

17 世紀フランス悲劇における 女性の自死をめぐる

永井 典克

序 16 - 17 世紀フランス悲劇における自死

16 世紀終わりから 17 世紀前半の演劇は、牧歌劇でないものは血の色にいろどられた芝居になる傾向にあった¹。16 世紀の悲劇は、古典主義演劇とちがいが、カタストロフが 5 幕の前に起き、その後に死者を嘆き、近親者の誰かが後を追って自殺するということがしばしばあるので²、特にその傾向が強い。

ところが、17 世紀の後半、フロンドの乱の後、いわゆる古典主義の時代になると、主要な登場人物が皆死ぬということは減っていった。「適切さ」の概念に反するので「死」を舞台に乗せるのが難しくなったということ、悲喜劇の流行のもと、悲劇においても幸福な結末、誰も死ぬことのない結末が可能になったということをその理由として挙げられている³。しかし「死」がまったく舞台から追放されたわけではない。暗殺、戦争、決闘は確かに芝居の中から消えていった。これらは「適切さ」に反していると思われたからである。しかし、自殺が舞台上から消えることはなかった。

勿論、当時、自殺は罪である。自殺した人間と未遂者は足から吊るされた後、焼かれ、その灰は風に撒かれ、狂気がその死の原因として考えられていた。それにも関わらず、彼らの行為は英雄的なものとして捉えられもしていた⁴。リトレによれば「Suicide」という単語そのものが 17 世紀においてまだ存在していない。この時代、自殺という現象は罪でありながら、英雄のものという 2 面性があったのだ。舞台においても、自殺は(ローマの)英雄にふさわしい行為と受け取られている。キリスト教的なモラルは忘れ去られたかのよう

¹ ROUSSET, Raymond, *La littérature de l'âge baroque en France*, 14^e réimpression, 1995, p. 81-117

² LEBEGUE, Raymond, *Les Juives*, 3^e éd., « Les cours de Sorbonne », C. D. U. et S. E. D. E. S., 1979, p. 15

³ SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1986, p. 136-138

⁴ CAGNAT, Constance *La Mort classique*, Honoré Champion, 1995, p. 330-335

に、主人公達は栄光に満ち、自ら死を選んでいっている⁵。

16,17世紀を通して、観客に好まれ、何度も生を受けた作品には、クレオパートル、アンチゴヌ、ソフォニスブ、ディドン、フェードルといった自ら死を選んでいく女性主人公を中心にすえたものがある。舞台に最初に登場した時、彼女たちはそれぞれの原典のイメージを保ち、その死にはさまざまな理由があるが、1630年代に入り、メレの『ソフォニスブ』が現れた時から、その姿を恋愛を中心としたものへと変えていく。同時に、そのような恋愛を中心とする演劇に対抗し、非難する動きも出てくる。舞台における「死」そのものが変化していく時代において、女性主人公達の行為の意味も揺れ動いていっている。ここではその揺れを調べてみたい。

1 ソフォニスブの変容、もしくは愛のための死

カルタゴの女王ソフォニスブはニュミディアの王シファックスの妻だが、ローマ軍にシファックスが敗れ、捕虜になった時、ローマに味方し侵攻してきた王マシニッスと結婚しようとする。捕虜としてローマに連れて行かれることを逃れようとしたのだ。しかしローマの執政官シピオンは、この結婚を認めなかった。彼女は捕虜になるという辱めをうけるより、死を選び、マシニッスから送られた毒を飲んで死んでいく。

彼女の死が名誉のためのものであったということは1556年にサン＝ジュレとアミヨがイタリアのトリッサンの『ソフォニスバ』を訳していらい、モンクレチアン(1596)、モントルー(1601)までのソフォニスブに当てはまる。彼女たちは鎖につながれるより、むしろ死を選んでいる。

L'esprit effeminé et l'infame courage
Tous seuls en l'univers endurent le servage,
Pour n'avoir le courage ou le coeur assez fort
Pour regarder le front de la cruelle mort,
Car tout royal esprit plustost change de place
Que se voir enchainé, et serve son audace,
Que se voir captivé et privé du repos

⁵ SCHERER, *op. cit.*, p. 418-421

しかし、1630 年代になり、演劇がリシュリユーの庇護のもと洗練されていくと、劇作家たちは 16 世紀後半と違い、原典を自由に脚色することができるようになっていった。1635 年に出版されたメレのの中の彼女はそれまでとは少し姿を変えている。

1663 年にコルネーユが同じ主題で『ソフォニスブ』を書いた時の序文からわかるように、メレの『ソフォニスブ』は 17 世紀を通して大当たりしていた。このブザンソン出身の作家は『アストレ』から主題をとって作品を作るなど、積極的に当時の観客に気にいられるよう努めたていたが、自作の『ソフォニスブ』について 2 つの特徴を挙げていた。1 つはシファックスをローマとの戦いの中で死なせたこと。これはそうすることによってソフォニスブに 2 人の夫ができることを避け、「適切さ」が保たれるためである。もう 1 つはソフォニスブの死の後にマシニッスも死なせたこと。これについてメレは「彼がしなければいけなかったことをさせただけであり、そうしなければ悲劇が終わらなかったからだ」としている。史実よりも「そうあるべきであったこと」が重要であったのだ。

しかし、違いはメレが言及したところだけにとどまらない。伝統的なソフォニスブが名誉のために死んでいったのと対照的に、彼のソフォニスブは「マシニッスが後を追って死んでくれると誓ってくれたので、生きているのと同じくらい死ぬことも嬉しい」と言い、「ローマの女が私の位置を占めることがないよう」早くマシニッスが彼女の後を追ひ死ぬことを望み死んでいくのだ。

Mais il m'est aussi doux de mourir que de vivre,
Puisque mon Massinisse a juré de me suivre.
Montre donc, cher époux, ta constance et ta foi,
Et ne diffère pas un instant après moi.
Oui, pour trop te chérir je te suis inhumaine
Tant j'ai peur que peut-être, une dame romaine,
Par l'ordre des Romains, mes tyrans et les tiens,

⁶ MONTREUX, Nicolas de, *La Sophonisbe*, éd. D. STONE, Jr., « T. L. F. », Genève, Droz, 1976, acte V.

Ne prene auprès de toi la place que j'y tiens.⁷

この時、問題になっているのは、もはやローマの捕虜になる、ならないということではなく、2 人が一緒になれるか、なれないかということにある。それも今生きている世界ではなく、死者の国において。彼女は名誉ではなく、愛のために死んでいく。プレシオジテ全盛のこの時、時代に敏感であったメレは観客の気に入るすべを心得ていた。彼が「そうあるべきだ」と判断したことは、とりもなおさず観客も「そうあるべきだ」と判断していたことであった。彼女が恋する人の後を追って死ぬことは観客によって要求されていたことだ。メレはその要求に応えたというあたりに 17 世紀を通してこの作品があたった理由を見出せるであろう。

実はすでに 1621 年にメレの友人であったテオフィル・ド・ヴィオーがオヴィディウスから取った『ピラームとティスベ』において、ティスベが死んだ恋人ピラームを追いかけて死んでいく悲劇を書き成功していた。しかし、メレの『ソフォニスブ』が決定打となり、死者の国で愛する相手にまた会おうとする、愛のために死んでいく女性主人公が出てくる芝居が増えはじめる。

35 年にはクレオパートルとアントワヌの悲劇を扱ったメレの『マルク=アントワヌ』、バンスラードの『クレオパートル』が上演されている。クレオパートルはジョデル(1552)、ガルニエ(1578)の作品において、すでに恋するアントワヌを追いかけるように死んでいつているが、ガルニエのクレオパートルはアントワヌの死体に寄り添うように死んでいき、クレオパートルの死が彼ら 2 人の死後の国で結ばれるための誓いの儀式であったことを明らかにしている。

Non non je suis heureuse en mon mal devorant,
De mourir avec toy, de t'embrasser mourant,
Mon corps contre le tien, ma bouche desseichee
De soupirs embrasez, à la tienne attachee,
Et d'estre en mesme tombe et en mesme cercueil,
Tous deux enveloppez dans un mesme linceuil.⁸

⁷ *Théâtre du XVIIe siècle*, t. I, éd. J. SCHERER, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975, Acte V, scène v

⁸ GARNIER, Marc-Antoine, *Œuvres complètes de Robert Garnier*, éd. R. LEBEGUE, Les Belles

メレは『ソフォニスブ』に続き、再び『マルク＝アントワヌ』において、彼女を愛のための殉教者にしたてあげた⁹。しかし、ここでクレオパートルの悲劇を扱った一連の作家たちがモデルにしたプルタルコス『英雄伝』では、クレオパートルの死は「立派なもの」だったが、その愛は「破滅的な禍い」であり、否定的にしか扱われてなかったことを思い出さなければいけない。それが、愛に殉じ、自ら死を選ぶ気高い主人公となったとき、彼女の愛が禍いであったとの非難も消えていっている。

同年にラ・ピヌリエールの『イポリット』が現れる。義理の息子イポリットに恋をしたフェードルは、彼が死んだ時、自分の不義の恋を後悔するが、彼を追って死者の国へと降りていこう、死者の国で結ばれようと言い死んでいく。ガルニエ(1573)、ラ・ピヌリエール(1635)、ジルベール(1647)、ビダール(1675)、プラドン(1677)、ラシーヌ(1677)がこの神話を芝居にしているが、ラシーヌのフェードルを除き、すべてのフェードルがセネカにならない、イポリットを死者の国へと追いかけることを誓い、死んでいく。彼女は本来ラシーヌ劇の主人公とは違い、不義の恋をしたからといって、その罪の意識によってのみ死んでいったわけではない。むしろ、死んでから、結ばれることがなかった愛が成就することを望む情熱的な女性であったのだ。このフェードルの神話については後で詳しく見ることにしたい。

37年にはヴィルジルの『エネイド』第4歌をもとにスキュデリーの『ディドン』が登場する。戦火に焼かれたトロイを離れ、カルタゴに漂着したエネは、女王ディドンと恋におちいるが、やがてローマ建国のため、彼女のもとを去らなければいけなくなる。別離の時、ディドンは自分が死んだ後、自分の影がエネに付きまとい、復讐するだろうと言っている。カルタゴの女王とエネの悲恋を扱った作品にはジョデル(1554)、アルディ(1624)、ボワロベール(1643)の作品がある。彼女たちは、ボワロベールの作品を除き、みなヴィルジルの例を踏襲し、失われた愛を嘆き、去って行く恋人を恨み、呪いながら死んでいくのだ。

J'espère si les Dieux ont pouvoir sur la terre,
Que parmi des rochers brisé comme du verre,
Ton malheureux vaisseau réduit à l'abandon,

Lettres, 1974, acte V

⁹ DOTOLI, Giovanni, *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*, Nizet, 1976, p. 17

Traître, tu nommeras la fidèle Didon :
 Tu penseras la voir après ta barbarie,
 La torche ardente en main, ainsi qu'une Furie,
 Comme en effet son ombre, ensuite du trépas,
 Te persécutera, partout suivra tes pas.
 Méchant, tu souffriras la peine de ton crime ;
 Et je l'entendrai dire, au profond de l'abîme :
 Quand tu seras puni des maux que j'ai soufferts,
 La nouvelle en viendra jusque dans les enfers.
 Je meurs, soutenez moi...¹⁰

ディドンはソフォニスブと異なり、この世界では不可能になった愛を死者の国で得ようというのではない。彼女はその死で、去っていく恋人の死を望んだ。『エネイッド』第4歌は、まずローマとカルタゴの戦いの原因としての因縁話と、とらえられていた¹¹。しかし、これもまた、今、この世界で不可能な愛ゆえに死を選んだ結果であった。

同じく37年にはロトルーの『アンチゴーヌ』が出版されている。バイフ(1573)、ガルニエ(1580)、ロトルー(1637)、ラシーヌ(1664)がこのテーベのエディップの娘が、禁止されていたにもかかわらず兄エテオクルを埋葬したために死ななければいけなくなった物語を作品にしている。このもととは« pieté »を主題にした物語¹²もロトルーの作品から彼女に死を命じた王クレオンの息子エモンとアンチゴーヌの愛の方へと重心を移動している。ロトルーのアンチゴーヌは死の直前にエモンの名を呼び、その名とともに死の国へ降りていくのだ。

Avec le nom d'Hémon elle a fermé la bouche :
 C'est un nom qu'elle emporte au delà du trépas,
 Et que dans l'Oubli même elle n'oublira pas.¹³

若きラシーヌはモリエールの影響のもと『ラ・テバイッド』を書いたが、こ

¹⁰ Scudéry, *Didon*, Acte IV, *Didon à la scène*, éd. C. DELMAS, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1992

¹¹ RONSARD, *La Franciade, Œuvres complètes, XVI*, éd. P. LAUMONIER, Société des Textes Français Modernes, Nizet, 1983, p. 337

¹² ガルニエの作品のタイトルはまさに *Antigone ou La Pieté* である。

¹³ ROTROU, *Antigone*, acte V, scène viii, *Œuvres de Rotrou*, t. IV, Genève, Slatkine Reprints, 1967

こでも、アンチゴースは死んだエモンの後を追ひ、死んでいく。先ほど恋人の死体に寄り添ひ(血をその死体に注ぎかけ)自死を遂げることが、死後の世界での契りの儀式であることをみたが、ここでは、体のかわりに、名前を呼びながら死んでゆくことに置き換えられている。

Mais sa belle âme enfin, toute prête à sortir :

Cher Hémon, c'est à toi que je me sacrifie,

Dit-elle ; et ce moment a terminé sa vie.¹⁴

1630年代以前にも、恋人を追って死者の国へと降りていく筋の芝居はあったが、メレの『ソフォニスブ』を境に、「そうあるべきであった」ことを重視する「真実らしさ」に裏打ちされ、伝統的にそうでなかった主人公たちも、愛情ゆえに死んでいくように変わった。このことにより、彼女たちの犯した罪(2人の夫につかえたこと、国を滅ぼしたこと、義理の息子に恋をしたこと)は問題にならなくなる。彼女たちの自死は罪を浄化するのだ。恋人を追いかけて死んでいく女性たちは観客の氣にいるものであった。この流れはとまることなく、『アンドロマック』のエルミオースにも受け継がれていく。彼女は、ディドンのように、去っていくピリュスの死を望んだ。そして、それが叶えられてしまうと、自らもまたピリュスの死体に寄り添うように、死んでいく。この死に方はすでに見てきたパターンである。17世紀をとおしてこの潮流は消えることがなかった。

Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue,

Un poignard à la main, sur Phrrhus se courber,

Lever les yeux au ciel, se frapper, et tomber.¹⁵

2 情念の危険性、不必要な死

前の章で、死の後までも恋人を追いかけるほど強い情念、その強さゆえに彼女たちの犯した罪を私たちが忘れてしまうほどの強い情念を私たちのヒロインたちが持ち、それを観客が「氣にいった」ことをみてきた。が、この情念は制限なしで舞台に乗せられたわけでもないし、非難を受けなかったわけで

¹⁴ RACINE, *LaThébaïde*, acte V, scène v

¹⁵ RACINE, *Andromaque*, acte V, scène dernière

もなかった。

ディドンに関して、ボワロベールは『真のディドン』(1643)で、「ヴィルジルが貶めた」ディドンではなく、「貞潔」な真のディドンを主人公にしたとしている。ニュミディアの王イアルバスに求婚された彼女は「死んだ夫の灰にたてた誓いを破るよりは死を選ぶ」ことを望み、死の国の夫のもとへと降っていくのだ。

Chers Mânes de Sychée, ombre de mon Epoux,
Agréez cette mort qui me rejoint à vous,
Et qui me va donner dans les Champs Elysées
Les douceurs du repos qui me sont refusées.¹⁶

メレの『ソフォニスブ』では、ソフォニスブが2人の夫を持つことにより、観客が衝撃をうけないよう、シファックスは死ななければいけなかった。宮廷詩人の『真のディドン』においてもディドンが死ぬことによって、2人の夫と結ばれることが避けられている。そのうち一人はすでに鬼籍に入っている。それは「適切さ」に反するとしたのである。「適切さ」という概念の中身は微妙に揺れ動いている。作者はこの操作により女主人公を「罪のない」ものにできたとしている。問題になるのはつねにこの「愛」と「罪」のバランスであった。「愛」ゆえの「罪」である。「罪」を減らせば、描かれる「愛」も減ってしまう。

さて63年のコルネーユの『ソフォニスブ』では、メレが「適切さ」を保つためにした操作がなされていない。史実を変えることを嫌うコルネーユの作品のなかでシファックスはローマとの戦いで死ななかった。このことをドビニャク神父は非難していた¹⁷。また、義理の息子イポリットを愛してしまったフェードルを主題にしたジルベール(1647)、ビダール(1675)、プラドン(1677)の作品においては、フェードルはまだテゼと結婚しておらず、近親相姦の罪という「適切さ」に反する要素は取り除かれていた。プレシオジテの

¹⁶ BOISROBERT, *La Vraye Didon*, Acte V, scène iv, *Didon à la scène*, éd. C. DELMAS, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1992

¹⁷ もっともドビニャク神父が当時コルネーユに仕掛けた論争は、すでに時代遅れであった彼の著作『演劇の実践』をコルネーユが批判したためにおきた、いわば私怨によるものなので、どの程度までドビニャクの指摘を信頼すればよいかはむずかしい。

D'AUBIGNAC, *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas HAMMOND et Michael HAWCROFT, « Textes Littéraires », University of Exeter Press, 1995, p. xi-xxviii

時代以降、愛に無関心であることは罪であったので、イポリットはジルベールの作品以降、恋をすることになっているが、プレシオジテ作家ジルベールの『イポリット』では、フェードルとイポリットはお互いに愛し合ってさえているのだ。2人の夫を持つという「罪」は、「適切さ」によってほぼ禁止され、ただ一人への純粋な愛が自分ではどうすることもできない状況によって、失われていく。しかし、この操作によって、主人公を動かす内面の葛藤もまた弱くなっていたことも思い出さなければいけない。この内面の葛藤は、愛のために恋人を追って死ぬということを決してしない、ラシーヌのフェードルが後に取り戻すものである。

コルネーユはクレオパートルについて『ポンペの死』(1644)の解説で、「彼女が好色で悦楽に耽っているという評判を受けている」と書き、『ロドギューヌ』(1647)の序文でも、クレオパートルを「第2のメデ」としているなど、彼女には愛ゆえに国を滅ぼした悪女というイメージも強かったことを伝えている。実際、メレ、バンスラード、コルネーユがクレオパートルを造形するときにモデルにしたブリュタルク『英雄伝』注釈書は16、17世紀に数多く出たが、その中でも彼女は国を滅ぼした女性として« putain, femme folle »とされて、良いイメージは持たれていない¹⁸。しかしコルネーユによるクレオパートルは「愛のない野心によって動かされる」人間であった。そして彼によれば「野心ゆえに愛する」ことは偉大なものであった。メレによるクレオパートルが愛のために死ぬことにより悲劇の主人公たるにふさわしくなったように、コルネーユのクレオパートルはその野心ゆえに悲劇の登場人物へとなった。

コルネーユは『演劇に関する3つの小論』で「悲劇は国家の関心事であるか、恋愛以上に高貴で男性的な情熱、たとえば野心であるとか復讐であるとか、を必要としている¹⁹」として、悲劇のなかの恋愛を制限しようとしていた。彼のクレオパートル像もその考えに従ったものである。また、コルネーユのソフォニスはメレの作り出した型を離れ、「彼らの(ソフォニスの2人の夫)の低劣さにより、私は彼らとはもう関係ない」と宣言し、彼女の自死には愛情がもはや関係していないことを明確にしている。

Leur bassesse aujourd'hui de tous deux me dégage,

¹⁸ CORNEILLE, *O.C.1*, p. 1733

¹⁹ CORNEILLE, *Premier discours*, *O.C.3*, p. 124

Et n'étant plus qu'à moi je meurs toute à Carthage,
Digne sang d'un tel père, et digne de régner,
Si la rigueur du Sort eût voulu m'épargner.²⁰

彼女はローマに連れて行かれるという恥辱より、名誉ある死を選び死んでいく。30年代に変容を遂げたソフォニスブはコルネーユの手によってもとの姿に戻っていった。

1660年代になると、ニコルたちのいわゆるジャンセニストによる演劇への攻撃がはじまる。66年にはラシーヌとポール・ロワヤル修道院との間にヴィジオネールの論争があり、またコンチによる『演劇論』が発表される。翌67年にはニコルとデマレ・ド・サン＝ソルランとの間におきた論争関連の文章をまとめた『レ・ヴィジオネール』のなかに『演劇論』が収められ出版される。ちなみにこの論争の途中、ニコルの「小説を書くもの、芝居を書くものは、大衆を毒するもの、それも肉体ではなく、信者の魂をどくするものであり、有害な書き物によって、実際に犯したか、引き起こすことができた無数の精神の殺人について、有罪とみなされなくてはいけない²¹」という言葉に反発して、若きラシーヌはかつての恩師にたいし、論争をしかけている。彼は、演劇は「楽しませながら教える」ものだという、この時代、演劇を擁護するもの誰もが持ち出したアリストテレスを引用し、演劇は「罪のない」ものであると主張した。そのニコルの『演劇論』では演劇は本来神のみに向うべき愛を、人間に向けているところを描いているいじょう、有害なものでしかないという攻撃が演劇に対してなされている²²。このような攻撃が、演劇に直接の変化をもたらしたかどうかは微妙な問題であるが、ラシーヌにしる、コルネーユにしる、作品の序文でみずからの作品の擁護をたびたび試みなければいけなかった。

40 - 70年代にかけて、私達のヒロインたちの愛はさまざまな形で緩和されていた。神話のイポリットのように人を愛さないのも罪だが、2人を愛するという罪も避けられ、また不義の恋も避けられた。コルネーユのように愛情そのものを悲劇から切り捨てようという動きもあり、情念を描く演劇そのも

²⁰ CORNEILLE, *Sophonisbe*, acte V, scène vii

²¹ RACINE, *Œuvres complètes*, éd. Paul MESNARD, « Les Grands Ecrivains de la France », Hachette, 1886, t. IV, p. 260

²² THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire*, Honoré Champion, 1997, p. 195-203

のが非難されることがあった。

これと同時に悲劇から「死」そのものが必要とされなくなっていく。『ベレニス』(1670)の序文でラシーヌは悲劇において『ディドン』ほど感動的なものはないとしたあと²³、ベレニスを自殺させることはしなかったと続ける。ディドンとエネの2人とは違い、ベレニスとティチュスは最後の約束を交わしていないからというのが一つめの理由であり、悲劇にはもはや「血や死が必要というわけでない」というのがもう一つの理由であった。72年にはディドンと同じように、アリアーヌの物語がトマ・コルネーユによって舞台化され、評判になる。妹フェードルを選んだテゼにアリアーヌが捨てられた時、彼女はみずから死ぬことを望みながら、それを達成することはできなかった。73年にはラシーヌの『ミトリダート』が公開されている。ポンの王ミトリダートがモニームと結婚しようとしているが、彼の2人の息子ファルナスとキシファレスもモニームに恋している。モニームはキシファレスのことを愛していた。そのことを知った王は彼女に毒を送り、彼女はキシファレスのために死のうとする。それはメレのソフォニスブの死の再現といってよい。だが、その瞬間に、王からの使者がやってきて彼女が毒をあおぐのを止めてしまう。

Monime :

Et toi (Xipharès), qui de ce cœur, dont tu fus adoré,
Par un jaloux destin fus toujours séparé,
Héros, avec qui même en terminant ma vie,
Je n'ose en un tombeau demander d'être unie,
Reçois ce sacrifice, et puisse en ce moment
Ce poison expier le sang de mon amant !

Arbate :

Arrêtez ! arrêtez !²⁴

相手のために死ぬことのできなかったモニームは、キシファレスと最後に結ばれる。これは私たちが今まで見てきた愛のために死んでいくというパターンから大きく逸脱している。この時、愛のために死ぬということはなくなっているのだ。

²³ アウグスチヌスがディドンの話に感動して涙したということが、演劇を擁護するとき多く言われた。ラシーヌも「イマジネールの論争」のとき恩師ニコルたち相手に使っている。スキュデリーの『ディドン』の序文にも権威としてアウグスチヌスが持ち出されている。

²⁴ RACINE, *Mithridate*, acte V, scènes ii-iii

3 フェードルの死

『フェードル』(1677)の序文において、ラシーヌは題材はエウリピデスから取ったが、筋の運びは若干変えたとしていた。しかし、実際には『フェードル』はセネカに負うところが大きい。ところで、エウリピデスには主人公パイドラのあまりな奔放さゆえに非難され、現在は散逸した『顔を覆うヒッポリュトス』と呼ばれるものと、それを改作し、罪を恐れ、「気高い女性」としてパイドラが登場する『花冠を捧げるヒッポリュトス』と呼ばれるものがある。セネカの『パエドラ』はエウリピデスの前作をモデルにしたといわれている²⁵。セネカの作品をモデルとしていると言うときにはその点も考慮に入れなければいけない。フランスではガルニエ(1573)がセネカの悲劇を翻案して以来、ラ・ビヌリエール(1635)、ジルベール(1647)、ピダール(1675)、プラドン(1677)達がエウリピデスよりもセネカをモデルとして、フェードルの神話を作品化していた。このようにある神話を何人かの作家が舞台に乗せる場合、その細部にはさまざまな違いが見られるのだが、この違いにこそ、まずそれぞれの作家の特徴、その時代の特性を見ることができる。フェードルは、エウリピデスの作品においては首をくくり自殺するが、セネカ以来、ほとんど常に剣で自害し、その血を愛する義理の息子イポリットに注ぎかけ、彼の後をおって死の国へと降りていく。ラシーヌのフェードルのみが「メデの毒」を飲んで死に、イポリットを追いかけることをしていない。

フェードルが剣で初めて死ぬセネカの悲劇から見てみよう。セネカの『パイドラー』で、剣は、義理の息子イポリットに恋心を抱くフェードルが彼に撥ねつけられた時に、逆に彼に言い寄られたと夫テゼに訴えるときの証拠物件であった。エウリピデスにおいては、この断罪はフェードルが首をくくって死んだ後に、彼女の首に掛けられていた書き板により成されていたが、この剣には由来がある。イポリットの残した剣を見て、テゼは自分の息子の罪を誤って信じた。しかしテゼ自身、自分の父親エジェ(アイゲウス)を探しに、初めてアテナイに来たとき、エジェの妻メデ(メディア²⁶)に恋され、それを拒んだために、王位を篡奪しようとしていると讒訴され、毒殺されかけたこ

²⁵ セネカ、『悲劇集1』、小川正廣・高橋宏幸・大西英文・小林標 訳、西洋古典叢書、京都大学学術出版会、1997年、p. 455-457

²⁶ 彼女はイアソンに見捨てられ、その復讐にイアソンの婚約者と自らの子供を殺した後、アイゲウスを頼ってアテナイに来ていた。

とがあった。そのとき、エジェがその剣に目を止め、自分の息子であることに気がつき、助かったのであって、剣は父親であるテゼには自分を助けてくれた証拠であったのだ²⁷。もともとフェードルの神話には、テゼが友人ピリトユスの冥界の王の妃を奪おうとする計画のため冥界に下っていたのだが、帰ってきても自分の妃の心が息子に奪われていたとなるなど運命の皮肉が最初からみられるのだが、義理の母親に愛され、それを拒んだため讒訴されるという同じような状況下でも父親は剣により助かり、息子は剣により罪を被ってしまう。セネカ以降、フェードルが自らの罪を償おうとし、自死を遂げるのは、イポリットの命を結果的に奪ったこの因縁の剣によるものである。

しかし、ここでフェードルの死の場面を詳細に読んでみると、「命を捨てることにより、罪からも解放されよう(v.1176-1181)」と述べたすぐ後に彼女は「そのようにして私はタルタロスの波と湿地を越え、ステュクスの川を越え、火の川を越え、気も狂わんばかりにして貴方を追いかけていこう」と続けている。このフェードルの「イポリットの後を追いかけていこう」という台詞は、ただ単に罪を償って、死のうとする意思の表明ではない。彼女は現世において結ばれることのなかった二人の運命を、死後結びつけようと願っているのである。そして、この願いをフランスのフェードル達も継承している。ガルニエのフェードルはイポリットを冥界の底まで追いかけていく(Acte III)と宣言していたが、イポリットの死後、彼の亡骸に自らの血を注ぎかけながら死んでいく。剣で死ぬことはフェードルの情念の強さを象徴している。

Le destin envieux et cruel n'a permis
Que nous puissions vivants nous embrasser amis :
Las ! qu'il permette au moins que de nos âmes vides
Nos corps se puissent joindre aux sépulcres humides.
Ne me refusez point, Hippolyte, je veux
Eteindre de mon sang mes impudiques feux.
[...]

Adieu Soleil luisant, Soleil luisant adieu,
Adieu triste Thésée, adieu funèbre lieu :
Il est temps de mourir, sus, que mon sang ondoie

²⁷ 1670年代、オペラが台頭してくるが、75年キノー作リュリー作曲のオペラ『テゼ』がまさにこの出来事を扱っている。

Sur ce corps trépassé, courant d'une grand'plaie.²⁸

ラ・ピヌリエールのフェードルもまたイポリットのように死ぬことを望み、彼の後を追うと言いながら死んでいった。

Hippolyte, Hippolyte, en fin je te veux suivre,
J'ay trop d'ennuis au coeur et trop d'amour pour vivre,
R'appelle ton esprit, escoute mes discours,
Je ne te parle plus de mes sales amours,
Tu n'as pas partagé mes ardeurs insolentes,
Mais je veux partager tes douleurs violentes,
Nous aurons en ce point tous deux un mesme sort
Que je m'en vais mourir comme Hippolyte est mort ;
L'Enfer plus que le Ciel favorable à mes flames,
En separant nos corps assemblera nos ames.²⁹

ジルベールになると少し状況が変わる。彼女も確かに義理の息子になるはずだったイポリットを追いかけて死んでいく。しかし、その死からは不義のこのという要素は抜け落ちている。

Du penser je te suy dans les affreux desers,
Avec toy je traverse, et les monts, et les mers,
Le chemin que tu prens, on me le verra prendre,
Si tu vas aux Enfers, l'on m'y verra descendre ;
Et rompant le lien qui m'attache à ce corps,
J'iray te faire voir mon amour chez les morts.³⁰

ラ・ピヌリエールの『イポリット』に寄せた詩の中でピエール・コルネーユは、イポリットの「insensibilité」を非難している。プレシオジテの時代にあつて、愛に応えないことは最も攻撃されることであつた。従つて、プレシオジテの作家ジルベールは、イポリットに恋をさせているが、その「友人以上、愛人以下」の相手はフェードルその人であつた。テゼはフェードルの婚約者でしかない。しかし父を恐れるイポリットは、彼女を拒否した。彼は結

²⁸ GARNIER, *Hippolyte*, acte V

²⁹ LAPINELIERE, *Hippolyte*, acte V, scène iii

³⁰ GILERT, *Hypolite*, acte V, scène i

局父の呪いによって死に、フェードルは彼の後を追ひ死を選ぶのだが、一連のフェードルを扱った作品のなかで、この作品ほど近親相姦の罪が薄められているものはない。

ビダールの『フェードル』から、イポリットに恋人ができる。エウリピデス以来イポリットが崇拝している女神アルテミスが「真実らしさ」に反するので舞台上に登場できなくなった代わりでもあり、イポリットが人間に恋をしないと非難されることのないように作られた人物でもある。この作品ではフェードルは毒を飲み、イポリットの死体の上に身を投げ出し死んでいく。勿論、これは彼女がイポリットを死後も追ひ求めていることを意味しているものなのだが、従来のフェードルの役割、イポリットの死体の上に剣で貫いた我が身から血を注ぎかけ死んでいく、この役割は今回は彼の恋人シアヌにまかされている。その結果、イポリットを追いかけるのはフェードルというよりシアヌのほうへとかわり、義理の息子を愛し、死後も追ひ求めるといふフェードルの「罪」はきわめて弱いものへとなっていることに注意したい。

ラシーヌと同年にプラドンが『フェードルとイポリット』を上演し、ラシーヌの悲劇より人気を集めた。ここでもフェードルはイポリットの死体の上に自らの血を注ぎかけ死んでいっている。

Sur le prince elle voit son sang qui rejaillit.
« Oui, dit-elle, je veux que mon sang te ranime;
Cher prince, ou qu'il te serve aujourd'hui de victime
Pour expier mon crime et venger tes malheurs ;
Reçois, cher Hippolyte, et mon âme, et mes pleurs,
Et quand tu me fuirais dans le royaume sombre,
Que mon ombre sanglante, unie à ta chère ombre,
Jusqu'au fond des enfers te suive pas à pas,
Et te chérisse encore au-delà du trépas ! »
Elle tombe à ces mots ; son âme fugitive
Va rejoindre Hippolyte en l'inférieure rive ;
Et malgré les rigueurs de son funeste sort,
Son amour va braver le destin et la mort.³¹

³¹ PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, acte V, scène v

このフェードルは再びメレのソフォニスブのように愛のために死ぬ女性に戻っているが、観客にはより「気にいられる」ものであった。愛する人をおいかけて死ぬことが悲劇において少なくなっているとはいっても、観客の好みは依然として変わらない部分もあったのだ。

さて、以上のことから、ラシーヌ以前のフェードルは、その罪はさまざまに緩和されているにしても、『アンドロマック』のエルミオーヌの様に、恋する相手の後を追って死んでいく情熱的な人物として造形されていたということが理解される。彼女が剣でわが身を貫き、血をイポリットの体に注ぎかけることが、彼を「追いかけていく」ことの象徴・血の約束であるのだ。しかるに、ラシーヌのフェードルの死を見てみると、彼女は死ぬにしても「より時間のかかる道を辿り死者の国に降りて」いこうと欲していて、決してイポリットを追いかけるようはしていない。イポリットのいる冥界にも、よりゆっくりと降りるため「メデがアテナイにもたらした毒」を飲む。そのことは彼女にテゼの前で告白をするためという物理的な制限からということもあるだろう。しかし、イポリットに血を注ぎかける動作が消失することは、伝統のなかのフェードルが義理の息子を追ひ求めていく時の儀式の消失に他ならないことを忘れてはいけない。ラシーヌは序文で、彼のフェードルは自らの情念をおぞましいと思っていると書いていた。彼女は死の向こう側でイポリットと結ばれようなどとは考えていない。「わずかな過ちも厳しく罰せられる。罪を犯そうと考えただけでも、それは罪そのものと同じだけおぞましいものと見られるのだ。恋ゆえの弱さは真の弱さとして取られている。情念がそこに描かれているのは、情念ゆえの狂乱を示すためなのだ。(序文)」また、そのように描かれたラシーヌのフェードルには、罪を緩衝する装置が一つ失われてもいた。17世紀のフェードルたちは、テゼといまだ結婚していないことによって、義理の息子を恋するという罪を犯さないですんでいたのに、ラシーヌのフェードルは再びテゼの妻となっているのだ。そのため彼女の罪の意識による内面の葛藤は多のフェードルに比べ、より大きなものとなっている。

もともとフェードルが自らの情念をおぞましいと思う背景に、彼女が自らがヴェニウスに呪われた血を引く女(III,3)だと思っていることが挙げられる。彼女の一族は、フェードルの母のパジファエ、その父である太陽神ヘリオスがヴェニウスの情事を告げたため、ヴェニウスに呪われたのだ。彼女は運命により、神々の怒りにより道に外れた情念に落ちたとしてラシーヌは序文で説明

している。

エウリピデスの悲劇において、罪はヒッポリュトがアプロディーテーを敬わないことにあった。しかし、直ぐにこの女嫌いであるが純粋な青年から罪は取り除かれ、別の所に罪の所在が移っている。時に、セネカにおけるようにフェードルの家系に原因が求められ、ガルニエの作品では、原因はテゼが冥界の王の妃を強奪しようとしたことと、アリアヌ、フェードルをクレタ王ミノスのもとから強奪してきたことによって、この二人の呪いがテゼにかけられたことにあるとされている。17世紀初頭には古代の作品をキリスト教化していたイエズス会のステフォニオ神父の『クリスピュス』が現れる。コンスタンチヌス帝の妻であるファウスタが義理の息子クリスピュスを恋したが、拒否されたために、虚偽の申し立てをし、それが露見し、処刑される。クリスピュスはキリスト教に改宗する。1639年にフランソワ・ド・グルナーユ、1645年にトリスタンが同じ主題を扱った。このフェードルの悲劇と相似する悲劇の影響の下、イポリットは次第に罪のないものになっていった。ラシーヌ以前のイポリットは恋をしないという欠点をなおされていたし、ラシーヌに至っては、イポリットに欠点がないため、彼の死は哀れみより憤慨をもたらすものになってしまうため、彼に欠点を、父親の敵の一族の一人であるアリシーを恋するようにしたとしている。

「恋をしない」という欠点から、「禁止された恋」という欠点への移行。いずれにしても、イポリットに罪が無くなれば、そのぶん、彼を死においやったフェードルの罪は重く感じられものになった。しかもその原因は自らの血に求められているのだ。その罪をおぞましく思い、悔いたとき、彼女はもはやイポリットを死の向こう側に追い求めようとする人間ではなくなっていた。

罪の意識を感じることに、そのために罪は大きなものでなければいけない。そして改心すること。その後は、その原因となるものを追い求めつづけることは許されていない。これが「まったく罪がないというわけでもなく、まったくの有罪というわけでもない」ラシーヌのフェードル像であった。

4 結論

ソフォニスブとフェードルの変容を辿りながら、16,17世紀の自死を選ぶヒロインたちを調べてきたが、メレの『ソフォニスブ』前後で変化があることが分かった。彼女たちは死後、恋人に会うため(クレオパートル、ソフォニスブ、アンチゴヌ)、恋する相手に再び会うため(フェードル)、捨てた相手に

復讐するため(ディドン)死んでいく。それは観客が要求したことでもある。しかし、逆に強すぎる情念(2人の相手と結ばれる、義理の息子に恋をする)は制限されるようになっていった。同時に悲劇から愛そのものを削除しようとする動きもあり、情念そのものを問題にする動きもでてくる。そういった状況下で「死」そのものが悲劇から不要になっていき、愛のために死ぬということもなくなっている。

彼女たちはみな非難されるところを持っていた。ソフォニスブ、ディドンは2人の夫を持ち、クレオパートルは国を滅ぼした。フェードルは義理の息子に恋をし、アンチゴヌの罪はおそらく一番軽いだろうが、王の命令に背いた。この罪に揺れが出てきたとき、彼女たちの死のかたちも変わっていった。それはまた愛の表象の変化でもあったのだ。

今回は限られたコーパスで調べたが、17世紀フランス悲劇全体のなかで調べること、イタリア、スペイン、イギリス演劇の影響力(メレはシェークスピアの作品を知ることのできる立場にいた)、他の小説などのジャンルとの関連、18世紀にはこのテーマはどのような展開を示すのかなどは今後の課題としたい。