

ラ・カルプルネード作、悲喜劇『ブラダマント』について

浅谷 眞弓

はじめに

16世紀イタリアの韻文物語、アリオスト Ludovico Ariosto (1444-1533) の『狂えるオルランド』 *Orlando furioso* (1502-1516-1532) は 1543 年にフランスでも早々と翻訳が出版されるなど、ヨーロッパの多くの人々に愛読された⁽¹⁾。イタリア生まれのオルランドはフランス名ロランを得て、ますます活躍の場を広げた。『狂えるロラン』 *Roland furieux* は、当代の一流の文人であるラ・ボエシー Etienne de La Boétie (1530-1563)、デポルト Philippe Desportes (1546-1606)、バイフ Jean Antoine Baïf (1532-1589)、ベリアールらが主題に沿った詩を書き、さらにロベール・ガルニエ Robert Garnier (1544-1590) が個性的な物語の登場人物たちのうち、特に女騎士ブラダマントを取り上げて演劇作品を作ったことで、一躍フランス文学史上の重要作品となった⁽²⁾。1581年または1582年に上演、出版されたガルニエの『ブラダマント』 *Bradamante* はフランス最初の「悲喜劇」と言われ、その後の演劇作品のジャンルの定義や創作技法の上で少なからず影響力を発揮することになる。とりわけ17世紀前半、悲喜劇の流行期には、「元祖・悲喜劇」としての位置が再認され、理論家ドービニャック abbé d'Aubignac (1604-1676) をはじめ、批評家の判断基準の一つと認められたようである⁽³⁾。しかし、もちろん、ガルニエの作品がそのまま17世紀の悲喜劇の性格を忠実に「再現」していたわけではない。構成要素のいくつかを持っていたに過ぎないだろう。上演時はともかく、残された作品を読めると、現代の外国人の目からは、あまりに宗教的、愛国的な台詞が多い。作品全体の長さを斟酌すれば、アリオストの原作を超える篤さ、密度が感じられる。女騎士を主人公にしたロマンチックな恋愛劇というよりはキリスト教の称揚とフランス王家に対する忠誠の表明を意図した作品のように見える。では、実際に17世紀に『狂えるロラン』に取材した悲喜劇はどうであったのか。最も成功し、よく知られるのは、デュ・リエ Pierre Du Ryer (1605-1658) の『アルシオネ』 *Alcionée* (1637年初演、1640年刊) だろう⁽⁴⁾。そして、メレ Jean Mairet (1604-1686) の『狂えるロラン』 *Roland furieux* (1638年初演、1640年刊) がある⁽⁵⁾。意外なことに、悲喜劇の元祖、『ブラダマント』は後継作品に恵まれず、ラ・カルプルネード Gautier de Costes de La Calprenède (1610頃-1663) とトマ・コルネイユ Thomas Corneille (1625-1709) が扱っているだけだ。18世紀の演劇史家、レリス Antoine de Lérès によれば、これは観客の「趣味」 *goût* の変化が原因らしい⁽⁶⁾。映像技術が発達し、奇想天外な物語の展開にも容易に同調できる現代ならば、うってつけの「原作」となるはずだが、直後の時代の演劇史家に価値を否定され、観客の視野から消え去ったのは残念なことだ。今回は、初演当時はあまり評価されなかったが、同時代の著名な作者たちの中では最も早く『狂えるロラン』を出典としたラ・

カルプルネードの『ブラダマント』*La Bradamante* (1636年初演、1637年刊)に注目し、量産された悲喜劇の一作を通して、17世紀の趣味の行方を探ってみよう⁽⁷⁾。

1. 『狂えるロラン』の世界

17世紀の悲喜劇の原作、出典としてすぐに頭に浮かぶのは、多くの挿話を含んだオノレ・デュルフェ Honoré d'Urfé (1567-1625)の小説、『アストレ』*l'Astrée* (1607-1628)、中世の騎士物語を集成してフランス語に訳された『アマデイス・デ・ガウラ』*Amadis de Gaule* (1508, Montalvo)、スペインまたはイタリアの演劇作品、小説などだ。ときにはエリザベス朝時代の事件やギリシア、ローマの古典古代の歴史、小説が取り上げられることもある。それらの「原作」と呼ばれる物語は殆どが取材される以前に、読者、観客に相当馴染んだものだろう。未知の物語の発掘的な再生産は珍しいのではない。現実の上演に至る経過を考えるなら、あえて危険は冒さず、既知の源泉に頼らざるを得ない。「筋」 *sujet* は物語における事件 *événements* の展開を許す「テーマ」 *passions* と合致していなければならないのだ⁽⁸⁾。多少なりと観客の興味を引くためには、精々、過去には広く知られていたが、今では忘れられた物語という程度のものでなくてはならない。ドービニャックでなくても考える余地がある。これを息苦しい制約と思うか、豊かな源泉を利用して、いくらでも創作ができると思うかは作者の技量によるところが大きい。このような「原作」事情の中で、アリオストの『狂えるオランダ』は知名度において申し分なくフランス演劇に貢献できるはずだが、実際にはそれほどでもなかった。その原因を、先鞭をつけたガルニエ一人に負わせるわけにはいかないだろう。校訂者のレーモン・ルベグはガルニエの作品は当時、宮廷でも上演され、好評だったと言っている⁽⁹⁾。もっと多くの類似作品が出てもおかしくない。同じ原作を使い、メレが長大な物語を手際よくまとめた『狂えるロラン』の物語はキノー Philippe Quinault (1635-1688)とリュリ Jean Baptiste Lully (1632-1687)がオペラに書き換え、1685年1月にヴェルサイユで上演され、18世紀にも何度か再演されている⁽¹⁰⁾。豪華な機械仕掛けが観客の目を奪ったに違いない。また、デュ・リエの悲劇、『アルシオネ』は緻密な台詞と構成で古典演劇の資格を十分に得ている。むしろそのために他の追随を許さないと考えられる。誰もデュ・リエ以上の作品は書けないのだ。ではなぜ、『ブラダマント』だけが「一人勝ち」ならぬ「一人負け」の状態なのか。改めて、アリオストとガルニエによる二つの原作との共通点、相違点を意識しながら、ラ・カルプルネードの作品の成り立ちを見てみよう。評価を受けられない問題点があるはずだ。

ガルニエ、ラ・カルプルネードの両者はともに、アリオストの『狂えるオランダ』第45歌、第46歌から物語を組み立てている。ラ・カルプルネードがガルニエの作品しか参考にしていないならば、翻訳で言うところの「重訳」である。ランカスターは詳細について触れていないが、その可能性は高いと思う。しかし、筆者があえて「二つの原作」と言うのにはわけがある。アリオストとガルニエの相違点についてはレーモン・ルベグの研究につくされているだろうから、ここで付け加えることは何もない。ただ、アリオストの長大な韻文物語がキリスト教徒対イスラム教徒の戦いを

背景としながら、あくまでオランダをはじめとする多彩な登場人物たちの恋愛模様を軸に、騎士道的精神をからめて描いているのに対して、ガルニエでは背景と本筋が逆転している印象が否めないのだ。最初に述べたように、ガルニエにとっては、宮廷での上演を念頭に、キリスト教の称揚と愛国心を描くためにブラダマントとロジェの恋が必要だったように思える。ドービニャックは劇中展開する目に見える「事件」だけでなく、それを支えるテーマとしての「情念」をも「筋」の構成要素として認めている。背景と本筋の逆転は重大な事態と言えるだろう。17世紀の『ブラダマント』はブラダマントを恋するギリシアの王子と身分、心情を隠したロジェの対話で始まる。以下で簡単に粗筋を追ってみよう。

第1幕、剣の勝負で自分に勝った者としか結婚しないと公表しているブラダマントに、ギリシアの王子、レオン Léon は腕に自信がなく、困り果てている。一計を案じたレオンは、父の捕虜であったのを助けた男に身代わりを頼む。彼こそブラダマントの「従者」にして歴戦の勇者、ロジェ Roger なのだが、王子は詳しい彼の過去を知らない。ロジェは悩みつつ、命の恩人の頼みを退けられず、愛する人との決闘を承諾する。一方、女騎士ブラダマントは将来を誓い合ったロジェが姿を消したことに疑惑を抱いていた。心変わりをしたのではないか。そんな折も折、国王シャルル Charles は宮廷に滞在しているレオンの願いを受け入れて、ブラダマントとの決闘を許す。勿論、勝者は彼女と結婚できる。

続く第2幕で、ロジェは誂えたようにぴったりとしたレオンの武具を全身にまとい、ブラダマントと対決することになる。葛藤、煩悶はいよいよ増して、あたまがおかしくなりそうだ。ブラダマントの方は、父や兄弟にレオンとロジェを比べる話をされたり、侍女に慰められたり、落ち着かない。宮廷中の注目を集める中、いよいよ決闘が始まる。相手はさすがにギリシアの後継者だ。ブラダマントがこれまで出会ったことのない手強い遣い手であった。シャルルの裁定で、勝負は「レオン」の勝ちとなる。

第3幕、今度はブラダマントの嘆きから芝居が始まる。勝負で身体に傷は負わなかったが、剣の腕に勝る「レオン」に女騎士は特別な感情を抱きつつあった。こんな不実があつていいのだろうか、ロジェに顔向けができない、と打ち明けると、ロジェの妹で、これも女騎士として戦場を共にしたマルフィズ Marfise が、なるようになる、と気持ちを軽くしてくれる。勝負に勝ったロジェは元の身なりに戻り、自らの首を絞める結果に絶望して、理不尽なこの世を呪い、宮廷を離れる決意をする。ブラダマントを助けてきたまさにこの腕が恋人を奪ったのだ。そのころ、宮廷ではシャルルがレオンとブラダマントの結婚を正式に認め、またもや騒ぎが巻き起こっている。先ほど成り行き任せを助言したはずのマルフィズが二人の結婚に異議を唱え、兄弟の代わりに戦うと言い出したのだった。第4幕、レオンは今度こそ、自分で戦わねばならない。頼みの綱の男、ロジェが失踪したからだ。森の中で嘆き悲しむ男を発見し、自殺を止め、ブラダマントのために宮廷に戻れと説得する。

最終局面の第5幕では、次の決闘に向けて騒然とする宮廷にレオンとレオンの武具を付けた謎の男が現れる。レオンはこれまでの経緯を語り、ロジェの正体を明かす。さらにブルガリアの大使らがやって来て、ロジェが前の戦いの功績から、ブルガリア国王に推挙されていることを知らせる。

シャルルはブラダマントを呼び寄せ、謎の騎士の兜の庇を上げさせる。驚くブラダマントに、決闘の勝者がブラダマントを得るといふ当初の約束通り、シャルルはロジェとの結婚を許可する。身分違いを理由に反対していた父をふくめ、皆がこの結婚を祝福する。

こうして粗筋を眺めてみると、どうやらラ・カルプルネードの本作は、ガルニエの「事件」を用いながら、「テーマ」はアリオストの恋愛物語の本質を受け継いでいるようである。たとえば、本作に登場するフランス国王シャルルは、カロリング朝フランク王国の基礎を盤石にした歴史上のシャルルマーニュ Charlemagne (742-814)ではなく、戦乱の中にあつてなおまっとうな判断力を備えた、聡明な統治者に過ぎない。いや、むしろ、同時代の芝居に現れる国王としては「できすぎ」の感さえある。確かに彼は物語を幸福な大団円に導くための重要な役割を担っている。いわば、最高級の狂言回しだ。そして、最終幕でブラダマントの兄弟のルノー Renaud とロジェが感激のうちに共に誓う国王への忠誠心は、神が与えた王権に対するものではなく、ひとえにシャルル個人の誠実さ、統治能力に対するものだった。ガルニエにおいては全面に出されていた愛国心やその基になっているキリスト教の称揚は後退し、芝居の中で役割を果たし、芝居の現実を生きている登場人物に対する感情が表明されるのである。つまり、彼らはアリオストの描いた先祖の精神を引き継ぎながら、舞台上で活き活きと躍動する17世紀の同時代人たちの分身でもあるのだ。

第3幕の終わりに、唐突に再度の決闘を宣言するマルフィズの行動はレオンを追い詰め、失踪したロジェの発見を促す。ここにはガルニエがアリオストの原作に忠実に残した魔女、メリッサの存在は無用である。ロジェへの思いと「レオン」に対する新たな恋の板挟みになって、苦悩する親友ブラダマントの迷いを断ち切るために一肌脱ごうとするマルフィズの真情こそが「卑怯者」レオンを改心させ、王子に相応しい勇気、寛容、高貴さを取り戻す機会を与える。また、アリオストにおいては詳細な説明的描写によって語られ、ガルニエにおいてはそのためだけに登場するよう見える人物のレシによって報告されるブラダマントと「レオン」の決闘場面も、ラ・カルプルネードでは、実際に舞台の上で演じられ、観客に見せられる。二人の一進一退の攻防が現実に行われるのだから、ブラダマントの心が初めて敗れた強敵に動いたとしても致し方ない、と思える。ドービニャックに言わせれば、これほどレゾナブルな (raisonable = 理に適った) ことはないだろう。決闘は彼女の恋の行方を占う、当代舞台で流行の「決闘裁判」であったわけだ。世の理不尽を嘆き、森に身を隠して自殺しようとするロジェは義務に殉ずる自分を非難してくれるなど、木の幹に刻み付けた遺言を残す。観客は、前の幕までのロジェの悲壮な独白から、それが本当は義務ではなく、叶わぬ恋に殉じた死であることを十分わかっている。後にメレは『狂えるロラン』の中でロランが、恋するアンジェリック Angélique とその身分違いの恋人、メドール Médor の名前があちこちの木に刻まれているのを発見して、狂乱する場面を書いている。一方、本作のギリシアの王子、レオンは歴戦の勇者の命を心底惜しんで、愛する人との結婚を諦める。王子が父の牢獄からこの謎の騎士を救い出したのは、敵ながらあっぱれと思える武勇だけでなく、多勢に無勢で立ち向かい、敗れて後に潔く仇敵の息子に仕えようとする誠実さのためだった。まして、身代わりに戦ったのは命に代えて守ろうと誓った、愛する人である。しかし、恋に導かれ、迷う登場人物の台詞に現れる感情とそれに基づく

行動にはまったく矛盾がなく、物語は論理的整合性に裏打ちされている。登場人物数の少ないデュ・リエの『アルシオネ』に比べ、格段に密度が低いとはいえ、一定の精緻さを備えている。恋のために戦い、恋に殉ずる同時代の悲喜劇として、何一つ不足はない。身分違いの恋、愛と義務の相克、正義の勝利と条件が揃えば、まずは上々の作品と評価されるべきである。恋する騎士の冒険物語、『狂えるロラン』がフランスで愛読され、人々がその世界観に魅了されたのも、非現実的な魔法や運命の奇妙なめぐりあわせに翻弄され、狂乱するほどに激しい「恋」ゆえに、だろう。ラ・カルプルネードが選んだその「情念」*passion*に間違いはない。同時代人を説得できる論理的、心理的整合性は十分に備えている。

それではなぜ、と我々は再び最初の疑問に戻らなければならない。欠陥が「テーマ」のみにないすれば、残されたのは「事件」の方である。思い当たるふしはある。レリスが事典の中でさりげなく指摘した、あの「趣味」に関わる一文だ。文は直接には、ラ・カルプルネードではなく、トマ・コルネイユについて述べたものだった。確か、彼はこう言っていたのだ、「女性たちが男性たちと戦うことは、我々の趣味には適わなかった」と。もしトマがアリオストに忠実に従わなかったならば、もっと成功を収めただろう、とも。ブラダマントの恋にとってはレゾナブルであり「真実らしい」*vraisemblable* 結果をもたらしたと思われる事件が、その「現実味」のためにかえって観客たちの気分を害し、評価に不利に作用したのだとしたら、どうだろう。ここには我々にとってはもはや理解しがたいものとなった「ビヤンセアンス」*bienséance*の問題がある。

2. 『変装の王子』から女騎士ブラダマントへ

同時代の悲喜劇に現れる決闘シーンは物語を激しく展開させ、山場を作って、哀切な場面や喜劇的な場面との緩急をつけるのに役立つ。上手に使えば、目を楽しませ、心身に直接的な刺激を与える見かけの派手さだけでなく、物語に現実味や説得力が加えられる。1634年または1635年にマレー座で上演され、1636年に出版されたスキュデリー Georges de Scudéry (1601-1667)の悲喜劇、『変装の王子』*Prince déguisé*には、このような決闘シーンの例がある⁽¹¹⁾。詳しい内容は上梓されたばかりの邦訳に譲るとして、スキュデリー作品には決闘の他に様々な悲喜劇の構成要素が盛り込まれている。第1幕では、主人公の王子自身が「騎士」に変装して開戦中の敵国に侵入、第2幕では「魔法使い」となって王宮の庭師を騙し、さらに第3幕で「庭師」として恋する敵国の王女の前に現れる。第4幕、王女との「身分違いの恋」を成就させた庭師こと王子は、今度はその恋のために、彼女の母である女王に捕えられ、暗い牢獄につながれて、互いの代理者の決闘によって罪を問う「決闘裁判」を宣告される。弁論による審理ではなく、神の加護を得た勝者に正義がある、とする、史実はともかく、「中世に行われた裁判方法」という設定のもと、いわゆる時代劇の雰囲気強調した要素だ。第4幕には他にも、魔法使いを自称する王子がトリックを使って庭の一角から宝石を発見させるシーンや、王子に横恋慕した庭師の妻が舞台上で壮絶な自殺をするなど、刺激的なシーンがあるが、これらの盛りだくさんな事件にもかかわらず、第5幕の実際の決闘シーンは圧倒的な存在感を示して

いる。脱獄した王子は帰国を促す友人たちの説得を退け、密かに王女の代理人として戦うことにする。勝てば自分の正義も王女との恋も失うことになり、負ければもとより恋する人には二度と会えない。王女には身に覚えのない、伝わるはずのない「謎の騎士」の勇気や健気さは彼にとって、正義の名前以外、何の利益ももたらさない。そして、同じことを考えている人がもう一人いた。幽閉されたはずの王女その人だ。王女は「庭師」のために鎧兜に身を包んで、決闘裁判の場所に赴く。観客を除き、だれも彼らの正体を知らない。観客はこの真相の暴露に立ち会い、恋する二人が辿り着いた正義ならぬ「愛の勝利」に拍手するわけである。しかし、変装した王子と王女の戦いは、王子が王女に打ちかかるほんの一撃で終わる。むしろ、剣を交わす前後の台詞の緊迫感と互いを庇いあう哀切な表現がこの「決闘」場面のメインである。恋する庭師の代理として謎の騎士に「変装」し、剣を携えて闘技場に登場しただけで、王女の役割は終わっていると言えよう。不敗の女騎士、ブラダマントとは全く違うのだ。

「レオン」ことロジェとブラダマントの決闘シーンは、前にも述べたように、アリオストでは説明的な描写で中断なく記述される。邦訳を読んでも、記述は迫真的で、スピード感がある。これを踏襲したガルニエは、待ちわびている人々の要望に応える形で、ラ・モンターニュ La Montagne という登場人物を舞台に上げ、1032 行目から 1117 行目に至る長い、しかもかなり緩急をつけた、的確なレシを行かせた⁽¹²⁾。ときとしてラ・モンターニュの慨嘆、主観が入り混じっているように見えるのは、実際に上演されることを目指したガルニエの技巧、妙味であろう。読めば決して退屈させない、「実況中継」のようだ。だが、多少とも対決する人物の心境は推察されるとはいえ、そこはやはり、客観的な報告であると言わざるを得ない。『変装の王子』で決戦前に交わされる小声でささやく台詞や観客にしか聞こえない傍白ほどの切迫性は望めない。伝聞という行為が本来的にもっている、良くも悪くも冷静な、間接的な感覚は、直接それに立ち会う場合の興奮を凌駕できない。それでは、『変装の王子』上演から約一年後の『ブラダマント』において、作者はこの難しい場面をどう扱っているのだろうか。テキストに基づいて、詳しく見て行こう。(なお、引用は末尾に頁数を表示し、後注にいちいち出さない。綴りは原文のまま、現用に該当する文字がない一カ所、41 頁の 4 番目についてはイタリックとした。)

問題のシーンは、第 2 幕第 6 場及び第 7 場の全体を使って展開する⁽¹³⁾。すぐに気づくのは、場所の設定や役者の装備、動きを示すト書きが丁寧に付けられていることだろう。まずは第 2 幕第 6 場の初め、

Le champ de bataille doit paroître,&l'Empereur avec les assistans aux barrieres.p.38.

とある。シャルルはここで、「恋という情念によって傷つけられた者には同情の余地がある」と、公平かつ思慮深い道理を説き、決闘を前に議論によって、ブラダマントの父、エモン Aymon が力説する世間の常識と兄弟のルノーが行う盲目的な恋に対する弁護とを対照させて、それぞれの立場を明確にする。いわば、言葉による前哨戦だ。第 7 場、ロジェの姉妹、マルフィズがブラダマントの、

レオンの友、ゼノン Zénon が「レオン」の介添え役としてシャルルに戦いの前の挨拶を行い、いよ
いよネーム Naymes が戦士たちを位置につける。

Il les met en termes de combattre. p.41.

ネームが王命により戦いの開始を宣言すると、ブラダマントは、

Mettant la main à l'espée. p.41.

剣に手をかけ、臨戦態勢に入る。一方の「レオン」ことロジェは、

Sous les arme de Leon, tout bas. p.41.

傍白して、「あなたがそうお命じになられるなら、わたしはあなたを(必ず)満足させましょう」と言う。
以下では、シャルル、ネーム、エモン、ルノー、マルフィズが「実況」する接戦の様子が舞台上の
殺陣によって実際に演じられるはずだ。シャルルの、「ブラダマントにやや分があるようだ」という
台詞の横につけられたト書きは、

Il se battent, & Roger ne fait que parer les coup. p.41.

であり、エモンが娘の優勢を疑って「レオン」の手加減に気づき始め、ネームが二人の疲労に注意
を喚起するときのト書きは、

Bradamante se retire pour reprendre haleine, & Roger en fait de mesme. p.42.

である。登場人物たちはここで一旦、それぞれ戦況の分析を行い、ロジェは再び傍白 (bas.p.43) して、
運命を嘆きながら、自らを励ます。息の上がったブラダマントの方は負け惜しみを口にして、再び
立ち上がる。

Elle recommence le combat. p.43.

しかし、親友、マルフィズの目にブラダマントの劣勢は明らかである。

Bradamante recule, & Roger la poursuit. p.43.

見かねたロジェは「声を偽り (deguisant sa voix. p.43.)」降伏を促す。

Il passe sur elle, &luy oste son espée :mais Bradamante ne laisse pas de se jeter sur luy plus furieuse que auparavant. p.43.

エモンの申し立てにより、シャルルは戦いの終わりを宣言するが、その前にシャルルはト書きに従い、二人を分けている。

Il les separe, p.44.

裁定は下った。マルフィズに付き添われて後退するブラダマントは死を願い、勝者であるはずのレオンならぬロジェも絶望して、死を決意する。観客の視野を占める登場人物の行動と台詞は完全に一致している。

Elles se retirent. Et Roger aussi. p.44.

結局、ギリシアの王子を婿に迎えられるエモンのよろこびの台詞でこのシーンは終わる。しかし、観客はその後に展開される更なる波乱を、二人の「勇者」の悲劇的な行く末を予想して、「正義は明らかになった」という父親の台詞の皮肉な反響を聞き続けることになる。第3幕の初め、武具を脱いだブラダマントは新たな恋に苦しんでいる。一撃のもとに倒された『変装の王子』の可憐な王女とは違い、彼女の正体は初めから割れており、言わずと知れた無敗の女騎士である。武装を解いたところで、何の変化もないはずだった。結婚を拒否するためにはただ戦って勝てばよかったのだが、相手が思わぬ強敵で負けてしまった。しかも「レオン」の正体はわかっていない。(その場で正体を明かせるナポリの王子は幸せだ。)[レオンに変装したロジェ]に恋したとして、観客のだれも彼女を不実だと思わないだろう。喜劇ならば、単なる取り違えで済む話だ。ブラダマントは、外見は違ってもロジェを愛し続けているのだ。実にすばらしい、見上げた心の、いや、心眼の持ち主としか思えない。しかし、ブラダマントとロジェの二人はこの取り違えの恋と失恋に対して、以降の全幕をかけて、激しく葛藤する。決闘シーンは結末のためであると同時に端緒のために使われ、観客はアリオストやガルニエとは別の、ブラダマントの恋の局面を知る。舞台上で演じられるロジェにとっては一つの不幸な恋の終わりであり、ブラダマントにとってはもう一つの恋の始まりをその目で目撃するのだ。迫力満点の殺陣とロマンチックな台詞のいったいどこが気に入らないのだろうか。(正直に言って、筆者には理解しかねるが、)『変装の王子』の王女は剣の技量が未熟だから許されて、ブラダマントは男性とほぼ互角に戦い、決闘シーンが長いからよろしくない、というのであれば、多少の推測はできる。要するに、女性の男性への「健気な変装」は許容範囲に入るが、たとえ舞台上で演じられる殺陣であっても、女性の、戦場での活躍を暗示する場面など言語道断なのである。受

け身になって剣を落とされるのはかわいらしいが、自ら剣を取って（レオンを拒否するのはロジェを擁護するためだ）、恋する男の代理に打って出る女は生意気な、思い上がりも甚だしい輩だ。歴戦の勇士、女騎士とは笑止千万である。もはやブラダマントは女性の属性を失った、倒錯者に他ならない。そう言っているようなものだろう。彼女の人物設定自体が時代錯誤であり、ピヤンセアンスに対する明らかな反抗である。これが、ブラダマント姫の代わりに誰かが戦ってくれて、勝者に恋する、という展開ならいかがだろう。彼女の不実度は増しこそすれ、苦悩はあまりに凡庸で、ありきたりの恋物語になってしまう。まさか、後に『エセックス伯』*Le Comte d'Essex*（1637年上演、1639年出版）で統治者であり、恋する女性であったエリザベス一世の複雑な心理を描いて成功したラ・カルプルネードが、そんな安全策に甘んじるはずがない⁽¹⁴⁾。確かに作者は同時代の観客の評価を不本意と思っただろう。だが一方で、ブラダマントという登場人物を通して、新たな物語を拓いていく手ごたえは得たに違いない。改めて、作者の勇氣と発想の豊かさ、作劇上の技量の高さに感心させられる。

おわりに

1636年上演、1637年刊行と推定されるラ・カルプルネードの本作品をはじめ、1630年代前半の作品群は、ともすればコルネイユ Pierre Corneille (1606-1684) の傑作、『ル・シッド』*Le Cid* (1637) が放つ眩い光のせいで、上演どころか、その存在さえ忘れられてしまう。勿論、光栄にも、傑作との比較対象として時折取り上げられる可能性は残っている。しかし、惜しくも同時代の評価をすり抜けた、あるいは直後の時代（この場合は18世紀である）の評価が芳しくないために、失敗作や試作と見做される作品の中にも、距離をおいて見れば、少なくとも読むに堪える名品が眠っている。通常は不利なはずの時間の経過、文化の違いが有利に働くのはこんな作品に対してだ。しばしば言われるように、観客が作品の描く世界に追いつくのに時間がかかってしまうのである。筆者は必ずしも楽観的な進歩主義者ではないが、例えば、ラ・カルプルネードの『ブラダマント』がそうだ、というのが今回のささやかな課題であった。本作品は、当代の理論家の代表、ドービニャックが悲喜劇の条件としてあげる要素に事欠かない。筋の展開はレゾナブルにして「真実らしく」、決闘シーンの導入をはじめ、作劇の技量は高く、哀切な台詞に富み、描かれる「情念」は美しい。それでもただ一点、女騎士の健闘はいただけないという18世紀のレリスの評価を覆すことはできなかったようである。彼女の活躍のどこが「ピヤンセアンス」に反するのだろうか。判断基準の根本をなす、当代の現実の公序良俗に違背する要素は何か。理論上はともかく、21世紀の現代人にはもはや実感できない「趣味」の基準が存在するにちがいない。

1630年代前半、ロトルー Jean de Rotrou (1609-1650) やスキュデリーらが造形した悲喜劇の女性主人公たちは男性主人公たちに勝るとも劣らぬ知力と体力、美貌と徳性を兼ね備えて、舞台上を縦横に駆け巡り、思う存分活躍した。ここでは登場人物の「器」を評価するのに男女の区別はない。観客は彼女たちの波乱万丈の物語に惜しめない拍手を贈った。時には彼女たちは男性主人公を凌ぐ冒

険の旅に出かけるため、あるいは宮廷政治に参画するため、名前を変え、男装をした。すべては愛する人を求め、恋に導かれた結果である。男装した女性主人公たちは、弁論においては老獪な年長者たちに勝り、剣を取っては荒くれ者たちを打ち負かしてきた。懲戒されるべきいずれの敵たちも大部分が手強い男性だった。彼女たちの、強敵を前にした健気な奮闘は大団円において必ずそれにふさわしい褒賞を与えられた。ラ・カルプルネードの女性主人公も舞台上で同じことをしたのである。彼女たちと異なるのは、ブラダマントが最初から最後まで「ブラダマント」であったことと「男装」をしなかったことである。他の悲喜劇の女性主人公たちにとっては、異性への変装がしばしば「変身」と同義であったのに対して、ブラダマントにとって、戦闘用の服は異性への変装ではなかった。彼女は女性のまま歴戦の勇者となり、ギリシアの後継者と互角に戦い、ままたらぬ恋に葛藤しつつ、刻一刻と移り変わる自己分析に堪える精神力を持ち得た。ブラダマントは戦闘能力においてはロジェと対等、精神力においては対等あるいは凌駕していると判断されたのだろう。もしかしたら、17、18世紀の人々にとって、「対等な恋愛」など、「雄弁な沈黙」の如き形容矛盾 oxymoron だったのかもしれない。もっとも、この形容矛盾こそ、悲喜劇の醍醐味であることは広く知られるところである。本作を一読した後は、さらに偉大な兄の陰に隠れて十分に評価されていないトマ・コルネイユの『ブラダマント』と作品同様に劇的な半生のせいでこれまた評価にバイアスがかかっているように思われるキノーのオペラ台本、『狂えるロラン』を精読しなければならないだろう。アリオストの『狂えるオルランド』と悲喜劇及びその作者たちの関係は未だ検討の余地を残した研究課題である。

使用テキスト

(La Calprède), *LA BRADAMANTE*, tragicomédie, Antoine de Sommerville, Paris, 1637.

テキストの表紙にはフランス国立図書館所蔵の刊本に手書きで作者名が添えられている。当時の刊本を尊重し、ジャンルの綴りはそのまま表記した。本テキストのコピーは中央大学教授、橋本能先生によって提供された。改めて御礼を申し上げる。

注

- (1) アリオスト著、脇功訳、『狂えるオルランド』、名古屋大学出版会、2001年刊。第45歌、第46歌は同、下巻の収録。第45歌、426-447頁、第46歌、448-473頁参照。
- (2) Robert Garnier, *Bradamante*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Société Les Belles Lettres, Paris, 1949, pp.109-205. notice, pp.282-299.
- (3) オービニャック師著、戸張智雄訳、『演劇作法』、中央大学出版部、1997年刊、第2部第10章、悲喜劇について、111-124頁参照。
拙論、「オービニャックの悲喜劇論」、中大仏文研究、第36号、中大仏文研究会、2004年。同、「『演劇作法』の悲喜劇について」、中大仏文研究、第40号、中大仏文研究会、2008年。

- 同、「悲喜劇について (続き)」、同、第 41 号、同、2009 年。
- (4) 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』、中央公論新社、2011 年刊、288-290 頁参照。
 - (5) 上掲同書、364-365 頁参照。
 - (6) Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif et littéraire des théâtres*, Paris, 1763, Slatkine Reprints, Genève, 1970. pp.88-89.
 - (7) Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century*, New York, Gordian Press. 1966. Part II. vol.1. pp.76-77.
 - (8) オービニャック師、同書、第 2 部第 1 章、筋について、52-59 頁参照。
拙論、『演劇作法』における「Sujet」の展開」、中大仏文研究、第 44 号、中大仏文研究会、2012 年。
 - (9) Lebègue, *op.cit.*, notice, p.283.
 - (10) Lérís, *ibid.* p.88.
 - (11) スキュデリー著、橋本能、富田高嗣訳、『変装の王子』、『フランス十七世紀演劇集・悲喜劇・田園劇』所収、中央大学出版部、2015 年刊、218-336 頁参照。「決闘裁判」は第 5 幕第 6 景、第 7 景、最終景、323-330 頁で展開され、王女が倒される場面は 327 頁にある。
 - (12) Ganier, *op.cit.*, act III. scene I. pp.165-167.
 - (13) La Calprenède, *op.cit.*, pp.38-44.
 - (14) 上掲同書、『フランス 17 世紀演劇事典』、440-441 頁参照。

主な参考文献

Baby, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksiek, 2001.

Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, P.U.F. 1981.

磯山雅著、『バロック音楽名曲鑑賞事典』（第 4 刷）、講談社学術文庫、2011 年刊。

中央大学人文研究所編、『フランス十七世紀の劇作家たち』、中央大学出版部、2011 年刊。

同上、『混沌と秩序・フランス十七世紀演劇の諸相』、中央大学出版部、2014 年刊。