

# 運命の仮面

——ラシーヌの悲劇における劇的アイロニー——

田村真理

はじめに

この小論<sup>1)</sup>の目的は、ラシーヌの悲劇作品において劇的アイロニーが果たしている機能を検討し、その重要性を考察することである。劇的アイロニーという言葉は、悲劇的アイロニー、ソフォクレスのアイロニー、運命のアイロニーなどの言葉とあまり厳密に区別されることなく使われているが、ここでは、劇的アイロニーを、後に説明するような、演劇に固有の現象としてのアイロニーという意味に限定して用いることにする。ふつうラシーヌの作品のアイロニーについては、反語とか皮肉といわれる言葉のアイロニーと、運命の悲劇的アイロニーの二種のアイロニーが一般に知られており、この二種のアイロニーは、ラシーヌの悲劇作品の重要な特徴としてしばしば言及され、論じられている。言葉のアイロニーはともかくとして、運命のアイロニーは、この小論の考察の対象である劇的アイロニーとも深いかわりがある。というのも、劇的アイロニーは、結局のところ、運命を表現する役割を果たしているからである。そこで、言い換えるならば、この小論は、演劇に固有の、テクニクとしての劇的アイロニーという視点を導入して、ラシーヌの悲劇における運命と運命のアイロニーの問題をとらえなおそうとするものである。

ラシーヌのアイロニーを対象とする研究としては、L.ブランシュヴィクの「ラシーヌの悲劇におけるアイロニーに関して<sup>2)</sup>」と題する論文、C. L.ジェイコブズの『ラシーヌの悲劇におけるアイロニー<sup>3)</sup>』という著作などがある。ブランシュヴィクの論文は言葉のアイロニーと運命のアイロニーを扱っており、そこに劇的アイロニーという視点は存在しない。またジェイコブズの著作では、言葉のアイロニーとともに、劇的アイロニーという言葉を用いて双方を論じているが、この劇的アイロニーは、われわれがここで考えている、先にも述べた演劇に固有のアイロニーという意味での劇的アイロニーとは異なるものである<sup>4)</sup>。そこでこの論文では、まず、この演劇に固有のアイロニーとは何かを考え、次にラシーヌの十一の悲劇作品をとおして代表的な劇的アイロニーの場面をとりだし、その機能を検討、考察することにする。

## 1. 劇的アイロニーとはなにか

さて劇的アイロニーとはなにか、という問題であるが、まず劇的アイロニーが生じるためにはある登場人物が、自分のおかれている状況を間違っただけで把握していること、無知・盲目であったり、状況を誤解していたりすることが前提となると考えられる。そして次に、読者または観客は、この登場人物の誤った状況の把握の仕方と正しい状況の両方を知っていることが必要である。アイロニーがアイロニーたり得るためには、この読者の知識が大切で、劇的アイロニーはもっぱら読者または観客における現象なのである。『イフィジェニー』から例をとってみよう。第二幕第二場で父アガメムノンの陣営に呼び寄せられたイフィジェニーがアガメムノンと会う場面である。

IPHIGENIE

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.

AGAMEMNON

Puissé-je auparavant fléchir leur injustice!

IPHIGENIE

L'offrira-t-on bientôt?

AGAMEMNON

Plus tôt que je ne veux.

IPHIGENIE

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?

Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON

Hélas!

IPHIGENIE

Vous vous taisez?

AGAMEMNON

Vous y serez, ma fille.

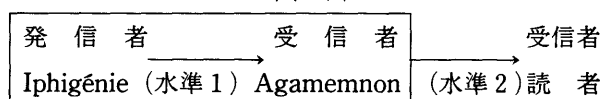
Adieu.

イフィジェニーは実はトロヤ戦争に船出するための風を祈願する祭儀で、犠牲に供されることになっているのだが、彼女はそれを知らず、アシール（アキレウス）と結婚式をあげるために呼ばれたのだと信じこんでいる。この場面では、イフィジェニーが状況を間違っただけで把握している人

物で、彼女の言動のもつ、しかも彼女のあずかり知らない多義性を、状況を正しく認識している読者が直接把握すること、これが劇的アイロニーという現象なのである。ただ、一つの戯曲のなかで進行しつつある状況について、登場人物たちがもつ情報の質や量は実に様々で、かつ刻々と変化するので、登場人物の状況についての無知や誤解がすべて劇的アイロニーを生むと考えるのは実際的でない。そこで、登場人物が、誤った状況認識を真実と信じて疑わない態度をことさらに示したり、あるいは、誤った状況認識ゆえに自己の利益に相反する言動をとったりすること、つまり登場人物が、自己の誤りをそれと知らずに確認すること、を劇的アイロニーの指標として付け加えるのが妥当であろうと考える。例えば『イフィジェニー』の例では、イフィジェニーは自分が犠牲にされるのだということを知らないだけでなく、II, 2からの引用で示したように、「カルカスが豪華な犠牲を準備しているそうですね」と犠牲の儀式にふれ、数行あとでは、「私も祈りに加わって良いのでしょうか、あなたの幸福な家族を祭壇で見られるのでしょうか」とこの儀式への列席を許可を求めて、自分の無知を強調している。このような強調は、劇的アイロニーの場面がひとつの見せ場であることを、読者または観客に念をおして知らせているという印象を多くの場合作り出すのである。

さて、以上で『イフィジェニー』第二幕第二場を劇的アイロニーの例として紹介したが、このような劇的アイロニーとは、初めに触れたとおり、演劇に特有の現象である、と考えられる。演劇におけるコミュニケーションの特徴は、上演の場合でも、あるいは、戯曲を読む場合でも同じだと考えられるが、図(1)が示すように、二重の水準において行われるということである。

図 (1)



そして、この演劇のコミュニケーションの二重性そのものが、劇的アイロニーの成立を可能にしていると考えられる<sup>9)</sup>。第一の水準ではイフィジェニーが再会を喜びつつ父アガ멤ノンに話しかけている。それと全く同時に、第二の水準では、読者にあらかじめ与えられている知識によって、この喜びの言葉はそのままアイロニーとなり、読者（観客）はイフィジェニーの言葉を聞き、彼女の視点を共有し、彼女に共感すると同時に、その無知に恐怖と同情をおぼえ、人間の限界、盲目さを感じるのである。この読者（観客）の抱く感想も、決して特殊個別的、または恣意的なものではなく、テキストの指し示す現実なのである。

ここでついでながら二つのことを指摘しておきたい。まず一つはこの恐怖と同情とは、アリストテレスが『詩学』で、「悲劇とは、一定の長さで完結している崇高な行為の再現であり、そのた

め、(一)雅趣に充ちた言葉が使われるが、それは一律の調子ではなく、劇の構成部分の種類別に応じて、それぞれ別の言語形式をとり、(二)而も言語によるとは言え、この再現は、役者によって演ぜられるのであって、朗詠によるものではなく、(三)かつ、同情と恐怖を惹き起こすところの経過を介して、この種の一聯の行為における苦難の浄化を果たそうとするところのものである<sup>6)</sup>」(強調筆者)と述べ、悲劇のひきおこす基本的な情動としたことである。ラシーヌもむろんこのアリストテレスの意見を熟知していたことは、彼自身が『詩学』のこの箇所をフランス語訳していることで明らかであり<sup>7)</sup>、ラシーヌが、また実際の悲劇において恐怖と同情を重視していたことは、彼がギリシア悲劇に書き込んだ覚書や彼自身の作品に付した序文からあきらかである<sup>8)</sup>。この恐怖と同情を読者(観客)に喚起することが、劇的アイロニーの基本的な情動的效果といえる。

もう一つ指摘しておきたいことは、劇的アイロニーがつねに人間の盲目、限界を感じさせ、運命の感覚を表現する手段となるということである。正しい状況を知っている読者は、登場人物が間違った状況認識のもとに行動するのを見て、彼らの、ひいては人間の無知、無力や盲目さを知り、結局そこに、人間の破局の不可避性、人間を超越する力などを読みとるのである。そこで本論の初めに述べたとおり、劇的アイロニーは運命の表現であるといえるのだが、但し、劇的アイロニーが運命を表現するのは、あくまでも図(1)の第二の水準においてであり、人物のあずかり知らぬところで、読者(観客)に喚起するのだということに留意したい。

劇的アイロニーは、演劇のコミュニケーション特有の二重性によって可能となる、従って演劇に特有の現象である、ということを上記説明してきたが、劇的アイロニーを生じさせるためには、読者(観客)および複数の登場人物の間での偏った情報の配分が必要であり、そしてこの偏った情報の配分が生じるように、各場面、各出来事を配置しておく必要がある。この意味で劇的アイロニーは、演劇に特有の現象というのみならず、劇作法上のテクニックの問題であるともいえるのである。

## 2. ラシーヌの悲劇作品における劇的アイロニー

さて、ラシーヌの十一篇の悲劇作品における劇的アイロニーの具体例であるが、まず、一般にラシーヌの習作期の作品とみなされている『ラ・テバイド』と『アレクサンドル大王』には、劇的アイロニーとみなしうる箇所はなく、第三作の『アンドロマク』で初めて、短いが明白なアイロニーを認めることができる。エルミオーヌがオレストにピリュス殺害を命じたあと(IV, 3)、ピリュスと会ってこのことをほのめかし彼を脅す(IV, 5)。するとこれを聞いていたピリュスの後見役のフェニクスがピリュスに用心するように忠告する(IV, 6)場面である。

## PHŒNIX

Seigneur, vous entendez. Gardez de négliger  
 Une amante en fureur qui cherche à se venger.  
 Elle n'est en ces lieux que trop bien appuyée:  
 La querelle des Grecs à la sienne est liée;  
 Oreste l'aime encore ; et peut-être à ce prix...

## PYRRHUS

Andromaque m'attend. Phoenix, garde son fils.

しかしピリュスはこの忠告に耳を貸さず、オレストらに殺害されてしまう。数行の短い場面であるが、『アンドロマク』における劇的アイロニーと考えられる。

さて、『アンドロマク』の次の『ブリタニキウス』から『フェードル』に至る1670年代の六篇の傑作悲劇においては、この六篇に共通の登場人物間の関係が存在することを、アラン・ニデルがその著書『ラシーヌの悲劇——多様性と統一性——』で指摘している<sup>9)</sup>。この関係とは、王または父と若い恋人たちの対立という、古典悲劇の定石であるが、表(1)はこの関係を単純化して図表にしたものである。

表 (1)

|          | 作 品                | 王                  | 恋人たち                |
|----------|--------------------|--------------------|---------------------|
| 1. 1664  | La Thèbaïde        |                    |                     |
| 2. 1665  | Alexandre le Grand |                    |                     |
| 3. 1667  | Andromaque         |                    |                     |
| 4. 1669  | Britannicus        | Agrippine<br>Néron | Britannicus = Junie |
| 5. 1670  | Bérénice           | Titus              | Titus = Bérénice    |
| 6. 1671  | Bajazet            | Roxane             | Bajazet = Atalide   |
| 7. 1672  | Mithridate         | Mithridate         | Xipharès = Monime   |
| 8. 1674  | Iphigénie          | Agamemnon          | Achille = Iphigénie |
| 9. 1676  | Phèdre             | Thésée<br>Phèdre   | Hippolyte = Aricie  |
| 10. 1688 | Esther             |                    |                     |
| 11. 1690 | Athalie            |                    |                     |

これらの悲劇すべてを通じて恋人たちの恋愛は王により禁じられている。恋人たちはそのためしばしば恋愛を秘密にしている（『バジャゼ』『ミトリダート』『フェードル』）が、王は陰謀、計略をめぐらしてこの秘密を暴こうとしたり、あるいは恋愛がすでに明らかになっている場合（『ブリタニクス』『ベレニス』『イフィジュニー』）にはそれを妨げたりする。そこでこれらの秘密や計略がつねに、状況を正しく把握していない人物をうみ、状況を正しく把握している読者にアイロニーを提示するので、この王と恋人たちの基本的対立が他の人物たちをもまきこみ、また様々な変奏をくりひろげつつ、アイロニーを産出する共通の基盤をなしていると言える。これら、人物の対立、秘密、計略などが筋の重要な要素となっている劇では、人物たちは見かけ（paraître）の状況を疑い、実際（être）の状況を知らうと努め、見かけと実際の問題が劇中重要なテーマとなっている。ところが劇的アイロニーは、人物が信じている見かけの状況と実際の状況を隔てる距離の直接的な経験、図(1)に示した第二の水準における読者の経験にほかならない。従って劇的アイロニーは読者の知的な興味をそそりつつ、人物間にくりひろげられる見かけと実際の交錯に読者を直接参加させる契機となるのである。

なかでも『ブリタニクス』は人物間の対立の激しい劇で、見かけと実際の問題が大きな位置を占めており、劇的アイロニーの場面も数が多く、効果をあげている。例えば第二幕第六場、恋仇であり王であるネロンが隠れて盗み聞きしていることを知らずにブリタニクスが恋人ジュニーと出会う場面はすぐれた劇的アイロニーの場面でありまた有名な見せ場でもある。ここでブリタニクスは、

Parlez. Nous sommes seuls : notre ennemi trompé,  
Tandis que je vous parle, est ailleurs occupé.

と述べ、ネロンが盗み聞きしていることをしらないことを強調している。またブリタニクスがネロンの偽りの和解の申し出を信用して喜ぶ場面（V, 1）、ネロンの母アグリピヌが同じくネロンを信用して、

Il suffit. J'ai parlé, tout a changé de face.  
Mes soins à vos soupçons ne laissent point de place.  
Je réponds d'une paix jurée entre mes mains :  
Néron m'en a donné des gages trop certains.

と心配するジュニーにむかって勝ち誇る場面（V, 2）も重要である<sup>10)</sup>。

『ブリタニキウス』と同じくローマを舞台とする『ベレニス』では、ティトゥスが王と恋人の両方の位置を占めている（前掲表1参照）が、ティトゥスは、ベレニスを愛しつつも、皇帝としては彼女と別れるべきだと考えており、この彼の内心の葛藤ゆえに、この戯曲も基本形式をみたしていると言える。しかし、三人の主要な人物（ティトゥス、ベレニス、アンチオクス）はそれぞれ秘密の思惑などをもっているとはいえ、基本的には信頼関係で結ばれており、『ブリタニキウス』の人物のような鋭い敵対関係にあるわけではない。『ベレニス』のアイロニーは、ティトゥスがベレニスに別れる決心を打ち明けることができず、ベレニスはティトゥスの逡巡を理解できないことから生じ、第二幕のおわりの数場でパセティックな効果をあげているが、『ブリタニキウス』におけるほど重要とは言えないであろう。

次の『バジャゼ』と『ミトリダート』は、ともに東方世界を舞台としており、筋のうえでも共通するところが多い。『バジャゼ』ではバジャゼとアタリード、『ミトリダート』ではクシファレスとモニームが愛しあっているが、これは露見すると命にかかわるので絶対に秘密にされている。そこで疑いを抱いた王、つまりロクサーヌとミトリダートが策を弄してこの秘密を暴く。これらの戯曲では、はじめは、「恋愛」が、次はそれを暴くための「策略」が、隠されているがゆえに次々とアイロニーを生み出す。なかでも『ミトリダート』で、ミトリダートが実は恋仇である息子のクシファレスにモニームを見張らせる第二幕第五場、モニームがミトリダートに欺かれて本心話を話してしまう第三幕第五場などが重要である。

次の『イフィジェニー』では、既に説明したように神託がアガメムノンに娘のイフィジェニーを犠牲にすることを要求し、アガメムノンがそれをひた隠しにしていることから、先にアイロニーの例として引用した第二幕第二場のほかにも、多くのアイロニーの場が生じている。

70年代の最後の作品の『フェードル』では、まずテゼにより政治的な理由でイポリットとアリシーの恋愛が禁じられ、この二人の恋愛を知らずにフェードルがイポリットに恋をする。次にテゼが、中傷をうのみにして、イポリットがフェードルを誘惑したと信じ、イポリットを迫害する。そこでこの作品にも、王つまりテゼとフェードルと恋人たちイポリットとアリシーとの対立がみうけられる。この作品のアイロニーで重要な箇所は二箇所あり、一つは第三幕第二場、フェードルがヴェヌスの女神に、イポリットに恋をさせてくれと祈る場面である。

PHEDRE, *seule.*

O toi, qui vois la honte où je suis descendue,  
 Implacable Vénus, suis-je assez confondue?  
 Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté.  
 Ton triomphe est parfait ; tous tes traits ont porté.  
 Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,

Attaque un ennemi qui te soit plus rebelle.  
Hippolyte te fuit, et bravant ton courroux,  
Jamais à tes autels n'a fléchi les genoux.  
Ton nom semble offenser ses superbes oreilles.  
Déesse, venge-toi : nos causes sont pareilles.  
Qu'il aime. Mais déjà tu reviens sur tes pas,  
CEnone? On me déteste, on ne t'écoute pas.

フェードルはイポリットがすでに恋をしていることを知らず、自分に恋をするように願っているのだが、彼がアリシーに恋していることを冒頭の間から知らされている読者にとって、この祈りはアイロニーとなる。ところがそのうえにこの作品では、女神ヴェヌスがフェードルの家系に悪意をいだいており、フェードルのイポリットに対する情熱もヴェヌスの悪意のなせるわざという設定になっている。つまり作品内部にヴェヌス神の悪意による運命のシステムが存在しており、劇的アイロニーはそれと結びついて、単なる運命の感覚ではなくヴェヌスによって定められた運命を表現するのである。フェードルの祈りが、イポリットとアリシーの恋という事実によって既に逆説的になえられていることを知っている読者は、フェードルの愚かな祈りも、イポリットの恋も、ヴェヌスの底しれない狡猾な敵意のように感じられるのである。

もう一つの『フェードル』におけるアイロニーは、第四幕のテゼの言動から生じるものである。テゼはここでフェードルの乳母エノーヌによる中傷を信じてイポリットがフェードルを誘惑しようとしたと考えている。IV, 2で、彼は近づいてくるイポリットを見ながら、

#### THESEE

Ah! le voici. Grands Dieux! à ce noble maintien  
Quel œil ne serait pas trompé comme le mien?  
Faut-il que sur le front d'un profane adultère  
Brille de la vertu le sacré caractère?  
Et ne devrait-on pas à des signes certains  
Reconnaître le cœur des perfides humains?

と、イポリットの見かけの、そして実はそれが実際でもある、高貴さに驚きを示している。しかしエノーヌに欺かれきったテゼは、イポリットの高貴さにも彼の弁明にも心をひらこうとせず、この場で、彼を追放し、海神ネプテューヌに復讐を願う。つぎの第三場はテゼの独白で、彼は、



THESEE, *seul*.

Misérable, tu cours à ta perte infaillible.  
 Neptune, par le fleuve aux Dieux mêmes terrible,  
 M'a donné sa parole, et va l'exécuter.  
 Un Dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.  
 Je t'aimais ; et je sens que malgré ton offense,  
 Mes entrailles pour toi se troublent par avance.  
 Mais à te condamner tu m'as trop engagé.  
 Jamais père en effet fut-il plus outragé?  
 Justes Dieux, qui voyez la douleur qui m'accable,  
 Ai-je pu mettre au jour un enfant si coupable?

と、イポリットを愛していただけに、彼に迫りつつある死や自分の受けた侮辱を思って嘆き苦しむのであるが、これらの嘆きはすべてテゼの誤解に基づいているので、きわめてアイロニカルである。ただ、テゼとネプテューヌ神の関係には、フェードルにおけるヴェヌスの悪意のような、いささか図式化された運命のシステムとのつながりはない。テゼをめぐるアイロニーは後半の二幕において読者の関心をテゼにあつめ、テゼの悲劇を浮き彫りにする役割を果たしている。

さて、ラシーヌは『フェードル』発表後、劇作家としての生活から引退し、宮廷修史官となるのだが、『フェードル』から十年以上を経たのち、ルイ十四世の寵妾マントノン夫人の依頼により、彼女の慈善の対象であったサン・シール学院のために、『エステル』と『アタリー』を書いている。この二作品は、聖書に取材して教育的な目的で書かれたもので、恋愛は重要な位置をしめていず、したがって前述の王と恋人たちの対立の図式には当然あてはまらないが、劇的アイロニーが効果的に使用されていることにおいては、70年代の作品と同じである。

『エステル』は、ユダヤ人マルドケに対する敵意からアシュエリユス王の寵臣アマンがアシュエリユスをそそのかしてユダヤ人の殺戮を企むのにたいして、マルドケとアシュエリユスの妃でじつはユダヤ人のエステルがそれを防ぐ物語である。第二幕第五場に、アシュエリユスがアマンをよび、臣下に与える褒美はなにがよいかを尋ねる場面がある。この臣下とはじつはマルドケなのだが、アマンは自分のことだと誤解して、内心の欲望をむきだしにしてその臣を王のように遇することをアシュエリユスに勧める。この場面のアイロニーは単純、滑稽で、喜劇的效果を持っているが、それは、『エステル』の勧善懲悪の寓話的雰囲気と釣り合っているのである。

『アタリー』は、ユダヤ教の祭司らが、異教を奉じる女王アタリーを倒して先王の子（アタリーの孫）を王位につける物語である。アタリーは子供に殺される不思議な夢を見、神殿に来て夢にでてきた子供、つまり祭司らにかくまわれているダヴィデの子孫に当たる子供を見つけ、第二

幕第七場で、その子に素姓などを質問する。サスペンスに富む場面であるが、彼女は結局真相を知ることができず、質問のあとで、

#### ATHALIE

Ce Dieu, depuis longtemps votre unique refuge,  
Que deviendra l'effet de ses prédictions?  
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,  
Cet enfant de David, votre espoir, votre attente...  
Mais nous nous reverrons. Adieu ; je sors contente :  
J'ai voulu voir ; j'ai vu.

と、ダヴィデの子孫の王を遣わすというユダヤの神の予言に皮肉を言っている。しかしこの「ダヴィデの子」はすでに与えられ、現にアタリーの目の前にいるので、このせりふは劇的アイロニーとなる。しかもアタリーは、「私は満足して帰る。私は見たいと思った。私は見た。」と述べ、反対に読者に彼女の盲目を深く印象づけるのである。この作品では、アタリーの破滅にいたる過程において、『フェードル』の場合と同様に、劇的アイロニーが作品内での旧約の神の支配のシステムと結びつき、その支配を強く感じさせる効果をあげているといえる。

さて、以上で、ラシーヌの十一の悲劇について、その主要な劇的アイロニーの場面をとりだし、検討してきたわけだが、以上から、まず次の二つのことを指摘できると考える。第一に、『ブリタニキウス』から『フェードル』までの六篇には、登場人物間の関係に同一の対立の図式があって、この対立が秘密や計略をうみ、アイロニーをうみだしているということである。第二に、ふつう習作とみなされている初期の二作品にアイロニーが存在せず、『アンドロマック』ではじめてその萌芽があらわれ、『ブリタニキウス』以降の作品でその効果が縦横に利用されていることは、アイロニーのテクニクが、ラシーヌの劇作家としての成熟と対応関係にあることを示していると言えよう。

### 3. 劇的アイロニーと運命

本論冒頭において、ラシーヌの作品のアイロニーとして、言葉のアイロニーと運命のアイロニーがしばしば言及され、また論じられていること、本論は演劇に固有のテクニクとしての劇的アイロニーという視点を導入して、ラシーヌの悲劇における運命と運命のアイロニーの問題をとらえなおすことが目的であることを述べた。そこで最後に、以上に例示した劇的アイロニーが、

ラシーヌの作品のなかでどのような機能を果たしているかを、特に運命の表現という面からまとめておくことにする。

ところで、ラシーヌの作品宇宙内部で、またラシーヌの批評研究のなかで、この運命という観念は重要な位置を占めているので、劇的アイロニーが運命の表現であるというとき、それがいかなる運命を表現するのかを、ラシーヌの作品と批評の枠組みのなかでとらえなおす必要があるだろう。一般に、運命 (destin) という言葉には、二つの意味があり、一つは人間の一生を構成する一連の出来事という意味と、もう一つは、これらの出来事を決定している力とか法則という、古代ギリシアの思想に由来する意味である。ラシーヌの作品のなかで登場人物たちはこの言葉を両方の意味で使っているが、特にギリシアに題材を得ている『ラ・テバイード』『アンドロマック』『イフィジェニー』『フェードル』では、力・法則としての運命が意味されることが多い。そしてこの力としての運命は、大きくわけて二つの姿をとって人間に影響を及ぼすとされている。つまり、一つは、『ラ・テバイード』『アンドロマック』『イフィジェニー』に顕著であるが、ある人間の外的な状況を悪化させてその人間を不幸にする。もう一つは、フェードルがその例であるが、人間の内面に干渉し、その心理を決定し、破滅させる。(ちなみに、フェードルのイポリットへの恋は、批評の決まり文句で内的宿命, *fatalité intérieure*, または *fatalité interne* と呼ばれている。)これらは二つとも結局のところ登場人物自身が把握する運命、あるいは彼らが解釈する彼らの運命の依りどころであって、前掲の図(1)を利用していえば、第一の水準で表現されているわけである。ラシーヌ批評もこの第一の水準における運命の表現に注目をしてきた。『ラシーヌの世俗悲劇における聖なるもの』と題する著書で、ラシーヌ悲劇での神々と宿命の問題を論じている M. デルクロワは、「ラシーヌが、人間を破局へと導く抗いがたい力を内面化して、宿命の古代的観念を新たにした、という点で注釈が圧倒的に一致をみていること<sup>11)</sup>」を述べている。この宿命を、つまり例えばフェードルのイポリットへの恋の由来を、あくまでも超自然的あるいは超越的性格のものともみなすか、または心理的葛藤の暗喩と考えるか、様々なヴァリエーションはあるにせよ、宿命の観念に注目し、ラシーヌの悲劇性を、人間をおしつぶす運命の力に見る見かたがラシーヌ批評において一般的であると言えよう。

確かに、劇的アイロニーの効果もこの第一の水準における運命のシステムと結びついた時、フェードルやアタリーの例で見たように、絶大になる。しかしながら、逆の見方をすれば、宿命の観念にのみ関心が集中して、宿命の力をまざまざと感じさせるのに大きな効果のあった劇的アイロニーという手段には一般に注意が払われていないと言えるのである。また一方では、『ブリタニキウス』『ベレニス』『バジャゼ』『ミトリダート』ら、ローマ史に取材した悲劇、古代ギリシア的な宿命観を悲劇の指標とするならば、悲劇的であるかどうかということが問題となるような悲劇においても同様に、劇的アイロニーが活用されていることを忘れてはならない。これらの悲劇では、第一の水準におけるギリシア的な宿命観への言及などは見られないとしても、劇的アイロニ

一が第二の水準において読者に運命の感覚を喚起する役割を果たしている。そこで我々は、登場人物による第一の水準における運命の自己把握や解釈のみならず、それと緊密に結びつきつつ、劇的アイロニーその他の手段によって第二の水準で喚起される運命のイメージの重要性を再認識すべきであると、劇的アイロニーの研究を通して、考えるのである。

## 註

ラシーヌの作品からの引用はすべて、J. Racine, *Oeuvres complètes*, tome I, édition présentée, établie et annotée par Raymond Picard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969 による。

- 1) この論文は、昭和 59 年度日本フランス語フランス文学会秋期大会における口頭発表「ラシーヌの悲劇における劇的アイロニーの諸問題」をもとに加筆、訂正したものである。
- 2) Léon Brunschvicg, <De l'Ironie dans les Tragédies de Racine> in *Revue de Cours et Conférences*, 1931.
- 3) C. L. Jacobs, *Irony in the Tragedies of Racine*, 1974.
- 4) 本論における我々の立場により近い立場からラシーヌの作品におけるアイロニーを論じた例として、H. T. バーンウエルをあげることができる。バーンウエルは、『コルネイユとラシーヌの悲劇』の「プロット」の章で、コルネイユと較べてラシーヌの悲劇ではプロットやプロットのつくりだす劇的効果が重要でないとして一般に考えられている、としたうえで、それが誤りであることを指摘し、ラシーヌにおけるプロットの大切さ、巧みさを説く。また、コルネイユに対するラシーヌのプロットの特徴として、観客にアイロニカルな視点を与えることだとし、このアイロニカルな視点が観客に及ぼす情動的効果の重要性を説いている。バーンウエルはこれをラシーヌがソフォクレスに負っているものとして、両者の作品の類似箇所を比較検討している。  
c. f., H. T. Barnwell, *The Tragic Drama of Corneille and Racine, An Old Parallel Revisited*, 1982, p. 122 sqq.
- 5) 佐々木健一『せりふの構造』の「序論 アイロニーの構図」を参照。
- 6) アリストテレス『詩学』今道友信訳 岩波書店アリストテレス全集第 17 巻 p. 29.
- 7) Op. cit., p. 923.
- 8) 序文については、とくに『イフィジェニー』の序文を参照されたい。またギリシア悲劇作品への書き込みについては、バーンウエルの前掲書でも触れている。c. f., J. Racine, *Iphigénie*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 671 ; tome II, p. 843 sqq. H. T. Barnwell, op. cit., p. 122 sqq.
- 9) Alain Niderst, *Les Tragédies de Racine, Diversité et Unité*, 1975, p. 170 sqq.
- 10) 『ブリタニキウス』については、拙論「Britannicus における劇的アイロニーとその機能」『仏文研究 XII』1983 を参照されたい。
- 11) Maurice Delcroix, *Le Sacré dans les Tragédies profanes de Racine*, p. 396.

## 参考文献

- 1) アリストテレス『詩学』今道友信訳 岩波書店アリストテレス全集第 17 巻.
- 2) H. T. Barnwell, *The Tragic Drama of Corneille and Racine, An Old Parallel Revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

- 3) Léon Brunschvicg, <De l'Ironie dans les Tragédies de Racine> in *Revue de Cours et Conférences*, 1931.
- 4) Maurice Delcroix, *Le Sacré dans les Tragédies profanes de Racine*, Nizet, 1970.
- 5) C. L. Jacobs, *Irony in the Tragedies of Racine*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1974.
- 6) Alain Niderst, *Les Tragédies de Racine, Diversité et Unité*, Nizet, 1975.
- 7) 佐々木健一 『せりふの構造』 筑摩書房 1982.