

演劇と劇作家——ピエール・ニコルの『演劇論』

千川 哲生

序

アントワーヌ・アルノーと共に『ポール＝ロワヤル論理学』(1662)の著者としてその名を知られるピエール・ニコル(1625-1695)は、ポール＝ロワヤル陣営擁護に貢献した稀代の論争家であると同時に、『道徳論』(第一・二巻 1671、第三巻 1675、第四巻 1678)を書いたモラリストであり、さらに十七世紀には存在しない語をあえて用いれば、美学者(esthéticien)でもある。ポール＝ロワヤル付属の「小さな学校」で人文学教育に従事し、多岐に渡る文筆活動を繰り広げたニコルは、演劇や詩を始めとする文芸についても独自の見解を表明した。ポール＝ロワヤルの言語活動がフランス古典主義の形成に大きな役割を果たしたことはよく知られているが、とりわけニコルが古典主義理論の確立に一役買ったことが最近注目されている。

本稿はニコルの『演劇論』を主要な考察対象として、演劇と作者の関係についてニコルが展開した思考を明らかにすることを目標とする。『演劇論』とは、厳格なキリスト教徒の立場から、風俗を紊乱するとして演劇を弾劾した文書であり、人間の性向に対する見解と、演劇の性質についての考察を含んでいるため、モラリストであり美学者であったニコルの独自性が発揮された重要なテキストである。

この『演劇論』は初め、ジャンセニズムを異端だと攻撃したデマレ・ド・サン＝ソルランに反撃したニコルによる宗教書簡『ヴィジョネール』(1667)の刊本に収録された。『ヴィジョネール(幻視者たち)』とはもともと、妄想にとりつかれた七人の人物が繰り広げる騒動を描いたデマレの喜劇(初演 1637年)の題名である。ニコルが論敵に宛てた文書を『ヴィジョネール』と名づけた理由は、この劇への痛烈な当てこすりに他ならない。ところが奇妙なことに、これら八通の書簡の中でニコルは幾度となくデマレを狂信者、「幻視者」(visionnaire)呼ばわりしているにもかかわらず、デマレの同題の喜劇については一言も言及しない。つまり、題名で皮肉っているにもかかわらず、狂人

を描いたからデマレも狂人だ、といった批判をニコルは決してしないのである¹。

『演劇論』の冒頭では、演ずる人物の情念を自ら感じて表出するとして、役者を批判しているのだが、ニコルが同じ論拠でもって劇作家を攻撃することはない。なるほど『ヴィジヨネール』第一の手紙では、観客を情念で汚染する「公共の毒殺者²」として、劇作家が道徳的に非難されている。ところが『演劇論』でニコルは、劇詩人の不道徳さを槍玉に挙げるところか、主たる批判対象であるコルネイユが「あらゆる劇詩人の内で最もオネットム³」であるとさえ明言している。『演劇論』では「演劇」が批判されているのに、具体的な「劇詩人」批判が見られない。これは不自然ではなからうか。劇詩人が観客の情念を引き起こすならば、翻って劇詩人は自ら描き出す情念に「毒された者」である、と何故ニコルは批判しないのか。

この素朴な疑問を出発点として、劇作家と演劇作品の関係に対するニコルの考えを辿ってみたい。論を展開する中で、ニコルの美学観と人間観の一端が明らかになるだろう。さらには演劇作品の解釈について、ニコルは如何なる思考を凝らしたのかという問題にも踏み込んでいく。

1. 理性的な劇詩人

まずは、劇作家がどんな手順を踏んで創作するとニコルが考えているのかを整理することからはじめたい。

観客を喜ばせる良い作品を生み出すには、劇詩人は情念を描かねばならないとニコルは主張する。

劇詩人たちは、かれら〔観客〕に気に入られるために、かれらの性向に合わせなければならず、作品が常にこれら三つの情念〔愛、傲慢さ、名誉心〕を巡っ

¹ 喜劇『ヴィジヨネール』の作者が同じく狂人ならば、守銭奴を滑稽に描いた劇作家も守銭奴となるではないか、作者と登場人物を同一視するな、とむしろデマレの方が自己弁護している。 *Seconde partie de la response a l'insolente apologie de Port-Royal*, Paris, F. Muguet, 1666, p. 16.

² *Les Visionnaires*, Liège, Adolphe Beyers, 1667, p. 51. (*Traité de la comédie*, éd. par Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 219. に再録) なおこの表現に反発したラシーヌがニコルに論争を仕掛けたことはよく知られている。

³ *Traité de la comédie*, p. 62.

て展開するようにならなければならない⁴。

『演劇論』の編者ロラン・ティロワ⁵が解説する通り、上に挙げた引用では古典主義的美学の重要な概念、観客と劇作品との関係で成り立つ「ふさわしさ」(bienséance)が問題となっている。ただし他の劇理論家とは異なり、ニコルはこの「ふさわしさ」を、既に情念に冒されている観客に合わせて劇詩人は有害な情念を描かざるをえない、という主張の根拠としていることに注意が必要である。この「ふさわしさ」はニコルにとって、人間の本性に関する考察と、美学者としての主張との交差点であるのだ。『演劇論』と同時期に書かれた『真の美とその影について』(1659)のなかでも、文芸の美の定義に関して次のように述べられている。

さらに、それ[理性の光]は我々を自然に直接向かわせて、ものごとの自然及び我々の本性に適したものが美しいということ、一般的な規則として定める⁵。

ニコルの論理に従えば、劇作品を我々が美しいと感ずるのは、描かれた情念と、情念を好む我々の本性とが合致している、すなわち「ふさわしさ」が機能しているためということになる。だとすれば劇詩人は、観客に気に入られるには「ふさわしさ」を念頭におきつつ、言い換えれば理性的に情念を描かねばならない。

しかし一方でニコルは、情念の「それ自体犯罪的」で「おぞましい⁶」本性を観客が認識するに至れば、作品は失敗に終わるとも考える。ゆえに劇作家は情念をただ描くのではなく、粉飾しなければならない。

演劇が我々に提示する情念のイメージがより危険になるのは、詩人たちが、情念を美しくするために、とても生き生きとした仕方で描くのみならず、情念の恐るべき部分を取り去り、巧みな精神で覆いをかけ、観客の憎しみと嫌悪ではなく、愛情を引き付けなければならないからである⁷。

文彩をはじめとする言語表現が「装飾」(ornement)、「術策」(artifice⁸)とし

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Dissertation de vera pulchritudine et adumbrata*, in *La vraie beauté et son fantôme*, éd. par Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 55. (傍線引用者)

⁶ *Traité de la comédie*, p. 78.

⁷ *Ibid.*, pp. 74 et 76. (傍線引用者)

⁸ *Ibid.* p. 78.

て、情念を「美しく」偽装するお陰で、観客は心地良く情念描写を楽しめる。ならば情念を美しく見せかけることは、情念を様々な技法によっていわば御することだといえよう。劇詩人は「巧みな精神」によって、韻律や文彩を「巧妙なやり方」で用いるのだから。

ここから、対象たる情念に翻弄されたり引きずられたりすることなく、「ふさわしさ」を考慮して、情念を美しい表現で覆い隠そうと知的に創作する劇詩人のイメージが導き出される。詩人は熱狂的に詩作に励むよりも、むしろ冷静に自己を統御すべきだという考え方は、古典主義美学に多かれ少なかれ共通しているが、ニコルは当時の理論家の中でも特に、詩人に不可欠な性質として才能や感性よりも理性を重要視しているといえるだろう⁹。

コルネイユが「あらゆる劇詩人の内で最もオネットム」であるとニコルが明言した理由は、以上の考察から理解される。ニコルの『道徳論』第三卷第二章「慈愛と自己愛について」の中で、オネットムたることは、本質において「より知的で巧みな自己愛¹⁰」であり、他人とのいざこざを避けるべく自己愛をうまく隠し立てすることであると定義されている。内面に情念を抱えながらも抑制することで、表面上は礼儀正しく道徳的に振舞うオネットムだからこそ、コルネイユは劇作品の中で情念を偽装して「ローマ的美徳」として描出することが出来た。言い換えれば、情念を覆い隠して提示する、として演劇を批判するためには、コルネイユがオネットムであるとわざわざ述べたてることがあったと考えられる。

そのまま描く訳にはいかない腐敗した情念の本質や、そんな情念に浸された人間の本性に対するモラリスト的な考察が、劇詩人は「ふさわしさ」に配慮して描くべき情念を準備し、次いでそれを文彩や韻律法を駆使して偽装する、という美学的考察を支えている。しかしその結果としてニコルが提示した、合理的に創作する劇詩人像は、情念に毒された詩人像から遠く隔たっているのではないか。

⁹ 「冷静さと分別をなす精神の穏やかさ」でもって自己を統御せよ、と詩人に説いたルネ・ラパンはニコルと近いと考えられる。 *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. par E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 17.

¹⁰ *Essais de morale*, éd. par Laurent Thirouin, Paris, P.U.F., 1999, p. 389.

2. 創作と文彩

通常演劇作品の中で、劇作家が自分の名の元に一人称で語ることはない¹¹。作中で語るのは情念に満ちた架空の登場人物である。ならば虚構の人物の情念を表現する際に、作者もまた同じ情念を抱くべきなのだろうか。アリストテレスは、情念を伝えるには自ら情念を感じずの方がうまくいく、狂気の詩人は自分を忘れられるから好ましいと語り¹²、ホラーティウスは「もし私を泣かせたいと思うなら、あなた自身が先に悲しまなければならない¹³」として、詩人に情念を感じずよう命じている。十七世紀でもベルナール・ラミーが、情念で満たされる劇詩人は「いわば自分から抜け出て、想像力の火にかりたてられ、神憑りとなって巫女に似る¹⁴」と述べている。

このように詩学では伝統的に、劇詩人に関して靈感や狂気にとらわれた忘我の状態で作るパトスの側面が主張されてきた。一方修辞学でも、聴衆に引き起こしたい情念をまず弁論家自身が覚えることが薦められてきた。ニコルが『演劇論』冒頭にて、演ずる人物の情念を自ら感じ表出するとして役者を批判するのは、この伝統に基づくと考えられる¹⁵。しかし先節で示したとおり、劇作家は情念を理性的に粉飾すると主張したニコルが、創作の際に劇詩人は虚構の人物と同一化して、虚構の人物を通して己の情念を表出すると果たして考えていたのだろうか。

この疑問に関して重要な示唆を与えてくれる、ある興味深いテキストがある。それは『演劇論』公表後に、ニコルがラ・ファイエット夫人に宛てた手紙である。演劇作品は忌まわしい情念を巧みな表現によって覆い隠して表現

¹¹ ジャン・メレは『シルヴァニール』（初演 1630 年）序文で、演劇を「作者は自分では決して語らず、話し合う人物たちによって主題の様々な行為を表現する」と定義している。 *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1975, p. 481.

¹² アリストテレス『詩学』第十七章（アリストテレス『詩学』ホラーティウス『詩論』松本仁助、岡道男訳、東京、岩波書店、1997年、p. 66.）第十七章注（6）では、詩の源泉を靈感に求める考えと技術に求める考えがあることが指摘されている。後者の代表がアリストテレス及びその注解者であるとするれば、前者は詩人の聖なる狂気（*furor poeticus*）を唱えたネオプラトニズムであろう。しかし十七世紀フランスは、詩人の靈感や狂気、天分を否定しさりはしないが、理論構築において重要視することも無い。ニコルの考えはこの大勢に沿っている。

¹³ ホラーティウス『詩論』（前掲書、p. 236.）

¹⁴ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, éd. par Christine Noille-Clauzade, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 369.

¹⁵ 役者が表現する情念を感じるか否か、という議論に関しては、Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 59-62. を参照のこと。

する、言い換えれば、優れた作品ほど観客を気付かない内に情念へと誘うために危険である、というニコルの逆説的な主張に、ラ・ファイエット夫人は疑問を呈した。たとえばコルネイユの『ル・シッド』第一幕第四場で、ドン・ゴメス伯爵が自尊心も露な台詞を吐くが、この台詞に表れた傲慢さは何ら偽装されておらず、むしろ滑稽で、誰も心を動かされないではないか、と夫人は主張したらしい。この意見は、「偽装された情念ほど危険」というニコルの論法の急所を突いており、ニコルは、演劇の道徳的な批判者でありながら、『ル・シッド』を文学的観点から擁護する羽目に陥った¹⁶。苦し紛れなかれの返答は、演劇の情念の有害さを証明できておらず、夫人の批判への反論となっていない。しかしそれ故にこそ、ここにはニコルの考えの盲点が潜んでいる。

問題の手紙の中でニコルは、『ル・シッド』における伯爵の傲慢さが、下劣で卑しいことをまず認めた上で、それが良い詩句であると主張する。何故か。かれ曰く、言葉に表れる傲慢さと、心の内にある傲慢さは別物である。前者は聴き手を憤慨させないように優雅な表現で表されるが、後者はより剥き出しの感情であることを示すために粗野な表現が用いられる。これが第一の理由である。第二の理由は、以下の通りである。

人物を内面の動きに従って話させ、彼らが実際に言うことでなく、彼らが考えていること、むしろ心に秘めていることを表現するのは、普通の文彩である¹⁷。

上の引用で、登場人物に語らせることが、「文彩」であると明言されていることは見逃せない。語り手が他人に成り代わって一人称で語ることは、修辞学で「活喩法」(prosopopée)と呼ばれる文彩である。この技法は「擬人法」と訳されることもあるが、必ずしも言葉を持たない動植物や非生物に語らせるだけでなく、弁論家が弁護する人間の悲しみや怒りを代弁して訴えることも、この文彩の範疇に入る¹⁸。事実、古代から「活喩法」は弁論家の教育の一環として、特定の状況におかれた架空の人物の感情を想定して言語化する練習を指していた¹⁹。たとえばアウグスティヌスは、学校で受けた修辞学教

¹⁶ この説明はロラン・ティロワンに負っている。 *Traité de la comédie*, p. 117, note 9.

¹⁷ « Lettre CII à Mme de la F. », *ibid.* (傍線引用者)

¹⁸ 『あたかも人物が語っているかのように描く法』(キケロー『弁論家について』大西英文訳、東京、岩波書店、1999年、p. 445.)

¹⁹ Laurent Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 196.

育の課題の中に、女神ユノーになりきって語れというものがあったこと、虚構の人物の情念を巧みに表現すれば誉められたことを、『告白』第一巻第十七章で回想している。ニコルが先の引用で「文彩」という語を用いた理由は、恐らくこの「活喩法」が念頭にあったためだと思われる²⁰。

上の引用の直後で、旧約聖書『知恵の書』にみられる粗野な人間同士の対話が、伯爵の台詞と同じ文彩を用いているとして引き合いに出される。ニコルによれば、「最も完全な雄弁のモデル」たる聖書のなかで、神が架空の悪人たちに、秘められた欲望のままに話させている文彩は、コルネイユが伯爵に傲慢な台詞を語らせている文彩と同じだという。ジャンルを越えたこの意外な比較は、自己の立場を主張するための強弁という色合いが濃いものの、複数の架空の人物たち——歴史や現実に範を仰ぐにせよ——の対話で構築される演劇という形式そのものが、この活喩法の延長線上に位置付けられるとニコルが考えていたことを示しているのではないか。

他者の名の下に一人称で語る虚構、つまりは劇作品がある意味で「活喩法」の応用だと考えるならば、登場人物の虚構の情念をそのまま劇詩人の実際の情念だとみなして批判することは困難となる。『ル・シッド』の問題の場面で、心の奥に潜む伯爵の剥き出しの自尊心を示すためには、その情念に見合った洗練されていない表現がふさわしいから、「精神と才能において他のあらゆる詩人を凌駕する²¹」コルネイユは、このような生の情念を「単純で大雑把な詩句で表現することが必要だ²²」と考慮した。すなわち、どれほど粗野な情念が表現された詩句であろうと、自らの情念に突き動かされた劇詩人が熱狂的に紙の上に書き付けた結果ではなく、場面と人物の「ふさわしさ」を冷静に熟考した末の結果なのだ。その意味で創作は理性的な作業である。加えて、このように心中の粗野な情念を表現することが「普通の文彩」ならば、まして聴き手を感動させるために情念を装飾することは、「優れた文彩」とさえ呼べるだろう。

「劇詩人は筆を操って望むままに登場人物の内ですれ [情念] を抑えることができるが、同じように観客の内ですれ情念を抑えることはできない²³」。『演劇論』におけるこの言葉が示すとおり、作者が自在に統御する虚構の情念は、

²⁰ ポール＝ロワヤルの「小さな学校」で行われた修辞学教育で、「活喩法」があったかどうかは不明である。Frédéric Delforge, *Les petites écoles de Port-Royal 1637-1660*, Paris, Éditions du cerf, 1985, pp. 316-317.

²¹ *Les Visionnaires*, p. 22.

²² « Lettre CII », in *Traité de la comédie*, p. 118.

²³ *Traité de la comédie*, p. 40.

作者の情念がそのまま投影されたものというよりむしろ、修辭的技法で生み出されたものとニコルは考えていた。ならば、演劇作品を書いたために、劇詩人は読者や観客に悪影響を及ぼす魂の「毒殺者」として道義的責任を負うべきだとしても、演劇で描かれた情念の直接の源泉だとニコルは必ずしも考えていないと推測できよう。

こうしてニコルが想定する劇作とは、設定した状況と人物の性格に応じて情念を表現した台詞を述べさせることだと改めて確認される。しかしたとえ虚構であっても、観客の魂を毒する情念の危険性には変わりはない。それでは、このように情念の源たる「演劇」は、ニコルの眼に如何なる存在として映っていたのだろうか。ニコルが想定した「演劇」というジャンルの本質及び役割に、どのような形で作者が関わってくるかを考察しなければならない。

3. 演劇の本質

観劇や読書の最中は気付かれぬ演劇の危険性を訴えるために、ニコルは『演劇論』で作品の一節を引用するという戦法をとる。コルネイユの『オラス』第四幕第五場で、婚約者を殺されたカミーユが祖国ローマを呪い滅亡を願って吐く台詞を引用した後、ニコルは次のように非難する。

この情念のイメージに詩人が与えた全ての虚飾を剥ぎ取り、理性によって検討すれば、この気違いじみた娘 [カミーユ] の激怒以上に嫌悪すべきものはないということが分かるだろう²⁴。

コルネイユの劇に頻出する、一見すると偉大なローマ的美徳を表す台詞は、実は悪徳を美徳に見せかけているに過ぎないにもかかわらず、熱中して観劇する人々は、その偽りをやすやすと受け入れてしまう。だから隠された情念のおぞましさに注意が向かないが、しかし劇作品の内的論理を離れて部分部分を吟味すれば、「虚飾」に幻惑されることなく情念を見極められるはずだ、とニコルは主張する。いわばかれは「理性」を行使することで、劇作品の表現（文彩）から内容（情念）を抽出して、批判検討を加えている。

実はこのような「表現」と「内容」の二分法は、言語によるコミュニケーションに関するニコルの考え全般を規定している²⁵。『キリスト教的そして

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵ 「各々の事柄を分けて考えねばならない。つまり、表現 (*manière*) は表現として、

様々な詩の選集』(1671)序文の草案でニコルは、「言葉と音を使用せずに、自分の思考を他人の精神に届けることができるならば、それが一番良い²⁶」と、意志伝達の理想的なあり方を、いわばテレパシーだと定義する。それが不可能である以上、言葉は道具として、「他人の精神に、我々の精神の思考を伝えるためだけの役割を担っている²⁷」と定義される。書き手の意見やものの観念を明晰に伝える目的を果たす限りにおいて、表現を磨くことが許される²⁸。だから内容伝達的手段に過ぎない言葉から、美しい音と表現の精華である詩を作るのは好ましくない。「詩が要求することは、人が言葉に集中し、楽しみ、感ずること²⁹」であるからだ。そこでニコルは詩人に対して次のごとく忠告する。

詩句を作りたい人に、主題を準備し、それについて正確な観念を作り上げ、韻文で書きたいことを出来る限り高貴で詩的な散文で書いてみるように薦めたい。そして曖昧な主題について作業しないように、そして韻がもたらす思考に引きずられることがないように³⁰。

散文で執筆した内容を韻文に直せ。このアドバイス自体は、散文で書いた後に韻文に直す順序で劇作が行われていた事情を考えると、さほど目新しくはない³¹。とはいえこれが、内容と表現を厳密に区分する原則から派生していることは明らかである。このように、伝えられる内容 (fond) / 言語表現 (expression) という二分法が、ニコルの言語観の根本にあることに注意を喚

内容 (fond) は内容として判断しないといけない」*La Logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, troisième partie, chap. XX, p. 351.

²⁶ Le manuscrit 764, qui présente une version préparatoire de la Préface du *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 169.

²⁷ Préface du *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 141.

²⁸ 『ポール＝ロワヤル論理学』第五版の第三部第二十章 (p. 340) では、詩や雄弁において文彩や韻律法を優先させるあまり、偽の思考が使われる、つまりは表現のために内容が犠牲となることが厳しく批判されている。ちなみに、この第五版がニコルの筆に成るもので、更にこの箇所がアルノーではなくニコルに帰せられるという見解を、Michel Le Guern が示している。「Le Rôle de Pierre Nicole dans *La Logique*», *Chronique de Port-Royal*, no. 45, Paris, Bibliothèque Mazarine, 1996, pp. 155-164. を参照のこと。

²⁹ Le manuscrit 764, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 175.

³⁰ Préface du *Recueil de poésies*, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 143.

³¹ たとえばモリエールの『プシシェ』(初演 1671 年)は、時間がなかったモリエールに代わってコルネイユが韻文に直し、『エリード姫』(初演 1664 年)は第二幕第一場途中までが韻文だが、残りは散文のままである。また *La vraie beauté et son fantôme* の Introduction, p. 36. を参照のこと。

起しておきたい³²。

ニコルによる演劇批判に戻ろう。劇詩人は、「表現」たとえば韻律法や文彩に頼って、「内容」たる本質的に醜い情念を、害のないしかも好ましいものとして偽装する。その結果、情念的な台詞を聞いた観客の心に同じ情念が引き起こされる。「演劇は情念を引き起こす」というこの考え方そのものは、元を辿ればアリストテレスが『詩学』第六章で、悲劇は憐れみと恐れを通してカタルシスを達成する、と述べたことから想を得たと考えられる。ところがニコルは、描かれた情念と「同じ」情念が観客に引き起こされると主張している³³。明らかにかれの考えは、テキストの「内容」が「表現」を通じて伝達されるというコミュニケーション論の適用である。

それでは「内容」たる情念はどのようにして観客に伝えられるのか、という疑問が当然生じる。ニコルは次のように説明している。

これらの情念の模倣が気に入られるのは、同時に我々の腐敗の深層が、似たような心の動きをかき立て、それによって我々が幾分変えられ、示された情念の中に入り込むからである³⁴。

演劇はいわば情念の「汚染」に基づいたシステムであり³⁵、描写された情念は一種の共感作用として、観客や読者の心に同種の情念を呼び覚ます。伝達の理想的在り方においては、「内容」（発信者の意見や客観的事実）が、受信者を納得させず、また信じさせないとしても、理解され、共有されるはずである。この伝達過程において、「表現」の一部を構成する「文彩」は、発信者の心の動きを伝える、情念を表出することで、副次的な役割を担う³⁶。しか

³² 脱線するが、『文学とは何か』におけるサルトルの考えは、根本においてニコルのそれと重なる部分があると思われる。というのもサルトルは、散文作品は伝えるべきメッセージを担っていると主張するにあたって、言語をコミュニケーションの手段としてとらえたために、言葉それ自体を目的とする韻文を扱いあぐねているからだ。

³³ 断っておくと、これはニコルだけの見解ではない。同じ考えはサブレ夫人の「箴言」81にも表明されている。Mme de Sablé, « Maxime 81 », in *Traité de la comédie*, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *L'Aveuglement salutaire*, p. 141.

³⁶ 文彩について『論理学』第五版第一部第十四章は「同じ思考でも文彩によって表されるとより生き生きして見える」「文彩に富む文体は、主要な事柄に加えて、話し手の心の動きと情念を表現する」という。*La Logique ou l'art de penser*, p. 131. ちなみにこの箇所は、アルノーではなくニコルが執筆したと Michel Le Guern は推測している。ただしかれの考察は、文献学的見地からすればまだ不十分であることは指摘しておかねばならない。Michel Le Guern, *article cité*. を参照のこと。

し情念は理解する対象ではなく、「感じる」対象である。理性の範疇に属さない情念が、「内容」として言葉を介して相手に伝えられる演劇のプロセスは、当然通常のコミュニケーションとは大きく異なった様相を呈すると予想される。

「内容」として伝えられる情念は、読者や観客全てを等しく巻き込むとしても、そこに理性が介在しない以上、その伝達ないし汚染の速度は個人によってまちまちとなる。ニコルによれば、情念の描き方を変えたところでその結果に大差はない。

正当な恋を描こうと、正当でない恋を描こうと、ほとんど同じ結果が生み出される。両者がかき立てる同じ心の動きは、それぞれの（受け手の）性向によって、異なる仕方で作作用する³⁷。

情念の伝わり方は、情念の描き方よりもむしろ受け手の魂の状態によって大きく左右される。したがって引き起こされた情念の結果は劇詩人の手を離れる。かれがどれほど技量や個性を発揮して情念の描き方に工夫を凝らそうとも、結果に決定的な違いはもたらされない——「劇詩人は筆を操って望むままに登場人物の内ですれ [情念] を抑えることができるが、同じように観客の内ですれ情念を抑えることはできない³⁸」。劇作家は如何なる手段に訴えようと、観客の情念の働きに限界を設けることは出来ないのである。

さらにモラリストたるニコルの考えによれば、観客の理性もやはり情念を制御することは不可能である。当事者の自覚なしに魂が情念で汚染されてしまう以上、観劇後直ちに情念の影響を感じないとしても、いつか必ず感じることになるという。要するに、いつどのような形で心の中に情念が入り込んだかは問題ではない。情念が入り込んだこと自体が問題であり、虚構の情念の表現を劇作品で味わった観客は、もはや自分の意志とは無関係に、情念に汚染され支配される危険にさらされ続ける。

これがニコルの思い描く、観客の心と演劇作品の間で成立する情念のコミュニケーションである。このように情念を伝える演劇は、劇作家の意図を離れたところで成立する自律的システムである。いうまでもなくこの考えは、『演劇論』の重要な論拠であるが、それはしかし作者の責任を問わないことにもつながる。というのも、演劇はその目的からしてあらゆる劇詩人に情念

³⁷ *Traité de la comédie*, pp. 40 et 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

を描くことを不可避免的に要請している以上、理念上は誰が執筆した演劇作品だろうと——美学的見地から出来不出来はあるにせよ——観客を情念で汚染する結果を招くはずで、しかも作者はその結果について善かれ悪しかれ関与できないからだ。このようなニコルの情念の性質に対するモラリストとしての判断が、劇詩人を「毒殺者」呼ばわりして道徳的に批判することを可能とする一方で、劇詩人の責任を理論的に追及できない要因となっていると考えられる。たとえ劇作家には道義的責任があるにせよ、作り手の意志とは無関係に演劇作品が恒久的に観客を汚染しつづけることこそ、ニコルにとって喫緊の問題なのである。

4. ジャンルと作り手

作者よりも演劇それ自体にニコルの関心が向けられる理由を今少し掘り下げたい。ここでは一旦演劇を離れて別の文芸ジャンルに眼を向けることで、ジャンルと作者の関わりに対するニコルの考えを探っていく。

伝統的な修辞学の教えに従えば、演説であれ詩歌であれ、作品は発想>配置>措辞の順に作成されるべきである。具体的には、作者は主題とそれに関する材料を決定し、これらの各部分を組み立てて全体を構築し、最後に表現を練り上げる。それでは、劇作品において情念を偽装する「表現」(文彩)に惑わされず「内容」(情念)を非難しなければならない、と主張するニコルは、この修辞学の分類を援用し、措辞を経由して元々の発想を批判しているのか。実はそうではない。

『演劇論』においてニコルは、劇作品を断片的に取り上げ、そこに情念が潜んでいると非難する。つまり、その引用箇所が文脈や筋立てにおいて如何なる役割を果たすのかを考慮しない。一般的に十七世紀の理論家は、結末に至ってはじめて劇作品の道徳性が問題となると考える。大団円で人物が蒙る不幸に観客は教訓を見出し、悲劇的な破局を目の当たりにして、いわゆるカタルシスを覚えるはずだと。しかしニコルは、たとえ筋の一部にでも情念が描かれていれば、それで有害だとみなす。たとえばコルネイユの殉教劇『テオドール』の一節を取り上げたニコルは、その中に殉教者の世俗愛が描かれているからと有罪判決を下し、その他の箇所で描かれている憤り深さや信仰心、結末に置かれた殉教を何ら問題としない。したがってニコルは筋の構造、すなわち修辞学で指すところの「配置」の役割を全く考慮に入れていない。それでは残りの二つ、「発想」と「措辞」についてはどうか。

注目すべきことに、ニコルによる内容と表現の二分法は、修辞学の「発想」と「措辞」に対応するわけではない。「名誉のヴェールで情念を覆うという虚飾³⁹」という批判から分かる通り、文彩や詩句などの措辞のみならず、登場人物が表明する考えも、内容である情念を隠す「表現」として扱われる。つまり、本来修辞学では「発想」に分類されるはずの、主人公の性格や意見といった要素も、結局は情念を源泉としている以上、情念を覆い隠す「表現」に分類される。たとえば名誉を重んじて決闘に赴くというコルネイユの英雄の考えは、傲慢さに由来する偽の意見でしかないとニコルは断言する。このように「配置」が問題とされず、「発想」の一部が「措辞」と同様に「表現」に組み入れられるならば、演劇の「内容」すなわち描かれた情念が、作家の独自性が問われる「発想」と関わるのか。この問いに答えるためには、演劇以外の文芸に関するニコルの考えを検討する必要がある。

『道徳論』第三卷第八章「悪い説教を利用するやり方について」では、説教に対して信者が示すべき態度が論じられている。教会での説教は散文による雄弁の一ジャンルである以上⁴⁰、説教者は美的配慮をしなければならない。さもないと下手な説教は会衆を説得も感動もさせず、聞いてもらえないことさえありうるからだ。ところがその場合でさえ、失敗の責任は会衆の側にある、とニコルは主張する。聖職者の説教は、キリスト教を主題とする以上、内容が悪いものである筈はない。だからもし説教を聴いて信者が退屈して耳を傾けることを放棄するのならば、説教者でなく信者こそ責められなくてはならないという。信仰の事柄の重要性に比べれば、感動する、魅了されるといった事柄には副次的な価値しかないとニコルは考える。

真実、特に堅固で模範的な真実が、粗野で魅力のない仕方で示されている説教や、才能がなく、風采が悪く表現が下手な説教者の説教を、悪い説教の内に含めてはならない。というのは、内容さえよければ、分別ある聴き手はそれに集中し、それでもって外面的な欠点を補わねばならないからである⁴¹。

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰ 近代的な意味の「文学」(littérature)を指す語は十七世紀当時存在していないが、「文学」の領域を覆う語は「文芸」(Belles Lettres)である。文芸は韻文(劇や詩全般)と雄弁(演説や対話篇など)に区分され、更にランク付けされていた。

⁴¹ « Des Moyens de profiter des mauvais sermons », in *Essais de Morale*, Paris, G. Desprez, 1701, vol. III, 8, p. 407.

理性的な聴き手は、「外面的な欠点」、すなわち修辞学の用語で呼ぶところの「配置」や「措辞」（「記憶」や「話法」）の巧拙に左右されることなく、理性を働かせて良い「内容」に到達しなければならない。『演劇論』における批判同様、ここでも説教の聴き手に対し、表現と内容を分割して、内容を吟味することが求められている。理性的な聴き手ないし読者は、テキストを分析して、何が内容に属し、何が表現の次元に過ぎないかを理解できるはずなのだ。

「内容」つまりキリスト教の真理が良いものである以上、「言葉の欠点と配置の欠点⁴²」があろうとも、悪い説教ではない。しかし仮に内容それ自体が良いにせよ、もっと適切な表現の仕方があるはずだ、という反論をニコルは先取りして、ならば自分の心の内で、その内容（真理）を元にした別の説教を作ってみよ、と大胆にも読者に薦めさえする。形式から分離された本質を元に、自分好みの別の説教さえ作れるはずだというのだ。

さらには、説教者の意図や思考が題材とかけ離れている説教について、その欠点を問う必要はない。

というのも、真理がそれ自体良くて有用なものであるならば、（主題と説教者の思考との間の）関係が適切か否かは重要だろうか⁴³。

ニコルが意図する説教の「内容」は「キリスト教の真理」に限定される。すなわち、説教というジャンルが要請する「内容」（真理）がそれ自体価値を有しており、それに作者が優れた思考を付け加えようと（発想）、説得力ある論理を構築しても（配置）、美しい表現を彫琢しようとも（措辞）、大した意味はないという。驚くべき意見だといわねばなるまい。またニコルによれば、説教自体に分別がなくとも、説教者に分別がないことにはならない。拙い説教は、並外れて優れたものを作ろうと説教者が熱中したあまりに、聴き手である信者を考慮しなかった、つまり「ふさわしさ」に悖った結果にすぎない。この主張を押し進めるならば、説教者は作者でありながら、説教の責任を何ら負わないことになりうるのではないか。

ニコルのこうした独創的な思考を、その演劇批判と照らし合わせてみる。説教の聴き手は、理性でもって表現から切り離れた内容（真理）以外を評価すべきではない、とするニコルの極端な姿勢は、理性を働かせれば表現に隠された内容（情念）の忌まわしさを認識できる、という思考と表裏一体であ

⁴² *Ibid.*, p. 404.

⁴³ *Ibid.*, p. 407.

ることは明白である。ニコルにとって問題はテキストの「内容」だけでしかない。そしてこの「内容」は、教義であれ情念であれ、説教ないし演劇というジャンルに内在しており、作者はジャンルに応じて材料を提供しているに過ぎない。だとすればニコルのいう「内容」は、修辞学でいうところの「発想」「配置」「措辞」いずれにも関与しない、各ジャンル固有の原理である。

先に述べたとおり、文彩や詩句のみならず、修辞学では本来「発想」に分類されるはずの、コルネイユ的人物が表明する名誉やローマの徳までも、ニコルは醜い情念を覆い隠す「表現」に分類してしまう。たとえコルネイユが殉教者を舞台に乗せるという「発想」を持ち出したところで、「演劇のこれら聖人たちの信仰心は常に少し雅びでないといけない⁴⁴」以上、情念的な殉教者は、他の劇作品の英雄や恋人と何ら違わない。したがって「発想」は「内容」に影響を与えない外的要素として、「内容」「表現」の二分法から排除されてしまう。ちょうど説教において、「内容」はキリスト教の真理であり、その他の説教者の意見や解釈は主題と無関係だとされたように。ニコルが賛美するのは、個々の説教者の資質と関わらない「内容」(真理)であり、非難するのは個々の劇詩人の違いとは関係ない「内容」(情念)である。この「内容」を欠く作品、つまり情念を描かない劇や教理と無関係の説教は、受け手の期待を裏切り、「ふさわしさ」を欠くことになって、失敗するしかない。

「演劇の目的は詩人たちに悪しき情念しか描かせない⁴⁵」というニコルの言葉から分かるとおり、劇詩人たちは、観客に情念を引き起こす目的を達成するべく創作する。その意味で劇詩人は演劇の要請に従うだけである。「悪い説教を利用するやり方について」において、説教者の責任が問われないのと同様に、『演劇論』において劇作家批判がみられない原因はここにある。ニコルの思考において、テキストの作者は「表現」の責任者であるとしても、「内容」の責任者として位置付けられない。言い換えれば、個々の作品の出来についての美学的責任を帰せられるに過ぎない。ニコルの批判ないし賛美は、常にジャンル全体に向けられているのである。

ここまでの議論を簡潔にまとめておきたい。

『演劇論』において劇作家は何故情念に冒されていると批判されないのか。その理由はまず、劇作家の創作方法に求められる。劇詩人は情念の醜さを美しい表現によって覆い隠して描写する。つまり「ふさわしさ」を念頭におい

⁴⁴ *Traité de la comédie*, p. 64.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

て理性的に創作する以上、作品に描き出す情念に引きずられない。さらに創作とは、虚構の情念を修辞学の技法を用いて描くことであって、劇作家は自己の情念を無自覚に登場人物に仮託しているのではない。作者と情念は切り離されている。そして別の理由は、演劇という文芸ジャンルの性質に見出される。演劇では、理性の範疇外に属する情念が、「内容」として観客の心に植え付けられる。作品と観客の間で情念がコミュニケーションされるこの演劇という場から、作者及びその意図は排除されてしまう。「内容」である情念は演劇の成立基盤を成している以上、劇作家が作品内に実現する全ての要素は「表現」に過ぎないか、或いは無関係な変数であるため、ニコルにとって考慮に値しない。

作者と作品を切り離すニコルの態度につながるこれらの理由は、それぞれ表現と内容を分離する言語観、モラリストとしての情念の定義、美学者としての演劇の性質に対する考察と密接に関係しており、全体としてニコルの独自性を証拠立てていることが分かる。

それでは、演劇や詩、雄弁など文学作品を道徳的に判断するのでなく、美的に鑑賞する際に、ニコルは作者の存在を問題とするのだろうか。ここで視点を変えて、ニコルの美学的議論を探ることにより、かれが考えていた劇作家の役割を違う角度から見定め、さらに読者の役割についても考えることを最後の課題としたい。

5. 美の源泉

『演劇論』と同時期に執筆されたテキスト『真の美とその影について』の中でニコルは、古典主義の美学者として、理性を基準とした真の美と偽の美の区別を立てた。しかしかれは、理性以外、つまりは「趣味」と「感受性」で直感的に感ずる美の重要性を徐々に重視しはじめる⁴⁶。1671年の『キリスト教的そして様々な詩の選集』の序文では、意外なことに、理性による普遍的規則を打ち立てることは不可能であるという意見が示される——「詩句の美しさは一挙に感じ理解すべきものである⁴⁷」。理性だけが美の唯一絶対の判

⁴⁶ ニコルの美学観形成におけるパスカルの影響は無視できないが、両者は美に関してそれぞれ独自にシステムを立てたと考えられる。Jean Mesnard, « Vraie et fausse beauté dans l'esthétique du XVII^e siècle », in *La culture du XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1992, p. 222.

⁴⁷ Préface du *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 144.

断基準ではない。ニコルは理性的に判断すべき美よりむしろ、感じ取るべき美についての独自の考えを深めていく。

書物はいわば二重であり、精神に二種類の考えを植え付ける。というのも、書物は精神に、明確に形成され、表現され、構想された考えを植え付けるだけでなく、不明瞭な観念と思考の構成物をも植え付けるのである。これは感じるが表現しにくいものである。そして普通、かき立てられるが表現されないこれらの観念にこそ、書物や文章の美は存在するのである⁴⁸。

上の引用文は、1691年に執筆され、1715年に死後出版された『一般的恩寵について』からの抜粋である。ニコルによれば、印象的な短いフレーズで書かれた箴言や格言で、書物は満ちている。これらは大前提や小前提が省略された文彩「省略三段論法」が用いられた結果である。そこでは結論や一つの前提だけが断定的な形で端的に提示されることで、推論によって読者を説得するのではなく、一挙に納得させてしまう。そしてこのように省略三段論法の陰に潜む明晰に表現されない曖昧な考えにこそ、美が存在するのだという。

ニコルは省略三段論法が用いられている例として、オウィディウスの『メディア』(断片のみ現存)の一行を引いている。それは「(かつてイアソンを)助けることが出来たのに、今私は殺せないというのか？」(Seruare potui ; perdere an possim rogas ?)というメディア自身の台詞である。『一般的恩寵について』では、この例が提示されるだけで詳しく解説されないが、実は1664年の改訂第二版『ポール＝ロワヤル論理学⁴⁹』第三部第十四章で既にニコルは同じ詩句について、「命を助けることが出来る者は殺すことができる(大前提)、さて私はおまえを助けてやった(小前提)、だからおまえを殺すことができよう(結論)」と三段論法の省略部分(大前提)について説明を行っていた。

ところでこの『メディア』の問題の詩句は、クインティリアーヌスによって『弁論術教程』第八巻第五章六で引用されて後世に伝えられた。この書の中でクインティリアーヌスは、格言を省略三段論法の一部とみなせることを認めた後、一般的な格言を直接語るよりも、文彩を用いた方が効果は大きいと述べ、この『メディア』の例を提示する。問題の『論理学』第三部第十四章が

⁴⁸ *Traité de la grâce générale*, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 158.

⁴⁹ 『ポール＝ロワヤル論理学』諸版の改変やヴァリエーションの問題は複雑で多岐に渡るが、ここで問題とする第三部第十四章は、第二版で付加されたことが確認されている。*L'Art de penser, la logique de Port-Royal*, éd. par Bruno Baron von Freytag Löringhoff et Herbert E. Brekle, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967, Tome II, p. 160.

「省略三段論法と省略三段論法の格言」と題されているところからも、ニコルが恐らくこの箇所からヒントを得たと想定するのは難くない⁵⁰。

クインティリアーナスの説明に抛れば、「(かつてイアソンを) 助けることが出来たのに、今私は殺せないというのか？」というこの詩句は、「害するのは容易だが、役に立つのは難しい」といった一般的、格言的な言い方ではなく、個別例として提示されているためにより効果的である。一方で『論理学』でニコルは、もしこの詩句が完全な三段論法の形で書かれていたならば、新たな意味が加えられるどころか、自明の事柄が繰り返されて意味が空虚な言説になってしまい、生き生きとした感じを読み手は受けない、だから美のためには省略が不可欠だと説明する。無論、三段論法は一般原則から個別例を演繹する推論の形式だから、クインティリアーナスとニコルの説明に根本的な差はない。とはいえ、ニコルは読者の精神の働きの中に美の源を見出している点で独創的である。

三段論法を構成する大前提・小前提・結論の内一つでも示されていれば、「精神の動きは言葉よりも速い」から、省略された残り二つを読者は補って考えることができる。『論理学』でこう述べてニコルは理性への信頼を示すが、『論理学』第二版から二十七年後に書かれた『一般的恩寵について』で彼は自説を修正する。ニコルはこの「省略された部分」は、たいていの人の精神には明晰に知覚されないと明言する。「これら格言にはほとんど常に隠れた理由があり、この理由が精神の同意の原因となる⁵¹」、すなわち、隠れた前提の存在を感じつつも明晰に知覚できないために解釈に踏み込めず、表現の勢いに圧倒させられることで、読者は美を感じずるとニコルは考える。

では果たして、格言のように推論に支えられない断定的な箇所、「不明瞭な観念と考えの構成物」を、理性的な作者は、明確な意図を持って省略三段論法を利用して執筆したのか。

我々は自分自身の思考を理解するどころか、逆に我々の思考の大半は我々に知られることがない。それでいてこれらの思考は我々の精神の内にあり、我々に感じられ、我々を導き、正確な結論を引き出させると同時に無数の決断をさせ

⁵⁰ ちなみに『論理学』第五版第一部第十四章(p. 132)で、ウェルギリウス『アエネーイス』から引かれている「一体死はみじめなものか」という台詞及び文彩に関する解説も、『弁論術教程』の同箇所を参考にしたと思われる。

⁵¹ *Traité de la grâce générale, in La vraie beauté et son fantôme*, p. 157.

通常人間が思考を決定する過程では、様々な考えを比較考量して論理的に結論に至るのではなく、曖昧模糊とした考えの総体から直感的に結論だけを引き出すことが多いとニコルはいう。「表現されない幾つかの考え」から省略三段論法が生ずる原因もここに求められる。したがってオウィディウスの『メデア』の一節は、詩人が熟考に熟考を重ねた結果というよりは、むしろ明瞭に意識されることなく書かれたものと想定される。

晩年のニコルのこうした人間観は、『演劇論』における「情念を覆い隠すために意識的に劇詩人は文彩を用いる」という考え方の対極に位置すると言わざるを得ない。しかしモラリストとしての考え方の変化が、美の原因に関するニコルの思考の深化を促したともいえる。『演劇論』以降かれは、時代錯誤を恐れずにいえば、作者の「無意識」を問題にするようになる。たとえば美しい詩句を詩人が生み出せる理由は、記憶に培われた読書体験に求められる。

人を詩へと向けるためには、感受性と趣味を教えるべきであることは明らかである。そのためには一つの方法しかない。すなわち、たくさんの良い詩を読むこと、悪い詩を読まないことである。優れた詩句を読むことで、それらについての観念が植え付けられ、悪い詩を読まないことで、この観念が曖昧となって墮落するのを防ぐ⁵³。

すなわち、かつて味わった優れたテキストが、作者の記憶に蓄積されてモデルとなる。その後で何かを書こうとすれば、知らない内にそのモデルを複製することになり、美しい作品が生みだされるのだという。

この考えの萌芽は、『演劇論』を収めた『ヴィジヨネール』第五の手紙で、ポール＝ロワヤルの一修道女が書いた『心情の吐露』(*Effusion de cœur*)なる作品をニコルが弁護する際にみてとれる。神に自分の苦しみを訴え、仲間の修道女を弁護する目的で書かれたこの作品は、文彩を駆使した、単純さから程遠い文体であったが、それは書き手が傲慢だったからではなく、「彼女の記憶に残っていた唯一の観念である、聖書の表現と詩篇の節で彼女の精神が満ちて⁵⁴」いたからである。だから彼女は「自分を神の言葉の宝庫として、自

⁵² *Traité de la grâce générale*, cité dans Gilbert Chinard, *En lisant Pascal*, Lille, Giard, 1948, p. 123.

⁵³ Préface du *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, in *La vraie beauté et son fantôme*, p. 145.

⁵⁴ *Les Visionnaires*, pp. 202-203.

分の思考にこれら聖なる表現をまと寄せた」のだとニコルは主張する。

要するにニコルはテキストの成り立ちを作者の読書体験に求め、作者の独創的ないし意識的な書法を問題としない。かれの思考においては、究極のところ、作者は独創的なテキストを無から産出する神のごとき創造者というよりも、傑作を違う形で再構成する一種の記憶装置としてとらえられる。この考えは、モデルの模倣という点で古典主義美学に共通するとはいえ、意図的な借用よりも無意識的な借用に比重が置かれているために、先行作品との類似に着目してテキストの成り立ちを考える近代的批評の先駆とさえいえなくもない。

ではこのような、作者の理性以外に由来する美を前にして、読者は如何なる態度を取るべきなのか。『真の美とその影について』では、各人が勝手な印象に従って美の不確かな基準を持ち出すのではなく、理性を働かせて真の美と偽の美を識別することが求められていた。『演劇論』においても、「表現」（文彩）に惑わされず、覆い隠された醜い「内容」（情念）を理性で暴くことが求められていた。省略三段論法に対するニコルの考えは基本的にこれらの場合と変わらない。つまり、美を感知し味わうのではなく、感じずにいられない美を前にして、その源泉を理性で明らかにすること。ある箇所が省略三段論法の使用によって、「眼をくらませる⁵⁵」ほど美しくとも、その美しさに目を奪われずに、理性を働かせて隠れた推論を暴き出すことである。

とはいえ「文彩」は、作者によって意図的に用いられたかもしれないが、単に雑然とした思考の結果や、読書の記憶の結果かもしれない。言い換えれば、各読者の理性以外に解釈の正当性を保証してくれるものは何もない。ならば作品の成り立ちを作者の創作過程に求めてもはじまらない。むしろ、作者の無意識を想定することで、ニコルは作者の存在ぬきで作品の内容を分析する方向に向かっているのではないか。

ボワローは⁵⁶、コルネイユ『オラース』第三幕第六場、第1021行の老オラースの短い言葉「息子は死ぬべきだった」（*Qu'il mourût*）が崇高な表現であると主張し、話し手の「英雄的偉大さ」、ローマの英雄的徳が、そこに秘めら

⁵⁵ *Essais de morale*, éd. par Laurent Thirouin, p. 122.

⁵⁶ ポール＝ロワヤル陣営と親しい関係にあったボワローとニコルは、共に古典主義美学の擁護者であり、キリスト教叙事詩を書いたデマレを共に非難している（『詩学』第三歌、『ヴィジョネール』第一の手紙）が、演劇を非難したニコルをボワローは『詩学』第四歌で揶揄している。崇高や真の美・偽の美の区分など、両者の美学的考察における一致、相違点について追及する余地があると思われる。

れていると指摘した⁵⁷。ニコルとボワローは共に、作者の意図や思考を考察の直接の対象とせず、劇作品の一部を内的に解釈しようとしている。ただし、台詞に秘められた登場人物の思考や性格を抽出するボワローは、簡潔な表現の可能性に力点をおくが⁵⁸、省略三段論法を解説したニコルは、作者の概念を意図的に捨象した上で、一連の流れとして登場人物の台詞の裏に潜む思考を明確に跡付けようとする点で異なるといえる。

『演劇論』においてニコルは、劇作品の筋や構成を全く考慮せず、抜粋を理性で検討するように読者に求めた。そして『メディア』の断片についても、やはり理性に頼って推論を明るみに出すことを求めた。理性ある読者は作品を断片的に読解することで、作者自身さえ明瞭に意識しなかった登場人物の心理過程を再構成する可能性、さらにはテキストの深い解釈および享受への鍵を手にする可能性があることを、ニコルの思考は示唆しているのではないだろうか。

結論

テキストを内容（発想）と表現（配置、措辞）に分けて、どちらが本質であり、どちらが飾りに過ぎないか、という争いは十七世紀フランス文学に散見されるという⁵⁹。しかしニコル独自の「内容」と「表現」の分類において

⁵⁷ Nicolas Boileau-Despréaux, Préface du *Traité du Sublime*, in *Œuvres complètes*, éd. par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 340.

⁵⁸ 伝統的な文体の三区分に關係なく、簡潔な表現にも崇高が存在するとボワローは考えていた。この考えをニコルは共有している：「簡潔さは崇高を (*sublimitatem*) 拒まない」*La vraie beauté et son fantôme*, p. 64. この共通点は、フランス語の理想的な文体に対する古典主義の理論的考察の一側面を明らかにしてくれる可能性がある。

⁵⁹ Jean Rousset, *L'Extérieur et l'intérieur*, Paris, José Corti, 1976. 参照のこと。いささか脱線するが、絵画における色彩論争（デッサンと色彩法、どちらが絵画の本質か）に関連する箇所が、『ポール＝ロワヤル論理学』第五版第三部第二十章 p. 339. にみられる。デッサンを本質だと認めるニコルの態度は、新旧論争において、理性を盾に「内容」の「表現」に対する優位を説いた近代派に連なる。ボワローは古代派であることを考えると、この観点からニコルの古典主義的美学を位置付ける作業が不可欠であろう。色彩論争と『論理学』については、Erec R. Koch, « The Truth of Painting : Eloquence and Color in the *Logique de Port-Royal* and Roger de Pile's *Conversations sur la connaissance de la peinture* », *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs, Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for the Seventeenth-Century French Literature*, The University of Victoria, éd. par Claire Carlin, Tübingen, Narr, 1998, pp. 305-315 参照のこと。

は、「内容」は作者の創意工夫ではなく、ジャンルに属する。作者は、どんな形であれジャンルに応じた「内容」を描かない限り、「ふさわしさ」に背くことになって、観客や聴衆に受け入れられない。だとすれば作者には、当然の帰結として責任もなければ功績もない。

「表現」の美にしても、作者の読書体験によって記憶に蓄積されたモデルのお陰だとすれば、作者の天分や彫琢がニコルの評価対象になることはない。モラリストとして人間の本性に向けた観察眼に基づいて、理性に認識されずに感じられる美の重要性を強調するニコルは、作家批判でなくテキスト分析へ向かう。発想・配置・措辞を再現して、創作の現場に立ち戻ろうとするのではなく、作者を考慮せずに現前するテキストの一部を分析することをニコルは目指している。

ただしテキスト解釈といっても、ニコルのそれは内容と表現、真と偽の区別に基づいていることを忘れてはなるまい。『大貴族の教育について』（1670）には次のような一節が見出される。

判断力を育てることは、真への好みと真を識別する能力を精神に与えることである。精神を繊細にして、やや隠された偽の推論を認識することである。意味のない言葉の空しい輝きに惑わされることなく、言葉や曖昧な原則で満足することなく、精神が物事の奥深くまで見通すまでは、満足しないことである⁶⁰。

理性に従えば、表現の「輝き」にまどわされずに、前提となっている偽の推論を暴くことができる。「内容」と「表現」とを区分するニコルの思考法が適用されたこの意見はしかしながら、表現を支える推論が真か偽かの二分法にニコルが囚われていることを示している。言い換えれば、格言の陰にある三段論法は幾通りにも再現される、すなわち登場人物の多様な心理解釈が可能だというのではなく、正解は一つでしかないとかれは考えている。たとえばコルネイユ劇の登場人物の名誉観を「偽の意見」と切り捨ててしまうように、理性が真偽の判決を下してしまうことは豊かな解釈にはつながらない⁶¹。近代的なテキスト解釈が意味の複数性を暗に前提していることを考えれば、ニコルの限界を指摘しておかねばなるまい。

このような限界を認めた上で、それでも劇作家と劇作品を安易に同一視し

⁶⁰ *Traité de l'éducation d'un Prince*, in *Essais de Morale*, éd. par Laurent Thirouin, p. 269.

⁶¹ ニコルについて「文体における心理分析の拒否」という評価は的を射ている。Jean Mesnard, « Pierre Nicole ou le jansénisme malgré lui », *Chronique de Port-Royal*, no. 45, Paris, Bibliothèque Mazarine, 1996, p. 257.

ないニコルの獨創性は評価されるべきである。というのも、十七世紀の演劇批評者はいずれもニコルとは逆に、作者の不道徳さが作品のそれに直結すると考えるからである。演劇批判に先鞭をつけた J.-F. スノーは、「放縦さからは誰も免れえず、劇詩人として例外ではないので、穏やかな情念より激しい情念、理性的な情念より不当な情念、無実の情念より犯罪的な情念の方をうまく表現してしまう」⁶²と述べて、情念の描き手として劇詩人の墮落した本性を指摘する。また『演劇に関する格言と考察』(1694)でボシュエは演劇を道徳的に非難する際、モリエールの不道徳さと彼の喜劇の不道徳さを結びつける⁶³。一方で演劇を擁護するボワローも、作品には作者の思想、魂が自然に滲み出てしまうからと、作者に高尚な考えをもつことを勧め、作者の倫理性と作品のそれを同一視するために、上の二人と同列にある⁶⁴。

時代は下って十八世紀、ジャン=ジャック・ルソーは演劇批判を展開した有名な『ダランベールへの手紙』において、美德の滑稽さを嘲笑したいという観客の要求をモリエールが完全に満たしたために、『人間嫌い』で誠実の土アルセストが笑い者にされたとして、喜劇を非難する。「作者の意図は人間嫌いの人の犠牲において笑わせることだった⁶⁵」、つまりモリエールは観客に気に入られるために、誠実なアルセストの性格を滑稽にせざるを得なかったのだとルソーは考える。『人間嫌い』という作品の美しさを礼賛する際に、人間嫌いという本質的に優れて立派な性格と、笑わせるために付与された、つまりは喜劇が要請する人物の性格の歪みや滑稽さを分けて論じるルソーが、ニコルの『演劇論』を継承していることは明らかだろう。しかしルソーは、「モリエールは非難すべき作品をつくったにしても、個人的には立派な人でした⁶⁶」と認め、モリエール自身の性格や考えがそのままアルセストに反映されていると考える点で、やはりニコルと異なる。ニコルの思考は極めて現代的だと評価してしかるべきではないだろうか。

⁶² Jean-François Senault, *Le monarque ou les devoirs du souverain*, in *Traité de la comédie*, p. 144. 同頁の註 15 も参照のこと。

⁶³ 「幅広の膝飾りを厳しく非難し、我々の才女の顔つきと表情を立派に改革したかれ [モリエール] が、夫の不名誉な寛容さを白日の下にさらけ出し、嫉妬深い夫に対して恥ずべき復讐へと妻をそそのかしているところの言説は、排斥されねばならない」 Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, La Renaissance du Livre, p. 154.

⁶⁴ Boileau, *L'Art poétique*, chant IV, in *op. cit.*, p. 182.

⁶⁵ J.-J. Rousseau, *Lettre à Mr. d'Alembert*, éd., par M. Fuchs, Genève, Droz, 1948, p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.