

# ルソーと演劇

——「ダランベールへの手紙」覚え書——

宮ヶ谷 徳三

ルソーの「ダランベールへの手紙」(Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles 1758)は一般に演劇弾劾の書として知られているようである。ある者は大衆の最も愛する娯楽を奪うものだと抗議し、ある者はそこにパロドックスを見た。今日、文学史でも、その美しい文章は認めながら、単にモリエール劇に対する道徳的批判としてしか扱われていないようである。演劇論に詳しいヴァン・チーゲムのような人でさえ、十八世紀演劇の理論を語るのに、ルソーの名を一度もあげないようなことになっている。確かに、この「手紙」は否定によって応えられたボレミックの文章であるし、演劇に対する強い不信が流れている。しかし一方、ルソー自身青年時代から演劇

による成功を夢み、「ナルシス」から「ピグマリオン」にいたる劇作品、オペラなどを書いていることや、他の著作との関連、特にその想像力に対する考えなどから考え合せると、ルソーが演劇を完全に否定したとは考え難い。そこでこの手紙を検討し、その否定の中にある意味をみつけ出すことが要請されるのではないか。なぜなら、

十八世紀において演劇論は最も重要な芸術論であり、文学論も多かれ少なかれ演劇論の中に表明されることになっていたのであるから。そしてまた、ルソーの生涯の中でも、またその作品系列の中でも、この「手紙」は特別重要な位置をもつものであるのだから。

- ① Ph. Van Tieghem ; Petite Histoire des Grandes doctrines littéraires, P. U. F. chap. V
- ② 小稿「ルソーにおける想像力の問題」(本誌第四号)参照。

## I

「折から凍りついたこの場所で、風や雪に吹き曝されて、自分の胸の火以外には何の火の気もなしに、三週間で『演劇に関するダランベールへの手紙』を書いた。ここで私は初めて自分の著作に魅力を感じた……知らず知らずのうちに私はそこに自分の現在の状況を

書き、グリムやエピネ夫人、ドウドット夫人、サン・ランベール、それに自分自身を書いた。これを書きながら、どれだけ私は甘い涙を流したことだろう。ルソーは「手紙」を書いた時の事情を「告白」の中でこう説明している。一七五〇年「学芸論」で成功して以来、十年たらずで、「村の卜者」の上演などもあり、実に驚くべき発展をとげ、名声はあがり、サロンでもてはやされ、エピネ夫人の提供でエルミタージュで仕事をするなどしていたが、夫人とのジネーヴ旅行をめぐるやりとりや、ドウドット夫人との恋愛事件などもあって、グリムを先頭にルソー排斥の策動があり、これに怒ってルソーはモンモランシーに隠れた。つまりルソーは、ここでパリ到着以来初めて自らの孤独を悟り、サルトルのいう寄生的生活を捨て、デイドロをはじめ哲学者たちと絶交し、自らの立場を確立しているところとした時である。ルソーの代表的作品、「社会契約論」「エミール」「新エロイズ」も、これを契機にしているし、自己告白を含んだ、内面化され、感覚化された文体も、この作品に始まる。

この「手紙」を書いた直接の動機は、ダランベールが「百科全書」の「ジュネーヴ」の項に、ジュネーヴには劇場がないが、これを設立し、演劇による風俗、市民の資質向上を提案したのに対し、ジュネーヴの市民、ジャン・ジャック・ルソーが反対する、ということになってきている。が、実はヴォルテールがスイスで演劇上演を企画していたところ、良俗を害するという理由で当局から禁止され、また「ジュネーヴ」の項を担当していたダランベールに、これに抗議するよう申し入れたのをダランベールが書かせた、といわれている。従って手紙の内容も、ダランベールに対するというよりもヴォルテールに対するあてつけ（例えば「マホメット」批判）が強

くあり、右に述べた事情から、哲学者たち全体への挑戦という性格を強くもっている。これがいわはこの手紙の直接的、主観的動機である。

だが一方、われわれはその客観的背景、単なる個人の感情的絶交騒動以外の内容のもつ意味、をみなければならぬであろう。元来ジュネーヴに演劇が全然なかったわけではない。いやむしろ民衆演劇という形で、あるいはカルヴィニスト的市民教育に資するものとして演劇は伝統的にあり、ルソーも「手紙」の終りの方の註で子供時代「きわめて単純な芝居」に感動させられたことが忘れられない、と書いている。だが、それはフランスの演劇、特にパリでのそれとは全く別なものであり、それがジュネーヴに上演されることのある害が主張されねばならなかったのである。そこでルソーは、これを証明せんがため、またフランス演劇の更新のため、大胆にフランス演劇批判を展開するという筋になっている。われわれに重要なのはむしろこの点にある。「手紙」にはさまざまのテーマが論じられ、また問題も多いが、この二つの点——主観的動機と客観的動機——に限定し、検討してみたい。

① J.-J. Rousseau : Les Confessions, Garnier, tom. II, pp. 15—16

② A. Choulinguine : Les origines de l'esprit national moderne et J.-J. Rousseau, Annales J.-J. Rousseau, xxvi, p. 119

③ J.-J. Rousseau : Lettre à M. d'Alembert, Garnier, p. 232

問題を明確にするため、まず十八世紀演劇の問題を素描してみよう。一応、形式と内容という点で整理してみると、演劇は形式に負う所が大きく、又その形式が時代や社会ときわめて深い連りをもち、従つて内容(テーマ)との関係も密接である。形式が内容を制約し、かつ内容が形式を造り出す、ことはいうまでもないが、十八世紀においては、特に様式の変遷、混淆が激しい。「ル・シッド」から「アタリ」までの十七世紀古典主義の時代は、フロンドを契機に第三階級と封建貴族の妥協、均衡の上に王が君臨する絶対王制という、きわめて安定した、シンメトリックな社会構造が成立し、その下で均衡、調和、一致をめざした古典主義的諸法則、美学形式が生み出され、又それに即した内容——ラシーヌ悲劇、パスカルの散文——が創造された、といわれる。つまり形式と内容の統一、その社会的一致という意味では最も恵まれた時代であった。

十八世紀に入り、この古典主義的美学の基礎をなしていた社会構造が変質、崩壊していく中で、新しい形式と内容が求められるのは当然としても、古典主義の巨匠に匹敵する天才、作品は生み出され得ず、十九世紀初頭のロマン主義まで約一世紀半の「不毛の時代」を経なければならなかった、といわれる。が、それは、単に天才が出なかつたというだけでなく、そうした天才を生み出し得なかつた社会の中にその原因をみるべきではないだろうか。十八世紀は、特にブルジョワジーの社会的進出、活躍を背景に絶対主義—旧制度が分解し、大革命へと移行していく時代であり、芸術史的にも、古典

主義的なものからロマンチックなもの、近代的な様式へと変遷、展開されていく時代、さまざまの形式が試みられ、崩されていく過程である。演劇は、モルネによると、この時代のあらゆる思想的闘いの中で最も保守的なジャンルであったのだが、「社会で占める自分たちの位置が日に日に著しくなっていくのを演劇で認めたい」というブルジョワジーの要請<sup>⑤</sup>にも応えねばならなかつたのである。演劇熱は前世紀にもまして大きくなり、パリの三つの大劇場ばかりでなく、王宮はもとより、個人の邸宅でも上演がなされ、世紀後半には新しい劇場も設立され、まさにフランス全体が「芝居ずいて」(ca-botine)<sup>⑥</sup>いた。その量の拡大(観客層、作品数、演劇論)において、演劇にとつては、むしろ豊かな時代であつた、ともいえるだろう。三十才近くまで無名で放浪していたルソーが、「ナルシス」の戯曲をもつてパリへ行き、劇作で身を立てようとしたのも、このような情況においてであつた。

十八世紀演劇の展開は、前世紀の巨匠の模倣から来る凡庸さ(平土間の観客は退屈な芝居には容赦なく野次つた)への反省から、悲劇の刷新(クレビヨン、ラ・モット、ヴォルテール)に始まり、(コメディ・イタリエンヌを舞台にマリヴオーの特異な活躍はあるが)外国(英、伊)の影響を背景に「権涙喜劇」(comédie/larmoyante—ラ・ショッセ、リロ)が三〇年代に隆盛し、世紀中葉から悲劇と喜劇の中間様式としての「ドラマ」(市民劇 *drame bourgeois*—デイドロ、ステイヌ)が生み出され、六二年頃、いわゆるブルヴァールの劇場設立によつて民衆劇が盛んになり、ボーマルシエの活躍を経て七〇年代には「平民劇」(*drame plébéien*—メルシエ)<sup>⑦</sup>へと発展し、革命時代の革命劇へと進んでいく。ルソーが「ダランベール

への手紙」を書いた一七五八年は、デイドロの「孤児」が発表された翌年、ドラマ・ブルジョワの理論を展開する「演劇論」(L'essai sur la poésie dramatique)と第二作「一家の父」を書いた年、つまりフランス演劇がドラマという新しいジャンルを造り出し、大きく転換しようとしていた年であった。ルソーがこの手紙を長い「公開書簡」にした理由はこれにある。

- (1) cf. H. Lefebvre ; Pascal, tom. I. ; L. Goldmann ; Le dieu caché. Gallimard, chap. VI
- (2) D. Mornet ; Les Origines intellectuelles de la Révolution française, A. Colin, P. 119
- (3) F. Gaffie ; Le Drame en France au XVII<sup>e</sup> siècle, A. Colin, Introduction
- (4) P. Castex ; Manuel des études littéraires françaises, XVII<sup>e</sup> siècle, Hachette, P. 6
- (5) これはデュニヤールの用語である。(R. Pignare ; Histoire du Théâtre, col. Que sais-je?)

このような新しい演劇の理論的根拠は、まず何よりも前世紀の古典主義的作品への反省、批判、否定に始まる。新旧論争の結末に及んで、一般に古代人崇拜や古典主義的法則の絶対性が疑問視され、一七二〇年代にはすでにフォントネル、デュボス、クルーヴェンなどから、それにとらわれないう警告が出されている。ラ・キッタは散文で悲劇「イネース・ド・カストロ」(一七三三年)を書いたが、観客の野次に一時中断し、女優が怒ってイキまわるといふ一幕があった。ラシーヌ崇拜者ヴォルテールでさえ、三一年には「フランスに

は優れた悲劇があるが、それは事件の再現というより談話 (conversation) である」といい、「わが国の悲劇には熱 (Chaleur) がたらない。……コルネイユは非常に面白いというわけではないし、ラシーヌもまた充分悲劇的だというわけではない」といって自ら悲劇を書いて上演させた。デイドロは「ドラマを案出する十年前、古典主義の不完全さを悟った後、「芝居の完全さは俳優がアクションそのものに入り切っていると想像されるぐらいの正確な模倣である」といって舞台におけるアクション(テクラマシオンではなく)のリアリズムを要求している。グリムも、その文学通信で「もしアテネやローマの人々が、傑作とされているわが国の最も感動的な悲劇をみるとしたら、彼らは即座にそれを稚戯だというだろう」と皮肉り、古典主義劇が、何ら自然の中にモデルを見出し得ないものだとしている。L. S. メルシエはコルネイユ以後の悲劇を「真面目くろじた笑劇」(farce sérieuse)といい、喜劇を「ゆかいな紙切細工」(jolis colifichets)と呼んだ。<sup>⑩</sup>「マランニールへの手紙」やサン・ブルーの手紙に示された古典主義的演劇に対する不信はこのような潮流の中に立っているのである。

- (1) Voltaire ; Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke.
- (2) Diderot ; Les Bijoux indiscrets chap. 38
- (3) Correspondances lit. de Grimm, 1765
- (4) L. S. Mercier ; Nouvelle Essai sur l'Art dramatique, 1772
- (5) J.-J. Rousseau ; la Nouvelle Héloïse, IIe partie, let. 17

このようにみていくと、古典主義演劇を否定し、新しい演劇をつくり出さねばならないということは、ルソーと哲学者たちの関係を越えて、時代の強い要請であったということが確認できる。主流としてのデイドロは、古典主義の二つのジャンルを融合させたドラマという形式をのみ出し、現実のブルジョワの生活にテーマをとることを提唱し、自らも創作し、ポールシエなどもそれに従って書いたが、結局ステューアの「知らずして哲学者」以外はいずれも失敗であった、という事実からも、ルソーはもつと徹底し、先を歩んでいった、とみる事が出来ないであらうか。

テキストに進もう。

「正義と真実、ここに人間の第一の義務があり、人類と祖国にその第一の愛着がある。」<sup>④</sup>ダランベールへの敬意を失しまいと配慮しつつ、ルソーは自分の根拠をこう説明する。この人類と祖国という観念は、一見矛盾するようであるが、各市民社会に国家の発展こそが人類の発展に寄与するものだと考えられており、これはブルジョワジーが、一時的にせよ人類発展の担い手になった時代の考え方として、歴史的客観性をもっている。そしてこのようなナショナリズムの論理は、人間の普遍性の確信にたつて「啓蒙」による人間の開発を考えていたヴォルテールを始め、百科全書派の方向と対立することになる。「第一に、ここで、もはや哲学の無益なさえずりは問題ではなく、あらゆる人民 (People) に大切な実際の真理が問題なのであり、小教者に対してではなく、公衆 (Public) に語りかけることが問題なのであり、人に考えさせるのではなく、はつきりと私の考えを説明する (expliquer) ことが問題なのだ。だからみんなによく分つて貰うために文体を変えるべきであった。」<sup>⑤</sup>つまりルソー

は「哲学者たち」と訣別し、自らの立場を確立せんとして広く民衆の中に読者 (潜在的読者) を選び、それに「説明する」というプロパガンダの立場をとろうとする。「学芸論」や「不平等論」はそうではなく、むしろ古いレトリックに立った雄弁調、証明の文章で、人々の心情やイメージに直接語りかける、感覚化された文体では必ずしもなかった。

ダランベールの誤謬は、演劇がすでに解決されてしまったもの、という点から出発している所にある、といってルソーは演劇の問題を広く深い所 (諸外国や古代) にたち帰って考え直してみようとする。「演劇がそれ自身として良いか悪いかを問うことは、問題を曖昧にすることであり、それは比例項を決めないで比例関係を調べるようなことだ。演劇は民衆のためにつくられる。だからその絶対的な解答を決める事が出来るのは民衆に対するその効果によるしかない。」ところが現実にはさまざまな民衆があり、さまざまな風俗、気質、性格があり、それに従って実にさまざまな演劇がある。「人間は一つである、と私は思うのだが、人間は宗教、政府、法律、習慣、偏見、風土によって変えられており、本来のものから非常に変わったものになっている。だからわれわれの間で、一般の人間によいものを求めることは出来る。だからわれわれの間で、一般の人間によいものを求めるべきである。」<sup>⑥</sup>アテネの演劇はローマでは排されたし、回教徒の間ではキリスト教徒を火あぶりにする演劇が喜ばれているではないか。だからパリのような大都市によいものがスイスの山岳地方にも良いとは限らない。ルソーは結局、各々の地方、時代に即した民族形式を提唱していると考えられる。

では演劇とはどういうものか。ルソーは自らの経験から次のよう

にいい切る。「上演をみると、まず演劇が楽しみ (amusement) であることが分る。」この時代まで、演劇は単なる娯楽とは考えられていなかった。それは大衆に道徳を教えるものであり、依然モリエール劇もそう解されていたし、同時代のデイドロでさえ芝居の中に長々と道徳的説教を入れることをあえてした。ルソーが演劇の本質を「楽しみ」と定義したことはすでに革命的なことであつた、といわねばならない。だが、この楽しみであるべき演劇も、しばしば退屈なものとなる。「私は人がたえず舞台に心をひきつけられねばならぬのが嫌である。あたかもみんなの中にあつて気分でも悪いかのやうに。……人は演劇を見に集つて思つてゐるが、各人が孤立し合うのはまさにこの時であり、友や隣人を忘れて造り事に熱中し、死者の不幸に涙し、生きてゐる人間を犠牲にして笑うのはここにおいてである。」つまり、演劇の楽しみはいつしか不快なもの、人間に疎外感を与え、それをみる人間を孤独にする。なぜか。その楽しみが、人間の自然に反するものであるからだ。「人間の状態は自然から出、その労働、諸関係、欲望から生じた喜び (plaisir) をもつてゐる。この喜びは、それを味わう者がより健全な魂をもてばそれだけ一層甘美なものとなり、それを享受することを知っている者は誰でも他を忘れてしまうほどのものである。」人間の楽しみの中には、無益な、従つて人間を孤独にし、悪となるものと、人間の自然から出た喜び (plaisir) になるものがあり、ルソーは後者を求めることを主張してゐるのである。「人間に楽しみが必要であるとしても、それが必要な限りにおいてのみ許されるものであり、その人生が短かく、時間が非常に貴重である者にとっては無益な楽しみは悪 (le mal) である、ということには少くとも同意されるであらう。」

としてジュネーヴでの「父や息子、夫、市民たちは非常に尊い義務をもつてゐるから、義務から退屈ごとに逃がれるようなことはいらない」といふ。彼らは、彼ら個々の喜びの形式―舞踏会や祭典、競技、要するにスバルタの祭典 (Fêtes de La académie) の如きもの、愛国劇―を維持すべきである。

演劇の目的は何か。ダランベールは風俗や市民的資質の向上に資するといつたが、ルソーはそうは考えない。「演劇の特質についていふなら、それを決定するものは演劇が与へてゐる喜び (plaisir) であつて、有用性 (utilité) ではない。て有用性が共存することがあればそれもいいが、演劇の主たる目的は喜ばれる (plaire) ことである。だから民衆が楽しみさえすれば、この目的は充分達せられたことになる。」この有用性とは民衆を道徳的に教え導くということ、十八世紀中葉の催涙喜劇においてこの考えは頂点にあつた。常に徳を愛することをうたつてゐたルソーには、奇妙なことにように思われるかも知れない。が、徳を教えると称して、実際には退屈と悪徳を拮据してゐる演劇のあり方を批判し、演劇を有用性から切り離し、独立させ、純粹に人間に喜びを与える芸術としての立場を要求してゐるのである。(演劇が喜ばれる (plaire) ことを目指すべきだといふ主張は、すでにモリエールやラシーヌにあるが、モリエールが corriger, instruire を主張したやうに、それはこうした有用性を遠ざけようとするものではなかつた。むしろこの考えは、芸術からあらゆる有用性を追い出そうとしたテオヒール・ゴーチエに近いといふべきであらう。ただしゴーチエに民衆という視点はない。)

(1) Let. à M. d'Alembert, Préface.

(2) Ibid.

- (3) *Ibid.* P. 134  
(4) *Ibid.* P. 135  
(5) *Gaiffe*: op. p. 247

従って、舞台そのものが、人間の想像力に直接働きかけるような、生きた芸術作品でなければならぬ。ルソーは舞台を、あらゆる人間の心情を源にした「人間情念の絵」(*tableau des passions humaines*)と呼び、「もしこの絵を描く画家が、これら情念に気に入られるようにしないなら、観客は拒絶され、自分で自分を軽蔑するような相の下で自分の姿を見たいとは思わないうらう」といつている。観客は説教を聞きに、あるいは自分が冷笑されるために芝居を見に行くのではない。情念の織りなす「絵」としての舞台を楽しみに、またそこに自分の姿を見よう(*se voir*)とするのである。

だから舞台と観客の間には情念を媒介とした交流がなければならぬ。このような演劇に尊大な理性は必要ではない。なぜなら「演劇に下剤をかけることのできる唯一の手段は理性であり……理性は演劇に何の効果ももたない」のであるから。「情熱のない人間、あるいは常にそれを抑えている人間は誰をも楽しませない。禁欲主義者は、悲劇では支持できない人物であるし、喜劇ではせいぜい笑われるだけのものである」ということはみんな認める所である。理性を排して情念を中心に置く、ということから、情念の産物である幻想(*illusion*)、ファンテジイが是認され、想像力豊かな舞台創造の可能性がそこから導き出される。

ところで、このような演劇はどういう効果を与えるものであるか。理性を排し、有用性を遠ざけるのであるから徳を教えるわけではなく、「風俗や感情を変えらるることに寄与する力はなく、ただそ

れに従い、豊かにするだけ」である。ルソーによれば、演劇の一般的效果は「国民的性情 (*caractère national*) を強め、自然的傾向を増し、あらゆる情念に新しいエネルギーを与える」ことである。要するにルソーのいう演劇は、それによつて民衆を変革させ、市民的資質や風俗を改めさせようというのではなく、現に民衆自身のもっているものを育て、芸術化し、民衆に生き生きとした喜びを与えようという、民族劇、国劇、情念劇である。従つて登場人物も、観客や俳優に何の関りもないような古代の英雄は必要ではない。「古代人には英雄があり、彼らの演劇にはごく普通の人間 (*des hommes*) をも描いた。ところがわれわれは逆に英雄しか描かず、人間が描かれることは殆んどない。」古代ギリシアには英雄が実在し、自分たちの現実の事件や伝説に基づいて主題をたて、悲劇が造られた。彼らの敵であるペルシア人の不幸や、この民族が出した諸王の罪悪や狂気を題材に愉快な光景を提供した。それが野外的大ステージで上演され、市民全体がそこに集つて喜びを共にした。ところがコルネユ以後の悲劇では現実のフランス、フランス人とは何の関係もない人物ばかりが演じられている。これはアリストテレスを誤解して模倣したためである、とルソーはいう。

更にまた、俳優は一般に不道徳である上、自分と何の関係もない人物を演じながら、「その人物になり切つて劇中の時代と場所自身を置くことが出来ないで、常に舞台と観客の眼の前に縛りつけられたきり」になつてゐる。つまり俳優には自由な表現がない。従つて俳優の才能とは「自分を偽る (*se contrefaire*) 技術、自分とは全く別の性格を装い、ありのままの人間とは違つたように見せ、冷血で熱し、人が考へているのと全く別なことを、あたかも実際に考

えているかのように見せかけて云う技術であり、遂には他人の立場をとって自分自身を忘れてしまう技術<sup>⑦</sup>である、という。ルソーの主張は俳優が劇中人物になり切つて思考し、行動すること、セリフと行動の自然的統一、要するに俳優中心のレアリズムであつた。(この点、俳優が劇中自分の心情を表わしてはならないといつたデイドロと大いに異なり、ルソーは、むしろ近代劇批判の後現れたスタニスラフスキーの考えに近いといえる。)

以上のことを要約すると、ルソーの考えていた演劇とは①民族形式(多様な)による民衆演劇——古典主義の普遍性の否定、②喜び(plaisir)を目的とした健全娯楽、③情念の絵としての舞台、幻想の活用——理性の排除、④国民劇、愛国心を強め、民衆に新たなエネルギーを与えるもの、⑤人間を描く——英雄の排除、⑥俳優におけるレアリティの表現、ということになる。これをデイドロに比べると、デイドロは形式に関して悲劇と喜劇の中間形式( comédie sérieuse )といつているように、古典主義の世俗化であり、演劇の目的に關しても、その有用性——道德的効用をむしろ強調している。

描く対称もモリエールの性格に対して社会的身分としての典型、要するに個人としてのブルジョワであり、「国民」とかマスとしての民衆ではなく、結局ブルジョワの家庭劇となつている。俳優論は最も明確に分岐する点で、デイドロはあくまで俳優に imitation——虚構を求めた。この相違は、無論兩者の思想、esthétiqueの相違によるものだが、デイドロが、古典主義——現存演劇(特にラ・ショッセの comédie larmoyante)の改良、発展という点から出発しているのに対し、ルソーは古代演劇や諸外国の演劇にたち帰り、問題の本質を根本から検討に附せうとした、その態度の相違に由来する、と

考えられる。

- (1) Let. P. 135
- (2) Ibid, P. 137
- (3) cf, Nouvelle Héloïse, op.
- (4) Let. P. 137
- (5) Ibid, P. 147
- (6) Nouvelle Héloïse, op.
- (7) Let. P. 186
- (8) Diderot ; Paradoxe sur le comédien

(9) cf. スタニスラフスキー「俳優の修業」未來社。なお、この情念の強調はラシーヌにもあるが、このように energie を与えるというようなものでなく、むしろそれを弱め、柔らげるものだ、とルソー自身云つている。

#### IV

このような演劇観は当然古典主義演劇に対する全面的否定を導き出す。ルソーの批判は演劇の有効性に向けられたものだが、「幸いなことに、現存する限りで、悲劇はわれから非常に遠く、途方もなく巨大な、非常に誇張された空想的な人物が演じられるので、彼らの悪徳の実例も、彼らの徳が有益でないのと同様有害なものではない。」従つて、悲劇はむしろ当つて問題ではない。が、喜劇、特にモリエール劇は別である。「喜劇は……その風俗は悲劇よりも一層直接的にわれわれの風俗に連つており、その人物たちも普段われわれが見る人間たちと似ている。ここではすべてが悪く、有害であり、観



客にとつてはすべてが重大である<sup>①</sup>。ルソーは大胆にその時代、社会の貴族やブルジョワの姿を描いたモリエールだけを偉大であると讚美し、かつ恐れていたのである。従つてこのモリエール批判、特に有名なミザントロープ批判には特別な意味があることをみておかねばならない。

モリエールは、その「喜ばれる」(plaire)の原理にたつて、大衆を構成している人々の好みをしらべ、モデルを造り、これに反した欠点の表をつくり、そこから喜劇的性格を編み出して作品の中に配分した。彼は貴族紳士(homme honnête)ではなく世間の人士(homme du monde)を描き、悪徳を矯正しようとはしないで、コッケイを正そうとする、善良な人間、社会的人間の品質に反したあらゆる欠点を大衆の笑いに投げ込んだ後、最後に残つたものとして最も許し難いコッケイ、即ち「徳のコッケイ」をつくり出そうとした。これが「ミザントロープ」である。文字で読めばアルセストは実に有徳な人間であるが、上演されるとたちまちコッケイになつてしまふ。かくして「アルセストは、この作品の中では正しい、真直目な、尊敬すべき人間、真に善人である……作者は彼をコッケイにしている。このことはモリエールを許すべからざるものにするに充分である、と思われる」という三段論法が成立する。

アルセストは決して人類の敵であるかの如き「ミザントロープ」(人間嫌い)という名を与えられるべきではなく、「彼の時代の風俗や同時代人の悪意を嫌悪した善人であり、まさに彼が同胞を愛したが故に、彼らの中にある、彼らが互いに作り出した悪や、その結果たる悪徳を憎んだ人である。もし彼が、人間の誤ちに敏感でなく、彼のみた不正に怒らなかつたら、彼はもっと人間的であつただ

ろうか。」アルセストが怒るのは、友が彼の感情を裏切り、頼りにしている人間を騙すのを見て嘖り、又強く怒っている時にお媚びいろうとしてゐる時で、その普遍的ともいえる憎悪の原因は、

…… Les uns Parce qu'ils sont méchants

Et les autres, pour être aux méchants complaisants.

という詩句の中に正当化されている、というのである。だから「彼の敵は人間一般ではなく、ある人々の悪意(méchanceté)であり、それがもたらすさまざまな関係であり、ペテン師もオベッカ使いもいなければ、彼は人類全体を愛しただろう。この意味で人間嫌いでない善人は一人もいまい……結局、みんなの友であり、みんなからチャホヤされ、たえず意地悪どもを勇氣づけ、その罪深い世辭で、あらゆる社会の無秩序を生み出す悪徳にへつらつてゐる者ほど、人間の敵を私は知らない。」この突如現われた「私は知らない」という一人称は、これが最早単なるモリエール批判でなくなつてゐることを示している。つまり、アルセストはまさにルソー自身であり、他の人物はルソーをとりまく哲學者たち(デイドロ、グリムなど)である。劇「ミザントロープ」批判をやる中で、ルソー自身「知らず知らずのうちに自分の現在の情況を書いた」と告白している通り、自分をそこに置き、自分の情況とアルセストを取りまく情況を同一化しているのである。ルソーは眼前に哲學者たちを描き、ジャン・シアック・アルセストとして、自らを救い難いまでに人間嫌いにして(se misanthropiser)しめたのだ。

(1) Let. P. 148

(2) cf. Nouvelle Héloïse, op.

(3) Let. P. 151~2

ところで、ルソーが提唱すべきであったナショナルな民衆劇と、ルソー・ミザントロップという性格は根本的に相容れないものである。民衆劇はいわば集団主義の立場であり、ミザントロップは多数者を敵とする個人の斗い、個人主義なのだから。しかし、この矛盾こそが、ルソーの与えられた人間的条件であった。ブルジョワ中心に社会の分解が進み、芸術が展開されようとしていた時に、ルソーはたえずそれ以下の広い民衆（漠然としているが、結局農民、都市下層民。大革命の源動力となりながら、遂には歴史の主人公にも、演劇の主人公にもなり得ず革命の地平に没していった人たち）への自由の呼びかけをなしていたことから生ずる矛盾であった、といえる。この矛盾は思想的作品系列としては「社会契約論」と「エミール」の矛盾、あるいは二元性へと運がっていくが、演劇の場合として、晩年近く書かれた「ピグマリオン」という劇作品の中に一つの結合点を見つけることができるであろう。ピグマリオンとはギリシア神話に出て来る彫刻師で、自分の造った彫像に恋をする、という話であるが、ルソーの場合、孤独で失意した老芸術家ピグマリオンが舞台で独白を続け、やがて彫像がそれに答え始め、音楽に合わせ踊り出す、というきわめて単純な一幕ものである。このテーマは晩年のルソー自身の姿の投影であり、ミザントロップの延長である。そこには、少くともナショナルなものも全くない。だがここに示された形式に注目する必要がある。

一七七五年十月三十日、パリのコメディ・フランセーズで初演さ

れた時、観客たちはいたる所から立ち上って「La musique de Coignet ! la musique de Coignet !」と熱狂して叫び出し、オーケストラは演奏を中断しなければならなくなった。（これは楽譜に Coignet のサインがあつたためだが、この音楽はルソーの作曲になるもので、Coignet は七〇年にリオンで上演した際協力したに過ぎなかつた）つまり、ここで古いものに慣らされていたパリの民衆は初めて「新しい」ものに接して狂気したのである。前後に音楽が入り、幻想的な舞台が現われ、現代の内容のこめられた神話のイメージが描かれる。そこには何の「utile」もなく、完全に無償な「喜び」(plaisir) が支配していた筈である。その単純な構成と内容、情緒的イメージ、それはまさしく「人間情念の絵」(tableau des passions humaines) というべきものの具体化であつた。この「ピグマリオン」が当時盛んになり始めていたブルジョワル演劇、パントマイムなどに多くの模倣を生み、受け継がれていったという事情は、きわめて当然の方向であつたと考えられる。

「ダランベールへの手紙」で、ルソーは演劇そのものを否定したのではなかつた。それは古典主義演劇の否定であり、現存のフランス演劇への批判であり、そのアンチテーゼとして、ナショナルな民衆演劇というヴィジョンを提出したのであつた。それは「ジャン・ジャックの猿」と呼ばれたメルシエの理論と実際の中に受け継がれているし、十九世紀、スタンダールの「ラシースとシエクスピア」の中にその流れをみる事ができるであろうし、また二十世紀、ロマン・ロランの民衆劇論にも採用されている。しかしルソー自身は、その与えられた条件の下で、ナショナルな立場はとりえず、こ

の手紙に示されたミザントロープの立場で「ピクマリオン」を残したに過ぎなかった。が、その中には「手紙」に示されたエステテックが生かされており、十八世紀後半に始まる民衆劇の源泉になっている。

- (1) L.-S. Mercier ; Nouvelle Essai sur l'art dramatique, 1772
- (2) R. Rolland ; Théâtre du Peuple, 1902 (宮本正清訳「民衆劇論」みみず書房、P.59参照)

附記——、これは一九六一年九月、仏文科大学院研究会で報告した原稿を書きなおしたものである。最近、来日したある仏人教授の話によると、ルソーの演劇を叙情劇 *théâtre lyrique* として評価しようという説があるそうだが、その資料はまだ入手していない。