

アルディ『血の力』に於ける脚色の様態

友谷知己

本論は、アレクサンドル・アルディの悲喜劇『血の力』*La Force du sang* (1625年初刊¹⁾)を、その直接の典拠であるセルバンテスの小説『血の呼び声²⁾』*La fuerza de la sangre*と比較することで、劇作家アルディの「脚色家」としての資質の一端を明らかにしようとするものである。『血の力』執筆に際してアルディは、小説の戯曲化という過程に通常は必要であると考えられる時間的空間的集中という手間は取らず、セルバンテスの筋立てをほぼ忠実に舞台上に再現した。そのためこの芝居は、場所があらこちに飛び、時間も七年以上が経過するという、古典主義美学から見れば実に間延びのした作品となっている。しかしながらアルディの戯曲は、セルバンテスの小説には見られない、登場人物の行動および筋の展開の「動機付け」ということを周到に行っており、この本来は荒削りな劇作家³⁾にも、劇的行動の「本当らしさ」に対して一定の配慮があった

1) 以下『血の力』の引用は、次の現代版アルディ戯曲全集からとする。Alexandre Hardy, *La Force du sang*, in *Théâtre complet*, t. III, éd. Tomoki Tomotani et Jean-Yves Vialleton, Classiques Garnier, 2013. なお本論は、同書の『血の力』序文(仏語)を改変したものである。

2) 邦訳は、セルバンテス『模範小説集』*Novelas ejemplares*(牛島信明訳、国書刊行会、1993年)に所収。本論に於ける *Novelas ejemplares* 収録作品の日本語での呼称(『血の呼び声』ほか)は、同書の牛島訳に拠る。

3) アルディの生涯・作風については、『フランス十七世紀の劇作家たち』(中央大学出版部、2011年)を参照のこと。同書に既に記載があるが、読者の便を図って、『血の力』の粗筋をここに記しておく。(第1幕)トレドの没落貴族ピザールは、妻エステファニーと娘レオカディを伴って、タホ川べりを散策している。ピザールは、大事にしていた鳩が大鷲にさらわれるが舞い戻って可愛い小鳩をなした、という

夢を見た話をする。一方、大家の跡取りで軽佻浮薄なアルフォンスは、友人二人と一夜の恋の相手を求め同じ川端を物色し、力づくでレオカディを両親から引き離しさらって行く。悲憤慷慨するピザールは、なお神の加護を信じよう、と妻に言い聞かせる。(第2幕) アルフォンスの父ドン・イニーグの邸内。アルフォンスは、失神したレオカディの純潔を奪ってすっかり満足している。暗黒の室内で意識を取り戻したレオカディは、手に触れた品をひそかに目印として隠し持つ。アルフォンスは再び娘に挑みかかるが反抗されて諦め、目を縛って深夜のトレドに放置する。ピザール夫婦が自宅の前で悲嘆に暮れている明け方、レオカディが帰宅。レオカディは前夜の出来事を語り、犯人の手掛かりとして持ち帰った品、幼な子ヘラクレスの像を両親に示す。一方ドン・イニーグはアルフォンスに、イタリアまで精神修養の旅に出よと命じる。息子は従順に父の命に従う。(第3幕) 誘拐から九ヶ月後。いまだ悲しむレオカディを元気づけるエステファニーに、レオカディは妊娠を告げる。絶望し自殺をほのめかす娘にエステファニーは、子供には罪は無いと諭し、密かに出産し育てることにする。舞台変わってドン・イニーグ邸。ドン・イニーグはこれから参加する馬上試合の準備で武者震い。一方イタリアのアルフォンスは、後悔の念に囚われている。友人たちはイタリアの享楽的な暮らしを賛美するが、彼は祖国で平穏な家庭生活を送りたいと漏らす。舞台は再びトレド。ドン・イニーグは、馬上試合の群衆にもまれ傷を負った七歳の少年リュドヴィックを助ける。ドン・イニーグは、アルフォンスに生写しのこの少年が、ピザールの家に住んでいること、父親のいないことを聞き出し、怪我の治るまで自宅に引き取ることにする。(第4幕) 息子リュドヴィック負傷の報せを受け、レオカディは半狂乱でドン・イニーグの邸を訪れる。レオカディは先ず子供を救ってくれたことの礼を述べるが、邸の様子からそこが過去の事件現場であったことを悟り、ドン・イニーグの妻レオノールに一切を打ち明ける。レオノールはヘラクレス像の紛失が七年前であることから、レオカディの訴えに嘘偽りのないことを知り、息子アルフォンスを呼び戻し二人を結婚させると約束する。(第5幕) 全てを知ったドン・イニーグは、ピザールに両家の縁組みを提唱し、ピザール家はこの申し出に同意する。息子アルフォンスに伝える役は、母レオノールが引き受ける。アルフォンスが友人たちとイタリアから帰還。レオノールは息子に縁談があると言い、レオカディとは全く別人の醜女の肖像画を見せる。難色を示すアルフォンス。ドン・イニーグは、息子の帰参を祝う宴会と称して、自宅に親類縁者を呼んでいる。祝宴の席でアルフォンスと再会したレオカディは失神。ひと目でレオカディの美に打たれたアルフォンスも、美女が死んだと勘違いし失神。レオ

ことが窺えるのである。アルディの「演劇的」脚色の在り様を示してみたい。

1. 典拠の「増幅」

セルバンテスはアルディ偏愛の作家であった。中でも、中短篇の小説を収めた『模範小説集』*Novelas ejemplares* (1613年初刊) がお気に入り、1615年にロッセとドディギエによって仏語訳が出るとそれを粉本として⁴⁾、『コルネリー』*Cornélie* (『アルディ戯曲集』第二巻)、『血の力』*La*

ノールは意識を取り戻した息子に真実を話し、アルフォンスは喜んで結婚を承諾する。喜びに包まれた全員に、ドン・イニグは盛大な結婚式を約束して、幕。

- 4) *Les Nouvelles de Miguel de Cervantès Saavedra, où sont contenues plusieurs rares Aventures, et memorables Exemples d'Amour, de Fidelité, de Force de Sang, de Jalousie, de mauvaise habitude, de charmes, et d'autres accidents non moins estranges que veritables. Traduites d'Espagnol en François : Les six premieres par F. de Rosset. Et les autres six, par le Sr. d'Audiguier [...], Jean Richer, 1615.* 以下セルバンテスの引用には同書を用いる (フランス語は現代風に改める)。アルディが、セルバンテスをスペイン語では読まず、専らロッセ・ドディギエの仏語訳を使用 (及び流用) していたというのはテキストを仔細に読めば明らかで、既にウージェーヌ・リガルも指摘したところである。Voir Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Slatkine Reprints, 1970 [1889], p. 79. 参考として以下に、ロッセの翻訳が巻頭に掲げる『血の呼び声』「梗概」Argument と、アルディの『血の力』が載せる「梗概」との、ほぼ同一と言って良い箇所 (下線部) を挙げておく。

« Léocadie est ravie par un jeune Cavalier, lorsqu'elle vient un soir de la pourmenade avec son Père et sa Mère. Ce jeune Cavalier l'emporte en son logis toute évanouie, et la viole durant qu'elle est privée de sentiment. Il lui bande puis après les yeux, lorsqu'elle s'est reconnue, et l'expose de la sorte au milieu de la rue. Elle retourne au logis de son Père, et après plusieurs regrets se console en un Crucifix qu'elle a pris dans la maison de celui qui l'a violée. Au bout de neuf mois elle accouche d'un garçon le plus beau du monde, lequel est reconnu miraculeusement : l'honneur de sa Mère est réparé par la voie de Mariage » (*De la Force du sang*, Argument, éd. citée, f° 108 r°).

« Léocadie jeune Damoiselle d'excellente beauté fut en certaine promenade hors la ville

Force du sang (第三卷)、『麗しきジブシー娘』 *La Belle Égyptienne* (第五卷)、と三本の悲喜劇を引き出している。

だが、リライトの手法は作品毎に異なっていた。例えば『麗しきジブシー娘』の場合、セルバンテスの原典『ジブシー娘』をアルディは大幅に圧縮しているが、小説『血の呼び声』を戯曲『血の力』に移し替える場合は、アルディは基本的には「増幅」*amplification* という作業を行っている⁵⁾。理由ははっきりしている。セルバンテスの『ジブシー娘』は中篇でかなりの分量があり (f^{ms} 1 r^o-61 v^o, ページでいえば約120ページ)、短篇『血の呼び声』は『模範小説集』中でも最も短い部類であるのに対して (f^{ms} 108 r^o-127 r^o, ページでいえば約40ページ)、アルディの戯曲はそれぞれ、ほぼ同じ長さだからだ (『麗しきジブシー娘』1606行、『血の力』1552行)。つまり一篇の戯曲として長過ぎる典拠は刈り込み、短過ぎる典拠は膨らませた訳である。

では『血の力』に於ける「増幅」とは、どのようなものだったろうか。演劇的な効果の殆どない、修辭的な装飾、時間稼ぎの埋め草としか言えぬようなものもある。例えばトレドの大貴族、老ドン・イニエーグが、遊び人の息子ロドルフ (アルディではアルフォンス) にイタリア旅行を慫慂する第2幕第3場は、ロッセの仏訳ではわずか5行ほどの短い記述 (f^o 116 r^o) に過ぎないのだが、アルディはこれを父子の80行ほどのディ

de Tolède, ravie sur le soir entre les bras de ses père et mère, par l'un des premiers et mieux apparentés Gentilshommes de là, qui l'emporte chez lui toute évanouie, et en jouit au plus fort de sa pâmouison, Il lui bande puis après les yeux lorsqu'elle s'est reconnue et l'expose de la sorte au milieu de la rue : elle retourne au logis paternel emportant pour remarque du lieu où on l'a violée, une image d'Hercule, et accouche ensuite au bout des neuf mois, d'un fils aussi beau que la mère, qui sert finalement en sa reconnaissance miraculeuse à lui réparer l'honneur par un heureux et légitime mariage » (Hardy, *Théâtre complet*, t. III, p. 213).

- 5) 「基本的に」と述べたのは、アルディは典拠の短縮・削除も若干行っているからである。例えば終幕の神父・楽士といった登場人物は不在となり、結婚式への言及もカットしている。

アローグに膨らませ、スペインの名門貴族がフランスを褒めちぎり祖国スペインをけなすという奇妙な場を設けている⁶⁾。またドン・イニーグが騎馬試合に出場する準備で昂奮している第3幕第2場は、小説には存在しない全くのアルディの創作であるが、42行の台詞を用いてアルディは、ただ老貴族の矍鑠たる武人振りを語るのみで、話は全く前に進まない。こうした拙劣な「増幅」がある一方、『血の力』に於いてアルディは、悲喜劇特有のロマネスクで驚くべき結末のお膳立てを試みていると言うことが出来る。つまりアルディは、セルバンテス『血の呼び声』が最終的に描き出す幸運な不幸 *un malheur heureux* という逆説的な事態⁷⁾——即ち、ある強姦事件が被害者加害者双方の家族に幸福を齎す、という一見有り得べからざる事態——を、倫理的かつ心理的に、準備し正当化しようとしているのである。

1.1. 倫理的正当化——思想・宗教・人物像——

先ず倫理的な正当化を見てみよう。幕開きから既に、結末の準備は始められている。第1幕第1場、老貴族ピザールが妻エステファニーに語る予知夢である。タホ川の夜を家族で散策するピザールは、「夫婦で大事にしていた鳩が一時大鷲にさらわれ悲嘆に暮れたが、鳩が舞い戻って可愛小鳩をなしたところで、大喜びで目が覚めた」という、悪夢とも吉夢ともつかない、ゆうべの夢を妻に物語る (v. 33-62)。この部分は純然たるアルディの創作だが、既にセルバンテス『血の呼び声』の筋を知っている者になら、ピザールの夢の意味は明白だ。「鳩」とはピザール夫婦の娘レオカディで、「大鷲」とはレオカディを拉致強姦するアルフォン

6) Cf. « Cet éloge de la France n'est guère vraisemblable chez un personnage espagnol, à qui l'auteur semble se substituer » (Note de Jacques Scherer, *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 1187).

7) « le grand Père, et la grand Mère [...] estimaient heureux le malheur de leur fille, puisqu'ils en avaient reçu un petit fils si accompli » (Cervantès, f° 117 r° ; nous soulignons).

ス、「小鳩」とはレオカディが出産するリュドヴィックを指しているのである。がセルバンテス知らない観客にとってすら、このピザールの夢が芝居の今後の展開を予言していることは、半ば明らかである。何故なら当時の観客は、芝居の冒頭に登場人物の誰かが「こんな夢を見た」と言い出せば、それは必ず実現される夢のお告げだろうことを、演劇の約束事として了解しているからである。つまり観客は、ピザール家これから大きな不幸が訪れ、それが大きな幸福に転ずるだろうと薄々察するのであり、さらに言えば、如何にもバロック期の思想に相応しい、有為転変という現世のヴィジョン、生々流転の世界像を、芝居の冒頭で与えられるのである。予期せぬ事態の連続こそが現世の常態である——格言風に言えば「人間万事塞翁が馬」、「禍福は糾える縄の如し」——といった世間知が、作品の思想的背景として設置されているのだ。

しかし『血の力』のピザール夫婦は、現世を無常 *vanitas* だと観じて、途方に暮れ絶望するのではない。彼等は結論として、不可測のこの世の試練を前にして人間が取り得る最良の手段とは、神の「至上の慈悲」(« *clémence suprême* » v. 70) に、恭しく、慎ましく縋ることだ、と言うのである。こうした神の慈悲という宗教的側面は、既にセルバンテスに存在していた⁸⁾。がアルディは明らかに、この要素を「増幅」している。何故ならアルディに於けるピザール家の人々は、「恭順」*humilité* というキリスト者の美德⁹⁾を常に忘れぬ者であると屢々強調されているからである。第1幕第3場、娘の誘拐に際してエステファニーは、一旦は、天の

8) セルバンテスに於いて認知のきっかけとなるのは、乱暴された娘が現場で拾う「十字架」である。そしてピザールは次のような言葉を娘にかける。「ce que tu dois faire, c'est, de garder cette Image [le crucifix que tu as ramassé], et de te recommander à celui qu'elle représente. Et puisqu'elle a été le témoin de ton infortune, le Fils de Dieu permettra, qu'elle en sera encore le Juge, pour conserver ton droit » (Cervantès, f° 115 r°).

9) Cf. « L'humilité est la véritable preuve des vertus chrétiennes » (La Rochefoucauld, *Maximes*, 358, in *Moralistes du XVII^e siècle*, Jean Lafond [dir.], Robert Laffont, 1992).

「不正」(« une injustice » v. 242)を疑う。その妻の不敬な嘆き(しかし事態からして無理からぬ嘆き)に対してピザールは直ぐと、そうした言葉^{言葉}を軽々に口にしてはならぬと誡め、「慎ましやかに」(« humiliés » v. 251)、「神慮」の「見えざる働き」(« moyens inconnus » de la « providence » v. 249)と、神の「憐れみ」(« pitié » v. 252)を信じようと誘う。更に第2幕第2場、娘の陵辱を知ったピザールは、この悲惨事は神から与えられた試練であり、何事をも忍ぶことの出来るキリスト教徒になれば、必ず有益なものと転じるだろうと宣言するのである。

[Cet événement est une] épreuve salutaire à tous les gens de bien

Qui sous sa main [de Dieu] rangés *ne murmurent de rien*

(*La Force du sang*, II, 2, v. 379-380).

同様にして第3幕第1場(アルディがセルバンテスの数行のテキストを112行にまで膨らませた場である)、いまや妊娠し自殺をも考える娘レオカディに母エステファニーは、「最も辛い不幸すら、人々の願いを聞いて下さる神のご加護で、福と転じたことがこれまでどれほどあったか」(« Courage cher espoir, les maux plus déplorés / Obtiennent maintes fois sous les cieux implorés / Une agréable issue » v. 647-649)と、あくまで絶望でなく希望を説くのである。『血の力』はかくの如くして、強姦事件の犠牲者一家がキリスト教的美德に溢れる正義の人々、辛い試練にも悪態をつかぬ忍辱の人々であると、何度も強調している。そのことによってアルディは、ピザール家の最終的な救済が如何にも正当な帰結であり、如何にも目出度い天の配剤であったのだと、観客に感じさせようとしているのである。

しかし、その目出度い救済とは一体何か?それは、被害者一家(ピザール家)が加害者一家(ドン・イニグ家)と和解するばかりでない。それは、被害者本人(レオカディ)が加害者その人(アルフォンス)と結ばれるという、前代未聞の事態なのである。そこでアルディは、加害

者アルフォンスの倫理的人物像 *image éthique* を高めることによって、この信じ難い結末を倫理的に正当化している。セルバンテス『血の呼び声』に於ける加害者ロドルフとは、何ら陰翳の無い単なる「ドラ息子」*« enfant perdu »* だった¹⁰⁾。彼はレオカディを陵辱した後、仲間たちと御陽気にイタリアに発ち、遊び呆け、事件があったことすら忘れ去ってしまう¹¹⁾。トレドに帰郷するのも、ただ父親からの「美人の婚約者を見付けてやった」という餌にひっかかるからであり、帰宅の際の描写では、「この世界の典雅と豪華の一切が、彼の上にあるかの如しだった¹²⁾」とされ、ロドルフの軽佻浮薄な人となりは、陵辱事件によっても旅によっても微塵も変わっていないのである。

一方アルディ劇の加害者アルフォンスに於いては、こうした軽薄さ・性的放縦は影をひそめている。確かに冒頭部のアルフォンスは、スペイン小説同様に恋に飢えた若者であり、女性の拉致・強姦という大罪を犯す罪人である。暗がりの中、アルフォンスの友人で共犯者のロデリックが発する、まことに不屈きな掛声、「ごたごた言って何になる？ 美女か醜女か、構うことはない、気持ちよけりゃあいいんだ！ さあ、かつさ

10) « Ses richesses, sa noblesse, son inclination portée aux débauches, la liberté trop grande qu'on lui donnait, et les mauvaises compagnies qu'il hantait, lui faisaient faire des choses, et commettre des folies, qui démentaient sa qualité, et lui acquéraient le titre d'un *enfant perdu* » (Cervantès, f° 108 v° ; nous soulignons).

11) « Il partit doncques promptement, avec deux de ses Camarades, alléché de ce qu'il avait appris de certains soldats, de l'abondance qui se trouvait aux hôtelleries d'Italie, et de France, et de la liberté que les Espagnols avaient aux lieux où ils logeaient, [...] Enfin il perdit la mémoire de ce qui s'était passé entre lui et Léocadie, comme si cela ne fut jamais arrivé » (Cervantès, f° 116 r°).

12) « Quand il entra dans la maison de son Père, il était si galant, et si pompeusement vêtu, qu'on eût dit, que toute la galanterie, et toute la piaffe du monde était sur lui » (Cervantès, f° 121 v°). 因みにフルチエールによる *piaffe* の定義は次の通りである。「虚栄あるいは豪華に見られる尊大な態度」*« Démarche fière qui marque de la vanité, ou de la magnificence »* (Furetière).

らってしまえ」(« Que sert plus de discours ? belle ou laide n'importe / Agréable suffit ! que d'assaut on l'emporte » v. 197-198) は、如何にも欲望の劇作家アルディに似つかわしいものである。しかしアルディの放蕩息子アルフォンスは、この誘拐を一度は躊躇ってみせる (v. 129-130)。しかも事後は激しく後悔し、深い自己嫌悪に陥る善人なのだ (第3幕第3場)。これはセルバンテスには全く存在しない加害者青年の倫理的イメージで、結末の準備・正当化にとっては決定的な役割を担っているとすら言える¹³⁾。第3幕第3場は、『血の力』の中で唯一舞台がイタリアとなっている場であるが、登場したアルフォンスはいまや歓楽の国イタリアを憎み、優しい祖国を想い¹⁴⁾、昔、不当に散らした乙女の純潔の花を思っ
てメランコリーにとらえられている。被害者の美と涙を日々反芻する加害者 (« [je] pense chaque jour cette vierge revoir » v. 715) という造形によって、アルディはアルフォンスの側に於いても、結末の容認度を増す工夫を凝らしていると言える。イタリアにいる時点で既にアルフォンスは、未来の妻を優しく愛するだろう夫として、観客に認識されるのである。

アルフォンスの倫理的イメージをプラス方向へと「増幅」した点についてにはさらに、アルディによる二つの「本歌取り」が指摘出来る。即ち、ルカの福音書に見える放蕩息子の喩え話 (Luc, 15, 11-32) とホメロス『オデュッセイア』である。

第3幕第3場のアルフォンスには、明らかに聖書の放蕩息子の道程が投影されている。アルフォンスは昔の恋の罪を悔い改めるばかりでなく、放浪生活に終止符を打ちたいと言うのである (« N' imaginez aussi ma frénétique envie / Du Numide choisir la vagabonde vie » v. 757-758)。さ

13) Cf. « le rôle d'Alphonse [...] est amélioré grandement par ses remords » (Eugène Rigal, *Alexandre Hardy*, p. 477).

14) 「望郷の念」また「異国の危険な美女」というのは、極めてデュ・ベレー的なトポスである。Cf. « Je me réjouissais d'être échappé au vice, / Aux Circés d'Italie, aux Sirènes d'amour » (Du Bellay, *Les Regrets*, 130, v. 5-6).

らに家族に焦がれ、家庭に憧れるこの青年は、一家の長となって子供たちに囲まれる安らぎ（« repos dont jouit l'homme sur ses vieux ans / Vénérable au milieu d'une troupe d'enfants » v. 763-764）を夢想している。つまりセルバンテスのロドルフとは異なり、アルフォンスは旅によってその人格を変えたのであり、両親に呼び戻される前から、彼の帰郷の準備は出来ているのである。第5幕第5場、息子の帰還を祝うドン・イニーグが招待客に告げる以下の台詞（« Alphonse de retour, hé ! pourrait-on moins faire ? » v. 1394）は、地理的かつ道徳的に迷える息子 fils perdu の、嘉すべき正道への帰還を指しているのである。

二つ目の「本歌取り」はオデュッセウスである。アルディの放蕩息子がトレドの都に見出すのは、父の家ばかりではない。帰郷したアルフォンスを待っている運命は、かつての自分の罪の被害者レオカディとの結婚である。言い換えれば、長い不在の後にアルフォンスは、息子とともに自分を待っていた（潜在的な）妻との再会を果たすのである。イタリアを舞台とする第3幕第3場、スペインの青年たちは祖国のことを「我等が故郷イタケー」（« Notre Ithaque natale » v. 755）と呼び、アルフォンスは「オデュッセウスに倣って」（« à l'exemple d'Ulysse » v. 790）、「アケロオスの娘たち（セイレンたち）」（« filles d'Achélois [les Sirènes] » v. 788）即ち土地の女たちの甘い罠になど決してかからぬ、と宣言している。さらに父ドン・イニーグもまた、息子に見聞を広める旅行を命じた際には、旅の艱難辛苦こそがオデュッセウスに賢者の名を与えたものだ（« Ainsi jadis acquit Ulysse nom de sage » v. 541）と述べていた。つまりアルディはアルフォンスを「第二のオデュッセウス」——長い流浪の後、一族郎党の幸福を齎すために帰国する男——として、観客に明瞭に提示しているのである。

1.2. 心理的正当化——愛の勝利——

次に、心理的な側面での増幅について見てみよう。かつてジャック・シェレルは、この作品を執筆中のアルディは登場人物の心理に細心の注

意を払っていると述べたが¹⁵⁾、これは『血の力』という芝居が本質的には心理描写の劇であることを看破した卓見であった。

この戯曲は、その展開のみを見ればロマネスク（小説的）な世界そのものである。粗筋を読むだけなら『血の力』は、偶然と巡り合わせに支配された「勝手気儘の悲喜劇」« *tragi-comédie à volonté*¹⁶⁾ »（エレーヌ・バビー）のカテゴリーに入るだろう。ロトルーやマレシャル等の当時の悲喜劇（Rotrou, *L'Heureux Naufrage*, 1637 ; Mareschal, *La Cour bergère*, 1645）が倦まず描いた「幸運な難破」« *naufrage favorable* » のモチーフは、『血の力』に生起する事件——殊に、レオカディの強姦とリュドヴィックの事故——そのものとも言えよう。それらは、全く偶然に生じた不幸でありかつ後の幸福の保証なのである。ドン・イニーグは孫のリュドヴィックの事故を「こやつ幸運なる不幸」（« *malheur heureux* » v. 908）と言った。何故なら事故のお蔭で彼等は出会えたからである。レオカディはまた、自身のレイプ事件を「難破」（« *naufrage* » v. 980）と呼びながら終幕ではそれを「あの望ましい罪」（« *Tel crime désirable* » v. 1524, 1525）と二度、呼び直した。何故ならその罪こそが結婚を齎したからである。

しかしながら、如何にこれらの「巡り合わせ」の要素があるにしても、『血の力』を冒険に満ちた波瀾万丈の「勝手気儘の悲喜劇」と呼ぶことは出来ない。アルディが追求したのは、スペクタル性では全くないのだ。実際に舞台上で演じられる冒頭のレオカディ誘拐（第1幕第3場）を除けば、『血の力』に生起する事件の全ては、登場人物にパトス・情動・情念を発話させるためのきっかけに過ぎないのである。『セダーズ』と異なり、『血の力』の強姦が観客の目に触れることはない。またスペクタキュラーな事態としてリュドヴィックの事故があるが、これも観客の目には

15) Hardy a donné « tous ses soins à la psychologie de ses personnages » (Jacques Scherer, Notice de *La Force du sang*, éd. citée, p. 1183).

16) Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, 2001, p. 151.

全く触れることがない（第3幕第4場、少年は負傷して登場する。つまり事故は既に終わっている）。アルフォンスはイタリアに旅をするが、それはジャック・モレルの言う「街道筋の悲喜劇」« *tragi-comédies de la route*¹⁷⁾ » に出て来るような冒険の旅とはとても言えない。「街道筋の悲喜劇」の一例としてアルディの『フェリスメヌ』(Hardy, *Félistmène*, 1626) と対照させてみよう。主人公フェリックスのドイツへの旅の間、一体何が起きるか。先ず主人公はドイツに着くや、故国の恋人フェリスメヌを忘れ果て、美しい皇女セリーに鞍替え。その間フェリスメヌは男装してドイツに潜入。彼女は男装姿のままセリーに愛され、これを拒絶するとセリーは憤死。殺人の嫌疑をかけられたフェリックスは逃亡。ドイツ人たちの追撃。森の中での対決。撃退。フェリックスとフェリスメヌは目出度く結婚。これら一連の事件（心変わり、異性装、戦闘）が『フェリスメヌ』の旅である。一方、『血の力』の旅が我々に何を見せるかと言えば、アルフォンスはイタリアで友人たちと、ただお喋りをするばかりなのだ。要するに、アルディは典拠のロマネスクな要素を極めて地味にアレンジしているのであって、演劇的なものの一切は、登場人物の行動ではなく、彼等の内心を語る台詞の内に籠められているのである。

それでは、『血の力』に描かれる心理とはどのようなものだろうか。先ず、アルディがセルバンテスから大幅に膨らませたものは、悲惨な事態に対する登場人物たちの「嘆き節」*discours déploratifs* である。この点に関してジャック・シェレルは、被害者レオカディこそが最も重要な登場人物だとし、次のように彼女を形容した。「事件の衝撃で心に傷を負った」レオカディは「行き過ぎた厳格さを持って自分を責め」「病的なまでに怯えやすい傾向を抱えている¹⁸⁾」。確かに悲痛極まりないレオカディの

17) Jacques Morel, *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Klincksieck, 1968, p. 156 sq.

18) Léocadie, « traumatisée par le choc qu'elle subit », « se juge avec une sévérité [...] excessive », nourrissant « en elle une propension malade à l'inquiétude » (Jacques

心事は、芝居全体のパトスの核である。事件後、妊娠を知ってレオカディは自殺を願ひ (v. 583)、さらには復讐のためと嬰兒殺しまでも考える (v. 589-590)。息子の事故の際には、下僕がいくら軽症だと言っても、それこそが神の悪意であり、傷が軽いと見せかけて子供の命をとってしまうのだ、などと妄想を逞しゅうする (v. 870-872)。彼女は芝居全体を通じて三度失神し——誘拐時 (v. 257)、事件現場の認知 (v. 947)、アルフォンスとの再会 (v. 1449)——、その都度他の人物たちのパテティックな台詞を誘発する。ジャック・シェレルはかくして、こうも記している。「この、愛を知らぬ母には、まことに結婚こそが必要なのだった¹⁹⁾」。

成る程、レオカディに愛ある結婚は必要だった。しかし、正にこの点に、『血の呼び声』の主題の難問が存していたと言える。如何にしてレオカディは、自分を犯した男とよろこんで結婚し得るのか？ そして如何にして彼女は、家同士の決めたこの縁組から本当の幸せを掴み得るのか？ アルディはこの問題を解決すべく、レオカディの幸福を、彼女の心理の変化によって正当化しようと試みている。即ち、「愛を知らぬ」レオカディに、愛を教えるのである。第4幕第2場、レオカディは強姦犯を完全には憎めなくなったと言う。何故なら、犯人は父として、可愛いリュドヴィックのうちに存在しているからだ (« je ne puis haïr mon mortel ennemi, / En ce fruit qui mes maux me soulage à demi » v. 1055-1056)。つまり我が子の親であるということだけで既に、アルフォンスは許されようとしている。またレオカディにとって、結婚とは名誉の回復として望まれているが、そればかりでなく彼女は、結婚が愛し愛される二人の結びつきであることを希求している。ドン・イニエグ夫妻からアルフォンスとの結婚を確約してもらったレオカディは、その幸せな事態がアルフォンスも望むことであれば、と言うのである (« Si un tiers [Alphonse] accomplit ce bonheur de tous points » v. 1228)。レイプ被害者がその加害

Scherer, Notice, *op. cit.*, p. 1183).

19) « le mariage est vraiment nécessaire à cette mère qui n'a pas connu l'amour » (*ibid.*).

者を愛し、また愛されようと願うなどという、普通に考えれば不可能な愛の形を正当化するには、正に愛の奇跡という論拠に頼るほかはない。かくして結末に於いてアルディは、その奇跡を、即ち、彼女の愛が目覚めたことを、示している。アルフォンスとレオカディの再会の様子をうかがうレオノール（アルフォンスの母）の台詞を引用しよう。

[sur le visage de mon fils] une pâleur subite
 Suit l'abord impourvu de sa chère Charite,
 Qui pas moins étonnée, à regards dérobés
 Montre que ses desirs l'emportent succombés.
 (*La Force du sang*, V, 5 et dernière, v. 1441-1444).

意識してみるなら、「アルフォンスは急に青ざめた²⁰⁾。けれど、それもその筈、愛しい美神レオカディに思いもかけず会えたのだもの。レオカディの方も負けず劣らず驚き入って、ちらりちらりと息子の方を盗み見ている。間違いはない、アルフォンスに打ち負かされたレオカディの恋心が、今や勝利の歌を歌っているんだわ」。同様の記述は、『血の呼び声』にも見える。「[quand le jeune homme regardait Léocadie, elle voyait] pareillement celui qu'elle aimait déjà plus que ses propres yeux dont elle le regardait à la dérobée » (Cervantès, f° 124 v°).「青年がレオカディを見詰めた時、彼女もまた青年を見、既に青年を、己が眼よりも愛おしく思い始めていた。そしてちらりちらりと盗み見するのだった」。しかし明らかにアルディの方が、恋の描写に手厚い。アルフォンスとレオカディは、およそ七年の時を経て再会し、お互いの美しさによって « étonn[er] » (v. 1443) されている。「雷」tonnerre を内に秘めるこの動詞は、古典期に

20) 愛すべき人の美の衝撃によって顔が蒼ざめるというのは、古典文学のトポスのひとつである。Cf. « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (Racine, *Phèdre et Hippolyte*, v. 273).

於いては現代仏語の「驚かせる」よりも数等強い意味、*« Frapper d'une commotion, paralyser », « Frapper de stupeur, abasourdir²¹⁾ »*「何らかの衝撃で打つ、痺れさす」、「仰天さす、茫然とさせる」くらいの意味を持っていた。つまり若い二人は、互いの美の雷電に打たれたのである。レオカディから「淫欲のけだもの」(*« loup [...] affamé de luxure »* v. 1013) などと呼ばれていたアルフォンスは忌み嫌われて当然の罪人なのに、夜の闇の中でなく昼日中に初めて出会った時、その美の一撃によって、敬虔にして貞潔な「美德の鑑」(*« un parangon des vertus tout parfait »* v. 1512) たるレオカディをも屈服せしめたのだ。この奇跡的な愛の勝利を指し示すのが、極めて意図的に撞着語法 *oxymore* をもって綴られた1444行である。即ち、*« ses désirs »*「レオカディの愛欲は」、*« succombés »*「アルフォンスに敗北することで」、*« l'emportent »*「恋の勝利の凱歌をあげている」。そしてこれはまた、アルフォンスの母レオノールが未来の嫁レオカディに望んだことでもあった。「お前の気持ちを涙ではなく、恋へと向けてごらん」(*« Dispose au lieu de pleurs tes désirs à l'amour »* v. 1239)。

こうした観点から見た時、『血の力』とは、「愛へのいざない」または「性愛の肯定」を描いた戯曲であると言うことが出来る。物語の発端、愛欲とは悲劇を惹き起こす悪だった。しかし終幕、その同じ愛欲こそが、悲劇的状况を一挙に消し去る至上の善なのだ。レオカディが失神するのを見てアルフォンスは、美女が死んでしまったものと思い込み自分も気絶してしまう。そして正気に戻ると最前の気絶を「女のような真似をしてしまった」と恥じる。そこへ母のレオノールは、次のように言う。「今この場では、お前は負けることによって、勝利を手に入れられるんだよ」

21) Algirdas Julien Greimas, Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français*, Larousse, 2001. Cf. encore « Il [le verbe *étonner*] tient ce sens très fort du bas-latin *extonare*, « frapper du tonnerre », d'où, par extension, « paralyser », au physique et au moral » (Gaston Cayrou, *Le Français classique*, Didier, 1937, s. v. « Étonner »).

(« Ta victoire en ce point dépend de ta défaite » v. 1494)。ここでアルディが使っているのは、牧歌劇に頻出する「愛の勝利」l'Amour victorieuxの主題である²²⁾。即ち、エロス神が全ての神々をも従える恐るべき神である以上、人間が愛に抵抗することなどは不可能であり、かつ人間の幸福とは、愛に敗れ愛の奴隷となることの内にある、というものである。つまりレオノールに拠れば、アルフォンスはレオカディの美に全面降服することによってのみ人生の勝者となれるのである。

ところで、アルフォンスの敗北とは、実は既に帰国前のイタリアで示唆されていたことであった。イタリアのアルフォンスは、「官能」のことを「人間を畜類に貶める魔女キルケー」(v. 704)と呼び、エロス神を指弾する。愛欲のために、許し難い罪人となってしまったからだ。

Ô que la volupté sorcière de nos sens,
 Circé qui les transforme en lions rugissants
 Produit de peu de joie une longue tristesse,
 [...]
 Depuis que sa fureur brutale en cruauté
 Au rapt m'émancipa d'une chaste beauté,
 Ne sait quel aiguillon maniaque me reste
 Peu s'en faut compagnon du parricide Oreste,
 Qui pense chaque jour cette vierge revoir
 Les cieux à ma ruine et l'enfer émouvoir,
 Horrible en cris piteux plomber son sein d'ivoire
 S'arracher les cheveux, sacrilège notoire,
 Ô damnable surprise ! ô pauvre fille hélas !
 (*La Force du sang*, III, 3, v. 703-705, 711-718).

22) アルディ自身、*L'Amour victorieux ou vengé* という牧歌劇を書いている（『戯曲集』第5巻、1628年）。

官能の狂熱に従ったばかりに、処女誘拐の罪を犯したアルフォンスは、爾来さながらオレステスの如く狂乱し、毎日レオカディの姿が目交いに浮かぶが、乙女は天に向けて罪人アルフォンスの破滅を祈り、己れの胸を爪で血に染め髪を掻きむしっている……しかしこのアルフォンスのエロス神への叛逆は名ばかりのものである。何故なら彼は、エロスを自分の罪の原因として告発するが、その告発は、美しいレオカディの虜となっているからこそ——つまりエロス神の信者であるからこそ——、為されているのである。第5幕第3場、レオノールが息子にうまい縁談があると言って醜女の肖像画を見せ、アルフォンスが難色を示すというエピソードも、アルフォンスが如何なる恋人となるかを観客に示す手段である。アルフォンスは、門地が高く財産もあるが醜い娘（« une chose si laide » v. 1317）との縁組を親の權威に逆らってまで拒絶し、その根拠として、美こそが愛に満ちた結婚生活を保証するからだと言った（« [il] ne m'importe / Qu'une femme rien plus que sa beauté m'apporte / Beauté qui présuppose en sa perfection / Celle des mœurs tirant à soi l'affection, / Beauté ferme lien des courages ensemble » v. 1321-1325）。セルバンテスのロドルフもまた美人との結婚を望んでいるが、ロドルフにとって女性の美とは、夫婦の愛情とは全く関わりのない、従順な妻が具えているべき資質のひとつとしてしか考えられていなかった²³⁾。一方、美と愛こそが

23) « Il y en a qui recherchent la noblesse : d'autres la sagesse : d'autres l'argent : et d'autres la beauté : Je suis de l'humeur des derniers. Mes Ancêtres, mon Père, et ma Mère, grâces à Dieu m'ont laissé la noblesse en titre d'héritage. Pour la discrétion, pourvu qu'une femme ne soit niaise, et forte, on ne se doit point soucier du reste, puisqu'elle n'est point en danger de s'épouvanter [se rendre fier] par trop de subtilité, ni de se faire moquer d'elle par sa niaiserie. Et pour les richesses, celles que vous et mon Père me laissez, ne me font pas craindre de tomber en disette. Je demande la beauté, et non autre chose, pourvu qu'elle soit accompagnée de l'honnêteté, et des bonnes mœurs. Si mon Épouse a ces qualités, je servirai Dieu de bon cœur, et serai le bâton de Vieillesse de mon Père, et de ma Mère (Cerventès, f° 123 r°-v°).

人生最大の価値だと言うアルフォンスは、幸福な結婚を望んだレオカディに、より相応しい恋人とされているのである。

2. 意味のずれ——女性の「血の力」——

このように、レオカディとアルフォンスの結婚は「愛の勝利」という主題によって強く動機付けされているのであるが、ここで、彼等の愛とは実際にはどんなものなのかを考えてみる必要がある。

先ず、『血の力』という芝居は、所謂「邪魔立てされた恋の悲喜劇」
« *tragi-comédie des amours contrariés*²⁴⁾ » (ロジェ・ギシュメール) とは、とても呼べるものではない。『血の力』には、このジャンルに頻出する恋の障壁の例——横恋慕する王、悪巧みを仕掛ける恋敵、視野の狭い両親、など——が、一切出て来ない。さらに『血の力』には、青年が美女の面影を語る第3幕第3場を除けば、登場人物の恋が問題となる場面はほぼ存在していない。若者たちの愛情は、最終盤に到って、唐突に宣言されるのである。そもそもアルフォンスとレオカディが共に登場する場は、戯曲の全17場のうち、3場しかないのだが (I, 3 ; II, 1 ; V, 5)、その三つの場で彼等が互いに言葉を交わすことは稀である。第2幕第1場は彼等だけが登場する対面場であるが、事件直後の二人がその場で語らうのは、愛では全くない。レオカディは泣き濡れ、憤激し、それに対するアルフォンスの反応は殆ど沈黙である。要するに、「セクシュアリティの問題²⁵⁾」を中心的主題とするこの悲喜劇の結末をより容認しやすくするためアルディは恋を用いた訳だが、その恋とは、若い二人の外形の美の一撃によってしか保証されていないのである。

セルバンテスのロドルフとは異なり、アルフォンスはレオカディを忘

24) Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, P. U. F., 1981, p. 51-52.

25) « Les trois pièces de Hardy que présente cette édition [*Scédase, La Force du sang et Lucrèce*] ont en commun le fait d'avoir explicitement pour sujet central un problème d'ordre sexuel » (Jacques Scherer, Notice de *Scédase*, éd. citée, p. 1170).

れなかった。しかし、あの「純潔の美女」(« une chaste beauté » v. 712) が「象牙の胸を爪で傷付け、髪を掻きむしる」(« plomber [meurtrir] son sein d'ivoire / S'arracher les cheveux » v. 717-718) という一種の「無残絵」を夜ごと日ごとに目に浮かべるといいながら、第5幕第5場、再会したレオカディの顔を、アルフォンスは全く憶えていない。これを説明するには、犯行の夜の部屋は真の闇でアルフォンスは娘の顔を全く見なかった、あるいは、七年の別離の間にアルフォンスは娘の顔を忘れてしまった、とでも推定するほかないのだが、いずれにせよ最終場、アルフォンスがレオカディに抱く愛情とは、見知らぬ美女への一目惚れであって、青年は美女について、その身体的な美以外には全く何も知らないのである。「愛の勝利」というテーマティックは、『血の力』に於いては厳密には「欲望の勝利」と呼ばれるべきものである。

こうして見ると、この戯曲のタイトル『血の力』にも、実はその本来的な意味からのずれが生じていることが分かる。「血の呼び声」la voix du sang「自然の声」la voix de la nature と呼ばれる「血の力」la force du sang とは、第一義的には、血縁関係のある者たちが互いに互いを検知・感応しあう神秘的な能力のことである²⁶⁾。第3幕第4場、それとは知らず孫のリュドヴィックに初めて出会ったドン・イニーグの胸の内に、何故か知らねど肉親の情が油然と湧き起こる(« Un instinct familier à la force du sang » v. 839) という場面は、「血の叫び」の主題を持つ物語に典型的なものである。ところがこのテーマは、アルディに於いてはセルバンテスから大きく後退しているのである。ジャック・シェレルは、それは性愛のテーマと比べれば非常に「狭い側面しか持っていない²⁷⁾」と述べ、またジョルジュ・フォレスチエは次のように述べている。「タイトルにも

26) Cf. Clifton Cherpak, *The Call of Blood in French Classical Theater*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1958.

27) « [Le thème de la voix du sang] n'exprime ici qu'un aspect très limité d'un problème [d'ordre sexuel] » (Jacques Scherer, Notice de *La Force du sang*, éd. citée, p. 1182).

拘らず、この（血の声という）テーマは芝居の後半にしか現れない。[中略] 実のところこのテーマは、登場も遅ければ、語られるや否や雲散霧消するのである²⁸⁾。事実『血の力』には、祖父が内心の血の叫びに耳を傾け孫を認知するというセルバンテスに存在していた場面以外には、このテーマからの展開は一切無い。セルバンテスの小説では、「ロドルフは初めて会った息子に自分の似姿を見出し、眼前の息子という「鏡」に自分の顔を映しているかのようなようだった。それを見て皆はさめざめと涙を流すのだった²⁹⁾」、とあるのだが、この感動的な父子の再会を、アルディは全く描かない。アルフォンスはレオカディの「神々しいまでの美しさ」（« divine beauté » v. 1437）に全く没頭しており、今初めて見る血を分けた息子に何らの興味も持たないのである。先程、アルフォンスの倫理的イメージを高めるため、劇作家は青年が家族的価値に憧れるという設定をしていると述べたが、実のところ、最終場アルフォンスは愛息子には一顧だにくれず、只管美女を得た歓喜にひたっているのである。

つまりこの戯曲に於ける「血の力」とは、肉親の情の神秘・奇跡を表面上は意味しつつ、実は、女性の「血の力」、女性の「流した血の力」la force du sang versé を密かに指し示しているのである。即ちアルディに於いて『血の力』というタイトルは、隠然と、しかもかなり猥雑に、「処女の身体犠牲は人々の幸福を生む力である」と我々に告げているのである。そしてアルディの脚色の努力は、ひとえにそんな幸福の正当性を示すことに存していた。正当性の根拠としてアルディが提出する最大の

28) « malgré le titre, le thème [de la voix du sang] n'apparaît que dans la deuxième partie de la pièce. [...] En fait le thème, qui intervient tard, est épuisé aussitôt que mis en place » (Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Droz, 1988, p. 534, n. 10).

29) « L'on dressa le festin, et les Musiciens parurent, lesquels on tenait prêts pour ce sujet, Rodolfe [= Alphonse] se mirait, et se voyait lui-même au miroir du visage de son Fils. Les quatre Aïeux versèrent des larmes de liesse » (Cerventès, f^{ms} 126 v^o-127 r^o).

ものが、レオカディの欲望の目覚めであった。アルディの『プロゼルピースの誘拐』（1625年初刊）*Le Ravissement de Proserpine* という題名は、明らかにダブル・ミーニングであるが——処女神プロゼルピースは、冥府の神プリュトンに誘拐（*ravissement*）されるが、最終的にその性愛の手ほどきに恍惚（*ravissement*）となる——、それに倣って『血の力』には、サブ・タイトルを付けることが可能である。『血の力、あるいはレオカディの誘拐』*La Force du sang ou le Ravissement de Léocadie...* レオカディは冒頭でアルフォンスに誘拐され、処女を奪われ、しかし終幕、再会したアルフォンスの美しさに陶然となって魂を奪われるのである。

さらにもうひとつ、アルディにはこの幸福を正当化する、強力な論拠があった。即ちリュドヴィックである。「女の流した血（＝強姦）は、意想外の美德（＝愛らしい子供）を齎す」というこの二つ目の主張は、エロス肯定の際の極めて常套的なトポス（性愛＝豊饒）で、さして工夫のあるものではないが、アルディがこの点を重視していたことは間違いない。何故なら、セルバンテスのヒロインが犯行現場の目印にと拾ったのは十字架だったのだが、戯曲ではそれが幼な子ヘラクレスの像へと変えられているからだ。レオカディはヘラクレス像を犯行現場の「しるし」（« gage » v. 308, 444）として現場から持ち出すが、この「稚いアルケイデス（ヘラクレスの異名）」像（« Alcide enfant » v. 447）が後のリュドヴィックを象徴していることは疑いをいれない。レオカディは強姦の現場で、子供を持ったのだ。そして成長するリュドヴィックを、母となったレオカディは「婚姻が齎す愛しいしるし」（« un gage précieux que donne l'hyménée » v. 1054）と呼び直すのである。リュドヴィック・幼子ヘラクレスは、強姦の結実であり証拠であり、かつ幸福の約束であり保証なのだ。傷付いた娘が持ち帰った幼いヘラクレスの像に、ピザールが願掛けをする台詞を見てみよう。

Chef-d'œuvre buriné du preux Alcide enfant,
Deux serpents au berceau de ses mains étouffant,

Ô Héros Immortel qui nettoyas la terre
 De monstres, de tyrans, sainte et louable guerre,
 Si tu fuis quelquefois, hé de grâce reviens
 T'acquérir *un renom qui passe l'ancien*,
 Vengeur exterminant ces monstres qui renaissent
 Et de l'honneur des bons dévoré se repaissent,
 (La Force du sang, II, 2, v. 447-454 ; nous soulignons).

意識を試みる。「勇敢なる幼子ヘラクレスを刻んだ傑作よ、揺籃にある汝の手はいま、二匹の蛇の息の根を止めんとする。ああ不死なる英雄よ、その聖なる戦によって地上の悪魔悪人は祓われた。かつてお前が逃げを打ったことがあるとして、今また、後生だ、この世に戻ってくれ。そしてかつてのお前の名声をも凌ぐ名誉を手にするがいい。現在ただいまこの世に蘇った悪魔どもは、善人の名誉を喰らっているのだ、善人の仇を討ち、悪魔をみな滅ぼしてくだされ」。ヘラクレスはピザールのこの求めに応じ、愛の奇跡リユドヴィックとして蘇ったのである。そして敵対する二つの家の奇跡的な和解と縁組を成就し、古えの怪物退治におとらぬ栄誉（« un renom qui passe [surpasse] l'ancien [renom] » v. 452）を勝ち得るのである。

以上のように『血の力』とは、典拠の「増幅」によって、男性の性的暴力の幸福な帰結という奇怪な物語を強引に観客に受け入れさせようという戯曲であった。男性中心主義の横暴さは明白である。さらに、用いられているテクニクはみな、因襲的なものである。予知夢、神慮への服従、愛の勝利、といったものは、全て16世紀末から17世紀初頭の芝居に頻出するものだ。しかしながらセルバンテスの小説『血の呼び声』と比較すれば、フランス戯曲は明らかに筋のリアリティを増している。物

語のハッピー・エンドは、単なる偶発事（ドン・イニーグとその孫の邂逅）に依拠するのではなく、加害者（アルフォンス）と被害者（レオカディ）の相互の愛によって動機付けされているからである。そして戯曲『血の力』は、性愛の権力を強調することで、典拠『血の呼び声』とは別の意味を発生させたのだった。

成る程アルディは、アルフォンスとレオカディに精神的な愛情などは与えず、恋愛の暴力性、その身体的な電撃の感覚しか描かなかった。しかしそれが愛欲に過ぎぬとしても、アルディは、そこに否定のしようのない価値を見るよう、観客を誘っている。妊娠に絶望するレオカディに、母エステファニーは、赤ん坊は「お前の血の結実」（« fruit de ton sang » v. 598）であるといい、この「純粹にして愛々しい」（« Aimable en l'innocence » v. 599）存在を拒否することは出来ないと言っている（第3幕第1場）。レイプの結果であったとしてもそれを受け容れよと説く母というのは実に危ういが、少なくともこれはアルディが、論争的で紛糾した事態を作り出す、優れた劇作家としての力を持っていた証左であると言えるのである。

（本学教授）