

悲喜劇の復権, トマ・コルネイユとキノーを 中心に

浅谷, 眞弓 / Asaya, Mayumi

(出版者 / Publisher)

法政大学経済学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

経済志林 / 経済志林

(巻 / Volume)

84

(号 / Number)

3

(開始ページ / Start Page)

171

(終了ページ / End Page)

190

(発行年 / Year)

2017-03-15

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013793>

【研究ノート】

悲喜劇の復権、 トマ・コルネイユとキノーを中心に

浅谷真弓

本研究ノートの目的

古典主義演劇が成立する以前、1630年代にフランスの舞台を席卷した「悲喜劇」というジャンルがいかにして消滅したか、その結末と代償がどのようなものだったのかを整理する。また、古典主義演劇の主要な基盤の役割を果たしながら、「悲喜劇」の豊饒な遺産を引き継ぎ、「前古典主義」時代の演劇として忘れられた作品と作者たちに改めて光を当て、今後の研究の方向性について考える。

I. 1630年代の悲喜劇に対する同時代の評価

美学史上、フランスにおける古典主義演劇理論の確立者はニコラ・ボワローであるとされる。韻文によるボワローの「理論」は確かにその後のフランス演劇のみならず、ヨーロッパの演劇に多大な影響を与えた。しかし、実際に作品を作るためには口当たりの良い抽象的な理論だけでは十分でなかった。同時代の演劇人たちにとって、最も信頼に足る著作は、ピエール・コルネイユの1637年の悲喜劇、『ル・シッド』をめぐる論争から、時の宰相、リシュリューに命じられて、ラ・メナルディエールとドービニャックの二人が執筆を開始した『詩学』と『演劇作法』であった。現代ではまったく忘れ去られた著作だが、読み返せばすぐに、ボワローの理論がこれら

二著を下敷きにしたものであることがわかる。

ラ・メナルディエールが理論を重点的に論じたのに対し、ドービニャックの『演劇作法』はとりわけ実際のギリシア、ローマの古典作品や同時代の作品を対象として詳細に分析、検討を重ねている。そこから導き出された悲劇、悲喜劇、喜劇のジャンルの定義、主題選びの方法などは非常に具体的なものだったので、演劇の実作者たちのみならず、良質な作品を鑑賞するための案内者が必要だった観客の側にとっても、示唆に富んだ意見を聞くことができるガイドブックになっただろう。繰り返しになるが、『演劇作法』執筆依頼の理由の一つの悲喜劇が巻き起こした凄まじい論争を沈静化するための抜本的な対策を求めてのことだった。当面の決着は、これより数年前、正式に発足したばかりのアカデミー・フランセーズが出した「声明文」で行われたものの、文人の世界の価値観を二分した悲喜劇に対する態度を統一しなければ、論争の真の終結はないと思われた。リシュリューにとっては「たかが娯楽」の話ではなく、今後の文化政策、(いまだ自らの領地の殿様として振る舞う旧封建貴族たちを中央集権に忠実な臣下に仕立てるための) 公民教育の基準を決定する重要な政治課題であった。『ル・シッド』を支持するかしないかは党派を分ける一種の踏み絵となった。

しかし、問題はそう単純ではなかった。この作品を徹底的に批判したジョルジュ・ド・スキュデリーこそ、ジャン・ロトルーと並んで、同時代の最も成功した悲喜劇を多数生み出した作者だったからである。その後、スキュデリー自身が自らの提出した課題と格闘しながら創作活動を続けることになる。そして、この葛藤は作者を縛ってがんじがらめにし、委縮させるよりも、緻密な構成と感情表現のバランスを絶妙に保たせ、今上演されても十分に楽しめるような傑作を書かせる。もし、作者が論争に参加しなければ、それらは存在しなかっただろう。観客はスキュデリーの悲喜劇が見せる波乱万丈の物語を堪能する一方、傑作を断罪されたコルネイユの方は悲喜劇というジャンルを捨て、本格悲劇の作者へと転身する。このような「ねじれ現象」がやがて発展を遂げる演劇理論と現実の作品との間に何

をもたらすかは当事者たちのだれも想像していなかった。さらにドービニャックの『演劇作法』が当初、論争以降数年間のコルネイユの悲劇の個々の作品に対しての好意的なコメントを含んでいながら、執筆途中で袂を分かつことになったため、事態はなおいっそう複雑化した。『作法』の中でドービニャックはわざわざ一章を割いてギリシア、ローマの古典古代にまで遡って悲喜劇の成立を否定し、フランスに導入された前代の「悲喜劇」を「結末が幸福な悲劇」か、もっと気軽な「喜劇」に集約するべきと述べている。登場人物の身分の貴賤が混合し、物語の主筋がどれか判然としないほどに入り組んだ構成をもち、時間の経過が数か月あるいは数年を要し、場所の設定も遠く離れた外国を周遊するようでは観客の集中を欠くというのだ。公民教育の材料として、手本になる高尚な感情や思想を表現するには、登場人物はギリシアかローマの歴史、神話に取材した偉大な事績を残す王侯の身分でなければならない。下品な所作はもとより、俗悪な恋愛模様、暴力沙汰、自殺、殺人は舞台上で演じられてはならない。たとえ生き別れの親子、兄弟の再会の感激があるとしても、再認（ルコネッサンス）の悲喜劇が得意とした男女の性別、貴賤の身分が入れ替わる変装など許されるはずがない。こんなものは身分の低い者たちが七転八倒して泣き笑いをする「喜劇」に任せておけばよい。出典は世俗的な小説や物語、または作者自身が適当に創作したものでたくさんだ。

だが、結果から見れば、1630年代の観客のみならず、作者たちもこぞって悲喜劇あるいは悲劇とは名ばかりの悲喜劇的作品を支持し、その流行は猖獗を極める。オテル・ド・ブルゴーニュ座のマウロのような優れた舞台装置家の出現と名優たちのおかげでジャンルの可能性は最大限に広がった。このような傾向はジョルジュの妹、マドレーヌ・ド・スキュデリーを作者の筆頭とする恋愛大河小説の流行と相まって、1640年代の半ばまで続くと言って良いだろう。小説と舞台とサロンでのイベントのメディアミックスが展開されるのだ。本来は小説が担ってきた繊細な感情分析、内面の描写が舞台で、舞台が得意にしてきた緊張感のある会話や戦闘場面、立ち

回りなどが小説で楽しまれ、作品の一部の読書会と試演、スピンオフ、パロディーの創作、登場人物に扮しての詩作、特定作品の「攻略法」の議論が行われる。(タルマン・デ・レオーの伝える報告を読むと、まるで現代のアニメやゲームを取り巻く状況と同じだ。)理論家たちが危惧した「観客は込み入った設定にはついていけない」などという不具合は起こらない。むしろ、観客、読者の要求は、もっと複雑な筋、どんでん返し、サスペンスを、とエスカレートしていく。反面、ジャンルそのものが消費しつくされるのは時間の問題であり、作家生命を賭した試練の果てに「悲劇」の作者となったコルネイユは文字通り、孤高の存在であらざるを得なかった。この時代の劇作家として名前と作品を現代に知られるのは、皮肉なことに、流行からいち早く排除されたコルネイユのみである。つまり、現代に生きる我々は「悲喜劇」というジャンルとそれが生み出した夥しい量の作品群を忘れるのと引き換えにピエール・コルネイユの傑作悲劇の数本を得たことになる。同時代においては観客にとっても作者たちにとっても限りなく想像力を掻き立てる優良なジャンルであったはずの悲喜劇がなぜこんなことになったのか。それはただドービニャックをはじめとする理論家たちの、あるいはもっと端的に言えば、リシュリュエの政治的な思惑のせいなのか。どうもそれだけではないらしい、というのが次にやって来る「悲劇の時代」の始まりに立った人々の率直な感想であろう。勿論この時代は孤高かつ偉大なるピール・コルネイユと共にではなく、涙の効用を知るジャン・ラシーヌと共に幕を開ける。

Ⅱ. 「古典主義悲劇」の正体

ラシーヌが生まれたのはルイ14世の誕生より一年後の1639年である。この年は『ル・シッド』論争、デカルトの『方法叙説』から二年後、そして、コルネイユが『オラース』で復活する1640年まではまだ一年必要だ。つまり、ラシーヌはコルネイユが本格悲劇を書いて大劇作家の名声を得る頃に

幼少期を送り、長じてモリエールの劇団に作品を上演してもらうのだから、フランス古典主義の三大劇作家にはそれぞれ浅からぬ因縁があると言えよう。もっとも、詩人、劇作家となったラシーヌの側から見れば、大コルネイユはすでに「過去の人」であり、モリエールは演劇界へのデビューに利用した劇団の座長にすぎない。まさか自分と並び称されて、フランス演劇の黄金時代を代表する人になるとは思っていない。恐らく自分自身に関してもそうだろう。ルイ14世の修史官に任命されると、劇作家のような人気に左右される不安定な稼業からはすっぱり足を洗っている。舞台に生き、舞台に死んだ、前の二人とは演劇に対する距離感が明らかに違う。モリエールの劇団時代に書いた作品や修史官就任後の学校演劇の二作を除けば、我々が知る『アンドロマック』から始まるラシーヌの「悲劇の時代」に書いた作品はわずかに七作、その間、たった十年である。新進女優のデュ・パルク嬢を引き抜いてモリエールの劇団を辞めたのが1667年、『アンドロマック』の年、ラシーヌは二十八歳だった。それから五年後には『バジャゼ』を上梓し、アカデミー・フランセーズの会員に選ばれた。1677年の『フェードル』の競作騒ぎはこれをもって作者の劇作の筆を折るほどの打撃を与えたと言われてきたが、真相は不明だ。同じ年に、親友であり、前にも述べた古典主義演劇理論確立の立役者とされるボワローと同時に国王修史官に任命されたからである。実際には、国王の命令を断れるはずがない。選択の余地なく、『フェードル』は好評であったとしても、やはり最終作になる運命だっただろう。だが、仕官への道筋は当人がつけなければ、やすやすと拓かれるものではない。演劇を捨て、自ら望んで宮廷人になったのだ。彼が演劇で描いてきた作品の舞台もコルネイユの悲劇と同様、ギリシア、ローマの古典古代の歴史、神話に現れる「宮廷」ないしは宮廷に似たごく狭い、緊密な空間、架空の密室である。

コルネイユとラシーヌの比較研究には今更やるべきことは残っていない。かつては文献リストを作るだけで大変な労力を必要とした。現在は、インターネットによる各種検索サイトを利用すれば、東洋の小国の大学生

の卒業論文から、コレージュ・ド・フランスの碩学の講義内容まで、半日で知ることができる。しかし、このためにかえて、信頼性の高い論文を見つけることは非常に困難である。玉石混交、情報過多の感は否めない。従ってここでは思い切って原点に回帰し、古典主義演劇理論に習熟しながらそれにとって代わる演劇理論を提示したディドロに倣うことにする。ディドロはフランス革命の直前、世界の知を編集しようと目論み、『百科全書』を立ち上げた人物として知られる。18世紀の同時代人が親愛の情をこめて呼ぶ「哲学者」は『盲人に関する手紙』や『ダランベールの夢』で有名な唯物論者だが、ゲーテの手許に保管され、世に知られた『ラモアの甥』、物語論の格好の材料となる『運命論者ジャックとその主人』を書いた小説家、また、美術批評家、劇作家、演劇理論研究者でもあった。今でこそ、その『演劇論』はリアルな演技を求める「第4の壁」理論で取り上げられることが多い。しかし、新理論を述べるために使われた具体的な材料は前世紀の悲劇、コルネイユの『シンナ』とラシーヌの『ブリタニキュス』である。巧拙はともかく、自分自身が劇作家であり、リッコポーニ夫人をはじめとする著名な演劇人たちと知己の間柄であったディドロが選んだこれらの悲劇には、時を経てもなお古びず、語られるべき何かが備わっていたに違いない。神なき世に生きる我々に近い「哲学者」の眼は三百年間に蓄積された先行研究に優るとも劣らぬ力をもっているだろう。

忠実な臣下で、息子のように育てたシンナ（キンナ）に暗殺されそうになったオーギュスト（アウグストゥス）は、「世界の主人であるように、自分自身の主人でありたい」と怒りを抑え、陰謀に与した者たちを許す。ローマ皇帝の超人的な自己抑制、克己と寛容の態度が舞台上の登場人物たちと同様、棧敷の観客を感嘆させる。劇中で死ぬのは一時なりと卑しい考えを持った者だけだ。それはまだ成就していない暗殺に対する処罰を予め受けたかのような死である。寛大な皇帝への限りない尊敬と畏怖、暗殺に至るまでのシンナの切迫した状況と葛藤が「恐れと憐み」の対象では多少の違和感があろう。両者ともあまりに高尚すぎる。「恐れ」はもっと凶暴な

者、「憐み」はさらに弱い者への感情でなければならない。コルネイユが思い定めた「悲劇」の目的は英雄の受難、苦悩とその乗り越えを描くことで、「立派な人間」の手本を示すことだった。真に偉大な人物となるための受難、情念の克服こそが彼の主題だったのだ。フランス語では、共にパッションと表記する17世紀の「情念」は、デカルトの『情念論』を待つまでもなく、現代的な「情熱」のようなポジティブな意味を持たない。家族、夫への愛、恋人への恋愛感情は天下国家が認める大義によって許されたときにだけ称揚される。許されぬ思いや悲恋が生まれる余地はここにしかない。皇帝、国家、神など様々な呼び名を与えられる至上の権力が常にコルネイユの登場人物たちを監視し、人物間の関係に介入する。数々の政治的な功績に高潔さを加えたオーギュストは単に有能な首長では終わらず、「偉大な」皇帝の栄誉を与えられた。

一方で、オーギュストの末裔にあたるラシーヌの人物たちはどうか。『ブリタニキウス』の皇帝、ネロンは母親（アグリピーヌ）への面当てに義弟（ブリタニキウス）の恋人（ジュニー）を誘拐し、その恋人に一目ぼれして、奪うために義弟を殺す。ネロンにはすでにオクタヴィーという妻がいるが、彼女はブリタニキウスの姉で、ジュニーの兄の元婚約者である。以前、ジュニーの兄、シラスはオクタヴィーをネロンに奪われ、死んでいる。物語はごく狭い、限られた人間関係の中で展開する。ブリタニキウス殺しにはまた別の「正当な」動機がある。ネロンはアグリピーヌの前夫との間にできた連れ子で、正統な皇位後継者ではなく、本来ならブリタニキウスが皇帝になるはずだった。ネロンは単に、権力維持に固執するアグリピーヌの支持を得たブリタニキウスがオクタヴィー、ジュニーと組んで謀反を起こすのではないかと恐れて、先手を打ったとも言える。だがこれは彼の皇帝としての身分が「言わせる」後付け、表向きの理由で、弟の恋人を奪う兄の情念に操られる姿の方がずっと鮮明に舞台に現れる。ネロンの狂った恋は皇帝の地位を利用してますます凶暴になる。アグリッピーヌの権力への意志は皇帝の母の身分を超えてなお満足せず、強くなるばかりだ。

愛するジュニーを奪われたブリタニクスは皇位継承権と共にわずかに残された判断力を失い、騙されて毒杯を仰ぐ。登場人物たちに付与された権力、地位、身分は人としての彼らの能力を高めるどころか、彼らの情念に油を注ぎ、燃え立たせ、彼らの命、魂を蕩尽する。観客が芝居の終末に見るこれらの人物たちは、もはや皇帝でも皇帝の母でも、ましてや正統な皇位継承者でもない。不毛な欲望に支配され、あるいは抵抗のいとまなく暴力に屈した、脆く、哀れな、どこにでもいる「普通の人間」である。観客は絶句して事件の顛末に立ち会い、自らの同類を襲った凄まじい情念の荒れ狂う様に恐れ戦き、明日は我が身となった愚か者たちに憐みを感じ、涙を流すのだ。演じられた筋はフィクションでも、同調した感情は現実なのだから始末に悪い、とは、ラシーヌを育てたポール・ロワイヤル修道院の論客で、『演劇論』を書いて演劇の悪弊を論じたピエール・ニコル神父の考えである。いずれにせよ、コルネイユが「悲喜劇」を捨ててまで書いた「悲劇」とはあまりに違う。ラシーヌは、ニコルと同じ根拠を用いて、観客の鬱屈した「もやもや」、「なんだかわからないもの」を涙によって洗い流し、浄化できると、古代ギリシアの哲人を引いて、カタルシスの効果を語る。特にこの作品では、偉大な人物になるための手本を提示することは二の次だ。

ネロンのように、アグリッピーヌのように、ブリタニクスのように、なっていない、と反面教師にすれば良いではないか。はたしてそうだろうか。観客は、論理を駆使して情に訴えようとする登場人物たちの、一見理性的だが、明らかに狂った態度を理解しようと努めるうちに、いつの間にか正邪の判断基準を見失い、繊細で美しい詩句に耳を傾け、感情移入するあまり、目の前で演じられている残酷な物語に取り込まれてしまう。彼ら自身がこの舞台の目撃者、当事者、登場人物になり、この架空の密室から抜け出すことができない。所詮、コルネイユが描いた偉大な皇帝にはなれない我々である。高い身分にありながら、激しい情念に操られ、呪われた運命に従う無力な人物の方がずっと親しみやすいと思うのが当然だろ

う。極限状況に置かれた個別のケースを描いて一般に通用する普遍性を獲得する。これこそがラシーヌの魔術なのだ。我々はネロンらと共に幻想の時間を生きる。重ねて言う。ローマ皇帝の宮廷は一つしかないが、弟の恋人を愛してしまう兄、息子に反抗される母親、愛を信じた弟はどこにでもいる。このような登場人物はドービニャックが定義した古典主義悲劇の標榜する人物像とは大きくかけ離れている。これらは彼が忌み嫌い、古典古代におけるジャンルの誕生の根拠を断った「悲喜劇」の人物像に他ならない。確かにジャンルの名前は消滅した。一つの筋が一つの場所で二十四時間を大きく超えることなく展開する規則は順守されるようになった。しかし、その登場人物たちはラシーヌの舞台の上で生き続けている。コルネイユの「悲劇」から三十年、名作と引き換えに退場したはずの「悲喜劇」は名前を変えて命脈を保ち、人知れず観客の前に立っていた。それはすなわち、「悲喜劇」が前代の『ブラダマント』（ガルニエ作、1582年）を起点として、1630年代のフランスが固有の価値観をもって独自に作り上げたジャンルであり、名を捨てて実を取った結果、ラシーヌの「古典悲劇」を通して、なお我々の手許へやって来るだけの力が残っていたということなのだ。そして「悲喜劇」はラシーヌを得たことにより、18世紀へ、ディドロの『演劇論』へ、彼の目指した市民劇へ、「普通の人」の無力さとその果てにある偉大さを描く演劇に還っていく。だが、ラシーヌにこのように強力な「悲劇」を書かせたのは誰だろう、「過去の人」、ピエール・コルネイユの末弟、トマ・コルネイユとトマの終生のライバル、フィリップ・キノーであった。以下では1630年代の作品群と同様、忘れられた二作家について、「前古典主義」と一括りにはできない存在感の大きさについて、少し考えてみよう。

Ⅲ. トマ・コルネイユの宮廷劇

弟は兄が作った鋳型に忠実に、古典古代の歴史と神話に取材して、多く

の作品を書いた。兄の七光りを利用して、二番煎じの凡庸な「ギリシア」と「ローマ」を舞台に乗せた、二流、三流の劇作家と現代の文学史、演劇史の教科書は記す。取り上げてくれるだけまだまして、紙幅の都合か、中には名前すら登場しないものがある。ラシーヌの扱いに比べ、不当に低い評価と言うべきだろう。トマの同時代人たちにとってはなおさら心外だったはずだ。当時ラシーヌはまだ嘴の黄色いヒヨコ、生意気な青二才にすぎず、トマは、当初は大コルネイユの弟という立場を足掛かりにしつつ、すぐに独自の世界観を構築することに成功した「一人前の」劇作家だった。特に、彼の代表作と認められ、プレイヤード版の「17世紀演劇集」に『アリアーヌ』と共に収録された1656年の悲劇、『ティモクラート』は17世紀最大のヒット作で、80回連続公演を記録した。ピエールの『ル・シッド』から二十年後の快挙だが、それ以前にも既に、トマはスペイン物が流行すれば、カルデロンなどをフランス風に翻案して見事な喜劇に仕立て、喜劇の作者としての足場を固めている。劇壇デビュー六年後の大ヒット作、『ティモクラート』は、同時代の劇作家で、小説家のラ・カルプルネードの恋愛大河小説『クレオパートル』の一挿話に取材した。折しも「バロック小説」が1620年代の終わりから1630年代の初めにかけて起こった第一の流行期に次いで、第二の流行期を迎えたところだった。最初のそれが殆どオノレ・デュルフェと彼の後継者のバロによる『アストレ』に限られたのに対し、今次は多数の作者を擁して、外国語への翻訳まで登場した。前代の悲喜劇の作者たち、スキュデリーらが『アストレ』原作（出典）の作品で次々に舞台にデビューしたように、トマは機を見るに敏というだけでなく、流行に合わせて柔軟に筆致を変えられることができる技量をもって、観客に受け入れられた。しかし、この「悲劇」には論ずるべき非常に多くの材料がある。確かに、2011年、ようやく本邦初訳となった『ティモクラート』は「フランス十七世紀演劇集・悲劇」篇に収録されている。実際に読んでみると、主人公のクレタ王、ティモクラートは「クレオメーヌ」と名乗って敵国、アルゴスの宮廷に出仕し、クレタ対アルゴスの戦争に乗じて自国に戻るな

ど、とても兄が作った悲劇の「英雄」の鑄型に忠実な君主とは言えない。ピエールが攻撃された「悲喜劇」の物語に登場する人物に似ている。たとえば、スキュデリーの1634～35年初演の悲喜劇、『変装の王子』のナポリ王、クレアルクは敵対するシチリアの王女に恋して、その庭園の庭師に変装する。身分違いの恋を断罪されたクレアルクと王女は知らずに互いの代理人として「決闘裁判」に臨む。どちらが勝っても生きて結ばれることのない悲恋である。だが、王女は「庭師」の代わりに敗北し、クレアルクは王女の代理として勝者の名乗りを上げて、正体を明かす。偽りの「庭師」が死に、若い恋人たちの一途な思いに動かされ、「王者の寛容」を学んだシチリア女王の許しを得て、「王子」が生き返る場面は喝采を得ただろう。（この「王者の寛容」、ジェネロジテはピエールが前述の『シンナ』で的確に描き、17世紀人の理想像、「オネットム」を説明する上で重要なキーワードになった。）ティモクラートもまたクレタとの戦勝に際して、アルゴス宮廷における臣下の身分を捨て、恋するアルゴスの王女に相応しい王の身分を明かす。賢明な女王、高潔な恋敵たち、なにより臣下との恋に悩む王女の自己分析能力と克己にはかつてピエールがめざした「悲劇」の人物たちを思わせるものがある。「変装した王」という設定は悲喜劇的だが、人物が抱く心情は悲劇のそれに匹敵する。ピエールの『ル・シッド』から引用されたのはたった二行ほどの台詞だけでなく、極限状況に置かれて発揮される、身分に釣り合った強靱な精神力であった。許されぬ恋と強靱な精神力の発現を主題とした「悲劇」に手ごたえを感じたトマは以降、ギリシアやローマ、その辺境の宮廷を舞台に、作品を生み出していく。

トマの技量の高さは、悲喜劇の設定と悲劇的心情描写の融合には限られない。前代の悲喜劇においては、許されぬ恋は、「終わりが幸福な悲劇」のそれに相当する、主人公の結婚あるいは十分に納得のいく別れで決着する。ドービニャックのお説はご尤もである。観客は物語の終わりに満足して、劇場を後にする。トマの『ティモクラート』以降の悲劇は実験をするように多彩な設定、結末をもつ。彼が舞台で試しているのは作者自身の技量か、

試されているのは俳優なのかあるいは観客なのか、ギリシア、ローマの古典古代の歴史書に取材したという「宮廷劇」の密室の謎はなかなか解き難い。「許されぬ恋」は許されぬまま、許されぬがゆえに美しく、結婚の大団円の幸福、感動を凌駕する悲しみ、憐憫の感情を与える。この悲しみは深く観客の心に浸透し、そこから抜け出すのに時間が必要だったろうと思わせる。適切に配置された聞き役との対話を通じて、本来小説が得意とした心理描写は、稚拙で大袈裟な独白ではなく、「もう一人の自分」を相手にした重層的な語りとなり、人物の思考、心情に厚みを加える。観客は舞台上の聞き役にしか見せない登場人物の顔を直接見ることができるし、聞き役と同じ耳でその声を聞いた。もはや恋人たちは結ばれるために出会うわけではない。政治的な陰謀、暗殺計画などの極限状況の中で、ただ命を懸けて互いを思いやるだけで、相手の安寧以外、何の見返りも求めない。危機に際して、彼らは高貴な身分に釣り合った精神力を発揮するが、同時に、その身分を忘れさせるほどに奔走、献身し、純粋な愛の姿を示す。彼らは君主、女王という身分の衣装を脱ぎ捨て、どこにでもいる恋人たちになるのだ。こうして登場人物の悲しみは観客の悲しみと重なる。

西ローマ帝政末期の宮廷に設定された1660年の悲劇、『スティリコン』では、皇帝（オノリウス）の妹（プラシディー）は臣下（ユーシェリウス）との恋に悩み、身分違いの恋は国家にとって災厄のもとであると、彼が一方的に愛することだけを許す。たとえ相愛でも、権力の分立を予測させる結婚など最初から望んでではない。しかし、兄である皇帝の暗殺計画にユーシェリウスが巻き込まれると、彼を必死で擁護し、自らの命に代えて救おうとする。高潔な臣下は一切の弁明をせず、実父スティリコンの立てた暗殺計画の犠牲になって、たった一人で皇帝を守り、死んでいく。最終場、真相を知った皇帝は頼るべき親友を失って途方に暮れ、皇妹は愛する人を救えなかった己の無力さに打ち拉がれる。舞台上の彼らは栈敷にいる観客の誰とも変わらない、弱く、哀れな「普通の人間」であった。

トマの1662年の悲劇、『マクシミアン』に登場する「理想の恋人」セヴ

ェールは、設定はコンスタンティヌス帝の宮廷に置かれているが、人物像は若くして死んだユーシェリウスの末裔である。セヴェールは、いまや皇帝妃となったかつての恋人、フォーストと再会し、結ばれぬまま互いに思い続け、今も相愛であることを確認する。フォーストの父で先帝マクシミアンの意向でフォーストと別れ、コンスタンタンに彼女を譲ったが、ガリアの平定を成し遂げたセヴェールは現皇帝に優るとも劣らぬ実力を得た。二人は過去の思いも現在の感情も封印して、傍近くにいなながら、再び別れる。結ばれなくても、互いを思いやる気持ちだけは変わらず、他人から奪われることはない。「時間が解決してくれるはず」という諦めるための台詞は、その時間がどちらかの死を意味しないなら、再会した二人にとっては偽りの言葉である。現世の結婚を超えた強い絆をもつセヴェールとフォーストの関係を疑うコンスタンタンはセヴェールを辺境の副皇帝に任じて、引き離そうとする。実はコンスタンタンも表向きは政略結婚をしたフォーストに恋していた。コンスタンタンは結ばれながら、片思いである時間を同じように過ごしてきた。一方、権力の維持を狙い、あわよくば復位を願うマクシミアンは、コンスタンタンとセヴェールを競わせ、バランスを取ろうとするが、うまくいかず、暗殺を目論む。そして、計画が発覚しそうになると、今度はセヴェールを陰謀の首謀者に仕立て上げ、逮捕させる。コンスタンタンの嫉妬を利用して、国政を混乱させ、錯乱した皇帝に成り代わって権力を掌握しようというのだ。しかし、セヴェールとの結婚話を勧められながら、臣下に相思相愛の相手がいる皇妹、コンスタンスの機転でセヴェールの再審が認められる。事ここに至っては、コンスタンタンの改心は遅すぎた。ようやく対面が叶ったとき、セヴェールはマクシミアンが放った刺客に襲われ、瀕死の状態である。過ちを認めた皇帝に、「生きて、統治して、愛してください」と言い残し、死んでいくセヴェールに、観客は兄、ピエールが創造した1642～43年の悲劇、『ポリュエクト』の同名のセヴェールの面影を見ただろう。文武両道に秀でたデキウス帝の寵臣、ローマの貴族、セヴェールはポリュエクトの妻となったかつての恋人、ポ

ーリーヌとの叶わぬ恋から身を引き、去っていく。政治的には客観的な姿勢を保ち、高い判断力を備えながら、常に優しく、相手の立場を思いやって、自分の欲望を押し出したりはしない態度が、結局は家族の愛情を犠牲にする主人公ポリュクトの愚直ともいえる熱烈、強硬なキリスト教への改宗の意志と対照的に見える。葛藤に耐え、殉教するポリュクトが立派な「英雄」なら、すべてを己の腹に収めて「愛」のありかを示すセヴェールは理想の「恋人」なのだ。ピエールは殉教劇の名を借りて、結ばれぬがゆえに「美しい恋」を描いた。トマはセヴェールを使って、堂々と兄の復讐を果たしたのである。トマのセヴェールの清々しい退場は遅まきながら「王者の寛容」に目覚めた主人公コンスタンタンの懊悩、葛藤を忘れさせる。観客は皇妃フォーストと皇帝の副官セヴェールの「美しい恋」にひととき涙を流し、心を洗われたにちがいない。身分違いの恋を演じた恋人たちは訳あって結ばれぬ人々の同情を得るに十分な資格があったと言えよう。観客は自分に成り代わって舞台上で死んでくれた恋人に惜しみない拍手を贈った。一片のせつなさを引き換えに、「王者の寛容」とはまた別の、見返りを求めぬ愛のありかを知った人々にとって、「悲劇」は公民育成のための教科書ではなく、まさにいま生きている現実の悲惨さを乗り越えるのに必要な手立てのひとつとなった。それが「真実らしさ」に欠けたフィクションだとしても、いや、もしかしたらフィクションだからこそ、観客はこの「愛」の存在を信じたかったのだろう。トマは兄に倣ってローマ史に取材した「悲劇」を描き、危機をぶつけることで、登場人物たちに隠された強靱な精神力を引き出した。次いで、その高い身分、地位を剥ぎ取り、「普通の人」に戻した結果、観客の同調を得ることに成功した。結婚で決着する1630年代の悲喜劇の大団円とは異なるが、時として強く、激しく、だが最後には弱く、無力であるがゆえに、はかなくも美しい登場人物たちは「悲喜劇」の恋人たちと同じ顔をしている。相反する感情は緻密な論理で組み立てられ、重層化して厚みを増し、光に包まれ、あるいは照らされている面に複雑な陰影を作った。ラシーヌの『ブリタニキウス』の宮廷までは

もうほんの一步、彼らの命を賭した物語は手を伸ばせば届くところにある。

IV. フィリップ・キノーの恋愛劇

トマ・コルネイユと同様、繊細かつ巧妙な心理描写を得意とした悲劇の作者にフィリップ・キノーがいる。作者本人が作品以上に劇的な人生を送ったことと、後世においてはオペラの台本作者としての知名度が高すぎるために、本来であれば評価されてしかるべき多くの作品が放置されたままになっている。18世紀以降の文学史家、演劇史家が声をそろえて、器用貧乏、軽薄、出世主義者などと揶揄するキノーだが、同時代の文人なら、大貴族、大ブルジョワを除けば、皆がやったことをやり、偶々成功しただけである。いかに才能があろうと、その才能を認めてもらい、有力な後援者を得て初めて、上演、出版ができるのであり、宮廷やサロンを舞台にした任官運動は生活のための就職活動にすぎない。17世紀の文筆活動の現実を無視した、あるいは故意に黙殺した価値観がキノーのような才能の持ち主を長い間否定してきた。もっとも、同時代の少し後の世代のボワローがすでにキノーの作品を絶対に認めまいと強硬な態度をとっていたことも、不当に低い評価の原因になった。プレイヤード版、「17世紀演劇集」所収、キノー作、『アストラート』はトマ・コルネイユの前述の『スティリコン』同様、ボワローの激しい批判にさらされ、忘れられた作品である。しかし、あまりに強く否定したため、かえって校訂者の目に留まり、プレイヤードのような「決定版」に収録されたのは、幸いだった。(どこまでも幸運な作者だ。)だが、ボワローの逆宣伝がなかったとしても、スキュデリー嬢のベストセラー小説、『グラン・シリユス』に取材した1664年末～65年初演の悲劇、『アストラート』はやはり観るべき作品だったろう。主人公アストラートは自分の本当の身分を知らず、親の仇を愛してしまう「悲喜劇的な君主」なのである。

ウエルギリウスの『アエネーイス』で、後のローマ建国の英雄、アエネ

アスと相愛になりながら、カルタゴの女王という立場から別れなければならなかったディドーは、船出するアエネアスを見送って、自ら命を絶つ。キノーは敢えてこの女王と同じ別名、エリッサのフランス語名、エリーズをこの悲劇、『アストラート』の女王に与えた。エリーズの父は前の王と王子、後継者たちを皆殺しにして、王位を奪った王位篡奪者である。更に、自らの統治を安定化させるために謀叛を企てそうな前王の臣下たちも逮捕監禁、追放、処刑した。呪われた運命と言いながら、父亡き後、王位の保持に全力を傾け、現実的な手を打ってきた事を否定しない。それどころか、女王の地位は自分に相応しく、政治的な手腕があると思っている。だが、亡父が決めた婚約者であるアジェノールが女王の代わりに指揮した戦争に負け、領地の殆どを敵国に奪われると、途端に首長としての自信が揺らぐ。平時においては、アジェノールは教養の高い、申し分のない宮廷人だ。しかし、戦時においては、失った領地を奪回し、再び王位に就けてくれた若き英雄アストラートと比べ、いかにも頼りない。女王のパートナーにどちらが好ましいかは明白である。まして、殺したはずの王子の一人が生きているという噂がある。民衆の旧王家への支持は未だ篤い。旧臣の残党が王子を担いで謀反を起こすかもしれない。優雅な宮廷人では万が一の時に役に立たない。エリーズはそう自分に言い聞かせて、婚約を解消しようとする。もちろん、これは「女王の地位」が言わせる台詞である。「穢れた篡奪者の王位を一度失い、再び取り戻したのだから、その穢れは清められた」とは、呆れた詭弁だ。旧王家の忠実な臣下で、徹底抗戦して敗れながら、その行政手腕を買われて、処刑を免れたシシェは女王が婚約を破棄し、「息子」、アストラートと結婚して、共同統治したいと言うのを聞いて、驚く。アストラートこそ、旧王家の生き残りの王子で、シシェが自分の息子として育て、いつの日か王位を取り戻させようと考えていた当人だからだ。婚約者のいる女王と「身分違い」の二重に禁じられた恋に悩んでいたアストラートは互いの気持ちを知ってよろこんだのも束の間、シシェから真実を告げられ、激しく葛藤する。父の敵討ちをして、正統な王位に就き、政情

を安定させるべきか、女王と結婚して、今日の前にある国家の危機を救うべきか。しかし、事態はアストラートが思うよりずっと早く動く。旧王家の忠臣シシエの意を汲んだ人々が武装蜂起し、暴徒と化す。混乱の最中、女王の婚約者だったアジェノールが殺害され、その容疑が女王にかかる。アストラートと結婚するためにアジェノールが邪魔だったのは確かだ。女王は、彼に王位を譲るために王位に固執してきたと打ち明け、シシエは女王を殺さなければ、正統な王位は継承できないと言う。絶望したアストラートはシシエの剣を奪い、自殺しようとするが、果たせない。結局、国民の熱望に押され、即位を宣言したとき、エリーズが再び会いに来る。エリーズは毒を飲んでいて、恋する人の手を汚さず、自らがその復讐の代行者になり、王位を譲れたことに満足して死んでいくエリーズに対して、新国王はなにひとつできず、ただ意識を失って倒れるだけだ。恋する人を守るために死んだエリーズは凶らずも、同じ名前をもつディドー（ディドン）に似た運命を終えることになる。ディドーもまた、アエネアスを見送り、ローマへと旅立たせて、自刃した。互いの命を賭けながら結ばれぬ恋人たちの物語は動揺する「政治」を背景に退かせ、彼らの脆弱さ、無力さを露わにするが、一方で、命や政治を犠牲にして、なお守るべき「愛」のありかを示し、いかなる事態にも屈しない無敵の強さを観客の心に刻印する。アストラートとエリーズは見返りのない自己犠牲によって実現される崇高な愛を描くために、自分の役割を良く果たした。つまり、「良くやった」のだ。だが、宮廷政治と人間の裏側に精通したキノーにとって、「愛」は常に清廉な顔をして登場するわけではない。

1668年初演、『ポーザニアス』に登場するスパルタの女王、デマラットは初め、捕虜となった敵国の王女の解放を自らの婚約者で、今次の戦いの最大の功労者、ポーザニアスに願うほどの高潔な人物である。ポーザニアスは政敵との軋轢から、デマラットに結婚を延期してほしいと言うが、実は捕虜になっている王女、クレオニスに恋していた。クレオニスも父を殺した敵の武将、ポーザニアスを密かに愛し始める。五幕を通じて、恋をし

たポーザニウスは、議論が苦手な武勇一本槍の男から、巧妙に政敵の弱点を突き、心情の微妙な動きを詳細に語れる宮廷人へと変身する。世間知らずの、清純なだけが取り柄だった、どちらかと言えば頭の回転の鈍いクレオニスと恋敵の女王を蹴落とし、ポーザニウスと共に地位を固める策を考えるまでに「成長」する。多くの障害がありつつ、相思相愛であることを確認した二人はそれこそ無敵の存在であるはずだが、高潔で誇り高く、理知的なデマラットが黙ってはいない。プライドが傷つけられただけではない。公には政略結婚と見做される相手でも、純朴で優しいポーザニウスを実際に愛していたのだ。この女王もまたエリーズと同様に「政治」を理由にして、裏切りに制裁を加えようとする。しかし、論理を尽くせば尽くすだけ、女王を突き動かすものは純然たる嫉妬だと知れる。デマラットという正当な婚約者がありながら、愛し合う二人は道理と信義に対する裏切り者なのである。女王の輝く理知と深い洞察力は、激しい愛を触媒にして、邪悪な知恵に変換されていく。スパルタの混乱に乗じて、政敵を闇討ちにしたポーザニウスはクレオニスとの静かな生活を夢見る。だが、これはデマラットの仕組んだ悪夢であった。デマラットの巧妙な策略により政敵と思われたのはクレオニスで、彼は自ら恋する相手を殺してしまったのだ。真相を聞いて呆然とするポーザニウスの前に、復讐が果たされながらも事の重大さに気づき、結婚はとうてい望めないと悟ったデマラットが現れ、殺してくれと頼む。ここにはもはやかつての賢明で高潔な女王の姿はない。我々はやがて『ブリタニキウス』の若き皇帝ネロンと共に「生まれつつある悪」を知るように、デマラットの中に育った悪が彼女を食い尽くすさまを容赦なく見せつけられた。ポーザニウスは事態が把握できず、女王の自殺を阻止するどころか、武士の情けと心得た介錯を行うことさえ不可能だ。絶望したデマラットの自刃を目撃すると、そのまま昏倒し、昨日勝利を誇った歴戦の勇者の面影は既くない。こうして三人が死を以て描いた「愛」はあまりに無残だ。狂った愛に憑りつかれた登場人物たちは当初各人が備えていた徳性を失い、まるで別人になっていた。劇中、何度も軌道修正を

行うチャンスがあったにもかかわらず、自らの欲望に屈し、情念に翻弄された挙句、残酷な作者の手で舞台から抹殺される。無力な恋人たちの結末に立ち会い、慨嘆することを許されるのは、ただ一人、彼らの傍らにいて、常に冷静さを保っていたポーザニアスの最期の友、アリストイド（アリストイデス）のみである。

キノーの、恋人たちに対する態度は非常に厳しい、いや、むしろ苛酷と言って良いだろう。運命の介入や偶然を退け、どこまでも自己責任を負わせるのだから。彼らの理知は分岐点に差し掛かると、王侯貴族に相応しからぬ過ちを犯し、悉く破滅への道を選ぶ。観客は、高潔な女王を襲った凶暴な情念には恐怖しか感じられないだろう。そして、愛の名のもとに無明の暗闇へと導かれた恋人たちはいっそう惨めで、哀れである。『アストラート』が残した崇高な愛の形とはかけ離れた大団円で突き付けられた我々はポーザニアスと同じく、呆然自失する。かつての悲喜劇にありがちな三角関係を中心に、洗練された恋愛劇を楽しみに来たはずなのに、何ともやりきれない話に付きあわされたものだ。キノーが宮廷やサロンでもてはやされる、軽妙にして優雅、柔弱な芝居の作者だと言ったのは誰だろう。こんなにも冷徹に登場人物たちを扱い、台詞のひとつひとつ、振る舞いの一挙手一投足に注文を付け、最後にはすべてが過ちであったと思知らせる。救いのない深淵をのぞいて立ちすくむところまで観客を追い詰めておいて、これこそが「人間」であると証明してみせた。貴婦人たちのご機嫌を取り結び、任官運動に奔走しただけの作者にしては、「できすぎ」と言わざるを得まい。トマ・コルネイユの好敵手は悲喜劇的な設定を通して崇高な愛を描きつつ、「人間」の新たな悲劇の地平を拓き、神々が定めた運命からは自由であるがゆえに天涯孤独の精神をこの世界に生み出した。これまで我々は、天才＝ラシーヌの光輝に目を奪われ、キノーの真価を直視する機会がなかった。長い年月を経て、ようやく彼に近づけるようになったのは幸いである。

まとめにかえて

古典主義演劇と総称される一握りの傑作悲劇と引き換えに研究対象の圏外へと追放された名作は多く、その殆どが捨て置かれている現状は非常に残念だ。「二番手」の作者たちに注目したからといって、高い評価を受けてきた作者たちの業績が貶められるわけではない。ただ、彼らに優るとも劣らぬ洞察力、想像力の持ち主が他にもいるというだけの話だ。だが、このことを認めるには、「二番手」の作者たちの作品はまだ研究の途上にある。卓越した先行研究の成果を尊重し、それらの恩恵を受けながら、個々の作品を丁寧に読み込む作業は必要だろう。本研究ノートにおいても、わずかではあるが、いくつかの作品を取り上げ、具体的な例を示したつもりだ。研究ノートというカテゴリーの性質上、説明不足や論理の飛躍があり、この点については今後の課題としたいと思う。しかし、なによりも、未だ評価の定まらない優れた作品に接し、忘れられたジャンルに多少なりと関心を寄せることができれば、望外の喜びである。

主要参考文献

- Baby, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille   Quinault*, Klincksieck, 2001.
Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, P. U. F., 1981.
Scherer, Jacques, *la Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1962.
中央大学人文研究所編、『フランス17世紀の劇作家たち』, 中央大学出版部, 2011年
中央大学人文研究所編、『混沌と秩序, フランス17世紀演劇の諸相』, 中央大学出版部, 2014年