

悲劇は国王を描くのか

コルネイユ『アッティラ』におけるルイ 14 世の称賛演説

千川 哲生

序

本論の目的は、ピエール・コルネイユ (1606-84) の悲劇作品を題材として、絶対王政の時代における悲劇と権力者の関係について考察することにある。寓意的人物を配置してフランスのヨーロッパにおける覇権を歌ったデマレ・ド・サン＝ソルラン『ウロップ』のような作品は例外的で、17 世紀悲劇は、あからさまにルイ 13 世ヤリシュリュエ枢機卿、太陽王を言祝ぐ、つまり、政治権力に奉仕する道を選ばなかった。ただし、悲劇が時代から完全に自立した世界を構築していたかといえば、決してそうではない。情念に支配される王族の不幸をもっぱら描いたラシーヌにも、ルイ 14 世を彷彿とさせる征服者の恋と寛大さを主題とする悲劇『アレクサンドル大王』がある。まして、現代では敬遠されがちなヒロイズムを特徴とするコルネイユの悲劇が、絶対主義のイデオロギーを背景としていたことは当然だろう。しかしそれは、コルネイユが実際の権力者の礼賛を目的として王の高潔な姿を描いたことを意味するのだろうか。本論では、悲劇『アッティラ』にあるルイ 14 世の「称賛演説¹」とみなすことのできるディスクールを手がかりとして、この問いに取り組みたい。

1 『アッティラ』におけるルイ 14 世の称賛演説

コルネイユの第 29 作目の悲劇『アッティラ フン族の王』は、1667 年 3 月 4 日、モリエール劇団によって初演された。タイトル・ロールのアッティラは、知略と軍事力に優れ、他国を蹂躪する暴君である。西ローマ帝国とフランク王国との和平条件として、両国に妃候補を差し出すことを求め、いず

¹ レトリックの伝統において、「称賛演説 (頌徳演説) panégyrique」は、ある人物の生まれや家柄、資質、業績を褒めたたえることを目的とし、弾劾演説と共に「演示的弁論 genre épideictique」を構成している。ボシュエの追悼演説がよく知られているが、劇作品に付された「献辞」もその一種である。

れの女性と結婚して和平を結ぶべきかためらっている。最終的にフランク王メロウエ [メロヴィクス] の妹イルディオヌとの結婚を決意するが、大量出血して死亡し、皆が解放されるという意想外の結末を迎える。

ゲピド族の王でありながらアッティラに従属しているアルダリックは、かつてメロウエの捕虜となって間近に接したことのあるアッティラの護衛隊長オクタールに、メロウエの人となりについて尋ねる。少し長いがそのやりとりを引用したい。

アルダリック

私に何も隠し立てをしないでくれ。彼 [メロウエ] にはこのようにあらゆるところで驚嘆される資質があるのか？
私が耳にした噂は真実なのか、
それとも、世界中が彼に驚嘆しているのは、根拠のない話なのか？

オクタール

陛下がどのような噂を耳にされたかは存じ上げません。
ですが、私が見たことだけでメロウエに驚嘆するには十分だとすれば、メロウエが平時にも戦時にも、
至るところで地上の支配者としての相貌を示すのを目にいたしました。
傲慢な諸国が、一度ならず
服従を示してメロウエの怒りを鎮めるさまを、
彼の英雄的な魂の楽しみがすべて
威厳を伴った、壮麗なものだけであるさまを、
立派な配慮から臣下のために
平時のさなかに軍学校を開設するのを目の当たりにしました。
これらの気晴らしによって、彼の高貴な関心事は
メロウエの正当な企図の素晴らしい序幕となりました。
あえて申し上げれば、私たちにとっては、この英雄が
他国に企図を向けてくれると助かるに違いありません。
私はメロウエが粉塵と煙にまみれながら
全軍に立派な見本を示すのを目にいたしました。
危険を冒して、至るところに恐怖をまきちらし、
まなざしひとつで城壁を粉砕し、
不遜な王たちの傲慢さを打ち砕いて、
速やかに進軍の征服を積み重ねるのを目にいたしました。
これほど偉大な王を描けとお命じにならないでください。
私が目にしたものは、私のような者にはあまるところです²。

² *Atila*, II, 5, v. 551-576. Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. III, éd. Georges Couton,

まず、「驚嘆する」という動詞が再三用いられていることに着目したい。コルネイユは「驚嘆 admiration」を英雄が観客の心にかきたてる情念として特権視していたので（『ニコメード』「自作吟味」OC, II, p. 643）、メロウエはコルネイユ的英雄に連なる存在として捉えられていることが分かる。さらに、オクターールは立派すぎる王を描写できないと最後に述べているが、これは称賛演説ではよくあるトポスである。事実、『アッティラ』と同時期にコルネイユの執筆した「フランドルから帰還された王へ」の末尾には、「偉大なる王よ、私がどれほど当惑しているかはご覧のとおりです、／あなたに驚嘆し、もう口をつぐむことをお許しください」（v. 93-94, OC, III, p. 707）という詩句がある³。驚嘆とそれに続く沈黙は称賛演説の常套手段なのだ。

諸国を睥睨し、大規模な閲兵を行い、戦場に向かってところ敵なしのメロウエには、プレイヤード版編者ジョルジュ・クートンが解説するとおり⁴、フランドル戦争時のルイ 14 世が投影されている（OC, III, p. 1547）。当時の読者は、「地上の支配者」である勇ましい軍人であるフランク王の姿を現実の国王と容易に重ね合わせることができたはずだ。コルネイユは台頭しつつあったフランスを没落しつつあった西ローマ帝国と対比させる意図があったことを「序文」で告白しており（*ibid.*, p. 641）、さらに劇中にはいつの日かフランク王国が全地上を支配し、フランク〔フランス〕人の名に世界が震えるという占い師の予言もある（I, 2, v. 93-96）。コルネイユがメロウエを通してルイ 14 世を称賛していることはほぼ確実である。

このようにコルネイユがルイ 14 世の称賛演説を悲劇に挿入した背景には、1661 年に親政を開始した国王への賛辞を連ねる作品が当時文筆家によって手掛けられるようになっていたこと⁵、そしてコルネイユ自身も年金に作品で

Gallimard, 1987 (t. I, 1980, t. II, 1984) . 以下、コルネイユからの引用はこの版に依拠して略号 OC 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。

³ ほかの詩人や作家の手になるルイ 14 世の称賛演説や頌歌でも、国王を描くことはできないという告白の言辭はよく用いられる。たとえば次の詩はルイ 14 世の肖像描写を完全に成し遂げた画家はだれもいないという弁明で始められる。Jean Potier de Morais, *Portrait de Louis XIV, roy de France et de Navarre, le plus grand des monarques, présenté au roy au mois de décembre 1666*, 1667.

⁴ フランドル戦争（ネーデルラント継承戦争）は 1667 年 5 月から翌年 5 月にかけて行われた。グラン・ゼクリヴァン叢書の編者マルティ＝ラヴォーの解説を受けて、クートンは、『アッティラ』の出版允許（1666 年 11 月 25 日）と初演（1667 年 3 月 4 日）が開戦直前の時期なので、上演から印刷（奥付は 1667 年 11 月 20 日）までの期間にメロウエの称賛演説が加筆されたとするが、この推測を裏付ける文献的証拠はない。

⁵ フェリエ＝カヴリヴィエールは、1663 年から 78 年まで、あらゆるジャンルの作家がルイ 14 世への賛辞を繰り広げるようになったことを指摘している。Nicole Ferrier-Caverivière, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, PUF,

返礼をする必要があったことがある。脇役オクタールによる演説は物語の展開上は何の役割も担っておらず、脱線に過ぎないことを考慮すれば、コルネイユは権力におもねる必要に迫られて、芸術的価値と劇世界の自立性を損なう危険を冒したことになる。当時、機械仕掛けの芝居のプロローグで国王を直接称える慣習があった。しかし、古代史や神話を題材とする悲劇のなかで現実の国王に間接的ながら言及することは、異例といってよい。コルネイユは自作を政治に奉仕させようとしたのだろうか。

本論ではこのささやかな問いへの答えの提示を試みることで、権力者と悲劇の関係を考えることを目的とする。ただし政治学、社会学的なアプローチではなく、美学的なアプローチを採用する。本論はしたがって、登場人物としての英雄や国王に関するコルネイユのドラマトゥルギーの変遷を整理した上で、ルイ 14 世称賛演説が『アッティラ』に挿入されていることの意味を再検討するという過程を辿ることになる。

2 英雄の描写と為政者の関係

ローマ悲劇『オラース』（1640年初演）の主人公オラースは、祖国を代表して戦い、勝利をおさめて無上の栄光を手にした直後、妹カミーユの呪詛に激怒して彼女を斬り捨てる。オラースは弁明を拒否して死を願う。それは、「偉大な心の完全な美德」（V, 2, v. 1556）をこれほど輝かせることのできる機会が今後巡ってくるとは思えず、栄光が時間と共に色あせてしまうからだという。この悲壮な言葉が示すとおり、コルネイユ悲劇では英雄の資質が際立つような、極限的で劇的な主題がよく選ばれる。現在でもコルネイユを語る際に引き合いに出されるヒロイズムの根拠は、ここに求められる。

それでは、当のコルネイユ本人は、自作の英雄の称賛的描写を自覚していたのだろうか。答えは然りである。『オラース』のリシュリュエ枢機卿への「献辞」の中でコルネイユは、ローマ建国期のホラティウス三兄弟とクリアティウス三兄弟の決闘という挿話を歴史家リウィウスが語る前に、「古代のどこにもこれ以上に高貴な事件はほとんどない」という「栄えある賛辞」を述べていることを引き合いに出して、自分の「描写」も幾分かはリシュリュエに捧げるに値することを願っている（OC, I, p. 833）。もちろん、献呈相手の資質が作品（主人公）のそれを上回るといふ世辞は伝統的なもので、メセナを必要とせざるを得なかった 17 世紀の作家全般に共通する戦略の一種で

1981, p. 51. コルネイユもそうした作家のひとりに数えられる。

ある。「ル・シッド論争」の折に示したとおり、自立心に富んだ芸術家だったコルネイユは、人物の業績や美德を褒めたたえる頌歌や称賛演説に向いていないことを口実として、権力者を直接賛美するテキストを執筆する代わりに、英雄の美德を描いた作品とそれに付した献辞で済ませようとしていた⁶。

それでは、コルネイユによる英雄の称賛的描写の源泉を探ることは可能だろうか。この問いを考えるうえで興味深いテキストがある。それは「この上なく優れたマザラン枢機卿への感謝」と題され、ルイ 13 世が廃止した年金の復活に対する謝辞として書かれた詩である（1643 年刊）。ここで英雄とマザランが重ね合わせられる。イタリア出身のため「真にローマ人らしい心」（v. 11, *OC*, I, p. 1063）の持ち主マザランと古代ローマの英雄が比較される。オラース、オーギュスト、ポンペーらを描いた時に、知らずしてマザランの「驚嘆すべき特色」（v. 40）を借りていた。だからコルネイユ悲劇の英雄描写はマザランの肖像画であり、それゆえ「私の書くものの中にあなたの心と勇気が散見される」（v. 48）ことになるという。

もちろんこれは見え透いた世辞だろう。それでもコルネイユは、これからの創作でマザランをモデルとすることを宣言する。

彼ら〔古代の著名な英雄たち〕のできごとをあなたの色で描けば、
私はその輝かしい絵をあまりに高く掲げることになるので、
あなたのローマさえも私の仕事に驚嘆し、
もはや古代のオリジナルを認めないでしょう
[…]
ご自身の輝きのおかげで、
あなたが他人の名の下にご自分をお認めになるあいだに⁷。

この約束を文字通り受け止める必要はない。コルネイユはこれからスキピオやカトーといった古代ローマの偉人を描くと述べているが、少なくともマザランが宰相として統治していた期間（1643 年から 61 年まで）、ローマ人の英雄の物語を舞台化することはないのだから⁸。ここで注目すべきは、マザラ

⁶ 1644 年の『作品集』「読者へ」と注におけるクートンの解説を参照のこと（*OC*, II, p. 187）。また次の挿話もある。ジル・ボワローが、ある文人が死去した際に追悼詩集への寄稿をコルネイユに依頼したところ、才能のなさを理由として断られた。ボワローは、コルネイユが献辞において権力者を賛美し、さらに悲劇作品では古代の英雄を称賛しているのではないかと皮肉った（*ibid.*, p. 1206）。

⁷ V. 57-60, 64-65.

⁸ 1643 年から翌年に掛けての時期に『ポンペーの死』が初演された。その後、マザランが摂政アンヌ・ドートリッシュと共に統治していたあいだ、東ローマ帝国に取材し

ンをモデルとすればマザランの肖像の断片を作ることになり、それぞれの人物の個性が消失するという考えである⁹。登場人物たちは為政者の美化された肖像画として共通項を獲得することになる。確かに、コルネイユ的英雄は互いに類似しているが、それは劇詩人が英雄や王の理想的モデルを抱いていたからなのだろうか。

3 悲劇を称賛演説にたとえること

残念ながらコルネイユはこの問いに直接答えてはくれない。そこで戯曲に目を転じてみよう。フォレストイエが巧みに指摘したことだが、いわゆるコルネイユ的英雄には、愛する女性に尽くし、犯罪に手を染めようとせず、受動的で権力者との抗争に巻き込まれ、モラル的には無実でも政治的には有罪となるという共通点が認められる¹⁰。コルネイユがこのような英雄像を確立した理由は、「ル・シッド論争」において『ル・シッド』のヒロインが不道徳だという批判を受けて、良い人物と悪い人物を区別して描出することが演劇の道徳性を担保すると主張し始めたことにある（『メデ』「献辞」OC, I, pp. 535-536）。さらに『オラース』の主人公による妹殺しが批判を浴びたあと、コルネイユが英雄には犯罪を犯させようとはしなくなったことも挙げられる。コルネイユが英雄を理想化して描くのは、現実の権力者をモデルにしているからではなく、演劇に関する道徳的考察の結果だと考えてよい。

ただし、こうした英雄像は、アリストテレス『詩学』（53a7-12）で示された、悲劇の登場人物は完全に善とも悪ともいえず、過失によって不幸に陥る人間だという有名な定義にはそぐわない。コルネイユはこのずれを解決しようとして、中世の哲学者アヴェロエスが悲劇は英雄を「称賛する技」だと定義していることに着目する（『アラゴンのドン・サンシュ』「献辞」OC, II, p. 552）。この定義は、英雄の称賛的描写を自覚していたコルネイユにとって、自作の正当化する根拠として魅力的に映ったに違いない。ところがコルネイユは理論的考察を深めた結果、この異端的な定義を放棄する。『詩学』によ

た『エラクリュス』（初演 1646-47 年）を別として、コルネイユが共和政、帝政ローマ期の史実を題材として取り上げることはない。

⁹ 支配者を優れたモデル（神々やアレクサンドロス）にたとえながら、モデルを凌駕するという言辞は、称賛演説や頌歌、献辞においてよく使用されるトポスであり、コルネイユも用いている。『ロドギュンヌ』「献辞」（OC, II, p. 193）を参照のこと。

¹⁰ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996, pp. 215-224.

れば、悲劇は人物の不幸によって観客に憐れみと恐れを引き起こす。コルネイユの解釈では、悲劇の威厳を満たすためには私的な恋の物語では不十分で、生命や国家の危機に直面するという深刻な物語でなければならない。だから、恋愛が主題であればそれは悲劇ではなく、「英雄喜劇」とコルネイユが命名した別のジャンルに属しているという。観客を魅了し、驚嘆させるような高潔な人物として英雄を描き出す点で、悲劇と英雄喜劇とのあいだに差はない¹¹。したがってジャンルの区別の観点からいえば、英雄の称賛的描写は悲劇を悲劇たらしめている条件ではない。悲劇は国家や生命の危機を扱うことで、観客の憐れみと恐れを誘うことを主眼としており、英雄描写のおかげで比喩的に「称賛演説」と呼びうるとしても、それは本質的要素に対する形容ではない。

要するに、悲劇は英雄を称賛する技法だとするアヴェロエスの定義は、「劇作家コルネイユ」にとって、自作の正当化のために都合が良かったはずだが、アリストテレスの権威に則って悲劇とは何かを考える「理論家コルネイユ」によって放棄されてしまった。それは驚嘆に値する英雄がコルネイユ劇から排除されたということの意味しない。しかし、英雄を称賛的になかたちで描く必要はないことを確認した結果、コルネイユ悲劇の英雄はとりわけ1660年代以降に精彩を失っていき、ポール・ベニシュが指摘したヒロイズムの失墜という現象が生じた要因となると考えられる¹²。これは古典主義時代の風俗、趣味の変化だけでなく、コルネイユの理論的考察のもたらした必然的帰結でもあったのだ。

4 国王の描写方法

それではコルネイユ劇において、国王はどのような人物として描かれているだろうか。ラ・メナルディエールは『詩論』で、王を勇敢で、慎重で、鷹揚に国民に富を分配する理想的な人物とすることを主張し¹³、見本として自ら1638年に仏訳した小プリニウスによるトラヤヌス帝の『頌詞』を引き合いに出す。ところが、称賛演説が生来嫌いで、この有名な称賛演説でさえ4ペ

¹¹ コルネイユによる演劇ジャンルに関する入り組んだ議論の整理については、フォレストイエの研究に多くを負っている。前掲書 pp. 267-268 を参照のこと。

¹² Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948, ch4, « La démolition du héros », pp. 97-111. ポール・ベニシュ, 『偉大な世紀のモラル』, 法政大学出版局, 1993, 第4章「英雄の解体」, pp. 121-139, (朝倉剛、羽賀賢二訳)。

¹³ La Mesnardière, *La Poétique*, éd. Jean-Marc Civardi, Champion, 2015, pp. 120-121.

ージも読まずに放りだしたと公言するコルネイユの劇全般において（ブーラール師宛の1656年6月10日付「書簡」、OC, II, p. 1202）、国王が『シンナ』の皇帝オーギュストのような絶対王政の支配者を想起させる人物であることはむしろ少ない。

実のところ、コルネイユ劇における王の役柄は英雄よりもはるかに陰影に富んでいる。たとえば『オラース』では、ローマ王テュルは第5幕にのみ登場し、妹を殺害したオラース、オラースの罪を訴えるヴァレールらの争いを仲裁し、裁判官としてオラースの処遇を決定する役割を担っているに過ぎない。『ポンペーの死』において、英雄ポンペーを殺害させ、セザールの死をも企むエジプト王プロトメーは、マキャベリストの家臣に左右される未熟な王である。『エラクリユス』の東ローマ皇帝フォカスは暴君であり、英雄エラクリユスを殺害しようとするが逆に倒される。このように、英雄とは異なり、それぞれの王の形象のあいだには共通項が見いだしにくい。

この理由は、コルネイユのドラマトゥルギーが国王と英雄の政治的対立を軸に据えているためだと考えられる。受動的な英雄を危地に陥れる劇的な役割を担うために、軟弱な王や卑怯な手段をも辞さない暴君が必要となる¹⁴。1651-52年初演の『ペルタリット』が興行的に失敗した理由をコルネイユは次のように推測する。正統な王ペルタリットはグリモアルドに王座を迫われたが、ひそかに帰還する。ところがグリモアルドから王座を奪い返そうとせず、ただ妻を取り戻そうとする。観客はこのあまりにも弱い王の描写に我慢ならなかったという（「自作吟味」OC, II, p. 722）。正しいかどうかは別として、この考察は、絶対王政時代の観客が悲劇に政治現実の反映を求めていることをうかがわせてくれる。しかしそれよりも重要なことは、コルネイユがこの反省にもかかわらず、絶対君主を人物中に再現するよりも、進行上必要な役柄として王の多様性を重視することにある。

この点に関して興味深いテキストがある。国王の描写に関する規則を1660年に劇理論を体系化する際に考察したコルネイユは、筋における役割に応じて、「王、人間、裁判官」の三つの顔が単独ないし複数組み合わせられると主張し、次のように詳述する。

¹⁴ コルネイユが「正当な王の即位や帰還」というテーマを好んで取り上げた（『ロドギユヌス』、『エラクリユス』、『ペルタリット』）理由も、絶対主義の時代背景を別とすれば、この点から説明できる。道徳的にも法的にも王位に就く資格がある英雄と、不法に王座を占拠している暴君の対立が劇的なものとなりうるからだ。

[...] 王、王位後継者、地方総督、総じて権力者は次の三通りの仕方で舞台に登場しうる。すなわち王として、人間として、裁判官として。これらの資格のうち、ふたつが同時、三つすべてが同時であることもある。国家を転覆させる攻撃を受けていて、自分の王座や生命の保全だけに関心があり、いかなる個人的な情念によっても心が乱されていなければ、王として。[...] 国家の危機が何もなく、従ったり打ち勝ったりする情念にしか関心がない場合は、人として。

[...] 最後に、国家にも自分の命にも、愛情にも関係なく、他人の利害を解決する場合は、裁判官として。[...] 国家の大きな利害と、強い情念を同時に支える必要があるときには、王、そして人間として現れうる。[...] 私見では、この身分の人物を舞台に乗せるための、もっとも威厳あるやり方がこれである。なぜなら、彼らは筋の全体を自分に引き寄せるからで、第一級の役者たちによって演じられずにはいないからだ¹⁵。

主張が分かりにくいので説明が必要だろう。自分の生命や地位、国家に対する配慮を示す王の姿は、まさしく王のそれである。次に、恋愛など私事に心を奪われている姿は人間らしい。最後に、臣下たちの係争を裁く裁判官としての姿があるが、これは筋に主体的な態度で関与しないので、王という「これほど立派な称号の威厳」(*ibid.*)を満たさないとして批判の対象となる。一番望ましい王の姿は、公人かつ私人として、すなわち「王、そして人間として」描写される場合だという。そうすれば、国家の危機にも恋物語にも関与することになって、出番が多くなるからだ。

王座を守る国王としての顔と恋する私人としての顔とのあいだにギャップが生じれば、葛藤し、苦しむがゆえに劇的となり、ゆえに重要な人物となる。いいかえれば、当時のフランスでは「より絶対的」(『ル・シッド』「自作吟味」*OC*, I, p. 703)であるとコルネイユも認めていた王の威厳は、劇世界においては、権力の絶対性や称賛すべき高い資質に移し替えられるのではなく、劇構成における役割の重要性に置換される。ラ・メナルディエールが推奨するように、高潔な言動の中に美德を発揮する理想的君主として造形すれば、何の葛藤も示さないのでもつまらない。英雄的な言動の裏にある葛藤や高潔な決断に至るまでの紆余曲折を観客にさらけ出し、弱さを抱えた同じ人間として描かれれば、展開上の貢献度というドラマトゥルギー的観点から王の威厳が満たされるばかりか、興味深い人物となる。

したがって悲劇内の国王描写は、生まれの良さ、優れた資質、そして輝かしい行為を誇張する称賛演説の描写とはまったく異なったものにならざるを

¹⁵ 『クリタンドル』「自作吟味」*OC*, I, pp. 102-103.

得ない。先に引用したように、コルネイユがマザランを英雄のモデルとすると述べた言葉の信憑性は大いに疑わしい。英雄の一貫性、王の多様性、いずれもドラマトゥルギーの要請の結果であり、実在する特定の支配者をモデルとしているとは考えにくいのだ。

5 ルイ 14 世の即位

ところが、コルネイユがこのような考察を展開した 1660 年の翌年、フランス演劇を取り巻く状況に変化が起きる。枢機卿マザランの死去に続く 1638 年生まれ若きルイ 14 世の親政開始である。コルネイユの有力な庇護者だった財務卿フーケは逮捕され、失脚する。しかし、1662 年にコルベールがシャプランに作成を命じた、国王の美德と業績を称える芸術家、文筆家のリストにコルネイユの名前が載せられ、コルネイユは翌年以降ルイ 14 世から 2000 リーヴルの年金を支給されることになった。

文筆家は作品で返礼する慣習に従い、1663 年 9 月コルネイユは「王へ捧げる謝辞」と題された詩を献呈する。その中でコルネイユは、自分は称賛の術を持たない、頌詩を書く才能に恵まれていないというおなじみの弁明を繰り返したのち、『アンドロメード』や『金羊毛皮』など機械仕掛けの芝居のプロローグで「あなたの肖像を輝かしい線で描きます」(v. 36, *OC*, III, p. 454) と断言する。王はラ・メナルディエールの薦めていたように「勇敢で、正しく、善良で、鷹揚で／戦時においては無敵で、平時においては並ぶ者のない」(v. 79-80) 人物として登場するだろうという。しかし、このような諸々の美質を備えた王は、コルネイユが定めた国王の描き方にそぐわない。

当時のコルネイユが直面していたジレンマを整理しよう。悲劇が称賛演説にたとえられるとしても、英雄を賛美する描写は不可欠の要素ではない。英雄と対立する役割を担った王は、ましてそうした描写からは遠い。王に必要な威厳は、劇において展開上の重要性に置き換えられるので、恋——それはコルネイユの考えでは弱さを意味する——する私人や、野心に突き動かされる暴君として描かれることが望ましい。この点を 1660 年に理論的テキストで規則として確立した直後に、コルネイユはルイ 14 世の親政、年給支給開始に伴って、不得手だと自認する称賛演説や頌詩を捧げねばならなくなった。のみならず、「王への請願」(*OC*, III, p. 557) が示すように年金支給に遅滞があったせいで、催促する必要さえあった。とはいえ、大掛かりな上演を要す

る機械仕掛けの芝居のプロローグで王を直接賛美する方法を常に取れるわけではない。残るのは、悲劇の登場人物にルイ 14 世を仮託する方法である。

コルネイユは「フランドルから帰還された王へ」の中で、ルイ 14 世を直接描くことはできないので、代わりに歴史や神話から英雄を選び出し、ルイ 14 世に似せて描写すると述べる。さらに「私の劇で素描されたあなたの美德が／様々な作品であなたの肖像をいたるところにまき散らす」(v. 55-56) ことで、後世に統治術を教えると約束する。ところが、人間らしい弱さのある王ではなく、ラシーヌ『アレクサンドル大王』のタイトル・ロールのように諸国を従え、諸々の美德を備えた理想的な王を導入すれば、コルネイユのドラマトゥルギーに違背することになってしまう。支配者を登場人物に仮託するという世辞は、マザランへの感謝の詩に関して確認したとおり、単なるトポスに過ぎなかった。しかし、年金受給の必要性という状況の変化によって、コルネイユは、劇中の国王描写を通してルイ 14 世の称賛を行う必要に迫られたのではないか。この点を次に検証していく。

6 アジェジラスのモデルはルイ 14 世か

結論からいえば、美化されたルイ 14 世を透かし見ることができるよう強い理想的な王が、コルネイユのキャリア後半の悲劇において描かれることはない。『セルトリユス』(初演 1662 年)や『ソフォニスブ』(初演 1663 年)ではむしろ、男性に代わってヒロイズムを体現しているのは王妃や女王らヒロインである¹⁶。

その中でも 1665-66 年初演の『アジェジラス』の主人公は、例外的に英雄的な王といえる。アジェジラスは若いスパルタ王で、有力な将軍リザンデルの後ろ盾のおかげで、権力の座に就いた。その恩があるにもかかわらず、リザンデルの権力に嫉妬し、その力を殺ごうとする。「むなしい称号」(III, 1, v. 977) しかない傀儡になる恐れがあるからだ。報われないリザンデルは当然反乱を企んでおり、アジェジラスの統治の基盤は危うい¹⁷。他方でアジェジラスは、ひとりの男としてマンダースへの片思いに苦しんでおり、彼の

¹⁶ この点については別のところで論じたことがある。「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, pp. 127-137.

¹⁷ ケートンは若い王が実権を握ろうとする姿にルイ 14 世の政治的権力の不安定さを読み取っている。La *Vieillesse de Corneille*, Maloigne, 1949, p. 124.

秘めたる恋はだれの目にも明らかである。自分の「弱さ」(V, 3, v. 1840)を自覚したアジェジラスは次のように自分の思いを吐露する。

私はまだ自分自身と和解していない。
愛しているが、結局のところ、それと同じくらい憎んでもいる。
このふたつの情念は代わる代わる支配し、
私の心の底で、あまりにも一致していないので
心では、復讐心を恋のために犠牲にしたいと願っても、
すぐに、恋を復讐心のために犠牲にしたいと願うのだ¹⁸。

コルネイユはこのように恋する若い王の苦悩を解剖してから、アジェジラスの最後の決断——謀反を企んだ英雄を赦し、自分の恋を克服する——を示し、皆を和解させて幕を下ろす。自己犠牲と寛大さの発揮は確かに『シンナ』におけるオーギュストの寛大さを想起させる。ただし、この振る舞いが英雄的といえるのは、恋愛の情念の克服においてである。アジェジラスは理論に忠実に、「王、そして人間として」提示され、揺れる「心の底」をさらけ出したからこそ、そのあとで情念に対する勝利が英雄的となりうるのだ。他方で、華やかな宮廷での恋多きルイ 14 世の姿をアジェジラスに重ね合わせることができのかもしれない¹⁹。しかし、美德の化身でもなければ軍神でもないアジェジラスの姿は、悲劇の主人公としてはふさわしくても、王の称賛的描写からは全体として遠く離れていることもまた否めないのだ。

7 ルイ 14 世描写の不可能性

最後に冒頭で提示した問いへと戻りたい。『アッティラ』にみられるメロウェ王の称賛演説はあからさまなルイ 14 世の賛美のディスクールだが、コルネイユがこのような脱線を行ったのは、年金を支給してもらう必要性に迫られたためなのか、という問いである。

『アジェジラス』に先立つ悲劇『オトン』（初演 1664 年）には、タイトル・ロールの英雄が支配者の地位に就けば、ひとりで支配できるだろうという宮廷人による称賛と解せる台詞がある。

彼 [オトン] の手だけが鷹揚に施し、

¹⁸ V, 5, v. 1937-1942.

¹⁹ これは英雄喜劇『ティットとベレニス』（初演 1670 年）の主人公についても当てはまる。

彼の選択だけが属州と地位を与え、
自分だけが握った轅を操り、
ひとりで審議し、決定し、自分の意見だけを聴いて、
我々の職位の者がどれほどわめきたてようが、
我々を滅ぼそうという気になれば、一目でそれができるのだ²⁰。

17世紀の文筆家タルマン・デ・レオは、コルネイユが『オトン』の主題を選んだのは国王に年金を継続してもらうためだったと揶揄している²¹。クートンもまた、この引用がルイ14世の統治に対する賛辞的な台詞であることを認めている（*OC*, III, p. 1494）。コルネイユが『オトン』を執筆した真の意図はともかく、顧問を必要としない皇帝の姿が親政を開始したルイ14世と重なることは確かだろう。

ただし注意が必要だが、ここで言及されているのは、未来のオトンのことである。老いた皇帝ガルバの後継者を巡って謀略が企まれる宮廷を舞台とするこの悲劇において、主人公のオトンはかつてネロの統治下で、保身のために放蕩三昧を尽くした恥ずべき過去を抱えている。立場の変化に応じてふるまいを変えるだけの柔軟性を備えたオトンが皇帝になれば、絶対権力を行使するだろうという予測が上の引用である。いいかえれば、ルイ14世にたとえられるような理想的支配者はこの悲劇には存在しない。『オトン』は、絶対的な君主が不在であるがゆえに混乱が生じた宮廷の悲劇なのだ。

絶対的権力を持つ王の不在が悲劇の成立条件である点は、『アッティラ』も同様である。オクタールが賛美しているメロウエは一度も姿を見せないからだ。登場するのは、兄を弑逆して王位に就き、「王の中の王」（III, 4, v. 1012）として征服を繰り返している暴君アッティラと、王でありながら彼に従属している弱い王、アルダリックとヴァラミールである。アッティラはその力と野心において、やはり「王の中の王」であるルイ14世に匹敵する（「王へ捧げる謝辞」v. 10）。諸国の支配者、恐怖の源泉であり、「おのれの名前だけで城壁を覆すことを望む」（III, 4, v. 1111）アッティラは、「地上の支配者」（II, 5, v. 558）として「至るところに恐怖を」（v. 571）まきちらし、「まなざしひとつで城壁を粉碎」（v. 572）するメロウエと重なる。ただし、アッティラはモラル的には正反対の暴君である。開幕後、西ローマ帝国のオノリー、フランク王国のイルディオーヌのいずれかと結婚して和平条約を締結すると

²⁰ II, 4, v. 615-620.

²¹ Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, CNRS, 1972, p. 198.

いう選択に迷うアッティラは、従えているふたりの王に相談するつもりだといいいながら、実はその必要がない (I, 1, v. 9)。決断力があるため顧問官に頼らず、単独統治を行える力量は、先に引用した未来のオトン礼賛にも認められるばかりか、自分で支配し、自分が認めた限りでしか部下に権限を与えない絶対君主とされるメロウエにもある (I, 2, v. 221-224)。この点でアッティラはルイ 14 世と重なり合う。ただし、アッティラが不要な相談をあえて行う理由は、選択の責任をふたりの王に負わせる「口実」 (I, 1, v. 17) を作るためである。ふたりの女性に同時に結婚の約束をすることは不実であり、その責任を他者に転嫁して破滅を企む卑怯な策略は暴君のそれといえる。一方アルダリックとヴァラミールは、「偉大な資質」 (II, 1, v. 369) においてルイ 14 世と共通するとしても、「王座として空しい称号しか持たない」(I, 1, v. 6)。

このように三名の王の登場人物は、ルイ 14 世と類似点があるとしても遠く隔たっている。したがって、先に紹介した「フランドルから帰還された王へ」の詩にある、王を登場人物に託して描写するというコルネイユの宣言とは裏腹に、『アッティラ』の登場人物の向こう側にルイ 14 世を透かし見ることは難しい。コルネイユは権力者をモデルとしたことはかつてもなかったし、『アッティラ』においてもその態度に変化はなかった。

以上を踏まえると、「大勢に劣ることがない *nec pluribus impar*」を銘として、様々な歴史的、神話的英雄と比較されながらも最終的には「あなた自身だけに比較される」(「王へ捧げる謝辞」v. 61) ルイ 14 世は、いかなる他者との比較をも超越するゆえに登場人物では表象できないことを示すために、メロウエ王の称賛演説が挿入されていると推測できる。ルイ 14 世を暴君ないし弱い王と同一視することはできない以上、称賛演説を挿入することによって劇世界の登場人物とルイ 14 世との差異はかえって強調される。振る舞いも資質も立派であるがゆえに、メロウエ＝ルイ 14 世は悲劇に登場する資格を持たない。ちょうどモリエールの『タルチュフ』や『ヴェルサイユ即興劇』において、ルイ 14 世が劇世界内で言及されても登場しないことで劇の枠組みを外部から保証しているように、ここでもメロウエ＝ルイ 14 世は示唆されても姿を見せないことによって、彼とは対照的に弱点を抱えた人物が繰り広げる、陰惨であるがゆえに劇的で興味深い『アッティラ』のドラマを成立させているのだ。

このように考えると、コルネイユがルイ 14 世を純粋に賛美する目的で称賛演説を劇中に導入したとみなすのは、いささか単純に過ぎるのではないかと疑ってもよいだろう。驚嘆に値するメロウエはコルネイユ的英雄である。と

ころが、このような英雄的で叙事詩的な国王は、もはや悲劇で居場所を失った過去の残照に過ぎない。コルネイユが王の三通りの描写方法に関して示したように、内面の葛藤とは無縁の完璧な王は悲劇にふさわしくないからだ。反対に、欲望や気まぐれに支配されているゆえに命を落とすアッティラは、ルイ 14 世のモデルとしては失格だが、コルネイユの考える悲劇の主演としては理想的な王である。『アッティラ』は、アリストテレスの、そしてコルネイユの悲劇観に照らせば、人間の欠陥や弱さを描くことで憐れみと恐れを観客に呼び起こす、悲劇の本流に位置する作品である。その意味で王のおぞましさ、人間らしさを赤裸々に暴いたこの悲劇は、王の弾劾演説といわないまでも、ルネサンスに流行した逆説的な称賛演説にたとえられよう。

コルネイユは英雄的の称賛の描写を得意としていた以上、理想化されたルイ 14 世を彷彿とさせる人物の英雄的行為を主題とする悲劇を創作することも不可能ではなかったはずだ。しかし実際には、国王の描写方法に関する自分のドラマトゥルギーに忠実であることを選び、作品全体が王の比喩的な意味での称賛演説となるような悲劇を作らなかった。最後に、踏み込んだ推測が許されるならば、コルネイユが劇中に登場しないメロウエを称賛してみせたのは、アッティラを始めとする王の登場人物とルイ 14 世が重ならないことを確信していたためであり、感謝の詩で公言していた意図とは裏腹に、悲劇をルイ 14 世の写し絵として機能させること、つまり悲劇を権力に奉仕させることを拒否していたからではないか。自分の悲劇を権力者のアレゴリーとして奉仕させるつもりはないという誇り高いメッセージが隠れているとさえいえるかもしれない。

結論

コルネイユが悲劇ジャンルにおいて成功を収めた理由を解明することは容易ではない。とはいえ、少なくとも、登場人物の資質を描いているために称賛演説にたとえられるような彼の作品が、絶対王政のイデオロギーを支持する人々に歓迎されたと推測することは妥当だろう。さらに、コルネイユが統治者の美化されたイメージを作品内に結実させることで、人々の権力に対する潜在的な願望を満たしたと推測することもできるだろう。ただし、それはここで論じたように、コルネイユがリシュリユールルイ 14 世の栄光のために悲劇を執筆した、あるいは彼らをモデルとして登場人物を造形したということの意味しないのが、悲劇と政治権力の関係を探る上で困難だが興味深い問

題を提起する。「ル・シッド論争」以降、独立不羈の芸術家であろうとして、劇作品で英雄の称賛的描写を行っても権力者の称賛を好まないというコルネイユの態度は、彼が『シンナ』や『ニコメード』（初演 1651 年）のように絶対王政を言祝ぐ作品を生み出した一方、とりわけルイ 14 世の親政開始以降、『アッティラ』や『シュレナ』（初演 1674 年）など権力を告発しているように読める作品も書いたという矛盾してみえる事実の根底に横たわっている。『アッティラ』におけるルイ 14 世の称賛演説もまた、それ自体は国王の称賛であっても、作品全体を称賛演説とみなすことはできないというねじれを構成している。

本稿ではコルネイユのドラマトゥルギーとの関連からこの称賛演説を分析したが、仮にこの称賛演説を手がかりとして劇作家と権力者の関係を考察するならば、ルイ 14 世の親政開始以降、ラシーヌら下の世代が台頭して劇作家としての威光が陰り始め、経済的には逼迫することが多かったコルネイユが、芸術家を自己の栄光に奉仕させようとする若き絶対君主に対して抱いていた複雑な思いの一端を推測することも不可能ではないだろう。