

## 英雄喜劇の再発見 ——コルネイユ『ティットとベレニス』と『ピュルケリ』

千川 哲生

### 序

1670年11月21日、ラシーヌ第五作目の悲劇『ベレニス』がオテル・ド・ブルゴーニュ座で初演された。そのわずか一週間後、ローマ皇帝ティット（ラシーヌではティチユス）とユダヤ女王ベレニスの別れという同じ主題を取り上げたコルネイユ『ティットとベレニス』が、モリエール劇団によってパレ＝ロワイヤルで初演される。これが有名な「ベレニス競作事件」である。すでに老境にさしかかっていたとはいえ、いまだ意気軒高なコルネイユと、『アンドロマック』（初演1667年）で悲劇作家としての地位を確立した若いラシーヌとの競作は当時から評判となり、現在に至るまでその原因が種々取りざたされてきた。フォレストイエが、コルネイユとラシーヌが意図的に競ったというのは後世の作った挿話にすぎず、偶然の結果である可能性が高いが、ただしコルネイユがこの主題に取り組んでいることを知ったラシーヌが同じ主題を選んだ可能性は否定できないと結論づけて、議論は一応の決着をみた<sup>1)</sup>。

本論の目的は、この競作事件の原因を問い直すことではない。そうではなく、『ベレニス』と『ティットとベレニス』両作品を比較した多くの論考のなかで、さほど問題視されなかった点に着目したい。それは、ラシーヌの作品が悲劇であるのに対し、コルネイユの作品が「英雄喜劇 *comédie héroïque*」と題されているという事実である。

英雄喜劇とはコルネイユが『アラゴンのドン・サンシュ』（初演1649-50年）と共に創始した演劇ジャンルである。ところが『ティットとベレニス』に至るまでのおよそ二十年ものあいだ、コルネイユが英雄喜劇を手掛けることはなかった。なぜコルネイユは英雄喜劇を再び取り上げたのか。本論では、この一見些細な問いに答えるためには、コルネイユの1660年代以降のドラマトゥルギーの展開を理解することが不可欠であることを明らかにしたい。とりわけ、当時流行していた「ギャラントリー *galanterie*」に対するコルネイユの態度に着目することで<sup>2)</sup>、『ティットとベレニス』が英雄喜劇と題された理由を解明したい。その過程で、コルネイユとラシーヌの対比という論じつくされた感のある問題に対し、コルネイユのドラマトゥルギーの観点から一定の寄与をすることを目指す。主なコーパスとしては、『アラゴンのドン・サンシュ』、『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』（初演1672年）の英雄喜劇に加えて、『エディップ』（初演1659年）から『アッティラ』（初演1667年）に至る6篇の悲劇と<sup>3)</sup>、1660年の『戯曲集』でまとめられたコルネイユの演劇理論を対象とする。

## 1. 英雄喜劇とはなにか

まず、英雄喜劇という演劇ジャンルについて説明しておきたい<sup>(4)</sup>。悲喜劇『ル・シッド』(初演1637年)が規則に従っていないことを「ル・シッド論争」で批判されたことをきっかけとして、コルネイユは創作活動のかたわら、演劇について思索を凝らし続けた。その過程で『アラゴンのドン・サンシュ』を英雄喜劇として発表することで、逆に悲劇を英雄喜劇にはない条件を備えたジャンルとして定めようとした。コルネイユが同作品に付した「献辞」で解説するところによれば、王侯貴族の恋愛を主題とする作品が英雄喜劇に属する。裏を返せば、恋愛よりも重大な、生命の危機や国家の一大事を主題として、観客に憐れみと恐れを引き起こす作品が悲劇ということになる。

したがって『アラゴンのドン・サンシュ』は、創作と理論の試行錯誤を続けていたコルネイユにとって、単に奇をてらった新奇軸ではなく、大胆な推論を実証するための実験作としての役割を担っていたといえる。初演の具体的な成否は不明だが、当初は評判が良かったものの結局は失敗に終わったようだ<sup>(5)</sup>。この結果に加え、当時の演劇論の金科玉条だったアリストテレス『詩学』で言及されていない新しいジャンルであることに躊躇したためか、今後コルネイユは英雄喜劇を手掛けようとしなない。

それでは、英雄喜劇が主題とする王侯貴族の恋愛は、悲劇とは無縁だろうか。決してそうではない。コルネイユに限らず、フランス17世紀の悲劇は必ずといってよいほど恋愛をテーマとしている。ただし、コルネイユの悲劇は、劇的な状況のなかで恋愛を倫理的、政治的要請と対立させ、義務や国益に意志的に従う人物を描くところにそのきわだった特徴がある。ところが、『ペルタリット』(初演1651-52年)の失敗後、コルネイユが59年に『エディップ』で復帰するまで引退していた期間に、弟トマ・コルネイユや、フィリップ・キノーら下の世代が、ギャラントリーを全面に打ち出した恋愛悲劇や悲喜劇を発表して人気を博していた。たとえば17世紀では最大とされる成功を収めたトマの『ティモクラート』(初演1656年)についていえば<sup>(6)</sup>、身分の隠蔽や誤解などの劇的仕掛けを駆使して波乱に富んだ筋立てや、結婚の成就と共にハッピーエンドを迎えるという構成は兄ピエールの悲劇と共通するが、(悲劇は歴史や神話に取材するのが通例であるが)ラ・カルプルネードの長編小説『クレオパートル』の挿話を主題としている点や、登場人物が恋愛を至上の行動原理とする点が、コルネイユ悲劇と大きく異なっている。

キノーも恋愛悲劇を得意としたばかりか、『カンピーズの結婚』(初演1658年)や『ストラトニス』(初演1660年)などの悲喜劇を発表した。ポワローの揶揄にもかかわらず<sup>(7)</sup>、キノーは人気を博し、そのおかげで悲喜劇は息を吹き返しつつあった。コルネイユにとって悲喜劇は『ル・シッド』以降は終わったジャンルであり<sup>(8)</sup>、1660年の『戯曲集』に付された理論テキストでも、議論の俎上に載せられない。同時に悲喜劇『クリタンドル』(初演1631年)を悲劇に書き改めることで、名実ともに葬り去った。おそらく、悲喜劇は英雄喜劇か悲劇のいずれかに位置づけられるというのがコルネイユの考えであり、恋愛をメインとする物語は悲劇ではありえないが、モリエールが『ドン・ガルシー・ド・ナヴァール』を喜劇と題したことが示すように、英雄喜劇という呼称は普及しなかった。

## 2. 恋愛の流行に対する批判的迎合

1659年に劇壇に復帰したコルネイユはギャラントリーの流行をじゅうぶん承知していた。復帰作『エディップ』「序文」でコルネイユは、女性たちの反応を考慮したことを告白している。自分が知らずして犯した罪を認めたオイディプス王が自分の目をくりぬいて舞台上に戻ってくる場面は、「われわれの聴衆の最も美しい部分を構成する婦人方の繊細さを傷つけるだろうと考えた」(O.C., III, p. 18-19)。これは、社交界の趣味を作品の成功基準として意識している重要な証言である。コルネイユは、オイディプス王の忌まわしい主題を緩和するためにテゼとディルセの若いカップルの恋物語を取り入れ、そのおかげもあってか、この復帰作は成功を収めた。

ただし、理論においてコルネイユは恋愛の描き方を規定するのを忘れない。翌1660年の『戯曲集』に収録された一連の理論テキストにおいて、あるべき悲劇の定義を再度試みる。「悲劇の威厳は国家の利害や、恋愛以上に高貴で男らしい、野心や復讐などの情念を必要とする。そして恋人を失う以上に大きな不幸に対する恐れを与える」(『演劇論』O.C., III, p. 124)。恋愛の描写は決して不要ではないが、飾りの要素にすぎず、人物の主要な行動原理となってはならない。さらに古代において恋愛しか問題とならない悲劇は存在しなかったと述べて、恋愛悲劇や悲喜劇を暗に批判する<sup>(9)</sup>。

それでは、この理論を確立した以降のコルネイユ悲劇は、どのように恋愛描写を取り入れているだろうか。確認しておけば、1660年代以降のコルネイユ劇をそれ以前と比較しても、恋愛の描き方に根本的な変化が生じたとは言えない。まず、恋人に誠実であることがオラース以降のコルネイユ的英雄の条件である<sup>(10)</sup>。たとえば『オトン』(初演1664年)のタイトル・ロールは、有力者の娘プロティヌに政治的な思惑から近づいたが、今はそうした野心はなく、純粋に愛していると宣言し(I, 1, v. 68)、舞台上でも誠実な恋人として振る舞う。このように恋愛のモラルが称揚されるのに対し、野心はしばしば断罪される。『セルトリウス』(初演1662年)において、ルシタニアに亡命したセルトリウス[セルトリウス]はローマの将軍ポンベ[ポンペイウス]と戦争中である。ところで、歴史上のポンベは独裁を敷いたシッラ[スッラ]の死後、自分がその地位を継ぐことを望み、政敵セルトリウスに嫉妬したことが戦争の原因だという。そこでコルネイユは「野心のひそかな嫉妬でポンベを不名誉な人物にはしないために」(「序文」O.C., III, p. 311)、まだ存命中のシッラの命令で、ポンベはセルトリウスと戦わなければならなかったという具合に史実を変更したと告白している。事実、ポンベは、シッラの命令で離縁させられた妻アリスティへの変わらぬ愛情を抱き続ける良き夫として描き出されている。

とはいえコルネイユは、自分の演劇理論に忠実に、恋愛に屈する弱さを強調することも忘れない。『セルトリウス』や『ソフォニスブ』(初演1663年)において、ヒロインは恋愛にとらわれず、政治的利益をもたらす手段として政略結婚を望み、しかも自分の政治的動機を当の相手の男性に告げるという驚くべき振る舞いをする<sup>(11)</sup>。英雄のなかにも、恋心を克服することで、ストア的な強い意志を発揮する人物がいる。たとえばマンダヌへの思いを振り切って、皆を和解へと導く『アジェジラス』(初演1666年)の主人公がそうである。当然、恋愛に執着することは弱さとして非難される。

『アッティラ』のヴァラミールは、王でありながらフン族の王アッティラに従属しているために、恋人オノリーから「愛することしかできず、その奉仕は／わたしの正しさを実現するためのいかなる腕も確約してくれない」(II, 1, v. 397-398)と酷評される。

このように恋愛感情を柔弱さとみなすコルネイユの態度を決定づけたのが、「ソフォニスブ論争」である。ドービニャック師は、自分の『演劇作法』(1657年)にことごとく反対する姿勢を理論的テキストで示したコルネイユに立腹し、『ソフォニスブ』を批判する文書を発表した。ドービニャック師は、マシニスに恋人ソフォニスブの元に戻ることをローマから禁じられ、自害用の毒をソフォニスブに送ってきたあとどうなったか分からないのは、悲劇の幕切れとして不十分だと批判し、かつてジャン・メレが同題名の悲劇でそうしたように、ソフォニスブのあとを追って自殺させるべきだったと述べる<sup>(12)</sup>。これに対してコルネイユは『ソフォニスブ』「序文」で、マシニスはソフォニスブに毒を送るのではなく、軍団を率いてスキピオを攻撃して怪我を負い、王妃の足元で息を引き取るべきだったかもしれない、そうすれば「完全な恋人」(O.C., III, p. 384)になっただろうと皮肉に述べる。「完全な恋人」という表現は、オノレ・デュルフェのバロック小説『アストレ』(1607-27年)に登場する、失意のあまり入水自殺を図ったセラドンのような、ギャラントリーを行動規範とする人物のタイプを指している。

さらに、ソフォニスブがあまりにも野心的で女性らしくないというドービニャック師の批判に対して、コルネイユは、「繊細な方々の趣味に銜学的に崇高におもねって、英雄たちを女性的にすることはなかった」(ibid.)のだと皮肉にやりかえす。実のところ、ドービニャック師はソフォニスブが男性的だという批判を投げかけているが、マシニスが恋する男らしくないとは述べていない。また、マシニスが「完全な恋人」ではないとしても、恋人に盲従する弱い英雄であることは否定できない。いずれにせよ重要なことは、コルネイユがドービニャック師への反論をきっかけとして、恋愛を至上の行動原理とする登場人物は英雄的ではない、という論争的な姿勢を明確にしたことである。

1660年代になっても恋愛悲劇の人気は衰えない。キノーはバロック小説『グラン・シリユス』の挿話をもとにした『アストラート』(初演1664-65年)を成功させる。のちにコルネイユの後継者にしてライバルと目されることになるラシーヌが恋の三角関係を主題とする『アレクサンドル大王』(初演1665年)で当たりを取り、二年後の『アンドロマック』で大成功を取めると、恋愛悲劇の優位は決定的となる。こうした潮流を受けて、ギャラントリーに対する迎合と批判という矛盾をはらんだコルネイユの態度は、明確に批判の方へと傾いて行く。1667年ルイ14世へ捧げた詩「フランドルから帰還された王へ」には、年老いた自分の詩句が重々しく厳格すぎるとして敬遠され、「やさしい恋愛だけが常に流行っております」(v. 40)という嘆きの言葉がみられる。支持者のサン＝テヴルモンに対する手紙(1668年4月付?)において、恋愛は柔弱なので劇において主要な要素であってはならないという従来の主張を繰り返したあとで、「われわれの甘ったるく、陽気な方々は、反対の意見である」(O.C., III, p. 726)と皮肉交じりの言葉を続ける。

この「陽気さ *gaieté*」は、ギャラントリーのひとつの様態を特徴づけるキーワードである。スキュデリー嬢のバロック小説『クレリー』に、陽気で社交的な人物が登場するのをきっかけとして、「陽

気な」という形容詞が社交界の美学における重要な語となったことが指摘されている<sup>(13)</sup>。事実、『クレリー』第1巻内の会話において、理想的な女性のタイプとしてメランコリックな女性と陽気な女性の対比が提示されている<sup>(14)</sup>。陽気な女性は男性から言いよられ、戯れの言葉を交わすことを好むが、そのあととはどのように口説かれたのかも、何を口にしたのかも忘れ去ってしまい、恋愛に没頭することがないという。

コルネイユは、こうしたギャラントリーに伴う陽気さが、悲劇の威厳を支える深刻さを欠いていると批判的に認識していた<sup>(15)</sup>。優雅な恋愛は、悲劇が描き出す情念の本質的な暴力性や混乱から遠く離れているため、人間や国家の運命を決定するだけの深刻な力にはなりえない<sup>(16)</sup>。コルネイユが恋愛悲劇とそれを歓迎する社交界の風潮に対して苛立ちを示す理由は明らかだろう。

ところがコルネイユは、ギャラントリーの流行に反発しても、それと無縁の悲劇を作ろうとはしない。むしろ、流行を巧みに改変しながら取り込もうとする。『アジェジラス』のヒロイン、アグラティッドが『クレリー』で問題となった陽気な気質の女性であることが先行研究で指摘されている<sup>(17)</sup>。事実、アグラティッドは恋の苦しみとは無縁で、父親リザンデルの評するところでは、恋人に背かれても笑って済ませ、「娘の陽気な精神はいかなることにも動揺しない」(II, 5, v. 725)。姉エルピニスは、恋人を失うという悲しみにとらわれない妹の陽気さに驚く(II, 7, v. 835-837)。これに対してアグラティッドは、喜びはいろいろな役に立つが、悲しみは役に立たないから、心は平静でいたほうがいと返答する。アグラティッドが陽気な女性だという先行研究の指摘は間違いではない。しかしそれよりも重要なことは、コルネイユが、このような社交界の要請に配慮しながらも、このアグラティッドを、恋愛に一喜一憂することなく王座に恋焦がれる、野心的なヒロインとして造形していることである。彼女は相手が王族であれば、たとえ好きでもない男性とでも結婚できると言い放つからだ(I, 1, v. 126-127)。別の箇所では、マンダージュがほかの男性の心を独り占めしていることに文句を述べたアグラティッドに対し、マンダージュは「冷ややかなギャラントリーで／虚勢を張って、自分の不幸を／煩わしい嘲笑に変える」(IV, 5, v. 1596-1598)と批判する。「ギャラントリー」も「嘲笑」も陽気な気質と深く結びついているが、それ以上に、アグラティッドは恋の不幸を「嘲笑」できる精神の強さを発揮している。いいかえれば、彼女の気質は気楽さや軽やかさというより、恋愛を重んじない英雄的な人物のそれである。

コルネイユが『クレリー』をアグラティッドの造形において積極的に参照したとは断言できないが、陽気な女性像を意識していたことは確実だろう。ただし、コルネイユは、悲劇世界に移植されながらも、その威厳にふさわしいヒロインを造形した。ここには、コルネイユが当時の流行を取り入れつつも、批判的に手を加えるという技法を発揮している様をうかがうことができる。

### 3. 英雄喜劇への回帰

ギャラントリーを批判しながら取り入れるという矛盾したコルネイユの態度は、彼の作品において、恋愛は英雄の誠実さを証明する手段でありながら<sup>(18)</sup>、同時に、弱さのしるしとして非難されるという矛盾の根底に横たわっている。悲劇の威厳を満たす情念として、恋愛よりも上位に位置づけられた野心もまた、強い精神力の表れである一方で、恋愛を口実として利用する倫理の欠如として、批判的に描き出される。こうしてコルネイユ悲劇では、恋愛と野心の対立が、登場人物同士、あるいは同一人物の心中において劇的争点を形成し、政略結婚の成否が問題となる。『セルトリユス』から『アッティラ』に至るいずれの作品においても、政治的結婚の可否をめぐる恋愛や野心の是非に関する議論が戦わせられる。しかしながら、この恋愛と政治の絡み合いは悲劇の理想的な主題なのだろうか。

コルネイユのドラマトゥルギーの一貫性を解明したフォレストイエは、コルネイユが『悲劇論』において、人間の自然の情が情念や義務と対立する場合の登場人物の心の動きを美しいと評していること、とりわけそれを可能にするような血縁関係や恋人同士の争いがすばらしく、「もっとも崇高でもっとも感動的」(O.C., III, p. 152)な悲劇の条件だと述べていることに着目し、これがコルネイユの理想とする悲劇の主題であることを指摘している<sup>(19)</sup>。実際、『ル・シッド』では恋人のロドリークとシメヌが敵同士となるし、『ロドギュヌ』の女王クレオパートルは自分の地位に執着するあまり、ふたりの息子を手にかけようとする。こうした例から判断すれば、コルネイユがこの種の悲劇を理想として掲げたことはよく理解できる。

しかし、コルネイユは自分の言葉に忠実に創作しているだろうか。コルネイユが1660年にこのように主張したあとの悲劇作品において、英雄やヒロインがだれと敵対することで生命の危機に陥るのか、その一覧を以下に掲げる。

英雄／ヒロイン	敵対者	敵対者の役柄
セルトリユス	ペルペンナ、ポンペ	部下、敵国の將軍
ソフォニスブ	レリユス	敵国の政治家
オトン	ラキユス、マルシアン	別の皇帝候補の支持者
アジェジラス	リザンデール	恩義のある有力な將軍
ヴァラミール アルダリック	アッティラ	自分たちを従えている暴君

『セルトリユス』において、ルシタニアに亡命した英雄セルトリユスはローマ軍のポンペと戦争中だが、恋する女性を奪われることに絶望した部下ペルペンナに裏切られて殺される。『ソフォニスブ』のヒロインは、カルタゴの血を引く誇り高い女性として、宿敵ローマの軍門に下る恥よりも毒を仰いで自殺することを選ぶ。『オトン』では老いたローマ皇帝ガルバの後継者争いの果てに、オトンはライバルとその支持者たちの死によって皇帝の座を手にする。『アジェジラス』では、アジェジラスはマンダヌへの恋心を克服して、アグラティッドと結婚することで、その父親で政敵の將軍リザ

ンデールとの決裂を回避する。『アッティラ』においてヴァラミール、アルダリックは王でありながら、フン族の暴君アッティラに従属させられ、さらにあやうく決闘させられそうになる。このように問題となるのはいずれも政敵ないしは恋敵との争いであり、『ル・シッド』のように恋人たちが敵同士になることはないし、いわんや、近親間の争いはまったくない。

だとすれば、コルネイユは近親、恋人同士の争いが「崇高」な悲劇だと認めながらも、1660年以降はそのような主題を一度も悲劇で取り上げなかったことになる。『詩学』によれば、敵同士の争いは憐れみも恐れも引き起こさないはずだから、コルネイユはその意味で、悲劇に値しない主題ばかり選んでいる。このような理論と実践の不調和の原因はどこに求められるのか。

その原因の一端は、恋愛悲劇の流行をコルネイユが強く意識していたことにあると考えられる。コルネイユ悲劇は1660年以降、理論的主張にもかかわらず、政治や恋のライバル同士の争いを主眼とすることで、恋愛の流行に配慮した。その結果、悲劇は、コルネイユがかつて実験し、そこから遠ざかったはずの英雄喜劇へと再び近づいていく。この傾向は『アジェジラス』において極限に達する。スパルタ王アジェジラスはスピトリダートの妹マンダヌヌに恋しているが、マンダヌヌはコティスと恋仲なので、ふりむいてもらえない。さらにはスパルタの法で王族は外国人との婚姻を禁じられているために、彼女との結婚を強行できない。政治と恋愛の狭間で苦悩するアジェジラスは、最後に、マンダヌヌをあきらめ、リザンデールのもうひとりの娘アグラティッドと結婚することを決めて、全員が和解する。複雑な筋立てだが、問題はこの悲劇が政治と恋愛の相克を軸にしており、結婚によって対立が解消されるという点にある。悲劇には「生命、国家の滅亡、追放の危機」(O.C., III, p. 124)が必要だとコルネイユは述べていた。ところがこれらの要素のいずれも『アジェジラス』にはみあたらない。もちろん、政治的基盤がいまだ脆弱なスパルタ王アジェジラスと、有望なスパルタの将軍リザンデールの政治的対立は、スパルタを内乱へと導く可能性があるという意味で「国家の滅亡」の危機に該当するかもしれない。とはいえ、アジェジラスとリザンデールの政治的対立が主題で、恋愛の葛藤が挿話的であると厳密に分けることは難しい。両者の政治的議論が展開するのはわずかに第3幕第1場しかない。そしてエルピニスやコティス、スピトリダートといったほかの登場人物は、自分の恋の成否にのみ関心を寄せて、政治的野心を示さない。

これまでさほど問われなかった点であるが、そもそも最初の英雄喜劇『アラゴンのドン・サンシュ』は、このジャンルの定義を満たしているのだろうか。この作品ではカステーリヤ女王イザベルの婚の地位を巡って主人公たちが決闘することになるが、結局は中止される。だれも命を落とさないでハッピーエンドを迎えるとはいえ、ここには「生命の危機」がある。コルネイユはこの点を意識したのか、カルロスとアルヴァールが決闘することは敵同士の争いにすぎず、「憐れむべきところも、恐れるべきところもなく、したがって、悲劇的なところはなにもない」(O.C., II, p. 552)と『詩学』の言葉を借りて「献辞」のなかで弁明している。ところが先に述べたとおり、『セルトリユス』から『アッティラ』まではいずれも敵同士の争いを主題に据えているので、コルネイユ自身の言葉に従えば、悲劇的ではないことになる。なかでも『アジェジラス』は悲劇と英雄喜劇の境界線が曖昧であることを露呈している。おそらく『アラゴンのドン・サンシュ』と、英雄喜劇の定義とのあいだの

齟齬がすでに存在しているために、研究者がしばしば試みるように『アラゴンのドン・サンシュ』と『アジェジラス』が異なるジャンルに属することを証明するのは、かなり困難な作業とならざるを得ない<sup>(20)</sup>。むしろ、コルネイユの演劇理論は、その後の創作を規定する一方で、その妥当性がコルネイユ自身の創作によって疑問に付されていると考えるべきではないだろうか。

われわれはコルネイユを批判したいわけではない。このように理論と創作とのあいだに矛盾が生じていたのは、コルネイユが恋愛悲劇の流行をあまりにも強く意識していたからだと推測できることを強調したい。

コルネイユは恋愛描写に対するいら立ちを募らせていく。サン＝テヴルモンへの手紙（1668年4月？）のなかで、自分の名声を奪い取るために「党派」が形成されつつあるようにみえるという愚痴をこぼす。なるほどコルネイユの悲劇は、社交界に支持者を抱えていたドービニャック師から手厳しく批判され、ピエール・ニコル『演劇論』（1667年）において道徳的に非難された。観客からそっぽを向かれたわけではないが、少なくともコルネイユは、1640年代の頃のように、自分が名実ともに演劇の第一人者であるという事実には安んじておられず、危機感を強く覚えていたようだ<sup>(21)</sup>。

コルネイユは、1668年の『アッティラ』「序文」のなかで、「不幸のなかの恋愛」は観客を模倣へと促すことはないので道徳的に正当化されるが、「満足した恋のやさしさ」を描けば、観客に真似される危険があるという批判を行う（*O.C.*, III, p. 642）。「やさしさ *tendresse*」はギャラントリーの範疇に位置する語なので、これは恋愛悲劇への相変わらずの批判である。もちろん、これまでにコルネイユは「満足した恋のやさしさ」を描いたことがあるので、この批判を文字通りに受け止める必要はない。しかし、これ以降のコルネイユの三作品『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』、『シュレナ』（初演 1674年）がいずれも主人公の恋が実らない結末を迎えることは、不首尾に終わる恋愛を主題とすれば恋愛悲劇に対する批判になるとコルネイユが考えていたことを示している。

サン＝テヴルモンに宛てた手紙に話を戻すと、コルネイユは「今まで私は、恋愛はあまりにも弱いために、英雄的作品では支配的となりえないと考えてきた」と述べている（*O.C.*, III, p. 726）。ここで何気なく用いられている表現「英雄的作品 *pièce héroïque*」は何を指すのだろうか。もちろん、この表現は悲劇ジャンルを指している。それと同時に、「英雄的」という形容詞は英雄喜劇を連想させる。『アラゴンのドン・サンシュ』の主題は身分の高い人間の恋愛である。コルネイユは『ソフォニスブ』の序文で、「われわれの繊細な方々は、至るところに恋愛があることを望み、われわれの作品を厚遇するか冷遇するかを、恋でしか決定しない」と揶揄していた（*ibid.*, p. 384）。この「繊細な方々」に自分の作品を認めさせるには、悲劇よりも英雄喜劇の方が適切だという考えが、1668年頃のコルネイユの頭に浮かんだのではないか。『アジェジラス』を英雄喜劇にきわめて近い悲劇として創作したあとで、コルネイユは、悲劇の境界線を画定するための実験だった英雄喜劇を、悲劇に類似し、恋愛の流行に批判的に応えるための有効なジャンルとして、いわば再発見したのではないか。事実、スペインのコメディアに取材している点、ハッピーエンドを迎える点で悲喜劇的とも評せる『アラゴンのドン・サンシュ』の特色は、歴史に取材し、恋愛が成就せずに幕が下りる『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』にはみられない。したがって、コルネイユが『ティットとベレニス』



において英雄喜劇というジャンルにおよそ二十年ぶりに目を向けたことは、理論を確立したあとで、理論と矛盾しかねないギャラントリーの流行という事態に対処する絶好の手段を、かつての自分のアイデアのなかに発見したことを意味しているのである。

#### 4. 『ティットとベレニス』における恋愛描写

ここで話はようやく『ティットとベレニス』につながる。ここまでの議論の流れを踏まえて、コルネイユが英雄喜劇というジャンルに二十年ぶりに回帰したのは偶然ではないことを改めて主張しておきたい。それはまず、恋愛悲劇の流行を意識していたコルネイユが、近親間の争いを悲劇の主題に選ばなかったため、英雄喜劇へと戻る土壌がすでにできていたからである。さらに、この流行に悲劇の定義を曲げることなく応え、それでいて犠牲となるべき恋愛の理想を示すためには、悲劇ではなく英雄喜劇の方が適していることをコルネイユが自覚したと考えられるためである<sup>(22)</sup>。

そのため、ティットとベレニスの別れという主題を選んで英雄喜劇として執筆することは、コルネイユのこれまでの創作活動の自然な流れであるばかりか、恋愛の流行に迎合しつつ、かつ、恋愛は悲劇にはふさわしくないものとして反駁するという矛盾をはらんだ論争的な行為として、きわめて意義のある試みだったということになる。

『ティットとベレニス』は、皇帝ティットとユダヤ女王ベレニス、ティットの弟ドミシアン、そして有力な將軍の娘ドミシーの恋と政治的葛藤をめぐる物語である。四名の関係を整理すると、ドミシアンはドミシーに恋しているが、ドミシーは皇后の座を狙ってティットに近づく一方、ローマ皇帝と外国人の結婚を禁じた法にもかかわらず、ティットは別れたベレニスのことを忘れられない。二組のカップルという図式は多くのコルネイユ悲劇に共通するが、この作品はいかなる点で英雄喜劇の要件を満たしているだろうか。

『アラゴンのドン・サンシュ』において、女王イザベルは王となるべき結婚相手を見つけなければならないが、身分の釣り合わない英雄に想いを寄せていた。『ティットとベレニス』でも、ティットがベレニスへの思いを捨てきれないままにドミシーとの結婚を控えているという状況が類似している。ところがドミシーは、ティットの地位に執着するあまり、ベレニスに心奪われるティットに対して「復讐」(II, 7, v. 680)を企み、ティットを脅迫さえる。この点は、英雄が恋ゆえに決闘の危険を冒す『アラゴンのドン・サンシュ』と似ているが、問題は、ドミシアンが恋人ドミシーを兄に奪われることに立腹しており、ティットが、血縁同士のいさかいは激しい憎しみをかりたてるので、弟がだれよりも恐ろしい敵になりうるという懸念を表明していることにある(IV, 5, v. 1378-1384)。かつて若い頃、ドミシアンが謀反を起こした事実があるだけに、内乱の危険はいっそう大きい。興味深いことにこの英雄喜劇では、コルネイユが崇高な悲劇の条件として認めながらも、1660年以降の悲劇の主題に選んだことがなかった血縁同士の争いが示唆されるという、奇妙な逆転現象が生じているのだ。

ドミシーはヴィリアートやソフォニスブと同じく、地位を得るために愛情のない結婚を望み、そ

の意志を相手の男性に大胆にも告白するという、注 11 で述べたコルネイユの新しいタイプのヒロインの系譜に属している。彼女はドミシアン恋人だったが、その兄ティットがベレニスと別れたのを見てすぐに心変わりした。ドミシアンを愛さなくなったわけではないが、このやさしい愛情を「私は弱さだとみなしていた」(I, 1, v. 132)。ドミシアンから不実な心変わりをなじられると、「王座への愛情だけが常に美しい」(I, 2, v. 223)と主張し、野心が常に「支配的」(v. 227)だと主張する。彼女の態度は、恋愛が「英雄的な作品」では「支配的」となりえない「弱さ」だとするコルネイユの主張と見事に合致している。さらにドミシーは、皇后の地位ではなくティットの心を求めるベレニスを「繊細な趣味」(V, 2, v. 1529)の持ち主だと揶揄する。恋愛に溺れる英雄を求める「われわれの繊細な方々の趣味」は『ソフォニスブ』『序文』で揶揄されていたし、サン＝テヴルモンがコルネイユは古代の英雄の風俗を再現していると主張してくれたことが、「われわれの時代の繊細さ」(O.C., III, 725)の流行に対抗する貴重な支持となると感謝していたことから分かるように、「繊細」という表現には批判的なニュアンスが込められている。したがってこの恋愛観に関して、ドミシーはコルネイユの立場を代弁している。

そんなドミシーの野心ゆえの不実な態度に苦しむドミシアンは、これまでのコルネイユ的英雄の常として誠実な恋人であろうとする。ところが腹心は、恋する喜びに恋しているだけではないかとドミシアンに痛烈な疑問を投げかける。ドミシーを愛していると思いつい込んでも、実際には自分自身を恋しているのではないかと (I, 3, v. 294)。これは、恋愛に潜んでいる自己愛のモラリスト張りの告発である。コルネイユが恋愛批判の立場を打ち出していることは明らかだろう。

反対に恋愛の純粋さや美しさもこの英雄喜劇では描かれている。ティットとベレニスのカップルがそれを体現している。ティットは一度別れたベレニスにいまだ未練を持ち続ける、恋愛に屈する弱い英雄である。別れた後に舞い戻ったベレニスとはいえば、ティットからつれない仕打ちを受けても憎むことができない自分の「あまりにも完全な恋愛」(III, 5, v. 926)を主張する。「完全な恋愛」という表現は、バロック小説の「完全な恋人」が示すように、恋愛を行動原理とすることを示している。したがってこのカップルは、ドミシーとは対照的に、コルネイユが批判してきた優雅な恋愛のカテゴリーに属する。

ただし、ふたりは自分の地位の重みを承知しているために、最終的にはこのカテゴリーを離れる。ベレニスは結末で、自分とティットとの結婚が元老院に承認されたという知らせを聞いたあとで、国法を破ったティットが謀反の危険にさらされることを恐れて、自ら身を引く決断をする。「やさしい愛情が、愛する相手を危険にさらすことは決してありません」(V, 5, v. 1712)。「やさしい愛情」というギャランत्रीが、逆説的に、コルネイユ的英雄の強さを保証する(「私は過度の愛情ゆえに、あなたの愛情から身を引くのです」v. 1731)。この結末部分でベレニスはいささか唐突に、恋愛を犠牲にできるヒロインの仲間入りをしており、心理的一貫性が損なわれている。しかしコルネイユはここで、ギャランत्रीの極致が恋愛の犠牲というヒロイズムにつながるといふアクロバティックな折衷方法を示しているといえよう。

## 5. 最後の英雄喜劇『ピュルケリ』

ベレニス競作がラシーヌの台頭と恋愛の流行の優位を決定づけたとしても、『ティットとベレニス』がほかのコルネイユの作品と比べて興行的にひどい失敗に終わったわけではない。これが失敗だとコルネイユが認識したとすれば、筆を折ることなく——モリエール、キノーとの合作『プシシェ』を挟んで——二年後に発表した『ピュルケリ』がやはり英雄喜劇と題されていることの説明がつかない。ふたたび英雄喜劇を選んだという事実は、恋愛悲劇の風潮を批判的に参照することで、独自の作品を執筆できるという自信があったからだと考えられる。

コルネイユが『ティットとベレニス』で目指したあるべき恋愛は、第三作目にして最後の英雄喜劇『ピュルケリ』を検討するとより分かりやすい。単独統治を行う東ローマ女帝ピュルケリは、女性であるがゆえに配偶者を選ばなければならない。この設定は『アラゴンのドン・サンシュ』を思わせる。レオンに恋するピュルケリは、自分の恋愛が「愚かな熱情」(I, 1, v. 3)でもなければ「乱れた感覚」(v. 5)で抱いた恋でもなく、理性的で美德にかなったものだと主張する。だが最終的に、女帝としての判断を優先させて、まだ若いために皇帝としては力不足のレオンとの結婚は諦め、老齢だが経験の豊富なマルシアンと愛のない結婚を選ぶ。愛する者同士が結ばれない結末は『ティットとベレニス』と共通している。

『ピュルケリ』「序文」においてコルネイユは、この作品が「劇場があるとはもはやだれも覚えていなかった場所に追いやられた」と述べている(O.C., III, p. 1171)。『アジェジラス』が成功しなかったオテル・ド・ブルゴーニュ座でもなければ、『アッティラ』、『ティットとベレニス』も大した成功をおさめなかったモリエール劇団でもなく、マレー座で初演された。さらに、「主要な人物の性格は時代の趣味に反していたが、それでもこの作品は人気のない土地に人を呼び寄せ、その価値を知られていなかった役者たちに信用を与え、舞台上で耳を傾けてもらうのに、時代の趣味にいつでも従う必要があるわけではないことを示した」(ibid., p. 1172)という言葉が続く。『ピュルケリ』は一定の成功を収めたが、その後ほとんど顧みられなかったことを思えば、ここにはたしかに老作家の空威張りの響きが認められる。しかし、引用文中の「時代の趣味」に注意しよう。サン＝テヴルモンは、古代ギリシアやローマといった時代や国の固有の風俗を人物中に再現しなければならないとして、そのために「自分の時代の趣味から離れる」必要があると主張する<sup>(23)</sup>。そして、コルネイユを古代の趣味を体現しているほぼ唯一の劇詩人だとみなす。コルネイユがサン＝テヴルモンを自分の理解者だと感謝していたことを考えれば、「時代の趣味」を否定するコルネイユの意図は明らかだ。当世の流行に反発して、恋愛に屈する柔弱な登場人物を描かないという答えが、舞台上で一定の評価を得たことに対する誇り高い満足を、上の引用にむしろ読み取るべきだろう。

## 結論

コルネイユが『ピュルケリ』を執筆したという事実は、『ティットとベレニス』で表明したような、

優雅な恋愛悲劇の流行に逆らいつつもその力を認めざるを得ないという作家の苦しい立場を示している。ただし、流行に応えるには悲劇ではなく英雄喜劇こそふさわしいジャンルだという自分の立場の妥当性を、成功によって実証するという目的もあっただろう。コルネイユのキャリア終盤において、およそ二十年ぶりに二篇の英雄喜劇が書かれたことは決して偶然ではなく、理論的態度の遵守と流行への迎合という矛盾した要求に応えるための必然だったことは、以上から論証できたものと考えられる。コルネイユのキャリア晩年には、恋と政治が錯綜する、分かりにくい作品が数多く執筆されたが、その理由の一端は、才能の枯渇というよりも、彼が理論と流行との狭間に立たされていたゆえの試行錯誤に求めるべきではないだろうか。

本論を受けて、次の課題は、コルネイユが最後の悲劇『シュレナ』執筆に至った理由を分析することになる。現時点での予想では、このギャラントリーの流行、そしてラシーヌ悲劇に対するコルネイユの態度の二点が鍵となる。

周知のとおり、ラシーヌは『ブリタニキウス』（初演 1669 年）でローマ史や宮廷の陰謀劇にも通じた悲劇作家であることを証明し、『ベレニス』ではギャラントリーの恋愛と政治との相克を単純な筋構成で描き出すことで、そのドラマトゥルギーの極致を示してみせた。ラシーヌはコルネイユを研究しながらも単に模倣するには終わらなかった。それでは、コルネイユはベレニス競作事件を経て、力量を備え、自分とは別個のドラマトゥルギーを確立した劇作家としてラシーヌに対する認識を改めるに至ったのだろうか。この問いを本論で取り上げることができないが、ここまでの議論を踏まえて予測しておけば、コルネイユの抱くラシーヌ像は、少なくとも『ピュルケリ』執筆時までは、『アレクサンドル大王』に代表される恋愛悲劇の作家という理解を超えなかったようだ<sup>(24)</sup>。コルネイユが『ティットとベレニス』そして『ピュルケリ』と書き継ぐなかで、ラシーヌ悲劇をことさらに研究した形跡はみられない。しかし、コルネイユの最後の作品であり、静的な構成ゆえにもっともラシーヌ的と評されることもある悲劇『シュレナ』は、ラシーヌの模倣ではないにしても、ラシーヌ、そして流行の恋愛悲劇をコルネイユが研究した結果として捉えることができるかもしれない。別個に検討すべきこの問いに答えるためには、ラシーヌとコルネイユを改めて比較する必要があるが、その際、恋愛悲劇に対する両者の態度の差異を検証することがひとつの目安になると思われる。

## 注

- (1) 詳しくは次の研究を参照のこと。Jean Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 1449-1450. また、フォレストイエはふたつの作品の主題が同じ史実に取材していないことも適切に指摘している。なお、フランス 17 世紀にはローマ皇帝ティトゥスを取り上げた作品がすでに存在していた。橋本能「二つの『ティット』——ル・ヴェールとマニオン——」『人文研紀要』第 79 号、2014 年、1-16 ページ。
- (2) 「ギャラントリー」は多義的な語のため定義が難しいが、ここでは、社交界で求められる礼儀作法、狭義では、男女間の優雅な恋愛作法、恋愛遊戯を意味するものと捉える。サロンや宮廷

ではギャラントリーに則った振る舞いや会話が愛好され、スキュデリー嬢『クレリー』（1654-60年）のようなバロック小説には、その実例が多く含まれている。この流行が演劇に波及したと考えられる。

- (3) 初演は1661年だが、1656年頃から執筆され、58年までにはほぼ完成されたと推定されている仕掛け芝居『金羊毛皮』はのぞく。
- (4) 以下の説明は、『フランス17世紀演劇事典』（エイコス編、中央公論新社、2010年）内の、筆者が執筆を担当した「英雄喜劇」の項目の記述に基づいている。
- (5) Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 (tome I, 1980, tome II, 1984), p. 556. 以下、コルネイユからの引用はこの版に依拠して略号O.C.で表記し、本文中でページ数を、戯曲については幕、場、行数を指示する。
- (6) 『フランス十七世紀演劇集 悲劇』（中央大学出版部、2011年）には、皆吉郷平と筆者の共訳による『ティモクラート』の邦訳が収められている。
- (7) 『諷刺詩』第3歌においてボワローは、コルネイユとラシーヌを擁護し、キノーを揶揄する（とりわけ187-188行）。Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.
- (8) Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 87.
- (9) ただしコルネイユは弟トマときわめて親しい関係を終始維持していた。キノーとの個人的な交際の詳細は確認されていないが、敵対関係だったとはいえない。バレエ悲劇『プシシェ』（初演1671年）がコルネイユ、モリエール、キノーの合作であることを指摘しておきたい。
- (10) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 215-224.
- (11) この強いヒロインの新しさについては次の拙論を参照のこと。「コルネイユ劇におけるヒロインの系譜」『女性・ヒロイン・社会・社会と時代の表象における女性像』（国際シンポジウム成果報告論文集、岩手大学人文社会科学部）、2011年、127-137ページ。
- (12) Abbé d'Aubignac, *Première dissertation concernant le poème dramatique*, in *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 12-13.
- (13) Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 1221.
- (14) Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, première partie 1654*, éd. Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 422. メランコリーを体現するクレリーに対し、陽気さを体現するプロテューヌが登場する。同じ陽気な性格ではないが、コルネイユ『オトン』のヒロインがプロテューヌと名付けられているのも、偶然という以上にこの小説の流行に対する配慮だと推測できる。
- (15) この陽気さという語は、喜劇の定義についても用いられる。コルネイユによれば、喜劇と悲劇の違いは、「後者は輝かしく、並外れた、真面目な行為を主題として必要とする。喜劇はありふれた陽気な行為にとどまる。悲劇は英雄の大きな危険を必要とするが、喜劇は主役の動揺と

- 絶望で満足する」(『演劇論』O.C., III, p. 125)。
- (16) « C'est elle [tendresse] qui y met de la joie, et qui par un privilège particulier, fait que sans tenir rien du dérèglement de l'amour, elle lui ressemble en beaucoup de choses ». *Clélie*, *op. cit.*, p. 118.
- (17) Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 280.
- (18) フォレストイエは恋人に対して誠実であることが、完璧な英雄としてのコルネイユ劇の主人公の特徴であることを論証している。Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 215-224.
- (19) *Ibid.*, p. 122.
- (20) 『アジェジラス』が悲劇であり英雄喜劇ではないことを、作品の構成から説明する試みは興味深い、十分な証明には至っていない。Carine Barbaferi, « Corneille pédagogue : *Alexandre le Grand* revu et corrigé par Agésilas », in *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2012, p. 222-223. あとで示すように、『ティットとベレニス』もまた政治と恋愛の対立のなかで国家や王位の危機を描いている点で『アジェジラス』と共通している。
- (21) ただし、コルネイユが流行遅れになったわけではない。ピュール師、ドノー・ド・ヴィゼ、ロビネ、セヴィニエ夫人、サン＝テヴルモンら、コルネイユの支持者は大勢数えられる。
- (22) なお、マレー座で上演されたボワイエの『ポリクラート』(出版 1670 年)が例外的に英雄喜劇と題されていたことも、コルネイユが英雄喜劇を手掛けるに当たって励みになったと推測できる。サモス王と大臣の娘との恋、それを妨げるトラキアの王女との政略結婚の成否を巡る物語は、内乱と戦争の危険こそはらんでいるが、英雄喜劇の名にふさわしい。劇作家として一定の地位を築いていたボワイエがこの呼称を用いたという事実は、コルネイユが英雄喜劇に舞い戻るに当たって、成否を予想するための根拠となったことは想像に難くない。
- (23) Saint-Evremond, *Dissertation sur le Grand Alexandre*, in Racine, *Théâtre-Poésie*, *op. cit.*, p. 184.
- (24) ラシーヌが『アレクサンドル大王』「序文」で小説的な英雄を批判し、『アンドロマック』「序文」で、セラドンの「完全な恋愛」を自分の悲劇の登場人物は知らないと皮肉に反論しているように、行き過ぎたギャラントリーに対して反感を示す点でコルネイユとラシーヌは共通している。ヴィラール師は『ベレニス批判』(1670 年)で「セラドン風の完全な恋愛」という批判を提示している。