

19世紀前半におけるラシーヌの悲劇：その批判と受容

浜野 トキ

目次

はじめに

- 1) 大革命後、観客層の変化－フランス座での上演回数
 - A) 1789－1793(4年間)－革命勃発年からフランス座閉鎖まで
 - B) 1799－1814(15年間)－フランス座再開、ナポレオンの演劇改革
 - C) 1815－1829(15年間)－新興ブルジョワ台頭、ロマン派運動開始、ラシーヌの悲劇の衰退
 - D) 1830－1850(21年間)－ラシーヌの悲劇の衰退、ロマン派演劇の活躍、ラシェルの出現

- 2) フランス座俳優のラシーヌの悲劇解釈

- 3) ロマン派作家のラシーヌの悲劇批判－スタンダール、ユゴー、ミュッセ
 - A) ロマン派の古典悲劇批判の前駆的状況－18世紀、すでにジャンルと諸規則撤廃
 - B) 「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」－ラシーヌの姿勢を批判
 - C) 演劇としてのラシーヌ悲劇への疑義
 - a) 美しい詩句は劇的幻想の妨げ－スタンダール
 - b) 劇作家ラシーヌを完全無視－ユゴーの態度
 - c) 嫌悪すべき饒舌の演劇－ミュッセの見解

- 4) 古典悲劇女優ラシェル 17歳でデビュー
 - A) 指導者サムソンの特訓－音声の特徴
 - B) 反響－エルミオーヌ
 - C) *Bajazet* の挫折
 - D) 栄光の *Phèdre* へ
 - E) ラシェルとロマン派作家たち－その後

結論

はじめに

フランス 19 世紀前半、大革命の余波を受けて執政時代、帝政時代、王政復古、第二次共和政など、政変の目まぐるしいこの時代に、しかも古典主義と対局的な理念を持つロマン主義運動の最も華やかなこの時期に、17 世紀の貴族社会に生まれたラシーヌの悲劇は激しい批判的のちにさらされ、大きな衰退の憂き目にあった。だがラシーヌの作品がフランス座のレパトリーから完全に姿を消すことなく、細々と続けられていた。この衰退の時期に、天才的な古典悲劇女優ラシェルが彗星のように現れたが、彼女がどのようにしてラシーヌの悲劇の復権に寄与したか。本稿では 19 世紀前半の観衆の反応、主な俳優の解釈と演技、ロマン派作家らのラシーヌ悲劇の批判、さらに、ラシェルの演技を通して、19 世紀前半におけるラシーヌの悲劇の命運を辿って行きたい。そして、これらの現象、特にロマン派作家のラシーヌ批判が、後世のラシーヌの悲劇の批評史上にどのような意義を持つかについても考えて行きたいと思う。

(以下作品名は原綴で、人物名は片仮名にする。)

1)大革命後、観客層の変化—フランス座での上演回数

大革命によって、絶対王政の「国家的栄光」のシンボルであったラシーヌの悲劇は、社会的、文化的、イデオロギー的大変革の大きな影響を受けた。ラシーヌの悲劇の洗練された美をあれほど愛好し、詩句を暗唱するまでに熟知していた、いわゆる“connaisseurs”「芝居通」、この貴族らの大半は、古典劇の殿堂フランス座(Théâtre-Français)から姿を消した。ある者はギロチンにかけられ、ある者は海外に逃亡して、観劇するのは一握りの教養あるブルジョアと文学者などに過ぎなかった。これら芝居通でさえ、自分の身の振り方をどうするかがせい一杯で、芝居どころではなかった状態であった。

以下、革命開始の 1789 年から 19 世紀半ばまでを 4 期に分けて、フランス座におけるラシーヌの作品の上演回数⁹⁾を記載し、政情の変化に伴って変化してゆく観客の反応、ロマン派の動きなどを通してラシーヌの悲劇の命運の実情をたどって行きたい。

フランス座におけるラシーヌの作品の上演回数

	A) 1789-1793(4年間) 革命開始からフランス座閉鎖 迄	B) 1799 - 1814(15年間) 劇場再開、執政、第一帝政	C) 1815-1829(15年間) 第二ブルボン王政復活、ルイ XVIII、シャルルX	D) 1830 -1850(21年間) ブルボン王政失墜、ルイ・フ イリップ即位(王政)、第二 次共和国、大統領ルイ・ナポ レオン
<i>La Thébaïde</i>	0	0	0	0
<i>Alexandre le Grand</i>	0	0	0	0
<i>Andromaque</i>	9	107	77	110(92 - 1838年以降)
<i>Les Plaideurs</i>	19	95	76	92(54 - 同上)
<i>Britannicus</i>	8	54	94	65(20 - 同上)
<i>Bérénice</i>	6	1	0	5(5 - 同上)
<i>Bajazet</i>	11	63	6	58(58 - 同上)
<i>Mithridate</i>	2	49	3	48(48 - 同上)
<i>Iphigénie</i>	15	133	109	58(40 - 同上)
<i>Phèdre</i>	13	120	88	96(90 - 同上)
<i>Esther</i>	0	43	62	9(5 - 同上)
<i>Athalie</i>	17	61	53	35(34 - 同上)
	合計 100(年平均25)	合計 726(年平均48)	合計 568(年平均38)	合計 576(年平均約27) (446 - 1838年以後) 12年間、年平均37)

注 1) これらの数字のみによって問題を論ずることが出来ないのは言う迄もない。各時代の観衆の趣味、優れた俳優のはまり役なども成否の要因になっている。また、20世紀初頭までは、喜劇 *Les Plaideurs* が他の悲劇を抑えて比較的上演回数が多くなっているのは興味深い。

注 2) 上記 D 1830-1850 の 21 年間の数字のうち、カッコ内数字はラシエルがデビューした 1838 年以降の上演回数を示したものであるが、必ずしも常にラシエルが出演しているとは限らず、他の俳優主演の可能性もある。ただ一般的な傾向を示すために掲載した。これによって、ラシエルが現れるまで、1838 年以前、如何に上演回数が少なかったかが明らかになった。ちなみにラシエルが初演したのは、1838 年に *Andromaque*, *Iphigénie*, *Mithridate*, *Bajazet*, 1839 年に *Esther*, 1843 年に *Phèdre*, 1844 年に *Bérénice*, 1847 年に *Athalie*, 1848 年に *Britannicus* となっている。

注 3) フランス座の入場料金は 1827 年始め、1.80 フランから 6.60 フランまでであった。⁽²⁾

A) 1789 - 1793 - 革命期からフランス座閉鎖までの 4 年間

革命開始後、観劇の平等という原則のもとに、一般庶民にもフランス座は開放されて、観客層は大いに拡大した。ここは、革命によって富を得た新興成り金、過激共和派を含む一般庶民、労働者、商店の男女店員などで占められた。このような観客層の多層化は、作品の評価にもつながるわけであるが、新興成り金にとっては、フランス座でラシーヌの悲劇を観て、それに感嘆することは、消え去った貴族をまねる一種の見栄でもあった。一方、庶民にとっては、芝居とは観て面白ければよいのであって、ラシーヌの悲劇は嘲弄的となった。悲劇の諸規則は煩わしいものであり、繊細さ、節度、言葉の美しさなどには関心が無く、知的に訴えることなどは必要がなかった。一般観客はコルネイユの崇高さに呆然とし、ラシーヌの詩句にあくびし、モリエールは「冷たい」と批判する。⁽³⁾ 一方、庶民劇場は増設され、彼らは頻繁にメロドラマやブルヴァール劇に通った。こうした傾向は、革命以前からあったものの、革命によって、一層促進されたようである。とはいえ、古典悲劇の殿堂であるフランス座(革命後 *Théâtre de la Nation* と言われた。)のだしものからラシーヌの作品が消え去ることはなく、革命勃発後閉鎖までの 4 年間に 100 回上演されていたことは大きな驚異である。しかし、同座では、俳優が分裂したり、投獄されたりし、遂に 1793 年 9 月から 6 年間閉鎖せざるを得なかった。政情が一応収まり、*Le Cid* と *L'Ecole des Maris* を皮切りに、再開の運びになったのは 1799 年 5 月のことであった。⁽⁴⁾

B) 1799 - 1814(15 年間) - フランス座再開、ナポレオンの演劇改革

フランス座は漸く再開のはこびとなった。しかし 19 世紀始めは、メロドラマが最高潮に入り、「読み書きの知らない人のために書く」というピクセレール Gilbert de Pixérécourt (1773-1844) の芝居が全盛であった。一般庶民にとっては、メロドラマやブルヴァール劇こそ最高の気晴らしであり、楽

しみであった。しかし、ナポレオンは、その執政時代から演劇分野に介入し、庶民劇場を諸悪の根源として、劇場開演時間、入場券発売、観客のマナーなどのついて厳しく規制するよう指令を出し、1807年、パリの庶民劇場の数を19減らし、8劇場にした。⁶⁾また、出し物も教訓的なものを奨励し、姦通ものを禁止した。彼は古典悲劇を奨励し、コルネイユ、ラシーヌの悲劇の上演回数が多くなった。しかしナポレオンが最も愛好したのはコルネイユであり、名優タルマを起用してコルネイユ劇の復権に努めた。このため、これまでコルネイユよりも優位に立っていたラシーヌの地位は逆転し、コルネイユに席を譲ることになった。ナポレオンは、ラシーヌの繊細さ、激しい情念よりも、むしろ国家の「栄光」と「名誉」を重視したのかも知れない。結局、ナポレオンの演劇改革は彼の個人的な趣味によったもので、国民の教養を高めるまでには到らなかった。庶民の好む唯一の「悲劇」は、さほど教養や歴史、神話の知識を必要としない新作悲劇であった。一般観衆の教養は依然として低く、例えばフランス座で、ラシーヌの *Esther* を上演し、アマン役を演ずる俳優が朗唱して

“Malheureux, j'ai servi de héraut à sa gloire.” (111-1)

不幸にも、わたしはその栄光を告げ歩いた。

(t)-à-sa-gloireとリエゾンすると、平土間の観客は *héraut* を *héros* と取り違えて“z-à-sa gloire”と叫び返すといった光景も見られた。⁶⁾大衆は伝統的な古典悲劇にあきあきし、タルマ、ロークール、ジョルジュ、デュシュノワなどの名優の出演の場合以外は関心がなかったし、劇場はいつも殆どが空きであった。⁷⁾このように、「芝居通」が少なくなっただけでなく、大衆にとっては、大げさな、長々しい朗唱などは空しいものであり、混乱時代には、もっと感動できるものが欲しい、古典劇は、過去の栄光のみに生きるもの、と考えられていた。

C) 1815 - 1829(15年間) - 新興ブルジョワの台頭、ロマン派運動開始、ラシーヌの悲劇の衰退

帝政時代が終わり、ブルボン王政時代(1815-1830)が復活した、海外逃亡者が帰国し、旧指導者が復帰した。貴族は存在していたが、もはや、権力も財力も失っていた。すでに、帝政時代からその兆しをみせていたが、政府の大衆社会生活への介入は一層強化され、一般庶民は国立劇場から次第に追い払われる状態になった。一方、大革命の申し子である新興ブルジョアが社会的に進出した。彼らは、フランス座、オデオン座の大半の席を占め、古典劇特に、長台詞を好むようであった。彼らにとっては、ラシーヌの悲劇を見ることは、自己の身分、教養を誇示する一種のステータス・シンボルであったが、実際に観にあって楽しんだのは、メロドラマであった。新興ブルジョアがフランス座に古典悲劇を観に来たからといって、ラシーヌの作品が正当に評価されていたとは限らない。

こうした状況のもとにロマン派作家が台頭したのも当然のことである。スタンダールは *Racine et Shakespeare*(1823-5)、ユゴーは *La Préface de Cromwell*(1827) を発表し、ラシーヌの作品を絶対王政下の作品として、厳しく批判し、すでに衰退の道を辿っていたラシーヌの作品に、さらに追い打ち

をかけることになった。

1830年当時、庶民に大きな人気のあった劇作家はスクリーブ Eugène Scribe(1791-1861)で、350以上の大衆劇、喜劇を書いて成功した。スクリーブがユゴーやヴィニーより偉大な作家だと考えられていたこの時代には、ラシーヌの悲劇は庶民にとって遠い存在であった。

D)1830 - 1850(21年間) - ラシーヌ悲劇の衰退、ロマン派の活躍、ラシエルの出現

1830年の7月革命によってブルボン王政が打倒され、ルイ・フィリップの王政が始まったが、新体制下の政府は以前よりも演劇活動に寛大であり、まさにこの時代に、ロマン派演劇が古典劇の牙城であるフランス座を目指して進出を試みた時代でもあった。観客の反応が直ちに現れる劇場において、ロマン主義作家が、その才能を存分發揮して、観客の喝采を獲たい、そのためには、古典悲劇の牙城であるフランス座を自分のものとして、自由な文学形式の作品を上演したいと、その全力を傾けたのは当然なことと考えられる。事実、フランス座はロマン派のデュマ、ヴィニーの作品をすでに受入れていたし、1830年、ユゴーの *Hernani* がフランス座で成功し、実作のうえでも古典派に勝利を勝ち得たわけである。劇場はロマン派支持の観客で占められていた。古典悲劇、殊にラシーヌの悲劇にたいする、さきのロマン派の理論的攻撃にさらに追い打ちをかけるようなこの実質的な演劇上の勝利を前に、ラシーヌの悲劇は最も大きな痛手を受けて、観衆からも一般からも永い間忘れ去られていた。ユゴーの「序文」発表の1827年からラシエル嬢が出現する年の前年1837年までの11年間に、フランス座でラシーヌの作品は計206回、年平均18回位しか上演されなかった。革命時代でさえ、閉鎖までの4年間、年平均25回上演されていたことを思えば、如何にラシーヌの作品が一般大衆にかえり見られなくなっていたかがよく理解出来る。それとも、こうした時代によっても生き長らえたと言うべきだろうか。

しかし、ロマン派の演劇は長く成功を保つことはできなかった。偶然にも1838年から、天才女優ラシエルが彗星のように現れて、古典悲劇、特にラシーヌの悲劇をフランス座で演じて、多くの観衆を動員することになったのは全くの奇跡のである。ラシーヌの悲劇はラシエルとともに復権した。ミュッセによれば、1838年、ラシエルの出現によって、フランス座では天井桟敷から音楽家の座席にいたるまで満員で、観衆は宗教的な気持ちで、コルネイユの *Horace*、*Cinna* に聞き入り、ラシーヌの *Andromaque* に涙を流した。タルマの最盛期でさえこのようなことは無かった。これまで、一晚500フラン位しかなかった興行収入が一躍5,000フランに跳ね上がった。⁸⁾皮肉にも、ラシエルがフランス座で *Phèdre* を主演して、大成功を収め、次いでユゴーの作品 *Les Burgraves* が、多大な経費をかけてフランス座で上演されたにもかかわらず、惨敗に終わり、ユゴーが演劇から手を引くことになったのは、まさに19世紀も半ば、1843年のことであった。

2) フランス座俳優のラシーヌの悲劇解釈

当時フランス座でラシーヌの悲劇を演じ、彼を支えてきた俳優たちは、この劇作家をどのように解釈し、演じていたのであろうか。彼らは、観衆の趣味はもちろん、彼らが何を望んでいるのかも知っていたはずである。革命後、社会情勢と価値観が変わり、古典劇の評価が変わってゆくなかで、細々ながらラシーヌの悲劇はフランス座で演じ続けられていたのであるが、雑多な観衆を前にして、どのような演技が観衆に受け入れられるか、彼らは惑い、その演技を模索したに違いない。そして、伝統的な典礼的演技から抜け出し、ある者は、同時代人にアピールするために、当時流行のメロドラマの手法に似た、派手な身振り、悲壮な感情に訴える演技に走った。また、ある者は、内的、心理的な演技を模索する努力も続けた。さらに、アレクサンドランの台詞の朗唱も歌いあげることにはせずに、より自然な親しみやすいものに、といった傾向も生まれた。このように、演技は多技にわたったものの、ラシーヌ離れの時代に、観衆の心を深くつなぎ止めることが非常に難しい時期になっていたことは事実である。とはいえ、この多層な観衆が、フランス座にラシーヌを観に来るとすれば、*Andromaque*のエルミオーヌを演じるロークール嬢であり、オレストや*Britannicus*のネロンを演じるタルマであり、*Bajazet*のロクサーヌを演じるジョルジュ嬢であり、優しいアンドロマックや妖艶なフェードルを演じるデュシュノワ嬢であった。これら俳優たちの大きな努力はどれだけ舞台と観客を結びつけたであろうか。数あるフランス座の俳優たちの中から次の4人を挙げてみよう。

A) ロークール嬢 Mlle Raucourt(1756-1815) Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte

1772年、僅か16歳で、フランス座でデビューし、18世紀後半から帝政時代にかけて活躍した大女優である。若さと美貌で売り出したが、やがてエルミオーヌ役をひとり占めすることになった。この役は、1815年王政復古の年に彼女が死去したために、フランス座では、ラシエルが現れるまで、それに代わる者がいなくて困惑した、と言われている。⁹⁾派手な効果を狙うプリマドンナで、それが観衆に大いに受けた。エルミオーヌ役で「ロークール嬢はすばらしかった。嫉妬の苦しみ、皮肉な調子から優しさに、優しさから激情に移る巧みな演技はこれ以上旨く表現することが出来ない。」¹⁰⁾といった批評がある一方、彼女を好まない演劇評論家ジョフロワの批評は手厳しかった。「彼女の激昂ぶりにはなにかしら男性的で、狂暴なところがある。もはや女性ではなく、復讐の女神である。この女神は、しわがれた恐ろしく耳をつんざくような叫び声をあげる。そして、この狂乱の場面にさらに派手なジェチャーが加わる。その結果、王女が常に維持する高貴さと品位が失われた。彼女は女性のあらゆる節度を踏みにじった。痙攣したしかめ顔や派手な動きや態度に重点をおく結果、もはや盲目的な激しさによってしか制御出来ない。」¹¹⁾こうした演技はもはや古典悲劇の繊細な演技とは言えないだろう。当時はやりのメロドラマのジェチャーに傾いた結果である。なお、彼女は、早くから若いジョルジュ嬢を見出し、これを育成した。

B) タルマ Talma(1763- 1826) François-Joseph

タルマは1787年にフランス座でデビューし、革命直前の1789年4月に正座員となった。イギリス育ちで、革新的な思想の持ち主で、革命直後、1789年11月にシェニエ(Marie-Joseph Chénier) 作の悲劇 *Charles IX* (16世紀、サン・バルテルミーの虐殺を命じたフランス国王—筆者注) を演じて大成功となり、この上演は34回続いた。⁽⁴²⁾タルマはこれで一躍有名になり、ミラボーらと親交を結んだ。一方若いボナパルト将軍とかねてから親交があり、執政時代、帝政時代を通じて彼に敬愛され、コルネイユ、ラシーヌの古典悲劇の主役を次々と演じて成功をおさめた。さらに帝政時代から王政復古時代に移っても、国王ルイ18世に快く迎えられ、栄光と人気の絶頂のさなか、1826年に惜しまれて死亡したこの人は幸運としか言いようがない。

タルマは時代考証に沿った衣装と、独自の現代的なアレクサンドランの朗唱法に革新的な道を開いた。アレクサンドランの悲壮な朗唱をやめて、ごく自然な、親しみ易い調子で区切り、これがオレスト役演技とともにスタール夫人から激賞されたことは良く知られている。⁽⁴³⁾若々しい上品な顔立ち、声を生き生きとさせる息遣い、ゆったりとした自然な仕種、瞳の炎はときに優しく、時に恐ろしく、素早い顔の表情の変化は見る者に消しがたい印象を残した。⁽⁴⁴⁾彼は大体「運命の烙印を押された暗い人物」⁽⁴⁵⁾を選ぶ。*Iphigénie*のアシル、*Britannicus*のネロンなどである。さらに暗く恐ろしい恋の表現が得意であったので、オレストはまさにはまり役であった。*Andromaque* 5幕目の狂乱の場が見せ場で、オレストを演じる彼の演技は、ロークール嬢同様に外向的演技で、激しい苦悩を示す狂気の場面の演技は過剰で、一種のリアリズムとパテティックの効果を出すために、伝統的な悲劇的人物の「高貴さ」を犠牲にした、と言われる。これはすでにロマン主義的解釈である。しかもこれが当時の観衆によって自然に受け取られた。

しかし、はまり役であったオレスト役を1787年から40年近くやってきたタルマにもその時代に則した変遷が見られた。タルマは人気の絶頂期、すでに熟年に達したときその演技を内面化し、悲劇的世界に息吹を与えることが出来、ジョフロワなど厳しい批評家にも賞賛された。エルミオーヌという運命に引きずられる無垢な人物オレストが、最終的にエルミオーヌに拒絶されたとき、タルマの演技は繊細になった。彼は、

“J’assassine à regret un roi que je révère.” (V-4)

敬っていた王を心ならずも殺害し

の一句を特にニュアンスを込めて強調し、観客に哀れみの情を起こさせ、恐ろしさの印象を和らげた。⁽⁴⁶⁾そして遂に狂乱となり、足元が揺らぎ地面の上でくずおれる。それから彼の想像のなかに現れる幻想をパントマイムによって生き生きと描くので、観客は彼の抱く恐ろしいヴィジョンを共有する感じを持った。⁽⁴⁷⁾

また、ネロン役はタルマのお好みで、18世紀、ネロン役で有名であった名優ルカン Lekain から多くのものを学んだと言われる。しかし、タルマの演技は、はじめ反心理主義的なものであった。伝

統的な人物である“monstre naissant”(生まれつつある怪物)を描くのではなく、叫び、怒る皇帝のそれであった。このデモニアックな演技はすでにロマン派のヴィジョンでしかない。「ネロンのなかにある性悪と良き教育との闘いをあなたの演劇のなかにもっと見たいものだ。ジェスチャーをもっと少なくして、その性悪が外に現れず、内に集中するようにしてもらいたい、」と彼に忠告したのは何とナポレオン皇帝自らであったとは!⁽⁴⁸⁾

しかし、タルマはオレスト役同様に、後年その演技を内面化し、ネロン役では、さらに激情を抑え、陰影の濃いネロンを演じ、親しみやすい朗唱と演技の研究とあいまって人気を得た。*Britannicus* 4幕、母アグリピーヌの長台詞が続く間、ネロンが有名なマントを身につけることはルカンの演技からヒントを得たものと言われる。アグリピーヌが話す間中、ネロンは沈黙を守っている。この絶えない話中、ネロンは退屈さを隠さない。マントをいじりまわし、マントの立派さを眺め、母の話に大きな無関心をよそう。この演技は非常に成功したので、タルマはこの役を演ずる度毎にマントを使うことになった。しかし、タルマはルカンではない。彼の演劇は当時の観客に大いに受けたが、批評家ジョフロワの目には、タルマのネロンはギャラントリーばかりが目につき、ルカンほどの威厳がないのが欠点だと見られた。⁽⁴⁹⁾

C) ジョルジュ嬢 Mlle Georges(1787-1867) Marguerite-Joséphine Wemmer

ジョルジュ嬢ははロークール嬢に見出され、その指導を受け、その後を継いで大役を演じた。わずか14歳で1802年にフランス座に入り、1803年、準座員となり、帝政時代に活躍し、1830年ごろからロマン派演劇に転じた。清純で彫刻的な稀な美貌、自然で情熱的な演技で大きな人気を集めた。しかし、同じ年にデビューしたデュシュノワ嬢と常にライヴァル関係にあり、1803年に彼女と競演したフェードル役では完全に失敗した。その批評の一つに「さまざまなジェスチャー、苦悶の表情、脆く身体の仕事など笑いと不満の眩しき引き起こさなかった。かわいた、単調な声、冷やかで無感覚な魂は、美貌によってうめあわすことは出来ない。」⁽⁵⁰⁾といったものがあつた。

彼女は、デュシュノワ嬢とともに、1804年フランス座の正座員となる。その演技は外向的効果を模索しているものの、他よりもさらに心理的解釈になった。1814年、*Bajazet* のロクサーヌを演じたとき、バジャゼに死を命ずる有名な“Sortez.”の場面で、彼女はすぐにこの言葉を口にせず、まず自分自身に問いかけてためらい、それから、われにもあらぬ努力によるかのようにこの最後の言葉を口にするのであるが、批評家ジョフロワは「この演技は自然と情念の歩みになつたものではない。“Sortez.”は稲妻のように口からほとぼしるものでなければならない。それとも全然口にしないかだ。人は考える時間があるときは、愛する者を殺すことは無い。」⁽⁵¹⁾と、なかなか手厳しい。

しかし、彼女のよく響く深みのある声、厳然とした風采、自然で誇り高いジェスチャー、挑むように人を惑わす眼差し、これらはまさに *Iphigénie* におけるクリテムネストル役に相応しいと考えられた。この役はもともとロークール嬢の持ち役であったが、ジョルジュ嬢の才能を信じていたロークール嬢は、16歳のジョルジュ嬢にこの役をやらせたが、その成功はすばらしかった。ジョルジュ嬢はその上演の模様を次のように「回想録」⁽⁵²⁾に書き残しているが、当時のフランス座での観劇風景

が手にとるように描写されている。「幸運にもわたしは最初の場面で成功しました。その後で、急に怖くなりましたが、芝居はうまく進み救われました。ヴァンオーヴ嬢がイフィジュニー、フルリー嬢がエリフィル、サン・プリがアガメムノン、タルマがアシルでした。アシル役のタルマは口笛で野次られました。美貌の俳優ラフォンが舞台に出ていないとって彼のファンが怒ったのです。観客の騒ぎはわたしを不安にしましたが、ロークール嬢はその都度客席からメッセージをくださる。『旨くいったわ。しっかりおやり。陰謀があるのです。怖がることはないわ。そう、怖がることはないわ。』4幕目でクリテムネストルがアガメムノンを責める長い台詞は、

“ Vous ne démentez point une race funeste.”

やっぱりあなたは、その忌まわしい血筋を引く方

で始まるのですが、ここのところで激しい拍手があり演技が妨げられました。多分旨くいすぎたのでしょう。ところが、不満な人々は、

“ Avant qu'un noeud fatal l'unît à votre frère.”

宿命の絆が、あなたの弟とエレヌを結ぶ前に。

のところで激しい攻撃をしかけてきました。ざわめきが起きて、悪意はかなり残酷でした。ロークール嬢はボックス席から『続けなさい』と叫びました。わたしは続けましたが、ざわめきがまた起きました、とうとう殴り合いが始まる一方で、拍手がわき挙がりました。わたしは前にもまして熱演しました。アガメムノン役のサン・プリは『よし、みんなはお前を脅かすつもりなのだ。負けるなよ。』と言ってくれました。必死に努力しましたが、それだけわたしの成功は大きかったのです。4幕の終わりに、皆は熱狂的にわたしを幕前に呼びだしました。」ジョルジュ嬢の「回想録」はこう伝えているが、ジョフロワによれば、⁽²⁾それから騒ぎはおさまったが、ジョルジュ嬢の稀な美貌と巧みな演技によって、5幕目はそれ以上の成功であった。

D) デュシュノワ Mlle Duchesnois(1780(?)-1835)Catherine-Joséphine Rafin

デュシュノワ嬢はジョルジュ嬢と同じ年にデビューしたが、常に彼女とライヴァル関係にあったし、彼女とはいろいろな意味で対照的であった。稀な美貌のジョルジュ嬢に比べれば、彼女は痩せて、あまり美しいとは言えず、貧相な印象を与えた。コンセルヴァトワールで学ぶこともなく、特に引き立ててくれる先輩俳優もなく、辛抱強い努力だけで成功した。しかし、デビュー後間もなく、最も美しく、最も難しいとされているフェードル役でジョルジュ嬢と競演して、観客に強い印象を与え、見事に大成功を勝ち得た。彼女は上品で、自然な演技を持ち、またそれに変化もある。声の調子は時に親しみやすく、時にふくらんだ、引きずるような、柔らかい快い調子となる。⁽²⁾

彼女は、ロークール嬢のような激しさは無いが、フェードル役でイポリットに愛の告白をする場

面では、始め彼女の表情は悲しくうちしおれ、次第に生き生きとしてきて「欲望と希望の光で色づき」、不安と恐れを通り越して、瞳にある種の喜びが輝いてきて、観客に大きな感動を呼び起こした。また、4幕目のフェードルの「嫉妬」の場面では何の叫びもせず、顔もしかめず、最も悲痛な後悔の感情を表現することが出来た。「彼女は観る者を泣かせた。何故なら彼女自身が泣いていたから。」とジョフロワは伝えている。⁽²⁵⁾

彼女は、エルミオーヌ役にも挑戦するが、ジョルジュ嬢側は、デュシュノワ嬢はエルミオーヌと言う人物の誇り、苦渋、激しさの表現の力に欠ける、と批判し、ジョフロワもこれに同意した、と言われる。⁽²⁶⁾

デュシュノワ嬢は優しいさのあるアンドロマックや *Mithridate* のモニーム役を見事に演じた。涙っぽい演技は極力避けて、繊細さ、力強さ、優しさと品位を保った。彼女はタルマ同様、悲劇的人物の一貫性を復活したいと願った。*Andromaque* 3幕6場で、ピリュスが

“Allons aux Grecs livrer le fils d’Hector.”

参ろう、エクトールの子をギリシャの手に引き渡しに。

と言うとき、普通なら泣き叫んでピリュスの膝にすがると、彼女は威厳をもって驚きの気持をあらわし、ピリュスの行く手を塞ぎ、*“Ah! Seigneur, arrêtez!”* と言ってから彼の膝に伏す、非常に高貴に、上品に。⁽²⁷⁾「彼女は知性よりもむしろ情熱と特に感動的な声を持つ。声のなかに涙を持つ。」とレミュザは批評する。⁽²⁸⁾彼女は美しいとは言えないが、その燃えるような瞳の表情に大きな表現力を持ち、魅惑に満ちた声の響きは哀れみの情をかき立てて素晴らしかった。彼女ほどトマ・コルネイユ作 *Ariane* の役を見事に演じた者はいなかった、と言われている。⁽²⁹⁾彼女は病のために1830年、ひっそりと舞台を去った。

3) ロマン派作家のラシーヌの悲劇批判ースタンダール、ユゴー、ミュッセ

A) ロマン派の古典悲劇批判の前駆的状況ー18世紀、すでにジャンル別、諸規則の撤廃

19世紀のロマン派の出現をまつまでもなく、すでに18世紀において、古典悲劇批判とともに、ジャンル別、諸規則の撤廃が行われていたのである。ヴォルテール、ディドロ、メルシエ、ボーマルシェなどの劇作家、理論家が、実践においても、理論においても、古典主義悲劇の破壊とそれからの脱皮を図っていたのである。ただ、ヴォルテールやディドロの態度は、ラシーヌ称賛と批判が、表裏一体という極めて曖昧なものであり、またメルシエやボーマルシェの理論も19世紀のロマン派作家ほど強力なものではなく、一般大衆にそれほど大きな反響を起さなかった。

ヴォルテールは「(コルネイユより)もっと純粹で、優雅で、優しい」⁽³⁰⁾とラシーヌの詩句を褒め讃

え、その快い調子と音楽はうっとりさせると言う。彼は、ラシーヌの悲劇については「演劇では恋愛は、暴君として君臨すべきである。そうでなければ、恋愛を全然出さないことだ。」⁽⁶¹⁾として、この意味で *Phèdre* と *Athalie* を比類ない傑作だとする。特に「フェードルという人物は最も感動的で、最もよく描けている人物である。」と称賛するが、*Bérénice* は良く書けているエレジーに過ぎない、と非難する。彼はアクションのない劇には我慢ならないようである。シェイクスピアとフランスの古典演劇を比較して言う。「フランスの悲劇は普通、恋愛をテーマとした5幕の会話の連続である。イギリス(の劇)では真のアクションがある。」⁽⁶²⁾ この言葉のなかにはラシーヌの名前は挙げられてはいないが、ヴォルテールのなかにラシーヌが存在していることは明らかである。しかし不思議にも、彼自身の作品は古典悲劇の諸規則を厳守し、その内容は、時にはシェイクスピアに傾き、時にはラシーヌを模倣するという曖昧なものであった。⁽⁶³⁾

ディドロの態度にも、ラシーヌの悲劇にたいする心酔とその批判と言う二面性が見られる。彼はその「不謹慎な宝石」 *les Bijoux indiscrets*(1848)⁽⁶⁴⁾ のなかで古典悲劇を次のように批判する。「真実らしさ」、「任意の宮殿」、「アレクサンドランの長台詞」の名のもとで行われるフランスの古典演劇は奇妙なものであり、普通の生活から程遠いものである。大げさなジェスチャー、奇妙な衣装、朗唱、王侯、王女の変な歩き方、王女のあげる奇妙な叫び声などは全く不自然だ、と。この中に、ラシーヌの名は挙げられてはいないが、その名が全然彼の心から消え去っていたとは考えられない。しかし、10後の1758年の「詩劇についての講話」 *Discours sur la Poésie dramatique* ⁽⁶⁵⁾ では、ラシーヌの悲劇を総括している。「人々はラシーヌに夢中だが、わたしもそうだ。」とラシーヌ礼賛をして、如何にラシーヌが対話の繋ぎに巧みであるか、シチュエーションの作り方が自然であるか、恋愛心理の分析が鋭いか、観衆の感動を引くことに巧みであるかを力説する。

しかし、ディドロのラシーヌ称賛はその批判精神を妨げるものではない。例えば彼は *Iphigénie* を取り上げ、アガメムノンの腹心アルカスが、偶然にも、イフィジェニー、クリテムネストル母娘と行き違いになることから劇が展開することに言及して、「ラシーヌは事件の選択とその使用にもっと慎重になって欲しい。」⁽⁶⁶⁾ とラシーヌの劇作術そのものを問題とする。さらに、ディドロは、1759年以降、舞台最前面に置かれた特権階級の貴賓席が取り払われ、平土間席の観衆が腰掛けることが出来るようになった時代に、「新しい観衆向けに、新しい演劇を考えるべきだ。古典悲劇の人物は、詩がつくりだす想像上の人物にすぎない。詩的幻想の時代は過ぎ去った、」と考えた。彼は「真面目なジャンル」 *le genre sérieux* を主張し、具体的には「市民劇」 *le drame bourgeois* を目指し、古典劇の諸規則を撤廃し、主題もあらゆる階級の人々に関係あるあらゆる問題を取り上げるべきだと強調し、これを実践した

また、メルシエ Mercier(1740-1814)は、その「演劇論」 *Du Théâtre*(1773) のなかで、さらに前進する。「17世紀の詩人は、良き市民となるためには、良き奴隷となるべきだと公言した。彼は王権の前にすべての人物の品位を落とした。」⁽⁶⁷⁾ と非難し、喜劇、悲劇の区別はいまの時代に適さないとして、これの撤廃論を展開し、演劇全体をドラマとすべきである、と主張した。

一方、ボーマルシェ Beaumarchais(1732-1799) も「真面目な演劇ジャンル試論」 *Essai sur le genre*

sérieux(1767) のなかで、時代の空気を先取りしたかたちで、次のように主張する。「人間どうしの真の関係は、人と人との対等な関係であり、人と王侯の関係ではない。」⁽⁹⁸⁾彼はディドロと同じ線にしたがい、実際にその作品のなかでは、古典劇の枠は無視し、一致の原則にも無関心であった。小場瀬氏の次のような解説は興味深い。「『フィガロの結婚』(1784)において、古典主義喜劇、マリヴォアの恋愛心理劇、ディドロの市民劇、ブールヴァールに生まれたオペラ・コミックやバラード等、18世紀のすべての演劇ジャンルがボーマルシェの天才によって合流し、この作品は18世紀の総決算といった恰好になっている。時間の単一は守られているが、場所の単一は厳格でなく、一応喜劇の態裁は保っているが、そこに他のジャンルから多くのものが流れ込んでいる。ここからロマン主義演劇までもう一歩だ。」⁽⁹⁹⁾

すでに、大革命以前から、シェイクスピアがフランスに入り、18世紀にはイギリス人劇団がフランスでシェイクスピア劇を演ずるなど、一時フランス人の愛国心を刺激した。しかし、ドイツ人レッシング Lessing が「ハンプルク演劇論」*Dramaturgie de Hambourg*(1767-1768)のなかで、フランス古典文学の独裁に対抗できる唯一の理想的モデルとしてシェイクスピアを挙げているし、さらに19世紀初頭、シュレーゲル Schlegel は「劇文学講話」*Cours de Littérature dramatique* (1813)のなかで、フランス古典文学を一貫して糾弾し、場所、時間の多様化、コミックと真面目さとの混合などを主張し、後のロマン派の主張する理論の先鞭をつけ、スタール夫人もこれを支持していた。このように、すでにメロドラマ、市民劇、ブールヴァール劇、オペラ・コミックなどが氾濫しており、理論的にも各有名劇作家が古典劇の諸制約を無視してそれぞれ独自の作品を発表していた。これはロマン派台頭以前に、すでに18世紀から19世紀初頭にかけて、古典主義批判とそれからの脱皮のルールが敷かれていたことを示すものである。

B) 「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」ーラシーヌの姿勢を批判

ロマン主義作家が、過去の規範から徹底的に脱却するために台頭してきたことは歴史的必然であった。彼らにとっては19世紀という新しい年代にふさわしい理論を掲げ、新作品を世に問うことが先決であるのだが、何故最初から、古典劇の批判に乗り出したのであろうか。ひとつには、自己の理論と作品を権威付けるために、先人の作品を踏み台にする必要があった。また、18世紀の批判はさほど強力ではなく、一般大衆の注目をそれほど引かなかったことなどが考えられる。さらに最も大きな理由は、フランス古典悲劇、殊にラシーヌを頂点とする古典劇崇拜という抜きがたい理念が、いまなお疑古典主義を標榜するラシーヌのエピゴーネン、きわめて近視眼的なアカデミー、教育界、出版界、文壇、国立劇場の俳優のあいだに根強かったためである。ロマン派がまず粉碎しようとしたのは、これら頑固な古典主義派であったし、彼らがかつぐラシーヌであった。それほど古典主義派の重圧は大きかったし、ラシーヌほど強く批判された作家もいない。

スタンダールは、「ラシーヌとシェイクスピア」*Racine et Shakespeare* (1823-25) という、当時としてはきわめて刺激的な表題の評論で、ユゴーは「クロムウェル序文」*La Préface de Cromwell* (1827) の

激越な文章でラシーヌを頂点とする古典派に止めの一撃を加えた。また、すこし遅れてミュッセは、1838年、古典悲劇女優ラシエルのデビューを機会に「悲劇について」*De la Tragédie*と題する評論を発表し、ラシエルにたいする賛辞を述べるとともに、ラシーヌの悲劇についての批判、さらに将来のロマン派演劇のありかたについて述べている。ミュッセの評論は直接、ラシーヌの悲劇を衰退に導いたものとは言えないが、その批判は中々痛烈なものであり、ここにスタンダール、ユゴーと並べて記述することにした。

これらロマン派作家は、ラシーヌが忠実に守ったジャンルの問題、三単一の問題にたいして、一般論として、あるいはラシーヌを名指して論じているのは当然なことではあるが、3人の足並みは必ずしも揃ってはいない。崇高さとコミックとグロテスクなどすべてを投入した「ドラマ」という全体演劇を目指すユゴーは別として、スタンダールもミュッセも悲劇と言うジャンルは否定していない。一方、時間と場所の一致の規則撤廃には三人とも積極的である。スタンダールは言う。「ラシーヌかシェイクスピアかという論争の総ては、場所と時の二単一を守りながら、なおかつ19世紀の観衆に大きな興味を持たせる劇作品が作れるかどうか、また叙事詩的楽しみの代わりに、ドラマの楽しみを観客に与える芝居を作ることがはたして出来るのか、を知ることに尽きる。…時と場所の二単一は、深い感動や真の演劇的効果を生み出すためには、全く不必要である。」⁽⁴⁰⁾彼としては、真実らしさという口実のもとに、24時間という時間的制約のなかで、しかも、変化の無い同じ舞台で、どうして現代的な陰謀事件や謀叛事件を取り上げることが出来るか。時間と場所の制約はドラマの楽しみを妨げるものである。1820年代の人間として、大衆の信条と習慣の現状において、彼らに出来る限りの楽しみを与えるのがロマン主義作家の文学である、と主張する。

ユゴーはさらに直截である。「内外を問わず、優れた現代人は、すでに実践と理論によって、この擬アリストテレス的法典の根本法則を攻撃している。」と指摘して、次のように言う。「古典悲劇ではドラマのすべてが舞台裏ではこぼれ、われわれは舞台の上で、筋の運びだけをみている。場面の代わりに出来事の話が聞かされる。だからこう叫びたくなる。全くだ、そんならそこへ連れて行ってくれ、と。また、時の一致も24時間のなかに無理やり押し込められた行動は、玄関のなかに押し込められた行動と同じようにばかばかしい。」⁽⁴¹⁾

また、ミュッセの考えは諸規則の撤廃に同意しながらも、その表現は異なったニュアンスに富んでいる。彼によれば、古典悲劇の諸規則は芸術が目指す目的に到達するための有効な方法であり、武器であり、秘密であり、テコであった。しかし、悲劇が変化してきている現在、そしてドラマがフランスに根付いている現在、古典劇の規則はドラマには適用出来ない、と。⁽⁴²⁾そしてこう付け加える。「ラシーヌの鑄型は壊れた。…アリストテレスによって築かれた三単一は時代遅れにとなった。」⁽⁴³⁾彼は「偉大な世紀」の作家たちに敬意を払いつつも、19世紀の作家は違った状況のもとにいるのであるから、彼らと異なったものを作りださなければならない。「それは何か？」と自らに問い掛けている。なお、筋の一致に就いてはスタンダールもミュッセも特に論じていないが、ユゴーはこれを積極的に認めている。

しかし、彼らがラシーヌについて一様に強く指摘しているのは、これらジャンルの問題、三単一

の問題にたいするラシーヌの従順な態度である。スタンダールは強調する。「ラシーヌはルイ 14 世時代、すでにリシリユの独裁によって半ば弱体化していた人々のために書いた。...(当時) 悲劇のなかに大事件とか偉大な情念などを描くことが禁じられていた。そしていま博識ぶった人間が総ての国民に押しつけようと望むのは、ラシーヌ、軟弱な宮廷の詩人ラシーヌ、好んで鎖に繋がれる奴隷である。」⁴⁴⁾スタンダールのこの痛烈な表現「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」は、17 世紀に悲劇の題材が限定されていたことに関して言われたものであるが、すべてお仕着せの規則や慣習に抵抗することなく従うラシーヌの態度にたいするスタンダールの厳しい批判を明確にしている。この表現は 18、19、20 世紀を通じてラシーヌについて言われてきている「ヴェルサイユの詩人」poète versaillais、つまり、ヴェルサイユ宮廷お抱えの詩人ラシーヌというイメージと重なるものであり、スタンダールにとってラシーヌは、王侯貴族に迎合し、低い姿勢をとる詩人と映ったのであろう。大革命、帝政時代、王政復古という政治的激動の時代を経て、苦しみ、かつ抵抗してきたスタンダールとしては、こうした宮廷人ラシーヌの権威者にたいする無抵抗の姿勢が我慢ならなかったのであろう。一方ミュッセも同様にラシーヌの作品は、ルイ 14 世時代の必然的な作品ではあるが、それは宮廷の軟弱な風習の影響を受けており、19 世紀の大衆を引きつけることは難しい、と指摘している。⁴⁵⁾

こうしたロマン派作家の苛立ちは、ユゴーのなかにさらにはっきりとくみ取られる。かつてコルネイユが、時の一致の規則に関する *Le Cid* 論争で、アカデミーにたいして勇敢に抵抗したのに反して、ラシーヌの態度はどうだろう！「ラシーヌは同じような嫌悪を感じながら、コルネイユと同じような抵抗をしなかった。彼はその天才のうちにも、その性格のうちにも、コルネイユの気高い厳しさを持ち合わせてはいなかった。彼は黙って屈した。そして、彼の恍惚とさせる哀歌 *Esther* を、壮麗な叙事詩 *Athalie* を同時代の軽蔑に委ねた。」⁴⁶⁾ユゴーは、このように、押しつけの規則に黙って従ったラシーヌの姿勢に軽蔑の態度を隠さなかった。しかも、彼は *Esther*, *Athalie* をそれぞれ「哀歌」、「叙事詩」と呼び、劇作品とは認めていない。ユゴーがこの 2 作品を「同時代の軽蔑に任せた」という表現に注目したい。*Esther* と *Athalie* は、王妃マントノン夫人の要請によって作られ、貴族向きにサンシール女子学寮で上演されただけで、ラシーヌの生前には一般に公演されなかった。こうした屈辱的な事情にもラシーヌが抵抗せずに、甘んじて耐えたことをユゴーは揶揄しているのである。だがユゴーらは、ラシーヌがこれら諸規則を逆手にとって利用し、作品を一層濃密なものとしたこと、彼のすざまじい反逆精神は、諸人物を通して、運命を司る神々に向けられていたことをどのように解釈していたのであろうか。

C) 演劇としてのラシーヌ悲劇への疑義

a) 美しい詩句は劇的幻想の妨げ—スタンダール

スタンダール、ユゴー、ミュッセのラシーヌ批判のなかで最も重要な点は、演劇としてのラシーヌの悲劇に大きな疑問を投げかけていることである。

スタンダールにとって大きな問題は、ラシーヌの言語アレクサンドランの詩句である。アレクサ

ンドランは、叙事詩、風刺詩、風刺的喜劇、宮廷人向きのある種の悲劇に向くかも知れないが、悲劇的言語には属さない、として、*Iphigénie* の詩句を取り上げる。アガメムノンがその腹心アルカスを眠りから呼び起こし、娘イフィジェニーを生贄にすべしという神託を知り夜も眠らずに悩む苦衷を明かす次の数行について皮肉る。

“...Tu vois mon trouble; apprends ce qui le cause,
Et juge s’il est temps, ami, que je repose:
Tu te souviens du jour qu’en Aulide assemblés, etc.”(*Iphigénie* 1-1)
わたしの心の惑いがわかるか。その訳を察してくれ。
いまわたしが休む時か、友よ、分かってくれ。
覚えていよう。このオーリッドへ
(幾千という船団が集まった日のことを。)

「ここに『悲劇』と書く代わりに、ラシーヌの作品の頭に『叙事詩から取った対話』と書きたまえ。そうすればわたしは君たちと一緒にこれは崇高ですと叫ぶであろう。これは1670年代の宮廷人ぶった国民のために書かれた悲劇から抜粋した対話です。これらの対話は1823年の議論好きな、産業社会の大衆のために書かれたものではない。」⁽⁴⁷⁾スタンダールとしては、きわめて危機的状態にあるにもかかわらず、アガメムノンの語り口が「崇高で、上品な」アレクサンドランの文体に終始しているのが不満であり、これは悲劇ではなく、叙事詩だと決めつける。さらに、*Andromaque* で、オレストとピラードがあのように親しい友人であるにもかかわらず、ピラードが常にオレストにむかってうやうやしく“Seigneur”「殿下」と呼びかけているのにも不満である。⁽⁴⁸⁾「こうした『威厳』はギリシャ人にはなかった。こんにち、われわれをぞっとさせるのはこの威厳である。」⁽⁴⁹⁾

また、フェードルが3日3晩、眠らず食事も取らないのを、乳母エノーヌが嘆く次の詩句を挙げて酷評する。

“ Depuis que le sommeil n’est entré dans vos yeux;
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture,etc.”(*Phèdre* 1-3)
あなたの眼に眠りが訪れることがなくなってから、
三たびも夜の闇が空をおおいました。
お食事も召されず、おやつれになったまま、

「もしお出来になるなら、こんな瞬間に、『夜』の観念に付け加えられた『闇』の観念を称賛してください。実際、ヴェルサイユ宮殿の繊細な趣味をお持ちの方々は、これを非常に美しいと思ったことは少しも疑えない... 作者は、彼らのために、彼らの感動をさまたげたかもしれない『三日前か

ら』という市民的な言い回しを避けてやったのです。…フランス的な趣味は、ラシーヌにもとづいて形成されたのです。…雄弁家たちはラシーヌは一つの完璧な趣味であるということに有頂天になり、盛んに述べたててきた。彼等はあらゆる異議に耳をふさいできたのです…」⁽⁵⁰⁾

この「上品で崇高な」アレクサンドランは、倒置、ペリフレーズ、その他独特のリズムを持ち、それは散文のメタファー化、つまりコード化された言語であり、大衆は予備知識なしには読解不可能である、と言うのが彼の主張である。

とりわけ彼が最も言いたかったのは、次の点である。「芝居の幻想の瞬間が生まれるための最も大きな障害となるものの一つは、それ自体は正当なものであるが、悲劇の美しい詩句への称賛の感情である。」⁽⁵¹⁾これは、一般論として語られたもので、ラシーヌの名は挙げられていないが、彼を指していることは明らかである。それでは、「芝居の幻想」*illusion théâtrale* とは何か。彼は定義する。「芝居の幻想とは、舞台上で起きている事柄が実際に起きているかのように信ずることである。」⁽⁵²⁾つまり、芝居の効果が非常に大きいために、観客は感動のあまり、一瞬現実を忘れ、舞台上のことが真実であるかのように思うことである。彼によれば、アレクサンドランの美しい詩句と芝居の幻想は両立できない。古典悲劇には美しい詩句は多くあるが、芝居に感動する瞬間が極めて少なく、一幕にわずか2、3回位しかないので、これでは充分ではない、とスタンダールは言う。

一方、シェイクスピアの場合、芝居の幻想の瞬間がはるかに多い、と言う。例えば、悲劇 *Macbeth* のなかには「心の叫び」とも言うべき表現がしばしばでてくるが、この「心の叫び」こそ、アレクサンドランの倒置などの技巧を許さない簡潔で直接的なものであり芝居の感動を呼び起こすものである、⁽⁵³⁾と。さらに彼は付け加える。フランス古典悲劇でも芝居の幻想を呼び起こすものはたしかに存在する。例えば、コルネイユの *Cinna* である。偉大なオーギュストがシンナにたいして寛大な態度を示す“*Soyons amis, Cinna,*” (*Cinna* V-3)「友人のままでいてくれ、シンナ」の一言がいかに感動を呼び起こすか。また *Andromaque* のエルミオーヌがピリュスの暗殺を告げに来たオレストに投げかける「誰がお前にそれを命じたの？」*Qui te l'a dit?* の一言である。まさに劇的感動を呼ぶ好例である。このような芝居の幻想の瞬間は役者の返し台詞 *répliques* が急調子になり、舞台に熱気がみなぎっているときにしか出会うことが出来ない。「これらはアレクサンドランの一部であるがために感動を与えるのであろうか。まさにこれらの言葉が必要なのであって、ほかの言葉であってはならないことに注意して頂きたい。…わがアカデミーの詩人たちはどうするか。彼らはアレクサンドランの語句のために情熱を裏切るのです。」⁽⁵⁴⁾と、スタンダールは強調する。そして、ラシーヌの悲劇では、アレクサンドランの美しい詩句が劇的幻想をさまたげていることを示唆している。

スタンダールはこのように、演劇としてのラシーヌの悲劇に疑義を抱出しているが、彼は「美しい詩句」には非常に敏感であり、度々 *beaux vers* という表現を使っている。彼は演劇言語と詩的(叙事詩的)言語は区別されるべきものであり、そればかりではなく、互いに衝突していると考えているようだ。しかし彼はラシーヌの悲劇を全面的に否定しているわけではないし、それどころか、ところどころ賛辞の言葉さえ述べている。「ラシーヌの栄光は不滅である。彼の名は常に人類の驚嘆と称賛を受ける大天才の一人としていつまでも残るであろう。」⁽⁵⁵⁾「ラシーヌの高貴で、しばしば感動的な

単純さ。』⁽⁵⁶⁾「何千年経っても、今後生まれてくる人々のなかで、ラシーヌは常に称賛されるであろう。』⁽⁵⁷⁾ などなど。

スタンダールの主張するロマン主義悲劇とは、時と場所の単一を廃止し、数カ月間続き、いろいろな場所で経過する散文の悲劇である。彼のなかには、ラシーヌの悲劇の美しい詩句にたいする称賛の感情と、と同時に、そこから脱出して19世紀の大衆のための新しい形式の演劇を作り出さなければならないという使命感が存在し、それらが彼のなかに相剋となって存在していたはことは確かである。スタンダールはこれをどこまで意識していたか、一つの問題ではある。

b) 劇作家ラシーヌを完全無視—ユゴ—の態度

ユゴ—はスタンダール以上にラシーヌにたいして辛辣であり、ラシーヌを決して劇作家とは考えず、詩人としてしか取り扱わない。ユゴ—によれば、「ドラマ」は「完全詩」⁽⁵⁸⁾である。それは現実的であり、崇高さ、グロテスク、喜劇と悲劇、つまり実際の人生において遭遇するあらゆるものを含むべきである、として全体演劇を目指す。したがって、ラシーヌの悲劇は、彼の定義する「ドラマ」の範疇の一部にすぎない。「崇高な詩人ラシーヌは哀歌的 *élégiaque* であり、叙情的 *lyrique* であり、叙事詩的 *épique* である。これにたいして、モリエールは劇的 *dramatique* である。... モリエールは詩人としてだけでなく、作家としても、わが国演劇の頂点に位置している。』⁽⁵⁹⁾ここで、モリエールに讃歌を送ることに異論はないとしても、ラシーヌが演劇の領域から除外されていることには注目しなければならない。さらに、ユゴ—はスタンダールとは意見を異にして、アレクサンドランに固執するのであるが、ラシーヌのアレクサンドランは全然評価しない。(後年の劇作品 *Lucrèce Borgia*(1833)で散文に復帰したこと、またアレクサンドランをめぐる意見の対立からスタンダールと離反したことは周知の通りである。)ユゴ—によれば、韻文を研究するためには「あらゆる真なるものを表現するために... ラシーヌではなく、しばしばコルネイユに、また常にモリエールにおいてこそ研究しなければならない。』⁽⁶⁰⁾と韻文の領域からもラシーヌを除外している。さらに「シェイクスピアという演劇の神のうちに、コルネイユ、モリエール、ボーマルシェといった、わが国演劇の特徴的な三大天才が、あたかも三位一体といったぐあいに集結されているように思われる。』⁽⁶¹⁾と述べているが、この場合もラシーヌは完全に無視されている。

ユゴ—は、*Britannicus* の2場面を指摘し、これに批判を加える。「もしもラシーヌが同時代の偏見によって、これほどまでに無力になっていなかったら... 彼は必ずそのドラマのなかに、ナルシスとネロンとのあいだに、ロキュストをなげこんだであろう。またなによりも、セネカの弟子(ネロン)が和解の杯でブリタニキユスに毒を盛るあの素晴らしい宴の場面を、舞台裏に追いやることはしなかったであろう。』⁽⁶²⁾

問題は次の二場面である。

1) “Le poison est tout prêt. La fameuse Locuste

A redoublé pour moi ses soins officieux:

Elle a fait expirer un esclave à ses yeux ;”(1V-4)

毒薬の方もできあがりしました。名にし負うロキユストめが、
常にもまして、私のために、念を入れてくれましたので。
奴隷を一人、あの女は、私の眼の前で殺して見せてくれましたが。
(ナルシス ネロンに)

2) “ La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie;

Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords,

Le fer ne produit point de si puissants efforts,

Madame: la lumière à ses yeux est ravie,

Il tombe sur son lit sans chaleur et sans vie.”(V-5)

その手に持たれた盃は、ナルシスによってなみなみと満たされます。
ところが、宮の御唇が、盃の縁に触れたと見るや、
剣とて、かほどすばやい効験はあらわしますまい、
何と、太后様、御眼の光はたちまち消え、
臥床に崩れ落ちたもう時は、すでにお体は冷え切ったむくろ。
(ビュリュス アグリピーヌに)

上記のユゴーの批判は古典主義演劇とロマン主義演劇との根本的対立にふれたものである。古典劇では節度の観点から、一般的に死の場面などは舞台裏で行われるとされ、舞台では語りによってその場面を再現することになっているが、ユゴーはこの死の場面を実際に舞台にのせずに、語りによってしか観衆に伝えないことに大きな不満を表明している。第一の例をみれば、女奴隷ロキユストはかつてアグリピーヌの命によって、彼女の夫クロウディウス皇帝を毒殺した人物で、この度も一役買ってブリタニキウスを殺すための毒薬を入手した。しかもロキユストはその毒性を試すためにナルシスの目の前でさらにもう一人の奴隷を殺して見せた。ユゴーはラシーヌが舞台上にこの女奴隷ロキユストを出さなかったことを非難している。さらに第2の例では、ネロンの命令でナルシスがブリタニキウスの盃になみなみと毒入りの酒をつぎ、たちまちブリタニキウスが倒れる様を舞台で再現せず、語りによって、観衆に想像させるという古典主義演劇の慣習に不満である。極めて写実的で細部にわたる人物の行動を現出しようとしたユゴーの演劇的技法はあらゆる点でラシーヌのそれとは対照的である。省略と節度の効果にたいする評価の相違であろう。

Racine et Victor Hugo の著者ポール・スタップフェール Paul Stapfer によれば、ユゴーはラシーヌの文体について次のように皮肉っている。「ラシーヌの文体は、健康の現れである赤らみや吹き出もののある、生命にみちあふれた顔には似ていない。彼の場合、肌はなめらかで、その血液は、表面的には純潔そうに見えるが、血はひそかに汚れ、肉体全体は衰弱している。」⁽⁶³⁾新しい劇作品を作るために血を燃やしていたユゴーにとっては、ラシーヌの文体は病む人の血のように不純に見えたのでは

ないか。ラシーヌの流れるように美しいアレクサンドランの詩句の下に、見え隠れする微妙に揺れ動く深い人間心理の襲をユゴーは不純と見て取ったのであろうか。ユゴーのラシーヌ観を象徴する文章である。「クロムウェル序文」から40年後にユゴーが刊行した *William Shakespeare*(1864)⁽⁶⁴⁾のなかでユゴーは、ラシーヌを完全に無視するという戦術をとっている。その中で、フランスの劇作家では、ボーマルシェとともに、コルネイユ、モリエールがソフォクレス、アイスキュロス、エウリピデスなどとともにしばしばその名が挙げられているが、ラシーヌは完全に抹殺されている。ユゴーにとって、ラシーヌはもはや存在しなかったのである。あるいは、目の前に立ちはだかる歯が立たない相手としてこれを抹殺するために、故意にその名を挙げなかったのかも知れない。

c) 嫌悪すべき饒舌の演劇—ミュッセの見解

ミュッセはラシーヌ愛好者である。とはいえ、これはラシーヌ悲劇にたいする彼の辛辣な批判をさまたげるものではない。彼によれば、フランス古典悲劇の軌道を敷いたのはコルネイユであり、コルネイユはまさにフランスの悲劇の父祖である。コルネイユは、人間が情念によってのみ不幸になることをアリストテレスから学んだ。「彼は劇のなかで、情念が義務、不幸、血縁、宗教などと闘う様相を描くことを決意し、情念を悲劇の最大の基礎、軸とした。」⁽⁶⁵⁾コルネイユのこの理念にたいして、ラシーヌが現れ、「悲劇とは、単に情念の展開にすぎない」⁽⁶⁶⁾とし、これを作品に実践した。こうしたラシーヌの考えは、一見何も変えないように見えるが、実はすべてを変えてしまった。何故ならこのような劇作術はアクションを破壊してしまったからである。コルネイユのように、情念が障害と闘うときは、障害に打ち勝つにせよ、負けるにせよ、闘いによってこそアクションが起り、芝居を活気あるものにする。最初の障害は次の障害を生み、さらに第三の障害をつくり、ついに破滅にいたり、人物の葛藤は恐怖と哀れみの感情を引き起こす。しかし、ラシーヌの場合のように、情念が情念自体としか闘わないとするならば、そこにはアクションの生まれる余地はなく、語りだけの長い退屈な物語、人間心理の奇妙な追求となるのみである。⁽⁶⁷⁾ラシーヌの主要人物である *Andromaque* のピリュス、*Mithridate* のクシファレス、*Bérénice* のティチュスなどは、行動する人物ではなく、巧みな語り部に過ぎず、彼らの苦悩を平土間に向かって語りかけるにだけである。これが、称賛すべき天才、神聖な文体、無限の芸術によってラシーヌが舞台に導入したものである。彼は確かに傑作を作った。しかし、「彼はわれわれに、嫌悪すべき饒舌の芝居を残したにすぎない。」⁽⁶⁸⁾誰も彼のように巧みに語るができない。したがって、その後継者ら、擬古典主義作家らは、平土間の観客を居眠りさせるだけである、と。ミュッセはラシーヌの作品にアクションが無く、語りだけで埋め合わせていること、したがって芝居と観客とのあいだに、越えがたい溝があることを指摘している。そして、ラシーヌを責めるべきか、他に方法がなかったか、と問題を提起している。

ミュッセは、さらに、観客がラシーヌの悲劇に一体となって共感できない一つの理由を追求する。「ラシーヌの芝居は、たとえ全く崇高なものであるにせよ、ときには冷やかで、半ば生気をおびた美しい彫像のように奇妙な冷たさを感じさせるのは何故だろうか？」⁽⁶⁹⁾ミュッセは、ここで、17世紀から18世紀にかけての舞台に物理的制約があったことを指摘している。つまり狭い舞台を基準

としてラシーヌの悲劇の構想が練られたという演出上の問題を示唆している。当時劇場では、観客の群れと俳優が雑然と入り交り、舞台最前部には貴賓席 banquettes が設けられて貴族たちがそれを占めて、非常に舞台を狭くして、そのために俳優は自由に動きまわることが出来なかった。ミュッセはラシーヌ時代の舞台を想像する。「ラシーヌの立派な理論… 荘重な思想… 簡潔で上品な序文、優しく情熱的な体系、これらすべての真の原因となっていたものは、僅か 10 ピエの舞台の空間という障害と、舞台最前部に置かれた腰掛であったとは？ 多くの腹心がかくも快い調子で語り、恋する王侯たちがよく喋るのも、動きを少なくして貴賓席の貴族たちの脚に触れないようにするためであったのか？ 残念ながら、それは真実すぎることであった。」⁶⁰

この貴賓席の設定は 18 世紀まで続いたが、ヴォルテールなどの強硬な主張もあり、1759 年にロラグエ伯爵 (le comte de Lauraguai) の努力によって、舞台から取り除かれ、貴族たちは舞台から追放された。⁶¹

貴賓席が無くなった現在、ラシーヌの芝居がいかに空虚で、冷やかなものであるか、ミュッセは説明する。「60 ピエ四方もあるだだっ広い舞台のうえで、アンドロマック、モニーム、エミリーは、妨げるものの何もない広い列柱回廊のなかを、ひとり歩きまわっているだけである。かつては女優をかこみ、長台詞を言うたびに褒め言葉をかけ、エルミオーヌの持っている扇を取ったり、テゼーの大声を非難したりして、舞台最前部に陣取っていた侯爵たちもはやそこに居ない。剣を手にしたオレストが、そこに腰掛けている気障な若者たちに向かって、『皆さん、いまピリュスを殺しに行くのでちょっと通して下さい』などと言う必要もなくなった。いま舞台では戸口が全部開放され、宮殿には人けがなく、誰も入らず、誰も行動せず、芝居に活気のないのに驚くのはそのためである。」⁶²

ミュッセは、このように、ラシーヌの悲劇が、かつて、狭い舞台という物理的制約のもとで構想が練られ、それが改善された現在、舞台がやたらに広く、人物の動きが少ない、そのために観衆と舞台が離反し、共感を覚えることができない一つの理由ではないか、と古典悲劇上演のさいの演出上の問題を提起し、同時に、ロマン派演劇の探究を正当化している。

4) 古典悲劇女優ラシェル 17 歳でデビュー

前述のようにスタンダールに続いて、ユゴーが「序文」を発表し、ラシーヌを頂点とする古典派を徹底的に批判した 1827 年から、古典悲劇女優ラシェルが現れる 1838 年までのラシーヌの悲劇の凋落ぶりは大きく、人々の心から殆ど消えかけていた。そして 11 年後のラシェルの出現は意味深い。あれ程、ロマン派によって攻撃されながらも、やはり根底には、古典悲劇を護り、維持しようとする一部の人が根強く存在していたのである。

ラシェル (Elisa Félix 1821 - 1858 芸名 Mlle Rachel) はスイス生まれ、貧しいユダヤ人行商人一家の 6 人の弟妹を持つ長女、家族の生活を支えるために 10 歳のときからリヨンの街角で歌った。極めて優れた歌唱力、詩の朗唱の才に恵まれ、また詩句を覚えるのも早かった。それらの才能を認められ

て、パリのコンセルヴァトワールの奨学金を与えられ、そこで暫く学んだが、その後一時、モリエール座、ジムナーズ座でも俳優として出演する。次いでフランス座の準座員として1838年4月、17歳で総支配人ヴェデルと契約を結ぶ。悲劇、喜劇、ドラマを演じ、またフランス座ばかりでなく、オデオン座にも出演することになった。ラシエルの芸名のもとに、正座員であるサムソンから古典悲劇の厳しい訓練を受けることになった。

A) 指導者サムソンの特訓－音声の特徴

指導者サムソンは考えた。こん日、ドラマが氾濫し、古典悲劇の何たるかを知らない一般大衆、殊に古いだしものに敵意を抱く者のいる大衆を前にして、この娘をどのように教育しようか。彼の「回想録」によれば、当時のラシエルの容姿は次のようである。「彼女の背丈は標準以下で、中高の額、瞳は深く、大きくはないが非常に表現力がある。鼻は高く、小さな白い歯並びの良い口許は、人を揶揄するような、と同時に誇り高い表情を持っている。首筋はしっかりしていて、小さい顔は優雅に首筋に落ちついている。彼女は非常に痩せているが、着こなしが上手いので、却ってその姿を美しく見せる。歩き方、仕種は素直で、その動きは柔軟、すべて抜群である。そのうえ、侯爵夫人のような美しい手足を持っている。声は声域の狭いコントラルトだが、聴覚が極めて正しいので、声に最も繊細でデリケートな抑揚を付けることが容易にできる。話はじめると声が少しかすれるがすぐ消える。」⁷⁹⁾

そして、サムソンは考えた。彼女の若い年齢からして、恋をする、若い王女役を演ずるにしても、彼女の声は時々少しかすれて、低くなるので、*Iphigénie* のイフィジェニーや *Britannicus* のジュニーのような役よりも、むしろ *Horace* のカミーユ、*Andromaque* のエルミオーヌのような、軽蔑、イロニー、憎しみを表現する役柄のほうが向いてはいないだろうか、と。⁸⁰⁾サムソンのこの直観は正しかった。彼女は以後これらの役で成功したからである。

ラシエルは、遂に1838年6月12日、17歳でフランス座で *Horace* のカミーユ役でデビューした。しかし、その日、1500人収容出来るこの劇場で、入りはわずか243人であった。当時入場料は1フランから6,60フランまでであった。⁸¹⁾ラシエルは、次いで6月16日には *Cinna*、7月に *Andromaque*、9月に *Tancredè* (ヴォルテール作)、*Iphigénie*、10月には *Mithridate*、11月に *Bajazet* と立て続けに出演した。サムソンの特訓が如何に厳しいものであるか、また彼女の詩句暗唱の能力が如何に凄いものであるかを示している。

B) 反響－エルミオーヌ

始め3カ月程はあまり大きな反響が無かったが、高名な劇評家ジャンが「討論紙」*Journal de Débat* で9月10日に書いた大きな記事が非常に有効であった。「今世紀が舞台に送った最も驚くべき少女について真面目に検討して貰いたい。その子はラシエル嬢です... 彼女には以前ジムナーズ座で会っ

たことがあるが、今度フランス座での初演に注意して欲しい。… 彼女に厳しくするのは、激励してから後にして欲しい。何故なら、彼女には真摯で自然で深い才能があり、限りない未来があるからである…いまフランス座で演じるこの新人に注目する必要がある。これはおぎなりの批評が、ご褒美としていくつかの褒め言葉をかけただけで済むようない加減な人物ではない。これは弱い身体によって支えられた生き生きとした、強力な知性である。粘土の鞘に収められた黄金の刃、つまり、肉体とは関係なく、魂と心情が芸術のなかからかち得ることが出来るものの見事な手本である。』⁽⁶⁾

この批評はラシエルの人気上昇に貢献した。ジャンナンに次いでミュッセは、11月の「両世界評論」Revue des Deux Mondes でラシエルの人気の上昇ぶりを次のように伝えている。「ここ10年間全く打ち捨てられていたコルネイユとラシーヌの悲劇が突然人気を得てきた。… 事実彼女は天才なのだ。(古典悲劇が)全く忘れ去られていたので、フランス座の大入りを見た知識人でさえ、これが長続きしない一時的な熱狂だと思うだろう。… また古典文学に忠実な人々は革命だ、王政復古だ、ロマン主義は死んでしまった、とかと声高に叫ぶだろう。また、現代劇のジャンル、騒々しいメロドラマに馴れた者は憤慨し、かつての新旧論争を蒸し返そうとするだろう。… 17歳の娘、自然のほかに師を持たないような娘が最も重大な文学上の問題を引き起こした意外な変化の原因なのである。』⁽⁷⁾次いでミュッセはデビュー当時、舞台上で演技するラシエルについてつぎのように述べている。「ラシエルはむしろ小柄で痩せている。彼女の歩きかた、仕種、話し方で印象を与えるのは、全く素直で、控えめなことである。音声はよく通る声であったし、激情に駆られたときは極めて力強くなる。目鼻たちは、遠くから舞台を眺めるときは分からないが、近くで見ると感動せざるを得ないほど繊細である。ただ彼女は身体が弱いようだ。少し長い役のときは疲れが目立つ。… 彼女は朗唱 *déclamer* せず、話しかける。彼女は観客の心に触れるためには、これまでの伝統的な大げさな仕種も、今日いたるところで乱用されている狂ったような叫び声もたてなかった。』⁽⁸⁾

それでは、ラシエルはエルミオーヌをどのように演じたのであろうか。デコートによれば、「ラシエルの肢体はエルミオーヌの役に相応しかった。小柄で、ひよわで、ジョルジュ嬢のような威厳を少しも持っていなかった。… 彼女の演じるエルミオーヌは内の激しい情熱によってうちひしがれているようだ。彼女は優しさを表現することは出来なかったが、エルミオーヌの役すべての厳しい面、つまりイロニーと嘲笑と激しい内的動きを表現することに優れていた。彼女は裏切られた優しい王女よりも、笑いものにされた王女の自尊心を強調し、始めからこの解釈で押し通した。2幕目で、オレスト役のポーヴァレが彼女の腕に触ろうとして、少しずつ彼女に近づいたとき、彼女は強い仕種とまなざしでオレストを怯ませ、退かせた。』⁽⁹⁾

後半の場面はイロニーを強調する点で、彼女の演技は圧倒的なものであったことはすべての批評家が認めた。つまり、彼女は伝統的な悲壮な演技を避けて、それを内面化したが、それは演技上重要な変革である。彼女は役を「生き」そして、その役の導くままにさせた。ジャンナンは次のように説明する。「4幕3場で、彼女がオレストにピリュス殺害を命ずる場面では、始めは何と彼女は冷静であったことか。しかし、少しずつピリュスにたいする憎しみと傷つけられた魂の大きな絶望感がわきだし、それがあたり一面にひろがる… 彼女はもう何もできず、悲しみに疲れ果てる。心が満た

されないまま、彼女はもう演技はしない、なにも聞こうともしない。だが、彼女の声はその仕種とともに再び始まる。彼女はそのすべての力を発揮した。』⁶⁰⁾ 続く4幕5場のピリュスとの最終的な対面の場面で、彼女はあらゆる辛辣さと激しい情念を自然に、崇高な力強さで表現する。ピリュスに投げかける最後の言葉、

“Va, cours. Mais crains encor d’y trouver Hermione.”

さあ、駆けつけたらいいわ。でもそこにもこのエルミオーヌが待ち伏せしていないとは限りませんからね。

この句は観衆を呆然とさせるような悲劇的な激しさで言われ、突然地獄から復讐の女神が現れ、ピリュスを貪り食うために襲いかかるような感じがした、と批評されている。⁶¹⁾

このような描写、批評からみれば、ラシエルの演技について次のような点が指摘できよう。それは19世紀初頭の伝統的な仕種、テクニック、例えばジョルジュ嬢の演劇などとは全く異なった新しい内面的な解釈であり、派手な身振り、叫び声を避け、デリケートな声の抑揚、微妙な仕種で話しかける。しかし、激情に駆られるときは彼女はそれに身をまかせ、怒り、イロニー、嘲笑の感情を実に自然に表現する。まさにその人物に成りきって、詩句の流れに身を任せるが、それは彼女独特の分析によって複雑な心理が単純化されて素直に、自然に表現されたものであり、人間的で格調の高い演技となっている。

C) *Bajazet* の躓き

観客は次第にラシエルに熱狂的になっていった。10月には国王ルイ・フィリップ一家が初めてフランス座で観劇し、*Cinna* のエミリーを演ずる彼女の優雅な容姿、豊かな表情、深い瞳、自然で飾り気のない演技に大いに満足して帰った。しかし、ラシエルの行く道が常に栄光に満ちているとは限らない。翌11月、ラシエルは*Bajazet* のロクサーヌを初演したが、これは失敗であった。服装はトルコ製の布で作ったトルコ王妃に相応しいすばらしいものであった。彼女は情熱的に役の練習に励んだが、いよいよ本番で幕が上がったとき、彼女は、巧く演じることができかどうかとじっと見つめているライヴァルたちの多くの顔を前にして、初めて恐怖を覚えた。「彼女の台詞は冷やかで色彩が無く、仕種と台詞に調和が無かった。』⁶²⁾ 2幕と4幕で3度野次の口笛が飛び、彼女は真っ青になり、倒れそうになった。明らかに失敗である。ジャンンら多くの批評は手厳しかった。ジャンンは支配人ヴェデルを強く非難した。「僅か17歳の何も知らない子供にロクサーヌなどという大役を押しつけるなど理解しがたい。アコマが彼女に焚きつけるバジャゼの魅力など彼女に分かるものか。』⁶³⁾ また、ロクサーヌが5幕4場で、最後にバジャゼに命ずる「死」を意味する“Sortez.”を口にする場面で、ラシエルは短剣をもってあそぶような仕種をするが、それは舞台裏でバジャゼの首をしめるべく唾の奴隷たちが待機しているという設定には相応しくない、という強い批判もあった。しかし、一方で

はそれはまさに激しく、衝動的で自制力の効かない状態のロクサーヌの人物像に相応しい動きであり、取り返しのつかない現実を前にして、相手を殺したい衝動と一方ではためらいの表情を表したものである、といった批評もあった。⁽⁶⁴⁾

ラシエルの成功を嫉妬していたライヴァルたちは、彼女の *Bajazet* 再演を妨害しようとあらゆる手段を取ったし、父親フェリックスもこの失敗に激昂し、ヴェデルにたいして再演に強く反対した。しかし、ラシエルはそれらをすべて押し切って数日後再演に踏み切った。今回は自信を持って、声は鋭く、台詞まわしは力強かった。いまや彼女はトルコ宮殿に迷い込んだ小娘ではなく、自ら命令を下しそれに従わせる傲然たるトルコ王妃であった。しかし彼女は叫び声や大げさな感情の表現を避けた。バジャゼとの最後の会見では、冷やかな集中力をもって最後の決定的な "Sortez." を力強く言い放つ。「この言葉を発したときのラシエルの沈んだ調子、命令的な仕種、きらめくような眼差しが、余りにも強烈であったので、本当にバジャゼが突き刺されて、唾の奴隷たちの手のなかでもがき苦しむさまを目のあたりにする思いがした。」⁽⁶⁵⁾とヴェデルは書いている。ラシエルにたいして常に酷評を続けてきた劇評家シャルル・モーリスでさえ彼女の演技を認め、ロクサーヌはラシエルの最高のはまり役だと述べている。⁽⁶⁶⁾

ミュッセはラシエルの *Bajazet* 再演を祝し、次のように「両世界評論」で述べている。「あなたがたがラシエルの演技にあんなにご不満だったのは、ラシーヌに心酔しているためですか?... ラシーヌの作品が舞台で人気を取り戻しているのは、ラシエル嬢のお陰です。... 今はタルマ、デュシュノワ、ラフォン、ジョルジュの最盛期ですか?... 今日の混乱期において、演劇の惨めな状態において、すべての芸術家、詩人、批評家たちはフランスで一つのことしか持っていない。それは、ラシエル嬢に拍手を送り、力いっぱい支えることです。」⁽⁶⁷⁾

ロクサーヌ役でラシエルはその芸域を一層広げ、彼女の特技を遺憾なく発揮した。傷ついたロクサーヌの魂の内的激情を控えめに、自然に表現した。それが原作を通じて流れる緊張感と合致し、悲劇の終末まで一直線に緊迫感を持続させることに成功した。

しかし、彼女への劇評は、常に称賛に満ちているとは限らず、酷評にも耐えなければならなかった。ことに一部の社会での潜在的な反ユダヤ主義が新聞などにちらついていた。例えば「ラシエル嬢はユダヤ人だ。彼女が上演する度毎に、座席の半分は同宗者で占められている。」⁽⁶⁸⁾といったものである。批評のはしはしに "Mlle Rachel juive" とか "la jeune tragédienne juive" とか書かれていたこともしばしばあった。

D) 栄光の *Phèdre* へ

ラシエルはその後ラシーヌの作品だけでなく、コルネイユ、モリエール、トマ・コルネイユ、ピエール・ルブランの作品の主演を演じ、芸域を広げ、演技の深化にたゆまない努力を続けたが、目指す大きな目標は *Phèdre* 主演であった。1839年5月のある夜、ミュッセは彼女から夕食に招かれ、如何に彼女が熱心に *Phèdre* を読み、フェードル役の演技に熟慮を重ねているかを聞かされ、次のように伝

えている。⁶⁹⁾彼女は言う。「わたしはフェードルを演じたい。みんなはわたしが若すぎるとか、痩せているとか、この役にふさわしくないとか、馬鹿げたことを言っていますが、フェードルはラシーヌの作品では一番美しい役なのです。道ならぬ恋をして、それに身をまかせるより、むしろ死んだほうがまだと思う女性が、豊かな胸をしているのでしょうか。」そう言って、彼女はラシーヌの一冊を持って来て、不思議なまでの尊敬の態度でそれに一礼して開き、「どんなにわたしはラシーヌが好きでしょう。一度読み始めると、飲まず食わずに2日間も読み続けます」と彼女が言って、連禱のような単調な調子で *Phèdre* を暗唱し始めた。少しずつ彼女は活気づいてくる。各場面で互いに意見を交換する。ついにフェードルがイッポリットに恋の告白をする場面になると彼女は役に身を任せる。彼女はまだ低い声でしか話さない。ミュッセは続ける。「すると、突然彼女の瞳がきらめいた。——ラシーヌの天才が彼女の顔に光を射したのだ——彼女は色を失い、顔を赤らめた。elle pâlit, elle rougit. わたしはこれまでにこんなに美しい、こんなに興味のある表情を見たことがない。舞台では、決して彼女はこのような効果をわたしに与えたことがなかった。」⁷⁰⁾ミュッセはその夜のラシエルの印象をこのように書いている。

彼女は、その後あちこちのサロンで *Phèdre* の一節を朗読し、演じ、出演のための準備を続けた。1842年、彼女はようやく成年に達し、フランス座の正座員となった。次いでサムソンの長い厳しい訓練を受けた後、遂に1843年1月、21歳の若さで念願のフェードルを演じるようになった。この役は普通長い研究と経験を積んだ女優でなければ演じることが出来ないと考えられてきたから、如何に人気があるとは言え、今回のラシエルの *Phèdre* 主演は、若いラシエルにとっても、フランス座当事者にとっても、大きな賭であり、冒険であったはずである。

ロマン派運動の大きな推進者であるテオフィル・ゴーティエは初演の際フェードル役のラシエルが舞台に現われたときの感動的な場面を次のように述べている。「幕が上がったとき深い沈黙があった。彼女が舞台に一步踏み入れたとき、成功はもはや疑いはなかった。フェードル役の表情がこんなに良く表現されたことは今までになかった。自分自身の亡霊のような青白い顔つき、大理石のようなマスクのなかに光る赤い瞳、死んだように垂れ下がる腕、折り目の正しい美しい衣装の下の生気のない肉体、こうして彼女が進んで来るとき、われわれはこれがラシエル嬢ではなく、まさにフェードル自身であると思った。…衣装は飾りはないが優雅であった。王冠、ヴェール、金箔のちじばめられたペプラム、真紅のチュニカ、すべては最高の趣味であった。2時間のあいだ、1分間も幻想が破られることなく彼女はフェードルを演じた。…」⁷¹⁾また、ルーヴェによれば、2幕5場のイポリットへの愛の告白の場面ではラシエルはうち震え、呆然自失していた。彼女がついにイポリットの剣を奪うときは、われにもあらぬ情念に駆られてのことであった。フェードルはもはや自制することが出来なかったのだ。そして最高潮は嫉妬と後悔に苛まれる4幕6場である。ラシエルはゆるやかなクレシェンドから苦悩の絶頂にいたる演技をみせる。特にこの1節…

“Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.

Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale...”(IV-6)

どこに身を隠そう？地獄の闇に逃げようか？

いえ、何を愚かな。あそこでは父上が裁きの壺を持っておられるではないか。

動転した表情、うろたえた目つき、彼女の胸のなかに後悔のすすり泣きが聞こえるようであった。この役はもはや単に恋する者のそれではなく、神々の犠牲者のそれであった。従って、フェードルが後に父神に向けて叫ぶ“Pardonne!”の一語が初めて重要な意味を持つことになる。これはもはやキリスト教徒、あるいはジャンセニスト、フェードルではなく、まさに後悔に打ちひしがれ、超自然の力と闘うフェードルであった。⁶²最後の死の場面は非常に印象的で、最初の入場の場面と同じような雰囲気演技であった。「ラシエルは本当に息を引き取るように見え、死の影が彼女の顔にひろがり、最後の言葉が最後の息のなかに消えてゆく。そして比類のない巧みさで、力なえた腕の動きに呼応して、彼女の顔は力ない肩のうえに静かに下りてゆく。」⁶³

ラシエルの演技は、人々に深い共感を呼び起こし、観客が舞台と一体となって涙を流した。それは伝統的な大げさな朗唱を避け、デリケートな声の抑揚、ときに抑えた激情の声の自然な表現によるものであった。その声は詩的感情の最も深い表現を伝達し、人間情念の最高度の形式を表現した。身振りも反ロマン的ときえ言われるくらい控えめで、複雑な感情を単純化して、自然に、素直に表現する。ほとんどジェスチャーは無く、顔の表情と燃えるような瞳と声の抑揚で演技した。手や腕のほとんど目立たない動きは感情の無限の襲まで表す。彼女の眼差しの動きは柔軟で、“souples comme des serpents”⁶⁴とまで言われたが、激情を抱くときは不思議な光を放つ。彼女は詩句の与えるインプレッションの流れにしたがって、その人物に成りきってそれを生きるが、ときには憔悴し切ってしまう。ラシエルは決して美しいとは言われなかったが、演ずるとき不思議な美しさを放つ。かつて17世紀にラシーヌ悲劇の主役を演じたラ・シャンメレは美人だと言われたことがあったろうか。しかし、彼女はラシーヌの悲劇を最高の芸術にまで高めた、と言われる。われわれは先人が書いたものによってしかラシエルの演技を想像することが出来ないが、もし彼女の演技によって、観客と舞台が完全に一体となって、見る者にそれほどまでの感動を与えたとすれば、それは17世紀に書かれたラシーヌ悲劇の本質と彼女が本能的に汲み取った作品解釈の本質が合致したためではなかieldろうか。ラシーヌの詩句の心と彼女の演技の心とが響きあい、それが増幅されて不思議な強い光彩を放って人々の心を打ったのではないだろうか。彼女は17年にわたるフランス座でのキャリアのなかでフェードルを89回演じた。Phèdreの大成功はラシエルを古典悲劇の大女優としての地位を確立した。評論家キュスチーヌは初演の翌日ラシエルに宛てて熱狂的な手紙を送った。「フェードルの役はこれまでは決して昨日のように演じられなかった、といっても言い過ぎではない。あなたはフェードル自身でした。あなたの表情のなかに、あなたの仕草のなかに、あなたの声の調子のなかにギリシャと古代と物語と女性を見ます。」また、サント・ブーヴは「ラシエルは彼女の『マランゴの戦』 Bataille de Marengo(イタリア領、1800年、ボナパルトがオーストリア軍と戦い、半ば勝利とも、半ば敗戦とも言われた。-筆者注)に勝った。有名なタレントが最初の成功の後、いつかは挑戦して、しばしば負けるこの大きな戦いを。」⁶⁵と書いている。

E) ラシエルとロマン派作家たち—その後

ロマン派作家たち、スタンダール、ユゴー、ミュッセはラシエルをどのように評価し、彼女とどのような関わり合いをもったのであろうか。前述したように、ラシーヌの悲劇の饒舌の耐えがたさをあれほど強調したミュッセではあるが、ラシーヌの悲劇を演ずるラシエルの才能を激賞して、ラシーヌが復活したのは、ラシエルのお陰である、と書いている。彼女が演ずればラシーヌの欠点も消えていったのであろう。ラシエルが *Bajazet* で失敗して、さらに再演したとき、彼がどの様に彼女を激励したか。彼はラシエルの親しい友として、相談相手として彼女を励ました。彼が将来彼女に自作を主演してもらいたいと考えたとしても決して不自然ではなかったが、それは実現しなかった。また、スタンダールは1839年1月、友人のシニ伯爵にラシエルを称賛して次のように書いている。「彼女の演技を見る度毎にわたしは驚きで呆然となるほど彼女は天才なのです。フランスでこのような奇跡を見るのは200年ぶりの事です。」⁶⁹ラシエルが演じれば、彼の強調する「劇的幻想」が中断されことはなかったのであろうか。一方ユゴーも自作を、ラシエルに主演してもらいたい意向であったが、仲々実現に至らなかった。しかし、ラシエルとフランス座との間に問題が起こる度毎に、著名な作家として委員会のメンバーに加わり、相談に加わっていた。ユゴーの劇作品のひとつ *Angello* のヒロイン、ラ・ティスベをラシエルがフランス座で演じたのは、ユゴーが政治問題でイギリス領ジェルシーに追放される2年前、1850年5月のことであった。

ラシエルも、芸能界での数々の浮き沈みの苦い体験を経ているうえに、健康も次第に悪化して行く状態のさ中であつた。しかし、彼女は初めて取り組むユゴーの作品、特にユゴーの散文劇は彼女には非常に新鮮であつた。彼女は言う。「この散文を口にすると、この作品がしばしば持っている多くの俗っぽさかが感じられないように思われます。ユゴーのドラマに接するのは何という感激でしょう！何という荒々しい文体！何という自由奔放な真実！...贅沢と色欲の満ちた世界のただなかで、魅力があり、自由で、真心と厳しさ、崇高な感情、これらすべてを併せ持つラ・ティスベのような人物の性格を少しでも理解して演ずるためには、昔街角で歌ったわたしのような可哀相な娘が必要なのです。昨日は純真なこの娘を打ち捨てて死なせ、きょうは愛撫の雨を振らせて汚す、こんな世の中にたいして、彼女の魂は何という侮蔑の感情と苦い思いを抱いたことでしょうか。...この性格を理解できるのは恐らくわたしだけです。」⁷⁰ラシエルは古典悲劇と同じようにドラマ *Angello* に夢中になった。彼女のなかでは、古典悲劇とロマン主義ドラマとの共存は全然問題に成らなかったようであるし、ユゴーの方も、古典悲劇の基本訓練を受けた女優によって自作のドラマを演じさせることに何ら違和感はなかったようである。時代と大衆の趣味の変化であらうか。*Angello* は好評で上演は19回続いた。

しかし、ラシエルの才能にも限界があつた。カミーユ、エミリー、エルミオーヌ、ロクサーヌ、フェードルの役ではその演技力を存分発揮したが、ペレニス、モニームのような心優しい王妃の役は演技の上でも、気質的にも向いていなかった。その他、エステール、エリフィール、アタリーを演じたが、それほどの評判にはならなかったし、*Britannicus* のアグリピーヌも試みたが一回で打ち切り

となった。彼女は病気がちで17年にわたるフランス座での出演中、疲労、風邪、喉の病気、結核、それに数々の恋を重ねた後の妊娠、早産、出産などを繰り返し、そのために、フランス座と契約しては、その都度、度々休演して、フランス座当事者を悩ませた。一度出演すればぐんと興行成績のあがる女優であるだけに、その度に劇場当事者の狼狽、当惑も大きかった。それに、強引な父親フェリックスや彼女自身の意向もあって、出演契約料はできるだけつり上げ、ヴァカンスを出来るだけ多く取り、その間、フランスの各地方はもとより、ヨーロッパ諸国、ロシア、アメリカまで巡業の足を延ばし、フランス古典演劇の栄光の発揚に尽くすことに努力したが、それと同時に、多額の収入も得た。いろいろな経緯の後、1855年、*Phèdre*を最後に彼女はフランス座を退いたが、1858年1月3日、カンヌ近くのカネ村で結核のために36歳の若さで死んだ。彼女の死を悼んでフランス座では翌日休演とした。ペール・ラシェーズの墓地には夥しい人々が集まったが、父フェリックスの意向によって、葬儀には、サムソンを始めフランス座からは誰も招かれなかった。ラシェルは最後までユダヤ教を捨てなかった。

ラシェルの引退後、ラシーヌの悲劇はしばらくの間、再び衰退の一路を辿った。

結論

すでに18世紀末において多少曖昧であった「ラシーヌの栄光」が19世紀前半において、何故かくも急速に衰退に向かったか。

第一の原因は18世紀後半に起きたフランス大革命である。これによって社会的にも、イデオロギー的にも、文化的にも大きな変革があり、芝居の観客層にも、彼らの意識にも大きな変化が見られたことである。多くの貴族階級が去ったいま、17世紀に宮廷の貴族のために作られた古典悲劇は一般国民には何の意味があるのか。大衆は、制約の多い、しかも知的理解を要求するラシーヌの古典劇よりも、親しみやすいメロドラマをはじめとする他の娯楽に走った。劇場は時代の趣味や興味を最も先鋭に反映する場所であり、古典劇の殿堂であるフランス座でのラシーヌの悲劇は、ナポレオンの執政時代、帝政時代を除き、衰退の一路をたどった。

第二に、それに追い打ちをかけるようにロマン派巨匠、スタンダール、ユゴー、などが次々にラシーヌ悲劇にたいして糾弾の声を上げた。この時代、古典派のシンボルとされていたラシーヌの悲劇ほどロマン派の激しい批判の対象になった作家はいない。諸規則に従ったラシーヌは「好んで鎖に繋がれる奴隷ラシーヌ」として軽蔑の的となったし、さらに重要なことは、ロマン派作家は演劇としてのラシーヌの悲劇に疑義を提出し、彼の作品は演劇と言うよりも、むしろ詩句として鑑賞されるべきものだとし唆している。そしてアクションも具体的で、地方色豊かに、現実を生き生きと描き出し、観客を楽ませるようなシェイクスピア的ドラマ作りを主張した。

しかし、彼等の理論的主張と作品行動とのあいだにギャップがあった。スタンダールはアレクサンダーソンなどをめぐるユゴーと意見を異にし、ロマン派演劇から別れて行った。ユゴーは演劇の

拠点であるフランス座に何とかして食い込もうとして、*Hernani*で一応成功はしたが、その後名作 *Ruy Blas* はフランス座を離れて、ポルト・サンマルタン劇場で上演、最後に、*les Burgraves* はフランス座で上演されたが、完全に失敗に終わり、これがユゴー最後の劇作品となった。一方ミュッセは、*la Nuit vénétienne* の初演がヌーヴォーテ座で口笛を吹かれて失敗となって以来、上演を考えないで劇作品を書き続けた。

こうした19世紀前半の激動の演劇事情、ことにラシーヌの悲劇のめまぐるしい命運の変動について、どのような結論を与えたらよいか。

第一に、ロマン派のラシーヌ批判によって、古典派に最後の止めをさすことができ、作家は一切の拘束、規則から脱して自由に創作できることが正当化され、文学の形式は時代に応じて変わりうるという理念を持ちえたということである。ラシーヌは神聖にして侵すべからず、とする古典派が従来固執していた偏見を打破し、ラシーヌを他の作家同様の位置にまで引きずり下ろすことに成功したのである。このように、*Phèdre* の作者の前には頭が上がらないといった一種の教条主義から開放されたためには2世紀を要したのである。18世紀すでにいろいろな作家、批評家が古典派に反対を称えてきたが、この問題に正面から対決し、闘ったのはまさにロマン派作家であった。

第二に、ラシエルの出現によって、これまで衰えていたラシーヌ悲劇の演技、演出に広い展望が開けてきたことである。そのためには、ラシーヌの悲劇を真に守り育てようとした指導者が、さらに天才的な名女優が必要であったのである。ミュッセは、ラシエルを称賛し、タルマの最盛期でさえ、ラシーヌの悲劇がこのように観衆を感動させたことはなかった、と述べているが、おそらく、ラシーヌ生存中でもこのような現象は無かったのではないだろうか。ラシエルの出現はラシーヌ悲劇復活への可能性、ラシーヌは決して死なない、良き俳優、良き演出者を得れば再生は可能である、という展望を与えた。

第三に、以上述べてきた19世紀前半のラシーヌの悲劇への批判と受容の現象は、ラシーヌへの新しいアプローチの第一歩となった。すなわち、文学の形式は変革し得るし、同時に批評のアプローチも多面的に変革しうる、という展望を示したものである。それは、古典派、ロマン派の区別なく、他者の目を何ら顧慮することなくラシーヌの作品に接し、自由に批判することができるようになったことである。その結果、デコートの言うように、未来のラシーヌ批評史上、実にさまざまな「ラシーヌの顔」⁹⁹が発見されてくるという批評の進化と多様性のへの道を提示した。例えば、その後間もなく、ポール・メナール Paul Mesnard はコルネイユ、モリエールとともに、ラシーヌの作品をその *Les Grands Ecrivains de la France* (1865-1873) のなかに取り上げ、極めて厳格な客観主義に基づいた方法論によって、率直にその欠点と長所を指摘し、未来のラシーヌ研究上の大きな指針となった。さらに20世紀に入り、ブレモン師 Abbé Bremond の主張する「ラシーヌ純粹詩説」*la poésie pure* をめぐって文学上の大論争が展開されたし、さらにその後、作家、詩人、批評家、演出家などによって、ラシーヌの作品に関する実にさまざまな批評、研究、演出論が大きく花咲くことになった。このように、ラシーヌの悲劇をめぐる批評の進歩と多様性を生み出すためには、19世紀ロマン派が、根強い古典派の偏見と闘う必要があったのである。ロマン派作家の闘いは貴重であった。

注

- (1) 上演回数はすべて Comédie-Française 付属図書館提供の資料による。
- (2) Maurice Descotes : *Le Drame romantique et ses Grands Créateurs*: PUF: p.9.
- (3) Maurice Descotes : *Le Public de Théâtre et son Histoire*: PUF 1964: p.213.
- (4) Noëlle Guilbert – Jacqueline Razgonnikoff: *Le Journal de la Comédie – Française 1787 – 1799*: SIDES: 1987: p. 7: p. 332.
- (5) M. Descotes : *Le Public de Théâtre et son Histoire*: p.217.
- (6) Ibid.p.218.
- (7) Ibid.p.219.
- (8) Alfred de Musset : *De la Tragédie*: A propos des débuts de Mademoiselle Rachel dans *Mélanges de Littérature et de Critique*: Charpentier 1881: p.312.
- (9) M. Descotes: *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: PUF: 1957: p.9.
- (10) J. – J.Roubine: *Lectures de Racine*: Armand Colin: 1971: p.77.
- (11) Ibid: p.77. Jeoffroy: Journal des Débats.
- (12) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*: reprinted 1987: Slatkine: Talma.
- (13) Mme de Staël: *De l'Allemagne*, Oeuvres complètes, tome 11: Slatkine: p.144.
- (14) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*: Talma.
- (15) M. Descotes: *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.40.
- (16) Ibid: pp.41 – 42.
- (17) Roubine: *Lectures de Racine*: p.79.
- (18) Ibid: .
- (19) M. Descotes: *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.77.
- (20) Roubine: *Lectures de Racine*: p.81.
- (21) Ibid: pp. 80 – 81.
- (22) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.139.
- (23) Ibid.
- (24) Roubine: *Lectures de Racine*: p.81.
- (25) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.159.
- (26) Ibid: p.27..
- (27) Roubine; *Lectures de Racine*: p.82.
- (28) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: p.26.
- (29) *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*: Duchesnois
- (30) Voltaire: *Mélanges: Lettres*: Pléiade: 1961: p.156.
- (31) Voltaire: *Épître à la duchesse du Maine* cité par Descotes dans *Racine*: Duclos 1969.p.59.

- (32) Voltaire: *Essai sur la Poésie épique* cité par Descotes dans *Racine*: p.63.
- (33) Brunetière: *Histoire de la Littérature française classique*: tome 11: p.566.
Pierre Peyronnet: *La Mise en scène au XVIIIe siècle*: Nizet: 1794: p.48.
- (34) Diderot: *Les Bijoux indiscrets*: *Oeuvres de Denis Diderot*: tome X: p.254.
- (35) Diderot: *Oeuvres esthétiques*: Classique Garnier: tome 7: 1875: p.254.
- (36) Ibid: p: 210.
- (37) Jean- Sébastien Mercier: *Du Théâtre* cité par Jacques Truchet dans *La Tragédie classique en France*: PUF 1975: P.168.
- (38) Beaumarchais: *Oeuvres complètes*: tome 1: Léopold Colin: 1809: p.17.
- (39) 小場瀬卓三「理論的反省」フランス文学講座 演劇 4: pp.299- 300.
- (40) Stendhal: *Racine et Shakespeare*: Garnier Flammarion: 1970: p.54.
- (41) Victor Hugo: *La Préface de Cromwell*: *Théâtre complet de Victor Hugo*: Pléiade: 1963: pp. 428-429.
- (42) Musset: *De la Tragédie* dans *Mélanges de Littérature et de Critique*: p.318.
- (43) Ibid: Préface de *Mélanges de Littérature et de Critique*: p. 2.
- (44) Stendhal: *Racine et Shakespeare*: p.165.
- (45) Musset: *ibid*: p.327.
- (46) Hugo: *ibid*: pp.432- 3.
- (47) Stendhal: *ibid*: pp.186- 7.
- (48) Stendhal: *Ibid*: p.71.
- (49) *Ibid*: p.71..
- (50) *Ibid*: p.194.
- (51) *Ibid*: p.60.
- (52) *Ibid*: p.58.
- (53) *Ibid*.p.138: note
- (54) *Ibid*: p.138: note
- (55) *Ibid*: p.60.
- (56) *Ibid*: p.99.
- (57) *Ibid*: p.194.
- (58) Hugo: *ibid*: p.424.
- (59) *Ibid*: p.440.
- (60) *Ibid*: p.440.
- (61) *Ibid*: p.427.
- (62) *Ibid*: p.432.
- (63) Paul Stapfer: *Racine et Victor Hugo*: Armand Colin: 1887: p.3.
- (64) Hugo: *William Shakespeare*: Albin Michel: 1938.

- (65) Musset: Ibid: p.325.
- (66) Ibid.p.326.
- (67) Ibid.p.327.
- (68) Ibid: p.327.
- (69) Ibid.p.330.
- (70) Ibid: pp.329– 330.
- (71) Pierre Peyronnet: *La Mise en scène au XVIIIe siècle*: p.100.
- (72) Musset.Ibid: p.330.
- (73) Sylvie Chevalley: *Rachel*: Calmann – Lévy: 1989: p.41.
- (74) Ibid: p,39.
- (75) Ibid: p.46.
- (76) Ibid: pp.50– 51.
- (77) Musset: *De la Tragédie*: pp.312– 313.
- (78) Ibid: p.314.
- (79) Descotes : *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: pp.27– 28.
- (80) Roubine: *Lectures de Racine*: p.110.
- (81) Descotes: ibid: p.28.
- (82) Ibid: p.107.
- (83) Chevalley: *Rachel*: p,62.
- (84) Descotes: ibid.pp.107– 8.
- (85) Ibid: p.109.
- (86) Ibid: p.109.
- (87) Musset: *Reprise de Bajazet dans Mélanges de Littérature et de Critique* pp.349– 351.
- (88) Chevalley: ibid.p.61.
- (89) Ibid: pp.84– 85.
- (90) Ibid: p.85.
- (91) Ibid: pp.148– 9.
- (92) Descotes: ibid; pp.160– 161
- (93) Roubine: ibid: pp.111– 112.
- (94) Chevalley: ibid: p.357.
- (95) Ibid: p.149.
- (96) Ibid: p.64.
- (97) Ibid: p.257.
- (98) Descotes: *Racine*: p.87.

主要参考文献

Lanson: *Histoire de la Littérature française: remaniée et commentée pour la période 1850-1950* par

Tuffrau: Hachette. 1951.

Maurice Descotes *Les Grands Rôles du Théâtre de Jean Racine*: PUF: 1957.

Le Public de Théâtre et son Histoire: PUF.1964.

Le Drame romantique et ses Grands Créateurs: PUF

Racine: Ducros: 1969.

Sylvie Chevalley: *Rachel*: Calmann-Lévy: 1989.

J.-J. Roubine: *Lectures de Racine*: Armand Colin: 1971.

「ラシーヌ」世界古典文学全集 48 筑摩書房