

Title	ラシーヌの作品と時間
Author(s)	藤本, 武司
Citation	Gallia. 50 p.115-p.123
Issue Date	2011-03-03
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/12905
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ラシーヌの作品と時間

藤本 武司

古典主義演劇におけるかの有名な規定、三単一の法則 (*règle des trois unités*) を遵守しつつ傑作を世に送り出したジャン・ラシーヌ (Jean Racine 1639-1699)。先輩にしてライヴァルのピエール・コルネイユ (Pierre Corneille 1606-1684) が、自らの作品をこの枠に収めるのに苦心惨憺しながら、理論家との間にたびたび議論を引き起こし、その結果として古典主義理論の発展にむしろ大いなる貢献をした一方で、ラシーヌはその理想的モデルを提供してはいるものの、それは実のところラシーヌの作劇術がはじめからこれらの規則の要請するところと偶然一致していたからに過ぎないといえなくもない。本稿では、ラシーヌ劇がこういった内的必然として要求した三単一の法則のうち、当時まだ議論の絶えなかった「時の単一」の規定からはじめて、その作品における「時間」の特徴を概観してみたい。

「時の単一」の規則

アリストテレスの『詩学』第5章に見える一句、「悲劇は太陽のひとめぐりのうちに収めるか、あるいは少しその時間を変えるだけに努めねばならない」を起源とする「時の単一」の規則は、スカリゲル、カステルヴェトロといったイタリアの理論家による解釈を経てフランスにもたらされるも、それが、たとえば24時間を指すのか、それとも人間の活動時間である朝から夕方までの約12時間を指すのかなど、いくつかの異なる見解に分かれていた。その後『ル・シッド』論争をひとつの契機として、理論家と劇作家の論争が再燃、そのいわば成果としてフランス古典主義理論が成立するわけであるが、その集大成ともいえるドービニャック (François Hédelin, abbé d'Aubignac 1604-1676) の『演劇作法』(*La Platique du Théâtre* 1657) では、悲劇が取り扱う、つまり舞台上の「一日」について、「日の出のあとから始まり、日没の前に終わる、ただし、同じ長さを日没から日の出までの間に設定するも可」、と結論されている。そこから、劇作法上の技として、「作品のすべての葛藤を収める一日を作者はうまく選ぶこと」、「場面でのやりとりになるべく時間をかけないように、舞台をできるだけ大団円に近い時点から始め、情念の発露など、観客を感動させる台詞をたくみに展開すること」、「真実らしさ (*vraisemblance*) を損なわない範囲内で、時間の尺度のうちに劇中のすべての事件を巧みに配置するよう想像力を発揮すること」という要請が導き出される。その優れた実例としてドービニャックはコルネイユの『オラース』(*Horace* 1640)、『シナナ』(*Cinna* 1642)などを挙げているが、その後この先達に追いつき、追い越し

てゆくラシーヌの作品こそ、ドービニャックの要求を見事に満足させてゆくことになるのである。

ラシーヌの作品と「時の単一」

ラシーヌの悲劇作品において、その劇行為は、おおむね暁闇から夜明けごろに始まり、夕暮れには結末を迎える。詩人は、自身の作品が「時の単一」の規則を守っていることを強調するかのように、作中しばしばこの「一日」を喚起させる詩句を配置している。すでに最初の上演作品、『ラ・テーバイド、兄弟は敵同士』(*La Thébaïde ou les Frères ennemis* 1664)の冒頭場面から、この「一日」への言及とあわせて、今昇る太陽への絶望的な叫びが悲劇の幕開けを告げていた。

Ô toi, qui que tu sois qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde?

[*La Thébaïde ou les Frères ennemis*, I, 1; vers. 23-24]

この二行の深遠なる解釈はジョルジュ・プーレによる美しいエッセー「ラシーヌの時間についての覚え書き」に詳しいが、エウリピデス作『フェニキアの女たち』でイヨカステが太陽に呼びかける冒頭場面を下敷きとして、ラシーヌはこの悲劇の一日を特別な時間として強調、加えて、これから明らかにされる悪事への恐れをもって作品の主題を暗示している。

続く第二作『アレクサンドル大王』(*Alexandre le Grand* 1665)で当時の観客の心をつかみ、さらに『アンドロマック』(*Andromaque* 1667)で劇壇における地位を確固たるものとした後、ラシーヌがはコルネイユを意識して、その得意分野であるローマ史世界に初めて取材した作品『ブリタニキウス』(*Britannicus* 1669)を舞台にかけるが、その冒頭場面は「規則になかった悲劇」の幕開けとして一つの完成点を示す。息子ネロンが目覚めるのを、その部屋の前で待つ皇太后アグリピーヌに腰元のアルビーヌが話しかける。

Quoi? tandis que Néron s'abandonne au sommeil
Faut-il que vous[=Agrippine] veniez attendre son réveil?
Qu'errant dans le Palais sans suite et sans escorte

La mère de César veille seule à sa porte? [*Britannicus*, I, 1; vers. 1-4]

この台詞は、悲劇の時と場と行為をわずか4行の中に集約して示し、同時に呈示部(exposition)の役割をも担う。それは劇行為が未明に、そしてネロンの寝室の前で始まることを示すのみならず、同時に劇行為そのものをも比喩的に明示しているのである。つまり、まだ眠っているネロンの本性が、いよいよ目覚めること、それを押さえ込もうとする母の画策も空しく、暴君ネロンが誕生すること、それこそがこの作品の主題であるからだ。

特権的な「一日」そして「場」の喚起は、冒頭部分だけにとどまらない。作品最終幕の冒頭、ネロンの政敵にして恋敵のブリタニキウスが、恋人ジュニーと最後の言葉を交わす場面では、ネロンによる義弟ブリタニキウス殺害という劇的事件を直前にひかえ、悲劇の「時」と「場」が執拗なまでに確認されるのである。

Quoi Madame, en un jour, où plein de sa grandeur
Néron croit éblouir vos yeux de sa splendeur,
Dans des lieux où chacun me fuit et le révere,
Aux pompes de sa Cour préférer ma misère!
Quoi dans ce même jour, et dans ces mêmes lieux
Refuser un Empire et pleurer à mes yeux! [Britannicus, V, 1; vers. 1557-1562]

ネロンの誠意を疑わぬ若き皇子は不安におののくジュニーを残して、自らが毒殺される宴へとおもむく。入れ替わりにネロンの母アグリピーヌがあらわれ、ジュニーを慰める。己の力でもって息子ネロンを改心させることに成功したと信じて疑わぬ彼女の台詞：

Cependant en ces lieux n'attendons pas la nuit,
Passons chez Octavie, et donnons-lui le reste
D'un jour autant heureux que je l'ai cru funeste.
[Britannicus, V, 3; vers. 1614-1616]

ここでは、舞台上の時が夜に近づいていることが示されると同時に、この「めでたい」と見えて実は「まがまがしい」「一日」が今一度確認される。と、この行末の«funeste»の響きに重ねて、あわただしい物音、喧騒が皇太后の耳を打つ。やがて届く皇子暗殺の知らせ……。巧みな詩句の構成や技巧とあいまって相乗効果をあげるこれら時・場・行為の描写は、すでに三単一の法則の遵守を第三者に確認せしめるという次元を超えて、「作品のすべての葛藤を収める一日」の特異な性格を印象付け、さらに悲劇的イロニーをも醸し出す劇詩のエッセンスとなっている。まさにこれらの法則がラシーヌにとって劇作上の必然であったといわれるその理由の一端をここに見ることができよう。

ラシーヌ世俗劇の最後を飾る『フェードル』(Phèdre 1677)の劇行為は、まさに「時の単一」の規則がいうところの、「太陽のひとめぐり」をもって展開されるが、太陽は劇の時間的経過を示す一要素というよりはむしろ劇行為そのものを象徴的に表すことになる。太陽は主人公フェードルの祖先として、その一族を襲う悲劇の原因となりながら、また『テバイッド』の冒頭場面で言及されたように、こんどは、フェードルの罪過を文字通り「白日のもとに」晒すのだ。

1幕第3場、乳母エノーヌを伴って登場するや、フェードルは太陽に向かって呼びかける。

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. [Phèdre, I, 3, vers. 169-172]

フェードルの道ならぬ恋に顔赤らめる太陽とは、まだ昇って間もない朝の赤い太陽を暗示しているのだろうか。輝かしい太陽の一族にもかかわらず、ヴェニユスの呪いによって母パーシパエは牛と交わり、妹のアリアドネはテセウスとの恋もむなしくナクソス島に捨てられ、そして今フェードル自身も義理の息子イポリートへの恋に燃えている。そして登場したばかりの彼女がすでに「これを最後に」太陽に別れを告げ、みずから死の道を選ぶのだという。

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
 Et dérober au jour une flamme si noire. [Phèdre, I, 3, vers. 309-310]

道ならぬ恋の「黒き炎」を明るみに出さぬまま、彼女は死んで己の名誉を守ろうとする。『フェードル』の結末、つまり彼女の死はすでにこの初登場場面から決定している。劇の時間のなかで起こるのは、一時的な思い違いや意識の曇りに起因する行為—ここでは二度にわたる告白—であるが、死という結末は変わらない。ただフェードルは全てを語り、全てを太陽の前で明らかにしてから、毒をあおぐ。

Et la Mort à mes yeux déroband la clarté
 Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. [Phèdre, V, 7, vers. 1643-1644]

己の罪深い情念を見据えてきたフェードルの明晰な視線をいよいよ死が奪っていく。と同時に、彼女の視線によって汚されていた、つまり末裔の罪を恥じて顔赤らめていた日の光が、純潔さ、明澄さをとりもどすのだろうか。この穢れなき太陽が夕方の太陽を暗示するかどうかはもはや問題にならない。ただ少なくとも明日昇る太陽に、フェードルの黒き炎の影はないであろう。太陽のひとつめぐりは浄化と再生によって特徴づけられる「一日」を象徴して、ラシーヌの一連の世俗劇は幕を下ろすのである。

劇行為としての「過去の語り」

ドービニャックの言う「場面でのやりとりになるべく時間をかけないように、舞台をできるだけ大団円に近い時点から始め、情念の発露など、観客を感動させる台詞をたくみに展開すること」との要求もまた、ラシーヌ悲劇の本質と深い一致を見せている。劇行為が最も単純な悲劇『ベレニス』(Bérénice 1670)は、一つの極端をめざした実験といっても良いだろうが、ラシーヌの全ての悲劇を通じて、

舞台上の時間内に生起する事件は、語りによって報告されるだけのものを含めても、きわめて少ない。幕が上がるとき、悲劇の中心となる事件、つまり、たいていは主人公の死を伴う出来事の原因は、すべて準備されており、あとはただ破局に向かって突き進むだけとなっている。

ラシーヌにおいて、悲劇の原因となるものは、従って、舞台上のやりとりの中にあるというよりはむしろすでに完了してしまっている過去の中に胚胎していることが多い。ラシーヌ悲劇の主人公たちが常に過去を思い出し、語るのは、まさにそこに悲劇の動因があるからにほかならない。というよりも、この過去の語りこそ、劇行為そのものを形成しているのである。

ここでは、『アンドロマック』を例にとり、ラシーヌ悲劇における「過去の語り」の特徴を見てみよう。

作品の主題はトロヤ戦争の後日譚。壮大な叙事詩の内容を受けて展開されるこの悲劇では、劇行為に占める過去の比重が極めて高い。登場人物たちの脳裏には、戦争中に活躍した、あるいは非業の死をとげた身内の者たちのイメージが焼きついてはなれない。作中、しばしば彼らが「ヘレネーの娘」、「アキレウスの息子」といった血縁関係によって呼ばれるのは、単にその系統を明示するためだけではない。すでに終わったはずのトロヤ戦争が、いまだ彼らの中では終わっておらず、一世代前の者たちの代理戦争がここでふたたび行われようとしていることを示している。

アンドロマックが作中初めて登場する場面では、悲劇の時である「今日」が言及される台詞の中で、彼女の唯一の関心事、つまり日に一度息子アステュアナクスに会うことが語られる。

Je passais jusqu'aux lieux, où l'on garde mon Fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste, et d'Hector et de Troie,
J'allais, Seigneur, pleurer un momnet avec lui,
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui. [Andromaque, I, 4; vers. 260-264]

亡き夫ヘクトールと滅亡したトロヤの唯一の生き残りであるアステュアナクスに会いに行こうとしていたところで、ピリュスがそれをささげざる。二人の主人公をめぐる劇行為は彼女が足を止めたところから始まる。そしてこの「今日」が終わる時、彼女は息子を、つまり夫を心置きなく抱きしめることができるようになってきていることだろう。

「アキレウスの息子」ピリュスは、「ヘレネーの娘」エルミオーヌと許婚関係にあり、彼女は父メネラウスのとりきめたこの契約を履行させようとする。彼女はいわばギリシャの古き掟を体現している人物だ。一方、バルトの言を借りれば「ラシーヌ劇の主人公のうちで最も自由な人物」たるピリュスは、この古き契約を破棄し、敵将の寡婦アンドロマックに思いを寄せる。さらに、トロヤの復活を恐れ

るギリシャ勢が引き渡しを求めている彼女の息子を、結婚と引き換えにピリュスみずから後ろ盾となって守ってやろうとまでいうのである。しかし亡き夫、つまり滅亡したトロヤに忠実なアンドロマックは彼をかたくなに拒む。過去の軛を解き放って飛び立とうとするピリュスを、二人の女がもとの桎梏のなかへ押し戻そうとする。アンドロマックにあるいは懇願し、あるいは脅しを突きつけては、そのつれなさに今度はエルミオーヌのもとへ戻るふりをするピリュスの姿は一種喜劇の様相を呈する。ピリュスが改心して自分のもとに帰ってくると信じたエルミオーヌは有頂天になり、ギリシャの英雄としてのピリュスの姿を、侍女のクレオーヌに描いてみせる。

Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
 Le nombre des Exploits... Mais qui les peut compter?
 Intrépide, et partout suivi de la Victoire,
 Charmant, Fidèle enfin, rien ne manque à sa Gloire.
 Songe...

[*Andromaque*, III, 3; vers. 855-859]

味方の立場から描かれる勝者ピリュスの姿は、平凡なことばで、しかもいささか誇張ぎみに語られはじめるが、それは古き女エルミオーヌの無邪気さ—ありきたりな押韻がそれをいっそう際立たせている—、つまりは真実を見ていない彼女の心を皮肉っているかのようだ。とはいえ、これからもっと念入りにかつての英雄の姿が描写されるだろうと期待されたところで、ふいに恋敵のアンドロマックが登場し、彼女の夢想は中断される。

この «*songe*» のあとが再び語り出されるのは同じ二幕の最終場、ピリュスを過去に連れ戻そうとするもう一人の女アンドロマックによってである。コンフィダントのセフィーズを前に、彼女はトロヤ落城の光景を語る。

Songe, songe, Céphise, à cette Nuit cruelle,
 Qui fut pour tout un Peuple une Nuit éternelle.
 Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants,
 Entrant à la lueur de nos Palais brûlants;
 Sur tous mes Frères morts se faisant un passage,
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
 Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants,
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.

[*Andromaque*, III, 8; vers. 1001-1009]

唯一単純過去におかれた動詞 «*fut*» がその時を規定する「永遠に続く夜」の語り、しかしその情景は独自の時制を持たぬ分詞の連続によって描写され、歴史的現在

にも似た、活写法 (hypotypose) の効果を發揮している。アンドロマックは、燃え上がる宮殿の阿鼻叫喚の中、殺戮にふけるピリュスの姿をまざまざと思い描くことで、過去の惨劇を再び生きる。過去が劇行為としてここに再現されるのだ。描写は過去の情景を生き活きと描きながら、その全体が一幅の静止画のように、明確な動きと構成をもって定着させられている。「*songe*», «*figure-toi*», «*peins-toi*» といった表現は単に「思い描く」という比喩的意味のみにとどまらず、これら過去の記憶が、まさに目の前で絵となり、具体的形象をもち、一方で一種夢の光景となってたち現れることを示す。しかもこの構図の中で、語りの主体、アンドロマックその人も、一つの場所をしかと確保している。あたかも劇中劇の額縁舞台のように、憎しみの情念をふたたび生きる女主人公が、その自分自身をあたかも第二の観客のように見据えている。

彼女はこうして求愛者に対する憎しみの情念を掻き立てようとするのであるが、同時にこの描写によって、ピリュスその人の情念、過去にはトロヤに対する憎しみという破壊的情念であったろうものが、いまやそれがアンドロマックに対する愛的情念となってたち現れる。光と闇の交錯のうちに返り血を浴びて迫り来るピリュスの姿はエロティックですらある。彼みずからの心情を語る有名な一句：

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai, [Andromaque, I, 4; vers. 320]

つまり己がトロヤを焼き滅ぼした炎よりもより激しい恋の炎に焼かれている、という表現にも対応して、アンドロマックの語りはピリュスの現在の情念と、それを激しく断罪する彼自身の過去を同時に舞台上に再現してみせるのである。ジョルジュ・ブーレは、「ラシヌ劇の全ては、宿命的な、決定的な、動因としての過去が、そこから独立しようと絶望的に模索する現在の中に闖入するという形をとる。」と述べたが、アンドロマックの語りは、彼女の行為の動因としての過去を提示しつつ、過去から必死で逃れようとするピリュスの悲劇の宿命的動因として、現在の中に入り込んでくる過去を、きわめて巧みに描いていると言えよう。

語りの諸相

過去の語りによって、主人公たちが悲劇の動因となる宿命的な情念を再び生きる場面は他にもいくつか指摘できる。たとえば『ブリタニキウス』の中で、ネロンがジュニーへの恋の発端を語る場面 (2幕2場) は、トロヤ落城の語りと同じく、分詞を多用した描写により、自身の恋情を再現しながら、同時に彼の空想、つまり非現実の願望をも描く。エウリピデスに取材した『イフィジュニー』 (*Iphigénie* 1674) では、最後に出自が判明して生贄となるエリフィールが、アキレウスに対する恋心の芽生えを語る。血まみれの腕に彼女を抱いた征服者アキレウスの姿は、『アンドロマック』におけるその息子ピリュスの描写に通ずるものがあり、愛憎という正反対の情念に共通する要素を暗示して興味深い。

『フェードル』では、過去の語りを含む告白そのものが主たる劇行為として前面

に押し出され、女主人公を破局へと導く。乳母のエノースを前にした告白では、一族にたたるヴェニユスの呪いによって、義理の息子イポリートへの道ならぬ恋心が彼女を襲った瞬間を、接続詞を欠いた単純過去形の連続で鋭く描く。

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

Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue. [Phèdre, I, 3; vers. 273-274]

魂の動揺に先立って、全く肉体的な現象として描かれる恋の発端、それは神話世界の古き呪いに起因する情念が突然彼女を襲ったその暴力的な出現をなまなましく表現している。そしていよいよイポリート自身への愛の告白。そこでは、ネロンの語りの一要素を引き継いで、過去の語りに非現実の願望を盛って一つのタブローを提示する。

C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours

vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.

Que de soins m'eût coûtés cette Tête charmante!

Un fil n'eût point assez rassuré votre Amante.

Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,

Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,

Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,

Se serait avec vous retrouvée, ou perdue. [Phèdre, II, 5; vers. 655-662]

条件法過去もしくは接続法大過去により、かつてテーセウスを導いたアリアドネの神話が、イポリートとフェードル自身に置き換えられ、非現実の過去の願望として語られるが、告白のための戦略ではあれ、フェードルは仮想のもとに恋の情念を今現在において再体験するわけである。

この語りの最終部分でも、先のアンドロマックの語りと同様、フェードルはみずからを三人称で呼び、もってタブローの中にその姿を定着させている。ラシーヌの主人公たちの多くは、抗しがたい情念のとりこになっていながらも、このように、自分自身を冷徹に見つめる視線を保持していることが多い。過去を語る彼らは、自身がおちいつている悲劇的状况のよってきたる原因を正確に見据えているのだ。

その一方で、いま終わろうとしている悲劇の先、それがはるか未来にもたらすであろうその結果についても明澄な視線をなげかける人物がいる。

Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta Mère. [Britannicus, V, 7; vers. 1696]

義弟を暗殺したネロンに母アグリピーヌが向ける呪詛の言葉は、未来形で歴史的展望を語る。あたかも我々が過去を語るように、ラシーヌの同時代人がローマの

歴史を語るように、彼女はネロンの将来を語る。この歴史的視線はやがて「聖史」に取材したラシーヌ最後の悲劇『アタリー』(*Athalie* 1691)において、ジョアスの墮落を予言するアタリーの呪詛とエルサレムの没落と復興を歌い上げるジョアドの予言となって神の視線に合するのである。

(摂南大学非常勤講師)

参考文献

Jean RACINE, *Œuvres complètes I*, éd. par Georges Forestier, Gallimard, 1999.

(ラシーヌ作品の引用は全てこの版により、各引用箇所末尾に、作品名、幕、場、詩句の行番号をそれぞれ示す)

Jean RACINE, *Œuvres complètes I*, éd. par Raymond Picard, Gallimard, 1950.

L'Abbé d'AUBIGNAC, *La Platique du Théâtre* (1715), Slatkine Reprint, 1971. (邦訳：オービニャック師『演劇作法』、戸張智雄訳、中央大学出版部、1997.)

Roland BARTHES, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

Georges POULET, «Notes sur le temps racinien», dans *Études sur le temps humain*, Plon, 1950. (邦訳：「ラシーヌ的時間覚え書」、ジョルジュ・ブーレ『人間的時間の研究』井上究一郎他訳、筑摩書房、1969. 所収)