

## ラシーヌの『ラ・テバイッド』における対照法

萩原芳子

1963年に出版された *Racine's Rhetoric* という先駆的な著書のなかで、ピーター・フランスは、ラシーヌの作品において、対照法の数に初期の作品にとくに多く、目立つ存在であるが、次第に少なくなっていると指摘している<sup>(1)</sup>。これは十七世紀の後半、とくに1660年代以降の他の作家にも一般的に見られる傾向であると説明している。しかし、ラシーヌの初期の作品が発表された1660年代はラシーヌに限らず広く「対照法」または「対比」が大きな役割を果たしている時代である。1664年に発表されたラ・ロシュフコーの『マクシム』や1656年から60年ごろにかけて執筆された『パンセ』をとってみても、対照法の重要性と多様な活力がうかがえる。

ひとことで対照法といっても、じつはさまざまな用法や用途がある。M. フマロリ 監修の *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* によると、1563年のトレント公会議後に、信徒に教義を理解させるもっとも適切な文体について議論が噴出したなかで、対照法も議論の対象になっている。一方では、ギリシャ古代のレトリックの源泉にさかのぼるソフィスト的なフィギュールとして反対するひといるなかで、以下のような対照法の有力な弁明もあったという<sup>(2)</sup>。

Il y a dans les matières ecclésiastiques, comme nous le disions plus haut, des oppositions déterminées (Dieu et Diable, chair et esprit, raison et sens, vie et mort, lumières et ténèbres, péché et grâce, mérite et récompense, faute et châtement ; et choses semblables) qu'à tout moment celui qui parle ou écrit en homme d'Église doit avoir sous la plume ou dans la bouche. Et ces choses sont propres à produire des ornements d'opposition dans les membres de phrase : il est donc nécessaire qu'ils soient très ornés de cet ornement . (F. Panigarola, *Demetrio Falero, Part. III, p.325*)

つまり、対照法は対立する二項概念を立てることによって、問題をわかりやすく提示するのに役立つというのである。十七世紀演劇でもその点、対照法は理性と情念、恋と名誉など、登場人物の直面するディレンマを明確にするはたらきがある。その反面、ともするとその装飾的な価値が勝り、パスカルが言うように、華々しい対句をつくるために状況をひねっているのではないかと疑われる場面もある。

Ceux qui font des antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie: leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes.<sup>(3)</sup>

だが、佐藤信夫も『レトリック認識』<sup>69</sup>で指摘しているように、パスカルもまた自らの文体論を印象づけるために、parler juste と faire des figures justes を対比しているのである。結局、対照法はその使い方によって、古典主義的な整然とした文体から、ギャラントリーの意表をつくポワントにいたるまで、さまざまな文体になじみうるということなのだろう。

また、対照法をもう少し踏み込んでみると、対比される二項のあいだには、さまざまな関係がなりたつことに気づく。もともと対立する語彙を使う場合もあれば、上記のパスカルの例のように、共通項をつくることによって、もともと反対概念でないものを対比する場合もある。また、対照法は対立を鮮明にする場合もあれば、対立する語や概念の間に逆説的な関係を作り出す場合もある。さらに、対立する語を併置するオグジモロン(撞着語法:たとえば une flamme si noire)のように矛盾を浮き彫りにしたり、より鮮明なイメージを浮かび上がらせるフィギュールも、広義の対照法に入れることができる。

実際の文脈ではなお、どこから対照法とし、どこまでが単なるシンメトリックな構文とするのか、限定する難しさに直面する。Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique の著者、H. モリエは、さまざまな対照法の種類を挙げて、語や概念の対立だけでなく、社会的地位による言葉、生活様式などの対比、長い解説と短い結論などの構成上のコントラスト、色彩、音声、リズムの対比なども広義の対照法に含まれるとしている。たしかに、文章や映像のなかでは、さまざまな対比が表現上の効果や価値を発揮することがある。だが、12音節のアレクサンドランのリズムはおのずと句にシンメトリーをもたせることが多く、最初の6音節と後半の6音節のあいだに、または一行とそのつぎの行とのあいだになんらかのコントラストがある句は、とくにラシーヌ初期の作品には多く、いちいち挙げてゆくとすれば、きりが無い。結局、対照法は文章のリズム、音声にかかわる形態的なフィギュールであると同時に、意味上の対比、対立をとまなうところに特徴がある。その両者をとまなうことがフィギュールとしての対照法のめやすといえる。P. フォンタニエも *Les Figures du Discours* のなかで指摘している通りである。

Au reste, il ne faut pas prendre pour *Anthithèse* toute façon quelconque d'exprimer une opposition d'idées: ce serait singulièrement se tromper. L'*Anthithèse* exige, dit La Harpe, que les tournures se correspondent en opposant les idées.<sup>69</sup>

本論文では、対照法は主に同じ行、もしくは二行のなかで、反対語やシンメトリックな構文に支えられた概念の対比をとまなうものに限定する。

1663年に初演された『ラ・テバイッド』は、ラシーヌの現存する最初の作品であるが、オイディプスの一族の話であるテーベ神話に題材を取っている。ラシーヌ自身が前書きで述べているように、ロトルーが1638年に著した『アンティゴヌ』の最初の三幕の題材となっているオイディプスのふたりの息子の不和の話である。アイスキュロスの『テーバイ攻めの七将』、ソポクレスの『コロノスの

オイディプス』、そしてなによりもエウリピデスの力作である『フェニキアの女たち』がソースとなっているいわば由緒正しい主題である。そして、当時の演劇界に君臨していたコルネイユが1659年に『エディップ』を著していることを考えると、若い劇作家が果敢に、偉大な先人たちの土俵に立って劇作に挑戦していることがうかがえる。では、ラシーヌはロトルーやコルネイユに対して、どのように独自性を発揮しようとしていたのだろうか。対照法の使い方を検討しながら、こうしたことも念頭に考察を試みたい。

プレイアド版ラシーヌ全集の新版の Notice のなかで、G. フォレストイエは、人物間のいろんな対立、対照が題材となっているこの戯曲のなかで、対照法が中心的な役割を果たすのは当然の帰結であったと解説している。

Et c'est comme naturellement que la figure rhétorique fondamentale qui traverse les discours de tous les personnages et qui transcende toutes les oppositions est la figure de l'antithèse.<sup>(6)</sup>

ここで注目すべき点は、対照法は単に台詞を彩る一技法ではなく、作品の構成そのものと深くかかわっているということである。それは「敵対する兄弟」という題材自体に由来するところが大きいことは確かだが、それだけにはとどまらない。そのことを人物ごとに検討しながら検証していきたい。

### 兄弟の政治的対立と対照法

「敵対する兄弟」のテーマのシンメトリーが対照法を喚起していることは明らかである。ラシーヌが神話を無視して、オイディプス王のこのふたりの王子を双子としているのも、このシンメトリーを強調するためであろう。オイディプス王によって、一年ごとに交互に王位につくことを定められた王位継承権をめぐる兄弟の争いにおいて、「臣下」と「国王」、「美德」と「犯罪」、「不正」と「公正さ」など、立場の明暗を浮き彫りにする対照法がめだつ。いくつか例を挙げてみよう。（『ラ・テバイッド』の引用は1664年の初版を掲載した上記フォレストイエ版による、イタリック体はすべて筆者による）

Il faut pour seconder votre injuste projet,  
De *son Roi* que j'étais devenir *son sujet*; (Étéocle, I, 3, v.161-2)

Dois-je encore espérer qu'un Peuple révolté,  
Quand le Ciel est *injuste* écoute *l'équité*? (Polynice, II, 3, v.533-4)

一方では王位をいったん手中にすると、民意を盾に譲ろうとしないエテオクルと、もう一方では

王位継承権を盾に、婚姻によって縁戚関係にあるコリントス王の軍勢を率いて攻め込み、テーベを震撼とさせているポリニス。双方ともその頑なな主張を対照法をもちいて正当化しようとする。

王位を交互に譲り合う約束を反故にしようとしているエテオクルは、国王になると、私人の法を超越して、国益をなにごとにも優先させる義務があるのだと主張する。以下の引用の前半では権力を持ってしまった以上はそれを譲るつもりはない、と個人的な野心をむきだしにしているのに対して、最後の5行で、一転して格言のかたちで、強引に王権神聖論の議論に結び付けている。

Il est vrai, je promis, ce que voulu mon Père,  
 Pour un Trône est-il rien qu'on refuse de faire?  
*On promet tout, Madame, afin d'y parvenir,*  
*Mais on ne songe après qu'à s'y bien maintenir.*  
*J'étais alors sujet, et dans l'obéissance,*  
*Et je tiens aujourd'hui la suprême puissance:*  
 Ce que je fis alors ne m'est plus une Loi,  
*Le devoir d'un Sujet n'est pas celui d'un Roi.*  
 D'abord que sur sa tête il reçoit la Couronne,  
 Un Roi sort à l'instant de sa propre personne,  
 L'intérêt du public doit devenir le sien,  
*Il doit tout à l'État et ne se doit plus rien. (Étéocle, I, 3, v.111-118)*

ポリニスもまた、対照法を使って強引な論理を展開している。ポリニスにとって、エテオクルの国民への人気は、国民へのへつらいによって勝ち取られたものでしかない。ここでも国民と王の関係は「奴隷」と「暴君」、「命令」と「服従」、「奴隷」と「主人」などを対立させた逆説的な対句で論じられる。

Et son orgueil le rend par un effet contraire,  
*Esclave de son Peuple, et Tyran de son Frère,*  
 Pour commander tout seul il veut bien obéir,  
*Et se fait mépriser pour me faire haïr.*  
 Ce n'est pas sans sujet qu'on me préfère un traître,  
*Le Peuple aime un Esclave, et craint d'avoir un Maître: (Polynice, II, 3, 567-572)*

兄弟の対立を際立たせるこうした対照法は同時にまた、歩み寄ろうとせず、それぞれの立場に固執するふたりの詭弁の様相を呈している。兄弟がそれぞれ母親のジョカストと対面し、その説得を受ける一幕の三場と二幕の三場は両方とも、対照法のほとんどが兄弟のせりふのなかに、こうした詭

弁的な議論として登場するのが印象的である。

とくに対照法が連なる上記の引用は、ラシーヌが学んだポール・ロワヤルの学校のために書かれた『真の美しさとその亡霊』のなかでP.ニコルが批判するフィギュールの多用<sup>9)</sup>に該当する。議論の内容も、ルイ十四世をたたえる「愛される国王」の常套句に真っ向から反するものである。つまりポリニスのせりふは、エテオクルと国民、エテオクルと自分との関係を巧妙に逆説的な対句で表現することによって、本来はエテオクルを利するはずの議論を逆手にとろうとする試みであると同時に、観客には、文体的にも内容的にも明らかな誇張と見て取れる句となっている。

この意図的な論理の飛躍は『ラ・テバイッド』のひとつのモデルとなっているロトルーの『アンティゴヌ』<sup>10)</sup>と比較するとさらに鮮明になる。『アンティゴヌ』のポリニスの議論は国民への評判にたよる危険を説く、政治的には似たような内容であっても、国民の敬愛に縛られて決意を挫かれたりする弊害などの具体的な政治力学をマキャヴェリ風に説明しており、はるかに現実的で説得力がある。文体を見ても逆説的な格言が連なり、対照法もみられるが、厳密な反対語は使っていない。

*Qui règne aimé des siens en est moins absolu;*

*Cet amour rompt souvent ce qu'il a résolu;*

*Plus est permis aux rois à qui plus on s'oppose:*

*Une lâche douceur au mépris les expose:*

*Le peuple, trop aisé, les lie en les aimant;*

*Il faut pour être aimé régner trop mollement.* (Polynice dans *Antigone*, II, 4, p.32-33)

過去に遡っていくと、この為政論はそもそもセネカの『フェニキアの女たち』に由来することに気づく。

Il n'a pas la volonté de régner celui qui craint d'être odieux. Dieu, ordonnateur du monde, a uni indissolublement haine et pouvoir royal: je crois que le rôle d'un grand roi est d'étouffer les haines elles-mêmes. L'amour des siens suscite bien des interdits à qui exerce l'autorité; il a plus de licence contre ceux qui le haïssent. Quand on veut être aimé on règne avec une poigne molle. (v.654-659)<sup>11)</sup>

格言の連続で、ラテン語では韻を踏んでおり、短く区切られた文である。セネカの style pointu 「尖った文体」を代表する例である。だが、ラテン語では仏訳よりリズムや語の対比がはっきりしているとはいえ、セネカ、ロトルー、ラシーヌと次第に文の対照性が増していることには変わりはない。ラシーヌは、ロトルーも用いている格言のかたちを避け、エテオクルとポリニス、テーベの国民を主語にしている。最後の一行は、“Le Peuple aime un esclave, et craint d'avoir un Maître” (v.572) と格言に近いかたちにはなっているが、不定冠詞の un はラシーヌにおいて、レオ・スピッツァーの指摘するように個人的な議論を一般論に高めるはたらきもあるが<sup>12)</sup>、ソースとの比較であきらかなように、完

全な格言とも異なる。格言と具体的な人物にかかわる議論との中間的な手法と言っている。これは後のラシーヌの作品でよく使われる手段である。ここでは、議論の客観性を削ぎ、パスカルの言う無理にこじつけた対照法に流し込むことによって、ポリニスの詭弁と激しい怒りを強調しているのである。

もうひとつ注目に値する点は、セネカの戯曲では、エテオクレスのせりふとなっているものを、ロトルーとラシーヌはポリニスの議論にしていることである。エテオクレスはすでにソフォクレスの『コロノスのオイディプス』で、王座に居座るために民衆を見方につけたとして、ポリニスに非難されており<sup>44</sup>、セネカの議論をポリニスのせりふにするのは、違和感のある変更ではない。だが、このことによって、エウリピデスの戯曲では正当な権利を主張し、流浪の身で同情をさそうポリニスの人物像が変貌し、同じようなかたちで、議論をねじまげてまで正当性を主張する兄弟の権力欲が強調されている。

こうした政治的な議論は、後のラシーヌの戯曲にも出てくるが、いずれも『アンドロマック』(I, 2)のピリュスとオレストの会見の場面や『ブリタニキウス』(IV, 2)のネロンと母親アグリッピーヌの対決の場面などをみても、政治的議論は純粹な理屈よりも、過去の壮大な歴史や神話を喚起するかたちになっている。『ブリタニキウス』(1669)では、ネロンの腹心のナルシスが上記のポリニスの強権論を逆手にとったような議論で、皇帝にブリタニキウスの暗殺をそそのかすが、演劇の文体の進化がみてとれる。まず、ナルシスはラシーヌ演劇ではめずらしく悪役に徹した登場人物である。ポリニスの議論は1676年の版ですでに削除されているが、セネカにもとづくとはいえ、やはり議論としてはあまりにシニクに写ったのだろう。だが悪役のナルシスの口からなら受け入れられやすい。それにセネカはネロの師だったから、時代考証にも合致している。ただし、ここでは格言や一般論のかたちをとらず、具体的である。ブリタニキウスを毒殺してもローマの人々に非難されることを恐れることはない、躊躇するとかえって民衆に付け込まれる、というのである。ポリニスの議論と重なる部分を下線で示したが、その前後の文章とあわせて読むと、構文的なシンメトリーや対照法が消えて、格段に説得的な演技をさそうリズムと抑揚を帯びていることがみてとれる。また、ローマの悪名高い皇帝たちの先例へと結びつけて、巧みに時代背景を取り込んでいくありさまがわかる。

Mais, Seigneur, les Romains ne vous sont pas connus.

Non, non, dans leur discours ils sont plus retenus.

Tant de précaution affaiblit votre règne :

Ils croiront en effet mériter qu'on les craigne.

Au joug depuis longtemps ils se sont façonnés :

Ils adorent la main qui les tient enchaînés.

Vous les verrez toujours ardents à vous complaire.

Leur prompt servitude a fatigué Tibère. (*Britannicus*, IV, 4, v.1437-1445)

フィギュールの観点からみると、下から3行めの *Ils adorent la main qui les tient enchaînés* は逆説的だが、逆説よりも、「皇帝」をその「手」*la main* で表現する *synecdoque* 提喩と「鎖につながれた」*enchaînés* の隠喩が読者に強烈なイメージを焼きつける。対照法がまったく消えたわけではない。むしろ、『ブリタニクス』でも、その後の作品でも重要な役割を果たしている。だが、その使い方は大きく変わっている。以下はナルシスのせりふの結論の部分である。議論は徐々に非情さを増してきて、ネロンがブリタニクスを暗殺しても、その姉のオクタヴィーを離縁しても、ローマの人々は皇帝を咎めるどころか、罪もなく犠牲にされたふたりになんらかの罪を着せて皇帝を正当化するだろう、と締めくくるくぐりである。

Faites périr le Frère, abandonnez la Sœur :  
 Rome, sur ses Autels prodiguant ses victimes,  
 Fussent-ils *innocents*, leur trouvera des *crimes* ;  
 Vous verrez mettre au rang des jours infortunés  
 Ceux où jadis la Sœur et le Frère sont nés. (*Britannicus*, IV, 4, v.1450-1454)

民衆の権力迎合の最たるかたちだが、3行目の対照法はそのおぞましさをえぐり出すようにして端的に示している。『ラ・テバイッド』では全体的にシンメトリックな句が多く、対照法がせりふのいろいろな場所で現れるのは異なって、『アンドロマック』や『ブリタニクス』では、対照法の使い方は限定されている。最大のインパクトへと盛り上げられていくせりふの、そのクライマックスに効果的に使われているのである。

戯曲からラジーンの政治的姿勢を読み取ることができるかどうか、論議がわかれるところではあるが、民衆の意向を無視した強権論は、『ラ・テバイッド』でも、『ブリタニクス』でも、詭弁を使う人物のせりふに現れる。これは「愛される国王」の時代の趨勢を表しているといったほうがいいかもしれないが、コルネイユの『エディップ』(1659年)には、エディップのせりふとして、つぎの議論がみられ、対照的な印象を受ける。

Mais ce n'est pas au Peuple à se faire justice.  
 L'ordre que tient le Ciel à lui choisir des Rois  
 Ne lui permet jamais d'examiner son choix,  
 Et le devoir aveugle y doit toujours souscrire,  
 Jusqu'à ce que d'en haut on veuille bien s'en dédire. (*Edipe dans Edipe*, V, 1, v. 1634-1638)

民衆の不穏な言動を伝えにきた腹心に、エディップは罪の念から退位する意向を告げる場面である。退位するのは、民衆の圧力に屈したからではない、天によって授かった権力に民は盲目的に従う義務がある、と格言のかたちで断っている。こうした議論がとくに必要のない文脈に思われるが、コ

ルネイユにはやはり、国民の圧力で退位を強いられる構図はなんとしても避けたかったのだろう。ここでは、正当な議論として取り上げられている。

#### ジョカストとアンチゴーヌのディレンマと逆説の対照法

戯曲の冒頭の母親ジョカストの台詞でも明らかなように、対照法は兄弟の対立を浮き彫りにするだけでなく、より広範に登場人物たち一人ひとりの直面するディレンマを表現する手段となっている。

Mes yeux depuis six mois étaient toujours *ouverts* aux larmes,  
Et le sommeil les *ferme* en de telles alarmes?  
Il devait bien plutôt les *fermer* pour jamais,  
Que de favoriser le plus noir des forfaits. (Jocaste, I, 1, v.3-6)

1697年の版では、この対照法をさらに強調するような改定が施されている。

Puisse plutôt la mort les *fermer* pour jamais,  
Et m'empêcher de *voir* le plus noir des forfaits. (v.5-6)

リズムの格段の改善とともに、*la mort* を加えることによって意味の明確化を図っている。そのことによって、初版の「眠り」の *sommeil* と「死の眠り」の *le sommeil de la mort* を表わす v.5 冒頭の II との言葉の彩は逆に消えたが、こうした *antanaclase* (同語異義反覆語)<sup>(12)</sup> もラシーヌの初期の作品の特徴である。後の『アンドロマック』のなかで、プレシオジテの批判を受けた恋の「炎」とトロイ戦争の「炎」を重ねたピリュスの有名なせりふ、*Brûlé de plus de feux que je n'en allumai* と同じフィギュールである。

上記の4行は高度な技巧の産物であることはいうまでもない。ジョカストのお目覚めという劇の冒頭の演出は同時に朝という時間を示しており、6ヶ月間続いた膠着状態が、いま始まったばかりのこの日のうちに決着しようとしているという、三一致の法則を意識した設定である。また、ジョカストの運命も、ひいては劇の結末もこの対照法に織り込まれて、暗示されているわけである。

この夜明けの光景はさらに、後のラシーヌ劇で重要な役割を果たしていることが指摘されている光と闇の対照として発展していく<sup>(13)</sup>。

Ô toi, qui que tu sois qui *rends le jour au monde*,  
Que ne l'as-tu *laissé dans une nuit profonde*?  
A de si *noirs* forfaits, prête-tu tes *rayons*,  
Et peux-tu sans horreur voir ce que nous voyons? (Jocaste, I, 1, v.23-25)



*La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine* のなかで、M. エデルディングルは、この詩句とエウリピデスの『フェニキアの女たち』のジョカストのせりふとの類似を指摘しているが、同様の詩句で始まるセネカの『オイディプス王』も挙げることができる。

O toi, qui, parmi les étoiles, trace ta route dans le ciel, monté sur ton char d'or, Soleil,  
en faisant tourner ton flambeau tout autour de la terre au galop des cavales,  
quel rayon de malheur as-tu lancé sur Thèbes,  
le jour où Cadmos vint ici, laissant derrière lui  
les rivages de la Phénicie! (Jocaste dans *Les Phéniciennes* <sup>(14)</sup>)

Déjà, chassant la nuit, le Soleil ramène sa douloureuse clarté et son disque se lève,  
assombri par des nuages noirâtres: répandant la triste lueur de ses funèbres feux,  
il va contempler nos demeures dépeuplées par un avide fléau:  
le jour va révéler le carnage qu'a accompli la nuit. (Edipe dans *Œdipe* <sup>(15)</sup>)

だが、類似よりも、この二作品の詩句との相違に注目すべきであろう。両者とも登る太陽の動きを視覚的な描写として展開している。エウリピデスの場合はアポロン神話に衣を借りた壮大な隠喩として、セネカの場合は、セネカとその時代のレトリックの特徴でもある風景描写 *description* または *ekphrasis* として。これに対して、ラシーヌは、神話的な隠喩も描写も排し、エウリピデスも使っている太陽に呼びかける頓呼法 *apostrophe* と対照法に絞り、修辭的疑問 *interrogation rhétorique* の抑揚で包んでいる。先人の豪華な文体に対して、すべては傷口のうずきに似たりズムに集約されている。対照法も「光線」*tes rayons* と「どす黒い犯罪」*de si noirs forfaits* と物理現象と倫理的評価を結び付けており、より内面的でメタフィジックな絶望感がただよう。これは、戯曲全体にも通じることだが、ロトルーに比べても隠喩や視覚的描写の少ないこの文体は、やや閉塞的な雰囲気醸成している。のちのラシーヌが登場人物のせりふのなかの回想や議論において歴史的な神話的空間を喚起していくのも、時代が許さなくなった古代の隠喩や風景描写の視覚的イメージを蘇らせる手段であったと考えられる。

ジョカストの言葉のなかでさらに、兄弟の憎しみも、オイディプスの子として生まれてきたゆえの、呪われた血筋の理不尽な憎しみとして、対照法に彩られて登場する。

Ce sang en leur donnant la lumière céleste,  
Leur donna pour le crime une pente funeste,  
Et leurs cœurs infectés de ce fatal poison,  
S'ouvrirent à la haine avant qu'à la raison. (Jocaste, I, 1, v.35-38)

こうして冒頭から、対照法は観客に詩人の技を見せる場として、人物の感情を浮き彫りにする手段として登場するだけでなく、劇全体の構成やテーマを織り込んだ複合的なフィギュールとなって現われる。詩句の形だけでなく、劇全体の内容をも極めて様式的に構成していくフィギュールといえる。

また、兄弟の癒えがたい憎悪はふたりの上記の政治論議に表れるほか、母親のジョカストや妹のアンティゴヌの言葉にも、ジレンマとして、いずれが勝っても受け入れがたい戦いが迫ってくる不安として、対照法で登場する。以下はジョカストがつかの間の希望を抱く場面の句である。

La Paix dès ce moment n'est plus désespérée,  
Puisque Créon la veut je la tiens assurée,  
Bientôt ces cœurs de fer se verront adoucis, (Jocaste, III, 5, v.873)

adoucisが ces cœurs de ferにかかっている、オグジモロン的一种である。この対照をなす語の矛盾自体、ジョカストの願いが適えられるはずがないことを印象づけている。また、以下の *attaquer* の目的語と主語の対立は H. モリエのいう文法的な対照法<sup>(6)</sup>に分類すべきなのか、反転 *réversion* のフィギュールというべきなのか定かでないが、アンティゴヌのディレンマをひとつの逆説的な文に凝縮して表わしている。

Mais voyant *attaquer mon pays et mon Frère*,  
*La main qui l'attaquait* ne m'était pas moins chère; (Antigone, II, 1, v.391)

アンティゴヌとジョカストはともにこのような主語と目的語の反転 *réversion* のかたちをとった句やパラドックスが多く、戯曲の執筆時にはこうしたフィギュールがまさにふたりの境遇を表しているものと映ったのだろう。コルネイユの『エディップ』でも、こうした句が多い。以下はライオスの娘ディルセがアテネの王子テゼーに語る句である。

Mais, Seigneur, *je vous sauve* en courant au trépas,  
Et mourant avec moi *vous ne me sauvez pas*. (Dircé dans *Œdipe*, III, 1, v.761 - 762)

だがコルネイユの戯曲でも、もっとも逆説的な立場にあるのがやはりジョカストである。エディップが息子でもあり、夫でもあるという点で、さらに複雑なあやが編みだされる。

Mais, hélas, mon devoir aux deux partis m'attache,  
Nul espoir d'aucun d'eux, nul effort ne m'arrache,

Et je trouve toujours dans mon esprit confus  
Et tout ce que je suis, et tout ce que je fus.  
Je vous dois de l'amour, je vous dois de la haine,  
L'un et l'autre me plaît, l'un et l'autre me gêne,  
Et mon coeur qui doit tout, et ne voit rien permis,  
Souffre tout à la fois deux Tyrans ennemis. (Jocaste dans *Œdipe*, IV, 5, v.1561-1568)

ラシーヌにとってもジョカストのせりふは逆説の格好の場である。

La Guerre vaut bien mieux que cette affreuse Paix.  
Dure-t-elle à jamais cette cruelle Guerre,  
Dont le flambeau fatal désole cette terre.  
Prolongez nos malheurs, augmentez-les toujours,  
Plutôt qu'un si grand crime en arrête le cours. (Jocaste dans *La Thébaïde*, I, 3, v.86-90)

だが1676年の版ではすでに上記のアンティゴーヌのせりふも、上記のジョカストのせりふの最後の4行も消える。La Guerre vaut bien mieux que cette affreuse Paix の句も1697年のラシーヌの校閲による最後の版で排除されている。この二回の版で、多くの対照法が消えていくのは、無理のある逆説を排除することと、もうひとつにはリズムや抑揚の硬さを少しでも避けるためだろう。

### 恋愛のあや

『ラ・テバイッド』のなかで、対照法の使い方のうえでも、場面全体の運びのうえでも、異質な色調を放っているのが、エモンとアンティゴーヌの若い恋人たちである。ロトルー、コルネイユに倣って、ラシーヌもまた、ギリシャ悲劇に題材を取りながら、そのなかに十七世紀的なガラントリーを取り入れているのである。アンティゴーヌの依頼を受けて、ポリニスに随行してテーブを離れていたエモンは、再開に際して、つぎのようにアンティゴーヌの気持ちを確かめる。

Songiez vous que la mort menaçoit loin de vous,  
Un Amant qui ne doit mourir qu'à vos genoux? (Hémon, II, 1, v.361-2)

遠く離れているときにエモンを脅かす「死」とアンティゴーヌの足元で味わう「死」とは当然違う死で、後者はつづく詩句が示すように恋の「傷」を負った恋人の甘美で比喩的な「死」である。上記のジョカストのせりふにあった夜の睡眠と死の睡眠のあやと同じ antanaclase (同語異義反覆語)だが、ジョカストの悲劇性とは対照的である。この一時の恋のデュエットは悲劇的な結末を強調し、権力欲が渦巻く戯曲のなかで清らかなアンチテーゼを提示している。さらに五幕以降に明らかになる

エモンの父親クレオンの野望にもとづく求愛とも対照をなしている。

#### ディルセとアンティゴーン

母親ジョカストは兄弟の決闘を阻止できないことを悟り、四幕と五幕の幕間に自害してしまうが、そのあとの五幕の冒頭で、アンティゴーンは母親にならって死を選ぶべきか、恋人のエモンとの恋を成就させるべきか一連のスタンス(詩節)のかたちで自問自答する。

*Dois-je vivre, dois-je mourir?*  
*Un Amant me retient, une Mère m'appelle,*  
 Dans la nuit du tombeau, je la vois qui m'attend,  
*Ce que veut la raison, l'amour me le défend,*  
 Et m'en ôte l'envie. (Antigone, V, 1, v.1343-1347)

ここで興味深いのはG.フォレストイエの指摘である。このスタンスの主題はコルネイユの『エディップ』三幕の冒頭のディルセのスタンスと同じテーマで、ただ結論が異なるというのである<sup>(7)</sup>。下はディルセの三番目のスタンスだが、冒頭のスタンスから *Impitoyable soif de gloire* 「情け容赦ない栄光への渴望よ」と頓呼法で始まり、このスタンスに及ぶ。したがって下から4行目の *Contre les assauts qu'on te livre* の *te* はその「栄光への渴望」を指す。

*L'éclat de cette Renomée,*  
 Qu'assure un si brillant trépas,  
 Perd la moitié de ses appas;  
*Quand on aime, et qu'on est aimée.*  
 L'honneur en monarque absolu,  
 Soutient ce qu'il a résolu,  
 Contre les assauts qu'on te livre;  
 Il est beau de mourir pour en suivre les lois,  
 Mais il est assez doux de vivre,  
 Quand l'Amour a fait un beau choix. (Dircé dans *Œdipe*, III, 1, v.789-798)

コルネイユのディルセもラシーヌのアンティゴーン同様、死の選択と恋のあいだに揺れ動く心を吐露しているが、絶望のあまりに母親の後追いを考えるアンティゴーンと違って、ディルセの場合は、死ぬ理由はエディップと同じカドモスの血筋の者として生贄になり、テーベを災いから救うためである。というよりもっと端的に言えば、その名誉を得て名を残すためである。したがって、ディルセにとって、答えは冒頭からすでに出ているのである。コルネイユの主人公らしく、名声のほうを

選ぶのである。アンティゴヌとはといえば、恋を、生きることを選ぶのだが、このつかのまの希望は悲劇的アイロニーを誘うしかけでしかない。つぎのふたつの場面で、兄弟とともに恋人も命を落としたことを知らされるのである。あきらかにコルネイユを意識しつつ、その対極に位置する価値観、悲劇観をどうどうと前面に押しだしているのである。

さらに興味深いのは、アンティゴヌのスタンスは当初、「野心」についてのスタンスが予定されていたということである。ラシーヌが作品について語った数少ない文章のひとつである、1663年の友人のル・ヴァスール神父にあてた手紙のなかで、新しい戯曲に野心のもたらす不幸についてのスタンスを挿入するつもりでいること、その内容にかなりの自信があることを告げて、つぎの詩句を送っている。

Cruelle ambition dont la noire malice  
 Conduit tant de monde au trépas,  
 Et qui, feignant d'ouvrir le trône sous nos pas,  
 Ne nous ouvre qu'un précipice :  
 Que tu causes d'égarements !  
 Qu'en d'étranges malheurs tu plonges tes amants !  
 Que leurs chutes sont déplorables !  
 Mais que tu fais périr d'innocents avec eux !  
 Et que tu fais de misérables  
 En faisant un ambitieux !<sup>(18)</sup>

そのつぎの手紙では、このスタンスは「注文したひとたち」から、このような境遇にある姫が、こうした一般論を述べるのはふさわしくないと批判をうけて、削ることになったと書いている。G. フォレストィエはこれについて、ラシーヌはロトルーのアンティゴヌの「運命」に関するスタンスを意識していたのだと推測している。この野心についての詩句はあきらかに精彩を欠く。tant de mondeの口語的な響きといい、「足元に王座を開いてくれる」かのように見せかける「野心」の奇妙な隠喩やリズムが不必要に単調な que の構文の連発といい、完成した戯曲に比べても際立ってぎこちない。ラシーヌに助言していたひとたちがそれも考慮したことは想像に難くない。だが、こうした詩句を考えていて、その部分だけを誇らしげに前もって親友に送ること自体、ラシーヌにとって、重要な主題であることがうかがえる。このことについては、クレオンの登場に触れるときにまた考えていきたい。

#### 兄弟の直接対決

エテオクルとポリニスの最初で最後の出逢いの場面は四幕の三場に訪れてくる。この四幕の冒頭で、エテオクルはクレオンに、たとえポリニスが王位を委譲してくれたとしても、兄弟の不和はよ

り根源的な憎悪に根ざしており、癒えることはないと明言している。政治的な対決から、より運命的な憎悪の様相を呈してくるのである。

Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance,  
Et déjà nous l'étions avecque violence,  
Nous le sommes *au Trône* aussi bien qu'au berceau,  
Et le serons peut-être encor *dans le Tombeau*. (Étéocle, IV, 1, v. 1019- 22)

ここでは対照法は悲劇的運命の時間的広がり強調して、「揺籃」と「墓」を対立させているが、下の詩句は「憎悪」も「愛」も同じ深淵におとしめてしまう暗い運命を逆説的に示している。ここで、「白日」のもとにさらされる「どす黒い」「憎悪」と「愛」。そのどす黒い「愛」のほうは、エディプとジョカストの呪われた恋を指すわけだが、『アンドロマック』に登場する愛と憎悪が通底するという論理にもつながるものを感じさせる。

On dirait que le Ciel par un arrêt funeste,  
Voulut de nos parents venger ainsi l'inceste,  
Et que dans notre Sang il voulut mettre *au jour*  
Tout ce qu'a *de plus noir et la haine et l'amour*, (Étéocle, IV, 1, v.1023- 26)

そして、いよいよ兄弟の出逢いの場面である。この四幕の三場はラシーヌの劇のなかでも、異例に長いこと、そして人物どうしの演技にとくに注意をはらっている点で際立っている。場面の冒頭で、ジョカストはふたりの息子に近づいて挨拶をかわすようながす。彼女のせりふのなかに、ふたりが敵対し、沈黙しているようすが描かれている。

Approchez Étéocle, avancez Polynice  
Hé ! quoi ? Loin d'*approcher* vous *reculez* tous deux ? (Jocaste, IV, 3, v.1084- 1085)

その後も兄弟たちは、おたがいに相手を見殺すように、母親やアンティゴーンの恋人エモンとのみ長ぜりふをかわす。おたがいが口をきくのは、二回、ほんの一瞬だけ、鋭く牙をまじえるにとどまる。G.フォレストイエは『ラ・テバイッド』では、一行ないし半行のせりふが交互に対置される隔行対決 *stichomythie* 形式の場面が予想される題材なのに控えめの使用にとどまっていると言っているが<sup>(19)</sup>、短いながらも要所々々で重要な役割をはたしている。以下がその例である。

#### ÉTÉOCLE

Je saurai t'épargner une chute si vaine.

POLYNICE

Ah ! ta chute bientôt précédera la mienne.

JOCASTE

Mon Fils *son règne plaît.*

POLYNICE

*Mais il m'est odieux.*

JOCASTE

*Il a pour lui le Peuple.*

POLYNICE

*Et j'ai pour moi les Dieux. (IV, 3, v.1291 - 1294)*

J. シェレルが *La Dramaturgie classique en France* でも指摘しているように、比較的めずらしい三人のスティコミティアだが<sup>(20)</sup>、同じ語の反復や対照法で構成されている。その点、「同じ長さの短いふで構成されている対話」<sup>(21)</sup>とするシェレルの定義だが、スティコミティアがギリシャ古代劇のころから、同じ語の対立的な反復や対句などのあやの応酬でもあったことも強調するべきであるように思う。あやは対立を際立たせ、切迫感を演出する。

#### アンティゴーヌとクレオンの対立

スティコミティアは兄弟間の口論だけでなく、もうひとつ重要な対立軸であるアンティゴーヌとクレオンのやりとりのなかでも、大きな役割をはたしている。古代から、アンティゴーヌは伯父で、兄弟の死んだあとに王位を継ぐクレオンの命令に背いて、ポリニスの遺体を埋葬し、その罰として洞穴に幽閉されることで知られる。ロトルーの戯曲では、終わりの二幕はこの遺体をめぐる攻防に割かれていたが、ラシーヌは、これを別の話であるとして退け、代わりに兄弟が死亡したあとの第五幕では、クレオンを別のかたちで登場させる。クレオンは兄弟の死後、権力を手中にするが、同時にアンティゴーヌを妻にする意図まで明らかにする。G. フォレスティエも指摘しているように、クレオンはギリシャ悲劇のなかでもいろいろな顔があり、オイディプスのよき相談相手から国の法秩序に固執する無情な為政者まで、その像は揺れ動くが、ラシーヌのクレオンはそこからさらに驚くべき変貌を遂げている。もっともコルネイユの『エディップ』の登場人物たちに比べればまだ古代劇に近いが。

アンティゴーヌとクレオンの対立は、一幕の五場に最初にあらわになる。アンティゴーヌは、エテオクルの側近として振る舞うクレオンにポリニスを敵視する立場を再考するようながすために、クレオンの息子エモンもポリニスの陣営にいることを指摘する。クレオンは激しい口調で反応し、息子に対する憎悪を吐露する。そしてクレオンは、周囲の尊敬を集めている息子の果敢な戦いぶりも、憎悪をかきたてる原因となっていることを説明する。

La honte suit toujours le parti des rebelles,  
*Leurs grandes actions sont les plus criminelles;*  
Ils signalent leur crime en signalant leur bras,  
Et la Gloire n'est point où les Rois ne sont pas. (I, 5, v.299-302)

エテオクルのせりふと同じように格言のかたちをとっており、一見正当な議論に見えるが、すべてはエモンを *rebelle* 「反逆者」と提議していることに立脚している。エテオクルの場合と同じように、格言は過剰さを演出し、対照法はここでもエモンの勇敢さを犯罪と結び付ける議論を成り立たせる詭弁の様相を呈している。このあと、アンティゴヌとクレオンは数行のスティコミティアのかたちで対峙するが、やはりエモンを「反逆者」とするか、罪のないひととするかでさやあてをする。

ANTIGONE

Mais un Père à ce point doit-il être emporté?  
Vous avez *trop de haine*.

CREON

Et vous *trop de bonté*.  
C'est trop *parler*, Madame, *en faveur d'un rebelle*.

ANTIGONE

*L'innocence vaut bien que l'on parle pour elle*.

CREON

*Je sais ce qui le rend innocent à vos yeux*.

ANTIGONE

Et *jé sais quel sujet vous le rend odieux*. (I, 2, v. 305-310)

アンティゴヌは上記の最後の一行でクレオンのエモンに対する憎悪にはほかの理由があることをほめかしているが、五幕の三場でその理由が唐突に明らかになる。母親、兄弟そして恋人まで亡くしたアンティゴヌに、クレオンは自分とともに王座についてほしいと暗に結婚をせまるのである。そのあとの腹心との対話で、クレオンは勝ち誇る。

Et tu vas voir en moi dans ce jour fortuné,  
L'*ambitieux au Trône et l'amant couronné*. (Créon, V, 4, v.1563-1564)

そして、息子の死を悼む気持ちより、むしろアンティゴヌとの結婚の妨げを取り除かれたことを喜ぶ。



Dis-moi *ce que je gagne* et non *ce que je perds*.  
Parle-moi de régner, parle-moi d'Antigone,  
*J'aurai bientôt* son cœur, et *j'ai déjà* le Trône;  
Tout ce qui s'est passé n'est qu'un songe pour moi,  
*J'étais Père et Sujet, je suis Amant et Roi.* (Créon, V, 4, v.1596-1600)

ここでも、得失、「国王」と「臣下」の対立が見られ、また新たに明らかになった「父」と「恋人」の対立が加わる。対照法の文体はまた、命名のレトリックでもある。

この五幕を覆うクレオンの存在は、当時の演劇論からいっても、のちのラシーヌの手法からいっても、驚くべき展開である。「敵対する兄弟」のふたりの主人公が死んでしまって、中心的存在に躍り出るクレオンは劇中たびたび出てくるが、第四幕まではやはり影が薄い。G.フォレストイエは、このクレオンの野心のくだりはスタシウス著『テバイス』のエテオクルのせりふにヒントを得たものではないかと示唆している<sup>(22)</sup>。『ラ・テバイッド』が発表される数年前にフランスで翻訳され、もてはやされたこの紀元後95年頃の荘厳な叙事詩では、エテオクレスをポリニクスとの一対一の戦いへ駆りたてるクレオンに対して、クレオンは息子のメネケウスのような第三者の死を避けるためとしているが、本心は「密かな野心」があり、王座を狙っていると非難する<sup>(23)</sup>。その後の展開のなかでも、クレオンはたしかに残忍で野心的な人物として描かれている。だが、クレオンのアンティゴヌに対する恋愛感情という展開はラシーヌの独創である。

さらにラシーヌのクレオンは、姪であるアンティゴヌと結婚する意志を示すという驚きもあるが、五幕の五場でそのアンティゴヌが自らの命を絶ってしまったことを知らされると、狂乱して自分の犯した罪の念に悶え苦しみ、モリエールのドン・ジュアンさながら、地獄に落ちていく妄想に駆られながら護衛の兵士の腕に倒れる、というさらに驚嘆すべき結末に至る。

なぜこのような結末になるのか。それは明らかに兄弟の不和、父と子の不和といった、アリストテレスが『詩学』で悲劇の理想的形態とした家族内の絆という題材の裏に、登場人物を不和へと駆りたてる野心という原動力が劇のテーマとなっているからではないだろうか。G.フォレストイエは新版の解説のなかで、異なった意見を披露している。

La rationalité de leur position politique respective produit deux effets. Elle rejette à l'arrière-plan le thème traditionnel de l'ambition, accusation que les deux frères se contentent de lancer ici ou là — d'où le caractère fondamental de la suppression de la stance contre l'ambition que Racine donnait à lire à son ami Le Vasseur en novembre 1663. Désormais il n'est plus qu'un véritable ambitieux et c'est Créon. Ensuite, cette rationalité politique entraîne une impossibilité totale d'accommodement et débouche sur l'irrationnel qui peut alors se confondre avec la haine native des personnages.<sup>(24)</sup>

エウリピデスの『フェニキアの女たち』ではたしかに、ジョカストの口から野心の痛切な批判がなされる。前に挙げたラシーヌの野心に関するスタンスからみても、ラシーヌは当初は少なくとも、このテーマを戯曲の中心に据えようとしたことがうかがえる。だが、フォレスティエは兄弟の合理的な政治的議論がこの野心の役割を背景に追いやると主張するのである。たしかにポリニスには父親エディップによる王位継承権に関する遺言という正当な理由が与えられ、エテオクルは最初に引用した一幕の三場のせりふで (v.111-118) 国王になった者の絶対性という議論を持ち出し、いったん国王になれば、前の国王の勅令をくつがえすことができるという、十七世紀の絶対王政の基礎をなす権利の後ろ盾があるようにみえる<sup>29</sup>。しかし、エテオクルのせりふをよく検討すると、上記で見てきたとおり、王位につくにはどんな策略も正当化される、いったん手中にすれば、国王は権力にしがみつくと権利があると、むきだしの野心のいささかいかわしい論理を裏付けるために使われていることに気づく。この議論は1676年の版では姿を消すことからわかるように、エテオクルの詭弁であるはずの議論が、絶対王政のひとつの基盤でもあることに問題があったのだろう。ジョカストが言うように、兄弟は権力欲の虜になっているのである。政治的議論は双方の野望の発露である。

Tous deux pour s'attendrir ils ont l'âme trop dure,  
Ils ne connaissent plus la voix de la Nature,  
La fière ambition qui règne dans leur cœur  
N'écoute de conseils que ceux de la fureur. (Jocaste, IV, 3, v. 1131-1134)

ふたりはクレオンと同じ病に取りつかれているが、彼らのなかには、生まれながら背負った宿命的な憎悪も宿っていることも事実である。また、クレオンの最後のせりふは、権力を手に入れるためにふたりの不和を煽ったこともほのめかしている。兄弟の対立には複合的な原因があったことになるが、いずれにしても、己の心もままならない人間の性を表わしているといえるのではないだろうか。もっともどす黒い心のクレオンだけが最後、自分の罪を悔いる機会を得る。

Polynice, Étéocle, Iocaste, Antigone,  
Mes Fils, que j'ai perdus pour m'élever au Trône,  
Tant d'autres malheureux dont j'ai causé les maux,  
Font déjà dans mon cœur l'office des bourreaux. (Créon, V, 6, v.1649-1652)

クレオンのこの「改心」はソフォクレスの『オイディプス王』と同様に、己の罪の認識に打ちひしがれる悲劇的な結末となるが、オイディプスと異なって、クレオン自身は真の悲劇の主人公とはなりえない。アリストテレスがオイディプスについて述べた「まったくの善人でもなく、まったくの悪人でもない」人物ではなく、観客の同情が得られないからである。とすると、この結末はクレ

オンの悲劇というよりも、権力争いに翻弄された「ポリニス、エテオクル、ジョカスト、アンティゴーヌ」とクレオンのふたりの息子、メネセとエモンの悲劇である。その悲劇の原因が兄弟の宿命と権力欲だけでなく、「王位に即くために」(pour m'élever au trône)裏で兄弟を操っていたクレオンという設定を加えたことで、宿命と人間の業との境界線がさらに曖昧さを増している。そして、クレオンのアンティゴーヌに対する恋という驚くべき設定は、アンティゴーヌの死によってもたらされるこのクレオンの改心を可能にするために考案されたのだろう。この改心があって初めて、アリストテレスによって悲劇の重要な要素とされる reconnaissance (真実の認知)で戯曲を終わらせることができるのである。その真実は、単に神話的な運命に帰着するのではなく、人間の野心、欲の深さ、おぞましさにあることは明らかである。ラシーヌが友人のアベール・ヴァスールに送ったスタンスも、クレオンの最後のせりふと一致している。むしろクレオンを指しているのなければ最後の un ambitieux の単数の説明がつかない。最後の部分をもう一度引用すると、

Et que tu fais de misérables

En faisant un ambitieux !

## 結論

エウリピデス、セネカ、ロトルー、コルネイユの作品、そしてスタシウスの叙事詩『テバイス』、とラシーヌのこの最初の戯曲にはのちの作品と同じようにさまざまな作品がこだまする。だが、文体のうえでは、いくつかのせりふの比較でも明らかのように、ラシーヌは先人のように風景の「描写」や隠喩、格言などのほかのフィギュールが使えた場面でも、それらを排し、類似した内容でもすべてを対照法に集約していつている。それは単にバロックのなごりなどといった説明では片づけられない、はっきりとした文体上の選択であったことは明らかである。では、それはどのような選択であったのか。まず、この論文で見てきた対照法のいくつか異なる用法をまとめてみよう。

まずエテオクルとポリニスの対立、クレオンとアンティゴーヌ(またはエモン)との対立を鮮明にする対照法。それぞれの立場(国王/臣下、暴君/奴隷、勝ち負け等)の明暗や議論の正否を対立させる対照法である。これらはしかし、立場や対立を鮮明にさせるために使われているだけでなく、エテオクル、ポリニス、クレオンがそれぞれ自分に都合のよい対立概念を印象づける詭弁的な議論を彩ることも多い。1676年のラシーヌ円熟期の全集からはこうした詭弁的な政治的議論が消えているのが印象的である。

また、対照法はもともとスティコミティア(隔行対決)のかたちの構成要素であるが、ここではスティコミティアはポリニスとエテオクル、クレオンとアンティゴーヌの対決の場面で、短く、鋭い鞘当てを演出している。

コルネイユも多用する反転 réversion や逆説的な対照法は、主にジョカストとアンティゴーヌの置かれたディレンマを表現する。これらの多くも、1676年や1687年の版で姿を消す。『ラ・テバイッド』の各版の研究を行っている M. エドワーズも言っているように、「不毛な複雑さ」<sup>(26)</sup>を、むやみに複雑

な言葉の彩を排除したのである。だが、1663年の発表時にはこれらは戯曲の哀歓を表現する重要な要素と映ったことは明らかである。

ここにはまず、戯曲の内容とその文体を極めて様式的に構成していく姿勢がはっきり見て取れる。コルネイユの用いる文彩のうち、対照法や対照法とかかわりのある逆説や反転、同語意義反復語などを多用しながら、コルネイユに多い格言は比較的少ないことから、意識的な選択であることがわかる。筋の展開、人物間の関係、個々の人物の議論、そして文体、それらはギリシャ古典から取った題材を越えて、不和と権力への野心という統一的なテーマのもとに構成されている。このテーマにふさわしい文体として、対照法が選択されたのはふたつの極を構成する力によるものだろう。

ラ・ロシュフコーの『箴言』における対照法を研究したP. トッフエノは、対照法に関して以下のような指摘を行っている<sup>77)</sup>。

Alors que la pensée rationnelle, adulte et scientifique s'efforce de séparer les contraires, de démontrer leur incompatibilité réciproque, l'antithèse opère en fait, précisément, leur rapprochement au sein d'une même expression. En ce sens, elle s'apparente à toutes les formes de pensée alternative à la rationalité adulte et scientifique dans laquelle la coprésence, l'interchangeabilité voire l'identité des deux contraires jouent un rôle essentiel. (p.17)

「反対のものを分け隔て、それらがお互い相容れないことを証明する合理的かつ科学的な大人の思考に対して、対照法は同じ表現のなかで対立項を互いに接近させる。その意味で、対照法は大人の科学的な合理性とは異なり、対立項の共存、互換性、あるいはその一致を旨とするあらゆる形態の非合理的思考と類縁関係にある」、というのである。この指摘は、エテオクルとポリニスの立場に当てはめると興味深い。つまり、対照法はふたりの鋭い対立を強調する一方で、つねに反転可能でもある。母親の胎内で対立していたのと同じように、アレクサンドランの句のなかで対立するが、それによってふたりの同一性も強調され、対立項から抜け出ることができないふたりの「大人」でない思考法が規定されているといえよう。ふたりのこうした対立はどちらの側をもとることができないジョカストとアンティゴヌの逆説や撞着語法を生む。対立項のどちらの項も選択できない事態が悲劇を導くとすれば、対照法は悲劇にとってまさに打ってつけのフィギュールといえよう。

## 注

(1) Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, p.129.

(2) Christian Mouchel, « Les rhétoriques post-tridentines (1570 -1600) la fabrique d'une société chrétienne », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, PUF, 1999.

- (3) *Œuvres complètes II*, éd. Michel Le Guern, Gallimard, Pléiade, 2000, *Pensées*, 480.
- (4) 講談社学術文庫、p.125.
- (5) P. Fontanier, *Les Figures du Discours*, Champs Flammarion, 1977, p.381.
- (6) G. Forestier in Notice, Racine, *Œuvres complètes*, Tome I Théâtre-Poésie, Pléiade, Gallimard, p.1240.
- (7) Pierre Nicole, *La vraie beauté et son fantôme*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp.75 - 76.
- (8) Jean Rotrou, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, Tome IV.
- (9) Sénèque, *Les Phéniciennes*, in *Tragédies*, Tome I, trad. F. - R. Chaumartin, Paris, Belles Lettres, 1996.
- (10) Leo Spitzer, *Etudes de Style*, trad. E.Kaufholz, A.Coulon, M.Foucault, Paris, Gallimard, 1972, p.210.
- (11) Sophocle, *Œdipe à Colone*, in *Tragiques grecs, Eschyle Sophocle*, Pléiade, Gallimard, 1967, p.948:  
“il a séduit la ville”.
- (12) Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Champs Flammarion, 1977, p.347.
- (13) Marc Eideldinger, *La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Genève, Droz, 1970.
- (14) Cité par M.Eigeldinger, p.34. Traduction M. Delcourt-Cuvers, Bibliothèque de la Pléiade, p.1029.
- (15) Sénèque, *Tragédies*, Traduction Léon Herrmann, Les Belles Lettres, 1927, p.4.
- (16) Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 5<sup>e</sup> éd. 1998.
- (17) Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Théâtre-Poésie, notes p.1269.
- (18) Racine, *Œuvres complètes*, Tome II, *Prose*, éd. R. Picard, p.458.
- (19) Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Théâtre-Poésie, notes p.1301.
- (20) Jacques Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, Nizet, 19 , p.307. コルネイユの『エデ  
ィ ッ プ』(III, 3) にもみられると指摘している。
- (21) 同上、p.303.
- (22) G.Forestier in Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Théâtre-Poésie, p.1257.
- (23) Stace, *Thébaïde*, Trad. R. Lesueur, Les Belles Lettres, 1994, Livre XI, v.298 - 308.
- (24) G.Forestier, 同上、p.1246.
- (25) 同上、p.1245.
- (26) Michael Edwards, *La Thébaïde de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre*, Paris,  
Nizet, 1965, p.58.
- (27) Piero Toffano, *Poétique de la maxime*, La figure de l'antithèse chez La Rochefoucauld, Paradigme,  
Orléans, 1998, p.17.