

コルネイユの『テオドール』

村瀬延哉

序

宗教悲劇『テオドール、処女にして殉教者』(以下『テオドール』と略す) *Théodore vierge et martyre* は1645年の暮頃にマレー座で初演された。コルネイユ Pierre Corneille (1606-1684) が単独で執筆した16番目の戯曲であり、『ポリュークト』 *Polyeucte* (1642) に次ぐ2番目の宗教劇でもある。しかし、この悲劇は、コルネイユの長い劇作家生活のなかで、最初の失敗作と

かし、ブラシードは昇進を喜んでいない。ヴァランス父子の栄達は、ひとえにヴァランスの妻で、ブラシードの継母マルセルの力によるからである。かつてディオクレティアヌスに敵対していたヴァランスは、ディオクレティアヌスが皇帝に即位すると、生命と財産を失う危機にさらされた。彼は危機を免れるため、皇帝の寵臣を兄弟に持つマルセルと再婚するが、その結果、妻にまったく頭の上がない恐妻家となった。

マルセルにはフラヴィという連れ子がおり、マルセルの意向で、ブラシードは幼いときから、フラヴィの婚約者と決められていた。今度、立派な若者に成長した彼をエジプト総督のポストに着けたのも、マルセルの娘可愛さの一念からであった。ところが、ブラシードは、フラヴィに少しも愛着を持っておらず、テオドルという片思いの恋人さえいる。フラヴィは嫉妬が高じてか、今や病の床に臥していた。

マルセルが、テオドルの許に走ろうとするブラシードの裏切りを激しく非難し、義理の親子の間で、皮肉を交えた凄まじい舌戦が展開される。ところで、彼女は侍女ステファニーから、テオドルがキリスト教徒らしいとの情報を得ていた。こうしてマルセルは、総督である小心な夫を動かし、邪教の徒テオドルの破滅を画策する。

二幕 - クレオピュルはブラシードの依頼を受けて、ローマ帝国の高官である友の愛を受け入れるよう、縁戚のテオドルを説得する。しかし、彼女は、自分が愛するとすればブラシードではなく、ディディームなのだが、そのディディームの求愛さえ拒否していると答える(彼女が現世の愛を拒むのは、信仰心からその身をイエスに捧げる決意をしたからであり、この事実はこのほど明らかにされる)。

マルセルは、テオドルがキリスト教徒である確証を得ようとし、彼女がブラシードと結婚しないと約束すると、神々の祭壇の前でも同じ誓いをたてるように迫る。異教の神への誓いを拒否したテオドルは、執拗なマルセルの要求の前に、キリスト教徒であると自白してしまう。

ヴァランスは、テオドルの処刑を急ぐ妻をとどめて、処罰方法の一任を

取り付ける。彼が腹心のポーランに打ち明けた策略とは、テオドールを売春窟に投じると言って脅かし、棄教させることであった。アンティオキアの王家の血を引く名門女性を改宗させることができれば、皇帝のヴァランスへの覚えもめでたくなるであろうし、内祝いとおしく思っている息子の恋を成就させるにも好都合だからだ。

三幕 - シリア総督の意向を受けたポーランが、テオドールに棄教か売春窟かの二者択一を迫る。彼女があくまで棄教を拒否するので、かねての予定通りブラシードが登場して、ともにエジプトに逃げようと彼女を誘う。彼女はこの誘惑にも応じない。彼女の唯一の望みは自殺だが、結局未遂に終わる。

万策尽きたブラシードは、宿敵マルセルの膝にすがって、恋人への忌まわしい刑罰の撤回を懇願する。もし、彼女がブラシードに恩恵を施してくれれば、彼はいづれ望みのないテオドールへの思いを断ち切り、フラヴィに気持ちを傾けるかもしれぬではないか。マルセルは、彼の願いを聞き届けた振りをする。ブラシードがフラヴィを見舞っている間に、自分はヴァランスと掛け合って、テオドールの免罪を勝ち取ってやると約束する。しかし、これはマルセルの欺瞞であった。

四幕 - ブラシードが、ステファニーの制止を振り切ってテオドールの幽閉された部屋に戻ってみると、そこはもぬけの殻だった。やがて姿を現した、彼女の監視役ポーランによって真相が伝えられる。

マルセルは、ブラシードと別れるとすぐに兵を連れてテオドールの部屋に戻り、彼女を売春窟へと引き立てていった。窟の入り口では興奮した兵士たちが、我先にと順序を争いながら待ち構えている。そこにディディームが現われ、男たちに金をばら撒いて、優先権を手に入れる。窟から出てきた彼は、往きの居丈高な様子とは一転して、罪の意識に苛まれてか、顔を隠し、よろめくようにして立ち去っていった。兵士たちが再び先を争い始めると、今度はクレオピュルが友人たちと登場し、力づくで単身巢窟の中に乗り込む。ポーランが見たのはそこまでだった。怒りに震えるブラシード。しか

し、クレオピュルがやって来て、事件の最終的な真相が明らかになる。

彼がテオドールを救おうと巢窟に入ったとき、そこに発見したのはテオドールではなく、彼女と衣装を交換したディディームだった。彼女はディディームに成りすまして、すでに脱出を終えていた。

ブラシードは、テオドールの無事を喜ぶより、その脱出劇こそ二人が愛し合っている証拠だとして、激しい嫉妬にとられる。しかし、この場にさらにディディームが登場して、誤解を解く。彼はテオドールと同じキリスト教徒であり、彼女を救ったのは信仰に基づく無償の行為であった。決して恋情からではないのである。その証拠に、彼は間もなく殉教者として処刑される運命なのだ。感動したブラシードは自分の恋を諦め、ディディームこそ生きて、テオドールと結ばれるべきだと主張する。ブラシードは、そのためなら尽力を惜しまないだろう。

五幕 - ディディームが捕えられ、処刑が決まる。ただし、ヴァランスは、処刑場に向う途中のディディームにクレオピュルが謁見することを許す。クレオピュルは彼の命を救うため、テオドールが彼への愛を告白したと偽って、現世への未練から一時的にディディームが棄教するように仕向ける。しかし、彼はこの誘惑に乗らない。

そこに、身を隠していたテオドールが出現して、フラヴィが病死し、マルセルが猛り狂っているとの情報をもたらす。彼女は、今となってはマルセルも、テオドールの命を奪うだけで満足するはずだから、ディディームに代って、自分が死地に赴くと強く主張する。こうして彼女とディディームの間で、どちらが殉教者となるかを巡って論争が起こる。

知らせを受けたマルセルが、二人を捕えさせる。二人とも処刑されるだろう。しかし、ブラシードが彼らを取り戻そうと、手勢を率いてやってくる。これまでと観念した彼女は二人を刺し殺し、同じ刃で自分も自殺を図る。マルセルは、恋人の死の光景に一瞬気絶したブラシードの様子を、憎々しげに眺めながら息絶える。ヴァランスがステファニーから事件の報告を受けているところに、血まみれのブラシードが登場する。絶望の余り、彼もまた自殺

を図ったのだ。そして、不甲斐ない父親に復讐するため、せめて愛する息子の死に様を見せようと、宮殿まで戻ってきた。ヴァランスの指示で、瀕死のブラシードが別室に運ばれて、幕となる。

*

*

*

『テオドール』が失敗した理由を明らかにする前に、コルネイユが処女殉教者を主人公とする宗教悲劇を構想するに至った、文学史的な背景を検討しておきたい。

17世紀のフランス人にとって、キリスト教殉教者の生涯を描いた聖人伝は、きわめて馴染み深いものだった。こうした種類の文学は、ラテン語やフランス語で繰り返し再版されてきた。よりグローバルな歴史的視点に立つて言うなら、

コルネイユによって選ばれた主題は、16世紀以来のカトリック宗教改革〔＝対抗宗教改革〕が再生に努めた、キリスト教聖人伝の長い豊かな伝統に根ざしている²⁾。

聖テオドールは、聖アニェスと並んで、フランス人にもっともよく知られた古代ローマの処女殉教者であった。コルネイユは、1646年出版の『テオドール』の「献辞」A Monsieur L.P.C.B.と、1660年刊行の「自作吟味」Examenに、悲劇の出典としてアンブロシウス[仏] Ambroise (340頃-397)のテオドール伝を挙げている。コルネイユが、この高名な教会博士にして聖者の名を繰り返すのは、彼の権威を借りて、『テオドール』に下された厳しい批判を少しでも和らげたいという気持ちが働いたからだろう。

聖アンブロシウスは、アウグスティヌスをキリスト教に導き、洗礼を施した人物としても名高い。この点に関連して興味深いのは、コルネイユがテオドール伝におけるアンブロシウスの雄弁さを形容して、

聖アウグスティヌスを改宗させたあの雄弁³⁾

という表現を、「自作吟味」で行っていることである。「献辞」と「自作吟味」では、「自作吟味」の後半部分に、「献辞」にはない『テオドール』の作劇法に関する作者の分析が掲載されているという以外、一語一句まで非常に似通っている。しかし、上に引用した箇所は、両者の間で明らかに異なる。つまり「自作吟味」を書くときに、新たに付け足したのである。60年の時点で、何故『テオドール』がアウグスティヌスの師であるアンブロシウスの聖人伝に拠っていることを強調しなければならなかったのか？その理由は、後で述べるように、60年代に『テオドール』批判、あるいはコルネイユ演劇批判を展開した論敵に、ジャンセニストが目立つことと無関係であるまい。批判が書物の形で公になるのは60年代だが、論争の火種はそれ以前から燻ぶり続けていた。そして、言うまでもなく、アウグスティヌス神学はジャンセニズムの中核をなしている。アウグスティヌスの師の作品が『テオドール』の出典だと強調すれば、こうした攻撃の矛先を少しは鈍らせることができる考えたのであろう。

コルネイユ自身は明言していないが、彼が悲劇の典拠として利用したと推測できる聖人伝に、メタフラスト Siméon Métaphraste の作品がある。アンブロシウスによる聖テオドール伝は、16世紀にドイツ人修道士ズリウスが編纂したラテン語の聖人伝中に収録されていた。このズリウスの聖人伝に、10世紀に活躍したギリシア人作家メタフラストのテオドール伝説も、同じく収録されている。ズリウスの作品は1618年に、ケルン版として増補再版される。コルネイユはこのケルン版を読んで、最初の宗教劇『ポリュエクト』を着想した。『テオドール』の場合も同様に、ケルン版のメタフラストの作品を熟知したうえで、執筆されたに違いない。

アンブロシウスのテオドール伝では、コルネイユの悲劇と同じく殉教の舞台はアンティオキアだが、メタフラストの場合はエジプトである。逆に殉教者については、メタフラストはテオドール、ディディームと氏名を明記して

いるが、アンブロシウスの場合には匿名のまま叙述が進み、ディディームの名が現れない。したがって、コルネイユの悲劇は双方の特徴を取り入れた形になっている。

もっとも、メタフラストにしるアンブロシウスにしる、彼らの伝記は、きわめて短い、単純素朴な内容から成り立っている。どちらも、棄教を拒否し売春窟に送られたテオドールを、ディディームにあたる男性信徒が、衣服を交換して救済するという、もっとも劇的で興味深い箇所スポットをあてた構成となっているのである。しかし、彼ら二人は売春窟での出会いが初対面であって、それ以前に何の交流もない。先ほどの粗筋からも分かるとおり、多数の登場人物を配した、複雑な構成を劇がとるには、当然コルネイユの豊かな創造力を必要とした。

*

*

*

聖者や殉教者が登場する作品としては、古代から存在する聖人伝だけでなく、戯曲や叙事詩などの形をとった近代文学も無視することができない。もっとも、コルネイユはこの点に関し何の発言もしていない。『テオドール』の制作に直接影響を与えた、近代の文学作品が存在するか否かを決定することはきわめて困難なのである。ただ、フュマロリが強調するように⁴⁾、一般的に言って聖テオドールを題材とした文学は、16世紀中葉以降、具体的にはトリエント公会議以降、対抗宗教改革の運動に沿う形で発展してきた。コルネイユの悲劇も、巨視的な見方をすれば、こうした流れの一環なのである。

新教徒の誕生に対抗して起こったカトリック宗教改革は、カトリック信仰の総本山であるイタリア、スペインを中心に進行し、美術の領域においては、パセティックで激しい感情の躍動を描きながら、同時に神の栄光を讃えるバロック絵画が誕生した。文学でもこれと似た現象が起こった。宗教的題材、この場合で言うと、聖テオドール伝を基にして信仰の高揚を図る一方で、たとえば、世人の関心を惹きそうな恋愛のテーマを交える。要するに、

トリエント公会議のカトリシズムと、[古代ギリシア、ローマの]異教の文化的遺産の融和⁵⁾

から生まれた文学が流行するのである。イタリアにおける、この種の文学の代表はタッソの著名な叙事詩『解放されたエルサレム』(1580)で、フュマロリによれば、叙事詩の第2歌には、明らかにテオドール伝説のヴァリエーションが用いられている。第2歌の影響は、イタリアの宗教劇だけでなく、スペインの劇作家カルデロンの作品にまで及んだ⁶⁾。そして、17世紀に入っても、マザランが観劇したロスピリオージ Giulio Rospigliosi の『聖テオドール』*Santa Teodora* (1635) など、イタリアではテオドール伝説に題材をとった宗教劇の伝統が途絶えることがなかった。

一方、テオドールを主人公とする悲劇は、17世紀前半のフランスではコルネイユの作品以外見当たらない。しかし、聖テオドールと同じ刑罰を科せられた殉教女、聖アニェスを題材にした宗教劇なら、コルネイユと同郷の作家トロトレル Troterel が、すでに1615年にルーアンで出版している。そして、『テオドール』の5幕5場で、女主人公がディディームと殉教の栄誉を競い合うとき、彼女はこの聖アニェスの例を引き合いに出して、自分が死地に赴くことの正当性を主張するのである⁷⁾。

聖テオドールと限定せず、一般に17世紀フランスでの宗教劇の流行を問題にする場合には、1636年のバロー Baro の『聖ウスタッシュ』*Saint Eustache* が出発点となる。彼にこの悲劇の制作を示唆したのは、母国スペインで宗教劇に親しんだ王妃アンヌ・ドートリシュであった⁸⁾。このあと、旧約聖書に題材をとったデュ・リエ Du Ryer (1605-1658) の『サウル』*Saül* (1640)や、コルネイユの傑作『ポリュークト』等が発表される。因みに『ポリュークト』が1643年に出版されたとき、冒頭に王妃アンヌに捧げる献辞が添えられていた。また、『テオドール』が上演された1645年には、ロトルー Jean de Rotrou (1609-1650)が、『ポリュークト』と並び称される宗教悲劇の傑作『聖ジュネ正伝』*Le Véritable Saint Genest* を完成させている。こ

の間、『テオドール』の失敗によって終焉を迎える宗教劇のブームが、10年ほど続いた。

したがって、以上述べてきた文学史的背景を考慮すれば、1645年の時点でコルネイクが、テオドール伝説を土台にして、これにマルセルやプラシードのセネカ風の激烈な愛憎表現や、ディディームとヒロインの牧人劇風の恋愛描写を交えた宗教劇を構想したとしても、特に異とすべき点はなかった。コルネイクに誤算があったとしたら、パリの観客の演劇に対する嗜好が、彼の予想以上に変化していたことである。次章では、この点を『テオドール』におけるドラマツルギーの問題と関連付けながら、解明したい。

我慢できなかった。観客がこれほど繊細になってしまったことについて、コルネイユは、自分自身以外の誰に責任を問えるだろう？ 彼より以前のアルディの戯曲では、レイプを描いても成功を得られたのである¹⁰⁾。

と述べて、コルネイユと同一の見解を示している。

上記のフォントネルの引用には、若干の解説が必要だろう。アルディ Alexandre Hardy (1570 頃 -1632 頃)は、1620 年代のパリ随一の人気作家であり、オテル・ド・ブルゴーニュ座を拠点におよそ 700 もの戯曲を書いたと言われる。現存するものは 30 作ほどに過ぎないが、そのなかに、『セダーズまたは踏みにじられたもてなし』*Sédase, ou l'hospitalité violée* (1624 刊)のように、レイプをテーマとして人気を博した作品があった。コルネイユは喜劇『メリート』*Mérite* (1629)で、劇作家としてデビューする。彼によれば、このとき処女作を創造する手引きの役割を果たしたのは、

わずかの常識と、多産ではあるが上品とは言い難い故アルディ[...]
の作品¹¹⁾

であった。

事実、30 年代前半には、コルネイユの戯曲ですら、アルディの遺風を思わず多少のみだらさをとどめていた。その後 40 年代に入ると古典演劇が確立され、ピアンセアンス(= 適切、程のよさ、良俗を傷つけない配慮)の規則にしたがって、性に関するあけすけな表現は完全に舞台から追放される。そして、『オラース』*Horace* (1640)等の端正な古典悲劇の創造によって、舞台の浄化にもっとも貢献したのは、実はコルネイユ自身だったのである。

『テオドル』を構想したとき、彼は多分、悲劇が聖アンブロシウスの聖女伝に基づいていること、売春が話題に上っても実行に移されるわけではないこと、また、古典主義の作劇法にしたがって、それらの場面が観客の前で

演じられず、簡潔な語りによって伝えられること等から、人々の批判を浴びることはない判断したのであろう。彼は実際、『テオドール』の主題に関して、

そのおぞましさを和らげるために、私は劇の技法と経験が提供するあらゆる方策を駆使した¹²⁾

と釈明している。

しかし、楽観的な彼の見通しは見事に裏切られる。その結果作者は、舞台の浄化をもたらした責任が半ば彼自身にあることを認識しながら、皮肉な口調でこう言わざるを得ない。

聖アンブロシウスの『聖処女伝』の第2巻中で、もっとも美しい光彩を放つ主題でさえ、舞台に掛けるには猥褻すぎるというのだから、我々の演劇の純潔さには祝福すべきものがある¹³⁾。

ここで見逃してはならないのは、『テオドール』がパリで失敗したが、地方では必ずしもそうでなかったことである。コルネイユは、彼の喜劇『続・嘘つき男』*La Suite du Menteur* (1644) が、初演の失敗から数年してパリである程度の成功を収めたのに対し、地方ではどの劇団も上演に二の足を踏んだと述べた後で、次のように語っている。

『テオドール』については、これと正反対のことが起こった。パリの劇団は最初の不評以来、二度と『テオドール』の評判を回復させることができなかったが、パリ以外では地方劇団がそれなりの成功をもたらしたのである¹⁴⁾。

作者の言う「地方でのそれなりの成功」の理由は、以下のように理解でき

ないだろうか。地方の観客はパリの観客ほど上品で気難しくなく、聖史劇のような残酷、猥雑なところがある中世の宗教劇に親しんだ名残を未だ残していた。『テオドール』はもともと、ストーリーの構成や興味深い人物の配置という点では、かなりよく出来た戯曲である。劇の主題に過度の拒否反応を示さない地方の観客が、この作品を好むのに不思議はなかった、と。

* * *

コルネイユは、悲劇の主題だけが『テオドール』の失敗を招いたと考えていない。

しかし、私はこの耐え難い観念だけが、この劇の唯一の欠点だったと言うほど自惚れてはいない¹⁵⁾。

彼は『テオドール』の作劇法上の主たる欠陥として、二点挙げている。第一点は、主人公テオドールの人物像に関係する。彼女を評してコルネイユは、

テオドールの性格は全く冷ややかである。彼女を動かす情熱に欠けている。彼女の関心のすべてである、神への篤い信仰が最大限に表現されるべき場面、つまり殉教を競ってディディームと論争する場面においてさえ、私は彼女に生氣らしいものをほとんど与えられなかった。したがって、その場面は非常に短いにもかかわらず、退屈なものになったのである。客観的に言って、舞台での処女にして殉教者とは、手も足もなく、それ故何の行動もしないただの胸像にすぎぬ¹⁶⁾。

と言っている。コルネイユは、2幕2場でディディームへの恋情に近いものを彼女に告白させる等の工夫を施してはいるが、もっぱら殉教を望むだけの清純なテオドールには、悲劇の主人公としての資質、つまり能動性や情熱が

欠けている。これが作者の率直な反省であった。

コルネイユが挙げる第二の欠点は、三単一の規則のうち、アクション(筋または行動)の規則に関わっている。

時と場所の単一は、この戯曲中で守られている。だが、アクションの単一が存在しないのではないかという問いに対しては、私は答えられない¹⁷⁾。

つまり、4幕で一旦危機を脱したテオドールが、何故5幕でもう一度、自ら進んで同じ窮地に飛び込むのか、観客には理解しがたいところがある。もちろん作者は、ヒロインの行動の動機を一応劇中で説明している。神がテオドールに、フラヴィが死んだので、マルセルは彼女の命を奪うだけで満足し、貞操を危機にさらすことはもはやない、との啓示を下したというのである¹⁸⁾。しかし、常識的に判断すれば、いかに娘が死んだとはいえ、怒り狂ったマルセルが、再度捕えたヒロインに対し、それまでと同じ残虐な行動に出ないという保証はない。この神の啓示は、聖アンブロシウス等の聖人伝にもないから、コルネイユが女主人公の行動に合理性を持たせようとした、かなり苦しい作り事なのである¹⁹⁾。5幕のヒロインの矛盾した振舞いは、悲劇の重大な欠陥を生み出していると言えよう。

しかし、以上指摘したような作劇上の欠点にもかかわらず、『テオドール』が大筋において巧妙なストーリーの構成を持つ、いわゆるよく出来た芝居であることは否定できない。戯曲の卓越したドラマツルギーに対する感嘆の声は、コルネイユの時代からすでに存在した。『演劇作法』*La Pratique du Théâtre* (1657)の作者ドービニャックAbbé d'Aubignac (1604-1676)は、『テオドール』の主題に難点があることを認めながらも、次のような賞賛の言葉を呈している。

同じ理由でコルネイユ氏の『テオドール』も、それが値したほど

の成功も賞賛もえられなかった。構成はきわめて巧み、筋の展開は無理がなく変化に富み、歴史の教えるところをうまくこなして、脚色も妥当であり、人物の動きや台詞は作者の名に背かぬ作品である。しかし、劇がテオドールの売春をめぐる繰り広げられるから、主題が気に入られなかった²⁰⁾。

また、『演劇作法』の別の箇所でもービニャックは、

コルネイユ氏自身がこの作品にどのような意見を持つか知らぬが、繰り返して言う、私の判断ではこれぞ氏の傑作である²¹⁾。

と断言するに至っている。

17世紀のドービニャックまでさかのぼらなくとも、ショッキングな主題に目を奪われ、戯曲の真価を見逃してきたのではないかとの反省は、今日コルネイユ研究家の共通した認識となっている。フュマロリについては冒頭で触れた。『テオドール』に描かれた登場人物の迫真性や力強さに賛嘆の声を惜しまぬアントワヌ・アダンは、

[...]もし『テオドール』を無視してよい作品だと思えば、それは間違いである。いくつかの場面が作り出す非常な美しさは、ヴァランスという人物が持つ感嘆すべき真実性や、マルセル、プラシードの性格の力強さによっている²²⁾。

と語った。またジョルジュ・クートンは、

コルネイユ劇のなかでもっとも不当な扱いを受けた作品の復権²³⁾

を強く主張している。コルネイユ劇において、あるいは17世紀フランス演

劇において、『テオドール』が占めるべき正当な地位を回復することは今日の重要な文学的課題なのである。

3

コルネイユは『テオドール』の失敗に関し、すでに引用した悲劇の「献辞」のなかで、「多くの人、その原因を、ある程度まで私に情状酌量の余地が認められる、様々な巡り合わせのせいにして」と述べていた。彼の言が正しいとすれば、悲劇の主題以外にも戯曲を失敗に導いた別の要因、おそらく社会的な要因が存在したのではないか？この疑問について、本章ではフマロリ、クートンらの興味深い指摘を手がかりとしながら、推理を進めてみたい。

1643年5月のルイ13世の死後、幼いルイ14世に代わって摂政となった王妃アンヌ・ドートリシュは、マザランを宰相に選ぶ。前宰相のリシュリユーが生前から、後継者として彼を推挙していたとはいえ、この決定は多くの宮廷人を唾然とさせるものだった。「シャレーの陰謀」(1626)等で常に反リシュリユーの立場をとってきた王妃が、ルイ13世もリシュリユーも世を去った今、かつての同志たちの期待を裏切る選択をしようとは、全く予想外のことだったからである。しかし、王妃にしてみれば、イタリアからやって来たこの氏素性も知れぬ人物こそ、フランス国内の大貴族や高等法院勢力と何の縁故もないゆえに、かえって彼女に忠誠を尽くしてくれる、との冷静な判断が働いていたに違いない。こうしてスペインのハプスブルク家出身の寡婦と、老獪な政治家ではあるが、訛りの強いフランス語しか話せぬイタリア人のコンビが、フランスの王政を担うことになる。アンヌ・ドートリシュの摂政は、国内の強力な反対勢力との軋轢に不安定にゆらぎながら、クライマックスとなるフロンドの乱を迎えるだろう。だが他方、共通の苦難が二人を固く結びつける。王母と宰相は秘密結婚をしていたと噂されるほど親密な関係を結ぶことになる。

ところで、今日に比べ信仰が人々の精神生活や社会生活において格段に大

きな比重を占めていた17世紀のフランスでは、俗に「信心派」*parti dévot*、また時には「聖者の党派」*parti des saints*²⁴⁾と呼ばれる一群の宗教家たちの思想や行動が、政治的に大きな影響力を発揮した。たとえばルイ13世の母マリー・ド・メディシスの側近ベリュルは、1611年パリにオラトリオ会を設立した高名な聖職者であったが、王母に反リシュリユーの思想を吹き込むことによって、一時宰相の最大の政敵となった。

アンヌ・ドートリシュがマザランを宰相とし、国政を彼に委ねたときも、かつてアンヌとともに反リシュリユーの陰謀を企てたシュヴルーズ、オトフォール夫人らは、ボーヴェヤリモージュの司教たち、あるいは人望高い宗教家ヴァンサン・ド・ポールまで動員して、アンヌをマザランから引き離し、彼の政治権力を弱めようとした。つまり、二人が親密にすることがいかにスキャンダラスで罪深い行為であるかを、聖職者たちを通してアンヌの心に焼き付けようとしたのである²⁵⁾。

40年代にマザランを誹謗してその権威を貶めたり、王母アンヌの良心に訴えて、反マザラン派の彼女への影響力を高めたりするのに、演劇の果たした役割は小さくなかった。イタリア・オペラの大ファンであったマザランは、特に1645年頃からイタリア劇団をパリに呼んで盛んに公演を行わせた。彼のこうしたイタリア風の演劇趣味が、反マザランの宮廷人やいわゆる「聖者の党派」にとって、絶好の攻撃材料となった。いくつかエピソードを紹介しておこう。

リシュリユーの死後間もなく、マザランから年金を受けるようになったコルネイユは、ほとんど王室の御用詩人に近い立場にあった。そんなコルネイユに宰相から、フランス・オペラの嚆矢ともいえる機械仕掛けの音楽入り悲劇の制作が依頼される。こうして彼は、47年には『アンドロメード』*Andromède*の執筆に専念する。しかし、このオペラ仕立ての悲劇は、様々な理由から上演が延期され、1650年にやっと公開される。延期理由の一つは、若い国王が折悪しく健康を害したときに、ヴァンサン・ド・ポールがアンヌに、王の病気は彼女がこのような罪深い演劇の楽しみにうつつを抜かし

ているせいだ、と進言したせいであったと言われる²⁶⁾。

アンヌ・ドートリシュも大の芝居好きだった。彼女の侍女モットヴィル夫人の回想録によれば、王妃は夫ルイ13世の喪中にも、お忍びで公共の劇場に出かけるほどだった。回想録はさらにこう続けている。

前年の夏[1646年]、敬虔で厳格なサン＝ジェルマンの司祭が、王妃に対し手紙を送り、良心に誓って彼女はこうした娯楽にふけてはおれぬはずだ、と伝えた。司祭は芝居を、そして特に[フランスの芝居より]放埒で節度に欠けるイタリアの芝居を糾弾した[...]。そのため不安になった彼女は、この問題について多くの人に意見を求めた。何人かの司教たちは彼女に、芝居は通常真面目な主題しか舞台にのせないから、そうした芝居は悪いものでありえない、と答えた²⁷⁾。

以上のエピソードから推測がつくとおり、マザランが政治の表舞台に登場した40年代には、演劇の道德性に関する関心が高まっており、それはしばしば、イタリアからやってきた宰相の演劇趣味を攻撃する材料とされたのである。

コルネイユが『テオドール』のテーマを選択する際には、おそらく彼のパトロンとも言えるマザランや王妃への配慮が働いていたであろう²⁸⁾。マザランが、以前いたローマのバルベリーニの宮廷で、聖職者作家ロスピリオージの『聖テオドール』を観劇していたことは第1章で触れた。また、スペイン出身で宗教劇好きの王妃が、バローに『聖ウスタッシュ』の制作を依頼したことも明らかにした。

このようにコルネイユは、彼のパトロンたちの関心をそそる主題を選び、パリの観客の感性やモラルを刺激しないよう、彼としては細心の注意を払って悲劇を仕上げた。しかし、結局この配慮は功を奏せず、劇の主題が観客の手ひどい拒否にあうのだが、失敗の原因としては、次のような点も考慮に入

れておく必要があるのではないだろうか。

当時のパリには、演劇のモラルを批判するという形で、宰相のイタリヤ趣味を攻撃し権威の失墜を狙う反マザラン勢力が、てぐすねひいて待ち構えていた。そこに折悪しくコルネイユが『テオドール』を発表する。宰相の庇護を受ける劇作家が、非難の口実を探し出すのに苦勞のいらぬスキャンダラスな宗教劇を発表したのである。戯曲について公平な評価を下す前に、彼らが「信心派」等と結束して、この作品を葬り去ろうと試みたとしても不思議はないであろう。コルネイユが「情状酌量の余地が認められる、様々な巡り合わせ」と呼ぶのは、このあたりの微妙な状況を指している可能性がある。

しかし、もちろん以上の解釈は、いくつかの状況証拠を積み重ねた推測にすぎない。『テオドール』に対する、あるいはコルネイユ劇一般に対する厳しい批判が、明確な文書の形で今日まで伝わるのは、60年代の特にジャンセニストたちの演劇論を通してである。したがって、次章では時代を下って、ジャンセニストであるヴァレ、ニコルらのコルネイユ批判を検討していきたい。

4

『テオドール』の「献辞」で、コルネイユは自作を弁護してこう語っている。

私はあえて言うが、聖アウグスティヌスが糾弾しているのは、今日の我々の演劇に似た芝居ではない。だから、小心さのせいとか、気紛れからか、あるいは信仰上の情熱がそうさせたのかはともかく、我々の演劇の不倶戴天の敵となった人々が、アウグスティヌスの権威を笠に着ようとするのは理屈に合わない。アウグスティヌスが彼の時代の芝居を糾弾するのはもっともだった。それらは、彼が破廉恥な見世物と呼ぶのにいかにもふさわしい芝居だったからだ。しかし、この糾弾を我々の時代の演劇にまで上げようとする

視する人々について、皮肉たっぷりの口調で「小心さのせい、気紛れからか、あるいは信仰上の情熱がそうさせたのか」と疑問を呈しているのに対し、彼は、これが信仰上の情熱に基づくキリスト者としての批判であることを明らかにしている³²⁾。

彼は、教父時代つまりアウグスティヌスの時代の芝居と、当代の演劇を区別して考えねばならないという劇作家の見解を完全に否定する。そして当代作家の戯曲が、教父時代の芝居と同様是認できない理由を次のように説明する。

これらの戯曲の原作者たちがどれほどもっともらしい口実で身を飾り、彼らの意図がいかに罪穢れのない宗教的なものに見えようと、その作品には多くのまがい物が混入している。彼らが舞台に登場させる聖人たちは、芝居に不可欠の情念である恋愛感情には非常なもろさを示す [...]だから、殉教者の行いを再現することによって劇を神聖化するどころか、逆に、混入される作り物の恋愛によって、彼らの受難の神聖さが俗化させられてしまう[...]³³⁾

このあとヴァレは、宗教劇が世俗的な恋愛の劇にすり替えられた例として『テオドール』を引き合いに出す。まず女主人公の場合。彼女は堅固な信仰に身を固め、彼女を慕うディディームを遠ざけている。それでも彼女は2幕2場で、クレオピュルに次のように言って、自分の本心を吐露せざるを得ない。

私が誰にもまして遠ざけようとしているディディーム。でも、もし私の心を官能の赴くままに任せ、生まれんとする激しい情熱のもたらす諸々の衝動にしたがえば、遠からず彼の恋は成就してしまうでしょう [...] ³⁴⁾

もちろん彼女の台詞は、非現実を表す条件法で語られ、最終的には信仰が勝利する。だが、観客の心には、情熱的な恋の魅惑の方がより強く印象に残る恐れがある。

ディディームの場合にもよく似たことが起こる。彼はテオドールを愛しているが、彼が身代わりとなって彼女を救済するのは、決して世俗の恋愛感情からではない。あくまでキリスト教徒としての自己犠牲の精神に基づいている。この点について、作者は用心深くディディームに次のように明言させている。

私の行動は恋人の忠誠心から行われたのではない。[...]純粹に無私無欲の心のなせる業なのだ³⁵⁾。

しかし、ヴァレはディディームの釈明に納得しなかった。観客は、彼の命がけの行為が恋ゆえに行われたと勘違いし、恋の力の大きさに感動を覚えるだろう。事実クレオピュルは、ディディームの犠牲行為の動機について、

それが恋人としての情熱の故か、またはキリスト教徒としての精神の高揚からか、私にはよく分からぬ³⁶⁾。

と、観客の錯覚を助長するような発言をしているではないか。

第2章で見たとおり、コルネイユはテオドールについて、「殉教を競ってディディームと論争する場面においてさえ、私は彼女に生からしいものをほとんど与えられなかった。したがって、その場面は非常に短いにもかかわらず、退屈なものになった[...]舞台での処女にして殉教者とは[...]ただの胸像にすぎぬ」と述べて、ヒロインの性格が持つ作劇上の欠陥を認めていた。ヴァレは作者のこの率直な告白を見逃すことなく、自説の強化に利用する。つまり、ヴァレの意見では、観客を喜ばせるために芝居には恋愛が欠かせないが、その点キリスト者であるテオドールは、悲劇の主人公に不向きであるこ

とを、作者自身告白しているのだ。そして、5幕5場以外の彼女が観客をそれほど退屈させなかったとしたら、それはテオドールが処女にして殉教者として振舞っていなかったせいで、とヴァレは、『テオドール』の世俗性を鋭く糾弾する³⁷⁾。

要するに彼の『テオドール』批判の論旨は、悲劇がキリスト教精神を高揚させるはずの殉教劇でありながら、実際は観客の心に甘美な恋愛への欲求をかきたてる結果に終わっている、という点にある。

ヴァレは、『テオドール』をキリスト者にとって有害だとして否定した。では、彼の考えでは、演劇にキリスト者にとって有害なもの、そうでないものの二種類が存在するかというと、決してそうではない。これは次に紹介するニコルにも共通するのだが、ヴァレの立場は、何らかの美学的、形而上学的基準によって、良い演劇と悪い演劇に二分し、一方を是認し、他方を否定するという性質のものではない。ジャンセニストとしての宗教モラルの観点からは、芝居はどんなものであれ、もし、それがよく出来た芝居であれば、なおさら警戒して遠ざけねばならないものであった。古代の教父たちは至る所で、演劇が、

キリスト教徒の無垢と貞潔を墮落に導き[...]イエス・キリストのために戦う信徒の心を柔弱にして、彼らの力と勇気を失わせる³⁸⁾

と警告を発しているのではないか。ヴァレはこうした教父の教説に忠実であろうとした。

* * *

ニコルの『演劇論』は1667年に刊行された。『演劇論』と同時に出版された『幻想家』*Les Visionnaires*の序で、ニコルは『演劇論』が、

数年前に[...]さる非常に身分が高く、信仰心厚い人物の要望に答え

るために³⁹⁾

書かれたことを明らかにしている。したがって、『演劇論』の執筆は50年代にまでさかのぼる可能性が高く、同著の12章以降の『テオドール』に関する箇所等は、コルネイユの悲劇が上演されて間もなく筆を起こしたことも考えられる。ただ、17章にトマ・コルネイユ Thomas Corneille (1625-1709) 作の『傑出せる敵たち』 *Illustres Ennemis* からの引用があり、この戯曲の上演が1654年、出版が56年であること。また、『演劇論』起草の誘引の一つと思われるドービニャックの『演劇作法』が57年に刊行されていること等を考慮して、今日の定説では、執筆時期は50年代の最後とされている⁴⁰⁾。

『演劇論』は67年の初版以来、版をかえて度々出版されており、文学史上ボシュエヤルソーの著作に匹敵する反演劇論の傑作とみなされてきた。したがって同著へは様々なアプローチの方法が想定されようが、本論ではもっぱら同著中の『テオドール』批判に関係する部分に限定して論じたい。

ニコルの論理は、コルネイユの「献辞」の弁にしたがって『テオドール』の失敗が悲劇の主題にあることを前提として、展開する。

[...]当代随一の劇作家の一人は、彼のもっとも美しい作品の一つが劇場で不評であったのは、聖なる殉教女が強いられる売淫のおぞましい観念が観客にショックを与えたせいだ、と指摘している⁴¹⁾。

「当代随一の劇作家の一人」がコルネイユを指すことは言うまでもない。このあとニコルは、以下のように論を進める。『テオドール』の例が示すとおり、観客は見るに耐えない悪徳や墮落した風俗・感情を拒否するのであるから、逆に観客が楽しんで観賞している劇中人物の行為や情念は、観客によって是認されていることになる。ところが実際の舞台は、様々の悪しき情念の描写に満ち満ちており(具体的にニコルが念頭においているのは、愛欲、傲慢そして傲慢さの変形にすぎない人間的高邁さの尊重など⁴²⁾)、観客がそれらを受け入れているとすれば、彼らの心のうちにそうした悪しきものが知

らず知らずの間に植えつけられていることを意味する。演劇は悪しき情念に観客を慣らすことにより、彼らを墮落させているのである。そして、この点こそ、キリスト者が決して演劇を許さぬ理由なのである。

以上のニコルの論法は、同じジャンセニストとして、先に紹介したヴァレの論法と非常に似通っている。具体的にテオドールの言動を非難して、2幕2場の彼女の台詞「もし私の心を官能の赴くままに任せれば[...]」を引用するところも、ヴァレの場合と同じである。忍耐、穩健、貧困、苦行などのキリスト教的美德は観客を喜ばすことはできぬから、聖人を劇に登場させるときには、

これら劇場の聖人たちの信仰には、常に少しばかり艶かしいところがないといけない⁴³⁾

というのが作劇法上の必然であり、ニコルの絶対に容認できぬ点であった。

テオドールの言動で、ニコルが殉教者にあるまじきものとして非難する第二点は、彼女のプライドの高さ、あるいは傲慢さである。因みに、ヴァレにはこの点の指摘はない。ニコルによれば、一般に舞台上に聖人たちを登場させる劇作家は、

彼らを傲岸不遜に描き上げ、聖人や殉教者よりも古代ローマの英雄にふさわしい弁舌を彼らに振るわせる必要に迫られた⁴⁴⁾。

テオドールが、彼女の生まれの良さを誇らしげに強調するのはこのためである。

彼[ブラシード]の勇気に対して授けられたあの強力な権力 [エジプト総督]は、私とその末裔である王たちに、ほとんど等しい存在に彼をしています。そして、ローマと時の流れが、私からその地位

を奪ってしまったとしても、私にはまだ王家の血と勇気が残っているのです⁴⁵⁾。

ニコルの演劇論は、ヴァレのものよりも緻密で、論理的にもはるかにスケールの大きい広がりを持っている。テオドールへの非難は、彼女をヒロインとする宗教悲劇の批判だけでなく、コルネイユ劇全体の批判につながる。

テオドールの心底に巣くう「傲慢さ」は、彼女のみならず、コルネイユ悲劇の英雄たちに共通する心理である。彼らは自由意志の力を信じ、また彼らの気高き血統を誇りとし、往々にして支配者たらしとする野心を偉大な感情とみなしてきた。ニコルがコルネイユ劇を糾弾するのは、登場人物たちのこうした「傲慢さ」もしくはローマ的美徳の故なのである。

劇作家のなかで、疑いもなくもっとも誠実なコルネイユ氏の全作品は、傲慢さや野心、嫉妬、復讐、そして特に猛々しい自己愛そのもののローマ的美徳などの情念を、生き生きと再現したものに他ならない。彼がこれらの悪徳に偉大さや高貴さの美しいイメージを与えることによって、それらは一層危険なものになり、もっとも心正しく生まれた人々の心中にも侵入するようになったのである⁴⁶⁾。

* * *

1646年にコルネイユが悲劇の「献辞」を発表したとき、アウグスティヌスの権威に支えられ、『テオドール』等の当代の演劇に対して行われていた非難攻撃が、本章で紹介したヴァレ、ニコルと全く同じ論調であったかどうかは分からない。しかし、1667年出版のニコルの『演劇論』が、それよりかなり以前に執筆されていたこと等を考慮すると、『テオドール』上演時の演劇非難の内容を、二人のジャンセニストの演劇論から推測することに大きな過ちはないであろう。

彼らの『テオドール』批判は、特定の神学に立脚し、演劇モラルの面から悲劇を糾弾するものであり、論理としては誤っていなくても、必ずしも広く現代人の関心を満足させる演劇論にはなっていない。それらが喚起するのは、主に文学史的興味に限られる。

しかし、それでも、ニコルの『演劇論』が発表されたのが、ちょうど若きラシーヌ Jean Racine (1639-1699)の『アンドロマック』 *Andromaque* 初演の年にあたり、コルネイユ劇の没落、つまり彼の悲劇の英雄たちの没落が決定付けられた年と重なっているのは印象的である。コルネイユ劇の主人公たちのローマ的美徳を自己愛の名によって糾弾し、彼の悲劇にもっぱら傲慢さの表現しか見ようとしないニコルの『演劇論』は、1660年代のフランス人の意識の変化を見事に言い表したものとなっているだろう。三十年戦争もフロンドの乱も終了し、太陽王ルイ14世が君臨するフランスには、もはやかつてのような英雄は存在し得なかったし、そうした英雄の夢に人々が酔い痴れる余地も残されていないからである。

結語

『テオドール』はその衝撃的な主題の故に、パリでの公演が大失敗に終わった。しかし、この失敗に目を奪われる余り、作品自体の価値を過小評価してはならないであろう。本論で説明したように、『テオドール』には作劇上の幾つかの欠陥があり、コルネイユの演劇のなかで、いわゆる四大傑作と肩を並べることができない。だが、少なくともその次のランクに位置する秀作であることは、今日コルネイユ研究の碩学たちの間で意見の一致を見ている。

『テオドール』という作品の最大の興味は、この悲劇が17世紀フランスの社会的、文化的な潮流が変化する、その潮目のタイミングに制作されたという点にある。もし、もう少し早くこの戯曲が書かれていたら、実際地方でそうであったように、おそらくパリでももっと好意的に受け入れられていたに違いない。

イタリアやスペインに源を發し、カトリシズムと異教文化の融和を特徴とするバロックの文学の延長として『テオドール』を捉えるなら、コルネイユがこの宗教劇を構想したことに、奇異な点は少しもなかった。しかし、このときフランスは古典主義の成立という新しい文化状況に移行しつつあった。もちろん、その先鞭をつけたのはコルネイユ自身だが、それを完成させたのは、ジャンセニスムを擁護し『プロヴァンシアル』*Les Provinciales* (1656-1657)を著したパスカル Blaise Pascal (1623-1662)を経て、モリエール、ラシーヌらの一世代若い天才たちであった。彼らの古典主義とは、ベニシューがラシーヌ悲劇に対して用いた表現を借りれば、「自然主義的精神」⁴⁷⁾(もちろん19世紀の自然主義とは一線を画する)を基礎とするものであり、崇高美を含めてあらゆる誇張、異常さ、作り事めいた不自然さを排する文学だった。モリエールのコメディ＝バレエを賞賛したラ・フォンテーヌ Jean de La Fontaine (1621-1695)も、モークロワ宛ての書簡のなかで、

今からは一歩も自然を離れてはならぬ⁴⁸⁾

という、古典主義の標語とも言える有名な一節を表している。もちろん『テオドール』の上演は、彼らの活躍に10年以上先行していたが、やがてモリエールらの古典主義を支持するパリの観客の嗜好が徐々に形成されていたと考えべきだろう。

コルネイユの悲劇の失敗は、こうしたパリにおける演劇趣味の変化と切り離しては理解できない。事実『テオドール』をめぐる論争には、古典主義の形成に深く関係するジャンセニスムの信奉者たちが積極的に参加した。また、バロック文化の伝統の強いイタリア出身の宰相マザランをめぐる複雑な政治状況が、その庇護を受けるコルネイユの『テオドール』の成否に影響を与えた可能性が強い。

いずれにしる本論では、『テオドール』とジャンセニスムの演劇論、『テオドール』とマザランをめぐる政治状況等の興味深いテーマを扱ったが、あ

くまでこうした研究の手がかりを提示できたにすぎない。

注

- 1) Fumaroli (Marc), *Héros et Orateurs, Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, 1996, p.223.
- 2) *Ibid.*, p.225.
- 3) 《Examen》 de *Théodore*, in *Œvres complètes de Corneille*, éd.Georges Couton, Bibl.de la Pléiade, 1984, t. , p.271.
- 4) Voir M. Fumaroli, *op.cit.*, p.223 et suiv.
- 5) *Ibid.*, p.228.
- 6) Voir *ibid.*, pp.229-231.
- 7) *Théodore*, ,5, 1639-1642.
- 8) Koster Loukovitch, *L'Evolution de la tragédie religieuse classique en France*, Droz, 1933, p.144.
- 9) 《A Monsieur L.P.C.B.》 de *Théodore*, éd.citée, p.269.
- 10) Fontenelle, 《Vie de Corneille》 , in *Œvres complètes de Corneille*, éd.André Stegmann, Seuil, 1963, p.23.
- 11) 《Examen》 de *Mélite*, in *Œvres complètes de Corneille*, éd.Georges Couton, Bibl.de la Pléiade, 1980, t. , p.5.
- 12) 《A Monsieur L.P.C.B.》 de *Théodore*, éd.citée, p.269.
- 13) *Ibid.*, p.269.
- 14) 《Examen》de *La Suite du menteur*, in *Œvres complètes de Corneille*, éd.Georges Couton, t. , p.100.
- 15) 《Examen》 de *Théodore*, éd.citée, p.271.
- 16) *Ibid.*, pp.271-272.
- 17) *Ibid.*, p.273.
- 18) *Théodore*, ,4, 1613-1618.

- 19) Voir 《Examen》 de *Théodore*, éd.citée, p.273.
- 20) Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd.Hélène Baby, Honoré Champion, 2001, p.110. (翻訳は、戸張智雄訳『演劇作法』、中央大学出版部、1997 を参照し、一部訳語を改めた)
- 21) *Ibid.*, p.199.
- 22) Antoine Adam, *Histoire de la Littérature française au 17^e Siècle*, del Duca, 1962, t. , p.371.
- 23) La Notice de *Théodore*, éd.citée, p.1331.
- 24) La Notice d'*Andromède*, éd.citée, p.1395.
- 25) Voir Hubert Méthivier, *La Fronde*, PUF, 1984, pp.95-96.
- 26) La Notice d'*Andromède*, éd.citée, p.1395.
- 27) Cité par M. Fumaroli, *op.cit.*, p.250.
- 28) Voir *ibid.*, p.248 et p.251.
- 29) 《A Monsieur L.P.C.B.》 de *Théodore*, éd.citée, p.270.
- 30) Voir Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, éd.Laurent Thirouin, Honoré Champion, 1998, pp.168-169.
- 31) *Ibid.*, p.167.
- 32) *Ibid.*, p.174.
- 33) *Ibid.*, p.172.
- 34) *Théodore*, ,3, 390-394.
- 35) *Ibid.*, ,5, 1391 et 1394.
- 36) *Ibid.*, ,4, 1341-1342.
- 37) Voir Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, éd.citée, p.174.
- 38) *Ibid.*, p.171.
- 39) *Ibid.*, p.16.
- 40) Voir *ibid.*,pp.17-18.
- 41) *Ibid.*, p.60.
- 42) *Ibid.*, p.68.

- 43) *Ibid.*, p.64.
- 44) *Ibid.*, p.64.
- 45) *Théodore*, 4, 503-506.
- 46) Pierre Nicole, *op.cit.*, p.62.
- 47) Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, p.214.
- 48) 《A Monsieur de Maucroix》, in *Œvres complètes de La Fontaine*, éd.Jean Marmier, Seuil, 1965, p.16.