

オレスト狂乱：ラシーヌ『アンドロマック』結末の一解釈

千川 哲生

序

だが、これは、どうしたのだ？ にわかに濃い闇が俺を包む！

出口はどこだ？ 寒い、どうしてこう震えるのか？

全身を締めつけるこの恐怖は何だ？ いや、有り難い、臆げながら見える…

おお！ 俺のまわり、流れるこのおびただしい血の河は？

(V-5, v. 1669-1672)¹⁾

上に掲げた引用文は、劇作家ジャン・ラシーヌ(1639-1699)の『アンドロマック』(初演1667年)の結末部分、オレストが理性を失う場面からの抜粋である。トロイア戦争の後日談に相当するこの傑作悲劇はこれまで様々な分析の対象とされてきた。観る者に強烈な印象を残すこのオレストの狂乱もやはり多くの批評家の興味を引きつけ、しばしば単独で取り上げられたほどである²⁾。有名な例としては、ミシェル・フーコーが『狂気の歴史』の中で、光と闇のイメージを駆使してこの場面を分析している³⁾。

フーコーによれば、ルネサンス以前は日常生活に浸透していた狂気が古典主義時代以降に理性の陰に覆い隠されてしまう現象を、このオレスト狂乱は象徴するのだという。この考えに基づきフーコーは十七世紀前半の演劇における狂気を分析したが、『アンドロマック』以降の劇作品は扱わなかった。ジャン・ルーセが『フランスバロック期の文学』で、十七世紀前半の劇作品に狂気の場面が頻出することを指摘して以来、バロックと狂気の親近性は広く認識されているが、それに対し⁴⁾、十七世紀後半の演劇と狂気の関わりはさほど知られていないのが現状だろう。しかしながら、十七世紀フランス演劇史上、『アンドロマック』におけるオレストの狂乱は最も有名だとしても、決して最後の狂気描写ではない。何故なら1667年から十七世紀末までに、狂気を取り扱った劇作品が数編上演出版されているからである。『アンドロマック』以降演劇から狂気描写が消失したわけではないのだ。

それでは、『アンドロマック』におけるオレスト狂乱の場面は、当時においてありふれた一例に過ぎなかったのか。答えは否である。というのも、1648年に初演されたジャン・ロトルーの『コスロエス』から『アンドロマック』初演に至る約二十年間、狂気を描く悲劇が全く製作されなかったという事実があるからである⁵⁾。バロック期における活躍と比較すれば狂気の凋落ぶりは明らかだった。このような演劇状況を鑑みれば、狂乱するオレストを悲劇の舞台に載せたラシーヌの決断は、たとえささやかであったにせよ一個の賭けであったとさえ言えなくもない。

それならば、ラシーヌはオレスト狂乱を描く際、劇作法の観点に加え道徳的あるいは美学的な観点からも、十二分に配慮を払わざるを得なかったと推測できるのではなからうか。この仮説を証明するためには二つの疑問に答えねばならない。まず、ギリシア・ラテン悲劇そして十七世紀バロック演劇に描かれた狂気の場面から、オレスト狂乱は影響を受けているのかどうか。さらに、『アンドロマック』の幕を閉じるこの問題の場面が、作品全体との関係上如何なる役割を担っているのか。これらの問いを具体的に検討することで、この作品ひいてはラシーヌの独創性の一端を明るみに出すことが期待できよう。

以上の問題意識を出発点とする本稿では、はじめに、悲劇で狂気を描くことに対して当時制約があったのかどうかを明らかにする。次いで古代悲劇ならびにバロック演劇に描かれた狂気の場面を幾つかの観点から分析することで、オレスト狂乱をいわば演劇の「狂気の歴史」の中に位置づける。最後に作劇術と美学の観点から、オレスト狂乱が作品全体と取り結ぶ関係を考察する。

1) 1668年のフランス悲劇と狂気

論を開始するにあたって、本論で重要な用語である「狂気 (folie)」及び「狂乱 (fureur)」を簡単に定義しておくべきだろう。十七世紀前半のバロック演劇には、思わぬ不幸に遭遇した人物たちが大いに嘆き苦しみ、現実逃避するかのごとく夢に溺れる場面が頻出する。これがバロック文学の特徴の一つである「夢」のテーマである。このような白昼夢から生ずる幻覚が余りにも強烈で、現実と非現実との境目が本人には見分けがつかない、ないしは見分けようとすらしらない状態、それと共に外部とのコミュニケーションが不可能となった状態を「狂気」と呼ぶことにする⁶⁾。

ゆえに「狂気」のテーマは「夢」のテーマの発展形でもある。「今私は起きているのか、寝ているのか」という自問自答が夢想する人物の台詞にしばしば見られるが、自己の感覚や理性に対するこの種の疑念は狂人から消え去っている。たとえば、「自分は今地獄にいる」と信じ込み、何ら疑われない状態が「狂気」である。狂気に陥った人物は他者の言葉に耳を傾けず、ドン・キホーテがそうできるように、現実を己の狂気に従って解釈しながら行動する。

そして理性に抑制されず本人や他人に害を及ぼしかねない、つまり自殺や殺人を招くほどの激しさを増した「狂気」を、「狂乱 (fureur)」と呼ぶことにする。たとえば『アンドロマック』で理性を失ったオレストは幻のピリュスを殺そうとし、同時に自殺願望を表明するので、「狂気」よりも「狂乱」の名称がふさわしい。

まとめれば、「狂気」は幻覚をみる点で「夢」と共通し、「狂気」が物理的に危険なほど激しければ「狂乱」となる。「狂気」と「狂乱」は同じカテゴリーに属しているがその強度が異なる⁷⁾。したがって以下の議論においては、「狂気」と「狂乱」の違いを特に考慮せず同列に扱うが、必要な場合には区別を立てることにしたい。

さてこのセクションでは、1667年当時の演劇状況における狂気及び狂乱のテーマの地位を探るこ

とにより、オレスト狂乱を描くに当たってラシーヌが考慮せざるを得なかった問題を浮き彫りにしていく。

十七世紀演劇においてオレスト狂乱に劣らず有名な狂気の例は、ピエール・コルネイユの処女作『メリット』(初演1629年)のエラストのそれである。偽手紙というペテンを弄して恋敵を首尾よく騙したはいいが、そのせいで恋人メリットが死んだと誤解したエラストは、後悔と絶望のあまり気が狂ってしまう。自分が地獄に落ちたと思いついた彼は滑稽なモノローグを長々と繰り広げる。このような「狂気」はコルネイユの独創ではなく、多くの劇作家が1620年代から1630年代にかけて、同様のテーマをこぞって取り上げている⁹⁾。自分は死んだと信ずる主人公が登場するロトルーの『憂鬱症患者』(初演1628年)や、様々な妄想にとらわれた七人が繰り広げる騒動を描いたデマレ・ド・サン＝ソルランの『幻視者たち』(初演1637年)はその一例にすぎない¹⁰⁾。

当然この流行にもやがて終わりが来る。序で少し触れたとおり、1648年ロトルーの『コスロエス』を最後に、悲劇で狂気や狂乱が描かれることはなく、喜劇においても、コルネイユの弟トマがソレルの小説を翻案した『奇妙な牧人』(初演1652年)、自分の悲喜劇『癡狂院』を改作したペイの『著名な狂人たち』(初演1653年)、この作品に着想を得たポワソンの『楽しい狂人たち』(初演1681年)などを除けば、一目でそれと分かる狂人が舞台に乗せられることはなくなる¹¹⁾。この現象に関してコルネイユは、1660年『メリット』につけた「自作検討」の中で次のように証言している。

エラストの狂気は最上の出来というわけではない。当時から既に心の中でこの狂気を非難していた。しかしこれは必ず(観客に)気に入られる演劇の装飾で、しばしば賞賛されていたので、このような大なる錯乱を私は喜んで用いたし、そこから引き出した効果は、当時においてはすばらしいものだったと今でも思っている。¹²⁾

反省しつつも自尊心に満ちたコルネイユの言葉は、1620年代は狂気の流行を取り入れることが成功の要諦であったのに対し、公衆の趣味が変化した現在(1660年)では、このテーマがもはや過去のものとなっていたことを教えてくれる。

新進気鋭の劇作家だったラシーヌがこのような演劇状況を知らなかったはずはない。にもかかわらずオレストの狂乱を取り上げたのは何故か。恐らく、ギリシア・ラテン(セネカ)悲劇の読書体験が重要な理由だと思われる。ラシーヌは決して狂気がバロック固有のテーマではないと知っていた。オレステースは言うに及ばず、アイアース、ヘルクレス、バッコスの信女など、古代の悲劇作品には狂気あるいは狂乱の描写が散見されるからである。それなのにバロック的趣味の衰退に伴い、古典主義の舞台では狂気のテーマが取り上げられないとすれば、ギリシア・ラテン悲劇の普遍性がいわば否定されることになる。これはラシーヌにとって承服し難かっただろう。

とはいえその一方で、流行の終焉もまた何よりも成功を望む劇作家にとっては無視できない現実である。それでもあえて狂気を取り上げるならば、何らかの配慮は欠かせない。つまり、真実らしさやビアンセアンス(礼節)をはじめとする古典主義演劇の美学的・道徳的要求に適った形で、狂気

の描写を舞台にかけることがラシーヌには求められていた。

そこでこの問題の所在を正しく理解するために、ラシーヌも確実に読んでいた理論家アベ・ドービニャックの『演劇作法』(1657)を参照してみたい。

『演劇作法』はギリシア悲劇のなかでもソポクレスの『アイアース』を最も多く引用している。ドービニャックはこの悲劇の筋が「英雄の武勲やアキレウスの武具を手に入れようとするオデュッセウスへの抗議ではなく、その死の原因となる狂気(fureur)を示すのみである」と述べて¹¹³⁾、筋の簡素さを賞賛する。この見解はラシーヌと奇しくも共通しており¹¹⁴⁾、筋の要約の仕方において力点の置き方が若干異なるとはいえ、筋の原動力ないし主題として「狂乱」を利用することについてラシーヌもドービニャックも何ら異議を差し挟んでいないことを、とりあえず確認しておかねばならない。

さて、『アイアース』の冒頭でアテーナーは、自分の力によってタイトル・ロールを狂乱させることで、牛の群れを恨んでいるギリシアの將軍たちだと錯覚させて惨殺させたいきさつを語る。このアイアースの狂乱に関するドービニャックの意見を二つ引用する。

狂乱してギリシア兵と思い込んで羊の群を虐殺し、オデュッセウスと信じて雄牛を鞭打つアイアースを舞台で演じることは困難であり滑稽でさえあるが、その姿を観客に示すことは、不適當ではない。

アイアースの狂乱の姿が示されるが、舞台でオデュッセウスと並んでも乱暴を働かぬようにせねばならない。そのためにミネルヴァがアイアースを幕舎から出す時、彼の眼を眩まし暫時その狂気の激発を抑えたことにする。¹¹⁴⁾

これらの意見はそれぞれ、舞台と観客との関係にまつわる問題を提起している。第一に、狂乱の場面は悲劇を逸脱して観客の失笑を誘う危険があること。第二に、狂乱は舞台上での流血や暴力を禁止するビアンセアンスに抵触する危険があることである。十七世紀前半の演劇作品では、狂人がその惨めな境遇で同情を惹き起こすと同時に、その滑稽な仕草で笑いの種となる光景が度々みられた¹¹⁵⁾。理性に抑制されることなく情念の奴隷に成り下がった状態である狂気が、このような矛盾した反応を同時に生み出すことは容易に理解される。悲劇における狂気や狂乱は情念を観客にもたらすために有益だとしても、その描写には細心の注意を払い、節度を守らねばならない。だからこそドービニャックは、語りという技法で狂乱を間接的に描くと同時に、収まる寸前の狂乱を舞台上で直接示す、という方法をソポクレスが賢明にも選んだことを評価するのである。

第二の点、つまり道徳的な観点はさほど説明を要しないだろう。セネカの『狂えるヘルクレス』の例を見れば明らかなおろ、狂乱する人物、特に英雄は舞台を血で汚しかねない。それは観客との関係で成立する外的なビアンセアンス=礼節のコードに違背する事態である。「狂気」は必ずしも危険ではないからこの問題にさほど関わらないとしても、「狂乱」はビアンセアンスを遵守しない限り舞台上に登場できない。さらに、演劇理論家の常として舞台の道徳性を主張するドービニャックは、狂

気が有益となることも要求する。

オレステスが良心の呵責から、わが身を嘆き人目を憚らず狂気(fureur)の振舞いをするのを見て、天がその過ちを憎んで罪人を罰することを疑わない。¹⁶⁾

エウリーピデースの『オレステース』の冒頭近くには、父親の復讐のために母親を殺害したオレステースが、復讐の女神の幻影に苦しめられる場面がある。これを、罪人が狂乱という神罰を蒙っていると観客が受け止めれば、そこに道徳的な意味が生ずることになる。バロック演劇の多くにおいて登場人物が大した原因もなく狂気に襲われるために、道徳的な問題を必ずしも提起しないことを考えあわせれば、狂気が悪事の懲罰として観客に認識されるように描くことを、ドービニャックが劇作家に求めている理由がより一層理解されよう。

狂気の是非について美学とモラルの観点からドービニャックの意見を追ってきた。この意見を承知していたに違いないラシーヌは果たしてこれに従ったのか。『演劇作法』で述べられた全ての見解にラシーヌが同調していたと考えることは出来ない。というのもこの理論書についてラシーヌが残した五つの注釈には、ドービニャックを批判しているものが多いからである。けれども、上で紹介した狂気及び狂乱に関するドービニャックの勧告にラシーヌが反対していたと考えることもまた出来ない。まず、『アンドロマック』のオレスト狂乱の場を構成する詩句は、他のバロック劇の狂乱と比較して相対的に短い。ドービニャックが忠告するように、長々と演じられた狂乱が観客を退屈させたり¹⁷⁾、滑稽にみえたりする危険を避ける意図がラシーヌにあったかどうかはともかく、ドービニャックの意見は無視されている訳ではない。また、ピリュスを殺害して理性を失ったオレストは苦しむが自殺も殺人もしないという設定のために、道徳的な意味合いも保たれる。無論ラシーヌが『アンドロマック』を執筆した時点で、勸善懲惡的な劇作法を目指していたとはとても想定し難いが、少なくともビアンセアンスを遵守した。だとすれば、狂気のテーマを約二十年ぶりに悲劇の舞台上で取り上げるという思い切った試みを行ったラシーヌは、結果的にはドービニャックの忠告に従ったといえよう。

とはいえ、ラシーヌがドービニャックの意見だけを導き手に、オレスト狂乱を描いたわけでは当然ない。古代劇作家と十七世紀の劇作家が描写した「狂気」ないし「狂乱」と、ラシーヌのオレストの狂乱とのあいだには、類似点もあれば相違点もある。ラシーヌは何をモデルとし、またどの点で独自性を打ち出そうと試みたのか。次節では、狂気及び狂乱の場面が存在する様々な作品を比較検討することによってこの問いに答えることに努めたい。

2) 先行作品とラシーヌ

本節では、ギリシア・ラテン悲劇及びバロック劇で取り上げられた狂気、狂乱の場面を三つの観点

から分類して分析することで、オレスト狂乱との関連を明らかにしたい。1)「始め・中間・終わり」から構成される筋のどの部分において狂気が描かれるのか。2)狂気に至る原因は何か。3)狂人の特徴は何か。これらの見地から『アンドロマック』のオレスト狂乱と先行作品の狂気・狂乱を比較することで、ラシーヌの模倣と独自性を示すことを目標とする。

まずは、「作品のどこで狂気を取り上げるか」という、作劇術にとって欠かせない問題を検討したい。第一に『メリット』のように、筋が展開する過程で狂気が生ずることがある。また、冒頭で狂気が描かれる場合(『アイアース』)と、逆に悲劇的な幕切れとして狂気が利用される場合(『アンドロマック』)がある。

最初に、バロック劇が最も好んだ「筋の途中に狂気がある」例を整理したい。筋の過程で恋人の裏切りや死を知らされたり、自分の軽率な行為で重大な不幸を招いた人物たちは、容易に絶望したり後悔したりして狂気に陥る。十七世紀フランスのバロック劇は狂気の一部始終を長々と描写することを好んだ。ロトルーの『憂鬱症患者』しかり、ピシュエの『カルデニオの狂気』(初演1628年)しかりである。これらの作品は同時に何らかの手段による狂気の治癒も描く。したがってこの型の作品の多くが、幸せな結末を迎える悲喜劇に分類される。たとえば、メレの『狂えるロラン』(初演1638年)の原作であるアリオストの叙事詩『狂えるオルランドー』で、英雄は第二十二歌で狂乱状態に陥るが、第三十九歌で癒され(全四十六歌)、その後は正常な人間として振る舞う。ところがメレの同題の悲喜劇では、狂乱状態に入ったロランは(III-1)、葉によって大団円(V-4)でようやく救われる。

劇作家の目的が狂気そのものを描写することにあるため、その原因や帰結が触れられない場合もある。たとえばデュ・リエの『アルジェニス』(初演1629年)には、自分がポリアルク(主要登場人物)だと思込んでいる狂人が登場する(I-5)。しかし彼は名前すら与えられていない単なる脇役に過ぎず、バロック劇ではお馴染みのテーマ「アイデンティティの混乱」を僅かに巻き起こしたのみで、舞台からあっさり消え去り、第二幕以降登場しない。彼は何故このような奇妙な狂気を抱くに至ったのか、あるいは彼はその後どうなったか、決して語られない。ラシーヌならば「これは全て筋と関係ない」⁽¹⁸⁾と批判するだろう欠陥である。

先に挙げた引用の中で、コルネイユが狂気は演劇の「装飾」だったと表現していることから、狂気が筋の展開から必然的に生起する設定でなくとも、ただ描くだけでバロック期には喝采されたと思われる。その証拠に、『メリット』のエラストの狂気についてコルネイユは引用箇所が続けてこう述べている。

エラストがフィランドルをミノスと取り違えることで、彼が企んだペテンと、フィランドルに何を勘違いさせたのかが、当の本人の知るところとなるのである。これ以後私が作ったものの中で、結末を導くためにこれよりも巧みなやり方はないと思う。⁽¹⁹⁾

コルネイユがエラストの狂気を自画自賛する理由は、狂気が筋の発展に有機的に組み込まれ、登場人物の誤解が解ける「結末」を準備するからである。実際のところ、地獄落ちしたと思ひ込んだエラストの滑稽な独白の大半は筋の展開に不要だといえるが、コルネイユはそのことには触れず、エラストの狂気は筋の統一に寄与しており、無用な「装飾」では決してなく、作劇術上欠かせなかったと力説する。

つまり、ストーリーの途中で狂気を描くこのタイプでは、狂気を主題に据えて筋の原動力とするか、あるいは観客を楽しませるための装飾として筋の発展には必ずしも寄与しない形で狂気を描くか、この二者択一を劇作家は迫られる。狂気の流行が終焉したことに加え、自らの劇作法からも後者は問題にならない一方、『アンドロマック』序文で述べられたごとくオレストの狂乱だけが劇の主題ではない以上、ラシーヌがこの型を選ばなかったことに何ら不思議はないといえる。

第二の型としては「冒頭に置かれた狂気」がある。これは、狂人の台詞で幕が開くことではなく、狂気の原因が作品の開始以前に存在していることを指す。たとえばソポクレスの『アイアース』はすでに狂っている主人公についての語りと共に始まる。狂乱はこの悲劇の契機であり、ラシーヌが指摘する通り、正気に戻った主人公の後悔と自殺を準備する。エウリーピデースの『オレステース』の冒頭近くで主人公は、眠りから目覚めるや否や復讐の女神の幻影に襲われる。前者ではアキレウスの武具を巡る争いでの敗北、後者では六日前に犯したばかりの母親殺しが狂気の原因である。このタイプをバロック演劇は余り好まなかったとみえ²⁰⁾、ロトルーの『コスロエス』しかこの型に分類できる例は見当たらない。

したがって、このタイプの狂気が『アンドロマック』のオレストに直接ないし間接的な影響を与えたと考える必要はない。ところで、ラシーヌはこの悲劇の序文冒頭に『アエネーイス』の第三歌から成る抜粋を掲げ、自分の悲劇の主題がそこに全て含まれていると宣言している。

さるほどに、奪われし女恋しさに身を焦がし、
母殺しの復讐女神に追わるるままに、オレステースは、
守り無き男[ピュロス]を襲いて、父王の祭壇に彼を打ち果たせり²¹⁾

ここでオレステースが母親殺しの大罪が原因で復讐女神に追われていたと述べられている点に注目したい。もしこの原型に忠実に『アンドロマック』をラシーヌが執筆したならば、悲劇のそもそもの発端は、エルミオーヌへの恋と同時にクリテムネストル殺しに遡るはずである。ところがラシーヌの悲劇でこの尊属殺人が明確に言及されることはなく、劇の途中でオレストが復讐の女神に追われる場面もない。『アエネーイス』がモデルだとしてラシーヌの悲劇では、カタストロフィーへ向かって突き進む悲劇的連鎖の開始それに過程からも、狂乱は排除されている。すなわちラシーヌは、筋の帰結で狂乱が待ち受けるという重要な改変を施したのである。

ラシーヌが選択した「大団円における狂気」というこのタイプでは、犯罪や悪事の結果として狂気に陥った人物と共に幕が下りるのが常である。古代悲劇にはこれに分類される例がない一方、十

七世紀には見逃せない例が三つある。トリスタン・レルミットの『マリアンヌ』(初演 1636年)では、妻マリアンヌを殺害して後悔に苛まれたエロドは狂乱して彼女の幻影をみる(V-3)²²⁾。同じ作者の『セネカの死』(初演 1644年)において師を殺害したネロンもやはり後悔と絶望のために狂気に陥り、復讐の女神の幻影をみて気絶する(V-4)。さらにデフォンテーヌの『著名な役者、あるいはサン・ジュネの殉教』(初演 1642年)の結末でも、キリスト教に改宗したサン・ジュネとパンフィリーを処刑し、同じく改宗した他の役者たちの自殺を知ったディオクレティアン皇帝は、良心の呵責や後悔、絶望に苛まれたのち、殉教した二人の幻を見る(V-5)。

いずれも上演年代が比較的『アンドロマック』と近いと、ジョルジュ・フォレストイエが指摘する通り、この三作品ないしはこれらの内どれかをラシーヌが参考とした可能性は高い。また、狂気や狂乱が問題となっているわけではないが、『ラ・テバイード』(初演 1664年)結末で、やはり罪の意識に苛まれ自殺を試みるクレオン、それに『ブリタニクス』(初演 1669年)結末で語られるネロンの様子もこれらの例と類似している²³⁾。ただしこれら五作品では、いずれも王(皇帝)が狂乱の犠牲となることで「世界を支配する者が自己を制御できない」という伝統的モチーフが適用されているのに対し、『アンドロマック』はこれに当てはまらない²⁴⁾。したがって別の観点からも、これらの作品がオレスト狂乱に及ぼした影響の可能性を探ることが必要となろう。

次に同じく、作劇術の観点から問題となる「狂気に至る原因」について考えたい。喜劇において狂気の原因は必ずしも問われない²⁵⁾。その理由は、狂気を癒すことではなく、狂人の奇矯を描いて笑いの種とすることが喜劇の主要な目的であるからだと考えられる。逆に悲劇や悲喜劇においては、狂気が不幸の源だと観客に認識させるために何らかの原因が提示されることが多い。

古代悲劇で最も多い狂気の原因は神々に求められる。根拠も前触れもない突然の不幸に翻弄される人間の脆さを象徴するかのごとく、ギリシア・ローマの神々は復讐や嫉妬その他の理由から、狂気を人間に投げかける。ユノーに嫉妬されたために突如狂気に陥り、妻と子を自らの手で惨殺させられるヘルクレスはその代表である。しかしながらこの設定は僅かな例外を除いて²⁶⁾、バロック演劇では用いられない。

十七世紀バロック演劇では、人間の荒れ狂う情念が狂気へ繋がるのが圧倒的に多い。絶望と後悔がその代表的な情念である。絶望とは大抵の場合、恋人を失った(と思ひ込む)ことから生ずる激しい苦悩を指す。絶望に打ちひしがれた恋人たちは、確かに観客の憐れみと恐れの対象となるとはいえ、ほぼ例外なく最終的に狂気が癒されて幸せな結末を迎える。一方より悲劇的で、かつ道徳的な問題を提起する原因である後悔は、罪を自覚して自責の念に駆られることを指す。この場合狂人は、地獄から襲来する復讐の女神の幻影や、周囲が地獄に変貌する幻覚を見ることがある。いずれにせよ死と関係が深く、狂人は自殺することさえある。たとえばロトルーの『死にゆくエルキュール』では、自分の過失で夫エルキュールに瀕死の重傷を負わせたと思ったデジャーニールが狂乱して自殺する(IV-3)。

罪の後悔と恋の絶望、この両者の相乗効果で登場人物が錯乱する場合もある。古代悲劇には例が

ないが、『メリット』のエラストがそうであり、最愛の妻が謀反を企てているのではないかという猜疑心に囚われて処刑してしまい、絶望して後悔する『マリアンヌ』のエロドもこの部類に入る。もちろんラシーヌのオレストも、ピリュスを殺害したことに対する後悔に加え、エルミオーヌを失ったショックが引き金となって狂乱に至るのだから、狂乱の原因に関して有名なこれら二つの先行作品を参考したと推測することは可能である。

最後に、美学的そして道徳的観点から問題となる「狂人の特徴」を論じたい。本論の冒頭で狂気を定義する際に述べた通り、狂気の第一の特色は主として独白の中で展開される幻覚である。幻覚のままに喋る狂人と正常な人物との対話は、正常なコミュニケーションが断絶している以上喜劇的な調子を帯びざるを得ないので(ドン・キホーテとサンチョ・パンサ)、悲劇や悲喜劇において狂人はもっぱら独白を繰り返すことになる。狂人は自分が地獄に落ちた、あるいは世界が地獄へ変貌したと思ひ込むことが多い。オウィディウスの『変身物語』第四巻や、セネカの『狂えるヘルクレス』などの有名な冥界の描写に想を得た、地獄の幻影や変貌する世界の描写などは、劇構造上は特に役立たないにせよ、語りが用いる叙事詩的描写と同様に詩的側面を強める。

また、自分独自の世界観の幻覚に支配された狂人は周囲の人間を取り違えることがある。『アンドロマック』のオレストは狂乱の最中ピリュスの幻影が現れるのをみて、「何だと！ ピリュスだな、また貴様に会おうとは？」(V-5, v. 1673)と叫ぶ。このとき果たしてオレストは傍らにいるピラードをピリュスと取り違えたのだろうか。ロイ・C・ナイトを初めとする注釈者たちはそう考えているが、フォレストイエは、このような取り違えは十七世紀においてはむしろ喜劇的だとして退けている¹⁷⁾。片思いの相手を間違えるユーリアル(アルディ『アルフェ』出版1624年、Acte II)、クリトンを渡守カロンと思ひ込んで飛び乗るエラスト(『メリット』IV-6)、床屋を恋人リュサンドとみなして愛撫し、キスしようとするカルデニオ(『カルデニオの狂気』IV-2)の例があるだけに、「喜劇的」という指摘はもっともである。

これは上演とも絡む微妙な問題だが、むしろビアンセアンスの観点から取り違えではないと考えられるのではなかろうか。なぜなら悲劇や悲喜劇では、狂人、特に狂乱した英雄による錯覚は舞台上で流血の惨事を招くからである。妻をユノー、子供たちをリュクスの子供たちと見なして惨殺するヘルクレスを描いたセネカの『狂えるヘルクレス』だけでなく、十七世紀演劇でも、たとえばジャン・ド・シェランドルが改作する前の悲劇『ティルとシドン』(出版1608年)結末で、臣下を敵国の王だと勘違いして襲いかかり、逆に自分が殺されてしまう狂乱したティル王の例がある。このように狂乱する人物による勘違いはビアンセアンスに抵触する危険を有する以上、オレストがピリュスとピラードを見誤ったのではないと思われる¹⁸⁾。それに、狂乱したオレストは周囲を省みることなく、ピリュスに続けてエルミオーヌの亡霊を、彼女と重なるかのように復讐の女神を幻視するとみなす方がより自然だし、それによってオレストの孤独が一層効果的に表現されるはずである。

他に狂人の幻覚として、失った恋人あるいは殺害された人物が立ち現れるというものがある。特に指摘すべきは、亡き妻マリアンヌを見るエロド(『マリアンヌ』V-3)と、自分が処刑したサン・ジ

ユネとパンフィリーを見る皇帝ディオクレティアン(『著名な役者』V-5)である。両者に共通する特徴は、天使の群れに囲まれて犠牲者が天に上る幻覚であるため、キリスト教的な解釈が可能であること、しかしながら異教徒でしかない狂人は、この幻覚に対してあくまで異教に基づく死人の神格化を約束する(霊廟を建てる)ことである。ところで犠牲者の亡霊を目の当たりにするという同じ設定は『アンドロマック』のオレスト狂乱にも用いられている。とはいえピリュスとエルミオーヌの出現の仕方及びオレストの反応に対して、宗教的、キリスト教的な解釈は困難であり、ラシーヌがこれらの作品を模倣したとは推測し難い。

オレストにより類似していると思われる例を挙げておこう。ラ・クロワの牧歌劇・悲喜劇と称される『ラ・クリメーヌ』(出版1629年)のリリダスは、恋人への片思いが募る余り狂気に陥る。彼もやはり、恋人が昇天して神々の間に位置を占める幻想を抱く。しかし滑稽なことに、彼はその後恋人がユピテルや他の神々に抱きしめられたり、愛を告げられたりする光景をみて嫉妬に怒り狂う。これは恋の「宿敵」ピリュスに「しなだれかかる」幻のエルミオーヌをみるオレストを思わせる。ただし残念ながらラシーヌがこの作品を読んだり見物したりした可能性は低いので、直接の源泉だとは考えにくい。むしろ、ピリュス、エルミオーヌ、復讐の女神と続くいわば「幻想の連鎖」は、我々が知る限り他に例がないので、ラシーヌが独自に編み出した可能性が高いと思われる。

狂人の数ある幻覚の中でも、地獄の描写と並んで数多いのが復讐の女神たちである。冥界に住むアレクトー、ティシポネ、メガイラの三人は、蛇の髪の毛をしており、鞭や松明を持って罪人を追い回す。ギリシア悲劇の世界では実在を与えられていた彼女たちは、セネカ悲劇あるいはバロック演劇においては、幻覚のさなかに現れたり自己や他人の罪を責める狂人(ないし復讐者)によって独白で呼びかけられたりする⁽⁹⁾。このように罪に対する後悔や良心の呵責の寓意である復讐の女神は、西洋文学では演劇に限らず至るところに登場するが、オレストがみる復讐の女神のモデルは幾つか指摘されている⁽¹⁰⁾。とりわけセネカの『メデア』冒頭にある、女神の髪の毛である蛇がシューシューという音を[s]の音の頭韻反復で表現した詩句が⁽¹¹⁾、『アンドロマック』の1682行で模倣されていることは有名である。

さらに、この悲劇の結末近くの一場面もラシーヌに影響を与えた可能性がある。メデアは女神たちと同時にかつて殺した弟の幻影をみて、こう呼びかける。

弟ではないか。わたしに恨みを晴らしたいの。

さあ罰して、でも途中では止めないで。松明をわたしの両目に突きつけて、

さあ、引き裂いて、焼きつくしてください。この胸は復讐神の思いのままにまかせますー。

弟よ、復讐の女神たちに言ってやって、亡霊たちにも、わたしのためなら

もういいって。安心して地獄の底までお帰りくださっても結構ですって。⁽¹²⁾

ラシーヌにヒントを与えたとしてナイトが紹介するこの箇所は、二つの点で重要である。まず、復讐の女神と同時に自分が殺した人間の亡霊を見ること。次に、怯えるどころか、自分を罰して「引

き裂」くよう、さらには不要だから帰るように命令すること。後で詳しく分析するが、オレスト狂乱において、エルミオーヌの幻影と復讐の女神の幻影は重なり、オレストは後者に一端は身を捧げると述べたあとで、やはり「退がれ退がれ」(V-5, v. 1686)と命じるために、類似は明らかである。さらにナイトは復讐の女神に同様に不遜な態度を取る『メリット』のエラストもこの場面の源泉だと考えている⁶⁹⁾。

ナイトにならい、セネカの『メデア』とコルネイユの『メリット』がラシーヌによって意識的に模倣された、少なくとも執筆時点で彼の記憶の片隅に残っていたことをあえて疑う必要はない。とはいえ、借用の際に施された改変がどのような意味を持つのか、作品の如何なる解釈を可能にするのかを考えることが大切である。

狂乱する人物の特徴である攻撃性を最後に指摘したい。罪の意識に苛まれる彼らは、自分を罰せよと天に命じたり、あるいは自殺を試みたり、他へ殺意を振りまいたりすることがある。このような尊大さを伴った攻撃性は、復讐の女神に矢を射掛けようとするエウリーピデースのオレステースや、先に挙げたメデア、あるいはヘルクレスが示すところであり、十七世紀演劇でも多くの例が追随している。『狂えるロラン』のロランは恋敵に嫉妬する余り「メドールを殺すため全人類を滅ぼそう」(III-1)と言ったあと、実際に牧人たちを虐殺する。『セネカの死』のネロンは自殺願望にかられ、天に罰せられると意識しながらも、「地上の半分をその前に滅ぼしてやろう」(V-4, v. 1868)と不吉な予告をする。

このネロンの例が示すとおり、狂乱する人物による後悔はモラルの次元で極めて曖昧な性質を帯びる。なぜならそれは、真摯な痛恨や反省どころか、マゾヒスティックだったりサディスティックだったりする欲望を伴うからである。ラ・カーズの『偽りの不倫』(初演1638年)はこのことをよく示している。王に虚偽の密告をしたせいで、王妃を自殺させたと思い込んで狂気に囚われた王弟クラリメーヌは、この悲喜劇の第三幕以降、後悔と自殺願望の入り混じった台詞を吐きつづけ、ひたすら苦しみと苛まれることに自虐的な喜びを見出す。

そもそも狂気の原因となる罪の責任に関しても曖昧さがあることが多い。たとえばエラストは自分が結局は犯さなかった罪(メリットは実は死んでいない)のことで狂い、同じことは『偽りの不倫』のクラリメーヌ(王妃は生きています)についても言える。あるいはセネカ『オエタ山上のヘルクレス』のデアニラ、ロトルー『死にゆくエルキュール』(初演1634年)のデジャニールも、その意図はなかったのに夫を死に至らしめるのだから、罪というよりは嫉妬が原因の過失というべきである。しかし狂乱する人物たちは、責任の所在や罪の軽重を第三者の判断に待つことなく、自分をただひたすら責めることに固執する。

これらの例が示す通り、狂人の後悔および狂気の原因となる罪の責任の所在に関しては、道徳的曖昧さが常につきまとわざるをえない。ラシーヌもまたこのような曖昧さを自分の作劇術として利用したと考えられる。この問題は次節で発展させたい。

ここまで論じてきた三つの観点を踏まえると、セネカの『メデア』、コルネイユの『メリット』、ト

リスタン・レルミットの『マリアンヌ』が、先行作品の中でオレスト狂乱の有力な源泉候補だといえよう。しかし『メリット』に関しては、ラシーヌが悲劇のために喜劇を意識的に参照したかどうかは若干疑問が残る。エラストによる地獄描写は悲劇・悲喜劇の常套手段を誇張して戯画化しているだけに、なおさらラシーヌが模倣したとは考えにくい。また『メデア』と『マリアンヌ』については、意識的な借用というよりは、参照してヒントを得たという程度の類似でしかない。したがって、オレスト狂乱の場面をより深く理解してその意義を見出すためには、テキスト読解が鍵となる。以下でこれを試みたい。

3) オレスト狂乱：作劇術と美学

先行作品との比較を一通り終えた今、具体的にオレストの狂乱の場面を読解していく。この節では、作劇術(劇構成)と美学(表現、イメージ)の二つの観点から、この場面が『アンドロマック』全体の中で果たす役割を明るみに出すことを目指す。

とりあえず、オレストが狂乱に至る経緯を捉え直さねばなるまい。周知のとおり、悲しむオレステースとして描くべきだというホラーティウスの勧めに沿うかたちで⁶⁴⁾、『アンドロマック』のオレストは陰気でメランコリックな(I-1, v. 17)人物として登場する⁶⁵⁾。ところが一方で、ラシーヌが原型として提示する『アエネーイス』のアンドロマカの語りにおいてオレステースは、復讐の女神に追われて荒れ狂うとされている。この箇所にはエルミオーヌを除く全ての人物の性格が描かれているとラシーヌが自負するとおり、オレストには狂暴で(「お静まりください、殿下、何事です、その取り乱されようは」III-1, v. 713)、死に駆り立てられている(「死に場所をさがす不幸なお方」I-1, v. 24)側面もあり、そのことはギリシア軍の使節でありながらエルミオーヌの無謀な誘拐を企み、失敗すれば死ぬつもりだという矛盾を抱えている点からも窺える。

ところで、そもそもオレストは何故このような途方もない決意をし、ついには王殺しにまで手を染めるのか。母殺しの罰として復讐の女神に追われているために、正常な判断を下せなくなっているのか。

なるほど確かにオレストは「アガメムノンの息子」ではあるが、『アンドロマック』において彼の過去がトロイア戦争と結びつけて語られることはない。登場人物の言葉から再構成される彼の過去は、戦争後一年間のエルミオーヌへの叶わない思いを除けば、判然としないのである。すなわち古代では母親殺しの贖罪を求め、復讐女神に取り憑かれて各国を彷徨したオレステースは、エルミオーヌから拒絶されたために死を追い求めて流浪したオレストへと変貌している。

オレストによる母殺しは『アンドロマック』の劇世界において既に行われているとナイトは主張するが、逆にフォレストイエは、「この身の潔白が、つまり俺には重荷になりだしたのだ」(III-1, v. 776)という台詞を根拠にして、オレストは尊属殺人を行っていないと考えている⁶⁶⁾。しかしこのオレスト自身の言葉だけでそう断定できるのだろうか。この「潔白(innocence)」は彼が母親を手にかげなかったことを意味するのか。「メネラオス王にとって、殿下[オレスト]は兄君の再来」(II-4, v. 622)

というピリュスの台詞は、クリテムネストルはともかく少なくともアガメムノンには既に死んでいることを指すと解釈できるだろうし、「愛するものは全て失い、誰からも憎まれ、/我と我が身をも憎んでいる」(III-1, v. 801-2)というオレストの台詞は、メランコリックな性格に起因する異常なまでの被虐意識というよりは、より重大な罪ある痛ましい過去をほのめかしているように思われる。恋人に振り向いてもらえない不幸だけで天や神々を執拗に責めたてるとすれば、オレストは奇妙で滑稽な人物ではないだろうか。

アイスキュロスのオレスティア三部作は、クリュタイメストラ殺し及び、オレステースの受けた裁きを主題とする。アポロンの命に従って殺人を犯したに過ぎない、だから正義は我にありと主張する被告のオレステースと、犠牲者に代わって訴える原告の復讐の女神たちとの裁判において、オレステースは無罪を勝ち取る。そして復讐の女神たちは慈みの女神たちへと変貌する。ところがエウリーピデースの戯曲『タウリケのイーピゲネイア』はまさにその後日談を取り上げている。ここでは、復讐の女神の中でこの裁きに従わない者たちが未だオレステースを追い回していると設定されている。彼は自分の不幸を痛感しつつ、それでも殺人の責任はアポロンにあり、自分は無実だと考える。アテーナイでの裁判以前の挿話であるやはりエウリーピデースの『オレステース』でも、オレステースは、自分は不幸だが不正ではない、父の復讐は正しい行為で、間違っているとすればそれは自分ではなく命令したアポロンだと主張している。

これらの例から分る通りオレストの「潔白」という言葉は、母親殺しがなかったという証拠として十分でない。オレステースを念頭においてオレストをみてみよう。「わが身を振り返って、その過去のどこに目をやろうとも、/見えるものはただ不運ばかり、それが神々の不正を責めたてている」(III-1, v. 779-780)という台詞は、アポロンが命ずるままに母親を殺した過去があると解釈できる余地を残している。また、「愛するものは全て失い、誰からも憎まれ、/我と我が身をも憎んでいる」という台詞から、両親を喪って不幸な、そして厭うべき尊属殺人ゆえに人々から忌み嫌われる(「憎まれて、口も利いてもらえぬほどです」⁶⁷⁾)オレステースを連想することは決して不可能ではない。

とはいえその一方で、オレストの母親殺しについての明確な言及が劇中にはないこともまた否み難い。結局のところ、『アンドロマック』の世界においてオレストによる母親殺しが行われたか否か事実を断定できない以上、わざとこれほどまでに曖昧な状況を作り出したラシーヌの意識的な書き方が重要な問題となる。オレストの忌まわしき過去が宙吊りにされることで、悲劇の発端は母親殺しから恋愛へと違和感を観客に抱かせることなくずれこみ、神的次元から人間の次元へとドラマは移し換えられる。同時に、神話および『アエネーイス』の原型を逸脱したという批判を予め封じ、観客の一般的な教養の一部を占める「母親殺しのオレステース」を、ビアンセアンズに抵触しない程度に、劇の内的統一を妨げない程度に喚起する。このように極めて微妙な操作をラシーヌは目論んだといえるのではないか。登場人物たちは古代においては余りに有名なので変更しなかった、という一見すると矛盾したラシーヌの主張(「第一の序文」)との整合性は、この曖昧さのお陰で保たれる。オレステースに伴う母親殺しのイメージを背負いつつ、オレストは恋愛悲劇の一員となるのである⁶⁸⁾。ラシーヌの劇作法の根幹を成す様々な次元における「曖昧さ」の一つの適用が、ここに見ら

れるといえるだろう。

オレストの狂乱が提起する倫理的問題に関する「曖昧さ」は、この問題と関連している。「罪の責め苦をうける以上、罪の実りが先になくはなるまい」(III-1, v. 782)と犯罪への自覚的な一歩を踏み出し、ギリシア軍使節という任務を放棄して王殺しという大罪を間接的ながらも犯したオレストは、無論責任を免れえない。しかし彼には、原型たるオレステースがアポロンの命令を実行に移したに過ぎなかったのと同様に、エルミオーヌに命じられた道具、手先に過ぎないという言い訳も残されている⁽³⁹⁾。さらにオレストは、自分の行為の責任を全面的に引き受けられるほど理性的な状態だったとも言い難い。

俺に何が分かる？ 俺のしていることがみんな俺の意志だというのか？
逆上の余り、我を忘れていたのだ。おそらくは
あの情け知らずも、その男も、共に滅ぼしてやろうとしたのだ。

(III-1, v. 729-731)

エルミオーヌを手に入れたとオレストが思いこんでいた矢先に、ピリュスは考えを変えてやはり彼女と結婚すると宣言した。これに衝撃を受けて判断力がぐらついていたオレストが自らの行為(王殺し)の重大性を認識できたかどうか、観客は迷わざるをえない。

だからこそオレストの責任は曖昧となり、無罪でもないが完全な悪人ではないために、すなわち第一の序文の最後でも述べられた、アリストテレスの定義する不幸な英雄の条件を満たすことによって、観客の同情を引き起こすことができる。

道徳的曖昧さは狂乱するオレストの振る舞いにも見受けられる。たとえ復讐の女神が良心の呵責の現れだとしても、本当にオレストは自分の罪を後悔して反省しているのか。彼が幻影のピリュスを剣で斬りつけようとしたことを忘れてはならない。自殺するという意志も、罪を死でもって罰するというよりは、「こうしてついに、俺の心を捧げてやった、さあ、取って食らうがいい」(V-5, v. 1688)という台詞が示す、死において結ばれたい(「ついに相容れることになかった三つの心を、今は一つに結び合わせよう」V-5, v. 1668)という欲望の表明ではないのか。また、先に指摘したとおり、ここでセネカの『メデア』の台詞が影響しているならば、復讐の女神は自己懲罰というよりは過度の情念が生み出した幻影である。というのもピリュスを「宿敵(Rival)」(V-5, v. 1674)と呼び、ピリュスを抱きとめるエルミオーヌの幻を見ることから分かるとおり、オレストは二人に対する嫉妬に支配されているからである。

劇中で「呪わしい気違いじみた女(Furie)」(III-1, v. 757)と称されたエルミオーヌが、オレスト狂乱の最中、復讐の女神(Furie)と共にオレストの眼前に現れる⁽⁴⁰⁾。この奇妙な重ね合わせは、実は「嫉妬」によって説明される。まず、エルミオーヌの性格の特徴は、序文でラシーヌが述べた通り、「嫉妬」である。そして復讐の女神のひとりであるメガイラは、「嫉妬」を語源とする⁽⁴¹⁾。加えて、オウィディウス『変身物語』第四歌で描かれた復讐の女神の一人ティシポネと、第二歌で描かれた「嫉

妬」のアレゴリーが共に蛇をアトリビュートとしていることから、恐らく両者が混同されて、「嫉妬」のアレゴリー表現が蛇の髪をした女で表されることがある。たとえばラシーヌが読んだことがル・ヴァスール師への書簡から推察される『狂えるオランダー』の第四十二歌には、嫉妬の具現である、髪の毛が蛇で地獄から来た女の怪物が、リナルドに襲いかかる場面がある⁴³⁾。他にもボードワンによるリーパの『図像学』の翻案(1643年)では、「嫉み(envie)」が、蛇をもちヒドラを従えた女の像で表されているし、バルナール・ラミーも、三人の復讐の女神たちが「恐れ、怒り、嫉妬」のアレゴリー表現だと指摘している⁴⁴⁾。このように「嫉妬」を媒介として、復讐の女神とエルミオーヌはつながるのである。すなわち、オレストがみる復讐の女神は、ギリシア悲劇における罪と罰の具現化であるエリーニュエスでもなく、セネカ悲劇のユノーやメデアが復讐のために呼びかけるフーリアでもなく、嫉妬のアレゴリーとしての意味合いが強い。だとすれば、嫉妬するオレストの狂乱の中で、嫉妬する女エルミオーヌが復讐の女神と重ね合わされることはごく自然であるといえよう。

観客はこの場面において、「俺は罪を犯した。これからその償いに行く」(V-5, v. 1643)オレストというよりは、愛する女性の死の報せに衝撃を受け、「俺の悦びの最後の飾り」(V-5, v. 1665)のため自殺したいと願った挙句、エルミオーヌに引き裂いてもらうという自虐的な喜びに浸るオレストに立ち会う。オレストの過去が曖昧である以上、復讐の女神はその本来の姿と懲罰的意味を辛うじて保持してはいるが(オレストは祭壇で殺人を犯すことで神々を冒瀆した)、嫉妬のアレゴリー的表現としてむしろオレストの情念の激しさを印象づける効果がある。こうして道德の問題が棚上げされることで、嫉妬と絶望に苛まれるオレストは、観客に道德的反省を促すよりも、恐れと憐れみを引き起こす格好の見本になるのだといえよう。

『アンドロマック』では登場人物たちの様子が再三「狂乱(fureur)」という語で表現される。それは理性を失い幻覚を見る状態には至らないが、それでも激しい情念に翻弄される状態を指している。オレストのエルミオーヌへの恋が「狂気(fureur)」(I-1, v. 47)ならば、憎しみへと一気に転換するアンドロマックへのピリュスの愛情もまた「狂乱(fureur)」(I-4, v. 368)である。冷淡なピリュスに対するエルミオーヌの態度もまた然り(IV-6, v. 1396)。この劇の結末でオレストは狂乱の最中にピリュスの幻影を殺そうとして暴力性を自分の外部へ振り向けるかと思えば、エルミオーヌに心臓を捧げることで自分の肉体を滅ぼそうとする。このように攻撃性と受動性が彼において共存することは、愛したゆえに心底憎む、手に入れられないのなら殺す、といった主要登場人物たちの暴力的、自虐的な連鎖関係を集約している。言いかえれば、オレストが結末で文字通り狂うのは、これら片思いの一方通行の関係で結ばれた人物たちの激情が蓄積され、いわば高まった圧力が噴出するように一気に解放された当然の帰結だとみなすことができよう⁴⁵⁾。筋の必然的な帰結としてもたらされるオレストの狂乱によってこの悲劇の幕が降りるのは見事だと言わねばなるまい。

最後に、このオレスト狂乱を美的すなわちイメージや表現の観点から、作品全体と関連づけて分析する。

まずこの場面で用いられるイメージを取り上げたい。オレストの狂乱が始まる最初の兆候は「闇」(V-5, v. 1669)であり、最初の幻覚は流れる「血の河」(V-5, v. 1672)である。たとえばセネカの『狂えるヘルクレス』でも、「真昼が暗闇に包まれ」⁴⁵⁾突然やはり目が見えなくなることから狂乱がはじまるし、ピシューの『カルデニオの狂気』でも、狂ったカルデニオが展開する、揺れる大地や燃える岩といった変貌する自然の幻覚描写の一つに「血の川」(III-1, v. 790)があるから、両者とも伝統的な狂気においては親しい、ありふれたイメージに過ぎないかもしれない。あるいは、「闇」はオレストが恋の情念に支配されてピリュス暗殺に同意した盲目を、そして「血の河」はまさしく彼が祭壇で流したピリュスの血を指す、といった比喩的な解釈も許されるだろう。だがより注目すべきは、これらの表現がトロイア落城が語られる際にも用いられていることである。

オレストは復讐の女神たちに対して次のごとく問い掛ける。

俺を永劫の闇 (éternelle Nuit) に引き攫って行くつもりなのか？

(V-5, v. 1684)

同様にアンドロマックは、侍女の前で以下のごとく語り始める。

思い起こすのだ、セフィーズよ、恐怖にみちたあの夜のことを、

トロイアのすべての民草には、永劫に果てぬ夜 (Nuit éternelle) であった。

(III-8, v. 1001-1002)

オレストの台詞にある「永劫の闇」は冥界を指し⁴⁶⁾、アンドロマックの「永劫に果てぬ夜」は脳裏に焼き付けられた過去の一日を指すが、いずれも現在の時空から意識を逸らせ、強迫観念のごとく人物の意識を支配する点で共通する。そのためオレストもアンドロマックも、まさしく闇の風景を眼前にしながら語っているかのように思われる。

一方の流れる血のイメージについて、闇に包まれたオレストが見る最初の幻覚は次のとおりである。

おお！ 俺のまわり、流れるこのおびただしい血の河 (ruisseaux de sang) は？ (V-5, v. 1672)

ピリュスの忘恩をなじるエルミオーヌも、トロイア戦争におけるピリュスの残虐ぶりに言及する際に同じ表現を持ち出す。

おびただしい血潮の川 (ruisseaux de sang) に、燃えさかるトロイアを沈め (IV-5, v. 1345)

トロイア戦争を語るピリュスもやはり、「血潮に染め変えられた一つの河 (Un Fleuve teint de sang)」(I

-2, v. 202)と類似した表現を使用している。とうとうと流れる血のイメージ、それに広がる闇のイメージは、過去のトロイア戦争と現在の英雄たちの物語を関連させ、有名な伝説を背景として恋愛悲劇を展開させる役割を担っている。叙事詩で取り上げられ伝説と化す陰惨なトロイア戦争の記憶と、その後起こった悲劇の結果としてのオレスト狂乱は、二つのイメージを介して結ばれる。オレストはトロイア戦争に関して明確な過去を奪われているだけに、狂乱した彼の台詞とトロイア落城の語りと同じイメージが用いられることは一層印象的である。しかしこのことによって、彼の悲劇は叙事詩的規模を得るのだろうか。

アンドロマックによるトロイア落城の語りは、修辞学用語でいうところの「活写法」を駆使しており、ロラン・バルトが光と闇の明暗法の一例として挙げたことでも名高い⁴⁷⁾。燃え上がるトロイアを背景に、闇の中で爛々と光るピリュスの眼が生み出す光と闇のコントラストが織り成すイメージである。これに対して、オレストが引きずり込まれようとする「永劫の闇」には、エルミオーヌの「恐ろしい目付き」(V-5, v. 1679)があるとはいえ、光源は何一つない。復讐の女神がしばしば携えている松明の描写はここにはない。エルミオーヌやアンドロマックをはじめ、大勢の者に炎と闇の記憶として共有されることで、民族の一大事件として歴史性を獲得するトロイア落城に対し、決して照らされることのないオレストの虚しい幻覚は誰とも共有されない。「もう一度、ギリシャ全土を憎しみの坩堝と化してやりましょう」(IV-3, v. 1162)「姫は第二のヘレネー、わたしは第二のアガメムノン」(v. 1164)と述べ、自分の行為を叙事詩的規模へ拡大しようとするオレストの壮大な意図はまやかに過ぎず、現実には国を転覆させるどころか惨めにも彼は逃げ去らねばならない。捕虜であったアンドロマックが勝ち残り、エルミオーヌとピリュスが命を落とした今、オレストは流浪を再開せねばならないのである。孤独へと追いやられる未来を光の不在によって暗示するオレストの狂乱は、叙事詩の後日談でありながら、あくまでも私的なレベルを中心に展開された恋愛悲劇を締めくくるものとしてこの上なくふさわしいと評することができるだろう。

オレスト狂乱の台詞では、この他にも幾つか劇中で既に用いられた語が用いられることで筋全体との関連が示唆されている。まずは、復讐の女神によって地獄へ引き込まれそうになる幻影を見るオレストの台詞を引用する。

貴様らの後に従うその責め道具 (appareil)、誰に差し向けようというのだ？

俺を永劫の闇に引き攫って (enlever) 行くつもりなのか？

(V-5, v. 1683-1684)

この二行は、ギリシア軍使節として「供奉の列 (appareil)」(I-1, v. 23)を従えてエルミオーヌを「連れ去る (enlever) ため」(I-1, v. 100)にエピールへとやってきたオレスト自身の行為と対応している。供を連れてエルミオーヌを誘拐しようとしたオレストが、狂乱の中で逆に、「責め道具」⁴⁸⁾を連れ、復讐の女神と二重写しとなったエルミオーヌに攫われそうになる幻覚に襲われるからである。つまり、オ

レストの挫折した行為が狂乱の中で主体と客体を入れ替えて示されることで、彼の物理的無力さが皮肉として示されている。

また劇中で比喩的な「心」と物理的な「心臓」の両義的意味を担いながら度々用いられる「心(cœur)」からも同様のことがいえる⁽⁴⁹⁾。狂う直前に「ついに相容れることのなかった三つの心を、今は一つに結び合わそう」(V-5, v. 1668)という意志を表明したオレストは、気絶する寸前にもこう独白する。

こうしてついに、俺の心を捧げてやった、さあ、取って食らうがいい。

(V-5, v. 1688)

ここでオレストがエルミオーヌに捧げようとする「心」は、まさしく生命の謂いであり、文字通りの心臓に他ならない。エルミオーヌによって身を裂かれる幻覚に続いて、心臓を取り出される幻の苦痛と共に彼は気を失う。しかしいうまでもなくオレストは死んではない。彼の苦痛は擬似体験に過ぎない。エルミオーヌに心を捧げながらも(「離れられないお心を、持ち返って」II-1, v. 404)徒勞に終わり、彼女の心を得られぬのであればと強引な誘拐を企てて失敗したオレストは、自分を愛させるという精神的次元における努力を、物理的な力に転換して解決しようとした。上に引用した台詞はこの延長線上に位置づけられる。言うならばここでオレストは、エルミオーヌに比喩的に心を捧げるかわりに、物理的に心臓を捧げようと試み、その行為はこれまで同様虚しい失敗に終わるのである。

このように、『アンドロマック』の舞台から消失している可視的な暴力や流血を補うかのごとく、オレスト狂乱においては、いわば実体を欠く形で物理的側面が強調されている。狂乱の中でオレストがみる幻影は物理的存在とは反対の極致である。しかし逆説的にもこの狂乱こそは、俳優モンフルーリーにとってまさしく虚構を逸脱し実際に死に至るほど熱演する機会だったことを忘れてはならない⁽⁵⁰⁾。台詞の中に具体的な所作がさほど書き込まれていないこの悲劇で、オレストはまず狂乱のはじまりにおいて、身体を震わせ(V-5, v. 1670)、ピリュスの幻に対して剣を振るう。ところがアイアースの家畜殺し、あるいはヘルクレスの妻、子殺しとは異なり、オレストの剣は虚しく空を斬る。同様に彼の幻影の語りでは、「満身ずたずたに切りつけられて」(v.1675)「(エルミオーヌが)しなだれかかる」(v. 1677)「引き攫って」(v. 1684)「引き裂いて」(v. 1687)「(心臓を)取って食らう」(v. 1688)など、極めて暴力的あるいは身体的な語が用いられるが、舞台外で発生した暴力的な「事件」を伝える通常の「語り」とは違って、これらの語から劇世界における指示内容は一切剥ぎ取られている。

つまり、狂乱したオレストが用いる語は、どれほど物理的な負荷を帯びていようと、幻覚の描写である以上決して物理的次元を獲得しないのである。これは、使節として雄弁家のごとく修辞を駆使するもピリュスを説得すること叶わず、エルミオーヌ誘拐計画は頓挫し、(初版においては)アンドロマックを捕虜とするが、たちまちエルミオーヌの手によって解放させられてしまう、このように物理的に無力だったオレストにふさわしい設定である。ところが、直接手を下すのではないものの、ピリュスを殺害することで脆いバランスの上に成り立つ登場人物たちの関係を一気に転覆し、破

局へ導くのは、無力なはずのオレストである。架空の描写にすぎないが具体的イメージを喚起する点では比類なきオレストの台詞は、この悲劇的なアイロニーを何より物語っていないだろうか。アンドロマックによるトロイア落城の語りと同じく、「活写法」を駆使して恐るべきイメージを強烈に観客の脳裏に描き出すオレスト狂乱は、劇世界におけるレフェランスがないからこそ、逆説的に、言葉の有する表現力を最大限に引き出すことに成功した。この幻の力こそ、オレストが手にしえた唯一の力だといえるだろう。

『崇高について』の中でロンギノスは、聴き手の脳裏に視覚的イメージを喚起する言葉の力の例として、エウリーピデースの『オレステース』、『タウリケのイーピゲネイア』に描かれたオレステースがみる復讐の女神の幻覚を挙げている⁶⁹。ロンギノスによればこれらの場面では、詩人自らが見た登場人物の幻覚が、台詞を介して観客の眼前に彷彿するのだという⁷⁰。果たしてラシーヌはこの理想を目指していたのか。残念ながら、『アンドロマック』を執筆した時点で、ラシーヌが『崇高について』をギリシア語原典であれラテン語訳であれ読んでいたという証拠はなく、「崇高」を自らの悲劇の目標としていたかどうか不明である。また、たとえそうだったとしても、活写法を用いることでラシーヌが「崇高」を実現しようとしたとも言い切れない。しかしながら、少なくともラシーヌはこのオレスト狂乱によって、劇詩人としての力量を見事に発揮してみせたことは確かである。

劇中でオレストがメランコリックな性格と激情を示していたから、オレスト狂乱は必然的な結果だというだけではない。作劇術の観点からいえば、オレストの道徳的曖昧さによって、観客に憐れみと恐れをもたらすにふさわしい大団円が可能となる。また、登場人物たちの情念的・暴力的関係の破綻が、狂乱が結末に置かれていることによって一層効果的に表現されている。一方で、イメージ（血と闇）によって劇の背景（トロイア戦争）とオレスト狂乱との類縁性が示唆される。さらに結末におかれたオレスト狂乱の物理的だが指示内容を欠くアイロニカルな彼の台詞は、無力な彼が破局をもたらしたというこの悲劇そのもののアイロニーと呼応しあっている。このようにオレスト狂乱の場面は様々な点で作品全体と深く結びつくことにより、その内的統一性の完成に貢献している。

以上の解釈は、劇作法及び美学的観点においてラシーヌが払った配慮を明らかにすることを目標としたとはいえ、あくまで我々の「一解釈」に過ぎない以上、ここで主張した通りの問題意識をラシーヌが抱いてこの場面を構築したと直接証明することはできない。しかし少なくとも『アンドロマック』が、劇作家としての、同時に詩人としてのラシーヌの技量を示すテキストだという自明の事柄を、オレスト狂乱は再認させてくれると主張することは許されるだろう。

ここまでオレストの狂乱を論じてきたが、結語に代えて、その後の十七世紀演劇における狂気・狂乱のテーマの展開を記しておきたい。シェーレルは、『アンドロマック』直後の喜劇『訴訟狂』（初演1668年）に異常な裁判熱にとりつかれたシカノーが登場することから、この時期のラシーヌは狂気に関心を抱いていたものの、これ以降はこのテーマを活用しなくなると指摘した⁷¹。確かに、『ブ

リタニキユス』のネロンの狂乱(V-9, v. 1738)はオレストのそれとは異なり、第三者によって語られたものでしかない。果たしてラシーヌは狂気・狂乱のテーマに興味を失ってしまったのか。

恐らく1674年以前、エウリーピデースの『アウリスのイーピゲネイア』に基づく『イフィジェニー』を執筆する直前に、ラシーヌは同作家の『タウリケのイーピゲネイア』を範として、『トーリドのイフィジェニー』を執筆しようと試みた。散文で書かれた第一幕のみが草稿として残されている。しかしそこで素描されたトアス王の息子によるオレストとピラードの戦いの語りには、エウリーピデースの原作には見受けられるオレストが狂乱する様が描かれていない。もとより、プランの段階で終わった作品を云々することは出来ない。しかしそこに描かれたオレストは、「彼ら[オレストとピラード]の勇敢さは私に高潔な心を吹き込みました」と王子に言わしめるほど⁽⁵⁴⁾、正常で狂乱状態とは程遠いため、仮にこの作品が完成していたとしても、ラシーヌが再びオレストの狂乱を描いたかどうか疑わしい。事実、ラシーヌはもはや『アンドロマック』におけるオレストの狂乱に匹敵し得る幻覚を、アタリーの夢を除けば、舞台上で繰り広げてみせることはなかった。

そして狂気や狂乱は、もっぱら喜劇において、あるいはオペラにおいて居場所を見出す⁽⁵⁵⁾。一方で悲劇が狂気を取扱った例といえば、ヘレニズムの流行の最中、1681年ル・クレールとボワイエの共作による『オレスト』、1684年に上演されたラ・シャペルの『アジャクス』を除けば⁽⁵⁶⁾、世紀末、ギリシア悲劇の簡素さを理想としたロンジュピエールによる『メデ』(初演1694年)⁽⁵⁷⁾、それにラ・グランジュ＝シャンセルによる1697年の『オレストとピラード』を待たねばならない⁽⁵⁸⁾。

ラシーヌの未完の作品と同じ題材を取り扱った後者において、オレスト狂乱は語りにおいて(II-9)、そして舞台上でも(III-4)みられる。しかしその幻覚の描写は僅か7行で終わる。概して狂気の描写は短く簡素である。バロックの流行は過ぎ去り、『アンドロマック』のオレスト狂乱が、世紀末のオレストの形象に重要な影響を与えたとも模倣されたとも言い難い。だがそれだけに一層、ラシーヌの野心的な試みは、十七世紀演劇史上に輝かしく屹立しているといえるかもしれない。

注

- (1) Jean Racine, *Œuvres complètes, I, Théâtre-Poésie*, éd. par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 255. 以下ラシーヌのテキストはこの版から引用するものとし、文中に幕、場、行数を指示する。『アンドロマック』の訳については、渡辺守章訳の『フェードル・アンドロマック』(東京、岩波書店、1993年)その他のテキストについては同訳者の『ラシーヌ戯曲全集II』(東京、白水社、1979年)を拜借させていただく。
- (2) 参考としたモノグラフは年代順に以下の通り。1) Armand Helmreich-Marsilien, « Un Inspirateur paradoxal du tragique racinien : Corneille comique », in *Australian Journal of French Studies*, no 2, 1965, pp. 291-312. 2) Peter France, « Oreste and Orestes », *French Studies*, vol. XXIII, no 2, 1969, pp. 131-137. 3) Maurice Delcroix, « Eraste-Oreste », *Cahiers de Littérature française du XVII^e siècle*, n° 7

- 1985, pp. 141 - 158. 4) Jean-Claude Ranger, « Fureurs raciniennes », in *Racine : théâtre et poésie, Actes du troisième Colloque Vinaver*, Manchester, 1987, pp. 59 - 80. 5) Georges Couton, « Mélancolie d'Oreste », in *Thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles, Mélanges en l'honneur de J. Truchet*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 333 - 339. なお狂乱に焦点を絞ったものではないが、作劇術におけるオレストの役割を論じた論文として、竹田宏『『アンドロマック』オレストに関するノート』『人文学報』no 124, 1974, pp. 20 - 42. がある。
- (3) Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 265 - 267. (『狂気の歴史』田村俣訳、東京、新潮社、1975年、pp. 268 - 271.)
- (4) Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954. 第三章のII「狂気と変装」を参照のこと (pp. 55 - 57.) (『フランスバロック期の文学』伊東廣太他訳、東京、筑摩書房、1970年、pp. 72 - 76.)。
- (5) 我々は、1648 - 1667年に上演出版された悲劇において狂気が描かれた例を知らない。もしあるのならばご教示いただければ幸いである。また、狂気を取り扱った悲劇が製作されなかっただけで、この時期以前に作られた作品が上演されなかったわけではないことを断っておきたい。
- (6) 夢と狂気の類縁性にもかかわらず、両者の差を浮き彫りとしてくれる作品が、ブロスの『目覚めてみる夢』である。劇中劇を利用して現実と夢の境界を曖昧にして戯れるこの喜劇は、しかしながら現実と虚構や夢の差を恒久的に認識できない事態、すなわち狂気を描かない。野池恵子「ブロス『目覚めてみる夢』覚書」『エイコス』, XIV, 2001, pp. 1 - 11. を参照のこと。
- (7) 「狂気 (folie)」「狂乱 (fureur)」の用語の区別はわれわれが立てたものであり、十七世紀において、これらの語を用いて厳密に狂気と狂乱が描き分けられていたのではない。前者を示す語としては、*égarement*, *extravagance*、後者としては *rage*, *transport*, *frénésie* なども用いられた。
- (8) Gustave L. Van Roosbroeck, « A common place in Corneille's *Mélite* : the madness of Eraste », *Modern Philology*, vol. 17, 1919, pp. 29 - 37. に16世紀後半から17世紀前半にかけての演劇作品における狂気の場面が、分析は若干不足しているが幾つか紹介されている。
- (9) 狂気を取り扱った数あるバロック劇の中で、この『幻視者たち』そしてトリスタン・レルミットの『賢者の狂気』については、藤井康成氏による紹介及び研究がある。前者については『幻想劇場』(東京、平凡社、1988年)第III章「狂気とファンタジー」を、後者については『フランス・バロック演劇研究』(東京、平凡社、1995年)第二部第一章(八)「悲喜劇とメランコリー」を参照のこと。
- (10) 先にわれわれが行った狂気の定義は、喜劇の問題を考慮にいれると暫定的なものにならざるをえない。というのも特に喜劇では、『病は気から』のアルガンのように、幻覚をみないとはいえ正常人とも言い難い人物(愚者)がよく描かれるからである。この問題については、Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière, tome II, Molière et le malade imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1998. が参考となる。
- (11) Pierre Corneille, *Examen de Mélite*, in *Œuvres complètes*, Tome I, éd. par Georges Couton, Paris,

Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, pp. 6-7.

- (12) Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 136.(オービニャック師『演劇作法』戸張智雄訳、東京、中央大学出版部、1997年、p. 67.)文中の訳はこの邦訳を拝借させていただく。
- (13)「この作品は、アキレウスの武具を拒絶された後で発狂状態 (fureur) に陥ったことを恥じたアイアースが自害するというだけの話だ」。『ベレニス』序文、Racine, *op. cit.*, p. 1469. 初版ではなく1676年から1697年の版のヴァリエントである。
- (14) D'Aubignac, *op. cit.*, p. 343 et p. 83.
- (15)「メランコリーのせいで / 恋が狂気へと変わったので / かれの錯乱した精神とたがの外れた弱い精神は / かれの友人を笑わせると同時に泣かせるんだ」(ラ・クロワ『ラ・クリメヌ』II-1)。悲劇的要素と喜劇的要素を同時に含み得る悲喜劇が狂気に活躍する場所を存分に提供したことは、決して偶然ではない。
- (16) D'Aubignac, *op. cit.*, p. 40.
- (17) ドービニャックはデマレ・ド・サン＝ソルランの『幻視者たち』の金持ちが描く幻の宮殿の約五十行にも渡る語りを批判している (*ibid.*, p. 281)。また、デフォンテーヌの『著名な役者』におけるディオクレティアン皇帝の狂乱は計24行で、トリスタン・レルミットの『マリアンヌ』のエロドのそれは計37行 (v. 1763-1800) であり、計20行であるオレスト狂乱の台詞は、十七世紀演劇の狂気描写の中で最も短いわけではないが、きわめて簡素だといえる。
- (18) エウリーピデースの『フェニキアの女たち』についての注釈より。Racine, *Œuvres complètes*, tome II, éd. par Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 872.
- (19) Corneille, *op. cit.*, p. 7.
- (20) フランスにおけるバロック期の開始(十六世紀末)直前の悲劇、ジャン・ド・ラ・タイユの『狂えるサウル』(1572年出版)の冒頭では、神の力で荒れ狂うサウルが盲目となって登場し、自分の三人の息子に襲いかかろうとする。
- (21) Virgile au troisième livre de l'*Énéide*, *Première Préface d'Andromaque*, p. 197. ウェルギリウスの原文では、第三歌、v. 330-332 に相当する。『アンドロマック』訳に収められた渡辺守章訳を拝借した。
- (22) アルディの『マリアンヌ (*Mariamne*)』(出版1625年)第五幕でもやはり、エロドは絶望の中でマリアンヌの亡霊をみる。
- (23) *La Thébaïde*, note 5, p. 117. (Racine, *op. cit.*, p. 1272.)
- (24) たとえば『マリアンヌ』では、気絶したエロドに対してかれの臣下が「あなたは数多くの国々に法を課すことができるのに / 自分の情念を統御することはできない」(V-3)と憐れむ。王が絶望する幕切れは十六世紀(たとえばアンドレ・ド・リヴォドー『アマン』出版1566年、第五幕)から存在するが、狂気・狂乱で幕を降ろす最初の例は残念ながら未確認である。
- (25) ドン・キホーテを扱ったゲラン・ド・ブスカルの三部作が代表例である。またペイの喜劇『名

高い狂人たち』で、収監された狂人たちは、原因を探って治療を施されることなく、もっぱら突拍子もない言動で訪問者を笑わせて楽しませる役割を担わされている。

- (26) シレーヌが恋の神に頭を狂わされる、作者不明の牧歌劇『シレーヌの狂気』（初演不明）、そしてセネカの翻案であるヌヴロンの悲劇『狂えるエルキュール』（出版 1639年）が挙げられる。
- (27) 『アンドロマック』 p. 255 の注 2。Racine, *op. cit.*, p. 1368.
- (28) オレストが気を失ったのち「ここでまたお気が付き、/またご狂乱になられては、すべての努力も水の泡 (*impuissants*) だ」(V-5, v. 1691-1692) というピラードの最後の台詞は、誰も止められない狂乱の物理的な激しさを物語っている。
- (29) ただしセネカの『テュエステス』で復讐女神 (*Fvria*) は登場人物の一員である。またガルニエの『ポルシー』（1568年出版）でもメガイラが冒頭で登場する。
- (30) フォレストィエによれば (p. 256 の注 1)、エウリーピデースの『オレステース』冒頭、オウィディウス『変身物語』第四巻、セネカ『メデア』冒頭がラシーヌに影響を与えたとされている。他にも、復讐の女神はセネカ悲劇の多くに登場する。バロック演劇では、『メリット』（IV-8）、『コスロエス』（II-1）、『クレオニス』（V-2）、『ラ・カルリーヌ』（IV-1）、『憂鬱症患者』（IV-1）、『死にゆくエルキュール』（III-4）、『セネカの死』（V-4）などが挙げられる。
- (31) セネカ『メデア』« *crinem solutis squalidae serpentibus* » (v. 14) 「うごめく蛇の髪持つ忌まわしきお顔で」。『セネカ悲劇集 1』（京都、京都大学学術出版会、1997年）所収の小林標訳を拝借した。
- (32) セネカ, *ibid.*, v. 964-968. ちなみにラ・ベリューズの『メデ』の第五幕でも、メデは子供を殺害する寸前にメガイラとかつて殺害した弟の亡霊を見て語りかける (v. 1162 et suiv.)
- (33) 『メリット』IV-8でエラストは、復讐の女神たちに自分を苦しめても無駄だ、と言って逆に撃退しようと試み、IV-9でもやはり「下がれ」と女神たちに命令する (v. 1553)。エラストとオレストの狂気の比較は注 2 で紹介した論文 1) と 3) に詳しい。
- (34) ホラーティウス『詩論』v. 124. (アリストテレス『詩学』ホラーティウス『詩論』、松本仁助、岡道男訳、東京、岩波書店、1997年、p. 237.)
- (35) 狂気を生み出す病的原因としてのメランコリーについては、フォレストィエの解説を参考のこと (*Notice d'Andromaque*, pp. 1339-1340)。医学的意味を強く帯びたメランコリーが狂気として重要な役割を担う十七世紀の演劇作品としては、ロトルーの『憂鬱症患者』やトリスタン・レルミットの『マリアンヌ』などが挙げられる。しかしこの両作品において、体液 (黒胆汁) 過多に基づく性格、及びこのバランスが崩れたことが狂気の要因とされたり、それを理解した上で治癒されたりするのに対し、オレストのメランコリーについての病理学的解釈は表層的なものにとどまらざるを得ない。よって本論文では分析対象とはしないが、この問題に関心のある向きは、注 2 に挙げたクートンの論文 (p. 335-336) 及び、注 10 で挙げたグンドレーの著作を参考とされたい。
- (36) Racine, *Notice d'Andromaque*, in *op. cit.*, éd. par G. Forestier, p. 1340. また R. C. Knight, *Racine et la*

Grèce, Paris, Nizet, 1951, p. 279. この他にジャック・シェレールは、ナイトと同様に、ビアンセアンス(不幸な英雄を尊属殺人の罪人としてはならない)が原因で劇中でこの忌まわしい過去が明確に語られないのだと考えている。*La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986 (première édition 1950), p. 385.

- (37) エウリーピデース『オレステース』, v. 428. 『ギリシア悲劇全集 8』(東京、岩波書店、1990年)所収の中務哲郎訳を拝借した。
- (38) ピーター・フランスは、オレストによる母殺しは恐らくまだ劇世界では行われていないが、オレストの形象はオレステースのイメージを借りることで豊かになると主張する。彼の見解は我々のそれと近い。注2で紹介した論文を参照のこと。
- (39) ピラードがオレストに忠告し(V-5, v. 1645), 初版でアンドロマックがエルミオーヌを責めるように(V-3, v. 1510-1511)。
- (40) エルミオーヌは劇中で「情け知らず(Inhumaine)」(I-1, v. 26) と呼ばれるが、これは終末におけるエルミオーヌの復讐の女神への変貌を予告するがゆえに、比喩的な使い方というより字義通り(=人間ではない女)にとらえられねばならない、という卓抜な指摘がなされている。小倉博孝「ラシーヌの詩法形成における『アレクサンドル大王』の位置」『ラシーヌ劇の神話力』(小田桐光隆編、東京、上智大学、2001年)所収、p. 67.
- (41) メガイラ(Megaira)の語源は「嫉妬する(megairein)」。
- (42) ヨーロッパ規模で盛んだった寓意画像が、オレスト狂乱の描写に影響したと主張するためには、証拠は不十分である。ただ付言しておく、復讐の女神が蛇の群れを背後に従えるという図は、ラシーヌが参考にしたと通常いわれる古典古代の作品には見当たらない。
- (43) Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, éd. par Christine Noille-Clauzade, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 368.
- (44) これは『ラ・テバイード』にもあてはまる。「狂乱」という語が頻繁に用いられるこの作品では、人物同士の憎しみの果てに勝ち残ったクレオンもまた己の狂乱の犠牲者となる。注2で挙げたジャン＝クロード・ランジェールの論文を参考のこと。
- (45) セネカ、『狂えるヘルクレス』, v. 939-940. 前出『セネカ悲劇集 1』所収の小川正廣訳を拝借した。
- (46) ナイトの指摘によれば、これはエウリーピデース『オレステース』にある、復讐の女神がタンタロス(地獄の奥底)へ引きずり込むという台詞(v. 264 et suiv.)からヒントを受けたとのことである。Racine, *Andromaque*, éd. par R. C. Knight et H. T. Barnwell, Genève, Droz, 1977, p. 202, note.
- (47) Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 26. なお、トロイア落城とオレスト狂乱が、『アンドロマック』において二つの魅惑点として働いているという主張から示唆を受けた。西田稔『『アンドロマック』における歴史・伝説の特権的瞬間』『ラシーヌ劇の神話力』所収、p. 197.
- (48) 文字通りには「連れ」であり、復讐の女神たちが引き連れる蛇の群れを指す。しかしこの語

は古くは「迫害」を意味したので、「責め道具」と訳した渡辺守章訳は適切である。

- (49) 渡辺守章訳の注を参照のこと。たとえば、アンドロマックの視線が向けられたエクトルの心はピリュスに刺し貫かれ(III-4, v. 867-868)エルミオーヌは動かせなかったピリュスの心(臓)を貫いてやると考え(IV-3, v. 1248)、エルミオーヌを見捨てたピリュスの心は祭壇へと運ばれていく(IV-5, v. 1393)。
- (50) モンフルーリー熱演と死亡の挿話については、『アンドロマック』プレイアード版の解説、p. 1324. を参照のこと。
- (51) ロンギノス『崇高について』XV. ボワロー訳では第十三章に当たる。
- (52) フォレストイエは、ボワローがロンギノス『崇高論』を訳す際、引用されているエウリーピデースの詩句の直訳ではなく、『アンドロマック』のこの場面から借りたことを指摘している(『アンドロマック』プレイアード版の注p. 1369)。付言しておくこと、翌1675年ベルナル・ラミーは『修辞学あるいは話す技術』の「活写法」の項目で、この訳を再録している(ただし一語だけ異なる)。Lamy, *op. cit.*, p. 223.
- (53) Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, P.U.F., 1982, p. 128.
- (54) Racine, *op. cit.*, éd. par G. Forestier, p. 766.
- (55) たとえばフィリップ・キノーの『ロラン』(初演1676年)や『アティス』(初演1685年)がある。また、『イジス』(初演1677年)を初めとするキノーのオペラには、復讐の女神が頻繁に登場する。これは、神々や寓意的人物を実在として舞台に乗せる宮廷バレエとの関連で捉えなければならぬだろう。
- (56) 1681年にル・クレールとボワイエの合作による悲劇『オレスト』が、また1684年にはラ・シャベルの『アジャクス』が、共にコメディ・フランセーズで上演されたとされる。前者は恐らくエウリーピデースの『タウリケのイーピゲネイア』を、後者はソポクレスの『アイアース』をモデルとしたと考えられるので、共に狂乱を描いていた可能性がある。しかしテキストが共に失われている以上残念ながら推測の域をでない。H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the XVIIIth. Century*, part IV, vol. I. Baltimore, John Hopkins Press et Paris, P.U.F., 1940, p. 211 et 217.
- (57) 第四幕第二場で、メデは一時的に錯乱し、地獄の幻影や自分が殺害した弟の幻影をみる。
- (58) 本稿では、狂気を扱った十八世紀以降の作品(ロンジュピエール『エクトル』初演1702年)などに残念ながら触れる余裕がない。十六世紀と十八世紀を含め、さらに古代やヨーロッパ文学芸術の影響を考慮した、演劇(バレエとオペラを含む)における狂気・狂乱の歴史は、魅力的で壮大なテーマだとわれわれは考えている。