

浜野トキとラシーヌ

千石玲子

はじめに

英語からフランス文学へ

浜野さんの100年近くに及ぶ生涯は、本人の意思と関わりなく第二次世界大戦を境にして大きく二つに分断される。そして彼女の意思はこの大戦を境に、英語からフランス語へ、「生活のため」の外国語から「精神的豊さ」、(「精神の癒し」と言われたかもしれない)を求めてフランス文学への道を選ばれた。そのきっかけを作ったのはアンドレ・ジッドの「背徳者」であった。5年間の結核療養中に知る孤独が、主人公ミシエルの追う絶対の自由とは完全なる孤独であることを理解させ、「この孤独の世界がのぞかせた魂の深淵に戦慄した」のだった。浜野さんは多弁ではない、ポツリポツリと短い言葉で節目となった事柄を語る。こうした事情は著書「定年からのフランス留学」に簡潔に記されているし、筆者の担当はエイコスに入会なさった以降のことなのだが、フランス文学の道に踏み入れた当初を、問わず語りにお聞きしたことから簡単にふれておく(詳しくは野池恵子「トキさんを探して」を読みたい)。1945年終戦の年にNHK国際部に入局、1948年にNHKに籍を置きながら初めての女子入学者として東大仏文学科に入学、ラシーヌを卒論に選ばれた。著書によるとラシーヌを選ばれた理由は指導教官であった渡辺一夫氏の示唆によって興味を魅かれたとあるが、どの作品について、あるいはほんなところに興味をもたれたかは語られなかった。修士過程に進まれ、NHKを定年で退職された1965年にフランスに渡り、10年を過ごし、修士論文「ラシーヌのモノログ」を仕上げ、博士論文の準備を整えられて、一時帰国された。しかし経済的な災難に見舞われ、すぐにはフランスに戻れなくなった。精神的にも渡辺一夫氏の死去(1975年)が一時目標を見失わせた。旺文社のロワイヤルの編集と成蹊大学で講師を勤めた。数年間こうして生活のため働かれてから経済的、精神的打撃から立ち直り、研究会エイコスに入会されたのだった

本稿では研究会入会後の足跡を、前半では社会的および研究生活を論文の要約をとおし、後半は筆者の私的思い出を交えて、人となりを書き留めておきたい。

1 社会／研究生生活

研究会へ 再びフランスへ。博士論文、帰国

紹介者の故小林卓氏に伴われて、早稲田大学、伊藤洋先生の研究室に初めて姿を見せられたのは

1978年あるいは1979年と記憶する。以後月一回土曜日の午後の例会に、小林氏と共に出席された。1~2年が経過したある日、70歳を期に、これが最後のチャンスとおもうので、博士論文を仕上げにもう一度ソルボンヌに戻りたい、指導教授から許可を得たと打ち明けられた。そして1982年渡仏された。「残された時間は少ない、4年で仕上げなければならない、あちらで死ぬかもしれない」と覚悟の言葉を漏らされた。

1986年、ソルボンヌ大学、パリ第四、第三過程博士号を取得して帰国された。淡々と以前と全く変わることなく、研究会に再び出席なさるようになった。

帰国後、15年余りの間に、6本の論文をエイコスに発表された。その頃から次第に歩行が困難になられ、欠席が多くなり、やがて姿をお見せにならなくなった。90歳を迎えていただろうか、パソコンに次回のエイコスに発表する論文を書いているがなかなか進まないと嘆かれた。

2 エイコスの論文

エイコスに論文を書かれたのはフランスから帰国されてからである。1988年から2002年までに計6本、初めは2年毎に3本、やがて3年、そして4年と次第に間があくようになり、最後は未完のまま、テーマをお聞きするのを怠ったことが悔やまれている。

最初の3本は博士論文で扱われたラシーヌ悲劇とその批評を考察しなおしたもので、「ソルボンヌに提出した論文テーマのなかで突っ込みの足りなかった部分など、新しい発見があります。時間をかければ判ってくるものがあるんです」と述べておられる（「私はシングル」p.263、対談・・・年齢を越えて生きる）。『クローデルの見たラシーヌ』と『Bajazetの「朗読法」をめぐってヴァレリーの見たラシーヌ』は20世紀の詩人（あるいは劇作家）のラシーヌ観である。『19世紀前半におけるラシーヌ：悲劇その批判と受容』はコメディ・フランセーズ付属の資料室で調べたラシーヌ劇の上演回数からラシーヌ劇の衰退、復活と、ロマン派の批判を跡づけた。コメディ・フランセーズがこうした資料を延々と保存し、閲覧できることに感銘し、またこの資料室の司書が元女優さんらしく美しかったことが印象的だったようだ。4本目『ラシーヌ悲劇におけるモノローグ—LaThébaïdeからPhèdreまで—』は修士論文の「モノローグ」をもう一度取り上げ構成し直した力作である。最後の2本の論文は、「神々、宿命、残酷」をテーマに選ばれた。ラシーヌ悲劇のまった中に飛び込み、それまでの論文を書きながら常に沸き上がってくる問い、ラシーヌの悲劇とはなにか、ラシーヌとはどんな人物だったのか、という問いに挑んだ論文である。『Phèdreの神々』では神話という外枠を巧みに使い、悲劇と神々の役割を暴くラシーヌの技法について、そして最後となった『聖書劇『アタリー』に見るラシーヌの複眼性』では旧約聖書の逸話を使い、劇中の人物に二面性を持たせた劇作法から人間ラシーヌの実情、彼の抱える問題に迫る試みをされた。

3 浜野さんとラシーヌ

浜野さんが2度目のフランス留学から戻られてからの20年間、追い続けた研究テーマは、ラシーヌ劇は「詩」か「演劇」か、ポエジーがドラマかという問いであった。アベ・ブレモン Abbé Bremond の詩論を繰り返し繰り返し語られた。電話で時には1時間近く話されることも稀ではなかった。浅学の筆者はなんらヒントとなる意見も知識も提供出来ず、議論ができたらどんなに楽しいだろうと思いつつ、ただメモを取り、時々初歩的な質問しながら耳を傾けるのが精一杯であった。

ラシーヌの神々、宿命、残酷といったこともよく話題になった。気楽なおしゃべりの中では好きな作品をあれこれと取り上げた。当時『フェードル』よりも密かに『アタリー』を好んでいた筆者は浜野さんも『アタリー』を評価されていて嬉しかったのを覚えている。浜野さんはまた『ペレニス』をそして『バジャゼ』がご最良だった。何故と問うと「残酷」だからと。前者には詩句の美しさに魅かれ、後者にはバジャゼとアタリードのメロドラマしか読み取れず評価していなかった筆者には虚をつかれた理由だった。それから数年経って『アタリー』について書かれている時、筆者が少年ジョアドの無垢な美しさに晩年のラシーヌの境地が見られるのではないかと、「残酷な子供、何処が美しいの、少しも美しくない」と言下にいわれた。

4 論文要旨（ローマ数字はエイコスの号数、アラビア数字は発行年）

クローデルの見たラシーヌ IV 1988

劇作家ポール・クローデル（1868~1955）は、17世紀古典主義劇作家、ピエール・コルネイユ、ジャン・ラシーヌに手厳し非難を浴びせたと一般に認識されている。しかしクローデルの死の直前に書かれた『ジャン・ラシーヌについての会話』では彼のラシーヌ評価は賞賛に変っている。若き日のクローデルはシェイクスピアに傾倒していたが、次第にラシーヌを賞賛するようになるが、その過程で、ジャンルイ・バローとの出会いがあった。

論文の構成は前半はクローデルのラシーヌ批判の変遷（1910年から1935年、1951~1952年）、クローデルの演劇観（アクションを重視、子音を強調する発声法、アレクサンドランに反対。俳優の演技を嫌う）、1939年のジャンルイ・バローとの出会い（読む芝居から演じられる芝居について学んだ）までを扱い、若き日のクローデルの劇作の姿勢を見る。後半はジャン＝ルイ・バローの要請で書かれた「ジャン・ラシーヌについての会話」の内容を紹介、分析する。

「ジャン・ラシーヌについての会話」は1954年、クローデルの死の4ヶ月前に「ルノー・バローの手帳」(Les Cahiers Renaud-Barrault) に掲載するために書かれた。対話形式のこの小論は全面的にラシーヌ賛辞で、ここで展開するクローデルのユニークなラシーヌ論は彼自身の辿った演劇観を暗示している。クローデルの対話相手はラシーヌの『イフィジェニー』のアガメムノンの「卓越した腹心」アルコスである。クローデルは若き日に情熱を傾けたシェイクスピアから始める。本論では

そのなかの重要な三点 A) ラシーヌとシェイクスピアの『マクベス』との比較、B) ラシーヌの詩句分析、C) 『フェードル』の演出論について紹介、検討がされる。

A) 『マクベス』とのラシーヌ劇の共通点は重苦しく、陰鬱で、濃密な「雰囲気的一致」である。相違点はシェイクスピアは「スペクタクル」、説明はなく、出来事がおこるだけ、〈見せ物である、ドラマではない〉。一方ラシーヌは「説明」である。そこでは「何かが解明され、説明され……。論争はしつくされ、討議は片付く」。前者は夢遊病的展開であり、後者は明晰さ、説明の芸術である。ラシーヌ劇におけるアレキサンドランの重要性、女性の描写などシェイクスピアと比較しながら、ラシーヌの特質を浮かび上がらせ、ラシーヌ賞賛に傾く。B) ラシーヌの詩句について。クローデルはラシーヌを単なる詩人としてでなく「劇作家」として見ている。彼の詩がドラマから生まれ、ドラマに奉仕する演劇詩であることを具体例を挙げて解説し、ラシーヌの演劇言語を「全面的に賞賛する」。C) 『フェードル』を例にとり、バローの演出を正当化するが、イポリートに対するフェードルの恋の告白の場面、「宿命」をめぐる解釈では違いを見せる。ラシーヌを透して、クローデルの複雑な心境、詩作、演劇観が浮き彫りされている。

浜野さんは分析の終わりにつぎのように付け加えている。クローデルはラシーヌのなかに何も求めない、と公言した。しかしラシーヌとクローデルの作品の中に一つの共通点があるのではないか。とくに『フェードル』のなかに悲劇の本質「人間と、人間の運命よりさらに強大な運命との間にある恐ろしい絆を肯定すること」(ジロドゥー)を二人の共通点として見いだしていたのではないだろうか、と。

Bajazetの「朗読法」をめぐるヴァレリーの見たラシーヌ VI 1990

ポール・ヴァレリー(1871~1945)はラシーヌの作品から大きな影響を受けた。しかしそれは詩句の音楽性とそれをなす言語構造であり、悲劇そのものではない。演劇要素は一切無視している。彼はラシーヌの詩的言語の構造に鋭いメスを入れ、ラシーヌの作品は詩か演劇か、あるいはこれら二面が渾然と融和した作品か、これまで漠然と考えられてきた問題を真っ正面から提起した。今日ラシーヌの言語の理論的研究はヴァレリーの批評を無視出来ない。

本論で取り上げる「詩句の朗読法」はヴァレリーが『Bajazet』の詩句の朗読指導に伴いまとめたものである。まずはヴァレリーの詩論、また演劇との関わりを一瞥する。

ヴァレリーは自分自身が純粋な詩を書くために詩論を書き続けた。この「純粋詩」という概念は『「女神を識る」序言』(1920年)内で使用し説明され、1925年アンリー・ブレモン Henri Bremond(1865~1933)により理論展開された。ヴァレリーが考える「純粋詩」の概念の解説、音 son と意味 sens は本来不可分な関係であるという主張、彼の詩の芸術性と日常語の散文についての考えを紹介、また演劇的要素を拒絶し、演技を無視するなどヴァレリーの「純粋詩」の詩人としての特質に触れる。

ヴァレリーがはじめて観劇したのは56歳(1927年11月7日)で、ラシーヌの悲劇『バジャゼ』であった。彼の幻想上の詩句とそれが悲劇と演じられ時の違いに大きなショックをうけた。劇構造

は単純な設計図としか見なかった。

「詩句の朗読法」は1926年、パリの小劇団「プティト・セヌ座」の『バジャゼ』公演のために俳優指導した内容を基にした小論である。ヴァレリーはラシーヌの詩の音楽性を強調した指導を行うが、俳優や演出家の反発にあい演じる上でアクションが詩に影響することを認め修正する。本論ではその小論のなかでヴァレリーが挙げるラシーヌの詩的言語の特徴のうち、連続性 la continuité、アタック l'attaque、転調 la modulation を『バジャゼ』のテキストから具体例を挙げて、分析する。その結果、これらはヴァレリーがラシーヌの言語のなかに見た鋭い洞察によるものであるが、ラシーヌの場合にはこれらは詩的目的だけでなく、劇的目的にも使われていることを証明する。

詩か演劇か。ヴァレリーは朗読指導によって、筋の重要性、詩句のなかに劇の進行に必要な散文と同列のものがあることを認めるが、彼の体系のなかに組み入れ重要視されることはなかった。多くの演出家がそれに反発した。バローは『フェードル』は悲劇であるが、詩と劇の性格の密度が濃い二面性を持つといい、ルイ・ジュヴェは「情熱でも悲劇でもなく、まず詩句なのだ」、とヴァレリーと同じ立場を採る。しかし一本も演出していない。文体論者レオ・スピツァー、韻律学のジャン・マザレラ Jean Mazaleyrat からも大きな関心を払う。ヴァレリーはラシーヌの一面しか見ていないが、ラシーヌの詩的言語の解釈はラシーヌ研究者に刺激と影響を与えている。

ラシーヌ悲劇におけるモノローグ - LaThébaïde から Phèdre まで - VII 1993

本稿は1972年の修士論文『RECHERCHES DRAMATURGIQUES SUR LES MONOLOGUES DANS LES TRAGEDIES PROFANES DE JEAN RACINE』を見直し、構成を変え、要点を絞った論考である。

「モノローグ」は浜野さんのラシーヌ研究の一つの頂点であり、成果である。修論のテーマを探し倦んでいた時に会ったエルミオヌの台詞から受けた衝撃、講義で耳にした「モノローグ」という言葉、「フランス古典劇劇作法」のシェレル教授、ラールトマ教授の「演劇言語」との出会い、ラシーヌのモノローグに関する研究の手薄さ、これらは闇のなかに行く手を照らすランタンが次から次ぎへと現れるように、浜野さんをモノローグ研究へと導いた。そしてそれは評価を得て博士論文への道を拓いた。

本論ではラシーヌ悲劇におけるモノローグの特徴、モノローグの表現形式、その機能に分け、それぞれを各作品にそって分析している。

第一章 モノローグをめぐる諸問題

この章では1)モノローグの定義 2)何故1660年代にモノローグか? 3)ラシーヌ悲劇におけるディアローグの特異性の3項に分けて解説する。モノローグは「ただ一人で話す劇的場面」と定義されるが、その状況は様々の様相をとり一筋縄ではいかない。メッセージを他者に伝える意思も他者からの答えを受ける意思もない場合もモノローグと考えられる。「古典悲劇ではモノローグはディアローグに対応する応答で・・・」、ディアローグとの識別が困難な場合もある。1660年代、悲

劇のなかでモノローグは使われなくなっていたが、ラシーヌは他の作家より多く使用している。その理由として伝統の尊重、野心、ギリシャ悲劇の影響、二重人格的人物像、閉鎖的悲劇性、作劇上のかなめなど6つ挙げる。ラシーヌの悲劇ではディアログ中にしばしばモノローグが侵入するが、その場合ディアログの機能である説得が不能である場合が多い。それ故に彼らはモノローグの世界に入っていくと考えている。

第二章 モノローグの表現形式 伝統と新しさ

ラシーヌのモノローグの特徴は、「我」はしばしば分裂、問いただす我と、応える我がある。また葛藤の解決のために内的討議をするが常に情念と混同し、決して論理的結論には達しない

1) 長さ、導入、終結 モノローグの長さは様々だが、導入は長い場合は前の場面で大きくショックを受けた時で短い文章から次第に内省的な長い文章へ、また対話での言葉を繰り返す、あるいは徐々にディアログから移る場合もある。終結はつぎのアクションへの準備の言葉を残す。モノローグをアクションの流れの一部と捉え、ディアログから独立していない。

2) モノローグの表現形式を分類し、作品からその用例を取り上げる。

Apostrophe (呼びかけ)、Impératif (命令)、Invocation (祈願)、Interrogation (問いかけ)、Exclamation (悲痛な叫び、感嘆)、Répétition (繰り返し、反復) の伝統的な7種、8種目として叙情的詩句を挙げ、その文体分析をする。これは『ミトリダート』以降見られるラシーヌ独自のモノローグの特徴である。叙情表現は文法的、韻律的構成と詩句構成とが合致している。

第三章 モノローグの機能 fonction

1) 劇的機能

ラシーヌのモノローグの機能は17世紀作家に共通する伝統的なもので、対話では言えない内面を語る他に劇のテーマを仄めかす、場面のつなぎ、危機の予告、大決断、一瞬のデタントなどがある。

ラシーヌの独特なモノローグの例として

A) 緊迫感を与える — 対話からモノローグとなり感情が一気に吹き出る場合

B) 心理の緩やかな動き — 対話からモノローグに徐々に移行

D) 内面の暴露

E) 舞台背後の事件の経過を示す

D) 経済性 短いモノローグによって主要テーマを一瞬に観客に知らせる

2) 構造上の機能

『バジャゼ』以降一人の人物に数回モノローグの場が与えられたり、ディアログへの挿入も増える。これは他の作家には見られない現象で積極的に劇構造の面で活用しようとした。『バジャゼ』『ミトリダート』、『イフィジェニー』、『フェードル』のモノローグの数を数え、劇的機能、劇構造上の機能を余すところなく分析する。

3) モノローグの中に一貫して流れるもの

愛の諸相、とりわけ身の破滅を招く恋愛にみられる嫉妬と殺意、罪の意識など。また「残酷な」神々への人物の対応、受容と糾弾である。

結論

モノローグの表現形式、機能において、ラシーヌは習慣を踏襲する一方、ディアローグのなかにモノローグを挿入する独特な手法と嫉妬、殺意、狂気、神々への糾弾を表現する場としてモノローグ領域を開拓した。モノローグはこうして人物の深層心理の世界や「冷酷な」神々の世界を現出し、作品を三次元の極めて立体的なものとし、豊富な心理的動き、濃厚なりリズムはモノローグに特別な色合いを与えた。

モノローグに付随してラシーヌのディアローグの独自性も浮上する。ラシーヌのディアローグは相手の理解度がすこしづつ食い違い、信じさせ、納得させることが不可能な場合が多い。不可能な対話が劇を進行させていく。これは20世紀の作家、ベケット、イヨネスコの作品を思い起こさせる。

19世紀前半におけるラシーヌ悲劇：その批判と受容 IX 1995

博士論文『ラシーヌ悲劇のドラマと詩・その批評の研究』のテーマはラシーヌ悲劇のドラマと詩に関する今日までの批評を扱った。20世紀のクローデル、ヴァレリーについては既にエイコスにその一部を再編成して発表した。本論はラシーヌの死後18世紀から19世紀にかけて、ラシーヌが生前、その恩恵を十分に受けた絶対王政が崩壊、革命をへて文学史上ロマン派と言われる作家が謳歌した時代にラシーヌの悲劇がどのように扱われ、そして今日につながるのかを博士論文の論考をもとに検証した。

全体を4部に分け、前半において大革命以後の観客層の変化に伴うラシーヌ悲劇の凋落を古典劇の殿堂であったフランス座のラシーヌ作品の上演回数と俳優の演技から検証する。後半は古典劇批判とロマン派作家による、特にスタンダール、ユゴー、ミュッセによるラシーヌ批判を取り上げる。そしてラシーヌ悲劇が再び受容されるきっかけとなった女優ラシェルについてページを割く。

大革命による観客層の変化は、演劇の内容、演技も変えた。芝居通の貴族が消滅し、平等という原則のもと新興成金、庶民、労働者、店員など観客層が多層化した。彼らにとって古典劇、とりわけラシーヌの悲劇は退屈で、嘲弄的であった。メロドラマ、ブルヴァール劇が盛況となる。フランス座のラシーヌ作品の上演を1789年から1850年の61年間を4期に分け、ラシーヌの悲劇の衰退と復活を上演回数から読み、俳優たちの演技の変化を辿る。

1期 1789-1793 (4年間) ラシーヌ劇は100回余、そのうち『裁判狂い Les Plaideurs』が最も多く19回上演された。1793年から6年間、俳優の不足などでフランス座は閉鎖される。

2期 1799-1814 (5年間) メロドラマ最盛期でナポレオンは古典劇を奨励するなど演劇改革をおこなうが、一般大衆は教養知識のいらない新作悲劇を好む。ラシーヌ劇は726回。

3期 1815-1829 (5年間)、新興ブルジョワ台頭、ロマン派運動が開始し、スタンダール、ユゴーがラシーヌを批判。ラシーヌの悲劇は568回と衰退する。

4期 1830-1850 (21年間) フランス座にロマン派演劇が進出し、ラシーヌ劇は1827~1837年の10

年間に計206回、年平均18回と激減する。1838年ラシエルの出現により古典劇、ラシーヌ劇が復権する一方で1843年ユゴーの作品は惨敗し、演劇から撤退する。

フランス座の俳優達によるラシーヌの悲劇解釈も総じてメロドラマの手法である派手な身振りや悲壮な感情に訴える演技であり、アレクサンドランの台詞は朗誦より自然な親しみ易いもの変わる。代表的な俳優としてロークール嬢 Mlle Raucourt (1756~1815)、タルマ Talma (1763~1826)、ジョルジュ嬢 Mlle Georges (1787~1867)、デュシュノワ嬢 Mlle Duchesnois (1780?~1833) を取り上げ、それぞれのラシーヌ悲劇のはまり役などを解説する。

ロマン派作家のラシーヌの悲劇批判

古典悲劇批判は既に18世紀からはじまり、ジャンル別、諸規則の撤廃が行われていた。ヴォルテール、デイドロ、メルシエ、ボーマルシェらはラシーヌ悲劇を賞賛しつつ、古典悲劇を批判し、それほど大きな反響はおこさなかった。またシェイクスピア劇がフランスに入り、ドイツ人レッシングはフランス古典文学に対抗出来る唯一の理想モデルとしシェイクスピアを支持、シュレーゲルとスタール夫人はフランス古典文学を糾弾、のちのロマン派の理論の先鞭をつけた。作家たちは古典劇の諸制約を無視して独自の作品を発表し、既にメロドラマ、市民劇、ブルヴァール劇、オペラ・コミックなどが氾濫していた。

19世紀のロマン派の強力なラシーヌ批判はラシーヌを頂点とする古典劇崇拝とラシーヌのエピゴーネンを紛糾しようとしたことに因る。スタンダールは『ラシーヌとシェイクスピア』(1823~25)、ユゴーは『クロムウェル序文』(1827)でラシーヌを頂点とする古典派に止めの一撃を加え、ミュッセは『悲劇について』(1838)において痛烈な批判を浴びせる。軟弱な宮廷詩人、「好んで鎖に繋がれる奴隷」とラシーヌを評し18~20世紀を通じていわれる「ヴェルサイユの詩人」のイメージを作るもとなつた。彼らは演劇としてのラシーヌ悲劇にも疑問を呈する。

スタンダール、ユゴー、ミュッセとラシーヌ

スタンダールはアレクサンドランを批判し、美しい詩句は劇的幻想の妨げとなると主張する一方でラシーヌの栄光は不滅・・・と称賛する。

ユゴーの演劇的技法はあらゆる点でラシーヌと対照的で、ラシーヌを完全に無視し、詩人としてのみ扱う。

ミュッセはラシーヌ愛好者であるが、演劇としてアクションがなく、語りの退屈な物語、奇妙な人間心理など「饒舌の芝居」と評する。劇場の構造上の変化もラシーヌの芝居の空虚さと冷ややかを増長させていると指摘する。

ラシエルとラシーヌ悲劇の復活

1838年、女優ラシエル Mlle Rachel (1821~1858) が現れ、サムソンの指導を受け、ラシーヌの悲劇が突如人気を得る。彼女は悲壮な演技を避け、内面化する。デリケートな声の抑揚、自然な表現、微妙な仕草など人間的で格調高く、ラシーヌの悲劇を最高の芸術にまで高めた。とりわけフェードルは大成功で、17年のフランス座のキャリアの中89回演じた。ラシエルの引退後は再びラシーヌ悲劇は衰退の一路をたどる。

結論

ラシーヌの19世紀前半の急激的な衰退はフランス大革命の影響による観客層の変化、そして台頭してきたロマン派のラシーヌ批判によって古典派は止めの一撃をうけ、他の作家同様の位置にまで引きずり降ろされた。女優ラシュルの出現は悲劇の演技、演出にそれまでとは違った展望を拓いた。こうしたラシーヌ悲劇の批判と受容は文学の形式は変革し得るし、批評のアプローチも多面的に変革しようという展望を示した。こうしてさまざまな「ラシーヌの顔」が発見される批評の進化と多様性の道を提示した。

悲劇 *Phèdre* の神々 XII 1998

『フェードル』は国家と宗教が一体となり、道徳が国家を規制した時代に書かれた。初演（1677）の3ヶ月後の序文にラシーヌはフェードルの犯した罪と神々の下した罰、人間の弱さに触れ、「今まで書いた悲劇のなかでこれほど美徳の価値を明らかにしたものはない」と演劇の道徳的効用を説いている。彼は周到に反ジャンセニスト、イエズス会派の論客に事前に原稿を送り、道徳上の非難がないよう、幅広く聖職者、知識人に受け入れられる作品を目指した。本論はラシーヌの作品における神（神）が作品中にどのように現れているか検証し、ラシーヌの説いた道徳的効用の成果を論考する。

ラシーヌの作品における神（神）、作品中頻繁に使われる *Dieu, Dieux* という語は17世紀フランスの通念であるキリスト教の神ではなく異教の神々であり、ときには *la fortune, le ciel, le destin* とも呼ばれ、イメージは曖昧である。それらは人間の力を超えた、不可解な不滅の力であり、人間を裏切り、不幸にし、彼らを罪あるものとして断罪する残酷な存在である。神々の扱いは作品毎に変化をみせ『ラ・テバイッド』ではイオカストは神々の残酷さに抗議するが、神託としてのみ現れる。『イフィジェニー』で始めて神々は名指しされ、ドラマに介入し、アガメムノンに神々の怒りの根拠を問う。そして『フェードル』では多彩な神々が明確に個別化し、4人の主要人物は神々を祖先にもつ *demi-dieu* 半神で、神々に支配されている世界にいる。しかし神々は舞台上に姿を現さない「透明な存在」で、人物の言葉を通じて喚起される。

『フェードル』における「透明な存在」である神々は人間の情念の比喩的象徴なのか、擬人化されドラマに具体的に介入する「実在する支配力」なのか、対立した解釈に分かれる。浜野さんは「序文」の文言「神々の怒りによってフェードルが道ならぬ情念に陥った」から神々のドラマへの介入は作者の意図するものであり、また人物の言語の本義を辿ると神々のドラマ介入が明確に読み取れる仕組みになっているとして擬人化説を支持、そして神々が擬人化されていると考えられる詩句を挙げる。女神ヴェネヌスに襲われ、追いつめられるフェードル (*Je reconnus Venus.../D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitable*)、祖父の太陽神に凝視されるフェードル (*Minos juge aux enfers tous les pâles humains.../Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée.../Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible*)。テゼーの守護神ネプチューンも残酷な約束を施行してドラマに介入し、テゼーは激しく

神々を糾弾する。イポリットとアリシーは女神ディアヌとジュノンに見捨てられる。これら神々は情念、監視、復讐、純潔、結婚などの価値観を代表し、矛盾する命令を一方的に発信する。時に殺人者、後悔の念はない。『フェードル』の神々はアモラル、怪物の様相を帯びている。アリシーは「決して神々の残酷さを忘れないでください。(…)天のくださる賜物といえば、人間の罪に対する罰だけのことが多いのです」。

何故神々の擬人化か、幾つか仮説を立てている。—神々の呼称が想像力を刺激し、詩的な幻想を導き、詩的演劇的空間を濃密に構築した。—17世紀中期前後芝居の舞台に（機械仕掛け装置を使って）神々が登場することが稀でなかった、言語の悲劇の許容する範囲で、人物の言葉を通じて神々をリアルに外在させ、実際の舞台に登場しているかのような幻想を与えようとした。—異教の神々の影に、悲劇独特の「宿命」の存在を生かし、超人間の意思と存在の重みを強化し、そこに独自の詩的演劇的空間を構築しようとした。ここまで分析を進めて、浜野さんは啓示をうけたように、書手ももどかしくこう結論する。

「神々が残酷であればあるほど、悲劇性は深化し、人物は運命に打ちのめされ、その言語は激化する。人物は神々と衝突し、かれらの悲鳴にも似た祈りと訴えと抵抗と糾弾が増幅する。これほどアリストテレスの主張する「恐怖」と「憐憫」の原則にかなう作品があろうか。神々と人物との対立は徹底化し、これ以上押し進めれば、悲劇的美学の均衡が破壊されるまで極限に達した。これが悲劇 Phèdre ではなかったらうか」

われに立ち返ったように本論の結論に向かう。ラシーヌが序文で述べた劇作の目的に沿っているか否か。初演後の評価は詩句の美しさに驚嘆し、かくも残酷な神々も異教の神々、神話の出来事として捉えられ、フェードルの所業は当時のよき道徳、宗教、ひいてはよき国王を引き立て役となったという。無事に道徳的目的は達せられた。しかし20世紀の批評家は「反時代的な世界観」、「悲劇の背後に現れる別の顔」を読み取る。『フェードル』は17世紀の絶対王政を支持する反面、それを裏切る面、不条理な世界の実態、崩壊寸前の絶対王政下の罪を突きつける顔を持っていると。「作品が作者を裏切っている、劇作家ラシーヌのデモンと作品の道徳的効果を強調するラシーヌのデモンとの妥協をはかるのは難しい。」と浜野さんはいう。世間を宥めるように、世間を欺くように、周到に準備し、序文で道徳的目的をうたう。描かれた悲劇は神々の残酷さ、フェードルはその餌食となった… 作品を分析しラシーヌに迫ろうとする浜野さんも、ラシーヌに翻弄されるのである。

聖書劇『アタリー』に見るラシーヌの複眼性 XV 2002

ラシーヌ最後の聖書悲劇『アタリー』は国王臨席のリハーサル一回のみ、公開されることなく、王の許可を得て出版もされたが評判を呼ぶことはなかった。しかしこの作品にはそれまで殆ど見せなかったラシーヌ自己の実情をわずかながら投影していると考えられる。本稿は大司祭ジョアドの行動から作品の解明と人間ラシーヌの実情、彼の抱える問題に迫ると試みている。(第1章)『アタリー』制作当時のラシーヌの立場。国王ルイ14世の信頼を一身に集め忠実な従僕として仕える一方で、国

王に敵視され、決別していたポール・ロワイヤルとの関係を修復し、密かに深い関係を保つという二面性をもつ。次にテキストの流れにそって分析をおこない人物の二面性（第2章）、変節（第3章）、王政と宮廷批判（第4章）、残酷な神（第5章）があまねく劇構造として作品をかたちづけていることを指摘する。大司祭ジョアドの二面性は正統な血筋、神の意思として戴く幼君ジョアスを見る目に、表向きは大義に殉じるがその裏には不安を秘めている。作品の中心部におかれた（第三幕7場）ジョアドのジョアスの未来の変節を告げる預言は直接「神の声」として聞かせる意図のもとに挿入され、劇構造は前半の単純なアタリー対ジョアスの対立から、ジョアド自身の悲劇が加わり多角的に幅と深みをもって展開する。ジョアドの預言「神の声」につづくジョアスへの訓戒は同時代の王政と宮廷批判を言外に匂わせ、ジョアスへの不安に現実味を与える。神意を体現し行動するジョアドの異教者への残酷な行為とそれを命じる神への憎悪は最後に神の仕掛けた罠にはまったアタリーの、ジョアドの預言と軌を一とする熾烈で挑発的な預言を一瞬の沈黙のうちに肯定する。おわりに

この最後の劇作品の中で何を訴えようとしたのか。一見悪しきものは罰せられ、正しきものは救われる、しかし作品としては人間性を根底から紛糾するような批判的、否定的、そして破壊的な要素を含んで悪魔的であると評する。ジョアドの言動からラシーヌの実像の一部、神と宮廷生活にたいする彼の見方が見いだされる。しかしそのどちらにも信を置かず、妥協も出来なかった。ポール・ロワイヤルへの傾斜は彼等への深い同情心からではないか。宮廷と王政に対する批判を「旧約聖書、演劇というジャンルのなかに正当性を求める戦略を持っていた」。ラシーヌとは一体何ものだったのか。「余りにも鋭く、多角的に物事を見るその複眼性故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」

5 博士論文

「世間的に報われることの極めて少ない調査・研究といった仕事に、人間はどこまでたえることが出来るのか、それは自分に対する一つの挑戦であった。そして、そこには常に求める自由があったし、捨てる自由もあった。・・・」

博士論文を仕上げた後、NHKの元同僚たちによってお祝いの席や、それが機縁になったのだろうか、その後も何回か定期的に浜野さんを囲んだ集まりがもたれたようだった。

定年後慌ただしくフランスに向かい、勉強に明け暮れながら10年余を過ごし、一時帰国はしたものの、経済上の危機に直面、それを漸く回避して再びフランスに、今度は博士論文という大きく、過酷な目標を抱えて、それを渾身の力でやり抜いて、日本に、故郷に戻られた。やっと心身ともにくつろげる、安らぐ日々を迎えたのかもしれない。

「博士号は私には今更、なんら社会的効用などないですよ。全く自分自身のためでしかありま

せん」と、真面目な表情で漏らされた。そうかとおもうと

「OO氏がNHK時代私に関心があったんですって！全然しらなかったわ！びっくりね」

「松平（定正）さん、当時は入局したばかりでかわいい坊やだったのよ」など感に堪えたように話されるのだった。

函館時代の教え子たちも、年に何回か浜野さんを訪ねているようだった。

1987~1989年NHKテレビ・フランス語講座のテキストに留学記を連載し、1991年その原稿もとに『定年からのフランス留学』を日本放送出版協会から出版された。1993年には『私はシングル』（ミリオン出版）のなかで「学び続けるシンプル・ライフ」と題して対談をされた。

こうした出版物の縁で、地域の人に月に何度かフランス語を教えることにもなった。フランス語の教科書のカタログや献本の一部を筆者に乞われた。「ボランティアだから、というのに月謝をもってこられるので、ほんとに困るのよ」

唯一の肉親だった妹さんの死、そして親友の女医さんが亡くなられたことが浜野さんに具体的な問題として死を意識されるきっかけになったように思う。墓も戒名も葬儀代も準備したといわれ、それから間もなく、2~3年鬱状態が続いた。「朝、目が覚める、ああ生きていたんだ、と思うの」。「姪（実際には甥の娘さん）が養女になってくれるんですって」。この申し出で再び元気を取り戻された。しかしそれもつかの間、乳がん、骨折に見舞われ手術や入院を繰り返された。お許しを得てお見舞いに何うと「毎朝、新聞を読むので、看護婦さんたちがびっくりするらしいの」と大真面目に不思議がられた。92~3歳の頃だった。

耳が遠くなられ、電話でのやり取りが難しくなり、家政婦さんを介するようになった。

毎年のようにお宅によんでくださった。お住まいは海の近いことを思わせる明るい陽射しと松並木のある静かな住宅街にあった。前庭は掃き清められ、居間には鉢植えの花が光を浴び、続く書斎には本がいっぱい。「こっちがお勉強用、こっちがエンターテイメント」と説明してくださる。帰国して間もなく寝室と書斎を一つにするリフォームをされた。私は飲まないからとワインを、教え子が送ってくれたのよ、といいながら北海道の名産物をテーブル狭しと並べてくださるのだった。それも滞りがちとなり最後にお伺いした時は私達のためにベットに半身起こされて、懸命にもてなそうとなさった。亡くなる3ヶ月前に頂いた自筆のはがき「お会いするのはもう少し先にのばして頂きたい。五感のあちこちに故障があります。…Nさん、Sさんの今日までの友情をかみしめています。又ね」5月の末にちょっとした不調を訴えられて入院、退院も決まっていたが、自宅に戻れば死ぬ、病院で死にたいと言われ、その通りとなった。2010年6月4日10時39分、99歳7ヶ月だった。

ひとつひとつ、目の前に現れる困難を、ときにめげそうになりながら、でもやっぱり、やるしかない、と立ち上がり、突き進み、そして乗り越えた。自由という捉えどころのないものとの闘い、乗り越えた先に現れる自由。それを味合う喜び。博士論文は浜野さんにとってそれ以上の意味はなかった、それについてくる社会的評価は浜野さんにとってあってもなくてもよいものだった。渡辺

一夫氏にもっとよい論文をお見せしたい、という真摯で純真な思いが浜野さんを突き動かし、その思いは自分に対する挑戦というかたちをとった。

浜野さんの生涯を見渡す時、少なくとも「定年」以後の生涯を、問わず語りに聴き、著作から知る限り、浜野さんには突き動かす何かがあり、それを正面から受け、行動していく。フランス文学との出会い、小樽から東京へ（無謀な、と浜野さんは言っている）、そしてフランスへ、運命に導かれているのか、残酷な神々の導きによる宿命なのか。究極の自由を求めつづけたのか、フランス滞在ははじめからなんの庇護もなく、日本で培った生きる術ははぎ取られ、生身の自己を晒さらさなければならなかった。そこで出会った、日本での日常では想像すらできない「残酷な」運命を引き受けて生きる人々。フランスでの生活を「今振り返ってみて、もっとも意義ある収穫は生きる基本的な姿勢を教えられたことである。その教師は、孤独、老い、そして死とあくまでも正面から対決するフランスの老人たちであった。・・・」

1972年修士論文 目次

『RECHERCHES DRAMATURGIQUES SUR LES MONOLOGUES DANS LES TRAGEDIES PROFANES DE JEAN RACINE』

INTRODUCTION

1. ARGUMENTS SUR LES MONOLOGUES DE RACINE

2. THEME, FONCTION ET EVOLUTION DES MONOLOGUES DE RACINE

- A. La Thébaïde : l'influence de ses contemporains et l'originalité de Racine
- B. Alexandre le Grand : les monologues comme expression de l'antithèse (la lâcheté par rapport à la gloire)
- C. Andromaque : les monologues comme expression du tragique sans compromis
- D. Britannicus : monologue de confidents
- E. Bérénice : les monologues, expression du tragique de la durée du temps
- F. Bajazet : les monologues comme supports pour différer ou accélérer une mort
- G. Mithridate : Mithridate, un amurat en scène
- H. Iphigénie : décisions refoulées dans les monologues
- I. Phèdre : les monologues, s'élargissant, deviennent substitués tragique des dialogues

3. L'EVOLUTION DES MONOLOGUES

4. CONCLUSION

5. LISTE DES MONOLOGUES DE RACINE

6. LISTE DE LA FREQUENCE RELATIVE DES MOTS DANS LES TRAGEDIES PROFANES DE RACINE

7. BIBLIOGRAPHIE

1986年博士論文要約

Titre *DRAME ET POESIE DANS LA TRAGEDIE RACINIENNE*

RECHERCHES SUR LES POINTS DE VUE CRITIQUES ;

SOUS LA DIRECTION DE PIERRE LARTHOMAS

Thèse de 3e cycle, LITTÉRATURE FRANÇAISE : Paris 4 1986

Résumé : Notre étude est axée tout particulièrement sur les rapports entre le drame et la poésie dans les tragédies de Racine.

Cette étude prend appui sur les critiques, critiques des siècles précédents qui opposent, le plus souvent, le poète Racine au dramaturge, allant jusqu'à mettre en doute l'intérêt de son théâtre. Au XVIIe siècle, la critique, déconcertée sans doute par la nouveauté de l'esthétique de Racine, tend à le placer à un rang secondaire, après Corneille. Au XVIIIe siècle les éloges au poète affaiblissent le dramaturge et la révolution romantique considère comme périmée la tragédie racinienne. Chose curieuse, le XXe siècle ressuscite Racine. L'auteur, affadi par des siècles de critique scolaire, devient le créateur d'une poésie pure selon l'Abbé Bremond et Valéry, un dramaturge à rejouer et à actualiser selon Xavier de Courville et Copeau. Objet de la réflexion des plus grands écrivains, dramaturges et critiques, Racine a retrouvé ces dernières années une surprenante nouveauté. Le renouvellement de sa mise en scène par J.-L. Barrault et R. Planchon, la récente reprise de *Bérénice* à la Comédie Française dans une mise en scène originale de l'Allemand Klaus Gruber et la création à l'étranger – en particulier au Japon – de plusieurs de ses pièces, tout cela témoigne de l'universalité, tant dramatique que poétique, de son œuvre.