

# ラシーヌ『フェードル』におけるレトリック —「テラメヌの語り」の構造をめぐって—

大 田 文 代\*

## はじめに

古典主義の劇作法は、17世紀の理論家たちがアリストテレスの『詩学』などを考察し、熟考して生み出したものである。アカデミー・フランセーズ設立メンバーの一人シャプランは、アリストテレスの「ミメシス」を前提として舞台上での完全な模倣の重要性を説いている。舞台上で上演される出来事が真実であると観客に信じさせることが必要であり、そのためには観客の目に対して真実と映るものを見せなくてはならないとして、「真実らしさ」(vraisemblance)が重要であるということを17世紀のフランスに認識させた。<sup>1</sup> その際、観客の視覚の重要性を唱えたシャプランは、観客の記憶に働きかけることも必要だとしている。他の場所で起きた出来事などを「語り」(récit)によって観客に聞かせることは、観客の想像力を刺激し、彼らを劇場という具体的な空間から別の世界へと誘う効果があるというのである。古代の作家たちも、演劇に「使者」の役を導入して出来事を報告させるという「語り」を積極的に取り入れていたのである。<sup>2</sup>

「語り」について、ドービニャックやボワローなどの17世紀の理論家たちは、使用範囲の制限を主張する。「主要人物が舞台上で自ら真実らしく演じられることを語りにしないこと」<sup>3</sup>、そして、長い語り、冗漫な語り、結末に位置する語りなどは、観客が混乱したり退屈したりするとして警鐘を鳴らす。ドービニャックは「語り」の目的を二つ掲げている。すなわち、「劇のさまざまな動きや絡みをよく鑑賞させるために、劇をよく分からせ必要な知識を広めること」であり、「飾りとして役立ち、舞台の美の一部を構成すること」である。

「真実らしさ」を要求する17世紀において、「語り」は手厳しい理論家たちによって多くの制約を受けている。しかし、古来「フェードルとイポリット」を題材とした悲劇においてはイポリットの死の「語り」は欠くことのできない重要な場面である。イポリットの非業の死が如何に描かれるのか、劇作家の詩人としての力量が問われることになる。ラシーヌは、自らが典拠を示すエウリピデス、セネカ、オウィディウスを踏襲しつつ、<sup>4</sup> これら先人たちの傑作に等しむべく、あるいは17世紀の理論家や観客を納得させ感動させて「舞台の美」となるべく、「テラメヌの語り」(vv. 1498-1592)<sup>5</sup> のなかいくつかの工夫を凝らしている。一つには、語り手の「使者」をテラメヌという「養育係」<sup>6</sup> に特定していること、二つにはレトリック技法を意識的に使用していることである。本稿は、それらを踏まえ、古代レトリックの二つの側面「説得する表現の技術」<sup>7</sup> と「芸術的表現の技術」の観点からラシーヌのテキストを通して「語り」の構造を分析しようと試みるものである。なお底本としてはJean Racine, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, t.1, « Bibliothèque de la

\* 比較文化学専攻 欧米地域文化情報学講座 博士後期課程

Pléiade」を、日本語訳はラシーヌ『フェードル アンδροマック』渡辺守章訳を使用した。

## 1. 説得する表現としてのレトリック

レトリックの目的は、クインティリアヌスによれば「教示し、喜ばせ、感動させる」<sup>8</sup>ことである。「教示すること」とは事実を述べ、論理的に聞き手を説得することであり、「喜ばせること」とは発話者がその言説を通じて自分の性格が良いということを伝え、聞き手の気を引くことであり、「感動させること」とは聞き手の心境を十分に考慮して、それに対応した言説を使うことである。発話者は聞き手に心地よい言説を駆使して説得することが望ましいのである。

古典演劇は言説の劇であり、古典主義作家はレトリック術に基づいて創作している。「テラメヌの語り」は、ドービニャックが『演劇作法』のなかで「語り」について推奨しているような「哀切な報知」<sup>9</sup>であるばかりか、イポリットへの「追悼演説」<sup>10</sup>と言われるほどに故人を称賛する壮麗な言説で構成されている。「追悼演説」は、アリストテレスが『弁論術』において示す三種の弁論の中では「演示的弁論」( le discours démonstratif )<sup>11</sup>の類である。エウリピデス、セネカ、あるいは17世紀の作家たち<sup>12</sup>が書いた「イポリットの死の語り」は、おおむねこのジャンルであろう。ラシーヌの「テラメヌの語り」には、さらに「法廷弁論」( le discours judiciaire )の要素が付与されている側面が次の詩句から見て取れる。

Théramène est-ce toi ? Qu'as-tu fait de mon Fils ?	テラメヌお前か？私の息子をどうした？
Je te l'ai confié dès l'âge le plus tendre.	私はあの子を幼い時からお前に託した。

(vv. 1488-1489)

この詩句は、父王テゼーが息子イポリットの養育係であるテラメヌに対して問いかける言葉である。「私の息子をどうした？」(v. 1488)と尋ねるテゼーの言葉は、テラメヌの養育係としての責任を問う恐ろしい言葉である。<sup>13</sup>不吉な予感をもつテゼーが息子をめぐりし顛末を知りたいと強く望むのは当然であろう。「語り手」を「養育係」に特定したことによって上記のような詩句が生まれ、劇の流れの中で違和感なく「テラメヌの語り」を導入することができ、「真実らしさ」が遵守されている。また、テラメヌには、イポリットが死に至った経緯の一部始終をわかりやすくテゼーに報告し、彼を説得しなければならないという必然性が生まれる。「テラメヌの語り」が、イポリットの死を美化して追悼するのみならずテゼーを説得するためにも、さらに長い語りになることは必至である。一方、テゼーはイポリットの死の経緯を詳細に聞いた後、テラメヌに責任が有るのか無いのかを判断することになるだろう。つまり、テゼーに対するテラメヌの説得は *juste* か *injuste* なのかを、聞き手であるテゼーが判定するという「法廷弁論」の側面も「語り」に導入されたのである。「法廷弁論」は、17世紀の悲劇に多く活用されたレトリックの枠組みであり、ラシーヌの流暢な詩句の作品よりコルネイユの作品に多く、例えば『ル・シッド』のシメヌの弁論などに見られるものである。<sup>14</sup>

ここに至るまでの詩句には判定者テゼーが激しやすく恐ろしい性格であることが書き込まれているので、上記の問いかけはテラメヌと観客に恐怖を感じさせているはずである。<sup>15</sup>このように

心理的な不安を強く抱かせることによって、観客にはテラメヌが何をどのように語るのかを固唾を呑んで見守り静かに「語り」を聞く態勢を整えるという効果が期待できよう。そして、テラメヌにはより一層慎重にテゼーを説得することが課され、テゼーの判断の結果次第では「語り」に続く事態の成り行きに大きく影響を与えるような演劇の筋との絡みが展開されることになる。

## II. 芸術的表現としてのレトリック

レトリックにおいては、前述したように、説得的論証だけではなく「飾り」および「舞台の美」となるべき芸術的表現も重要な役割をもっている。後者の修辞を中心として定義された18世紀のデュマルセ『転義論』(*Traité des tropes*)<sup>16</sup>と19世紀のフォンタニエ『文彩論』(*Les figures du discours*)<sup>17</sup>などに基づいてテキストの詩句に沿って分析する。

「語り」に先立つディアログで、テラメヌは« Hippolyte n'est plus. » (v. 1492)「イポリット様はもはやこの世にいない。」とテゼーに告げる。直接的な mort (死)という言葉을避けて、このように遠まわしに伝える「曲言法」(litote)を使用することによって、テラメヌには王テゼーを過度に刺激したくないという思惑があることが示されている。イポリットの死を、テゼーは« son trépas » (v. 1496)と「迂言法」(périphrase)の技法を使った詩的で高尚な言葉で表現している。それによって、王としてのテゼーの威厳と品格が高められている。また、テラメヌはイポリットのことを« le plus aimable » (v. 1493)「最も愛すべき方」« le moins coupable » (v. 1494)「全く罪のない方」という最上級を用いた「対照法」(antithèse)の技法で表して、イポリットに対する敬愛の念を深く感じさせる言葉になっている。さらに、彼は innocent (罪のない人)の代わりに« coupable » (罪のある人)という言葉を使うことによって「罪をきせた人がいる」というニュアンスも伝えている。テラメヌは、「テゼーがネプチューヌにイポリットを呪詛した」という事実を暗黙のうちに非難を込めて言及しているのである。

Mon fils n'est plus ! Hé quoi ?

quand je lui tends les bras,

Les Dieux impatients ont hâté son trépas ?

Quel coup me l'a ravi ? Quelle foudre soudaine ?

息子が死んだ！ええ、何という？

私が息子に手を差し伸べたときには

神々が待ちかねて息子の死を早めたのか？

どんな一撃が彼を奪ったのか？どんな突然の禍が？

(vv. 1495-1497)

上記の疑問形を四回も発するテゼーの台詞は、テゼーが対話者であるテラメヌからの返答を要求する疑問形ではなく、あるいは何らかの疑いを問いたすために尋ねているわけでもない。これはテゼーの驚き、憤り、苦悩といった心の動揺を示す「修辞的疑問」(interrogation figurée)の技法である。つまり、「ネプチューヌに呪詛した」ことは早計だったとテゼーが気づき、気が動転し混乱状態になっている様を伝えている。これらの詩句から、テラメヌはこの「語り」でイポリットの英雄的な死を伝えるだけではなく、テゼーの犯した罪を、また神々の矛盾した邪悪さを、テゼーに理解させ認めさせようとしていることが窺える。

### Ⅲ. 「語り」の「配列」(disposition)と 修辭的表現

#### 1. 「序言」(exorde)

「テラメヌの語り」には首尾の整った言説が配置されている。この「語り」が、古代ギリシア・ローマ人が法廷弁論の一つの型として体系化した「配列」(disposition)の基本的に四つの部分、「序言」(exorde)、「陳述」(narration)、「立証」(confirmation)、「結言」(péroration)によって構成されていることを示したい。

まず始めに、イポリットが父親から追放され国を脱出する場面 (vv. 1498-1506) が語られる。その部分には、« laissait, voyait, semblaient » と描写的な半過去形の動詞が使われ、« silence, obéir » の言葉とともに駿馬とイポリットが抗うこともなく命じられるままに国を追われている様子が静かに描き出されている。先ほどのテゼーの興奮を少し抑えけるとともに、観客にもテラメヌの言葉に耳を傾けさせる準備段階を設定している場面である。また、« autrefois » と « maintenant » を比較対照し、かつては « ardeur, noble » なのに対して、今は « morne, baissée » というイポリットの環境の落差、高貴な王子であるのに故郷を追われ身を落とすイポリットの哀れさを際立たせ、観客に憐憫の情を催させるのである。この部分は、まさに「序言」の役目を果たしている。その目的は、対話者と観客を「注意深く、好意的かつ従順」にして、彼らに自ら「教示される」ための姿勢を整えさせることである。<sup>18</sup>

#### 2. 「陳述」(narration)

Un effroyable cri sorti du fond des flots

Des airs en ce moment a troublé le repos.

Et du sein de la terre une voix formidable

Répond en gémissant à ce cri redoutable.

海底から発した恐ろしい叫び声が

その時、大気の静けさを破った。

そして地底からはすさまじい声が

うめくように、あの恐るべき叫びに答える。

(vv. 1507-1510) [下線強調は引用者による。以下同様。]

上記の「怪物」出現と戦いの場面(vv. 1507-1544)では、« Un effroyable cri » (v. 1507) 「ある恐ろしい叫び声」という不定冠詞 « un » から始まり、われわれがまだ耳にしていない「未知の特定のもの」が出現する。何かわからないものの叫び声でアクセントをつけて「序言」の静を破る。ここには接続詞を省略して文を並べる「連結辞省略」(asyndète)の技法が使われ、唐突さや事態の急転が強調されている。ラシーヌはこの衝撃的な場に提喩や誇張法、活喩法を使って、居合わせた馬や人間の驚きをさらに強調して表現するのだが、上記下線のように、文型は「恐ろしい叫び声は海底から発し」(v. 1507)、「すさまじい声が地底から答える」(v. 1509)と呼応していて二つの文に相称性がみられる。騒然とした中にも整然とした趣を与えているといえよう。その正体が何なのかは次の詩句で明らかになる。

Cependant sur le dos de la plaine liquide

そうしている間に海原の背に

S'élève à gros bouillons une montagne humide.  
 L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux  
 Parmi des flots d'écume un Monstre furieux.  
 Son front large est armé de cornes menaçantes.  
 Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes.  
Indomptable Taureau, Dragon impétueux,  
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.  
 Ses longs mugissements font trembler le rivage.  
 Le ciel avec horreur voit ce Monstre sauvage,  
 La terre s'en émeut, l'air en est infecté,  
 Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté.

大きな泡を立てながら水の山がそびえ立つ。  
 波は近づき、砕け、我らの目の前に吐き出す  
 泡立つ海の中に怒り狂った怪物を。  
 その広い額は威嚇的な角で武装し、  
 身体全体は黄ばんだ鱗で覆われている。  
 御しがたい牡牛か、血気にはやる竜か。  
 そのでん部はうねうねと曲がりくねっている。  
 その長い咆哮は岸辺を震えさせる。  
 天は恐れおののいてこの粗暴な怪物を見る。  
 大地は動揺し、大気は毒され、  
 怪物を運んできた波は怯えて沖へと退く。

(vv. 1513-1524)

この「怪物」出現の場面は現在形の動詞が使用され、生き生きと目の前で動くかのように描かれている。ラシーヌが得意とする「活写法」(hypotypose)<sup>19</sup>の技法で、耳で聞いているものを実際に目で見ていっているかのように感じさせ、自然や無生物に動きを与え生命を吹き込んでいる。海は大きな「水の山」という見事な「隠喩」(métaphore)の表現によって描かれ、波が運んできて彼らの前に吐き出すのは怒り狂った「Monstre」である。怪物は「広い額に角で武装し、黄ばんだ鱗」で覆われた恐ろしくバロック的な様相だが、これらの二つの文(vv. 1517-1518)は同じ文型で表現されているので、容易に聞き手の耳に入り理解できるだろう。怪物の尻尾の様態は「子音反復」(allitération)や「se recourbe en repris」の「頭語反復」(anaphore)、「croupe, recourbe, replis, tortueux」(v. 1520)「曲がる、曲がりくねる」という類義語を連続して用いる「類語累積」(synonymie)の技法がみられ、くねくねと曲がりくねった異様な不気味さが執拗に強調されている。おどろおどろしい情念を孕んだ怪物を描写しながらも、「Indomptable Taureau, Dragon impétueux」(v. 1519)のように調和のとれた音の調子を生んでいる。これは「交錯語法」(chiasme)という交差した相称法である。

Tout fuit, et sans s'armer d'un courage inutile  
 Dans le temple voisin chacun cherche un asile.  
Hippolyte lui seul, digne Fils d'un Héros,

すべてが逃げた、空しい勇気を奮い起さず  
 それぞれは近くの神殿に隠れ家を求める。  
 イポリット様ただ一人、英雄の子にふさわしい、

(vv. 1525-1527)

« Tout fuit. »は「Hippolyte lui seul」(v. 1527)と対句を成している。さらに、イポリットただ一人が怪物と戦うことを際立たせるために、テラメヌだけではなく「大地も大気も岸辺も波もすべてが、怪物に怯えて逃げた」(vv. 1523-1524)と強調しているが、これらは「擬人法」(personnification)、「活喩法」(prosopopée)、「誇張法」(hyperbole)の技法を使って表現されている。イポリットが怪物と戦うことは、いかにも「英雄の息子にふさわしい」(v. 1527)ことである。この詩句は第一幕第一場(vv. 77-90)のテラメヌとイポリットとの対話で示された神話の



Quand tu me dépeignais ce Héros intrépide  
 Consolant les Mortels de l'absence d'Alcide;  
 Les Monstres étouffés, et les brigands punis,  
 Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,  
 Et les os dispersés du Géant d'Épidaure,  
 Et la Crète fumant du sang du Minotaure.  
 Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,  
 Sa foi partout offerte, et reçue en cent lieux ;  
 Hélène à ses parents dans Sparte dérobée,  
 Salamine témoin des pleurs de Péribee,  
 Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,  
 Trop crédules esprits que sa flamme a trompés ;  
 Ariane aux rochers contant ses injustices,  
 Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices ;

On dit qu'on a vu même en ce désordre affreux      このおぞましい混乱のさなか、見えたとも云う。  
Un Dieu, qui d'aiguillons      一柱の神が突き棒で  
pressait leur flanc poudreux.      埃にまみれた馬の脇腹を突き刺すのが。  
(vv. 1539-1540 )

— 30 —

は« aiguillons »(突き棒)を持っているという。

ブルタルコスは、『テセウス』<sup>21</sup>にポセイドーン(ネプチューヌ)が「三叉の戟」という三つ叉の武器を持っていると書き記している。またネプチューヌは馬を操る神とされる。それらのことから、ネプチューヌが現れ、馬の脇腹を突き刺して煽り、イポリットを死へと追いやろうとしたと考えられる。テゼーの守護神ネプチューヌがイポリットを死に追いやった、つまり、テラメーヌは「テゼーの呪詛」が死を招いたのだということをテゼーに再確認させたいのである。しかし、テラメーヌは自分自身が神の姿を「見た」と言っているのではなく、その詩句の前に« On dit »を付け加えて、誰かが「見たと言っている」と告げていた。ラシーヌは17世紀演劇で最も重要視されている「真実らしさ」を損なわないよう配慮して« On dit »を付け加えながらも、テゼーとネプチューヌの神話的な相関性を強調し、「異教的驚異」( le merveilleux païen )をここに書き込んでいるのである。これらの場面はイポリットに起きた事実を対話者に「教示する」ための詩句が提示されている「陳述」である。

Excusez ma douleur. Cette image cruelle	私の悲しみをお許してください。あの無残な光景は
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.	私にとって終生涙の源となるでしょう。

(vv. 1545-1546)

上記は、テラメーヌが思わず涙し、「語り」を中断して発した言葉である。この台詞は、テラメーヌがイポリットを幼少の頃から慈しんできた「養育係」であったからこそ自然に湧き出た言葉であろう。観客が語っているテラメーヌに同情して、イポリットへの憐憫がいや増すだろうことは想像に難くない。また、同時にこの詩句は観客の注意を舞台に戻すことになり、次の場面への“間”の働きをしていると思われる。

### 3. 「立証」( confirmation)と「結言」( péroration )

J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux Fils	私は見ました、陛下見たのです、哀れな王子が
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.	自ら育てた駿馬に引きずられるのを。

(vv. 1547-1548)

« J'ai vu, Seigneur, j'ai vu »(v. 1547)「私は見ました、陛下、私は見たのです」と反復するテラメーヌは、自分の目で見たことを強調する。テラメーヌの目という媒体を通じた出来事をテゼーは見るとは見るのだが、「見たのです」と強調することによって、あの「無残な光景」があたかも目の前にあるかのように観客には生々しく想像されるだろう。テラメーヌがテゼーに語るとき、L. シュピッツァーが指摘しているように、イポリットの身体はテラメーヌにとってすでに「残酷な像」(image cruelle)になっていて、その結晶化されたイメージをテゼーに伝えているのである。この残酷な現実の結晶化されたイメージは、聞く者の顔をしかめさせることなく、悲哀だけを強調して伝えることができるのである。

次の« Ils courent. »(v. 1550)「走っている」馬は« Ils s'arrêtent, »(v. 1553)「立ち止まる」と

いう対句は、簡潔に動と静を際立たせる表現である。王子の « *généreux sang* »(v. 1556)「尊い血」という詩句には、一語に二義の意味を持たせる「兼用法」( *syllèpse* )の技法が使われている。本義は「血」で、二つ目の文彩は王族の「血統」を「提喩」( *synecdoque*)として示している。そして « *Les rochers en sont teints. Les ronces dégouttantes, Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.* » (vv. 1557-1558)「岩は血で赤く染まる。茨は血が滴り落ち、血まみれの抜けた髪の毛が付着している。」という場面では、残酷に引き裂かれたイポリットの身体を直接表現してはいない。ラシーヌは、観客にイポリットのおどましい姿を凝視させないのである。それがかえって悲劇的な修辞の美を示すことになっている。

さらに、遺言と死の場面が描写されるが、そこにはテラメヌが自分の論証を補強するために「活喩法」( *prosopopée* )を用いて、瀕死のイポリットに語らせるという手法がとられている。イポリットの遺言となる言葉には « *Plaint* »(v. 1564) « *plaintive* »(v. 1565)と « *plaindre* »の「派生語反復」( *dérivation* )が用いられ、« *Dis-lui, qu'avec douceur il traite sa Captive, Qu'il lui rende...* »(vv. 1566-1567)「父に伝えてくれ、囚われの姫にやさしくして下さるよう、彼女に返して欲しいのは...」と、この言説の続きを想像して仕上げる時間を観客に与える「黙説法」( *réticence* )の技法が使われている。これは、この沈黙が何をいわんとしていたかを考えさせて、聞き手をこの「語り」に巻き込むことを目的とする文彩である。

Ô mon Fils ! cher espoir que je me suis ravi !	おお、息子よ！私が私から奪った愛しい希望よ！
Inexorables Dieux, qui m'avez trop servi !	容赦なき神々よ、神々は私に尽し過ぎた！

(vv. 1571-1572)

上記の続けざまに呼びかけるテゼーの言葉は、不在のものに語りかける技法で詩的な文彩「頓呼法」( *apostrophe* )である。テゼーは、イポリットの死は自分が呪詛した神々に起因するものだったと確信して神々への憎悪の念をあらわにしている。テラメヌの「語り」を中断させ思わず突き出たこの発言はテゼーの心が動いたという証左であり、同時に次の「語り」への“間”の働きもしている。

これまでの傷ついたイポリットの姿の描写は、話を展開しながら説得力がより増すように論証していく「立証」(vv. 1547-1570)であった。テラメヌがテゼーの説得に成功していることは上記のテゼーの言葉で明瞭だが、さらにテラメヌは「アリシーが傷ついたイポリットの亡骸と対面する場面」(vv. 1574-1588)を語っている。これは「立証」の中に位置する補足的だが印象的な「余談」( *digression* )であり、感情に訴えて論証をより強固にするものである。

<u>Elle</u> approche. <u>Elle voit</u> l'herbe rouge et fumante.	彼女は近づく。草が赤く染まり煙っているのを見た。
<u>Elle voit</u> (quel objet pour les yeux d'une Amante !)	彼女は見た(恋人の目にはなんとという姿か！)
Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur.	形も色もなく、横たわったイポリット様を。
<u>Elle</u> veut quelque temps douter de son malheur,	彼女はしばらく自分の不幸を信じたくない、
Et ne connaissant plus ce Héros qu'elle adore,	彼女が恋慕うあの英雄をもはや認められずに、
<u>Elle voit</u> Hippolyte, et le demande encore.	彼女はイポリット様を見る、なおも彼を求める。

(vv. 1577-1583)



« elle »を五回、「elle voit »(vv. 1577-1578, v. 1583) を三回「反復」( répétition )して、「彼女(アリシー)が見た」ことが強調されている。まず①アリシーは« herbe rouge et fumante » (v. 1577)「赤く染まり煙っている草」を見るのであり、次は②« objet »(v. 1578)、つまり前述した « Triste objet »(v. 1569)「悲しい物体」を見る。そして漸く③この「物体」が実はイポリットだと理解するわけである。ここには、イポリットの亡骸をみているアリシーをテラメヌが見ているという空間構成における二重の媒介が、観客は血まみれの亡骸の描写に直接触れずして、おぞましさを感じることなく悲惨な光景を想像できる仕掛けになっている。あまりにも残酷な場面からはアリストテレスのいう「怖れと憐み」<sup>22</sup>を観客に生じさせるのは困難だからである。観客は、彼女の感情に同情するが、冷静な目撃者となるのである。<sup>23</sup>

最後の「結言」(vv. 1589-1592)で、テラメヌは「語り」の趣旨を述べる。彼は「イポリットの今の際の遺志を父王テゼーに伝えることこそが私の務め」であり、イポリットの命令であったことを伝え、簡潔に締めくくる。

## おわりに

「テラメヌの語り」における幾つかの修辞技法を分析し、「芸術的表現」の特徴を指摘してきたが、本稿を結ぶにあたって、とくに「矛盾撞着語法」( oxymoron )の技法について触れておきたい。「語り」に続くテゼーの言葉はフェードルへと投げかけられている。その中で、テゼーは« faveurs meurtrières » (v. 1613)「死をもたらす恩恵」、« funeste bonté »(v. 1615)「不吉な善意」と「矛盾撞着語法」を相次いで使っている。これは、一見、矛盾した観念を一つにまとめる技法である。正反対の相容れない意味を持つ二つの語句を結びつけることによって、不調和な表現をして不思議な調和を引き出す。これまでに描写されたテゼーの相剋するアンビヴァレンツな心を物語っているとも考えられるが、テゼーの発するそれらの言葉には「神々の」という限定形容詞がついている。つまり、イポリットの死は、早計に呪詛したテゼーにも似て矛盾した«Inexorables Dieux» (v. 1572)「容赦なき神々」が誤って力を発揮したのだということを、テゼーは理解したのだと思われる。

また「テラメヌの語り」の詩句のなかにも、矛盾を内包している「矛盾撞着語法」が認められる。「Trainé par les chevaux que sa main a nourris. » (v. 1548)「自ら育てた駿馬に引きずられるのを。」このイポリット自ら餌を与えて育てた馬が彼を引きずる、育てた馬に殺されるという矛盾。L. シュビッツァーは、「この詩句はパラドックス、あるいは人生の“不条理”を強調している。...ここでは、“暗い炎”“死をもたらす恩恵”と同じように、両極の衝突にさらされた、耐えられない世界のありようが暗示されている。」<sup>24</sup>と述べ、「矛盾撞着語法」のもつ意味の内容的矛盾と形式的調和を、劇全体の解釈に当てはめている。

形式と内容の矛盾については、「テラメヌの語り」の修辞的技法のなかにも多く認められる。例えば、誇張法、活喩法、類義、反復を使って怪物の奇々怪々な外見をグロテスクに描写するときも、総じて構文の形態を「並行体」( parallélisme )や「相称性」( symmetries )の文型で構成している。構文がお互いに呼応してリズムが作り出され、混乱、無秩序の中にも、調和のとれた整然とした構造になっている。「対句」を使った動と静の対比も多く見られる。このような「両極

の衝突」をL. シュピッツァーはバロックと古典主義の衝突に見立て、バロック的なものが知性や秩序といった古典主義によって限定されて不調和なものを克服する、つまり「不調和は形式の調和によって征服される」としてラシーヌの古典主義を評価している。<sup>25</sup>この「両極の衝突」は、J. シェレールが指摘する17世紀の演劇にみられる趣味の違いにも該当するだろう。すなわち、一方は秩序や理性の規則によって精緻に作られた作品の趣味、他方は演劇に活気があり情熱的で絢爛豪華を求める趣味、いわば理論家と大衆の二つの趣味が17世紀作劇を導いたと彼は結論づけている。前者は、古典主義の趣味、後者はバロックの趣味とも言えるだろう。

この「テラメヌの語り」については、17世紀当時から、フェヌロンなどが修飾過多の詩句やその語り手と語る言葉との不調和あるいは長さについて批判している。<sup>26</sup>しかし、これまで分析してきたように、ラシーヌは「語り」に先立つテゼーの恐ろしい問いかけを挿入することで「語り」が長くなることを正当化し、テラメヌを「養育係」に特定したことで、おのずから「語り」に入るという「真実らしさ」を遵守するとともに、レトリックを駆使して観客の情念を掻き立て、より感動させる言葉を盛り込むことができたのである。さらに、ラシーヌは混乱や無秩序あるいは情念を凝った表現で描写しながらも理性的に簡潔な文体を実現している。「テラメヌの語り」は、古代レトリックの二つの側面「説得する表現の技術」と「芸術的表現の技術」という観点から分析することによって、その構造を理解することができ、そこにラシーヌの「語り」を構成する修辞の美的特質のひとつもあるように思えるのである。

## 【文献一覧】

- Bidar, *Hippolyte*, in *Le mythe de Phèdre*, Champion, 1996.
- Christian Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Droz, 1985.
- Du Marsais, *Traité des Tropes* [1730], reprint Slatkine, 1984.
- Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1714], *Œuvres*, t. II, Gallimard, 1997.
- Gilbert, *Hypolite ou le Garçon insensible*, in *Le mythe de Phèdre*, Champion, 1996.
- Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
- Jean Chapelain, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » [1630], dans *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter [1936], introduction et notes par Anne Duprat, Geneve, Droz (Textes Littéraires Français), 2007, pp. 222-234.
- Jean-Louis Barrault, *Phèdre* de Jean Racine, mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault, Seuil, 1946.
- Jean Racine, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, t.1, éd. Georges Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1999.
- Leo Spitzer, « The Récit de Thérémène in Racine's *Phèdre* » [1948], in *Linguistics and Literary History*, Russell & Russell, 1962.
- Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1821, 1827], introduction par Gérard Genette, Flammarion, 1968.
- Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, in *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, « Bibliothèque de la Pléiade »,

Gallimard, 1992.

アリストテレス『詩学』今道友信訳、アリストテレス全集16、岩波書店、1972年。  
アリストテレス『弁論術』山本光雄訳、アリストテレス全集16、岩波書店、1968年。  
エウリピデス『ヒッポリュトス』川島重成訳、『ギリシア悲劇全集5』、岩波書店、1990年。  
オウィディウス『転身物語』田中秀央訳、人文書院、昭和41年。  
オービニャック師『演劇作法』戸張智雄訳、中央大学出版部、1997年。  
オリヴィエ・ルブール『レトリック』佐野康雄訳、白水社、2000年。  
クインティリアヌス『弁論家の教育』森谷宇一他訳、京都大学学術出版会、2005年。  
佐藤信夫『レトリック感覚』、講談社、昭和53年。  
佐藤信夫『レトリックの意味論』、講談社、1996年。  
セネカ『パエドラ』大西英文訳、セネカ悲劇集1、京都大学学術出版会、1997年。  
プルタルコス『テセウス』村川堅太郎他訳、筑摩書房、昭和41年。  
ラシーヌ『フェードル アンドロマック』渡辺守章訳、岩波書店、1993年。

## 【注】

- 1 Jean Chapelain, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » [1630], dans *Opusculs critiques*, éd. Alfred C. Hunter [1936], p. 227.
- 2 *Ibid.*, p. 227.
- 3 オービニャック師『演劇作法』戸張智雄訳、中央大学出版部、1997年、p. 221.
- 4 エウリピデス『ヒッポリュトス』川島重成訳、『ギリシア悲劇全集5』、岩波書店、1990年、1173-1248行。セネカ『パエドラ』大西英文訳、セネカ悲劇集1、京都大学学術出版会、1997年、1000-1114行。オウィディウス『転身物語』田中秀央訳、人文書院、昭和41年、「エゲリアの転身ヒッポリュトゥスの蘇生」(十五卷三)。
- 5 Jean Racine, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, t.1, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1999. [E.c., ci-après].ラシーヌ『フェードル アンドロマック』渡辺守章訳、岩波書店、1993年。以下同参照。
- 6 語り手は、エウリピデスとセネカにおいては「使者」。17世紀の作品では、ラ・ピヌリエールにおいては「アティス」。ジルベールにおいては「アリストという名の狩猟家でイポリットの友人」。ビダールにおいては「アルバートという名のアテナイ人、イポリットの腹心」。プラドンにおいては「イダスという名で、イポリットの養育係」だが、イダスは、イポリットの死を報告するだけにとどまっている。プラドンの『フェードルとイポリット』は、ラシーヌがブルゴーニュ座で初演した三日後にゲネゴー座で初演された。
- 7 佐藤信夫『レトリック感覚』、講談社、昭和53年、14頁。
- 8 クインティリアヌス『弁論家の教育』森谷宇一他訳、京都大学学術出版会、2005年。  
O.ルブール『レトリック』佐野康雄訳、白水社、2000年、33-35頁。
- 9 オービニャック師『演劇作法』第四部第三章「語りについて」。

- 10 Jean-Louis Barrault, *Phèdre* de Jean Racine, mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault, Seuil, 1946, p.187.
- 11 アリストテレス『弁論術』山本光雄訳、アリストテレス全集16、岩波書店、1968年。  
 « Le discours judiciaire, le discours délibératif, le discours démonstratif »の三種。  
 フランス語表記は以下を参照したものである。G.Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Nathan, 1993.
- 12 Gilbert, Bidar, Pradon.
- 13 Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 241.
- 14 コルネイユ『ル・シッド』岩瀬孝訳、コルネイユ名作集、白水社、1975年、673-696行。
- 15 v.1023,1044,v.1045,v.1058,v.1081,vv.1153-1156.etc.
- 16 Du Marsais, *Traité des Tropes*, reprint Slatkine,1984.
- 17 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Flammarion , 1968.
- 18 クインティリアヌス、前掲書、125-126頁。O.ルブール、前掲書、33-35頁。
- 19 ラシーヌ『アンドロマック』第三幕第八場。アンドロマックの台詞が有名である。デュマルセが hypotypose(活写法)の例として取り上げている。
- 20 「列挙法」(énumération)ともいわれる。364頁。
- 21 プルタルコス『テセウス』村川堅太郎他訳、筑摩書房、昭和41年、18頁。
- 22 アリストテレス『詩学』今道友信訳、アリストテレス全集16、岩波書店、1972年。
- 23 Leo Spitzer, « The Récit de Thérémène in Racine's *Phèdre* », in *Linguistics and Literary History*, Russell&Russell, 1962, pp. 106-108, p. 113.
- 24 *Ibid.*, p. 123.
- 25 *Ibid.* pp. 118-123.
- 26 Fénelon, *Lettre à l'Académie, Œuvres*, t. II, Gallimard, 1997, p. 1171.  
 フェヌロンは、『アカデミーへの書簡』のなかで、次のように論評する。「フェードルの悲劇の最後におかれたイポリットの死の語りは、全く自然ではない。この悲劇は、他のところは極めて美しいものではあるが…。テゼーに息子のおぞましい死を知らせに來たテラメヌは、短い言葉しか口にできないはずだし、それもしっかりと言葉を発する力を失ってさえいるはずであろう。すなわち、“イポリットは死にました。神々の怒りによって、海底から運ばれた怪物が、彼を殺しました。私は見ました。” というように。衝撃を受け、取り乱し、息切れしているような男が、竜の姿を最大限に誇張し華麗な描写などしている場合だろうか？」  
 « Notice » de Forestier, *Œ. C.*, p. 1635-1636.  
 1707年、劇作家で詩人のHoudar de La Motte も同じようにラシーヌを批判する。「テラメヌの口に上る、「Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté. »(v.1524)の詩句は言い過ぎである。なぜなら、苦痛で打ちひしがれた男があまりにも凝った言葉、あまりにも注意深い描写はできないはずである。それを詩人が吟ずるのであれば、この詩句はオードとしては美しいけれども…。」

# Rhétorique dans *Phèdre* de Racine

## —la structure du récit de Thémamène—

OTA Fumiyo

Dès l'Antiquité, le récit a été introduit positivement dans les pièces de théâtre. On a rapporté ainsi la mort violente d'Hippolyte sous cette forme de récit. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'emploi du récit est défini conformément à des normes telles que la vraisemblance. Racine introduit quand même dans le récit « une partie des beautés de la Scène » au moyen de l'art de la rhétorique antique. Racine emploie toute une ingénieuse rhétorique. Nous faisons l'analyse du récit de Thémamène sous deux aspects de cette rhétorique : la persuasive et l'artistique, de façon que nous puissions reconstituer la structure de ce récit.