

演劇の精神史 ロトルー 『ほんとうの聖ジュネ』

The Intellectual History of “Jeu” Rotrou’s *Le Véritable saint Genest*

矢橋 透
YABASE Toru

はじめに

古来演劇は、みずからを主題化してきた。劇中劇という形式をとったり、プロットやイメージのなかに演劇的なものをとり入れたりすることによって（そこに「演劇」が生じてくる。ここでは「演劇」とは、主題化される メタ演劇的視点がとられる ことで、多かれ少なかれ遊戯的性格をゆうするにいたった演技のことをさす）。それによって人間は、自己という存在、また自己と他者ないし世界との関係といった本質的な問題を、その時代のプロブレマティックにあわせて問うてきたように思われる。

私はこれまで、『劇場としての世界』と『仮想現実メディアとしての演劇』¹⁾のふたつの著作で、フランス古典主義演劇のテキストがそうした「演劇」の追求によって、近代科学の勃興と同時代において、人間の主体化と世界の客体化という近代的認識モデルの形成に、いつていの役割を果たしたと考えられることを明らかにした。今後同じフランス演劇という領域で、古典主義の直前であるバロック時代から現代にいたるスパンのなかで、「演劇」を扱った代表的な演劇テキストをとり上げ紹介しながら、そこで扱われているプロブレマティックの変遷をあとづけてみたい。そのことで、ささやかながらも「演劇」をつうじてみたヨーロッパ文明の精神史を描くとともに、演劇がゆうする世界モデルとしての普遍的な力を炙りだしてみたいと考える。

まずは、フランス・バロック文学を代表する劇作家ジャン・ロトルーの、役者の殉教を扱い、長大な劇中劇をもつことでも知られる傑作悲劇『ほんとうの聖ジュネ *Le Véritable saint Genest*』（1645あるいは6年初演、1647年出版）をとり上げることにしたい²⁾。最初に一言お断りしておけば、ここで目指されるのは、この作品のすべてを語り尽くそうとする作品論ではないということである。またロトルー論やバロック文学論を展開しようとするわけでもない。あくまでマクロ的な視点での、「演劇」にかんするヨーロッパ精神史の大きな流れのエスキスこそが追究されるであろう。

ロトルーの生涯と作品、そしてその時代

ではまず、ロトルーの生涯と彼が生きた時代に一瞥を投げておこう。テキストが書かれた時代的情況を知ることは、「演劇の精神史」にとっては必須である。

ジャン・ロトルーは、1609年にパリの西方、現在のユール・エ・ロワール県の中心的都市ドルーで、当地の名門ブルジョワの家系に生まれている。ちなみに、1606年生まれのパエール・コルネイユとはほぼ同世代であり、ジャン・ルッセも注目するように³⁾、この世代の劇作家たち ほかにはジャン・メーレやジョルジュ・ド・スキュデリーらがいる は、1630年前後にあいついでデビューを果たし、悲喜劇の流行とともに新しい感性によって、パリの演劇界を席卷していくことになる。ロトルーは法律の勉強のためパリに上京するが、たちまち文学の魅力にとりつかれ、けっきょく弁護士の仕事につきつつ、当時の首都の代表的劇団であるオテル・ド・ブルゴーニュ座の座付き作家になって、1628年『憂鬱症の人 *L'Hypochondriaque*』

でデビューする。その後おそらく1634年ごろまで、劇団との厳しい契約のもとに、ロペ・デ・ベーガからスペイン・バロック文学の翻案など、悲喜劇を主に作品を量産 ある計算によればほぼ二月に1作のペースで⁴⁾ していく。こうした状況のなか、1634年には、三単一の法則などの規則にかなない、古典主義悲劇の先駆的作品として評価される『死にゆくヘラクレス *Hercule mourant*』を書くが、翌年の『クリザント *Crisante*』では、舞台上に死体がいくつも転がる血なまぐさいバロック的悲劇に回帰している。その後1639年に故郷のドルーで家を買ひ、翌年には結婚し6子をもうけ、安定した生活のもと後期の代表的作品を生みだしていく 古代ローマのプラウトゥスの翻案である『ふたりのソジー *Deux Sosies*』、イタリア喜劇から材をとった『妹 *La Sœur*』、そして3大悲劇といわれる『ほんとうの聖ジュネ』、『ヴァンセスラス *Venceslas*』、『コスロエス *Cosroès*』(あとの2作はともに、王権移譲の問題を扱った政治劇であるが、対照的結末をみせる)。だが、1650年にペストの1種がドルーを襲ひ、ロトルーも疫病の波にさらわれることになる。享年は41歳であった。このように若くして逝き、コルネイユより若かったにもかかわらず古典主義時代まで生きのびなかったロトルーは、フランス17世紀の劇作家としては、コルネイユ、モリエール、ラシーヌの3大劇作家につぐ位置を占めるとともに、バロック演劇を代表する作家として評価されることになる。

ロトルーの生きた時代は、政治的にはほぼルイ13世の治世と重なっており、ルイ14世の親政における絶対主義王権の確立へむけての、いくつかの最終的動乱に彩られていた。16世紀後半にしょうけつを極めたカトリックとプロテスタントの宗教戦争はほぼ終結していたとはいえ、1627年には新教徒の大きな反乱が生じており、また20年代前半には宗教戦争後の信仰の動揺に起因する自由思想家の活動の激化があつて、王権による思想統制と肅清の動きが起きた。また、ロトルーが死んだのはまさに、社会全体を巻きこんだ王権にたいする最後の大規模な反乱であつたフロンドの乱のまっ最中であつた。

また、この時代は知の世界でも、大きな転換期にあつていた。中世的知の根幹であつたスコラ哲学は、16世紀後半からの懐疑主義的危機の嵐のなかで崩壊しており、ガリレオに代表される新科学の成果が現れはじめ、その方法的マニフェストといえるデカルトの『方法序説』が37年に刊行されてはいたが、新科学はいまだ主導的位置を確立しているとはいえなかつた。スコラ哲学の崩壊後に導入されたイタリア・ルネサンスのオカルト的思想がいまだ力をゆうしており、まさに主導者のいない混迷の相を呈していたのである。(また『言葉と物』のフーコーによれば、その時代は、中世的な「類似的思考」から近代的な「表象的思考」へのエピステーメーの転換期にあつていた。いわば巨大な規模での「認識論的断絶」が想定されるような時代であつたのだ。) 政治的にも文化的にも、ロトルーの生きた時代は「近代」が確立される直前の転換の時代であつたといえる。

『ほんとうの聖ジュネ』のストーリー、そして作品の系譜

それでは作品世界に入っていこう。まず梗概を示しておく。舞台は、キリスト教徒の迫害が続く、当時のローマ帝国の首都ニコメディア。幕が開くと、皇帝ディオクレティアンの娘ヴァレリーが、父親に貧しい羊飼いと結婚させられる夢をみたことで悩んでいる。ところが、共治帝のマクシマンがガリアを平定して凱旋したことが告げられ、ディオクレティアンはその労に報いるべく、娘をマクシマンに与えることを宣言する。ここで、夢のお告げが真実であつたことが明らかになる。というのもマクシマンは羊飼いの出自で、戦功によって権力者の地位に上りつめたのだから。喜びにあふれるふたりのために、ディオクレティアンは、寵愛する卓越した役者であるジュネを呼び、結婚の祝宴を劇の上演でさらに華やかなものとするを命じる。上演題目は、ジュネが得意とするキリスト教徒の殉教劇とすることになる。そこにはマクシマン自身も、殉教者アドリアンに死刑を宣する者として登場するのであるが。

幕が変わると、ジュネは上演の準備に入っており、裏方と装置について打ち合わせ、女優のマルセルと会話を交わしたのち、台詞の練習を始める。ところがこのときジュネは、いつになく自分が役であるキリスト教徒と一体化していることに気づき、動揺する。さらにその直後、天が割れて神の声が聞こえ、このまま彼が演じつづければ、救済がちかいことが告げられる。驚きに凍りつくジュネだが、すでに劇の開始の時であり、皇帝たちをまえに演じはじめる。この後舞台は、2幕後半から4幕前半にかけて劇中劇が中

心となり、ときおり皇帝たち観客の反応が描かれる構成となる。劇中劇のストーリー　ローマの武将アドリアンは、皇帝マクシマンの信頼も厚いが、キリスト教徒たちが迫害を受けても、天での救済を信じて恐れることなく死んでゆくのみで、みずからもキリスト教信仰に傾いている。友人のフラヴィが尋ねてきて、皇帝がマクシマン改心の噂を聞きつけ怒りにかられていることを告げ、伝統的なローマの神々への信仰に立ちかえることを説く。だがアドリアンの決意は固く、皇帝のもとへと連行されていく。今度はマクシマン自身が説得にあたるが、翻意はえられず、フラヴィはアドリアンの妻ナタリーに最後の頼みを託す。じつはアドリアンにとって、新妻の存在だけが現世への心残りであったのだが、彼女の口から、自分自身も隠れキリスト教徒であったとの意外な告白がなされ、ふたりは来世での再会を誓いあう。いよいよ処刑の時が近づき、アドリアンは妻と最後の会見をし、彼女が連れてきた司祭から洗礼を受けることになる。ところがこのとき、アドリアンを演じていたジュネが、演技のための洗礼の水の恩寵によって改心し、ディオクレティアンたち観客をまえにみずからの信仰を告白し始める。皇帝をはじめは、それが迫真の演技であると信じていたのだが、ついに現実であるとわかると、ジュネを捕え、他の役者たちにも尋問を行なわせる。

5幕になると、ジュネは牢につながれており、そこにマルセルが尋ねてきて、劇団のために翻意を促すが、彼の決意は固い。いよいよジュネは刑場へと引きたてられていく。ヴァレリーは、他の役者たちのためにもなんとかジュネの命を助けられないかと父皇帝に懇願し、ディオクレティアンの心も動き始めたとき、ジュネが拷問にもまったく動じることなく、平然として死におもむいたことが告げられる。役者たちは悄然と舞台を去り、皇帝たちも深い驚きと悲しみに捉えられるところで、全編の幕が閉じられる。

ではつぎに、聖ゲネシウス（ジュネ）物の系譜をみておこう⁵⁾。ゲネシウスは3世紀のおわりから4世紀のはじめにかけて実在した役者で、キリスト教信仰を告白して殉教した。8世紀には、キリスト教教会から聖別化されている。その後この役者の話は有名になり、文学化の歴史を辿ることになる。15世紀に聖史劇化されたのち、16世紀にはイエズス会士シュリウスによってその『聖人伝』に載せられる。その書は、コルネイユが有名な殉教劇『ポリュクト』を書くさいにも依拠しており、ロトルーも参照した可能性が高い。そこでは、くだんの役者はディオクレティアヌス（ディオクレティアン）帝から、キリスト教徒をパロディ化する劇を上演するために、彼らに混じって所作を観察するよう命じられていた。その後実際に劇を上演中に、洗礼を受けるだんになって幻視をみ、洗礼が実効性をもち、自分がキリスト教徒になったことを宣言して、拷問を受けたのち処刑される。ここにはすでに、劇の上演中の改心という中心的な主題がみられる。

その後17世紀の盛期バロックの時代になると、この話は対抗宗教改革の流れのなかで流行をみることになる。まず、スペインの大劇作家ロペ・デ・ベガが1621（あるいは2）年に、『真実の演技 *Lo Fingido verdadero*』を発表する。そこでロペは、たいへん興味ぶかい独創的なプロットを展開している。第1幕では、まだ貧しい兵士にすぎなかったディオクレシアノー（ディオクレティアン）が、戦地でパンを買った娘の予言どおり、皇帝に推挙されるさまが描かれる。ついで第2幕では、ディオクレシアノー帝がかつてのパン屋の娘カミーラを后として娶ることになり、その祝いの席で役者ヒネス（ジュネ）に恋愛劇を所望する。ところがこのときヒネスは、女優のマルセーラ（マルセル）に恋しており、同じ劇団の俳優オクタビオ（オクターヴ）と三角関係にある。けっきょくマルセーラはオクタビオを選ぶことになるのだが、ヒネスは劇の上演中に役と自身の感情を混合する。その後第3幕になってはじめてキリスト教徒を扱った劇が上演されることになり、ヒネスは洗礼の場面で天の声を聞き、観客のまえでキリスト教信仰を告白し、極刑に処されることになる。ヒネスは天の観客がみつめる世界劇場のテーマを強調しながら、拷問をもともせず死んでいく。ロトルーが初期から多くのロペ作品を粉本としていること、また登場人物の名前が一致していること（マルセーラ、オクタビオ、カミーラ）から、ロトルーが『真実の演技』を読んでいたことは明らかだと思われ、世界劇場的テーマの導入など、重要なヒントをえていると思われる。その後ゲネシウス伝説は、ロトルーが作品を書く直前にも、あるフランス人劇作家に靈感を与えることになる
デフォンテーヌの『名高き役者、または聖ジュネの殉教 *L'Illustré comédien ou le Martyre de saint Genest*』

(1644年初演)。若きモリエール一座が上演した可能性もあるこの劇は、ほぼシュリウスが提示したような基本形に沿っているが、ジュネがキリスト教徒の家に生まれその後棄教したこと、つまり改心の心理的説明として彼の前史が描かれていることと、ジュネの殉教ののち、役者たちがあいついで改心・殉教するという展開が特徴となっている。だが、ロトルーへの影響という点では、題名への間接的影響「ほんとうの」という差異化をはかる修飾語の付加「いがいにはほとんど認められないといえよう。

いじょうが聖ゲネシウス物の系譜であるが、ロトルーが劇中劇として採用したアドリアンの殉教劇にもじつは出典がある。イエズス会士セローが書いたラテン語の教育劇『聖アドリアヌス』であり、それをロトルーは1500行を600行に圧縮するかたちで、詩句もほぼそのままに使用しているという⁶⁾。

この節を終えるにあたってもうひとつ、作品の背景となる歴史的事実についても簡単に触れておこう。ディオクレティアヌス帝は、3世紀のおわりから4世紀のはじめにかけてのローマ皇帝で、ロペが触れているように、貧しい出自であったが、戦功によって皇帝の地位についた。広大な国土を4分割し、自身はニコメディアに留まって、他の地域は共治帝に任せたが、帝国の求心力は衰えることはなかったという。だが、ローマの神々にたいする伝統的信仰を復興し、みずからを神格化して、キリスト教徒の大規模な迫害を行なったことで悪名をはせることになった。迫害が効果をあげずにおわると、責任をとって退位したが、晩年は妻子が殺害や追放の憂き目にあって、失意のもとにあったという。そして彼の死後すぐの313年に、コンスタンティヌス帝によってミラノ勅令でキリスト教が公認され、392年には国教化される。そうした事実を知る『ほんとうの聖ジュネ』の観客は、劇の結末で、皇帝をはじめとする宮廷の人々とキリスト教徒たちとの運命の逆転を、歴史の彼方に予見することになるのである。

憑依的演技

さていよいよ、『ほんとうの聖ジュネ』で「演戯」がどのように表象され、どのような精神的意味をはらんでいるのかをみていこう。この作品はすでにみたように長大な劇中劇をゆうしており、「演戯」はまず、もじどおりの舞台上での演技(だがそれは、劇中劇での演技であるゆえにメタ演劇的でもあるのだが)として表れている。ジュネの演技は、どのように描かれているだろうか?実際に演じはじめるいぜんの1幕ですでに、彼の演技が、演じられる役柄がのり移ったような迫真性に特徴づけられていることに注目しよう。

主人公たちはおまえの技量によって、まさに蘇るのだ。

模倣されたり再現されたりというよりは。(ディオクレティアヌス, 239 - 240行)

Par ton art les héros plutôt ressuscités

Qu'imités en effet et que représentés ... (Dioclétien, vv 239-240)⁷⁾

そしてあなたがたは、ニコメディアにしながら、

事件の顛末をみているのか芝居をみているのか、疑わしくなることでしょう。(ジュネ, 305 - 306行)

Et que vous douterez si dans Nicomédie

Vous verrez l'effet même ou bien la comédie (Genest, vv 305-306)

ジュネは役と一体化し、神がかり的な演技をすることで有名で、自他ともにそれを認めている。そして、そうした特徴によって、また神の恩寵に導かれて、劇中劇の殉教者との感情的同一化へ、さらには改心へと運ばれるのである。第2幕での練習中にジュネは、いつにもまして役柄と一体化した自分を認める。

名だけでなく実際にも、私は他者になってしまったとみえる。

アドリアンを演じているというより、なりきってしまい、

名とともに、キリスト教の教えまで身につけてしまった。(ジュネ, 403 - 405行)

D'effet comme de nom je me treuve être un autre;

Je feins moins Adrian que je ne le deviens,

Et prends avec son nom des sentiments chrétiens (Genest, vv 403-405)

その直後に天からの声を聞いた彼は、2幕から4幕にかけての劇中劇のなかで漸次役との感情的一体化を強めていき、ついに洗礼の場面で感情の奔流を抑えることができず、カミング・アウトする。

こうした演技による役との同一化の過程を描くことが、ロトルーが劇中劇として長大な「殉教悲劇」を選んだ理由であるのは明らかだろう。系譜をみればわかるとおり、ロトルーいぜんには、いずれもキリスト教徒の「諷刺劇」が劇中劇になっており、それでは感情的一体化は十全には行われえないのである⁸⁾。そして、そうした動機づけが強かったからこそ、ローマ人の祝典という場で、その迫害の対象であるキリスト教徒を主人公とした劇が上演されるという真実らしさの欠如を犠牲にしてまで、ロトルーは「殉教悲劇」を選んだのだ。

ところで、こうした憑依的ともいえる演技は、どのような文化史的コンテクストをゆうしているだろうか？まず、17世紀半ばにフランスで起きた有名な「演劇論争」が想起される。そこでは、演劇否定派のニコルやボシュエといった宗教人たちは、役者が演技のために、役との感情的一体化によってみずからのうちに不浄な感情を呼びさまし、それが役者自身や観客のうちに残ることをおもな論点としていた。だが、ここではそうした論争の内容に深入りすることなく、大きな精神史的コンテクストのなかで、そうした憑依的な演技論が、ディドロらの近代的な演技論　カメレオンとしての役者　によって乗りこえられていくこと⁹⁾、それゆえ憑依的演技論は、いわば前近代的な、演劇の起源・古層の側にあることをとりあえず確認しておこう¹⁰⁾。

受動的演技　主体の融解

さて、こうした劇中劇におけるもじどおりの演技が終わったのちすぐに、もうひとつべつの演技が開始される。それは、役柄であるアドリアンから自分に立ちかえったジュネが、天の観客のまえで、世界という舞台上で演じる殉教劇であり、彼自身みずからが「神の役者」であることをはっきり意識している。

このはかなき世と偽りの栄光は、
一編の芝居のようで、そこでは私は自分の役割がわからなかった。

.....

だが優しき天の配剤が、
私を導き、引きたて、台詞を教えてくれるようになってからというもの、
私は役を改め.....

.....

〔天は〕私に価値を与えてくれ、その役者にしてくれたのだ。(ジュネ、1303 - 1314行)

Ce monde périssable et sa gloire frivole
Est une comédie où j'ignorais mon rôle;

.....

Mais depuis que le soin d'un esprit angélique
Me conduit ,me radresse et m'apprend ma réplique
J'ai corrigé mon rôle ,..

.....

[le Ciel] Me propose des prix et m'a fait son acteur (Genest ,vv .1303-1314)

また、ジュネが処刑台という舞台のうえで受けることになる拷問と死が、その執行者側によって、演劇的比喩のもとに表現されていることに注目しよう。

その任務を仰せつかった近衛隊長は、
やつを公の場で血祭りにあげるつもりです。
陛下の命令を果たし、あの不屈き者を使って、
この夜民衆に、血まみれの見世物をくれてやるつもり。
それもまだ、不吉な舞台のうえで、

やつが残された演技をおえていないとての話ですが。(マクシマン, 1663 - 1668行)

Je crois que le préfet commis à cet office ,
S'attend aussi d'en faire un public sacrifice ,
D'exécuter votre ordre et de cet insolent
Donner ce soir au peuple un spectacle sanglant ,
Si déjà sur le bois d'un théâtre funeste
Il n'a représenté l'action qui lui reste (Maximin ,v.1663-1668)

苦痛のなかで、あの男の胆力は、人間離れのしたものにみえました。

私たちのほうが彼よりも、苦痛を思って苦しくなるほど。

心では、キリスト教の教えを嫌ってはいても、

眼は心ならずも、それに仕えているしまつ。

けっきょく、いくら暴力を使ってもむだだと知った私は、

悲劇を大団円へと導いたのです..... (プランシアン〔近衛隊長〕, 1735行 - 1740行)

Sa force en ce tourment a paru plus qu'humaine ,
Nous souffrions plus que lui par l'horreur de sa peine ;
Et nos cœurs détestant ses sentiments chrétiens ,
Nos yeux ont malgré nous fait l'office des siens ;
Voyant la force enfin comme l'adresse vaine ,
J'ai mis la tragédie à sa dernière scène ... (Plancien ,v.1735-1740)

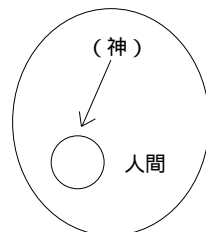
執行者側の意識のなかでそれは、はじめは民衆にむけられた「血なまぐさい見世物」にすぎなかったのが、ジュネが拷問に平然と耐えるさまにわれ知らず感嘆するうち、崇高な「悲劇」へと変わってきている。ジュネの台詞においても宮廷側の人物の台詞においても、演劇的比喩が重層的に使われており、主人公が皇帝を観客とするもじどおりの演劇の舞台から、神を観客とする世界劇場へと階段を登っていることが、明確に示されているといえよう。

さてところで、これらふたつの演技 劇中劇のそれと世界劇場のそれ は、演じる側の主体が、他者 役としてのアドリアン、神 によってとり付かれ他者のうちに融解していくような傾向をゆうしている点で、共通していると考えられる。そこでは演じる側は主体性を喪失し、根本的に受動的な立場におかれているのだ¹¹⁾。その点でそれらは、私が古典主義演劇のうちに明らかにした「欺きの演技」と、明確なコントラストをなしているといえる。前述のふたつの拙著で詳述したように、そこではタルチュフやドン・ジュアンら善悪いりみだれた登場人物たちが、みずからの欲望のもと能動的に、「演技」によって他者を欺くさまが執拗に描かれていた。そして、そうした他者 = 世界を客体化して操縦する態度が、世界を客体化して観察する新科学の成立と同時期に表れ始めているところに、人間と世界との関係の変化をいち早く察知し伝達する、演劇の「近代形成装置」としてのメディア的価値が読み取られたのであった。デカルトによって近代的主体が確立されるのとまさに同時代において、「演戯」が提示する世界モデルにも、受動的なものから積極的なものへラディカルな変容が生じているのだ。¹²⁾

また、ここで「憑依的演技」の節で言及した演技論のレヴェルに話を戻すと、ディドロいこうの近代的演技論は、演技者の主体が演じられる役柄を客体化して、どの役にもすばやく柔軟に カメレオンのように 対応する傾向にあり、世界モデルとしての「欺きの演技」と同一のベクトルをもち、「憑依的演技」「受動的演技」と対照をなしているといえる。

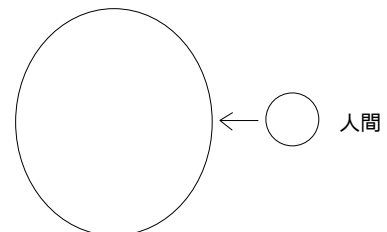
ところで、こうした「受動的演技」は、じつは多くのロトルー作品に共通した特徴であると考えられる。たとえば、処女作である『憂鬱症の人』、代表的悲喜劇である『美しきアルフレード』、そして代表的喜劇である『妹』などの作品¹³⁾では、登場人物たちは感覚的魅惑 = 欺きに満ちた世界のなかで、その場かぎりの衝動的演技、一見明確な目的性が見出されないような演技をする。ところが、そうした演技を繰り返すうち、ある不思議な力によって、幸福な結末へと運ばれていくのである。こうした登場人物たちと、役を

演じるうちに無意識的に、「神の役者」へと変身を遂げるジュネは、類似した 受動的予定調和的演技の構造のうちにあるといえよう。このような主人公の根本的な受動性については、モレルもロトルー研究の古典的著作¹⁴⁾のなかで指摘している。モレルによれば、ロトルー作品において人間は、根源的な曖昧性のうちに置かれているのであって、偽りの外観と情念によって、たやすく狂気へと陥る。だが、そうした試練ののち、ある超越的な力 悲喜劇においては「恋の神」、喜劇においてはいたずら好きな「偶然の神」、そして悲劇においては真性の「神」^{ヴェリテ}によって、真実へと導かれる。こうした世界観は、星辰によって人間の運命が決定される占星術のような、ルネサンス・オカルト学の影響が強いと考えられる。そこでは、人間が神を頂点とする階層的秩序のなかに包摂される ゆえに主客の明確な分離は生じない 伝統的な宗教的世界観が温存されているのだ¹⁵⁾。それにたいして、古典主義演劇の「欺きの演技」は、人間の感覚の不確かさを認めつつも、それを逆手にとって能動的に利用し、他者=世界を欺き操縦することで、みずからは主体化し他者=世界を客体化する。そうした過程は、この時代に勃興する近代科学の主体と客体の分離の動きと明らかに呼応している。このような17世紀に拮抗する新旧ふたつの世界モデルを、図示すればいかのようになるであろう。¹⁶⁾



世界
伝統的世界観

(ルネサンス・オカルト学、バロック演劇〔ロトルー〕)



世界
近代的世界観

(近代科学、古典主義演劇)

このように、17世紀という近代が確立されようとする時代、演劇はみずからを主題化することで、人間と世界の関係の変化を考察しモデル化している。それはとりあえずは、思想・科学の動きの反映であると考えられるが、演劇はその内容をマスメディアとして社会に投げかえすことで、世界像の転換に貢献していると考えられるのである¹⁷⁾。

世界 = 劇場 = 夢、そして人間の知覚の不確かさ

ジャン＝クリストフ・アグニューは、16世紀後半から18世紀前半にかけてイギリスの思想・文学において、世界劇場のイメージに根底的な転換があったことを指摘している。それは、宗教的ニュアンスの強い世界 = 劇場 = 夢から、経済的ニュアンスの強い世界 = 劇場 = 市場への変化である¹⁸⁾。こうした転換は、我々が前節でみた演技による世界像モデルの転換と呼応するであろう。ところで、梗概を想起すればわかるとおり、この『ほんとうの聖ジュネ』においても、「夢」が登場している。作品冒頭で、ヴァレリーは強制的に羊飼いと結婚させられる夢をみたことで悩んでいるが、その後すぐ凱旋將軍のマクシマムがじつは羊飼いの出自であったことがわかり、夢が真実であったことが明らかになるとともに、悩みは解消する。この挿話はこれまでは、その後の展開と関係のない筋の統一を乱すものとして否定的にいわれることも多かったのだが、さきほど述べた夢と世界劇場の関係からすれば、象徴的意味をはらんでくると考えられる。つまり、ヴァレリーの人生は夢によって予示され、ジュネの人生は芝居によって予示されるという、パラレルな関係が想定されるのである。そして、人間の生は夢や芝居といったシミュラクル的なものと融合することで現実感を失い(神のみが実在する)、また神によってあらかじめ運命を決定されていることから、人間の運命の不可避的な受動性という、「受動的演技」と一致する特徴も浮かんでこよう。

このように人生が夢や芝居と融合することには、人間の感覚が現実とそれらシミュラクルを判別できないという、認識論的問題がかかわっている。『聖ジュネ』ではたとえば、ジュネがカミング・アウトして

現実に語りはじめても、宮廷の観客たちはそれが迫真の演技であると思いきこんでいることがある。

観客を欺くために、役者までも欺くとは、
 役者としての巧みも、これいじょうはないというもの。(ヴァレリー ,1263 - 1264行)
 Pour tromper l'auditeur ,abuser l'acteur même ,
 De son métier ,sans doute ,est l'adresse suprême (Valérie ,yv .1263-1264)

彼の演技は、真実とも見える。(ヴァレリー ,1284行)
 Sa feinte passerait pour la vérité même (Valérie ,y .1284)

ヴィユマンも、ロトルーが人間の知覚の曖昧さのテーマに固執しており、『ほんとうの聖ジュネ』のこの場面でも、舞台上の(宮廷の)観客と現実の観客の視覚のずれによって、そうした問題系を浮上させていることを指摘している¹⁹⁾。こうした認識論的問題には、懐疑主義的危機の影響が明らかに認められるが、ロトルー作品では、人間の知覚の不確かさ、世界のシミュラクル(夢=芝居)化、そして人間の行為(演技)の受動性という特徴は、相互に絡みあって存在しているのである²⁰⁾。

ヴァニタスとしての演劇

さて、これまで見てきたように『ほんとうの聖ジュネ』という作品は、劇中劇が全体の半分ちかくを占め、世界劇場的テーマが展開されるまさに演劇を主題とする演劇、一種のメタシアターであったわけだが、演劇はそこではたんに主題としてだけでなく、具体的活動として総合的に描きだされている。まず第1幕では、ジュネとディオクレティアンの会話のなかで、古代から現代にいたる(ここでは、口ペにならってアナクロニスムの相のもとで、コルネイユの作品が暗示される)演劇の歴史が批評的に言及される。第2幕では、舞台裏の様子が描かれる。ジュネは裏方と装置について議論を交わし、女優の不満を聞いたあと、台詞の練習に入る。また劇中劇が始まるとみる側の観客の反応がちくいち描かれる。さらにも4幕では、ジュネとの関与の取調べというかたちで、劇団の構成までが明らかにされる。ここでは実際の舞台だけでなく、舞台裏から観客にいたる演劇活動のすべてが扱われているといってもいいほどではないほどであり、実際当時の演劇活動にたいする貴重に資料ともなっているのだが、それらは全体として、幻影性・虚飾をトーンとして、どちらかと言えば否定的に描かれていることに注意したい。装置は実際には粗雑なものであり、遠近法によってかろうじて幻想が保たれている。女優は、彼女の色香に群がるとり巻き連中のうるささをこぼす。また下層の観客たちの出す騒音は、上演中にジュネが、皇帝に静聴するよう命令してくれと頼まねばならないほどである。そしてなにより、劇団はけっきょくのところで、ヴァレリーの努力も空しく解散の憂き目を見る。このように具体的な演劇活動は、全体的にはヴァニタスの相のもとに描きだされていると考えられる。こうした扱いは、これまでみてきたような人間の行為を神に従属する受動的営為としてみるこの作品の世界観からは、ある意味で当然の帰結であるといえる²¹⁾。

こうした『ほんとうの聖ジュネ』における演劇活動のヴァニタス的扱いは、私がべつのところでも分析した²²⁾コルネイユの『イリュージョン・コミック』(1637年初演)と対照することで、その意味がいっそう明確になると思われる。コルネイユ作品では、全編をつうじて「欺きの演技」が展開され、人間がみずからの欲望にしたがって他者と世界を操縦するさまが描かれる。そして、作品の最後では、主人公が携わる具体的演劇活動が、国家の要人も愛好する、華々しい経済的行為として公認されるのである。こうした『聖ジュネ』と『イリュージョン・コミック』の演劇活動にたいする対照的態度からは、神を頂点とする世界に人間が包摂される伝統的宗教的世界観と、人間が世界を客体化し操縦する近代的経済的世界観のコントラストが、これまでになく明確に浮かびあがってこよう²³⁾。

おわりに

いじょう見てきたように、『本当の聖ジュネ』に表れている「演戯」は、まず演技法としての「憑依的演

技」であり、ついで人間が神といった超越的存在によって操られる「受動的演技」「憑依的演技」も、人間の主体が演じる対象によってとり付かれ、対象のうちに融解するという意味でそれに含まれるであって、それは人間が階層秩序のなかに包摂される伝統的世界観のなかで生じていた。こうした世界観のなかでは、演劇活動のような人間の営為は、結局はヴァニタスとしての消極的な評価しか与えられず、夢のようなはかない相貌をまとわざるをえない。それは、古典主義演劇　パロック演劇においても『イリュージョン・コミック』のようなひじょうに早い例はあるが　における、人間がみずからの欲望にしたがって世界を操縦し客体化する「欺きとしての演技」　そこでは、人間の営為は世界＝劇場＝市場のイメージ系において、経済的価値を積極的に認められてくる　と、明確な対照をなしている。近代的世界観を示す『イリュージョン・コミック』のほうが、伝統的世界観を示す『ほんとうの聖ジュネ』に時間的には先行していることからわかるとおり、伝統的階層秩序を温存するルネサンス・オカルト学を、新科学が知的世界からやっと放逐しようとしていたこの17世紀半ばの時代、新旧ふたつの世界観がまだ並存し(こうした並存状態を、アグニューモイギリスにおいて見出していた)、演劇はそれらとともに、自らをモデル化することで人々にむけて提示していた。演劇は間違いなくこの時代、世界観を映す特種的なメディアたりえていたのである。

注

- 1) 矢橋 透、『劇場としての世界　フランス古典主義演劇再考』、水声社、1996年。同、『仮想現実メディアとしての演劇　フランス古典主義芸術における演技と視覚』、水声社、2003年。
- 2) 『ほんとうの聖ジュネ』の上演史にかんして。19世紀半ばまで完全に忘れさらられていたのち、1845年にパリのオデオン座で復活上演が行われ、その後同劇場で1874、1899、1908年と散発的な上演が行われた。1945年のギャラリー劇場での上演をへて、1963年のパリ劇場でのラファエル・ロドリゲス演出の上演は、おりからのパロック文学復興の動きのなかで注目され、作品の再評価に寄与したとされる。そして1988年には、ついにコメディ・フランセーズでの初演が行なわれ、やっと上演においても「古典」の地位を与えられたといえる。Cf. Jean-Claude Vuillemin, *Baroquissime et théâtralité-Le Théâtre de Jean Rotrou*, Bibilio 17, 1994, pp. 20-23.
- 3) ジャン・ルーセ、『フランスパロック期の文学』(伊藤廣太ほか訳)、筑摩書房、1970年、68頁。
- 4) Jacques Schérer, 《Notice de Rotrou》, *Théâtre du XVIIe siècle*, I, Gallimard, Pléiade, p. 1296.
- 5) Cf. W. C. Lancaster, *A History of french dramatic literature in the 17th century*, part II, volume II, Gordian, 1966, pp. 536-543. Jacques Schérer, 《Notice du Véritable saint Genest》, *op. cit.* (Pléiade), pp. 1327-1334. また、ロペ作品にかんして、スペイン・パロック演劇の専門家である、南山大学の佐竹謙一氏から貴重なご教示を受けた。ここに記して、感謝の念をお伝えしたい。
- 6) Cf. Schérer, *op. cit.* (Pléiade), p. 1330.
- 7) いか、『ほんとうの聖ジュネ』の引用は、すべて上記のシェレル校訂によるプレイヤード版『17世紀演劇集』による。
- 8) だがロペだけは、前幕の「恋愛劇」によって、感情の一体化への動機づけを行なっていた可能性がある。
- 9) Cf. Jean Rousset, 《Le Comédien et son personnage: De Don Juan à saint Genest》, *L'Intérieur et l'extérieur* (nouvelle édition), José Corti, 1976, pp. 151-164.
- 10) こうした近代的理性によって排除される憑依的演技はらむプロブレマティック　そこには身体・狂気・他者・亡霊といったさまざまな要素が絡みあってくる　にかんしては、いかの書を参照のこと。高橋康也、『橋がかり』(笹山隆編)、岩波書店、2003年。
- 11) こうした受動的イメージは、クルツィウスが定式化した「人間は神に操られる玩具である」という伝統的世界劇場イメージと重なる。エルンスト・R・クルツィウス、『ヨーロッパ文学とラテン的中世』(南大路・岸本・中村訳)、みすず書房、1971年 200 - 210頁。
- 12) 16世紀から17世紀にかけてのフランス演劇における「変装」の手法を徹底的に網羅・分析したジョルジュ・フォレストイエも、1620年から1660年というフランス演劇にとって決定的に重要と思われる時期に、「変装」の手法に大きな変化があったことを指摘している。それは、登場人物が自分の出生などの本性にかんして無知であることに由来する「無意識の変装」から、登場人物が能動的に「変装」を使いこなすことで劇的狀況を切り開いていく「意識の変装」への変化である。そうした変化も、我々の「受動的演技」から「欺きの演技」への変化と対応するものであろう。Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)-le déguisement et ses avatars*, Droz, 1988, p. 196.
- 13) *Œuvres de Jean Rotrou*, tome I-V, Slatkine reprints, 1967.
- 14) Jacques Morel, *Jean Rotrou-Dramaturge de l'ambiguïté*, Armand Colin, 1968, pp. 131-132.

- 15) Cf R・J・W・エヴァンス, 『魔術の帝国 ルドルフ2世とその世界』(中野春夫訳), 平凡社, 1988年, 327 - 331頁。
- 16) 図にかんする注記。通常の芸術史の流れからすれば, ルネサンス=古典主義ののちにバロックが来るわけだが, ここで古典主義とはフランス17世紀の(新)古典主義芸術をさす。またこの古典主義は, フーコーの『狂気の歴史』における, 近代の開始をしるし付けるものとしての「古典主義時代」というニュアンスも意識されている。
- 17) この時代に演劇が果たした世界観転換へのメディア的価値については, いかの書を参照のこと。スティーヴン・グリーンブラット, 『ルネサンスの自己成型』(高田茂樹訳), みすず書房, 1992年, 333 - 334頁。ジャン=マリー・アポストリデス, 『犠牲に供された君主 ルイ14世治下の演劇と政治』(矢橋透訳), 平凡社, 1997年。
- 18) ジャン=クリストフ・アグニユー, 『市場と劇場』(中里壽明訳), 平凡社, 1995年, 35 - 38頁。
- 19) Vuillemin, *op. cit.*, pp. 254-257.
- 20) こうした懐疑主義的危機の影響である人間の知覚の不確かさという認識は, 2冊の拙著でも明らかにしたように, 古典主義演劇においても, そのドラマツルギーに大きな影響を与えている。しかし前述のように, 古典主義演劇では, 主人公たちは知覚の不確かさを逆にとり, みずから「欺きの演技」で他者を欺くことで, 主体化への道を歩んでいくことになる。
- 21) モレルは, 『聖ジュネ』においては, 神の世界を絶対主義的王権の上位に位置づける, ラディカルな社会的転倒のイメージが提示されているとしている。Jacques Morel, 《Ordre humain et ordre divin dans *saint Genest*》, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVIIe siècle*, Klincksieck, 1991, pp. 185-188.
- 22) 矢橋, 前掲『仮想現実メディアとしての演劇』, 第5章「仮想現実メディアとしての演劇 コルネイユ『イリュージョン・コミック』について」。
- 23) 『ほんとうの聖ジュネ』で, マルセルがジュネに, ローマ神を信仰する外観をとり繕えという「欺きの演技」を提案し, そくぎに断られることにも注目しておこう。