

ラシーヌの悲劇におけるモノローグ

— *La Thébàide* から *Phèdre* まで —

浜野 トキ

序 論

フランス 17世紀古典悲劇の台詞はディアローグ *dialogue dramatique* 「対話」とモノローグ *monologue dramatique* 「独白」から形成されている。モノローグについては、これまで種々論じられてきたが、これは当時の演劇的慣習 *convention dramatique* であり日常的な用語ではない。本稿ではジャン・ラシーヌ (1639-1699) の悲劇 *La Thébàide* から *Phèdre* に至る諸作品のモノローグの表現形式と機能について検討して行きたい。ラシーヌは当時の伝統を踏襲する一方、ディアローグの中に度々モノローグを挿入し、特に *Bajazet* 以後は劇構造の骨格としてモノローグを積極的に利用するなど独自の領域を創り出すほか、モノローグを嫉妬、殺意、神々への糾弾の場とした。その結果、モノローグから通して見れば、彼の作品は、人物の現在の世界、深層心理の世界、人物が呼びかける神々の世界といった三次元の極めて立体的なものとなっている。こうした点を検討してゆくことによって、ラシーヌの作品をより良く理解したいというのが本稿の目的である。

(以下作品名は原綴で、人名は片仮名にする。)

第一章 モノローグをめぐる諸問題

1) モノローグの定義

Furetièreによれば *monologue* の語源は、ギリシャ語の “*monos*”、“*seul*” と “*logos*”、“*discours*” から来ている。Furetière, Littré, Académie Française, Richeletで共通している語義は、「ただ一人で話す劇的場面 *scène dramatique*」であり *discours* ではない。Furetière はさらに別の語義として「ただ一人で語る人、または他の人に語らせない人 *personne* の言説 *discours*」との定義も与えており、“*discours*” を認めている点では、17世紀の理論家ドービニャック、さらに三世紀を経た20世紀の辞書 *Trésor* などの定義と一致する。Furetière は更に傍らに他者が存在することを認めているが、これはドービニャックも認めており、「一人で語る人物が偶然他の人に聞かれる時には、極めて低い声で語るべきだ」^① としている。*Trésor* も「対話者の返事を期待しない、ないしは対話者に答えさせない人の言説」との定義も与えている。コルネイユはモノローグの際、他者が居ることに反対し、「役者が舞台でただ一人いるときは、自分自身と語り合い、観客に彼の考えを知らせるため以外には考えられない。他の役者が彼の秘密を知ることは耐えがたい誤りである。」^② と書いている。以上の点を整理すると、シェレー

ルの次の定義がある程度理解される。「真のモノローグは、一人の、または一人だと思っている人物、或いは他人に聞かれているが彼らに聞かれていることを恐れない人物によって述べられる長い台詞 tirade である。」⁶³しかし、ラシーヌの場合、モノローグが常に長い台詞であるとは限らず、僅か2、3行の場合もある。シェレールの定義に、ラールトマの定義を補足してみよう。彼は tirade と言う語は使わず、ディアログとモノローグとの機能の相違に触れ、前者は二つの機能、即ちアクションを進行させる機能と、人物間のコミュニケーションを成立させる機能を持つが、モノローグでは人物間のコミュニケーションは無い。しかし、それだからといって、アクションが停止するわけではない、としている。⁶⁴

この場合、コミュニケーションとは何か。それは、発話者が何らかのメッセージを他者に、言語、またはジェチャーなどの伝達手段によって発信し、伝達する手段である。たとえ、他者が傍に居ても、彼または彼らにメッセージを伝える意思が発話者に無く、また他者の答えを受ける意思の無い場合はモノローグと考えられる。このような点を勘案すれば、次のようなモノローグのカテゴリーが考えられる。

- 1) 登場人物が舞台上で一人語る。殆ど常に“seul(e)”のト書がある。
この場合一目瞭然で対話か独白かの識別に問題は無い。
- 2) 発話者が他者の前で独白し、他者によって聞かれるが、両者間にコミュニケーションが無い。*Bajazet* におけるアタリードの最後のモノローグに *confidente* が居たが、彼女の自殺を防ぐことはなかった。この場合明白にモノローグである。
- 3) ある場面の一部が対話、一部が独白の場合がある。シェレールは「場面全体でなく、場面の断片の中にモノローグを探すことは有効」⁶⁵と指摘している。この場合こそ識別が非常に困難で、文体、シチュエーション、人物の心理状態などからモノローグかディアログかを判断する。
- 4) 対話の台詞の途中、文体や調子が変わり、神々または抽象的存在に訴え、問い掛け、祈願するとき、これをモノローグと見る。
- 5) *aparté* 傍白はモノローグの一種ではあるが、モノローグはアパルテとは限らない。1639年、*La Mesnardière* が初めて“*A parte*”について触れているが⁶⁶、舞台上話し手が思わず発する密かな言葉である。シェレールは「モノローグを *sécurité* とすればアパルテは *tension* である。」⁶⁷として次のような定義を与えている。「アパルテは対話者に聞かれることを望まない人が発する短い台詞である。」⁶⁸ラシーヌの作品にはアパルテが多いが、本稿では取り扱わない。

以上述べたように、モノローグの定義は容易ではないし、ディアログとの識別はかなり困難な場合がある。しかも、ゴールドマンが一般論として指摘しているように、本稿には「ある要素をその文脈から切り離して、多分に恣意的な恐れのある特有の意味を見付け出すことの危険」⁶⁹も確かに存在する。しかし、モノローグは17世紀古典悲劇を解明する大きな鍵であり、かつモノローグは故無くしては発生しない。*péripéties*、*revirements* など、情勢の変化によって、人物が大きなショックを

受けたとき、または大きな obstacles を前に選択を迫られたとき、人物はしばしば激情に駆られて独白するが、常にディアログの中で展開されるアクション全体の見通し無くしてはモノログに就いて論ずることは出来ない。トドロフが「古典悲劇では、しばしば、モノログはディアログに対する応答であり、ディアログは短いモノログの集積である。」⁽¹⁰⁾と述べたとき、彼は悲劇の台詞の二大要素、ディアログとモノログとの密接な関係を指摘するとともに、両者の識別の困難さを表明したのではないだろうか。

2) 何故1660年代にモノログか?

ここで、モノログの歴史に就いては詳しく触れない。遠くは古代ギリシャ悲劇に多くのモノログが見られるし、また、フランスでは中世時代13世紀から jongleurs などによってモノログが用いられたと⁽¹¹⁾伝えられている。フランス語で書かれた最初の悲劇ジョデル Jodelle の *Cléopâtre Captive*(1552) では、アントワヌの亡霊が劇の第一幕から独白している。⁽¹²⁾その後ルネッサンス時代を経てフランスの喜劇、悲劇でモノログが使用され、17世紀に至ったが、しかし、ラシーヌが、1664年、*La Thébaïde* でデビューした時には、モノログは、モリエールなどの喜劇以外には無く、大先輩ピエール・コルネイユ、トマ・コルネイユ、キノーの作品には殆どモノログは見られなくなっていた。それは何故か?

17世紀初頭にはモノログが悲劇作者によって多く用いられた。例えばコルネイユでは、*Clitandre* に約500行、*Le Cid*に147行、*Horace*には110行、*Cinna*では202行、*Polyeucte*には100行のモノログが見られる。すべて seul(e) のト書のある場合である。コルネイユ自身、「モノログは当時ひとつの美であり、役者はそれを望み、それで一層の力量を発揮したがった。」⁽¹³⁾として、登場人物に満遍なくモノログの場を与えている。シェレールもこの間の事情について「17世紀初頭は、フランスでは役者も少なく、舞台も狭かった。したがって、動きの少ない舞台では、作者にとってはモノログの朗唱 *déclamation* が理想的な形式と見られていた。」⁽¹⁴⁾と説明している。しかし、当時の批評家、特にドービニャック等は「真実らしさ」の見地から、モノログの乱用に反対した。モノログは短いものでなければならない、激情に駆られたときのみモノログが正当化されるので、「平静な感情でのモノログなどは演劇の恥だ」⁽¹⁵⁾とまで酷評した。その上、大衆の興味もフロンドの乱終結後、17世紀後半には、長々しいモノログに興味を持たなくなった。こうした情勢の中で、観衆の嗜好や批評家の反応に極めて敏感なコルネイユは「クリタンドル検討」*Examen de Clitandre*(1660)の中で「時代の流行が非常に変わってきているので、私の最近の作品にはモノログは殆ど無い。」⁽¹⁶⁾と書いている。

このように、理論家でもあるコルネイユは、しばしばモノログに言及しているが、一方、理論家の主張する規則に極めて忠実であったラシーヌは、モノログについて一言も言及していない。しかし、彼は処女作 *La Thébaïde* 以来 *Phèdre* にいたるまで一貫してモノログを導入している⁽¹⁷⁾。当時殆ど省みられなくなっていたモノログを時流に抗して敢えて使用したのには、それなりの理由があったはずである。

シェレールはこの間の事情について、ラシーヌの恋人であった Mlle du Parc や Champmeslé を舞台上で引き立たせるためか、と一応推論を立ててみるが⁽¹⁹⁾、モノログに関する限りラシーヌが女優に優先権を与える意図は無かった、と結論している。さらにシェレールは、ラシーヌが他の作家より多くのモノログを使用したのは「彼が当時の難しい理論家の非難をかわしつつも、なおかつ観衆の喝采を受け得るように、モノログのなかにポエジーと情念を注ぎ込むべきを知っていたからだ。」⁽¹⁹⁾とも、「彼はモノログの中に、ポエジー、情念、さらに、普通の対話の中では入れることの出来ない論議 *raisonnement* を導入することを望んだ。」⁽²⁰⁾とも書いている。これらの点は全て正しいと思う。しかし、さらにこれを敷衍して考えてみたい。

第一は、30年という年令の差はあるが、若いラシーヌには、コルネイユなど偉大な先輩の業績を無視することは出来ない。当時モノログが一般に使用されなくなっていたとしても、なお多くの支持者を持つ大先輩コルネイユの書いた傑作の劇構造の一部を真似ることはラシーヌにとってプラスにこそなれマイナスにはならなかったはずである。むしろ彼はモノログの伝統的な表現形式、構造を積極的に利用している。彼は伝統を尊重した。第二には、シェレールが述べているように、ドービニャックなどが指摘したモノログに関する規範を上手に作品のなかに生かしてみたいという野心がラシーヌに無かったとは言えない。「舞台でただ一人の人間が心の底を打ち明けるのを見、彼が最も密かな思いのすべてを大胆に語り、その感情のすべてを語るのを聞くことは快いものである。しかしそれを真実らしく行うことは必ずしも容易でない。この語りをせざるを得ないような何らかの *couleur* をアクションの真実のなかに求めなければならない。」⁽²¹⁾ドービニャックの意見は大体このようなものであったが、ラシーヌはそれを忠実に実行することが出来る自信があると考えた、と推察される。第三に、彼が典拠としたギリシャ古典悲劇のなかにいくつかのモノログがあり、それをラシーヌが表現を変えて彼の作品に取り入れた痕跡がある。*La Thébaine*, *Iphigénie*, *Phèdre* の中に明らかにその傾向が見られる。一方、ローマもの、*Britannicus* や *Bérénice* の典拠としたタキトゥスの『年代記』やスエトニウスの『ローマ皇帝伝』は劇作品ではないのでモノログは無い。*Britannicus* には僅か13行のモノログしかないが、一方 *Bérénice* にはティチユスの長いモノログも含めて100行以上ある。このように典拠によってモノログの性質、数に変化が見られるのは、彼がそれら典拠に一面忠実であるとともに、それを自己の才能を発揮する場とも考えた、と想像される。第四に、ラシーヌの作品の人物には二重人格者が多い。例えば、クレオン、ナルシス、アタリード、ロクサーヌ、ミトリダート、アガメムノンである。彼らは、普通の対話では相手に語れぬことを考え、それをモノログで吐露している。建前と本音の違いであろう。第五はラシーヌが *Bajazet* 以後の作品の重要な骨組み、即ち劇作上のかなめとしてモノログを積極的に使用した形跡がある。この点に就いては後に詳述したい。第六に人物の恋愛の悩み、自分たちを不幸にした神々に対する糾弾などはモノログでなければ本音が語れない。ラシーヌの作品の悲劇性はまず何よりもその閉鎖性にあり、外界から閉ざされ、満たされない恋と嫉妬と虚偽と疑惑に満ちた極度に限られた狭い世界の中で、人物が心を開いて語るべき相手は極めて限られているし、相手は必ずしも自分を理解しない。語るべき相手を持たない人物は、目に見えない恐ろしい力に操られていると感じながらも、何故このよう

に不幸になったのか、暗い迷路のようなモノローグをただひたすら辿りつつ、自己に、神々に問い掛け、糾弾する。ここにディアログでは決して果たし得ないラシーヌのモノローグの存在理由がある。

3) ラシーヌ悲劇におけるディアログの特異性

ディアログは人物間の応答であり、劇的事件の発生源でもある。ラシーヌの場合、対話はいくつかの特異性を持っている。

A) モノローグの侵入

対話、特に confident(e) とのディアログのなかに、しばしば主人公の短いモノローグが入ってくる。これは、なにもラシーヌに限らず、当時の作家には珍しくない現象である。コルネイユはこれに反対して、他人の前でのモノローグは考えられないとしているが、詳細に見れば、彼の作品の中にこの種のモノローグがいくつか見られる。ただ、ラシーヌの場合、このようなモノローグが非常に多いことは指摘すべきだと思う。例えば *Bajazet* 第三幕一場で、アタリードが、バジャゼとロクサーヌの結婚が決まったと聞かされて思わずもらす嫉妬の情。

(Atalide) S'il l'épouse, Zaïre!
(Zaïre) Quoi! vous repentez-vous des généreux discours
Que vous dictait le soin de conserver ses jours?
(Atalide) Non, non, il ne fera que ce qu'il a dû faire.
Sentiments trop jaloux, c'est à vous de vous taire.
Si Bajazet l'épouse, il suit mes volontés ;(以下三行省略)
Laissez-moi sans regret me le représenter
Au trône, où mon amour l'a forcé de monter.
Oui, je me reconnais, je suis toujours la même.
Je voulais qu'il m'aimât, chère Zaïre: il m'aime;" ⁽²²⁾

この対話で *Sentiments trop jaloux* から *forcé de monter*. までアタリードのモノローグであり、その後から再び対話が再開される。この場合、対話と独白の識別が非常に難しいし、ラシーヌのモノローグの形態と機能が一見極めて衝動的、曖昧であることを示している。シェレールのいう対話の一シーンの一断片である。アタリードに潜在していた嫉妬の感情が突然火を吹いて現れた衝動的なモノローグの一形態である。このようなモノローグは他の作品にも見られ、人物が常に潜在的にひとつの固定観念を持ち、それがモノローグとなって噴出するという構造になっていて、作品を立体的にする例である。

B) Persuasion(説得)の二面性

ディアローグはコミュニケーションの場である。コミュニケーションが完全に行われている最も端的な例は、若い恋人同士、アンティゴヌとエモン、ブリタニキユスとジュニー、アタリードとバジャゼ、モニームとクシファレス、イポリットとアリシー、彼らはなんと完全に理解しあい、相手を説得することが出来たのだろう。思いやり、温かさ。彼らは相手を信じ、相手の言葉に納得する。しかし、説得が完全に作用するのは、これら若い、清純な恋人同志の間に限らない。全く反対に、不幸、過ち、偽り、謀略へと、主人公たちは何と易々と相手によって説得されて破滅へ、悪の道へと急ぐのだろう。オレストは、自分が決してエルミオーヌに愛されていない、だがエルミオーヌの言葉に翻弄されて自分が愛されるかも知れないと幻想を抱いてピリュス殺害に走る。開放奴隷ナルシスは言葉巧みにネロンを罪に走らせる。ロクサーヌは易々とアコマの口車にのせられて、一目でバジャゼに恋してしまう。フェードルはイポリットを恋するあまり、乳母エノーヌの勧めを受け入れて、後戻りにできない過失に走ってしまう。テゼーはエノーヌの偽りの告発を余りにも簡単に信じてしまった。そして、海神ネプチューヌさえも早々とテゼーの願いを聞き入れて、イポリットを殺してしまう。こうして、人々を不幸に導く場合、なんと説得力の効果が大きいことだろう。

だが、ラシーヌの場合、絶対に説得が出来ない場合があり、コルネイユの作品に見るように、説得によって不幸を克服するという事はありえない。gloire 栄光ではなく amour 恋愛が大きな価値を持つラシーヌの世界では、愛していない者の心を愛へと変えることが出来ないし、その逆も不可能である。アンティゴヌを愛するクレオンは、あらゆる策謀によって彼女の為に王座という権力を手に入れたが、彼女を自分に引き付けることは出来なかった。百千の言葉を尽くしてもピリュスはアンドロマックの心をなびかせることが出来なかったし、たとえ彼女が“oui”と言っても、それは彼女の「戦略」に過ぎなかった。エルミオーヌがピリュスの心を自分に向けさせようとどんなに哀願してもそれは不可能であった。ロクサーヌの本音は最後までバジャゼを愛し、殺したくなかったが、バジャゼのほうは自分の命よりもアタリードの方が大切であった。またイポリットには、フェードルの愛の言葉は汚れたものとしか見えなかったが、反対に彼は、どんなに言葉を尽くして身の潔白を訴えてもテゼーの疑いを晴らすことは出来なかった。そして、あの *Bérénice* では、三人の人物たちは言葉を尽くしても相手を説得出来ないままにそれぞれの思いを抱いて別れてゆく。希望と絶望のはざまで揺れていたアンティオキユスは最後には諦めの境地に入るが、ベレニスとティチユスの関係はさらに悲劇的である。ふたりは死ぬほど愛し合っているながらも別れてゆく。ローマの声を神の命令と聞いたティチユスは、どんなに言葉を尽くしてもその心をベレニスに納得させることが出来なかった。ベレニスがティチユスに投げ掛けるこの言葉は悲痛である。

“Et laissez-moi du moins partir persuadée
Que déjà de votre âme exilée en secret,
J’abandonne un ingrat qui me perd sans regret.”(V-5)

このように心理的亀裂の深いラシーヌの人物を見ると、ディアローグとは何か、との疑問が提起される。言語の面で互いに受け答えはしても、多くの場合、彼らは決して理解し合えないし、説得され得ない *incommunicabilité* 伝達不可能な世界に生き、ディアローグはそれを確認するためにのみ存在するのではないか。現実の世界が伝達不可能の世界であるだけに、彼らはいまひとつのモノローグの世界に入ってゆくのではないだろうか。

第二章 モノローグの表現形式——伝統と新しさ

「モノローグは何にもまして叙情的表現 *expression lyrique* の場である。」とシュレーレルは述べている。⁽²³⁾ 事実、モノローグには、ディアローグと違い、内面の苦悩を表現する叙情的表現が多いし、内面的葛藤の討議の場でもある。バルトが「(ラシーヌの)モノローグは(自己)分裂特有の表現である。それは分裂を言語化した意識であり、真の熟慮 *délibération véritable* ではない。」⁽²⁴⁾ と指摘しているが、二つの点では正しいと思う。第一に、ラシーヌの人物では、「我」はしばしば分裂して、問いたずす我と答える我がある。第二に、葛藤を解決するために、内的討議をするが、決して論理的な結論には達しないし、たとえ決意をしてもそれは常に流動的であり、しばしば次のシチュエーションによって覆される。もしそれが真の討議であるならば、当然論理的な結論に達し、悲劇は起こらないであろう。しかし、人物の論理は常に情念と混同して、迷路に入り、決して明確な結論に達しない。悲劇は雄弁術ではない証拠であろう。ヴァルガが「レトリックの変則は演劇上の成功となる。」⁽²⁵⁾ と指摘しているのはラシーヌの場合全く正しい。それが演劇なのであろう。

1) 長さ、導入、終結

ラシーヌのモノローグの長さは様々で、最も短いのはフェードルの乳母エノーヌが自殺を予告する2行 (*Phèdre* IV-6, v 1327-8) であり、最も長いのはティチュス重大な決断を迫られる54行 (*Bérénice* IV-4) である。モノローグに入る方法は、舞台上で一人で語る長いモノローグの場合は、常に前の場面で大きなショックを受け、感情が高まったときであり、導入の仕方は短い文章から次第に内省的な長い文章に入ってゆく。老王ミトリダートがモニームに捨てられたときの驚きのモノローグ。“*Elle me quitte!*” (*Mithridate* IV-5)。イポリットにアリシーという恋人がいることを聞かされて打ちのめされたフェードルの有名なモノローグは“*Il sort.*” (*Phèdre* IV-5) で始まる。これらの出だしの短い文章はそれだけ驚愕の大きさを示しており心理的に極めて自然に観衆が、モノローグに入るようになっていく。また、対話での言葉を繰り返してモノローグに入る場合もある。*Alexandre le Grand* で、ライヴェル、ポリュス生還の報に驚くタクシルはクレオフィルに、“*Quoi? Porus n'est point mort?*” と叫びかけ、後のモノローグでは“*Quoi? la fortune, obstinée à me nuire,*” と *Quoi?* の繰り返して始める。これらは心理的にも対話と独白との連携をはかったものと言えよう。また、ディアローグの中のモノローグは、その時の状況により、唐突に表現されることもあり、徐々にモノローグに移ってゆくこともある。モノローグの終結は、劇最終のモノローグを除いては、必ず次のアクションへの準備をする

言葉を残す。次々と péripétiesに見舞われて生ずるロクサーヌのモノローグの結び。“Mais qui vient me parler? Que veut-on?”(III-7) “Mais qui vient ici différer ma vengeance?”(IV-5)。こうしたモノローグの終結の仕方は伝統的なものであり、コルネイユその他の作家のモノローグにもしばしば見られるが、これは各作家が、モノローグをアクションの流れの一部として捉えたものであり、モノローグが決してディアローグから独立したものではないことを証明している。

2) モノローグの表現——伝統主義者ラシーヌ

モノローグは「言語化された思考」pensée verbalisée⁽⁶⁶⁾で、表現の面でディアローグと大きな違いは無い。呼びかけ、命令、祈願、疑問、感嘆、繰り返し、否定と肯定の交互使用、分裂と復元の交互使用、疑問への復帰、態度の急変、言葉の途切れなどである。これらの要素の複雑な組合せによって、本格的なモノローグは堅牢に、しかも一見論理的に構成されている。これはモノローグがディアローグと同じ文体を採ろうとする傾向の表れであり、その点、独白する人物が「自分の置かれている孤独な状況から逃れたいと願うためである」⁽⁶⁷⁾とするラールトマの指摘も正しいと思う。しかしモノローグの世界は現実とは異なる心象風景の世界であり、従って呼びかけも祈願も疑問もすべては現実ではなく、修辭的文彩すなわち figures de rhétorique である。呼びかけも疑問も、答えるのは自分自身でしかない。ここで注意すべきは、ラシーヌのモノローグの表現形式は決して独自なものではなく、17世紀の劇作家に共通した伝統的なものであることである。その伝統主義者ラシーヌの例をここに引用する。

A) Apostrophe

モノローグの表現で特権的な地位を保つのは呼びかけである。自己が分裂して、発信者Aは分身のBに呼びかける場合。

“Hé bien, Antiochus, es-tu toujours le même?”(Bérénice I-2)

“.....Hé bien! Titus, que viens-tu faire?” (Bérénice IV-4)

また、神々や超自然の存在、擬人化された感情への呼びかけ

“Et toutefois, ô Dieux, un crime involontaire

Devait-il attirer toute votre colère?”(La Thébaine III-2)

“Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l’engager!”(Andromaque II-1)

B) Impératif

Iphigénie で、娘の死を前にしたクリテムネストルの太陽にたいする悲痛な命令。

“Et toi, Soleil, et toi, qui dans cette contrée
Reconnais l’héritier et le vrai fils d’Atrée,
Toi, qui n’osas du père éclairer le festin,
Recule, ils t’ont appris ce funeste chemin.”(V-4)

エルミオーヌの復讐心、ここでは命令の発信者と受信者は同一である。

“Demeurons toutefois pour troubler leur fortune;”(Andromaque II-1)

C) Invocation

海神ネプチューヌにたいしてイポリットに復讐するよう祈願するテゼー。

“Je t’implore aujourd’hui.Venge un malheureux père.
J’abandonne ce traître à toute ta colère;”(Phèdre IV-2)

D) Interrogation

迷路や疑惑に陥った人物の出口を求める問いかけである。答えるのは自己以外にはなく、しかも否定的答えしか返って来ない。

“De tout ce que je vois que faut-il que je pense?”(Bajazet III-7)
“De ce trouble fatal par où dois-je sortir?”(Mithridate IV-5)

E) Exclamation

焦燥、嫉妬、恨み、苦悩、迷い、逃亡へに願ひ、妄執などからくる悲痛な叫び。

“ Moments trop rigoureux,
Que vous paraissent lents à mes rapides voeux!”(Bérénice IV-1)
“Hippolyte est sensible,et ne sent rien pour moi!”(Phèdre IV-5)

F) Répétition

分裂した自己のアイデンティティーを求めるエルミオーヌ。疑問詞 où、que、quel と人称代名詞 je、me の繰り返しがある。

“Où suis-je? Qu’ai-je fait? Que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?”(Andromaque V-1)

G) 叙情的詩句の文体分析

以上の例に見るように、ラシーヌのモノローグの表現の特徴はまことに伝統に沿ったものである。アダンによれば⁽²⁸⁾、ラシーヌの文体は *Mithridate* を境にして変化し、一層詩情あふれたものとなり、それが *Iphigenie* を経て *Phèdre* に到り最高の完璧さに到達している。殊に *Mithridate* のモニームのモノローグに溢れる詩情をアダンは賞賛している。なるほど、彼女のモノローグは、*Bajazet* のロクサーヌのそれと比較すれば、たとえ激情の最中にあっても、より優雅に、誇り高い女性のイメージをくずさない。例えば、ミトリダートから巧みな策略でクシファレスを愛していると白状させられ、後で騙されたと気付いたとき、「恋人の命にも関わろうというときに、父上が射し貫くあなたの胸は何処と、わたしからお教えするとは」と嘆く一句のリズムの流麗さは見事である。

“Je lui marque le coeur où sa main doit frapper.”(IV - 1)

しかし、ラシーヌの文体はすでに *Bérénice* あたりから変化しており、いたるところに叙情的詩句が見出されるが、それは極めて控え目であり殆ど目立たない。ここに、ラシーヌ的省略 *ellipse* を駆使した *Bérénice* からの詩句を取り上げてみよう。ベレニスとティテュスと会うため侍女フェニスと逢ったが彼女はなかなか帰って来ない。帰りを待つ間ベレニスは9行のモノローグのなかで、動揺、焦燥の感情を語るが、その中の一句。

“Je m’agite, je cours, languissante, abattue;”(IV - 1, v 955)

同格の二つの節と二つの形容詞から成立するこの句には、等位接続詞“et”は無い。二つの短い節は肉体的動揺の相を描いており、一方、二つの形容詞はベレニスの心理状態を描いている。従って、二つの半句のあいだに対立がある。形容詞“languissante”は弱さの表現であり、“abattue”は力の無さ、すなわち受動性を示しているが、これらの形容詞は非常に流動的なリズムをつくりだしている。一句の音綴数は4,2,3,3と比較的均衡が採れている。この句では目に見えるもの、つまり、肉体的動揺と心理的動揺が密接につながっている。ここにあるべき二つの接続詞“et”の巧みな省略によって、この句に力強さと深い詩的な美を与えている。この詩的な美しさは半句の微妙な連携から生まれるが、その美しさは実にさりげなく、殆ど目立たないように工夫されている。文法的、韻律的構成が詩句構成と合致した例で、それはラシーヌがベレニスを劇のシチュエーションに適した話し方をさせている証拠である。ラシーヌのモノローグ独自の叙情の表現である。

第三章 モノローグの機能fonction

1) 劇的機能

ラシーヌのモノローグの機能の大半は17世紀作家に共通した伝統的なものであり、最も大きな共通の機能は、人物が対話では言えない内面を語ることである。その他1) *La Thébàide*(I-1 ジョカスト)、*Bérénice*(I-2 アンティオキウス)のように、作品の始めからモノローグの中で劇のテーマを提示することがあるし、最初から *dénouement* を仄めかすこともある。2) 場面の繋ぎは *Bérénice*(V-1) のアルザスの役割に見られるし、3) 危機の予告は *Iphigénie*(IV-11) のエリフィールのモノローグで明らかである。また、4) 大決断の場合のモノローグは *Bérénice*(IV-4) のティチュスの有名な台詞にある。5) 激しい対立の後に観客に一瞬のデタントの時間を与えるモノローグは *Andromaque*(V-1) エルミオーヌに見られる。これらの機能はすべてラシーヌが当時の伝統を守ろうとする姿勢の表明である。ここでは、ラシーヌのモノローグ独特の例を紹介したいと思う。

A) 緊迫感を与える一対話から独白に

対話から一変してモノローグとなり、潜在していた感情が一気に噴出する場合で、観衆に緊迫感を与える。*Iphigénie* でアガメムノンの妻クリテムネストルは娘イフィジェニーと共にオーリッドから逃亡を計るが、エリフィールの告発に妨げられて逃亡できない。クリテムネストルは告発者がエリフィールだと聞かされて、侍女との対話から突然モノローグとなり、「怪物」エリフィールに呼びかける。かねて怪しんでいた者から裏切られた憤怒の叫びである。

“O monstre, que Mégère en ses flancs a porté!
Monstre, que dans nos bras les enfers ont jeté!
Quoi! tu ne mourras point? Quoi! pour punir son crime...”(V-4)

B) 心理の徐々の動き — 対話から独白に

対話から独白に移るにしても、前例の様に急転するのではなく、極めて徐々に行われることがしばしばある。そこにこそディアローグとモノローグとの識別の困難さあるのだが、またそこにこそヴァレリーに “prodigieuse continuité”⁽²⁹⁾ と言わしめた所以があるのであろう。フェードル最後の長い台詞の1641行以下最後の四行である。

1639 “Déjà jusqu’à mon coeur le venin parvenu
1640 Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu;
1641 Déjà je ne vois plus qu’à travers un nuage
Et le ciel, et l’époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu’ils souillaient, toute sa pureté.”(V-7)

毒を仰いだ彼女は既にテゼーに罪の告白をした。1639 - 1640行はモノローグに入る準備段階であ

る。1641行以下からは、越えがたい深淵によって彼女はまわりの人々すべてから少しずつ離れてゆく。すでに夫テゼーを *époux* と三人称で呼び、夫も天も霞がかかったようにしか見えず次第に彼女の意識から離れてゆく。光が消えた。そして、わが身を焼き尽くした恋から離れて、理想とする澄んだ清らかさを願いつつ、別の世界に入ってゆく。この4行は意味内容、フェードルの心理、シチュエーションから判断してフェードルが、死という別の世界にしずかに入ろうとして呟くモノローグであると考えられる。

C) 内面の暴露

モノローグは多かれ少なかれ、対話では明かせない内面を語るものであるが、ここで、ラシーヌ的な二重人格者が仮面をはぎ取り、全く別な面を観衆に知らせる強烈な例を二つ指摘したい。*La Thébaïde* で、オイディプス一家の相談役として、相争う兄弟の仲裁者としてのクレオンは、実は一家の破滅を計る陰謀家であった。兄弟エテオクルとポリニスの対決を前にして、ポリニスがやって来るのを見て、クレオンが呟くこの2行のモノローグ。

“Ah, le voici! Fortune, achève mon ouvrage,
Et livre-les tous deux aux transports de leur rage!”(IV-2)

「運命よ、わしの細工を仕上げてください。あの二人が怒り狂って我を忘れるように。」本心はこれで明白である。王座を争う兄弟の後ろに、立派な「演出家で役者」⁹⁰⁾のクレオンがいたのである。彼はマキャベリックな策略を弄し、一家を破滅に陥れ、結局自分も滅びてしまうが、策謀を弄する点で、しかもこれがアクションの起爆剤に成る点で、まさに *Britannicus* のナルシスの先駆者である。ナルシスはブリタニキユスの後見役 *gouverneur* であり、ネロンの回し者でもある。ジュニーを恋するネロンが嫉妬のあまり、あの恋人たち(ブリタニキユスとジュニー)を苦しめてやれ、とナルシスに命ずる。ブリタニキユスの母メッサリーヌを死に追いやったのはナルシスの最初の手柄であったが、今度二度目のチャンスを与えられて手放して喜ぶ。このチャンスを逃してなるものか、と自分に言い聞かせる。

“La fortune t’appelle une seconde fois,
Narcisse: voudrais-tu résister à sa voix?
Suivons jusques au bout ses ordres favorables;
Et pour nous rendre heureux, perdons les misérables.”(II-8)

このモノローグで彼はブリタニキユスの後見役どころか、彼を裏切るネロンの回し者であることを観衆に知らせる。17世紀、この芝居の上演の際、ナルシスを演ずる役者は観衆の怒号でこの四行のモノローグの台詞を終わりまで言えなかった、とルイ・ラシーヌが伝えているし、ラ・アルプも同

意見で、ボワローがラシーヌにこの四行を削らせなかったのは残念だと考えた、と伝えられている。⁶¹⁾ また、ジョルジ・ル・ビドワは次のような興味ある指摘をしている。「ナルシスはフランス古典劇のイヤゴーである。イヤゴーが彼の策略を我々に知らせるために語る25行は多すぎないだろうか。まったく同じシチュエーションでラシーヌはナルシスに僅か数語 *quelques mots* しか語らせない。イヤゴーの饒舌に比べれば、ナルシスの口数の少なさの効果は大きい。」⁶²⁾

D) 舞台背後の事件の経過を示す — 構成の分析

普通、人物の死は舞台では見えない。舞台裏で死が実現されるためにモノローグを必要とする場合が *Andromaque* 第五幕一場のエルミオーヌの38行のモノローグに見出される。彼女は危機の瞬間を生きる大きな心の動揺を示している。舞台の背後でピリュスとアンドロマックとの結婚、そしてピリュスの暗殺が迫っている。いまオレストの手を防げば、暗殺は避けられるだろう。愛憎のはざまでは激しく揺れ動く。ここで指摘したいのは、このモノローグが、エルミオーヌの心の動揺にもかかわらず、極めて論理的に構成されているが、何の結論も無いままに時が経過してゆくことである。「わたしは何処に、何をしたの、これから何をしようとするの？」彼女はアイデンティティーを求める自己を提示して導入部に入る。次に、彼女はその理由としてピリュスの冷たい態度を挙げる。別れるときのあの目付き、ひとときでもあわれだと思ってくれたらうか、とピリュスの態度を思い出す。第三の動きは、前の動きを否定する。それでもわたしはあの人を哀れんで、苦しんでいる。あの人を殺す刃、思っただけでぞっとする。恨みを晴らそうとしているこのわたしが、もうあの人を許しているのだろうか。だが、第四の動きとして再び憎しみの情が蘇る。いや、いや、恨みを晴らす瀬戸際でこの裁きを絶対取り消すまい。死ねばよい。裏切り者が勝ち誇ってわたしの怒りをせせら笑うなんて、と無理に憎しみの感情を燃え立たす。そして第五の動きで彼女の嫉妬と憎しみが増幅する。あの方はわたしのことなんか忘れて、他のことで一杯なのだ。誰かがあの方の命を取ろうなんて知ろうともしない。オレストにやらせよう！だが第六の動きで彼女の思考は急転する。愛する人を殺させようとする彼女自身の責任に対する大きな恐怖。現実に目覚めるエルミオーヌ。

“Et puisqu’il m’a forcée enfin à le vouloir.

A le vouloir? Hé quoi? c’est donc moi qui l’ordonne?

Sa mort sera l’effet de l’amour d’Hermione?”

わたしを無理にその気にさせたのもあの人だもの。それを望んだ？何ですって？わたしが命令したというの？あの方がエルミオーヌの恋のために死ぬというの？「それを望んでいる」という驚きが *vouloir* の繰り返しによって表現されている。そしてモノローグの最後の結びの七行は、かつて武勲を立てたピリュスとの幸福だった日々を回想し、その彼を殺そうとする自分におののく。モノローグは結局何の解決の糸口も見出すことがない。彼を暗殺してしまうの？ああ、あの方が息絶えない内に...

“L’assassiner, le perdre? Ah! devant qu’il expire …”

モノローグは彼女に行動を起こさせず、静止の時間の持続によって、背後のアクション、ピリュスの暗殺を進行させる。

E) 経済性 — 短いモノローグによって主要テーマを一瞬に観客に知らせる

Britannicus はネロンとアグリピーヌ母子のすざましい権力闘争を中心に構成されたものである。動物的に権力を求め、内省のかけらもない二人に苦悩のモノローグは無い。独白するのは、ブリタニキユスの後見役で、ネロンの回し者ナルシスと、ネロンの後見役ビュリュスの二人、それにネロンの三人で、しかもそのモノローグは内省的なものではなく、観客に情報を伝えるのが目的である。第一の、ナルシスのモノローグに就いては既に述べたが、第二のモノローグの主人公ビュリュスはナルシスとは反対に、徳高い政治家であるが、洞察力にうすぐ、ネロンの悪行を阻止することが出来ない。すで結婚しているネロンがブリタニキユスの恋人ジュニーに恋しているのを知り、その恋を諦めさせようと必至に諫める。恋はすまいと心に決めれば人は恋せずにいられる、というコルネイユ的な忠告はネロンの意向とは真向から対立する。「恋はまた別物」と忠告を拒否して立ち去るネロン。徳高き皇帝と信じていただけに、ビュリュスはネロンの変貌に大きな衝撃を受けた。九行のモノローグは、ネロンが怪物の本性を現し、暴れ狂おうとしていることに大きな恐怖と驚きを表す。

“Enfin Burrhus, Néron découvre son génie:

Cette férocité que tu croyais fléchir

De tes faibles liens est prête à s’affranchir.”(III-2)

次に第三のモノローグはネロン自身のものである。アグリピーヌは、その権力保持の策謀のなかにブリタニキユスを巻き込むが、ネロン打倒に喜んだ彼はジュニーに会う。これをネロンに伝えたのがナルシスである。嫉妬と怒りにまかせてネロンは、傍らのビュリュスが目に入らず、五行の独白をする。

“ Ainsi leurs feux sont redoublés.

Je reconnais la main qui les a rassemblés.”(III-9)

これら三つのモノローグはダイナミックな劇構造の均衡を保っている。狡猾漢ナルシスはネロンを罪悪に導く意図を語り、徳高いビュリュスはネロンの怪物的本性の露呈に驚愕し、皇帝ネロンは母アグリピーヌの彼に対する陰謀を確認する。この作品は、対話の台詞が長く、多くの情報に満ちて重厚であるだけに、観客はこれら閃光のような一瞬の、短いモノローグによって、作品の正確な

視座を与えられる。対話では得られない独特な経済性である。

以上、ラシーヌのモノローグの劇的機能に就いて辿ってきたが、機能は常に重層的であり、一つのモノローグが幾つもの機能を果たしている事は言うまでもない。

2) 構造上の機能 — *Bajazet* 以後のモノローグの肥大

劇的機能も構造上の機能も、悲劇の構造にかかわる点で同一であるし、また表現の問題とも決して無縁ではない。ただ、*Bajazet* 以後の作品には、モノローグが肥大し、一人の人物に数回も続けてモノローグの場が与えられているし、ディアログの場面にモノローグが挿入されている場合も多くなった。さらに、*La Thébaïde*、*Bérénice*を除いてこれまで決して百行を越えなかったモノローグの行数が *Bajazet* から一挙に二百行前後に増加している。但し、舞台でただ一人のモノローグは、*Bajazet* 96行、*Mithridate* 81行、*Iphigénie* 28行、*Phèdre* 53行で、その他は confident(e)の前で独白するか、ディアログの中に散在するモノローグである。これらは何を意味するか。1660年以後のコルネユその他の作家には決して見られなかった現象である。これはラシーヌがこれまで以上にモノローグを積極的に劇構造の面で活用しようという姿勢の現れであり、大きな劇的振幅のかなめ毎にモノローグが配されて、各悲劇独特の、一種のモザイク模様を織りなしている。*Bajazet*、*Mithridate*、*Iphigénie*、*Phèdre* 四作品でモノローグが構造上どのような機能を果たしているか検討したい。

A) *Bajazet* — ひとつの死をめぐる二人の女

Bajazet では、囚われ人バジャゼには数行のモノローグしか無い。彼は行動はせず、ただ、誤解が生まれるにまかせ、極めて曖昧な態度しか取れない。またアミュラに反旗をひるがえす現実的な宰相アコマには全然モノローグは無い。数回にわたって独白するのは、バジャゼを愛する二人の女アタリード(六場: I-4, III-1, III-3, IV-1, V-1, V-12)とロクサーヌ(六場: III-6, III-7, III-8, IV-4, IV-5, V-3)である。バジャゼ以外のすべての人間を騙し、ひたすら彼との恋を守ろうとするアタリードは、皮肉にも、予期せぬ嫉妬心と不手際から、何かひとつを行うとすれば、まさに正反対の方に行動してしまい、結局恋人を死に追いやる羽目となる。一方、ロクサーヌは権力をかさに、バジャゼに結婚か死かと迫るが、アタリードとバジャゼとの仲に疑惑を感じ始め、遂にその証拠を握ることになる。しかし、疑惑が徐々に明るみに出る度毎に、なんとかして彼を死なせたくないと本音をモノローグで吐露する点はアタリードのそれとまさに対照的である。

アタリードは悲劇の「仕掛け人」である。彼女は既に第一幕四場の導入部の短いモノローグで、「ああ、天よ、罪深いのはこの私、どうかすべての罪をこの私に」と劇の終末を予告している。バジャゼを救いたい一心から、「そんなことまでして」と拒むバジャゼに強要する。「もしもあなたがもう少し彼女の気に入られるようにしたら。溜め息のひとつもついて、いつかは、きっと結婚を、と思わせてあげたら」と。この勧めは成功した。しかし、事が順調にはこび、バジャゼとロクサーヌの結婚の決定を聞かされたアタリードは、バジャゼの変わり身の早さに驚き、激しい嫉妬心に駆られて洩らすこのモノローグ。「嫉妬心よ静まってちょうだい、バジャゼが結婚するにしても、彼は私

の命令通りにしたまでよ」と彼女は自分に言い聞かせるが、自己の寛大さへの誇りと嫉妬心のはざまに揺れ動く。そして彼女の命令通りにことが運んだことを告げに来たバジャゼに対し嫉妬の言葉を投げつける。そこに、気色満面のロクサーヌが現れるが、バジャゼから冷やかに迎えられて、二人の仲を疑いだす。これが最大の *péripétie* である。続く六回にわたるロクサーヌのモノローグは、すべて疑惑が徐々に明らかになってゆく段階毎に行われる。第一は、バジャゼのこの冷やかな態度に衝撃を受けたロクサーヌのモノローグ (III-6)。「夢ではないかしら。氷のように冷たいあの話ぶり...」彼女は驚きのあまり傍らのアタリードの存在を忘れてしまう。やがて、アタリードに気づいて尋ねるが彼女の返事のそっけなさ、曖昧さに、改めて二人の仲に疑惑を抱く。アタリードをしりぞけて第二のモノローグ (III-7) に入るが、今度はバジャゼ一人に向けられたモノローグではなく、“*tous deux*”, “*ils*”, “*eux*”, “*Bajazet et Atalide*” という言葉が示すように、二人の仲を疑う長いモノローグである。しかし、あれこれと思いめぐらすものの、証拠がないまま、深い疑惑を抱きながらも結論が出せないままモノローグを終える。そこにアミュラの使者オルカンの到着を知らされる。侍女ザティームを前にしたロクサーヌは第三のモノローグ (III-8) で、オルカンがバジャゼ殺害の命令を持って来たのではないかと不安に陥る。だが、思い返して、そのことをあの二人に知らせよう。バジャゼを見張ろう、アタリードをおどそう。そして、バジャゼがわたしの本当の恋人と分かったら玉座へ、裏切り者なら殺そう、と決心する。第四のモノローグ (IV-4) は、バジャゼ殺害を命ずるアミュラの手紙をアタリードに読ませ、彼女の気絶で、はっきりと二人の恋が分かったときのものである。

“*Ma rivale à mes yeux s’est enfin déclarée:*

Voilà sur quelle foi je m’étais assurée.”(IV-4)

とうとう恋仇が本性をあらわした。あんなまことらしさをわたしは信じていたのかしら、と衝撃は大きい。だが思い直す。バジャゼの方はどうなのだろう。アタリードに騙されているのではないかしら？ 彼に問い詰めて口を割らせようか。ロクサーヌは思い悩むが決断が出来ず、結局「今見たことに目をつぶろう。今は何も知らないことにして。」とモノローグを終える。真実を知ることが恐ろしいのだ。だが、「何も知らないことにしておく」ことは出来なかった。気絶したアタリードの懐から出た「わたしはあなたしか愛さない」というバジャゼの手紙。第五 (IV-5) のモノローグはこの「物的証拠」を読んだロクサーヌの絶望感、これまで尽くしてき自分の愚かさを顧みて、哀れな自分に泣く。だが思い返して「裏切り者は生かしておけない」とバジャゼを捕らえるために走り去るが、ロクサーヌの後姿を見て叫ぶ宰相アコマはロクサーヌの本心を見抜いているのだ。「見たろう。ああは言っても心のうちでは、いますぐにでも助けたいのだ。」(IV-7) ロクサーヌとバジャゼの最後の対決は第五幕四場で行われるが、彼がこのために急いでやって来る姿を見て、ロクサーヌは最後の第六の短いモノローグ (V-3) で、裏切られてもまだ未練を残す自分の姿を描く。

一方、気絶していたアタリードは第五幕一場のモノローグで、胸に隠していた手紙がないことに不吉な予感を覚え、この手紙がバジャゼの命に関わることに思いを馳せて戦慄する。“*Ah! Bajazet est*

mort,ou meurt en ce moment...”(V-1) ああ、バジャゼはもう死んでいるわ、それとも今死ぬところ ...
だが、閉じ込められている彼女は逃れることが出来ない。アタリードの最後のモノローグ(V-12)は
すべてが終わったことを告げる劇の集約である。段階的に進んだ運命的破局の結果と責任を一身に
負うアタリード。わたしの企み、愚かな疑い、不吉な心の迷いのために、この悲しい時をとうとう
迎えてしまった。一切の責任はこのわたしにあるのだと。

“Moi seule, j’ai tissé le lien malheureux

Dont tu viens d’éprouver les détestables noeuds.”(V-12)

アタリードがモノローグでこう叫ぶとき、彼女は劇全編を貫いている悲劇性を一身に意識してい
る。多くの péripétie を含む対話と目まぐるしいまでに交錯するこれらのモノローグは、まさに劇構
造の骨格とさえ言える。「多くの場合モノローグは劇構造を規定する」⁽⁹³⁾ というラールトマの指摘を実
証する例である。

B) *Mithridate* — 父権の挫折と弱者の復権

Mithridate で、老王ミトリダートのローマ征服の計画という歴史的テーマとモニームへの愛という二
つのテーマは、モノローグに関するかぎり関連性が極めて少ない。それは、ミトリダートの歴史的使
命が外向的対話によって可能であるのに反して、モニームへの愛、疑惑などの心理的動きが内向的
なモノローグによってしか表現出来ないからである。彼が故意に流す死去の報は、二人の息子ファ
ルナスとクシファレスに、モニームへの愛を告白する機会を与える。ミトリダートに結婚を誓った
モニームは前からクシファレスを愛しているが、心の中を明かさない。やがて互いの心を確認する。
生還したミトリダートは四場(II-3, III-4, III-6, IV-5)で、モニームは三場(IV-1, V-1, V-2)で
独白する。モニームが誰を本当に愛しているか、ミトリダートは卑劣な手段で彼女から聞き出そう
とするが、真実を探り当てる度毎に見出してゆくものは自己の老醜と心理的敗北以外の何物でもな
い。ピカールは「モニームの心理がミトリダートに対する義務感から離れて変化してゆくところに
劇の興味がある」⁽⁹⁴⁾ と指摘しているが、モノローグを辿ってゆけば正にその核心に突き当たるのであ
る。

生還したミトリダートはモニームが誰を愛しているか、真実を知りたい。強さと弱さ、明晰と盲
目、反対の性格を持ち合わせた哀れな老王である。アルバートからファルナスがモニームに言い寄
った、と聞いていたミトリダートは、第一の三行のモノローグで、すでに運命を予感して、「自らの
手で自分の災いを探りあてることのないように」と神に祈る。モニームは冷やかな、しかも従順な
態度で彼を迎える。ミトリダートの第二のモノローグは、ファルナスから、モニームが息子クシフ
ァレスと相愛の仲である、と告げられたときである。大きな衝撃である。息子クシファレスがわし
の恋仇? しかもモニームが恐れ気もなくわしを裏切った? 質問の繰り返し後に来る苦い現実の肯
定。28行のモノローグのうち、13行の疑問形は、如何に彼が大きな狼狽にうちのめされているかを

示している。驚愕の後に来るものは深い孤独感である。

“Tout m’abandonne ailleurs? Tout me trahit ici?

Pharnasse, amis, maîtresse; Et toi, mon fils, aussi?”(III - 4)

ロクサーヌと同様に、彼は曖昧な状態から抜け出す戦略を考えた。誰がこの疑惑を晴らしてくれる？この閉鎖された世界では、百戦錬磨の王ですら、真に心を打ち明ける者がいない。ミトリダートが選択したのはモニームである。「何故なら恋する者は希望を与えてくれる言葉なら何でも信ずるものだ。」このモノローグには“croire”の否定形が三度、その他“trahison”, “tromper”, “artifice”, “piège”, “traître”, “feindre”, “mensonge”, “adroit”の語が使われ、すべてミトリダートを取り巻く悲劇的状况と、同時に、過去の偉大な武勲にもかかわらず、卑劣な行為をも辞さないミトリダートの人物象を示している。

「クシファレスをお前に与えよう」と言う卑劣な甘言でモニームの口からクシファレスと相思相愛の仲である事を聞き出した後のミトリダートの10行の短い第三のモノローグは、自ら招いて陥った混乱と衝撃から一刻も早く抜け出そうと出口を求めているだけに短いものとなっている。恩知らずの息子、殺してやる..だが顔に怒りを見せてはならぬ。本心は明さず、彼は次の手段に訴える。最後のモノローグは、徹底的にモニームに軽蔑されて、逃げられた後の敗北感の表明である。権力と策略でモニームの心を征服し、彼女と結婚できると信じていたミトリダートに対して従順そのものであったモニームは徹底的に抵抗した。両者の姿勢が逆転したのである。モニームは冷やかな口調で王の結婚の申し出を断固として拒絶し、死を覚悟して彼から立ち去って行ったが彼は何も反論出来なかった。

“Elle me quitte! Et moi, dans un lâche silence,

Je semble de sa fuite approuver l’insolence?”(IV - 5)

17の疑問文と8の感嘆文を含む43行のモノローグは、老王の驚愕と絶望、怒りのなかで、恋人に捨てられた男、しかも息子に恋人を取られた男として、父として、世界制覇を狙う王として、そして、それらが互いに矛盾しあう振幅の大きい悩みに引き裂かれて、出口のない世界でうごめいている人間の姿を描く。完全に分裂状態に陥ったミトリダートに怒りの感情が蘇り、再び自分を取り戻し、三人を殺すことを考える。まず手始めにクシファレスから始めよう。だがクシファレスの殺害をためらわせたのは、父としての愛情のほかに世界制覇にはこの息子クシファレスが「必要」であるからだ。

“Pourquoi répandre un sang qui m’est si nécessaire?”

ここに、政治家の冷静な計算がある。失墜と友の無い状況の中で彼にはローマの恐れる息子クシファレスが必要なのである。モノローグの最後の部分は「毒薬」と「老い」のテーマを提示する。40年間、彼はあらゆる裏切りから身を守る為に、毒薬にたいして免疫となる工夫を凝らしてきた。しかし、「恋の毒薬」からは逃れることはできなかった、と嘆く。それにしても、「危険な恋の矢をはねのけて、寄る年波にすでに冷えているこの心に、毒の恋の熱気が溢れるのを許さなければ良かったのに ...」

“Ah! qu’il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d’un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d’ardeurs empoisonnées
Un coeur déjà glacé par le froid des années!”

このモノローグはミトリダートの心理的敗北、即ち死を暗示する。

モニームの最初のモノローグは、第四幕一場、侍女フェディームとの対話の中に二度挿入されている。ミトリダートの策略によってクシファレスとの仲を告白させられ、彼を与えると言われたが、今待っている恋人は中々姿を見せず、次第に不安を感じる。ミトリダートはわたしを騙したのではないだろうか、それなのに、わたしは心を打ち明けて... クシファレス、あなたの命にも関わろうというときに、父上が射し貫くあなたの胸は何処と、わたしからお教えするとは!

“Je lui marque le coeur où sa main doit frapper!”(IV-1)

心ならずも恋人の不幸をつくってしまうという悲劇的アイロニーであり、*Bajazet* のアタリードの場合と同じである。このモノローグはモニームの王にたいする態度の変化と、王との対等の立場に立った次の会見を予告する。

モニームの次のモノローグは第五幕一場である。それまでに三つの重大な事件があった。ミトリダートから改めて結婚を求められ、「あなたと結婚するくらいならば、死んだほうがよい」との言葉を投げつけて立ち去った。第二にクシファレスの戦死が伝えられた。第三は、そのため、鬘帯 *bandeau royal* で首を締めて自殺を図ったが、鬘帯が切れて果たせなかった。クシファレスの死の報(後に生還)で自責と絶望感にうちのめされた彼女は、侍女フェディームの前で32行の長い独白をする。すべての人を焼き尽くす胸の炎に火をつけのはこのわたし、いさかひの火種、呪われた復讐の怒り、ローマを守護する神霊が生みおとし育てあげた呪いの火がわたし、と。このようにすべてを失ったモニームは極限までの悲劇性を意識する。モニームは、ミトリダートから送られてきた毒薬の前にも毅然として、完全にミトリダートの束縛から開放された女性となっている。

“Maîtresse de moi-même, il(le ciel) veut bien qu’une fois

Je puisse de mon sort disposer à mon choix.”(V-2)

ギリシャ生まれ、ミトリダートのギリシャ制覇によって奴隷となり、結婚を強いられ、恋人を奪い取られた彼女は今毒薬を前にして自由を見出したことに狂喜する。ミトリダートの復讐は失敗した。モニームは完全に自己を取り戻した。モノローグを通して見るかぎり作品 *Mithridate* は全てを隷属させようとする父権の失墜とモニームの隷属状態からの脱却であり、劇の要毎に置かれたモノローグによって作品の骨格が透視される。

C) *Iphigénie* — 覆される決意

Iphigénie はギリシャものの復活である。さきのギリシャもの *Andromaque* がトロイ戦争後の悲劇であるのに反して、*Iphigénie* はギリシャ軍がオーリッドからトロイへ遠征を待つところから始まる。軍の長であり、王のなかの王であるアガメムノンは、順風を得ようとして、神託に従い、エレヌの血を受けている娘イフィジェニーを犠牲に祭壇に捧げようとする。アガメムノンは六場(I-1, I-5, IV-5, IV-7, IV-8, IV-9)で独白する。アガメムノンの妻クリテムネストルは二場(III-2, V-5)で、イフィジェニーの身代わりになる不幸な娘エリフィールは三場(II-8, IV-1, IV-11)、イフィジェニーにも数行のモノローグの場(V-2)が与えられる。アガメムノンは複雑な性格を持つ野心家であり、全軍の将としての権威者であるが、モノローグの中で娘を犠牲にすべきか、救うべきかの狭間で揺れ動き、その決断は極めて不安定なものである。彼の躊躇いはこれまでのラシーヌの人物の様な悲劇的な内的分裂から来るものではなく、軍が彼をどう見るか、世論の動向が中心をなすものである。従って、神託遵守を勧めるユリス、娘イフィジェニーの優しい言葉、妻クリテムネストルの激しい怒り、イフィジェニーの恋人アシルの挑戦によって彼の決意がその都度逆転する。殊に第四幕七場と八場の続くモノローグは大きな逆転の例であり、奇妙な結論である。イフィジェニーを断固として守ろうとするアシルの強硬な挑戦で、アガメムノンは名誉を傷つけられたと感じ、第七場のモノローグで、今度こそ娘を犠牲にしようとしていたが、第八場で自分のしようとしていることの恐ろしさに気付く。娘は生かそう。だが、アシルの脅迫に屈伏することは出来ない。娘を他の男とめあわせよう。

“Ne puis-je pas d’Achille humilier l’audace?

Que ma fille à ses yeux soit un sujet d’ennui.

Il l’aime: elle vivra pour un autre que lui.”(IV-8)

この決断は衝動的なもので、熟慮の結果ではない。バルトの指摘はまさにアガメムノンのモノローグに当てはまると思われる。「ラシーヌの人物は何をなすべきかを云々する人物であり、実行の人物ではない。彼は行動を求めるが遂行しない。彼は二者選択を提起するが、解決はしない。」⁽⁶⁹⁾

一方、エリフィールはエレヌとテゼーの子であるが自分の出生の秘密を知らない。彼女はア

シルの捕らわれ人であるが、彼を恋する。だが、だだの一度もアシルに恋を伝えることが出来ない彼女はイフェイジェニーをライヴァル視する。出生の秘密を知るためにイフェイジェニーにともなってオーリッドに来たが、見るのはアシルとイフェイジェニーのむつまじい恋仲。心は嫉妬から復讐へと走る。アシルとイフェイジェニーの仲は未だ不安定なのだ。折りあえば、と彼女は考える。

“J’ai des yeux. Leur bonheur n’est pas encor tranquille.”(II-8)

しかし、希望は次第に消えてゆく。復讐に走らなければならない。皮肉にも、イフェイジェニーとアシルの仲を割こうという点ではエリフィールの狙いとアガムメノンのそれと一致する。「もう理屈は要らない。イフェイジェニーを殺すか、わたしが死ぬか、ふたつにひとつ」とエリフィールは叫んで復讐に走る。

“Je reconnais l’effet des tendresses d’Achille.

Je n’emporterai point une rage inutile.

Plus de raison. Il faut ou la perdre ou périr.”(IV-11)

一方、娘を救いたい一心のアガムメノンの指図で、イフェイジェニーと母クリテムネストルがオーリッドから逃れようとするが、エリフィールの告発で行く手を軍に阻まれる。この時、全軍を向こうにまわして勇敢な態度でイフェイジェニーを守ろうとしたのがアシルである。最後にエリフィールの出生の秘密が明らかになり、彼女こそ神託の求める生け贄であることが分かり、エリフィールは自決する。モノローグから見たアガムメノンの不毛の決意の世界、そして、彼と舞台では一言も言葉を交わすこともなく、アシルへの恋も実らなかったエリフィールの世界、この二つの世界は常に平行線を辿ってきたが、*dénouement* に至って初めて結びつくのが悲劇 *Iphigénie* の構成である。

D) *Phèdre* — モノローグで現れモノローグで息絶えるフェードル

Phèdre では、アリシー、テラメヌ以外の全ての人物が独白する。フェードルはすでに舞台に現れるときからエノーヌを前にしてモノローグで語り、最後の場の一部を含めて六場にわたって独白する(I-3, III-2, III-3, IV-5, IV-6, V-6)。一方テゼーも六場で独白する(III-5, IV-1, IV-2, IV-3, V-1, V-4)。場面数としては二人とも同数であるが、フェードルのモノローグの行数が百行を越すのに対して、テゼーのはその半分に過ぎない。また、イポリットも第三幕六場でテラメヌの前で独白し、エノーヌも第四幕六場で二行の独白をする。恋の情念、罪の意識、不安、過失、疑惑、逃亡への希求など、人物たちの異常な心理状態が、トレゼーヌの森全面を覆っている。特に注目すべきは、フェードルとテゼーのモノローグが常にイポリットを中心として織りなされていることである。イポリットはフェードルにとっては愛の対象として、テゼーにとっては疑惑と憎しみの対象として、常に意識の中に定住している。テゼーは、帰還後、息子も妻も自分を避けようとしている我が家の

怪しい雰囲気、その後エノーヌの偽りの告発からイポリットへの疑惑、その解決のためのネプチューヌへの祈願、そして、アリシーの介入によって疑惑が徐々に解明されてゆく過程で独白する。フェードルは始めから、義子イポリットを愛する罪の意識という精神的危機の状態から出発し、エノーヌが話しかけても決してそれに直接答えないし、「自分にだけ分かる言葉…呪文と祈祷のような言葉」⁽⁶⁶⁾でしか話さない(I-3)。彼女の意識には、愛欲の女神ヴェニウスの憎しみを受け、悲しい終末を遂げた母が、テゼーに捨てられて岸辺で悲しい生を終えた姉が存在する。自分の運命の予感。

“O haine de Vénus! O fatale colère!

Dans quels égarements l’amour jeta ma mère!”(I-3)

“Ariane, ma soeur! de quel amour blessée.

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!”(I-3)

だが、エノーヌは彼女からイポリットへの恋を聞き出す。その瞬間からフェードルの意識は再びエノーヌを離れてモノローグのなかで過去に遡る。イポリットとの出会い、恋の病を癒そうとして女神に祈りを捧げて目にも浮かぶのはイポリットのイメージばかり。

“Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse,

J’adorais Hippolyte; et le voyant sans cesse,

Même au pied des autels que je faisais fumer,

J’offrais tout à ce Dieu que je n’osais nommer.”(I-3)

テゼーの死の報せで、エノーヌが彼女をイポリットへの恋の告白という過失に追いやる。イポリットの拒絶に会ってもなおヴェニウスの助けを求めるフェードル(III-2)。テゼー生還の報で inceste, adultère の二重の罪におののくフェードル(III-3)。そして錯乱のなかでエノーヌのイポリット告発を許す。「お前の思うとおりにしておくれ。」だが、イポリットがアリシーを愛していると聞かされたときの衝撃(IV-5)。絶望、羨望、嫉妬(IV-6)。すべてモノローグで語られる。そして彼女は最後にテゼーに罪の告白をして、モノローグのなかで息絶える(V-6)。誰がフェードルを理解したか。誰を彼女は理解したか。対話は彼女を不幸に、過失に追いやるためにのみ存在するようだ。孤独なフェードルの意識は周囲の人々から離れて自分自身に、また別の世界の神々への呼びかけとなってゆく。劇一面に霧のようにフェードルのモノローグが覆う。彼女のモノローグは一部の批評家の注目を牽き、ヴァレリーは悲劇 *Phèdre* の中に、フェードルのモノローグしか評価しない。⁽⁶⁷⁾ また、ラシーヌの作品の劇的性格をあれほど強調した⁽⁶⁸⁾ モニエは、*Phèdre* は全く違った作品で、劇ではなく純粹詩である、と強調してフェードルのモノローグを次のように見ている。「フェードルは舞台で非常に孤独であり、対等な対話者を見出すことさえ出来ない。これまで数人の人物の対話に委ねられていたラシーヌの

ドラマのアクションは、今回はその進行をモノログに委ねられている。エノーヌへの打ち明け、イポリットへの愛の告白、テゼーへの最後の罪の告白はすべてモノログであり、フェードルはモノログのなかで死ぬ。彼女の真の対話者はエノーヌでなくヴェニウスであり、イポリットでなく愛すべきイポリットのイメージであり、テゼーでなく太陽神でありミノスであり、神々である。』⁽⁹⁾ こうした、いささか誇張された、不正確な批評も、フェードルのモノログの中にこれまでよりも一層濃厚な詩情と音楽が込められ、他の人物がかすんで見えることへの反応ではないだろうか。しかし、それだからといって、作品 *Phèdre* の劇的性格が消失したわけでないことは、以上述べた数々の事件から見ても明らかである。(フェードルの愛の姿、神々への祈願に就いては後出)

3) モノログの中に一貫して流れるもの

モノログはアクションの重大な節目毎に現れるが、ここでは各作品のモノログに一貫して流れるもの、すなわち、愛の諸相と「残酷な」神々への人物の対応という二つの点に就いて考えてみたい。

A) 愛の諸相

ラシーヌの愛の諸相に就いて述べることは、作品全体を語ることであり、古来多くの研究者が果たして来たことである。ここでは、範囲を狭めて、モノログを通して見たラシーヌの愛の特異性のみ限定したい。ラシーヌの作品には、長い年月愛を育ててきた若い恋人同士、アンティゴヌとエモン、ブリタニキユスとジュニーなどがいる。一方、こうした愛と全く異質な、一目で恋し、そのために身の破滅をまねく恋愛があり、モノログに関連するのはまさに後者である。“De ce fatal amour je me vis possédée.”(エリフィール, *Iphigénie* II-1), “Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.”(フェードル: *Phèdre* I-3)。ラシーヌの場合、コルネイユの *Polyeucte* におけるポーリーヌの様に、愛情なしに嫁いだ夫ポリュクトの態度に打たれ、真実の夫婦愛に目覚めてゆくといった例は一つもなく、一度愛してしまえば決して変わらないし、その愛は常に受入れられない。容れられない恋の嘆き、そこから生まれる嫉妬の情、そして恋人、恋仇殺害の企てなど、対話では表現出来ない人物の意図、感情が激しく表現するのはモノログの中であり、それが悲劇の構造にも関わってくる。

*) 嫉妬から自己喪失と殺人へ

Andromaque でエルミオーヌは、ピリュスの拒絶に会って、恨みと嫉妬から、オレストにピリュス殺害を求める。ピリュスを殺すほど愛していたのである。だが、その後のモノログで、引き裂かれた心は極度に狼狽し、ピリュスを愛しているのか憎んでいるのか分からない深い分裂状態を示す。自己喪失の例である。

“Ah! ne puis-je savoir si j’aime, ou si je hais?”(V-1)

Bajazet でロクサーヌはアタリードの気絶した顔に、恋人バジャゼに満足している表情を見て取って、恋に悩む自分にひき比べ、恋仇の勝利に嫉妬と羨望の吐息をする。

“Vois-je pas, au travers de son saisissement,
Un coeur dans ses douleurs content de son amant?”(IV - 4)

そして、二人を殺し、自分も自殺しようとする。

“Et d’un même poignard les unissant tous deux,
Les percer l’un et l’autre, et moi-même après eux.”(IV - 4)

Iphigénie でエリフィールはアシルを恋するが、理解されず、彼に愛されるイフィジェニーに嫉妬して復讐を企む。

“Et si le sort contre elle à ma haine se joint,
Je saurai profiter de cette intelligence
Pour pas pleurer seule et mourir sans vengeance.”(II - 8)

*) 狂気の世界に

Andromaque の中で、心ならずもピリュスを殺し、エルミオーヌに冷たくあしらわれたオレストは絶望に打ちのめされる。「やはりピリュスを愛している。そして、このおれは怪物扱い。おれの目から永久に遠ざかってゆくあの女。」

“Elle l’aime! et je suis un monstre furieux!
Je la vois pour jamais s’éloigner de mes yeux!”(V - 4)

そして、狂気の世界の前兆。

“Mais quelle épaisse nuit tout à coup m’environne?
De quel côté sortir? D’où vient que je frissonne?”(V - 5)

この狂気の世界で、オレストは自分が殺したピリュスと、愛するエルミオーヌの姿を見て話しかけ、毒蛇や地獄の娘たちと対話する。

*) 父の殺意

親が子供を殺す、少なくとも殺意を抱くという作品は少なくない。例えばコルネイユの最初の悲劇 *Médée* は夫に裏切られたメデが復讐のために自分の子供を殺すという生々しい作品である。ラシーヌでも *Britannicus* でアグリピヌが息子ネロンの滅亡を計る仕組みとなっている。しかし、モノローグから見た愛の諸相でラシーヌ独自の例は、父が息子を恋のライヴァルとして、息子の殺害を計るか、殺させる場合である。*Mithridate* で老王ミトリダートはモニームと相愛の息子クシファレスを嫉妬から殺す計画を立てる。

“Sans distinguer entre eux qui je hais ou qui j’aime,
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.”(IV-5)

しかし、この言葉の後ですぐ父としての憐れみの情が戻ってくる。

“Mais quelle est ma fureur? et qu’est-ce que je dis?”

息子殺しを実際に実現したのは *Phèdre* のテゼーである。イポリットの必至の懇願を退けて復讐のためにネプチューヌにイポリット殺害を祈願する。

“Je t’implore aujourd’hui. Venge un malheureux père.
J’abandonne ce traître à toute ta colère;”(IV-2)

ここで注目したいのは、*La Thébaïde* で、アンティゴヌに恋する伯父クレオンである。彼はアンティゴヌと相愛の息子エモンを恋のライヴァルとして憎み、彼を戦死させ、わが子の死にも平然としてすぐに彼女に言いよるが、冷たく拒絶される。逃れるようにして彼女は自殺する。彼女の愛を得るために、あらゆる手段でオイディプス一家を滅亡させ、王家の権力を手にした彼にとっては、愛無くして権力は何の意味も無い。ひとり残されたクレオンは最後のモノローグで半ば狂気となり、死を願い、嫌われてもなお死の世界まで恋人を追ってゆくという執拗な恋愛の様相を浮き彫りにする。

“Ma présence aux enfers vous fût-ell odieuse,
Dût après le trépas vivre votre courroux,
Inhumaine, je vais y descendre après vous.”(V-6)

多くの批評家はラシーヌ独特の激しい恋愛は *Andromaque* で初めて生まれたとしているが、その萌芽はすでに処女作 *La Thébaïde* から見えていたことはクレオンの例で明らかである。伯父が姪を愛する inceste の匂い、執拗な片思い、その為には如何なる手段も辞さない、ライヴァルである息子への

嫉妬と殺意、そして死への願望と狂気の世界。半ば狂気の世界で、死んだアンティゴヌや息子たちに呼びかけるのは、オレストやアタリドが死者たちに呼びかけるのと同じである。彼の恋愛はラシーヌの人物の恋愛の諸相の殆どすべての萌芽を含んでいる点で注目すべきである。

＊) 罪の意識

ラシーヌの作品で最も悲劇的なのは *Phèdre* に見られる愛の様相である。すべてはフェードルがエノーヌの前で独白するこの一句から始まる。

“C’est Vénus tout entière à sa proie attachée.”(I-3)

全身をもってフェードルに襲いかかる恋の女神ヴェニユスの魔力に抵抗することができない。彼女の内部に異変が起き、舞台に現れたとき、彼女はすでに恋の餌食に変貌した女性となっていた。既婚の女性が義子を愛することへの罪の意識から、言葉は言葉とはならない「呪文」⁽⁴⁰⁾めいたモノローグである。誰がその恋にフェードルのような罪の意識を持ったか。クレオン、エルミオーヌ、ネロン、ロクサーヌ、ミトリダートなど、およそすべてはアモラルな世界にうごめき、ひたすら己の欲望の充足を求める。フェードルは最初から、罪と幻想の世界に生きる人間として登場してくる。彼女の幻想にあるイポリットは純粹で、女を愛することを知らず、勇ましく森を駆け巡る若者のイメージである。

“Dieux! que ne suis-je assise à l’ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d’une noble poussière,
Suivre de l’oeil un char fuyant dans la carrière?”(I-3)

だが、テゼーの死の報せで、その恋が正当化される、とのエノーヌの勧め。彼女はイポリットに愛の告白をするが、すげなく拒否される。それでも恋の実現を願うフェードルは恋の女神ヴェニユスに祈願し、ヴェニユスの共犯者になる。

“Hippolyte te fuit, et bravant ton courroux,
Jamais à tes autels n’a fléchi les genoux.(. 一行省略)
Déesse, venge-toi: nos causes sont pareilles.
Qu’il aime. ...” (III-2)

テゼーは生還した。ああ、今日わたしは何という事をしたのだろう。恥ずかしさと恐れと不安。そして初めて口にする *adultère* の一語。イポリットの視線が恐ろしい。

“Je verrai le témoin de ma flamme adultère
Observer de quel front j’ose aborder son père,”(III-3)

恐ろしい罪の意識。もう、その壁も天井も、いまにもものを言い出しそう、そしてわたしを告発しようと身構えて、真実を知らせるために夫の来るのを待っている。

“Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et prêts à m’accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.”(III-3)

だがイポリットがアリシーを愛していると夫から聞かされる。それでもイポリットを愛することを止めない。そのイポリットを庇うためにテゼーの前にやって来た自分の愚かさ。汚濁と罪にまみれた自分にくらべてなんと正当化された二人の恋であろう。何の疚しさも感じないで会えるふたりに対する限り無い羨望の念。

“Hélas! ils se voyaient avec pleine licence.
Le ciel de leurs soupirs approuvait l’innocence;
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;”(IV-6)

羨望から嫉妬へ、そしてアリシーへの殺意へと、そしてすぐに自責の念に戻る。

“Il faut perdre Aricie. Il faut de mon époux
Contre un sang odieux réveiller le courroux.(. 三行省略)
Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! Et Thésée est celui que j’implore!”(IV-6)

「ああ、わたしは何処まで分別を失ってゆくのだろうか？ わたしが嫉妬している！そして夫テゼーにアシリーを殺すようにするとは！夫が活着しているのに、まだ恋に燃えているというのは！」嫉妬と羨望と殺意とイロニーの世界。ヴァレリーはフェードルの恋の情念に冷徹な分析をする。「ヴェニユスはその餌食を放す。恋の毒薬はその役目を果たしたのである。ひとりの女が恋の情念の相いつぐ一連の状態をひとめぐりした。彼女にはもはやこの世でなすべきことは何もない。」⁽⁴¹⁾

B) 「残酷な」神々 — その受容と糾弾

ラシーヌの悲劇に神々はどのように介入したか。神々は人間の過失や弱さを口実に、見え隠れしながら人間に介入し、運命を狂わせて滅ぼす「残酷な」神々である。人物たちは神々をどの様に受

容したか、または糾弾したか。これはモノログの中でこそ一層鮮明にあらわれてくる。

ティチウスにとっての闘いは、ベレニスと結婚をするか、別れるかの問題だけでなく、厳然とした法と民衆を背後にして、彼に無言の要求を突きつけてくるローマ帝国との戦いでもあった。問題はベレニスかローマ帝国かといった二者選択ではなく、ベレニスを捨てた後も、ローマ皇帝として生き残ってゆかれるかどうかの問題である。何故なら、彼はローマ皇帝の実体にそれほど大きな価値観を見出していないからである。Béréniceの第四幕四場のティチウスの54行のモノログはまさに彼が決断を下すべき重大な瞬間である。彼は行動の責任者としての自覚から、自分の置かれている状況をあらゆる角度から検討するが、注目すべき点は、彼がベレニスについて語る時はその深い恋心を綿々と語っているのに反して、自国ローマ帝国について述べる時、極めて消極的な、時には敵意のある言葉でしか表現していない。彼にとっては皇帝の資質である偉大さも名誉も栄光も単に空洞化された抽象的概念でしかない。彼を支えるものはネロンのような非道な皇帝にはなりたくないという一念のみである。ベレニスの瞳が涙でわたしを見つめる時、どうして「もう会うことができない」などと言えようか。それに、ローマも彼女との別離などという犠牲を払わなくとも平和ではないか。あるいはローマはふたりの味方かも知れない。だが、ティチウスよ、目を開け。代々、王族への憎しみのなかで生きてきたローマは、ベレニスがわたしの後を追ってローマに来たときどんな態度で迎えたか。このように、ティチウスは異国の女王との結婚をタブー視する非人道的なローマの法に抵抗する。しかし、結局何故彼がベレニスと別れて、ローマ帝国を選択しようとするのか。その鍵は次の詩句のなかに感じられる。

“Tout se tait; et moi seul, trop prompt à me troubler,
J'avance des malheurs que je puis reculer.”

すべては沈黙のうちに、ティチウスの心のなかで過ぎていった。すべてが黙しているなかで、いや沈黙しているからこそ彼はローマ帝国を選択することを神々の声として聞いた。それは合理的な説明を越えたものである。この二行に就いて、多くの研究者が解説している。例えば、ミシェル・ビュートルは「この作品で注目すべきはローマの神権、その prestige である。... ティチウスが結婚に反対するローマの声を聞いたのはまさに彼の部屋での沈黙の中である」⁽⁴²⁾と述べている。ティチウスが神々の声を神聖なものとして聞いたのはこの沈黙の中である。この事はビュートルの解説を待つまでもなく、ティチウスが後に、崩れそうになる決心を固める為に語る次の言葉でも証明される。

“Je vous entends, grands Dieux. Vous voulez rassurer
Ce coeur que vous voyez tout prêt à s'égarer.”(IV-8)

Béréniceの典拠とされたステトニウスの『ローマ皇帝伝』にティチウスの言葉が残っている。「元首の地位は、運命から与えられるものである。」⁽⁴³⁾

ティテュスはこのように自分を不幸にした神々を受容したが、これと対照的に、モノローグを通じて最も切実に感じられるのは「残酷な」神々を憎み、敵視する運命観が一貫して流れていることである。何故神々は人間を不幸に陥れるのか、それは破滅させられた一家、受け入れられない情念の形によって提示されている。バルトは「(ラシーヌの)人間は神々の気まぐれを自らの過失によって償っている」⁽⁴⁴⁾と見ているのは正しい。*La Thébaïde* のアンティゴーヌは侍女オランプから、神託が「オイディプス一族最後の者の死」を要求していることを聞かされて、対話から一変してモノローグに入り、この呪われた血筋が一体あなたに何をしたというのでしょうか、と神々に強く抗議する。

“O Dieux, que vous a fait ce sang infortuné,
Et pourquoi tout entier l’avez-vous condamné?”(II-2)

母ジョカストの24行のモノローグはさらに強烈な神々への糾弾に満ちている。神々よ、知らずに犯した罪も、あなたのあらゆるお怒りを受けねばならぬのか。情け容赦もなくわたしのまえに破滅の淵を開いたのはあなたがた自身。偉大な神々の最高の正義とはこういうものか。わたしたちに罪を犯させておいてお許しになることはないのだ、と。

“C’est vous dont la rigueur m’ouvrit ce précipice.
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!”(III-2)

このモノローグでジョカストは最初神々を *le ciel* と呼びかけ、次いで *les Dieux* を *vous* で呼ぶが、最後には *ils* となる。神々はジョカストから離れ、遂に全くの局外者になってしまう。神々は人間から遠い、しかもジョカストにとっては悪意に満ちた情け容赦のない死刑執行人である。*Andromaque* のオレストも運命にもてあそばれた不幸な人物である。神々は、エルミオーヌへの愛の希望を彼にちらつかせて彼をもてあそぶ。全てが終わったとき、オレストは、ひとり皮肉な、しかも静かな口調で、神々へ恨みの言葉を吐きかける。神々の執拗さにお礼を言う、私の不幸は期待以上、さぞ満足されたことだろう、と。

“Grâce aux Dieux! Mon malheur passe mon espérance:
Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance.”(V-5)

全てを失った者が神々に対等で行う挑戦であり、憎しみの表白でもある。ここで *Grâce aux Dieux* は神々への感謝などではなく、オレストの心から吹き出した反語的な糾弾である。*Bajazet* のアタリー

ドの最後のモノローグ(V-12)も、神々に対する皮肉な抗議である。残酷な運命よ、わたしがバジャゼの後に生き残るといっただけで、充分ではなかったのか。

“N’était-ce pas assez, cruelle destinée,
Qu’à lui survivre, hélas! je fusse condamnée?”(V-12)

そして、最後に「みんなわたしに襲いかかって、恋に狂ったこの女に復讐してください」と全ての不幸の責任は自分にあるとして、バジャゼ、ロクサーヌなど今は亡き人々に呼びかける。しかし、彼女にこのような形で責任を取らせるのは目に見えない「残酷な運命」である。*Iphigénie* では、イフィジェニーを神の生け贄として捧げるという設定であるだけに、父アガメムノンが数回にわたって神々を糾弾するのは当然である。彼は第一幕一場から、腹心アルカスとの対話のさなかに、独白となり神々に抗議し、神々の正義に対する不信を表明する。

“Non, je ne croirai point, ô ciel, que ta justice
Approuve la fureur de ce noir sacrifice.”(I-1)

彼の望みに反して、娘たちはオーリッドの陣営に到着した。娘は助からぬ。ユリスを前にして再びアガメムノンは神々を糾弾する。「天よ、復讐を遂げられるために、すべてのわたしのかいけない計画を破られた。王の悲しい定め、過酷な運命に玩ばれて」と。しかし、神々は常に沈黙し、アガメムノンに答えてはくれなかった。最後にエリフィールが身代わりとなって死に、「神々は満足された」“les Dieux sont contents.”(V-6 ユリス)のである。しかし、「残酷な」神々の憎しみが最も強く人間の不幸への力を発揮するのは *Phèdre* においてである。ここではフェールドに取りつき、彼女を餌食として、破滅に至るまで手を休めない恋の神ヴェニユスがあり、テゼーの願いを早々と聞き入れて罪なき若者イポリットを殺す海神ネプチューヌがある。罪の汚濁にまみれて逃げ場のないフェールドは先祖の太陽神ジュピテルに、地獄で裁きの手を休めないミノスに救いを求める。ゴールドマンは言う。「太陽神はフェールドが名誉を忘れて生きることを許さず、ヴェニユスは彼女が情念を忘れて生きることを許さない。神は如何なる指示も与えない。」⁴⁵まさに彼女はこの二極に引き裂かれ、極めて救いのない状態に陥っている。そして、彼女は、裁きにも、許しにも関わりの無い、もうひとりの運命の神のもとにしか生きられないのである。「許して下さい。残忍なひとりの神があなたの家族を滅ぼしたのです。あなたの娘の恋の狂乱に、神の復讐を見てください」とフェールドは先祖の神々に救いと許しを求める。

“Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille:
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.”(IV-6)

しかし、フェードルの先祖である神々は何の答も忠告も与えてくれない。これが幻想と過失の結末であろうか。彼女は運命を受け入れ、毒を仰いで死ぬしかなかった。神々の犠牲者はフェードルだけではなく、テゼーも同様である。エノーヌが死に、フェードルも死にかけている。イポリットを呼び戻して事情を聞こう、とネプチューヌに呼びかける。わたしの祈願が永久に聞き届けられないように、と。

“Ne précipite point tes funestes bienfaits,
Neptune; j’aime mieux n’être exaucé jamais.”(V - 5)

この祈願は遅すぎた。ラシーヌの神々は殺人は早々と引受け、後悔には少しも耳を貸さない神々である。イポリットの死を知ったテゼーは吐きすてるように神々を憎み、糾弾する。

“Je hais jusques au soins dont m’ honorent les Dieux;”(V - 7)

結 論

本稿では、このように、主にラシーヌのモノローグの表現形式と機能を見てきた。彼は表現形式では当時の慣習を踏襲する一方、対話の中に独白を挿入するなど独自の手法を創り出した。またその機能も、他の劇作家同様、重大な決意の時、深刻な事態の際、疑惑、狼狽の時などいずれも危機の瞬間を正当化してモノローグを挿入しているが、特に *Bajazet* 以後は劇構造の骨格としてモノローグを多用するなど独特の領域を開拓した。特筆すべきことは、嫉妬、殺意、狂気、神々への糾弾を表現する場としてモノローグを使用していることである。こうしてラシーヌのモノローグは、苦悩する人物の現在の姿のほかに、人物の深層心理の世界、「冷酷な」神々の世界を現出し、作品を三次元の極めて立体的なものとしている。豊富な心理的動き、濃厚なリズムはモノローグに特殊な色合いを与えた。ただ彼の場合、モノローグを必要な際、何処にでも挿入するので—— もっともアクションが複雑に絡み合う第四幕、第五幕には非常に多いが—— その場合表現、機能とも一見不規則、曖昧、衝動的となる場合もある。さらに、詩句が流れてやまない場合、対話か独白かを識別することが極めて困難な場合が多く、各シーンやシチュエーション、人物の心理、表現形式などに拠って主観的に判断しなければならない場合が少なくない。このような曖昧な点はあるものの、ラシーヌのモノローグは実在するものであり、これを追求する事によって彼の作品の実体を多少なりとも理解したいというのが本稿の趣旨であった。

いくつかの問題が付随して提起される。ラシーヌの場合、対話が十分に機能を発揮しているのか。確かに人物間にコミュニケーションがあり、話し手は対話者に意向を伝え、相手もこれに対して応答している。しかし、言語の面では応答しても、話者と相手の理解度が少しづつ食い違い、また相手を信じさせ、納得させることが不可能な場合が多い。そしてこのような互いの齟齬、乃至は説得

不可能の対話が劇を進行させてゆくが、それがラシーヌの対話の独自性ともなっているのではないだろうか。その点、20世紀の作家ベケット、イヨネスコの作品を思い浮かべるのは不自然であろうか。彼らの作品にはモノローグは無い。しかし、人物たちが互いに伝達不可能の世界に生きて、食い違った対話が劇を進行させてゆく点ではラシーヌの場合と共通点があるのではないだろうか。

第二の点は、独白する人物の意識の問題である。舞台にただ一人で独白する場合と、他者の前で独白する場合と意識に違いがあるか、従って表現に違いがあるか。ロクサーヌがアタリードの前で独白する場合 (*Bajazet* III-6) と、次にひとりで独白する場合 (III-7) とは確かに表現に違いがあったが、これは一例に過ぎないし、本稿ではこの点で系統的には追求しなかったが、一つの問題点ではある。

第三に、ラシーヌの作品に一貫して出てくる神々への憎しみ、糾弾を17世紀の観衆はどの様に受け止めたのであろうか。単に芝居に出てくる遠い世界、或いは神話の世界の出来事として受け止めていたのであろうか。それとも既成宗教への大きな冒瀆として見ていたのであろうか。この問題に就いての系統的な研究はあるのだろうか。

第四に、本稿では極めて断片的に、表面的にしか取り上げられなかったが、当時の他の劇作家、特にコルネイユのモノローグの表現形式と機能はどの様なものであるのだろうか。彼は舞台でただ一人のモノローグしか認めなかったし、1660代以後はモノローグは時流に合わないとして使用しなくなった。コルネイユにとって、モノローグは真にどのような意味を持ったのであろうか。

ラシーヌはモノローグについて一言も言及していない。しかも、このように三世以後の人間が、流れてやまない彼の詩句の中に挿入されたモノローグを捜し出し、あれこれと詮索するのは作者の予想もしなかったことであろう。それは変わらぬままに存在し続ける作品を前にして、読者の意識が次第に変わってゆくことの証左なのであろうか。

追記：本稿は、筆者が1972年、ソルボンヌ、パリ第三のジャック・シェレル教授に提出した修士論文 *Recherches dramaturgiques sur les monologues dans les tragédies profanes de Jean Racine* に大幅に手を加えたものである。

注

- (1) L'Abbé d'Aubignac: *La Pratique du Théâtre*: p.251: Champion, 1927.
- (2) Pierre Corneille: *Trois Discours sur le Poème dramatique*, p.68, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur: 1982.
- (3) Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: p.256, Nizet, 1957.
- (4) Pierre Larthomas: *Le Langage dramatique*, p.372 Armand Colin, 1972.
- (5) Jacques Scherer: *ibid*: p.254.

- (6) La Mesnardière: *La Poétique*: p.267, Slatkine, Genève 1972.
- (7) Scherer: *ibid*: p.261.
- (8) *ibid*: p.437.
- (9) Lucien Goldmann: *Le dieu caché*: p.384, Gallimard, 1959.
- (10) Tzvetan Todorov: *Journal de Psychologie*: n.3: p.276, 1969.
- (11) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Hachette
- (12) Etienne Jodelle: *Œuvres Complètes*: tome 2: pp.95–96: Gallimard: 1968.
Edition établie, annotée et présentée par Enea Balmas,
- (13) Pierre Corneille: *Théâtre complet*, tome 1: pp.89–90: Classiques Garnier.
- (14) Scherer: *ibid*: p.258.
- (15) Scherer: *Bajazet*: Centre de Documentation Universitaire: p.137.
- (16) Corneille: *ibid*: p.90.
- (17) Tragédies sacrées である *Esther*, *Athalie* にはコロスが入り、構造も異なっているので本稿では取り扱わないことにした。
- (18) Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: p.260.
- (19) *ibid*: p.260.
- (20) Scherer: *Bajazet*: p.138.
- (21) L'Abbé d'Aubignac: *ibid*: pp.250–251.
- (22) 本稿のラシーヌの引用は Raymond Picard の Pléiade 版を典拠とした。また、ラシーヌの詩句の訳は筑摩書房の「ラシーヌ」から拝借、または参考にさせて頂いた。
- (23) Scherer: *La Dramaturgie classique en France*: p.246.
- (24) Roland Barthes: *Sur Racine*: p.46: Edition du Seuil: 1963.
- (25) A.Kibedi Varga: *Rhétorique et Littérature*: p.124: Didier: 1970.
- (26) Larthomas: *ibid*: p.373.
- (27) *ibid*: p.373.
- (28) Antoine Adam: *Histoire de la Littérature française au XVIIe Siècle*: tome IV: p.354: del DUCA: 1956.
- (29) Paul Valéry: *Œuvres 2*: p.635: Pléiade: 1960.
- (30) Michaël Edwards: *La Thébaïde de Racine*: p.22: Nizet: 1965.
- (31) Paul Mesnard: *Les Grands Ecrivains de la France*: tomeII: p.297: Hachette.
- (32) Georges le Bidois: *De l'Action des Tragédies de Racine*: p.248.
- (33) Larthomas: *ibid*: p.369.
- (34) Raymond Picard: *Œuvres Complètes de Racine*: tome 1: p.596. Pléiade: 1951.
- (35) Roland Barthes: *Sur Racine*: p.57.
- (36) Thierry Maulnier: *Lecture de Phèdre*: p.41: Gallimard 1967.

- (37) Valéry: *Œuvres I*: p.500: Pléiade: 1968.
- (38) Thierry Maulnier: *Racine* : Gallimard: 1947.
- (39) Maulnier: *Lecture de Phèdre*: pp.40- 41.
- (40) Maulnier: *ibid*: p.41.
- (41) Valéry: *ibid*: P.507.
- (42) Michel Butor: *Répertoire I*: p.41: Edition de Minuit. 1960.
- (43) スエトニウス著『ローマ皇帝伝』(下)p.304: 国原吉之助訳: 岩波文庫: 1991.
- (44) Barthes: *ibid*: p.72.
- (45) Goldman: *ibid*: p.423.