

17世紀の詩学における「認知」

永盛, 克也
京都大学大学院文学研究科 : 准教授

<https://doi.org/10.15017/2203044>

出版情報 : Stella. 37, pp.113-132, 2018-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

17世紀の詩学における「認知」

永 盛 克 也

アリストテレス『詩学』において、悲劇はまず「ミメーシス（再現） *mimesis*」の一形態として規定されている¹⁾。そして「ミメーシス」の概念は受動的ではなく能動的な態度、つまり学習や認識の行為を含意するものである（第4章）。したがってこの認識行為としての「ミメーシス」を前提とした場合、悲劇の受容においても能動的姿勢が要求されることになるだろう。この点を念頭においた上で、本稿では17世紀の詩学——ここではアリストテレス『詩学』の翻訳・注解およびそれらをふまえた演劇論・創作論・受容論の総体を指す——における「認知」の解釈に着目し、そこで示される解釈の可能性（あるいは限界）を検証することにより、作品内の登場人物のレベルにおける認識・発見としての「認知」と観客や読者のレベルにおける作品の構造や意味の把握としての「認知」を統合した視点を提示することを試みる。

「逆転」と「認知」

周知のように、『詩学』においては「逆転 *peripeteia*」と「認知 *anagnorisis*」という2つの要素の結合が最も劇的な瞬間を形成するものとして重視されている——

認知とは、その名が示しているように無知から知への転換——その結果として、それまで幸福であるか不幸であるかがはっきりしていた人々が愛するか憎むかすることになるような転換——である。認知のもっともすぐれているのは、『オイディプース王』における認知のように、それが逆転と同時に生じる場合である。[...]筋にもっともよく結びつく認知、すなわち、行為にもっともよく結びつく認知は、上に述べた認知である。じじつ、このような認知は逆転を伴うとき、あわれみか、おそれか、そのどちらかを引き起こすであろう。——悲劇とはこういった行為の再現であるということが前提とされている。——さらに、不幸になるか、それとも幸福になるかということも、このような出来事の結果として生じるであろう。（第11章）

「認知」の重要性は他の箇所でも強調されている。「もっともすぐれた悲劇の組み立ては、単一なものではなく、複合的なものでなければならず、しかも、その組み立ては、おそれとあわれみを引き起こす出来事の再現でなければならない」（第13章）。そして「複合的な行為というのは、その行為の結果として、認知あるいは逆転を、あるいはその両方を伴って変転が生じる場合である」（第10章）と述べられている。上にみたように、もっともすぐれた認知は「それが逆転と同時に生じる場合である」ことをふまえれば、アリストテレスにとって最良の悲劇は「複合的」な筋をもつもの、「逆転と認知を通しておそれとあわれみを引き起こす」もの、と結論することができる。そしてアリストテレスにとってその最良の例はソポクレスの『オイディプス王』であった。17世紀前半にリシュリューの命を受けて『詩学』（1640年）を著したラ・メナルディエールも次のように述べている――

アリストテレスが『オイディプス』を引いたのは、そこに含まれる実に驚異的な事件、とりわけこの哀れな君主が自分の父親を殺したこと、そして自分の母親の夫であることを知る認知 (reconnaissance) のためである。この知らせはもっとも思いがけないときに彼に届き、認知から生じる驚くべき逆転 (renversement) をこの作品にもたらしている。どれほど称賛しても足りない見事さである。²⁾

ここで注意すべきは、筋が単一なものであれ、複合的なものであれ、悲劇はすべて「変転 *metabasis*」――幸福から不幸へ、あるいは不幸から幸福への移行――を含む点である。つまりこの「変転」は「逆転 *peripeteia*」と同義ではない。さらに注意すべきは、「逆転」という概念が近代フランス演劇に導入されると、乱用される傾向が顕著になるという点である。「逆転」は「どんでん返し *coup de théâtre*」とほぼ同義になり、二転三転する恣意的な劇の展開を示すことになる。この意味を表す場合フランス語では複数形 *péripéties* が用いられる³⁾。一方、アリストテレスにおける本来の意味、つまりある行為が意図した結果の実現をはばまれ、予期に反してその正反対の結果を引き起こすことを指す場合、筋の決定的な転回点である「逆転」は単数形 *péripétie* で示される。この単数形の「逆転」は主人公や他の登場人物の予期に反して起きるが、必ずしも観客の予期に反して起きるわけではない。他方、複数形の「逆転」は登場人物においてと同様、観客においても驚きを引き起こすものであるといえる。

では「認知」と驚きの関係についてはどうだろうか。

確かにアリストテレスが「〔おそれとあわれみを引き起こす〕出来事は、予期に反して、しかも因果関係によって起こる場合もっとも効果をあげる」（第9章）と述べる時、登場人物と観客のレベルを区別しているようにはみえない。しかし現存するギリシア悲劇の中で「認知」が重要な役割を果たしている作品を調べてみると⁴⁾、「認知」が起きる以前に、問題となる人物の本当の素姓は観客に提示されていることが分かる。『オイディプース王』はこの点で例外である。だがこの場合であっても、観客は主人公よりも先に彼の正体を見抜くことができる。つまりそこに驚きはないが、劇的アイロニーが成立していることになる。

エウリーピデース作『タウリケーのイーピゲネイア』においては、イーピゲネイアとオレステースが別々に舞台上に登場することによって、観客が二人の血縁関係を推測することが可能になっている。しかし前もって与えられたこの知識が観客の感動を減じることにはならない。観客はまず姉がそれと知らないまま弟の命を奪うことになるのでないかという不安にとらわれるが、やがて姉弟の再会の場面を前にしてよろこびを共有する。観客自身はこの「認知」の場面に驚きを覚えることはないが、登場人物の示す驚きが観客のよろこびを倍加させるだろう。いうまでもなく、「認知」の場面が成立しないかぎり、人物の素姓の隠された状況がはらむ緊張感が劇的効果を生むのは観客に対してのみである。ところがコルネイユはこの劇的アイロニーの可能性を考慮せず、「認知」の劇的効果を否定するのである（後にみるように、コルネイユが登場人物と観客の最大限の同一化を眼目としていることが「認知」を拒否する理由となっている）。

以上のことから、またアリストテレスにより「認知」と「逆転」が密接に関係づけられており、この2つの劇的要素が相異なる感情を引き起こすことは考えにくいことから、「逆転」にしても「認知」にしても、登場人物にとっては驚きとなるが、観客にも驚きをもたらす要素であるとは必ずしも考えられない。登場人物と観客の感情のレベルを区別する必要性は、再現されるものに対して距離をおいた視線を要求する「ミメシス」の性質から導きだされるものであり、劇的アイロニーを成立させる根本的要因にもなっている。驚きと「驚異 le merveilleux」の区別についても注意しておく必要があるだろう。17世紀の作家

や理論家は劇の結末においてもたらされる「驚異」を重視したが、例えばシャプランが「第5幕で […] 筋のもつれは思いがけない仕方で解け、驚異 *la merveille* をうみだす」⁵⁾と述べる時、そこには重要な条件が課されていたことを忘れてはならない。「驚異」は「逆転」の結果生じるものであり、確かに驚きの効果をもたらすものだが、事後において「合理的に」説明されなければならないものなのである⁶⁾。

驚きの効果が乱用される悲喜劇のジャンルについて用いるべきは、複数形の「逆転」*péripiéties* である。十分な伏線も準備されず、劇の進行は可逆的でさえあり、しばしば偽りの情報が与えられるにすぎない場合もある。フランスでは1630年代後半に悲喜劇が全盛期をむかえていたが、単数形と複数形の「逆転」の区別を十分に理解していたラ・メナルディエールは、劇作家に「変化の魅力」を乱用せず、「劇の筋はただひとつの逆転しか許容できないことを忘れてはならない」ことを忠告した上で、「逆転」が筋の構築において占める位置を再確認している――

二重の逆転は劇の筋に入るべきではない。なぜならこの部分は舞台において事態を根底から変えてしまう変転であるので、一日のうちに同じ人にかくもめざましい事件が二つも起きることはありそうにないからである。 […] それに逆転は悲劇における筋の結末であって、逆転が起きることによりすべてが終局に向かいはじめ、物語全体が結末へと急速に収れんしていくのがみられるのであるから、そもそもこれほど重要で、これほどの構成の努力によって準備されなければならない部分が、二度もひとつの本体の中にみられることがあってはならない。そんなことがあればその部分は無用で、邪魔で、自然に反するものになるであろう。⁷⁾

ラ・メナルディエールは、単数形の「逆転」こそがおそるべき結果をもたらす運命の変転をわずかな時間の中に凝縮したものであることをはっきりと理解していたのである。

ここでラ・メナルディエールが「逆転」を結末と同一視している点は興味深い。ギリシア悲劇において「逆転」と「認知」は必ずしも結末におかれるとは限らないからである。アリストテレスも高く評価しているエウリーピデース作『タウリケーのイーピゲネイア』においては、オレステースとその姉の相互的「認知」は劇のほぼ中間で起こるのであり、その後劇の関心はイーピゲネイアとオレステースたちが企てる逃亡の成否に移っていく。ソポクレスの『エーレ

クトラー』においても、姉と弟の間の相互の認知は同時ではなく、前後して起きる。最初に姉を認めるのはオレステースであるが、弟が死んだと思ったエレクトラーの悲痛な嘆きは情念を揺さぶる。やがて再会のよろこびが爆発するが、姉の深い絶望をみた後であるだけにより一層よろこびは晴れやかなものになる。実際、ラシーヌはこの崇高な演劇的瞬間に無関心ではいらなかったようである。手元にあったソポクレス『悲劇集』の八折版（ヴェネツィア、アルドゥス・マヌティウス、1502年）の余白に次のように書きつけている――

オレステースの認知。この認知は驚異的なほどに情念を揺さぶる。両者の言葉と言葉が互いに実に自然で優しく応答しながら、認知がもたらされている。⁸⁾

ラシーヌよりも学究肌のダシエはこの場面を手放しで褒めることはしない。ここで「認知」は「逆転」と一致していないと考えるからである⁹⁾。確かにこの劇において、「逆転」はクリュタイムネストラとアイギストスの暗殺の成就の瞬間にあるといえるだろう。

悲劇的行為のパターン

『詩学』第14章において、アリストテレスは「行為（実行）」と「認知」の無の組み合わせにより得られる悲劇的行為の4つの可能性を比較検討している。ここで「行為（実行）」とは重大で取り返しのつかない行為、つまり近親者を対象とした殺人（または過失致死）のことであり、「認知」とは行為の対象者（犠牲者）の素姓を知ることを意味する――

- （1）自分が何をするか知りそのことに気づいていながら行為する場合〔例：エウリーピデース『メーディア』〕
- （2）おそろしい行為をしているのに気づかずにそれを実行し、あとになって近親関係を認知する場合〔例：ソポクレス『オイディプス王』〕
- （3）何も知らないために何か取りかえしのつかないことをしようとし、実行する前に認知する場合〔例：エウリーピデース『タウリケーのイーピゲネイア』〕
- （4）自分が何をするか気づいていて、それを企てながら実行しない場合

アリストテレスが「複合的」な筋を評価していることはすでにみた。したがって、ここで「認知」つまり「無知から知への転換」を伴う筋――（2）と（3）――

が評価されることも当然である。最も拙劣とされるのは（４）の場合である。それは「忌まわしい」ものであり、何の「苦難 *pathos*」も生じさせないがゆえに「悲劇的ではない」とされる。ここで「苦難」というのは「逆転」, 「認知」とともに悲劇の筋を構成する３つ目の要素で, 「人物が破滅したり苦痛をうけたりする行為」(第11章)と定義されているが, 暴力的な行為を指すと同時にそれによって引き起こされる強い感情をも含意していると考えられる¹⁰⁾。

アリストテレスにより最もすぐれているとされるのは（３）の場合である。ここで「行為」が完遂されないことが必ずしも「苦難」が生じないことを意味しないことに注意しよう。「行為」がまさに実行されようとしているときには, 「苦難」の可能性を思うだけで観客には強いおののきの感情が生じることになるからである。「行為」が完遂されようと, 未遂に終わろうと, 重要なのはその行為の結果（「苦難」）あるいはその可能性が「認知」によって明るみに出されることであり, とりわけそれが全く思いがけない形（「逆転」）によって起こるのであれば, 「苦難」によって引き起こされる感情はより一層強烈なものとなる。悲劇の筋を構成する３つの要素はこのように相互に関連しているといえるだろう。

同じ第14章において, 悲劇的行為は互いに親しい人たちのあいだで起きることが必要である, とアリストテレスは論じている¹¹⁾。その場合, 観客のおぼえる「あわれみ」の情が犠牲者に向けられるだけでなく, 「おそれ」の情が（親しい人の命を奪おうとする）行為者にも向けられるからである。そしてここにおいても「認知」の重要性が確認される。もし「認知」が成立しない場合——（１）と（４）——, 観客は犠牲者を悼むことしかできないが, 「認知」が起きる場合——（２）と（３）——, 観客は「苦難」の実現あるいは回避を目の当たりにすることで行為者に対しても「おそれ」と「あわれみ」をおぼえることになるからである。ちなみに, フランスにおける16世紀と17世紀の悲劇の本質的な差異はこの観点から説明することができるだろう。16世紀悲劇において観客の関心の対象となるのが犠牲者（例えばヒッポリュトス）だとすれば, 17世紀悲劇において関心の対象は行為者（パイドラ）となる。そして「過失 *hamartia*」が行為者の犯すリスクの謂であるとすれば, その「過失」の性質や結果を「認知」することもまた行為者に与えられた責務になるといえるだろう（「認知」の対象をこのように拡大して解釈することの是非については本稿の最

後で論じることにする)。

親しい人たちのあいだで起きる悲劇的行為が生じさせる強烈な感情にコルネイユが関心をいだいたのは以上のような理由によると思われる。しかしここで重要なのは、近親者に敵対する行為を強いられる状況におかれた登場人物のほうにコルネイユの関心をもっぱら向けられている点である。『悲劇論』(1660年)において、アリストテレスが近親者の対立の必要性を説く一節を引用した上で、コルネイユは次のように述べている――

その理由は明らかである。人間本来の感情が情念の高ぶりや義務の厳格さと対立することが強烈な感情の揺れを生み、それが観客に喜びとともに受け入れられる。本来ならその人を守ることを考えるべき者、時にはその人の破滅を苦痛とともに、あるいは厭々ながら求める者によって虐げられたり追求されたりする不幸な人間に観客は容易に同情するようになるのである。¹²⁾

ここでコルネイユによって描写される状況は「ジレンマ」とよぶうるものである。コルネイユは対立する立場におかれた人たちがその親近性ゆえにあじわう内心の葛藤を最大限に利用しようとする。コルネイユの初期の悲劇は近親者間の復讐をテーマにしていたが、1660年に発表された『悲劇論』にもその名残が見受けられるのである¹³⁾。コルネイユがジレンマの劇的機能にもたらした革新は、バロック期の悲劇において劇のクライマックスにおかれていたジレンマを劇の出発点、すなわち劇の筋における最初の障害物として用いた点にある。そして登場人物の意図とは無関係な形で状況が打開されるのは、劇の最終部における「逆転」によってであるが、このような筋の構築を定式化した功績もコルネイユとその同世代の劇作家たちに帰してよいだろう。

コルネイユと「認知」

ギリシア悲劇における「過失」は「認知」によって明るみに出されるべきものであった。一方、コルネイユ劇において「過失」が無知の状態で犯されることはない。「苦難(暴力的な行為)」の可能性ははじめから明示されるが、その実現を要請する義務とそれとは別の道徳的義務との軋轢がジレンマを形成し登場人物を行動不能の状態に追い込んでいく(例えば『ル・シッド』の場合)。ギリシア悲劇の登場人物は自分がどのような状況におかれているのか知らず、行

動から生じうる結果も知らないままである（『メーデシア』は例外）。アリストテレス『詩学』が「認知」を重視するのはそのためである。だがコルネイユにとって「認知」は同じ重要性をもたない——

悲劇において認知が重要な飾りであることは分かっている。アリストテレスもそう述べている。しかし認知には不都合な点があるのも確かである。イタリア人たちはその作品の大半において認知を好むが、時としてその偏愛のせいで、本来であればよりすばらしい効果をもつであろう悲痛な感情を引き起こす機会を失っているのである。¹⁴⁾

ここでコルネイユが「認知」を軽視している理由は、当時流行の悲喜劇において正体不明の登場人物を興味の中心にすることが頻繁に行われていたことへの反発にあるのかもしれない。だがこの問題はコルネイユ劇の本質に関わるものだと思われる。

ではコルネイユは劇中で「認知」の要素をどのように扱ったのであろうか。『エラクリュス』(1647年)の例をみてみよう。この作品の「自作吟味」(1660年)において、「多くの立派なコピーがつくられた幸運な原本」¹⁵⁾と自賛するとき、コルネイユはおそらく弟トマ・コルネイユの『ティモクラート』(1656年)や『バレンス』(1657年)、『ダリウス』(1659年)、さらにはキノーの『偽りのアルシビアード』(1658年)など、正体を偽る人物を中心におくことで筋が錯綜する作品——クートンは「身分の悲劇 la tragédie de l'état civil」とよんでいる¹⁶⁾——を念頭においていると思われる。

確かに『エラクリュス』は独創的な劇である。一見したところ劇の筋は主人公の正体の謎に依存しているようにみえながら、じつは「認知劇」のお決まりのパターンはくつつがえされている。ふつう「認知劇」においては正体不明の人物に劇の関心が集中し、謎の解明とともにその関心は解消するわけだが、この劇の冒頭において主人公エラクリュス（先帝モーリスの息子）は周囲の人物に先んじる形ですでに自分の正体を知らされている。もっともその正体が隠されたままであったとしても、彼が皇帝の地位に就く妨げにはならなかったであろう。彼はマルシアンの名で篡奪者フォカスの後継者として育てられてきたのだが、当のフォカスはエラクリュスと自分の実の息子マルシアン（劇中では養育係レオンティーンの息子レオンスとして登場する）とが幼児期に取り替えられたことを知らないのである。しかも本当のレオンスはレオンティーンによって

モーリス帝の世継エラクリュスと取り替えられた後、謀反人フォカスに差し出され殺された。エラクリュスとレオンス、ついでエラクリュスとマルシアン——この「二重の取り替え子」という趣向はもちろんコルネイユの独創である。

エラクリュスが自分の正体を知り、フォカスへの反抗を余儀なくされるのは自分の実の妹ピュルケリ（先帝モーリスの娘）との近親婚を暴君から迫られているからである。しかしながらこの劇でもっとも興味深い要素はそのフォカスが閉じ込められていくジレンマであろう。この暴君を悲劇の主人公とよぶことはできないが、自分の本当の息子を同定できず、絶えず疑いの中におかれる状況は観客のあわれみの情をかきたてるといえる。血縁関係を探知する直感的認識ともいえる「血の叫び *le cri du sang*」は17世紀の「認知劇」において頻繁に用いられるモチーフであるが¹⁷⁾、ここでは真の「認知」の手段にはなりえない。直感はいたずらに疑いの種をまくのみで、明白な証拠が提示されることはないからである。この直感人間が自分についての真実を発見することを促しはするが、その助けにはならず、結果として人間は疑いと、苦悶と、無力感に苛まれる。ソポクレスにおけるオイディプスの例が示すように、そこに悲劇的認識の契機があるといえるかもしれない¹⁸⁾。

ところでコルネイユは『悲劇論』において、『エラクリュス』の筋を「自分の敵が誰であるかははっきりとわかっていて、その者の命を奪うことを企てながら、実行しない場合」、つまり上述した悲劇的行為の4つの可能性のうちの(4)の場合に分類している。主人公の正体をめぐる謎を主題とした劇でありながらここでは「認知」にいかなる役割も与えられていないわけである。『エラクリュス』において「認知劇」のお決まりのパターンがくつつがえされている、と先に述べたのはこの意味である。コルネイユはアリストテレスが最も評価しなかった劇のパターンを復権させたことを自負している――

しかし彼らが自分にできる限りのことをしながらも、彼らをしのぐ力、あるいは彼ら自身を滅ぼしたり、彼らが命を奪おうとしていた者の支配下に彼らをおくような運命の変転によって、実行を妨げられる場合、おそらくアリストテレスが認める三つの場合よりも崇高なジャンルの悲劇となることは疑いない。同様に確かなのは、アリストテレスがこの場合について触れていないのは、同時代の演劇に例がなかったからだ、ということである。悪人を滅ぼすことで善人を救うことは当時の流儀ではなかったのである。¹⁹⁾

コルネイユはここで「複合的」な筋、すなわち「逆転」をともなう筋を推奨しているが、「複合的」な筋を構成しうるもうひとつの要素である「認知」は一顧だにしていない。

しかし『エラクリュス』の劇の筋がはたしてアリストテレスによる類型の(4)の場合に対応しているのか疑問はこのころ。結局のところフォカスは「エラクリュス」を自称する2人のうちどちらが実の子であるか知ることはない。つまり「自分の敵が誰であるかはっきりとわかって」いないのであり、まさにそのことが彼のジレンマを構成しているのだ。仮にエラクリュスがこの悲劇の主人公だとしても、その行為が(4)のパターンに完全にあてはまるようには思えない。というのもエラクリュスが正体を明かし、「仮面をつけずに *à visage découvert*」行動しているといっても、そのことで状況は明確になるどころか混乱を増すばかりだからであり、しかも第4幕以降、エラクリュス自身が自らの素姓について疑念をいだくことになるからである。またエラクリュスは「その者の命を奪うことを企てながら実行しない」人間ともいえない。彼が積極的にフォカスを帝位から排除しようとするのではなく、結局のところ彼の意図とは無関係な形で、謀反人たちの介入により篡奪者=暴君が排除されるのである。

もちろん自作を擁護するコルネイユの態度が不誠実であるというのではない。アリストテレス『詩学』と突き合わせるかたちで自らの劇作法について熟考したコルネイユは「近代的」な解釈に自ずと傾いていったのである²⁰⁾。『エラクリュス』についていえば、主人公を窮地から救い、同時にその敵を排除する「逆転」を生起させたがゆえに、アリストテレスが非難する「二重の結末」すなわち勧善懲悪劇に墮してしまっているようにみえる。しかしこのような状況で観客が情念を強くゆさぶられ、不安のなかで、解決をもたらす外的事件をひたすら待ち望むことになる事態が劇の強烈な瞬間を形成しているのも事実である。『オイディプース王』の主人公と観客はすでに犯された大罪の発見の可能性におののくが、『エラクリュス』において父殺しと近親姦はいつ実現してもおかしくない可能性として導入されているといえる。

エラクリュスが自らの手を汚すことなく実現するフォカスの死は、「逆転」の要素として結末の端緒となるが、その結末じたいは最終幕の第6場まで引き延ばされる。コルネイユにとっては結末を「できるだけ最後まで後退させる」ことが重要だった。なぜなら「結末を早く知ってしまうと観客はもはや好奇心を

もたず、残りの部分にはなんの新奇さもないので、注意力がそがれてしまう」からである²¹⁾。このサスペンスの必要性和「認知」の場面を両立させることは物理的に不可能である。なぜなら「認知」は証明、記憶、推論などのプロセスを要求する（『詩学』第16章）一方で、近代劇において「認知」は劇の最終部におかれる必要があるからである。「認知」の場面はしたがって観客において悲劇に特有の情念を引き起こすに十分な時間の長さをもつことはできない。コルネイユは以上のような技術的な理由を引き合いにだして、「認知」を悲劇の中心とすることを断念するのである――

素姓の知れない者が死んだ後にしか認知がなされない場合、その者を殺す人の苦痛が引き起こす同情の念は十分に展開されることはできない。なぜならそれは劇の最終部へと追いやられ、閉じ込められてしまうからである。²²⁾

実際、この劇においてエラクリュスとマルシアン（素姓）の「認知」は最終部でようやく実現するが、それは2組の結婚の成就に関わる限りにおいて意味をもつものであり、フォカスの死の後では劇的効果も減じてしまっている²³⁾。アリストテレスであれば、先帝モーリスの生き延びた息子だと思い込んでマルシアンをフォカスが殺してしまい、後になってその間違いに気づく、という展開を望んだかもしれない。あるいは逆に、「父」モーリスの仇と思い込んでフォカスをマルシアンがあやまって殺してしまい、後で自分とフォカスの血縁関係を知ることになれば、同様に強い情念が引き起こされるだろう。だが、このような可能性をコルネイユが考えたはずはない。いずれの場合においてもエラクリュスは主人公ではなくなってしまうからだ。別の言い方をすれば、ここで「認知」はもはや結末部の端緒となる機能を果たしてはいない。コルネイユはアリストテレスにおいて密接に関係していた「認知」と「逆転」を切り離してしまっているからである²⁴⁾。以上みたように、コルネイユは「認知」や回顧的観想よりも、不確定な状況や主要人物のおちいるジレンマを重視している。つまり結末が登場人物や観客にもたらす効果よりも、筋の構築とその解決の仕方に意を注いでいるわけである。

「認知」と劇的アイロニー

こうして無知あるいは理性喪失状態でなされる行為を拒否し、確固たる意志

によってなされる行動を重視する点にコルネイユ悲劇の本領があるように思われる。いかなるときもコルネイユは観客を惑わしたり、単なる驚きの効果をねらうことはしない。また登場人物と観客のあいだに距離——いわゆる劇的アイロニー——をはさもうとすることもしない。『エラクリュス』においてであれ、同様の趣向をこらした『ロドギュヌヌ』(1647年)においてであれ、観客と登場人物——出生の「秘密」を握っているレオンティエヌとクレオパートルは除く——のもつ知識の量はほぼ同じである。つまりこの「秘密」は『オイディプース王』におけるように観客に優越した立場を与えるための仕掛けではなく、観客が自ずと登場人物に一体化し、その不安を共有するような劇的状况をつくるための手段なのである——

仮面をつけずに (à visage découvert) 行動し、誰の命を狙っているのか承知しているとき、人間本来の情にたいする情念のたたかい、あるいは愛にたいする義務感のたたかいは作品の最良の部分をしめ、そこから偉大で力強い感動が生まれ、たえず憐憫の情をかき立て、倍加させるのである。²⁵⁾

この一節では、登場人物(行為者)において表象される情念と観客において引き起こされる情念との区別がほとんどなされていないことがわかる。悲劇の言説のレトリック効果という観点からとらえれば、両者の情念のレベルが区別されるべきであろうが、ここでコルネイユは観劇体験における観客の登場人物への同一化の重要性を強調しているようにみえる。ちなみに悲劇が引き起こす情念のうち、「あわれみ」はこの観客と登場人物の完全な同一化により生じるものである(その場合、観客の共感をえるには無実の主人公が必要である)。

コルネイユによれば、登場人物(行為者)が「無知」の状態で行動する場面はいわば死んだ時間である。なぜなら近親者が互いにそれと知らずに対立する場合、全くの無関心か、あるいはむき出しの敵意か、いずれかの形をとるのであって、激しい情念を生じさせるジレンマの形はとらないからである。もう一方の登場人物(犠牲者)に対する観客の関心は「あわれみ」とはよべないもの(「内なるおののきのような動き」)であり、コルネイユはそこに積極的な意味を認めていないようにみえる——

父親がそれと知らずに息子を殺そうとする場合、相手は無関係の者としか見ないか、

もしかすると敵としか見ないだろう。どちらの場合にしても、まさにアリストテレスが述べているようにその息子の危険はいかなる憐憫の情にも値せず、観客に生じさせるものといえただ内なるおののきのような動きのみであり、それによって観客は勘違いが明らかになる前にその息子が死んでしまわないか恐れ、彼の死が阻止されるのに間に合うよう早く間違いに気づくことを願うようになるのである。これは愛されるにふさわしいほど徳のある人間の運命に必ず人が抱く関心から生じることである。そしてこの認知が起きてもそこに生じるのはただ、望んだ通りにことが起きるのを見る同慶の念だけである。²⁶⁾

観客と登場人物の同一化をめざすコルネイユは、ここで劇的アイロニーの効果、そして「認知」のもたらす効果を軽視している。「父親がそれと知らずに息子を殺そうとする場合」というとき、『エラクリュス』におけるフォカスを念頭においているのかどうかは判然としない。父親が息子に危害をおよぼそうとする例はギリシア悲劇にはなく、アリストテレスもそのような例には言及していない。それはともかく、エウリーピデース作『タウリケーのイーピゲネイア』についてすでにみたように、観客はつねに登場人物よりも多くのことを知る立場にあり、事のなりゆきを見通すことができるから、コルネイユがいうように、「認知」の場面において確かに観客は「望んだ通りにことが起きるのを見る」ことになる。とはいえ、この姉弟の再会の場面の美しさを否定することは難しいように思われる。17世紀の末にアリストテレス『詩学』の翻訳と注解を発表したダシエは第15章（実際には第14章の後半部に相当）の注釈においてまさにこの例をとりあげ、コルネイユの「認知」についての解釈に反論している――

確かにコルネイユ氏がいうようにメロペーがそれと知らずに息子を殺そうとするとき、また同様にイーピゲネイアがそれと知らずに弟をいけにえにしようとするとき、どちらも相手は無関係の者として、あるいは敵としてみている。しかしコルネイユ氏は忘れていて、これらの主題は既知のものであるから（ここで問題になっているのはそのような主題である）、母親によって狙われたこの息子の、そして姉によって犠牲にされようとしているこの弟の、素姓が知られていないのは姉のみ、母のみにであって、観客はみな彼らの素姓を知っており、それゆえこれほど近い間柄にある二人を同じように脅かす危険を目にすることによって引き起こされるあらゆる情念を感じているのである、ということ。²⁷⁾

ダシエは登場人物とその人物よりも多くのことを知っている観客とのあいだにおいて成立する劇的アイロニーの原則をはっきりと指摘することで、コルネイ

ユの演劇美学に対して17世紀でおそらくもっとも注目すべき反論を行っているといえるだろう。付言しておく、ダシエのコレネイユ批判は「認知」に関わる点にとどまらない。すでにみたように、アリストテレスが優劣を論じた悲劇的行為の4つの可能性についてコレネイユはあえてその序列に異議を唱え、「近代的」な解釈を提示したのであった。「古代派」のダシエにとって、古代のアテナイの趣味は近代のフランスでは必ずしも通用しないとするコレネイユの言明²⁸⁾は容認できないものであった²⁹⁾。つまりダシエによる『詩学』の翻訳・注解は「新旧論争」の文脈において理解すべきものなのである。

「心理的発見」としての「認知」

最後に検討したいのは「認知」の対象についての議論である。アリストテレスはすでに「人間関係の認知」以外の可能性について言及している――

もちろん認知にはそのほかいろいろな種類がある。すなわち、いま述べたことは生命のない事物や偶然の出来事についてもなんらかの仕方で行くし、またある行為を誰かがなしたか、それともなさなかったかを認知することもある。(『詩学』第11章)

確かにアリストテレスがもっとも評価するのは『オイディプース王』におけるような「行為にもっともよく結びつく認知」ではある。しかし「認知」の対象として登場人物間の血縁関係だけではなく、他の性質の事実も含まれる場合を考慮に入れると、「認知」を単なる物理的発見ではなく、より広い意味での認識や自覚、心理的発見として拡大解釈することが可能になるのではないだろうか。この点について17世紀になされた解釈をみてみることにしよう。

ラシーヌはヴェットーリによるアリストテレス『詩学』のラテン語訳付注解書(フィレンツェ、ジュンタ、1573年、二折版)の余白に書き込みを残しているが、第14章で「認知」のパターンについて述べられた箇所を次のように訳している――

行動するものは自分がしたいと思っていることを知っているか知らずにいるかどちらかでなければならない。³⁰⁾

ここでラシーヌは「知る」あるいは「知らない」という動詞の目的補語として、暗黙のうちに了解されている「犠牲者の身元」の代わりに傍点部分を補って解

釈している。無論のこと、いつ書かれたかも分からず、出版の意図もなかったであろうこのような書き込みを根拠にして、ラシーヌが「認知」を人物の身元の同定の意味だけでなく、より広い意味での認識や自覚、心理的発見としても解釈していた、とヴィナヴェールのように結論するのは早計かもしれない³¹⁾。事実、ダシエもまた『詩学』の翻訳において「知る」あるいは「認知する」という動詞の目的補語として「彼らがしていること」や「彼らがしようとしていること」といった表現を補っているが³²⁾、それは必ずしもこの古典学者が「認知」の対象を拡大解釈していた証左とはならないだろう。

だが、次の例はどうだろうか。スキュデリーの『専制的な愛』(1639年)の序文として書かれたサラザンの『悲劇論』はこの作品の最も創意に富んだ部分を主人公ティリダートにおける「認知」にみている――

トロイルによる救援、ティリダートの失墜からアナグノリズ(anagnorise [sic])が生じる。哲学者〔アリストテレス〕は劇中で何らかの効果を生み、重要な変化をひきおこす人と、行為と、場所や、その他のものの認知(reconnaissance)をこう呼んでいる。認知は逆転に依存しており、それなしではありえないが、逆転についてはそうとは限らない。多くの悲劇においては逆転だけがおきる。

この悲劇において、認知はたいへん自然で、無理がない。というのもティリダートは自分の恩知らずな態度がオルメースの調停の労によって償われるのを見て、自分の罪と自分が死を命じた人たちの無実とを認めはじめからである。そこから彼の後悔と、和解、そしてこの非常にすぐれた劇における重要な変化が生じてくるのである。³³⁾

この一節は17世紀の悲劇論において「認知」が必ずしも犠牲者の素性が明らかになることだけを指すのではなく、犯された行為あるいは過失の性質が認識されることをも指しうるものであったことを示している。

実のところ、ソポクレスの『オイディプス王』においても「認知」は単なる事実の発見・発覚の瞬間なのではなく、より複雑な過程をたどって実現している。犠牲者の身元が発見されることにより、その犠牲者とオイディプスを結ぶ関係が明らかになる――犯された殺人は父殺しと判明する――のであり、同時に彼と母親の関係も明らかになり、空位となっていた王座に就くための婚姻が近親姦であったことが判明する。犠牲者の身元は恐るべき結果をもたらすことになる事実の発見のプロセスの最初の鍵にすぎないし、人物の素性を「認知」することと「無知」の状態で犯された行為の性質を「認知」することのあ

いだの区別はかならずしも明確ではないのである。したがってアリストテレスの考えを裏切ることなしに、彼のいう「無知から知への転換」をより広い意味に解することは可能なのではないかと思われる。この「知」こそオイディプースが劇を通して追い求め続けるものである。この「知」がなければ彼は不幸にはならなかったかもしれないが、この「知」がなければ悲劇における彼の存在意義も無に帰すであろう。オイディプースという人物は謎とその謎を解明しようとする執拗さとを同時に体現している点において「無知から知への転換」という認識論的ステップを象徴しているのである³⁴⁾。

ところで、「過失」の性質あるいは結果をも「認知」の対象ととらえるサラザンは、何らかの理由で理性を失った状態でその「過失」を犯してしまう人間、全くの悪人でも善人でもない人間こそ悲劇の描くべきものであるという――

自分の判断力を何らかの激しい情念にゆだねてしまい、もはやそれを支配することができず、この激流に流されるがままになってしまう人たち […] はあわれむべきである。³⁵⁾

ケイヴはサラザンによるこの悲劇的「過失」の解釈は同時代のどの批評家のものよりも革新的であると述べている³⁶⁾。仮にこのような見地に立つと、「逆転」や「認知」は必ずしも事態を突然根底から変えてしまうような外的な出来事や不測の事態、あるいは不明であった人間の身元が判明する瞬間だけに限定されるものではなく、情念によって狂わされていた理性がその恐るべき結果を発見し慄然とする瞬間（例えば、ラシーヌ『フェードル』4幕5場1264行以下）にも対応する、と考えられるのではないだろうか。「認知」を単なる物理的発見ではなく心理的発見として拡大解釈し、無知や過誤の中にある悲劇の登場人物が真実を「発見」する瞬間を「認知」ととらえるならば、悲劇の筋の転回点が登場人物の認識や自覚の瞬間に対応する――つまり「逆転」と「認知」が同時に起きる――ことになるだろう。その場合、無知あるいは自己喪失状態にある登場人物に対し劇的アイロニーの原則により常に優位に立っていたはずの観客において、その登場人物に対する同一化が妨げられるわけではない³⁷⁾。悲劇の観客は一方で登場人物に同一化しながら――「あわれみ」をおぼえながら――、他方でその人物が陥った、あるいは陥るであろう不幸とその困ってきたところをその人物以上に明晰に見据えているわけであり、それはとりもなおさず悲

劇作品の構造や意味が全的に把握されている——「ミメシス」の原則が要請する能動的態度が実現されている——ことにほかならない。観客におけるこの「認知」は登場人物における「認知」に呼応し、なおかつそれを俯瞰するものであるということが出来る。17世紀の詩学が提示している「認知」についてのこのような解釈の可能性は、具体的な作品の分析によってさらに検証される必要があるだろう。

註

- 1) 『詩学』に関して本稿で用いる用語や表現は次の版にしたがう——アリストテレス『詩学』、松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、1997年（ホラーティウス『詩論』併録）。引用の典拠については章数のみを記す。ギリシア語の用語の原綴はラテン文字で表記し、イタリック体で示す。
- 2) Hippolyte Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique* [1640], éd. Jean-Marc CIVARDI, Paris : Honoré Champion, coll. «Sources classiques», 2015, p. 245.
- 3) フランス古典演劇理論における単数形の *péripétie* と複数形の *péripéties* の区別、およびその劇作法への適用例については次の研究を参照のこと—— Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France* [1950], nouv. éd., Paris : Nizet, 2001, pp. 83 *sq.* シェレールは17世紀を通じて複数形の「逆転」*péripéties* の用法がしだいに広がっていったと述べている。同書の巻末補遺の「定義集」において、「逆転 *péripétie*」は「予見できない事件で、主要人物の心理的状况を変え、導入部にも結末部にも現れず、向きを転じる可能性がある」(*ibid.*, p. 438) と説明されているが、この定義は明らかに複数形の「逆転」*péripéties* に対応するものである。ちなみに、今日なお古典演劇研究の基本文献とされる同書において「認知」はほとんど問題にされていない。
- 4) アイスキュロス『コエーポロイ』、ソポクレス『オイディプース王』、『エーレクトラー』、エウリーピデース『アルケステイス』、『エーレクトラー』、『タウリケーのイーピゲネイア』、『イオン』、『ヘレネー』。
- 5) Jean CHAPELAIN, «Discours de la poésie représentative», dans *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. HUNTER, introduction, révision des textes et notes par Anne DUPRAT, Genève : Droz, coll. «Textes Littéraires Français», 2007, p. 273.
- 6) この問題については次の研究を参照のこと—— Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris : PUF, coll. «Perspectives littéraires », 2003, p. 170.
- 7) LA MESNARDIÈRE, *op. cit.*, pp. 205-206.
- 8) RACINE, «Quelques annotations du Sophocle d'Alde», dans *Œuvres complètes*, éd.

- Raymond PICARD, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II [1952], 1966, p. 852. ヴェネツィアのアルドゥス・マヌティウス（アルド・マヌーツィオ）工房がギリシア文学の古典を小型の八折版で刊行したことは印刷出版界における顕著な貢献とされている。ラシーヌもその恩恵にあずかった一人であった。
- 9) André DACIER, *La Poétique d'Aristote. Traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage* [1692], réimp., Hildesheim : Georg Olms, 1976, p. 162.
 - 10) この問題については次の研究を参照のこと—— ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris : Éd. du Seuil, coll. « La Poétique », 1980, p. 258. G. F. ELSE, *Aristotle's Poetics : the Argument*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard UP, 1957, p. 420.
 - 11) この問題については次の研究を参照のこと—— Elizabeth S. BELFIORE, *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York / Oxford : Oxford University Press, 2000.
 - 12) CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire* [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges COUTON, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1987, p. 151.
 - 13) コルネイユは『ル・シッド』論争（1637年）の際のアカデミー・フランセーズの裁定を本意とはしなかったものの、裁定にその意向が反映されたといわれるリシュリュエ枢機卿に恭順の意を示して沈黙した。その後ほぼ20年の時を経て、改めて自らの演劇美学と演劇作品を古今の詩学・演劇論と突き合わせる形で問い直し、その考察の成果を『戯曲集』（1660年）全3巻の各巻の冒頭に1篇ずつ発表した（『劇詩論 *Discours du poème dramatique*』、『悲劇論 *Discours de la tragédie*』、『三一致論 *Discours des trois unités*』）。そこには1657年に出版されたドービニャック著『演劇作法 *La Pratique du théâtre*』への対抗心がはたらいていたことも事実である。
 - 14) *Ibid.*, pp. 154-155.
 - 15) CORNEILLE, « Examen » [1660] d'Héraclius, dans *Œuvres complètes*, éd. COUTON, t. II, 1984, p. 358.
 - 16) Georges COUTON, « Notice » d'Héraclius, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, pp. 1361-1362.
 - 17) この問題については次の研究を参照のこと—— Clifton CHERPACK, *The Call of blood in French classical tragedy*, Baltimore : Johns Hopkins Press, 1958. コルネイユは『エディップ』（1659年）において「血の叫び」のモチーフを戯画化して用いている（3幕5場1103-1108行）。
 - 18) ラシーヌはこの恐るべき疑いについて、ソポクレス『悲劇集』の余白に次のように記している——「このオイディプスの不安はじつに見事である。テイレシアースは彼の疑いを解かずそのままにする」（RACINE, « Quelques annotations du Sophocle d'Alde », dans *Œuvres complètes*, éd. PICARD, t. II, p. 856）。

- 19) CORNEILLE, *Discours de la tragédie*, éd. COUTON, t. III, p. 153.
- 20) 登場人物を行動不能状態におく「阻害された行為 l'action empêchée」というコルネイユ劇の原則について、フォレストイエは次のように述べている——「[この原則に基づく悲劇では]『オイディプース』におけるように主人公の素姓の探求にはなく、登場人物の本当の素姓を発見することの絶対的不可能性に関心が集中する。[...]コルネイユは素姓をめぐる悲劇性の近代的な形式を創造したのである。確かに『オイディプース王』は素姓発見の悲劇性に立脚していたが、『エラクリュス』はアポリアの悲劇性に立脚しているのである」(Georges FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris : Klincksieck, 1996, pp. 259-260)。
- 21) CORNEILLE, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. COUTON, t. III, p. 140.
- 22) CORNEILLE, *Discours de la tragédie*, éd. COUTON, t. III, p. 154.
- 23) ダシエはアリストテレス『詩学』第10章への注解のなかで『エラクリュス』における「認知」について次のように批判している——「アリストテレスが[この二重の認知を]認めただろうとは思わない。それは始めから終わりまで謎のままであり、終わりにおいてさえ実現したかどうか定かではないうえに、アリストテレスが定めた規則にはっきりと違反しているからである。認知は主題から生じなければならないが、認知が主題であってはならないのである」(DACIER, *La Poétique d'Aristote*, p. 155)。
- 24) ダシエもこの点を指摘している——「コルネイユ氏は『エラクリュス』を創作したときどうやらこの真実「もっともすぐれた認知は逆転と同時に生じるものであること」を知らなかったようである。そこでは認知に先立って逆転が起きている。というのもこの劇において真の逆転はフォカスの死であり、マルシアンとエラクリュスが認知されるのはその後である。しかしそれは彼らがもはや何も恐れることがないときであり、したがって観客はどちらがエラクリュスあるいはマルシアンであるかほとんど気にかけないのである」(DACIER, *La Poétique d'Aristote*, p. 162)。
- 25) CORNEILLE, *Discours de la tragédie*, éd. COUTON, t. III, p. 154.
- 26) *Ibid.*
- 27) DACIER, *La Poétique d'Aristote*, pp. 234-235.
- 28) CORNEILLE, *Discours de la tragédie*, éd. COUTON, t. III, p. 155.
- 29) DACIER, *La Poétique d'Aristote*, p. 233. ラシーヌが『イフィジェニー』の序文(1675年)において「私は[...]良識と理性はいつの時代にも変わらぬものであることを喜びとともに確かめた。パリの趣味がアテナイの趣味に合致したのである」と述べているのも(RACINE, «Préface» [1675] d'*Iphigénie*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges FORESTIER, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1999, p. 699), すでに「古代派」の立場表明だったのである。
- 30) RACINE, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, texte établi et commenté par Eugène VINAVER [1944], 2^e éd., Paris : Nizet, s.d. [1951], p. 24.

- 31) *Ibid.*
- 32) DACIER, *La Poétique d'Aristote*, p. 218.
- 33) SARASIN, *Discours de la tragédie ou remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry par M. de Sillac d'Arbois*, dans Georges DE SCUDÉRY, *L'Amour tyrannique*, Paris : Augustin Courbé, 1639, p. 13. 強調は引用者による。
- 34) この問題については次の研究を参照のこと—— Jean-Pierre VERNANT, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Edipe-Roi* » [1970], repris dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], Paris : La Découverte, t. I, 2001, pp. 99-131. ラシーヌは『イフィジェニー』（1674年初演）においてエリフィールという人物を創作するにあたり、自分の素姓にまつわる謎を追求し、その謎の解明がすなわち自身の破滅となる——しかもその運命が神託によって予言されている——存在としてのオイディプースに想をえているのではないかと思われる。
- 35) SARASIN, *Discours de la tragédie*, p. 17, cité par VINAVER, dans RACINE, *Principes de la tragédie*, p. 49.
- 36) Terence CAVE, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford : Clarendon Press [1988], 1990, p. 93.
- 37) この問題については次の研究を参照のこと—— H. T. BARNWELL, *The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited*, Oxford : Clarendon Press, 1982, pp. 177-178.