup>。それでは、彼の激しい怒りはどこに由来するのか。

なるほど、キリスト教徒に回心するというフェリックスの意思が偽りだと弾劾した点でポリュクトは正しい。しかし、フェリックスが表面を糊塗しながら打算ずくで行為する、言葉の俗な用法で「マキャベリズム」的人物にすぎないならば、ポリュクトを救おうとする理由がそもそもない。それに、相談役との対話から、フェリックスには婿に対する愛情があることを観客は知らされる(v. 1013, 1015, 1510 など)。それゆえ、ポリュクトがフェリックスの真意を全て見通しているとは言いがたい。

したがってポリュクトの敵対的な姿勢は、フェリックスの隠された真意そのものというより、言動を通じて一貫した真意が見出されないこと、すなわち、脅し、嘘をついたかと思えば、憐憫の情に訴える、義父の言動の定まらなさに起因すると考えられる。言い換えれば、フェリックスの真意が不安定である——実際かれは、第三幕第五場で、自分の決心がつかないことを嘆いている——ために、言動も安定しないことが、説得の試みを真意から乖離した「ペてん」だとポリュクトが決め付ける理由だと考えられる。

事実ポリュクトは、言説が真意を反映しないことに対する不快感を何度も露にする。神を内心で崇めて表向きは偽ればよい、とするポーリーヌに対して「同時に偶像崇拝者でありキリスト教徒であれというのか」(IV, 3, v. 1222)と腹を立て、やはり同じ勧めをするフェリックスを「異教徒と神々の偶像へ向けて下さい、／あなたの言葉の毒された甘さを」(V, 2, v. 1547-1548)と非難し、最後に、キリスト教徒に改宗するといいいながら（「お前に包み隠さず話そう、キリスト教徒になりたいのだ」V, 2, v. 1541）、それが嘘だったことをばらしたフェリックスに向かって「偶然にも／先ほど包み隠さず私に話させたというのに」(V, 2, v. 1569-1570)と皮肉るポリュクトには、言説と真意の不一致に対する警戒心が読み取れる。

それでは翻って、ポリュクト自身は、自らの言葉、さらにはそれが相手に与える効果について無頓着なのだろうか。キリスト教徒は「何も隠さない」(V, 2, v. 1549)のであれば、かれは、真意を常に忠実に映し出す素直で素朴な言動——そんなものが可能だとして——を行うのか、という問いが当然生じる。

話はそう単純ではない。冒頭で、女の夢ごときに怯えるのかと咎めるネアルクに向かってポリュクトは、「君は女性がいかなるものかを知らない」(I, 1, v. 9)と皮肉なもの言いをしていた。また、ネアルクを殉教に誘う際、「神に気に入られるためには、妻も財産も地位もおざりとして、／神の栄光のために血を全て捧げ、流さねば」(I, 1, v. 75-76)ならないというネアルクの言葉をそっくり返していた(v. 687-688)。ポリュクトは、挑発的な言辞を弄するのである。婿のお前を失えば絶望的だ、と頼むフェリックスに対して、

それ [私という損失] を補う手段をお持ちではありませんか、  
甥 [ポリュクト] を消せば、もう一人甥 [セヴェール] を得られます  
彼の身分はあなたの身分によりふさわしい、  
私がいなくなっても、あなたにとっては有利な交換になるだけです。

(V, 2, v. 1558-1561)

そして再度やってきたポーリーヌに対しても、同様のことを告げる。

別の愛情が君の苦しみの唯一の救済策だと知っている<sup>(17)</sup>。  
偉大な資質の持ち主が君を魅了したのだから  
彼の存在は今でも君を魅了するはず  
彼を愛していたのだし、彼は今も君を愛しているし、彼の名声は高まり…

(V, 3, v. 1588-1591)

ここでポリュクトが率直に話していることを疑う理由はない。なぜなら、一番目の引用で表明された、相手の利己心を刺激する考えは、第四幕第二場の独白でポリュクト自身が披露したそれと基本的に一致するからであり (v. 1135-1137)、二番目の引用に関しては、第四幕第四場で、自分の妻をあまつさえかつての恋人セヴェールに譲ろうとした以上、ポリュクトの態度は一貫しているからである。

しかしこれらの台詞は、対話者が自分をかけがえのない存在とみなしてくれているのに、政治的権力、あるいは恋の観点から、他人事のように自分をセヴェールの代替物とみなすことで、相手の感情を逆撫でする。

さらに一つ目の引用に関しては、フェリックス自身が、卑しいとして否定しながらも同じ欲望 (v. 1054-1056) を告白してただけに、フェリックスをより苛立たせる。この点で、ポリュクトは相手の心理を見抜いて訴えるという、弁論家としての資質を備えているといえなくもない<sup>(18)</sup>。二つ目の引用については、ポーリーヌの台詞を繰り返している (v. 1589-1590 は v. 615-616 のほぼ繰り返し) 点に、ポリュクトの嫉妬が読み取れる<sup>(19)</sup>。付け加えれば、ポーリーヌが格言的に表現した口実を相手に実例としてお返しに当てはめることで、一層皮肉が増している。さらに、かつての恋人の元に舞い戻れと理屈をつけて命じることが、論理的な余りにかえって皮肉に響くことは、演技の問題を別としても十分に了解される。そのためフェリックスは「その侮辱的な話をやめよ」(V, 2, v. 1562)、ポーリーヌは「私が何をしたというのです、残酷なひとよ」(V, 3, v. 1592) とそれぞれ腹を立てずにはいない。

このように挑発的言動によって相手の情念をかき立てるポリュクトが、自分を客観的に見られないほど宗教的熱情に浮かされているかといえば、そうではない。

この無礼者にあなたとあなたの神々の復讐をなさってください。

(V, 3, v. 1614)

ここでポリュクトは自分を「無礼者」と呼ぶことで、妻と義父に対してしかるべき礼儀や配慮を欠いた言動を自分が行ったために、相手を怒らせていることを自覚している。

最後にかれは、再度神々を冒瀆した挙句の果てに、言わずもがなのことを言う。

私は神々の神殿を穢し、神々の祭壇を打ち倒した。

必要ならばもう一度やろう。

(V, 3, v. 1670-1671)

自分の犯罪行為を繰り返すという挑戦的な言辞によって、フェリックスの我慢は限界に達する。そして「改心するか、死ぬか」と最後通牒を突きつけられたポリュクトは、「私はキリスト教徒だ」(V, 3, v. 1675, 1677)と機械的に繰り返すことで、断固たる決意を示して処刑されるのである。

ポリュクトはいわゆる弁論術の技法を駆使するとはいい難い。その点で、前作『シンナ』の主人公が弁論家であったのとは対照的である<sup>(20)</sup>。しかし、さまざまな論拠に頼って説得を試みるポーリーヌとフェリックスに対して、意味的にも形式的にも繰り返しの多い<sup>(21)</sup>、硬直的な言動によって相手を苛立たせることが、ポリュクトの説得技法だといえる。

ここでひとつ疑問が生じる。ポリュクトの目的が自分を処刑させることだとしても、相手を言葉でキリスト教徒に誘うことはないのか。ネアルクがポリュクトを説得するために教義を援用したように、ポリュクトはキリスト教を論拠として用いないのか。

キリスト教の神を侮辱した妻に、「静かに、ポーリーヌよ、神は君の言葉をきいておられる」(IV, 3, v. 1215)と警告を発することから、妻と言葉を交わしながらもポリュクトが、対話の聞き手として「神」を念頭においていることが分かる。彼はこうも述べる。

もし君が理解できれば、生とはいかにつまらぬもので、

そして死が如何なる幸福を引き寄せることを…

しかし、隠された富を語って何になろう

神がまだ動かしていない人に向かって？

(IV, 3, v. 1231-1234)

注目すべきことに、神が説得の主体とされている。神は無言の聞き手であるだけでなく、人間の心を動かす力を有する。さらにポリュクトは、妻の眼前で「神よ、私はあなたの善意からそれ[妻の目覚め]を得ねばなりません」(IV, 3, v. 1267)と祈願さえする。これは、神が聞き手から説得者へと変貌することを具体的に要請する祈りであり、いわゆる頓呼法と質的に相違する<sup>(22)</sup>。訝る妻に

構わず、ポリュクトは宣言する。

防御しても無駄だ、  
神は予想もしていないときに心を動かす  
この幸福な時はまだ訪れていない、  
そのときは来るだろうが、いつかは知らない。

(IV, 3, v. 1275-1278)

劇作術の観点からすれば、この台詞はポーリーヌの回心を予告することで真実らしさを保つ役割を担う。一方で、言葉による説得の観点からすれば、この台詞は、己の言葉で回心へと妻を導こうとしない消極的なポリュクトの態度を理解する手助けとなる。説得の主体があくまで神である以上、ポリュクトは宣教の任務を言葉で果たすわけにはいかない。だからこそポリュクトは、彼を言葉で洗礼へ導いたネアルクとは異なり、キリスト教に妻を改宗させたいという意思是示すが(v. 1284)、そのための説得を繰り返すとはしない。いわば、神を賛美こそすれ、キリスト教を擁護するに至らないのである。

実際、この後説得にやってきたフェリックスに対しても、同様の台詞が繰り返される。

(神は善行を) 完成させるために迫害をお与えになります。  
しかし、このような秘密はあなたにとっては理解 (comprendre) しがたい、  
神は選びし者にだけ理解 (entendre) させるのです。

(V, 2, v. 1538-1540)

不名誉なはずの刑死が栄光へつながり、迫害の苦しみの中に至福があるという、異教徒にとっては「理解しがたい」「秘密」は、ちょうどポーリーヌに「隠された富」が知らされなかったように、フェリックスに明かされることはない。そしてこの後、二度も護教論の機会は回避される。

ここで (信仰について) 話しても時期はずれだ

(V, 2, v. 1553)

神は我々のために犠牲となって、毎日その身を差し出される。  
しかし私を理解 (entendre) できない人に話しても間違いだ

(V, 3, v. 1662-1663)

あたかも義父を挑発するかのごとく、話題が教義 (聖体拝領) に触れるや否や、ポリュクトは口を噤む。作者の立場からすれば、教義をここでポリュクトに述べさせるわけにはいかない。もし彼



が説教を垂れても二人を回心させないのであれば、冒瀆的な台詞を二人に述べさせざるを得ないからだ<sup>(23)</sup>。

しかし、ポリュクトによる護教論の回避が、信仰へ導く主体が神だという理由に基づくだけでなく、先に論じた、言辞を操って説得する試みに対する疑念と表裏一体であることを見逃すわけにはいかない。信仰を教えてくれというフェリックスの頼みを、言葉の陰に真意を隠した「策略」だとして退け、表向き異教の信仰を偽ることは、同時に異教とキリスト教を信仰することだ (v. 1222) と主張するポリュクトは、対話者によって巧みに言葉を変えて——それは弁論術の基本である——回心させることはない。

このことと関連して、かれの次の台詞が問題となる。

それ [信仰] は天の恵みで理性の恵みではない

(V, 2, v. 1554)

信仰が理性の範疇に収まらないとしても、理性と相容れないか否かは神学における重要な問題だが、少なくとも上の引用において、ポリュクトは信仰に導くための手段として、「理性」に訴えて信仰の正しさを確信させるための試み、すなわち論証による護教論を拒否する。それならば、情念や倫理観に訴えることで、妻や義父を信仰へと目覚めさせる道があるのではないか。しかし、真理でなく真実らしさを納得させる弁論術でもって、真意を隠して言葉を駆使するフェリックスに対抗することは、ポリュクトにはできない。護教論が展開されない理由が、「信仰は理性によって与えられない」という、ありきたりといえれば余りにありきたりなトポスによって正当化されている<sup>(24)</sup>。

『ポリュクト』において、宗教的制約という理由のために、言葉による回心の試みは存在しない。妻と義父の様々な働きかけを、ポリュクトはぺてんだとみなして拒絶する一方で、自分は皮肉で繰り返しの多い言葉で持って相手を思い通りに怒らせる。回心の試みとしての弁論術は『ポリュクト』では無力である。ポリュクトは死んで、すなわち言葉を放棄してはじめて、神にとりなしてフェリックスとポーリーヌの回心に成功する。コルネイユはたとえばロトルーが『本当の聖ジュネ』（初演 1645-1646 年）で行ったように（第二幕第四場）、神、あるいはその代理である天使を登場させたり語らせたりしなかった。しかし奇跡的な回心は、まさに言葉による論理的、感情的な説得の結果ではないために、神が直接彼らの心を動かしたと、観客や読者に信じさせることができるのである。弁論術の機能が犠牲にされることによって、結末がもたらす驚きが一層劇的になったといえるだろう。

## 結論 対話から賞賛へ 歴史との結合

ここまで、登場人物が交わす対話を主たる分析の対象に据えてきたが、他の劇作品と同様、『ポリュクト』にはそれ以外の言説も無論散りばめられている。その中で主たるものは「語り」である。

ポーリーヌの悲恋の語り (v. 169-216) と夢の語り (v. 221-245)、それにセヴェールの戦功の語り (v. 281-316)、ネアルクの処刑の語りがこれに属する。これらは語りの常として、観客の情念を引き起こす役割を担い、さらには場の統一や時の統一の規則のために舞台に載せられない事件や行為について、観客に必要な知識を提供する。

ところが、主筋を構成する「洗礼・偶像破壊・殉教」という三つの事件が語りによって十分に報告されるかといえば、実はそうではない。まず、洗礼はほのめかされるだけで (v. 640)、その詳細は一切不明である。ポーリーヌの侍女が語る偶像破壊の顛末には、神を礼賛するポリュクトの言葉が挿入されている (v. 840-851) とはいえ、全体は異教徒の観点から忌まわしい話として伝えられ、それを聞くポーリーヌにとっても夫の命の危険を告げる以上の意味がない<sup>(25)</sup>。語りは弁論術の三区分の一つ「演説類」に基本的に属するが、この場合、主題は恩寵に動かされた主人公の英雄的行為 (少なくともキリスト教徒の観客からみれば) でありながら、忌まわしい一件として報告され、そして舞台上の聞き手の賞賛を呼び起こさない点で、「賞賛演説」とも「弾劾演説」とも定め難い。最後に、ポリュクトの殉教もまた語りとして述べられない。この点に関して、コルネイユは十八年後に「自作検討」でこう述懐している。

ポリュクトの死を一切語りで伝えなかった。ネアルクの死を聞いた時と同じ仕方では、ポリュクトの死を語ったり聞いたりできない異教徒以外に、語ったり聞いたりする人物がいなかったからである。(もしポリュクトの語りを行えば) 繰り返すことになり、不毛さのしるしとなっただろう。それに、そこで終結した主筋の威厳を満たさなかつただろう<sup>(26)</sup>。

これは重要な告白である。主筋を締めくくる語りは、聖人と化した主役を称える一種の追悼演説として行われ、かつ周囲の者にそのようなものとして受け止められるべきだとコルネイユは考えていた。すなわち、「主筋の威厳」を損なわないためには、偶像破壊の語りのように、主題が語り手によって否定的に取り扱われるのではなく、語り手と舞台上の聞き手及び観客の賛美的な反応が一致して感動を呼び起こす必要があることになる<sup>(27)</sup>。

アルバンがセヴェールの側近から聞いた話として報告するセヴェールの勝利、捕虜交換、再度の勝利は、叙事詩的性質を帯びているにもかかわらず、セヴェールの報復を恐れるフェリックスの嘆きを生じさせるだけである。第三幕第五場のネアルクの死の語り (v. 993-997) は簡潔に過ぎ (聖なる主題に対するコルネイユの配慮が読み取れる)、しかも娘婿が一向に改心する気配を見せないことに対するフェリックスの嘆きしか生じさせない。語り手と舞台上の聞き手、さらに観客の反応が、賞賛において一致する理想的な賞賛演説は、悲劇の締めくくりとしてフェリックスが発する、神の礼賛と殉教者に対する追悼の言葉を待たねばならない<sup>(28)</sup>。この台詞は、フェリックスとセヴェールの対立を解消して幸せに幕を閉じる働きを有するので、この悲劇の印象及び解釈に決定的な役割を担っている。ここまで我々は、作品の形式的な分析を行ってきたが、それでは不十分なので、最後に、『ポリュクト』の結末における台詞を分析することで、作品が内包する解釈の可能性について

考えたい。

一刻も早く殉教したがっているポリュクトを説得するために持ち出される恐らく一番効果的な論拠が、次のネアルクの台詞にみられる。

この土地のキリスト教徒たちを護るために生きよ。

(II, 6, v. 671)

劇の舞台となっている紀元 250 年のアルメニアは、帝政ローマの支配下にあるが、アルメニアの王族であるポリュクトは、民衆の間で今なお絶大な人気を誇っている<sup>(29)</sup>。しかもその義父フェリックスは地方総督であるため、ポリュクトは迫害されるキリスト教徒の政治的に強力な保護者となる可能性が高い。だから「神にとっても君の命は重要だ」(II, 6, v. 670) というネアルクの発言には十分な裏づけがある。しかしポリュクトは決心をためらわない。

私の死の見本は彼らを強めるだろう。

(II, 6, v. 672)

フェリックスの前でも、殉教することで「あなた方皆にこのようにして生きるべきだと示す」(V, 2, v. 1519) とポリュクトは繰り返す。彼は、迫害を受けるキリスト教徒を自分の殉教が「強める」ことで生じる利益が、保護者として振舞うことによる利益を上回ると考えている。

ところで、心を「強める」ことはそもそも何の役に立つのか。

いえ、迫害するのです、

我々の至福の道具となるのです。

キリスト教徒の至福は苦しみの内にしか存在しません<sup>(30)</sup>

(V, 2, v. 1533-1535)

この引用と合わせて考えれば、ポリュクトの殉教の例が心を「強める」ことは、迫害、場合によっては殉教に耐えるための力を与えることに他ならない。確かに迫害という状況下では、棄教しなだけの心の強さが必要である。冒頭のネアルクとの対話においてポリュクトは、「どんな残酷な拷問に立ち向かわなければならず、／魅力を見出し、至福としなければならぬとしても」(I, 1, v. 89-90) 神に助けてもらえるという確信を表明していた。そこから一步すすんで、完全な至福が殉教の中にある以上、それを可能にしてくれる迫害は欠かせないという、逆説的な論理に到達することは困難ではない。文脈に即していえば、この台詞はキリスト教徒の保護者となるという甘言を弄するフェリックスに対する挑発である。事実、「笑止な、フェリックス、神はあなたを裁くでしょう」(V, 2, v. 1527) という不吉な台詞は単なる脅しである。しかし、一人称複数「我々」を用いて、キ

リスト教徒全般を迫害するようにフェリックスに挑戦することは、フェリックスが皇帝からキリスト教徒迫害の任務を託されていることを考慮すれば、恐るべき結果を招く可能性を秘めている。

政治劇としての『ポリュクト』は、ローマ帝国においてキリスト教が邪教から国教となる過渡期を舞台化している<sup>(31)</sup>。迫害期において迫害に耐える強さは欠かせないし、ポリュクトとて、別の状況であればすすんで殉教はしないと想像することも許されよう（「命を用いることを嫌ってはいません」V, 2, v. 1515）。しかし、彼が常に自分の「天上の」至福しか考えていないのに対して、結末でセヴェールはキリスト教徒全般の「地上の」幸福を思いやる。そのため、この過渡期が筋の進展に伴い、ポリュクトの苛烈でエゴイズムの態度から、セヴェールの宗教的寛容への移行によって象徴的に表現されることは至当である<sup>(32)</sup>。

しかし、この幸福な結末をポリュクトは望んでいる、あるいはキリスト教徒たる者は望むべきだといえるのか。セヴェールはキリスト教徒保護を皇帝にとりなすことを約束し、殉教を望むフェリックスにキリスト教徒として皇帝に仕えよと命じることによって、権力とキリスト教の対立は確かに解消される。しかし、ポーリーヌはセヴェールと再度結ばれることなく、殉教もしない。ポリュクトの「セヴェールと共に生きよ、さもなくば私と共に死ね」（V, 3, v. 1609）という妻への誘いかけも、「キリスト教徒の至福は苦しみの内にしか存在しない」という極言も、結果的に無視されてしまう。

無論、筋立ての観点からすればこれは当然である。コルネイユが認めるとおり、ポリュクトの殉教の時点で主筋は終結している。そのため、観客の関心は登場人物たちの心理と運命に向けられ、最終場面は残された人物たちに何らかの結末を与える役割を担っている<sup>(33)</sup>。観客の興味を満たして幕を降ろすためには、迫害と争いを続けるわけにいかない。

セヴェールがキリスト教徒保護をとりなす約束をし、フェリックスが神を賞賛することで、確かに幸福な結末を『ポリュクト』は迎える。しかし、我々の問題意識からすれば、厄介な論争となりかねない点（迫害と至福の関係）が、希望と賞賛の言葉の陰に覆い隠されてしまうことを見逃す訳にはいかない。

回心したフェリックスは思わず感嘆を漏らす。

私は彼〔ポリュクト〕を幸福として、彼は私を幸福とする。

こうやってキリスト教徒は復讐し、怒りを示す、

幸福な残酷さの結果は何と甘美なのか。

(V, 6, v. 1778-1780)

聖者となったポリュクトが神にとりなすことで、ポーリーヌに引き続きフェリックスまでも回心させて幸福をもたらした。しかし、フェリックスは完全なる至福を得るために、殉教しなくてもよいのか。「(ポリュクトが) 娘に続けて父親までも引き寄せる」（V, 6, v. 1776）というフェリックスの断言は、単に彼の回心を指すのか、それとも殉教を指すのか、実は曖昧さを孕んでいる。フェ

リックスは、自分が幸福だと断言しながら、殉教に至らないことを何ら問題視しない。言い換えれば、聖人と化したポリュクトがもはや言葉を有さず、フェリックスがその意図を代弁するかのごとく振舞うために、迫害の必要性がうやむやにされてしまう。

夫の血を浴びて回心したポーリーヌは「幸せな死にポリュクトが呼んでいる」(V, 5, v. 1733)と叫び、いつとき夫の遺志に従うかにみえて、父の回心を知るところ宣言する。

あなたの幸せな変化によって、私の幸福は完全となりました。

(V, 6, v. 1785)

この言葉と共に、至福をもたらす筈の殉教への憧れは雲散霧消する。フェリックスの奇跡的回心が、ポーリーヌに現世における幸福を実感させることで、直前の台詞で挑戦的だった彼女の態度は軟化し、ネアルク、ポリュクトと続く死の連鎖が断ち切られる。つまり、感動の余り発せられたに過ぎないとみえるこの事実確認の台詞は、現世を肯定することによって殉教の必要性を無効とし、結末が全ての人物にとって幸福だと、観客や読者に認識させて感動させるための論拠でもあるのだ。

二人の感動的な回心を目の当たりにしたセヴェールは、自然とキリスト教徒賛美を始める。

迫害されてもこたえないあなた方キリスト教徒は、間違いなく  
人間性を超える何かを内に有している。  
キリスト教徒は余りに罪のない生活をおくっているので  
天さえも彼らに感謝するほどである。

(V, 6, v. 1789-1792)

セヴェールの推論を追いかけるのは容易い——「キリスト教徒は徳高い。だから生きるに値する。だからかれらを保護しなければならない」。以前からキリスト教徒に関心を抱いていたかれは、同じ考えを相談役の前で披露していた (v. 1435-1436)。しかしキリスト教徒の「罪のない生活」という見解は、生きることは罪を犯すことだから天国に行けない (v. 664, 1226) という、ポリュクトが述べた見解と正反対である。

このセヴェールの賞賛は、フェリックスの祈願を引き起こす。

我々は、この幸せな出来事を祝おう。  
我々の殉教者たちのために、墓を建立しよう、  
二人の聖なる体に口付けし、しかるべき場所に安置して  
いたるところに神の名を響かせよう。

(V, 6, v. 1811-1814)

殉教者を称えるこの祈りの言葉は、観客の感動を誘うのみならず、彼岸と此岸との間に境界線を引く働きも果たしている。生者は殉教者を荘厳に祝うことで、殉教の意図を完全に放棄する。ネアルクとポリュクトの殉教とそれがもたらした奇跡的な回心、つまり劇を構成する事柄全てが「幸せな出来事」だったと断定される。悲劇の最後に至って、迫害の中に至福があるという考えは、もはや忘却される。

断っておかねばならないが、コルネイユは何らかの問題——たとえば幸福のために殉教は不可欠か、あるいはそもそも幸福の定義は何か——に対する明確な答えを与えるために『ポリュクト』を書いてはいない。殉教の是非についてコルネイユがこの作品を通じて見解を披露したということは考えられない。我々は、議論を構築するために用いられた論拠が、対話のダイナミズムに寄与するとはいえ、それ自体を取り出せば容易ならざる問題を提起しかねないことを指摘したい。『ポリュクト』のように、賞賛演説によってもたらされた幸福な結末が、様々な論拠の矛盾を賞賛の陰に封じ込めてしまうように見える場合はなおさらである。露骨に唯一のイデオロギーを打ち出した、プロパガンダ的な作品ではないから、様々な道徳的、政治的問題を台詞が提起するように思われて、複数の解釈の試みが促される。たとえば、台詞分析に依拠する登場人物の心理解釈は決して尽きることがない<sup>(34)</sup>。言説における論拠は、直接的に劇構成に寄与しながらも、劇全体の解釈に影響を与える可能性を孕んでいるといえるだろう。

最後に我々はもう一つ別の、作品の解釈の源泉となる問題について触れておかなければならない。それは、虚構作品と歴史との結合点に関する<sup>(35)</sup>。

セヴェールは皇帝にキリスト教徒迫害を止めるようにとりなす約束をし、それを受けてフェリックスは祈願する。言い換えれば、キリスト教徒の現世における幸福の実現（迫害の終わり）が未来への希望という形で、暫定的に懸案事項の実現が先送りされることにより、作品は幸福な結末を迎える。

しかし作品は史実から採られている以上、幕を下ろすことは、その源泉たる歴史と再接合されることでもある。そのため、観客や読者の歴史認識、あるいは源泉として与えられた原典を参照して得られる知識のために、作品の解釈と感動の質の多様性と限界が生じることになる。

その具体例を挙げてみたい。デシー帝は舞台化された年の翌年（紀元251年）に、スキタイ人との戦闘で死ぬ。デシーがキリスト教徒の復讐のために神に罰せられるだろうとポリュクトがスタンスの中で述べた言葉（v. 1128）はこの事実を指す。この不吉な予言と、「いつの日かキリスト教を知るだろう」（V, 6, v. 1797）セヴェールが「私が皇帝のところで信頼を失うか、／迫害が終わるかだ」（V, 6, v. 1805-1806）と予告し、観客に期待させる、帝国とキリスト教との和解との間には矛盾が生じる。

この点に関して次のような解釈が提示されている<sup>(36)</sup>。十七世紀の観客の平均的な歴史知識を知るためによく参照され、コルネイユ自身もその名を巻頭の「聖ポリュクトの殉教の概要」で引用している、ニコラ・コエフトーの『ローマ史』第十七巻では、迫害されたキリスト教徒の復讐として、神の采配によって皇帝が死ぬと述べられている。この知識を観客が保持していることを考慮したコ

ルネイユは、真実らしさを保持するために、デシー帝の死にわざわざ言及した。そうすれば、皇帝はすぐ翌年に死ぬからセヴェールはキリスト教徒保護を願い出る時間がなかった、と考えることで、歴史と虚構との矛盾が解消されるという。

この説明にはある程度説得力がある。しかし、セヴェールとフェリックスの希望が裏切られることを知った観客の感動が損なわれる危険を犯した理由が、ただ真実らしさを保つためだったというのは不十分である。コルネイユが想定する観客は、史実を辛うじて記憶に留めているにすぎないため<sup>(37)</sup>、歴史と作品は常に曖昧なつながりを保っている。デシー帝の死とセヴェールによるとりなしとの矛盾は、むしろ読者を歴史への参照に促しているのではないか。

コルネイユは、聖なる事柄を題材とする以上、作者の創作と真実たる歴史を分けて判断していたかねばならないと述べて、ポリュクトの伝説（史実）を「概要」において紹介する。剽窃を指摘された「ル・シッド論争」以降、常に初版で作品の原典を掲げることで、コルネイユは、歴史と虚構を巧みに取り合わせたことを、自負心を持って表明する。だとすれば、コルネイユが観客の感動だけを目指して賞賛演説で作品を終えたと想定することは困難である。史実と虚構の違いを考慮することが作者自身によって求められているならば、迫害の終結を期待させる結末もまた、歴史を参照した上で考慮することが読者に求められていると考えざるを得ない。

そしてコエフトーは、デシー帝の死後皇帝となった「ガルス帝とウォルシアヌス帝のキリスト教迫害は日々激しくなった」と伝えている<sup>(38)</sup>。セヴェールとフェリックスの期待にもかかわらず、迫害はまだ終結しないのである。

コルネイユは、『ポリュクト』初版に付された「摂政に捧ぐ」と題された献辞において（一般に献辞は賞賛演説に属する）、ロクロワの勝利を称えた後、「神はその業を不完全にはしておきません、完全にしましょう（*Dieu ne laisse point ses ouvrages imparfaits, il les achèvera*）」と、未来形を用いて、繁栄する未来を予言している<sup>(39)</sup>。『ポリュクト』の結末でフェリックスは、「神があなたにおいて御業を実現して下さいますように（*Daigne le Ciel en vous achever son ouvrage*）」（V, 6, v. 1808）と、やはり同様の表現を用いる。しかし後者はあくまで祈願文である。君主制確立とオーギュストの神格化が言祝がれる『シンナ』の結末と『ポリュクト』の結末はしばしば類似を指摘されるが、しかし、フェリックスの祈願は祈願に過ぎない。『ポリュクト』の結末は、楽観的な期待表明と祈りでもって、確かに観客の感動を狙っている。しかし祈りは未来への確言とは異なり、何の根拠も有さない。このことから、歴史の或る地点から題材を取り出して作られた悲劇を歴史に参照すると、その意味合いが変わりうることをコルネイユは承知していたと想像することは許されないだろうか。それは読者に対するコルネイユの目配せ、仕掛けではないとしても、少なくとも、われわれを新たな作品解釈に誘うことになると思われる。

注

(1) Corneille, *Examen de Polyeucte*, in *Œuvres complètes*, tome I, éd. par Georges Couton, Paris,

Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 (tome III, 1987), p. 980. 『ポリュクト』を含むコルネイユのテキストの引用はこの版に拠るものとし、文中に幕、場、行数を指示する（たとえば第三幕第二場八百行ならば、III, 2, v. 800 と表記する）。注でこの版を参照する際は、略号（OC I）を用いる。ただし、収録された『ポリュクト』は1682年版であるため、1643年の初版との異同が大きい場合は、関連箇所での都度注において指示する。なお、邦訳『コルネイユ名作集』（東京、白水社、1975年）所収の岩瀬孝訳『ポリュクト』を随時参照させていただいた。この貴重な邦訳の共訳者である、伊藤洋先生と皆吉郷平先生に感謝の念を捧げます。

- (2) *Polyeucte*, éd. par Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Librairie Générale Française, « livre de poche », 2002, p. 171-172.
- (3) 『シンナ』の主筋について『劇詩の有用性と諸部分に関する論考（第一のディスクール）』では、「シンナがオーギュストに陰謀をたくらみ、エミリーに陰謀を報告するのが始まりで、マクシムがオーギュストに陰謀を密告するのが中間、オーギュストがシンナを許すのが終わり」とされている（OC III, p. 128）。これら三つの事件はいずれも舞台上で発生するのに対し、『ポリュクト』の主筋は舞台外の事件から構成される。
- (4) 1639年から1650年にかけて、聖人の殉教や聖書の挿話を題材とするキリスト教劇がフランスの舞台で流行する。その確かな原因はまだきちんと解明されていない。
- (5) ランブイエ邸の人々が示した、聖なる題材に対する不快感の挿話をフォントネルが伝えている。Fontenelle, *Vie de Corneille*, in *Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à Corneille*, éd. par Georges Mongrédien, Paris, C.N.R.S., 1972, p. 100.
- (6) OC I, p. 977.
- (7) *Ibid.*, p. 980.
- (8) 1643年度初版では「いいだろう、しかしどうして揺るぎ無き確信をえられるのか／長い命と堅忍を有するという確信が？／君の魂と命を手中にしている我々の神は／明日できる力を保証してくださったのか？」。
- (9) 1643年度初版では「そして我々を善へと運ぶこの聖なる熱情は、／岩のようにかたくなな心の上に下り、もう働かない」。
- (10) コルネイユがジャンセニズム的、あるいはアウグスティヌス的な恩寵観を表明したというサント＝ブーヴの主張は、神学的見地から検証した数多くの研究者（たとえば Kosta Loukovitch, *L'Evolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933, p. 246）によって、現在ではほぼ完全に否定されている。人間の自由意志の協力を恩寵は必要とするか否か、「有効な恩寵」と「十分な恩寵」に関して、いわゆるジャンセニストとイエズス会士との間で論争が戦わされる。コルネイユが、『ポリュクト』執筆当時はまだ世間の耳目を集めていたとは言い難いこの神学問題に、仮に関心を示したとしても、恩寵＝熱情としてあっさり解決してしまうこの悲劇に、その痕跡を探るのは困難ではないかと思われる。



- (11) プレイヤード版の編者 G. クートンは「解題」の中で、異端につながりうるポリュークトの「無謀な熱情（狂信）」の問題を論じている（*OCI*, p. 1644-1647）。クートンはポリュークトの熱情が真正のものであるかどうかには作品の真の主題があると考え。なるほど、熱情を恩寵（神）が命じている証拠だとして、偶像破壊に手を染めることは、果たして聖霊の働きに導かれたのかどうか不明である以上、異端の疑いを免れ得ない。しかし恩寵と熱情が同一視される以上、作品内ではこの問題を退けるべく配慮がなされていると考えられる。
- (12) 1643 年度初版では「虚しい誘惑よ、お前は私にとって何でもない」。
- (13) 『ポリュークト』と同年に出版されたラ・カルプルネードの殉教劇『エルメニジルド』では、棄教しないために処刑の危機にある主人公に対して、妹が偽って時間稼ぎをすることを求める場面がある（第三幕第一場）。しかし彼女は、説得に成功しないとはいえ、王の長子である主人公が、王位を得てから布教すればよいといった理由を展開する。
- (14) *OCI*, p. 986 の注 1 を参照。また、ポッシュ版も参照（*op. cit.*, p. 58, note 2）。邦訳では「敵」に「サタン」とルビがふられている（前掲書、242 ページ）。
- (15) 逮捕された自分のもとに妻が来訪すると聞いて、「恐れていた戦いが」（*IV*, 1, v. 1082）と叫び、棄教の為にフェリックスが差し向けたポーリーヌを「これほどに強力な武器」（*IV*, 1, v. 1085）とみなすなどの言い方に、ポリュークトの対決姿勢が良く示されている。
- (16) 『ポリュークト』の原典では「悪魔（*diabolus, malignus*）」という語が用いられている。*De Probatis Sanctorvm Historiis*, tome I, 1626, p. 197。しかしコルネイユは、悪魔を直接指す語を用いないことで、プシコマキア（善と悪の霊的戦い）的色彩を薄めている。このことは、悪魔がフェリックスとポーリーヌを利用して罟を仕掛けるという原典の記述を、コルネイユが要約で省略していることから分かる。
- (17) 1643 年度初版では「別の恋以外君の苦しみの傷を癒せない」。
- (18) 相手の性格や心理を想定して、最も効果的な発言を行うことは、弁論術の根本的な定義である。
- (19) *OCI*, p. 1043 の注 1 を参照。
- (20) シンナの雄弁に関してはいくつか研究があるが、二つだけ挙げておく。Ian R. Morrison, « Un aspect de *Cinna* : *Cinna orateur* », *Les Lettres romanes*, tome L, n°3-4, 1996, p.181-191. Lorris Petris, « Du pathétique à l'*ethos* magnanime: l'argumentation dans *Cinna* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 219, 2003, p. 217-232.
- (21) そのほか、「セヴェールと暮らせ」（v. 1584, 1609）と妻に繰り返し命じるなど。
- (22) コルネイユの戯曲において、抽象概念への呼びかけである頓呼法は数多い（ポリュークトのスタンスにおいて欲望への呼びかけや、『シンナ』の冒頭でエミリーが復讐の念に呼びかけるなど）。しかし、頓呼法が心情の吐露、さらには「目の前の対話者を迂回して説得することを目指す雄弁のわな」（Gilles Declercq, dans la Présentation, in *Jean Racine 1699-1999*, Actes réunis par Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003, p. 378）を目指す修辭的技法であるのに

- 対して、神への祈りは趣を異にする。ただし、文彩のカテゴリーには、「祈り」(déprécation)と称する項目が存在し、ポリュクトの祈りはこの分類にもあてはまる (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, 1977, p. 440)。
- (23) 同時代のキリスト教悲劇において、異教徒の前で教義が繰り広げられることで、回心に成功する場合がある。ピュジェ・ド・ラ・セール『聖カトリヌ』(出版1643年)の第四幕第四場で、聖カトリヌは神学論争を展開して相手の博士を回心させる。しかし教義を披露しても回心に失敗すると、冒瀆的な台詞を招くことになる。トロトレルの『聖アニエスの悲劇』(出版1615年)において、主人公の聖女がローマ総督の前で神を称え、回心を祈る長広舌を披露すると、総督は「そんなはかない言説は、実践において／弁論術の大家、偉大なキケロを凌駕する」(第三幕第三場)と嘲笑する。
- (24) 代わりにキリスト教を言葉で擁護するのは、セヴェールである(第四幕第六場)。しかしこの擁護は、相手を説得することを目的とする言説ではない。「好奇心からキリスト教徒たちを知ろうとした」(IV, 6, v. 1415)セヴェールは、対話者の腹心に勧められることなく、また相手を説得するためでもなく、ポリュクトを救うという決心の補強として、キリスト教の正しさを支持する証拠を列挙するのである。
- (25) ドービニャック師は、『ポリュクト』の恐らく問題のストラトニスの語りがキリスト教に対する侮辱に満ちているため、リシュリュエの不興をかった挿話を伝えている。Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd., par Héléne Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 453.『演劇作法』戸張智雄訳(東京、中央大学出版部、1997年)、256ページ。
- (26) OCI, p. 982. (下線部引用者)
- (27) 『ポンペーの死』の「自作検討」でも、立派な語りの聞き手が主役級の人物でなく、侍女に過ぎないことが批判されたことに対する弁明がみられる。Ibid. p. 1078.
- (28) シェレールは語りの長さを「約20行から100行」と定義している (Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 235)。この定義に従えば、7行しかないフェリックスの台詞は「語り」だといえない。しかし、コルネイユはネアルクの殉教を報告する僅か5行を語りとみなしているし、内容の点からも、この台詞が一種の追悼演説だと考えてよい。ちなみに当時の殉教劇では、殉教者を信者が称える台詞と共に幕が降りることがよくある。たとえばトロトレルの『聖アニエスの悲劇』の結末において、主人公の殉教の様子を語りで聞かされた父親は、娘の死を悲しむより、神の慈悲を称え、遺体を埋めに行こうと述べる。
- (29) 逮捕に対して民衆が騒乱を起こすほど (v. 1070-1072)、ポリュクトは民衆に愛されている (v. 1175)。
- (30) 1643年度初版では「それにキリスト教徒は苦しみがあれば無です」。
- (31) アルメニアはキリスト教を国教とした世界最初の国である(紀元301年)。
- (32) 「フェリックスの回心は、新たな政治的宗教的秩序の創出に不可欠である」 Michel Prigent, *Le*

*Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 158. 同様の見解を示したボージュールは、キリスト教国家において、ポリュクトやネアルクの殉教的態度が危険であることを指摘する (Michel Beaujour, « *Polyeucte et la monarchie de droit divin* », *French Review*, 1963, vol. 36, no 5, p. 443-449)。ただし、キリスト教国家の成立を『ポリュクト』第五幕が示すという彼の解釈は断定にすぎるきらいがある。むしろ『ポリュクト』はその過渡期を描いているからこそ、問題が生じるというのが我々の見解である。

- (33) 『ポリュクト』の「自作検討」では次のように述べられている。「(結末の二人の回心は) フェリックス、セヴェール、ポーリーヌの心に平穏をもたらすのに貢献する。だからこれがなければ、観客の好奇心が満たされ完全となった状態において作品を終わらせるのに苦勞しただろう」*OCI*, p. 982.
- (34) 洗礼から戻ってきたポリュクトは、偶像破壊の意図を妻に告げず、その後のネアルクとの会話でいきなり告白する。この隠蔽について、ショーヴィレはポリュクトを偽善者だとみなし (R. Chauviré « *Doutes à l'égard de Polyeucte* », *French Studies*, 2, 1948, p. 1-34)、その心理的解釈はルバーグらの反論を招き (Raymond Lebègue « *Remarques sur Polyeucte* », *French Studies*, 3, 1949, p. 212-218)、クートンは、恩寵がネアルクとの対話の直前に介入したと解釈を提示して矛盾を解決しようとした (*OCI*, p. 1642-1643)。このように、登場人物の心理分析はそれ自体多様であるばかりか、作品の神学的解釈 (恩寵) とも関係することになる。
- (35) エマニュエル・ミネルは、悲劇内の史実、あるいは結末後の史実に対する参照が、作品の感動及び解釈を修正し、意味を生じさせる可能性について論じている。Emmanuel Minel, « *Dénouement dynamique et dénouement problématique: un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne* », *Littératures Classiques*, n° 32, 1998, p. 159-175.
- (36) ポッシュ版の注による。 *Op. cit.*, p. 157, note 6.
- (37) 観客の歴史知識は曖昧なため、結果 (史実) はそのまま、その生じ方、状況は変更できる、すなわち筋を自由に構築できるというのがコルネイユの立場である。『悲劇と真実らしさと必然性に応じて悲劇を取り扱う方法についての論考 (第二のディスクール)』 *OC III*, p. 159.
- (38) Nicolas Coëffeteau, *Histoire romaine*, seconde édition, Paris, Sebastien Cramoisy, 1623, p. 730.
- (39) *OCI*, p. 975.

## La parole des agneaux

— Télémaque et ses mères dans *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon —

Odile Dussud

Petite surprise cet été à la bibliothèque Richelieu, lors de la lecture d'un manuscrit<sup>(1)</sup> contenant quelques exercices de traduction faits par le petit-fils de Louis XIV, au début de son apprentissage du latin, sous le préceptorat de Fénelon. Mon étonnement ne venait pas d'avoir trouvé une vingtaine de fables ésopiques dans un recueil qui rassemble les exercices concernant l'Antiquité, et qui débute par le récit de la vie d'Ésope. On connaît en effet l'importance pédagogique que l'auteur du *Traité de l'éducation des filles* accordait aux narrations courtes comme les fables animalières, les épisodes merveilleux de la Bible ou les anecdotes historiques. L'expérience du préceptorat avait encore intensifié l'intérêt de Fénelon pour le genre de la fable, dont l'aspect ludique et dialogique lui permettait d'introduire à tout moment des exercices de réflexion, d'invention et d'expression dans la vie de ses élèves : d'après le Mémoire du marquis de Louville<sup>(2)</sup>, les deux princes échangeaient entre eux des sujets à illustrer et rivalisaient dans la composition de récits exemplaires. Fénelon participait à ces jeux, comme en témoignent les quelques fables de lui qui nous ont été conservées<sup>(3)</sup>. Grand admirateur de La Fontaine, il avait en outre traduit<sup>(4)</sup> en latin plus de sept livres des Fables de ce poète, à l'occasion sans doute de thèmes proposés au petit duc de Bourgogne. Le vieux fabuliste lui-même avait été requis pour collaborer à l'éducation de l'enfant royal : son XII<sup>ème</sup> livre en porte les traces amusées.

Il était un peu plus surprenant de constater que les fables de ce manuscrit étaient des textes très courts, très secs, plutôt des trames de fables, bien loin de la subtilité des traductions latines des poèmes de La Fontaine, ou de la prolixité du récit liminaire, "Vie d'Ésope", des longues descriptions de "Cadmus", le deuxième récit du manuscrit, ou encore de la narration burlesque et souriante du combat des Centaures et des Lapithes, et de la guerre des rats contre les grenouilles, qui suivent le groupe principal de fables. Certes les fautes indiquées par les ratures suggèrent que l'enfant en était alors aux rudiments du latin, et peut-être ce recueil regroupe-t-il des versions de diverses époques qui auraient été rassemblées et ordonnées sans tenir compte de l'ordre chronologique, en une sorte de livre de fictions antiques : la table des matières, rédigée de la même main, semble-t-il, que les exercices, témoigne de cette volonté de mise en ordre. D'autre part, même s'il y a tout lieu de le supposer, on ne peut pas être absolument sûr que Fénelon ait lui-même rédigé les originaux latins de ces exercices de version. Il est cependant assuré que ces fables ont été écrites et données à traduire sous sa direction, et vu la rapidité du récit, c'est l'anecdote elle-même qui intéressait le précepteur dans ces textes, plus que la façon de raconter. La leçon à tirer des

histoires est le plus souvent absente : sans doute ces traductions servaient-elles surtout de base à des discussions entre le précepteur et son élève, ou à d'autres exercices d'écriture.

La Fontaine n'est d'ailleurs pas le modèle unique de ces petits textes, Sur les vingt historiettes du manuscrit, trois semblent être des inventions, au moins n'ai-je pas réussi à en retrouver la trace dans les recueils du 15<sup>ème</sup> ou du 16<sup>ème</sup> siècle que j'ai consultés. Cinq ne se trouvent pas chez La Fontaine. En fait, seules douze ont leur correspondante dans les *Fables* de ce dernier, principalement dans le premier recueil<sup>(9)</sup>. Et, même si quelques récits, comme « La cigale et la fourmi », ou « Le corbeau et le renard », font indéniablement écho aux œuvres de La Fontaine, certains offrent une version légèrement autre, ou même complètement différente dans un cas et c'est là ce qui m'a surpris cet été. Le texte du « Loup et l'agneau » ne correspond pas du tout en effet à la fable fameuse, qu'on retrouve chez Phèdre et dans tous les recueils ésopiques. C'est une histoire qui finit bien, assez fade et moralisante par comparaison avec celles de Phèdre ou de La Fontaine : le loup y abandonne la force pour la ruse, mais l'agneau devine le piège et reste à l'abri.

« Un loup dit à un agneau qu'il trouva avec un bouc : « J'admire que vous n'ayez point de honte d'être avec un animal si sale. Vous seriez mieux d'être sous la conduite de votre mère. Croyez-nous, laissez-le vite et allez la trouver le plus vite que vous pourrez. » L'agneau comprit que le loup voulait le séparer d'avec le bouc afin de le dévorer plus facilement. C'est pourquoi il répondit : « Je ne suivrai point votre conseil, je n'ai rien à craindre parce que je suis dans la compagnie du bouc par le consentement de ma mère. » (Le Loup et l'agneau fol.104-106)

Cette histoire était-elle une invention ? Sinon, d'où venait-elle ? Pourquoi l'avoir donnée à traduire au prince de préférence à la belle fable de Phèdre ou de La Fontaine ? Ce ne pouvait pas être, comme dans *Le Page disgrâcié* de Tristan L'Hermitte, dans un souci d'édulcoration, pour éviter des larmes à l'enfant, puisque dans d'autres textes du même manuscrit, un cerf est tué à coup de fourches, une vache, à la boucherie, et le rat se retrouve la tête écrasée par l'huître. Les fables rédigées en français par Fénelon représentent également sans réticence les morts violentes : un jeune mouton naïf est même mis en pièces et avalé par un loup. Ce n'était pas non plus parce que cette fable de La Fontaine aurait déjà traduite en latin : non seulement certaines fables du manuscrit ont leur correspondant dans les traductions de La Fontaine par Fénelon, mais encore « Le loup et l'agneau » ne figure pas parmi ces dernières. Fénelon commence à traduire le premier livre à partir de la fable IX, « Le rat de ville, et le rat des champs », et, très bizarrement, passe « Le loup et l'agneau » pour aller directement à la fable XI « L'homme et son image ». Pourquoi cette suppression d'une des meilleures fables du poète ?

Résoudre ces questions qui m'intriguaient pouvait me permettre de mieux comprendre à partir de quels livres travaillait Fénelon au moment du préceptorat, et de mettre en évidence des refus, ou

des préférences qui avaient peut-être aussi influencé ses choix lors de la rédaction des *Aventures de Télémaque*. Cela me donnait également l'occasion d'explorer son mode d'appropriation des textes anciens sur un exemple microscopique et dans un genre littéraire dont justement la caractéristique est de se développer par reprises et adaptations successives d'histoires applicables chaque fois à une situation particulière. Comme Adrados<sup>(6)</sup> l'a en effet magnifiquement montré, ce genre oscille entre résumés en prose à usage rhétorique et mises en œuvre poétiques, depuis son origine jusqu'aux époques hellénistique et médiévale. L'examen des recueils ésopiques publiés en Europe aux 15<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> siècles, et consultables par Internet, confirme cette oscillation. Notre petit texte s'inscrit avec évidence, comme nous allons le voir plus en détail, dans le versant rhétorique de ce mouvement, avec un double but pédagogique : l'apprentissage du latin et de la discussion.

Mais d'où provient donc cette histoire ? Elle est absente des éditions contemporaines des fables d'Ésope<sup>(7)</sup> et je n'en ai pas non plus retrouvé la trace dans les deux éditions, en grec ou bilingue latin grec, que j'ai pu consulter du Japon. Mais le catalogue de la Bibliothèque Nationale montre l'existence de plusieurs éditions bilingues publiées au cours de la deuxième moitié du seizième siècle et au début du 17<sup>ème</sup> siècle<sup>(8)</sup>, qui contiennent en outre « le combat des rats et des grenouilles », dont notre manuscrit donne aussi une traduction. Il est donc fort probable qu'un de ces livres a été utilisé pour confectionner les textes de versions du duc de Bourgogne, et sans doute comprennent-ils cette étrange version du « Loup et l'agneau ». Car on trouve dans les nombreuses éditions du recueil anonyme de Nevelet, une fable latine écrite en distiques élégiaques par un certain Romulus, et dont la situation de départ est identique, ou au moins fort semblable à celle de notre texte, et qui porte le titre inversé « *De agno et lupo* ». L'édition de 1480 que j'ai consultée fait même suivre cette fable, intitulée cette fois « *De agno et cane* » (« L'agneau et le chien »), d'une variante<sup>(9)</sup> dont la fin semble également avoir été utilisée dans la version de notre manuscrit. Cette variante provient elle-même d'une fable de Phèdre, « *Canis ad agnum*<sup>(10)</sup> », qu'il sera intéressant de rapprocher de notre texte. Comme la plupart des fables de ce manuscrit se trouvent dans ces recueils du 15<sup>ème</sup> que j'ai pu consulter, et que cinq d'entre elles n'ont pas été traitées par La Fontaine, contre seulement une ou deux qu'on trouve chez ce poète et pas dans l'anonyme Nevelet, il semble donc bien que l'auteur de nos fables ait travaillé d'abord à partir d'un livre contenant ce dernier recueil, également utilisé par La Fontaine, comme l'a montré M. Fumaroli. Mais le rapport est évident, aussi, avec la traduction de Corrozet<sup>(11)</sup>, qui annonce avoir mis les fables grecques en vers français pour le dauphin Henri, fils de François Ier et futur roi de France. L'auteur du texte de version a-t-il lu la fable « De l'agneau, & du loup » de Corrozet ou une traduction qui en dérive ? Les similitudes proviennent-elles d'une même source latine différente de la fable de Romulus ? D'une même source grecque ? En fait, cette dernière hypothèse est peu probable, puisque, d'après Adrados, la fable de Romulus viendrait directement de celle de Phèdre, mal comprise. Il n'y aurait donc pas d'original grec<sup>(12)</sup>. Cependant Adrados n'évoque pas l'existence de variante, et n'examine

pas les différences entre les fables de Romulus et de Phèdre. Je ne saurais conclure avant les vacances d'été prochaines, quand je pourrai retourner à la Bibliothèque Nationale examiner les recueils épiques grecs ou bilingues.

Du début de la première histoire de Romulus sont reprises la critique du loup contre la nouvelle compagnie de l'agneau et son injonction à partir vite retrouver la brebis : « J'admire que vous n'ayez point de honte d'être avec un animal si sale. Vous seriez mieux d'être sous la conduite de votre mère. Croyez-nous, laissez-le vitement et allez la trouver le plus vite que vous pourrez. » // *Cur olidam munda sequeris plus matre capellam? / Lac tibi prebebit dulcius ipsa parens. / Est prope, festina, matrem pete* <sup>(13)</sup>. Une partie de la réponse de l'agneau est placée dans les paroles du loup (« Vous seriez mieux d'être » // *Ergo mihi prestat* <sup>(14)</sup>) ; une autre, dans le passage narratif qui explique la résistance du jeune animal au piège du loup : « L'agneau comprit que le loup voulait le séparer d'avec le bouc afin de le dévorer plus facilement. » // *mergar in ore tuo* <sup>(15)</sup>. Quant aux deux morales proposées dans le texte de 1480, seule la dernière, sur les conseils à suivre, se retrouve dans la réponse de l'agneau : « Je ne suivrai point votre conseil, je n'ai rien à craindre parce que je suis dans la compagnie du bouc par le consentement de ma mère. » // *Nil melius sano monitu, nil peius iniquo. / Consilium sequitur certa ruina malum* <sup>(16)</sup>. « Consentement » rappelant phonétiquement le mot « consilium », au mauvais conseil du loup est nettement opposé la parole, bonne, de la mère, dont pourtant rien n'était dit dans la fable de 1480, sinon qu'elle ne nourrissait pas son fils. Mais toutes les allusions au lait de la chèvre sont évidemment gommées dans notre manuscrit, puisque la chèvre y est masculinisée, comme chez Corrozet. dont le loup emploie le mot de « bouc » pour qualifier le compagnon de l'agneau. Disparaît également, comme chez Corrozet <sup>(17)</sup>, tout le cadre réaliste de la ferme : point de « troupeau barbu » ni de maître pour lequel devait se conserver le jeune mouton.

Or c'est justement la triste réalité de la situation des moutons d'élevage, promis au boucher, exploités par le berger, qui, vigoureusement dénoncée, opère un retournement curieux dans le texte de la variante, dont la fin se retrouve dans notre fable. L'agneau de la variante refuse d'abord le nom de mère à la brebis, qui s'est contentée de le porter neuf mois dans son ventre et de le mettre bas, sans le nourrir : c'est la chèvre qui est sa mère véritable. Puis, comme le chien (assez bizarrement) lui déclare que la brebis est plus forte que la chèvre, l'agneau finit par avouer que, considérant les dangers et la misère d'une vie d'agneau de ferme, et puisque la nature le permettait en faisant qu'un bébé mouton puisse être nourri par une chèvre, sa mère s'est volontairement séparée de lui pour lui offrir une existence plus sûre parmi les chèvres : *illa (ut licitum est et natura concedit) me securiorem aliis voluit committere* <sup>(18)</sup>. De cette phrase se rapproche évidemment le « consentement » de notre texte. Corrozet s'en rapproche encore plus nettement puisqu'il emploie le verbe « commettre » <sup>(19)</sup>,

Mais chez cet auteur, celui auquel la brebis « a commis » son fils, n'est pas un bouc adulte et puant, comme le prétend le loup avec injure, et comme dans notre texte, mais un « chevreau

gratieux », sans doute un compagnon de jeux : une sorte de jeune baby-sitter aux ordres de la mère. De plus, le danger est précisé : le chevreau est chargé de défendre l'agneau contre ses « ennemis », c'est-à-dire tous les animaux qui, comme le loup, voudraient le manger quand il est éloigné de sa mère. Dans le texte de notre manuscrit, en revanche, le mot « craindre » semble plutôt répondre aux arguments du loup, et ne pas avoir pour objet le loup seulement. Et du coup, derrière la surface unie et anodine de notre fable, se profile tout un environnement menaçant pour l'agneau, dont le loup ne constitue pas le seul danger. La sûreté de la compagnie du bouc, animal étranger au troupeau, est garantie par la mère, qui semble trouver bon cet éloignement, et pourtant le loup prétend que c'est dangereux pour la réputation d'un jeune mouton. Quels sont donc les dangers auxquels est confronté l'agneau, d'où viennent-ils ?

La fable de Phèdre nous donne peut-être un indice : comme dans la variante de l'anonyme Nevelet, un chien demande à un agneau de quitter la chèvre qui le nourrit et de rejoindre sa mère, et l'agneau expose les raisons qu'il a de ne pas le faire. Et là encore, le contraste est saisissant entre la mesure un peu douceâtre de notre texte manuscrit et la virulence de la fable latine. Les deux discours semblent de prime abord n'avoir que peu de rapports : Phèdre attaque violemment la validité des liens de sang, arbitraires et inefficaces, pour affirmer la prééminence des liens de reconnaissance envers les bienfaiteurs. Pourtant, il se peut que cette leçon de Phèdre ait été une des raisons du choix de Fénelon. L'action de la mère est en effet normalisée dans notre texte, puisque, contrairement à celles du Nevelet, la brebis ne fait plus ici que « consentir » à ce que son fils la quitte pour le bouc, sans vouloir elle-même la séparation. Son consentement vaut comme une garantie et signifie que la compagnie du bouc est sans danger, mais ce n'est pas elle qui a choisi et voulu ce nouveau conducteur. Bien plus, notre texte est le seul à supprimer les allusions à la douceur du lait maternel. Le loup dit simplement « Vous seriez mieux sous la conduite de votre mère » quand les autres loups évoquent très sensuellement la douceur d'une mère pour son enfant : « *munera matris / Lac bibe. nam seruat ubera plena tibi* <sup>(20)</sup> », dit celui de Romulus, « Et t'en viens sucer le bon lait / De ta mère qui là t'attend », dit celui de Corrozet. Le plaisir physique particulier qui caractérise le lien mère/enfant est donc ignoré dans notre fable, et remplacé par un terme moral pouvant s'appliquer à tout pédagogue, ce qui, et cela est tout à fait original, instaure entre la brebis et le bouc une relation d'équivalence vis-à-vis de l'agneau, avec même une supériorité du bouc choisi comme guide, de préférence à elle. La brebis a ici pour seule vertu de contrôler et d'autoriser un choix qui n'est pas le sien, de comprendre et d'accepter que le bouc soit pour son fils une compagnie meilleure et plus désirable que la sienne. Cette mère se situe donc dans un entre-deux incolore : ni tout à fait impuissante et coupable comme chez Phèdre, ni capable de réalisme et de décision comme dans la variante de l'anonyme Nevelet ou chez Corrozet, ni absente comme chez Romulus, elle se contente de reconnaître en elle cette faiblesse que dénonçait l'agneau de Phèdre chez sa mère naturelle, et de se résigner aux conséquences de cette impuissance en autorisant l'éloignement de son enfant.



Or dans le *Télémaque*, Fénelon a de même singulièrement diminué la fermeté et l'autorité de Pénélope, sans toutefois noircir ce personnage autant que certains adversaires d'Homère qui en faisaient une coquette : impuissante à contrôler chez son fils certains mauvais penchants qu'elle a même accentués en le gâtant trop quand il était enfant, impuissante à empêcher les prétendants débauchés de s'installer chez elle, la mère de Télémaque a pour seule vertu d'accepter de laisser l'adolescent à Mentor, auquel Ulysse avait laissé sa maison en garde lors de son départ<sup>(21)</sup>. Et Mentor, qui est aussi Minerve (bouc et chèvre à la fois), est présenté non seulement comme le substitut du père, mais aussi comme celui de la mère : dans une tirade pathétique, il affirme éprouver pour Télémaque des sentiments plus intenses même que ceux d'une mère pour le fruit de ses entrailles, une souffrance plus déchirante que celle de l'accouchement. « Si vous saviez combien il m'est douloureux de vous voir courir à votre perte ! Si vous saviez tout ce que j'ai souffert pendant que je n'ai osé vous parler ! La mère qui vous mit au monde souffrit moins dans les douleurs de l'enfantement<sup>(3)</sup>. Je me suis tu ; j'ai dévoré ma peine ; j'ai étouffé mes soupirs, pour voir si vous reviendriez à moi. O mon fils, mon cher fils, soulagez mon cœur ; rendez-moi ce qui m'est plus cher que mes entrailles ; rendez-moi Télémaque, que j'ai perdu ; rendez-vous à vous-même. »<sup>(22)</sup> Cette mise en question des liens parentaux au profit de liens extérieurs parcourt tout le *Télémaque* : même les rois les plus sages n'arrivent pas à bien éduquer leurs fils ni à les garantir de la mauvaise influence des flatteurs qui les environnent inévitablement. Rarement un fils est capable de succéder dignement à son père, ou alors il faut qu'à l'instar de Télémaque, il soit séparé de son père naturel et se trouve un père adoptif ou un ami sévère d'une condition moins élevée, mais plus avancé en sagesse. Bocchoris, le fils du grand Sésostris, meurt de n'avoir pas eu cette chance. Sans Mentor, Télémaque succombait à l'amour-passion et restait à mener une vie lâche parmi les nymphes de Calypso. Comme Mentor, le bouc de la fable pourrait donc bien être une protection plus efficace que les parents contre les dangereux personnages qui évoluent partout, autour de la mère aussi.

La nature du danger se précise un peu plus si on prête attention à la façon originale dont le loup de notre manuscrit s'efforce d'éloigner l'agneau de son compagnon. Les autres fabulistes insistaient sur la misère de la chèvre et la pauvreté de son lait, ou sur la puanteur du chevreau, comparés à la douceur et à l'abondance du lait de la brebis : ils semblaient se préoccuper du confort ou du profit de l'agneau, et l'une des leçons finales reprenait ce motif : « *Omnes uincit opes securam ducere uitam*<sup>(23)</sup>. » (Romulus) ou, d'un point de vue plus nettement moral chez Corrozet . « Car avec les bons on est bien, / Mais avec les malins courages / On ne peut profiter de rien. » Le loup de notre fable, lui, introduit le mot de « honte » et dénigre toute la race caprine : « J'admire, dit-il, que vous n'ayez point de honte d'être avec un animal si sale. » L'emploi de « sale » au lieu de « puant » est intéressant parce que ce terme désigne aussi au figuré des paroles ou des actions « déshonnêtes », c'est-à-dire « contre la bienséance, la pureté ou la chasteté ». Ce loup ne se place pas au niveau individuel et physique comme celui de Corrozet qui disait « ce vilain bouc puant », mais au niveau

des convenances et des groupes sociaux. La compagnie du bouc déshonore un animal propre et de condition honnête. Il ne s'agit plus du bien-être de l'agneau, mais de son honneur : les autres loup ou chien avaient pitié, ou prétendaient avoir pitié de la misérable situation du jeune mouton, mais ici, le soupçon est jeté sur le jeune mouton lui-même, accusé d'avoir des penchants à la bassesse. L'hyperbole de l'introduction « j'admire » suppose en effet, de la part du loup une sensibilité réglée par la politesse, une extrême répugnance à la saleté, qu'il s'étonne de ne pas retrouver chez l'agneau dont le bon goût est mis en question. Le loup vise à provoquer ici non pas un désir de confort, mais un sursaut de fierté, ou plutôt de mauvaise honte, un désir de retourner au sein d'un groupe supérieur qui partage les mêmes critères de jugement, la même politesse extérieure. Il prétexte le danger symbolique du déshonneur pour masquer le risque réel que court l'agneau d'être dévoré s'il quitte le bouc. Et si, l'agneau peut éventer le piège et réduire cet argument à néant en invoquant le consentement de sa mère, c'est que cette dernière appartient évidemment à ce groupe dont le loup se fait le porte-parole : son accord récuse le soupçon de déshonneur. Mais l'argument n'en reste pas moins valable et aurait pu convaincre l'agneau si ce dernier n'avait pas été protégé par son souci de demander l'avis de sa mère avant d'agir et par le respect et la confiance qu'il éprouve dans le jugement maternel. Si l'agneau ne s'était pas souvenu des paroles de la brebis, il aurait été incapable de reconnaître les mauvaises intentions du loup sous des propos bienveillants en apparence, et de résister au mépris et à l'exclusion. Sans la garantie de sa mère, il n'aurait eu que la séparation d'avec le bouc comme moyen de prouver son appartenance à une honnête condition.

Or le *Télémaque* recèle deux scènes de tentation fondées également sur la fausse honte. L'une se passe à Chypre, où la compagnie dissolue des sectateurs de Vénus s'efforce de convaincre Télémaque momentanément privé de son guide d'abandonner la vertu qui lui vient de son éducation, de son père et de Mentor. Un des moyens employés, parmi d'autres plus bas et sensuels, est justement la moquerie : le jeune homme pris de fausse honte manque de renoncer aux valeurs qui sont celles de ses parents. « D'abord, j'eus horreur de tout ce que je voyais ; mais insensiblement je commençais à m'y accoutumer. Le vice ne m'effrayait plus ; toutes les compagnies m'inspiraient je ne sais quelle inclination pour le désordre : on se moquait de mon innocence; ma retenue et ma pudeur servaient de jouet à ces peuples effrontés. On n'oubliait rien pour exciter toutes mes passions, pour me tendre des pièges et pour réveiller en moi le goût des plaisirs. Je me sentais affoiblir<sup>(3)</sup> tous les jours ; la bonne éducation que j'avais reçue ne me soutenait presque plus ; toutes mes bonnes résolutions s'évanouissaient. Je ne me sentais plus la force de résister au mal, qui me pressait de tous côtés ; j'avais même une mauvaise honte de la vertu. [...] Ainsi, mes yeux commençaient à s'obscurcir, mon cœur tombait en défaillance ; je ne pouvais plus rappeler ni ma raison, ni le souvenir des vertus de mon père. Le songe où je croyais avoir vu le sage Mentor descendu aux Champs-Élysées achevait de me décourager<sup>(24)</sup>. »

L'autre scène est plus proche de notre fable. Télémaque se trouve dans l'île de Calypso en compagnie de Mentor, et la nymphe Eucharis dont il est passionnément amoureux cherche à le

séparer définitivement de son protecteur en usant de mille artifices, dont la moquerie. Elle lui suggère que sa dépendance à l'égard de Mentor est indigne d'un adulte, autrement dit qu'il est trop bébé pour les jeux d'amour des grands dont elle l'exclut. « Cependant Eucharis disait à Télémaque d'un ton moqueur : "Ne craignez-vous point que Mentor ne vous blâme d'être venu à la chasse sans lui ? O que vous êtes à plaindre de vivre sous un si rude maître ! Rien ne peut adoucir son austérité : il affecte d'être ennemi de tous les plaisirs ; il ne peut souffrir que vous en goûtiez aucun ; il vous fait un crime des choses les plus innocentes. Vous pouviez dépendre de lui pendant que vous étiez hors d'état de vous conduire vous-même ; mais après avoir montré tant de sagesse, vous ne devez plus vous laisser traiter en enfant. » Et contrairement à l'agneau qui se souvient de sa mère, Télémaque est ébranlé : « Ces paroles artificieuses perçaient le cœur de Télémaque et le remplissaient de dépit contre Mentor, dont il voulait secouer le joug. Il craignait de le revoir et ne répondait rien à Eucharis, tant il était troublé.<sup>(25)</sup> » C'est qu'il n'a personne qui lui garantisse le contraire de ce que suggère Eucharis. Il n'a pas connu son père qui est peut-être mort, et sa mère l'a peut-être oublié pour se remarier. Il lui faut croire en Mentor sans garantie. La compagnie de Mentor, qui lui avait été aussi chère que celle du bouc l'est à l'agneau, lui paraît pénible par moments, et quand il lui arrive d'admettre combien il manque à son devoir en aimant Eucharis, il est retenu de montrer ses remords à Mentor par « une mauvaise honte » : « Quelquefois il avait envie d'aller se jeter à son cou et de lui témoigner combien il était touché de sa faute : mais il était retenu, tantôt par une mauvaise honte, et tantôt par la crainte d'aller plus loin qu'il ne voulait pour se tirer du péril : car le péril lui semblait doux, et il ne pouvait encore se résoudre à vaincre sa folle passion.<sup>(26)</sup> »

L'argument de la honte est en fait employé par tous les personnages qui, dans le livre VI, se disputent Télémaque. Calypso, dans une dernière tentative désespérée, pour accentuer la différence entre le statut des immortels et celui des hommes afin de faire accepter au jeune homme ses offres d'immortalité : « Puisque tu es encore plus dur et plus injuste que ton père, puisses-tu souffrir des maux encore plus longs et plus cruels que les siens ! Non, non, que jamais tu ne revoies ta patrie, cette pauvre et misérable Ithaque, que tu n'as point eu honte de préférer à l'immortalité.<sup>(27)</sup> » Mentor, au contraire, pour faire revenir le jeune homme à lui, en accentuant le contraste entre la gloire d'Ulysse ou celle qui est réservée au jeune prince et la mollesse d'une vie éternelle sur l'île de Calypso : « "Avez-vous oublié tout ce que les dieux ont fait pour vous ramener dans votre patrie ? Comment êtes-vous sorti de la Sicile ? Les malheurs que vous avez éprouvés en Égypte ne sont-ils pas tournés tout à coup en prospérités ? Quelle main inconnue vous a enlevé à tous les dangers qui menaçaient votre tête dans la ville de Tyr ? Après tant de merveilles, ignorez-vous encore ce que les destinées vous ont préparé ? Mais que dis-je ? vous en êtes indigne. Pour moi, je pars, et je saurai bien sortir de cette île. Lâche fils d'un père si sage et si généreux, menez ici une vie molle et sans honneur au milieu des femmes ; faites, malgré les dieux, ce que votre père crut indigne de lui." Ces paroles de mépris percèrent Télémaque jusqu'au fond du cœur. Il se sentait

attendri pour Mentor; sa douleur était mêlée de honte ; [...] “Les dieux, qui vont ont délivré de tant de périls pour vous préparer une gloire égale à celle de votre père, vous ordonnent de quitter cette île. L’amour seul, ce honteux tyran, peut vous y retenir. Hé ! que feriez-vous d’une vie immortelle, sans liberté, sans vertu et sans gloire ? [...]”<sup>(28)</sup> » Ce dernier discours est intéressant, parce que Mentor invoque une garantie aussi autorisée et convaincante que celle de la brebis pour l’agneau : celle des dieux qui veillent sur Télémaque et qui lui ont donné Mentor comme protecteur. Mais Télémaque ne s’en souviendra plus au moment de répondre à Eucharis, un peu plus tard.

Puisque le même argument est employé par des êtres aux visées aussi opposées, c’est bien, donc, qu’il n’est pas valable en toutes circonstances, qu’il se prête à tous les discours, et qu’avant de l’accepter, il convient d’examiner, comme le fait l’agneau de la fable, les intentions de celui qui l’emploie. Mais le problème de Télémaque est qu’il n’est plus lucide : emporté par la passion, il ne sait plus trop où est son bien, entre l’immortalité, les plaisirs de l’amour et la gloire d’être un roi aussi bon que l’était son père. Il n’a pas encore compris la nécessité de rechercher quelle est la volonté des dieux afin de s’y soumettre avec obéissance et humilité, ou, au moins, il n’a pas la force d’y obéir quand il la comprend. Il n’a pas encore comme l’agneau de paroles protectrices gravées au fond de son cœur qui lui permettent de voir le piège et de répondre à celui qui le lui tend. Il lui faudra attendre d’avoir rencontré et entendu son aïeul aux Enfers pour agir et juger sans réserve suivant les préceptes de Minerve. Encore cette sagesse chancellera-t-elle quand Ulysse refusera de se découvrir aux yeux de son fils. Le mutisme de son père lui fait une nouvelle fois douter des leçons de Mentor en qui il ne reconnaît pas encore l’autorité parentale essentielle.

C’est pourquoi les positions de Mentor et d’Ulysse s’inversent à la fin : Mentor redevenue Minerve se sépare de Télémaque pour le confier à Ulysse, comme la brebis avait accepté de se séparer de son fils pour le confier au bouc : « Allez, vous êtes maintenant digne de marcher sur ses pas. [...] Combattez avec lui ; obéissez-lui comme le moindre de ses sujets; donnez-en l’exemple aux autres<sup>(29)</sup> ». Elle découvre à Télémaque quelle mère attentive elle a toujours été pour lui, et lui recommande de se souvenir de la sagesse qu’elle a déposée en lui et de s’y conformer. Ses dernières paroles évoquent la douceur qu’avait sa présence pour son élève, dans une comparaison habituelle aux écrits mystiques, mais qui rappelle aussi curieusement les fables de l’anonyme Nevelet dont notre manuscrit est inspiré : « Je vous quitte, ô fils d’Ulysse ; mais ma sagesse ne vous quittera point, pourvu que vous sentiez toujours que vous ne pouvez rien sans elle<sup>(3)</sup>. Il est temps que vous appreniez à marcher tout seul. Je ne me suis séparée de vous, en Phénicie et à Salente, que pour vous accoutumer à être privé de cette douceur, comme on sèvre les enfants lorsqu’il est temps de leur ôter le lait pour leur donner des aliments solides.<sup>(30)</sup> » En filigrane s’entend encore une fois la fable de Phèdre : Minerve/Mentor est bien par ses souffrances et par la douceur de sa nourriture, la seule véritable mère de Télémaque, celle qui lui a donné de son lait de sagesse, plus mère que Pénélope, dont il n’est plus même plus fait mention dans ce passage. Elle est un des dieux dont elle avait rappelé qu’ils protégeaient Télémaque et l’avaient confié à Mentor : le bouc était en fait la

brebis cachée. Et c'est en mère que la déesse le confie finalement aux soins d'Ulysse, un mortel inférieur à elle certes, comme le bouc l'est à la brebis dans nos fables, mais, comme ce dernier, nécessaire pour parfaire l'éducation de son nourrisson. Protégé par cette autorité divine, Télémaque saura éviter les pièges des flatteurs qui voudront lui faire honte d'obéir encore à son père comme un enfant, et il pourra devenir un roi sage digne de son père Ulysse et de cette mère spirituelle qu'est Minerve. Les relations familiales de Télémaque correspondent donc curieusement à celles, condensées et mêlées, des agneaux de Phèdre et de Romulus.

Mais on considère souvent la relation de Mentor avec Télémaque comme une figure de celle qui unit Fénelon au duc de Bourgogne, et le genre de la fable se prête encore davantage aux applications à la vie réelle. Difficile donc ne pas voir aussi dans notre petit texte le modèle d'une situation à laquelle pouvait être journalièrement confronté un enfant royal confié par sa famille à l'autorité d'un précepteur. Surtout un enfant comme le duc de Bourgogne, dont la fierté et le refus d'obéir à une personne de condition inférieure avait dès les premiers moments provoqué une dispute fameuse entre son précepteur et lui. Il devait être assurément important pour Fénelon d'enseigner au jeune prince à se garantir des pièges verbaux que pouvaient lui tendre les moqueurs de toutes sortes pour le détacher de lui, depuis les courtisans bons vivants cherchant à l'attirer vers une vie moins austère, jusqu'aux ennemis du parti dévot, inquiets de voir un futur roi apprendre l'humilité et la défiance de soi. Plus important à coup sûr que de lui montrer avec l'autre fable plus connue une réalité que Fénelon refuse d'envisager même dans le *Télémaque* : la supériorité de la bêtise et de la force brutale sur un raisonnement juste, sur une parole honnête, logique et mesurée. Le discours moral et le raffinement argumentatif de l'une l'emportait largement sur la plus grande valeur esthétique de l'autre.

Plus que la poésie, Fénelon semble ainsi dans son enseignement privilégier la rhétorique, arme défensive et offensive à la fois. La parole rusée est souvent efficace dans les petits textes de notre manuscrit ou les fables de Fénelon, sauf quand elle s'adresse à un interlocuteur capable de déchiffrer les intentions cachées derrière les discours : un jeune mouton aussi naïf que le souriceau de La Fontaine, « sans expérience et qui n'avait rien vu », meurt de ne pas comprendre la fausseté des mots du loup, mais dans une fable malicieuse, probablement inventée, de notre manuscrit, une sage brebis triomphe par une contre-ruse verbale d'un loup stupide déguisé en mouton. « Un loup ayant pris la peau d'une brebis, demanda à une autre qu'il trouva dans la bergerie si elle voulait venir avec lui dans les champs. « J'irais volontiers, répondit-elle, si vous pouviez devenir loup pour me défendre de mes ennemis. » Aussitôt le loup se dépouilla et lui dit : « Je suis celui que vous cherchez. — Je le soupçonnais, dit la brebis appelant les chiens du troupeau, il est juste de vous récompenser des bienfaits que vous vouliez me faire. » Le loup voyant les chiens qui venaient et craignant leur fureur s'enfuit vite dans la forêt et n'osa plus revenir.<sup>(31)</sup> »

## Notes

- (1) B.N. Ms fr.1758.
- (2) Fénelon, *Œuvres complètes*, t.VII.
- (3) Fénelon, *Œuvres*, édition présentée, établie et annotée par Jacques Le Brun, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1983, pp. 204-230.
- (4) Fénelon, *Œuvres complètes*, t.VI, pp. 344-383. Cf. J. L. Goré, *L'itinéraire de Fénelon. Humanisme et spiritualité*, Paris, PUF, 1957, pp. 504-519. Mme Goré ne parle pas du manuscrit B.N. Ms. fr.1758 dans sa section « Fénelon, correcteur du duc de Bourgogne » (pp.489-503), sans doute parce que notre manuscrit ne porte que peu de corrections qui soient d'une autre main que celle du texte même.
- (5) Deux textes seulement ont un correspondant dans le deuxième recueil, aucun dans le livre XII, ce qui pourrait indiquer que ces textes ont été composés avant la parution du XIIème livre de La Fontaine.
- (6) Francisco Rodriguez Adrados, *History of the graeco-latin fable* (volume one : "Introduction and from the origins to the hellenistic age", volume two "The Fable during the Roman Empire and in the Middle Ages"), Translated by Leslie A. Ray, Edition revised and updated by the author and Gert-Jan van Dijk, Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava, Brill Leiden Boston Köln, 1999.
- (7) Ni dans Ésope, *Fables*, Texte établi et traduit par E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1960, dans *Corpus fabularum aesopiarum*, edidit A. Hausrath, Teubner, Leipzig, 1970.
- (8) par exemple :

Aesopi,... Fabulae, elegantissimis eiconibus veras animalium species ad vivum adumbrantes [cum Aesopi vita, a Maximo Planude conscripta]. Gabriae fabulae XXXXIII. @ ["sic"] Homeri, hoc est ranarum et murium pugna. @ , hoc est felium et murium pugna, tragoedia graeca. Haec omnia cum latina interpretatione [opera Adami Knopff] [Texte imprimé], Lugduni : apud J. Tornaesium, 1551. (réédité plusieurs fois). Notice n° : FRBNF30405919.

Aesopi Phrygis fabulae, elegantissimis iconibus veras animalium species ad vivum adumbrantibus. [Texte imprimé] Gabriae Graeci fabellae XLIII. [...] Homeri, hoc est, ranarum & murium pugna.[...], hoc est, Felium & murium pugna. Tragoedia Graeca. Haec omnia cum Latina interpretatione. Accesserunt Avieni antiqui auctoris fabulae., M. D. XCIII. Apud Joan. Tornaesium typ. regium Lugd. (réédité en 1617 et 1628). Notice n° : FRBNF38979323.

- (9) Ésope Vita et Fabulae Aesopi latinae factae per Rimicium. Anonymus Neveleti. Fabulae latinae factae per Romulum. Fabulae extravagantes, Num. BNF de l'éd. de [Argentinae] : [s.n.], [ca 1480] « De agno et cane » II, 6 (édition électronique PDF, image 76-77).

*Cum grege barbato dum ludit iunior agnus,  
Tendit in hunc menti dissona uerba lupus:  
Cur olidam munda sequeris plus matre capellam?  
Lac tibi prebebit dulcius ipsa parens.  
Est prope, festina, matrem pete, munera matris  
Lac bibe. nam seruat ubera plena tibi.*

*Agnus ait: Pia capra mihi lac dulce ministrat,  
 Me uice matris amat, me uice matris alit.  
 Non michi, sed domino prodest me uiuere. uiuo  
 Vt metat a tergo uellera multa meo.  
 Ergo mihi prestat nutriri lacte caprino,  
 Quam lac matris amans mergar in ore tuo.  
 Omnes uincit opes securam ducere uitam.  
 Pauperius nichil est, quam miser usus opum.  
 Nil melius sano monitu, nil peius iniquo.*

*Consilium sequitur certa ruina malum. Comitas facit parentes non nativitas/ ut hoc agnoscamus subsequens probat fabula. Inter capellas agno vaganti canis dixisse fertur. « Non est hic mater tua » et oves segregatas longius ostendit agno. « Non illam quero ait agnus que me concepit / aut novem mensibus portavit in utero et parturiens in lucem effudit sed capram hanc dico meam matrem que me nutrit et sua ubera mihi porrigit. Proprios autem natos fraudat ut mihi lac non desit. Et [?] contra canis ait agno « Sed tamen est tibi fortior mater tua que te peperit. » At agnus « ita est ut dicis sed illa (ut licitum est et natura concedit) me securiorem aliis voluit committere. Nam pecoribus filius non prodest / sed tantum lanio et qui lac omne quotidie emulget et vellera tergo eripit huic cedit in lucrum. Hec vero inter capras vita tutior videtur. Quare abi / melius hic morabor. »*

(10) Phèdre, III, 15

*Inter capellas agno palanti canis  
 “Stulte” inquit “erras; non est hic mater tua.”  
 Ouesque segregatas ostendit procul.  
 “Non illam quaero quae cum libitum est concipit,  
 dein portat onus ignotum certis mensibus,  
 nouissime prolapsam effundit sarcinam;  
 uerum illam quae me nutrit admoto ubere,  
 fraudatque natos lacte ne desit mihi.”  
 “Tamen illa est potior quae te peperit.” “Non ita.  
 Beneficium sane magnum natali dedit,  
 ut expectarem lanium in horas singulas!  
 Vnde illa sciuit niger an albus nascerer?  
 Age porro, parere si uoluisset feminam,  
 quid profecisset cum crearer masculus?  
 Cuius potestas nulla in gignendo fuit,  
 cur hac sit potior quae iacentis miserita est,  
 dulcemque sponte praestat beneuolentiam?*

*Facit parentes bonitas, non necessitas.*"

*[His demonstrare uoluit auctor uersibus  
obsistere homines legibus, meritis capi.]*

- (11) Corrozet, Gilles (1510-1568), [Les] fables du très ancien Esope,... / premièrement escriptes en grec mises en rithme françoise par [Gilles Corrozet], Num. BNF de l'éd. de Paris : D. Janot, 1542. Texte en français seul trad. du grec.

De l'aigneau, et du loup.

*Fable. XLVI*

Le loup r'encontra un chevreau,

Comme il estoit cherchant sa proye,

Avec luy estoit un Aigneau,

Auquel dist, en parole coye :

Pourquoy t'es-tu mis en la voye

Avec ce vilain bouc puant,

Qui te maine comme un truant ?

Laisse le la, il est trop laid

Et t'en viens succer le bon laict

De ta mère qui là t'atend,

Lors luy monstra un lieu latent

De bois obscur en esperance,

Qu'a l'y mener il fera tant

Que de luy remplira sa pance.

L'Agneau qui se grand loup regarde,

Luy dist ma mere m'a commis

A ce chevreau qui m'a en sa grade

Encontre tous mes ennemys, tu t'es en vain en peine mis

Pour m'emmener il vaut trop mieux

Suyvre ce Chevreau gratieux,

De qui n'auraz aucun dommage,

Que toy qui es tout plein doutrage.

Car avec les bons on est bien,

Mais avec les maings courages

On ne peut profiter de rien.

La fable est précédée d'une vignette intitulée « S'accompagner des bons », et accompagnée de la légende suivante : « Avec le saint, saint tu seras, / Mais avecques l'home pervers, / Ta bonté tu



pervertiras, / Car ils font actes tous divers. »

- (12) Dans ce cas, Corrozet aurait un peu exagéré en déclarant avoir nouvellement traduit les fables du grec...
- (13) « Pourquoi suis-tu cette chèvre puante, plutôt que ton élégante mère ? Celle qui t'as enfanté t'offrira un lait plus doux. Elle est près d'ici, dépêche-toi, va rejoindre ta mère. »
- (14) « il vaut mieux pour moi »
- (15) « [plutôt que] d'être englouti par toi. »
- (16) « Rien de meilleur qu'un avis sain, rien de pire qu'un injuste. Un désastre assuré suit un mauvais conseil [une mauvaise décision ?]. »
- (17) et aussi dans la jolie traduction de Julien Macho (1499), que j'ai consultée, sans trouver de rapprochement significatif avec notre texte.
- (18) « [ma mère] (comme il est permis et comme la nature le lui accorde) a voulu me confier à d'autres pour me mettre davantage en sûreté ».
- (19) On peut même se demander au passage si Corrozet n'a pas lui aussi utilisé le texte latin en plus du texte grec, quand on voit la proximité des verbes de cette phrase : « ma mère m'a commis / A ce chevreau qui m'a en garde / Encontre tous mes ennemys » et *illa (ut licitum est et natura concedit) me securiorem aliis voluit committere.*
- (20) « Bois le lait que t'offre ta mère, car elle t'en garde de pleines tétines. »
- (21) *Odyssée*, II, 225 et suiv.
- (22) *Les Aventures de Télémaque*, livre VI, p.92
- (23) « Vivre en sécurité est supérieur à toutes les richesses. »
- (24) *Les Aventures de Télémaque*, op. cit., t.II, pp. 50-51.
- (25) *ibidem*, p.88.
- (26) *ibidem*, pp. 85-86.
- (27) *ibidem*, p. 85.
- (28) *ibidem*, p. 83.
- (29) *ibidem*, p.325.
- (30) *ibidem*, p.326.
- (31) B.N. Ms fr. 1758, fol.100-102, « Le loup et la brebis ».

# アンジェの3つの文書

— 17世紀初頭の劇団協約 —

戸口民也

ここで紹介する3つの文書は、17世紀初頭に「王の俳優」comédiens du roiを名乗る役者たちがアンジェ Angersの公証人ギヨーム・ギヨ Guillaume Guillotのもとで作成した劇団協約 acte d'associationである<sup>(1)</sup>。文書1と3は私が発見したもので、全文を公表するのはこれがはじめてである。文書2はすでに本誌で紹介したことがあるが、この機会に改めて掲載することにした<sup>(2)</sup>。フランスの地方都市の、しかも年代的に接近したこれらの文書の全文をまとめて紹介することにはそれなりの意義があると思う。

それぞれの文書の日付、分類番号、文書に記載されている俳優たちの名前<sup>(3)</sup>、協約の概要および特記事項は以下のとおりである。なお、文書の読解にあたっては、Archives départementales de Maine-et-Loireのアンドレ・サラザン André Sarazin氏のお世話になった。ここにその旨を記して感謝申し上げる次第である。

## 文書1

[日付] 1600年3月22日

[俳優] Mathieu Le Febvre (ou Lefebvre) sieur de La Porte、Jacques Robineau sieur de La Bretonnière、Fleury Jacquault<sup>(4)</sup> sieur de Montfleury、Claude Husson sieur de Longueval、Daniel Dugué sieur de La Chesnaie、Alexandre Hardy — 以上6人全員が署名している。

[分類番号] 5 E 5, 9 1

この分類番号のもとにギヨーム・ギヨ関係の1597年から1600年までの文書が束 liasseとしてまとめられている。ひとつひとつの文書に文書番号は付けられていないが、その代わりに各文書の冒頭には、後に文書を整理し直した時の書き込みと分かる字体で、日付と内容が書き加えられている（この協約文書の場合は Société 22 Mars 1600と記されている）。しかも全ての文書が日付順に並べられているので、例えばこの文書の原本を古文書館で確認しようと思えば、分類番号と日付をもとに、簡単に見つけ出すことができる。他の2つの文書についても同様である。

[協約の概要] 劇団協約の当事者は Mathieu Le Febvre (ou Lefebvre)、Jacques Robineau、Fleury Jacquault、Claude Husson、Daniel Dugué、Alexandre Hardyの6人。協約期間は本日から来年の同じ日までの1年間とする。その間、都市を巡り、適当と思われる場所で「劇や物語」comedies et histoiresを上演する。団員の同意無しに劇団を離れたり上演を休んだりしてはならないし、違反した時は50エキュの罰金を払うものとする。団員の誰かが病気あるいは事故にあった時は完治するまで劇団が食事や治療などの面倒を見る。費用も劇団が負担する。劇の上演あるいはその他のこ

とで得られた収益は平等に分配する。収益の総額の7分の1は「喜劇、悲劇、田園劇、その他の劇を演じるのに適当な衣装のための費用」*l'entretien des habitz et accoustremens qu'il leur conviendra pour représenter leurs comedies tragedies pastoralles et autres jeux*とし、この7分の1相当額はLe Febvre、Robineau、Jacquault、Hussonが取り分けるものとする。残りは均等に分割し、各自が6分の1を受け取る。食費、劇上演の場所の賃貸料、移動運搬費用など必要経費はすべて、収益を分配する以前にあらかじめ取り除けておく。劇団員は互いに仲良く誠実にし、誰も不利益や不都合をこうむらないよう配慮しあい、喧嘩や対立がないようにし、一致協力することを約束する。なお、劇団員とともにいる「見習たち」*enfants*については、団員全員の合意がない限り、劇団を離れることはできない。見習たちの食費や生活費は劇団全体の費用によってまかなわれるものとする。HardyとDuguéについては、本人が望めば、衣装のための費用を分担して払い、それに応じて衣装経費の分配にあずかることができる。JacquaultとDuguéはバイオリンやその他の楽器の演奏ができるので、二人またはそのうちの一人が協約期間中に舞踏会などで演奏した時は報酬の全額を受け取ることができる。ただし、この二人または一人が舞踏会などに演奏しに行けるのは、劇団全体が上演する必要がないときに限る。

[特記事項] Alexandre Hardyに関する文書資料としては、これが最も古い文書である。しかも、名前が記されているだけでなく署名まであるので、その資料的価値はきわめて高い。Hardyは早くからValleran Le Conteの座付作者になっていたという推測がこれまでほとんど定説のようになっていたが、この文書の発見により「定説」の見直しが必要となったことは確かである<sup>6)</sup>。Hardyが作者*poète*としてではなく、俳優*comédien*として劇団に加わっていることにも注意すべきだろう。この文書には女優の名前は一人もない。実際に存在しなかったのか、あるいは文書に名前が記されていないだけなのか、どちらともいえないが、文書2と3では女優の名前も記されていると対照的である。

「見習たち」*enfants*については、次の文書2では4人の名前が記されているが、この文書では人数も名前も記されていない。ただ、「取り分」*part*にあずかれない—また協約文書にも名前が記されることがない—「見習たち」が実際に劇団に加わっていたことがこの文書によって確認できるわけである。

劇団の総勢は、正規の劇団員6人に「見習たち」が複数いるので、少なくとも8人を越えるはずである。この他に劇団員の妻や家族あるいは召使いなどが加わっているとしたらさらに人数は多くなるだろう。ただ、協約文書ではそこまでは触れられていないので、残念ながらこれ以上詳しいことはわからないままである。

## 文書2

[日付] 1603年8月19日

[俳優] Jacques Robineau sieur de La Bretonnière、Fleury Jacquault sieur de Montfleury、sa femme Colombe Vénier<sup>6)</sup>、Daniel Dugué sieur de La Chesnaie、sa femme Claude Piton、Léonard Dalanbour

(ou d'Alambourg) <sup>7)</sup>— Claude Piton を除く5人が署名している。なお「上記 Piton は署名ができないとの申し立てあり」ladite Piton a dit ne scavoir signer と協約本文の末尾に記されている。

準座員もしくは見習として Toussaint Dallibert、Julien Bedeau、Callais Anquetif、François Bedeau の4人の名前も記されており、このうち Callais Anquetif は文書に署名している。

[分類番号] 5 E 5, 9 3

この分類番号のもとに1603年から1604年までの文書がまとめられている。

[協約の概要] 劇団協約の当事者は Jacques Robineau、Fleury Jacquault とその妻 Colombe Vénrière、Daniel Dugué とその妻 Claude Piton、Léonard Dalanbour (ou d'Alambourg) の6人。協約期間は本日から翌年の「四旬節前日」caresme prenant までとし、適当と思われる都市や場所で「喜劇、悲劇、田園劇、その他の劇」*comédies, tragédies, pastorales et autres jeux* を上演する。劇上演の場所の賃貸料、荷物の運搬費用など必要な経費はすべて収入からあらかじめ取り除けておく。必要経費を取り除けた後の収益は次のように分配する。すなわち、Robineau、Jacquault、Dugué、Dalanbour はおのおの平等に「取り分1」*une part* を受け取る。また女性二人はおのおの「上記取り分の4分の3」*trois quartz d'une desdites parts* を受け取るが、Vénrière については本日から1ヶ月間は「取り分2分の1」のみとし、1ヶ月たった後から「取り分4分の3」を受け取るものとする。劇のなかで女性が一人しか必要ないときは Piton と Vénrière が1日おきにその役を演じる。また、二人が同時に演じることが望ましい場合は、Piton が主役を Vénrière は脇役を演じるものとするが、Piton が主役の台詞を必要な時まで覚えられず、しかも Vénrière の方が早く台詞を覚えていた時は、Vénrière が主役を演じる。劇団に加わっている Toussaint Dallibert、Julien Bedeau、Callais Anquetif、François Bedeau については、食費や生活費は劇団員全員の共通の費用によってまかなわれるものとし、取り分や報酬にはいっさいあずからない。ただし、Dallibert と Julien Bedeau は来年の四旬節前日以降はおのおの「取り分2分の1」*demye part* を受け取ることができる。また Dallibert と Julien Bedeau に対しては来年の四旬節前日にその時までの奉公に対する報酬としてそれぞれ衣服1着が与えられる。劇団員は互いに仲良く誠実にし、収益の確保と損失を避けることに努め、喧嘩や対立がおこったときは他の団員ができるかぎり穏便にとりなすようにする。

[特記事項] 17世紀初頭はまだ女優の存在が文書資料などで確認しにくい時代であることを考えれば、この文書に Colombe Vénrière と Claude Piton という二人の女優の名前が記されていることはきわめて重要である。しかも、彼女たちの取り分や役を演じる際の優先順位などまで具体的に示されている点も大変興味深い。協約文書から察するに、おそらく Claude Piton の方が先輩格なのだろうが、「ladite Piton a dit ne scavoir signer」とあるように、読み書きができなかったのだろう。そのため、台詞を覚えるのに手間取り、Colombe Vénrière に先を越されることもあったに違いない。見習4人の名前が明記されている点にも注目したい。そのなかでは Dallibert と Julien Bedeau の二人が先輩格であろう。しかし、彼らではなくなぜ Callais Anquetif だけが正規の（つまり「取り分」にあずかる権利を持つ）劇団員たちとともに文書に署名しているのか、理由は不明である。なお、後に Julien Bedeau は Jodelet として、François Bedeau は L'Espy として活躍することになる。

劇団の総勢は、正規の劇団員 6 人に「見習たち」4 人を加えれば、少なくとも 10 人となる。ただし、文書 1 と同様に、それ以上詳しいことはわからない。

### 文書 3

[日付] 1606 年 2 月 9 日

なお、2 月 9 日付の協約は 3 ページ目の途中で終わっており、その後から 4 ページ目にかけて 2 月 15 日付で補足事項が書き加えられている。

[俳優] Fleury Jacquault sieur de Montfleury, sa femme Colombe Vénrière, Robert Guérin sieur de La Fleur (むしろ笑劇役者 Gros-Guillaume として有名)、Pierre Janvier, Nicolas Gasteau および « présents » として (立会人として同席?) Léonard Dalanbour (ou d'Alambourg)、Hugues Leroux joueur d'instrument — 以上 7 人 (俳優 5 人だけでなく立会の Dalanbour と Leroux も含めて) 全員が署名している。

なお、2 月 15 日付の補足で言及されているのは、俳優側では Jacquault, Janvier, Guérin, Gasteau の 4 人、そして Hugues Leroux とその兄弟 Jean Leroux sieur de la Roussière、および「立会人として同席した同劇団の Guillaume Desforges および Jehan Valliot」présens Guillaume Desforges et Jehan Valliot de ladite compagnie, tesmoins である。— 以上 8 人 (俳優 4 人、Leroux 兄弟、立会 2 人) が署名している。

[分類番号] 5 E 5, 9 4

この分類番号のもとに 1605 年から 1606 年までの文書がまとめられている。

[協約の概要]

#### 1606 年 2 月 9 日の協約

劇団協約の当事者は Fleury Jacquault とその妻 Colombe Vénrière, Robert Guérin, Pierre Janvier, Nicolas Gasteau の 5 人。協約期間は本日から 1 年間とし、適当と思われる都市や場所で「悲劇、喜劇、物語」tragédies, comédies et histoires を上演する。衣装はそれぞれが劇の上演に適したものを用意する。また、収益は平等に分配し、「おのおのが 5 分の 1」chacun ung cinquième を受け取る。荷物の運搬費用、劇上演の場所の賃貸料、その他の必要経費はすべて、あらかじめ取り除けておく。協約期間中は、劇団員は誰であれ、全員の同意無しに劇団を離れたり本協約に違反したりしてはならず、これに反した時は 150 リーブル livres tournois の罰金を払うものとする。なお、Fleury Jacquault とその妻が本協約に違反した場合は、「オルレアンでの jugement (判決あるいは協定?) に従って」 suivant le jugement doné entre eulx à Orléans 書き写した劇の台本の不足分もしくは残りの部分を他の劇団員に提供する旨を約束する。違反が他の劇団員による場合、Janvier とその妻については上記台本の提供を免除される。「上記劇団員の召使い使用人」 les serviteurs et domestiques desdits assotiez の食費、生活費については、劇団共通の経費でまかなわれる。劇団員全員の合意によらない限り、新たに団員を受け入れることはできない。劇団員は互いに仲良く誠実にし、収益の確保と損失を避けることに努める。

2月15日の補足事項

Hugues Leroulx と Jean Leroulx sieur de la Roussière の兄弟二人は、2月9日の協約で定められた期間中、楽師として劇団に加わり、収益の分配にあずかる。その取り分は1、つまり一人当たりの取り分は2分の1とする。Leroulx 兄弟が荷物の運搬や道具の費用を分担するのは収益の分配にあずかるようになってからとする。また Leroulx 兄弟は舞踏会その他で演奏することを依頼された場合は、劇団が関わる時以外は、報酬のすべてを受け取ることができる。

[特記事項] 劇団から脱退したり劇団協約に違反した場合の但し書きを読むと、Fleury Jacquault と妻 Colombe Vénère の二人とその他の劇団員との間に、かなりはっきりとした隔りがあるように感じられる。「オルレアンでの judgement」というのが具体的にどのようなものかは不明であるが、前後関係から上演用の台本に関わるものと推測することができる。Janvier の「妻」のことも記されているが、名前は書かれておらず、取り分 part にもあずかっていない。妻として夫に同行しているだけなのか、それともまだ見習の段階なので名前も取り分も記されていないのか、不明である。なお、文書2では正規の劇団員として協約に加わり「取り分」にもあずかっていた Léonard Dalanbour (ou d'Alambourg) が、この文書ではなぜか「立会い」として署名に加わっているだけである。しかも、2月15日の補足事項では名前さえも記されていない。理由はわからないが、気になることではある。

2月15日の補足事項に記された「立会人として同席した同劇団の Guillaume Desforges および Jehan Valliot」という文言から推測すると、Desforges と Valliot の二人はおそらく2月9日の協約の時点ですでに劇団に加わっていたものと思われる。まだ見習のため協約文書には名前が記されなかったのだろう。

劇団の総勢は少なくとも10人となる。正規の劇団員は Jacquault、Vénère、Guérin、Janvier、Gasteau の5人、楽師として Leroulx 兄弟の2人、見習として Desforges と Valliot の2人、それに Janvier の妻（女優であるかどうかは不明だが）である。

あとは Dalanbour をどう見るかだが、もしも劇団に加わっているなら「取り分」にもあずかるはずなので、2月9日の協約に立ち会っただけと考えるのが妥当だろう。

付記

公証人ギヨーム・ギヨ Guillaume Guillot 関係の書類のうち、私が直接手にとって確認できたのは 5 E 5, 91 から 107 まで (1597年から1619年まで) でしかない。その中で、演劇に関係する文書は今回紹介した3点のみである。よくぞそれだけ見つかったものだというのが実は率直な感想であるが、その一方で、複数の文書が見つかったのはある意味で当然だったという思いもある。

ギヨーム・ギヨ関係の書類だけでなく16世紀末から17世紀初頭にかけての記録を網羅的に調査しようとするれば、アンジェの古文書館だけに限定しても、気が遠くなるような時間が必要となる。たとえば「5 E 5 (Angers 1580-1630)」として分類されている古文書は15人の公証人の記録を集めたものであり、その上位分類に当たる「Série 5 E」になると公証人の数はもっとずっと多くなる<sup>(8)</sup>。

私がアンジェで確認できた *liasse* (ひとまとまりに分類された書類の束、たとえば「5E5, 91」はそれでひとつの *liasse* をなしている) は数にしてみれば17に過ぎないが、高さにして20センチ以上もある書類束の紐を解き、そこから文書をひとつずつ取りだしてページを1枚ずつめくりながら調べるのだから、手間と時間がかかる作業であることは推察していただけるだろう。しかも、書類の束を山と積んで調べてみても、その中に演劇に関係する文書が隠れているという保証はまったくない。だから、限られた時間で、しかも特定の公証人の限られた記録を調べただけでは、3点はおろか1点も見えなくても不思議ではない。その意味で、よくぞ3点も見つかったものだと思うのである。

だが、これは単なる幸運ではなく、当然の結果でもあった。17世紀初頭という時代にいくつもの劇団がこの町を頻繁に訪れたわけではないだろうし、まして協約文書の作成の機会となるとさらに少なかったに違いない。だが、もしもその機会があったとすれば、ある特定の劇団あるいは俳優たちが特定の公証人のもとにおもむいた可能性が高いと考えてよいだろう。その意味で、ギヨーム・ギヨ関係の書類から演劇に関わる文書が複数見つかったことは、予想された結果とも言えるわけである。

私がギヨーム・ギヨに的を絞った理由は、Emile Pasquier の論文<sup>9)</sup>を通じて文書2を知っていたからである。文書1と3を発見できたのは確かに幸運だったが、それ以上にPasquierがこれらを見過ごしたことが私には意外に思える。Pasquier以後も文書2の存在を知る研究者は何人もいたはずだが、誰一人として原資料の再確認を試みなかったようだ。そのおかげで— 幸運にも — 私が文書1と3の第一発見者となることができたということだろう。

## 註

(1) これら3つの文書はアンジェ Angers 市のメヌ・エ・ロワール県立古文書館 Archives départementales de Maine-et-Loire (106, rue de Frémur, ANGERS) に収められている。なお、Guillaume Guillot のもとで1597年から1651年にかけて作成された文書は5E5, 91 - 128bis の分類番号にまとめられている。

(2) 「17世紀フランス演劇史研究ノート—1603年アンジェ：ある劇団協約文書をめぐって」(『エイコス』第5号、1989年、p.1-12)。文書2の発見者Emile Pasquierが発表した transcription の問題点を指摘し、その間違いを訂正したうえで、文書の全文を補遺として掲載したものである。しかし、私自身の不手際から一部に校正漏れが残ってしまい、結果的に不完全な transcription となってしまった。今回はそれを訂正する機会としたい。

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

(3) 俳優の名前の表記については、主に次の2つの文献を参考にした。

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

- *Le théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, Archives Nationales, Documents du Minutier central des notaires de Paris. Etude par Alan Howe. Documents analysés par Madeleine Jurgens et Alan Howe. Transcriptions par Andrée Chauleur et Pierre-Yves Louis, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

- (4) Fleury Jacquault の名は、上記 *Les comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle* や *Le théâtre professionnel à Paris, 1600-1649* を含むほとんどの研究文献で *Fleury Jacob* と記されているが、本人の署名は *Jacquault* であるのでその表記に従うことにする。*Jacob* と *Jacquault* の違いについては、前掲「17世紀フランス演劇史研究ノート — 1603年アンジェ：ある劇団協約文書をめぐって」も参照されたい。
- (5) 詳しくは拙稿「Alexandre Hardy, comédien — 1600年アンジェの古文書が語ること」(九州フランス文学会『フランス文学論集』第34号、1999年、p.15-25)を参照されたい。
- (6) Colombe Vénrière の名は、*Les comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle* を含むほとんどの研究文献で *Venier* と記されているが、文書2および文書3の協約本文中では *Vesniere* と記されており、本人は *Veniere* と署名している。これをふまえて彼女の名を現代風に綴れば *Vénrière* となるだろう。前掲「17世紀フランス演劇史研究ノート — 1603年アンジェ：ある劇団協約文書をめぐって」も参照されたい。なお、*Le théâtre professionnel à Paris, 1600-1649* では *Colombe Vénrière* と表記されている。
- (7) Léonard Dalanbour の名については、前掲「17世紀フランス演劇史研究ノート — 1603年アンジェ：ある劇団協約文書をめぐって」を参照されたい。なお、*Le théâtre professionnel à Paris, 1600-1649* では *Léonard d'Alambourg* と表記されている。
- (8) *Inventaire de Notaires* で Série 5E に記載されている公証人の名前と分類番号や年代を転記し始めたのだが、80数人分まで書き写したところで中断したままになっている。そのため、手元の記録ではそこまでしか確認できないが、これだけでも大変な数であることはおわかりいただけるだろう。
- (9) 註(2)参照。



**文書 1 Acte d'association des comédiens du roi, le 22 mars 1600, à Angers**

Le vingt deuxième jour de mars l'an mil six cens apres midy

Furent presans et personnellement establyts Chacuns de Mathieu Lefebvre sieur de la Porte, Jacques Robineau sieur de la B(r)etonnyere, Fleury Jacob sieur de Montfleuy, Claude Husson sieur de Longueval, Danyel Du Gué sieur de la Chesnaie et Alexandre Hardy tous commediens du roy et estans de presant en ceste ville d'Angers Lesquelz, de leur bon gré et vollonté recogneurent et confessèrent avoir faict et accordé entre eulx assotiation et assemblée dès ce jour d'huy jusques à d'huy en ung an prochain antier et parfaict pour en estre pendant ledit temps de compagnie, ensemblement jouer et représanter commedies et histoires ..... et en tels lieux et endroitz qu'ilz adviseront bon estre Et pour ce faire se transporteront es villes et autres lieux et endroitz qu'il conviendra selon leur commung advis et mutuel consentement Sans que pendant ledit temps nul des dessusdits se puisse départir et absenter de ladite compagnie pour quelque temps né occasion que ce soict et puisse estre, sinon du consentement de ladite compagnie, à peyne au contrevenant de cinquante escus de peyne commise stippulée et acceptée par les dessusdits, au paiement de laquelle somme sera le contrevenant et absentant tenu et contrainct par emprisonnement de sa personne la part où il sera trouvé Nonobstant chose qu'il puisse proposer et alléguer A quoy ilz ont dérogé ladite somme applicable au profit des autres de ladite compagnie. Sy l'ung d'eulx demeure mallade soict de malladie naturelle ou accidentelle Sera traicté, pansé et allimenté jusques à son antière et parfaite garison aux despans et fraiz commungs de ladite compagnie. Seront tous les dessusdits ungs et commungs es gains, profictz et hazardz qu'ilz ou l'ung d'eulx pourront profiter et acquérir durant ladite presente association, soict ce qui proviendra desdits commedies et jeux ou autrement en quelque sorte et manière que ce soict Sans que l'ung d'eulx y puisse pretendre plus grande part et portion que l'autre sur lesdits gains, proficts et esmollumens; sera au préallable pris et hosté la septiesme partie au total pour l'entretien des habitz et accoustremens qu'il leur conviendra pour représenter leurs commedies tragedies pastoralles et autres jeux laquelle septiesme partie pour lesdits habitz sera prise et levée par lesdits Lefebvre, Robineau Jacquault et Husson ..... habitz ..... Et le surplus sera partagé et divisé; et en auront chacun des dessusdits ung sixiesme esgallement comme dict est. Seront tous les fraiz et despans, tant pour leurs nouritures, louages de maisons, conduictes et voitures et autres que besoing sera les premiers pris et levez de dessus lesdits gains et receptes et apuravant que venir à partage Et quand aux enfans qui sont de présent avec les dessusdits ils ne pourront se départir de ladite compagnie par la persuasion et intelligence d'aulcun de ladite compagnie, sinon du mutuel advis et consentement de tous ces dessusdits sur les ..... que dessus Les dessusdits enfans seront nouriz et entretenus aux despans et fraiz commungs desdits associez Et toutesfois et quantes que plaira ausdits Hardy et Du Gué ou l'ung d'eulx paier leur partz et portion desdits habitz et acoustremens Ilz participperont au profict d'iceulx depans desdits paiemens ..... ou l'ung d'eulx ..... la part où il sera trouvé la ..... part pour lesdits habitz sera prise et levée par lesdits Lefebvre,

Robineau, Jacault et Husson au ..... habitz, acoustremens Et par ce que lesdits Jacault et Du Gué scavent jouer du violon et autres instrumens est convenu et accordé que sy durant ledit temps de ..... associacion ilz ou l'ung d'eulx assistent à quelques balz ou musicques ilz en prendront pour ce tous les profitz et esmollumens sans que les quatre autres y puissent rien prétendre pourveu et non autrement que toute ladite compagnie n'aient aulcune visite à faire pour représenter commedies ou autres jeuz Aussy s'il estoict necessaire faire quelque visite Ils ne pourront aller ausdits balz ..... ou l'ung d'eulx Et au surplus se garderont toute fidelité amityé et loyauté entre eulx Et ne permettront que aulcun de leur dite compagnie soit incommodé, molesté né interessé par quelque personne que ce soient Et s'y opposeront les autres à leur possibilite sy quelque querelle ou debat intervient entre aulcuns d'eulx en courrous les autres pour les mettre d'accord Et a l'entretènement et accomplissement de tout ce que dessus les dessusdits Lefebvre, Robineau, Jacob, Husson, Du Gué et Hardy se sont promis et jurez respectivement l'ung à l'autre fidelité Et ce sont pour cest effect soubzmis et obligez soubz la court royal d'Angers par davant Guillaume Guillot notaire du Roy audit lieu avec tous et chacuns leurs biens et mesmes leurs corps à tenir prison Et ont renoncé et renoncent, etc., Ce fut faict et passé audit Angers à notre tablier, présens syre Thomas Lejay marchant M<sup>e</sup> Claude Doublard et Michel Guillet demeurant audit Angers.....

Robineau	A. Hardy
	Daniel Du Gué
Lefebvre	
Jacquault	Husson
	Le Jay
C. Doublard	M. Guillet
	Guillot

\* Corrections proposées par Alan Howe ("Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII<sup>e</sup> siècle", *Seventeenth-Century French Studies*, 28 (2006), pp.33-48. Voir les pages 46-47 ainsi que la note 50.) -- le 8 décembre 2006, Tamiya Toguchi

**文書 2 Acte d'association des comédiens du roi, le 19 août 1603, à Angers**

Mardy apres midy dix neufiesme jour d'aoust mil six cens trois.

Devant nous Guillaume Guillot notaire royal Angers et tesmoins cy après nommez furent présenz et personnellement establytz chacuns de Jacques Robineau sieur de la Bretonnière, Fleury Jacault sieur de Montfleury (et) Collombe Vesnière sa femme, Danyel du Gué sieur de la Chesnaie (et) Claude Piton sa femme, et Léonard Dallembourg, tous comédiens ordinaires du Roy estans de présent en ceste ville, lesdites femmes de leursdits marys suffisamment auctorizées, quant a ce lesquelz deüment subzmis et obligez respectivement etc confessent avoir ce jour d'huy faict et font entre eulx et autres cy après nommez l'assotiation et assemblée aux condicions, charges, clauses et conventions qui s'ensuivent, cest à savoir qu'ils se sont du jour d'huy assemblez et assotiez ensemblement jusques au jour de caresme prenant prochain pour de compagnie aller et se transporter ensemblement en les villes, lieux et endroitz qu'ilz adviseront entre eulx pour représenter et jouer commédies, tragédies, pastoralles et autres jeuz selon qu'ils verront bon estre. Quand aux fraiz qu'il conviendra et sera requis et nécessaire de faire soit pour louages de jeuz et maisons, pour la conduite et voitture de leur bagage et autre despence et fraiz, seront les premiers prins, levez et hostez sur ce qu'ils receperont. Pour les deniers qu'ilz pourront recevoir ..... seront, après lesdits fraiz préallablement levez et hostez, partagez entre tous lesdits assotiez cy dessus. Scavoir est que lesdits Robineau, Jacault, du Gué et Dallembourg en prendront chacun d'eulx une part par esgalle portion et quand auxdites femmes elles prendront chacune d'elles trois quartz d'une desdites parts, fors ladite Vesnière qui ne prendra que demye part jusques a d'huy en ung mois prochain seulement, et, ledit temps d'ung mois passé, prendra lesdits trois quartz. Et lors que lesdites parties représenteront pièze où il ne sera requis y avoir que une femme, lesdites Piton et Vesnière représenteront une ung jour et l'autre l'autre jour ; et quand il conviendra plusieurs(?) desdites femmes représenter le(?) mesme jour la mesme tragédie, ladite Piton représentera les premiers rolles et ladite Vesnière les secondz, lorsqu'elles scauront lesdits roolles. Sinon où ladite Piton ne pourroict sy promptement apprendre lesdits roolles lorsqu'il seroit requis et que ladite Vesnière les aprist plus tost, en ce cas ladite Vesnière représentera les premiers. Et pour le regard de Toussaintz Dallibert et Jullien Bedeau, Callais Anquetif et François Bedeau qui sont en ladite troupe seront nourriz entretenuz et desfrayez par lesdits assotiez à commungs fraiz et n'auront aulcun gaigne ne part quelque fut, sinon lesdits Dallibert et Jullien Bedeau que, le jour de caresme prenant prochaing venu, prendront chacun demye part pour le temps qui pourra lors rester à escheoir seulement, auquel jour de caresme prenant sera baillé, aux despent commungs desdits assotiez, ausdits Dallibert et Jullien Bedeau chacun ung habit pour leur usage et rescompance du service qu'ilz pourroient faire en ladite assotiation jusque audit jour. Au surplus se garderont les assotiez toute loyaulté, fidellité et amitié entre eulx, procureront leur gaing quelque fut, esviteront les pertes et dommages à leur possibilité, sans se faire ne dire par soy, ne par personne interposée, ne souffrir estre faict

aucun tort, dommage, injure ne desplaïr; que si aucuns leur est fait, tascheront ensemble les faire réparer. Au cas qu'il intervienne entre eulx quelque querelle ou débat seront paciffiez et accordez par les autres de ladite compagnie avec le plus de dousseur et amitié que fera se pourra; ce qu'ilz ont promis et juré, stippulé et accepté, dont ilz en sont demeurez d'accord ..... respectivement obligez et obligent leurs corps à tous ..... royaulx ..... Sy fut faict et passé audit Angers maison et présence de Mathurin(?) Le Jay sieur de la Verinière(?) et aussy en la présence de Jehan Gangneur orpèvre et Michel Guillet demeurant à Angers ; ladite Piton a dit ne scavoïr signer.

Robineau

Dalanbour

Jacquault

Daniel Dugué

Le Jay

Callais Anquetif

Gangneur

Veniere

Guillot

文書 3 Acte d'association des comédiens du roi, le 9 février 1606, à Angers

L'an mil six cens six le neufiesme jour de febvrier avant midy

Furent presents en leurs personnes deusment soubzmis et obligez Fleury Jacault sieur de Montfleury, Collombe Vesniere sa femme de luy suffisamment auctorizée par devant nous quand à ce Robert Guérin sieur de La Fleur, Pierre Janvier et Nycollas Gasteau tous commédiens ordinaires du Roy, estant de présent en ceste ville d'Angers Lesquelz recognessent et confessent avoir fait et font entre eulx l'assotiation et accord en la forme qui ensuit, c'est assavoir qu'ilz se sont du jour d'huy assotiez et assemblez, se associent et assemblent pour estre et demeurer de compagnie ensemblement pendant et durant le temps d'ung an antier à commencer cedit jour et finir à pareil jour, sans aulcun intervalle et discontinuation, se transporter par les villes, lieux et endroicts qu'ilz adviseront pour représenter et jouer toute et telle sortes de jeuz, tragédies, comédies et histoires qu'ilz verront bon estre Affin de quoy se fourniront respectivement d'habitz et accoustremens qu'il leur conviendra pour représenter lesdits jeux A condition que les gains, profit et esmollumens qu'ilz pourront toucher et recevoir se partageront et diviseront esgallement et par esgalle portion entre eulx et en auront chacun ung cinquiesme sans que l'ung d'eulx en puisse avoir né prétendre davantage l'ung que l'autre. Seront tous les fraiz, mises et dépense qu'il leur conviendra faire en commun, tant pour voiture, charroys et transport de leurs hardes et bagages, que louage de maison et autres fraiz nécessaires pris et levez par préférence sur les deniers commungs procédans de leur recepte Ne pourront lesdits assotiez né aulcun d'eulx se disjoindre et séparer de ladite compagnie durant ledit temps Sy ce n'est de l'expres vouloir et permission, et consentement de tous pour quelque subject et occasion que ce soit, à peyne de cent cinquante livres tournois d'amende et peyne comminatoire que celuy ou chacun d'iceulx qui se séparerait et contreviendrait à ces présentes paiera aux autres incontinant après ledit procès(?) et contrevenance Auquel pareillement il sera contrainct par corps et emprisonnement de son corps(?) Et audit cas de séparation ou contravention à ces présentes Sy elle procedde de la part desdits Jacquault et sa femme, ils seront et ont promis et demeurent tenus bailler et fournir aux autres leurs coassotiez ce qui manque et reste des coppies de jeuz et histoires qu'ilz ont cy devant coppies suivant le jugement doné <sup>contre \*</sup> entre eulx à Orléans Mais si c'est de la part des autres Iceux Janvier et sa femme seront deschargez du fournissement desdits pieczes Seront pareillement les serviteurs et domestiques desdits assotiez nouriz et entretenuz à commungs fraiz Ne pourra aulcun estre receu et admis en ladite troupe sy ce n'est de l'avis et consentement de tous lesdits assotiez Et au surplus se garderont entre eulx toute fidelité, loyaulté et amitié, procureront ces gains et utilité, esviteront leur perte et dommage à leur possibilité ce qui est stipulé et accepté ..... A quoy tenir et entre deument oblige respectivement mise leur corps à tenir prison comme pour deniers royaux ..... pour représenter lesdits jeux foy jugement et fait audit Angers à notre tablier, présens Léonard Dallembourg, Hugues le Roux <sup>joueurs \*</sup> joueur d'instrumens, Michel Guillet et Pierre Boyreau cleric demeurant audit Angers

Jacquault                      Janvyer  
 Veniere  
    H. Leroux  
 Robert Guérin                      Dalanbour  
    Gasteau  
 M. Guillet                      Boyreau  
    Guillot

Et le quinziesme jour desdits moys et an apres midy. Ont derechef compareu en leurs personnes lesdits Jacault, Janvier, Guérin et Gasteau nommez cy dessus d'une part, Et Hugues Leroux et Jean Leroux son frère sieur de la Roussière, d'autre, lesquels ont faict et font entre eulx l'association cy apres, C'est à scavoire que lesdits les Roux se sont jointz et assemblez aux autres qui les ont pris et annexés en leur compagnie pour jouer d'instrumens sur le théastre et faire de leur part ce qu'il conviendra durant le temps de l'association cy dessus mentionnée(?) pour participper par lesdits les Roux aux gains, profits et esmollumens proceddans de leurs jeuz et tragédie pour une part seulement qui est pour chacun d'eulx deue, demye part avec les autres assotiez après les fraiz et mise et impaiez s... et hostez par la forme prescripte par ledit accord Et au surplus aux autres et mesmes clauses(?) pa... et lo..... y contenu dont à cest effect a esté presentement faict l'estat, Ecespé (excepté) seulement que lesdits les Roux ne contribueront aucunement aux fraiz du port, voitture et transport des bagages et autres esquipages de ladite compagnie jusques à ce qu'ils aient commancé à recevoir leur part des gains et receptes qui se pourront faire, ce que ..... à ce stipullé et accepté Et à ce tenir, Et au cas que lesdits le Roux soient priez d'aller au bal ou ailleurs, faire le pourront et en auront pour le tout les profitz pourveu que ce soit aux heures autres que celles que la compagnie aura à faire d'eulx p.... Ce sont lesdits les Roux obligez et obligent par la teneur dudit accord qui sera exécutoyre et tiendra contre eulx ainsy que contre les autres y desnommez ..... faict et passé audit Angers à notre tablier, présens Guillaume Desforges et Jehan Valliot de ladite compagnie, tesmoings.

Jacquault                      H. Leroux  
    Janvyer  
    Robert Guérin  
    J. Leroux  
 Desforges                      Gasteau  
    Valliot  
    Guillot

## オートロシュ『見えない婦人』

富田 高嗣

## 序

オートロシュ Hauteroche, dit Noël de Breton の喜劇『見えない婦人』*La Dame invisible* は1678年に作られた作品であるが、これはスペイン喜劇の翻案であり、原作は1629年に書かれたカルデロン Perdo Calderón de la Barca の『お化け婦人』*La Dama duende* である。世紀前半に大流行をしていたスペイン物もこの頃になるとほとんど作られず、珍しいと言える。しかし、この作品は厳密には新作と言い切れない。というのも、この作品と同じ主題を持つ喜劇『いたずら好きの妖精』*L'Esprit follet* が1642年にドゥーヴィル D' Ouille, Antoine Le Métel によって作られているからだ。

なぜオートロシュはこの時期にスペイン喜劇を下敷きにして作品を書こうとしたのか。すでに下火となっているスペイン物をあえて利用した理由は何なのか。スペイン喜劇のフランス化という側面から、そしてオートロシュの劇作術の観点から考察していくことにする<sup>(1)</sup>。

## 第1章 カルデロン『お化け婦人』

舞台はマドリッド。貴族のドン・フアンの館には弟のドン・ルイスと一緒に住んでいるが、たまたま妹のドニャ・アンジェラが身を寄せている。というのも、彼女は亡夫の残した借金の件で、宮廷に行き来するためだった。1629年11月4日、親王の洗礼の祭礼に湧くマドリッドにドン・マニエル・エンリケが下僕のコスメとともにやって来る。ドン・マニエルは国王に軍務状況報告をするためにやって来たのだが、その逗留先に決めていた親友ドン・フアンの家を探していた。街の喧噪に驚くふたりのもとへ、ヴェールをかぶったひとりの女性が現れる。ある男性に追いかけられ困っているというのだった。この女性こそドニャ・アンジェラであり、追いかけてくる男性は兄のドン・ルイスであるのだが、ドニャ・アンジェラはふたりに自らの正体を明かすことなくその場を立ち去ってしまう。ドン・マニエルはドン・ルイスと剣を交える。そこへ現れたドン・フアンが仲裁に入り、親友に会えた喜びを感じるとともに、自分の弟が親友に手傷を負わせてしまったことを嘆く。ドン・フアンはふたりを仲直りさせ、自分の館へ招く。舞台はこれ以降ドン・フアンの館の中で展開する。ドン・フアンとドン・ルイスは自分たちの妹の存在をドン・マニエルに気付かれないように、またドニャ・アンジェラは女中のイザベラと従姉妹のドニャ・ベアトリスの助けを借りて気付いてもらおうと画策する。ドン・マニエルの部屋とドニャ・アンジェラの部屋は離れているのだが、それぞれに隠し扉があり、ドニャ・アンジェラはそれを利用して、密かに手紙をド

ン・マニュエルの部屋に置いたり、トランクの中を開けてみたりと、まるでお化けの仕業であるかのように様々な事件を引き起こす。最終的にはふたりはめでたく結ばれる。

以上がこの戯曲の主な流れだが、全体を通じてふたつの対立軸を見て取ることができる。ひとつは男性たちと女性たちの対立、もうひとつは光と闇の対立である。前者はまさしくドン・ファン兄弟とドニャ・アンジェラたちの対立であり、後者はドン・マニュエル主従とドニャ・アンジェラたちの対立である。

まず、男性たちと女性たちの対立であるが、その原因となっているのはドニャ・アンジェラが未亡人であるということにすぎない。夫に先立たれてしまったために、世間から身を隠すように暮らすことを余儀なくさせられているドニャ・アンジェラは、戯曲の冒頭で息抜きのために祭礼の最中の街へ繰り出すが、自らの正体が露見してはならないので、ヴェールをかぶっていたわけで、また間の悪いことに兄に出会って追いかけてしまう。そこへ現れた見ず知らずの男性が助けてくれ、偶然にもその男性が自分の住んでいる館にやって来たのであるから、千載一遇の機会とばかりに自らの置かれている状況の打開を計ろうとする。ドン・ファン兄弟たちは、客人であるドン・マニュエルから彼女の存在を隠そうと努力するわけだが、これはあくまでも世間体を気にしての問題ではない。スペインのコメディアに登場する男性たちは、何よりも名誉を重んじ、そのためには死をもいとわない。だから、すぐに決闘もする。だがその反面、自分の欲求を抑えることはしないので、女性を見ればすぐに口説こうとする。いかにもコメディアらしい典型的な人物として描かれているので、自らの欲望に逆らうことなく行動する直情径行な部分を示しつつ、世間体を気にするあまりに妹の存在をひた隠しにする妙に凝り固まった考え方を披瀝する。このような二面性を見せるために、行為そのものが決してシリアスになることはない。ひとつ間違えると、この対立は非常に陰鬱なものとして浮かび上がってしまう可能性があるのだが、ドン・ファンとドン・ルイスのふたりがあくまでも喜劇的人物として登場するだけに、ここでは笑いを伴う対立となっている。

次に光と闇の対立であるが、正確には現実的世界と非現実的世界の対立とも言える。光のある現実的世界と、お化けの住む闇に支配された非現実的世界。読者や観客の側からみればその仕掛けは明らかだが、ドン・マニュエル主従にしてみれば目の前に現出する非現実的世界と自らの信じる現実的世界との対立が生じることとなる。非現実的世界を前にして、ドン・マニュエルはそれほど恐れをなすことはなく、いたって冷静に状況を把握しようと努めている。一方、下僕のコスメは常に怯えているのだが、これはスペイン喜劇に登場する下僕グラシオーソの特徴のひとつである「臆病さ」が前面に現れるためだ。また、コスメの台詞の中に「妖精」「守護神」「魔女」「魔法使い」など、この種の単語が多く出てくる点が指摘されている<sup>(2)</sup>。要するに、コスメの口から非現実的、超自然的な存在を意味する言葉を多く出させ、またその怯えるばかりの行動を強調することによって、彼の当惑を示しながらも、主人の冷静さを描き出すことで、ふたりの対比が描き出される。そうすることによって、彼らが直面してる状況がより鮮明に浮かび上がる。しかし、あくまでもその対立を感じているのはドン・マニュエルとコスメだけであるし、コスメの怯えぶりが過剰であるために笑いを誘い、こちらの対立もシリアスなものとしてうつることはない。



このふたつの対立を軸とした戯曲の展開は、古典的喜劇に登場するありとあらゆる手法が散りばめられ、またその展開の早さは非常に評価された<sup>(3)</sup>。次から次へと場面は転換し、コメディアに付き物の「愛」と「名誉」と「力」がふんだんに盛り込まれている。中でも、副次的に登場する恋愛物語は大きな効果を与えている。メインはもちろんドン・マニエルとドニャ・アンジェラなのだが、ドン・ファン兄弟によるドニャ・ベアトリスを巡る恋の鞘当てがある。ドン・ファンもドン・ルイスも以前からドニャ・ベアトリスに言い寄っていたのだが、彼女はドン・ファンに対してしか答えない。最終的にこのふたりもめでたく結ばれる運びとなり、結末においては二組のカップルが誕生することによって幕となる。最後にドン・マニエルとドニャ・アンジェラが会おうとするのだが、ドン・ファンとドン・ルイスが次から次へと登場し、邪魔をする。つまり、この副次的な恋愛に筋があるために、結末に向けての焦らしが功を奏するのだ。全体的にこのふたつの対立軸を中心として展開するが、中心的な筋だけではなく、副次的な筋もその結末に向けて上手く絡みあい、まさしく「筋立て喜劇」として仕上がっている作品となっている。

このような戯曲の展開を支えるふたりの主人公のドン・マニエルとドニャ・アンジェラに関する設定は他の人物に比べて詳細である。先にも述べたが、ドン・マニエルは国王に拝謁するためにマドリッドにやって来たのだし、ドニャ・アンジェラは亡夫の残した借金のために兄の館に身を寄せている。冒頭部分で、このふたりの主人公の設定がその後の行動に現実感を与えている。とりわけ、ドニャ・アンジェラについては大きな意味を持つだろう。未亡人であるということだけで、必要な場合を除いて家に閉じこめられ、しかも客人に対してその存在を隠すよう兄たちに画策される状況。それを打破するために、自ら積極的にお化けとして、荒唐無稽とも言える行動に出て、何度も危機に直面しながら、何とか自らの願いを達成する。ドニャ・アンジェラの心理的葛藤については、単に恋をするひとりの女性というだけではなく、その設定ゆえに彼女の悩みは真摯なものとうつるし、またその行動も正当的なものという印象を与えることになるだろう。しかし、主人公以外の登場人物はそれほど詳細な設定がなされていない。ドン・ファンやドン・ルイスはコメディアの典型的な人物であるし、またドン・マニエルの下僕コスメも典型的なグラシオーソだ。要するに、主人公ふたりは喜劇的人物である必要はないのだ。あくまでも自らの願いを成就させるべく真剣に努力をしているのだが、周囲の人物が笑いを誘うために上手く配置されることで、全体的にシリアスになることはなく、笑いのうちに話が展開することとなる。つまり、ドン・マニエルとドニャ・アンジェラが真面目に行動すればするほど、その行動自身の面白さと周囲の人物の面白さが強調されるわけだ。

このカルデロンの戯曲は、様々なコメディアの特徴が上手くいかにされているために、書かれた当時から高い評価を受けていた。戯曲がいつ展開しているのか、その日時まで明確にわかることからしても、17世紀のスペインの観客にとって非常に現代的なものとしてうつつたことは言うまでもない。だが、それだけではなく次の世紀になっても評価は変わらないし、現代においてもカルデロンの代表作として度々上演されるに至っている<sup>(4)</sup>。これは、17世紀にとって現代性を感じさせる戯曲であるだけでなくコメディアの典型的な人物を脇に従えた主人公ふたりは、非常に現実感あふれ

る設定を持ち、そこから生じる心理的葛藤の正当性が十分に描かれるために、その問題は普遍的でもあり、現代においても十分に鑑賞に堪え得る作品となっていることの証左ではないだろうか。

## 第2章 ドゥーヴィル『いたずら好きの妖精』

戯曲の展開そのものはカルデロンの作品と大差ないが、細かい点でいくつかの違いがある。まず、登場人物は先行作品と変わらない。しかし、それぞれフランス人の名前に代えられている。主な登場人物は以下の通り。

	(カルデロン)	(ドゥーヴィル)
主人公の男性：	ドン・マニユエル	フロレスタン
その下僕：	コスメ	カリーユ
主人公の女性：	ドニャ・アンジェラ	アンジェリック
その女中：	イザベル	イザベル
その兄（1）：	ドン・ファン	リザンドル
その兄（2）：	ドン・ルイス	リシダス
相談相手：	ドニャ・ベアトリス	リュサンド

後で触れるが、ドゥーヴィルはスペイン物を翻案する場合に原作のままスペイン人の名前を用いることはなく、かならずフランス化している。従って、舞台もフランスの地名を用いるのが常である。この作品の場合、原作はマドリッドであるのだが、パリに代わっている。展開そのものは、最初パリのある通りの中で始まり、その後はリザンドルの館の中で話が進む点、単にマドリッドがパリに代わっただけで根本的な変化を求めたわけではない。だが、ドゥーヴィルは登場人物の名前だけでなく、舞台もフランスに移している点が、世紀前半のスペイン物の流行の最中であって特徴的である。当時のスペイン物はその起源を隠そうとしない<sup>6)</sup>。これはドゥーヴィルも同じなのだが、構成に関する限りできるだけ簡略化しようとしているようだ。例えば冒頭の場面だが、舞台をパリに移しているために、原作にあったような実際の祭礼を用いることはない。

そうだ、本当にパリは世界の縮図のよう。  
 囲いの向こうには、驚くべきことでいっぱいだ。  
 これじゃ、きっと知り尽くすことはできないな。  
 十年ぶりにやって来たが、  
 人のいない百もの館、ひとつの島  
 ふたつの地区がこのひとつの街に収まっている。  
 私が目にしているこの変わり様は、

国王の力を最もよく示しているのだ。<sup>(6)</sup>

このように特定の日時を設定することはなく、パリの日常の風景を前提とした設定に代わっている。従って、ドニャ・アンジェラはその祭礼を見に街へと出かけたのだが、ドゥーヴィルはここで面白い工夫をしている。それは、アンジェリックが出かけた理由をブルゴーニュ座での芝居を見に行くためだとしている点だ。

イザベル : 急いで下さい、お兄様がおいでになります。  
きとお嬢様をお疑いなのですよ、  
そのままの服装でしたら、ブルゴーニュ座で  
出会ったことがわかってしまいますわ。

アンジェリック : 訳のなく私に会いに来るなんてことはないわね。  
いつも家の奥に押し込められて、  
お日様を見ることだってままならない…  
(中略)  
時々、気晴らしにお芝居を見に行くことが、  
そんなに自分勝手に、あつかましいことなのかしら?<sup>(7)</sup>

そして、兄のリシダスも街で噂になっていた芝居を見に行き、そこで妙齢な美女を見かけ声をかけたのだと言っている。

お前に言わなければならないことを理解して欲しいので、  
ことの成り行きの始めから話すことにしよう。  
私は芝居を見に行ったのだ、  
素晴らしい内容で、みんなが噂しているのね。  
筋は結構なんだが、ちょっと古くさかったよ。  
『アルピランの悪巧み』というタイトルなのだが、  
この戯曲は新しいところはあまりなく、  
詩句もいまひとつで、誉められたものではないな…<sup>(8)</sup>

このような工夫は一種の楽屋落ちのようなものとしてとらえることもできるだろうが、原作のフランス化の意図を十分に看取できるものでもあろう。また、原作では詳細であった主人公の人物設定も、こちらでは簡略化されていて、フロスタンはなぜパリにやって来たのか不明だし、アンジェリックが兄の家にいる点もカルデロンに比べるとはっきりしない。ただ、繰り返すが、ドゥーヴィルがスペイン物であることを意識させないように努力していたわけではない。コメディアの特徴

「愛」、「名誉」、「力」は忘れられていないし、事実決闘の場面や男性が女性に言い寄る場面もきっちり盛り込まれている。

筋そのものについては大きな変更はないのだが、カルデロンの原作でふたつあった恋愛の筋がひとつになっている。副次的ではあるものの、戯曲の流れの中で大きな意味を持っていたドン・ファンとドニャ・ベアトリスの恋が、ドゥーヴィルでは削られている。まったく登場しないというのではないが、いくつかの面白可笑しい場面に代わってしまっている。原作と比較すると、様々な筋が錯綜して、最後にはすべてが上手く絡みあっていたのだが、この作品では主人公ふたりの筋に重きが置かれ、全体的にはより単純化されている。

カルデロンの場合、その込み入った筋と人物像が上手く組み合わせさり効果を上げていると指摘した。しかし、全体の構成を単純化してしまったために、そのバランスが崩れてしまったと言える。例えば、ドン・ルイスの存在がそうだ。兄ドン・ファンとのライバル関係がなくなってしまうために、最後の焦らしの効果が減少してしまった。また、カーユも構成から生じる面白さを持っておらず、その台詞は場当たりのもの指摘されている<sup>(9)</sup>。

ドゥーヴィルは非常にスペイン語の原作を忠実に翻訳していると言われている。数年間スペインに滞在経験もあるだけに、内容に関する翻訳という意味では問題はないと思われるが、文体的には少々原作とは違っているという指摘が多い<sup>(10)</sup>。カルデロンに限らず、スペインのコメディアの場合、文体の大きな特徴のひとつにゴンゴリスモがある。17世紀前半の詩人ゴンゴラに始まる叙事詩的文体の総称だが、コメディアではこれが多用される<sup>(11)</sup>。しかし、これはドゥーヴィルだけの問題ではなく、スペイン物喜劇の翻案全体に言えることだが、このゴンゴリスモはほとんど生かされていない<sup>(12)</sup>。もちろん、スペイン語の詩的文体をそのままフランス語に訳していくのは至難の業であることは間違いないのだが、ドゥーヴィルのこの作品だけをとりえてみても、それほど素晴らしい翻訳がされているとは言い難いようだ。一読すればわかるが、明らかに同じ様な表現を多様していることを考えると、いかにスペイン語に堪能なドゥーヴィルでも、そこまでの翻訳は無理であったと言わざるを得ない。また原作に多く登場する長い台詞が短めに訳されている点からしても、文体そのものを訳すというよりは、内容を訳すことに重心がおかれていたことになるだろう。だが、その筋の展開の早さと面白さがコメディアの重要な要素であるので、これをフランス語化することにも大きな意味はあったと言えよう。

しかし、長台詞を短縮したり、詩的文体を簡略化すると、どうしても全体が短くなってしまう。そこで、ドゥーヴィルは一部の場面を非常に具体的に描写する方法を選んだ。例えば、カルデロンでドニャ・アンジェラとイザベルがドン・マニュエルのトランクを開けて、中を見ってしまう場面がドゥーヴィルにも出てくるが、トランクの中身の描写が后者ではかなり具体的になっている<sup>(13)</sup>。つまり、状況描写を増やすことで隙間を埋めているとも言える。だが、この類の描写が増えることで、フランス人にとっての現実味が生じていることは確かであろう。前にも述べたように、カルデロンの作品は、当時のスペイン人にとって非常に現代的であり、彼らに現実味を感じさせることができ

たわけだが、それをそのままフランス人の観客に見せることは、異国趣味を前面に押し出してしまおうことになってしまう。もちろん、その内容、テーマの持つ普遍性ゆえに、フランス人にとっても同じ問題意識を感じることはできるだろう。だが、日常的な描写を増やすことでさらにリアルなものとして感じさせることが可能になる。

スペイン喜劇のフランス化の側面からドゥーヴィルの作品を考える場合、スカロン Scarron, Paul との比較がその特徴を明確にすることができよう。同時代に同じようにスペインの戯曲を積極的にフランスに導入してきたのだが、両者の手法には明らかに違いがある。

先にも述べたように、ドゥーヴィルのこの作品では場所の設定も人物の名前もフランス化されている。これはこの作品に限ったことではなく、彼のスペイン物の場合はすべてに当てはまる傾向だ。しかも、このようなフランス化はドゥーヴィルが初めて行っただけでなく、<sup>(14)</sup>。ところが、スカロンの場合はその逆でスペインの地名、スペイン人の名前を用いている。またドゥーヴィルとスカロンを比較すると、前者は筋の一致、場所の一致、時間の一致をかなり意識していたのではないと推察される<sup>(15)</sup>。この『いたずら好きの妖精』の場合、場所の一致という点では遵守とまではいかないものの、残りのふたつに関してはその意図があったと考えられる。原作よりも筋を単純化したのもそのせいであろう。スカロンもまったく無視しているというわけではないが、かならずしもこの法則を遵守しない場合も多い<sup>(16)</sup>。

つまり、特にドゥーヴィルはスペイン物の翻案をする場合、規則にできるだけ沿った形で戯曲を作ろうとしていた。原作にできるだけ忠実に翻案をしつつも、あくまでもフランスの劇作術に枠組みを逸脱することはなく、全体を構成しようとする。ドゥーヴィルの目的はスペインの戯曲とフランスの戯曲を融合させることにあったわけで、この点スカロンとは大きな違いがある。ドゥーヴィルが喜劇にとらわれず、悲劇や悲喜劇も幅広く手がけていたのに対し、スカロンは喜劇中心だ。彼の真骨頂はドン・ジャフエやジョドレといった強烈な個性を持つ喜劇的人物を登場させる喜劇である。また、スカロンは『悲喜劇的小説』*Les Nouvelles tragi-comiques*<sup>(17)</sup>の翻訳をしているが、この内容は一般的に演劇作品と言われる悲喜劇的なものではない。例えば、この中に収録されている「無益な用心」*La précaution inutile* は、後にモリエールが『亭主学校』*L'Ecole des maris* や『女房学校』*L'Ecole des femmes* で用いるモチーフであり、モリエールのみならず同じ様な作品は笑劇作品に多く見られるものだ<sup>(18)</sup>。スカロンにとっての「悲喜劇的」とは、どちらかと言えば「喜劇的」な傾向を十分に含んだものであると考えられる。要するに、スカロンはドゥーヴィルの考えたようなスペイン作品とフランス作品の融合ではなく、喜劇的題材を演劇のみならず、様々な作品に求めていた点まったく異なっている。演劇作品にだけ焦点を当てれば、先にも述べたようにスカロンには俳優ジョドレがいたことが大きいだろう。ドゥーヴィルは翻案するのに際し、詩的文体を尊重していなかったが、これはスカロンも同様である。そこでドゥーヴィルは状況描写を多くしていたのに対し、スカロンはグラシオーンを役割を重視し、拡大した。それを俳優ジョドレに託し成功したと言える。従って、スカロンの場合は原作にはない独自の場面が多く見られるのも納得がいく。

ドゥーヴィルは原作にあった全体的構成をより単純化し、簡略化することによって、フランス演劇の規則を遵守する方向性を選んでいる。そして、構成のみならず、文体も簡略化されている。それはこの『いたずら好きの妖精』を見てもわかることだ。しかし、カルデロンの原作と比較した場合、原作がその構成と人物設定と詩的文体が上手に組み合わせられていたことを考えると、全体的に単純化されしまっているのだから、少々物足りなさを感じてしまうのは事実だ。だが、日常的な描写を増やし、フランスの観客を意識した改変を試みている点評価されるべきだろう。

### 第3章 オートロシュ『見えない婦人』

序文で、この作品はカルデロンならびにドゥーヴィルの作品を下敷きにしておりと明記している。しかし、この作品だけではなく、同じカルデロンの作品『隠された男とかくまわれた女』*El Escondido y la tapada*を参考にしたとも書いている<sup>(19)</sup>。確かに、ドゥーヴィルが忠実にカルデロンの作品を翻案しているのだが、オートロシュの場合はかなり改変されている。

場所はパリであり、最初は街中で始まり、後に館の中に移るところは全く同じだが、登場人物の構成は異なっている。

	(ドゥーヴィル)	(オートロシュ)
主人公の男性：	フロレスタン	ポンティニャン
その下僕：	カリーユ	スカパン
主人公の女性：	アンジェリック	アンジェリック
その女中：	イザベル	リゼット
その兄(1)：	リザンドル	アルシドール
その兄(2)：	リシダス	——
相談相手：	リュサンド	レオノール

まず、先行する二作品に登場していた主人公の女性の兄はひとりしかいない。従って、冒頭の主人公ふたりの偶然の出会いに一役買う人物がないことになり、当然その後の決闘の場面も登場しない。そもそも、ポンティニャンとアンジェリックは戯曲が始める前から出会っている設定に変えられている。アンジェリックは前から好きだったポンティニャンに対して、正体を隠し、彼が行く先々に先回りしてまるでお化けのように登場する。しかし、ポンティニャンにはすでに親の決めた婚約者がおり、その話し合いのためにリモージュからパリへとやって来たのだが、彼はアンジェリックにその正体を知らぬまま恋心を抱いてしまう。ところが、決められた婚約者レオノールには別に好きな男性がいて、ポンティニャンとの結婚には二の足を踏んでいる。しかも、レオノールはアンジェリックは相談相手でもある。要するに、両者の利害関係が一致し、そのためにアンジェリッ

クは一計を案じているのだった。それだけではない、この作品には先行作品にはいないラ・フォレという人物が登場するが、彼はアンジェリックのスパイであり、ポンティニャン主従がリモージュを出発する時から、フラマン商人に化けて彼らに近づき、その動向をアンジェリックに報告していた男だ。このように、前提となっている状況はまったく別の作品と言えるほどに異なっている。それだけではない、アンジェリックの兄アルシノールは、アンジェリックがとポンティニャンに対してしている行動を知らずに、ふたりを結びつきたいと思っていて、結果的に協力的な立場にある点、これもこれまでとは異なっている。しかし、アルシノールの館に到着してからは、多少の違いはあるものの、ほぼ同じ展開のうちに進んでいく。

とりわけカルデロンにおいてはある種の対立関係が設定され、それが明確化されることで登場人物の動きに説得力が出ていた。しかし、オートロシュのこの作品においてはこれまでのような対立関係の中で戯曲が進むのではなく、あくまでも主人公のふたりポンティニャンとアンジェリックがどのようにして結ばれるのかに耳目が集中する。つまり、意識的無意識的にかかわらず主要な登場人物の全員が協力関係にあり、その点が強調される。カルデロンの中に出てきた光と闇の対立関係と同じような対立がないとは言えないが、これは両者がすでに知り合いであること、またスカパンとリゼットの会話に比較的多くの場面が使われており<sup>(20)</sup>、しかもイザベルの方から好意を示す台詞を言うまでに至っている点からしても、対立関係そのものは希薄に感じられる。と言うよりは、アンジェリックだけでなく、女中や相談相手を含めて全員が、ポンティニャン主従に対して好意的であることが前面に出ているためであろう。先行作品でも、好意を抱いていないわけではないが、それ以上に今の不遇を何とかしたいという面が前面に出ている。

このような設定の変更が、登場する人物にも影響を与えている。ひとつには主要な人物の均衡化が計られている。つまり、これまでは主人公のふたりと比べると、それ以外は笑いを供給するための人物であったり、添え物程度でしかなかったが、この作品では筋の展開の中で演じる役割の重要度が増したり、また人物同士の関係性が向上している。例えば、ドニャ・アンジェラがドン・マニユエルにつかまって、危うく正体がばれそうになってしまう場面があるが、オートロシュでは女中のリゼットがその役を担う<sup>(21)</sup>。自分の目標に向かって貴族の女性が積極的に困難に立ち向かい、またその危機を脱することで、自らの置かれている状況とそれを打破したい気持ちの強さが表現されるが、ここでは本人ではなく女中が変わってしまっている。イザベルはこの場面だけでなく、先にも触れたように、スカパンに言い寄ってみたり、また主人アンジェリックとの対話を見ると、才気煥発で行動的な人物像を与えられている。これはこれまでの作品にはあまり見られなかった。また、スカパンの方も基本的には臆病であり、グラシオーソとしての特徴を十分に有しているのだが、この作品では主人との関係に変化が起きている。これまではその特徴を生かして、臆病さを前面に出すことだけだったために、主従関係にはそれほど重きが置かれていなかった。と言うか、主人と下僕という関係性が厳密に構築されていたために、両者の関係はそれ以上のものではなかった。

リサンドル　：お前は文字を読むことができるのだな、もしできないと言っていたなら、詐

欺師だったということか。

カリーユ　：活字は読めます、でも書いてあるのはだめなんです。

フロrestan：（傍白）上手く言い繕ったが、私はこういうつまらない戯れ言が大嫌いなのだ。<sup>(22)</sup>

この台詞からわかるように、この主従関係はあくまでも上下の関係でしかない。ところが、オートロシュでは両者の会話を見ても、対話が増えている。例えば、簡単な議論をするやりとりが多くなっている。確かに、主従関係を逆転させるような対話は生じないものの、これまでの作品に比べると、その対話の量は増えているし、またその内容も非常に一般的なもので、もしこの内容を対等な関係にある人物同士に当てはめてみても遜色ないものが多い。

では何故オートロシュはこのような改変を行ったのか。彼はどのような喜劇論を持ち、また劇作術を実践しようとしていたのか。この作品に寄せられた序文を見てみることにしよう。

序文はこの戯曲がかなり評判が良かったこと、しかし一部の悪評があったことを紹介するところから始まる。そして、その不評の理由はふたつある、ひとつはこの作品が40年以上も前のドゥーヴィルの作品と同じ筋であること、そしてもうひとつは「諷刺」traits de satireが少ないこと。

まず最初の批判に対しては、改作そのものは古代から行われていたのであり、当代においても同じ主題を持つ様々な作品があることを例示する<sup>(23)</sup>。そして、劇作の技術が向上しているし、また規則についても厳密になっているのだから、後発作品の方が優れているのが当然であると反論している。

前者〔ドゥーヴィルの作品〕を後者〔自分の作品〕が間違いなく越えていることがわかるだろう。それほど深く読み込まずとも、行動はより正当であり、詩句は良くなっているし、感情はより理性的で、筋立てもよりよく準備されているし、前者には見られない繊細さと演劇の規則を見て取ることができるだろう。<sup>(24)</sup>

次に二番目の批判についてだが、「諷刺」は喜劇を作る上でそれほど重要な要素ではないことを強調している。そもそも「諷刺」、「警句」sentences、「格言」maximes généralesなどに頼るのは才能のない作者のすることであり、想像力の欠如の現れであると言い切る。もちろん、喜劇からそれらを排除しろというのではなく、必要に応じて使えばいいだけのことであって、あまりに使いすぎるのは観客を疲れさせてしまうことを懸念している。ではオートロシュの考える理想の喜劇は何か。それは、楽しみながら教化を目的とする作品であり、男性や女性の様々な性格の違いをそのまま舞台上に上げ、観客にそこから教訓を得てもらおうものである。従って、行き過ぎた表現や行動は慎まねばならないし、道徳が非常に大きな位置を占めることになる。

この考え方は彼の他の作品にあてられた序文の中にも見出すことができる。オートロシュの最初



の作品『お世辞を言わない恋人』*L'Amant qui ne flatte point* (1668年)においてもすでに諷刺的表現はあまり使う必要がないが、適度の用いられる処世訓ならばよい、とホラチウスを引用し主張している<sup>(25)</sup>。また、別のところでも、規則の遵守は守られるべきであるとか、戯曲は詩作としても優れている必要があると言っている<sup>(26)</sup>。

つまり、オートロシュが改作をする際に試みた改変は、このような意図に基づいていると考えることができよう。設定をまったく変えてしまったのは、激しい文言をできるだけ削ることを目的としていたのであり、人物設定もそれに追従して、極端な性格をしたり、際だった特徴のある人物像をなくしたのである。冒頭の場面の変更は、決闘そのものがすでに禁止されていたこともあり、それを持ち出してしまうことは現実味を削ぐし、またその際に発せられる台詞は激しいものになってしまうことを懸念していたのだろう。そして、人物設定もできるかぎり平易なものとし、コメディアの人物たちが有していた特徴はここではあまり現れない。カルデロンでは比較的詳細であった主人公についての設定も、ここでは捨象されている。しかし、これでは劇を五幕もたせることは非常に難しいのではないと思われる。確かに彼自身、それを埋めてこそ才能があることの証明と言うが、実際にはなかなか困難ではないだろうか。性格の違いだけをぶつけて劇を構成するとしたら、そのパターンには限りがあるし、しかも劇作として完成できるものはさらに少なくなってしまうだろう。だから彼は筋立ての巧みなこの作品を取り上げていると考えることはできないだろうか。序文でこの作品の改作はさるご夫人の口添えによるものだと言っているが、その真偽は不明だ<sup>(27)</sup>。スペイン喜劇にはこのような作品は多々あるし、それを参考して、つまり筋立ての面白い作品を枠組みとして、彼の考える人物たちをはめ込んでいくことを意識していたのではないだろうか。従って、彼にしてみればスペイン物であるか否かは問題ではないのであって、自分の理想を貫徹するためにはこの種の喜劇が必要と考えたからではないのだろうか。オートロシュにとって必要だったのは筋立てだけなのであり、その他のスペイン的要素はもはや不要だったとさえ言えよう。

## 結語

オートロシュは規則を遵守し、本格的な喜劇を作ろうと考えていた。これはこの『見えない婦人』の序文に展開される彼の喜劇論、そしてこの改作の方法を見ても十分に看取できる。規則を遵守し、筋立てに重きを置いて、その単純化を計り、いかにフランス喜劇として完成させるを考えていた彼のあり方はドゥーヴィルに近いものがあると言ってもいいだろう。ところが、オートロシュの作品の評価はまったく別のところにある。彼の真骨頂は一幕物の喜劇だった。しかも、『医師クリスパン』*Crispin medecin*、『音楽家クリスパン』*Crispin musicien* という作品からわかるように、彼がパリで所属していたブルゴーニュ座の人気俳優レーモン・ポワッソン Raymond Poisson 演じる初代クリスパンを前面に押し出した作品だった。ひとりの強烈な個性を持つ人物を軸に戯曲が展開する。この方法はむしろジョドレに依存したスカロンの方法論だ。この『見えない婦人』が作られた頃にはすでにポワッソンは引退し、彼に依存することができなくなったという事情もあろう。ともかくもオ

オートロシュは「規則」と「筋立て」を重視する方法を選んだ。人物の性格の違いを中心とした喜劇を作り出す場合、巧妙な筋は魅力だったのだろう。だが、それはスペイン物であるから取り上げたというよりは、『お化け婦人』という作品の持つ戯曲の構成と展開の故であったと考えるべきだ。事実、同じくカルデロンの『ふたつのドアがある家は見張りにくい』*Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629年) という戯曲があり、題名からもわかるように、『お化け婦人』と似たような展開で進むが、後年このふたつの作品がひとつになって上演されることを鑑みると<sup>(28)</sup>、いかにこの種の筋が人気を保っていたのかがわかるが、これもスペイン喜劇を基本としていることを主眼としているのではない。1680年代以降にあって、スペイン喜劇というだけで評判を取ることは難しかったようで、オートロシュもその点は理解していたものと思われる。彼の作品のうち、スペイン喜劇に取材したものはこの『見えない婦人』を含めて二作品しかなく<sup>(29)</sup>、彼の名声を高めたクリスパン物に比べると評価は低い。しかし、ドゥーヴィルを初め、スカロン、トマ・コルネイユ Thomas Corneille、ゲラン・ド・ブスカル Guérin de Bouscal たちがこぞってフランスに導入したスペイン喜劇は、十分にフランス化されたという言い方もできるのではないだろうか。本格的な喜劇を目指したオートロシュのよってこのような筋立てが活用されたのは、彼の理想に合致したからというだけではなく、先達の努力により単純化されたことによってフランスのものとなり、フランス独自の喜劇を作っていく上でもまったく違和感のないものに仕立て上げられていたからではないだろうか。

## 注

- (1) 使用したテキストは以下の通り。

Carderón :

*Obras completas II : Comedias*, éd., A. Valbuena Briones, Madrid, 1956.

*Comedias de capa y espada II* : éd., A. Valbuena Briones, Madrid, 1956.

*Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, tome II, édition publiée sous la direction de Robert Marrast, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1999.

D'Ouville :

*L'Esprit follet*, Toussaint Quinet, Paris, 1662.

Hauteroche :

*Théâtre de Noël le Breton sieur de Hauteroche*, nouvelle édition, revue et corrigée, vol. III, Paris, 1772.

- (2) *Obras completas*, p. 236.

- (3) *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, p. 1649.

- (4) *Obras completas*, p. 237.

*Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, p. 1653.

- (5) 鈴木康司『下僕像の変遷に基づく17世紀フランス喜劇史』、大修館書店、1979、pp. 123-124.

- (6) D'Ouville, Acte I, sc. 1.

- (7) D'Ouille, Acte I, sc. 5.
- (8) D'Ouille, Acte I, sc. 6.
- (9) 鈴木、前掲書、p. 136.
- (10) R. Guichemerre, *La Francisation de la comedia espagnole chez d'Ouille et Scarron*, in *Visage du théâtre français au XVIIe siècle*, Klincksieck, 1994, p. 64.  
E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy a Racine*, Slatkine Reprints, Geneve, 1970, pp. 401-402.
- (11) ゴンゴリスモに関しては、ホセ・ガルシア・ロペス著『スペイン文学史』、白水社、1976 および牛島信明『スペイン古典文学史』、名古屋大学出版会、1997年を参照した。
- (12) E. Martinenche, *op. cit.*, p.397.
- (13) Calderón, Ire journée ; D'Ouille, Acte I, sc. 7.
- (14) R. Guichemerre, *op. cit.*, p. 58.
- (15) *Ibid.*, pp. 60-61.
- (16) *Ibid.*, pp. 61-62.
- (17) *Les Nouvelles tragi-comiques*, édition critique publiée par R. Guichemerre, Nizet, Paris, 1986.
- (18) 例えば、Dorimond, *L'Ecole des cocus* など。
- (19) テキストには *El Escondillo y la tapada* とあるが、誤植と思われる。その点については同様の指摘がされている。H. C. Lancaster, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Goridian Press, New York, 1966, part IV, p. 512.
- (20) 例えば、Acte I, sc. 3 や Acte V, sc. 13 など。
- (21) Calderon, Ile journée ; D'Ouille, Acte III, sc. 5 ; Hauteroche, Acte III, sc. 10.
- (22) D'Ouille, Acte II, sc. 3.
- (23) 例示されているのは、*Amphitryon, Mithridate, Comte d'Essex*.
- (24) Préface, *op. cit.*, tome III.
- (25) Préface, *op. cit.*, tome I.
- (26) 『用意できない夕食』 *Soupe mal apparté* の「読者へ」 Au lecteur, *op. cit.*, tome I ; 『喪服』 *Deuil* の「読者へ」 Au lecteur, *op. cit.*, tome II.
- (27) Préface, *op. cit.*, tome III.
- (28) *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, p.1653.
- (29) 『偽御者』 *Le Coche supposé* はドン・アントニオ・デ・メンドーサ Don Antonio de Mendoza の『車の持っている危険』 *Los Riesgos que tiene un coche* を粉本としている。

## 婚資を持たなかった女たち

—クロード・デュロン『大世紀を支えた女たち』<sup>(1)</sup>から—

野池 恵子

バブルがはじけてからテレビ界では「貧乏生活」の紹介が目につくようになった。何年も前になるが、若者ふたりが限られた予算内で、陸路にてホンコンからパリをめざすという番組があった。『深夜特急』（沢木耕太郎 新潮社、1986）を思いおこさせる貧乏生活を送りながら、それでもアジア庶民のうまい物を食べつつ、またアルバイトをして小銭を稼ぎながら、大陸を横断して目的地に到達した。これが新鮮であり、ある程度の成功をおさめると、その二番煎じがつつぎにあらわれ、サバイバルがさかんに見られるようになった。極限状態を設定して、そのもとでおこることを熱っぽく語るのである。さらに、ゲームではなく現実耐乏生活を送る人間までテレビに登場するようになった。また、二人の貧乏の度合いを比べて勝ち負けを競う番組まででた。貧窮する人間の食べること、身を清潔にすることなどの努力がドキュメントされて、ただならない儉約のノウハウが事細かに紹介されるのである。食べること、あるいは身綺麗にすることが唯一の目標とされ、それを達成するためのきわめて論理的な方法が展開されるのだ。

もともと若者は貧乏のはずだ。人生の出発点にたつて、いかにして糧を得るか、真剣に考えるだろう。家庭が裕福だとしてもそれは子どものお金ではない。むしろ無一文であることを認識することのほうが、自身のやりたいこと、やれることを知るのに数倍役にたつ。橋本治も『貧乏は正しい!』（小学館、1994）で主張するように、所持金ゼロの地点にたつて、自身の存在の重みを感じ、社会を見ることが若者の自立に大きな力を与えてくれるのである。

突然であるが、フランスの17世紀に生きたほとんどの人の生活は、貧しかった。とくに生産手段を持ちえなかった女性たちはさらに貧しかった。アダム肋骨から作られた（といまだに信じられていた）女性は、親方などの要職を全うできる能力などないと考えられていたので、仕事にありつけるだけで幸いであり、末端の仕事で満足しなくてはならなかった。全体的に誰もが日々の生活をするのに精一杯であり、飢え死にしないだけましであった。女性なら売春という抜け道があると考えられようが、しかしそれなりの容色を長期間保つのは困難で、一生の仕事にはならなかったし、避妊が確実にできたわけではないので、失敗したときの悲惨はただごとではなかった。また避妊に失敗して出産してしまったあと、胎児を捨てなくてはならなくなることも多かった。未婚の母は、男の家の玄関先に捨てることができたが、夜路上に捨てると、猪が徘徊して朝になるまでに平らげてしまったという報告もある。もう10年ほど前に白水社から出版させていただいた翻訳書『大世紀を支えた女たち』には、そういった悲惨が細々と記されていた。まことの貧困の記録で、具体的でありきわめてリアルであって、もちろん理由はそればかりではなかったが、フランス本国では、発

売当時ベストセラーになった。

本年2004年度にあらゆる重職から解放されて再び、新生活をお始めになった伊藤洋先生のご指導をおおいで共訳させていただいたこの書物の内容は、その題名とは異なり、当時の女性の日常生活である。大世紀を、結果的に支えてしまった女性たちの記録なのである。原題は「大世紀下の女性の日常生活」だ。著者クロード・デュロンが、古文書解読のテクニックを駆使して、さまざまな文献にあたりつつ私たちの目前に、17世紀の女性の日常の世界を出現させてみせてくれたのである。

1. 女のすべては子宮、2. 結婚 3. 子どもが生まれると 4. 社交生活の効用 5. 有名な女性はどのように生きたか（女優マルキーズ・デュ・パルク嬢、王妃アンヌ・ドートリッシュ、文人・高級娼婦ニノン・ド・ランクロ） 6. 女性と悪魔 7. 慈悲行の女性たち、の章がもうけられ、宮廷栄華が、またその陰りを生きた女たちの等身大の生活がそこに描かれるのだ。

貧困と悲惨に泡と消えた女性たちは、とりあげる術もないが、それにもめげずにある程度自分なりの生活をしえた女性たちのうちの何人かを、伊藤先生のご退職を記念するこのエイコスの紙上で、もう一度紹介してみたい。何もしないで収入を得られた裕福な貴族は除外し、一般の女性の生活の一端を眺めてみたい。時代も国も違う彼女たちは、意外に私たちと近いところにいるのである。

そのような女性を考察しようとする時第一に問題となるのは、その女性が人生を始めるにあたってどのような結婚をしたか、あるいは生涯未婚のままだったか、であろう。17世紀における結婚は、当人の恋愛感情など無関係に家同志が決める、ひとつの事業であったからだ。フルティエールの小説『町人物語』に紹介されている婚資一覧表が雄弁に語るように、娘は用意される婚資の多寡によって、結婚相手のランクが決められてしまうのだった。もちろん年齢のつりあいなどというものは度外視される。そのようななかで幸せな結婚をした女性もいた。夫婦愛は当時は認識されず、特別の愛情を配偶者に持っても、それを口にするのははばかられたので私たちの目につきにくい。デュロンの提示する手紙などの資料によって、そんな愛情で結ばれた夫婦も確かに存在したことが、現実として把握できる。しかしそれは少数で、一般的には結婚と愛情は別物であった。

婚資が支配した社会のなかで、金銭をしのぐ魅力と知性で結婚という事業に成功した女性を、まず、紹介しよう。ベルナルド・ジローである。相手は60歳というかなり年上の男性だったが、当時大人気の哲学の先生であった。

その頃、学問の言語であるラテン語を学ばせてもらえなかった女性たちは、日常語のフランス語で勝負した。日常語にみがきをかけ、洗練させる一方、知識の獲得もフランス語でおこなった。そんな女性たちのために、17世紀のフランスにも「カルチャーセンター」が存在した。ある所では、講義や行事は午後3時から6時までとし、夜の外出をしないですむようになっていたり、おやつや果物が配られたり、講義ばかりではなくコンサートが催される日も設定されていた。現代フランス

のカフェ・フィロのように聴衆参加の討論会も進行役に導かれて催された。またここには図書室が併設されていて、本の貸し出しも行なわれた。そのようなセンターで特に人気があった哲学・道徳の先生がレスクラシュという人物であった。彼はチャート式の哲学概説書をおおいに売り、講議の会場に多数の聴衆を集めた。二年間でアリストテレスを全部習得しちゃおう、と誘われればと、向学心に燃えた女性たちは熱き思いを抱いて押し寄せてきたのであろう。すくなくともそこでは彼は、パスカルに勝っていた。この先生は当時の秘密結社である「聖秘跡会」のメンバーになり、有名サロンに出入りするようになったが、金もうけの方は大變得意だったようである。時流にのったレスクラシュの前にあらわれたのが、若いベルナルド・ジロー。才色兼備のこの女性は先生のチャートをすぐにうまく使いこなすようになり、討論会で熱弁をふるうようになった。先生のお気に入りとなり、ついに、60歳をすぎたレスクラシュに結婚を決意させたのだ。

ところがベルナルドは哲学をその後、放棄してしまう。夫のレスクラシュはそのために破産をしたという。しかし彼はつぎに失地挽回をめざして、フランス語の綴り法の改革について書物を著すことになる。綴りを単純化すれば、フランス語はそれだけ多くの理解者を獲得することになる。当時の女性にとってはまことに有り難い書物となるはずだった。というのも、この類いの提案は、周期的に浮上し、毎回、多くの反対意見にあって挫折してきたからだ。しかし結局、レスクラシュの場合もその例にもれず、世間に受け入れてもらえないまま、放置されてしまった。

ベルナルドは、夫の死後、その著書の出版允許をとっているもので、デュロンによると先見の明があったことになる。

デュロンではレスクラシュの側の資料が圧倒的に多く、ベルナルドの姿はとらえにくい。しかし少なくとも、彼女は当時の結婚制度から身をずらすことができた。そして自身の力で先生のお気に入りになり、助手になり、結婚して、女性の利益になる綴りの単純化についての書物を夫に書かせ、また夫の死後はそれまでの著書の印税を自身がきちんと確保したのである。17世紀の女性としてはかなり異色の存在で、革新的な生き方をしたと言えるのではないだろうか。

有名になった最初の女優として、デュロンはデュパルク嬢をあげている。彼女も結婚をして自身をいかしたタイプである。リヨン近郊の見せ物小屋で売春まがいの大道芸をしていた時に、そこに巡業で通りかかったモリエール一座に拾われて、女優の道を歩みはじめる。無一文であったが、一座の男優デュパルクから金銭の援助を得て、破格の結婚をしたのである（3000リーヴルとドレスと婚礼衣装という彼女の婚資は、デュパルクが彼女の家を提供していた）。彼女自身は夫から上等な衣服や指輪などをプレゼントしてもらい、夫に先立たれた時のために2000リーヴルの寡婦資産まで設定してもらった。彼女の美貌と踊り、踊る足が、また女優としての資質が、婚資の代わりをしたと考えられる。その後彼女は、女優として一座で仕事する間にモリエールをそでにした。巡業を終えてパリに帰る最後の行程で一座が立ち寄ったルーアンにおいては、彼女に恋をしたコルネイユを冷たく拒否した。また夫デュパルクの死後は、ラシーヌの恋人になって一子を設けた（デュロンはラシーヌの書き付けを裏付けとして提出している）。『アンドロマク』では主役を、ラシーヌの個人的

な指導を受けて堂々と演じたことはすでに良く知られている。デュパルク嬢は、女優としては17世紀の偉大な劇作家3人と密接な関係を持つことで、その才能を十全にいかすことができた特異な存在であった。

ルイ14世の愛妾となり、のちに結婚をしたマントノン夫人もここにあげておかなければならないだろう。孤児で財産のなかった17歳の彼女は、修道院行きを逃れるため不具であったスカロンを夫にした。そして夫が催す大宴会で、高い評判を少しずつとるようになったのである。美しさ若さと社交のセンスが婚資のかわりになったのであろうか。彼女も結婚によって貧困から逃れて、デュロンがこの訳書で紹介しているように、社会で自身の才能を活かすことができた人物であった。

社会の悲惨に打ち勝ち自身の生活を送ることができた未婚女性の筆頭は、ニノン・ド・ランクロであろう。父親は下位の貴族であったが、彼女が適齢期になる頃には国外に亡命してしまっていた。デュロンは彼女のように「結婚のための財産も適性もない女性は17世紀においてはどうやって生活したらよかただろうか」と問いかけている。すなわち、ニノンは23歳で、言い寄ってきた老人をうけいれる決意をする。娼婦として人生をはじめたわけであるが、記録作家タルマンによると彼女が金づるを容認したのは金が必要となくなるまでであった。彼女の暮らし向きには、本来の娼婦の贅沢さは見られなかったという。

デュロンは、ニノンを17世紀の時代背景のなかでは、自由な女だったとしたうえで、重要なことは、彼女が他の女性の解放に力を貸したことであったと考えている。この時代のプレシューズたちは、ニノンと同じように「男性優位の考えは神話にすぎない。自由、恋愛、知識への権利が男性に与えられ、女性に拒否されるのは途方もない不正行為だ。結婚、この奴隷制度は拒むか解消しなければならぬ」と考えたが、自由な恋愛は拒否した。プレシューズたちは絶対的な愛を求め、知的な楽しみに埋没したが、ニノンはそれを物笑いの種にした。女性が男性と同じ権利を持つなら、また良識とは、幸せになることをめざすものなら、プレシューズたちが高く評価する羞恥心や貞節などまったく必要ない代物だ、と彼女は主張した。

ニノンは、男性と肉体関係を持つだけではなかった。サロンを開き、彼女の美貌では魅了できなかった男性を、才知にあふれた会話で虜にし、影響を与えたという。モリエールは『タルチュフ』の批評をニノンに求めた。作家シュヴァリエ・ド・メレや、サン＝テールモンもニノンとは特別な交流をもった。とくに後者はニノンのよき理解者で、サン＝テールモン本人の言によれば、彼はニノンにとって友人にして真実の恋人であるような人物となっていた。ニノンはサン＝テールモンの影響を受けて、エピクロスを知り、また、無神論についても考えを深めていった。彼女は人生を送るのに宗教を必要としなかった。四旬節の精進期間のあるとき、彼女の部屋から投げ捨てられた骨が、下を通っていた司祭の頭におつかったことから、当局から目をつけられ、別の機会に投獄されたこともあった。さらに興味深いのは、スウェーデンのクリスティーヌ女王が牢獄を訪れて、

彼女を救い出しイタリアに連れて行こう、と申し出たのにもかかわらず、それを断ってしまったことである。デュロンによれば、ニノンが誰かのお気に入りになるなどということは、考えられないことなのであった。

彼女のサロンは、しだいに若者たちの教育の場となっていった。彼らに「欠如していると思われた精神や、優雅な作法」を教えたという。17世紀も終わりに近づいたころには未来の摂政のフィリップ・ドルレアンの姿もそこにあった、とデュロンは述べている。

ニノンは死後、釜ゆでにされるとは信じていなかったが、死が近くなったとき、モンテーニュやセネカで親しんだ福音書を試しに読んでみてもよいという気持ちになった。彼女は自分に教育してくれるように司祭に頼んだが、誰もがそれに失敗した。しかし、最期の時がきたと悟ったとき、彼女の小教区の主任司祭を呼び、キリスト教徒としての死を選んだ。彼女のサロンに出入りしていたシュヴァリエ・ド・メレがよく知っていたパスカルという人物の「信仰についての賭けの論理」を思い出したかも知れない、とデュロンは考えている。ヴォルテールが彼女のサロンの常連だったという誤った記述がそれまでされてきたが、この司祭ブリュネの、当時12歳だった息子がヴォルテールであり、ニノンは利発なこの少年に本代として金銭を残しただけで、決して恋人にしていたわけではなかったことが、デュロンによって明らかにされている。

ニノン・ド・ランクロは、娼婦をしながらお金をためて、それを有効に使う能力を備えていた。また恋愛もしたが、恋人にしなかった男性たちとは熱い友情で結ばれた。さらに同時代人たちに、老いては若者たちに警句を投げかけて、彼ら、彼女らの自己解放に力添えをした。ニノンは無一文からスタートをして、生活をしっかりとうちたてたばかりではなく、社会にたいしても影響力を発揮して、女性差別や宗教的不寛容を正そうとしたのである。

デュロンは17世紀を慈善の世紀ととらえる。宗教の分野では対極に魔女裁判や悪魔つきなどが存在し、いまだに数多く報告されている世紀である。女性が夫の許可や同意なしでできる唯一の出費は施しであり、信仰というバックに支えられて自然な形でただ身を投じることができた活動領域が、慈善であったということである。したがって多才な作家シラノ・ド・ベルジュラックの永遠の恋人であったマドレーヌ・ロビノー（エドモン・ロスタンの作品のなかではロクサーヌ）など、裕福な独身女性や寡婦の名前をこの分野に数多く見つけることができる。

そのような人物のなかから、財産もないのに頭と足だけで慈善病院を完成させた女性マルト・ド・ラ・ボースを最後に紹介しよう。「金持ちや事情通」の人びとがそれまで何度となく失敗してきた事業であったという。正確に言うと20ソルの貯金があっただけだったが、彼女は計算と読み書きはできたそうである。1639年にアンジュー地方のボージュで彼女は病院建設を決意し、二人の敬虔な名士を紹介してもらう。その名士を通じて、住民の集会を持ち、また司教と法官の賛同を得て、建設用の土地をようやく手にいれる。しかし寄付は自身で集めなければならなかった。4年間の努力の末、やっと礎石が置かれるところまでこぎつけた。しかしその先6年の間、礎石はそのまま放置された。マルトは寄付を募るのに、たとえばその土地に丸太をおいて通行人の慈悲に訴えるなど



さまざまな方法を実行したが、はかばかしい結果は得られなかった。借金をしようとしたが、担保がない。町を訪れた金持ちを待ち伏せして直接訴えようとしたが、従者に追い返されてしまう。病人を見舞い、遺産の一部を寄付するよう頼んでみても、遺産相続人たちが怒り狂い、彼女を追い払うだけだったのだ。貧者たちのほうがいくらか気前がよかった。彼女の演説を聞いた農民はわずかな額であったが寄付をした。ある者は一日の労働を提供した。ある者は荷車を使って荷運びをした。何も持たない老婦人はエプロンに石を入れて、現場まで運んだという。

マルトはそののち廃虚となった礼拝堂の資材を手に入れる。森の木を伐採する権利も入手する。さらに近隣の聖職者から300リーヴルを寄付してもらう。それを見たボージェの名士たちがようやくその倍額を彼女に貸与することにした。しかし建物は立ったものの、屋根をつけるところで金か底をついてしまった。彼女は、当局にかけあって、目当ての屋根職人の人頭税を免除してもらうよう交渉する。屋根職人にとってその税金は重かったのも、また当局も新たな出費をするよりまじだったから、要求は受け入れられた。

建物が完成した後、設備や職員を整備するのに、マルトはまた一苦労しなければならなかった。しかし今度はオランダの名門の女性で、慈善を行う場所を探していたアンヌ・ド・ムランに会うことができた。ボージェの近くのラ・フレーシュの慈善病院に病をえて偽名を使って入院していたアンヌにマルトは会い、慈善の場所として彼女の病院を選ぶように説得したのであった。

マルトはその開放的な性格、あふれる情熱とねばり強さをいかして、慈善病院の建設という目標に邁進した。障害があらわれる度に知恵を働かせて、大事業をなしとげたのである。

以上、人生のスタート地点で婚資がなく貧乏だった女性を、クロード・デュロン著『大世紀を支えた女たち』の中から選び、その日常生活を垣間見てみた。彼女たちの生き方や社会での活躍をみると、彼女たちが貧しかったことは、正しかったと考えられる。財産を持たなかったからこそ、当時熾烈だった結婚のための闘いから、身はずすことができた。以後、事あるごとに自身で考え、決断して、人生を切り開いていくことができたのである。

現代においては、フランスにも日本にも婚資は存在しない。しかし、結婚と金銭はあいかわらず密接にからみあっている。日本では昨今、晩婚化が進んでいるが、小倉千加子著『結婚の条件』（朝日新聞社、2003）によると、結婚願望があるにもかかわらず、独身でいる人たちの結婚しない理由は、おもに、適当な相手にめぐりあえないからというものである。それをさらに追求すると、あいかわらず女は男にカネをもとめ、男は女にカオを求めている、お互いに自分を安くは売らない傾向が根強いという。女性であれ男性であれ、経済的に独立して、金銭と結婚を分断してこそ、すべては始まるはずである<sup>(2)</sup>。

## 註

(1) クロード・デュロン『大世紀を支えた女たち』伊藤洋・野池恵子訳、白水社、1991

Claude Dulong : *La vie quotidienne des femmes au grand siècle*, Hachette 1984

婚資を持たなかった女たち——クロード・デュロン『大世紀を支えた女たち』から——

- (2) 17世紀フランスばかりではなく、小倉の指摘によると現代の日本においても、女性の労働賃金は安すぎて、今だに結婚しないと食べていけない女性の数は馬鹿にできないという。わが国における男女の賃金格差は経済発達国の中ではきわだって大きいのだ。

## トロイア陥落

—古代からラシーヌまで—

萩原芳子

視覚的な描写がそれほど多くないラシーヌ悲劇には、しばしば鮮明な印象を残す戦争の場面が、登場人物のせりふのなかに、つかの間の閃光のように現われる。劇中に登場する人物の心に重大な傷あとをのこす記憶であり、実際に観客の脳裏に強烈に焼き付けられる光景だが、振り返ってみると、非常に簡潔な描写であることに驚かされる。本論文では、『アンドロマック』(1668)のトロイア陥落にまつわる描写について、古代や十七世紀の前例、あるいはラシーヌ自身の『アンドロマック』にいたるまでの戦争の扱い方を辿っていく。そこにこだまする西欧の伝統的なモチーフを読み解き、ラシーヌの軌跡とどのようにからみあっているのかを検討してみたい。

トロイア陥落の場面が現存する古代文学に最初に登場するのは、ホメロスの『オデュッセイア』である。『イリアス』は、トロイアの陥落前夜、ヘクトルの死と埋葬で終わるので、陥落後のことは未来の可能性として語られるのみである。もっとも印象深いのが、戦に出かける前のヘクトルとアンドロマケの分かれの場面で、戦闘に向かうヘクトルは、自分がもし戦死したら、妻が勝者の奴隷となってどんなに辛い思いをしようかと、暗い光景を思い浮かべる。ラシーヌもこの描写に感嘆し、劇のなかでアンドロマックが夫ヘクトルとの分かれを思い浮かべるシーンを取り入れている(三幕八場)。しかし、先にも述べたように、トロイアの要塞の陥落、流血と炎の惨事は、『イリアス』では予言として示唆されることはあっても、詳しい描写はない。『オデュッセイア』に登場するトロイア陥落への言及も、じつに短いものである。しかし、この陥落が10年後にはすでに繰り返し語り継がれている有名な伝承として登場しており、興味深い。すなわち、『オデュッセイア』第八巻において、郷里に帰れずに地中海をさまよっているオデュッセウスはアルキノオス王に迎えられ、そこで盲目の吟遊詩人がオデュッセウスとは知らずに、トロイアの木馬のエピソードとその後の街の陥落を詠ってきかせる。だが、作中ではその語りの梗概しか示されず、焦点はその話を聞いて涙にくれるオデュッセウスに移る。木馬の策略やトロイアの略奪はホメロスの時代には、すでに有名な逸話として流布しており、それを語るほかの作品が存在したことをうかがわせる場面である。また、オデュッセウスが死者の国ハデスに下っていく第十一巻(523-530)では、オデュッセウスが目の前に現われたアキレウスに、息子ネオプトレモス(ピリュス)のトロイア陥落の際の勇敢な働きについて語り聞かせ、慰める場面がある。結局、別の作品が存在したことを示唆するこれらの断片は、のちほど取り上げる、ローマ時代のウェルギリウスの『アエネ이스』を待って、ふたたび主人公の語るひとつの物語として登場してくるのである。

それ以前に、古代ギリシャでも、都市陥落の悲惨さ、とくにトロイア陥落の悲哀は詩的なテーマとして悲劇に好んで取り上げられて行く。エウリピデスの『アンドロマケ』や『ヘカベ』、あとで再

び検討する『トロイアの女たち』など勝者に連れ去られる女たちの悲哀は、悲劇にふさわしい「哀れみ」をもたらす題材であることは明らかなが、戦禍の恐怖も、エウリピデスより前に、悲劇的エモーションを創出する題材として登場している。現存最古の作品のひとつであるアイスキュロスの『テーバイ攻めの七将』はとくにコロスの部分で、繰り返し街の陥落の恐ろしさを描いている。アイスキュロスの戯曲の冒頭の場面は、テーバイの七つの門がアカイア勢に包囲され、アカイアの七人の武将がくじでそれぞれの持ち場を決め、いよいよテーバイの総攻撃が始まろうとするところで始まる。すでにアルゴスの軍勢は甲冑をまとい、ほこりが舞い上がって、野原に蹄の音が響き、馬が鼻息も荒く、唾液を撒き散らして、走ってくる。テーバイの女たちで構成されたコロスはこの喧騒に脅え、迫りくる恐怖をくり返し思い浮かべ、神々の加護を懇願する。2回目のコロスはさらに恐怖にとらわれ、街の攻撃、炎や殺戮、略奪、連れ去られる女たちのじつにみごとな戦乱の絵巻を想像する。

éhê! quand une ville succombe:  
l'homme s'empare de l'homme, on tue,  
on incendie,  
la ville entière est noircie de fumée;  
il souffle sa furie, le dompteur d'hommes  
qui souille toute piété, Arès.

Sourd tumulte par la ville, et ce cercle  
qui étreint le rempart! Sous la lance  
du guerrier, le guerrier se couche.  
Des vagissements de nourrissons en sang  
retentissent, puérils.  
Et les rapt, frères des poursuites!<sup>(1)</sup>

後半では、戦いの焦点はオイディプスのふたりの息子エテオクレスとポリュネイケスの兄弟対決に焦点が移り、敵の総攻撃は回避され、兄弟は相打ちのすえ両方とも死んでしまう。結局、集団による攻撃の予兆が、個人対個人の兄弟の対決に転嫁していく。しかし、戦禍の恐怖と悲惨を浮き彫りにするコロスの詠唱が劇に緊張感をもたらす背景になっていることは否定できない。これに対して、ラシーヌの最初の戯曲『ラ・テバイッド』は、異国の軍勢に包囲されたテーバイを舞台とする同じ題材でありながら、対照的な設定となっている。『ラ・テバイッド』は、「敵対する兄弟」の副題がつき、戯曲はこの兄弟対決が、さまざまな自己正当化の議論という形を取り、帝王学をめぐる激論や剥き出しの憎しみに満ちたぶつかり合いとなっている。母親のジョカストや妹のアンティゴヌも戦争を意識するよりも、この兄弟の憎しみに心を痛めている。ラシーヌが1675年の再版によせた

序文では、主にエウリピデスの『フェニキアの女たち』をモデルにしたと言っているが、エウリピデスの作品もアイスキュロスの『テーバイ攻めの七将』と同様に、フォイボスの巫女たちのコロスが戦争の脅威に脅える場面がある。こうしたかたちの悲壮さに訴えずに、主人公たちの議論を優先させたのは、コルネイユなどの劇作術の影響によるラシーヌの選択であったといえる。

しかし、この劇では集団と集団の戦争に焦点を当てることを避けたラシーヌも、ポール・ロワイヤルの学校に在籍していた1656年から1658年にかけて書いたと思われるラテン語の詩のなかで、戦争を嘆く詩句が見受けられ、『テーバイ攻めの七将』のコロスを彷彿とさせる。以下は *Ad Christum* 「キリストへ」<sup>(2)</sup>と題する詩の一節である。そこに登場する *cette maison* 「この家」がポール・ロワイヤルの修道院を指すのか、学校を指すのか明らかではないが、「この家」にたいするキリストの加護を祈る詩である。敵に囲まれ、取り巻く危険のなか、辛うじて生き延びている「この家」を描き、迫害が完全な抹殺にまで及ぶことを危惧した詩句は迫真に満ちている。

Protège cette maison, qui, parmi tant de périls , parmi tant d'embûches, peut à peine subsister. Regarde à quels affreux dangers elle est en butte, à quelles craintes sans repos la condamnent ses ennemis conjurés. Pour elle pas un jour n'est exempt de terreur; une hostilité croissante renouvelle ses alarmes. De toutes parts les cruels ont conspiré sa ruine, et ils s'appêtent à détruire de fond en comble cette malheureuse demeure. Tu es, ô mon Dieu, la seule espérance d'une maison infortunée.<sup>(3)</sup>

幼少のうちに両親を亡くしたラシーヌがポール・ロワイヤルの学校に受け入れられたのは、祖母が未亡人となってポール・ロワイヤル女子修道院に身を寄せた1649年10歳のときとも、あるいは、もっと幼いころからのことともいわれる。いずれにしても、ラシーヌの滞在した時期は、この女子修道院にとっても、ラシーヌが学んだ男子校やそれを運営し、教鞭をとっていた隠士たちにとっても、この詩句にあるように、試練のときであったことは間違いない。ラシーヌは1653年から55年の間は別の学校で勉強しているが、その後は1658年までポール・ロワイヤルの隠士や教師たちのもとで教育を受けている。ラシーヌの在籍した当時、*Petites Ecoles* 「プティト・ゼコル」はジャンセニスムの影響拡大を懸念する勢力の中傷にさらされ、査察、解散、再建、自主的分散などをくり返している。ジャンセニウスの著書をめぐる論争が吹き荒れている時代で、ポール・ロワイヤルは次第に追い込まれて、1660年にはジャンセニウスの教書を非難する法王庁の作成した同意書に宗教者全員が署名することが義務づけられる。全面敗北を意味する踏み絵である。同年、男子の学校は解散させられ、女子修道院は寄宿生を家族に返すことになる。加えて、摂政制のもと、スペイン戦争やフロンドの乱の時代でもあり、修道院の周辺にも戦争の混乱が忍び寄り、ポール・ロワイヤルの関係者や周辺の人々を巻き込んでいる。ラシーヌが描く脅威はしたがってけっして大げさではなかった。

この包囲された状況と『テーバイ攻めの七将』のようにコロスが結びつくのは、ラシーヌ最晩年の宗教劇『アタリー』である。敵に包囲され、迫りくる攻撃に恐れおののく神殿の少女たちのコロ

スが幕間にその揺れうごく心情を吐露する。

Chères Sœurs, n'entendez-vous pas  
Des cruels Tyriens la trompette qui sonne?

SALOMITH

J'entends J'entends même les cris des barbares soldats,  
Et d'horreur j'en frissonne.  
Courons fuyons, retirons-nous. <sup>(4)</sup>

もう一度ポール・ロワイヤル時代のラテン語の詩にもどろう。そのなかに、「冬礼賛」というもうひとつの詩がある。題名からいっても、内容からいっても、上記の詩より学校の課題という印象の強い詩だが、そのなかに戦争の被害が描かれている。

Le soldat ne s'établit plus en maître au milieu des campagnes dévastées; il ne tient plus les villes cruellement assiégées. La discorde en fureur n'excite plus les tristes combats, et la folle rage des guerres ne se déchaîne plus. Les champs désolés ne sont plus changés en vastes tombeaux; on ne voit pas à travers les prairies couler les fleuves sanglants. La paix revient enfin de l'exil; <sup>(5)</sup>

この詩句は冬の訪れによって、あらゆる災いが遠のくありさまを描く詩の一節である。平和への回帰は、灼熱の暑さや雷も鎮まり、伝染病がおさまり、放蕩をはたらくひとたちも、森に隠れる盗賊も姿を消すという冬のもろもろの恩恵のひとつで、全集の編集に当たったピカールやフォレスチエのいうように、たしかにラテン語の修辞練習のひとつだろう。だが、それだけなのだろうか。

疑問を抱く点は、「広大な墓と化した荒廃した野原」や「草原を流れる血に染まった河」というイメージはただの季節の礼賛にはあまりにも衝撃的であるということである。しかも、ラシーヌはこの後もこのモチーフを用いているのである。たとえば、1660年にルイ十四世とスペインの王女との結婚に際して書かれ、始めて王の目にふれることになった *La Nymphé de la Seine à la Reine* 「セーヌ川の妖精から王妃へ」と題する詩のなかでも、終結したばかりのスペイン戦争に触れて、戦争の猛威について、妖精に以下のように語らせている。

J'ai vu toute l'Europe en proie à sa fureur  
Devenir un séjour de massacre et d'horreur;  
J'ai vu ses Champs pillés, ses Villes dans les chaînes;  
Et ses Fleuves perdant la couleur de leurs eaux,  
Et se débordant dans les plaines,  
Avec des flots de sang arroser des tombeaux. <sup>(6)</sup>

「略奪された野畑や鎖につながれた町々、水の色が失せ、平野に氾濫して墓を血の波でおおう河を見た」とあるのは明らかに同じイメージのバリエーションである。

ラテン語の「冬礼賛」は、全体としても、意表をつく冬の賞賛となっている点で、ある程度ラシーヌが見聞きしたできごとが背景にあるのではないかと思われる。ポール・ロワイヤル時代に書かれた作品ということであるが、平和の再来といえ、とくにラシーヌが滞在していた1652年の春から夏にかけて、貴族のフロンドの乱の一番激しい衝突があり、10月に皇太后と若き王ルイ十四世がパリに戻り、事態はようやく収束へ向かったことが挙げられる。この時期に書かれたにしては、ラシーヌはまだ若すぎるかもしれないが、題材になっている可能性がある。もっとも、上記の『セーヌ河の妖精』に近い、スペインとの和解が成立した1659年11月のピレネ条約のころとも考えられる。

いずれにせよ、ラシーヌは1651-1652年の激しい戦闘の時期を体験したことになる。『ポール・ロワイヤルの小さな学校』の著者フレデリック・デルフォルジュによると、1651年秋から1652年10月まで、ポール・ロワイヤル・デ・シャンの修道院の周辺は内乱によって治安が非常に悪くなり、隠士たちが護衛として立てこもって、壁や塔を築いて修道院を守ることになった<sup>(7)</sup>。

この状況についてももうひとつ興味深い逸話がある。この防壁の工事にはげむ隠士たちの働きについて、ポール・ロワイヤルでは、まるでエルサレムの再建に取り組んだイスラエルの諸部族の働きのように、と聖書のネレミアの書が引き合いにだされたということだ<sup>(8)</sup>。エルサレムがバビロンによって滅ぼされ、多くのユダヤ人がバビロンに引き立てられた試練の後のできごとである。これはもうひとつのことを物語っている。ポール・ロワイヤルという環境で育ったラシーヌにとって、授業でホメロスやギリシャ悲劇にふれる以前に、大都市陥落の様子は、聖書で親しんでいたテーマであったということである。聖書には、こうした都市の陥落は繰り返し出てくる。まず紀元前586年のバビロンのナブコドノゾール二世によるエルサレムの攻撃、神殿の破壊や街の略奪は、予言として、また実際のできごととして、いろいろな書に繰り返し登場する。また、ほかにもティールやニネヴェ、ジェリコなど、神の怒りにふれたこれらの都市の陥落についても、予言、そして現実のできごととして二重に、攻略から破壊や略奪まで色あざやかに語られる。街の破壊は旧約聖書の神が好んで使う人間への警告なのである。

Il donnera des coups de bélier contre tes murailles,

il démolira tes tours avec ses leviers.

Par suite de l'affluence de ses chevaux,

il te couvrira de poussière.

Par suite du vacarme des cavaliers,

des roues et des chars,

tes murailles seront ébranlées,

quand il entrera par tes portes,

comme on entre dans une ville ouverte par une brèche. <sup>(9)</sup>

上記はエゼキエルの書（26）のティールの陥落の予言である。戦いの喧騒がとどろいてくる詩句である。そして、略奪や破壊が描かれ、予言はついには海に飲み込まれていくティールに思いを馳せる。

Par l'abondance de tes richesses et de tes produits commerciaux,

tu enrichissais les rois de la terre.

A présent tu as été brisée par les mers,

[tu es] dans les profondeurs des eaux! <sup>(10)</sup>

つぎの章でも、エゼキエルは街がすでに姿を消してしまった未来を思い浮かべて、かつての奢りとその報い、かつての栄光と陥落後の哀れな姿を繰り返して対比させている。隆盛を誇ったトロイアとその滅亡、そしてそのエクトルの子アステアナックスによる再生の可能性に、エウリピデスなどの影響以外に聖書のイメージが重なった可能性があるように思う。

トロイアの陥落のいきさつは、ギリシャ悲劇では、エウリピデスの『トロイアの女たち』にギリシャ勢が木馬をおいて引き上げて、街が歓喜につつまれ、策略にかかり、やがて地獄と化す一連のできごとがコロスの二回目の登場で、三節にまとめられて、簡潔に、しかし悲喜のコントラストをきわだたせ鮮やかに歌われる。その最後の一節を引用しよう。

Et moi, près de son temple, je célébrais parmi les chœurs

la reine des montagnes, Artémis née de Zeus,

quand un cri de mort venu des remparts

entra jusqu'au fond de chaque demeure.

Les petits enfants aux robes des mères

attachaient leurs mains crispées par l'effroi,

Arès sortait de l'embuscade,

Pallas accomplissait son œuvre !

Tout autour des autels coulait le sang troyen,

et, dans leur lit désert, des femmes aux têtes rasées

témoignaient de la gloire des beaux fils de la Grèce,

du deuil de la patrie troyenne. <sup>(11)</sup>



しかし、トロイア陥落がもっとも詳細に、もっとも印象深く描かれているのは、ギリシャの作品ではなく、ローマ建国の物語として紀元前30年ごろから執筆され、紀元前19年の作者ウェルギリウスの没後発表された『アイネ이스』の第二巻である。アイネアスがデイドに請われて、不幸な逃避行の原因となったトロイアの陥落を回想する場面である。ギリシャ勢が、木馬を残して、引き上げるふりをしながら近くの島に軍勢を隠すところから始まる。勝利の酒に酔ってまどろむトロイアを、ギリシャ勢は夜陰に乗じて襲ってくる。いや、アイネアスの母ヴィーナスによれば、トロイアの滅亡を企てたゼウスの妻ユノやアテネの守護神パラスだけでなく、トロイアを建立したネプチューンまでもこぞって、かつては栄華を極めた要塞を打ち砕こうと力をあわせたのである。

Alors il me sembla qu'Ilion toute entière s'abîmait dans les flammes et que de toute sa hauteur la Troie bâtie par Neptune s'abattait. (v.624-625)

八方から火の手が上がり、殺戮や略奪が繰り広げられる混乱のなか、アイネアスは街に出て、ギリシャ人に扮してギリシャ人を奇襲しながら、宮殿にたどりつく。そこでまず出会うのが、ピュルスである。武器の光沢に包まれ、荒れ狂う武将のありさまを、ウェルギリウスは冬眠から目覚めて光に飛び出す、若々しい輝きを放つ毒蛇にたとえる。

Devant la cour d'entrée, sur le premier seuil, Pyrrhus se déchaîne dans l'éclat de ses armes et la lueur du bronze. On dirait, jaillissant dans la lumière, un serpent, nourri d'herbe vénéneuse: le froid hiver le cachait tout gronflé sous la terre, maintenant il a laissé ses dépouilles, neuf et brillant de jeunesse, il enroule son corps glissant, relève sa poitrine, dresse la tête face au soleil et fait vibrer dans sa gueule ses langues au triple dard. <sup>(12)</sup>

ウェルギリウスは800行あまりのこの第二巻の大半をトロイアの断末魔の描写に割いているが、混乱のなかを復讐心に燃えて戦いながら街をさまよう語り手のアイネアスというひとつの「視点」からいろいろな光景を描く。上記の場面では一時、焦点はピュルスに移り、ピュルスが斧で宮殿の門をたたきこわすと、「なかの家が現われ、奥のほうまで連なる数々の中庭が露になる。」(v.482-483) じつに50もあるプリアムス王の子たちの「婚姻の部屋」の連なりを擁する壮大な宮殿は、たちまち戦乱の怒涛に飲み込まれていく。

Mais l'intérieur de la maison n'est que gémissement, douleur et tumulte, confusion; du plus profond, les pièces lointaines hurlent du cri lamentable des femmes; leur clameur heurte les astres d'or. <sup>(13)</sup>

ウェルギリウスの語りは、宮殿の荘厳さと混乱の凄まじさを同時に反響させ、ピュルスを毒蛇にたとえたのと同様の、数行にわたって展開される比喩を使って、要所となる場面を強調していく。

ちょうど絵画で陰影をつけていくように。たとえば、兵士たちのなだれ込む様子も、河川の氾濫に比較される。みずしぶきをあげて兩岸の斜面を越え、遮る堤防を飲み込み、焔に飛び出でて、家畜も畜舎もさらっていく河よりも激しい、とギリシャの軍勢を形容する (v.494-599)。

そして、いよいよプリアムス王の息子のひとりを追って、ピュルスはプリアムス王自身の前に現われる。飛び交う矢をくぐり、長い柱廊を走り抜けて逃げるポリテスとピュルスの追跡の躍動感と殺戮のむごさは注目にあたいする。そのインパクトは翻訳でも充分伝わってくる。

Mais voilà qu'échappé des mains sanglantes de Pyrrhus, Politès, un des fils de Priam, à travers les traits, à travers les ennemis, fuit sous les longs portiques, il tourne dans les cours vides, blessé. Pyrrhus, tout enflammé, le poursuit l'arme au poing et déjà va le saisir et le presse de sa lance. Finalement quand il arriva sous les yeux et à la face de ses parents, il tomba et répandit sa vie dans les flots de sang. (v.526-532)

この光景に、プリアモスはピリュスに罵声を浴びせる。ヘクトルの遺骸を返してくれたアキレスの情けに比較して、親の前で子を殺す非道をなじる。ピリュスは、あの世で父アキレスに息子の退廃を伝えてくれ、と悲痛な言葉を浴びせて、高齢のプリアモスを無残に引きずりだして殺す。狂乱にさらされた征服者と敗者双方の悲哀がにじみ出るシーンである。

劇的な場面で綴ったこのウェルギリウスの描写を、どう受け止めるべきか、ラシーヌにとっても大きな挑戦であったに違いない。ラシーヌが出した答えは、アンドロマックが侍女セフィーズにどうしてもピリュスと結婚できない理由を説くあの有名なせりふである。「あのむごい夜を思い出してご覧、セフィーズ」と侍女に語りかけるのであるが、この言葉はセフィーズに向けられているだけではない。ウェルギリウスを読んだ観客にも、あの壮絶なトロイアの最期の描写を思い出そう呼びかけているのである。そして、*Songe, songe, figure-toi, peints-toi* とくり返される呼びかけのフィギュールはまた、アンドロマックが自分自身に語りかけているようでもある。セフィーズの存在は、他者というよりは過去の苦悩を共有できる分身なのである。過去の光景がじかにまぶたに映し出され、騒乱が脳裏にこだまする瞬間なのである。

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle  
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.  
 Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
 Entrant à la lueur de nos palais brûlants,  
 Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage.  
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,  
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants

Peints-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:  
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue;  
Voilà par quels exploits il sut se couronner;  
Enfin voilà l'époux que tu veux me donner. (v.997-1008)

取りつかれたようにくり返される呼びかけ、鼻母音や *nuit cruelle*, *yeux*, *lueur* などの二重母音の長引く音、そして“*Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,*”と古代悲劇のコロスを思わせる呪術的なリズム。まさに過去の文学が宿すさまざまなトロイアの亡霊を呼び覚ます呪文なのである。

ウェルギリウスの第二巻とアンドロマックのせりふは、トロイアの最後をいわば渦中から描いたものだが、もっと遠巻きに、消えていく、あるいは消え去ってしまったトロイアの姿を描いたせりふがエウリピデスの『トロイアの女たち』やセネカの同名の作品にある。両方とも街が陥落して、勝者たちがそれぞれトロイアの王家の女たちを戦利品として分けあって、ヘカベはつぎつぎと娘たちの悲惨な運命を知らされ、悲嘆にくれる。両方ともアステイアナックスがアンドロマケから連れ去られて殺されるエピソードを盛り込んだ作品で、ラシーヌのソースに数えられる。エウリピデスの作品の冒頭で、ヘカベとトロイアの女たちのコロスが船に乗って、連れ去られていくシーンがある。女たちは炎や煙のなかに消えていくトロイアの光景を目の当たりにする。エウリピデスが第一スタシモンのギリシャ勢襲撃の描写と、最後の場面でトロイアが炎上していく様子を分けているのにたいして、ウェルギリウスが夜の襲撃とつぎつぎと立ち上がる炎を同時に描くことによって、要塞内の混乱のよりドラマチックな演出を狙ったことがわかる。『トロイアの女たち』を引用してみよう。

#### Hécube

Je crie encore: Troie est en flammes.  
Le feu embrase les toits de Pergame,  
et la ville et le haut des remparts !

#### Le Chœur

Comme une fumée sous l'aile du vent,  
notre cité vaincue s'efface et disparaît.  
Après les lances ennemies, les flammes furieuses  
ravagent les palais !

この戯曲の最後の数行で、女たちが崩壊の地鳴りを聞いて祖国が永遠に消え去ったことを悟って、分かれを告げる。エウリピデスの遠隔描写もまた、みごとな演出である。

Hécube

Balayée vers le ciel, la cendre s'élève en poussière  
et me cache la place où était mon palais.

Le Chœur

Jusqu'au nom du pays tout sera oublié.  
La ruine couvrira la ruine.  
Tout est fini pour Troie l'infortunée !

Hécube

Entendez-vous, comprenez-vous?

Le Chœur

Le fracas de Pergame qui tombe...

Hécube

La terre est secouée.

Le Chœur

Par l'écroulement d'une ville. <sup>(14)</sup>

セネカの『トロイアの女たち』(*Troades*)は、戯曲の冒頭にヘクバがトロイアの消滅と夫の殺害、娘たちの運命を嘆く。『ラシーヌとギリシャ』の著者ナイトが指摘するように、「アジアに君臨したトロイア」のはかない運命を語る場所はおそらくラシーヌの源泉のひとつとなった個所である<sup>(15)</sup>。

...jamais le sort n'a montré avec preuves plus nettes comme est fragile le socle où se dressent les superbes;  
elle a été jetée à bas, la colonne de la puissante Asie, chef d'œuvre des habitants du ciel; (v.4-7) <sup>(16)</sup>

ナイトが指摘するもうひとつの個所はアンドロマカがユリクセスに子供がけっしてギリシャの脅威になりえないと訴えるせりふである。

Ces ruines, ces ruines d'une ville réduite en cendres, lui les relèvera? Ces mains mettront Troie debout?  
Troie n'a pas d'espoir si elle en a de tels. <sup>(17)</sup>

では、ラシーヌがこれらの作品を念頭において綴ったせりふをみてみよう。

Je songe quelle était autrefois cette Ville,  
Si superbe en Remparts, en Héros si fertile,  
Maîtresse de l'Asie, et je regarde enfin

Quel fut le sort de Troie, et quel est son Destin.  
 Je ne vois que des Tours, que la cendre a couvertes,  
 Un Fleuve teint de sang, des Campagnes désertes,  
 Un Enfant dans les fers, et je ne puis songer  
 Que Troie en cet état aspire à se venger. (v.197-204)

ピリュスのせりふは上記のアンドロマックの追想同様、構成度が極めて高いことがわかる。アジアに君臨したかつてのトロイアの気高さと、崩壊して灰に覆われたその後のトロイアの対比はすでにセネカにあったが、ここではこの対比が10行近いせりふの骨格をなしている。さきほど引用した予言者エゼキエルがテールの栄光と陥落後の悲惨さを対比しているのと似ているが、聖書のこうした対照法の余韻と見て取ることもできる。また、*Je songe, je regarde, je ne vois...*と戯曲のなかではあとにくるアンドロマックのせりふと呼応しているようである。くりかえしは全体のまとまりやリズムのひとつの重要な要素であると同時に、過去の多くの記憶を呼び覚ます術でもある。

塔が炎に包まれて、根底から崩れ落ちていく姿は上記のウェルギリウスの詩句 (II, v.624-625) にもあったし、エウリピデスやセネカの作品にもこの「灰に覆われた塔」のイメージはある。たが、「Un Fleuve teint de sang, des Campagnes désertes」は明らかにさきほど引用した若いころのラシーヌの詩にあった「血に染まった河」や「荒れ果てた畑」が転用されている。垂直に立っていた塔に対し、平坦なイメージを対比させる視覚的な効果がある。だが同時に、古代悲劇にラシーヌの個人的な記憶を忍び隠したものにも思える。

そして、憂いに満ちた詩句でも、ギリシャの使者オレストとの議論の一環でもあることを忘れてはならない。ラシーヌのひとつの特徴がここにある。「鎖につながれたひとりの子供」はただ同情をひくだけでなく、トロイアの復活がありえないことを印象づける手段でもある。

このラシーヌの詩句のみごとは十七世紀のラシーヌの先駆者によるこのトロイア陥落の描写と比べるとさらに際立つ。ラシーヌ以前のスキュデリーの *Didon* (『デイドン』、1637)、サルブレーの *La Troade* (『トロイア物語』、1640) を取り上げてみよう。

スキュデリーの『デイドン』は一幕の五場で、ヴェルギリユスの『アイネ이스』と同じように、エネー (アイネアス) がデイドンにせがまれて、辛い記憶を辿って、トロイア陥落のいきさつを語るシーンがある。162行に及ぶ、長い語りだが、ウェルギリウスの作品の順序を忠実にまもっている。ただ、110行近くが木馬のエピソードに割かれている。この部分のほうがポピュラーだったのだろうか、もういっぽうのトロイアの陥落自体は、ウェルギリウスの作品の要約の様相を帯びている。

Lors la ville surprise, et le peuple surpris,  
 Poussent jusques au Ciel des flammes et des cris,

L'alarme se renforce, et les trompettes sonnent;  
 Nos toits sont consumés, les Dieux nous abandonnent;  
 Le dernier jour de Troie enfin est arrêté;  
 Bref Ilion n'est plus, et nous avons été. (v.367-372)<sup>(18)</sup>

ラシーヌの“*Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des vaincus, / Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants*”の詩句に比べ、リズムも、描写のまとまりも遠く及ばないが、アレクサンドランを六音節ずつに分けた状況の羅列で、炎と叫び声や喧騒を要約的に描いている点は共通している。同じ語りのなかにもう一ヶ所どこかピリュスのさきほどのせりふを思わせる一節がある。過去分詞構文の羅列で、殺戮の結果を描写したものだ。

Qui pourrait exprimer les massacres horribles?  
 [...] .  
 Un Empire détruit, une ville embrasée,  
 Des Temples profanés, une place arrosée  
 Du sang des Citoyens par l'ennemi plus fort,  
 Bref en tous endroits, l'image de la mort. (v.397-400)

サルプレーの *La Troade* (『ラ・トロアッド』1640) も、一幕の三場でプリアム王の妃エキューブ(ヘカベ)にトロイアの陥落を追想させている。その長いせりふは韻をふんでいても、説明的で、明確なリズムもなく、まるで散文のようである。セネカのヘクバのせりふのように、エキューブの動揺を表わす言葉がほとんどなく、語り手の存在が感じられない。トロイアであることも忘れさせるほど一般的な描写である。最後に自ら *ce tableau d'enfer* 「地獄絵図」と評しているが、恐怖の絵巻としてはある程度成功していても、憂いや哀れみを誘う場面がない。

Icy l'on void des gens qu'une maison acable,  
 Là le mari, la femme & les enfans mêlés,  
 D'un coté tout sanglans, de l'autre tout brulés,  
 Le soldat aveugle de fumee et de rage  
 Frappe tout, abat tout, fait a tout quelque outrage,  
 Et pareil au brasier qui seconde son bras  
 Il n'epargne personne & met mon trône à bas.  
 Les temples aujourd'huy ne sont plus un azile,  
 On les a profanes, & dans toute la ville  
 Je ne sçay point de lieux si saints ni si secrets,

Qui ne soient ravages de la flame ou des Grecs:  
*Le sang que verse là cette troupe homicide*  
*A ses yeux étonnés par un feu liquide,*  
*Et le feu véhément qu'on voit étinceler,*  
*Semble encor mieux du sang qui rejait en lair,*  
 Bref on n'entend que cris, que hurlemens, que plaintes,  
 On ne voit rien qu'horreurs & que sujets de craintes,  
 Et ce mélange affreux de la flame & du fer,  
 Fait du vaste Illion un tableau de l'enfer.

イタリックで示した4行は、血が「液体の炎」に見え、燃え盛る火が「空中に舞い上がる血」のようである、とこのせりふ全体のテーマになっている「流血」と「炎」をお互いの比喩として描いている。だが、視覚的な比喩に、音声やリズムの支えがなく、行を埋めるのに苦勞していることさえうかがえる。単なる技巧にしか映らない。ラシーヌもピリュスのせりふで、“*Si superbe en Remparts, en Héros si fertile,*”と交錯語法を用いているが、比喩のような意味的なものではなく、リズム上のフィギュールで、全体の流れに寄与していることが特徴的である。

スキュデリーの戯曲のエネー（アイネアス）の語りがウエルギリウスをかなり意識し、語りの順序等を踏襲しながら一部を要約するなどしているのにたいして、サルプレーの地獄絵図はともすると、別の文脈でも使えそうな一般的な都市略奪の描写になっている。ともにかかなりの行数を割いて、惨事の全体像を描こうとしている。ラシーヌはひとつの作品を踏襲するのでもなく、一般的な描写にするのでもなく、多様な文学体験や独自のモチーフを織り交ぜて、詩的な構成力を駆使してまとめあげている。それによって、「描く」ことよりも、「想起させる」詩句にするという快挙を成し遂げたのである。

そして、『オイディセア』のなかでトロイア陥落への言及が、オイディセウスの涙をさそったり、アキレウスを喜ばせたりするが、ここでは語り手自身の心情を映し出す追想となっている。かつての奢れるトロイアと、灰と化したトロイアは、憎んだり、妬んだりできたトロイアと、もはや哀れみしか呼び起こさないトロイアとの対比でもある。憎しみに死以外の終わりがなかった『ラ・テバイド』の兄弟対決と異なって、ピリュスは憎しみを忘れようとしている。そこに、ロラン・バルトによると、復讐的な法から脱皮しようとするピリュスの未来志向がある<sup>(19)</sup>。だが、憎しみを運命づけられていたエテオクルとポリニスとことなって、ピリュスの憎しみも恋もその場の状況に動かされるもろさを持っている。それを物語るのが、ピリュスの以下のせりふである。

Tout était juste alors. La Vieillesse et l'Enfance  
 En vain sur leur faiblesse appuyaient leur défense;  
 La Victoire et la Nuit, plus cruelles que nous,

Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups.  
 Mon courroux aux Vaincus ne fut que trop sévère.  
 Mais que ma Cruauté survive à ma Colère?  
 Que malgré la pitié dont je me sens saisir,  
 Dans le sang d'un Enfant je me baigne à loisir? (v.209-216)

ウェルギリウスの作品のなかで、上に引用したとおり(v.526-532)、若いポリュテスがピュルスに追われて回廊のなかを逃げ惑い、父親のプリアムス王の前で血を流して果てる場面があるが、それにつづいてピュルスによる老いたプリアムス王の殺害が描かれている。La Vieillesse et l'Enfanceの提喻は都合よくそうした記憶を抽象化しているが、十七世紀当時の観客の多くはあのウェルギリウスの詩句を思い出したはずである。このあと、第4幕に出てくるアンドロマックのあの“*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle...*”のピリュスを名指しにした描写と対照的である。そして、「勝利と夜の闇」が殺戮にかりたてたということばも、ウェルギリウスの錯乱したピュルスと重なる。もちろん、あのピュルスがこうして悔恨の情を表わすことは考えにくい。また、ナイトが指摘しているとおり、この議論はセネカの戯曲で、アガメムノンのせりふにある<sup>(20)</sup>。

Pour ma part, je l'avouerai, [...] si j'ai voulu voir les Phrygiens terrassés et vaincus, j'aurais aussi empêché qu'on mît bas et qu'on rasât leur ville; mais on ne peut réfréner la colère, ni l'ardeur d'un ennemi, ni une victoire confiée à la nuit; tous les actes qu'on pourrait juger indignes et barbares, le ressentiment les a accomplis, ainsi que les ténèbres qui font s'exacerber la fureur, et le glaive victorieux qui, dès qu'il est teinté de sang, se déchaîne avec une passion insensée. (v.274-285)

「敵の怒りや興奮も、夜の闇に乗じた勝利も手綱をとって制止することはできない」、「人目に恥ずべき野蛮な行為と映るものも、恨みと激昂をかきたてる闇がなさしめるものである」、というのである。しかし、トロイアが滅亡したいま、アガメムノンはこれ以上のひとを犠牲にすることに反対する。「過ちを止められるのに止めなければ、過ちを犯せと命じるのと同じ」<sup>(21)</sup>だから(v.291)。『シンナ』の題材を提供した『寛容論』の作者ならではのせりふである。同時に、ストア派の哲学者が人間の抗いがたいもろさを認めた文章でもある。

十七世紀は戦争の世紀として知られるが、多くの犠牲者を出した凄惨な戦争は世紀後半から戦争についての考え方を大きく変えていったという<sup>(22)</sup>。十六世紀半ばからの宗教戦争や熾烈を極めた1618—1648年の30年戦争、フロンドの乱や、1659年に収束するスペイン戦争にいたるまで、戦争は容赦ない破壊をもたらした。度重なる戦いもさることながら、略奪を補給の支えとした戦闘集団による農村の襲撃、都市攻略による疫病や飢餓などが多大な犠牲をもたらし、都市陥落時には、当然視された略奪をはじめ、殺戮、強姦、拷問もつきものだった。これにたいして、十七世紀前半か



らオランダのグロチウスなどを中心に議論されてきた軍隊の組織改革やストア思想に支えられた、万民法にもとづく新しい理念などの浸透も手伝って、1660年あたりからより統制された戦争に変っていく<sup>(23)</sup>。都市の攻略は儀式化し、名誉ある降伏によって、市民が以前の戦争のような惨事にさらされるのを避けるようになり、捕虜の交換も一般化していったという<sup>(24)</sup>。

こうして若いころのラシーヌの詩や時代背景を振り返ってみると、ラシーヌの戯曲も戦争という時代の現実を反映していることがうかがえる。たしかに最初の『ラ・テバイッド』(初演 1664)は兄弟のはてしない憎しみの物語となっていて、異国の軍勢に包囲されている状況にあるにもかかわらず、その側面があまり強調されず、演劇的エモーションにあまり寄与していない。だが、二作目の『アレクサンドル大王』(初演 1665)は、すでに戦争で勇敢な指揮官ぶりを発揮していたルイ十四世をたたえる劇として書かれている反面、戦争にたいする評価の揺れを感じさせる。アレクサンドルの侵攻に立ち向かうインドの王たちは、アレクサンドルの勇敢さをたたえる一方で、遠くインドまで征服戦争の惨禍を波及させ、平和を乱し、むだな流血をまねいていることをしきりに非難する。この戯曲については、すでに別の論文<sup>(25)</sup>で取り上げたが、もう一度ここで引用しよう。

Hé quoi? nous l'aurons vu par tant d'horribles guerres,  
 Troubler le calme heureux dont jouissaient nos terres,  
 Et le fer à la main entrer dans nos États,  
 Pour attaquer des Rois qui ne l'offensaient pas?  
 Nous l'aurons vu piller des Provinces entières,  
 Du sang de nos Sujets faire enfler nos Rivères,  
 Et quand le Ciel s'apprête à nous l'abandonner,  
 J'attendrai qu'un Tyran daigne nous pardonner? (v.145-150)

平和な国々に武力をもって侵攻して、「幾多の地方を略奪しつくし、われらの国の河をわれらの臣下の血で溢れかえさせ」とここでも血に染まった河のイメージが使われている。そして、戯曲は後半になって、インドの王たちに勝って、彼らを寛大に扱うアレクサンドルを登場させる。コルネイユ的な栄光をもとめる勇敢さと輝かしい寛大さを主題とする一方で、戦争によるむだな被害を強調して、親友ボワローなどの、やがて優勢となるアレクサンダー大王批判を先取りしているのである。

『アンドロマック』(初演 1667)では、戦争は過去の背景でしかないが、重い影を落としている背景である。戯曲の焦点は登場人物たちの、いつ憎しみに転嫁するともしれない破壊的な恋だが、ピリュスのその恋の前には、トロイアでの自らの錯乱が立ちはだかっている。恋もまた、戦闘と同じように、われを忘れてしまう人間のあやうさの象徴なのである。嫉妬に狂って、オレストに愛するピリュスの殺害を命じてしまうエルミオーヌも、トロイアのピリュスに似ている。ここには、『アレクサンドル大王』にみられたようなコルネイユ的な榮譽心や寛大さも、英雄志向もない。『アンドロ

マック』の登場人物たちは、十七世紀的なガラントリーなどの要素は保持しながら、ホメロスやギリシャ悲劇、ウェルギリウスといった古代の作品に多く登場する、戦闘や恋などのために理性を失い、過ちを犯してしまう主人公たちを彷彿とさせる。アキレウスやアイアス、ピュルス、そして女主人公では、メデリア、デイドなどの激昂とトロイア陥落の悲惨な光景が重なり合う。ここでは、戦争も愛憎も、勝者も敗者も同じように傷つき、ぎりぎりの姿をさらけ出す。この戯曲の成功の大きな秘訣は、この人間のさがのなかに連綿とうけつがれた過去の文学を共鳴させることに成功したことである。古代への回帰が、新たな感受性の創出につながったのである。

注

- (1) Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, in *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle*, trad. Jean Grosjean, Raphaël Dreyfus, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967, p.84. 比較のため、引用はすべてフランス語訳を採用した。
- (2) Racine, *Œuvres Complètes*, éd. Georges Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, Tome I, p.19-21
- (3) 同上, p.20. 原文はラテン語、仏訳は Jean Mesnard.
- (4) 同上, p.1072-1073.
- (5) 同上, p.23-24.
- (6) 同上, p.42.
- (7) Frédéric Delforge, *Les petites écoles de Port-Royal 1637-1660*, Paris, Editions du Cerf, 1985
- (8) 同上, p.76-80.
- (9) *La Bible, Ancien Testament*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, Ezéchiel, XXVI, 9-10, p.532.
- (10) 同上, Ezéchiel XXVII, 32-35, p.541.
- (11) Euripide, *les Troyennes*, in *Euripide*, éd. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.732.
- (12) Virgile, *Enéide*, trad. J Perret, Paris, Belles Lettres, 1977, Tome I, Livre II, p.56.
- (13) 同上.
- (14) *Euripide*, p.764.
- (15) R.C.Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974, p.282.
- (16) Sénèque, *Les Troyennes*, in Tome I, trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- (17) 同上, p.99.
- (18) Scudéry, *Didon*, 1637 in *Didon à la scène*, éd. Christian Delmas, Société de littératures classiques, Toulouse, 1992, p. 22-23.
- (19) Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p.83 et passim.
- (20) R.C.Knight, *Op.cit.*, p.283.

- (21) 日本語訳は一部『セネカ悲劇集 1』、の高橋宏幸訳を参照した。京都大学学術出版会、1997、p.119.
- (22) André Corvisier, “Guerres et mentalités au XVIIe siècle”, in *Revue XVIIe Siècle*, 1985, No. 148, p.219-232.
- (23) Jean Meyer, “De la Guerre” au XVIIe siècle”, in *Revue du XVIIe siècle*, Paris, 1985, No 148, p.271.
- (24) André Corvisier, “Louis XIV et la guerre. De la politique de grandeur à la défense nationale” in *L'Etat classique, 1652-1715*, Paris, Vrin, 1996, p.267.
- (25) “Alexandre le Grand ou le double visage d'un mythe” in 「演劇研究センター紀要Ⅱ」早稲田大学 21 世紀 COE プログラム／早大演劇博物館

# 十七世紀フランスにおけるペリアクトイの解釈

橋本 能

## 1. ウィトルーウィウスとペリアクトイ

1414年にイタリアで、古代ローマの建築家ウィトルーウィウス Vitruvius, Marcus Pollio (生没年代不明) の『建築書』*De architectura libri decem* の完本が発見された。イタリア・ルネサンスの古代劇場の研究はこの書の見聞から始まり、以後ヨーロッパの劇場建築に大きな影響を与えた。この『建築書』の第五書第六章に、古代ギリシアの劇場の舞台装置について次のように記されている<sup>(1)</sup>。

舞台そのものは、次のように配置される。中央の扉は王宮のように飾られ、左右の扉は来客のためにあり、両脇近くに舞台装置のために準備された空間がある。これらの空間は、ギリシア語でペリアクトイ *periaktoi* と呼ばれる。そのように呼ばれるのは三面の仕掛けのためである。この仕掛けは三面の上に多くの種類の主題が描かれていて回転する。劇中で場面が変わるべき時、または突然の雷鳴とともに神々が登場する時、この仕掛けは回転して、正面の装飾の様相を変える。これらの近くに、壁の角が突き出していて、壁の角は広場から舞台への入り口と郊外から舞台への入り口を囲んでいる。舞台装置は三つの種類がある。ひとつは悲劇と呼ばれ、第二は喜劇、第三はサテュロス劇と呼ばれる。これらの画題はそれぞれ互いに異なる。悲劇は円柱、破風、彫像や王家に付属のもので飾られている。喜劇は、一般の建物の建て方による私人の邸宅とバルコニー、実物のようにまねて作られた窓と景色で飾られている。サテュロス劇のセットは、木々、洞窟、山々、他の田舎の地形で描かれ、風景をまねて飾られている。

ペリアクトイは舞台の上に立てられた三角形の柱で、三面のそれぞれに舞台背景が描かれ、回転させて、演じられている場面を示した。ペリアクトイは、ルネサンス・イタリアで実際に試みられた<sup>(2)</sup>。フランスでは、ペリアクトイは1485年に街頭の活人画で使われた<sup>(3)</sup>。1617年に上演された宮廷バレエの『ルノー救出のバレエ』*Ballet de la Délivrance de Renaud* にも使われている<sup>(4)</sup>。芝居では、1596年に上演されたニコラ・ド・モントルー Nicolas de Montreuil ou Montreux (1561-1610) の田園劇『アリメヌ』*Arimène ou Berger désespéré* 使われている<sup>(5)</sup>。

文中の三種類の舞台装置、つまり悲劇、喜劇、サテュロス劇(田園劇)の舞台装置は、セバスティアノー・セルリオ (1475-1554) の『建築書 第二書』<sup>(6)</sup> (1545年) に描かれている(図版1-1, 2, 3)<sup>(7)</sup>。セルリオの描いた三種類の舞台装置の図は多大な影響を与え、以後のヨーロッパの舞台装置の

基本となった。

ペリアクトイが古代ギリシアの劇場で場面転換のための舞台装置として使われていたことは、ウィトルーウィウスの『建築書』から間違いない。しかし、それが舞台のどこに置かれたのか、今日まで分かっていない<sup>(8)</sup>。また三種類の舞台装置がどこに描かれていたのかも明らかではない。17世紀フランスでは、ペリアクトイと三種類の舞台装置はどのように理解されていたのだろうか。ウィトルーウィウスの『建築書』の翻訳からその検討を始めよう。

## 2. ルネサンス・イタリアにおけるペリアクトイの解釈

ウィトルーウィウスの『建築書』が1414年に発見されて以来、数多くの翻訳がイタリアで出版された。その中でもっとも評価が高いものは、1556年に出版されたダニエーレ・バルバロ (1513-70) の翻訳<sup>(9)</sup>である。

バルバロは、古代劇場の調査をもとに、翻訳に古代劇場の舞台正面の半分の図 (図版2)<sup>(10)</sup>を載せている。これはピツェンツァにあるオランピコ劇場の舞台 (図版3)<sup>(11)</sup>とほぼ同じものである。オランピコ劇場は、バルバロの古代劇場の研究をもとに、1680年にバルバロの古代研究の協力者でもある建築家のパラディオ Palladio, Andre (1508-80)によって着工された。しかし、パラディオはその完成を見ずに死去し、弟子のヴィンセンツィオ・スカモッツィ Scamozzi, Vincenzo (1561-1625)の手で1584年に落成した。オランピコ劇場は、バルバロの考えていたギリシア・ローマの古代劇場の復元を実現したものといえよう。

現在のオランピコ劇場は舞台正面の三つの門の中に街路の舞台装置が固定されて常設されている。オランピコ劇場の街路の舞台装置とほぼ同じものが、バルバロの翻訳の正面図の三つの門の中に描かれている。パラディオの死後、劇場建設を引き継いだスカモッツィが現在の装置を設置したが、それはバルバロの翻訳の図版をもとに作られたと考えてよいだろう。

バルバロは、ペリアクトイが古代劇場のどこに置かれていたと考えたのだろうか。バルバロの翻訳は、古代劇場の舞台平面図 (図版4)<sup>(12)</sup>も載せている。よく見ると、オランピコ劇場で三つの門の後ろの街路の舞台装置が置かれた位置に三角形が描かれている。この三角形がペリアクトイである。バルバロの翻訳に載っている正面図と平面図を合わせて考えると、三つの門の後ろにペリアクトイを配置し、その一面に街路の舞台装置が描かれたと考えられる。

次に、バルバロは、三種類の舞台装置がどこに描かれたと考えたのだろうか。三種類の舞台装置は現存しない。古代劇場の実地調査からペリアクトイの配置は推定できても、現存しない三種類の舞台背景の手がかりはつかめなかったのだろう。バルバロは、翻訳に三種類の舞台装置の図を載せていない。

すでに述べたとおり、1545年にセバステアノー・セルリオは、『建築書 第二書』の中で、ウィトルーウィウスの三つの舞台装置を描いている。セルリオは、これらの舞台装置を一点透視線遠近法で描いている。古代ギリシアにおいて、三種類の舞台装置が一点透視線遠近法で描かれた根拠は

ない。一点透視線遠近法を使って三種類の舞台装置を描いたのは、あくまでもセルリオの想像にすぎない。

『建築書』の中でセルリオはペリアクトイについて触れていない。セルリオは実際に仮設の舞台を組むとき、ペリアクトイを使わず、舞台手前から奥に数列の張物を並べ、そこにこの舞台背景(図版6)<sup>(13)</sup>を描いている。

その後、バルバロは1569年に『ダニエーレ・バルバロ氏の遠近法の製作法』<sup>(14)</sup>を出版しているが、この中で、三種類の舞台装置(図版5)<sup>(15)</sup>を載せている。そこに載せられた三種類の舞台装置は、セルリオの『建築書 第二書』の図版とまったく同じものである。ウイトルーウィウスの翻訳(1556年)の後、バルバロは三種類の舞台装置にセルリオの案を採用したのだろう。

バルバロの翻訳の舞台正面図にも平面図にも、三種類の舞台装置は記されていない。バルバロの推定したギリシア・ローマの古代劇場、ひいてはそれを実現したオランピコ劇場に三種類の舞台装置を置くとしたら、ペリアクトイに描くしかない。おそらくバルバロは、三種類の舞台装置がペリアクトイに描かれたと考えていたのであろう。この考えをさらに押し進めたのが、ペローの翻訳である。

### 3. 17世紀フランスにおけるペリアクトイの解釈

17世紀フランスではペリアクトイと三種類の舞台装置はどのように考えられていたのか。ウイトルーウィウスの『建築書』は、1547年にジャン・マルタン(?-1553)の手ではじめて仏訳された。マルタンはルノンクール枢機卿 Cardinal de Lenoncourtの秘書を務め、当時翻訳家として名高かった。イタリア語とラテン語の多くの著作の翻訳を手がけ、セルリオの『建築書 第二書』の翻訳にも協力している。マルタンの翻訳は版を重ね、1673年にクロード・ペローの新訳が出るまで、他に翻訳はない。マルタンは、ペリアクトイの部分を次のように訳している<sup>(16)</sup>。

舞台に関しては、次のように配置されることが必要である、中央の門の向こうには王侯のための王宮があり、左右に客用の出入り口がある。つぎに舞台装置のための空間があり、舞台装置はギリシア人がペリアクトイと呼ぶものだが、そう呼ばれるのは心棒の上に三面がある仕掛けで、操作係の意志で動いて観客の眼をくらます。その三つの多様な飾りは、筋を変える必要があるか、突然の雷と雷鳴とともに神が降臨する時、それがあっても分からないように観客が気づかないほど巧みに回転して、その面を変えるとよい。

1547年版のジャン・マルタンの翻訳に劇場平面図(図版7)<sup>(17)</sup>が載っているが、これはセルリオの建てた仮設舞台の図と同じもので、ペリアクトイは描かれていない。三種類の舞台装置の図版も載っているが、セルリオの『建築書 第二書』の図版と建物の装飾に違いはあるものの、それらの舞台装置(図版8)<sup>(18)</sup>の構成はほとんど同じものである。この翻訳では、ペリアクトイの配置につい

て一切触れられていない。ペリアクトイと三種類の舞台装置の関係については曖昧なままである。

翻訳ではないが、1557年にジャン・ガルデが『マルク・ウイトルーウィウス・ポリオンの建築十書の抜書き、または要約された抜粋』<sup>(19)</sup>を刊行した。ガルデについては、その生没年代も経歴もまったく分からない。ガルデは、ペリアクトイと三種類の舞台装置について次のように述べている<sup>(20)</sup>。

舞台に関して、それを見事に作るために、中央の門は王宮のように美しくなくてはならない、そしてその両側に来客用の出入り口がある。ところで、出入り口はギリシア人によってペリアクトイとよばれる演技の装置に充てられ、この装置は心棒を中心に回転する三面の道具である。この出入り口のそれぞれの空間に、三種類の装飾がなくてはならない。筋が変わって、突然、雷と雷鳴とともに神々が降りてくる時、それは回転して、別の装いの面を見せる。この出入り口の後ろに、道が舞台の端に向かって伸びている。舞台は、さまざまな装いを持つ。というのは、悲劇的な舞台は円柱、建物の正面、彫刻、そのようなもので装われ、王権と領主を感じさせる。喜劇の舞台は普通に装った個人の家を表す。しかし、風刺劇の舞台は風景と田舎のものの配置で作られている。

この書はペリアクトイと三種類の舞台装置を簡潔に要約しているが、ペリアクトイについては、「ギリシア人によってペリアクトイとよばれる演技の装置に割り当てられた出入り口」、「この出入り口のそれぞれの空間に、三種類の装飾がなくてはならない」と記している。ガルデは、バルバロと同様、ペリアクトイを出入り口の後ろと考えている。三種類の舞台装置については、舞台全体として理解しているようではあるがこの文章だけでは曖昧で分からないし、図版もない。

1673年にクロード・ペロー（1613-1688）はルイ十四世治下の学術振興政策の一環としてコルベールに命じられて、ウイトルーウィウスの翻訳を刊行した<sup>(21)</sup>。クロード・ペローは、シャルル・ペローの兄で、医者、科学アカデミーの会員で、ルーブル宮の列柱の建築案を作成、パリの天文台などを建造した当時の有数な科学者である。

ペローの翻訳に劇場の平面図（図版9）と劇場平面図（図版10）が載っている<sup>(22)</sup>。バルバロの注釈書の図版とはほぼ同じものである<sup>(23)</sup>。つまり、ペリアクトイは門の後ろの三角形で示されている。ペローは、ペリアクトイに関する部分を次のように翻訳している<sup>(24)</sup>。

舞台は、中央に王宮のもののように飾られた門、左右に客人のための二つの門が開けられ、配置されている。この開口部の後ろに回転する三角柱でつくられた仕掛けであるためギリシア人がペリアクトイと呼んだ舞台装置が置かれる。それぞれの仕掛けには、三種類の装飾がなくてはならない。それは回転して異なった場面となり、場面転換に役立つ。だから、それは物語の上演に必要であり、たとえば耳を驚かす雷鳴とともに神々が現れる時のような場合に。舞台のこの面の向こう側に、別の二つの入り口をもち、前に出る道を作らなければなら

ない。ひとつは広場から来て、もうひとつは田舎から舞台に到着する。

ペローは、ペリアクトイの置かれる位置を「開口部の後ろ」*derrière ces ouvertures* と訳している。この部分のラテン語の原文は *secundum autem spatia ad ornatus comparata* で、「その近くの空間に装置を置く」で、その後に関係節で「(そこは)ギリシア語でペリアクトイと呼ばれる、そのように呼ばれるのは三面の仕掛けのためである」と続いている。

ジャン・マルタンは「つぎに舞台装置のための空間があり」と訳していた。また、現代の英訳本では「両脇近くに」*next on either side* <sup>(25)</sup> と訳され、日本語訳では「これのとなりに装飾された空間があり」<sup>(26)</sup> と訳されている。なお、羅仏対訳本 <sup>(27)</sup> は現在順次刊行されているが、第五書の巻はいまだ未刊で、参照することはできなかった。いずれにしても、この部分を「開口部の後ろ」と訳すことで、ペローがあえて原文の翻訳に独自の見解を加えているといえよう。

三種類の舞台装置についても、ペローはその註で次のように述べている <sup>(28)</sup>。

明らかにこの三種類の場面は装置として使われた回転する仕掛けに描かれた場面としか理解できない。舞台の建物は変えられず、舞台の構造と石積みの一部をなしているからである。

この注から、バルバロの図版をもとに、ペローはペリアクトイと三種類の舞台装置の関係を合理的に理解しようとして、いっそう踏み込んだ自分の解釈を加えているといえよう。

#### 4. ペリアクトイと透視図法背景

ペリアクトイは、フランスでは16世紀末から17世紀前半にかけて実際に舞台装置として使われている。16世紀末にニコラ・ド・モントルーの田園劇『アリメーヌ』(1596年)で、ペンタゴンという五角柱が使われている。劇中の五つの幕間狂言で場面が変わるごとに回転し、場面の転換を行った。その使用方法は、ペリアクトイと同様である。ト書きによれば、ペンタゴンは舞台奥に4基並べられ、「遠近法」で場面を表した <sup>(29)</sup>。

『ルノーの救出』(1617年)でもペリアクトイと同様に回転する舞台装置が使われている。この宮廷バレエでは、舞台奥に設けられた回転扉のような舞台装置が回って場面転換を行い、舞台全体は遠近法で構成されている <sup>(30)</sup>。

舞台背景に使われた「遠近法」は、ルネサンス・イタリアから始まった一点透視線遠近法をさす。一点透視線遠近法を使った舞台装置は、透視図法背景と呼ばれる。

17世紀フランスのイエズス会士デュブリユ(1602-1670)の『实用遠近法』(1642-49年) <sup>(31)</sup> は、絵画を一点透視線遠近法で描く方法を説明した書である。ペリアクトイ(図版11) <sup>(32)</sup> は舞台奥の全面を覆い、古代の劇場の装置とはおよそ異なるものであるが、ここでもペリアクトイは透視図法背景の一種として説明されている。



『建築書』出版の翌年の1674年に、ペローは『ウイトルーウィウスの建築十書の要約』を発表しているが、三種類の舞台装置について次のように記している<sup>(33)</sup>。

この三つの門は、三角柱で作られ、描かれた三面で構成された仕掛けで閉じられ、遠近法で建物を表している。これらの仕掛けは、仕掛けを回転させて場面転換に役立ち、絵画は三種類の建物を表し、三種類の場面、つまり悲劇は壮麗な宮殿で、喜劇は個人の家々で、風刺劇つまり田園劇は田園風景で、三種類の場面を作っていた。

この『要約』から、ペローも三種類の舞台装置を透視図法背景と考えていることが分かる。

固定式の張物を使った透視図法背景はイタリアの最新式の舞台装置として、1641年にデマレ・ド・サンソルラン Desmarests de Saint-Sorlin (1595-1676) の『ミラム』*Mirame* でフランスに紹介された。一方、場面転換を必要とする場合はスライド式の張物が使われた。スライド式張物は、イタリアで考案された透視図法背景である。それは舞台手前から奥に向かって張物を何列も並べ、全体として舞台奥に消失点を結ぶ遠近法の舞台背景を作り出す。しかも、この張物の下に車輪がつけられ、舞台に埋め込まれた溝のうえを移動できたから、張物を入れ替えることですばやい場面転換が可能になった。スライド式張物は1647年にロッシ Louiji Rossi (1497-1653) のオペラ『オルフェオ』*Orphée* でフランスではじめて使用された<sup>(34)</sup>。以後18世紀までスライド式張物はフランスの基本的な舞台装置となった。

ペローはまた、ウイトルーウィウスの『建築書』の翻訳の注で、次のように記している<sup>(35)</sup>。

ペリアクトイとは、ギリシア人が Periactous と呼んでいる舞台装置。舞台装置のわがフランスの言葉は、都合よくウイトルーウィウスの言葉 Ornatus (装飾) を表している。これらの装飾は、ウェルギリウスの *Servilus sur les Georgiques* によれば、二種類ある。というのは、ギリシア人が Periactous (ペリアクトイ) と呼ぶ三角柱で作った仕掛け、つまり回転し、それぞれ三種類の異なった場面を提供する仕掛けのほかに、古代人は他の仕掛けも持っていた、その仕掛けはいまでもわが国の劇場でも使われ、その働きは、横に移動させて違った場面を表すことにある。したがって、そのひとつを引くと、後ろに隠されていた別の表れる。そのひとつは ductilis、もうひとつは versatilis とよばれる。しかしながら、これらの場面転換が、わが国の場面転換ほどすばやいとは思えない。わが国の場面転換は、ほとんど一瞬で、観客が気づかないほどである。だから、われわれの解するところでは、古代人が舞台の飾りを変えようとする、後ろに場面転換に必要なものを前もって作っておいた siparium とよばれる幕を引くのである。

Ductilis と versatilis に当たる舞台装置の記述は、ウイトルーウィウスにはない。Ductilis は重ねられた背景幕で、背景幕を両袖に引くと中央から割れて新しい背景幕が現れる仕掛けである<sup>(36)</sup>。

Versatilis も背景幕の引き方で区別したものでほぼ同様の舞台装置である。この註からペローが、「わが国の場面転換」の舞台装置が古代の場面転換のための舞台装置に取って代わったと考えていることが窺える。

ペリアクトイは古代ギリシアの時代の産物であって、古代劇場でペリアクトイが透視図法背景として使われていたわけではない。一方、ルネサンス・イタリアから始まった透視図法背景は、さまざまな試みがなされた。スライド式の張物が舞台装置として普及するまで、ペリアクトイもその試みのひとつとして使用された。17世紀フランスにおいても、ペリアクトイは透視図法背景の一種と考えられ、使用されていたのである。

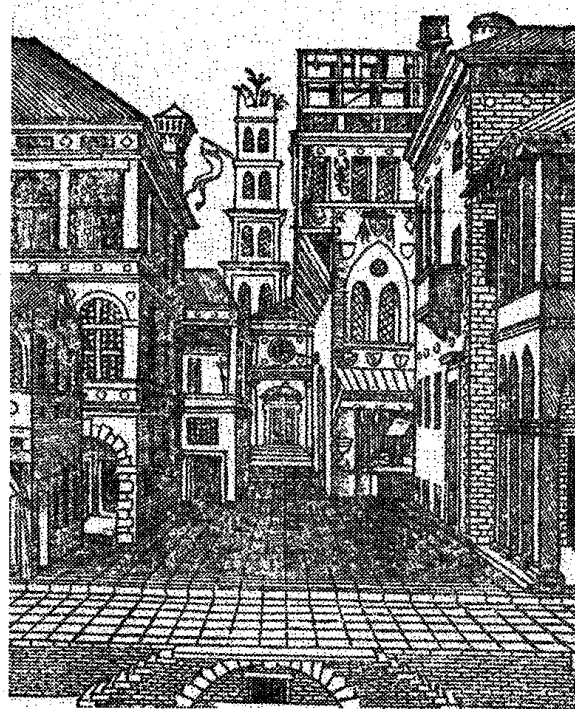
注

- (1) Vitruvius, *On architecture*, edited from the Harleian Manuscript 2767 and translated into English by Frank Granger, Harvard University Press, 1955, volume one, pp.288-289.
- (2) 福田晴虔『建築と劇場』、中央公論美術出版、1991年、80頁。
- (3) ジョージ・R・カーノードル『ルネサンス劇場の誕生』、佐藤正紀訳、晶文社、1990年、159頁。
- (4) Margaret M. McGowan, *L'Art du Ballet de cour en France 1581-1643*, C.N.R.S., 1978, p.62.
- (5) 拙論「十六世紀の田園劇『アリメーヌ』とペリアクトイ」、鈴木康司中央大学教授退職記念論文集、2004年。
- (6) Sebastian Serlio, *Le Premier livre d'Architecture de Sebastian Serlio*, Paris, 1545.
- (7) チェザーレ・モリナーリ『演劇の歴史』倉橋健訳、PARCO出版局、1977年、(上)、128頁。
- (8) S・ティドワース『劇場』、白川宣力、石川敏男訳、早稲田大学出版部、1986年、9頁。
- (9) Daniele Barbaro, *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Mons. Barbaro*, Venezia (rev. 1567: ed., fac., Milano 1987). (BNF : 4-V-47378 (8))
- (10) *Ibid.*, p.253-254.
- (11) Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Librairie Theatrale, 1984, Pl. IV.
- (12) *Op. cit.*, 1629年版、p.249.
- (13) 前掲書、『劇場』64頁。
- (14) Daniele Barbaro, *La Pratica della prospettiva di Monsiegnor Daniel Barbaro*, 1569, Venetia (BNF : MICROFILM M-1229)
- (15) *Ibid.*, p.356-358.
- (16) Jean Martin, *Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion...*, Jacques Gazeau, 1547, folio. 77.
- (17) *Ibid.*, folio. 76.

- (18) *Ibid.*, folio. 78-79.
- (19) Jean Gardet, *Epitome, ou extrait abrégé des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion,....*, Tolose, G. Boudeville, 1557. (BNF: RES-V-327)
- (20) *Ibid.*, pp.144-145.
- (21) *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Bibliothèque de l'Image, 1995.
- (22) *Ibid.*, pp.168-9, p. 171.
- (23) *Ibid.*, p.171.
- (24) *Ibid.*, pp.167-169.
- (25) *Op. cit.*, p.288.
- (26) 『ウイトルーウィウス建築書』 森田慶一訳注、東海大学出版会、1989年、130頁。
- (27) *Vitruve de L'Architecture*, texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury, Les Belles Lettres, 1969-95, 10 volumes.
- (28) *Op. cit.*, p.170.
- (29) 前掲書、「十六世紀の田園劇『アリメーヌ』とペリアクトイ」。
- (30) 拙著『遠近法と仕掛け芝居』、中央大学出版部、2000年。
- (31) Le P. Jean Dubreuil, *La Perspective pratique par un Parisien de la Compagnie de Jesus*, Jean du Puis, 1642-49.
- (32) *Ibid.*, Troisième partie, folio. 102.
- (33) Claude Perrault, *Abrégée des dix livres d'architecture de Vitrouve*, J.-B. Coignard, 1674, pp.183-184. (BNF : MFICHE V-21991)
- (34) 前掲書『遠近法と仕掛け芝居』。
- (35) *Op. cit.*, p.168.
- (36) 新関良三『ギリシャ・ローマの演劇』東京堂出版、1968年、54頁。



図版 1-1

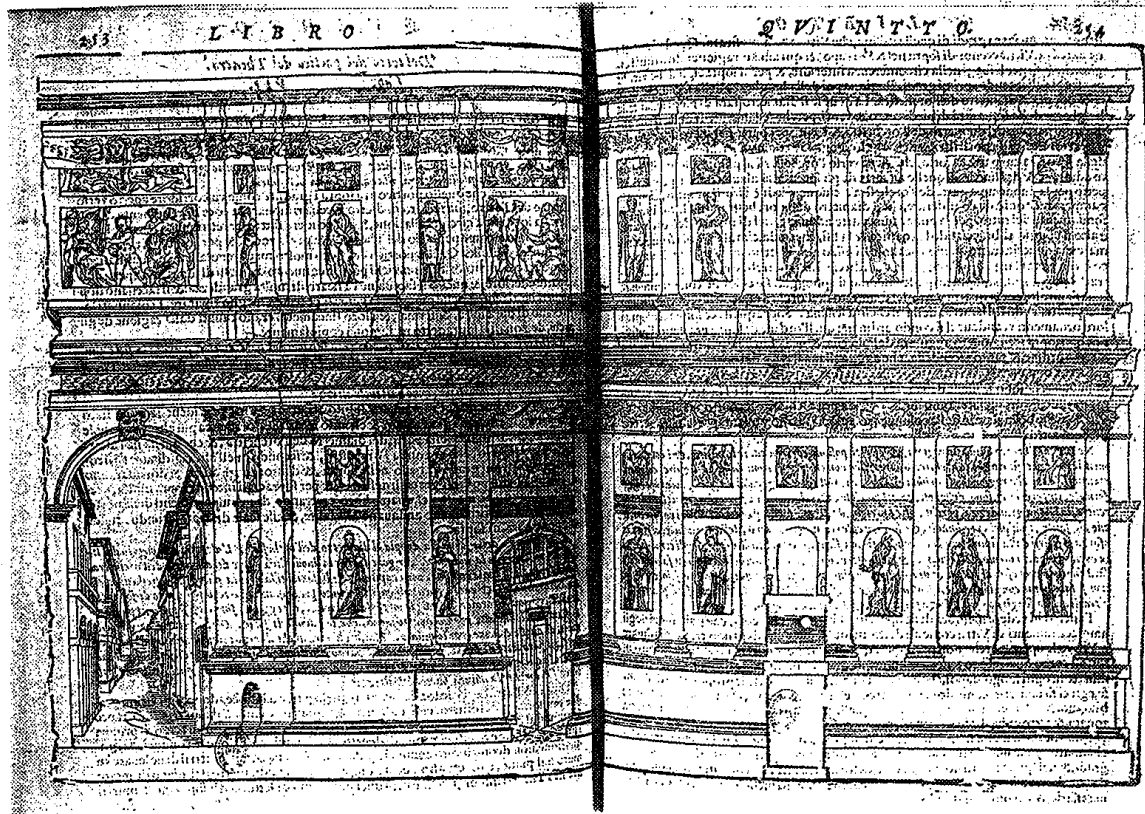


図版 1-2

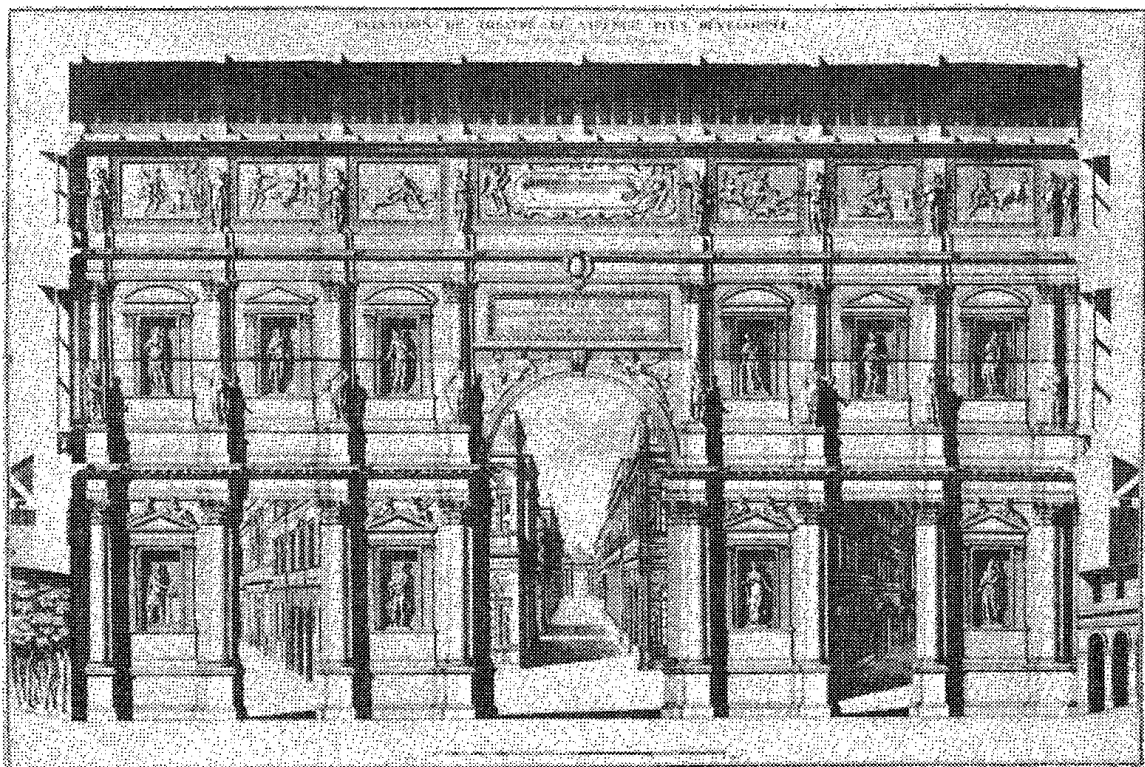


図版 1-3

図版 1 セルリオ『建築書 第二書』：三種類の舞台背景



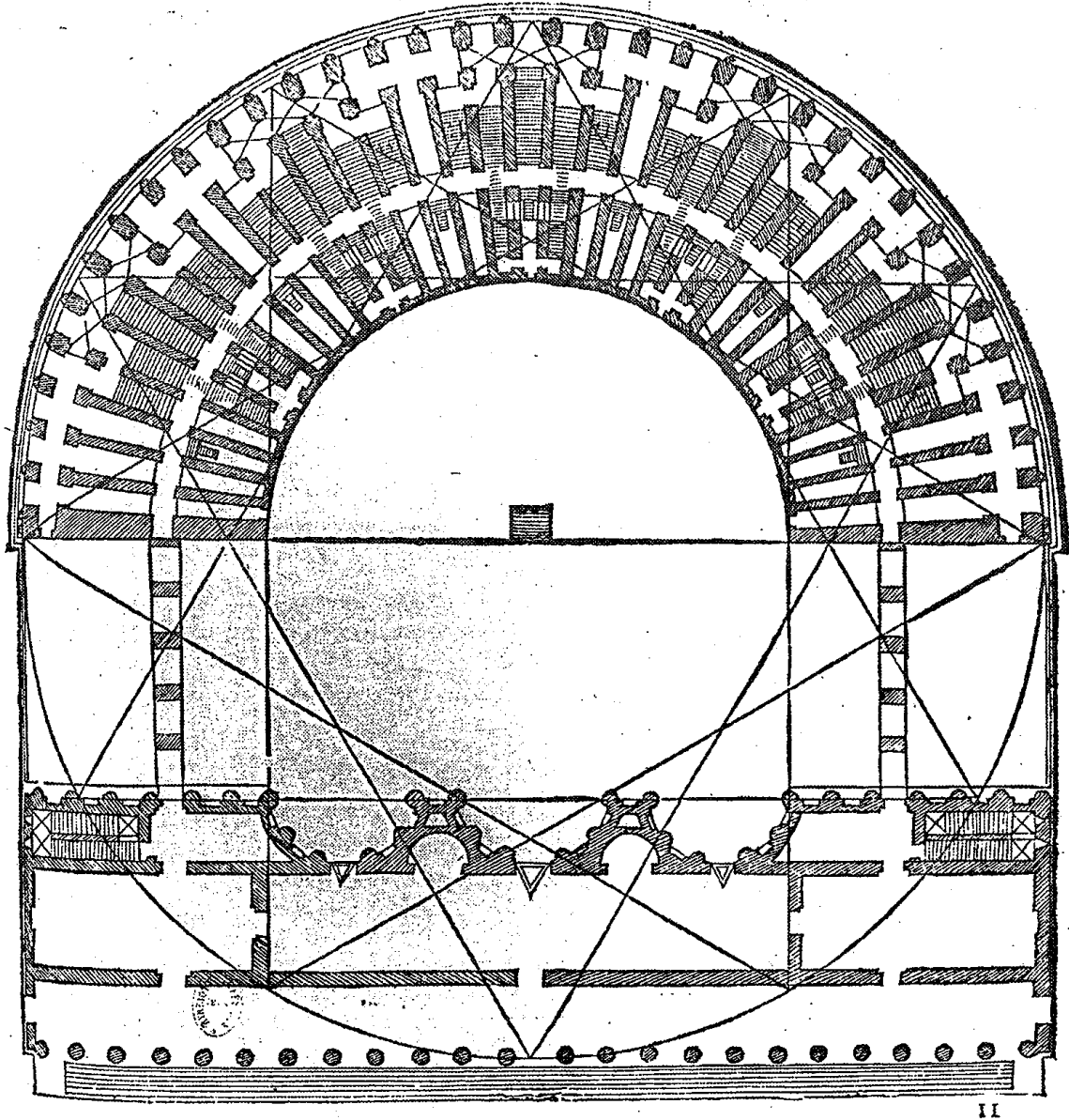
図版2 バルバロ「建築書」：古代劇場正面図



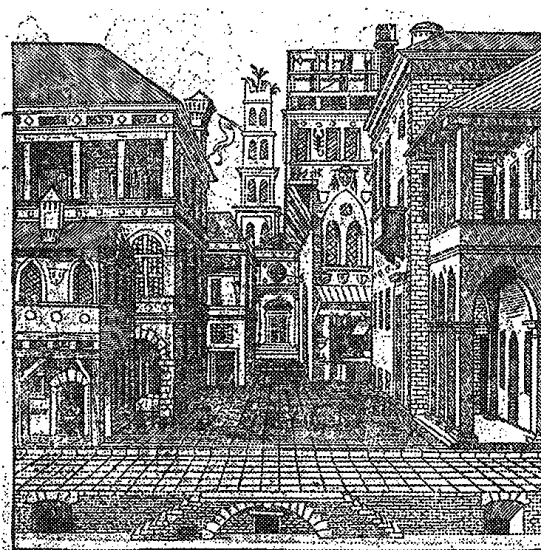
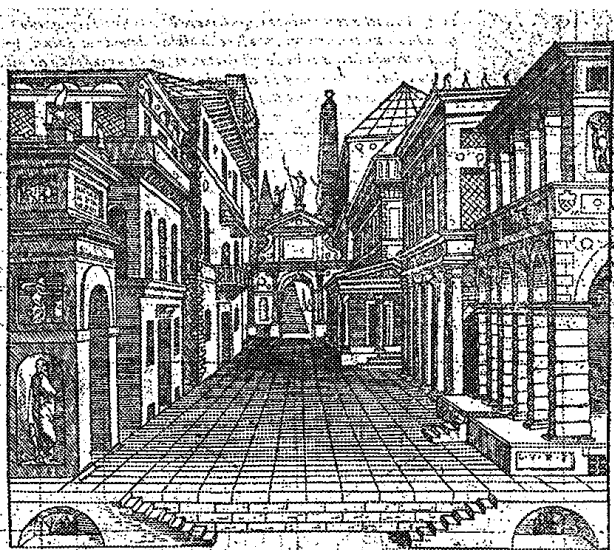
図版3 オランピコ劇場

LIBRO QUINTO

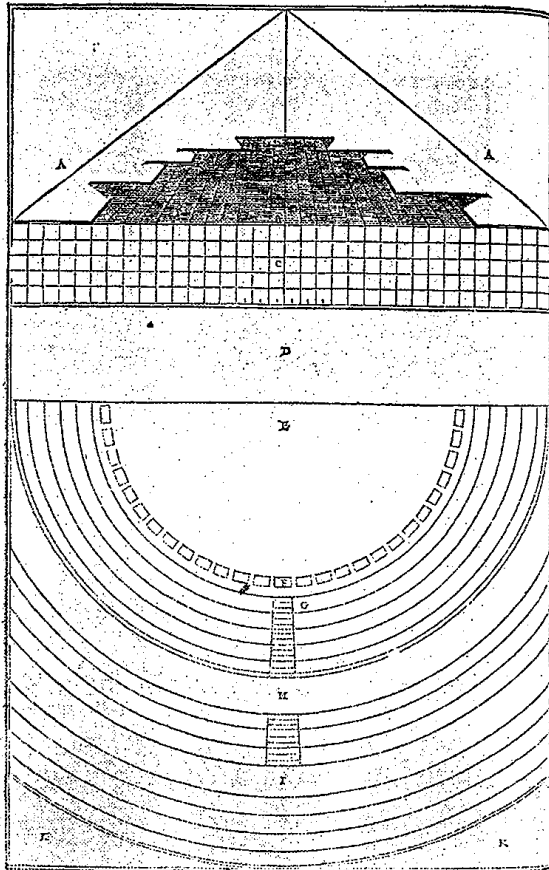
349



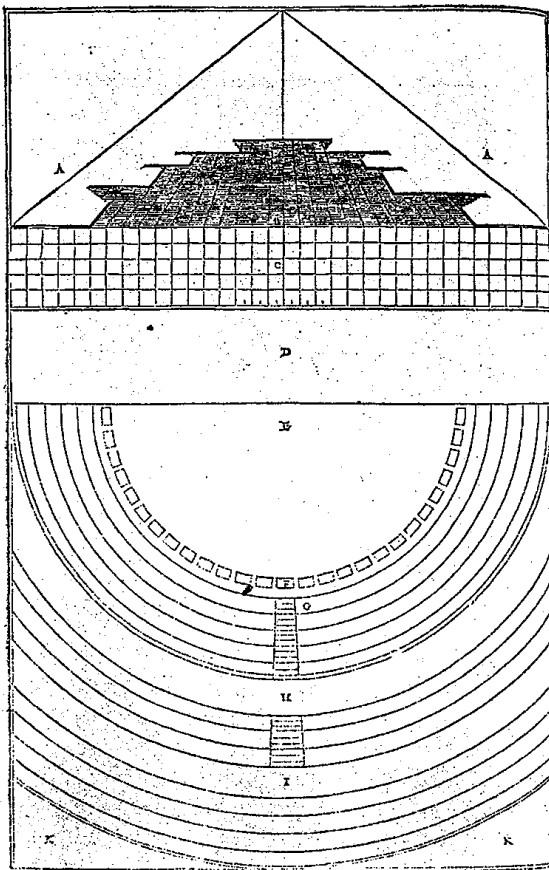
図版4 バルバロ『建築書』：古代劇場平面図



図版5 バルバロ「遠近法製作法」：三種類の舞台装置

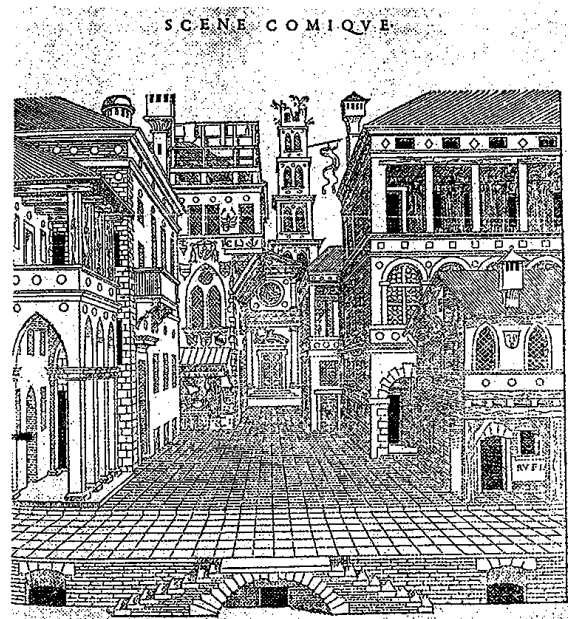


図版6  
セルリオ『建築書 第二書』：舞台装置平面図

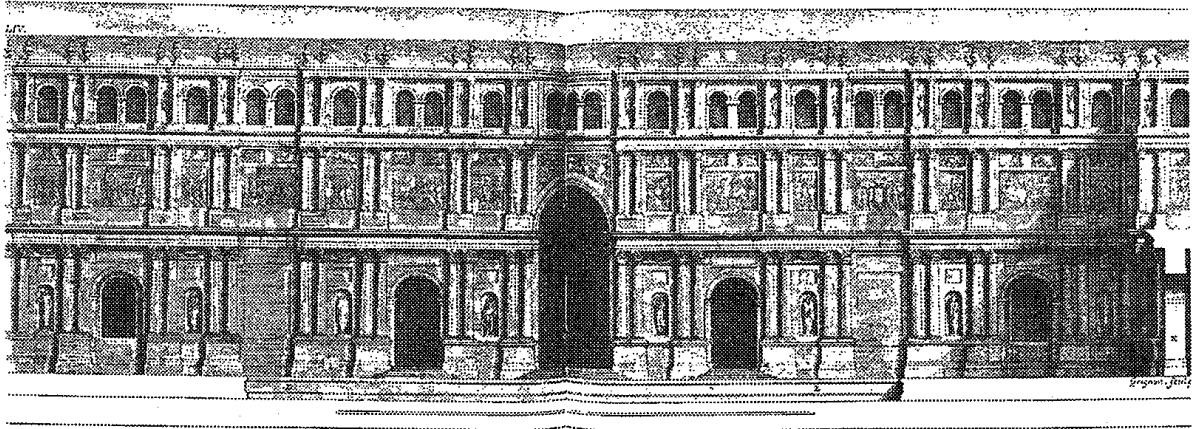


図版7  
ジャン・マルタン『建築書』：劇場平面図



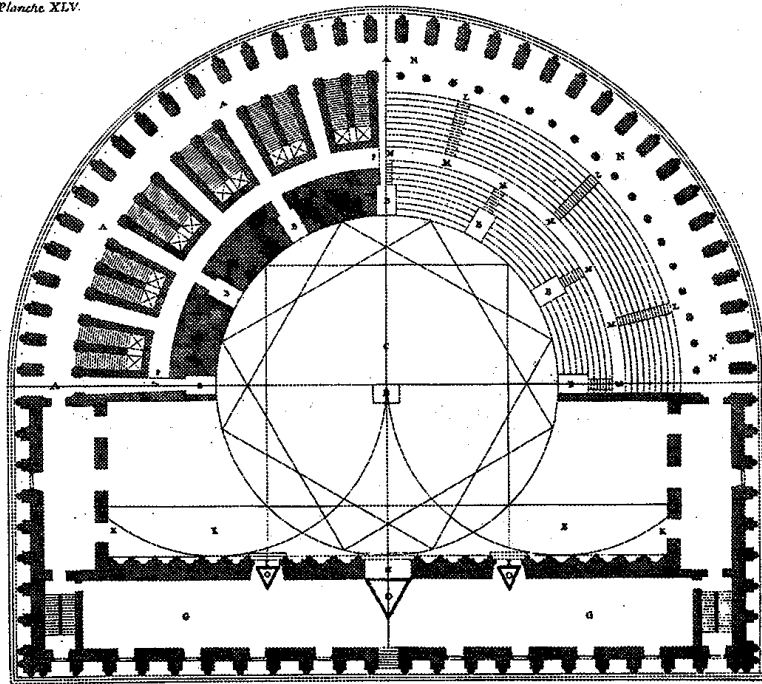


図版8 ジャン・マルタン『建築書』：三種類の舞台装置

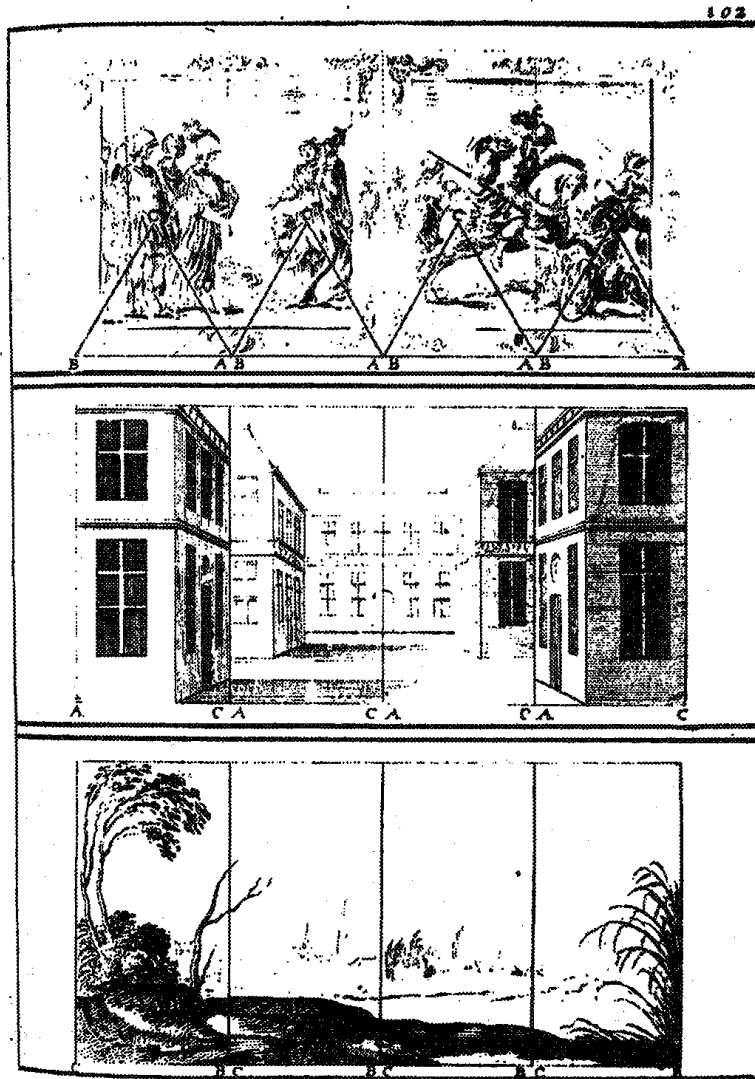


図版9 ペロー「建築書」：劇場正面図

Planche XLV.



図版10 ペロー「建築書」：劇場平面図



図版 11 デュブレイユ『实用遠近法』：ペリアクトイ

# アンリー・ブレモンの「純粹詩論」をめぐって

浜野 トキ

## 目次

はじめに

第一章 1) 「詩」(poésie)の定義は可能か

2) 「純粹な」(pur)について

3) ラシーヌの劇詩について

第二章 ブレモンの『純粹詩論』の根拠

第三章 アカデミー・フランセーズにおけるブレモンの『純粹詩論』要旨

第四章 『純粹詩論』をラシーヌの悲劇に適用—『ラシーヌとヴァレリー』

1) 詩の誕生

2) ラシーヌ悲劇と感性—俳優とその演技を無視

3) ラシーヌの文体は単純か

4) ラシーヌの人物の偽りとシニスム

5) ラシーヌは詩人で劇作家—しかし常に詩人が優位

第五章 ブレモンの誤謬—ヴァレリー、クロードルなどの批判

おわりに—果てしなき探究

はじめに

いま何故アンリー・ブレモン師(Abbé Henri Bremond 1865-1933)<sup>(1)</sup>の「純粹詩」(la poésie pure)をめぐらる問題か。これは古くてなお新しい問題である。「詩」とは何か、その本質とは何かについては未だ決定的なものは何も解明されていない。だがこれを限られた一部の専門的研究者の間の問題としではなく、20世紀初頭、声高く、広く一般人の問題として、考えようと試みたのがブレモンである。かつてイエズス会に属し、古今幅広い学識のある彼が、「現代的(古典時代、ロマンチック時代に対して)美学のチャンピオン」を自任して、1925年10月24日、アカデミー・フランセーズの入会演説で、「純粹詩」について講演し、さらに、後年その理論をかかげて悲劇作家ラシーヌの作品に迫っている。この問題は当時多くの批評家等の関心と、激しい反対意見を引き起こし、1920-30年代のフランス文学界の一つの大きな事件となった。彼の講演の内容、次いでこれについての討議、彼の理論をラシーヌの作品に適用した試み、これらすべては彼の三冊の本『祈りと詩』(Prière et Poésie,

1926, 7?)、『純粹詩』(*La Poésie pure*, 1926)、『ラシーヌとヴァレリー』(*Racine et Valéry*, 1930)のなかに展開されている。しかし、彼の理論にはかなりの誤謬と矛盾があり、そのうえ、彼の論旨は書きながら変化して行き、彼の直観と博識によって強引にその理論を進めてゆく感がある。とはいえ、その迷路の中にも、真実を発見しようとして、読者はひたすらそれを追い求めて読み進めて行くのである。

## 第一章

### 1) 「詩」(poésie)の定義は可能か。

まず問題の「純粹詩」(poésie pure)のうち、詩(poésie)とは何かについて考えてみよう。poèmeとpoésieはとかく混同されがちであるが、ここではpoèmeは「ある程度巾を持った韻文作品」であり、17世紀には「悲劇」、「喜劇」にも使用されていた。本稿ではpoèmeを「詩篇」と訳し、poésie「詩」と区別する。

poésie(詩)については、ヤコブソンは「〈詩〉の概念は不安定であり、時代と共に変わってきている。」<sup>(2)</sup>と言っているが、詩の定義は可能であろうか。

“poésie”はラテン語の“poesis”、さらにさかのぼって、ギリシャ語の“poiêsis”から来ており、「創造」(création)を意味する。最初にフランスで使用されたのは1350年で、「文芸」(art de la fiction)を意味した。17世紀、ラシーヌの時代には“poésie”“poème”“tragédie”の語の使用に混乱があったようだが、これはある程度、アリストテレスの『詩学』(*La Poétique*)に原因があったようである。その定義によれば、「ディーテュラムボスの詩とノモスの詩、悲劇と喜劇はリズムと歌と韻律を作る。」<sup>(3)</sup>とある。アリストテレス以来「詩」の意義は徐々に変化し、17世紀におけるいくつかの辞書をまとめてみれば、次のように集約される。

「詩」とは 1) 作詩術 (l'art de versifier)

2) 韻文による表現 (la représentation en vers)

しかし、既に16世紀頃から「詩」には単に「作詩術」、「韻文による表現」以外の何らか異なった意義が存在していたことが感じられていた。

例えばモンテーニュはその『エッセー』の中で、「下手な詩人は駄目、というこの格言を印刷屋の店に張りつけますように。あまりに多いへボ詩人の出入りを防ぐために。」<sup>(4)</sup>と書いている。

また、ラ・フォンテーヌはこう書いている。

「それぞれ詩句を作りあげているが、王女様である  
詩はもう死んでいる。誰もそんなことを気にしてはいない。  
ちょっと韻を踏みさえすれば、それが作れるのだ。」

間違いなく一日のうちに百人のヘボ詩人がね。」<sup>(5)</sup>

これらの人々は「詩」には作詩とか韻文による表現以外に何かが存在することを感じていたことが理解される。

それでは、ブレモンの理論の対象となったラシーヌは「詩」をどの様に解していたか。彼はその悲劇の序文のなかで“poésie”の語を二回使用している。一つは『ミトリダート』の序文のなかで、「ここにわたしの典拠とした作家達を挙げるには及ばぬと思う。というのも、詩の与える権利によって、わたしが若干、近づきたいいくつかの事件を除けば、わたしが歴史を極めて忠実に辿ったことは誰にも容易に分かるはずだ。」(Car, excepté quelque événement que j'ai un peu approché par le droit que donne la Poésie...)<sup>(6)</sup> この場合、「詩」は韻文による表現として第二の定義に当てはまるように思われる。

一方『フェードル』序文にある“Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la Fable qui fournit extrêmement à la Poésie.”<sup>(7)</sup>「そこでもわたしは、一方で物語りの本当らしさを保ちつつも、詩的要素としてはきわめて有効な神話(fable)というものの彩りを失わないように努力した。」ここでは第二の語義であるとしても、「詩」と「神話」(fable)が密接な関係にあり、文飾(ornements)とも関係あることが強調されている。このように、ラシーヌの用いている「詩」の本質を明確にすることは難しい。しかし、彼の作品に、われわれが「詩」を感じることでも事実である。次いで、18世紀に入り、「詩」の定義は辞典 *Trévoux* によって多少明らかになった。「<詩>は文彩(figures)や作り話(fiction)に満ちた書き方とも取られる。この意味では、韻文にしる、散文にしる、その文体が詩的で、比喩(images)に富んでいる場合、その作品に<詩>があるという。表現の階調と優雅さは詩の特徴である。」として散文詩の存在も認めている。このように比喩に富み、階調のある表現を「詩」としている。さらに20世紀後半に入り、*Grand Larousse de la Langue française* のなかに次のような定義を見いだす。

「詩は特殊で神秘的な要素であり、それが韻文ないしは散文で書かれた作品に美しさと力強さを与え、読者の心のなかに感動を引き起こすもの。」

また、*Trésor* は「詩は作詩法と結びつく文学上のジャンルで、文化、時代と共に変わる特別な韻律法に従うもの。しかしこれは常にリズム、階調、比喩を引き立たせる。」と記している。

これら20世紀の辞書は「詩」の神秘性ととともに、その定義は時代と共に変化し、決して決定的なものでないことを表現している。

## 2) 「純粹な」(pur)について

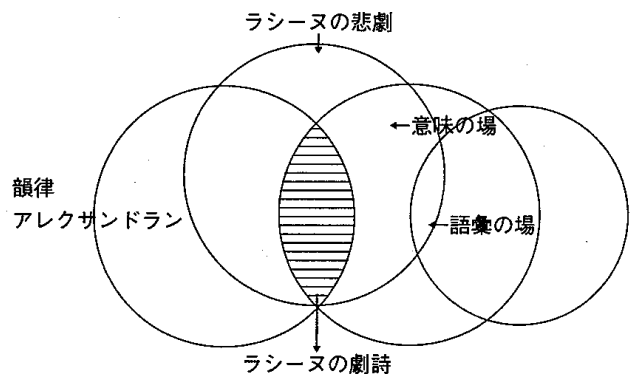
純粹な(pur)は1920年代には一種の流行語あったようで、芸術各部門で用いられていたようだ。モワサンによれば<sup>(8)</sup>、アンドレ・ジッドはその『贗金づくり』(1922)を「純粹ロマン」(roman pur)と呼

び、主人公に小説家に自由を主張させ、小説的でない一切のものを排除した純粹さについて語らせている。音楽界ではストラビンスキーがワグネルのオペラの劇的な要素を排して、純粹音楽を主張した。一方、絵画の面では、ピカソが伝統的な素材や手法に反対して抽象画に走った。また、シュールレアリスムの詩人アンドレ・ブルトンはその詩のなかに、超現実的、かつ極限的な純粹さを求めた。このように、1920年代のフランスでは、“pur”の語が流行した時代であり、ブレモンも彼の尊敬するヴァレリーもこの流れに入って「純粹な」(pur)の語を用いたと思われるが、もちろんそれなりの理由があったのである。この“poésie”と“pur”こそ、ブレモンの執拗な探究の目標であった。時代と共に変化する詩の定義、詩の本質、ブレモンがどこまでそれに迫ったのか、あるいは遠のいたのであろうか。

### 3) ラシーヌの劇詩について

ブレモンの純粹詩論の対象となったラシーヌの劇詩についてここで少し説明しておきたい。ラシーヌはアリストテレスの『詩学』を忠実に守って悲劇を構成しているが、次のような諸制約を持っている。

- 1) 彼の作品は悲劇というジャンルであり、そのジャンルが言語を決定する。
- 2) 悲劇の最も重要な目的は筋の進行である。
- 3) 形式は韻文アレクサンドランである。
- 4) 悲劇であるため、その意義、語彙に制約がある。



悲劇の最も重要な目的は劇的力の發揮、すなわち筋の進行であり、詩が目的ではない。ジュリアン・グラックが言っているようにラシーヌの場合、「悲劇の明瞭な筋を一瞬たりとも停止させるようなシラブルはひとつもない。」<sup>(9)</sup>しかしラシーヌの作品では、筋の一部であるシチュエーションから自然に詩が生まれ、人々がそれに感動することも事実である。こうしたことからラールトマの次の解釈は貴重である。「たしかに、悲劇は比喩的文体(Style imagé)を好む。しかし、その比喩は「死んでいる」。テキストが劇的力を發揮するためには比喩的文体は目立ってはいけない。」<sup>(10)</sup>ラシーヌの詩は劇詩(poésie dramatique)であり、叙情詩でも叙事詩でもなく、彼の詩には常に人物とシチュエーションの投影が見られる。ラシーヌ自身「自分は劇詩人(poésie de théâtre)と自称しているが、それは劇作家の意味である。

## 第二章 ブレモンの『純粹詩論』の根拠

ブレモンによれば、トファナン(Toffanin)がその著書『ユマニズムの終焉』(La fin de l'Humanisme)

のなかで「詩の認識の問題を最初に提起したのはルネッサンス時代のイタリアのユマニストたちである。」<sup>(11)</sup>と述べているが、ユマニズムの終焉とは、単なる詩作の規則を守る時代から詩の神秘に就いて考察する時代への変化であると説明している。詩の意義の変化の現象は直ちにロンサールによって16世紀のフランスに伝えられたがようだ。だが、ブレモンはロンサールにも、彼を中心とするプレイヤードの詩人たちにも触れず、直ちに17世紀に入る。17世紀は悲劇に就いて言えば、アレクサンドランで書かれ、文学上の研究はもっぱらその作法のテクニク、規範、筋の運び、人物の扱い、語りなどに就いて行われた、と言う。しかし、彼にとって幸いなことに、17世紀には、ラパン師(Père René Rapin, 1621-1687)がその著書『アリストテレスの「詩学」についての考察』(*Réflexion sur la Poétique d'Aristote*)の中で、現代的な詩の特質について書いている。「詩のなかには、えも言われないもので未だに説明できないものが存在している。これらは神秘として存在しているが、その秘められた魅力、心に通じる隠された詩の快さを説明するための規範は何も存在していない。」<sup>(12)</sup>と。ブレモンはラパンが詩の特質として、「えも言われない」、「この秘められた魅力」、「これら優雅な魅力」を強調していることに注目した。さらに、合理主義時代の18世紀に至り、ブレモンにとって幸いなことに、イエズス会のデュセルソー師(R. P. Ducercesau de la Compagnie de Jésus)が『フランス詩についての考察』(*Réflexion sur la Poésie française*, 1742)のなかで次の様に述べており、これがブレモンの理論の要の一つになったに違いないと思われる。

「表現の気品、繊細さ、デリカシー、激しさを詩的文体の素材と考えるべきではない。この素材だけで何か美しい、繊細な、生き活きして、高尚で、見事な何かを作ることはできようが、詩は作れない。この素材を生かすほかの何かが必要である。」<sup>(13)</sup>

この考察は詩の神秘的な性質を浮き彫りにしている点で興味深い。これは詩というものを全面的に解明したものではないが、「ほかの何か」という表現がブレモンを喜ばせたに違いない。何故ならその後彼は、最も重要な「詩の素材」を無視して、しばしばこの「ほかの何か」を繰り返している。次いで19世紀に入り、ブレモンは特にボードレールの次の表現に注目する。「詩の暗示的な魔術」(*magie suggestive de la poésie*)<sup>(14)</sup>。さらに、ボードレールの次の表現に感銘を受け、これこそボードレールの美学の中心点だと見る。「目には見えず、漠とした、思考下の隠れた流れとしての何か」(*quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfini...*)<sup>(15)</sup>

一方、19世紀イギリスの作家ニューマン(Henry Newman, 1801-1890)のドラマと詩についてのこの一節。「筋がわれわれをとらえればそれだけドラマの真の詩を感じずる妨げとなる。アリストテレスの大きな誤りは詩人(劇作家も含む)のなかに、諸規則を無視して、自由に感情が溢れ出るような立派な特性を見ないで、単にそのメティエを熟知している完成した技巧家だけを見ようとしたことである。」<sup>(16)</sup>さらにブレモンはこれに付け加えて、「この調子で行くと、凡人が完璧に作った劇作は詩の傑作より勝るといふことか。」と皮肉る。<sup>(17)</sup>最後にブレモンが辿り着くのが、彼の最も尊敬するヴァレリーである。ヴァレリーはその『「女神を知る」の「序言」』(1920)のなかで「純粹詩」という言



業を彼としては始めて用い、次のように説明する。「19世紀半ばごろ、フランス文学中に〈詩〉をそれ自体以外のあらゆる本質から決定的に隔離しようとする意思が表わされるのが見られる。詩を純粹な状態におくこのような準備は、すでにエドガー・ポーによって、最大の明確さを以て予言された。」<sup>(18)</sup>ヴァレリーとしては、感情、雄弁、などを排除した全く音楽的な詩が作れないものかと考えた。と同時に、彼は、この様な純粹詩は理想的な目標であり、到達不可能であることをよく知っていた。純粹詩は生の諸条件とは相容れない。「人は炎には住みえないし、最高度に静澄な住居は、必然的に無人の境である。」<sup>(19)</sup>とも言っている。

このように内外の作家の思想の影響のもとに、ブレモンは詩の探究に進み、遂に詩的感情と宗教的感情の融合を主張するまでにいたった。彼にとって散文詩は論外であった。

### 第三章 アカデミー・フランセーズにおけるブレモンの『純粹詩論』要旨

ブレモンは1925年10月24日に、アカデミー・フランセーズ入会に際して「純粹詩」に就いて講演したが、その要旨は次のようなものである。<sup>(20)</sup>

#### 神秘で統合的な実在

真の詩人はまず純粹詩というこの神秘的な世界を発見する。それは強力で統一された領域である。古典派ラパンの言うように、詩のなかには、えも言われぬ、しかも説明できない何かがある。これらは神秘的である。これらの神秘的な優雅さ、知覚できない魅力、そして、詩に隠され、心に通うすべての快さを解明できる規範が全然ない、と考える。すべての詩篇の詩的な本質はこの神秘的な現在と、その輝き、変容力、統合力に負っている。われわれはそれを「純粹詩」と呼んでいる。

#### 詩と文脈(contexte)

詩篇を読むとき、詩を感じるためには、たとえ短くとも、詩篇全体を知る必要はない。たまたまページを開いて見出す3、4行、時に詩句の断片だけで充分である。文章が終わらなくても良い。ラシーヌの『イフィジェニー』の第一幕1場は音楽的な意味で序曲である。これはわれわれを詩的恩寵の状態におく。これは作品全体の詩をわれわれの中にしみ込ませる。続きがなくてもよい。すでにその魅力に引きつけられる。ある詩句がわれわれに及ぼす作用は文脈から引き離しても、このように、直接に、突然、心を支配するし圧倒する。その先に進む必要がない。一方散文については、われわれは進め、進めと叫ぶ。終末があまり遅かったり、物語りなどが長いときには、そのページを燃やしてしまう。詩と散文は異なった様式(rites)を望む。

#### 詩と意味(le sens)

詩篇を詩的に読むためには、必ずしもその意味を捉える必要はないし、また、たとえ捉えても充分ではない。目立たないこの詩的魅力は意味とは独立している。詩句の断片でも、その意味が分か

らなくとも、比類のない魅力となる。時には、詩句の誤った解釈が正しい解釈がなしえない詩に導くこともある。バーンズのある詩はイメージも思想も無いにもかかわらず、見えない炎となって燃えてくる。その効果は捉えられないが、心にしみ込む、と言う批評家もいる。ネルヴァルは言う。「わたしのソネットはヘーゲルの哲学よりも理解し易いわけではない。説明されれば魅力を失う。」と。

### 不純なもの

詩篇のなかで、直接我々の表面的な活動を占めるもの、すなわち、理性、想像力、感受性は不純である。詩篇の表現、暗示、文法学者や哲学者による詩篇の分析、翻訳も不純である。また、詩篇の主題、概略、意義、各篇の論理、物語りの進行、描写、これから生ずる感動、これらはすべて不純である。教える、物語る、描く、戦慄させる、涙を流させる、これらすべては不純であり、散文で充分事足りるし、それが散文の本来の目的でもある。雄弁、つまりなにかを言うために語る、そうした雄弁も不純である。確かにボワローの詩句は常に何かを伝えているが、詩になることは稀である。詩人は普通理性の規範を文法の規則のように守っているが、それは詩人としての資質ではない。詩というものを、合理的な知識や語り(discours)の場にするとは自然に反する。崇高な作品に就いても、詩の本質、つまり、えも言われぬものはその表現のなかにある。日常、誰でも使う普通の言葉(mots)でも、詩と結びつけば、何とこれまでになく変貌し、突然光と新しい力によって響きわたることであろう。詩というものを、語りの持つ合理的な知識の歩みに還元することは自然に反することである。

### 詩と音楽

音楽はわれわれの魂の最も深いものを伝えてくれる伝導体である。何らかの音楽のない詩は存在しない。変貌(métamorphose)が起きれば、表現は詩的になる。繊細で根気のいるテクニクを持ち、幸いにも偶然に恵まれれば、詩句は言語による音楽(musique verbale)の源泉を捉えることになり、美しく奏でることになる。詩人は音楽家だ。詩と音楽は同じものである。とはいえ、すべての詩が言葉による音楽であるとしても、言葉による音楽がすべて詩であるとは限らない。ほんの少しシラブルを置き換えてもすべての詩的魅力は消え去るのだ。だから出来るなら的確なニュアンス、もっぱら音楽的なものを定めるべきだ。そこからただ一つ、時には階調の最も小さいものが詩となることもあるのだ。

韻律学の規則が要求するもののほかは一切音楽のないという不滅の詩があるのを知っている。同様に、不思議な魅惑としか言いようのない、階調のない詩も多くある。しかし、多少なりとも言葉による音楽のない詩はない。音楽は魂に深く入らなければならない。耳障りな韻(rimes)とか畳音法(allitération)などの繰り返し、それだけでは魂の深いところ、インスピレーションの生まれる深い領域にまでに届かない。とはいえこのように、精神の深い領域に達するためには、良く配置された言葉、リズム、韻といった俗っぽい方法に頼らなければならないのだろうか。どうして不滅の魂が、

詩を閉じ込めてしまうような粘土のようなこれら不純なものに深く依存しなければならないのだろうか。

### 矛盾した協力—言葉も、言葉による音楽も詩の伝導体

このように、純なるものと不純なものとの矛盾した協力がおこなわれる。言葉というものは、本来は、精彩に富んだ、あるいは、音楽的な美の力によって作用してはいないことは確かである。心地よくわれらを包む束の間の響きではあっても、それは、神秘的な詩的流れを受け入れるための単なる伝導体であって、よく響くことは大した事ではない。言葉とその響きの素晴らしさは詩の流れ(courant poétique)を導くものでなければならない。これらはお守り、魔術、魔力となる。散文の意味と結びつく単純な階調、すなわち、言葉による音楽が、詩人の手にかかるや、真の呪文、つまり、純粹詩となる。「暗示的な魔術(magie suggestive)」とボードレールは言う。伝染(contagion) 或いは放射(rayonnement) とわたしは言う。つまり創造とか、魔術的変貌とも言えよう。それによってまず詩人の魂が被われるのだ。それは混乱した、中身の充実した、明瞭な意識から遠い詩的経験なのである。

### 詩と祈り

散文の言葉はわれわれの日常の活動を刺激し、励まし、補う。詩の言葉はそれらを緩和し、中止させようとする。詩の言葉は、これらのめくるめく影から心を逸らし、幸せな闇のなかに引き入れる。

神秘主義者が言う瞑想的な魔術(magie recueillante)、これがわれらを静謐に導き、そこでは我らより偉大で優れたものによってなすがまになる。詩は内奥からの呼びかけであり、混沌とした重みである。聖なる熱、心の上へのしかかる不滅の重みである。我々の心の恐ろしい熱、不滅の荷の様な、この重みは何処にわれらを急がせるのか。ウォルター・ペーターは「総ての芸術は音楽に合体させたがる。」と言う。否。総ての芸術は総てを望む。だが、それぞれに適合した仲介的な魔術によって、言葉、調べ、色彩などによって、すべての芸術は祈りと合体することを望んでいる。

このような趣旨でブレモンはアカデミー・フランセーズで「純粹詩論」を展開したが、それに続く討論は激しい賛否両論のなかで白熱した。聴衆を驚かせたのは、その強い断定的な調子と矛盾である。彼の言わんとするところは、すでにラパン、デュセルソー、ニューマン、ボードレール、ヴァレリーによって部分的ではあるが表明されてきたものである。この抽象論に終始した講演の後に行われた討論の場で、ブレモンは「詩句の断片でも詩になる。」と言明したことについて、具体的な例を挙げるように言われ、ラシーヌの「ミノスとパジファエの娘」(la Fille de Minos et de Pasiphaé, 『フェードル』 v. 36)を挙げて、さらに一同を驚愕させた。これは『フェードル』の第一幕1場のイポリットの台詞で、ミノスとパジファエを両親とするフェードルを指す。彼女の異常な家系を知らず、シチュエーションを知らずにどうしてこの断片が理解出来ようか。イポリットはテラメヌに

対して、住み慣れたこの地を去ろうとする旨を告げ、その理由として「あの楽しい日々も、今は昔。何もかも変わってしまった。ミノスとパジファエの娘を、神々がこの地に送られた時から。」と洩らす。この台詞はやがて彼を襲うであろう大きな不幸を暗示しており、作品全体のキー・ワードともとれる重い劇的な台詞であり、詩の要素は何もない。何故この句の断片が「純粹詩」なのか、との反論にブレモンは答える。「われわれは住む世界が違う。」(Nous n'habitons pas le même monde!)(21)と。

#### 第四章 『純粹詩論』をラシーヌの悲劇に適用—『ラシーヌとヴァレリー』

ブレモンは彼の「純粹詩論」をラシーヌの悲劇に適用して『ラシーヌとヴァレリー』を書いた。彼はラシーヌをダンテ、ヴェルギウス、マラルメらの詩人と同列と見ており、劇作家としては見ていない。彼の目的は「ラシーヌの詩と対決し(confronter)、現代美学の基本的原則(彼の純粹詩論)をラシーヌの詩に適用することによって、それを解明し、正当化することである。」(22)と主張する。しかし、ラシーヌを選択したことは正しかったのであろうか。前述の通りラシーヌの作品は叙情詩でも叙事詩でもなく、悲劇というジャンルであり、彼が不純と見なすあらゆる要素を含んでおり、この不純分子をラシーヌの作品から識別し、無視する事は不可能である以上、ラシーヌの悲劇を全面的に否定することになる。このようにジャンルを無視した結果、彼の展開する理論には多くの誤謬と矛盾を生じることになった。しかも、『ラシーヌとヴァレリー』には、詩人ヴァレリーの詩句は一句も無く、ヴァレリーのラシーヌ論の断片を引用してブレモン独特の行き過ぎた理論を展開している。

##### 1) 詩の誕生

ここで、まず、さきにアカデミー・フランセーズで述べられた純粹詩論に多少の補足を加え、純粹詩がどのようにして生まれるかについてブレモンの考えを述べておきたい。

世界は神秘で深い現実であり、真の詩人はまずこの神秘的な現実を発見する。そこは強力な、しかも純粹な何かが隠されている領域である。詩人は外界の世界と接触を保ちつつ「表面的な我」から「深き我」に移り、外界の世界から詩の世界に辿り着く。すべては詩人の心情のなかで行われる。「放射」(rayonnement), 「変化させ、統一させる力」(l'action transformante et unifiante)などの表現は詩的創造の持つ奇跡を説明するものである。この世界で詩人は詩的靈感を与える女神(Muses)の行為、つまりインスピレーションを受ける。それによって詩の流れ(courant poétique)が通過し、えも言われぬ、神秘的な現実をかいま見、感じ、それに触れるのである。詩の流れが通過すれば、変化が起き、表現は詩的になる。詩はすべてを変貌させる。(23)

彼は詩の誕生の神秘性をこのように説明する。詩篇のなかには常に純粹なものと、不純なものが絡み合っており、それを理性によって引き分けることは不可能である、として、純粹詩の誕生については次のような一連の名詞の隠喩を使用している。magie, incantation, enchantement, sortilège,

charme, chant, talisman。また、純粹詩の神秘性を形容するために次の語を繰り返す。ineffable, indéfinissable, irrationnel, inintelligible, insaisissable, ininformable, intraduisible。

このようにして生まれた詩はラシーヌの作品の中にどのようにして見いだされるのだろうか。彼が純粹詩として挙げたラシーヌの主な詩句は次のようなものであり、不純詩に満ちている。

La Fille de Minos et de Pasiphaé (『フェードル』 v.36)

Ariane, ma Sœur! De quel amour blessée,

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.(『フェードル』 v. 253-254)

Souveraine des Mers, qui vous doivent porter. (『ミトリダート』 v. 242)

ブレモンは純粹詩の例を文脈から引き離しても鑑賞できるし、ただ一語を変えても詩は消えて、散文となると言う。彼は純、不純を区別するが、それらの分離は不可能だとも言う。しかし、彼の理論を以てラシーヌの悲劇と対決することは可能であろうか。ラシーヌは抵抗する。

## 2) ラシーヌ悲劇と感性—俳優とその演技を無視

ブレモンは言う。17世紀には人はよく芝居を観て涙を流した。悲劇の真の目的は観衆に涙を流させることだと考えられていたが、ラシーヌ自身もこの涙には反対していない。『ベレニス』の序文で、「観客の方々のこれほどの涙を頂いた悲劇」(qui a été honoré de tant de larmes)と書いている。またセヴィニー夫人は『アンドロマック』や『バジャゼ』観て何滴かの涙を流したと書いているが、芝居で涙を流すことがこの時代には感性のある人(homme sensible)として見られていたようだ。だがそれは真の詩から受けた感性ではない、と彼は言う。アンドロマックやエルミオーヌ、ピリュス、オレストなど人物の語りのなかの感情、情熱などに涙を流し、その情熱に打たれる代わりに、それらを詩の女神であるミューズの手によって詩に変えなければならない。恋愛の狂乱、情熱、意味、幻想、知識、思考、涙、それらすべては人間の日常の感性であり、活動であり、それら全てを詩的活動の誕生のために奉仕させなければならない。詩はこれら不純なもの全てを変化させ純化させる。もし涙を流させるのが悲劇の目的ならば、何故アレクサンドランで語るのか、散文の方がもっと有効ではないか、と言う。美しい詩句、例えば詩的流れのあるアンドロマックの語りは我々の魂の深い所に触れて、涙を流す代わりに深い喜びとなる、というのが彼の考えである。

そして彼は言う。「悲劇は複雑な要素の絡み合っている寄り集まりであり、必ずしも常に詩が主要な役割を果たしてはいない。その中には詩が生まれる助けとなる要素もあるが、反対にしばしば詩を抹殺してしまう要素もある。」<sup>(24)</sup>と云う。元来悲劇は舞台上で俳優がそれを演じ、筋の進行を進めるような構造となっているのであるが、ブレモンはそうは考えない。ブレモンは詩を抹殺するものの一つは俳優であり、その演技であるとして、彼らが舞台上に存在することさえも嫌うのである。彼が師とするヴァレリーも、ラシーヌについてあれこれと論じながらも56歳になって初めてラシーヌの悲劇(『バジャゼ』)を観て、それを酷評したように<sup>(25)</sup>、ブレモンも芝居嫌いである。「詩的状态とい

うこの優雅さが俳優のなすがままにされている。彼らの演技から発散する匂い、つまり彼らがそこに存在することだけでも詩句の弱い光りを長引かせたり、と同様にそれを消し去ることが出来るのだ。」<sup>(26)</sup>そして、俳優らが美しい声を張り上げたり、感情の表現を試みたり、身悶えしたりしてはならない。意味などはとるに足らないことだ、と言う。俳優はラシーヌの作品を目的無しに何度も何度も読み返し、朗誦し、これを生かすことだ、として、俳優たちにたいして、「フェードルはあなた方にとって豎琴に過ぎないはずだ。」(Phèdre ne doit être pour vous qu'une lyre.)<sup>(27)</sup>と主張する。つまり俳優は美しい調べを奏でる者でしかないのだ。そして、ラシーヌの悲劇のような傑作は上演が難しいから、それを読むことと上演との折衷案として、典礼的、そして一種のグレゴリオ聖歌風に上演されることが望ましい、と考え、サン・シールにおいてこそはじめてラシーヌ劇が完璧に演じられたのではないかと想像する。そして、『ベレニス』の序文にある「悲劇の楽しみのすべてであるあの荘重な悲しみ」(Cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.)があらゆるところに感じられさえすれば、それで充分なのだ。この詩的悲しみは涙をながすにはあまりに深く、心地よいものである、と言う。

ブレモンによれば、ラシーヌ劇を観て涙を流すという普通の感性と詩的感性とは全く違ったもので、詩的活動はあらゆる人間の活動を利用しなければならない。人間の活動は以前は不純であっても詩的感性がそれらを詩に変えるのだ、と繰り返す。

### 3) ラシーヌの文体は単純か

ラシーヌの作品のなかに詩のみを見ようとして、演劇的面を無視するブレモンにとって、アレクサンドランからなるラシーヌの文体は必ずしも容易に理解できない。ラシーヌは劇的效果を狙って、時に複雑な、時に単純で散文すれすれの文体を用いるが、その単純さは複雑さを通過したものであって単なる単純さではない。それは必ずしも常にエレガントで上品ではなく、時には乾いた散文に近く、日常的な語も用いられている、と見る。例えば、フェードルの乳母エノーヌが上品な言葉づかいで話すのに反して、フェードル自身の表現が時に極めて単純、率直で文彩がないことにブレモンは戸惑いを見せる。彼はその単純さを極めて自然であり崇高であり、優雅な趣を備えている、と見ようとする。フェードルがイポリットとアリシーが恋仲であることを知らされた時のあの有名な一句「ね、エノーヌ、いまわたしが何を聞いたか知っている？」(Chère Oenone, sais-tu ce que je viens d'apprendre?, v. 1214)この劇的に重大な句をブレモン単に「壮麗」(pompe)と言う。「ラシーヌは単純さに飢えている。」<sup>(28)</sup>として、あくまでも詩の誕生のためにその単純さを解釈しようとする。

「その単純さは自然であり、必要でもある、ほとんど散文すれすれである。」<sup>(29)</sup>としながらもこの単純な文体に「王者のような堂々とした風格を与えている」<sup>(30)</sup>として、「単純なラシーヌは明らかな矛盾であり、説明はできないが、そこにこそラシーヌの詩があり、詩の本質がある。」<sup>(31)</sup>と考えようとする。そして、その単純さを称賛して幾つかの例を挙げているが、その中から次の二例を取り上げてみたい。

第一の例は『バジャゼ』の次の一句である。

Madame, j'ai reçu des Lettres de l'Armée. (『バジャゼ』 v. 1165)

姫、今しがた、軍から手紙を受け取りました。

これについてブレモンは次のようにコメントする。「この句ほど単純なものはない。この高貴な単純さはラシーヌではしばしば見られ、大きな美しさの一つとなっている。」<sup>(32)</sup>この一句は確かに単純な日常の散文である。しかし、「高貴な単純さ」であろうか。「美しい句」であろうか。これはロクサーヌがその極端な残酷さで恋敵アタリードに浴びせかけたものである。彼女が受け取った手紙とは戦場にあるアミュラが二人が共に恋している「バジャゼを殺せ」という内容の手紙である。捕らわれの身のバジャゼはロクサーヌの手中にあり、何時でも殺すことができる。この致命的な事実をロクサーヌは恋敵アタリードに僅か数語でつたえたもの。こうした極めて緊迫したシチュエーションに相応しいラシーヌ独特の単純さは決して「高貴」でも「美しく」もない。それは強烈な劇言語なのである。

第二の例はエルミオーヌの一句である。

Qui te l'a dit? (『アンドロマック』 v. 1543)

誰がそんなことを命じたの?

ブレモンは言う。「ほとんど散文に近い。... 比類なき美しさの一例。」<sup>(33)</sup>この句は確かに散文そのものであるが、その意味するところは複雑な劇言語である。この句はそれだけを取り出しても意味がなく、そのシチュエーションの理解なしには相手役にも、観客にも通じない。心変わりしたピリュスを殺せとオレストに命じたエルミオーヌが、彼女を愛するが故にその命令を実行して、報告にやってきたオレストに浴びせかける叫びである。これは一連の極めて単純な文体の語りの一部である。

Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre?

Qui te l'a dit? (v. 1542-1543)

何故あの人を暗殺したの? あの人が何をしたと言うの? 何の権利があつて?

誰がそんなことを命じたの?

この叫びの中に込められたヘルミオーヌ自身の動転と激情は極限に達し、同時に、オレストに与える衝撃も大きい。これを単に「単純さ」、「比類なき美しさ」と言った表現だけで称賛するブレモンの矛盾、誤解。

セルジュ・ドゥブロヴスキーはこの最後の句について極めて適切なコメントをしている。「この語り全体は言葉の音楽であり詩的である。最後の句(Qui te l'a dit?)は語り全体から切り離すことは出来ない。この句は一連のリズムの喘ぎの頂点として我々の心を打つ。このリズムはエルミオーヌの狂乱の上昇を示している。1)ピリュスの罪科(何故あの人を暗殺したの?) 2)オレストに託された使命。(何の権利があつて?) 3)最後に彼自身の責任。(誰がそんなことを命じたの?) だが、この詩句の美しさ、心理の柔軟性はそれ自体目的ではない。すべては劇的效果に集中する。それは「どんでん返し」のように炸裂する叫びである。」<sup>(34)</sup>これは詩のみを求めて劇的效果を常に無視しようとするブレモンの誤謬を訂正した適切な分析である。

#### 4) ラシーヌの人物の偽りとシニスム

ラシーヌの作品の中に詩以外は求めようとしないブレモンがその悲劇をどのように見たか。勿論ひとつの褒め言葉もないのは当然だとしても、人物の心理、感情、比喩などはすべて詩を伝達する方法に過ぎないと、独自の理論を繰り返し、これら伝導体はやがて時代遅れになるが、詩はいつも新鮮だと主張する。彼はコルネーユとラシーヌを比較するが、それは系統的な劇作術の面からではなく、むしろ文体の比較である。コルネーユの文体は垂直的な騒音ばかり目立つが、それに比べてラシーヌの文体にはあらゆる種類の文体があり統一があり、見立たずうねうねと続く。一方コルネーユは政治に関心を持ち、幼稚なマキアヴェリスムに偏しているとして詩の面から除外する。そして「不純は責めるべきことではない。」(Impurs n'est pas un blâme.)<sup>(35)</sup>と言うヴァレリーに言葉を踏まえて、「コルネーユは不純そのもので素晴らしい!」<sup>(36)</sup>と持ちあげる。「不純はしばしば褒め言葉である。ラシーヌがもっと不純ならラシーヌはさらに偉大であろう。」<sup>(37)</sup>と皮肉る。この場合「偉大な」grandとは何を意味するのだろうか。さらにブレモンはコルネーユは時代遅れだとして次のような暴言を吐く。「コルネーユは素晴らしい作家であるが、もう既に過去の人である。このくこの古びた滑稽な岩石」から詩などが溢れ出るわけがあるか?」<sup>(38)</sup>と。

一方、ラシーヌの劇についても、彼はそれを読んで受けた印象と劇場で俳優の演じるものとの違いに愕然とする。そしてシュランベルジェの言葉を借りて、「ラシーヌの劇にはコルネーユの劇にある〈微笑〉がない。」として、ラシーヌ劇の暗い面、偽りとシニスムしか見ようとしない。ラシーヌの人物は罪を犯すが、その罪の目的が何であるか正確に分かっていない。「ラシーヌが関心を持つのは、罪そのものよりも、むしろ罪に至るまでの前駆症状を描くことだ。」<sup>(39)</sup>つまり罪そのものよりも、罪を犯すに至るまでの一步一步の道程を描いている、と言う。しかし、彼によれば、これら人物は真の罪人ではないとしても、その弱さゆえの卑怯者、嘘つきである。ナルシス、ネロン、ジュニー、モニームなど、すべて嘘つきである。モニームは目に涙をためているのをミトリダートに言われながらも、「陛下、わたしには流す涙なぞありません。」(v. 583)と言う。ブレモンは自問自答する。ラシーヌの人物には、弱さからくる偽り、卑怯、裏切りといった人間の弱さとシニスムしかない。この偽りとシニスムは何処から来るのか、と。それは、このような雰囲気満ちているルイ14世の宮廷の反映か、それともラシーヌの反抗精神が外に発散することが出来ず、内にこもり陰険な世界に



潜んでしまった結果なのであろうか、と。だが、ブレモンはその答えを見出すことが出来ない。ラシーヌの作品のなかにひたすら清澄な純粹詩を見出そうとする彼がその人物のなかに偽りと暗いシニスムしか見出せないのは皮肉である。それとも、美しい詩句という衣をまとった偽りとシニスム、それがラシーヌの作品の本質なのであろうか。

5) ラシーヌは詩人で劇作家—しかし常に詩人が優位

彼は、語りにしろ句にしろ生まれながらに詩的なものはない、ラシーヌはそれらを詩に変えて、その詩を長びかせることにマラルメなどよりも優れている、と見る。散文すれすれの単純な文体のアレクサンドランでも彼の手にかければ詩となってしまう、と繰り返す。だが、彼の独断的な調子は次第に軟化してゆく。かつて「文脈から句の断片を取り出してもそれは詩となる」と断言した彼は次の詩句を取り上げる。

*Souveraine des Mers, qui vous doivent porter.*

あなたを乗せて行く海の、いとも気高い女王として

ブレモンは言う。「実際どのように美しくとも、ただ一句、たとえアレクサンドランにしてもそれだけでは護符(talisman)つまり純粹詩にはならない。詩的魅惑であるかすかで、ひっそりとした、目に見えない詩の流れのためには更なる時と空間が必要である。奇跡は決して詩句そのものではなく、詩の流れを伝達する一連の詩句である。前述の一句はその前に来る同じようにリアルなイメージと離れることなく結びつかなければならない。」<sup>(40)</sup>とトーンを下げる。

*Prêts à vous recevoir mes vaisseaux vous attendre,*

*Et du pied de l'Autel vous y pouvez monter,*

*Souveraine des Mers, qui vous doivent porter.* (『ミトリダート』 v. 240-242)

わが船団はあなたを迎え入れるばかり、ただお越しを待っている。

そしてあの祭壇の下からその足で、船にお乗りになればよい。

あなたを乗せて行く海の、いとも気高い女王として。

これら一連のブレモンの説明は先の文脈無視の態度から変化したものである。

さらに、彼はヴァレリーの「驚異的な連続」(prodigieuse continuité)というラシーヌ評にこだわる。ヴァレリーは補足して言う。「ラシーヌはまずテーマとしての思想を非常に繊細に置き換えをして、それを彼が望む歌(chant)にしてしまう。彼は決して語りの線を捨てない。」<sup>(41)</sup>と。こうしたコメントについてブレモンは考える。ヴァレリーの言うところは、詩の継続か語りの継続か。語りは思想の動き、その展開であり、筋の進行であり、イメージで飾られている。しかし、詩人が決して捨ててはならないものは歌(chant)、つまり詩である。このように考えたブレモンは「ラシーヌの優れたと

ころは、詩という、感じられぬほどの繊細な活動、つまり詩的流れを句から句へ、一場面から他の場面へ、一幕から他の幕へ、悲劇から他の悲劇へと続けることである。」<sup>(42)</sup>と考えを独走させる。

そして遂に彼は詩と語りは決して分けられないが、互いに接し合い、互いを豊かにする。イメージや音の響きは排するどころか歓迎するし、語りは詩人の詩とわれらの魂を繋ぐ架け橋であり、語りに就いて説明すればそれだけ読者を詩に結び付けることになる、と言う。純粹詩と不純なものが平等に協力をしているような語調である。しかし結局語りは「奴隷」であり、出来る限り詩に奉仕しなければならない、という点は譲らない。そしてラシーヌの悲劇にたいする最後の結論は極めて常識的、妥協的なものである。

「ラシーヌは詩人であり同時に劇作家である、純粹なものとは不純なもの、この二つが優位を争っている。進め、進めとドラマの規則が命ずる。……アクションと瞑想、語りと詩、……彼にはこの二つのうちのひとつを選ぶ権利も方法もない……これは不条理でないとしても、不可能な作業、それにもかかわらず、ラシーヌはそれをいとも易々となし遂げている。」<sup>(43)</sup>だが、ブレモンはラシーヌの中で詩が優位を占めている点は決して譲らない。

彼はこのように抽象的な純粹詩論をラシーヌの悲劇に適用したが、自説を正当化することが出来たであろうか。彼の挙げたラシーヌの純粹詩の例は必ずしもすべてが適当だとは言えないし、何故それが純粹詩であるかに就いては常に「説明不可能」として逃げる。彼は詩人ラシーヌを強調するあまり舞台で演ずることを想定して書かれた作品であるにもかかわらず、それを演ずる俳優を全面的に否定する。彼には劇作家ラシーヌを論ずる資格のないことを、多くの誤謬を含んだ『ラシーヌとヴァレリー』は露呈している。彼の純粹詩論はラシーヌの作品に適用不可能である。

## 第五章 ブレモンの誤謬—ヴァレリー、クローデルなどの批判

これまでも度々触れてきたが、ブレモンの純粹詩論、そのラシーヌの悲劇への適用には多くの誤謬があった。

第一の誤謬としては、彼が詩の素材である言葉と音楽性の絶対的な重要性を認めず、それを単に詩を伝える手段としか考えていないことである。画家の素材は絵の具であり、音楽家の素材は音であり、詩人の素材は言語と言葉による音楽である。ヴァレリーは詩を「言語の芸術」、「言語の言語」<sup>(44)</sup>と言明しているほど「言語」を重要視している上にさらに「詩の音楽と意味とが常に相関関係にあること」<sup>(45)</sup>を強調している。また詩人であり劇作家でもあるクローデルもブレモンに宛てた手紙の中で、「詩人は実用のために言葉を使うのではなく、可能な限り響きのよい幻影(fantômes sonores)、つまり、感知でき、しかも心地よい光景を作りだすために言葉を使う。」<sup>(46)</sup>として言葉と音の響きの良さを強調している。言語と、言葉による音楽無くして詩は成立しない。

第二の誤謬は詩の意味の無視である。意味が分ろうが不明だろうが詩には関係ないとする彼の理論に多くが反対する。この問題については言語学者コアン等が次のように述べている。「詩篇が詩的

に作用するためには読者の意識のなかに意義は消えると同時に再び生き返る。」<sup>(47)</sup>またヤコブソンは「詩的言語では、言語表現(音声学上、意味論上)は重大な注目を牽く。音韻面と意義は緊密な関係を保つ。」<sup>(48)</sup>と。意味不明の詩句は相手役にも観客にも通じない。

第三の誤謬は文学のジャンルを全く無視していることである。彼は「リリズム(叙情性)はく深きわれ)のとらえ方であろう。劇詩、叙事詩はく深きわれ)による、異なった現実を捉えたたものであり、この区別は無用である。」<sup>(49)</sup>として果敢にもラシーヌの悲劇に挑戦したのであるが、その結果は演劇の面を全く無視し、「詩」の優位を強調するものとなった。

第四の誤謬は詩的感情と宗教的感情を合体させようとしたことである。彼によれば、詩は神秘である。神秘主義者のように静謐の中で詩句に没入する。詩人は神秘主義者と比較される、と。詩のよって味わう余りにも強い悦びの結果は沈黙となる。純粹詩の神秘的な魔術は宗教の祈りと合体する。『祈りと詩』や『純粹詩』のなかに数多くの「神」「宗教」に係わる引用を見出す。「神は我々のなかに存在する。」(ロンサル)、*「宗教の出発点は常に詩の出発点である。」*(ユゴー、*Préface de Cromwell*)このように詩と宗教をを結び付けようとするブレモンの態度に多くの批評家が反発する。特に敬虔なカトリックであるクローデルは激しく反対する。「詩は祈りに比べて無限に次元の低いものである。何故なら人間は神のためのみに造られたものであり、物事のために造られたものではない。全ての道によって神のもとに行くことが素晴らしいことだとしても最善の道は直接神のもとに行くことである。」<sup>(50)</sup>ブレモンは『ラシーヌとヴァレリー』の終わり頃に、彼自身の理論をそれとなく修正し、クローデルの説に近づけようとしている。「詩人が深く宗教的ならば、それだけ魂の働きかける言葉の魔術に負うところが少ない。」<sup>(51)</sup>クローデルとしては本来詩的な魅惑に相応しい霊的な魅惑は存在しない、と結論付けている。

#### おわりに一果てしなき探究

ブレモンの理論に多くの文学者、批評家、演劇人が反発した。彼は「皮肉で」、「頑固で」、「騒々しい奴」と言われ、ヴァレリーの理論を借りた「純粹詩」の「宣伝屋」とも酷評された。こうしたなかで、ヴァレリーとしては自説が歪めて喧伝されていることに不満の気持から、純粹詩に関する自説を再び説明せざるを得なかった。「わたしがたまたま1920年に不用意に用いた「純粹詩」という言葉がこのように大きな波紋を引き起こしたが」と前置きして、次のように述べている。「純粹詩は物理学者が言う純粹な水(eau pure)という意味での純粹ということで、詩的でない要素を全然含まないような作品を果して構成しうるかという問題が提起されるという意味である。これは「絶対詩」と呼んだほうがよいかも知れないが、到底不可能なものである。詩が靈感から生まれる、という観念は何も労しないことを意味する。」<sup>(52)</sup>

とはいえブレモンの矛盾の多い論旨は文学者、批評家、作家に大きな刺激を与えたことも事実である。「詩の本質」とは何か、ラシーヌは詩人か劇作家かについて、これまで狭い範囲の専門家の間でしか論議されていなかったこれらの問題を軌道に乗せ、公然と巾広く論議されるようになったこ

とはブレモンの熱意に負うところが多い。「詩」は神秘的である、という点も一般に容認され、前記の20世紀後半の辞書にも記載されているが、現在この問題に就いて修辞学や音韻学などの面から研究されている。一方、ラシーヌは詩人か劇作家か、彼の作品は演劇か詩かの問題に就いても評論家達に刺激を与え、興味ある反応が次々と生じている。

批評家モニエはブレモンの純粹詩論に激しく抗議し、次のように言う。「語りが歌の奴隷だと？ノン。ラシーヌの詩はドラマの進行を緩めることなく人物の口から自然に流れ出るものである。…ラシーヌの詩は詩のためではなく、厳密で必要な筋と結びついたドラマの言語から生まれてくるものだ。彼が魔術(magie)を見出すべきなのはそれが必要だからである。詩はドラマの奴隷である。」<sup>(53)</sup>として詩はドラマに奉仕すると主張する。だが、そのモニエが『フェードル』を読んで「『フェードル』はドラマの枠をこえたものである。『フェードル』では詩とドラマの均衡が詩に有利になっているようだ。……この悲劇は純粹な詩となっている。」<sup>(54)</sup>として、『フェードル』では、劇的性格よりも詩的性格の優位を強調している。

一方演劇界では、20世紀の後半に入り、コルネーユの傑作『ル・シッド』を演出して名声を博したジャン・ヴィラルは「ラシーヌの作品は余りにも詩的であり、演出不可能だ。」と主張して、これも演出家で俳優でもあるジャン・ルイ・バローと大論争となったことは有名な事件である。<sup>(55)</sup>そして後年、ヴィラルの主張がロラン・バルトによって激しく反駁されたことも一つの事件であった。<sup>(56)</sup>詩人として、劇作家としてのラシーヌのこうした二面性は演出を難しくしていることは事実ではあるが、彼の悲劇は手を変え、品を変えて現代でも上演されていることも事実である。

さらに、言語学者ルエットは『フェードル』の次の有名な一句を取り上げて、詩と文脈に就いての問題を提起している。

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. (v. 1112)

日の光りといえども、私の心より清く澄んではいません。

「言語学的にせよ、非言語学的にせよ、何故この一句が文脈から切り離して自立性を持つのか、文脈の理論を行使すべきではないか。しかし、このような理論は実際に存在していない。いづれにせよ、このような理論は言語学の範囲を大きくはみ出すだろう。」<sup>(57)</sup>

詩と文脈との関係は複雑である。ラシーヌの場合、大半の詩句は文脈から切り離しては意味不明となり、詩として鑑賞不可能となる。しかし、稀にいくつかの詩句は自立性を持ち、<sup>(58)</sup>それを文脈から取り出しても鑑賞可能な場合もあるのではないだろうか。ルエットの挙げた詩句の他に次の詩句などが自立性を持つのではないだろうか。

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle? (『アンドロマック』v. 1373)

心変わりしたあなたさえ愛したわたし、誠を尽くされたらどうしましょう。

Errant de mers en mers, et moins Roi que Pirate; (『ミトリダート』 v. 563)  
海から海をさまよい行き、王者というよりは掠奪者となって。

Dans l'Orient désert quel devint mon mon ennui!  
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,  
Lieux charmants, où mon cœur vous avait adorée. (『ベレニス』 v. 234-236)  
思う人なきオリエントに残されて、私の苦しみはいかばかりか。  
セザレの町を、さまようことも久しく、  
かつてあなたを恋した、あの美しい土地を。

このように、ブレモンの矛盾と誤謬に満ちた「純粹試論」は「詩の本質」について、特に劇作家ラシーヌの劇詩について色々な問題を提起し、将来の研究に大きな刺激を与えたことは事実である。ブレモンの理論をラシーヌ作品に適用するのは不可能である。純粹詩は存在しえない。しかし彼の理論は詩の探求に刺激を与え、特にラシーヌの詩人としての面を一層注目させたと言えよう。

#### 注

- (1) ブレモンは *Histoire du sentiment religieux en France*, 11 vols の著者でもある。
- (2) Roman Jacobson, *Huit Questions de Poétique*, Seuil, 1997 : p. 45.
- (3) Aristote, *La Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy : pp. 30-31.
- (4) Montaigne, *Essais III : Littre* の versificateur から引用。
- (5) La Fontaine : *Littre* の poésie から引用。
- (6) Georges Forestier : Racine, *Oeuvres complètes Théâtre-Poésie*, Pléiade. 1999, tome 1: p. 629.
- (7) 同上 p. 818.
- (8) Clément Moisan, *Henri Bremond et la poésie pure*, Bibliothèque des Lettres Modernes, 1967 : pp. 179-180.
- (9) Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*. José Corti, 1980 : p. 154.
- (10) Pierre Larthomas : *Le Langage dramatique, sa nature et ses procédés* : Armand Colin, 1972 : p. 362.
- (11) *Prière et Poésie* : p. 15.
- (12) Le père René Rapin : *Les Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, 1674,  
ブレモン *La Poésie pure* : p. 16 で引用。
- (13) le R. P. Ducerceau : *Réflexion sur la Poésie française*, 1742 : p. 295.  
ブレモン *Prière et Poésie* : p. 45. で引用。
- (14) *La Poésie pure* : p. 26.

- (15) 同上 p. 118.
- (16) *Prière et Poésie* : p. 10.
- (17) 同上 p. 10.
- (18) Paul Valéry, *Oeuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade. 1924 : p. 1270.  
ブレモン *Racine et Valéry* : p. XI-XII で引用。
- (19) Paul Valéry, *Oeuvres*, I : p. 1275.
- (20) この章は *La Poésie pure* (pp. 15-27) と同書内の Robert de Souza のブレモンの演説の要旨 (pp. 196-202) を参照にして、要約したものである。
- (21) *La Poésie pure* : p. 37.
- (22) *Racine et Valéry* : p. XIII.
- (23) このパラグラフは *Racine et Valéry* : pp. XVI, 101, *La Poésie pure* : p. 23. などを参照した。
- (24) *Racine et Valéry* : p. 75.
- (25) Paul Valéry : *Cahiers* II : p. 1207.
- (26) *Racine et Valéry* : pp. 75-76.
- (27) 同上 p. 78.
- (28) 同上 p. 98.
- (29) 同上 p. 104.
- (30) 同上 p. 101.
- (31) 同上 p. 107.
- (32) 同上 p. 108.
- (33) 同上 p. 105.
- (34) Serge Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique*, Mercure de France, 1966 : p. 38.
- (35) Paul Valéry, *Oeuvres* II : p. 638.
- (36) *Racine et Valéry* : p. 132.
- (37) 同上 p. 132.
- (38) 同上 p. 134.
- (39) 同上 p. 146.
- (40) 同上 p. 176.
- (41) Paul Valéry, *Oeuvres* II, p. 635, ブレモン *Racine et Valéry* : p. 178 で引用。
- (42) *Racine et Valéry* : pp. 178-179.
- (43) 同上 p. 198.
- (44) Paul Valéry, *Oeuvres* I : p. 1324.
- (45) Paul Valéry, *Oeuvres* I : p. 1463.
- (46) Paul Claudel, *Oeuvres en Prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973,  
“Lettre à l’abbé Bremond sur l’inspiration poétique” : p. 48.

クローデルは“Conversation sur Jean Racine”の中でラシーヌの劇詩について詳しく論じ、きわめて適切な例を挙げている。 *Oeuvre en Prose*, Pléiade, 1973 : pp. 448-467.

- (47) Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966 : p. 182.
- (48) Roman Jacobson, *Huit Questions de Poétique*, p. 15.
- (49) *Prière et Poésie* : p. 148.
- (50) Paul Claudel, *Oeuvres en Prose* : p. 49.
- (51) *Racine et Valéry* : p. 227.
- (52) Paul Valéry, *Oeuvres II*, p. 1457.
- (53) Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1947 : p. 155.
- (54) 同上 *Lecture de Phèdre*, Gallimard, 1967 : p. 88.
- (55) Gérald Antoine, *Bérénice* ; Centre de Documentation Universitaire, 1976 : pp. 177-196.
- (56) Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, “Dire Racine” : p. 141.
- (57) Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972 : p. 214.
- (58) Jacques-Gabriel Cahen は既にラシーヌのいくつかの詩句の自立性を考えていた。 *Le Vocabulaire de Jean Racine*, Droz, 1946 : p. 243.

例えば

“Mon âme loin de vous languira solitaire.” (Alexandre) : v. 1309.

“Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité.” (Esther) : Prologue70

“Soumis à tous leurs vœux, à mes désirs contraire,

Suis-je leur empereur seulement pour leur plaire?” (Britannicus) : v. 1335-6.

\*なお、ラシーヌの序文、詩句の訳は「ラシーヌ」(世界古典文学全集第48巻、筑摩書房、1965)から、また、ヴァレリーの理論の訳は、筑摩書房の「ヴァレリー全集」「ヴァレリー全集カイエ篇」から拝借、または参考にさせていただきました。

# Le mythe du fratricide

—le théâtre et la théologie dans *La Thébàide* de Racine—

Hiroko MASHIMO

## I. Le Ciel injuste

Et toutefois, ô Dieux, un crime involontaire,  
Devait-il attirer toute votre colère?  
Le connaissais-je, hélas! ce Fils infortuné,  
Lorsque dedans mes bras vous l'avez amené?  
C'est vous dont la rigueur m'ouvrit ce précipice.  
Voilà de ces grands Dieux la suprême justice,  
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas,  
Ils nous le font commettre, et ne l'excusent pas.  
Preennent-ils donc plaisir à faire des coupables,  
Afin d'en faire après d'illustres misérables? (v. 687-696)<sup>(1)</sup>

C'est avec ces « grands Dieux » que Racine débute à la scène. Cette accusation portée par Jocaste contre les dieux, dont on ne connaît aucune source directe—ni dans l'*Antigone* de Sophocle, ni dans celle de Rotrou, ni dans *Les Phéniciennes* d'Euripide, ni dans les *Thébàides* latines de Sénèque et de Stace—, offre une représentation à peu près définitive des dieux « mauvais » que le poète maintiendra au moins jusqu'à *Phèdre*. Et cette représentation paraît exprimer l'option en faveur d'un optimisme anthropologique où le drame de la Jocaste racinienne est possible. Plus on confronte cette tirade avec la plainte de la reine de son modèle d'Euripide, moins on peut se défendre de l'impression que, malgré le thème qui est authentiquement antique—« la race de Laïus »—, le personnage de la tragédie racinienne ne l'est que vaguement. Pour être bien digne d'une héroïne antique, il faut que ses protestations impliquent un sentiment de culpabilité personnelle qui l'invite à accepter l'injustice des dieux:

Quelque dieu est en train d'anéantir misérablement la race d'Édipe. Il commença quand j'enfantai contre sa loi, comme avec le fatal hymen de ton père et avec ta naissance. Mais à quoi bon ce langage? Il faut supporter l'arrêt des Dieux<sup>(2)</sup>.

Ici, le mot « misérablement », *κακῶς*, deux fois répété, porte sur « naissance » aussi bien que



sur « hymen », qualifiant à la fois l'union incestueuse de Jocaste et d'Œdipe et la malheureuse naissance de Polynice voué à l'infortune. La Jocaste d'Euripide fait allusion à cette faute originelle de Laïus, qui est d'avoir « ensemencé malgré les dieux le sillon générateur »<sup>(3)</sup>. Ce qui est proprement original à Racine, c'est d'avoir fait que l'héroïne dénonçant l'injustice des châtements divins ait pu attribuer les crimes aux dieux—« Vous-mêmes »<sup>(4)</sup>, « C'est vous »—pour se vouloir innocente. Sur ce point, on peut pertinemment remarquer la forte influence de l'*Œdipe* du maître Corneille derrière lequel le débutant s'alignait :

Son injustice rigueur [la rigueur du ciel] n'en veut qu'aux innocents. (v.1580)<sup>(5)</sup>

On sait que c'est avec cet *Œdipe* que Corneille a fait sa rentrée en 1659. Après huit ans d'absence, rien ne change pour sa surévaluation de la grandeur morale de l'homme<sup>(6)</sup>: la raison et la volonté d'un homme sont capables de surmonter les épreuves. Si ce maître met l'accent sur l'innocence de la victime, c'est pour exercer son libre arbitre sur les « caprices d'un Astre impérieux », comme le formule Thésée:

Qu'on massacre les Rois, qu'on brise les Autels,  
C'est la faute des Dieux, et non pas des Mortels,  
[...]  
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,  
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite. (v.1159-60 et 1165-66)

Selon Corneille, ces caprices du sort sont des énigmes de la providence qu'il ne nous appartient pas de dévoiler, mais qui ne doivent jamais nous séduire. Les épreuves où la providence nous met sont nécessairement salutaires chez Corneille. Ainsi suit Thésée:

Le ciel juste à punir, juste à récompenser,  
Pour rendre aux actions leur peine ou leur salaire,  
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire. (v.1168-1170)

Si la notion de l'innocence, indispensable à la conscience héroïque pour se sentir grand, suppose la justice divine, maintes déclarations des personnages de Racine, dans des termes cornéliens apparents, impliquent une notion de divinité parfaitement opposée: « le Ciel injuste ».

J'espérais que du Ciel la Justice infinie  
Voudrait se déclarer contre la tyrannie,  
[...]

Mais puisqu'ouvertement, il tient pour l'injustice,  
Et que des criminels il se rend le complice,  
Dois-je encore espérer qu'un Peuple révolté,  
Quand le Ciel est injuste, écoute l'équité ? (v.527-528 et 531-534)

Comparons un instant ces vers prononcés par Polynice avec des pages d'une inspiration janséniste que Racine a annotées dans le volume de la *Vulgate* imprimée par Vitré (1651, in-12). Le livre de Job est le seul livre biblique qu'il ait annoté dans cette édition de la *Vulgate*, dont la marge est remplie de ses traductions des commentaires qu'il trouvait dans la Bible de Vatable:

Éliphaz prétend que Dieu lui a révélé que Job était un pécheur qui a mérité son malheur. [...] Baldad prétend convaincre Job qu'il est méchant. Dieu ne peut point être injuste, car il est tout-puissant <sup>(7)</sup>.

En effet, dès le temps de son éducation de Port-Royal, on lui rappelait l'image du « réprouvé », qui est un coupable abandonné à suivre les impulsions de sa nature corrompue, comme la justice divine que celui-ci redoute. C'était d'ailleurs là les notions les plus élémentaires que Racine, enfant, avait acquises auprès des Solitaires, toujours fidèles à la pensée de saint Augustin. Le docteur de la grâce exprimait sa position en morale dans cette formule chrétienne: « un homme n'est méchant que de sa propre volonté »<sup>(8)</sup>. Mais Racine, devenu poète, semble avoir une parfaite aisance à passer d'une thèse à l'autre au gré de sa passion littéraire sans guère se soucier des contradictions: il n'hésite pas à adhérer au paganisme de Platon qui a établi sa philosophie à partir de la « pureté originelle »<sup>(9)</sup> de l'âme. Le philosophe a déclaré par la bouche de Socrate: « Personne ne pèche volontairement », « Tous ceux qui font des choses laides et mauvaises les font malgré eux »<sup>(10)</sup>. Le mal ne vient pas de notre volonté, mais d'une influence de la matière où l'âme se trouve comme embourbée et dont elle peut se dégager quand elle veut; le péché lui est donc totalement extrinsèque—dans cette mentalité de la philosophie païenne, un profond besoin de justification amène la mère des deux frères ennemis à chercher des arguments de défense.

Nous nous abstenons alors de croire que Racine, parfaitement conscient de l'état du réprouvé, ait voulu jeter un voile janséniste sur sa propre tragédie<sup>(11)</sup>. Se sachant innocents, les personnages raciniens sont entraînés par leurs crimes malgré leur croyance. Ils savent que leurs dieux ne sont pas capables de servir de principe de réprimant, et ils ont besoin que d'autres choses, par exemple, la gloire, l'honneur, les lois, l'intérêt de l'État, etc., punissent la corruption que les dieux inspirent. En développant le thème mythologique de la fatalité et du châtement divin, le poète nous prévient bien que ses personnages ne sont pas retenus par la grâce de Dieu. Plus ils revendiquent leur innocence et imputent de crimes aux dieux, plus ces dieux-ci s'en délectent et leur rendent l'

« honneur funeste ». Apprenant ce qu'ont dit les oracles ambigus et obscurs, Hémon insiste sur la vertu et l'innocence d'Antigone:

Madame, cet Arrêt ne vous regarde pas,  
Votre vertu vous met à couvert du trépas.  
Les Dieux savent trop bien connaître l'innocence.

Antigone répond:

Et ce n'est pas pour moi que je crains leur vengeance,  
Mon innocence, Hémon, serait un faible appui,  
Fille d'Edipe, il faut que je meure pour lui.  
Je l'attends, cette mort, et je l'attends sans plaintes,  
[...]  
De ce sang malheureux vous sortez comme nous;  
Et je ne vois que trop que le courroux céleste,  
Vous rendra comme à nous cet honneur bien funeste,  
Et fera regretter aux Princes des Thébains,  
De n'être pas sortis du dernier des humains. (v.453-466)

En vain a-t-elle supplié les dieux juges de faire un juste partage entre les coupables et les innocents:

Et quoi si parmi nous on a fait quelque offense,  
Le Ciel doit-il sur vous en prendre la vengeance,  
Et n'est-ce pas assez du Père et des enfants,  
Sans qu'il aille plus loin chercher des innocents?  
C'est à nous à payer pour les crimes des nôtres,  
Punissez-nous, grands Dieux, mais épargnez les autres. (v.471-476)

Ce châtement divin tombe plutôt sur les innocents que sur les coupables; il consiste même à pousser les premiers au péché. Quand le ciel est injuste, soit le juge, que devient le coupable? Or, dans « ce sang malheureux », Antigone trouve des passions pernicieuses qui rendent ce pécheur encore plus criminel. Enfin les « crimes du Père » ne sont pas la seule cause de cette « triste destinée » (v.103):

Et ce funeste amour vous nuit encore plus,

Que les crimes d'Œdipe et le sang de Laïus. (v.481-482)

Et c'est dans ce sang qu'Étéocle identifiera la volonté du « Ciel injuste »:

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, (v.1023-1026)

## II. Les frères ennemis

C'est ainsi que « ces grands Dieux » sont là, sur la scène mythique de Racine, voulant bien se laisser attribuer des crimes, pour pousser plus loin la dépravation humaine et exalter les passions humaines jusqu'à la démesure de leur nature divine—d'où l'avertissement d'Antigone, « n'obéissez pas à leur rage inhumaine » (v.1324)—, jusqu'aux limites que les hommes ne pourraient atteindre impunément dans leur condition mortelle:

Quand je devrais au Ciel rencontrer le tonnerre,  
J'y monteraï plutôt que de ramper à terre,  
Mon cœur jaloux du sort de ces grands malheureux,  
Veut s'élever, Madame, et tomber avec eux. (v.1287-1290)

Dans le sang d'Œdipe condamné tout entier à mort—voilà ce qui constitue l'« Antiquité » de cette pièce—, les passions humaines sont si solidaires de la volonté divine qu'elles se confondent avec les choses divines. C'est comme si les « esprits malfaisants »<sup>(12)</sup> usaient les corps humains en lesquels ils s'incarnent. C'est là la propre imagination de Racine, héritier de la spéculation à la fois augustinienne et platonicienne, qui est le fruit de son éducation biblique et de son éducation mythologique. Or il est à remarquer que « cette fameuse haine » des frères jumeaux est essentiellement charnelle, comme l'explique Étéocle lui-même à Créon dans une logique très mécanique:

Plus il approche, et plus il allume ses feux,  
Et sans doute il faudra qu'elle éclate à ses yeux.  
J'aurais même regret qu'il me quittât l'Empire.  
Il faut, il faut qu'il fuie, et non qu'il se retire. (v.1029-1032)

Là, nous pouvons constater dans l'édition de 1697 une chose, qui n'est pas sans importance:

dans cette révision tardive, Racine a ajouté exprès quatre vers après le vers 1019, où l'ancienneté de cette haine est soulignée par la souillure incestueuse du sang des deux frères, et cela avec l'image—non moins charnelle—du mythe biblique:

Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance,  
 Que dis-je? nous l'étions avant notre naissance.  
 Triste et fatal effet d'un sang incestueux.  
 Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,  
 Dans les francs de ma Mère une guerre intestine  
 De nos divisions lui marqua l'origine.

Désormais, évoquant cette image de la lutte dans le sein maternel que le poète a tirée de l'épisode de Jacob et d'Ésaü<sup>(13)</sup>, le thème de l'inimitié des deux frères va jouer la basse continue, accompagnant le « sujet le plus Tragique de l'Antiquité », dans cette pièce qui porte le sous-titre des « Frères ennemis »<sup>(14)</sup>. Nous sommes libres de voir dans le drame des deux frères soit l'ultime phase d'une lutte pour la conquête de la première place dans l'ordre de primogéniture, avec le geste du puîné tenant son frère par le talon, soit le drame des hommes entre eux, avec l'évocation et la condamnation du premier meurtre commis par Caïn jaloux de la faveur d'En haut dont bénéficie son frère Abel. Et saint Augustin d'associer cette image des frères jumeaux se combattant entre eux à l'origine des deux cités humaines. C'est bien le thème qui constitue le problème central du début du livre XV de *La Cité de Dieu*. S'attachant au sens historique et politique de l'épisode, il parle de l'« archétype » du fratricide qui survint entre Caïn et Abel:

Ainsi le premier fondateur de la cité terrestre fut un fratricide; vaincu par son envie, il tua son frère, citoyen de la cité éternelle et étranger sur cette terre<sup>(15)</sup>.

Et Augustin évoque aussitôt le couple Romulus-Rémus comme l'image reproduite de cet archétype:

[...] là aussi, par un crime que rappelle un de leurs poètes: « Les premiers murs ruisselèrent d'un sang fraternel » ; Rome fut donc fondée le jour où Rémus fut tué par son frère Romulus, comme en témoigne l'histoire romaine; mais ici, l'un et l'autre étaient citoyens de la cité terrestre. Tous deux cherchaient la gloire en fondant l'État romain; mais à deux, ils ne pouvaient avoir autant de gloire que s'il n'y en avait eu qu'un seul: celui qui voulait la trouver dans le pouvoir en aurait moins assurément si sa puissance était diminuée parce que partagée avec un compagnon vivant. Aussi, pour le posséder tout entier à lui seul, supprima-t-il son compagnon: et ce qui, par l'innocence, eût été meilleur, quoique moindre, le crime

l'accrut en l'empirant<sup>(16)</sup>.

Les deux frères Romulus et Rémus avaient l'un et l'autre une commune et égale convoitise pour les biens terrestres, explique Augustin. L'un des deux envia l'autre de crainte de voir son pouvoir amoindri s'ils dominaient tous deux. La situation politique des frères jumeaux raciniens est la même: l'un est sur le trône et entend y rester; l'autre n'y est pas et entend y parvenir. Ainsi déclare Étéocle:

Les Dieux de ce haut rang te voulaient interdire,  
Puisqu'ils m'ont élevé le premier à l'Empire;  
Ils ne savent que trop lorsqu'ils firent ce choix,  
Qu'on veut régner toujours quand on règne une fois.  
Jamais dessus le Trône on ne vit que plus d'un Maître,  
Il n'en peut tenir deux quelque grand qu'il puisse être;  
L'un des deux tôt ou tard se verrait renversé, (v.1295-1301)

Selon Augustin, le fratricide, en son fondement, est un péché de tous ceux qui ne recherchent pas la volonté de Dieu mais la leur; le péché en lequel il voyait le propre de la cité terrestre: « honorer Dieu ou les dieux afin de régner par leur secours dans les victoires et la paix terrestre, non par la charité qui se dévoue mais par la passion qui domine »<sup>(17)</sup>. C'est bien ce que Racine a nommé « envie de régner » ou « fureur de régner » en rédigeant les remarques sur les vers 507 et 524 des *Phéniciennes*, où l'Étéocle d'Euripide trahit son attachement à « ce bien-là » qui est la souveraineté. Nous songeons aussi à la « *cupiditas dominandi* » que laisse éclater Polynice:

Je ne régnerais pas si l'on m'eût aimé?  
Je veux m'ouvrir le Trône, ou jamais n'y paraître,  
Et quand j'y monterai j'y veux monter en Maître,  
Que le Peuple à moi seul soit forcé d'obéir,  
Et qu'il me soit permis de m'en faire haïr.  
Enfin de ma grandeur je veux être l'arbitre,  
Être Roi, cher Hémon, et l'être à juste titre,  
Que le Sang me couronne, ou s'il ne suffit pas,  
Je veux à son secours n'appeler que mon bras. (v.1254-1262)

Polynice aspire à régner sur le peuple duquel il n'a rien à attendre. Son rival est aimé, et il accepte de passer pour un tyran, tout en se réclamant de la légitimité. Lisons cet échange de vifs propos:

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. (v.1293-1294)

Dans le contexte augustinien, Polynice est un de ces méchants qui usent des dieux pour jouir du monde. En parlant du cas de Caïn le fondateur de la cité terrestre, Augustin donne des précisions:

Mais « péché » peut aussi signifier la concupiscence elle-même charnelle dont l'Apôtre dit: La chair convoite contre l'esprit, et dont il signale, parmi les fruits de la chair, cette jalousie qui aiguillonnait Caïn et l'excitait à perdre son frère<sup>(18)</sup>.

En effet, les inimitiés, les jalousies et les querelles figurent parmi les œuvres de la chair qui sont énumérées dans le verset 19 et les suivants du chapitre V des Épîtres de saint Paul aux Galates. En commentant ce texte, Augustin nous indique que la divine Écriture appelle souvent chair l'homme lui-même, c'est-à-dire la nature humaine, et essaie d'éclairer ce que c'est que vivre selon la chair<sup>(19)</sup>. D'après lui, c'est essentiellement la vie conforme aux passions. C'est la faute originelle qui a exposé l'homme aux troubles et aux agitations de l'âme. Cette faute a été si grande que la nature humaine s'en est trouvée dépravée et qu'avec elle se transmettent aux descendants la servitude du péché et la nécessité de la mort<sup>(20)</sup>. Vicié par le péché, uni par les nœuds de la parenté et destiné à vivre sur la terre, le genre humain est représenté par les deux fils d'Adam, Caïn et Abel<sup>(21)</sup>. La lutte intestine—les méchants se combattent entre eux et, de même, les méchants et les bons—correspond au commencement de ce que saint Augustin entend par *civitas*, société humaine. Augustin essaie de démontrer le développement en cette vie mortelle des deux cités, l'une qui est prédestinée à régner éternellement avec Dieu, l'autre qui a à subir un éternel supplice avec le démon, mélangées depuis l'origine jusqu'à la fin, justes et pécheurs étant mêlés les uns aux autres. La cité de la terre avec Caïn précède celle du ciel avec Abel. En ce langage allégorique, Augustin insiste sur le fait que nous devons nécessairement commencer par ce qui est condamnable, car « chacun, sortant d'une souche condamnée, doit d'abord naître d'Adam, mauvais et charnel »<sup>(22)</sup>.

L'évêque d'Hippone a développé la réflexion que Paul a suscitée: seul le Christ sauve, puisqu'un seul, Adam, a plongé l'humanité dans le péché. Les « crimes du Père » (v.480) prend ainsi un sens biblique avec la scène primitive de la cité terrestre qui est le fratricide. Le fratricide

révèle les inimitiés, ces passions profondément humaines qui fondent la cité. La cité doit être « le plus souvent divisée contre elle-même par ses querelles, ses guerres, ses luttes, ses victoires sources de morts et elles-mêmes mortelles », comme décrivait saint Augustin<sup>(23)</sup>.

Ainsi le « sang », le mot-clef de cette pièce qui évoque surtout l'hérédité fatale, renvoyant à « ce sang qui tant de fois a fait rougir la Terre » (v1108), coïncide-t-il avec le sang versé du fratricide biblique qui « crie vengeance »<sup>(24)</sup>. Dans l'épisode de la Genèse dont Caïn et Abel sont les tragiques héros, les chrétiens saisissent l'enseignement divin condamnant le meurtre: « je vengerai la vie de l'homme de la main de l'homme, et de la main de son frère qui l'aura tué »; « Quiconque aura répandu le sang de l'homme sera puni par l'effusion de son propre sang »<sup>(25)</sup>. Les chrétiens savent aussi que le sacrifice pour le péché, offert pour une faute involontaire commise contre un commandement de Dieu, par ignorance ou par erreur, est caractérisé par le rôle important du sang<sup>(26)</sup>.

### III. Les nœuds de la parenté

Le couple Étéocle-Polynice renouvelle ainsi le mythe biblique du fratricide. Et Racine a même considéré un autre Caïn, qui est « en proie à cette envie diabolique »<sup>(27)</sup>: Créon. Nous savons que Racine avait reproché au Créon d'Euripide de s'être montré au dénouement « méchant inutilement, lui qui ne l'est point dans le reste de la pièce ». En bon élève d'Aristote, le poète a fait de son Créon le provocateur du dénouement sanglant<sup>(28)</sup>. Les vices revêtus par Créon prennent des proportions sans limites qu'il ne pourrait atteindre qu'avec le concours du « Ciel injuste » qui « se rend le complice des criminels » (v.532):

Je demandais au Ciel la Princesse et le Trône,  
Il me donne le Sceptre, et m'accorde Antigone,  
Pour couronner ma tête, et ma flamme en ce jour  
Il arme en ma faveur et la haine et l'amour :  
Il allume pour moi deux passions contraires,  
Il attendrit la Sœur, il endurecit les Frères, (v.1565-1570)

Toutefois, apportant à Antigone la nouvelle du massacre, Créon prétend attribuer tous ses crimes aux dieux:

Ah! Madame, il est vrai que les Dieux ennemis...

A quoi Antigone répond:



N'imputez qu'à vous seul la mort du Roi mon Frère,  
Et n'en accusez point la céleste colère,  
A ce combat fatal vous seul l'avez conduit, (v.1425-1427)

Créon vient de perdre son dernier fils, de conquérir le trône et la femme qu'il aime. Cette situation extrême fait ressortir avec plus de relief le caractère de l'ambitieux. Celui-ci s'exalte enfin en un orgueil plein de morgue jusqu'au mépris des dieux:

Oui, leur perte m'afflige,  
Je sais ce que de moi le rang de Père exige;  
Je l'étais. Mais surtout, j'étais né pour régner,  
[...]  
Mais le Trône est un bien dont le Ciel est avare,  
Du reste des Mortels ce haut rang nous sépare,  
Bien peu sont honorés d'un don si précieux,  
La Terre a moins de Rois que le Ciel n'a de Dieux. (v.1577-1588)

L'appétit de domination, « *libido dominandi* », est le plus enivrant entre tous les vices du genre humain, comme disait Augustin:

Cet appétit, d'ailleurs, en des esprits si altiers, quand aurait-il pu se tenir en repos, avant d'être parvenu par une suite ininterrompue d'honneurs, au despotisme? Cette continuité d'honneurs n'était possible que si l'ambition était tout puissante<sup>(29)</sup>.

Nous savons bien où Créon va enfin trouver du repos. On vient lui apprendre qu'Antigone s'est donné la mort et lui-même, en tant que « le dernier sang du malheureux Laïus » (v.1499), met le point final à la tuerie. Ainsi s'adresse-il aux dieux:

Perdez-moi, Dieux cruels, ou vous serez déçus.  
[...]  
Un coup de foudre est tout ce que je veux de vous.  
Accordez-le à mes vœux, accordez-le à mes crimes,  
Ajoutez mon supplice à tant d'autres Victimes,  
[...]  
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.  
Arrêtez, mon trépas va venger votre perte,  
La foudre va tomber, la Terre est entrouverte,  
Je ressens à la fois mille tourments divers,  
Et je m'en vais chercher du repos aux Enfers. (v.1640-1656)

La figure de Créon est avant tout celle d'un meurtrier, d'un coupable, inéluctablement destiné à l'enfer. Créon est méchant « de naissance ». Dans cette tragédie des origines qui par les naissances et les morts se développe, les personnages sont unis, les innocents compris, en un seul destin tragique par les nœuds de la parenté. Racine les a institués à partir d'un seul homme, Œdipe. Or saint Augustin soulignait ce sentiment de parenté chez les chrétiens, qui obtiennent d'Adam leur unité, et cela « de naissance », *generatione*:

[...] si, abusant de sa libre volonté par orgueil et désobéissance, il[l'homme] offensait le Seigneur son Dieu, il devait, condamné à la mort, vivre à la façon des bêtes, esclave des passions et voué après la mort à un éternel supplice. C'est pourquoi Dieu créa l'homme unique et seul, non certes pour le laisser isolé de toute société humaine, mais pour mettre en plus vif relief à ses yeux l'unité de cette société et le lien de la concorde reliant les hommes entre eux, non seulement par une ressemblance de nature, mais encore par un sentiment de parenté<sup>(30)</sup>.

« Tous en effet, nous étions dans cet homme unique »<sup>(31)</sup>, comme affirme Augustin, les chrétiens sont dans une unité fondamentale qui se repose sur la participation commune au péché originel. La mort est donc considérée non comme infligée par une loi de la nature, mais comme un juste châtiment du péché, destin qui s'explique par Adam. Renvoyant à cette ontologie de la communauté, le thème des frères ennemis constitue le *continuo*, la partie la plus grave qui se poursuit sans interruption dans ce jeu tragique. Et il servira de base au développement de l'imagination dramatique du spectateur du XVII<sup>e</sup> siècle. Étéocle et Polynice se retrouvent comme réunis dans la sensibilité de leur fraternel spectateur.

Ajoutons que c'est saint Augustin, de l'*Enchiridion* XIII,46 à la fin de sa vie, qui a professé la doctrine selon laquelle l'imputation des fautes des parents, et non seulement la peine, se transmettaient à leurs enfants, à la manière du premier péché d'Adam<sup>(32)</sup>. Tout en soulignant ainsi la transmission héréditaire du péché, l'évêque d'Hippone a soutenu une idée bien contraire : mettant le crime sur le compte de la liberté du péché, « *posse peccare* », il n'a jamais cessé de proclamer la responsabilité individuelle<sup>(33)</sup>. Tant que, chez les descendants d'Adam, les conditions radicales du péché restent les mêmes que chez leurs premiers parents, le péché reste chez eux un effet de la volonté libre.

#### IV. Les professeurs des pécheurs

On sait que Racine n'a pas fait librement le choix de son sujet<sup>(34)</sup>, toutefois le premier ouvrage du poète de vingt-quatre ans semble l'œuf dans lequel va éclore la dramaturgie racinienne, qui est susceptible d'élaborer une théologie théâtrale. Cet ouvrage contient déjà les éléments d'une théologie telle que la religion que veulent professer les héros et les héroïnes tragiques des versions ultérieures. Cette religion ne consiste pas à nier le crime, mais à l'admettre comme découlant de l'existence de dieux injustes qui, au lieu de purifier la souillure de la chair du péché, exaltent ce qui est le plus pernicieux de la nature humaine, les passions. S'il est vrai, dans le contexte chrétien, que « seuls les péchés séparent l'homme de Dieu », le « Ciel » de *La Thébaïde* qui « se rend le complice des criminels » annonce bien celle de ces divinités qui plus tard va vaincre et asservir Phèdre en l'associant à son péché: Vénus. De ce point de vue, ces grands Dieux de *La Thébaïde* font penser aux *daemones* de saint Augustin qui sont « d'ordinaire les instigateurs et les professeurs des pécheurs »<sup>(35)</sup>. Ils se dégradent pour se donner en spectacle à leurs adorateurs, comme le « Soleil », doté de sentiments tout humains, qui vient communiquer avec Jocaste.

Mais ces dieux raciniens sont aussi les vengeurs des pécheurs: « ils nous le font commettre, et ne l'excusent pas ! » Cette image persistante des dieux méchants et justiciers inaugure la création racinienne, et s'implantera sur sa scène jusqu'à ce que celle du « Grand Dieu », extraite de l'histoire sainte qui constitue l'économie de la révélation, la remplace :

Mais Dieu veut qu'on espère en son soin paternel.  
Il ne recherche point, aveugle en sa colère,  
Sur le fils qui le craint, l'impiété du père. (*Athalie*, v.266-268)

Sans doute la version racinienne des dieux grecs est-elle bien nécessairement aussi éloignée de la dévotion antique que de la notion chrétienne de la divinité. Elle se traduit par la coexistence chez Racine du poète et de l'enfant de Port-Royal qui garde bien le souvenir des fautes passées. Les deux, par leur perpétuelle interférence, forment une trame que l'on ne saurait défaire. Tout de même, pour commencer, les « grands Dieux », révélant leur tendance démoniaque par leur aspiration contradictoire au péché, ont bien réussi à se faire passer pour des divinités grecques sur la scène racinienne. Cette chair dans laquelle ils vont se manifester, c'est à l'imagination du spectateur qu'ils l'empruntent.

#### Notes

(1) J.Racine, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la

- Pléiade », t.I, éd. de G.Forestier, 1999. Pour le texte tragique de Racine, nous nous fondons sur cette édition.
- (2) Euripide, *Les Phéniciennes*, v.379-383, texte établi et traduit par L.Méridier et F.Chapouthier, Les Belles Lettres, 1985.
  - (3) *Ibid.*, v.18-19.
  - (4) Variante 1675-1697.
  - (5) P.Corneille, *Œdipe, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.III, éd. de G.Couton, 1987.
  - (6) Cf. P.Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, rééd. Folio.
  - (7) J.Racine, *Annotations du livre de Job, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, éd. de R.Picard, 1952.
  - (8) Saint Augustin, *De civitate Dei*, II, 4: « *Voluntate propria quisque malus est* ».
  - (9) L'expression est de F.-J.Thonnard, Notes complémentaires sur le livre II de *La Cité de Dieu*, 4<sup>e</sup> éd. Dombart, Coll. Bibliothèque Augustinienne, t.33, p.783.
  - (10) Platon, *Protagoras*, 345d-e.
  - (11) Voir à ce sujet Ph.Sellier, « Le jansénisme des tragédies de Racine: réalité ou illusion? », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, No 31, 1979, p.267.
  - (12) *De civ. Dei*, IX,19
  - (13) Genèse, XXV, 22-25.
  - (14) C'est d'ailleurs le titre courant de cette pièce, marqué en haut des pages de la première édition.
  - (15) *De civ. Dei*, XV,5
  - (16) *Ibid.*
  - (17) *Ibid.*, XV,7
  - (18) *Ibid.*
  - (19) *Ibid.*, XIV,2-4.
  - (20) *Ibid.*, XIV,1 et 11.
  - (21) *Ibid.*, XV,1.
  - (22) *Ibid.*
  - (23) *Ibid.*, XV,4
  - (24) Genèse, IV, 10.
  - (25) *Ibid.*, IX,5-6.
  - (26) Lévitique, IV. Sur l'image sacrificielle du sang, cf. C.Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Droz, 1985, chap. « Le mythe des frères ennemis dans La Thébaïde ».
  - (27) *De civ. Dei*, XV,5.
  - (28) Un précepte de la *Poétique* (ch.15) défend de montrer une méchanceté non nécessaire. Par ailleurs, à propos de la méchanceté de Polynice, G.Forestier signale que le vers 1210 (« Et sa mort aujourd'hui / Vous rendra plus coupable et plus méchant que lui ») peut s'appuyer sur une idée que développait saint

Augustin dans le *Sermon* 302, 11 : « Pourquoi te déchaînes-tu contre les méchants? Parce qu'ils sont méchants, dis-tu. Tu te ranges à leur côté, en te déchaînant contre eux. Voici mon conseil : un homme méchant te mécontente, ne soyez pas deux à l'être. »

(29) *De civ. Dei*, I,31.

(30) *De civ. Dei*, XII,22.

(31) *Ibid.*, XIII,14.

(32) Saint Augustin, *Compte rendu abrégé de la conférence avec les Donatistes*, IIIe jour, IX,17 : « *ad peccata parentum etiam filios pertinere.* »

(33) *De civ. Dei*, XXII,30.

(34) Dans la *Préface* de 1676, Racine déclare que le sujet des *Frères ennemis* lui fut proposé. Selon Grimarest, il s'agissait d'une commande de Molière, qui voulait faire pièce à une *Thébaïde* que Boyer venait de composer pour la troupe des Grands Comédiens.

(35) *De civ. Dei*, III,3.

**Desfontaines : *L'Illustre comédien ou le martyr de saint Genest***

ジャンル	五幕韻文悲劇
初演	1644年(?)。「盛名劇団」が上演した可能性あり(ランカスター)。
出版	1645年。
出典	明確に出典とされるものはない。史実としては Surlius の <i>Vies des saints</i> 、テーマを共有する先行作品としては、Lope de Vega 作 <i>Lo Fingido Verdadero</i> (出版1621)、コルネイユ作『ポリュエクト』(出版1643)など。

出版時のこの作品に著者の名は記されていない。が、パルフェ兄弟によってデフォンテーヌの作品とされるようになった。作者については不詳である。俳優として舞台に立ち、一時地方劇団の座長もしたらしい。1644年にモリエールの「盛名劇団」に関わったことから、ランカスターは同劇団が上演した可能性が大いにあるとしており、ほぼ1年後にロトルーの『聖ジュネ正伝』が上演された事実は、デフォンテーヌの舞台が成功した証しだとフォレストイエはみる。いずれにしる何世紀ものあいだうち捨てられていたこの作品は、バロックの復権を背景にした『聖ジュネ正伝』への注目によって、同じテーマ(劇中劇における役者と役柄の融合)を扱った作品として、いくらかの脚光を浴びることになった。しかし、古典劇の規則を遵守している(時は24時間、場所はディオクレティアン帝の宮殿の一室)一方で、劇中劇物としての収斂と統一感がないのは、ジュネとパンフィリ、アリストイッドとリュシアーヌの、あまり説得力のないプレシユーズ的な気取りの多い恋愛をもうひとつのテーマとしているせいである。恋愛を事の不可欠な動機とする時代の感覚に従った処置ではあるが。

**[第一幕]**

ローマ皇帝の地位を獲得したディオクレティアン(Dioclélian)は、今や栄光の絶頂に上りつめ、帝位の享受に水を差すものは何ひとつないように見える。しかし、ローマの神々を否定する少数のキリスト教徒の存在が、彼の心を悩ませていた。過酷な拷問や処刑も、彼らを再改宗させ、根絶やしにするには至っていない。評議員リュティル(Rutile)は、肉体を痛めつけるよりも理性に訴えて正気を取り戻させる方が有効だ、と提言する。そのためには、観客の情念を自由に操れる優れた役者たちにキリスト教の儀式をパロディとして演じさせ、嘲笑の的にすればよい、教徒らは恥の念によって盲信から覚めるだろう、と。ジュネ(Genest)の一座がこの重大使命を果たすべく、実験的に御前芝居を打つことになる。ジュネは上演の趣旨をくみ、自らの体験を即興で芝居に仕立てることにした。すなわち、キリスト教徒に改宗した父親と姉妹が彼自身にも改宗を迫ったので、策略を弄して切り抜けようとした体験である。父親役をアンテノール(Anthénor)、姉妹役をリュシアーヌ(Luciane)、ジュネとその恋人パンフィリ(Pamphilie)は本人の役、ジュネの友人でパンフィリの兄弟役はアリストイッド(Aristide)が演じることにする。成功すれば報酬は大きく、名優ジュネの名は帝国中に広まり、

流浪の一座の栄光は不動のものになるだろう。まさに「ここが勝負時」(ジュネ)、一座の全員が勇み立つ。

[第二幕]

開幕前、寵臣アキラン(Aquillin)が役者の条件を皇帝に解説する。外見は何らかの美点があればよく、美声と優雅な動作に加えて判断力、器用さ、記憶力、自信、衣装を選ぶ審美眼が必要だが、不可欠なのは知性で、その裏打ちがないと全ての長所が損なわれる、と。そして実名を役名とした即興芝居が始まる。

リュシアーナが涙ながらに兄弟のジュネに、キリストの教えに目を開くよう説得している。キリストは自身の恥辱と生命によって全人類の救いと栄光を贖ったのだから、と。だが「理性の力」を誇るジュネは、肉親の情に負けてそのような「夢物語」を信じる気はなく、「この世の大きな権力にちゃんと与したらどうか」と取り合わない。父親アンテノールが登場し、「子の務め」として父親が選択した宗旨に従い洗礼を受けるべきだ、と強硬な態度に出る。ジュネがあくまで拒否するので、父は勘当を言い渡し、娘と共に退場。ジュネは恋人のパンフィリと友人のアリスティッドに窮状を打ち明ける。パンフィリは、ジュネがどのような逆境にあっても愛情は変わらないと断言するが、ジュネは、廃嫡されれば相続権と名誉を失い、パンフィリを幸福にすることができない、と苦悩する。アリスティッドがそこで提案をする。改宗する振りをし、洗礼の儀式を形だけ受ければよい、信仰心がなければ何の悪影響もこうむらない、「偽の敬意によって本物の財産を手に入れるんだ」、と。パンフィリは悪い結果を予想して不安がるが一蹴される。

[第三幕]

幕間。皇帝は、役者たちが「感じてもない苦悩」をあまりにも巧みに表現するので、「芝居とは思えない」と感嘆する。アキランは、次の場面はとりわけ驚異的であり、「目の当たりになさってもお信じになれないでしょう」と期待させる。

芝居再開。ジュネは、洗礼を受けて奇跡を体験し生まれ変わった、と語り始める。共演者たちは戸惑いを見せるが、皇帝ら観客は、迫真の演技に感心し合う。ジュネは語り続ける。光とともに天使が出現して一冊の書物を差し出したので見ると、そこには自分が犯した罪の数々が記されていた。しかし、天使がたらした水滴でその記述は消滅し、自分の心はかつてない平静に満たされ、魂は浄化され、強烈な喜びがもたらされた、と。さらにジュネはそれまで信奉していた「偽の神々」を攻撃し始めたので、皇帝は苛立ち、芝居中止を言い渡す。だがジュネは沈黙しない。人の手によって造られた偶像を崇拜する皇帝は人民の支配者でなく奴隷であり、現世の権力や名誉は神の永遠の栄光の前には空しい、と雄弁に主張する。改宗にやっと気づいた皇帝は激怒し、ジュネの逮捕と拷問を命じる。皇帝の怒りは共演者にも及ぶ。芝居と事実を混同し、全員同罪だといきりたつが、自分たちは皇帝の命令を果たすべく虚構を演じたまでのこと、罪人はジュネひとり、と言う役者たちの抗弁を受容する。パンフィリは恋人に軽視された女の怒りをあらわにしたので、皇帝は、ジュネが

拷問に屈しなければパンフィリの怒りに委ねよう、と約束する。

#### [第四幕]

残酷な責め苦にも心を変えなかったジュネがパンフィリの前に連れてこられる。心底では愛しているのだが自尊心の強い彼女は、「愛と信仰を裏切った」恋人を激しく糾弾する。ジュネは、暴君と神々に対してなされる限り「裏切りは無垢で美しい」と主張し、改宗前の自分こそ「あなたよりも自分の快楽を愛していた」、と懺悔する。さらに、唯一神の恩寵によって彼女に救済と幸福がもたらされ、二人の魂が永遠に結ばれるならば、自分はどのように非道な拷問も喜んで受け入れる、と真の愛の理念としてキリスト教を説く。パンフィリは、苦痛と死をも超越するジュネの愛の強さをようやく納得し、共に鉄鎖につながれる決意をする。新たな世界に開眼したパンフィリの目の輝きを見て、皇帝らは彼女が説得に成功したと誤解をする。が、彼女は、不首尾に終わったとはいえ説得を試みて、その努力の報酬として宮廷人としての地位を授かった一座の他の役者たちを批判し、果てに自らもキリスト教徒であることを堂々と宣言する。一同の驚きと皇帝の怒り。パンフィリは、ジュネから聞いたばかりの、生命の創造ができない偶像神やその信奉者が人間の生命を奪うことの理不尽を説き、逮捕される。

#### [第五幕]

地位と富を授かって先ほどまで有頂天だったアリストイドの様子が暗い。心配したアンテノールが問いただすと、アリストイドは、二人の仲間の悲惨な運命に動じもしないアンテノールたちを非難する。それを聞いた恋人のリュシアーナは、アリストイドがパンフィリを愛していると誤解し、怒りの言葉を放って飛び出していく。二人の男は後を追う。さてリュティルは、皇帝を不快にせぬかためらいながら、広場での処刑の光景を報告する。ジュネとパンフィリは処刑台の上に向かい合わせに立たされた。既に様々な拷問に耐えてきたジュネの身体は見るも無惨な状態。その彼を見据え、彼女は悲壮な演説を始めた。この死の装置である処刑台こそ二人の聖なる婚姻の甘美な床、死刑執行人や見物人は豪華な婚礼の立会人、二人は神の国で結ばれるのだ、と。ジュネは恋人の毅然たる態度に満足し、さらにその場で火と鋼の拷問を受けるがびくともしない。パンフィリの誇り高い様子に畏怖さえ抱いた執行人だが、リュティルが職務を思い出させたので、一撃のもとに彼女の首をはねた、と。皇帝はすぐさまジュネの命も絶つよう命じる。続いてアキランが「悲惨な事故」を告げにくる。どんな経緯があったのかリュシアーナが入水自殺をし、テヴェレ河に漂う彼女の遺体を見て、アリストイドも同様に橋から身を投げようとした。アンテノールが止めようとしたが若者の力は強く、二人は絡み合ったまま深みに落ち、溺死した、と。皇帝は、現世の栄華よりも神の国を選んだ殉教者たちに対する不可解な思いに加えて、人間の運命の不条理に愕然とし、自らの地位と権力の虚妄を思い知って苦悶する。神の世界に目を開かれない限り、皇帝が救済されることはない。

(鈴木美穂)



## Rotrou : *Le Véritable saint Genest*

ジャンル	五幕韻文悲劇
初演	1645年か46年。オテル・ド・ブルゴーニュ座。
出版	1647年。
出典	史実としては <i>Surius</i> の <i>Vies des saints</i> 。 先行作品としては、Lope de Vega 作 <i>Lo Fingido verdadero</i> (出版1621)、コルネイユ作『ポリュークト』(同1643)、Desfontaines 作 <i>L'Illustre comédien ou le martyr de saint Genest</i> (同1645)。

初演時のタイトルは *Le Feint véritable* (『真実の見せかけ』) だったらしい。そのタイトル通り、矛盾撞着語法と演劇に関する比喩に満ちた本作品は、演劇についての「無償の」(フォレストイエ) 演劇であり、バロック演劇の傑作として遇されている。枠となる劇と劇中劇は端正かつ精妙な入れ子構造をなし、前者ではジュネの改宗と殉教、後者ではジュネ扮するアドリアンの改宗と殉教が演じられる。両者の鏡像関係は、物とそのイメージ、イメージとその反映について「豊穡な疑念」(シュレール) を生み出し、現実を内側から崩し骨抜きにする。「この芝居がもたらす唯一の現実は、芝居という現実だ」(演出家 André Steiger)。芝居=虚構という現実に殉じたジュネの存在は、バロックの様態の象徴であると同時に、俳優とその役についての普遍的な議論を開く(同化か異化か/自分の中に役を見出すのか役の中に自分を見出すのか/役の中に入るのか自分の中に役を入れるのか)。一方また、比喩ではない芝居の現実、舞台上演や役者を巡る現実(舞台装置、楽屋、稽古、芝居談義)が、作者の諧謔と愛情を見え隠れさせながらそこかしこに侵入している。『聖ジュネ正伝』は、ロトルーの劇的想像力が「渾身の力をもって発揮された悲劇」(モレル) であり、芸術家のモラルを問う作品でもある。

### [第一幕]

ローマ皇帝ディオクレティアン (Dioclétian) の娘ヴァレリー (Valérie) は、連夜の悪夢におびえている。父親の命令で羊飼いと結婚を強いられる夢だ。その時東方から皇帝らが凱旋する。ディオクレティアンはいまひとりの皇帝マクシマン (Maximin) の武勲を讃え、娘を与える。マクシマンの出自は羊飼いだ。ヴァレリーは夢の意味を悟って満足する。「なるほど羊飼いいには違いないわ、でもローマを統治する羊飼いなものよ、…私の恐怖はこうして私の望みになったのね」二人の婚約祝儀として芝居が上演されることになり、名優ジュネ (Genest) の一座が招かれる。ディオクレティアンとジュネのあいだでひとしきり演劇談義が交わされてから、ヴァレリーの所望もあって、演目は殉教劇に決まる。マクシマン自身が処刑判決を下した、アドリアン (Adrian) の改宗と殉教の物語をジュネは選ぶ。したがってその芝居にはマクシマンも登場する。「喜んで自分が登場人物となる芝居の観客となろう」と皇帝は言う。

## [第二幕]

舞台がしつらえられ、ジュネは舞台装置家に様々な注文をつける。そして女優マルセル (Marcelle) の愚痴に中断されながらも、客入れ直前まで稽古を続ける。アドリアンの心情に支配されそうになり、「模倣することが大事だ、なりきってはならない」と自戒した時、「続けるがいい、そなたの模倣は無駄にはならぬ」という声が天から聞こえる。開場を告げに来た舞台装置家は放心ぎみのジュネを見て、「何度も役を稽古してきたんだ、今度は役を超えようとしているのだな」と感心する。宮廷の面々が席に着き、好みの芝居について談話しながら開幕を待つ。

リュートの音とともに開幕。マクシマン帝の寵臣アドリアンは、長らくキリスト教徒迫害に手を下してきた。だが教徒たちが従容として死につくのを繰り返し目撃するうち、自らも目を開かれて改宗するに至った。友人の護民官が、密告があったとアドリアンの釈明を求めにくる。アドリアンは教徒であることを認め、友人の説得にも心を変えず、鉄鎖につながれる。

幕間、ヴァレリーは役者たちをねぎらいに楽屋に行く。

## [第三幕]

ヴァレリーが戻り、ごった返した楽屋の様子を伝える。

芝居の再開。マクシマン帝は反逆者が身近にいたと知って深く失望し、激しい怒りをアドリアンに向ける。アドリアンは悪びれずキリスト教を擁護し、投獄される。説得を依頼され面会に来た妻ナタリー (Natalie、マルセル演ずる) に、アドリアンは不動の信念を告げる。するとナタリーは、自分は生まれながらのキリスト教徒だと告白し、二人は苦しみを共にすることを誓う。ナタリーは説得失敗と護民官に伝え、夫の死を見届けてから自らも沈黙を破り教徒として死ぬ決意をし、退場。

マルセルのファンの宮廷人が楽屋に押しかけ、その騒ぎで芝居が中断される。混乱を収めてほしいとジュネが皇帝に要請する。

## [第四幕]

ディオクレティアンの介入で騒ぎは収拾される。

芝居がまた再開される。護民官がアドリアンに拷問と死刑を宣告する。アドリアンは最後に妻との水入らずの会見を望む。ナタリーは夫が鎖を解かれ監視もないのを見て転向したと思いこみ、激しく彼を非難するが、誤解はアドリアンの言葉でまもなく解ける。ナタリーは彼を励まして言う。「存在も非存在もほとんど同じ一瞬のこと、…戦い、苦しみ、自分自身を獲得するのです、キリスト教徒として死ぬれば、一瞬の苦悶で永遠の幸福が得られるのです」(隠れ) 司祭もアドリアンを力づけにやってくる。

だが、アドリアン=ジュネの様子が奇妙だ。司祭役の役者に本名で呼びかけ、「アドリアンは既に語った、今度はジュネの語る番だ」と言い、舞台裏に姿を消してしまう。舞台に残された共演者たちは、座長が台詞を忘れた、今のはアドリブだと囁き合う。ヴァレリーは、「観客を煙に巻くために

共演者も欺くなんて、これがまさに最高の演技というものね」とご満悦だ。ジュネはなかなか戻らず、共演者の当惑は大きくなるが、観客はこれも巧みな演出だと思っている。やっとアドリアン＝ジュネが現れ、神に呼びかける。観客はその演技の迫真性に驚嘆する。共演者は、プロンプターは誰だ、と慌てるが、アドリアン＝ジュネは、「天使が私のプロンプターだ」と応じる。ディオクレティアンに向かって「これはもはや芝居ではなく真実なのです」と語りかけ、長々と信仰告白をするが、皇帝はまだ半信半疑である。しかしジュネがローマの神々を冒瀆するに至ってようやく事を理解し、怒りを爆発させる。ジュネは逮捕される。共演者も取り調べを受け、今まで演じた役柄を尋ねられた後、お咎めなしとされる。

[第五幕]

投獄され、神の戦士として殉教の決意をあらたに固めているジュネのもとに、マルセルが棄教の説得にやってくる。座長としての責任に訴え（座員の生活はどうなる？）、芸術家として無知な下層民のものであるキリスト教に魅惑されることの批判をし（ジュネの美意識は権力の洗練とともにあったはず）、彼の心理分析までする（俳優として若さが失われつつあることへの不安と十分に報われない職業への不満から、厭世的になったのでは）が、どれも功を奏さない。ジュネは処刑場に連行される。ヴァレリーは、婚約祝いの喜びを損じないように、罪のない役者たちの生活手段が奪われないように、父親にジュネの助命嘆願をするが、そこに総督から処刑の報告が入る。「あの華麗な役者、英雄たちの再現者、ローマ演劇界の栄光、しかし自らの人生においては下手な役者は、…むごたらしい場面を最後に悲劇の幕を閉じました。…三角木馬、灼熱の刃、鉄の爪、燃えさかる松明、いずれも彼からため息ひとつ奪えず…我々の方が彼以上に恐怖と痛みで苦しみました。…ついに私は悲劇を最終場面に導き、彼の首を断ち切らせました」ディオクレティアンは憮然と、役者たちは涙に暮れて舞台を去る。ヴァレリーを慰めるマクシマンの台詞で幕は閉じる。「自ら招いた不幸です…彼は死ぬことで、演技（見せかけ）を真実にしたかったのですよ」

（鈴木美穂）

## 会員名簿（アイウエオ順）

浅谷 真弓	伊藤 洋	榎本 恵子	大越 敏男	片木 智年
小林 卓	白石 嘉治	神保 剛	鈴木 美穂	関根 敏子
關本 善成	関谷 苑子	千石 玲子	竹田 宏	千川 哲生
Odile Dussud	戸口 民也	冨田 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

本号は今年3月をもちまして早稲田大学を退職されました伊藤洋先生の退職記念号としてお届けいたします。先生への感謝の念をこめまして、当会のメンバーができるだけ参加をすることになり、このような大部になりました。当初の予定ではご退職の3月に間に合うように出すことになっていましたが、結果的に半年以上遅れてしまいました。諸方面に多大なご迷惑をおかけしましたことを、この場を借りてお詫び申し上げます。

エイコス XVI

---

発行日	2004年10月30日
発行者	〒101-0062 東京都千代田区神田駿河台1-1 明治大学 研究棟1051 萩原研究室 C/O 17世紀仏演劇研究会 tel 03-3296-2250
印刷	(有)七月堂 〒156-0043 東京都世田谷区松原2-26-6-103 tel 03-3325-5717 fax 03-3325-5731

---

頒価 500円