

『死にゆくエルキュール』のスペクタル性と正則性

橋本 能

橋 本 能

31.1.1 - 31.1.1

ジャン・ド・ロトルーの『死にゆくエルキュール』は、ジャン・メレの『ソフォニスブ』、コルネイユの『メデ』などと共に、一般に17世紀フランスの最初の正則悲劇 *tragédie régulière* と評価されている。この作品は、オテル・ド・ブルゴーニュ座によって初演された。その初演年代については、一般に1634年とされているが、デイエルクーフ・オルスポエルは1634年の上演を再演として、初演年代を1631年にさかのぼらせている⁽¹⁾。いずれにしても1630年代の悲劇の一つであることに変わりはない。この1630年代に上演された一群の悲劇は、文学史的には正則悲劇としてまとめられて論じられることが多く、個々の作品について論じたものは少ない。拙論においては『死にゆくエルキュール』を検討し1630年代の悲劇群の中でこの作品のもつ特徴を考察してみたい。

この作品と同じくヘラクレス(仏訳エルキュール)の死を扱った作品としては、ギリシア悲劇にソポクレスの『トラキスの女たち』ローマ時代にセネカの『オイタ山上のヘラクレス』がある。フランスでは、先行作品として1614年に出版されたPrevostの『エルキュール』、1616年に出版されたMainfrayの『偉大なエルキュールの比類なき力と愛の悲劇』、1629年にBauduynの『ルーキウス・アンナイウス・セネカの悲劇』に入っている翻訳がある。モレルによれば⁽²⁾、Bauduynのはセネカの純然たる翻訳であり、Prevostの作品はセネカの自由翻訳であるということなのでここではとりあげない。Mainfrayの作品は幾つかの場面でロトルーに影響を与えているようであるが、その影響はあまり大きなものではないようである。ランカスター⁽³⁾はロトルーの作品にこれらの先行作品の影響を特に認めてはいない。又、アダン⁽⁴⁾はロトルーの作品の出典としてセネカを挙げてはいるものの、上述した三作品については触れていない。事実、セネカの作品と照し合わせてみると、ロトルーの悲劇は筋の展開、場割、登場人物などでセネカをほぼそのままの形で受け継いでいることがわかる。従って、拙論においてはロトルーの『死にゆくエルキュール』を、適宜セネカの『オイタ山上のヘラクレス』と参照しつつ検討することにした。

I 作品の構成

エルキュールは、ミュケーナイの王エウリュステウスに12年間奉仕し、命ぜられた仕事を行っ

て功業が成った際には不死な者となるという神託を受けている。今、エルキュールはその12年間の奉仕を務め上げ、12の功業をうちたてたところで、オリュンポスの神々の列に加えられることを期している。I幕1場で、エルキュールは12の功業を終えた今自分が征服すべきものはもはやこの世になくなったと信じている。

「天、地、海、地獄の岸辺も、結局は私の生命と力を使わせるには足りない。」

I-1 V、25-26(5)

「(怪物たちの)力は空しい。私の力はすべてを克服する。」

I-1 V、52

エルキュールは、ギリシアの神々の中の最高神ゼウス(ジュピター)と、アンフィトリオンの妻で人間の女アルクメーヌの間に生まれた子である。彼は他人からもジュピターの子と認められ劇中でしばしば「神の子」、「半神」と呼ばれている。彼は、父である神ジュピターに向かって、自分を天に迎え神々の列に入れるようにと歎願する。

「しかし、この功業を終えても天はいまだに私を天に迎えることを拒んでいる。私はいまだに父にふさわしからざる息子なのであろうか。」

I-1 V、12-14

エルキュールは、オイカリアを征服した今その王女に恋している。彼の妻は夫の恋に激しい嫉妬をもやす。彼女はエルキュールの心を取り戻そうと、生贄の儀式に着る彼の衣服に媚薬を塗るが、この媚薬は実際には毒であった。この毒のために、III幕1場で儀式をおこなったエルキュールは衣服からふき出た炎に断末魔の苦しみに襲われる。エルキュールが炎に焼かれ苦しむ姿を見て、腹心の一人は次のように彼を励ます。

「偉大な英雄よ、最後の栄光を得て下さい。あなたはこの勝利を得ることで、すべてに打ち勝つのです。大気や地や水が變っても平気だったあなたに残されたのは、最後の元素(火)を征服することです。この長い苦難の果てに栄光の安らぎが続くのです。そこで、あなたは悪しきものすべてに打ち勝つことになりましょう。」

III-2 V、745-750

エルキュールの方は、このような死にざまをさらすことで自らの神性が否定されまいかと恐れる。

「この死が私の力を無にしてしまったなら、人は私の生みの親を疑うだろう。私を讃めたたえた者は、遂には私がアンフィトリオンの息子であり、神の子ではなかったのだと思うことだろう。」

IV-1、V、953-956

彼はジュピターに神の子にふさわしい死を与えてくれるように求める。Ⅳ幕の終りで妻が自責の念から自殺したことを報らされ、事の真相を知ったエルキュールはこの死が神の定めたものであると悟りオイタ山上で自ら火の中に投身して死することを決意する。Ⅴ幕1場で、彼が火の中に身を投じた様子は次のように語られている。

「彼は火に最後の勝利を収め、栄光のうちに自らの生命を終えることを悟った。」

V-1 V、1201-2

そしてⅤ幕の終りでエルキュールは天から降りて来て人々に告げる。

「この場にいる人々は、みなこの山上に私の栄光を祭る壇を設け、私を神とした死を記念せよ。」

V-4、V、1463-66

エルキュールは、この場面で始めてオリュンポスの神々に列せられ神となった姿を現わす。Ⅳ幕まで、エルキュールはいつも自分を「神の子」、「ジュピターの子」と呼び人々もそれを認めている。彼は火を征服する死によって地上のあらゆるものに打ち勝ったのである。それで始めて、彼は自らを「神」と呼ぶことができるのである。

エルキュールが苦しみ、やがて克服するものは単なる物質としての火だけではない。彼が火に焼かれる原因は妻の嫉妬である。エルキュールの苦悶する姿を見る者は次のように嘆いている。

「未熟な心の中では、嫉妬は怪物、蛇、ペスト、激怒よりもっと悪い。この激しい毒の後に来る死は、恨みの悲しい結果なのだ。」

III-1、V、673-676

また、一方ではエルキュールはオイカリアの王女に恋し嫉妬のあまり、彼女の恋人を自分の墓の上で殺せと命ずる。しかし、エルキュールは彼女の恋人が生贄に供されようとする直前、天から降ってきてこの犠牲を止めすべてを宥す。

「神々の列につらなれた私は、嫉妬を憐れみの念に譲らせる。私のかわきは神の供物によっていやされ、もはや血を求めはしない。」

V-4、V、1451-54

嫉妬の念に苦しめられ愛の情念に燃えて狂いたったエルキュールは、神となった今このような人間的な情炎から浄化されている。彼は火を克服することにも人間的な悪しき情炎をも克服して、神化を完成したのである。

エルキュールの死にゆく姿だけをこの作品からひき出せば、以上のように要約することができよう。Ⅰ、Ⅱ幕はエルキュールが火に身を焼かれて苦しむことになる理由を説明する提示部 *exposi-*

tionに当る。Ⅱ、Ⅳ幕は彼が炎に焼かれる姿を描く展開部 *noeds* である。Ⅴ幕はエルキュールが火を克服して神となった姿を描く帰結部 *dénouement* である。エルキュールを中心に各幕のもつ役割を考えるならこのように説明できよう。ただ一言注意しておかなければならないが、エルキュールの受難と死を語る主筋に対して、オイカリアの王女ヨールとその許婚アルカスの恋という脇筋が関わっていることである。エルキュールはヨールに恋し、自分のものにならなければアルカスを殺すと彼女を強迫する。死ぬ間際には、アルカスを自分の墓の上で殺せと遺言し、アルカスが血祭にあげられようとした瞬間天上から現われてアルカスを許す。この筋はⅠ、Ⅱ、Ⅴの幕で展開する。一方、ⅠからⅢ幕まではエルキュールの妻の嫉妬と死という形でまとめることもできる。作品全体をエルキュールの受難と死という主題で総括できるものの、一方ではこのように独立性の強い部分部分を含んでいることも見逃がすことはできない。こうした脇筋がどのように主筋と関わってくるかという点については、セネカの『オイタ山上のヘラクレス』(6)と比較して考えたい。

セネカの作品は、ヘラクレスがエウボイアのケーナイオン岬にあるジュピターの神殿に、オイカリアを征服できたことを感謝するため犠牲の儀式を行いにゆくところから始まる。この冒頭の部分は、ロトルーの作品のⅠ幕1場に当る。オイカリアの王女が捕虜として連れてこられたのを見て、ヘラクレスの妻は嫉妬に狂う。彼女はヘラクレスの心を取り戻すために媚薬と誤って毒を彼の衣服に塗る。その毒のためヘラクレスが断末魔に陥ったことを知らされて、彼女は自責のあまり自殺する。そこへヘラクレスが戻ってきて事の真相を知り、オイタ山上で死ぬ覚悟をする。死後、彼の母アルクメネーの嘆きを慰めるためヘラクレスは天から現われる。この部分は、ロトルーのⅤ幕4場に相当する。以上のように、筋の展開は両者ともほぼ同じである。

二作品の相違をみると、セネカのは1996行、ロトルーのは1488行である。劇にとって不要と思われるヘラクレスの過去の功業や、退治した怪物の名称などは極力省略されている。合唱は全部削除されている。ヘラクレスの妻が、毒を塗った服を使用者に手渡す場面も省略されている。その他の部分は、登場人物のおきかえはあるがほぼセネカを踏襲している。

この異同で最も注目すべきことは、ロトルーの作品でⅢ幕のエルキュールが妻のために苦悶する場面である。ここは、セネカでは*recit*によってヘラクレスの妻の前で物語られている。この結果、ヘラクレスが毒のため身体が焼けただれた姿で舞台上に登場するのは劇の後半になる。ヘラクレスが冒頭の場面で登場してから次に登場するまで1131行もあいている。全体が1996行の作品だから後半に入って登場するわけで、しかも彼の台詞は531行で全体の4分の1にすぎない。つまり、セネカの前半は、ヘラクレスの妻の嫉妬と死が中心となっている。これに対して、ロトルーでは、ヘラクレスはⅠ、Ⅱ、Ⅳ、Ⅴの各幕に登場し、Ⅴ幕を除いて各幕のうち半数を越える場に登場

する。その上、ロトルーでは、エルキュールの苦悶する姿はセネカのように物語られるのではなく、直接舞台の上で演じられるのである。セネカもロトルーもヘラクレスの受難と死を描いたことで同じではあるが、ロトルーの悲劇の方がそこに焦点を絞って描いていると言えよう。

次に、ロトルーが付加した部分にオイカリアの王女とその許婚の恋がある。この副筋はエルキュールの愛の情念と嫉妬という人間的感情をセネカよりもはっきりと描き出し、彼の死の原因を明確に示すことに役立っている。最後の結末にしても、セネカではヘラクレスが母親アルクメネーの悲しみを慰めるためにだけ登場するが、ロトルーではエルキュールが一切の人間的な感情を洗いながすという意味を彼の天上からの降臨はもっている。つまり、副筋はエルキュールの死の原因をもっとはっきりした形で提示するとともに、エルキュールが死後神となったことを表すのに役立っているのである。以上、セネカの『オイタ山上のヘラクレス』と参照しつつロトルーの『死にゆくエルキュール』について考察したが、エルキュールの受難と死という主題に明確に焦点をあわせ、かつそれを舞台の上で演じさせたという点にロトルーの独自性があったわけである。

II 上演からみた作品

前章では『死にゆくエルキュール』の中で特に重要と思われる場面、I幕1場、II幕1場、2場、V幕4場を中心に検討した。ここでは、17世紀に上演された舞台の装置からこの作品を考えてみたい。幸いにも、1634年の上演に際して装置を担当したロラン・マウロがメモワール⁽⁷⁾にこの作品の装置についてノートを残している。そこで、マウロのメモワールを参考にして、当時におけるこの作品の上演がどこに力点をおいてなされたのかを推察してみよう。

マウロが指示しているように、舞台上に4つの場面(実際には5つの場面が必要)を設けなければならない。即ち、エルキュールの宮殿(宮殿内の二つの部屋が必要)、牢獄、神殿、エルキュールの墓である。とりわけ、マウロは神殿とエルキュールの墓の場面に細心の注意を払っている。この二つの装置は、前章で論じたIII幕とV幕の場面につかわれる。つまり、これらの装置は最も重要な意義を認めた三つの場面のうち二つをつくる装置である。まず、II幕の神殿の場面を見てみよう。

「舞台の一方の端には、古代風のジュピターの神殿が必要。それは祭壇を取り囲むアーケードで蔽われている。祭壇のまわりはまわることができる。祭壇の上には香炉と飾り。古代にあるような丸い台座を作り、ジュピターの像をおく。四角の祭壇の上には小さな花瓶で飾られた四つの金字塔、花瓶には炎が描かれている。神殿は隠されていなければならない⁽⁸⁾」

このような舞台装置の中で、II幕のエルキュールの苦悶する姿は演じられるのである。この場面をセネカは*récit*で物語っているだけなのに、ロトルーの作品では俳優の演技と舞台装置によって観

客の目の前で見られるのである。この場面は、作品中重要であるとともに舞台装置の効果によって見世物的な場面ともなっている。

次に、V幕のエルキュールの墓の場面についてマウロは次のように書いている。

「舞台のもう一方には、山をおかねばならない。その山は前から上り後で降りることができ
る。この山は大樹の森であり、山の下には涙で満ちた葬儀の部屋、エルキュールの墓を設け
ねばならない。三つの金字塔と二つの花瓶、そこからは描かれた炎が出ている。エルキュ
ールの巧業のすべてが描き出されている。この墓は隠されていなければならない⁽⁹⁾」

ジュレルは、この作品についてではないが葬儀の場面を「スペクトルへの情熱」と題する章で⁽¹⁰⁾、
スペクタクル効果の一つとしてあげている。ダイエルコフ・オルスポエルは『演出の歴史』の「機
械仕掛けの芝居の装置」と題する章で⁽¹¹⁾以上の二つの場面をスペクタクル性の強い舞台装置として
引いている。勿論、台詞もスペクタクルを担う舞台効果の一つと考えねばならない。ただ、ここで
は議論を解りやすくするためにテキストの荷なえない部分として舞台装置、衣裳、音響効果、俳優
の存在に限定して考えることとする。他の場面について、マウロは「又、舞台中央にはサンルーム
を設けねばならない。その部屋は欄干と銀の板、装飾用の絵で飾り立てられる⁽¹²⁾」と簡単な記述で
すませている。このことから、マウロがこの二つの場面の装置を特に重視して装置家としての腕
をふるっていることがわかるであろう。付言すれば、セネカではこの場面を単にヘラクレスの家の
前とするだけで、特別な場面を設定していない。

さらに、マウロの指示はエルキュールが神として登場する時の効果にも及んでいる。

「V幕で、雷、そして天が裂けエルキュールが雲間から降りてくる。地上は、12の印と雲、

12の風、輝く星、透明な宝石のような太陽と目をあざむく幻視的な装飾で満たされる⁽¹³⁾」
こうした装置は、今日の日からすればそれほどのものでないかもしれない。しかし、エルキュール
の降臨に特別の配慮がなされ舞台効果ははかられていることは明らかである。そして、この効果は
作品の意図を離れた単なるスペクトルのための効果ではない。ロトルーはこの場面を次のように書
いている。

(ここで雷鳴がして、天が裂ける。)

アルクメーヌ

何という天変地異。何という恐ろしい雷。何という稲妻で天は地上をさわがすのでしょ。う。

フィロクテート

雷雨はあがり、空が開く。でも、どんな新しい太陽が天を照らすのか。

アルクメーヌ

栄光に満ちたアルシッド(エルキュールの別称)が、空の丸天井を開いている。彼です。

リュサンドル

何という奇襲だ。

アルクメーヌ

おお、思いもかけぬ喜び

エルキュールの降臨についてのマウロの指示は、作品の意図に従った効果であり作品自体がこのような効果を要求している。つまり、上述した舞台効果は、作品の意図に忠実に従おうとしてつくられたと言える。一方、セネカでは仏訳版に「テオロジアンにヘラクレスが現われる⁽¹⁴⁾」という指示はあるが、台詞や舞台効果への言及はみられない。もちろん、演出によってどんな舞台効果も駆使することはできようが、セネカにはロトルーの作品にみられるような指示を含んでいないことは見逃がせない事実である。

マウロの指示に従ってⅢ幕、Ⅴ幕の場面における装置を考えたが、そのことからこの作品が舞台上でのスペクタクル性に富んだ作品であることは明らかであろう。この事は以上の場面にとどまらない。

マウロはエルキュールの衣裳について、「エルキュールの棍棒、ライオンの皮とそのマスク⁽¹⁵⁾」という指示を与えている。Ⅰ幕でこの衣裳をして登場したエルキュールは、Ⅲ幕では緋の衣をまとい、それが彼の身を焼く炎をも表わす。身を焼く炎の熱に耐えきれず舞台裏で水浴して戻ってくる。Ⅳ幕では、黒こげになった姿で登場し、Ⅴ幕では指示はないが神としての衣裳で登場するはずである。はなやかで、次々と変わる衣裳が舞台に効果を添えている。

次に各幕でスペクタクルとしての効果をもつ場面をあげれば、Ⅰ幕でオイカリアの王女の美しさが称えられその姿が舞台に現われ、しかもエルキュールが織をおる彼女の膝に枕する場面、Ⅱ幕でシュレルがスペクタクル的見せ場として指摘している⁽¹⁶⁾牢獄の場面、Ⅲ幕では上述した神殿の場面の他にエルキュールの妻が狂気に陥りながら登場する場面、Ⅳ幕ではエルキュールの苦悶する姿がそれ自体台詞と同時に一つの見せ場であるし、Ⅴ幕では上述した葬儀とエルキュールの降臨の場面の他アルカスがエルキュールの墓の上で矢で射殺されようとするところがあげられる。

ロトルーの悲劇は、エルキュールの受難と死が中心になっているが、それは単に戯曲の中だけに留まらず観客の前で演技と舞台装置によって見せようとしている。舞台上での上演効果が戯曲の内包的効果をさらに増幅し盛り上げているのだ。以上のように、この作品自体がマウロの指示するような効果を要求しており、各幕とも見せ場に満ちたスペクタクル性に富んだ作品なのである。

Ⅲ 演劇規則から見た作品

前二章で、『死にゆくエルキュール』を構成と上演の二つの側面から分析してきた。前章では、この作品が舞台効果を計算に入れたスペクタクル性に富んでいることがわかった。では、そのような性格をもったこの悲劇は当時の演劇規則とどのような関係をもつのだろうか。ここでは、当時の演劇規則とのかかわりからこの作品を考えてみよう。

ロトルーが演劇規則の面でセネカの作品をどのように改変しているかを調べ、又、規則に合った同時代の作品——メレの『ソフォニスブ』、コルネイユの『メデ』——と比較することによって、ロトルーのこの作品における規則への配慮を検討してみる。

初めに場の単一だが、ロトルーではエルキュールの宮殿内の二部屋、そこから近い牢獄と神殿、オイタ山にあるエルキュールの墓という五つの場の必要である。セネカでは、冒頭の場面のみがトラキス市の郊外で、他の場面はトラキス市内にあるエルキュールの家の前である。ロトルーはセネカよりも場の数を増やしているのである。一方、メレの『ソフォニスブ』⁽¹⁷⁾では場はキルタ市内の宮殿の中の隣接した二部屋と宮殿の中庭の三ヶ所である。V幕でこの二部屋は、カーテンをあげられることで一部屋になるから、場は二ヶ所と言うこともできる。コルネイユの『メデ』⁽¹⁸⁾では、場はコリントス市にある宮殿の前の広場、IV幕1場の洞穴、IV幕4場の牢獄の三ヶ所が必要である。メレやコルネイユの作品と比較しても、ロトルーでは場の単一の規則はより曖昧にしか適用され得ないのである。付言するならば、セネカでは「舞台はトラキス」、メレでは「舞台はキルタニエミディアの都市」、コルネイユでは「舞台はコリント」と指示されているが、ロトルーにはこのような指示はない。

Liaison des scènesの切断については、セネカでは一ヶ所冒頭の場面と次の場面の間でのみつながらない。『ソフォニスブ』では六ヶ所、『メデ』では二ヶ所、『死にゆくエルキュール』では三ヶ所切れている。この点では各作品に大差ないと言えよう。

時の単一については、ロトルーではI幕からII幕まで経過する時間は1時間以内、それにIII幕、IV幕が続く。V幕は、IV幕までと同じ日のことか、それとも翌日あるいは他日なのかは台詞の上では明らかでない。だが、解釈によって全体を一日の出来事とすることは可能である。セネカでは、冒頭のヘラクレスと捕虜達の場面を除いて、他はLiaison des scènesが遵守されているから一日に経過する連続した時間である。冒頭の場面にしても以降の場面と結びつけることができないわけではない。ランカスターは、ロトルーが時の単一に従うためにセネカにおける時間を短縮したと述べているが⁽¹⁹⁾、実際に作品を検討するとそのようなことは言えない。ロトルーでは、IV幕からV幕への時間経過が曖昧だったのに、セネカでは完全に一日の出来事となっている。『ソフォニスブ』の

場合は、キルタ市陥落の日と翌日の両日にまたがっているが2.4時間以内に収まっている。『メデ』は、完全に一日の出来事である。注目すべきことは、時間を指示する箇所が、『ソフォニスブ』にはI幕3カ所、II幕1カ所、III幕7カ所、IV幕6カ所、V幕9カ所の合計26カ所あり、『メデ』にはI幕1カ所、II幕3カ所、III幕2カ所、IV幕5カ所、V幕2カ所の合計13カ所見られるのに対し、『死にゆくエルキュール』にはI幕1場にて1時間以内に生贄の儀式を始めるという台詞が見られるのみである。勿論、時間を指示する単純な総計によってすべてを計るわけにはいかないが、その数においてロトルーの作品とメレヤコルネイユの作品の間には決定的な差があることは否定できない。このことから、明瞭に時の単一の規則を念頭において書かれた二作品と比べるならば、ロトルーは時の単一の規則をそれほど意識していなかったと言えるのではなからうか。

筋の単一については、第I章で見たようにロトルーには主筋と副筋が認められる。セネカにおいては、オイカリアの王女と許婚との恋という副筋は存在しない。そこで、ドービニャックは筋の単一に通った例としてセネカのこの作品を挙げているほどである⁽²⁰⁾。ロトルーはセネカの作品に比して意図的に筋を複雑にしているのである。もっとも、ランカスターは、『死にゆくエルキュール』の筋が複数であると認めながらそれは当時の規則の許容範囲内であったと言っている⁽²¹⁾。付言すれば、『ソフォニスブ』は、ソフォニスブを中心に考えるなら筋は一つ、『メデ』では、脇筋があって筋は二つである。

次に「真実らしさ」と「礼節」*bienséances* について見なければならぬが、判断が難しく恣意に陥りかねないので、ここではシェレルが指摘した部分をあげるに留めたい。エルキュールの衣服に塗られた毒の血の色は赤で目に立ちやすいのに誰も気づかないという事情を説明しようとした台詞がある。

「この血の色にエルキュールは気づくかもしれないが、もはやただの赤い水にすぎず血とは思わないだろう」

II-2. V. 485-6

この苦しい言い訳があるのは、「真実らしさ」を気づかされたからだとしてシェレルは言うている⁽²²⁾。セネカにはこのような説明的な台詞はみられない。その意味で、「不十分とは言えここに「真実らしさ」を配慮したあとがあると言えよう。「礼節」については、エルキュールが毒に気づき服を持ってきた者を殺す場面に「彼は棍棒を持ち、リカスの後を追う」というト書きがある。このように舞台上で殺人をしないように工夫しているところに、シェレルは「礼節」への配慮を見出している⁽²³⁾。セネカでは、この場面は *récit* によって語られているから本当に「礼節」を配慮してそうしたのかは比較では明らかにならない。一方、I幕3場でのエルキュールのオイカリアの王女に対する態度

は「礼節」に欠けるとされている²⁴。

以上のように、『死にゆくエルキュール』をセネカの作品と規則に適った同時代の二作品とを比較しつつ、その正則性について検討してみた。この検討からも、この悲劇が当時の規則の広い許容範囲内に収まっていると確かに言うことができる。従って、1630年代の悲劇を17世紀最初の正則悲劇と一括して評価するときその一つに数えることができよう。しかし、規則を念頭において書かれた他の同時代作品と比較しつつ、細かく検討を加えるならば『死にゆくエルキュール』の中に、それほど明瞭に規則への配慮(特に時や場の単一において)を捉えることはできないのである。セネカの『オイタ山上のヘラクレス』は、17世紀の演劇規則と照らし合わすならばほぼ完全に規則に適っている。ロトルーがセネカのこの作品に取材したために、原作のもつ正則性がロトルーの作品に反映してその正則性をもたらしたと言っているのではないだろうか。又、同じ頃のロトルーの作品に『メネクム兄弟』という喜劇がある。これはプラウハスの喜劇『メネエクス兄弟』の翻案と言えるがこの作品でもロトルーはプラウトスの作品の構成をほぼそのままの形で踏襲している。その結果、完全に規則に適った作品となっている。つまり、ローマの喜劇に取材してほぼ完全に規則に適った作品を書いている一方で、同じ頃ローマの悲劇に取材してその規則性を破る方向でロトルーは作品を書いているわけである。ロトルーの『死にゆくエルキュール』は結果的に規則を遵守していると言っても、ロトルーがこの作品を規則への配慮を意識して書いたということには多少の疑いを呈せざるをえないのである。

結 論

ロトルーの『死にゆくエルキュール』は、セネカの『オイタ山上のヘラクレス』に取材して主人公の受難と死を描いたということでは変りはない。しかし、セネカの場合と違ってロトルーの作品では、エルキュールの受難と死に一層焦点が絞られている。つまり、エルキュールの受難が台詞で語られるばかりでなく、実際に舞台の上で演じられるところがセネカとは違っている。当時の上演の際の舞台装置からみても、そこに効果があてられスペクタクル性がふんだんに盛り込まれている。ロトルーのこの悲劇を規則の観点から、正則悲劇であると規定することは間違いではない。だが、初演当時の実際の舞台装置の記録から見て、その正則性よりもむしろ舞台効果の面から捉える方が本当の作品の姿がうかがいあがってくるのではなからうか。この作品はそのスペクタクルに富んだ面から、17世紀に以後独自の発達を遂げる機械仕掛けの芝居へとつながっていく面が強いと言えるのではないだろうか。

< 注 >

- (1) DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma ; Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, tome I, Nizet, Paris, 1968, p. 163.
- (2) MOREL, Jacques ; L' (Hercule sur l'CE ta) de Sénèque et les dramaturges français de l'époque de Louis de Louis XIII, Dans "Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance," C.N.R.S, 1964, Paris.
- (3) LANCASTER, H.C. ; A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century, Gordian Press, New York, 1966, Part II, Vol. II, p. 683-689
- (4) ADAM, Antoine ; Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, Del Duca, Paris, 1962, tome I ; p. 452-455.
- (5) 以下、『死にゆくエルキュール』は、ROTROU, OEuvres, SLATKINEより引用する。
- (6) SENEQUE ; Tragédies, Les Belles Lettres, 1967, Tome II
- (7) MAHELOT, Laurent ; Le Memoire de Mahelot, Laurent, Publié par H.C.Lancaster, Honoré Champion, 1920.
- (8) ibid. p. 102
- (9) ibid. p. 103
- (10) SCHERER Jacques ; La dramaturgie classique en France, Nizet, Paris, 1970, p. 160-171.
- (11) DEIERKAUF-HOLSBOER ; L' Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673, Nizet, Paris, 1960, p. 60-73.
- (12) MAHELOT op.cit.p. 103.
- (13) ibid., p. 103.
- (14) SÉNÈQUE op.cit.; p. 209. テオロジアンとは、古代劇で用いられる後壁にある半円形のく
- (15) MAHELOT ; op.cit., p. 103 ほみで、神々はそこから台詞を言う。
- (16) SCHERER ; op.cit.p. 167
- (17) MAIRET, Jean ; La Sophonisbe, Nizet Paris, 1969.
- (18) CORNEILLE Pierre ; Théâtre complet de Corneille, tome I, Pléiade, Paris 1950
- (19) LANCASTER ; op.cit., p. 685.
- (20) AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d' ; La Pratique du théâtre, Champion, Paris, 1927, p. 86.
- (21) LANCASTER ; op.cit., p. 689.
- (21) SCHERER ; op.cit., p. 381.
- (23) SCHERER ; op.cit., p. 418.
- (24) ibid. p. 405