

# Bajazet の「朗読法」をめぐる

— ヴァレリーの見たラシーヌ —

浜野 トキ

## 序 何故ヴァレリーか

ジャン・ラシーヌの作品を批評してきた人は、17世紀以来数多い。ポール・ヴァレリー(1871-1945)もその一人である。彼は、ラシーヌの作品を批評するばかりでなく、その作品から大きな影響を受けた詩人である。1916年前後、『若きパルク』La Jeune Parque 制作当時、リュリー、グルックの音楽とともに、ラシーヌの詩句 “Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur.” (Phèdre) が非常に役立った、と言っている。また、自分の子供たちに朗唱させた「アタリーの夢」le Songe d'Athalie(Athalie)からも多くの詩作上の解決の鍵が得られた、と Cahiers<sup>(1)</sup> に書いている。彼は、自分を悩ませていた詩作上の色々な問題をラシーヌも感じたに違いなく、しかも、その困難をラシーヌが巧妙に切り抜けたことに感嘆した。「私は一つのメロデーを想定し、遅らせ、徐々に緩やかにし、結び付け、断ち切り、干渉し、しめくり、解決することを試みた—意味においても、音においても。」<sup>(2)</sup>

このように、詩の音楽からラシーヌに接近していったとはいえ、ヴァレリーは、彼独特の批評精神という濾過作業を通してラシーヌの作品を見て、作品の養分を摂取していったのである。彼は専門の批評家ではないし、批評の伝統にもとらわれない。読者というものは、時代、文化の変化と共に作品に対する見方が変わってゆく、と言う観点に立ち、ラシーヌ時代の社会的状況、作者の伝記によって作品を究明することはなく、テキストそのものの熟読こそ重要だと考えた。「真の詩人は、必然的に第一流の批評家である。」<sup>(3)</sup> と、言う。と、同時に、「ラシーヌのなかに一人のボワローないしは一個のボワローの面影があった。」<sup>(4)</sup> とも想像した。ヴァレリーにとっては、批評は詩作上、不可分の要因であった。

しかし、彼がラシーヌのなかに見て、詩作上の困難を切り抜けようとしたものは、ラシーヌの詩句の音楽性、それをなす、言語の構造であり、悲劇そのものではない。彼は一切の演劇的要素を無視した。これは、劇作家ラシーヌの本意では無いはずである。ラシーヌは自作を「悲劇」tragédie と呼び、自らを poète de théâtre 劇詩人、すなわち劇作家と自認していた。彼の作品のなかには、人物の心理、場面の展開、筋など演劇の必要要素が盛り込まれており、なおかつ、それが美しい詩句となって流れてゆく。

それでは、ラシーヌの作品のなかに詩の一面しか見なかったヴァレリーの批評は、全然誤ったものであろうか？ 彼は度々ラシーヌとシェイクスピアとを比較する。「1800語。目立つイメージはない。亡霊もない。叫び声もない。舞台装置もほんの少ししか、またはない。劇に無縁な驚きもない。し

たがって彼は集中した感受性に働きかける。これら 1800 語をもって、恐るべき韻律法—結果はほとんど平板にみえながら常に音楽的な一つの言葉—すべてがニュアンスに包まれている。』<sup>9)</sup>「私はシェイクスピアが好きでない。あれは役者のための戯曲である。すべてがどぎつい化粧をしている。すべてが瞬間的効果のために。』<sup>10)</sup>何故このように二大劇作家を比較するのか？ヴァレリーのなかには常に自己内部の問題—精神と肉体、知性と感情の問題を問い詰めてゆく—対立の問題がある。この対立を基に展開される思考が「対話」ないしは「独白」という劇的な形式にたどり着く筈であるが、彼はこの対立を基調とした自己の劇的精神を予感していたのではないだろうか。しかし、彼の劇的精神は伝統的なものではない。シェイクスピアを酷評しながらも、後年、彼が劇作に手を染める様になってから、シェイクスピアが、ラシーヌよりもより開いた世界を彼に示してくれる、と言う意味で、彼に影響を与えなかったとは言い切れない。ヴァレリーは複雑である。

ともあれ、ヴァレリーは、ラシーヌの詩的言語の構造に鋭いメスを入れていった。今日ラシーヌの言語の理論的研究—文体論や韻律学など—には、ヴァレリーの批評が無視できないものとなっている。その結果、逆説的に、ラシーヌの言語の二重性—色濃く滲みでる诗情と堅固な劇構成—の緊密なからみあいを浮き彫りにして見せてくれる。一方、俳優、演出家、批評家の間では、ラシーヌの作品のなかに詩的部分しか見ないヴァレリーに対する反駁が多いが、意外にも、ジャン＝ルイ・パロー、ルイ・ジュヴェなど、優れた演劇人はヴァレリーの思想を大幅に取り入れている。ラシーヌの作品は詩か演劇か？または、これら二面が渾然と融和している作品か？ヴァレリーのラシーヌに関する発言は、これまで漠然と考えられてきた問題を真正面から提起することになった。ここに Bajazet の「朗読法」をめぐる問題を取り上げたのは、ヴァレリーのラシーヌ観を通じて、この 17 世紀の大劇作家ラシーヌをより良く解明するのが目的である。

## 1) ヴァレリーの詩論

ヴァレリーは倦むことなく詩論を書きつづけた。それは、自作を弁護するためでもなく、正当化するためでもなく、ただひたすらに、純粹な詩を、そしてそれを書く自分自身に向けられた。彼の詩論は難解、かつ、膨大なものであり、体系としてここで詳述することは不可能であり、本稿では、それが目的ではない。ただ、そのうち、Bajazet の朗読法に関するヴァレリーの小論 “De la diction des vers” を解明するための最小限度の詩論の説明に止めたい。

### a) 「純粹詩」 la poésie pure

ヴァレリーの詩論について語るとき、「純粹詩」の問題を避けることはできない。たまたま、ヴァレリーは、『『女神を識る』序言』（1920）のなかで、「純粹詩」と言う言葉を用い、その説明を加えている。「19 世紀の中葉になり、フランス文学中に「詩」をそれ自体以外のあらゆる本質から決定的に隔離しようとする注目すべき意思の表示されるのがみられる。詩を純粹な状態におくこのような

準備は、すでに、エドガー・ポーによって、最大の明確さを以て予言された。』<sup>97</sup> ヴァレリーとしては、感情、雄弁、などを排除した全く音楽的な詩が作れないものかと考えた。しかし、これは、理想的な自己の目標であり、到達不可能なものであることを良く知っていた。純粹詩は、生の諸条件とは共存し得ない。「炎には住み得ないし、最高度に清澄な住居は、必然的に無人の境である。』<sup>98</sup> というのが彼の考えであった。

これに対して、アンリー・ブレモン Henri Bremond(1865-1933)は、「純粹詩」の語を取上げ、1925年10月25日、アカデミー・フランセーズの公開講座で、彼独自の理論を展開し、言論界に大きな論争を巻き起こした。彼は、ラシーヌもヴァレリーも非常に愛し、両者の類似を「純粹詩」の語によって証明しようと試みた。しかし、その理論は、ヴァレリーの思想からかなり隔たったものであった。ブレモンは、詩は靈感によって生まれる、と主張する。詩の本質的なものから、描写、雄弁、感情のみならず、言葉、その意味、詩の音楽さえも排除する。何故ならば、語や意味や詩の音楽は、詩の流れ *courant poétique* を伝達するための手段に過ぎないから。また、詩の感銘は、神に対する祈り *prière* の感情と同じである。ラシーヌは純粹詩の詩人であり、彼にあっては、全ての言述 *discours* は歌 *chant* に奉仕する、と言うのがブレモンの大体の論旨である。<sup>99</sup> 彼が挙げた例は極めて不的確であり、具体的に、純粹詩とは何か、と問い詰められれば、ブレモンは「説明不可能」、「定義不可能」と応ずるばかりであった。批評家、演劇人、文学者の間では彼の意見に不満な者が多かった。詩と宗教とを混同する不見識には大きな反対の声が挙がった。また、極端なまでにラシーヌの作品を詩化することに対する演劇人たちの反駁もあった。

このような状況のもとで、ヴァレリーは「知る者は黙し、知らぬ者は論議する」<sup>100</sup> と考えながらも、純粹詩に関する自説を再び説明せざるを得なかった。「私がたまたま1920年に不用意に用いた『純粹詩』という言葉がこのように大きな波紋を引き起こしたが」と前置きして次のように述べる。<sup>101</sup> 純粹詩は、物理学者が言う純粋な水 *eau pure* という意味での純粋ということで、非詩的な要素を全くまじえないような作品を人は果たして構成しうるかという問題が提起されるという意味である。これは絶対詩と呼んだほうがよいかも知れないが、到達不可能なものである。詩が靈感から生まれる、という観念は何も労せぬ事を意味する。詩人は、言語駆使の方法を充分把握して、この理想的状態に到達する様に刻苦しなければならない。さらにヴァレリーは、詩だけしか含まぬ詩編を構成することは不可能だと言いながらも、純粹詩のために排除すべきものとして感情的要素、描写、教訓、雄弁、その他伝統的な演劇的要素を挙げる。そして、純粹詩の条件として次の4点を挙げて説明する。「音楽的継続が決して中断されることなく、意義の関係が諧調 *harmonie* の関係と常に相似し、一つの思想から他の思想に変ずる思想の変質があらゆる思想よりも一層重要に見え、文飾の遊戯 *jeu de figures* が主題の現実性を含む...」<sup>102</sup>

ここでヴァレリーが第一に挙げているのは、詩句の音楽、メロディーが抵抗無く流れること。第二に、詩の音楽と意味とが常に相関関係にあること。第三に、詩のなかに含まれる思想が次から次へと新たに形成されてゆく、その精神の運動が重要であること。第四に、文飾 *figures* が、主題の現実性、つまり、様々な精神の流れに関わりあるもの、と解される。

ヴァレリーにとっては、「純粹詩」は、このように、到達不可能なものではあるが、ラシーヌの次の詩句は殆ど「純粹詩」に近い完成した詩句のモデルである、と考えていた。

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur.(Phèdre)

「この詩句はあらゆる詩句の中で最も美しい詩句である。日の光そのもののように透明である。」<sup>(13)</sup>として、次の様に分析する。<sup>(14)</sup>この詩句は、何の意味もない。言っていることは精神にたいして何でもない。しかし、何故この詩句が素晴らしいか、象徴的なのかは、その響き sonorité によるものである。この詩句の語は全て単音節であり、そのうち、jour、pur、coeur の三語は、r によって支持された長母音の語である。これら三語が短母音である他の語と実に巧妙に結ばれている。le jour、plus pur、mon coeur と短母音と長母音の結びつきが、穏やかで、しかもバランスのとれた速度となっている。そして、この響きが単純な光、率直さ、透明さ、無垢を自然に導入する。このように、この詩句の形式と響きは、一般の記号の示す意味と同じ位、さらに、それ以上の意味を伝えている。音の意味と意味の音が相互に作用している。ヴァレリーが Cahiers に記したものは大体このような意味である。しかし、どのような劇的シチュエーションの中で、イポリットがこの一句を口にしたかはヴァレリーの関心外の事であった。

なお、ピエール・ギロー Pierre Giraud によれば<sup>(15)</sup>、jour、pur、coeur の三語は、ヴァレリーの「若きパルク」「ナルシス断章」の中で、最も使用頻度の高い語のうち上位 20 位に入っている。一方、ラシーヌの 11 の悲劇の中で、これら三語の使用頻度数は次の通りである。jour(220)、pur(14 purs、pure も含む)、coeur(477)<sup>(16)</sup>

#### b) 音 son と 意味 sens

詩に於ける音 son と意味 sens の協和は難しい、とヴァレリーは考える。一つの言述 discours が、全く異なった性質に発展することがありうる。極めて論理的で、明快な言述でも、全然諧調 harmonie を持たないこともありうるし、諧調を持っていても全然意味をなさないこともありうる。詩には音楽性が絶対に必要であり、そのためには、表現を豊かなものに高揚させなければならない。「音楽をして語らしめ、言語をして歌い或いは舞わしめようと試みた人々」<sup>(17)</sup>の努力をヴァレリーは想像する。音と意味とをできるだけ協力させなければならない、と彼は思う。

“Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix,  
entre la Présence et l' Absence, oscille le pendule poétique.  
Il résulte de cette analyse que la valeur d'un poème réside  
dans l'indissolubilité du son et du sens.”<sup>(18)</sup>

詩人は、時計の振り子の様に、音と意味との関係の可能性を求めて揺れ動く。音は意味から生まれ、意味は音から生まれる。両者は本来不可分のものであり、これは詩人の努力と技量によって実現されなければならない、として、次のようにも言う。

「音と意味の間には純然たる慣習上の繋がりしかないが、しかし、双方を出来る限り有効に協力させることが問題である。語はそれらの二重の本性ゆえに、私にしばしば、幾何学者たちがあれほど好んで運用する、あの複素数を思わせる。」<sup>(19)</sup>

### c) 詩と散文

ヴァレリーは詩と散文とを、マレルブの比喩にしたがって、歩行 *marche* と舞踊 *danse* に譬える。歩行は舞踊と同じく、一行為体系であるが、散文と同様に一つの目的を持っている。歩行はある目的地に達すれば消滅するのと同じく、散文も一つのコミュニケーションを伝達すれば滅びてしまう。一方、詩と同様に舞踊は、それ自体のなかに、悦楽と言う目的を内蔵しているので、消滅することはない。何かの対象を追求するとしてもそれは観念的对象である。「舞踊がたまたま花の幻影や一つの微笑を求めてひととき立ち止まるとしても」<sup>(20)</sup>そこに永久に立ち止まることはしないし、滅びることもない。舞踊が見る者を楽しませるのと同じく、詩も読者に喜びを与える。ヴァレリーはこのように考える。

さらに、ヴァレリーによれば、詩も散文も、同じ語、同じ統辞法、同じ形式、同じ音、また同じ音色を持っているが、別々に調整され、別々に誘発される。したがって、詩と散文を同じように考えることは出来ない。<sup>(21)</sup>

問題は、詩人がどのようにして、言語を用いるかである。それは明らかに散文と異なる。散文では、人は無意識に、実際の目的のために言語を使うが、詩人は「個人的条件」<sup>(22)</sup>のためにそれを用いる。例えば、雨が降るとき、われわれは “Il pleut.”<sup>(23)</sup>とと言うように教えられてきた。しかし、詩人は、この「直線の制度」*le régime de la ligne droite* で表現することは出来ない。それは散文なのである。もし詩人が “Il pleut.” と表現したら、リズムやイメージなどはどうなるのか。したがって、詩人が、間接的に、しかも、複雑な表現をしたからといって詩人を責めることはできない。「詩とは言語の一芸術である。」*La poésie est un art du langage. 「言語の中の言語である。」 C'est un langage dans un langage.*<sup>(24)</sup>「言葉のある種の結合は、他の結合の生じることのない一感動、われわれが詩情と呼ぶような一感動を生じる。」<sup>(25)</sup>ともヴァレリーは言う。

詩人はこうした言語を用いて、読者を詩的感動に導く。「それは音楽化され、互いに他によって共鳴し、いわば諧調的に対応する」<sup>(26)</sup>夢のような詩的宇宙につながってゆく。このような詩の言語をつくり出すために、詩人は数々の反省や選択や決定をしなければならない。以上、ヴァレリーの思想を省略して伝えた。

## 2) ヴァレリーと演劇

常に自己の精神の内的葛藤から目を逸らさなかったヴァレリーに、劇的精神が無かったとは言われない。独白にせよ、対話形式にせよ、彼の主な作品は、精神内の対立を軸としたものである。あの長編詩『若きパルク』はただ一人のヒロインの演ずる monodrame とも言われ、また、詩と言うにはあまりにも劇的作品だ、との批判もある。<sup>(7)</sup> ヴァレリーは後年、対話形式の劇や、楽劇 mélodrame を作成している。

このように、劇的精神を持っていたヴァレリーではあるが、いわゆる演劇の伝統的要素を受け入れようとはしなかった。劇の筋、演技、劇的事件、人物の心理、物語り、描写などは、彼の体系に組み合わせられることなく無視された。「私は、小説にも劇にも向いていない。小説や劇の大場面、怒りとか、情熱とか、悲劇的瞬間とかは、私を高揚させるどころか、まるで惨めな光のように…存在が愚かしさにまで単純化され、泳ぐかわりに、周囲の水の状況のなかに溺れこんでしまう原初的な状態のように、私のもとに届いてくる。」<sup>(8)</sup> このように、彼は演劇的要素を拒否し、さらに古典劇を攻撃する。

「17世紀の劇詩および道徳詩の有害な役割、ラ・フォンテーヌと悲劇作家たち、そこからして、フランス人は、身振りを伴う熱のこもった台詞まわしと詩句それ自体とを混同することになった。」<sup>(9)</sup>

ヴァレリーはさらに、俳優の演技を無視した。「古典劇はすべて言述が行為を設定し、準備する」<sup>(10)</sup> として、古典悲劇で俳優を必要とするのは、声の多様化、調子の違いのためだけである、と考えている。

このように、古典的な演劇要素を無視したが、三単一、アレクサンドランの詩形には寛大であった。ことに、後者は、彼自身の主な詩編に採用している。名高い三単一の深さについては「見事な概念。いくぶん単純すぎる。一つの視点を決定することにあるこの視点は非常に重要である。」<sup>(11)</sup> このように三単一の重要性を認めてはいるものの、この言葉をそのまま受け入れて良いものであろうか。そのあとで、彼は次のようにも言う。「悲劇は状況から抜け出すのが不可能なことに基づいている。人は次元の数を減らす。円 cercle は乗り越えられない。」<sup>(12)</sup> これは、三単一による閉鎖された世界から、人物たちが逃れ得ない状況を指摘しているものではないだろうか。後年、彼が劇作を始めたとき、この三単一は取り払われた。

一方、彼の作詩のうえで、アレクサンドランの果たす役割は大きい。この古典的定型詩形を、彼は『若きパルク』『ナルシス断章』その他ソネに用いている。それは勿論、古典的伝統を守るなどと言うものではなく、それが彼の詩的表現に適したものであったからである。と同時に、彼の言語駆使能力を自ら試す良い手段であったからである。「17世紀のアレクサンドランは、…きっちりとはまる引き出し…が与える一寸苛立たしい奇妙な喜びを与える。」<sup>(13)</sup> さらに、この皮肉。「フランスの詩句の古典的諸規則…それらの規則の明確さによって、耳がなくとも、詩心がなくとも、詩人たちに評価をくだすことができるようになる。…歌う人間を滑稽にしたり、数を12まで数えることのできる者に従属させたりするのに、非常に適切な諸規則。」<sup>(14)</sup>

いずれにせよ、形式と拘束を好むヴァレリーにとって、アレクサンドランで詩作することは一種の「こころよい苦難」 *gênes exquis*es であつたに違いない。

### 3) “De la diction des vers”<sup>(35)</sup> 「詩句の朗読法について」

数々の詩編、評論を発表し、「純粹詩」の詩人として、高名となったヴァレリーは、1926年一月のある日、パリの小劇団「プティト・セーヌ座」 *Petite Scène* に招かれて、ラシーヌ作 *Bajazet* の朗読について、俳優たちを指導することになった。これは、その前年、彼がヴィユー・コロンビエ座で、プティト・セーヌ座の女優マダム・クロワザと共に、ロンサルとヴェルレーヌの詩の朗読をしたのが縁で、彼女に頼まれたのである。この指導会でヴァレリーが語った内容が数ページの小論となったが、構造上多少の経緯があつたことは後述する。*Bajazet* はラシーヌの悲劇のなかで唯一のトルコもので、最も劇的動きが多い作品と言われている。この芝居の朗読法を、演劇要素を拒否し、自らも演劇事情に疎いと公言するヴァレリーが何故引き受けたのか、一つの驚きである。

だが、20世紀の初頭、古典演劇界を支配していた俳優は、サラ・ベルナル Sarah Bernhardt(1844-1923) であり、ムネーシュリー Mounet-Sully(1841-1916) であり、詩句を歌いあげる傾向が強かった。当時演じられた「アンドロマック」はまさに「音楽」 *de la musique* そのものであつた<sup>(36)</sup> という事情から見れば、ヴァレリーが *Bajazet* 朗読の指導を引き受けたのは、それほど不自然なことではなかつたかも知れない。少なくとも、彼はラシーヌの「詩」の愛好者である。彼は *Bajazet* を「多様な声からなる一つのコンサート」と考えてこの席に臨んだ。

しかし、プティト・セーヌ座の情勢は少し変わってきていた。演出担当のグザヴィエ・ド・クルヴィル Xavier de Courville は、当時としてはざん新なジュール・ルメートルの舞台装置のアイデアを取り入れ、照明にも工夫を凝らし、「壁に目あり耳あり」“*Il y a des yeux et des oreilles dans la muraille.*” の言葉が象徴するトルコ後宮 *sérail* のあやしげな雰囲気包まれた場所を舞台として、生き生きとしたドラマを作りたいと考えていた。したがって、俳優たちも、新しいドラマをと、真剣な眼差してヴァレリーのまわりに集まつた。以下、ヴァレリーの「詩句の朗読法について」の要旨を順を追ってまとめてみる。彼は何よりも、ラシーヌの詩の音楽性を強調した。

a) 私は、劇的性格、筋 *action*、場面 *situation*、いわば、劇には関心がない。

b) 朗読法 *diction* の多様性

詩に多様なジャンルがあると同時に、詩人によつても、詩形や韻律によつても、多様な朗読法がある。詩の解釈者の意図、理解度によつて、美しい詩句も台無しになるし、逆に、どうしようもない詩句でも美しいものになる。

c) 何よりもまず歌に立脚せよ

まず第一に、歌 chant に立脚して、歌手の状態に身をおき、自分の声を楽音一杯に調節し、そこから詩句に適するような状態にまで下降すべきである。普通の散文から上昇してはならない。この方法こそ詩編の音楽の本質を保つ唯一の手段である。原文に含まれている「アタック」*attaque*、「転調」*modulation*などの点から原文を研究すること。詩句がいかに通常の言語と違うかを理解すること。

d) ラシーヌの詩句の音楽性

ラシーヌは最も音楽的な詩人である。あのリュリーやグルックが学んだ人。その段落 *période* は、しばしば、叙情的作曲の叙唱よりもほんの僅かだけ歌う趣きの少ない叙唱をおもわせる。

e) 伝統的な舞台効果を捨てよ

舞台上の直接の効果のために、音楽的な部分を犠牲にしてはならない。この面白からぬ伝統は、ラシーヌの中に認められる連続性 *continuité*、つまり、無限の旋律 *mélodie infinie* を破壊する。この舞台上の直接効果は詩句を寸断し、隠してしまう。

f) まず最初に、詩句のメロディーに馴れよ

一方で、統辞法 *syntaxe*、他方では韻律法 *prosodie* が、その音響的、精神的内容を合成し、生命の漲る形式を巧みに生み出しているこれら二重に組織されている句 *phrase* の構造を仔細に考察せよ。このように、ラシーヌの音色 *timbre*、母音の陰影、相互の反映 *nuances et reflets réciproques de ses voyelles* をゆっくり味わい、その発する倍音 *harmoniques* に到るまで耳を傾けよ。

g) 意味を理解する事を急いでではない

意味にたどりつくことを急いでではない。Ne vous hâtez point d'accéder au sens. 少しずつ意味に接近しなさい。ただ、音楽によってのみ行き着くようにすること。語は強調せず、*syllabe* と *rythme* があるばかり。音楽的狀態に止まり最後に意味を導き入れる。

h) 詩句の区別の必要

ある詩句は脚本そのものに役立って欠くべからざる手足となる。これらは、諸事件を予告し、促し、解決する。また、あるものは、問いに答える。それらは、いわば、散文と同列のものである。

上記の要約から見ると、a) ヴァレリーは演劇に関心が無い。e) 舞台上の直接効果の為に詩句の音楽を犠牲にしてはならない、h) ある詩句は散文と同列である。この三点は、演劇にかんするもので、



互いに矛盾しており他の点と調和していない。これは、「詩句の朗読法について」が必ずしもすんなりと構成されたわけでないことを示している。演出担当のクルヴィルは次のように説明する。<sup>67)</sup>

若い俳優たち—ヴァレリーによれば *jeunes Turques* —は、古典悲劇に新風を入れようとヴァレリーのまわりに集まったが、彼の話が進むつれて戸惑いの表情を見せ始めた。ヴァレリーがラシーヌの詩句の音楽性を強調し、まず、歌手の立場に立って云々と説明したとき、アタリード役を演ずることになっていたマリー・アンジが勇敢にも口をはさんだ。「問題はラシーヌであって、ヴェルレーヌやマラルメではありません。」彼女はラシーヌの作品の詩の面を強調しすぎるヴァレリーの話に不満を感じた。「まさにそのとおり」とヴァレリーは彼女の質問を取り違えて「あらゆる詩人の中で、ラシーヌは最も音楽に近い詩人です。」とさらにラシーヌの音楽性を強調した。クルヴィルが次に説明するところによれば、ヴァレリーはラシーヌの悲劇の中で、筋 *action* が重要である事を認めたものの、詩句の音楽を最も重要視し「まず、詩句のメロディーに慣れなさい。意味にたどりつくことを急いではいらない …」と続けた。俳優たちは納得いかない様子であった。再びマリー・アンジが質問した。「“Parle, l'épouse-t-il?” “L'épouse-t-il enfin?””(第三幕)「注 バジャゼとロクサーヌが和解して、結婚するのは、というアタリードの不安」私は、これらの句が音楽的だとは思いませんけど。シチュエーションの中でこそ美しいのではないのでしょうか。」ヴァレリーは、彼女の苛立ちに無関心ではいらなかった。彼はラシーヌの詩句の音楽性のほかに、「事件」も認め、詩句が人物の愛情や情熱から迸る様にしなければならないことも否定しなかった。そして、最後に、ヴァレリーは、詩句の中では、音楽的なものと散文的なものを区別すべきことを認めた。クルヴィルはこのように説明している。

彼によれば、その翌日から「若いトルコ人たちは」ヴァレリーの教えに従って、詩句朗読の「訓練」に励んだが、三月の出演日がせまるにつれて、*sérial* のドラマを熱演することに没頭し、詩句の朗読どころではなくなった。

シェレル Scherer によれば<sup>68)</sup>、クルヴィルの *Bajazet* 演出は、舞台装置、照明、演技、朗読法がかなり写実的であり、ラシーヌの詩句の流れは舞台上の効果のために、時々寸断されることもあり、当時の批評家を驚かせた模様である。しかし、一部では、ラシーヌの悲劇をできるだけ自然の状態に戻し、何よりも動きが生き生きとしていて、真実味と情熱にあふれ、美しさが感じられた、と言う批評もあった。<sup>69)</sup>

クルヴィルの立場は、ヴァレリーのそれと真向から対立していた。彼は後年刊行された「*Bajazet* 演出メモ」“*Bajazet de Jean Racine*” の中で次のように書いている。

「なによりもまず音楽を!と宣言する詩人に対して、われわれ俳優は次のように答えたい。大衆はいまだに、古典悲劇に反対する今世紀の偏見を抱いている。この気まぐれな大衆に対して、新しい耳でラシーヌ劇を聞かせるために、また、彼らが、時と共に衰弱していると決め込んでいる悲劇を生き生きと上演するためには、アレクサンドランのリサイタルを行うことは良い方法であろうか。反対に、熱烈なドラマ—その上に形式美が加わる—のなかに大衆を引き込むべきではなからうか。ラシーヌ自身詩人であり劇作家である。かれの *Bajazet* が単なるオラトリオになることを好まないに違

いない。…我々の作業は、詩句の音楽を奏でることではなく、リアリズムの演技と誠実を基礎として行われた。」<sup>(40)</sup> こうして、プチット・セーヌ座の Bajazet 上演は成功のうちに行われたと言われるが、同年五月、雑誌 Revue Critique 主催の恒例の晩餐会の席上、議長であるヴァレリーは、さきの Bajazet の朗読会での自分の不明に触れて、およそ次のように演説した。<sup>(41)</sup>

「私は教師の立場から弟子に戻るのに時間がかからなかった。私はアタリード(マリー・アンジ)その人から、実践には理論の知らない道理が有ることを教えられた。アタリードには道理があった。彼女は勝った。俳優たちは舞台上で Bajazet を生き生きと演ずるのに必要な熱と演技を結び合わせる事ができた。私はパリから遠くにいて拍手しか送られなかったが、私は皆さんの労を称えた。諸君はラシーヌの古い栄光を若返らせた。…諸君はラシーヌの期待を満たされた。」

この釈明の演説の中で、ヴァレリーは、一度も「詩」、「音楽」という言葉を使っていない。<sup>(42)</sup>

#### 4) ヴァレリーの Bajazet 観劇記<sup>(43)</sup>

ヴァレリーは、プチット・セーヌ座の Bajazet 上演を賞賛したが、実は彼自身まだ一度もラシーヌの芝居を観ていなかったのである。「若きパルク」制作当時以来、ラシーヌに就いて色々と言語、書いてきたが、それは専ら読書による鑑賞であり、観劇したことは一度もなかった。この事実は、如何に古典演劇が彼の肌合わないかを物語るものである。

彼の幻想にあるラシーヌの詩句と作品の本来の形である悲劇をはじめて観たとき、その違いに大きなショックを受けた印象記が Cahiers の一ページを埋めている。「Bajazet プチット・セーヌ座。休みなしの五幕。私がラシーヌの悲劇を観劇したのは初めてだ!」と書き出し、注に 1927年 11月 7日! とある。ときにヴァレリー 56歳! ここには、さきの晩餐会の演説のような儀礼的な言葉はなく、率直に印象が述べられている。ただし、この感想は演出にかんするものか、テキストそのものにかんするものか明らかではない。

彼が第一に驚いたことは、「問題に関係のないものは何もない」と言う点である。これは、ラシーヌの劇作上の大原則で、Mithridateの序言のなかにあるように、「さして必要でないものは、何も舞台にのせないように、いくら用心してもしすぎるということはない。いかに美しい場面であっても、それが筋を離れ、筋を結末に導く代わりに、筋を中断する時には、人をうんざりさせる危険があるのだ。」これがラシーヌの考えである。ヴァレリーはここで、単に美しさを目的とする一般の叙情詩と違い、劇進行に不必要なもの一切を切捨て、なおかつ美と音楽性を持続するラシーヌの言語の神秘性を感じたはずである。一方、ヴァレリーは Bajazet の劇構造を単純な設計図だとみる。「これは一つの設計図である。…要するに単純な構造。定義の様相一がある。誰それはこうである。誰それはこれこれの状況にいる。命題、潜在力や期待を生み出す不均衡の様相二等々——事件」これはヴァレリーが本質的に受け付けない劇構成であり、筋であり、事件である。20世紀の人間ヴァレリーにとっては17世紀の悲劇の構造はいかにも幾何学的な単純な図式であるかも知れない。しかし、それは三単一と言う拘束が課せられた時代の一つのジャンルであり、複雑さを通過して一点に凝縮され

た単純さである。ヴァレリーの目には、この単純な構図の中で動く人物たちも単純に見える。「相違がほとんどないような、ゲームのなかでの位置の価値によってしか違ってない」そして、ヴァレリーは「宰相(アコマ)はかなり滑稽だ。バジャゼは大いにそうだ」と言う。この閉ざされた世界では、その野心が失敗しても逃げ場に迷う宰相は滑稽であろうし、まして、ロクサーヌの一言 *Sortez!*”によって後宮の奥ふかくに消え去る為のみ舞台上に姿を現すバジャゼは多分大いに滑稽であらう。ヴァレリーにとっては、一般的な心理で動く人間はすべて滑稽なのである。その意味で、滑稽でない人間はいない。あのジュリアン・グラック Julien Gracq が「ゆっくりと死というものを味わわせてくれる」<sup>(44)</sup>と言った Bajazet の悲劇的恐怖の世界はヴァレリーにとって無縁なものであったのであろうか。

このように、Bajazet の劇構造、人物を単純ときめつけるヴァレリーではあるが、ラシーヌの詩句の巧妙さは決して否定しない。「目に見えぬ巧妙さを備えた驚くべき詩句-脚韻」しかし、この詩句の中には、彼が常に批判的な、不純な劇的要素が含まれているのである——筋、心理、など。そして、人物はその詩句で相手に話しかける。劇作家は詩人と違い、人物の影にかくれて彼らに語らせる。「作者は決して語らない。」さらにヴァレリーはつづける。この劇では絶対に詩句を要求するものはなにもない。なぜなら、そこには、魂の最短距離以外のものは何もないから。一切は滑稽の領域にある。人物たちは、ありそうにもないことは何も口にしない。語っている人間が空想的存在だと思わせるものはなにもない—ところが我々が「詩」と呼ぶものはまさにそれなのだが—。ある人間を見て彼が朗読するのを聴くとき、その普通の人間とこの花咲く語り—文飾の多すぎる—のあいだに距離があり、そんなことはあり得ないと拒否させる。そこから笑いが、滑稽さが感じられる。Bajazet の詩を受け入れる為には丈夫な胃が必要である。このように、ヴァレリーは、いまさらに、彼が考えていたラシーヌの詩句と実際に観た彼の演劇との間の大きな隔たりに驚くのであった。

## 5) ヴァレリーが Bajazet のテキストのなかにみたもの

「詩句の朗読法について」のなかで、ヴァレリーはラシーヌの詩的言語の特徴のいくつかの点に触れている。この章では、そのなかの三点、詩句の連続性 *la continuité*、アタック *l'attaque*、転調 *la modulation* について、彼の指示に従って、探し求めてゆきたい。ヴァレリーは極めて漠然と指示するのみで、決して具体的な例を引用していない。したがって、ここでは Bajazet のテキストのなかからその具体例を探すことにしよう。

### a) 連続性 *la continuité*

512行の長詩編『若きパルク』を書いたとき、ヴァレリーにとって最大の問題は、如何に美しいメロディーを連続させることができるかであった。そのため、ラシーヌの詩句のメロディーの連続性に羨望する。その秘密は何か。その力の一つの雰囲気もくずすことなくつづけられ、明晰さに支えられて、リズムが流れて行くことである。ヴァレリーはこれを「驚異的な連続性」と言う。

“Dans Racine, l’ornement perpetuel semble tiré du discours et c’est  
là le moyen et le secret de sa prodigieuse continuité, tandis  
que chez les modernes, l’ornement rompt le discours.”<sup>(45)</sup>

ラシーヌの詩句のメロディーが、一語の目立つ抵抗もなく、ゆるやかに、うねうねと流れ、語の結びつきが快く響き、何の努力も見せない。たとえ、文飾 figuresがあるとしても、それは言述の内奥から自然に生まれてくるもので、そこに、彼の驚異的連続性の方法と秘密があるのだ。一方現代の詩人の場合は文飾が言述を寸断するとヴァレリーは述べている。ラシーヌの場合、語の選択、統辞法、音楽が一つとなって溶け合っていることは言うまでもない。

Bajazet 第五幕四場のロクサーヌの台詞からこの連続性の例を採ってみよう。

1529           Maîtresse du Sérail, arbitre de ta vie  
Et même de l’Etat, qu’Amurat me confie,  
Sultane, et, ce qu’en vain j’ai cru trouver en toi,  
Souveraine d’un coeur qui n’eût aimé que moi:  
Dans ce comble de gloire où je suis arrivée,  
A quel indigne honneur m’avais-tu réservée?  
Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,  
Vil rebut d’un ingrat que j’aurais couronné,  
De mon rang descendue, à mille autres égale,  
1538           Ou la première esclave enfin de ma rivale?

バジャゼとロクサーヌとの最終的な緊迫した対立の場面である。アタリードに宛てたバジャゼの手紙が発覚してロクサーヌは二人の恋をはっきりと知らされる。バジャゼはロクサーヌに、これまで虚偽のふるまいをせざるをえなかった苦衷を述べるとともに、アミュラにたいする革命が成功したら、ロクサーヌの好意に報いることができる、と釈明する。ロクサーヌはバジャゼを冷たくあしらひ、「お前に何ができるの?」といきなり話を中断して、語り始める。この10行の台詞は、sizainとquatrainの疑問形の2文からなっているが、大きな怒りのなかにも、ロクサーヌはなおバジャゼを説得しようと努める。

Maîtresse du Sérail, arbitre de ta vie  
Et même de l’Etat, qu’Amurat me confie,

ロクサーヌは後宮 sérailの女主人である。バジャゼ殺害命令の手紙をアミュラから受け取っている。

彼女しだいで、現在の情勢では、バジャゼを殺させアミュラの寵愛を取り戻す事ができる。あるいは、アコマのクーデターを支持し、バジャゼの命を救い、アミュラを抹殺することもできる。ここから arbitre の語が出てくる。また、アミュラが彼女に委託した国家権力も彼女の手中にある。しかし、彼女の関心事は政治でも名誉でもない。もしこれがコルネイユの人物なら、国家権力こそ最も重要なものであろうが、ロクサーヌにとってはバジャゼの心をとらえるためにだけ必要なのだ。

Sultane, et, ce qu'en vain j'ai cru trouver en toi,  
Souveraine d'un coeur qui n'eût aimé que moi:

この場合の ce que は、彼女が勝ち得たと思ひ、しかも裏切られたバジャゼの「心」を示す。それは、「私しか愛さなかったであろう」、しかも、彼女が望んでいないアミュラの「心」 coeur と対立する。彼女が求めて得られなかったものはアミュラの心で埋め合わせることはできない。アミュラは実際にロクサーヌを愛していたが、それを正当化するために結婚しようとはいわなかった。アミュラの愛は劇構成上一大要素ではあるが、確定的なものではない。ここから、qui n'eût aimé que moi の条件法の mode が使用される。

Dans ce comble de gloire, où je suis arrivée,  
A quel indigne honneur m'avais-tu réservée?

honneur は常に digne であるが、この場合 indigne であり、honneur と矛盾している。これは矛盾語法 alliance de mots である。ロクサーヌの栄光は、バジャゼの愛なしには何の価値もないどころか、むしろ汚点となりうる。バジャゼは彼女を最高の地位から引きずり下ろすことができるからである。激情が詩句のなかにおのずと流れ、全く違った立場に現在ありながら、彼女は来るべき自分の運命を予感する。

Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,  
Vil rebut d'un ingrat que j'aurais couronné,

traînerais の動詞は、それ自体表現力豊かである。でだしのこの条件法の動詞のゆるやかさは、[ε] の二度の繰り返しのよって、ロクサーヌの悲しみの感情を示す。しかし、次行は全く調子が変わり vil rebut と [i][y] の「鋭い母音」が、叫びにも似た怒りの表現となる。ロクサーヌは捨てられた自分を想像するのだ。バジャゼは必ず私の最後の提案を拒否するだろう。そうすれば、私が王位に就けようとしたこの恩知らずの男は自分をどうするか分からない。追いつめられるロクサーヌの心。

De mon rang descendue, à mille autres égale,

mille autres は漠然とした数で、後宮内の女奴隷を指す。アミュラのまわりに集まった彼女たちは、ひとたび、彼が抹殺されて、バジャゼが王位に就けば、また彼のまわりに群がるであろう。彼女らと同じようになることは自分の尊厳を傷つける耐えられない事である。ましてやバジャゼの愛を受けることができないとしたら、わたしは自分のライヴァルのアタリードにかしづく最初の女奴隷になるのであろうか。これはまさに破滅である。

一貫して暗いイメージをもつこの10行の台詞は、ロクサーヌの激情さえもリズムに乗せて流れてゆく。鼻母音の繰り返しと「f」[v][s][z]の摩擦音の多用などによって、底に大きな不安をひめたロクサーヌの暗い怒りが感じられる。二つの文章の対比は見事である。第一文で、ロクサーヌは、*maîtresse*、*arbitre*、*Sultane*、*Souveraine*の語によって、自己の権力を誇示するが、未来を語る第二文では、*rebut*、*esclave*と惨めなおのれを想像する。第一文の最後の疑問形 *m'avais-tu réservée?* にたたみかける様に第二文は同じ疑問形、しかも表現力の豊かな *Trainerais-je...?* で始め、二文の断絶を埋めている。そのうえ三つの条件法の動詞 *qui n'eût aimé*、*Trainerais-je*、*j'aurais couronné* もロクサーヌの激情を被い、調子を和らげている。

しかしこの10行を最も柔軟に結びつけ、メロディクにしているものは、同格 *apposition* の使用である。これがラシーヌの詩句のメロディーを持続させるテクニックである。ロクサーヌはこの一節の中で自分を表現する為に、*maîtresse*、*arbitre*、*je*、*Souveraine*、*rebut*、*esclave* と同格語を使っている。これは接続詞を節約して文章を引き締める大きなテクニックである。ヴァレリーは *apposition* について触れていないが、ラシーヌの “*prodigieuse continuité*” について真剣に考えたブレモンはその理由としてこの *apposition* について言及している。「これら無限の同格は、ラシーヌの言述に、垂直の、ごつごつしたスポーツ的な歩行を避けさせ、出来るだけ歌 *chant* の、感じられないほどの、うねうねとした線に導いている。そこには、きわめて不思議な作業があるのだ。切断と気化の。そして、表面的には少しの荒々しさもなく... 動詞はできるだけ後に置かれる。しばしば分詞、文章の各部分、名詞、代名詞、ときには形容詞が同格となる。」<sup>46</sup> ここで文章の各部分とは関係詞などによって導かれた部分であり、接続詞無くして文を持続させるものである。上記ロクサーヌの例では、関係詞に導かれる部分、分詞、形容詞の同格はない。しかし、関係詞そのものが接続の役目を果たしており、上例では、*qui*、*que*、*où* の関係詞、*égale à* の形容詞が接続の役目を果たしており、本来の接続詞は *et* と *ou* だけである。この連続性に関連し、ギローは統計による数字を挙げ、ラシーヌは接続詞のなかでも、*car*、*donc*、*or*、*parce que*、*comme*、*afin que*、*pour que* のような、原因、目的を表す接続詞を使うことが極めて稀であった、と述べている。<sup>47</sup>

なおさきのブレモンの一節のなかの「きわめて不思議な作業。切断と気化の。」に注目しよう。これは、詩句を抵抗無く連続させるために、ラシーヌがどの様に他の多くの詩句を切捨て、犠牲にしたか、その努力に触れたものである。ヴァレリーも同じことを考えていたことが次の言葉で理解される。「ラシーヌの精神に浮かび彼から負として捨てられたこれこれの観念、これこれの表現をユゴー

は勝としてそれを逃がさなかったかもしれない。』<sup>48)</sup>

ここで、ヴァレリーが音楽的な連続と見たであろう詩句も、ロクサーヌの暗い怒りをこめた最後の必死の説得であり、劇進行の一段階である。彼女は次に「助かりたいなら、アタリードの殺されるのを見よ」という提案を出す。バジャゼがこれを拒否し、なおかつ懇願するのをロクサーヌが退けて、あの決定的な“Sortez!”を叫ぶのは、この台詞から20行後(1564)である。

## b) アタック l'attaque

ヴァレリーは、「詩句の朗読法について」の中で、ラシーヌの言語の特徴の一つとして *attaque* という語を挙げている。これは、音楽用語で、「楽器の正確な出だし」「一つの音譜または楽句を敏活に決然と始めること」「発声」と言った定義が音楽辞典に見出される。ラシーヌの言語にひたすら音楽性を見出そうとしているヴァレリーがこの言葉を使っても不思議でないかも知れない。彼はマラルメのソネに関連して「アタック」に触れている。「最初の期待から出発して、詩篇の現実態の中に入ることが大切。どの様にアタックするか(*attaquer*)... 詩篇の最初の数語は偶然に集められたように見えるが、その共鳴ははるかに鋭敏で...」<sup>49)</sup>つまり、次につづく詩篇に読者の関心をそそる重要な出だしであり、詩篇を連続させるための一つのテクニックと言えよう。ヴァレリーは『若きパルク』の各段落でこのアタックを使っている。“*Qui pleure là...*”“*Harmonieuse Moi*”“*Mystérieuse Moi*”“*Salut!*”など。

それでは、*Bajazet* のなかに、このアタックはあるか。たしかに、各幕 *acte* の出だしに注目すべきである。第一幕の初め“*Viens, suis- moi.*”(アコマ)、第二幕、“*Prince, l'heure fatale est enfin arrivée.*”(ロクサーヌ)、第三幕、“*Zaire, il est donc vrai, sa grâce est prononcée?*”(アタリード)、第四幕、“*Ah! sais-tu mes frayeurs?*”(アタリード)、第五幕、“*Hélas! je cherche en vain.*”(アタリード) これらの出だしを見るとラシーヌがアタックに非常に注意を払い、これに主要人物を当たらせ出だしから観客の注目を牽くことに努めたことが理解される。さらに、最初のアタック—大抵は間投詞であるが—の後に、補助アタックとも言うべき数語を加えて、各幕の筋の展開、人物の心理の動きを巧みに予告している。

第一幕のアコマの“*Viens, suis- moi.*”は、戦線から駆けつけたオズマンに対する呼び掛けで、劇全体の伏線の説明を予告する。それは、同時に、観客に対しても情報を与えるものである。閉ざされた、怪しげな雰囲気包まれている後宮 *sérial*、そこに幽閉されている皇弟バジャゼ、彼を恋するロクサーヌ、最後にアミュラに対するアコマの反乱計画などである。劇の導入部の情報は多い。第二幕のロクサーヌの“*Prince, l'heure fatale est enfin arrivée.*”は彼女とバジャゼの初めての正式な会見である。ロクサーヌはバジャゼに対して、命を助け、王位に就けてやるが、その代わり自分と結婚するようにと要求する。アタリードを愛するバジャゼはこれを拒否する。アタリードは、バジャゼの命を救うために、ロクサーヌの申出に従うようにバジャゼを説得する。幕間にロクサーヌとバジャゼの和解があった事が仄めかされる。第三幕、アタリードの“*Zaire, il est donc vrai, sa grâce est*

prononcée?”はアタリードの嫉妬の場면을予告する。アタリードに勧められてロクサーヌと和解したことを告げにきたバジャゼにアタリードは嫉妬の言葉を投げつける。そこにロクサーヌが現れて、二人の仲を疑い始める。この大波瀾に加えて、アミュラからバジャゼ殺害の命令を受けてオルカンが突然やって来る。第四幕のアタリードの“Ah! sais-tu mes frayeurs?”はオルカン到着による恐怖の叫びであり、ロクサーヌにとっても恐怖である。劇は急テンポで終末に向かう。第五幕、アタリードの“Hélas! je cherche en vain.”は懐に入れたバジャゼからの手紙が何処を探しても見つからない。すべてが露頭し、破滅となることを予感する。このHélas!は全ての人物が死に向かって進む終末をも暗示する。このように、ラシーヌは、三回つづけてアタリードにアタックさせているのは、彼女がこの劇の進行に最も大きな役割を果たしていることを示している。

アタックは幕の最初に限った事ではなく、重要な場面には、到るところに見られるし、演出家はこのアタックに注目する。例えば、ルイ・ジュヴェは、コンセルヴァトワールの俳優志願の生徒にたいて、ロクサーヌの“Prince, l'heure fatale est enfin arrivée.”について、こう説明する。Princeと次のl'heureの間に充分のポーズを置きなさい。Princeのさいごのl'e muetに注意し、そのあとでポーズをとって、ゆっくり沈んだ声で、Princeと言いなさい。ロクサーヌは、冷静に相手と論議を闘わせる事のできる誇り高い女性である。しかし、内に燃えるような恋心を抱いている。この気持ちがPrinceの一語に込められているから、この語の後で充分間を取り、次のl'heure fatale以下は明るい声でコントラストをつけなさい、と。<sup>60</sup>このように、アタックが持つ機能も複雑になってゆく。

Phèdre 第四幕二場で、テゼはイポリットに怒りの言葉を投げかける。

“Ah! que ton impudence excite mon courroux!”

このアタックは、トレゼーヌの庭いっばいに響きわたり、宮殿内にいたフェードルが聞きつけて、やがて舞台に現れる。そして、ひとり舞台にいるテゼの口から、イポリットがアリシーを愛していることを聞かされる。そこから、フェードルの嫉妬の場面が展開される。アタックが他の事件を挑発する非常に効果的な一例である。

このように、ラシーヌのアタックは、多くは間投詞で始まり、幾つかの語を従えて、ヴァレリーが考えたよりも、はるかに複雑な劇的機能を果たしている。

### c) 転調 la modulation

「転調」も音楽用語である。「曲の途中で調子が変わること」である。ヴァレリーは著作の中で何十回もこの「転調」に触れているが、具体的例を示していない。勿論ラシーヌの例は無い。ギローは「転調」について、詩句の中に併存する (concomitanti) 音と音の関係だとして、同じ様な音が繰り返されるのは「転調」の少ない句とし、異質な音がつづくときは「転調」の激しい句だとしている。<sup>61</sup>例えば Phèdre の



“La fille de Minos et de Pasiphaé.”

は異った音が激しく混じり合っている「大きな転調」であるとしている。

しかし、ヴァレリーの転調は、詩句のなかの音の変化ではなく、連続する詩句のリズム、概念、イメージの一時的な変化である。「『若きパルク』は二重に要求された連続への欲求に付きまとわれた。音てつと詩句の音楽的持続。次に観念－イメージの地滑りの置き換えにおいて...」<sup>(62)</sup>その推移 passage は非常に難しい、とも言う。「一つの段階から他の段階に通過するには、一種の転調によって行われる。または、突然の変化によって...」<sup>(63)</sup>「目覚めから眠りに導く転調」<sup>(64)</sup>このような言葉から類推すれば、転調は、リズム、概念－イデーの代替が、連続する詩句のなかで、一時的に緩やかに行われ、また元の状態に戻る事である。

ここに、Bajazet 第四幕五場のロクサーヌのモノログを例に取ってみよう。前述の「連続性」の場面より一幕前の状況である。ロクサーヌは気絶したアタリードの懐からザティムが取り出した手紙を震える手で読む。バジャセがアタリードに宛てたものである。「私は貴女しか愛さない。」この手紙はロクサーヌの目を決定的に開かせた。「死ぬがよい。早くあの男を捕らえよ！」だが、殺したくない。ザティムの勧告も存在も忘れる。彼女の頭にあるのはバジャセだけである。以下はそのモノログの一部である。

- 1301           Moi! qui, de ce haut rang qui me rendait si fière,  
                  Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,  
                  Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,  
1304           Aux périls dont tes jours étaient environnés,  
1305           Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,  
                  Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!  
1307           Mais dans quel souvenir me laissé- je égarer?  
1308           Tu pleures, malheureuse! Ah! tu devais pleurer  
                  Lorsque, d'un vain désir à ta perte poussée,  
                  Tu conçus de le voir la première pensée.  
1311           Tu pleures? et l'ingrat, tout prêt a te trahir,  
                  Prépare les discours dont il veut t'éblouir.  
                  Pour plaire à ta rivale, il prend soin de sa vie.  
1314           Ah! traître, tu mourras! Quoi! tu n'es point partie?  
1315           Va. Mais nous - mêmes, allons, précipitons nos pas...

“Perfide!” と彼女はザティムの意見に耳も貸さず、バジャセがそこにいるかのように tu で呼びかけ

る。信じやすいこの私を騙したからといって、大した自慢にもならない。この私は (Moi! 1301) ... とロクサーヌの調子が威だけ高くなる。この私は、いくら誇ってもいい位に居ながら、自分のほうからお前を求めていった。なに不足無い幸せな日々とお前の危険ばかりの日々を結び付けようとしたではないか。このように、ロクサーヌは、過去の自分の心尽くしを裏切られた怒りと苦い思いに打ちのめされる。転調の準備が徐々に始まる。

1305           Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,  
                  Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!

これほどの私の好意、心ずかい、激しい愛情にもかかわらず、お前は決して「愛している」とは言ってくれなかった、と嘆く。ロクサーヌが女心の弱さをこのモノローグのなかで初めて見せる。これは、後宮の女権者ではなく、一人の男を愛し、裏切られたただの女である。おそらく彼女はもう泣いていただろう。つねにバジャセに呼び掛けながら、半ば幻覚にとらえられつつ、彼女は徐々に夢うつつの状態に入ってゆく。

Mais dans quel souvenir me laissé- je égarer!

この一行は転調のために重要である。第一に、これまでバジャセに向けられていた過去の自分の愚かしい行為の思い出に区切りをつけ、視点が自己に向かうことを示す。第二に、これまでバジャセを指した“tu”が次行から自分を指すことを示す指標となる。以下数行は転調の部分で、ロクサーヌが自分に呼びかける。

1308           Tu pleures, malheureuse!

「泣いているの、哀れな女！」彼女は泣いている自分に驚く。あたかも他人のように自分を tu で呼び掛けるが、この半句のなかに、泣くという演技指示がある。ラシーヌの時代には、詩句のなかに演技指示のト書きを入れることは好ましくないとされていたのだが<sup>65)</sup>、Tu pleures と言いながら、俳優はどのような演技で詩句に立ち向かうことが出来るのだろうか。言語が演技を侵食するラシーヌの詩句の特徴の一つである。

以下数行の詩句のリズムが乱れるのは、彼女の心の乱れであり、孤独のなかに自らを求めてさまよう。「泣いているの、哀れな女。ええ、泣くならばあの時に！はかない望みにそそのかされ、身の破滅になるとも知らず、あの人に会ってみたいと、初めて思った時に泣けばよかったのに。泣いているの？」彼女は、不幸な現実から目をそらし、ただなかばうつろの世界に生きている。やがてこの夢うつつの世界と自分自身から、彼女は徐々に離れて、再び現実に戻ってゆく。「こうしている間にも、あの恩知らず奴は、おまえ (tu ロクサーヌ) を迷わす言葉を考えて、お前のライヴァル、アタリー

ドの気にいるために命大事と考えている。」

1314

Ah! traître, tu mourras!

「裏切り者め、死んでしまえ！」ここで *tu* は再びバジャゼとなり、ロクサーヌは完全に現実にもどる。転調は終わった。見ればそこにはザティムがいるではないか。「おや、お前はまだいたのか。行けと言うのに。いいえ、わたしも行く。急ぐのだ。」目覚めても、ロクサーヌは、初めにザティムに「行け」と言い、すぐ後に、自分も行く（バジャゼを捕らえに）と言う。完全に自分を取り戻すために、このような動転の時間が必要なのである。この転調の初めと終わりに、*mais* が二回転調の指標のように使われている。

モーリス・グラモン *Maurice Grammont* は、*Tu pleures* 以下のロクサーヌのモノローグのなかに、多くの閉鎖音 (occlusives) [t], [d], [p], [k] のあることを指摘して、ロクサーヌの怒りの喘ぎだと解している。<sup>(56)</sup> 激しい怒りを何処にももって行きようのないロクサーヌが苦悩の果てにしばし自分自身の中に逃避した瞬間の転調である。

連続、アタック、転調、共にヴァレリーがラシーヌの言語のなかに見た鋭い洞察であり、貴重である。彼は詩人としての立場からラシーヌの言語を見てきたが、連続もアタックも転調も、ラシーヌの場合、詩的目的だけではなく、行きつくところは劇的目的に使われてきたことは明らかである。

## 6) 結論

Bajazet の朗読法をめぐる問題を中心にヴァレリーの目を通してラシーヌの作品の究明に努めてきた。ヴァレリーはラシーヌの作詩の巧妙さ、たぐい稀な詩句の音楽を最も評価する反面、伝統的な演劇要素は彼の関心を牽かなかった。Bajazet 朗読指導のさい、若い女優から指摘され、筋 *action* が重要なことを認め、同時に、詩句のなかに、劇の進行に必要な、散文と同列のものがあることも認めた。とはいえ、それらが彼の体系の中に組み入れられ重要視されることはなかった。1944年に出た“*Sur Phèdre femme*”「女性フェードルについて」<sup>(57)</sup>の中でも「読み終えた時、幕が降りたあと、自分に残るものはひとりの女性の観念、フェードルの語りの美しさの印象だけであり、葛藤、筋の運び、個々の事実などは、急速に影が薄れ、事件の単に劇的な道具立てへの関心は消滅してしまう。ひとつの犯罪があった。それだけだ。」と書いている。<sup>(58)</sup>

こうしたヴァレリーの態度に多くの演出家が反発した。ジャン＝ルイ・バローもその一人である。彼はその「フェードル演出メモ」“*Mise en scène de Phèdre*”のなかで、「この上演を単なるコンサートと考えることのないように、他の人物を無視しフェードルだけに関心が集中することのないようによく注意しなければならない。『女性フェードル』“*Phèdre, femme*”は新たに、『悲劇フェードル』“*Phèdre, tragédie*”のなかに合体しなければならない。」<sup>(59)</sup>と書いている。

このように反発しながらも、しかし、バローはヴァレリーをこよなく尊敬して、彼のラシーヌ観

の多くに共鳴した。特に「詩句の朗読法について」“De la diction des vers”は「貴重な考察」“les précieuses réflexions”<sup>60</sup>として、その思想を大幅に取り入れてさらに発展させている。

バローはテキストの熟読によって、『フェードル』は悲劇であるが、詩と劇的性格の密度の濃い二面性を持っている、と言う。従って、音楽性によって「フェードル」はシンフォニーにもなりうるし、それだからといって劇的性格を失うわけでもない、と考えた。彼は、すべてをアレクサンドランのリズムを基調として diction を重視し、ときに応じてアレクサンドランを歌いあげ、ときに応じて、散文のように語るように俳優たちに注意する。詩句があまりにも美しいとき、例えば第四幕六場の次の詩句について。

1236            Dans le fond des forêts allaient – ils se cacher?.  
                  Hélas! Ils se voyaient avec pleine licence.  
                  Le ciel de leurs soupirs approuvait l’innocence;  
                  Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;

「フェードルが最後の「歌」chant を始めるのだ。原文のなかに十分に詩(ポエジー)が含まれているから、俳優は歌いあげてはいけない。詩をつくりだしてはいけない。」<sup>61</sup>と自然に朗唱するように注意する。しかし、第二幕五場のフェードルの錯乱の場－イポリットに愛を告白して拒絶された後の－では、俳優の演技など劇的テクニックを充分駆使している。

バローがさらにヴァレリーの思想を取り入れたのは、アレクサンドランの役割を分析したもので、さきに述べた、転調からもその発想をえたものではないかと思われる。

- 1) 人物の動作のみを示す詩句 (alexandrin d’action)<sup>62</sup>
- 2) 劇構成の枠組みに必要な詩句 (alexandrin principal)
- 3) 次の récitatif の準備段階を示す詩句 (période)
- 4) 夢幻のなかの詩の世界をあらわす詩句 (récitatif)
- 5) 完全和音－純粹詩に近い詩句 (accord parfait)
- 6) 徐々に現実戻る。夢幻の世界の終わりを示す詩句

バローがこの夢の世界に入る準備段階から現実に戻る経過を、飛行機が飛ぶときの、プロペラの音、ゆらやかな飛翔、静かな着陸に譬えたことは余りにも有名である。

また、コンセルヴァトワールで俳優志願者に教えてラシーヌの作品について鋭い分析を行い、数々の劇の演出を行ってきたルイ・ジュヴェもヴァレリーと同じ立場を採っている。彼は『アンドロマック』の講義のなかで言う。「もし、君が、詩句をよく聴き、よく言い、よく歌いあげ、良く朗唱出来れば、限り無く快いし、より大きな成功だ。それは、情熱でも悲劇でもなく、まず詩句なのだ。」<sup>63</sup>「悲劇を生きるのはそんな風でなく、先ず呼吸、発音の明瞭さと朗読法の中にある。俳優が役割に参加

するのは限界がある。』<sup>64</sup>このように、ラシーヌの作品に情熱を傾けて教えたジュヴェではあったが、不思議にもラシーヌの作品は一本も演出していない。

一方、クルヴィルの *Bajazet* 演出後十年、1937年、コメディ・フランセーズで同じ作品を演出したジャック・コポー Jacques Copeau はクルヴィルと同じ線で、極めて写実的で現代的な演出に重点を置いたと言われる。いずれにしても、ラシーヌの作品の演出には、どの様にしてアレクサンドランを朗唱するかが基本的な大きな鍵となっている。ロラン・バルト Roland Barthes は言う。「アレクサンドランが何であるかを知っているならば、ラシーヌの作品を演じる俳優は、それを歌いあげてはなるまい。アレクサンドランというものは、自由にしてやり、その本領を発揮するようにしてやれば、たったひとりで歌いだすものだ。』<sup>65</sup>しかし、言うは易く、行うは難しい。すべては、演出家の力量に掛かっている。

また、ヴァレリーの一つのコメントに文体論者レオ・スピッツァーは大きな関心を払う。それは、ヴァレリーの “*De la diction des vers*” のなかの次の一文である。「一方で、答辞法 *syntaxe*、他方では韻律法 *prosodie* がその音響的、精神的内容を合成し、生命の漲る形式を巧みに生み出しているこれら二重に組織されている句 *phrase* の構造を子細に考察せよ。」スピッツァーはこの一文は正しいとして、*Bajazet* の次の詩句の解明に努める。<sup>66</sup>

Infortuné, proscrit, incertain de régner,  
Dois-je *irriter* les coeurs au lieu de les *gagner* ?  
Témoins de nos *plaisirs*, plaindront-ils nos *misères* ? (第二幕一場)

ロクサーヌから、王位に就けてやる代りに結婚をと迫られたときのバジャセの拒絶の言葉である。「不幸にさいなまれ、囚われの身で、統治も覚束ないというのに、人の心をつかむどころか、いらだたせようとおっしゃるのですか。私たちの快樂を見せつけておいて、同情が求められましょうか。」スピッツァーはこれらの句の音楽性を評価しながらも、なぜ美しいかは分析不可能だ、として、次のように述べる。「これらの詩句は確かに対照法 *antithèse* によって成り立っている。しかし、最後の句は、開いた母音と狭い母音との交替・半句の終わりが男性名詞と女性名詞となっていること、疑問形の調子と対照の効果との結びつきにもかかわらず、我々の分析の可能性を越えるものである。』<sup>67</sup>

これに対して、韻律学のジャン・マザレラ Jean Mazaleyrat は最後の一句について、複雑な組合せだが、不明な点はないとして、およそ次のように説明する。<sup>68</sup>

- 1) *PLaisirs*, *PLaindront* と区切りの両側の二語の二重の畳韻法 (*double allitération*) があること。
- 2) *nos plaisIRS* と *plaindront - ILS* における最後の「震動音と流音」(*vibrante, liquide*) との相関関係に注意すること。
- 3) *plaisirs*, *misères* と二つの対立する語のなかにある *ÈZI, IZÈ* の響鳴があること。

- 4) nos plaisirs と nos misères のなかにある NO - R、NO - R との相関関係。
- 5) 全体にわたってみられる鼻音の半階音 (assonance) と畳韻法 (allitération) に注意すること、などの点を挙げて説明している。

これらの説明を読むと、ラシーヌが如何にその作詩にさいして、統辞法と韻律法に注意し、しかも、それに成功したかが理解される。と同時に、この事実には鋭く迫ったヴァレリーの炯眼にも驚くのである。ヴァレリーはラシーヌの一面しかみていないが、それでも、ラシーヌの詩的言語の解釈は並々ならぬものがあり、多くのラシーヌ研究者に刺激と影響を与えている。ここでは、“De la diction des vers” を中心に見てきたが、さらにヴァレリーのラシーヌ批評を掘起こせば、まだまだラシーヌ説明の鍵が見出されるのではないかと思う。

#### 注

- (1) Paul Valéry, *Cahiers* 1, p. 246, Edition de la Pléiade, 1974.
- (2) *ibid.*, p.246.
- (3) Paul Valéry, *Oeuvres* 1, p.1335, Edition de la Pléiade, 1957.
- (4) *ibid.*, p.604.
- (5) *Cahiers* 2, p, 1184.
- (6) *ibid.*, p.1170.
- (7) *Oeuvres* 1, p.1270.
- (8) *ibid.*, p.1275.
- (9) Henri Bremond の著作の一部

*La poésie pure*, Grasset, 1926.

*Prière et Poésie*, Grasset, 1926.

*Racine et Valéry*, Grasset, 1930.

ブレモンは *Racine et Valéry* のなかで、詩的感動と神への祈りの感情を同一視したことを、それとなく訂正している。p.227。

また、ラシーヌにたいする彼の最終評価は次の通りである。

“Poète ensemble et dramaturge, le pur et l’impur, deux consignes se disputent son obéissance ...Programme impossible, sinon absurde.Racine l’a rempli néanmoins et en se jouant.” *Racine et Valéry*, p.198.

- (10) *Oeuvres* 1, p.1270.
- (11) *ibid.*, p.766, p.1457.
- (12) *ibid.*, p. 1463.

- (13) *Cahiers* 2, p. 1091.
- (14) *ibid.*, p. 1121.
- (15) Pierre Guiraud, *Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* p.58 Klincksieck 1953.
- (16) *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine*: Cornell University Press, Ithaca, New York, 1968.
- (17) *Oeuvres* 1, p.1449.
- (18) *ibid.*, p.1333.
- (19) *ibid.*, p.1338.
- (20) *ibid.*, p.1330.
- (21) *ibid.*, p.1331.
- (22) *Oeuvres* 2, p.1263.
- (23) *Oeuvres* 1, p.1372.
- (24) *ibid.*, p.1324.
- (25) *ibid.*, p.1320.
- (26) *ibid.*, pp.1320 – 1321.
- (27) Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, p.230, Pierre Cailler, Genève 1953.
- (28) *Cahiers* 1, p.45.
- (29) *Cahiers* 2, p.1103.
- (30) *ibid.*, p.1189.
- (31) *ibid.*, p.1187.
- (32) *ibid.*, p.1189.
- (33) *ibid.*, p.1113.
- (34) *ibid.*, p.1078.
- (35) *Oeuvres* 2, p.1253.
- (36) Louis Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, p.73. Gallimard 1968.
- (37) Xavier de Courville, “*Soixante-cinq ans de théâtre en marge des théâtres*” p.147–150. *Revue de la Société du Théâtre*, tome 2, 1979.
- (38) Jacques Scherer, *Bajazet*, p.292. Centre de Documentation Universitaire.
- (39) Xavier de Courville, “*Soixante-cinq ans de théâtre en marge des théâtres*” p.150.
- (40) Xavier de Courville, *Bajazet de Jean Racine*, pp.13–14. Seuil 1947.
- (41) “*Soixante-cinq ans de théâtre en marge des théâtres*” p.149.
- (42) この演説は“De la diction des vers”の後に付けられるべきだとクルヴィルは書いているが、Edition de la Pléiade には掲載されていない。
- (43) *Cahiers* 2, pp.1206–1207.
- (44) Julien Gracq, *Oeuvres Complètes* 1, p.935 Edition de la Pléiade 1989.

- (45) *Oeuvres 2*, p.635.
- (46) Henri Bremond, *Racine et Valéry* pp.201 - 202. .
- (47) Pierre Guiraud, *Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* p.194.
- (48) *Oeuvres 1*, p.1448.
- (49) *Cahiers 2*, pp.1132 - 1133.
- (50) Louis Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, pp.89 - 90.
- (51) *Langage et Versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* p.96.
- (52) *Cahiers 1*, p.316.
- (53) *ibid.*, p.1052.
- (54) *Cahiers 2*, p.111.
- (55) L'abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* pp.55 - 56 Champion, 1927.
- (56) Maurice Grammond, *Le Vers français* p.294. Librairie Delagrave, 1967.
- (57) *Oeuvres 1*, p.499.
- (58) *ibid.*, pp.499 - 500.
- (59) Jean - Louis Barrault, *Mise en Scène de Phèdre*, p.16. Seuil 1946.
- (60) *ibid.*, p.14.
- (61) *ibid.*, p.163.
- (62) *ibid.*, pp.51 - 58.
- (63) *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, p.60.
- (64) *ibid.*, p.61.
- (65) Roland Barthes, *Sur Racine* p.139. Seuil, 1963.
- (66) Leo Spitzer, *Etudes de Style*, p.325 note 55, Gallimard, 1970.
- (67) *ibid.*, p.269.
- (68) Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française* pp.218 - 219. Armand Colin 1974.

なお、本稿執筆のため、ラシーヌの作品の訳については、白水社の「ラシーヌ戯曲全集2」、筑摩書房の「ラシーヌ」を、また、ヴァレリーの作品については、筑摩書房の「ヴァレリー全集」「ヴァレリー全集 カイエ篇」にある諸先生の訳を拝借、または、参考にさせて頂きました。