

ラシーヌ悲劇覚書(五)

西田 稔

二十七、『ラ・テバインド』の序文が『アレクサンドル大王』との関係を示唆していること

『エステル』と『アタリー』の分析は、⁽¹⁾ラシーヌの生涯とその作品との関係について語る契機を与えると共に、ジャンセニスムの重要性に光を当てることになった。⁽²⁾『フェードル』の分析でも既にジャンセニスム的な神の存在が読みとれたのではあるが、それは作品の内的世界での話にとどまっていた。ところが『エステル』『アタリー』では、それが宗教運動そのものへの作者の関りとして問題となってきたのである。それは単に晩年の二つの宗教作品についてだけ言えることなのだろうか。それとも、そのような視点をもって読む時、他の作品にも見出せることなのだろうか。ここでは、ジャンセニスム擁護と言えるような作者の態度が、第一作の『ラ・テバインド』*La Thébaïde ou les Frères ennemis* (一六六四年作)にも読みとれることを示そうと思う。それと同時に、再び『ラ・テバインド』から『フェードル』へ向う作品の検討を通じて、詩法上の特徴の記述⁽³⁾と劇作法の展開の追跡にとどまらず、作品とそれが書かれた当時の演劇状況や時代精神との関わりをも視野に入れながら、ラシーヌの悲劇作品に関する様々な問題

点を捕えなおしてみよう。

ラシーヌの残した十一の悲劇のうち、最初の二作、『ラ・テバイド』と『アレクサンドル大王』は、十七世紀に上演された後、今世紀になるまでは上演されなかったという共通した運命を持っている。そのうち『アレクサンドル大王』は当時としては大成功を収めた後に上演されなくなったのであり、『ラ・テバイド』の方は新人の作としてはまずまずの回数の上演を見た後に無視されてしまったのである。以後、この二作はいわば、真のラシーヌ的悲劇の枠外にある初期作品として語られてきた。『アレクサンドル大王』の方は、十七世紀には、印刷された版の数が『アンドロマック』に次ぐ位であったので、作品評価の変化の歴史的意味を探ってみなければならぬが、『ラ・テバイド』に関しては、作品の書かれた動機や演劇状況、さらには作品そのものの持つ欠点などの観点から、何がこの作品に最初からそのような位置を与えることになったかを考えてみなければならぬ。

『ラ・テバイド』を注意深く読むなら、それが未完成な、後の作品とは比べられないような劣った作品であるのではなく、ある種の欠陥を持っているが、それを除けば、第一作とは思えないような完成度を持って書かれていることを教えてくれるはずである。欠点としてひとつには、自分の作品の上演を見たことのない作者の手になるものとして、舞台化した時に冗漫と見えるところを多く含んでいた。この点についてはラシーヌ自身が後から手を加えることによってそれを修正している。けれどその修正の跡は、最初の版において読みとれる作品の根本概念を否定するものではなく、逆にそれを強化している。⁽⁶⁾ 『ラ・テバイド』には、同時代の作品を凌駕しようという若い作者の意気込みが感じられ、そしてそれは最初からその意気込みに十分に答えられるだけの力量をもって書かれている。確かに、『ラ・テバイド』と『アンドロマック』を隔てている距離は大きいが、それは力量の問題というよりはむしろ作者

が自分の資質に見合った作品を書いたかどうかに関係していると思われる。『ラ・テバイド』はラシーヌの作品の全体の中で、未熟な初期作品として扱われるべきものではなく、後の作品の真の出発点としての位置を与えられるべきである。にもかかわらず、そこには、右に挙げたもの以外の欠陥もまた読み取れるのであり、後に見るように、実はそこにこそラシーヌの悲劇作品の劇作法・詩法上の特徴を捕える重要な鍵を見出すことが可能なのである。

ところで、ラシーヌは『ラ・テバイド』の序文を『フェードル』上演の前年（一六七六年）に書いている。その中で彼は読者にむかって、この戯曲に対しては寛容であってほしい、何故ならそれが書かれた頃、自分はまだ大それた若かったから、と言っている。そしてこの作品の弱点と思われる点を二点挙げている。破局があまりに血なまぐさい、ということと、作品の中で恋愛が重要な役割をはたしていない、ということの二点である。しかし、ラシーヌは、結局のところはその二点ともこの作品には必要なことであつたとして、完璧に弁護してしまうのであり、詩句の修正に際しても、それらの点を変えるようにはしていない。ラシーヌの挙げた二点は、作品の根本概念に関するものと受け取るよりむしろ、当時の観客の好みとの落差に対する反省ととるべきである。われわれにとつてもまた、この二点をもって作品の欠陥と考えることはできないであろう。それどころか、それだけのことであれば、『ラ・テバイド』をエリザベス朝時代のイギリス演劇にも比すべき特異な悲劇として位置づけることも可能であるだろう。ただ、ラシーヌ自身によって語られるこの二つの事柄は、別の意味で興味ある問題を提出している。と言うのも、まさにこの二点を裏返し、それらがもつとも色濃く現われている作品を考えると、それが次作の『アレクサンドル大王』に他ならないからであり、その意味で、この序文のこの個所は、ラシーヌの劇作法上のひとつのあり方を示唆しているのではないか、と思われるからである。そのような目でもって見る時、ラシーヌがひとつの作品から次の作品

へ移る時に、繰り返しを好まず、むしろ対照的な地点で戯曲を書いている、という事実が浮かび上ってくる。⁽⁷⁾『アレクサンドル大王』は政治的状況までが恋愛の問題に帰されてしまうような戯曲であり、そこでは、優柔不断なひとり人物の自滅的な死はあるものの、アレクサンドロスの寛大さによって、実質的主人公と言うべき人物の悲劇的な死が避けられている。すべてを列挙することはここでは差し控えるが、たとえば『アンドロマック』の大成功の次に喜劇を書いていることや、『ブリタニキウス』と『ベレニス』が同じローマの皇帝を扱っているのにその話はまさに裏返しの物語りになっていること、など、ラシーヌは作品から作品へと対照点を求めながら書いていると言えるのである。⁽⁸⁾それはラシーヌという作家の、いろいろな分野をこなす能力と柔軟さを示していると同時に、「愛か、さもなければ死か」というラシーヌ悲劇の主人公たちの激しさに通じる、ラシーヌ自身の性格の激しさを物語っている。それがそうであるなら、第一作の『ラ・テバイド』についても、その作品が何かの作品に対して厳しい対照点をなして書き始められたと考えることも、あながち無駄ではないだろう。事実、以下において考察するように、主要人物のすべてが死に絶えるという極端なストーリーも、中心的役割としての恋愛の不在も、そう考えて初めて納得できる面をもっているのである。

二十八、『ラ・テバイド』の結末には不自然さのあること

ところで、ラシーヌは『ラ・テバイド』の序文の中で、ロトルー J. de Rotrou の名を挙げながら、その『アンティゴヌ』 *Antigone* (一六三九年作) が、エウリーピデースの作品とソポクレースのとを繋いだような作品にな

っている、自分もつばらエウリーピデースに依拠してこの作品を書いた、と述べている。この言葉に関しては、われわれには慎重な態度が要求されるだろう。と言うのも、なるほど『ラ・テバード』はエウリーピデースの『フェニキアの女たち』の物語を踏襲しているようではあるけれど、その結末はエウリーピデースを離れて、むしろソポクレスの『アンティゴネー』に近い終り方をしているからである。何故そうなっているのか。ここで、ラシーヌがエウリーピデースを離れる時点に注目しながら、『ラ・テバード』の物語を簡単に振り返ってみよう（人物名はギリシア悲劇のものをを用いておく）。

オイディプス王の死後、テーバイの町はその子のエテオクレースが支配している。オイディプスは町の統治をエテオクレースとポリュネイケースの双児の兄弟に一年交代で行うように遺言していたのであるが、一年を過ぎててもエテオクレースは弟にそれを譲ろうとしない。一方、ポリュネイケースは既にアルゴスの王のもとに赴き、その娘と結婚している。一年が過ぎてても兄がテーバイの王位を譲ろうとしないので、ポリュネイケースはアルゴスの軍勢をまとめて武力でそれを勝ち取ろうとして、テーバイへと軍を進め、それを包囲している（以上、幕開きまでの状況）。母親のイオカステと、その娘のアンティゴネーは、兄弟たちの血を血で洗うような争いを避けさせようと腐心している。イオカステはエテオクレースに、王位を弟に譲るように、と勧めるが、彼は、テーバイの町が暴君の支配を恐れて自分を王座に引きとめているのだ、と答える。しかし、イオカステの懇願によって、エテオクレースは休戦を承諾して、ポリュネイケースを宮殿に呼び入れることにして自分は王宮を離れる。イオカステとその弟のクレオン、アンティゴネーがそこに残り、クレオンの子ハイモーンがポリュネイケースの側についていること、アンティゴネーがハイモーンを愛していること、クレオンがアンティゴネーに対する執心をもっていること、すべての不幸はクレオンの王位に就こうとする野心から来ること、などを話題にする（以上、第一幕）。ポリュネイケースにつき従ってきたハイモーンがアンティゴネーに、自分は愛するあなたのためにポリュネイケースに仕えることになった、何故ならあなたが彼を救うためにそうするように命じたから、と話しながら、変らぬ心の証を彼女に求める。それに対してアンティゴネーは、あなたを愛する自分の心は変らないが、それより先に自分の兄弟の争いから起ったこの事態を治めるのが先だ、と答える。そこへ伝令が入ってきて、戦いが

終るためには王家の最後の血が流れなければならぬという神託が下った、と告げる。その後でイオカステとポリュネイケースがそこへ入ってくる。イオカステはポリュネイケースに対して、その王位に対する主張の正しさは認めながらも、軍を進めてそれを奪い取るうとしたことを責める。アンティゴネー、ハイモーンも加わって、兄に倣って休戦するように、と勧めている矢先に、伝令が入ってきて、エテオクレスの命で休戦が破られ戦いが再開された、と伝える。ポリュネイケースは怒って出て行く（以上、第二幕）。イオカステが運命の厳しさを嘆いているところへアンティゴネーが入ってきて、奇跡的に戦いが収まったことを告げる。それは、クレオーンの子のメノイケースが、神託が語っているのは自分のことに他ならないと解釈して、両軍の間に分け入って自害してはたからである。そこへクレオーンを従えてエテオクレスが入ってくる。イオカステは、休戦を破ったことを責める。それに対してエテオクレスは、それは自分の命によるのではなく、小競り合いから始まった、と弁解する。クレオーンまでもが和平を勧めるので、エテオクレスは弟に会うことを承諾する。他の者が去った後に残ったクレオーンは、王位を手に入れようとする野心を聞き役にむかって語り、自分が和平を勧めたのも作戦で、公えば必ず兄弟の憎しみが高まる、と説く（以上、第三幕）。エテオクレスの王宮で、イオカステ、アンティゴネー、クレオーン、ハイモーンの目の前で、エテオクレスとポリュネイケースが会見する。イオカステが、二人が抱擁して兄弟であることを確かめようように、と勧めるのに対して、二人は顔をそむけあって、むしろ互に退きあう。ポリュネイケースはエテオクレスにむかって、自分が来たのはこれ以上の犠牲を出さないため二人の決闘で戦いの決着をつけるためだ、と言ひ、エテオクレスも、喜んで挑戦を受ける、と答える。互に殺し合いをする前に二人を生んだ母親の血を流すが良い、と必死に訴えるイオカステの面前で、ポリュネイケースは、あくまで王位が自分に回ってくるのが正義にかなうこと、と主張し、エテオクレスは、一度王座に就けば王が絶対者なのだから他の掟には従わない、と反駁して、二人の憎しみが募るばかりである。二人は母親の言葉にも耳を貸さず、決闘の場を求めて出て行く（以上、第四幕）。

ここまでのところは、細部の設定では違っているところも多いが、大まかな筋としてはエウリーピデースに従っている。『フェニキアの女たち』はこの後、兄弟が相討ちに終って二人が死んだことを伝令が語り、それを聞いてイオカステは自害する。王位についたクレオーンはオイディプース（まだ生きていて、宮殿に幽閉されている）を町の

不幸の元凶として追放する。そしてエテオクレースの手厚い葬儀を命じ、敵であったポリュネイケースの埋葬を禁じる。それを聞いたアンティゴネーは父親に同情した後、叔父のクレオーンに、何故ポリュネイケースの埋葬を禁じるのか、と問いかけ、クレオーンの子ハイモーンとの結婚をことわって、オイディプースにつき従っていく。それに対して『ラ・テバード』の終幕はどうなっているかを見てみよう。

アンティゴネーが、兄たちの決闘に先んじて自害した母親の死を嘆きながら、しかしハイモーンへの愛が自分をこの世にひきとめる、と独白しているところへ、イオカステーの聞き役オリュンペーが入ってきて、エテオクレースの死を告げる。クレオーンが登場し、実はエテオクレースのみではなく、ポリュネイケースも死に、二人の争いをやめさせようとしたハイモーンまで死んだことを報告する。その争いの長い叙述をした後、クレオーンは、自分と共に王位に就き町を統治しよう、とアンティゴネーに誘いかける。そして、あなたの愛を得るには自分はどうすればよいのか、と問いかける。アンティゴネーは「私のようにすること」という言葉を残して去る。クレオーンは聞き役にむかって、時がたてば彼女は王である自分のところへ必ず戻ってくる、このようにして自分は王位と恋人とを手に入れたのだ、と語る。そこへアンティゴネーが自害した知らせが入る。クレオーンは、冥界までも彼女を追いかけてやる、と言いながら、神託にあった「一族の最後の血」とは自分のことであった、という言葉を残して、自らも自害してはてる。

ラシーヌの序文にあるロトルー批判を参考にしながら、『ラ・テバード』の全体を見てみると、ラシーヌが兄弟の憎しみを中心テーマにしながら作品の統一性を計ろうとしていることがよく分かる。実際、ロトルーはその『アンティゴヌ』でエウリーピデースの作品とソポクレスの作品の筋を繋ぎながら、しかも場面もあちこち移動させていて、多分にシェイクスピア的な劇作法を行っている。自由な場面展開をしているので、人物の行動もラシーヌのものより自然な動機づけが行われている場合が多い。それに対してラシーヌは、序文にあるように物語の単一性を目指

すと共に、かなり無理をしながら場所と時の統一も行っている。勿論、悲劇における三単一の法則に従うことは既にコルネイユによって乗り越えられた課題であったので、ラシーヌが理論から直接にその法則に従おうとしたのではないことは明らかである。『ラ・テバイドあるいは兄弟は敵同志』というのが正式の題名であるように、主題としては兄弟の争いが中心に据えられていて、しかもそれは、ライオスの時代に溯る一族の、呪われた血によって宿命的に決定された争いである。事実、兄弟のむかいあう場面の憎しみの情念の激しさは見事に表現されていて、作品全体がその場面で頂点をなしている。そこでは、アンティゴーヌ（アンティゴネー）とエモン（ハイモーン）の恋が、序文にもかかわらず、かなり大きく取り扱われているのであるが、それも一族の不幸の前に簡単に押しつぶされてしまふ。そして神々によって憎まれた血をもつ一族すべてが死に絶える、という、当時の悲劇作品のあり方からしても、テーパーイ物語の伝統からしても、異例の筋書きをもった作品となっている。

ところで、兄弟の口論の場面を頂点として力強い表現を見せているこの作品は、終幕に至って不自然さを覆い切れなくなっている。ひとつには、エテオクル（エテオクレース）とポリニス（ポリュネイケース）の死を語るのがクレオンである、という点である。特に息子のエモンはクレオンにとって恋敵でもあるのに、エモンがアンティゴーヌへの愛を語りながら息を引きとる様子をクレオンが描写するのは不自然である。それにクレオンがいかに冷血漢であったとしても、息子の死を語る語り方があまりにも整然としている。後のラシーヌはこういった場面の報告を聞き役に委ねている。ギリシア悲劇の伝統では事件は伝令が報告するのが通例であるので、何故クレオンに語らせたか、という疑問は残るが、ただ、ラシーヌの作品としては『アンドロマック』のオレストの報告のような成功した例もあるのだ、ここではクレオンの立場が不自然なのだ、としか言いようがない。もうひとつは、結末のクレオンの死に強引さ

が感じられる点である。確かにそれまでもクレオンのアンティゴヌへの執心は所々で触れられているものの、むしろ王位に就こうという野心がはるかに強く前面に出ている、そのためには息子の死にも動じない人物として描かれているので、それが実現した時に、アンティゴヌの死のために突然に自らも死に至るとするのは説得性を欠いている。これは、クレオンの狂乱が、アンティゴヌへの愛に主として帰因するのか、それとも自分以外の一族が死に絶えた時に突如として襲ってきた狂気が主なのか、いずれともつきにくい曖昧さを持っているためであると思われる。前者に力点を置くにしてはそれまでのクレオンのアンティゴヌへの愛の描き方は不徹底であり、後者を中心に捕えるにしてはその表現の展開を欠いている。どちらの原因によるにしても、また、その両方の混在であるにしても、クレオンの死は唐突である。全体として、この『ラ・テバイド』の劇作法上の最大の欠点は、終幕におけるクレオンの扱ひ方の不自然さにあると思われる。これについては、右に挙げた筋書き上の必要性以外に、ラシーヌが基づいたと思われる他の作品の影響を考えてみなければならぬ。

二十九、『ラ・テバイド』の構成はロトルーに基づいていること

クレオンの狂乱を結末にもつ作品の根幹はソポクレースの『アンティゴネ』である。ただ、ラシーヌがソポクレースの作品のもつ全体的な悲劇性に影響を受けた可能性はあっても、この場面に関する限り、言葉の上ではほとんど共通点を見出すことができない。また、ロトルーの作品は、ソポクレースの筋を追いながらも、エモンの死に対するクレオンの簡単な嘆きに終わっている。実は、言葉の上から、『ラ・テバイド』に非常に似通った終り方をして先

行作品があるのであり、それはロベール・ガルニエ Robert Garnier の『アンティゴヌまたは献身』*Antigone ou la Piété* (一五八〇年作) である。ラシーヌ自身は序文の中で言及していないが、『ラ・テバインド』の成立事情を考える上でこの作品の存在は無視できない。様々な個所でのその詩句の援用もまた指摘されている。¹⁰⁾ ガルニエの作品自体は断片として残されているセネカの『フェニキアの女たち』(古い版では『アンティゴネ』)とエウリーピデースの『フェニキアの女たち』とソポクレスの『アンティゴネ』を三つ繋いだ形をなして、ロトルーが直接の参考にしたのもこのガルニエの作品に他ならない。ガルニエの作品、ロトルーの作品との比較研究はこの『覚書』の範囲を越えるので別の機会に譲らねばならないが、結論的に言えることは、ラシーヌの序文にもかかわらず、『ラ・テバインド』はロトルーの作品にもっとも依拠して書かれていて、それに加えてガルニエからも多くを学んでいる、ということである。¹¹⁾ 筋の運び方、場面の設定の仕方、言葉の上から比較すると、作品の基本構造は必ずしも直接にエウリーピデースに拠っているのではないことが分かる。

『ラ・テバインド』は、少なくとも構想の段階では、ロベール・ガルニエと、とりわけロトルーの作品に基づいて書かれている。その構成、そこに含まれるエピソード、その詩句、すべてがそのことを物語っている。そして、筋書きもエウリーピデースに忠実に従っていったのではなく、また逆にソポクレスの作品と無関係であるのでもなく、この二つを繋ぎ合わせてできているガルニエとロトルーの作品の、後半を極端に切りつめた形になっているのである。そう考えて初めて、結末において不自然さ、強引さと見えるところが何故そうなっているのかの説明がつくのである。ギリシア語に通じていても、『ラ・テバインド』を書いた頃のラシーヌは、まだ『フェードル』を書くラシーヌのようではなかった。そして、テバインド物語を主題にする悲劇作品の系譜としては、ギリシア・ローマの悲劇を研

究しながらガルニエがフランス語で実現したものを、ロトルーが上演可能なものにし、さらにそれを三単一の法則にも見合う形になしたのがラシーヌである、と言っても過言ではないのである。ここで、ギリシア、ローマ、フランスの先行作品を通じて、ラシーヌだけに見られる点を指摘しておく。

一、アンティゴヌの妹イスメーヌ（イスメーネー）が登場せず、言及もされないこと。
二、エモンがポリニスにつき従っていること。

三、クレオンのアンティゴヌへの執心がつけ加わっていること。

四、ポリニス（ポリュネイケース）の埋葬をめぐるエピソードが全く欠けていること。

これらの点については後で考えてみることにしよう。

ところで、作品の構成に関するこのような見通しを持った上で、ガルニエ、ロトルーの作品と読み比べてみると、今度は反対に、それらとは全く違った劇作法上の特徴も見えてくるだろう。とりわけ目につくのは対話法におけるいわば雄弁術である。二人の息子同志の争いを避けようとするジヨカスト（イオカステー）、王位を要求することの正当性を主張するポリニス、王位を譲らないことの根拠を述べるエテオクルのそれぞれが、その立場を主張し、そこにはあたかも法廷における論争のような議論が展開する。そしてその論争の厳しさ、激しさそのものが兄弟の間の憎しみの深さを浮き彫りにしていくようにして作品が作られている。その力強い論証的な言葉使いにはコルネイユの影響を見ない訳にはいかない。手法的に言うなら、論争の頂点では、ガルニエもロトルーもギリシア悲劇の隔行対話 *stichomitie* を型通りに踏襲しているが、ラシーヌはそれを部分的な使用に抑えていて、主人公たちは、むしろ相手の言葉や論点を反復しながら、それを逆手にとって反駁のきっかけを作り、そしてそれに続けて自分の考えを展開し

ていつている。このような対話法⁽¹²⁾を得意としたのはコルネイユである。さらに、スタンス *stance*⁽¹³⁾の使用についてもコルネイユの影響を考慮することができる。

『ラ・テバインド』をラシーヌのそれ以後の悲劇と比べた時に、他には見られない劇作法上の特徴のひとつとしてスタンスの存在(第五幕冒頭)を挙げることができる。これはロトルーの『アンティゴヌ』の中にあつたスタンスをそのまま踏襲したものと単純に見ることもできる(場面も同じような、エテオクルとポリニスの決闘の間に位置している)。しかし、ここでもコルネイユの影響を考えてみなければならぬ。と言うのも、有名なロドリークのスタンスを残しているばかりでなく、『ラ・テバインド』が書き進められていた年(一六六三—一六六四年)にもっとも近い時代までスタンスを書き続けていた有力な作家は他ならぬコルネイユであるからである。⁽¹⁴⁾スタンスで述べられる内容の類似から、とりわけ『エディプ』*Oedipe*(一六五九年作)のディルセのスタンス(第三幕冒頭)は注目される(コルネイユ自身は『エディプ』の次の『金羊毛皮』*La Conquête de la Toison d'or*—一六六〇年作—でスタンスを放棄している)。この点についての事実関係は不明であっても、コルネイユが『ラ・テバインド』の書かれる直前の時代までスタンスを書き続けていなければ、アンティゴヌのスタンスは残らなかつただろう、という位のことと言える。ラシーヌは戯曲を書いている途中で、スタンスが「真実らしさ」*vraisemblance*に抵触するという批判があることを知って、アンティゴヌのスタンスを縮少しているからである。⁽¹⁵⁾コルネイユの先例に対する対抗意識がなく、単にロトルーの作に基づいてそれを入れたものであれば、それを全面的に削除したと思われる。むしろ端的に、ラシーヌはコルネイユの『エディプ』にディルセのスタンスがあるがために、アンティゴヌのスタンスを残した。⁽¹⁶⁾と言うべきなのかも知れない。

三十、「ラ・テバインド」における悲劇性の検討はアンティゴーンの位置を照らし出すこと

『ラ・テバインド』におけるアンティゴーンのスタンスの存在は、一面においては、それがロトルーの踏襲であるので、アンティゴーンが物語の中心人物であったことの名残りとも言えるが、また他面、ラシーヌ自身このスタンスには執着していた形跡があるので、⁽¹⁷⁾ 作品がエテオクルとポリニスの争いを中心にまとめられてはいても、なおかつアンティゴーンが悲劇的人物としてこの戯曲の中心点に浮かび上がる可能性もまた秘めていた、と見ることができる。エモンとの愛、母親の死、兄弟の死、恋人の死を経ていくアンティゴーンの姿は、悲劇性の観点からは、十分に主人公として扱われることもできたはずである。ところで、「悲劇性」という言葉は、十七世紀演劇に関して用いる時には注意をする必要がある。今日的な意味での「悲劇的なもの」が必ずしも悲劇のジャンルを規定していなかったからである。⁽¹⁸⁾ しかし、ここでは、この作品におけるアンティゴーン的位置を、ラシーヌの悲劇作品全体との関係から光を当てて意味あいで、あえて悲劇的人物の系譜を探ってみることにする(ただし、後の二つの宗教作品には同じ観点が適用できないので、ここでは除外する)。その際、ラシーヌ悲劇に典型的な二つのタイプの「悲劇」を区別することができるとは、ひとつは、神々の意志の前に、それを意識する人物にも避け得ないような不幸が訪れる場合である。⁽¹⁹⁾ そのような悲劇的人物としては、ジョカスト、アンティゴーン、エリフィール、フェードルを挙げることができる。それに対して、恋愛または政治状況の生み出す「悲劇」の中にある人物としては、アンドロマック、ブリタニキウス、ジュニー、ベレニス、バジャゼ、アタリード、ミトリダート、イポリット、アリシーを挙げられるだろう(そして結末の不幸でない点で厳密には当てはまらないものの、ポリュス、クシファレス、アクシアーン、イフィジェニーの名

をつけ加えることができる)。このようリストによって、ひとつには、二つの型の「悲劇」の重なる『フェードル』の作品の世界の厚みが浮き彫りにされるのと、もうひとつには、各戯曲が悲劇的人物の名を冠しているのに、初期の二作ではそうではない、ということが分かる。『アレクサンドル大王』がポリュスの名を題名として載いていない事情については稿を改めて考察したい。ここでは、アンティゴーヌという悲劇的人物を持ちながら『ラ・テバイドあるいは兄弟は敵同志』と題され、内容的にも兄弟の憎しみを中心に据えて戯曲が書かれていることを問題にしなければならぬ。

ところで、その前に、アンティゴーヌとジョカストの立場を比較しておかねばならぬだろう。『ラ・テバイド』における悲劇的人物として、二人の名を挙げたが、しかし、その不幸の大きさ、作品の中での役割の重要性にもかかわらず、ジョカストは悲劇性の観点からはアンティゴーヌに一步を譲っている。と言うのも、ジョカストには自らの不幸を見たくないという心の動きが強く、事実、問題となっている王位の争いそのものには目をやらず、ひたすら子どもたちの間の争いをやめさせようとしていて、その争いが死をもって終る以外にないと分かるや、その結末を見ないために、自ら死によって闇の世界へと入っていくからである。それに対してアンティゴーヌはそれらすべての出来事の証言者の位置に立たされている。自分もまた母親のように自害することによって、一族に訪れる不幸を見ずにはすませたいと願いながら、エモンへの愛情によって現世に引き留められている。そして、自分に思いをかけ、自分が嫌悪している叔父のクレオンひとりを除いて、恋人を含む肉身のすべてを失った時にはじめて、彼女もまたその後を追うのである。個人の運命を辿っていく限りでは、アンティゴーヌが戯曲の主人公であって少しも不思議はない。

何故ラシーヌは『兄弟は敵同志』ではなく『アンティゴーヌ』を書かなかったのだろうか。ラシーヌの序文は、そ

んな意図の全くなかったことを示している。ラシーヌは、もし恋愛をさせるなら兄弟のうちのひとりか、それとも二人ともにするだろう、と述べている。そして、アンティゴヌのエモンへの愛を前面に出すことも、クレオンのアンティゴヌへの執心を強調することも全く話題にせず、逆にむしろ彼らが第二義的人物である、と言っている。事実、彼らの愛を前面に出すようなことをすれば、『兄弟は敵同志』という主題が統一性を失うか、もしくは全く別の戯曲になっていたに違いない。ここで話は逆転する。何故『アンティゴヌ』を書かなかったか、ではなく、『兄弟は敵同志』という主題によって統一しようとして、なお、その主題をはみ出る部分がアンティゴヌを巡って現われている、ということである。彼女とクレオンのみ残された、いわば主題にとって余計な終幕において、劇作法上の不自然さを見せながらも、なおかつそこには後の戯曲との関連性を考える場合の、見逃すことのできない重要な要素がいくつか秘められている。私見では、この戯曲の中のもっとも見事な、印象的で劇的な台詞は、アンティゴヌがクレオンにむかって言っている『*Mimier.*』という一言である(V-3, vers 1556 [1416])⁽²⁰⁾。このアンティゴヌの姿には、後のラシーヌの悲劇作品における女主人公たちの性格の激しさが出ている。そしてそれまでの冷血漢ぶりをかたがわり捨てて狂乱するクレオンの姿にこそ、後の愛されない人物たち、タクシル、オレスト、ネロン、アンティオキウス、アコマ、ファルナスの原型がある。先に述べたように、そのことと、この終幕が劇的観点から見て成功しているか、ということとは別問題である。『ラ・テバイド』にあっては、主題にとっては余分であり、そのために作品全体にとつての欠陥をも宿している終幕においてこそ、ラシーヌの個性がにじみ出ているのであり、この戯曲では成功していなくとも、後の作品の中で開花するものが垣間見られる。それにしても何故『兄弟は敵同志』という主題が選ばれたのか、という問題は残る。その解答が得られてはじめて、『ラ・テバイド』における、主題とそれをはみ出る

部分との真のダイナミズムが理解されるだろう。その検討に入る前に、この作品に現われた運命観、神々のあり方、
 ちんには中心的情念を、具体的に詩句に即して見てみよう（引用の詩句はすべて M. Edwards : *La Thébaïde de*
Racine に拠る^(註)）。

三十一、『ラ・テバード』における神々は「血」を追いかけること

O toy, qui que tu sois qui rens le iour au monde,

Que ne l'as tu laissé dans vne nuit profonde?

A de si noirs forfaits, prestes-tu tes rayons,

Et peus-tu sans horreur voir ce que nous voyons?

Mais ces Monstres, helas! ne t'espouuantent gueres,

Le seul sang de Lajus les a rendus vulgaires;

Tu peus voir sans frayeur les crimes de mes Fils,

Après ceux que le Pere & la Mere ont commis :

Tu ne t'estonnes pas si mes Fils sont perfides,

S'ils sont tous deux méchans, & s'ils sont parricides,

Tu sçais qu'ils sont sortis d'vn sang incestueux,

Et tu t'estonnerois s'ils estoient vertueux.

(I-1, vers 23-34 [23-34])

どなたか知ら、この世に光を投げておられる方、
 深い夜のままだに何故おかれなかつたのでしょうか。
 あんな黒々とした罪に光をお与えになつて、
 それを見ておぞましくなられないのでしょうか。
 でもあの化物たちを見て今さら驚くこともない、
 ライオスの血があの子らを粗野にしたのだから。
 子どもたちの罪を見ても別に怖れることはない、
 父と母の犯した罪に比べれば何でもないから。
 お驚きにはならないはず、息子たちが情知らずで、
 悪人で、兄弟殺しをしたとしてもあたり前。
 あの子たちは近親相姦の血から生れたのだから。
 行い正しければむしろびっくりなさるでしょう。

これは第一幕の冒頭近くにおかれた、ジョカストのモノローグ的な台詞である。ここでは彼女は「太陽」にむかつて語りかけている。⁽²³⁾この語りかけの中には、ライオスの「血」がエテオクルとポリニスの憎しみの原因であること、

従ってそれは宿命的なものであることが述べられている。この戯曲の中では《sang》の語が七十五回も使用されていて、テーマ的用語としては、この作品の中で、これほど多く使われている語は他にはない。それは、この部分にあるように、「ライオスの血」であり、「近親相姦の血」である。またそれはこのドラマの主要人物すべての体内を流れている「血」であり、王位を主張することのできる「血」でもある。他方、それは殺し合いの場において、また自害する者の体から具体的に流れ出る血液でもある。主人公のすべてが死んでいくという筋に加えて、この語が繰り返して用いられることが、この悲劇に暗い色調と、まさに「血なまぐさい」相貌を与えている。しかもここでは血の濃さが問題となっている。母親とその息子との結婚によって生れた双児であるが故に、エテオクルとポリニスは単なる肉親以上の濃い血によって結ばれている。アンティゴヌとポリニスのかつての愛情もまた近親相姦的な様相を帯びている。それだけでなく、互に愛しあっているアンティゴヌとエモンはいとこ同志であり、かつ叔母と甥との関係にも当たっている。クレオンが結婚しようとして狙っているアンティゴヌは、クレオンの姪であり、かつ甥の子でもある。この血の濃さが、愛情と憎しみの両面で、他人に対する時以上の激しさを見せるのである。

ライオスの一族の「血」は「罪」と繋っている、オイディプスが父親殺しの後で母親と結婚することによって生れた二人の息子は「化物」*Monstre* であり、徳の持ち主であるはずがない、とジョカストは語っている（事実上、同じ結婚から生れたアンティゴヌはまさに美德の体現者であるので、ここでのジョカストの言葉はその一面をしか伝えていない）。ところで、ジョカストは子どもたちの「罪」に対して、それを「深い夜」の中に隠したままであってほしい、と太陽にむかって嘆願している。ということは裏をかえせば、いかに二人が「粗野」で「情知らず」で「悪人」であっても、その仲たがいが現実に目前での争いをなしていくようなことがなければ、すべてを受け入れよ

うということでもある。子どもたちの、血を血で洗う争いを日の光のもとで見ることが彼女には耐えられないのである（「嫌悪」と「恐怖」の二重の意味あいを持つ「おぞましき」*horreur*の語が適切に用いられている）。後に（第四幕第三場）、ポリニスにむかって、征服するべき王座は他にいくつもある、けれど肉身の血だけは流さないように、と説得するように、ジョカストはあくまで母親的な立場に立って子どもたちの行いの善悪を判断している（他人の血は流されてもかまわない）。ひとりの息子が王であり、もうひとりがその王位を主張していることは、彼女にとって第二義的な事柄であって、従って王位の争奪を政治的な観点から解決することは考慮されず、彼女には、自分の目の前でその争いが展開していくことだけを、母親が子どもを諫める際のあらゆる手段をもって防ごうとすることしかできない。かくして、二人の決闘が確実となった時、彼女はそれを見ないためにそれに先んじて自害してはてるのである（ジョカストは、ラシーネの悲劇作品における母親的形象の原型となっていて、それはアグリピーヌ、クリテムネストルへと受け継がれる。彼女たちには、いずれも、親族関係のあらゆる口実に訴えて、政治的関係における真実を見ないようにしようとする心の動きが見られる）。

Ah! Madame leur crime,

Ne fait que releuer vostre vertu sublime,

Puisque par vn effort dont les Dieux sont jaloux,

Vous brillez d'vn éclat qui ne vient que de vous.

Que le Ciel à son gré de ma perte dispose,

Pen cheriray tousiours & l'vne & l'autre cause,
Glorieux de mourir pour le sang de mes Roys,
Et plus heureux encor de mourir sous vos lois.
Plust aux Dieux seulement que vostre amant fidelle,
Pust auoir de leur haine vne cause nouvelle,
Et que pour vous aymer meritant leur courroux,
Il pust mourir encor pour estre aymé de vous.

(II-2, vers 507-518 [439-442])

ああ、あの人たちの罪は、

あなたのこの上ない徳の高さをいや増すばかり。
それと言うのも神々も妬むその御力尽しで、
あなたは御自分だけの光で輝いておられるから。
天が思いのまま私を滅ぼそうとしても、
私はいつでもいずれにせよ有難く思うだけ。
王家の血を引くがために死ぬのも誇らしく、
あなたに仕えて死ぬのはさらに望むところ。
その上にもし、あなたを愛し続けている男が、

神々の新たな憎しみの種となり、あなたを

愛することが神々の怒りに値して、あなたに

愛されて死ぬのならどれほど願わしいことか。

これは第二幕第二場の、アンティゴヌとエモンの再会の場面からの引用である。ここでは、アンティゴヌが、一族に神々が敵対している時、私を愛することはあなたに不幸をもたらす、と述べた言葉に対してエモンが答えている。エモンは、一族の者の犯した罪も、あなたの「徳の高さ」*vertu*を引き立たせるだけだ、という言葉をもってこの台詞を始めている。神々は王家の「血」を憎み、その「怒り」*courroux*は荒れ狂っている。そのような状況にあつてこそ、母親を助け、兄弟の争いを懸命にとめようとするアンティゴヌの美德は一段と輝いているのである。そう語っているエモン自身が、この戯曲では、その弟のメネセ(メノイケオース)と共に有徳の士として描かれている。引用文の後半では、「天」*Ciel*が自分を滅ぼそうとしているのなら王家の血を引く者としてその死は光栄だし、さらにアンティゴヌへの愛によって神々の憎しみが自分にも及ぶなら、それこそ望むところだ、と述べている。このように、エモンは勇敢で誇り高く、悲劇作品の中の恋人として十分な資格を備えている。ここではこのように語っているが、この少し前のところでは、アンティゴヌにむかって、神々はあなたの「心の正しさ」*innocence*を知っているし、だからそのようなあなたを神託によって死に追いやることはないだろう、と述べていて、アンティゴヌの悲観論に対して、心の高潔な者は神々の前に何も怖れるものはない、という楽観的な考えで彼女を勇気づけようとしている。このエモンとアンティゴヌの関係は、ラシーヌの後の作品の中では、ブリタニキユスとジュニー、バジ

ヤゼとアタリード、アシールとイフィジュニー、イポリットとアリシーの関係に受け継がれていく。そして彼らが、彼らのもつ美德や誠実さにもかかわらず、もっと大きな悲劇的状況の中で、運命の力に破れていく、というのがラシーヌ的な世界のひとつの定型になっているのである（祝祭劇としての性格の強い『イフィジュニー』の結末はそうはなっていないが）。

神々は人間的な輝きに対して報いるどころか、それを妬んでいる。罪を犯した一族の「血」を追いかける神々の憎しみは、愛する者たちの世界を一層残酷な形でもって破壊していく。その結末の本当の姿をまだ知らずに、自分たちを取り巻く状況に雄々しく立ち向うエモンの姿は、コルネイユ的英雄をも思わせる。しかし、その台詞の中で神々について用いられた「妬む」*jalous* という表現はいかにもラシーヌ的である。さらに、それに加えて、このあたりのエモンの言葉は、その力強さにもかかわらず、宮廷愛風のプレシオジテによって幾分かそれが弱められている。引用文にもそのことが感じられるが、この第二幕の冒頭では、エモンはアンティゴヌの目を自分にとっての神々に譬えて語っている。宮廷風の愛によって性格の弱められた男は、どれほど愛すべき人物であっても、高潔な心の持ち主であっても、また死を前にしてどれほど勇敢であっても、ラシーヌの世界にあっては運命の力の前に破れ去る以外に道はない（唯一の例外的作品は『アレクサンドル大王』である）。『ラ・テバード』における神々は、憎み、怒り狂い、そして妬む神々であって、心の正しさに報いて愛する者たちの愛を成就する神々ではない。

Et toutesfois, ô Dieux, vn crime inuolontaire,

Denoit-il attirer toute vostre colere ?

Le connoissois-ie, helas! ce Fils infortuné,
Lors que dedans mes bras vous l'auez amené ?
C'est vous dont la rigueur m'ouurit ce precipice.
Voila de ces grands Dieux la suprême iustice,
Iusques au bord du crime ils conduisent nos pas,
Ils nous le font commettre, & ne l'excusent pas.
Prennent-ils donc plaisir à faire des coupables,
Afin d'en faire apres d'illustres miserables,
Et ne peuvent-ils point quand ils sont en courroux,
Chercher des criminels à qui le crime est doux ?

(III-2, vers 687-698 [603-614])

けれども、神様、知らずに犯した罪が、あなた方の
お怒りを招かねばならなかったのでしょうか。
息子とは知らなかったのです、あの不幸な子が
あなた方によって私の腕の中に導かれた時も。
あなた方のその厳しさが私を破滅へと陥れた。
そう、偉大な神々の崇高な正義とはこんなもの、

罪の危うい淵まで神々は私たちを導き歩ませ、

罪を犯させ、そしてそのことを許そうとはしない。

まるであなたたちには、罪人を作るのが楽しみで、

不幸で名を残す人々を作ろうとしているよう。

あの方たちは、怒り狂っておられる時、罪を

快く思う罪人をお探しにはならないのかしら。

この引用は第三幕第二場のジョカストのモノローグからのものである。神々は罪のない者に罪を犯させて、そしてその罪を許そうとしない。この運命観は、ラシーヌの悲劇作品のうち、神々の意志が問題となる戯曲、『ラ・テバード』『イフィジェニー』『フェードル』において一貫して見られるものである。そして、これらの作品の中で、これほどはっきりとした言葉で語られている箇所は他にはない。ギリシアを舞台にした作品から出発してローマものへと移り、同時代のトルコまで舞台を移しながら、またローマを経てギリシアへと帰っていくのと同じような歩みでもって、ラシーヌは、『ラ・テバード』において明確に表わした運命観を、再び『イフィジェニー』『フェードル』において復活させるのである。その間、『アンドロマック』から『ミトリダート』までは、死者の霊（『アンドロマック』、ローマのマーネース *Manes*（『ブリタニクス』）、それに代るローマそのもの（『ベレニス』『ミトリダート』）、遠征中のサルタン（『バジャゼ』）が主人公たちの行動を窺い、それを脅かす恐怖の空間を作り出して、怒り狂う神々の姿は影をひそめている。神々が姿を現わす『ラ・テバード』『イフィジェニー』『フェードル』の三作を

比べてみると、後の二作では、神々を前にした女主人公たちの情念が、そのまま悲劇的運命観の具体的な現われとなつて⁽²³⁾いるのに対して、『ラ・テバード』では、悲劇的運命を意識しているジョカストもアンティゴヌも、作品の中心をなす「憎しみ」の情念の対極にいて、それを静めようとする側にいるので、その運命観は、台詞として、また筋書きの上で表わされていても、作品自体の流れの中での具体的な展開を欠いている(その意味で、『イフィジェニ』と、とりわけ『フェードル』は、『ラ・テバード』の中で、台詞として述べられ筋書きで表わされていながら情念としては展開されなかった運命観と、神々は姿を現わさないが主人公たちの情念のあり方そのものが悲劇的状況を生んでいく、『アンドロマック』から『ミトリダート』に至る作品群の世界との、統合を果している)。

ところで、この後、ジョカストは第三幕第三場において、神々の手が、ある時は自分を救うと見せかけて、まさにその時に自分を亡ぼそうとしている、と述べながら、それを「天の復讐」と言っている(vers 767 [675])。この個所だけではなく、「天の復讐」「天の怒り」という言葉は他の個所でも用いられている⁽²⁴⁾。他にも「神々」に代って「天」の語の用いられている個所は多い⁽²⁵⁾。また、アンティゴヌは、終幕において、二人の兄ばかりでなく、恋人のエモンもまた死んだことを知った時に、「運命」Fortune に呼びかけて、その怒りを成就させるがよい、と言っている。このように、「神々」「天」「運命」の語は同じ意味で使われていて、そのうちの「神々」に特別の意味あいがつけ加わることもなく、「愛」「運命」「自然」といったアレゴリー的な神は別にすれば、神々の固有名も出てこない。従って神々の一柱がその個性をもって現われることもない。これは、ラシーヌの作品の中では『ミトリダート』に至るまでそうであり、このことは、ギリシア・ローマを舞台にしても、ラシーヌには異教の神々そのものに対する関心がなかったことを示している。しかも、『イフィジェニ』と『フェードル』においてギリシアの神々がその固

有名をもって現われてきた時も、それは神々への概念的な解釈がまずあったのではなく、むしろ主人公たちの情念を描くラシーヌの詩句の、内的必然性によって出てきたのであると思われる。『バジャゼ』において、残酷で神経症的な情念のあり方を示し、『シトリダート』で、その激しく振幅の大きい動きを描いた後に、情念を、もっと欲望の次元において表現しようとした時に、ラシーヌの詩句の中にギリシアの神々が個性と固有名をもって現われた、と見たい。⁽²⁶⁾

Nous auons l'un & l'autre vne haine obstinée,

Elle n'est pas, Creon, l'ouillage d'une année,

Elle est née avec nous, & sa noire fureur,

Aussi-tost que la vie entra dans nostre coeur.

Nous estions ennemis dès la plus tendre enfance,

Et déjà nous l'estions avecque violence,

Nous le sommes au Trosne aussi bien qu'au berceau,

Et le serons peut-estre encor dans le Tombeau.

On droit que le Ciel par vn arrest funeste,

Volut de nos parens vanger ainsi l'inceste,

Et que dans notre Sang il volut mettre au jour

Tout ce qu'a de plus noir & la haine & l'amour,

(IV-1, vers 1015-1026 [915-930])

おれたちは底の底まで憎みあっているのだ。

それはな、クレオン、一年の歳月の産物ではなく、

おれたちの生れた時からのものだ。黒い怒りも

おれたちの命と一緒に心の中に入ってきたのだ。

あどけない幼児おさなごの時から既に敵同志だった。

その頃からもう、どうしようもなくそうだった。

王座にあってもそうだ、揺籠の中でもそうだった。

多分、墓場の中では今以上の敵同志だろうよ。

おそらく天が、不吉な裁きでもって、おれたちの

親の近親相姦にこんな風に報いているのだろう。

そしておれたちの血の中で、憎しみと愛との

ありとある暗黒をこの世にもたらしただろう。

これは第四幕の冒頭近くで、エテオクルがクレオンに語る言葉である。ここではこの戯曲の中心となる「憎しみ」
haine のあり方が語られている。その「憎しみ」は宿命的なものであり、一年間の争いのうちに培われたものでな

く、二人が生まれると同時に生まれ出⁽²⁷⁾て、墓場の中に入っても続くものだろう、と述べられている。そしてこの引用文に続けて、エテオクルは、ポリニス自分が自分を嫌っていることを自分は望んでいる、何故ならそうあることによって心置きなく自分は彼を憎めるから、と語っていて、その憎しみが憎しみのためのものであることを、あからさまに述べている。だから二人の争いが政治的、あるいは理性的に解決されることはあり得ない。議論の上では、エテオクルは自分が王座を譲らないのは「民衆」*peuple* がそれを望んでいるからだ、と主張し、ポリニスは自分がそれを要求するのは「正義」*justesse* の名においてである、と主張しながら、両者ともに王位継承の正当性を保証する「血」とともに、「神々」と「天」の名を引きあいに出している。けれど、二人が共有している「血」以外は、それらはすべて口実としての役割をしか果たさず、両者の議論は平行線をたどったまま、むしろ対立する論拠が憎しみの情念を増していく、という方向に進んでいく。この論争の場面を、『ラ・テバインド』に先行する作品と比べてみると、エウリーピデースでは、二人の間の激しい口論があるが、ポリュネイケースの主張が正しく、エテオクルはソフィストであるように描かれている。ガルニエではエテオクルは登場せず、ポリニスとジョカストの対話で事情が語られる。またロトルーにあつては、二人の言い争いはごく短かく、主にジョカストとポリニスの議論で場面が占められ、それに加えてポリニスの荒っぽい気性がよく表わされていて、エテオクルの主張もなるほど、と思わせるようになっていく。これら三作に比較すると、ラシーヌの作品の、エテオクル、ポリニスの二人の立場の対等性、論点の平行が目立ち、そのことから、口論によって憎しみの念が高まっていく様がよく分かる。

この引用文でもうひとつ注目すべきなのは、エテオクルが、近親相姦の血から生まれた子どもたちは、憎しみでも愛でももっとも暗い部分をもっている、と述べている点であり、しかも前者がこの作品の中で十分に展開されている

のに、後者にはほとんど触れられていないことである。ラシーヌが直接の参考にしたと思われるロトルーの作品ではアンティゴヌがポリニスに、私たちの間の愛にエテオクルが嫉妬している、と述べている(第二幕第二場)。また、ポリニスの妻のアルジはアンティゴヌにむかって、私がポリニスの妹で、あなたが妻のようであった、と語っている(第三幕第六場)。このことが直ちに近親相姦に結びつくものではないが、アンティゴヌとポリニスの間の愛情の深さが単なる兄と妹のもの以上であることは見てとれるし、さらに、エテオクルとポリニスの憎しみの原因には、妹の愛の奪いあいも関係していると読むことができる。それに対して、ラシーヌの作品では、ただ単にアンティゴヌがエテオクルよりもポリニスに好意をもっていたこと、しかもそれはポリニスがかつては高潔で不幸であったから、とだけ述べられていて(II-3, vers 587-590 [511-514]; V-2, vers 1408 [1268])、それ以上のことは語られていない。ただ、おそらくは無意識的にはあるだろうが、ラシーヌは、アンティゴヌに、ポリニスとの愛について、ここに引用した文の五行目と同じような文を語らせている。

Nous nous aymons tous deux dès la plus tendre enfance,

(II-1, vers 411 [367])

あどけない幼児おきなごの時から既に愛しあっていた。

このことから、深読みをすれば、ロトルーによって描かれたのと同じような関係が浮かび上がってくる点が興味を引く。しかしラシーヌは、アンティゴヌにエモンへの愛を語らせ、「愛」Amourの神へ呼びかけさせている(I-4, vers 342 [306]; V-1, vers 1351 [1223])。そして、エモンの言葉をも通じて、彼女とポリニスとの関係があ

まりに深いものと取られるのを避けている。ここでは、後に『フェードル』において、イポリットにアリシーという恋人を設けて、同性愛者のなイメージを与えないようにしているのと同じような、「良き趣味」 bienséances への配慮が既に現われている。

Quand on est au tombeau tous nos tourmens s'appaisent,
 Quand on est furieux tous nos crimes nous plaisent,
 Des plus cruels mal-heurs le trépas vient à bout,
 La fureur ne sent rien, mais la douleur sent tout.
 Cette viue douleur dont je suis la victime
 Ressent la mort de l'vn, & de l'autre le crime,
 Le sort de tous les deux me deschire le coeur,
 Et plaignant le vaincu, je pleure le Vainqueur.
 A ce cruel Vainqueur quel acieil dois-je faire ?
 S'il est mon Frere, Olympe, il a tué mon Frere,
 La nature est confuse & se taist aujourd' huy,
 Elle n'ose parler pour luy, ny contre luy.

(V-2, vers 1389-1400)

墓場に入れば私たちの苦しみもまた鎮められ、

怒り狂っている時は、私たちの罪もまた快い。

どんな苛酷な不幸も死ねば終るし、荒れ狂う心は

何も感じていない。でも悲しみはすべてを感じる。

こんな深い悲しみに私の心は浸されて、

ひとりの死と、もうひとりの罪を感じ続けている。

二人の運命が二人ながら私の心を引き裂いて、

負けた人を嘆いて、勝った人のために泣いている。

あの残酷な勝利者をどんな風に迎えばよいの。

兄弟だけれど、オリュンペ、私の兄弟を殺したのよ。

自然は今日もう混乱して何も語ろうとしない、

あの人の味方もできず、敵にもなれないのだわ。

この引用文は第五幕第二場におけるアンティゴーヌのものであり、決闘でポリニスがエテオクルを殺した段階までの報告を受けて語る台詞からのものである。ここでは、狂おしい情念を表わす《fureur》と、「苦しみ」「悲しみ」を表わす《douleur》の語に注目したい。FUREURは、この作品では、神々の怒りについて用いられる他は、兄弟の間の憎しみを表わしていて、既に引用した第四幕第一場の文では《noire》という形容詞がついている (vers 1017

[917D]。後の戯曲で重要性を帯びていくこの語は、しかし「憎しみ」*haine*の語の影に隠れている。この作品における中心的な情念としては、一方においてエテオクルとポリニスの間のHAINÉがあり、他方においてジョカストとアンティゴヌのDOULEURがある、と言える。ただし、前者がより中心的であり、作品全体がその情念を支えとして成り立っているのに対して、後者は十分な展開を見せていない。何故なら、ジョカスの場合はその死でもってその苦しみは終わるし、本来さらに展開されるべきアンティゴヌの悲しみは、まさにポリニスの埋葬論へと繋ぐべくべき性質のものであり、そうあってこそ、彼女の運命の悲劇性の深まりを生み出していくはずであるのに、そのエピソードが割愛されているからである。そのように進んでいく代りに、アンティゴヌはこの後で、愛していたポリニスよりも、死んだエテオクルの方に自分の愛情が移っていく、と語っていて、まさにラシーヌ的な心理表現の片鱗を見せている。

この引用文では、もう一語《*nature*》に注目したい。他の箇所では多く大文字で始まる《*Nature*》と書かれるこの語は、この作品の中では一貫して肉身の間の自然な情愛、自然な関係という意味あいで行われている。そしてNATUREは、中心的情念である「憎しみ」や、それを生み出す元となった近親相姦、父親殺し、冒頭のジョカストの台詞で語られる「化物」、さらには息子の死にも動じないクレオンその人の存在などと対極的な位置にあって、それらに対する批判を表わす語となっている。この戯曲に見られる限りでは、ラシーヌにとって「自然」とは家族の間の関係の自然さであって、今日的な意味での自然界でもなく、また、それは人間個人のあり方一般に敷衍されるべきものでもない。異常なものも正常なものも、すべてが、父母・息子・娘・兄弟・姉妹・叔父といった家族関係の布置の中で判断されるのである。従って、エテオクルとポリニスが引き合いに出す「神々」も「法」*loi*も「正義」も「民

衆」も、この戯曲の世界全体を支配する異常性に対する批判の真の論拠をなしていない。その役割を担うべきNAT UREは既に力を失っている。唯一残るのは「血」であるのだが（「血」は流されてはならない）、それは相手の論点を批判したり、自分を正当化する根拠になるどころか、それこそが自然と反自然の二つを二つながら生み出す源泉となっているのである。『ラ・テバイド』の世界では、すべてが血の中で錯綜している。

三十二、『ラ・テバイド』における論争には神々が関与しないこと

先行する諸作品と比べて、ラシーヌの『ラ・テバイド』のみに特徴的である点として、次の四つの項目を先に挙げた。

- 一、アンティゴヌの妹イスメーヌ（イスメーネー）が登場もしないし、言及もされないこと。
 - 二、エモンがポリニスについていること。
 - 三、クレオンがアンティゴヌに嫌われながらも彼女を恋していること。
 - 四、ポリニス（ポリュネイケース）の埋葬をクレオンが禁じるエピソードが全く欠けていること。
- そしてこの四点の検討を課題として残してきた。このうち第一の点については、あくまで物語の単一性を守る上で、余分なものと判断されたため、と考えることができるだろう。イスメーネーが、エウリーピデースの作品よりソポクレスの作品において重要な役割を果すので、なおさらである。第二の点に関して、エモンがポリニスにつき従っているという発想の基となっているのは、ロトルーに拠っている。ただし、ロトルーの作では、エモンはエテオクルの

陣営にいて、単にアンティゴヌへの配慮からポリニスへの攻撃を差し控えた、ということになっている。そしてロトルーでは、アンティゴヌのポリニスへの愛が異常な深さを見せているのに対して、ラシーヌはその点を目立たなくすると共に、エモンとアンティゴヌの愛の強さを表面に出している。そして、エモンをポリニスの側に追いやることによって、エモンの愛情に試練を課している（これは、コルネイユの『シンナ』におけるシンナとエミールの関係を思わせ、その影響も考えられなくはない。『シンナ』が、ラシーヌの次作『アレクサンドル大王』のモデルとなるので、この仮説も捨てがたい）。第三の点については、それは、ラシーヌがエウリーピデースをそのまま踏襲するのではなく、既に見たように、むしろガルニエとロトルーから作品の基本的構成を学び取り、それに加えて、一族のすべてが死に絶えるという筋書きを作りあげている、ということと関係がある。ここで注目すべきなのは、このクレオンの執心という設定が、第四の点、つまりポリュネイケースの埋葬論の不在の代償となっていることである。エウリーピデースの『フェニキアの女たち』でも、ソポクレースの『アンティゴネー』でも、また、それらを繋いだガルニエ、さらにはロトルーの作品でも、それらを踏襲したままで作品を締め括るためには、埋葬論は避けることができないからである。

ポリュネイケースの埋葬に関する議論は、エウリーピデースの作品にあっては、アンティゴネーが父親のオイディプスにつき従っていく、という結末になる重要なモメントであり、ソポクレースの作品では、それが主題そのものになっている。このエピソードは、ラシーヌにとっては、兄弟の宿命的な敵対でもって戯曲をまとめるために全く不要であった、と言うことはできる。しかし、その反面、物語としては、序文にある言葉通りに、エウリーピデースに忠実に従いながら宿命論を展開することも可能であった、と考えてみることも許されるだろう。それをあえてせず

に、クレオンのアンティゴヌに対する恋という設定でもって物語を締め括ったところには、劇的効果への配慮以外に、埋葬論がラシーヌにとって決定的に不都合とうつつた理由が潜んでいると思われる。その点を考えてみよう。

ここで、『ラ・テバード』に現われた運命観を、オイディプスの物語とテーバイ物語をめぐるギリシア悲劇の世界に照らしあわせてみよう。この作品を支配している運命観は、先に引用した、第三幕第二場のジョカストの言葉に要約的に表わされている。それは一種の宿命論であって、神々は、たとえ王家の一族を相手にしていても、及極的には個人としての人間に対して、個人の意志を越えてその人間の運命を決定していくのである。そこで問題となっている「罪」もまた、「血」によって結ばれた者との関係にかかわる、個人的な過ちとして捕えられている。ところが、ギリシア悲劇の世界では、まず神々の意志を伝えてはいるが解釈の余地を残している神託があり、それをめぐる人間的な葛藤が逆に神々の意志を明らかにしていく、という構造になっている。しかも、そこでは、神々の意志が本来めざしているのは町の運命であって、それが、それを担うひとりの人間への神託となって表わされているのである。とりわけソポクレスの『オイディプス王』はそうになっている。それに対してエウリーピデースの『フェニキアの女』たちでは、町の危機を背景にして、イオカステ、アンティゴネ、エテオクレース、ポリュネイケース、クレオン、ハイモンといった主人公たちの行動が、より個人的な次元で浮かび上がってきている。アイスキュロスの『テーバイにむかう七人の武将』では逆に、ほとんど町の運命だけが問題になっている。⁽²⁸⁾ テーバイをめぐるこの三作を見ただけでも、ギリシア悲劇が共同体にとっての問題から、主人公たちの個人の問題へと移っていく様子がよく分かる(それと平行してコロスの役割が減っていく)。フランス古典劇にとっては共同体は視野の外にある。ラシーヌが、ギリシアの原典のうちでは、エウリーピデースによって物語られる部分のみを使おうとした理由がよく分か

るし、エウリーピデースにもある埋葬論を避けようとしたのも、そのあたりに原因があると思われる。事実、ソポクレスの『アンティゴネー』の中心となる埋葬論は、共同体にとっての自然法と、王権との関係を問題としているのである。

『ラ・テバード』の主題となる兄弟の争いは、王位の問題であって、王権の問題ではない。エテオクルとポリニスはまさに王位をめぐる互に憎悪の念を投げかけあうのである。ところが二人の死後、ポリニスの埋葬の問題を持ち出すこととなると、それは王権そのものに対する批判の契機を与えることになる。ギリシア悲劇にあっては、アンティゴネーが、兄弟の死体を手厚く葬むのが神々の掟にかなっている、と主張するのに対して、クレオンは、王としての自分が禁じたことは何者も犯すことができない、とする。物語が示しているところでは、神々は王権よりも自然法（それはまた都市国家における住民の意志でもある）の味方をしていて、そこには、神々の意にかなうことは王の命といえども犯すことができる、という立場が表わされている。このような考え方をめぐる議論を持ち出すことは、地方権力を制圧して絶対主義へと向っていたフランス王制の時代には、危険な橋を渡ることになりかねないものであった。ラシーヌにとって、クレオンのアンティゴネーへの恋という設定は、一族すべての死という物語を作り上げるためであったのか、埋葬論を避けるためであったか。本当の動機は分からない。ただ、後者が必要条件をなしている、そしてその二つが互に裏表の関係にあることは指摘できるのである。王権と町の意志に関する議論は、ガルニエの作品では、クレオンとその子のエモンの間でなされている。それがロトルーの作品になると、同じ二人の間で一趣旨のことが述べられていても、すぐにエモンが女性（アンティゴネー）の意志に左右されている、というクレオンの非難にすりかえられる。そしてラシーヌでは完全に議論そのものが姿を消すのである。このことは、悲劇のジャ

ンルが時代の文化にとって重要性を持っていく過程と呼応しているので、興味を引く。

『ラ・テバインド』における王位をめぐる論争には、神々は、口実として引きあいに出されることはあっても、その実、そこでは何らの関わりをも持っていない。神々はそのような論争を越えたところに位置していて、一族の者の犯した罪を憎み、その血を引く者を追いかけて、そしてその人間を亡ぼすのである。それはテーパーの町の運命を見つめている神々ではなく、あくまでも個人とむかいあう神々であって、複数でもって呼ばれていても、その実、一神教における「神」と変わるところがない。ただ、その「神」は厳しく、人間的努力に報いるどころか、それを嫉妬の目でもって追いつながら、人間的な世界を残酷に破壊していく「神」である。それが「神々」と呼ばれ、「天」と呼ばれる。この事情は、ラシーヌの悲劇作品の中では、『ミトリダート』に至るまで変わるところがない。しかもその「神」は、『ラ・テバインド』以後、主人公たちが運命の不思議さ・苛酷さに対して驚きや嘆きとして投げかける声の対象としての「神々」「天」という言葉に場を譲りながら、作品の世界の背後に隠れていく。⁽²⁹⁾ 『イフィジエニー』『フェードル』でギリシアの神々が固有名をもって姿を現わした時も、それは、個人の欲望や情念のあり方と関わる神々、ヨーロッパ中世文化の中に生き残る異教神と同じ神々としてであり、他方で、それとは別の世界で、一神教的な「神」が、「神々」「天」の語の背後に身を隠しながら、存在し続けるのである。

三十三、『ラ・テバインド』にはジャンセニストの立場が読みとれること

ここで、何故『兄弟は敵同志』という主題が選ばれたのか、という根本的な問題に立ち帰ってみよう。このことに

関しては、ラシーヌの序文がひとつの解答を与えている。自分の書いた詩が幾人かの識者の目に触れ、その人たちが悲劇を書くように勧めてくれた、その際に「テバイ物語」の主題を提案してくれた、と。この証言の真実性については定説がない。ただ、モリエールがその題材を与えたとする当時の説は、現代の文学史家によって否定されている。⁽⁹⁰⁾ ラシーヌの序文によくあるような弁護のためのレトリックだとする人もあれば、⁽⁹¹⁾ その言葉をそのまま素直に受け取る人もいる。⁽⁹²⁾ 私はむしろ後者の考えを取り、特定はできないが、貴族・文人のうちのジャンセニスムを信奉する人たちが、題材そのもの、あるいは少くとも課題を与えた、と考えたい。その根拠は後に示す。いずれにしても、『ラ・テバインド』はジャンセニスム的運命観に貫かれている作品である。ひとたび神々の意志が定めれば、それを逃れようとする人間的努力は、その前で無力である。このような宿命観は、『フェードル』に至ってもう一度明確に表わされるまでは、ラシーヌの他の作品の底流とはなっても、それほど顕在化しない。『フェードル』と比べてさえ、この作品では、それが筋書きの上で極端なまでに押し進められて表現されている。このことは、単にラシーヌが当時の悲劇作品の中にギリシア悲劇的な主題を持ち込もうとした、というだけでは解釈しきれない。ギリシア的運命観に立ち戻るといふ要請をも含めて、当時の演劇界のあり方を考えてみなければならぬ。

このことを考えるために、ラシーヌが『ラ・テバインド』を書いた時期の直前の劇界の動きに注目してみると、ここではコルネイユの復帰ほど目につく出来事は他にはないだろう。しかもその復帰第一作の『エディプ』の成功には着目せざるを得ない。まず何よりもオイディプスの物語とテバイ物語の連続性が目につく。そして、『エディプ』を意識しながらラシーヌが『ラ・テバインド』を題材として選んだ可能性が浮かび上ってくる。と言っても、当時のフランスの劇作家がギリシア悲劇の主題を選ぶ際は、セネカを経て入ってくるような題材には、限られた範囲が

あり、ラシーヌの選択もその中のひとつにすぎない、という論理も成り立たない訳ではない。しかしながら、それだけでは何故『アンティゴヌ』でなく『兄弟は敵同志』なのか十分には説明できないし、それ以上に、『エディプ』そのものの内容に立ち入ってみる時、ある人たちがラシーヌに、まさにそれと対抗するような作品を書くことを勧めた、ということは大いにあり得ることであると思われてくる(作品の主題をはみ出たところにこそラシーヌ的な資質が現われていることは、勧められて書いた作品、という見方を強める)。ジェジュイットの立場の露に出ている『エディプ』でもってコルネイユが劇界に復帰したこと、その作品が成功を収めたことが、ジャンセニスムを信奉する人たちの間に敵対感情を生んだことは想像に難くない。³⁸そして、ポール・ロワイヤルに一時期を過した若いラシーヌに目をつけ、同じような題材を取りながらジャンセニスムの考えに貫ぬかれた悲劇を書くように勧めたのは、そういった人たちであった、と考えられる。そのように見てはじめて、ラシーヌの主題選択と、戯曲そのものの内容との間に、首尾一貫した解釈を与えることができるのである。

コルネイユの『エディプ』の成功には、第三幕の終りに置かれた、テゼー(テーセウス)の、自由意志に関する擁護論が大いに寄与した、と言われている。³⁴『エディプ』の筋書きでは、エディプ(オイディプス)王にディルセ(ディルケー)という義理の妹があり、彼女は、外から来て王位に就いたエディプの王位の正統性に対して、常に批判的な態度を取っている。³⁵エディプの宮廷にはテゼーが身を寄せていて、ディルセと相愛の仲になっている。そして、大罪を犯してまだ罰せられていない者がいる、その罪を贖うためにはライオスの一族の血が流されねばならない、という神託が下った時、ディルセは、その神託が語っているのは自分のことである、自分が犠牲になって町を救うべきである、そうになってこそ王家の正統の血を引く女王としての尊厳を主張できる、と考える。彼女を救おうとし

て、テゼーは、自分がライオスによって捨てられた子どもに他ならない、と身を偽って犠牲になろうとする。ジョカストはテゼーにむかって、もしあなたが私の子なら、神託どおりになって、父親を殺し、母親と結婚しているはず、と言う。それに対する言葉として、テゼーは、それは誤った考えであって、もしすべてが神託どおりになるのなら、すべての善い行いもまた神がさせただけということになってしまう、と主張するのである。この有名な台詞を離れても、『エディプ』は全体の筋書きがすべて、人間が運命を自らの意志で乗り越えようと、それに立ち向かっていく姿を描くことで成り立っている。そこでは、エディプが最後に自らの目をえぐることでさえ、天の行いの理不尽に対して、それを見ずにおこうとする人間的な挑戦として解釈されている。このように、コルネイユは、この戯曲において、明確にジュジュイットの立場から、運命に対する人間の自由意志の勝利を主張している。

『ラ・テバード』の主題・構成の特異性の謎を解く鍵はコルネイユの『エディプ』にある。同じ物語の延長上に舞台を据えて、正反対の運命観を対置することによって、ラシーヌはコルネイユに挑戦している。充実した悲劇作品を書いていた頃のコルネイユの影響を、劇作法において色濃く受けながら、運命観においては、劇界復帰したコルネイユに真っ向から立ちむかっている。私にはそのように読める。対照は同じ土壌の上で反対のことを述べる時に際立つ。だからこそテバード物語なのであり、兄弟の間の生れる以前からの宿命的敵対なのである。ただし、一族すべてが神々の意志によって死に絶えるという極端な物語も、運命観の外面的な提示にはなり得ても、それが表現として内容的に『エディプ』との対比をなしていなければ意味がない。三単一の法則の規制を克服して、単純なストーリーをもって崇高な英雄的行為を描いた頃とは異なって、『エディプ』以後のコルネイユは、筋の複雑さとその展開の妙味によって観客の興味を繋ごうとする、本来のロマネスクな気質に立ち戻っている。そのような時、古代ギリシアの悲

劇にも通じる人間的情念の激しさを一塊として描き出すことはその批判となる。ラシーヌはそれを「憎しみ」の情念でまとめようとしている。そこへクレオンの陰謀が暗い色調でもってそれを彩っている。それもまた、オイディプスの深刻な物語を、ディルセとテゼーの恋愛を中心にして、楽観的な世界に変えてしまった『エディプ』に対する批判と取ることができる。ただし、その批判も、作品の上演そのものが芳しい成績を収めなかったために、何の反響をも得た形跡がない。ラシーヌは今度は観客の好みを考慮しながら書かなければならなくなる。

(つづく)

註

- (1) 『ラシーヌ悲劇覚書(四)』(『同志社外国文学研究』第三十五号)。
- (2) 『同右(三)』(『同志社外国文学研究』第三十号)。
- (3) 『同右(一)』(『同志社外国文学研究』第十一号)。
- (4) 『同右(二)』(『同志社外国文学研究』第十七号)。
- (5) cf. A. J. Guibert : *Bibliographie des Œuvres de Jean Racine publiées au XVII^e siècle et Œuvres posthumes*, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968.
- (6) cf. Michael Edwards : *La Thébaïde de Racine*, Librairie Nizet, 1965.
- (7) 繰り返しは、間歇的に現われる。
- (8) 簡単な図式でもって作品から作品への対照を記述しておく。
 『ラ・テバイド』／『アレクサンドル大王』——「死」の過剰・「恋」の不在／「死」の不在・「恋」の過剰。
 『アレクサンドル大王』／『アンドロマック』——儀式的・静的／劇的・動的。

- 『アンドロマック』／『訴訟気狂い』——悲劇／喜劇。
- 『訴訟気狂い』／『ブリタニキウス』——笑い・明るさ／深刻さ・暗さ。
- 『ブリタニキウス』／『ベレニス』——皇帝は善から悪へ・現前する母親との関係・政治的人間が恋によって破滅／皇帝は悪から善へ・不在の父親との関係・政治的人間が恋を克服。(なお、この二作品の対比については『ラシーヌ悲劇覚書(二)』を参照されたい。)
- 『ベレニス』／『バジャゼ』——内面的ドラマ／外面的ドラマ。
- 『バジャゼ』／『ミトリダート』——情念の神経症的な細かい動き／情念の雄渾なうねり。
- 『ミトリダート』／『イフィジェニー』——歴史の外伝的物語／『イリアース』の有名なエピソード。
- 『イフィジェニー』／『フェードル』——スペクタクル的祝祭劇／個人的悲劇。
- (9) これは、ギリシア悲劇やローマのスタティウスの叙事詩によれば、オイディプースの悪意からなされている。ラシーヌはそこには触れていない。
- (10) Raymond Lebègue, in *Œuvres complètes de Robert Garnier : La Troade, Antigone, Société Les Belles Lettres*, 1952, P. 272.
- (11) ラシーヌにまで及ぶ影響関係のうち特に顕著な個所のみ図式的に挙げておく(細部には触れていない。それと、ロトルーとラシーヌの作品の類似は、もっと全体的な構成にも関っている)。
- スタティウス↓ガルニエ↓ロトルー↓ラシーヌ……二人の兄弟の決闘の様子。
- ソポクレス↓ガルニエ↓ラシーヌ……クレオンの狂乱
- セネカ↓ガルニエ↓ラシーヌ……ジョカストがポリニスに別の国を攻めろと勧める。
- ロトルー↓ラシーヌ……神託の内容、スタンスの存在。
- (12) その特徴は『アンドロマック』にもまだ見られる。
- (13) アレクサンドランをはずれた詩形式で、主人公の心情が吐露される、抒情的独白。

- (14) Jacques Scherer : *La dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, p. 297.
- (15) cf. Michael Edwards : *La Thebaïde de Racine*, Librairie Nizet, 1965, p. 31.
- (16) この「アンティゴヌ」のスタンスは十七世紀の悲劇作品の最後のものとなる。cf. J. Scherer : *ibid.*, p. 297.
- (17) l'abbé Le Vasseur に宛てたラシーヌの手紙(一六六三年十二月)を参照されたい。
- (18) Jacques Truchet : *La tragédie classique en France*, Presses Universitaires de France, p. 10 ; J. Scherer : *Racine et/ou la cérémonie*, Presses Universitaires de France, p. 21.
- (19) Lucien Goldmann はその *Le Dieu caché* (Gallimard, 1959) においてこの観点を深めている。ここに挙げたものは、ただし、ゴルドマンの悲劇の分け方とも人物のリストとも一致していない。ゴルドマンは神々の背後にさらにジャンセニズム的な「神」を考えているからである。このことに関しては本稿でも後で触れることにする。
- (20) 詩句の行数については次註を参照されたい。
- (21) 前掲書(註一五)。なお、この研究書の後半部分をなしているテキストは、最初の一六六四年の版に基づいているので、現行の諸版とは行数を異にする(ただし、参考のため決定稿の行数も「」内に記しておく)。また綴字も元の版のままになっている。M. Edwards が考えているように、「ラ・テバイド」の研究は、最終稿ではなく、当初の版に拠るべきであると思われるので、本稿もそれに倣っている。
- (22) ただし「太陽」Soleil の語は一六九七年の訂正までは用いられていない。
- (23) エリフィールもフェードルも、神々によって憎まれていると意識しながら、自らの情念の自己運動に囚われて、自ら神々の怒りの犠牲となっていくのである。
- (24) 《les vengeances celestes》(vers 676 [592]), 《le courroux du Ciel》(vers 960 [860]), 《la céleste colere》(vers 1426 [1285])。
- (25) 名詞として用いられている「神々」「神」「天」の語の、この作品における使用回数は、《Dieux》三十九語、《Dieu》一語、《Ciel》三十語、《Cieux》二語。

- (26) キリスト教的道徳観・人間観からはみ出すような激しい、あるいは異常な欲望や情念を、ギリシア・ローマの神々の支配下に置くことによって表現するのは、中世以来、一貫してヨーロッパ文化の中に現われてきたことであるが、それが、ラシーヌの据えた舞台と、その表現の内的運動によってこの二作にも現われてきた、と言える。
- (27) 一六九七年の訂正・加筆によって、兄弟の争いは既に母親の体内から始っていた、というふうに強調される。
- (28) ライオスに下るアポロンの神託を比べてみると、アイスキュロスでははっきりと、テバイを救うためには、子をもうけてはならないとなっている。ソポクレスでは、単に、息子によって殺されることだけが言及されるが、しかし、物語そのものによって、神託がテバイの町の運命に関わっていることがよく分かる。それに対してエウリーピデースでは、ライオスが神託にもかかわらず欲望に敗けて子をもうけた点が強調されている(そのこと自体はアイスキュロスにも触れられているが)。
- (29) ゴルドマンが前掲書(註一九)で問題にしているのも、このような意味での「神」である。
- (30) René Jasinski : *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, 1958, tome 1, p. 65 ; Raymond Picand : *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 102.
- (31) 例えば R. Jasinski : *ibid.*, p. 66.
- (32) 例えば Jules Lemaitre : *Jean Racine*, Calmann-Lévy, p. 87.
- (33) 「エディプ」自体がジャンセニスム批判を目的として書かれた、とする説もある。cf. André Stegmann, in *Corneille, œuvres complètes*, Aux Editions du Seuil, p. 565.
- (34) A. Stegmann : *ibid.* p. 580.
- (35) 自分にも王位の継承権のあることを子どもの時から意識していた、とするクレオン (IV-1, vers 943-946 [843-846]) については、デイルセの裏返し役割を担っている。この点にも注目すべきである。