The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	前期古典主義演劇理論におけるactionの問題
Author(s)	伊地智, 均
Citation	Gallia. 1960, 5, p. 25-41
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/11036
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

前期古典主義演劇理論における action の問題

伊　地　智　均

演劇論のなかで劇的行為《action》という語の意味がどれほど曖昧であるか，また今までに定義されることがどれほど困難であったかを証明することは皮肉にもたいへんやさしいことである．「action についての研究は，たとえ action という語が演劇論のなかでいろいろ異なって解釈されるためや，またこの語の意味の曖昧さのためにすぎないとしても，常にデリケートで骨の折れる仕事である．[1]」とは "Les Débuts de P. Corneille" のなかでの Rivaille の言葉である．Corneille 自身も「人は多くの場合 action の意味するところを正しく知らないで action の單一性について議論した．[2]」と言っている．べつにフランス 17 世紀の演劇論のなかにかぎらない．現在における演劇研究においても，この action という語の定義という問題は重要な一つの研究課題であると思われる．アリストテレスの『詩学』のなかでの「action が劇の基本的要素である」という言葉は，演劇研究上常に問題とされる言葉であると言えるのである．たとえば最近の演劇研究においても，「行為が演劇の根本であるというかんたんな言葉は本質的な眞理をあらわしている――が，この眞理の解釈は決してかんたんではない．まず用語を定義しなければならない．演劇がどんな行為でもとりあつかうとは考えられない．であるから劇的行為と一般的行為を区別しなければならない．アリストテレスはこの点ではっきり区別していない．後の理論家も，行為とは説明するまでもないことであり，ある作家がこういう意味に使いたいと思ったような意味になる，と考えているようである．[3]」と言われている．さらに 1938 年に英国アリストテレス協会が，"action とはなにか" というシンポジュームを催したが結局誰一人この語の完全な定義をなすことができなかったと報告されている事実は，[4]いかに action という語が多様に解釈されうるかとい

うことをよく物語るものである．このように一般に演劇論のなかで action という語が，今日でも甚だ意味曖昧であるが，それではフランス古典演劇を準備したと言われる 17 世紀初期のフランス演劇理論はいったい action という語をどのように解釈していたのであろうか．そこには action に対する特別な解釈があったのであろうか．この問題を探求することがこの小稿の目的である．[5]

しかしながら，Chapelain, d'Aubignac, La Mesnardière といった碩学たちが打ち樹てるのに努力したこの時期の演劇論のなかには，直接に action とはなにかを示唆する言葉をみつけることはできない．かれらは action とはなにかを考える前に，演劇の作者は主題をどのように展開させるべきなのか，劇作品を構成するいろいろな事件をどのように配置したらよいのか，つまりどのように作者は action を ≪organiser≫ しなければならないのかを考えたのである．その結果がいわゆる action の單一性という規則であったのである．まさしく Corneille の言うように，かれらは「action の意味するところを正しく知らないで，action の單一性について議論した」のである．さらに，かれらは action の單一性という規則と同時に，action の単純性ということを主張したのである．Chapelain が「action は単純で簡潔でなくてはならない．そして劇の終局のまわりに集められているべきである．というのは人間の理性は，注意力が数少い事件の上に集中させられればさせられるほどその効果が強いということを教えてくれるから．[6]」と言うように，action が単純でなくてはならないということは，劇を構成する事件の数が，言いかえれば劇の素材が多くあってはいけないということであったのである．

このように，この時期の演劇理論家は，演劇における action とはなにかを考え，この語の意味を正しく定義づけるというよりはむしろ劇を作る上での事件の配置の仕方，でき事の組立て方という技法により多大の関心をもったのである．ところで，演劇の一般的定義は，アリストテレスによれば，（したがって当然この時期の演劇理論家によれば）「然るべき大きさを持つそれ自身全き，一つの荘重なる行為の模倣[7]」ということであった．そしてさらにこの行為は「筋によって模倣され，筋とは幾多の事件の結合を意味[8]」したのである．尚もアリストテレスは続けて言っている．「劇の要素のうち

最も重要なものは，事件の結合の仕方である．トラゴーディアは，もともと人間を模倣するものでなく，人間の行為と生活と，幸福と不幸とを，模倣するのである．人間のすべての幸福もしくは不幸は，かれらの行為の様式に存する．そして，われわれ人間が生きる目的は，ある様式の行為であって，ある倫理的な性質そのものではない．……それ故トラゴーディアの第一の要素であって，言わば，その生命とも言うべき部分は，どうしても筋である．[9]」アリストテレスもまた，以上に見られるとおり，action についてはなんらの定義もしていない．しかしかれの言うように，劇が行為の模倣であり，その模倣が筋，すなわち事件の結合によってなされると言うならば，演劇における action，言いかえるならば，模倣された action，すなわち一般的行為とははっきり区別された劇的行為《action》というものは，模倣の手段である筋のあり方そのものによって規制されうると言うことができよう．[10]演劇は人間の生活，幸福と不幸とを模倣し，その人間の幸福と不幸とが，かれらの行為の様式に存するということであるからには，演劇の作者は，かれが人間の生活，幸福と不幸との典型であるとみたある様式の行為，すなわちある特殊な行為を，かれの作品のなかに表現するのが当然である．しかも，作者はその特殊な行為を明確にするのに合致した仕方で，かれの作品の素材を組み立てるであろう．[11]このようにみるならば，フランス17世紀初期の演劇理論家たちが，action を《organiser》する方法として打ち樹てた《action の単一性》という規則における，かれらの思考の方法の特殊性を検討することによって逆にかれらが演劇のなかで表現することをめざしていたと思われる，かれらの人間生活の典型的行為をひき出しうるであろう．[12]以上のような理由から，この時期の演劇理論のなかに，action に対する特別な解釈があったのかどうかを探求する第一歩として，《action の単一性》という規則を考察してみよう．[13]

《action の単一性》という規則は，かんたんに言って，劇の模倣の対象である全き行為を形作る数個の要素の密接な関係の仕方を教える規則である．Chapelain は，「ギリシャ人はかれらの悲劇や喜劇のなかに，主要な行為とそれに関係する他の行為とを描き，これを action の単一性と呼んだのである．[14]」と述べている．しかし問題なのは，この主要な要素と副次的な要素

の関係の仕方なのである．この時期の演劇理論家たちの意見を綜合してみるならば，≪action の單一性≫ という規則を満足させるためには，つぎの四つの条件があるのである．

(1) 主要な要素と副次的な要素は，副次的ないくつかの要素のうちどれを取り去ってもその劇の構成に破綻を来たすというように密接に組み合わされていなければならない．

(2) すべての副次的な要素も主要な要素と同じく劇の最初から始まり（劇の中途で突然入ってくるということがなく）終局まで続かなければならない．

(3) 主要，副次の要素ともに，その解決は劇の最初の所与に依存すべきで，いたずらに偶然的な事柄を解決策として劇に導入してはいけない．

(4) 各副次的要素は，主要な要素の発展・解決に寄与する，言いかえれば，なんらかの影響を及ぼさなければならない．

これらの四つの条件が ≪action の單一性≫ という規則の内容である．ところで，すでに述べたように，この時期には ≪action の單一性≫ という規則と並んで，≪action の單純性≫ ということが主張された。この時期の演劇理論家の意見のなかには，演劇を抽象的に解するあまり，この ≪單一性≫ と ≪單純性≫ との関係をはなはだ機械的，形式的に考えるという欠点があったということは認めなくてはならない．たとえば，Chapelain は「最も良い劇は，多くの action を含んでいるものではなくて，反対に唯一つの action しか含んでおらず，しかも適当な長さの劇である．[15]」と言いながら，一方≪action の單一性≫ということは「主要な action とそれに関係する他の action とを描く」ことにあると言っている．この二つの文章から，期せずしていかに action という語が曖昧多義であったかはわかるが，action の≪單一性≫ と ≪單純性≫ との関係は具体的にわかりはしない．この関係を比較的よく言い表わしていると思われる意見は d'Aubignac の意見である．「画家は同じ絵のなかに多くの action を描くことができる．……人間の行為において，その行為の前に起こり，その行為に附随し，そしてその行為の後に起こって，結局それら全体でその行為を構成し，その行為を存在させる他のいかなる行為をまったく伴なわないような行為は存在しな

い．したがって一つの行為のみ表現しようと思う画家もやはり多くの他の行為をその行為にまぜることはさしつかえない．なぜなら，それら全体で，一つの完成・全体を形成しているのであるから．[16]」d'Aubignac は，このように言った後，つけ加えてつぎのように言う．「詩人はできるだけ單純な action をとりあつかわなくてはならない．……場景に要する時間を短かくすればするほど，観客の気にいる ≪passion≫ や ≪discours≫ にそれだけ多くの時間を自由にかけ得る．そしてそのための最も上手な方法は劇をできるだけ終局に近いところで始めることである．[17]」ドラマチックな構成を教える技法という点からみると，この d'Aubignac の意見も action の ≪單一性≫ と ≪單純性≫ との関係を示唆するには具体性を欠いていると思われるが，それでも Chapelain の意見よりははるかに教えてくれるところが大きい．d'Aubignac の意見をふまえて，ここで ≪單一性≫ と ≪單純性≫ との関係を整理してみるとつぎのようなものになる．(1) 演劇は一つの完成された全き行為を表現するものである．(2) その一つの完成された全き行為は構成要素としていくつかの要素をもつ．(3) ≪actionの單一性≫ という規則は，それらの構成要素の組み合わせ方を条件づけるものである．(4) ≪action の單純性≫ということは，一つの完成された全き行為が複雑な要素をもたず，できるだけ單純であらねばならないということである．したがって究極的には，この一つの完成された全き行為を構成する要素としてただ二つの要素しかもたない行為をこそ單純な行為であると，言葉の上では言えるであろう．このように整理してみると，自然につぎのことがわかってくる．すなわちこの時期の演劇理論家が使った action という語には二つの意味が負わされていたということである．その一つは演劇が模倣する一つの完成された全き行為という意味での action，二番目にはこの模倣される行為を形作っている要素という意味での action である．[18]ゆえに ≪actionの 單一性≫ と言うとき，この action は，一つの模倣される行為の構成要素 ≪éléments constitutifs≫ として解されるべきである．しかも ≪單一性≫ ということが，これらの要素を組み合わせ，あたかも一本の糸のように一つの完成された全き行為にするということを意味するのであってみれば，この單一性ということはむしろ統一 ≪unification≫ と解されるべきであろう．このようにして

≪unité d'action≫ は，≪unification d'éléments constitutifs≫ と言われる方が，その意味内容にふさわしいということがわかる．一方，≪action の単純性≫と言われるときは，そこで使われている action は，まさしく演劇が模倣する一つの完成された全き行為そのもののことであるのである．

さて，≪action の單一性≫という規則の考察の第一として，この時期の演劇理論のなかで用いられた action という語の二重の意味を指摘した後，さらに別の見地からこの規則を考察してみよう．d'Aubignac は，action ができるだけ單純でなければならないのは，その結果≪passion≫や≪discours≫に作者が多くの時間をかけることができるためだからと言っているが，このことは action という点からどのような意味をもつでのあろうか．さきほど，言葉の上から言うならば，action が單純であるということは，劇が模倣する action の構成要素がただ二つのような場合の action であると言えると一応言ってみたが，はたしてこの單純ということが，ただ單に action の構成要素の数の問題にすぎないことだと言えるであろうか．d'Aubignacは，さきに引用した「詩人はできるだけ單純な action をとりあつかわなくてはならない」という言葉のすぐ前で，「詩人は人間の歴史の一点をとらえなければならない．そしてその一点のなかにこそ，詩人は人間の歴史の抽象化された姿をみるのである．[19]」と言っている．d'Aubignac にとってみれば，演劇が模倣しなければならない單純な action とは，人間の歴史（この歴史という言葉を個人という観点からみると，個人の生活史という言葉に置きかえられるだろう）の一つの≪point≫であるということになるのである．[20]

ところで，アリストテレスによれば，演劇が模倣する action は，初めと中と終わりとをもち，主人公の運命的な社会的立場の発見（アナグノーリシス）と（同時に）その運命の急激な変化（ペリペティア）を伴なう複雑な構成の action であった．[21]また現在の演劇における action については，「劇行為の第一の特性は，始まりと終わりとを持っていることである．現実では，戦争や情熱や革命のある局面や，わたしの少年時代の季節——お互いに全然ちがった，模倣，逆転を許さない，いくつかの季節（saison）……フットボールの季節，詩の発見の季節——のような季節について同様のことが言えよう．[22]」と比喩的に言われている．このように，一つの≪saison≫とた

とえられる action が，この時期の演劇理論家によって一つの≪point≫にたとえられるということは，ただ單にその比喩によって，action の持続する時間の長短，またその action の構成要素の数の多少とかが問題になるのではなく，action についての意味のとり方にもっと質的な相違があるのではないかということを示してはいないだろうか．

このことを証するために，ここで二，三の証拠をあげてみなくてはならない．先ず第一に注意を向けねばならないのは，さきほど示した≪action の單一性≫という規則に関する四つの条件である．この四つの条件のよって来たるところは，アリストテレスの『詩学』であるとされているが，『詩学』のなかでは，このように整然と action の構成要素の組み合わせについて四つの条件をあげているのではない．というよりは，アリストテレスは，ただつぎのように言っているにすぎないのである．劇が模倣する「全き行為を形作る所の数個の要素は，極めて，密接な関係に融合され，要素のどれ一つでも所を変え，もしくは引き抜かれたならば，全体は支離滅裂するように組立てられねばならない．」[23] かれはけっして主要なる要素とか，副次的なる要素とかというように区別はしなかった．また他の三つの条件も列挙しなかった．ただ，かれが言おうとしたことは，数個の要素が，蓋然もしくは必然なる因果関係をもって起こるというように劇の action を組み立てるべきだということであったのである．アリストテレスが意味した統一という概念は，あくまでも action を数個の要素が順々に因果関係によって発展・成長していく一つの行為全体とみるところに存したのであって，そこには当然時間の推移（もちろん時間が逆に推移していくことを含めて）という意味が大きく含まれていたのである．統一ということによって，かれが強調しようとしたところは，数個の要素が，どれ一つでもその所を変えると支離滅裂するように組み立てられてはならないと言うように，数個の要素がその位置を変えてはならないという点であったのである．したがって劇の主人公の運命を変える急転（ペリペティア）と発見（アナグノーリシス）も当然前のでき事の必然的もしくは蓋然的結果であり，action を一つの線として展開させる重要な結節点と言えるのである．ところが，この 17 世紀初期の演劇論のなかで，action の統一としてあげられている四つの条件は，いま述べたアリストテレスの解釈では理

解できないような点がある．主要な要素と副次的な要素というように，action の構成要素を区分したことについては，現実に Corneille の "Polyeucte" における，Pauline と Polyeucte の愛，Sévère の Pauline に対する愛のように，また "Le Cid" の，Chimène と Rodrigue との愛，Infante の Rodrigue に対する愛というように，主要・副次に分けられる要素が作品のなかに存在したからだと思われる．（いま私は，なぜ action の構成要素として，このように主要・副次の要素に，この時期において区分されたのか論証することはできない．ただ劇がとりあつかう主題に恋愛が大きな位置を占めるようになったことは，これと関係がないことはないだろうと言えるだけである．）したがっていまいちおう，主要・副次という語については，ここで問題にしないとして，これらの action の構成要素がすべて，劇の初めから提示され（第二の条件），その解決が，劇の最初の与件に依存しなければならない（第三の条件）ということは，いったいどういうことなのであろうか．この時期の演劇理論家は，おしなべて誰もが，劇の構成要素が，劇の最初において観客に示されていなければならないと言っている．たとえば d'Aubignac は，すべての要素が最初に ≪préparer≫[24] されるべきであると言っており，Corneille も，一幕は今後起こるところのすべての種子を含んでいなければならないと言っている．[25] "Le Cid" が，アカデミーから批判された重要点は，Fernand が劇の終わりに，劇の解決の糸口となる命令を宣するという点であった．[26] action についてのこのような解釈は，アリストテレスが，主としてソポクレスの劇作品から経験的に抽象した action についての概念とは相容れない．アリストテレスが意味する action には，先ずなにはともあれ，主人公の一つの行為が先行するのである．ところが，この時期の演劇理論家が意味する action では，先ず action の構成要素がすべて劇の初めで出揃うことが必要であるのである，少し考えててみればわかることだが，一つの完成された全き行為の構成要素がすべて出揃った場合，その行為は終わっているのである．すなわち，この時期の演劇理論家は，行為が終わった所から劇を始めることを説いたと言えるだろう．

このように解釈すると，d'Aubignac が，できるだけ終局に近い点から劇を初め，≪passion≫ や ≪discours≫ に多くの時間をあてるようにと説い

ていることも納得できるであろう．なぜなら，かれは一つの劇的行為が行為としては終わったところから劇を始めることをすでに action の≪單一性≫および≪単純性≫という規則のなかで言っていたと考えられるのであるから．元来一つの完成された全き行為であるところの劇的行為は，その構成要素の各々の行為間に受苦≪passion≫という部分をもっていると考えられている．[27] すなわち，劇のなかで主人公はある目的のために一つの行為を行う．ところがこの目的は予見されなかった困難に出会い，そこで人間の状況の不合理さについていたましい感じに苦しむ．そしてこの passion から状況について新たな認識が生まれる．それに基いて行為の目的が新たに定められて新らしい動きが始まると考えられているのである．そして，このように考えるならば，d'Aubignac が演劇の action として意味したのは，元来 action として考えられているところの action の，ある一つの局面，passion の局面であると言えるだろう．劇の構成要素の一つの行為から他の一つの行為へと移行する間，まさに行為（action という語の忠実な意味での行為）としては，時間的に零であるような一局面，すなわち一つの≪point≫——外面的には延長をもたないが，内面的には深い発展の層をもつ——一つの人間の生活史の一点をこそ，d'Aubignac は演劇が模倣する action と考えたのだろう．しかも，この passion にあたる部分は，一つの行為から他の一つの行為へと移るための，新たに生じた状況の認識と検討の部分であるがゆえに，この部分は常によく説明されなければならないのである．アリストテレスにとって≪discours≫が，ただレトリックの問題にすぎなかったに反して，d'Aubignac にとって，≪discours≫が≪poétique dramatique≫にかかわる問題であったのはこのためであるのである．[28] かれは≪parler c'est agir.≫と言っているぐらいである．とにかく，この時期に，演劇理論家によって考えられていた action の意味は，少くともアリストテレスの意味する action やまた現在の演劇が模倣する action とはちがって，一つの独特な action の形態をもっていたように思われる．

≪action の單一性≫の規則を検討して，この時期の action は，本来の action の passion の部分に相当するようであると言ったが，さらにこの passion の部分に相当する action を吟味してみよう．アリストテレスは，主人公

の運命の急変をもたらす発見は，ソポクレスの『オイディプス』のそれのように劇のでき事そのものから生じるのが最も望ましいと言っているが[29]，この時期の演劇理論家はそのように考えなかった．たとえば，La Mesnardière はその "L'art poétique" (1639) のなかで，推論，かれの言葉を使えば ≪ratiocination≫ を通しての発見 ≪agnition≫ が一番よい発見の方法であると言っている[30]．この推論を通しての発見ということは，たとえばアイスキュロスの『手向けする人々』における「私のような人がここにいる．オレステスのほかに，私のような人はない．だからオレステスがここにいるのだ．」と推論して，エレクトラがオレステスを発見するような方法を指すのである[31]．考えてみれば，この時期の action は，一つの行為(要素)から一つの行為(要素)へと因果関係にしたがって発展する一つの完成された全き action というものではなかった．因果関係にしたがって進む action であるならば，一つの行為の後に，その目的とは合わない，ゆえにその目的を動揺させるような証拠に出合い，それが人物の運命を急変させるというように，アリストテレスの言うオイディプスのような発見が生まれるであろう．

しかし，この時期の action が，外面的な行為としては休止しているが，内面的には，状況の認識と検討をしている受苦 ≪passion≫ の部分であるゆえに，その発見の方法が，推論を通しての発見であるということは大いに当然なことと言えるであろう．La Mesnardière は，「一般的に言って，詩は，もし聴衆者の理性をとらえないならば，≪raisonnable≫ とは言えない[32]．」と言っている。また E. Faguet の言葉をかりると，≪action の單一性≫ という規則は「常に前提と結論がよく結び合っている ≪série≫ を，最初の与件のなかにすでに存在している解決 ≪dénouement≫ まで導く[33]」ための技法ということができよう．すなわち，この時期においては，演劇が一つの完成された全き行為を模倣する仕方は，全く推論によって行われる性格のものであったのである．E. Faguet はさらに言っている．すなわち，この時期に打ち樹てられた ≪action の單一性≫ という規則は「ドラマにおける論理的役割をもっていた[34]」のであり，この ≪actionの單一性≫ という規則にしたがって劇の筋を組み立てることは，≪affaire de précision, de netteté et de vigueur dans l'esprit≫[35]にほかならないことであると．こ

のように考察した結果，この時期に演劇理論家が作家たちに要請した二つの基本的な演劇作法——≪action の單一性≫と≪action の單純性≫——は，相互に関係し合って，單に action の構成要素の数の問題というような技巧的なことではなく，もっと根本的な，この時期の action の特質を示していると言えないであろうか．すなわち，≪action の單一性≫という規則について言えば，これは数個の action の構成要素の組み合わせの問題ではなくて，推論という形のもとで進む action という意味であるのであり，≪action の單純性≫ということは，action の構成要素の数の多少や action が経過する時間の長短の問題ではなくて，受苦≪passion≫という，つぎの行為への飛躍のための状況の認識と吟味であるような細分化された action の一段階を意味しているのである．

さて，このように推論を通して深く内側に発展の層を拡げてゆくという action とは具体的にいかなる action なのかを示すために，ここに Chapelain の推論を引用してみるのもむだではないだろう．かれは“Contre Amour”と題する“Discours”のなかで，以下のように論をすすめる．すなわち，かれは先ず愛に対立するものとして神をもってくる．そして言う．「愛は神ではない．愛は神の第一子でもないし，この世の組織者≪organisateur≫でもない．なぜなら，非常に無秩序な原因から，秩序正しい結果が生まれることは不可能であったのだから．[36]」つぎに，いわゆる推論——La Mesnardière が，action の過程のなかで，推論≪ratiocination≫を通しての発見≪agnition≫（アナグノーリシス）が一番よいと言った意味での推論——によって，かれは言う．「神の性格は正義と結合した善良さである．[37]」これがいわば大前提である．「愛は邪悪で不正である．」これが小前提である．大前提は，天と地と地獄の神々の総括的な吟味によって証せられる．小前提は，トロイの戦争やクレオパトラの美のような例によって先ず愛の邪悪性が証せられ，つぎに，「愛は恋人たちが自らに課する犠牲的行為に報いるに災いをもってする．[38]」ということによって，愛の不正が証せられる．もちろん，結論はひとりでにわかるというものである．すなわち愛は神ではないのだ．愛するものは，その愛を不正と認め，正しい，新らしい道に進まねばならないのである．ドラマチックな見地よりすれば，Chapelain は，劇の≪ex-

position≫ で，二つの相対立する観念を提示する．つぎに，新らしい発見（アナグノーリシス）に至るまで，この相対立する側面を，いろいろなヴァリエーションのもとで吟味するのである．そして最後において，神の性格は正義であり，理性に一致するものであることを証し，観客に，愛は不正であり不合理であるがゆえに，愛は神でないのだと言い切って，愛の世界より，理性が命じる世界へと帰ることを教えるのである．ここで，この Chapelain の "Discours" 自体の価値を評価するつもりは，私は全くもっていない．むしろこの "Discours" は卑俗的なテーマであってなんら芸術的価値をもっていないものと言える．しかし，Chapelain の思考の方法は，かれが，この時期の演劇理論の最も強力な推進者であったことから，私には興味があるのである．それは，余りにもいま迄論じてきたこの時期の action のパターンと一致する．私は，さきに，この時期の action は，前提と結論が堅く連繋しており，すでに ≪exposition≫ のなかに，≪dénouement≫ が存在しているような，推論の形のもとに発展する action であり，本来の意味における action の受苦 ≪passion≫ の部分に相当する action であって，この部分は，つぎの行為の選択のための，状況吟味の部分であると言った．完全に意識的な選択は，知らず知らずのうちに三段論法の形をとるというのであってみれば，この状況吟味の部分における推論は，アリストテレスが『詩学』のなかで説明しているように，三段論法の形をふまえることは当然であろう．この時期の演劇理論には，（どの時期の演劇理論も同様であるが）直接 action とはなにかを定義している文章は見出だせないが，演劇の action が，その action の構成要素の組み立て，すなわち筋によって模倣されるというのであるから，自然 action 自体は，その構成要素の組み立ていかんによって規制されると，私は先ず考えた．そして，この要素の組み立て方を，この時期に教えているのが，いわゆる ≪action の單一性≫ という規則である以上，この規則の検討によって，逆にこの時期における action の性格を導き出せると考えたのである．そしていま，以上のような論の順序から言えば，この時期の演劇理論家が想定した演劇における actionは，三段論法の形によって模倣される action であると言えよう．

さて，小論の最後に，この時期の演劇理論そのものから抽出した action

の定義に完全に合致している作品の例として，Pierre du Ryer の "Alcionée"[39] (1637) を検討してみよう．この劇の主要人物は，Lydie の王とその娘，および Alcionée と呼ばれるひとりの戦士である．かつて Alcionée はこの王女を愛し，結婚を求めるが身分がちがうといって拒絶された．この拒絶にあって激昂した Alcionée は，Arménie の王のがわにつき，Lydie と戦いこれを占領してしまう．そして，王女との結婚を約束に，Lydie の王に王権を返還し，ふたたび Lydie の王の臣下となる．劇の action はまさにこの直後から始まる．言いかえれば，すべての行為が終わったところで始まるのである．後に残るのは，行為の後の状況の認識と吟味という仕事である．はやくも劇の初めにおいて，女王は Alcionée に対する愛と身分の相違という矛盾のなかで苦しみを受けている．

((Que fais-ie mal-heureuse? oubliray-ie qu'il aime?
Détruiray-ie vn Amant? me perdray-ie moy-mesme?))
(vers173—4)

いま主人公 Alcionée の上に視点をしぼって，かれの action をたどってみると，すでに劇の一幕で，かれの友 Achate は，王の約束を信じてはいけないと Alcionée の不吉な運命を予告する．≪dénouement≫ がここで準備されている．ゆえに Alcionée は王の眞意を知らねばならない．王はつぎのように宣言する．(二幕)

((Me demander ma fille! ha, c'est trop entreprendre,
Et trop peu l'estimer que d'oser y pretendre.))
(vers 549—50)

このように，二幕において Alcionée はみずからの状況を認識し苦しむ．Alcionée がつぎの行動を決心するに到るまでは，この認識と苦しみのいろいろなヴァリエーションにすぎない．すなわち，かれは王女の眞意をつぎのように知らされる．王女は，「あなたの心からその空しい希望を追い払ってしまってください．」と言ってさらにつけ加えて言う．

((Et croyez que les Rois promettent vainement,
Quand les Dieux Rois des Rois resoluent autrement.))
(vers 1005—6)

Alcionéeは，ここで自らの王女に対する愛と王がかれのその愛を拒否するという状況に立たされる．このとき，かれは王の拒否が，≪Les Dieux Rois des Rois≫ の正しさに適ったものであると認める．すなわち，劇の action は Alcionée の王女に対する愛と，その結婚が身分の相違によってできないとする法律の対立のうちに，その ≪loi≫ を正当で ≪raisonnable≫ なものであると承認することによって解決するのである．Alcionée の行為はここで新たに初まる．

((Mais que dis-ie, insensé, croirois-ie que pour moy
Le destin de la Cour allast changer de loy;))
(vers 1161—2)

((La cause de mon mal est en moy seulement,
Ie me suis à moy mesme vn horrible tourment,))
(vers 1177—8)

((Mais comparant mon crime auec vostre iustice,
Ie viens prest à *mourir*, demander vn supplice;))
(vers 1279—80)

以上かんたんにこの劇の分析をした結果，Lancanster が，「この劇は純粋に古典主義的なものである．[40]」と言った意味がよく理解できるであろう．この劇の action はまさしく三段論法の形のもとで，人間の意識の変化を示そうとしたものなのである．

さて，フランス17世紀初期の演劇理論のなかで，action というものがどのように考えられていたのかということを考察するため，≪action の單一性≫ と ≪action の單純性≫ という二つの規則を，その相互に関係し，影響し合う相のもとで検討し，この時期に想定されていた action は，推論，よりはっきり言えば，三段論法の形によって模倣される一つの形態の action であるということを述べた．そして，この形態の action は，本来の人間行為を形成する一シリーズのうち受苦 ≪passion≫ という部分であるところの状況の意識的な認識と吟味をその役目としてもつ action であると言った．d'Aubignac 等の演劇理論家が，演劇のなかで ≪passion≫ と ≪discours≫ を描くことを理想とした意味がここで理解されたであろう．

なお，演劇史という観点に立てば，この時期は前古典主義時代から古典主義時代への過渡期であった．そして，もしこの時期の演劇理論が，すでに古典主義時代の演劇を指向しており，その準備をしたという説を認めるならば，ここで試みたactionの定義は，この過渡期の演劇批評の一基準として役立つであろう．なぜなら，この時期の演劇作品は，かならずしも古典的と言われる單純な作品ばかりではなかった．むしろいろいろな種類の演劇作品が存在したが故に，それらの作品を古典主義時代への準備としての作品と，別個の独立した文学史的時期を形成する作品[41]，またその混合であるような作品と，作品分析することは重要な仕事なのであるから．しかもまた，遠く離れた時代からみれば，この時代の思考の特種性のいかなるものかを考えさせる意味でも，この定義はおそらく役立つであろう．

註

(1) L. Rivaille, Les Débuts de P. Corneille, Paris, Boivin, 1936. P. 129.

(2) P. Corneille, Discours du Poëme Dramatique. Théâtre Complet de P. Corneille, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, P.60.

(3) J. H. ロースン，劇作とシナリオ創作，岩崎昶・小田島雄志訳，岩波書店．P.5.

(4) F. ファーガソン，演劇の理念，山内登美雄訳，未来社．P.323.

(5) この時期の演劇論は，アリストテレスやホラティウスの「詩学」のたんなる解釈であって，同時代の演劇の action の特種性を解明するには，なんの助けも与えてくれないという意見があるが，私はいちおうここで，問題を演劇論だけに限定して考察する考えである．なぜなら見かけはたんなる「詩学」の解釈のようでも，この時期の演劇論のなかには，この時代の思考の特種性が隠されていると思うからである．（前掲書，J.H. ロースン，P.18.，F. ファーガソン，P.79. 参照.）なお，17 世紀初期というのは，くわしくは 1625 年から 1655 年頃までのいわゆる pré-classicisme を指すのである．

(6) G. Collas, Jean Chapelain, Paris, Ferrin, 1912. P.103.

(7) (8) アリストテレス，「詩学」，松浦嘉一訳，岩波書店．P.68～9.

(9) Ibid, P.70～1.

(10) 「アリストテレスは，行為と筋を同義語と考えた．統一と劇的行為は普通別々に考えられているが，アリストテレスはこの二つを一つの観念としてとりあつかっている．筋は人為的な配列，つまり内容とは対極にある出来事の形式と考えられることが多い．アリストテレスはそういう区別はしなかった．」（前掲書，ロースン，P.7）このような意見もあるが，私はアリストテレスが，行為と筋を区別して

考えているように思う．「行為は筋によって模倣される．」とかれが言うとき，筋——でき事の組み立て——は劇的行為を再現（作品のうちに）する重要な手段であるのだ．

(11) 劇作家は，自分が，人間生活一般の典型，すなわち決定的な場合とみた特殊な行為を模倣する．この模倣を実現するのに，かれは第一に筋を作るのである．普通アリストテレスによれば，作家の制作の仕事は三つの段階をとる．1．筋（プロット）を作る．2．各人物の個性化．3．台詞による表現．しかも，プロットは，悲劇の第一原理——「その肉体の形式としての，生きた人間の魂からのアナロジーによって，その魂，言いかえれば，形式因とされている」のである．（前掲書，ファーガソン，P.323〜4．参照）

(12) もともと劇的行為 ≪action≫ を一般的に定義することはできないことと考えられている．私は，行為とそれによって行為が明らかになる事件の組み立て——綜合とを区別して，事件の組み立て方の特種性を検討することにより，模倣される行為の特種性を解明できると考えるのである．

(13) ≪action の単一性≫ という規則についてのくわしいことは，拙稿，「前期古典主義の劇と劇論—— action の単一性を中心として」（Gallia Ⅳ号）のなかで，書いたので，ここではこの小論の目的上，この規則の内容をかんたんに個条書きするにとどめたい．

(14) J. Chapelain, Discours de la poésie représentative, Opuscules Critiques de J. Chapelain, Paris, Droz, 1936, P.130.

(15) Ibid, Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, P.120.

(16) J. Sherer, Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, s. d., P.94.

(17) R. Vray, La formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet, 1951, P.313.

(18) Littré は，action をどのように定義しているか，試みに引用してみると，≪Principal événement qui fait le sujet d'une pièce de théâtre.≫ とある．
(E. Littré, Dictionnaire de la langue française.)

(19) 前掲書，R. Vray, P.313.

(20) La Mesnardière は，この ≪point≫ ということを，「一人の主人公の人生の千分の一を模倣する」ことだと言っている。(La Mesnardière's poëtique (1639), The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1937, P.80.)

(21) 前掲書，アリストテレス「詩学」，P.80.

(22) ロジェ・ヴァイヤン，現代の演劇，渡辺淳訳，パトリア書肆．P.30.

(23) 前掲書，アリストテレス「詩学」，P.76.

(24) C. Arnaud, Les théories dramatiques au XVIIe siècle —— Etude sur la vie et les œuvres de L'Abbé d'Aubignac, Paris, Alphonse Picard, 1880, P.242.

(25) 前掲書, P. Corneille, P.79.

(26) 前掲書, J. Chapelain, Les Sentiments de l'Académie française sur Le Cid, P.164.

(27) アリストテレスの「詩学」とソポクレスの「オイディプス」を考察して，ファーガソン（前掲書, P36.)は,劇的行為の悲劇的リズムについてつぎのように言う.「行為は，一つの形態をもっている．時間的な，初めと，中と，終りとである．……ライオスの殺害者を発見するという，理性的な目的から出発する．しかし，この目的は，予見されなかった困難に，目的に合わず，従って，最初に理解された目的を動揺させる証拠に出合う．そこで人物は,人間の状況の神秘についての，いたましく，恐ろしい感じに苦しめられる．移り変るヴィジョンを伴うこの苦しみ，すなわちパッションから，状況についての新しい認識が生れる．そして，それに基いて，行動の目的があらためて定められ,新しい動きが始まるのである.」そして，かれは，この悲劇的リズムの三つの段階を，目的，パッション，認識と呼んでいる．ところで注意しなければならないのは，この行為の形態は，行為として最小単位の形態であって，一つの劇的行為は，この最小単位のいくつか（構成要素としての行為）を内に含みながら，みずからもまた，それ自体で，やはりこの三つの段階を経過する行為であるということである．ゆえに，この時期の劇的行為は，一つの劇的行為の本来のリズムである，三つの段階の一つ，passionの部分に相当すると言えるのである.

(28) 前掲書, C. Arnaud, P.249.

(29) 前掲書，アリストテレス「詩学」, P.93.

(30) 前掲書, La Mesnardière, P.88.

(31) 前掲書，アリストテレス「詩学」, P.94.

(32) 前掲書, La Mesnardière, P.91.

(33) (34) (35) E. Faguet. Drame ancien, Drame moderne, Paris, Armand Colin, 1933. P.153～5.

(36) (37) (38) 前掲書 G. Collas, P.128.

(39) Pierre du Ryer, Alcionée, Edition critique par H. C. Lancaster, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1930.

(40) Ibid, P.13.

(41) V.-L. Saulnierが，この時期を表面的により良いものへの単なる準備期として示せば，古典主義への準備をしなかったものを忘れがちになる欠点があると言っているように，この時期を複雑なる相のもとに，いろいろな要素の混合された時期として理解することが必要であろう．そして，この複雑な要素の識別が，この定義によって，より容易になるであろう.