

# 十七世紀フランスの残酷劇について

— 『残忍なるムーア人』を中心に —

友 谷 知 己

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Baudelaire, « Le Voyage », VIII.

Vous marchez, Vous allez en avant, Vous dotez le ciel de  
l'art d'on ne sait quel rayon macabre, Vous créez un  
frisson nouveau,

Lettre de Hugo à Baudelaire, 6/10/1859.

はじめに

本稿は、フランス十六世紀末から十七世紀初頭にかけて現れ、現代では殆ど忘れ去られた「残酷劇」le théâtre de la cruautéと呼ばれる一連の凄惨な悲劇作品の演劇性を素描しようとするものである。

一口に言って十七世紀フランス残酷劇とは、見世物小屋的ないかがわしさ、B級ホラー映画的な猥雑さ、つまるところ悪趣味、に満ち満ちた作品群であり、フランス演劇史ではこれまで全く無視されてきたものである。現代の学者が綿密な校訂を施したエディションで読める作品は先ず無いし、決定版と言えるような研究書も存在しない。ただ残酷劇とは、演劇に於ける悪の問題が意図的かつ明確に先鋭化したジャンルであり、広い意味では芸術に於ける悪の表象という問題を考えるための優れた契

機だということに間違いはなからう。

以下に、先ず残酷劇の文学史・演劇史的な位置付けを行い、次いで、最も代表的と言って差し支えないであろう戯曲を一篇選び、残酷劇の演劇テキストとしての特質を指摘してみたい。

## I. 残酷劇の文学史的な位置

先ず、「残酷劇」という呼称についてひと言ことわっておく。これは、ジャン・ルーセの『フランス・バロック期の文学』（1954年）以来定着した呼び名で、仏語表記は同一だが、二十世紀アルトーが唱えた「残酷演劇」le théâtre de la cruautéとは全くの別物である。即ち、アルトーが残酷演劇と言った時、彼は言語至上主義的な演劇を否定し、演出によって生々しい身体性を取り戻すための殆ど哲学的な意味での「残酷」を目指したのであるが、十七世紀の残酷劇に於いては、文字通り肉体的な残酷、形而下の暴力、視覚的な流血がひたすらに追求された。作品としては、ルーアンで出版された匿名作家のものが多く、現在までに五十篇余りが確認されている。以下に取り上げる『残忍なるムーア人<sup>1)</sup>』（1610年?）と、『マホメット教悲劇<sup>2)</sup>』（1612年）も、作者不詳のルーアン刊の悲劇である。

では実際にどのような残酷が描かれたのか。残酷劇の登場人物は、拉致、監禁、拷問、処刑、姦通、強姦、殺人、幼児殺し、死体損壊、人肉食い、等の野蛮行為に及ぶ。さらにこうした暴力的事態（フランス語で violence, アリストテレス風に言えば *pathos*）が、単に「語り」で事後的に示されるだけでなく、しばしば舞台上で、観客の眼前で行われる。例えば『マホメット教悲劇』では、子供を殺された皇后が「地獄の罰<sup>3)</sup>」を与えても飽き足らぬと怒り狂い、捕らえた犯人を手ずから刺殺し、死体から心臓を抉り出し、その血を啜り、刃で亡骸を損壊し続け、下女に制止されると、これで気は晴れた、と満足の笑みを見せる、という結末になっている。二十世紀前半のグラン・ギニョル<sup>4)</sup>の先駆とも言うべきこうした残酷趣味が何故流行したのか、ということに関しては、しばしば

その原因として、十六世紀末葉の荒廃したフランス国内事情が言及される。サン・バルテルミーの虐殺（1572年）、ギーズ公暗殺（1588年）、アンリ三世暗殺（1589年）といった、宗教戦争 *guerres de religion* の内乱によって、人心は確かに荒み切っていたから、それに呼応して、劇作家たちが人間の残虐さと野蛮さを描いた、という捉え方はなるほど可能であろう。例えばジャン・ルーセによれば、残酷劇とはフランス・ルネサンス末期に生まれた「新たな感受性の出現」の産物であり、そこを貫いていたのは「死に対するこの上ない妄執、強迫観念」だった、という具合である<sup>5)</sup>。

しかしながらこうした括り方は、恐らく思想史的・文化史的には正しいのだろうが、残酷劇の演劇性については、あまり具体的なことは我々に教えてくれない。それどころか、ルーセの解説（「残酷劇＝徹頭徹尾凄惨で、病的なまでに死に拘泥する芝居」）は、実はかなり大雑把なものであった。例えばルーセは、オクターヴ・ミルボーの小説をもといて「責苦の園」*Le jardin des supplices* という章を設け、そこで『マホメット悲劇』を取り上げあたかもこの作品の全てが殺人と屍体損壊にあるかの如き論じ方をしているが、ルーセは、ラストのほんの数行を抜き出しただけであって、結末に至る筋立ての経緯、登場人物の人間関係や情念は全く捨象してしまっている。本論は、もっとテキストに即して、残酷劇の「思想」ではなく、演劇としての意味について論じようとすることになる。

だが具体的にテキストを検討する前に、もう少し文学史的な影響関係について触れておく。

先ず、その残虐趣味から、ほぼ同時代のエリザベス朝演劇との類似性が指摘されている。シェイクスピア『タイタス・アンドロニカス』とフランスの『残忍なるムーア人』とは、確かに兄弟のような作品だとも言える。しかし現在までのところ、当時の英仏演劇に影響関係が確かにあったか否かは立証されていない。十六世紀末から十七世紀初めのフランスの劇作家たちが、シェイクスピアやマーロウを読んでいたと断言出来

る資料が存在していないからである。従ってこの点に関しては今後の研究を待つ外はないのだが、演劇史の流れでははっきりしていることがひとつある。即ち、セネカの『メデア』と『チュエステース』の、残酷劇への強い影響である。残酷劇の多くのモチーフは復讐である。怨恨を抱き制御不能の怒りに身を任せる登場人物は、決まって、前代未聞の復讐を成就しようと決意し、実行に移す。つまり残酷劇とは、古典古代の復讐物の亀鑑たる『メデア』の、十七世紀に於ける見世物小屋的な過激化として位置づけられる訳である（『メデア』については、後述）。

次いで、もうひとつ確実に言えることがある。残酷劇は、当時フランスで非常に売れていた犯罪小説——一般に「悲惨物語」と呼ばれている血腥い筋立ての短篇群——から、抜き差しならない影響を受けている。1559年、ピエール・ボエスチュオーという作家が、イタリア人マッテオ・バンデッロ Matteo Bandello の伝語版翻案物を『悲惨物語集<sup>6)</sup>』*Histoires tragiques* と題して刊行して以来、フランスでは次から次へと、同じ類いのエロ・グロ小説、扇情的かつ猥雑な犯罪読み物が出版されていた。ボエスチュオーの後にはフランソワ・ド・ベルフォレ François de Belleforest, ジャン＝ピエール・カミュ Jean-Pierre Camus, ピエール・ボワテル Pierre Boitel などという作家が続いたが、最大の成功作は、フランソワ・ド・ロッセの『悲惨物語集<sup>7)</sup>』である。これは1614年に初刊が出て以来、1758年までに四十回版を重ねた短篇集で、十七世紀フランス最大のベストセラーとも言われている。

そうした犯罪小説の一例として、流行に先鞭をつけたボエスチュオー『悲惨物語集』から、第五話をここで見ておきたい。粗筋は以下のようなものである。スペインのある裕福な貴族の男（騎士ディダコ）が、貧しい家の娘ヴィオラント（Violente!）と密かに結婚する。ところが男はこの結婚を世間に隠し、ある日のこと、家柄のいい別の娘と結婚してしまう。捨てられたヴィオラントは逆上し、和解を装ってディダコを自宅におびき寄せ、部屋で眠ったすきにロープで雁字搦めにし、復讐を開始する。少し長くなるが、その惨劇を以下に訳す。

ヴィオラントは大きな包丁のひとつを手を取った。そしてそっと身を起すと、このかたきの男を肉の鞘と化してしまうのに最良の場所を、手で探った。そして憤怒と、激昂と、狂乱とに身を震わせて、メデアの如くに猛り狂うや、男の喉に刃の切先を力任せにねじ込み、向う側まで刺し貫いた。哀れにも騎士は苦痛に耐え、この死地の逆境になんとか抗せんとしたが、電撃の如きさらなる一打を受けた。しかも繩に雁字搦めにされて、手も足も動かせなかった。激痛のため騎士は、口を利くことも叫び声をあげることも出来なかった。そして、ひとつまたひとつ、十か十二もの致命傷を受け、哀れ騎士の魂は、死に行く我が肉体に長の別れを告げた。この傑作を完遂してヴィオラントは、下女ジャンニックに命じて燭台に火を点けさせた。そして、灯りを騎士の顔に近づけると、卒然として男の死を悟った。しかしいまだ、猛り立った心を鎮めることも、煮えたぎる胸の怒りの強熱を消すこともならず、ヴィオラントは包丁の先端で騎士の両眼を顔から抉り出すと、おぞましい声をあげて、まるで眼が命ある者でもあるかの如く、叫んだ。「ああ、汝等、卑劣なる眼よ！ かつて人間の体に宿った、最も卑劣な魂の使者であった者どもよ！ いまや汝等の恥ずべき居場所など離れるがよいのだ」。既に感覚とてない騎士の眼へのこの蹂躪が済むと、さらに狂乱するヴィオラントは騎士の舌に怒りに向け、血まみれの手で騎士の口から舌を引き出すと、人殺しの目付きで舌を眺めつつ、切斷し、こう言った。「ああ、汝、おぞましき、虚言を弄す舌よ！ 数も知れぬ嘘の塔を築き、汝は私の名誉の砦に、死の傷を与えたのだ。汝のために名誉を失った私は、いまや決然として死に赴くのだ」。次いでこの小さな舌を騎士の肉体から切り離すと、蛮行に倦むことを知らぬヴィオラントは、包丁でもって死者の胸部をズタズタに切り開いた。ヴィオラントはさらに、無残なその手を差し伸べ、騎士の心臓を体から引き抜き、数度にわたって刃で傷付け、言うには、「ああ！ 汝、鋼の心よ！ どうして昔の私は、今こうしているが如くに、汝のむき出しの姿をありのままに見ることが出来なかったのだ？ そうすれば、汝

の目に余る裏切り、汝のおぞましき不実から、我が身を守ることも出来たであろうに」。そしてヴィオラントは、餌食に喰らいつく獅子さながらこの死体に執念深く襲いかかり、ついには騎士の体の殆どの部位に損壊が加えられた。かくの如く無数の打撃で騎士を切りさいなむと、ヴィオラントはまた叫んだ。「ああ、汚らわしい屍！」<sup>8)</sup>

この後、名詮自性のヴィオラントは、「私の辱めが公けのものとなったのだから、この復讐もまた人々の眼に晒されねばならない」と言って、下女ジャンニクとともに男の屍骸を窓から外に放り投げ、通りに放置。早朝、屍体は発見され、ヴィオラントは逮捕され、死刑となり、物語は終る。

こうした酸鼻を極めた話には、一体如何なる価値があると考えべきなのだろうか。「悲惨物語集」の作者たちは、ボエスチュオーに限らずみな、自分たちの小説には高度な教育的効果があるのだ、と主張した。つまり、神への愛を忘れ墮落した人間たちは、現世的な情念、即ち愛欲や権勢欲や自己愛に取り憑かれ、悲惨な末路を辿るのだから、読者諸氏はこうした物語を熟読し、自らの衿を正すがいい、という態度である。かくして「悲惨物語集」の作者たちは決まって、自分たちの作品は道徳的宗教的教育的な目的のためにのみ書かれていると言ったのであるが、実際には彼等は、現実に起きた猟奇犯罪の収集マニアであり、過去の陰惨な物語の編集者であり、またそれらをアレンジして自ら新たな戦慄的フィクションを次々大量生産し増殖させた、何ともいかがわしい書き手だった、とも言えるのだ。引用文中の下線部分「この傑作」という表現に、特に注意したい。悲惨物語の文学的完成度とは、明らかに、残酷趣味が傑出しているか否か、素晴らしい悪事を書き得たか否か、にあるのである。つまり、ルーセの主張——残酷劇とは、歴史的な意味でのフランス人の「新しい感受性」の産物だった——の当否はさておき、十七世紀残酷劇作家たちは明らかに、こうした1559年以來の残酷小説の成功に触発され、それに競合する形で、舞台に於ける無残絵の表象、その徹底、

その洗練に努めたのである。

## II. 残酷劇のドラマツルギー

それでは、演劇テキスト『残忍なるムーア人』の検討に入る。先ず粗筋を見ておこう。

舞台はスペインのマジョルカ島。

(第一幕) ムーア人奴隷が独り登場。奴隷はある日、主人のスペイン貴族リヴィエリからささいなことで咎められ、ひどい折檻を受けていた。奴隷はこれを根に持ち、前代未聞の復讐をすると決意。そして計画を巧く実行すべく、主人には反省と恭順の態度を示すことにする。奴隷が退場し、主人リヴィエリが妻と子供らを伴って登場。リヴィエリは怒りに委せて奴隷を打擲したことを悔やんでいる。リヴィエリの妻は、かつてミラノの神父がやはりムーア人の奴隷にほんの一度平手打ちを加えたことを恨まれ惨殺された、という事件の話をし、野蛮人には用心すべきだと進言するが、すっかり改心した当家の奴隷についてはそれは杞憂だ、とリヴィエリから一笑に付される。

(第二幕) 主人によって鎖を解かれたムーア人奴隷は、再度復讐の決意を表明し、退場。一方、天気がいいのでリヴィエリは狩りに出掛ける準備。そこへ妻が現れ、悪夢を見たから狩りなどは止した方がいいと忠告。その夢で彼女は、子供らとともに飢えた熊につかまり、断崖に連れていかれ全員海中に投げ落とされた、さらに夫リヴィエリも熊に襲われ目を抉りとられ四肢を引き裂かれた、と言う。リヴィエリは夢のお告げなど当てにはならないと笑い飛ばし、妻に、海辺の城へ行って子供たちと遊んで来るがいい、と命じる。リヴィエリはまた、妻子のお供をムーア人に託し、奴隷は喜んで案内役を引き受ける。

(第三幕) 海辺の城に、先ずムーア人が独り登場。奴隷は、縄や短刀を揃えて復讐の準備を進めながら、マホメットの神助に感謝する。奴隷はしかし一旦、罪の無い女子供にまで復讐の刃を向けることを躊躇う。

が主人の罪は妻子もまた購わねばならぬのだ、と逡巡を捨て去る。そこへ、リヴィエリの妻が三人の子供たちと城に到着。ムーア人は本性を現し、リヴィエリの妻を強姦しようとする。母が抗っている間、塔の高みから子供のひとりが城外へ助けを求める。通りがかったリヴィエリの下僕ゴダールが子供の声を聞き付けるが、跳ね橋が上げられていて城には入れない。ゴダールは子供に、主人を連れてすぐ戻って来ると約束し、去る。

(第四幕) 舞台は森の中。二人の狩人が、最近のリヴィエリ家の噂をしている。ムーア人奴隷を解放したのは間違いだったと主張するひとりの狩人は、奴隷の悪辣さを懸念し、もうひとりの狩人は、奴隷の人柄を信じるべきだと反論。そこへ奴隷の城での犯行を知ったゴダールが現れ、三人は急ぎリヴィエリに合流すべく退場。舞台は変わって海辺の城。既に奴隷に強姦されたリヴィエリの妻は絶望しきって、いまや死ぬ覚悟をするが、子供の命だけは助けてくれと奴隷に懇願する。しかしムーア人は、メディアよりも残酷な復讐を実行するのだと勝ち誇り、夫人の言葉を嘲笑う。

(第五幕) 報せを聞いて城壁のもとに馳せ参じたりヴィエリは、ムーア人へ呪詛の言葉を投げつけ、捕まえた後にその体を木に吊るし、ムーア人どもへの見せしめにしてくれる、と怒り散らす。やはり城の外から狩人のひとりが、恨みを忘れて主人を許してやれと奴隷に呼びかける。しかしムーア人は、すべて世迷い言、と一蹴し、この「素晴らしい悲劇」の「第一幕」を見よ、と、惨劇を開始。先ずリヴィエリの長男を塔の下へ投げ落とし、殺害。父母は泣き叫び、欲しい物は何でも差し出すからこれ以上の残虐非道はやめてくれと言うが、奴隷はこの悲劇の傑作を最後まで観るがいい、と拒絶。そこへ狩人のひとりがなおも説得を試みると、ムーア人は一旦翻意し、それではひとつ願いを聞いて呉れ、と言い出し、リヴィエリに向かい、俺を打ち据えたその手で自分の鼻を殺さ落とせ、さもなくば殺戮を再開する、と言う。リヴィエリは、奴隷が約束を守ると神に誓うならと条件を出す。奴隷は

素直に誓いを述べ、その言葉を聞いたリヴィエリは鼻を短刀で切断するが、ムーア人はこの光景に狂喜乱舞し、残りの子供も全員突き落とす。絶叫する父母をものともせず、更にムーア人はリヴィエリの妻を刺殺し、遺骸を投げ落とし、いまや復讐は成ったと、自分も転落死する。リヴィエリは、妻の警告を信じればよかったと後悔し、かつムーア人全ての残忍さを呪い、我が妻と子らに埋葬の礼を尽くすこととし、幕。

この戯曲には典拠がある。ポエスチュオーのあとを受けて「悲惨物語」をおよそ百篇著したフランソワ・ド・ベルフォレの小説、第三一話である<sup>9)</sup>。『残忍なるムーア人』という芝居と、ベルフォレの小説とは、話の展開としては殆ど同一である。ただ一読して明らかだが、匿名作家は散文の内容を甚だしく拙劣な詩文をもって綴った。単純な誤字脱字はもとより、十二音綴の平韻で書かれているがアレクサンドランになっていない詩句が多数あり、くどい同義語の反復や、全く同一の語による脚韻や、破格構文などがあちこちに見られ、率直に言ってこの匿名作家の詩人としての資質は低レベルだと言わざるを得ない<sup>10)</sup>。ベルフォレのテキストを殆どそのまま流用している箇所も多くあるほどである。しかしそれでも、この匿名の劇作家は、小説にはない、演劇テキストとしての工夫、悲劇固有のテクニクを用いているので、それについてこれから述べていく。

## II. 1. Fatalisme —宿命と有罪性—

先ず、第二幕でリヴィエリの妻が夫に語る、予知夢、即ち夢のお告げである。これはベルフォレの物語にはない、匿名作家の完全な創作である。予知夢 *songe prémonitoire* というのは、十六世紀の人文主義的悲劇には頻繁に現れるもので、劇作術としては因襲的なもの、謂わばイージーなテクニクなのだが、匿名作家は明らかに、小説とは異なる演劇的な何か、を創り出そうと努めている。因みに夢の警告、悪夢による結末の

予告という手法は、十六世紀ばかりでなく十七世紀を通じても根強く用いられたものであって、コルネイユの『オラス』を始めとして、フランス古典劇の登場人物はしばしば、劇の冒頭に悪夢を見る<sup>11)</sup>。『残忍なムーア人』の悪夢の場合、匿名作家のこの設定には、二つの意図があったと考えられる。即ち、1. 筋立て全体に宿命の雰囲気を与えること、そして2. 登場人物のリヴィエリに有罪性を与えること、である。

先ず一点目の宿命についてだが、妻が夫に「恐ろしい夢をみたから狩りに出るのは止めてくれ」と第二幕冒頭で懇願するというのは、劇作家がこの時点で、リヴィエリ家の悲惨な末路は確定的なものだ、と観客に対して宣言するに等しいことである。何故なら、夢には必ず意味があること、登場人物の悪夢とは正夢であること、というのは、予知夢が決まって成就する当時の芝居に慣れ親しんでいた人々にとっては、自明のことだからである。因みに、悪夢や、予言や、神託といったものは、古典古代から悲劇には頻出するが、こうした手法は、「宿命」という言葉の本来的な意味にも即したものであった。フランス語の「宿命」fatalitéとは、ラテン語の *fatum* に由来する語だが、*fatum* とはそもそも「言う」という動詞の不定法 *fari* の過去分詞であり、つまり「既に言われたこと」を意味する。言い換えれば、リヴィエリ家惨殺という芝居の結末は、妻の夢の中で既に言われてしまっていた訳である。さらにまたそれが舞台上で、今度は妻によって、言われてしまった。そして、一体誰がこの結末を妻に夢として言ってしまったのかといえば、観客は必然的に、「神の声」や「天の声」といった、得体の知れない超越的な何かを思い描いてしまう。現象界の向う側の何かが人間界に出現した、と観客が想像するように、匿名作家は誘導しているのである。

次に、リヴィエリの有罪性について見よう。リヴィエリは妻の警告を二度に渡って無視する。一度目は第一幕終盤、ミラノの神父がムーア人奴隷によって惨殺されたのだから警戒せよ、と妻に言われた時で、リヴィエリは、我が家の奴隷に限ってそんなことは有り得ない、改心して素直になったのだから、と妻の言葉を退けた。次いで二度目が、今問題と

している第二幕で、リヴィエリは妻に、夢などというものを信じるのは馬鹿げたことだ、と鼻であしらう。

Il ne faut donner foi à ces horribles songes

Qui bien souvent ne sont que frivoles mensonges

(*More cruel*, II, v. 219-220).

「悪夢などに信を置いてはならない、そんなものはまやかしに過ぎない」というリヴィエリの台詞は、現実的に見れば如何にも正しい判断である。歴史的に見ても当時、夢占いや予言などというものは、絵空事か単なる偶然の一致だと主張する実的な作家は多くいた。一例がフルチエールの辞書に見える記載で、「夢を怖がったり、夢の解釈に拘ったりするのは、アタマの弱い人間だ」「夢に関して迷信を抱いていたのは異教徒たちである」と見える<sup>12)</sup>。ただし、十七世紀末の1690年の時点でフルチエールがこう書いたということは、つまり一方では、フランス人の夢への信仰がどれほど根深いものであったかということの証拠であるとも言える。がともあれ、フルチエールの如き夢に対する合理主義的な判断（つまりリヴィエリの判断）は演劇テキストに於いては極めて危険であると、当時の観客が感じ取ること間違いはない。何故なら、先に述べたように、夢告とはフィクション内部では必ず有意味であると観客は経験的に知っているからだ。つまり観客は、夢を馬鹿にし、夢の警告をあざ笑う登場人物は、その瞬間、途轍もない判断ミス、決定的な過ちを犯している、と演劇ジャンルの約束事によって了解するのである。

これは、匿名作者の演劇人としての才能を証し立てるものだと言える。ベルフォレの小説ではどうだったかと言えば、小説でもやはり、リヴィエリの有罪性というのはその盲目・軽率さにあったとされている。「遠き異国のムーア人の危険に城壁を築いて我が身を固めていた者（リヴィエリ）は、愚かにも自宅にいるかたきに対しては身を守ることを怠ったのである<sup>13)</sup>」。しかしこの記述は、語り手が読者に行っているものであって、

ベルフォレの小説に於けるリヴィエリは、戯曲にあったような警告は一切受け取っていない。小説のリヴィエリは、突如として事件に巻き込まれるのである。一方残酷劇の匿名作家は、妻の警告（即ち天の声）に聞く耳を持たないリヴィエリ、を観客に提示することによって、この人物の危うさを際立たせているのである。

更に匿名戯曲に於けるリヴィエリの犯す過ちは、演劇に典型的な図式「自分自身の死刑執行人」*héautontimorouménos* というモチーフで強調されている。第二幕、リヴィエリと妻のやりとりを見てみよう。

## RIVIERY

Et *j'ordonne* que vous avecque vos Enfants  
 Vous vous alliez ébattre et prendre passe-temps  
 [...]  
 Ébattre en ce Château que j'ai fait enfermer  
 Depuis bien peu de temps sur le bord de la mer.  
*Prenez avecque vous mon More* qui promesse  
 M'a fait, de vous mener en cette forteresse.

LA DAMOISELLE (= la femme de Rivier) y

Je doute ce garçon qui se voulant venger  
 Des coups qu'il a reçus ne nous mette en danger.

## RIVIERY

Vous n'avez point de cœur vous êtes trop peureuse.  
 Pensez-vous qu'il voulut faire chose outrageuse ?  
*Je m'en vais l'appeler* afin qu'incontinent  
 Il fasse sans délai le mien commandement.

(*More cruel*, II, v. 253-266 ; nous soulignons).

リヴィエリは、妻と子供が城に行くことを自分で命じ、しかも供にムーア人奴隸をつけることを自分で選択し、自分で奴隸を呼びに行く。これはベルフォレの小説には全く存在していない展開で、小説では、リヴィエリの妻が城へ遊びに行くのは全くの偶然であり、ムーア人奴隸がそれを見掛けるのもまた全くの偶然なのである<sup>14)</sup>。戯曲の匿名作家の意図は明らかだ。リヴィエリの妻の台詞を見よう。

Gardons-nous je vous prie que ne soyons *auteurs*

*De notre propre mal.* (More cruel, II, v. 234-235 ; nous soulignons).

妻は夫に、「自分自身の不幸の作り手となることは避けよう」と哀願するが、この台詞によって劇作家は、「auteur de notre propre mal」即ち所謂「自分自身の刑吏」bourreau de soi-même とは、正にリヴィエリ自身の姿なのだ、我々に予告しているのである。

ここまで述べたことは劇文学理論の中で考えれば、アリストテレス『詩学』に於ける悲劇的人物の「過誤」fauteの要請、にあたる。アリストテレスは、何らかの悲劇的な事態が最終的に観客に受け容れられるためには、悲劇的人物にはある「大きな過ち」がなければならない、何故なら、人間が「大きな過ち」なしに「大きな不幸」に落ちるとき、観客はそれを不当なものとして拒絶するからである、とした。つまりアリストテレスは、罪と罰の間には倫理的なバランスがとれていなければならない、と考えた訳で、悲劇的な物語が本当らしさを獲得するには、登場人物の有罪性が示されねばならない、としたのであった<sup>15)</sup>。かくして、戯曲のリヴィエリはその暢気さ加減、その盲目性によって、己れの有罪性を第二幕で既に観客にありありと示し、最終幕ではそれが、まるで駄目を押すかのようにして、再確認されている。

Hélas ! si j'eusse cru aux songes de ma Femme

J'eusse bien évité tout ce doute et ce blâme

(*More cruel*, V, v. 971-972).

## II. 2. Pathétisme —暴力至上主義—

しかしながら、『残忍なるムーア人』という戯曲がアリストテレス詩学になかった芝居だったなどとは、我々は言うことは出来ない。何故なら「罪と罰の倫理的なバランス」という点に関して見れば、リヴィエリの受ける罰（妻を犯され、殺され、子供を皆殺しにされ、自分の鼻を殺ぐはめになること）と、彼の罪（用心の足りなさ）とは、余りにも釣り合いが取れていないからである。ここに於いて、残酷劇の最も顕著な特性が指摘出来る。即ち、容認しがたい暴力的事態のエスカレーション、さらにそれを舞台上でダイレクトに表象し、即物的な恐怖を飽く迄も追求するという、「暴力（パトス）至上主義」とでも呼ぶべき姿勢である。そしてこの特性に恐らく、残酷劇の美学的な限界も存していたのだと考えられる。

ここで再びアリストテレス理論を参照する。『詩学』は、暴力的事態を物質的かつ直接的に舞台上に描くことは、悲劇作家の技術に属することではない、としていた。

おそれとあわれみを引き起こすものは、なるほど視覚的装飾によって生じることがある。しかしそれは出来事の組み立てそのものから生じることでもあり、そのほうがすぐれているし、またすぐれた作者がすることでもある。[中略]しかし、このような効果を視覚的装飾によって生み出すことは、どちらかといえば詩作の技術に属することではないし、[中略]また、おそれを引き起こすものをつくるのではなく、怪異なものを作るために視覚的装飾を用いる人たちは、悲劇とはまったく縁のない者である<sup>16)</sup>。

アリストテレスは、スペクタクルつまり視覚的效果によって観客を怖がらせたり泣かせたりすることを禁じこしなかったが、明らかにそう

したやり方は、程度の低い劇作家のもの、まっとうな劇作術の「オマケ」のようなものとして捉えていた。物語（ミュートス）の巧みな組み立てで、「恐れ」と「憐れみ」を掻き立てることこそが、悲劇詩人の栄光なのである。日本語訳で「怪異なもの」、フランス語訳で *le monstrueux* というのは、ギリシア悲劇では、アイスキュロス『慈悲の女神たち』に出て来る、おぞましい復讐の女神たちが例として挙げられる。ある伝承によると、この復讐の女神が登場した際、当時のアテネの観客の間には一種のパニックが起り妊婦が早産してしまった、などという逸話も残っているが、アリストテレスによればそうしたおどろおどろしいもの、気味の悪いものの物理的な表現というのは、一種の邪道なのであった。

つまり『残忍なるムーア人』の作者は、アリストテレス理論から逸脱しようがそんなことには全くお構いなしに、第五幕の過激な殺戮のスペクタクルにすべてをかけたのであるが、こうした物理的なパトスの表象の問題点は、次のような角度からも考えられる。即ち、舞台上で現実には行われ得ない過剰な暴力的行為は、演劇の持つ力をかえって減じてしまうのではないか、ということだ。周知の如くホラチウス以来、視覚的要素（役者が舞台上で実際に為す事）は、聴覚的要素（役者の語り）よりも、情動に訴える力が直接的で強いとされている<sup>17)</sup>。コルネイユはこの原則に従って、『ル・シッド』に於いては、老ドン・ディエーグの受ける平手打ちは観客に見せ、老人への憐憫を掻き立て、傲慢な伯爵ドン・ゴメスの亡骸は観客の目から隠し、伯爵への哀れを防いだ、と述べている<sup>18)</sup>。

観客の目に映る事柄・事態というのは、かくの如く強力な舞台上の仕掛けである。しかしその用法は無制限に許されるものではない。ホラチウスは、プロクネーの鳥への変身やメディアの嬰兒殺しを例にとって、「何であれそのようなものを見せられるなら、わたしは信じることができず、胸が悪くなる<sup>19)</sup>」と述べていた。つまり、舞台技術上の「不可能性（あり得ぬこと）」と、観客の知的・倫理的判断にとっての「不可能性（ある筈のないこと・あってはならぬこと）」とは、繋がっているのである<sup>20)</sup>。例えば『残忍なるムーア人』の場合、ムーア人奴隷を演じる役者は舞台

上で現実には女優を強姦することは出来ないし、現実に子役を塔の高みから投げ落とすことも出来ない。またリヴィエリを演じる役者が、現実に自分の鼻を殺ぎ落とすことは不可能である。しかし、そうした不可能事を見せられてしまった観客は、即座にそれが虚偽の約束事であることを感じ取り、筋立てに没入するどころか、かえって冷めてしまうのではないか、と考えられるのである。言い換えれば、残酷劇の作者たちが如何に真剣にパトスの激化と拡大を目指しても、それが物理的に視覚化されしかも乱発されてしまうと、恐怖の劇場は、食傷気味の観客たちの苦笑と憫笑に満ちてしまうのではないかということだ。アリストテレスの *le monstrueux*, あるいはまた *grand-guignolesque* なるものとは、悲劇にとっての危ない禁じ手、プレヒトに倣って言えば、意図せざる異化効果ではないか、と思われるのである。

## II. 3. Sénéquisme : sous le signe de Médée

### —セネカ主義：メデアの徴の下—

だが最後に、『残忍なるムーア人』の内には、実は極めて伝統的な文学創造の意図、大袈裟に言えば、一種普遍的な人類の芸術意志のようなものがあることを指摘して、本論を終りたい。

『残忍なるムーア人』には、セネカのメデアの詭弁と誇大妄想が看取できる。以下に引用するのは、子殺しを決意するムーア人奴隷の台詞である（第三幕）。奴隷は、主人の復讐のため無実の子供を殺害することを躊躇う。何故なら幼児殺しは、如何にしても弁解し難い不当な殺人だからだ。

*Mais comment ces petits payeront-ils l'offense*

*De celui-là duquel je veux prendre vengeance ?*

Serait-ce là raison, n'aurais-je pas grand tort

Si à ces Innocents j'avais donné la mort:

Non, je ne veux user de fureur violente

Sur ce pauvre troupeau de jeunesse innocente  
 Qui ne m'a fait nul mal, hé ! quoi donc cet infect  
 Vivra-t-il impuni d'un si lâche forfait ?

[...]

Les pauvres Innocents confesser je le dois  
 Ne m'ont endommagé : mais *l'offense du père*

***Tombera dessus eux et même sur la mère***

(*More cruel*, III, v. 325-332, 384-386 ; nous soulignons).

リヴィエリの罪に対してその罰が巨大過ぎることは、ムーア人奴隷本人が良く自覚しているのだが、その躊躇いを、奴隷は自分勝手な論理によって克服してしまう。つまり引用最終部分の「親の因果が子に報い、夫の罪を妻が購おうと、何ら問題はない」という主張である。これは全く、セネカのメデアそのものと言って良い。子殺しを決意したメデアもまた、我が子の無実一旦は思いを馳せ、しかしそれを詭弁的な論理によって捨て去った。メデアによれば子供達の罪とは、「イアソンのような悪い父親、しかもあたしのような物凄い母を、親に持って生まれたこと」なのである<sup>21)</sup>。

さらにまたムーア人は、メデアの如くして、己れの復讐、即ち己れの犯罪が、後の世の語り草となることを意志する。兇行を前にしたメデアは「今日という一日しか私にはないが、この短い時間のうちに、歴史に残る行いをしてしまうのだ」と宣言した<sup>22)</sup>。全く同様にしてムーア人奴隷もまた、「後世に残る記憶」「永遠の記憶」を自身の「途轍もない偉業」によって為すのだと言う。

Ha ! je montrerai bien à cet Espagnol brave [Riviery]  
 Que ce n'est pas ainsi que l'on traite un esclave,  
 Au fort [au reste] j'aime bien mieux mourir en me vengeant  
 Que porter à mon cœur un si cruel tourment,

Afin qu'à tout jamais *je laisse une mémoire*  
*À la postérité* (More cruel, I, v. 25-30).

Non, il [Riviery] n'aura l'honneur d'avoir battu un More,  
 Sans qu'il ait laissé *l'éternelle mémoire*  
 Pour connaître qu'il faut châtier les humains  
 Non comme les juments et les jeunes poulains,  
 (*ibid.*, III, v. 337-340).

Fais que par ton moyen chacun puisse connaître  
*Tes faits prodigieux* (*ibid.*, III, v. 377-378).

つまりここにおいて奴隸は、本稿の前段で見たヴィオラントの如くに、明らかに第二のメデア *une autre Médée* たらんとする訳である。そしてさらに興味深いのが次の591-592行である。

Ni pour ce que j'ai fait ni encor pour la vie  
 Ne sera toutefois ma vengeance assouvie  
 Car je me veux venger bien *d'une autre façon,*  
*Que Médée* ne fit du parjure Jason  
 Voici, voici la main qui sera la meurtrière  
 Ensemble des enfants et aussi de la mère. (*ibid.*, IV, v. 589-594).

Sus mon cœur il te faut de tout point pratiquer  
*Quelque nouveau malheur*, il te faut appliquer  
 Ton savoir ton pouvoir et ce que tu sais faire (*ibid.*, IV, v. 655-657).

奴隸はここに於いて、前代未聞の罪を犯したメデアとはまた別の復讐を遂げる、と言う。そして656行では「何か新たな不幸」を創り出すの

だとも言う。メディアが子殺しの母だったのなら、自分は子と母と両方を殺そうと言うのである（594行）。つまりムーア人奴隷は、過去の偉大なモデルであるメディアを模倣しつつ、モデルを凌駕しようとしている。言い換えると、過去の偉大な罪の例 *exemple* を真似つつ、自分はそれ以上に偉大な罪の例 *exemple* たらんとしているのである。そしてそれが、究極的には奴隷の「美しい作品」なのだ。

Voici pour commencer *la belle Tragédie*

Voilà l'acte première. (*ibid.*, V, v. 779-780).

il faut que je te die

Que tu verras la fin de cette *tragédie*<sup>23)</sup>. (*ibid.*, V, v. 825-826).

この点に於いてムーア人奴隷は奇妙にも、後にラシーヌが完成させた、フランス古典主義美学と合流していると言うことが出来る。先ず当然ながら、十七世紀初頭の残酷劇に於ける暴力至上主義というのは、全く即物的な暴力を否定したラシーヌの採るところではない。ラシーヌの最も過激な主張は、「悲劇に流血や死体は必ずしも必要ではない」という、名高い『ベレニス』序文<sup>24)</sup> だろうが、その『ベレニス』の最終幕でヒロインは、自分たちの悲しい恋が、悲恋物語の最上級の作品であること、つまりならびない悲恋の歌の模範となって、歴史に参入することを意志した。

Adieu, servons tous trois d'*exemple* à l'Univers

De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,

Dont il puisse garder *l'histoire douloureuse*.

(Racine, *Bérénice*, V, scène dernière, v. 1514-1516 ; nous soulignons<sup>25)</sup>).

ベレニスのこの願望は、大言壮語とも誇大妄想とも形容出来るだろう

が、少なくともここには、多くの芸術的創造行為の夢想が暗示されていると思われる。即ち、特異性、個別性、特殊性、革新性への飽くなき意志ということである<sup>26)</sup>。過去の作品例 *exemples* を踏まえつつそれらを越え、現時の自分の作品を新たな歴史的な規範 *exemple* としてしまう野望である。ムーア人奴隷の願望とベレニスのもとは、変わることはない。悲恋物語も悲惨物語も、生の芸術化 *esthétisation de la vie*, 或いは、個の規範化 *exemplification du moi* を夢見ているのである。

\*\*\*

血縁の情を越えて我が子を殺害するメディアとは異なり、単なる他人を殺すムーア人奴隷の暴力性のクオリティは、残念ながら、メディアを越えるような情念の「歌」には到達していなかった。それは即物的なパトスの連打と濫用に過ぎなかった。しかし十七世紀残酷劇が示した「新たな戦慄」*« un frisson nouveau »* への飽くなき意志には、ボードレールの「新しさ」への欲求と相通ずるような、人間的な止むに止まれぬ衝動があるように思う。ポエスチュオーの犯罪者ヴィオラントが自身の犯行を「傑作」*« chef-d'œuvre »* と呼んだように、ムーア人奴隷は自らの殺戮を、類い稀なる「美しい悲劇」*« belle tragédie »* の新作と捉えた。十六・十七世紀の残酷劇の犯罪者たちは、凡百の似たような悪党どもの遙か上位に立つ、悪の英雄・主役 *héros* として存在しようとしていたのである<sup>27)</sup>。

(本学教授)

TRAGEDIE FRAN-  
COISE DVN MORE CRVEL  
ENVERS SON SEIGNEVR NOM-  
me Raviery, Gentil homme Espagnol  
D'amoillie & les Enfants.



A ROVEN.  
Chez Abraham Couffurier, Libraire tenant sa boutique  
que au bout de bas de la rue Ecuycere.

第一幕



第三幕



第二幕



第四幕



第五幕

図版 『残忍なるムーア人』 (1610年?) の各幕に置かれた挿画

## 注

- 1) Anonyme, *Tragédie française d'un More cruel envers son Seigneur nommé Rivier, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfants*, Rouen, chez Abraham Cousturier, s. d. [circa 1600-1610] ; reprise dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France*, sous la direction de Christian Biet, Robert Laffont, « Bouquins », 2006.
- 2) Anonyme, *Tragédie mahométiste où l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils aîné du Roi des Ottomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien ami et son fidèle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouir de l'Empire fit tuer son petit frère par ce fidèle ami, et comment il le livra en la puissance de sa mère pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté*, tragi-comédie, Rouen, Abraham Cousturier, 1612 ; reprise dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France*.
- 3) La Soltane : « Les bourreaux de Pluton ne sont pas assez forts » (*Tragédie mahométiste*, acte V, v. 851).
- 4) グラン・ギニョルについては以下の書を参照のこと。『グラン＝ギニョル傑作選 ベル・エボックの恐怖演劇』真野倫平編訳、水声社、2010年。
- 5) « l'irruption d'une sensibilité nouvelle » ; « une singulière obsession de la mort » (Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et la paon*, José Corti, 1954, p. 90, 92).
- 6) Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en notre langue Française par Pierre Boaistuau, surnommé Launay natif de Bretagne*, Paris, Gilles Robinot, 1559 ; texte reproduit par Richard A. Carr, S.T.F.M., 1977 (l'édition princeps a paru en 1559 chez Vincent Sertenas).
- 7) François de Rosset, *Les Histoires tragiques de notre temps*, avec une préface de René Godenne, 2<sup>e</sup> édition de 1615 ; Genève, Slatkine Reprints, 1980 ; *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, éd. Anne de Vaucher Gravili (3<sup>e</sup> édition de 1619), L.G.F., Le Livre de Poche, 1994.
- 8) « Violente [...] se saisit de l'un de ces grands couteaux et, s'étant doucement élevée, elle tâta avecques la main le lieu le plus propre pour lui faire un fourreau de la chair de son ennemi. Et toute saisie d'ire, de rage et de furie, enflammée **comme une Médée**, lui darda la pointe de telle force contre la gorge qu'elle la perça de part en part ; et le pauvre malheureux, pensant résister à son mal et faire quelque effort contre son adverse et triste fortune, fut étonné qu'il se sentit encore rechargé de nouveau, même si intriqué [embarrassé] en la corde qu'il ne pouvait mouvoir ni pied ni main ; et par l'excessive violence du mal, le pouvoir de parler et de crier lui fut ôté, de sorte

qu'après avoir reçu dix ou douze coups mortels, l'un après l'autre, sa pauvre âme martyre fit le département [la séparation] d'avec son triste corps. Violente, ayant mis fin à *ce chef-d'œuvre*, commanda à Janique d'allumer la chandelle et, l'ayant approchée près de la face du chevalier, elle connut soudain qu'il était sans vie. Et lors ne pouvant encore repaître son cœur félon ni éteindre l'échauffé courroux qui bouillonnait en son cœur, elle lui tira les yeux avec la pointe du couteau hors de la tête, s'écriant contre eux avec une voix hideuse comme s'ils eussent eu quelque sentiment de vie : « Ah ! traîtres yeux, messagers de la plus traîtresse âme qui résida oncques en corps d'homme mortel, sortez désormais de vos sièges honteux [...] ». Puis ayant mis fin au martyr insensible des yeux, continuant sa rage, elle s'attaqua à la langue, et l'ayant avec ses mains sanglantes tirée hors de sa bouche, et la regardant d'un œil meurtrier, lui dit en la tranchant : « Ah ! langue abominable et parjure, combien de mensonges as-tu bâtis avant que tu pusses faire cette brèche mortelle à mon honneur, duquel me sentant maintenant par ton moyen privée, je m'achemine franchement à la mort [...] ». Et ayant séparé ce petit membre d'avec le reste du corps (insatiable en sa cruauté) elle fit avec le couteau une violente ouverture à l'estomac [poitrine] ; et lançant ses cruelles mains dessus le cœur du chevalier, l'arracha de son lieu, et lui ayant donné plusieurs coups, disait : « Ah ! cœur diamantin [...], que ne te pouvais-je aussi bien voir au découvert le passé, comme je fais ores, pour me garder de ton énorme trahison et abominable déloyauté ? » Puis acharnée sur ce corps mort comme un lion affamé sur sa proie, il n'y eut presque partie à laquelle elle ne donnât quelque atteinte. Et l'ayant ainsi déchiré partout avec une infinité de coups, elle s'écria : « Ô charogne infecte [...] » (Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques*, « Histoire V », éd. R. A. Carr, S.T.F.M., 1977 [1559], p. 162-163 ; nous soulignons).

- 9) François de Belleforest, *Le Second tome des Histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel, contenant encore dix-huit Histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'Auteur. Par François de Belleforest Commingeois, dédié à Ma Damoiselle la Procureuse générale*, Paris, Pour Robert le Magnier Libraire, 1566. L'Histoire XXXI est intitulée : « Un esclave more étant battu de son maître, s'en vengea avec une cruauté grande, et fort étrange » (f<sup>rs</sup> 325 v<sup>o</sup>-343 r<sup>o</sup>).
- 10) 11音綴の行 (v. 61, 272, 276, 710, 823)、13音綴の行 (v. 273, 532, 631, 720, 742, 973)。同義語の反復、同じ語句の乱発の例。「la repentance / Ne nous peut apporter qu'une extrême nuisance / Qui [...] nous fait ressentir / Chaque jour mille fois un

cruel repentir »(v. 49-52). 「後悔の念は我々に害をなし毎日何度も後悔を感じさせる」。 « ce Père dolent quasi à demi mort »(v. 769) 「この殆ど半ば死んだ、悲痛な父」。 « traverse cette lame Au travers de mon corps »(v. 801-802) 「私の体を通してその刃を刺し貫け」。

- 11) Cf. Jacques Morel, « La présentation scénique du songe dans la tragédie française au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1951, n° 3, p. 153-163, article repris sous le titre « Mise en scène du songe », dans *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, 1991, p. 35-44.
- 12) « SONGE. s. m. Pensées confuses qui viennent en dormant par l'action de l'imagination. Les *songes* de la nuit sont les pensées du jour. Il n'y a que les esprits faibles qui aient peur des *songes*, qui s'arrêtent à l'interprétation des *songes*. Les Païens étaient fort superstitieux à l'égard des *songes*, ils croyaient que les *songes* entraient par une porte d'ivoire, ou par une porte de corne. Voyez Virgile au VI de l'*Énéide* [...] » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).
- 13) « celui qui se fortifiait contre le More étranger, ne fut assez sage pour se garantir de l'ennemi qui était avec lui »(François de Belleforest, *Histoires tragiques*, « Histoire XXXI », f° 328 r°).
- 14) Cf. « un jour le gentilhomme fut allé à la chasse, ayant presque emmené tous ses gens avec lui, advint que la Dame s'en alla pourmener avec tous ses trois enfants (l'aîné desquels avait à peine atteint l'an septième) dans la forteresse qui répondait sur la marine, afin de voir les Galères et autres vaisseaux, qui couraient Fortune le long de celle Plage. Le More ayant vu ceci, pourpensa soudain une trahison la plus détestable que homme saurait imaginer, à savoir la ruine de cette compagnie qui était entrée en la forteresse »(Belleforest, éd. citée, f° 330 r°).
- 15) 「すぐれた筋は、[中略] 幸福から不幸へと転じるのでなければならない。しかもその原因は、[登場人物の] 邪悪さにあるのではなく、大きなあやまちにあるのでなければならない」(アリストテレス 『詩学』第13章、松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、1997年、52頁)。「Pour [qu'une tragédie soit] réussie, il faut donc que [...] le passage se fasse [...] du bonheur au malheur, et soit dû non à la méchanceté mais à **une grande faute** du héros [...] »(Aristote, *Poétique*, chap. 13, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 77-79). « Nous tenons pour assuré que la faute, dans la perspective de la *Poétique*, a pour fonction essentielle, en manifestant la faillibilité du héros, de contribuer à la vraisemblance de l'action dans l'ordre éthique »(Note de R. Dupont-Roc et J. Lallot, *ibid.*, p. 245).

- 16) 『詩学』第14章、54-55頁。「La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du *spectacle*, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. [...] *Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art* [...]. Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement *le monstrueux*, n'ont rien à voir avec la tragédie » (Aristote, *Poétique*, chap. 14, éd. citée, p. 81 ; nous soulignons).
- 17) 「舞台の上では行為が演じられるか、それとも、おこなわれたことが報告されるかの、いずれかである。耳を通して入ってくるものは、頼りとなる目の前に差し出され観客が自分で見て納得するものにくらべて、それほど強く心に働きかけはしない」(ホラーティウス『詩論』岡道男訳、岩波文庫、1997年、241頁)。「Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur » (Horace, *l'Épître aux Pisons*, trad. Fr. Villeneuve, Les Belles Lettres, 1934, v. 179-182).
- 18) « [Horace dit que] ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit, C'est sur quoi je me suis fondé pour faire voir le soufflet que reçoit Don Diègue, et cacher aux yeux la mort du Comte, afin d'acquérir et conserver à mon premier Acteur [Rodrigue] l'amitié des Auditeurs, si nécessaire pour réussir au Théâtre. L'indignité d'un affront fait à un vieillard, chargé d'années et de victoires, les jette aisément dans le parti de l'offensé ; et cette mort, qu'on vient dire au Roi tout simplement, sans aucune narration touchante, n'excite point en eux la commisération qu'y eût fait naître le spectacle de son sang, et ne leur donne aucune aversion pour ce malheureux Amant, qu'ils ont vu forcé par ce qu'il devait à son honneur d'en venir à cette extrémité, malgré l'intérêt et la tendresse de son amour » (Corneille, Examen du *Cid*, *O. C.*, éd. G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 706).
- 19) 『詩論』、241頁。「Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte » (Horace, éd. citée, v. 188).
- 20) Cf. « L'horreur de ces actions engendre une répugnance à les croire, aussi bien que la métamorphose de Progné en oiseau, et de Cadmus en serpent, dont la représentation presque impossible excite la même incrédulité, quand on la hasarde aux yeux du spectateur » (Corneille, *Discours de la tragédie*, *O. C.*, t. III, p. 159-160). Ou encore Sarasin : « L'on commet [des] fautes, lorsque l'on ensanglante la scène, que l'on y représente des événements prodigieux et des métamorphoses incroyables, et que l'on montre aux yeux du peuple des impossibilités » (Sarasin, *Discours de la tragédie ou*

*Remarques sur l'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry*, éd. P. Festugière, Droz, p. 25).

- 21) Médée : « quel crime les malheureux [mes enfants] expieront-ils ? **Leur crime est d'avoir Jason pour père et, crime encore plus grand, d'avoir Médée pour mère.** Qu'ils meurent, ils ne sont pas à moi » (Sénèque, *Médée*, in *Tragédies*, t. I, trad. Fr. R. Chaumartin, Les Belles Lettres, 1996, v. 932-934 ; nous soulignons).
- 22) Médée : « Un seul jour a été accordé pour les deux enfants, je ne me plains pas de ce bref délai : il suffira très largement. Ce jour verra s'accomplir, il verra s'accomplir **un acte qu'on ne pourra jamais passer sous silence.** Je m'en prendrai aux dieux, et mettrai tout en branle » (*ibid.*, v. 421-425 ; nous soulignons).
- 23) L'idée vient directement de Belleforest dont le More disait : « je te ferai voir le reste de la Tragédie » (f<sup>o</sup> 336 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>).
- 24) « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie » (Racine, Préface de *Bérénice* (1671), in *O. C.*, t. I, éd. G. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 450).
- 25) 「さようなら。三人して、世のかがみとなりましょう。またとなく切ない恋、不運な恋、苦しいその物語が、いつまでも世の語りぐさとなる恋のかがみに」(伊吹武彦訳、『ラシーヌ戯曲全集I』人文書院、1964年、403頁)。
- 26) 紙幅が尽きたので詳述する暇はないが、『クレヴの奥方』に於ける「驚嘆」というものも、古典主義的な個別性への意志の一例だと思われる。『クレヴの奥方』とは、「驚くべき」美貌の持ち主である奥方が、「驚くべき」美男子ヌムール公と恋に落ち、「驚くほど」誠実な告白を夫にする小説である。奥方は、夫への告白を自分でも「狂気の沙汰」だと感じて「驚く」が、奥方の「驚くべき」誠実さというのは、実は人間離れている、ともラファイエット夫人は言っているのであって、それはひそかに奥方を英雄化し、物語全体を一種の英雄神話の如きものにしているとも言える。つまりクレヴの奥方は、一般女性の典型などでは決してなく、女性の極限として提示されるのである。
- 27) 私見ではこの点に於いて、残酷劇とグラン・ギニョル劇との顕著な差のひとつがある。「それ [グラン・ギニョル劇に於ける狂気] は、神話的・宗教的な意味を剝奪され、英雄的・劇的な性格を失った、病理学的な狂気である」(真野倫平、前掲書解説、251頁)。ムーア人奴隷は、飽く迄も永遠の相の下に自己の行為を見据える男なのだ。