

演劇の精神史—ミュッセ『ロレンザッチョ』

The Intellectual History of "Jeu"—Musset's *Lorenzaccio*

矢橋 透
YABASE Toru

はじめに

「演劇の精神史」ではこれまで、一七世紀バロックのロトルー、一八世紀のマリヴォーの作品を扱ってきたが、今回は、一九世紀ひいてはフランス演劇全体を代表する傑作とされる、ミュッセの『ロレンザッチョ *Lorenzaccio*』を論じたい⁽¹⁾。そこでは、ルネサンス退廃期のフィレンツェを舞台に、主人公ロレンゾ・デ・メディチが、従兄弟である暴君アレクサンドルを、その悪の手先を演じることで油断させて暗殺する、孤独なテロリストの一瞬の栄光と悲惨の物語が描かれる。ロレンゾは、狂人を装って暴君を倒し共和政を樹立した古代ローマの伝説的人物ブルトゥスにみずからを重ね合わせているのだが、そこには彼自身の精神的危機が絡んでおり、これまで扱ってきた作品には見られない複雑に屈折した演劇的内面世界が認められるのである。

ミュッセの生涯と作品、そしてその時代

では例によって、作家の生涯と作品を簡単に概観することから始めたい。

ルイ・シャルル・アルフレッド・ド・ミュッセは一八一〇年に、パリのノワイエ通り（現在のサン・ジェルマン大通り、クリュニー館近く）で生まれている。父親は由緒ある貴族の家系の出で高級官僚であったが、文学的著述も行い自由主義的思想の持ち主であった。アルフレッドは名門アンリ四世校を優秀な成績で卒業するが、法学と医学の勉強にはやばやと挫折し、遊興に走り、またロマン主義者のサークルに参加して詩作に励む。そうしたなか、二九年わずか一九歳で詩集『スペインとイタリアの物語 *Contes d'Espagne et d'Italie*』を出版し、大きな話題をさらう。

しかし翌一八三〇年に処女戯曲『ヴェネチアの夜 *La Nuit vénitienne*』をオデオン座で初演し、二日の上演打ち切りという手ひどい失敗を喫し、それ以降舞台での上演を想定しない読むための戯曲の創作に専念する。三三年から四年にかけて『マリアンヌの気紛れ *Les Caprices de Marianne*』『ロレンザッチョ』『戯れに恋はすまじ *On ne badine pas avec l'amour*』といった傑作戯曲をあいついで発表し、驚異的な創作力を見せる。また同じ時期、女流作家ジョルジュ・サンドと出会い、文学史上あまりに有名な恋愛劇を展開する。三三年暮れにヴェネチアに逃避行、だがすぐ関係は破綻、三四年三月ミュッセが単独で帰国、八月サンドが愛人のイタリア人医師パジェッロとともに帰国、一〇月にはミュッセとサンドの仲が再燃、だが翌三五年三月に関係は決定的な破局を迎える。こうした恋の経験は、小説『世紀児の告白 *La Confession d'un enfant du siècle*』（三六）、連作詩『夜 *Les Nuits*』（三五-三七）に結びつく。

このように二〇歳代であまりに濃密な創作と恋愛の時を過ごしたミュッセは、急速に創作力と健康を失っていく。だがこの早すぎる晩年において幸いだったのは、一八七四年に一幕物の戯曲『気まぐれ *Un Caprice*』（三七）が、ペテルスブルグでの成功を受け、コメディエール・フランセーズで上演されて大成功を博し、その後彼の読むために書かれた戯曲が——三〇年代の後半から、軽いウエルメイ

ド系の戯曲が書かれるようになるのだが、そうした作品から——つぎつぎと上演され成功を収めていったことだ。こうした再評価の動きのなか、一八五二年にはアカデミー・フランセーズ会員にも選出されるが、その後すぐ五七年に、四七歳で亡くなることになる。ミュッセは多彩な作品を残したが、現在もっとも評価が高いのは『ロレンザッチョ』をはじめとする戯曲であり、ロマン派そして一九世紀フランスを代表する劇作家としての評価が定着している。

つぎにミュッセの生きた一九世紀前半という時代にも、一瞥を投げておこう。

それは言うまでもなく、前世紀末の大革命によるアンシアン・レジーム体制の崩壊に端を発する、未曾有の政治的動乱の季節であった。ナポレオンの栄光と失墜、王政復古、そして新旧両政治勢力の妥協の産物である七月王政へといたるめまぐるしい過程。こうした混乱は一九世紀を通じて続いていくことになるが、とくに一八三〇年の七月革命の頓挫は、『ロレンザッチョ』執筆のわずか数年前のことであり、のちに見るようにミュッセ作品に暗い影を落とすことになる。

この時代は精神的にも、政治世界の波乱を反映して変化の徴を深く刻まれていた。フランス革命そしてナポレオン戦争による旧体制の瓦解は、一方で従来の社会的価値観の崩壊を生み、それは、ミュッセもその有力な例証を提供している「世紀病」と呼ばれる憂鬱症を広く青年層に蔓延させた。そこには、伝統的価値観の喪失から来る精神分裂の気配が濃厚に漂っている。また思想的には、ドイツ観念論が近代科学・思想の主客二元論を超克する「絶対知」を模索し、それを担う「自我」への崇拜が、ロマン主義運動のうねりをつうじてフランスの岸辺にまで達していたのである。

『ロレンザッチョ』のストーリー、そして成立事情

『ロレンザッチョ』は、いまだかつて完全なかたちの上演が行われていないと言われるほど、多様な筋が入り組む五幕三八場の巨大な作品である。よってここでは、筋をちくいち追うのではなく、中心となる三つのプロットを、とりあえず分けて述べていきたいと思う。

舞台は一六世紀前半のフィレンツェ、かつての共和国の栄華は過ぎ去り、神聖ローマ皇帝と教皇の実質的支配のもと、傀儡君主としてアレクサンドル・デ・メディチが王位についている。彼はとほうもない性の狩人であり、つぎつぎと婦女をものにし、抵抗する男たちは追放して、「花の都市」はまさに性と暴力が支配するカオスと化している。そのアレクサンドルに影のように付き添っているのが従兄弟のロレンゾ、通称ロレンザッチョであり、彼は巧みな計略と弁舌でアレクサンドルに女を提供するだけでなく、反逆者の動きを密通している。そうした姿は、彼の学問と理想に燃えていた少年時代を知る母親マリー・ソデリーニや若く美しい叔母のカトリーヌ・ジノーリを深く悲しませていた。だがじつは、ロレンゾはアレクサンドルの悪の先鋒を演じ彼の絶大な信頼を得ながら、ひそかにその暗殺をもくろんでいたのだった。

暴君アレクサンドルへの対抗勢力の頭目と目されるのが、名門貴族ストロツィ家の長フィリップである。だが彼は学者・理想家肌で、多くの犠牲を伴う反乱ののろしを上げる決断がつかずにいる。そうしたときアレクサンドルの寵臣ジュリアン・サルヴィアーティが、フィリップの娘ルイズを公衆の面前で誘惑するという事件が起こる。それに怒ったフィリップの長子ピエールは、仲間とともにサルヴィアーティに重傷を負わせる。ピエールは逮捕され、フィリップはついに重い腰を上げて、暴君打倒のため一族を結集する。ところがその決起の場で、ルイズが何者かに毒殺されてしまう。深い悲しみに囚われたフィリップは、反乱の指導者の地位から下り、娘を山深い修道院へと埋葬しに行く。その後釈放されたピエールが、フランス王の後ろ盾のもと追放者らからなる反乱軍の指揮をとってくれと頼みに来ても、取り合わず、ヴェネツィアに亡命してしまう。

他方チーボ枢機卿は、聖職者でありながら稀代のマキャベリストであり、アレクサンドルを自由に

操るため、みずからの弟の妻である美貌のチーボ侯爵夫人を、暴君の餌食に供しようとする。アレクサンドルに身を任せたチーボ夫人は共和派で、彼を善政に導こうとするが、かえって疎んじられ捨てられる。絶望した夫人は、すべてを夫の侯爵に告白し、その足もとに身を投げ出す。

さて、アレクサンドルはチーボ夫人のつぎの相手として、ロレンゾの叔母カトリーヌに食指を動かす。ロレンゾはカトリーヌが待っていると見せかけて、自らの部屋にアレクサンドルを誘いこみ、刺殺する。そしてヴェネツィアに飛び、フィリップに合流してその後の動きを見守る。しかし、フィレンツェでは——ロレンゾが予想していたとおりの——君主政打倒の動きは生じない。名門貴族たちは、ロレンゾが暗殺を予告していたにもかかわらず、それを真に受けず、迅速な行動を起こさない。それにたいしてチーボ枢機卿は、アレクサンドル暗殺の動きをいち早くつかみ、暗殺の情報を管理して時間を稼ぎ、そのあいだに、アレクサンドルの甥でわずか五歳のコジモ・デ・メディチの新君主としての擁立を準備する。一方ピエール・ストロツィは反乱軍を指導しようとするが、フィリップと違って人望のない彼には追放者たちが附いてこず、反乱軍は瓦解する。こうした状況を見たロレンゾは絶望し、フィリップの制止も聞かず、自分が国賊として多額の賞金がかけているヴェネツィアの街へと出かけ、民衆に虐殺される。その頃フィレンツェでは、コジモがチーボ枢機卿の言われるがまま、新君主になるための宣誓式を執り行っていたのだった。

以上見てきたように、『ロレンザッチョ』はテロルと革命の挫折劇を、アレクサンドルとロレンゾ、ストロツィ家、チーボ枢機卿とチーボ夫人という三つの主要プロットの緊密な絡み合いのうちに描き出しているのだが、じつはいまひとつ重要な構成要素がある。それは、こうした政治的スペクタクルを見つめる民衆の姿である。それは君主政擁護派の絹織物商と共和派の金銀細工商の議論を中心とし、政治的危機の状況などどこ吹く風で詩に関する議論にふける家庭教師とか、アレクサンドル暗殺にまつわる数字のオカルト的符合に熱狂する者とか、驚くべき多彩さと現代的相貌のもとに活写されているのである。

また最後に、周辺の人物ながら忘れてはならないのが、画家テバルデオである。彼はわずか二場にしか登場しないのだが、ロレンゾの、醜悪な現実と遊離した理想を描く芸術に関する皮肉でニヒリスティックな議論にたいし、世界の悪への苦悩から真正な芸術が生まれるという論を展開し、またその退廃の極的状況にもかかわらず、母なるフィレンツェを愛し続けることを宣言する。ここにはマッソンも指摘するように⁽²⁾、政治との断絶を宣し、芸術に生きることを選択したミュッセ自身の心の声を聞くことができるかもしれない。芸術によって理想を実現しようとするテバルデオは、いわばロレンゾの分身、彼のありえたかもしれない姿を表しているとも考えられる。

『ロレンザッチョ』の成立事情に関して。二〇世紀のはじめまで、研究者たちは兄ポール・ド・ミュッセの証言を鵜呑みにして、作品の発想源をミュッセとサンドのイタリア旅行に求めてきた。しかし、サンドの「一五三七年の陰謀 *Une Conspiration en 1537*」⁽³⁾ という未刊原稿——六場からなる「歴史的情景 *scènes historiques*」(当時流行した戯曲体の歴史名場面集)——の発見がすべてを変えた。そこには、ロレンゾによるアレクサンドル殺害にいたる経過の骨子が見られるだけでなく、『ロレンザッチョ』にほとんどそのまま移し変えられた場すら存在したのである。しかも、その後の研究から、ミュッセがイタリア旅行前にほぼ作品を完成させていたことが明らかになり、作品へのイタリア旅行の影響というポールの説は全面的に否定されることになった⁽⁴⁾。

ミュッセは恋人から原稿を見せられ、そこにみずからのイタリア——とくにマニエリスム期イタリア(直前には同時代のフィレンツェに活躍した画家を主人公にした『アンドレア・デル・サルト』を書いている)——への偏愛に見合う題材を見出し、歴史家ベネデット・ヴァルキの『フィレンツェ年代記』をも参照しながら、巨大な作品の構想を膨らませていったと考えられる。そうした構想のひとつの核は、これから「演劇の精神史」が詳しく分析していこうとする主人公ロレンゾの複雑な——演劇的——性格であり、いまひとつは同時代フィレンツェの政治的パノラマである。そして、そのよう

な歴史的パノラマとのアナロジーでミュッセが描こうとしたのが、七月革命以降のフランスの政治状況であったことは間違いないだろう。ひとりの青年の政治的沈滞への鬱屈した思い、様々な思惑が交錯しあい足を引っ張りあって瓦解していく共和派の姿、そして最後には老獪な政治家によって政治的混乱が現状維持的なかたちで回収されていくさまは、七月革命の推移との類似は明らかであろうし、そこに作者の七月革命の熱狂への鎮魂の想いを読み取ることも可能であろう。アンヌ・ユベルスフェルトは、この「王殺し」に関わる「政治劇」の構造的特徴を、場がめまぐるしく変化する「場所探し *quête du lieu*」に見、それが、登場人物たちのフィレンツェという地政学的な場に関する見解の断絶に起因していることを主張しているが、それも首肯されるであろう⁶⁾。

分裂の演技

それではいよいよ、我々の主題である、この作品における「演戯」の意味を考えていくことにしよう。ロレンゾは暗殺しようとするアレクサンドルの懐に飛び込むため、暴君の悪の手先役を演じようとする。こうした「芝居」は、三幕三場の長大な会話のなかで、ロレンゾの真意を知らないフィリップ・ストロツィ——彼はロレンゾの精神的父親とっていい存在である——から厳しく弾劾されている。

お前が**演じる**見下げ果てた**芝居**も、何も言わずに調子を合わせ、**観て**いてやった。だからこそ、**道化の仮面**の下から、人間の姿を見せろ！

...si la hideuse *comédie* que tu *joues* m'a trouvé impassible et fidèle *spéctateur*, que l'homme sorte de *l'histrion!*⁶⁾

お前が**演じて**いるのは、泥まみれの腐った**役柄**、放蕩息子の狂乱もあれには負ける。それでも、わしは付き合っている。

Le *rôle* que tu *joues* est un *rôle* de boue et de lèpre, tel que l'enfant prodigue ne l'aurait pas *joué* dans un jour de démence—et cependant je t'ai reçu.

このように『ロレンザッチョ』には、演劇的比喩が数多く使われており、この作品がメタ演劇的テーマを意識していることは明らかである⁷⁾。

注目すべきは、ここで、そうした悪の仮面が演じる人物に付着してしまうという、新しい事態が発生していることだ。ロレンゾは、悪を演じるうちにその魅惑にとり付かれてきたのである⁸⁾。

悪徳は、始めは単なる衣装だったが、今では肌に貼りついてしまった。今では、僕は本物の無頼漢..
.... (三幕三場)

Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau. Je suis vraiment un ruffin,...

古典主義演劇やマリヴォーの「欺きの演技」では、どんな仮面をかぶっても素顔はまったく無傷のままであった。ロレンゾもそのつもりだったのだが、彼の意に反して、仮面が素顔に伝染してしまったのである。

このようにして起こってくるのが、演技によって主体が分裂してくる「分裂の演技」という、「演戯の精神史」における新しい局面である。つまりここでは、近代的主体を確保する機能を果たしてい

た一七・一八世紀の「欺きの演劇」とは、正反対の事態が生じているのだ。だが、またそれは、神の奇跡によって演技をかいして主体が全面的な変容を遂げる——つまり「分裂」は生じない——ロトルーらのバロック時代の「受動的演技」とも異なる、まったく新しいかたちなのである。こうした「分裂」をもっともよく表すのが、有名な一幕四場のロレンゾの失神の場面である。宮廷中の注目のなか決闘を挑まれた彼は、剣を見てほんとうに意識を失う（のちに示されるように、彼は実際には剣の達人であるのだが）。じつはこの場面は、サンドの「一五三七年の陰謀」にもほとんどそのままのかたちで存在しているのだが（第一場）、そこではロレンゾは傍白で、「これはひとつの試練だ。役を演じよう」とつぶやいており、失神が意識的演技であることが明白に示されている。ミュッセにおいては、演技は無意識の領域にまで入り込んでおり、主体の分裂が生じていることが分るのである。また、いまひとつの「分裂」の徴候として、母親のマリーのもとに、少年時代のロレンゾの「分身」が出現していることも挙げられよう⁽⁹⁾。

ところで、こうした「分裂」はどのように起こったのか？「仮面」はなぜ、「素顔」に感染してしまったのか？ここには、「肉体」が介在していると考えられる。つまり、放蕩に浸された肉体が、精神にまで影響を及ぼすということであり、ここで肉体を完全に統御する精神という「欺きの演技」にあった前提が覆されているのである。このような問題は当然、渡辺守章氏が指摘しているような⁽¹⁰⁾ セックスによる新たな主体の形成という問題系にもつながる。ロレンゾは劇の冒頭で、一五歳の生娘を性的に調教しまったく新しい女を作り上げる楽しみをととうと語るが、それはじつはロレンゾ自身にも当てはまるのであって、彼自身が肉体的快樂によって新たな「主体＝隷属体」(フーコー、『監獄の誕生』)へと生まれ変わった経験を持つと考えられるのである（ここには、アレクサンドルとロレンゾの同性愛的関係、そしてロレンゾの「性差の揺らぎ」という問題も関わってくる）。とにかく、「欺きの演技」から「分裂の演技」への変化には、こうした心身問題における思想史的転換が関わっていると思われる⁽¹¹⁾。

主体の仮構性と仮面

ここまでの我々の理解では、フィレンツェを暴君のもとから解放しようという——現代のブルートゥス（カエサルを暗殺したブルートゥスの先祖とされ、暴君タルクイヌスを狂人を装って倒し、古代ローマの共和政の祖とされる）たらんとする——理想に燃える主人公が、暴君に取り入るために悪を演じることでそれに染まり、人格の変容をきたすまでになったということであった。ところが、『ロレンザッチョ』のテキストには、次のような奇妙なフレーズが見られる。

僕が現代のブルータスの役を演じ始めた時……（三幕三場）

Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne,...

ここには、「素顔」であるはずのブルートゥス＝理想主義者としての姿自体が、ひとつの「役柄」であるかのような表現がなされている。ところが実際、ロレンゾがこうした面を見せ始めるのは、突発的なことなのである。三幕三場でフィリップにたいして自分の精神の軌跡を告白するさい、ロレンゾはそれまで純粋で勤勉な学徒であった自分が、ある夜ローマのコロッセオで、突然暴君を殺さねばならないという啓示に打たれた経験を語る。それ以降彼はブルートゥスの役を、まさに演じ始めるのだ。

マッソンは前掲の『ロレンザッチョ』研究の古典的著作において、ロレンゾの物語には道徳的ドラマの陰に精神分析的ドラマが隠されており、精神的危機にあったロレンゾがその唯一の解決策として暴君の暗殺を思いついたのだと結論づけている⁽¹²⁾。また同じマッソンは、『マリアンヌの気紛れ』『ファ

ンタジオ』『ロレンザッチョ』『戯れに恋はすまじ』というミュッセ演劇の中心をなす四作のテーマ連関を論じた別の論文では、そこに共通するテーマを、自己の同一性や他者との関係を模索する若者の精神的彷徨の物語と定義づけ、そこから『ロレンザッチョ』に関しては、「仮面による素顔の侵食」を見る従来の読みをしたいし、「不安定で流動的な素顔につけられた多様な仮面の戯れ」⁽¹³⁾を見る新たな解釈を提示する。

以上のようなマッソンの解釈を導きの糸としつつ、我々なりにまとめれば以下になるだろう。精神分裂の危機にあったロレンゾは、古代ローマの円形競技場という仮想現実的空間にあって、突然子供時代の読書で育まれた古代の英雄の姿（母親のマリーは一幕六場で、子供時代の息子の「プルタルコスの偉人たちにたいする感嘆」に言及していた）に同一化することで、とりあえず精神的危機を脱したのだと。こうした子供時代の夢や純粋さにたいするロレンゾの固執は、四幕九場のアレクサンドル暗殺直前の断片的モノローグで、少年時代をすごしたカファッジュオーロの幸せな思い出が繰り返し蘇ってくることから確かめられる。そして、こうした分析から浮かび上がってくるのは、一七・一八世紀の思想が、また「演劇の精神史」のコンテクストからすれば「欺きの演技」が前提としていた（というか確保した）堅固な近代的主体は、じつは仮構的・流動的、そして言うなれば演劇的なものであるという認識であろう。一見「仮面」に隠された「素顔」——前節で見たように、「素顔」は「仮面」に汚染されていたが——と見えるものが、実際には別のひとつの「仮面」にすぎない。ここで「仮面」は、そうした自己同一性にかんする認識の闇の、いわば紋章のようなものとして存在しているのである。

このように考えてくると、ロレンゾの「革命」にたいする奇妙な距離感が納得される。きわめて個人的な動機からテロルに走った彼には、他の革命勢力との連帯ははじめから念頭にない。

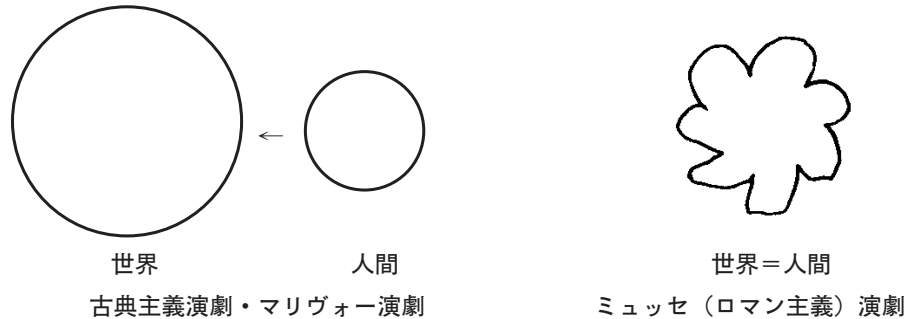
僕は、一人でやりたかった。誰の手も借りずに。人類のために働いていた訳だが、そんな人類愛に取りつかれた夢のなかで、僕の傲慢は孤独だった。（三幕三場）

Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques.

暗殺の直前に共和主義者たちの扉を叩いて暗殺を予告して回るが、どこか投げやりで、本当に彼らと連動して行動しようとしているようには見えない。暗殺に成功し、一瞬の至福を感じ世界との一体感を味わうが、こうした昂揚感もせいぜいヴェネチアで「父」フィリップに報告するまでで、人間にたいするペシミズムに捉えられた彼は、その後のフィレンツェの成り行きを突き放して諦めをもって眺めている観がある。そして体制の不動を見据えながら、絶望を深めていき、実質的な自殺へと向かっていくのである。

さてここで、演劇が表象する世界観に話を転ずれば、「欺きの演技」が、主体としての人間と客体としての世界の分明な関係を対象としていた——欺く人間と欺かれる世界（他者）の峻別というかたちで——のたいし、「分裂の演技」では奇妙なことに、主人公の意識のなかで客体としての世界がほとんど消え去り、自我のみが対象化されている——ここでは、「演技＝仮面」によって自我の解体が表象されているのだが——ように見える。アイザイア・バーリンは、古典主義的知が主体と客体のあいだの裂け目を前提としているのにたいして、ロマン主義がそうした裂け目を廃棄し、つねにみずからを更新し続ける主体のみを描く傾向があることを明らかにしている⁽¹⁴⁾。こうしたロマン主義の傾向には当然、ドイツ観念論における主客二元論の超克と、自我の最重要視ということが背景として存在しているようだが、我々の『ロレンザッチョ』に関する「演劇」の分析は、そうした流れと一致していると言える。また我々の視点は、ジョルジョ・アガンベンが語るような⁽¹⁵⁾、一九世紀における（芸術的）主観性の突出とその素材（世界）への軽視、そこから生じる「イロニー」やニヒリズムへの傾斜

といった現象とも——ロレンゾの破滅的傾向との関わりから——関係してくるであろう。それはともかく、例によって、ここで「演劇の精神史」において顕在化している世界観の変化を図示すれば、以下になるだろう（ロマン主義的世界観における、世界と一体化した主体の分裂的なアモルフな形態に注意）。



おわりに

以上見てきたように、『ロレンザッチョ』に表れている「分裂の演技」は、古典主義演劇やマリヴォー作品の「欺きの演技」が世界を対象化することで確保した近代的主体を、逆に解体していた。そうした解体は、まず演技＝仮面による素顔の汚染というかたちで表れ（ここに、肉体の精神にたいする抵抗という、心身問題の新しい局面が認められた）、つづいて素顔の仮面化というか、真の姿と思われていたものがなし崩し的に仮構化されることで、主体の存在自体が疑問に付されるラジカルな展開が招来されていた。そして、こうした自己同一性の溶解現象のなかで、主体と客体としての世界の境界自体が崩れ、世界の主観化と呼べるような状態が出来している。このような『ロレンザッチョ』に表れている事態は、ドイツ観念論を初めとする同時代の思想的動向との驚くべき方向性の一致を示しているが、それは文学への思想の影響という単純な反映論に還元されるものではなく（ミュッセが同時代ドイツの哲学的著作に通じていた可能性は低い）、同方向の知・感性の同時的出現と見るべきだろう。いずれにせよ、『ロレンザッチョ』ほど、同時代の思想的動向に肉薄しているフランス・ロマン派の演劇作品はなく、革命の政治的分析や現代にも通じる主人公の「性差の揺らぎ」の問題とともに、作品の驚嘆すべき突出性を証明している。それとともに最後に指摘しておきたいのは、近代的主体の形成と解体の両方に関与した、「演劇」のテーマの驚くべき可変性である。それは人間の行動にもっとも直接に関与するものであるゆえに、時代の世界観のラジカルな変化を表現するのに最適の形式なのだ。我々の「演劇の精神史」の意義も、まさにその点に係っていると言うべきだろう。

注

- (1) 作品の上演史を見ておこう。「生涯と作品」の部分でも述べるように、ミュッセの戯曲の大半は上演を目的としない読むための戯曲であったのだが、実際にはそれらは一八四七年以降のリヴァイヴルの動きのなかで舞台上に載せられていった。だが『ロレンザッチョ』のみは、そのあまりのスケールの大きさゆえに、作者の死後になっても、兄ポールの精力的な運動にもかかわらず上演されないままであった。初演は作品の出版から六〇年以上が経過した一八九六年、名優サラ・ベルナールによるルネサンス座での公演まで待たねばならなかったのである。初演は大成功を収めたが、大幅なテキストのカットを伴った（終幕を中心とする政治的部分、チーボ枢機卿の部分）不完全な上演であり、また主役のロレンゾをサラが演じたため、その後その役を女優が演じるという奇妙な伝統を作ってしまった（そこには、ロレンゾの「性差の揺らぎ」という問

題も関係しているのだが)。その後一九二七年にコメディ・フランセーズでも上演が行われたが、テキストの尊重は大幅に改善されたものの、やはり結末での省略が作品の政治的部分を損なっていた。その後四五年には演出家ガストン・パティが、思い切った省略を行いつつ（ストロツィ家の部分、民衆の場面）現代的装置のもと大成功を収めたが、それはナチスの占領から解放されたばかりのフランス人観客が、この作品に圧政への反抗と実存主義的主体性のドラマを見て熱狂したという、同時代的要因も大きく働いていたと思われる。こうした不完全な上演の連続にいちおうの終止符を打ったのは、一九五二年から一九五八年までのジャン・ヴィラル演出、ジェラルド・フィリップ主演の国立民衆劇場の公演であった。そこでは部分的なカットは行われたものの、全体の構成が維持され、はじめて作品の全体像が観客に提示された。またここで最初に、男優がタイトル・ロールを演じたのである。その後コメディ・フランセーズは、フランコ・ゼッフィレリの演出で再度の公演を行い、近年でもメスギッシュやラヴォーダンという当代きっての人気演出家が競って演出に挑戦し（ここでは、これも時代的要請というべきか、ロレンゾとアレクサンドルの同性愛的関係が重視されている）、作品の人気と評価の高さを証明している。Cf. Simon Jeune, 《Notice de Lorenzaccio》, *Musset Théâtre complet*, Gallimard, Pléiade, 1990, pp. 974-980. 渡辺守章, 「『ロレンザッチョ』あるいは分身ゲーム」, 『ロレンザッチョ』, 朝日出版社, 一九九三年, 一八五—二二五頁。

(2) Bernard Masson, *Musset et son double—Lecture de Lorenzaccio*, Minard, 1978, pp.169-173.

(3) George Sand, 《Une conspiration en 1537》, *Musset Théâtre complet (op.cit.)*, pp.831-854.

(4) Jeune, ar. cit., pp.959-861.

(5) Anne Ubersfeld, 《Revolution et topique de la cité:Lorenzaccio》, *Littérature*, 24, 1976, pp.40-50.

(6) 『ロレンザッチョ』からの引用は、前記プレイヤード版『ミュッセ戯曲全集』による。和訳は、前記朝日出版社版での渡辺守章氏の訳によるが、本論文のコンテクストから、訳を若干変えさせていただいた部分がある。

(7) こうしてロレンゾは、演技することで「世界」へと入っていくわけだが、「世界」のほうでも、同様に「仮面」を使っていた。

ああ、フィリップ、こうして人生という奴の中に入ってみると、僕の近づく所どこでも、皆同じことをしているじゃないですか。僕の眼の前では、すべての仮面が剥がれて落ちる。(三幕三場)

o Philippe! j'entrai alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi; tous les *masques* tombaient devant mon regard;

このように演技する主人公の前提として、「仮面的な世界」が存在するというのが、ミュッセの多くの作品に見られる基本的な構造である（ミュッセの中期の戯曲——『ファンタジオ』『ロレンザッチョ』『戯れに恋はすまじ』——は、完全にこうした構造に依拠している）。ブリクールによれば、ミュッセ作品においては「仮面が世界の貌をなし」、恋愛や社会生活といったあらゆる場所にひっきりなしに顔を出す。人間関係の基本構造を形づくる「仮面」と、それを一瞬でも乗り越えて完全な合一をなそうとする願望が、ミュッセの実存的テーマをなしている。Bernadette Bricourt, 《Le Visage des masques dans le théâtre de Musset》, *Europe*, novembre-décembre, 1977, pp.69-82.

また『ロレンザッチョ』という作品では、とくに権力側の分析に演劇モデルが使われているのが目につく。チーボ枢機脚のマキャベリズムもそうだし、ドフィネも指摘するように（James Dauphine, 《Le "masque" dans Lorenzaccio》, *Europe*, novembre-décembre, 1977, pp.61-68.）、一幕二場で、ナジ家の結婚祝の舞踏会に集まったアレクサンドルを中心としたフィレンツェ中の貴頭たちが、思い思いの仮装で市民たちを幻惑する場面や、最終場のコジモの宣誓式の茶番劇などは、のちに二〇世紀演劇でジュネなどが用いる「権力のメタシアター構造」（渡辺、前掲論文）の先駆をなしているとも言えよう。

(8) こうした悪の問題は、ミュッセ文学の核心に触れるものであろう。ロマン主義研究の古典的著作でも、その点はずねに注目されている。「恋愛における悪意」の記録としての『世紀児の告白』（マリオ・プラーツ, 『肉体と死と悪魔』〔倉智恒夫ほか訳〕, 国書刊行会, 一九八六年, 二〇五頁)、「悪の愉しみ」の表現として

- の『ローラ』(H・G・シェンク、『ロマン主義の精神』〔生松・塚本訳〕、みすず書房、一九七五年、六六頁)。
- (9) 「分身」は言うまでもなく、ミュッセの重要なテーマである。それは作品のなかで表現される(たとえば『十二月の夜』)だけでなく、実際にミュッセ自身が体験もしている(一八三三年八月一五日のサンドとのフォンテーヌブロー旅行のさいの、老人の顔をした彼自身のドッペルゲンガーの出現)。
- (10) 渡辺守章, 前掲論文, 二〇一一二〇二頁。
- (11) ジャン・ルッセは、サンド、ユゴー、ゴッティエといったロマン主義作家の作品において「演技」が表象されるさい、「演技」が俳優の現実の感情によって規定されてしまうことが共通して描かれていることを明らかにし、それがロトルーをはじめとするバロック作家の、「演技」によって俳優の現実が根底的に変化するあり方と対照的であることを指摘している。Jean Rousset, 《Le comédien et son personnage— de Don Juan à saint Genest》, *L'intérieur et l'extérieur*, José Corti, 1968, pp.151-164. 「演技」が現実を変えるミュッセの『ロレンザッチョ』は表面的には、ロマン主義の例外をなし、むしろバロックの側にあるように見える。だが実際には、「感情」ないしは「肉体」の、「(演技の)意志」ないしは「精神」への抵抗を描いているという意味では、『ロレンザッチョ』はロマン主義あるいは一九世紀演劇の精神圏にあるといふべきだろう。
- (12) Masson, *op. cit.*, p.156.
- (13) Masson, 《Le masque, le double, la personne dans quelques comédies et proverbes》, *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre, 1962, pp.551-571 (p.565).
- (14) アイザイア・バーリン, 『ロマン主義講義』(田中治男訳)、岩波書店、二〇〇〇年、一八四頁。
- (15) ジョルジョ・アガンベン, 「自己を無にする無」, 『中味のない人間』(岡田・岡部・多賀訳)、人文書院、二〇〇二年、七七一八五頁。

