

## ラシーヌ悲劇覚書(二)

西田 稔

十九、ヴィジョンの喪失が『フェードル』によって完結すること

悲劇『エステル』は『フェードル』から十二年の歳月をへだてて書かれ、上演される。それまでの九つの悲劇作品が十三年間で発表されたことを考える時、なるべくラシーヌの悲劇を統一体として捕えようとして出発したこの覚え書きにとっても、『エステル』とそれに続く『アタリー』とを、それ以前の悲劇作品の、直接の延長上にあるものとして捕え続けることが困難であるのは予想されるし、また、実際のところ『覚書(一)』<sup>(1)</sup>の処々で、その間のかんりの差を垣間見たところでもある。それで、聖書から題材を取られた、この二つの悲劇に目を向ける前に、それまでの九つの作品のうちの一つを取り上げて、全体を同時的な空間として見渡す『覚書(一)』の視点が、ひとつの作品の詳細な検討に対しても矛盾をきたすことが無いかどうかを確かめると同時に、書かれた年代順という時間軸にそってラシーヌの悲劇の劇作法 *dramaturgie* の発展を追っていった『覚書(二)』<sup>(2)</sup>の、各作品を見る見方が、それ自体、作品論の粗描としても有効であること、ここで取り上げる作品についての記述と同じように、その粗描に従って他のどの作品でも

内容を拡大しようということを示そうと思う。取り上げる作品としては『フェードル』を選んだ。その理由としては『ラ・テバイド』と『アレクサンドル大王』は初期作品として除くとしても、たとえば『イフィジエニー』のように古来、傑作ではあるがラシーヌ的な特徴の弱いとされてきた作品や、『ミトリダート』のようにはっきりとコルネイユ的という評価を受けているものは避け、いかにもラシーヌ的というような作品を取り上げるべきであると思ったことと、その中でも「悲劇」という言葉から連想される運命的なものが『フェードル』の中でもっとも明確に出ていること、さらに『アンドロマック』に始まる劇作上の発展が『フェードル』において終局点を示していると見なしうること、これらの理由によっている。そして、ラシーヌの『フェードル』以後の沈黙という事実を、外的事情という文学史的観点からではなく、この作品の中に繰り返し現われるテーマやモチーフを通じて読み取ることのできる、内的原理として捕えうる可能性をも残しているからである。

『ラ・テバイド』と『アレクサンドル大王』はまだ準備的な段階であった。後の作品から振り返ってみる時、既にラシーヌ的な主題や特徴がそこに見られるとは言いうるものの、それは表現としての真の個性的な開花であるとは言いが難かった。第三作『アンドロマック』は、それを実現すると共に、この作品において初めて視覚的なイメージの見事な描写が現われ、それに支えられることによって、主人公たちによるトロイア戦争の記憶の叙事詩的回想が、それまでの二作には見られなかった、はっきりとした輪郭をもったものとして表わされるようになる。視覚的なものの描写力は、それに続く『ブリタニクス』『ベレニス』というローマものの中にも十分に生かされ、そこにおいても、絵画的イメージがローマの歴史の叙事詩的叙述の展開の支えとなりながら、歴史の中のいくつかの場面を特権的な光景として浮かび上がらせている。

ところが、その視覚的なイメージは、次の『バジャゼ』『ミトリダート』では見られなくなる。そして同時に神話や歴史の叙事詩的な回想はほとんど問題ではなくなり（とりわけ『バジャゼ』ではそうである）、むしろ、与えられた状況における主人公たちの情念が、『バジャゼ』では多様で異常な形で、『ミトリダート』では力強く雄大な形で、ぶつかりあい、しのぎを削り、火となって燃える。それはいわば情念の劇場であり、情念に囚われた主人公たちの行動を残酷なまでに露に観客の目にさらしている。そこでは、ラシーヌの言葉は情念がいろいろな局面で見せる姿を、『バジャゼ』では神経症的に繊細で鋭敏な反応において、『ミトリダート』ではうねるような起伏の大きさにおいてその特徴を発揮しながら、みずからその姿を身にまとうことによって、演じて見せるのである。

『イフィジュニー』で視覚的なイメージが復活し、『フェードル』に継承される。ただし、それは、情念の嵐の中の安らぎの瞬間に見られる断片的・部分的なイメージとなり、それだけに詩的なものとなっている。それはもはや戯曲に描かれる世界全体の叙事詩的叙述の支えとなるのではなく、叙事詩的世界における、むしろそこからは忘れ去られたような女主人公（『イフィジュニー』ではエリフィール、『フェードル』ではフェードル）が個人的神話として形作るイメージを構成するものとなっている。それは脳裏に焼き付いた場面でありながら、記憶の中で、まわりの風景や、人物の全体像からは切り離された部分像であったり、さまざまな瞬間が合わさってひとつの固定した、しかし輪郭のあまり定かでないものとなった像であったりする。情念から情念へと移行行く言葉は、それらの断片的な、あるいは既にはっきりと見ることでできなくなったイメージを垣間見ながら、またそれを見失ない、見失なうことによって女主人公の盲目的な生き方を、連綿と続く音楽的流れの中で表現する。

このようにラシーヌの悲劇作品を時間軸にそって見ていく時、そこには『アンドロマック』における絵画的イメー

ジの登場と、それによる叙事詩的叙述の鮮明さの増大、『バジヤゼ』と『ミトリダート』における情念の様々なあり方と、それに囚われた人間の苛酷な運命の提示、『イフィジェニー』における絵画的イメージ、ただし断片的・個人的なものとなったイメージの復活と、それを見失い、情念に囚われていく主人公の哀れさの表現、といった過程を捕えることができる。そして、絵画的イメージと情念のドラマとの、総合と純化の過程は『フェードル』において完結する。この作品において、この二つの要素は、前者はあくまでも絵画的に静止し、後者はあくまでも劇的に動きながら、その分裂が、これ以上は不可能であると思われる程の、ぎりぎりのところで微妙なバランスを保つこととなる（そして言葉の音楽的流れのみがこのバランスを可能にしているようである）。荒れ狂う情念と、時おり垣間見られる不気味に静まり返った絵画、これが『フェードル』を特徴づける（しかも『ラ・テバイド』に始まって『イフィジェニー』に至る作品の生成の行き着いたところとしての）世界である。以下この悲劇に現われたテーマ、モチーフ、言葉などの検討を通じて、この観点を確かめてみよう

## 1 叙事詩的テーマ

### (1) 神話

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face,

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé

La fille de Minos et de Pasiphaé.

(I-1, vers 34-36)

あんないい時代はもう帰ってこない。

何もかも変ってしまった。神々がこの町に、

ミノスとパシパエの娘を送り込んでからは。

右に引用した詩句の三行目はアンリ・ブレモン Henri Bremond の『純粹詩について』 De la poésie pure (一九二六年) によって特に有名になった。ブレモンは、この句の音、その神話的イメージによって、作品も前後の詩句も知らなくとも、フランス人にとっては、この一行のみで詩的な感興が起り、それに引き付けられる、とする。われわれは、そのことに留意しつつも、むしろこの三行をひっくり返して、それを読む時に、意味内容に関して何がわれわれの注意を引くかについて考えてみよう。それも、そこに見出しかけたものの、劇の上演という時間の中では見失われてしまいそうなものを、読むという作業の中で十分に発展させることによって、それを検討してみよう。フェードルが「後添としてやってきた」と言うのとは違って、「神々が送り込んだ」という言い方には当然のこととして運命的なものを喚起する力がある。しかし、それ以上に、神々が送り込んだのがフェードルであっても、それが「ミノスとパシパエの娘」と言い換えられたことによって、神話的な空間が一举に開かれることに注目しなければならない。沈黙の支配する宮殿の壁に、「ミノスとパシパエ、ミノスとパシパエ……」とこだまする声の聞こえるような唐突で奇妙な響きを、その表現は持っている。クレータ島の王ミーノースとその妃のパシパエの名が、それぞれ神話的な衣をまといなながらも、並列されたことによって、そこに空間を作りだす（しかも、半ば歴史的な広がりをもつ立法

者ミーノース王の伝説と、それに結びつきながらも、異常な情欲の虜となる王妃パーシパエーの物語は、その対照的な性格においても際立っている。神々の送り込んだ娘はその空間に吸い込まれる。すると戯曲の中のフェードルはこの「娘」とはイメージ的に完全には一致せず、ミーノースとパーシパエーにまつわる物語に登場する彼女の姿を思い浮べてみない訳にはいかない。それで、しばらくの間、彼女を「パイドラー」と呼ぶことにしよう。そして、よく知られた話ではあるが、この悲劇の理解に直接関係のあるかぎり、念のために必要なエピソードを思い起こしておく。

パイドラーの母のパーシパエーはヘーリオスつまり「太陽」の娘である。他方、クレータ島の王である、父のミーノースはゼウスが白い牡牛に化けて、エウローペーに生ませた子供である。このミーノース王は、ポセイドンから贈られた白い牡牛が惜しくなり、この海神のために犠牲としてその牛を葬ることをしなかった。ために怒ったポセイドンは王妃パーシパエーにこの牡牛への恋心を起こさせた。彼女は名工のダイダロスに命じて牡牛の模型を作らせ、その中に入り、その白い牡牛と交わり、その結果として半人半牛の怪物ミーノータウロスを生んでいる。

ミーノース王は、同じダイダロスに設計させたラビュリントス（迷宮）にミーノータウロスを閉じ込めた後、アテーナイとの戦争に勝って、貢物として、九年に一度、七人の青年と七人の娘をミーノータウロスの犠牲としてアテーナイに要求している。そしてこの三度目にテーセウスがやって来るのである。この時点ではまだパイドラーは全く目立たない存在である。姉のアリアドネーがテーセウスを恋し、ミーノータウロス退治を助ける。ラビュリントスに入って戻ってくる方法をダイダロスから教えてもらって、それをテーセウスに教えるのである。そして彼と共にクレータ島を離れるが途中ナクソス島で捨てられ（一説ではディオニューソスに奪い去られ）置き去りにされる。このテー

セウスの出現と共にミーノース王の運命は一変し、不幸が続くことになる。

なお、隠れた、もっと目立たない悲劇が今述べた話の延長上にあることも留意しておいてよいだろう。それはダイダロスとその子のイーカロスのクレータ島脱出の物語である。この戯曲の神話的空間を一挙に開くには至らなかったが（神々や王族でないものの名は悲劇における神話的空間を開くには不十分なのかも知れない）、しかし、先ほどの引用よりもっと前に印象的な表現でもってイーカロスの名が出てくる。「イカロスの落ちるを見た海」というその言葉は意味的には単にイーカリア海を指すに過ぎないのだが（と言ってても当時その名が既に出来ていたとは限らない）、見逃がされがちなこの人名も、同じ物語の一環として雰囲気をかもし出すのに役立っている。

テーセウスは後にミーノース王の娘パイドラーを、同じミーノース王の息子デウカリオンより貰うけ、これと結婚する。パイドラーはテースウスとの間に、アカマースとデーモポーンという二子をもうけている。

## (2) 伝説

Quand tu me dépeignais ce héros intrépide  
 Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,  
 Les monstres étouffés et les brigands punis,  
 Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,  
 Et les os dispersés du géant d'Epidaure,  
 Et la Crète fumant du sang du Minotaure.

Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,  
Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux;  
Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;  
Salamine témoin des pleures de Péribée;  
Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,  
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés :  
Ariane aux rochers contant ses injustices,  
Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices;  
Tu sais comme, à regret écoutant ce discours,  
Je te pressais souvent d'en abrégier le cours,

(I-1, vers 77-92)

あの無敵の英雄についてお前は語った。  
ヘラクレス不在の不安を人々から取り除き、  
英雄は化け物を退治し盗賊を懲らしめた。  
プロクステス、ケルキュオン、スキロンそしてシニスなど。  
エピダウロスの巨人の骨は砕かれ、  
クレタの島はミノタウロスの血煙をあげた。



けれどお前はまた芳しからぬ事をも話した。

あの人は至る所で愛を誓い恋を実らせ、

ヘレネをスパルタで親の手許から奪い去り、

サラミスではペリポイアを涙に暮れさせた。

その他は御本人も名前を忘れるほど、

数知れぬ心をその恋の炎で欺むいた。

アリアドネはあの人の裏切りを岩に物語り、

最後にパイドラが幸運を掴み連れ来られた。

そんな話は聞きたくないと、どれほど

手短かに話してくれとお前に頼んだことか。

この引用は先と同じくイポリットの台詞であり、ここでは父親のテーセウスの英雄的業績と、他方、恋愛遍歴が述べられている。前者に憧れながら後者を嫌悪するこの若者をも、ここで「ヒッポリュトス」と呼ぶことにしよう。

この武勇と色恋との組み合わせは、ヘーラクレス伝説の繰り返しとしてのテーセウス伝説の重要な要素となっていて、この戯曲ではとりわけヒッポリュトスに対して大きな意味を持っている。右の引用文に出てくるそれぞれの人物に関するエピソードはプルータルコスなどを参照すればよく分るので省略する。ただひとつだけ注目してよいのは文中のヘレネーとはトロイア戦争で有名なあのヘレネーのことであり、白鳥に姿を変えたゼウスと交わったレーダの

生み落した卵の中から誕生した女性である。まだ結婚適齢期にもならずスパルタのアルテミスの神殿で踊っていたヘレネーを、テーセウスは、レーダと名目上の父のテュンダレオスの許から誘拐していったのである。なお、ヘレネーはテーセウスとの間にイーピゲネシアという名の女兒を生んでいる（これが『イフィジェニー』のエリフィールである）。トロイア戦争の時にはテーセウスは既に死んでいるが、その子供たち（パイドラーとの間の子で、先に名を挙げた）はイーリオンへの遠征に加わっている。だから、正確な歴史的年代となると分らなくても、トロイア戦争との関係では、この悲劇に描かれた物語の時代設定が可能である。

ところで、パイドラーが、この悲劇の舞台となっているトロイゼーンの町に連れて来られた事情はどうであったか。まず、トロイゼーンであるが、この町はペロポネーソス半島にあって、テーセウスの祖父ピッテウスにより建設された。テーセウスの父親のアイゲウスがピッテウスの娘アイトラとの間に子供（つまりテーセウス）をもうけてアテーナイに去り、成人したテーセウスは父親を慕ってアテーナイに向ったのである。その当時、アイゲウスはアテーナイの王となっていた。その義理の弟パラースの五十人の子供たちは、アイゲウスに跡継ぎがないので、アテーナイ王の地位を狙っていたが、テーセウスの出現で望みが絶たれると、テーセウスに対して反乱を起こしている。アイゲウス自身、アテーナイ王パンディオンの婿養子であったので、かえってパラースの子供たちの方に、正統の王位を継承する血が流れていたことになるのではあるが、彼らはすべてテーセウスによって殺されてしまう。そしてテーセウスは流された血を清めるためにアテーナイを去り、パイドラーを伴ってトロイゼーンに帰ってきたのである。そこでは、テーセウスがアマゾーンの女戦士アンティオペー（別の説話ではヒッポリュテ）との間にもうけたヒッポリュトスが、曾祖父の賢者ピッテウスによって育てられていた。このヒッポリュトスはもともと特異な存在である。と

いうのも彼は「アマゾン族の、男性としてただひとりの子孫」(セネカ<sup>4</sup>)であるからである。母親のアンティオペー(あるいはヒッポリュテ)は、テーセウスとパイドラの結婚の際に、アマゾン族が自分たちの女王の妹(または女王自身)の恥を雪ごうと攻めて来た時に、戦いの混乱の中に死んでいる(一説ではテーセウスによって殺された)。

## (3) 光景

Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée

Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,

Mon repos, mon bonheur semblait être affermi;

Athènes me montra mon superbe ennemi.

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;

Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;

Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

(I-3, vers 269-278)

私の不幸の源はもっと古い話にさかのぼる。アイゲウスの子と婚姻の絆に結ばれてから、心も落ち着き仕合わせは確かと思われた時、アテナイが驕れる敵を私に差出したのだから。私は見た。見て顔赤らめ、色を失った。不思議な戸惑いが起り魂が抜けてしまった。目はもう見ることができず話もできず、体全体が凍ったようで燃えるようだった。アプロディテの恐るべき情火を思い出し、呪われた血筋の逃れえぬ責苦を思った。

この引用の個所で語られているのは、パイドラーがトロイゼーンの町にやって来る以前の、アテナイで初めてヒッポリュトスに会った時のことである。ここで一挙にラシーヌの『フェードル』そのものに話をもっていこう。それで、主要人物の名前は説明の便宜上、「テゼー」「フェードル」「イポリット」「アリシー」という慣用通りの呼び方に戻す（なお、神話・伝説的イメージを残すための試みとして、既にそうしたように、訳文の中ではテーセウス、パイドラー、ヒッポリュトス、アリーキアを残す）。

ごく大ざっぱに言って、ラシーヌの悲劇作品にあっては、主として女主人公が特権的瞬間において強烈な視覚的イ

メージとして受けとった恋の対象の姿を、次第に失い、幻滅していき、その幻滅を語ることによって悲劇にふさわしい情念が生れる。そして視覚的イメージの鮮明さという点では『アンドロマック』『ブリタニキウス』『ベレニス』という比較的初期の作品にその良い例を見出だしうる。また、『イフィジェニー』『フェードル』にはそれが、断片的で控え目ながら、効果的に現われている。それに対して『バジャゼ』『ミトリダート』にはそのイメージがほとんど見られない。このことは既に述べたところである。ここでは、そのことを踏まえて、それが『フェードル』の中では具体的にどのようなになっているかを見てみよう。

引用したテキストで分るように、『フェードル』の場合、出会いにおいてイポリットをフェードルが見た瞬間は文字どおり「私は見た」とだけ書かれていて、そのイメージの内容をむしろ描かず、その言い方の鋭さのみに表現をまかせて、すぐさま「戸惑い」TROUBLE（それはまた、後で見るように、視界の混濁でもある）が心の中に湧き起ったので「私の目はもう見るができなかった」というふうにして視覚の領域をここでは暗示的なものにとどめてある。

ところで、この引用個所に続く部分を読むと、イポリットを「見た」ことによって生じた心の動揺を押えるために、また、アプロディーテー（ウエヌス）の怒りを鎮めるため、フェードルは、この情欲の女神のための神殿を立てたり、そこで祈ったりした、と言っている。従って、フェードルはイポリットを初めて見た時に確かにそれだけの衝撃を受けたと見るべきであって、単にテゼーの不在中に欲望が高まって、イポリットを恋の対象に選び、後から以前の思い出を修正した、というようには考えられない。にもかかわらず、彼女が最初に会った時のイポリットの姿が既に、かつて波わけてクレータ島へ渡ったテゼーの姿と重なっていなかった、とは言い切れない。つまり、最初の出会

いからして、イポリットへの思慕の中に、かつてのテゼーへの憧れが含まれていなかった、とは言い切れない。真実のヴィジョンは「私は見た」という言葉の背後にしかなく、その内容は知り難いが、しかし、そのためにかえって様々な解釈への余地を残している。

この後で、フェードルがイポリットの前で恋の告白をする時には、イポリットの姿は若きテゼーのイメージと重なった形で語られる。そこには単に言葉の綾といったようなものでは捕えきれないものがある。この場面は、私見では、『アンドロマック』から『ベレニス』に至る戯曲において描かれた見事な絵画的イメージに匹敵するものである。ただ、それは、二重化され、視覚的鮮明さを欠いている（それだけに詩的である）。

*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.*

(II-5, vers 641-644)

その物腰、その目、その話し方があの方だった。

その気品あるはじらいが顔を染めていた。

クレタの島に波わけて来られた時のこと。

ミノスの娘らが夢中になって当然だったわ。

これに続く部分では、フェードルは、何故あなたなしに勇者たちはクレータ島へやって来たのか、とか、もしもあなたが来ていたら姉のアリアドネーではなく私が迷宮の案内をしただろう、といったようなことをイポリットに対して語っている。セネカのテキストに倣いながら換骨奪胎したこのあたりの表現の素晴らしさを考えるにつけ、ラシーヌのフェードルにおいては、彼女の内にある若きテゼーから受けた強烈な印象を思わずにはいられない。彼女は、憧れながらも自分は傍で見ていた(まるでアリスを見るジュリエットのように)姉とテゼーとの恋愛を、今、当時のテゼーの若さをもち、しかも容貌や態度も生き写しのイポリットと共に再現しなかったかのようである。(そして、彼女と結婚した頃のテゼーは既にもうそれほど若くはなかったし、それ以前に、彼女はテゼーに幻滅も感じていた、と考えるべきである。)波わけてクレータ島へ渡ったテゼーとアリアドネーの恋の場面は、歳月と共に風化しながらも、原光景のようにフェードルの脳裏に焼きついているのである。

『アンドロマック』に描かれたトロイア戦争の際の燃え上る町、『ブリタニキウス』における、松明に照らし出されたジュニーの涙、『ベレニス』の中のウェスパシアヌス帝の神化の儀式の光景のような、動的な、そして輪郭のはっきりした絵画的描写は『フェードル』には出てこない。今見た例のように過去と現在が二重化されていたり、競技場を土煙の中に駆けていく二輪馬車の例のように夢想された光景であったり、修辞法のためにだけ出されたようでありながら何か謎めいた絵を思わせるイーカロス墜落の場面や、アケローンの川が地獄に流れ込む風景が、この作品の中に見られる。直接に視覚的イメージを喚起するためではなく、また現実にもそのように見たかどうかさえ定かではなく語られるこれらの光景は、それだけに静止し、静まりかえっていて、ニコラ・プッサンの画面を思わせる(そ

れに対して『アンドロマック』『ブリタニキユス』『ベレニス』の絵画的イメージはもっと動的で、むしろラファエロの絵を想像させる)。

(4) 形象

*Thésée est mort, Madame, et vous seule en doutez.  
Athènes en gémit, Trézène en est instruite,  
Et déjà pour son roi reconnaît Hippolyte.  
Phèdre, dans ce palais, tremblante pour son fils,  
De ses amis troublés demande les avis.*

(II-1, vers 392-396)

テセウス様の死をひとりお疑いのですか。  
アテナイは悲しみ、トロイゼンにも知れ渡り、  
早くもヒポリュトス様を王と認めています。  
パイドラ様はこの宮殿でわが子の身を案じ、  
心乱れる腹心たちに相談しておられます。

これはアリシー（アリーキア）の聞き役のイスマーヌ（イスマーネー）が彼女に、テゼーが死んだという噂を報告



する場面の台詞の一部である。ここに報告を聞いている当のアリシーと、この引用個所に名の出てくる三人とが、この悲劇の主要人物である。そしてフェードル、イポリット、アリシーにはそれぞれエノーヌ（オイノーネー）、テラメーヌ（テラメネース）、イスメーヌという聞き役が付き、他にパノーブ（パノペー）というフェードルの侍女がいて、これが名前をもつ登場人物のすべてである。このうち四人の主人公たちのそれぞれについて、このラシーヌの悲劇に特有の現われ方をしているところに焦点を絞って（伝説的なことは既にかなり見てきたので）、注記してみたい。

イポリット——ラシーヌの描くイポリットはエウリーピデースやセネカにおけるような本質的な女嫌いではない。一応は伝説通りに女性を近付けないイポリット像に方々で触れてあるものの、しかし結局はアリシーに恋をするのであるから、その首尾一貫性が保たれない。そこで、ラシーヌはイポリットにおける女性逃避を説明する有力な根拠として、父親に対するコンプレックスと母親への憧憬とを持ち出している。彼には、今は亡き母親の心情そのものが深く心に刻まれている。おそらくアンティオペーは、女戦士とはいうものの、タキトゥスの描くゲルマーニアの婦人のように貞淑で素朴で情愛の深い女性であっただろう。文化的に圧倒的に優位なギリシアの風俗を、しかし既に頹廢を感じさせるものとして、異和感をもって眺めていたことであろう。しかもアマゾンとして、男性に対する女性の誇りをも捨ててはいなかったであろう。幼いイポリットはこの母親と一体となった世界に住んでいたと思われる。そして母親が死んだ後も思い出を大切にしてきたことだろう。

母親との関係から、イポリットは父親テゼーの恋愛遍歴を嫌悪している（父親の二度目の結婚の結果として母親が死んだものであれば、さらに、もしそれも父親の手にかかってであったとすれば、なおさらのことである）。他方、英雄テゼーの息子としてはその行跡に憧れ、その武勇にみずからも匹敵するような自己形成を行なわなければならな



ただろう。恥の共有と、対外的栄光という二重の支えが、ミーノース王の苦悩を代償にして、逆に、家族のユートピアといったものを作りだしていただろう。フェードルはこういう環境に育ったはずである。ところが、すべてはテゼーの出現によって根底から覆えされてしまう。皮肉にも一族の家族的ユートピアの源泉となっていたミーノータウロスは殺され、アリアドネーはテゼーに従って出奔する。テゼーの逃亡を助けたという嫌疑をかけられ迷宮に幽閉されたダイダロスはその子イーカロスと共に脱出し、それを追って行ったミーノース王は途中で不遇の死を遂げるに至るのである（死後は兄弟のラダマントスと共に地獄の裁判官となる）。

もうひとつ、フェードル像について思いめぐらせる上でぜひとも言及しておくべきだと思われるのは、彼女とアプロディーテーとの関係である。これはセネカの『パエドラ』に事情が語られ（二二四行―二二八行）、ラシーヌの『フェードル』では背景となつてゐる事柄である。既に見たように、フェードルは、父方の祖父はゼウス、母方の祖父は太陽神という輝かしい家系に属している。ところで彼女は情欲の女神アプロディーテーの怒りを、事あるごとに口にしている。何故か。母親のパーシパエーが牡牛に異常な欲情を覚えるようになったのは確かに直接的にはポセイドーンの怒りによるものである。しかし、その一方で、太陽神から由来する血統に対するアプロディーテーの憎しみが存在するのである。それは、かつてこの女神がアレースとの情事を楽しんでいた頃、夫のヘーパイストスの罫にかかつて遂に現場を取り押えられたのだが、その際、あられもない恰好でつかまつたこの二柱の神を、事もあるうに太陽神が照らし出した、というのである。この恨みは、太陽神の一族の血への憎しみとして、ラシーヌのこの悲劇にあっては最大限に利用されている。

アリシー——彼女は四人の主要人物のうちただひとりローマの詩人に起源をもっている。作者が序文で書いていると

ころによると、ウェルギリウスから借りられた人物である（『アエネーイス』第七卷七六二行にその名が出てくる）。彼女はエウリーピデースのには勿論のこと、セネカの作品にも登場しない。この悲劇の中では、彼女はパラスの子供たちのただひとりの生き残りとなっていて、兄弟たち（伝説では五十人、ラシーヌでは六人）がすべてテゼーによって殺された後、囚われの身となっている。テゼーは彼女を殺さなかったものの、彼女が結婚し、子孫を作ること禁じている。アテーナイの王家の正統の血はテゼーの中ではなく、かえってアリシーの中に流れているからである。彼女はフェードルと共にアテーナイからトロイゼーンに連れて来られた。そしてテゼーは新たな冒険に出かけるに際して、二人をイポリットの警護のもとに置いたのである。異性との恋を軽蔑し、森の中で狩をしたり競技場で馬を乗り廻したりして時を過す若者のもとに、いきなり二人の高貴な女性が預けられたのである。テゼーはそのまま行方知れずになってしまい、半年以上もそういう状態が続いている。ただ、イポリットはテゼーの出發直後に、早くもアリシーに対する恋心を覚え、それを胸に、と言うより自分自身に対して、秘めている。

アリシーとフェードルの二人の女性を比べてみると、それはラシーヌの悲劇作品に繰り返し現われる二つの対照的な形象となっていることが分る。だからアリシーの登場は、ラシーヌの『フェードル』には必然である、とも言えるだろう（エリフィールなしには『イフィジェニー』は書かなかっただろう、という作者の言葉と、それは同じことを意味している）。フェードルは火のように燃える感情の持ち主であるが、アリシーは涙にくれて目を送っている。前者が不倫の恋に身を焼くとすれば、後者はつつましい乙女心で恋人に対してしている。アリシーを、しかし、地味で気弱な女性と考えるとそれは全く彼女を誤解することになる。彼女には外見以上の気位の高さがあることが時として明らかになる。イポリットへの愛に関しても、たわまない心をたわめるような恋にしか興味はない、と言いつ切っている。

ラシーヌの悲劇作品の中でフェードルはエルミオーヌ——アグリピーヌ——ロクサーヌ——エリフィールの系統であるだろう。表面的な高慢さと激しい性格の背後に、脆さと本質的な弱さをもっている。それに対してアリシーは、アンドロマック——ジュニー——アタリード——イフィジェニーの性格と気質をもっている。一見、優しく弱々しいが、内面的な芯の強さと、追いつめられて外に現われてくるような気丈さがある。

テゼー——この英雄についてはこれまでも種々のエピソードについて見てきた。それで、ここでは、ラシーヌのこの悲劇にとって、大変に特徴的で示唆的であると思われるひとつの点についてだけ触れておきたい。それは、ラシーヌのテゼーは、多くの説話やセネカのテーセウスのように本当に地獄に下って帰ってくるのではなく、プルータルコスに倣って、単に捕虜になっていたということになっていて、しかもそれが実にたくみに隠されているという点である。この冒険はペイリトゥースに対する友情から始まっている。スパルタでヘレネーを奪った時も、実は、二人で事を行ったのであり、ヘレネーがテゼーの手に帰したので、この友人のために新たな女性を求めることになったのである。ラシーヌのこの悲劇にあつては、行方不明になったテゼーは、大波に吞まれたとも、さらに有力な見方として、地獄へ下ったとも信じられている。ところで、後者の噂の出る元となったのは全く信じ難い話ではあるが、驚くべき名前の類似から起っている。テゼーたちの赴いたエーペイロスの国(そこには地獄に注ぐと言われるアケローン川が流れている)の王には、 $\Pi$  (P)ではなく、 $\Phi$  (Ph)に始まるペルセポネーという名の妃があり、王夫妻は娘にコレー(冥界の神ハーデースの妻ペルセポネーの別名)という名を付け、ケルベロスという名の犬を飼っていたというのである(プルータルコスにそう書かれている)。これでは誤解の生じるのは当然である。実のところは、捕えられてペイリトゥースは犬に食わせられ、テゼーは牢獄に繋がれていたのである。だから、帰ってきた時も、テゼーは冥界

へ冒険を求めて行って帰還した、と信じている人々の抱くイメージと、テゼー自身のその事に対するイメージとは、ずいぶんと食い違っていたはずである。人々にとっては全く神話的なものが、本人にとっては重苦しい個人史に過ぎないのである。冒険の実態は華々しいものでも超人的なものでもなかった。ただし、このことは序文を読まないと分からないくらいに、本文においては巧みにおおい隠されている。と言うより、テゼーの言葉にしても、序文なしには、この間の事情は伝説通りにしか読めないように工夫されている。ラシーヌは、作品においては可能な限り神話・伝説的な世界を守りながら、同時代の批判的な精神に対しては合理的説明を準備していたと思われる。だから、ラシーヌのテゼーは、作者の次元と、登場人物の次元において、二重の意味で物語と現実との間の裂け目をかろうじて繋ぎ止めている存在でもある。

## (5) 場所

*Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes  
Vont prendre la parole, et prêts à m'accuser,  
Attendent mon époux pour le désabuser.*

(III-3,-vers 854-856)

まるで今にもあの壁やあの円天井が  
口をきいて、私の罪を告げ口しようとして  
夫を待ちうけ、本当の事を話しそうだとわ。

引用したのは、イポリットに恋を打ち明けてしまった後にテゼー帰還の知らせを受けた、その直後のフェードルの言葉の一部である。ここでまず問題にしたいのは、この引用個所に出てくる「壁」と「円天井」のことである（ただし「voute」は「円天井」と訳したが、本当は曲面天井の一般、つまり建築学で言う「ヴォールト」を指していて、半球形をしたドームはそのごく一部に過ぎない）。これはローマ建築であると思われる。列柱に切妻屋根をのせたものが基本であり典型であるギリシアの建築に対して、ヴォールトはローマ建築の重要な要素としてのアーチの延長上にあつて、ローマ建築の技量を示すものであり、従つてラシーヌの思い描くギリシアの建物は、少くとも部分的には、完全にローマ化されている。壁にしても、ヴォールトを戴き、そこにいる者の心を遠く取り巻きながら圧倒してくるような、閉じられた空間構成をもっているのはローマの建築である<sup>(8)</sup>。

閉じられた空間。そしてその内部を沈黙が支配している。でなければ、壁や円天井の囁く声を聞き取ることができらうか。建築としての構造上、物理的にそうなるのか、それともその建物の与える形態上の印象によって、そこに住まう人たちの精神に何かの幻覚が生じるのか、その場所では、人間の声は、それがいくら大きくとも雑音のようなものであれば空しく反響しながら消滅してしまうのに反し、どんな小さな声でも、それが何か隠された真実に関するものである時には、誰が何処で発した言葉であるにせよ、まるで壁が大切にそれを保存し、伝えてくるようにはつきりと聞き取れる、それはそういう空間であるに違いない。要するに、冷たい不動の物質をのみ見せながら、ある瞬間には、壁自体、と言うより建物全体が生きているように思われる、あるいは、何か尋常でないものがその建物に住まい、その建物の性質を変えてしまったように思われる、そういう空間であるに違いない。

Phèdre, toujours en proie à sa fureur extrême,

Veut-elle s'accuser et se perdre elle-même ?

Dieux ! que dira le Roi ? Quel funeste poison

L'amour a répandu sur toute sa maison !

(III-6, vers 989-992)

パイドラは異常な狂乱に囚われたまま、

自分の罪を告白し破滅するつもりなのか。

ああ、王は何と言おう。何という不吉な毒を

恋心が王の住居すまいに撒き散らしたのだ。

フェードルの台詞に続いて、テゼーが帰ってきた後の、イポリットの言葉を引用したが、ここでも、隠れた罪による空間の変質がよく現われている（ギリシア悲劇の世界ではこれはもっと大きな規模で起る。オイディプスの罪は町全体に疫病を流行らせるのである）。それは言わば、沈黙と恐怖と謎の住まう空間になるのである。ただ、これはこの戯曲の中間部においてそうなのであって、それまでのところではそうではなかった。涼しい森と静まりかえった明るい海に広がる展望をもった宮殿に過ぎなかった。また、後の方、イポリットが追放されて後も、同じような展望を再び持つに至る（ただし海は荒れているが）。

帰ってきたテゼーがいきなり出会うのは、こういった変質した空間である。真実を語りかけた言葉がすべて途中で



謎に変わり、沈黙の中に落ちてしまう。外界に自然の眺望を感じさせていた宮殿の内部は、隣の部屋への入口が暗い穴でしかない、閉じられた場所に変貌する。かくしてテゼーは真実を求めて、その暗い穴に入っていく。一般にこうした状況のもとでラシーヌ悲劇の主人公たちは、空間の与える恐怖に対して、自分たちの言葉でもって懸命に抗している。沈黙の空間に対置されるのは物音でもなければ群衆のざわめきでもなく、歌声でもなく、主人公たちのモノローグに近い声である。非人間的な空間の中で、人間的なもののすべては声に籠められる。だから、聞き役たちは、象徴的には主人公たちの内的なふたつの声のうちのひとつを代表しているように見えても、現実的には、やはり人間的な温かみをもった存在とみなされなければならない。イポリットはテラメーヌに、フェードルはエノーヌに、アリシ―はイスメーヌに自分の声を伝え、また自分のものではない人間の声によって励まされる。それに対してテゼーはひとりで（彼には聞き役はいない）この空間の恐怖に立ち向わねばならない。テゼーは怒るのである。その怒りによって、平然と恐怖と対決する。怒りが必要であり、怒りが先行しなければならぬ。ラシーヌはここでも、情念に囚われることが視界の混濁に繋がることを描いている。つまりテゼーは過剰なまでの怒りによって主観的に状況を克服する。しかし客観的にはその故に見通しを失い判断を誤るのである。そのことは聴覚にも影響を及ぼす。彼は、沈黙の中でしか聞き取れない声を聞き逃がすのである。

*Mais moi-même, malgré ma sévère rigueur,*

*Quelle plaintive voix crie au fond de mon cœur ?*

*Une pitié secrète et m'afflige et m'étonne.*

(V-4, vers 1455-1457)

だがこのわし自身厳格であるはずなのに

何やら哀れな声が心の底で叫んでいる。

密かな情<sup>なまけ</sup>がわしを苦しめるのが不思議だ。

引用したのは、讒言を受け入れ、イポリットを追放した後のテゼーの言葉である。怒りを掻き立てる対象がいなくなり、その感情が続かなくなった時、初めて彼にも真実の声が聞こえてくるのである。

## 2 演劇的モチーフ

神々の名、英雄の名、土地の名、これら神話・伝説的な環境を準備する言葉と、「森」「競技場」「宮殿」「神殿」「祭壇」「海」「波」「風」「岸边」といった絵画的な画面構成に必要な単語とが、悲劇における叙事詩的叙述の支えとなっている。それがやがて情念と情念の、ドラマティックな対立によって、新たな局面を迎えることになるのである。様々な情念が主人公たちを待ちうけている。それらについては後で検討することにして、その前に、叙事詩的叙述の支えとなる語と、情念を表わす語との間にあって、「モチーフ」とでも名付けるべき語があり、それが劇中、繰り返し現われては消えるので、そういったものうちのいくつかを、まず見ておきたいと思う。

## (1) 火と炎

ラシーヌの悲劇作品全体の中で「火」FEUと「炎」FLAMMEは特権的な位置を占めている。それはこのふたつの語が、視覚的イメージの中においても好んで用いられるし(燃え上るトロイアの町、松明に照らされたローマ皇帝神化の儀式、暗闇の中に照らし出されて光る涙、など、いずれも闇と炎の明かりの対比的な場面となっている)、また、情念の比喩的表現においても用いられることによって、このふたつの領域の橋渡しをしうるからである。ところで、「火」と「炎」の語は、『フェードル』の中では、視覚的イメージへの参加の仕方において非常に興味深いあり方を示している。比較的初期の作品で十分に展開された絵画的イメージと、中期の作品で試みられた情念の自己増殖とが、『イフィジェニー』とりわけ『フェードル』で統合され、しかもその時には視覚的なものは記憶の断片や夢幻的風景となっているのであるが、その際、『フェードル』における「火」「炎」ははっきりとそこにありながら視界からはほとんど姿を消している、という事実がある。この悲劇における火も炎も煙となってしか見えない。それはアプロディーテーの神殿にフェードルの焚きこめる香の煙である(第一幕第三場)。これに反して恋の情念を示すための比喩的な意味では、様々の場面で、その最大級の力をもってこの二語は使用されている。そのうちで、唯一けぶる火の煙として視覚的に現われる場面の少し後に、注目すべき表現があるのでそれを引用してみよう。

*J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.*

*Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,*

*Et dérober au jour une flamme si noire :*

## (I-3, vers 308-310)

この命が疎ましく恋の炎がおぞまじかった。

死ぬことによってわが名を救い、日の光から

こんなに黒い炎を隠せたなら、と願っていた。

フェードルはこのように自分の心の中に燃える炎を「黒い」と形容する。この恋の情念の「黒い炎」は、アプロデイトーの神殿で燻り煙だけを立てている火と微妙な呼応をしている。さらに、「火」「炎」の語は、フェードルが自分の禁じられた恋を思っ恥ずかしさに顔が「赤くなる」と言う時の《rougir》という動詞、その結果としての顔の「赤さ」という意味で用いられる《rougeur》という名詞、フェードルの祖父にあたる「太陽」《Soleil》、多用される「血」《sang》という語など、赤い色や熱や渴きを連想させる言葉とも呼応しながら、フェードルの身を焼くような恋心を表現する言語的環境を作っている。彼女の口から涌れる夢幻的で涼し気な森の（緑色の）イメージや、回想とも空想ともつかぬ形で語られる、クレータ島を取り巻く波の（青色の）イメージが、彼女の憧れや追憶とあったものとして、ふと述べられることがあるので、なおさら「火」と「炎」に囲まれたフェードルの状況が浮き彫りにされるのである。（なお『イフィジェニー』のエリフィールが回想するのも海洋的イメージであって、『アンドロマック』から『ベレニス』への三作品における闇と炎のイメージと比較すると、『フェードル』と『イフィジェニー』の世界の近さがよく分る）。

## (2) 沈黙

「沈黙」SILENCEの支配する場所としての宮殿については既に述べた。それで、ここでは、モチーフ的に繰返される「沈黙を破る」という行為について考えてみたい。この悲劇の中でフェードルは迷いに迷った末、三度沈黙を破る(エノーヌの前で、イポリットの前で、テゼーの前で)。そしてその度ごとに彼女は言葉の純粹なあり方に近づいていく(告白は叙事詩的なものから劇的なものになり、最後に文字通りの告白となる)、ということを経験する。バルトが見事に分析させてみせている<sup>(9)</sup>。事実、この戯曲の中で真に「行為」の名に値するのは、この「沈黙を破る」こと以外にはない。そして、沈黙を破ることによって初めて悲劇の局面に変化が生じ、悲劇的なものが生れ、深刻化し、純化していくのである。ひとたび沈黙を破った後は……語り続けることのみが残っている。

Puisque j'ai commencé de rompre le silence,

Madame, il faut poursuivre : il faut vous informer

D'un secret que mon cœur ne peut plus renfermer.

(II-2, vers 526-528)

少しでも沈黙を破ってしまったのだから、

後を続けねばなりません。打ち明けて言えば、

私の心は秘密をもう隠し切れないのです。

これはイポリットがアリシーに初めて恋を打ち明ける個所からの引用である。この場合、事態はフェードルの告白のように深刻ではなく、この台詞も多分に修辭的である。しかし、それにしても、ここに語られている事柄自体は、この戯曲の主人公たちの置かれている状況をよく言い表わしている。語り始めることによって主人公たちは言葉の連鎖に巻き込まれてしまふのである。そして、そのようにして、沈黙の空間から別の空間へと落ち込むのである。つまり、様々な情念の支配している空間へ、である。語ることににより、語り続けることににより、主人公たちは（とりわけフェードルは）情念の空間に迷い込んで行き、沈黙の空間にいた時に持っていた見通しを失ってしまうのである。

### (3) 分別

沈黙の空間に対置されるのが主人公たちの言葉であり、しかも言葉は沈黙の空間から彼らを救い出すどころか、もっと苛酷な情念の空間に導いていくのだとすれば、情念の空間への入口付近にあって、そこへ深く迷い込むことを制止するものがある。それが後で述べる「美德」VERTUである。そして、その空間の中にあってもなお、主人公たちの落ち込んだ事態を空しく食い止めようとしているものが「分別」RAISONである。アレゴリックな言い方をすると、「恋」「恥ずかしさ」「心の乱れ」「憎しみ」「怒り」「忌まわしき」「狂乱」「悲しみ」といった人物たちが悲劇の土地に住んでいて、次々に主人公たちを苦しめようとたち現われる。その時、ただひとり「分別」が、そのうちでもっとも苦しんでいる者、すなわちフェードルを救おうとして、彼女を引き止めるのである。しかし、恋が示す様々な情念の前で「分別」はその影響力をすぐに失う。イポリットに恋の告白をしてしまったフェードルは、薄情な男のことは諦めてテゼーに代り国を統治されたら、と意見する乳母のエノーヌに対して次のように言っている。

Moi, régner ! Moi, ranger un Etat sous ma loi,

Quand ma faible raison ne régne plus sur moi !

(III-1, vers 759-760)

私が支配する、私が国を治める、だって、

無力な分別がもう私を支配できないのに。

そして「分別」はむしろ捨て去られるのである。かくして、右の引用の少し後で、フェードルは「分別」と情念の対立をうまく言い表わした形で、エノーヌに次のように言う。

Enfin tous tes conseils ne sont plus de saison.

Sers ma fureur, Enone, et non point ma raison.

(III-1, vers 791-792)

でもその意見ももう遅すぎる。狂った私に

仕えておくれ、オイノーネ。分別にではなく。

このようにフェードルはみずから進んで「分別」の救いの手を振り切って、情念の空間のあらゆる苛酷な道を辿って

いくのである。

#### (4) 神々

意外に思われるかも知れないが、『ラ・テバイード』から『フェードル』までの悲劇のうち、古代のギリシア・ローマ、またはその周辺を舞台にした八篇の中で、神々の固有名が出てくるのは『アレクサンドル大王』『イフィジエニー』『フェードル』だけであり、しかもそのうちの『アレクサンドル大王』では、アレクサンドロスを実際には関係のない「ゼウスの息子」に見立てた気取った表現に用いられる一例があるのみで、実質的には、神々の固有名は『イフィジエニー』に初めて現われ、『フェードル』に継承された、と考えるべきである。他方、この八篇の戯曲を通して、運命的な力を人間に対して及ぼすものとして「神々」DIEUXと「天」CIEL（こちらは十七世紀のトルコを舞台にした『バジャゼ』にも使われる）の語が頻繁に用いられている（なお、用例はごく限られているが、初期の戯曲においては神格化された抽象名詞「愛」AMOUR、「運」FORTUNE、「勝利」VICTOIRE、「評判」RENOMEEが出てくる）。『イフィジエニー』に至るまでは、このふたつの概念で十分であったのか、神々の個性を弁別し活用しようという配慮はラシーヌにはなかったように思われる。それはともかく、『イフィジエニー』にはゼウス、ポセイドーン、アルテミスの名が出てくる。そのうちで、単なる言及にとどまらず、積極的な役割をはたすのは幕切れに空から降りてきて犠牲のエリフィールを受け取るアルテミスである。それに対して『フェードル』の中にはゼウス、ポセイドーン、ヘーラー、アプロディテー、アルテミス、アテーナーの名が出てくる（他に「太陽」を加えてもよいかも知れない）。そのうちポセイドーンとアプロディテーは悲劇の進展において大きな



役割を果している。ポセイドンはテゼーとの約束により、荒れ狂う海の中から化け物としての牡牛を送り込む。その他は、この悲劇を取り巻く静まり返った海の不気味さを雰囲気として感じさせる名となっている。アプロディーテの方はフェードルの上に運命的な憎しみを投げかけていて、彼女を罪の淵に引きずり込み、情念の空間の差し出すあらゆる苦しみを舐めさせた上で死に至らしめている。

ところで、「神々」の語はこれらの固有名詞よりははるかに多用されるのである。そうであってみれば、神々はこの悲劇の中でどのようなあり方で人間に対しているのかを考えてみる必要があるだろう。まず、当然のこととして、人間の運命に支配的な力を及ぼす。他に、全能であり (I-3, vers 157)、人間に生を与える (I-3, vers 197)。また、人間同様に、しかも人間にはタブーであるような形の恋をする (IV-6, vers 1304)。ここで、それ以外の注目すべきふたつの事柄について触れておきたい。ひとつは、神々の復讐神としての性格であり、それはラシーヌの神々に対する見方が『ラ・テバインド』以来それほど変わっていないことを示している。

*Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle*

*De séduire le cœur d'une faible mortelle.*

(II-5, vers 681-682)

あの神々こそが弱い女の心を誘惑し、

無情にも、それを誇りとされたのだから。

このフェードルの言葉の中に現われているのは『ラ・テバード』の中でイオカステが「神々は私たちに罪を犯すようにしむけて、そしてその罪を許さない」と述べている(III-2, vers 609-610)、その場合の運命観と同じものである。

もうひとつの事柄は、イポリットとの関係が深い。イポリットは、テゼーから追放された時、恋人のアリシーに向って次のように言っている。

*Sur l'équité des Dieux osons nous confier :*

*Ils ont trop d'intérêt à me justifier;*

(V-1, vers 1351-1352)

神々の公正さを信頼することにしましょう。

必ず私の無実をお明かしになるはずです。

ここでの「神々」は人間の運命に対して苛酷な力を及ぼすギリシア的な神々というよりはむしろ、人間の内面の善悪を知って、それに報いる、というキリスト教的な神のイメージに近づいている。ただし、そのイメージの行きつくところは必ずしも温和なものではなく、フェードルの場合とはまた違った意味で(むしろユダヤ教の神を思わせるような)厳しい表情を覗かせている。人間が内面的な良心をもって向いあうだけに、それだけ誓いを破った時の罰は厳しいものとなっている。先の引用のすぐ後に、イポリットがアリシーとの結婚を誓うために自分の祖先の(つまりピッ

テウスの家系の(墓所にある神殿の存在を語る個所があり、そこで彼は次のように述べている。

C'est là que les mortels n'osent jurer en vain.

Le perfide y reçoit un châtimeut soudain;

Et craignant d'y trouver la mort inévitable,

Le mensonge n'a point de frein plus redoutable.

(V-1, vers 1395-1398)

人間はそこでは徒らに誓いを立てられない。

不心得者にはすぐさま天罰が下るからです。

死が避けられないとあれば、嘘をつくことの

これほど恐ろしい引き止め手はありません。

(5) 血

この「血」SANGの語は「神々」に劣らないくらい多用される(三十五例)。それは具体的な血液のことでもあり、また、むしろ血管や家系を表わす比喩的な意味で多く使われている。ただし、その境目は明確ではない。日本語でも「誰々の血を引いている」から「誰々の血が流れている」という表現を取るように、この悲劇においても、単に血筋を抽象的に言う場合もあり、またそのようなものとして具体的に個人の体内を流れている血を指すこともある。

そして（これも『ラ・テバインド』の中に現われている考え方であるが）血というものがあまりに人間的なものであるので、神々の憎しみはもっぱらそこへ向けられ、呪われた血を復讐神がどこまでも追いかけていく、というギリシア悲劇的なモチーフがこの『フェードル』に見られる。ただし、それがフェードルにのみ関係することが特徴的である。

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable

Je péris la dernière et la plus misérable.

(I-3, vers 257-258)

アプロディテの望むままに、悲しい血筋の、

最後の私が一番みじめな死を遂げるのよ。

これはフェードルが乳母に打ち明けて言う言葉である。彼女が自分の恋について語る時には、繰り返し、自分の一族に対する愛の女神の憎しみと、その力についての表現が現われる。

Je reconnu Vénus et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

(I-3, vers 277-278)

アプロディテの恐るべき情火を思い出し、  
呪われた血筋の逃れえぬ責苦を思った。

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :  
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

(I-3, vers 305-306)

その時はもう身内に秘めた情熱などでなく、  
アプロディテが全身で生贖おごちかえに取付いていた。

この悲劇ではフェードルだけがギリシア的な神々の力に屈し、運命の糸を操られていくのだが、それは本人の招いた怒りによるのではなく、呪われた血が体内に流れているためなのである。このことは十分に注意する必要がある。と言うのも、一方では、アプロディテーの怒りがフェードルのみに向けられることによって、神々の復讐神としての性格がラシーヌにあっては特に強められていることが分るし、他方、その怒りがもし「血」との関係で語られるでなければ、フェードルは単に愛の女神に苦しめられるということになり、アプロディテーが、中世ヨーロッパに生き残る「ウェヌス」としての力しか持ち得ないことになるからである。この後者の事態が、さらに性格を弱められた形で、現に起っているのがイポリットの場合である。

Cette âme si superbe est enfin dépendante.  
 Depuis près de six mois, honteux, désespéré,  
 Portant partout le trait dont je suis déchiré,  
 Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve :

(II-2, vers 538-541)

この傲慢な心も遂に虜よびことなっていました。

半年この方、私は恥じ入って、絶望し、

恋の矢に傷ついた心をさ迷わせながら、

あなたに、自分に、争あらがって見たが駄目だった。

これはイポリットがアリシーに恋を打ち明ける場面での彼の言葉である。ここでのイポリットは愛の女神の伴うアモールの矢に傷ついたといった風情で、彼の恋は神話的に曖昧である。アプロディーテーの怒りを招いた訳でもなく、彼の信仰するアルテミスと何の衝突も起さない。そしてフェードルはこの事態を感じ取っているようである。

O toi, qui vois la honte où je suis descendue,  
 Implacable Vénus, suis-je assez confondue ?  
 Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté.

Ton triomphe est parfait; tout tes traits ont porté.

Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,

Attaque un ennemi qui te soit plus rebelle.

(III-2, vers 813-818)

私の陥ったこの恥辱を見ておられる御方、

無情なアプロディテ様、これで御満足ですか。

これ以上は残酷に振舞えないでしょうね。

勝利は完璧で矢はすべての的に当たった。

ひどい方、これ以上御自慢なさりたいのなら、

手強い敵がいるのよ。お攻めなさいませ。

この引用で語られる「手強い敵」とはイポリットのことである。同じ「矢」の表現にしても先の引用とはまるで違っている。フェードルが苛立つように、既にロマンティックな風土に住んでいるイポリットには、もうアプロディテはその本来のあり方で対していないようである。

(6) 魅力

アリシーは「魅力」CHARMESを持っているとされる。彼女の他にも「魅力」が話題になることはあり、フェ

ードルはイポリットについてこの語を用いている。アリシーは、しかし、「魅力ある」という形容詞（エピテート）をとりつて《la charmante Aricie》と呼ばれてゐる。

Dans le fond des forêts votre image me suit;

La lumière du jour, les ombres de la nuit,

Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite;

Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.

(II-2, vers 543-546)

森の奥にもあなたの面影はついて来た。

陽の光も、夜の黒い影も、何もかもが、

私の逃れる魅力をこの目に浮かべさせ、

手強いヒポリュトスをあなたの僕とした。

これはイポリットがアリシーに向かって言っている台詞である。ここに用いられている「魅力」という語は、それが単数に置かれると、魔法や神秘的な力による魅力という意味になり、この使い方をされている個所もある。次に挙げるのは、イポリットとアリシーが愛しあっているのを知った時に、フェードルの述べる言葉である。



Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux ?

Comment se sont-ils vus ? Depuis quand ? Dans quels lieux ?

(IV-6, vers 1231-1232)

二人は相愛の仲。どんな魔法で隠していた。

どうして出会ったのか。いつから。どこで。

ここで語られる「魔法」としての《charme》の意味が、前出の「魅力」としての《charmes》の中から完全に消えているという訳ではない。イポリットがアリシーを恋するのは、アリシー自身のそなえている神秘的な力、つまり魅力によるのである。ここにもロマンティックな風土が感じられる。彼らの恋は、フェードルの思っている恋のあり方とはほとんど相容れるところがない位に違ったものである。ただ、だからと言って、このふたつの恋を含む世界そのものが分裂している、と考えるはならないだろう。ギリシア・ローマ時代の意味あいを十分には持たなくとも、ロマンティックな風土においても「ウェヌス」が愛の女神であることには変りはない。反面、フェードルの言うアプロディーテーの憎しみはエウリーピデースにおけるこの女神の怒りと同じ意味において運命的であるのではない。だから言い得ることは、例えば『薔薇物語』の第一部の中で「ウェヌス」が神話的な意味あいを保ちながら、アレゴリーの人物たちの中でも安定した位置を占め、「アモル」「メルクリウス」と共にひとつの世界を形作っているように、ラシーヌにあっては、フェードルにのみ、その血を介して、愛の女神の憎しみが降り懸り、イポリットとアリシーの恋は中世風、またはロマンティックなものであっても、それはそれとして矛盾なく二面性を持ったラシーヌ的世界を

形作っている、ということである（「アプロディーテー」と訳している女神も原語は《Venus》であり、従って「ウエヌス」でもある）。

### (7) 美徳

「分別」がフェードルを引き止めようとしながら無力であるのに対して、イポリットが情念の空間に深く入り込まぬように守っているものがある。それがイポリットが語り、イポリットについて語られる「美徳」VERTUである（ただしこの原語のもつ意味の範囲は日本語としては多様な訳でしか覆い得ない。たとえば「美徳」の他に「徳の高さ」「気高さ」「美点」「勇氣」「貞淑さ」といった風に）。アリシーの「魅力」に引き付けられるイポリットに反して、彼女は彼について、その外見ではなく「美徳」を尊ぶのだ、と次のように言っている。

*J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses,*

*Les vertus de son père, et non point les faiblesses.*

(II-1, vers 441-442)

私が愛し敬うのはあの方のもっと尊い宝、

あの方のお父様の、弱点ではなく美点の方。

また、息子が父親の床を穢したと訴えられたテゼーは、イポリットの顔を見て次のように自分に問いかける。

Faut-il que sur le font d'un profane adultère  
Brille de la vertu le sacré caractère ?

(IV-2, vers 1037-1038)

道ならぬ恋に穢れた不敬の輩の、あの顔に、  
美德の聖なる徴が輝やいているのは何故か。

イポリット自身は、みずからの潔白を主張するのに際し、身に備わる「美德」を自認しながら次のように言う。

Un jour seul ne fait point d'un mortel vertueux

Un perfide assassin, un lâche incestueux.

(IV-2, vers 1099-1100)

徳高い人間はただの一日では、卑劣な  
殺人者、破廉恥な近親相姦者にはなれません。

そして彼はその美德を、世界で最も賢明だとの評判をとるピッテウスのおかげであるとする(このあたりのイポリットは、フェヌロンのテーレマコス像に通じるところがある)。フェードルの態度に何か不吉なものを予感した

時も、彼は、罪を犯さない人間には何も恐れるものはない、と言ひ、いわば不幸が不条理に起りくる運命的な悲劇の空間を、逃れ得る可能性を示している。それは、神の前に心の内面を恐れず見せることのできる者は、神の裁きを恐れる必要はない、とするキリスト者的な態度である。だから、初め、プルータルコスに読み取れるような「美德」のイメージであったものは、その実際のあり方に触れると、さらにキリスト教的な影を帯びてくる。

#### (8) 化け物

沈黙と恐怖の支配する空間の中で繰り返えされる「化け物」(または「怪物」) MONSTREの語、それは、既にテゼーに退治されたものを指していたり、人を非難するために投げつけられる罵りの言葉として比喩的に用いられるに過ぎなかったりするのだが、やがて悲劇の最後に至って本物の生きた存在となって登場する。すなわち、父親に追放され、ミューケーネーへの道を沈みがちに辿るイポリットに襲いかかる怪物である。この怪物を描写したテラメーヌの語りの部分を引用してみよう。

*L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,*

*Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.*

*Son front large est armé de cornes menaçantes;*

*Tout son corps est couvert d'écaillés jaunissantes;*

*Indomptable taureau, dragon impétueux,*

Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Ses longs mugissements font trembler le rivage.

(V-6, vers 1515-1521)

波が近ずき砕け、目の前に吐き出したのは、  
泡なす波間に怒り狂う化け物。

広い額に恐ろし気な角を突き立て、

体全体が黄ばんだ鱗うろこに覆うわれていて、

猛りたつ牡牛か、荒々しい竜か、

尻から先はくねくねとどろを巻く。

長々と続くうなり声が海岸一帯に轟き渡る。

これに相当する場面において、エウリーピデースの『ヒッポリュトス』の中では「三重に重なり砕け散る波が吐き出したのは、化け物のような、獍猛な牡牛。あたり一帯そのうなり声が響き渡り、恐ろし気にこだまする」と書かれ(10)ていて、出てくるのは化け物のようであっても要するに牡牛である。神話的な観点からはこちらの方が興味深い。と言うのも、牡牛に化けたゼウスに始まり、テーセウスの退治するマラトーンの牡牛、ポセイドーンが贈りパーシパエーが恋した牡牛、そしてポセイドーンがヒッポリュトスの前に送り込む牡牛、といった風に、一連の物語に因縁的に牡牛が付きまとうからである。ところがラシーヌの思い描くのは、そのように神話的で端正な牡牛ではなく、古典的な空

間とロマンティックな空間の間から出てきたような中間的存在である。それは単に牡牛と竜の合わさった形をしているというだけでなく、口から火を吹いたりしている(V-6, vers 1533)。ところで、これを『フェードル』のもうひとつの典拠であるセネカの『パエドラ』とも比較してみよう。牡牛を描写した部分を引用する——「牡牛は青い首を空に上げ、緑色の額には剛毛が立っていた。毛に覆われた耳は突立ち、目は様々な色に変わる。獐猛な牡牛の目の色とも見れば、波間に生れるある種の生き物のそれをも思わせる。その目は、ある時は炎を放ち、またある時は紺碧の輝く色を映して光る。その油ぎった首は堅い筋肉を盛り上がらせ、ふくらんだ鼻孔は吐く息の音に響き、胸と咽喉とは附着した海藻で緑色をしている。巨大な脇腹は赤味を帯びたヒバマタ *fucus* により斑点ができています。最後に、その背の最後部は化け物じみた形になっていて、この巨大な動物は鱗で覆われた尾を引きずっています。」この牡牛こそ、まさにローマ・バロックの彫刻に再現されるような姿をしている。これを読むと、ラシーヌは牡牛のイメージをセネカに依拠しながら、しかも簡潔に表現していることが分る。そして、その際に、セネカにおいては修辭的と見えるところや、曖昧な表現にとどまっているところに、ラシーヌは一挙にはっきりとした実在性を与えていて、結果としては、牡牛と、聖ジョルジュの退治する竜との合の子のような怪物を作り出している。この怪物は、先ほど述べた、神話に出没する牡牛とはまた違った意味で興味を引く存在である。それは、父親の倒した牡牛や半人半牛を自分も退治しなければならぬ、という考えに取り付かれていたイポリットの前に、いざその機会が訪れた時には、(夢の中でよくそういう事が起こるように) かつてテゼーの前に現われた牡牛とは似ても似つかぬ、とてつもない牡牛の化け物が現われたからである。

## 3 情念

## (1) FEU・FLAMME

ラシーヌの悲劇作品におけるこのふたつの言葉の特権的な位置については既に述べた。ここでは、このふたつの言葉の微妙な、しかし典型的な場合にははっきりとした、差について注記しておきたい。FEU「火」とFLAMME「炎」は、どちらも比喩的に「恋」を表わす語として頻繁に使われる(普通のAMOUR「愛」もよく用いられるが、このふたつの語ほども印象的ではなく、イメージも掻き立てられない)。訳に差をつけるならFEUは「恋」「恋慕」であり、FLAMMEは「恋」「恋の炎」である。それでFEUの方がFLAMMEよりも小さな状態、隠れた状態を表わすことができる。それに対してFLAMMEの方は人目に分かるような状態になっている。このことは「火」「炎」という本来の意味から考えて、理解し得るであろう。それで、『フェードル』の中では、イポリットの場合を見ると、彼がフェードルに恋を仕掛けたとして中傷される、その恋に関してはFEU(三例)、FLAMME(二例)が共に使用されているのに対して、アリシーに対する本当の恋にはFEUしか用いられていない(三例)。他方、フェードルのイポリットへの恋についてはFEU(七例)、FLAMME(六例)が共に用いられている。このうちFLAMMEが、フェードルの恋の場合、まだ誰にも告白しない段階では、黒い色をして燃えていたのである。ところで、さらにその前の状態はと言うと、それはFEUでもって言い表わされる。FEUは、何も無いところに初めて着いたり、掻き立てられたり、消えそうになったりすることができるのである。

Je m'abhorrer encor plus que tu ne me détestes.  
 Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc  
 Ont allumé le feu fatal à tout mon sang;

(II-5, vers 678-680)

あなたが私を嫌う以上に自分が忌まわしい。  
 神々は御存知のこと。神々が私の体の中に、  
 私の一族に宿命の恋の火を点されたから。

フェードルの恋の火が最初に点された場所である。この引用における《flanc》は「腹」である。しかし、ここでは敢えてそれを「子宮」と限定することも可能である。そう解することは不自然ではなく、その意味で用いられている例がこの『フェードル』にも他にある(I-3, vers 204)。また『イフィジェニー』にも同様の用例がある(IV-4, vers 1275)。そう考えることによつてニンフォマニア *furor uterinus* 的な状態に陥ったフェードルのあり方が、より明瞭になってくる。ちなみに、これと似た表現を FLAMME について求めてみると、それは次のようになっている。

Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste;

(V-7, vers 1625)



天が私の胸に不吉な恋の炎を燃やした。

この場合の《sein》は普通に「胸」と解してよい。だからFEUは体内にあってなかなか外面に出にくい、FLAMMEは胸の悸めきによって容易に外に現われるのである。FEUは内に籠る恋の情熱でもありうるが、FLAMMEは端的に火と燃える恋である。最後に、FEU・FLAMMEをひっくりかえしてAMOURと対比した場合、一度燃え始めると、完全に消えるまでは逆にますます激しく燃え上るばかり、という恋のラシーヌ的な姿が、このふたつの用語によってよく表わされることが分る。乳母のエノーヌがフェードルに向かって次のような表現を用いるのも、そのためである。

*Vous nourrissez un feu qu'il vous faudrait éteindre.*

(III-1, vers 754)

消さねばならぬ火を煽り立てておられます。

FEU・FLAMMEに関連する語としては、本来「燃える」「燃やす」を意味するBRULERという動詞がある。「恋する」「恋に胸を焦がす」という意味で用いられる。またARDEUR「恋の情熱」という名詞もある。この語も語源的には「燃える」と関連している。なお、先ほどの論法でこのARDEURの在り処を求めてみると、それは「血管」に秘められるのだ、ということが分る(I-3, vers 305)。

## (2) HONTE

「恥」「恥ずかしさ」「恥辱」。情念に囚われてしまったことを、人前に、あるいは自分自身に対してさらけ出すこと、隠れていた内面を、ある視線の下に晒すこと、こういった事態によって生じる感情。ただ、その情念や内面性は、簡単に「自分の」とか「相手の」とか言えないような、相互主観的な場において成り立っている。だから、まだ暗示的な言い方にとどまっていたフェードルの恋の告白を、既に告白として聞き取ったことで、イポリットは次のように言う。

*Madame, pardonnez. J'avoue, en rougissant,*

*Que j'accusais à tort un discours innocent.*

*Ma honte ne peut plus soutenir votre vue;*

(II-5, vers 667-669)

お許し下さい。顔が赤くなってきましたが、  
無実のお話に罪を見てしまったようです。  
恥ずかしくて御顔を見ることもできません。

内面をさらけ出したのはフェードルの方である。ところが、その事によりイポリットの方が「恥ずかしさ」に囚われ

ている。それは表面的な言葉に現われているような、フェードルに失礼なことをした、といった単純なものでは断じてない。それはイポリット自身の最も秘められた内面に関わっている。しかも、そこには映し映される二枚の鏡のような構造が見て取れる。イポリットが赤面したことに対してフェードルは後で次のように言っている。

*Et combien sa rougeur a redoublé ma honte !*

(III-1, vers 746)

あの赤面を見てどんなに恥ずかしかったか。

この場合も、表面的には、彼女はイポリットの赤面を彼女の罪深い行為に対するものとして取るように取れるが、しかし、事はそれほど単純ではない。そこに彼女自身を捕える罟が潜んでいる。彼女はイポリットの赤面に怒らずに、それを見て今度は彼女が「恥ずかしさ」に囚われている。自分にとって恥ずかしい行為に対し、相手が赤面するということは、その行為の意味するところを相手も感じ取ったことの証となる。そしてそこにエロティックな関係が成立したことになる。恥を晒すとは、自分にとって最も大切なものであるにもかかわらず自分自身にさえ隠しておきたいものを、他者の視線によって捕えられてしまう、ということに他ならない。そこには相手との間に、隠されたものの共有という事態が生じる。イポリットの赤面は、フェードルの存在の最も秘められた部分をイポリットが確かに見て、それに感じたということ、逆に言えば、彼女がイポリットという存在の奥深いところで心の琴線に触れたということの意味している。フェードルが希望を持つのは、まさにこの点においてである。

De l'austère pudeur les bornes sont passées.

J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,

Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon cœur.

(III-1, vers 766-768)

厳肅なはじらいの垣根は越えてしまった。

勝ち誇る男の目に私の恥をさらけ出した。

すると希望が知らぬ間に心に忍び込んだ。

拒絶され、恥を晒して、なお、それ故に、希望が心に忍び込んでくる、というのは、人間感情の何という深い洞察なのだろうか。

HONTEの関連語としてHONTEUX「恥ずべき」という形容詞がある。他に、動詞ROUGIR「赤くなる」「赤面する」、名詞ROUGEUR「顔の赤らみ」「赤面」がある。「赤面する」とは隠されたものを共有するということから、家族的な血の繋がりについて語る場合にも、この表現は効果を発揮する。遡って、フェードルが舞台に初めて登場する場面で彼女の言う次の台詞は、そのリズム感や音の配置の巧みさでよく引きあいに出されるが、そこでのこの語は、それが使われている行の一行前の詩句に言われている事柄以上に、実にうまく太陽神との血

の繋がりを書き表わしている。

Noble et brillant auteur d'une triste famille,  
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,  
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,  
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

(I-3, vers 169-172)

悲しい一族の、尊く輝いている生みの親、  
お母様が、娘であることを誇っていた御方、  
私の乱れた心に顔赤らめられておられる、  
お日様、これを限りとお会いしに来ました。

### (3) TROUBLE

「心の乱れ」「戸惑い」「困惑」「疑惑」といった情念であり、『フェードル』の中では視野の曇りと関係づけて印象的に語られる。それは他の情念に囚われた主人公たちの視界に懸った雲のようなものとして表現され、彼らの見通しを失わせる原因となる。フェードルは最初からTROUBLEに囚われた状態で登場する(先の、HONTEの項の終りに引用した詩句を参照していただきたい)。さらに、彼女がエノーヌに語るところによれば、かつてイポ

リットを初めて見かけた時にも彼女はこの情念に囚われている。イポリットを見、たちまち心乱れ、目はものを見る  
 ことができなくなった……（この間の事情は既に述べた）。そこにはTROUBLEと視力との関係が読み取れる  
 (I-3, vers 274-275)。次に、別の例を引いてTROUBLEのこういったあり方を確かめてみよう。実はこの語は  
 フェードルに関してよく用いられ（八例）、その他の人物には、語としては、一例ずつ（エノーヌ、イポリット、テ  
 ゼー）しか用いられていないのだが、そのうちのテゼーの場合を見てみよう。冥界のごとき場所からようやく帰って  
 きた彼を待ち受けて迎えるはずのフェードルが、暗示的な言葉だけを残して隠れてしまい、エノーヌの讒言によって  
 イポリットを追放したものの、抗弁するイポリットもまた何かを言いかけてそれを中断して去り、再び現われたフェ  
 ードルも話を跡切らせる、といった具合で、謎に包まれて苦しむテゼーが、アリシーに出会う直前の台詞である。

*Dieux ! éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux*

*Montrer la vérité que je cherche en ces lieux.*

(V-2, vers 1411-1412)

神々よ、疑惑を晴らしたまえ。この目に、  
 ここに探し求めている真実を見せたまえ。

「晴らす」「目に真実を見せる」という、ここでの表現は、TROUBLEが視界の混濁と関連づけられた概念である  
 ことをよく物語っている。さらに、右の引用部分のすぐ後に、明らかにこの情念に囚われていると思われるテゼー

に向って、次のように言っているアリシーの言葉がある。

*Faut-il qu'à vos yeux seuls un nuage odieux*

*Dérobe sa vertu qui brille à tous les yeux ?*

(V-3, vers 1431-1432)

あなた様の目だけに呪わしい雲が懸って、

あの方の輝く美德が見えないのでしょうか。

だから、TROUBLEはあたかも目の前に雲が懸ったような状態なのであり、テゼーはそのために見通しを失っている。それはフェードルやイポリットの言葉の中断によって仕掛けられたものではあるが、それ以上に彼自身の怒りの感情がその原因となっている。一般に、この悲劇の主人公たちは、他の情念に囚われることによって多かれ少なかれこのTROUBLEにも囚われるのである。フェードルはイポリットへの恋によって、イポリットはアリシーへの恋によって、そしてテゼーはイポリットへの怒りによって。この情念に囚われることはまた、それ以前に持っていたヴィジョンを喪失することでもある。TROUBLEには「心の乱れ」という訳がよく当てはまるもの、それはむしろ視界を乱しにやって来る情念であることに留意する必要がある。TROUBLEは、他の情念に付随して主人公たちを待ち受けていて彼らの視界を曇らせ、視力を鈍らせ、見通しを失わせて、彼らに破滅への道を辿らせるのである。

TRUBLEに関連する語としてはTROUBLER「(心を)乱す」「(顔などを)曇らせる」という動詞がある。

#### (4) H A I N E

「憎しみ」。語義に関しては特に問題にするところは無い。ここでは「フェードル」に現われたふたつの型の憎しみについて見てみよう。ひとつは、運命的なH A I N Eである。それは既に決定していて、人間関係や、神々と人間との関係の構図に、愛と憎しみの定まった方向性を与えている。この種のH A I N Eの語の使用されている場合を追っていくと、まずプロディーターのフェードルの血への憎しみがある。次に、イポリットの女性一般への憎しみがある(ただし、ラシーヌはアリシーという女性を登場させているので、その意味あいは、もはや言葉の上だけ、というところまで弱まっている)。また、イポリットの罪悪一般に対する憎しみがある。その他に、フェードルのイポリットへの(見せかけの)憎しみがある。これは継母の継子に対する憎しみという俗説に含まれるものであり、彼女はイポリットへの愛を隠すためにかつてそれを利用したのである。最後に、テゼーの、アリシーの血に対する憎しみがある。もうひとつのタイプのH A I N Eは『アンドロマック』の中で明瞭に見て取れる「愛か、さもなくば憎しみか」という二者択一の原理の働いている憎しみであり、これはラシーヌの悲劇における恋愛に、見え隠れしながら付きまといている。『フェードル』の中では、それはフェードルのイポリットへの愛の場合であり、最初の出会いにおいては叶わぬ恋の代りに彼女は憎しみを求めた(と彼女はイポリットに言っている)。



C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé.

J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine;

Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.

(II-5, vers 684-686)

あなたを避けただけでなく、ひどい人、

追払い、呪わしく冷酷な女に見せようとした。

忘れるために、わざと憎まれようとしたのよ。

この段階はそれで過ぎ去った。次に、フェードルのイポリットを前にしてこの告白の流れそのものを捕えてみるとそこにも、愛して貰えないのなら、もっと憎んでほしい、という心が働いているのが分る。冷淡さに比べれば、まるで憎しみも愛の一形式であるかのように。このことから、戯曲の前半のもっとも高揚したこの場面における、フェードルの側の、被虐愛的なエロティスムが生じる。彼女はイポリットに、もっと憎んでほしい、憎んで剣で刺し殺してほしいと叫びながら胸を差し出すのである（この場面には象徴的にもセクシャルなものが籠められている）。そして次のように言う。

*Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,*

Si ta haine m'envie un supplice si doux,  
 Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,  
 Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.

(II-5, vers 707-710)

刺して。この胸があなたの業には値せず、  
 あなたの憎しみがその快い罰を拒むのなら、  
 こんなに穢れた血でその手が汚れるのなら、  
 あなたの腕は借りない。剣を貸して。

憎しみもまた恋と同じく激しく燃える情念であるが故に、憎しみはまた愛の裏返しの証でもあり得るが故に、彼女はイポリットが何よりも彼女に対する情念に囚われてくれることを求めるのである（だから、彼女のイポリットに対する非難のための罵りの言葉は、すべて心の冷たさを連想させる語である。CRUEL「つれない人」、INGRAT「情知らず」、MONSTRE「化け物」、TIGRE「冷血漢」の各語が用いられている）。

H A I N Eの関連語としてはH A I R「憎む」という動詞がある。

(5) C O L E R E • C O C C O R C O X

どちらも「怒り」である。ここでも、このふたつの用語の間の差について記しておきたい。COLEREの方の「怒り」は総括的に捕えられているのに対して、COURROUXの方のは変化したり持続したりするものとして把握されている。前者はより抽象的であり、後者は具体的な状態を想像させる。それで前者は端的に「怒り」だが、後者は「怒り」の他に「憤慨」「忿怒」などと訳することもできるだろう。元来、このCOURROUXという語はラシーヌ好みの用語であった(『フェードル』では用例が八例だが、『アンドロマック』では二十三例を数える)。そこでの用法を見ると、怒りを中心にしたかなりの範囲の情念を表わすことができるのである。それに対してCOLEREにはそういった広がりを感じられない。『フェードル』に話を戻すと、「天の怒り」「神々の怒り」という表現(三例)に見られるような宿命的なものにはすべてCOLEREが用いられている。だから、アプロディーテーのフェードルの一族への怒りはCOLEREである。

O haine de Vénus ! O fatale colère !

Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !

(I-3, vers 249-250)

おお、アプロディーテーの憎しみ、逃れえぬ怒り。

何という邪道へと恋は私の母を導いたのか。

この例では《fatale》「宿命的な」「逃れられない」という形容詞がつくことによって、COLEREの決定的な性

格がよく現われている。また、テゼーがイポリットの上に降り懸かるようにと祈る、ポセイドーンの怒りもCOLEREである。

*Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père.*

*J'abandonne ce traître à toute ta colère;*

(IV-2, vers 1073-1074)

今日こそお願いします。不幸な父に、復讐を。

この裏切者を存分のお怒りにお任せします。

それに対してフェードルが願う、アプロディーテーのイポリットに対して抱いているべき怒りの念はCOURROUXで表わされる。実際にはアプロディーテーはイポリットに対しては何の運命的な天罰も加えようとしていないのだから、この使い方は示唆的である。つまり、COLEREが決定的で加減できないのに反して、COURROUXは掻き立てられたり、必死に堪えられたり、自然に治まったりする余地を残しているのである。かくして怒ったテゼーはイポリットに次のように言う。

*Fuis, traître. Ne viens point braver ici ma haine,*

*Et tenter un courroux que je retiens à peine.*

(IV-2, vers 1053-1054)

行け、裏切り者。憎しみを掻き立てに来るな。  
必死に堪えるこの怒りに逆らうでないぞ。

また、イポリットがアリシーと相愛の仲であることを知ったフェードルは言う。

Il faut perdre Articie. Il faut de mon époux

Contre un sang odieux réveiller le courroux.

(IV-6, vers 1259-1260)

アリキアを亡き者にせねば。夫の怒りを、

あの呪わしい血に対して掻立てねばならぬ。

人間的次元では、ふたつの「怒り」はテゼーに多く用いられる。そのうちCOLEREが一例ある。ただしこれはエノーヌが言ったものであり、フェードルの乳母に過ぎない彼女の目から見れば、テゼーの怒りは神々の怒りにも匹敵するような趣があるのである。その他はCOURROUXで表わされる(四例)。この情念に囚われたテゼーが判断を誤まる次第については既に述べた。

## (6) HORREUR

「忌まわしさ」「おぞまじさ」であり「恐ろしさ」「恐怖」でもある。要するにぞっとすることであり、それが単に嫌悪感に過ぎない場合もあれば、血も凍り、髪の毛も逆立つこともある。ただ注意するべきであるのは、この語が『フェードル』の中では、宗教的な、または道徳的な、忌みや禁止事項と関係づけられていたり、あるいはそういうことに関する語と並べて使用されたりすることが多い、ということである。たとえば、テゼーが死んだという噂を聞いた時、フェードルに向かって乳母のエノーヌは次のように言う。

*Thésée en expirant vient de rompre les noeuds*

*Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.*

(I-5, vers 351-352)

テセウス様の死は婚姻の絆を断ちました。

恋の罪も忌まわしさもその絆あつてのこと。

ここで「罪」の語と並べられているHORREURは、外見の恐ろしさではなく、宗教や社会道徳のタブーに触れる恋への恐れと忌みを表わしている。また、義母のフェードルから恋の告白をされたイポリットは、彼女が去った後、テラメーヌに向かって次のように言っている。

Théramène, fuyons. Ma surprise est extrême.

Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.

Phèdre... Mais non, grands Dieux ! qu'en un profond oubli

Cet horrible secret demeure enseveli.

(II-6, vers 717-720)

テラメネス、逃げよう。何という驚きだ。

わが身を見詰めてわが身が恐ろしくなる。

パイドラが……いや、おお神々よ、深い忘却の中に

この忌まわしい秘密が埋もれていますよう。

この場合も、その告白が近親相姦のタブーに触れるものであるということを、イポリットが何にも増して強く意識した(フェードルの言った言葉の内容も、彼女の思いつめた恋心も、全く考える余裕のないくらいに)、という事実がなければ、彼自身に関して用いられたこの語の使用は説明がつかない。(しかもフェードルとは直接血の繋がりがなくとも、イポリットには本当の近親相姦と同じ意味を持ち得た、という点にも注目する必要がある。)だから、この語は「忌まわしさ」の訳でもってその一面がよく表わせるのである。ところが、それでは他の一面が抜け落ちる可能性がある。初めに書いたように、この語の持つ「恐怖」の意味あいが特に強い場合もある。要するに日本語では分れてしまう二面がひとつになっているのである。イポリットを愛していると、フェードルから聞かされたエノーヌが

言う次の台詞には、HORREURに対する身体的反応が表わされていると思われる。

*Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.*

(I-3, vers 265)

神様。血がみんな体の中で凍ってしまいました。

他にも、この情念に囚われていると思われる個所でフェードルが次のように言っている。

*Mon époux est vivant, et moi je brûle encore !*

*Pour qui ? Quel est le cœur où prétendent mes vœux ?*

*Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.*

(IV-6, vers 1266-1268)

夫は生きている。私はまだ恋に燃えている。

誰のために。私の恋する相手の心はどこに。

この一言一言に髪の毛が逆立つようだ。

こちらの身体的反応の方はHORREURの語源とも関連している。



HORREURの関連語としてはHORRIBLE「忌まわしい」「ぞっとする」「恐ろしい」という形容詞がある。HORREURが宗教的・道徳的なものと関係を持っているということは、この形容詞にもよく現われている。イポリットが剣をフェードルの手元に残して去ったことについて、彼女は次のように言っている。

*Il suffit que ma main l'ait une fois touchée,  
Je l'ai rendue horrible à ses yeux humains;  
Et ce fer malheureux profanerait ses mains.*

(III-1, vers 750-752)

私の手が一度触れただけで、それだけで  
あの冷酷な目には剣が忌まわしくなった。  
不吉なこの剣に手を穢されると思ったのよ。

この例を見ると、彼女の手が、イポリットの目から見れば、神聖を穢すものであるが故に剣はHORRIBLEなものになった(と彼女は見做している)、ということがよく分る。もうひとつの例として、テゼーがイポリットを追放する時の言葉から引用してみる。

Fuis, dis-je; et sans retour précipitant tes pas,  
De ton horrible aspect purge tous mes Etats.

(IV-2, vers 1063-1064)

行けと言うのだ。これを限りに急ぎ立去り、  
その忌まわしい姿をわしの国から消すのだ。

ここでもHORRIBLEは《purger》「清める」という宗教儀式的な意味を持つ動詞と並んで用いられている。

他に関連語としてはABHORRE「忌まわしく思う」という動詞がある。

## (7) FURER

「狂った心」「狂おしさ」「狂乱」。極端に激しい恋の情念であるが、さらに一般に、ある情念（特に「怒り」）の荒れ狂っている様を表現しうる（また、海や戦争などに関しても「荒れ狂い」「猛威」といった意味で比喩的に用いられる。ただし、神話的世界は神々に支配されているので、神々の情念と比喩的用法が干渉しあっている）。訳語からも分るように、FURERには狂気概念が入り込んでいる。狂気そのものではないが、その一歩手前であって、それと見分けのつかぬ位の激しい情念である。その意味で、この語は悲劇における最も高揚した情念であると言えるだろう。そしてこの戯曲にあつては、もっぱらフェードルに関して用いられる（十三例）。イポリットについて

用いられた例も少しある(二例)。ただ、この場合は、テゼーの非難の中で使われるのであって、イポリット自身がこの情念に囚われている訳ではない点に注意する必要がある。かくして、イポリットへの思慕の中で、とりわけ、彼に恋を告白してしまった時に、フェードルはこの情念の虜となる。そしてFUREURに囚われFUREURについて語るのである。

*Hé bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur.*

(II-5, vers 672)

では教えてあげるわ、パイドラの狂った心を。

この場合のFUREURは過去のことでもあり、今、彼女の置かれている状態でもあり、さらにこれから彼女が囚われていく情念のあり方を予測したものにもなっている。フェードルはイポリットに向かって、それは復讐神によって火をつけられた恋の炎であり、自分ではどうにもならないのだ、と懸命に説明する。

*Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,*

*Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?*

(II-5, vers 693-694)

何ということでしょう。お聞かせした告白、

こんな恥ずかしい告白を望んでしたとでも？

自分ではどうにもならないのだ、《volontaire》「意志による」ものではないのだ、それは自分でも忌まわしく思っているものだ、だからむしろ憎んでほしい、殺してほしい、と彼女は訴えるのである。

Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.

Digne fils du héros qui t'a donné le jour,

Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.

(II-5, vers 699-701)

復讐して。罰して。呪わしい恋だから。

あなたに命を与えた英雄の子に相応しい方、

邪魔になる化け物はこの世から消して頂戴。

この個所は、後に、フェードル自身によってFUREURとして説明される。

Mes fureurs au dehors ont osé se répandre.

(III-1, vers 741)

私の心の狂おしきは外に溢れてしまった。

FUREURはもともとラテン語の《*furor*》「狂気」から来た語であって、『フェードル』の中では女主人公の激しい情念の嵐を表わしながら、その語源的な意味を覗かせている。

関連語としてはFURIEUX「狂った」「恋に狂った」という形容詞がある。

## (8) DOULEUR

「悲しみ」「苦しみ」「嘆き」「悩み」といった意味をもつ一般的な語で、あまりラシーヌ的な特徴を持たない。『フェードル』の中では、使われている場合も多様だし、それに関わる人物も様々である。ただ、DOULEURはその本来の意味からして、悲劇の最後に来るにふさわしい情念であることは予測できる。事実、この戯曲においても、終り近くなって、この語は、その意味を浮き出させて、印象的に用いられている。まず、フェードルについて見るなら、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、彼女は次のように言う。

Ah ! douleur non encore éprouvée !

A quel nouveau tourment je me suis réservée !

Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,

La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,  
 Et d'un refus cruel l'insupportable injure,  
 N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure.

(IV-6, vers 1225-1230)

ああ、今まで知らなかった苦しみ。

こんな責苦がまだ私を待ち受けていたとは。

私が悩んできた、恐れも、夢中になったことも、

荒れ狂う恋の炎も、後悔のおぞまじさも、

それに、手ひどい拒絶の耐えがたい侮辱も、

この責苦を忍ぶための試練でしかなかった。

だからDOULEURは情念のうちで、その与える打撃の大きさでは最も強いものとなっている。この語において「情念」PASSION(また「受難」でもある)の語のもつ受動的な意味あいも最も明確になる(ただしPASSIONの語自体は、この悲劇の序文には使われていても、作品中の用語ではない)。この引用箇所では、DOULEURは《tourment》「責苦」によって与えられる地獄的苦悩として、PASSIONの最後を締め括るにふさわしい言葉となっている。かくしてイポリットの死を前にしたアリシーを描き出す、テラメーヌの言葉は次のように終わっている。

Et froide, gémissante, et presque inaninée,  
Aux pieds de son amant elle tombe pâmée.  
Ismène est auprès d'elle; Ismène, toute en pleurs,  
La rappelle à la vie, ou plutôt aux douleurs.

(V-6, vers 1585-1588)

血の気なく、うめきつつ、死んだようになって、  
恋人の足元に彼女は気を失って倒れました。  
傍にいたイスメネが、涙に濡れたイスメネが  
呼び戻す。この世に、と言うより嘆きの中に。

また、イポリットの死を知ったテゼーはフェードルを前にして次のように言う。

Son trépas à mes pleurs offre assez de matières,  
Sans que j'aie chercher d'odieuses lumières,  
Qui ne pouvant le rendre à ma juste douleur,  
Peut-être ne feraient qu'accroître mon malheur.

(V-7, vers 1601-1604)

息子の死だけでわしの涙の種には十分だ。

これ以上、呪わしい真相の光を求めまい。

嘆き悲しむわが許に息子が帰る事もなく、

多分、わしの不幸がいや増すばかりだからな。

ただし、フェードルの死については悲しみを表わす言葉は語られていない。

(つづく)

## 註

- (1) 『同志社外国文学研究』第一号(一九七五年三月)。  
 (2) 『同志社外国文学研究』第一七号(一九七七年三月)。  
 (3) Paul Mesnard *et al.* Les Grands Ecrivains de la France の版における、四二二行に関する注記 (*Œuvres de J. Racine*, tome 3, P.331) にあるように、一般にはテーセウスの父アイゲウスとパラースは実の兄弟である。しかし、さらに同書の四九七行についての注 (p.334) にも見られるように、ラシーヌはブルータルコスに拠っているので、アイゲウスをはっきり養子であるとしている (II-2, vers 497 参照)。この前提がなければパラースの息子たちの血を清めるためにトロイゼーンにやって来たテーセウスが、結果的にはパラースの血を守ることになる、という、この悲劇独特の運命の皮肉がでてこない。なお、アポドーロスはこのところを「パンディオオンがメガラにある間に、息子たちアイゲウス、パラーズ、ニース、リュコスが生れた。しかしある人々はアイゲウスをスキュリオスの子であるが、パンディオオンが自分の子としたのであ



- るといふ」(アポロドーロス『ギリシア神話』高津春繁訳・岩波文庫、一六七頁)としている。
- (4) セネカ『パエドラ』五七七行(使用テキストは註一一参照)。
- (5) カール・ケレーニイは、アリアドネーの別名「アリデラー(きわめて明るい女)」と「パイドラ(輝ける女)」の名前について類縁性を認めている(K・ケレーニイ『ギリシアの神話——英雄の時代』高橋英夫・植田兼義訳・中央公論社、二五三頁および二五八頁)。
- (6) アポロドーロス、前掲書、一二〇頁。
- (7) S・ギーディオソ『建築、その変遷——古代ローマの建築空間をめぐって』前川道郎・玉腰芳夫訳・みすず書房、一四七頁。「アーチは、ローマの建築的革命に対する、また、反古典的傾向に対する出発点である。古典的傾向とは、直接的制御可能性、すなわち、ドーリス式神殿の構成において完全な形式を示しているような、支持と荷重の可視的分離を意味している。」
- (8) 同右、二二〇頁。「第二の空間概念の出現は、パンテオンのドームとともに生じた。その時以来、空間の概念は、ほとんど空洞の概念と同一視されるようになる。」
- (9) Roland Barthes : *Sur Racine*, 1963 (Aux Editions du Seuil), P.116. この部分だけでなく、原理的にイポリット、アリスシーを「大地」とした場合にフェードルは「太陽」になる、という(『覚書(一)』で触れた)視点と、「化け物」の語の多用が最後に本物として現われるという言い方はバルトに倣っている。
- (10) Collection Budé中のLouis Meridierによる仏訳からの重訳。*Furipide*, tome II (Société d'Édition «Les Belles Lettres»).
- (11) Collection Budé中のLéon Herrmannによる仏訳からの重訳。*Sénèque*, tome I (Société d'Édition «Les Belles Lettres»).