

【論文】

ラシーヌ悲劇覚書(二)

西田 稔

十、『ラ・テバインド』において人間の運命に対する神々の苛酷さが示されること

ラシーヌの悲劇作品のうちの初期作品とも言うべき『ラ・テバインド』の中では、舞台に現われる六人の主要人物と、それに舞台には現われないひとりの人物を加えた七人の悲劇の主人公たちが、最後の幕が降りるまでにひとり残らず死んでしまう（最後に残るひとは本当に死んだのかどうかは分からないままに幕が降りるけれども）。

物語はオイディプス王の一族の呪われた血をめぐって展開される。父親のライオス王を殺害して母親のイオカステーと結婚したオイディプスは母親との間に二男二女をもうけたが、このうちの二人の息子、ポリニス（ポリュネイケース）とエテオクル（エテオクレース）の王位をめぐる争いが『ラ・テバインド』の主題となっている。この二人の息子、その二人の争いをとめようとする母親のジョカスト（イオカステー）と妹のアンチゴヌ（アンティゴネー）、ジョカストの兄であり逆にこの争いを助長することによって二人の甥を亡き者にして自ら王位に就こうという野心に燃えるクレオン（クレオン）、クレオンの息子でアンチゴヌを愛するエモン（ハイモーン）、その弟のメネ

セ（メーノイケオス）、これら七人がその主題のもとに登場する主要人物である。そして彼らの世界を貫いているのは「おれが望むのは弟がおれを嫌ってくれることだ。その方が弟を憎めるから」というエテオクルの言葉（第四幕第一場）に代表されるような、兄弟が互に相手に対して抱いている憎しみの原理であって、その力をせきとめようとする愛の力は空しい。

同じ血でつながっているこれらすべての人物たちの背後で彼らの運命をおびやかしているのは「いくさが収められるためには王家の最後の血が流されねばならない」という神託である。そしてこの予言の通り、クレオンを除くすべての人物が死んでいった後に、野心をとげたにもかかわらず狂気にとらわれたクレオンが自害することによって幕が閉じる。

神々は父親殺しと近親相姦の罪を犯した血を憎んでいるのである。その手を逃れようとする人間の努力は無駄であり、まわり道を通っても結局のところはその憎しみの犠牲となる他はない。あたかもその罪と、その罪を受けついでいる血とがあまりにも人間的なものであるが故に、神々の嫉妬心はそれを放っておくことができないかのように。しかも、その罪を犯させるのもまた同じ神々である。第三幕第二場でジョカストの言うセリフ、

Voilà de ces grands Dieux la suprême justice !

Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas ;

Ils nous le font commettre, et ne l'excusent pas !

ここでは「あの偉大な神々の至高の正義とはこんなもの。罪の淵まで私たちを踏み込ませておいて、私たちに罪を犯させてそしてその罪を許さない」といった意味のことが述べられているが、そこから現れてくるのは、神々と神々を

前にした人間の運命との関係であり、それはそのままギリシア悲劇の世界に通じている。

呪われた血を復讐の神々がどこまでも追いかけていくというテーマはまさにギリシア悲劇的である。けれども、何故この『ラ・テバイド』ほども明確に悲劇的テーマが前面に出ていない『アンドロマック』以後の戯曲群の方がラシーヌの生み出した悲劇として認められていて、この作品はむしろ青年期の素描のように扱われているのか。先取りして言うならば、ラシーヌは『アンドロマック』において初めて劇的構成の抜群の力を発揮するのであり、以後そのドラマティックな迫力を多かれ少なかれ維持しながら、悲劇にふさわしい言葉を練りあげていくのが『ブリタニキウス』から『フェードル』に至る過程である、ということである。そしてこの劇的構成と言語表現のあり方を離れてはラシーヌの悲劇は考えられない、ということである。実際、ラシーヌの悲劇作品は悲劇的テーマがドラマと詩句の背後に隠れて目立たなくなった時に悲劇としての高みに立つことになるのである。

十一、『アレクサンドル大王』では時間の中で取り返しのつかないものが失われること。

『アレクサンドル大王』には悲劇的なものが存在していないかのように見える。劇中、主要人物五人のうちの優柔不断な性格の男が無惨な死をとげるが、それだけで悲劇を構築するにはその死に方そのものにあまりに同情のできな要素がある。しかもこの戯曲は二組の恋人同志が結ばれるという終り方をしているために、ますますその感を強くする。この戯曲に描かれた世界には『ラ・テバイド』におけるような呪われた血もなく、復讐の神々も姿を現わさない。

『アレクサンドル大王』は、それでは、「悲劇」と名付けられるにふさわしくないのだろうか。このことの検討には慎重な態度が要求されるだろう。というのも、われわれにとつてのラシーヌの悲劇作品は次の『アンドロマック』をもつて始まるけれど、同時代の人たちにとってはそうではなくて、悲劇詩人ラシーヌはこの作品をもつて始つてたという事情があるからである。この戯曲は初演に際して大評判となり、その後も同時代の多くの人たちに歓迎されたのである。ルイ十四世治下の宮廷人や貴族や数の限られた文人たちを念頭において、彼らにむかつて書かれ、そしてそのうちの多くの人々から受け入れられ高い評価を得たにもかかわらず後の時代の批判には耐え得なかつた、そのことの問題、コルネイユは君臨しているがまだラシーヌは到来していなかつた時期の演劇的状況の問題、作品としての『アレクサンドル大王』の魅力と欠点との正当な評価の問題、この戯曲に触れるとき、そういった問題がわれわれを引き付けるだろう。

恋愛における相手の心の征服が、戦争における相手国の征服と同等に同じ言葉で語られること、「勝利」の女神や「名声」の女神といったアレゴリーの飛びかうこと、自分の心を「彼」と呼ぶことによつてあくまで自分のことを三人称で語り続けること、このような大袈裟な、あるいは気取つた言い回し、さらには栄光に比べればすべては二の次になるとする英雄的原理、こういったものは以後の戯曲では消えてしまふか目立たなくなるものである。それに対して、われわれが後の戯曲において見出すことになる種々のラシーヌ的な特徴がこの戯曲においても既に、しかしまだ練磨されたり凝縮されたり深められたりしないままに現われているのが見られるはずである。同時代の人々にとつては既にラシーヌでありながら、われわれにとつてはまだラシーヌでないラシーヌをその劇作法や詩句の面から研究してみることによつて実り多い結果を期待しうるかも知れない。しかし私はここではこの戯曲がはたして「悲劇」と

名付けられるにふさわしいものを持っているかどうかという点に問題を絞って、それに対してひとつの解答を試みておきたいと思う。

ここで簡単にストーリーを振り返ってみる。アレクサンドル（アレクサンドロス）大王はその遠征において、インドに足を踏み入れている。その地では二人の王、ポリュス（ポーロス）とタクシル（タクシレース）、そしてひとりの女王アクシアヌがその遠征軍と対峙している。しかしながらアレクサンドルの軍をはばんでいるのは彼らではない。アレクサンドルが軍を進めないのは、タクシルの妹クレオフィルを愛しているがためである。一方、ポリュス、タクシルの二人は共にアクシアヌに思いを寄せている。アクシアヌの方は、飽くまでアレクサンドルと戦って国を守りぬこうとするポリュスに心を傾むけ、妹のための和睦を主張するタクシルを疎んじている。そして結局のところ、皮肉なことに、アレクサンドルに守られたタクシルがアクシアヌを得られないまま自滅的に死んでいくのに対して、アレクサンドルに打ち負かされたポリュスの方は生命と地位を保障され、しかもアクシアヌを得ることになる。

二度アレクサンドルに捕えられ二度許され、ポリュスは遂に自らアレクサンドルのもとに下り、その臣下となる。アレクサンドルは死んだタクシルの恋仇であるポリュスに、アクシアヌとの結婚を許す。そのことに対してタクシルの妹クレオフィルに許しを乞い、アレクサンドルは、自分の徳はこのような恩恵を与える形でしかかつての敵に復讐できないのだ、と言う。そしてタクシルの墓を建てることを誓い、そのようにしてクレオフィルの悲しみを柔らげようとする。この結末は何か優雅であり、何か悲しみに満ちている。この悲しみの雰囲気はどこから来るのか。これはおそらく直接にタクシルの死によって引き起こされたものではないだろう。それは、愚かな死に方でもってタクシ

ルが死んだ後、それまでアレクサンドルをめぐって必死に支えられていたものがすべて、次々と崩れ去ってしまうというところから来る悲しみではないだろうか。アレクサンドルのもとに下った諸国の王たちが彼によって手厚い保護を受けたことをあれほどまでに軽蔑し、ひとり彼と敵対していることにあれほどの自負を抱いていたポリュスが敵愾心を失い、自ら進んで臣下となり、あれほどまでにアレクサンドルを憎んでいたアクシアヌはその憎しみを失ったばかりでなく、逆に彼の偉大さを誉め称え、クレオフィルは兄のためを思ってしまった策略がすべて無駄であったばかりでなく、肝心の兄を失ってただ涙にくれる。そしてアレクサンドルの力と人徳のもとにすべてが巻きこまれ治められ、アレクサンドル自身はこの戯曲の世界の中で見られた独特の姿を急速に失いながら、われわれが歴史的知識の中に持っている「アレクサンドロス大王」のイメージの中へ帰っていく（その時、既に、遠征中に倒れて若死にする英雄、という歴史の語るところが早や影を落としているのである）。

取り返しのつかないものが時間の中で失われてしまうという、こういった終幕の悲しみに満ちた雰囲気は、この戯曲を「悲劇」と呼ばれるにふさわしいものにしてはいないだろうか。少なくとも、このような意味での「悲劇」を認めず、ギリシア悲劇的な宿命が生る姿で現われていないから悲劇的でないことからは、ラシーヌの後の悲劇作品をも貧しくしてしまうような見方しか出てこないであろう。そのことを警戒しなければならぬ。

十二、『アンドロマック』において記憶の中の視覚像が悲劇的時間のうちに失われること

『アンドロマック』はラシーヌの悲劇作品のうちでも、もっとも機械仕掛け的なストーリー構成を持っている。人

物にしても、もの言わぬ衛兵を別にすると、男性二人女性二人の四人の主人公と、その四人のそれぞれに配属される男性二人女性二人の聞き役四人、計八人しか登場せず、そのシンメトリーは特徴的である。この四人の主人公の人間関係がまた図式的整合性を持っている。すなわち、オレスト（オレステース）はオレストを愛していないエルミオーヌ（ヘルミオネー）を愛し、エルミオーヌはエルミオーヌを愛していないピリュス（ピュロス）を愛し、ピリュスはピリュスを愛していないアンドロマック（アンドロマケー）を愛していて、アンドロマックは亡き夫のエクートル（ヘクトール）を愛している。この人間関係は、現実的には悲劇の終曲に至るまでは静止したままで変ることがないのだが、おのおのの主人公の幻想のうちに全面的希望と絶対的絶望との百八十度転換した視野を生み出しながら、ひとりの人物の心の中の転換がさまざま別の人物の心の中の転換をもたらし、それがまた次の人物に転換をもたらすという具合に連鎖していく。そしてその連鎖自体がメカニク的な印象を与える。

自分の婚約者であるピリュスが囚われの女アンドロマックに心を移している一方で、アンドロマックの方はピリュスを拒絶し続けているので、結婚式も行なわれず追い返されもしないという中途半端な状態に追いこまれているエルミオーヌは、その状態に耐えきれずに、行動の最初の一石を投ずる（幕の上る前）。と、その行為に釣られてオレストが応じ（冒頭の場面）、その反応はピリュスに影響を与え、ピリュスの新たな態度がアンドロマックに絶望をもたらし（第一幕）、アンドロマックの絶望は結果的にエルミオーヌに希望をもたらし、エルミオーヌの希望はオレストに絶望をもたらし（第二幕）、同時にアンドロマックの絶望をさらに深め（第三幕）、アンドロマックの極端な絶望はピリュスに希望をもたらし、ピリュスの希望はエルミオーヌに絶望をもたらし、エルミオーヌの絶望はオレストに希望をもたらし（第四幕）、オレストの希望はピリュスの死をもたらす。そして、ピリュスが死ぬと、エルミオーヌはその跡

を追って死に、エルミオーヌが死ぬことによってオレストは狂気に囚われるのである（第五幕）。

これらの目まぐるしい動きを通じて、愛情関係の構図自体は変わることがなく、各人物の希望・絶望にもかかわらず、誰ひとりとして、少くともピリュスの死を迎えるまでは、心変わりする者はない。だから、自分を愛していない者に対する愛は脅迫であるか自滅であるかする他はなく、まさに『アンドロマック』に見られるのは脅迫と自滅のドラマであって、この誰ひとり心変わりしないということによって、悲劇的なものは生れたまま容易に破局に至らず、その間に心理的ドラマが進行していく、と言ってよい。前述のように、この人間関係の構図は、死んだエクツールに終っている。けれど、そのことをドラマの進行にそつてもっと具体的に見てみるなら、人間関係を最終的に静止させ、従って悲劇のポテンシャル・エネルギーとなっているものは、アンドロマックの記憶の中のトロイア戦争であり、それも、意識的に取り出された形としては彼女にとっては確かにエクツールの死ということに集約されているものの、しかし、愛情関係の構図の歯止めとして悲劇的な形で現実に作用し続けているものは、アンドロマックが今も眼前に見ているかのように思い浮べる（第三幕第八場）殺人者ピリュスのイメージであるということが分かる。言うなれば、『アンドロマック』における真の悲劇は、ピリュスが劇中、魅力的な人物として現われ、アンドロマック自身でもその人柄を評価する（第四幕第一場）のだが、そのピリュスを彼女が、記憶ゆえに、愛することができない、という点から生まれているのである。漆黒の闇の中で燃え落ちる宮殿、その炎によって照らされ浮かびあがった男の血にまみれた姿、たとえ現在のピリュスがどれほど立派に見えようが、アンドロマックが決して彼を愛することのできない原因として、その姿は彼女の心を訪れ続けるのである。

アンドロマックはピリュスを愛せない。まさにこの点に繋ぎ止められて『アンドロマック』における主人公たちの

様々な心理的ドラマが展開していくのである。そしてその展開を可能にしているのはこの戯曲にとって特徴的な「愛か、さもなければ憎しみか」という二者択一である。それは、ある場合には、自分の心の二者択一である。第一幕第四場のピリュスのセリフ、

Songez-y bien : il faut désormais que mon cœur,

S'il n' aime avec transport, laisse avec fureur.

ここでは「熱烈に愛することがもう許されないのなら、激しく憎まねばならないが、それでもよいのですか」という意味のことが語られているのだが、ここに象徴的に現われているように、登場人物にとってこの「愛か、さもなければ憎しみか」には中間的妥協策はない。そして奇妙なことに、その選択は心の問題であるにもかかわらず意志の力でどちらにでもしうるものであるかのようなのである。そしてこれこそが、ピリュスがアンドロマックを脅迫したり、エルミオーヌがオレストを脅迫したりする際の、その脅迫の根拠となるのである。

また、ある場合には、二者択一は相手の心に関する。相心の心が（実は決まっているのに自分から見ると）決まっていなことにオレストもエルミオーヌもピリュスも耐えられず、どちらに決まるにせよ何らかの確証を得ようとする。そしてこの確証の探求からピリュスは暗殺され、エルミオーヌは自害し、オレストは発狂するのである。

勿論アンドロマックの心の中にも葛藤があり、その心は揺れ動いている。しかしそれは脅迫によって生じた表面的なものであって、エクツールへの思慕、二人の間の子アステイアナクス（アステュアナクス）への愛情、ピリュスの忌避という点で一貫して変わるところがない。悲劇的なものがこの戯曲の世界に生まれ舞台において消費されるとするならば、それはまさにこのアンドロマックの一貫した態度にそってであると言えよう。悲劇を支えているも

の、アンドロマックの記憶の中に生まれ育ち、そしてドラマの進行過程のうちに衆人の目の前で消えていくもの、記憶の中にかくも長くどどまった後に「時間」の中で、それも「時刻」として計られ日々繰り返される日常的時間ではなく、一度失われたならもはや取り返しのつかない根元的時間の中で失われるもの、それはアンドロマックの脳裏に焼きついた殺人者ピリュスのイメージに他ならない。そして悲劇が成立するのは、ピリュスの死によってアンドロマックにとってもはや忌避すべき者は存在しなくなり、彼女が妻として彼の死を嘆き悲しまなければならなくなってしまうという運命によってである。

アンドロマックが二重に寡婦となった悲しみを語る場面は、後にラシーヌ自身によって削除される。このことは、『ラ・テバード』のようにギリシア悲劇を模倣的に取り入れるか、それとも『アレクサンドル大王』のようにフランス人の嗜好にもつばらあわせた独自のフランス的悲劇を作り出すかの別れ道において、ラシーヌが後者を選びとっているということを象徴的に表わしているように思われる。悲劇性とドラマ性という概念の分け方が可能なら、ラシーヌはアンドロマックの嘆きを、ドラマ性の観点から、ドラマの流れを妨げるが故に削除する。その結果、悲劇性は目立たなくなり、アンドロマックよりもむしろエルミオーヌの方が前面に浮かび上ってきて、エルミオーヌの自滅と、それに巻きこまれるオレストの自滅とのドラマティックな結末に終る戯曲となるのである。

最後に、これは付け足しであるが、『アンドロマック』の詩句について一言だけ述べておきたい。この戯曲の詩句は耳にするに快いものでありその描写も見事ではあっても、なおとりわけ目につくのは詩的イメージでもなく音そのものの響きでもなく、冷めた、理知的な表現法であって、それは「愛か憎しみか」という二者択一の論理を基調として、その様々なヴァリエーションとして形作られる。この例としては先ほどの引用をもって代表させて（ひとつでは

無理としても) 列挙することは差し控かえ、その代りに、この戯曲に特徴的な理知性の勝った、しかし別のタイプの詩句を若干例示してみたい。それは十二音綴の中に閉じこめられた人間的事象の真理であって、いわばマクシムである。

L' amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme.

恋は心に隠しおけるような炎ではない。

L' amour ne règle pas le sort d'une princesse.

恋も王女の運命は決めることができない。

La douleur qui se tait n'en est que plus funeste.

沈黙する苦悩はそれだけに不気味である。

十三、『ブリタニキウス』ではドラマの支配に対して言葉が悲劇を支えていること

『ブリタニキウス』は一見すると悲劇性よりもドラマ性の勝った戯曲である。中心となるのはネロン(ネロ)が怪物として誕生するドラマであり、それはネロンが母親のアグリピーナ(アグリッピナ)の支配を脱する親子間のドラマであるとも言いうるし、また、アグリピーナによって象徴される「血」のヒエラルキーが、ネロンが体現する「法」のヒエラルキーと、その背後に隠れる「悪」そのものに破れ去るドラマであるとも言いうる。いずれにしても、そのようなものとしてのドラマを前にして、ブリタニキウス(ブリタンニクス)とその恋人のジュニー(ユーニ

ア・カルヴィナ) が代表する悲劇的な世界は影をひそめている。

このドラマにおいて重要な役割をはたす主人公たちが、ドラマの舞台となる世界における血縁関係の中で占めている位置は複雑であり、おそらくそれはわれわれが帝政ローマの歴史について多少なりとも知識を深めてはじめて理解しうるような複雑さである。そしてその中心にいるのがアグリピヌスである。彼女はジェルマニクス(ゲルマニクス——第二代皇帝ティベリウスの養子)の娘であり、カリギュラ(ガイウス・カリグラ——第三代皇帝)の妹であり、クローディウス(クラウディウス——第四代皇帝)の妻であり、しかもこの同じクローディウス帝の姪であり、そしてネロン(第五代皇帝)の母である。アグリピヌスはクローディウス帝とメッサリーナとの間に出来たブリタニクスを退けて、自分の先夫ドミシウス・エルバルピウス(ドミティウス・アエルバルプス)との間にできたネロンを皇帝に立て、そしてブリタニクス(オクタヴィー)の姉のオクタヴィー(オクタヴィア)をネロンの妻としている。このネロンとオクタヴィーとの結婚に際しては、ジュニーの兄で、オクタヴィーとの結婚を約されていたシラニウス(ルーキウス・シーラーヌス)が式の当日に自殺していることをつけ加えておこう。

血の濃さという点で頂点に立つアグリピヌスはあくまで「血」の支配を信じているかのようであり、それに対して「血」の高貴さの観点からするなら彼女よりはるかに下位にありながら「法」の観点からは問題なく権力の頂点に立つネロンが自らの持つ支配権に目覚めていくのだが、そのためには子として母親の影響から脱するという課題をもはたさなければならない、というのがドラマの大筋である。しかし、それはそれだけにとどまらず、ネロンの目覚めていく過程が、殺人者、放火犯として歴史の中に既にその運命を書きこまれている「皇帝ネロ」に成っていく過程に他ならない、という点がその核心となっている。それは粗暴残酷な人物を多く生み出しているので有名なドミシウス

家の血の甦えりということでもあり、あたかも、結局は、アグリピーヌの誇る皇帝の家系の血の濃さよりも、ネロンの体内を流れる犯罪者の血の方が優位であったかのごとく事は起るのである。

誰もネロンが怪物として誕生していく過程を止めることができない。アグリピーヌにも、後見人のビュルス（ブルルス）にも、そしてローマそのものにも。「ローマは沈黙している」とネロンは言う（第三幕第八場）。後にネロンがローマの町に火を放つのは彼の目にそのように見える沈黙の世界の中であるのだろう。もともとネロンが育ってきたのは、苛酷な闘争から生れてきたローマ、それ自体厳しい世界であるローマの、その言わば権力の中心に口を開けた空白部においてである。見えるのは松明の炎と武器と黒い人影であり、聞こえるのは沈黙の中から浮びあがってくる叫び声であるような、そのようなある夜、ネロンは囚われのジュニーの涙が光るのを見て、自分の生きている乾ききった世界に欠けているもの、犯罪にむかって進もうとしている自分の心の焦燥を鎮めてくれるかも知れないものをそこに見出し、それを激しく渴望する。けれどジュニーの拒絶に会ってその渴望はサディスティックな欲望に変わり、彼女がブリタニキウスへの愛の証を明確にし、二人の共有している優しさと慰めの世界から自分が完全に排除されているのを知るや、彼はブリタニキウスを毒殺する。そしてローマは沈黙しているはずであるのに、そのローマを見守る神々のうちの石柱となったアウグストゥス帝の霊によってジュニーが守られ、ローマの市民が彼女を奪い去ると、ネロンは、自らの過去の善政、セネカとビュルスによる教育、母親への従属、そういったすべての軛を打ち破り、「悪」そのものの体現者として生れ出るのである。

生れ出る怪物というこのドラマを前にすると、ブリタニキウスによって代表されるべき悲劇的な世界は後退して鮮明には現われてこない。そこにはブリタニキウスとその姉オクタヴィー、ジュニーとその兄シラニウスという二組の

きょうだいの悲劇的な運命を思いやることができるけれども、一種の深読みによる以外、この戯曲からはそれが前面に浮かび上ってくることはない。このようにドラマ性の強い戯曲ではあるが、しかし、『ブリタニキウス』をそれでも「悲劇」と呼ぶにふさわしいものにし、目立たなくともなお悲劇的世界を支えているものがあるのを忘れてはならないだろう。すなわちこのドラマを描き出している言葉である。

『アンドロマック』においてラシーヌの言語は二者択一を原理とするその対立的表現によってそれまでの二つの作品には見られなかったようなドラマ性を切り開いたけれど、その詩句が悲劇にふさわしいような振幅、重み、深みを獲得するのはこの『ブリタニキウス』によってである。ネロンの人格の中から幼児的感情を暴発させたり、あるいはネロンの目の代りとなってサディスティックな欲情を展開させたり、あるいはまた他人の視線を前にしてのネロンの女性的と思われるまでの弱々しさを表出したりする言葉のその振幅の大きさ。権力の座からの失墜を前にしたアグリピーヌの怒りの中で、歴史をふり返り、彼女の過去を語り、彼女が自らの正当性を見つけようとすればするほど彼女の罪をあげていく、その言葉の重み。囚われのジュニーを見つめるネロンの言葉がジュニーの姿態を描写するその言葉の厳密さ（そこから生れるエロティスム）、あるいはまた、生れ出る怪物としてのネロンを見つめその変化を語るビュルスやアグリピーヌの言葉の冷酷なまでの正確さ（そこから生れる恐怖感）、これら「見つめる目」として描写する言葉の正確さ厳密さが、いわば言葉の画面の奥に作り出す視覚的な深み。こういった言葉の振幅の大きさや、言葉の重みや、言葉が生み出す深みといったものを、われわれは『ブリタニキウス』において明確に感じとることができるだろう。そしてそれらの言葉の重さ、深み、激しさと対立するかのように時折、驚くほど優しい声調が訪れる。一例を挙げるなら、第五幕第三場のアグリピーヌがジュニーに問いかける言葉、

Madame ou je me trompe, ou durant vos adieux

Quelques pleurs répandus ont obscurci vos yeux.

Puis-je savoir quel trouble a formé ce nuage?

これは意味的には「思い違いでなければ、あなた方の別れに際して、流れる涙があなたの目を曇らせたようだけれども、そんな心配事を作り出したのは一体なんなのですか」といった程度のことと語られているにすぎないが、しかしその声調はまるで花にむかって吹きつける風が運んでくる声のようにさわやかで優しい（この意味で、冒頭のアルビーンのセリフはこの戯曲の中で展開されるべき言葉の特質、すなわち、歴史を荷った重み、描写の正確さ、感情表現としての激しさ、そして声の調子の優しさといったものを最初から萌芽として合わせ持っているように思われる。さらに、その言葉が発せられる状況からして、アグリピーヌが扉の前で、扉のむこうに眠っているはずのネロンの目覚めを待っているというものであって、それが『ブリタニキウス』において展開されるべきテーマそのものを象徴しているような場面となっているのも興味深い）。

十四、『ベレニス』において失われる視覚像はまたヴィジョンでもあること

『ベレニス』は『ブリタニキウス』のいわば裏返し物語を持っている。どちらも物語の展開する舞台は帝政ローマであるが、一方は、既に皇帝となっているネロンが過去の善政を破棄して「悪」の体現者となる物語であるのに対して、他方は、過去の放埒な生活を捨てて既に「善」の体現者となっているティテウス（ティトゥス）が名実ともに

皇帝となる物語である。さらに、前者は息子が母親の支配を脱するドラマであるのに対して、後者は父親の庇護を失った息子のドラマである。この二つの戯曲が対照的に浮びあがるのはこれだけにとどまらず、『ブリタニキウス』においてはネロンがネロンになるドラマが戯曲の流れのほとんどすべてを支配し、そこに見られるのは状況や人格あるいは運命の変化であるのに対して、『ベレニス』においては運命は既に決っていて状況は変ることがなく、ティテュスとベレニス（ベレニーケー）の別離というテーマが、幕の開く前から幕の閉じるまで、存在し続けるだけである。

つまり前者では「悲劇」というジャンルにあてはまるかどうか疑わしくなるまでに悲劇的世界が後退しドラマ性が前面に押し出されていて、まさにそのことによって結果的には悲劇にふさわしい幅をもった内容を獲得しているのに対して、後者においては、まるで、どういう内容にまで「悲劇」というジャンルをあてはめうるかという問いがあらかじめ出されていて、それに答を出しているのだと思わせるまでにドラマ的要素が排除されていて、この「悲劇」作品の中から悲劇的世界が前面に浮かび上がってくるのは、まさにドラマ性の排除が前もって行われているからだ、とさえ言いうるのである。『ベレニス』にあつては悲劇的なものもまた大きなスケールでもって展開されている訳ではないのだが、しかし、ドラマが捉えがたいということによって、それは容易に取り出しうるものとなっていて、しかもそこにラシーヌの悲劇作品における悲劇的なものの特質を純粹な形において観察することができるのである。ドラマが無いというのではない。けれど、そのドラマは外部からは正確に跡をたどることのできないような、言い替えるなら歴史的叙述には捉えられないような（『ベレニス』には聞き役の長い報告はない）内面のドラマなのである。

どれほどまでにドラマ的局面の変化がこの戯曲の中では捉え難いかを見てみると、それはただひとつの局面、つまりティテュスの父帝ヴェスパシアン（ウェスパシアヌス）の死によってティテュスは皇帝となり、愛するベレニス

が異国の女王であるが故にローマの法によって結婚できず、別れなければならなくなった、という局面があるのみだとも言えるし、また、別離の過程で二人の心の中を行き来し、千々に乱れる様々な思いのひとつひとつや、さらには二人の間に立つアンティオキウス（アンティオコス）の一喜一憂までがそれぞれ局面をなしているとも言えるような具合であって、それらの中間的な形も考えられ、定め難い。

三人の主要人物の個々の場合をさらに検討してみよう。その前に人間関係の構図を見てみると、それは『アンドロマック』のような図式的整合性を持っているけれども、さらに単純である。つまり、もの言わぬ衛兵と一言だけしゃべる人物を除くと、登場人物としては主人公三人に、それぞれの聞き役が三人で、今度は、ベレニスとティテュスは互いに愛しあっていて、アンティオキウスはベレニスを愛しているがベレニスから愛されていない、という関係があるのみである。ティテュスは幕の開く前から既に離別の決意を固めている。けれど好んでそうしている訳ではなく、三つあるかのように見える道のうちの、決められたひとつを否応なしに選ばざるを得ないのである。すなわち、(一)法を踏みこむ。しかしこれは彼にはできない。何故なら、皇帝の他の悪徳に対してはどこまでも寛大であるように見えるローマも、異国の女を皇帝の妻として迎えることだけは許さないということを様々な前例によって彼は知っているから。(二)皇帝の位を降りる。これも彼にはできない。何故なら名誉も栄光もない者はベレニスに値しないと彼は考えるから。(三)法に従う良き皇帝としてベレニスと別れる。残るのはこの道だけである。これを妨げるのはティテュス自身のベレニスへの愛と、ベレニスに与えた結婚の保証と、愛されるにふさわしいベレニスの魅力と、ベレニスのティテュスへの愛と、ティテュスを信じきったベレニスの態度とである。この戯曲に真のドラマがありうるとすれば、それはティテュスの心の中であろうが、このように決心は既になされていて、ベレニスを前にして彼が、涙と、自

殺を武器にしての脅迫のうゑに離別を成し遂げる過程のみが舞台に展開されるのであるから、この内心のドラマも偽似的なものとしてわれわれの目に映らざるを得ない（と言っても、それはティテュス自身の不誠実さを意味するのではない。むしろ反対にティテュスは十分に誠実であつて悲劇作品にふさわしいような堂々とした態度はとっているのである）。アンティオキスは愛される余地はないのに、ひとりよがり希望から絶望へ、絶望から希望へと無駄な往復をやっているだけで、その絶えざる心の変化も自立的なドラマを形成するに程遠い（アンティオキスの一喜一憂はベレニスにとつてもティテュスにとつても、そしてこの戯曲のテーマにとつても何の関係もなく、その行動自体が哀れなまでにひとり相撲的である。しかし滑稽ではない。愛を得ようとして愛されるすべを知らない不器用さ故、またその場違いな真面目さ故に、同情を引くタイプの実直な武将である）。ベレニスの心の中にも真のドラマはない。彼女はティテュスを愛するという一点で少しも変わることがなく、彼の誠意を疑つてみることもあつても、それは端的に怒りや悲しみに移行しうるような疑いである。

『ベレニス』の中ではドラマは捉え難いか、あるいはあまり意味がなく、結局のところ、別離というテーマの中で、ベレニスの燃えあがるような期待が失望へと移っていく過程のみが戯曲のすべてとなる。第一幕の終りで彼女が栄光に包まれたティテュスの姿を思い出して言うセリフ、

Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,

Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,

Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,

Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat;

Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,

Et ces lauriers encor témoins de sa victoire;

.....

ここでは、ベレニスを目を通して、まるでスペクタクルのように、帝政ローマの神化の儀式的視覚的なイメージが浮かび上ってくと同時に、ベレニスの息づかいまで感じさせるような、詩句のたたみかけるリズムによって、恋に夢中になった彼女の心の晴れやかさにわれわれは立ち会うのである（この詩句の意味はおよそ「あのひしめく松明、あの薪、あの燃えあがる夜、あの鷲の旗の数、あの束桿の数、あの群衆、あの軍隊、あの押し寄せる王さまたち、あの執政官の人たち、あの元老院のメンバー、あの人たちはみんな私の恋人のおかげで輝きわたっていた。あの緋の衣、あの黄金もあの方の栄光によって映えていた。そしてまたあの方の勝利の印のあの月桂樹……」。この「恋の陶醉」TRANSPORTSがやがて「困惑」TROUBLEとなり、そして「狂乱」FUREURとなり、そして悲しみに満ちた別れの決意に変わっていく至る過程こそが『ベレニス』の世界に開く悲劇の空間に他ならない。

悲しみは単に別れの悲しみであるのではない。そうではなく、むしろベレニスのあわれさに対する悲しみであり、それは、先に挙げたセリフにもかかわらず最後に、「ローマ人の偉大さも、皇帝の緋の衣も、御存知のように私の目を引きつけたことはなかった」（第五幕第七場）と彼女に言わしめる、その言葉の背後にある彼女の運命がわれわれの側に引き起こす悲しみである。恋の有頂点が見た光景の意味を否定し去ることによってベレニスはかろうじて別離を語ることができ、語ることができてかろうじて別れられるのである。彼女の見たスペクタクルはまた同時に恋のヴィジョンでもあったわけで、言い換えるなら、視覚像は同時に視界でもあったわけで、悲劇的な時間の中で起ることは

視界の曇りであり、恋のヴィジョンの喪失である。時間のもつ残酷なまでの力を前にした人間の脆さ、取り返しのつかないという思いこそ、われわれがベレニスの別れの言葉に感じとる悲しみの原因に他ならないだろう。かくして『ベレニス』はラシーヌ悲劇における悲劇的なものもつ意味あいを、規模という点で不十分かも知れないものの、エッセンスのような形で提示しているのである。

十五、『バジャゼ』において情念が純粹培養されること

『バジャゼ』に悲劇そのものを求めるのはあるいは困難であるかも知れない。舞台に登場する四人の主要人物のうち三人までがドラマの過程で死んでいき、残るひとりも野望を打ち砕かれて亡命するというストーリーから見ても、あるいは、目に見えない運命の糸に操られながらもその状況を克服しようとする主人公たちが、あらゆる努力をした結果、結局はそこから逃れられない、という設定から見ても、確かに彼らの運命はそれなりに悲劇的ではある。けれど、その運命は非常に特殊な状況から生み出されているのであって、もっと普遍的な、人間そのもののあり方を支配する状況が含んでいるような課題を担い得ない。そういったところが、悲劇的運命という観点から見た場合に、この戯曲を訴えるところの少ないものとしている。

悲劇というよりはむしろドラマであり、ドラマというよりはむしろバジャゼ（バーヤエジート）の生死をめぐるのサスペンスである（けれどドラマのスケールという点では「生れ出るネロ」のドラマには及ばないだろう）。そのように、悲劇的運命に関しては状況の設定の特殊性から共感を生みにくく、しかもドラマ性の勝ったこの戯曲は、そ

れでは「悲劇」と呼ばれるにふさわしい点を持っていないのかと言うと、そうではなく、この『バジャゼ』の中には、独特の魅力を放ちながら、「悲劇」というジャンルにも似つかわしいものが展開されているのであって、それは、まさにその空間の特殊な設定から生れてくる様々な情念が自己増殖していく姿に他ならない。

バジャゼは生き延びることができかどうかというサスペンスを柱とするドラマの展開する場所、あるいは、バジャゼが生来の高潔な人柄から生存の可能性を自ら捨てて死んでいき、ロクサーヌ（ロクサーネー）が自分の愛するバジャゼを自らの命によって殺し、自身もその愛ゆえに殺され、アタリードが恋人のバジャゼを自らの過ちによって死なせてしまつて自害する、そういったそれぞれにそれなりに悲劇的な事件の起る場所、それはオスマン・トルコ帝国のスルタンの後宮である。スルタンのアミュラ（モラート）は遠征中で不在であり、同じ血が流れている故に権力を脅かす可能性のある弟のバジャゼを後のロクサーヌによって監視させ、そのみならず形の上では彼女に国の全権を委任している。しかしアミュラは、その実、遠くから彼女の行動と後宮の動向をじつと窺っていて、既にバジャゼ殺害の命令をロクサーヌに出している。アミュラは何を見、何を考えているのか。それは後宮にいる者には分からない。しかし彼は命令し、命令するだけではなく遠い戦場から暗殺者を送りこむ。そればかりではない。この後宮にはもともと至るところに、盲目的に命に従う奴隷たちが隠れている。閉じられた空間としての後宮は、それ自体、恐怖の場所としてこの戯曲の主人公たちを取り囲んでいる。

空間が閉じられているのは後宮という場所の設定について言えるだけではない。それは十七世紀のトルコという舞台を前にする者にとっての、歴史的・地理的な馴染の無さに加えて、戯曲の中においても、そういったことに関する言及が非常に少なく、そのような歴史的・地理的空間に広がっていくような通路をほとんど持っていないし、まし

てや神話的空間への広がりは考えられない、という点に関しても言えるのである（われわれにとっては、それに加えて、人名にしてもたとえば「バジャゼ」という呼び方によらず「バーヤエジート」と呼ぶと、まだしも何か、その音そのものに触発されて、歴史的か地理的かあるいは神話的かは分らないが何かそういった空間への扉のひとつを前にしているように感じられる、といったことがあるのではないだろうか）。この閉じられた空間において展開する出来事は、まず陰謀であり、そして恋愛である。アミュラの不在中、宰相のアコマと、アミュラの父の姪のアタリードとがそれぞれの思惑から組んで、卑しい身分の出でありながら今やスルタンの後の名を例外的に与えられているロクサーヌに対する陰謀を企て、彼女をそそのかしてバジャゼを恋するようにしむけ、そのようにしてバジャゼをスルタンとして立てると共にアミュラを廃してしまおう、とする。つまり、アタリードは恋人のバジャゼの命を救うために、そしてアコマは自分がアミュラから疎んじられ始めたと感じているので。ところがバジャゼ自身は、自由を求める心と、アタリードを思う心から、その陰謀に加わっていることはいるものの、ロクサーヌに心を動かすことは思いもよらず、また、人を欺くことに対して嫌悪感を抱いているので、言わば消極的に参加しているのである。

バジャゼはブリタニクスと同じような危険にさらされているものの、その人物像ははるかに成熟していて、究極的には卑しい手段によってスルタンになるよりは死を選ぶという覚悟を持っている。そしてエルミオーヌを前にしたオレストと同じように、アタリードの態度に振り回されているように見えても、バジャゼははるかに決然とした態度を示しうる男性であって、彼が迷うのも結局は迷いを振り捨てて自分の進路を確認することに繋がっているのである。バジャゼの態度は大局的には一貫している。宰相のアコマもまた十分に一貫した態度をとっている。彼は自ら語るように、宰相として年令を重ねた分別のある冷静な人物であり、自分の行動はすべて十分な計算ずみの上という慎重さ

を持っている。けれどもなおそれに加えて、バジャゼの高潔な人柄のもたらす頑固さが自分の計画を狂わすことになっても、それでもそれに感服したり、最後には独力でロクサーヌの手からバジャゼを救い出そうとさえするような情も持ちあわせている。『バジャゼ』の持ち味となっているのは、この二人の男性の全体として一貫した態度のかたわらで、二人の女性、ロクサーヌとアタリードの心の動きが、純粹でしかも激しい情念という姿をとって、くっきりと浮び上ってくるという点にあると言えるだろう。

このように、閉じられた空間の中で純粹培養される感情や情念を、具体的にいくつか取りあげておこう。

JALOUSIE——「嫉妬」あるいは「ねたみ」。これは、まず、後宮における互いに監視する目や、アミュラの遠くから後宮を見すえている目の背後にあるものである。けれどアミュラが本当に何を感じ、何を見ているかは分からない。それよりも、この情念はもっと具体的な場でアタリードを捉え、彼女の計画を失敗させ、また、ロクサーヌを捉えて、彼女を最終的な狂乱へと導いていく。

SOUÇON——「疑惑」。これはアミュラを捉えようとしているらしいが、彼はそれに対して隙を見せないらしく、直ちに彼はバジャゼ、次いでロクサーヌ殺害を命じている。むしろこの情念は、ロクサーヌを取り巻きながら、しかし初めは十分に彼女を捉えず、そして結局は虜にしてしまつて彼女を苦しめるのである。

CRUAUTE——「残酷さ」あるいは恋愛における「つめたさ」。後者はバジャゼのロクサーヌに対する態度に関してロクサーヌが感じるものである。前者はアミュラの態度を常に支配しているらしく思われるものであるが、それよりもむしろ、この情念は、裏切られたと感じるロクサーヌが最後にバジャゼに対した時に彼女を捉え、彼女をしてバジャゼを暗殺せしめるものである。

FUREUR——「狂乱」あるいは特に「怒りによる荒れ狂い」。気があるらしいことを否定しないのに肝心なところで冷淡になるバジャゼを前にしてロクサーヌが間歇的に囚われ、そして彼とアタリードとの恋愛関係が判明すると、ロクサーヌが盲目的に身を任すことになる情念。

TENDRESSE——「優しさ」。幼ない頃から一緒に育ったアタリードに対し、バジャゼが持っているらしい感情。ロクサーヌがバジャゼに求めているものであり、求めて得られないものである。しかしロクサーヌ自身は怒りの激しい発作の前後には、いつでも、簡単にこの感情に囚われてしまうのである。

TROUBLE——「困惑」あるいはむしろ「心の乱れ」。これは例外的に、主としてバジャゼを捉える。ロクサーヌを前にして嘘をつかねばならない時、あるいはロクサーヌとバジャゼとの結婚宣言に際してアタリードが嫉妬に囚われて自殺をほめかす時、バジャゼを捉える情念である。けれどそれは長くは続かない。

INQUETUDE——「不安」。ロクサーヌが、アタリードのバジャゼに対する恋を見破って、すべての幻想から目覚めようとする際に囚われる感情。

HAINÉ——「憎しみ」。陰謀が明らかになった時に、アタリードを念頭においてロクサーヌが囚われる感情。
CRAINTE——「心配」。ロクサーヌが遂にバジャゼを再び幽閉した時に、アタリードを捉えるもの。

HORREUR——「恐怖」。バジャゼの死の可能性が高まる時にアタリードを捉える情念であるが、それ以上にこれは、彼女が、最後になって、バジャゼを死なせてしまったのはすべて自分が原因であったということに気付く時に、もっとも鮮明な形で彼女を捉えるのである。

十六、『ミトリダート』においては詩句の充実と結末の崩壊感が悲劇を支えていること

『ミトリダート』はジャンルとして「悲劇」というより「悲喜劇」のうちに入るように思われるかも知れない。何故かと言うと、ひとつにはテーマがミトリダート(ミトリダテース)の死であるにしても、ストーリーを追っていくと、そこでは、ミトリダートが自分の息子と自分の婚約者との間を疑い、嫉妬し、婚約者に対して罨をしかけたり、そのため婚約者から結婚を拒絶されたりする、そういったことが前面に出ているので、最後のミトリダートの死が悲劇的なものに見えてこない可能性があり、もうひとつには、第二のテーマとして、ミトリダートの婚約者モニーム(モニメー)と彼の息子のクシファレス(クシパレース)との恋愛がこの戯曲で非常に大きな位置を占め、それが、この二人が最終的に結ばれるという結末を持っているので、「喜劇」の終り方に近ずいて見えるからである。はたしてそうであるか。この問題を検討する前に、ミトリダートが舞台に登場するまでの状況を簡単に追っておこう。

帝国の領土を拡大していくローマに対して、ただひとりポントゥスの王、ミトリダートが飽くことなく抵抗を続けている。しかしながら彼が遂に戦いに破れて死んだという情報が伝わり、その息子である二人の異母兄弟、ファルナス(パルナケース)とクシファレスは、以後の方針と、父の婚約者モニームとをあらそって対立する。方針というのは、兄のファルナスによればローマに服従し、同盟を結ぶことによって国を守ることであり、弟のクシファレスによれば父王にならって飽くまでもローマと対戦することである。モニームはローマに追隨するファルナスを嫌っているが、彼は彼女を力づくで奪おうと軍を進めて父王の国に到着し、彼女との結婚を強行しようとしている。そこへクシ

ファレスが到着する。モニムとクシファレスは、ミトリダートとモニムとの政略的な婚約が成立する以前には互いに愛しあっていたので、諦めたはずの恋の炎が再び燃えあがってくる。このようにして兄弟が政策と父王の婚約者とをあらそっているところへ、死んだはずのミトリダートの帰還が告げられる。その死は、戦いに敗れた彼が敵をあざむくために自身でまき散らした贖の情報によるものであった。——以上が、ミトリダート登場（第二幕第二場）までの経過である。

イメージとして死んだはずのミトリダートが現実には生きて帰ってくる。けれど現実のミトリダートには彼自身の策略の延長を生きる以外に道はなく、それにもかかわらずイメージとしての「英雄の死」はもはや彼には埋めることができない。ここから彼の個人的な悲劇が始まる。そして逆に、イメージとしてあったはずの「死」が徐々に現実のミトリダートを襲い、内部から彼を崩壊させていく。それは、また、暴君ではあるが偉大な王として死んだはずのミトリダートが、「王」というイメージを裏切っていく過程に他ならない。彼が登場するまでに作りあげられていた悲劇的英雄のイメージは、その登場と共に、むしろ滑稽なくらいの様々な英雄らしからぬ、そして王らしからぬ振舞いによって崩れていく。戦場でこそ用いるべきような策略を女性に対して用いたり、そのためにその女性から手ひどい拒絶を受けたり、自分の手から逃れ去ったがために殺そうとした女性をまた息子に譲ったりする。そういった彼の姿は何か喜劇的人物のようにすら見えてくる。けれど、そのことこそが実は、そのままこの主人公の持つ悲劇性に他ならず、戦場での敗北と「死」のイメージとの中から帰ってきたミトリダートは、自らの意志に反して迷い、疑い、欺むき、そして軟化し、ひとりの老人としての人間的な姿をさらけ出すのである。現実の彼は、いわば、イメージとしての死せるミトリダートに追いつくために急速度で老化していくのである。そして現実的にも死が訪れてきた時に、

再び、ローマの前に最後まで屈せずに反抗し遂に力つきて倒れた王としての姿を取り戻すのである。(このように「死」によって徐々に内部から解体していくミトリダの姿は、彼の名がフランス語において MITHRIDATE I S M E という名詞、あるいは M I T H R I D A T I S E R という動詞の形で用いられて、それぞれ「毒に対して徐々に慣れること」「毒に対して徐々に慣れる」という意味で用いられるだけに皮肉なものとなる。)

この戯曲のもうひとつのテーマであり、また持ち味となっているのは、モニムとクシファレスの禁じられた恋が次第に育っていき、しかも禁じられているが故になおさら甘美なものとなっていく過程である。「愛している」と言ってはならないが故に、そして沈黙の中に愛をおし隠しておかねばならないが故に、沈黙を語り、愛の不可能を語り、語ることによって次第にもう元には戻れないくらいに愛の奥深くに踏み込んでしまう。そしてその愛の彼方には「死」さえ顔をのぞかせている……。たとえば、モニムを前にしたクシファレスの言葉(第二幕第六場)、

Quelle marque, grands Dieux ! d'un amour déplorable !

Comblen en un moment heureux et misérable !

De quel comble de gloire et de félicités,

Dans quel abîme affreux vous me précipitez !

ここでは「ああ何と悲しい愛なのでしょう。どれほど仕合わせで同時に不幸なのか。何という光栄、何という至福で一杯にしてあなたは私を恐ろしい深淵へと導かれるのでしょうか」といったような意味のことが述べられているが、そこには、『アンドロマック』において見られたような二者択一の原理とは全く逆の、矛盾したものの共存という状況が現出している。

皮肉なことに、愛する二人が結ばれるところでこの恋愛の甘美さもまた終りを告げる。ミトリダートの死によって、すなわち禁じていたものの消滅によって、二人は結ばれ、そして愛の陶醉もまた終焉する。ミトリダートの死によって、二人は結ばれることは結ばれるが、しかし、彼の支えていた重い現実を二人で引き受けなければならぬ。そこに一種の崩壊感といったものが感じとれる。この結末は、だから、この戯曲を「喜劇」に近づけることから遙かに遠い。形式的に見ても、もともと二人の恋はミトリダートの死というテーマに従属するのであるから問題にならないが。

喜劇的にさえ見えるミトリダートの振舞いは、しかし、すべてが終わってみると悲哀に満ちたものであったことが感じられる。この点については既に述べた。このことにつけ加えて、ミトリダートとミトリダートをめぐる人物たちの言葉の力強さが、さらに、この戯曲を「悲劇」として守っていることを言っておかねばならない。ラシーヌが恋愛心理を描き、女性を捉える情念の激しさを展開する詩人であると思っていると、『ミトリダート』における、男性たちが戦いを語り、飽くことなき復讐を語る言葉の力強さに驚いてしまうだろう。（そしてまた、女主人公も破滅型の女性ではなく、分別によって自らを律することのできる理知的なタイプであることを知って意外の感に打たれるだろう。）このようなコルネイユ的な力強さのみならず、まさに『ミトリダート』の詩句はその充実という点で、ラシーヌのこれまでの戯曲を越え、そのことによって悲劇にふさわしい言語空間をさらに切り開いていっているように思われる。ここでは言葉のたたみかけるような力強さの例ではなく、語の配置の巧さが言葉の快いうねりを作り出している例をひとつ挙げておこう（これは第五幕第一場のモニームのセリフの中にあるもので、意味的には「運命の布きれ、不幸な髪飾りであるおまえよ、私の苦しみ悲しみのすべてを生み出し目にしてきたものよ、この王冠^{バズドール}、私はおま

えを幾度となく涙で濡らしたけれど、せめて、私がこの命と責苦を終らせようとする時くらい、忘わしい役目を果してくれてもよかったのに」ということが述べられている。

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,

Instrument et témoin de toutes mes douleurs,

Bandeau, que mille fois j'ai trompé de mes pleurs,

Au moins, en terminant ma vie et mon supplice,

Ne pouvais-tu me rendre un funeste service ?

十七、『イフィジエニー』においてバロック的なものが顔をのぞかせること

冒頭のセリフ、

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.

Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.

ここでは「その通り、私はアガ멤ノン、お前の王だ。目を覚ませ。さあ、耳打つ声の主が分らぬでもあるまい」といった意味のことが語られているが、このセリフの荘重さと、このセリフによっていきなり開かれる神話的な空間とに着目してもよいだろう。この詩句によって運ばれる声が、ある深みの中から聞こえてくるように思われるのは、それが、おそらくは目覚めたアルカスにむかってアガ멤ノン（アガ멤ノン）が現実に語りかけているものだろう。

けれども、あるいはひょっとすると、ものみな眠っている時、眠っている家来のアルカスの夢の中にもアガ멤ノンが現われていて、アガ멤ノンはアルカスの夢の中で語りかけたのではないか、それをわれわれも聞いたのではないか、と思わせるような、いわば夜見の国から聞こえてくるような響きを持っているからである。そして、この声の幻惑的なあり方そのものによって、アガ멤ノンは、今度はわれわれの夢の中のようにわれわれの前にも現われ、そのようにして神話的空間を切り開くのである（これに続くアルカスのセリフも詩的である）。

空間が神話的であり、詩句が荘重であるといったまさに悲劇にふさわしい始まりを持つこの戯曲も、やがて娘の運命をめぐる父親と母親の対立が浮かび上がり、さらに娘の許婚者と娘の父親との対立が加わるにつれて、次第にそれは家庭劇風にも見えてくる。ここでも、この『イフィジェニー』がジャンルとしての「喜劇」によって脅かされかねない点が見えてくる。とりわけ結末が、イフィジェニー（イーピゲネイア）が救われて婚約者のアシール（アキレウス）と結ばれることを予想させて終わっているので、なおさらである。ただ、この結末に関しては、もうひとりのイフィジェニーは犠牲として死ぬのであるから、必ずしも「喜劇」の終り方であるとは言えないし、前半に関しては、ともすれば家庭劇にもなりかねない世界の中に、全く異質なエリフィールのそれなりに悲劇的な世界が嵌め込まれていて、この二つの世界が混りあうことなく平行して進んでいくことを指摘しておかねばならない。

イフィジェニーの死が問題となっている時でさえ「幸福な家庭」という姿を崩すことのない、アガ멤ノン、クリテムネストル（クリュタイムネストラ）、イフィジェニーの世界に対して、エリフィールの世界は「不幸な孤児」という形で現われる。彼女は囚われの身であり、高貴な生れでありながら今は奴隷であり、両親の名を知らず、しかもその名を知る時は彼女自身の命を失う時であるという予言を受けている。ところで、エリフィールの恋するアシー

ルはと言えば、彼はこの二つの世界のいずれにも属している。けれど、前者の世界に加わっている者としては、彼は、幸福な家庭の良き花婿候補といったイメージをさえ見せるのは対して、後者の世界に現われるのは、血に染った腕でもってレスボス島を徹底的に破壊した征服者としての姿でもってである。このように、まさに悲劇にふさわしい荘重な始まりからいったん異質な二つの世界に分れた『イフィジェニー』は、イフィジェニーの犠牲は行われるかどうかという点をめぐってのサスペンスのもとにゆっくりと、そして次第に切迫感を高めながら進んでいき、結末に近づくにつれ、急速度の圧倒的なスピード感でもってわれわれをひっぱっていくと同時に、遂にこの二つの異質な世界が結びつき、大団円を迎える。その劇的な迫力ではラシーヌの悲劇中の頂点に立つと敢えて言うことも許されるだろう。

『イフィジェニー』には「喜劇」によって脅かされかねないような要素がある、と私は言った。しかし、その見方は長くは続かない。実際には、とりわけ後半になると、幸福な家庭、不幸な孤児、という二分された世界のうちの前者もまた悲劇にふさわしい詩句、情念、行動によって「悲劇」として守られていることに気付くはずである。犠牲として父親に殺されようとしているにもかかわらず、その父親を認めようとするイフィジェニーの一貫した優しさ。イフィジェニーを犠牲にするようにという予言によって投げ込まれた困惑の中で迷いに迷った末に、遂に、神々の前に自らの人間的弱さを認め、そのことによって逆に娘を救うことになるアガメノンの苦悩する姿。怒りに駆られ、粗暴なまでの激しさでもってアガメノンと予言者とに立ちむかうアシールの、その情念とは矛盾する言い方だが、節度と正気を保った行動。狂乱し、海や風や太陽にむかって怒りと嘆きの声を投げかけるクリテムネストルの感情的な振幅の大きさ。そしてこれらの行動や情念の起伏を表現する詩句の柔軟さと力。こういったことによって『イフィジ

「エニー」は悲劇的テーマに乏しいにもかかわらず「悲劇」としての存在を強く主張しているのである。

『イフィジエニー』はエリフィールの犠牲の上に成立した悲劇なき悲劇である、という言い方もできるだろう。だから、悲劇的世界の体現者としてエリフィールを引きあいに出して、喜劇的あるいは家庭劇風の世界と対置させる見方を取り続けることはできない。確かに、エリフィールの側に悲劇的なものを認めることもできるだろう。それは血にまみれた腕に抱かれて、破壊者としてのアシールを「見た」ということ、そして愛したということ、その視覚的イメージを忘れることができないということであり、しかも、イフィジエニーの前で涙を流すアシールの優男としての姿を前にして、そのイメージを失い、同時に恋のヴィジョンも失うということである。けれど、そのことをも含めて、さらに全体的な視野から見ると、エリフィールの世界は徹頭徹尾マゾヒズム的な快楽によって充実しているとさえ言えるものであり、そのようなエリフィールの、悲劇的人物というよりはむしろ文字通りの犠牲としての役割の上に、悲劇なき悲劇が成立していると見る方が適切であると思われる。

第二のイフィジエニーたるエリフィールの犠牲は、この戯曲が「悲劇」として成立するための儀式的な性格を帯びている。極端な言い方をすれば、エリフィールの犠牲は神々に捧げられるのではなく「悲劇」に捧げられているのである。そのためであろうか、この戯曲において、古典悲劇的な情念が十分に展開されるまさにその頂点にあって、いわば、その情念の嵐のただ中の空白部において、奇妙な世界が顔をのぞかせる。先にも触れた、クリテムネストルが狂乱して天地にむかって叫びかける場面（第五幕第四場）を再び取り上げてみると、彼女の感情が最高点に達した時、そこに、むこうからやってくるかのように、あるいは彼女の幻聴でもあるのだろうか、雷鳴が聞こえ、そして「復讐神」UN DIEU VENGEURの存在が彼女によって感知される。この「復讐神」は、単数不定冠詞を

付されることによって、この戯曲の世界の背後に隠れている神、しかも神々の世界と拮抗している一神教的な神として存在していることを思わせるのである。次に、ユリース（オデュッセウス）がエリフィール自害を語る場面（第五幕第六場）を取りあげてみると、ここにも古典的整合性をはみ出したようなものが現われている（聞き役でなくユリースが報告するということ自体、これまでのラシーヌの悲劇作品に比べても、また、たとえばエウリピデスの『アウリスのイピゲネイア』などに比べても異和感があるものの、それは別として）。つまり、エリフィールの自害と共に雷がとどろき、風が吹き、海がうねり白く泡立つのであるが、その描写、とりわけ薪の山がひとりで燃え出すところなど、何かバロック的な世界が顔をのぞかせているのが感じられる。そのことをおさえた上で振り返ってみると、もともとこの戯曲は題名からしてある歪みを持っていることに気が付く。すなわち『イフィジェニー』の「イフィジェニー」とはイフィジェニーのことであるのか、それとももうひとりのイフィジェニーであるエリフィールのことなのか。おそらくこの問いに対する答を一方に決めることはできないだろう。常識的に見て前者のことであるのは間違いないとしても、しかしそれが後者の存在によって二重化していることも否定しえないのであるから。

十八、『フェードル』においては情念の純粋な燃焼が見られること

ラシーヌの悲劇にあってもっとも確実に悲劇的なものとして取出しうるのは、記憶として過去の中からよみがえってくる光景が、それ自体、未来への見通しとなり、それが今度は時間の中で取り返しつかないものとして失われてしまう、という現実である。アンドロマック、ベレニス、エリフィールについてそのことは見てとることができる

(そして、それがもっとも悲劇的な形で現われるのはフェードルにおいてである)。記憶としてよみがえる光景が、悲劇のポテンシャル・エネルギーとなりながら時間の中で失われる。そしてそれが失われるのは情念に囚われてである。「夜」「松明」「血」「涙」「武器」「海」「叫び」といった視覚的なイメージが一方にあり、他方に「陶醉」「困惑」「嫉妬」「恐怖」「激怒」「狂乱」といった情念の化身がある。前者が失われるところ後者が待ちかまえている。ラシーヌの悲劇作品にあってその両者の橋渡しをしているのは言葉に他ならない。一方は言う行為の中から浮かびあがり、他方は言う行為のあちこちに潜みながら悲劇の主人公たちを待ちうけている。ところで、ラシーヌの用語のうちで「火」FEU・「炎」FLAMMEはこの両者に共通しているという点で特権的な位置を占めているように思われる。それは視覚的なものとしてスペクタクルに参加すると共に、悲劇の主人公たちを捉える情念のひとつでもある。そして情念としての「火」「炎」のもっとも純粋なあり方を『フェードル』において見ることができるのである。

フェードル(パイドラ)は太陽の神ヘリオスの娘パジファエ(パーシパエ)の娘であり、アリアーヌ(アリアドネー)の妹である。フェードルはこの家系によって淫蕩の血を受けついでいる。あるいは受けついでると彼女自身も思っている。フェードルの背後にあるのは、母親のパジファエが牡牛となって牛頭人身の怪物ミノトール(ミーノータウロス)を生んだという事実である。蛇虫的に確認しておくなら、この怪物はテゼー(テーセウス)がアリアーヌに助けられて退治している。そして、それにもかかわらず、テゼーは彼女の妹のフェードルを好んで、アリアーヌをナクソス島に置き去りにしている。フェードルに起ることはパジファエに起ったことの変形された繰り返しのようである。つまり、牡牛に道ならぬ恋を覚え、思い焦れる母親のように、フェードルは息子のイポリット

(ヒッポリュトス)を見染め、不倫の恋の炎に身を焦がすのである。まさにフェードルが「太陽」の孫娘であること
 によって、「火」「炎」という言葉は単に比喩として恋の情熱を表わすにとどまらず、彼女自身の存在そのものとの
 重なりをも見せるのである。

フェードルが恋をするイポリットは、テゼーとアマゾンの女王ヒッポリュテーの間に生れた子であり、狩猟を愛
 し、また岸辺で二輪の戦車に乗って馬を駆ったりするのを好んでいる。フェードルが祭壇を設けるのはアプロディーテ
 ーのためにであり、イポリットが誓いをたてるのは、まずアルテミスを前にしてであり、そしてヘーラーを前にして
 である。フェードルの存在が「火」で象徴されるとするなら、彼女は、その激しく燃えあがりながら他の存在をも巻
 き込もうとする「火」とは対極にある森の木陰の涼しさや、馬を御することによる孤独な自己訓練の清廉さをイポリ
 ットの内に見て、それを渴望しているのだと言えよう。第一幕第三場でフェードルが漏らす言葉、

Dieux ! que ne suis-je assise à l' ombre des forêts !

Quand pourrai-je, au travers d' une noble poussière,

Suivre de l' oeil un char fuyant dans la carrière ?

ここでは「ああ何故私は森の木陰に座っていないのでしょうか。いつの日に、勇ましい土煙の中、二輪馬車が競技場を
 駆けていくのを、いつまでも見ていることができるのでしょうか」といった意味のことが語られているが、この言葉
 は、それがなけば無意識的に言われるが故に、彼女とイポリットとの関係をよく表わしている。

イポリットはアリシー(アリーキア)を愛し、アリシーはイポリットを愛している。ここで注目すべきは、彼女
 がイポリットと同じく大地の神ガイアの子孫であるという点である。そして彼女の語るところによると、彼女の六人

の（神話では五十人の）兄弟がテゼーによって殺された時、「大地」は無念に思いながらも、しかし、自分の子孫の血をただ飲み込むに終わったとのものであり、アリシー自身もそれに倣ってか、それ以後の不幸な境遇をただじっと耐えているようなタイプの女性として自らを作りあげている。イポリットとアリシーが同じ「大地」の子孫であるという事実から直接的に二人の親密さを説明することは暴論であるとしても、アリシーの方はそのように「大地」に倣って自らの行動を律し、イポリットの方は「大地」を駆けめぐることを愛している、という前提を踏まえるなら、二人の間の親近感を「大地」という媒介項によって説明することも可能であるだろう。それに反して、イポリットはフェードルを理解できず、彼女の前でただ困惑するばかりである。

フェードルは三度沈黙を破る。最初は聞き役のエノーヌに対して自分がイポリットに恋をしていることを告白し、次にイポリットにむかってその恋を打ち明け、最後にテゼーに対して、不倫の恋をしかけたのはイポリットでなく自分の方であったということ明らかにする。そしてこの沈黙を破る三度の行為を通じて、暗闇の中でくすぶっていた彼女の恋の火が燃え始め、燃えあがり、そして消えていく。この過程を通じて、フェードルにとって悲劇的なものは何かと考えてみると、それは、彼女の語るところによると（第一幕第三場）イポリットを「見た」ということであるのだが、しかし、それはそれほど単純であるのではないように思われる。イポリットを一目見た時に彼女は恋におちた、というのが真実なのか、あるいはテゼーの不在中に彼女自身の内部から恋の情熱が押さえがたく高まってきて、それが現在のイポリットにむけられ、彼に初めて出会った時のことは、ある程度は憎からず思ったことがあるにせよ、彼女がエノーヌに語るほど夢中にはイポリットに恋したことはなかった、というのが真実なのか、どちらであるかは本当のところはよく分からないからである。フェードル自身、最初にエノーヌにむかっては、イポリットを「見

た」という形で言い切っているが、次にイポリットを前にした時に彼女が語るのは、イポリットと二重化された若い頃のテゼーの姿に他ならない。第二幕第五場のフェードルのセリフの一部を引用しよう。

Il avait votre port, vos yeux, votre langage,

Cette noble pudeur colorait son visage,

Lorsque de notre Crète il traversa les flots,

Digne sujet des vœux des filles de Minos.

(意味として語られているのは「あなたのその物腰、その目、その言葉、それがあの人のものだった。その高貴な恥じらいの色があの人を顔に染めていた。それはあの人からクレタ島へ波にかけて渡ってきた時のこと。ミノス王の娘たちが夢中になって当然だったわ」といったこと。この後に引続いて、もしイポリットがかつてのテゼーであつたならば、フェードル自身が迷宮の案内をしただろうに、ということが語られる。)フェードルの脳裏に焼きついているのは、クレタ島に渡ってきた頃の若き英雄テゼーの姿である。「だからフェードルが恋をしているのは実は若い頃のテゼーであつてイポリットではない」と言おうとしているのでは全くない。そうではなくて、現在のイポリットと過去のテゼーが現在のテゼーの不在中に重なりあつて、まさに恋の炎のゆらめきによってであるかのように、彼女の恋の対象が明確な像を結ばない、ということをお願いするのである。

冥界から生きて帰ってきたテゼーの方は三度沈黙に出会う。まず彼はフェードルの沈黙に出会い、次にイポリットの沈黙に出会い、そしてアリシーの沈黙に出会う。とりわけ、イポリットとアリシーの言葉においては、あるところまですべてが語られながら、肝心のフェードルのイポリットに対する邪恋を語る一歩手前でそれは沈黙の中に落ちて

しまう。そしてこれら三度の沈黙を前にして、テゼーの情念は「激怒」FURURとなつてその流れに身をまかそうとしても、結局はいつも「困惑」TROUBLEで終つてしまう。それに対してフェードルは三度沈黙を破ることによって、打ち明けるか打ち明けるまいかという「困惑」から、イポリットの冷たさを前にした「狂乱」FURURへ、さらにそれはイポリットとアリシーが愛しあっていることを知った時点でもっと激しくなりながら、やがて、無実の罪をイポリットに被せたことから、それは自らの存在に対する「恐怖」(あるいは「嫌悪」)HORRURへと移っていく。

自分を取り囲み、そして自分の体内に燃える「火」の赴くままに、フェードルは「困惑」「狂乱」「恐怖」といった情念の傍らを通りすぎ、それらに囚われ、また離れていく。様々な情念を表わすラシーヌの用語のうちでもこの三つはとりわけ悲劇にふさわしいものであると思われる。そこには古代ギリシア悲劇にも通ずるものがある。自らの運命の導く彼方に、見ようとして見えないものの存在や、謎の存在を見つけて襲われる「困惑」、復讐の神の意のままになる「狂乱」(あるいは「激怒」、怪物的存在を前にしてそれが自らの分身に他ならないことを知って囚われる「恐怖」)『フェードル』において興味深く感じられるのは、「狂乱」と「恐怖」は密接に結びついているということである。フェードルの狂乱の彼方にいつも口をついて出てくるのは「怪物」という語であり、彼女はイポリットに恋を打ち明け、そのような自分を「怪物」と呼び、イポリットに拒絶されると今度は恋に感じない彼を「怪物」と名付け、また、自分に対してイポリットへの恋の告白を進言した聞き役エノーヌにも怒りに駆られたフェードルは「怪物」という言葉を投げつける。そのようにして言われる「怪物」の語の多用が、いつの間にか、「恐怖」の活躍するに都合のよい空間を準備していく。狂乱のはてに口をついて出てくる「怪物」の語は、しかし、比喩的なものにとど

まっている。ところが、「恐怖」の住まう空間の中から、遂に、本物の怪物が現われるのである。これが、テゼーに追放されたイポリットが、テゼーの海神ポセイドンへの懇願によって出会うことになる怪物に他ならない。注目すべきは、この怪物が、この戯曲の世界に影を落しているミノタウロスのようなギリシア神話的な存在ではなく、フランス式庭園の噴水池の中から抜け出たようなバロック的怪物であるという点である。頭には角があり牡牛のようであり、体は黄色に光る鱗に覆われ竜のようであり、とりわけこの怪物は口から炎を吐いている（参考までにつけ加えると、エウリピデス『ヒッポリュトス』では同じ場面に出てくるのは猛り狂う牡牛である）。

すべてはフェードルの内なる炎の燃えあがりのようにして起り、そしてその火の消えるように終わる。イポリットの死の後に、フェードルは毒をあおり、テゼーに自らの罪を語り、そして次第に視力を失いながら、テゼーもイポリットも、彼女が恋の情熱の中で見たすべてのものを闇の中に見失ってしまう。テゼーは彼女の行為も彼女自身をも忘れてしまいたいと語り、イポリットの霊を慰めるため、パランティダイ兄弟の魂を鎮めるために、アリシーを自分の養女とする。このように、悲劇の主人公であるフェードルに対しては鎮魂歌がない。けれどフェードル自身は、自分で自分の行為の責任を取り、自分の運命は自分ひとりで引き受けるという形でもって死んでいくのである。フェードルのみならず、ラシーヌの悲劇作品の中のもっともラシーヌ的な女主人公たちはすべてこのように慰めの言葉を拒否して舞台を去っていくようである。