

フランス・ロマン主義演劇と歴史叙述

田口紀子

1. フランス・ロマン主義運動における文学と歴史の接近

<フランス革命後の自由主義的歴史観>

ラテン語の *historia*¹ から派生したフランス語の *histoire* という語は、ラテン語から「歴史」と「物語」の両方の意味を引継いでいるが、この両者は本来に強い関連性を持っている。「物語」は歴史的事件から頻繁にその素材を借用し、また「歴史」側ではその叙述が「物語性」から逃れられない²。特にフランス文学では、美しく書かれた文章は「文芸 *belles lettres*」として広義の文学作品と見なされる伝統があり、文学者が歴史書を著わすことは例外的ではなかった³。

フランスにおいて歴史学が国民史の創設をその目的とする新たな局面を迎えたのは、フランス革命とナポレオン戦争を経た19世紀前半である⁴。その時代に歴史資料の収集と編纂が国家的事業として推進され、それに携わる専門家（職業的歴史家）も新たに出現した⁵。

¹ ラテン語の *historia* は「歴史的事件の語り *récit d'événements historiques*」と「空想の話、無駄話 *récit fabuleux, sornettes*」という「歴史」「物語」に通じる二つの語義を持っていた。(Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992.)

² 歴史叙述の物語性については、例えばアーサー・ダント『物語としての歴史—歴史の分析哲学』1989; 野家啓一『物語の哲学』2005; 貫成人『歴史の哲学—物語を超えて』2010などを参照。

³ ヴォルテールの *Le Siècle de Louis XIV*, (1751) はその代表的な例であるが、フランス文学史に古典主義時代の大悲劇作家としてその名を残すラシーヌが、当時の文壇の重鎮ボワローとともに、ルイ十四世から国王付き歴史編纂官 (*historiographe du Roi*) に任じられたことは、その事情をよく示している。

⁴ Jean Walch, *Les Maîtres de l'Histoire, 1815-1850*, (1989). 特に第1章参照。また小倉孝誠もフランス歴史小説との関連で19世紀前半の自由主義歴史家たちとそれ以前の歴史学との断絶に注目している。(『歴史と表象—近代フランスの歴史小説を読む』1997。特に第2章「歴史叙述の論理とレトリック」でティエリーの重要性を指摘している。)

⁵ 1821年には古文書学校 (*École des Chartes*) が設立され、国家事業として歴史家の育成が目指

それと時期を同じくしてフランスの文学界では、分派に分かれていたロマン主義運動が全体として古典主義に対抗する一大勢力を形作りつつあった。フランス・ロマン主義の成立には、スタール夫人が紹介したドイツ・ロマン主義の影響、旧体制（アンシャン・レジーム）と結びついた古典主義文学への反発、大革命を経たフランス国民の歴史主体としての自覚など様々な要因があり、その表出も一様ではないが、根底には国民に等しく享受されるべき自由と、自由に対する権利に基づいた個人（個性）の尊重という、民主主義的感性を見ることができる。その意味で、ロマン主義運動は文学のみならず、批評、歴史、絵画あるいは政治思想までもを射程に入れた、一大文化運動と見なすことができるだろう。

ロマン主義的自由史観にとって、歴史の主人公は王侯貴族ではなく一般民衆であり、歴史は「われわれ」の歴史でなければならない。オーギュスタン・ティエリーは、次のように述べている。

「われわれの精神は、偉人や君主の運命よりも、われわれと同じように生き、感じた民衆の運命に強い関心をいだく。われわれは、偉人や君主の物語ばかり聞かされているが、そこにはわれわれにとって役立つような教えはまったくない。人民大衆の自由と幸福に向かっての進歩は、征服者たちの行軍より威厳にみちているし、彼らの不幸は、位を追われた国王たちの不幸より感動的なものに思われる。」⁶

<新しい歴史叙述>

自由主義史観は、フランス国民のアイデンティティーを描き出す国民史の必要性を強調したが、その記述方法についても、国民に向けて史実を「生き生きと」描き出す、新しい形式の必要性が自覚された。この時代の歴史叙述の変革を象徴するのは、バラントやチエールに代表される「物語派」である。バラントは『ブルゴーニュ公爵家の歴史』（1821-24）の前書きで次のように述べている。

「フランス史を著した作家達はほとんど常に、同時代のオリジナルな資料が我々に残

された。

⁶ Augustin Thierry, *Dix ans d'études historiques* (1820). 小倉前掲書 (46 ページ) に引用。

しているレシを十分魅力的に伝えていないという非難を受けてきた。」⁷「私は興味をかき立て、レシを魅力的にする事につとめた。またレシの流れを妨げないように、事実の信憑性について、あるいは証言に与えることができる信頼性についての議論を、すべて排除する事につとめた。また私は概要や統計をそこから消去したし、あらゆる判断と考察を控えた。そのために、軽薄な物語作家になる危険を冒してでも、私の作品に正確さを与えるために考え得るかぎりの意を用いる必要があった。」⁸

読者の興味を引くために資料自体が持つ「生き生きとして活気のある語り」⁹を尊重すべきとする態度は、ミシュレやギゾーをはじめとする、19世紀前半のロマン主義運動をくぐり抜けた歴史家達に共通して認められる特徴である¹⁰。

同じ問題意識を持った歴史家リュドヴィック・ヴィテは、フランス宗教戦争時代の新教派と旧教派の対立と、宮廷内の権力抗争との複雑な絡み合いを『旧教同盟 (*La Ligue*)』(1826-1829)で描き出すにあたり、「歴史情景 *scènes historiques*」という演劇形式で書かれた歴史叙述の新ジャンルを試みた。その第1部「バリケードの日」の前書きで彼は次のように語っている。

「私は1588年5月、騒然とした「バリケードの日」とその日をさかのぼる数日間に、自分がパリの町を歩き回っていると想像した。ルーヴル宮殿のサロン、ギーズ公邸のサロン、酒場、教会、そしてカトリック同盟派、ポリティック派、新教派の市民の住まいに代わる代わる入り込んだ。そして特徴的な情景、風俗的場面、性格の典型的あらわれを目にするたびに、一つの情景を素描してそれらのイメージを再現しようとし

⁷ «Les écrivains qui ont composé des histoires générales de la France, ont presque toujours encouru le reproche de ne pas avoir su rendre assez attachans [sic.] les récits que nous ont conservés les documens [sic.] originaux et contemporains.» Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, t.1, p. 7.

⁸ «Puisque je me proposais d'exciter l'intérêt et de rendre le récit attachant ; puisque, pour n'en point troubler le cours, j'en écartais toute discussion sur la vérité des faits, sur le plus ou moins de foi à ajouter aux témoignages ; puisque j'en effaçais les résumés généraux et statistiques ; puisque je m'abstenaiss de tout jugement et de toute réflexion, il fallait, sous peine de devenir un frivole romancier, apporter l'exactitude la plus consciencieuse dans mon travail.» *ibid.*, p. 25.

⁹ «ces relations animées et vivantes» *ibid.*, p.7.

¹⁰ この点に関しては、Jean Walch, *op.cit.*, p.40-47 を参照のこと。

た。」¹¹「歴史の大きな欠点はレシにすぎないことだ。語られた同じ事実は、もし行為として描かれたならば、もっと別の力、とりわけ精神にとってもっと別の明晰さを持つに違いない。」¹²

このようにヴィテが歴史叙述に演劇形式を選択したのは、一義的には読者にとっての臨場感を狙ったためであったが、この劇形式はいくつかの構成上の特徴をもたらした。

まず、複数の場所で、複数の企てが同時進行する点である。これは自由主義歴史観により、歴史的事件が複数の利害集団の対立として表象される事の必然的結果でもある。

さらに関係者の直接話法による事件の表象をとる事で、歴史的事件は読者の目の前で展開することとなる。従来の「語り *récit*」による歴史記述が、結果から経過を振り返る回顧的視点¹³をとるのに対して、現在時の、あるいは前望的な表象が実現する。すなわち、事件はすでに結末がわかっているものとして合目的的に描かれるのではなく、これからどう転ぶかわからない、先の見えない状況の積み重ねとして提示されることになるのである。これは結果を了解している「歴史家」の視点から、それとは知らずに歴史に立ち会う（巻き込まれる）民衆の視点への、歴史叙述の転換を意味している。

¹¹ «Je me suis imaginé que je me promenais dans Paris au mois de mai 1588, pendant l'orageuse journée des Barricades et pendant les jours qui la précédèrent ; que j'entraais tout à tour dans les salons du Louvre, dans ceux de l'hôtel de Guise, dans les cabarets, dans les églises, dans les logis des bourgeois ligueurs, politiques ou huguenots et chaque fois qu'une scène pittoresque, un tableau de mœurs, un trait de caractère sont venus s'offrir à mes yeux, j'ai essayé d'en reproduire l'image en esquissant une scène.» Vitet, *La Ligue*, p. 2.

¹² «Le grand défaut de l'histoire est de n'être qu'un récit ; et il faut convenir que les mêmes faits racontés, s'ils étaient mis en action, auraient bien une autre force, et surtout porteraient bien une autre clarté à l'esprit.» *ibid.*, p.4.

¹³ *récit* とは一般に「物語」を指し、Benveniste (1966) の *histoire* と *discours* の二つのフランス語時制体系の区別の *histoire* に対応する。すなわち、日常会話では話者の現在時に基盤をおき複合過去、単純未来を中心に語られる *discours* の時制が用いられるのに対して、歴史的事件の語りでは、語りの現在から切り離され完結した事件として、単純過去をベースにする *histoire* の時制で物語られる。歴史の *récit* がそのようなものであるかぎり、語られる事件は自律的で不可逆的な物語として提示されることになり、歴史家は事件の結末に向かって諸事実を合目的に統合していく。読者はいかに事件の経過が波乱万丈であろうとも、事態は収まるべき所に収まることを予想しながら歴史叙述をたどることになる。

<ロマン主義文学への影響>

この演劇形式の歴史叙述は文学者の創作意欲を刺激し、メリメは「歴史情景」作品 *La Jacquerie* (1828) でフランス 16 世紀の農民による反乱をえがき、ジョルジュ・サンドは *Une Conspiration en 1537* (1833) を著した。サンドにその作品を託されたミュッセは、それを *Lorenzaccio* (1834) として改作し、『肘掛け椅子のスペクタクル *Un Spectacle dans un fauteuil*』の一篇として発表した。『肘掛け椅子のスペクタクル』とは、そのタイトルの通り、上演を目指さない演劇作品集である¹⁴。

このような「生き生きとした」国民史は、ロマン主義の文学者達（劇作家、小説家）にとっても魅力的な主題と感じられた。1820 年代ウォルター・スコットがフランスでもベストセラーになった事もあり、特に若い作家達は文壇への足がかりを求めて歴史小説というジャンルに挑む¹⁵。後に詳しく見るが、演劇界でも歴史的題材が好んで取り上げられ、1830 年にコメディイ・フランセーズの初演においてロマン主義の勝利を決定づけたと言われる、ヴィクトル・ユゴアの歴史韻文劇『エルナニ』に繋がることになる。

ヴァン・チーゲームは「ティエリーが出現してからというもの、歴史家は古代の文化や外国の文化の一時期を物語らねばならぬさいには、生きいきとして、印象的で、過去の姿を蘇らせる正確な地方色を用いぬわけにはいかなくなった。ティエリーの力によって、歴史は完全に芸術の領域に入り、小説的な虚構を用いることなく歴史小説に接近し、また詩歌にも近寄っていった。それ以降、詩人や小説家や画家が、あれほどしばしばその題材を汲もうとして歴史に呼びかけるようになったのは、歴史がこのように急激に芸術に接近したためにほかならない。」¹⁶と指摘している。

以上のような「歴史」をめぐる、歴史叙述、小説、演劇それぞれのジャンルのロマ

¹⁴ もっともミュッセの場合は、1830 年のオデオン座の初演での『ヴェネチアの夜 *La Nuit vénitienne*』の手ひどい失敗に懲りて、以後作品を上演することを拒否したためとも言われる (Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, p.111)。

¹⁵ バルザックは匿名で『フクロウ党 *Les Chouans*』(1829) を発表、メリメが同年『1572 年 シャルル九世年代記 *1572 Chronique du règne de Charles IX*』を公にした際にも署名はせず、1826 年に匿名で発表した作品名により『クララ・ガズユール演劇集』の作者による」とだけ記している。

¹⁶ ヴァン・チーゲーム『フランス・ロマン主義』109 ページ。

ン主義運動に通底するのは「民衆を主体とした、民衆のための」という自由主義的歴史観である事を今一度確認したい。それは作品のレベルにおいては「生き生きとした」「わかりやすい」「民衆が主人公の」物語として表現される。そしてその主人公である「民衆」は、一勢力をになう集団として物語内に表象される登場人物であると同時に、その物語を自らの出自の物語として19世紀前半に享受する、読者としての「民衆」でもある。

本論は反・古典主義を掲げながらも、自らの明確な方法論を打ち出せずにはいたロマン主義演劇が、歴史的な事件を題材とすることで、どのような劇作法を見出し得たかという問題を、「民衆」の演劇空間への参与を手がかりに明らかにすることを目指す。

2. ロマン主義演劇と歴史—形式的特点

<古典主義演劇理論に対する異議申し立て>

ロマン主義演劇は古典主義の規範に対する異議申し立ての中で自らを形成した。古典主義演劇の根幹をなす「三一致の法則」は、場所の一致（一つの演劇作品は同一の場所で展開しなければならない）、時の一致（およそ24時間以内の出来事から構成されなければならない）、筋の一致（単一の筋から構成されなければならない）からなり、劇作上の強い規範として17世紀以来機能してきた¹⁷。18世紀になると規範からの逸脱も見られるようになるが、真っ向から古典主義的規範に異が唱えられるのは、ロマン主義運動においてである。

歴史家ギゾーはシェークスピアの作品の韻文による新訳を発表したが、その前書き「シェークスピアの生涯」（1821）で演劇を「民衆の祝祭」と位置づけ、上流社会の観客のための洗練されて節度を保った古典演劇のあり方に異議を申し立てた¹⁸。また同時期に新しい娯楽として *Théâtre du Boulevard* と呼ばれる大衆演劇が民衆の心をつかみ、

¹⁷ 古典主義演劇で三一致の法則とともに重視された *«bienséance»*（節度、趣味の良さ）は、当時の演劇が趣味人のたしなみでなければならないという社会的要請であったが、そのために舞台上での流血や殺人が回避されるなど、作劇上の大きな制約にもなった。

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, 2008, p. 52.

中でもメロドラマ¹⁹というジャンルが市民階級を含んだ広い階層の間で流行した。他方で古典主義的規範を堅持する新古典派の作品も、相変わらず一定の観客を集めていた。

このような状況の中、ロマン主義演劇の独自の美学を打ち出そうとする気運が高まったのは当然であろう。ロマン主義演劇のマニフェストとされるスタンダールの「ラシーヌとシェークスピア」(1823-25)は、フランス古典劇の象徴であるラシーヌに対して、シェークスピアこそが現代のフランスの社会状況にふさわしいことを宣言したが、劇作論に立ち入って新しい演劇の形を論じたものではなかった。またユゴーが自作『クロムウェル』(1827)の序文として発表した演劇論も、芸術の自由、崇高とグロテスクとの混交、民衆のための演劇、などの理念的な主張が中心であり、具体的劇作法を提案するものではない²⁰。

つまり、ロマン主義演劇は古典主義的規範に対する強い異議申し立てを掲げてはいながら、独自のドラマツルギーがかけていた²¹ため、1820年代はその理念を体現する代表作が欠如する状況が続いたのである。ロマン派の劇作家たちが、古典主義演劇のギリシア・ローマ時代の伝説から離れ、記憶に新しい歴史上の人物たちを主人公とするのは、このような状況においてであった。

<歴史のスペクタクル化とロマン主義演劇>

自由主義史観の実践は、歴史における民衆の役割を見直し、歴史を民衆の手に取り戻そうとする試みであったが、その主張は政治思想や文学観のような理念的なレベル

¹⁹ 例外的な設定と地方(時代)色、周辺の人物の英雄化がその特徴としてあげられる。Alain Viala, *Le théâtre en France*, 2009, p. 334 (Gérard Gengembre の執筆箇所)。

²⁰ 後で詳しく見るように、『クロムウェル』は古典主義的形式を備えた韻文作品であった。

²¹ ただ、ロマン主義演劇の特徴としてそれまでの韻文劇に加えて散文形式が選ばれることが増えた点は指摘できるだろう。散文は自然で生き生きとした情景の再現を目指すためには必然的選択であるが、かといって美しい韻文で朗々と詠じられる台詞の妙を評価する従来の演劇の感性は急に変わるものではない。ジャンジャンブルが代表的ロマン主義演劇としてあげている27作のうち、韻文・散文の割合はほぼ半ばしている(Alain Viala, *ibid.*, p.339)。また、当時の劇作家たちは、自らの作品が古典主義演劇の牙城であるコメディイ・フランセーズで上演されることをめざし、そのためにも韻文劇である事が重要であると考えた。ティエリーによるシェークスピアの新訳は、既存の散文訳を韻文に変えて訳しなおしており、コメディイ・フランセーズでロマン主義の勝利を確定したユゴーの『エルナニ』は韻文劇である。

にとどまらず、一般社会に広く「歴史」に対する関心を呼び起こした。1820年代の歴史小説の大流行、ドラロッシュやドラクロワに代表される歴史絵画の隆盛、マダム・タッソーの蠟人形館やパノラマ等の「見世物」としての歴史的イベントや人物の展示のように、歴史は広く文学、絵画、大衆の娯楽に渡る社会的関心事であった²²。このような歴史ブームをにらみながら、演劇ジャンルは競って歴史的テーマを取り上げることになる。

実際、ジャンジャンブルが1827年から1843年にわたるロマン主義演劇の代表作としてあげている27作のほとんどは、歴史的テーマを取り上げたものである²³。その冒頭から見ていくと、

1827年 ユゴー『クロムウェル』（韻文 上演されず）

1828年 ユゴー『アミー・ロブサール』（韻文 オデオン座）

1829年 デュマ『アンリ三世とその宮廷』（散文 コメディー・フランセーズ）

 ヴィニー『ヴェニスのもる人』

 （『オセロ』の翻案）（韻文 コメディー・フランセーズ）

 ユゴー『マリオン・デロルム』

 （韻文 コメディー・フランセーズで上演予定も検閲にかかり取りやめ）

1830年 ユゴー『エルナニ』（韻文 コメディー・フランセーズ）

 ミュッセ『ヴェネチアの夜』（散文 オデオン座）

 デュマ『クリスチーン』（韻文 オデオン座）

 ヴィニー『マレシャル・ダンクル』（韻文 オデオン座）

のように、フランス、イタリア、スペイン、イギリス、スウェーデンの歴史上の人物を登場人物とする韻文劇がその中心となっていることがわかる。

ロマン主義史観の主張の一つが歴史への民衆の参与である事はすでに述べたが、歴史主体としての民衆はしばしば他の勢力（王侯貴族や領主、あるいは他の民衆の集団）との抗争を繰り広げる。この歴史観を戯曲化する場合そこで必要となるのは、複数の「筋立て・策略 (intrigue)」の同時進行と（時に上演を不可能にするほどの）多数の登場

²² 詳しくは Maurice Samuels, *The Spectacular Past* (2004) を参照。Samuels は19世紀前半のフランスで歴史がスペクタクルとして大衆に消費されるようになる経緯を論じている。

²³ Alain Viala, *loc. cit.*

人物である。フランス古典主義の枠から大きく逸脱するこのような劇作法は、まさにシェークスピアの歴史劇の特徴でもあった²⁴。ギゾーは「シェークスピアの生涯」で次のように述べている。

「この土台（＝別の時代の記念碑を打ち立てるための土台）はコルネイユやラシーヌのそれではない。シェークスピアのそれでもない。それは我々の土台である。しかしシェークスピアのシステムだけが、天才がそれにしたがって仕事をするべき図面を我々に提供することができるように思われる。このシステムだけが、今日我々にとって人間に関するスペクタクルを形作る興味、感情、条件の一般性を包括するのである。30年にわたって社会の大きな変革を目撃してきた我々は、家族の事件の狭い空間や、純粹に個人的な情念の動揺の中に、我々の精神の活動を閉じ込めようとは思わない。人間の本性と運命は、そのもっとも情熱的であると同時にもっとも単純な様相のうちに、そのすべての広がりにおけると同時にすべての流動性をもって、我々にその姿を示した。我々に必要なのはこの人間のスペクタクルが更新されるタブロー、人間が自らのすべてをあらわにし、我々の共感を呼び起こすようなタブローである。」²⁵（強調引用者）

ここで我々の注意を引くのは「共感 *sympathie*」という言葉である。もし、革命を経験したヴィテやギゾーをはじめとする歴史家たちが、過去の史実を「我々」の歴史として書くことで、読者の「共感」を獲得する事を目指したとすれば、ロマン主義演

²⁴ Ubersfeld はシェークスピアがフランスにもたらした影響として：自国の史実にテーマをとった歴史劇のモデル；状況とプロットの自由；破壊的情念ではなく、若々しくやさしい愛情の描写；喜劇的なものと悲劇的なものの混合；悲劇にさえも見られる民衆の登場、などをあげている（Ubersfeld, *op.cit.*, p. 27）。

²⁵ «Ce terrain n'est pas celui de Corneille et de Racine ; ce n'est pas celui de Shakespeare, c'est le nôtre ; mais le système de Shakespeare peut seul fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le génie doit travailler. Seul ce système embrasse cette généralité d'intérêts, de sentiments, de conditions, qui forme aujourd'hui pour nous le spectacle des choses humaines. Témoins depuis trente ans des plus grandes révolutions de la société, nous ne resserrons pas volontiers le mouvement de notre esprit dans l'espace étroit de quelque événement de famille, ou dans les agitations d'une passion purement individuelle. La nature et la destinée de l'homme nous ont apparu sous leurs traits les plus énergiques comme les plus simples, dans toute leur étendue comme avec toute leur mobilité. Il nous faut des tableaux où se renouvelle ce spectacle, où l'homme tout entier se montre et provoque toute notre sympathie.» (F. Guizot, «Vie de Shakespeare», in Shakespeare, *Œuvres complètes*, cité dans Ubersfeld, *op. cit.*, p. 56-57.)

劇はフランス史の情景を観客である民衆を巻き込んだ形で上演しようとしたはずである。観客は上演される事件の「証人」であり「裁定者」でなければならない。そうだとすれば、それまでの閉じた演劇空間の変質は、ロマン主義演劇にとって新しい劇作法をもたらさないはずはない。

次章では、「歴史情景」の嚆矢であるヴィテの『旧教同盟（ラ・リーグ）』と、翌年ユゴーが発表しロマン主義演劇の最初の作品と見なされることになる『クロムウェル』とを比較することで、ユゴーの作品で試みられたロマン主義的劇作法を明らかにしたい。

3. ロマン主義演劇の劇作法

3-1 ヴィテ『旧教同盟（ラ・リーグ）』（1826-1829）

前述したように、「歴史情景」は上演を前提としない演劇の一ジャンルとして、いくつかの劇作品を生み出すこととなるが、その嚆矢である『旧教同盟』を構想するにあたって作者のヴィテが念頭に置いたのが「歴史叙述の新しい形式」であったことは興味深い。取り上げられたのはいわゆる「バリケードの日 Les Barricades」を中心とした、国王アンリ三世と旧教派の領袖ギーズ公アンリ、王位継承権を持つ新教徒のナヴァール王アンリ・ド・ブルボンによる「三アンリの戦い」である。表題の「ラ・リーグ」は、ギーズ公を主導者とする旧教同盟のことで、1588年5月にパリにバリケードを築き、国王とその一派をパリから駆逐した事件で知られる。その際にはギーズ公の軍隊のみならず、蜂起したパリ市民の力が大きくあざかったと言われる²⁶。

この事件を、パリでの蜂起、プロワの三部会招集、アンリ三世の死という三つの局面にフォーカスをあてた3部作として描いたこの作品には、その演劇的形式に起因する以下の特徴が指摘できる。

<民衆と多数の登場人物>

王権への異議申し立て、利害を異にする集団の対立、民衆の蜂起などのテーマは、まさにロマン主義史観に典型的なものであり、ヴィテ自身前書きで「実際リーグは我々

²⁶ 高澤紀恵「第三章 宗教対立の時代」、世界歴史大系『フランス史2』

の最初の市民の解放の試みに他ならない。」²⁷と述べている。したがって、その登場人物の多さ（第1部で60名以上、第2部で80名以上、第3部で100名以上）はテーマ自体の必然であり、作者自身が言うように²⁸、上演可能なドラマに仕立てることはもとより意図されていなかった。登場人物として「民衆 *Peuple*」という記載はないが、例えば第1部の登場人物リストには「僧侶、学生、船頭、肉屋、市民、市場で働く女」²⁹と書かれている。この人物たちは第10場のグレーヴ広場のバリケードが築かれる場面で、「広場は川岸まで市民、学生、船頭、僧侶からなる大集団であふれていて、そのほとんどは武装している。彼らはスイス兵³⁰のすぐ側で丈夫な鎖を張り、その後ろに土が詰まった大樽や、根太、壊された家具を積み上げている。」³¹というト書きとともに登場する。

「船頭：ほら早く。ここらにもう少し堆肥を。

市民：敷石、敷石をよこせ。— 今度は砂だ。

別の市民：これでいいぞ。奴らが突っ込んできたら見物だ。

僧侶ユスタシュ（フイヤン修道会士）：皆さんがんばって下さい。急ぎましょう。

老市民：なんとおまえたちは悠長なことか。俺の時代なら、あんなごろつきどもはもう3度も殺されていたところだ。

肉屋：安心しな、エチエンヌ爺さん。時間がかかったからって奴らの得になる事は何にもありゃしない。俺は女房に今晚この異教徒の豚どもの頭を3つ持って帰るって約束したんだ。約束は守るぜ。」³²

²⁷ «C'est qu'en effet la Ligue n'est autre chose que notre première tentative d'émancipation populaire ;» <Introduction> de *La Ligue*, p. 15.

²⁸ 「これから読まれるのは劇作品ではありません。ドラマの形で表された歴史的事実であって、そこからドラマを作り上げようという野心は私にはありません。«Ce n'est point une pièce de théâtre que l'on va lire, ce sont des faits historiques présentés sous la forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame.»」 *ibid.*, p.2.

²⁹ «Moines, écoliers, mariners, bouchers, bourgeois, femmes des Halles,» *ibid.*, p.92.

³⁰ スイスの傭兵は国王アンリ三世の配下にあった。市民は、新教派に寛容で市民権を抑圧するアンリ三世の勢力をパリから駆逐しようとしている。

³¹ «La place est pleine, jusqu'au bord de l'eau, d'une foule immense de bourgeois, d'écoliers, de mariners et de moines presque tous armés. Ils tendent de fortes chaînes à dix pas des Suisses, et entassent derrière les chaînes de gros tonneaux pleins de terre, des solives et des meubles brisés.» *ibid.*, p. 254.

³² «Un marinier : Allons, vite un peu de fumier par ici. ; Un bourgeois :Des pavés, apportez-moi des

この生き生きとした武装蜂起の場面は明らかにフィクションであるが、歴史資料にその名が記録されない市民の歴史的行動は、フィクションとして描かれる以外にない。その意味ではこのような記述は、「生き生きと」歴史を描こうとしたヴィテにとって、正真の「歴史」叙述たり得るものであろう。

<進行中の事件としての歴史>

ヴィテが目指した「行為として描かれた事実」³³とはどのような時間構造をとっているのだろうか。まず導入部である一場からなる「ヴァンセンヌからの帰還」を除いて、第1部の「バリケード 1588年5月」は16場、第2部の「プロワの三部会 1588年12月」は15場、第3部の「アンリ三世の死 1589年8月」は18場からそれぞれ構成され、各場の冒頭には日時と場所が明記されている。例えば第1部は、「第1場 5月8日日曜夕刻8時：サンチェスの酒場」「第2場 5月9日月曜朝9時：ルーヴルの国王執務室」「第3場 5月9日月曜夜11時：イノサン墓地」「第4場 5月10日火曜正午：王母妃公邸（ソワッソン邸）の庭」「第5場 5月10日火曜夜9時：サン＝トノレ街ギーズ邸」と続くように、各場で相対立する3つの勢力（国王派、ギーズ公派、新教派）の動きが、時間を追って代わる代わる描写される。異なった場所でのシーンを描きながら、第1場から第16場の5月13日朝9時まで、時間が刻々と進み、時間が滞る、あるいは戻ることがないのが特徴的である。この漸次的な時間の進行は同年12月21日午後3時に始まり12月24日夜8時に終わる第2部、翌1589年7月30日午後4時から8月2日朝6時までの事件を語る第3部でも変わらない。このような時間の推移を軸とした物語は、最近のテレビドラマでも見られるものだが、サスペンスを効果的に演出する手法である。

その意味では、この物語を進行させているのは事件を構成する一つ一つの出来事で

pavés. - Du sable, maintenant. ; Un autre bourgeois :Voilà qui va bien ; quand ils enfonceront celle-là, il fera beau. ; Frère Eustache, moine feuillant :Courage ! courage ! mes amis, hâtons-nous ! ; Un vieux bourgeois : Ventre-bleu ! vous êtes bien patients, de notre temps toute cette canaille aurait déjà été exterminée trois fois. ; Un boucher : Soyez tranquille, père Étienne, ils n'y gagneront rien pour attendre. J'ai promis à ma femme de lui rapporter ce soir trois têtes de ce bétail hérétique, et je tiendrai parole. » *ibid.*, p.254-255.

³³ 注12を参照のこと。

はなく、事件が展開する時間そのものであるということもできるだろう。読者は事件が起こった「時間」に立ち会い、事件の目撃者、あるいは証人となるのである。

<ト書きの意味>

ヴィテ自身が言うように、もしドラマを書こうとしたのでないならば、上演に必要な舞台装置の説明や役者への指示は原理的に不要なはずである。それにもかかわらず各場のはじめには舞台についての詳細な解説があり、台詞以外の作中人物の描写が詳細に描き込まれている部分もある。以下は第1部第1場の冒頭のト書きである。

「サン＝ジェルヴェの向かい、モルトユリ通りの角のサンチェスの酒場。大聖ロランの看板が掛かっている。舞台は店の裏の部屋。サンチェスは壁に掛かったランプをともそうとしている。部屋の中央にはテーブルと数脚の椅子。」³⁴

この場所のパリ市内での位置づけがされているところが、通常の舞台のト書きと異なっているが、後半は舞台装置の説明と言って良い。

その後謀議のために旧教派の面々が集まってくるが、所々で台詞とあわせて「演技」についての指示が書き込まれる。例えば人物の舞台への出入りの指示の他に

台詞に伴う動作の指定：「手にベレー帽を持って」³⁵、「二杯目のワインを飲んでから」³⁶、「用心して入りながら」³⁷、「声を荒げて」³⁸、「テーブルを拳骨でたたきながら」³⁹

台詞を伴わない動作の指示：「彼らは乾杯をし、十字を切り、グラスのワインを飲み干す。」⁴⁰、「彼は旧教派が首にかけているロザリオを彼に見せる。」⁴¹、「サン＝ポールは居

³⁴ « Le cabaret de Sanchez, au coin de la rue de La Mortellerie, vis-à-vis Saint-Gervais, à l'enseigne du Grand Saint-Laurent. La scène est dans l'arrière-boutique. Sanchez est occupé à allumer une lampe accrochée à la muraille. Au milieu de la chambre une table et quelques chaises. » *ibid.*, p. 93.

³⁵ « son bonnet à la main » *ibid.*, p. 93.

³⁶ « après avoir bu un second verre de vin » *ibid.*, p.94.

³⁷ « entrant avec précaution » *ibid.*, p.97.

³⁸ « élevant la voix » *ibid.*, p. 100.

³⁹ « frappant la table de son poing » *ibid.*, p. 102.

⁴⁰ « Ils trinquent, font le signe de croix, et avalent leur verre de vin. » *ibid.*, p.109.

⁴¹ « Il lui montre le chapelet que les ligueurs portaient au cou. » *ibid.*, p.111.

眠りを始める。」⁴²、「ヴィルロワ登場、王の寢室に行きかけるが、デルベンヌに気づき、彼の方にくる。」⁴³、「この台詞の最後の言葉の間、公爵は王に対して深い礼をし、ほとんど膝を曲げる。王はそれに気付かない様子で、青ざめ唇をかむ。それから長い間を置いて突然振り向き公爵に言う。」⁴⁴

これらの動作はプロットの重要な契機となっていて、省くことはできない。さらに次のト書きはギーズ公とアンリ三世の対立が顕在化する危機的な状況を示した部分である。

「怒りに青ざめた王は自分のソファに崩れるように座る。ギーズは思わず左手を腰に刺した剣の柄にやる。カトリーヌは王に近づき耳元に何かつぶやく。そして公爵に向き直るが、公爵は入ってきたばかりのルイーゼ妃と話している。その場を大きな沈黙が支配する。」⁴⁵

ここで注意したいのは、「怒りに青ざめる」「思わず手をやる」という、外見からはわからない、人物の心理に立ち入った描写である。観客の目に映るべき動作が指定されているだけではなく、小説技法である「内的焦点化」によって、読者は通りがかりの「目撃者」を超えた、事件の「証人」になるように仕組まれているのである。

以上見たように、古典主義演劇では考えられない100人を超える登場人物、同時進行する複数の筋立てとそれらすべてに立ち会う読者、登場人物の行為が持つプロット上の重要な機能は、「バリケードの日」を中心とした旧教同盟をめぐる史実を、読者の目の前で起こっているように描こうとしたときに、必然的に生じた劇作法である。このような事件の語りは、同時代のロマン主義演劇にいかなる影響を与えたのだろうか

⁴² «Saint-Paul commence à s'endormir.» *ibid.*, p.114.

⁴³ «Entre Villeroi, qui se dirige vers la chambre du roi ; mais, apercevant d'Elbenne, il vient à lui.» *ibid.*, p.116.

⁴⁴ «Pendant ces derniers mots le duc adresse au roi de profonds saluts et fléchit presque le genou, le roi, qui n'a pas l'air de l'apercevoir, pâlit et se mord les lèvres ; puis, après une longue pause, il se retourne brusquement et dit au duc :» *ibid.*, p.141.

⁴⁵ «Le roi, pâle de colère, se jette dans son fauteuil. Guise porte involontairement la main gauche à la garde de son épée. Catherine s'approche du roi et lui dit quelques mots à l'oreille ; puis elle retourne auprès du duc, qu'elle trouve en conversation avec la reine Louise, qui vient d'entrer. Un grand silence règne dans l'assemblée ;» *ibid.*, p. 143.

か⁴⁶。

3-2 ユゴー『クロムウェル』(1827)

19世紀初頭フランスではイギリス史に対する関心が高まっていた⁴⁷。アベル・ヴィルマンの『クロムウェルの歴史』(1819)、同年にはその続編として発表されたジュール・ベルトヴァンの『チャールズ二世の治政についての歴史的考察』、オーギュスタン・ティエリーの『ノルマン人によるイギリス征服史』(1825)、フランソワ・マズユールの『イギリスの1688年革命の歴史』(1825)など、枚挙にいとまがない。その中で、特にユゴーが『クロムウェル』を書くにあたって参考にした文献がヴィルマンの『クロムウェルの歴史』とフランソワ・ギゾーの『イギリス革命史1625-1660』(1826-1856)である事が指摘されている⁴⁸。

文学史上フランス・ロマン主義演劇のリストの冒頭におかれることが多いこのユゴーの『クロムウェル』であるが、当時上演されることがなかったこの作品は、むしろその「前書き」によって文学史上重要視されている。この「前書き」は、スタンダールによる「ラシーヌとシェークスピア」(1823—1825)と並ぶロマン主義文学宣言と見なされているからだ。ユゴーはその前半でシェークスピアを引き合いに出しながら「グロテスク grotesque」と「崇高 sublime」の両義性を中心に据えたロマン主義美学を展開している。後半の『クロムウェル』という作品自体についての叙述では、クロムウェルという人物の複雑性、ドラマにそれが必要とする時間を与えることなどが主張され

⁴⁶ ユゴーがヴィテのこの作品を読んでいる事を示す直接の証拠(書評・書簡等)は見つけられなかった。ロマン主義運動は新聞や政治・文芸誌をその主な活動媒体として繰り広げられたが、ヴィテはその急進的自由思想で知られた『グローブ *Globe*』紙の編集者の一人であった。『グローブ』紙ではサント＝ブーヴが活躍していて、保守的なロマン派の作家たちを統率していたユゴーとサント＝ブーヴの個人的友情がきっかけでロマン主義勢力が結束したのが1827年前後とされる(ヴァン・チーゲム、前掲書、p. 16-29)。このような事情から考えると、1826年のヴィテの著作をユゴーがすぐに読んでいた可能性は大きいと思われる。Flammarion版の *Cromwell* の解説を執筆している Ubersfeld は、根拠は示していないが、ユゴーが『クロムウェル』執筆前に『バリケードの日』を読んだとしている(Ubersfeld, *Le drame romantique*, p.95.)。

⁴⁷ 19世紀前半のフランスにおけるイギリス史の研究事情は、Laurent Theis によるギゾーの『イギリス革命史』の解説を参考にした。

⁴⁸ Ubersfeld による <Introduction>, Hugo, *Cromwell*, p.24.

ているが、作劇法について具体的に解説したものではない⁴⁹。

この作品は5幕から構成され、各幕は終始パリ市内の同じ場所を舞台とする。また、第1幕のはじめは1657年6月25日朝3時、終幕は翌26日正午であり、24時間以内という古典主義の時の一致をほぼ遵守している。しかも韻文劇であることから、本質的には古典主義的な形式を踏襲していると言って良い。また、しばしばその不自然さ故にロマン主義者達の非難の対象となった「長ぜりふ tirade」や「傍白 aparté」も、頻繁に、しかも効果的に用いられている。

それではこの作品のロマン主義演劇としての形式的な新しさはどこにあるのだろうか。

<民衆と多数の登場人物>

この作品が上演されなかったのは60人を超える登場人物と6500行あまりのその長さが原因であるとされるが、クロムウェルと、彼の野心を阻もうと手を結ぶ二つの勢力（王の重臣達と新教徒達）の間で繰り広げられる陰謀と駆け引きを、その総体として描き出すためには、ユゴー自身前書きで述べているように⁵⁰このスケールは不可欠であった。また「町人 bourgeois」「兵士たち soldats」と並んで「民衆 peuple」が登場人物リストの末尾に記載され、舞台に登場することは、『クロムウェル』の特徴である。

『クロムウェル』の5幕それぞれは、「第1幕 陰謀者たち Les Conjurés」「第2幕 密偵たち Les Espions」「第3幕 道化たち Les Fous」「第4幕 歩哨 La Sentinelle」「第5幕 職人たち Les Ouvriers」とタイトルがついている。それぞれの舞台は第1幕が町の酒場⁵¹、第2幕ホワイトホールのバンケットルーム、第3幕ウェストミンスター宮殿のペインティド・チェンバー、第4幕ホワイトホール庭園の隠し戸、第5幕ウェストミンスター宮殿の大広間である。

Ubersfeldが『クロムウェル』に直接影響を与えた1冊としてあげているギゾーの『イ

⁴⁹ ロマン主義の一般論として理論よりも詩情が重要だと主張し、例えば韻文・散文の選択についてはどちらも可能と述べるにとどまっている。

⁵⁰ *Cromwell*, p.104.

⁵¹ 劇の冒頭で、町の酒場に陰謀を企むものたちが集うというプロットは、『バリケードの日』と全く同じである。

ギリス革命史』では、作品で取り上げられている1657年6月26日に、ウエストミンスター・ホールでクロムウェルのイングランド、スコットランド、アイルランドならびにそれらの属州の護国卿叙任式があったと記されている⁵²。スコットランド玉座がウエストミンスター教会から運び込まれ、共和国の聖書、剣、錫杖が置かれるなか、午後2時にクロムウェルがお付きの者たちの賑々しい行列を従えて入場。クロムウェルは玉座に座り、シティーの市長、オランダ大使、フランス大使などの列席の中、イタチの毛皮の縁取りがついたすばらしい緋色のピロードのマント、金の留め具がついた豪華な装丁の聖書、見事な柄の剣、純金の錫杖を議会の意向に従い手にする。クロムウェルの受諾の演説と、続く任命の後に、ギゾーは次のような記述を付け加えている。

「それ（クロムウェルの叙任）に対して、民衆は喝采で答えた：「護国卿に神のご加護があらんことを！護国卿閣下が末永く栄えられんことを！万歳！」クロムウェルは立ち上がり、一同に礼をし、壇上から降り、盛大に供の行列を従えてホワイトホールに戻った。」⁵³

ギゾーはこの行事を、議会からの2度の国王就任要請、それを拒否したクロムウェルと、彼の野心を危険視してその（政治的）生命を抹殺しようとする勢力のせめぎ合いの中のエピソードとして位置づけているが、ユゴーも第5幕の作品のクライマックスにクロムウェルの戴冠の場面を置く。冠をいただいた瞬間にクロムウェルを刺し殺そうと息を殺す陰謀者たちの前で、その直前に主人公は「突然我に返ったように」⁵⁴ 戴冠を拒否する。その場面で大きな役割を与えられるのが「民衆」である。

第5幕第9場のト書きで民衆の登場が明記される。「民衆の一団入場。清教徒の服を着た、様々な職業の男女、老人。（…）慌てて騒々しく入場し、先に入った者たちが後

⁵² François Guizot, *Histoire de la Révolution d'Angleterre. 1625-1660*, p. 769-770.

⁵³ « À quoi le peuple répondit par ses acclamations : « Dieu sauve le lord-protecteur ! Vive longtemps Son Altesse ! Hurra ! » Cromwell se leva, salua l'assemblée, descendit de l'estrade, et suivi de tout son cortège, retourna en pompe à Whitehall. » *ibid.*, p. 770 . 当日の記述に関してギゾーは *Parliamentary History*, t. XXI, p.148, 152-159 をはじめ、5点の資料を注で挙げているが、この民衆の反応がどの資料によるものなのかについての詳細な注記はない。ヴィテの民衆蜂起のシーンと同様、ギゾーの創作である可能性も考えられる。

⁵⁴ « comme s'éveillant en sursaut » *Cromwell*, p.452.

から来る者たちを呼び「こっちだ！」と叫ぶ。」⁵⁵しかし、事態が進行するにつれて、民衆は単なる儀式の見物人を超え、事の成り行きを左右する勢力の一つとして重要な役割を与えられる。

まず目につくのは、クロムウエルの登場が、群衆の目を通して語られるシーンである。主人公が舞台に現れる前から「群衆の声 *voix dans la foule*」としてその様子が報告される。「彼が来た！— 彼だ！— どれどれ！— 彼その人だ！— ああ！（…）馬車が止まる。— 迎への挨拶だ！— 彼は会釈している。（…）彼をどう思う？— 陰気そうだ。— 陽気に見えるよ。— 精細がない。— 威厳がある。— 年だね。— いや、疲れているんだ。（…）」⁵⁶

その場の外にいる者や外で起こる事件について登場人物に報告させる技法は、場所の一致についての制約があった古典演劇の手法の一つであるが、ここではクロムウエルの到着を知らせる情動的価値を持つのみならず、群衆の主人公に対する感情の両義性が示されている事に注目すべきであろう。群衆の中では、クロムウエルが王位に就くことについての合意は、いまだ成立していないことがわかる。

ト書きには、舞台の外にも群衆が詰めかけていることが、あわせて指定されている。「クロムウエルはしばし扉の敷居にとどまり、何度か外の民衆に挨拶する。」⁵⁷とあるように、クロムウエルは外の民衆にも意識的である。以後その外部の民衆の声も交えながら、戴冠式のシーンが展開することになるのである。

しかし戴冠式の見撃者としての役割以上に重要なのは、物言わぬ大衆（サイレント・マジョリティー）として決定権を持つ民衆の役割である。例えば「クロムウエルをイングランドの国王と宣言する」と叫ぶチャンピオン⁵⁸の台詞の後に「群衆と兵士たちの

⁵⁵ «Entre un groupe de gens du peuple, hommes, femmes, vieillards, en habits puritains. Tous semblent appartenir à diverses professions. (...) Ils arrivent en tumulte et avec précipitation ; les premiers entrés appellent ceux qui les suivent et leur crient : Par ici !» *ibid.*, p. 428.

⁵⁶ «Ah !le voilà ! – C'est lui ! – Voyons ! – Lui-même ! – Ah ! (...) La voiture s'arrête. – On le harangue. – Il fait un signe de la tête. (...) Comment le trouvez-vous ? – Il est sombre. – Il est gai. – Pesant. – Magestueux. – Vielli. – Non, fatigué. (...) » *ibid.*, p.445.

⁵⁷ «Cromwell reste un moment arrêté sur le seuil de la porte et salue à plusieurs reprises le peuple du dehors.» *ibid.*, p.446.

⁵⁸ The champion of the king [of England] : 国王の擁護者（英国王戴冠式の際の習慣として当日 Westminster Hall の正餐に武装して乗り込み「陛下の御即位を認めざる者あらばわれと一騎打

深い沈黙。」⁵⁹;同様に議会の議長によるクロムウェルへの国王就任要請の後にも「群衆の深い沈黙。」⁶⁰とある。そして、最終的にクロムウェルが国王就任を拒否する長い演説を行ったときには、その最終盤で次のようなト書きが挟まれる。

「会場のあちこちから喝采と拍手がわき起こる。— 民衆と兵士たちの敵意をクロムウェルの演説が徐々に払拭し、彼らはずいに熱狂を爆発させる。議会と護国卿の取り巻きの驚愕。— クロムウェルは立ち上がり群衆に収まるようにという仕草をし、一同は静まる。」⁶¹ そしてクロムウェルの演説が終わると、群衆は「万歳！ イングランドの護国卿！—オリヴィエ・クロムウェル万歳！—ティールの勝者に榮譽を！」⁶²と、クロムウェルに対する絶対的支持を表明するのである。

すなわち、舞台上の群衆はクロムウェルの行動を判断する主体であり、クロムウェルはその反応を見ながら、群衆の合意を形成するべく自らの政治的行動を調整していく。その意味で、作品のクライマックスとも言える主人公の戴冠拒否の演説は、舞台内外の群衆に対して行われる「劇中劇」であり、群衆はクロムウェルと対峙する主要登場人物なのである。

<舞台の時間>

先にも述べたとおり、この作品は1657年6月25日の朝3時に、本来ならクロムウェルを支持すべきピューリタンとクロムウェルの私的顧問官の一部が、クロムウェルの王位就任を阻止するために王党派と密会する、町の酒場の場面で始まる。物語の大筋は、この陰謀の推移と平行して、翌日正午のクロムウェルの戴冠式における王位辞退までのクロムウェルの対応が、時系列に沿って展開する事からなる。策謀とその準備、

ちの勝負せよ！」と名乗った Dymoke 家に伝わった世襲職。) (研究社『新英和大辞典』)

⁵⁹ «Profond silence dans la foule et dans la troupe.» *ibid.*, p. 440.

⁶⁰ «Profond silence dans la foule.» *ibid.*, p.448.

⁶¹ «Les acclamations et les applaudissements font irruption de toutes parts. – Peuple et soldats, dont la harangue de Cromwell a peu à peu dissipé l'hostilité, laissent éclater leur enthousiasme. Stupeur dans le parlement et dans le cortège du Protecteur. – Cromwell se redresse et fait un geste d'empire à la foule, qui se tait.» *ibid.*, p. 455-456.

⁶² «Huzza ! Protecteur d'Angleterre ! – Vive Olivier Cromwell ! – Gloire au vainqueur de Tyr !» *ibid.*, p.456.

最終的な不首尾は、ホワイトホール、ウェストミンスター宮殿のペインティド・チェンバー、ホワイトホールの庭園、ウェストミンスター宮殿の大広間とその場所を変えながら舞台上で演じられ、古典悲劇でしばしば見られるように、別の場所ですでに決定的に起こった重要な事件が、登場人物によって報告されるということはない。その意味で、観客は事件の推移に逐一立ち会うことになる。この前望的な時間構造は、先に『旧教同盟』で観察した事件の描き方と共通している。

特に第5幕ではクロムウエルの行動が予測不可能な民衆の反応に対応して描かれ、殺害の機会を待ち構える陰謀者たちとともに、観客（読者）もどちらに転ぶか全くわからない事件のさなかに置かれるのである。これは舞台上で「民衆」を観客としてクロムウエルが演じる行為の価値が、それを見る民衆の判断によって初めて定まり、その結果として事態の趨勢が決定する構造になっているからである。クロムウエルにも陰謀者たちにも、そしておそらくはそこに立ち会う同時代の民衆にも結末がわからない歴史的事件の偶発性は、事件の現時の積み重ねとして描かれることで初めてその形象化が可能となるのである。

<ト書きの機能>

「ト書き *didascalie*」とはギリシャ語で「上演前に役者達に与えられた演技指示書」のことで、フランス語では演劇テキストで役者に発話される台詞以外の部分をさす⁶³。Ubersfeld は 19 世紀に入ってから演劇作品にト書きが増加した理由として

- ・背景が装飾的な現実の空間を写すようになった事
- ・登場人物がより個人的になった事（ギリシア・ローマ時代の人物や神話上の人物のような類型的人物ではない事）
- ・演出家の裁量権が強くなり、作家は演技についての具体的指示を指定しておく必要が出てきたこと（モリエールのように自らが演出する場合は、演技指示をテキストに盛り込む必要がない）の3点を挙げている⁶⁴。

確かに『クロムウエル』のト書きの多さは、例えばほとんどト書きがない『フェー

⁶³ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p.36.

⁶⁴ Ubersfeld, *loc.cit.*

ドル』や『アンドロマック』のようなラシーヌ悲劇と比べると際立っているが、その理由は Ubersfeld が指摘しているような、舞台装置や演出家の出現、脱神話化された主人公といったテキスト外の諸条件の変化のみに起因するものなのだろうか⁶⁵。

これまでの議論を踏まえれば、「言葉」による朗唱劇の性格を持つ古典悲劇に対して、ロマン主義演劇が事件を「行為」として描こうとした事が、作品中のト書きの機能を決定的に変えたのではないかと考えられる。いくつかの例を分析してみたい。

①各場面冒頭の舞台説明

それぞれの舞台は各幕の冒頭で詳しく説明される。

最も短い第1幕の説明は「三羽の鶴」亭 木製の粗末なテーブルと椅子が数脚、舞台奥に広場に面した扉、中世に作られた古い家の内部」⁶⁶とあるのみだが、最も長い第2幕の冒頭の舞台説明はプレイヤッド版で34行にわたり、奥にシャルル一世が断頭台へと歩んだ扉があり、部屋のあちこちに王の紋章が残っていることがはじめに述べられた後、そこに集まっている各国の大使団の面々とそのコスチュームが詳述されている。

さらに各場のはじめでは、新たに登場した登場人物とその装束が描写される。このような絵画的な描写にも比べられるようなト書きは、「時代色・地方色 pittoresque」が重視され、繰り広げられる事件を現実の「場所」に位置づけようとしていることの表れであると言えるだろう。

②登場人物の所作や表情の指示

場面の推移に際して、(複数の)登場人物の動きに関する描写が挟まれることが多い。

「ロチェスターは困惑し、突然何か重大なことを思い出したような様子をする。彼は急いでポケットを探り、一通の手紙を取り出して、深々と礼をしながらクロムウェル

⁶⁵ 「オリヴィエ・クロムウェルという名前は、彼 (= 作者) にとって狂信的王殺し、偉大な軍人という漠然としたイメージしか喚起しないものだった。」(Cromwell, <Préface>, p.99) とユゴー自身が述べているようにクロムウェルは歴史上の人物であり、王を誅した狂信的野心家というイメージは同時代の読者に共有されていたはずである。

⁶⁶ «La Taverne des Trois-Grues : Des tables, des chaises de bois grossier. – Une porte au fond du théâtre donnant sur une place. Intérieur d'une vieille maison du Moyen Age.» *ibid.*, p.117.

に差し出す。」⁶⁷

「騎士たちはリチャードをロチェスターの体から引き離そうとする。彼は逆らい、ますます強くしがみつく。— この争いの間、クロムウェルは騎士たちのすべての動きを窺い、いつでも息子を助けに飛び出そうと身構えているように見える。(…)」⁶⁸

「一団の清教徒の兵士が騎士たちに襲いかかり、彼らが抵抗する時間もないうちに彼らを捕捉し、彼らの剣を奪う。」⁶⁹

これらのト書きは単に役者の動作を指示しているのみならず、「様子をする」「ように見える」という内面への言及も含んでいる点は、『旧教同盟』のト書きと共通している。ト書きで示される登場人物たちの行動と心理が、場合によっては台詞以上に事件の進行に寄与しているのである。

③プロットを推進する登場人物たちの行為

ひとまとまりの台詞の間に挟まれた、場面転換の動作・行為を説明するト書きの他に、この作品で目につくのは、人物の発話（役者の台詞）一つ一つに、括弧書きで発話に伴う所作や声の調子などが細かく指示される場合が多い点である。これは『旧教同盟』には見られない特長である。例えば

「ドン・ルイス・デ・カルデナス（小姓の一人に）：何時だ？

小姓（腰につけた大きな時計を見ながら）：正午です。」⁷⁰

のように、それがなくとも劇の進行に不都合は生じないような行為の細部まで指示が書き込まれている。

⁶⁷ «Rochester, embarrassé, semble se rappeler tout à coup quelque chose d'important. Il fouille précipitamment dans sa poche, en tire une lettre, et la présente à Cromwell avec un profond salut.» *ibid.*, p.230.

⁶⁸ «Les cavaliers cherchent à arracher Richard du corps de Rochester ; il lutte avec eux, et s'y cramponne avec plus de violence. – Pendant ce débat, Cromwell semble épier tous les mouvements des cavaliers et se tenir prêt à porter secours à son fils. (...)» *ibid.*, p.382.

⁶⁹ «Une foule de soldats puritains se précipitent sur les cavaliers, les saisissent et s'emparent de leurs épées avant qu'ils aient eu le temps de résister.» *ibid.*, p.384.

⁷⁰ «Don Luis De Cardenas (à un de ses pages): Page, quelle heure est-il ? / Le page (regardant à une grosse montre qui pend à sa ceinture): Midi.» *ibid.*, p. 172.

同時に「傍白 à part」⁷¹や「小声で bas」などの指示は、舞台上の情報の流れを制御し、複数の勢力の思惑の交錯を表現するためには、欠かせないト書きである。次の例は、クロムウェルの戴冠式で王冠を差し出し、クロムウェルがそれをかぶったときに刺殺することになっているランバートと、ランバートを補佐し、万一ひるむことがあれば彼を殺害しようと控えるオヴァートンの間に交わされる会話の場面である。

「ランバート将軍（クロムウェルの王座の階段に跪き）：閣下…

オヴァートン（ランバートに小声で）：私だ！抜かるな！

ランバート（傍白）：彼がすぐそばにいる！

「クロムウェルに口ごもりながら」⁷²：お受け下さい、王冠を…

オヴァートン（自分の短剣を引き抜き、ランバートに小声で）：そして死を！」⁷³

先にも述べたように、同じ場所以对立する勢力の策謀が描かれるには、これらの発話のレベル分けは不可欠である。

しかしこれらの例以上に、人物たちの動作自体が台詞なしでプロットを進めるシーンが、特に重要な局面に多く配されている事実は、この作品の行為的性格を決定づけているように思われる。戴冠式の式次第が粛々と進み危機的瞬間が近づいてくる場面では、ト書きが緊張感を増す重要な機能を持つ。

「クロムウェルは王座に座る。ウォリック伯とカーライル伯は剣を抜いて王座の後ろに立つ。（…）市長は助役を従えて、剣が置かれたクッションをもって王座の足下に進む。彼は数段登り、片膝をつき、剣をクロムウェルに差し出す。」⁷⁴

⁷¹ 傍白のコミカルな効果は、古典劇でもモリエールの喜劇が十二分に活用したところである。『クロムウェル』でも同様の演出は多数あるが、例えばロチェスターがクロムウェルの娘のレディー・フランシスに言い寄っているところにクロムウェルが来合わせる場面でも、傍白が喜劇的な効果を演出している（*ibid.*, p.291-295）。

⁷² [] 内のト書きは、原著では括弧は使われず、ポイントを落とした表記になっているが、煩雑になるのでこのように転写した。

⁷³ «Le Général Lambert (agenouillé sur les degrés de l'estrade de Cromwell): Mylord... Overton (bas à Lambert): C'est moi ! Courage ! Lambert (à part): Il est à mes côtés ! A Cromwell en balbutiant. / Recevez la couronne... Overton (tirant son poignard, bas à Lambert): et la mort !» *ibid.*, p. 452.

⁷⁴ «Cromwell s'assied sur le trône. Les comtes de Warwick et de Carlisle se placent debout, l'épée nue, derrière son fauteuil ; (...) Le lord maire, suivi de ses aldermen, s'avance au pied du trône, portant le coussin où est placée l'épée ; il monte quelques degrés, met un genou en terre, et

「クロムウェルは剣を身につけ、鞘から引き抜き、頭上に高々と差し上げる。そしてそれを市長に返すと、市長が剣を鞘に収める。市長は後ずさりして退く。」⁷⁵

「クロムウェルは印章を受け取り、ホワイトロックに渡すと、ホワイトロックは退く。次に議会の議長が下院の警護官たちを従えて、黄金の留め具がついた聖書をもって進む。」⁷⁶

「クロムウェルは聖書を受け取り、議長は深々と何度も礼をして下がる。— ランバート将軍は青ざめ落ち着かない様子で、豪華な緋色のビロードのクッションに置かれた王冠を持ち進む。— オヴァートンはひしめく見物人の間を割って彼のそばに立つ。」⁷⁷

この後先のランバートとオヴァートンの場面が続き、このシーンを構成する二重のプロット（公式の行事と陰謀者たちの企み）が効果的に対比されることになる。

また、次のシーンは作品の最終盤で、陰謀者の一人シンダーコムがクロムウェルに与えられた恩赦を拒否し、彼に襲いかかろうとするところを、民衆がとらえて外に引きずり出す場面である。

「クロムウェル：刺すが良い。

シンダーコム（一歩踏み出し、短剣を振り上げながら）：死ね、独裁者よ！

（民衆は彼に飛びかかり、武器を奪う。）

民衆の声：何だと！彼は赦しに対して殺人で報いるのか！死ね、殺人者よ！死ね、
弑逆者よ！

[民衆は怒り狂ってシンダーコムを取り押さえ、シンダーコムは暴れながら広間の外へ連れ出される。]

クロムウェル（サーローに）：彼らが奴をどうするのか見に行け。（サーロー退出。）

民衆の声：裏切り者をやっちまえ！

présente l'épée à Cromwell» *ibid.*, p. 451.

⁷⁵ «Cromwell ceint l'épée, la tire du fourreau, l'élève au dessus de sa tête, puis la rend au lord maire qui la remet dans le fourreau et se retire à reculons.» *ibid.*, p.452.

⁷⁶ «Cromwell prend les sceaux, puis les rend à Whitelocke qui se retire. L'orateur du parlement, suivi des officiers des communes, s'avance à son tour portant la Bible à fermoirs d'or.» *ibid.*, p.452.

⁷⁷ «Cromwell prend la Bible, et l'orateur se retire avec de profondes révérences. – Le générale Lambert, pâle et inquiet, s'approche portant la couronne sur un riche coussin de velours cramoisi. – Overton fend la presse et se place près de lui.» *ibid.*, p.452.

クロムウェル：同胞たちよ、私は彼を赦しているのです。彼は自分がしていることがわからないのです。

民衆の声（外で）：チームズに！川に！（サーロー戻る。）

サーロー（クロムウェルに）：民衆は満足しました。チームズが怒れる使徒を飲み込んだのです。」⁷⁸

はじめはクロムウェルの野心に警戒心を持っていた民衆が、最後にはクロムウェルを熱狂的に支持し、陰謀者に私刑を与えるまでになる過程が描かれるが、一つ一つの局面においてト書きで示される民衆の反応は逆にもなり得た。クロムウェルは予測不可能な民意を自身のパフォーマンスによって誘導し得たのであり、クロムウェルと民衆とがその相互作用によって歴史を作っていくその偶発性が、この作品ではト書きによる人物たちの行為の描写の連続によって示されていると言えるだろう。

4. 結びに代えて

1820年代のフランスにおける歴史と文学の接近の中から、ロマン主義演劇の新しい劇作法が生まれてきた過程を、歴史家による演劇形式の歴史叙述であるヴィテの『旧教同盟』と、ロマン主義演劇の草分けとされるユゴの『クロムウェル』との相同性の分析を通して検証してきた。その際手がかりとしたのは同時進行する複数のプロット、行為性と民衆の表象の3点であり、結果的に二つの作品に通底するのが自由主義史観である事も確認することが出来た。

ただこの2作の共通点として取り出した、民衆を含めた多数の登場人物の登場は、これ以降のロマン主義演劇にそのまま引き継がれるわけではない。1829年にコメ

⁷⁸ «Cromwell : Frappez. / Syndercomb (faisant un pas et levant sa dague): Meurs donc, / Tyran ! (Le peuple se précipite sur lui et le désarme.) Voix dans la foule : Quoi ! par le meurtre il répond au pardon ! / Périssent l'assassin ! Meure le parricide ! Le peuple indigné s'empare de Sydercomb, qui, tout en se débattant, est entraîné hors de la salle. Cromwell (à Thurloë): Voyez ce qu'ils en font. (Thurloë sort.) Voix du peuple : Assommez le perfide ! Cromwell : Frères, je lui pardonne. Il ne sait ce qu'il fait. Voix du peuple (au dehors): A la Tamise ! à l'eau ! (Rentre Thurloë.) Thurloë (à Cromwell) Le peuple est satisfait. / La Tamise a reçu le furieux apôtre. » *ibid.*, p.477-478.

ディー・フランセーズで上演された散文劇であり、『エルナニ』初演時の騒ぎ⁷⁹がなければ、ロマン主義演劇の嚆矢の作とされたはずのデュマの『アンリ三世とその宮廷』は、宗教戦争時代の1578年7月20日から21日にかけて、王母カトリーヌ・ド・メディシスとギーズ公夫妻、アンリ三世の寵臣たちを巻き込んだ陰謀とその結末を、緊迫した心理劇として描いている。

また翌年のユゴーの『エルナニ』も、1519年のスペインを舞台にし、追放された若い貴族エルナニが国王や公爵から恋人のドニャ・ソルを勝ち得たにもかかわらず、国王から彼を救った公爵への信義を守り、ドニャ・ソルとともに毒をあおいで命を落とすという、数人の貴顕たちの狭い人間関係のなかでの陰謀と宿命の悲劇である。

しかし、ここで詳細に論じることは出来ないが、『クロムウェル』に比べれば数は少ないものの、ト書きの中には人物の重要な行為を指示するものがある。何よりも舞台上で戦いの場面があり、人が死ぬのは、古典主義的「*bienséance*」に意図的に違反するものである。またいずれの作品も「活劇」的要素を含んでいることも、先に見た「事件の行為的提示」と通じる特徴であろう⁸⁰。

この時代の文学と歴史の相互関係について論じるときに必ず言及されるのは、先にも少し触れた歴史小説である。フランス文学史の1820年代後半は、ヴィニーの『サン・マール』(1826)、メリメの『シャルル九世年代記』(1829)、バルザックの『フクロウ党』(1829)をはじめとする、自国の歴史に題材をとった第三人称小説に特徴づけられる。

しかし、歴史的素材をどのように小説にするかを考えるとき、方法論が問題にならないはずはない。別の機会に1820年代のフランス歴史小説が演劇的形式を踏まえていることを論じた⁸¹が、歴史的事件を取り上げる際に演劇ジャンルが採用した、事実の前望的提示と民衆の登場人物化、観客(読者)の証人としての物語世界への編入という、本論考で確認した手法は、作品によってその表出の形を変えながらも、歴史小説、そ

⁷⁹ ロマン派を率いるユゴー作品のコメディ・フランセーズでの初演ということで、ロマン派の文士たちが大挙して劇場に詰めかけ、待ち構えていた新古典派の作家たちとの野次り合いになったと伝えられている。結局ロマン派勢が野次り勝ち、その勝利が決定づけられた。

⁸⁰ 文体のレベルでは、「句またぎ *enjambement*」や日常語の悲劇での使用(国王が「今何時だ?」と言う)などが、古典主義者たちの攻撃の対象となった。

⁸¹ Taguchi, «De la contingence historique à la nécessité romanesque : le cas des romans historiques français des années 1820», 2015.

して1830年代以降のバルザックやスタンダール作品を中心とする、同時代史としての三人称小説に流れ込んでいるのではないかと思われる。この問題については、また機会をあらためて論じたい。

Bibliographie

Textes

- BARANTE, M. de, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, t.1 (1824), Nîmes, Lacour, 2005.
GUIZOT, François, *Histoire de la Révolution d'Angleterre 1625-1600* (1826-1856), Robert Laffont <Bouquins>, 1997.
HUGO, Victor, *Cromwell* (1827), GF-Flammarion, 1968.
STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825): et autres textes de théorie romantique*, Champion, 2006.
THIERRY, Augustin, *Récits des Temps Mérovingiens* (1840), Editions complexe, 1995.
VITET, Ludovic, *La Ligue, scènes historiques* (1826-1829), Librairie de Charles Gosselin, 1844.

Études critiques

- BENVENISTE, Émile, «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Gallimard, 1966.
BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Hachette, 1996.
NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil <Points>, 2001.
RIGNY, Ann, *The rhetoric of historical representation. Three narrative histories of the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
SAMUELS, Maurice, *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in nineteenth-century France*, Cornell University Press, 2004.
SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Armand Colin, nouvelle édition en 2014.
TAGUCHI, Noriko, «De la contingence historique à la nécessité romanesque : le cas des romans historiques français des années 1820», in *Comment la fiction fait histoire. Emprunts, échanges, croisements*, N. TAGUCHI (éd.), Champion, 2015.
UBERSFELD, Anne, *Le drame romantique*, Belin, 2008.
———, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil <Points>, 1996.
VIALA, Alain (éd.), *Le Théâtre en France*, PUF, 2009.
WALCH, Jean, *Les Maîtres de l'Histoire. 1815-1850*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
ヴァン・チーゲーム (フィリップ) 『フランス・ロマン主義』、辻稔訳、白水社、1990年
小倉孝誠『歴史と表象 近代フランスの歴史小説を読む』新曜社、1997年
高澤紀恵「第三章 宗教対立の時代」柴田三千雄、樺山紘一、福井憲彦(編)『フランス史2』山川出版、1996年
ダント (アーサー・C) 『物語としての歴史 歴史の分析哲学』河本英夫訳、国文社、1989年

貫成人『歴史の哲学 物語を超えて』勁草書房、2010年
野家啓一『物語の哲学』岩波現代文庫、2005年