

# コルネイユ悲劇におけるヒロインの系譜

千川 哲生

(広島大学)

## 序

ラシーヌ、モリエールと並んで17世紀フランス演劇を代表する作家ピエール・コルネイユ(1606-1684)は、喜劇作家としてデビューしたが、のちに『オラース』(初演1640年)や『シンナ』(初演1642-1643年)といった傑作悲劇を手掛けることで、文学史上にその名をとどめている。彼の悲劇の特色のひとつはヒロイズム(英雄主義)である。同じ17世紀のモラリスト、ラ・ブリュイエールによれば、ラシーヌはそうであるような人間を描くのに対し、コルネイユはそうあるべきような人間を描く<sup>1</sup>。この有名な対比が示すとおり、彼の悲劇には、英雄やヒロインが義務と情念とのあいだで板挟みとなり(いわゆる「コルネイユ的状況」)、強い意志を発揮して義務に従うというヒロイズムの発揮がみられる。

ところで、コルネイユの19に上る悲劇作品を仔細に検討してみれば、男性よりも女性の登場人物のほうがヒロイズムを発揮している実例が目につく。そこで本論では、代表的なヒロインの系譜を辿りながら、コルネイユの劇作術の進展において、彼女たちがきわめて重要な役割を果たしていたことを明らかにしたい。

## 1. コルネイユ的ヒロインの問題点

1629年のデビュー以来、5篇の喜劇と1篇の悲喜劇を手掛けて名を上げつつあったコルネイユは、1634-35年のシーズンにはじめて『メデ』でもって悲劇ジャンルを手掛ける。『メデ』は、魔女メデ[メデア]が不実な夫ジャゾン[イアソン]に復讐するために、我が子を殺害するという悲劇である。この主題を選んだコルネイユに、先行例を参考にしたという事情以外に<sup>2</sup>、何らかの目論見や見通しがあったのかどうかは分からない。ただし、以降のコルネイユ劇におけるヒロイン造形という観点に立てば、結果的にこの選択は重要なものとなった。我が子を殺害するという大罪を犯すメデは、まぎれもなく悪女である。とはいえ、この悲劇では、メデを捨てる夫ジャゾンの不実、そして復讐を果たすメデの正義

<sup>1</sup> La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec. Avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. Marc Escola, Paris, Champion, 1999, p. 181-182. ラ・ブリュイエール『キャラクター(上)』関根秀雄訳, 岩波書店, 1952年, 66-67ページ。

<sup>2</sup> 『メデ』はセネカ『メデア』を下敷きとしている。1633-34年の前シーズンに、ロトルー『狂えるエルキュール』, ラ・ピヌリエール『イボリート』など, セネカ劇に想を得た悲劇が初演されたことに, コルネイユは示唆を受けたと推測される。

という側面も強調して描かれている<sup>3</sup>。メデは、単なる悪女でもないし、善良な犠牲者でもない。このように、観客が善悪の判断を一概に下すことのできない存在であるという点にこそ、コルネイユ悲劇初のヒロインとしてのメデの特徴があり、善悪の両義性という問題はのちのヒロインたちについて回ることになる。

『メデ』のおよそ2年後の1637年初頭、コルネイユは悲喜劇『ル・シッド』を発表して、生涯で最大の成功を収めた。ヒロインのシメヌは、父親同士のいさかいが原因で、恋人のロドリーグに自分の父親を決闘で殺される。その復讐を国王に願い出るが聴き届けられず、それどころか国王の命令でロドリーグと結ばれることが示唆されて、幕が下りる。この作品が大成功を収めたせいでコルネイユは同業者からねたまれ、さらには彼自身の傲慢な言動も反感を買って、「ル・シッド論争」が起こることになった。演劇史上、文学史上必ず言及されるこの有名な事件において、ヒロインの品行が槍玉に挙げられた。批判者のひとりジョルジュ・ド・スキュデリーによれば、シメヌは肉親を殺されたにもかかわらず仇への思いを口にし、彼と結ばれないことを嘆き、挙句の果てに彼と結婚することを承諾するのだから、不道德きわまりない女性だということになる<sup>4</sup>。

このスキュデリーの批判は、単なる同業者の嫉妬だけでは片づけられない。1630年代当時、演劇は様々な規則を守らなければならないとみなされ始めていたからだ。その規則のひとつに、「ふさわしさ（礼節、適切さ）(les bienséances)」がある。これは、登場人物が職業や身分、年齢や国籍に応じて、そう振る舞うはずだと想定されるとおりに振る舞うことを求める規則である。たとえば、若い貴族の女性であれば、貞淑で、義務を重んじる人物として描かれなければならない<sup>5</sup>。したがって、シメヌが恋に流され、殺された父親の復讐をないがしろにするふしだらな女性だという批判は、規則違反という理論的な批判以外の何物でもないのである。

これに対してコルネイユは、高潔なヒロインの性格を曲解してとらえた批評家の悪意をあてこする。

だから、批評家が私たちの詩句をねじ曲げて解釈したり、私たちの登場人物に悪い相貌を与えたりするのは驚くべきことではない。(モンテーニュ氏が『エッセー』第1巻第36章で述べるように)「最もすぐれた、純粹な行為を与えてみたまえ、私はそこに50もの悪しき意図をもっともらしくつけ加えてごらんにいれよう」。公平な読者のすべきことは、メダルを美しい面から眺めることである。(『侍女』「書簡」O.C., I, p. 386)

<sup>3</sup> メデの主張する正義については、拙著『論争家コルネイユ フランス古典悲劇と演劇理論』（早稲田大学出版部、2009年）第2部第3章、167-171ページを参照のこと。

<sup>4</sup> Scudéry, *Observations sur Le Cid*, dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, tome I, 1980 (tome II, 1984, tome III, 1987), p. 787. 以下、コルネイユのテキストの引用はこのプレイヤード版に依拠する。この版を参照する際は略号(O.C., I, II, III)を用い、引用箇所末尾でこの略号とページ数によって出典を示す。劇作品の場合は、引用箇所末尾で、幕をローマ数字、場をアラビア数字、行数をv. アラビア数字のかたちで示す。「ル・シッド」に関する批判『コルネイユ名作集』岩瀬孝ほか訳、白水社、1975年、497ページ。

<sup>5</sup> 理論家のひとりラ・メナルディエールは、女性の性質として「おだやか、隠し立てをする、か弱い、繊細、つつましい、恥じらう、礼儀正しい」と列挙している。La Mesnardière, *La Poétique*, réimpression de l'édition de 1640 chez Antoine de Sommerville, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 123.

ここでコルネイユは、ヒロインの性格原理が単一で、徳高いものだと主張している。事実、登場人物がヒロイズムを発揮するための基本原理は、高潔な内面を高潔な言動のなかで、あまねく、忠実に示していると観客に信じさせることである。コルネイユがこの引用で用いた比喻を借りれば、美しい表面と美しい裏面を合致させることだといえよう。

この反論に従えば、シメーヌは一貫して高潔な性格の持ち主であるはずだが、恋人の死を求めながらも最終的に結婚を承諾するという振る舞いと矛盾していることは否めない。事実、この点について文芸批評家のシャプランが、シメーヌが結婚を承知するのは、「幸せな結末を迎える」という悲喜劇の原則が優先されたからで、やはり登場人物の性格に関する規則のひとつである、「一貫性 (l'égalité)」が蔑ろにされていると非難している<sup>6</sup>。

この理論的な批判を決して忘れなかったコルネイユは、「ル・シッド論争」のおよそ 10 年後の 1648 年に、性格の「一貫性」に関してシメーヌ弁護を試みることになる。

私たちのアリストテレスの言葉でいえば、彼女 [シメーヌ] の性格は不均等に一貫している。場所、話し相手、時、機会の状況に応じて変化しながらも、常に同じ原理を保っているのだ。  
(『ル・シッド』「緒言」O.C., I, p. 694)

シメーヌは、恋人とふたりきりの時は恋人として振る舞うのに対し、国王の前に出たときには父親の復讐を願う娘として振る舞う。幕切れの場面において、シメーヌは決して父親の敵であるロドリグとの結婚を望んではいなかったが、国王の命令に従わざるを得なかった。実際のところシメーヌは、この結婚が延期され、結局は執り行われたいことを願っている。このようにコルネイユは弁明する。

ところがアリストテレスは、『詩学』該当箇所において、ある人物が一貫しない気まぐれな性格ならば、その気まぐれさにおいて首尾一貫していることを求めているに過ぎない(第 15 章, 54a)。当初は軽薄で言動の定まらなかった登場人物が、筋の途中で何の前触れもなく、合理的な人物に変貌してはいけないということだ。もちろん、不確かな『詩学』理解に依拠しているコルネイユの弁明をここで批判したいわけではない。性格(内面)と言動(外面)を分けることによって、シメーヌを時や状況に応じて振る舞いを変える「演技者」とみなしていることが重要なのだ。

コルネイユは「ル・シッド論争」の結果、ヒロインを貞淑で義務を重んじる女性として描くという「ふさわしさ」の規則、行為と矛盾していても性格を常に保つという「一貫性」の規則を遵守するようになる。ところで、彼の劇作術はバロック的だとしばしば称される。驚くべき事件が突如発生し、登場人物がそれに対処するかのごとく意外で驚かせるような決断を下す。その連続で筋が二転三転したあとで、混乱した秩序が結末で回復するというものだ。この劇作術にとって、「ふさわしさ」と「一貫性」の規則はやっかいなものになる。

「ふさわしさ」は性格を普遍的な型と適合させること、「一貫性」はある性格を最初から最後まで固定することを意味する。いずれの規則も、登場人物を言動が予測できるようなステレオタイプとして描き出すことにつながりかねない。そうなる観客を驚かせることは

<sup>6</sup> Jean Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, dans O.C., I, p. 811.

非常に難しい。これが、理論的制約を意識しはじめて以降、コルネイユの直面することになった劇作術的な問題なのである。したがって彼は、「ル・シッド論争」後、観客にその振る舞いが予測できるようなヒロインを描きながら、どのようにすれば観客を驚かせることができるのか、という難題に対する答えを模索することになる。

この課題に対してコルネイユの編み出した解決方法のひとつは、シメーヌと同じように、性格原理と言動がかならずしも一致しない「演技者」としてヒロインを造形することである。具体的にいえば、高潔なヒロインに道徳的に許容しがたい言動をさせることで、観客の関心を引くという手法が用いられる。その実例として、1644-45年初演の悲劇『ロドギュンヌ』のヒロインを分析してみたい。

パルティア王女ロドギュンヌは和平条約を結ぶために、シリアの双子の王子のいずれかと結婚しなければならない。ところが、双子の王子の母親が彼女の殺害命令を息子たちに下したという事実を知る。彼女は自分の身を守るために、双子の王子に対して、母親を殺せという命令を出さざるをえなくなる。義務をわきまえているヒロインのロドギュンヌとは反対に、王子たちの母親クレオパートルは野心的で残虐な人物として描かれているので、コルネイユの狙いは、善悪相反する性格に基づいたふたりの女性が同じように残酷な命令を下すという異常な状況を設定することで、観客を驚かせることにあったと推測できる。ところが、この劇作術上の工夫はあまり理解されなかったようだ。そのことをのちにコルネイユはいささか残念そうな様子で振り返っている。

今度はロドギュンヌが双子の王子に対して行う残酷な提案は、私が描いたように立派な彼女にはふさわしくないと考えたひとがいた。しかしロドギュンヌは、クレオパートルのように、その提案が実現されることを期待していたのではなく、どちらかを選ぶのを避けて、ふたりの王子に希望を等しく抱かせて、自分を守ってくれるようにするためだけにそうしたのだとは考えてくれなかった。(『ロドギュンヌ』「自作吟味」O.C., II, p. 202)

ロドギュンヌは「ふさわしさ」の規則にしたがって高潔な女性として造形されているが、状況に強いられて悪事に手を染めようとする。すなわち、演技せざるをえないという劇的な状況に追い込まれたのだといえる。

高潔なヒロインに残酷な言動をさせることで、観客を驚かせることを狙った、もうひとつの例を挙げておきたい。『ペルタリート』(初演 1651-52年)のロドランドは、死んだ夫への貞節を誓い、夫から王位を篡奪した暴君グリモアルドの求愛を拒む。グリモアルドから、自分に従わなければ幼い息子を殺すと脅された彼女は—これはラシーヌ『アンドロマック』のヒロインの直面した二者択一と同じである—、結婚に同意する条件として、グリモアルドに自分の息子を殺せよと命じる。彼女独自の論理によれば、息子を殺したグリモアルドは暴君だと国中からみなされ、恨まれ、ついには倒されることになる。そうすれば夫の復讐を果たすことができるという。ここでは、メデの場合と同じように、子殺しという悪事が復讐の義務を果たすことにつながるという逆説的な事態が劇化されている様が見られる。

## 2. 「新しい性格」のヒロイン

このようにコルネイユは、ヒロインに高潔な性格に反した言動をさせることで観客を驚かせるといふ劇作術を実行に移した。ところが、『ロドギユヌ』の工夫は観客にあまり受け入れられず、『ペルタリート』もコルネイユが一時的に筆を折らざるを得なくなるほどの手酷い失敗に終わった。演技するヒロインという新しい試みは成功したとはいいがたい。そこでコルネイユは、従来のヒロインと同じように意志は強いけれども演技することはなく、それでいて観客を驚かせ、なおかつ「ふさわしさ」の規則に背くことのない新たなヒロインの造形に着手することになる。

1661年、悲劇『セルトリユス』執筆中のコルネイユは、この悲劇に登場するヴィリアートとアリスティというふたりのヒロインについて、ピュール師に宛てた同年11月3日付の書簡で次のように述べている。

私のふたりのヒロインは、少しも愛していない男[セルトリユス]と野心から結婚しようとし、相手にそのことを告げるといふ同じ性格を有している。ただし、この類似点は、表現する仕方によってあまりにも異なるだろうから、多くのひとは気づかないと思う。ふたりとも、女性の慎みに反することなく、地位の威厳に背くこともなく、セルトリユスとの結婚を求める[...]。この新しい性格は、もし筋の残りにおいてきちんと維持されれば、気に入られなくはないだろう。(「ピュール師への書簡」O.C., III, p. 8)

これはコルネイユの創作過程の一端を明らかにしてくれる貴重な証言である。まだ若い女性でありながら、政治的動機や野心のために恋愛を犠牲にし、愛してもいない相手と結婚しようとするという大胆な性格原理に立脚して、ふたりのヒロインを造形したと語られているからだ。

このふたりのヒロインと従来のコルネイユ劇のヒロインとの主な違いは、男性本人よりも彼の地位を愛するという点に求められる<sup>7</sup>。ただし、この新しいタイプのヒロインは、「ふさわしさ」の規則からすると問題がないわけではない。自分の身分の義務をわきまえているとはいえ、男性のように野心的で、男性から告白されるのをまたずに自分から相手に結婚を求めるからだ。コルネイユ自身、このような女性が礼節に反することを認めている<sup>8</sup>。

そこでコルネイユは、理論的批判をあらかじめ封じるために、この誇り高く野心的な女性に似つかわしい相手を用意する。それが「年老いた英雄」である。コルネイユは若者だけでなく老人にも恋する権利があると述べて、その正当化を試みる。

<sup>7</sup> この行動原理は、『セルトリユス』以前のコルネイユ劇のヒロインにはみられない。たとえば『シンナ』において、夫である皇帝オーギュストに政治的な助言を行い、夫から野心的だと非難されたリヴィーは、「あなたの地位ではなくあなたを愛しております」(IV, 3, v. 1262)と断言する。

<sup>8</sup> 男性から告白されたわけでもないのに自分から男に言い寄る初期喜劇『裁判所廊下』(初演1632-33年)のヒロイン、セリデとイポリートの振る舞いについて、コルネイユは自己批判している(『裁判所廊下』「自作吟味」O.C., I, p. 304)。

しかし、彼〔老人〕は若者のように恋をしたり、彼個人の優れた性質によって愛されようと望んだりすれば、頭がおかしいとみなされるだろう。恋に耳を傾けてもらえるという期待を抱くことはできるが、その期待は、資質ではなくて、財産や地位に基づいていなければならない。そして富の輝きや、地位の野心にすべてを従わせるほど利己的なひとを相手にしていると老人が考えているのでなければ、そうした望みは理性的になりえない。(『劇詩論』O.C., III, p. 132)

つまり、恋する老人には、男性の魅力にとらわれず、「野心」があって相手の「地位」を求めようとする女性がふさわしいということだ。コルネイユによれば、喜劇『侍女』(初演 1633-34 年)に登場したジェラストの「恋する老人としての振る舞いは悪くない<sup>9</sup>」(『侍女』「自作吟味」O.C., I, p. 389)。意中の女性を口説くのではなく、第三者を介して言い寄り、自分の身体的魅力ではなく、「財産によって相手に考えてもらおうと望む」(ibid.)からである。

したがって、コルネイユが『セルトリユス』で造形した「野心的なヒロイン」は、慎み深いとは決していえないが、「恋する老人」と組み合わせられることで、「ふさわしさ」の規則を満たせることになる。このようにコルネイユは、規則を遵守しているという姿勢を示しながら新たなヒロインを生み出そうとした。

そもそも、「若い女性に恋する老人」は、妻に先立たれ、息子の恋人に横恋慕する老いた父親や、コンメディア・デッラルテのパンタローネのように、伝統的に喜劇世界に属している登場人物である。その一方で、コルネイユが「新しい」と主張するような、野心から結婚しようとするヒロインも、喜劇世界においては、モリエール最後のコメディ＝バレエ『病は気から』に登場するアルガンの後妻ベリーヌのように、打算的で卑しい女性である。コルネイユはふたつの喜劇的類型を悲劇世界に移し替えた。すると両者は、純愛を積極的に語らずに内に秘めた英雄、恋を省みずに栄光や地位を求める野心的な女性として、恋愛よりも野心や復讐心、個人や国家の危機を描くという、コルネイユの目指している理想的な悲劇にふさわしい人物として生まれ変わった。ここに見事な劇作術上の工夫がみられるのである。

それでは、コルネイユのいくつかの作品に即して、野心的なヒロインと年老いた英雄の組み合わせを具体的にみていきたい。

まず『セルトリユス』である。ヒロインのひとり、ルシタニア女王ヴィリアートは、ローマの覇権に対抗して女王の地位を守ろうとする、自ら認めるとおり野心的な女性(II, 4, v. 693)である。彼女はまだ若いにもかかわらず、なぜ年老いた英雄に恋するのかといぶかる腹心の侍女の前で、ヴィリアートは自分のセルトリユスに対する思いを次のように表現する。

#### ヴィリアート

私がセルトリユスにおいて愛するのは、全地上を敵に回して  
亡命者を支えてくれるあの偉大な戦争の技術、  
栄冠に飾りたてられたあの髪の毛、

<sup>9</sup> 「恋する老人」というタイプのコルネイユ劇における利用については、次の研究を参照のこと。Joseph Marthan, *Le Vieillard amoureux dans l'œuvre cornélienne*, Paris, Nizet, 1979.

どれほど勇敢な兵士をも恐れさせるあの顔、  
そして、勝利を天から恵まれているように見えるあの腕なのです。

(『セルトリユス』 II, 1, v. 405-409)

ヴィリアートによれば、老いた英雄は美しくないが、軍事的功績や能力があり、それこそが必要である。彼女にとっては、自分の女王としての地位を保つことが何よりも大事だからだ。さらにヴィリアートは大胆にもセルトリユスに向かって、「夫の選択について率直に話しましょう」(II, 2, v. 519)と語りかけ、自分と結婚するようにもちかけさえる。

この悲劇のもうひとりのヒロインであるアリスティは、別れた夫に未練があることを認めながらも、セルトリユスに向かって大胆にも、ローマの共和政を取り戻すためだけに結婚しましょうとさそいかける (I, 3, v. 287-288)。私の心がだれにあるのかは重要ではない、と言ってさらにこう続ける。

アリスティ

この結婚には恋は何の関係もありません、  
これは高貴な政治的行為にすぎないのです。

(『セルトリユス』 I, 3, v. 328-329)

このようにセルトリユス本人の前で断言しさえる。

ふたりの「新しい性格」のヒロインは共に野心や政治的思惑から、年老いた英雄に自分から結婚を申しこむという大胆な振る舞いによって、観客を驚かせる。彼女たちにとって、恋は理屈ではないというより恋は理屈でしかない。ふたりは、ロドギユヌとはちがって、性格と矛盾したことを言わざるをえないというジレンマに一切悩まされることのない新しいヒロインなのだ。

このふたりから愛のない結婚を求められるセルトリユスはといえば、「政治によって愛するのはつらい」(I, 3, v. 370)と嘆く弱い英雄である。常に臆病で、年老いた自分がだれかを愛することはきわめて不適切だ (I, 2, v. 179)と認め、ヴィリアートに片思いしているが告白することすらままならない。ふたりのヒロインとは逆に、セルトリユスは恋愛という内面と政治的言動との不一致に苦しんでおり、その点で、ロドギユヌと同様の「演技者」だといえるだろう。

セルトリユスは、苦しい思いを次のように打ち明ける。

セルトリユス

ああ、ローマ人とはいえ、私はやはり男なのだ。  
愛している、かつてこれほどはげしく愛した者はいないだろう。  
この年齢にもかかわらず、私の心は燃えあがったのだ。  
恋を克服できるものと信じたが、いかなる努力を払おうと、  
私の弱さが明らかになっただけだった。

(『セルトリユス』 IV, 1, v. 1194-1198)

ここに引用した台詞には、いわゆる「コルネイユ的英雄」の強さはまったくみられない。

ところで、恋愛を克服できないこのような弱さは、まさに老いによって正当化される。コルネイユは「恋をする老人」というタイプを正当化する際に、クインティリアヌス作とされる『大規模弁論集 (*Declamationes majores*)』「戸口の前にいる盲人」の一節を引いている。

年老いた夫は、この上なく弱い一種の奴隷であり、冷たい気質のために、妻への愛情の炎に一層強くとらわれる。(『侍女』「自作吟味」*O.C.*, I, p. 389)

コルネイユはこの一節に依拠して、老人が恋におぼれるのは当然だと主張している。

ここで表明された考えの適用例が、『セルトリユス』の次の悲劇『ソフォニスブ』(初演1663年)にみられる。この悲劇においてもやはり、愛していない相手と野心から結婚すると公言するヒロインと、彼女をひたむきに愛している年老いた英雄のカップルが登場する。ヌミディアの国王シファックスは、かつてカルタゴのソフォニスブに愛されるために自分の王国を差し出し、献身的に奉仕することで歓心を得ようとした。彼の振る舞いは、自分の魅力ではなく、地位を利用して相手の気を引こうとする「恋する老人」のタイプのそれである。さらにシファックスは、自分は老いているがゆえに、若い妻のいいなりになっていたことを率直に認める。

#### シファックス

何と無力で、過酷な隷属なのでしょうか、  
下り坂の年齢の夫というものは。  
嫌われるのも当然の、皺の刻まれた額の下で  
考えるのです、服従を続ければ愛してもらえると。  
消えかけた恋の炎をあおりたてて、  
凍りついた血管の中に、燃え盛る火を投げ入れるのです。

(『ソフォニスブ』IV, 2, v. 1193-1198)

老人は若者よりも冷えた気質なので、それだけにひとたび燃え上がれば恋の奴隷となる。この考えは、先に引用したクインティリアヌスの言葉と同じである。コルネイユは「恋する老人」というタイプを用いることを、古代修辞学者の権威を借りて、さらにはシファックス本人の口からわざわざ正当化していることが分かる。

一方、ヒロインのソフォニスブは、かつてマシニッスと婚約していたが、祖国の同盟のために、彼を捨てて「白髪の」(I, 1, v. 69) シファックスと「政略結婚」(I, 1, v. 71) したことを進んで認める。マシニッスと再会したソフォニスブは、自分が裏切ったことを弁解せず、別れることに「苦痛はなかった」(II, 4, v. 685) し、喜んで国のために結婚相手を変えたのだと告げる。したがってソフォニスブとシファックスは、コルネイユが定義した若い野心的なヒロインと老人のカップルがふさわしくあるための必要要件をそれぞれ満たしていることがわかる。

さて、『セルトリユス』はそれなりに成功したようなので、コルネイユの目論見どおり、観客は新たなヒロインを驚きながらも歓迎したと考えられる。ただし1660年代当時は、ラ



シーヌに代表される新しい世代の劇作家が台頭し、恋愛心理を筋の中核に据えた悲劇が流行しつつあった。恋におぼれない新しいタイプのヒロインは、こうした風潮に真っ向から逆らっている。事実、演劇理論家のドービニャック師は、ヒロインがおよそ女性らしくないと批判した<sup>10</sup>。それに対してコルネイユは、現在の流行におもねることなく、ソフォニスブを英雄的な女性として描いたと反論した(『ソフォニスブ』「序文」*O.C.*, III, p. 384)。『ソフォニスブ』の初演はあまり芳しくなかったと推測されるので、コルネイユの編み出したヒロインは、『セルトリュス』では観客から好意的に迎えられたとしても、『ソフォニスブ』ではそうではなかった可能性がある。

そのためか、コルネイユはこの新しいヒロインと老いた英雄のカップルをいったん放棄することになるのだが、『ソフォニスブ』のおよそ9年後、1672年初演の英雄喜劇<sup>11</sup>、『ピュルケリ』でこの組み合わせを再度活用する。過去15年間にわたって東ローマ帝国を代理統治してきたヒロインのピュルケリは、若いレオンに恋しているが、次期皇帝となるべき夫を選択する段になって、経験の足りないレオンは皇帝にはふさわしくないことを悟る。そして自分の愛情を克服して、愛してもいない相手、すなわち、彼女に長年ひそかに恋していたが、許されない恋であると自覚して黙っていた、「墓が待ち受けている年齢」(II, 2, v. 571)のマルシアンを結婚相手に選ぶ。ただし、ピュルケリはマルシアンに、身を委ねて子孫を残すつもりはないと明言する(V, 3, v. 1527-1528)。こうして『ピュルケリ』は、「偽装結婚 (le mariage blanc)」の成立という思いがけない結末を迎える。

ここでコルネイユは、野心的な新しいヒロインの性格を再度取り上げただけでなく、意想外の幕切れによって観客を驚愕させることを目指している。コルネイユは『ピュルケリ』の「序文」で、「主要な〔登場人物の〕性格は現在の趣味に反して」おり、「今の時代のこだわり」に追随していないが、それでも本作はまずまずの成功を収めたと証言している(*O.C.*, III, p. 1172)。恋愛心理悲劇がますます主流となるなかで、コルネイユはあえて新しいヒロインを再登場させることで、かつて得意としたとはいえ時代遅れとなりつつあったヒロイズムを、今一度発揮させようと試みたのだろう。

## 結論

コルネイユ悲劇のヒロインの系譜をこのようにとらえなおしてみると、コルネイユは「ル・シッド論争」をきっかけとして、ヒロインは義務を重んじる高潔な女性として描かねばならないという「ふさわしさ」の規則を守りつつ、どのように観客を驚かせるかという劇作術上の課題を自分に課していたことが分かる。その問いに対する答えとして、ロド

<sup>10</sup> Abbé d'Aubignac, *La Première Dissertation*, dans *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas Hammon, Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 11.

<sup>11</sup> 英雄喜劇とは、コルネイユが創案した新しい演劇ジャンルである。彼の定義によれば、王侯貴族の恋愛が主題となり、登場人物の命や国家が危機にさらされることのない作品はすべてこのジャンルに属する。本論では悲劇を取り上げているが、悲劇と同じように厳粛な調子で展開される点で悲劇と類似しているこの英雄喜劇の作品を、最後に取り上げたい。

ギュンヌのように演技をするヒロインが創造され、次いで、これまでのヒロインとは違って恋愛にとらわれず、野心的にふるまい、年老いた英雄とカップルになるヒロインが作り出された。したがって、劇作家コルネイユにとって、ヒロインの造形は一貫して重要な関心事であったといえる。

最後の問いは、なぜコルネイユがこれほどヒロインを重視したのかということになるだろう。その問いの答えのひとつは、「ふさわしさ」の規則が男性以上に女性を厳しく規定していたことに求められる。当時の演劇には、義理の息子に言い寄るラシーヌ悲劇のヒロインであるフェードルのように、善悪のはざまで揺れる女性も存在していた。ただしコルネイユは、「ル・シッド論争」でシメーヌがふしだらであると批判されたことを決して忘れなかった。論争のあと40年近くにおよんだ長い劇作家としてのキャリアのなかで、慎み深いヒロインを描く場合もあったが、それ以上に、「ふさわしさ」の規則にいかにも逆らい、抜け道を見つけ、そうすることで観客を驚かせるという課題を自分に課すことをやめなかった。

その結果、悪の危険にさらされるヒロインや、野心的で恋と無縁のヒロインなど、男性以上に強い意志を発揮し、立派に振る舞う女性を作り出されることになった。これが、冒頭で述べたように、コルネイユの悲劇においてヒロインがヒーロー以上に英雄的にみえることがある大きな理由ではないかと考えられる。ヒロインの系譜を辿りなおすことは、コルネイユが理論的制約のなかで常に新しい試みが続けたこと、そして、試みが続けたという点において、彼が常に一貫していたということを理解することにつながるのである。

## Les héroïnes dans les tragédies de Pierre Corneille

L'héroïsme cornélien n'a cessé d'éveiller la curiosité publique depuis la formule célèbre de La Bruyère : Corneille « peint les hommes comme ils devraient être ». Mais on n'a pas encore suffisamment examiné s'il existe un héroïsme propre aux personnages féminins dans son théâtre. Les héroïnes peuvent-elles y réclamer un statut autonome ? La réponse sera sans doute aucun affirmative, car les héroïnes cornéliennes, *viragos*, sont souvent beaucoup plus déterminées que leurs camarades masculins. De plus, leur élaboration est le fruit des efforts incessants de l'auteur pour réconcilier les exigences théoriques avec la nécessité de surprendre le public, ce qui sert de base à la dramaturgie cornélienne. Dans notre communication il s'agira donc de tracer la généalogie des héroïnes cornéliennes pour cerner leur importance dramaturgique.

La première tragédie de Corneille met en scène Médée, mère osant même massacrer ses propres fils afin de venger son mari Jason de son infidélité. Et Chimène hérite la volonté inébranlable de Médée. Or l'héroïne du *Cid* subit de vives critiques par manque de bienséance, règle inviolable du théâtre classique de décrire les jeunes filles pudiques. Après la Querelle du *Cid*, aucun dramaturge ne saurait plus ignorer cette règle, cependant comment étonner le public tout en décrivant les personnages de façon banale conformément aux bienséances ? La solution de Corneille est unique : les héroïnes sont d'autant plus exposées au risque de commettre des crimes qu'elles sont trop fortes pour reculer devant le mal ; ce sont les cas de Rodogune, héroïne de la tragédie portant le même nom et de Rodelinde, héroïne moins connue de *Pertharite*.

En 1662 Corneille crée un nouveau type de l'héroïne avec Viriate et Aristie dans *Sertorius* ; toutes les deux sont si ambitieuses qu'elles veulent se marier avec un homme qu'elles n'aiment pas. Une telle ambition chez les héroïnes est surprenante, mais elles risquent toujours de contrevenir aux règles de bienséances. En vue de prévenir cet inconvénient, Corneille a formé un couple de la nouvelle héroïne et le *vieillard amoureux*, héros sénile et trop timide pour confesser son amour. Ce duo de l'héroïne ambitieuse et le vieux héros sera régulièrement mis en scène dans plusieurs tragédies tardives de Corneille pour remplir l'attente du public (exigence dramaturgique) et à la fois garder les bienséances (contrainte dramaturgique).

Notre analyse de la généalogie des héroïnes porte ainsi à dévoiler que Corneille leur donne plus d'importance dramaturgique qu'aux personnages masculins. C'est justement à travers les héroïnes qu'on découvre une des caractéristiques majeures du théâtre cornélien et par là il sera permis de le comparer avec celui de ses rivaux contemporains.

**Tetsuo CHIKAWA**, Université de Hiroshima