

演劇とレトリック

— 「色づけ」の概念をめぐる —

萩原芳子

宰相リシュリューの依頼を受けて、その大半が1640年前後に書かれたと推測されるドービニャックの『演劇の実際』(1657)⁶⁾は、同じリシュリューの注文によるラ・メナルディエールの『詩学』(1640)⁷⁾を補完する目的で、それまでとは異なった観点から演劇における「真実らしさ」を論じた著書である。『ル・シッド』をめぐる論争やラ・メナルディエールの著書では「真実らしさ」は主に人物の心理描写に係わる「エトス」または「性格描写」*moeurs* やその描写の「適切さ」*bienséance* の問題を中心に論じられていたのに対して、ドービニャックは舞台と観客という演劇固有の観点を前面に出している。そこに浮かび上がってくるのは、舞台や役者、幕や場の演劇構成、長台詞などの演劇形態が、観客の注意をフィクションの世界に引きつけるうえで、支障になってはならないとするイリュージョンとしての演劇像であった⁸⁾。

そのなかで、観客を喜ばせる手段でもあるこうした演劇の形態と「真実らしさ」、あるいは「快さ」*agréable* と「真実らしさ」*vraisemblable* の折合いをつけるのが「色づけ」*couleurs* である。「色づけ」は、ここでは「真実らしさ」から逸脱しそうな要素をもっともらしくみせる適当な理由または動機づけを指す。*Couleur* という言葉が「理由づけ」「口実」といった意味で使われるのは、現在では *sous couleur de*~ (ということをお口実に) といった表現に限られるが、ユゲの『十六世紀フランス語辞典』はこの語義でかなりの例文を挙げているし、1694年のアカデミー・フランセーズの辞典も同様である⁹⁾。それらの例文によって、この用法がドービニャックの時代に一般的であったことが伺える。そして演劇に関しても、コルネイユの1660年の『話の筋、時間、場所の三一致に関するディスクール』や自作に付した批評『エグザマン』、あるいはラシーヌがギリシャ悲劇などの作品の余白に書き入れた注にも出てくる¹⁰⁾。

ところが、前掲のアカデミー・フランセーズの辞典にも言及されているように、「色づけ」の概念は元はといえば、レトリックの概念である。その演劇への導入は以前から指摘されているポエティックのレトリック化¹¹⁾の一環に他ならないが、本論文ではレトリックの歴史を遡って、この概念がどのような意味に使われ、どのようなレトリックと結びついているのかを検討し、十七世紀演劇の理解に役立てたいと思う。

「色づけ」の概念の由来

クインティリアヌスは「色づけ」の例として、キケロの演説の一節を挙げているが¹²⁾、「色づけ」の概念自体はアリストテレスの『修辞学』にもキケロの著書にも見られない。ということは、「色づけ」

がレトリックの最盛期にはまだ一つの技法として確立していなかったことを示している。「色づけ」がレトリックの課題としてもてはやされるようになるのは、ローマの共和制が崩壊し、帝政が確立したアウグストゥス皇帝の時代である。

政治の表舞台で雄弁が勢いを失うにつれて、人々は雄弁術に対するエネルギーのはけ口を、架空の題材について競い合う「実技演習」*declamatio* に求めるようになった。キケロの時代には、本番の演説の予行演習として稀に行われるに過ぎなかった *declamatio* に、多くの雄弁家や観客が集まるようになった。雄弁術教師たちの学校はもはやフォーラムでの活躍を約束された人たちの訓練の場ではなくなり、題材も次第に現実離れたものに変貌し、参加者が議論の技を競い合う、いわば自己目的化した雄弁の場と化していった⁶⁾。

「色づけ」がどのような役割を果たしたかを語る前に、この *declamatio* がどのような題材について、どのような議論を戦わせるものであったかを説明する必要があるだろう。このころのローマの雄弁術をもっとも鮮やかに再現している文献として、哲学者セネカの父親で同名のルキウス・アネウス・セネカが執筆した『演説家及び雄弁術教師の格言、分釈法、色づけ』という書物がある⁷⁾。この父セネカの著書はキケロやクィンティリアヌスなど、レトリックの王道から見ると、実に奇妙な書物と言わざるをえない。演説集でもなければ、雄弁論や雄弁術の体系でもない。さまざまな題材について、雄弁術教師やその弟子たちが提示した議論の趣旨を羅列した単なる議論集なのである。父セネカ自身についてあまり多くは知られていないが、本人は雄弁の実演家ではなかったようである(そのため息子の「哲学者セネカ」*Sénèque le philosophe* に対して、「雄弁術教師セネカ」*Sénèque le rhéteur* の呼び名も今は避ける傾向にある)。序文を見ると、雄弁術の一愛好家として、驚異的な記憶力を活かして、数十年前にローマの有名な雄弁術教師たちの学校などで見聞した議論を息子たちを始め、後世に伝えるために書き留めたものであると述べている。収められた議論は百人を越す弁舌家によるものだが、一つひとつの題材は何回にもわたって論じられ、なかでも有名な題材は繰り返し複数の学校で取り上げられていたようである。また議論の是非についても意見が戦わされたことが伺える⁸⁾。

しかし、父セネカの著書の奇怪さはその形よりも内容に由来する。題材をいくつか挙げてみると、次のようなものがある。

仲違いをしている兄弟のどちらか一方に息子がいた。この若者の叔父が赤貧の身の上となり、若者は父親の禁を破って、叔父に食料を与えた。そのため、父親に勘当されたが、一切抗議はしなかった。叔父の養子となるが、叔父はその後遺産相続で金持ちになり、実の父は反対に逆境に陥る。若者は父に食べ物を与えるが、叔父に勘当される。(Controverses, I, 1)

この題材は「親を養わない子供は禁固刑に処する」という法に照らし合わせて、若者、叔父双方の立場から論じられる訳だが、架空の題材はもとより、法自体もローマ法にはその当時はまだ規定がなかったというから、十七世紀演劇にも劣らない虚構の世界での弁論競技であることが分かる。このように親子間の問題が題材となることはよくあるが、夫婦間の疑念、娘の強姦、海賊による誘拐

など、好んで取り上げられる題材はほかにもあり、互いに複雑に絡み合っているケースが多い。次の例のようにそのまま小説(それも三文小説)の題材になりそうなものも少なくない。

息子と娘を1人づつもった父親が過失致死の罪に問われて流刑になった。不在中に娘は男に犯され、犯人は父親に会いにいき、娘に自分と結婚する命令を出してくれるよう説得し、息子宛てに手紙も書いてもらう。ところが、娘は兄に促されて自殺してしまう。家に戻ってきた父親は息子を勘当する。(Controverses, IV, 3)

海賊に捕えられた若者が父親あてに自分の身代金を請求する手紙を出す。父親に払う様子がないので、海賊の頭領の娘は、自由の身になれば自分と結婚してくれるとの誓約をするようせまり、若者は約束する。娘は父親の許を去って男についていく。男は実家に帰って彼女と結婚するが、遺産を相続した孤児の娘が現れると、父親は息子に海賊の娘と離縁し、孤児の娘と結婚するよう命じる。息子は応じず、勘当される。(Controverses, I, 6)

この最後の例に関して、訳者のアンリ・ボルネックは注でスキュデリの小説『イブライムまたは高名なバッサ』の題材となっていると指摘している。また中世にはこの父セネカの著書をもとにした短編小説集も出版されている⁽⁴⁾。

この著書の十七世紀演劇への影響については未知数だが、直接題材を提供した例はなさそうである。トマス・アルディの劇の筋を連想させる荒唐無稽さであるが、全体的に司法裁判を目的とした設定で、十七世紀の演劇が好む権力の問題は介在せず、しかもほとんどが「適切さ」に反する要素を含んでいる。ボルネックは「売春婦として売られた巫女」(Controverses I, 2)に関してコルネイユの劇の題材となった聖テオドル伝説を引き合いに出しているが、コルネイユの劇とは結びつきそうもない全く別の話である。また、父セネカの著書の後尾にある「説得演説」Suasoriae、つまり神話や歴史上の人物の直面するディレンマに関して相反する立場から説得を試みる議論のなかに、「イフィゲニアを生贄に差し出すかどうかを論議するアガメムノン」(Suasoires, III)が登場するが、ラシーヌの『イフィジェニー』と照らし合わせてみると、内容的に全く異なることが分かる。しいていえば、ラシーヌがどういう議論を避けたかを知るうえで示唆になるかもしれないという程度のものだ。

しかし、十七世紀演劇の筋に題材を提供したかどうかは別として、レトリックの特質、議論の在り方に関しては逆にバロック演劇のひとつの源泉をみる思いがする。それもそのはずである。父セネカの作品は十六世紀末まで哲学者セネカの作品と混同されていたこと、息子の作品にもその影響が認められることもあり、フマロリが大著『雄弁の時代』⁽⁵⁾で綿々と説き明かしているように、キケロの雄弁術と対立する形で十六、七世紀に多大な影響を及ぼし続けた著書である。

では『演説家及び雄弁術教師の格言、分釈法、色づけ』はどのような議論を展開しているのだろうか。一言でいって、その題名どおり各々の題材について「格言、分釈法、色づけ」の三項目に分けてさまざまな雄弁家の議論を紹介している。そのなかで「格言」Sententiae はこの場合はフラン

ス語で traits (矢) と訳されることが多いが、短く、華々しい表現で核心を突く議論を指す。クインティリアヌスの『雄弁術教程』によれば Sententia はもともとは特定のケースから切り離しても味わうことのできる普遍的価値のある言葉、つまり現在の意味での「格言」を指したようである。ほかの「文彩」Figuras の形をとって表現されることも多く、省略三段論法の結論など、ひとつの展開の終わりに使われたが、あまり多用はされなかった。しかし、クインティリアヌスの時代には、この Sententia は長文の落ちがつく度ごとに観客を沸かせる一句として乱用され、内容も変質していた。「演説家が聴衆の拍手を巻き起こすことなく息をつくことは、恥とされるばかりか、ひんしゅくさえ買うようになった」(VIII, 5, 14)。クインティリアヌスはさらに、Sententiae は奇をてらい、暗示や、悪趣味な言葉の彩や演出に基づくものが多く、雄弁家たちのほとんどが一見巧妙な、こうしたつまらない発明に躍起となることを嘆いている。

『弁論術教程』は二年くらいで執筆され、紀元 94-95 年頃に出版されている⁽¹³⁾。一方、父セネカがローマで見聞した弁論実習はおそらく紀元前 43 年から紀元 34 年頃の間に行われたもので、だいぶ遡ることになるが、『弁論術教程』に描かれた「現代的 Sententia」はまさにセネカの記述するものと同じ種類のものといえる。もはや普遍性をもった句ではなく、「格言」と訳すより、「短く、華々しい議論」とでも訳した方が適切であろう。しかしそれでは長すぎるので、ここではフランス語の trait の直訳の「矢」を用いることにする。参考に、上記の「海賊の娘」の論争(I, 6)の「矢」を二三挙げてみよう。まず、父セネカの親友で、詩人オヴィディウスの先生でもあったラトロンによる、息子の離婚を求める父親の立場に立った議論である。

その〔海賊の〕娘はさぞよい妻となり、よい嫁となることだろう。囚人を愛し、そのためには父親を憎むことさえできた女なのだから。」「牢屋の暗闇のなかで憔悴の極にあった、とっている息子よ。ならば、話してみたえ、君の義父〔海賊の頭領〕からどのような恩恵を受けたかを。(I, 6, 1)

いずれもアイロニー、暗示、頓呼法(語りかけ)、といった文彩を交えたものである。息子の側に立った議論は、例えば対話法と対照法を組み合わせた、つぎような例がある。

金持ちの女とは恐ろしい暴君である。遺産を相続したその女が相当額の金を持参して、家の宝箱をお金で満たしてくれたとして、そのとき我々はどんな境遇に置かれているだろうか。裕福な奴隷になっているだろう。(I, 6, 7)

ここでは「矢」は対照法を使った最後の一句にあるものと思われるが、「矢」は短いほどよい、とされた⁽¹⁴⁾。この論争に限らず、失笑を誘う議論が多いのもひとつの特徴である。

『格言、分釈法、色づけ』の第二項目「分釈法」divisiones は、懸案の問題をどのような法律に照らし、どのように問題として設定するかを検討している。「海賊の娘」のケースでは、「結婚は本人

の裁量に委ねられているにもかかわらず、父親は結婚を理由に息子を勸導することができるか」などの「争点」 *quaestio* に分積される。

そして「格言」の項目とほぼ同等のページ数が割かれ、一見似たような議論が展開されているのが第三項目の「色づけ」 *colores* である。「色づけ」は「矢」の形を取ることも少なくないが、冒頭に提示された「矢」との決定的な相違は、題材にあった要素から導き出された議論ではなく、論客が想像力を働かせて、出題にない要素を加味しながら、登場人物の心理や動機を自分の擁護する方へ有利に誘導するところにある、といえる。

父親に味方して、ラトロンはつぎの色づけを使った。娘は慈悲に動かされたのではなく、色恋の情念からやったこと。従って、[自分の息子は娘に] 何の借りもないのである、と。(I, 6, 9)

上記の例は若者を助けた海賊の娘の動機という、題材には言及されていなかった要素に基づく議論だが、「色づけ」としてはおとなしい方である。父セネカが出題から遠ざかり過ぎてしていると批判している「色づけ」に、実は娘は海賊の頭領である父親にそそのかされて若者と逃げたのであって、すべては娘に堅気の亭主をみつけてやろうという父親の親心の筋書きどおりだ、とするものもある。

「色づけ」にはまた神々の意図を推測したり (*Controverses*, I, 3, 9)、登場人物が見たという夢などを導入してみたり、説得力よりも奇想天外で奇抜な動機を思いつくことが技の見せどころだったようにもみえる。「色づけ」を提示する方法も有利な動機に直接触れないで、暗示に徹したり、いろいろな手が使われた。「色づけ」それ自体が興味の対照となっていたことは、父セネカが報告する白熱した批評のやりとりからも伺えるが、オトンという雄弁術教師などにいたっては『色づけ』 *Colores* という4巻本の著書まで書いたという。このオトンに関する父セネカの記述は当時の雰囲気ユーモラスに伝えてくれる。オトンは「夢派に属していた」 (*Controverses*, VII, 7, 15) といわれるほど夢をよく使うことで知られていたが、そのほかにも「なにもいわないこととすべてをいうことの間を取らなければならない論争」 (*Controverses*, II, 1, 33) が得意だったという。父セネカはそのひとつを取り上げて、「彼は終始[真の動機を暗示的に示唆する] その方法で論争をみごとに展開した。その巧妙さに、こうした手段を取ることが不可欠なのだ、とみんな思い込んで聞いていたが、あとになって、なぜあのような暗示的な弁護になったのか、むしろ率直に表現してもよい議論だったのに、と驚いたりしたものだ。スカウルスは「かれは新聞を耳元にささやいて読んでくれるひと」とこの欠点をからかった。」 (II, 1, 39)

『雄弁術教師たち』の文体と十七世紀演劇

ローマの弁論実習において「色づけ」が占めた位置の説明が長くなったが、まず「色づけ」の概念が生まれた背景が十七世紀演劇、とりわけ十七世紀前半の演劇といくつかの共通点を有していることに気付かされる。ひとつには絶対王政にも比較される皇帝の権力が確立しつつある時代に、雄弁術が架空の題材に政治的に無害なはけ口を見出している点である。また十七世紀の劇作家がギリ

シャ・ローマの古典や同時代人がすでに扱った主題をよく取り上げると同様に、ローマの雄弁家たちは繰り返し同じ主題について競った。その結果、雄弁術はある結論に向けて聴衆を説得するだけでなく、個々の議論の巧妙さ、華々しさを競うことが大きな目標となった。

こうして生まれた雄弁術の新しい文体、つまり議論を凝縮した華々しい sentences を散りばめた文体は、「矢の多い文体」style pointu あるいは「切れめの多い文体」style coupé と呼ばれるが⁽¹⁵⁾、この点でもやはり十七世紀演劇との類似がみられる。ジャック・シュレルは『フランス古典演劇のドラマトウルギー』のなかで、「sentences あるいは maximes [箴言] はおそらく古典演劇の文の形式としてはもっとも広く知られているものだろう。」と書いている⁽¹⁶⁾。もっとも、十七世紀で sentences と呼ばれる文彩は maximes と同義語に使われることが多く、クインティリアヌスが本来の意味としている、文脈から切り離しても味わうことのできる普遍性のある「格言」を指していることは明らかである。しかし、シュレル自身、「本当の sentences」とそうでないものを区別することに苦心しているところをみても⁽¹⁷⁾、シュレルのいう「短くくっきりした形を好む傾向」⁽¹⁸⁾は狭義の sentences に限られるものではないことが伺える。この点、「矢」を指す pointes や traits との関係など、まだ研究の余地があるように思われる。

しかし、父セネカの時代と十七世紀演劇は、単なる類似的な状況で結ばれているだけでなく、両者の間にはっきりした因果関係もある。上ですでに触れたように、父セネカの著書はエラスムスの編集した全集(1529年)を含めて長い間、息子の作品とされてきた。ふたりがはっきり区別されるようになるのは、フマロリによると1587年の版からである⁽¹⁹⁾。父と息子の作品では、内容的に大きな隔たりがあることはいうまでもないが、しかしフマロリはセネカの哲学が個人の心理に根ざし、内的緊張感と他者への配慮をつねに維持しているため、雄弁術教師と同じように「格言」「分釈法」「色づけ」を尽くした文体で表現されている、と指摘している。「しかし、そこでは“sententiae”はもはや「矢」ではなく、哲学的認識と自己と他人の認識が突如一致する、モンテーニュの言葉を借りれば、「出会い」「着想」となっている。“divisiones”や“colores”はもはや分析、あるいは仮定的議論の曲芸的な演習ではなく、ある倫理的なシチュエーションを探究し、そこから結論を導き出す心理の解剖となっている。」⁽²⁰⁾

この新しい倫理的な目的をもった style pointu あるいは style coupé は、ルネッサンス期を通じて、長文に基づく流麗な style cicéronien と対立し、ときには血を流すほどの争いを演じることになる。この新たな役割には、古代の知恵をキリスト教の探究に役立てるべく編纂されたエラスムスの格言集などが貢献し、「引用のレトリック」rhetorique des citations を形成していく⁽²¹⁾。奇妙なねじれによって、虚構と虚飾を極めた文体にみえた雄弁術教師たちの文体がもっとも厳格なキリスト教徒たちに受け継がれ、またモンテーニュによるうつろいやすく、思いがけない曲折をみせる人間の心の探究の武器ともなるのである⁽²²⁾。コルネイユ⁽²³⁾などにとって「格言」の使用が演劇の倫理性に貢献し得ると映るのもこうした背景があつてのことである。

もっとも、演劇におけるセネカの影響はより直接的にセネカの悲劇を通じて作用したことはいうまでもない。フマロリはセネカの悲劇の文体に触れていないが、セネカの悲劇こそ『演説家及び雄

弁術教師の格言、分釈法、色づけ』の文体の文学的応用となっている。父セネカの著書に「説得演説」という神話や歴史に登場する人物の直面するディレンマを扱った部分があることはすでに述べたが、「説得演説」から息子セネカの悲劇への距離はさほど遠くない。またセネカの『ルキリュスに宛てた手紙』などの哲学的な作品に比べて、悲劇に登場する議論は父セネカの「矢」、「分釈法」、「色づけ」に遙かに近い。Sententiae は狭義の意味での「格言」であることが多いように思われるが、セネカが劇中しばしば用いる長く壮大な描写は「説得演説」⁽²⁾や「論争」⁽²⁾にもよくみられ、短く華々しい議論とともに雄弁術教師たちの文体を特徴づける手法である。

「色づけ」はこうして特徴的なひとつの文体の一翼を担う形で、演劇的モデルとレトリックの理論的な裏付けを背景に十七世紀演劇の概念として登場する。しかし、すでによく知られている「格言」あるいは「矢」に比べて、「色づけ」はレトリックにおいても、演劇理論においても、ましてや実際の劇作術にとってどういう意味をもち、どういう役割を果たしたのか、いまひとつ定かでないように思う。そこで、「色づけ」の概念がクインティリアヌス、ドービニャック、コルネイユによってどのように扱われているかももう少し詳しく検討してみることにする。

クインティリアヌスによる「色づけ」の定義

『演説家及び雄弁術教師の格言、分釈法、色づけ』において、「色づけ」は題材に新たな要素や観点を加えて、登場人物の動機を、弁護する側にとって有利に解釈する議論として定義されたが、この「色づけ」は一方に単発的な議論の場合もあるが、また弁論のなかで繰り返し展開されるものもある。父セネカはひとつの「色づけ」が同じ演説の別の局面で役立つ例 (Controverses, II, 5, 18) や「矢」を放つ誘惑に負けて、自分が選んだはずの「色づけ」を忘れて矛盾してしまった例 (Controverses, II, 1, 4) などを挙げている。この最後の例の「色づけ」は、恩人でもある金持ちの相手を個人的に攻撃することを避け、富を呪うなどの別の手段を取るといった戦術である。つまり、「色づけ」が心理的な化粧だとすれば、それには単発的な議論と、より全般的に影響を及ぼす戦略とがあることになる。

この「色づけ」の両義性をもっとはっきり提示し、新たな側面を加えているのがクインティリアヌスである。Honnête homme の教育を目的としたクインティリアヌスの『弁論術教程』では、「色づけ」の説明は非常に示唆的な位置に置かれている。それは弁論のうちの「叙述」 narration の部分に、虚偽の叙述の手法として登場する (IV, 2, 83-102)。フィクションとしての「色づけ」の性格がはっきりと明示されたかたちである。

虚偽の叙述がなされることがあるが、フォーラムでは、二種類みられる。片方では外的な証明を用いる。P. クローディウスはこうして買収された証人の助けを得て、原告側が彼がローマで近親相姦を犯したとする夜はインテラムナにいたと主張した。もう一方は、演説家の才能が唯一の支えとなっている。この場合、叙述の節度ある色調を利用することもあれば ————これが色づけの名称の由来だと私はみているが ————、その訴訟の利害を絡ませることもある。(IV, 2,

ここでいう「外的な証明」 *preuves externes* は「技術外の証明」 *preuves extra-techniques* とも呼ばれ、本来は雄弁術の埒外の証拠を指す。第五巻では、前例、噂、拷問による自白、著名文書、宣誓による証言の順で論じられ、予言なども含まれている (V, 7, 35-36)。「色づけ」も夢や迷信を利用したり (クインティリアヌスは安易に使われすぎて、信用性が失われていると言っているが)、虚偽の「証言」を導入したりする (なるべく死人、味方や敵、反論する恐れのない、反論しても信用されない人の言葉とする) という点でこの「外的証明」とも無縁ではないが、上記の引用をみても明らかに「技術的証明」で本領を發揮する。その「技術内」の技法としては「色調」と「訴訟」の利害に関係するものと分けられているが、クインティリアヌスが挙げている「居候」 *parasite* の用例が両者をうまく浮き彫りにしている。ある金持ちの家の居候が、その家の主人に三回勘当されて、三回許された息子は、実は自分の息子であると主張する訴訟である。

確かに彼が子供を養子に出したのは貧しさからで、居候に甘んじたのはその家に息子がいたからだ、その青年が非難される筋合いもないのに三回も勘当されたのは、勘当した人の実の息子ではなかったからだ、といて叙述を色づけることができる。しかし、その言葉すべてが父親としての本当に燃えるような愛情と金持ちに対する恨みを抱いていること、息子が疎ましく思われているその家にいれば危険にさらされることを承知だからこそ、息子を気づかっていることを示すものでなければ、居候はこの訴訟を起こすよう買収されたのではないかという嫌疑を免れないだろう。(IV, 2, 95-96)

「色づけ」は状況から導きだされたいくつかの相互補完的な議論と、父親の愛情という「色調」の両面をもって完成するひとつの戦術であることがわかる。この「色調」は父セネカが挙げた上記の、恩人でもある相手を直接攻撃することを一貫して避ける例同様、演説家が観客の信用を得るために自分をどのようにみせるかというエトスの問題でもある。クインティリアヌスはほかにも、キケロが実際に使った「色調」による「色づけ」の例を挙げている。これは追放者の子供の追放を求めた演説のなかで、尊敬される市民の罪のない末裔を追い出すのは忍びなく思っているという「色づけ」を使いながら、シュッラの法を忠実に守らなければ国家の安定が脅かされると結論づけるものであった (XI, 1, 85)。

「色調」に限らず、「色づけ」は「虚偽の叙述」の範囲を遙かに越えて『弁論術教程』の随所に出てくる。与えられた材料を有利に導くのは弁論家の使命でもあるからだ。こうした観点からみると、「色づけ」はレトリックに付きまどってきた倫理的な両義性の縮図といえる。そればかりか、「色調」「議論」の両面を足せば、「色づけ」はレトリックの体系全体を飲み込んでしまう危険さえ感じられる。

文学の立場からいえば、とりわけ興味深いのは「色調」としての「色づけ」の及ぶ範囲である。ク

インティリアヌスは文体を磨き上げるための修行について書いた第十巻で、弁論家は何回も書くうちにいつでも頭に浮かんでくる文体のモデルを作り上げなければならないと説いたあとで、「しかし演説の途中で、突然の閃きによって、思いがけない「色づけ」[仏語訳は「色調」とある]が浮かんだら、前もって考えたことに固執しなければならないという迷信は捨てるべきだ」(X, 6, 5)、と書いている。「色調」は文体とも関わりがあるわけで、文学作品にとってこそ「色調」は目的を達成するための最良の「色づけ」であろう。

ともあれ、クインティリアヌスにみられる「色づけ」の説明は、父セネカが取り上げた雄弁術教師の慣行とは異なる演説の美学を提示していることは明らかだ。個々の議論の華々しさを競った雄弁術教師と異なって、クインティリアヌスは雄弁術本来の目的であるはずの聞き手の説得に立ち戻って、より古典的なレトリックの体系を編み出している。ポール・ロワヤルの学校に在籍していた当時のラシーヌが、『弁論術教程』の分厚い読書ノートを残しているのも頷ける⁽²⁶⁾。虚偽の証言であるという倫理性の問題を排除すれば、上記の「色づけ」の例も、合理的な議論と感情に訴える演説の色調を組み合わせ、後者の重要性を説いている点で、アントワーヌ・アルノーの『説教師の雄弁に関する考察』⁽²⁷⁾にみられるポール・ロワヤルのレトリックに対する考え方に通じるところがあるのではないだろうか。

ドービニャックとコルネイユにおける「色づけ」

ドービニャックの演劇論は冒頭で述べたようにラ・メナルディエールなどアリストテレスの『詩学』に基づいて悲劇の構成、人物の在り方等を論じた「理論」*théorie* に対して、観客を前にした舞台上演に伴うより具体的な「演劇の実際」*pratique* を解くもの、と自負している。もちろんこの『実際』は「理論」が引きずっていた悲劇性や道徳性の問題を都合よく排除している感も否めないが⁽²⁸⁾、確かに「三一一致」の法則など劇の具体的な形態を考慮に入れて、いかに題材との調和を計っていくかという問題に論点が絞られている。そしてドービニャックにとってこの調和法は著書の各章を通じて、「色づけ」に委ねられているといいいい。このことは「色づけ」の定義をみても明らかである。

[劇詩人]は観客に耳や目で知ってほしいこと、知ってもらわなければならないことをすべて吟味し、彼らに朗読させるか見せるかを決定する。というのは、話の筋を上演されるものとして考えた場合、観客を念頭に置かなければならないからだ。だが、こうした語りや見せ場を作るのは、観客に見せなければならないというだけが理由であってはならない。ではどうしたらいいのか。劇詩人はほんものとみなされた話の筋のなかから、色づけと呼ばれる動機または表向きの理由を探し、これらの語りや見せ場がこのようになったことがもっともらしくみえるように工夫しなければならない。そして、私は敢えて演劇の最大の技はこうしたさまざまな色づけを見つけることにある、といたい。⁽²⁹⁾

ここに出てくる「色づけ」は父セネカの著書に出てくる「色づけ」と同じようにもともと想定され

た話にはない、もっともらしい要素による動機づけ、理由づけである。ドービニャックは「小説形式の面白い冒険でくるんだストアの倫理哲学を紹介する寓話的な物語」などと副題した『マカリス』という小説も書いており、父セナカの著書にも明かされたものと思われる。しかし、ここには雄弁術教師たちのレトリックの華々しさも、クインティリアヌスの論理と感情双方に訴える総合的な説得性の面影はない。ドービニャックの基本構想の独自性、十七世紀のシーニュの理論とも共通点をもつ「上演 = 表象」representationの理論の興味深さに比べて、随所に見られる「色づけ」が小手先のつまらない調節に終わっているのは、レトリックにおいて情動に訴えることがいかに重要かを理解していなかったせいではないだろうか。

しかし、「色づけ」をこうした小手先の調整法と考えているのはドービニャックだけではなく、『演劇の実際』が当初は範としていたコルネイユも同じである。『話の筋、時間、場所の三一一致に関するディスクール』で『ポンベ』と『アンドロメッド』における「場面の繋ぎ」liaison de scèneについてつぎのように書いている。

しかし、この二例では、アモンとアコレは彼らが聞き手となっている場面に全く影の薄い存在でしかなく、彼らの口実となるいかなる色づけを施そうと、彼らが単にその場面を前の場面に繋げるためにそこに立ち止まっているに過ぎないという事実は覆い隠せない。それほどいずれの劇にとってもいなくてもよい存在なのである。⁽⁴⁰⁾

「色づけ」が三一一致の法則や場面と場面の繋ぎといった演劇形態に強いられる調整に絡んで出てくるのは、ドービニャックと基本的に同じ立場に立っていることを示している。そして、とくに晩年の作品において、「雄弁術教師」の華やかで強引なレトリックを連想させる、議論の力技で劇の筋までねじ伏せているようにみえるコルネイユなのに、「色づけ」に以外と腐心しているありさまが覗き見られる。例えば、『処女で殉教者、テオドール』の最終幕で危機が重なり、話の筋が二重になってしまう duplicité d'action の疑いがあるのではないかとの批判を先取りして、こう書いている。

[再び売春を強要される] 危機からテオドールを救ったのは、もはや彼女は死以外の危機を恐れることはないという神の啓示と、マルセルが[テオドールに嫉妬して自殺をはかり]息を引き取るひとり娘を目撃して、その報復として今度はどうしても[テオドールの]血を流さずには気が済まなくなるというもっともらしい理由づけである。しかしこうした配慮にもかかわらず、『オラス』においてこうした危機の二重性を批判した以上、それをここでどうして正当化できるのか、無理があるように思う。その口実となりうるたったひとつの色づけは、テオドールが恥辱から逃れてからどうなったのか知らせなければ劇が完結しないということと、彼女にとって名誉ある結末、あるいはただひとつの合理的な結末は、歴史的事実である殉教以外にありえないということぐらいだろう。⁽⁴¹⁾

神の啓示やマルセルの母性本能による変心はレトリックの常套手段に頼った「色づけ」だが、ここでは成功していないために、劇作家は自らの選択を正当化する「色づけ」を探すはめになっている。いずれも「色づけ」は苦肉の策で、消極的な対応である。クインティリアヌスによって虚偽の証言の技法とされた「色づけ」は、そのためかもはや精彩を失ってしまっている。前出の1694年版のアカデミー・フランセーズの辞典は「思いどおりに相手を説得するための、嘘や悪い行いを覆い隠し、補うためのみせかけの理由」と書いている。コルネイユの「口実となりうる色づけ」に後ろめたさが滲み出ているのはこうした見方が背景にあるのだろう。さらにドービニャックも含めて、感情に訴える「色調」としての「色づけ」は、すくなくとも概念としては姿を消してしまっている。

コルネイユに関しては、あるいは劇の構成上必要となった消極的な策としての「色づけ」と、長台詞などで強力な個性の人物を構成するにあたって、もとの題材や歴史・神話の人物に加味した議論を区別して、雄弁術教師たちの慣行と比較してみるべきかもしれない。

ラシーヌにおける「色づけ」と「技巧」

ラシーヌについてはすでに『アンドロマーク』における「色づけ」に関する論文を書いたが⁶²⁾、ここでラシーヌがギリシャ悲劇の余白に書き込んだメモをもう一度引用しておこう。ソフォクレスの『エレクトラ』の冒頭に関するコメントである。

「アガメムノンのご子息さまよ、あちらに見えておりますのがあれほどご覧になりたいと思し召された土地でございます」——ソフォクレスはまず舞台の所在を知らせるためのすばらしい配慮をみせている。そのために幼少の頃に連れ去られたオレストゥスにアルゴスの宮殿の周辺を案内する老人を導入するという非常に快い技巧をここで用いている。『フィロクテトス』もほぼ同じように始まる。ユリシースがまだ若いピリュスに軍隊が過ぎ去ったあと、彼らが滞在するレムノス島を案内する。『コロノスのオイディプス』も盲目のオイディプスがアンティゴーネに周辺の様子について説明してもらう場面が始まる。この三つの出だしは、少し似ていながら、なおかつ非常に快い多様性とすばらしい色づけをみせている。⁶³⁾

ドービニャックの考え方に立てば、冒頭の場面でいかに場所と時間の設定をするかはまさに「色づけ」の本領が発揮される場所である。しかしラシーヌはこの「色づけ」を「技巧」artifice と呼んでいる。引用の最後に des couleurs merveilleuses という言葉を使っているが、「色彩」あるいは「文彩」と訳す余地も残されている。それになによりも、ドービニャックやコルネイユにおいては「色づけ」は「巧妙」ingénieuse であったり、「もっともらしい」vraisemblable ことが求められていたのに対して、ラシーヌは「快い」agréable、「素晴らしい」bel, merveilleux といった評価に徹している。ここには従って、明らかに美学的な立場の違いが現れているといえる。「技巧」はもちろん現在のように否定的な意味合いはなく、「色づけ」と同じように劇作家がある効果を狙って題材に加えた工夫を指す。しかし、ギリシャ悲劇の注だけでなく、『イリアード』などの注にも頻出するこの言葉は、従来

の「色づけ」の範囲を遙かに越えている。

つぎの『トラキニアの女たち』の用例ではまだ「色づけ」あるいは「口実」と訳せなくもない。

ヘラクレスとアルキロウスの決闘の描写に無駄な時間を費やさないための技巧。⁽³⁴⁾

だが『オイディプス王』のつぎのコメントに現れる「技巧」はもはや「真実らしさ」を目的としているのではなく、悲劇的アイロニーの創出をめざすものである。

ライオスの暗殺者に向けたオイディプスの呪咀 — オイディプスが自ら恐ろしい呪いの言葉を口にする、詩人のすばらしい技巧。⁽³⁵⁾

また「色づけ」とも受け取れる、人物の登退場を問題にする場合でも、ラシーヌは劇にとっての積極的な価値、演劇的効果を追求する詩人の大胆な選択を強調する。

ここはギリシャ悲劇のなかでもたった一つ、コーラスが登場してから退場する箇所である。これは詩人のすばらしい技巧である。というのはアジャックスの最後の言葉は観客に隠してしまうにはあまりに重大だからだ。⁽³⁶⁾

このすぐ前の部分に、コーラスが退場することによって、アジャックスの自害が可能になるとの指摘もあるが、ドービニャックならこの点のみを「真実らしさ」に照らして強調したことだろう。

ラシーヌの「技巧」はすなわち、従来の「色づけ」と同じように劇詩人の計算に基づく選択を表すが、それは二次的には「真実らしさ」やサスペンスを保つ効果があっても、その主眼はまず観客の心を動かすことにあるといい。ドービニャックの範疇でいえば、「真実らしさ」の技法である以前に「快さ」、美しさ、感動の技法なのである。上記の引用箇所に限らず、読者としてのラシーヌの注意はほとんどこうした具体的な技法に注がれているが、「真実らしさ」より「感動」の方に偏っているように思う。また劇作のうえでも、ラシーヌの「色づけ」は劇のテーマやその神話的な広がり、場面や劇全体の演劇的効果などと不可分に絡み合っており、「色調」も大きな役割を演じる⁽³⁷⁾。

ラシーヌのこの劇作に対する態度は、ある意味で詩人本来の目的へ向けていかに観客を説得していくか、という演劇の領域に置き換えたクインティリアヌス、あるいはキケロの説得のレトリックへの回帰ともいえる。またさらに、クインティリアヌス以後のより文学的なレトリックとして十七世紀の前半から多大な影響を及ぼした『崇高さについて』にみられる「感動」(pathétique)や「崇高さ」(sublime, grandeur)に対する考え方も取り入れているようにも見える。

太陽に照らされて消えてしまうおぼつかない光に似て、レトリックの技巧は崇高さに八方を取り囲まれると闇に埋もれてしまう。⁽³⁸⁾

ここでいうレトリックの技巧は文彩を指しており、ラシーヌのそれとは異なるが、「感動」を目指してこそ「真実らしさ」の問題も解決していくという過程に通じる。ドービニャックのイメージした演劇は感動によってそれを凌駕したかたちでしか実現しえなかったのである。

「色づけ」は、フィクションのなかのフィクションとして、与えられた架空の題材に加味される登場人物あるいは演説家自身の心理を装う、巧みで華々しい「顔料」として、紀元前後のローマの雄弁術教師たちに取り入れられ、ひとつの技法として概念化されるにいたった。しかし、クインティリアヌスの体系においては、もはや、見せ物的な「色づけ」から、偽証を見破られないためのもっともらしい「色づけ」へと変化している。しかもその手法は、はっきりした「議論」と、演説の「色調」といったより巧みな手段の両面を備えており、とくに後者は偽証とまで行かなくとも、演説を有利に運ぶために一般的に使われる手法として独自の発展をとげた。

古代の文学や雄弁術に色濃く影響を受けた十七世紀の演劇は、特に世紀前半においては「サンタンクス」、つまり「格言」や「矢」を見せどころとした文体を取り入れ、文彩や議論の華々しさを基調としている点で、雄弁術教師やセネカの悲劇の文体との共通性を示している。しかし、「色づけ」に関しては、少なくとも理論のうえでは、ドービニャックをみても、コルネイユをみても、「サンタンクス」と並ぶ華々しさはない。むしろ劇中の見せどころが不自然にならないための、巧みな「理由づけ」であり、「真実らしさ」を支える裏方的手段にとどまっている。

これに対して、ラシーヌは「色づけ」や劇作上の「技巧」といったレトリック的な、あるいは技術的な観点から古典を子細に研究することによって、「真実らしさ」と「感動」が一体となった、あるいは「感動」に力点をおいた演劇的效果を探っている。そこには「色づけ」や「真実らしさ」の考え方に大きな相違があるだけでなく、演劇のもたらす「感動」を「サンタンクス」など、演説的な議論の華々しさとは別の側面に求めていく姿勢が貫かれている。

ラシーヌがアリストテレスの『詩学』の断片を自ら翻訳したことは周知の通りであるが、それを悲劇の理念を考えるてがかりとしたことは疑いない。しかし、その理念を劇作の新たな文体に結びつけていくうえで、演劇的「技巧」への配慮が大きな役割を果たしているように思われる。ラシーヌは、そうした観点からギリシャ悲劇を解剖することによって、コルネイユなどの演説的「崇高さ」とは異なった、アリストテレスの『詩学』も明かしえなかった演劇的「崇高さ」の秘密を学んだのではないだろうか。

注

- (1) François Hédelin, Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, 1657, éd. P. Martino, Alger, Carbonel, 1923.

- (2) H. Pilet de la Mesnardière, *La Poétique*, A. de Sommerville, 1640.
- (3) 筆者論文：“La théorie de la représentation dans *La Pratique du Théâtre* de d’Aubignac” in *Etudes de langue et de littérature françaises*, No 40, 1982 (日本フランス語フランス文学会発行) を参照。
- (4) Huguët, *Dictionnaire de la langue du XVIème siècle; Dictionnaire de l’Académie française*, 1694, Paris, Coignard.
- (5) Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Coll. L’Intégrale, Seuil, 1963, p.842, p.392; Racine, *Œuvres complètes*, Tome 2, éd. R. Picard, Pléiade, Gallimard, 1966, p.865.
- (6) Cf. A. Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature*, études de structures classiques, Paris, Didier, 1970.
- (7) Quintilien, *Institution Oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976 – 1980, Tome VI, Livre XI, 1, 85.
- (8) この時代の雄弁術について Henri Bornecque, *Les Déclamations et les déclamateurs d’après Sénèque le Père*, Travaux et mémoires de l’Université de Lille, Nouvelle série, I,1, 1902; George Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton University Press, 1972 を参照。
- (9) Sénèque le Père, *Sentences, Divisions et Couleurs des Orateurs et des Rhéteurs*, Trad. Henri Bornecque, Aubier, Paris, 1992.
- (10) Ibid., *Controverses*, I, 3,10 等。
- (11) Ibid., p.488 及び H. Bornecque, *Les Déclamations...*, p.32. 短編集の題名は *Gesta Romanorum*, 仏語訳 *Le Violier des Histoires Romaines*.
- (12) Marc Fumaroli, *L’Age de l’Eloquence*, Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l’époque classique, Genève, Droz, 1980.
- (13) G. Kennedy, op. cit., p.493.
- (14) Sénèque le Père, op. cit., 294.
- (15) M. Fumaroli, op. cit., p.58.
- (16) Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1977, p.316.
- (17) Ibid. p.320.
- (18) Ibid. p.324– 326.
- (19) M. Fumaroli, op. cit., p.57.
- (20) Ibid. p.60.
- (21) Ibid. p.95.
- (22) Ibid. p.98.
- (23) Pierre Corneille, *Discours sur le Poème dramatique*, op. cit. p.822.
- (24) Cf. Sénèque le Père, op. cit., *Suasoires*, I, 1 ~ 4; I, 15; III, 1, etc.
- (25) Cf. ibid., *Controverses*, VII, 1, 9– 11, etc.
- (26) Cf. *Extraits de Quintilien*, Bibliothèque Nationale, manuscrit 12888.
- (27) Antoine Arnauld, *Réflexions sur l’Eloquence des Prédicateurs* (1695), Genève, Droz, 1992.

- (28) 注(3)で紹介した筆者論文を参照。
- (29) *La Pratique ...*, éd. Martino, p.39.
- (30) *Discours des trois unités*, op. cit., p.842.
- (31) *Théodore, Vierge et Martyre, Examen* (1660), op. cit., p.392.
- (32) “*Andromaque* ou la nouvelle poétique de la “couleur””, 文芸研究, 69号, 1993, 明治大学文学部刊.
- (33) Racine, *Œuvres complètes*, éd. Pléiade, tome II, p.865.
- (34) Ibid., p.865, v.22.
- (35) Ibid., p.855, v.236.
- (36) Ibid., p.861, v.811.
- (37) 筆者の上記『アンドロマーク』に関する論文参照.
- (38) *Du Sublime*, trad. H. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p.30.