

## コルネイユの『アッティラ』

村瀬延哉

### 序

コルネイユ Pierre Corneille (1606-1684)の悲劇『アッティラ、フン族の王』(以下『アッティラ』と略す) *Attila, roi des Huns* は、1667年3月にモリエール一座によってパレ・ロワイヤル劇場で初演され、その後同年11月に出版された。今日では『アッティラ』は、前年に上演された同じコルネイユの悲劇『アジェジラス』 *Agésilas* (1666)とともに、もっぱらボワロー Nicolas Boileau (1636-1771)の名高いエピグラムによって記憶されている。しかし、このエピグラムが流布することによって、両悲劇は作者の才能の衰退を示す、読むに値しない失敗作との評価を後世の人々の間に決定付けてしまった。

『アジェジラス』は王母アンヌ・ドートリシュの喪が明けた2月末にオテル・ド・ブルゴーニュ座で初演されたのち、4月初めには早くも印刷に付されている。確かに、わずか10回そこそこの公演を経て戯曲が刊行されるのは、興行が失敗であったことの証明に他ならない。当時の慣習では、一度戯曲が出版されれば、初演に関わった劇団は独占上演権を失った。したがって、観客動員が順調な間は出版を引き延ばすのが、劇団の利益であり、作者もこれに同意したのである。

『アッティラ』は、コルネイユの作品を長年演じてきたオテル・ド・ブルゴーニュ座ではなくモリエール Molière (1622-1673)の一座によって上演された。その理由については、コルネイユが『アジェジラス』の失敗をオテル・ド・ブルゴーニュ座の役者たちの演技力のせいにし、新作をモリエール

に委ねたという説や<sup>1)</sup>、反対にオテル・ド・ブルゴーニュ座が『アジェジラス』の失敗に懲りて『アッティラ』の公演を承知しなかった<sup>2)</sup>、等諸説あるが、いずれとも定かでない。

『アッティラ』の初演は3月初めに始まり、その後の連続公演回数が20回に達しているから、当時の興行としては成功の部類に属する<sup>3)</sup>。しかし、初演時の公演回数で比較すると、たとえばモリエールの『才女気取り』*Les Précieuses ridicules* は、1659年の暮れから60年の11月までに44回を記録しているし<sup>4)</sup>、ラシーヌ Jean Racine (1639-1699)の『イフィジェニー』*Iphigénie* は1674年の暮れから翌年にかけての3ヶ月でほぼ40回に達している<sup>5)</sup>。この他ラシーヌの『ベレニス』*Bérénice* (1670) や、モリエールの『アンフィトリヨン』*Amphitryon* (1668)もおよそ30回の連続公演を記録しているから<sup>6)</sup>、『アッティラ』の数字はそれらよりかなり劣る。

しかも、『アッティラ』の客足は最初こそ順調だったものの、その後急速に衰え、8回目の公演以降は、モリエール的一幕物の喜劇『いやいやながら医者になれ』*Le Médecin malgré lui* (1666)、『シシリー人もしくは恋は画家』*Le Sicilien, l'Amour peintre* (1667) 等を同時上演して、観客の動員に努めねばならなかった<sup>7)</sup>。『アジェジラス』の雪辱を期していた劇壇の第一人者にとって、この不人気の手ひどい打撃であったことは間違いない。事実、『アッティラ』の初演と同年に書かれたルイ十四世への献詩のなかで、コルネイユは、悲哀に満ちた調子で自らの才能の衰えを嘆いている<sup>8)</sup>。

本論では、コルネイユ劇の没落を決定付けることになった『アッティラ』を取り上げ、出典等について触れた後、主にドラマツルギーの観点から悲劇を分析して、失敗の原因を究明する。

## 1

『アッティラ』の粗筋の紹介から始めよう。

一幕 カタラウヌムの戦いで、アエティウスが率いる、西ローマとフラン

クなどの連合軍に敗れたフン族の王アッティラ（395頃-453）は、武力に頼るのではなく、知略を駆使し敵方の分裂を図ることで西欧の征服を目論んでいる。休戦が成立してアッティラは、ノリクム[ほぼ現在のオーストリア]の彼の駐屯地に、西ローマ皇帝ウァレンティニアヌス三世の妹オノリーと、フランク[のちのフランス]王メロヴィスの妹イルディオヌを呼び寄せる。一方を彼の后とし、もう一方を人質とするためである。

いずれの王女を后に選ぶかで、西ローマとフランクの間に亀裂を生じさせることができると判断したアッティラは、加えて、この厄介な選択の責任を、駐屯地にいる東ゴート族の王ヴァラミールとゲピテ族の王アルダリックに押し付けようとする。若い二人の王に后選びに関する意見を言上させ、選にもれた国の恨みを彼らに負わせようというのだ。この二人の王は名目的にはアッティラの同盟者であった。だが、権力拡大のために、自分の兄弟と六人の王を殺してきた主人公にとって、彼らは今や無用で目障りな存在にすぎなかったのである。

「神罰の執行人」と恐れられるフン族の王にも悩みがあった。それは過度の飲食や興奮の昂進によって悪化する、慢性的な鼻血の発作だった。

さて、アッティラの問いかけに対し、恋人を失いたくないとの思いから、イルディオヌと相思相愛であったアルダリックは、ウァレンティニアヌス帝の妹との結婚を、また、主に政治的野心からオノリーと結ばれることを願うヴァラミールは、フランス王の妹との結婚を、それぞれ進言する。アッティラは、両者の意見が異なることに立腹し、二人に、意見の一致が得られぬ場合は、王女たちのどちらか一方が自主的にフン族の王との結婚を辞退するよう、説得に当たることを命じる。固い友情に結ばれたアルダリックとヴァラミールは、悲嘆にくれながらも、命にしたがう。

二幕 オノリーは、恋人のヴァラミールがアッティラに牛耳られる、名目だけの王であることに我慢ならない。またノリクムの地まで足を運びながら、アッティラの王妃となる名誉をイルディオヌに奪われることもプライドが許さない。したがって恋人の必死の説得にもかかわらず、結婚の辞退に

応じない。

他方、従順で義務感の強いイルディオヌも、兄であるフランス王の命令がある以上、後に選ばれれば受諾するしかないとして、アルダリックの願いを拒絶する。しかし、彼女には秘められた決意があった。もしアッティラの後になれば、万民の災いであるこの暴君を、婚礼の初夜にも自らの手で殺害する覚悟なのだ。

三幕 アッティラの許に、彼にとって最大の脅威であった西ローマの将軍アエティウスが、暗殺されたとのニュースが届く。この機を逃さずオノリーと結婚して、彼女が有するはずの帝国の相続権を主張すれば、アッティラの野心は大きく実現に近づくだらう。しかし、彼の悩みは、密かに心惹かれているのがローマ皇帝の妹ではなく、フランス王の妹であることだった。彼はイルディオヌに自らの恋を告白する。と同時に、国事に恋情の介入を許さぬフン族の王としては、後の地位をオノリーに譲って欲しいと懇請する。

一方、オノリーは、望んでいた王妃の位が、ライヴァルの辞退のせいで与えられると分かり、一転して結婚を拒否する。イルディオヌのお下がりをお願いするのは、彼女の誇りが許さない。しかもアッティラと激論を交わす間に、ヴァラミールと愛し合っていることを悟られてしまう。アッティラは、冷やかな調子で、結婚に応じるよう再考を迫る。

四幕 オノリーは、フン族の王の護衛隊長オクタールに対し、彼女の侍女フラヴィーとの結婚と引き換えに、アッティラの暗殺を示唆する。続いて彼女は、イルディオヌとアルダリックの恋をアッティラに暴露し、彼の后になる条件として、イルディオヌを誰か臣下の許に嫁がせるよう要求する。しかし、アッティラの答えは、オノリーが一時間後に、彼とオクタールのどちらかを、夫に選ぶようにというものだった。

主人公はアルダリックに、イルディオヌとの結婚を許す代わりに、ヴァラミールの殺害を唆す。彼がこの誘惑に乗らなかったため、アルダリックがヴァラミールのうち、相手を殺した方が彼らの愛する女性と結婚し、アッティラ自身は残った女性を后にするという、新たな決定が下される。

五幕 二人の王に、アッティラの悪辣な策略が漏れ知らされる。ヴァラミールとアルダリックが、たとえ相手を殺したとしても、生き残った王もまた、殺された王の部下に引き渡され処刑される手はずになっていた。

アッティラは、二人に剣闘士のように人々の前で戦えと命じるが、彼らは拒否する。フン族の王は残忍な恫喝をエスカレートさせ、彼らを兵士に殺害させた上で、殺害を実行した兵士たちにオノリーとイルディオヌを与えると言明する。

このときイルディオヌが登場し、主人公への愛を装って、結婚を迫る。アッティラがこれに応じたため、王たちの処罰は後日に延ばされる。さらに、婚礼の儀式が始まる前に、アッティラは鼻血の激しい発作に襲われ絶命する。四人は自由の身となり、二人の王はそれぞれ愛する王女と結ばれる。

\*

\*

\*

『アッティラ』の出典となった作品やその著者に関して、コルネイユは「序」Au Lecteur で、わずかに中世の年代記作者マルセラン Marcellin の名を挙げているだけである。彼によると、アッティラの死因について、マルセランのみが婚礼の夜に花嫁に刺殺されたと言っているが、それ以外の作者はアッティラの鼻血を原因としている。

その他すべての作者は伝えている。以前から慢性的に鼻血を出していたアッティラは、彼がたらふく摂取する酒や肉類の毒気が、この血液の流れを止めたために窒息し、そのあと彼の体中の血管からは、猛烈な勢いで血が噴き出した<sup>9)</sup>。

コルネイユは、悲劇の結末が史実に基づいていると強調するものの、彼が参照した「その他すべての作者」が、具体的に誰を指すかは明らかにしていない。

戯曲の素材を、もっぱら書物のなかに求めたコルネイユは、『アッティラ』執筆のために、今日ではほとんど忘れられてしまった数多くの著作に目を通したと思われる。その著者の一人が、6世紀の西ゴート人史家ジョルナンデス Jormandès であることは、研究者の間で意見の一致を見ている。ジョルナンデスは、彼のゴート族史のなかで、コルネイユの悲劇がそうであるように、アッティラを

武闘派というよりむしろ知略家<sup>10)</sup>

として紹介した<sup>11)</sup>。

またコルネイユは、彼と同時代のフランスの高名な歴史家メズレ François Eudes de Mézeray (1610-1683) やコーサン神父 Père Caussin のアッティラに関する記述も、強い関心を持って読んだに違いない<sup>12)</sup>。

このようにカタラウヌムの戦いや、西ローマの将軍アエティウスのように史上に名高い事件、人物はもちろん、『アッティラ』の歴史的にはほとんど知られていない登場人物や、ストーリーの細部まで、何らかの出典にヒントを得て、構想された可能性を否定できない。事実、二人のヒロインについては明らかにそうである。

ジョルナンデスらの伝えるところでは、ウァレンティニアヌス三世の姉妹で、コルネイユ劇のオノリーにあたる女性が実在していた。皇帝と不仲であった彼女は、フン族の王アッティラに指輪を送り、自分を妻に娶るよう求めた。アッティラはこれに応じて、彼女と一緒に西ローマ帝国の半分を皇帝に要求した。ただし、実在のオノリーは、奔放な素行に問題がある女性で、ウァレンティニアヌスとの不和もそれが原因であつたらしい。アッティラとの結婚を要求したのも彼女の方からであつた<sup>13)</sup>。コルネイユの悲劇では、「ピアンセアンス」(=適切・程のよさ・良俗を傷つけない配慮)の規則に違反して、古典主義時代の観客の矚目を買いそうな、こうした点に修正が施され、オノリーをあくまで誇り高いローマの王女として描き出している。

イルディオーヌもまた、名前こそコルネイユによって変えられているものの、ジョルナンデスやコーサン神父らの著作に姿を垣間見せる女性である。彼女は非常な美貌の持ち主で、晩年のアッティラを魅了し、その花嫁となるが、婚礼の夜にアッティラは血にまみれて急死した。彼女の出自は明白でなく、ブルグント族の王女ともフランク族の王女とも言われている<sup>14)</sup>。コルネイユは『アッティラ』において、西ローマ帝国崩壊前夜のヨーロッパを舞台に選び、ローマの衰退と対照して、フランスの勃興を描くことを意図していた。したがって、フン族の王に愛される王女は、あくまでフランス王の妹でなければならなかったのである。

## 2

悲劇『アッティラ』の作劇法上の特徴について述べておこう。

『アッティラ』は、長いローマの支配を終焉に向させたフン族の王を主人公とし、彼の残忍な権謀術数を描き出すことがテーマとなっている。しかし、その一方で、主人公と四人の男女の恋愛と結婚の行方も、観客の関心をかきたてる重要な主題を構成する。つまり、

悲劇の権威は、なんらかの国家的利害があるいは野心や復讐といった、恋愛よりもっと高貴でもっと男性的な情念を必要とする。[...]しかし]そこに恋愛を絡ませることは当を得ている。恋の描写は常に大きな喜びをもたらし[...]<sup>15)</sup>

という、1660年に発表された作者の演劇理論を、そのまま実践した形の作品なのである。

コルネイユの演劇理論は、実作者としての経験を集大成したものであり、『アッティラ』に限らず、彼のほとんどの悲劇あるいは英雄喜劇が、「なんらかの国家的利害」に恋愛を交えた構成を取っている。ただ、晩年の作品の特

徴は、帝位や版図をめぐる権力闘争、後継者争いで、主人公たちの用いる政治的手段がほぼ政略結婚に限られるという点にある。権力の奪取も政治的ライヴァルの和解も、どんな男女のカップルが成立するかによって決まるのである。その意味で、晩年、特に『オトン』*Othon* (1664) 以降のコルネイユの作品を、「政略的結婚劇」と呼んで差し支えないであろう。二、三例を挙げてみよう。

1世紀のローマを舞台とする『オトン』では、老皇帝ガルバの後継者に指名されるため、皇帝の姪のハートを射止めようとする主人公一派と、これに反対する勢力の宮廷の陰謀が、政略結婚の行方を中心に描かれる。また『アジェジラス』でも、ペロポネソス戦争の英雄リザンデルとスパルタ王アジェジラスの権力闘争を基調として、彼らの対立に翻弄される若い王侯の恋愛模様が、ほとんどオペレッタに近いタッチで描出される。そして、最後にはスパルタ王とリザンデルの娘の結婚によって和解が成立し、その他二組のカップルも誕生して、ハッピーエンドを迎える。

『アッティラ』に関しては、章の最初に粗筋を掲げたから、詳しい説明を要しないだろう。アッティラの西欧征服の野望が、もっぱらオノリーとイルディオヌという二人の王女との政略結婚にかかっているこの悲劇では、主人公の急死によって、二組の幸福なカップルが成立する。『アッティラ』に続く、英雄喜劇と銘打たれた『ティットとベレニス』*Tite et Bérénice* (1670)、『ピュルケリ』*Pulchérie* (1672) でも、作劇法は『オトン』以降の悲劇と基本的に同じである。帝位にある主人公たちは、ローマの安定と平和を保つために、苦悩の末彼らの恋を犠牲にして、国益にかなった配偶者を選ぶ。

コルネイユは、同様に政治権力の闘争を主題としていても、中期までの悲劇では、決して闘争手段を政略結婚に限定するような描き方はしなかった。『ニコメード』*Nicomède* (1651) はフロンドの乱の時期に執筆されたが、混乱した内乱時の世相を反映して、主人公と、ローマおよびその協力者たちの抗争には、狡猾な二重スパイの暗躍や王権を揺るがす民衆の暴動が描かれた。また、リシュリユーの時代の記憶が未だ生々しい『ポンペーの死』*La*



*Mort de Pompée* (1643) まで遡れば、ローマの覇者であるセザール(=カエサル)と彼の強大な力に怯えるプトロメー(=プトロマイオス十四世)の対決は、流血、武力の行使なくしては解決しない。両者の駆け引きは、卑劣な暗殺に始まり、プトロメーの反乱がローマ軍に鎮圧されて終わるのである。

したがって、政略結婚だけに焦点が絞られるコルネイユ晩年の戯曲は、現実の厳しい政治的ダイナミズムを欠いた、矮小化された世界と言えなくもない。また、政治劇でありながら、誰と誰が結ばれるかといった恋愛喜劇風の興味だけで観客をつなぎ止めようとするのは、コルネイユの才能を持ってしても、かなり困難な試みであったと言えよう。

しかし、以下に引用するアダンの主張は、劇作家が晩年「政略的結婚劇」に固執した理由を、時代の変化を見据えた、コルネイユなりのリアリティックな対応と判断していて、傾聴に値する。

コルネイユは、演劇に帰ってきたとき[彼が7年間の沈黙を破って『エディップ』(*Edipe*) (1659) を発表したことを指す]、かつて彼にもっとも大きな成功をもたらした悲劇形式、政治劇を捨てようとは考えていなかった。彼は悲劇の品位は「なんらかの国家的利害を必要とする」という考えをもちつづけていた。しかしまた、政治問題は、1660年には、リシュリュー時代の人々をとらえていたものとは同じものではなくなっていると考えていた。コルネイユがつくろうとくわだてていた悲劇に影を落とすことになるのは、新しい治世、マザランの死によってはじまった新しい治世である。[...]

生涯のこの最後の時期の悲劇の中心に、コルネイユは誇り高い人々、高貴な身分を意識している人々の心のなかに起こる国家理由と恋の抗争をおいた。そしていつでも、恋が犠牲にされた。[...] 『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』でもそうだ。文学史家はコルネイユがこのようなテーマを扱ったことをしばしば非難した。彼らはそこに、人生とはかかわりのない恣意的な構成しか見なかった。彼らがまちがっていることは

たしかである。

コルネイユは、同時代の現実のもっともいちじるしい姿をその悲劇にとりいれることにしたときから、王族の結婚がもっていた重大な意味を、それが提起するいろいろな問題を、知らずにいたはずはない。[...] 政治の要請にその恋をあきらめなければならなかった女性がたくさんあった。もっとも有名な例は、たぶん、若きルイ十四世と結ばれることを妨げられたマザランの姪マリー・マンシニの例であった。[...] コルネイユがどういう現実を思いうかべていたかを理解するならば、彼にもちこまれた苦情は不当であることがはっきりしてくる<sup>16)</sup>。

王権への謀反と反乱に対して、厳しい血の粛清が相次いだリシュリユーの時代も、フランス国内を二分したフロンドの乱も遠い過去となった。若い国王が絶対権力を掌握した安定期に、政治劇の題材となりうるものは王侯の政略結婚しかないという劇作家の着想は、決して見当はずれでなかったろう。

しかもコルネイユは、彼が劇作家としてデビューして間もない1630年代半ばまでは、政治権力と一切関係のない、若い男女の恋愛と結婚をテーマとする風俗喜劇を書き続けてきた。人生の幸福を賭けて、愛する相手と結ばれようとする初期喜劇の若者の行動は、王座や権力といった動機付けこそ欠くものの、その巧妙な恋の駆け引きや、恋敵等との辛らつで洒脱な会話のやり取りにおいて、後年の戯曲の宮廷の恋人たちの姿を彷彿とさせる。コルネイユ晩年の「政略的結婚劇」は一種の先祖返り、初期喜劇への回帰現象なのである。

このようにコルネイユは、彼の作劇法の特性を生かしながら、新しい時代の観客の要望に応えうる作風の転換を試みた。だが結局のところ、その試みが成功したとは言いがたい。キノー Philippe Quinault (1635-1688) やトマ・コルネイユ Thomas Corneille (1625-1709) が喝采を浴び、やがてラシーヌが華々しい勝利を収める悲劇の分野で、観客はコルネイユ劇の政治的リアリズムにさしたる意義を見出さなくなっていたのである。

3

『アッティラ』には、ストーリーの展開そのものとは関係のない、ルイ十四世への賛辞が挿入されていて注目を惹く。出典では出自不明のイルディオーヌをあえてメロヴィスの妹に設定したのも、そうした目的があったからに他ならない。メロヴィスは、フランク部族サリ支族の王であり、486年にフランク王国を建設しフランスを誕生させたと言われるクロヴィスの祖父にあたる。クロヴィスがうち立てたメロヴィング朝の名は、メロヴィスに由来する。したがって厳密に言えば、『アッティラ』の舞台となった時代にフランスは未だ存在していなかったのであるが、コルネイユは、このメロヴィスをフランス歴代王朝の祖とみなし、彼への称賛が千二百年以上を経たルイ十四世への賛美となるよう工夫したのである。

冒頭的一幕二場で、王妃選びに逡巡するアッティラは、次のように述べてフランスの輝かしい未来を予言する。

もし、我々の予言者の宣託が誤っていなければ、彼( =メロヴィス)の隆盛は最高の栄位にまで達するはずだ。そして、彼の後継者たちが支配する磐石の王国は、世紀を経る毎に恐るべき存在となるだろう。いつの日か全世界がその命令に従うか、少なくともフランス人の名を聞いただけで震え上がるようになるのだ<sup>17)</sup>。

アッティラからローマとフランクの優劣を尋ねられたヴァラミールもまた、メロヴィスを称え、彼の妹を王妃とするように勧める。

あの偉大なメロヴェ( =メロヴィス)は寛容な王であり、名誉を愛し、評判を大切にします。彼の家臣たちは、王の許す範囲内でしか、ポストや職権を授からないのです。王は敵を打ち負かし、国を統治する術を心得ております<sup>18)</sup>。

このうち「彼の家臣たちは、王の許す範囲内では、ポストや職権を授からない」という一節は、明らかにルイ十四世の統治を念頭においている。リシュリューやマザランが宰相を務めた時代に、実際に国政を取り仕切ったのは彼らであって、国王はただの傀儡にすぎなかった。したがってマザランの死後、宰相位を設けず、自ら親政を行ったルイ十四世には、過去の宰相たちの国政に苦い思い出を持つ人々の期待と称賛が集まった。ヴァラミールの台詞は、こうした時代の雰囲気を反映している。

二幕五場のオクタールの長台詞もルイ十四世への賛美となっている。この場面は、イルディオヌを説得にやってきたアルダリックが、彼女の登場を待つ間、カタラヌムの敗戦後メロヴィスの捕虜であったオクタールから、彼の見聞したメロヴィス評を聞くという体裁を取っている。一幕二場で、アッティヤやヴァラミールがフランク族の王を称賛するについては、劇の展開上の必然性があった。しかし、このシーンでのオクタールの雄弁は、その後の悲劇の進行に何の影響も与えない。その点からも、わざわざアルダリックとの対話場面を設けた作者の意図は明白だろう。

オクタールが口にするメロヴィスの宮廷の思い出は、1666年から67年にかけてのルイ十四世の姿を彷彿とさせる。まず、フランス大使とスペイン大使の上席権をめぐる争いで、王が勝利を収めた事実等が仄めかされたあと<sup>19)</sup>、フランドル帰属戦争に関する台詞が続く。ルイ十四世が主導した最初の戦争、フランドル戦争が勃発したのは1667年だが、王はすでに66年に、翌年の作戦を見越して、大規模な観閲式を実施していた。次のオクタールの見聞録はこの事実を指している。

私は、[...]彼 (= メロヴィス) が平和のただ中においても、臣下を相手に戦いの模擬演習を行うのを見た。王の憂国の情が、彼が抱く正当なる計画の成功を約束する前触れとして、こうした気晴らしを催させたのだ<sup>20)</sup>。

また1666年の観閲式には、ルイ十四世の幼い王太子が軍隊の先頭に立ってパレードを行った。オクタールはこの点にも触れている。

彼（＝メロヴィスの王子）は、繊細な顔立ちに秘められた勇敢さを示し、五歳にしてすでに兵士であった。肉体が成長するには年月を要するが、勇気の方はすでに完成している。彼は多数の騎兵の先頭に立って、剣を手に部隊を鼓舞した[...] <sup>21)</sup>

さらにフランドル遠征での国王の勇姿も再現される。

私は、砲煙に包まれながら、全軍に偉大な手本を示す王の姿を見た。敵にとって危険極まりない彼の存在が、至るところで恐怖を撒き散らした。彼の眼差し一つで城壁を覆し、彼が足早に通り返るところ、尊大な敵の傲慢さを打ち砕いて、征服地が山のように積まれた <sup>22)</sup>。

フランドル戦争は67年の5月末に始まり、国王はトゥルネー、ドゥエー、リール等の都市を攻略して、同年9月にヴェルサイユに戻っている。一方『アッティラ』の初演は、既に述べたように67年3月で、刊行が11月であるから、オクタールの台詞の一部ないしすべてが、初演から刊行までの間に新たに書き加えられた可能性が大きい。

\*

\*

\*

コルネイユは、何故これほど露骨な国王賛美を劇中に盛り込んだのか？その理由は、1663年に新設された年金制度にあると考えるべきだろう。王権による芸術、文芸の掌握に心を砕いたコルベールは、文壇の長老であるシャプラン Jean Chapelain (1595-1674) の提示したリストにしたがい、その才能と王権に対する従順さを考慮した上で、62名の文学者や学者に年金の給

付を決定した。当時フランス演劇の精華とも言うべき存在であったコルネイユには、2000リーヴルが与えられることになった。因みにこの時、モリエールに1000リーヴル、代表作を発表する以前のラシーヌに600リーヴル、決定の当事者であったシャプランには3000リーヴルが支給されている。ただし、この年金は永続的なものではなく、毎年受給者の評価を行なって、更新する建前になっていた。その際、受給者に期待される最大の務めが、王の勲功を称えるプロパガンダであることは言うまでもない<sup>23)</sup>。

実際コルネイユは、年金の給付を感謝して、早速同年王に詩を贈っている。

私が[...]陛下のお姿を基に、完成された君主像を描きあげ、後世の王たちのために手本を残す時がやってきました<sup>24)</sup>。

と述べた後、彼はこう続ける。

私は、勇敢で正義を守り、善良で気前のよい陛下を、戦いにおいては無敵で、平和においても匹敵する者のない陛下のお姿を描くでありましょう。また[...]壮大な計画に対し常に積極的で、臣下の幸せを守るために疲れを知らぬそのお心遣いや、陛下の心労を軽減する忠実で、大胆な大臣たちを正しく選ばれたことなども、描くでありましょう。しかも、この大臣たちを統括なさるのは陛下であり、彼らの権力は[...]ただ我々に下される陛下のご命令によって生じるものであります<sup>25)</sup>。

ここでもまた、大臣や役人の権力を制限し、側近政治の弊害を排した、国王の親政が称えられていることに注目しておこう。

なお、コルネイユは、彼にとって、こうしたルイ十四世の賛美を行うのにもっとも適したジャンルが演劇であることも、合わせて明言している<sup>26)</sup>。

辛らつな回想録の作者であるタルマン・デ・レオー Tallemant des Réaux

(1619-1692) の証言が正しければ、献詩でのコルネイクの約束は、1664年の『オトン』によって、早々と実行されることになった。タルマン・デ・レオーは言う。

コルネイクは、まだ上演されていない彼の戯曲を、パリのあちこちで朗読した。その戯曲とはオトンの戴冠である。彼はこの主題を、ただ王の年金を継続させるためだけに選んだ<sup>27)</sup>。

先に説明したように、『オトン』では老皇帝ガルバの後継者をめぐる陰謀が描かれ、最後に主人公が帝位に着いて終わる。この中で、ラキウス、マルシアンらガルバの側近が、主人公の対抗馬として皇帝候補にピゾン进行推すが、その理由は、ピゾンがオトンと違って決断力のない無能な人物であり、ガルバ同様彼らの思うがままに操れるからであった<sup>28)</sup>。つまり、『オトン』でも、63年の『王への謝辞』や『アッティラ』一幕二場でのヴァラミールの台詞と同じく、側近政治の弊害の指摘と親政の賛美が行われている。劇作家がどのような意図で、こうした政治的テーマに固執したかは容易に推測がつか。タルマン・デ・レオーの伝える逸話を、根拠なしと一笑に付すことはできないだろう。

また、コルネイクは戯曲だけではなく、フランドル戦勝を祝う『フランドルから帰還する国王へ』 *Au Roi sur son retour de Flandre* (1667) といった独立した詩篇中でも、王に対する賞賛の意を明らかにした。

しかし、老大家の若い王に対するこのような忠勤に、応分の見返りが与えられたかとなると疑わしい。彼の年金は不幸にして(？)、1674年以降打ち切れ、劇作家は、再支給を求めて奔走しなければならなかった。国王の厚い恩顧を受け、一種の宮廷作家として活躍するモリエールやラシーヌに較べて、ヴェルサイユに足を運ぶ機会もないコルネイクへの国王の冷淡さは、否定の余地がなかった。

いずれにしる、コルネイクが、観客の注意力を劇の展開に集中させるとい

う意味ではマイナス効果しかない国王賛美を、『アッティラ』中に挿入した理由は、以上の事実から明白だろう。

## 4

この章では、『アッティラ』のアクション（＝筋および登場人物の行動）を分析しながら、戯曲の構成上の問題点を明らかにする。

悲劇と言うより、むしろ斬新な趣向を持った「一種のオペラ・コミック」<sup>29)</sup>と呼ぶにふさわしい『アジェジラス』が大失敗に終わったあと、コルネイユは、彼の最も得意とする作劇法に戻ることで、『アジェジラス』の雪辱を期した。過去に成功した戯曲の着想を利用しながら、野心と愛と嫉妬が交錯する、サスペンスに満ちた政治劇を作ろうとしたのである。実際『アッティラ』では、作風のマンネリ化を危惧させるほど、過去の作品の場面や状況を連想させるシーンが続く。

アッティラの求めに応じて、没落する大国ローマと新興のフランクの優劣を論じる二人の王の論争は、『シンナ』*Cinna* (1642)の二幕一場を思わせる。コルネイユ劇でも屈指の名場面とされる二幕一場では、皇帝の問に答えて、腹心のシンナとマクシムが、君主制と共和制を比較して熱弁をふるう。また、『シンナ』以降の、『ポンペーの死』や『セルトリウス』*Sertorius* (1662)等の政治悲劇でも、為政者や彼の参謀たちが国家の存亡をめぐる政治論争を展開し、それが劇の大きな見せ場となっていた。したがって、フォントネル Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757)が、

アッティラが、没落する帝国と勃興するフランスのどちらに与すべきかを熟慮する場面は、彼（＝コルネイユ）の手になる最も見事な創造の一つである<sup>30)</sup>。

という判断を下すとき、当時の人々は、この意見をきわめて妥当と感じたこ



とだろう。

さらに、一幕二場のアルダリックとヴァラミールの精緻な議論が、実は、愛する女性をアッティラに渡したくないという彼らの私情に発していたとの三場の種明かしも、『シンナ』を連想させる。同悲劇の二幕二場で、シンナが雄弁を振るって君主制を擁護した本当の理由が、同じように、エミリーへの恋情にあったと明らかにされるからである。要するに、やや皮肉な見方をすれば、コルネイユ劇を知り尽くした読者には、『アッティラ』の一幕三場のどんでん返しも、期待程の効果を発揮できないのである。

アッティラと二人のヒロインの関係は、『セルトリユス』における主人公とヴィリアート、アリスティの関係に酷似している。この悲劇で、祖国に反逆するローマの将軍セルトリユスは、二人の女性から求婚される。政治状況は主人公にアリスティとの結婚を示唆するが、彼は内心でヴィリアートを愛しているために、決断ができない。そして結局、ヴィリアートの求愛に応じて、命を落としてしまう。

『セルトリユス』では、『アッティラ』の場合と同様、主人公は年齢的に壮年期を過ぎようとする男性である。望みさえすれば結婚できる立場にあるが、若い二人のヒロインに本心からは愛されていない。彼女らの求愛は、政治的動機にしか基づいていない。このように、イルディオヌ＝アッティラ＝オノリーの関係は、ヴィリアート＝セルトリユス＝アリスティの関係の修正版と言ってさしつかえない。

四幕でアッティラは、アルダリックとヴァラミールに、相手を殺した方に恋人との結婚を認めると通告し、彼らを動転させる。結局、二人の王は友情を守って、互いに戦わぬことを誓うが、こうした血なまぐさい葛藤のシチュエーションが、劇の構成上重要な役割を果たすという点で、バロック的傾向の強い『ロドギユヌ』*Rodogune, princesse des Parthes* (1644)と共通性がある。『ロドギユヌ』でも、固い友愛に結ばれたアンティオキユス、セルキユスの兄弟が、彼らの欲するものと引き換えに、恋人か母親を殺すよう命じられ、そこから、大きな劇的サスペンスが生まれるのである。

確かに、以上挙げた幾つかの例から、過去の成功に依拠せざるを得なくなった、老大家の才能の枯渇を読み取ることも不可能でないだろう。しかし、どんな作家でも、繰り返し立ち戻る創作上の原型のようなものが存在するのは事実であり、『アッティラ』の失敗の理由を、過去の作品との類似だけに求めるのは正しくあるまい。理由の解明には、悲劇の構成のさらに細部にまで踏み込んだ検討が必要である。

\*

\*

\*

『アッティラ』的一幕から三幕までは、幕毎に登場人物の異なった組み合わせによる対話が用意されている。一幕はアッティラと、ヴァラミールおよびアルダリック。二幕は恋人同士、つまりヴァラミールとオノリー、アルダリックとイルディオヌス。三幕になって始めて、アッティラとイルディオヌス、次いでアッティラとオノリーが会話を交わす。このように三幕までの対話の配置には、作者の技巧がかなり感じられ、アッティラの花嫁をめぐる、主要人物が、異なった対話者を相手に、各自の意見や感情を吐露する形式を取っている。

しかし、三幕の冒頭でアエティウスの死が告げられたとき、実は、劇の進行上厄介な問題が生じていた。なぜなら、アッティラが最も恐れるローマの将軍が、皇帝に卑劣にも暗殺された以上、花嫁の選択に逡巡の余地はなくなったからである。野心に満ちた、賢明な政治家なら、オノリーと縁組を結んで、ローマ侵攻の機会をうかがうであろう。アッティラ自身がそう言明している。

ローマは、彼一人(=アエティウス)を失うことで、四つの戦闘に破れたに等しい。私はローマの城壁の下まで自由に接近できよう。そして、そこでオノリーと彼女が所有する権利を示せば、皇帝に反旗を翻すあらゆる人々の賛同を得られよう。私の名前に対する恐れと、[アエティウス

の]あのように悲劇的な死によって、皇帝に浴びせられる民衆の憎悪は、武力に訴えるまでもなく、妹の夫を容易にローマの主とするはずだ<sup>31)</sup>。

また、アッティラがイルディオヌに心惹かれているにしても、彼は、一幕で次のような信念を表明していた。

アッティラの内、愛は発言権を与えられない。私が恋焦がれるなどと想像することは、私を侮辱するに等しい。[...]彼女ら(=熱愛される女性たち)の愛の鎖に繋がれて満足するのは、世の凡庸な王たちの所業で、その名が世界を怯えさせている者のやることではない<sup>32)</sup>。

この信念が貫徹されるなら、愛は、もはやオノリーとの結婚を妨害する理由にならない。つまり、主人公が野心家で、感情に左右されない人物である限り、『アッティラ』は、アエティウスの死によって「政略的結婚劇」としての意味を失い、それ以上の劇的進展を望めなくなったのである。

こうした作劇上の難関を突破するために、劇作家が用いた手段の一つは、主人公を、実際には愛の情念に惑わされやすい人物に変えることだった。主人公的一幕の大言壮語は、三幕でイルディオヌと会見する段になると、まるで勢いを失ってしまう。アッティラは、彼女の美貌を指して、

魂を惑わす残酷な毒薬、目を眩ませる甘美な魔力<sup>33)</sup>

と形容する。そして、

私にはすべてが可能だと思っていたのに、貴女に会うや、その傲慢さは何処かに消え、自分に対し何もできなくなるのだ<sup>34)</sup>。

と早々と己の敗北を認めるのである。

アッティラは、三幕のイルディオヌとの会見を通して、ひたすら恋に打ちひしがれた男の慇懃さ( = ギャラントリ )を貫き、彼女に懇願する姿勢を崩さない。ただし、彼女の愛を求めるのではなく、オノリーと結婚する彼の決意をこれ以上惑わさないで欲しい、彼に素っ気ない態度をとって、決意の実行に協力して欲しい、と懇請するのである。この場のアッティラは、通常人々が歴史上のアッティラに抱いているイメージ、ハーレムを持つ残虐な暴君のイメージと大きくかけ離れている。17世紀のヴェルサイユの宮廷貴族であってもおかしくない人物として、描かれている。

ラシーヌは、こうしたアッティラの不自然さを見逃さず、『ブリタニクス』 *Britannicus* (1669) で、

自分の恋人にわざわざ志願して嫌われようとする、酔っ払いの英雄<sup>35)</sup>

という皮肉を飛ばした。主人公の人物像が持つこの種のアナクロニズムは、現代に至るまで、『アッティラ』を批判する材料となっている<sup>36)</sup>。

建前と矛盾する、主人公の恋情に対する脆さは、五幕で最高潮に達する。最終幕でアッティラの暗殺を決意したイルディオヌが、愛を装って彼に求婚する。主人公はこの愛が偽りであることを見抜きながら、惚れた者の弱みで、易々と申し出に応じる。

姫、貴女は私をだましている。だが、恋は貴女の瞳の力を借りて、私をすっかり従順にした。目をつぶって、恋に逆らわぬことにしよう<sup>37)</sup>。

話題をもう一度、三幕に戻そう。確かにコルネイユは、主人公を恋情に動かされ易いギャラントム( = 紳士 )に変えることで、しばし劇の興味を引き延ばすことができた。しかし、それでも結局、イルディオヌはアッティラの説得に応じて、彼との結婚を諦めてしまうのである。つまり、悲劇を進展させるもっと強力な動因が見出せない限り、『アッティラ』は依然として三

幕で頓挫する危険性がある。この危機を、コルネイユは、かなり意表を突く方法で回避する。劇は、もはや主人公の政治的野心によって導かれるのではない。女同士の嫉妬、プライドの争いが、新たな展開を生み出すのである。

誠実、従順に見えたイルディオーナが、彼女が後に選ばれたと錯覚して憤るオノリーに向かって、皮肉たっぷりに告げる。

お后様の選択の件で、ご立腹のようですが、姫様、選ばれたのは私ではなく、貴女なのですよ。でも、私がいなければ、貴女がこの榮譽に与れなかったのも事実。彼(=アッティラ)は、私に愛されていたら、貴女を選ばなかったでしょうから。彼は、すべて私のものだったのです。でも心配ご無用[...]。私が、彼を貴女にプレゼントしましょう。友情のしるしとして、あるいはお姫様への全き尊敬の証しとして、どうかお受け取りください<sup>38)</sup>。

さらに、勝ち誇ったイルディオーナは、アッティラに次のように言い残して舞台を去る。

殿下は、私が殿下からいただきましたお心を、あの女<sup>かた</sup>にお与えになるうとして、私にお命じになりました。殿下の求愛を拒否し、冷たい素振りをするように、と。[...]殿下のお心を、殿下にお返しいたします。[...]ですから、私が捨てたものを、あの女<sup>かた</sup>に受け取らせるのは殿下のお役目でございます<sup>39)</sup>。

イルディオーナの挑発的な言葉に、ローマ皇帝の妹は怒りに震え、

彼女が無視したものには、私も軽蔑しか感じない<sup>40)</sup>。

イルディオーナの残りものは、私にふさわしくない<sup>41)</sup>。

と広言して、アッティラとの結婚を拒否するのである。

確かにイルディオヌの言動は、いかにも皮肉で挑発的だが、一方、オノリーの激情に駆られた反応も、それまでの彼女の言動と全く矛盾した、一貫性を欠いたものになっている。二幕のオノリーは、イルディオヌに後の地位を奪われた場合を想像して、

常に人々に敬愛されてきたカエサルを引く者が、成り上がりの王の血筋の風下に立つ<sup>42)</sup>

屈辱を訴えている。恋人のヴァラミールに対しても、

アッティラのように支配する身にお成りなさい。そうすれば、彼より貴方を選ぶでしょうから<sup>43)</sup>。

と明言しているのである。その彼女が、千載一遇のチャンスを自ら放棄するのは、明らかに言行の不一致であろう。劇的展開を生み出すための劇作家の手法の強引さを指摘されても、仕方があるまい。

四幕以降の劇の急展開も、アッティラの発意ではなく、女同士の嫉妬が契機となる。これをきっかけに、アッティラは残忍な暴君の本性を現わし、四人の男女を痛めつけるプランを次々と思いつくのである。

四幕三場でオノリーが、イルディオヌへの嫉妬から、彼女がアルダリックと相思相愛の仲だとアッティラに密告する。その上で、求婚に応じる条件として、イルディオヌを、アルダリックのような王ではなく、もっと身分の低い家臣の許に嫁がせるよう要求する。それこそ、イルディオヌの高慢と裏切りを、最もよく罰することのできる手段だからだ。

殿下、彼女に臣下との卑しい結婚をお命じ下さい。彼女に対しては、別の女( =オノリー)が彼女の主君となるのを見る以上に辛い罰を探して

も、無駄だからです<sup>44)</sup>。

だが、アッティラは、彼女の卑劣なやり口に触発されたかのように、オノリー自身を苛み始める。もし、オノリーがヴァラミールを愛し、アッティラとの結婚に応じないとすれば、それは、彼女が言うところのイルディオヌの罪を、彼女自身が犯すことになる。つまり、オノリーが提案した方法で罰されなければならないのは、オノリーその人なのだ。

姫、彼女(=イルディオヌ)に下す刑罰は考えておこう。しかし、その前に貴女にも同じ罰を受けていただく必要がある。王を袖にする女には、臣下を与えるのがふさわしいとすれば、一時間後に決めていただきたい。オクタールをとるか、私をとるか<sup>45)</sup>。

突然、夫としてアッティラの護衛隊長を指名されたオノリーは、屈辱の余り二の句が告げない。ただ、決断を迫るアッティラのこの命令には、獲物を弄ぶ肉食獣のような残忍さが感じられるとしても、論理的には筋が通っている。それに、オノリーから主人公との結婚の承諾を引き出すという目的にも合致している。

四幕四場になると、今度はアルダリックが、暴君の餌食となる。アッティラは、巧みにアルダリックを罠にかけ、イルディオヌとの恋を認めさせる。そして、結婚の許しと引き換えに、親友であるヴァラミールの暗殺を要求するのである。

だが、この惨たらしい要求もまた、主人公があくまでオノリーを王妃にする積もりなら、四幕三場の彼女への命令と同様、合理性に欠けてはいない。恋人を奪われたヴァラミールが、アッティラを恨むのは当然予想される結果であり、マキアヴェリク的な政治家が、先手を取って、他人の手で恋敵を亡き者にするのは理に適っているからだ。

要するに、ここまでのアッティラの行動は、彼がモラルに拘束されない人

間であるとの前提に立てば、論理的に矛盾がない。しかし、以下に見られるように、主人公の言動は、やがて犠牲者を苛むサディストの快感に心奪われ、明晰な論理性を失っていく。

アッティラは、ヴァラミール殺害の要求に、アルダリックが応じないと見ると一転して、さらに過酷な別の命令を発する。二人の王のうち、どちらでも相手を殺した方が、愛する女性と結婚でき、アッティラ自身は、恋人を亡くした王女を后にするというのだ。

友愛の絆で結ばれた若い王侯たちが、愛する女性を得るために、殺戮に駆り立てられる状況は、既に述べたように『ロドギュンヌ』等とも共通性を持ち、コルネイユ好みの設定だと言えよう。しかし、こうしたショッキングな状況に欺かれることなく、冷静に事態を眺めれば、アッティラの今回の命令には、矛盾が存在する。主人公は先ほど三場で、オノリーを恫喝し、自分がオクタールのどちらかを選ぶよう命じたばかりではなかったか。彼女が承諾すれば、ローマ攻略の期待が大いに高まるというのに、彼は、わずか一時間後の返事さえずに、別の思いつきに走るのである。このアッティラの心変わりには、もっぱら自らの力を誇示し、目の前で苦痛に身もたえする犠牲者の姿を見たいという、サディスティックな欲望に誘惑された結果としか思えない。

五幕になると、彼の残忍さはさらにエスカレートするが、その一方で、言動の不合理性さも一層目立ってくる。彼は、四幕の後半から護衛隊長オクタールが自分を裏切るのではないかと疑い始め、アルダリックとヴァラミールの武装解除にはオクタールではなく、別の副官を派遣する。だが、こうした用心深さの反面、二人の王が殺し合った場合、両者とも亡き者にするため、生き残った方も、他方の陣営の兵士に引き渡して殺させるという重大な計略を、うかつにも同じ護衛隊長に漏らしている。少なくとも計略が漏洩するのを防ごうとしていない。したがって、この秘密は、オクタールから彼の愛するフラヴィーへ、フラヴィーから主人のオノリーへ、そして五幕二場では二人の王にも伝わり、結局イルディオヌを除く登場人物全員の知るところと



なった。これでは、いくらアッティラが二人を戦わせようとしても、成功するはずがない。

要するに、アッティラの陰惨なアイデアは、その残忍、狡猾さによって、観客と四人の犠牲者を驚愕、動転させるための打ち上げ花火のようなもので、真に実行のために、慎重に考慮されたとは言い難いところがある。

王たちを決闘させることに失敗したアッティラは、いかにもサディストの暴君が思いつきそうな最終案にたどり着く。ヴァラミールとアルダリックを殺害した者に、それぞれオノリーとイルディオヌを与えるというのである。しかも、アッティラは、二人の王の殺害者としては、

最も野卑な兵士たちしか選ばぬだろう<sup>46)</sup>

と明言する。

このあと、

そこまで卑劣で残酷になれるとは！<sup>47)</sup>

というオノリーの叫びを受けて、主人公は大見得を切ってみせる。

必要ならさらに卑劣にも、残酷にもなろう。だが、常に、選ばれて人々の憎しみを一身に浴び、神より託された暴虐の力に忠誠無比な、あのアッティラとして<sup>48)</sup>。

悪の権化としての己の姿に酔いしれる主人公には、知略に長けたリアリストの面影はない。もし、彼が白昼夢を実行し、彼の言葉通りのことを二人の王女に行ったら、どんな結果が待っているだろう？ 現在講和が成立しているローマやフランクとの関係が一気に悪化し、彼のヨーロッパ征服の野望が、潰え去ってしまうのは必定である。主人公は、三幕までの冷静な政略家と別

人に変貌してしまった。

先に説明したように、この直後の四場でアッティラは、イルディオーヌに求婚され、一転して恋情に脆いギャラントな中年男に逆戻りする。そして、処罰を中断し、婚礼の席に急ぐが、唐突な持病の鼻血が原因で急死してしまう。四人の若者を苦しめるために、彼が知恵を絞った悪計は、結局何一つ実行されずに終わるのである。

\*                         \*                         \*

このように『アッティラ』は、全体としてかなり異様な、ちぐはぐな印象を与える構成から成る。主人公と二人のヒロインの性格、行動については、古典主義理論で言うところの「真実らしさ」の欠如を指摘できる個所が少なくない。また、ストーリーの観点から見ても統一性を欠いている。

一幕から三幕半ばまでは、「政略的結婚劇」の体裁を保って、観客の日常的、合理的な意識に比較的合致した形で劇が進行するが、後半の四幕以降は、アッティラが次々と提示するサディスティックなプランによって、舞台全体が悪夢のような、狂気と恐怖の雰囲気覆われる。しかも、余りにも異なったこの二つの世界を繋ぐ、悲劇の転換点を成すものは、主人公の政略などではなく、二人の女性の嫉妬、虚栄心の戦いなのである。

## 5

最終章では、『アッティラ』上演の時期に、コルネイユ劇に加えられた批判の幾つかを、冒頭で触れたボワローの批評を中心に検討しておく。

ボワローは、「諷刺詩9」*Satire* で次のように書いている。

15スーのお代で、書生が一人、「止めておけ」も気にかけず、/ アッティラをやっつけに、平土間に駆けつける。/ そこで、フン族の王様が、彼

の耳を楽しませてくれないと、/ 書生は、コルネイユの劇詩全体をちんぷんかんぷんの野蛮語 (= 西ゴート語) と、決め付けかねない<sup>49)</sup>。

「諷刺詩9」は、1667年の秋に執筆され68年に刊行された。上記の四行詩は、文字通り読めば、コルネイユのような大作家でも、鑑賞眼のない無知な人物にかかれば、酷評を免れないという理不尽な現実を活写したもののように見える。事実、ボワローの友人プロセット Claude Brossette (1671 -1743) が伝えるところでは、コルネイユは、この四行詩を自分に対する称賛と理解していたようだ<sup>50)</sup>。

しかし、ボワローは、同じように《Attila / holà》と韻を踏む、以下のエピグラムを密かに書き残しており、これが後世人口に膾炙した。まず、『アジェジラス』の初演に際して、彼は、

私は見た、『アジェジラス』を。/ 何たる哀れさ！<sup>51)</sup>

という二行詩を作り、このあと『アッティラ』が上演されると、

『アジェジラス』のあとでは、/ 何たる哀れさ！

だが、『アッティラ』のあとでは、/ 限界だ、止めてくれ<sup>52)</sup>。

という四行のエピグラムに仕上げた。

もちろん、《Agésilas / hélas》、《Attila / holà》ともに、脚韻の面白さを生かした言葉の遊びである。ただ、《hélas》、《holà》が何を意味しているかとなると、正反対の解釈が可能となる。18世紀の逸話集のように、これをコルネイユへの称賛ととれば、「何たる哀れさ」《hélas》は、『アジェジラス』の悲劇性に対する感動を、一方「限界だ、止めてくれ」《holà》は、『アッティラ』が観客にもたらす耐え難いほどの情動の錯乱を示していることなるう<sup>53)</sup>。

だが、クートンやステグマンなど現代のコルネイユ全集の編者たちは、上記の見方に否定的である<sup>54)</sup>。また、実際ボワローの詩をコルネイユ批判とする解釈の方が、エピグラム発表以来、圧倒的に多数を占めてきた。つまり、『アジェジラス』の「何たる哀れさ」は、『ル・シッド』 *Le Cid* (1637) や『シンナ』のような傑作を物したコルネイユも、老いて駄作しか書けなくなったという憐れみと輕蔑を表現しており、「限界だ、止めてくれ」に至っては、老大家への露骨な引退勧告となっている。

ただ、以上の解釈にも確証があるわけではない。幾つかの状況証拠を積み重ねた結果の推測なのである。たとえば、『アジェジラス』は悲劇と銘打たれているものの、実際はハッピーエンドに終わる「一種のオペラ・コミック」に近い。この作品に触れた者が、悲劇的な哀れみの感情を催すとは思えない。

さらに有力な証拠としては、次の事実が挙げられる。ボワローのエピグラムが印刷に付されて、巷間に流布するのは、コルネイユが世を去って17年も経過した1701年であった。この頃ボワローは、盟友ラシーヌを称揚し、相対的にコルネイユの価値を貶めようとしていた。1692年から94年にかけて執筆された『ロンギノス考』 *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* の《 》で、彼はこう述べている。

コルネイユは、我々の時代の劇作家のうちで、最も光彩を放った人物である。[...]しかし現在でも、彼の功績に数えられるものは[...]人々がなお嘆賞する8つか9つの戯曲に限られる。それらは、言わば、彼の劇詩の壮年にあたるもので、初期や晩年の作品には一文の値打ちもなかった。しかも、これら数少ない傑作にも、かなり頻繁に語法の誤りが見受けられるし、かつては見過ごされていた、多くの美文調の言い回しが、今や耳障りになりかかっている。こういう訳で、彼とラシーヌ氏を較べることは、今日では少しも不穩当ではなく、むしろ、彼よりラシーヌ氏を好むという人さえ数多く発見できるのである<sup>55)</sup>。

上記の発言は、コルネイユの初期および晩年の作品を等閑視する伝統がフランスで確立されるにあたって、ボワローがいかに大きな役割を果たしたかを、如実に示しているだろう。ともあれ、この『ロンギノス考』の引用からは、1690年代にボワローが、『アッティラ』や『アジェジラス』に対してきわめて低い評価しか与えていなかったことが分かる。だとすれば、彼のエピグラムについても、同じ意図に従って執筆されたと考えるのが妥当ではないだろうか？

ただ、なお若干の疑問が残ることは否定できない。ボワローがエピグラムを『アッティラ』の初演時、つまり1667年に書き上げたとして、三十数年間も公表を遅らせ、その間、エピグラムを見たという確かな人物が存在しないのは何故か？また、エピグラムが劇作家への批判であるとすれば、同じ1667年に、ボワローが『諷刺詩』のなかで、コルネイユ弁護ととれる四行詩を制作している事実と矛盾が生じないか？

まず、最初の疑問については、『アッティラ』が上演された頃、ボワローは未だ、コルネイユの名声や、彼の支持者の反発を恐れていた、と答えることができるだろう。1684年に劇作家が世を去り、大作家への人々の尊敬の念を気にかける必要がほとんどなくなったとき、やっとボワローは、彼の先見の明を示すエピグラムを世に問うた。

第二の問についても、同様の観点から説明が出来るだろう。「諷刺詩9」が出版された68年の時点で、文壇で圧倒的な影響力を持つコルネイユを非難する勇気のなかったボワローは、諷刺詩を作者の真意が明確でない両義的な作品に仕上げた。登場人物が難解な理屈っぽい言い回しを用いて、観客にはしばしば理解できない、名誉や愛に関する感情、意見を述べ立てる『アッティラ』を、「ちんぷんかんぷんの野蛮語」と決め付けた書生こそ、実はボワローの真意の代弁者であったのだろう。しかし、彼は、四行詩に全く正反対の解釈が可能な外観を与え、世間とコルネイユ自身を欺いた。

いずれにしる、ボワローのエピグラムと諷刺詩をめぐるエピソードは、最盛期を過ぎながら、なお大きな影響力を行使する老大家と、彼に対する批判

が開始される様を伝えていて、興味深い。

\*

\*

\*

4章で触れたように、酒池肉林を好み、好色、残忍で聞こえた伝説上の征服者を、コルネイユが、ヴェルサイユの宮廷にでもいそうな、ギャラントな文明人に変えて、愛の口説を語らせたことを、ラシーヌは許さなかった。『アッティラ』は、60年代のフランスの文学において非常に重要な概念となる「自然さ」に反し、「異常さ」に墮した作品の見本として非難されたのである。

ラシーヌの『ブリタニキウス』の序が発表されたのは1670年であるから、コルネイユは、『アッティラ』でラシーヌに何の反論もしていない。しかし、『アッティラ』の刊行時は、演劇全般に対する、さらには劇壇の第一人者であるコルネイユに対する、ジャンセニストやポール・ロワイヤルに近い人々による激しい攻撃が行われた時期と一致している。このため、彼らへの反論が、ごく手短にはあるが、悲劇の序で述べられている<sup>56)</sup>。

1663年3月に出版されたヴァレ Alexandre Varet (1632-1676) の『子供のキリスト教教育について』*De l'Education chrétienne des Enfants*、同年12月刊行のコンティ公 Armand de Bourbon, prince de Conti (1629 -1666) の『演劇と見世物について』*Traité de la Comédie et des spectacles*、さらに、67年5月出版のニコル Pierre Nicole (1625-1695) の『演劇論』*Traité de la Comédie* は、いずれも演劇を道徳性の観点から厳しく糾弾した論文である。その際、必ず例証として利用されるのが、フォレストイエも指摘する通り、

当代の最も偉大で、最も高潔な劇作家とみなされていた<sup>57)</sup>

コルネイユの作品であった。

先にあげた三人の著者のなかから、ジャンセニズムの代表的思想家である

ニコルを例にとってみよう。彼は、コルネイユ劇を次のように定義して、論難を試みる。

コルネイユ氏の全作品は、[...]傲慢さや野心、嫉妬、復讐、そして特に猛々しい自己愛そのものの、あのローマ的美徳などの情念を、生々しく再現したものに他ならない<sup>58)</sup>。

キリスト者が、コルネイユ劇を始め、演劇全般を許せぬのは、現世におけるこのような激しい情念、つまり彼岸から眺めれば一種の狂気に過ぎぬものを観客の前で再現して、彼らを惑わすからである。

キリスト教徒として我々は、神に、この世のあらゆる狂気に我々の眼が向くことのないようお願いする義務があるのだが、演劇とは、そうした狂気を凝縮した物に等しい[...]。だとすれば、我々の眼をこうした空しい見世物によって楽しませ、我々の嫌悪と憎悪の対象であるべきものに喜びを見出すことが可能だなどと、どうして考えられよう<sup>59)</sup>。

『アッティラ』の初演が67年3月なので、『演劇論』の作者は、コルネイユの『ル・シッド』、『オラース』*Horace*(1640)、『テオドール』*Théodore*(1645)等を批判の直接の対象とし<sup>60)</sup>、『アッティラ』には言及していない。しかし、この悲劇が、フン族の王を始めとする登場人物の「傲慢さや野心、嫉妬、復讐、[...]自己愛」などをモチーフとし、あたかも「この世の狂気を凝縮した」かのような作品であることは否定の余地があるまい。ニコルの批判が、『アッティラ』を含め、第2章で紹介した「なんらかの国家的利害があるいは野心や復讐といった[...]情念」を中心に据え、これらに恋愛の描写を絡ませて、芝居作りを行うコルネイユの作劇法の全面否定を意味することは、自明の理である。

## 結語

『アッティラ』の失敗の原因として、巨視的には、コルネイユの得意とする政治劇が、ルイ十四世の安定した親政期に入って、観客の興味を惹かなくなった点を考慮する必要があるだろう。こうした時代の変化に対応するため、彼は「政略的結婚劇」といった形の作品に特化していったが、その程度の作風の変更では、新時代の観客を熱狂させることは出来なかった。

また、専門の文学者、有識者の間からも、コルネイユの作劇法等に関する批判が提起され始めていた。「自然さ」を尊重するラシーヌやボワローといった古典主義の新世代の作家たちや、道徳的観点から演劇を糾弾するジャンセニストらの攻撃である。

しかし、もちろん戯曲の失敗には、時代の好みとの乖離にとどまらない、作品固有の原因が存在する。本論文では特にその点に力を置いて論じた。

過去に成功した作品の場面、状況を連想させる『アッティラ』のマンネリ化傾向や、二幕五場の無用なルイ十四世礼賛などは、確かに劇的効果を高め、観客を感動させるという演劇本来の目的からすれば、マイナスに作用するだろうが、失敗の根本的な原因とは言えない。『アッティラ』の最大の問題は、主要人物の性格、行動に見られる一貫性の欠如や不自然さ、さらには筋の展開そのものの不統一性にあると考えられる。そうしたものが、この悲劇に、力強くはあっても、いかにも混乱した、グロテスクな印象を与えてしまうのである。

主人公について言えば、冷静な知略家、恋愛の分野での慇懃なギャラントム(=紳士)そして狡猾、残忍な暴君等の側面が混在している。各々の側面だけを捉えれば、決して魅力に欠けるわけではないが<sup>61)</sup>、全体としては理解し難い、多面性を持った怪物となっている。

二人のヒロインに関しても同様で、主人公ほどの複雑さはないものの、おそらくストーリーの展開の必要から、彼女らの性格、行動にある種の矛盾が存在する。完全な美德の持ち主と見えるイルディオーナが、三幕三場で一度



だけ、女性のジェラシーの凄まじさをむき出しにし、それが原因で、『アッティラ』は以後、単なる政略結婚劇とは別の方向に展開する。

オノリーは、主人公に次ぐ強烈な個性の持ち主であり、アッティラの犠牲に供せられる他の三人の人物より生き生きと描かれているのだが、性格、行動上の矛盾を免れていない。彼女はローマ皇帝の妹として、非常に高い誇りを持っている。しかし、彼女の本当の望みが、アッティラの後になることなのか、ライヴァルのイルディオヌに勝利することなのかは、容易に判別できない。その自負心の高さにもかかわらず、彼女は、イルディオヌを陥れるためなら、アルダリックとの恋をアッティラに密告するといった卑劣な行為を、平気で行う。

筋の展開における一貫性の欠如は、こうした主要人物の性格、行為の矛盾と密接に関わっている。というより、『アッティラ』においてサスペンスの効果を最大限に利用しようとしたコルネイユが、葛藤に満ちた状況を作り出すために、登場人物の性格、行動の矛盾には、さほど頓着しなかったと考えるべきだろう。劇の興味という観点から、もう一度だけストーリーの展開を追ってみる。

現実主義の政治家であるアッティラは、領土的野心と、ヴァラミール、アルダリックの王権を奪うという二重の目的から、政略結婚を利用しようとする。悲劇の前半では、この結婚の行方が観客の興味をかき立てる。しかし、アエティウスの死が伝えられたときから、政治目的による結婚の行方は、劇の葛藤を形作る主題でなくなってしまう。そこで、三幕になって突然、二人の女性の虚栄心の争いが、新たなテーマとして浮上する。さらに四幕以降は、オノリーの卑劣な密告が契機となって、主人公が、本来の政治目的と必ずしも一致しない、サディスティックなプランを次々と思いつき、観客を恐怖と興奮の渦に巻き込んでいく。

『アッティラ』は、「政略的結婚劇」の体裁を保つ前半部と、狂気と恐怖が支配する悪夢の如き後半部の、二つの異次元の世界から成り立っている。しかも、両者を繋ぐ蝶番の役割を果たすのは、政治劇としては異常なほどに重

要な役割を担う、女同士の嫉妬なのである。

論文の最後に、コルネイユの創作の秘密が覗える、興味深い事実を指摘しておこう。四幕以降のアッティラの凄惨な計画は、彼の口の端に上るだけで、一つとして実行に移されない。その場限りの気紛れのように、あわただしく次から次へと、生まれては消えていく。こうしたアッティラの言動は、悲劇より、コルネイユ喜劇の登場人物のそれに近いと言えよう。『舞台は夢』*L'illusion comique* (1635) のほら吹き隊長マタモールや、『嘘つき男』*Le menteur* (1643) の主人公ドラントこそ、アッティラに最も近い兄弟ではないだろうか。彼らは、本気とも冗談ともつかぬほらや嘘を並べ立てながら、自らその言葉の魔力に欺かれ、己の力と成功の幻想に酔いしれるのである。彼らと同じく、アッティラも、冷静な政治家としての本分を忘れて、己の思いつく残酷で、破天荒なプランに酔いしれ、神にも等しい絶大な権力に陶然とする。コルネイユの創作する人物には、悲劇、喜劇の区分を越え、また作者の青年期、老年期のいずれに属するかを越え、同一の血潮が脈打っていると言うべきだろう。

自己と他人を幻覚の世界に誘うだけの、無害な存在であったマタモールやドラント同様、アッティラもまた、言葉の魔術によって四人の犠牲者の心胆を寒からしめたあとは、彼らが無傷のまま解放する。そして、それまでの劇の進行とは全く無関係な、したがって、その結末の唐突さに観客が不満を抱かざるを得ない不慮の死によって、忽然と舞台から姿を消すのである。

## 注

- 1) André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien*, t. , A.Colin, 1968, p.196.
- 2) La Notice d'Attila, dans *Œuvres complètes de Corneille*, éd.Georges Couton, t. , Bibl.de la Pléiade, 1987, pp.1532-1533.
- 3) Cf.Thomas Corneille, *Timocrate*, éd.Yves Giraud, Droz, 1970, p.14.

- 4) La Notice de *Les Précieuses ridicules*, dans *Œuvres complètes de Molière*, éd.Georges Couton, t. , Bibl.de la Pléiade, 1971, p.254.
- 5) La Notice d' *Iphigénie*, dans *Œuvres complètes de Racine, Théâtre-Poésie*, éd.Georges Forestier, Bibl.de la Pléiade, 1999, p.1561.
- 6) *Ibid.*, p.1502; Thomas Corneille, *op.cit.*, p.14.
- 7) Georges Couton, *La Vieillesse de Corneille*, Maloine, 1949, p.138.
- 8) Cf. 《Au Roi sur son retour de Flandre》, dans *Œuvres complètes de Corneille*, éd.citée, t. , p.706.
- 9) 《Au Lecteur》 d' *Attila* , éd.citée, p.641.
- 10) *Ibid.*, p.641.
- 11) *Œuvres complètes de Corneille*, éd.André Stegmann, Seuil, 1963, n.3, p.711.
- 12) Voir la Notice d' *Attila*, éd.citée, pp.1536-1537.
- 13) *Œuvres complètes de Corneille*, éd.André Stegmann, n.6, p.712.
- 14) *Ibid.*, n.7, p.712 ; la Notice d' *Attila*, éd.citée, p.1537.
- 15) *Discours du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes de Corneille*, éd.citée, t. , p.124.
- 16) Antoine Adam, *Le Théâtre classique*, PUF, 1970, pp.64-66. ( 翻訳は、今野一雄訳『フランス古典劇』、白水社、1971を参照した )
- 17) *Attila*, , 2, 91-96.
- 18) *Ibid.*, 221-225.
- 19) Cf. *ibid.*, , 5, 559-560.
- 20) *Ibid.*, 561 et 563-567
- 21) *Ibid.*, 579-583.
- 22) *Ibid.*, 569-574.
- 23) Voir Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine*, Editions de Minuit, 1981, pp.25-26.
- 24) 《Remerciement présenté au roi en l'année 1663》, éd.citée, t. , p.453.
- 25) *Ibid.*, p.455.

- 26) Cf. *ibid.*, p.454.
- 27) Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, t. , Bibl. de la Pléiade, 1961, p.907.
- 28) Cf. *Othon*, ,4, 615-626.
- 29) Robert Brasillach, *Corneille*, Fayard, 1961, p.295.
- 30) Fontenelle, «*Vie de Corneille*», dans *Œuvres complètes de Corneille*, éd. André Stegmann, p.24.
- 31) *Attila*, , 1, 745-752.
- 32) *Ibid.*, , 2, 117-118 et 123-124.
- 33) *Ibid.*, , 1, 764.
- 34) *Ibid.*, , 2, 819-820.
- 35) «*Préface*» de *Britannicus* , dans *Œuvres complètes de Racine*, éd. citée, p.374.
- 36) Voir Réginald Fraser Amonoo, *La Rome de Corneille : Mythes et réalités*, Septentrion, 1997, p.438.
- 37) *Attila*, , 4, 1654-1656.
- 38) *Ibid.*, , 3, 935-939 et 941-943.
- 39) *Ibid.*, 951-952 et 955-956.
- 40) *Ibid.*, , 4, 979.
- 41) *Ibid.*, 976.
- 42) *Ibid.*, , 1, 427-428.
- 43) *Ibid.*, , 2, 487.
- 44) *Ibid.*, , 3, 1227-1230.
- 45) *Ibid.*, 1233-1236.
- 46) *Ibid.*, , 3, 1562.
- 47) *Ibid.*, 1563.
- 48) *Ibid.*, 1564-1566.
- 49) Nicolas Boileau, *Satires*, dans *Œuvres complètes de Boileau*, éd. Françoise Escal, Bibl. de la Pléiade, 1966, p.53.

- 50) Cf. Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à Corneille*, CNRS, 1972, p.212.
- 51) Nicolas Boileau, *Epigrammes*, éd. citée, p.248.
- 52) *Ibid.*, p.248.
- 53) Voir Georges Couton, *op.cit.*, p.141.
- 54) Cf. *ibid.*, p.143 ; André Stegmann, *op.cit.*, p.637.
- 55) Nicolas Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, éd. citée, p.526.
- 56) Cf. 《Au Lecteur》 d' *Attila*, éd. citée, p.642 : ただし、コルネイユがジャンセニストたちへ行った二つの反論は、直接的には劇のドラマツルギーと無関係な観点に立つものなので、ここでは触れない。
- 57) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996, p.345.
- 58) Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, éd. Laurent Thirouin, Honoré Champion, 1998, p.62.
- 59) *Ibid.*, pp.109-110.
- 60) Cf. *ibid.*, p.60 et pp.70-78.
- 61) この悲劇を読んだスタンダールは、狡猾、残忍な主人公について、「アッティラの性格が見事に描かれている。彼は一種の虎である」との感想を書き残した( Stendhal, *Pensées*, t. , p.298. Edition du Divan. Cité par Pierre Lièvre, Corneille, *Théâtre complet*, t. , Bibl.de la Pléiade, 1950, n.11, p.1264. )
- 62) オノリーは、男性の主人公に敢然と挑戦して、自分の意思を主張し、主人公から攻撃、迫害を受けるという点で、『オラース』のカミーユを思わせるヒロインである。