

# クローデルの見たラシーヌ

浜野 トキ

## 目次

- 1) 序言：クローデルのラシーヌ批評
- 2) クローデルの演劇観，その多様な手法
- 3) ジャン＝ルイ・バローとの出会い
- 4) 『ジャン・ラシーヌについての会話』
  - A) ラシーヌ劇とシェークスピアの『マクベス』との比較
  - B) ラシーヌの詩句分析
  - C) 『フェードル』演出をめぐる

## 1) 序言 クローデルのラシーヌ批評

外交官，詩人，劇作家ポール・クローデル（1868—1955）は，晩年に至るまで，17世紀の古典主義劇作家，ピエール・コルネイユ（1606—1684）やジャン・ラシーヌ（1639—1699）の作品にたいして，手きびしい批判を浴びせた，と一般に言われている。本稿ではクローデルがどのようにラシーヌを見たかについて，たどって行きたい。彼は1930年代に，ほとんどその劇作を終えているが，その間，外交官としての重い職責から，東西各国を駆けめぐった。やがて，1935年に退官して，ドーフィネ州のブラング（Brangues）に隠棲した。彼の作品は，1912年から上演され始め，1943年，ジャン＝ルイ・バローの演出によって，これまで上演不可能とされていた『縞子の靴』（*Le Soulier de Satin*）がコメディ・フランセーズで上演され，にわかに大きな脚光を浴びるようになった。この大劇作家クローデルが，その演劇観，手法の全く反対であったラシーヌを，普通言われている程，終生嫌っていたわけではなかったこと，それどころか，大きな関心を抱いていたことは，その死の4ヶ月前，1954年10月，バローの求めに応じて書いた小論，『ジャン・ラシーヌについての会話』（*Conversation sur Jean Racine*）の中で明らかである。そこには，一言の非難の言葉も見られず，逆に，ラシーヌにたいする讃辞に満ちているのである。それでは，クローデルは，若い日に傾倒したシェークスピアよりもラシーヌを高く評価していたのであろうか。彼の意味するところは複雑である。以下，まず，年代順に，クローデルのラシーヌ観を並べてみよう。彼の批評は非難ばかりではない。

『フェードル』はあらゆる点からみて傑作である。』<sup>(1)</sup>（1910年，パレス宛ての手紙）

「…ラシーヌはシェークスピアに道をゆずらなければならない。もっとも、ある面ではラシーヌの方が非常に秀れてはいるが<sup>(2)</sup>。」(1921年)

また、クローデルは1925年に発表した『フランスの詩句についての考察と命題』の中で、ロマン主義詩人に比べて、ラシーヌの詩句、特に『ブリタニキウス』が、如何に傑出しているかと、これを高く評価する一方、「ロマン主義詩人に詩句らしいものはない」と酷評している。

「ロマン主義作家、誰でもよい、その1ページを、そこに内在する質の点からみて、『ブリタニキウス』の、あのきびしい、彫刻的な第一幕と比較してみるがよい。『ブリタニキウス』には、ひとつの埋めくさも、不適切な表現も、余計な語もない。すべては必然性を持っている<sup>(3)</sup>。」(1925年)

次いで、1934年、『火刑台のジャンヌ・ダルク』(*Jeanne d'Arc au Bûcher*)を、音楽家オネゲルの協力を得て創作する際、クローデルは、コルネイユ、ラシーヌの歴史物を引き合いに出して非難し、自作を次のように正当化している。

「私が歴史から借りた人物の経歴は、あらかじめ規定された計画に従っている。(私の)人物は、あらゆる面で、虚構の閉ざされた世界から逃れている。…たとえば、コルネイユやラシーヌのような詩人(広い意味の、韻文劇作家、ラシーヌは自らを *poète de théâtre* と言っていた。筆者注)は大抵その人物から歴史的な存在理由となるものを取上げることを選ぶ。人物には名前しか残っていない。それは羽飾りや紋章のような飾りであって、それらを付けて、ティテュスやネロンは、古典劇のあの重要な原動力、つまり、色事 (*galanterie*) にからむ演技や台詞にはげむのである<sup>(4)</sup>。」(1934年)

クローデルは、コルネイユやラシーヌの歴史物の人物は、単にお飾りをつけているにすぎず、内容はいつも色事だけだとし、一方、彼の描くジャンヌ・ダルクは、栄光に到達した聖ジャンヌであり、彼女が炎の中で至高の“oui”を叫ぶときは、己れの使命を完全に実現したという意識の中においてである、と言う。そして、彼は、観客に、ジャンヌ昇天をよりよく理解させるためには、台詞のみでなく、叙情的な要素が必要であるとして、オネゲルの音楽を劇の中に導入することを正当化している<sup>(5)</sup>。(1934年)

翌年、クローデルは、コメディ・フランセーズで『ベレニス』を観劇し、日記の中で酷評する。

「フランス座の『ベレニス』を見た…重くらしいほどの退屈さ、このセンチメンタルなマリヴォー風

(marivaudage), この尽きることのない恋のへ理屈は、私がフランス文学の中で最も嫌うものである。すべては…はつらつとした日常語から遠く、上品な、味気のない猫なで声の調子…人々は古典主義の、ラシーヌの、有名な韻律 (mesure) についてあれこれと言うが、この小話 (anecdote) から5幕の芝居をつくり出すとは、いくらなんでも、やり過ぎである。美辞麗句、アレクサンドラン、おまけにうんざりするような長広舌によって、果てしなくくるくるとまわる糸車。すべては誤まった出発点からスタートし、抽象的に展開されて、上品ぶった感情のせめぎ合いの中に事が進められてゆく。ラシーヌを文学の基礎教育として教え込まれる、われわれの可愛相な子供たちのことを考えてもみるがよい…<sup>(6)</sup>」(1935年)

それに、クローデルは、「すべてのわれわれの古典劇を廃棄物の山に捨ててしまへ、そのうえ、ロマン主義作家はもっと悪い」と憤慢をぶちまけている。クローデルのこの『ベレニス』批判は、ラシーヌの劇作の根本原則に触れており、かつ、その構成、アレクサンドラン攻撃にまで及んでいる。その上、少年時代に、何も分らないラシーヌの作品を、無理矢理教え込まれた学校教育への怒りにもじみ出ている、当時のクローデルのラシーヌ嫌いを端的に示している。

「フランス座で『エステル』を見る。非常にまづい<sup>(7)</sup>。」(1938年)

これはラシーヌの作品そのものに向けられた攻撃か、演出、演技その他に向けられたものか不明である。

「『アタリー』が『オイディップス王』(Oedipe Roi)のように素晴らしいって？ その上に真の神があるからだって (!! ) サント=ブーヴ (馬鹿者どもの王者)<sup>(8)</sup>」(1939年)

これは、サント=ブーヴが『ポール・ロワイヤル』(Port-Royal) の中で『アタリー』について批評し「その上に、この作品には真の神がある」(le vrai Dieu de plus) と賞讃していることにたいする批判である。この数語の中で、クローデルは、『アタリー』も、サント=ブーヴの批評も、ともに、否定している。

その後、クローデルのラシーヌ批判は見当らない。彼は1946年、アカデミー・フランセーズの会員に選出され、かつて、ラシーヌが占めていた席につくことになった。

1951年から1952年にかけて、クローデルは、放送のためのインタビューに応じて答えているが、ラシーヌについては、かなり柔軟な態度を示している。

「私は、リセ以来、ラシーヌを完全を拒絶してきた。私はラシーヌに戻るまでに非常に長い時間がかかった。コルネイユは、あまり賞めることはできないが、ラシーヌは全く別である。…ラシーヌ

は若者向きではない。あれ程の人生体験、あれ程の形式美の表現をしているラシーヌの作品は、人生の経験を積まない人たちのために作られたものではない。ラシーヌの作品を味はうためには、多くの年と経験を積まなければならない。…ラシーヌの三つの偉大な作品『ブリタニキウス』、『フェードル』、『アタリー』は、世界の如何なる言語も、シェークスピアにしる、ギリシャの作家にしる、これに匹敵するものが見出せない程の傑作である。しかし、ラシーヌは、私にとって何の関係もない傑作だと思う。人は、他人の領域、雰囲気から完全に外れていると感じつつも、それを賞讃することができる。私はラシーヌを見事だとは思。しかし、全く自分に関係のない、そして、その中に、何ものも求めることのない何かとして…私はラシーヌと同じようには感じない。多分『フェードル』というすばらしい傑作以外は…<sup>(9)</sup>。」

(1951年)

そしてクローデルは、彼の愛するシェークスピアとラシーヌを比較して「今はラシーヌにたいする私の評価が次第に高まる一方、シェークスピアへの評価はむしろ低下している」と付け加えている。

以上の言説から推論すると、クローデルは、リセ時代の教育の影響からか、ラシーヌを長い間、敬遠してきたし、彼自身、劇作の上で、ラシーヌから何の影響も受けずに、独自の境地を開いてきたことが理解される。しかし、シェークスピアは特別で、若い日のクローデルを魅了した偉大な作家であった。リセ時代から、実に熱心に彼の作品を熟読した。

「私はシェークスピアにたいして、限らない賞讃を捧げた。『黄金の頭』(Tête d'Or)の初版を見れば、至るところに、シェークスピアの影響を見出すでしょう<sup>(10)</sup>。」

さきに紹介したように、「シェークスピアにたいする評価は低くなりつつある」と語ったクローデルではあるが、しかし、彼は、シェークスピアの作品を、第一級のランクに入れる。何故なら、この英国の作家の中には、思想の普遍性、インスピレーションの激しさ、劇的動き、親しみ易く、同時に崇高な想像力、このすべてが融合されていて、クローデルの感情が大いに刺戟されるからだ、と言う<sup>(11)</sup>。したがって、クローデルは、シェークスピアの作風に近い作家であり、一方、ラシーヌは偉大な作家ではあるが、そこには何も求めるものがない、異質な作家だ、と考えている。果してそうであろうか。『ジャン・ラシーヌについての会話』に入る前に、この矛盾の多い、複雑な作家の演劇観と、その多様なテクニックについて、一瞥してみよう。

## 2) クローデルの演劇観、その多様な手法

限らない創造への野心、たくましい想像力、むさぼるような好奇心をもって、劇作家クローデルの思想とテクニックは一作毎に変わってゆく。クローデルが作中人物に言わせているところによれば、演

劇とは、まづ舞台があり、芝居小屋があり、すべては閉ざされた世界である。観客は、夜、芝居を見るために、やってくる。何事かが、舞台の上で、あたかも真実であるかの如く起ってくる。しかし、それは真実ではないから、観衆は現実から離れて、眠っているときのように、夢の中にいるのだ<sup>(12)</sup>。次に登場人物と台詞が必要である。しかし、言葉だけでは十分でない、クローデルは考える。「完全演劇」を実現するためには、言葉の音楽のみならず、オーケストラの音楽、コーラス、擬音、たとえば時々話声に心地よく混じる噴水の水音、小鳥の囀り、などが必要である<sup>(13)</sup>。

「劇の中では、役者は単に話したり、見たりするだけではなく、耳を傾けて聞くべきである<sup>(14)</sup>。」

しかし、クローデルにとって演劇に最も重要なものはアクション（筋の展開）である。アクションの役割は、ドラマの構造と意義を規定し、人物の内的葛藤の最も正確な表現となる。ドラマの世界はアクションを中心として展開される、とクローデルは考える。

1952年に発表された『詩は芸術である』(*La Poésie est un art*)の中で、クローデルはドラマの中のアクションの役割の重要性を強調している。

「韻文劇 (le poème dramatique) はアクションである。役者に委ねられるアクション……ドラマは……意義深い、起動的な討議の一つを現実化し、補足し、証明し、模範的な価値にまでこれを引き上げる。作家は意識的に物語から離れる。しかし、われわれは、人間の頭脳の最も薄暗い領域、つまり、夢の領域に入り込む。夢の中では、われわれの精神は受身、ないしは、半ば受身の状態…、になって、幻 (fantômes) によって満たされる。だから私はドラマを、誘導された夢 (rêve dirigé) と呼ぶ<sup>(15)</sup>。」

このように、ドラマの中でアクションは観客を夢の世界にはこぶ役割を果たす。このためには、あらゆる手法を駆使すべきである、とクローデルが考えたことは、前述した。クローデルは、その性格からか、「僅かな素材で作られる簡素なアクション」<sup>(16)</sup>という、ラシーヌの劇作法の原則とは正反対に、アクションは複雑、豊富、奔放である。そして、限らない創造力により、アクションは幅広く、無限にひろがりを見せるが、この点でまさにシェークスピアの広大なアクションの幅と同一である。クローデルは、また、ロマン主義作家のように、アクションに色合いをつけるために、歴史的事件を利用するようなことはしなかった。外交官として世界各地を駆けめぐったクローデルと、南仏ユゼス (Uzès) にまで行きながら、海を見たこともない<sup>(17)</sup>ラシーヌとの間に、演劇、アクションをめぐる見解に大きな相違があることは容易に考えられる。ラシーヌの場合、舞台となったギリシャ、ローマ、その他は、書物などによって得た知識を基にした想像力の産物であり、背景は、ぼかし絵に似て、具体的な言葉によっては再現されていない。クローデルが「すべての古典主義悲劇にはミリュー

(milieu)がない<sup>(18)</sup>」と述べているのは、たとえば、ラシーヌの作品の背景が明確でないことなどを指摘しているのではないだろうか。

不思議なことに、クローデルは17世紀のあの三単一の法則に、決して無関心ではあり得ず、これを『人質』、『真昼に分つ』の中に部分的に取り入れている。すでに、1893年、彼は『交換』の創作の際、これを全面的に取り入れて、モーリス・ポットシェールに書き送っている。

「私は、時、場所、アクションの三単一の法則を守った<sup>(19)</sup>。」

しかし、後年『縞子の靴』を創作するに及んで、これらの法則、殊に背景の舞台装置に関するクローデルの考えが完全に変わってしまった。

「一定の舞台装置、不変の背景は、ひとたび、最初の効果を果せば、目を疲れさせ、詩的幻想を乱すばかりだ<sup>(20)</sup>。」

舞台装置を変えたいとの念願から、さらに進んで、クローデルは、演出の中に映画を使いたいと演出者に申出たが、一度ベルリンで映画を使ったほかは、ほとんど彼の提案は採用されなかった。映画を使えば、劇の構成ばかりでなく、人物の心象風景を拡大し、役者が舞台では不可能なこともないうるし、演出上の困難もこれで解消できる、と彼は考えた。しかし、彼の提案を受け入れてくれる演出家はいなかった。

俳優の演技について、クローデルは、激しい、荒々しい、不自然な演技を好まなかった。また、しなやかな顔や身体をふるわせることも嫌った。「能」の影響によるものか、一瞬一瞬、感動的な瞬間の、悲劇的なゆるやかな動作は、ドラマの壮大な場面を浮彫りにするし、役者の演戯の意味を明らかにする、と考えた。また、役者の不動の姿勢は、内に込められている感情の激しさを表現する最高の手段である、とも考えた。

ここでは、クローデルの詩句の形式、すなわち、ひと呼吸をリズム単位とした彼独得の詩句 verset claudélien については触れない。クローデルは演劇に、12音節のアレクサンドランの詩句を使うことに強く反対した。「アレクサンドランは、ものを数えることを知っている国民の詩句である<sup>(21)</sup>。」として、次のような説明を加えている。

「言語の音楽は、きわめてデリケート、かつ、複雑であり、単に数えるだけ、といった初歩的、かつ、野蛮な方法で事がすむものではない。フランス人は数えることを知っている国民だ、という諺がある<sup>(22)</sup>。」

発声法については、ラシーヌの母音尊重主義にたいして、クローデルは、子音を強調することを強く要求した。詩句を力強くするものは子音であって母音ではない、と彼は考えた。『縞子の靴』をコメデ

イー・フランセーズで上演したとき、一人の俳優が、台詞の中の母音にアクセントを置いたが、クロードは激怒して、演出家バローに次の手紙を書き送った。

「Flamboyante dans le soufflé du Saint-Esprit.

駄目、駄目！ 駄目！

…Flamboyante dans le soufflé du Saint-Esprit でなくては。

最初の Fl によって与えられる全体の勢いが、第 2 の fl によって一層強められる、身体全体、腰も、膝も、それに参加する。…soufflé の中で、力を与えるのは l です。

Esprit の r 重要、要検討<sup>(23)</sup>。」

### 3) ジャン・ルイ・バローとの出会い

劇作家クロードは、不思議なことに、俳優を嫌った。同時代の詩人で劇作家でもあるポール・ヴァリーも、俳優を軽蔑的に「やつ」(individu<sup>(24)</sup>)と呼んでいるが、双方とも、俳優の演技そのものを好まなかった。クロードは「文楽」の影響からか、「生きている俳優は邪魔になる」と1926年、駐日大使時代、日本人の友に書き送っている。大作家の矛盾した態度といえよう。クロードは、特に、役者の誇張された演技を好まなかった。彼が心から望んだのは、その作品が直接観客の心に訴えることであった。しかし、芝居を演ずるのは俳優である。彼は度々下稽古に顔を出し、演出に口をさしはさむ。そして下稽古から何事かを発見しようと努める。一方、俳優にたいしては、きびしい批判を投げつけた。「役者の目的はその人物を生かすことであって、テキストを理解させることではない。俳優は人物の精神と感情の中に完全に溶け込み、台詞は自然な表現でなければならない。彼自身をきめ細かく描き出したり、ニュアンスを出したり、色づけすることではなく、各シーンの最高の表現に打込むべきである」、とクロードは主張する。劇作者クロードは、自分が俳優よりも優位な立場に立っている、と信じて疑わなかったから、しばしば俳優の反対に会い、時に、彼が与えた忠告が完全に無視される破目になることに我慢がならなかった。

こうした時代、1939年に、彼はジャン・ルイ・バローと出会い「素晴らしい俳優」という讃辞を惜しまなかった。

「あなたは私が望んでいた人です。言葉や目だけではなく、身体全体で演技し、人の身体にそなわっている無限の表現の可能性を知っている人です<sup>(25)</sup>。」

バローとの幸運なめぐり合いの後、クロードとバローの間に、友情と信頼感が生まれ、互いに影響し合うようになった。そして、下稽古に立ち合う毎に、読む芝居ではなく、演じられる芝居について、クロードは徐々に学んでいったのではなからうか。その後、バローは、これまで演出不可能と

されていた『縞子の靴』を遂に1943年、コメディ・フランセーズで上演して、演劇界に大きな波紋を投げたのである。

#### 4) 『ジャン・ラシーヌについての会話』

この小論の発表はいささか遅かったとも言えよう。数々の失敗と成功を重ねた86歳のクロードルが、1954年、その死の4ヶ月前に、バローの求めに応じて書いたものである。「ルノー・バローの手帖」(Les Cahiers Renaud-Barrault)に掲載するためである。ラシーヌについてのこの小論は、会話の形式をとり、クロードルの話相手は、ラシーヌ作『イフィジェニー』の主要人物アガメムノンの「卓越した腹心」アルカスである。出だしは『イフィジェニー』の冒頭の二句を取っている。

Claudiel: “Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.”

Arcas: “C’est vous-même, Seigneur! Quel important besoin?”

クロードル: 「来て、耳にひびくその声を確かめてくれ。」

アルカス: 「まさしく殿でございますか。何か一大事でも？」

この小論の中の、クロードルとアルカスとの対立は—アルカスの言葉によれば、彼はクロードルのプロンプターに過ぎないが—いまひとつの対立、ラシーヌとシェークスピアとの対立をも提示している。クロードルとしては、ラシーヌについて語るときには、若い時代に情熱を傾けたシェークスピアを持ち出さざるを得ないのである。これにたいして、アルカスは、「あなたの愛するシェークスピア、あなたが昔、あんなに賞め讃えたシェークスピア」と相手を皮肉る<sup>(26)</sup>。しかし、アルカスによれば、この小論は「すべてラシーヌにたいする全面的な讃辞である。」この中で、クロードルは、いくつかのラシーヌの特質をユニークな論法で展開しているが、同時に、彼自身がたどった演劇観をも暗示していて、きわめて興味深いものになっている。この中で、重要な三点、A) ラシーヌとシェークスピアの『マクベス』との比較、B) ラシーヌの詩的文体の分析、C) 『フェードル』の演出論について、順を追って検討していってみよう。

##### A) ラシーヌ劇とシェークスピアの『マクベス』との比較

クロードルはラシーヌの悲劇とシェークスピアの『マクベス』の中に1つの共通点を見出している。「雰囲気的一致」である。それは、重くるしく、陰うつで、濃密である。ラシーヌの作品、たとえば、『アンドロマック』、『ブリタニキユス』、『フェードル』、『バジャゼ』の最後には、必ず1、2行のアレクサンドランの詩句が、「甲いの鐘」の音のように鳴り響く。宿命の碑銘として。一方、『マクベス』では、マクベス夫人が、燭を片手に、逃れられない罪の中をさまよひ歩く。完全に目標を喪失し、自



分がどこにいるかも分らずに。

「休みましょう！ 休みましょう。誰かが門を叩いている。さあ、さあ、お手を下さい、マクベス。やってしまったことは、やってしまったことです。ベッドへ！ ベッドへ！」<sup>(27)</sup>

このように、クローデルは『マクベス』とラシーヌ劇との共通点「雰囲気的一致」を見出したとしても、両者の相違点も、また、明瞭に強調されている。「シェークスピア的スペクタクル」つまり、「一連の出来事 (événement) のスペクタクル」と、ラシーヌの「説明」(explication) との対立である。「シェークスピアには説明がない。出来事が起るだけである。It just happens...これは、見るために供される見せ物である。ドラマではない<sup>(28)</sup>。」とクローデルが言えば、アルカスが付け加える。

「愚か者が語る物語り、人騒がせで、たけり狂う感情に満ち、何の意味もない<sup>(29)</sup>。」

しかし、この物語りに、何らかの意味を見出すのも観客の自由であろう。クローデルは、一方、ラシーヌ劇について、

「何かが解明され、説明されたのだ。…論争はしつくされ、討議は片づいた。お客は自分の取り分をもらい、満足する<sup>(30)</sup>。」

しかし、クローデルが、ラシーヌに「説明の芸術」という言葉を与えたとしても、そこから、必ずしも、彼によって、古典劇の「明晰さ」(clarté) という常套的な賞め言葉が引き出されたわけではない。それどころか、クローデルは、如何に慎重に『マクベス』の中にある、途方もない、夢遊病的な特質を展開してゆくことか！ 国王暗殺前に暗闇の中に血の剣の幻影を見るマクベス！

「夢遊病的な…コーダの領主 (マクベス—筆者注) の、幻覚にとらわれた眼の前に揺れ動くあの剣を覚えているだろう。次いで(マクベスは)、呆然とするよりも、むしろ、自然に、その罪を犯そうとする手を握りしめる。すると、良心の呵責が自然に恐怖となってゆく。少しずつ、彼のために、現実をむさぼり食らう夢幻状態が加速されて、新しい大罪を引き起こすパニックになってゆくのだ。あの世は、彼を悪魔や亡霊から追い出すことを仲々承知はしてくれない。マクベス夫人、それは、この世に生まれるすべての人を照らす神聖な光をうばわれた人間の魂である…<sup>(31)</sup>。」

何故クローデルは、これ程までにシェークスピアの特質を述べるという回り道をしなければ、ラシーヌに就て語るができなかったのか。何故、彼の話相手のアルカスがクローデルのラシーヌ観を期待している時に、これ程までにシェークスピアについて語るのか。

アルカス：「あなたが語りたかったのはラシーヌではありませんか？」

クローデル：「私はそれ以外の事は話していない。ここで一休みしよう。そうすれば、お前をつくりだした尊敬すべき作家の肖像がくっきりと分るようになるだろう<sup>(32)</sup>。」

ラシーヌかシェークスピアか、クローデルが、そのどちらを採るか、この質問に答えることは非常にデリケートな問題である。クローデルは、ラシーヌの悲劇の構成にかかわるすべての要素の必然性を強調する。すなわち a) アレクサンドランの韻律の密度の高さ、b) 劇中の女性の役割への興味、c) ラシーヌ悲劇の中の恋愛の位置について検討する場合、比重がラシーヌに有利になるために、答は一層難しくなる。しかし、これらの問題について触れる前に確言できることは、1954年のクローデルが、かつて青年時代に情熱を傾けたシェークスピアを否認してはいないし、ラシーヌの成功を認めるにしても、ドラマの中で示した彼自身の思想を否認するわけではない、ということだ。「ラシーヌが好きになればなるほど、シェークスピアが好きになる」とクローデルは言う<sup>(33)</sup>。ラシーヌは、人の心の中に存在するものに魅せられ、彼の作品はすべて人の心にかかわる一連の経験である。そこから、ラシーヌ劇の「シチュアション」(situation) が生まれる。クローデルはラシーヌのシチュアションを定義する。

「最も多様な、地平線の最大な広がりを持つ諸領域から導入され、男性と女性の心の中で、相対立する諸命題の集中(するところ)<sup>(34)</sup>。」

この定義は、さきの、ラシーヌ劇独得の「説明」とも合致する。多様、複雑、そして重大な命題について、男性と女性が対等な立場で討議する、これがラシーヌのシチュアションである。しかも、クローデルによれば、それは男女間の「リズムのある」(mesuré<sup>(35)</sup>) 葛藤であり、そこにこそ、ラシーヌの特質がある。それは理性と心情との戦いでもある。一方、『マクベス』では「武将と彼の女(femelle)、この2人の変り者のスコットランド人<sup>(36)</sup>」は、自分の考えを説明するどころか「何の抵抗もなく、何の変遷の過程もなく、徳行から、まっしぐらに罪へと走ってゆく<sup>(37)</sup>。」これに反して、ラシーヌの作品、特に『ブリタニキウス』では「ネロンの変貌」の過程が実によく描かれている。『ブリタニキウス』第四幕の中で、人物のそれぞれの動きは、計算され、リズム化され、人物は、彼らの韻律の対立によって、己れを意識する。そのためにアレクサンドランが必要となる、と、クローデルは言う。そこでアルカスは、すかさず、クローデルに問う。

アルカス：「そのアレクサンドランを、前にあなたは、ドラマに向いていないと、きびしく批判していましたね。それでも、あなたはラシーヌの場合、認めるのですね。」

クローデル：「私は認めるだけでなく、両手で拍手しますよ<sup>(38)</sup>。」

クローデルは、ラシーヌの場合、アレクサンドランが必要な方法である、と考える。アレクサンドラン詩句の拘束を、ドラマのために、詩のために、効果的に利用することのできるこのラシーヌ！ 筆者の考えでは、彼は、アレクサンドランによって、シチュアションを浮彫りにすることのできる無限の可能性が存在することを知っていた。拘束や破格のない散文では、彼の天才的創造力を、これ程までに発揮することができたであろうか。一口に言えば、ラシーヌが、あらゆる劇的、詩的効果をつくり出したのは、このアレクサンドラン作詩の魔術ではなかったか、とも考えられる。クローデルによれば、アレクサンドランの韻律によって、ラシーヌの人物の思考がテンポにしたがって進展し、各自の意識の対立の中で美と均衡をつくり出してゆくのである。さきにふれた「インタビュー」の中でも、クローデルは、アレクサンドランをドラマに使うことに反対しながらも、「ラシーヌは前代未聞の例外であり、その使い方は奇蹟的だ」と述べている<sup>(39)</sup>。

クローデルは『会話』の中で、『ブリタニキウス』の中に出てくるジュニー、後にネロンが隠れて聞いているのを知りつつ、恋人ブリタニキウスと辛いやりとりをするこの女性を「掘り出しもの」(trouvaille)として賞讃している。彼はすでに1944年、『孺子の靴』第50回目上演に関連して、「シェークスピアより、ラシーヌの方が、女性の描き方がはるかに秀れている。たとえば、フェードル、アグリピヌ、アンドロマック、ロクサーヌ、イフィジェニーのような繊細で、才気があり、威厳を持ち、かつ激情を内包している女性を描く点で、ラシーヌは、ずばぬけて傑出している」と書いている<sup>(40)</sup>。

さらに、『会話』の中で、彼は、昔あのように手ひどく非難した『ベレニス』をアルカスと共に賞め上げている。

アルカス：「ラシーヌはあの歴史的背景をうまく利用していますね。」

クローデル：「彼は、何とうまく、その利用の仕方を心得ていたのだろう。何という気高さ、偉大さ、簡潔さで！『ベレニス』では、燃えあがるエルサレム、世界の首都ローマに凱戦した皇帝の壮麗さを喚起するのに、僅か数行で充分なのだ<sup>(41)</sup>。」

## B) ラシーヌの詩句分析

クローデルはラシーヌを単なる詩人としてではなく「劇作家」として見ている。これは、きわめて当然のこととも言えようが、私見によれば、ラシーヌに関する17世紀以来現代にいたるまでのフランスでの批評を一瞥するとき、ラシーヌは劇作家か詩人かという問題はそれほど簡単ではない。ラシーヌを詩人としてしか見ない作家、詩人、批評家が、意外に多いことに驚くのは筆者ばかりではない。例えば、19世紀のヴィクトル・ユゴーは、『クロムウェルの序文』の中で、「ラシーヌは叙情詩人、叙事詩人であり、モリエールは劇作家である<sup>(42)</sup>」として、ラシーヌを劇作の面から除外している。また、20世紀に入り、演出家ジャン・ヴィラルは「ラシーヌは劇作家というにはあまりにも偉大な詩人であった<sup>(43)</sup>。」として、詩人の面を強調するあまり、ラシーヌの作品は演出不可能である、と公言している。ラシーヌ自身は上演するために作品を書いた劇作家であり、自らの作品を「悲劇」と呼んでいる。それにもかかわらず、各台詞のあい間に、

にじみ出る詩情が余りにも美しいため、この面だけに心を奪われる人々がいることも事実である。しかし、彼の詩は演劇詩であり、ドラマから生まれて、ドラマに奉仕するものであって、叙情詩のように、詩的言語の美そのものが目的ではない。叙情詩は詩人自らが、読者に直接訴えるものであるが、演劇詩では、作者自らは、背後にかくれ、語るのは俳優である。ドラマは終幕まで進行を続けなければならず、たとえ、時に美しい詩句が語られても、人々はそこに立止っていることはできない。詩的語彙、詩的文体、詩的表現、詩的な響き、詩的な調子、など、詩に関する用語がいろいろとあるが、ラシーヌの演劇詩の場合、当時の一般の言語と、さ程の隔りがあるわけではない。何故なら、ラシーヌの詩は、台詞の中に、にじみ出て、語られるものであり、朗唱のための詩ではないからである。たとえば、詩的表現の一つである隠喩のシレプシス (syllepse de métaphore) の一例を『アンドロマック』から採ってみよう。

“Brûlé de plus de *feux* que je n'en allumai,” (第一幕第四場)

「トロイにつけた火よりも激しい、恋の焰に身が焼かれて……」

この“*feux*”は、本義としては、ピリュスがトロイに放った「火」であり、比喩的意義としては、ピリュスがアンドロマックにたいして抱く「恋の焰」である。隠喩としては使い古されたものである。この「火」によって無残にも壊滅されたトロイの最後の「残酷な夜」(cette nuit cruelle)をアンドロマックは永久に忘れない。ピリュスにとっては、この火は、自らトロイに放ちつつも、同時に、アンドロマックの魅力にとらえられた運命的な「恋の焰」でもある。悲劇の中心である二人の人物にとっては、このトロイの戦は一種の強迫観念となって、決して離れ去らない。ピリュスは、アンドロマックとの結婚によって、このいまわしい過去を断ち切ろうとしたが、彼女に言い寄るためには、戦争の亡霊であるこの“*feux*”という言葉でしか、その気持を伝えることができなかった。きわめて月並みな隠喩“*feux*”という詩のイメージは、この場合、ドラマとしての役割を果すのだ。何故ならば、ラシーヌはこの“*feux*”によって、過去のトロイの悲劇を、ぐるりと現在の悲劇に転換してピリュスの切ない恋心を見せてくれるからである。文体論の大家ジュラルド・アントワヌは、ラシーヌの詩的表現について「死んだイメージの巨大な花束」(immense bouquet d'images mortes<sup>(44)</sup>)と呼んでいるが、これは、きわめて適切な表現と考えられる。

クローデルは、このような性質を持つラシーヌの演劇詩——恐らく彼自身の体験からか——について深い理解を示している。「詩は、同時に知性、性格、感情、語りのあらゆる形式を生み出す<sup>(45)</sup>。」として、演劇の中の、どこにでも、詩が見出される、と言っている。『会話』の中で、クローデルは、しばしば、「これこそ演劇人の詩である」と、ラシーヌの詩を賞讃しているが、その例を2、3挙げてみよう。

『フェードル』第二幕第一場で、アリシーは、テゼーによって無残にも殺された彼女の6人の兄

弟について、侍女のイスメーヌに語る。

...et la terre humectée

“But à regret le sang des neveux d’Erechthée.” (第二幕第一場)

…そして、しめった大地は

「いやいやながら、エレクトーの子孫の血を吸った。」

クローデルの批評：「何とこれがお前に染み込むことか！……血が染み込む大地になった気がする。「いやいやながら」(à regret), ねえ, 君, 感じる? 遅れさせること。赤いイマージは必要でない。血で充分。これが演劇人の詩である<sup>(46)</sup>。」

クローデルが指摘したのは「浸透」と「遅延」である。第一に、大地の中に血が浸み透る肉体的感覚である。ここで大切なのは、大地の擬人化 (personnification) であり、これによって、一つの悲劇的、詩的な大きな世界が開かれるのだ。人間と同様に、大地は、テゼーによって無残にも殺された若者たちの血を「いやいやながら」飲んだのである。もし“à regret”でなくて、大地が「いやがらずに」(sans regret) 血を飲み込むとしたら「詩情」も「悲劇的な世界」もあり得ない。“but à regret”は大地が死者にたいして抱く、憐れみ、哀しみ、そしてためらいの情を表現している。擬人化以外に何の文彩 (figures) もない。この一句によって、ラシーヌは、見事に演劇の詩を創り出している。しかもクローデルが指摘しているように、この詩句に余計な修飾語がない。「血で充分」と彼は言う。何故ならこれは演劇詩であり抒情詩ではないからである。アルカスがラシーヌの詩句を評して「感情の重さを計る精巧な計り」と言ったのは充分理由のあることである。

第二の例は『アンドロマック』のオレストの独白である。不幸な男のつかの間の歓喜の叫び！

“Epire, c’est assez qu’Hermione rendue

Perde à jamais tes bords et ton prince de vue.” (第二幕第三場)

「エピールの国よ、エルミオーがこの手に戻り

お前の岸辺を、お前の王の姿を永久に見ずにすむだけで充分。」

クローデルの註解：「図表的に、心理的に、演劇的に“perde”と“de vue”との間の挿入句 (parenthèse) は天才的な業である<sup>(47)</sup>。」

本質をついた簡潔な分析である。自分の許にエルミオーヌが戻るときいて、オレストは、擬人化されたエピールに話しかける。ピリュスの心変りを知った今、エルミオーヌは、もし、ピリュスが承知すれば、彼から離れて、ギリシアへ、オレストの許へ帰る、と同意した。オレストは喜びの叫び

を禁じ得ない。この詩句では、“perde”と“de vue”の間に“à jamais tes bords et ton prince”を挿入することによって、劇のシチュエーションが鮮明に、具体的に展開されることになる。所有形容詞“ton”“tes”はエピールの国とその王ピリュスにたいするオレストの侮蔑と心の高揚を示している。最も重要なのは、劇的空間と、時間的、したがって心理的距離（à jamais）の拡大、perde と de vue を離すことによる地理的距離の延長である。演劇の中に、場面の転換や拡大のために、映画の利用を主張していたクローデルであるだけに、わづか1、2行で空間拡大をなし遂げたラシーヌのこの「言葉の魔術」を決して見落してはいない。ラシーヌはこの挿入句によって、何と壮大で、濃密なドラマの詩の世界を作り出していることか！

また、クローデルは、ラシーヌが多音節の語を、意識的に、微妙に用いていることに注目する。ラシーヌの語彙は、演劇言語であり、かつ、定形詩であるアレクサンドランの作詩上、多くの場合、一音節か二音節の短かいものである。しかし、時に、意識的に多音節語を用い、演劇詩の効果を挙げる。

- |   |          |
|---|----------|
| “Et moi, je lui tendais les mains pour <i>l’embrasser!</i> ” (アタリー) | (第二幕第五場) |
| “<br>Achille furieux (イフィジェニー)                                      | (第五幕第六場) |
| <i>Epouvantait l’armée, et partageait les dieux.</i> ”              |          |
| “Ah! Seigneur, épargnez la triste <i>I-phi-gé-nie!</i> (イフィジェニー)    | (第五幕第二場) |
| “Mais enfin, succombant a ma <i>mélancolie...</i> ” (ベレニス)          | (第一幕第四場) |
| “Je ne respire pas dans cette <i>incertitude.</i> ” (ベレニス)          | (第二幕第五場) |

クローデルとアルカスは二人揃って、ラシーヌのこのテクニックを激賞する。

「ラシーヌ的延長。魂は、あらゆる関節を使って、せい一杯に、伸びてゆく。この大家が、きわめて巧みな使い方をするこのすばらしい多音節語、ここに演劇人の詩句があり、彼はただいっきに、一さばきで、人物の姿勢全体を造形し、描き尽すのである<sup>(48)</sup>。」

このように、クローデルはラシーヌの演劇言語を「全面的に賞讃する。」これは、言葉だけでは充分でないとして、他のあらゆる可能なテクニックを自らの作品に駆使したクローデルとしては矛盾した行為ではないだろうか、と批判することも不可能ではない。だがたとえ、彼が、全面的に、彼の中に浸透するラシーヌの「言葉の深い香り」を感じたとしても、20世紀の作家クローデルが、17世紀のラシーヌの言語に自らを限定する、ということは問題外のことである。

### C) 『フェードル』演出をめぐって

『ジャン・ラシーヌについての会話』の中で、クローデルは、特に『マクベス』を検討した後、ラシーヌのどの悲劇も特別に取上げていない。彼は「『マクベス』で非常に手間取った」と弁明し、『フ

フェードル』をもって、この「会話」を終らせたい、と言う。

アルカスによれば、ラシーヌは、世界で彼に匹敵するすべての作家の最高位にあるが、『フェードル』は、ラシーヌ作品の中でも最高位にある。そして、クローデルはこれを否定しない。

何故クローデルが『フェードル』を最高傑作とするか、その具体的理由がいくつか、さきの「インタビュー」で挙げられている。文学的、詩的形式美の表現の力強さ、各俳優が、それぞれ、対等に演ずる感情の美しさと情熱の真実性、そして、劇構成の完璧さ、などである<sup>(50)</sup>。この中で「各俳優が、それぞれ対等に演ずる」点にクローデルは注目し、主役フェードル以外の人物の重要性を『会話』の中でも強調する。

「悲劇『フェードル』の中に、フェードルという人物、彼女の激しい恋心以外は認めず、他の人物は端役にすぎないとする考えは誤りである。ジャンニルイ・バローはエノーヌ、イポリート、アリシーそれぞれの役割にも重要性を与えたが、そのお蔭で、バローはこの傑作に再び光を与えることになった<sup>(51)</sup>。」

バローにたいするこの讃辞は、ポール・ヴァレリーとバローとの『フェードル』をめぐる対立に触れたもので、クローデルはバローの立場を正当化している。ヴァレリーは、1942年、『女性フェードル』(*Sur Phèdre femme.*)の中で「この悲劇から残るものは、フェードルの美しい語りであり、葛藤、筋のはこび、それに、他の人物などはすべて消えてしまう」として、作品『フェードル』は女性フェードル一人の独白に還元されてしまう、と書いている。この考えは、ごうごうたる論議を捲き起し、多くの演出家が憤慨して、それぞれ、激しい反対意見を表明したが、特にバローは1946年に刊行された『フェードル演出ノート』(*Mise en scène de Phèdre*)の中で、次のように、ヴァレリーの見方に反論している。

「『女性フェードル』は「悲劇フェードル」の中に組み入れられなければならない。悲劇『フェードル』は一人の女性のためのコンチェルトではない。これは、俳優たちの奏でるオーケストラのためのシンフォニーである<sup>(53)</sup>。」

演劇性を全く無視し、劇作品を、ただ一人の女性フェードルの独白としてしか見ないヴァレリーの態度に反撥して、他の人物たちの重要性を指摘したバローの立場を、劇構造を重視するクローデルが支持するのは当然と言えよう。このようにクローデルはバローの『フェードル演出ノート』に多大の興味と関心を示したが、必ずしもその演出に全面的に賛成していたわけではなかった。問題点は、イポリートにたいするフェードルの恋の告白の場面である。

次の有名な詩句で始まる場面…

“Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. (v.634)

Je l’aime, non point tel que l’ont vu les enfers,

Volage adorateur de mille objets divers,

Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche;

Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche...”

「ええ、わたしはテゼーを慕って、やつれはて、燃える思い。(634行)

わたしはテゼーを愛している。それも地獄に姿を現わしたような、

あまたの美女に愛を捧げるテゼー、

死の神の閨をけがしに行くテゼーではなくて、

たのもしい、昂然とした、荒々しい感じさえする…」(第二幕第五場)

バローは『演出ノート』の中で、この場面のフェードルとイポリートの演技について次のように指示する。

「エノーヌに寄りかかっていたフェードルは、ゆっくりと、肉感的に、イポリートの顔の方へ、彼女の顔を向けつつ、634行を口にする。しかし、彼女の眼と声の調子は、それとなく、イポリートを後ずさりさせる。フェードルは、もはや、イポリートの魅力に抵抗しない。彼女は、彼に磁化されて前に進む。…しかし、前に進むにしても、それは、イポリートが自ら後ずさりするからである。そして、無意識に、彼は彼女を索きつける。イポリートは引きさがる。次いで、フェードルは彼の方に、思わず、進んでゆく<sup>(54)</sup>。」

アルカスは『会話』の中で、「イポリートは恋に燃えている女に抵抗する難しい役を演じている」と述べているが、これにたいして、クローデルは「あの演出を、別な風に手直しできるようなだが<sup>(55)</sup>」と、暗に、この演出にたいして不満を示す。が、彼の意図は「日記」の中で明白であり、反対意見が一層強く打ち出されている。

「…バローは完全に間違っている。…これは暴行のシーンではなく、魅惑のシーンである。(反対のアクション)イポリートは魅せられたように彼女の方に向かって進む。そして、フェードルが、その剣を「およこし！」(Donne!)と言ってから、初めて彼女は彼の剣をつかむ。そこで、エノーヌが現われる<sup>(56)</sup>。」(1946年)

何故クローデルは、イポリートにたいする、フェードルの魅惑を、それほどまでに強調するのか。



クローデルによれば、彼の解釈を正当化する詩句がある。それは、フェードルの愛の告白から逃れ出たイポリートが、テラメヌに洩らす一句である。

“Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.”（第二幕第六場）

「自分の姿を見てもぞっとする。」

この一句を、クローデルは、イポリートがフェードルの魅惑に抗し切れず、われにもあらず惹きつけられ、あやうくこの恐ろしい索引力に身をまかせようとしたことへの後悔の表現と受け取ったようだ。しかし、この解釈は誤っているようだ。何故イポリートは己れを、いまわしい気持で眺めたか、ここで一つの推測を立ててみよう。彼は、この女性と、同じ空気を吸うことさえも耐えられず、まして、剣に手を触れられ、それが抜き取られたのだ！ 全く恥しいことだ。17世紀の舞台では、登場人物が互に触れ合うことさえ、スキャンダルとされていたが、イポリートが剣を抜き取られたことに自己嫌悪を感じた、として描かれていたとしても不自然ではない。イポリートがフェードルをそれ程までに嫌う以上、ロラン・バルトの次の解釈も一理ないとは言えない。

「フェードルがイポリートを一目見ただけでも彼を腐敗させる。彼女が彼の剣に手を触れるやいなや剣は嫌悪をもよほさせる<sup>(57)</sup>。」

しかし、この場面に関するクローデルの解釈は途方もなく前進してゆく。

「実際には、剣は口実すぎない。ほんの一瞬だけでも彼女が欲したのは、触れ合いであり、抱擁であったのだ。狂った女。しっかりと抱き合った身体と身体。剣は口実すぎない。われわれはドラマの重要な点にふれる。ラシーヌ劇全体の重要な点に。恋人同志のこの抱擁、不可能な中でのただ一瞬にすぎないとしても<sup>(58)</sup>。」

クローデルのこの一節は、ラシーヌ演劇というよりも、むしろ、クローデル自身の演劇を思わせる、とジャック・プティらも書いている。『縞子の靴』の「二重の影」、そして『真昼に分つ』を。クローデルは『縞子の靴』のロドリグとブルエーズ、この二人の恋人と同じ態度を、フェードルとイポリートが採ることを夢みていたようだ。

クローデルの解釈は、作者ラシーヌの意図にかなったものであろうか。ラシーヌは、クローデルも指摘しているように、劇構成に非常に慎重であった。もし、イポリートが一瞬なりとも、フェードルに魅せられたとすれば、後に続く劇構成は全面的に書きかえられたであろう。イポリートは父テゼーの前で、あれ程力強く、身の潔白を訴えることができたであろうか。また、フェードルのあの悲痛な叫びをクローデルは忘れていたのであろうか？

“Hélas! du crime affreux dont la honte me suit,  
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.”

「ああ！ 恐ろしい罪ゆえの汚辱だけは、どこまでもつきまとうのに、  
わたしの不運な心は、その罪から何ひとつ得はしなかった。」（第四幕第六場）

クローデルの「フェードル」演出をめぐる解釈は、さらに、「宿命」(fatalité)<sup>(59)</sup>の問題にも関連してくる。両作家共、主題として「恋愛」を取扱っている。しかも、双方ともに、登場人物の恋愛は自由ではない。何故この男を？ 何故この女を？ クローデルもラシーヌも、むさぼるような好奇心をもって、恋愛心理に残酷なまでにメスを入れて探索する。クローデルの作品では、互に心を結ばれた一組の恋人が登場する。しかし、ラシーヌの場合、ティテュス、ベレニス、ロクサーヌ、ネロン、フェードル、彼らは愛することも、愛さないことも自由ではない。アルカスに向かってクローデルは言う。

「人間のドラマは、超人的な要素が介入しない限り完全ではない。『イリアード』やギリシャ悲劇が偉大であるのは、超自然の力が、われわれ人間の渦中に介入してくるからである。これらの力は『マクベス』に不在ではなかった。この悪の力が。そして『フェードル』にも、この悪の力が。ヴェニユスとネプチューヌが、5幕の始めから終わりまで存在していて…しかし、ドラマを悲痛なものにするのは——これは、『フェードル』に限らず、ラシーヌに関連する問題であるのだが——ラシーヌが、啓示を受けたすべての人の意識の中に、超人的な力がわれわれに介入するという問題を提起していることである。すなわち、人間は、不可解で、両面性を持ち、疑わしいこの力の犠牲者であり、同時に、共犯者でもある、ということ<sup>(60)</sup>。」

超自然の宿命の力を、クローデルは『フェードル』の中にも、彼自身の作品の中にも見出しているが、両作家の態度は異っている。演出家バローは、『フェードル』の中で、この不可解な支配力「宿命」に見込まれたフェードルが、その犠牲者から、共犯者へと変貌して、遂に破滅してゆく過程のテキストを克明に註釈する。フェードルがヴェニユスに訴える場面…

“Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porté.

……

Déesse, venge-toi: nos causes sont pareilles.”（第三幕第二場）

「あなたの勝利は完全です。あなたの矢は、のこらず私の胸をつらぬきました。

……

女神よ、復讐して下さい。あのひとは、あなたと私にとって共通の敵なのです。」

バローは次のようにこのシーンを説明する。

「フェードルはヴェニユスの犠牲者であった——その時まで罪のない犠牲者であったフェードル、彼女は、いま、そのヴェニユスの共犯者となり、罪を犯すために協力することに同意する……<sup>(61)</sup>」

しかし、一方、「人間は神の姿 (image) の一部である」と信じて疑わないクローデルは、最高の歓喜は、喜んで同意した犠牲者にしか与えられないと考えている。最も純粋な喜び、すなわち「救済」は犠牲の後で、はじめて得られるものであると。クローデルは神の「救済」を信じている。しかし、クローデルとは反対にラシーヌは、すべての作品を通じて、人物たちに、この超自然の力、「宿命」を糾弾させている。たとえ犠牲を払っても、彼らには救済はない。たとえば、『ラ・テバイド』で、ジョカストが神々の残酷さを呪うこの言葉：

“Voilà de ces grands dieux la suprême justice!  
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas;  
Ils nous le font commettre et ne l’excusent pas!”

「偉大なる神々の至高の正義とはこういうことか！  
罪の淵まで神々は我らの歩みを導きたもう。  
我らに罪を犯させておいて、罪をお赦しになることはないのだ！」（第三幕第二場）

そして、宿命の力を知ったアタリーのこの恐ろしい叫び！

“…… Dieu des Juifs, tu l’emportes!  
……………  
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit!”

「ユダヤの神よ、あなたの勝だ！……  
……………  
無情な神よ、あなたひとりが万事の操り主」（第五幕第六場）

クローデル、ラシーヌともに、無情な超人的な力が、幸福でありたいと願う人間の願望を妨げるこ

とを知っている。そしてクローデルはこの問題をラシーヌが『フェードル』の中で提起していることを高く評価している。「悲劇の中で血が流れ人が死ぬことが、決してその不可決な条件ではない<sup>(62)</sup>」とラシーヌは『ベレニス』の序文で述べている。もし、クローデルがこの言葉を受け入れるならば、ラシーヌとクローデルの作品の中に一つの共通点があるのではないか。「悲劇とは、人間と、人間の運命よりもさらに強大な運命との間にある恐ろしい絆を肯定することである」とジロドゥーは言う<sup>(63)</sup>。「ラシーヌの中に何も求めない」と公言したクローデルではあるが、彼はラシーヌの中に、特に『フェードル』の中に、重要な二人の共通点である悲劇の本質を見出すはずではないだろうか。

短いが、内容の濃い『ジャン・ラシーヌについての会話』の中で、クローデルは、一言もラシーヌを非難する言葉を使っていない。むしろ、讃辞で満ちている。しかし、不思議なことに、この賞め言葉も、シェークスピアや『マクベス』について語る、といった、回り道をすることによってしか述べるができなかった。しかも、忘れてならないことは、この小論が、クローデルとラシーヌ、この二大劇作家の作品を演出したジャン＝ルイ・バローの求めに応じて書かれたものであることである。

#### (注)

- (1) *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel* : Michel Lioue: Armand Colin 1971 : p.114, note.
- (2) Paul Claudel: *Oeuvres en prose*: (Pléiade): "Introduction à un poème sur Dante":1921:p.423.
- (3) ibid. "Sur le vers français" :1925. p.17.
- (4) Paul Claudel: *Mes idées sur le théâtre*: textes recueillis par Jacques Petit et Jean-Pierre Kemps: Gallimard 1967: p.155.
- (5) ibid. p.155, p.158.
- (6) Paul Claudel: *Journal II*: (Pléiade): pp.80-81: (1935)
- (7) ibid. p.221 (1938)
- (8) ibid. p.294 (1939)
- (9) Paul Claudel: *Mémoires Improvisés*: recueillis par Jean Amrouche: 42 émissions intitulées "Entretiens avec Paul Claudel" : 1954: pp.34-35. Gallimard:
- (10) ibid. p.33.
- (11) ibid. p.35.
- (12) Paul Claudel: *Théâtre I*: (Pléiade) *L'Echange*: p.676.

Lechy Elbernon: "Il y a la scène et la salle. Tout étant clos, les gens viennent là le soir...Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai."

Marthe: “Mais puisque ce n’est pas vrai! C’est comme les rêves que l’on fait quand on dort.”

(13) *Mes idées sur le théâtre*: p.108.

(14) *ibid.* p.230.

(15) *Oeuvres en prose*: pp.52–53 “La Poésie est un art.” 1952.

(16) Jean Racine: *Oeuvres complètes I* (Pléiade) p.387: “une action simple chargée de peu de matière”

ラシーヌ詩句, 序文の訳については, 人文書院の「ラシーヌ戯曲全集」, 筑摩書房の「ラシーヌ」にある諸先生の訳をそのまま拝借, または参考にさせていただきました。

(17) Jacques Scherer: *Bajazet*: Centre de Documentation Universitaire: p.263.

“Racine n’a jamais eu la curiosité de voir la mer.”

(18) *Mémoires Improvisés*: p.185.

(19) *L’Esthétique dramatique de Paul Claudel*: p.291.

(20) *Oeuvres en prose*: “Le drame et la musique” p.154: 1930.

(21) Paul Claudel: *Journal I* (Pléiade) p.524: 1921.

(22) *Oeuvres en prose*: “Sur le vers français” p.34: 1925.

(23) *Mes idées sur le théâtre*: p.183.

(24) Paul Valéry: *Cahiers II* (Pléiade): p.1207.

(25) *Mes idées sur le théâtre*: p.179.

(26) *Oeuvres en prose*: “Conversation sur Jean Racine” p.449.

(27) *ibid.* p.452.

(28) *ibid.* p.450.

(29) *ibid.* p.450.

(30) *ibid.* p.450.

(31) *ibid.* p.452.

(32) *ibid.* p.453.

(33) *ibid.* p.453.

(34) *ibid.* p.455.

(35) *ibid.* p.457.

(36) *ibid.* p.456.

(37) *ibid.* p.456.

(38) *ibid.* p.457.

(39) *Mémoires Improvisés*: p.34.

- (40) *Mes idées sur le théâtre*: p.189.
- (41) *Oeuvres en prose*: “Conversation sur Jean Racine” p.456 et note (p.1459)  
 “De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?”
- (42) Victor Hugo: *Préface de Cromwell*: Introduction et notes par Maurice Souriau: Voivin p.277.
- (43) Jean Vilar: Conférence-débat, cité dans *Bérénice* de Gérard Antoine: p.145.  
 Centre de Documentation Universitaire.
- (44) Gérard Antoine: *Bérénice*: 157.
- (45) *Mémoires Improvisés*: p.314.
- (46) “Conversation sur Jean Racine” p.458.
- (47)                    ibid.                    p.458.
- (48)                    ibid.                    p.462.
- (49)                    ibid.                    p.462.
- (50) *Mémoires Improvisés*: p.317.
- (51) “Conversation sur Jean Racine” p.464.
- (52) Paul Valéry.: *Oeuvres I* (Pléiade) “Sur Phèdre femme” p.500.
- (53) Jean-Louis Barrault: *Mise en scène de Phèdre*: pp. 16-17.
- (54)                    ibid.                    p.117.
- (55) “Conversation sur Jean Racine” p.465.
- (56) Paul Claudel: *Journal II*: p.550, 6 mai 1946. この要旨は「会話」の中でもクローデルとアルカスによって語られている。
- (57) Roland Barthes: *Sur Racine*: p.117, Seuil: 1963.
- (58) “Conversation sur Jean Racine” pp. 465-6.
- (59) Jacques Scherer: *Racine et/ou la cérémonie*: PUF, 1982: p.33.  
 “Quant au mot “fatalité” lui-même, il n’est jamais employé par Racine.”
- (60) “Conversation sur Jean Racine” p.466.
- (61) *Mise en scène de Phèdre*: p.133.
- (62) Jean Racine: *Oeuvres Complètes I*: p.465: Préface de *Bérénice*.
- (63) Jean Giraudoux: *Littérature*: Grasset: p.256.

#### 参考文献

- (1) Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: Nizet, 1950.
- (2) Pierre Larthomas: *Le Langage dramatique*: Armand Colin: 1972.
- (3) 渡辺守章「修辞学炎上」 — ラシーヌ雑感 — : 学燈 1968. 12月号。