

エイコス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

XV

研究

ロトルーの喜劇「忘却の指輪」

浅谷 眞弓 (1)

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 (19)

聖書悲劇『アタリー』に見るラシーヌの複眼性

浜野 トキ (44)

翻訳

風刺詩『詩の女神と音楽の女神』

訳: 西村 光弘 (61)

会員名簿

後記

2 0 0 2

ロトルーの喜劇「忘却の指輪」

浅谷真弓

はじめに

プレイヤード版17世紀演劇の第1巻を編むにあたって、シェレールはロトルーの「忘却の指輪」を選んだ主な理由を、喜劇というジャンルの復興を記す作品であるから、と言っている。

もちろんそれまでに喜劇を名乗る作品がなかったわけではなく、あえてそう位置付けるだけの根拠はあった。観客にショックを与える事なく笑わせる作品の実現にむけて、ロトルーはファルスとは別の方法を模索した、と。もうひとつ、選者を引き付けた「おもしろさ」は喜劇の復興を目指しながら、むしろそのために、であろうか、ジャンルの枠組みを覆す、悲劇、悲喜劇、あるいはパストラル、ファルスの要素を備えた構成にあった。なるほど、これは多頭の怪物の様相を呈している。しかし大団円に至れば、観客は、劇的時空間の統一性、簡単に言えば作品としてのまとまりを十分に感じられるだろう。非常に巧妙なやり方で、個々の要素の持ち味を損なう事なく、全体は喜劇のありかた、なんであるか、を問い、答えるものとなっているように思うのだ。まずは喜劇とは本質的に対極をなすはずの悲劇の要素に注目し、再読を行いたい。

1 悲劇、狂えるアルフォンス

主要登場人物は国王、王妹、公爵、公爵令嬢、伯爵、王妹の恋人の六人。韻文五幕、場の連続は保たれないものの、物語の筋は一貫しており、時間は二十四時間以内、主な展開の場所は王宮内、牢獄など。死者は出ず、正気に戻った王の寛大な裁定が際立つ結末。1630年以前、ブルゴーニュ座で上演された。

王であることと、恋する男であることは両立するのか。シシリア王アルフォンスの悩みを要約すれば、こうなるであろう。だが生まれながらの国王であった男は、まよわず、王であることをもって、恋に利するよう、手段を選ぶ。恋する娘を他国の伯爵に嫁がせようと画策した父親の公爵を捕らえさせ、許婚の、その伯爵もまた牢獄に送り込む。娘は王の真意をはかりかねながら、ひたすらに王を信じようと、たとえ侍女になじられても、その時を待つ。

してこの偽りの恐れは屈辱のうちに、

公爵の旨を明かし、伯爵の意を挫こう 王、第1幕第3場 151行

閣下の徳にもまして我が君に忠し、

わりなき職務に服するは本意にあらねど、

お許しくださいませ、あなたさまを、陛下はわれをつかわされ、
捕らえよとのご命令

いかなる由がかような意を義としたか、

お怒りが罪の大いなるを証してあまりある、
陛下は伯爵もご加担とおぼしめし、
嘆かわしき由により、われらはここへ参りました 護衛隊長と公爵、第2幕第3場 307行

さらば、神なる、我がより甘き煩いの由よ 伯爵、姫に、同 337行

見えようか、いかなる心遣いにてわが君が我を扱い、
していかに、かの君のおのが法にて生きるはたやすきか、
このたくらみのよし誉れあると言えようなら、
私の承知したるはかく認めたものとしよう 姫、小声で侍女に、同 345行

されど、意を決し、歩まれなされ、しかるべきよう、
玉座に昇られるごとく、絞首台ではあらで、
たえてなし、かく美しき、良き牢獄は、
冠へ至る道のほかには 侍女、同 349行

父親と許婚を捕らえるのは、いつわりの、戯れの陰謀のはずであった。ふたりが翻意すれば、拘束は簡単に解かれるだろう。だが、事態は一転、申し開きの場で再会した王は、姫を恋した記憶を失っている。

おお、何を我は聞きしか、
捕らわれ人と、なにゆえに、そのものたちが無実であれば、
アレクサンドルらはともどもに我に従うておる 王、第2幕第7場 464行

おお、なんと、野心の強きこと、その悪徳は、
妙なる力もて魂までも滑り込む、
高慢の、この甘き毒薬、人心に居を定め、
他のすべての罪によりて征服者となれり、
わが身の何たるかを見誤り、なんと我らは取り違えよう、
王たらん、人々の主たらんとなす美德を、

これらの名はただその慈愛にのみかかる、
王は何事もなしえず、おのが情念のうえには 王、同 471 行

実のない、くりごとは控えよ、傷つきし心に、
そなたらは我を狂人のごと扱いたきや、
そは我を見誤れり、して我はかくすこやかなる魂をもち、
かような話に耳を貸すも苦しからずや、
いかなる理由で、姫よ、ここへ参った、
何人が我の知らぬこれら狂人どもを中へ入れた 王、第 3 幕第 2 場 599 行

恋に自分を失い、王であることを忘れていたアルフォンスは、皮肉にも、狂乱して初めて正論を語り、理に適ったふるまいをする。よこしまな思いを寄せる恋人ではない、忠臣の姫に、望むことはないか、とたずねて、父と伯爵の解放を乞われると、

我は信ず、科もなくかのものらは捕らえられしと、
して我は彼らの自由に同意しよう 王、同 647 行

そして第一の発作は收拾し、「正気」に戻った王は再び公爵と伯爵の拘束を命じ、即座に第二の発作に突入する。

我は我を見分けられぬ、ただひとつ、
我は見、我は聞き、我は話せど、そなたらを知らぬは確か 王、第 3 幕第 7 場 827 行

当初より、「忘却の指輪」によってこの王の狂乱を仕組んだ王妹とその恋人は、第二の発作に乗り、第 4 幕において、王権奪取の障害となるであろう公爵を亡きものにしようと、

かの者の死は陛下のご安泰に必要なこと 王妹、第 4 幕第 2 場 928 行

と進言し、国王代理の地位を約束させ、退場する。運命はまだアルフォンスを見捨てていない。道化の架空の手柄話に感動し、乞われて、指輪と金の鎖を投げ与えるのだ。

我は知る、金は我らの今の世にすべてをなしうる、
それこそが人の諸悪の根源と 王、同、第 4 場 1005 行

投げ捨てよ海へ、かく忌まわしき鉱物は、

見いだすがよい、なんぞ別のさだめを 王、同、1019行

野心を嫌い、高慢を戒め、金品に執着しない、理想的な王は指輪を捨てると同時に豹変し、狂乱中に発した命令に忠実な者らを剣をもって威嚇した。指輪をもらった道化は主の異変に気づき、王自らが公爵の死刑と姫の伯爵との婚姻を命じた、と明かす。一人きりになったアルフォンスは心底絶望する。その後続く、死刑執行を前にした父と娘の別れの場面は秀逸である。

とどめよ、そなたの涙の、さだめなき流れを、
そはなにもものもなしえぬ、我をこの世にとどめようとて、
してむしろ幸いと思おう、我らの神々の御加護を、
我をこの地より奪い、天上へ召されるがゆえに 公爵、第5幕第1場 1109行

もし父の死なば、我は人の世に残るべきや、
いな、いな、わが首をこそ惨き手に差し出そう 姫、同 1143行

少なくとも、わが意を揺るがそうなどと努めるな、
かような思い込みはわが苦しみを増すほか、何事もなさず 侯爵、同 1146行

備えはついた、止めを、わが命とふたりの涙に、
我より目隠しを外し、ふたりの目に、
あるいは、後生に、ふたりをこの場より去らせたまえ、
惨き者よ、逃れさせよ、わが不幸を見ぬよう、
三たりを殺すなかれ、ただ一人のため 侯爵、同 1162行

危機一髪、王が駆けつけて、

そなたの、我に忠するを恐れしか、
時を延べたが無実を救うぞ 王、第5幕第2場 1175行

この不正を許されよ、さもなくばこの罪を裁かれよ 王、同 1192行

父を解放し、娘に正式な婚姻を申し込む。道化の機転に助けられ、我が身を顧みて、真の統治者であろうと決意したアルフォンスは、一計を案じ、再び狂乱したふりをして、妹らの陰謀を暴く。最終場、彼らのために命を危険にさらした侯爵がすべての裁定を委ねられる。

お望みとあらば、宮廷より遠ざけなさいませ、
ふたりをおつかわしに、どこかへ、いつかお戻りになるまで 侯爵、第5幕最終場 1504行

王は、すぐに立ち退くことを条件に、妹と恋人の結婚を認め、命じるまで帰るな、と付け加えて、サ
ラゴサへ「追放」する。

ただ愛の最も甘き法のみにてこの地を統べたまえ、
シシリアにさかえあるよう、我と愛とふたりながら王として 王、同 1524行

アルフォンスを変えたのは、第1幕で自らそう称していた「偽りの恐れ」であった。迷妄を打ち砕き、
罪を認め、人を許したとき、彼は狂乱のさなかに語った、理想の君主に近づいた。この王はやがて、
より困難な状況を経て、17世紀全体を統べる、あの名君たちへと成長していくだろう。その前にま
だ、波乱の生涯を送る女主人公の物語を見なければならぬ。彼女の名はレオノール、悲喜劇に現
れた最も美しい女性のひとりである。

2 悲喜劇、幸いな忘却

主要登場人物は王妹、その恋人、兄王、兄の恋人、恋人の父親、父が決めた許婚、魔術師、ほか。
ジャンルの典型に従い、場の連続は保たれず、筋は二組の恋愛が絡んだ複雑なもので、時間は特定
しがたいが、だいたい1日以内、場所は王宮、魔術師のへや、牢獄など。魔術、尊属殺人を匂わせる
陰謀や狂乱、殺人未遂、死刑執行といった見せ場に富み、急転につぐ急転は切迫した状況を演出し、
見る者を飽きさせない工夫が随所にこらされている。1630年代を賑わす、後の悲喜劇ブームに先立
った、火付け役のような作品。

王の妹レオノールは、身分違いの恋に悩んでいた。兄が反対することくらい、わかっていた。だ
から最初は、ただ自分たちのことを認めてもらいたかっただけだ。恋人に、なにか兄の意志を曲げ
させる妙案はないか、とたずねたとき、彼女は、シシリアの王権など、欲しくはなかつたろう。

王笏は兄様の手にあってこそ貴いもの、
兄様のおぼしめしでシシリアが栄えるのを見るのはうれしい、
でもきっと、もっと甘い力をもつでしょうに、
夫の手にそれを渡すことができたならば レオノール、第1幕第1場 55行

兄様の命が助かるなら、あなたの望みを認めましょう、
でも命はとらずに笏だけをとることなんてできるの 同 63行

この難問に答えるべく、恋人のレアンドルは魔術師の元へ急ぎ、つけた者の判断力を奪うという魔

法の指輪を手に入れる。魔術師は報酬を受け取らず、

骨折りの代償は、ただわたしを愛してくださいまし 魔術師、第1幕第5場 217行

と謎めいた言葉を残す。やがてこの言葉はふたりの運命を荒海へと投げ込み、最大の危機を迎えるにあたって、予想外に重要な意味をもつことになる。レアンドルは魔術師に会う前に、自分でこう言っていたのを、覚えていないようだ。

ご安心ください、姫よ、恋人を信じて、

すべてがうまくいくのをご覧に、ただぼくを愛してください 第1幕第2場 70行

恋人は魔術師に答えず、王の着替えの場へ、顔を洗うときを狙って、指輪をすり替えようと馳せ参じる。一方王は、自分では軽薄な恋愛にうつつを抜かしながら、妹にはまっとうな結婚をして欲しいと望んでいた。女の気持ちはわからない、とか、ひとりごちに、道化の噂話に耳を傾け、油断しているすきに、まんまとレアンドルに指輪を取り替えられてしまう。

そら、恋の神様が報いを、眠りまでもが手を組んで、

目の下へと滑り込んでいくわい 王、第2幕第6場 447行

もはや部下の顔さえ見分けられない。

薄もやの中では唇は動かぬ、

もっと明らかに、いや、あなたはどなたかおっしゃい 王、第2幕第7場 455行

指輪の効力は決定的だった。報告に駆けつけたレアンドルに、レオノールは、

でもこの策略は少し悲しい、

願いはひとつと思っても、ゆっくりにしか効かないの、

あの指輪ならもっと素早く、

わたしたちの運を確かに、冠をくれてよさそうなもの レオノール、第3幕第3場 697行

それもそのはず、指輪は知らぬ間に兄の恋人、リアヌの手に移っていた。前後不覚に、恋する王の顔が見分けられない、哀れなリアヌを、ふたりは目の当たりにする。抱き締めようとする王の腕を振り払い、無礼を詫びて、

なんと、おお、わたしはこのようにひどく辱めを受けるのです、
閣下、もしわたしの無知が過ちに加担したなら、
けれど、自分の罪を言い逃れようというのではありません、
どうか命だけはお助けを、お怒りでありましたら リリアヌ、第3幕第5場 733行

王は、頑固な父親と恋敵を釈放したとの知らせに激怒し、より暗い牢獄へ閉じ込めるよう命じ、様子のおかしい恋人から指輪を取り返すと、再び判断力を失って眠りにつく。運命が気まぐれに指輪の持ち主を変えるのを見たレアンドルは、兄を首尾よく操るためには侯爵が邪魔だと知る。確かに兄は殺さないが、

だが侯爵の破滅はぼくには必要なことと、
この幸いな事態の完璧を期するなら、
あのひとの努力はぼくらの願いに反するだろう、
そしてあの人の死がぼくらを安心させてくれるのだ レアンドル、第4幕第1場 869行

と決意を固めた。一度の失敗で追い詰められたふたりは真の策謀へと急速に傾斜していく。王自らの判断力だけではなく、国政にとって判断力、良識として機能していた侯爵の命を断とうと言うまでに。レオノールの言葉に恐れをなしていたレアンドルはもういない。

そんな幸せがぼくたちの年の甘さに加えられるかな、
もしあなたの愛情がぼくの勇気を助けてくれるなら 第1幕第1場 59行

第5幕、道化から王の状態を聞かされ、ふたたびレアンドルを絶望が襲う。

どんな男が今日、ぼくより不幸だろう、
不当にもぼくの願いに耳をかさない運命よ、
ぼくから永遠に光の恩恵を奪ってしまっておくれ、
王の様子を見て、意をくんであげなさい、
ぼくを墓場につれていけばいい、あの人が元気なら、

ファブリスに、

王はまだ夢を見ているの

神様は一時前に魂を治してくださいました、
多くの人々がこの豹変に苦しんでおります 第5幕第4場 1228行

残された方策はただひとつ、

ぼくは何をできよう、ああ、たとえ幸せな結婚が、
そのなりゆきとぼくのさだめを結び付けようと、
ぼくが望める最も甘い果実が、
ぼくの死だとするなら、この腕は何を引き延ばせよう 同 1245 行

姫をおいて死ぬよりない。最終場、ふたりは王のもとへ呼ばれた。またも狂乱した王は立ち上がってレアンドルに王位を譲ると言い出す。だがレアンドルは運命のあてどなさをいやというほど味わった後で、これを辞退する。

ぼくには、まっとうな言い訳はひとつもみつからない、
たとえこの罪の作者が愛だけだったとしても、
普通に判断すれば、目を閉ざした愛のゆきすぎが、
最初の、第二の事態を引き起こしたんだ 第 5 幕最終場 1453 行

膝をついて、続けて、
陛下、神々の前にこの罪人はお誓い申し上げます、
あなたの足元にこの罪のお許しを乞いながら 同 1465 行

怒って、
裏切り者ども、まさしくおまえらがわたしを脅かしたのだ、
辱めを受けて死ぬのが当然の報いだ 王、同 1467 行

王はレアンドルを試したのであろう、

アレクサンドルよ、実に、この稀な奇跡は、
ならびない効果をもたらした、この奇跡自体がならびないように 同 1469 行

と前もって言いながら、裁定を彼らの陰謀で最も深刻な被害を受けた侯爵に任せる。

つける薬のない、この病いを許してあげてください 侯爵、同 1502 行

妹は、兄の寛容に感謝して、

なんとすぎたお言葉でしょう、わたしたちの罪深い魂には、
わたしたちは陛下に、陛下、永遠の御恩を負うものです 同 1513 行

王も侯爵も、愛のためになした暴挙をみな忘れてくれた。「ただわたしを愛してください」と言ったレアンドルの言葉と、魔術師の呪文はこうして、幸いな忘却へとみなを導き、指輪の奪った判断力とは、結局、愛以外のよこしまな何かを指したのだ、と教える。王もまたこの奇跡に十分な感化を受け、愛のみが自らを支配する、と宣言して、幕を閉じる。彼らをここまで変えることに成功した愛とはなにか。見つめあう眼差しだけが互いを生かし、支える、無垢な感情の、その正体は。ふたたび出会うために別れ、会うたびに恋する、若い恋人たちはパストラルの登場人物に似る。

3 パストラル、レオノールとレアンドル

レオノール、レオノールの恋人のレアンドル、レオノールの兄、兄の恋人、その父親、許婚、魔法使いが主な登場人物。田園生活を背景に、羊飼いの恋愛を典型的に描くパストラル風の設定で、魔法使いの登場や記憶喪失などが効果的に使われている。書割の花園は幸福な恋人たちの眼差しを通して命を与えられ、世界は新しく生まれ変わる。見つめあうだけで互いの存在を証すような関係こそが彼らの恋愛である。そして、多少なりとこの原理から逸脱すれば、登場人物は彼らの神から罰を受ける。恋する人を見分けられなくなったり、自殺の危機に見舞われたり、と。だが、こうした障害は次に訪れる幸福な再会のための口実にすぎない。冬の後に必ず春がめぐってくるように、約束は果たされる。そのとき、命は豊饒な未来をうたい、永遠に年をとらない愛の神を称える。過去のゆえに火に焼かれる最後の審判など、やってこないのだ。物語のはじめに、レオノールはレアンドルの声を聞いて、無言の自然を発見するが、この無言はどんな論説より饒舌で説得力に富む。

ああ、いったいだれがこんな美しいお話にあらがうことができるでしょう、
この木とこの岩は恋をしているかそれとも口がきけないの、
だからあなたの言うことを聞いて、これらの花々と泉は、
なにか、はじめての苦しみの、思い出をもつのだと思う 第 1 幕第 1 場 1 行

目を奪う自然の美しさが、恋人の声の前では表現力を失い、苦痛を覚えると言う。その対照が自然を逆照射し、注目を集め、対象の美を生き生きと描き出すのに成功している。風景は心情を描写し、心情は風景と一体化して、観客の感情に浸透する。レアンドルではなく、レオノールの声がレアンドルと新しい世界とを我々の前に現出させた。

むしろ、あなたの聖なる魅力を見て、とってください、
花々と泉は、愛の神はさらにまた弓矢をもっている、と感じている、
このナデシコは、身を屈め、あなたを褒めたたえ、

もはや自分の顔に魅せられることはないように見える、
エコーはもうそれを愛さない、静かにしておいてやる、
姫よ、あなたの魅力的な言葉に答えるため、
ぼくが言い過ぎたか、黙るべきか、ご判断を、
岩でさえもそんなことはできないと思いますが 同、5行

ナデシコと訳したのは、<oeillet>で、<oeil>に語源をもち、特にカーネーションを指すらしい。エコーは数多い森、林、沢地などのニンフのひとりで、容姿のよい歌上手として知られる。父親は人間だったが、ニンフたちに育てられ、笛や琴や歌を習い覚えた。牧神パーンに言い寄られながら、極度の恥ずかしがりやで、これを拒んだため、牧神は腹を立てて、羊飼いたちを狂乱させ、エコーを引き裂かせた。それからニンフの味方の大地はエコーのバラバラになった四肢を隠して、娘が昔したように、人の声や歌を真似て繰り返すようになったという。いかに美しいナデシコも、レオノールの美貌にはかなわず、エコーの歌の主題にはならない。二度繰り返して言うに及ばぬというわけだ。レオノールは返して、

天がわたしに与えた魅力がいかに弱いものでも、
レアンドル、わたしは娘、そして称えて欲しい、
わたしがすきなのは好ましい、魅力、美という言葉、
きずな、ためいき、恋の炎、つれなさという、
わたしが見たいのはあなたの気分がどこでもわたしの気に入るところ、
聞きたいのは、あなたが口ごもり、わたしに嫌われるのではないかと恐れるところ、
わたしは、あなたが心配を口にするのを見ると、悲しくなる、
空に目をやって、(眼差しで)空を凍らせるのを見ると、
花々は決してこれほどに甘い、強い香りは発しない、
あなたのきれいな手がわたしの胸にそれをくれるときほどには 同19行

わたしは憎むのです、こんなに長く話す自分自身を、
なぜならあなたの声だけがわたしの望みをかなえてくれるのだから 同33行

優しいレアンドルは、恋人の言うとおりに、恋する幸福の次には悲しみを語って、

そしてレアンドルは憎むのです、レアンドルの生まれが、
こんなに多くの逸脱をもって愛してはならないと責める、
高望みをしてはならぬ、というのを、王たちだけが、
その願いを遂げる権利があるのに 同35行

いっそう甘く、感傷的な状況を作り出す。「現実」の惨い手は見せかけにすぎないとしても、ふたりの幼い恋心は、それを乗り越えようと、逸脱を犯してしまう。レアンドルの思い上がりを止める者はこの地上にはいない。

すべてがうまくいくのを見るために、ただぼくを愛してください 同 70行

魔法使いの言葉は、だから彼らを罰する神から遣わされた、呪文なのだ。

すべての骨折りの報酬として、ただわたしを愛してください 第1幕第5場 217行

愛の神は牧神と手を携えて、ふたりを未知の経験へ連れ出す。以下に展開される物語は、真実らしさ、現実味とは相容れない、いわば試験官の中の恋愛実験である。すべてはうまくいくだろうが、すべては骨折りだ。ただ愛することの困難さ。愛は現実には殆どありえない大きな負荷をかけられ、試されて、存在を主張する。恋のパニックに巻き込まれているレオノールの兄もこの実験の被験者である。

あの人の美しい目がわたしの心が嘆くのを治してくれる 第1幕第2場 85行

わたしの甘い狂乱の、あの美しい煩いの種に会おう 同 107行

当然、相愛のリリアヌも、また。

わたしは今日、よくわかったのです、恋の神には目がないことを、
神はあなたをもっと高貴な場所に導こうとしたのに、
わたしの短所を知っていて、あなたの長所を測ったら、
別の女性があなたの訪問の荣誉を受けるはずなのに 第1幕第3場 109行

兄はリリアヌに現実的な証拠を求めて、

そんな尊敬はわたしたちの願いには反するもの、
本当の恋人たちの間を引き裂いてしまう、
どうかただ一度、キスを 同 125行

と言うが、さらに現実的な反撃にあう。

そのようなご好意は罪というもの、
あなたの愛情が正当としてはくれませんが、
たくさん誓いをしたあとで、しあわせな結婚が、
どうしてわたしたちの恋する気持ちを結び付けないでしょう 同 127行

この小さな拒絶が兄に一線を越えさせるのだ。

だが思いの外にわたしは不意を打たれている、
どんな恐れが、わたしの心よ、おまえの気質をこうも変えるか 同 154行

不在から戻ったリアヌの父には、彼の盲目は既に知れて、批判を受け、

あなたはたくさん判断をすればいい、だがわたしたちは少なくとも知っている、
わたしたちの愛は判事も証言者も恐れぬ、と、
ただ美德だけがわたしたちの魂を傷つけたのだから、
美德だけがわたしたちの考えを統べる 第1幕第4場 161行

などと反論し、逃げ去る。送り出す父親の独り言はふるっている。

まさしく、息が切れるほどにわたしは走った、
そして二頭の鹿がわたしの骨折りの成果となった、
王は出て行く、
だがいかにわたしが森の中で目的を達し、狩りをしたとて、
ここではそれ以上のことをしおせたのだ、王を狩り出したのだからな 同 171行

そして浮かれ娘には、

おまえの目には、おまえの知恵の光を呼び戻さなければならない、
それがおまえに腕を広げさせたら、光に目を開かせるのだ 同 180行

と忠告するも、取り逃がしてしまう。父の結論は、貞潔は美と一致すること稀なり、だ。この一点においては浮かれ男も同感のようである。

女性の行動を判断できるといったって、

見かけはしばしば魂とは別物だ 王、第2幕第5場 371行

しかしそこは浮かれ男の浮かれ男たるゆえんだ、まったく反省がない。

もはや、愛の神よ、おまえの目隠しは恥のほかはないぞ、
おまえの家来の一人が、今日、おまえに打ち勝ったのだからな 第2幕第6場 395行

あげくの果てに、顔を洗いながら歌う歌は、

恋人たちよ、もう涙は流さぬように、
嘆きも、ためいきもせぬように、
こんなにきれいな目に捕らわれたとて、
愛の神は自分の国をなくした 同 429行

貴いものを手に入れて、
わたしはもう泣きはしない、
どんなに不安に思っても、
わたしはそれの魅力のあるじ 同 437行

この自惚れはたちまち罰せられ、恋した相手を見失う。妹たちがすり替えた魔法の指輪で記憶をなくして、

あなたはこの美しいお方をご存じか、
この人にキスしたいと、強い欲望があなたをせかしている 第3幕第2場 585行

まるで初対面の人を見るように言う。しかし、これはまた新たな恋の始まりに似ている。もう一度出会うために忘れ、会うたびに恋する、浮かれ男と浮かれ女は同じ状況を繰り返して、周囲を巻き込んでいく。

どんな魔法、どんなダイモーンがわたしの目をくらませるのでしょうか、
どうすればわたしは陛下に忠実になれましょう リリアヌ、第3幕第6場 744行

魔法は浮かれ男を再度捕らえて、実験を続ける。

どんな運命がわたしを生まれた場所から引き出したのか、

力も支えも財産も記憶もなしに、
いまの自分を見てみれば、昔はこんなふうにしたか、
人間たちの最初の者は、世界が生まれたその時には 第4幕第2場 877行

こちらの魔法が解けると、今度はもう一人の浮かれ男が、策略が露見して、危機に瀕する。浮かれ男が救われるのは、同病相い哀れむ兄の寛大さと、当然ながら、愛の神の許しによる。

摘みましょう、陛下、摘みましょうバラを、刺のない 侯爵、第5幕最終場 1498行

愛しきよろこびのダイモンよ、母のみ胸より出でて、
愛の神よ、もはやパフェにシテールに止まらず、
すべての人の手のあいだに、我らの心に幸いをもたらせ 王、同 1517行

こうして八方がまるくおさまり、骨折りの教訓は、「ただ愛しなさい」と告げられた。解決すべき問題はひとつもない、ただ一人の約束がまだ果たされていないことを除けば。賢い道化、忠実な裏切り者、ファブリスの悪巧み、いや災難は。

4 ファルス、ファブリスの悪巧み

ファブリス、王様、恋人たちが主な登場人物。浮かれた王様が、恋人たちの策略で魔法をかけられ、ファブリスに大金を与えるという約束をしては忘れる、というのが筋の中心。王様の豹変とそれに付け込んだり、叱られたり二人のやりとり、切り替えの妙が笑いを生むが、ほかに恋歌のパロディーあり、ほらふき話あり、大袈裟な立ち回りあり、とバラエティーに富んだ内容である。深刻に傾きそうな話が、ファブリスの手にかかると、笑い飛ばしてしまえるから不思議だ。要所毎に挟まれるファブリスの、文字どおり独り舞台は、その後の喜劇の道化たちの先導役の一人を任じてよい、毒とくすぐりを備えた場となっている。事件はファブリスの機転で一挙に解決、満場の拍手は彼に十分な報酬をもたらしただろう。

どこへ走っていく、ファブリス、おい

お許しください 王様とファブリス、第1幕第6場 381行

登場の場面から走っているこの男は、王様に重要な情報をもたらす代償に、二千デユカを受ける約束を取り付け、紙とペンを探しに行く。口約束は当てにならない。そのすきに、妹の恋人が魔法の指輪を王様にはめさせようと、王様の顔を洗うのをうかがって、恋歌のパロディーを歌う。

レアンドルはもう泣かない、
恐れることも、ためいきも、もう、
この指輪をかえることができれば、
王様は自分の国を失うのだから 第2幕第7場 433行

王様がこの貴重な指輪をすれば、
ぼくはもう泣かないですむ、
ぼくの不安がどんなでも、
ぼくはその魔法で、主人になる 同 441行

こうして王様は、ファブリスのことを、まして報酬のことは、忘れてしまう。

どんな褒美だ、なんでそんな褒美を

よいお知らせの、
侯爵様と美女を捕らえまして 第2幕第8場 511行

書き付けを破って、退場しつつ、
おまえのたわけの相手はよそで探せ、
寒いバカ話を聞かせおってからに 同 519行

見送るファブリスのぼやき、

おお神様、いままでこれほどがっかりした男がいたでしょうか、
いまこのわたしの恥の半分を請け負ってくれる奴がいれば、
受けた物の大半をやってもいいのだからなあ 同 524行

勿論、受けた物は皆無だから、ファブリス以上の恥かき損は覚悟となる。次の場面で、王様は指輪を外し、先程の約束を思い出す。

おまえはむしろわたしの与えた物がうれしくないんだ、
そう望めば、サインしてやったものをなあ 第3幕第3場 679行

しばしお待ちを、
すぐさま筆と書き付けとご持参いたします 同 683行

そうやって戻ると、またまた王様は指輪をして、書き付けを破り、

おまえの病気は重篤とみえる、この病が治らぬなら、
狂気は大金をもって何を語るか 第3幕第7場 839行

激怒して、皆を引き連れ、退場する。残されたファブリスは呆然と、

またもういっかい、ああ、不幸なファブリスよ 同 841行

自分を「おまえ」と呼びかけ、さんざんぼやいて、結論は、

だけど運命の神様は女だぜ、そうしておれには金がないとくる 同 853行

と、わかったような、わからないような。しかし、悪巧みはここからだ。またもや様子のおかしい王様を手玉にするのは簡単と見て、架空の英雄をしたてあげ、狂気の語る物語に報酬を与えさせる。

勇敢な騎士よ、あなたには栄光がふさわしい 第4幕第4場 989行

こんなダイヤモンド、こんな鎖は投げ捨てよう 同 1014行

ファブリスは指輪と金の鎖を拾い集め、逃げ去って行く。

運命の神様がくれた大チャンスだぞ 同 1021行

なに食わぬ顔で再び戻るファブリスを、「正気の」王様が待ち受けている。もはやどちらが狂気なのか、判然としない。勝手に命令を変えた臣下に、抜き身の剣をかざして追いかけたら、とぼっちりのように、

おのれたわけたことを抜かしおって、
おまえだけは許さんぞ、目にも物を見せてくれよう 同 1097行

ファブリスにむかう。命からがらにかわして、男は考える。

さようでございますともさ、どんなわがままな運命が、

こんな甘いのからこんな恐ろしいのを作り出したやら 同 1099 行

最終幕、顔色を変えたレアンドルを見てひらめいたのは、今度こそ運命の女神の気まぐれなのだろうか。

あの指輪があいつにどんな苦痛をもたらすんだ、
なにか新しい秘密があると見たぞ 第 5 幕第 4 場 1251 行

さっそく王様にご注進だ。

だからわたしはこの魔法は、
このダイヤモンドに隠されていると見ましたな 第 5 幕第 5 場 1279 行

自ら実験台を申し出て、指輪をはめて前後不覚に、

おれはだれだか自分でわからん、
ここはどこだい 同 1294 行

と、事実の証明に及び、王様が恋人たちを試す狂気の演技に加担する。最後の台詞は、

目を凝らし、耳を傾け、
沈黙をまもって、奇跡をご覧なさい 第 5 幕最終場 1353 行

と、もはや、走り回ってへとへとになった、道化の姿はない。主人に忠実に役割を果たす下僕然とした言い草だ。そんなファブリスの忠心ぶりに王様は、

そしておまえ、おまえは自分で思うよりずっとわたしには得難い奴だ、
きっと報いてやるほどに、おまえを愛していると思うがいい 同 1515 行

と言って、幕を閉じるのだが、その愛の具体的な内容が金品、地位のいずれであるかは知れずじまいである。「骨折りの代償はただわたしを愛してください」では、意味がない。なにしろファブリスは知ってしまったのだ、

運命の神様は女ですぜ、そうしておれには金がない

作者がもう一度繰り返さないでも、我々はファブリスとともに、内心でそうつぶやくだろう。第4幕、王様に指輪と金の鎖のありかを問い詰められ、ファブリスはかつらの中に隠したと白状して、それは王様を楽しませるためだ、とごまかした。

楽しませるだって、恥知らずめ、ああ、うつけた魂ども、
地獄へ行って自分の芝居を演じるがいい 第4幕第6場 1081行

地獄で芝居を演じるのはダンテの亡者たちだけではない。ファブリスも観客もこの世のあてどなき、運命の気まぐれを前にして、離れて見れば滑稽な喜劇を演じ、人を笑わせているのにちがいない。独り舞台の嘆きはファルスの毒を皮肉な笑いに、我が身を顧みて笑えと肩にかかった無用な力を抜く。立派な悲劇も波乱の悲喜劇も甘美なパストラルも、ファブリスの脱力によって、新しい喜劇の流れに飲み込まれてしまう。描くテーマは同じでも、対象に注ぐ眼差しの距離感こそが、ジャンルを決定する。作者はこの当たり前のことを「忘却の指輪」で実証して見せたのだった。

おわりに

モリエールの喜劇は笑えない、と言われる。古いからではない。現代の読み手にとって切実な何か、対象に距離をとることを拒むのだ。そういう意味では、続く世紀、<drame sérieux>などと称して、舞台から笑いを追放してしまった生真面目な唯物論者より、巧みな恋愛実験で観客をうならせた浮かれ男の方が、よほど大人だった。観客にショックを与えずに笑わせる、というのが、笑いとは本来、返す刀で自分を切ることでできるような精神にこそ許された快樂なのではないだろうか。ロトルーの喜劇「忘却の指輪」をもってその答えとしたい。

テキスト : *THÉÂTRE DU XVIIIÈ SIÈCLE* <I> .1992. NRF. GALLIMARD. choisis, établis présentés et annotés
par Jacques Scherer. Introduction et Notice pour *LA BAGUE DE L'OUBRI* de Jean Rotrou.

梗概 : 鈴木美穂、1987年、エイコス第III号、83頁から85頁まで

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想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なない状態、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・キホーテがそうであるように、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っ込んだ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『癲狂院』を改作したベイの『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¹¹⁹⁾、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¹²⁰⁾、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。¹²¹⁾

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¹²²⁾。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。⁶⁹

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⁷⁰、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)²²³。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』と近いとみられ、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『ブリタニキウス』(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²²⁴。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²²⁵。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²²⁶。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²²⁷、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いつくことが多い。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「退かれ退かれ」(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⁽⁶³⁾。

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、先行作品の内では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⁴⁹⁾、『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⁵⁰⁾。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⁵¹⁾。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步を踏み出し、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の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、オウイディウス『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、ベルナル・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ィ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、「俺の喜びの最後の飾り」(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。こうして道徳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、観客に道徳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と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⁶⁹⁾。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いない。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⁶⁹⁾。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⁶¹⁾。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⁶²⁾。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⁶³⁾。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)を拝借させていただく。
- (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年の版のヴァリエーションである。
- (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』訳に取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 (*Marianne*)』(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όδ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。またベイの喜劇『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・ベリュースの『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『マリアヌヌ』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、復讐の女神がタントロス(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、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、神々や寓意の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 XVIIth. 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。

聖書悲劇『アタリー』に見るラシーヌの複眼性

浜野 トキ

目次

はじめに

第1章 『アタリー』制作当時のラシーヌの立場

——国王ルイ14世とポール・ロワイヤルの狭間で

第2章 主要人物、特にジョアドの二面性

第3章 ジョアドの預言——神の声の一撃

第4章 王政と宮廷批判

第5章 ジョアドと神

おわりに

はじめに

サン＝シール女子学院のための聖書悲劇『アタリー』が完成したのは、ラシーヌがマントノン夫人の要請を受けてから一年半後1690年半ばであった。前作『エステル』(1689.1)は大成功を修め、『エステル』には、晩年の王が讚美するすべてが集中している。王自身と神にたいする崇拜とがここでは調和よく混合されている。¹⁾とモーリアックは讚美している。ラシーヌは『アタリー』の「序文」のなかで、劇中の幼君ジョアスをルイ14世の孫ブルゴーニュ公に譬えたり、またジョアスの戴冠式の一部にルイ14世の戴冠式を真似たりしているが、「最初にこの劇を見るのは16歳で王位に就いたルイ14世であることを彼は忘れてはいない。」²⁾とラシーヌが常に国王の反応を意識していたことをフォレストイエは示唆している。しかし、前作『エステル』の大成功に反して、『アタリー』は1691年1月に一度、サン＝シールで国王ほか数名の出席のもとで、衣装も合唱隊の歌もなしでリハーサルされるにとどまり、その後2回ほどリハーサルが行われたが、ほとんど反響を呼ばなかった。作品は、同年3月国王の許可を得て出版のはこびにはなったが、大きな世評を呼ぶこともなかった。この作品はラシーヌの生前には一般公開に至らず、コメディール・フランセーズで初めて公演されたのは、実に18世紀の1716年のことである。

この劇を私自身、昔コメディール・フランセーズで観たとき、ジョアス役のブロンドの美しい少年が、台詞を一二度とちるたび毎に、合唱隊の女性が助ける、といったほほえましい情景に引かれて、上品な音楽劇といった印象を受け、その悲劇性はほとんど感じなかった。ラシーヌは聖書、特に旧約

聖書などから題材をとり、これに社会的、心理的、劇的に許される範囲内で独自の構想を練り、これを巧みに自分自身に引き寄せて書いている。その結果、これまで殆ど見せなかった自己の実像をかすかながら投影している。本稿では主として大祭司ジョアドの行動を辿りつつ作品の解明に努め、これにより人間ラシーヌの実像、彼の抱えていた諸問題に迫りたいと思う。

作品を簡単に要約すれば、ユダ王国の王妃アタリー^①はイスラエルの出であるが、異教の神バールを信じ、国王である夫ヨラムや息子のアハジャもバールの信仰者とする。ヨラムが病死し、息子アハジャも殺されてからアタリーは、ユダ王国での己の権力を守るため、かつ、ダビデの王族の絶滅をはかるために、孫たちすべてを殺した。ただ、そのうち一人の孫ジョアスだけは乳母に助けられ、エリアサンという名のもとに、大祭司ジョアド夫妻によってイスラエルの神殿の片隅で密かに育てられている。ある日、アタリーは夢^②のなかで、自分を殺そうと剣を握る一人の子供を見る。彼女はふらりと神殿に向かって行くと、夢に見たのと同じ子供を見つけ、話を交わす。その子は神殿の片隅で育てられているという。彼女はその子と話しているうちに、憐れみを感じ、王宮に彼を引取り、将来自分の後継者にしたいと申しでるがジョアド側から強く拒絶される。ジョアドとしては、エリアサン(ジョアス)こそは統一国家「大イスラエル王国」の創始者ダビデの血を引くユダ王国の正当な王位の後継者であり、いずれアタリーを排して王位に就けるのが神の意思であると考えている。しかしアタリーは腹心の祭司マタン^③の示唆もあり、エリアサンと、神殿にあるとされるダビデ以来の財宝を引き取りに、少数の従者を従えて神殿に入り、その結果殺され、ジョアスが王位に就く。死の前に、イスラエルの神を呪い、ジョアスの悪行を預言^④するアタリーの声が高く響く。

第1章 『アタリー』制作当時のラシーヌの立場

——国王ルイ14世とポール・ロワイヤルの狭間で

ラシーヌは一介の孤児から、その劇作によって成功の道をまっしぐらに走り、34歳(1674)のとき貴族の身分となる。そして『フェードル』上演(1677)後、親友ボワローと共に国王の修史官に任命されるという栄達の道をたどった。ときにラシーヌ37歳であった。その後、1689年まで劇作品は作らなかったが、ルイ14世の覚えは極めて良かったし、ラシーヌ自身もルイ14世をこよなく愛し、尊敬していた。高名な劇作家として、国王の側近に侍り、その信頼を勝ち得ることは当時は絶対に必要な生き方であった。しかし、彼の宮廷への社会的進出と栄光を妬む敵も数知れなくあったことも事実である。一方、ラシーヌ自身のなかに深い精神的変化もみられた。それは、孤児時代から彼を育み、教育してくれたポール・ロワイヤル修道院の人々との関係修復である。ポール・ロワイヤル・デ・シャン修道院(以下ポール・ロワイヤル)はジャンセニズムの温床だとして、ルイ14世はじめ、貴族やイエズス会から敵視されてきた。その結果ポール・ロワイヤルの人々は、自由意思を否定し、国家に陰謀を企てる反逆的な徒党であり、また教会に批判的だとして敵視され、絶えず政府から迫害を受けてきた。幼いときからラシーヌはその迫害を実際に見てきていたのである。

ジャンセニズムとは 神の恩寵と自由意志に関する神学思想で、たとえ正しいとされる者でも神の

絶対的な恩寵が無ければ救済されない。また原罪に汚染された人間の無力さと悪への傾きを強調する悲観主義的な人間観を特徴とし、純粹で厳格な信仰と道徳の実践の厳しい戒律が敷かれていた。その思想は貴族階級の特権意識や教会の権威に批判的であり、また妥協的な道徳を守るイエズス会とも対立していた。

ラシーヌは1666年、その劇作が波に乗っていたころ、彼を育成してくれたこのポール・ロワイヤルの恩師ニコルなどにたいして、『『想像上の異端』および『妄想家』2編の著者に与える書簡』⁹⁾という痛罵の手紙を書き、恩師たちと決別し、劇作と栄達の道をまっしぐらに走ったことは周知のことである。

しかし、ラシーヌは後年、おそらく『フェードル』を書いた前後の1677年(37歳)頃から、ポール・ロワイヤルの人々と旧交を結ぶようになったと推定されている。その動機については謎であるが、孤児として育てられた時代への懐かしさ、恐らく古巣を懐かしむように自然に昔の恩師や友達と旧交を温めて行ったのではなかろうか。ラシーヌはすでに結婚し、長年にわたる女優シャンメレとの関係も清算し、彼を取り巻く環境も変化してきた。同年、親友のボワローが『フェードル』の一冊を携えて恩師アルノーに見せたが、特に反対も無かった。その後、ボワローに連れられてアルノーと久々に会ったラシーヌは彼の足下に身を投げだし、アルノーも相手の足下に身を投げて、互いに抱き合った、とサント・ブーヴは書いている。¹⁰⁾ こうしてラシーヌはポール・ロワイヤルの恩師たちと和解したのであるが、しかし、ラシーヌは表面上は、ルイ14世から敵視されていたポール・ロワイヤルとは何の関係も無いかのように敬虔な普通の信心家として振る舞っていた。ラシーヌがポール・ロワイヤルとの関係を修復したからといって、彼がジャンセニスムを全面的に信奉していたとは言えないが、ポール・ロワイヤルの人々との交流を敢えて修復した以上やはりそこでの教義に全く反対ではなかったと推定される。1679年、ラシーヌ39歳のとき、パリ大司教アルレーがポール・ロワイヤルの強制退去を進めるために同院を訪問した際、たまたまそこにラシーヌが居たことにより、かれが以前から同院を度々訪れていたことが明らかになり、周囲からも胡散臭い目で見られていたことも事実である。また、同年、若き日の恋人女優デュ・パルクの「毒殺事件」をめぐってラシーヌに嫌疑がかかったことへの恐怖も、彼をより確実に神に、ポール・ロワイヤルに近づけたとも想像される。その後ポール・ロワイヤルの穩士たちが四散し、叔母 メール・アニエス・ド・サント＝テークルが1690年、ポール・ロワイヤル修道院長に選出されることになったので、ラシーヌの修道院訪問は以後頻繁になったと思われる。またポール・ロワイヤル側としても、国王の信任厚いラシーヌを通じて同院迫害の手を緩めるよう彼から何らかの働きかけを、といった期待もあったと想像される。彼としても迫害を受けている修道院の人々を打ち捨てるわけにいかず、次第に深みに入る、と同時に神への思いも彼なりに深めていったのではないか。『アタリー』制作当時、ラシーヌはポール・ロワイヤルとの深い関係を密かに保ちつつ、国王の忠実な侍従として仕えるといった相反する面を使い分けていたことは事実である。¹¹⁾

第2章 主要人物、特にジョアドの二面性

『アタリー』の構造は重層的で、相反する次元の流れが平行に走る。『エステル』よりも、さらに劇に介入してはいるが、神の愛を讃歌することをためらわない合唱隊の歌詞と、殺伐とした策略、生々しい殺戮を語る舞台上の人物の台詞との齟齬は大きい。しかし、何よりもアタリー、マタン、ジョアドといった主要人物がそれぞれが相反する二面性を持っている点が大いに注目される。

異教の神パールを信じ、ユダ王国に君臨しているアタリーには捨てたイスラエルの神への未練、後悔の念がある。夢を見て、イスラエルの神殿に初めて向かうアタリーの不安とためらい。

本能にうながされて、わたしはユダヤ人たちの神殿に
 彼らの神をなだめるために行こうと思いついた。
 捧げ物をすれば、その怒りもおさまり、
 どんな神でもおだやかになるだろうと思って。(v.527-530)¹⁰⁰

王権を維持し自分の地位を守るために、孫たちを何十人も殺した彼女だが、神殿の側で出会ったエリアサン(ジョアス)と話を交わして、わが子のような憐れみを覚えた。この対話では、9歳の子にしては決して優しくはない受け答えをするエリアサンに対して、アタリーはすでに感情的にもろくなっており、彼にたいして憐れみを感じ、彼をわが子、そして将来後継者として王宮に連れてゆきたいと申し出る。人を殺すことを正当化さえしていた彼女だが、ただ一人の幼い子を前にして感情を乱し、日頃憎んでいたジョアドにこのような和議を申し出たのである。しかし、この申し出は強く拒絶される。

また、パールの祭司で、アタリーの腹心であるマタンにも二面性が見られる。彼はかつて、イスラエルの神に仕える聖職をめぐってジョアドと争って破れ、その後イスラエルの神を捨ててパールの神の聖職者となったが、捨てた神への恐怖と良心の呵責のために一層悪い計画に奔走する事になったと自らの矛盾を語る。背教者の苦悩である。彼の願いは勝利者ジョアドの神殿が破壊されることである。

捨てた神の思い出がまつわりついて、
 心の底に恐怖の名残をとどめ、
 そのために、たぎる怒りは募り、絶えることがない。
 この神殿で私の復讐を遂げ
 ついには神の憎しみの力なさを証し
 廃墟と、荒廃と、屍のなかで、
 乱暴狼藉の果てに、良心の呵責から開放されれば、
 願ってもない仕合わせ。(v. 956-962)

しかし、ここで最も強調したいのは、大祭司ジョアドの二面性である。合唱隊の歌詞も含めて約1800行の作品のうち、約500行の台詞を述べるジョアド。全35場のうち、アタリーが僅か7場にしか登場しないのに比べて、ジョアドは17場に登場し、その強い意思を誇示し、演説者、オーガナイザー、策略家として大声を挙げて舞台をのし歩く。彼はその強烈な性格ゆえに観客からあまり好感を持たれず、俳優泣かせの難しい役だとされている。それを、サン＝シールの女生徒に演じさせようとは！観衆は、たとえ多数の人間を殺戮したとはいえ、舞台上では、幼いジョアスに憐れみを感じ、その後継者にとまで考えながら、最後には殺されるアタリーに大きな同情が集まるのに反して、ジョアドはあまり共感を呼ばない。普通ラシーヌの世俗劇(tragédies profanes)のなかで用いられるモノローグ、つまり人物が自己反省、心理分析、状況判断などをするさいに行う独白は、すべて合唱隊の歌詞のなかに織り込まれており、人物はひたすら行動に走るのであるが、ジョアドはまさにこの行動そのものである。そしてその行動は神意を体現したものである、とジョアドは信じている。第1幕第1場で、彼は、ユダ王家の將軍の一人で、ジョアドとアタリーの連絡役であるアブネルに対して言う。

「神の聖なるみ旨につつしみ従うわたしは、
アブネル殿、神を畏れ、そのほかの恐れはつゆ持たぬ。」(v. 63-64)

しかし、何故ジョアドに二面性があるのか。それは、王位に就かせたいとしている幼君ジョアスを見るジョアドの目に表裏があるからである。ジョアスは確かに、イスラエル王国を築いたダビデの正当な後裔である。しかし、同時に彼は異教の神を信じて殺された父を持ち、祖母アタリーはダビデの子孫を殺した人間である。その異教の神を信じる一族の傾向と殺戮を繰り返す遺伝的性格がジョアスの血のなかにも流れていて、後年同じような罪を犯して神に罰を受けないとは誰が断言できよう。ジョアドの心中には、ジョアスを王位に就かせるという大義名分と、ジョアスに潜在するかもしれない遺伝的な悪行に対する不安の二面が存在し、こうした見方がジョアスに対する訓戒的な質問の形で作品全面に散在している。だがこの二面性こそがジョアドの性格に一種の不安定な深みと複雑さを与え、劇的興味を喚起していることは否定できない。

アタリー側からの脅威をアブネルから知らされたジョアドはすでに第1幕2場で仮定の形で言う。もしジョアスのなかにその身内のような神に背く資質が伝わっているならば、今のうちに始末して置かなければならないと。

大いなる神よ、あの子がダビデの一門にふさわしからぬゆえに、
ダビデの跡を断念すべきものと見越されるならば、
あの子を、ふくらみそめてすぐもがれる果実のごとくなしたまえ。
あるいは、仇なる風に花ながら凋む果実の如くなしたまえ。(v. 283-286)

ジョアドは王冠とイスラエルの掟の書を前にして、ジョアスにたいして、王としての義務と資質について問いただし、訓戒するが、ジョアスの答えは常に正しい。しかし、ジョアドは必ずしもそれには満足していない。そして、遂にそうした不安が「神の声」としてジョアドの「預言」の形で明らかになる。

第3章 ジョアドの預言——神の声の一撃

ラシーヌは「序文」のなかでジョアドのこの預言を「一種の挿曲」と位置づけている。聖書によれば、ジョアドは実際には預言者ではない。彼に預言させたのは作者である、しかし、預言の重要な内容は、歴然と聖書に書かれている。この預言はまさに作品の中心部に置かれており(第3幕7場)、作者がこれに大きな意味を持たせていることが理解される。この預言はいささか唐突の感を免れず、17世紀から現代に至るまで、多くの批評家がこれについて疑義を呈しているが、一方この預言こそ、この作品を解く鍵であると重視している批評家も多い。預言前後の舞台の情勢は緊迫している。アタリー側がジョアドの妻ジョザベトや背教の祭司マタンを通じて、ジョアスの引渡しを強く要求してくるなかで、もしこれまで秘密にしてきたジョアスの出自が分かったらどんな事態になるかと、ジョアド夫妻のあいだで切迫した会話が続く。一方、神殿内ではアタリー側の軍が攻勢にでるのではないかと恐怖と不安が満ち、合唱隊は神の声を求める。その場にいるのはジョアド夫妻のほか、合唱隊とレビ人である。ジョアスはいない。

預言の初めに、ジョアドは神の聲が乗り移ったかのような状態となり、楽音に導かれて「天よ、わが声を聞け、地よ、耳を傾けよ」と叫び預言に移る。

如何にして純金の、卑しき鉛(ジョアス、ラシーヌ注)に変わりしか?

聖所にて、殺されし大祭司は誰ぞ?」(ザカリー、ラシーヌ注)⁽¹⁾

涙せよ、エルサレム、涙せよ、不実の都、

神の予言者たちをなきものにせし忌まわしき都よ。

汝の神は汝への愛を捨てたまいぬ。

汝の焚く香は神の目に穢れしものと映ず。

汝らは女子供らをいずこに連れ行くや?(バビロンの捕囚、ラシーヌ注)

主はもろもろの町に女王たる都をほろぼし、

祭司らは捕らわれ、王らは位を追われぬ。

神はもはや年毎の祝祭に人の集うことを望みたまわず。

神殿よ、覆れ、糸杉よ、燃え上がれ。

エルサレムよ、わが苦悩の的よ、

いかなる手が、一日にして汝の魅力を奪いしか?

汝の不幸を嘆くために、私の両眼を、
二つの涙の泉に変えてくれるは誰ぞ? (v.1142-1156)

さらに音楽の後で、預言の後半が次のように続く。

いかなる新しきエルサレム(教会、ラシーヌ注)の
光り輝きつつ荒れ野の奥より現れ、
その額に不滅のしるしを帯びるや?

.....

幸いなるかな、シオンのために、その心
聖なる熱情に燃ゆるを感ずる人々は!
天よ、露をそそぎたまえ、
地の、救い主を生まんことを。(v.1159-1174)

預言の最初の2行は衝撃的である。純金のように貴重なジョアスが、鉛のような値打ちのない悪人となり、聖なる場所で預言者ザカリーを殺させる、という意味である。ラシーヌは聖書に基づき「序文」のなかで次のように説明している。「ジョアスは30年間きわめて信心ぶかく世を治めた後、へつらい者どものよからぬ助言に溺れ、大祭司ジョアドの跡つき息子ザカリーを殺し己の身を穢した。」

この2行はきわめて難解な表現で書かれているが、それは何故か。たとえ預言にしても、もしジョアスのザカリー殺しがいま明白になれば、ジョアスを王位に就けようとしている劇の流れに逆行し、劇は進行不可能となる。だが、聖書に精通している者ならば、この意味はすぐに理解できる仕組みとなっている。預言ではその後、神に見放されたユダヤ民族の不幸な未来が語られている。

さらにラシーヌは「序文」で、「予言者たちは威嚇のあとには慰めを添えるのをならいとしている」として、預言の後半では、心正しい者には慰め主の到来することが述べられ、新しいエルサレム(教会)へのヴィジョンと救い主への祈りで終る。しかしその救いはあくまで希望に過ぎない。

この預言の意義の見方は様々で、多くの批評家がこれについて書いているが、ここでは最も説得的と思われるアニー・バーネスの解釈¹²⁾を紹介しよう。彼女によれば、ジョアドは完全な預言者ではなかったが、神の声を代弁しているという意識はあった。さらに、ラシーヌはかつて読んだイギリス人神学者ライトフット(Lightfoot(1602-75))やイタリアの神学者聖トマス(Saint Thomas(1225-1274))などの著書を参考にして、昔、大祭司カイアフア(Caiphe)¹³⁾が自ら行った預言の内容を理解していなかったことを例に取り、これと同じように、ジョアドも自分が語った預言の内容を理解していないかったし、記憶もしていなかったことを正当化している、と述べている。ラシーヌは「序文」で、「この預言は、合唱隊と主要人物を仰天させ、さまざまな心の動きを醸し出す事によって、劇中の不安をつのらせるのに大いに役立っている」と書いているが、預言の時、その場に居あわせた主要人物は何も理解しなかった。そして預言は一陣の風のように消えて、次の台詞が続く。

ジョザベト「ああ！ そのこよなき恵みはどこからきましょうか…」

ジョアド「ジョザベトよ、きらびやかな王冠を用意するように、
ダビデみずから聖なる額にかぶった王冠を。」(v.1175-1178)

次いで、ジョアドはレヴィ人に向かって、アタリーの軍勢にたいしてジョアスを守るための武器を用意するように求める。…何事も無かったかのように。

ただ、サロミトと合唱隊は歌う。「主は語りたまえり。されど預言者に啓示されしことを誰が説き明かすことを得ん？[…]「おお、約束よ！ おお、威嚇よ！ おお、晦渋の奥義よ！ (ténébreux mystère!)」(v.1207-1212)

この「預言」は作者が、直接「神の声」として聞かせる意図のもとに挿入したものである。17世紀の演劇事情、照明といえば蠟燭の明りしかなく、信仰を持たないことが不自然に思われた社会的状況のもとに作られたこの場面は、作者から見れば、今日ほどの違和感は想定されなかったかもしれない。唐突に思われるこの預言、殊に最初の二行は、これまでの筋、すなわち、アタリー対ジョアスといった単純な劇構造を変え、ジョアド自身の悲劇も加えて多角的に幅を広げ、深みのあるものとして展開させて行く点で劇的效果は大きい。

しかし何よりも最初の二行は痛烈なアイロニーである。何故なら、第一に、密かに、しかも大切に育てた子が将来イスラエルの神を捨てて、異教に走り、その上自分の実の息子ザカリーを殺すといった重大事件を、無意識とはいえその父の口から「神の声」として語らせていることである。第二に、神はジョアスとザカリーの運命をあらかじめ予知しながら、決して彼らに救いの手を差し伸べなかったことである。さらに第三に、ジョアスを王にすることを神の意思として、また聖なる、正しい行為としていたジョアドの心を「神の声」が一撃のもとに粉碎してしまったことである。パトラーの書いているように、「正しい者などはおらず、神が正しいとして選んだ者だけが正しい」のであろうか。⁴⁴⁾

アブネルが劇の始めにジョアドにそれとなく洩らす一行は意味深い。

きよく正しく過ごしながら、不当な罰を受けずにすむとお考えか？

Pensez-vous être saint et juste impunément? (v.26)

第4章 王政と宮廷批判

ジョアドの預言の後で、合唱隊の一人、ザカリーの妹サロミトは「何という恐れ、死ぬほどの不安!」と叫び、ジョアドが預言の中で語った多くの善と悪、幸福と不幸に戸惑いの気持ちを示す。そして、若きジョアスが将来王として政治を行う場である宮廷についてはこれを賛美することはせず、逆に宮廷にうごめく王侯貴族らの国王に対する追従、危険、汚濁について警告し、ジョアス王の前途

多難の道を示唆する。

ああ、権力と暴力のみを
掟とする宮廷では、
名誉、官職は、盲目の卑しき追従の代償。
姉妹よ、そのような宮廷で、
幸うすき無垢の少年のためを計って
誰が事挙げするものぞ？(v.1199-1204)

さらに、これに先立ち、マタンは、ジョアドとイスラエルの大祭司の役をめぐる争い、これに破れた後、宮廷生活に全精神を打ち込むことにしたと次のように語るが、これも汚濁とへつらいといったスキャンダルに満ちた宮廷の姿である。しかしこれはまさにマタン自身の行動なのである。

わたしは次第に王たちの側近い地位に進み、
やがてわたしの言葉は神託と奉られるようになった
わたしは王たちの心情を研究し、その気まぐれを大目に見、
彼らのためには絶壁の縁にも花を撒き散らし
王たちの情熱を金科玉条として、
その好みに応じて物差し秤も変えたものだ。(v.933-938)

そこには、王侯のあいだを縫って歩くへつらい者、おいしい地位と金を得るために、目上の者にこびへつらい、いかなる卑しいことをもやり通し、己の野心を遂げようとする者の心理が迫真的に描かれている。「この台詞の意味は一目瞭然である。これを口にしてるのはマタンではなくてラシーヌである。」とバケス⁴⁹⁾は手厳しい。ラシーヌが宮廷において、王の寵愛を得て昇進して、あらゆる術策を試みて宮廷生活を続けてきたことは想像に難くない。

さらに第4幕3場で、ジョアドは、宮廷の汚濁ばかりでなく、王政のありかたそのものに疑念を投げかけている。これは彼がジョアスに対して、神の掟に服することを誓わせ、ジョアスの王政に誤りの無い様に訓戒するという形になっている。この場合、劇的情勢は切迫している。ジョアドはジョアスに王冠を載せ、彼に将来王に成るべきその出自を知らせる一方、レビ人たちにもジョアスが真のダビデの血を引くユダ王国の後継者であるとの真相を告げた後、ジョアスのために戦って、アタリーを亡き者にすることを誓わせる。ジョアドは涙を流してジョアスに訓戒する。

王座から遠く離れて育ったので、ああ、そなたは
王の栄位につきまとう毒を含んだ魅惑をご存じない。
絶対の権力の持つ陶醉境も

卑屈なへつらい者達の耳をくすぐるような声もご存じない。
 やがて彼らは言うだろう、最も聖なる掟は
 卑しい民には君臨するが、王侯には従属するものと。
 王には自分の意思のほかには何の束縛も無く
 彼の最高の権勢のためにはすべてを犠牲にすべきであると。
 民には涙を流させ、無理に労役に従わせ、
 抑えておかぬと、いつかは虐げるものとなるから、
 情容赦せぬ王杖で統御する必要があると。
 こうして、畏から畏へ、淵から淵へと、
 そなたのやさしく浄らかな心根を転落させ、
 ついには真実を忌み嫌うように仕向け、
 美德を二目と見られない姿に描きみせよう。
 ああ、彼らは最も聡明な王(ソロモン)までもまどわせたものだ。
 この書物にかけて、ここに控えた証人の前で、約束していただこう。
 いつも何をおいてもまず神を念頭に置き、
 悪き者にはきびしく、善き人々の寄る辺となり、
 貧しいものとあなたとのあいだに、神を裁き手と立て、
 わが子よ、麻布をまとっていたあなたも
 貧しき者たちのごとく貧しく、孤児であったことをわすれないと。(v.1387-1408)

命を投げ出してもジョアスを王座に就けて、神聖政治を行わせようとしているジョアドではあるが、決してその王座を謳歌していない。ジョアドは何故涙を流すのか。それは王座というものの実態をよく知っているからである。王座というこの宿命的な栄光から離れて育てられたので、幼い、純真無垢なジョアスはその毒を含んだ魅惑をまだ知らない。しかし、その彼も将来世に出ると、野心に満ちたへつらい者どもの勧めによって必ず罪を犯すことになるだろうという人間の持つ定めについて思いをはせたからではないか。

ジョアドがそれほど危惧するのは、王たるものが絶対の権限を持ちながら、その権力が「毒のある権力」であり、権力者を「陶酔」させるものであり、彼を取り巻くへつらい者共に唆されて、古来多くの民を苦しめてきたからである。ジョアドは、あの聡明なソロモン王でさえへつらい者どもの誘惑には勝てなかったことを例に挙げ、貧しい者たちを苦しめる事なく、必ず神のみ心に従うこと、貧しく、弱い人民を助け、貴族や高官のへつらいには従わないことを強調している。

ジョアドのこの訓戒は正当な考えではあるが、裏をかえせば、政治の場である宮廷で、王侯貴族によって殆ど神格化されているルイ14世と、彼が行っている、ないしは、行っていない王政を作者ラシーヌがどのような目で眺めていたか、そしてラシーヌ自身も含めて王を取り巻く宮廷の王侯貴族社会の実態をどのような目で蔑視し、自嘲していたかが理解される。これをラシーヌはジョアド

のジョアスへの訓戒といった巧妙な手法で表現している。この貴族社会の権勢への蔑視は、ジャンセニスムの特徴の一つとされている。

このように、合唱隊の乙女の宮廷批判、マタン自身の宮廷での権謀術策の自嘲、そしてジョアドの王政批判と宮廷における王侯貴族の行動の蔑視、これらすべては、ジョアスを王位に就けようとするこれまでの劇の流れに逆行するものであり、ある意味では必要の無い部分であるが、何故これほどまでに執拗に、迫真的にラシーヌはこれらを描写するのか。そこには作者ラシーヌの本音が見え隠れすることは否定できない。孤児の身分から、貴族にまで上りつめた彼に嫉妬を抱く者に対し一矢を報いたい意味もあったろう。しかし、ラシーヌは宮廷生活を熟知していただけに、本音は王政ないし王政不在にまできわどい批判を加えようとしたのではないだろう。

興味深いのは、聖史劇『アタリー』が百年後の大革命時代に呼応して、一般民衆の大きな共感を得たことである。すでに大革命の兆しを見せていた1787年に、舞台上でジョアドが前述の台詞に入り、「絶対の権力の持つ陶醉境も…」と始めると「拍手喝采によって台詞は中断された。[……]ルイ14世は、自分の修史官がジャンセニストとつながりを持っているだけに、誰よりも先に、これに耳をそばだてたことは確かである。」とモーリアックは伝えている。¹⁶⁶ルイ14世は元来文人などが国政に口を差しはさむことを極端に嫌っていただけに、ジョアドの言葉を借りたこの王政と宮廷の批判には特に注目したに違いない。

たしかに、当時ヴェルサイユ宮殿で繰り広げられていた豪華な生活とは裏腹に、国の経済は大きく破綻し始めており、徴税方法の不備もあり、特に農村の疲弊は深刻で、失業者が急増し、民が苦しんでいたことは事実である。¹⁶⁷国王を始め王侯貴族がそれに気付かぬ筈がないし、貧しい孤児の時代を経験したラシーヌがこうした実情に殊更敏感であるのは当然である。

しかし、ジョアドの言葉を通じてラシーヌがこのようなきわどい批判をしたのも、時代の相違こそあれ、ジョアス王政時代にへつらい者どもによって王がよからぬことをした旨が歴然と聖書に記述されているからである。¹⁶⁸また、ラシーヌは一言も触れていないが、彼のなかに、旧約聖書サムエル記の「民は王の奴隷となる。」¹⁶⁹という一文が記憶にあったのかもしれない。イスラエルの指導者サムエルによれば、裁きの王を求めるイスラエルの民に対して、神はまず民に君臨する「王の権限」を決めることを要求する。それは「王のために戦い、働く息子の徴用、料理する娘の徴用、農民の収穫を王の家臣に分ける、男女の奴隷を王の為に働かせる」というものである。サムエルは民に言う。「あなたたちは王の奴隷となる。あなたたちは自分が選んだ王のゆえに、泣き叫ぶ。しかし主はあなたたちに答えては下さらない」。しかし、民はイスラエルに王を立てることを決めた、とサムエル記は伝えている。

ルイ14世に喜々として奉仕しながらも、王政ないし王政不在と宮廷生活に失望し、これを彼独特の手法でそれとなく批判する。これは何事も多角的に見るラシーヌの行き方であったと思われる。

第5章 ジョアドと神

ジョアドは自分が神意を体現してジョアスを王位に就けようとして行動しているという高揚した精神状態になっていた。そのためには自ら死ぬ覚悟を決めているばかりでなく、レビ人たちにその身内をも犠牲にすることまで求めているが、彼の残酷さは18世紀のヴォルテールの怒りを買った⁽²⁰⁾と言われている。ジョアドはレビ人たちを叱咤、激励して叫ぶ。

そなたらはあの誉れ高いレビ人の子孫ではないか。
 移り気なイスラエル人が荒れ野のさなかで
 ニルの神に罪深い礼拝を捧げたとき、
 レビ人は清らかな心から、最愛の親族まで殺して、
 彼らの手を背信の徒の血に浸すことにより聖なるものとした。(v.1362-1366)⁽²¹⁾

さらにジョアドは、アブラハムが神の命によりその息子イサクを火あぶりにしようとしたことを例に取り⁽²²⁾わが身も含めて子ら一門をも神に捧げる決意を妻ジェザベルに求める。

そなたは今この聖なる山の上にいるではないか。
 ここは太祖アブラハムが、神の命に従い、
 つぶやくこともなく、罪なき息子イサクに腕を振り上げ、
 老境に及んで生まれたその子を薪の上に置き、
 神にその約束の成就を委ねたところ。
 こうして彼は最愛の息子とともに、
 その子の一身に縮約されていた一門の望みをも神に捧げたではないか?(v.1438-1444)

ジョアドは、このように、神はつねに人間を支配し、人間は全てを犠牲にしても神の意志を実行しなければならないと考えていた。だが、ジョアドは神に対して絶対服従の態度を取りつつも、それとは正反対な角度から神に対していたことも事実である。第5幕第2場で、アブネルがアタリーの命として、ジョアドに対し、神殿にあるとされるダビデの財宝と共にエリアサン(ジョアス)をアタリーに引き渡すならば、ジョアドらの立てこもっている神殿の安全を保証すると伝えた。そのときジョアドは、ダビデの財宝が存在しないことを知りつつ、ジョアスを助けたい一心から財宝の存在を仄めかし、アタリーが僅かな供を従えて来るならば財宝と共にあの子を引き渡す、と譲歩とも取れる曖昧な回答をする。この策略に騙されてアタリーは僅かな従者を従えて神殿におびき寄せられる。アタリーを亡き者にするすべての準備は整った。

このときジョアドが神に向かって吐いた一言は衝撃的である。

大いなる神よ、おんみの時の到来。おんみの餌食がここにやって来る。

Grand Dieu,voici ton heure, on t'amène ta proie. (v.1668)

これを聞いた瞬間には「観客は自分の髪が逆立つのを感じる」とサント・ブーヴは書いている。²³⁾これは神にたいして言うべき言葉であろうか？ジョアドの叫びのなかには、血に飢えた凶暴な神の意図した罠を実行に移した自己を意識した瞬間の悲鳴が込められており、さらにそこには偽りの罠を実行させた神にたいする憎悪すら入り交じっている。こうした神に対する憎悪と反抗的な態度はラシーヌの作品の最初から見られる。というのも、『ラ・テバイド』以来、ラシーヌの世俗劇の神々も一貫して弱い人間に過ちを犯させて不幸にし、これを厳しく罰することをためらわない冷酷な神々だからである。人物は常に神の残酷さを訴えている。

『ラ・テバイド』では、知らずに息子の妻となった不幸なジョカストが、こうした罪でも神は罰するのか。罪を犯させたのは神自身、人間に罪を犯させておきながら、決して罪をお許しにならない、と神々の正義を強く糾弾する。

偉大な神々の至高の正義とはこういうことか。

Voilà de ces grands Dieux la suprême justice, (v.692)

また『フェードル』では、全身でフェードルに襲いかかるヴェニウス、その餌食となったフェードルの悲痛な叫び！

ヴェニウスが全身で餌食(自分)に襲いかかったのだ。

C'est Vénus toute entière à sa proie attachée (v.306)

さらに、海神ネプチューヌが余りにも早くテゼの祈願を聞き入れて、息子イポリットを殺してしまったことへのテゼの抗議！

仮借無き神々よ、わたしに尽くしてくれすぎた！

このさき、わたしはどれほど深い悔恨にうちひしがれて生きることか！

Inexorables Dieux, qui m'avez trop servi!

A quels mortels regrets ma vie est réservée! (v.1572- 1573)

この神の残酷さは『アタリー』においても同様である。そしてその餌食になるのは宿敵アタリーなのだ。かつて彼女の母イゼベルが犬にむさぼり食われたように(v.506)²⁴⁾アタリーも神という残酷な生き物によってむさぼり食われるのだ。しかし、アタリーも黙ってはいない。神の仕掛けた罠にはまり、死を前にして、ユダヤの神にたいして、またジョアドにたいして挑発的な預言をする。

ユダヤの神よ、あなたの勝ちだ！(v.1768)

[.....]

無情の神よ、あなたひとりが万事の操り主。(v.1774)

[.....]

さて、いまわの際に、母として願うことがある。(v.1783)

[.....]

このダビデの忌まわしい跡継ぎ(ジョアス)が
あなたの軛に従わず、あなたの掟に倦き、
わたしから受け継いだアハブの血の命ずるままに、
その祖父のごとく振る舞い、その父に倣い、
あなたの誉れを無に帰し、あなたの祭壇を穢し、
アタリー、アハブ、イゼベルの恨みを晴らすに至ることを。(v.1785-1790)

これは、アタリーが神とジョアドに対して、お前たちが王位に就けようとしているこのジョアスは将来その遺伝的な性格から、神に反して、異教と悪行に走り、わたしら一族の恨みをはらしてくれるだろう、という意識的な挑戦である。これに対して当然ジョアドの強い反駁の言葉が予想されるが、ジョアドは沈黙する。そして、一瞬の空洞を残したまま、その後僅か20行ほどの濁いた台詞のやりとりがあり、合唱隊の神への讃歌もなく、劇はあっけなく幕を閉じる。この一瞬の深い沈黙は何を意味するのだろうか。ジョアドはそのとき、アタリーのこの挑発的な預言を肯定していたのだ。ユダヤの神への反抗もジョアスの将来の悪行も。

オデット・デュ・ムルグは『エステル』を除いてラシーヌ劇の神は、「何の道徳的価値も示していない。特にわれわれがキリスト教と結び付けて考えている善意、正義、慈悲などの道徳的価値観が全然反映されていない。」²⁵⁾としてラシーヌの神はキリスト教とは無関係である、としている。ジョアドの神への態度をただちにラシーヌのそれと重ねることはできない。だが、前述したように、ラシーヌの作品の神(神々)は一貫して常に残酷である。この点でデュ・ムルグの批判は肯定できる。ラシーヌは神を求め、恐れながらも、神の底知れない過酷さに反抗の感情を抱いていたことも明らかである。神に絶対的に従いたい面とそれに反抗して自由な生を希求したい面とが常に激しく葛藤し続けていることも。そして、ここでもラシーヌは聖書のなかに復讐の神の根拠を見いだしている。「詩篇」は言う。

主よ、報復の神として

報復の神として顕現し

全地の裁き手として立ち上がり

誇るものを罰してください。²⁶⁾

『アタリー』完成後4年、1694年にラシーヌは次のような「聖歌3」(Cantique III)⁽²⁷⁾を書いている。

神よ、何という残酷な戦か！
私は私の中に二人の人間を見いだす。
一人はあなたへの愛にみちて
わたしの心が常にあなたに忠実であるように望んでいる。
いま一人はあなたの意思に反抗して
わたしをあなたの掟にそむかせる。

このように、神に対して、ラシーヌのなかに矛盾する二人の人間が存在している。だが神に背く者も、神に絶対服従する者も幸せからは程遠い。

おわりに

前述したように、『アタリー』を書いた当時のラシーヌの立場は極めて微妙なもので、国王ルイ14世の側近に侍り、宮廷では国王に忠実な侍従として振る舞う一方、王から敵視されていたポール・ロワイヤルの昔の恩師たちと密かに旧交をあたため、といった、二重の生き方を巧みに使い分けていた。その彼が、最後の劇作『アタリー』のなかに、何を訴えようとしたか。これまで主としてジョアドの足跡を中心として辿りつつ、ラシーヌの真の姿を追い求めてきたが、それは非常に難しい。

荘厳な文体の詩句で満ちている『アタリー』は、一見、悪しきものは罰せられ、正しきものは救われる、といった上品なオペラを構成しているようにも見られるが、実はその蔭に、作品としては、人間性を根底から粉碎するような批判的、否定的、そして破壊的な要素を含んでいる悪魔的とも言えるものとなっている。したがって、ラシーヌはこの作品の中に少なくとも積極的なメッセージを何も伝えていないし、それが出来なかったのではないだろうか。「ラシーヌはその人柄から作品を知ろうとする批評家を絶望させるが、(作品から人柄をといった)反対の方法を取ったとしても確かなことは分からない。」⁽²⁸⁾とバケスは書いているが、同感である。

とはいえ、これまでのジョアドの言動から見て、かすかながらもラシーヌの実像の一部を見いだすことができたようにも思われる。それは神と宮廷生活にたいする彼の見方である。「ラシーヌはルイ14世とポール・ロワイヤルのあいだで宙吊りになっている」と見る批評家もいるが、問題はさらに複雑である。ラシーヌはそのどれにも絶対の信頼を置くことも、また双方の妥協も見いだすことも出来なかった。セリエはラシーヌの全作品を検討した結果、彼をジャンセニストと断定するような思想は見当たらないと述べている。彼はコルネイユの『ポリュエクト』の中の有名なポーリーヌの一句を取り上げる。

わたしの心は今でも何とも言いようのない魅力によって、あなたに引かれています。

(Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.) (v.505)

そして次のように続ける。「もしこれがラシーヌの書いた句ならば、世間は彼がジャンセニストだとかといろいろと騒ぎ立てるだろう。[...] ラシーヌの悲劇には、稀に不確かな語彙の接点はあるものの、アウグスティヌスの世界に接近させるようなものは何もなく、彼の悲劇をジャンセニズムだと断定することは出来ない。」⁽²⁹⁾だが逆に、ポール・ロワイヤルの人々と交流を保ちながら、その教義に全く反対であるとも考えられない。ただ、ラシーヌの神はデュ・ムルグも指摘したように、キリスト教の神とは言い難いのではないか。ラシーヌ独自の神である。ラシーヌとしては、ジャンセニズムの教義を論議するよりも、むしろ昔自分を養い、教育してくれた人たちの肌の温もりを求めたかったし、無垢でありながらも、絶えず政府の不当の迫害を受けていたポール・ロワイヤルの人たちへの深い同情から修道院に傾斜して行ったのではないだろうか。一方彼は権謀術策に満ちた宮廷生活と王政不在に失望し、それにたいする批判を『アタリー』のなかにそれとなく入れながらも、結局きわどいところは聖書、特に旧約聖書に、さらに演劇というジャンルのなかに、その正当性を求めるといった戦略も持っていた。その結果、最初のリハーサル後わずか三ヵ月で、『アタリー』は王の許可のもとに出版のはこびになった。ラシーヌとはいったい何者であろうか？ 王政と宮廷を批判しつつもそれなしには生きられなかった男、冷酷、残忍な神を誰よりもわきまえながらも、神を恐れ、それに服従しなければならないと考えた男。彼がサン＝シールの娘たちに『アタリー』の稽古をつけながら、何を考えていたのであろうか。自分が常々抱いていた考えの一部をそれとなく作品のなかに吐き出したことに皮肉な満足感を噛みしめていたのであろうか。それとも、余りにも鋭く、多角的に物事を見るその複眼性のゆえに、宗教にも社会生活にも決して魂の安らぎを見いだすことが出来ず、常に苦渋に満ちた矛盾を抱えながら生き続け、彼の作ったどの人物よりも悲劇的な自己を凝視していたのであろうか。

注

(1) François Mauriac, *La Vie de Jean Racine*, Plon, 1983, pp.188-9

(2) Notice de G.Forestier, *Racine: Oeuvres complètes: Théâtre-Poesie, Pléiade*, 1999, tome 1, p.1725

『アタリー』の仏文テキストはすべて上記に依る。

(3) 「列王記下」11, 「歴代誌下」22, 23

以下、聖書の日本語訳は『聖書・新共同訳』（日本聖書教会, 1997）に依る。

(4) アタリーの「夢」はラシーヌの創作、しかし内容の一部は聖書にある。

(5) マタンとアブネルの名は聖書に記載されているが、人物の言動はラシーヌの創作

(6) アタリーの預言はラシーヌの創作

- (7) R.Picard, Racine: *Oeuvres complètes, Pléiade*, 1952, tome 11, p.18
- (8) サント・ブーヴ『ラシーヌ論』支倉崇晴訳, 「世界批評大系.1」筑摩書房, 1974, p.207
- (9) ラシーヌとポール・ロワイヤルの関係については、たとえば小田桐光隆編『ラシーヌ劇の神話力』新山社 2001 を参照。
- (10) 『アタリー』の序文、詩句の訳は「ラシーヌ」(世界古典文学全集 第48巻 筑摩書房、1965)の渡辺義愛氏の訳を拝借、ないし参考にさせていただきました。
- (11) 最初の二行は「哀歌」4(「なにゆえ、黄金は光を失い/ 純金はさげすまれているのか。」)および「歴代誌下」24にもとづいている。
- (12) Annie Barnes. “La prophétie de Joad” *the French Mind*, Studies in honour of Gustave Rudler, Oxford, 1952.
- (13) 「ヨハネによる福音書」11
- (14) Ph. Butler, *Classicism et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Nizet, 1959, p.280
- (15) Jean-Louis Backès. *Racine*, Seuil, coll. Ecrivain de toujours, 1981, p.162
- (16) Mauriac, *La Vie de Jean Racine*, p.206
- P. Mesnard: *Les Grands Ecrivains de la France*, Hachette, 1865-1873, tome 111, Athalie notice: p. 576.
- コメディール・フランセーズ付属図書館の資料によれば、大革命前後5年間(1787-1791)に同座で上演されたラシーヌの劇作品のうちでは『アタリー』が最も多く27回となっている。次いで『訴訟狂』が22回、『イフィジェニー』が16回:以下略。『エステル』は一度も公演されていない。
- (17) 井上幸篤『フランス史』山川出版社、昭和55年、pp.229-230
- (18) 「歴代誌下」24
- (19) 「サムエル記上」8
- (20) Ch. Mauron, *L'inconsciente dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Corti, 1957, p.292
- (21) 「出エジプト記」32
- (22) 「創世記」22
- (23) サント・ブーヴ、『ラシーヌ論』p.214
- (24) 「列王記下」9
- (25) Odette de Mourgues, *Autonomie de Racine*, Corti, 1967, p.158
- (26) 「詩篇」94
- (27) Forestier (Pleiade) *Racine*, tome 1.p.1097
- (28) Backès, *Racine*, p.163
- (29) Ph.Sellier, “Le jansénisme des tragédies de Racine: réalité ou illusion?” *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, numéro31 mai 1979, pp. 146-147

風刺詩『詩の女神と音楽の女神』

訳：西村光弘

訳者まえがき

ここに訳出したのは、1695年にパリで出版された作者不詳の風刺詩『詩の女神と音楽の女神』である。

この作品が、作者不詳であることから、その作者を見出す試みがなされている。以下の著作物がそれに当たる。

Les dernières poésies retrouvées de J. de La Fontaine : Ode a Monsieur Despréaux, La Poésie et la musique, Satire, Cantiques spirituels, 1695, reproduites en photogravures : 570 vers inédits de La Fontaine. Découverts, et présentés par Gaston Vidal. Avignon : J. Aubanel, 1979.

これには、『詩の女神と音楽の女神』のリプリント版と、1979年1月29日にモンペリエ科学文芸アカデミー Académie des Sciences et Lettres de Montpellier に於いてアカデミーの承認を得て行われたガストン・ヴィダル Gaston Vidal [Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, Président de l'Entente Bibliophile] による「ラ・フォンテーヌの最後の詩作品の発見 Découverte des dernières poésies de La Fontaine」と題する講演の講演録が収められている。

ヴィダルのこの講演の主題は、1694年10月26日にラ・フォンテーヌが友人のモクロウ Maucroix に書いた手紙⁽¹⁾にある「私には、まだ大きな構想があります。J'ai encore un grand dessein」という言葉の『大きな構想 grand dessein』というのが、この風刺詩に当たるのだ、ということを明らかにすることであった。

彼ヴィダルは、この講演の中で、以下の事柄を話している。また、この風刺詩がラ・フォンテーヌの筆による物であるということを示す根拠を挙げている、それらの一部を以下に紹介する。

- この風刺詩が「デプレオー氏へ」と題されているが、より具体的、直接的には、ボアローが1694年にパリで出版した、女性と結婚に対しての『風刺詩 10 *Satire X : Dialogue ou Satire X du sieur D.****』に応答しての風刺詩であるということ。
- 1929年に書誌学者エミール・マーニュ Emile Magne が、彼の『ボアロー作品の総括的文献目録 *Bibliographie générale des Œuvres de Boileau*』(Tom2, page 303)に於いて、『詩の女神と音楽の女神』を引用してはいるが、この作品そのものには全く興味を示してはいないということ。
- ボアローが1678-79年に書いたと考えられている『オペラのプロローグ *Prologue d'Opéra*』(オペラ自体は未完成、上演もされず)、これが公にされたのが1713年に出版されたボアローの『作品全集 *Œuvres complètes*』に於いてである。それにもかかわらず、風刺詩『詩の女神と音楽の女神』は、このボアローの『オペラのプロローグ』に呼応していると考えられる。それは、ボ

アローのプロローグに於いても、詩と音楽とのあり方が主題となっているということ、更に、ポアローのプロローグに登場する詩の女神の台詞に於いて挙げられる固有名詞「ティルシス」と「クリメーヌ」が、風刺詩『詩の女神と音楽の女神』(17-20行目)に於いても挙げられているということ、によってである。

詩の女神

ええ、貴女 [= 音楽の女神] は、泉の岸辺で、
私と一緒に、恋の苦しみを遣う瀬無く歌うことが出来ますし、
ティルシスを悲しげに泣かせる事も、クリメーヌをすすり泣かせる事も出来ます。

(拙訳、傍点は訳者がふる)

1695年以前の時点で、ポアローのプロローグを読み得る立場にいるのは、ポアローと親しい間柄にある者だけであると考えられるが、ラ・フォンテーヌとポアローは、親しい仲にあった。

- 風刺詩の50行目に「この新参の風刺詩家 *ce nouveau Satirique*」という言葉があるが、事実、ラ・フォンテーヌは、風刺詩 *Satire* を書いたことが無いということ。
- 『キリスト教詩そして様々な詩の選集 *Recueil de Poésies chrétiennes et diverses*』に、ラ・フォンテーヌが1671年に書いた『詩編17のパラフレーズ *Paraphrase du Psaume XVII*』の中の詩行と、この風刺詩にある『宗教的カンティクムIV』とが類似しているということ。

これらの他にも、この風刺詩がラ・フォンテーヌ作であると考えられる根拠を、ヴィダルはいくつも挙げている。

● 風刺詩『詩の女神と音楽の女神』の研究の余地

ヴィダルが、この調査を行ったのかどうなのか、彼の講演録からだけでは判らないが、次に挙げる調査も、著者探索には有効な方法の一つであると考えられる。それは、この風刺詩の最後にある著者の後書きに「これらのカンティクムは、サン=シールにある高名な施設の為に作られ、モロー氏によって歌を付されました。」とあることから、『宗教的カンティクム』に曲を付けたとされるモローの楽譜の探索である。もし、モローの『宗教的カンティクム』の楽譜が現存するのだとしたら、その楽譜に、詩の作者名も書いている可能性があるのではないだろうか。

サン=シールの女学院における音楽の研究については、アンヌ・ピエジュス *Anne Piéjus* が、第一人者として研究を行っている。しかし、まだまだサン=シールの女学院での音楽についての研究、モローについての研究は、途上にある様である。サン=シールの女学院との関係に於いて、この風刺詩『詩の女神と音楽の女神』を研究して行く事は、研究として実りのあるものになって行くのではないかと、考えている。そして、もちろん、風刺詩『詩の女神と音楽の女神』の作者を、ラ・フォンテーヌだとするのならば、サン=シールの女学院とラ・フォンテーヌとの関係も、研究対象として興味深い事柄ではないだろうか。

●風刺詩『詩の女神と音楽の女神』の構成

表題の頁は、以下の様である。«LA POÉSIE / ET / LA MUSIQUE. / SATIRE. / A MONSIEUR DESPREAUX. / A Paris, / Chez DENIS MARIETTE, ruë Saint Jacques, / prés les Mathurins, à l'Esperance. / M. DC. XCV. / AVEC PERMISSION.»(許可 permissionと書かれてはいるが、国王の允許 *Privilège du Roy* も含めて、その様な類のものは、この著作物の中には見出せない。)

表題の頁の次の頁では、以下の題 «A MONSIEUR / DESPREAUX. / ODE.»を先頭に、頁番号の振られていない頁、4頁に渡ってオードが続く。このオードは、7音節詩句が10詩句で一詩節を作り、その7音節10詩句一詩節の単位が、7詩節連なることによって形成されている。

次は、2頁から14頁まで頁番号の振られた計14頁の風刺詩が続く。題は以下の様である。«LA / POÉSIE / LA MUSIQUE. / SATIRE.»この風刺詩は、アレクサンドランを用い、360詩句より成っている。

その次に、2頁から8頁まで頁番号の振られた計8頁の宗教的カンティクムが続く。題は、«CANTIQUES / SPIRITUELS.»となっている。ここには、5つのカンティクムが在り、音節数が様々な詩句合計140詩句より成っている。8頁目、5番目のカンティクムの後、FINの言葉の後に、筆者によって書かれた、散文による小さな後書きが付いている。

凡例

一、この翻訳の底本は、以下のものである。

Anon. *La poésie et la musique. Satire. À monsieur Despreaux. Paris, 1695.*

一、括弧による重訳や文意の補足は、なるべく訳文それ自体で原文の全てを語らせるという方針に従って、これを避けた。

一、訳文の中で語の右肩に付した数字による、語や事項についての注解は、訳者が付したものであり、後の「註」に示されている。また、原文の *satire* の中に一箇所だけ存在する原注「☆」も、訳文の中で「☆」を付け、後の「註」に訳注と一緒に示した。

一、固有名詞のカナ書きに際しては、フランス人の名前等は、フランス語の読みをカナ書きとすることとし、ギリシャ・ローマの人物や神々、聖書に登場する人物等に関しては、以下の「参考文献」に挙げた文献の読みに従った。

参考文献

逸見喜一郎『ギリシャ・ローマ文学—韻文の系譜—』東京：放送大学教育振興会、2000年。—
放送大学教材。

『岩波 西洋人名辞典 増補版』東京：岩波書店、1991年。

- 岡本仁助、岡道男、中務哲郎編『ギリシャ文学を学ぶ人のために』京都：世界思想社、1995年。
『ラテン文学を学ぶ人のために』京都：世界思想社、1995年。
- 呉茂一『ギリシア神話』東京：新潮社、1969年。
- 高津春繁『ギリシャ・ローマ神話辞典』東京：岩波書店、1969年。
『聖書新共同約旧約聖書続編つき』東京：日本聖書協会、1996年。
- ピンドロス『祝勝歌集 / 断片選』西洋古典叢書 第Ⅱ期第13回配本 内田次信訳 京都：京都大学学術出版会、2001年。
- ホメロス『オデュッセイア』上・下 松平千秋 訳 岩波文庫、1994年。
『ラルース世界音楽事典』上・下 遠山一行、海老沢敏編 東京：福武書店、1989年。
『ホラティウス全集』鈴木一郎訳、東京：玉川大学出版部、2001年。
- Airs sérieux et à boire à 2 et 3 voix.* Édition par Frédéric Robert. Paris : Heugel, 1968.
- Boileau, *Œuvres complètes*. Introduction par Antoine Adam; Edition établie et annotée par Françoise Escal. Paris : Gallimard, 1966.
- La Fontaine, *Œuvres complètes*. Vol.II, *Œuvres diverses*. Édition établie et annotée par Pierre Clarac. Paris : Gallimard, 1958.
- Molière, *Amphitryon : comédie*. Introduction et notes par Pierre Melese. Genève : Droz, Lille : Giard , 1950
- Racine, *Théâtre-poésie*. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier. Paris : Gallimard , 1999.
- The New Grove dictionary of music and musicians*. Edited by Stanley Sadie; executive editor, John Tyrrell. 2nd ed. 29 vols. London : Macmillan Publishers,2001.

デプレオー⁽²⁾ 氏へ

オード

デプレオーよ、君が、パルナッソス山⁽⁹⁾の上から
へぼ詩人たちに目掛けて一度に、
雷を落とすのを私が目の当たりにするとき、
なんと、私は君の高貴なる果敢さを愛することだろう！
君の羽根ペンは、
精彩のない本の上に、
それにふさわしい辛辣な言葉を投げかけた。そのペンの、まさに焰によって
君の羽根ペンは、正確なペンとなっている。
正確なそのペンは我々に、
真の美の模範を示している。 (10)

*

滑稽さが指摘される様な
あらゆる箇所に於いて、
それを攻撃したいという欲求を
疼かしている君の精神を、私は観とめている。
全ての者が気に入られたいと思う、女性という者は
君の手厳しい批判の女神⁽¹⁰⁾からの
攻撃をかわすことは決してない。
私達の悦楽の空しい対象である
この女性は、自分の悪徳の正体が暴かれ、
自分の欠点が突かれるのを目の当たりにする。 (20)

*

その他、好ましい誠実さというものが、
不平の声を張り上げる為に
揺れて、虜になってしまった
不明な点を探すであろう。
私達に教育するために、君の作品の中にだけ
現れようと、いつでも待ち構えている
その誠実さというものが、勝ち誇った態度で、
君の衒学的な怒りを起こしにやって来る。
また、君の素直で従順な読者の

精神と心情を規制しにやって来る。

(30)

*

しかし、風刺好きのムーサ⁹は、
君のみを喜ばせているのではない。
驚異と勇壮が、
君の穏やかな余暇を分け合ってしまう。
イーカロス¹⁰のような宿命を恐れなければ、
君は殆んど踏み均されていない険しい道に於いて
型にはまらぬ詩人ピンダロス¹¹に従い、
その結果、輝かしい徳の
記憶を確立することによって、
栄光に包まれることが出来る。

(40)

*

私自身の非力さを斟酌しない、
君の生き活きとした精神が持つ
私を不快な気持ちにさせる誤謬に対して
私のアポローン¹²は、備えを固めた。
私が不満に思うのは、
我々の間に在る合奏と脚韻の
崇高なる技芸が、冒瀆されている、ということだ。
そして、この神々しい言語活動が、
愛の悦楽を味わうことを運命づけられた貞節を
褒め称えている、ということだ。

(50)

*

怒った女性は、私の読者全てを
追い払わざるを得なかった。
私は、今日、全ての女性崇拜者の
不興を買わなければ、ならなかったのだろうか。
デプレオーよ、君に倣って
私は人々が虚栄心に拠って建てた
神殿をひっくり返したいと思っている。
また、真実が燈した
聖なる純潔な焰のみを
自分の心に許したいと思っている。

(60)

*

真実よ、あまりに清純な美よ
あなたの名だけが、私を優しい気持ちにさせる。
あなたは、精神の糧であり、
精神への魅力である！
真実の忠実な弟子である君よ、
真実に対して抱く私の愛が、
この詩の中で爆発するのを見ていてくれ。
それ故に、私が君に思い切って見せる
この風刺詩から、あらゆる値打ちを
私は引き出そう。

(70)

詩の女神と音楽の女神

風刺詩

どの様な変調を来たした精神が、そして、どの様な盲目の偏愛が
 誤謬へと、諧調の女神を捧げてしまうことを絶えず求めているのだろうか。
 愛する歌手達よ、私はあなた達の歌声によって
 バッコス⁽⁹⁾と愛の悦楽の神々⁽¹⁰⁾が褒め称えられるのを、絶えず聴くことになるのだろうか。
 数限りない不純な箴言が、
 合奏と詩とを利用して、私達の間、打ち建ち、
 声の魅力を頼りに理性の不意を突き、
 無垢な魅力を頼りに猛毒を精製するのを、私は目にするようになるのだろうか。
 ご婦人方の口に上る美しいカンティクム、
 何という、彼女たちの秘めたる恋の炎に基づく恥ずかしい告白。 (10)
 あらゆる者が払わなければならない、愛に対する義務を
 彼女達が払っているのだ、という、何といういつも変わらぬ考え！
 若さを構成している驚くべき神秘とは、
 私達の歌声を使って、絶えず慎重さを扱き下ろすこと、
 慎重さを煩わしい呼ばわりするということ、そして、私達の欲望を、
 喜びを享受するという抗い難い規範に従わせたりすること！
 恋の発作で思い悩んでいるティルシス⁽¹¹⁾は
 自分の滑稽な嘆きを、岩の如き人々に対してぶつけようとしている。
 羞恥心の名残でさえ抵抗を示す相手である、クリメヌ⁽¹²⁾は、
 岩の如き人々の熱意へと、自由気ままな鳥を憧れる気持ちをもたらす。 (20)
 自分の務めに従う忠実な美女は、
 音楽の流儀では、つれない女と呼ばれている。
 宴会の只中においては、名高い放蕩者
 彼は賢人であり、運命に勇敢に立ち向かう英雄である。
 ある時は、大げさに泣くのは恋をする男であり、
 またある時は、法悦に浸るのは酔っ払いであったりする。
 ある者は、イーリス⁽¹³⁾を以って、崇拜の対象としたり、
 またある者は、自分自身の浄福の心を陶然とさせたりする。
 私達が至る所で鳴り響くのを耳にする賛辞は、
 愛の悦楽の神々への賛辞、そして、ぶどうの収穫の神への賛辞である。 (30)
 人類の幸運の采配者達、だとか言われている

彼らに対して人々は、ふんだんな称賛という御香を、そこで撒き散らしている。

軽薄なこれらの歌に対する熱狂とは、いったい何なのだろうか。

人気者達が、私達の間で、得意げにしているのを、私達は見る必要があるのだろうか。

そして、うそ偽りの崇拜という醜悪な深淵に

宇宙は、今や、再び沈んで入ってしまうのだろうか。

私は、アナクレオン⁽¹⁴⁾を許容する。私は、ティブルス⁽¹⁵⁾に、

彼が胸を焦がす恋の炎についての甘い表現を、容赦する。

ホラーティウス⁽¹⁶⁾は、ウェヌス賛歌⁽¹⁷⁾を歌うことができた。

私は、誤って先入観を持たれてしまっている、これらの素晴らしい靈魂達に同情する。 (40)

しかし、信仰が私達の眼前で、信仰の光をちらつかせているのに、

なぜ、死に絶えた神々の遺骸を蘇えらせるのか。

信仰の厳かな力を崇める為に、空しく、

真の神の祭壇の上にて、私達の釣り香炉が煙りを上げている。

私達の愛の歌々の世俗の言葉は

私達の崇拜を覆し、私達の尊崇を否定する。

もし歌声が、心からの生き活きとした表現だとするのならば、

愛の盲目的情熱を歌う人、

バックスの司る酒の下品な悦楽を褒め上げる人は、

かなりの供犠を、放逐された神々に対して払っているのだ。 (50)

つまり、心が書き取らせた仰々しい賛辞よりも

澄んだ、何という、異教の神の為の御香を。

ところで、この新参の風刺詩家は、何を望んでいるのだろうか、と人々は君に言うだろう。

また、この男は間違いなく音楽の女神を愛してはいない⁽¹⁸⁾、とも言うだろう。

私は、音楽の女神を愛している。:それでは、私達の感覚の為になるような

より穏やかで、より素朴な娯楽を、考え出す事が、人々は、お出来になるのでしょうか。

当節は、不運な条理、^{きつ}文を和らげるために

間違いなく、音楽の女神は、死すべき定め存在、人間に引き渡されてしまった。

最初の者は、何と祝福されているのだろうか。その者の心の幸せな昂ぶりが、

声によって、音調と和音とを調和させたのだ! (60)

幸せ者達、彼等は崇高なる詩の女神を案出するのに十分な程、

美しい火によって捕らえられた魂を生きる者達。

音楽の女神と詩の女神はどちらも、耳を魅惑するような魅力を持っている。

一方、そのそれぞれは、それぞれのやり方で、別々に、私達の気にいるものとなっている。

しかし、私達の詩歌に於いて、それらの甘美さが結び付けられている時、

何と、人は、この二人の姉妹⁽¹⁹⁾による、快い諧調を混成することが出来るのだ。

今日の向上し、高みにある精神は、
 かつて落ちて来た場所である天へと、昇り上がっていく様な気がしている。
 創意工夫を凝らされ表現された心の昂ぶり、分別のある一時の恋、といったような
 あなた方の大きな悦楽を、非難したり、 (70)

私がこの上ないと考える喜びを、禁止する為に、この詩を詠んでいるのではない。
 人々がこれらを濫用することだけを、私は非難攻撃しているのである。
 その源泉の神々しい、韻文は
 私達の間で、その素晴らしい素性を取り外してしまっていることに、私は嘆いているのだ。

昔、森で流浪の生活を送っていた人類は、
 唯一、粗野な音だけを用いて、自分の考えを表現していた。
 しかし、町の城壁の中へと守られると、
 より穏やかで、より礼儀正しい習俗を手にしたのだった。
 そこで、お互いが助け合うことに応じる為に、
 話の規則を創り上げなければならなかった。 (80)

極々わずかの表現力しか持たなかった人類集団は、この段階までで
 やっと、地を這うような下品な散文を口に出しているに過ぎなかった。
 人はそれぞれ、さもしい商売取引にすっかり心を奪われていた。
 そしてまた、この狭い範囲の枠の中に包まれた精神は、
 美しい話を、朽ちることのない優美なものとする
 鮮やかな火花を、未だに放ってはいなかった。
 地球には天が宿っているのだ、と人は知っている。
 それは、私達を喜ばせたり、私達を苦しませたりする
 私達の幸運の至高の采配者たる

天が、異教の神を、死すべき定めの人間の眼から、隠しているからである。 (90)
 精神は、この事を報じるまでに昇りあがり始めている。
 各々は、天へと達する目的で、天に気に入られようとしている。
 しかし、ヘブライ人という幸いな民族は、
 真の礼拝の道に、就かされている。

唯一この民族だけが、天について学んでおり、何とも気高い努力によって、
 自分達の心の昂ぶりを、自足せる神⁽²⁰⁾に、表わしているに違いない。
 最初の者、モーセ⁽²¹⁾は、例の海岸で、
 崇高な言語活動である韻文を声に出して詠み上げる。
 神の息吹によって生き活きとさせられた預言者は、
 甚だ奔放な声調で、打ちひしがれたファラオを歌い上げる。 (100)
 彼の声は、天に、地に、聴かれる。

海は、その声を聴く為に、揺れ動く波を静める。⁽¹²²⁾

まったく同じ気持ちで、S王⁽¹²³⁾は、韻文に於いて
あの巨大な宇宙に対して、神を祝福するように乞う。

太陽は、山々、野原を生き生きさせ、
鳥達、木々、泉に語らせる。

そういうわけで、この美しい技芸を生み出す見事な創作の才は、
愛と賞賛の心の昂ぶりであった。

しかし、自分自身の外に在る想像力⁽¹²⁴⁾を、まず、引き出す為には
真の神の至上の威厳が必要であった。

(110)

その次に、英雄達の戦いを、人々は歌い上げた。

若きダビデの勝利が、

巨人ペリシテの倒落と最期を褒め称えさせた。

ユダヤ人の女性の歌によって、人々は栄光を褒め上げた。⁽¹²⁵⁾

神の行いや奇蹟的な出来事の他に、

第一級の韻文の偉大さ、驚嘆を生んだものは無い。

ホメーロスも俗世の作家達も、君主も、聖父も
この足跡を辿っているのだと、私には直ちに分かる。

偉人ホメーロスには、精神が非難するようなことは、

より一層求めるべきであった真の神を無視したということの他には無い。

(120)

ところが、彼は自分自身の誤りに対して思慮深いので、羽ペンで以って

自分が敬う英雄達、そして敬愛する神々の栄光を称えている。

ホメーロスの叙事詩歌に於いては、常に真実が扱われている、というのではないとしても、
常に、英雄的行為、そして異教の神が扱われているのである。

この余りにも稀有な人物ホメーロスの高名な後継者達として、

ソフォクレス、エウリーピデース、ピンダロスが後を継いでゆくのを、人々は目にし、
そしてまた、彼等三人ともが、自分達の作品を、習慣風俗を形作る為に奉げるのを、目にし、
また、彼等三人が、徳の高名な伝令者達である、ということが人々は分かった。

その時に、彼等の恐るべき能力を増す為に、

音楽の女神が、愛の神に餌を与える様なことは決して無かった。

(130)

というよりむしろ、音楽の女神の穢れ無き協和音の甘美さが、

心の中にある愛の神による無分別な心の昂ぶりを、抑えていたのだ。

留守にしているアガメムノン⁽¹²⁶⁾の嫉妬深い愛情が

夫婦の愛の誓いへと、彼の妻を、抑え留めたのである。

それは、彼の雄弁な声の調子が、慎み深さを抱かせるような
名高い歌人が、彼女の傍らに居た限りにおいてである。⁽¹²⁷⁾

アイギストス⁽²⁸⁾は、自分の不貞な欲望を満足させる為に、
 この歌人の命を奪わなければならなかった。⁽²⁹⁾
 そしてまた、立派な壁を建設する為に、
 最も硬い大理石を、アムピーオン⁽³⁰⁾が、曲げることが出来た時、 (140)
 あらゆる者どもが、彼のリラの女神に、何と、熱心に耳を傾けたことか。
 また、悲しむアリオン⁽³¹⁾の悲しげな音楽が、
 海の怪物等に、何と、アリオンを救い遂げさせたのだ。

はたして、彼等が、自分の愛情を歌っていた、と人は思っているのだろうか。
 また、あまりに素晴らしく、また、ギリシャの至る所であまりに称賛される奇跡、
 これらの奇跡は、軟弱さに満ちた歌による幸運な結果なのだろうか。
 そして、あまりに素晴らしい技芸による奇跡的なまでのこの様な巧みな表現が、
 神話時代の物でしかない様に、仮に、思えるのだとしても、
 巧みに爪弾かれるハーブが

サウル王の常軌を逸した激怒を静めた⁽³²⁾、ということ、知らない人が在るだろうか。 (150)
 素晴らしい合奏の力、つまり影響力、とは、以上の様なものであり、
 あらゆる者は皆、素晴らしい合奏を聴くことで、改心し務めへと戻るに違いないのだ。
 素晴らしい合奏の、とても良く調整された音高から成る正確な協和音は、
 知性上の欲求を、精神へともたらしてくれるに違いない。
 そうだが、どの様にして、それほどの完璧な音の調和が、
 理性の権限範囲を侵し得るのか、私にはよく分からない。

もし、音楽の女神に、心を和ませることが出来るのだとすれば、
 音は潔白で、韻文の神だけが罪があることになる。
 あらゆる合奏は、自ずと私の精神を向上させてくれる。
 詩人、彼だけが、私を謙^{へつくた}らせ、私の琴線に触れる。 (160)

愛の狂熱を表現する為に、かくのごとくに、
 今日、我等がへば詩人達は、リラの女神を鳴り響かせている。
 また、覚え易い自分達のマドリガル⁽³³⁾の中で、
 宗教的罪についての果てしのない思い出を描いている。
 壮麗さ曝け出る見世物の中で、かくのごとくに、
 彼等は、穢れた道徳を公に見せにやって来たり、
 また、数限りない繰り返しという共通した特徴によって、
 心の中にある感覚上の喜びへの渴きを駈り立てにやって来ている。

巧みな快い調べが、これらの韻文の上に放つ物である
 輝き、そして限りない気品とはどの様な物なのか、私は知っている。 (170)
 粗野な才能を露呈することなく、

誰が、リュリの霊に対する敬意を拒むことが出来るだろうか。

私ならこう言えるのではないだろうか。驚嘆すべき傑作に次ぐ驚嘆すべき傑作を書くことによって彼は、耳を、美の女神たちに慣らし過ぎてしまったのだ、と。

真似の出来ない手本を、彼は

彼の^{のち}後素晴らしいと思うものを観ることはないのではないかという悲嘆の中へと、投入するのである。

博学なリュリよ、戻って来ておくれ。願わくは、君の霊が、今、
オルペウスのごとくに、霊の住処から逃れ来んことを！

私達の心に、より慎みのある喜びを与える為に、

悔悛する国王陛下に、溜め息を繰り返して頂く為に、戻って来ておくれ☆ (180)

そして、溺愛する君の舞台の、空しい残骸の上に、

領主陛下の偉大さを称える劇場を建立する為に、戻って来ておくれ。

どうしてだろうか。感覚上の喜びには、

彼の巧みな表現の繊細さを更に磨く為の魅力が欠いている、のだろうか。

ペテン師である小器用な劇場道具方は、自分の技術を用いて

動かない庭園を、たちまちの内に動かしてしまう。

彼は、砂漠の中に、宮殿を建て、その動かない庭園を投げ入れてしまう。

天を落下させ、黄泉の国を開かせしめてしまう。

想像を越えた世界の王国をすべて、彼は駆け巡る。

幾千もの魅惑的な幻達が、至る所から彼の前に現れる。 (190)

国王達、王女達、羊飼達、妖精達、異教の神々達、

詩の精である輝く自惚れ達、である。

この者等の住む辺境の地を、ゼフィロスが飛びまわっているのを、自分達は目にしているのだ、と
人々は信じている。

魔法による幻惑が、この者等の声を、心の奥底へともたらすであろう。

魅惑された観客は、運ばれて行って、あらゆるものを目にするのである。

この観客は、今自分が起きているのか、はてまた、眠っているのか、分からないのである。

この様な壮麗な舞台は、ついには、どこまで行き着くのだろうか。

この壮麗な舞台は、私たちの心の中にある人間の情念を募らせる。

そのような舞台の目指すところは、数多の余興によって、

愛の悦楽の神々に追従するうわべだけの甘い言葉を述べることである。 (200)

官能的な魅力によって萎えた理性は、

愛の悦楽の神々による罪深い激発を、起こさせる。

あまりに美しい見世物の年若い愛好家は、

そのせいで、心の中で、実際の俳優に成りきるのである。

彼は、愛を感じやすい感情で、頭をいっぱいにして出かけて行く。

彼は、愛が湧き出る致命的な源泉を捜し求める。

彼がまもなく備えることになる災いに対して、今現在盲目的な

彼はメドール^{MD}と共に、見世物で飲んで酔っ払いに、急いで行くのである。

こういったことが、感覚上の喜びを惹きつける見せかけというものである。

これは、嗜好を欺くか、さもなければ、本性を引き倒してしまうかである。 (210)

愛の喜びへと、少しでも早く身を落とす様に

しつこく急き立てる私達の欲望に対して、人々が付与しているのは、何と重要性である。

劇場がその名を有名なものとしている作家達よ、さあ、

素晴らしい歌唱法に、当初の輝きを取り戻させ、

さらに、最大限に厳しく、最大限に仕事熱心な検閲官に

君達の歌の害の無い甘美さを認めさせることを、してくれますか。

詩の女神を、さらに荘重にも、そして、さらに控え目にもなさせ申し上げたまえ。

音楽の女神を、その当初の慣用へとお戻ししたまえ。

真の神の聖なる威厳を称えたまえ。

徳の女神の不死の美を歌いたまえ。 (220)

英雄達の能力と栄光を広めたまえ。

そして、歴史のちょっとした特色をこそ、訓戒の為に、用いたまえ。

かつて、ギリシア人達の舞台の上では、ある俳優が

彼の時代の幸せ者達の栄華を賛美していた。

そして、好ましい節度というものに囚われずに、

感覚上の喜びを深く愛し、富を誉めそやしていた様である。

観衆は、この下劣な語りによって、感情を害される。

観衆は、文句を言うことによって、その怒れる心を露わにする。

要するに、遠慮の無い熱烈さは、平土間席から

俳優と詩人を罵りに行きたいと思っているのだ。 (230)

そういった時、エウリーピデースは、隠れてしまったようである。

そして、「あまりにも熱しやすく冷めやすい観衆諸君よ、大詰を期待したまえ」と彼は言う。

彼の声は、直ちに、観衆の騒擾を一旦静める。

その思い上がった金持ちの最期は、悲劇的なものとなる。

その後で、とても満足した分別のある観衆は、

その作品に拍手を送り、作者に感謝する。

このように、アテナイのムーサは、娯楽として

キリスト教についての学習の場を、劇場で開催しているように見える。

ムーサは、気が狂った様に争った者達全ての心に、

神々に対する尊敬、徳の女神に対する愛を吹き込む。(240)

しかしながら、不幸で、真に受けやすい、かの詩人達は、
馬鹿げた神々だけを歌い上げていればよかった。

罪深い死すべき定めの人間の、徳の見せかけ、つまり
偽装された罪も、彼等詩人達によって、崇拜された。

英雄達の霊も同様である。彼等の比類なき功績は、
オリュンピア競技会での二輪戦車を操ってのものである。⁽³⁵⁾

なぜ、名高い歌人達よ、あなた達は、
ヘブライ人達が愛する真の神を無視するのか。

この存在は、余りに完全で、自立しており、崇高で
何にも頼ることなく賢明で、何にも頼ることなく幸福で、自足している。(250)

ピンダロスよ、貴公は、どのような賞賛という御香によって、
この存在を愛したことによってでの栄光を手にする英雄達を、芳香で満たしていることになったの
であろうか。

いったい何であろうか。あなた達が罪深いということよりも残念なこととは。

あなた達の誤った考えが、あなた達の数々の過ちを、赦すことの出ないものとしてしまったのだ。

厚い雲に覆われたあなた達の精神は、

徳の女神を過小評価してはいたが、

あなた達の詩歌の中において、徳の女神の姿を敬うことが出来ていたという事によって
少なくとも、あなた達は、私達の時代よりも優位に立っている。

ああ、そなた達よ。かくも名高い主題を軽視して、
価値の無い事物だけを自分の精神に提供している者等よ。(260)

現代派の人々よ⁽³⁶⁾、私の正しい批評を許してくれ、

もし私がこの場で、あなた達の愛するリラ詩人⁽³⁷⁾をあえて非難していたとしても。

もはや時宜には適ってはいない⁽³⁸⁾が、私の感覚には快い

リラ詩人の軽薄な甘美さは、私の理性を不快にする。

それ故に、往時、人々はキタイローン山⁽³⁹⁾で

ウェヌスによって、祝祭と秘儀を上げることが出来ていたのだ。⁽⁴⁰⁾

パポス⁽⁴¹⁾では、あなた達の技芸による助けを必要としていた、というのに、

甘ったるいアムピーオーンの如き者達⁽⁴²⁾よ、あなた達は遅過ぎた様である。⁽⁴³⁾

立ち去ってください、ムーサ達よ、採るに足らない物の精神から立ち去って下さい。

はかない美の女神に対して、賞賛というそなた達の香を、与えるのではない。(270)

そなた達の詩歌の甘美さに浸りきった者達をして、

そなた達の詩歌によって、偶像崇拜させしむのは、止めるのだ。

ご婦人の眼に火を燈すのは、もうたくさんだ。

煌めく炎によって輝くのを、人が目にできるのは、そなた達の著作の中で、極々僅かである。
そなた達の詩歌に不滅の輝きを与える為には、
祭壇で燃える聖なる火へと到達せよ。

もし、そこへと到達したならば、「何と、私達の精神に火が付いてしまった。
誰が、私達のエールの本を解釈したがるようになるのだろうか。」と、そなた達は言うのではないか。
天上の美の女神達にかなり惚れ込んでしまったどんな心が、
私達の合奏に、正当な価値を与えることができるようになるのであろうか。 (280)
今日、全てのそれらの詩歌が、鉄格子の奥、
又は、信心深い家庭のほの暗い奥まった場所へと、送り戻されてしまっている。

間違っている。大挙して、カンプラ⁽⁴⁴⁾のモテット⁽⁴⁵⁾へと、
世俗作品であるオペラの愛好家達が、駆けつけているのを見よ。
礼拝堂で歌っている聖なる合唱団が、
祭壇の荘厳な華美さを愛させしめたり、
魅了された宮廷人の関心を集めたり、
又、宮廷人の心に在る激しい野心を留めたりしているのを、見よ。
そうすると、これらの神々しい合奏の神々の中の誰が、私達の気に入りに得るのであろうか。
それは、外国語の雑然とした音であらうか。 (290)
ラテン語だけが気に入られるのであろうか。一方、音を付されたフランス語というのは、
私達を感動させる力も美しさも持ち合わせないのであろうか。

ユーフラテス川が、波を掛ける岸で、
聖なる民の深い悲しみにもかかわらず、
残忍な征服者達が、
涙を流すレビ人達を集めて、あらゆる合唱団を作り、
彼等の苦悩が、柳の下に吊り下げられたままにしていた
豎琴を、彼等の手の中で再び和ませ、
また、彼等の消え入りそうな声に、絶え間なく
彼等がかつて歌っていた大変美しい聖歌こそを、要求するのを、人々は幾度目にしたのであろうか。⁽⁴⁶⁾

(300)

来るがよい、アッシリア人達よ、来るがよい、夷人達よ、
かの点についての私達のすさまじい嫌悪感を打ち破りに。
少なくとも、お前達の前例⁽⁴⁷⁾は、何と、私達をして、
人々が私達が崇めているのを知っている、かの神への賛辞を表わさせしむるのだ！
しかし、私は、聖なる聖歌の高貴さを復興させることになる
華々しくそして輝かしい若さというものを知っている。
サン＝シール⁽⁴⁸⁾では、聖なる詩歌を鳴り響かせている。この聖なる地の宮廷は、

神を褒め称えるのを耳にする、という喜びを享受するであろう。
 それだから、幾百もの無垢な者の声による、心を喜ばせる音によって、
 幾千もの生まれかけの徳が、心に刻み込まれるのである。 (310)

その時、勝利した時のように、神の威厳を通して、
 厳かな真理が私達の許まで降りて来る。
 幸せな地は其処である。其処は、この世の中で間もなく輝くこととなる
 数々の徳が生じてくる多産な源である。
 お前達は、あの気高い運河を通して其処で流布するであろう、
 主へと捧げる、美しい詩歌よ、神々しい合奏よ！
 ブーセ⁽⁴⁹⁾が作った優しい小唄の全部、
 バラール社⁽⁵⁰⁾が出版した恋の無駄話、
 全てが間もなく色褪せてしまう。私は、シオンの賛歌⁽⁵¹⁾が
 素晴らしい精神を、美しい情熱に致すのを目に見ている。 (320)

すでに、競うかのようにして、ランベール⁽⁵²⁾、モロー⁽⁵³⁾、コラッス⁽⁵⁴⁾は、
 彼等は、協和した音の鳴り響くパルナッソス山が抱える最も巧みな者達だが、
 天上のヘリコーン山⁽⁵⁵⁾の小道を度々登っている。
 そして、間もなく、神火に専念するようになるであろう。
 今後は、私達の歌声は、唯一の神に崇拜の念を表わすようになるであろうし、
 ルイ王の処で、神のお姿を崇めることが出来るようになるであろう。

ラシーヌよ、あの変身は君の精神によるもので、
 私は、君によるこの様な奇蹟的な出来事を待ち続けていたのだった。
 君の名前のみが、至上の威光を描いた見事な絵画である
 かくも驚異的なカンティクム⁽⁵⁶⁾を愛させるのだ。 (330)

聖なる書物の神々の美しさについて知らずにいた者は、
 君の新しい著作品の中で、彼等の威厳を強く感じている。
 非常に真っ当な趣味を皆に抱かせる為には、
 ずっと以前から、彼は高い評価を得ていなければならなかった。
 恐らく、ある者は、『エステル』⁽⁵⁷⁾にそれほど魅了させてはいないであろう、
 もし、『フェードル』⁽⁵⁸⁾が、その者に対して、君に敬服することを慣らしていなかったとするならば。
 そして、あんなにも荘重で、あんなにも優しいあの韻文によって、
 かつて君が、エウリーピデースの遺骸を蘇えらせていた時に、⁽⁵⁹⁾
 すっかりフランス人に成ったエウリーピデースと一緒にあって、ソフォクレスが、
 語る為に、君の声の助けを借りていた。 (340)

このことは、私の精神の為の知的餌であった。
 より高次の構想の為に、君は、自分の力を出し控えていた。

君は、かくも高名な作家達に従うことによって、
神の列に並ぶ書物の神々にまで昇任する為に、飛翔し続けていた。
君は、彼等の作品の中において、崇高というものに関しての考えを抱いていた。
また、ギリシアは、君に、ユダヤへの道を開き示していた。⁽⁶⁰⁾
确实なものと、真実とに、君はすっかり感銘を受け、
より一層偉大なものに、代わる代わる心を奪われてきたのを私は知っている。
ルイ王の為の君の気取らない散文の女神は、
王の忠実な来歴を書きながら、⁽⁶¹⁾ (350)
君の話しの中に在る有り余る技術と火とが、後裔の時代へと、
君の話しによって、真実を曲げて伝えてしまうのではないか、と一方で危惧しているが、
君の精神が、苦勞してやっと、内に押し込めているあの火は、
外に飛び出す為に、君の素晴らしい詩才を解き放ち、
そして、その詩才の高まりの中で、かつて耳にしたことのない歌によって、
ルイ王を守護する主に対して、崇拜の念をまもなく表わすであろう。
従いたまえ、傑出した作家達よ、ラシーヌへと神の息吹を吹き込む美しい火に。
これからは、君達のリラを主に捧げたまえ。
真の英雄達の徳と、偉業を歌いたまえ。
気高さに欠ける主題は、君達の声を汚してしまう。 (360)

終わり

宗教的カンティクム

I. カンティクム

愛することを知らる心が、
穏やかな和音による柔らかい調べによって
自分を表現するという喜びを手にするのだから、
歌おうではないか。しかし、私達の合奏の主題は、
神々しいものでありますように。 (5)

その主題の美しさ、不滅の格調の高さを公にしようではありませんか。
私達の歌は、天への私達の憧憬の溜め息を、強いものとするのだから、
私達の娯楽に於いてまでも、主の栄光を称えましょう。



主が私達にお与えになりたいと望まれる才能を
汚さないように、よく気を付けようではありませんか。 (10)

人間の虚栄の為に、私達の声を用いることを拒みましょう。

歌おう。聖なる調べの中に、
純潔な救済を捜し求めよう、
私達の追放に耐える為に、私達の苦しみを和らげる為に。
主の栄光とお力とを称えましょう。 (15)
私達の務めと、喜びとを一致させましょう。



II. カンティクム

神を愛するという戒律に関して

主よ、貴方の至上の慈愛に見合う為には、
貴方を愛するようと、私に、貴方はお命じになります。
貴方が私に求めるのは、徳義というものです。
それは余りに高貴で余りに細やかな愛の甘美さを、
不肖の死すべき定めの人間に、熱望する権利はあるのでしょうか。 (5)
余りに甘美な教えに従うということは、何と幸せなのでしょう！



相当に罪深い心が、ここ、下土にあるにもかかわらず、
貴方を愛するに値するものとして認めていないという理由によって、
忘恩に対する貴方の憤激に火が付いているのを、私は知っています。
しかし、主よ、雷という貴方の腕を武装させずに、 (10)
その不浄の心を、現世へと執着させておいて下さい。
その心は、貴方を愛さないことに対して、十分に報いを受けています。



妬む神よ、その害となる焔を消してください。
その焔によって、私の魂が脅えているのが分かります。
もし、私が、貴方への慈愛へと立ち戻ることを、厚かましくも拒んだとしても、 (15)
貴方は私を愛しておられます。だから、もういい加減にして下さい。
私に辛さを思い知らせる為には
懲罰の炎で焼くことは、私にはそれほど恐ろしくは思えません、
貴方の愛の炎で焼かれずに生きるよりは。



III. カンティクム

改宗を先延ばしにした忠実なる魂の後悔

主よ、何と罪深いのでしょうか、
貴方の辛く険しい道が余りにも長い間迷わしてきた、この心は！
貴方の魅惑を味わうこと、貴方を愛すべきものとして認めること、が
本当になかなか出来ずにいて、
私は何と惨めなのでしょうか！ (5)
私が神なしで過ごした、空しい時よ、悲しい日々よ、
私の人生からだけは、ああ、消えてなくなれ！



幾百という不純な秘密事から、そして、幾千という不安定な心配事から、
貴方の頸木は、私を解放してくれます。
おお、我が神よ、貴方に従うことを私の心が誉れとする (10)
幸せな時以来、ようやく、
私は、生き始めたのです。
恩寵の許で流れる、心地よい時よ、幸せな日々よ、
ああ、私は、お前達の持つ値打ちを知るのが余りにも遅すぎました！



Ⅳ. カンティクム

教会の聖なる秘跡に関して

まさに厳かな秘跡に於いて、

貴方は、真に

ご自身の栄光を天に轟かせる神であられます。

神のお力は、私の精神に信仰をお与えになります。

主よ、たとえ私が貴方にお目にかかるという幸福に与れないとしても、 (5)

私には貴方を信じるという功德があります。



死すべき定めの人間の臉を、眩い光で眩しくさせることのないように、

神秘のヴェールの下で、

貴方は、私たちの眼から逃れておいでです。

主よ、貴方の闇は、新しい形の恩恵なのです。 (10)

まさに厚い雲のおかげで、私は、

光の源まで近づいているのです。



おお、暗闇の中の真理よ、

おお、好ましき暗さよ、

貴方達は、主を、死すべき定めの人間へと近づけてくれます。 (15)

主は、私達の脆弱な視線から、ご自身の燦然たる輝きをお隠しになられます。

しかし、主は、私達の為に、ご自身の威光を、翳らせる事を望まれれば望まれるほど、

主の慈愛は、私達にとって感得できるものとなります。



V. カンティクム

天におられる聖人達の幸福

二の歌声

徳の困難な険しい道、ほとんど踏み固められていない路に沿って
いつでも進んで行きましょう。

大変辛い途に於いて、

かの神の証は、私達を支えてくださるに違いありません。

死すべき定めの人間の未来を予測することの出来るこのお方は、 (5)

徳の内に於いて、不可能なことを何か見出すことが有り得るのでしょうか。

一の歌声

私達の神が私達にもたらして下さる

かなり稀有なる幸福というものは、どういうものなのか

人間の眼は見ることも、

そして、耳は聞くことも出来ませんでした。 (10)

二つの歌声一緒に

私達に対する神の慈愛が、核心に至るまで知られていることが、
そのことに考えが及ぶ為には、必要でございます。

神のお力の広大な広がり

推し量ることが必要でございます。

一の歌声

墓場の恐ろしさの中から、神に選ばれし人々を救い出す為に (15)
ある新しい天は開いているのだと、私は知っています。

もう一つ別の歌声

私は、新しい地が、

福者達の永久の棲まいを建てているのを知っています。

第一の歌声

新しい天、これは、投下する為の雷を決して持ち合わせません。
新しい天、これの穏やかな姿は、
私達の目から自身の姿を見えなくすることの出来る
覆いや雲を決して持っていません。

(20)

第二の歌声

新しくて望ましい地は、
あらゆる不幸を受けつけません。
嘆傷すべき苦悩は、決して立ち入らないでしょう、
人間からは切り離すことの出来ない伴侶であるここ、下土には。

(25)

一の歌声

ああ、貴女よ、お前は、威光を死に至らしめる暗礁であり、
柩の闇の住人です。
お前故に、全ての者が嘆き悲しみ、全ての者が涙しています。
お前の矢の矢先は、そこでは衰えるに違いありません。
あの魅力的な棲まいに、
ああ死よ、恐ろしい死よ、お前は決して立ち入れないでしょう。

(30)

合唱

何物も、そこに於いては、数々の魅力を妨げることは出来ません。
最高の統治者は、その魅力で、
人間の心を満たしてしまうに違いありません。
更なる歎息、更なる不安。
かの御柱御自身は、御自身の御手で、
あらゆる私達の涙を拭きたいとお思いです。

(35)

一の歌声

この地に於いて、あらゆる私達の願望を満たすに違いない
数々の楽しみに、誰が異を唱え得ることが出来るでしょうか。

(40)

もう一つの歌声

いつも至上の美を目にしている、
その神々しい魅力に対して感嘆するのに

疲れるといふことはありません。

人々がその美を崇め、愛するのを次第に強く感じる事、
その非常なる愛に没頭し、我を忘れる事、
そして、神そのものへと変化すること、
ああ、天よ、これらが、貴方様が私達の心に対してお約しになられる福利です。

(45)

もう一つ別の歌声

ここ地上では、動きの速い太陽は、その急な運行中に、
私達のあらゆる空しい満足の
機会をもぎ取り、
その代わりに、悲しみや苦しみを、もたらします。
天空の棲家では事情が異なります。
そこでは、神々しい太陽は、いつでも固定されており、不動であって、
恒久の環の中であって、一日を作り出しているに過ぎないのです。
そこでは、私達の心は、いつでも穏やかで、
かつて私達の心が苦しんだ災禍がまた巡り来るのではないかと、決して恐れてはいません。

(50)

(55)

合唱

ああ、うっとりするような浄福よ、
貴方達を称えて歌うには、私達の声は無力です。
しかし、貴方達のえもいわれぬ甘美さは、
福利です。その福利は、私達の心に希望を許します。

(60)

一の歌声

この様にして認められた希望に包まれて、
主よ、私は貴方に身を捧げます。
俗世と、その最も快い福利とは、
私の尊敬の念には相応しくないものです。
そうです。私は、ああ我が神よ、貴方だけが、これからは、
私の願いの気持ちの中に当然のこと存在する不安を
落ち着かせ得るのだ、と感じています。
私の不死の魂にとっては、
決して消えることのない福利が必要です。

(65)

合唱

私達は、ああ我が神よ、貴方だけが、これからは、
私達の願いの気持ちの中に当然のこと存在する不安を
落ち着かせ得るのだ、と感じています。
私達の不死の魂にとっては、
決して消えることのない福利が必要です。

(70)

終わり

これらのカンティクムは、サン＝シールにある高名な施設の為に作られ、モロー氏によって歌を付されました。モロー氏は、『エステル』と『アタリー』の音楽に於いて、最近ではラシーヌ氏の新作『宗教的カンティクム』の音楽に於いて、たいへん成功しておられます。小生が、この風刺詩にこれらのカンティクムを付したのは、本物の音楽詩の模範を示そうとする意図によるものではありません。小生は、そのような自惚れなど持ち合わせておりません。詩のこのような様式に対する才をお持ちの方々に、その才を授けてくださった主に対して、詩のこのような様式のことを捧げることを促す為であります。

註

- (1) この手紙は、1958年に出版されたガリマール社によるラ・フォンテーヌの『全集』によると(第2巻1046頁)、失われたもので、モクロワの『死後出版作品集(*Euvres posthumes*)』の註にこの手紙の断片が掲載されており、その日付も¹⁶⁹³年10月26日(月)以前であるとしている。
- (2) ニコラ・ボアロー＝デブレオー Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711)のこと。
- (3) Parnassos: ギリシャ半島のポークスに在る山の名前。天空を支配する主神として、雲や雨、霰、あるいは、雷を意のままに駆使する者と考えられていたゼウスにとって、雲があり、雷の集まるところとして、また、天空に近いところとして、高山の頂は、そのふさわしい宮居とされた。それ故、ギリシャの高山、オリュンポスはもちろんのこと、その他、すべて抜きに出て高い、あるいは高く見える山々は、ことごとくゼウスの屯する場所と思われていた。パルナッソスもその例外ではなかった。また、そのパルナッソスの山麓には、カスターターという名の泉が湧いており、その泉には、詩歌文芸の女神達ムーサイが常に来て舞い遊ぶ処と言われていた。
- (4) ボアローは、1694年に女性と結婚を批判する風刺詩『風刺詩10 *Satire X: Dialogue ou Satire X du sieur D.****』を出版している。その風刺詩に関しての言及である。
- (5) Musa, 複数 Musai: 文芸、音楽、舞踏、哲学、天文など、人間のあらゆる知的活動を司る女神。そ

の数も、三人、七人、九人と伝えられ方に違いがある。

- (6) Ikaros: 父ダイダロスと共にラビュリントス脱出のために、ダイダロスの発明した翼を身につけて、空中を飛んだが、父の命に従わず、高く飛翔したため、太陽の熱で翼の蠟が溶けて、イーカリオス海に墜落した。
- (7) Pindaros (前 522[-18] - 422[-48]): ギリシャの合唱隊用抒情詩人。年少にして作詩と音楽とを学び、20歳で名声を馳せ、特に運動競技勝利歌で有名であった。作品 17 巻の内、最後の 4 巻を運動競技勝利歌が成し、これがほぼ完全な形で残されている。その中に、オリュンピア、ピュティア、イストミア、メネアの順に、この四大祭典における勝利を歌った作品 44(或は 45)を含んでいる。彼は、尚武の気に富む古い型の貴族主義者で、壮大な文体、複雑な韻律を用いギリシャ最大の抒情詩人である。
- (8) Apollon: ギリシャ神話のオリュンポス十二神の一人。ゼウスとレートーの子、アルテミスの双子の兄弟。詩歌、音楽、医術、弓術、予言、家畜を司る神、また光明の神としてポイボス「輝ける」なる呼称を有し、ときに太陽と同一視される。彼は、ギリシャ人にとって、あらゆる知性と文化の代表者であり、律法、道徳、哲学の擁護者でもあった。
- (9) Bakchos: 古代ギリシャの神、ディオニュソスの別名。豊穡と葡萄酒の神である。また、この神は、女性達に熱狂的に崇拜されており、その崇拜は、集団的興奮と恍惚境へと到る祭儀を伴っていた。女性達はこの神によって、狂気へと到り、野山をさまよひ、松明やティルス(ツタを巻き、先端に松笠をつけた杖)を振り回しながら、野獣を捕らえて、引き裂いて食らった、と伝えられている。
- (10) les Amours: 1680年に出版されたリシュレ Richeletのフランス語辞典では、以下のように「amours」という語を説明している。「この語は、複数形で、ウェヌスの随伴物であると見なされている悦楽を意味する。」となっている。ここでは「les Amours」と頭文字が、大文字になっているので、「愛の悦楽の神々」と訳すことにした。
- (11) Tirsis: 誰のどの作品の登場人物のことを想起させようとしているのか、はっきりと確実に同定は出来ないが、モリエールの戯曲『エリード姫 *La Princesse d'Élide*』の第四幕間劇に登場するティルススのことではないかと、考えうる。第四幕間劇には、リュリ作曲によるティルススの歌う以下のエールがある。

ああ!沈んで思い煩って僕が歌っているのを、君は聴いている。

しかし、僕は全然気分が晴れない。おお、誰よりも美しい人。

君の心を、僕は、感動させているのではなく、

君の耳を感動させているのか。 (拙訳)

- (12) Clymene: これも、誰のどの作品の登場人物のことを想起させようとしているのか、はっきりと確実に同定は出来ないが、ラ・フォンテーヌのオペラ『ダフネ *Daphné*』に登場するダフネの腹心の女性クリメヌではないかと、考えうる。第三幕第一場のクリメヌの詞に以下の部分がある。
- 静かさの好きなこういった場所では

皆が愛を語っているように、私には見えるわ。

ここでは、鳥達が、夜も昼も、

愛の特徴である優しい激しさを称えているわ。(拙訳)

- (13) Iris: 虹の女神。天空を結ぶ虹として、神々の使者とみなされた。長衣の上に軽衣を纏い、有翼の姿で表されている。
- (14) Anakreon (前 570 頃 - 485 頃): ギリシャの抒情詩人。彼は長生きであったと、後代の文献は伝えている。彼の詩の中にも、自分の白髪頭への言及がある。やがて図像的に定式化された姿では、老人で、酩酊しており、恋の歌を歌っている。「恋の神エロースは、この歳になっても私を翻弄する。どうか手荒に扱わないでもらいたい」というのが、彼の歌の基本的なスタンスである。彼の歌は、僭主の宴席で披露されていたと考えられ、酒と、少女と少年のいずれにも向けられた恋とが、彼の歌の中心を占めている。
- (15) Albius Tibullus (前 55 頃 - 後 19): ローマのアウグストゥス帝時代のエレゲイア [詩の一形式] 詩人。彼の作品は『ティブルス全集 *Corpus Tibullianum*』に収められており、はじめの 2 巻が彼の作品である。この全集のテーマは、富への軽蔑、戦争への恐怖 (ティブルス自身、前 31 年から前 27 年の間に、ガッリアや近東遠征に参加)、恋と牧歌的生活への憧れ、生と恋の享受、といったものである。
- (16) Quintus Horatius Flaccus (前 65 - 前 8): ローマの詩人。初めは主として風刺詩の類を書いていたが、やがて彼は文才を認められて、ウェルギリウスの口添えを経て、当時の政界の実力者マエケーナス [Gaius Maecenas (? - 前 8): オクターウィアヌスの腹心の部下。ウェルギリウス、ホラーティウス、プロペティウスはじめ、多くの文人のパトロンとなる。「芸術支援」の意味で使われる「メセナ」という語は、彼の名に由来する。] の知遇を得る。オクターウィアヌスにもつながったサークルに属し、「桂冠詩人」の地位も得る。詩作は、風刺詩、抒情詩、オード、書簡体詩などに及んでいる。いつの世にも変わらぬ人間性や人生の種々相を歌った。また彼の『詩法 *Ars poetica*』は、詩人自身の書いた詩論として古来尊重されている。
- (17) ホラーティウスは『カルミナ (歌章) *Carmina*』の中に於いて、当時の政治や社会、そして、人間の内面を描いた。人間の内面を描いたものの中では、人生の儚さ、流転、理性にコントロールされた快楽、心の平静と満足等をテーマとしている。また、もちろん恋もテーマとしており、ウェヌスを賛美した詩もある。Cf. 『歌章』 1・30。
- (18) Cf. Molière. *Amphitryon*. v.292.
- (19) 音楽も詩も、伴に女性名詞である為である。La Musique La Poésie
- (20) le Dieu vivant: 「Le grand Dieu vivant」という語について、1694 年刊行のアカデミー・フランセーズの辞典は、「vivant, ante」の項目で以下のように、説明している。「神のみが自足する、ということ強調するために、特に、Le grand Dieu vivant という語句を用いる。」とある。それ故、ここでは、「自足せる神」と訳した。
- (21) 聖書の中に、歌が初めて登場するのは、『出エジプト記 15.1-18.』である。ここで、モーセとイ

スラエルの民は主を賛美して、歌を歌っている。このことから、この「最初の者 le premier」というのは、聖書の中における「最初に歌った者」の意であると考えられる。

- (22) Cf. 出エジプト記 14 - 15.
- (23) 「S王」というのは、ソロモン王のことと推測される。Cf. 詩編 72.
- (24) L'esprit: 1694年刊行のアカデミー・フランセーズの辞典に於いて、「esprit」の項目で、数多ある語義の中に、「時に、想像力のみを意味する」という説明を見出すことが出来る。よって、ここでは文脈上、「精神」という訳は適当ではないと考えたので、「想像力」と訳した。
- (25) 巨人ペリシテ人というの、ゴリアトのことである。聖書の記述に従うと、その背の大きさは、6アンマ半(1アンマ=約45cm)なので、約2m92cmとなる。Cf. サムエル記上 17 - 18.7.
- (26) Agamemnon: アルゴス、ミュケーナイの王。トロイア戦争の際には、総大将となる。
- (27) ホメロスの『オデュッセイア』に以下の記述がある。「女も初めは不倫の行為を拒んでいた――妃クリュタイムネストレ(クリュタイムネストラ)も、もともとは道理を弁えた女であったのだ。それに彼女には、アガメムノンがトロイエに出陣の折、妻の身に気を配るよう、懇々と申し付けていった楽人が付き添っていた、しかしやがて妃が、宿命の糸に絡まれて屈服を余儀なくされたとき、アイギストスはその楽人を人の住まぬ島へ連れ出し、置き去りにして野鳥の^く咬うにまかせた。そうしておいて今や互いに望み望まれつつ、女を己の屋敷へ連れ去った。」ホメロス『オデュッセイア』(上)松平千秋訳(岩波文庫、1994年)、72頁。
- (28) Aigisthos: トロイア戦争にアガメムノンとメネラーオスが出征している間に、アガメムノンの后クリュタイムネストラと通じ、アガメムノンをその帰国に際して殺害した。
- (29) Cf. アISKYロス『アガメムノン』。
- (30) Amphion: ゼウスとアンティオペーの子、ゼートスと双子の兄弟。アムピーオーンはヘルメースより豎琴を授かり、その名手となって、テーバイ市の城壁を建造するとき、彼の楽の音に石が自ずから動いたと伝えられる。
- (31) Arion: レスポス島出身の詩人、音楽家。南イタリアとシシリアで音楽の競技に出席、多くの賞を得て、コリントスの船で帰る途中、船乗り達は彼を殺して、その所持品を奪おうとした。彼は最期に一曲演奏することを乞い、歌い終わって、海中へと投身したところ、歌を愛するイルカが集まってきて、彼を背に乗せてタイナロン岬に送り届けた。
- (32) Cf. サムエル記上 16.14 - 23.
- (33) Madrigal: イタリア起源の詩の一形式で、16世紀にフランスにもたらされ、17世紀のプレシオジテの詩人達の間で盛んに詠まれた。フランスのマドリガルの元となったイタリアのマドリガルが、短長格のもので、12詩行を超えないものであるのに対して、フランスのマドリガルは、自由な形式をとる韻文となっている。
- ☆ [原注] ドゥ・リュリ氏は、ミゼレーレを作曲した。これは、傑作である。[訳注] この Miserere (LWV 25) は、1664年に作曲されたものと考えられている。この曲は、当時から広く傑作として考えられていた作品で、セヴィニエ夫人はこの曲を聴き涙したと伝えられている。

- (34) Medor: 1685年に上演された、リュリ作曲、キノー詩による音楽悲劇『ロラン *Roland*』の登場人物。アフリカの戦士であるメドール Medorは、主人公ロラン Rolandも愛する中国の女王アンジェリク Angélique と恋に落ちる。
- (35) ピンダロスの『オリュンピア祝勝歌集』には、14の祝勝歌があり、その夫々は、騎馬優勝、戦車競争優勝、騾馬車競争優勝、ボクシング優勝、レスリング優勝、長距離走優勝、といった競技の優勝者を称えた歌となっている。ピンダロスは、そこで、運動競技を記録することを目的とするのではなく、優勝者の神々しい由緒ある血統を称賛するという形を採っている。
- (36) Modernes: 新旧論争 *La Querelle des Anciens et des Modernes* における「現代派の人々」を指すものと考えられる。
- (37) *Lirique*: 「lyrique」という語は、今日では通常「抒情的な」の意、つまり「個人の感情・情緒を表現した」の意として用いられるが、元来は「リラにあわせて歌われた」との意であった。1680年に出版されたリシュレのフランス語辞典では、以下のようにこの語を説明している。「この語は、主にギリシャやローマの詩について語る時に用いられ、リラにあわせて歌われるものを意味する。[ピンダロス、アナクレオン、ホラーティウスのオードは、古代人の *lirique* 詩の仲間である。フランス人の詩人達が作った歌や歌う為の韻文のみを本来は、フランス語で *poésie lirique* ないしは *vers liriques* と呼ぶのである。フランス人の詩人達はこの種の詩に秀でている。]」この語は、以上の意であるが、語頭が大文字であるので「リラ詩人」と訳すこととした。
- (38) これの意味するところは、「恋愛や酒を詠ったエール」が、世間で流行らなくなって来た、ということの意味するのでは無いと考えられる。なぜなら、例えば、以後30年間以上に渡って出版され続けることとなる、恋愛や酒を詠ったエールの歌集である『様々な作者達によるエール・セリユーとエール・ア・ボアールの曲集 *Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs*』が、この風刺詩が出版される前年の1694年からバラール社から月刊で出版され始める、という事実が有るからである。では、何を意味するかと言えば、信心派が権力を握っているという当時の社会的状況に適っていない、ということの意味しているものと考えられる。
- (39) Kithairon: アッティカとポイオーティアの間に横たわる山脈。この山の山中では、ディオニュソスの秘儀が行われていた。
- (40) エウリピデスの『バックスの信女』の中に以下の、テーバイ王ペンテウスの台詞がある。「女どもが、バックスの祭であるとか称して、家を明け、昼なお暗い山中をうろつき廻り、ディオニュソスとかいう新来の神をあがめて踊り狂っているという。一座の中央に酒をみたした甕を据え、てんでに人目のつかぬ場所に忍んで行っては、男どもの欲情をみだし、神に仕える巫女の役目だなどと申しているが、じつはバックスならぬアプロディテの祭といたっていたらくであるそうじゃ。」エウリピデス『ギリシア悲劇IV バックスの信女』エウリピデス(下)、松平千秋訳(ちくま文庫、2001年)462頁。
- アプロディーテー *Aphrodite* は、ギリシャの愛、美、豊穡の女神である。この女神は、ローマでは、同じ性質の女神ウェヌスと同一視されるようになる。

- (41) Paphos: パポスは、キュプロス島に在り、パポスは、美と愛欲の女神であるアプロディーテーの生誕の地として知られている。パポスには、アプロディーテーの大社が設けられていた。このパポスを建設したのは、建築家で音楽家のキニュラスである。
- (42) Doucereux Amphions: Amphionの複数形 Amphionsという語が使われているが、アムピーオンは、固有名詞で一人しか存在しないので、「アムピーオンの如き者達」と訳した。
- (43) この二行の意味ははっきりとしない。
- (44) André Campra (1660-1744): 作曲家。1674年より生地エクサン＝プロヴァンスの大聖堂で音楽教育を受け始め、1681年にアルルの聖トロフィーム教会の楽長、1683年にトゥールーズの聖エティエンヌ教会の楽長に任命される。1694年には、パリのノートル・ダム大聖堂の楽長の地位を手に入れる。1700年には辞任して、世俗作品に専念するようになる。1697年に最初の劇作品『優雅なヨーロッパ *L'Europe galante*』を発表、大成功を収める。18世紀に入ってまもなく、王立音楽アカデミーの指揮者となり、パリで作曲家として知られるようになる。生涯に15以上のオペラ・バレやトラジェディ・リリックを作曲し、繰り返し上演される。
- (45) Motet: 音楽のジャンルを示す語であるが、その定義はかなり変化している。17世紀に於いては、〈聖体降福式〉——その聖務は、本質的に聖体のパンの顕示と、聖書からの引用を除く、基本的にラテン語による歌詞の自由なポリフォニー楽曲という意味での〈モテット〉で成り立っており、それに〈タントゥム・エルゴ *Tantum ergo*〉や沈黙の聖体降福式、退場の歌などが続く——という機会において演奏される楽曲を意味していた。そして、その歌詞がラテン語である限り、歌詞の由来は問われなかった。この意味を持った〈モテット〉は、ヴェルサイユ宮殿に於いては、聖務の荘重さの度合いに応じて、二つの分野に分かれた。一つは〈プティ・モテ *petit motet* (小さなモテット)〉、もう一つは〈グラン・モテ *grand motet* (大きなモテット)〉或は〈大合唱のモテット *motet à grand chœur*〉である。この二つは、合唱の規模も、アンサンブルの規模も、曲の規模も異なっている。ここで話題になっているカンブラは、この風刺詩が出版される前年(1694年)にパリのノートル・ダム大聖堂の楽長に就任しており、またこの風刺詩が出版されたのと同じ年(1695年)に最初のモテット集を出版している。このことから考えて、この風刺詩の作者は、ノートル・ダム大聖堂でカンブラ自身により演奏されているモテットのことについて、言及していると考えられる。
- (46) Cf. 詩編 137. これは、「バビロンの捕囚」のことである。つまり、バビロニア王ネブカドネツァル(前605-562年在位)によって前598年から3回にわたって行われた南ユダ王国での捕囚のことである。この捕囚で、約4600人の成人男子がバビロニア国内に移住させられ、前538年ベルシアの王キュロスの帰還命令発布までの約60年間、外国での生活を強いられた。
- (47) Cf. 列王記下 15.29, 17.5-7. これは、アッシリア王ティグラト・ピレセル三世(前744-727年在位)の治世下における捕囚を皮切りとした、北イスラエル王国での捕囚を指している。イスラエルの民が捕囚の憂き目に会うのは、主に対して罪をはたらき、異教の神々の畏れを敬ったからであると『列王記下 17.7-12.』に書かれている。
- (48) Saint-Cyr: ルイ14世の妻であるマントノン夫人が1686年に、ヴェルサイユの西にあるサン＝シー

ルの地に建てた Maison Royale St-Louis de Saint-Cyr の事を指す。そこは、経済的に苦しい軍人や貴族の子女約 250 人を住まわせ、敬虔と簡素を美德とする教育を施す教育施設であった。この施設で、上演されたり、演奏される為に作られた作品には、重要なものが多い。モローにより音楽が付されたラシーヌの『エステル *Esther*』、『アタリー *Athalie*』はマントノン夫人依頼により、サン＝シールで上演された。また、ラシーヌの『宗教的カンティクム *Cantiques spirituels*』も、ド・ラランド、モロー、コラス、マルシャンの夫々によって音楽を付けられて上演されている。更に、3人の重要な作曲家、モロー、ニヴェール(1686年から1714年までここで、オルガニスト、歌唱教師を務める)、クレランボー(ニヴェールの後継者、1721年に息子にその地位を譲るまで)が、この施設の音楽の営みの為に音楽を書いた。彼等の中でも、ニヴェールとクレランボーはこの施設の為に、およそ 100 曲ものモテットを作曲している。その他、サン＝シールの図書館には、膨大な曲が所蔵されており、そこには、ド・ラランド、カンブラ、モンドンヴィル等の曲も含まれている。1793年に閉鎖される。

- (49) Jean-Baptiste Bousset (1662-1725): 作曲家であり歌手。ルーヴル宮の礼拝堂、アカデミー・フランセーズ、科学アカデミー、碑文・賞牌アカデミーの楽長であった。35年に渡って彼が作曲したエール air の自身による演奏で大成功をした。1690年から1709年の間に彼は、エール・セリユー airs sérieux やエール・ア・ボアール airs à boire の曲集を 40冊以上も出版している。また、1693年と1695年に『バッコスの牧歌 *Eglogue bachique*』を出版している。
- (50) Ballard: フランスの音楽出版業、印刷業者の一族。店は1551年に設立され、1788年まで続く。出版した作品には、膨大な数のエールや、リュリやカンブラのオペラ、シャルパンティエ、ド・ラランド、クーブラン、ラモーの作品などが含まれる。
- (51) Sion: 本来はエルサレムの東南部の丘の名前であるが、後には神殿あるいはエルサレム全体を指す名称となった。神殿とは、旧約のソロモン王が建造した神殿のことである。『詩編』の中にある賛歌の多くは、その神殿で歌われていた賛歌である。
- (52) Michel Lambert (1610-1696): 歌手、作曲家。エールを主に作曲する。まず、パリでルイ13世の兄オルレアン公ガストンに仕える。青年になってからは、公の娘のマンパンシエ夫人に仕えた。やがて、フランスの歌唱法の最大の巨匠と見なされる様になり、プレジューズの間で最も人気を集める歌手兼作曲家となる。1661年よりルイ14世の宮廷室内楽長に任じられる。彼の娘マドレーヌは、リュリの妻となる。そして、王立音楽アカデミー創立の折には、歌手を養成し、歌のデクラマシオンを教えた。
- (53) Jean-Baptiste Moreau (1656-1733): 作曲家、教師。アンジュで生まれ、アンジュ大聖堂で音楽教育を受ける。ラングル大聖堂、ディジョン大聖堂で音楽教師を務めた。その後、国王ルイが貴族の娘たちの為の学校を設立する準備をしていたときに、王の目に留まった。同学校は、86年にマントノン夫人によりサン＝シールに設立されている。モローは王に招聘されて同校の為に曲を作ることとなり、ニヴェールと共に常任音楽家として仕えた。モローが後世に残る名声を得たのは、ここでの仕事、特にラシーヌとの共同作業によってである。89年の『エステル』、91年の『アタ

- リー』、95年の『宗教的カンティクム』がラシーヌとの共同作業によってのものである。その他に、その他の劇作家の台本による劇作品を幾つか残している。モローは、フランスにおけるモテットの基礎を築くのに重要な役割を果たした。しかし、それ以上に『エステル』と『アタリー』に於いて大きな功績を果たしている。また、彼は作曲及び歌唱法の優れた教師と見なされており、作曲の弟子には、モンテクレール、クレランボー、ダンドリュウ等の名だたる作曲家達がいる。
- (54) Pascal Colasse (1649- 1709): 作曲家。リュリの弟子で、1677年リュリの紹介でパリ・オペラ座指揮者となる。1683年以降は、王室礼拝堂副楽長を務め、1687年師リュリの死に際しては、リュリが未完のまま残していったオペラ『アキレウスとポリュクセネー *Achille et Polyxène*』を完成させるように指名されている。ラシーヌによる『宗教的カンティクム *Cantiques Spirituels*』(1695年)に曲をつけたり、王室音楽アカデミーの為に10数曲のオペラを書いた。コラッスは、リュリの精神的息子と当時見なされていた。
- (55) Helikon: ボイオーティアのコーバイス湖とコリントス湾との間にある山の名。山中にヒポクレネー『馬の泉』(ペーガソスが足で打った点に湧き出したと伝えられる泉)とアガニッペーの二つの泉があり、ムーサ達はこの泉のそばで集まり、歌い踊ったので、この泉の水は、詩人に靈感を与えるものとして名高かった。
- (56) 1694年9月、10月に、ラシーヌが作詩し、モローが作曲した『宗教的カンティクム *Cantiques Spirituels*』が、国王の御前で演奏され、年末に刊行されている。
- (57) «Esther»: 1689年1月26日にサン＝シール女子学院で上演された作品。題材は、旧約聖書に基づいており、ジャン＝バティスト・モローの作曲による合唱の入った悲劇となっている。
- (58) «Phèdre»: 1677年1月1日に、ブルゴーニュ座で上演された悲劇。題材は、エウリピデースの悲劇『ヒッポリュトス *Hippolytus*』(前428年)である。
- (59) ラシーヌが、エウリピデースの作品に取材して、劇作品を著していた時との意。
- (60) ラシーヌが、古代ギリシアの作家に、その題材を求めた作品を書くことから、『エステル』と『アタリー』という、聖書にその題材を求めた作品を書くことへと、転向したという事実を指しての表現である。
- (61) 1677年9月に、ラシーヌが、ボアローと共に、国王の修史官 *Historiographe du Roi* に任命されたという事実を指しての表現である。

会員名簿（アイウエオ順）

浅谷真弓	伊藤 洋	大越敏男	片木智年	小林 卓
白石嘉治	神保 剛	鈴木美穂	関根敏子	關本善成
千石玲子	竹田 宏	千川哲生	戸口民也	富田高嗣
西村光弘	野池恵子	萩原芳子	橋本 能	浜野トキ
真下弘子	皆吉郷平			

後 記

『エイコス』15号をお届け致します。今回は論文3本に加えて、翻訳が1本の掲載となりました。17世紀演劇研究の一助となれば幸いです。今後ともご指導ご叱責などよろしくお願いいたします。

エイコス XV

発行日	2003年3月25日
発行者	〒162-0051 東京都新宿区西早稲田早稲田大学教育学部 伊藤洋C/O 17世紀仏演劇研究会 TEL 03-3203-4141
印刷	旬七月堂 〒156-0043 東京都世田谷区松原 2-26-6-103 TEL 03-3325-5717 FAX 03-3325-5731

頒価 500円