

「フェードル」の序文

— 模倣のドラマツルギーについて —

片 木 智 年

ラシーヌにとって最後の世俗悲劇となった「フェードル」の序文には次のようなよく知られる箇所がある。

«Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même; et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence, et de déclarer la vérité.

(...) Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse et aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci; les moindres fautes y sont sévèrement punies; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause, et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose⁽¹⁾ ...»

本来、デマレ・ド・サンソルランに対してあてられたジャンセニスト、ニコルによる演劇批判の言葉を自分に対する批判と思い込み、過剰反応したといういきさつもあって、このくだりはそのあたりの論争を反映したものと考えられている。しかし同時に、単にそういった状況的な問題を通り越して、ここには自身の作劇経験を通じてラシーヌが到達した一種のドラマツルギーのかかえる深い問題が述べられていると考えることももちろん可能である。

そんな風に考えてみると気になってくるのは、おそらく無意識的であろうが、テキストの中に視線の問題がはっきりと現れていることだろう。

問題の箇所には下線を引いておいたが、今日、われわれがこの序文を読む上でも読み過ぎてしまふかもしれない程自然な語り口である。それはもちろん「視覚」といった問題がたいへん一般的な問題としてわれわれに存在するゆえだが、おそらく無意識的にこう書いてしまったラシーヌにとって、この視覚的メタファーを支える視線の根源とはいったい何だったのだろうか。

確実にいえることはある。およそ、十七世紀フランスに生きるものとして舞台を離れた実人生が神の視線のもとにあるという意識は否み難い。そういった意味で命が営まれる現世には確固とした

意味と価値が与えられ、その中に現れては消えていく個体の命についてもしかりである。神の視線という意識が時代を包み込むシステムであるとしたら、所詮その外に出ることは不可能であった。神の視線をそれとして否むこと自体が実は神の視線を逆説的な形で認めることでもあるというわけである。

そう考えるとラシーヌの視覚的メタファーを支える視線とはもちろん実際の観客のそれであり、自分を見つめる反省的な視線に貫かれたフェードルそのものの視線でもあるわけだが、それは同時に神の視線でもある。そしてこの複層的な視線こそが同時代のテキストを貫き、照らし出しており、「フェードル」の序文にも現れてきたと考えられるのである。こういったものがゴールドマンなどによって提起されたようにある社会グループに特有の問題系であったかどうかは問題ではない。「神の視線」はまさしく時代のパラダイムであったわけだからだ。そしてこの神の視線の問題が複雑に入り組んだ形で観客の視線や「役」といった演劇性の問題と絡んできているわけだ。

それではラシーヌにとって、この複層的な視線に貫かれる地上世界の中で自分が作り出す表象の世界は一体どういう意味をもっているのか。これはまた、演劇の世界のモラルと美学(いうまでもなくこの二つは古典主義のドラマツルギーにおいては不可分である)に対する問いかけに留まらず、現世の中でイメージを作り出すことを生業としている自分自身に対する本質的な疑義でもあるといえる。地上には魂を救済するためにやってきた十七世紀の一人の人間として、後にジャンセニスト達と和解することになるラシーヌだが、「フェードル」を上演し、そして出版するに至って、答えを出そうとしたように思われるのは、演劇人として自分の作り出す舞台上の世界はいったいどういう意味をもっているかという本質的な疑義に対してではなかったか。

二〇世紀末になる今日でも、芸術作品の作り出す仮想現実の人間の心に及ぼす影響については論争はつきない。消費型コミック、テレビ、コンピュータ・ゲームと新たなメディアが現れ、それが市民権を得ようとする過程、またそれらのメディアが多かれ少なかれ「刺激的」な内容を持ったとき、ことある毎にぶり返される仮想芸術批判だが、十七世紀フランスももちろん例外となるものではない。

一六六七年にはニコルの「トレテ・ド・ラ・コメディ」が出版されたと考えられているが、ここに述べられている演劇の本質についての考え方もまた情念を仮想的に生きることの内包する問題に集約されており、後述するようにジャンセニストに留まらず、世紀に通底する考え方でもある。そしてこの根強い劇芸術の本質に対する批判的な考え方を実はラシーヌ自身が受け入れてきたところから、演劇性とスピリチュアリテという相対する価値が絡み合う「フェードル」という作品が生まれしてきたのではないかと思うのだ。

ニコルのテキストについてはその歴史的重要性とともに主な論点はよく知られているし、クートンによる校訂版が存在し、別に論じたこともあるので²⁾、ここでは簡単にいくつか気になった問題点

を取り上げるにとどめておく。

まず、「トレテ・ド・ラ・コメディ」は劇芸術一般についての理論書であると同時に、パリの演劇機構が30年代以降展開してきた劇芸術に対する偏見を排除するための一種のイメージ戦略を憂えたマクロのレベルでの状況的な書であるという点に注目しておきたい。

«Il n'y a gueres eu que siecle ici où l'on ait entrepris de justifier la Comedie, & de la faire passer pour un divertissement qui se pouvoit allier avec la devotion.»p.53

«On a donc taché de faire en sorte que la conscience s'accommodât avec la passion & ne la vint point inquieter par ses importuns remors. Et c'est à quoi on a beaucoup travaillé sur le sujet de la Comedie.» p.40⁽⁹⁾

こういった観点から言うと40年代を中心に展開されたキリスト教的悲劇の流行が厳しい目で見られているという点も特筆される。40年代の「ポリュークト」の成功を契機に流行する宗教的な題材をとった一連の作品群だが、かなりニコルの目にはあやしく映ったようである。

«il faut quelque chose de grand & d'élevé selon les hommes ou du moins quelque chose de vif & d'animé; ce qui ne se rencontre point dans la gravité & dans la sagesse chrétienne. Et c'est pourquoi ceux qui ont voulu introduire des Sains & des Saintes sur le Théâtre, ont été contraints de les faire paroître fiers, & de leur mettre dans la bouche des discours plus propres à ces hères de l'ancienne Rome, qu'à des Saints & à des Martyrs. Il faut aussi que la devotion de ces Saints de Théâtre soit toujours un peu galante. » p.53

この箇所を読みながら、我々がすぐに思い出すのはデフォンテーヌ及びロトルーが舞台にのせた二つの聖ジュネについての芝居である。実際に藤井康生氏にニコルの演劇論からロトルーの作品を論考した達観があり示唆されるところが大きい⁽⁹⁾。演劇のサイドからもこのニコルの批判を先取りして応えるような歩み寄りがあったわけだが、それは「コメディ・デ・コメディアン」の伝統、及びにキリスト教悲劇という二つのカテゴリーを融合し、演劇の擁護と教会に対する目配りを同時に実現した作品の出現という形をとったわけだ。この目的を達成するためにはスピリチュエルなものと演劇的なものの融和を舞台の上ではかる必要があり、ジュネという殉教者と役者の二つの顔を持つ「役」を作り出す必要があった。しかしご存じのようにこれらの芝居はパラドクスルにも演劇の否定、少なくとも絶対王政の権力表象というシステムに組み込まれた演劇の否定につながっていく。

以上のような状況を念頭においた上で、ニコルの演劇の本質に関する考え方はたとえば以下のよう有名な箇所に表現されている。

«l'imitation de ces passions ne nous plaît, que parce que le fond de notre corruption n'excite en même temps

un mouvement tout semblable, qui nous transforme en quelque force, & nous fait entrer dans la passion qui nous est représentée.»p.52

したがって役者というこういった情念を幻想の力で現前させる仕事は容認し難いものである(実際にこの「役者」が「仕事」として認められるためにはこれまた演劇機構の涙ぐましいイメージ戦略があったわけだが)。ニコルは既に30年代のスキュデリーの「演劇のアポロジー」⁽⁶⁾などでも言及されている演劇の持つ二面的な力に注目してこう述べている。

«un métier où des hommes & des femmes representent des passions de haine, de colere, d'ambition, de vengeance, & principalement d'amour. Il faut qu'ils les expriment le plus naturellement, & le plus vivement qu'il leur est possible; & ils ne le sçauroient faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes, & si leur ame ne se les imprime, pour les exprimer exterieurement par les gestes, et par les paroles. Il faut donc que ceux qui representent des passions d'amour en soient en quelque sorte touchez pendant qu'ils la representent. Or il ne faut pas s'imaginer que l'on puisse effacer de son esprit cette impression qu'on y a excitée volontairement» p.41

「芸術作品は何よりも Nature を模倣するものである」批評家、実作家を問わず、古典主義時代を通じて飽くことなく繰り返されたこの原則に乗っ取った上でのニコルの思索だが、我々がとまどうのはいったいこの imitation なり、nature なりといった概念がどういう風に同時代人に解釈されていたのかという問題である。最低限いえることはもちろんある。同時代において文芸作品、なかんずく演劇における Nature とは外界の「自然」ではなく、人間の「本然」、「人間性」をさしていたということに関しては異論はあるまい。すでにいろいろな研究者によって指摘されてきたことである。

アリストテレスの伝統をひき、特に絵画からのアナロジーも大きい(ゴドーは絵画と演劇を共に、Imitation de la nature から生まれたものである故「姉妹」と呼んでいる)この imitation の概念だが、少なくとも世紀前半のシャプランやスキュデリーなどでは文字どおりの模倣による再現という解釈を出していない。そしてこれらの理論家においてはドラマツルギー自身が「模倣」という概念の束縛を受け、imitation のドラマツルギーと呼べるものにとどまってしまうわけだ。そのあたりから、芸術における「真実」であるヴレサンブランスの概念と模倣的現実の間にしばしば矛盾がおり、これらの理論家を苦しめたわけだが、ニコルの演劇論はこの観点から言って、たいへん興味深い視点を提示していると考えられる。ここで問題にされているのは imitation des passions なわけだが、このニコル的 imitation は単なる「模倣」の概念的束縛をはるかに超えたものだということがわかるだろう。ニコル自身の言葉を使って言えばそれはある感情を exprimer すると同時に imprimer する二重の概念であるわけだ。つまり「模倣」のドラマツルギーではなく、それから派生する単なる「表現」のドラマツルギーでもない。impression/expression のドラマツルギーといえるものが見えてくるのである。

実は、ラシーヌにおいて特徴的だったのは、そしてその芝居が今日に至るまで力を持ち続けているのは、ニコルのいうこの *impression / expression* のドラマツルギーをラシーヌ自身が体現していたというところにあるのではないかと思う。

実際にラシーヌのドラマツルギーについて考えるときに、この時代においてよく言われる模倣のドラマツルギーは全くもって、意味をなさないだろう。ラシーヌの描き出す人物には模倣はない。模倣とはモデルを前提とするものだが、ラシーヌの言語はモデルをなぞるものではなく、内なる声、それもしばしば相矛盾する複数の声の悲痛な表現という以外に形容のしようのないものである。逆にいえば、ラシーヌ的なミメシスが存在するとすればそれは、形のない情念に形を与え、言語化し肉体のコードによって表出しようとするものであり、その過程はモデルをなぞるミメシスではなく、新たなモデルを作り出してしまおうという逆説的なミメシスなのだ。こういった意味で十七世紀特有のイミタシヨンのドラマツルギーはラシーヌにおいて完全に超克、もしくは深化されていると言えるだろう。

ビヤンセアンスやヴレサンブランスといったことが言われるこの時代のおおもとにあるのは *imitation de la nature* であるが、十七世紀前半から、中庸にかけての演劇観とその背後の教育観、人間学は密接に絡んでおり、ヴレサンブランスといってもそれは今日で言うようないわゆる真実らしさといったものではなく、真実らしいものとはかくあるべきだというモラルを内包していたものであるのは言うまでもあるまい。舞台の上で勸善懲悪的に、もしくは風俗的にモデルを模倣するということはモデル自体をはっきりと造りだす作業を前提しており、ひいては観客に対して提示しうるひとつのモラルを選定したうえで、モラルのモデリゼーションが行なわれるということだろう。別の言い方をすれば、社会的な倫理観に基づくフォルムをある漠然とした生まれつつある価値に対して与えるということも、演劇による表象化の一つの大きな社会的機能であるとは考えられないかということだ。モデルがあるから模倣するわけではない。イミタシオン自体がそのモデルを造りだすということだ。

こういった意味で、十七世紀においてスピリチュエルなものと演劇的なものの二つの価値の対立自体をドラマの中心とし、同時に主人公をしてその価値の錯綜の場としたという点で、三つの芝居が重要であると考えているが(すなわち、デフォンテーヌ、ロトルーによる聖ジュネ伝、そしてラシーヌ最後の世俗劇である「フェードル」である)、興味深いと思うのはキリスト教的な価値に対して反省的である演劇作品がしばしば、イミタシオンという概念に対しても反省的であるという点である。実はこれらの芝居は、キリスト教的な価値と演劇の作り出す想像世界に携わる人間存在をいかに併存させるかという時代の思索を反映した作品であるわけで、それゆえ十七世紀におけるドラマツルギーの中心であるイミタシオンのあり方に対する反省があるというのも当然のことといえるのである。

例えば、ロトルーによる競作を呼ぶことになるデフォンテーヌの芝居⁶⁾ではキリスト教とは逆説と

して「魂」の病、「イリュージョン」であり、それは「肉体」をさいなんだところで、癒えるものではないとされている。この病を癒すためには「魂」に働きかけることが必要であり、その手段としてこれもまた「イリュージョン」の芸術である演劇が皮肉にも選ばれるわけだ！

«Mais comme les erreurs de cette troupe infame
Sont enfin des deffaux qui s'attachent à l'ame,
Je treuve que l'on fait d'inutiles efforts
Pour guerir les esprits d'en affliger les corps, »
(I.1)

«Leur (aux chrétiens) faire voir dans la derision
L'erreur et les abus de leur Religion,»
(I.1)

この作品中でコメディアン、ジュネの演技を支えているのはやはり impression / expression のドラマツルギーといえるものである。

«Tu sçais combien, Genest, cet Illustre Comique
A de grace et d'adresse en tout ce qu'il pratique,
Et qu'au gré de sa voix, et de ses actions,
Il peut comme il luy plaist changer nos passions,
Esgayer nos esprits, les rendre solitaires,
Amoureux, mesprisans, pitoyables, coleres,
Et par un souverain et merueilleux pouvoir
Imprimer en nos coeurs tout ce qu'il nous fait voir,»
(I.1)

そして、その二重構造の劇を貫いているのもやはり、「フェードル」の序文に現れると同様の複層的な視線の問題といえる。デフォンテーヌの作品でのジュネの改宗は完全に奇跡として扱われているが、劇中劇の中で洗礼を演じ、それによって現実にキリスト教徒として目覚めることになったコメディアン、ジュネはこう宣言している。

«Ne pensant divertir, ô prodiges estranges!
Que de simples mortels, j'ay resjoy des Anges,
Et dedans le dessein de complaire à tes yeux,

J'ay pleü sans y penser à l'Empereur des Cieux.»

(III.1)

ジュネは *impression / expression* に依拠するいわば近代的なドラマツルギーの体现者として、キリスト教的な感情を生きると同時に演じなければならない。さらにそれを踏襲して、ある内的な感情を真実と感じながらも、「演じ」なければならないという問題系をさらに鮮明なものとしたロトルーの芝居⁹⁾、この二つの作品において問題になっているのは、時代に通底する複層的な視線を意識した上での、「幻想」のモラルなのである。つまり、生産とはあくまで現実の糧の生産であり、イマジネーショナルなものとはキリスト教的なそれのみであるという旧来の世界観の中で、「幻想」のみを現世において作り出すという仕事の持つ新たな価値が問われているわけだ。そしてそれは当然、幻想の生産を体现する役者という社会存在のモラルという観点からのモデリング作業を意味しているわけだ。

ラシーヌが造りだしたフェードルもまた、こういった意味では、ある既製品の価値を「模倣」し、同時代の観客の前に提示するといったようなシンプルな役柄を逸脱するものである。デフォンテーヌやロトルーが舞台に乗せたジュネ同様に複数の価値が錯綜し、対立するドラマそのものがモデリングされようとしているのである。そしてその価値の相克はフェードルにおいては、よくいわれるように情念の言語とその情念について意識的な言語の錯綜として現れてくる。

フェードルがそれまでにラシーヌが作り出してきた人物達と大きく異なるのは、まさしくこの自身の情念に対する反省においてであったわけだが、フェードルはその最期のシーンにおいては他の例えばエルミオーヌなどと異なり、情念を生き、情念のうちに死ぬのではなく、情念についての反省から死を選ぶ。そして、この情念についての反省とは常に自己矛盾を引き起こす言語においてなされているわけである。

別の言い方をすれば、フェードルの言葉は単なる情念の言語ではなく情念の言語についてのメタレベルにたった言語でもある。(ニコルが演劇において断罪するのは情念と情念の表象だけではない。この情念の言語に対し鋭い批判を投げかけているという点でも注目できるものとなっている点を思い出しておこう。«Que quelque soin qu'on ait de separer de la Comedie les objets des honnêtes, on ne la peut rendre permise, parce qu'elle inspire le plaisir d'aimer & d'être aimé, qu'elle apprend le langage des passions»p.49 «Mais les Comedies & les Romans n'excitent pas seulement les passions, elles enseignent aussi le langage des passions; c'est à dire l'art de s'en exprimer & de les faire paroître d'une maniere agreable & ingenieuse...»p.50 ニコルはこの情念の言語が内にはらむ危険性に対し、情念の表現にふれることをいっさい避けて信仰に打ち込むことを説くわけだが、ラシーヌは逆にこの情念をいわば括弧に入れてしまい、相対化するメタ言語を持って仮想芸術批判に応えたわけだ。ちなみにニコルにとっては演劇や小説によって得る娯楽、現世の生活を離れて芸術の力によって仮想的な人生の時間を生きようとする欲求は本質的なものではなく、習慣の作り出した悪徳だという考えである)フェードルの発す

る言葉自体がこの情念の言語と絡み合い、絶えず反転する一種のメタ言語によって作り出されるといってもよい。これは、フェードルという仮想の言語と肉体、及びにそれを良くも悪くも演じきらなければならない役者の言語と肉体という二層構造にまさにかかわってくる問題ではないだろうか。そして「フェードル」において要求されるこの演技の本質的な様態は、それを支えるドラマツルギーと絡み合ってくるのは言うまでもない。フェードルを演じ、舞台上に現前させるためには従来のイミタシヨンのドラマツルギーを越え、まさにニコルによって示唆されるような impression / expression のドラマツルギーが必然なのである。

フェードルの情念の表現について考えてみると、ラシーヌがそれまでの悲劇を通じて様々な形をテストしてきたラシーヌ的情念のコンパクトな形での決算が行われていることがわかる。一言でいうとそれは関係性による情念である。また、そこには関係性であるゆえに常に言語の問題が絡んでくる。そして、言語とは常に語られるものの不在を深化するものであるが、そういった意味でラシーヌ的情念とは不在に対する情念であり、対象について語ることで自分が実は対象を消し去り、内的な病いとしての情念の在り方を強調するにすぎなくなってくる。

フェードルのイポリットに対する情念はヴェニユスの呪いであり、宿命であり、それは血の中に潜む本質として位置付けられているが、それが形をとってくるのはイポリットという対象に対してではなく、イポリットという関係性の交差点に対してである。イポリットの女性に対する拒否、テゼの影を写しながらもテゼの息子であり、自分にとっても義理の息子となるという二重の否定性。そして、イポリットはこの関係性の交差する座標としてしかあり得ぬゆえに、常に回りの状況の変化によって揺れる存在であり、フェードルの恋もまた意味を揺るがせていく。テゼの不在と再来、アリスシーの見え隠れ、そういったものがイポリットの形象をフェードルの「視線」に対してずらせていくわけだ。

イポリットはテゼではなく、テゼの影であるという点においてフェードルの情念の向かうものとなり得る。

フェードルの情念の現前についても、エノーヌに対してその名を口にさせるための手続き、クレタ島の迷宮の中でのアリアーヌとのすりかえ、テゼの姿を支点にしての父子のすりかえ、きわめてレトリカルな、別の言い方をすればきわめて言語的な眩惑により、フェードルの情念は対象に向かうことなく自己完結していく。

«Il sort. Quelle nouvelle a frappé mon oreille !

Quel feu mal étouffé dans mon coeur se réveille !

Quel coup de foudre, ô ciel ! et quel funeste avis !

Je volais tout entière au secours de son fils; » (vv.1193- 96)

これは、ニコルのいう情念の言語の引き起こす危機的な状況である。

ラシーヌはこのフェードルの姿を舞台にのせるために、このニコル的な演劇観に対して殆ど逐語的に応えていこうとしている。

まず悪徳の描き方である。

«si nous avions l'idée du vice dans sa naturelle difformité, nous ne pourrions pas en souffrir l'image»
(Nicole, p51)

ニコルにしてみれば、本来のおぞましさをもちて表現されてしかるべき情念や悪徳がオブラートにつつまれ、心地よい言葉で表現されていることに危惧をもつ。十七世紀には *imitation de la belle nature* という考え方があり、*imitation* は人間の本来を再現するにおいてモデル自体を乗り越えていかなければならないわけだが、悪徳についてはその本来の姿を描き出す必要があるわけだ。ラシーヌは「フェードル」の序文において以下のように強調している。

«les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause, et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.»

さらにニコル的な演劇観に従うとすれば、情念を再現した以上、それに続く情念の浄化、一種のカタルシスが必要となってくるが、「フェードル」においていわば初めてラシーヌ的なカタルシスの形が実現されているのではないかと思う。

«Or en excitant cette passion par les Comedies, on n'imprime pas en même temps l'amour de ce qui la regle. Les spectateurs ne reçoivent que l'impression de la passion, & peu ou point de la regle de la passion.» (Nicole, p.44)

情念を *imprimer / exprimer* するフェードルを舞台にのせてしまった以上、また情念の言語と情念についてのメタ言語に引き裂かれた「役」を作り出してしまった以上、幕引きのためにはカタルシスの儀式が必要となる。そのカタルシスもまた言語的なカタルシスである。フェードルは何よりもまず語ろうとする。イポリットの美德、フェードルの罪、そういったものを表わすはずの色々な記号をすべて逆さまに解釈してしまうテゼの迷いを覚ますため、初めてフェードルはそれまでの二重性や曖昧さに特徴づけられた巫女のような「語り口」を離れ、一義的な言葉で語ろうとする。そしてそれはもはや情念の言語ではない。血＝ヴェニユスのくびきとしての内的な病とそれを発症させる明晰な自意識、メタ言語との葛藤に終わりを告げる行為であり、すべてを *exposer* した上での死、つまり情念を *régler* する行為が実現されるわけである。

«J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.»

ラシーヌがそれまで書いてきた悲劇では死は単に語られ、報告されるだけにとどまっていたことに注目すると、この結末の重要性がより認識されるだろう。フェードルは自らの死を語りとしてではなく、スペクタクルとして提示するために舞台に入る。そして死に至るためにゆっくりとした道を選んだのだと言う。血の中に燃えているヴェニユスの呪いを打ち祓うためにはその血管の中にメデの毒を注ぎ、洗い出すことが必要だと言うわけだ。これが文字どおりラシーヌが到達したカタルシス、purgationだとしたら、それはまた、演技者のレベルでのカタルシスでもあろう。フェードルを演ずるもの、フェードルの情念の言語を演ずるものは常にニコル的な危機にさらされているわけだが、ラシーヌはここでも演技者のレベルでのカタルシスとフィクションのレベルでのカタルシスを一致させる。フェードルの最期の言葉とそれに続く死は二つのレベルで演じられる劇中劇的な儀式となっている。直接的な観客としてのテゼの視線と同時に、その背後の同時代の観客と永遠の観客の視線を意識した儀式なのだが(フェードルがJ'ai voulu, devant vous exposant mes remords と言うときいったいこの vous とは誰を指しているのか?いずれにせよ舞台の上のフェードルは観客に向かってこう語りかけているわけだが)、架空の存在としてのフェードルがフィクションの中で自身の情念に決着をつけるスペクタクルを演じてみせることは、演技者自体がフェードルの役を通して、その感情、情念を内在化してきた行為に決着をつけることもまた意味しているのではないだろうか。つまり演劇の二つのレベルで二重のカタルシスに達しているという点が注目されるのである。そしてそれはまた、フェードルという亡霊を通して演技者とコミュニケーションする観客のカタルシスでもある。ここで、はっきりとニコル的な impression / expression のドラマツルギーの到達点と限界が示されており、このドラマツルギーと不可分な時代の演劇批判に対する絶望的な応えでもある。

この問題は実は、アリストテレス以来のドラマツルギーの柱である「認知」の問題にも関わってくる。「ラシーヌ的認知」の解釈の新しさについては、ラシーヌによる「詩学」注釈の校閲本を出しているヴィナヴェールが言及しているが、アリストテレスの「認知」が単に犠牲者の認知(つまり、オイデプスの犯罪においてはそれが父親であるという発見的認知がおこなわれる)を示しているのに対し、ラシーヌはそのテキストを「自分のなす行為の恐ろしさの認知」として(ヴィナヴェールによれば)解釈しているわけである⁶⁾。

例えば、「アンドロマック」のヒロイン、エルミオーヌは自分のなす事の意味を情念による迷いの中で明晰に理解することはありえない。悲劇が完遂した後に初めて、「いったい、何をしてしまったのか?」と完了形で口にするしかないのである。例えば自分自身の命によってオレストの殺人が行わ

れた後に発せられる Qu'as-tu fait? という言葉。エルミオーヌは自分の言葉が示す行為が遂行されて初めてその意味を知り、その力に打ちのめされてしまうわけだ。そういった意味で「アンドロマック」はラシーヌが当初より意図していた「悲劇」をより完璧な形で構築する芝居であったわけだ。ラシーヌの悲劇は「アンドロマック」で既に完成しており、それ以降の悲劇とは基本的にこのエルミオーヌ型の情念に憑かれた登場人物の破滅していく空間であったわけだが、「フェードル」において初めてラシーヌは自分の中の情念に対し常に明晰な反省意識を持ち得る存在を作り上げたわけだ。そういったところから「フェードルの序文」でも常に視線と明晰さがこの芝居の主旋律として強調されているのである。

«Les moindres fautes y sont sévèrement punies; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause, et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.»

しかしながら、そういうことになると、実はラシーヌ自身のドラマツルギーの柱の一つが崩れてしまうことになるわけだ。なぜなら、彼本来の悲劇とは登場人物自身が自分の行為の恐ろしさに気づかないという点と、後になってそれが認識されるという点において生まれてくるからだ。そういった意味でフェードルは文字どおりの *monstre* として舞台に乗せられたのである。

同時にそれはまたフェードルの「役」の不可能性の再確認でもないだろうか。フェードルが女優にとっていかに「演じ難い」ものであるか、複雑に交錯する二つのレベルの言語をいかに使い分け、あるいは混同しなければならないかについては、幾たびとなく言及されてきた。

演劇が再現すべき人間の本質としての情念と、その情念に対する言語、情念を演ずるメタレベルの意識、そういったものをひっくくめてさらに上位から「演じ」なければならない「フェードル」という役柄があるとしたらこれはもはや演劇ではない。デフォンテーヌやロトルーの聖ジュネ伝が地上の観客を前にした劇中劇の崩壊を通してアレゴリックに表現しているように、それは演劇の終わりでもあるわけだ。逆の言い方をすれば、ルイ十四世の宮廷のネガ画像として映し出された聖ジュネ伝の劇中で、ジュネが自分の心中の社会的にマイナスの負荷を帯びたキリスト教的感情を「情念」、もしくは「イリュージョン」として生きると同時に、フィクションとしてメタレベルからも生きるという二重の試練を負わされたことを思い浮かべるのである。

ところで余談になるが、初刷りが1985年とあるからまだかなり新しいリーヴル・ド・ポッシュ版の「フェードル」の序文にシルビア・モンフォールが短い文を書いている。フェードルという「役」の不可能さについて言及した後でこんなことを言っている。

「これはもはや役 (*rôle*) でもなければ登場人物 (*personnage*) でもない。一つの *figure* ですらない。フェー

ドルとは炎(feux)なのだ」と。これを読みながら、もう十年以上昔になるがポルト・ド・ヴァンヴに近い巨大なテントばりのような劇場でフェードルを演ずるこの老女優の姿を思い出した。女優の演技がふり絞るような声でこの「炎」を表現しようとするたびに観劇のリセアン達が嘲笑の笑い声をたてる。もちろんそんなことは気にもとめないかのように演技を続けるモンフォールの姿が姿に心に残っている。

註

- (1) ラシーヌの引用は *Théâtre complet*: Edition établie par J.Morel et A.Viala. - Paris: Garnier frère, 1980.
- (2) 拙論: "Imitation théâtrale et jansénisme" (芸文研究 63、1993年3月号)
- (3) 引用は *Quatrième traité de la Comédie*: Texte établi par G.Couton. - Paris: Belle Lettres 1961.
- (4) 藤井康生氏の論文、世界劇場としてのバロックと演劇 — 殉教した役者 — 「聖ジュネ正伝」のバロック性(ユリイカ、1986年11月号)
- (5) スキューデリーは演劇の力を演じられた感情を磁力のように伝えるものとしてメタフォリックに語っている。そして、引き起こされた感情は完全に消えるわけではない。Apologie du theatre - A.Courbé, 1639.
- (6) 引用は *L'Illustre Comédien ou le martyr de Saint Genest / Tragédie*. - Paris: C.Besongne, 1645.
- (7) この問題については言及済みの藤井康生氏の論文に加え、田辺保氏の「パンセ」を「劇」として読む(フランス語フランス文学研究 55、1989)など、日本でもそれぞれの観点から独自の解釈がされている。筆者の解釈については拙論: *Comédie des comédiens et théâtre autoréflexif (1633-1647)*: Thèse, 1988 Paris III, Lille ANRT 1989 (microfiche)、及び "Les deux Genests et les problèmes de la mimesis au XVIIe siècle"(芸文研究 56、1990年1月号)
- (8) *Les Principes de la tragédie*, en marge de la Poétique d'Aristote: texte établi et commenté par E,Vinaver. - Paris-Manchester, 1951.