

エ イ コ ス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

XVII

浜野トキ氏追悼号

2 0 1 2

目 次

浜野さんを偲ぶ

- トキさんを探して ～フランスに旅立つ日まで～ 野池 恵子 (2)
浜野トキとラシーヌ (付・浜野トキ氏修士論文目次・博士論文要約) 千石 玲子 (11)

特別寄稿

- Le théâtre des vertus : la pratique scénique jésuite entre pédagogie et religion (XVIIIe siècle)
Bruna Filippi (Professeur à Université de Pérouse – Italie) (25)
「徳」の演劇 教育と宗教の交差としてのイエズス会学校演劇
ブルーナ・フィリッピ (解題・訳 榎本 恵子) (38)

研究

- ラ・ポルトという名の俳優 戸口 民也 (51)
宮廷恋愛劇としての『エステル』 浅谷 真弓 (68)
ボワロベール作『愚かな賭け』 富田 高嗣 (79)
Andromaque ou la guerre de Troie n'aura plus lieu Odile Dussud (90)
シャルル・ペローのオペラ理解—『アルセスト』論争を通じて 西村 光弘 (121)
ポール＝ロワイヤルの教育とラシーヌ演劇
—1671年の『キリスト教および種々の詩選集』を中心に 萩原 芳子 (129)
学校教育と古典ラテン喜劇
—17世紀フランスイエズス会とポール＝ロワイヤルの場合— 榎本 恵子 (143)
研究ノート 出典としての『聖なる宮廷』 橋本 能 (153)

作品梗概集

- Desmarets de Saint-Sorlin : *Roxane* / Durval : *Les Travaux d'Ulysse* / Puget de la Serre : *Le Martyre de La Sainte Catherine* / Du Ryer : *Thémistocle* / Boursault: *Les Yeux de Philis changez en astres* / Donneau de Visé : *La Mère coquette ou les amants brouillés* / Boyer : *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* / Donneau de Visé : *L'Embarras de Godard ou L'Accouchée* / Donneau de Visé : *Les Amours du Soleil* / Hauteroche : *Crispin Médecin* / Hauteroche : *Crispin musicien* / Poisson : *L'Après-soupe des Auberges* / Poisson : *Le Poète basque* / Montfleury : *Le Comédien poète* / Colasse · Rousseau : *Jason ou la toison d'or* / Salomon · Pellegrin : *Médée et Jason*
関谷 苑子・橋本 能・鈴木 美穂・梅野りんこ (162)

- 会員名簿 (190)
後 記 (190)

浜野さんを偲ぶ

トキさんを探して～フランスに旅立つ日まで～

野池 恵子

浜野トキさんは、1910年に小樽で生まれた。小樽は、石狩湾に面して古くから港町として発展し、1920年に行われた第一回国勢調査では、人口は札幌より多く、道内では函館につぐ第2位の都会であった。ソ連との交易の歴史は長く、海の向こうの国々は幼い頃からトキさんの身近にあっただろうと想像される。トキさんはご自身が浜野家の養女であったことを、時々口にしていらっしやう。実のご両親は長女を、子どもに恵まれなかった姉夫婦の養子とする約束を前々からなさっていたそうである。トキさんはこの養父母に大切にされて小樽で育ったことになる。

津田塾時代

養子となったからには、やはり家を支えなければならないという思いはトキさんには強くあったのだろう。17歳の時に東京に出て、1900年に創設された「女子英学塾」、現在の津田塾大学に入学している。当時であったら家政学などの勉強の可能性もあっただろうに、英語という海外と直接結びつく職業を目指したのはやはりトキさんらしい。

じっさい当時の津田塾の開学精神には目覚ましいものがあった。100年以上の時間が経過した現在でもそれが有効なのは、皮肉に思えるほどだ。津田梅子は開校式で（明治時代である！）「男性と協力して対等に力を発揮できる、自立した女性の育成」をめざすと語っているのだ⁽¹⁾。

1927年に、トキさんは初めて東京の空気に触れた。津田塾は1923年の関東大震災で千代田区の校舎を失い仮校舎で授業をしていたが、現在の小平に移るのは1931年なので、都会の文化に直接触れる機会は多々あったはずである。

1927年には金融恐慌があり、銀行モラトリウムがあり、野田醤油の戦前でいちばん長いストライキがあったりして、経済・政治面では非常に不安定な年であったが、文化面、生活面では画期的な出来事が多い年であった。トキさんの注意をひいたろうな、と思われることの第一は、全集の刊行である。新潮社から文学全集が刊行され、春秋社からは「世界大思想集」が創刊されている。前年からのブームで一円本あるいは円本も、流行語となっていた。一冊一円の安さで全集が一冊買ったのだ。また岩波文庫も創刊されている。紀伊国屋書店が創業されたのも1927年である。「資本論」の決定訳が改造社から翌年にかけて出版され、マルクスボーイなどの名称が流行している。NHKが、初めてオペラの放送し、スポーツの実況中継をしたのもこの年である。音楽面では、日本ポリドール蓄音機が創立され、日本でもレコードが作り始められた。日本ビクターも創立されている。宝塚少女歌劇がレビュー「モン・パリ」を初演したのは1927年の9月である。また、モボ・モガが大流行して、行き過ぎから150人もの検挙者が出ている。生活面の便では鉄道の開通も大きかった。小

田急小田原線全線開業、東横線全通に続いて、年末には初めての地下鉄が浅草・上野間の営業を開始している。生活圏が広がって人々の気持ちも盛り上がったと思われる。映画『東京ラブソディ』（1929年）の主題歌が大ヒットして「いっそ小田急で逃げましょか」とか「あなた地下鉄私はバスよ」と歌われた。

ちょっと変わった事件としては、映画「椿姫」撮影中に女優岡田嘉子と竹内良一が駆け落ちしたことがあげられる。二人の「恋の大避行」が巷間で取りざたされたが、芝居の役者としてまた映画の女優として当時大活躍していたにもかかわらず、岡田が「椿姫」製作現場で、才能を大切にされなかったことに大きな不満を持ったことがそもそもの発端だった。監督は、新聞記者で自由な考え方をした父とはまったく異なった旧いタイプだったのである。この親娘とトキさんは、面白いことに間接的ではあるが小樽という町を接点にしてつながっている。岡田の父が小樽に記者として着任したあと、岡田も婦人記者としてここで働き（1918年から）、余技として慈善で芝居のヒロインを演じて評判になっていた。トキさんはまだ10歳にならない頃のことではあったが、エピソードを聞く機会は多かったのではないだろうか。

女性の自立をめざすことになるトキさんにとって励ましになったかもしれないのは、この年1927年に現在のお茶の水大学の前身である東京女子高等師範学校の安井コノ氏が、初の女性博士となったことである。翌年の28年にはイギリスで女性参政権が認められている。トキさんは大正デモクラシーとともに育ち、頂点に達した頃に東京で、多感な学生時代を送ったのだった^②。

小樽・函館時代^③

トキさんは女子英語塾を卒業して小樽で教鞭をとることになる。東京で見聞きし、勉強した諸々のことがトキさんの「先生となり」を形づくっていたはずだ。年賀状は両手を広げたほどの多数が届いたそうだ。やはり女学校ではかなり忙しかったようで、対談によると、夜は2時とか3時まで仕事をして、朝は早くから出勤していたという。結局、3年目に肺結核に罹ってしまい、20代半ばの大切な5年間を療養に奪われてしまう。当時は現代のような特効薬もなく、ただ栄養をつけて休養しているだけの治療法しかなかったという。トキさんは同じ対談の中で、「...世界から隔離されているようで、すごく孤独。そんななかで治るかしら、治らないかしら。なるようにしかならないって、孤独との闘い」、と語り、当時を振り返っている。転地などもしながら病氣と闘ったすえ、ようやく快癒にいたる。そして、今度は函館で、再び英語の先生に返り咲いている。まもなく30歳になろうとしている頃だ。最初は遠足のつきそいは免除してもらっていたそうだが、周囲に甘えてはいけないと反省して、「もう死んでもいい」と山に登ったら、「食欲がでて元気になっちゃった」という。決心して実行するまでは、死との孤独な闘いであっただろう。しかし、それだからこそ、食欲が出て元気になってきたときの、生の躍動感はとてつもなく大きいものだったはずだ。

<ジッド『背徳者』^④>

英語畑のトキさんがフランス文学に惹かれた発端はジッドの『背徳者』にあった。トキさんがお

書きになったところによると、30歳代のある日、その小説を翻訳で読んで、「新鮮な魅力」にとらえられたそうである。そして次のように説明なさっている。

...主人公ミシェルは、病で失われかけ、辛うじて取り戻した自己の生命を享樂するために愛妻の生命まで犠牲にする。彼が求めた絶対の自由は完全な孤独にほかならない。この孤独の世界がのぞかせた魂の深淵に私は戦慄した。 【対談】

「自己の生命を享樂する」、「絶対の自由」、「完全な孤独」、「魂の深淵」とトキさんは述べている。それらに新鮮な魅力を感じて、戦慄している。トキさんを身近に感じるために、ここで『背徳者』の筋を少し思いだしてみたい。それにその他にもトキさんを感じさせる要素が見つかりそうだ。

『背徳者』の主人公ミシェルは、「書物と廢墟」しか知らない25歳の新教徒の青年である。まだ女性を本気で愛したことがないまま、4歳年下の美しいマルスリーヌと結婚した。新婚旅行で豪華な長旅をしているうちに、寄港地の北アフリカで咯血し、当時としては死の病、結核に罹っていることがわかる。しかし新妻の手厚い看護の甲斐があつてか、しだいに治り始める。罹病したては咯血しても特にひどい恐怖感を持たなかったが、現地のかわいらしい男の子の健康な姿を見るにつけ、「生きたい」という激しい欲求に襲われる。それまでのストイックな生き方を改めて、肉体の感覚に注意を傾けるようになり、しだいに強く快感を追求するようになる。一方、ミシェルが快癒した頃、こんどはそれまで健康であったマルスリーヌが、病気に倒れる。血栓ができてその結果流産もする。その後、再び出発した旅の途中で、マルスリーヌが実はミシェルから肺病をうつされていたことがわかる。しかし、ミシェルは彼女の病状を見ながらも旅を続行する。彼女の苦しみを見て自身も苦しみ、彼女に強い愛情を感じるものの、旅をやめようとはしない。汗水たらして働く人々や場末の人々の野性的な生命力になみなみならぬ興味を示し、瀕死の妻をホテルに放置して街に繰り出し、誘われるがまま女と関係を持つ。妻のもとにもどると、妻はひどい咯血をしていた。そして彼女は、ミッシェルの裏切りのせいで信仰も希望も失い、苦しみながら帰らぬ人となってしまう。相反する感情を欲望の赴くまま両方とも追求したミシェルは、妻を慈しみ大切にする一方で、彼女以外の場所で快樂を求め、両者を知的に統合することができなくなったのだった。

ミシェルはそこでかつての親友たちを呼び寄せ、マルスリーヌとのことを語ることで破滅から逃れようとするのであった。

トキさんはミッシェルの心理や行動に「新鮮な魅力」を感じていた。トキさんは普通の生活人であったから、病気の時に付き添いの人にとただ遊んでいるだけのように言われると肩身の狭い思いをしているし、ご両親に余計な負債を負わせてしまって申し訳ないと感じる。一方、ミシェルは土地を所有し、働かなくても豪華な旅をして、自分の思い通りに強烈に病後の肉体の快を求めていく。肺結核の苦しみと治癒後の生への昂揚感は両者に共通であるものの、その後の展開はまったく異なる。

強引を通し、裏切りまでもして味わうミシエルの肉体の喜びは、トキさんには恐ろしくもあり、新鮮に感じもしたに違いない。実生活で真似はできなくても、フィクションの中では可能である。

『背徳者』の出来事は、ミシエルの一晩で語り、それを友人が兄に手紙で知らせるという体裁なので、描写は濃密ではない。そのため重要な事柄も短い言葉で終わらされている。何気なく語られた一言の言葉の裏には、病気を知っているトキさんには計り知れない驚愕があったに違いない。生の深淵をシンプルに語るという技は、そういえば、トキさんが生涯読み続けたジャン・ラシーヌにも、ジョルジュ・シムノンにもつながるものである。

トキさんの市川のお宅を尋ねると、廊下はピカピカで、どの部屋も整理整頓が行き届いているのに驚かされた。台所も整然とし、食器戸棚には必要最低限のものがきれいに並べられていた。留学以後、まな板は使わない習慣だった。本棚もまたきちんと整理されて、現在必要なものが取り出しやすい位置に置かれている。衣服はトキさんにとっては儉約の対象でしかなく、必要なものしか置かれていない。和服など余分なものはすべて処分なさったと記してあった。物を所有するという事に対しては、細やかな神経を注いでいたと考えられる。その一方、私たちがお邪魔した時の歓待ぶりは豪華であった。トキさんの手料理の時代も、台所にたてなくなってからの時代も、おいしいものが、テーブルにたくさん並べられて、私たちは、話もそっちのけでフランスや北海道の珍味などに舌鼓をうったものだった。

『背徳者』には、メナルクというミシエルの友人が登場する。彼は、新居を構え、まもなく子どもも生まれることになっているミシエルに向かって、物を所有するという事の嫌悪感について話す。

...僕は安息を忌む。所有は安息を誘い、安泰に住めば人は眠ってしまう。僕ははっきりと目を開けて生きていきたい、それほど生を愛している。だから、贅沢ざんまいの暮らしをしながら、自分の生活を酷烈なものとする、少なくとも刺激する素として、この不安感を持ちつづけるのだ。僕は危険を好むとは言えない。が、一か八かの生活が好きだ。そういう生活に、時々刻々、僕の勇気、幸福、健康をとことんまで絞り取ってもらいたいのだ... 『背徳者』⁶⁹

ミシエル自身も妻の流産のあとは、メナルクを追うように、しだいに所有を疎むようになる。妻が儉約しようとするすると真っ向から反対して、豪華な生活を強行する。ミシエルは所有しないことで、野性の命ずるまま生を謳歌すべく絶対の自由を手にしようとするのであった。ミシエルの背後に、所有に対して確固たる考えをお持ちになって実行していたトキさんの姿が、浮かびあがってくる。ミシエルでありつつ、破滅しないで生活をしていくための方法が見えてくる。

そういえば、ミシエルはホメロスを音読している。トキさんは、フランス留学時代に毎日論文を書くのに集中するあまり、フランス語をまったく話さなくなった事実に気づき、時間を決めてフランス語の音読をすることにした。ラシーヌやラシーヌ関係の記事から始めたそうだ。また無事に博

士論文の口頭試問に通って日本に帰ってきてからも、この習慣を長いあいだ持ち続けたと伺っている。ミシエルの音読は、やはり、トキさんの姿を思いださせてくれる。

NHK・東大時代

トキさんが函館で教職に再びついてまもなく、太平洋戦争が始まり、英語は敵性言語と見なされて随意科目にされた。国語などを教えることになったトキさんは、お母さまを連れて東京に出る決心をなさる。お父さまは既に亡くなられていた。ご友人のついでで三省堂の辞書改訂版作りの仕事に加わることになり、同時にフランス語を再開したいという望みを実現させるために、アテネフランセに通いはじめた。函館ではみつづけることができなかったフランス語の先生によりやく巡り合うことになる。1942年、32歳の時であった。

やはりトキさんは決断の人である。自分の勉強のためにおそらく情熱に燃えて、充実を求めて東京に来たのは、津田入学について2度目のことであった。アテネでは辰野隆先生がロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』を講義なさっていて、それをトキさんは無我夢中で聞いた。「...感激いっぱい、よく勉強したものだ」⁶⁾と回顧なさっている。戦時中だったので、アテネの学生は少なく、さいごはトキさん一人になったようだ。しかしトキさんの学習意欲は衰えず、東大に辰野先生の講義を聴講しに出かけている。やがて東京の空襲が激しくなり、東大もアテネも閉鎖されたという。トキさんは、東京に出てきてから3年目の夏に終戦を迎えたが、東京近郊に疎開なさっていて戦火は免れたものの、「敗戦のショックは大きく、何をやる気にもならなかった」⁷⁾のであった。

1945年10月に、トキさんはNHKの採用試験に合格して、報道局で働くようになる。英語の長い外電を即座に読み解き、ニュースの原稿を作るという間違いがあってはならない、緊張の続く職場であったという。そして3年ほどたった頃、東京大学が女性の受験を許すようになったので、トキさんは仏文科を受けて見事に合格を果たす。やはり勉強への情熱は強い。筋が通っている。NHKの仕事が24時間体制で3交代だったため、週に何回か午前中に時間ができたそうで、許可を受ける必要もとくに感じることなく、東大生になってしまったそうである。女性としてはパイオニアであった。

後年、NHK時代を回想して、とくに大きな男女差別を受けることなく、また定年まで働く女性も中にいたので、自身も最後まで仕事を全うしようと考えたと、語っている。しかし東大では、トキさんは堂々と指導教授に「男女平等にして下さいと言ったのよ」と話してくださった。女性を受け入れたばかりの東大は、見るからに賛同しかねるものがあった居心地が悪かったようだ。

トキさんは結婚はしなかった。トキさんの時代は、結婚したら仕事をやめるのが世間の考え方であった。よい人に巡り会わなかったからと、記している。確かにそうであろう。でも考えてしまう、トキさんから英語やフランス語の仕事を取りあげられたであろうか。仕事や執筆から離れた場所で、トキさんは生きていけたであろうか。津田でも女性の自立をたたきこまれた。彼女が自分の人生を

他の人の手に委ねることなどそう簡単にはできないはずだ。じっさい、彼女は仕事をしながら結婚して子どもを育てることが可能になった現代の女性を多少は羨ましく思っていたらっしゃる。ただ、情熱恋愛をして、そのあと夫婦になっても、長い間お互いに礼儀をわきまえて生活することができるのかどうか疑問に思ってもいらっしゃる。粹にとらわれずに生きていきたいと書いている。そういえば、トキさんの書棚にはポーボワールの著書が並んでいた。それなのにポーボワールについてトキさんと話をした覚えがない。女性というものをどう捉えていたのだろう。どんな苦労があったのだろう。お邪魔したお宅でムシャムシャ食べるだけが能ではなかったのに。残念。ちなみにポーボワールは1908年の生まれで、トキさんより2歳年上、同じ世代である。やはり話はちゃんと聞いておくべきだった。

前半生のしめくくり

トキさんは東大で卒論を書くにあたり、どの作家を選ぶか迷った。フランス文学に興味を持つきっかけとなったジッドは、文体がしっくりこなかったようである。指導の渡辺一夫先生からヒントを得て選んだのがラシーヌだった。当初は何となく肌があうという印象で取り上げたようだが、結局、それ以後、亡くなる99歳と何ヶ月かまでの間、何かあるとラシーヌに戻っていくことになる。

東大卒業後、40代のとき、ユネスコの奨学金を得てニューヨークやカナダを訪れていることを後から知った。やはりこの時のことは何のお話もお聞きしていなかった。後悔である。

トキさんのお母さまが亡くなったのは、彼女が53歳の時だった。母娘二人で、けんかをしつつも仲良く暮らしてきたのだから、ひとりになって将来どういう生活をすべきか思い惑った。そして、1965年、55歳でNHKを定年退職なさってから、フランスに留学することに決めたのであった。最初は2～3年のつもりだったようで、ひとまずアリアンス・フランセーズに登録してフランス語の勉強を再開させた。しかし、トキさんのことであるから、ひとたびフランス語学習となったならそれだけで済むはずがなかったのは火を見るよりも明らかである。東大の恩師渡辺一夫先生の励ましもあって、パリ第三大学で修論を書き、博士課程に登録する。その後、帰国。7年のブランクがあってから再びパリに戻り、72歳でDEAの論文を書いて、さいごには76歳でパリ第四大学において博士号を取得なさるのである。

東大の卒論がラシーヌについてであったので、トキさんの前半生の思い出の締めくくり、そのうちの『ベレニス』（1670年初演）をとりあげて、トキさんの姿を追ってみることにしたい。

ラシーヌの芝居をみても、なかなか満足のいく舞台に巡り会わないと、トキさんは嘆いているが、それでもパリでご覧になった1970年（初演は1966年）のプランシオン演出の『ベレニス』と、1984年初演のグリユバー演出の『ベレニス』にはたいそう感動なさっている。二つとも初演前にいろいろ取りざたされた演出であった。プランシオンの場合は彼がロラン・バルトのベレニス観をあちこちで宣伝したため、ティテウスはもうベレニスを愛してはいないのだ、という解釈が世間に流布して、芝居の仕上がりがどうなるか初日前から話題にされていた。しかしトキさんによると、「蓋

をあけてみればティテュスは間違いなく以前に増してベレニスを愛していた」。そしてプランションの演出は従来の恋人同士の別離のエレジーを舞台にのせるものではなく、別れなくてはならなくなったベレニス、「嘆き、すすり泣き、遂に...いらだちのあまり、カーテンを引きちぎるもの」で、ベレニスの動揺が浮き彫りにされている。その「巧みな演劇性」にふれて、トキさんは、初めてラシーヌ劇で涙を流したと記している⁽⁹⁾。

もう一つの『ベレニス』はドイツ人の演出家によるものであるが、外国人が初めてコメディ＝フランセーズで、その座付き役者をつかって演出するというので評判になったものであった。トキさんはこの芝居を見て「胸が締めつけられるような感動をおぼえた」。それは、「人間が徐々に、しかも静かに葬られてゆく一種の祭儀的演出」であったからだそうだ⁽¹⁰⁾。

筋はほとんどない、ラシーヌ悲劇中ではもっともシンプルで知られている劇である。愛の絶頂にいる二人が、別離の時を迎え、永遠の孤独に向かって、旅立つまでの時間の推移が、美しいアレキサンドランで語られる。孤独を知る者にとってはその一言一言が身にしみるだろう。その心の動揺が巧みな演出で舞台にのれば上演は大成功である。また、生身の人間がしだいに死に向けて葬られていく過程を目の当たりにしたら、死の孤独を身近に感じている者にとっては、胸は締め付けられるだろう。肉体愛と孤独と死がそこにはある。

ひとつきが経ち、ひととせが経つ、その間どう耐えられましょう

陛下、この大海原がふたりを別れ別れにしますのを？

『ベレニス』⁽¹⁰⁾

トキさんと同世代のマルグリット・デュラス（1914～1996）も『ベレニス』は愛読の戯曲で、それを映画にしようと考へて、シナリオ『セザレ』（1979年）を書いた。その後、イタリアの援助を受けて、ローマを背景に同じ題材でタイトルを『ローマ』と変えて映画をとり直した。1982年のことで、トキさんが7年のブランクの後パリに戻った年である。それは『ベレニス』をデュラスなりに縮めたものであったが、二人の姿は映画の画面に現れない。男女二人の会話により、ティトゥスとベレニスの愛が言葉でイメージされる。それによると、次のようである。

「彼女はローマの言葉を話さなかった。彼はサマリアの言葉を話さなかった。言葉のないその地獄の中で欲望が生じてきた。それはどんな力をもってしても抑えられないものだった。決定的欲望だった。

やがてそれが消えていった」

「獣みたいな、凶暴な愛だったと言われましたね」

「私もそうだと思います。ええ、獣みたいな、凶暴な愛だったんでしょう。それが、愛それ自体の本質みたいにも思えるんですけどね」

『ローマ』⁽¹¹⁾

二人は言葉によるコミュニケーションが成立しない中で、孤立して孤独な「地獄」のなかで愛

するようになった。デュラスはティトゥスとベレニスの動物的な野性的な愛についてみごとに的を
ついて語ってくれている。愛それ自体の本質である。

デュラスの言う愛、ラシーヌの愛、ミシュルの愛。煩わしい日常から切断されてエロスの高みに
のぼるつめる主人公たちに、トキさんはたえず興味をもって生きていらっしやった。主人公たちは
孤独であったが、トキさんのお伴も「孤独」であった。パリで論文を書きながら孤独を感じたとし
ても、愛を追求するためには、そしてそれを表現するためには孤独が必要であった。「愛」と「孤独」と
「書くこと」。私たちは、今後、自分たちの生き方を通して、ずっとトキさんを探していくことにな
るだろう。そして聞かずに終わった男性社会との闘いの跡も、男性の牙城に身をおきながらも長年
にわたって育てていったトキさんの男性たちとの友情の跡も、たどっていかなくてはならない。女
性との友情があるとは考えてもみない男性社会の中で、トキさんが繰り広げた努力の跡を。

引用・参考文献

- 浜野トキ『定年からのフランス留学』1991年 日本放送出版協会
落合恵子・浜野トキ・中川このみ『私はシングル』1993年 ミリオン出版
山本明『図説・昭和の歴史3』1979年 集英社
牧野喜久男編『決定版昭和史』1984年 毎日新聞社
工藤正治『岡田嘉子 終わりなき冬の旅』1972年 双葉社
アンドレ・ジッド『背徳者』川口篤訳 2008年（初版1936年）岩波文庫
マルグリット・デュラス『ローマ』、『エクリール—書くことの彼方へ』所収田中倫郎訳 1994年
河出書房新社
マルグリット・デュラス『セザレ』、『船舶ナイト号』所収佐藤和生訳 1999年 書肆山田
クリスティアヌ・プロ＝ラバレール『マルグリット・デュラス』谷口正子訳 1996年 国文社

注

- (1) 津田塾大学ホームページより
- (2) 『図説・昭和の歴史3』集英社『決定版昭和史』毎日新聞社 参照
- (3) 以後、浜野トキ氏に関する資料は、浜野トキ『定年からのフランス留学』1991年 日本放送
出版協会および、落合恵子・浜野トキ・中川このみ『私はシングル』1993年 ミリオン出版
社所収「対談—年齢を越えて生きる 学びつづけるシンプル・ライフ」から得ている。また
文中で単に対談と記す場合は、後者の対談を示す。
- (4) アンドレ・ジッド『背徳者』川口篤訳 2008年（初版1936年）岩波文庫参照
- (5) 同上
- (6) 『定年からのフランス留学』

エイコス XVII

- (7) 同上
- (8) このパラグラフの引用はすべて『定年からのフランス留学』から採録。
- (9) 同上
- (10) ベレニスの日本語訳は、浜野氏が『定年からのフランス留学』に載せたもの
- (11) マルグリット・デュラス『ローマ』田中倫郎訳 『エクリアル』所収

浜野トキとラシーヌ

千石玲子

はじめに

英語からフランス文学へ

浜野さんの100年近くに及ぶ生涯は、本人の意思と関わりなく第二次世界大戦を境にして大きく二つに分断される。そして彼女の意思はこの大戦を境に、英語からフランス語へ、「生活のため」の外国語から「精神的豊さ」、(「精神の癒し」と言われたかもしれない)を求めてフランス文学への道を選ばれた。そのきっかけを作ったのはアンドレ・ジッドの「背徳者」であった。5年間の結核療養中に知る孤独が、主人公ミシエルの追う絶対の自由とは完全なる孤独であることを理解させ、「この孤独の世界がのぞかせた魂の深淵に戦慄した」のだった。浜野さんは多弁ではない、ポツリポツリと短い言葉で節目となった事柄を語る。こうした事情は著書「定年からのフランス留学」に簡潔に記されているし、筆者の担当はエイコスに入会なさった以降のことなのだが、フランス文学の道に踏み入れた当初を、問わず語りにお聞きしたことから簡単にふれておく(詳しくは野池恵子「トキさんを探して」を読みたい)。1945年終戦の年にNHK国際部に入局、1948年にNHKに籍を置きながら初めての女子入学者として東大仏文学科に入学、ラシーヌを卒論に選ばれた。著書によるとラシーヌを選ばれた理由は指導教官であった渡辺一夫氏の示唆によって興味を魅かれたとあるが、どの作品について、あるいはほんなところに興味をもたれたかは語られなかった。修士過程に進まれ、NHKを定年で退職された1965年にフランスに渡り、10年を過ごし、修士論文「ラシーヌのモノログ」を仕上げ、博士論文の準備を整えられて、一時帰国された。しかし経済的な災難に見舞われ、すぐにはフランスに戻れなくなった。精神的にも渡辺一夫氏の死去(1975年)が一時目標を見失わせた。旺文社のロワイヤルの編集と成蹊大学で講師を勤めた。数年間こうして生活のため働かれてから経済的、精神的打撃から立ち直り、研究会エイコスに入会されたのだった

本稿では研究会入会後の足跡を、前半では社会的および研究生活を論文の要約をとおし、後半は筆者の私的思い出を交えて、人となりを書き留めておきたい。

1 社会／研究生生活

研究会へ 再びフランスへ。博士論文、帰国

紹介者の故小林卓氏に伴われて、早稲田大学、伊藤洋先生の研究室に初めて姿を見せられたのは

1978年あるいは1979年と記憶する。以後月一回土曜日の午後の例会に、小林氏と共に出席された。1~2年が経過したある日、70歳を期に、これが最後のチャンスとおもうので、博士論文を仕上げにもう一度ソルボンヌに戻りたい、指導教授から許可を得たと打ち明けられた。そして1982年渡仏された。「残された時間は少ない、4年で仕上げなければならない、あちらで死ぬかもしれない」と覚悟の言葉を漏らされた。

1986年、ソルボンヌ大学、パリ第四、第三過程博士号を取得して帰国された。淡々と以前と全く変わることなく、研究会に再び出席なさるようになった。

帰国後、15年余りの間に、6本の論文をエイコスに発表された。その頃から次第に歩行が困難になられ、欠席が多くなり、やがて姿をお見せにならなくなった。90歳を迎えていただろうか、パソコンに次回のエイコスに発表する論文を書いているがなかなか進まないと嘆かれた。

2 エイコスの論文

エイコスに論文を書かれたのはフランスから帰国されてからである。1988年から2002年までに計6本、初めは2年毎に3本、やがて3年、そして4年と次第に間があくようになり、最後は未完のまま、テーマをお聞きするのを怠ったことが悔やまれている。

最初の3本は博士論文で扱われたラシーヌ悲劇とその批評を考察しなおしたもので、「ソルボンヌに提出した論文テーマのなかで突っ込みの足りなかった部分など、新しい発見があります。時間をかければ判ってくるものがあるんです」と述べておられる（「私はシングル」p.263、対談・・・年齢を越えて生きる）。『クローデルの見たラシーヌ』と『Bajazetの「朗読法」をめぐってヴァレリーの見たラシーヌ』は20世紀の詩人（あるいは劇作家）のラシーヌ観である。『19世紀前半におけるラシーヌ：悲劇その批判と受容』はコメディ・フランセーズ付属の資料室で調べたラシーヌ劇の上演回数からラシーヌ劇の衰退、復活と、ロマン派の批判を跡づけた。コメディ・フランセーズがこうした資料を延々と保存し、閲覧できることに感銘し、またこの資料室の司書が元女優さんらしく美しかったことが印象的だったようだ。4本目『ラシーヌ悲劇におけるモノローグ—LaThébaïdeからPhèdreまで—』は修士論文の「モノローグ」をもう一度取り上げ構成し直した力作である。最後の2本の論文は、「神々、宿命、残酷」をテーマに選ばれた。ラシーヌ悲劇のまった中に飛び込み、それまでの論文を書きながら常に沸き上がってくる問い、ラシーヌの悲劇とはなにか、ラシーヌとはどんな人物だったのか、という問いに挑んだ論文である。『Phèdreの神々』では神話という外枠を巧みに使い、悲劇と神々の役割を暴くラシーヌの技法について、そして最後となった『聖書劇『アタリー』に見るラシーヌの複眼性』では旧約聖書の逸話を使い、劇中の人物に二面性を持たせた劇作法から人間ラシーヌの実情、彼の抱える問題に迫る試みをされた。

3 浜野さんとラシーヌ

浜野さんが2度目のフランス留学から戻られてからの20年間、追い続けた研究テーマは、ラシーヌ劇は「詩」か「演劇」か、ポエジーがドラマかという問いであった。アベ・ブレモン Abbé Bremond の詩論を繰り返し繰り返し語られた。電話で時には1時間近く話されることも稀ではなかった。浅学の筆者はなんらヒントとなる意見も知識も提供出来ず、議論ができたらどんなに楽しいだろうと思いつつ、ただメモを取り、時々初歩的な質問しながら耳を傾けるのが精一杯であった。

ラシーヌの神々、宿命、残酷といったこともよく話題になった。気楽なおしゃべりの中では好きな作品をあれこれと取り上げた。当時『フェードル』よりも密かに『アタリー』を好んでいた筆者は浜野さんも『アタリー』を評価されていて嬉しかったのを覚えている。浜野さんはまた『ペレニス』をそして『バジャゼ』がご最良だった。何故と問うと「残酷」だからと。前者には詩句の美しさに魅かれ、後者にはバジャゼとアタリードのメロドラマしか読み取れず評価していなかった筆者には虚をつかれた理由だった。それから数年経って『アタリー』について書かれている時、筆者が少年ジョアドの無垢な美しさに晩年のラシーヌの境地が見られるのではないかと、「残酷な子供、何処が美しいの、少しも美しくない」と言下にいわれた。

4 論文要旨（ローマ数字はエイコスの号数、アラビア数字は発行年）

クローデルの見たラシーヌ IV 1988

劇作家ポール・クローデル（1868~1955）は、17世紀古典主義劇作家、ピエール・コルネイユ、ジャン・ラシーヌに手厳し非難を浴びせたと一般に認識されている。しかしクローデルの死の直前に書かれた『ジャン・ラシーヌについての会話』では彼のラシーヌ評価は賞賛に変っている。若き日のクローデルはシェイクスピアに傾倒していたが、次第にラシーヌを賞賛するようになるが、その過程で、ジャンルイ・バローとの出会いがあった。

論文の構成は前半はクローデルのラシーヌ批判の変遷（1910年から1935年、1951~1952年）、クローデルの演劇観（アクションを重視、子音を強調する発声法、アレクサンドランに反対。俳優の演技を嫌う）、1939年のジャンルイ・バローとの出会い（読む芝居から演じられる芝居について学んだ）までを扱い、若き日のクローデルの劇作の姿勢を見る。後半はジャン＝ルイ・バローの要請で書かれた「ジャン・ラシーヌについての会話」の内容を紹介、分析する。

「ジャン・ラシーヌについての会話」は1954年、クローデルの死の4ヶ月前に「ルノー・バローの手帳」(Les Cahiers Renaud-Barrault) に掲載するために書かれた。対話形式のこの小論は全面的にラシーヌ賛辞で、ここで展開するクローデルのユニークなラシーヌ論は彼自身の辿った演劇観を暗示している。クローデルの対話相手はラシーヌの『イフィジェニー』のアガメムノンの「卓越した腹心」アルコスである。クローデルは若き日に情熱を傾けたシェイクスピアから始める。本論では

そのなかの重要な三点 A) ラシーヌとシェイクスピアの『マクベス』との比較、B) ラシーヌの詩句分析、C) 『フェードル』の演出論について紹介、検討がされる。

A) 『マクベス』とのラシーヌ劇の共通点は重苦しく、陰鬱で、濃密な「雰囲気的一致」である。相違点はシェイクスピアは「スペクタクル」、説明はなく、出来事がおこるだけ、〈見せ物である、ドラマではない〉。一方ラシーヌは「説明」である。そこでは「何かが解明され、説明され……。論争はしつくされ、討議は片付く」。前者は夢遊病的展開であり、後者は明晰さ、説明の芸術である。ラシーヌ劇におけるアレキサンドランの重要性、女性の描写などシェイクスピアと比較しながら、ラシーヌの特質を浮かび上がらせ、ラシーヌ賞賛に傾く。B) ラシーヌの詩句について。クローデルはラシーヌを単なる詩人としてでなく「劇作家」として見ている。彼の詩がドラマから生まれ、ドラマに奉仕する演劇詩であることを具体例を挙げて解説し、ラシーヌの演劇言語を「全面的に賞賛する」。C) 『フェードル』を例にとり、バローの演出を正当化するが、イポリートに対するフェードルの恋の告白の場面、「宿命」をめぐる解釈では違いを見せる。ラシーヌを透して、クローデルの複雑な心境、詩作、演劇観が浮き彫りされている。

浜野さんは分析の終わりにつぎのように付け加えている。クローデルはラシーヌのなかに何も求めない、と公言した。しかしラシーヌとクローデルの作品の中に一つの共通点があるのではないか。とくに『フェードル』のなかに悲劇の本質「人間と、人間の運命よりさらに強大な運命との間にある恐ろしい絆を肯定すること」(ジロドゥー)を二人の共通点として見いだしていたのではないだろうか、と。

Bajazetの「朗読法」をめぐるヴァレリーの見たラシーヌ VI 1990

ポール・ヴァレリー(1871~1945)はラシーヌの作品から大きな影響を受けた。しかしそれは詩句の音楽性とそれをなす言語構造であり、悲劇そのものではない。演劇要素は一切無視している。彼はラシーヌの詩的言語の構造に鋭いメスを入れ、ラシーヌの作品は詩か演劇か、あるいはこれら二面が渾然と融和した作品か、これまで漠然と考えられてきた問題を真っ正面から提起した。今日ラシーヌの言語の理論的研究はヴァレリーの批評を無視出来ない。

本論で取り上げる「詩句の朗読法」はヴァレリーが『Bajazet』の詩句の朗読指導に伴いまとめたものである。まずはヴァレリーの詩論、また演劇との関わりを一瞥する。

ヴァレリーは自分自身が純粋な詩を書くために詩論を書き続けた。この「純粋詩」という概念は『「女神を識る」序言』(1920年)内で使用し説明され、1925年アンリー・ブレモン Henri Bremond(1865~1933)により理論展開された。ヴァレリーが考える「純粋詩」の概念の解説、音 son と意味 sens は本来不可分な関係であるという主張、彼の詩の芸術性と日常語の散文についての考えを紹介、また演劇的要素を拒絶し、演技を無視するなどヴァレリーの「純粋詩」の詩人としての特質に触れる。

ヴァレリーがはじめて観劇したのは56歳(1927年11月7日)で、ラシーヌの悲劇『バジャゼ』であった。彼の幻想上の詩句とそれが悲劇と演じられ時の違いに大きなショックをうけた。劇構造

は単純な設計図としか見なかった。

「詩句の朗読法」は1926年、パリの小劇団「プティト・セヌ座」の『バジャゼ』公演のために俳優指導した内容を基にした小論である。ヴァレリーはラシーヌの詩の音楽性を強調した指導を行うが、俳優や演出家の反発にあい演じる上でアクションが詩に影響することを認め修正する。本論ではその小論のなかでヴァレリーが挙げるラシーヌの詩的言語の特徴のうち、連続性 *la continuité*、アタック *l'attaque*、転調 *la modulation* を『バジャゼ』のテキストから具体例を挙げて、分析する。その結果、これらはヴァレリーがラシーヌの言語のなかに見た鋭い洞察によるものであるが、ラシーヌの場合にはこれらは詩的目的だけでなく、劇的目的にも使われていることを証明する。

詩か演劇か。ヴァレリーは朗読指導によって、筋の重要性、詩句のなかに劇の進行に必要な散文と同列のものがあることを認めるが、彼の体系のなかに組み入れ重要視されることはなかった。多くの演出家がそれに反発した。バローは『フェードル』は悲劇であるが、詩と劇の性格の密度が濃い二面性を持つといい、ルイ・ジュヴェは「情熱でも悲劇でもなく、まず詩句なのだ」、とヴァレリーと同じ立場を採る。しかし一本も演出していない。文体論者レオ・スピツァー、韻律学のジャン・マザレラ *Jean Mazaleyrat* からも大きな関心を払う。ヴァレリーはラシーヌの一面しか見ていないが、ラシーヌの詩的言語の解釈はラシーヌ研究者に刺激と影響を与えている。

ラシーヌ悲劇におけるモノローグ - LaThébaïde から Phèdre まで - VII 1993

本稿は1972年の修士論文『RECHERCHES DRAMATURGIQUES SUR LES MONOLOGUES DANS LES TRAGEDIES PROFANES DE JEAN RACINE』を見直し、構成を変え、要点を絞った論考である。

「モノローグ」は浜野さんのラシーヌ研究の一つの頂点であり、成果である。修論のテーマを探し倦んでいた時に会ったエルミオヌの台詞から受けた衝撃、講義で耳にした「モノローグ」という言葉、「フランス古典劇劇作法」のシェレル教授、ラールトマ教授の「演劇言語」との出会い、ラシーヌのモノローグに関する研究の手薄さ、これらは闇のなかに行く手を照らすランタンが次から次ぎへと現れるように、浜野さんをモノローグ研究へと導いた。そしてそれは評価を得て博士論文への道を拓いた。

本論ではラシーヌ悲劇におけるモノローグの特徴、モノローグの表現形式、その機能に分け、それぞれを各作品にそって分析している。

第一章 モノローグをめぐる諸問題

この章では1) モノローグの定義 2) 何故1660年代にモノローグか? 3) ラシーヌ悲劇におけるディアローグの特異性の3項に分けて解説する。モノローグは「ただ一人で話す劇的場面」と定義されるが、その状況は様々の様相をとり一筋縄ではいかない。メッセージを他者に伝える意思も他者からの答えを受ける意思もない場合もモノローグと考えられる。「古典悲劇ではモノローグはディアローグに対応する応答で・・・」、ディアローグとの識別が困難な場合もある。1660年代、悲

劇のなかでモノローグは使われなくなっていたが、ラシーヌは他の作家より多く使用している。その理由として伝統の尊重、野心、ギリシャ悲劇の影響、二重人格的人物像、閉鎖的悲劇性、作劇上のかなめなど6つ挙げる。ラシーヌの悲劇ではディアログ中にしばしばモノローグが侵入するが、その場合ディアログの機能である説得が不能である場合が多い。それ故に彼らはモノローグの世界に入っていくと考えている。

第二章 モノローグの表現形式 伝統と新しさ

ラシーヌのモノローグの特徴は、「我」はしばしば分裂、問いただす我と、応える我がある。また葛藤の解決のために内的討議をするが常に情念と混同し、決して論理的結論には達しない

1) 長さ、導入、終結 モノローグの長さは様々だが、導入は長い場合は前の場面で大きくショックを受けた時で短い文章から次第に内省的な長い文章へ、また対話での言葉を繰り返す、あるいは徐々にディアログから移る場合もある。終結はつぎのアクションへの準備の言葉を残す。モノローグをアクションの流れの一部と捉え、ディアログから独立していない。

2) モノローグの表現形式を分類し、作品からその用例を取り上げる。

Apostrophe (呼びかけ)、Impératif (命令)、Invocation (祈願)、Interrogation (問いかけ)、Exclamation (悲痛な叫び、感嘆)、Répétition (繰り返し、反復) の伝統的な7種、8種目として叙情的詩句を挙げ、その文体分析をする。これは『ミトリダート』以降見られるラシーヌ独自のモノローグの特徴である。叙情表現は文法的、韻律的構成と詩句構成とが合致している。

第三章 モノローグの機能 fonction

1) 劇的機能

ラシーヌのモノローグの機能は17世紀作家に共通する伝統的なもので、対話では言えない内面を語る他に劇のテーマを仄めかす、場面のつなぎ、危機の予告、大決断、一瞬のデタントなどがある。

ラシーヌの独特なモノローグの例として

A) 緊迫感を与える — 対話からモノローグとなり感情が一気に吹き出る場合

B) 心理の緩やかな動き — 対話からモノローグに徐々に移行

D) 内面の暴露

E) 舞台背後の事件の経過を示す

D) 経済性 短いモノローグによって主要テーマを一瞬に観客に知らせる

2) 構造上の機能

『バジャゼ』以降一人の人物に数回モノローグの場が与えられたり、ディアログへの挿入も増える。これは他の作家には見られない現象で積極的に劇構造の面で活用しようとした。『バジャゼ』『ミトリダート』、『イフィジェニー』、『フェードル』のモノローグの数を数え、劇的機能、劇構造上の機能を余すところなく分析する。

3) モノローグの中に一貫して流れるもの

愛の諸相、とりわけ身の破滅を招く恋愛にみられる嫉妬と殺意、罪の意識など。また「残酷な」神々への人物の対応、受容と糾弾である。

結論

モノローグの表現形式、機能において、ラシーヌは習慣を踏襲する一方、ディアローグのなかにモノローグを挿入する独特な手法と嫉妬、殺意、狂気、神々への糾弾を表現する場としてモノローグ領域を開拓した。モノローグはこうして人物の深層心理の世界や「冷酷な」神々の世界を現出し、作品を三次元の極めて立体的なものとし、豊富な心理的動き、濃厚なりリズムはモノローグに特別な色合いを与えた。

モノローグに付随してラシーヌのディアローグの独自性も浮上する。ラシーヌのディアローグは相手の理解度がすこしづつ食い違い、信じさせ、納得させることが不可能な場合が多い。不可能な対話が劇を進行させていく。これは20世紀の作家、ベケット、イヨネスコの作品を思い起こさせる。

19世紀前半におけるラシーヌ悲劇：その批判と受容 IX 1995

博士論文『ラシーヌ悲劇のドラマと詩・その批評の研究』のテーマはラシーヌ悲劇のドラマと詩に関する今日までの批評を扱った。20世紀のクローデル、ヴァレリーについては既にエイコスにその一部を再編成して発表した。本論はラシーヌの死後18世紀から19世紀にかけて、ラシーヌが生前、その恩恵を十分に受けた絶対王政が崩壊、革命をへて文学史上ロマン派と言われる作家が謳歌した時代にラシーヌの悲劇がどのように扱われ、そして今日につながるのかを博士論文の論考をもとに検証した。

全体を4部に分け、前半において大革命以後の観客層の変化に伴うラシーヌ悲劇の凋落を古典劇の殿堂であったフランス座のラシーヌ作品の上演回数と俳優の演技から検証する。後半は古典劇批判とロマン派作家による、特にスタンダール、ユゴー、ミュッセによるラシーヌ批判を取り上げる。そしてラシーヌ悲劇が再び受容されるきっかけとなった女優ラシェルについてページを割く。

大革命による観客層の変化は、演劇の内容、演技も変えた。芝居通の貴族が消滅し、平等という原則のもと新興成金、庶民、労働者、店員など観客層が多層化した。彼らにとって古典劇、とりわけラシーヌの悲劇は退屈で、嘲弄的であった。メロドラマ、ブルヴァール劇が盛況となる。フランス座のラシーヌ作品の上演を1789年から1850年の61年間を4期に分け、ラシーヌの悲劇の衰退と復活を上演回数から読み、俳優たちの演技の変化を辿る。

1期 1789-1793 (4年間) ラシーヌ劇は100回余、そのうち『裁判狂い Les Plaideurs』が最も多く19回上演された。1793年から6年間、俳優の不足などでフランス座は閉鎖される。

2期 1799-1814 (5年間) メロドラマ最盛期でナポレオンは古典劇を奨励するなど演劇改革をおこなうが、一般大衆は教養知識のいらない新作悲劇を好む。ラシーヌ劇は726回。

3期 1815-1829 (5年間)、新興ブルジョワ台頭、ロマン派運動が開始し、スタンダール、ユゴーがラシーヌを批判。ラシーヌの悲劇は568回と衰退する。

4期 1830-1850 (21年間) フランス座にロマン派演劇が進出し、ラシーヌ劇は1827~1837年の10

年間に計206回、年平均18回と激減する。1838年ラシエルの出現により古典劇、ラシーヌ劇が復権する一方で1843年ユゴーの作品は惨敗し、演劇から撤退する。

フランス座の俳優達によるラシーヌの悲劇解釈も総じてメロドラマの手法である派手な身振りや悲壮な感情に訴える演技であり、アレクサンドランの台詞は朗誦より自然な親しみ易いもの変わる。代表的な俳優としてロークール嬢 Mlle Raucourt (1756~1815)、タルマ Talma (1763~1826)、ジョルジュ嬢 Mlle Georges (1787~1867)、デュシュノワ嬢 Mlle Duchesnois (1780?~1833) を取り上げ、それぞれのラシーヌ悲劇のはまり役などを解説する。

ロマン派作家のラシーヌの悲劇批判

古典悲劇批判は既に18世紀からはじまり、ジャンル別、諸規則の撤廃が行われていた。ヴォルテール、デイドロ、メルシエ、ボーマルシェらはラシーヌ悲劇を賞賛しつつ、古典悲劇を批判し、それほど大きな反響はおこさなかった。またシェイクスピア劇がフランスに入り、ドイツ人レッシングはフランス古典文学に対抗出来る唯一の理想モデルとしシェイクスピアを支持、シュレーゲルとスタール夫人はフランス古典文学を糾弾、のちのロマン派の理論の先鞭をつけた。作家たちは古典劇の諸制約を無視して独自の作品を発表し、既にメロドラマ、市民劇、ブルヴァール劇、オペラ・コミックなどが氾濫していた。

19世紀のロマン派の強力なラシーヌ批判はラシーヌを頂点とする古典劇崇拝とラシーヌのエピゴーネンを紛糾しようとしたことに因る。スタンダールは『ラシーヌとシェイクスピア』(1823~25)、ユゴーは『クロムウェル序文』(1827)でラシーヌを頂点とする古典派に止めの一撃を加え、ミュッセは『悲劇について』(1838)において痛烈な批判を浴びせる。軟弱な宮廷詩人、「好んで鎖に繋がれる奴隷」とラシーヌを評し18~20世紀を通じていわれる「ヴェルサイユの詩人」のイメージを作るもとなった。彼らは演劇としてのラシーヌ悲劇にも疑問を呈する。

スタンダール、ユゴー、ミュッセとラシーヌ

スタンダールはアレクサンドランを批判し、美しい詩句は劇的幻想の妨げとなると主張する一方でラシーヌの栄光は不滅・・・と称賛する。

ユゴーの演劇的技法はあらゆる点でラシーヌと対照的で、ラシーヌを完全に無視し、詩人としてのみ扱う。

ミュッセはラシーヌ愛好者であるが、演劇としてアクションがなく、語りの退屈な物語、奇妙な人間心理など「饒舌の芝居」と評する。劇場の構造上の変化もラシーヌの芝居の空虚さと冷ややかを増長させていると指摘する。

ラシエルとラシーヌ悲劇の復活

1838年、女優ラシエル Mlle Rachel (1821~1858) が現れ、サムソンの指導を受け、ラシーヌの悲劇が突如人気を得る。彼女は悲壮な演技を避け、内面化する。デリケートな声の抑揚、自然な表現、微妙な仕草など人間的で格調高く、ラシーヌの悲劇を最高の芸術にまで高めた。とりわけフェードルは大成功で、17年のフランス座のキャリアの中89回演じた。ラシエルの引退後は再びラシーヌ悲劇は衰退の一路をたどる。

結論

ラシーヌの19世紀前半の急激的な衰退はフランス大革命の影響による観客層の変化、そして台頭してきたロマン派のラシーヌ批判によって古典派は止めの一撃をうけ、他の作家同様の位置にまで引きずり降ろされた。女優ラシュルの出現は悲劇の演技、演出にそれまでとは違った展望を拓いた。こうしたラシーヌ悲劇の批判と受容は文学の形式は変革し得るし、批評のアプローチも多面的に変革しようという展望を示した。こうしてさまざまな「ラシーヌの顔」が発見される批評の進化と多様性の道を提示した。

悲劇 Phèdre の神々 XII 1998

『フェードル』は国家と宗教が一体となり、道徳が国家を規制した時代に書かれた。初演（1677）の3ヶ月後の序文にラシーヌはフェードルの犯した罪と神々の下した罰、人間の弱さに触れ、「今まで書いた悲劇のなかでこれほど美徳の価値を明らかにしたものはない」と演劇の道徳的効用を説いている。彼は周到に反ジャンセニスト、イエズス会派の論客に事前に原稿を送り、道徳上の非難がないよう、幅広く聖職者、知識人に受け入れられる作品を目指した。本論はラシーヌの作品における神（神）が作品中にどのように現れているか検証し、ラシーヌの説いた道徳的効用の成果を論考する。

ラシーヌの作品における神（神）、作品中頻繁に使われる Dieu, Dieux という語は17世紀フランスの通念であるキリスト教の神ではなく異教の神々であり、ときには la fortune, le ciel, le destin とも呼ばれ、イメージは曖昧である。それらは人間の力を超えた、不可解な不滅の力であり、人間を裏切り、不幸にし、彼らを罪あるものとして断罪する残酷な存在である。神々の扱いは作品毎に変化をみせ『ラ・テバイッド』ではイオカストは神々の残酷さに抗議するが、神託としてのみ現れる。『イフィジェニー』で始めて神々は名指しされ、ドラマに介入し、アガメムノンに神々の怒りの根拠を問う。そして『フェードル』では多彩な神々が明確に個別化し、4人の主要人物は神々を祖先にもつ demi-dieu 半神で、神々に支配されている世界にいる。しかし神々は舞台上に姿を現さない「透明な存在」で、人物の言葉を通じて喚起される。

『フェードル』における「透明な存在」である神々は人間の情念の比喩的象徴なのか、擬人化されドラマに具体的に介入する「実在する支配力」なのか、対立した解釈に分かれる。浜野さんは「序文」の文言「神々の怒りによってフェードルが道ならぬ情念に陥った」から神々のドラマへの介入は作者の意図するものであり、また人物の言語の本義を辿ると神々のドラマ介入が明確に読み取れる仕組みになっているとして擬人化説を支持、そして神々が擬人化されていると考えられる詩句を挙げる。女神ヴェネヌスに襲われ、追いつめられるフェードル (Je reconnus Venus.../D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitable)、祖父の太陽神に凝視されるフェードル (Minos juge aux enfers tous les pâles humains.../Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée.../Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible)。テゼーの守護神ネプチューンも残酷な約束を施行してドラマに介入し、テゼーは激しく

神々を糾弾する。イポリットとアリシーは女神ディアヌとジュノンに見捨てられる。これら神々は情念、監視、復讐、純潔、結婚などの価値観を代表し、矛盾する命令を一方的に発信する。時に殺人者、後悔の念はない。『フェードル』の神々はアモラル、怪物の様相を帯びている。アリシーは「決して神々の残酷さを忘れないでください。(…) 天のくださる賜物といえば、人間の罪に対する罰だけのことが多いのです」。

何故神々の擬人化か、幾つか仮説を立てている。—神々の呼称が想像力を刺激し、詩的な幻想を導き、詩的演劇的空間を濃密に構築した。—17世紀中期前後芝居の舞台に（機械仕掛け装置を使って）神々が登場することが稀でなかった、言語の悲劇の許容する範囲で、人物の言葉を通じて神々をリアルに外在させ、実際の舞台に登場しているかのような幻想を与えようとした。—異教の神々の影に、悲劇独特の「宿命」の存在を生かし、超人間の意思と存在の重みを強化し、そこに独自の詩的演劇的空間を構築しようとした。ここまで分析を進めて、浜野さんは啓示をうけたように、書手ももどかしくこう結論する。

「神々が残酷であればあるほど、悲劇性は深化し、人物は運命に打ちのめされ、その言語は激化する。人物は神々と衝突し、かれらの悲鳴にも似た祈りと訴えと抵抗と糾弾が増幅する。これほどアリストテレスの主張する「恐怖」と「憐憫」の原則にかなう作品があろうか。神々と人物との対立は徹底化し、これ以上押し進めれば、悲劇的美学の均衡が破壊されるまで極限に達した。これが悲劇 Phèdre ではなかったらうか」

われに立ち返ったように本論の結論に向かう。ラシーヌが序文で述べた劇作の目的に沿っているか否か。初演後の評価は詩句の美しさに驚嘆し、かくも残酷な神々も異教の神々、神話の出来事として捉えられ、フェードルの所業は当時のよき道徳、宗教、ひいてはよき国王を引き立て役となったという。無事に道徳的目的は達せられた。しかし20世紀の批評家は「反時代的な世界観」、「悲劇の背後に現れる別の顔」を読み取る。『フェードル』は17世紀の絶対王政を支持する反面、それを裏切る面、不条理な世界の実態、崩壊寸前の絶対王政下の罪を突きつける顔を持っていると。「作品が作者を裏切っている、劇作家ラシーヌのデモンと作品の道徳的効果を強調するラシーヌのデモンとの妥協をはかるのは難しい。」と浜野さんはいう。世間を宥めるように、世間を欺くように、周到に準備し、序文で道徳的目的をうたう。描かれた悲劇は神々の残酷さ、フェードルはその餌食となった… 作品を分析しラシーヌに迫ろうとする浜野さんも、ラシーヌに翻弄されるのである。

聖書劇『アタリー』に見るラシーヌの複眼性 XV 2002

ラシーヌ最後の聖書悲劇『アタリー』は国王臨席のリハーサル一回のみ、公開されることなく、王の許可を得て出版もされたが評判を呼ぶことはなかった。しかしこの作品にはそれまで殆ど見せなかったラシーヌ自己の実情をわずかながら投影していると考えられる。本稿は大司祭ジョアドの行動から作品の解明と人間ラシーヌの実情、彼の抱える問題に迫ると試みている。(第1章)『アタリー』制作当時のラシーヌの立場。国王ルイ14世の信頼を一身に集め忠実な従僕として仕える一方で、国

王に敵視され、決別していたポール・ロワイヤルとの関係を修復し、密かに深い関係を保つという二面性をもつ。次にテキストの流れにそって分析をおこない人物の二面性（第2章）、変節（第3章）、王政と宮廷批判（第4章）、残酷な神（第5章）があまねく劇構造として作品をかたちづけていることを指摘する。大司祭ジョアドの二面性は正統な血筋、神の意思として戴く幼君ジョアスを見る目に、表向きは大義に殉じるがその裏には不安を秘めている。作品の中心部におかれた（第三幕7場）ジョアドのジョアスの未来の変節を告げる預言は直接「神の声」として聞かせる意図のもとに挿入され、劇構造は前半の単純なアタリー対ジョアスの対立から、ジョアド自身の悲劇が加わり多角的に幅と深みをもって展開する。ジョアドの預言「神の声」につづくジョアスへの訓戒は同時代の王政と宮廷批判を言外に匂わせ、ジョアスへの不安に現実味を与える。神意を体現し行動するジョアドの異教者への残酷な行為とそれを命じる神への憎悪は最後に神の仕掛けた罠にはまったアタリーの、ジョアドの預言と軌を一とする熾烈で挑発的な預言を一瞬の沈黙のうちに肯定する。おわりに

この最後の劇作品の中で何を訴えようとしたのか。一見悪しきものは罰せられ、正しきものは救われる、しかし作品としては人間性を根底から紛糾するような批判的、否定的、そして破壊的な要素を含んで悪魔的であると評する。ジョアドの言動からラシーヌの実像の一部、神と宮廷生活にたいする彼の見方が見いだされる。しかしそのどちらにも信を置かず、妥協も出来なかった。ポール・ロワイヤルへの傾斜は彼等への深い同情心からではないか。宮廷と王政に対する批判を「旧約聖書、演劇というジャンルのなかに正当性を求める戦略を持っていた」。ラシーヌとは一体何ものだったのか。「余りにも鋭く、多角的に物事を見るその複眼性故に宗教にも社会生活にも決して魂の安らぎを見いだすことが出来ず、常に苦渋に満ちた矛盾を抱えながら生き続け、彼の作ったどの人物よりも悲劇的な自己を凝視していたのであろうか」

5 博士論文

「世間的に報われることの極めて少ない調査・研究といった仕事に、人間はどこまでたえることが出来るのか、それは自分に対する一つの挑戦であった。そして、そこには常に求める自由があったし、捨てる自由もあった。・・・」

博士論文を仕上げた後、NHKの元同僚たちによってお祝いの席や、それが機縁になったのだろうか、その後も何回か定期的に浜野さんを囲んだ集まりがもたれたようだった。

定年後慌ただしくフランスに向かい、勉強に明け暮れながら10年余を過ごし、一時帰国はしたものの、経済上の危機に直面、それを漸く回避して再びフランスに、今度は博士論文という大きく、過酷な目標を抱えて、それを渾身の力でやり抜いて、日本に、故郷に戻られた。やっと心身ともにくつろげる、安らぐ日々を迎えたのかもしれない。

「博士号は私には今更、なんら社会的効用などないですよ。全く自分自身のためでしかありま

せん」と、真面目な表情で漏らされた。そうかとおもうと

「OO氏がNHK時代私に関心があったんですって！全然しらなかったわ！びっくりね」

「松平（定正）さん、当時は入局したばかりでかわいい坊やだったのよ」など感に堪えたように話されるのだった。

函館時代の教え子たちも、年に何回か浜野さんを訪ねているようだった。

1987~1989年NHKテレビ・フランス語講座のテキストに留学記を連載し、1991年その原稿をもとに『定年からのフランス留学』を日本放送出版協会から出版された。1993年には『私はシングル』（ミリオン出版）のなかで「学び続けるシンプル・ライフ」と題して対談をされた。

こうした出版物の縁で、地域の人に月に何度かフランス語を教えることにもなった。フランス語の教科書のカタログや献本の一部を筆者に乞われた。「ボランティアだから、というのに月謝をもってこられるので、ほんとに困るのよ」

唯一の肉親だった妹さんの死、そして親友の女医さんが亡くなられたことが浜野さんに具体的な問題として死を意識されるきっかけになったように思う。墓も戒名も葬儀代も準備したといわれ、それから間もなく、2~3年鬱状態が続いた。「朝、目が覚める、ああ生きていたんだ、と思うの」。「姪（実際には甥の娘さん）が養女になってくれるんですって」。この申し出で再び元気を取り戻された。しかしそれもつかの間、乳がん、骨折に見舞われ手術や入院を繰り返された。お許しを得てお見舞いに何うと「毎朝、新聞を読むので、看護婦さんたちがびっくりするらしいの」と大真面目に不思議がられた。92~3歳の頃だった。

耳が遠くなられ、電話でのやり取りが難しくなり、家政婦さんを介するようになった。

毎年のようにお宅によんでくださった。お住まいは海の近いことを思わせる明るい陽射しと松並木のある静かな住宅街にあった。前庭は掃き清められ、居間には鉢植えの花が光を浴び、続く書斎には本がいっぱい。「こっちがお勉強用、こっちがエンターテイメント」と説明してくださる。帰国して間もなく寝室と書斎を一つにするリフォームをされた。私は飲まないからとワインを、教え子が送ってくれたのよ、といいながら北海道の名産物をテーブル狭しと並べてくださるのだった。それも滞りがちとなり最後にお伺いした時は私達のためにベットに半身起こされて、懸命にもてなそうとなさった。亡くなる3ヶ月前に頂いた自筆のはがき「お会いするのはもう少し先にのばして頂きたい。五感のあちこちに故障があります。…Nさん、Sさんの今日までの友情をかみしめています。又ね」5月の末にちょっとした不調を訴えられて入院、退院も決まっていたが、自宅に戻れば死ぬ、病院で死にたいと言われ、その通りとなった。2010年6月4日10時39分、99歳7ヶ月だった。

ひとつひとつ、目の前に現れる困難を、ときにめげそうになりながら、でもやっぱり、やるしかない、と立ち上がり、突き進み、そして乗り越えた。自由という捉えどころのないものとの闘い、乗り越えた先に現れる自由。それを味合う喜び。博士論文は浜野さんにとってそれ以上の意味はなかった、それについてくる社会的評価は浜野さんにとってあってもなくてもよいものだった。渡辺

一夫氏にもっとよい論文をお見せしたい、という真摯で純真な思いが浜野さんを突き動かし、その思いは自分に対する挑戦というかたちをとった。

浜野さんの生涯を見渡す時、少なくとも「定年」以後の生涯を、問わず語りに聴き、著作から知る限り、浜野さんには突き動かす何かがあり、それを正面から受け、行動していく。フランス文学との出会い、小樽から東京へ（無謀な、と浜野さんは言っている）、そしてフランスへ、運命に導かれているのか、残酷な神々の導きによる宿命なのか。究極の自由を求めつづけたのか、フランス滞在ははじめからなんの庇護もなく、日本で培った生きる術ははぎ取られ、生身の自己を晒さらさなければならなかった。そこで出会った、日本での日常では想像すらできない「残酷な」運命を引き受けて生きる人々。フランスでの生活を「今振り返ってみて、もっとも意義ある収穫は生きる基本的な姿勢を教えられたことである。その教師は、孤独、老い、そして死とあくまでも正面から対決するフランスの老人たちであった。・・・」

1972年修士論文 目次

『RECHERCHES DRAMATURGIQUES SUR LES MONOLOGUES DANS LES TRAGEDIES PROFANES DE JEAN RACINE』

INTRODUCTION

1. ARGUMENTS SUR LES MONOLOGUES DE RACINE

2. THEME, FONCTION ET EVOLUTION DES MONOLOGUES DE RACINE

- A. La Thébaïde : l'influence de ses contemporains et l'originalité de Racine
- B. Alexandre le Grand : les monologues comme expression de l'antithèse (la lâcheté par rapport à la gloire)
- C. Andromaque : les monologues comme expression du tragique sans compromis
- D. Britannicus : monologue de confidents
- E. Bérénice : les monologues, expression du tragique de la durée du temps
- F. Bajazet : les monologues comme supports pour différer ou accélérer une mort
- G. Mithridate : Mithridate, un amurat en scène
- H. Iphigénie : décisions refoulées dans les monologues
- I. Phèdre : les monologues, s'élargissant, deviennent substitués tragique des dialogues

3. L'EVOLUTION DES MONOLOGUES

4. CONCLUSION

5. LISTE DES MONOLOGUES DE RACINE

6. LISTE DE LA FREQUENCE RELATIVE DES MOTS DANS LES TRAGEDIES PROFANES DE RACINE

7. BIBLIOGRAPHIE

1986年博士論文要約

Titre *DRAME ET POESIE DANS LA TRAGEDIE RACINIENNE*

RECHERCHES SUR LES POINTS DE VUE CRITIQUES ;

SOUS LA DIRECTION DE PIERRE LARTHOMAS

Thèse de 3e cycle, LITTÉRATURE FRANÇAISE : Paris 4 1986

Résumé : Notre étude est axée tout particulièrement sur les rapports entre le drame et la poésie dans les tragédies de Racine.

Cette étude prend appui sur les critiques, critiques des siècles précédents qui opposent, le plus souvent, le poète Racine au dramaturge, allant jusqu'à mettre en doute l'intérêt de son théâtre. Au XVIIe siècle, la critique, déconcertée sans doute par la nouveauté de l'esthétique de Racine, tend à le placer à un rang secondaire, après Corneille. Au XVIIIe siècle les éloges au poète affaiblissent le dramaturge et la révolution romantique considère comme périmée la tragédie racinienne. Chose curieuse, le XXe siècle ressuscite Racine. L'auteur, affadi par des siècles de critique scolaire, devient le créateur d'une poésie pure selon l'Abbé Bremond et Valéry, un dramaturge à rejouer et à actualiser selon Xavier de Courville et Copeau. Objet de la réflexion des plus grands écrivains, dramaturges et critiques, Racine a retrouvé ces dernières années une surprenante nouveauté. Le renouvellement de sa mise en scène par J.-L. Barrault et R. Planchon, la récente reprise de *Bérénice* à la Comédie Française dans une mise en scène originale de l'Allemand Klaus Gruber et la création à l'étranger – en particulier au Japon – de plusieurs de ses pièces, tout cela témoigne de l'universalité, tant dramatique que poétique, de son œuvre.

Le théâtre des vertus : la pratique scénique jésuite entre pédagogie et religion (XVII^e siècle)

Bruna Filippi

Professeur à Université de Pérouse – Italie

The theater of the virtues: the stage practice of the Jesuits between Education and Religion (17th century)

The theater of the Jesuits in the seventeenth century stages the exemplary stories of Christian saints, martyrs and princes. The theatrical activity is performed in the colleges of Society of Jesus in order to improve the moral and religious edification of young students, who are actors and spectators at the performances. Inserted in the rhetorical education, the “theater of college” addresses the need to provide a comprehensive education and the spiritual formation of students. The article inscribes the activity of college theater inside the Christian doctrine of the virtues, in which the Christian’s need to perfect himself comes from his spiritual nature, which is structured and oriented towards the good from *habitus*. A reflection about the notion of *habitus* allows to understand its influence on the pedagogical practice and on the theater. The description and the comment of the stage practice explains how deeply the theatrical representation penetrates the sensitive and affective field thanks to its emotional power. The need to regulate and spiritualize the “affections” is one of the foundations of theatrical practice of the Jesuits.

*...évocation s’adressant non pas seulement à la vue, mais à tout l’être,
enfonçant l’idée dans l’intelligence, dans le cœur,
dans le cerveau de l’enfant et dans toute sa substance physique et mentale,
l’y gravant au burin le plus pénétrant,
celui de l’émotion dramatique.*

F. De Dainville, *La naissance de l’humanisme moderne*⁽¹⁾

L’émotion dramatique et sa faculté de graver comme un burin pénétrant l’ensemble de la substance physique et mentale du jeune élève sont considérées par François de Dainville, historien de l’humanisme et du théâtre jésuite du début de l’époque moderne⁽²⁾, lui même jésuite, un moyen surprenant et singulier de formation. Seulement le théâtre, par son langage polyédrique, peut par une simple évocation procurer une émotion ainsi prégnante et ressentie. Seulement le théâtre peut engager pleinement l’être dans son intégrité, en passant par la vue, le cerveau et le cœur. L’heureuse métaphore du burin, qui grave pour modeler, proposée par cet historien jésuite, éclaire

la principale raison de l'introduction du théâtre comme pratique pédagogique dans les collèges de la Compagnie de Jésus. L'intégration de la pratique théâtrale à la formation rhétorique pour atteindre l'objectif du *vir bonus dicendi peritus*, de l'homme expert dans l'usage de la parole, sur le sillage de Cicéron et de Quintilien, porte les jésuites à situer le théâtre au carrefour d'un ensemble d'opérations pédagogiques et d'options religieuses précises. Le théâtre jésuite se place donc entre l'exigence de donner une formation scolaire complète et sa mise en relation avec la formation spirituelle des élèves. Le théâtre devient ainsi l'outil pour aider les acteurs et les spectateurs à se transformer soi-même dans la foi, par la mise en scène d'histoires, de croyances et de rituels, qui doivent passer par la vie, le cœur et le corps des chrétiens.

Pour essayer de saisir l'interdépendance complexe entre les différents plans de la formation et pour la mettre en relation avec la force transformante de la foi, il faut se référer à l'arrière-plan anthropologique et théologique qui organise les connaissances, oriente les pratiques pédagogiques, indique les modes de perception des données sensibles de l'expérience du jeune élève des jésuites. L'analyse que nous vous proposons se développe alors à partir d'une réflexion sur la notion d'*habitus* et sur l'influence que cette catégorie de la scolastique a pu avoir dans la pratique pédagogique dans les collèges de la Compagnie de Jésus. Ensuite, la description et le commentaire de la pratique scénique jésuite nous permettront de mieux saisir l'importance de l'insertion du théâtre dans la scolarité jésuite pour la formation chrétienne des élèves.

Habitus et vertus

Les pédagogues jésuites de l'époque moderne ont recours à de nombreuses métaphores pour expliquer les intentions pédagogiques qui orientent et guident l'ensemble de l'activité de formation dans les collèges de la Compagnie de Jésus. À l'emprunt des métaphores classiques de Quintilien, de l'élève qu'il faut modeler comme la cire ou qu'il faut remplir lentement goutte à goutte comme un vase, s'ajoutent celle de l'arbre qui doit avoir des bonnes racines pour pousser des ramifications vigoureuses, du feuillage et des fruits abondants, ou bien de l'édifice qui doit avoir des fondations solides afin de pouvoir s'élever avec stabilité en étages. Le jésuite Francesco Sacchini, qui a écrit un traité sur la figure de l'éducateur jésuite, invite les enseignants à être des *divini cœlatores* qui opèrent sur le disciple pour lui permettre d'atteindre une « physionomie divine ». L'auteur parle de la haute dignité de l'éducateur, non pour les services qu'il rend à la science, mais pour la Sagesse divine qu'il vise.

L'éducateur travaille sur l'extérieur du corps humain de son disciple : il sculpte ses gestes, ses pas, ses comportements, ses tenues, ses mouvements, son visage et son tempérament, mais sa tâche la plus importante est celle de sculpter la forme de l'intérieur de son corps, l'âme.

Le rôle d'un bon éducateur est donc :

D'embellir l'esprit, cette chose détachée de la matière qui échappe à la mort, qui est capable de vie bienheureuse, qu'on peut égaler aux anges, au souffle, à l'haleine, à l'image de la divinité⁽³⁾.

Le fondement du système pédagogique jésuite est donc de former des bons chrétiens et la même suprématie humaniste accordée aux belles lettres est orientée pour les aider à mieux connaître Dieu. Les collèges jésuites sont des centres de culture chrétienne et l'étude des belles lettres ou des arts sont censés surtout former des croyants : leur maxime est *Eloquens et sapiens pietas* (piété savante et éloquente). La pratique pédagogique est donc un terrain privilégié où l'on structure une manière de former, diffuser et représenter une identité religieuse.

Selon la vision anthropologique chrétienne, l'être humain est un être en devenir, appelé à se développer et à croître par ses actes responsables dans la voie d'une plus grande maîtrise de soi. La foi chrétienne, en mettant cette finalité dans l'union à Dieu, accentue considérablement cette dialectique de croissance. Si l'être humain est toujours inachevé, c'est parce que le besoin de progresser, de se développer relève de sa nature spirituelle, de sa nature d'esprit incarné. Il y a donc au sein de l'être humain une tension permanente, une sorte de *combat spirituel*, de tension entre ses potentialités de choix concrets et la nécessité éthique de rester fidèle à un engagement vital, à la permanente *conversion du cœur*. La lumière de la foi rend plus évidente cette tension. Aussi la vie morale a besoin d'être structurée, renforcée dans sa progression. C'est à ce besoin vital que correspond la notion aristotélicienne d'*habitus*⁽⁴⁾ –une sorte de seconde nature, qui apporte une stabilité dans l'agir et en même temps une maîtrise des comportements–. L'*habitus* est une qualité, un enrichissement, une perfection de l'être tout entier. Il y a des *habitus* qui affectent l'être humain dans sa globalité et des *habitus* qui affectent une des puissances d'agir de l'être humain (*habitus opératifs*) dont font parties les *vertus*.

L'idée théologique profonde des principes intérieurs de l'acte humain est que la propriété de l'homme se détermine progressivement par ces propres actes. La répétition des actes fait naître dans la faculté humaine une habilité à les poser avec plus de facilité et maîtrise de soi. Par cette répétition, l'homme se modèle intérieurement, se construit soit dans le bien soit dans le mal. De cette façon, il va recevoir des déterminations qui vont s'ajouter à celles innées, en constituant ainsi sa nature individuelle. Dans la pensée de St. Thomas⁽⁵⁾, ce qui est acquis et l'ensemble des savoirs correspondent à la notion d'*habitus*, autant que les *habitus* qui portent à la perfection les puissances opératives humaines sont les *vertus*. Un *habitus* ne correspond pas pourtant au terme habitude, qui implique l'acquisition d'automatismes, mais plutôt il doit solliciter les déterminations physiques et mentales. Dans un véritable *habitus*, ce qui croît est la maîtrise de la volonté sur les puissances, en les rendant plus dociles aux motions de la volonté et de la raison. Une habitude se contracte, alors qu'un *habitus* se cultive. Les puissances d'agir susceptibles d'*habitus* sont les puissances spirituelles (mémoire, intelligence et volonté) ; en raison toutefois de l'unité de l'être humain, tout

habitus pénètre profondément le domaine sensible et affectif pour le régler et le spiritualiser. La vertu n'est rien d'autre que l'*habitus* bon, qui perfectionne l'homme. C'est bien pour atteindre la capacité à discerner entre un bon ou mauvais *habitus*, entre la vertu et le vice, que s'engage la pédagogie des jésuites au cours de la scolarité.

Les *habitus*, rappelle Pierre Bourdieu, opèrent comme des « structure structurantes », comme de « principes générateurs et organisateurs des pratiques et des représentations »⁽⁶⁾. Pour les jésuites, qui fondent leur manière d'opérer dans la théologie scolastique, et surtout dans St. Thomas, le but d'atteindre la stabilité dans l'agir et la maîtrise des comportements, traits dominants de l'*habitus*, constituent la préoccupation majeure qui oriente l'ensemble de la pédagogie et qui les porte à articuler la formation des élèves en une ensemble d'exercices de mémorisation, d'usage et de remploi de la parole. La *Ratio studiorum*⁽⁷⁾, le code pédagogique jésuite publié, en 1599, après plus de trente ans d'expérimentation dans les collèges, porte la marque de cette option de fond. Empreinte du « faire quotidien » plutôt que des principes théoriques sur l'éducation, la *Ratio studiorum* organise l'activité pédagogique, en indiquant les règles et les méthodes, les temps et les activités, qui sont codés dans le moindre détail. La scolarité est scandée par des exercices (*prælectio, repetitio, recitatio, concertatio*), le temps des vacances est occupé par la lecture de textes sacrés, par la prière et par des exercices de dévotion, avec l'obligation pour chaque élève de la retraite annuelle pour pratiquer la première semaine des *Exercices spirituels* de St. Ignace. Pendant la formation, l'élève doit ainsi acquérir les compétences culturelles de son temps, mais il est surtout convoqué à expérimenter les principes vitaux de la foi, à se construire des dispositions intérieures stables et permanentes, des *habitus* qui le conduisent à une vie vertueuse. L'inscription du théâtre parmi les exercices rhétoriques n'a pas seulement pour but la conquête d'une élocution parfaite ou d'un beau port, mais il sert surtout à progresser dans la connaissance des passions humaines et à faire l'expérience d'états d'âme proches du dévouement.

L'art visionnaire du théâtre

Les tragédies chrétiennes, organisées dans les collèges jésuites, représentent les vies exemplaires des saints et des martyrs, des personnages bibliques et des princes chrétiens. La fin édifiante de ce théâtre est explicitée dans les modèles exemplaires présentés et dans les parcours de sanctification représentés sur scène. Les mises en scènes de ces tragédies utilisent une profusion de moyens spectaculaires afin de frapper l'imagination du spectateur pour lui permettre d'entamer un procès d'intériorisation spirituelle.

Pour la canonisation du fondateur de la Compagnie de Jésus Ignace de Loyola et du premier missionnaire jésuite arrivé en Chine, François Xavier, en 1622, le Collège Romain a organisé une grande fête qui s'est déroulée pendant plusieurs jours avec beaucoup de faste⁽⁸⁾. A cette occasion, une tragédie sur la vie du fondateur a été mise en scène : *Ignatio in Monserrato*⁽⁹⁾.

La représentation de la vie de St. Ignace met en scène les moments les plus importants de son

parcours spirituel, marqué à la fois par toutes les contradictions du combat spirituel et par sa force et détermination à choisir toujours la vertu. On voit alors le futur saint se confronter avec le pire des risques de chaque progression spirituelle, celui de l'illusion qui fait obstacle à son engagement dans sa permanente *conversion du cœur*, à son choix d'une nouvelle vie en Jésus Christ. Le combat spirituel et la victoire de la foi sur l'illusion sont développés dans les cinq actes par cette structure de la dramaturgie : « [le sujet] se prépare et s'annonce dans le premier acte, s'altère et s'enveloppe dans le deuxième, le troisième et le quatrième, s'explique et se résout dans le cinquième ».

La mise en scène déploie un grand nombre de moyens spectaculaires ; l'espace scénique est équipé d'engins sophistiqués que les nouvelles inventions techniques de la *scena mobile*⁽¹⁰⁾ ont introduits dans la représentation, permettant ainsi des changements de scène stupéfiants et en même temps d'habiter l'espace scénique dans toutes ses dimensions (Fig. 1, 2). Dans l'*Ignatio in Monserrato*, il y a bien neuf changements de scène et les actions dramatiques se déroulent entre la ville de Monserrato et un théâtre, entre l'enfer et une grotte, entre la mer et un port (Fig. 3, 4).

Pour représenter le conflit permanent entre les forces du Bien et du Mal, l'espace scénique doit embrasser le ciel, la terre et l'abîme de l'enfer. La succession des actions du drame se développe en prolongeant l'intrigue dramatique aussi *en verticale*, pour rendre évident le dialogue entre la condition humaine et la tension à la fois vers la transcendance divine et vers les tentations diaboliques. Sur la scène, la dialectique verticale se déploie montrant la descente du ciel des êtres célestes ou l'ascension au ciel des saints, tandis que des abîmes viennent les créatures infernales sortant soudain par-dessous la scène.

Dans l'*Ignatio in Monserrato*, on voit néanmoins ces conventions théâtrales changer, en attribuant aux forces infernales une autre localisation dans l'espace scénique. Selon la règle, dès le premier acte, l'Eglise militante « avec symphonies et chants de son chœur descend sur un nuage en Monserrato »⁽¹¹⁾ (fig. 5), complété dans la scène suivante par l'apparition « de quatre chars dans les airs portant les quatre parties du monde, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique »⁽¹²⁾. Dans le deuxième acte, après la mutation de la scène en enfer⁽¹³⁾ (Fig. 6), on voit pourtant apparaître « dans les airs le démon Maître de Luther », suivi⁽¹⁴⁾ par le Génie méchant d'Espagne, toujours se montrant « dans les airs ». Détournant ainsi les règles habituelles, cette occupation de l'espace céleste par les démons semble servir plutôt à rendre évidente toute l'ambiguïté des apparences et le caractère illusoire des tentations du diable. Le diable, se transmuant en « soldat ami d'Ignace » pour le convaincre à désister de son projet⁽¹⁴⁾, ensuite, se transformant en un « faux ermite »⁽¹⁵⁾ pour essayer de le conduire au suicide, il va produire des simulations trompeuses pour empêcher le choix de sainteté d'Ignace. À plusieurs reprises, les conseils du démon induisent des doutes en Ignace « signes du combat intérieur », mais ils sont toujours dissipés par sa force et sa fidélité en « la volonté divine ». Ces sont proprement la fermeté et la détermination du saint, qualités cultivées par ces actes vertueux, qui gagneront sur les forces du Mal dans le combat spirituel.

C'est au cinquième acte que toutes les ambiguïtés sont dissipées et la victoire sur le mal est rendue

plastiquement par les actions qui se développent totalement dans la partie supérieure de la scène, exprimant ainsi la relation exclusive avec Dieu. Dès la première scène Ignace « plein de Dieu, brûlant en son amour, extasié, est soulevé avec son corps de terre ». De ce premier mouvement *ad Deo*, on procède à faire apparaître l'Archange Gabriel et les quatre Princes Tutélaire de la terre « dans les airs » pour montrer à Ignace « par des figures humaines opérantes » les activités de ses compagnons dans les différentes contrées du monde⁽¹⁶⁾. C'est qui va se représenter dans les six scènes suivantes. Dans la neuvième scène « Christ Empereur du monde sur son trône déclare Ignace Capitaine d'une nouvelle armée pour la défense de l'Eglise », en le portant chez lui dans le ciel. Dans la scène suivante, Ignace descend *ex Deo* sur la terre « avec l'approbation des anges ». Ce double mouvement scénique *vers* et *de* Dieu, d'ascension et de descente du saint, montre plastiquement la sanctification d'une vie virtuose au moment où il est consacré intercepteur auprès des hommes parce qu'il est devenu l'intermédiaire avec Dieu, signes visibles de la faveur et de la protection divine.

Comme on a pu constater dans cette brève description des jeux d'espaces dans la mise en scène, le théâtre jésuite du XVIIe siècle exprime avant tout présence et puissance visuelle. C'est ainsi qu'avant d'être littéraire ce théâtre est *visionnaire*. Les choses et les personnes vues sur le plateau, se présentent par leur capacité d'en représenter d'autres. « Le plateau et l'acteur sont une métaphore universelle faite corps et le théâtre est justement ceci : une métaphore visible »⁽¹⁷⁾, dit José Ortega y Gasset.

Pour les jésuites du début de l'époque moderne, grands animateurs de la « théologie du visible » après le Concile de Trente, la « métaphore visible » du théâtre assume d'ailleurs des connotations complexes et fortement liées à la spiritualité des *Exercices spirituels* de St. Ignace⁽¹⁸⁾. Promoteurs de l'orthodoxie de l'image, les jésuites se confrontent avec l'arrière-plan théologique qui continue à organiser les connaissances et les pratiques religieuses, fondés sur le terme *imago*⁽¹⁹⁾. Ce terme, dans la pensée patristique et dans la tradition médiévale, avant de désigner l'image matérielle définit la relation du Père au Fils dans le mystère de la Trinité, et de celle-ci à l'homme, fait à son image et ressemblance. Fondement de l'anthropologie chrétienne est le biblique *Facimus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*⁽²⁰⁾, l'homme est fait à image et ressemblance de Dieu. Cet *ad* de la formule biblique signifie que pour l'homme la vie est projet, un projet de reconquête de la ressemblance avec Dieu, perdue par le péché originel. En tant que concept théologique - anthropologique, le terme *imago* désigne donc un procès relationnel et de participation, sous le signe du souffle de l'Esprit Saint qui unit les trois degrés de la hiérarchie : le Père, le Fils et le monde créé où l'homme garde une place d'excellence.

Sans m'attarder sur les questions complexes de la doctrine chrétienne de la Trinité⁽²¹⁾, je voudrais ici souligner le processus d'intériorisation spirituel du chrétien entamé par l'acte de voir. Selon la conception trinitaire de l'image, les façons d'appréhender Dieu induisent à trois types de regard : la méditation sur le monde sensible, la réflexion de l'âme sur soi-même, la contemplation du

Transcendent, auxquels correspondent le regard de la sensibilité sur le corps extérieur, celui de l'intelligence qui compose des images mentales et celui de l'esprit tendu vers la contemplation directe de la Vérité.

Sur cet arrière-plan théologique se greffe la spiritualité de St. Ignace, fondée sur le principe de « chercher et trouver Dieu en toutes choses ». Dans le chapitre du fondement des *Exercices spirituels* est précisé : « L'homme est créé pour louer, respecter et servir Dieu notre Seigneur, et par là sauver son âme »⁽²²⁾. Les trois verbes, louer, respecter et servir Dieu, expriment un type de spiritualité qui réunit la dimension contemplative avec la dimension active. Cette spiritualité est orientée vers la contemplation de l'image de Dieu dans le monde qui, en partant de l'image perçue par les sens externes, est transformée en connaissance intellectuelle par la méditation et la contemplation. Pour parcourir ce chemin spirituel, l'homme fait agir à l'intérieur de soi-même les trois puissances de l'âme : la mémoire, l'intelligence et la volonté. L'image devient ainsi une trace laissée dans la mémoire à travers le sens et que l'imagination fait accéder au visible pour l'imprimer dans l'esprit. On a ainsi une impression sensorielle et une connaissance intellectuelle qui sollicitent la volonté, la seule puissance capable de transformer la connaissance en action.

Inscrit dans la perspective trinitaire, le théâtre jésuite participe à la formation des jeunes élèves comme un outil de transformation dans la foi, comme nourriture des puissances intérieures (mémoire, intelligence et volonté), pour alimenter l'imagination et guider les affects : les scènes visibles doivent devenir alors l'amorce pour fixer l'attention et la guider vers l'invisible, pour atteindre l'Absolu.

Pour conclure, je voudrais vous proposer une dernière considération sur cette importance accordée par les jésuites au domaine sensible, pour enfin le régler et le spiritualiser. Le discours religieux des jésuites est toujours traversé par les « affects » : les images, les scènes théâtrales et les textes cherchent solliciter le cœur et l'intériorité, lieux privilégiés de l'interaction avec Dieu. Toutefois, la séparation entre la dimension pragmatique, cognitive et passionnelle est de caractère purement méthodologique et non ontologique : l'expérience du sens, en particulier du sens religieux et sacré, est un lieu de tressage constant, de pénétration et de transition entre des moments différents ; par conséquent, les « affects » sont des produits du savoir et du faire et ils engendrent à leur tour des programmes d'action et des connaissances. Le théâtre est organisé alors dans les collèges de la Compagnie de Jésus afin que les sujets impliqués puissent assumer les données proposées pour les faire devenir une pratique de vie. Il ne s'agit pas alors de transmettre une simple croyance en Dieu, mais plutôt d'un engagement pour rendre les contenus chrétiens *actifs de manière vitale*.

Notes

- (1) F. de DAINVILLE, *La naissance de l'humanisme moderne*, Paris, Beauchesne, 1940, p.186 (n.éd., Genève, Slatkine, 2011).
- (2) François de Dainville a été historien de l'humanisme, de la cartographie et de l'éducation jésuite aux XVIe et XVIIe siècles; il a étudié l'histoire du théâtre des jésuites en France au XVIIe siècle et collaboré aussi à la *Revue d'histoire du théâtre*. Sur ses nombreuses publications, voir la « bibliographie des œuvres du père François de Dainville » établit par Marie-Madeleine Compère, dans F. de DAINVILLE, *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, pp. 537-549.
- (3) F. SACCHINI, *Paraenesis ad Magistros scholarum inferiorum Societatis Iesu*, Rome, apud Iacobo Mascardi, 1625, p. 50. Sur la pédagogie jésuite F. Sacchini (1570-1625) a publié aussi : *Protrepticon ad Magistros scholarum inferiorum Societatis Iesu*, Rome, apud Iacobo Mascardi, 1625 ; *Modus utiliter studendi*, Wirceburgi, s.n.e., 1614 ; *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione oratio Francisci Sacchini e Societate Iesu*, Ingolsatadii, ex typographeo Ederiano, 1614. Le père Sacchini a aussi assumé nombreuses charges au sein de la Compagnie de Jésus, voir A. GUERRA, *Un generale fra le milizie del papa. La vita di Claudio Acquaviva scritta da Francesco Sacchini della Compagnia di Gesù*, Milan, Franco Angeli, 2001, pp. 21-31; C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèques de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, t. VII, coll. 363-368.
- (4) ARISTOTE, *Ethica à Nicomache*, II, 1.
- (5) S. THOMAS, *Summa Theologica*, II, q. XILX ; q. L, a.1. Pour un aperçu général, voir A. SOLIGNAC, l'article « vertus », dans *Dictionnaire de spiritualité*, t. XVI, col. 485-506., Paris, Beauchesne, 1970 ; A. MICHEL, l'article « vertus », dans *Dictionnaire de Théologie catholique*, t.XV, col. 2739-2799. Paris, Librairie Letouzey et Anè, 1950.
- (6) « L'*habitus* est cette sorte de sens pratique de ce qui est à faire dans une situation donnée », cfr. P. BOURDIEU, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 45.
- (7) Sur la Ratio Studiorum, voir: : *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, (dir. G. HINZ, R. RIGHI, D. ZARDIN), Rome, Bulzoni, 2004; M. ZANARDI, « La Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu : tappe e vicende della sua progressiva formazione (1541-1616) », *Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni scolastiche*, V (1998), pp. 135-160 ; *La "Ratio studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, (dir. G. P. BRIZZUOLI) Rome, Bulzoni, 1981; G. CODINA MIR, *Aux sources de la pédagogie des Jésuites. le "modus parisiensis"*, Rome, I. H. S. I. Istituti storici S.I., vol. XXVIII, 1968.
- (8) Sur la fête de la canonisation au *Collegio Romano*, en 1622, voir B. FILIPPI, *The Orator's Performance: Gestures, Words, & Images in Theatre at the Collegio Romano (1600-1650)*, dans *The Jesuits II: Culture, Sciences and the Arts, 1540-1773*, (dir. J. O'MALLEY S.J., G. A. BAILY, S. I. HARRIS, T. F. KENNEDY, Toronto, Toronto Press, 2006, 512-529.
- (9) Le texte a été édité, en 1634 : *Ignatio in Monte Serrato arma mutans*, dans *Vincentii Guinisii Lucensis e*

- Soc. Iesu. Poesis heroica, elegiaca, lyrica, epigrammatica, aucta et recensita: item dramatica, nunc primum in lucem edita*, Anvers, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634, pp. 259-382. Pour une description de la mise en scène, voir B. FILIPPI, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*. Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001 vol. LIV, pp. 95-103.
- (10) Sur l'invention technique de la *scena mobile* (scène mobile) et sur son utilisation chez les jésuites du *Collegio Romano*, voir I. MAMCZARZ, *La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Marcei Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo*, dans *I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa*, (dir. M. CHIABÒ – F. DOGLIO), Rome, Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, pp. 349-360 ; sur l'histoire de la scénographie dans le même collège, voir B. FILIPPI, *L'illusione prospettica di Andrea Pozzo e la scena teatrale dei gesuiti di Roma*, dans *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo* (dir. R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA), Rome, Artemide, 2011, pp. 213-219.
- (11) cfr. Le scénario de la pièce éditée : *Soggetto d'Ignatio in Monserrato ovvero mutatione d'armi*, In Roma, appresso Alessandro Zanetti, 1623, (A.I, sc.1), p. 3.
- (12) *Ibidem*, (Ac. I, sc.2), p. 4.
- (13) *Ibidem*, (Ac. II, sc. 6), p. 7.
- (14) *Ibidem*, (Ac. II, sc.7), p. 8.
- (14) *Ibidem*, (Ac. III, sc. 1), p. 9.
- (15) *Ibidem*, (Ac. IV, sc.7), p. 13.
- (16) *Ibidem*, (Ac. V, sc.2), p. 18.
- (17) J. ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, Milan, Medusa, 2006, p. 46.
- (18) Sur le livre des Exercices Spirituels et la spiritualité ignacienne la bibliographie est assez vaste, signalons ici seulement les fondamentaux J. GUIBERT, *La Spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Rome, Institutum historicum S.I., 1953 ; A. BROU, *Les Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola*, Paris, Pierren Téqui, 1922 ; A. DEMOUSTIER, *L'originalité des Exercices Spirituels*, dans *Les jésuites à l'âge baroque 1540-1640*, (dir. L. GIARD, L. de VAUCELLES), Grenoble, J. Millon, 1996, p. 23-35.
- (19) Sur le terme *imago*, voir J.-C. SCHMITT, *Imago : de l'image à l'imaginaire*, dans *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval* (dir. J. BASCHET et J.-C. SCHMITT), Paris, Cahier du Léopard d'or, vol. 5, 1996, pp. 27-38 ; Id. *L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XVIII^e siècle*, dans *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, (dir. F. BOESPFLUG et N. LOSSY), Paris, Gallimard, 1987, p. 271-301 ; Id., *Le corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 63-85 ; Jean WIRTH, *La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image*, dans *Crises de l'image religieuse. Krisen religiöser, Kunst*, (dir. O. CHRISTIN et D. GAMBONI), Paris, MSH, 1999, p. 72-98; pour l'*imago* au début de l'époque moderne, voir R. DEKONINCK, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005.
- (20) Genèse, 1, 26.

エイコス XVII

- (21) Sur la doctrine chrétienne de la Trinité, voir A. MICHEL l'article « Trinité », dans *Dictionnaire de Théologie catholique, op. cit.*, t. XV, p. 2, col. 1728-1865.
- (22) IGNATIO de LOYOLA, *Exercices Spirituels*, [23].

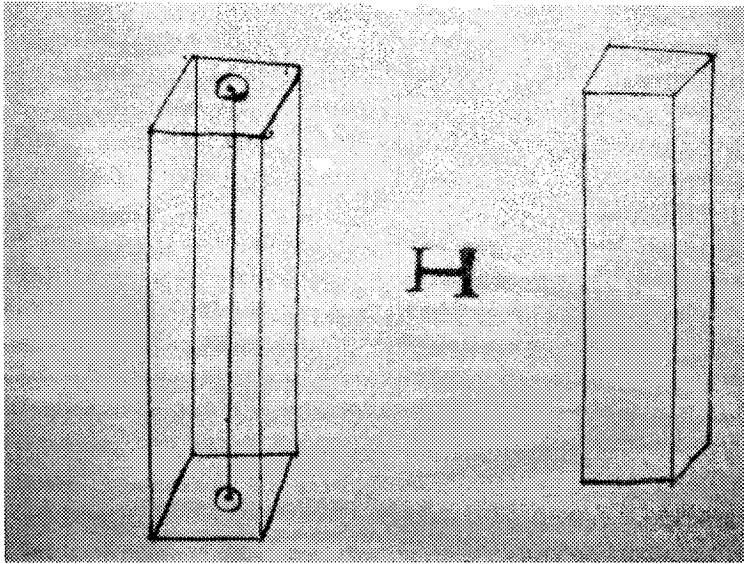


Fig. 1 Dessin du polonais Marcei Kazimierz Sarbiewski, représentant des *peractoi* quadrangle tournant pour permettre les changements de scènes, probablement utilisés dans la mise en scène de l'*Ignatio in Monserrato*. Cfr.

M. K. SARBIIEWSKI, *De perfecta poesi, sive Virgilius et Homer*, (éd. S. Skimina), Wroklaw-Krakow, 1954.

【図1】ポーランド人、マルセイ・カジミエルツ・ザルビエフスキによるペリアクトイのデッサン。四角柱で、回転すると舞台が転換する。『モンセラートのイグナチオ』で使われたと思われる。

[訳注] ザルビエフスキは『モンセラートのイグナチオ』上演から2年後にポーランドに戻って書いた詩論 *De perfecta poesi* を書いた。その中で、ローマ学院の生徒だったときに観たり、体験した芝居やその舞台装置について詳しく言及している。(フィリップ氏発表より)

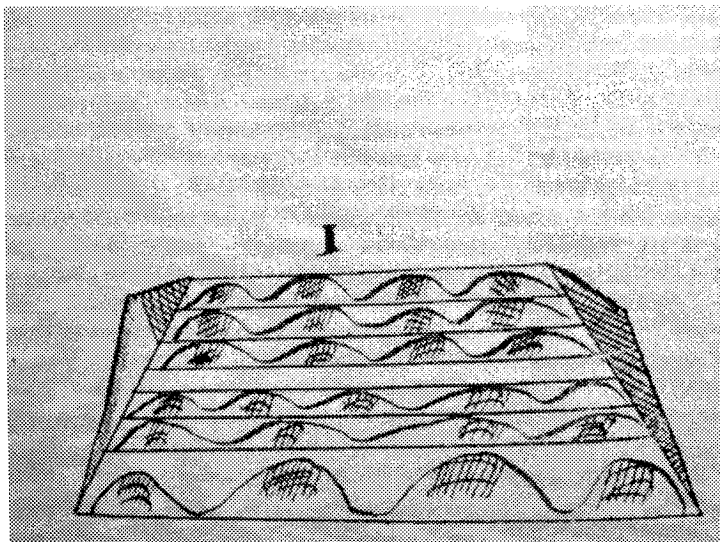


Fig. 2 *Ibidem*, représentant des ondes pour une scène de mer.

【図2】同。海の場面のための波を表した舞台装置。



Fig. 3 Gravure d'une scène de mer (*Pietras Victrix* - Vienne, 1657).

【図3】 版画。海の場面。(Pietras Victrix - Vienne, 1657)

【訳注】 舞台奥に絵を描いた布をつるし、脇にいくつかのペリアクトイを置くことによって、舞台全体の背景を作り出し、遠近法の効果により、情感を盛り上げる。(フィリップ氏発表より)

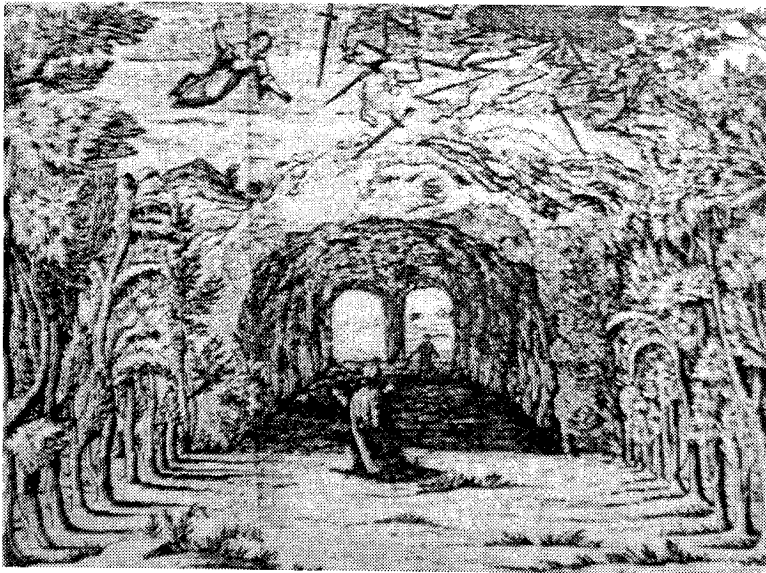


Fig. 4 Gravure d'une scène d'une grotte (*Pietras Victrix* - Vienne, 1657).

【図4】 版画。洞窟の場面。(Pietras Victrix - Vienne, 1657)

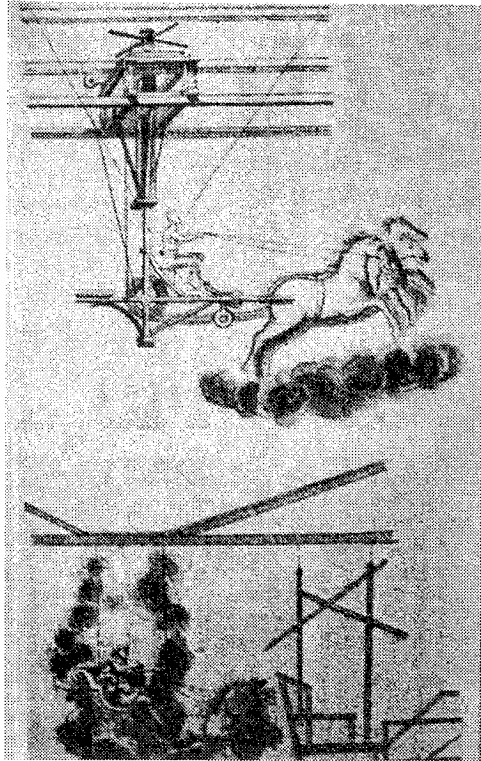


Fig. 5 Engins utilisé habituellement pour l'apparition ou la descente des divinités « dans les airs ».

【図5】「天空から」神の出現、降臨の際よく使われる機械装置

【訳注】1638年に *Pratique pour fabriquer scenes et machines de théâtre* を書いたニコラ・サツパティーニによって再び採用された舞台装置。椅子に座っている人を下に移動させる機械仕掛けの装置である。



Fig. 6 Gravure d'une scène de l'enfer (Pietras Victrix - Vienne, 1657).

【図6】版画。地獄の場面。(Pietras Victrix - Vienne, 1657)

特別寄稿

「徳」の演劇 教育と宗教の交差としてのイエズス会学校演劇

ブルーナ・フィリップ^o (ペルージャ大学)

解題・訳 榎本恵子

解題

本稿は2011年11月25~27日に開催された国際シンポジウム「16~18世紀演劇の諸問題」(早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」主催)3日目「信仰・教育と演劇」で、招聘されたペルージャ大学教授、ブルーナ・フィリップ氏の発表「*Le théâtre des vertus : la pratique scénique jésuite entre pédagogie et religion*」の邦訳である。

イエズス会の学校教育における演劇活動は有名である。しかし、それは17世紀、18世紀のフランスイエズス会の学校演劇に限ったことではない。実は、日本にきたカトリック系の学校の中ではいまだに演劇が授業の一環として用いられている。一般に、語学劇や演劇部といった、クラブ活動は、語学の習得、また身振りや発声法、人前で話すことを学ぶための実践として扱われている。しかしそのほかに、聖書を学んだあと、それを寸劇にしたり、修養会などで、学習し、みんなで考えたことを寸劇にして演じてみるということが、現代でも実践されている。

それは読んだり聞いたりして学んだことを、いかに理解できたか、咀嚼して自分の言葉で再表現するという行為を通して再認識することである。指導者側からの一方的な教育ではなく、学んだものを自分のものにするという意識を学習者が持つことを含めて、学習の到達としているということである。このように学校教育の中で演劇は、昔も今も、知識を習得し、人間の人格形成を助長する方法の一つとして使われている。

一方、演劇には、現実世界を離れ、別の世界に飛び込んで別の人の人生を疑似体験する、といった喜びを味わう娯楽の面も併せ持つ。演じる者は、自らの肉体を以って登場人物の人生を生き、観る者は、頭と心を以ってそれを感じる。そして、舞台上に繰り広げられるものは、教訓劇ばかりとは限らない。責務と感情のはざまで揺れる英雄の葛藤であり、抗いがたい情念であったり、甘い感情であったり、風刺であったりする。さまざまな感情によって観る者の心を揺さぶり、感動の渦に巻き込む。17世紀フランスでは、演劇論が体系化し、礼節や、本当らしさを重んじた芝居が作られる。こうして作られた演劇は、舞台上の世界を現実に近いに近づかせ、人々はさらに親近感を覚え魅了されていく。演じる者と観る者の五感に働く影響力の大きさに危惧し、演劇の倫理性が問われた演劇論争が、17世紀中ごろに起きるが、それが、ポール＝ロワイヤルの演劇反対の立場であり、その

代表が、クロード・ニコルであった。

ポール＝ロワイヤルでは、演劇は、「異教徒たちによる風紀を乱す最たるもの」と認識されていた。これは聖アウグスチヌスからある見識で、演劇が魂を墮落するものという考えのもとにポール＝ロワイヤルの隠士たちは子どもたちに与える影響を危惧し、「小さな学校」では、一切の演劇活動、観劇を禁止していた。同じく、生徒たちの魂を救うことを考え、善きキリスト者を養育することを第一に考えているイエズス会のコレージュで、これほどまでに演劇が盛んであり、重要視されていたことに幾何かの矛盾を感じたりはしないであろうか。イエズス会の学校演劇はそのほとんどが、聖書や聖人の伝記、道徳的な逸話からイエズス会士によって作られた悲劇である⁽¹⁾。そして、フィリップ氏は、本稿において、イエズス会における演劇活動が、単にレトリックの習得としてだけでなく、知識を得るための教育と、宗教的教育の双方に適した活動であることを証明している。

本稿をよりよく理解するためには、イグナチオ・デ・ロヨラの『靈操』がどのようなものであるのかを整理しておく必要がある。また、人間は徳に向かうものであると考えるイグナチオ・デ・ロヨラ思想が、トマス・アクィナスの「ハビトゥス」論に拠るものであり、それはさらにアリストテレスの「ハビトゥス」論にまで遡ることを理解しなければならない⁽²⁾。

『靈操』はイグナチオ・デ・ロヨラが、一生涯をかけて書いた靈性修業の書である。それ以前の諸修道会で行われていた伝統的な、祈りや靈的読書などの修業の諸要素を体系化したものである。靈操を授ける人と、靈操者それぞれに対する注意点、修業の手順、規則、靈的生活で体験するもろもろの靈動辨別^{べんべつ}の規則、疑脳についての規則など詳細に記されている。靈操の目的は、「靈操者が自分に対する特別な神の御意志を探し、見出すことである⁽³⁾」と門脇佳吉は言う。「靈の旅」は四週に分かれている。「第一週は、罪の認知と痛悔、第二週はキリストの救済活動の観想、第三週はキリストの受難の観想、第四週はキリストの復活の観想である⁽⁴⁾」。第一週を体験することで「行為的自己の精神的態度」が表れる。つまり「罪の観想の終わりに十字架のイエスに対面し、〈この罪深い私のためにキリストは何をされたか。私はキリストのために何をしてきたか。これから何をすべきか〉を省察する。これこそ〈行為的自己〉の省察である。第一週の黙想の結果、靈操者はキリストのために何をすべきかを真剣に考えるようになる⁽⁵⁾」のだ。イエズス会のコレージュでは、これを生徒に課すことによって、彼らが「日常生活に出たときも、常に神の垂直的な〈活き〉^{はたらき}に生きることができ、〈万事において神を観る〉人となり、活動の真只中で神を観想しうる人間となる⁽⁶⁾」ことを意図していたのだろう。また、イエズス会の教育方針は、ルネサンスの人文主義者が発展させた文献学とカトリック教会で長年にわたって研鑽されてきたトマス・アクィナスの神学研究を基盤としたスコラ学を融合させたものであった。1545年のトリエント公会議以降のトマスの再評価の流れ、フランシスコ・スアレス（1548-1617）がトマスの学説を中軸に総合的に体系化して、神学、哲学、法学に与えていく影響を考えると、イエズス会における靈的指導もトマス・アクィナスの神学に拠るところが大きいと想像がつく。

さて、トマス・アクィナスは、人間の究極目的への到達は至福であり、知性的徳、道徳的徳、神の恩寵として与えられる形而上的徳があるという。そしてそこに「ハビトゥス」がかかわってくる。

トマスの「ハビトゥス」論は、アリストテレスの『形而上学』、『靈魂論』の解釈の上に成り立っていて、「ハビトゥス」という言葉は、ラテン語の« habere » から派生した言葉で、「習慣」 *habitude*、「状態」 *disposition*、つまり、「もつ、ことにおいて、それで、ある」ような意味での「状態」を意味する。アリストテレスのいう「ヘクシス」 *hexis* にあたる言葉である。アリストテレスによれば、人間は常に幸福を求めて生きているものであり、いかなる研究や学問、技術も、またどんな行為や決定も、幸せ（善）のためにあり、人間の持つ「最も善きもつとも究極的な卓越性（アレテー）に即して」魂の活動をするとしている。人間にふさわしい徳を備えた状態になるために、善い行いを習慣づけなければならない。なぜなら、諸々の「状態（ヘクシス）」はそれに類似した「活動（エネルギー）」から生じるからである。そして、トマスは、アリストテレスに倣って、人間はまず潜在能力としての可能態と、それを行動に移す現実態の二つがあり、その間に位置付けられた「ハビトゥス」、つまり能力に付加された質 *qualité*、感覚的認識と、知性的認識によって把捉する能力である「ハビトゥス」を持っているとする。その可能態である能力（潜在能力）が現実態である行為に向かって秩序立てられていく。それは、人間がもともと持っている自然本能的「ハビトゥス」（直知）と、学習して学ぶ「ハビトゥス」（学知）を反芻して第三の「ハビトゥス」、つまり形而上学的「ハビトゥス」（叡智）にいざなう。

これは、イグナチオ・デ・ロヨラによるところの、神を理解するための三つの観想に合致する。「感覚世界における瞑想、自身の魂の熟考、神を観想すること⁽⁷⁾」である。この三つの観想が、三つ巴に絡み合って、神のイメージを観想し、見出す手伝いをする。そしてそれが霊操の方法であり、それをすべて包括したものがイエズス会の演劇活動である。つまり、演劇のもたらす、視覚を通して頭に入ってきたものと、感情的に受け取ったものの双方は、人間の内に働きかけ、血となり肉となって消化され、己の行動の礎となる。聖人の魂の劇を見ることによって得たものが、後の自分の生活の中に反映されていく。この一連の作用は、宗教的、霊操的指導を通して、人間が、神の似姿に近くなるという、一連の流れと類似しているのだ。イエズス会の演劇活動は、イグナチオ・デ・ロヨラの『霊操』とその理念を具現化したものなのだ。本稿でフィリッピ氏は、イグナチオ・デ・ロヨラの霊的変遷を描いた悲劇『モンセラートのイグナチオ』を例にとり実証していく。1622年のローマ学院でこの悲劇を上演した際、聖イグナチオを演じたのはジュリオ・マツァリーノ、若き日のマザランであったという⁽⁸⁾。彼のその後の活躍を見ると、イエズス会における演劇活動の重要性、またイエズス会において学校演劇がどのような位置付けであったのかを想像することができるだろう。本稿は、演劇の持つ力を再認識させるとともに、演劇の魅力を改めて我々に喚起させてくれたといえよう。

注

- (1) 本稿 p. 45, *Sq.*, 拙論「学校教育と古典ラテン喜劇—17世紀フランス イエズス会とポール＝ロワイヤルの場合—」 p. 143-152 参照。また、イエズス会とポール＝ロワイヤルの演劇に関する見

解の違いは、拙論 *Plaute et Térence en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, パリ・ソルボンヌ大学博士論文、2011 参照。

- (2) アリストテレスの「ハビトゥス」論は、『ニコマコス倫理学』、『形而上学』第五卷20章、トマス・アクィナスによるアリストテレスの注解参照。トマス・アクィナスの「ハビトゥス」論は、『神学大全』第二部、第四十九問題から第五十四問題にその一端を見ることができる。参考文献：アリストテレス、『形而上学』出隆訳、岩波文庫、1959。『ニコマコス倫理学』、朴一功訳、京都大学学術出版会、2002。三上茂、「トマス・アクィナスの『アリストテレス靈魂論注解』IHL190」、『アカデミア』人文・社会科学編 第65号、1997、p.25-61。三上茂、「トマス・アクィナスのハビトゥス論と教育」、『アカデミア』人文・社会科学編 第96号、1974、p.117-137。同、「トマス・アクィナスの教育論—ハビトゥス形成としての教育—」、『教育思想史IV』中世の教育思想（下）、上智大学中世思想研究所編集、東洋館出版社、1985、p. 179-199。
- (3) 門脇佳吉、「解題」、イグナチオ・デ・ロヨラ、『靈操』、門脇佳吉訳、岩波書店、1995、p.26。
- (4) 前掲書、p. 41。
- (5) 前掲書、p. 47-48。
- (6) 前掲書、p. 52。
- (7) 本稿、p. 47。
- (8) APUG (Archivo Pontificio Università Gregoriana), ms.2801, f.2801, f.732. 登場人物のリストは、*Ignatio in Monte Serrato...* 本稿注(11)、p. 49 参照。

翻訳

「演劇は、単に視界にだけでなく、肉体そのものに語りかける。それにより喚起されるイメージは、青少年の知性と心と理性、そして肉体と精神の中、奥深くにまで入り込む。そして、演劇によってもたらされる感動は、鋭い彫刻刀⁽¹⁾で彫られた銅版画のごとく深く、深く刻み込まれていく。」

(フランソワ・ド・ダンヴィル『近代人文主義の誕生』⁽²⁾)

近代初頭の人文主義とイエズス会演劇の歴史家⁽³⁾であり、自らもイエズス会士であるフランソワ・ド・ダンヴィルによって、演劇のもたらす感動と、銅版画が深く彫り込まれるように生徒たちの心と身体に訴えかける力は、教育の中でも驚くべき特異な方法であると認識された。演劇だけが、言葉の持つ複数の意味と、わずかなイメージを呼び起こすだけで、さまざまな影響力を含んだ感動を与えることができる。演劇だけが、視覚と理性と心を通して、観る人をその世界に引きずり込むことができるのである。ダンヴィルによって提唱された、銅版画になぞらえたこのたとえば、イエズス会のコレージュの教育の実践として演劇を扱うことの真の理由を明らかにしている。レトリック習得のための演劇活動は、キケロやクインティリアヌスを踏襲する、言葉を操ることに長けた人間 *vir bonus discendi peritus* になるためのもので、イエズス会士たちは、演劇を、教育活動全体と、プラスアルファとしての宗教的効果の交わるものとした。そして、イエズス会演劇は、教育の完全なものにしたいという理想を満たす養成プランと、生徒たちの霊性養育プランを結び合わせるものと位置付けられた。こうして演劇は、物語や、信仰、典礼を舞台の上に乗せることによって、演じる者と観る者が、己の信仰を神のほうへ変容させることを助ける道具となった。そして、舞台を離れた後もキリスト者の現実の生活、心と身体の中へと浸透していくこととなる。

養成課程のさまざまな教育プログラムを見ると、それらは相互依存し、複雑に絡み合っている。しかし、それらを理解し、また信仰を変容させる力と関係づけるために、知識の結晶であり、教育実践の方針が記された人類学的背景と神学的背景を見ていかなければならない。それによってイエズス会の生徒が経験によって感覚的なものを習得する方法を理解していきたいと思う。まず、「ハビトゥス」の概念と、スコラ学的「ハビトゥス」がイエズス会のコレージュの教育実践の中でもたらす影響を考察していく。次に、イエズス会演劇の演出を考察することで、その中で子供たちのキリスト教教育のためにイエズス会が演劇を重要視し、教育の中に導入した理由を浮き彫りにしていきたい。

「ハビトゥス」と徳

近代イエズス会の教育者たちは、イエズス会のコレージュにおける教育全体を方向付けている「教育方針」をメタファーで説明している。ある時は、クインティリアヌスの古典的メタファーを借りる。またある時は、たとえば、生徒の成長を、蠟のように徐々に形作られていく、あるいは花瓶に水がたまるように一滴一滴ゆっくりと満たされていくと表現するように、古典的メタファーを借りるのだ。さらに、力強く枝分かれして育っていく良質の根を持った木、生い茂った葉や、たわわに実る木の実の、または一階一階が安定して重ねられる堅固な基礎を持った建築物のようなメタファーが付け加えられていく。イエズス会の教育概要を書いたイエズス会士フランチェスコ・サッキーニは、弟子が「神の似姿」に到達できるように、教育者たちは「神の金銀細工師」であるべきだと説いた。サッキーニは、教育者の尊厳について、単に学問に帰す奉公ではなく、各自が目指すところの「神の叡智」であると語っている。

教育者は弟子の外部的な部分に働きかける。つまり、自分の身振り、歩み、態度、身なり、物腰、面持ち、性格を弟子たちに刻み込む。しかし、その最も大切な仕事は、内的な部分、つまり魂に刻みつけることである。

したがってサッキーニによれば、善き教育者の役割とは次のようなことである。

心を美しく磨くことである。それは、死を免れる技から離れ、美しい人生を歩むための技から離れ、また、天使、神の息遣いや息吹、神の似像に成る技から離れたところにある。⁽⁴⁾

このことから、イエズス会の教育システムの根本は善きキリスト者を養成することであることがわかる。そして文献学に裏付けされる人文主義の卓越性もまた、神をよりよく知るために用いられたのである。

イエズス会のコレージュはキリスト教文化の中心である。そして、文献学や芸術は信徒育成のための科目とされていた。彼らの格言「学識と雄弁に裏付けされた信仰心」*Eloquens et sapiens pietas* がそれを示している。教育の実践はしたがって、宗教的アイデンティティを養成し、広め、表現する方法を構造する、地上における最適の場を指しているのだ。

キリスト教の人類学的見地からすると、人間は、自らを律することを学ぶ過程において、責任を持って行動することで成長し、向上していく、「善きキリスト者になる存在」である。最終的に神と一体となるキリスト教の信仰は、この成長の方法によって顕著に深まっていく。人間が常に不完全なものであるということは、向上したい、成長したいという欲求が霊的本性と知的本性の理想を高めているということなのだ。人間の中心には、常に心理的緊張がある。それは一種の「魂の葛藤」ともいべきもので、具体的なものごとを選択するという能力の潜在性と、生命をどう生きていく

かや、絶え間ない心の「回心」に従うという倫理的必然性との間の緊張である。信仰の光はこの緊張をより顕著なものにする。同様に、モラルにかなった人生を送るためには、自らが成長していく過程で人生をきちんと構成し、強化していく必要がある。これにこそ、アリストテレスの言う「ハビトゥス^⑨」が関与しているのだ。つまり、行動における安定した状態であると同時に、自身の行動の制御を可能にする第二の本性と呼ばれるものである。「ハビトゥス」とは、人間の持つ資質、豊かさ、完全な状態である。総括的な意味で人間に作用する「ハビトゥス」と、徳の一部をなす「人間の能動的能力」に作用する「ハビトゥス」がある。

人間の行動に内在する原理を神学的に深く考えると、人間にもともと備わっているものは、行動によって徐々に決定づけられていく。繰り返すことによって、簡単にその行為を自分のものにする力を得る。そして自分を制御できるようになる。この繰り返しによって、人間は、自己形成の型を作り、善悪のいずれかに自分を構築させていく。このようにして、人間は、自然本性的（先天的）な能力に、個人的な性格を重ねて個の人格を決定していく。トマス・アクィナスによれば、人間の能動的能力を完全に備えた「ハビトゥス」は徳であり、後天的に得たもの（学知）と、知識のすべて（直知）は「ハビトゥス」に結びつく^⑩。この時、「ハビトゥス」には「習慣」という意味はなく、自然本性的に備わったものを指し、主に肉体や精神的決定に作用する。真の「ハビトゥス」において、意志や理性の働きにより、意志の制御力は素直に反応し、強くなる。習慣は自らを習慣づけることであるが、「ハビトゥス」は自らを養育することである。「ハビトゥス」を受け入れる能動的能力は、記憶、知力、意志といった霊的能力である。しかし、一人の人間という個体レベルに応じて、あらゆる「ハビトゥス」は感じやすく情緒的なところ奥深くに浸透し、コントロールし、精神的なものを付与する。徳は善き「ハビトゥス」以外の何ものでもなく、人間を完全なものにする。善き「ハビトゥス」と悪しき「ハビトゥス」、つまり、徳と悪を識別できるようにするために、イエズス会の教育は学校の授業に携わっているのである。

「ハビトゥス」とは、ピエール・ブルデューが提言しているように、「構造化する構造」であり、「行動と表象を産み出し、それを構築するもの」として作用する^⑪。スコラ学的方法論、とくにトマス・アクィナスの教説を中軸に教育方針を体系化していったイエズス会にとって、安定した行動、および、行動の制御をマスターすること、つまり、「ハビトゥス」を使いこなすことは、イエズス会の教育の第一義であり、それは、記憶術を身につけ、言葉の使い方を学び、実際に使いこなせるようになる総合的な学習に、生徒たちの養成を、有機的に関連付けて教育することである。『ラチオ・ストゥディオールム^⑫』 *Ratio studiorum* は、1599年、コレッジ開校約30年後にできたイエズス会の「学事規定」で、この基本概念に基づいて制定されたものである。教育における原則理論書というよりは、「日々やるべきこと」を意識して作られた『^{ラチオ・ストゥディオールム}学事規定』は、教育の実践活動について、詳細は乏しいものの、規則やメソッド、時間割、諸活動とともに記されている。授業は読解・講読 *pælectio*、要点反復練習 *repetitio*、暗誦 *recitatio*、ディベートを含む共同練習 *concertatio* といった修練ごとに明確に分けられた時間割が組まれている。また休みのときは、聖書を読む、祈る、信仰の鍛錬をすることなどが定められている。また、イグナチオ・デ・ロヨラの『靈操』の第一週の実践^⑬

として、生徒たちは一人ひとり、瞑想するために籠ることが年に一度義務付けられている。教育課程では、生徒は自分たちの生きている時代の文化を学習しなければならない。しかしそれは、信仰の必須の原理の体験することであり、安定し、持続性のある己の内在的状态、つまり徳に満ちた人生を送るための「ハビトゥス」を構築するためである。数あるレトリックの練習のうちで、演劇を履修することは、単に完璧な発声法、美しい立ち振る舞いを習得することが目的ではない。人間の情念を知る中で自らを高め、敬虔な魂に近い魂の状態を体験することでもある。

演劇という幻想芸術

イエズス会のコレッジで扱われるキリスト教の悲劇は、聖人や、殉教者、聖書の中の登場人物、キリスト教徒の王侯貴族の生き様を描いたものである。この種の演劇の教育的結末は、紹介されたモデル、また舞台上に繰り広げられる成聖の行程の中に明示される。これら悲劇には、過剰なスペクタクル性の強い演出が用いられる。観る者のイマジネーションに強く訴えかけ、その靈的内在化を促すのである。

イエズス会の創設者、イグナチオ・デ・ロヨラと、中国に渡った最初の宣教師、フランチェスコ・ザビエルの列聖のため、1622年、ローマ学院は数日にわたる豪華絢爛な祝宴を開催した⁽¹⁰⁾。その機会に、創設者の伝記を描いた悲劇『モンセラートのイグナチオ⁽¹¹⁾』 *Ignatio in Monserrato* を上演した。

聖イグナチオの伝記の芝居はイグナチオ・デ・ロヨラの靈的変遷の中の最も重要な時代を舞台上に上げたもので、彼の靈的葛藤のあらゆる矛盾や、常に徳を選択するという彼の意志の力と決意が描かれている。のちの聖人イグナチオは靈的レベルを上げる度に数多の危険にぶつかった。また、絶えず回心が続けていく中で、またイエズス・キリストのうちに新たな生を選ぶ時、幻影という最悪の障害にぶつかった。それらの危険と障害を乗り越えていく様をこの悲劇の中に見ることができる。幻影に対する靈的葛藤と信仰の勝利は、五幕に分けられた芝居の構造の中で展開されている。つまり、「第一幕で問題（障害）が提示され、告げられる。第二、三、四幕の中で変容し複雑に絡み合っていく。そして第五幕ですべてが解き明かされ、大団円に至る」のである。

舞台は、スペクタクル性の強い華やかな仕掛けがたくさん準備されている。新しい技術として導入された洗練された「動く舞台⁽¹²⁾」によって、あっと驚くような舞台の転換や、あらゆる方向に広がる舞台空間を実現した（図1, 2）。『モンセラートのイグナチオ』では、舞台転換が九回あり、舞台はモンセラートの街と劇場、地獄と洞窟、海と港の中で展開する（図3, 4）。

善と悪の間の絶え間ない力の葛藤を表現するために、舞台は天と地と地獄の深淵を包括したものでなければならない。それは天と地獄の両極の同時に引張られる緊張の中で、神の超越性と悪魔の誘惑と、人間とのかかわりを明らかにするために、劇的なアクションの連続も話の筋も垂直方向に展開していく。舞台上で、縦方向の展開は、神の国の住人の降臨、あるいは聖人の昇天を描きな

がら、他方、舞台の下にある地獄の深淵から悪魔が突然現れることによって表現される。

しかしながら『モンセラートのイグナチオ』では、舞台の別の部分にも地獄の力を割り当てることによって、これらの前提条件が変化していく様を目のあたりにする。つまり、まず規則に従って、第一幕から、戦う教会が「音楽（シンフォニー）とコーラスによる歌とともにモンセラートの雲の上に降りてくる⁽¹³⁾」（図5）。次の場面で「ヨーロッパ、アジア、アフリカ、アメリカの四大陸を表した天空から戦車がそれぞれ⁽¹⁴⁾」出現することで完全となる。第二幕では、突然、地獄の場面⁽¹⁵⁾（図6）に変わった後、「天空から魔王ルター⁽¹⁶⁾」が、スペインの凶悪な巨人に続いて、やはり「天空の中から」登場する⁽¹⁷⁾。このように前提条件を壊しながら、悪魔が天の国を占拠していくさまは、むしろ見かけの曖昧さや、悪魔の誘惑の、うわべの性質を見事に表しているといえよう。悪魔は、イグナチオが自らの計画を断念するよう説得させるように「イグナチオの友人の戦士」となり⁽¹⁸⁾、次に彼が自らの命を絶つよう導くために「偽の隠者⁽¹⁹⁾」と姿を変える。悪魔はイグナチオの聖なる決意をことごとく妨げるためにいくつもの見せかけの姿を以って現れる。さまざまな試練の中、悪魔の囁きはイグナチオの「内なる戦いのしるし」に疑脳を引き起こすが、それらの疑脳は、「神の意志」に裏付けされたイグナチオの力と忠誠の前にことごとく敗れ去る。これは聖人イグナチオの堅固さと意志の強さを示しているのであり、徳ある行為の積み重ねのうちに養われた美德であり、それが霊的戦いの中で悪の力に打ち勝つことになる。

そして第五幕であらゆる曖昧さが解け、舞台の上部で展開されるアクションを通して、神と一对一の関係を舞台の上部で展開することによって、悪に対する勝利が視覚的に表現される。第五幕1場で、「神に満ち、神への愛に燃え、恍惚となっている」イグナチオは「地上の肉体とともに」昇天する。この最初の「神のほうへ」向かう動きの後、大天使ガブリエルと四人の守護神を「天空から」地上へと登場させる。それはイグナチオに「人間の姿を用いることで効果的に」世界のさまざまな国にいる同志の活動を見せるためである⁽²⁰⁾。それらは続く六場面の中で展開していく。第9場では、天の国にいる神のもとに運ばれてきたイグナチオを、「王座に坐した、世界の皇帝キリストが、教会を守る新しい軍の隊長に任命する」。次の場面で、イグナチオは神のもとから「天使たちの称賛とともに」地上に降りてくる。「神の方へ」行き「神のもとから」来る、つまり聖なるものの昇天、降臨といった、舞台における二方向の動きが、人の世界から引き抜かれ、成聖される聖人イグナチオのその「時」を、造形的に表現している。なぜなら、イグナチオは神とともに仲介者、つまり神の寵愛と加護の「目に見えるしるし」となったからである。

以上のように舞台装置や演出を簡単に描写してきた中に見てとることができたように、17世紀のイエズス会の演劇は、まず、何をおいても神の存在と力を表現することにあつた。このように、イエズス会演劇は文学的である前に、「幻影」なのである。舞台上に繰り広げられる出来事と登場人物は、別の次元の出来事と登場人物を表現する力によって演じられているのだ。ホセ・オルテガ・イ・ガセットが「舞台と役者は肉体を持って作り出す世界のメタファーであり、演劇とは、まさにそのく目に見えるメタファー」である⁽²¹⁾と言っているとおりである。

近代初頭のイエズス会士にとってトリエント公会議以降「見える神学」の立役者である演劇の

「見えるメタファー」は、イグナチオ・デ・ロヨラの『靈操』の靈性と複雑に、また密接に繋がったコノテーション（共示）の役割を担うこととなった⁽²²⁾。偶像の正当性を唱えるイエズス会は、「イマーゴ」の定義⁽²³⁾の上に打ち立てられた知識と実践を実行し続ける神学の権威と、ぶつかった。教父の理念と中世からの伝統の中で、「イマーゴ」は、三位一体の神秘における父から子への関係と、三位一体から人間への関係を定義し、その像と似姿を作り出した。キリスト教人類学の礎は、創世記に「われわれに似るように、われわれのかたちにと人を造ろう⁽²⁴⁾」とあるとおり、人は、神の似姿に造られた。この聖書の意味する「神へ」向かう行為は人間にとって生が目的であり、原罪によって失われた神の似姿を再び手に入れることである。神学と人類学の概念としての、「イマーゴ」という用語が示すものは、父と子と、神の創られた人間が守り続けている美しい世界から成り立つ三者を、関係付けて関わっていくプロセスである。そのプロセスにおいて、父と子と、人間の世界は、三つのヒエラルキーを聖霊というしるしのもとにまとめられているのだ。

キリスト教の三位一体の理論⁽²⁵⁾に関する込み入った問題には立ち入らないが、今見てきたようなキリスト教の靈の内在化のプロセスを強調したい。イメージとしての三位一体の概念によると、神を理解する方法は三つある。感覚世界における瞑想、自身の魂の熟考、神を観想することである。それは身体をある種の感受性を持って見つめる視線、頭の中の映像を構成する知的視線、心理に対する直接的観想へと向かう研ぎ澄まされた精神的視線のことを指す。

「あらゆる事象の内に神を探し認める」という原理に基づいた聖イグナチオの靈性がこれら神学的背景に刻み込まれた。『靈操』の「根源と礎」の章に、「人は、われらの主である神を崇め、敬い、仕えるために造られた。それによってその魂が救われる⁽²⁶⁾」とある。この「崇める」「敬う」「仕える」という三つの動詞は行動と観想の融合した靈性を意味している。この靈性は、まず外界から得たイメージを離れる。次に、瞑想や観想によって得た知性的認識へと変化する。その過程を経て神のイメージを観想する方向へ導かれていく。この靈的行程を通ることで、人は「記憶」「知性」「意志」の三つの力を自分の魂の内部に作用させるのである。イメージはこうして感覚を通して記憶の中にとどめられる。想像力が、それを目に見えるものにし、頭の中に刻み込む。そして人は感覚的認識と知性的認識を持つことになる。それが「意志」に働きかけるのだが、この「意志」こそが、唯一、把握した認識を行為へと変換させることのできる能力なのである。

この三つ巴の観点を含んだイエズス会の演劇は、想像力を養い、効果を導く、信仰の変容の道具として生徒の育成に用いられた。また、「記憶」「知力」「意志」といった内なる力を得る糧として位置付けられた。目に見える舞台は、神に到達するための、注意を喚起するものとなり、目に見えないものほうへと導く糸口となる。

最後に、イエズス会士が重要視している感受性の領域についてお話をしたい。これが重要なのは、感受性の領域というのは、コントロールされ、靈的な方向付けをされなければならないからである。イエズス会の宗教的ディスクールは常に「情」に訴えかけるようになっている。芝居のイメージと

舞台設定、そしてテキストは、個人の奥深いところに訴えかけるように準備され、その結果、心と、神との一対一の対話が可能になる。しかし、実用的な領域、知覚的領域、感情的な領域の三つに分離して考えることは、方法論的考え方によるもので、存在論的な考え方ではない。感覚としての体験をすること、とりわけ宗教的、聖なるものを感じることは、この三つの領域に分離しているのではなく、常に紡ぎ合わされた形で感じることである。そしてこの三つの領域は時に浸透しあい、時に離れたりする。したがって、「情」は知識や行為を通して得た賜物であり、今度は、その「情」が実際の行動と知識の活用を促す。イエズス会のコレージュで扱われる芝居は、それぞれが、現実の人生の実践練習となるように、さまざまな意味を包括した主題を扱ったものである。単に神への信仰へと変容することが問題になっているのではない。むしろ、キリスト者としてどう生きていくかということがそこに問われているのだ。

注

- (1) [訳注] フランソワ・ド・ダンヴィルは、この彫刻刀をビュラン *burin* と言っているが、ビュランは、銅版画などに用いる先の鋭い彫刻刀、あるいは、ビュランで彫られた版画を指す。演劇がもたらす感動が、いかに鋭く、深く刻み込まれるかが想像できる。
- (2) F. de DAINVILLE, *La Naissance de l'humanisme moderne*, Paris, Beauchesne, 1940, p. 186 (n.éd., Genève, Slatkine, 2011)。彼の数多くの著作に関しては次を参照：Marie-Madeleine Compère, « Bibliographie des œuvres du père François de Dainville », établit par Marie-Madeleine Compère, dans F. de DAINVILLE, *L'Education des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, pp. 537-549.
- (3) フランソワ・ド・ダンヴィルは、人文主義、地図製作法、16、17世紀のイエズス会教育の歴史家である。彼は17世紀フランスにおけるイエズス会演劇の歴史の研究をする傍ら、雑誌 *Revue d'histoire du théâtre* の仕事もしていた。
- (4) F. SACCHINI, *Paraenensis ad magistri scholaum inferiorum Societatis Iesu*, Rome, apud Iacobo Mascardi, 1625, p. 50。これ以外にもフランチェスコ・サッキーニ (1570-1625) はイエズス会の教育について執筆している。*Protrepticon ad Magistros scholarum inferiorum Societatis Iesu*, Rome, apud Iacobo Mascardi, 1625 ; *Modus utiliter studendi*, Wirceburgi, s.n.e., 1614 ; *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione oratio Francisci Sacchini e Societate Iesu*, Ingolsatadii, ex typographeo Ederiano, 1614。サッキーニの父も同様に、イエズス会で多くのことに携わっていた。以下を参照：A. GUERRA, *Un generale fra le milizie del papa. La vita di Claudio Acquaviva scritta da Francesco Sacchini della Compagnia di Gesù*, Milan, Franco Angeli, 2001, pp. 21-31; C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèques de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, Schepens-Picard, t. VII, coll. 363-368.
- (5) ARISTOTE, *Ethica a Nicomache*, II, 1.

[邦訳：アリストテレス『ニコマコス倫理学』、朴一功訳、京都大学学術出版会、2002.]

- (6) S. THOMAS, *Summa Theologica*, II, q. XILX ; q. L, a.1.
 [邦訳：トマス・アクィナス『神学大全』高田三郎ほか訳、創文社、全45巻、1960-] 全体像を理解するためには以下を参照：A. SOLIGNAC, 項目 « vertus », *Dictionnaire de spiritualité*, t. XVI, col. 485-506, Paris, Beauchesne, 1970 ; A. MICHEL, 項目 « vertus », *Dictionnaire de Théologie catholique*, t. XV, col. 2739-2799, Paris, Librairie Letouzey et Anè, 1950.
- (7) P. BOURDIEU, *Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 45.
 「ハビトゥスとは、ある状況において為すべきことについての実践感覚です。」ピエール・ブルデュー、『実践理性 行動の理論について』、加藤晴久、石井洋二郎、三浦信孝、安田尚訳、藤原書店、2007、p. 52.]
- (8) 『学事規定』^{ルチオ・ストゥディオールム}に関しては、次を参照：I *Gesuiti e la Ratio Studiorum*, (dir. G. HINZ, R. RIGHI, D. ZARDIN), Rome, Bulzoni, 2004 ; M. ZANARDI, « La Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu : tappe e vicende della sua progressiva formazione (1541-1616) », *Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni scolastiche*, V (1998), pp. 135-160 ; *La "Ratio studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, (dir. G. P. BRIZZI), Rome, Bulzoni, 1981 ; G. CODINA MIR, *Aux Sources de la pédagogie des Jésuites: le « modus parisiensus »*, Rome, I.H. S. I. Instituti historici S.I., vol. XXVIII, 1968.
- (9) [訳注]『靈操』第一週は罪の認知と懺悔。
- (10) 1622年のローマ学院における列聖の祝宴に関しては次を参照：B. FILLIPI, *The Orator's Performance : Gestures, Words, & Images in Theatre at the Collegio Romano (1600-1650)*, dans *The Jesuits II : Culture, Sciences and the Arts, 1540-1773*, (dir. J. O'MALLEY S.J., G. A. BAILY, S. I. HARRIS, T. F. KENNEDY, Toronto, Toronto Press, 2006, 512-529.
- (11) テクストは1634年に出版された。*Ignatio in Monte Serrato arma mutans*, dans *Vincentii Guinisii Lucensis e Soc. Iesu. Poesis heroica, elegiaca, lyrica, epigrammatica, aucta et recensita : item dramatica, nunc primum in lucem edita*, Anvers, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1634, pp. 259-382. 舞台装置に関する詳細は次を参照：B. FILLIPI, *Il teatro degli argomenta. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001, vol. LIV, pp. 95-403. FILIPPI, *L'illusione prospettica di Andrea Pozzo e la scena teatrale dei gesuiti di Roma*, dans *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo* (dir. R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA), Rome, Artemide, 2011, pp. 213-219.
- (12) 動く舞台« Scena mobile »の発明と、そのイエズス会ローマ学院での使用に関しては次を参照：I. MAMCZARZ, *La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano : Marcei Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo*, dans *I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa*, (dir. M. CHIABÒ - F. DOGLIO), Rome, Centro Studi sul teatro Medievale e Rinascimentale, 1995, pp. 349-360.

- (13) *Sogetto d'Ignatio in Monserrato mutatione d'armi*, in Roma, appresso Alessandro Zanetti, 1623、第一幕1場、p. 3.
- (14) *Ibid.*, 第一幕2場、p. 4.
- (15) *Ibid.*, 第二幕6場、p. 7.
- (16) *Ibid.*, 第二幕7場、p. 8.
- (17) 〔訳注〕図6に見られるように、舞台上部に神の国、中央に人間の国、下に地獄を配置しているにも関わらず、下部から出てくるべき悪魔、魔王を下部（地獄の深淵）からではなく、上部（天）から出現させることで、前提条件を壊し、悪魔が天の国を占拠していくさまを効果的に演出している。（フィリッピ氏発表より）
- (18) *Ibid.*, 第三幕1場、p. 9.
- (19) *Ibid.*, 第四幕7場、p. 13.
- (20) *Ibid.*, 第五幕2場、p. 18.
- (21) J. ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, Milan, Medusa, 2006, p. 46.
- (22) イグナチオ・デ・ロヨラの『靈操』と、彼の靈性に関する文献は膨大なものであるため、ここでは本質的なもののみにとどめる。J. GUIBERT, *La Spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Rome, Institutum historicum S. I., 1953 ; A. BROU, *Les Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola*, Paris, Pierren Téqui, 1992 ; A. DEMOUSTIER, « L'originalité des Exercices Spirituels », dans *Les jésuites à l'âge baroque 1540-1640*, (dir. L. GIARD, L. de VAUCELLES), Grenoble, J. Million, 1996, p. 23-35. [邦訳：イグナチオ・デ・ロヨラ、『靈操』、門脇佳吉訳、岩波書店、1995。]
- (23) 「イマーゴ」の定義に関しては次を参照：J. -C. SCHMITT, *Imago : de l'image à l'imaginaire, dans L'Image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval* (dir. J. BASCHet et J. -C. SCHMITT), Paris, Cahier du Léopard d'or, vol. 5, 1996, pp. 27-38 ; *Id. L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XVIII^e siècle*, dans *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, (dir. F. BOESPFLUG et N. LOSSY), Paris, Gallimard, 1987, p. 271-301 ; *Id., Le Corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 63-85 ; Jean WIRTH, *La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image*, dans *Crises de l'image religieuse. Krisen religiöser Kunst*, (dir. O. CHRISTIN et D.GAMBONI), Paris, MSH, 1999, p. 72-98. 近代初頭に関する問題に関しては R. DEKONINCK, *Ad imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 を参照。
- (24) 「創世記」1 : 26.
- (25) キリスト教の三位一体の理論に関しては次を参照：A. MICHEL, 項目« Trinité », *op.cit.*, *Dictionnaire de Théologie catholique*, t. XV, p. 2, col. 1728-1865.
- (26) IGNACE de LOYOLA, *Exercices Spirituels*, [23].

ラ・ポルトという名の俳優

戸口民也

16世紀末から17世紀初頭に活躍した俳優の中に、ラ・ポルト La Porte という役者がいた。フランスにおける近代的職業俳優の先駆けとしてはヴァルラン・ル・コント Valleran Le Conte が最も有名だが、ラ・ポルトはそのすぐ次の世代に属している。ヴァルランは1590年代初めにはすでに「著名な俳優」として知られていた⁽¹⁾。ラ・ポルトが芝居の世界に身を投じたのは1590年代の終わりごろと思われる。しかし、すぐさま頭角を現し、1600年にはすでに座長として劇団を率いていた。ラ・ポルトは1610年末に引退しているので、俳優としての経歴は10年あまりと短い、その間に、近代フランス演劇の黎明期を代表する人物たちと密接な関わりをもつことになる。彼の妻マリー・ヴニエール Marie Venière は、フランス最初の女優のひとりとして真っ先に名前が挙げられる存在である。彼が座長として率いていた劇団には、劇作家としての地位を確立する以前のアレクサンドル・アルディ Alexandre Hardy がいた。ヴァルラン・ル・コントとも提携し、共に舞台に立っている。本稿では、このラ・ポルトという俳優の太く短い役者人生を紹介しつつ、当時の劇団や俳優たちの状況についても述べることにしたい。

* * * * *

ラ・ポルトの本名はマテュー・ルフェーヴル（あるいはル・フェーヴル）Mathieu Lefebvre (ou Le Febvre) という。彼の出自と生涯を知るには、次の二つの資料が基本となる。

- ・マリー・ヴニエールとの結婚契約書⁽²⁾（1602年12月19日付 — 以下「結婚契約書」と略称）
- ・ルイ13世によるマテュー・ルフェーヴルの名誉回復のための開封勅許状⁽³⁾（1619年 — 以下「勅許状」と略称）

これらの文書によると、マテュー・ルフェーヴルはブルターニュ地方ラ・ロッシュ＝ベルナール La Roche-Bernard の出身で、1572年（または1574年）に生まれた⁽⁴⁾。父はアンドレ・ルフェーヴル André Lefebvre、母はジャンヌ・ベルトロー Jeanne Berthereau、二人とも息子の教育には熱心で、マテューが幼い時から学問を身につけさせようとした⁽⁵⁾。しかし、彼が「16歳になったとき、それは1590年のことだったが、この地方に内乱が起こった⁽⁶⁾」ため、彼は武器を取って国王アンリ4世のもとに馳せ参じた。1590年といえば第8次宗教戦争（1585～1598年）の真っただ中だが、とくに1588年ギーズ公暗殺に端を発し、1589年アンリ3世暗殺、アンリ4世即位と続く時期、戦乱が各地におよび、ブルターニュ地方にも波及したため、当時16歳（ただし「結婚契約書」の記述に従えば1590年には18歳になっていたはず）のマテューは、ペンを捨てて剣を取ったのだろう。マテュー

は結局、内乱終結まで王に仕えることになるが、内乱が終わったときは学業継続には年をとりすぎていたため、演劇の世界に入り、「悲劇・喜劇・田園劇・その他まじめなあるいは滑稽な作品」*quelques tragédies, comédies, pastorales et autres poèmes tant graves que facétieux* を書き、また自ら舞台に立つようにもなった、とのことである⁽⁷⁾。内乱つまりフランスの宗教戦争は、ふつう、ナントの勅令（1698年4月）をもって終結したとされる。彼が芝居の世界に足を踏み入れたのはこのころと考えてよいだろう。

マテュー・ルフューヴル、芸名ラ・ポルトは、俳優として演じる以前に、作家として戯曲を書いてもいたわけだが、彼の経歴、とくに武器を取って王に従うようになる以前は学業に励んでいたことを思えば、一定の教養も身につけていたと考えられる。以下、彼の役者としての経歴をたどってみることにしよう。

すでに見たように、マテューが芝居の世界に入ったのは、1598年頃のことと思われる。しかし、おそらくは学問的素養があったため、短期間で作家、さらには俳優としての力量を発揮するようになったに違いない。というのも、1600年には、ラ・ポルトはすでに座長として劇団を率いているからである。実際に、1600年3月22日⁽⁸⁾、アンジェで「王の俳優たち」*comédiens du roi* が劇団結成契約を結んでいるが⁽⁹⁾、この文書において彼の名は俳優たちの筆頭におかれている。一座を結成した役者たちは、

マテュー・ルフューヴル（芸名ラ・ポルト）

ジャック・ロビノー Jacques Robineau（芸名ラ・ブルトニエール La Bretonnière）

フルリー・ジャコー Fleury Jacquault⁽¹⁰⁾（芸名モンフルリー Monfleury）

クロード・ユソン Claude Husson（芸名ロングヴァル Longueval）

ダニエル・デュゲ Daniel Dugué（芸名ラ・シェネ La Chesnaie）

アレクサンドル・アルディ

の6人である。契約期間は1年で、その間、各地を巡り、「劇や物語」*comedies et histoires* を上演する。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 pastorales et autres jeux* とし、残りは均等に分割し、各自が6分の1ずつ（これが「取り分1」*une part* となる）を受け取る、などということが記されている⁽¹¹⁾。

この契約書で真っ先に注目すべきはアレクサンドル・アルディの存在である。従来、アルディは1590年代終わりごろからヴァルラン・ル・コントと行動を共にしていたと考えられていたが、この文書によって、1600年3月にラ・ポルトの劇団に、それも作者 *poète* としてではなく、俳優 *comédien* として加わっていることが確認されたわけである⁽¹²⁾。アルディがいつごろラ・ポルトと出会ったのかは不明だが、戯曲作者としての経験をすでに持っていたラ・ポルトからアルディが何らかの影響を受けたかもしれないと思うと、この二人の出会いは意味深長である。

なお、劇団には複数名の「子供たち」*enfants*（俳優見習の少年・少女たち、それとも役者の子供

たち、あるいはその両方?) がいて、そ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、とも書かれている。しかし、女優(少なくとも「取り分」partの配分にあずかる女優)の名前は一人も記されていない。実際に一人もいなかったのか、あるいは「子供たち」の中に女優の卵がいて、「取り分」はないが舞台には立っていたのか、そのあたりのことはわからない。ただ、契約文書に「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」という文言があることから、悲劇や田園劇のように、女優が活躍する場面がありそうな、またそれだけに女優の存在が必要ともなる劇が、レパートリーに含まれていたに違いない。実際に、この時から2年半後にラ・ポルトはマリー・ヴェニエールと結婚するが、マリーはまもなく劇団の看板女優というだけではなく、17世紀初めを代表する女優となる。おそらくラ・ポルトは、すでにこの時期から、女優の存在の意義と必要性とを認識していただろう。

ところで、俳優たち全員が「王の俳優」と名乗っていることも、気になることである。「王の俳優」という称号が実際にどれほどの経済的利益を役者たちにもたらしたかは明らかでない。しかし、1600年前後という時期においてこの称号を名乗っていたのは、国王に招かれてフランスを訪れたイタリア人劇団を別にして、フランス人俳優の中では当時もっとも有名な俳優・座長だったヴァルラン・ル・コントとその劇団の俳優たちにほとんど限られていた⁽¹³⁾。ラ・ポルトとその劇団の俳優たちは、1600年以前にヴァルランと関係を持っていたのだろうか。ヴァルランとの関係から「王の俳優」を名乗るようになったのだろうか。あるいはヴァルランとは関係なく、ラ・ポルト自身が国王からこの称号を名乗ることを許されたのだろうか。マテュー・ルフェーヴルが内乱のさなかにアンリ4世に仕えて戦っていたことを思えば、その可能性もありそうである。いずれにせよ、文書記録を見る限り、1600年前後の時期に—そしてその後も一貫して—「王の俳優」という肩書きを名乗っていた俳優はヴァルラン・ル・コントとラ・ポルトの二人、および彼らの劇団に属する(あるいは属していた)俳優たちに限られているようである⁽¹⁴⁾。

アンジェでの劇団契約から1年半後の1601年12月28日、ラ・ポルト劇団はパリのラングル館 Hôtel de Langres の屋内調馬場 manège を借りて、次の四旬節の初めまで jusqu'au début du prochain Carême⁽¹⁵⁾、劇を上演する契約を結んでいる⁽¹⁶⁾。契約に名を連ねていたのは、レオナルド・ダランブール Léonard Dalanbour (ou d'Alambourg)、ジャック・ロビノー、フルリー・ジャコー、クロード・ユソン、そしてマテュー・ルフェーヴルの5人で、調馬場はこの日の正午から俳優たちが使用できるとされ、賃貸借料は25 エキュ・ソレイユ écus soleil だった。ロビノー、ジャコー、ユソンの3人は、1600年アンジェ以来の(あるいはそれ以前からかもしれない)仲間たちである。デュゲとアルディの二人がどうしたかはわからない。1年の契約期間を終えた後、別の劇団に移って行ったのだろう。

実際に、俳優たちの離合集散は普通のことだった。1602年2月20日(灰の水曜日)に四旬節が始まり、パリでの上演が一段落した後、劇団はまたもや再編成されることになる。というのも、このとき一座に加わっていたロビノー、ジャコー、ダランブールの3人は、1603年8月19日にアンジェで新に劇団を結成するが、ラ・ポルトの名前はそこにはない⁽¹⁷⁾。この劇団はロビノーが座長で、2

人の女優 — クロード・ピトン Claude Piton とコロンプ・ヴニエール Colombe Venière — が加わっていることも特筆すべきだろう⁽¹⁸⁾。なお、コロンプ・ヴニエールは、ラ・ポルトの妻マリー・ヴニエールの姉妹であり、1603年アンジェの契約書にはフルリー・ジャコーの妻と記されている。さらに付け加えるなら、フルリーとコロンプは1606年2月9日にもアンジェで新に劇団を結成しているが⁽¹⁹⁾、以前の仲間たち — 1600年アンジェ、1601年パリ、1603年アンジェで同じ劇団に加わっていた俳優たち — は誰一人残っていなかった。

ラ・ポルトとはといえば、かつての仲間たちと分かれて別の劇団を結成し、地方を旅しながら演じていたのだろう。彼の劇団のことが再び記録にあらわれるのは1607年のことである。その間のラ・ポルトについて、ひとつははっきりしているのは、すでに述べたように、1602年12月19日にマリー・ヴニエールと結婚したということである⁽²⁰⁾。「結婚契約書」によれば、マテュー・ルフェーヴルつまりラ・ポルトは、年齢30歳、身分はécuyer（王や貴族の侍臣）と記されている⁽²¹⁾。妻マリーは成年 majeure と記されているだけで、具体的な年齢は明らかではないが、25歳を越えていたと思われる⁽²²⁾。マリーの父はジャン・ヴニエール Jean Venière、母はペレット・ル・ヴァスール Perrette Le Vasseur、父はブルゴーニュ地方サンスのバイイ裁判区検事 procureur au bailliage de Sens である。しかるべき社会的地位といえるだろう。マテューの親の身分は「結婚契約書」にも、また先に紹介した「勅許状」にも明記されていないが、両親とも教育には熱心でマテューが幼い時から学問を身につけさせようとしたということであるから、やはりしかるべき社会的地位にあったと考えてよいだろう。

マリーはやがて女優として舞台上に立ち、世間からも評価されるようになる⁽²³⁾。マテューとの結婚を決心したとき、おそらく自分も女優となろうと決めていたのだろう。マリーの親がこの結婚に賛成していたかどうかはわからない。しかし、結婚契約書が、マリーの実家があるサンスではなくパリで作成されていること、またマリーが成年（つまり自分の意志で契約をする権利がもてる年齢）に達していることが明記されているところから推測すると、娘の結婚を喜んでいなかったかもしれない。

それから1606年までの間、マテュー・ルフェーヴル（ラ・ポルト）とマリー・ヴニエール（芸名は当時の習慣からラ・ポルト嬢 mademoiselle La Porte となる）がどのように活動していたかを記した文書は見つかっていない。先に述べたように、1603年と1606年のアンジェの劇団契約には、フルリーとコロンプの名前はあるが、マテューもマリーも加わっていない。マテューとフルリーがそれぞれ別行動をとるようになった理由は明らかではないが、これから述べる事件が暗示するように、フルリーの性格がひとつの原因になっていたのかもしれない。というのも、1607年2月8日付けパリの文書⁽²⁴⁾から、フルリーがラ・ポルトと他の劇団員たちに対して衣装と荷物の差し押さえを訴え出ていることがわかる。この文書は、フルリーが差し押さえを撤回する代わりに、ラ・ポルトとフルリーの荷物をルーアン Rouen に運ぶ費用を共同で出すことを条件とする旨が記されている。ここから想像できるのは、次のようなことである。フルリーは再びラ・ポルトの劇団に加わろうとしていた。先に見たように、1606年2月9日にアンジェでフルリーは劇団を結成していたが、契約期間

はその日から1年間だった⁽²⁵⁾。1607年2月8日という日付はそれから1年後にあたるわけである。おそらくフルリーは、今度はラ・ポルトと組んで、一緒にルーアンに行く計画を立てていた（あるいはラ・ポルトの方からフルリーに話を持ちかけていたのかもしれない）。ところが、何らかの理由で— おそらくはフルリーの身勝手から⁽²⁶⁾ — 諍いとなり、それが訴訟にまで発展したあげく、条件付きで和解が成立したことを文書が示しているわけである。ラ・ポルト劇団は予定通りルーアンに行き行って演じたと思われる。和解の条件から考えれば、フルリー・ジャコーもおそらく一緒にルーアンに行ったのだろうが、ラ・ポルトとフルリーの関係は悪化したに違いない。その後の記録を見る限り、二人が組むことは二度となかった。

ラ・ポルトの劇団は、同じ1607年の9月にブルジュ Bourges で約1ヶ月にわたって上演している。その際、当地で学院を経営するイエズス会士が、劇を見に行くものはみな破門されると言って上演を妨害しようとしたため、ラ・ポルトは9月9日に、イエズス会士に反論する前口上 Prologue を舞台上で述べたことが、ピエール・ド・レトワル Pierre de L'Estoile の1607年10月2日付の日記に書かれている⁽²⁷⁾。友人から送られてきた前口上を見て、レトワルは「いかにも道化役者にふさわしい、ふざけた不出来な口上で、見るべきはその題目だけである」と手厳しい評価を下し、書き写す必要無しと断じている。しかし、翌年2月25日の日記では、友人から再び送られてきた前口上を読み、またそれが（前に送られてきたときにはそう思わなかったが）観客を前にして実際に書かれている通りに前口上して述べられたと知り、「粗雑なものではあるが、当代の注目すべきことのひとつ」として今回は書き写した、と記している⁽²⁸⁾。

ラ・ポルトの前口上のテキストは実際に残されていて、転写・刊行されてもいる⁽²⁹⁾。レトワルも言っているように「当代の注目すべきことのひとつ」であり、また教会（ここでは具体的にはイエズス会）と演劇・俳優との関係を知る上でも重要なテキストであるので、その内容を簡単に紹介することにしよう。

ラ・ポルトは、まず観客に向かって、好んで自分の無学をさらけ出すつもりはなかったのだが、敵から不当な中傷を浴びせられた以上、こうして自己防衛に努めざるを得ないわけで、そのことを皆様方はぜひ公平にご判断いただきたい、と訴えかける。彼らはわれわれ役者たちのことを魔術師とか魔法使いと言っているが、われわれは、どこぞの方々のように、呪いや魔術や護符でもって君主の命を縮めようなどと思ったことは一度としてない⁽³⁰⁾。もしも演劇や俳優が彼らの言うとおりのものなら、なぜ彼らは生徒にそれを教えるのか⁽³¹⁾。彼らの劇は金のためにするのではないというが、それならなぜ彼らが上演する悲劇を見に来る人々にたいそうな金額を要求するのか。その額はしばしば3～400エキュに上るのに、そうしてふんだくった金はまっとうなものだが、われわれが木戸でちょうどいする5ソルはそうではないというのだろうか。彼らは、劇よりも、また他のいかなることよりも、いかにそれが有益で必要なものであったとしても、まず神への奉仕を第一にせよと言う。だが、一日は12時間あり、それらの時間を分けて、神に祈るためにも、またなにかのまじめな娯楽のために使うこともできるだろう。それから、ラ・ポルトは、聖トマス・アクィナス『神学大全』のなかで演劇を好意的に評価している部分を実際に引用し、さらにはトマス以降の重要な神学

者たちの著作も列挙しつつ、演劇擁護論を展開する。そして、国王や君公、地方総督や司法行政官も演劇と俳優を認め評価して下さっていると続けながら、イエズス会士に真っ向から反撃し、彼らがなんと申すかと私はこの職業を続け、精進を重ね、観客の皆様にご満足いただくことを願っておりますので、どうぞご最良のほどよろしくお願い申し上げます、と締めくくっている。

以上がラ・ポルトの前口上のあらましである。古典劇の傑作と比べればいかにも荒削りなところが目立つテキストではあるが、17世紀の初めという時代を考え（フランス語が洗練されていくのはまだもう少し先のことである）、また当時を代表する劇作家アレクサンドル・アルディの文体とも比較してみる限り、レトワルがけなすほど不出来で粗雑なものとは思えない。ただし、ここで演劇擁護に利用された聖トマス・アクィナスやその他の神学者たちのテキストについては、ラ・ポルト自身の博識・研究の成果ではなく、当時の役者たちの間に共有されていた文書からの孫引きだった⁽³²⁾。

1607年9月のブルージュでの上演には、ラ・ポルトの妻マリーも加わっていた⁽³³⁾。また、ちょうど同じ時期、ヴァルラン・ル・コントの劇団もきており、両劇団はブルージュ滞在中は一緒に劇を演じていたようである⁽³⁴⁾。なお、ヴァルラン劇団にはアレクサンドル・アルディも俳優として加わっていた⁽³⁵⁾。

ヴァルラン劇団は、遅くとも9月10日前後にはブルージュを去ってパリに向かったはずである⁽³⁶⁾。というのも、8月6日に代理人を通じて、パリのオテル・ド・ブルゴーニュ座 Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne を9月23日から翌年1608年の四旬節前日（1608年の灰の水曜日は2月20日なので2月19日）まで借りて上演する契約を、劇場所有者の受難劇協会 Confrérie de la Passion と結んでいたからである⁽³⁷⁾。そしてラ・ポルト劇団も、ブルージュでの上演を終えた後、おそらく9月末から10月初めにかけてパリに上り、オテル・ド・ブルゴーニュ座で、ヴァルラン劇団と共に一あるいは交互に一演じている。このことは、1607年10月8日、ラ・ポルトがパリの2人の果物商人と、オテル・ド・ブルゴーニュ座で彼の劇団とヴァルラン・ル・コントの劇団が上演する際、劇場内で果物を売る許可を与える契約を結んでいることから確認できる⁽³⁸⁾。契約期間は翌年の四旬節前日まで、果物を売るときは大声をあげたりせず控え目にする、60リーヴル支払うこと、そのうち3分の1を諸聖人の日（11月1日）に、3分の1を12月1日に、残る3分の1を1月1日に支払うことを条件とする、というものだ⁽³⁹⁾。この約3ヶ月間、ラ・ポルトは、ヴァルランと共にオテル・ド・ブルゴーニュ座で演じたわけである⁽⁴⁰⁾。ただし、両劇団は、合併したのではなく、互いの独立性を維持しながら演じていたようである⁽⁴¹⁾。それぞれの劇団が交互に演じたか、あるいは合同で演じたかはさだかではないが。

1608年2月21日（灰の水曜日の翌日）、ヴァルラン劇団との共同上演が終わった後、ラ・ポルトはパリで新たに劇団を結成し直している⁽⁴²⁾。契約期間は2年で、このときの劇団契約にはマリーも名をつらね、署名もしている。取り分は夫と二人あわせて2と3分の2で、これは彼女がすでに女優として重きをなしていることを示唆するものである。このほか劇団に加わっているのは、フランソワ・ル・ヴォートル François Le Vautrel、その兄弟のオーブリー Aubry とクロード Claude、ジャック・モージャン Jacques Maugin、マテュー・リュベ Mathieu Rubé、ロベール・ゲラン Robert

Guérinである⁽⁴³⁾。

その後、ラ・ポルト劇団は、1609年8月1日から31日までの1ヶ月間、再びオテル・ド・ブルゴーニュ座で演じている⁽⁴⁴⁾。この契約は、ラ・ポルトと共にロベール・ゲランが劇団を代表して7月18日に署名しているが、7月20日には劇場使用料210リーヴルのうち150リーヴルが支払われ、8月12日には残りの60リーヴルが支払われている。上演は成功したのだろう。なお、オテル・ド・ブルゴーニュ座での上演が終わる直前の8月29日、ラ・ポルトと妻マリー、そしてマリーの兄弟ピエールが、内装職人ジョルジュ・ビュフカン Geroges Buffequin⁽⁴⁵⁾と、「互いに侮辱しあったこと」*offenses échangées*による訴訟について和解する文書を作成している⁽⁴⁶⁾。ラ・ポルトとビュフカンのあいだに一体何があったのかはこれだけではわからないが、ラ・ポルトがこのとき妻のマリーとその兄弟ピエールと行動を共にしていたことは確認できる。

1609年9月、ラ・ポルトはオテル・ド・ブルゴーニュ座をヴァルラン劇団にゆずったあと⁽⁴⁷⁾、地方に出発する準備にかかったようである。1609年9月9日、ラ・ポルトはパリに住む2人の楽士と、地方での上演に同行する旨の契約を結んでいるからである⁽⁴⁸⁾。だがその前の9月3日に、ラ・ポルトと妻マリーは1602年12月19日の結婚契約を確認すると共に、互いに全財産を贈与しあうことを記していなかったのでその旨を追記する文書を作成している⁽⁴⁹⁾。これが一体何を意味するのか、二人の意図は何だったのか、文書から読み取ることができない。

ところでラ・ポルトはいつ旅に出たのだろうか。早くても9月10日以降であることは間違いない。しかし、この旅は短かったはずである。というのも、遅くとも1609年11月初めまでには、ラ・ポルト劇団はパリのアルジャン館 Hôtel d'Argent で上演を始めているからである。そのことは、オテル・ド・ブルゴーニュ座に関連する二つの文書から確認することができる⁽⁵⁰⁾。

第一の文書によれば⁽⁵¹⁾、1610年3月13日に、オテル・ド・ブルゴーニュ座の所有者でパリとその近郊における劇上演独占権を有する受難劇協会と、ラ・ポルトおよび妻マリー・ヴニエールと劇団俳優たちとの間で争われていた訴訟に対して、パリのシャトレ裁判所 Châtelet の判決が下されている。判決では、「当時アルジャン館と称する場所で演じていた上記俳優たち [ラ・ポルトたち] に対し上記アルジャン館にて彼らがすでに演じていた、また演じるであろう日について一日あたり60ソル sols を原告側 [受難劇協会] に支払うことを命じ、かつこの判決は今後当パリ市において演じるであろう他のすべての俳優たちに対しても適用される旨宣告」されている。ここで言われている「当時」というのがいつのことか正確にはわからないが、第二の文書によると⁽⁵²⁾、被告側つまりラ・ポルトたちにたいするシャトレからの召喚状が1609年11月6日に出されていることがわかる。つまり、ラ・ポルト劇団はそれ以前にすでにアルジャン館で演じ始めていたということである。この上演がいつ始まりいつまで続いたかはわからない。しかし、1609年9月からオテル・ド・ブルゴーニュ座で演じていたヴァルラン・ル・コント劇団と競争する形になったことは間違いないだろう⁽⁵³⁾。

1610年1月28日パリで、ラ・ポルトはヴァルランとともに演じる契約を結んでいる⁽⁵⁴⁾。契約期間は次の四旬節初め *carême entrant* (1610年の灰の水曜日は2月24日) から3年間で、ラ・ポルトは妻マリーの、ヴァルランはピエール・ル・メシエ Pierre Le Messier⁽⁵⁵⁾のそれぞれ代理人として、この

二人に代わって契約する旨も記されている。取り分 part はヴァルランとピエールが二人で2、ラ・ポルト夫妻が二人で2と3分の2とされている。契約期間中、ヴァルランとラ・ポルトは、パリあるいはその他の場所で「田園劇、悲劇、悲喜劇、その他の劇」pastorales, tragedies, tragecomedies et autres jeux を演じること、衣装は演じる劇にあわせてそれぞれが用意すること、座員を加入させるに当たっては両者の合意が必要であること、また劇団を脱退する際にはツール貨600リーヴルを支払うべきこと、ピエール・ル・メシエの妹で現在ヴァルランのもとで女優修行を積んでいるジュディット・ル・メシエ Judith Le Messier⁽⁵⁹⁾が今から1年以内に舞台に立って演じることができるようになったときには、そのできばえに応じてヴァルランとラ・ポルトが適当と見なした金額を支払うことなどが決められている。

ヴァルランとラ・ポルトは、そのすぐ後、2月3日から受難の主日（4月4日）までの間、オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演することを受難劇協会と契約している⁽⁵⁷⁾。さらに3月29日、ヴァルラン・ル・コントは、この日から2年間、劇団を結成する契約を改めて結んでいる⁽⁵⁸⁾。このとき契約に加わっている俳優たちは次の通りである。

ヴァルラン・ル・コント

(サヴィニアン・ボニー Savinien Bony—ヴァルランが代理人として契約)

マリー・ヴニエール

(ラ・ポルト—妻マリー・ヴニエールが代理人として契約)

フランソワ・ル・ヴォートレル

エティエンヌ・ド・リュファン Étienne de Ruffin

ユーク・ケリュ Hugues Quéru⁽⁵⁹⁾

ロベール・ゲラン

(ルイ・ニシエ Louis Nicyer—ル・ヴォートレルとゲランの二人が代理人として契約)

つまり、契約の場に赴き署名もしている俳優が6名、代理人を通じて加わっている俳優が3名、それに契約には名を連ねていないがヴァルランと共に演じるはずのピエール・ル・メシエを加えて、合計10名である⁽⁶⁰⁾。各自の取り分だが、ヴァルランとピエールの二人合わせて2、ラ・ポルトと妻マリーの二人で2と2/3、ル・ヴォートレルは1と1/4、ド・リュファン、ケリュ、ゲランはそれぞれ1、ニシエは2/3とされている。そのほか、衣装は各自が用意すること、時間には遅れぬこと、遅れた場合はその日の取り分がもらえぬこと、病気した場合も健康なときと同様に取り分にあずかれること、全員の合意がない限り劇団から脱退できないこと、同意無しに脱退する場合はツール貨300リーヴルを支払うべきことなどが定められている。

当日この契約に参加していなかった俳優たちだが、ルイ・ニシエは4月3日に、サヴィニアン・ボニーは4月8日に、それぞれ契約を確認し了承した旨が契約文書の余白に追記され、あわせて本人と公証人の署名が添えられている。しかし、ラ・ポルトが契約を承認したのは6月10日のことである（余白にその旨が追記されラ・ポルト自身も署名している）。ラ・ポルトがなぜ3月29日の契約に直接加わらなかったのか、さらに契約承認が約2ヶ月半後と大幅に遅れた理由は何か、文書か

ら知ることはできない。なお、6月10日の追記事項には、ラ・ポルトの承認だけでなく、俳優ニコラ・ガトー Nicolas Gasteau と女優ラシェル・トレポー Rachel Trépeau⁽⁶¹⁾が劇団に加入する旨も記されているが、このときはガトーがラシエルの代理人として彼女の代わりに署名している（ラシエルが契約を確認した承したのは9月4日のことで、余白に追記・署名あり）。

時間を少し逆戻りさせることになるが、3月29日の契約の10日余り前、3月17日に、ラ・ポルトとヴァルランは、シャテルロー Châtelleraut の住人で今はパリにきている運送屋と契約している⁽⁶²⁾。次の聖レミの日（10月1日⁽⁶³⁾）までを限度に *jusques au jour de Saint Remy prochain seulement*、ラ・ポルトとヴァルランが近々計画している旅行のあいだ、二人が望む場所に衣装箱と荷物 *les coffres hardes et bagages* を荷車に積んで運ぶこと、運送代は20里 *lieues*（1里は約4キロメートル）ごとにトール貨30リーヴルとすること、馬の餌代は運送屋が負担することなどが決められている。

すでに見たように、ヴァルランとラ・ポルトは、2月3日から受難の主日（4月4日）までの間、オテル・ド・ブルゴーニュ座を使う契約をしている。その後は地方に出る計画を立て、ちょうどそのころパリに滞在していた運送屋と契約を結んだのだろう。しかし、ヴァルランは4月22日にふたたび受難劇協会と、その日から15日間 *quinze jours*（つまり5月6日まで）、オテル・ド・ブルゴーニュ座を借りる契約をしている。さらにヴァルランは、7月19日に、ラ・ポルト、ロベール・ゲラン、ユグ・ケリュ、ジャン・デュメヌヌ Jean Dumayne、ルイ・ニシエ、エティエンヌ・ド・リュファンたちを代表して、この日から翌年の謝肉の火曜日（1611年2月15日）まで、オテル・ド・ブルゴーニュ座で演じることにし、受難劇協会と契約する⁽⁶⁴⁾。

こう見てくると、ヴァルランとラ・ポルトが運送屋との契約をいつ実行したか、その時期が限定されてくる。改めて日付を見直してみよう。運送屋との契約は3月17日だが、3月29日にヴァルランはパリで劇団結成の契約を結んでいるし、ルイ・ニシエは4月3日に、サヴィニアン・ボニーは4月8日に、それぞれパリの公証人のもとで契約を確認している。ラ・ポルトが契約を承認したのは6月10日のことである。そして7月19日には、ヴァルランはパリで受難劇協会との契約に署名している（その日から翌年2月15日までヴァルランとラ・ポルトの劇団はオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演することになる）。とすると、ヴァルランたちがパリを離れることができた時期は、4月9日から6月9日までの2ヶ月間、そして、6月11日から7月18日までの約1ヶ月間のいずれか、あるいはその両方ということになるだろう⁽⁶⁵⁾。

いずれにせよ、ヴァルランとラ・ポルトの劇団は、1610年7月19日から、再びパリのオテル・ド・ブルゴーニュ座で演じるようになった。それから3週間後の8月9日、ラ・ポルトは楽器造り夫婦に、次の復活祭までには返済するとの条件で、600リーヴルを貸している⁽⁶⁶⁾。なお、この文書ではマテュー・ルフューヴル（ラ・ポルト）は *« noble homme »*（文字通り訳せば「貴人」あるいは「貴紳」）と記されている。マテュー・ルフューヴルに関わる文書を見る限り、彼は市民階級の出身のようである。だからこの *« noble homme »* という言葉は、リトレの辞典にも記されているように、貴族だけでなく市民も契約文書などで用いた肩書きと理解すべきだろう⁽⁶⁷⁾。

それから約4ヶ月後の12月5日、ラ・ポルトはパリ市民マテュー・ド・ロジェ Mathieu de Roger

との事件に決着をつけている⁽⁶⁸⁾。二人は「喧嘩沙汰」*bagarre*をおこし、双方が負傷したが、費用（おそらくは傷の手当に要した費用）を互いに免除しあうことで和解が成立したようである。

その8日後の1610年12月13日に、ラ・ポルトは妻のマリーとともに、劇団を脱退する⁽⁶⁹⁾。ヴァージニア・スコットは、マテュー・ド・ロジェとの喧嘩沙汰による負傷が原因となったのではないかと指摘しているが⁽⁷⁰⁾、その可能性は確かにある。12月13日の文書には、劇団員の合意により、オテル・ド・ブルゴーニュ座の賃貸借料のうちラ・ポルトとマリーが負担すべきとされていた300リーヴルを免除する旨が記されている。また、すでに見たように、3月29日の劇団結成契約では、全員の合意がない限り劇団から脱退できないこと、同意無しに脱退する場合は罰金としてトゥール貨300リーヴルが課させることなどが定められていたが、ラ・ポルト夫妻に罰金が求められたわけでもない。これは、同じ日に劇団を脱退したニコラ・ガトーがそのために90リーヴル支払っているのとは対照的である⁽⁷¹⁾。スコットが指摘するように、ラ・ポルトはおそらくは負傷が原因で舞台に立つことができなくなったため引退を余儀なくされた、そしてこれは、劇団員全員がやむなしと認めることとなった—そう考えれば、ラ・ポルトの突然の引退の理由も納得できるだろう。

突然の引退といったが、実際にラ・ポルト夫妻は芝居の世界から引退し、マリーの実家があるサンスに行って暮らすようになった⁽⁷²⁾。1610年12月以前の記録を見る限り、ラ・ポルトが引退するような兆候は全く感じられない。それだけに、負傷が引退の原因となった可能性は高いと言えそうである。ラ・ポルトは、芝居の世界に入る前は、アンリ4世国王のもとで軍務についていた。戦国の気風が強く残っていた時代である。マテュー・ド・ロジェとの喧嘩沙汰では、双方が剣を交えて戦ったとしても不思議ではない。双方が負傷したわけだが、ラ・ポルトが受けた傷は—相互に費用を免除しあうことで和解が成立したいきさつを考えればおそらく相手側の傷も—かなり深かったのかもしれない。

引退後のマテュー・ルフエーヴル（以後は本名を使うことにしよう）とマリーは、芝居とはおそらく無縁の生活を送ったと思われる。1619年に、マテューは、俳優としての過去を清算するため「名誉回復」を王に願い出て、認められている⁽⁷³⁾。俳優に対する社会一般の評価は決して芳しくはなかったので、普通の市民として静かに—また名誉を傷つけられずに—暮らすには、国王による「勅許状」が必要と考えたのだろう。

その後の彼の人生は平穏無事であっただろうか。ひとつ気になるのは、1622年12月6日にサンスのバイイ裁判区が、マテューとマリーの財産分離を宣告していることである⁽⁷⁴⁾。さらに1624年6月27日には、マテューは「どこか離れた場所に隠棲し余生を送ること」を望み、全財産を妻マリーに贈与したうえで、マリーから終身年金として年額150リーヴルを受け取るという取り決めをしている⁽⁷⁵⁾。二人の間に何があったのかはわからない。しかし、二人が円満な夫婦関係を維持し平穏無事な生活を送っていたとは言い難いように思える。その後しばらくしてマテューが死ぬと、マリーはパリ高等法院の弁護士ジャン・レモン *Jean Rémond* と再婚した⁽⁷⁶⁾。

注

- (1) ジャン・ド・ゴーフルトー『ボルドー年代記』には、「En cette année [en 1592], Valeran, un insigne comediant françois, vint à Bourdeau, e y representa beaucoup de tragedies et farces, avec ung très grand applaudissement des spectateurs.」 「この年 [1592年]、著名なフランス人俳優ヴァルランがボルドーを訪れ、悲劇や笑劇を数多く演じて観客からもてはやされた」と記されている。Jean de Gaufreteau, *Chronique bordelaise*, Tome premier (1240 à 1599), Bordeaux, 1877, p. 306.
- (2) *Contrat de mariage entre Mathieu Lefebvre et Marie Venière (Analyse)*, Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649 : documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p.214 ; S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Tome I, Paris, Nizet, 1968, p. 179.
- (3) *Lettres patentes de Louis XIII portant réhabilitation pour Mathieu Lefebvre*, Emile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879, p. 281-282.
- (4) 1602年12月19日付の「結婚契約書」によれば、マテューの年齢は30歳と記されている。つまり1572年生まれということである。しかし、1619年の「勅許状」では、「1590年、16歳のときに」従軍したとあり、これによれば1574年ごろの生まれとなる。
- (5) 「勅許状」には、「ses père et mère, l'auroient dès son bas aage destiné à l'estude des bonnes lectres où de faict ils l'auroient faict instruire...」 「彼の父母は、彼が幼いときから学問の道に進ませようとし、また実際に教育を受けさせた…」と記されている。
- (6) 「勅許状」参照。
- (7) 同前。
- (8) 1600年3月22日は四旬節第5主日後の水曜日にあたる。次の3月26日の日曜（受難の主日）から始まる聖週間を経て、4月2日の日曜が復活の主日となる。なお、復活祭に応じて毎年日付が変わる移動祝祭日については、Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux 1574-1611*, Reproduction intégrale de l'édition Jouaste et Lemerre complétée des inédits découverts ultérieurement. Avec de nombreuses illustrations. 12 vols., Paris, Tallandier, 1982 を参照した（以下同様）。
- (9) *Acte d'association des comédiens du roi du 22 mars 1600 à Angers*, 戸口民也「アンジェの3つの文書 — 17世紀初頭の劇団協約」（17世紀仏演劇研究会『エイコス』第16号、2004年、p. 121-133、契約文書のテキストは同p. 128-129）。
- (10) フルリー・ジャコー Fleury Jacquault の姓を、ほとんどすべての研究者は Jacob としているが、本人は常に Jacquault と署名しているので、その署名に従うことにする。
- (11) 契約の詳細については、戸口「アンジェの3つの文書」参照。
- (12) この契約書はアレクサンドル・アルデイに関する最も古い文書でもある。アルデイに関わる事柄については、戸口民也「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。

- (13) ヴァルラン・ル・コントとその劇団員はすでに1598年3月16日の文書で「王の俳優」*comédiens du roi*と名乗っている。Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 170-173 ; *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi, 1572-1632 : 47 documents inédits*, Paris, Nizet, 1972, p. 171-174. その後も、ヴァルランとその劇団員は一貫して*comédiens du roi*、*comédiens ordinaires du roi*、あるいは*comédiens français ordinaires du roi*などと名乗っている。
- (14) 1600年アンジェでラ・ポルト劇団に加わっていたジャック・ロビノー、フルリー・ジャコー、ダニエル・デュゲの3人が、1603年8月19日アンジェで劇団契約を結んだ文書が残されているが、このときも俳優たちは「王の俳優」*comédiens ordinaires du roi*と称している。フルリー・ジャコーは1606年2月9日にもアンジェで、ロベール・ゲラン Robert Guérin (笑劇役者グロ＝ギヨーム Gros-Guillaumeとして有名)、ニコラ・ガトー Nicolas Gasteauなどと劇団契約を結んでいる。このときも俳優たち全員が「王の俳優」*comédiens ordinaires du roi*と名乗っていた(戸口「アンジェの3つの文書」参照)。なお、ロベール・ゲランが「王の俳優」の一人となったのは、現在確認されている文書の中では、これが最も古いものとなる。ゲランに関する最も古い記録は1598年にさかのぼるが、1606年のアンジェの文書以前は、ゲランおよび彼の劇団の他の俳優たちは、単に「俳優」*comédiens*あるいは「フランス人俳優」*comédiens français*とだけ記されていた(Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p. 175-178 et 182-183 ; *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 177-178 ; Howe, *op. cit.*, p. 207, 208, 211, 212 et 343-346)。1610年代、ラ・ポルトが引退しヴァルラン・ル・コントもパリ定着を断念した後、ロベール・ゲランとフランソワ・ル・ヴァートル François Le Vautrel が「王の俳優劇団」*Troupe des comédiens du roi*を率いることになるが(この劇団が後に「オテル・ド・ブルゴーニュ座王立劇団」*Troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne*となる)、ル・ヴァートルは1607年にヴァルラン劇団に加わっており(Howe, *op. cit.*, p. 224)、また1608年にはゲランとヴァートルの二人はラ・ポルト劇団に加わる(Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p. 191-193)。そしてさらに1610年、二人はヴァルランとラ・ポルトの劇団に加わっている(Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 188-191 ; *Vie d'Alexandre Hardy*, p. 198-201 ; Howe, *op. cit.*, p. 236)。
- こうしてみると、「王の俳優」という称号は、ヴァルランやラ・ポルトなど幾人かの特定の俳優、および彼らの劇団に加わった俳優たちが用いていたと見ることができるだろう。
- (15) 1602年は2月20日が灰の水曜日だった。つまり、その前日の2月19日までこの場所で演じる計画だったと考えてよい。
- (16) Howe, *op. cit.*, p. 14-16 et 212.
- (17) 戸口「アンジェの3つの文書」参照。
- (18) この2人の女優については、戸口「アンジェの3つの文書」のほか、戸口民也「フランス最初の女優たち」(国際シンポジウム「16～18世紀演劇の諸問題」、主催：早稲田大学演劇博物館

グローバル COE 日本劇研究コース・西洋演劇研究コース、日時：2011年11月25日～27日、会場：早稲田キャンパス大隈記念講堂小講堂において発表）も参照。発表原稿と配付資料は戸口ホームページの以下のアドレスに掲載している。

http://www.nagasaki-gaigo.ac.jp/toguchi/works/tog_ronbun/premieres-actrices.pdf

- (19) 戸口「アンジェの3つの文書」参照。
- (20) 「結婚契約書」参照。
- (21) 1609年8月29日の文書では、マテュー・ルフェーヴルは *valet de chambre du prince de Condé* コンデ大公の近習・従者）と記されている。Howe, *op. cit.*, p. 231-232.
- (22) 成年と認められる年齢は地方によって異なっていた。『アカデミー・フランセーズ辞典』*Dictionnaire de l'Académie française* 第1版（1694年）によれば、ノルマンディー地方では20歳だったが、パリでは25歳だった。結婚契約書はパリで作成されているので、このときのマリーの年齢は25歳以上と思われる。
- (23) マリー・ヴニエールとその姉妹コロンブ・ヴニエールについては、戸口「フランス最初の女優たち」を参照されたい。
- (24) Howe, *op. cit.*, p. 53 et 223.
- (25) 戸口「アンジェの3つの文書」参照。
- (26) フルリーはその後も、1611年から1612年にかけて、トゥールーズ Toulouse で仲間の劇団員たちを — それも事実無根の理由をかかげて一方的に — 訴えたりしている。この訴訟の経緯については、*Lettres de rémission accordées par Louis XIII à cinq de ses comédiens condamnés au bannissement par le parlement de Toulouse*, Campardon, *op.cit.*, p. 279-280 ; Deierkauf-holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 91-94 ; Howe, *op. cit.*, p. 56-63 および戸口「フランス最初の女優たち」を参照。
- (27) Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux 1574-1611*, Tome VIII, p. 348. なお、ラ・ポルトの前口上とその背景については、Michaël Desprez, « Un témoignage de la première querelle du théâtre en France — Le Prologue de La Porte, comédien à Bourges, contre les Jésuites (9 septembre 1607) — », *Études de Langue et de Littérature Françaises* (『フランス語フランス文学研究』), Société de Langue et de Littérature Françaises (日本フランス語フランス文学会), N° 95, septembre 2009, p. 45-59 も参照のこと。
- (28) L'Estoile, *op. cit.*, Tome IX, p. 50.
- (29) Hippolyte Boyer, *L'Ancien théâtre à Bourges — Le théâtre du collège*, Bourges, Imprimerie et lithographie Hippolyte Sire, 1982, p. 14-20.
- (30) 1594年に国王アンリ4世暗殺を企てたジャン・シャテル Jean Châtel がかつてイエズス会の学院で学んでいたことから、イエズス会士が国王暗殺をそそのかしたとされた事件をほのめかしていると思われる。
- (31) イエズス会の学院では劇を教育の柱のひとつとして生徒に教え、演じさせていた。ただし、

宗教や道徳に反するような台詞や筋立てを避けるため、台本は教師が教育的な配慮のもとに書いたものを使っていた。

- (32) Desprez, *op. cit.*, p. 56-59.
- (33) *Ibid.*, p. 49.
- (34) *Ibid.*
- (35) *Ibid.*
- (36) プールジュからパリまで、直線距離でも 200 キロメートル余りある。俳優たちには衣装や道具などの荷物がついてまわるし、全員が馬や馬車に乗って旅していたわけでもないだろうから、1日に移動できる距離は 20 から 25 キロメートル程度だったのではないか。9月23日にパリでの上演を始めようとしたら、旅には少なくとも 10 日ぐらいの日数を見しておく必要があっただろう。なお、ヴァルランは9月22日にパリの内装職人と、翌日からオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演する劇のための舞台装置（書き割りと思われる）を注文する契約をしているので、この日以前にパリに着いていたことは間違いない。Cf. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p. 189-190.
- (37) J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-sept. 1927, p. 321-355, voir p. 330-331 ; Howe, *op. cit.*, p. 43 et 224.
- (38) Howe, *op. cit.*, p. 43-45 et 225.
- (39) *Ibid.*
- (40) ラ・ポルトとヴァルランがオテル・ド・ブルゴーニュ座で共に演じていたことは、1607年10月24日付の、受難劇協会の新旧協会員の間で交わされた文書からも確認できる。Fransen, *op. cit.*, p. 330-331 ; Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 66-70 et 183-185 ; Howe, *op. cit.*, p. 43-45 et 225. なお、Deierkauf-Holsboer は、ヴァルランとラ・ポルトの提携が翌年の四旬節まで続いたかどうか、また上演が途中で打ち切られたのではないかとの疑問を呈し、その原因はアルディ作品が不評だったため、それがヴァルラン劇団の解体を引き起こしたにちがいないと結論している。しかし、ラ・ポルトと果物商人との契約は、むしろ上演が成功していたことを裏付けるものだという Howe の反論の方が妥当であると私には思われる。
- (41) Howe, *op. cit.*, p. 43-45.
- (42) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p. 191-193 ; Howe, *op. cit.*, p. 43-45 et 226. なお、ヴァルラン・ル・コンドも 1607年12月1日に劇団を結成し直しているが、契約期間は 1608年四旬節第1主日（1608年2月24日）から 1609年四旬節中日 mi-carême（四旬節の第3主日後の木曜日；1609年3月26日）までとなっている。つまり、ラ・ポルト劇団もヴァルラン劇団も、1608年四旬節前日までオテル・ド・ブルゴーニュ座を共同で使い、その後はそれぞれ劇団を結成し直して新たに計画を立てたということである。1607年12月1日のヴァルラン劇団結成に関わる文書については、Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 185-186 ;

- Howe, *op. cit.*, p. 226 参照。
- (43) フランソワ・ル・ヴォートルとロベール・ゲランの二人は、1610年12月にラ・ポルトが引退し、1612年にはヴァルラン・ル・コントがパリを去った後、「王の俳優劇団」*Troupe des comédiens du roi* を率いて活躍する。やがてこの劇団は、1629年に、国王ルイ13世の命により、「王立劇団」*Troupe royale* としてオテル・ド・ブルゴーニュ座に定着することになる。ル・ヴォートルとゲランについては注14も参照されたい。
- (44) Howe, *op. cit.*, p. 231.
- (45) ジョルジュ・ビュフカンは、オテル・ド・ブルゴーニュ座の舞台装置家として知られているが、俳優・座長でもあったことは1608年12月24日の文書から知ることができる。Howe, *op. cit.*, p. 51-52 et 229.
- (46) Howe, *op. cit.*, p. 51-52 et 231-232.
- (47) 1609年7月18日の契約には、次に劇場を使用するヴァルラン劇団のために、9月1日には劇場をきれいに明け渡すべきことが記されている。Howe, *op. cit.*, p. 231.
- (48) Howe, *op. cit.*, p. 231.
- (49) *Ibid.*
- (50) 二つの文書のうちのひとつは *Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne* (Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863, p. 151-165)、もうひとつは *Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne* (戸口民也「17世紀フランス演劇史研究ノート — 1598年パリ：古文書の読み違いをめぐって」、17世紀仏演劇研究会『エイコス』第6号、1990年、p. 67-77、*Inventaire* のテキストは「補遺」として p. 72-74 に全文掲載) である。
- (51) Soulié, *op. cit.*, p. 155.
- (52) 戸口「17世紀フランス演劇史研究ノート — 1598年パリ：古文書の読み違いをめぐって」p. 72-74。なお、Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 175にもこの *Inventaire* の一部が抜粋掲載されているが、日付が「17 mars 1598 et 28 avril 1599」[1598年3月17日と1599年4月28日]とされていることについてはいささか言及する必要がある。というのも、この二つの日付は、Deierkauf-Holsboer が抜粋掲載しているテキストがいつの事件であることを示しているにすぎず、*Inventaire* 全体は、Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, p. 155 に取り上げられている1610年3月13日付のシャトレ判決（つまり1609年11月に始まった受難劇協会とラ・ポルト劇団とのあいだの訴訟事件に対する判決）に関連する文書の目録だからである。念のために付け加えれば、Deierkauf-Holsboer が抜粋掲載したテキストは、1610年3月13日付の判決の根拠となる過去の判例を示したものである。
- (53) ヴァルラン劇団は、1609年9月1日から翌年の謝肉の火曜日 *mardi gras* (灰の水曜日の前日で謝肉祭 *carnaval* の最終日；なお16010年の謝肉の火曜日は2月23日) までオテル・ド・ブルゴーニュ座を借りる契約を1609年4月7日に結んでいた。Howe, *op. cit.*, p. 230.
- (54) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.195-197.

- (55) ピエール・ル・メシエは1609年4月にヴァルランのもとに弟子入りして俳優修業をはじめたばかりの若手俳優だが、後にベルローズ Bellerose の芸名で、オテル・ド・ブルゴーニュ王立劇団の看板俳優・座長として活躍することになる。なお、Deierkauf-Holsboer が転記した契約文書では Pierre Messier と記されている。
- (56) Deierkauf-Holsboer が転記した契約文書では Judicq Messier と記されている。
- (57) Howe, *op. cit.*, p. 235.
- (58) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.198-201.
- (59) 笑劇役者ゴートイエ＝ガルギーユ Gaultier-Garguille として有名。なお彼の姓はこれまで一般にゲリュ Guéru と記されることが多かったが、Quéru とするのが正しいようである。Howe, *op. cit.*, note 5 de la page 41.
- (60) 1610年1月28日の契約ではピエール・ル・メシエの妹ジュディットについて言及されていた。今回の契約にはジュディットの名前はないものの、女優見習いとして兄と共に劇団に参加していたに違いない。
- (61) ラシエルとニコラについては、戸口「フランス最初の女優たち」を参照されたい。
- (62) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.197-198.
- (63) ただし、現在のフランス・カトリック教会暦では、聖レミの記念日は1月15日となっている。
- (64) Howe, *op. cit.*, p. 237. この契約文書には、マリー・ヴニエール、フランソワ・ル・ヴォートル、それに6月10日に加わったニコラ・ガトーとラシエル・トレポーの名は記されていないが、1610年12月13日の文書（これについては後で取り上げる）から、彼らが劇団に加わっていたことは間違いないと思われる。それとは逆に、あらたに名前が記されたジャン・デュメヌは12月13日の文書には登場しない。しかし、1612年8月4日の文書（Howe, *op. cit.*, p. 246-247）で、デュメヌは再び、ゲラン、ル・ヴォートル、ド・リュファン、ケリュ、ニシエらの劇団に加わっていることが確認されている。なお、この劇団にはマリー・ヴニエールの姉妹コロンプも加わっていた。
- (65) ただし、3月29日の契約後すぐに、ニシエとボニーをパリに残したまま、劇団が地方に出発した可能性がないとは言えない。また6月10日にラ・ポルトがパリで契約の確認をしているが、このときはラ・ポルト一人だけが（あるいは妻のマリーも共に）パリにいて、他の俳優たちは地方をめぐるということも考えられなくはない。
- (66) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.202 ; Howe, *op. cit.*, p. 238.
- (67) リトレ『フランス語辞典』Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* には « Noble homme, qualité que prenaient quelquefois, non-seulement ceux qui étaient nobles, mais aussi quelques bourgeois, dans les actes qu'ils passaient. » 「Noble homme — ときには貴族だけでなく一部の市民も証書を作成する際に用いた肩書き」とある。
- (68) Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 192 ; Howe, *op. cit.*, p. 239.
- (69) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.202 ; Howe, *op. cit.*, p. 239 なお、Deierkauf-Holsboer

はラ・ポルト夫妻の脱退を記した文書の日付を12月30日としているが、12月13日とするのが正しい。そのことはHoweが指摘しているだけでなく、私自身もフランス国立文書館 Archives Nationales に保管されている文書により、直接確認していることである。

- (70) Virginia Scott, *Women on the stage in early modern France : 1540-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 90.
- (71) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.202-203 ; Howe, *op. cit.*, p. 239. なお、Deierkauf-Holsboerはこの文書の日付も12月30日としているが、12月13日とするのが正しい。3月29日の契約では脱退するには300リーヴル払わねばならないとなっていたが、2年間の契約期間のうちすでに一定期間が過ぎているなどの事情により、90リーヴルという金額に減額されたと思われる。
- (72) マリー・ヴニエールは夫が引退した後も舞台に立ち続けたとする説もあるが、私は夫と共に引退したと考えている。その理由はすでに「フランス最初の女優たち」(6ページ、注24)で述べているので参照されたい。
- (73) 「勅許状」参照。
- (74) Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 80 et 200.
- (75) *Ibid.*, p. 80 et 201-202. このときマテューの肩書きは« l'un des 100 gentilshommes de la maison du roi » 「王室付き百人侍従の一人」と記されている。社会的にみれば出世と言えるだろう。内乱当時アンリ4世に仕えて戦ったことなど、王家に忠誠を尽くしたことが認められたのだろうか。「結婚契約書」のときの肩書きがécuyer (王や貴族の侍臣)であったこと、1609年8月29日の文書では« valet de chambre du prince de Condé » (コンデ大公の近習・従者)と称していること、さらに引退後には名誉回復のためにルイ13世から「勅許状」を賜っていることからみて、内乱終結後もマテュー・ルフューヴルが王家と関わりを維持していたと考えることができる。
- (76) Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., Paris, Gallimard, 1960-1961. Voir Tome I, note 2 de la page 257 (p. 1125). マテュー・ルフューヴルがいつ死んだか、正確な日付は不明である。しかし、マリーは1627年にはジャン・レモン夫人となっているので、それ以前に死んでいることは確かである。

宮廷恋愛劇としての『エステル』

浅谷真弓

はじめに

ドービニャックは『演劇作法』第2部第1章「筋について」で、デュ・リエの『エステル』を指して、「さまざまな事件に飾られ、激しい情熱によって強力な、まことに巧みに構成された」作品であると述べて、称賛している⁽¹⁾。「筋について」が物語の選択に関して、最も重要な要素と考えるのが、事件の展開の巧みさと「情念の台詞」であるから、このような評価は相当に高いものと言えよう。しかし、一見手放しと見える評価を受ける作品にまったく欠陥がないわけではない。ドービニャックは章を終えるにあたって、作品の伝える「情念」が観客の習俗習慣、もしくはさらに単純に言えば、嗜好に合致しない場合、せつかくのその情念は理解されず、結局効果を生まないのだと結論付ける。18世紀に「趣味」の問題として再提起される事になる「筋の相応しさ」は事件そのものの性質と同様、そこに現れる登場人物の考え方が観客の感受性に訴えられるものかどうかにかかっている。『エステル』はそのような意味においては決して成功作でなかった。『演劇作法』の著者は、ルーアンとパリの評価が異なる原因を「きわめてユダヤ的な作品」であったためと言う⁽²⁾。だが、それだけではないだろう。他方にラシーヌの『エステル』を持つ我々は宗教劇としての一応の完成形を知る事ができる。時の経過を考えに入れても、物語の「ユダヤ的な」性質だけがことさら先行作品のパリにおける成功を阻害したとは思えない。原因はやはり別のところにあるのではないか。以下では、宗教劇としての評価を離れて、もっぱら「嗜好」の側から「エステル」の顛末を追ってみよう。

1. 後宮の乙女

ラシーヌの『エステル』との違いについては多くの研究がなされているので、無駄な繰り返しは避けたいが、最大の相違点はラシーヌのエステルが幕開けの時点ですでにベルシャ王妃の立場にある事だろう。夫である王は、許可なく目の前に現れる者を一瞥で処刑できる典型的なアジアの専制君主、アシュエリユス（クセルクセス）である⁽³⁾。デュ・リエのエステルは、お目通りは許されているがまだ王妃になっていない、後宮の寵姫たちの一人に過ぎない。こちらの王には名前がなく、正式な王妃がいる。王妃にはヴァステイという名が与えられ、強烈な個性を発揮する。そして、この王妃を利用して、自分の恋を成就させ、政敵を追い落とそうとする男が現れる。主君が恋するエステルに横恋慕し、奪うために暗躍する王の寵臣、アマンである。彼の大胆で巧妙な行動は、主人公のエステルが画策するユダヤ人民救済のための健気な「運動」など、まるで色を失う勢を持っている。優れた政治的バランス感覚を備え、王妃の心情に通じた宮廷人のアマンが、王の寵愛を受

ける女性とはいえ、身分不詳の若い女奴隷になぜ惹かれるのか。政敵マルドシェの、この奴隷女に対する後ろ盾が征服欲を掻き立てるのだろうか。どうもそう単純でないようだ。実際、エステルの台詞を読んだだけでは、一大帝国の専制君主を動かし、有能な若き政治家を惑わせるほどの彼女の魅力は理解できない。伯父の命令に従い、自ら望みながらも、王妃の座に恐れをなすエステルが舞台上で発する最初の台詞は、宮廷生活にお馴染みの自尊心と野心に徹底的に反する、次のようなものだ⁽⁴⁾。

En vain cette grandeur, cette source d'allarmes
 Se presente à mes yeux avecques tous ses charmes;
 Quelque tranquillité qui suivre mes travaux,
 Plus elle offre de biens, & plus je crains de maux,
 Comme cette grandeur est toujours infidelle,
 Je ne vay qu'en tremblant au throsne où l'on m'appelle,
 Et je ne croy monter sur un siege si beau
 Que pour choir de plus haut dans l'horreur du tombeau. (1-1, p.5)

純粋に王を愛するのであれば、恋は現状では「身に余る」光栄を忘れさせるかもしれない。しかし、エステルはこの恋がもう一つの役割を担っている事を誰よりよく知っている。民族全体の運命を握る使命が重大で、失敗すれば命が危ういからではない。自分の二心に対する恐れが玉座を死地に変えるのだ。愛を裏切り、恋を偽り、自らの思うように人を操る行為は自分を含めた全世界に対する挑戦であり、疑いの源なのである。世界は「何もご存知でない王」が見ているのとは違う真実を持っている。「わたし」こそがその第一の存在になろうとしている。奴隷となって後宮に入ったとき、捨てたはずの「わたし」はまだ手元にあった。玉座に昇れば、さらに引き離されるだろう。エステルは名を呼ぶのさえ無用な絶対権力の中樞に近づくために、決定的に「わたし」を失う。今度こそ、本当の人形になる必要がある。そして、以前のように彼女が「誰かが人を恋する気持ち」をまったく理解しなければ、民族の願いは彼女の願いに完全に一致し、自らを空しくして人形となる恐れも惨めさも知らなかったであろう。むしろ彼女の内実は民族の願いに満たされ、願いの成就こそが彼女の自己実現であった。堂々と玉座に昇り、私心ではない、民族の大義のために王の政策を変える力を得れば良かった。彼女の意志は民族の意志であり、「義務と心情の相克」に悩む理由はなかった。エステルが男性であれば、この相克は更に激しく、はっきりと描かれたにちがいない。だが、彼女は自分の恋の対象すら見定められない、未熟な少女である。皮肉な事に、強烈な欲望が絡み合い、権謀術数渦巻く後宮にあって、エステルの存在価値はこのような脆弱さ、未熟さによって高まる。ある研究者はエステルとアマンの関係を光と闇に喩え、作品は光が闇に打ち勝つ過程を描くとしているが⁽⁵⁾、欲望の暗黒面に支配され、善悪が反転したこの世界では、エステルの私心のなさはネガティブにしか表現できない。最初からエステルは「～ではない」者としてしか生きられないのであ

る。いかに聞き役が説得に努めようと、この生き方は変えられない。また、変えてしまえば、彼女の後宮での存在価値はなくなる。侍女タマールは少女にわかりやすく大義を説く。

Comme toutes mers ne sont pas orageuses,
Toutes grandeurs aussi ne sont pas perilleuses.
Quand le Ciel relevant un grand throsne abattu
Veut en faire le prix d'une illustre Vertu,
Il sçait bien separer de la grandeur mortelle
Cette instabilité qui luy fut naturelle. (1-1.p.6)

しかし、ユダヤの王女は欲望のあてどなさをもとに大人の論理、大義に反論する。王女は政治にも恋にも無知、無力であり、無策であることを表明する。

Un grand Roy me cherit ; un Monarque qui m'aime
M'offre avec son Amour la part d'un Diadème,
Et peut-estre qu'une autre avecque cet honneur
Croiroit avoir atteint le faist du bon-heur;
Mais si ce mesme Roy qui me rend Souveraine,
Vient de repudier une puissante Reine,
Une Reine autrefois son ame, & ses desirs
Dont la possession faisoit tous ses plaisirs,
Dont les ayeux regnoient, & dont le Pere regne,
Foible comme je suis que faut-il que je craigne?
Doy-je establir ma force en l'amitié d'un Roy
Qui rejette une Reine, & luy manque de foy?
Doy-je me confier aux biens qu'il me presente,
Et qui n'ont pour appuy qu'une amour inconstante ? (ibid.)

欲望の世界に生きる王は、エステルが無知を純粹さに、無力を野心の欠如に、王だけを頼りにする態度を貞節に読み替えるであろう。タマールは「結局王はあなたを愛している」と言って、話を打ち切ろうとするが、まだ愛の内実に触れていないエステルにとって、この言葉は意味をなさない。ここであえなくタマールは議論に敗退する。次いで、大義のために姪を利用し、王を動かそうとするマルドシェが来て、タマールに替わり、議論を続行する。愛が何かを知らない乙女に、最初から愛の効用を説く無駄は省略される。マルドシェは人の心情を読み、緻密に計算し、政策実現に結び付ける生来の政治家なのである。

Jugera-on tousjours vous voyant comme en deuil,
Qu'au lieu d'une couronne on vous donne un cercueil?
Donnez par vostre joye une éclattante marque
Que vous sçavez priser les faveurs d'un Monarque;
C'est offenser le Ciel & violer ses Lois
Que d'estre indifferente aux faveurs des grands Roys,
Puisque c'est par des mains si nobles & si cheres
Que le Ciel nous conduit aux fortunes prosperes. (1-2. p.7)

マルドシェが、人智を超えた天の意志を根拠に使って、実際には自分の願望に過ぎないエステルの行動を正当化するのに対し、エステルは最大の武器である「自信のなさ」をもって反論する。民族の大義と少女の恋心はどこまでもかみ合わない。かみ合わないことによって、議論は一旦痛み分けの様相を呈する。

C'est dans nostre fortune une espece d'appuy
Que de craindre tousjours ce qui fait choir autruy. (ibid.)

しかし、マルドシェは一枚も二枚も上手である。天の意志を口にした舌の根も乾かぬうちに、前王妃が玉座を追われる理由を具体的に考え、前車の轍を踏まぬようにとまで言う。

Je sçay bien que le sort d'une Reine chasée
Peut avecques raison troubler vostre pensée,
Mais en jettant les yeux su son adversité,
Regardez les raisons de sa calamité.
Vous connoissez l'escueil qui causa son naufrage,
Tachez de l'éviter dans mesme voyage,
C'est dans nostre fortune une espece d'appuy
Que d'avoir reconnu ce qui perdit autruy. (1-2. pp.7-8)

以下でマルドシェは前王妃が王の寵愛を失った原因を細々と挙げ、エステルにはそれとは正反対の行動をとれば良いと教える。敵の失点を利用するところではない。マルドシェにとってこの戦いは勝利が目に見えている。少なくとも、エステルにはそう信じさせなければならない。後宮の悪弊に染まらず、美德を保ち、高貴であることが最終的には王に対する力を維持してくれるはずだ。マルドシェもまた「～ではない者」としてのエステルの力の源を良く心得ているのである。

Si vous devez tomber & perdre la puissance,
Tombez comme victime avec vostre innocence.
Enfin puisque le Ciel ne fait rien vainement,
Joignez à son vouloir vostre consentement. (ibid.)

エステルの自信の欠如はすばやく純粹無垢へ変換された。頼みとした武器が自分自身に向けられては、もはや抵抗の余地はない。エステルの敗北宣言は潔く聞こえる。

Je veux tout ce qu'il veut. Enfin quoy qu'il ordonne,
Je verray d'un mesme oeil les fers ou la couronne. (ibid.)

マルドシェとユダヤ民族と天の意志には従うと言う。しかし、それは単に人形になることではない。「同じ目で鎖と王冠を見る」エステルは民族の救済者であると同時に恋する少女でもある、二重の存在になったのだ。エステルの純粹無垢はこうして保存される。彼女が出自を隠すのは、あくまでも王がユダヤ人を嫌っていて、自分がユダヤ人と知れば、嫌われるからである。決して政策を変えさせるためではない。タマールに言わせれば、それは逆で、エステルを愛する王は必ずやユダヤ人を救ってくれるだろう（同幕、同場、9-10頁参照）。エステルが王を愛すれば愛するほど、彼女の純粹さは堅固になり、政治的に益々有用になるとは皮肉である。以降のエステルの行動はしばしば対立する二重の意味を持ち、その事が彼女の役割を、結果として筋の展開を解り難くしていると言えよう。対照的に、後宮の悪弊を一身に背負った前王妃は解り易い人物である。

2. 王妃と寵臣

前王妃ヴァステイは見ようによっては誇り高い女性である。登場すると、即座に王の寵臣の掌を返したような態度に鋭く迫り、詰問する。彼女は身の程知らずの愚か者などではなく、寵臣の豹変ぶりを通して、過去と現在を引き比べ、事実を把握し、自分のとるべき行動を理解する。

Donques Haman me fuit, donc Haman m'abandonne !
Haman qui me plaçoi au nombre de ses Dieux
Tandis que ma Couronne éclattoit à ses yeux !
Haman qui m'adora tandis que l'apparence,
Tandis que ma grandeur flatta son esperance !
Ayant accoustumé durant nostre bon-heur
De lever tes regards pour me voir dans l'honneur,
Trouves-tu difficile en ce destin estrange
D'abaisser tes regards pour me voir dans la fange ? (2-1. p.18)

アマンの逃げ口上にヴァステイの激怒は収まらず、

On ne s'expose pas

Lors que pour s'alléger on cherche le trespas.
Moy, moy je pourrais voir une indigne rivale
Monter dessus mes pas au rang d'où je devale !
Je suis Reine, mourrons pour un titre si beau ;
Pour les Rois, pour les Rois le trône ou le tombeau.
Il n'est point de milieu que les Rois puissent prendre
Quand le sort irrité les contraint de descendre ;
Le trône ou le tombeau, tout le reste est honteux. (2-1. p.19)

恋敵となった女が自分に対してあまりに不釣り合いであり、そもそも王者の誇りとは何かを語る。今置かれている立場は、恋する女（私人）としても、政治的な存在（公人）としても甚だ本意である。（これらの台詞は本来、ユダヤの王女であるエステルのものであっても良い。）王に次ぐ順位にあった自分を否定する事はこれまでの枠組みを根本的に変える事なのだ。前幕でマルドシェは王妃がいかに自信に満ち、並外れた美貌の持ち主であったかを証言している。

Si l'orgueil la fit choir d'une place adorée,
Que la soumission vous la rende assurée,
Et tâchez de garder par votre humilité
Ce qu'une autre a perdu par sa seule fierté.
Une beauté superbe est peu de temps charmante,
Mais tant qu'elle est modeste elle est toujours puissante,
C'est par là qu'elle rend ses attraits plus constans,
C'est par là que sans peine elle regne long-temps. (1-2. p.8)

この自信は彼女の行動が宮廷社会で完全に是認され、彼女の意志こそが宮廷の意志であり、紛れもなく王の意向を踏まえたものであった事に発する。それが彼女にとっては寝耳に水の変革によって覆る。アマンの現実的な忠告はもはや効果がない。

Moy ! j'en suis incapable,

Pour craindre & pour trembler de quoy suis-je coupable ?
Un Roy capricieux, bizarre en ses projets,
Donne de grands festins aux peuples ses sujets ; (ibid.)

エイコス XVII

ヴァステイの今までの生き方、人格を完全に否定する価値観を体現した恋敵の姿はよく見えている。王の選択に抗議し、抵抗しようものなら、それは私人としての恋愛問題を越え、反逆罪に発展する。王に対してもさることながら、身分卑しき「民衆の娘」に対して、前王妃の不満は爆発する。

J'ay satisfait Haman à son lâche desir,
Puisqu'il ne me faisoit une Loy si cruelle
Qu'afin de m'obliger de paraistre rebelle,
Qu'afin que mon refus qu'il avoit souhaité
Donnast quelque couleur à sa brutalité.
(.....)
Affecte le plaisir & non pas les personnes.
Une fille du peuple, & vous l'avez souffert,
Une fille du peuple, ha ! ce penser me perd.
Ce penser me remplit de fureurs & de rages. (2-1.p.20)

だが、作者はこの対照的な二人に同じような台詞で権力の運命を語らせている。どちらにしろ、命を賭けた戦いである事に変わりはない。

ESTHER

Et je ne croy monter sur un siege si beau
Que pour choir de plus haut dans l'horreur du tombeau. (1-1.p.5)

VASTHI

Le trône ou le tombeau, tout le reste est honteux. (2-1.p.19)

マルドシェの台詞はむしろ言わずもがなである。

MARDOCHEE

Jugera-on tousjours vous voyant comme en deuil,
Qu'au lieu d'une couronne on vous donne un cercueil ? (1-2.p.7)

やがて、それまで一度も名を呼ばなかった敵の名を呼び、前王妃は宣戦布告する。

J'arme aussi contre Esther ce que j'ay de pouvoir.
Comme c'est aujourd'huy qu'on la doit recevoir,
Je viens, je viens moy-mesme à la mort toute preste
Pour differer au moins cette funeste feste. (2-1. p.21)

Pourrais-tu voir enfin dans un throsne aduable
Une esclave de Perse & vile & méprisable ?
Pourrais-tu sans murmure obeïr à sa voix
Toy qui fus en estat de luy donner des Loix ? (ibid.)

これを聞いた寵臣はすかさず次のように述べて、前王妃との利害の一致を認める。

Non, non, Madame, non, il faudra que j'expire
Si le bon-heur d'Ester le conduit à l'Empire.
Ha S'il luy faut un trosne, il me faut un tombeau,
Et la grandeur d'Esther est enfin mon bourreau. (ibid.)

ヴァステイがうまく王を翻意させれば、アマンは王の意に背かずエステルを手に入れられる。それに乗じて、目障りなエステルの後見人、マルドシェを追い落とす。一挙両得以上の成果が期待できるではないか。アマンは前王妃の王に対する影響力がどのようなものか、間近で見てきた。しかし、王妃の首を挿げ替えさせるに至ったエステルへの力に対する力はそれを上回っているはずだ。勿論、自らを絶望させるエステルの力も。これに気づかぬアマンではない。だから彼の期待はおおよそ政治家らしくない、淡い期待なのである。前王妃には冷静になって反逆罪の罪を引き寄せないようにと忠告した彼が自分の命運を決する戦いで戦略を見誤った瞬間である。奴隷に恋する王も狂気なら、寵臣もまた狂気に陥っていると言わねばならない。純真無垢な後宮の乙女が前王妃には得体の知れない魔女に見えたとして、不思議ではない。激怒し、いささか前時代的な、繰り返しの多い古めかしい台詞で王の変心を糾弾するヴァステイこそがただ一人、宮廷の常識を示しているのである。彼女の訴えは、表現の激越さとは裏腹に、至極もつともであった。時節を弁えない愚かさを反省して、自ら王妃の座を降りれば良かったのだろうか。彼女の台詞は敗者というにはあまりに堂々としている。

Belle & charmante Esther, épargnez-vous la peine,
A ma confusion de deffendre une Reyne;
Ne me secourez point dans un sort si douteux,
Le secour d'une esclave est un secour honteux ; (3-3. p.40)

最後まで自分と奴隷を同等の敵とする事を拒み、まるで直接の敵はエステルではなく、別にいたように、余裕綽々、警告を発する。

Mais craignez ses faveurs ainsi que des menaces. (ibid. p.41)

C'est se mettre en peril que de trop s'y fier. (ibid. p.42)

Esperez néanmoins un sort plus salutaire,

L'amour estant pour vous, rien ne vous est contraire,

Esperez,esperez un bel événement,

Puis qu'en ce grand procez le juge est vostre Amant. (ibid.)

ヴァステイにとっての真の敵は名無しの王であり、新たに王妃となるエステルへの敵も恐らく、王を通してこの世の運命を操る者であろう。これに抗う寵臣の敗北は自明の理だ。作者が前王妃に言わせる台詞はそのまま不吉な予言に聞こえる。恋の成就と政敵追い落としの二兎を追ったアマンは結局どちらにも失敗するのである。しかも王に対する裏切りを告発するのは最愛のエステルだった。

LE ROY

(.....) Parlez, parlez enfin, montrez-moi cet infame.

ESTHER

Sire, c'est Haman.

LE ROY

Vous Haman?

HAMAN

Moy Madame ? (5-5. p.77.)

あるギリシア人が携えていた手紙が動かぬ証拠である。王はエステルから手紙を受け取って、その場で読み、「アマンは我が敵たちに手紙を書き、マケドニア人らに裏切りを命じたのだ」(同、78頁)と了解する。その後のエステルへの訴えは、前王妃に対する王の寛恕を求めた場面を知らなければ、まったく奇妙だ。ユダヤの王女である出自を明らかにしつつ、自ら告発した人物の命乞いをするのである。(同、79頁～81頁)王は、敵の命を惜しむエステルの高潔さを称えながら、アマンを逮捕させる。エステルへのメッセージは誤って伝わったのではない。むしろ王は恋敵としてのアマンの存在を認め、抹殺する事にしたのだ。政治的な裏切りが問題であれば、前王妃の例に倣い、追放されて終わりだろう。恋を争うはずだったヴァステイは政治的に葬られ、政治の主導権を争うはずだったアマンは王の恋敵となって命を落とす。本来対角線上に位置すべき対抗人物との関係にこのような「ねじれ」が生じるのは前節で述べた主人公エステルへの二重存在性に原因がある。宮廷においては「～ではない」存在である無垢のエステルが、宮廷につきものの陰謀の主犯を助けようとするれば、王はメッセージを反転させ、逆の方向に読み替えるのである。

LE ROY

(.....) Vous gardes sasissez ce butin des Enfers,
Et que le seule mort l'arrache de nos fers.

ESTHER

Ha Sire, en sa faveur écoutez la clemence!

LE ROY

La Clemence est un crime en pareille occurrence,
Et quelque beau laurier qu'on en puisse cueillir,
Pardonner aux méchants, c'est monstrier à faillir.
Mais enfin que les Juifs reprennent leur franchise,
Qu'ils soient plus honnorez que l'on ne les méprise,
Et qu'en faveur d'Esther, on voye en mesme jour
Triompher l'innocence, aussi bien que l'amour. (ibid. p.81.)

この日転換された新たな価値観に基づいて、宮廷は政治的にであれ、もっと個人的な人間関係についてであれ、次々と肅清、整理を行うであろう。そしてルーアンには、幸いな事に、重ねるべき宮廷は身近にない。

おわりに

デュ・リエの『エステル』が初演された1642年には、コルネイユの『シンナ』が上演された。42年から43年のシーズンには同じくコルネイユの『ポリュークト』、ロトルーの『ペリゼール』がある。また、41年には、マドレーヌ・ド・スキュデリーの小説、『イブライム』が上梓されている⁽⁶⁾。いずれの作品にも共通する要素は、異国、古代ローマの宮廷を舞台にした（政治問題としての宗教も含めた）政治と恋愛であろう。しかし、1642年と聞いて最初に思い浮かべるのは、やはり、リシユリューの死去である。強い求心力を持っていた人物の宮廷からの退場は現実の世界では多かれ少なかれ波乱を起こす。フィクションの世界ではどうであろうか。『エステル』は、後宮の乙女が、そのねじれた二重存在によって、恋と使命の軋轢に悩み、宮廷恋愛劇の分限を超えて、パリの観客の「何か」を刺激する部分を持っていたのではないか。これはまったく根拠の無い話ではない。デュ・リエには劇作家としての最初期の作品が「見えざる力」により、上演、出版が延期された経緯がある⁽⁷⁾。『エステル』にはそうした形での圧力は働かなかった。だが、劇場における芳しくない反応こそは、登場人物間のねじれた関係と同様、価値転換に対する「嗜好」の離反を示すのではないかとと思われるのである。

注

- (1) オービニャック師著、戸張智雄訳、『演劇作法』、第2部第1章、「筋について」、58頁、中央大学出版部、1997年。
- (2) 同書、同箇所。
- (3) オディール・デュスッド、伊藤洋監修、エイコス編、『フランス17世紀演劇事典』、ラシーヌ、『エステル』、468-470頁、中央公論新社、2011年。
- (4) DuRyer, *ESTHER*, tragédie, Sommaville, 1644, Ed. par Perry Gethener et Edmund J. Campion, University of Exeter, 1982. 以下引用は綴り、頁数など、すべて前掲、ゲゼナー、カンピオン校訂版による。
- (5) Maria Papapetrou-Miller, *Esther, ou de l'Obscurité à la Lumière*, Littératures Classiques, Pierre Du Ryer dramaturge et traducteur, Société de Littératures Classiques, pp. 277-294. Toulouse, 2001.
- (6) 『フランス17世紀演劇事典』、関連年表、800-803頁。
- (7) この経緯については、デュ・リエの最初期の作品である『アレタフィル』の校訂者による詳細な分析がある。R. Grazia Zadini Lana, Introduction, pp. 9-59. Du Ryer, *ARETAPHILE*, tragi-comédie, Ed. par R. Grazia Zadini Lana. Editions Slatkine, Genève-Paris, 1983.

ボワロベール作『愚かな賭け』

富田 高嗣

序

17世紀中期におけるスペイン・コメディアの流行の最中であって、ボワロベール François Le Métel Boisrobert は数多くの作品を書き上げてきた。その作品群は1650年代に多く書かれている。もちろん、その前にも戯曲は書いているし、そもそもボワロベールは、かなり若い頃からその才能を買われ、詩人としてかなりの評価を得ていた。1620年代から詩作のみならず、バレエ台本の執筆も手がけ、また小説も書いている。このように、幅広いジャンルに手を出し、文壇において確固たる地位を築いてきた。ピエール・コルネイユ Pierre Corneille と親しかったといわれ、リシュリユー Richelieu に非常に可愛がられた。そして、アカデミー・フランセーズの創設における影の立役者ともいわれている。これも、ボワロベールの文壇におけるその地位を示すものといえよう。

1650年代に集中して書かれたスペイン物の中でも、オテル・ド・ブルゴーニュ座で1652年に初演され、翌1653年に出版された『愚かな賭けあるいはパンブロック伯爵夫人の遊興』 *La Folle gagure ou l'Avertissement de la Comtesse Pembroc* は、ロベ・デ・ベガ『最も不可能なこと』 *El Mayor imposible* をもとにして書かれたものであるが、この作品は他の作品と一線を画している。というのも、スペイン物の多くが、その筋立ての複雑さとグラシオーソ型の召使いによって笑いを誘うのだが、この作品においてはかならずしもそうとはいえない。当然のことながら、スペイン物のすべてが込み入った筋立てで、グラシオーソ、つまり愚鈍で、臆病で、食いしん坊で、酒に目が無い召使いが登場するというわけではないのだが、かなりの作品がこの二つの要素をふんだんに盛り込み、観客を引きつけてきた。ところが、この『愚かな賭け』の場合、確かに込み入った筋立てではあるものの、それにもまして登場人物の心理描写を重視していると考えられる点、他の作品と比較した場合に特徴的である。そして、召使いの扱いに関しても、いわゆるグラシオーソが大活躍をするわけではない点も際だっている。

そこで本論では、この作品の構成を分析していくことで、ボワロベール自身のドラマツルギーの問題という視座の中でのこの作品の持つ意味を考察し、またスペイン物の流行の中でのこの作品の意味を考察していく。

第1章 ボワロベールの戯曲

ボワロベールは、生涯で約20作品の戯曲を書き残しているが、そのうち11作品を1650年代に執

筆している。より厳密に言えば、1650年から1656年の約6年間の集中している。1649年にも『自分に嫉妬する女』*La Jalouse d'elle-même* を書いており、この時期に集中的に戯曲制作に打ち込んでいたといえる。

詩人としては1620年代から活躍をしていたわけで、1650年代のボワロベールはいわばベテランの詩人ということもできるだろう。現代ではまったく無名に近い存在であるが、先にも触れたように、その活躍ぶりは目覚ましく、当時の文壇においてはひとかどの人物であった。

戯曲という面から言えば、1630年代にいわゆる「五劇作家」*Les Cinq auteurs* のひとりとして『テュイルリー宮殿の喜劇』*La Comédie des Thuilleries* や『スミルヌの盲人』*L' Aveugle de Smyrne* を執筆している。ボワロベール個人での劇作ということになると、1630年に書かれた悲喜劇『ピランドルとリジメヌあるいはうまくいった欺瞞』*Pyrandre et Lisimène ou l' Heureuse trompe* が最初ということになる。それまでも、数編のバレー作品を書いているが、戯曲ということでは、この作品といえる。『ピランドルとリジメヌ』は、そのタイトルからもわかるように、いわゆる「悲喜劇」であり、当時の流行に乗って書かれた作品である。

40年代にも数編の戯曲を書いているが、その特徴は筋立ての複雑さであるといえる。例えば、1640年出版の喜劇『二人のアルカンドル』*Les Deux Alcandres ou les Deux semblables* は、同じ名前を持つ男性を巡って、みなが勘違いをしまい、混乱していく話で、いわゆる「取り違え」*qui-pro-quo* の好例である⁽¹⁾。また、同じ頃に書かれた『パレーヌ』*Palène* も、その筋立てが複雑になるように仕組まれた悲喜劇である⁽²⁾。いずれも、スペイン物ではないが、複雑な筋という点で共通している。『二人のアルカンドル』のような主題は、この当時もてはやされ、人気を博したらしい。数年前にロトルー *Jean Rotrou* はプラウトゥスの『メナエクス兄弟』を題材に『メネクス兄弟』*Les Menechmes* を書いている⁽³⁾。また、『パレーヌ』は、バルテオニスの『恋の苦しみ』を題材に、リシユリュューとドービニャック *Abbé d'Aubignac* の提案を受けて、悲喜劇として書きあげた作品である。50年代に書かれるスペイン物においても、複雑な筋の作品を多く書いているのだが、その傾向はすでにこの頃より明確に表れている。また、もうひとつの特徴ということでは、時流に乗っているという側面がある。文壇の中心にいて、その主流に乗りながら、作品を書き続けていたと考えられよう。

この時期、ボワロベールの兄ドゥーヴィルが、スペイン・コメディアに依拠した喜劇を多く輩出していたことも指摘しておくべきであろう。現存する10作品のうち、8作品はスペイン・コメディアから題材を得た作品である。ドゥーヴィルの作品の特徴は、コメディアの複雑な筋立てをできるだけ活かしている点にある。悲劇や悲喜劇ではなく、喜劇として作品を作り上げていくために、その複雑さを活用しようという意図があったと考えることができる。この頃より、こうしたスペイン物の喜劇が流行していく。複雑な筋立ては、ボワロベールの好みであったというのはもちろんであるが、それもいわば時宜を得たものであることを考えると、ボワロベールもその流れをよく見ていたということであろう。

ボワロベールは、50年代になると、先にも述べたように、多くの戯曲を排出する。以下のその一

覧を提示する。かっこ内に書かれたのはその粉本である。

1649年

『自分に嫉妬する女』 *La Jalouse d'elle-même* (ティルス・デ・モリナ Tiros de Molina 『自分に嫉妬する女』 *La Celosa de si misma*)

1651年

『愚かな賭け』 *La Folle Gageure* (ロペ・デ・ベーガ Lope de Vega 『最も不可能なこと』 *El Mayor imposible*)

1652年

『三人のオロント』 *Les Trois Orontes* (ティルス・デ・モリナ 『ドン・ジル・デ・ラス・カルサス』 *Don Gil de las calzas verdes*)

1653年

『カサンドル』 *Cassandre, comtesse de Barcelone* (ビリエガス Villegas 『妹の夫あるいは偽りの真実』 *El Marido de su hermena o La mentirosa verdad*)

『美しき訴訟女』 *La Belle plaideuse*

1654年

『寛大なる敵』 *Les Généreux Ennemis* (ロハス・ソリリャ Rojas Zorrilla 『義務づけられて辱められあるいはサラマンカの学生』 *Obligados y ofendidos y Goron de Salamanca*)

『見知らぬ女』 *L' Inconnue ou l' esprit follet* (カルデロン Calderon 『二つドアのある家は守りにくい』 *Casa con dos puertas, mala es de guardar*)

1655年

『滑稽な恋人』 *L' Amant ridicule*

『偽りの見た目』 *Les Apparences trompeuses* (カルデロン Calderon 『だんだん悪くなる』 *Peor esta que estaba*)

『愛と運命の一撃』 *Les Coups d'Amour et de Fortune ou L' Heureux infortuné* (カルデロン Calderon 『愛と運命の一撃』 *Lances de amor y fortuna*)

『姿なき美女』 *La Belle invisible ou la constance éprouvée* (カステイリヨ・ソロルサノ Castillo Solorzano 『恋の諸相』 *Los afectos que hace amor*)

『テオドール』 *Théodore, reine de Hongrie*

このように、1649年から1656年の約7年の間に12作品を書いているのだが、そのうち10作品はスペイン・コメディアの影響のもとに作られたものである。上記の作品のうち、9作品には明かな粉本があるが、『滑稽な恋人』だけは、直接コメディアに題材を求めたものではなく、トマ・コルネイユ Thomas Corneille の『ドン・ベルトラン・ド・シガラル』 *Don Bertrand de Cigarral* をヒントに書かれたものをされている⁽⁴⁾。『ドン・ベルトラン・ド・シガラル』そのものは、ロハス・ソリリャの『愚か者たちの遊び』 *Entre bobos anda el juego* を題材に書かれたものといわれている。したがって、

『滑稽な恋人』も広義にはスペイン物といってよいだろう。

ボワロベールは、誰か特定の作家の作品から題材を得ているわけではなく、ロペ・デ・ベーガ、カルデロン、ティルソ・デ・モリナといった当時の有名なスペインの三大劇作家の作品をもとにしている。そして、共通的な特徴として、やはり複雑な筋の作品とすることができるだろう。これはスペイン物の喜劇全般にいえることなのだが、スペインに題材を求める際、フランスの喜劇作家たちは、かならずしも誰か特定の作家にこだわっているわけではない。幅広く、自分の書きたい題材を求めている。例えば、上記の作品のうち『カサンドル』の粉本の作者ピリエガスはさほど有名ではない。これはボワロベール以外にも同じような傾向があって、スカロンは『滑稽な侯爵』*Le Marquis ridicule* を書く際に、まったく無名の作家の作品を題材としている⁶⁾。しかしながら、そのクオリティーを考えると、スペイン物喜劇の多くは三大劇作家の作品から影響を受けているのは事実である。

喜劇を書く上で題材を求めている場合、ボワロベールだけでなく、筋立ての込み入った作品を好んでいる傾向は強い。しかしながら、スペイン物のフランス化にあたって、やはり規則論争は避けて通ることはできなかったといえる。というのも、原作に比べると筋は複雑ではないからである。例えば、ドゥーヴィルは、カルデロンの『お化け婦人』をもとに『いたずら好きの妖精あるいは見えない婦人』*L'Esprit follet ou la Dame invisible* (1643年) を書いているが、この筋も複雑ではあるものの、原作に比べると脇筋の重要度が軽減されていて、すっきりとした内容に改編されている。とはいえ、筋は全くの単一とはいいがたたく、17世紀のフランスの喜劇にしては込み入っている。ボワロベールの作品も同様で、できるかぎりフランス的規則に則したものを作ろうと意識していたと考えられる。これは40年代からそうで、『パレーヌ』を執筆した際にも、規則を遵守されていることをドービニャックが指摘している。

この時代のボワロベールの作品の特徴としてあげられるのが、同じ題材をもとに当時別の作家も作品を書いているものが多いということである。まず、『寛大なる敵』は、スカロンの『サラマンカの学生あるいは寛容なる敵』*L'Ecolier de Salamanque ou les Ennemis généreux* とトマ・コルネイユの『名だなる敵』*Les Illustres Ennemis* と競合している。また、『偽りの見た目』は、ブロスの『有罪で無罪』*Les Innocents coupables* と同じ題材であり、『愛の運命の一撃』については、キノー Philippe Quinault が同名の作品を書いている。これ以外にも、ドゥーヴィルは『いたずら好きの妖精』を書く際に、ボワロベールの『見知らぬ女』の粉本を参考にしている。『寛大なる敵』の場合は、同時期にオテル・ド・ブルゴーニュ座とマレー座で競合して作品を上演しあった経緯がある。いずれも、筋立ての込み入った作品であり、人気もあったと考えられる。

ところで、ボワロベールは複雑な筋立ての作品を好んでいたのに、なぜもっと早くからスペイン物に手を出さなかったのだろうか。これは想像の域を出ないのだが、規則論争の真ただ中に自分自身がいたこともあるのだろうか、それ以外にも兄ドゥーヴィルへの配慮があったのではないだろうか。ドゥーヴィルが作品を世に送り出していたのは、1637年から1649年の間であるのに対し、ボワロベールがスペイン物を集中して書き始めるのも1649年からである。単なる偶然かもしれない

が、ドゥーヴィルが執筆を辞める時期と重なる。ボワロベールが若くして成功したのに対し、ドゥーヴィルはそれほどではなく、「かわいそうなドゥーヴィル」とまで称されてしまうほどであった。そのような兄に対し、ボワロベールは自らの財力で所領を兄に渡したりするなど、仲の良い兄弟であったともいわれている。そのことから見ても、スペイン物に先に目を付けた兄に対して、ボワロベールには何らかの遠慮があり、自分の趣味に合っていたにもかかわらず、スペイン物を本格的には手を出さなかったのではないかと考えることもできるだろう。

第2章 『愚かな賭け』の構成

では、ここで『愚かな賭け』の構成について考察を加えていく。この作品の主な登場人物は以下の通り。

パンブロック伯爵夫人 La Contesse de Pembroc

リダマン Lidamant ディアーヌに恋する男

テラム Telame ディアーヌの兄

ディアーヌ Diane リダマンに恋する女、テラムの妹

リーズ Lise ディアーヌの女中

トミーレ Tomire テラムの召使い

ヴァレール Valere テラムの友人

フィリパン Philipin リダマンの召使い

ではこの作品の簡単な梗概を紹介する。

(第1幕) 舞台はロンドン。パンブロック伯爵夫人は、才気ある人間を周りに置き、サロンを開いている。その中で「不可能なもの」とは何かという議論になると、みなそれぞれに自分の考えを述べていくが、テラムは「名誉ある女性がプレゼントに心を動かされること」と言い出す。リダマンがこれに反論。というのも、テラムにはにはひとりの妹ディアーヌがいるのだが、その貞操が心配で、彼女を家に閉じこめている。そこで、リダマンはディアーヌがプレゼントに心が動かされないかを試してみようと持ちかけ、賭をすることに。テラムもこれを了承。伯爵夫人は賭けに勝ったら、そのお金をリダマンに半分与えると約束。リダマンは才気のある召使いフィリパンに協力をしてもらうことにする。

(第2幕) テラムが無謀な賭けをしてしまったことに、古株の召使いトミーレが主人を諫める。しかし、もう後戻りはできないので、トミーレにディアーヌの監視を命じる。トミーレの様子がおかしいので、ディアーヌが聞いただと、トミーレは本当のことを話してしまう。そこへ、ひとりの宝石商が現れる。それは変装したフィリパンだった。彼は、宝石箱の中にリダマンの肖像画を入れ、それをディアーヌに見せる。彼女はリダマンに一目惚れ。その宝石箱を譲って欲しいと言う。

(第3幕) リダマンもディアーナの肖像画を見て、本当に彼女のことが好きになってしまった。彼はこのことを伯爵夫人に告白。そこへ、フィリパンが現れ、事を成就するために伯爵夫人に、数頭の馬と偽の手紙を用意して欲しいと言う。伯爵夫人はこれを了承。一方、ディアーナはテラムに、閉じこめられていることへの不満を述べるが、テラムは聞く耳を持たない。そこへ、スコットランドにいる親類の使いの者がやって来た。実はこれもフィリパンの変装。フィリパンは、先ほど調達した馬と偽の手紙を使ってテラムをだまし、家の中に潜り込むことに成功。フィリパンはディアーナにリダマンからの手紙を手渡す。彼は後でリダマンを連れてくることをディアーナに約束する。

(第4幕) フィリパンは、リダマンに大きな箱に入れてもらい、荷物としてディアーナの家に運び込む計画を立てる。一方、テラムはこのままでは自分が賭けに負けてしまうのではないかと心配している。すると、友人のヴァレールはディアーナに恋をしていたので、自分が彼女と結婚してしまえばよいと提案。テラムも快諾。そこへ、スコットランドの使者(フィリパン)の荷物が届いたとの知らせ。リダマンは家の中に入ることに成功した。ようやく会うことのできたリダマンとディアーナはお互いの気持ちを伝え合う。

(第5幕) ディアーナの女中リーズが、お化けが出たと大騒ぎする。すると、ピストルを手にしたリダマンが現れ、扉を開けるように指示。そのまま家を出て行ってしまふ。トミーレは不審に思い、テラムに報告。テラムはディアーナの不貞に怒る。ディアーナはこんなことなら、いっそ自分を修道院に入れて欲しいと言い出す。テラムは、家のことをフィリパンに任せ、自分は修道院へ手続きに出かけてしまふ。すると、フィリパンは、ディアーナに仮面をつけさせ、家の外に出し、リダマンと再会させる。テラムとヴァレールとすれ違ふが、彼らは仮面のせいで彼女がディアーナだと気づかない。テラムは先ほどの使いの者が、実はリダマンの召使であると知らされ、愕然とする。そこへ、伯爵夫人が現れ、リダマンとディアーナの仲を認めるよう言うので、テラムもこれに従う。そして、フィリパンとリーズの結婚も認められる。

まず舞台設定がロンドンになっているのだが、これは原作を踏襲したにすぎない。したがって、特に何か意味があって舞台をロンドンにしたのではないと考えられる。内容からしても、ロンドンでなければならない理由は見あたらない。確かに、召使いがスコットランドからやって来る設定にはなっているものの、これがもしフランスを舞台に展開されるとしたら、フランス国内あるいは隣国からやって来る設定変えてしまったとしても何ら問題ないだろう。

次に登場人物であるが、これも原作の枠組みをベースにして作られている。ただ、その名前はフランス的な名前になっている点が特徴的である。スペイン物の場合、舞台設定や登場人物の名前をどのように処理するのかで大きく二つの方法がある。一つは全くそのままにしておくタイプ、そしてもう一つをフランス化してしまうタイプである。前者の代表はスカロンであり、後者の代表はドゥーヴィルである。スカロンはスペイン物を書く際に、舞台設定をそのまま活用し、また登場人物の名前も原作にあるものを流用するのが普通である。もちろん全く同じ名前となるケースもあれば、「イザベラ」という女性の登場人物の名前を「イザベル」のようにするケースもある。しかしながら、

原作にあるものを十分に活かして、自分の戯曲を書き上げることが多い。それに対して、ドゥーヴィルはこれらをフランス化することに腐心する。例えば、『見えない婦人』の場合、原作の舞台はマドリッドだったが、これをパリに移している。また登場人物の名前もいかにもフランス人らしい名前に全部換えている。これには、それぞれの考え方の違いが現れているといえる。ドゥーヴィルの場合、スペイン・コメディアをフランスに導入することを目的として戯曲を書いていたと考えることができる。『見えない婦人』が書かれたのは1638年であるのだが、1630年代後半はまだまだスペイン物導入の初期の段階であり、スペイン物の認知度という点で問題があった。確かに、『ル・シッド』の大成功のおかげでスペインの戯曲に注目が集まり、その後喜劇においてもスペインに題材を求めるものが増えてきた時期であるものの、その数はまだそれほど多くはなかった。そのような時期にあつてドゥーヴィルが考えたのは、スペイン・コメディアをどのようにフランス化するかであった。つまり、スペインの戯曲からよいものを吸収して、フランスの喜劇を作り出そうという意図のもとに作品を書いていたのである。また、観客や読者の認知度の観点からも、スペイン物がそれほど浸透していなかったことから、舞台設定をパリにして、より身近なものとして作品を見てもらいたいという意図もあったのだろう。しかし、スカロンの場合はこれと異なる。ある意味で、ドゥーヴィルの後発という側面もあるのだが、スカロンが戯曲を書き始めた1640年代中盤、この頃はすでにスペイン物の認知度がかなり高まっていたといえる。ドゥーヴィルらのおかげで、スペイン物の込み入った筋立ての喜劇が受け入れられ、十分な認知がなされた時代になったために、スカロンは戯曲を原作に近いままで提示することが可能だったといえる。むしろ、スペインを舞台にした異国趣味的な興味を観客が感じ取っていたということもできるだろう。

こうした前提に立つと、ボワロベールが舞台設定を原作そのままにしていた理由も理解できるであろう。そもそもスペイン・コメディアはスペインが舞台であるだけでなく、イタリアやポルトガルなどである場合も多い。そうしたものが十分に観客に対して広まっていたと考えられるので、ボワロベールもスカロンのように原作と同じ設定を用いているのである。ボワロベールは、この作品以外でも舞台設定は原作のままにしていることが多い。したがって、無理にパリなどフランスを舞台にするように換えることはしていない。とはいえ、『美しき訴訟女』ではパリを舞台にしている。この作品は、彼のオリジナルであること、そして当時のエピソードをもとにして書かれたものであることから、舞台をパリに設定している。つまり、作品に対するリアリティを前提にその舞台設定を考慮していると考えることができる。『美しき訴訟女』の場合、より現実に近いものとして観客に見てもらいたい作品ということから、パリを舞台に物語を展開させているのに対し、スペイン物の場合はそれほどのリアリティを戯曲自体に持たせる必要がないと考えていたために、原作そのままにしておいたということができるだろう。

しかし、この『愚かな賭け』において登場人物の名前はフランス化している点に特徴があると先に述べた。例えば、『寛大なる敵』の場合、舞台はリスボンであるのだが、男性の登場人物たちにはみなスペイン貴族の敬称である「ドン」がついている。つまり、原作のままではない名前もあるのだが、登場人物全員にスペイン風の名前をそのまま活かしている。ところが、この作品ではフラン

ス化してしまっている。原作を見てみると、登場人物たちの名前がいかにイギリス的なものではない点に注目すべきであろう。ロベ・デ・ベーク自身、この点に関してはあまり頓着せずに作劇しているといえる。ボワロベールもその部分については、あまり斟酌せず、ごく一般的な名前を用いているということができのたろう。

次に劇の内容そのものについてであるが、内容的にはいわゆる「マントと剣の劇」という、典型的なスペイン物の一つといえる。主人公の恋愛を巡って、変装あり、戦いありと次から次へと様々な出来事が繰り返される。当然のことながらそのベースにあるのは「名誉」であり、その「名誉」を守るために命すらいとわぬ主人公の姿が描かれる。しかし、非常に特徴的であるのは、こうした物語の発端が、サロンにおける議論から始まっている点である。「不可能なこと」とは何かという議論から、それを証明するために身近な人物を使って実験をしてしまう設定は珍しい。多くのスペイン物の場合、自然の成り行きで恋人たちが出会い、物語が発展していく。その出会いが偶然のものであるのはもちろんで、例えば街で出会ったなどの設定が一般的である。ところが、この作品で、恋人たちの出会いは第三者による人為的なものとなっている。例えば、スカロンの『ジョドレあるいは主人になった召使い』 *Jodelet ou le Maître valet* の場合も、主人公が召使いと入れ替わって未だ見ぬ婚約者のもとを訪れる点で、人為的であるといえるのだが、召使いのジョドレが間違えて自分の肖像画を相手の家に送ってしまったトラブルが前提であり、それを利用したにすぎない。しかも、第三者による設定ではない。この『愚かな賭け』においては、あくまでも賭けの対象として若い恋人が実験台になってしまうという点で、恋人たちの出会いとしては奇異な設定である。しかも、本人たちはそのことを知らずにいる。この視点から戯曲を見てみると、ある設定において人間の心理がどのような形で動いていくのかの観察であるといえる。まるで、18世紀のマリヴォーの戯曲に現れるような設定といえよう。この物語の主人公である恋人たと、リダマンとディアーヌはなかなか会うことができずにいる。第1幕で、彼らを恋人に仕立て上げるかのような仕掛けが行われ、第2幕ではその肖像画を見ただけでリダマンは恋に落ちる。そして、その未だ見ぬ恋人に逢うために様々な障害を乗り越え、ようやく第4幕の終わりで若い恋人たちは会うことになる。ある意味でここに一つのクライマックスがあり、戯曲の中の一つの終結点といえる。このような設定であるがために、好きになってしまった女性に会いたいという台詞は、単なる嘆きとして聞こえるだけではなく、人間の心理を表現するものとしての深みを帯びてくるのである。

心理的に追い込まれていくのは恋人たちだけではない。賭けに負けそうになるテラムも同様である。自分の状況が悪くなってしまい、それを解消しようと奮迅するものの、結局うまくいかないという人物は、スペイン物の中においても特に珍しい存在とはいえない。スペイン物にかぎらず、この手の人物は喜劇においては常套的な人物設定であるともいえる。だが、やはりここでもこの『愚かな賭け』の場合、最初の設定が生きてくる。賭けに負けてしまうこと、そしてそれに伴い自らの体面を失ってしまうことを恐れるがあまりに、七転八倒の苦しみを味合うはめになるこの人物は、この設定なればこそ、さらに深みを増した人物となってくるのである。

この作品の特徴のもう一つは、召使いの取り扱い方である。スペイン・コメディアにおいては、やはりグラシオーソ型の召使いが主流である。愚鈍で、臆病で、大食漢、こうした特徴を兼ね備え、戯曲の中で笑いを誘う役割を担っている。しかしながら、この作品ではグラシオーソ型の召使いは登場しない。主人公の召使いフィリパンは、グラシオーソ型ではなく、策士型の分類に当てはまる人物である。梗概をお読みいただければ分かる通り、フィリパンは自らの才覚で、主人のために尽力し、主人は見事に恋人と結ばれる。

この作品において、メインとなる召使いがグラシオーソ型では具合が悪い。というのも、リダマンの恋が成就するプロセスが描かれるにあたって、その反面テラムが徐々に追い込まれていくプロセスも描かれる必要がある。例えばモリエールの『粗忽者』の場合これに似ている。召使いの mascarier は愚鈍な主人レリーののために働く様子が描かれていくのであるが、それにしたがってレリーの恋を邪魔する人たちを追い込むことになる。ただ、『愚かな賭け』の場合、テラムは恋敵ではなく、自らの事情ゆえにリダマンの恋の障壁となってしまっている。むしろ、笑いの対象となっていくのはテラム自身であって、召使いではない。いいかえれば、この場合召使いに笑いの要素は必要ないのである。この点ではスカロンの『滑稽な侯爵』の主人公ドン・ブレーズに似る。つまり、召使いの側に笑いを求めるのではなく、貴族の側の人間に笑いを求めているのである。

また、この劇が上演された劇団が、オテル・ド・ブルゴーニュ座であることにも意味がある。フィリパンを演じていたのは、ド・ヴィリエである。この時代最大の人気劇団であったオテル・ド・ブルゴーニュ座にあって、召使いの訳を一手に引き受け、観客を魅了してきた役者である。ド・ヴィリエ演じるフィリパンは役どころが非常に幅広く、この戯曲に登場するような策士型の召使いからグラシオーソ型の召使いまでカバーしていた。ド・ヴィリエの技量があればこそ、策士型の召使いが活躍する戯曲を書くことができたといえる。

第3章 ボワロベールの作品の中におけるこの作品の意味

では最後にボワロベールのドラマツルギーを考える上で、そしてスペイン物の流れを考える上でこの作品の持つ意味を考察してみよう。

スペイン物にこだわって喜劇を作り続けた作家たちに共通しているのは、何をもって戯曲を埋め合わせるのかに苦勞をした点である。というのも、スペインのコメディアは、詩としての要素が非常に強い。なので、これをそのまま活用して喜劇を作るとなると、冗長な印象の作品になってしまうことが否めない。そこで、ドゥーヴィルはフランスの観客に受け入れられるように、観客にとって身近な描写を増やす工夫をした。先にも触れたように、ドゥーヴィルの意図はコメディアをフランス化し、独自の喜劇を作り出すことにあったからで、そのためにより効果的な側面もあったのである。また、スカロンは召使いの役割を拡充した。ジョドレという役者との出会いがそれを可能にした。コメディ・リリーの役割でしかなかった召使いを、前面に押し出し、主役に仕立て上げてしまった。

さて、ボワロベールはどうだったのか。まずはリアリティを重視する描写をすること、そして筋の複雑さをできるだけ保つこと、そして両者のバランスを心がけていたと考えられる。これは、スカロンとの競作において比較をすると顕著である。スカロンが『サラマンカの学生』の中で徹底して笑いを求めているのに対し、ボワロベールは『寛大な敵』において、そこまで笑いにこだわることをしない。ボワロベールの好みは「喜劇」というよりも「悲喜劇」的な作品にあったといえる。スペイン物の場合、恋愛成就が結末であるとはいえ、その途中のプロセスの内容を考えると、フランスの基準では「悲喜劇」として分類する方がよい作品が多い。ボワロベールが登場人物に求めていたのは、そうした作品にふさわしい言動であった。とはいえ、笑いを誘うことを忘れていたわけではない。もちろん作品によってはグラシオーソ型の召使いが登場するものもあり、笑いを軽視してはいない。しかし、笑いを追い求めたスカロンと比較すると、ボワロベールの狙いはそこではなく、今述べたようなポイントにあるのだと考えられる。この視座から考えてみると、『愚かな賭け』はボワロベールの嗜好に沿ったものであるといえる。50年代に集中して書かれた彼の戯曲の中で、比較的最初のものだが、集中的に作劇をするにあたって、自らの好みの作品をピックアップしてきたのであろう。そして、フランス的作劇の規則の存在が、ボワロベールにバランスを保つようにさせたのであろう。

スペイン物の流れの中ではどうだろうか。何度も繰り返すが、やはりこの設定自体が非常に珍しい。内容としては、決して珍しいものではなく、コメディアに登場する通常的手段が次々に出てきて、観客を楽しませてくれる。しかし、実験的な側面が付加されることによって、同じような台詞でもその印象を変化させてしまっている。しかしながら、このような作品はあまり後に続かない。ボワロベール自身もいわゆるスペイン物の設定の作品ばかりを提供するし、同時期に執筆をしていたスカロン、トマ・コルネイユも同様である。そして、その後キノーにいたるまでのスペイン物の作劇について、この『愚かな賭け』が大きな影響を与えたとはいいたい。だが、17世紀の喜劇全体の流れの中に置いてみた場合、設定そのものにより心理描写に深みを増すことができたということは大きな意味があるといえる。

この数年後、1658年にモリエールがパリに戻る。そして、好評を得る戯曲から見ると、観客の好みに変化が出てきたことをうかがわせる。喜劇に世界においても、内容的により市井に近いものを求め、より人間の心理にスポットがより大きく当たるようになっていく。その意味で、ボワロベールがスペイン物でありながらも、このような作品を見つけ出し、自らのものとして作劇しているのは特筆すべきであり、もっと評価があってもよいのではないかと考える。

注

- (1) 『フランス 17 世紀演劇事典』中央公論社、2011 年、344-346 ページ。
- (2) 前掲書、346-347 ページ。
- (3) 前掲書、492-494 ページ。

- (4) José Manuel Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*, Droz, Genève, 1999, p. 400.
- (5) 拙論「ポール・スカロン・スペイン・コメディアにこだわり続けた劇作家」(中央大学人文科学研究所編研究叢書 53『フランス 17 世紀の劇作家たち』、中央大学出版部、2011 年所収)を参照のこと。

Andromaque ou la guerre de Troie n'aura plus lieu

Odile Dussud

« La révélation d'*Andromaque*, pour les contemporains, écrit Georges Forestier, fut celle de la tragédie de la violence, des larmes et de la faiblesse héroïque⁽¹⁾ ». Le peu de résistance au déchaînement des passions étonnait chez les héros d'une tragédie galante. Le personnage de Pyrrhus surtout, tout à tour tyran cruel et amoureux soumis, dérouta une partie du public lettré. Les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne jouèrent la fureur de façon paroxystique : Mondory, créateur d'Oreste, en mourut, dit-on, d'apoplexie et la Champmeslé interpréta avec tant de feu les emportements d'Hermione que, d'après l'hypothèse ingénieuse de G. Forestier, Racine supprima le retour d'Andromaque à l'acte final, afin de ne pas nuire au crescendo de la fureur⁽²⁾. Les grandes actrices du XVIIIe siècle, Adrienne Lecouvreur, Mlle Clairon, ou la Dumesnil, célèbres pour leur énergie et la passion de leur jeu, continuent à faire de la princesse grecque le personnage marquant de la pièce⁽³⁾. Andromaque, elle, échappe à la violence générale : son amour conjugal et maternel, ses malheurs excitent de doux sentiments chez les spectateurs du temps, comme si le charme que cette jeune veuve et mère exerce sur Pyrrhus agissait aussi sur le public. Le rôle fut créé par la Du Parc, dont le gazetier Robinet relève d'abord la séduction : « des Humains grande tentatrice, [...] Par qui le Petit Dieu Porte-Arc, / Qui lui sert de fidelle Escorte, / Fait des Siennes d'étrange sorte⁽⁴⁾. » Au XVIIIe siècle, le caractère « élégiaque », plaintif et touchant du personnage est encore accentué par Mlle Gaussin, une actrice « tendre, naïve & pathétique », « inimitable dans les rôles de sentiment » et « qui a toujours fait autant d'amans qu'elle a eu de spectateurs »⁽⁵⁾.

Andromaque est-elle seulement cette victime douce et malheureuse que les représentations de l'époque donnent à voir ? Veuve fidèle et mère angoissée, est-elle vraiment dépourvue de violence ou de cruauté ? Surtout, sa force réside-t-elle dans ses seules larmes ? L'examen d'une scène capitale pour le dénouement de la pièce, celle où Andromaque finit par retourner la décision prise par Pyrrhus de livrer Astyanax aux Grecs, révèle de la part de ce personnage, me semble-t-il, une admirable maîtrise rhétorique qui explique mieux la force et la sagesse dont elle fera preuve après la mort de son nouvel époux, une fois opéré son propre retournement et devenue reine de Buthrot. Force de persuasion, lucidité dans la réflexion et courage dans la décision d'autant plus importants, à mon sens, que ces qualités de dirigeant lui donnent la capacité d'envisager et d'instaurer un nouvel ordre civil, mettant hors jeu la violence d'une guerre dont les horreurs ont trop longtemps dominé. C'est ce que je vais maintenant m'efforcer de démontrer, stimulée par les travaux de Gilles Declercq et, plus encore, par la brillante analyse que Francis Goyet a fait des lieux de la pitié dans

Athalie⁽⁶⁾.

Andromaque s'était laissée emportée par le ressentiment et Astyanax semblait perdu

Andromaque avait ironiquement et avec mépris écarté la possibilité de recevoir l'amour de Pyrrhus si son enfant était refusé aux Grecs et elle avait renvoyé le roi à ses devoirs envers Hermione⁽⁷⁾. Profitant de l'aveu que Pyrrhus lui avait fait de ses souffrances d'amour et des remords qui le tourmentaient au souvenir des atrocités commises, elle lui avait encore une fois violemment et cruellement reproché le sac de Troie et les torts de son père, meurtrier d'un mari héroïque et toujours aimé⁽⁸⁾ : montrant par là une belle capacité à punir et à rendre systématiquement les coups. Elle avait habilement conclu par l'évocation sa propre mort et de la douce réunion de famille qui s'ensuivrait, au cas où Astyanax serait tué, ce qu'elle prétendait accepter plutôt que d'adoucir son cœur envers Pyrrhus. Image doublement cruelle pour un amant, par l'idée insupportable d'une séparation physique d'avec l'aimée et par la jalousie inévitablement provoquée : poursuivie et développée, cette vision aurait pu conduire Pyrrhus à renoncer à son projet. Aussi le roi avait-il précipitamment interrompu le dialogue⁽⁹⁾. La colère d'Andromaque, indiquée deux fois dans cette scène,⁽¹⁰⁾ marquait trop clairement la haine pour produire chez Pyrrhus un sentiment de pitié, ou susciter en lui un espoir de rapprochement qui l'engagerait à abandonner son chantage.

Le roi d'Épire avait compté sur la force de l'instinct maternel pour faire plier sa captive, mais il était sorti profondément blessé de sa visite dans la chambre d'Astyanax : il avait raconté la scène à Phœnix, les yeux et les oreilles encore vibrantes de souffrance. Sans lui jeter un regard, Andromaque avait prononcé des paroles torturantes, qui avaient transformé les baisers à son fils en caresses passionnées à son mari : elle avait joué sous ses yeux l'amour à Hector auquel elle s'était adressé comme s'il avait été dans ses bras, elle n'avait révélé à Pyrrhus l'ardeur amoureuse dont elle était capable que pour l'en mieux priver⁽¹¹⁾. Ces gestes qui, sans témoin, auraient été l'expression d'une émouvante tendresse maritale et maternelle, se teignent, effectués et répétés devant Pyrrhus, d'une sensualité terriblement cruelle, soulignée par la répétition du verbe « embrasser », par l'évocation de la bouche et des yeux et par le rythme haché des alexandrins : aguichage et rejet à la fois. L'emportement, l'aigreur et le désir de faire mal avaient emporté Andromaque et suscité en retour chez Pyrrhus de troubles fantasmes d'humiliation et de pleurs que le récit précédent teintait d'un érotisme à peine voilé et qui, même s'ils redonnaient vigueur à ses désirs, prouvaient aussi la décision d'en finir avec cet amour⁽¹²⁾. La cruauté d'Andromaque lui avait en effet ouvert les yeux : pour elle, il ne serait jamais que l'ennemi haï. Mieux valait rester avec les Grecs et épouser la fille de Ménélas à laquelle il était promis. Mieux valait abandonner Astyanax. Pyrrhus n'en finissait pas d'hésiter et de chercher à justifier⁽¹³⁾ cette décision que Phœnix avait qualifiée sans état d'âme d'« heureuse cruauté », mais qu'il avait, lui, déjà repoussée une fois, affirmant son dégoût des brutalités de la prise de Troie et de sa propre sauvagerie d'alors⁽¹⁴⁾, mais se

sentant repris par l'amour, il avait fini par s'en remettre à son confident. La mort du fils d'Andromaque semblait définitivement fixée.

Échec du plaidoyer devant Hermione : maîtrise des arguments, erreur sur le caractère de la princesse et sur le moment où parler.

La rumeur du prochain abandon de son fils étant parvenue jusqu'à elle, Andromaque s'était alors efforcée de retourner une décision prise par sa faute, en allant supplier Hermione. Sa supplique est habilement argumentée et strictement composée, c'est même un modèle du genre, puisqu'on y retrouve presque dans l'ordre, une abondance de lieux⁽¹⁵⁾ recommandés par Cicéron pour réussir sa plainte. Certains ont été relevés par Francis Goyet dans celle de Clytemnestre en faveur d'Iphigénie. Sans espérer atteindre la rigueur d'analyse de ce grand spécialiste de la rhétorique classique, je vais tenter de reprendre sa méthode pour montrer à la fois la maîtrise oratoire d'Andromaque et son erreur d'appréciation de l'humeur d'Hermione, qui entraîne l'échec de sa tentative.

Andromaque commence par opposer sa prospérité passée à son malheur présent (premier lieu de Cicéron⁽¹⁶⁾), créant aussi par là les conditions de ce que Francis Goyet nomme la pitié sociale⁽¹⁷⁾ : une princesse ne pouvant prendre en pitié que son égale ; elle souligne aussi le plaisir que peut donner le spectacle d'une rivale vaincue .

Où fuyez-vous, Madame ?

N'est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux

Que la Veuve d'Hector pleurante à vos genoux ? (III, 4, 858-860)

Mais, erreur, la princesse ne se souciait aucunement à ce moment de sa rivale, que ce soit pour la prendre en pitié ou pour jouir de ses pleurs : elle n'avait qu'une seule pensée, Pyrrhus, et qu'une seule envie, savourer le bonheur retrouvé⁽¹⁸⁾. Aristote souligne l'inutilité des plaintes auprès de « ceux qui se croient au comble de la félicité. Ceux-là, au contraire, vous blessent par leur arrogance⁽¹⁹⁾ » : Racine crée les conditions optimales de l'échec rhétorique d'Andromaque.

La dénégation qui suit

Je ne viens point ici, par de jalouses larmes,

Vous envier un Cœur qui se rend à vos charmes. (III, 4, 861-862)

aurait pu être une bonne façon de capter la bonne volonté de son interlocutrice, si cela n'avait pas rappelé à Hermione ses récentes douleurs de jalousie. La mort d'Hector, qu'Andromaque évoque ensuite,

Par les mains de son Père, hélas ! j'ai vu percer
Le seul où mes regards prétendaient s'adresser.
Ma flamme par Hector fut jadis allumée ;
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.

(III, 4, 867-870)

correspond bien au deuxième lieu de Cicéron⁽²⁰⁾ mais, malheureusement pour elle, ce rappel du malheur subi met aussi en évidence un fait qu'Hermione voudrait oublier : Pyrrhus n'a pas été séduit par une enjôleuse qui aurait cherché à étendre son pouvoir sur lui, par une rivale dont elle pourrait combattre les manigances⁽²¹⁾, il est tombé spontanément et incompréhensiblement amoureux d'une femme qui n'avait pour lui qu'indifférence, une femme morte à l'amour.

L'évocation de la puissance de l'amour maternel, en appelant à la complicité féminine,

Mais il me reste un Fils. Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un Fils jusqu'où va notre amour ;

(III, 4, 871-872)

peut correspondre au septième lieu de Cicéron⁽²²⁾, et celle de la souffrance causée par le danger qui menace son fils, alors qu'elle pensait en faire sa seule consolation, aux sixième et surtout dixième lieux⁽²³⁾.

Mais vous ne saurez pas, du moins je le souhaite,
En quel trouble mortel son intérêt nous jette,
Lorsque de tant de biens qui pouvaient nous flatter,
C'est le seul qui nous reste, et qu'on veut nous l'ôter.

(III, 4, 873-876)

Mais Andromaque ne comprend pas qu'Hermione est avant tout une amante passionnée et une princesse orgueilleuse : ce n'est pas le bonheur familial qu'elle désire, c'est l'amour de Pyrrhus et la gloire d'exercer son pouvoir sur un héros si admirable.

Aussi quand, après s'être écarté de l'argument de la pitié, elle rappelle le service rendu, grâce à elle, par Hector à Héléne menacée et qu'elle affirme le pouvoir des yeux d'Hermione sur Pyrrhus,

Hélas ! Lorsque, lassés de dix ans de misère,
Les Troyens en courroux menaçaient votre Mère,
J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui.

Vous pouvez sur Pyrrhus, ce que j'ai pu sur lui.

elle ne suscite pas le sentiment attendu de reconnaissance, elle réveille plutôt le souvenir encore cuisant des moments honteux où Pyrrhus avait délaissé la princesse grecque pour une esclave. Le public le sait, Hermione était trop blessée pour oublier l'injure récente : s'il y avait dette, c'était pour elle une dette de souffrance qu'elle comptait bien faire payer à Andromaque : « Rendons-lui les tourments qu'elle me fait souffrir⁽²⁴⁾ », avait-elle déclaré peu auparavant. La fille d'Hélène était d'autre part trop peu attachée à sa mère, envers laquelle elle entretient plutôt une relation de rivalité constamment déçue, comme elle le dira plus loin⁽²⁵⁾, pour que l'ingéniosité oratoire d'Andromaque soit efficace.

Pourtant la construction d'un raisonnement complexe et elliptique⁽²⁶⁾ fondé sur la comparaison des deux couples Andromaque/Hector et Hermione/Pyrrhus et, implicitement, sur le sentiment habituel de gratitude était habile et témoignait d'un art rhétorique achevé. La fin de la supplique s'était faite aussi dans les règles de l'art : après avoir brièvement réfuté l'argument grec du danger que constituerait Astyanax, et qui aurait pu empêcher de le prendre en pitié, elle avait exprimé sa prière de les laisser s'en aller dans un désert lointain, sur un ton soumis, en évoquant son malheur et ses larmes, ce qui correspond aux quatorzième et peut-être quinzième lieux de Cicéron⁽²⁷⁾ :

Que craint-on d'un Enfant, qui survit à sa perte ?

Laissez-moi le cacher en quelque Île déserte.

Sur les soins de sa Mère on peut s'en assurer,

Et mon Fils avec moi n'apprendra qu'à pleurer.

(III, 4, 881-884)

Andromaque aurait donc dû réussir si elle ne s'était trompée sur l'état d'esprit de son auditrice et sur le moment de la prier, très mal choisi, mais elle ne s'était attirée qu'une réponse ironique et blessante, qui prouvait combien Hermione avait été blessée en particulier par l'affirmation de son pouvoir sur Pyrrhus :

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous ?

Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.

Faites-le prononcer : j'y souscrirai, Madame.

(III, 4, 888-890)

Les spectateurs, eux, qui sont au courant du caractère et de l'état d'esprit d'Hermione, sont capables de juger d'avance de l'inutilité de la démarche d'Andromaque et ils éprouvent assurément une pitié redoublée pour celle qui semble avoir définitivement perdu son fils. De fait, l'échec

d'Andromaque aurait été définitif si un heureux hasard, ou peut-être, comme nous le verrons plus loin, l'action de la Providence, ne l'avait mise sur le chemin de Pyrrhus, lui donnant une seconde chance de plaider la cause d'Astyanax.

Rhétorique galante : l'estime à défaut d'inclination

L'entreprise est hautement difficile : la rencontre est inopinée, Andromaque doit parler à l'improviste, sans préparer ses arguments. Elle est désespérée par l'échec de sa démarche auprès d'Hermione et répugne de toute manière à adresser la parole à Pyrrhus. Cependant Racine avait pris soin de rappeler au début de la pièce combien cette mère a de ressources dans les situations les plus perdues : inventant une suite aux Troyennes, il a fait en effet raconter à Oreste par quel subterfuge Andromaque était parvenue à sauver son fils de la mort, alors même qu'elle venait vainement de supplier Ulysse pour obtenir sa grâce, trompant ainsi le plus habile de tous les Grecs⁽²⁸⁾.

Poussée par Céphise et par l'urgence de la situation, elle parvient au dernier moment à briser d'un coup sa répugnance et sa fierté, au point même d'entrer en contact physique avec Pyrrhus en se jetant à ses pieds et lui embrassant les genoux. Elle réalise ainsi sans le savoir une scène naguère désirée par le roi, mais contre le pouvoir de laquelle il a eu le temps de se prémunir, nous l'avons vu. Ses paroles ne sont pas moins étonnantes : en un hémistiche, elle se débarrasse de la question de son fils, qu'elle ne nomme plus « fils d'Hector » comme auparavant quand elle s'était adressée à Pyrrhus :

Ah ! Seigneur, arrêtez ! Que prétendez-vous faire ?

Si vous livrez le Fils, livrez-leur donc la Mère.

(III, 6, 905-906)

Elle se concentre ensuite sur l'unique question des sentiments du roi pour elle et des propos passionnés qu'il lui a tenus quelques moments plus tôt. De façon surprenante, ces paroles et toute la discussion qui suit s'inscrivent en plein dans la rhétorique galante de l'époque : la stratégie d'Andromaque consiste en effet à redonner assez d'espoir à Pyrrhus pour retrouver le pouvoir qu'elle avait perdu sur lui et qu'il lui offre à nouveau de protéger son enfant : pour le faire revenir au choix qu'elle avait si hautainement refusé.

Dans ce but, sans plus parler d'Hector ni de son fils, elle établit un espace à deux : « vous » et « moi ». Remarquable est d'ailleurs l'abondance de pronoms sujet de la première personne dans cette scène, par contraste avec celle de sa première discussion avec Pyrrhus.⁽²⁹⁾ L'horreur que lui inspirait les Grecs et le chantage du roi l'avait alors, semble-t-il, fait se retirer brusquement, tandis qu'elle se dévoile désormais et se livre pour redonner force à l'amour de Pyrrhus, qu'elle rappelle explicitement ou implicitement à chaque vers. Elle recourt au vocabulaire et à tous les lieux

communs de la rhétorique amoureuse : appel aux serments passés, à la pitié tout au moins, avec implicite, mais audible dans le contexte galant, l'accusation d'inconstance, supposition insupportable à un amoureux passionné, comme les réactions violentes d'Oreste devant Hermione ou d'Hermione devant Pyrrhus⁽⁹⁰⁾ le montrent ailleurs dans la pièce.

Sa première réplique se clôt sur le motif galant du refus d'aimer en retour comme d'une faute passible de punition, mais aussi sur celui du pardon, accordé si l'amour d'abord refusé devient réciproque ou au moins est agréé : Andromaque indique ici nettement à Pyrrhus qu'elle pourrait recevoir son amour.

Vos serments m'ont tantôt juré tant d'amitié !

Dieux ! N'en reste-t-il pas du moins quelque pitié ?

Sans espoir de pardon m'avez-vous condamnée ?

(III, 6, 907-909)

La suite des arguments pourrait se rendre ainsi :

907 : Il y a quelques heures, vous m'avez juré que vous m'aimiez.

(Or un véritable amour laisse au moins un sentiment de pitié, donc, si votre amour était vrai.)

908 : il devrait rester au moins de la pitié.

(Si vous livrez quand même mon fils, c'est donc que)

909 vous m'avez condamnée (pour avoir refusé votre amour.

Or un véritable amoureux peut pardonner si l'aimée se repent et agrée son amour.)

909 donc si je vous demande pardon, (comme je suis prête à le faire, et si vous m'aimez vraiment,) vous devez me pardonner (et sauver mon fils de la mort).

Au lieu de répondre en son nom, Pyrrhus se réfugie derrière Phœnix et la parole donnée, preuve qu'il commence à être ébranlé.

Phœnix vous le dira, ma parole est donnée.

(III, 6, 910)

Cette reculade s'attire une réponse légèrement ironique et en même temps flatteuse, toujours dans la veine galante, puisqu'y apparaît un couple romanesque Vous/Moi opposé aux dangers et à tout le reste du monde :

Vous qui braviez pour moi tant de périls divers !

(III, 6, 911)

Andromaque pointe ici une contradiction : alors que, par amour pour elle – une fois encore, nous pouvons remarquer que le fils n'est pas mentionné – Pyrrhus se disait courageusement prêt à trahir sa promesse de mariage avec Hermione et la Grèce entière, et qu'il y a renoncé, comment pourrait-il hésiter maintenant à briser une nouvelle fois sa parole ? Ce qui revient à dire : « Si votre proposition, votre amour pour moi et votre courage n'étaient pas mensongers, si votre parole n'est pas vaine, prouvez-le en sauvant, comme vous l'aviez dit, mon fils condamné par la Grèce. »

Cet argument un peu agressif ne produit qu'un redoublement de froideur : Pyrrhus réfute l'accusation de mensonge en parlant d'aveuglement, réintroduit Astyanax entre eux et repousse l'espérance que cherche à lui donner Andromaque : quand elle le pouvait, elle n'a pas voulu lui demander même la vie de son fils, c'est donc, il le comprend maintenant, qu'elle refuse par dessus tout de jamais rien lui devoir, qu'elle rejette le moindre lien qui pourrait l'attacher à lui, c'est qu'elle le hait.

J'étais aveugle alors, mes yeux se sont ouverts.
Sa grâce à vos désirs pouvait être accordée.
Mais vous ne l'avez pas seulement demandée.
C'en est fait.

(III, 6, 913-915)

Contre ce « c'en est fait » qui brise irrémédiablement toute relation entre eux, Andromaque renforce pathétiquement la galanterie de son discours et multiplie expressions, équivoques et implicites amoureux. Elle réfute d'abord l'interprétation que Pyrrhus vient de donner de son silence qu'elle explique par l'effet d'une noblesse trop délicate pour s'abaisser à supplier. Elle recourt ainsi habilement au dernier lieu cicéronien de la pitié⁽³¹⁾ : la grandeur dans le malheur marquée par le refus des supplications peut attendrir davantage un cœur noble que l'humiliation et les prières.

Ah ! Seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs, qui craignaient de se voir repoussés.
Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté, qui craint d'être importune.

(III, 6, 915-918)

Mais Andromaque emploie en même temps un autre argument : ce n'est pas uniquement par fierté qu'elle ne lui a pas demandé la grâce de son fils, mais par souci de lui, pour ne pas l'importuner, et dans l'espoir que l'amour qu'il avait pour elle lui ferait comprendre sans mot ce qu'elle désirait. Cette complicité silencieuse de deux âmes éprises est aussi un motif de la littérature galante et la première phrase de ce passage est une formule remarquablement ambiguë, qui pourrait telle quelle,

dans un autre contexte, être une déclaration d'amour. Ambiguïté qui colore de galanterie et de sensualité les deux vers suivants :

Vous ne l'ignorez pas, Andromaque, sans vous,
N'aurait jamais d'un Maître embrassé les genoux.

(III, 6, 919-920)

« Andromaque » : la fière pudeur de cette troisième personne exalte l'abolition de l'orgueil et pointe l'importance de l'humiliation consentie : l'ancienne reine de Troie insinue l'idée qu'elle ressent pour le roi un sentiment particulier qui lui fait abandonner sa hauteur et le supplier. Le terme « soupirs », employé au sens du verbe « soupirer »⁽³²⁾ évoquait déjà la poitrine en mouvement, le souffle tiède. L'emploi de l'expression « embrasser les genoux », au moment où, sans doute⁽³³⁾, Andromaque entoure de ses bras les jambes de Pyrrhus, donne à cette formule de supplication banale et devenue abstraite une sensualité crue et une intense force de séduction : en actrice consommée, malgré sa haine, Andromaque suggère et joue même la tendresse dans ses gestes et dans ses paroles. L'humiliation de la posture se double ainsi d'une humiliation plus intense, que le public de l'époque, habitué à cette rhétorique amoureuse, devait reconnaître immédiatement, avec un mélange de pitié et d'admiration pour le dévouement de cette mère à son fils.

Cette harangue galante aurait pu réussir si, une fois de plus, Andromaque n'avait pas mal jugé du caractère de son auditeur. Pyrrhus se caractérise par sa violence et sa passion amoureuse, mais aussi par sa sincérité, comme elle l'affirmera elle-même par la suite⁽³⁴⁾. Sincérité vis-à-vis des autres et de lui-même : lucide, il ne se fait plus d'illusions sur les sentiments d'Andromaque à son égard, il le confiera à Hermione un moment plus tard⁽³⁵⁾. Aussi réfute-t-il violemment, avec colère, la tendresse mensongèrement suggérée, d'autant plus violemment peut-être, qu'il doit lutter contre la séduction physique. Peut-être son exclamation, « non », s'accompagne-t-elle d'un brusque recul, d'une séparation physique brutale. En tout cas, il revient sur le silence d'Andromaque qu'il explique par une haine intense à son égard, une haine si intense qu'elle a, alors, surpassé l'amour maternel. Il détruit le couple imaginaire formé par les paroles d'Andromaque et montre sa captive exacerbée de ressentiment, seule contre lui d'abord et contre les Grecs. Puis, appelant Phœnix, il se met en route vers Hermione.

Non, vous me haïssez. Et dans le fond de l'âme
Vous craignez de devoir quelque chose à ma flamme.
Ce Fils même, ce Fils, l'objet de tant de soins,
Si je l'avais sauvé, vous l'en aimeriez moins.
La haine, le mépris, contre moi tout s'assemble ;
Vous me haïssez plus que tous les Grecs ensemble.

Jouissez à loisir d'un si noble courroux.

Allons, Phoenix.

(III, 6, 921-928)

Sortie brusque et noirceur exagérée qui sont peut-être en fait une invite à être arrêté et contredit, au moins partiellement, mais qui pour l'oratrice marquent un nouvel échec. La situation paraît à nouveau désespérée. Le nom d'Hector revient alors : Andromaque annonce vouloir « rejoindre » son époux comme après une séparation, sans qu'on sache bien si elle compte le retrouver sur son tombeau ou dans la mort. Mais Céphise veille, en ange gardien plus qu'en suivante. Elle arrête sa maîtresse qui, après un moment de désarroi,

CÉPHISE.

Madame...

ANDROMAQUE,

Et que veux-tu que je lui dise encore ?

Auteur de tous mes maux, crois-tu qu'il les ignore ?

(III, 6, 929-930)

repart une dernière fois au combat dans une longue tirade rigoureusement composée.

Oui, c'est vrai, elle a toutes les raisons de haïr Pyrrhus, qui l'a plongée dans le malheur et la solitude : deuxième et dixième lieux, chez Cicéron, de la topique de la pitié à laquelle revient Andromaque.

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez.

J'ai vu mon Père mort et nos Murs embrasés

J'ai vu trancher les jours de ma Famille entière,

Et mon Époux sanglant traîné sur la poussière,

Son Fils, seul avec moi, réservé pour les fers.

(III, 6, 931-935)

Pyrrhus a tort de le nier, la puissance de l'amour maternel est immense, et sur elle en particulier, puisque la présence de son fils lui fait supporter la vie quand elle aurait dû mourir (par désespoir et peut-être fierté nationale, puisqu'elle est vaincue), par fierté de rang (princesse, elle est esclave) : quatrième lieu de Cicéron⁽³⁶⁾.

Mais que ne peut un Fils, je respire, je sers.

(III, 6, 936)

Admirons au passage l'art racinien de la brièveté et de la formule, qui plaisait tant à Mme Hamano, à laquelle cet article est dédié⁽³⁷⁾.

Un autre motif de consolation était pour elle de penser « quelquefois » que Pyrrhus, qu'elle croyait un héros noble et généreux, protégerait son fils, comme dans le passé Achille avait protégé Priam, (et que tel père, tel fils). Andromaque profite ici de l'ambiguïté d'un modèle paternel dont Pyrrhus lui-même a profité : Achille était Grec et vainqueur d'Hector, quand il s'agissait de justifier la décision de livrer Astyanax à Oreste⁽³⁸⁾, mais aussi rebelle aux ordres injustes qui empiétaient sur ses droits de guerrier et de souverain, quand il s'était agi de refuser le fils d'Hector à ce même Oreste⁽³⁹⁾.

J'ai fait plus. Je me suis quelquefois consolée
 Qu'ici, plutôt qu'ailleurs, le sort m'eût exilée ;
 Qu'heureux dans son malheur, le Fils de tant de Rois,
 Puisqu'il devait servir, fût tombé sous vos lois.
 J'ai cru que sa prison deviendrait son Asile.
 Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille.
 J'attendais de son Fils encor plus de bonté.

(III, 6, 937-943)

Or, en livrant Astyanax, Pyrrhus lui enlève ces deux consolations à la fois. La petite lumière dans le malheur qu'était pour Andromaque sa foi en Pyrrhus s'éteint définitivement : ici est donc habilement introduit le sixième lieu de Cicéron⁽⁴⁰⁾, suivi d'une apostrophe pathétique à Hector, qui marque l'indignation et le début de la péroraison.

Pardonne, cher Hector, à ma crédulité.
 Je n'ai pu soupçonner ton Ennemi d'un crime ;
 Malgré lui-même enfin je l'ai cru magnanime.

(III, 6, 944-945)

Désormais, le seul espoir d'Andromaque est dans la mort qui la réunira aux êtres aimés.

Ah ! S'il l'était assez pour nous laisser du moins
 Au Tombeau qu'à ta Cendre ont élevé mes soins,
 Et que, finissant là sa haine et nos misères,

Il ne séparât point des dépouilles si chères !

(III, 6, 947-950)

Andromaque paraît ainsi s'éloigner de la question amoureuse et recourir à la seule pitié et pourtant non : les arguments de sa plainte ont tous une double direction et visent encore à ranimer la flamme de Pyrrhus par un peu d'espoir. En fait, Pyrrhus lui-même était resté dans le registre des discussions galantes : d'après son explication désespérée, la haine avait empêché Andromaque d'accepter son bienfait et aurait même empêché toute reconnaissance : plutôt dévaloriser le service reçu que de ressentir de la gratitude. Outre sa haine, Pyrrhus discernait en elle du mépris pour lui. Haine, ingratitude et mépris, nous retrouvons ici, inversés, les sentiments : inclination, reconnaissance et estime, qui, figurés sous forme de rivières sur la carte imaginée par Clélie dans le roman de Mlle de Scudéry, mènent éventuellement à la tendresse⁽⁴¹⁾. Il semble bien que ce soit cette grille d'analyse, connue de tout le public cultivé de l'époque, qu'utilise Racine pour faire expliquer à Pyrrhus le premier refus d'Andromaque.

C'est aussi selon cette psychologie galante qu'Andromaque raisonne et combat. Elle saisit l'argument que lui a tendu Pyrrhus, volontairement ou non, en parlant d'un mépris, qu'elle peut sincèrement nier. Des trois sentiments menant à la tendresse, l'estime est en effet pour elle le seul qu'elle éprouve à l'égard du roi – elle dira plus loin, nous l'avons vu, « Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère » --, et c'est pour elle la dernière carte à jouer. Toute sa stratégie consiste donc, autant qu'à attirer la pitié, à montrer assez de bienveillance envers Pyrrhus pour qu'il croit à l'estime qu'elle lui déclare, rendant du même coup possible un geste par lequel il la lierait à lui au moyen de la reconnaissance et espérerait l'amener peut-être, plus tard, à une certaine tendresse.

De fait, la première parole d'Andromaque : « Auteur de tous mes maux, crois-tu qu'il les ignore? », peut se comprendre aussi comme, réservée à Pyrrhus, une allusion aux confidences que ce dernier lui a faites sur les remords éprouvés à son égard, ce qui établit sinon un lien de connivence, du moins marque une écoute attentive. De même le récit de ses malheurs concerne cette fois sa propre famille, sa ville et son mari, anéantis par Achille avant l'arrivée de Pyrrhus, dont les méfaits ne sont pas même mentionnés, ce qui change le sens de l'accusation introductrice « Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez. » : le reproche ne porte pas sur un passé irrémédiable, mais sur le malheur actuel de la condamnation d'ASTYANAX, encore remédiable. Quand Andromaque mentionne le roi d'Épire, ce n'est plus comme un bourreau, mais comme le maître le plus noble que son enfant pouvait trouver : elle emploie même le terme « heureux » pour exprimer la chance de son fils, exaltant la noblesse de Pyrrhus, digne d'avoir comme esclave ce « fils de tant de rois ».

Noblesse de la lignée, certes, mais surtout noblesse du cœur : bonté et magnanimité, qualités nécessaires à l'estime, d'après Clélie⁽⁴²⁾, et qui devraient mener nécessairement à la décision de sauver ASTYANAX. Elle y insiste longuement en deux points. Elle développe d'abord le parallèle entre Pyrrhus et son père qu'elle avait déjà rapidement établi, avec hauteur, lors de leur première

discussion⁽⁴³⁾. Elle le reprend ici d'une manière très habile, en évoquant clairement la question d'Asryanax dans le premier vers : « J'ai cru que sa prison deviendrait son asile » et en formulant la suite de manière suffisamment équivoque pour suggérer que cela s'applique à son cas à elle et qu'elle s'attendait à être elle-même toujours « respectée » : « Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille : / J'attendais de son fils encor plus de bonté. » Une bonté supérieure parce qu'Achille ne bouillait pas du désir de frapper Priam, comme Pyrrhus est tenaillé du désir de posséder Andromaque, que le respect observé jusqu'à présent par le roi à l'égard de sa captive est plus difficile et indique davantage de bonté ? Ces paroles seraient donc un remerciement à Pyrrhus pour la modération conservée jusqu'à ce jour, modération montrée comme un héroïsme aussi valeureux que celui des armes, comme une preuve de cette générosité justement célébrée chez Achille. Or la condamnation d'Asryanax ruinerait tout. Cependant, malgré son apparence méprisante, l'apostrophe à Hector, qui établit un parallèle entre Pyrrhus et l'ancien roi de Troie, est encore implicitement flatteuse pour le prince grec :

Pardonne, cher Hector, à ma crédulité.
 Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime ;
 Malgré lui-même enfin je l'ai cru magnanime.
 (944-945)

Si, dans l'hypothèse d'un refus de Pyrrhus, Andromaque doit en effet se faire pardonner sa crédulité, c'est que sa mauvaise appréhension de l'état d'esprit du roi l'a entraînée à une faute envers son mari mort. Quelle faute, sinon d'estimer après lui un homme moins estimable, au point d'avoir pensé lui confier leur fils et de s'être appêtée peut-être à éprouver une certaine tendresse pour lui ? L'expression « ton ennemi », un peu bizarre, puisqu'Hector était déjà au tombeau à l'arrivée de Pyrrhus, mais habituelle pour parler d'un rival en amour, renforce, à mon sens, cette hypothèse, ainsi que le terme hyperbolique de « magnanime »⁽⁴⁴⁾. Andromaque présente donc à Pyrrhus une sublime image de lui, ainsi qu'un espoir de paix entre eux, d'une entente fondée sur l'estime et la reconnaissance, pourvu qu'il accepte de sauver le fils d'Hector. En cas de refus, c'est une fois de plus l'idée de sa mort et de sa réunion avec son époux, qu'elle lui assène, idée dont elle a déjà pu observer l'efficacité cruelle.

Remarquablement agencée, cette dernière harangue obtient gain de cause : Andromaque se montre oratrice efficace quand elle connaît son auditeur. Phœnix doit sortir et Pyrrhus, vaincu, la supplie à son tour. Il la conjure d'accepter le marché de leur première entrevue, avec une différence notable toutefois : lucidement, il ne réclame plus de lui plaire, seulement qu'elle cesse de le haïr et s'engage à lui. Il est cette fois question de mariage, c'est-à-dire d'une convention qui assure à Pyrrhus la possession physique d'Andromaque et à celle-ci le statut royal.

Je vous le dis, il faut ou périr, ou régner.
Mon cœur, désespéré d'un an d'ingratitude.
Ne peut plus de son sort souffrir l'incertitude.
C'est craindre, menacer, et gémir trop longtemps.
Je meurs, si je vous perds, mais je meurs, si j'attends.

(III, 7, 972-976)

« J'attends » est dépourvu d'objet. Le seul complément qui donne un sens à cette formule elliptique est bien « de vous posséder ». Le désir sexuel irréprensible est implicitement, mais clairement indiqué comme responsable de toutes les fautes que va commettre Pyrrhus, de tous les malheurs qui vont s'abattre sur lui et sur les Grecs.

Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes,
Combien je vais sur moi faire éclater de haines.
Je renvoie Hermione, et je mets sur son front,
Au lieu de ma Couronne, un éternel affront.
Je vous conduis au Temple où son Hymen s'apprête
Je vous ceins du Bandeau préparé pour sa Tête.

(III, 7, 965-970)

Une nouvelle sagesse, un nouvel ordre du monde fondé sur la justice et la paix

Selon les termes de cette nouvelle proposition, Andromaque doit sacrifier sa vertu et surmonter sa répulsion pour Pyrrhus, mais elle obtient la vie de son fils et gagne la royauté, pour elle et pour ses descendants. Quand elle aura accepté, la pièce connaîtra un tournant.

D'un côté les Grecs, présentés depuis le début comme des vainqueurs traumatisés par les horreurs qu'ils ont commises, effrayés d'une vengeance qu'ils savent avoir méritée et qui les poussent à un autre crime encore pire : tuer de sang froid un enfant en pleine paix⁽⁴⁵⁾. Ils sont représentés dans la pièce par Oreste et Hermione. Ces rejetons de héros glorieux, qui rêvent sans y parvenir d'égaliser les prouesses de leurs parents dans une nouvelle guerre de Troie -- Hermione regrette qu'on ne tue pas pour elle aussi volontiers qu'on a tué pour sa mère et Oreste est prêt à mener une seconde guerre de Troie avec Hermione et lui dans les rôles principaux⁽⁴⁶⁾ --, sont de plus en plus enfermés dans un passé de violence, poussés par la fureur de l'amour, substitut de la guerre, à des excès de plus en plus terribles qui finiront par les conduire au meurtre du meilleur guerrier de leur camp et à se détruire eux-mêmes dans la souffrance : leur mort ou leur folie parachèveront ainsi la sauvagerie meurtrière et le désir déréglé légués à leur lignée par leurs ancêtres Atrée et

Thyeste, ainsi que la vengeance de la terrible Vénus, protectrice de l'ancienne Troie saccagée.

De l'autre côté, l'Épire, cette région dont Racine rappelle à plusieurs reprises qu'elle est située aux confins de la Grèce, où Pyrrhus venait de se réfugier à son retour de Troie parce que la ville de ses ancêtres lui avait été ravie, observe une conduite modérée, même après le meurtre spectaculaire de son roi, lui-même le plus modéré des Grecs après en avoir été le plus sauvage. Retenue à laquelle Racine donne comme origine fantasmagorique le geste d'Achille protégeant Priam en pleine guerre malgré sa douleur de la perte de Patrocle, geste plusieurs fois rappelé dans la pièce, nous l'avons vu. L'Épire, lieu d'une alliance nouvelle entre un héros grec vaincu, transformé par l'amour, et une princesse troyenne victorieuse, par amour conjugal et maternel, de ses ressentiments, une alliance plébiscitée et validée par le peuple entier qui continuera à protéger sa reine étrangère après la mort du roi. Lieu d'un ordre nouveau, donc, fondé sur la justice, le renoncement à la vengeance et la mise à l'écart des horreurs de la guerre passée. Lieu de renaissance de la royauté d'Hector, qui comme l'a superbement montré Florence Goyet⁽⁴⁷⁾, représentait, face à l'autorité sans loi d'Agamemnon, l'avenir de la cité grecque en construction, que l'*Iliade* justement s'efforçait de donner à penser.

Mais comment Andromaque a-t-elle pu se transformer en reine sage et responsable de sa cité, elle que nous avons vue jusqu'ici fragile veuve, mère apeurée, certes capable de ruse, habile à la parole, apte à analyser rapidement une situation et à réagir avec pugnacité contre l'adversité, mais aussi toujours au bord de souhaiter la mort, dominée tour à tour par l'affliction, l'angoisse, la colère, la haine et le dégoût ?

Racine montre cette transformation comme un événement presque surnaturel : produit au-delà de la mort par Hector, qui joue quasiment le rôle du fantôme dans les tragédies antiques. Par le pouvoir de décision qu'elle a reconquis, Andromaque se trouve devoir statuer non seulement sur son propre sort et celui de son fils, mais sur celui du roi d'Épire et de tout son peuple, sur la situation internationale même, puisque si Pyrrhus trahit ses engagements envers Hermione et refuse de livrer Astyanax, Ménélas et ses alliés lui déclareront la guerre. Elle est donc déjà dans la position d'un dirigeant, dont le jugement doit être marqué au coin de la sagesse dans les trois étapes inhérentes à toute décision : « peser le pour et le contre » dans la délibération, « se décider en suivant un *logos* ou *ratio* » et « une fois la décision prise, [...] s'y tenir⁽⁴⁸⁾ ». Racine expose ces trois étapes, mais de façon différente : une première réflexion cause chez Andromaque d'un changement radical de perspective, en présence du public ; une autre, qui emporte la décision, a lieu hors scène et elle est rapportée a posteriori ; l'exécution courageuse de la résolution enfin, en partie jouée sur scène à la création de la pièce, est seulement racontée à partir des années 1670.

D'après le nouveau marché qui lui est proposé, Andromaque a le choix entre deux alternatives : périr avec son fils ou le sauver et régner, à condition d'engager sa foi à Pyrrhus et de partager son lit : de faire de lui un « successeur » d'Hector. La première étape de sa réflexion consiste d'abord

en une discussion avec sa suivante. Céphise est favorable au remariage dont, prétendant parler au nom d'Hector – « Lui-même il porterait votre âme à la douceur. » –, elle montre les avantages : fils sauvé, honneur familial sauf en raison de la valeur de Pyrrhus, rang princier retrouvé, courage et dévouement du prince grec, qui change de camp pour elle⁽⁴⁹⁾. Mais elle emploie le mot trop favorable d'« exploits » pour qualifier les faits de guerre du roi d'Épire et cela provoque chez Andromaque une réaction contraire : emportée par son émotion et son imagination, puissance connue pour troubler le jugement, dans une magnifique hypotypose, elle se remémore la cruauté d'Achille et des siens, surtout, elle se représente Pyrrhus tel qu'elle l'a vu pour la première fois : forçant son chemin dans le palais saccagé.

Dois-je les oublier, s'il ne s'en souvient plus ?
Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?
Dois-je oublier son Père à mes pieds renversé,
Ensanglantant l'Autel qu'il tenait embrassé ?
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.
Peins-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 me veux donner.

(III, 8, 996-1012)

L'évocation répétitive de la violence, du sang, du feu des cris, le cadre nocturne, exprimé avec insistance, ainsi que, signalée par G. Forestier, la transposition dans les yeux de Pyrrhus de l'éclat que jetaient chez Virgile ses armes de bronze, tout mène à la surimposition courte, brutale et terrifiante de cette nuit d'atrocités sur la future nuit de noces. Consentir au désir de Pyrrhus serait accepter aussi toute sa violence passée et annuler la souffrance des victimes, changer de camp. Plutôt mourir et susciter la vengeance des ressentiments sur la tête du meurtrier :

Non, je ne serai point complice de ses crimes ;
 Qu'il nous prenne, s'il veut, pour dernières Victimes.
 Tous mes ressentiments lui seraient asservis.

(III, 8, 1013-1015)

À ce tableau sanglant des morts du passé, époux, beau-père et frères, auxquels sa maîtresse veut rester fidèle, Céphise oppose en trois mots le spectacle imminent : la mort du jeune fils. Vision qui amène à l'esprit d'Andromaque de manière abrupte, providentielle peut-être, le souvenir des adieux d'Hector, scène homérique touchante aussi appréciée à l'époque que celle d'Achille et Priam : « entretien divin »⁽⁵⁰⁾, assurances d'amour et prière en faveur d'Astyanax, séparés chez Homère, que Racine, peut-être inspiré par le « tableau divin » du baiser au bébé effrayé, condense en un seul discours. Dans les paroles dont se souvient brusquement Andromaque et qu'elle reproduit comme si, en une sorte d'hallucination auditive, elle entendait de nouveau Hector lui parler, l'enfant acquiert un nouveau statut : il devient le gage – le mot est répété deux fois – de la foi amoureuse sanctifiée par l'engagement du mariage, gage précieux à conserver par chacun des époux en souvenir et par fidélité à leur amour. Autre vision de l'amour, donc, qui n'est plus seulement désir ravageur de possession, mais aussi foi, engagement éternel, producteur et protecteur d'une vie qui le perpétue. Autre vision du rôle maternel aussi : jusqu'ici, Andromaque envisageait Astyanax comme un compagnon de malheur, le seul être qui la consolait et qui deviendrait un jour son seul protecteur, à la fois père et époux⁽⁵¹⁾. Or Hector lui demande ici d'être son témoin, sa représentante auprès de leur fils, qu'elle doit nourrir de la mémoire de son père.

Ah ! De quel souvenir viens-tu frapper mon âme !
 Quoi ! Céphise, j'irai voir expirer encor
 Ce Fils, ma seule joie et l'image d'Hector ?
 Ce Fils, que de sa flamme il me laissa pour gage ?
 Hélas ! Je m'en souviens, le jour que son courage
 Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas,
 Il demanda son Fils, et le prit dans ses bras :
 « Chère Épouse, dit-il en essuyant mes larmes,
 J'ignore quel succès le sort garde à mes armes ;
 Je te laisse mon Fils pour gage de ma foi :
 S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi.
 Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère,
 Montre au Fils à quel point tu chérissais le Père. »

(III, 8, 1018-1030)

Selon ce discours, la mort d'Astyanax serait une trahison autrement plus grave que celle du lit de son époux défunt ou des victimes de la guerre. Ce souvenir engendre chez Andromaque une véritable réflexion, où son fils devient l'image de son mari mais aussi de toute une lignée, que son devoir est de conserver vivante. Réflexion contre la haine aussi, ou tout au moins qui exclut Astyanax de la haine qu'elle porte à Pyrrhus : délibération toute aussi affective que la vision hallucinée qui précédait, mais qui se développe par une série d'arguments.

Et je puis voir répandre un sang si précieux ?
Et je laisse avec lui périr tous ses Aïeux ?
Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?
Si je te hais, est-il coupable de ma haine ?
T'a-t-il de tous les siens reproché le trépas ?
S'est-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne sent pas ?
Mais cependant, mon Fils, tu meurs si je n'arrête
Le fer que le Cruel tient levé sur ta tête.
Je l'en puis détourner, et je t'y vais offrir ?

(III, 8, 1031-1039)

Pourtant la répulsion physique envers Pyrrhus demeure et ces pensées n'emportent pas encore de décision ferme, mais Andromaque sait désormais selon quel discours se décider.

Allons.

CÉPHISE.

Où donc, Madame ? et que résolvez-vous ?

ANDROMAQUE.

Allons sur son tombeau consulter mon Époux.

(III, 8, 1051-1052)

Hors scène, se produit alors ce que Céphise qualifie de « miracle » : la résolution d'Andromaque, après consultation de son époux, d'épouser Pyrrhus :

Ah ! Je n'en doute point ; c'est votre Époux, Madame,
C'est Hector qui produit ce miracle en votre âme.

Il veut que Troie encor se puisse relever
Avec cet heureux Fils, qu'il vous fait conserver.

(IV, 1, 1053-1056)

Décision réfléchie visant à assurer à Astyanax un protecteur engagé par amour pour Andromaque dans les liens du mariage et de la paternité, mais qui ne connaîtra pas comme l'époux défunt la joie de la vie commune ni même celle de la possession physique. Stratégie raisonnée mise au point avec Hector sur son tombeau, expliquée à Céphise sans pathos, avec une modération nouvelle et remarquable.

Mais son Fils périssait : il l'a fallu défendre.
Pyrrhus en m'épousant s'en déclare l'appui ;
Il suffit. Je veux bien m'en reposer sur lui.
Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère,
Céphise, il fera plus qu'il n'a promis de faire.
Sur le courroux des Grecs, je m'en repose encor :
Leur haine va donner un Père au Fils d'Hector.
Je vais donc, puisqu'il faut que je me sacrifie,
Assurer à Pyrrhus le reste de ma vie ;
Je vais, en recevant sa foi sur les Autels,
L'engager à mon Fils par des noeuds immortels.
Mais aussitôt ma main, à moi seule funeste,
D'une infidèle vie abrègera le reste,
Et sauvant ma vertu, rendra ce que je dois
A Pyrrhus, à mon Fils, à mon Époux, à moi.
Voilà de mon amour l'innocent stratagème ;
Voilà ce qu'un Époux m'a commandé lui-même.

(IV, 1, 1086-1102)

Andromaque est suffisamment sage, maintenant, pour reconnaître en Pyrrhus un amour violent, mais dévoué, sincère et estimable, qui peut faire de lui un second père au fils d'Hector et envers lequel elle se sent redevable de respect. Elle charge Céphise, dont elle est également sûre – « Ta foi, dans mon malheur, s'est montrée à mes yeux » (1079) – , du rôle dont Hector l'avait chargée elle avant de mourir : protéger avec Astyanax toute une lignée royale, passée et future :

J'irai seule rejoindre Hector et mes Aïeux.

Céphise, c'est à toi de me fermer les yeux.

CÉPHISE.

Ah ! Ne prétendez pas que je puisse survivre...

ANDROMAQUE.

Non, non, je te défends, Céphise, de me suivre.

Je confie à tes soins mon unique trésor :

Si tu vivais pour moi, vis pour le Fils d'Hector.

De l'espoir des Troyens seule dépositaire,

Songe, à combien de Rois tu deviens nécessaire.

(IV, 1, 1103-1110)

À Céphise aussi le devoir de la représenter auprès de ce nouvel époux et de l'assurer de son estime, à défaut de son amour.

Veille auprès de Pyrrhus. Fais-lui garder sa foi :

S'il le faut, je consens qu'on lui parle de moi.

Fais-lui valoir l'hymen, où je me suis rangée ;

Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée,

Que ses ressentiments doivent être effacés,

Qu'en lui laissant mon Fils, c'est l'estimer assez.

(IV, 1, 1111-1116)

À Céphise, encore et surtout, de jouer auprès d'Astyanax le rôle de mère qu'Andromaque a décidé d'abandonner pour rester fidèle à Hector. La leçon qu'elle lui demande d'enseigner est toute nouvelle, empreinte de grandeur, mais aussi de modestie et de vertu, tournée uniquement vers l'avenir, dégagée de tout ressentiment vis-à-vis des vainqueurs de Troie, de tout esprit de revanche, puisqu'elle compte punir Pyrrhus par son suicide, débarrassant ainsi son fils du devoir de vengeance. Leçon d'amour et de respect du sacrifice de soi pour la lignée ; leçon de réalisme aussi.

Fais connaître à mon Fils les Héros de sa Race ;

Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace.

Dis-lui, par quels exploits leurs noms ont éclaté,

Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été ;

Parle-lui tous les jours des Vertus de son Père,

Et quelquefois aussi parle-lui de sa Mère.

Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un Maître, il le doit ménager.
Qu'il ait de ses Aïeux un souvenir modeste :
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste ;
Et pour ce reste enfin j'ai moi-même en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine, et mon amour.

(IV, 1, 1117-1128)

Dans l'exécution de ce projet, déjà engagée au moment où elle parle, Andromaque se montre tout aussi maîtresse d'elle-même : leurrant Céphise elle-même, elle est parvenue, cette fois, à « déguiser⁽⁵²⁾ » ses sentiments devant Pyrrhus avec suffisamment d'habileté pour qu'il soit « content de [son] cœur » et mette tout en œuvre pour lui assurer à elle la royauté et à Astyanax, la sécurité. Cette heureuse réaction de Pyrrhus justifie la confiance qu'Andromaque lui avait faite et qui avait paru pourtant imprudente à certains spectateurs de l'époque de Racine⁽⁵³⁾. En reine sage et ferme, Andromaque persévère et réussit jusqu'au bout à contrôler ses émotions. Le témoignage de Cléone confirme le calme de la future mariée sur les marches de l'autel :

Andromaque, au travers de mille cris de joie,
Porte jusqu'aux Autels le souvenir de Troie :
Incapable toujours d'aimer, et de haïr,
Sans joie et sans murmure elle semble obéir.

(V, 2, 1445-1448)

Le retour d'Andromaque supprimé à partir de l'édition de 1673, renforçait l'image d'une reine forte et clairvoyante, consciente de ses droits et de ses devoirs, confiante en la justice civile :

Oui, c'est cette Princesse
Deux fois Veuve, et deux fois l'esclave de la Grèce ;
Mais qui jusque dans Sparte ira vous braver tous
Puisqu'elle voit son Fils à couvert de vos coups.
Du crime de Pyrrhus complice manifeste,
J'attends son châtement.

(V, 3, 1505-1510)

et qui avait renoncé à toute vengeance meurtrière envers le nouvel époux auquel elle avait engagé sa foi :

Mais le Ciel m'est témoin,
Que je ne pouvais pas ma vengeance si loin,
Et sans verser ton sang, ni causer tant d'alarmes,
Il ne t'en eût coûté peut-être que des larmes.

(V, 3, 1527-1530)

Une reine forte de l'amour de son peuple, comme le remarque plus loin Pylade :

Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis :
Ils la traitent en Reine, et nous comme Ennemis.

(V, 5, 1631-1632)

Pylade raisonne encore en Grec enfermé dans le passé de la guerre, quand il interprète le désir de venger l'assassinat de Pyrrhus comme une possible continuation de la vengeance d'Hector. Cette interprétation, présentée comme une simple hypothèse, interroge d'ailleurs, à mon sens, plutôt qu'elle n'affirme. Peut-être Racine voulait-il par là susciter une réflexion de la part du public et lui faire découvrir le nouvel ordre instauré par Andromaque et Pyrrhus, ordre de paix, fondé sur la mise à l'écart de la violence déchaînée par la guerre ou les passions, sur la justice qui punit le crime et non plus sur la vengeance. Comme le relève Louis Racine, la mort – providentielle, assurément – du roi guerrier enlève aux Grecs tout sujet de crainte à propos d'Astyanax, trop faible désormais pour jamais relever Troie ou menacer la Grèce : la deuxième guerre de Troie n'aura pas lieu et le prince troyen grandira tranquille. D'après des textes anciens cités par Racine lui-même dans sa préface de 1675 : « sans parler de Ronsard qui a choisi ce même Astyanax pour le Héros de sa *Franciade* : Qui ne sait que l'on fait descendre nos anciens Rois de ce Fils d'Hector, et que nos vieilles Chroniques sauvent la vie de ce jeune Prince, après la désolation de son Pays, pour en faire le fondateur de notre Monarchie ⁽⁶⁴⁾ » Andromaque, en sauvant ce fils, est donc finalement la véritable fondatrice de la monarchie française. Le caractère inopiné de sa rencontre avec Pyrrhus, l'aspect surnaturel de sa décision suggère sans doute qu'elle était guidée par la Providence, favorable à l'établissement futur de la très chrétienne royauté française. Appuyer sur la prudence, la modération et le désir de justice de la reine n'était-il pas de la part de Racine une louange et un encouragement à la direction que prenait enfin le royaume de Louis XIV, après de cruels troubles civils : le code Louis venait juste d'être promulgué, organisant une justice nationale, la remise en ordre générale, bien entamée par l'administration de Colbert.

Même le théâtre qui, dans la première moitié du siècle, avait reflété la violence des troubles, était désormais purgé de spectacles sanglants : la fureur meurtrière, mise à l'écart dans les récits,

restait pourtant comme une menace prête à fondre en scène sous forme de folie, comme le montrent, à la fin de la pièce, les gesticulations frénétiques d'Oreste. Un ordre ferme, mais juste et mesuré, n'était-il pas dans ce cas un rempart nécessaire ? Peut-être cette pièce n'était-elle pas aussi dénuée de rapport à l'actualité que l'affirme Louis Racine, peut-être la noblesse des sentiments d'Andromaque n'était-elle pas non plus la seule raison du retour d'Andromaque au cinquième acte⁽⁵⁵⁾. Mais cette sagesse modérée pâlisait sur scène, face à l'érotisme des confrontations entre Pyrrhus et Andromaque, et à l'explosion spectaculaire des fureurs d'Oreste et Hermione. Le personnage d'Andromaque, comme le souligne G. Forestier, était trop complexe et trop peu cohérent pour avoir une puissance égale. En dramaturge conscient des contraintes théâtrales et du goût de son public, Racine gomma volontairement cet aspect et sa tragédie devint ainsi pour presque tous les contemporains une pièce de fureur et d'amour. La Fontaine, cependant, avait proposé une autre lecture de la première version, proche de celle que nous venons de faire : les seuls extraits d'*Andromaque* cités dans son *Recueil de poésies chrétiennes* sont la tirade de Pyrrhus refusant de livrer Astyanax en pleine paix, la scène où Andromaque, horrifiée par le souvenir de la ruine de Troie, se souvient des paroles lumineuses d'Hector, les leçons de modération qu'elle demande ensuite à Céphise de transmettre à son fils et les remords d'Oreste après le meurtre de Pyrrhus.⁽⁵⁶⁾

Notes

- (1) Racine, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Georges FORESTIER, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1999, p. 1319. Nous nous référerons désormais à cette édition.
- (2) Cf. Racine, *ibid.*, p. 1324. Une anecdote concernant la différence de jeu de ces deux actrices est rapportée dans un périodique du XVIIIe siècle. *Mercur de France*, juin 1740, « II. Lettre sur la Vie & les Ouvrages de Moliere et sur les Comediens de son temps », pp. 1138-1139 : « on prétend qu'elle [Mlle des Œilletts] a joué d'original le Rôle d'*Hermione* dans l'*Andromaque* de Racine, que Mlle Champmêlé joua ensuite, en concurrence ; sur quoi on fait dire au feu Roy, dont le goût étoit si sûr en toutes choses, que pour remplir ce Rôle parfaitement, il faudrait que la *Des Oeillets* jouât les deux premiers Actes, & la *Champmêlé* les deux autres ; voulant faire entendre par là, que celle-ci avoit plus de feu, pour faire sentir les emportemens du Personnage représenté dans les derniers Actes de cette Pièce, & l'autre, plus de délicatesse & de finesse ». (Pour lire en ligne les périodiques des XVIIe et XVIIIe siècles, voir le site remarquable de Denis Reynaud, *Le Gazetier universel*. Pour la Gazette de France : <http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-de-france-1-1724-1778>.) L'équilibre entre la Du Parc et la Des Œilletts devait être heureux, puisque Louis Racine signale que le retour d'Andromaque « ne choqua point d'abord les Spectateurs » (*Remarques sur les tragédies de Racine*, Amsterdam et Paris, 1752, p. 193).
- (3) C'était peut-être déjà le cas lors de la création de la pièce, si l'on en juge par le commentaire du gazetier

Robinet, qui, dans une de ses *Lettres à Madame*, du 19 novembre 1667, qualifie Oreste et Hermione des personnages « épisodiques », mais fait de leur fureur la matière principale de sa relation. (James Rothschild, *Les continuateurs de Loret: Juillet 1666-décembre 1667*, Lettres en vers de la Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres, tome 2, Demascène Morgand et Charles Fatout, 1882, pp. 1092-93).

- (4) Ce sont les termes que Robinet emploie (*ibid.*, p. 1091), Mlle du Parc mourut peu après et le rôle fut repris en 1670 par Mlle Dennebaut, en même temps que la Chammeslé remplaçait Mlle des Œillets : le personnage d'Hermione allait désormais dominer la pièce pour longtemps.
- (5) *Année littéraire* 1757, tome 1, pp. 71-72 et 1758, tome 8, p. 88 : <http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/annee-litteraire-1-1754-1776>.
- (6) Francis GOYET, « Les “lieux” de la pitié dans *Athalie* », *Styles, genres, auteurs*, n°3, 2003, pp. 91-93. Gilles DECLERCQ, « Poéticité versus rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », in *Racine et/ou le classicisme*, North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Société Racine, Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 19-53. Je n'ai pas pu, malheureusement, me procurer un article dont la lecture m'aurait assurément été profitable : « L'énonciation et la personne de l'orateur dans le texte dramatique. Les mœurs oratoires dans le théâtre de Racine : application à *Andromaque* », *Pouvoir et dire : actes du Colloque d'Albi Langages et Signification*, Toulouse, Université Toulouse le Mirail, 1982, pp. 268-294.
- (7) Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce ?
Faut-il qu'un si grand Cœur montre tant de faiblesse ?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un Esprit amoureux ?
[...]
Non, non, d'un Ennemi respecter la Misère,
Sauver des Malheureux, rendre un Fils à sa Mère,
De cent Peuples pour lui combattre la rigueur
Sans me faire payer son salut de mon Cœur,
Malgré moi s'il le faut, lui donner un asile,
Seigneur, voilà des soins dignes du Fils d'Achille.

(I, 4, 297-310)

L'expression « faire payer », qui souligne la bassesse du marché proposé est particulièrement violente.

- (8) Et pourquoi vos soupirs seraient-ils repoussés ?
Aurait-elle [Hermione] oublié vos services passés ?
Troie, Hector, contre vous révoltent-ils son Âme ?
Aux cendres d'un Époux doit-elle enfin sa flamme ?
Et quel Époux encore ! Ah souvenir cruel !
Sa mort seule a rendu votre Père immortel.

Il doit au sang d'Hector tout l'éclat de ses armes,
Et vous n'êtes tous deux connus que par mes larmes.
(I, 4, 355-362)

- (9) Hélas ! Il mourra donc. Il n'a pour sa défense,
Que les pleurs de sa Mère, et que son Innocence.
Et peut-être après tout, en l'état où je suis,
Sa mort avancera la fin de mes ennuis.
Je prolongeais pour lui ma vie, et ma misère ;
Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son Père.
Ainsi tous trois, Seigneur, par vos soins réunis,
Nos Cœurs...

PYRRHUS.

Allez, Madame, allez voir votre Fils.

Peut-être, en le voyant, votre amour plus timide

Ne prendra pas toujours sa Colère pour guide.

(I, 4, 373-382)

- (10) « Hé quoi ! Votre courroux n'a-t-il pas eu son cours ? » (311) Cette répétition suggère sans doute que le jeu et le ton de l'actrice devait exprimer la colère autant et davantage que la douleur, les exclamations « hélas ! » ou « Ah souvenir cruel » étant au moins aussi offensives qu'élégiaques.

- (11) Tu l'as vu comme elle m'a traité.

Je pensais, en voyant sa tendresse alarmée,

Que son Fils me la dût renvoyer désarmée.

J'allais voir le succès de ses embrassements :

Je n'ai trouvé que pleurs mêlés d'emportements.

Sa misère l'aigrit. Et, toujours plus farouche,

Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.

Vainement à son Fils j'assurais mon secours :

« C'est Hector, (disait-elle en l'embrassant toujours ;)

Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;

C'est lui-même, c'est toi, cher Époux, que j'embrasse. »

Et quelle est sa pensée ? Attend-elle en ce jour

Que je lui laisse un Fils pour nourrir son amour ?

(II, 5, 652-660)

- (12) Je vois ce qui la flatte.

Sa beauté la rassure ; et, malgré mon courroux,

L'Orgueilleuse m'attend encore à ses genoux.

Je la verrais aux miens, Phoenix, d'un œil tranquille.

[...]

Viens voir tous ses attraits, Phoenix, humiliés.

(II, 5, 658-661 et 683)

- (13) Moi, l'aimer ? Une Ingrate

Qui me hait d'autant plus que mon amour la flatte ?

Sans Parents, sans Amis, sans espoir que sur moi,

Je puis perdre son Fils ; peut-être je le dois.

Étrangère... que dis-je ? Esclave dans l'Épire,

Je lui donne son Fils, mon Âme, mon Empire ;

Et je ne puis gagner dans son perfide Cœur

D'autre rang que celui de son Persécuteur ?

Non, non, je l'ai juré, ma vengeance est certaine :

Il faut bien une fois justifier sa haine.

J'abandonne son Fils. Que de pleurs vont couler !

De quel nom sa douleur me va-t-elle appeler !

Quel spectacle pour elle aujourd'hui se dispose !

Elle en mourra, Phoenix, et j'en serai la cause.

C'est lui mettre moi-même un poignard dans le sein.

(II, 5, 689-703)

- (14) Ah ! Si du Fils d'Hector la perte était jurée,

Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée ?

Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'immoler ?

Sous tant de Morts, sous Troie, il fallait l'accabler.

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 ?

Non, Seigneur. Que les Grecs cherchent quelque autre Proie ;

Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie.

De mes inimitiés le cours est achevé,

L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé.

(I, 2, 205-220)

- (15) Cf. la définition concise et éclairante donnée par Francis GOYET : « Le lieu se définit comme une sorte

d'argument. Plus exactement, il est un argument *type*, avec tout ce que le mot *type* supposait comme théorie de l'imitation." (*ibid.*, p. ??), ou celle de A. KIBÉDI VARGA, "Les lieux et la rhétorique classique", p. 102, (in *Biblio* 17, n° 54, 1990, pp. 101-112) : "Le lieu est *un terrain d'entente stratégiquement* choisi".

- (16) Cicéron, *De l'invention*, I, 107. Traduction de l'équipe de l'Université Catholique de Louvain, qui gère le site *Bibliotheca Classica Selecta* (http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/cicero_de_inuentione_01/lecture/55.htm) : « Le premier lieu qu'on emploie pour exciter la commisération oppose notre prospérité passée à notre malheur présent. »
- (17) Francis GOYET, *op. cit.*, p. ? . Un peu plus loin, F. Goyet écrit que « Bref, on a en général l'équivalence suivante : un lieu = un argument = un " moment " de tirade = une période = quatre alexandrins au minimum. » Mon analyse dégage souvent des lieux qui ne s'étendent pas sur plus de deux ou trois vers. Ou c'est l'indice de mon incapacité à bien repérer les périodes, ou plutôt, comme je le crois et l'espère, c'est la marque du caractère pressé d'Andromaque, qui veut tout dire sans prendre le temps de vraiment développer, ce qui pourrait être une des causes de son échec.
- (18) Dieux ! Ne puis-je à ma joie abandonner mon âme ? (III, 3, 862)
- (19) Aristote, *Rhétorique*, II, 8, 3, in Aristote : *Poétique et Rhétorique*, traduction entièrement nouvelle d'après les dernières recensions du texte par Ch. Emile Ruelle, Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Librairie Garnier Frères, collection "Chefs d'œuvres de la littérature grecque", 1922. Œuvre numérisée par J. P. MURCIA, site de Philippe REMACLE : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablerheto.htm>.
- (20) Cicéron, *De inventione*, I, 107 : « Le second, embrassant plusieurs époques différentes, montre de quels maux nous avons été, nous sommes et nous serons les victimes. »
- (21) C'est ainsi qu'elle envisage d'abord Andromaque :
 Allons. N'envions plus son indigne conquête ;
 Que sur lui sa Captive étende son pouvoir.
 Fuyons... [...]
 Rendons-lui les tourments qu'elle me fait souffrir ;
 Qu'elle le perde, ou bien qu'il la fasse périr.
 (II, 1, 434-436, 447-448))
 Cléone la contredit immédiatement (449-455). Dans toute la pièce, Cléone plaint Andromaque et s'efforce de détourner la colère d'Hermione sur Pyrrhus lui-même, contribuant ainsi au dénouement. De la même façon, la suivante d'Andromaque se montre assez vite favorable à Pyrrhus et pèse sur la décision de sa maîtresse.
- (22) Cicéron, *De inventione*, I, 108 : « Par le septième, l'orateur applique à l'auditeur sa propre infortune; il le supplie de se rappeler, en le voyant, le souvenir de ses enfants, de ses parents, de ceux qui doivent lui être chers. »
- (23) Cicéron, *De inventione*, I, 108 : « Le sixième montre que nous sommes tombés dans le malheur au

moment où nous nous y attendions le moins, et que nous avons été précipités dans cet abîme de maux quand nous nous bercions d'un vain espoir de bonheur. [...] Le dixième expose notre pauvreté, notre faiblesse, notre isolement.»

- (24) II, 1, 447.
- (25) V, 2, 1485-1492.
- (26) Le raisonnement entier serait le suivant : J'ai intercédé auprès d'Hector qui m'aimait pour sauver votre mère, et vous pouvez sur Pyrrhus qui vous aime autant que je le pouvais sur Hector, (or tout service mérite salaire, donc vous devez, par reconnaissance, sauver mon enfant menacé comme l'était votre mère). Sans être trop sûre de moi, je dirais que ce raisonnement est proche de l'« enthymème » puisqu'il m'apparaît comme un syllogisme tronqué de sa majeure et de la conclusion qui en découle logiquement. Cf. par exemple l'indication que donne Arnauld : « nul enthymème ne conclut qu'en vertu d'une proposition sous-entenduë, & qui par conséquent doit être dans l'esprit quoy qu'elle ne soit pas exprimée. » (Antoine Arnauld, Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser* [...], Ch. Savreuf, Guignart, 1662, p. 220. Ou encore F. de La Mothe Le Vayer : « L'Enthymème est une façon d'argumenter, où l'on supprime une des propositions du Syllogisme » (*Œuvres*, tome I, 1662, p. 928).
- (27) Cicéron, *De Inventione*, I, 109 : « Le quatorzième lieu emploie l'obsécration : par des prières, par un langage humble et soumis, nous implorons la pitié des auditeurs. Dans le quinzième, nous prouvons que nous nous plaignons moins de notre infortune que de celle des personnes qui nous sont chères. »
- (28) J'apprends, que pour ravir son enfance au Supplice
Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse,
Tandis qu'un autre Enfant, arraché de ses bras,
Sous le nom de son Fils fut conduit au trépas.
(I, 1, 73-76)
- (29) D'après mes comptes, entre les vers 265 et 380, sur 51 vers, on ne trouve que 5 « je » (9,8%) et 12 (23, 5%), pronoms ou adjectifs possessifs de la première personne, soit un total de 17 (33,3%) contre 11 (32, 3%) et 13 (38,2%), soit un total de 24 (70,5%) sur 34 vers, dont deux « moi » fortement accentués en fin d'hémistiche, entre les vers 905 et 950 : plus du triple de « je » et plus du double de première personne, donc..
- (30) II, 2, 554-560 et IV, 5, 1363 et suiv.
- (31) Cicéron, *De inventione*, I, 109 : « Dans le seizième, nous nous montrons sensibles pour les autres, mais supérieurs à tous les malheurs qui fondent sur nous; notre cœur est et sera inaccessible à l'abattement, à la faiblesse; et cette fermeté ne se démentira jamais : car souvent le courage et la grandeur d'âme, qui s'expriment avec noblesse et dignité, savent mieux nous attendre que l'humiliation et les prières. » Francis Goyet montre l'exploitation complexe de ce lieu dans *Athalie*, à propos de Joad.
- (32) Les dictionnaires de l'époque montrent bien le caractère concret de ce terme, expression physique d'une passion, dont l'amour est toujours cité comme exemple. Le dictionnaire de l'Académie française définit ainsi le nom : « Respiration plus forte & plus longue qu'à l'ordinaire, causée souvent par quelque

passion, comme l'amour, la tristesse, &c. » et le verbe : « *Soupirer*, signifie quelquefois, Desirer, rechercher avec passion. »

- (33) cf. Forestier, p. 1360, note 1 de la page 230.
- (34) Le soin de mon repos me fit troubler le leur ? (IV, 1, 1084).
- (35) Andromaque m'arrache un cœur qu'elle déteste.
L'un par l'autre entraînés, nous courons à l'Autel
Nous jurer, malgré nous, un amour immortel.
(IV, 5, 1306-1308)
- (36) Cicéron, *De inventione*, I, 107 : « Le quatrième lieu fait connaître les affronts, les humiliations, les traitements déshonorants et indignes de notre âge, de notre naissance, de notre fortune, de nos honneurs passés, de nos bienfaits, que nous avons soufferts, ou dont nous sommes menacés. »
- (37) « 短い、陳腐とも言える二千語たらずの語彙でデリケートな感情の襞（ひだ）まで描きだす。『アンドロマック』のなかのヒロイン、エルミオーヌが、心変わりした恋人ピュリュスに訴える哀切きわまりない女心のこの一句、この見事な省略のテクニク！ Je t'aimais inconstant. qu'aurais-je fait fidèle? (“定年からのフランス留学”（日本放送出版協会、1991年））。
- (38) II, 3, 609-612
- (39) I, 2, 182-184 ; 233-236.
- (40) Cicéron, *De inventione*, I, 108 : « Le sixième montre que nous sommes tombés dans le malheur au moment où nous nous y attendions le moins, et que nous avons été précipités dans cet abîme de maux quand nous nous bercions d'un vain espoir de bonheur. »
- (41) Cf. ce passage : « vous verrez qu'elle a imaginé qu'on pouvait avoir de la tendresse pour trois causes différentes : ou pour une grande estime, ou par reconnaissance, ou par inclination; et c'est ce qui l'a obligée à établir ces trois villes de Tendre sur trois rivières qui portent ces trois noms et de faire aussi trois routes différentes pour y aller. Si bien que comme on dit Cumes sur la mer d'Ionie et Cumes sur la mer Thyrrène, elle fait qu'on dit Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime, et Tendre-sur-Reconnaissance. » *Clélie, Histoire romaine*, Paris, 1656, t. I p. 399.
- (42) pour aller à Tendre-sur-Estime, il n'en est pas de même, car Clélie a ingénieusement mis autant de villages qu'il y a de petites et de grandes choses qui peuvent contribuer à faire naître par estime cette tendresse dont elle entend parler. [...] Ensuite, pour faire un plus grand progrès dans cette route, vous voyez *Sincérité, Grand Cœur, Probité, Générosité, Respect, Exactitude, Bonté*, qui est tout contre Tendre, pour faire connaître qu'il ne peut y avoir de véritable estime sans bonté et qu'on ne peut arriver à Tendre de ce côté-là sans avoir cette précieuse qualité. [...] Mais, madame, comme il n'y a point de chemins où l'on ne se puisse égarer, Clélie a fait, comme vous le pouvez voir, que ceux qui sont à *Nouvelle-Amitié* prenaient un peu plus à droite ou un peu plus à gauche, ils s'égareraient aussitôt; [...] De l'autre côté, si, au partir de *Nouvelle-Amitié*, on prenait un peu trop à gauche et qu'on allât à Indiscrétion, à Perfidie, à Orgueil, à Médisance ou à Méchanceté, au lieu de se trouver à *Tendre-sur-Reconnaissance*, on se trouverait à la mer d'Inimitié où tous les vaisseaux font naufrage et qui, par

l'agitation de ses vagues, convient sans doute fort juste avec cette impétueuse passion que Clélie veut représenter.

- (43) Non, non, d'un Ennemi respecter la Misère,
Sauver des Malheureux, rendre un Fils à sa Mère,
De cent Peuples pour lui combattre la rigueur
Sans me faire payer son salut de mon Cœur,
Malgré moi s'il le faut, lui donner un asile :
Seigneur, voilà des soins dignes du Fils d'Achille. (I, 4, 305-310)
- (44) Hypothèse corroborée par une remarque de Louis Racine : « Andromaque en s'adressant à Hector, trouve le secret d'avouer devant Pyrrhus des sentimens qui doivent le flatter, parce qu'au même moment, elle en demande pardon à Hector » (*op. cit.*, p. 182).
- (45) Ne vous souvient-il plus, Seigneur, quel fut Hector ?
Nos Peuples affaiblis s'en souviennent encor.
Son nom seul fait frémir nos Veuves et nos Filles ;
Et dans toute la Grèce, il n'est point de Familles
Qui ne demandent compte à ce malheureux Fils
D'un Père ou d'un Époux qu'Hector leur a ravis.
Et qui sait ce qu'un jour ce Fils peut entreprendre ?
(I, 2, 155-161)
- (46) IV, 3, 1161-1167 et V, 2, 1485-1492.
- (47) Florence GOYET, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Iliade, Chandon de Roland, Hôgen et Heiji monogatari, Honoré Champion, 2006. Les conclusions sur Hector sont résumées pp. 213-215.
- (48) Francis GOYET, *Les audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVIe et XVIIe siècles*, éditions Classiques Garnier, 2009, p. 81. Voir pp 80-84 : ce qui garantit la qualité du jugement du Prince.
- (49) ANDROMAQUE.
Quoi ! Je lui donnerais Pyrrhus pour successeur ?
CÉPHISE.
Ainsi le veut son Fils, que les Grecs vous ravissent.
Pensez-vous qu'après tout ses Mânes en rougissent ?
Qu'il méprisât, Madame, un Roi victorieux
Qui vous fait remonter au rang de vos Aïeux,
Qui foule aux pieds pour vous vos Vainqueurs en colère,
Qui ne se souvient plus qu'Achille était son Père,
Qui dément ses Exploits et les rends superflus ?
(III, 8, 988-995)
- (50) Cf. les notes écrites par Racine en marge de ce passage. Cf *op. cit.*, tome II, p. 718.

- (51) Hélas ! On ne craint point qu'il venge un jour son Père ;
On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa Mère.
Il m'aurait tenu lieu d'un Père et d'un Époux ; (I, 4, 278-280)
- (52) O ma chère Céphise,
Ce n'est point avec toi que mon cœur se déguise.
[...]
Mais j'ai cru qu'à mon tour tu me connaissais mieux.
Quoi donc ? as-tu pensé qu'Andromaque infidèle
Pût trahir un Époux qui croit revivre en elle
(IV, 1, 1077-1082)
- (53) Cf. Forestier, *op. cit.*, p. 1325.
- (54) Racine, *op. cit.*, p. 298.
- (55) Louis Racine, *op. cit.*, pp. 115-116 et p. 193.
- (56) La Fontaine, *Recueil De Poesies Chrestiennes Et Diverses*, Le Petit, 1671, tome 3, pp. 230-234.

シャルル・ペローのオペラ理解

—『アルセスト』論争を通じて

西村光弘

序

本論文の目的は、『アルセスト』論争においてペローとラシーヌが対立する点は何かを明らかにすること、さらにペローのオペラの定義の的確さを明らかにすることである。

『アルセスト』論争は、17世紀後半に起こった文人のシャルル・ペローとジャン・ラシーヌの間で起こった論争である。これはその後本格的に起こる新旧論争の前哨戦となった。新旧論争とは、ルネサンス以来の古代文明への崇拜が続く思潮の中で、これに疑問を投げかる人々近代派と、古典古代の作品に範を求める人々古代派との間の論争である。多くの文人たちが古代派と近代派に分かれて舌戦を繰り広げた。『アルセスト』論争はオペラ『アルセスト』の上演をきっかけにしたもので、つぎのような経緯を辿った。

16世紀末にイタリアで誕生したオペラは、17世紀の中頃にはフランスにも伝わり上演されるようになった。その頃は未だフランスでイタリア人作曲のイタリア語のオペラが上演されていた。フランス語による事実上の最初のオペラが上演されたのが1673年のことである。ジャン＝バティスト・リュリの作曲、フィリップ・キノーの台本によるオペラ『カドミュスとエルミオーヌ Cadmus et Hermione』である。この作曲家と詩人の共同制作による第2作『アルセスト、またはアルシッドの勝利 Alceste ou le Triomphe d'Alcide』は1674年に上演される。この作品は批判を浴びた。シャルル・ペローは『オペラ批評』、あるいは『アルセスト、またはアルシッドの勝利』と題される悲劇の考察『Critique de l'Opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide』を著してこのオペラを弁護した。この弁護論を読んで憤慨したラシーヌは、自身の悲劇『イフィジェニー Iphigénie』に添えて出版された序文によってペローの議論を批判する。これを受けてペローは筆を執り、『ラシーヌ氏の『イフィジェニー』序文に関して、アカデミー・フランセーズのシャルパンティエ氏への手紙 Lettre à Monsieur Charpentier de l'Académie française, sur la Préface de l'Iphigénie de Monsieur Racine』でラシーヌに反論する。ラシーヌはこれには沈黙し、『アルセスト』論争は終わりを迎えた⁽¹⁾。

オペラ『アルセスト』は、エウリピデスの『アルケステイス』を下敷きにしているが、物語の筋から登場人物に至るまで、大幅な変更が行われ、創作による多くの挿話が組み込まれている。ペローはキノーが行ったこの変更が、『アルケステイス』に含まれる同時代の観衆には適さない部分をふさわしいものに変更したものであると弁護する。これに対して、ラシーヌは、ペローの議論はエウリピデスへの冒瀆であると言い、ペローが拠り所として読んだ『アルケステイス』の版には誤りが

あるためだと指摘することで、ペローの議論を前提から無に帰そうとする。一見するとラシーヌはペローの擁護論を一蹴したにすぎず、正面から議論を展開していないようにさえ見える。はたしてどこにペローとラシーヌが対立する点はあったのだろうか。

古代人と現代人とで趣味は同じか—ペローとラシーヌの対立

古代派の登場人物と近代派の登場人物による対話の形式で書かれた『オペラ批評』でペローは、まず『アルケステイス』と『アルセスト』の梗概を紹介している。つぎに、キノーが加えた変更箇所を逐一挙げながら、その必要性和妥当性に論及する。ペローは、あるひとつの場面を採り上げて観客が抱く感情が時代によって違うことを、登場人物で自身の代弁者のクレオンを通じて指摘する。

クレオン：すでに高齢であり結婚する子供たちがいる王妃が、処女を失ったことを思い出しながら寝床で泣くのを、ギリシャではひとびとは見て喜びを感じられたと思います。なぜなら、当時の風習がそれを許したからです。しかし、これは私たちの時代の趣味にはまったく適っていないと確信しています。私たちの時代は、若く優雅な未婚の恋人たちが劇の中に登場してくることにしか見慣れていないため、この老齢の妻のか弱さに、軽蔑していたことでしょう^②。

古代ギリシャと現代とでは「風習」と「趣味」が違うため、古代の作品に忠実に上演したとしても、現代の観客には通用せず、現代の趣味に合うように変更を加える必要があるというのがペローの主張である。彼は、それは古代の作品に欠陥や不出来な部分があるからではないと、つぎのように但し書きをつけている。

クレオン：多くの箇所でエウリピデスを模倣しなかったことにより、私たちの作家 [=キノー] を私が褒めたのは、それはその箇所が絶対的に悪いものだったからと言う訳ではなく、私たちの時代の風習に適っていないからだ、あなたはお気付きでしょう。したがって、エウリピデスの考えがその時代がもっている風習に比べて良かったり、この上なく素晴らしいものであったりしたとしても、私たちの作家が自分の作品 [=『アルセスト』] にエウリピデスの考えを採用しなかったと言って、批評家たちが彼を批判する道理はほとんどなかったのです。というのは、物事はそれ自体良いだけでは不十分だからです。場所、時代、人々に相応しいものでなければならないのです^③。

作品に変更を加えるのは、古代の作品自体がもっている問題ではなく、古代と現代との間には趣味の相違があるため、作品は「場所、時代、人々に相応しいものでなければならない」からだというのがペローの言い分である。

ペローの『オペラ批評』に対し、ラシーヌは「近代派の諸氏が『アルケステイス』に対して行っている判断の中で、彼らはこの偉大な詩人 [=エウリピデス] に対してごく最近大きな嫌悪感を示した⁶⁾」と受け取った。ペローの読んだ『アルケステイス』の文献に問題があると指摘⁶⁾、さらに彼の読解能力に問題ありとする指摘⁶⁾によって、ラシーヌはペローの主張の根拠をつぎのように崩そうとする。

実際のところ私はエウリピデスにあまりに沢山の恩があるので、彼の名譽に注意を払わない訳にはいかないし、この諸氏 [=近代派] と彼とを和解させる機会を逃してしまうことは出来ない。彼らは自分たちが非難しているこの作品をきちんと読んでいないので、彼らの頭の中では、エウリピデスはあまりに出来の悪い人になってしまっているのだと確信する⁷⁾。

ラシーヌは古代と現代との趣味は同じであるとおつぎのように考えている。これは先に見たペローの意見とは対照的である。

私がホメロスやエウリピデスを手本として書いたすべてのものが現代の演劇に与えた効果を通じて、良識や理性はいつの時代でも不変なのだと十分に確認された。パリの趣味はアテネのそれと一致したのだ。私の観客たちは、ギリシャの最も博識な人たちが古の時代に泣いた箇所と同じ箇所で感動した⁸⁾。

古代ギリシャのエウリピデスの観客たちも、現在のヴェルサイユのラシーヌの観客も同じ良識を持っており、本質的には同じ趣味を持っているというのがラシーヌの考えである。この言説に代表されるように、ラシーヌを含む古代派・古典主義者たちは理性に人間の本质を見出しており、それは時代と場所を越えて変わらないものであると信じているのである。理性と趣味の不変を確信するからこそ、ラシーヌは古代や神話の人物に仮託し、人間の一般的な心理に沿いながら、同時代の人間の恋愛や嫉妬を自身の作品で書くことが出来た⁹⁾。そのようなラシーヌから見れば、ペローの言う風習や趣味が古今で異なるというのは見過ごすことができない。ペローの言うことは、古代の人間と現代の人間は必ずしも同じ心情を持っている訳ではないということの意味するからである。

ラシーヌ—「真実らしさ」の重視

もっとも、ラシーヌは古代の作品に題材を求めながらも変更を加えている。実際、『イフィジェニー』の創作においては、現代人には理屈に合わず信じられないと思えるという理由でエウリピデスの『アウリスのイフィゲネイア』のいくつかの点に変更を加えている。つぎの言葉は、その一例として劇の結末部を同様にしなかった理由を述べている箇所である。

女神や機械仕掛けの助けを借りたり、さらにエウリピデスの時代ならいくらか真実だと信じられていたかもしれないが、今日ではあまりに不合理であまりに信じがたいと思われる変身手法によって、私の悲劇に結末をつけるのはどんなものだろうか⁽¹⁰⁾。

エウリピデスの作品には機械仕掛けの神が登場するが、これは現代の観客には「不合理」で「信じがたい」ので登場しない形に変更を加えたのだとラシーヌは言う。

ここにラシーヌら古代派・古典主義者の考えの特徴を見ることができる。つまり「真実らしさ *vraisemblance*」を重要視する姿勢である。この「真実らしさ」とはつぎのように説明される。「文学でいう真実とは、この「真実らしさ」にはかならないというのが彼ら [=古典主義者] の考え方である。これを別の言葉でもう一度言い換えるならば、芸術・文学における真実とは、読者なり観衆なりがすでに題材について持っている観念を利用しながら、彼らが真実として納得するような一つの^レ可能的必然性を創造することにある、ということになるであろう⁽¹¹⁾。」観客が舞台上で起こることが真実として納得できないようなものをラシーヌは忌避する。この考えをよりラシーヌが明らかに語っているものが、劇作家トマ・コルネイユのアカデミー・フランセーズへの入会に際しての演説である。トマ・コルネイユは『ル・シッド』の作者として知られるピエール・コルネイユの弟である。彼も劇作家である。

あなたは彼 [=ピエール・コルネイユ] の弟であるだけでなく、彼と同じ経歴を長年にわたって歩んで来られたのだから、私たちの詩が彼に負っている御恩をご存知のことでしょう。彼が活動を始めた頃のフランスの舞台がどのようなものであったかご存知でありましょう。なんたる無秩序！なんたる不規則！劇の真の美についての趣味も知識もない有り様。作家たちも観客と同じように無知でした。ほとんどの主題が良識を逸脱し真実らしさが欠けていました。品がなく、個性がありませんでした。朗誦は演技よりさらに悪趣味で、皮肉や醜い掛けことばが主な飾りであるような有り様でした。一言で言うと、芸術のあらゆる規則、礼節や作法さえもがいたるところで犯されていたのです。

この揺籃期において、より適切に言うならば、この国にあったこの劇詩の混沌期において、名高いあなたの兄は、しばらく正しい道を模索し、敢えて申し上げれば、その時代の悪趣味と戦い、ついに並々ならぬ才能に動かされ、古代人の書物を読むことに助けられ、舞台の上で理性をお示しになられたのです。しかし、その理性は、わが国の言葉が許容するあらゆる豪華さと装飾を伴っており、巧みに真実らしさと驚異とを調和させたのです⁽¹²⁾。

コルネイユへの称讃を通じてラシーヌは「理性を示し」、「真実らしさ」を示す劇こそが真の良い劇であると述べている。その一方で、「不規則」なもの、そして「良識を逸脱し真実らしさが欠けて」いるものは「混沌期」の劇に過ぎないと見なしている。

つまり、舞台の機械仕掛けを多用する劇や、人知を超えた神々が登場して解決を図るような劇を

彼は嫌うのである。これは一つの特徴として機械仕掛けや神々の登場などが挙げられるような、ありえそうにないものを描くことを特徴とするバロック演劇の否定である。バロック劇はラシーヌが活躍する以前の17世紀の前半に流行し、その特徴の多くがオペラへと受け継がれていった⁽¹³⁾。このような考えを持つラシーヌにとって、ペローの意見、さらにはオペラ自体も看過できないものに映ったものと考えられる。

オペラとは何か

ペローは、『オペラ批評』をオペラの定義を述べて終えている。オペラは古代には存在していなかったため、古代からの劇の規則の埒外にあると言う。演劇（喜劇と悲劇）についての既存の定義をもとにしてオペラの定義を導きだしている⁽¹⁴⁾。古代に由来しているとされる良い劇の要件が、「真実らしさ」と「驚異」であると言い、喜劇においては「真実らしさ」だけ、悲劇では「真実らしさ」と「節度のある驚異」であると言う。（「節度のある驚異」とは、不可欠な場合にのみ、わずかな超自然的出来事と神々の登場とペローは説明）一方、オペラに必要なのは途方もなく超自然的な出来事のみ、「真実らしさ」は必要がないと言う。オペラとは機械仕掛けをふんだんに用いた豪華絢爛な舞台であると定義し、つぎのようにオペラを古典古代に由来する演劇の規則から解き放っている。

クレオン：半可通の最大の誤りの一つは、アリストテレスやホラティウスの教えを半分しか理解していないこと、さらにそれを十分に応用できないことです。あなたが申されたことは、とても良いことであり、喜劇や悲劇においては必ず守られなければなりません。しかし、オペラすなわち機械仕掛け付き劇には当てはまりません。これらはホラティウスの時代には決して存在していなかったので、その時代にホラティウスによって作られた規則に、これらが支配されるはずはないからです⁽¹⁵⁾。

実際にオペラでは、大掛かりな舞台装置（機械仕掛け）によって、神々の降臨、宮殿などの建物の崩壊、怪物の登場、戦闘場面などを観客に見せるようなスペクタクルを追求していた。『アルセスト』においても、戦艦での戦闘、神々の海や空からの登場、嵐、巨大な祭壇が開く場面、月が現れ割れて中から女神が登場する場面、三途の川、黄泉の国、2つの競技場とそれに囲まれた凱旋門などの機械仕掛けによって観客の視覚を楽しませる場面に溢れている。オペラを新しいジャンルとして捉え「真実らしさ」を追求する必要がある劇芸術と定義するペローの発言は、ラシーヌには見過ごすことの出来ないものだったはずである。

この先オペラは流行と繁栄を極め劇場の花形の舞台ジャンルとなって行くが、オペラが古典主義の演劇とは異なる劇であるというこのペローの批評は、後々も変わることなく共有される考えであった。オペラを好まない者も同様にこの認識を持っていた。サンテヴルモンは『オペラについて』（1684年）の中でつぎのように言う。

私たちのオペラの組み立ては、本当らしさと驚異についての良識を持っている人々にとっては相当な良識外れのものに映るに違いない⁽¹⁶⁾。

さらに、リュリとキノーのオペラの次世代に属するオペラ台本作家ルブランは、オペラ台本集『音楽劇』（1711年）の序文でオペラの性格を伝えている。これを見るとペローの見解が次の世代においても共有されていたことがわかる。オペラが、「真実らしさ」よりも「驚異」を重んじるものであること、オペラが悲劇の法則から独立したものであることを、ルブランはつぎのように言っている。

歌と踊りは古代の舞台でも用いられていた。われわれはそれを現在の舞台でも用いている。しかし、全く違ったように、そしてもっと楽しく用いている。オペラの台本は、劇的な台本である。そこでは、驚異が真実や真実らしさよりも特徴となっている。それは優雅に楽に歌えるような自由な詩から構成されていなければならない。[…]

その台本は、正しく言えば、実のところ怪物なのである。悲劇の掟もなければ叙事詩の自由さもたない。それらがもつ規則を犯す危険もない。なぜなら、規則などないし、ほんのわずかな拘束でさえ、オペラの特徴である驚異とは相容れなくなってしまうからだ。目と耳を満足させ驚かせるものを生み出しさえすればよいのだ。[…]

悲劇は、恐れと同情をその目的とする。喜劇は、品行の教育と矯正を目的とする。一方、オペラの目的は何なのか、われわれは答えられないであろう。ほとんどの場合、今日まで有閑な観客と音楽愛好家の楽しみだけを目的としてきた⁽¹⁷⁾。

オペラの特徴は古典主義の演劇とは対照的に、「真実らしさ」ではなく「驚異」であるとルブランはペローと同じように指摘している。さらに彼は「悲劇の掟」に拘束されないどころか、そもそも「規則」がない「怪物」であるとまで言う。もちろんルブランの言葉には誇張が含まれている。オペラが「規則などなく」、既存の演劇の枠組みを完全に逸脱している訳ではない。古典主義の演劇との共通点もある⁽¹⁸⁾。しかし、バロック演劇の系譜上にあるオペラは、古典主義の演劇とは異なる劇であった。オペラが古典主義の舞台芸術とは理念の異なる舞台のジャンルであることを明確にペローは宣言し、それは時代を経ても共有されるものであったのである。

結論

『アルセスト』論争におけるペローとラシーヌの対立する点は、古代人と現代人とは同じ趣味を持つのか否かという問いと、本当らしさについてである。ペローは古代人と現代人では良識が異なると考え、また、オペラでは本当らしさは必要がないと考える。反対にラシーヌは、古代人も現代人と同じ理性と趣味をもつと考え、また、劇は本当らしさを求めなければならないと考える。古典

主義の演劇理念を標榜するラシーヌと、オペラを擁護しつつ古典主義の規則から解き放とうとするペローという構図をとっている。ラシーヌは理念のみならず、悲劇で古代人に仮託しながら広く人間一般に共通する真理を描いた。それらは古典主義の模範であり傑作として今日まで絶え間なく上演され続けている。一方、自らオペラを始めとする劇作品の制作に関わることもなかったペローだが、彼のオペラ観は、フランス・オペラの黎明期にあってその本質を捉えたものであり、以後のオペラ論において共有されていく考えを含んだものとなっている。さらに、彼の近代派としての態度は今日のわれわれが過去の芸術作品を鑑賞する際に、制作されたその時代の風習を考慮するという新しい態度につながるものとなっている。

注

- (1) シャルル・ペローの兄でパリの財務総括収吏役であるピエール・ペローが『エウリピデスとラシーヌ氏の二つの悲劇「イフィジェニー」批評とそれぞれの比較 Critique des deux tragédies d'Euripide et de Mr. Racine et la comparaison de l'une avec l'autre』でこの論争に後から参加する。ただこのピエール・ペローの著作は、未完成で手稿のまま伝えられているため未刊であった。よって『アルセスト』論争の中心は、シャルル・ペローとラシーヌの間で繰り広げられたものである。『アルセスト』論争の文書は以下の文献に収録されている。Cf. Philippe Quinault, *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste Anciens et Modernes avant 1680*, Edition critique par William Brooks, Buford Norman, et Jeanne Morgan Zarucchi, Droz, 1994. (以後、この文献からの引用は『アルセスト校訂版』と記す。)
- (2) 『アルセスト校訂版』、88-89頁。
- (3) 『アルセスト校訂版』、97頁。
- (4) 『アルセスト校訂版』、108頁。
- (5) 『アルセスト校訂版』、108-109頁。
- (6) 『アルセスト校訂版』、109-110頁。
- (7) 『アルセスト校訂版』、108頁。
- (8) 『アルセスト校訂版』、107頁。
- (9) 小場瀬卓三『バロックと古典主義』白水社、1978年、176-178頁。
- (10) 『アルセスト校訂版』、106頁。
- (11) 小場瀬卓三、前掲書、158-160頁。(傍点は著者)
- (12) Jean Racine, *Réponse de M. Racine aux discours de MM. Thomas Corneille et Bergeret*, 2 janvier 1685. (傍点は論者)
- (13) 藤井康生『フランス・バロック演劇研究』平凡社、1995年。Ph.ボーサン『ヴェルサイユの詩学—バロックとは何か』藤井康生訳、平凡社、1986年。
- (14) 『アルセスト校訂版』、99-100頁。
- (15) 『アルセスト校訂版』、99頁。

- (16) Saint-Évremond, *Sur les Opéra, à Monsieur De Bouquiquant*, in *Textes sur Lully et l'opéra français*, Minkoff, 1987, p.116-p.117.
- (17) Antoine-Louis Lebrun, *Théâtre lyrique : Avec une préface, où l'on traite du Poème de l'Opéra*, in *Textes sur Lully et l'opéra français*, Minkoff, 1987, p.11-p.13. (傍点は論者)
- (18) Buford Norman, «Anciens et Modernes, Tragédie et Opéra : La Querelle sur Alceste», in *D'un siècle à l'autre-anciens et modernes XVI^e colloque, janvier 1986*, p.229-p.238.

ポール＝ロワイヤルの教育とラシーヌ演劇

—1671年の『キリスト教および種々の詩選集』を中心に

萩原 芳子

幼少のころに両親を亡くした劇作家ラシーヌは、親戚のついでで1637年ごろから活動を開始したポール＝ロワイヤルの「小さな学校」Les petites écolesで教育を受けたことはよく知られている。十七世紀切っぴのインテリ集団に支えられ、教師一人に最大で6名の生徒という徹底した少人数教育が行われたこの「学校」は、場所も転々とし、個人の館に分散することもあり、「学校」というより、塾か、小集団を対象とした家庭教師のよる教育の様相を呈することさえあった⁽¹⁾。ラシーヌがそこで勉強を始めた時期は定かでないが、1646年か1649年前後とされる⁽²⁾。隠士たちと親交のある他校でも勉強しているが、とくに1655年から1658年、つまり16歳からの3年間、ポール＝ロワイヤル・デ・シャンで過ごすことになる。ラシーヌはジャンセニストとイエズス会との論争、パスカルによる『プロヴァンシャル』の執筆を身近で体験したことになる。また、生徒が分散させられたこの時期に、教師のクロード・ランスロヤピエール・ニコルなどに個人指導も受けている⁽³⁾。その後、ポール＝ロワイヤルとの親交のあるアルクール校で哲学課程に1年間在籍し、1659年に学業を終了させる。「小さな学校」は1660年に、王権からついに教育活動の中止を命じられる。ラシーヌは最後のほうの生徒として、教師たちと特権的な関係を持っていたことになる。教師たちがポール＝ロワイヤルの隠士たちなどの力も借りて作成した一連の教材の多くが、生徒も疎らになったこの1660年前後に出版されているが、おそらくラシーヌはその実験台のひとりだったことが推測される。

1659年以降、ラシーヌはリュエヌ公爵に仕える従兄のニコラ・ヴィタールに頼ることになるが、早くから詩人としての道を探り始める。1659年11月のピレネ条約に際して、マザランにオードを贈っており、1660年には国王の結婚に際して書いた『セヌ川のニンフから女王へ』がシャプランやペローに認められる。そして、同年『アマジー』という戯曲⁽⁴⁾をマレー座の役者に提出するが、断られる⁽⁵⁾。ところが、ポール＝ロワイヤルの教師たちはアウグスティヌスに習って、演劇に対して厳しい態度を取っていることで知られる。教育の現場では、イエズス会のように、演劇の上演を持ち込むことはなかった。ラシーヌは、ソネを書いたことを知られてしまっただけで、おそらくポール＝ロワイヤルの女子修道院にいる叔母などから「破門に破門を宣告する手紙を毎日もらっている」⁽⁶⁾と友人への手紙に書いている。ラシーヌは、一時、1661年末から1663年の半ばまで、叔父に頼って南仏のユゼスで聖職につく可能性を探る。しかし、その計画が失敗に終わると、さっそく詩人として、劇作家としての道を歩み出すことになる。1664年6月にモリエール劇団によって上演された『ラ・テバイッド』はあまり成功していないが、1665年末に、第二作目の『アレクサンドル大王』が成功裏に開幕したのち、国王の前で上演された。その矢先に、恩師のピエール・ニコルの公開書簡で「小説を書き、劇作家である詩人は公衆を毒する者である。身体ではなく、信者の魂の毒

殺者である⁷⁾。」という一節が目に入る。ニコルの言葉は、戯曲や小説も書き、晩年は宗教的見地からポール＝ロワイヤルを攻撃したデマレ・ド・サン＝ソルランに向けられていたが、ラシーヌは自分のことと受け止めて、痛烈な書簡で応戦する。ニコルは直接の反論は周囲に任せ、1667年に数年前から暖めていたという徹底した演劇批判の『演劇論』*Traité de la Comédie* を発表する。

しかし、ポール＝ロワイヤルの教育には、厳格なキリスト教教育というイメージでは片付けられない一面がある。むしろ、ポール＝ロワイヤルが刊行した教科書、教師の書簡や覚書、生徒の回想などを読んでいくと、ヒューマンズムの理想に則った、非常に洗練された世俗的な教育が施されていたことに驚かされる⁸⁾。モンテーニュのリベラルな教育論を髣髴とさせる面も多々ある。

教材についても、哲学者のアントワヌ・アルノーの「人文学課程における教育規則に関する覚書」⁹⁾を参考にするなら、古代の歴史家による著述が多く、次いでヴェルギリユスやホラティウス、プルタルコスなどの文章が挙げられるが、テレンティウスの喜劇が含まれていたようである。悲劇についても、ラシーヌは高学年で教師のランスロにギリシャ語を習い、ソフォクレスやエウリピデスを好んで読んだという話は有名である¹⁰⁾。アルノーの「覚書」は最高学年のレトリックのクラスで、ソフォクレスとエウリピデスの読書に毎日30分充てている。古典の戯曲は、読む分には、許容されたということが理解できる。

この論文では、題名にあるとおり、1671年に刊行された『キリスト教詩、および種々の詩選集 *Recueil de poésies chrestiennes et diverses*¹¹⁾』に焦点を当て、ポール＝ロワイヤルの教育と演劇、そしてラシーヌとの関係について考えたい。1660年の「小さな学校」の解散後、教師のランスロは1669年からコンティ公爵家の若い当主ルイ・アルマン・ド・コンティとその弟の教育係になった。この全3巻12折版の十七世紀の詩を集めた詩集は当時11歳のコンティ公に献呈されている。献辞は、ポール＝ロワイヤルと交流があったラ・フォンテーヌによって韻文で書かれている。序文は諸説あったが、1964年のジュル・プロディの論文¹²⁾により、現在はピエール・ニコルが執筆したというのが通説になっている。演劇の観点からとくに注目を引くのが、その第3巻である。文字通り「種々の詩」のなかに、当時の戯曲の抜粋がいくつか載っているからだ。コルネイユの『メデ』と『ルシッド』、『オラース』、『シンナ』、『ポリュークト』、『ボンペー』、『エラクリュス』、『ニコメード』、デマレ・ド・サン＝ソルランの『妄想に囚われた人々』、ラシーヌの『アレクサンドル大王』と『アンドロマック』の抜粋が載っている。

言うまでもなく、この時代の演劇論争のことを考えると、大きな疑問が生じる。ルイ・アルマンの父親のアルマン・ド・コンティ公爵は、モリエールを庇護したのちに回心し、演劇の敵にまわった人物として有名である。亡くなった1666年に『演劇と見せ物に関する論考』*Traité de la comédie et des spectacles*¹³⁾が刊行されており、演劇が人々の心に刻む強烈な印象、とくに情念をかきたてる力を批判している。また、ニコルも1667年の『演劇論』のなかでコルネイユ劇を激しく批判し、『テオドール』を例に取って、宗教的な題材の芝居にも否定的な見解を示している。デマレやラシーヌとの論争からまだ5~6年しか経っていないのに、劇詩の抜粋の選択にポール＝ロワイヤルの教師たちはどこまでかかわっていたのか、同意したのであれば、どのような視点からこれらの抜粋を許

容したのか、大いに興味をそそる。

この『詩選集』はラシーヌの伝記には、ポール＝ロワイヤルとの和解の時期をめぐって登場するが⁽¹⁴⁾、ともすると見過ごされがちである⁽¹⁵⁾。まだ謎の多い作品と言われているが、その編集課程に関する論文もあり、近年はポール＝ロワイヤルと詩についての著書でも取り上げられている⁽¹⁶⁾。しかし、教育の観点から、あるいは演劇の観点から、この『詩選集』の内容に踏み込んだ研究は見当たらない。そこで、もう一度、ポール＝ロワイヤルの教育および演劇に対する姿勢と照らし合わせて、この『詩選集』の編成課程を振り返り、どのような劇詩の抜粋が掲載されているのか、検討することにしたい。

ポール＝ロワイヤルの教育における言語と詩

まず、『詩選集』の検討に入る前に、ポール＝ロワイヤルの教育におけるフランス語、そして詩の位置について、簡単に説明したい。

ポール＝ロワイヤルの教育はいろいろな意味で画期的だったが、当時とくに大ヒットしたのが語学教育教材だった。ラテン語の韻文で書かれたデポテールの文法書を使ってラテン語を教えた他校と異なって、ランスロたちは、フランス語の韻文で書かれたラテン語の文法書『ラテン語を簡単に短時間で学ぶための新しいメソッド』(1644)を作成している。再販に再販を重ね、ランスロはほかに1655年にギリシャ語、1659年にイタリア語、1660年にスペイン語のメソッドを次々に出版する。ラシーヌの1660年以降の書簡に散りばめられた引用にはラテン語以外にイタリア語の引用も多い。ギリシャ語だけでなく、イタリア語もランスロになったものと思われる。

これらのメソッドの後尾に、その言語の詩を理解するための解説がついていた。そして、1650年にラテン語の教科書の第2版が出るが、その巻末に、「フランス詩の規則に関する簡略な説明」⁽¹⁷⁾と題する文章が付された。その後、「小さな学校」解散後の1663年には、各言語の教科書に載せた詩論がまとめられて、『ラテン語、フランス語、イタリア語、スペイン語の四つの詩論』⁽¹⁸⁾と題する一冊の本として出版される。1650年の教科書と1663年の『四つの詩論』は、フランス詩の部分は一二か所を除いてはほぼ同じなので、本論文では今後、両方をまとめて、「フランス詩論」と呼ぶこととする。

「フランス詩論」の音節や韻の説明は発音の問題ともからんでおり、作品を正しく朗読することを目的にかかっている。今読んでも、十七世紀の詩に関する簡潔で優れた入門書である。ラシーヌは女優のシャンメレ嬢に朗誦を教えたと言われているが、ポール＝ロワイヤル時代にすでにその手ほどきを受けていたことが見て取れる。

教育のもう一つの特徴は、精選された原典主義とでもいうべき読書方針である。ポール＝ロワイヤルの教師たちは原典にこだわった。各国語の詩論も有名な詩人の例を載せている。1659年のラテン語の『風刺詩選集』*Epigrammatum delectus* (1659年)⁽¹⁹⁾は、マルティアリスの詩のほか、古代と十七世紀の多くの詩人の詩やスペイン語の格言を紹介している。もちろん、少年たちにすべてを原

文のまま読ませるのではなく、教師たちが予め精選し、検閲し、場合によっては部分的にカットした文章を提供している。だが、一方で、マルティアリスの風刺詩に590ページ中312ページを割くこと自体、教師たちの許容度の広さを物語っている。詳しくは別の論文に譲るが、削除されているとはいえ、マルティアリスには多くの赤裸々で卑猥な詩がある。選択された詩も、世間を相対化する威力はあり、音声やリズムを駆使して短いなかでみごとにまとめ上げられているが、辛辣な笑いを巻き起こす詩も多い。色事に関係した詩は取り上げられていないことを除いては、かなり自由な選択となっている。

したがって、ポール＝ロワイヤルの教師たちは詩を嗜むこと、過去や同時代の詩についての広い教養を身につけることを目的としていたと言える。ラシーヌが「ソネ」を書いて「破門に破門を宣告された」のは、詩を書いたこと自体よりも、よくあるように恋愛をほのめかす「ソネ」だったことが周囲を逆なでしたのではないだろうか。たしかに、手紙では『セーヌ川のニンフから女王へ』のオードを執筆中に、「ジャンセニスト」の女中に告げ口をされたら大事だとおどけて書いているが⁽²⁰⁾、1671年の『詩選集』を見ると、この種の詩はたくさん掲載されている。第3巻には『セーヌ川のニンフから女王へ』も載っている。

『詩選集』の編纂—ブリエンヌとポール＝ロワイヤルのかけひき

こうした観点から見ると、1671年の『キリスト教詩、および種々の詩選集』はラテン語の『風刺詩集』と同様に、フランス語の詩についても、多くの詩人を紹介しながら、精選された詩集を提供していて、ポール＝ロワイヤルの教育方針に適っていることがわかる。ニコルの序文からも、この詩選集が教育目的に編まれたものであることが確認できる。ただ、ここで研究者を悩ませるのは、だれが編集したものなのか、という問題だ。出版許可は Lucile Helie de Breves の名で出ているが、これはブリエンヌ伯爵アンリ＝ルイ・ド・ロメニーの別名であることが分かっている。ブリエンヌは波乱の人生を辿った人で、1658年に22歳の若さで外務担当の国務卿を務めた人物である。しかし、3年後の1661年には早くも失脚し、その後オラトリオ会の修道士となる。自伝⁽²¹⁾で余暇に詩に傾倒していったと述べている。1665年辺りからランスロやアルノーと知り合い、1667年にはランスロが南仏のアレの司教に相談に行った際に、その大旅行に同行したほどの仲になっている⁽²²⁾。1669年にランスロの作とされる著書⁽²³⁾がブリエンヌの名で出ているが、ブリエンヌが国王から自由に出版する許可を得ていたことも関係していると思われる。ブリエンヌは1671年の『詩選集』出版直前の1670年の秋にドイツに逃げて、恋愛事件の末、精神病患者とされ、サン・ラザールの監獄に17年間を過ごすことになる。

この『詩選集』にブリエンヌが関係していたことは間違いないが、ラ・フォンテーヌの献辞はポール＝ロワイヤルの隠士たちとの共同作業であったことを示唆している。

この本をこの状態に仕上げた人たちは、

輝かしい言葉で公爵に献辞することもできた。

しかし、世間と喧騒から遠く離れて

彼らが味わう深い平和から出ることを恐れて

私に、彼らの代わりにこの書を世に出すよう促した。⁽²⁴⁾

また、ブリエンヌ自身の手書きのノートが残っており、そのなかで、哲学者アントワーヌ・アルノーの長兄に当たる隠士で、詩人でもあるロベール・アルノー・ダンディイについて、「こうして毎日のようにこの善良で偏屈な老人とやりあわなければならなかったのだ [...]。彼はジャンセニスト的な嫌悪や良心の呵責で、私の詩選集を台無しにしてしまった。ラ・フォンテーヌ氏とラシーヌ氏と私しかいなければ、もっと評価されたものができただろうに。」⁽²⁵⁾と述べている。また、ポール＝ロワイヤル関係者が集うリアンクール公爵邸でのさまざまな発言を記録した『種々の断章録』に⁽²⁶⁾、ポール＝ロワイヤル関係者のゴンベルヴィルとダンディイがブリエンヌの『詩選集』を見直している、との記述がある。サン・ラザールの監獄を出たあとに書かれたブリエンヌの自伝に、1672年にはジャンセニストたちと決別したとあるのも、頷ける。

『詩選集』はしたがって、妥協の産物でもあるが、それにしても、教師たちの文章などと照らし合わせてみると、想像以上にポール＝ロワイヤル色が強いことが分かってくる。全3巻のうち第1巻「キリスト教詩」をみると、先ほどの語学教材に付随した「フランス詩論」の例文の多くが、取り上げられていることに気付く。「フランス詩論」の例文の大部分が、アントワーヌ・ゴドーという詩人司教と、有名なマレルブの詩の抜粋だが、『詩選集』の第1巻はそれらの詩の全文を多く収録している。ゴドーは1650年にはグラースの司教で、1671年当時はヴァンスの司教だったので、作者名が変わるが、同一人物である。この『詩選集』の生成過程を研究したジャン・ルソーニエは、ポール＝ロワイヤルの他の教材との関係に触れておらず、マレルブやゴドーの詩はブリエンヌが選定したものと考えている⁽²⁷⁾。だが、ブリエンヌはラテン語教材に初めて「フランス詩論」が載った1650年にはまだ14歳だった。「フランス詩論」と『詩選集』の間に明らかな連続性があり、ランスロやニコルおよびダンディイとゴンベルヴィルの意向が反映されていることがうかがえる。

第2巻の「種々の詩」は、アンリ四世からルイ十四世までの国王やリシュリユー、マザランやその他の貴族に捧げられた詩が多く含まれている。ポール＝ロワイヤルは反体制的な印象をもたれるが、元来フランス国王の司教任命権などを認めるガリカン派である。ニコルは「偉人について」De la grandeur という文章で、権力は神によって国王に授けられるだけでなく、その大臣や統治に携る人たちにも伝授されると説明している⁽²⁸⁾。加えて、ランスロの強力な支えとなっている若いコンテイ公の母親は、マザランの姪に当たる。登場する詩人は、マレルブとその弟子のフランソワ・メナールの詩が圧倒的な位置を占めているが、シャブランやバンスラード、ヴォワテュールやペローなど、多様である。この多様性には驚かされるが、『種々の断章集』はリアンクール邸のポール＝ロワイヤル関係者たちの言葉として、じつに多くの詩人や著者への言及を収録しており、例えば、プレシュの詩人として知られるヴォワテュールなどは高く評価されていたことがわかる⁽²⁹⁾。

コルネイユとラシーヌ — 演劇批判と抜粋の選択

そして、コルネイユやデマレ、ラシーヌの戯曲の抜粋が載っている第3巻も同じように多くの詩人の詩を収録している。冒頭はボワローの国王に宛てた書簡詩や風刺詩（V, VIII, II, IV, VII, IX）に始まり、ラ・フォンテーヌの詩、とくに『寓話』16篇で締めくくっている。ボワローの齒に衣着せぬ風刺詩はマルティアリスの毒舌を思い起こさせる。また2大劇作家のほかに神学者のカサーニユもいれば、スグレヤスカロンなど多様な人物が並ぶ。

戯曲の抜粋については、ジョルジュ・フォレストイエはラシーヌの伝記で、1671年に上演された『ベレニス』の章で取り上げている。デマレはすでに30年前から戯曲を書いておらず、テオフィル・ド・ヴィオー、バス、ジルベールヤスカロンの劇作家の詩が収録されているのに、ほかに戯曲の抜粋がないことを指摘し、次のように言っている。「ラシーヌはこうしてただ一人、[コルネイユ]の傍らに並ぶにふさわしいと判断されたようである。[...] ブリエヌとその友人たちがこの詩集を準備する際にラシーヌに与えた特権的位置が見て取れる。⁽³⁰⁾」たしかに、コルネイユ以外にまだ四～五作しかないラシーヌだけを取り上げたことで、現代のわれわれから見れば、演劇界に対等に君臨する二人の悲劇作家という印象に違和感はないが、まだ当時の実感ではなかったはずである。

まずコルネイユの詩から先に見てみよう。冒頭にマザランに捧げられた詩が掲げられている。

オラースやオギュスト、ボンペーを描いたとき、
私の詩の女神は幸運にも誤解していました。
彼らを描いているうちに、知らずに、
枢機卿のお姿の一面を映し出していたのですから。⁽³¹⁾

コルネイユの英雄たちが、コンティ公の大伯父であるマザランになぞらえられたのでは、その英雄たちを紹介せざるをえなかったに違いない。もっとも、それだけではない。ラシーヌとの論争の際に、ニコルを擁護して筆を取ったバルビエ・ドクールは、劇作家について「尊敬に値する仕事ではない」とニコルが言ったことについて、以下のように付け加えている。

しかし、だからといって、ソフォクレスやエウリピデス、テレンティウス、コルネイユの作品のなかの美しいところを認知し、相応に評価していないわけではありません。その道に通じているとさえ言えますし、評価に際して知るべき規則を知っています。⁽³²⁾

ここで、2～3の例しか取り上げられないが、一番長く、複数の場面にわたって引用されているのが逆説的に『オラース』である。なぜ逆説的かということ、ニコルが『演劇論』で批判していた、コルネイユが好む「ローマ的な美德」、言いかえれば誇り高い勇気とでも言うべき美德の代表的な作

品だからである。

劇詩人のなかで、おそらくもっとも良識のあるコルネイユの戯曲は、すべて傲慢や野心、嫉妬、復讐心、そして、主に恐るべき自己愛にほかならないあのローマ的な美徳の鮮烈な表象でしかない。⁽³³⁾

『オラース』の引用で目を引くのは、それぞれの国を代表して戦うことを迫られている義理の兄弟オラースとキュリアスの対話だ。あくまで戦いを主張するローマの代表オラースと、肉親との戦いに苦悩する人間味あふれるキュリアスのみごとに対照的なやりとりである。オラースが逃げたという誤報に父親が激怒する場面と並んで、このローマ的美徳について考える材料を提供している。ニコルは古代の作品について、間違った文章でも、その間違いをうまく指摘すれば、有用な教材になると説いている⁽³⁴⁾。『オラース』の抜粋はキュリアスの死で終わり、「ローマ的な美徳」について批判的に考える好材料といえる。

『ル・シッド』についても、ニコルは復讐心を批判していたが⁽³⁵⁾、引用はシメーヌが国王の前で、ロドリグに決闘で殺された父親の敵を訴えにくる場面である。復讐の問題を真っ向から論じられる場面が選ばれている。これ以外の場面はなく、恋愛の場面も、ロドリグも出てこない。プリエンヌの不満が理解できる。

コルネイユのほかの戯曲の扱いについて簡単に紹介すると、『オラース』に次いで、一番多くの抜粋が採用されているのは、『シンナ』と『ポリュクト』である。両方とも、倫理的に肯定できる題材だったことは明らかである。『シンナ』では「三頭政治の描写、シンナは陰謀の話をする」、「オギュストは皇帝の座を返上したい」、「オギュストとシンナの対話、セネカから」とあるが、野心を排した皇帝の言葉や寛大な裁きという倫理的な考察に適した抜粋のほか、歴史に触れる場面も取り上げられている。また、『ポリュクト』は、「ポリュヌの夢」、「ポリュクトとネアルクの対話」、「ポリュクトと妻の対話」、「最初のキリスト教徒の美しい描写」とあり、引用も長い。いずれもキリスト教の模範を示す肯定的な抜粋である。あとは非常に短い抜粋が続く。ほかの戯曲は、「金羊皮」とあるのが、『メデ』のうち金羊皮伝説を語っている台詞2か所を合成した抜粋で、神話を紹介する意図がみえる。残り4作は数行、ときに3行の引用である。『ボンペー』の「セザールの前に提出されたボンペーの首」、『エラクリュス』の「専制君主の悲惨」と「息子を確認できないフォカスの嘆き」、『ニコメード』は「大きすぎる恩は非難に等しい」（プリュジラス王が王位の支えとなっている息子のニコメードについて、疎ましさを表現する場面）である。これらの作品の引用の短さは、紙幅のためだろうか、批判も込められているのだろうか。抜粋は倫理的な考察に適したものと歴史や神話を紹介するものが採用されている。

ラシーヌについては、『セーヌ川のニンフから女王へ』の次に、1665年の『アレクサンドル大王』から、2箇所の抜粋がある。いずれもポール＝ロワイヤルの課題図書「クイントゥス・クルティウスによる」と明記されている。抜粋はまず二幕の二場で、アレクサンドルの使者エフェステイオン

がインドの国王タクシルとポリュスにアレクサンドルの寛大な扱いを受け入れるか、すべてを失うかの二者択一を迫る場面だ。この場面では、アレクサンドル伝の長大な遠征が、タクシルとポリュスの口から批判的に語られる。もうひとつの抜粋も、アレクサンドルの恋人が、兵士が戦争に疲弊し、不毛に感じていることをアレクサンドル自身に説く台詞である。この『詩選集』第3巻の冒頭で、ボワローがアレクサンドルについて「アジアを灰に帰したあの無分別な男」と人間のおろかな野望の象徴にしたてている「風刺詩V」に通じる。ラシーヌの戯曲は敗者を寛大に扱う大王という結末が、フロンドの乱終結後のルイ十四世へのオマージュと受け取られたが、『詩選集』の編者たちは、この側面も、もちろん恋愛の場面も取り上げない³⁶⁾。続く『アンドロマック』の抜粋も、やはり戦争の傷跡を描写したもので、「トロイヤ炎上の語り」とある。ピリュスがトロイヤ陥落の残虐と狂乱状態を描く台詞である。そのあとの「アンドロマックの美德と息子への愛」と題する抜粋も、今度はアンドロマックが侍女のセフィーズにトロイヤの陥落を描き、亡き夫エクトルに息子を託されたことを語る場面である。このあと、「死ぬ覚悟のアンドロマックがセフィーズに息子を託す」と「ピリュスを殺したオレストの後悔」という題が続く。ラシーヌの抜粋は、底知れぬ野望と戦争の悲惨にかたよっており、そのかぎりでは、コルネイユと異なって、教師の批判的解説を必要としない。また、なによりも、非常に美しい詩句である。

ピリュスやエルミオーヌの愛の錯乱は出てくることはないが、『アンドロマック』の中心的なテーマの源泉とされるローマの詩人カトゥルスの「私は憎み、そして愛する」*« Odi et amo »* という愛のパラドックスで始まるエピグラムは、『風刺詩選集』に「恋人の錯乱」という題を付されて収められている³⁷⁾。その意味で、『アンドロマック』はポール＝ロワイヤル好みの要素が多かったはずであるが、『詩選集』の編者たちは、教育的配慮か、同じ愛でも、母性愛の場面しか取り上げていない。

この『詩選集』が出版された1671年初めの時点で、ラシーヌの作品はほかに4作品上演されていた。そのうち、『ペレニス』は1670年の11月に上演されて、間に合わないにせよ、ほかの3作品の出版——『ラ・テバイッド』(1664年)、『裁判きちがい』(1669年)、『ブリタニキユス』(1670年1～2月ごろ)——は充分間に合うタイミングであった。しかし、これらを取り上げられなかったことは、頷ける。第1作目の『ラ・テバイッド』(初演1664年)は、ラシーヌが書簡で「野心」について書いていると言っており、テーマ自体は恩師たちが気に入るはずのものだったが、オイディプス王のふたりの息子が王位を争う有様は、対照法を多用した詭弁と憎しみのぶつけ合いになっていて、引用に値するほどの詩句がない。皇帝ネロが残虐な怪物へと変貌していくありさまを描いた『ブリタニキユス』は、恋愛がからむ場面を除くと、悪の術策の場面しか残らないという点で引用にふさわしくないと判断されたと推測できる。もっとも、上記のコルネイユの『ニコメード』のように、悪の心理を取り上げる可能性がないわけではなかった。まだ傑作としての地位が確定していなかったことも影響したのだろうか。また、『裁判狂い』はアリストパネスに題材を取った戯曲で、破天荒な喜劇であるうえ、ラシーヌのポール＝ロワイヤルの恩師で、有名な弁護士だったアントワーヌ・ル・メートルの演説のパロディーで終わっている。ル・メートルの文体はランスロヤニコルの推奨する文体とはかけ離れているとはいえ、載せられないのは当然である。

また、喜劇について付け加えると、『詩選集』は喜劇の世界をほぼ無視している。笑いをさそう詩は随所に載せており、またポール＝ロワイヤルのテレンティウスやマルティアリスを積極的に取り入れる態度からは、一見、喜劇を排除する理由は見当たらない。だが、載せるとすれば、最大の喜劇作家モリエール以外にありえないが、『詩選集』が献辞されているルイ・アルマン・ド・コンティ公の父親アルマン・ド・コンティは、上記でも触れたとおり、モリエールを一時庇護したのちに回心し、『タルチュフ』の上演禁止を勝ち取った聖体秘跡協会と関係が深かった。それでも、この『詩選集』の第3巻の冒頭をかざるボワローの作品のなかに、モリエールへのオマージュとなっている「風刺詩Ⅱ」が載っている。ただし、「稀有で豊かな知性」と称えた最初の4行が削除されていて、モリエールの韻をみつける才能のみが残されている。

喜劇の引用は結局、デマレ・ド・サン＝ソルランの『妄想に囚われた人々』の引用しかない。3幕の5場の豪華絢爛たる城館の長々とした描写で、登場人物の明らかな虚構として出てくる台詞である。だが、実際はラ・フォンテーヌも描いている宰相リシュリユーの宮殿の描写となっているという⁽³⁸⁾。リシュリユー称賛の詩やリシュリユーも執筆に参加したという戯曲『エウロペ』の序文と並んで掲載されている。『詩選集』に多い、国王や宰相に宛てた詩と同じ次元の引用である。

また、演劇の抜粋からは、恋愛にかかわる場面が、戯曲の重要な要素であっても、すべて排除されていることは上記で述べたとおりだが、これは演劇に特化したことではない。フランス国立図書館の電子版の『詩選集』には、手書きで当初は恋愛詩 *poèmes galants* が載っている第4巻が企画されたが、日の目を見なかったことが記されており、他の書誌情報でも第4巻について言及されているものもある。そして、第1巻冒頭の「忠告」 *avertissement* のなかで、ロベール・ダンディイが、コルビネリ氏による別の詩集で、自分の詩として恋愛詩が載っているが、自分はそのようなものを一切書いていない、と強く抗議をしているむねの断りがある。ロメニー・ド・ブリエンヌの第4巻の計画が中止になった理由がよくわかる。この点からも、この『詩選集』におけるポール＝ロワイヤルの影響が推し量れる。また、アルマン・ド・コンティ公の『演劇と見せ物に関する論考』では、演劇がいろいろなかたちで恋心を描き、掻き立てることが力説されている。若い心にガラントリーを教えることは神の道から遠ざけることになるという訳だ。

おわりに

これらの抜粋からなにが見えてくるのか、もう一度振り返って考えてみよう。この『詩選集』で演劇が取り上げられているのは、ブリエンヌの功績もあるのかもしれないが、抜粋の選定にはポール＝ロワイヤルの意向も反映されていることは明らかである。ニコルは『演劇論』では演劇を攻撃しているが、ポール＝ロワイヤルはもともとギリシャ悲劇の作家の講読をカリキュラムに組み込んでいた。「貴族の教育」のなかで、ニコルは世間で生きていく貴族の子弟には、いろいろな作品について広い知識をもってもらうことが望ましいとしている。ニコルが、フランスの劇詩人のなかで一番良心があるとし、その価値を認めるコルネイユの抜粋が載るのは、それほど不思議ではない。た

だし、上記で見てきたように、危険とされた恋愛の場面は取り上げず、ニコルが攻撃するコルネイユ的な野心や英雄的人間観を批判する意図もみえる。生徒が教師に導かれて、ニコルなどの演劇観と倫理観に沿って読めるよう、徹底的に検証されている。

もちろん、教師たちは、こうした演劇の抜粋を読ませても、生徒に舞台を見せることを受け入れたわけではない。その証拠に、1672年にコンティ公の母親が亡くなり、国王にコンティ公を芝居に連れて行くよう命じられると、ランスロは受け入れられず、教育係を辞退し、去っていく。

もうひとつ残る疑問は、なぜコルネイユと並んで、ラシーヌの作品が取り上げられたのかということである。『詩選集』刊行のわずか5年前に、ニコルに対して激しい論争を挑んできたのは、もう許されたということなのだろうか。フォレストイエ氏は、当時ラシーヌは女優との浮名がまだ立つなどした時期で、この『詩選集』に協力したからと言って、完全にポール＝ロワイヤルの懐に戻ったわけではない、としながら、「愛想のよいダンディイと善良なニコル」が懐柔された可能性は認めている⁽³⁹⁾。ある意味で、この『詩選集』はラシーヌにとって、内輪の仕事だったと言える。ニコルやランスロとの関係は上記で述べたとおりだが、ラシーヌの書簡集に出ている最初の手紙は、1659年にロベール・アルノー・ダンディイに宛てたもので、こっそり敵地に潜入して、イエズス会の説教を聞きに行った顛末を面白おかしく報告する内容である⁽⁴⁰⁾。ちょうど50年という年齢の差⁽⁴¹⁾、それに国の要職を歴任したダンディイの経歴を考えると、そのような手紙を出せるというのは、相当可愛がられたということだろう。また従兄のラ・フォンテーヌとは1660年辺りから遊び仲間でもある。

こうした関係に加えて、なによりラシーヌは『アレクサンドル大王』と『アンドロマック』で劇作家として、すでに高い評価を得ていたこと、その成功が教師たちの教材のクイントゥス・クルティウスやヴェルギリウス、ホメロスにならって、戦争の壮絶さと哀感を描いたものであることが、この『詩選集』の抜粋の選択を決定づけたことが見て取れる。ポール＝ロワイヤルで育ったラシーヌの詩句を新たな教材にしていることは、教師たちがそこに、倫理的にも、文体的にも、自分たちの教育のひとつの結実を見出したからに違いない。

そして、この『詩選集』は、その後の国語教育の教材のいわば元祖とも言えるものである。ニコルが序文で言っているように、フランス詩のよいお手本を示すのが一義的な目的で、演劇についていえば、選定された戯曲や場面の多くは現代でも有名な詩句である。ニコルが序文で若者に浸透させたいとしている「感性」*sentiment*と「センス」*goût*は、現代にまで影響しているとも言える。ニコルは序文で、「詩の規則」を付すことも考えたが、そのようなものはすでに書かれており、それだけではあまり役に立たない、と述べている。多くのよい例文に触れることこそが一番役に立つと言っている。演劇でも「規則」が相対化される時代だが、文体はこのころから「感性」と「センス」、あるいは「なにか名状しがたいもの」*le je-ne-sais-quoi*がキーワードとなっていく。この新しい文体の代表として、用例で頻繁に取り上げられるようになるのがラシーヌの詩句である。ポール＝ロワイヤルは古典主義の文体の形成に大きく貢献したとされるが、ラシーヌもその一端を担うことになるのである。

ニコルは現在の残っている序文で、「したがって詩が排除できないものであるなら、できるだけ不快でなく、できるだけ害がないようにさせるための努力をするべきである。」それには、世間に「有用で罪のない題材について、いい詩を作ることが不可能ではない」ことを示すのが最善の方法であるとしている。この『詩選集』の用例は、規則を述べたてるよりも、最善の「詩論」であるとも言っている。つまり、詩を書くことは、許されることなのである。問題はそれにブリエヌのように多大な時間をかけること、あるいはラシーヌのように職業とすることが容認されるのか、ということであるが、この問題について、ニコルの最終的な序文の下書きとされる原稿が、ニコルの葛藤を物語っている⁽⁴²⁾。終わりのほうで、一篇のオードやソネを書くだけなら、「知性ある人間の余暇」と受け止められるが、「戯曲や叙事詩を書く」のはもはや余暇ではなく、職業とすること、名声や財産を得ることを目的とするものだとしている。「オネットム」にはふさわしくないということになる。しかし、こうも付け加えている。「たしかに、この道でどちらも〔名声も財産も〕手に入れる人たちがいるが、非常に少人数であり、並外れた天分がなければできないことである。」古今の詩の世界に精通しているニコルのラシーヌに対する賛辞と受け止められる。だが、次にキリスト教の観点からの審判が下される。

そして、そのために真に賢明なひと、あるいは頑固に傲慢で、中程度以上の出世に野心を持つにいたるひとたちは、詩人としての名声を求めるところか、むしろ避ける。というのは、他人の気晴らしに人生を費やし、頭をこうした詩の想念で満たすのは、キリスト教的敬虔の念に反することだからである。⁽⁴³⁾

最終的にこの部分はすべて削除されるが、ラシーヌだけでなく、ブリエヌなど引用された多くの詩人に対する批判となっており、問題となったのだろう。

だが、この『詩選集』発刊の6年後、1677年の『フェードル』を境にラシーヌは、詩作を職業とすることに対するニコルの批判を受け入れられる立場になる。国王の修史官の任務につき、演劇界から身を引く。晩年のラシーヌは、一方で国王に仕えながら、もう一方でニコルと親交を深め、修道院の叔母などを表面下で支え、秘かに『ポール＝ロワイヤル略史』を書いていくことになる。

注

本論文は、2011年11月に開催された早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム主催の国際シンポジウム「16～18世紀演劇の諸問題」第3日「信仰・教育と演劇」の発表に修正加筆したものである。

- (1) Frédéric Delforges, *Les petites écoles de Port-Royal 1637-1668*, Paris, les eds. du Cerf, 1985.
- (2) 1646年説は Georges Forestier, *Jean Racine*, Biographies Gallimard, 2006, p.53. 詳細な検討が次の論文にある：小倉博孝「ポール＝ロワイヤルの寵児—ラシーヌはいつ修道院に来たのか」、

- 『流域』64号、2008／2009。
- (3) Jean Mesnard, « Racine, Nicole et Lancelot », in *Jean Racine (1699-1999)*, sous la dir. de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), P.U.F., 2001, p.325.
 - (4) この戯曲もマザランに宛てた詩も紛失している。
 - (5) Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Pléiade, Gallimard, 1966, Tome II, Correspondance, p.382.
 - (6) Ibid., p.384.
 - (7) Pierre Nicole, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. critique par L. Thirouin, Champion, 1998. p. 219 : « Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps mais des âmes des fidèles ».
 - (8) Nicolas Fontaine, *Mémoires ou histoire des solitaires de Port-Royal*, éd. critique Pascale Thouvenin, Champion, 2001 ; Irénée Carré, *Les pédagogues de Port-Royal*, Slatkine Reprints, 1971, ほか。
 - (9) Antoine Arnauld, « Mémoire sur le Règlement des Etudes dans les Lettres humaines », in *Les Pédagogues de Port-Royal*, p.217. 書かれた時期は「小さな学校」解散前とも後とも言われ、不明。
 - (10) Louis Racine, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, in Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Gallimard, Pléiade, 1999, p.1120. 息子ルイ・ラシーヌの証言のなかでも、信憑性がある情報とされる。
 - (11) *Recueil de poésies chrestiennes et diverses*, dédié à Mgr le prince de Conty, par M. de La Fontaine, Paris : P. Le Petit, 1671, 3 vol. in-12.
 - (12) Jules Brody, « Pierre Nicole, auteur de la préface du *Recueil de poésies chrestiennes et diverses* », in *XVIIe siècle*, 1964, No64, p.31-54.
 - (13) Armand de Conti, *Traité de la Comédie et des Spectacles* [1666], in Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, 前掲版。
 - (14) Raymond Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p.214, ほか。
 - (15) 例えば、ジャン・メナールは前掲論文でラシーヌとランスロヤニコルの関係に関する資料を詳細に検討しながら、『詩選集』には言及していない。
 - (16) Jean Lesaulnier, « Port-Royal et la poésie, genèse du *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* », *LIAS* 18 (1991)1 ; Tony Gheeraert, *Le chant de la grâce, Port-Royal et la poésie d'Arnauld d'Andilly à Racine*, Champion, 2003.
 - (17) Claude Lancelot, « Breve instruction sur les regles de la poésie françoise », in *Nouvelle methode pour apprendre facilement & en peu de temps la langue latine*, Seconde edition revue & augmentée. Antoine Vitry, 1650.
 - (18) Claude Lancelot, *Quatre traitez de poésie, latine, françoise, italienne et espagnole*, P. Le Petit, 1663.

- (19) *Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus tum recentioribus poetis*, attribué à Claude Lancelot, introduction de Pierre Nicole : dissertation de vera pulchritudine, C. Savreux, 1659.
- (20) Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Pléiade, Gallimard, 1966, Tome II, Correspondance, p.382.
- (21) *Mémoires de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne*, publiés d'après les manuscrits autographes par F. Barrière, Paris, Ponthieu et Cie, TomeII, p.229.
- (22) Jean Lesaulnier, 前掲論文, p. 86.
- (23) Claude Lancelot, *Nouvelle disposition de l'Écriture Sainte mise dans un ordre perpétuel pour la lire toute entière chaque année*, C. Savreux, 1669
- (24) *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, Tome I, dédicace :
« Ceux qui par leur travail l'ont mis en cet estat,
Te le pouvoient offrir en termes plein d'éclat :
Mais craignant de sortir de cette paix profonde
Qu'ils goûtent en secret loin du bruit & du monde
Ils m'engagent pour eux à le produire au jour. »
- (25) Jean Lesaulnier, 前掲論文 p.98: « Voilà comme, tous les jours, il fallait être aux prises avec ce bon, mais chagrin vieillard [...] Aussi a-t-il tellement défiguré mon recueil par ses dégoûts et scrupules jansénistes, qu'il n'a pas eu l'approbation qu'il aurait reçue, s'il n'y avait eu que M. de la Fontaine, M. Racine et moi qui nous en fussions mêlés.»
- (26) Jean Lesaulnier, *Port-Royal insolite, Edition critique du Recueil de choses diverses*, Klincksieck, 1992, p.364.
- (27) Jean Lesaulnier, «Port-Royal et la poésie, genèse du *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* », p. 94.
- (28) Pierre Nicole, *Essais de morale*, choix d'essais, introd. Laurent Thirouin, P.U.F., 1999, p.205.
- (29) *Recueil de choses diverses*, pp.363, 378.
- (30) Georges Forestier, *Jean Racine*, 2006, p.405 : « Racine paraît ainsi avoir été le seul digne de figurer aux côtés de [Corneille]. [...] On voit le statut exceptionnel que Brienne et ses amis, en préparant ce recueil, lui avaient conféré. »
- (31) *Recueil de poésies chrestiennes et diverses*, Tome III, p.88
« Quand j'ay peint un Horace, un Auguste, un Pompée :
Assez heureusement ma muse s'est trompée ;
Puisque sans le sçavoir, avecque leur portrait,
Elle tiroit du tien un admirable trait. »
- (32) Pierre Nicole, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, p.255 : « Mais enfin il n'empêche pas qu'on ne connaisse ce qu'il y a de beau dans les ouvrages de Sophocle, d'Euripide, de Térence et de Corneille, et qu'on ne l'estime son prix : on peut même dire qu'il s'y connaît, et qu'il sait

les règles par où il faut en juger. »

- (33) Ibid., p.62 : « Toutes les pièces de M. de Corneille, qui est sans doute le plus honnête de tous les Poètes de théâtre, ne sont que de vives représentations des passions d'orgueil, d'ambition, de jalousie, de vengeance, et principalement de cette vertu Romaine, qui n'est autre chose qu'un furieux amour de soi-même. »
- (34) *Traité de l'éducation d'un Prince*, in *Essais de morale*, p.307.
- (35) *Traité de la Comédie*, p.70.
- (36) アレクサンドル大王の二面性については、拙論文 « Alexandre le Grand — les deux visages d'un mythe », Institute for Theater Research II offprint, The 21st Century COE program, Waseda University, January 2004, p.43 et sq. を参照。
- (37) *Epigrammatum delectus*, p.323.
- (38) この点については伊藤洋先生にご指摘いただいた。ここでお礼を申し上げたい。
- (39) G. Forestier, *Jean Racine*, p.348.
- (40) Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Tome II, Correspondance, p.377.
- (41) ダンディイは1589年生まれ、ラシーヌは1639年生まれ。
- (42) この問題については、フォレストイエもラシーヌの伝記 (p. 15-16) で注目しているが、ニコルの序文とその草稿は以下のニコルの論文集に掲載されている。Pierre Nicole, *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique*, éd. critique et trad. de Béatrice Guion, Honoré Champion, 1996, p.141 et sq. et p.169 et sq.
- (43) Ibid.p. 176 : « Et c'est pourquoi les personnes vraiment sages ou fixement orgueilleuses et qui portent leur ambition plus loin qu'à une fortune médiocre évitent plus qu'ils ne recherchent la réputation des poètes, parce qu'[...] il est contre la piété chrétienne de passer sa vie à divertir les autres et d'avoir toujours l'esprit rempli de ces idées poétiques ».

学校教育と古典ラテン喜劇

—17世紀フランスイエズス会とポール＝ロワイヤルの場合—⁽¹⁾

榎本恵子

序論

学校教育機関における演劇の役割はフランス演劇史において決してなおざりにしていないものではない。アンヌ・ド・クロザード・ド・マジウは、論文『1670年から1700年の間のイエズス会、クレルモン・コレージュにおけるフランス語でのイエズス会演劇』の中で、イエズス会の学校演劇がもたらした影響について次のように言及している。

忘れがちであるが、16、17世紀のフランス演劇を作ってきた重要な部分のひとつが学校演劇の上演、ひいてはイエズス会の驚くべき活発な演劇活動によるところが大きい。フランソワ・ド・サルからモリエール、デカルトからコルネイユへと続く文人たち、ル・サージュやヴォルテール、その他フランス文学史上で活躍する文人たちが、イエズス会のコレージュに通っていたのであり、その多くが自身の使命や才能を知り、開花させ、あるいはそこで己が創造の源泉とモデル（手本）を見出していったのである。⁽²⁾

演劇反対の立場にあったポール＝ロワイヤルも、ラシーヌという稀有の劇作家を輩出したり、演劇に関する考察をするなど、フランス演劇史における大きな存在といえる。

また、ラテン語、ラテン文学の学習においてエラスムスは、「精神修養と、ラテン語の会話を習得する最適の師はテレンティウスであり、プラウトゥスが次に続く」とウェルギリウス、ホラチウス、キケロより上に評価していた⁽³⁾。著書『16世紀におけるイエズス会の教育』の中でジャン＝バティスト・エルマンは、当時、「文体に関してもっとも優美だと考えられるのは、キケロとテレンティウスである。キケロは説教師の師であり、テレンティウスは会話の中の優美さの手本である。（略）カテュル、プロペルス、ジュヴェナル、マルティアル、プラウトゥスらが、文学の模範であるとして評価されていた⁽⁴⁾」と言及している。

今回、プラウトゥスとテレンティウスという二人の古典ラテン喜劇作家を例にとり、学校における演劇活動と、ラテン語とラテン文学の授業の中で、この二人の古典喜劇作家がどのように評価され、扱われてきたのかを、17世紀のフランス演劇史にさまざまな側面がかかわりのあるイエズス会とポール＝ロワイヤルの教育機関において比較検討していきたい。

プラウトゥスとテレンティウスは古代においても評価されていたが、ルネサンス以降のヨーロッパ人文主義者たちの間で高く評価され、「喜劇の父」として劇作家の手本となると同時に、生きた口語ラテン語の模範であった。プラウトゥスは、その動的な生き生きとした表現に、日常会話のモデルとしての価値を、テレンティウスは、書き言葉としての文体と、日常生活を模したその手法を認められ「口語ラテン語」の手本と評価されていた。

また、プラウトゥスの作品には食べたり飲んだりする描写が多くある。しかしテレンティウスの作品の中ではプラウトゥスに見られるような糞尿譚はない。たとえば、作品『義母』の中で、女の人が夫に隠れて別の男の子供を身ごもるとか、また、別の作品『ポルミオ』における二重結婚などの、女性や結婚を揶揄しているところは見受けられるが、教会を嘲笑するような部分はない。そして、それらが作品全体や、文体の品格を落とすことがないのである。H. W. ロートンが言及しているように、「テレンティウスの作品は登場人物を介して、人生の節々に遭遇する問題にふさわしい忠告をくれる。この道徳的、倫理的長所によって時代を通して教育者たちの心をつかんだ⁽⁵⁾」のである。性格の違う二人の作品はこうしていつも比較され、優劣をつけられながらも、双方、「日常会話と、喜劇の規範」と位置づけられていた。

このことから、「喜劇の父」であり、口語ラテン語の規範であるプラウトゥスとテレンティウスは、学校演劇の中で大いに活用されたのではないかという仮説が立てられる。ところが彼らの喜劇が演目として選ばれたことは一度もなかった。また、授業だけでなく日常生活もラテン語が中心であったイエズス会のコレージュでテレンティウスの作品は読まれていたに違いないと想定できるが、反対に、演劇全般を否定していたポール＝ロワイヤルの「小さな学校」では、どうしていたのだろうかという疑問が生じる。そして、イエズス会のコレージュで、プラウトゥスとテレンティウスが一切読まれていなかったこと、反対にポール＝ロワイヤルの「小さな学校」で、プラウトゥスとテレンティウスの喜劇が読まれていたことに愕然となるのである。その理由を探るべく、イエズス会とポール＝ロワイヤルの演劇活動の実態を見ていく。

イエズス会の教育と古典ラテン喜劇作家

そもそも演劇活動は学校教育の中でどのような位置を占めていたのだろうか。フランソワ・シャルモは著書『イエズス会の教育』の中で、イエズス会のコレージュにおける学校演劇の重要性を言及するのに、演劇活動の魅力について次のように定義している。

演劇行為が人間を抗えないほどに捉えて離さないのは、登場人物の世界に身体も魂も奪われて、観る者の高揚した奥深い感情まですべて吸収してしまう力を持つからである。リズム、歌、滑舌、己が内に秘めた情熱を自然に本能的に表すイントネーションや顔の動きや所作、詩人や演劇人を突き動かす活き活きとした情熱の伝播が、観る者と演じる者に、心を揺さぶ

るような奥深いところでの共鳴を促進し、広がっていく。⁽⁶⁾

イエズス会では、この演劇行為の及ぼしうる影響をどのように捉え活用したのだろうか。イエズス会のコレージュでは、学校演劇は発声法の練習として、すでに、会の創設者、イグナチオ・デ・ロヨラによって、「記憶力を高め、身振りを豊かにし」、聴衆の前に立つ若者が、「自信を持って、集会に集まった人々の視線に持ちこたえる」説教師としての技術を習得するための訓練と位置づけられていた⁽⁷⁾。この「身体のレトリック」を養育する学校演劇を、教育プログラムの中に取り入れたのはイエズス会が初めてであったと言っても過言ではないだろう。ジュヴァンシー神父は『教育學事規定』*Ratio discendi et docendi*の中で、演劇をレトリックの次に位置するもの、歴史学、地理学などより重要科目であると認識していた。

演劇で使用される言語は、教室でも生徒同士の間でも使われていたラテン語であった。また、俳優も観客もすべてイエズス会に関係する者たちによって構成されていた。毎週土曜の授業の終わり30分程度練習して準備された芝居は、独自の上演年表のもとに、学校行事や祝祭日に、複数のクラス、あるいは学校全体で、時には父兄を招待して、学校の敷地内にある屋内外に作られた講堂で上演された。

イエズス会のコレージュにおいて演劇活動は、特に未来の聖職者や説教師に不可欠なレトリックを学ぶ格好の活動であった。また同時に信仰教育としての面も併せ持っていた。つまり、芝居を通して、聴衆を説得するレトリックの技術をもって、演じる者の魂の高揚が、観る者の心を揺さぶり、信仰心を高めようというものだったのである⁽⁸⁾。

しかし、芝居という虚構の世界の中で、登場人物と一緒に生々しい感情を分かち合うとき、その感情は時として無垢な魂の前では危うい諸刃の剣となる。そこでイエズス会の指導者たちは、演劇の青少年にもたらす影響にとっても心を砕き、商業演劇とは性質の異なる、教育を目的とした新たな演劇を発展させていった。

商業演劇の目的は、さまざまな感情によって観客の共感を呼び、魅了することにある。たとえば、時代の求める「高邁さ」であったり、主人公の抗いがたい情熱であったり、パストラル的な甘い感情であったり、日常生活を模した世界での風刺的な笑いであったりである。

それに対し、イエズス会のコレージュで上演される芝居はその多くが聖書や、道徳的な逸話から題材をとり、修辭学の教師によって作られたものである。仮面の使用や、女性の登場人物は禁止され、恋愛や情念を主題とした芝居もなければ、道徳に反するような場面もなかった。そして、喜劇より悲劇が好んで選ばれていた。喜劇は日常生活を映し出したものであるがゆえに、かえって登場人物に感情移入しやすく、子供たちに悪い影響を与えるのではないかと心配したのである。

これらのことを鑑みるに、プラウトゥスとテレンティウスの喜劇が上演リストになかったことは一目瞭然のことである。

フランソワ・ド・ダンヴィルをはじめ、アーネスト・ボイス、レオン・ルフェーブル、ルイ・デグラヴなどのイエズス会のコレージュの上演リスト研究を見れば明らかなことだが、プラウトゥ

スとテレンティウスの喜劇に限らず、彼らの影響を受けたと思われる喜劇の上演もまったくと言っていいほどなかった⁽⁹⁾。1686年7月31日、リールのコレージュで『ソジラス』という喜劇が上演されたことが記されているが、その作品の粗筋が残されているだけで、脚本が現存していないため、プラウトゥスの作品であったの知るすべがない。いずれにしても、演劇活動は、生徒たちがレトリックを学ぶことにその目的があるので、イエズス会の指導者たちは、倫理的に問題のある喜劇を扱うくらいなら、教育目的に合った作品を作ったほうがよいと考えたのである。

ラテン語、ラテン文学の学習に関してイエズス会の指導者たちは、古典の傑作を学ぶことは「精神を鍛える」ために必要不可欠なものであり、生きた言語としてラテン語を教えていた。異教徒のラテン作家を扱うことは青少年の無垢な魂に不謹慎な内容の含まれている作品を提供することのリスクはあるものの、古代人は、その知恵と、ラテン語の手本としてだけでなく、尊敬する先達として人生と道徳の師でもあると思っていたのだ。

イグナチオ・デ・ロヨラの定めた『学事規定』*Ratio Studiorum*の中で、学習すべき作家が挙げられている⁽¹⁰⁾。選別された作家について、生まれた時代、著作、文体などの3～12行にまとめられた説明を付したものが準備された。教師たちは、古典作家たちの思想を、テキストを読みながら解説し、生徒たちは、ラテン語のテキストを写し、暗記した。しかし、知識を丸暗記することは知識を習得したことにはならない。そこで教師たちは生徒たちが自由に知識欲を満たすことができるように、図書室には多くの作品集を準備した⁽¹¹⁾。イエズス会士によって多くの古典作品が出版されたことは周知のことである。そしてその作品の、特にラテン語の作品のフランス語訳にも力を入れていたことも知られている⁽¹²⁾。

しかし、イエズス会士のこのような文学への貢献と、教育プログラムの編成とは別物であることを理解しなければならない。ひとたび、学校教育のこととなると、彼らは、成長盛りの生徒たちの、また将来聖職者になる若者たちの倫理に悪影響を及ぼさないかと心を砕く。そしてその教育方針とプログラムは基本的に1559年に制定されたイグナチオ・デ・ロヨラの『ラチオ・スツディア・ヨルム学事規定』に定められたものに基づくものであった。そして、それによると、プラウトゥスとテレンティウスの名前は、学習すべき作家リストから除外されている。1692年のジュヴァンシー神父による改訂版学事規定『ラチオ・アリスケンディ・エト・ドクンディ教育学事規定』の学習すべき作家の中にテレンティウスの名前は挙げられていないが、テレンティウスの喜劇を扱わない、あるいは読まないという状況は、1686年、ジュヴァンシー神父版のテレンティウスの作品集が図書室に入れられたところを見ると、このころまで続いたと考えられる。

プラウトゥスは早々に学習すべきリストから削除されていたが、実はテレンティウスをリストから外すか否か、イグナチオ・デ・ロヨラとその仲間は随分悩んでいた。テレンティウスの文体は、読めば読むほど、格言としても説得術としても学ぶところが多かったため、イグナチオ・デ・ロヨラは彼を外すわけにはいかないと思っていたのである。そこでフルシウス神父にテレンティウスの作品から不謹慎なところを削除した版を作るよう依頼する。フルシウス神父は作品の筋を変えないように細心の注意を払ってモラルに反するところを削除し、作者の文体を模倣して補っていった。

しかし、すべてに修正を施し「純粋な作品」にすることには無理がある。道徳に反するところをほんの数行削除するだけでは間に合わない場合、作品そのものを切り捨てるという選択をせざるを得ない。こうして、イグナチオ・デ・ロヨラはテレンティウスの作品をコレージュで学習する作家のリストから外すことを決断した。ナダル神父は、テレンティウスに代わる作家はいないし、『自虐者』はモラルに反するところはない、これだけでもと強く押したが、イグナチオ・デ・ロヨラの意味を緩めさせることはできなかった⁽¹³⁾。こうして、プラウトゥスとテレンティウスの名が、イエズス会の教育プログラムから消えたのである。

ポール＝ロワイヤルの教育と古典ラテン喜劇作家

ポール＝ロワイヤルの「小さな学校」では、イエズス会のような演劇活動の習慣はなかった。学校の教師は、演劇を通して記憶術や発声法を学ぶことより、子供たちが自分の意見を立論し、表現できるようさまざまな作品の選り抜きの一節を暗記することを推奨していた。そしてポール＝ロワイヤルの隠士たちは、演劇はむしろ、「異教徒たちによる風紀を乱す最たるもの⁽¹⁴⁾」という認識を持っていた。これは、聖アウグスティヌスの『神の国』の中ですでに示されている考え方で、ロングヴィル公爵夫人の霊的指導者アントワヌ・サングランは演劇を「具現化した悪魔の傑作⁽¹⁵⁾」とみなし、フィリップ・ゴワボ＝デュボワも聖アウグスティヌスに倣って「悪魔に魅入られたもの⁽¹⁶⁾」とした。こうして演劇が道徳を陥れるものという考えはポール＝ロワイヤルに蔓延していった。

演劇は情念をきわめて自然かつ繊細に表現するあまり、われわれの心のなかの情念を駆り立て、生み出させる。とりわけ、愛の情念がきわめて純潔で真率なものとして表現された場合、無垢な人々がそれを無垢なものとして受け取ることによって、かえってその心が穢されるのだ。⁽¹⁷⁾

パスカルも前述のような理由から、演劇は世界が生み出したものの中でもっとも危惧すべきものであると考えていた。

ピエール・ニコルが『演劇論』(1667)の中で言及しているように、たとえ演劇の本質がそうでなかったとしても、舞台上の擬似的な空間は、生身の身体の動きによる目に見える効果と、表現された言葉の力と、二つが合わさることで五感に働き、情念を呼び起こす。だからこそポール＝ロワイヤルでは子供たちが芝居を見に行くことすら好ましくないとしていたのだ。1671年から72年にかけてコンティ公の子供たちの家庭教師をしていたクロード・ランスロは、子供たちを芝居に連れて行くよう命じられた時、その使命を果たさないで済むよう家庭教師を辞めたという⁽¹⁸⁾。このように、ポール＝ロワイヤルの「小さな学校」において一切の演劇活動の習慣はなかった。

一方でポール＝ロワイヤルの隠士たちは、善悪の判断をつけるために知識を得ることが必要である

とし、かなりグローバルな知識を生徒に教えることにしていた。多少道徳的に問題がある異教徒の作品も、不謹慎な部分を修正して生徒に提供した。そして、この時代には珍しいことだが、ラテン語を学習する前に、まず、母国語であるフランス語の習得が重要であるという考え方を持っていた。そこで、ラテン語とフランス語の対訳版という形をとることでラテン文学を学ばせるとともに「きちんとした」ラテン語と、「美しい」フランス語の表現を習得する環境を整えたのである。

パエドロスの『寓話』を訳した後、サシ師は、サン・トーバンの名前で、1647年にテレンティウスの喜劇を三作品『アンドロスの女』、『兄弟』、『ポルミオ』を訳した。サシ師は「登場人物や、彼らのいる環境を映し出す手法、感情の表現の仕方、表現の純粹さと上品さ」などの面から、テレンティウスを評価していて、彼の喜劇は学校で扱うのに非常に良いテキストだと考えていた。テレンティウスの文体は日常語であるけれども、決して低俗なものに陥ることはなく、ひとたび、17世紀の風俗に合うように、不穏当箇所を削除してしまえばいい教科書となる⁽¹⁹⁾。たとえばパエドロスのラテン語のほうが高尚であったとしても、テレンティウスの文体は会話において学ぶべき美しさがあると思っていたのだ。プラウトゥスの作品も、1656年のクロード・ニコルによる『幽霊屋敷』のフランス語訳、1666年のトマ・ギヨによる対訳『捕虜』があることから、教室で扱われていたと考えることができる。

ラシーヌは、このポール＝ロワイヤルの立場を、演劇に反対しているにもかかわらず、多少モラルに反する表現や場面のあるラテン古典喜劇を、教室で読むことは、矛盾するのではないかと批判した⁽²⁰⁾。しかしだからこそ、ポール＝ロワイヤルの隠士たちは、生徒たちが原典に向かわなくていいように作品全体を訳したのである。そして、ラテン語の原文は、青少年の成長や、モラルに悪影響を与えないように、いかがわしい場面や、表現を修正し、必要とあれば削除、筋を変えないように加筆も厭わなかった。サシ師や、トマ・ギヨの翻訳の序文を見てもわかるように、彼らの翻訳の目的は、あくまで、彼らがプラウトゥスとテレンティウスの作品を選んだのは、ラテン語とフランス語の習得のためであり、17世紀において読むことが出来た古典ラテン喜劇はこの二人の喜劇のみであったことと、彼らのラテン語が、生き生きとしたラテン語の日常会話の規範であったからである。

生徒たちは、教室で学んだ作家の作品の中から一冊読むことを推奨されていたが、ニコルは1670年の『王太子の教育について』の中で、「評価できないもの」たとえば「作品丸々すべてが〈完璧〉でない作品を丸ごと暗記させること」は良くないとも言っている。これはアントワヌ・アルノーが『学習の規則の覚書』の中で「作品の中の選りすぐりの箇所を暗記したり、勉強したほうがいい⁽²¹⁾」と示していたことに合致していることでもある。こうして、ピエール・ニコルがランスロとともに1659年、トマ・ギヨが1669年に『格言集』を編集した。プラウトゥスとテレンティウスの言葉も、キケロやウェルギリウスと並んで掲載されているが、どの作品の出典とも明記されていない。格言を読んだだけでは、喜劇とも判別することもできず、そのモラルじみた短い文からは、誰もユーモアのある喜劇が出典とは想像もできないようになっていく。教育者たちは若者が、学んだ文章に触発されて原典をあたるであろうという懸念を軽減したといえる。

結論

以上の点から、イエズス会とポール＝ロワイヤルの教育機関の演劇活動とプラウトゥスとテレンティウスの作品の扱われ方を次のようにまとめることができる。

イエズス会は、未来の説教師の育成に力を入れていた。したがって、相手を説得するレトリックの習得が必要であり、学校演劇の活動が盛んになる。聖書や道徳的逸話から作った芝居を上演させることによって、聖書のより深い理解を促し、より敬虔な魂へと導く。そこに異教徒の喜劇があつてはならない。そして、演劇行為の持つ力が大きいからこそ、読書としての古典作品の中でも、口語ラテン語の規範であるにもかかわらず、倫理的、道徳的に欠ける異教徒の喜劇、プラウトゥスとテレンティウスの喜劇は却下されたのである。

ポール＝ロワイヤルでは、善悪の判断をつけるために知識を得ることが必要であるとし、道徳的に問題があるプラウトゥスとテレンティウスの喜劇の、不謹慎な部分を修正した対訳版を作った。しかし、舞台に繰り広げられる芝居を「魂を退廃させる毒」と認識していたため、演劇活動は行われなかった。

舞台上に繰り広げられる演劇とは、生身の人間が、仮想世界の中で、登場人物の台詞を発し、身振りを加えて感情を吐露するものである。そのヴァーチャルな効果が演じる者と観る者の五感に働きかけるという演劇のもたらす効果を誰もが知っている。そして書かれた劇作品には、「舞台上上げられるスペクタクルとしての戯曲」と、「言語習得目的の読み物としての戯曲」の二面性がある。ラシーヌとポール＝ロワイヤルの論争が、この演劇の持つ二面性の曖昧な部分に起因するところもあるように、演劇はそれが持つ長所が短所にもなりうる危ういジャンルであると言える。それにもかかわらず、それぞれの教育機関は、各々の教育理念の中のプライオリティーにあわせてこれらの劇作品と演劇活動を教育プログラムの中に組み込んでいった。このことは「人間を抗えないほどに捉えて離さない演劇」と、「フランス喜劇の手本として君臨したプラウトゥスとテレンティウス」の魅力とは言えないだろうか。

注

- (1) 本稿は2011年11月25-27日に開催された国際シンポジウム「16-18世紀演劇の諸問題」(早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」主催)3日目「信仰・教育と演劇」で発表した原稿をもとに加筆したものである。
- (2) A. de Clauzade de Mazieux, *Le Théâtre des Jésuites en langue française au collège de Clermont de 1670 à 1700*, thèse sous la direction de M. Fumaroli, Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 3-4.
- (3) G. Codina Mir. S. J, *Aux Sources de la pédagogie des jésuites le « Modus Parisiensis »*, Roma, Institutum historicum S. I., 1968, p. 95.

- (4) J. -B. Herman, *La Pédagogie des Jésuites au XVI^e siècle*, Paris, Picard et fils, 1914, p. 250.
- (5) H. W. Lawton, *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France, Térence en France au XVI^e siècle*, Paris, Jouve, 1926, rééd. Genève, Slatkine, 1971, Tome I, p. 55-56.
- (6) F. Charmot, *La Pédagogie des Jésuites : Ses principes – Son actualité*, Paris, Editions Spes, 1943, p. 2.
- (7) A. Bossuat, « Le Théâtre à Clermont-Ferrand aux XVII^e et XVIII^e siècles », RHT, 1961, n°2, p. 112.
- (8) 演劇のもたらす効果については、B. Filippi, « Le théâtre des vertus : la pratique scénique jésuite entre pédagogie et religion », 邦訳『「徳」の演劇 教育と宗教の交差としてのイエズス会学校演劇』、本誌 p. 45 参照。
- (9) F. de Danville, *La Naissance de l'humanisme moderne*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 211, 270 et 299 sq.
- E. Boyssse, *Le Théâtre des Jésuites*, 1880 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- L. Lefebvre, *Le Théâtre des Jésuites et des Augustins dans leurs collèges de Lille du XVI^e au XVIII^e siècle*, Nancy, impr. De Berger-Levrault, 1907, in-8, 23 p., pl.
- R. W. Lowe, « Les représentations en musique au collège Louis-Le-Grand, 1650-1688 », RAIT, 1958, pp. 21-34.
- , « Table chronologique des Actions Théâtrales représentées au Collège de la Trinité à Lyon (1601~1761) », RAIT, 1958, pp. 521-525.
- A. de Clauzade de Mazieux, *op. cit.*
- L. Desgraves, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601-1700)*, Droz, 1986.

ルイ・デグラヴは1601年から1700年間のフランス104校のイエズス会コレージュで上演された芝居の上演リストを挙げているが、その中でプラウトゥスとテレンティウスの作品を連想させるタイトルは次の3回だけである。いずれも、粗筋のみ現存しているので、作品がどこまで原典に忠実であるかは定かではない。

Date	Titre	Lieu	Commentaire	Lieu de conservation
fév. 1655	<i>Asinaria sive Illusio comicamagica</i> (Comoedia tabernaria)	Metz (Moselle) Collège des Jésuites	Dabitur in Theatrum à seleichis collegii Metensis Societatis Iesu Rhetoribus	Metis, apud Ioannem Antonivm, In-4o, 8p. Metz, Bibliothèque municipale
le 18 août 1661	<i>Les Captifs</i>	Paris Collège des Grassins	Pour la distribution des prix donnez par Monsieur l'abbé Foucquet De Chalais	A Paris, chez Denys Langlois, 1661, in-folio, 4p. Paris, Saint-Geneviève
le 31 juillet 1686	<i>Sosias</i>	Lille (Nord) Collège des Jésuites	comédie représentée par les grammairiens du collège	Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles

- (10) キケロがまず第一、次にウエルギリウス、ホラチウスが、そしてその後、カエサル、サルスティウス、コルネリウス・ネボス、ティトゥス・リウィウス、(略) 哲学者セネカや、大プリニウス、クインティリアヌス、タキトゥス、小プリニウスと続く。 Voir : G. Dupon-Ferrier :

Du Collège de Clermont au Lycée Louis-Le-Grand (1563-1920) Paris, E. de Boccard, 1921, tome 1 : *Le Collège sous les Jésuites, 1563-1762*, p. 133.

- (11) F. Charmot, *op. cit.*, p. 247.
- (12) C. de Rochemonteix, *Un Collège de Jésuites au XVII^e siècle*, t. III, p. 8, 9. Cité par F. Charmot, *La Pédagogie des Jésuites, op. cit.*, p. 247-248.
- (13) 拙論 *Plaute et Térence en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, thèse sous la direction de G. Forestier, Université de Paris-Sorbonne, 2011, p. 116-119, Appendice XIV. G. Codina Mir. S. J., *op. cit.*, p. 16, 288 et 309 参照。
- (14) Antoine Singlin, « Lettre à la duchesse de Longueville », 1661, [in] *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole, éd. L. Thirouin, Champion, 1998, p. 127. Voir aussi Nicolas Fontaine *Mémoires ou histoire des Solitaires de Port-Royal*, édition critique par P. Thouvenin, Honoré Champion, 2001, p. 154.
- (15) Antoine Singlin, « Lettre à la duchesse de Longueville », 1661, [in] *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole, éd. cit., p. 127. Voir aussi Nicolas Fontaine *Mémoires ou histoire des Solitaires de Port-Royal*, édition critique par Pascale Thouvenin, Honoré Champion, 2001, p. 154 et 748.
- (16) Philippe Goibaud du Bois, « Réponse à l'auteur de la lettre contre les *Hérésies imaginaires et les Visionnaires* », 1666, [in] *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole, éd. cit., p. 245.
- (17) B. Pascal, *Pensées*, Lafuma 764, Sellier 630.
- (18) Nicolas Fontaine, *Mémoires ou histoire des Solitaires de Port-Royal*, éd. cit., p. 154.
- (19) Geneviève Delassault les relève dans *Le Maître de Sacy et son temps*.
- (20) ラシーヌとポール＝ロワイヤルの論争は、デマレ・ド・サン＝ソルランの『妄想に囚われた人々』をめぐって、ピエール・ニコルが『想像上の異端についての書簡』の中で演劇を批判し、演劇の倫理性を問いただしたことに起因する。「小説家や劇作家は、公衆を毒まみれにする。身体ではなく敬虔な魂を毒牙にかける。大量の精神的殺人の罪を負うことを自覚すべきである」というニコルの主張に対して、ラシーヌは『「想像上の異端」と二つの「妄想に囚われた人々」の作者への手紙』の中で「隠士たちは反演劇を声高々に叫ぶが、彼らはテレンティウスを訳し、それを授業で扱っている」とポール＝ロワイヤルの立場に反駁した手紙を書いた (Racine, 10 mai 1666, [in] Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, éd. L. Thirouin, Champion, 1998, p. 271)。しかし、ニコルが批判していたのは、演劇全体というよりは、悲劇に限定されている (Pierre Force, *Molière ou Le prix des choses : morale, économie et comédie*, Paris, Nathan, 1994 ; rééd. 1998, p. 232)。実際、ニコルは、パスカルの『プロヴァンシアル』のラテン語訳を1658年、ケルンで出版するとき、「(テレンティウスの) 文体の繊細さに自分の文体を近づけるために (略) 何度も読み返した」ほど、テレンティウスを高く評価していた (Sainte Beuve, *Port-Royal*, Livre cinquième, Paris, R. Laffont, coll. Bouquins, 2004, tome I, p. 1084)。そして、ジャン・バルビエ・ドクールが擁護するように、テレンティウスの喜劇の翻訳は「ラテン語を学ぶ」者たちのために訳されたのであり、テレンティウスの喜劇はラテン語の学習に「なくてはな

らない」ものであると認識されていた (Jean Barbier d'Aucour, *Réponse à la lettre adressée à l'auteur des Hérésies imaginaires*, 1^{er} avril 1666, éd. L. Thirouin, *op. cit.*, p. 260)。フィリップ・ゴワボ・デュ・ボワは、ラシーヌが、「演劇」という言葉を乱用し、「劇作と授業用の翻訳を混同」していると指摘する (Philippe Goibaud du Bois, *Réponse à l'auteur de la lettre contre les Hérésies imaginaires et les Visionnaires*, 22 mars 1666, éd. L. Thirouin, *op. cit.*, p. 244)。このことは、ポール＝ロワイヤルにおいて、芝居を舞台にかけるもの (Comédie spectaculaire) と、講読テキストとして芝居 (Comédie livresque) の二つの見方があることを示している。そしてこれは、演劇活動を禁じているポール＝ロワイヤルで、古典ラテン喜劇が読まれていたという一見矛盾する状況を説明するものである。拙論 *Plaute et Térence en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, *op. cit.*, p. 160-164, L. Thirouin, « La querelle de Racine et de Port-Royal », [in] *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole, éd. cit., p. 217-277 et *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997, p. 45-81 参照。

- (21) Antoine Arnauld, *Mémoire sur le règlement des études dans les lettres humaines*, *op. cit.*, p. 15.

研究ノート 出典としての『聖なる宮廷』

橋本 能

1. はじめに

十七世紀の劇作品、とくに悲劇は、ギリシア・ローマの神話・歴史に取材したものが多い。そのため、悲劇はギリシア・ラテンの古典をはじめとして多くの出典を持つ。ギリシア・ラテンの作品のほかにも、出典となった作品として、たとえば『アストレ』があり、『狂えるオルランド』などがある。そうした作品の一つにニコラ・コーサンの『聖なる宮廷』がある。ランカスターは、『十七世紀演劇史』の中で次のように述べている⁽¹⁾。

数多くの翻訳が、古代の歴史家を容易に利用できるようにした。一方、この観点から重要な役割を演じたのは、コーサン師の『聖なる宮廷』だった、これは古代の伝説の一覧である。

この書は、トリスタン・レルミットの『マリヤンヌ』の出典として名高い。『マリヤンヌ』の出典として、言うまでもなくフラウィウス・ヨセフスの『ユダヤ古代誌』⁽²⁾があるが、『マリヤンヌ』には、『ユダヤ古代誌』になくて、『聖なる宮廷』から取られた設定がある。

『聖なる宮廷』とはどのような作品なのか。書名のみ知られているのが、当然ながら翻訳もないし、内容もいまだ紹介されていない。この研究ノートは、『マリヤンヌ』の出典となった『聖なる宮廷』とはどのような作品なのかという関心から始まった。しかし、調べてみると、『聖なる宮廷』を出典とする悲劇は『マリヤンヌ』ばかりではなかった。ランカスターは、『十七世紀演劇史』で、『聖なる宮廷』を出典とする劇作品を具体的に挙げている。その数は10篇を超えている。レイモン・ポワソン Raymon Poisson の喜劇『あだっばい女たち』*Les Femmes coquettes* (1670年、オテル・ド・ブルゴーニュ座上演)の台詞にも、『聖なる宮廷』の書名が出てくるほど広く知られた作品である。

『聖なる宮廷』は中央大学人文科学研究所に版本が1冊所蔵されているが、奇妙なことにランカスターが出典として挙げた個所が、この版本には見いだせない。これは何故なのか、これが本研究ノート執筆の動機のひとつである。そもそもこの書がいかなるものだったのか、その内容を明らかにしつつ、この点を検討したい。

2. 作者と作品について

作者のニコラ・コーサン Nicolas Caussin は、1538年トロワに生まれた。1607年にイエズス会に入った。10年間ルアン、ラ・フレッシュ、パリで修辞学を教えた。1620年にパリで説教師となり名声を博した。そのため、宰相リシュリューに呼び出されて、1637年にルイ十三世の聴罪司祭になった。熱心さのあまり、キリスト教徒としての責任感から国王にプロテスタントとの和解を勧めた。この働きかけがリシュリューの怒りを買って、1637年にカンペールに追放された。リシュリューの死後、1643年にパリに戻り、著作の出版に専念して、1651年にパリで没した⁽³⁾。

コーサンの著作としてはラテン語の宗教書が多数あるが、ラテン語の悲劇『エルメニジルデウス』*Hermenigildus* (1657年出版) などもある。中でも1624年に出版された『聖なる宮廷』*La Cour Sainte* は少なくとも10版を重ね、各国語に翻訳された。原題の *La Cour Sainte* を『聖なる宮廷』と訳したのは、副題に「偉大な人々のキリスト教教育と聖性によって花開いた宮廷の人々のその実例」*INSTITUTION chrestienne des Grands avec LES EXEMPLES de ceux qui dans les Cours ont fleury en Saincteté* とある。また、序文にも、この書の執筆意図として「宮廷を聖なるものにする大きな手段がある」⁽⁴⁾ とあるからである。

その後、『聖なる宮廷』は1629年に第2巻が出版された。その題名は、副題として「高位聖職者、政治家、騎士、貴婦人」*Le prélat. L'homme d'estat, Le cavalier, La dame* と記されている。さらに1631年に第3巻が出版された。副題は「格言」*Les Maximes* となっている⁽⁶⁾。しかし、詳しくは後述するが、第2巻、第3巻は初めからコーサンの念頭にあったものではないと思われる。これらの版本の構成は、最終的な版本のものと異なるからである。おそらくは第1巻が好評だったために、増補されたものだろう。次に版本とその構成を見て行こう。

3. 版本と構成について

『聖なる宮廷』は複数の出版社から出版されて、しかも分かっている限りでも何版も重ねている。たとえば、S. Chappellet が1640年に出版した版は10版を重ねている。また、著者の死後も出版は続き、J. Dubray が1664年に出版した版も同じく10版を数える。しかし、現在残っている版本は必ずしも最初に出版された時の構成通りではない。

パリのフランス国立図書館所蔵の版本を出版年代順に列举すると、1624年版、1636年版、1640年版、1641年版、1642年版、1645年版、1653年版(2種類)、1664年版(出版社の違うものが3種類)、1674年版、年代不明の版本がある。中央大学人文科学研究所が所蔵するのは1644年版であるが、この版本はフランス国立図書館に収蔵されていない。また、『フランス十七世紀演劇史』の中でランカスターが1637年版と1657年版を挙げているが、いずれもフランス国立図書館には存在しない。一方、フランス国立図書館に初版の1624年版は存在するが、第2巻の1629年版と第3巻の1631年版は存在しない。以上のことから、このほかにも所在不明の版本は複数あると考えられ

る⁽⁷⁾。

筆者はフランス国立図書館所蔵の版本と中央大学人文科学研究所図書館の版本を閲覧したが、その限りでは大別すると二種類に分かれる。結論を言えば、1624年の初版本（以後、ここではオリジナル版と呼ぶ）と数冊からなる増補改訂版である。

オリジナル版は以下の四点を閲覧できた。

1624年版（第1巻）

1640年版（第2巻、題名からみて1629年に出版されたオリジナル版の第2巻にあたる）

1642年版（1624年版と同じ）

1644年版（中央大学人文科学研究所所蔵、1624年版の第1巻と同じ内容）

その後の増補改訂版は以下の通りである。

1636年版（フランス国立図書館所蔵は第4巻のみ - 以下同様）

1641年版（第3巻のみ）

1645年版（第5巻のみ）

1653年版（出版社の違うもので、全6巻本と第1巻のみの2種類）

1664年版（出版社の違うもので、全6巻本2種類と全2巻本の合計3種類）

1674年版（第5巻のみ）

年代不明の版本（全5巻）

著者の生前は、増補改訂版が出版されても、オリジナル版はそのまま継続して出版されている。恐らくは簡易版または携帯版としての需要があったのだろう。なお、作者の死後、1651年以降にオリジナル版の存在は確認できない。増補改訂版に統一されたのだろうか。一方、現存する増補改訂版は1636年から存在するが、翌年からルイ十三世の教育係になっているから、そうしたことも関係があるのだろうか。まず、オリジナル版と増補改訂版の構成の違いから見ていこう。オリジナル版の第1巻の構成は4書からなり、その内容は次のとおりである。

第1書（Livre 1）身分のある人をキリスト教の完全さに駆り立てなければならない根拠について

根拠（raison）は13章に分かれて、その理由を列挙している。

第2書（Livre 2）救済と完全への道で世俗の人々の見出す妨げについて

妨げ（obstacle）は12章に分けて、列挙している。

第3書（Livre 3）美徳の実践について

33章（Section）に分かれて、行いを列挙している。

第4書（Livre 4）諸宮廷の不敬虔について、不幸な政治家

ヘロデ大王の宮廷の成立からその悲惨な末路が語られるが、その中心は妻のマリヤヌと息子のアリストビュルの処刑である。

第5書 (Livre 5) 幸運な敬虔さ

ヘロデの宮廷と対比して、テオドシウス二世の「聖なる」宮廷について物語っている。

第2巻はフランス国立図書館にもないため閲覧できないが、Cioranescuに拠れば、その副題は“Le prélat. L'homme d'etat. Le cavalier. La dame” (高位聖職者、政治家、騎士、貴婦人) となっている⁽⁸⁾。

第3巻も閲覧できなかったが、同じくCioranescuに拠れば、副題がLes Maximes (格言) となっている。

次に現在フランス国立図書館で閲覧できる増補改訂版では、全体を2部構成にしている。

第1部 (Première partie)

第1論 (Première Traité)

(オリジナル版第1巻の「第1書」から「第3書」までをそのまま収録している)

第2論 (Deuxième Traité)

第1の命令 世俗の宮廷に対して聖なる宮廷の格言

第2の命令 俗世の行いに関する格言

第3の命令 聖なる宮廷の格言

三つの「命令」Ordreは通算で20の「格言」Maximeに分かれている。

(1631年に出版された第3巻Les maximesがこれにあたると思われる)

第3論 (Troisième Traité) 情念に対する理性の支配

14の「情念」Passionに分かれていて、「注意」Remarqueが続いて述べられている。第3論はオリジナル版には存在しない。

第2部 (Deuxième partie)

第2部は人物論だか、「君主」Les Monarques、「王妃と貴婦人」Les Reynes et dames、「騎士」Le Cavalier、「政治家」L'homme d'etat、「聖職者」Le Prélatに大別されている。

増補改訂版第2部で取り上げられた人物は次のとおりである。

「君主」論では、ダヴィデ⁽⁹⁾、ソロモン⁽¹⁰⁾、コンスタンティヌス帝⁽¹¹⁾、ユスティニアヌス帝⁽¹²⁾、シャルルマーニュ⁽¹³⁾、聖王ルイ⁽¹⁴⁾。

「王妃と貴婦人」論は、ユデイト⁽¹⁵⁾、エステル⁽¹⁶⁾、マリヤヌ⁽¹⁷⁾、プルケリア⁽¹⁸⁾、クロティルド⁽¹⁹⁾、メアリー・スチュアート⁽²⁰⁾

「騎士」論は、ヨシュア⁽²¹⁾、ユダス・マッカバイオス⁽²²⁾、ゴドフロア・ド・ブイヨン⁽²³⁾、ジョルジュ・カストリオ⁽²⁴⁾、ブシコー⁽²⁵⁾、バヤール⁽²⁶⁾

「政治家」論は、ヨゼフ⁽²⁷⁾、モーゼ⁽²⁸⁾、サムエル⁽²⁹⁾、ダニエル⁽³⁰⁾、ボエティウス⁽³¹⁾、プリュス枢機卿⁽³²⁾

「聖職者」論は、エリア⁽³³⁾、エリシア⁽³⁴⁾、イザヤ⁽³⁵⁾、エレミア⁽³⁶⁾、聖ヨハネ⁽³⁷⁾、聖パウロ⁽³⁸⁾とセネカ⁽³⁹⁾、聖アンブロシウス⁽⁴⁰⁾

オリジナル版の「第4書 諸宮廷の不敬虔について、不幸な政治家」は増補改訂版の「マリヤヌ」
として、「第5書 幸運な敬虔さ」は増補改訂版の「プルケリア」として収録されている。

オリジナル版の1629年出版の第2巻、つまり「高位聖職者、政治家、騎士、貴婦人」は整理統合
されて、増補改訂版の第2部に収録されている。

次に、『聖なる宮廷』とこの書を出典とする劇作品の関係について検討する。

4. 『聖なる宮廷』を出典とする劇作品

ランカスターが挙げている『聖なる宮廷』を出典とする劇作品(14作)は以下の通りである。そ
れぞれの作品について年代順に記す。まずランカスターの記した出典を挙げる。次に、それがオリ
ジナル版と増補改訂版のどのパートに対応するか、「論」または人物名を示す。⁽⁴¹⁾

○ トリスタン・レルミット Tristan l'Hermite の『マリヤヌ』 *La Mariane* (1636年初演) について
は、ランカスターは「『聖なる宮廷』に示唆を受けた」⁽⁴²⁾と書いているが、どの箇所が出典になっ
たかは記していない。マリヤヌについては、オリジナル版でいえば「第四書 諸宮廷の不敬虔に
ついて、不幸な政治家」、増補改訂版では「第二部」の「王妃と貴婦人」の「マリヤヌ」を出典の
一つとする。なお、オリジナル版と増補改訂版の記述は同じで、トリスタン・レルミットがどちら
の版本に拠ったのかは分からない。オリジナル版の記載は、すべてそのまま増補改訂版に収録され
ているからである。

○ ルノー Regnault, 『マリー・スチュアール』 *Marie Stuard, Reyne d'Ecosse* (1637年初演)

ランカスターは『聖なる宮廷』を出典とは言いがたいとしているが、増補版第二部の「王妃と貴
婦人」中に「マリー・スチュアール(メアリー・スチュアート)」があることを付記しておく。

○ グルネル Grenaille の『不幸な無実の人、またはクリスピの死』 *Innocent malheureux ou La Mort
de Chrispe* (1638年初演)

ランカスターには出典の場所の記載は“II, 48”とあり⁽⁴⁴⁾、これは第2巻の48ページを指す(以
下同じ)。オリジナル版にはこの箇所はない。増補改訂版の第2部「君主」の「コンスタンティヌス
帝」に当たる。

○ ラ・カルプルネード La Calprenede の『エロードの子供たちの死』 *La Mort des Enfants d'Herodes*
(1638年初演) の出典は、ランカスターによれば“Ed.1657, II, 184, 186”と“II, 254-71”⁽⁴⁵⁾、これは、
トリスタンの『マリヤヌ』と同じく、オリジナル版「第四書 諸宮廷の不敬虔について、不幸な
政治家」または増補改訂版第二部の「王妃と貴婦人」の「マリヤヌ」に基づく。

○ メレ Mairat 『アテナイス』 *Athenais* (1638年初演)

ランカスターの“II, p.201-12”⁽⁴⁶⁾は、オリジナル版でいえば、第5書 (Livre 5) 「幸運な敬虔さ」、増補改訂版では第二部「君主」の『プルケリア』である。

○ ゲラン・ド・ブルカル Guérin de Bouscal, 『認知されない息子』 *Le Fils désadvoué* (1640年初演)
“II, 449, 453-4”⁽⁴⁷⁾は、増補改訂版第二部「政治家」の『ボエティウス』にあたる。

○ 匿名『テオドーズの嫉妬』 *Jalousie de Theodose* (1643年初演)、

ランカスターの“II, pp.201-12”⁽⁴⁸⁾は、オリジナル版の第5書 (Livre 5) 「幸運な敬虔さ」、増補改訂版では第二部「君主」の『プルケリア』である。

○ ゲラン・ド・ブスカル Guérin de Bouscal の『復位した王子』 *Prince rétably* (1644年初演)

ランカスターの指摘する箇所は1657年版の“I, Traité III, pp.188-9”⁽⁴⁹⁾であるが、これは増補改訂版の第3論 (Troisième Traité) の「情念に対する理性の支配」で、「注意」Remarquesの中の実例だろう。

○ トリスタン・レルミットの『クリスピの死』 *La Mort de Chrispe* (1644年初演) はグルネルと同じ題材であり、“II, pp.38-52”⁽⁵⁰⁾は増補改訂版第二部の「君主」の「コンスタンティヌス帝」である。とすると、この部分はオリジナル版にないから、トリスタン・レルミットもおそらくは増補改訂版を参照していたことになる。

○ モントーバン Montauban の『アンデゴンド』 *Indégonde* (1652年初演)

“II, pp.254-70”⁽⁵¹⁾は、増補改訂版第二部の「王妃と貴婦人」の「マリヤヌ」のエピソードの基づく。

○ 匿名『名高きアマゾン』 *L'illustre Amazone* (1653年初演)

“vol.I, traite III, p.180”⁽⁵²⁾は、ゲラン・ド・ブスカルの『復位した王子』と同じく、増補改訂版の第3論 (Troisième Traité) の「情念に対する理性の支配」に「注意」(Remarques) の実例に基づくと思われる。

○ ジュズユス・マリ *Jusus Mari* の『聖エルメニジルド』 *Saint Hermenigildes* (1660年出版) の地名セヴィリヤは、『聖なる宮廷』の“II, p.355”から引き出されたという⁽⁵³⁾。

○ トマ・コルネイユ Thomas Corneille の『マクシマン』 *Maximin* (1662年初演)

ランカスターは“II, 31-47, ed.of 1637”と記している。これは、内容から判断すると第二部「コンスタンティヌス帝」である。なお、ランカスターに拠れば、トマ・コルネイユは『聖なる宮廷』の歴史的事実をまったく扱っていない。

○ レ・リール・ル・バ Les Isles le Bas の『聖エルメニジルド』 *Saint Herménigilde Le Royal Martyr* (1664年上演) は、ランカスターは「出典はコーサンの『聖なる宮廷』かもしれないが、自由に創作している」⁽⁵⁴⁾としているが、出典の箇所は示していない。

○ コルネイユ Corneille の『ピュルケリ』 *Pulchérie* (1672年上演)

“II, 195-227”⁽⁵⁵⁾は、オリジナル版の「第5書 幸運な敬虔さ」または増補改訂版「第二部 王妃と貴婦人」の『プルケリア』を出典とする。

○ 匿名『アテナイス』 *Athénais* (1682年頃執筆)

“II, 201-12, in the ed. of 1657”⁽⁵⁶⁾ はメレの『アテナイス』と同じ箇所であり、オリジナル版でいえば「第5書 幸運な敬虔さ」、増補改訂版では第二部「君主」の『プルケリア』である。

5. 結びにかえて

この研究ノートは、『聖なる宮廷』がどのような本なのかという素朴な疑問から始まった。全体はイエズス会によるキリスト教の教化を目的としている。前半はその教えと教訓であり、後半は実在の人物をモデルとした実例集ともいべきものだった。

『聖なる宮廷』にはオリジナル版と増補改訂版があることは既に述べた。ランカスターが参照した版本はいずれも、オリジナル版ではなくて、増補改訂版であろう。

『聖なる宮廷』を参照した劇作家がオリジナル版を基にしたのか、増補改訂版に基づいたのかは不明な場合もある。たとえば、トリスタン・レルミットの『マリヤンヌ』の出典となった箇所は、オリジナル版にも増補改訂版にもある。一方、トリスタン・レルミットの『クリスプの死』の出典となった箇所は、増補改訂版のみである。どちらの作品を執筆するときも、同じ版本、すなわち増補改訂版を参照したと考えたほうが自然だろう。

ランカスターは、出典として『聖なる宮廷』の1637年版と1657年版の2種類の版本を挙げている。この二種類の版本は参照できなかったが、いずれも増補改訂版と考えられる。なぜなら、両者とも指摘する巻数と頁数がほぼ同じだからである。

ランカスターの参照した版本はいずれも、フランス国立図書館にはない。今後、便宜の点から、出典を調べるに当たって、増補改訂版には、オリジナル版がそのまま収録されているから、フランス国立図書館所蔵の増補改訂版で出典の箇所を指摘するほうがより実際のだろう。出典と劇作品の関係についてのさらに詳細な分析が必要であるが、今後の検討にゆだねたい。

注

- (1) H.C.Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, Gordian Press, 1966, Part 2, volume 2, p.766.
- (2) 秦剛平訳、筑摩書房、ちくま学芸文庫、全6巻、1999年
- (3) 以上の記述は、*Catholicisme*, II, Letouzey et Ané, 1949.に拠る。
- (4) Nicolas Caussin, *La Court sainte*, 1644. p. 3.
- (5) *La Cour Sainte*. Tome second. Le prélat. L'homme d'estat. Le cavalier. La dame. Quatriemes édition, 1629.
- (6) *La Cour Sainte*. Tome III. Les maximes, 1631.
- (7) フランス国立図書館所蔵版も何巻揃えの内の1巻が複数あり、全巻揃っているものは少ない。
- (8) Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, Centre national

de la recherche scientifique, 1969, tome I, p.527.

- (9) David、前10世紀のイスラエル第2代目の王
- (10) Solomon (前971頃-32頃) イスラエルの王
- (11) Constantin (274頃-337) ローマ皇帝、キリスト教を公認した。
- (12) Justinien (485-565) 東ローマ皇帝、聖ソフィア教会を建立、東方教会の信仰に従って宗教政策を遂行した。
- (13) Charlemagne (=Charles Ier le Grand) (742 ou 747-814) フランク国王シャルルマーニュ, カール [カルル] 大帝
- (14) Saint Louis (1214-1270) 聖王ルイ、ルイ9世
- (15) Judithe 旧約聖書中の女性。策略を用いて、敵将ホロフェルネスの首を切った。
- (16) Ester ペルシア王アハシュエロスの妃。宰相ハマンのユダヤ人殺戮の計画を阻止した。
- (17) Mariamne ユダヤ人の王ヘロデスの妻、ヘロデスによって処刑された。
- (18) Aelia Pulcheria Augusta (399-453) ローマ皇帝テオドシウスの姉で、その後見役を務めた。
- (19) Clotilde (375頃-545) フランス王クローヴィス一世の妻、夫をキリスト教に改宗させて、多くの修道院や教会を建立した。
- (20) Marie Stuard (1542 - 1587) スコットランド女王。熱心なカトリック教徒で、プロテスタントを弾圧したが、退位させられた。エリザベス女王暗殺陰謀事件に関与したとして処刑された。
- (21) Josué 旧約聖書中のイスラエルの指導者。
- (22) Judas Machabee ユダヤの愛国者で、しばしばシリア軍を破り、ユダヤ教を再興した。
- (23) Godefroy de Bouillon (1060頃-1100) 第1回十字軍に加わり、エルサレムを落としておうとなった。
- (24) George Kastrioti Skanderbeg (1405-1468) アルバニアの貴族、オスマン・トルコとの戦争に従軍。
- (25) Jean le Meingre Boucicaut (1366-1421) 百年戦争に従軍した軍人。
- (26) Bayard (1476-1524) フランスの軍人、イタリア戦争に従軍して戦功をあげた。
- (27) Joseph、エルサレムの有力者。ピラトに乞うてイエスの屍を葬った。
- (28) Moïse ユダヤの大立法者、シナイ山で十戒を授かったといわれる。
- (29) Samuel 旧約聖書中のイスラエル最初の預言者
- (30) Daniel 前6世紀始めのユダヤの預言者
- (31) Boece (Boetius) (480-524) イタリアの哲学者で政治家。
- (32) Le Cardinal Plus 不詳
- (33) Elic 前9世紀のイスラエルの預言者
- (34) Elisée 旧約聖書中の9世紀の預言者、エリアの弟子
- (35) Isaye 前8世紀のユダヤ王国の預言者
- (36) Jérémie 前7世紀のイスラエルの預言者

- (37) S. Jean Baptiste 洗礼者ヨハネ、パレスチナの預言者。
- (38) Paulos 初期キリスト教の伝道者
- (39) Sénèque (前5-後65) ローマの詩人、哲学者
- (40) Ambrose (333頃-397) ミラノの司教
- (41) ページ数は記さないのは、参照する版本によって出典となった部分のページ数が異なるからである。
- (42) *Op.cit.*, Part 2, volume 1, p.50.
- (43) *Op.cit.*, part 2, volume 1, p.184.
- (44) *Ibid.*, part 2, volume 1, p.191.
- (45) *Ibid.*, part 2, volume 1, p.188, pp.354-5.
- (46) *Ibid.*, part 2, volume 1, p.227.
- (47) *Ibid.*, part 2, volume 2, p.401.
- (48) *Ibid.*, part 2, volume 2, p.620.
- (49) *Ibid.*, part 2, volume 2, p.634.
- (50) *Ibid.*, part 2, volume 2, p.568.
- (51) *Ibid.*, part 3, volume 1, p.174.
- (52) *Ibid.*, part 3, volume 1, p.182.
- (53) *Ibid.*, part 3, volume 1, p.417.
- (54) *Ibid.*, part 3, volume 1, p.396.
- (55) *Ibid.*, part 3, volume 2, p.579.
- (56) *Ibid.*, part 4, volume 1, p.239.

作品梗概集

- * 梗概は、執筆者の意図を尊重して、執筆者別に掲載した。
- * 一人の執筆者の梗概が複数ある場合は、初演の年代順に従った。
- * 初演年代は原則としてディエルコウフ＝オルスポエルとランカスターに拠った。

Desmarets de Saint-Sorlin: *Roxane*

ジャンル：五幕韻文悲喜劇

初演：1639年（劇団不明）

初版：1639年か1640年

出典：クイントゥス・クルティウス（Quintus Curtius）の「アレクサンドロス大王史」

原典の、アレクサンドロス大王によるクリトゥス殺しの部分では、征服されたペルシャ太守コオルターヌは領土を返され三人の娘を大王に差し出した、また、大王はオクシアルトの娘ロクサーヌに恋をし、国側の反対にもかかわらず彼女と結婚した、フラダートなる者は降伏したものの大王の命を狙っていると嫌疑をかけられ殺された、となっている。

出版時にはリシュリユーへの献辞が加筆された。リシュリユーの求めで書いたもので、リシュリユーがルイ13世に、忠臣を殺した大王の悔恨を見せようという思惑や、また王への不服従に対する厳格な処罰を知らしめようという政治的意向が反映されていると考えられる。さらには、ランカスターの言うところに従えば、アンヌ・ドートリッシュ側への王の離婚を進め世継ぎを生ませまいと囂る者たちへの警告とも見ることができる。

[第一幕]

場所はペルシャ。コオルターヌ（Cohortanes）の治める市。

1場：ペルシャの太守であるコオルターヌ、フラダート（Phradate）

マケドニアとの戦いで追い詰められたペルシャ太守の二人はアレクサンドル（Alexandre）に降伏するべきか協議している。コオルターヌは自軍にもう戦力はない、降伏するという。コオルターヌの娘ロクサーヌ（Roxane）の婚約者であるフラダートは、降伏すれば美しいロクサーヌも奪われると恐れて王の入城前に結婚させてほしいと望むが、コオルターヌは、危機迫る中そんな時間はない、それよりも国と命の方が大事だと言って許可せず、降伏するよう説得する。が、フラダートは彼女を奪われるくらいなら死もいとわない、と折れない。

2場：フラダートの独白。国を奪われ、一縷の望みもなく今や生きたまま敵の手中に引き出されるかもしれないぬわが身。残酷な神よ。どうするべきか。ロクサーヌを手放して逃げることなどできない。死ぬ方がよい。その前に一度彼女に会おう。

3場：コオルターヌ、フラダート、ロクサーヌ

宮殿明け渡しの準備をしているコオルターヌは、ロクサーヌがその魅力でアレクサンドルを征服してくれることを期待している。彼女に会いに来たフラダートに、日のあるうちにこの地を離れるよう忠告し、ロクサーヌには、自分が咎めを追うので話を早く切り上げ、別の場所に移るようにと言いつけて、フラダートの言葉には耳を貸さない。

4場：フラダート、ロクサーヌ

フラダートは、反乱を起こすこともまた彼女から離れることもできない不幸を嘆く。ロクサーヌは彼女のためにも国を離れるようすすめる。そして決して征服者にはなびかないから心配するな、はやまってはいけない、とさとす。さらに、父の願いどおりアレクサンドルに気に入られるようにしてあなたの赦免を頼んでみる、と言う。フラダートは、それは私に死ねということだ、と反対するが、彼女は取り合わず、護衛のイダスプ (Hydaspe) に彼のための隠れ場所を提供するよう命じる。

[第二幕]

1場：アレクサンドル、コオルターヌ、マケドニア軍の隊長たち、兵士
入城したアレクサンドルは勝利の喜びと、寛容な計らいについて語る。コオルターヌに対し領土はそのまま与えることを約束し、また、二人の息子を彼のもとに置くように命じる。忠臣のクリト (Clyte)、プトロメ (Ptolomé) にも領土を与える。しかし、フラダートは裏切り者だとして、その首を取るように命じる。

2場：アレクサンドル、コオルターヌ、ロクサーヌ、バルシーヌ (Barsine ロクサーヌの侍女)、カンダス (Candace 侍女)、隊長たち、兵士

コオルターヌが娘ロクサーヌを紹介するとアレクサンドルは一目で彼女の美貌に心打たれる。ロクサーヌは彼の武勲と徳の高さを讃える。アレクサンドルはますます彼女に心奪われ、望みどおりものを取らせよう、宮殿で聞こうと言って一緒に去る。

3場：コオルターヌ

ひとり残った彼は、何者にも屈しなかったアレクサンドルが、思惑通りにロクサーヌの魅力に屈した、わが勝利だ、と喜び、美しい娘を持たせてくれた神に感謝し、さらには一族が神々の列に連なるであろうと期待する。

4場：フラダート、イダスプ。(隠れ家)

身を隠しているフラダートは、ロクサーヌを奪われるのではないかと不安がつり、身動きの取れないことに我慢ならない。イダスプは、ロクサーヌを信じるよういさめるが彼の疑いは強く、イダスプに二人の様子を見に行くよう命じ、たとえロクサーヌの取り成しで自分の命が救われようと、それは同時に自分の死を意味するのだ、と嘆く。

[第三幕]

1場：フラダート

フラダートは自身の情熱にいらだっている。イダスプの帰りの遅いことにも不安で、自分で見に行こうか、待つべきか、迷っている。

2場：フラダート、イダスプ

そこにイダスプが現れ報告する。ロクサーヌに心を奪われたアレクサンドルは何でも所望せよ、と言うが、彼女は、ただフラダートの赦免だけを望む。彼は、裏切り者の名を口にするな、その美貌に値する王妃の座を与えようと申し出た。しかし彼女は重ねてフラダートの赦しを願うので、赦しは与えよう、その上に我が魂も与えようと言った。冷淡にも彼女は受け入れる様子がない。ますます彼女に傾倒したアレクサンドルはおそらく結婚するつもりだろう、と。それを聞いたフラダートは、彼女は冷たさを装ってすべてのものを得ようとしているのだ、と憤り、彼女を奪うアレクサンドルの命を取ろうと決心する。

3場：イダスプ、フラダート、ロクサーヌ、バルシーヌ、カンダス

ロクサーヌが現れ、なじるフラダートに、私が得たのはあなたの命と私の死です、貞節を信じて欲しい、と願うが彼は悲観し、アレクサンドルの命を奪うまでだ、と言う。ロクサーヌは私の行為を無駄にしてほしくない、誓いには従うのだから、と懸命になだめる。そこにコオルターヌの姿が見えて、フラダートは再び身を隠す。

4場：コオルターヌ、ロクサーヌ、バルシーヌ、カンダス

コオルターヌは娘がアレクサンドルに従わなかったことを非難するが、彼女は、誓いを守ることこそが大切、国よりも徳が勝ると反論する。

5場：アレクサンドル、ロクサーヌ、バルシーヌ、カンダス、隊長、兵士

アレクサンドルはロクサーヌに、あらゆる国を征服してきた自分が彼女の心を得られない苦しみを述べ、また、二人の絆によってアジアとヨーロッパをつなごう、と言う。それに対し彼女は、傷つけたなら許してほしい、申し出を受けられないのは、神々に連なりあまりに偉大すぎるアレクサンドルにとってダリウスに連なる娘はふさわしくないから、と答える。アレクサンドルは最も美しい人と最も偉大な王が結ばれることは神の思し召しだと言って、拒み続けるロクサーヌにひざまずき求婚する。

6場：ロクサーヌ

心動かされたロクサーヌは、フラダートとの誓いを守るべきだ、王に冷淡にすることで国の復讐を遂げよう、彼の苦しみこそ自分には榮譽だ、と揺らぐ心を奮い立たせようとするが、一方でアレクサンドルに申し訳ない思いも募る。

[第四幕]

1場：クリト、隊長、フラダート（フラダートは他の登場人物からは見えない）

クリト等が、アレクサンドルがロクサーヌと結婚する気である、なんという恥辱だ、勝利を無にする行為だ、許せないと話している。それをフラダートが聞き、憤る。

2場：バルシーヌ、クリト、隊長、フラダート

彼らの話をバルシーヌが陰で聞いている。また、フラダートがロクサーヌの裏切り行為を許せないと怒っているのにも気が付く。

3場：ロクサーヌ、バルシーヌ、クリト、フラダート、隊長

バルシーヌから話を聞いたロクサーヌは、バルシーヌをとがめ、直に話を聞こうと出てくる。しかし、フラダートが相変わらず彼女について悪しざまに言い募っているのを陰で聞いて落胆する。一方クリトは反乱を起こそうとしている。

4場：フラダート、ロクサーヌ、バルシーヌ

フラダートの讒言を聞いてロクサーヌは声を立て、すべてあなたのためにしたことなのに私を貶めるとはあなたは私の誓いにも勇気にも値しない、私の血をアレクサンドルの兵士にささげようというなら、身に着けている短剣であなたの前にその血をひろげてみせよう、と激昂する。フラダートは恨み言を続けながら、今夜、不満をもつ敵軍を利用してアレクサンドルを殺す、と言う。ロクサーヌは、彼をこれほど非道な人とは思わなかった、目をくらまされていた、と悔やみ、婚約の解消を口にする。フラダートは、すべて愛に起因することだと言い訳するが、彼女は彼を責め、許そうとしない。フラダートは、それなら二人を生かしておかない、と言う。そこにアレクサンドルの姿が見える。

5場：アレクサンドル、ロクサーヌ、従者

アレクサンドルはロクサーヌに考え直してほしいと改めて求める。彼女は、この婚姻を気に入らない者たちがいる、家臣たちの意見を聞くべきだ、と言い、さらに、今夜不穏な動きがあり、それにはクリトが組しているとも告げて動きをはずめるよう進言する。

6場：アレクサンドル

ひとりになったアレクサンドルは部下の中に裏切りが出たことに憤激する。しかし、婚姻に対して同意を得るため今夜彼らと食事を共にしようと決める。

[第五幕]

1場：フラダート

絶望した彼は帰順を装ってアレクサンドルを手にかける決心を固める。自分はそれで殺されてもよい、アレクサンドルを殺したら部下はその原因となったロクサーヌを殺すだろう、いずれにしろ、3人とも死ぬ。ギリシアもペルシャも絶える。自分も死に、世界も滅ぶのだ。

2場：フラダート、兵士

フラダートは王に面会を乞うが、いま宴会中だからと断られる。彼は結婚式が始まったと思い、今こそ復讐のときだと中に入ろうとするが、兵士に止められ殺される。その時、広間のほうから大きな物音がする。

3場：クリト、アレクサンドル、ペルディカス (Perdicas)、プトロメ、兵士

クリトは自分たち家臣の忠誠心を述べる一方で、ロクサーヌにひれ伏すアレクサンドルをいさめる。アレクサンドルは聞きたくない、出て行けと怒る。ペルシャ太守の婿になる王を見るなら死んだ方がまだ、となおも非難するクリト。激昂のあまり、アレクサンドルは兵士から槍を取り上げるやクリトを殺す。その後すぐ我に返り、怒りにまかせてかけがえのない家臣を殺したことを後悔し、罪の意識にとらわれる。またロクサーヌの尊敬も失ってしまう、と。悲嘆にくれる王をプトロメたちは連れて行く。

4場：ペルディカス、隊長等

残ったペルディカスらは、アレクサンドルの絶望を慰められるのはロクサーヌしかいない、と話し合い、彼女の宮殿に向かう。

5場：ロクサーヌ、バルシーヌ、隊長等、ペルディカス

物音を聞いて、殺しに来たのだ、とロクサーヌは思う。しかし、ペルディカスらは、王の苦しみは今やわれわれの手に負えない、あなたに任せたい、と告げる。

6場：ロクサーヌ、バルシーヌ。

姿の見えない者に対し、だれが殺しに来ようと何も恐れはしない、アレクサンドルのために死んでみせようと決意を述べる。

7場：ペルディカス、ロクサーヌ、バルシーヌ、隊長等

ペルディカスたちが入ってきて、クリトを殺してアレクサンドルの苦悩は極限に来ている、ロクサーヌしか彼をなだめるものはいない、王妃として助けてほしい、と頼む。

最終場：アレクサンドル、ロクサーヌ、バルシーヌ、ペルディカス、プトロメ、隊長たち、兵士

アレクサンドルが登場。自分はもうロクサーヌに値しない、すべてを失ってしまったと嘆く。ロクサーヌはクリトの死は彼の罪ゆえのもの、世界を征服した偉大な王が悲しみに負けるはずはないと諭し、原因は私にあるのだから彼の死に報いるために私が死ぬ、と言う。そんなに感情を高ぶらせてはいけない、と止める王に対しロクサーヌは、王の方こそ激しく感情に捉われているのです、私におっしゃる事をまず王がなさるべきです、と言う。アレクサンドルは、ロクサーヌが美しさと美德を兼ね備えた上に、愛情も勇気も自分を上回っている、と称賛し、彼女のかたわらで癒され喜びを共にしたいと願い、彼女に求婚し、彼女こそが私の上にまた世界の上に君臨する王妃であると宣言する。幕

(関谷苑子)

Durval : *Les Travaux d'Ulysse*

ジャンル 五幕韻文悲喜劇

初演 1630年4月、フォンテヌブロー、オテル・ド・ブルゴーニュ座員

出版 1631年

主な出典 ホメロス『オデュッセイア』第10～12巻

デュルヴァル Jean-Gilbert Durval (生没年不詳) は俳優で、1631年にヌムール公に仕えた。劇作は他に悲喜劇『アガリット』*Agarite* (1633年) と悲劇『パンテ』*Panthée* (1637年) がある。オデュッセウスの冒険がテーマで、ギリシア神話の伝説の島を次々と巡り、冥界まで登場する。『マウロの覚書』にメモとデッサンが残っているが、それによれば当時の上演は並列舞台で演じられた。ランカスターは、「音楽のない一種のオペラで、高度にスペクタクルな上演」と評している。仕掛け芝居の先駆的な作品と言えよう。

【第一幕】(風の神エオールの島近くの船上) 風の神エオールがくれた皮袋を部下が開けたために、逆風が吹いてユリュス (オデュッセウス) *Ulysse* の一行は風の神の島まで戻ってきてしまう。(食人国) ユリュスの部下が食われて、這う這うの体で逃げ出す。(シルセの島) 偵察に出た部下たちが一軒の家を見つけ、その家からシルセ *Circé* の仲間のシレーヌ (サイレーン) の歌声が聞こえる。

【第二幕】ユリュスの仲間の一人がユリュスに、偵察の者たちがシルセの洞窟で魔法にかかって消えたと報告する。そこへ天からメルキュール神が下りてきて、シルセの魔法を打ち破る方法を伝授する。(洞窟の中) ユリュスは短刀を突き付けて、シルセを降参させて、豚になった仲間を元の人間に戻す。ユリュスはシルセの魅力の虜になって無駄に日を過ごしている。仲間は、いつ祖国に帰れるのかと気をもんでいる。(森) ユリュスとシルセの愛の語らい。ユリュスがシルセにとうとう別れを告げると、シルセはユリュスに、故郷に帰るために冥界に行き預言者のティレジー (ティレジアス) *Tirésie* と会うことを勧める。

【第三幕】(冥界、スティクスの川辺) ユリュスは渡し守を脅して川を渡る。(冥界の王プリュトーンの宮殿) 渡し守が、ユリュスの闖入を報告する。(冥界ーシジフォスの岩) ユリュスは、岩石運びを繰り返しているシジッフ (シジフォス) *Sisiphe* を苦役から解放してやる。

【第四幕】(冥界のプリュトーンの宮殿) 冥界の王は、ユリュスが攻めてきたのではないことが分かる。ユリュスは、自分の未来を知るためにティレジアスに会わせてくれと頼む。(冥界のティレジアスの住む島) ティレジアスはユリュスに、これから起こる出来事を予言する。ユリュスは、地上に戻る。

【第五幕】(サイレーンの島) 船は島近くを航行するが、ユリュスはマストに体を縛りつけて、島を無事通過する。(太陽神の島) ユリュスの部下は空腹に耐え切れず、太陽神の牛を食べる。光の車に乗った太陽神が天に登場して、ジュピテルに復讐を求める。ジュピテルは天空に雷鳴を轟かせ、ユリュスを除いて部下たちだけに雷の矢を射込む。 (橋本能)

Puget de la Serre : *Le Martyre de La Sainte Catherine*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1641年、劇団不明

出版 1643年

ピュジェ・ド・ラ・セール Puget de la Serre (1600-1665) は多作の作家で、彼の作品と言われるものは100作に登る。1631年に修史官の称号を得た。ガストン・ドルレアンの司書となり、『メルキユール・フランス』の企画に携わった。『フランス文学辞典 17世紀』*Dictionnaire des lettres françaises Le XVIIe siècle*(Fayard, 1951)によれば、彼は散文悲劇を書いた最初の劇作家である。

当時の版本には、幕ごとに舞台装置の挿絵が5枚が載っている。ジェローム・ダヴィッド Gerome David という当時の画家が描いたものである。舞台は皇帝の宮殿のファサードで、中央にアーチがあり、その奥に宮殿内部に通じるドアがある。野外の場面(第1幕)も宮殿内部で展開する場面もここで演じられ、ファサードの右側の部分はカトリーヌの部屋、牢獄(第3幕)、左側の部分は、皇后の居室(第1幕)と見なされる。半円形室は皇帝の謁見の間(第4幕と第5幕)になる。ランカスターは、この舞台装置を並列装置から「任意の宮殿」に代表され単一の舞台装置へ移行する時期の中間形態を表していると考えている。作品そのものは平凡な殉教劇だが、挿絵が当時の舞台装置の一端を示すものとして重要である。

[第一幕] (舞台はアレクサンドリアの皇帝の宮殿) 皇后 L'Imperatrice はキリスト教徒に対する迫害に心を痛めている。皇帝 L'Empereur は神々への感謝のしるしとしてキリスト教徒を生け贄に捧げると告げる。準備ができたという知らせで、一同は神殿に向かう。

[第二幕] 皇帝は、キリスト教徒迫害を止めるようにとの皇后の忠告を聞かない。王女カトリーヌ Catherine は皇帝に、キリスト教徒の迫害をやめるように訴える。皇帝は、カトリーヌを逆に逮捕する。

[第三幕] (牢獄) カトリーヌが棄教すれば皇帝は彼女と結婚すると、皇帝の寵臣が彼女を説得しようとするが、逆に説得されて入信する。皇后もカトリーヌに会いにきて、教えを聞いてキリスト教に改宗する。

[第四幕] カトリーヌは皇帝の提案を拒否する。皇帝と皇后の前で、哲学者がカトリーヌを論破しようとするが、逆に説得されて、キリスト教に改宗する。一同は皇帝にキリスト教徒になったと宣言する。皇帝は哲学者を焚刑に、寵臣をライオンに食わせ、皇后を打ち首に、カトリーヌを車裂きの刑にするように命じる。

[第五幕] 哲学者、寵臣、皇后は処刑したが、カトリーヌだけが殺せないという報告が、皇帝のもとに入る。カトリーヌが現れる。彼女はひるまない。皇帝のもとに、カトリーヌを打ち首にしたという報告が届くが、天使の音楽が聞こえて、天使たちがシナイ半島の山の上に現れて、そこにカトリーヌの遺体を埋葬する。皇帝はこの奇跡を見て、キリスト教徒に改宗する。 (橋本能)

Du Ryer : *Thémistocle*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1646年12月から1647年1月

出版 1648年

出典 Diodorus Siculus, XI, 57, 58

デュ・リエは、1644年にコルネイユの『オラーヌ』と『シンナ』をモデルとして、高邁な精神を主題とする『セヴォール』で成功を取めた。この悲劇はその延長線上の作品で、同様に登場人物の高邁さを主題として選んだ。しかし、『セヴォール』に比べて、愛国心と愛のジレンマは図式的で、台詞も型にはまったものである。

[第一幕] (ペルシアの宮廷) ギリシアの將軍テミストクル (テミストクレス) *Thémistocle* は、独裁者への野心を追究されて、ペルシアに亡命している。しかし、テミストクルはギリシアのスパイだと疑われている。ペルシアの王セルセ (クセルクセス) *Xerces* の妹マンダヌ *Mandane* はテミストクルに味方するふりをしているが、夫を戦場で倒したテミストクルと彼に味方する寵臣のアルタバーズ *Artabaze* をひそかに殺そうと狙っている。アルタバーズはマンダヌの娘パルミス *Palmis* を愛していて、マンダヌに取り入るためにテミストクルの味方のふりをしている。マンダヌとアルタバーズは手を握る。

[第二幕] テミストクルをひそかに愛するロクサーヌ *Roxane* は、テミストクルに陰謀を知らせる。テミストクルは、自分が無罪であることを説明しに王に会いに行く。パルミスもテミストクルを愛している。アルタバーズはパルミスに、テミストクルの裁判が招集されると報告する。野心のためにパルミスとの結婚を望むアルタバーズは、テミストクルの殺害を決意する。

[第三幕] テミストクルは、自分がギリシアのスパイではないと弁明する。王は、言い分を認めて歓迎の意を示す。王は、テミストクルとパルミスの結婚を許す。マンダヌは怒り狂って、王に会いに行く。ロクサーヌは一人になって、ジレンマに苦しむ。

[第四幕] アルタバーズは、陰謀をめぐらす。しかし、マンダヌは心変わりした。彼女の夫がアルタバーズの妹と浮気をしていて、アルタバーズもグルだったことが分かった。(別室) 国王の前で、マンダヌはパルミスとテミストクルの結婚を認める。王はテミストクルに、軍を率いてローマを攻めるように命じる。テミストクルは困惑を隠しきれない。

[第五幕] マンダヌとロクサーヌはテミストクルに、王の命令に従うように勧める。アルタバーズは、王の命令を拒否するように勧める。テミストクルは、一旦は王の命令に従って従軍する決意を示す。(別室) 王はテミストクルに出陣を促す。テミストクルは、ギリシア以外の国に対して出陣したい、さもなければ自分を殺すように求める。王はテミストクルの決意に感動し、テミストクルの拒絶を認め、パルミスとの結婚を許す。

(橋本能)

Boursault : *Les Yeux de Philis changez en astres*

ジャンル 田園劇

初演 1664年、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1665年

出典 Abbé de Cerisy の詩 *La Métamorphose des yeux de Philis changée en Astres*

この作品は、ジャンルとしては田園劇であるが、仕掛けと宙乗りを使用することから、ランカスターは仕掛け芝居として扱っている。しかし、愛の神とジュピテルがそれぞれ、第二幕と第三幕で宙乗りで登場し、雷鳴や稲光が使用されているが、場面転換の指示はない。仕掛けを使った田園劇というべき作品で、仕掛け芝居に分類することには疑問がある。

[第一幕] (舞台はアロスの島) ダフニス Daphnis は、女羊飼のフィリス Philis に恋を告白する。フィリスは驚いて逃げ出すが、密かに彼を愛している。一方、アポロン Apollon もフィリスに恋をした。ダフニスとフィリスの兄リジス Lisis は、森に隠れて様子を窺う。彼らが隠れて見ていると、アポロンがフィリスに恋を打ち明ける。フィリスは、人間と神では身分が違いすぎると体よく断る。ダフニスとフィリス、リジスとダフニスの妹は結婚することになる。

[第二幕] (森の前) アポロンは、フィリスを探している。リジスは、妹には恋人がいると断る。アポロンは、リジスにフィリスを連れてくるように命じる。ダフニスとフィリスが現れる。フィリスは、アポロンの申し出を断る。アポロンは、ダフニスを殺すと脅迫する。天が開き、愛の神が降りてくる。愛の神は、アポロンが諦めるようにとの神々の決定を伝える。

[第三幕] ダフニスとフィリスの結婚式が挙げられようとしている。羊飼の姿のメルキュール Mercure は、神々の邪魔が入らないうちに早く結婚するように勧める。一同が結婚の祝いをのべていると、アポロンが泉の水に毒を入れ、その水を飲んだダフニスが死に、フィリスが風の神にさらわれたという知らせが入る。天が開き、ジュピテルが現れる。ジュピテルは、フィリスとダフニスは天上で結ばれると告げる。

(橋本能)

Donneau de Visé : *La Mère coquette ou les amants brouillés*

ジャンル 三幕韻文喜劇

初演 1665年10月23日、モリエール劇団

出版 1666年

主な出典 *Berger Extravagant* (Charles Sorel), *Cassandra* (La Calprenède)

(序文で作者が主張しているが、疑わしい)

女房学校論争以後、ドノー・ド・ヴィゼの最初の作品である。同年10月にキノーも同じ題名の喜劇『あだっばい母親』*La Mère coquette*を上演した。ドノー・ド・ヴィゼは怒って、キノーの盗作を非難した。事実、キノーがドノー・ド・ヴィゼの作品を盗作したようである。キノーの作品がオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されたため、ドノー・ド・ヴィゼはモリエール一座に作品を持ち込んで上演してもらった。上演回数は、65年度に16回、66年度に4回、67年度に2回、68年度に6回上演された。その後、コメディ＝フランセーズではもっぱらキノー作が上演された。作品のアイデアはドノー・ド・ヴィゼによるが、作品の構成、文体はキノー作のほうが優れていたと言わざるをえないだろう。

[第一幕] (舞台は、リュサンド Lucinde の家の一室、隣室のドアは娘のベラミール Belamire の部屋、もう一方は玄関のドア) 母親のリュサンドの夫は、旅の途中で遭難して行方不明になっている。夫が死んだものと思っているリュサンドは娘の恋人のアリマン Arimant に気があり、娘のベラミールに修道院に入るように説得している。母親に味方する女中のジャサント Jacinte はアリマンに偽の恋文を見せて、ベラミールがアリマンの従兄弟の侯爵に心変わりしたと嘘をつく。一方、アリマンの父親のジェロント Géronte はやもめで、ベラミールと結婚しようと考えている。

[第二幕] アリマンは、ベラミールへのあてつけに彼女の前で母親のリュサンドに愛を告白する。ジャサントはベラミールに、侯爵に乗り換えろと勧める。そこへ侯爵が現れるが、アリマンの足音を聞いて、侯爵を隠す。アリマンは侯爵に気づいて、言い争いになる。アリマンは侯爵を追いかけて出ていく。

[第三幕] リュサンドの許に、父親のジェロントが二人の争いを止めたと報告が入る。ジェロントが現れて、ベラミールに求婚する。アリマンはリュサンドと、ベラミールはジェロントとの結婚に同意する。そこへリュサンドの夫が帰ってきたという知らせが入る。ジャサントは企みを告白して、二人の誤解が解ける。リュサンドは結婚を諦め、ベラミールとアリマンの結婚を許す。ジェロントも二人の結婚に同意する。 (橋本能)

Boyer : *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1666年1月2日、マレー座

出版 1666年3月

主な出典 Hyginus *Fables*, nos. 178-9

1665年マレー座の経営状態は良くなかった。マレー座は仕掛け芝居の上演で事態の打開をねらい、ボワイエに仕掛け芝居の創作を依頼した。仕掛けはデアニ・ブッフキャン Denis Buffequin が担当した。音楽はルイ・ド・モリエ Louis Mollier が、舞踏の振り付けはアントワヌ・デブロス Anthoine Desbrosses が担当した。上演は大成功を収め、翌年と翌々年のシーズンにも再演された。プロロー

グでは、悲劇、喜劇、田園劇の優劣が論じられて興味深い。この芝居は批評、悲劇、喜劇、田園劇、音楽、舞踏、仕掛けを総合しようとする試みであり、「この世紀でもっとも野心的な芝居」(ランカスター)である。

[プロローグ] 悲劇の神メルポメーンと喜劇の神タリーが悲劇と喜劇の優劣の議論をしているところへ、田園劇の神ウテルプが現れる。二人はウテルプに判定してもらおうとするが、ウテルプは優れているのは自分だと主張する。三人は、太陽神アポロンに裁いてもらおうとするが、アポロンは争いを止めて、三人の魅力をまとめた作品で国王を楽しませるように命じる。

[第一幕] (テーベの王宮、セメレの部屋) (夜明け) 曙の神が、テーベの王女セメレ Sémélé を起こし、ジュピテル Jupiter が羊飼いの姿で待っていると告げる。セメレは、ジュピテルに愛されていることを喜ぶ。侍女はアルゴスの王子アルクメオン Alcmeon との縁談をどうするつもりかと諫めるが、セメレは耳をかさない。胸騒ぎを覚えてやってきたアルクメオンに、セメレはほかの男を愛していることを認める。セメレは、ジュピテルに会いに行く。アルクメオンは、セメレの両親に彼女の心変わりを訴える。父王のカドミュスは信じられない。王妃は、セメレの相手を探らせようとするが、愛の神が鷲に乗って現れ、セメレの秘密を探ってはならないと告げる。王妃はこの言葉を聞いて、娘の相手が神であることを知って喜ぶ。

[第二幕] (庭園) セメレは、羊飼いの姿のジュピテルに、二人の恋を公にしたいと訴える。アルクメオンは、ジュピテルを恋仇と認め、剣を抜こうとするが、手が動かない。アルクメオンは、相手がジュピテルであることに気づく。天が一転にわかにかき曇る。ジュピテルは、妻のジュノン Junon がやってくることに気づく。ジュピテルとセメレは、雲に乗ってその場を逃げ出す。嵐の空に、ジュノンが現れる。アルクメオンは助勢を求めると、ジュノンは、二人に復讐を誓う。

[第三幕] (魔法の庭園) ジュピテルとセメレは、雲から庭園に舞い降りる。ジュピテルは、ヴェニユス Venus にセメレを守らせて、自分は神の務めを果たすため天に昇る。ヴェニユスが、馬車に乗って天から降りてくる。ヴェニユスは、セメレに冠を捧げて祝福する。喜びの神々が、バレエを踊って、セメレを楽しませる。そこへ、メルキュールに変装したジュノンが現れ、ジュピテルは偽物だと告げ、その証拠に庭園を消し去る。セメレは、誰を信じていいのか分からなくなり、途方に暮れて王宮に帰る。ジュノンは、正体を現し、セメレを呪う。

[第四幕] (壮麗な柱廊と婚姻の神の神殿) セメレは、ジュピテルを偽物と思い、アルクメオンとの結婚を考える。アルクメオンはセメレに求婚し、両親も結婚を勧める。神殿が開き、結婚の神が現れて、この結婚を司る気はないと告げて飛び去る。神殿は洞穴に変わり、嫉妬の神が現れ、この結婚は不吉だと警告して飛び去る。それでも国王が結婚を強行しようすると、ジュピテルがミネルヴァに変装して現れ、結婚に反対する。一同は、セメレを残して、あきらめて去る。ジュピテルは変装を解く。セメレは、ジュピテルに真の姿を見せてくれと懇願する。ジュピテルは屈服し、一旦天に昇る。洞穴から四人の亡霊が現れて、踊りながらセメレを威嚇するが、セメレは屈しない。

[第五幕] (王宮の前) セメレは、ジュピテルが神の姿で現れるのを待っている。雷鳴とともにジュピテルが鷲に乗って降りてくる。ジュピテルがセメレの部屋に入ると、部屋から火が吹き出し、王

宮は火の海になる。ジュノンが馬車に乗って現れると、王宮の火は消える。ジュノンは、復讐が成就したことを喜んで天に昇る。アルクメオンは自殺する。ジュピテルが天上に現れ、名声の神とメルキュールに命じて、世界中に事の次第を知らせるように命じる。
(橋本能)

Donneau de Visé : *L'Embarras de Godard ou L'Accouchée*

ジャンル 一幕韻文喜劇 (29景)

初演 1667年11月18日、モリエール劇団

出版 1668年

モリエール一座で上演されたドノー・ド・ヴィゼの喜劇としては3作目である(ジャンルを問わなければ、悲喜劇 *Delie* が3作目)。以下の筋書きからも明らかなように、出産に関わる風俗に取材した喜劇だが、むしろ下僕の演じる笑劇的場面が笑いを誘う。1667年11月にはヴェルサイユでルイ十四世の前で初演されたが、パレ＝ロワイヤルでの上演は1667年に10回、1668年に8回で終わったようにあまり成功しなかった。

[第一景] (ゴダール氏の家の一室) 時刻は夜明け近く。ゴダール Godard の娘イザベル Isabelle は女中に付きそわれて、恋人のクレアント Cleante と逢引中。ゴダールは生まれてくる弟に財産を残すために、イザベルを修道院に入れようとしている。母親はゴダールに、イザベルの結婚を許すように口添えを約束してくれたが、産気づいて、それどころでない。二人は母親が死んだら、結婚できないと心配している。女中がうっかり蠟燭を消して、真っ暗闇。暗闇の中で、恋人たちは相手と女中を取り違える。

[第二景] ゴダールが現れて、召使たちを呼ぶ。闇にまぎれて、イザベルは部屋にもどり、クレアントは隠れる。

[第三―第四景] 続いて、召使たちがやってくる。一同、暗闇の中で手探りでてんやわんやの大騒ぎ。

[第五―第六景] 召使のシャンパーニュ Champagne が鉄砲を持って現れ、引き金を引きそうな様子。クレアントがが見つかるが、適当な言い訳して退散する。

[第七―第九景] ゴダールは、シャンパーニュに産婆を呼びに行かせようとするが、ぐずぐずと不平を言ってばかりいて、行こうとしない。シャンパーニュはゴダールに叩かれて、出て行く。

[第十一―第十一景] ゴダールの隣人の女性が心配して、妻を見舞いに来る。

[第十二景] シャンパーニュが手ぶらで戻ってくる。彼は軍人に尋問されて、明かりを取り上げられたとぐだぐだと物語る。

[第十三―第十五景] 奥様が産気づいたと女中からの報告。シャンパーニュにもう一度産婆を呼びに行かせようとするが、女中と喧嘩が始まる。もう一人の召使ピカール Picard が仲裁するが、ますま

す混乱する。結局、シャンパーニュとピカールが二人で産婆を迎えに行く。

[第十六―第十八景] 産婆が到着する。産婆はもったいぶった態度で、必要なものの用意があるかいちいち尋ね、名門の家から頼まれていると自慢する。女中が、産婦のところに行かないなら、他の産婆を呼ぶというと、産婆はしぶしぶ産婦のもとに行く。

[第十九―第二十一景] ゴダールの妻が、イザベルの恋人クレマントと会いたがっているので呼びにやる。

[第二十二―第二十四景] 産着を買いに行ったシャンパーニュが、買い物ついでに一杯ひっかけて帰ってくる。酔っぱらったシャンパーニュは、ピカールに産着を着せて出ていく。

[第二十五―第二十九景] イザベルとクレマントは、産着にくるまれたピカールを見てあきれ。そこへ、女の子が生まれたという知らせが入る。次いで、母親が、ゴダールから二人の結婚の許しを得たという知らせが入る。ゴダールが二人に、母親に感謝しに行くように言う。 (橋本能)

Donneau de Visé : *Les Amours du Soleil*

ジャンル 仕掛け芝居仕立ての五幕韻文悲劇

初演 1670-1671年冬

出版 1671年

出典 オヴィディウス『転身物語』巻10第4章

ドノー・ド・ヴィゼの2作目の仕掛け芝居である。作者自身の言によれば、マレー座で上演されたもっともすばらしいスペクタクルであった。場面転換は舞台で8回、上舞台で5回行われ、宙乗りは24回を数えた。これまでこれほどの回数の宙乗りが行われたことはなかった。また、第四幕での太陽の洞窟の背景は、当時の有名な画家のプラ Prat が描き、評判を呼んだ。1671年の10月にも再演されている。

[プロローグ] (パルナツソス山上) 太陽神アポロン Apollon は、ペルシャの王女リュウコトエ Leucothoé に会うため、雲に乗ってパルナツソス山を離れる。アポロンを待ち伏せていた愛の神 Amour は、母親の女神ヴェネユス Venus を侮辱したアポロンに復讐を宣言する。

[第一幕] (ペルシャ王宮の庭園) 国王は、王女に恋人がいるのではないかと疑っている。一方、アポロンの恋人で水の精のクリティ Clitie は、アポロンがリュウコトエに心変わりしたことで悩んでいる。リュウコトエは、自分がアポロンの一時だけの恋人になることでは満足できない。アポロンが馬車に乗って彼女に会いに行こうとしていると、雲の中からヴェネユスが現れ、邪魔する。アポロンは、リュウコトエに愛を告白するが、はかばかしい返事は得られない。物音がして、人目をに恐れたアポロンは霧を巻き起こして、二人は姿を消す。そこへ、国王が現れて、リュウコトエに恋人がいれば家門を汚すと、彼女を殺そうと決意する。リュウコトエを密かに恋するテアスプ

Théaspe は、国王をなだめ、真相を探ることを引き受ける。

[第二幕] テアスプは、ヴェニユスからリュウコトエの相手がアポロンと聞いて絶望する。ヴェニユスは、テアスプに助力を申し出る。テアスプは、クリティに二人の恋の邪魔するように勧めるが、彼女は誘いに乗らない。クリティはリュウコトエにお祝いを言う一方、アポロンには捨てられた女の恨み言を言う。アポロンは、クリティを愛しながらも、リュウコトエへの思いは捨て切らず、ジレンマに苦しむ。リュウコトエは、アポロンがまだクリティに未練を残しているのではないかと疑う。テアスプは二人の密会の現場を見て、耐えきれず彼女に愛を告白する。そこへ、メルキュールとパラスの二人の神が、雲に乗って現れ、リュウコトエにアポロンとの恋を諦めるように警告する。しかし、リュウコトエの気持ちは変わらない。

[第三幕] ヴェニユスはクリティに、リュウコトエを殺して、アポロンの心を取り戻せと勧めるが、クリティは誘いに乗らない。一方、リュウコトエの前に三人の女神が雲に乗って現れて、アポロンを諦めるように勧める。次に手に松明をかざした三人の復讐の女神が現れ、ジュピテルからの伝言と言って、この恋を全うするように勧めて、地獄に消える。アポロンが現れるが、彼女にはどうしてよいか分からない。そこへ、不和の神が、ジュピテルの姿で、馬車に乗って空中に現れ、二人に愛を認めないと告げる。しかし、天が開き、ジュピテルが現れて、雷火を落とすと馬車は空中で燃えあがり粉々になる。リュウコトエには、どうしてよいか分からなくなり、これからは会う回数を減らしましょうと言ってその場を立ち去る。入れ違いにクリティが現れ、アポロンにつきまとい離れない。

[第四幕] (眠りの神の洞窟) リュウコトエはアポロンに会いにここに来たが、アポロンはいない。(一転して砂漠) 風の神が雲に乗って現れ、ジュピテルはこの恋を認めないと告げる。そこへテアスプが現れ、彼女に恋の告白をするが、彼女は耳をかさない。リュウコトエが絶望して立ち去った後にヴェニユスが現れ、自分の思い通りに事が進んでいることを喜ぶ。そこへ現れたアポロンに、ヴェニユスは復讐はまだ続くと告げて立ち去る。クリティは、相変わらずアポロンの後を追ってくるが、相手にされない。

[第五幕] アポロンを前に、リュウコトエは別れると言い、クリティは自殺すると告げる。二人の板挟みになったアポロンは、途方に暮れてその場を逃げ出す。リュウコトエも立ち去る。そこへ現れたテアスプはクリティに、リュウコトエの母親の前にアポロンが神の姿で現れ、名を名乗ったと告げる。絶望したクリティはその場を去る。事態を理解した国王は、この恥を雪ぐためリュウコトエを生き埋めにして殺すように命じる。空中にヴェニユスが現れ、リュウコトエが恐怖のあまり死んだと告げる。太陽の宮殿が空中に現れ、アポロンは、クリティの死を知らせ、二人を記念して、リュウコトエは香木に、クリティは花に変えたと告げる。愛の神が復讐の成就を告げる。(橋本能)

Hauteroche : *Crispin médecin*

ジャンル 三幕散文喜劇

初演 1670年、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1680年

作者オートロッシュ（1617?-1707）はオテル・ド・ブルゴーニュ座の有名な俳優で、11作の喜劇を書いて劇作家としても成功した。この作品はクリスパンの活躍する喜劇で、ランカスターによれば「オートロッシュのもっとも成功した芝居」である。コメディ・フランセーズで1687年から1762年に833回上演された。『マウロの覚書』のメモによれば、「第一幕のために幕を下ろすことが必要。両袖に二つの小部屋」とある。第一幕と第三幕の通りの場面は背景幕で描かれて、第二幕の室内の場面は背景幕を開くと現れたと思われる。

【第一幕】（舞台はパリ、医者ミロボランの家の前の通り）60歳のリジドール Lisidor は医者ミロボラン Mirobolan の娘で18歳のアルシーヌ Alcine と再婚したくて、息子のジェラルド Gélarde を追い払うためにボローニャに留学させている。ミロボランは、この結婚に二つ返事で同意する。しかし、妻のフェリアント Féliante は、体よく求婚を断る。そこへ息子と一緒にボローニャに行っているはずの召使のクリスパン Crispin が現れる。クリスパンは、ボローニャから金を無心する息子の手紙を届けに来た。リジドールと入れ替わりに、ジェラルドが恋人のアルシーヌに呼ばれて、ボローニャから戻ってくる。ジェラルドとアルシーヌを助けるために、クリスパンが対策を考える。

【第二幕】（医者家の中、解剖室に使われている部屋）クリスパンは、女中のドリーヌ Dorine に、アルシーヌ宛てのジェラルドの手紙を手渡す。ミロボランが現れる。慌てたクリスパンは、死体のふりをして解剖台に横たわる。ミロボランがクリスパンを解剖しようとするが、ドリーヌに患者の診療をせかされて出ていく。再びドアが叩かれる。クリスパンは医者に変装する。現れた患者にでたらめな薬を手渡す。ミロボランがそこへ現れるが、クリスパンを仲間の医師だと思い違える。クリスパンは這々の体で逃げ出す。

【第三幕】（通り）クリスパンは、ジェラルドに命じられて、もう一度医者に変装してミロボランの家に行こうとしている。リジドールに捕まるが逃げ出す。ドリーヌが医者に変装してクリスパンをミロボランの家に入れるが、リジドールは家に入れない。ミロボランがリジドールに、娘との縁談を断る。でたらめな薬をもらった患者が文句を言いに来る。クリスパンは正体がばれて、すべてを白状する。リジドールは、息子のジェラルドの結婚を認める。 （橋本能）

Hauteroche : *Crispin musicien*

ジャンル 五幕韻文喜劇

初演 1674年夏、オテル・ド・ブルゴーニュ座

出版 1674年

レイモン・ポワッソン演じるクリスパンの登場する一連の喜劇の一つである。『医者クリスパン』*Crispin médecin*の成功をきっかけに創作された。音楽と音楽家を題材にしたのは、オペラ座の人気にあやかっただけのものと思われる。上演は成功し、コメディ・フランセーズでは1680年から1738年までに143回上演されている。場面は幕ごとに入れ替わる二つの部屋で、移動式の張り物で場面転換を行っている。

[第一幕] (舞台はパリ、フェロントの家の広間) コンサートを始めようとしているところへ、フェロント Phéronte の下僕クリスパン Crispin が現れる。クリスパンは、フェロントが会ったマスクをした女性の侍女に恋していると告白する。フェロントが現れて、コンサートの稽古が始まる。フェロントの遊び仲間メラント Mélante が現れて、逢い引きの場所にフェロントの家を借りたいと頼む。フェロントは同意する。そこへマスクをした女性 (実はダフニス Daphnis) の侍女が手紙を持って、やってくる。もう会わないという手紙に感動したフェロントは、返事の手紙を書くために退場。返事の手紙はクリスパンと一緒に持って、直接手渡すことにする。

[第二幕] (ダフニスの父親ドラムの家) ドラムは二人の娘に修道院に入るように命じる。ドラムと入れ替わりに入ってきたクリスパンは、ダフニスに手紙を渡す。戻ってきたドラムに対して、クリスパンは音楽家のふりをする。そこへ本物の音楽家が現れて、どっちが本物か、腕を見せあおう。ドラムはごまかされて、クリスパンを本物の音楽家だと思いこむ。

[第三幕] (フェロントの家) クリスパンが、ダフニスからの手紙を持って帰ってくる。フェロントは返事に満足して、ダフニスと結婚する気になる。そこへ先ほどの音楽家が自分を売り込みに来る。音楽家はガスコン訛りをからかわれて追い返される。フェロントとクリスパンは、彼女に会いに行こうとする。フェロントは気もそぞろで、弟の家庭教師の話や、歌の教師からの呼び出しも上の空で出かける。メラントの従僕ル・ブルトンが現れて、約束どおりフェロントの家を逢引の場所に借りる。メラントと相手のリーズ Lise (実はダフニスの妹) が現れる。

[第四幕] (ドラムの家) フェロントとクリスパンが現れる。フェロントは、ダフニスの素顔を見て感激する。フェロントはダフニスに求婚する。物音がして、フェロントとクリスパンは隠れる。ダフニスの弟の家庭教師がドラムに、フェロントの弟のとりなしを頼む。ドラムは小部屋でフェロントとクリスパンを発見する。二人は音楽家のふりをする。

[第五幕] (フェロントの家) 家に帰ったフェロントは、ダフニスに手紙を書くことにする。そこへダフニスとクリスパンがやってくる。フェロントはダフニスに求婚する。そこへドラムが、フェロントの弟のとりなしのためにやってくる。フェロントは、ダフニスがコンサートに来た言い訳する。コンサートが始まる。そこへダフニスの妹リーズが、メラントと一緒に現れる。ドラムは二組の男女の結婚を許す。クリスパンも歌を一曲書くことを条件にダフニスの侍女との結婚を認められる。一同の合唱で終わる。

(橋本能)

Poisson : *L'Après-Soupe des Auberges*

ジャンル 一幕韻文喜劇

初演 1665年、謝肉祭とそれに続く時期（1/26～2/14）、オテル・ド・ブルゴーニュ座の役者たちにより、パレ・ロワイヤルで上演。

出版 1665年4月23日

この一幕物の初演は、謝肉祭を祝う催し物の一環としてパレ・ロワイヤルで行われたが、その後、オテル・ド・ブルゴーニュ座、次いでコメディ＝フランセーズのレパトリーとなった。1680年（後者の創立年）から1720年の間に76回上演されており、成功作と言える。

成功の要は、“田舎者”と“成り上がり貴族”のシンプルなカリカチュアと、その地方なまりや気取った物言いの滑稽さの強調にある。たとえば、ガスコーニュ人は横柄なくせに臆病で、[v]と[b]を逆に発音している。フランドル人は粗暴にして単細胞、[b]を[p]の音で発音し、性数一致を無視し、動詞活用はでたらめである。子爵夫人の言葉は、プレシオジテと子どもの舌足らずな話し方の混合であり、見方によってはコケットリー満載だ。侯爵は重々しくインテリぶった無教養人で、その話しぶりは支離滅裂である。これはクリспан役者として有名な作者ポワソンが演じたようだ。

【第一場】舞台はパリの旅籠屋。田舎紳士である父親の訴訟に伴われ、長期滞在しているクリメヌ（Climène）は、自室で夕食後のくつろいだ時間を過ごしている。同宿の滑稽な田舎者や成り上がり貴族が、彼女の気晴らしの種だ。

【第二場】友人ティマント（Timante）が来訪し、同宿者の話題で盛り上がる。持参金目当ての子爵と結婚したばかりの子爵夫人は若さが自慢（自称14歳）、その気取った話し方は噴飯ものである。長持製造業者を父にもつ侯爵は、筋の通った話ができない「パリー一番のおばかさん」で、子爵夫人に夢中である。

【第三場】その二人がやって来る。舌足らずの言葉を語り、初心を装う子爵夫人の「エスプリ」を侯爵は称えるが、論理が混乱し、まともな文章にならない。侯爵は、昨晚見たコルネイユの悲劇《L'Automne》（『オトン Othon』の誤り）をけなし、支離滅裂な要約をする。ティマントが作品を弁護しても、意に介さない。そうこうするうち、人の争う声が聞こえる。

【第四場】それはガスコン（Le Gascon、ガスコーニュ人）が、ノルマン（Le Normand、ノルマンディー人）を貴族でないと決めつけて喧嘩になり、仲裁の女将を含めての大騒ぎだった。

【第五場】ノルマンが貴族でない理由は二つ、彼が借金を返済していることと、百姓を殴ったことがないことだ、とガスコン。子爵夫人と侯爵は、それは由々しきことだと慨嘆する。やがてガスコンが、今日は肉食日なので娯楽を提供したい、ちょうど旧知の旅回りの芸人が近くに来ているので呼んでくる、と言う。

【第六場】ガスコンは従僕を叱りつけながら共に出かける。

[第七場] フラマン (Le Flamand、フランドル人) が帰ってくる。「わたし、うれしい、この宿屋とこの部屋に、この皆さんお集まりの見て」と挨拶。サン・ドニ街で落馬した話、ボン・ヌフで大道芸人の芸に感心した話、見物の兵士たちと争って一人殺した話を、つたないフランス語で得々と語る。

[第八場] ガスコンが芸人たちを連れて戻る。町民たちの集まりから無理やり連れてきたのである。

[第九場] 芸人が操るマリオネットがバレエを踊り、ちょっとしたファルスを演じる (テキストなし)。皆はお菓子をつまみ、おしゃべりしながら見物。フラマンが、「この人たち、ブルリグローニユ座 (「ブルゴーニユ座」の誤り) の役者」と言うのを、ガスコンが「ちがう、ずっと上手い、この酔っぱらいめ」と返したので、フラマンが彼に一発お見舞いする。ガスコンは「ご婦人方の手前」、怒りを抑える。

[第十場] マリオネットの踊りが終わると、女将が駆け込んできて。武装した男たちが押し入ってきて、芸人を返せと騒いでいるのだ。ガスコンは空威張りするが、立ち向かう勇気はない。子爵夫人は怯える。ティマントが、もう余興を終えたのだから返せばよい、と真っ当なことを言う。

[第十一場] 男たちは芸人を連れて立ち去った。皆も自室にひきあげる。「今夜のことは後々ずっと笑えるでしょうね」というクリメーヌの台詞で幕。(鈴木美穂)

Poisson : *Le Poète basque*

ジャンル 一幕韻文喜劇

初演 1668年6月初旬 (?)、オテル・ド・ブルゴーニユ座

出版 1669年

役者を登場人物とし、芝居を素材とした芝居、つまりグジュノーやスキュデリーの喜劇『役者たちの芝居』(初演は前者 1631-32?、後者 1632?) の系譜に連なる、一幕のバックステージ物である。ブルゴーニユ座の役者たちが実名で登場し、好ましからざる客を適度にあしらい、開演前にもかかわらず、押しかけ作者の愚作を親切にも試演させる。この設定の中で、客入れ前の劇場の寒さや、開演時間の恒常的な遅れなど、当時の上演を巡る日常がわかる。見どころは、バスク詩人の奇人ぶりと、劇中劇での見習い詩人ゴドネッシュ (作者が演じた) による一人二役の早変わり演技だ。閉幕での座長の呼びかけ「皆さん」は、実際の観客に向けられたもので、枠となる劇が現実に侵入している。観客もまた、観客という役割を担った芝居の参加者なのだ。

実名芝居のせい、構造的に最後の締めが甘いせい、レパトリーには長く留めおかれなかった。

[第一場] 開演前の劇場。役者のオートロッシュ (Hauteroche) とポワツソン嬢 (Mlle de Poisson、作者の妻) が、作品を売り込みに来た詩人の話をしている。「粗野で変人に決まってるさ、だってバ

スク人だからね」。詩人は従者に給与を払って6年の年季で弟子として雇っているらしい。

【第二場】ガスコーニュなまりの男爵が来場する。「席を確保に来た田舎者よ」とポワッソン嬢。男爵は劇場の寒さをこぼし、開演の2時を過ぎている、と抗議。役者たちは、張り紙にはそう記されているが、観客が時間通りに来たためしがないので、4時が開演だ、と答える。芝居通を気取る男爵は、かつての名優たちの演技を賞賛するが、名前も正確に言えない。今はポーシャト嬢 (Mlle de Beauchâteau) のファンで、楽屋の場所を尋ねる。

【第三場】男爵はすぐ戻ってくる。居留守を使われたらしい。やがて現れるバスク人が上演までの気晴らしになるでしょう、と役者たちは退場。

【第四場】バスク詩人の一行が登場。詩人見習いのゴドネッシュ (Godeneche) は、「修行」の成果を語る。まず外観の模倣が重要なので、「師匠のように爪を噛み、しかめ面をし、同じ歩き方をしている」と。さらに自作の「ソネ」(実は四行詩)を朗誦するが、詩人にこきおろされる。

【第五場】座長のフロリドール (Floridor) が到着したとの報告。

【第六場】詩人は座長に自己紹介をする。バスクのビスカヤ地方の出で、占星術や神学を修め、大学の学位を得た。生得の詩才を一座のために使い、富と栄光を共有したい、新作13作を提供する、と申し出る。そして『ロドギュンヌ』や『アンドロマック』をけなし、それらを評価する「世間は馬鹿だ」と言い放つ。

【第七場】ポーシャト嬢が現れ、親しげに話しかける男爵に「どなたかしら?」。詩人は一座の役者たちに紹介してほしい、と座長に頼む。

【第八場】フロリドールは仕方なく皆に詩人を紹介。皆は調子を合わせ、感心したふりをする。いい気になった詩人は、役者と比べると作者の方が演劇にとって重要だ、と主張する。オートロッシュが反論する。

【第九場】ところが、もう5時近くになってしまった。開演しなければ、客が諦めて帰ってしまう。詩人はここぞとばかり自作の上演を提言し、タイトルを挙げる。設定が天地創造の百年前の『天地創造』、オウムやサルを役者として使う『ノアの方舟』など、荒唐無稽なものばかりだ。資金不足をたてにとる座長に、劇団員は五人で充分、足りない場合は柴の束に衣装を着せればよい、厳寒時には点火して暖がとれるし、下手な役者より客受けする、と詩人は抗弁。納得してもらうために、これから登場人物12人の三幕の喜劇を、柴の役者もなしに二人で上演してみせると宣言する。タイトルは『恋する性悪女』。

劇中劇『恋する性悪女』 *La Mégère amoureuse* : 韻文喜劇 (八音節)

【第一幕】(詩人は侯爵に扮している。ゴドネッシュは、片側は下僕スカパン Scapin に、もう片側はアガト Agathe に扮し、一人二役を演じる)

スカパンが、無一物の侯爵を、裕福な未亡人アガトと結婚するよう説いている。アガトが現れ(ゴドネッシュ半回転)、侯爵に結婚を迫る。夫の生前、二人は長らく不倫の仲だった。侯爵は、容貌が衰えた彼女を冷たく退ける。彼女はスカパンに助言を求める(半回転)。助言に怒った侯爵は、

下僕を平手打ち。二発目で下僕が半回転したので、アガトが殴られてしまった。彼女は、侯爵の父親に仇をとってもらおう、と憤慨する。

詩人が一幕目の終わりを告げる。ヴァイオリンの演奏で詩人の従者が踊る。

[第二幕] (詩人はそのまま。ゴドネッシュは、片側は侯爵の老父、もう片側はアガトの侍女に扮している) 老父と侍女は、代わる代わる侯爵を責め、激しくののしる。

詩人が弟子の妙技に感嘆する一方、フロリドールは、これは狂気の証しだからすぐ施療院に入院させるべきだ、と試演を中止させる。オートロッシュは、最後まで演じさせてからでもよい、と庇う。やりとりを聞いていた詩人は、これで退散する、と告げる。「愚かな道理に従います」と。ゴドネッシュを気に入った男爵は、自分と来れば面倒を見てやる、と誘う。だがゴドネッシュは、見習い詩人の修行期間がまだ3年残っているので師匠と共に行く、と断る。

フロリドールの台詞で幕：「皆さん、申し訳ありません、バスクの詩人のせいで、今日は皆さんに他の芝居がお見せできなくなりました」。(鈴木美穂)

Montfleury : *Le Comédien poète*

ジャンル 五幕韻文喜劇 (一部散文)

初演 1673年11月10日、ゲネゴー座

出版 1674年

主な出典 一番目の劇中劇はプラウトゥスの喜劇 *Monstellaria* の最初の二幕。二番目の劇中劇は、スペイン・コメディア風。

二つの異なる劇中劇が装填されている作品。トマ・コルネイユが一部(機械仕掛けの芝居であることから、おそらく最初の劇中劇)を執筆したとされている。枠となる筋は明瞭に散文で示され、量的には非常に少ない。冒頭の散文が最初の劇中劇の「プロローグ」であり、二番目の散文は「プロローグの続き」とされているが、これは次の劇中劇のプロローグとなる。そして最終場面のわずかな散文部分によって枠となる筋が閉じられる。つまり劇中劇が枠劇に迫っている構造だ。枠劇に登場する劇作家や役者たちに固有名詞は付与されていない。喜劇としての第一の見どころは、がさつで無骨な容姿の従僕ギュスマンがヒロインになりすまし、16歳の乙女にあるまじき言動をする場面である。

作者は本名アントワーヌ・ジャコブ、オテル・ド・ブルゴーニュ座の名優モンフルリー(ザカリー・ジャコブ)の息子である。法律を修めてからすぐ劇作家になり、本作品のように俳優から作家になったのではない。ゲネゴー座で上演された最初の喜劇で、劇団がコメディ＝フランセーズに吸収された後も1732年までレパートリーに残った成功作である。

[プロローグ (散文)] 劇場で、衣装をつけた舞台稽古が始まろうとしている。立ち会うのは、作者の劇詩人と出演しない役者だ。役者は「新機軸」を期待するが、作者はそうした「貧困な想像力が生む出来損ない」に嫌悪を表明し、自作の喜劇は「栄光ある剽窃」だと自慢する。稽古が始まる。

[第一幕] 舞台はマルセイユ、ダモン (Damon) の家の前。訪ねてきた叔父が困惑して出てくる。家の中が滅茶苦茶なのだ。ダモンの従僕クリスパン (Crispin) が説明する。主人が芝居好きの恋人の歡心を買うため、広間を改装し、アエネイスの地獄下りという大スペクタクル劇を披露するといふのだ。商用で旅に出て3年間音信不通の父親を死亡したものとみなし、放蕩息子が財産を蕩尽しているのである。叔父は憤激して去る。準備に夢中のダモンとその遊び仲間、従僕が注進に及ぶ。父親が帰港したのだ。うろたえるダモンに乞われ、クリスパンは策を講じた。疲労困憊で帰宅した父親を家の前で引き止め、家が悪魔にのっとられた、と告げる。金庫を案じる父親が強引に扉を突破すると、地獄の業火が燃えさかり、悪魔が跳梁跋扈しているではないか。悪魔たちはわめく父親を捕らえ、空中に浮かび上がる。

[プロローグの続き (散文)] 作者は一幕目のできに満足する。ところが二幕目の出演者が、自作を上演したいから、この芝居には出ない、と言いに来る。作者は怒り、捨て台詞を残して去る。こうしてその役者の作品の試演が始まった。

[第二幕] 舞台はマドリッド。裕福なアンジェリック (Angélique) は、ドン・アンリック (Dom Henrique) の恋人だ。既に両親は亡いが、理解ある叔母マルセル (Marcelle) に見守られ、幸せな結婚を控えている。だが困ったことが起きた。15年前、父親の金品を盗んで外国に逐電し、そのまま客死したと言われていた兄、ドン・パスカル (Dom Pascal) が帰郷したのだ。朋友ドン・リカール (Dom Ricard) を妹の夫にし、亡父の遺産を意のままにしようという腹らしい。アンジェリックの侍女が一計を案じる。リカールの方から結婚を拒むほどの不細工な娘を、身代わりに立てればよい。アンリックの従僕ギュスマン (Gusman) が女装することになった。加えてアンジェリックはマルセルの侍女、アンリックは侍臣になりすまし、恋仲の二人の結婚をパスカルに同意させるという手筈も決まった。兄が現れ、訪れた中国やインドの奇習、ポーランドでの武勇伝などを語りながら、利己的で強圧的な性格をあらわにする。妹の夫をリカールと定め、叔母が本人の意向の尊重を訴えても意に介さない。さらに侍女と侍臣の結婚に侍女の兄が反対していると知ると、そんな根性曲がりの奴は自分がぶちのめす、と気炎を上げる。

[第三幕] パスカルは、侍女 (つまり妹) に目をつけていた。彼女に言い寄って、侍臣と結婚したら愛人になると約束させ、その過程で彼女の口から、実は侍臣と妹が恋仲だと知る。彼は驚く。妹 (ギュスマン) は「自然に反した面相」だったからだ。アンジェリックは、二人の次の密会を知らせる、と言う。いよいよリカールがやって来て、親友の妹と対面する。彼も驚く。「男のような顔」、「がさつで下品」、「話す言葉はそれこそ道化」の乙女だったのだ。リカールは躊躇し、パスカルに打ち明け話をする。以前恋していた既婚女性が、再会したら未亡人となっていた、財産は少ないが、と。パスカルは財産にこだわり、彼と妹の結婚に固執する。

[第四幕] アンジェリックはパスカルに、彼の妹 (ギュスマン) と自分の婚約者 (アンリック) との

「密会」を盗み聞きさせる。妹は侍臣に思いのたけを語り、駆け落ちを承諾させた。二人が約束の抱擁を交わしたところでリカールが現れる。彼は立場上、婚約者の「みだらな振る舞い」を非難する。パスカルが割って入り、妹と口論になる。彼は、この上は不埒な妹をすぐに修道院送りにし、侍女と侍臣とを結婚させる、と宣言する。

[第五幕] 結婚契約書の作成のため、公証人が呼ばれた。アンリックは、二種の書類を作るよう、頼む。一通はアンジェリックとアンリックの本名で、二通目は侍女と侍臣の偽名で。署名するのは一通目だが、契約書を読むよう命じられたら、二通目を読むように、とも頼む。妹の修道院送りに心がはやるパスカルだったが、マルセルの策略と巧みな説得で、侍臣と侍女の結婚契約が先になった。契約書にまずパスカルを署名させ、難関突破と皆が思ったとき、従僕姿に戻ったギュスマンが見つかってしまう。パスカルは、恥さらしな妹が男装して逃げだそうとしたと思い、激怒する。ここでやっと、策略とその理由が明らかにされるが、性悪なパスカルは利己心を改めない。そこにリカールが現れた。彼は、愛する未亡人との結婚を報告に来たのだ。親友の説得もあって、ついにパスカルは譲歩する。二組の結婚が祝われることになる。

(以下、散文) 試演は終わった。役者たちは、作品の出来映えにおおむね満足し、上演することに決める。

(鈴木美穂)

Colasse・Rousseau : *Jason ou la toison d'or*

ジャンル 5幕韻文音楽悲劇、プロローグ付き

作曲 パスカル・コラス (Pascal Collasse もしくは Colasse 1649 ~ 1709)

台本 ジャン・バティスト・ルソー (Jean Baptiste Rousseau 1671 ~ 1741)

初演 1696年1月6日。王立音楽アカデミー

出版 1696年

主な出典 明確ではないが、Ovide 作 *Métamorphoses*、Pierre Corneille 作 *La Toison d'Or* (出版 1661) があげられる。

コラスは1675年からリュリ (Lully) に学び、77年に王立歌劇場指揮者、83年に宮廷礼拝堂楽長、その後礼拝堂作曲家、王室作曲家となる。コラスはリュリの秘書でもあり、リュリの作品のアリアや合唱などの一部を代わりに作曲したが、当時このような代作はしばしば行われていた。1687年にリュリが亡くなった後、未完成だったリュリの最後のオペラ *Achille et Polixène* を完成させ、上演を成功にまで導いたのはコラスである。この業績が彼に道を開いたのは確かで、87年から1706年の間にコラスは10のオペラを書き、管弦楽に表現力豊かな技巧を見せた。しかし1696年の『ジャズンまたは金羊毛』は失敗に終わり、台本作家のルソーは憤激して失敗を作曲家の責任と断じ、その上、リュリ作品を剽窃することなしにコラスの成功はありえないとまでなじった。不幸なことにルソーの非難は、コラスの生涯にわたってついて回ることになった。師リュリとの距離の近さは、確かにコラスの若い時には有利であったが、最終的にはコラスに不利をもたらし、作品は常にリュリの剽窃を疑われた。彼の音楽には独創性があったが、悪評のため音楽的個性を発揮することができずコラスは不当に中傷され軽蔑された。しかしリュリ亡きあと次世代の到来までのむずかしい過渡期に、単に伝統を守るだけでなく、後世に恥じない作品を残した作曲家はコラスであった。

[プロローグ] 舞台はセーヌ川が流れる田舎。パン (Pan) が、戦いによって快い休息の時間が中断されたと不平を漏らし、人々は幸福をもたらす英雄の武勲の大切さを歌う。そこへ平和の女神が現れてみなに告げる。「神々と力をともにする一人の王 (ルイ14世) が、天によって生み出された。彼こそは、平和をここにもたらしたその人である」と。平和の女神は、コルコス (Colchos) の岸辺にジャズン (Jason) を導いた有名な物語が、これから始まることを告げる。

[第一幕] 舞台は野营地。オルフェ (Orphée) はジャズンに、軍団は戦いの用意ができたのに、ジャズンだけがメデ (Médée) に気を取られ準備ができていないと訴える。ジャズンは、「イプシピル (Hipsipile、レムノスの女王) は私を愛したのに、私は彼女を見捨てねばならなかった。金羊毛のためにメデの愛と魔法が必要なのだ。しかし偽りの愛のせいで、私は本当の愛を裏切ってしまった」と嘆く。そこへメデが登場し、メデはジャズンへの愛を、ジャズンは失った恋人への思いをそれぞれ歌う。

ジャズンが退場すると、すさまじい戦いの騒音が聞こえ、メデは怯えて神に祈る。メデの父であ

るアエト (Aete) 王が登場して、ジャゾンの勝利を告げる。次いでジャゾンが登場し、敵を殲滅したと報告するので、人々は彼の武勲を称える。メデとジャゾンは、「死の恐怖の後で、平和のうちに愛し合うのはなんと甘美なことか」と声を合わせて歌う。

[第二幕] 舞台は首都コルキド (Colchide) の港。ジャゾンはメデへの偽りの愛に悩み、後悔している。「私は愛するものを憎みふりを、憎むものを愛するふりをして、イプシビルとメデばかりか自分をも裏切った。真実を打ち明けたいがわかってもらえるだろうか？」そこへヴェニユス (Vénus) が登場し、怒りに身をまかせないよう忠告する。

王とメデが登場。王はジャゾンに、勝者への褒美として王女メデとの結婚を申し出る。ジャゾンは承知するが、仲間のギリシャ人たちへも褒美を取らせてほしいと言い、金羊毛を所望する。王は驚き、「金羊毛は、私の王権と命の証である」と言うが、ジャゾンは、「金羊毛を持たずにギリシャに帰れば、不名誉な死が待っている」と言うので、ついに王は宣言する。「しかたがない、望みの褒美をやると誓ったので、無謀だとは思いますが試みるがよい」。

ジャゾンはメデと一緒に逃げるよう頼むが、彼女は、名誉を捨てることはできないと答え、彼の無謀さを憐れむ。メデは金羊毛を守る恐ろしい雄牛と竜について語り、死を警告する。ジャゾンがなおも恐れはしないと張り切るので、「それなら私の気遣いも無駄だ。行け！もうお前には関わらぬ。私に背いて企みを成し遂げるがいい。だがメデとその怒りを忘れるな！」と言い放って去る。

残されたジャゾンの前に、突然イプシビルがネプチューン (Neptune) とともに現れる。恥じ入って彼女を避けたジャゾンを見て、女王は疑いを持つ。ネプチューンは、ジャゾンのイプシビルへの愛を請け合い、仲間とともに女王を称える。イプシビルは王に会いに行くことを決心する。

[第三幕] 舞台はアエト王の宮殿。心を苦しめる愛から解放されたいと願うメデの前に、美しいイプシビルが現れる。メデは、ジャゾンを忘れるよう求めるが、レムノスの女王は、「彼の裏切りなら知っている。だが宿命の愛を忘れることはできない」と答えるので、メデは「もう十分だ。これ以上知りたくない」と退場する。

そこへジャゾンが登場。彼はイプシビルに、「憎むべき裏切り者はここにいる。私はあなたに嫌われて当然の罪人だ。私が愛しているのはあなただけだが、メデの力に頼らねば、金羊毛は手に入らぬ。メデへの見せかけの愛は、私の罪ではなく神々の罪なのだ」と言う。恋敵がメデであると知ってイプシビルは驚き、「メデの魔法、美しさ、力、すべてを私は恐れていた」と嘆く。ジャゾンはメデの魔法が必要なことを強調し、イプシビルを説得しようとする。二人が言い争っているところへメデが登場。

メデは二人を見て嫉妬を爆発させ、悪魔、怪物を呼び出し、復讐を命じて退場。宮殿は化け物であふれ、二人は恐怖に怯える。ジャゾンがオルフェに、音楽を奏でるように頼み、オルフェが歌うと化け物は消え、天上の神は恋人たちに希望を持ち続けるように言い、みなが祝福する。

そこへ再びメデが登場、その幸せな光景に驚いてもう一度魔法を使おうとする。しかし魔法が効きかないので、メデはシビル (Sibille) の洞窟を訪れて悩みを打ち明けることにする。

[第四幕] 舞台はシビルの洞窟、入り口にはアポロンに捧げられた木があり、遠くにアポロンの神殿

が見える。メデが登場、シビルに、恋人の裏切りを疑い苦しんでいることを打ち明け、真実を知りたい、未来を見せてほしいと頼む。シビルは、メデの心が邪悪なら、聖なる葉が風に舞うだろうと言う。ひゅうと鳴る音が聞こえ、濃い渦巻が見えると、洞窟に風が巻き起こり、木の葉がくるくると舞い散る。シビルが答える。「なんとという恐ろしい光景か！故なき恐怖にお前は死ぬ。だがお前に勝った恋敵にも、恐るべき大罪が降りかかろうとは！神々の正義の怒りを恐れよ」。メデは神託を信じていることができず、自らの心に従おうと自分に言い聞かせる。「イプシビルは死なねばならぬ。思いのままに魔法を使って恨みを晴らそう」。

【第五幕】舞台は前面に森、奥に戦場が見える。イプシビルがジャゾンの身を案じ、神に祈っていると、メデが登場、魔法を使って、ジャゾンが死んで横たわっている姿を見せる。イプシビルは恐怖と絶望に襲われ、「ああ、すべては終わった。私は残された希望すべてを失ってしまった。でもこの剣が私の苦しみと命を終わらせてくれる。いとしい恋人よ、あなたのために私は死にます」と自らを刺し貫き、果てる。

メデは、「死ね、おぞましい女め、私の欲望は満たされた」と彼女の死に満足する。メデは、ジャゾンを助けて金羊毛を手に入れさせ、そのかわりに彼を自分のものにしようとするが、そのためには父と祖国を裏切らねばならないと苦しむ。しかし最後には、愛こそが何にも勝って強いのだと確信する。

王が登場、金羊毛を求めて攻めてきたギリシャ人が勝ったと告げ、不幸な王国と自らの運命を嘆く。メデは、地の底から千人の兵士が現れると予言、そのとおりに兵士たちが現れてギリシャ人と戦い始める。金羊毛を手にしたメデが空から現れ、兵士たちに退場を命じると、彼らは地の底に戻っていく。

メデはジャゾンに、「恋敵イプシビルは死んだ。彼女の死は私を満足させ、お前が成した罪をも罰した。私はギリシャに行き、この輝く金羊毛でお前を買い戻すつもりだ」と宣言し、飛んでいく。ジャゾンは、「逃げられると思うな、むごい女め。金羊毛はお前の死でこそ贖われねばならぬ」と叫ぶ。突然、ジャゾンの前にイプシビルの幻影が現れる。錯乱したジャゾンは、「ここはどこだ？これは葬式ではないか！美しい女王よ！あなたを再び見ることができるとはなんとという幸せだろう！」と取り乱す。それは偽りにすぎないと、オルフェがジャゾンをたしなめ、乗船を促すと、イプシビルの幻は消える。ジャゾンは叫び、大切な恋人を奪った運命を嘆く。「この地で、私は愛するものを失った。旅立とう。愛する者の復讐を果たした後、私の死も訪れるだろう」と言いジャゾンは去っていく。

(梅野りんこ)

Salomon・Pellegrin : *Médée et Jason*

ジャンル 5幕韻文音楽悲劇、プロローグ付き

作曲 ジョゼフ＝フランソワ・サロモン (Joseph-François Salomon 1649～1732)

台本 シモン・ジョゼフ・ペルグラン (Simon Joseph Pellegrin 1663～1745)

初演 1713年4月24日。王立音楽アカデミー。

初版 1713年

主な出典 Ovide 作 *Métamorphoses*

サロモンは1706年から宮廷で弦楽器のヴィオールを担当していた。確かな証拠はないが、オペラのオーケストラの一員でもあったようだ。『メデとジャゾン』によって彼は突然「音楽界のオルフェ」¹として有名になった。このオペラは、初演された4月から6月20日までの間に30回にわたって上演された。10月17日からも再演が始まり、11月23日までの間に17回上演されている。Journal de l'Opéraは、「改変され増補されたメデは大成功だった」と報じた。計47回の上演は称賛に値する回数であり、1727年、1736年、1749年にも再演されている。このオペラは、音楽的にはリュリを踏襲しているが、成功の一端は悲劇的手法で大団円を迎えるペルグランの台本にもあった。ペルグランは、王への書簡体詩で1704年にアカデミー・フランセーズの賞を得た作家で、『メデとジャゾン』は彼の最初のオペラ作品である。その後ペルグランは時代の重要な台本作家となり、多くの偉大な作曲家のために仕事をしたが、最後はラモーの台本作家としてキャリアを終えた。

[プロローグ] 舞台は蛇行するセーヌ川ほとりの心地よい場所。ヨーロッパ (Europe) は戦いの騒音を聞くなり叫びをあげ、ジュピター (Jupiter) に平和を返してほしいと懇願する。アポロン (Apollon) がメルポメヌ (Melpomène) と仲間たちとともに車に乗って現れる。彼は、神々によって勝利がフランスにもたらされたと宣言する。セーヌの住民も加わり、みなが踊る。アポロンは、不実な愛と嫉妬のせいで、怒りに駆られたメデ (Médée) が引き起こす物語の始まりを告げる。

[第一幕] 舞台は、凱旋門のあるコリントス (Corinthe) の公共広場、奥に王クレオン (Créon) の宮殿が見える。王女クレューズ (Créuse) と結婚してクレオンの跡継ぎとなることが決まったにもかかわらず、ジャゾン (Jason) の心は晴れない。腹心のアルカス (Arcas) が理由を問うと、「先妻メデを裏切れば不幸は子どもたちにまで及ぶ。私は愛と義務のはざままで悩んでいるのだ」とジャゾンは打ち明ける。

そこへクレューズが登場。二人の結婚は、メデを怒らせ、メデはジャズンを殺さずにはおかないだろうと言い、結婚へのためらいを口にする。ジャズンは彼の命を気遣う王女のやさしい気持ちに感動する。クレオンが登場し、ジャズンに王位を継がせる用意ができた²と宣言、戦士たちやコリントス市民も加わって、勝利者ジャズンの幸せな結婚のために、宴の用意を始める。

[第二幕] クレューズは腹心のクレオーヌ (Cléone) に、彼女が見た恐ろしい夢について語る。クレオンの宮殿が炎に包まれ、燃える車に乗ったメデが剣を振ると、ジャズンの血が煙ったと話してい

ると、突然、大きな騒音とともに、悪魔の集団を率いたメデが空から降りてくる。クレオーヌは逃げるが、メデは逃げ遅れたクレューズに、魔法を使ってメデの犯した過去の罪を見せる。クレューズは、ジャズンを愛しながらも殺そうとするメデの嫉妬深い愛に恐怖する。メデは恋敵に、「ジャズンのもとへ行け、だがジャズンの命が惜しいなら、彼の心変わりをこそ願え」と脅す。

クレューズが去ると、メデの腹心ネリーヌが登場。「ジャズンを殺すと言ってクレューズを脅した時、彼女は恐怖に震えた。だが、私の怒りがどんな結果を引き起こすのか、私自身でさえ怖い」とメデは告白する。二人は嫉妬深い愛ほど恐ろしいものはないと歌う。メデは悪魔を呼び出し、クレューズに恐怖を味わわせるよう命じる。

[第三幕] ジャズンが一人登場。メデの怒りがクレューズに向かうのではないかと案じている。突然、舞台が庭園に囲まれた美しい宮殿に変わり、幸せな恋人たちに変装した悪魔の集団が、ジャズンの周りで幸せな愛を歌う。そこへ登場したクレューズは、おぞましい宴に驚き、「もしあなたがまだ私を愛しているなら、私について来るべきだ」と退場。

驚いたジャズンがクレューズに従おうとすると、メデが現れて引き留め、一緒に行くならクレューズは死ぬぞと脅すので、しかたなく彼は留まる。メデは、自分だけを愛するようにと懇願し、ジャズンの心の中にこそ最も恐るべき敵がいると、嘆く。ジャズンが、メデのせいで罪のない多くの人々が犠牲になったと責めるとメデは、「私の犯した罪すべては、我ら二人の罪、私は裏切り者を愛しすぎたせいで、罪を犯したのだ。愛すれば愛するほど多くの罪が求められる。恋敵は私の最後の犠牲者となろう。気をつけよ、愛するものを失った心はいたわりようがない」とジャズンに警告する。ジャズンが去ると、メデは復讐を決意、化け物に変身した悪魔たちに、この国のすべてを破壊するよう命じる。

[第四幕] 舞台はコリントスの港と街を見渡す岸辺。クレューズは、ジャズンとメデが再び愛し合っていると信じている。ジャズンが登場、彼女はジャズンの不貞と裏切りを咎め、愛しているなら自分についてくるべきだったと責めるので、ジャズンは、クレューズの命を守るためだったと反論するが、「あなたは、メデのために私を裏切るでしょう、かつて私のためにメデを裏切ったように」と王女は答える。

そこへクレオンが登場。国中で多くの血が流れ、多数の死人が出ていると叫ぶ。ジャズンは、「私のせいだ。私さえいなければ、メデはこの国にやってこなかった。私が出て行くのを許してください。そうすればメデは私についてくるでしょう」と言い、クレオンの足許に身を投げ、メデのために命乞いをするので、クレオンはメデがすぐに国を出ていくなら死を免じようと、慈悲を示す。

ジャズンが退場し、メデが登場。クレオンが追放を言い渡すと、メデは、出て行くなら夫も一緒だ、多くの罪で購ったジャズンを、私から取り上げるなど言う。それを聞いたクレオンは怒りのあまり、この地でメデを再び見る事ならば、私を罰せよと神々に宣誓し退場。メデは、クレオンの無謀さを嘲り、「誓いのせいで王は死ぬだろう」と言う。さらに、「裏切り者のジャズンは私の心を破壊した。だから彼の愛するものすべてを殺してしまおう」と独白する。

ネリーヌが登場、旅立ちの準備ができたと告げ、メデは、彼女にジャズンへの言伝を頼む。「私は

後悔して追放を受け入れます。最後にあなたにお別れを言いたい」と。水夫たちが登場し、生まれ故郷への帰還を祝う。しかし風と雷が鳴り、盛り上がる海に水夫たちは恐怖する。

[第五幕] メデの独白。「血を分けた子どもたちを手にかけてようとする私は、自分に対する敵ではないか。彼らに同情すべきか？いや、ジャズンの子ではないか。裏切りと苦しみを釣り合わせねばならぬ」。メデは地獄から『怒り』を呼び出し、復讐を命じる。ジャズンが別れを告げに来る。メデは子どもたちを連れて行きたいと言うが、ジャズンは、子どもと別れるくらいなら死を命じてくれ、と言うので、メデは彼の弱点を確信する。子どもたちに別れを告げにメデは退場。

クレューズが登場、ジャズンはメデがいよいよ去ることを告げる。二人の間の誤解はすべて解け、コリントス市民は勝利者ジャズンの武勲を称えて歌う。そこへ気が狂ったクレオンが登場。王はクレューズをメデと間違えて殺そうとする。クレオンは地獄の生き物に追われながら退場。クレューズも王の後を追って宮殿に駆け込み、ジャズンも従おうとするが、『怒り』に行く手を遮られる。突然大きな物音が聞こえ、クレオンの宮殿は火に包まれる。

メデが空飛ぶ龍の引く車に乗って登場。クレューズは死んだと告げ、「今一度私の夫になるか」と言うので、ジャズンは、「お前との憎むべき絆について、まだ私に言い募るのか？」と答える。メデは、「その絆を今断ち切ってきたところだ」と子どもたちの血で濡れた剣を見せ、「お前の胸に刺したらどうだ」とジャズンの足許に放り投げて去っていく。ジャズンは「死ぬほどの苦しみを終わらせよう」と自殺を図るが、人々に止められる。

(梅野りんこ)

会員名簿（アイウエオ順）

浅谷 眞弓	伊藤 洋	梅野 りんこ	榎本 恵子	落合理恵子
片木 智年	白石 嘉治	鈴木 美穂	関根 敏子	関谷 苑子
千石 玲子	千川 哲生	Odile Dussud	戸口 民也	富田 高嗣
西村 光弘	野池 恵子	萩原 芳子	橋本 能	真下 弘子
皆吉 郷平				

後 記

前回の『エイコス』の刊行は2004年ですから、8年ぶりの刊行になります。その間に、会員の中で最高齢の浜野トキ氏が2010年6月4日に亡くなられました。享年99です。本号は浜野さんの追悼号として、追悼文と研究論文を持ち寄りました。氏のご冥福を心よりお祈りいたします。

なお、今回はベルージャ大学教授ブルーナ・フィリッピ氏より特別寄稿がありました。論文の原文とその解題と翻訳を併せて掲載しました。氏に厚く感謝します。

エイコス XVII

発行日	2012年3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