

## 新古典悲劇のなかの罵りあう男女

富田 広樹

**ブランカ** 邪悪にして不実な方、あなたはご自身でうぬぼれるように王家の血筋と祖先より生まれたのではないわ。軽率で偽りおおく、野蛮な若者、その父親とおなじく獯猛なあなたは、わたしをこのように置き去りにしていくのですか？

ニコラス・フェルナンデス・デ・モラティン  
『グスマン・エル・ブエノ』第二幕第六場

### 要 旨

一八世紀スペインの悲劇には激しい言葉でたがいを罵りあう男女の姿が散見する。新古典悲劇に求められた教育的機能を踏まえ、作品が称揚する価値を際立たせ、メッセージをより明瞭にするものとして、そのやりとりが果たす役割を検討する。理性に抗する女たちがときに犠牲に供されながらも、ロマン主義の新しい感性の誕生に寄与していることもあわせて指摘する。

### キーワード

スペイン、新古典悲劇、ロマン主義

### はじめに

黒海沿岸、コーカサス山脈の麓にかつて存在したチェルケスという地名とそこが美女を産する地であるという話題は、一八世紀のヨーロッパにおいて人口に膾炙したものであったらしい。ヴォルテールの『哲学書簡』の第一一信に言及がみられる。

チェルケス人は貧乏であり、その娘たちは美しい。そこで娘がいちばんいい売り物になる。彼らは、皇帝やペルシア王やまた優にこのような高価な商品を買ったり蓄えたりできる物持ちのハレムに美形を供給するのである<sup>1</sup>。

---

<sup>1</sup> ヴォルテール『哲学書簡 哲学辞典』中川信、高橋安光訳、中央公論新社、二〇〇五年、七五―八二頁。

ヴォルテールが参画したディドロ、ダランベールの『百科全書』の「チェルケス」の項目にもほぼ同様の記述がみられる。

幼年よりフランスに学び、おそらくはヴォルテールの著作と親しく交わったであろうスペインの軍人にして詩人、ホセ・デ・カダルソは『ソラーヤ、あるいはチェルケス人』と題する悲劇を著した。宗主国タタールと貢納国チェルケスの若い男女の禁じられた愛を扱うこの作品のヒロインであるチェルケスの女ソラーヤは、ある場面で口汚くその恋人であるタタール国の王子セリンを罵る。

**ソラーヤ** 行く？ どこへ行こうというの、暴君よ？ 何を求めて？ 誰から逃れようとなさるの、不実な方？ 盗みと殺しと拐かしかどわに慣れ親しんだ野蛮な兵士どものあいだに育ったあなたが生まれた厳酷の大地を求めて？ あなたのなかの野獣を飼いならした、ひとりの女の愛情から逃れるというの？ この哀れな女にそのようなことをなさるのなら、あなたは高貴な生まれではなく、育った揺籃は人のものではないのでしょうか。獣の棲まうコーカサスの山裾に誰かがあなたを産み捨てた。岩のうえで、その獣じみた唇が乳を飲んだのは狼や獅子から、それとも血に飢えた虎や狡猾な毒蛇から。さもなければ、荒涼たる砂浜に海の波が、こんなにもおおくの悪をあわせ持つあなたをおそれて投げ捨てたのでしょうか（そこであなたはセイレーンの術を身につけた）。不実な方、あなたの人となりのなかには毒蛇の激しさ、獅子の獰猛さ、海のうつろいやすさとセイレーンのごとき厳しい心、わたしの涙など意にも介さず、この嘆きなど聴こえもしない冷酷さが一堂に会しているのね。お行きなさい、不実な野蛮人よ、そのように堅き心とわたしの純粋な愛はけっして結ばれませんもの<sup>2</sup>。（第四幕）

この場面の直前には、愛のために祖国を捨てんとする自身を諫めにおとずれた兄エラクリオにたいし、恋人とのあいだに存する出自や身分、立場の違いを越える純愛を口にしていたソラーヤが、「英雄」と崇めていたセリンを「野蛮人」と呼びならわしている。すれ違う男女の恋心の苦しみを見事に表現するものでありながら、その調子は激越にして過剰さを帯びている。だが、同時代の悲劇にはこのようにはげしく罵りあう男女の姿が散見される。これはいったい、何か。

## 新古典演劇

スペインの文学史において一八世紀にあらわれたいくつかの演劇作品は、新古典演劇の名で呼ばれる。そのうち、舞台のうえで上演される機会を最初に持ったのはニコラス・フェルナンデス・デ・モラティンによる悲劇『オルメシнда』（一七七〇年）であったが、おなじ作者の最後の悲劇『グ

<sup>2</sup> Cadalso, José. *Solaya o los circasianos*. Ed. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Castalia, 1982. p. 104.

スマン・エル・ブエノ』(一七七七年)はエピグラムとして、ホラティウスのつぎの詩句を掲げた。

*vestigia Graeca*

*Ausi deserere et celebrare domestica facta*<sup>3</sup>

ギリシア人の足跡を大胆にも捨て、自らの事績を謳いあげること。ギリシアを芸術における範とし、それにたいする羨望隠れもなかったローマの詩人たちに自分たちの作品を作りあげてことを鼓吹する一文である。一七〇〇年以上後に、場所を変えつつモラティンが希求したのもひとしく、グレコローマンの足跡をはなれて、自分たちの芸術を生み出すことであった。

美術史家ヒュー・オナーは「現在のわれわれにとっては、新古典主義をひとつの若々しい、燃え立つような、反抗的な動きとみることは困難である。新古典主義という名称そのものが、人をつまづかせるような妨害物である<sup>4</sup>」と書いた。“neoclassic”という形容詞の英語における初出は一八七七年のこと。新古典という名の含意するものは、一九世紀人士の思惑においては無味乾燥とした古典様式の復興、あるいはその模倣であった。

「<sup>クラシック</sup>古典」が階級や教室を意味する「クラス」という言葉と関係を持ち、後世の人間が称揚することとなったギリシアやローマの芸術を指しているとすれば、「新しい古典」とは、はたして何を意味するのだろうか？ ギリシア・ローマに比肩しうる芸術を創作しようという態度それ自体がきわめて野心的であり、ひいては傲岸不遜ともいえよう。新古典主義と呼ばれる時代の芸術家たちは、けっして「新古典」などと自らを称したこともないが、彼らを創作に駆りたてた衝動とは、「新しい古典」ではなく「自分たちの古典」の希求であった。

スペイン王立アカデミアが『権威の辞書』編纂という一大プロジェクトによってカスティーリヤ語のすぐれた書き手たちを「権威」とすることで彼らの地位を向上させるとともに、それを確固たるものへと変容させていくのは一八世紀前半のことである。

演劇という芸術にかんしていえば、この時代のスペインでは「古典」よりもなお「古典的」という言葉にこそ重みがあるだろう。アリストテレスの『詩学』以来の演劇規則の遵守がみられないことは外国人が嘲罵し、国内の知識人が憂慮する原因となっていた。それは、フランスの詩人ニコラ・ボワローが『詩法』において、名指ししないまでも黄金時代スペイン演劇の巨人であり「自然の怪物」と称されたフェリクス・ロペ・デ・ベガを批難したことにありありとうかがえる<sup>5</sup>。

<sup>3</sup> Fernández de Moratín, Nicolás. “Guzmán el Bueno.” *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2007. p. 334.

<sup>4</sup> ヒュー・オナー『新古典主義』白井秀和訳、中央公論芸術出版、一九九六年、一二頁。

<sup>5</sup> ボワロー『詩法』守屋駿二訳、人文書院、二〇〇六年、七五頁。

しかしながら、アリストテレスの著作が断片的な著作にすぎず（その喜劇論は散逸していると思われる）、それ自体が浩瀚な指南書でないことは明白である以上、「古典的」演劇規則とはむしろ長い年月にわたって連綿と続けられてきた注釈と補遺といういとなみのなかに生み落とされた演劇理論の総体と考えることのほうが正しい。

『詩学』とは、けっして膠着した指針にあらず、時代や地域ごとの演劇の特性にあわせて柔軟に更改すべき性質のものだが、アリストテレスの著作を金科玉条のごとく尊ぶあまり、その枝葉末節に拘泥することで曲解が生じ、そこに記述されていないものについてまで厳格な規則が作り出されてしまったケースもある<sup>6</sup>。ひろく知られる「三一致の法則」がそれで、ルネサンス以降の注釈行為のなかで議論百出するところとなった。

筋の一致、時間の一致、場所の一致のうち、アリストテレス自身が提示しているのは最初のものだけである。時間については、創作上の規定というよりもむしろ、上演が可能な自然条件にふれたものといえるし（日没後の暗闇のなかで演劇をおこなう困難を回避するため）、場所についてはいっさいの言及がない。だが、これらを整合性ある理論体系として完成させようという努力が、『詩学』をめぐる議論のなかで重要性を獲得した時期が確かにあった。

先に引いたボワローの例にみられるとおり、黄金時代スペインの演劇が示したこの「法則」からの逸脱を指弾する声はあり、依拠すべき規定集のごときものが望まれていたことはまぎれもない事実である。これにこたえたのがイグナシオ・デルサンによる『詩学』（一七三七年）の出版で、『スペイン文人新聞』は翌年につぎの評を掲載する。

完全にして厳密な詩学にましてわたしたちのスペインが必要とした書き物はほかになかった。  
〔中略〕詩にかかる法規集たりうる書物が望まれており、その不足を満たさんとイグナシオ・デルサン氏が努めた<sup>7</sup>。

以降、一七四〇年代、五〇年代を通じてさまざまな書き手がルサンの著作にたいする称賛をあらわにした。ルサンによる『詩学』の出版は、一八世紀スペインの演劇史においてもっとも重大な事件のひとつであったといえよう。アリストテレス、ホラティウスに重きを置くルサンの注釈行為は彼らに続く時代の各国の理論家の意見や劇作家による実作を例に引きながら、けっして極端に走ることがないようにと詩人を戒める性質のものであった。当然のことながら、ルサンによる『詩学』の出版がすぐさま新古典演劇の隆盛をもたらしたわけではない。しかし、スペインの演劇が目指す

<sup>6</sup> 三浦洋氏によるアリストテレス『詩学』のすぐれた翻訳には充実した解説が付されている。「三一致の法則」をめぐる紆余曲折は第五章第二節に詳しい。

<sup>7</sup> Luzán, Ignacio de. *La poética*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008. pp. 72-73.

方向をおおきく変える劃期をなしたことは疑いをいれないだろう。

## 演劇の教育的機能

アリストテレスは、ひろく詩作の発生原因を人間が<sup>ミメシス</sup>模倣というものにたいして有する自然にそなわった性向にもとめた。人間はその自然的本性として模倣をよろこぶものであり、また最初期の学習は模倣をつうじてもたらされると彼は考えた。したがって、模倣を基礎とする<sup>テクネー</sup>諸芸術は、程度のちがいこそあれ教育的機能を有することになる。この教育的側面については、ホラティウスが「詩人が狙うのは、役に立つかよるこぼせるか、あるいは人生のたのしみにもなれば益にもなるものを語るか、のいずれかである<sup>8</sup>」と述べるところに通ずるだろう。

一八世紀スペインにおいても同様に、演劇の教育的機能とその有用性が声高に主張された。ニコラスの息子で、おなじく詩人にして劇作家であったレアンドロ・フェルナンデス・デ・モラティンは、時の権力者マヌエル・デ・ゴドイに宛てた書簡のなかで「大衆の物の考え方と習慣に演劇が有する強大な影響を知らぬものは誰ひとりありません<sup>9</sup>」と書いた。

詩人のフェリクス・マリア・サマニエゴは一七八六年、コスメ・ダミアンの偽名のもとに『エル・センソル』紙上で演劇批評の必要性を説き、「そこ〔劇場〕を足しげく訪れない身分、年齢、性別もなければ、そこで教えを受け取らないものもなく、あやまちの毒であれ、善良で望ましい教義の水であれ、その泉より汲まないものはない<sup>10</sup>」と言い切っている。

さらに詩人ファン・パブロ・フォルネールは一七九〇年に、「平民の教育から粗野な考えを削り落とす教義を大衆が受け取ることが望まれる劇場というものは、いかなるネーションにあっても無関心をもってみられるべきではない<sup>11</sup>」と書き、スペインの啓蒙主義を代表する知識人であり、自身も劇作を手掛けたガスパール・メルチョール・デ・ホベリャーノスは『大衆の娯楽にかんする報告書』（一七九六年完成、一八一二年死後出版）において、その教育的有用性ゆえに劇場の改革の必要性を繰り返して訴えた。

これらに先んじて、改革派の政治家として手腕をふるったカンポマネス伯爵が一七六七年の報告書で述べたところは、すでにして決定的であったといえる。

演劇作品の正当か否かを論じることは無意味である。というのも、そのすべては政府高官の管轄であり、彼はそれらを大衆に健全な原理、慎み深い習慣、精神を墮落させ思考を退廃させる

<sup>8</sup> ホラティウス「詩論」アリストテレス、ホラティウス『詩学・詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波文庫、一九九九年、二四九頁。

<sup>9</sup> Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. 2ª. edición. Madrid: Castalia, 1987. p. 517.

<sup>10</sup> *El Censor*. Ed. Francisco Uzanga. Barcelona: Crítica, 2005. p. 226.

<sup>11</sup> Forner, Juan Pablo. *Exequias de la lengua castellana*. Ed. Marta Cristina Carbonell. Madrid: Cátedra, 2003. p. 276.

愚鈍な流行と装いの修正を流しこむ方策とみなさなければならないからである。この意味において喜劇、悲劇、そしてありとある演劇はこのうえもなく有益である。というのも政府は作者たちの口を借りて、ほかのかたちでは困難であろう娯楽の様相をともなって、当人たちの望むように、そうした教育を観客たちに吹きこむことができるのだから<sup>12</sup>。

一八、一九世紀のスペイン文学史研究者であるギジェルモ・カルネロは、劇場を「私的な領域ばかりでなく市民としての領域における道德の学校であり、それゆえに社会の安定性と公共の秩序に直結する問題<sup>13</sup>」であると喝破した。識字率の低い時代にあつて劇場が有した影響力のおおきさについては、いうまでもないだろう。劇場とは、碩学ルネ・アンディオクの言葉を借りれば「教育の器<sup>14</sup>」であつた。

### 悲劇のなかの女

一幕物の寸劇やパントマイムといった見世物をべつにしても、演劇には悲劇と喜劇というジャンルの区分が存在する。アリストテレスはつぎのように両者を分類した。

模倣を行う人々は、何らかの行為を為す人物を模倣するのであり、行為者というのは、優れた人物か劣った人物であるのが必然である。〔中略〕喜劇は現実にいる人々よりも劣った人物たちを、悲劇は優れた人物たちを模倣の対象にしようとするからである<sup>15</sup>。

模倣される人物の違いは当然にして喜劇、悲劇それぞれの作品の主題にも影響を及ぼし、さらにはどのような観客を想定しているかについても差異をもたらすこととなつた。ルサンの『詩学』にある悲劇の定義にそのことを確認しておこう。

悲劇とは王や王子、高貴にして高位なる人物の上に降りかかった運命の大いなる転変の演劇的再現であり、彼らの失脚、死、不運と危険は観客の精神におそれと同情を掻き立て、あれこれの熱情を癒しては浄化し、すべてのものにとって模範ならびに戒めとして働くが、とりわけ王や偉大なる権威と権力を持った人々にとってそうである<sup>16</sup>。

<sup>12</sup> González Palencia, Ángel. "Ideas de Campomanes acerca del teatro." *Boletín de la Real Academia Española*, T. XVIII (1931), p. 566.

<sup>13</sup> Carnero, Guillermo. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997. p. 12.

<sup>14</sup> Andioc. *op. cit.* p. 517.

<sup>15</sup> アリストテレス『詩学』三浦洋訳、光文社古典新訳文庫、二〇一九年、二二―二四頁。

<sup>16</sup> Luzán. *op. cit.* p. 486.



ヘスス・ペレス・マガジョンが指摘しているように、「新古典悲劇が向けられている観客は、第一義的には、王侯貴族、そして社会における権力の地位を占めるすべての人々<sup>17</sup>」であった。結果として、喜劇が一般に市井の人々の日常に根ざしたものであるのにたいし、悲劇はより崇高かつ重厚な主題を扱う傾向を持つこととなる。『大衆の娯楽にかんする報告書』で劇場改革の必要性を繰り返しかえし説いたホペリャーノスは、自身の悲劇『ペラーヨ』の序文でつぎのように書いた。

わたしが生まれた国の栄光を謳いあげるとき、ネイションの英雄の偉大なるはたらきを思い返すとき、わたしの国の人、同胞がわたしの仕事を認めパトロンとなってくださることを期待せずにはおれない<sup>18</sup>。

自身が生まれた国の栄光を謳いあげんとしたとき、詩人はよもや現実にいる人間より劣った人間の再現である喜劇によってそれをなさんとは考えなかったであろう。

ルサンは喜劇を「とある出来事の、観客にとってたいした重要性を持たない筋の演劇的再現であり、その出来事あるいは筋は私人、または平民のあいだに起こったものとされ、陽気で愉快的な結末を持つ<sup>19</sup>」ものとする。喜劇は、親子や夫婦関係といった家庭における義務や市民としての振る舞いといったものを主題とするのに妥当ではあったが、高邁な倫理的価値を称揚する器としては相応しくなかった。それを担ったのは悲劇である。

前世紀までに人気を博したバロック演劇や、大がかりな舞台装置を導入した演劇とは対照的に、新古典悲劇は筋や演出、仕掛けの奇抜さで観客を魅了する見世物ではない。あくまで言葉の力によって観客にカタルシスをもたらし、その熱情を抑制することを教え、導くことを目的とする芸術である。したがって、人物の造形においては複雑さよりもなお簡潔さをもってよしとする一面があり、結果として登場人物が記号的になる傾向がある。このことは、けっして創作上の足枷となるものではない。制約は『詩学』のさまざまな規範、韻文といった形式、検閲を経ての上演可能性といった事柄についても同様に存在したのであり、そのなかで劇作家はそれぞれが理想とする演劇をものすべく詩才のかぎりを尽くした。

作品が伝えようとするメッセージを明瞭にするには、それに抗し、またその障壁となるものとの<sup>コントラスト</sup>対比を明確にすることが必要となる。敵味方の対立は当然のことながら、ときにそれは味方のうちに見いだされることもある。より具体的にいえば女たちであり、それは大義に殉じ、称揚される価値のために嬉々として犠牲を払おうとする男たちと対峙する女たちである。

<sup>17</sup> Pérez Magallón, Jesús. *El teatro neoclásico*. Madrid: Laberinto, 2001. p. 58.

<sup>18</sup> Jovellanos, Gaspar Melchor de. *El Pelayo. Tragedia*. Ed. Elena de Lorenzo Álvarez. Gijón: Ediciones Trea, 2018. p. 161.

<sup>19</sup> Luzán. *op. cit.* p. 588.

新古典演劇を論じたその研究で、ペレス・マガジョンは作品のなかの女性像について、つぎのように書いている。

主人公であろうとなかろうと、悲劇のなかの女性像は何をさておいても本質的に弱き者としてのそれであり〔中略〕、自身の立場が男性にたいして「劣って」いることに意識的な女のそれである<sup>20</sup>。

複数の作品を横断的に分析するペレス・マガジョンの指摘は、新古典悲劇にみられる「女嫌い」の性格とともに、そこに登場する女たちに負わされた機能を見事に言いあてている。しかしながら、その「弱さ」ばかりに注目すれば、彼女たちの振る舞いに潜む「強さ」や「激しさ」をとらえ損ねることになろう。冒頭に引いたソラーヤの恋人にたいする罵倒はその一例だが、これらはどのような場面において発露するのか。新古典悲劇のなかの男女は、いかなる状況において対峙することとなるのか。

### 大義を守る美德：個と公の対立

ニコラス・フェルナンデス・デ・モラティンの悲劇『グスマン・エル・ブエノ』は前作『オルメシнда』と同様にスペインの歴史に題材を求め、『サンチョ四世の年代記』に記録される事績を取りあげる。主人公アロンソ・グスマンがタリファの太守としての自身と、ひとり息子を敵であるイスラム教徒に捕虜に取られた個人としてのふたつの立場のあいだで葛藤するさまを演劇作品として昇華したものである。城塞の守護を任されたアロンソ・グスマンその人と妻であるマリア・コロネルとのやりとりが彼の置かれた状況の悲惨さを浮き彫りにする。

この女性登場人物について、デヴィッド・ガイズとファン・アントニオ・リオス・カラタラはつぎのように書いている。

グスマンの妻ドニャ・マリアは彼の作りあげるほかの女性人物の欠点すべてをそなえた、典型的なモラティンらしいヒロインである。〔中略〕『グスマン・エル・ブエノ』において、マリアがすることはただ予兆された息子の喪失を嘆き悲しむことだけで、それゆえに誇張されている。モラティンが彼女を原型的な母親として描こうとしたことは疑いをいれないが、彼女を病的なおしゃべりにせしめている。悲劇的な人物であるかわりに、ただいらだたせるばかりの人物に<sup>21</sup>。

<sup>20</sup> Pérez Magallón. *op. cit.*, p. 229.

<sup>21</sup> Gies, David T. y Juan Antonio Ríos Carratalá. “La práctica del teatro neoclásico.” Guillermo Carnero (Coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. VII. p. 520.



作品を通じてヒステリックな言動でアロンソ・グスマンの苦悩を弥増すドニャ・マリアについて、あながち的外れな批評ともいえない。しかし、この意見が息子の死という究極的な選択を迫られる母親の人間性とその苦悩を問題としていないことは、あえて指摘する意味があるだろう。

グスマンにとっては、城塞を包囲する敵の軍勢の脅威に匹敵するだけの苦悩をドニャ・マリアひとりが体現している。つぎの一節は、そのことをよく示しているだろう。

**グスマン** ああ、要塞に女をおいてはならぬ、敵よりも甚大な被害を与えようから、という言葉は正鵠を射ておる<sup>22</sup>！（第一幕第八場）

新古典悲劇のおおくが戦場を舞台としているのは、けっして偶然ではない<sup>23</sup>。戦争こそが祖国にたいする愛を称揚するまたとない機会なのであり、それを至上のものとして尊ぶ立場からすれば、個人の感傷など取るに足らないものとなる。

しかしながら、人間に自然にそなわる情愛は、たやすく断ち切ることのかなわぬ紐帯でもある。ドニャ・マリアは、息子が捕虜になった状況で慎重さをもとめる夫に「それを口にした人間は、母親であるということがどうということか知らなかったのでしょうか<sup>24</sup>」（第一幕第二場）とこたえる。かくして、アロンソの葛藤はタリファの太守という公人としての立場とドン・ペドロの父親という個人としてのそのあいだに生ずる。

**ドニャ・マリア** あなたは不幸な、牢獄につながれた若者の父親ではありませんの？

**グスマン** そして、スペイン王の忠実な家臣でもある。

**ドニャ・マリア** ああ、息子よ。このようなことを耳にして、わたしは黙らなければならないというの？ 残酷な人、関心を払わない父親のせいで罪もない不幸な子供があのように連れてゆかれるがままにされるというの？

**グスマン** ドニャ・マリアよ、騒ぎたててわが苦しみを弥増さないでほしい。奴隷たち、女官たちを連れて部屋へと退がり、腰を下ろすがよい。スペインの偉大なる守護聖人サンティアゴに祈りを捧げてくれ。彼女を連れてゆくのだ。

**ヒメン** あるじよ……。

**ドニャ・マリア** 強情者のグスマン、御しがたい心臓を有する人でなしの父親よ、あなたの顔など見たくもありません。嘆きに溺れる祈りを天に向けましょう、地上に手立てはないので

<sup>22</sup> Fernández de Moratín. *op. cit.* p. 370.

<sup>23</sup> Pérez Magallón. *op. cit.* p. 233.

<sup>24</sup> Fernández de Moratín. *op. cit.* p. 352.

すから。ああ、おそろしい父親よ、父たる榮譽にもそぐわぬ人<sup>25</sup>！（第一幕第一四場）

罵倒の言葉を受けるグスマンとて血の通わぬ木石漢ではないのだが（そのことは第二幕第四場で交わされる親子の対話に明白に示されている）、国王の信を得て要衝の防衛にあたっているがゆえに城塞を明け渡すことが出来ずにいる。だが、称揚さるべきこの忠誠心は、息子をうしなおうとしている母親にとっては意味を持たない美徳である。最終幕最終場にあっても、その夫にたいするドニャ・マリアの痛罵はとどまることを知らない。

**ドニャ・マリア** 人の道を外れた父親、残酷な怪物、人間の血管のうちにはあなたの血は流れていないということをお認めになるでしょうね？ 他人の命はどうでもよいのだわ。もしこれが自身のことであれば、きっとあなたは明け渡しに……。

**グスマン** これほどの侮辱がわたしに向けられようとは<sup>26</sup>？（第三幕第一三場）

興味深いことに、グスマンとドニャ・マリアのあいだの対立はふたりの息子であるドン・ペドロと婚約者であるブランカのあいだでも繰り返される。敵将アベン・ハコブの娘ファティマの温情により、ドン・ペドロは肉親に今生の別れを告げるべく、つかの間自陣に戻ることを許される。約束を尊び、敵陣に帰ろうとする彼を引き留めるブランカの言葉は、相手の名誉を傷つけるものでありながら、ドン・ペドロはまさにそのことによって自身の義務が何であるかをあらためて知ることになる。

**ブランカ** 結局のところ、わたしの愛も嘆きも、あなたを説得することはかなわぬのですか？

**ドン・ペドロ** それは不可能なのだ。

**ブランカ** 裏切り者、あなたの不実な裏切りの真意が分かりました。わたしを愛して下さったことなどないのですね、ああ、薄情な人！ 信じられない、信じたくない、けれどあなたは嘘の誓いをなされたのだわ。うわべばかりを取り繕った真心が、急いで立ち去ろうとする理由に思いいたりしました。ファティマがあなたを連れ去るのだわ、立てられた誓いは彼女のためのものだった、そうでないなら、前代未聞の行動にあなたを駆りたてるものは英雄の美徳ではなく、勲功によって天に達したいと願うあなたの高慢な血統のいきすぎた自尊心と自惚れ。あなたの祖先はいつだって、そうされてきたのです。益<sup>ますらお</sup>荒男ぶりを称賛されるグスマンの一族に特有の高慢と蛮勇は、夢物語のために骨を折ってきた。〔中略〕

<sup>25</sup> Fernández de Moratín. *op. cit.* p. 380.

<sup>26</sup> Fernández de Moratín. *op. cit.* pp. 430-431.

**ドン・ペドロ** ほかでもないそれらの痛罵が、わたしに何者であるかを思いおこさせ、果たすべきことを教えてくれる<sup>27</sup>。(第二幕第六場)

息子の死を受け入れるグスマンと、自らの死を受け入れるペドロの父子はそれぞれに自身を過去の英雄ペラーヨとレグルスになぞらえる。自己犠牲のヒロイズムに耽溺するグスマン一族の人間に冷や水を浴びせるのはドニャ・マリアであり、ブランカである。彼女たちの懇願は聞き入れられない。グスマンは城塞を明け渡すことをせず、ペドロは首を切り落とされて殺されてしまう。彼の死と同時にセビーリャから到着した援軍が敵を撃破するのは、<sup>デウス・エクス・マキナ</sup>機械仕掛けの神の介入にほかならない。だが、グスマンの忠誠心にせよ、ドン・ペドロが敵側の人間と交わした約束にせよ、こうした大義を尊重することの美德をより際立たせるうえで、女たちの罵倒は<sup>てきめん</sup>靦面に効果を発揮する。

### 恋愛不成就：集合体のアイデンティティをめぐる危機

冒頭にみた『ソラーヤ、あるいはチェルケス人たち』において、宗主国であるタタールの王子セリンと恋に落ちたソラーヤは口にする。

**ソラーヤ** お父様、愛しい兄弟たち、祖国、家、血統、習慣、これらの力強い絆も激しい戦いのうちにあの英雄が断ってしまわれたのです。荒れ狂う海をちっぽけな板切れで、変わりやすい風に吹かれて渡るあの方が。わたしを意のままにあやつるのは愛の神<sup>28</sup>。(第一幕)

ソラーヤは祖国と恋人にたいする愛のあいだで逡巡し、セリンとともにチェルケスを去ることを選んだがために兄弟の剣にかかって命を落とす。この場合、ソラーヤの死をもたらしたものは他者との境界を乗り越える恋愛にほかならない。英雄であるセリンが断ち切った絆はことごとく、チェルケス人たちの集合的アイデンティティを担保するものであり、これらが矮小化されることで「他者」との境界が無効化されるならば、「われわれ」という集合体のアイデンティティは崩壊する。

敵と味方の対立、彼此の区分をもたらす差異を容易に乗り越えるがゆえに恋愛は忌まわしい。したがって、新古典悲劇において恋愛が成就することはない。カステーリャ王アルフォンソ八世とユダヤ女ラケルの恋愛に端を発するピセンテ・ガルシア・デ・ラ・ウエルタの『ラケル』において、アルフォンソの臣下がラケルにむかって言いはなつ言葉は、すべてを物語っている。

<sup>27</sup> Fernández de Moratín. *op. cit.* pp. 397-398.

<sup>28</sup> Cadalso. *op. cit.* p. 65.

**アルバル・ファニェス** 愛があなたを殺すのだ<sup>29</sup>。(第三日)

他者との混淆にたいする恐怖は、ペラーヨによるレコンキスタの創始にまつわる伝承に材を採った複数の悲劇にもひとしく確認される<sup>30</sup>。ホベリャーノスの『ペラーヨ』では、ペラーヨの妹ドシングダの救出に訪れた許嫁ログンドが身柄を拘束される。だが、絶対的な権力を行使するムヌーサにドシングダは毅然として立ち向かう。

**ムヌーサ** お嬢さん、この一例によって、わたしの考えに高慢にもあらがうものにわたしが用意している運命をご覧ください。

**ドシングダ** あなたはご自身のお気に召す方角を指しておいでなさい。わたしにはわたしの考えがありますし、この命は不幸にもあなたの手のうちにある。けれども、あるじよ、このひどいなさりようをドシングダが許すことは絶対にないということをお忘れなきよう。愛と意志に常に忠実であり、義務と名誉に<sup>も</sup>悖ることのないわたしがあなたの望みを受け入れることは、けっしてありません。説得と悪知恵にわたしはもう用心をしています。けれども、わたしが予見するように獐猛なあなたがわたしを屈服させようと暴力的な力に頼るのであれば、無垢なる者がその陰に生きる公正な天が、あなたの大胆な振る舞いを抑えてくれるでしょう<sup>31</sup>。  
(第一幕第七場)

ドシングダはムヌーサを「わたしの魂の永遠の屠殺者」と呼び、拒絶されたムヌーサはドシングダを「恩知らずな女め<sup>32</sup>」と呼ばわる(第四幕第四場)。

かくして、けっして越えることの出来ない一線をあいだに挟んで男女は対立する。自らその障壁を乗り越えようとするソラーヤは恋人の冷淡を詰り、ペラーヨの妹はムヌーサとの婚姻を断固として拒絶する<sup>33</sup>。集合体のアイデンティティが侵犯され、危機に瀕するその瞬間に、賛否を問わず女たちは雄弁を振るい、障壁を乗り越えることの困難を、あるいはその危険性を声高に主張する。

<sup>29</sup> García de la Huerta, Vicente. "Raquel." *Teatro completo*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Gijón: Ediciones Trea, 2019. p. 276.

<sup>30</sup> 伝承は九世紀に成立した『アルフォンソ三世の年代記』のロダ写本に確認される。ヒホン総督ムヌーサが西ゴート王族に連なるペラーヨの妹に恋心を抱き、奸計によって彼女と婚姻を結んだ。これに憤ったペラーヨがキリスト教の大義を掲げてイスラム教徒に対決を挑み、コバドンガの戦いで敵を打ちやぶったとする。

<sup>31</sup> Jovellanos. *op. cit.* pp. 256-257.

<sup>32</sup> Jovellanos. *op. cit.* p. 306.

<sup>33</sup> しかし、おなじ伝承に基づくニコラス・フェルナンデス・デ・モラティンの『オルメシング』とマヌエル・ホセ・デ・キンターナの『ペラーヨ』では、異教徒との混淆にたいする恐怖はペラーヨの妹にたいする激しい嫌悪に転じる。

## 暴君にたいする戒め：法の逸脱と権利の恣意的な行使

先にみた『ペラーヨ』において、ドシндаはムヌーサの翻意を促すべく法や習慣に訴える。

**ドシнда** わたしの手を与えることの堅固かつ聖なる権利がゴート族の風習によって、諸国民の法によって、そして天と理性によって許嫁に許されているというのに、なぜそれを軽視してあなたに期待を抱かせるような真似をしなければならなかったのでしょうか？ ログンドがわたしの手をとる権利を最初に有した人間であることは、あなたもご存じだわ。ですから、わたしの蔑みはいかなる時にもあなたの行動を正当化することがありません。それは美德、名誉、そして生まれというものが常にわたしに思いおこさせる、つつしみの自然極まる反応だったのです。落ち着きを取りもどした目でわたしの冷淡さを見つめれば、あなたにもそれがお分かりになったはず。この不幸な民の生殺与奪があなたの手にかかっているというのに、どうしてわたしが無分別にもあなたを侮辱するなどお考えになられるの？ 名誉がわたしの行動を律するのです。申しあげますが、わたしは法を重んじ、それだけがわたしにこれらの言葉を口にさせるのです。ですが、あるじよ、あなた自身の偉大さと幸福の只中であってそれらを蔑ろにすることが出来まして？ いいえ、あなたの心臓にそのような汚点が入りこむことはないものとわたしは考えます。分別なく、ここまで愛を追いかけてきたのだとすれば、これからは名誉を追ってください。わたしを通じて信仰の声がそう語るのです。そして、その命ずるところにしたがって、このおそろしい居城からわたしを帰してください。先祖たちのあいだへ向かわせてください、そしてこの不幸な女に、天に輝く光を静かに眺めさせてください<sup>34</sup>。(第二幕第三場)

ホペリヤーノス自身が法律家であったとはいえ、法に基づく正当性に訴え、相手に行動を律することをもとめる説得の場面はいささか奇異といわざるをえない。ここで問題とされているのは、恣意的な権力の行使と法慣習からの逸脱であり、それはすなわち暴君にたいする戒めである。

新古典悲劇が向けられている観客は王侯貴族、そして社会における権力の地位を占める人々であるというペレス・マガジョンの指摘についてはすでにふれた。権力に近い立場にある人間にたいし、その運用が正当性を有し、けっして恣意的に墮することのないように教導する装置として新古典悲劇は機能している。より端的にいえば、暴君の誕生を阻止する役割が期待されている。

王立アカデミアによって一八世紀前半に編纂された『権威の辞書』は、「暴君 (TYRANO, NA)」をつぎのように定義している。

<sup>34</sup> Jovellanos. *op cit.* pp. 246-247.

<sup>35</sup> *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española. 1726-39. T. VI. p. 382b.

暴君 正義なく、意のままに統治する君主に用いられる形容詞<sup>35</sup>。

ガルシア・デ・ラ・ウエルタの『ラケル』において、ユダヤ女との恋愛にうつつを抜かし、国政を顧みることをせず、カスティーリヤの民を蔑ろにしてラケルの同胞に便宜をはかる国王アルフォンソ八世の振る舞いは、王としての義務を離れ、国王としての絶対的な権力を恣意的に行使するかぎりにおいて暴君のそれである。ひとたびは臣民の願いを聞き入れてラケルとユダヤ人を王国から追放するとしながら、恋人の哀切な訴えを前にして決定を翻す。

**アルフォンソ** ラケルよ、あなたは発たずともよい。わたしの生命の糸こそ、それより前に断たれよ。

**ラケル** わたしは何を耳にしたのでしょうか？ あるじよ、何をおっしゃっているの？ あなたこそ、わたしの追放を決定された方ではありませんの？

**アルフォンソ** それは反逆、あやまち、馬鹿げたことだった。

**ラケル** ですが、わたしに宣告を下されたのは、あなたではありませんの？

**アルフォンソ** 否定することは出来ない。おそれがそうさせたのだ。

**ラケル** わたしの説得に石のような態度を示されたのは、あなたではありませんの？

**アルフォンソ** それはわたしではなかったか、正気をうしなっていたのだ。

**ラケル** そうするようにと助言されたのは、あなた自身ではありませんの？ 抜け目のない鋭敏さでわたしに危険の数々を示されたのは、あなたではありませんの？

**アルフォンソ** その通りだ。夢だ、謔言だったのだと思ってほしい。

**ラケル** わたしの反対を軽んじられたのではありませんか？ わたしの嘆きと呻きに耳を貸さぬあなたの姿を目にしなかったのでしょうか？ つまるところ、わたしから逃げておしまいになったのではありませんか？

**アルフォンソ** これ以上何を望むのだ、ラケルよ、罪を打ち明けたというのであれば。告白にあたっての羞恥と赤面を罰とせよ。あやまちは許してもらわなければ、あなたへの愛がその根本にあったのだから。わたしはあなたを愛したのだ、ラケル。わたしがこの目よりあなたを遠ざけたのだ。この苦しみをとくと見よ<sup>36</sup>。(第二日)

このやりとりにおいて興味深いのは、思い通りに事を運んだ当のラケルが、アルフォンソの翻意

<sup>36</sup> García de la Huerta. *op. cit.* pp. 232-233.

<sup>37</sup> アルフォンソの翻意によって念願かない玉座に就いたラケルが、ついに権力を恣ほしいままにしながら、そのことにたいするおそれを口に行っていることも看過できない(第三日)。



を諫めるかのように応じていることである。疑問文をつらねて恋人の薄情さをあげつらうユダヤ女の言葉に、統治者としての資格をうしなつたアルフォンソの性格が浮き彫りとなる（「正気をうしなっていた」、「夢だ、謔言だった」）。ラケルとアルフォンソのあいだで交わされる激しい問答は、国王が暴君に墮落せんとするまさにその瞬間を観客の心に刻むものである<sup>37</sup>。

### むすびにかえて

新古典悲劇のなかで男女がいかなる状況において対立し、ときに激しい罵りあいを演じるかをみてきた。悲劇作品における緊張の高まりは、こうした男女の相剋に限定されるものではないが、おおくの作品がこれらの要素を含んでいることもまた否定しがたい。

忠誠心、ひいては祖国への愛や約束といった大義、そしてそれを尊ぶことで置き去りにされる自然な感情を女たちは代弁するが、男たちがこれを乗り越えることこそが美德として崇められる。また、他者との混淆によって自分たちのアイデンティティが危機に瀕するとき、その契機となる男女の恋愛は断罪される。さらに、権力に近い人間がそれを恣意的に用いることを戒め、暴君の誕生を阻止するべく、理性を欠いた判断の場面に強烈なアクセントをくわえる。ここで女たちは、新古典演劇の目的にそったメッセージを明瞭にするべく記号的に操作される道具にほかならない。

しかしながら、称揚される倫理的、あるいは政治的価値に抗する女たちの、あらかじめ敗北することが決定づけられている情愛の紐帯にこそ、新古典悲劇そのもののなかにそれ自身を超克する特質が垣間見られることは指摘しておいてよいだろう。愛ゆえに命を落としたソラーヤやラケルの例に明らかなおと、新古典悲劇のなかの女たちは軋轢のうちに屈服させられ、ときに犠牲に供される。だが、理性のはたらきにいっさいの信を置いた光の世紀の理想と袂をわかち、新しい感性が舞台のうえに誕生したともいえよう。葛藤は、ときに目を覆いたくなるほどの醜悪さをもって開陳される。人間の自然な性質がむき出しにされ、理性に抗し、これを乗り越えようとする。いいかえれば、女たちは人間存在の代弁者となる。彼女たちの声に耳を傾ければ、ロマン主義が新古典主義のうちに宿ったことが観取される。

## 参考文献

### 欧文

- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. 2ª. edición. Madrid: Castalia, 1987.
- Cadalso, José. *Solaya o los circasianos*. Ed. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Castalia, 1982.
- Carnero, Guillermo. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- El Censor*. Ed. Francisco Uzcanga. Barcelona: Crítica, 2005.
- Fernández de Moratín, Nicolás. “Guzmán el Bueno.” *Tragedias*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2007.
- Forner, Juan Pablo. *Exequias de la lengua castellana*. Ed. Marta Cristina Carbonell. Madrid: Cátedra, 2003.
- García de la Huerta, Vicente. “Raquel.” *Teatro completo*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Gijón: Ediciones Trea 2019. pp. 139-286.
- Gies, David T. y Juan Antonio Ríos Carratalá. “La práctica del teatro neoclásico.” Guillermo Carnero (Coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. T. VII. pp. 510-541.
- González Palencia, Ángel. “Ideas de Campomanes acerca del teatro.” *Boletín de la Real Academia Española*. T. XVIII (1931). pp. 553-570.
- Jovellanos, Garpar Melchor de. *El Pelayo. Tragedia*. Ed. Elena de Lorenzo Álvarez. Gijón: Ediciones Trea, 2018.
- Luzán, Ignacio de. *La poética*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- Pérez Magallón, Jesús. *El teatro neoclásico*. Madrid: Laberinto, 2001.

### 邦文

- アリストテレス『詩学』三浦洋訳、光文社古典新訳文庫、二〇一九年。
- アリストテレス、ホラーティウス『詩学・詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波文庫、一九九九年。
- ヴォルテール『哲学書簡 哲学辞典』中川信、高橋安光訳、中央公論新社、二〇〇五年。
- オナー、ヒュー『新古典主義』白井秀和訳、中央公論芸術出版、一九九六年。
- 富田広樹『エフィメラル スペイン新古典悲劇の研究』論創社、二〇二〇年。
- ボワロー『詩法』守屋駿二訳、人文書院、二〇〇六年。