

【論文】

ラシーヌ悲劇覚書（八）

西田稔

四十、『アレクサンドル大王』の世界は人気のない土地に取り囲まれていること

空間

Mais quoy, Seigneur, toujours guerre sur guerre ?

Cherchez-vous des sujets au delà de la Terre ?

Voulez-vous pour témoins de vos faits éclatans,

Des Pais inconnus même à leurs Habitans ?

Qu'esperez-vous combattre en des climats si rudes ?

Ils vous opposeront de vastes solitudes,

Des deserts que le Ciel refuse d'éclairer,
Où la Nature semble elle-mesme expirer.
Et peut-estre le Sort, dont la secrette envie
N'a pù cacher la cours d'une si belle vie,
Vous attend dans ces lieux, & veut que dans l'oubli
Vostre tombeau du moins demeure enseveli.
Pensez-vous y traîner les restes d'une Armée,
Vingt fois renouvelée, & vingt fois consumée ?
Vos soldats dont la veüe excite la pitié,
D'eux-mêmes en cent lieux ont laissé la moitié.

(V-1 vers 1325-1340)

まあ、相変わらず、戦い、戦いですね。
地の果までも臣下を求めて行かれますの？
殿下の光輝く御業みわざを示す証あかしとして、
住む人さえよく知らない国をお求めですか。
そんな荒地で、何と戦うおつもりでしょうか。
そこに出会うのは、人気のない広漠とした地、

陽の光も照らそうとはしない無人の荒野、

自然さえ息絶えてしまうような所ですよ。

それに多分、運命の神様が、密に、ひそか そんなにも

輝かしい御生涯を覆い隠そうとして果せず、

殿下をそこで待ち受け、殿下のお墓だけでも

忘却の中へ埋もれさせようとしている。

そんな所まで、軍隊を、幾度も数を補い、幾度も

疲弊した軍隊の残りを連れて行かれますの？

兵士たちを見ると心が痛む。あの人たちは、

至る所で数の半ばを失ってきたのですわ。

引用したのは、第五幕において、クレオフィルが、アレクサンドルを待ち受けている運命を危惧して、彼に語りかける台詞である。言葉の背後には、彼女自身の将来に対する不安が隠されているが、それにしても、語られている事柄はアレクサンドルの運命についてのものである。ここには、「全世界」の征服を目指す彼の英雄主義に対する疑問が、アレクサンドル個人の死への恐れのみならず、戦いにおいて犠牲となる兵士たちの境遇にまで広げられて述べられている。

アレクサンドルの死については、よく知られた歴史的事実が踏まえられている。さらに、兵士についても、アレク

サンドロスがヒュダスペース河までやって来た時に、既に疲弊していた軍隊がそれ以上の先へ進むことを拒み、アレクサンドロスはやむを得ず兵を引き返さねばならなかった、という史実に基いて語られている。

ところで、アレクサンドルの征服を脅かす別の可能性について、既にタクシルが語っている（第二幕第二場）。それは征服された土地の民衆の蜂起である。同じことを、さらに、終幕第三場でポリュスも語る。それを受けて、アレクサンドルもその可能性を認め、ポリュスを許すことによって、破れた敵への「寛大さ」だけがそれを防げることを示している。

それに対して、引用箇所でのクレオフィルの危惧は、アレクサンドルにとっての脅威について、一段と深い考察となっている。蜂起する可能性を持った被征服者たちは、アレクサンドルの「徳」を前にして、次々と恭順の意を表わしてきた。彼は人間を扱うすべは知っている。しかし、人気もまばらな地の果、人の住まない荒地に対してはどうか。

クレオフィルの語る、「大地」の彼方、住民にさえよく知られていない国々、「天」の光も照らそうとはしない無人の地、「自然」そのものが息絶えてしまう所、といったイメージは詩的修辭に属している。それは、「深い静けさにダレイオスはまどろみ」、「インドは深い平和に安らっていた」というような表現に見られる東方世界のイメージの延長上にある。この、人気のない土地に対する恐れは、後に『ベレニス』の中で再び顔を覗かせる。そこでは東方世界そのものが、そのような土地としてイメージされている（《Dans l' Orient desert quel devint mon ennui!》 *Bérénice, I-6 vers 234*）。そして終幕でベレニスは自ら、「全世界 Univers」の模範となるため、犠牲となってこの東方世界へと帰って行くのである。

『アレクサンドル大王』の中には自然に関する二種類のイメージがある。ひとつは、「雷」「雷雨」「嵐」「激流」といった、アレクサンドルを伝説として飾り立て、半神化する比喩としてのイメージであり、もうひとつは、ここに述べたような、人間的な業を拒絶し、「全世界の支配者」たる英雄の墓をも草の根に埋もれさせてしまう土地の広がり、その広がりのもつ破壊作用のイメージである。この二つは相反する方向に働いている。前者は「英雄」を作り上げ、後者は、「英雄」をも一介の人間として朽ちはたさせようとしている。

前者のイメージについては、英雄主義を飾る比喩は自然における、もっとも激しい、しかし瞬間的な、あるいは一時的な現象を表わす語が用いられている、と言える。自然現象の劇的イメージ、と言ってもよいかも知れない。西欧文学の伝統の中での英雄像としてすぐさま念頭に浮かぶのは、神話時代のヘーラクレースやテーセウスを除くと、おそらくはアキレウスと、他ならぬアレクサンドロスであろう。この二人は激しく短かい人生と、不滅の名声という共通点を持つ。

後者のイメージについては、引用個所で、それが「少なくともあなたの墓を忘却の淵に沈ませようとしている」と述べられていることに注目しよう。「少なくとも」と言うのは、逆に言えば「あなたの名は残るでしょうが」という内容を前提としているものの、しかし、そこには、控えめに言われた言葉の中に強い主張が籠められている。「勝利」「栄光」「名声」を求めるアレクサンドル、ポリュスとは違って、クレオフィルの視点は現実的である。彼女は、ひとりの人間にまつわる名の重要性よりも、肉体としての人間、その消滅の可能性を見つめている。アレクサンドルの名を不滅にする「全世界」は、はたして「自然」を包み込み、それが宿している強力な破壊作用に打ち勝つことができらるだろうか。クレオフィルの語る「墓」は見る人なく見られている。それは「歴史」の言葉を逃がれていく。人気の

ない土地は沈黙の世界でもある。

この「人気のない土地」は、また、ラシーヌの後の悲劇作品の詩法との関連で捉えることができる。それは、多くの場合「宮殿」として表わされる内なる世界に対立する、外部の空間である（その二つの領域の通路となるものは「海」である）。ラシーヌ悲劇の主人公たちは、「宮殿」という内なる世界で、「言葉」によって満たされることで生きている。そこから出て行くことは、彼らにとっては死にも等しい。しかし、現実的に出て行くのでなくとも、外なる世界は「沈黙」によって内なる世界にしのび込んで来る。悲劇の主人公たちが支えていく言葉と言葉の間を埋める役目を果たしているのは、フランス古典悲劇にあつては「聞き役」であるが、聞き役がない時、あるいは聞き役が問題とならない時、「沈黙」を埋めるべきものはフランス悲劇の形式の中にはない（コロスの不在）。このことは他の作家の作品についても言えることではあるが、ラシーヌ劇の主人公たちにはその事態への恐れが感じられる。おそらく、それは、彼らが、自分たちを見つめている目、記憶の中の視覚像・聴覚残像、自分たちを取り巻く空間の静寂、そういったものに対する異常なまでの感受性を持っているからだろう。

ところがアレクサンドルはそうではない。彼にはその感受性がない。クレオフィルの「墓」は、見る人も語る人もいない場、非人称的な場に浮かび上がるイメージである。それに対してアレクサンドルは「私」を中心に据えた人間である。彼は「沈黙」へと誘い込むイメージを、言葉によって断ち切る。クレオフィルの台詞を最後まで聞かずに、そしてその台詞の最後の部分だけを捉えて、彼は、兵士たちは自分の姿を見るだけでまた進軍を続けるだろう、と簡単に答えた後に、すぐさま、自らの恋の成就にとって不可欠な、タクシルの命運に関する方向へと話題を転じている。彼にとっては、外なる世界は、彼の恋の対象であるクレオフィル同様、やがて自らの支配下に置かれるべき土地

にすぎない。

この点で、『アレクサンドル大王』において、地理に関する固有名詞として「川」が重要な位置を占めていることは示唆的である。実際、地名としては「ギリシア」「アジア」「ペルシア」「スキタイ」「インド」という数少ない名詞の他には「ユーフラテス」「ヒュダスペース」「ガンジス」という三つの川の名が出てくる。しかも、それらはアレクサンドルの業績を象徴するような役割を担って用いられている。彼は「ユーフラテスの勝者」(第一幕第一場)であり、この戯曲の幕開きの状況では、ヒュダスペースのほとりに陣をかまえている。そして、クレオフィルは、アレクサンドルがガンジスの彼方へなおも軍を進めて行くことへの心配を語っている(第五幕第一場)。「川」は、後の戯曲の中で、外なる世界への通路として「海」が担っているような意味を持っていない。それは、ひとつひとつ、しかもその度毎に新たな戦いをかまえながら、越えられていくものである。

インド人であるクレオフィルが自分の国を世界の果て近くにあるように語り、ギリシア人であるアレクサンドルがそのような境界を無視していることには奇妙な交錯が見られる。クレオフィルの抱く「世界」のイメージは、ギリシア人から見た世界、あるいはむしろこの作品が書かれた当時のフランス人から見た世界であるのに対して、アレクサンドルの征服しようとしている「全世界」には際限がないかのようなものである。クレオフィルのみならず、ポリュス、アクシアヌ、タクシルもまた、インド人でありながらインドの歴史・文化・神話を語らないことによって、同じ「世界」に囚われているような印象を受ける。インドの風土、風俗(「黄金に満ちたインド」というのが唯一の言及である)や戦争の仕方が語られることもない。このことは、ラシーヌがこの作品で地方色を描いていない、とか、人物をフランス人にしてしまっている、という批判につながっている。

このような批判の代表として、サン・テヴルモンの『アレクサンドル大王論考』から、ポリュスについて記述した部分を引用してみよう（この部分は、それに先立つ『手紙』の中の文章とほぼ同じである⁶⁸）。

私は、ポーロスの心の大きさを、私たちにはもっと異質に見えるものとして思い描いていた。インド人にとつての英雄は、私たちの英雄とは違った性格を持っているに違いないと思っていた。いわば、別の「空」、別の「太陽」、別の「大地」は、別の動物と別の果実を生み出す。そこでは人間は顔によって、そしてそれ以上に、あえて言うなら、理性の相違によって、全く異っているように見える。それなりの精神が、つまり「宗教」に固有の英知が支配して、別の世界では別の心性を導いていると思われる。しかし、クイントゥス・クルティウスがギリシア人もペルシア人も全く違ったものとして描いたポーロスは、ここでは純粹にフランス人である。

ここに書かれている事柄のうち、「顔」と「精神」に関する異質性について考えてみよう。ただ、作品とあまりにかけ離れた議論は無意味であるので、作品の構成を前提とした上で話を進める。

『アレクサンドル大王』では、ポリュスは前半に登場し、後半では最終場になるまで登場しない。ポリュスが登場する場面では「顔」は演出上の問題となり、作品論を離れてしまう。それで、彼が登場する場面では、彼の言葉における「精神」のあり方を、文体・内容の両面から考える必要があるだろう。それに対して彼の登場しない場面では、「精神」は行為として報告されるであろうし、また、「顔」も問題となりうる（クイントゥス・クルティウスが描いているのは、まさにポーロスの容姿と戦いぶりであるから）。ここでは、ポリュスの語る言葉と、ポリュスを描写する

言葉に分けて考えてみよう。

(一) ポリュースの語る言葉——

外国人(フランス人にとっての)の話す言葉を、何か文体上の工夫をもって表わす、というようなことは「悲劇」(フランス古典劇における)のジャンルでは考えられない。「喜劇」の場合は地方性・階級性さらには性格を表現するために、この手法はよく用いられる(モリエールの作品はそのような例に満ちている)。

文体は統一的であっても、異国趣味を喚起するような用語を混在させる、という手法も考えられる。しかしラシーヌはそれを避けている。このことは後で述べる「ポリュースを描写する言葉」についても当てはまるが、ラシーヌは悲劇作品に要求される崇高な文体には、異質な用語(日常的な物の名)はなじまない、と考えていた。彼は、荘重な文体にそのような用語を混在させることは、ギリシア語・イタリア語では可能だが、ラテン語・フランス語はそれに向きな言語である、と考えていた⁶⁹。それに、問題となっているのは、もっと本質的なところである。

サンロテヴルモンの言う「理性」「精神」「宗教的英知」のようなものは、それらが直接の話題として語られることのないまま、単なる議論の進め方、相手の言葉に対する反応の仕方というレベルで現われるだけのことであれば、観客・読者には、いわゆる「エクセントリック」な人物としての印象を与えるにとどまるだろう。結局のところ、彼が確かに異国の人であるということを正当に表現するには、ポリュースが、インドの歴史・文化・宗教などを話題にしなから、それについて自らの考えを述べる以外にはない。サンロテヴルモンの擁護するコルネイユもまた、そのようにしてローマ人、カルタゴ人、カステイリア人を描き出したのだ。

ラシーヌは、あくまで十七世紀フランス社会に生きる人々によって同化できる視点からのみインドを捉えようとし

ている、と思われる。このことは作品の主題と大いに関係がある。コルネイユの歴史悲劇にあっては、主人公たちの英雄主義がローマの栄光と結びついている。ローマでなくとも、カステリアの栄光というのであれば、当時のフランス人には自国の抱えている課題と引き比べて、カステリア人に自らを同化して世界を見ることができただろう。しかし、ポリュスが担うべきインドの栄光となると、とまどったに違いない。『ル・シッド』のカステリア王国、『オラーヌ』『シンナ』『ニコメード』などのローマは、歴史的眞実はどうであれ、心情的にはフランス王国に重ね合わせて理解することができたであろうが、インドの場合は、歴史・文化・宗教などを重視しながらそれを描いても、その国自体をイメージ的に捉えることすら困難であっただろう。それに、『アレクサンドル大王』はポリュスを主人公とする作品ではなく、主題の目指しているのはアレクサンドル個人の栄光なのである。主題がフランス社会と重なりうるのはアレクサンドルルイ十四世の図式を通じてのみである。

(二) ポリュスを描写する言葉――

ラシーヌは序文の中で、この悲劇ほど忠実に歴史をたどったものはほとんどない、と言っている。この言葉は、当時流行していた、ロマネスクの要素の勝った作品群との対比において理解するべきで、序文に言及されているクイントゥス・クルティウスの歴史書そのものに対する忠実さを過大評価するべきではない。この歴史書の『アレクサンドル大王』に対する位置づけは後に行うが、今のところ言えることは、それが詩句の部分的裏付けとして用いられているものの、基本的な構成ではあまり影響の跡が見られない、ということである。作品の最大のモチーフである「恋愛」に関するエピソードは大部分がラシーヌの創作である。また、クルティウスの書の中で非常に印象的なのは、ポーロスの容姿、戦いぶり、ポーロスの与える恐怖、戦闘の経過、といったところであるが、ラシーヌの作品の中では、

そういったことに関する描写は徹底的に省かれている。通常の間人を越えるポーロスの身長、塔のごとくにそびえる象の群れ、その中でも最大の巨象に乗ったポーロスの圧倒的な姿、そのような要素をラシーヌは故意に無視した、と言つて間違ひはないだろう。象を用いた戦闘形態にも触れられていない(「象」という語は出てこない)。二組の恋人たちと、そこへ割り込もうとしたタクシルの自滅、そして敵を許す行為によりアレクサンドルの「栄光」が輝く、という基本的構成にとつて、地方色に彩られたこのような描写は余分な要素と考えられたのだろう。当時流行していた恋愛悲劇についても同じことが言える。そしてラシーヌもまた、当時のフランス社会において共通の関心事となりうるような、個人の行為、心理を描く方向へと向つていたのだろう。

われわれはサン・テヴルモンのような、ラシーヌの同時代人ではないので、このような方向を否定的に批判することはできない。そのような描き方がなされているという事実と、それが観客によつて受け入れられ、次作『アンドロマック』への道を切り開いたという事実を追認するのみである。ただ筆者にとつて興味を引かれるのは、ラシーヌの描き方の徹底性である。地方色は徹底的に省かれているのであり、ポリュス(のみならずアレクサンドルも、そして他の人物たちも)は、こう言つて良ければ、徹底的にフランス化されているのである。クルティウスだけでなく、アリアーノス、プルータルコスにも描かれている印象的場面、誰しもが注目すると思われる部分をあっさり切り捨てる創作態度に興味を覚えるのである。

この作品の中では、インドの歴史・文化には言及されない。また宗教についても、「神々」と「英雄」についての議論はあるが、インド固有の宗教という意味では不問に付されている。そして政治も、インドの自由をめぐる議論は展

開されるが、インド内部の政治的状況には触れられない。宗教に関しても政治に関しても、それらをめぐる議論は一般的・普遍的な性格のものとなってしまふ。こういったことはすべて、共同体に生きる人たちが共同体のもつ課題から引き離されて、個人と個人が同じ平面で、同等の資格をもって対決するような世界を構築していくことを意味している。そしてアレクサンドルも個人の資格においてその世界を支配しようとする。多様性を宿している共同体がそれぞれのあり方で根を下ろしている風土・土壌を奪われて、「世界」は普遍的な様相を取る（「全世界 Univers」となる）。それと同時に、現実には「世界」を取り巻いている環境は、「人間」が住むことのできない空間と化してしまふ。

共同体の多様性から切り離され、普遍的なものとなった「世界」、個人が対等の資格で向いあう「世界」、その中の「恋愛」をめぐる心理的葛藤、こういった環境にあつて、この戯曲の中では、ひとり、アレクサンドルだけが自由に振舞っているように見える。

悲劇性

普遍性を獲得すると同時に多様性から切り離されてしまった「世界」において、「恋愛」はどのように「悲劇」というジャンルの主導的なモチーフとなりうるだろうか。

「悲劇」における関心の比重が共同体から個人へと移っていく過程は、このジャンルを生みだした古代ギリシアの、三大悲劇詩人のうちにも観察することができる。アイスキュロス→ソポクレス→エウリーピデースと移行するにつれて、共同体の声を代表するコロスの役割が減っていき、登場人物の方へ、より強く光が当てられるようになる。そして同時に、主題的にも、共同体から個人へと関心が移っていく。アイスキュロスによって扱われたアトレウ

ス家の物語では、共同体としてのアルゴスの安寧を脅かす、支配者たちの驕りと悪業が、一門の子孫に対する不幸と なって登場人物たちの運命に降りかかる。ソポクレースでは、テーバイの運命がオイディプースの個人的運命と交錯しながら、オイディプースを破滅へと追いやっていく。また、彼の娘アンティゴネーをめぐる物語では、共同体の意志をめぐって、自然法を代表する彼女と、人為の法を代表するクレオンが対立する。エウリーピデースになると、メーディア、アンドロマケー、エーレクトラ、オレステースといった主人公たちの行動・運命が（多くの場合、家族関係の乱れを伴って）より個人的な次元で描き出される。

他方、「恋愛」のモチーフは中世ヨーロッパ文学の伝統の中で生れた。その現われた時点において、「恋愛」には共同体の存在が大きく関っている。封建的な王権社会にあっては、王侯・貴族からなる共同体の結合は個人の生にとって不可欠なものとして意識され、共同体への忠誠が日々確認されながら、共同体は個人にとっての絶対的存在として現前していた⁷⁰。その際、「恋愛」にとっては、愛し合う二人の結びつきを許さない共同体の掟そのものが、逆に、二人の愛を生み育てていく源泉となっていた。ここでは、共同体の禁忌が「恋愛」を作り出していた、と言える。

十六世紀から十八世紀に渡って存在したフランス古典悲劇は、コルネイユの時代とラシーヌの時代に分けられると思われるが、コルネイユの歴史悲劇の時代が終りを告げ、一時的な停滞の後、トマ・コルネイユ、キノーの恋愛悲劇でもって復興する時点は、その過渡期を示している。その前後における、共同体と「恋愛」の関係は大きく異っている。コルネイユの歴史悲劇の時代における作品の中では、共同体は動乱期にあり、共同体は強く意識され、共同体を守り、その栄光を勝ち取るために戦わねばならない。ところが、その目的に仕えることと、愛を守ることが矛盾した行動を要求し、個人をその間での葛藤に投げ込むことになる。ここでは、共同体の意志と、個人の欲求との間に下

ラマが展開する。

他方、恋愛悲劇の時代における作品の中では、支配者の交代はあっても（と言うよりむしろ、支配者の交代そのものが主題に関わることが多いが）、共同体自体は安定し、共同体に対する意識は弱く（その反面、王の座に対する意識は強い）、個人的な行為・運命が前面に出てくる。その際、共同体の掟や、共同体に対する使命といった、「恋愛」を高める障害が無くなるので、何らかの障害を設定する必要が生じる。障害は、人工的に作り出されるシチュエーションの迷路であるか、さもないければ恋する相手の態度、さらには恋する当人の内面に見出されることになる。そこで、当時の恋愛悲劇では、「喜劇」におけるような、恋の行方に対する外面的な興味が支配していることが多いが、次第に、個人内部の、または個人と個人の間での心理的葛藤も重要性を帯びてくる。そして、ラシーヌにあっては、『アレクサンドル大王』がこの最後の段階を告げる最初の作品となるのである。

問題は、共同体と個人のドラマは個人を悲劇的運命に導く可能性を大いに宿しているが、個人内部の、または個人と個人の間での心理的葛藤はドラマのまままで終る可能性がある、という点にある。

ところで、ジャンルとしてのフランス古典悲劇は、今日的な意味での悲劇性を基盤に置いていない。それは、アリストテレースの『詩学』に述べられた「深刻な行為」「歴史による題材」「荘重な文体」「恐怖と憐憫の情」、イタリヤの理論家たちによってつけ加えられた「人物の高貴さ」「結末の不幸」、フランスで練り上げられた「三単一の法則」といった要素と、その他、幕・場の数、詩句の行数、詩句の形式（アレクサンドラン）といった技術的な面とによって他のジャンルから区別されていた¹¹。ただ、われわれとしては、フランス古典悲劇のうち、後世まで上演され続け読み続けられた作品と、そうでないものとを比べるに当って、作品の中に悲劇性を読みとることができるか否かを問う

ことも必要であろうと思われる(ここで、同語反復をいとわず、「悲劇性」という言葉を、個人に関わる悲劇的運命という程度に解しておこう)。と言うのも、「悲劇」というジャンルが衰え、死滅した時から、「悲劇」の語はジャンルの形式を規定する意味から、悲劇作品の内容を比喻とする意味へと比重を移したため、フランス古典悲劇の作品も、そのような観点からの選別を受けたであろうと考えられるからである。

トマ・コルネイユの『チモクラート』からラシーヌの『アレクサンドル大王』が書かれるあたりの、恋愛悲劇の隆盛期の悲劇作品を眺めると、ジャンルとしての規定から言っても、はたして「悲劇」と言えるのか、と思われるような作品が多い。それは「悲劇」のかたわらに「悲喜劇」というジャンルがあるからで、通常、「悲劇」は歴史を主題にして主人公たちの不幸をもって終り、「悲喜劇」は虚構の主題を扱って主人公たちの幸せに終る、という区別がなされているが、当時の悲劇作品は必ずしも物語が主人公たちの死あるいは不幸で終るとは限らず、逆に主人公たちの恋愛が成就されて終ることが多い。また物語も、歴史の中から探し出されていても歴史としてはほとんど知られていないエピソードを取り上げ、実際は内容の大部分が虚構であるものが多い。この二つのジャンルは、当時としては、ほとんど口実にすぎない「歴史による題材」という点を別にすればその文体と、人物が高貴な者か否かによって漠然と区別されていたようである。⁽²⁾

どうしてこういうことになったのか。『ル・シッド』論争によってコルネイユは理論に縛られ、自らの才能に制限を加えてまでジャンルの要請に従わなければならなかったのに、トマ・コルネイユ、キノーの時代にはどうしてこれほどまでに「悲喜劇」的な「悲劇」が受け入れられたのか。

そこには、悲劇性をもった主題を提供し、そしてそれを受け入れてきた社会基盤に変化が起った、ということが想

定される。盛期のコルネイユの作品がもっていた悲劇性に対する社会的要求が後退した時、「悲劇」の形式的な規定に対しても、今度はそれを最大限にゆるやかに解釈するということになったのだろう。恋愛悲劇の時代には、複雑な筋立てによる「喜劇」に近いような、主人公たちの恋愛の行方に対する関心（そこには「喜劇」でよく用いられる *deus ex machina* 的な手法も多く見られる）、「悲喜劇」とほとんど変わらない結末を持つ作品が多く書かれた。

このあたりの諸作品と比較してみると、『アレクサンドル大王』は「三単一の法則」にのっとるように十分な配慮がなされていて、複雑な筋立てが避けられているのが分かる。また、既に述べたように、ポリュスの存在を中心に据えないようにすることによって、ポリュスとアクシアヌスが結ばれるという結末によって「悲喜劇」に近づく危険性を免れている。形式的に見るなら、この作品は当時の他の恋愛悲劇に比して、はるかに「悲劇」としての形を整えている。にもかかわらず、そこには、後のラシーヌの作品と比べて何かもの足りないところがあり、また、事実この作品は後世の評価を得られなかった。

「恋愛」によって導かれる「悲劇」は、共同体から遠ざかることによって、「悲喜劇」に近づくか、それとも心理的ドラマとなる可能性を持っていた、というのがその頃の演劇状況である。キノーのように心理的ドラマを思わせる台詞が表面に現われてくることはあっても、基本的には『アレクサンドル大王』以外の作品は前者の道をたどっていた。それに反してラシーヌだけが心理的ドラマの方向に向っていた（この点については後に詳しく述べる）、と言える。だが、後世の『アレクサンドル大王』に対する扱いを見ても、「恋愛」のモチーフが、心理的ドラマを主導していく、というだけでは「悲劇」として不十分なところがあったと考えられる。ただ、このように述べることは、後のラシーヌの作品を知っている者の視点からのみ言えることである。悲劇性の後退していた恋愛悲劇の時代にあつて

は、「悲劇」のジャンルそのものが曖昧になっていたが、観客はその事態を受け入れていたのである。

ここで、先に掲げた問い、普遍性を獲得した「世界」の中で個人だけが関心の的となる時代にあって、「恋愛」はどのようにして「悲劇」を主導するモチーフとなることができるか、という問いに立ち返ってみよう。そして仮の解答を与えてみよう。それは『アンドロマック』以後のラシーヌの歩みからやってくる。つまり「恋愛」によって引き起こされる情念自体が悲劇性を帯びることによって、「恋愛」は「悲劇」の真のモチーフとなり得る、という解答である（従って、筋立ての複雑さに頼る作品にはその可能性がない。心理的ドラマの方向だけが、そこへ通じる道を切り開くのである）。

しかし、あまり性急に結論づけるのはよそう。そして、『アレクサンドル大王』にあくまで密着しながら、この作品における悲劇性について考えてみよう。

五人の主要人物のうち、死ぬのはタクシルだけである。愛されない男であるのに自らの恋に幻想を抱き、二組の恋人たちの恋のために利用され、そして愛する女性をとにかく手中に収められるという状況のもとで自滅するタクシルには、本来、悲劇的な人物として現われうる要素がある。しかし、この戯曲の中では、彼は、そのような運命を前にして、それに戦いを挑むだけの強さを持ち合わせていない。その意味で彼は、弱さから運命にもてあそばされる男（後の作品の中では、オレスト、ブリタニキュス、アンチオキュス、バジャゼにつながるいく形象）であり、また、「恋愛」が君臨する状況の中での愛されない男（クレオン、オレスト、ネロン、アンチオキュス、アコマ、ファルナスに通じる形象）である。このような男は「悲劇」における悲劇性を担う形象とはなり得ない。ラシーヌ悲劇の中でこの種の形象に与えられている役割は、人間関係の構図のもつれの中で、他の人物に利用され、そして他の人物の計

画を狂わせてしまうことである。タクシルの死は、彼自身の運命に対してよりも、むしろクレオフィルの運命にいくばくかの悲劇性を与えているだろう。

インドの自由を守るために戦うポリュスは、戦いに敗れ、そして最後にアレクサンドルに真の敗北を認める。彼こそは、この作品に登場する人物のうちで、扱い方によっては真の悲劇性を担いえた形象である。しかし、繰り返して述べてきたように、ラシーヌはそのようなものとしてこの作品の主題を選ばなかった。従って、ポリュスの運命の悲劇性はこの作品からは浮かび上ってこない。

アクションについても同じようなことが言える。アレクサンドルに対抗して、ポリュスと共に必死に支えてきたものが、アレクサンドルの「寛大さ」を前にして崩れ去る、という状況には、ある種の悲劇性が感じられるだろうが、ポリュス同様彼女の位置が、終幕でアレクサンドルの「栄光」を称えるという役割に限定されることによって、彼女の悲劇性も背後に退いてしまう。

クレオフィルには悲劇性を見る余地がある。この作品の中の人間関係を利用しながら、実質的に「政治」を動かしていくのは彼女である。しかし、タクシルの死によって彼女の計画は失敗に帰し、ポリュスはアクションと結ばれる。戯曲を締め括るアレクサンドルの言葉によって彼女の恋は実現するようでありながら、それとでもいつまで続くかの保証はない。むしろアレクサンドルは、その言葉にもかかわらず彼女の元を去っていくだろう。このような境遇には悲劇性を見ることができるとも知れない。ただ、クレオフィルも、及極的にはタクシルと同じく、運命にもてあそばれるよう運命づけられた人物であり、その本質的な受動性の故に、彼女の悲劇性もメロドラマ的な次元にとどまってしまう（このような彼女の形象、いわば「東洋の姫君」といった紋切型を感じさせる形象にこそ、他には描き出

されなかった「地方色」を感じとることができずかも知れない)。タクシルが、対照の効果によって、アレクサンドルを光輝やかせるための影であるとするなら、クレオフィルは、アレクサンドルが自らの光輝に疲れて憩の一時を過す蔭である⁽⁷³⁾。彼女の悲劇性に光が当てられることはない。

「英雄」として、「勝利者」として、全世界の「支配者」として現われる限りにおいて、アレクサンドルには悲劇性は全く見出せない。彼はいわば太陽として「世界」に光を投げかける存在である(そこにはルイ十四世とのアナロジーが見られる⁽⁷⁴⁾)。さらに、ポリュス—アクシアヌのような敵対者に勝利し、彼らを自らの「世界」に引き入れてしまう存在である(ファロスの存在)。彼はこの「世界」で自由に振舞い、そしてそれを支配する。彼の関心はクレオフィルに対する恋によって占められている。すると戯曲の世界そのものが「恋愛」のモチーフによって満たされてしまう。

作品の題名となっているアレクサンドルの存在がこのようなものであり、彼の振舞いにいささかの悲劇性も見い出すことができないとするなら、いかに詩句の充実をもってしても、この作品は「悲劇」としての深みを持たないものになっていただろう。そこに、彼の存在、彼の行動を別の角度から眺める目、クレオフィルの目の重要性が浮かび上ってくる。先に引用した個所で、彼女は、半神化されるアレクサンドル、その英雄主義に対する疑問を投げかけている。彼女は、「世界」の彼方に広がる土地と風土の多様性、そこでのアレクサンドルの死の可能性を指摘して、半神的存在を人間化している。

この人間化には、実は伏線がある。それは、第二幕第二場で、タクシルがギリシアとインドでの「神々」と「英雄」の相対性を語り、ポリュスが、「ゼウスの息子」もインドにおいては人間でしかない、と語る言葉である。この二つ

の台詞はいずれもクイントゥス・クルティウスに見られる文章を踏まえている。ポーロスの容姿を描く印象的な個所を無視して、このような細部の表現を援用している選択の仕方、ラシーヌの思想とも言うべきものの反映、あるいは少くとも劇作上の手法を読み取るべきだろう。

この作品の中では、アレクサンドル以外の主要人物たちも、悲劇性が十分に感じ取れるようには描かれていないが、しかし、各人物ともそれなりの悲劇性の影を引きずっている。ところがアレクサンドルだけは悲劇性とは無縁の存在として舞台に現われている。彼自身の運命に係るクレオフィルの言葉も彼は全く無視している。太陽としての位置を占めている者だけが、自らを脅かしているものの影を見ることができない。ここに、英雄主義そのものに内在する悲劇性の暗示を見ることができよう（あくまで暗示という程度にとどまるが）。

アレクサンドルを、輝き渡る太陽の位置においてではなく、やがては死すべき運命にある人間として見るクレオフィルの言葉は、アレクサンドルが支配し、自由に振舞っている戯曲の世界を、「歴史」との関連において相対化する。この自由、この支配も長くは続かない。「歴史」の中のアレクサンドロスは病を得て遠征半ばで若死にする。そしてその死後、彼の築き上げた大帝国は後継者争いによって四分五裂して衰亡する。

ここに導入されているのは時間の感覚である。これは東の間のものではない、築き上げられたものもやがて崩れ去り「歴史」の中に入っていく、だから、今生きているこの演劇的時間の中で、アレクサンドルは輝けば輝くほどよい。彼を取り巻く場面は華やかであればあるほどよい。この舞台に立っている限り、クレオフィルの言葉の中にある（そしてクレオフィルさえ知らない）真実の核が彼に届くことはないだろう。

四十一、アレクサンドルの「寛大さ」は絵画的場面として示されること

絵画的場面

『アレクサンドル大王』は劇作法上の観点からは、すべてがアレクサンドルとポリュスの対面を印象的なものとするように構成されている。第二場第五場を最後に、ポリュスは舞台から姿を消し、その間に *vous voient* による高雅な文体と、*tutoiement* による感情的な文体との対照が周到に準備されている。また、「勝利」「栄光」「名声」などの、人間的な価値の評価に関わる様々なモチーフがアレクサンドルを取り巻き、「恋愛」がもたらす人間関係のもつれにおいて彼はどういう態度を取るのか、という問題に関心を集めていく。そして、二度の心理的挑戦を退けたアレクサンドルに、最後の挑戦が待ち受けている。

アレクサンドルがポリュスに問いかける場面は、だから、この戯曲における特権的な瞬間となる。

ところで、ラシーヌの序文に、典拠としてまず言及されているクイントゥス・クルティウスの『歴史』には、確かに、ポーロスが戦いに敗れ、アレクサンドロスの寛大さを前にして、それまでの気位の高い強敵としての態度を捨てて友好関係に入ることの記述はあるが、戦いに敗れたポーロスをどう扱えばよいのか、というアレクサンドロスの問いかけに対して、ポーロスが「王として」と答える、印象的な対話は出てこない。だから、ラシーヌは、創作過程では、この書を十分に研究し、いくつかの個所でその記述に依拠し、援用しているもの、おそらく最初からクルティウスによって彼の戯曲を構想したのではないと考えられる。

序文には言及されていないが、アリアーノス（フラーウィウス・アリアヌス）の『遠征記』には、その個所は次のように書かれている。

（……）その時、アレクサンドロスがまず口火を切り、彼（ポーロス）がどのように扱われたかと思っ
ているかを述べるように誘った。するとポーロスは「アレクサンドロス、私を王として扱ってほしい」と答えたと言わ
れている。この答えを好ましく思ったアレクサンドロスは、「私に関しては、ポーロスよ、その通りにしよう。しかし、
そなた自身に関しては何を望むのか言ってほしい」と言った。ポーロスは、自分が頼んだことにすべてが含まれて
いる、と答えた。この二度目の答をさらに好ましいと思って、アレクサンドロスは、王国でのインド人たちの支配
権を彼に返し、旧領に、それよりも大きい土地を加えて領地とした。⁷⁶

ラシーヌがアリアーノスを読んでいた可能性は十分にある。特に、戦場でポーロスと戦う人物が、クルティウスでは
タクシレースの兄弟となっているのに対して、アリアーノスではタクシレーズ本人である点からも、そのことがうか
がえる（ただし、アリアーノスではタクシレーズは逃亡し、クルティウスではタクシレーズの兄弟がポーロスに殺さ
れる）。ただ、アリアーノスはクルティウスと同じく記述が詳細で、アレクサンドロスとポーロスの出会いのエピソ
ードが特に際立つようには書かれていない。推測の域は出ないもの、おそらくラシーヌは、この場面を、この種の
エピソードを鮮やかに描く手腕のあるプルータルコスによって最初に注目した、と考えてほぼ間違いないだろう。
『対比列伝』の中のアレクサンドロスの生涯は、ちょうど教会の壁画に見られるキリストの生涯のような、一連の画

面による構成に題材を提供するのに都合の良いような書き方がなされているので、プルータルコスが、当時、クルティウス、アリアーノスよりもはるかに人口に膾炙していたことを考え合わせるなら、むしろラシーヌは、『対比列伝』によって周知のエピソードをまず礎石として据えた、と考えるのが自然である。

問題のエピソードは、プルータルコスでは次のように書かれている。

捕虜となったポーロスにアレクサンドロスが、どうしてももらいたいかとたずねると、ポーロスは「王らしく」と答えた。何かほかにいうことがあるかと聞かれると「王らしくという中に全部含まれている」と答えた。そこでアレクサンドロスはポーロスが王として支配していたところを総督サトラップの称号を与えて統治することを許したのみならず、十五の部族と五千の相当の町と無数の村があったといわれる自治の地方を征服してポーロスの領地に加えた。

(井上 一訳)

引用した部分を見る限りではアリアーノスと大差はないし、むしろアリアーノスの記述の方が印象的であると思われるかも知れないが、作品全体とのバランスが全く異なり、『対比列伝』の各篇は、クルティウス、アリアーノスの歴史書と比較すると、ごく短かい)、アリアーノスでは戦闘の様子を細部に渡って記述した後に出てくるので、プルータルコスの方が、エピソードとしての、より明確な輪郭を備えている。そして、何よりも、「王らしく」という言葉が独立している点が注目される。

当時、『対比列伝』はよく読まれていた。とりわけアレクサンドロスとカエサルの篇は人気があり、コンデ公はこ

の二人の「列伝」を好んで読んだ、と言われている。このような雰囲気の中でアブランクール Ablancourt によるアリアーノスの仏訳（一六四六年）、ヴォージュラ Vaugelas によるクルティウスの仏訳（一六五三年・死後刊）が行われている。同じ雰囲気の中でボワイエの『ポリュス』（一六四六年）も上演されている。引き続いて一種のアレクサンドル・ブームが来る（ラシーヌの作品もその一環である）。有名な「魔法島の悦楽」の催しが行われた翌年（一六六五年）、パレ・ロワイヤルで『ヴィーナスの誕生』と題するバレエが上演されたが、その中ではルイ十四世がアレクサンドルの役を演じている。また同年、ル・ブラン Le Brun の『アレクサンドルの戦い』と題する一連の絵が人々の注目を浴びている。ラシーヌの『アレクサンドル大王』の上演もこの年である。⁽⁷⁸⁾

ル・ブランの絵のうち一枚は「アレクサンドルとポリュス」と題され、西欧的・古典主義的な画風で描かれている（場面は戦場で、象も描かれている）。

さて、ここでラシーヌの作品に戻ろう。

ALEXANDRE

Vostre fierté, Porus, ne se peut abaisser.

Jusqu'au dernier soupir vous m'osez menacer.

En effet ma Victoire en doit estre allarmée.

Vostre nom peut encor plus que toute une Armée.

Je m'en dois garantir. Parlez donc. Dites-moy,

Comment pretendez-vous que je vous traite ?

PORUS

En Roy.

ALEXANDRE

Hé bien, c'est donc en Roy qu'il faut que je vous traite.
Je ne laisseray point ma Victoire imparfaite.
Vous l'avez souhaité, vous ne vous plaindrez pas.
Regnez toujours, Porus, je vous rends vos Etats.
Avec mon amitié recevez Axiane.
A des liens si doux tous deux je vous condamne.
Vivez, regnez tous deux, & seuls de tant de Rois
Jusques aux bords du Gange allez donner vos lois.

(V-3, vers 1495-1508)

アレクサンドロス

そなたの勇猛さは、ポロスよ、衰えを知らない。
最後のひと息まで私を追いつめるのだな。
確かに、私の勝利は危機に瀕している。
そなたの名前にはまだ軍隊以上の力がある。

私は身を守らねばならぬ。では、言ってほしい、
私はそなたをどう扱えば良いのか。

ポロス

王として。

アレクサンドロス

そうか。では、王として遇さねばなるまい。

私の勝利を不完全なままにしてはおけない。

そなたが望んだのだから不満はないはず。

王位を守るがよい、ポロスよ、国を返そう。

私の友情と共にアクシアネを受取るがよい。

その喜ばしい結びつきを二人に命ずるのだ。

生きて、統治されよ。数ある王の中、そなた達

二人だけでガンジスの^{ほとり}辺まで支配するのだ。

引用したのは、アレクサンドルとポリュスの問答の場面である。ここでは、まず第一点として、先のアリアーノス、プルータルコスの記事に比べて、「王として」という答えに対するアレクサンドルの反応が淡白であること、言い換えると、二度目の問いが省かれていることによって、この言葉の持つ意外性が受けとめられていないと思わせる

ことに注目しよう。それに、二人の書の中では、「王として」という言葉は、猛然と戦った後に傷つきアレクサンドロス的手中に落ちたポーロスが口にする、最初の言葉として書かれているので、この王の勇壮さと、敗れてもなお失わない自尊心がそこに籠められているように聞こえるが、『アレクサンドル大王』では、ポリュスは既に会話を交しているので、その意味からも、この言葉の与える印象は薄い。

第二点として、歴史書・伝記では、アレクサンドロスがポーロスに支配権を認め、さらに領地を加えて与えた、となっているところ、『アレクサンドル大王』では、支配権を認め、アクシアーナとの結婚を命じる(結果的にポリュスは領地を広めることになる)となっているところにも注目しよう。歴史書・伝記においては「恋愛」は何の関与もしていないが、ラシーヌの作品では、「恋愛」のもたらす人間関係のもつれを解決するということが、この場面へ至る過程でのアレクサンドルの最大の課題となっていたのであるから、このような解決策を示す必然性はあったのである。

第一点に関して言えることは、この決定的な場面を描くに当って、プルータルコスに従って「王として」という印象的な言葉が選ばれたものの、ラシーヌの意図は、その言葉によってポリュスの勇壮さと、それを受けとめるアレクサンドルの人格の大きさを示すことにあるのではなく、この言葉をきっかけとしてアレクサンドルが示す解決策によって、ポリュスの態度が変化することを示すのが目標であった、ということである。それで、これに先立つポリュスの台詞は *tutoiement* による挑発的な言葉使いとなっていて、しかも、ここではアレクサンドルの「勝利」「栄光」「名声」に関わる心理的な挑戦がなされている。「王として」という台詞は、だから、挑戦の最終的な形となっているのである。この言葉に対するアレクサンドルの反応が淡白に見えるのも、彼が、この言葉に対してだけでなく、ポ

リュスの挑戦全体に対する答えを出しているからである。この答えによって、ポリュスの言葉使いは *vouvoiment* に変わり、アレクサンドルへの讃辞へと移っていく。

第二の点について考えてみよう。アレクサンドルは、ポリュスに支配権を認め領地を返すことと、アクシアヌを与えること、という二つの譲歩をなしている。しかし、このうちの前者は後者に比べて第二義的なものでしかない。と言うのも、彼がポリュスとの対面で最初に行っていることが、ポリュスに対して、死を選ぶか、それとも恋人をタクシルに譲るか、どちらかを選択せよ、という脅迫であったからである。もしポリュスがアクシアヌを譲っていれば、支配権も彼に返えされた、ということとは可能性として残る（述べられているのは命の保証だけだが）。だから、アレクサンドルが最終的に示した解決策の重点は、アクシアヌをポリュスに与える、というところにあることは明白である。

この解決策を出すことがアレクサンドルの「寛大さ」を示す行為となるのであるが、論理的にさらに追いつめると、彼の行為は、クレオフィルの進めてきた計画がタクシルの死によって挫折した時点になって初めて可能となったのであるから、真に偉大なものとは言えない、という見方も出てくる。⁸⁰ 言葉を変えると、タクシルが生きている限りアレクサンドルはポリュスを処刑するか、あるいは生命を保証する代償としてアクシアヌへの恋をあきらめさせるか、いずれにしても彼の「寛大さ」とは相容れない結論に導かれる以外にはなかっただろう。

タクシルの死によって、唯一そのおかげで、アレクサンドルはポリュスの心理的挑戦に勝利し、彼の「寛大さ」が輝き渡ることになる。そしてポリュスは二度の挑戦に敗れたことを悟り、アレクサンドルがすべての点で自分より優れていることを認め、態度を改めて彼の臣下となるのである。⁸¹

従って、状況に助けられて、結果的にアレクサンドルの「寛大さ」が示され、アクシアーヌとポリュスから称えられる。これを彼の主体的行為という観点から見ると、行為そのものの偉大さとしては称讃されるほどのものとはなっていない、と言える。

ただ、そのことだけに目を向けていると、この作品の本当の性格が見えなくなり、上演当時の人たちの感受性に訴えたに違いないと思われるところをも見落とすことになるだろう。

作品理解の上で決定的な点は、この戯曲が、アレクサンドル登場と共に、既に「政治」のドラマではなく、「恋愛」のそれへと移向していた、ということである。だから、アレクサンドルの解決策は恋愛心理の観点から評価しなければならぬ。ポリュスが舞台を去った後、彼の勇壮な戦いぶりを他の人物が語ることによってアレクサンドルとの対面に備える、という手法は取られず、彼の不在中、残る四人がすべて「恋愛」の織りなす人間関係のもつれへと巻きこまれていくように構成されている。彼らはこのもつれをほどこうとして戦う。そして、彼らは人間関係の破綻というところまで追いつめられる。タクシルはアクシアーヌに暴君のような態度を取ってしまう。アクシアーヌはタクシルを罵倒する。クレオフィルはポリュスを尊敬しながらも、その死をアレクサンドルに依頼する。アレクサンドルはアクシアーヌを前に、ポリュスの命をタクシルの手から譲り受けよ、といった苛酷な要求をする。そしてポリュスを前にしては、死にたくなければ恋人を譲れ、という脅迫をなす。「恋愛」に囚われ、このように、彼らは期待されるのとはおおよそ違った、そしておそらく彼ら自身そんなことはするべきでないと思うはずの行為に出るように仕向けられていく。

彼らは囚われているのである。この戯曲の世界での自由を享受しているように見えるアレクサンドルもまた「恋

「愛」に関する限り例外ではない。

そこへ劇的な事件が到来する。タクシルの死である。この外的な出来事によって人間関係のもつれを解きほぐす糸口が一挙に与えられる。外的な、と言っても、残された四人の人物にとっては親しかった人間の死である。とりわけクレオフィルには兄の死である。それに、タクシルもまた彼らと同様に「恋愛」の虜となり、そのために破滅したのである。自滅的な彼の行為を誰が咎められよう。

解決の糸口は既に与えられている。ただ、アレクサンドルにその方策を取らせるためには、まだ乗り越え難い障害が残されている。クレオフィルの心情がまだ彼の前に立ちはだかっているのである。死んでいった兄の愛した女性を恋仇に与える。しかも、兄を殺したのはその当の男である。アレクサンドルはその障害を乗り越える。と言うより、自らの過去が積み上げてきた「徳」の名のもとに、それを乗り越えるように強いられる。引用した個所に引き続いて、彼はそのことをクレオフィルに訴えかける。囚われの身になり、無抵抗となった敵を殺すことはできないこと、そんなことをすればポリュスはアレクサンドルの評判を傷つけることに成功して「勝者」として死んでいくだろうという、むしろ自らの手でポリュスを王としなければならぬことを語る。

否定的な見方をすれば、これは単なる説得のための口実に過ぎない。アレクサンドルの言葉が、敵を許さなければならぬ理由に集中して、アクションをポリュスに与えることには触れられていないからなおさらである。しかし肯定的にこれを見るなら、恋人の心情に逆って、敵の利益のために、自らが自らの意のままにはならないのだ、というところを語るところに、アレクサンドルの人間的苦悩と心の広さを感じ取ることまでできる。どちらの見方を取るかという問題ではなく、まさに、観客に対してどちらの見方を取らせるかの問題である。それは詩句の力の問題である。

「寛大さ」を示す行為にしても、この作品では、単に、敵を許し、そればかりか期待以上のものを与える、という点ではなく、自らの恋を危険にさらしながら、自らの心の葛藤に打ち勝ってそれをなす、というところに主眼点がある。アクシアーヌはそのことを十分に受けとめている。そして彼女はアレクサンドルの偉大さを称え、そのようなアレクサンドルを愛するように、とクレオフィルに語りかける。ポリュスが、アレクサンドルに対する敗北を認める言葉を述べた後、クレオフィルは、悲しみにもかかわらず、自分はアレクサンドルの「徳」の赴くところに従う、彼の「栄光」がそのように命じているのだから、と言う。四人の人物たちが語る、このあたりの言葉は美しい。アレクサンドルが解決しなければならなかった真の問題が、状況に助けられて回避された後では、その美しさは過剰である。それは虚飾としての美しさである。しかし、それが虚飾であろうとも、このように「恋愛」に囚われ、このように語りあう彼らの姿が、アレクサンドルを中心にして、一幅の絵のように描き出される。

作品の分析は、『アレクサンドル大王』が表面的に見える以上に『ベレニス』に近いことを示している。『ベレニス』におけるように永遠の別れを告げることにはなっていないが、この幕切れの雰囲気には、アレクサンドルの「栄光」を称える華やかさの裏に、『ベレニス』の幕切れに似た、一種の悲しみがただよっている。タクシルの死に対する悲しみだけではないだろう。それはむしろ、このように語り合う人物たちの姿が、いわば絵空事であること、その過剰な美しさも演劇的時間の終りと共に終わりを告げる、というところから来るのだろう。ポリュス、アクシアーヌはインドの大地に帰っていくだろう。アレクサンドルが戦いに出ると、もうクレオフィルと会うことはないだろう。そして、アレクサンドルは「歴史」の中へ帰っていくだろう。

『アレクサンドル大王』は、「政治」と「恋愛」のモチーフがからみ合った状況から出発して、後半部分は徹頭徹尾

「恋愛」のモチーフによって導かれている。ただ、そのことは、『ベレニス』ほど単純には見えてこない。前半が「政治」にも関わっている、ということもあり、また、何よりもアレクサンドロスに関する伝説が知られすぎていて、そのイメージと合わないところがある、ということもあるだろう。だが、恋愛悲劇の流行していた当時にとっては、その上演形態とあいまって、この作品の性格はよく理解されていたのではないだろうか。そして、批判する人は「歴史」の名においてこの作品を批判し、受け入れる人は、恋する人たちが織りなす絵のような舞台を良しとしたのではないだろうか。

時

『アレクサンドル大王』はラシーヌに名声をもたらし、十七世紀後半を通じて上演されつづけた後、急速に人気を失い、以後、作者の初期作品として批評の片隅に追いやられてしまった。このような作品は時代を照らし出す。

十七世紀フランスの悲劇作品のうち、最大の成功を収めたのは、コルネイユの『ル・シッド』（一六三七年）でもなければ、ラシーヌの『アンドロマック』（一六六七年）でもなく、トマ・コルネイユの『チモクラート』（一六五六年）である。とは言っても、残る二作品もいずれ劣らぬ成功を収めたものであり、それを享受した人々の好みを問題にする時には、このような作品に注目すべきであろう。

『チモクラート』は、十七世紀最大の当りを取りながら、その後、人気を失って「文学史」の中に入ってしまった作品である。しかも、コルネイユの一時的な引退の後、「悲劇」のジャンルに再び活気を取り戻した記念碑的な作品でもある。『アレクサンドル大王』に接した当時の観客の感受性を推し測るための参考として、この作品を簡単に紹

介しておこう。物語を要約すると次のようになる。

第一幕 アルゴスの町はクレタ王国と戦争状態にあり、アルゴス王がクレタ王チモクラートの手によって倒れたため、アルゴスはその娘によって統治されている。女王には娘エリフィールがいる。アルゴスの貴族ニカンドルは王位をねらい、エリフィールの愛を得ようとしている。しかし、そのためには、同じ目的をもってアルゴス宮廷に身を寄せているクレスフォントとレオンチダスと競争しなければならぬ。この二人は近隣諸国の王である。不利な条件を有利に導こうとして、ニカンドルは、異国の男クレオメーヌの助けを借りようとしている。クレオメーヌは、この宮廷に身を寄せ、アルゴスのために大きな功績を残してきた男である。その時、大使を通じて、クレタ王チモクラートからの申し出が届く。それは、エリフィールとの結婚を条件に、アルゴスと和平してもよい、というものであった。女王からの相談に対して、クレスフォント、レオンチダスとニカンドルは好戦論を主張する。彼らに対し、クレオメーヌは和平論を展開する。女王は好戦論に傾むき、チモクラートとの戦いで手柄を立てた者に娘を与える、と宣言する。ニカンドルは勇士クレオメーヌに協力を頼む。しかしクレオメーヌは、自分も彼女を愛しているので、それはできないと告白する。

第二幕 エリフィールは、クレタに好意的なクレオメーヌの態度を憎みながら、しかし彼を愛している。クレオメーヌの求愛に対して、彼女はそれを拒みながらも、ニカンドルは臣下であるから相手として問題にならず、二人の王はさらにいとわしい、と言って、クレオメーヌに一縷の希望を与える。クレオメーヌはクレタ王との結婚を勧める。彼は、クレタでチモクラートに会ったことがあり、その時チモクラートはエリフィールの愛を得ようとして挙兵したと語った、と言う。エリフィールはクレオメーヌをなじりながらも、女王の約束の結果として自分がクレオメーヌに与えられるのを望んでいることをほのめかす。

第三幕 エリフィールの嘆き(スタンス)の後、戦闘によりクレタの貴族トラジルが捕えられた、との報が入る。女王が、エリフィールに、今度はクレスフォントとレオンチダスの二人の王がクレタ王によって殺されたことを伝える。そこへニカンドルの従臣アルカスが入ってきて、ニカンドルが捕虜になった、と伝える。頼みの綱であるクレオメーヌの消息を尋ねられ、アルカスは、彼は戦いで死んだらしく姿が見当たらない、と答える。囚われの身であるはずのニカンドルが、その場に登場する。そして何の条件もつけずに許されて帰ってきたのだ、と説明する。さらにそこへ、クレオメーヌが現われる。そして、チモクラートを捕虜にした

ので褒美としてエリフィールをいただきたい、と申し出る。二人の結婚にとって障害となる、彼の身分については、自分はギリシアにおいても並ぶ者のない高貴な生れの者である、と誓う。女王は彼に娘を与えることを約束する。それをねたんだニカンドルは、囚われのチモクラートを逃がすことによってクレオメーヌの幸運を防げようとする。

第四幕 クレオメーヌが捕虜としている男はチモクラートでなく偽者である、という情報がニカンドルの耳に入る。代りに牢に入れられているのはトラジルであった。ニカンドルはそのことをエリフィールに伝える。彼女はクレオメーヌに問いただが、彼が噂を否定するばかりでなく、死を待つチモクラートに対する同情を要求するので腹を立てる。女王の命令で囚人が連行される。連れて来られたのはやはりトラジルであった。クレオメーヌは、自分は嘘をついていないと言って、遂に彼自身がチモクラートであることを明かす。女王は彼を捕えさせる。

第五幕 アルゴスの前王を殺しているのでチモクラートには死が与えられねばならない。エリフィールは彼の命を救おうとして、ニカンドルに助けを求める。しかしニカンドルはそれを拒絶して去る。チモクラートが連行されて来る。エリフィールは、初めて、彼を愛する本心を打ち明ける。女王が登場し、アルゴスのために働いてきたチモクラートに対する恩義と、彼を処刑しなければならぬ義務の間に引き裂かれた自分を嘆く。その時、アルゴスの町が占領された、との報告が届く。町を支配下に置いたのはトラジルであった。そして彼が現われ、チモクラートの前にかしづく。女王は事態を悟り、チモクラートに王位を明け渡そうとする。しかし、彼は、その王位はエリフィールに譲るべし、という命を下す。女王は、栄光は彼にあるのだから、自分はそれを拒否できない、と言う。チモクラートを称えようとするニカンドルに対して、エリフィールは、あなたにはその権利がない、と言う。そこで、トラジルが、囚われのトラジルの逃亡させたのはニカンドルであること、その行為はかつて寛大な王からニカンドルが受けた扱いの返礼であったことを明かす。チモクラートの求愛の言葉に、エリフィールは、自分には拒む権利がない、と答える。「天を称えよう。今日、どれほどの憎しみも愛には従うことを見せてくれたのだから」というチモクラートの言葉で幕が閉じる。

ロマネスクな筋立てと、「悲喜劇」に近い結末によって、『チモクラート』は『アレクサンドル大王』からはるかに遠いところにある。そして、観客はこの作品を「悲劇」として歓迎し、拍手を送ったのである。ただ、チモクラートの「寛大さ」に恩義を感じたニカンドルがそれまでの「ライバル」としての関係を捨て去って、チモクラートの「栄

光」を称える場面に加わる、というところに『アレクサンドル大王』との近親性が見られる（主題選択への影響すら考えられる）。ひとりの王が、恋のために死をも省みずに敵の捕虜となる、という、現実的感覚からすれば信じ難いストーリーを持つこの作品に、ある種の深みを与えているのは、このニカンドルの扱いである。それとても、筋立て上の必要性からと見られなくはないが、それが、終幕での、チモクラートを称え、「天」を称える言葉に内容的な裏付けを与えていることは否定できない。

『チモクラート』→『アレクサンドル大王』→（ラシーヌの）『ベレニス』という三つの作品を追うだけでも、恋愛悲劇の変遷についてのひとつのイメージが浮かび上がってくる。さらに、三つの作品の中間に置いてみることによって、『アレクサンドル大王』の特徴と、それを受け入れた観客の好みがよく理解できる。この戯曲を書くに当たって、ラシーヌは、詩句の類似性をも含めて、ピエール・コルネイユに多くを学んでいる。ただ、もっと一般的なところでの、トマ・コルネイユからの影響も考えておかねばならない。わけでも、『チモクラート』は、その上演での成功によって、注目しておかねばならないだろう。

この作品は、コルネイユの歴史悲劇とは全く違ったタイプの悲劇を観客が求めていることを劇作家たちに示した。トマ・コルネイユ自身の作（とりわけ『ベレニス』）も含めて、これに続く恋愛悲劇の成功がそのことを確認させた。ラシーヌが『ラ・テバード』を書いて成功を収められなかったのも、このような風潮の中である。彼は続く作品を時代の好みに合わせようとした。しかしラシーヌは『チモクラート』が代表するような恋愛悲劇の型に完全に従った訳ではない。先に述べたように、共同体の課題を離れたところで「恋愛」が「悲劇」のモチーフとなるためには、「恋愛」にとっての新たな障害を見出さなければならぬ。トマ・コルネイユにあっては、そしてキノーにおい

ても、「知られなかった出世の秘密」、あるいはそのヴァリエーションとしての「変名」、あるいはそれらに類した、観客に知らされていない意外な展開といった手法を駆使しての、状況の複雑さ（それは筋の複雑さをも生み出す）がその役目を果している。それに対して『アレクサンドル大王』が選んでいるのは人間関係のもつれである。そのことによって状況設定と筋は、はるかに単純化される。それどころか、ラシーヌは歴史的背景すら大胆に切り捨てている。同時代のサン＝テヴルモンの、作者は古代に対する好みがない、という非難は当たっていない。ラシーヌは歴史への言及を意図的に最少限にとどめた、と思われるからである（とは言え、サン＝テヴルモンは恋愛悲劇の流行そのものをにがにがしく思っていたのだから、その限りでは彼の非難も当然であるが）。また、現代の批評でも、例えばフィリップ・バトラーの、若いヘレニストのラシーヌがこれほどまで完璧にギリシアを忘れてるのは驚くべきだ、⁸²という感想に対しては、若いヘレニストのラシーヌがこれほどまで完璧にギリシアを切り捨てたのは驚くべきだ、という風に捉えねばならないだろう。このことは、次作『アンドロマック』の中で、人間関係のもつれが図式的と言えるまでに単純化されることを考え合わせるとよく理解できる。

「恋愛」に対する障害が人間関係のもつれに求められると、それは心理劇への道を切り開くことになる。そして、『アレクサンドル大王』の最後の場面が、いかに心理的な戦いとなっているかについても、これまでに見てきた。しかし、この作品では、アレクサンドルの「寛大さ」を示す行為が、行為そのものの持つドラマ性という意味では衝撃力が弱く、むしろ、アレクサンドルの内面的葛藤を感じとった他の人物たちによる、彼の「栄光」の称讃によって、その行為に輝きが与えられるのであるとするなら、この作品における詩句に託されている役割に大きい。

アレクサンドルの「栄光」は、いわば、歌い上げられなければならない。タクシルの死を悼む、アレクサンドルの

締め括りの言葉は、彼の死の大きさ以上に悲痛で荘重でなければならぬ（何故なら、そうすることによってクレオフィルの悲しみが和らげられるのであるから）。また、それまでのところでも、文体による対照の効果が狙われているのであるから、文体の差が極端に現われるような話し方がなされなければならない。このことは朗唱法の問題にも係ってくる。

十七世紀における「悲劇」の上演法、とりわけオテル・ド・ブルゴーニュ座における上演法として想定されるものが、めりはりの利いた、誇張された朗唱法に依存したものであったとするなら、そのような朗唱法によって『アレクサンドル大王』が提供した魅力をも想像してみなければならぬ（このことは、モリエール一座によるこの作品の上演があまり思わしくなく、同じシーズン中にブルゴーニュ座へ移された、あの悪名高いエピソードとも関連している。「喜劇」を専門とするモリエール一座では、より自然な朗唱法が行われていた）。

このように、朗唱法にも大きく依存している作品は、それが衰退していく時に運命を共にする可能性がある。内容の实质よりも、むしろ内容を伝える言葉の効果に重点を置く『アレクサンドル大王』は、次の時代を生き延びるために必要な装置を欠いていた、と言えるだろう。

『アレクサンドル大王』においてラシーヌは、コルネイユの歴史悲劇に多くのものを負っている。とりわけ、それは詩句のあり方に現われている。直接的にコルネイユの作品を踏まえている箇所も多いし、『ラ・テバイド』で学んだ雄弁的な語り口の延長としても、影響を考えられる。また、前半部分におけるポリュースとアクシアヌの態度はそのままコルネイユ的人物たちを思わせるし、主題の選択にも、『シンナ』におけるオギュスト（アウグストゥス）、

『セルトリユス』のセザール（カエサル）が、当時のアレクサンドル・ブームの中で対比的に念頭に置かれたと思われる。ただ、ラシーヌは、恋愛悲劇流行の風潮の中で「恋愛」を主導的なモチーフとして選んだために、歴史的背景は大いに簡略化している。そして詩句も、恋愛悲劇に見られるプレシオジテ（必要以上に洗練された文学的表現法）を採り入れている（プレシオジテの流行に関しては、『チモクライト』上演の三年後、『アレクサンドル大王』上演の六年前、つまり一六五九年に上演された、モリエールの『才女気取り』がその雰囲気を与えている）。

他方、ラシーヌは、トマ・コルネイユ、キノーなどの恋愛悲劇から主導的モチーフとしての「恋愛」を取り入れている。しかし、その際、ロマネスクの勝った劇作法は取らず、あくまでも盛期のコルネイユから学んできた単純な構成を用い、「恋愛」のモチーフにとって必要な障害も、状況の複雑さに求めず、主人公たちの人間関係のもつれに求めて、心理劇としての方向を目指している。

このように見てくると、ラシーヌが、コルネイユの影響を受けながら、コルネイユとは隔ってしまったこと、そして、恋愛悲劇の性格を取り入れながら、他の作家とは異なった。独自の道を歩んでいることが分かるであろう。

言葉を変えるなら、歴史悲劇の時代が終り、新しい恋愛悲劇の時代になって、ラシーヌだけが歴史悲劇の名残りをとどめる独自の恋愛心理悲劇を書いていた、ということになる。

『アレクサンドル大王』が批判されたのも、歴史悲劇の信奉者たち（政治的にはフロンドの乱におけるフロンド側の勢力）によってであり、それはこの作品が歴史悲劇ともなりうる主題を選んでいたからに他ならない。そして、劇作法の面からも、批判者たちが、コルネイユの延長上にも置かれうるこの作品の位置を見抜いていたからである。

大雑把な見方をすれば、他の恋愛悲劇の諸作品は、盛期のコルネイユとの断絶を示している（とは言え、コルネイ

ユにはもともとロマネスクな気質があり、彼自身はその気質に見合う作品をもって劇界に復帰するのである。それに対して、『アレクサンドル大王』は、コルネイユの継承も可能な主題・劇作法でもって書かれていたのである。にもかかわらず、それはコルネイユの信奉者たちの期待に反するものであった。だから批判されたのである。その意味で、この作品の批判者は、同時に理解者でもあった、ということになる。単に上演での成功だけでなく、批判もまたラシーヌの名を世に広めるのに役立ったであろう。フロンドの乱を戦い、あるいは支持し、コルネイユの歴史悲劇に自分たちの立場の投影を見て、それを身をもって支えた人たちが、やがて世を去り、コルネイユの作品が「古典」となった時、『アレクサンドル大王』の持つ二面性（歴史悲劇の主題と恋愛悲劇の性格）ももはや人目を引かなくなり、より性格のはっきりしたラシーヌの他の作品の影に隠れてしまった、ということは大いに考えられる。

ラシーヌは独自の道を歩んでいる。それは恋愛心理悲劇としての道である。しかし、この作品が心理劇であるということは表面的には捉えがたい。主人公たちの内面のドラマはほとんど表現されていないし、人物間の言葉による戦いという心理的ドラマも、各人物が執拗にそれにこだわるようには描かれていないので簡単に見過ごされてしまう。しかも、時折現われてくる心理的ドラマが、人物たちの言葉による応酬の意味内容よりも、むしろそれを取り巻く言葉との対照が与える効果によって表わされているので、実際の上演、それも思考のレベルより、身体的な感受性のレベルに強く訴えるような上演において接するのではないと、あるいは少くともそれを想定しながら読むのではないと、この戯曲の恋愛心理劇としての性格は見えてこないだろう。

しかも、向うところは、アレクサンドルの「徳」を示し、「寛大さ」の行為を現わし、「栄光」を称えるところにある。心理的ドラマの過程で引き起こされたタクシルの死も、自らの作り出した計画によって兄を失うクレオフィルの

運命も、それが持つ悲劇性は非常に弱いものでしかない。このような戯曲は、結局のところ王を称える祝祭劇的なものとして受け取られる可能性を宿している。そして、このような側面は、ルイ十四世の世紀を過ぎれば、作品そのものが否定的にしか見られなくなる要素となるだろう。

それでは、『アレクサンドル大王』は完全に王を称える作品となっているかと言うと、そうではない。この作品はその献辞が述べている程も、ルイ十四世に対するお世辞とはなっていない。アレクサンドルが築き上げたものを破壊しようとしているものがある。それは、幕切れの絵画的と言える場面の背後を脅かす「時」の存在である。そしてそれは、終幕第一場でのクレオフィルの台詞（引用した箇所）の余韻としてやって来る。この作品の中で「歴史」に関する言及が切りつめられているだけに、語られた事柄に対する印象は強い。アレクサンドルを見つめる「定め」の神の視線。クレオフィルの言葉はそのままアレクサンドルの運命に関する予言となっている（動機は予言にあるのでなく、彼女の不安の訴えでしかないが）。ここに悲劇性の暗示を読み取ることは可能である。彼女の言葉は、ラシーヌの最後の作品『アタリ』の終幕におけるジョアドの台詞を思い起こさせる。

『アレクサンドル大王』には、『ラ・テバインド』におけるような、ジャンセニスム的な悲劇的運命観は不在であるように見える。しかし、クレオフィルの言葉の残す余韻をジョアドの予言と結びつける時、隠れた形ではあっても、ラシーヌのジャンセニスム的な考えがしたたかに生き続けているのを見ることが出来るだろう。後に、彼の劇作家としての生命を危くするのもこの点である。

クレオフィルの言葉の余韻は、幕切れの場面の美しさ、華やかさを、演劇的時間・空間の「いま」「ここに」という感覚の中に置く。この美しさ、華やかさは束の間のものでしかない。その感覚はまた、ラシーヌの歴史意識と演劇

的感性の交叉するところである。そしてそれは、この作品そのものの運命を予言すると共に、この作品によって照らし出される時代に対する遠い予言ともなっているのである。

(「アレクサンドル大王」の項、了。『覚書』はつづく)

註 本論文は「ラシーヌ悲劇覚書(六)」(同志社外国文学研究]第五十号)および「同(七)」(「同」第五十二号)に直接続いているので、註の番号も続いている。特にことわりのない場合、()内の数字はその番号である。

(67) 第二幕第三場五八二行。ただし、引用は原文の訳そのままではない。原文は《L'or qui naist sous nos pas ne corrompt point nos armes.》

(68) 註(12)、(13)参照。

(69) R. C. Knight, *édit. cit.* (14), p. 185.

および、戸張智雄「ラシーヌとギリシア悲劇」(東京大学出版会)、三七ページ。

(70) ただし、厳密には、中世の騎士物語の舞台となる時代と、それが書かれた時代との間には、ずれがあるので、そのことも考慮しなければならぬ。ここではその問題にまでは踏み込んでいない。

(71) R. Bray: *Formation de la Doctrine Classique en France*, Nizet, 1926. ただし、Brayによると、「三単一の法則」それを導いた「集中の法則」、そしてジャンルを越えてフランス古典主義の理論を支配していた「本當らしさ」の要請の他は、本文で述べた要素はいずれも決定的なものではない。

(72) 「悲喜劇」については前註(71)の前掲書三三〇ページ参照。なお、J. Truchetはキノアの「アマラソント」に対する解説の中で、トマ・コルネイユとキノアの作品における「悲劇」／「悲喜劇」の判別の困難さについて述べている(*Theatre du XVII^e siècle*, tom 2, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1542)。

- (73) cf. R. Barthes: *Sur Racine* (9) p. 77.
- (74) Marc Eigeldinger: *La mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Droz, 1970, pp. 36-40.
- (75) Quinte-Curce (66), VIII-14, p. 343.
- (76) Arrien: *Histoire d'Alexandre, l'anabase d'Alexandre le Grand*, traduit du grec par Pierre Savinel, éd. de Minuit, 1984 からの重訳 (V-19, p. 175)。
- (77) プルータルコス自身が、『対比列伝』の『アレクサンドロス』の冒頭で、自分の書くのは歴史でなくあくまでも伝記である、
と云って、自らの記述を絵画(ただし肖像画)にたとえている。
- (78) 村上堅太郎編『プルタルコス』(世界古典文学全集・筑摩書房)二〇九ページ。
- (79) このペラギダフの記述は Philippe Hourcade: *La thématique d'Alexandre de 1660 à 1667*, in *Jaunesse de Racine 1970-1971* による。なま' ヌレト『ユーナスの誕生』については Marie-Françoise Christout: *Le ballet de cour de Louis XIV*, éd. A. et J. Picard & Cie, pp. 112-113. 参照。
- さらに、ラシーヌの『アレクサンドル大王』とル・ブランの絵の影響関係については、どちらが影響を与えたかの点で
両説があることが P. Hourcade の前掲の論文に述べられている(四八ページ)。
- (80) たむばび R. Picard, éd. cit. (6), p. 1079.
- (81) cf. Quinte-Curce, éd. cit. (66), p. 343.
- (82) P. Butler, éd. cit. (16), p. 118.