

# コルネイユの演劇理論における公衆の概念

## 悲劇の題材である史実の役割に関して

千川 哲生

### 序

ピエール・コルネイユ（1606－1684）は十七世紀フランスの古典主義を代表する劇作家のひとりである。しかし、ラシーヌやモリエールをはじめとする同時代の劇作家の誰よりも、コルネイユが演劇理論に関心を注いでいたことはさほど知られていない。『ル・シッド』（初演 1637 年）が劇場で成功を博したにもかかわらず、むしろそれゆえに、三統一の規則に違反するとか、真実らしさ（vraisemblance）や礼節（bienséance）を欠くとかいった批判を理論家から浴びせられたコルネイユは、1637 年から 1660 年のあいだに、十五編の劇作品を発表するかたわら、絶えず序文その他で理論的考察を披露する。その結果として、1660 年の『全集』内で『三つの劇詩論』及び各作品の巻頭に付した「自作検討」と共に、自らの理論を体系化するに至る。

コルネイユは考察を開始した当初から、当時の演劇理論の規範だったアリストテレスの『詩学』や、十六世紀のイタリアを中心に刊行された多くの『詩学』注釈書を知悉していたわけではない。数々の実践と、理論的著作の読解を折り合わせた地点でかれの理論はその完成をみる。こうした経緯を考えれば当然といえるが、コルネイユの理論の独自性は、数々の成功作をものしたという事実に依拠していることに求められる。理論家は、実践の必要がないために、ともすれば過剰な制限を主張するきらいがある。そればかりか、理論家が唱える規則を遵守しても、傑作は必ずしも生まれないし、公衆の人気を勝ち得ることも保証されてはいない。しかしコルネイユは、公衆の心を掴む術を実際に心得ていることを、独自の理論を正当化するための口実として用いることができる。

そのためコルネイユの演劇理論では、作品の受容者たる公衆という概念がキーワードとなることが容易に想像される。本論では、悲劇に主題を提供する史実に関するコルネイユの考察が、この公衆という概念を利用することで

成立していることを明らかにしたい。

さて、1634 年初演のジャン・ド・メレの『ソフォニスブ』を嚆矢として、フランスの舞台で悲劇が再流行し始めたことはよく知られている。悲劇というジャンルは、それまで全盛だった悲喜劇の多くが、主題を小説や叙事詩の一挿話に仰いでいたのに対して、慣習として主題を歴史に求めることが多い。とはいえ、史実だけから虚構を作り上げることは不可能である。それゆえ、史実をどのように悲劇で取り扱うか、史実をどこまで改変することができるか、といった問いが当然生じる。コルネイユは、史実を変更した箇所を序文で常に告白しているため、実践を通じてこれらの問いに答えることが、かれにとって重要な意味を持っていたと考えられる。

そこで、悲劇の題材を構成する史実に関するコルネイユの考察が進展する過程と、1660 年におけるコルネイユの最終的な主張を理解するためには、かれの理論が形成されるにつれていっそう重要な役割を担う、公衆の概念に着目することが不可欠であることを、以下で証明したい。その結果として、1660 年以降のコルネイユの劇作術が、とりわけ公衆の役割に関する自らの理論から、いかなる形で影響を蒙ったのかを解明することが最終的な目標である。

## 1. 史実と悲劇の関係

スキュデリーの『ル・シッド』に関する批判」と、ジャン・シャブランが原案を執筆した「悲喜劇『ル・シッド』に関するアカデミー・フランセーズの意見」は、『ル・シッド』が真実らしさと礼節に反することを厳しく攻撃した。父親を恋人ロドリグに殺されたシメーヌが、結末で父の仇との結婚に同意するのは史実通りである。しかしこの史実がそもそも真実らしくないので、「意見」は、「この事件から劇詩をつくらないことが、最もよかった<sup>1</sup>」と断罪した。

対してコルネイユは、この「ル・シッド論争」（1637 年）の二年後に、「この悲劇の行為が真実らしいかどうかを検討しない」（『メデ』「献辞」 O.C., I,

---

<sup>1</sup> *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du « Cid »*, in Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, tome I, éd. par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 (tome II, 1984, tome III, 1987), p. 809. 以下コルネイユのテキストの引用はこの版に拠るものとし、この版を参照する際は、略号（O.C., I, II, III）を用い、引用文の末尾でこの略号とページ数によって出典を示す。なお、「ル・シッド論争」に関する上記二つの著作には邦訳がある（『コルネイユ名作集』、岩瀬孝その他訳、白水社、1975 年、487–540 ページ）。

p. 536) と述べ、主題となる史実に忠実であるべきだという反対姿勢を鮮明にする。また、『ル・シッド』の次に創作された『オラース』(初演 1640 年)を初演前にアカデミー・フランセーズ会員や文学者たちの前で朗読した際にコルネイユは、後年コルネイユの最大の批判者となる理論家ドービニャック師から、主人公による妹殺しという設定を変更するように忠告されたという<sup>2</sup>。しかし、ティトゥス・リウィウスが語るこの残酷な事件が真実らしさに反するという批判をコルネイユが受け入れなかったことは、史実に固執していた証拠だと考えられる。

ところが矛盾したことにコルネイユは、真実らしさに対する史実の優先を創作原理として唱えながら、虚構の余地をどこまで拡大できるかという試みを実践しはじめる。

いずれにせよ、この〔自作集の〕第二部に収録された悲劇は歴史から採られているので、各作品の巻頭に、典拠とした著作家の原文ないし要約を示すことも悪くはないだろうと考えた。そうすることで、私が創作した箇所を判別してもらい、真実の主題を扱いながら劇詩の自由がどこまで及んでも構わないと、私が考えているかを理解してもらおうとした。(1648 年度版『作品集』「読者へ」*O.C.*, II, p. 189)

「劇詩の自由」とは、史実を変更できる度合いが許容される限度に関する。この引用を読むだけであれば、当時の悲劇には、史実の改変を禁じる掟が課せられていたかのように思われるかもしれない。

しかし、『ル・シッド』に対するシャプランの意見や、『オラース』に対するドービニャック師の意見が示すように、十七世紀の演劇理論家は<sup>3</sup>、史実を作品内にそのまま移植する必要性を認めないどころか、書き換えを積極的に奨励している。シャプランは「マリーノ騎士の叙事詩『アドニス』に関する序文」(1623 年)のなかで、史実は叙事詩や悲劇の主題として不完全だと述べる。その第一の理由は、歴史家の証言は必ずしも真実ではないからで、第二に、真実よりも、ありそうなものを人は信じるからである。したがって悲

---

<sup>2</sup> ドービニャック師が語る挿話。Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 113-114. オービニャック師『演劇作法』、戸張智雄訳、中央大学出版部、53 ページ。

<sup>3</sup> ルネ・ブレーによれば、悲劇の主題は史実に即さなければならないが、細部は変更可能であるという点で、十六世紀のイタリアをはじめとする、アリストテレス『詩学』の注釈者は一致していたという。René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1966, p. 209.

劇でも、真実らしさが史実より優先されねばならず、史実は真実らしい限りにおいて取り扱いが許されるとまでシャブランは主張する<sup>4</sup>。ドービニャック師も「真実そのものが演劇の題材とならないことは、広く認められている規則である」と、同様の見解を披露している<sup>5</sup>。

したがってコルネイユがどれほど史実を変えようと、同時代の理論家から批判を招く可能性は低かった。事実「序文」で、「残りの部分の基礎となる第一幕の語りから、第五幕の結果まで、歴史が認めるものは何らない」(*O.C.*, II, p. 196)と作者本人が告白するほど、史実を限界にまで改変した『ロドギュンヌ』(初演 1644-1645 年)に対して、理論家の側から批判の声が挙がったという記録はない。以降『ペルタリート』(初演 1651 年)に至るまでコルネイユの悲劇では、題材とされた史実に多くの変更が加えられることになる。

しかし、同じ『ロドギュンヌ』の「序文」でコルネイユは、「歴史が私に提供した、自然に反する結末を変更することは、劇詩の法が私に許してくれなかった」(*O.C.*, II, p. 196)とも述べている。この言葉から、コルネイユは史実の変更の度合いに関する制限の存在をはじめから認識、あるいは想定していたと考えられる。

ところが、『ニコメード』(初演 1651 年)と『ペルタリート』の結末は、史実と矛盾しているとはいわないまでも、少なくとも合致しているとはいえない。というのも前者では、ニコメードが父親を殺害する史実を元にしながら、その結末で主人公と父親が和解するし、後者では、王座を追われて舞い戻った主人公ペルタリートと篡奪者グリモアルドの和解、共同統治という結末そのものが、史実と食い違うからである<sup>6</sup>。悲劇の結末を史実に合致させるという「劇詩の法」が仮にあったとしても、コルネイユはそれを平気で破っ

<sup>4</sup> Jean Chapelain, « Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau, Conseiller du Roi en sa cour des Aides, portant son opinion sur le poème d'*Adonis* du Chevalier Marino », in *Opuscules critiques*, éd. par Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 85. ただし、1623 年に出版されたこのテキストにみられた、史実を放棄して真実らしさを絶対視する極端な態度は、「二十四時間の規則に関する手紙」(1630 年)、「悲喜劇『ル・シッド』」に関するアカデミー・フランセーズの意見」では修正され、悲劇の源泉が史実である必要性に対しても理解が示されるようになる。

<sup>5</sup> Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 123. 邦訳前掲書、60 ページ。

<sup>6</sup> コルネイユは『ペルタリート』の「序文」で、作品の源泉として、アントワーヌ・デュ・ヴェルディエの『様々な教訓』(初版 1576 年)第四卷第十二章を引用している。ところが注目すべきことに、その引用は、帰還したペルタリートが再追放されるところで終わり、グリモアルドが死んだ後ではじめてペルタリートが王座に返り咲くという続く箇所が省略されている。コルネイユは、悲劇の結末と史実が矛盾することを読者に知らせることを慮って、残りを省いたと推測される。

ており、この点に関しても、理論家から非難が浴びせられたという記録はない。

なぜこのような大胆な劇作術が可能だったのか。その理由は、『ロドギュンヌ』、『エラクリュス』、『ニコメード』、『ペルタリート』のいずれもが、公衆に知られていない史実を題材としていることに求められよう。無名の史実に対して劇作家は当然ながら、見る者に違和感を生じさせることを心配せずに、色々と作り変えることができる。「歴史の結果さえ保てば、全ての状況または私が呼ぶように全ての過程は、われわれ劇作家の権能内にある」(O.C., II, p. 197) とコルネイユは宣言するが、それは、歴史家アッピアノスが伝える挿話が人口に膾炙していないからこそ可能なのではないだろうか。もし『オラース』や『シンナ』(初演 1642 年)、『ボンペーの死』(初演 1643 年)で、源泉である古代ローマ史の著名な逸話を大胆に改変すれば、公衆の反発を招く可能性があったと想像することは難くない<sup>7</sup>。

理論家のひとりラ・メナルディエールは 1639 年に、「特に悲劇において、知られている歴史の主要な事件を変更したり歪めたりすることは劇詩人に許されておらず、これに背けば、本質的な規則にまさしく反することになる」と述べていた<sup>8</sup>。かれは「知られている」歴史の主要な事件の変更が禁止されている理由は、そのような事件を「ただ偽装したり置き換えたりすれば、観客を困らせ、その記憶を害しかねない」からだと説明する<sup>9</sup>。主題となる史実を変更できる度合いは、その史実について公衆が有する(と想定される)知識の多寡に応じて変化するのである。

ならば、史実への忠実と創作の自由との拮抗という美学的な問いを理論的に解決するためには、公衆の歴史知識を侵害できる限界を考慮する必要があることになる。しかしコルネイユは、公衆の知識にない無名の主題を取り上げることで、理論的な答えを回避している。だからこそ、『ニコメード』と『ペルタリート』で、史実の「結果」を保つという「劇詩の掟」の存在を認めながらそれに違反するという、理論的立場と実践との矛盾が生じていると考えられよう。

しかし、本論の冒頭で述べた通り、コルネイユは演劇に関する考察を、「ル・

---

<sup>7</sup> たとえばローマ史のなかで比較的有名な挿話に基づく『オラース』を、コルネイユは『エラクリュス』や『ロドギュンヌ』よりも、原典(デイトゥス・リウィウス)にかなり忠実に舞台化している。このことは、決闘、殺人、そして赦免という筋の一連の流れが史書にそのまま見出されることから明らかである。

<sup>8</sup> H.-J. Pilet de la Mesnardière, *La Poétique* [1640], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29.

シッド論争」から 1660 年に至るまで創作と平行して継続している。この間、コルネイユは理論的考察全般において、公衆の歴史知識をどのように認識しているのか。そして 1660 年にコルネイユが完成させた理論のなかで、史実改変の自由と限界の拮抗に対して、いかなる解決が試みられるのか。これらの問いに答えることが、以下の課題となる。

## 2. 史実の信憑性

本節では、コルネイユが理論を構築するなかで、題材となる史実のおかげで悲劇に信憑性が生じることに對して、認識を深めていく過程を検証したい。

十七世紀フランスの代表的な理論家であるシャプランが、悲劇では史実よりも真実らしさを優先させよと主張したことを前節で紹介した。しかしそもそも、真実らしさが優先される理由はどこにあるのだろうか。それは、真実らしさのおかげで公衆が作品に対して信憑性を抱くことができるからである。シャプランによれば、荒唐無稽な話に対して、公衆は「信 (foi) <sup>10</sup>」を抱くことができず、作り物だとみなしてしまう。もし公衆が観劇のあいだ、芝居の虚構性を自覚していれば、情念が浄化されず、その結果、作品は道徳性を有さないことになる。また、ラ・メナルディエールによれば、悲劇は公衆によって真実の話だとみなされなければ、憐れみを引き起こせない<sup>11</sup>。悲劇はにわかに信じがたい史実を題材としながら、それを修正して公衆に違和感なく受け入れさせることが、悲劇が道徳的 (シャプラン) あるいは美学的 (ラ・メナルディエール) に優れた性質を備えるために満たすべき要件なのである。

これと反対に、主人公による子殺しを取り扱う『メデ』(初演 1634—1635 年)、ヒロインが親の仇と結婚することを最後に承諾する『ル・シッド』を執筆したコルネイユは、悲劇が公衆の教化を最終的な目的とすることを拒む。さらに、「あらゆる真実は劇詩において受け入れられる」(『エラクリュス』「読者へ」*O.C.*, II, p. 357) と述べることで、主題となる史実の扱い方において、真実らしさを優先して修正するという原則も拒否する。

それでは、史実をそのまま保った悲劇には、真実らしさが欠けるために、公衆に対する悲劇の信憑性が欠如してしまうのだろうか。コルネイユはそう考えない。殉教悲劇『ポリュクト』(初演 1643 年) の「序文」で、公衆が

---

<sup>10</sup> Chapelain, *op. cit.*, p. 75.

<sup>11</sup> La Mesnardière, *op. cit.*, p. 43.

作品を信じることについて、次のような見解が披露される。

劇詩の最も素晴らしい秘訣である、真実と虚構の巧みな織りなしは、通常、見る人の違いに応じて二つの異なる結果をもたらす。この「真実と虚構の」組み合わせに納得してしまい、真実のいくつかの事件を見ると、それらを引き起こした動機や、付随する状況もやはり真実だと想像してしまう人がある。そのかわら、われわれ劇作家の技巧に通暁しているので、自分が知らないことは全て作者の創作ではないかと疑い、そのために、自分の知識にない古い時代の歴史が扱われていると、作品全体を劇作家の想像力に帰してしまい、小説のような作り話だと考えてしまう人もいる。(O.C., I, p. 975)

理論家は概して、悲劇が虚構とキリスト教の真理を取り混ぜることに対して好意的な態度を示さないため<sup>12</sup>、1640年代に流行したキリスト教悲劇の作者たちは、一様に序文で弁解を試みている。上の引用の直後でコルネイユが、真偽が混同されると冒涇になるという懸念を表明するのは、こうした文脈を参照すればなるほどと頷けよう。

しかし、上の引用で表明された、真実と虚構が混ぜ合わせられると公衆に全てが真実だという錯覚を与えるという考え方は、少なくともわれわれが知る限り、どの劇作家にも理論家にも見当たらないことを指摘しなければならない<sup>13</sup>。そもそも、殉教劇で真偽を公衆が混同すると冒涇になるという理由だけで、コルネイユが典拠とした殉教伝の一節を紹介しているとは考えにくい。なぜなら、『ポリュクト』の前作『シンナ』の巻頭で原典がすでに掲げられていたし、さらに『ポリュクト』以降、世俗の史実を取り扱った悲劇の序文でも、コルネイユは一貫して原典と創作箇所を告白することをやめなからだ。かれの関心は、自分の悲劇が冒涇的となる危険を防ぐことよりもむしろ、悲劇の題材である史実が、作品全体の信憑性に影響を及ぼすということに向けられている。

先の引用では、真実（史実）の主題が虚構の筋に織り込まれることで<sup>14</sup>、

---

<sup>12</sup> Bray, *op. cit.*, p. 293.

<sup>13</sup> スキューデリー兄妹の叙事詩『イブライム』（1641–1644年）の「序文」にある、虚構と真理が巧みに織りなされると見分けがつかなくなるという一節が、この引用の源泉だとジョルジュ・フォレストイエが指摘している。Georges Forestier, « Littérature de fiction et histoire au XVII<sup>e</sup> siècle : une suite de raisonnements circulaires », in *La Représentation de l'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par Gérard Ferreyrolles, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1999, p. 127. この一節を踏まえたコルネイユの独自性は、公衆の反応を強調している点にある。

<sup>14</sup> 主題となった史実と劇作家が作り出した虚構をうまく組み合わせることで、作品全

公衆がその作品を信じるか否かが問題となっている。シャプランにとっては、史実を真実らしく変更することで悲劇の信憑性が生じるが、それに対して、「真実のいくつかの事件」を見た観客が、「それらを引き起こした動機や、付随する状況」についても真実だと誤解してしまう、と主張するコルネイユにとっては、信憑性の源泉は真実そのものにあるという、大きな違いがある<sup>15</sup>。

ただし、「自分の知らないこと全ては作者の創作ではないか」と疑う教養人の存在も上の引用では言及されているので、たとえ史実に忠実であっても、それだけで作品が全ての公衆に対して信憑性を与えるとまでコルネイユは考えていない。とはいえ、『エラクリュス』の成功を受けたコルネイユは、史実がもたらす信憑性により強い関心を示しはじめる。

1647年に印刷された『エラクリュス』「序文」から、問題の一節を掲げる。

劇詩に描かれる全てのできごとは信じられるものでなければならない。そしてアリストテレスによれば、信じられるようになるのは、真実、真実らしさ、共通の意見のいずれかによる。(O.C., II, p. 357)

ここで参照されていると思われるアリストテレスの『詩学』(第二十五章1460b10-11)では、詩人がつねに再現しなければならないものとして、過去や現在の事実、人々が語ったり考えたりしていること、そうあるべきものの三つが示されている<sup>16</sup>。これらはそれぞれ、引用文中の、真実、共通の意見、真実らしさに対応する。しかしアリストテレスは、この三種類を劇詩人が再現において選ぶべき原則として提示したに過ぎないのに対し、コルネイユは「信じられる (croyable)」という要素を付与している。戯曲が公衆に対して有する信憑性をコルネイユが重視していることがわかる<sup>17</sup>。

---

体をリアリティのある物語として構築するコルネイユの劇作術について、フォレストイエが優れた分析を施している。Georges Forestier, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998, p. 15-37. 本論はこの著作に大いに啓発された。

<sup>15</sup> 史実が作品に信憑性をもたらすという考え自体は、コルネイユ独自のものではなく、たとえばタッソーにもみられる。Le Tasse, *Discours de l'art poétique, discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier, p. 75 et 169. コルネイユはタッソーの詩論を参照した可能性がある。

<sup>16</sup> 次の邦訳を参照した。アリストテレス『詩学』松本仁助、岡道男訳、岩波書店(96ページ)。

<sup>17</sup> この時点でコルネイユがアリストテレスの『詩学』を字義通りに解釈するよりも、自分の意見の根拠として都合がよいように変更しているか、あるいは記憶で引用していることは、1660年の『第二のディスクリール』で、『詩学』の該当箇所を、「物事を扱うには、そうであった通りに再現するか、そうだったと人が言うとおりに再現するか、



このささやかな変更は、引用直後の大胆な提言、「美しい悲劇の主題は真実らしくあつてはならない」(O.C., II, p. 357)を支えている。アリストテレスは(『詩学』第十四章で)敵が敵を殺すことは真実らしいが、憐れみも恐れも観客の心に引き起こさないと述べているから、反対推論を用いれば、憐れみと恐れを引き起こす主題は真実らしくあつてはならないことになる、とコルネイユは主張する。

それ[異常な事件]は決して真実らしくないので、信じてもらうために、歴史や共通の意見の権威を持たなくてはならない。(O.C., II, p. 357)

『ル・シッド』が真実らしくないと非難されたコルネイユは、『メデ』に関して、「この悲劇の行為が歴史の真実かあるいは古代人の共通した意見によって認められていれば、私にはそれで十分である」と同作品の「献辞」で反論していた(O.C., I, p. 536)。「私には」という制限にコルネイユの論争的態度が読み取れよう。しかしそこには、真実らしさよりも史実の優位を主張する根拠が示されていないために、理論的な裏づけが欠けていた。ところが先の引用では、史実の存在が信を生じさせると明言されている点に注意したい。

悲劇に主題を提供する興味深い史実は、その珍しさゆえに、虚構世界に対する公衆の感情移入や心理的没入を拒み、感動を減じる危険を伴う。しかし、史実から主題をとれば、公衆に信じてもらえるのでその危険を回避できる。この推論は一見してもっともであり、史実が公衆の信を獲得する役割に関してコルネイユの考察が進展した証である。この考えのお陰で、真実より真実らしさを優先させる理論家に対抗することが可能となる。

1650年に出版された『アラゴンのドン・サンシュ』の「序文」における次の一節は、公衆を説得する史実の機能に関して、より深められたコルネイユの認識を物語っている。

悲劇は取り扱う事件について、歴史という支えを要する。ところで事件は、通常の真実らしさを逸脱していなければ注目に値しないし、歴史の権威がなければ信じられない。歴史は、威圧的に機能し、説得したいことを信じるように命じるように思われる。(O.C., II, p. 550)

十年後の1660年、『第一のディスクール』でも、同じ推論がより断定的なか

---

そうあるべきだったように再現するか」とより正確に引用していることから明らかである(O.C., III, p. 162)。

たちで繰り返される。

真実らしさを越える偉大な主題は「…」もし、聴衆を威圧的に説得する歴史の権威か、聴衆を予め説得しておいてくれる共通の意見による先入見によって支えられていなければ、聴衆において何の信用も得られないだろう。(O.C., III, p. 118)

第一の引用では、史実が主題の信憑性を（公衆に）「命じる」ように「思われる」に過ぎないので、公衆が納得するかどうかという点に曖昧さが残る。ところが次の引用では、歴史が「聴衆」を「説得する」と留保なしに断言されている。史実が公衆を納得させるというレトリック的な機能を有することを、1660年のコルネイユは確信するようになったと推測される。

コルネイユの思考の展開を簡単にまとめると、次のようになる。「ル・シッド論争」後、悲劇の主題は史実に即し、より真実らしくするために変更を施す必要はない、という論争の姿勢がまず打ち出される。次いで、この姿勢を理論的に正当化するために、史実が悲劇に信憑性を与えるという考え方が持ち出され、史実に説得させられる公衆像が想定されるに至る。

しかし、そもそもシャプランやラ・メナルディエールが真実らしさを擁護したのは、真実らしさのおかげで悲劇作品が公衆に対して信憑性を増すからである。真実らしさが古典主義演劇理論の重要な柱のひとつである以上、1660年の理論家コルネイユは、真実らしさが生み出す信を無視するわけにいかない。また、前節の最後で指摘したように、コルネイユが悲劇内での史実の保持を唱えながら史実の改変を大胆に実践できたのは、公衆がその史実を知悉しているかどうかを問う必要がない無名の史実を選択したからである。当然、公衆の歴史知識に対してかれの関心が深まるにつれて、史実を改変する限界と保持する程度との軋轢に対する考察も修正を蒙ることになる。

無名の史実を題材にした一連の悲劇を創作した後、『ペルタリート』の失敗をうけて一端筆を折ったコルネイユは、1660年に自己の演劇理論を完成させる。そのなかでこれら二つの問題が解決されるに当たって、公衆の概念が利用されることを、以下で証明したい。

### 3. 真実らしさと公衆

公衆に悲劇の物語を信じさせるための手段として、歴史と、共通の意見と、真実らしさがあり、真実らしさを唱える理論家に対して、史実が有する説得

力をコルネイユが擁護したことは、前節で論じた通りである。とはいえ、1660年のかれの理論において、真実らしさがもたらす信憑性は決してないがしろにされるわけではない。それどころか、真実らしさに対する考察は、公衆の概念を利用しながら展開されている。

そもそも、ある話や事件が真実らしいと判断される基準はどこに求められるのだろうか。この素朴な問いを出発点として、『ポリュクト』を例にとって考えてみる。コルネイユは1660年の『ポリュクト』の「自作検討」の中で、犠牲式がセヴェールが到着した同じ日に行われるという設定は、十七世紀フランスの習慣と比較すれば真実らしくないことを認めている。真実らしさは、舞台となっている紀元三世紀のアルメニアの風習ではなく、十七世紀フランスの公衆の日常を基準として決定されるということになる。

他方で真実らしさは、歴史や文学に関する教養、たとえば古代ローマの風習に関する知識と照合されて判断されることもある。やはり『ポリュクト』の「自作検討」で、「二人[フェリックスとポーリス]の回心は奇跡的だが、殉教者名簿ではありふれているので真実らしさを逸脱しない。模範にできないほど珍しい例外的事件ではない」とされている(O.C., I, p. 982)。殉教は少なくとも十七世紀フランスの日常ではありふれたことがらではないとしても、当時の殉教劇や殉教者名簿に親しんでいた公衆にとっては馴染み深かったはずである。

ところで、このふたつの真実らしさの基準は衝突する可能性を秘めている。もし、同時代の習俗に適合するという真実らしさを推し進めれば、たとえばローマ人が現代のフランス人らしく振舞うことになり、アナクロニズムに陥る危険がある。コルネイユはこの真実らしさを重視することを拒否する<sup>18</sup>。

とはいえ、かたや古代の風俗の再現は、公衆の道德観念に抵触する危険を常に有している。たとえば、「ル・シッド論争」でスキュデリーとシャブランは、シメヌの振る舞いを真実らしくないと断じた。十七世紀フランスのモラルに照らせば、父親を殺された貴族の娘が、殺害者である恋人と結婚するはずがないからだ。彼女の行為は、中世スペインの封建社会の行動倫理に照

---

<sup>18</sup> 『オラース』で、恋人を主人公に殺されたヴァレールは、告発するよりも貴族として決闘を申し込むべきだったと、ドービニャック師は主張する(d'Aubignac, *op. cit.*, p. 466) (邦訳前掲書、265ページ)。これに対してコルネイユは「かれ[ヴァレール]がフランスの方法[決闘]をとらないとしたら、それはかれがローマ人であり、ローマでは国家犯罪を犯さずして決闘をすることはできなかったからである」(『オラース』「自作検討」O.C., I, p. 843)と反論している。

らせば賞賛に値するし、真実らしいとしても、公衆が、現在の風俗と古代の風俗の違いを常に了承してくれる保証はない以上、コルネイユは、真実らしさが提起する道德性の問題を解決しなければならない。

コルネイユの解決策を理解するにあたり、真実らしさの第三の基準として、人間性の善良さに関する認識が存在することを指摘しておきたい。

血縁の者を殺害するというこうした企ては、常に余りにも犯罪的で自然に反するところがあるので、どちらか〔歴史か物語〕に支えられないと信じられるものにはならない。こうした企てには真実らしさが欠けているので、劇作家が作る虚構は受け入れられない。(『第二のディスクール』O.C., III, p. 156)

悲劇の主題になりうるような尊属殺人は、非人間的であるゆえに、善良なオネットムである公衆にとっては信じがたい、真実らしくないということである。裏を返せば、事件の発生率だけで、真実らしさの有無が決定されるわけではない。

ある者が別の者と争って殺した後に、殺した相手が自分の父や兄弟だったと知ることになって絶望する。これはとても真実らしいので、したがって創作しても構わない。(『第二のディスクール』O.C., III, p. 156)

アリストテレスが推奨する、「相手が身内であると知らないまま殺した後に認知する」という悲劇のパターンの実例は、『オイディプース王』しかギリシア悲劇には見当たらない。また、史実をひもといても、あるいは日常生活の中でも、遭遇することは稀である。にもかかわらず「真実らしい」とコルネイユは言う。その理由は以下の通りである。公衆は自己の性質を基準として他者の行為を判定するので、登場人物が何らかの過失を犯すことはありふれているとみなされる。「身内だと認知せずに相手を殺すこと」は、滅多に起こらないケースだとしても、人間である以上犯しうる、単なる誤りの部類に属する。だからこちらのほうが、「相手が親族だと知りつつ、自然の情に逆らっても殺そうとする」非人間的行為よりも、真実らしいと判断されることになるという。

このようにコルネイユが説明するのは、真実らしさの判定基準が、人間の善なる本性という認識に基づいているからである。「悲劇の第三の型は非常に容易である」<sup>19</sup>。すべてが真実らしいし、自然の情の普通の動きにかなってい

---

<sup>19</sup> アリストテレスは悲劇の基本形を四つ挙げている。「第三の型」とは、相手が実は自

るから創作できる」(『第二のディスクール』*O.C.*, III, p. 158) という発言も、これを裏付けている。古典主義理論の例にもれず、コルネイユの理論でも性善説に基づいて、真実らしさは道徳的な側面を有していることがわかる<sup>20</sup>。

コルネイユはホラーティウスの『詩論』(第 185—188 行)を借りて、メデ[メデア]の子殺しという恐ろしい行為は、人間が植物に変身するような超自然的なできごとと同様に、「信じることを拒みたいという気を起こさせる」(『第二のディスクール』*O.C.*, III, p. 159)と述べる。しかし、ホラーティウスは観客を不快にさせるという理由で大罪の舞台上での再現を戒めているのに対し、コルネイユは、そうした犯罪行為は悲劇に必要なとして禁止せず<sup>21</sup>、主人公がそれらに手を染めないように配慮しつつ創作しないといけないという方向へ議論を展開する。悲劇の「情念を激しくかきたて、血縁の情や厳しい義務の掟と対立させる偉大な主題」(『第一のディスクール』*O.C.*, III, p. 118)は、真実らしさと礼節に背く危険を原理的に有している<sup>22</sup>。それでも、そういった犯罪行為を描かなければ優れた悲劇は成立しないというジレンマがコルネイユの関心事である。

このように、史実に題材を仰いで再現された過去の人間の行動様式は、それ自体どれほど真実らしくても、大罪などの忌まわしい振舞いは真実らしくないとして、公衆に拒まれる可能性がある。この道徳的問題に対してコルネイユが提示する解決法は、史実を修正して道徳的な危険を減らすことである。たとえば、父親の仇である母親クリテムネストル[クリュタイムネストラー]を殺害するオレスト[オレステース]の主題を、もし今のフランスの舞台で取り扱うとすれば、修正を施す必要があるとコルネイユはいう。具体的には、

---

分の身内だとは知らずに殺そうとして、寸前で認知するという状況(たとえばエウリピデス『タウリケのイーピゲネイア』)を指す。

<sup>20</sup> シャプランは、人間の善を目指す本性が予測することがらに合致すれば真実らしさが生じると唱える(*op. cit.*, p. 87)。ドービニャック師が、ネロの母親殺しについて「見る者にとって忌まわしいだけでなく信じられない」(*op. cit.*, p. 125)(邦訳前掲書、60ページ)と述べるときも、礼節の観点から真実らしさを考慮している。

<sup>21</sup> 『オラース』『自作検討』には、「ホラーティウスはメデの子殺しのように余りに非人間的な行為が舞台で行われることを望んでいないが、あらゆる種類の死についての一般的規則としているとは思わない」(*O.C.*, I, p. 839)とある。

<sup>22</sup> 『ル・シッド』に関するアカデミーの意見でシャプランは、「裁判官が犯罪者と共に調書も焼いてしまうほどひどい犯罪のような真実も存在する。社会の善のために消去しないといけない、恐ろしい真実がある。[...] 主にこのような事柄において、劇詩人は真実より真実らしさを好む権利がある」と述べている(*O.C.*, I, p. 809)(邦訳前掲書、514ページ)。異常な主題は、礼節と真実らしさに同時に違反するのである。

オレストがやはり父の仇であり母の姦夫であるエジスト〔アイギストス〕を殺害しようとしたところ、母が割って入り、運悪く殺害してしまうものである。

そうすればアリストテレスが命じるように、母親は息子の手で殺されたことになるが、ソフォクレスにおけるように、オレストの残虐な行いがわれわれに嫌悪を引き起こすこともなく、オレストは無実なので、かれをさいなむ復讐の女神に迫られることもない。(『第二のディスクール』*O.C.*, III, p. 161)

この修正方法の利点はふたつある。まず、結果としてオレストは母親を殺害することになるので、史実が損なわれない。次いで、意図的な尊属殺人ではないから、真実にしくないとして公衆に背かれずに済む。

しかしながら、この折衷的な解決策が史実の改変であることに変わりはない。だとすれば、史実に忠実であることから生じるはずの信憑性を減じる恐れはないだろうか。コルネイユが認める史実の変更の自由の限界を、次に検討しなければならない。

#### 4. 史実の改変

ここでは、史実を変更する自由と制限についてコルネイユが基準を定めるために、公衆の概念を利用していることを明らかにしたい。この作業をより適切に行うために、悲劇作家としてかれが抱いていた歴史観を、ひとまず整理しておく。

歴史は過ぎ去ったできごとであり、次々と継起するそれらのできごとは、各々短い時間しか有さず、歴史を執筆する者の認識から多くが逃れさる。だから語っているその場所で起きたすべてのこと、描き出された人物のあらゆる行為を示した歴史はない。(『第二のディスクール』*O.C.*, III, p. 167-168)

真実の総体は歴史家が語る歴史より多くのことを含んでいるが、それらはもはや失われ検証不可能である。だから、ある挿話を主題として選んだら、作品を完成させるために、欠けている細部を劇詩人は埋める必要がある。つまり劇詩人は、統一された作品を構築するために、虚構を付与する自由、むしろ

る義務を有するということである<sup>23</sup>。

ところで、空白のみならず歴史は、以下の例に見られるように、矛盾を孕んでいることさえある。『アンドロメード』（初演 1650 年）の原典であるオウィディウス『変身物語』のなかでは、エチオピアにセフェ［ケペウス］の王国が置かれているが、

セフェがジャファの町と、その町が位置していたシリアも支配したかもしれない。それゆえにプリニウスは（『博物誌』第六巻第二十九章で、アンドロメード［アンドロメダ］の話がシリアで起こったと断言し、「アンドロメードの物語によって、セフェが王の時代にエチオピアがシリアを支配したことがわかる」と言う。しかしもしこの意見に反論したければ、ある誤りを別の誤りで証明しているだけであり、疑わしいことをより不確かなことで明らかにしようとしているだけだと反論できよう。ともかく、オウィディウスの意見とプリニウスの意見は合致しない。（『アンドロメード』「自作検討」*O.C.*, II, p. 451）

コルネイユの眼に、各史書は全ての真実を伝えないばかりか、虚構さえ含んだ不完全な姿として映っている。しかし食い違いを照合して唯一の事実を再現することはかれの関心でない。こうした緩やかな歴史観が根底にあるからこそ、たとえば『エラクリュス』で、主要人物の名前と皇帝の継承順を除いて、史実をほぼ作り変えることができたのだと推測される。

とはいえ、コルネイユが歴史家ではないとしても、悲劇の史実を無制限に書き換えるわけではない。なぜなら、第一節の終わりでわれわれが疑問を呈したように、公衆の歴史知識に抵触する類の変更を容易に行うわけにはいかないはずだからである。

1660 年になってはじめてコルネイユは、「受け入れられた主題を決して変更してはならない、クリテムネストルはオレスト以外の者に、エリフィール［エリピューレー］はアルクメオン［アルクメオン］以外の者に殺害されてはならない」というアリストテレス『詩学』（第十四章、1453b22-25）の言葉を引用することで（*O.C.*, III, p. 159）、公衆の歴史知識に違反してはならないという大原則を確認する。「受け入れられた（reçu）」という形容は、ある史実が公衆に膾炙していることを意味する。『ロドギュンヌ』や『ペルタリート』において史実を大幅に改変できたのは、これらの劇の主題がいわば公衆に受け入れられていなかったからである。そのことは、『ポンペーの死』の「自

<sup>23</sup> フォレストイエは、歴史の穴を埋める、つまり創作しながらも歴史に忠実であることが、コルネイユにとって創作の本質だったと指摘している。Forestier, *op. cit.*, p. 26.

作検討」で、「歴史がよく知られているため諸事件をわたしは変えようとしなかった」(O.C., I, p. 1074-1075)と、公衆の知識に背く可能性を慮っていたことをコルネイユが告白していることから察せられる。

しかし、有名な史実と無名の史実を区分する明確な尺度はどこにも存在しない。そこでコルネイユは、様々な史実の間にある著名度の問題を、「結果」と「状況」という区分を立てることで解決しようとする。

状況、あるいはこう呼びたければ、主筋へ至る展開は、われわれ劇作家の権能の内にあることは確実である。歴史は状況を明言していなかったり、ほとんど伝えなかったりするので、劇詩を満たすべく補う必要があるからだ。聴衆の記憶は、歴史が伝える状況を過去に読んだとしても、われわれが施す変更に気がついて嘘だと非難できるほど確かではない。このような想定は幾分それらしくみえる。(『第二のディスクール』 O.C., III, p. 159)

史実の中で主筋として選ばれる部分は有名だが、挿話や状況に用いられる部分は無名ということだ。「幾分それらしくみえる」というまわりくどい留保がつけられていることから分かつおり、これはあくまで「想定」に過ぎない。しかしこの想定のおかげで、歴史変更の自由と忠実というジレンマをコルネイユは解消することができる。なぜなら、悲劇の結末が史実と矛盾さえないければ、残り全てを創作する権限を手にできるからだ。

コルネイユは、「レオンティヌが自分の息子の一人をエラクリュスの身代わりに死なせることは、まったく真実らしくない。しかし歴史であり、真実らしさを必要としない。なぜなら、気難しい人がどんな嫌悪を示そうと、信じてもらうのに真実の支えがあるからである」(『エラクリュス』「自作検討」 O.C., II, p. 361)と述べている。真実(史実)尊重の立場は、「ル・シッド論争」直後の『メデ』「献辞」の頃から、少なくとも文面上は変わっていないが、1660年の理論家としてのコルネイユは、史実変更の自由を正当化することに成功する。史実の保持と改変という矛盾を理論的に可能ならしめたのは、主題を知りながら状況についてはうろ覚えでしかないという好意的な公衆像なのである。

ただし一方で、1660年のコルネイユは、真実らしさを遵守しながら史実は改変されるべきだと考える。『第二のディスクール』のなかではじめて、「一般的な真実らしさ」と「個別の真実らしさ」の区別が提示される。前者は、王や將軍などの身分、あるいは恋する者や野心家などの性格に応じて、通常人が示すと想定される振る舞いに関する。後者は、アレクサンドロスやカエ



サルなど歴史上の人物が、その性格や立場上なしえたかかもしれず、歴史が語る挿話と矛盾しない行為を指す。たとえば、パルサロスの戦いの後でカエサルとポンペイウスが和解するといった、ありえたはずがない設定は、「個別の真実らしさ」に背く。しかし、敵対する高潔な人物が内乱後に和解することそれ自体は、「一般的な真実らしさ」にかなっているという。

「個別の真実らしさ」に違反した作品としてコルネイユは、『ニコメード』と『エラクリュス』を挙げて、こう自己弁護する。

しかしこれら二つの悲劇の事件を信じられないものと人はみなさないし、歴史が違うことを語っていると知っている人も、上演を楽しむために歴史の知識を容易に傍においておく。これらの事件が個別の真実らしさに反していても、一般的な真実らしさにかなっているから、人はそうするのである。(『第二のディスクール』 *O.C.*, III, p. 170)

「個別の真実らしさ」は、歴史上の事件や英雄の性質に関する公衆の歴史知識を基準とするから、個別の真実らしさに背くことは、公衆の歴史知識に抵触することを意味する。しかし劇が、人間の普遍的行動原理に準じて展開されるならば、真実に類似した物語という幻想（「一般的な真実らしさ」）を生じさせることができるので、歴史に関する公衆の知識に逆らっても公衆の機嫌を損ねない。言い換えれば、結末が源泉となった史実と合致さえすれば、残り全てを変更しても構わない。コルネイユは史実の知識を括弧に入れるという好意的な公衆を想定することで、理論上、最大限の創作の自由を確保するのである。

## 5. 史実の説得力

われわれに残された最後の課題は、悲劇の結末と一致する史実の機能に関するコルネイユの考察を明らかにすることである。かれの理論では、悲劇の源泉として、歴史と並んで「共通の意見」がしばしば挙げられる。

この悲劇の行為が歴史の真実かあるいは古代人の共通した意見によって認められていれば、私にはそれで十分である。(『メデ』「献辞」 *O.C.*, I, p. 536) (先に引用)

共通の意見としてアリストテレスは、「神々について伝えられている話」(『詩

学』第25章 1461a1)を挙げている。共通の意見は、伝承されてきた神話・伝説に関する知識であり、コルネイユもまたその定義を採用する(「物語の基礎となる共通の意見」(『第二のディスクール』*O.C.*, III, p. 162)。共通の意見の例として、『アンドロメード』のなかで、女主人公が「空飛ぶ騎士(ペルセ)」に救われたことは、真実でもなければ真実らしくもないが、「これは古代が受け入れてわれわれまで伝えた誤りだから、舞台で取り扱っても誰も憤慨しない」(『第一のディスクール』*O.C.*, III, p. 118)とコルネイユは述べる。オウィディウスの『変身物語』のような物語は、はるかな昔に作られて教養の一部と化しているため、明白な虚構であっても、公衆が真実らしくないと憤慨することはないのである。

しかしいうまでもなく、伝承となるほど古い史実に関しては、歴史と共通の意見の区分は曖昧となる。その一例を挙げたい。ジャゾン[イアーソーン]の逃亡を助けるべく、魔女メデが引き裂いたアプシルト[アプシルトス]は、メデの幼い弟だと『メデ』で設定されていたのは、セネカとオウィディウスの「共通の意見」(『金羊毛』「自作検討」*O.C.*, III, p. 209)にコルネイユが従ったからである。ところがコルネイユは、オレストやメデ、クリテムネストルの偉大な犯罪は真実らしくないが、「歴史が語っているので、再現されたこれらの偉大な犯罪を信じない人はいない」(『第一のディスクール』*O.C.*, III, p. 118)とも述べている。はたしてメデの物語は神話と歴史の、いずれに属するのか。この問いは解決できないとコルネイユはあっさり告白する。

歴史と物語は古代において混じり合っていたので、識別を間違える危険を犯さないために、舞台ではどちらにも等しい権威をわれわれは与える。(『第二のディスクール』*O.C.*, III, p. 157)

劇作家が主語(「われわれ」)として述べられているので、神話から採られた主題が有するはずの信憑性の源泉は、実際の公衆の反応の観察というより、コルネイユ自身の仮定に基づいていることが分かる。

公衆の態度に関するこのような仮定をコルネイユはさらに利用する。神話や伝説の主題は、虚構であるのに公衆に受け入れられるという現象を、コルネイユは次のように解説する。

ソフォクレスとエウリピデスは両者共にクリテムネストルの死を扱ったが、各々が全く異なる結びあわせと解決を用いたので、この違いのために、同じ主題が扱われ主筋が保たれたのに、同じ作品にならなかった。かれら同様、主筋を変えてはならない。しかし、その主筋が残酷すぎたり、上演が困難だったり

するために、聴衆が歴史に対して抱く信、あるいは、物語を真実だとみなした古代人の立場に身をおいて、物語に対して与える信が、損なわれることがないかどうか、検討しなければならない。(『第一のディスクール』 *O.C.*, III, p. 159)

ここで注目すべきは、聴衆が「物語を真実だとみなした古代人の立場に身をおいて、物語に対して与える信」という表現である。十七世紀フランスの観客は、異教の神話を真実として受け入れた古代の人間(「共通の誤りが、古い神話を歴史として遇していた」『アンドロメード』「自作検討」 *O.C.*, II, p. 450)と同じ眼差しを、観劇の間持つことによって、その物語を信じることができるのだとコルネイユは想定する。

劇詩の題名が、不可能なことがらしきこれから見せないということを教えてくれているならば、聴衆は期待を裏切られない。聴衆は全てを信じる。神々が存在し、人間に関心を抱いて介入するということを最初に想定した聴衆は、すでに準備ができており、容易に他の全てに説得される。(『第二のディスクール』 *O.C.*, III, p. 170)

たとえば『アンドロメード』のように、虚構を題材としていることを題名が告げていれば、公衆は、たとえ空飛ぶ騎士が登場しようが、最後に登場人物たちが昇天しようが、疑問も不満も抱かず、全てを受け入れることができる。公衆は自らの世界の認識の仕方を一時的に括弧に入れ、劇中で真として提示されていることがらを受け入れる、要は虚構世界に入り込む。共通の意見が伝える虚構が信憑性を有するとコルネイユが主張できるのは、観劇の開始以前に、虚構世界に対する心構えをしている公衆という仮定のお陰なのである。

共通の意見の場合と同様に、主題となる史実を公衆は予め承知していると仮定することで、史実の信憑性が生じるとコルネイユは主張できる。

真実らしさを越える偉大な主題は […] もし、聴衆を威圧的に説得する歴史の権威か、聴衆を予め説得しておいてくれる共通の意見による先入見によって支えられていなければ、聴衆において何の信用も得られないだろう。(『第一のディスクール』 *O.C.*, III, p. 118) (先に引用)

「共通の意見」である神話や伝説は、人口に膾炙していることを前提とし、観劇より以前、「予め」知られているから公衆の同意を得る。ここで重要なことは、史実もやはり公衆の予備知識だとされている点である。

アリストテレスの『詩学』では、「かつて起こった事件はもう一度起こりうるから」(第九章 1451b18-19)、史実は信憑性を獲得するとされる。よく知ら

れている物語でも、実際には少数の人にしか知られていないにもかかわらず、全ての人に受け入れられるとアリストテレスは続ける。その物語やできごとが普遍性を有しているから、真実らしく受けとめられるのだと考えられる。

ところがコルネイユは、史実そのものが真実らしいということを拒否した上で、その史実を公衆がすでに知っているから受け入れると考える点で、アリストテレスと異なる。主題となるいずれの史実も、公衆はすでに知っているかと仮定されることで、諸史実の間にある知名度の差が問題ではなくなる。

このように教養ある公衆像を利用することで、史実の変更と史実が有する信憑性の問題に対して、コルネイユは決着を図る。

しかし聴衆は、われわれが主筋を変更すれば嘘だと非難するだろう。主筋が変更されれば、残り全てを信じないこととなる。逆に、聴衆が真実だと知っていて、歴史からより強い印象を受けたところの結末に、他の残りが帰着するのをみれば、他も容易に信じる。(『第二のディスクール』 O.C., III, p. 159)

第二節で引用した『ポリュークト』「序文」(1643年)では、素朴な観客は扱われた史実を知っていれば作品全体を真実とみなしてしまうし、教養ある観客はその史実を知らなければ全てを虚構とみなしてしまうと述べられていた。しかし1660年になると、公衆の二分割はもはや顧みられないことが、上の引用から分かる。コルネイユによれば、公衆は主題(「結末」)が史実と同じであることを知った上で鑑賞に臨むので、結末が真実らしくなくても、自分の歴史知識と符合するので納得し、そこで始めて、作品全体を信じる。結末が史実と合致するおかげで、遡及的に悲劇作品全体に信憑性が生じるということだ。

この推論が理念上のものであることは言うまでもない。それは理論形成上、当然である。理論を構築するためには、主題となる諸史実の知名度の差にかかわらず、また、どんな公衆だろうと当てはまる、一般的原則を打ち立てることが必要だからである。ともあれコルネイユは、史実が有する説得力と史実を改変する必要性との相克を、主題は予め知っているが細部に関する歴史知識は曖昧だという公衆像を想定することで、解消したといえる。

しかし繰り返すが、公衆の歴史知識に関するこのような仮定は、理論の整合性を保つためには有効だとしても、実情と常に一致するとは限らない。もしコルネイユが、理論成立以降に、実践を通じて自分の解決の妥当性を証明したいのであれば、公衆が実際に知っていると想定して差し支えない史実を題材として取り上げねばならない。それは、知名度のある史実を主題として

選びながら、創作の自由を筋の展開、細部において発揮するという、本歌取りとも呼べる伝統的な創作方法に回帰することを意味する。

## 結論——1660 年以降の展開

理論形成後のコルネイユの創作原理は、公衆に知られている史実を題材とすることで、史実が有する説得力という保証を利用しながら、公衆の曖昧な知識に挑戦することにある。具体的にいえば、歴史の結果（主題）を変更せずに、そこに至る過程（状況）を変更することである。

それ〔異常な事件〕は決して真実らしくないので、信じてもらうには歴史が共通の意見の権威を持たなくてはならず、そのため、そうした性質の主題を作り出すことは許されていない。このことをアリストテレスは、そのような災厄に見舞われた家系は少ないだけにいっそう、古代人がほぼ同様の主題を扱っていた理由として述べている。（『エラクリュス』「読者へ」 *O.C.*, II, p. 357）

ギリシア悲劇がオイディプス一族やアトレウス家など、限られた名家に起きた不幸な事件を繰り返し取り上げたのは、真実らしくない主題を創作してはならないからである。そのため、悲劇の創作の真髄は、人々のあいだで有名な物語を作り変えることで技量を示すことにある。このアリストテレスの忠告（『詩学』第十三章 1453a17-23）を、『ロドギュヌス』や『エラクリュス』など、独自の主題を歴史から引っ張ってきた 1647 年のコルネイユは守っていないのだが、この時点で特に反対する姿勢はみせていない。

しかし 1660 年のコルネイユは『エディップ』「自作検討」において、アリストテレスが薦めるこの方法を、創作の自由と歴史への忠実の狭間で新たな作品を生み出すための原理として改めて認識する。

こうした変更を行ったために、偉大な先達〔ソフォクレスとセネカ〕の翻訳を混ぜるだけでよいという期待していた利点を取り逃がした。別の展開を用いたので、両名と一致することができず、かれらの作品で自作を飾ることもできなかった。しかしその代わりとして、私の全作品のなかで、この作品ほど多くの技量があるものはないと皆に認めてもらう幸運にあずかった。（『エディップ』「自作検討」 *O.C.*, III, p. 20-21）

主人公が、疫病退治のために先王の殺害者を捜索した結果、実は自分が父親殺しであると知り、自分の目をつぶして罰することで、テーバイを救う。こ

の有名な話、すなわち主筋は『エディップ』で忠実に守られている。しかしテゼとディルセという若い恋人たちの導入をはじめとして、細部は大幅に変更されている。

実際、コルネイユは1651年の『ペルタリート』でもって、『ロドギュンヌ』からはじまった無名の史実を題材に取り上げる一連の試みに終止符を打つ。というのも、かれが自らの理論を最終的に仕上げるのと平行して発表した劇壇復帰作が、まさしくこの有名な主題に基づく『エディップ』だからだ。その後、「古代から現在まで伝わる話の中でアルゴ―船の一行の冒険ほど広く知られたものはない」（「自作検討」*O.C.*, III, p. 207）題材を取り上げた『金羊毛』（初演1661年、ただし執筆は1656年）、フランス語に訳されていたブルタルコス『対比列伝』の一場の主人公である『セルトリュス』（初演1662年）、そして、メレの大ヒット作と同タイトルの『ソフォニスブ』（初演1663年）と続く。これらはいずれも、古代の史家、あるいは先行する芸術作品によって、漠然とであれ話の内容を公衆が承知していることを期待できるような主題である<sup>24</sup>。

すなわち、史実の変更可能性は公衆の知識に左右されること、史実の有する信憑性は公衆の知識を前提とすること、この両者をコルネイユは1660年の理論で認めた結果、アリストテレスが事実確認として述べた、伝統的主題の変奏という保守的な創作原理を、「規則（*règles*）」（『第一のディスクール』*O.C.*, III, p. 118）とみなして、遵守せざるを得なくなったことになる。理論の構築は、コルネイユの実験的試みの放棄を招いてしまった。主題に関する公衆の歴史知識を前提する以上、『ロドギュンヌ』や『エラクリュス』といった作品をもはやかれは書くことはできない。『ニコメード』や『ペルタリート』に至っては、コルネイユが認める理論上の掟に違反さえしている。理論家に対抗するためのよりどころとして理論に取り入れられたはずの公衆の概念が、逆に、主題の選択に関する創作の自由を制限するという皮肉な結果をもたらしたのである。

---

<sup>24</sup> 1660年以降のコルネイユの悲劇の主題が、それまでの劇の主題よりも当時の公衆にとって実際に馴染み深かったと証明することは困難であり、また、公衆の歴史知識を考慮することだけが、コルネイユにとって主題を選択する際の基準というわけでもない。しかし、『セルトリュス』、『オトン』（初演1664年）、『アジェジラス』（初演1666年）がいずれも、ニコラ・フアレによれば、オネットムが教養として読むべき歴史家のひとり、ブルタルコスの『対比列伝』を原典としているので、コルネイユの主題選択基準に公衆の歴史知識への配慮があると想定することは許されよう。Nicolas Faret, *L'Honnête homme*, éd. par Maurice Magendie, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 28.

ともあれ劇壇復帰後も、『エディップ』、『セルトリュス』は公衆の成功に迎えられる。そして『ソフォニスブ』もまた成功したと思われるのだが、しかしこの作品の「序文」で、女主人公がシファクス、マシニスと二重結婚をしたことに、公衆が憤慨を示したとコルネイユは驚いて報告する。前年の『セルトリュス』で、ポンペーが重婚していたことに公衆は反発しなかっただけに、なおさらコルネイユの驚きは大きい。そこでコルネイユは、メレの同題名の悲劇において、シファクスが死んでからマシニスとソフォニスブが結婚したというのはメレの創作で、当時のカルタゴの法によれば、王が捕虜の身となれば結婚は解消されたいこと、歴史家ティトゥス・リウィウスが重婚の事実と言及していることを持ち出して弁解に努める。

われわれの時代より先に、演劇でソフォニスブの主題を取り上げたトリッシーノとモンクレティアンは、シファクスとマシニスいずれの王も殺害させなかった。そこでわたしは、先達以上に残酷になる必要はなく、先達同様に史実に対して忠実であることが許されると考えた。書物の知識を若干有している人のあいだでは、この史実は変更しないようわれわれ劇作家が求められるほど有名である。（『ソフォニスブ』「序文」*O.C.*, III, p. 384）

礼節違反を恐れて史実を変更したメレの『ソフォニスブ』は、1663年でも未だに上演されるほど人気が高かった。そのため、公衆の教養に取り込まれたメレの悲劇が基準となっており、コルネイユの『ソフォニスブ』の異なる状況設定が否定的に判定されたと思われる。コルネイユは、公衆のローマ史に関する曖昧な「書物の知識」に配慮する余り、同時代の作品の知識が公衆において判断基準として働く可能性を読み誤ったのである。

やや大袈裟だが、公衆の好意的な反応をコルネイユは理論で想定した結果、実際の公衆の反応に裏切られたといえなくもない。本論の冒頭で述べたとおり、コルネイユは理論家に対抗するために、自分が最もその心をつかんだと自負できる、公衆の反応を理論にとりいれようと試みた。「自作検討」のように、自分が書いた悲劇に対するかつての公衆の反応を述べるだけであれば、さほど問題はないだろう。しかし、実際の観客の反応は常に流動的であるため、理論化された公衆の反応に基づきながら作品を制作することには多大な困難が伴う。『ソフォニスブ』「序文」のこの告白に、コルネイユが抱くことになった新たな劇作術の問題点を視ることができるように思われる。