

【論文】

ラシーヌ悲劇覚書(四)

西田 稔

二十、『エステル』『アタリー』を扱う前にラシーヌの生涯について語るべきこと
孤児

Par cette fin terrible, et due à ses forfaits,
Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.

(*Athalie*, V-8, vers 1813-1816)

あの女の罪によるこの恐ろしい結末によって、
ユダヤの民の王よ、学び、お忘れなきよう。

王に対しても天には厳しい裁きの主がおられ、

罪なき者には復讐者、孤児には父のいることを。

これはラシーヌの最後の悲劇作品となった『アタリー』の結末の言葉である。戯曲そのものの内容的なことはさておき、ここで問題にしたいのは最後の一行の、しかも後の半句である。「孤児には父」という表現は妙に心を引きつける力を持っている。と言うのも、それがラシーヌのすべての悲劇作品の終りに来る作品を閉じる言葉として置かれているからであり、⁽¹⁾他方、われわれはラシーヌが一歳で母親を、三歳で父親を失ったことを知っているし、少年時代の一時期、ポール・ロワイヤルの高名な隠遁者たちを父のように見做して育った、有名なエピソードを知っているからである。ただし、この半句に作者の思いが籠められているというようなことを証明するものは何もない。むしろそれは逆に、われわれがこの半句によってラシーヌの生涯を思ってしまう、ということではしかないかも知れない。ただ、『アタリー』が最後の作品となったこと自体、意図的であるのか、結果的にそうなったに過ぎないのか、本当のところは知る由もないし、従って作者が自分の創作活動の最後を、特別な個人的感情の伴う語で締め括ろうとしたと考えるのは行き過ぎであるとしても、問題は「孤児」の語が孤立してそこにあるのではない、という点にある。『アタリー』全体のストーリー構成が、「孤児」に対する関心をも含みこみながら、ポール・ロワイヤルをめぐるラシーヌの文学的「神話」との間に明らかな対応を見せていて、とりわけ、作品の内的世界のいくつかの特徴が、歴史的なジャンセンニスムの運動と重なりあっているのである。この点是否定しえないばかりか、作品の発表当時からそのように同時代の人たちにも受けとられてきた。このことについては後でもう少し詳しく述べるが、そうでなくとも、『フエードル』から『エステル』までに十二年の歳月が流れている。それで、われわれには、今まで問題にしてこなかっ

た作者の実生活と作品との関連をも考えあわせながら作品を見ていかなければならなくなっている。と言っても、それは、これまでに扱ってきた『ラ・テバード』から『フェードル』までの作品を、ただちにこの観点から見直さなければならぬ、といった意味ではない。ロラン・バルトの『ラシーヌについて』*Sur Racine*（一九六三年）に最も大きな示唆を受けながら進めてきたこれまでの研究方法が、『エステル』『アタリー』の二作についてはそのまま当て嵌めることができない、ということ、少くともそれだけでは不十分である、ということである。

歳月

ラシーヌが『フェードル』で劇作の筆を折ったことについては様々な推測が行なわれている。ジュール・ルメートル Jules Lemaitre の例を取り上げてみると、彼は次のような三点を同時に指摘している。⁽⁴⁾

一、嫌悪——反対派（主としてコルネイユを擁護する演劇人や貴族たち）の陰謀により『フェードル』の上演が失敗した。彼らがプラドン Pradon 作の同名の作品を上演すると共に、ラシーヌの作の上演に際して棧敷席を六日分、全部買い占めて空席にして失敗に導いたこと。こういった反対派との戦いに嫌気がさした。

二、迷い——宗教上の迷い。彼は劇作者として活躍していた当時から、ポール・ロワイヤル・デ・シャンにいる叔母（ラシーヌの父の妹）のアニエス・ド・サント・テークル mère Agnès de Sainte-Thècle から長年に渡って改悛の誘いを受けていた。宗教的観点からして「罪」として描いたはずのフェードルも、上演に際してはその姿が官能的要素をなすことにラシーヌは気付いた。

三、悔恨——愛人であった女優デュ・パルク Du Parc の死（おそらく墮胎の失敗がもとで死んだ）が、後になっ

て毒殺事件として流布され逮捕状まで出なかった。それ自体は弁明可能であったが、彼女の死の思い出と、白魔術 *sorcellerie blanche* や黒ミサ *messe noire* にもつながる上流社交人たちの集まりに加わっていたという事実が、深い悔恨の念と、現在の身の安全に対する気遣いとを引き起こした。

そしてこれらは文学史的によく知られた事柄である（ただし力点は評者により異なる）。その後の文献実証主義的な研究では、ラシーヌがボワローと共に「王付修史官」*Historiographe du roi* に任命されて時間的余裕がなくなったことを単純明快にその理由であるとすもの（J・ポミエ⁽⁵⁾）、信心家になった王とその宮廷に態度を合わせたものであり、十七世紀後半では特に珍しい現象ではなかったとするもの（R・ピカール⁽⁶⁾）といった説が出ているが、いずれにしても本当のところは依然として不明であるし、根底的には古い説以上に憶測の域を出たとも思えない。ポール・ロワイヤルと正式に和解し、そして結婚して、以後ラシーヌは十二年間の沈黙を守る。劇作から遠ざかってきた（ただし、その間にもオペラの台本を書く協力をしている）と言うよりも、むしろ『フェードル』以後、劇作に筆を染めるつもりはなかった、と言った方がよい。彼が『エステル』を書いたのも、それは依頼されたためであって、しかもその作品の形式・構成を見ても、はじめから「悲劇」に手をつけるつもりであった、とは思えない。しかしラシーヌは、ルイ十四世の愛人（後に王と結婚する）のマントノン夫人の頼みによって、夫人の運営するサン＝シール学院の女生徒たちのためにこの戯曲を書くことになる。そしてその上演が宮廷の大評判になり、貴族たちはこぞってその上演に招待されたが……このあたりの事情もまた文学史的によく知られている。そしてラシーヌが、今度は本格的に悲劇作品に取り組み、そのようにして『アタリー』が書かれ、しかし（装置・衣裳なしの）数度の内輪の試演の後に、作者の生前には上演もされなくて終わった、ということも。

『フェードル』と『エステル』を隔てる十二年の歳月。それはそのことを考慮に入れないようにしようとしても、作品のみの分析においても、否定しがたい変質を、この二つの作品の前後に印付けている。以下に述べることによつて、そのことが徐々に明らかになっていくだろう。そして、最後の二作品においては、ラシーヌの歩んだ人生と、それを取りまく時代の歴史の反映が色濃く影を落としていることも。

作品と作者

元来、ラシーヌはその作品の中に作者自身の日常生活を感じさせる人ではなかった。確かに、作品の中の世界が、日常的次元での作者の精神の働きを想像させるようなところはあった。それはたとえば、ラシーヌ悲劇の中の最もラシーヌ的な女主人公たちが慰めの言葉を自ら拒絶するような激しい感情を持って舞台を離れていったということが、ひるがえって実生活の上で、『フェードル』以後の沈黙ということを考える時、反対派の陰謀によるにせよ、ポール・ロワイヤルとの和解によるにせよ、あるいは「修史官」に任命されたためであるにせよ、ラシーヌが『フェードル』でもって完全に劇作と決別したということは十分にあり得ることであり、コルネイユが『ル・シッド』論争の後で自ら節をまげて、規則にのっとった悲劇作品の方へ赴いていったような仕方ではラシーヌは作品を書き続けなかつただろう、ということをごく自然に受け止められる、といったことであつた。とは言つても、（悲劇と喜劇の差はここでは問題にしないことにすると）モリエールが若いアルマンド・ベジャールと結婚する時期に『亭主学校』『女房学校』『無理じいの結婚』を書き、『女房学校』をめぐる論争から宮廷・社交界への異和感を表明するような『人間嫌い』を書き、さらに、死を予感するかのようにな『氣で病む男』を書くように、作者の身辺と作品との大まかな平行

関係を思わせるところはラシーヌにはなかった^(?)。これまでのところ、ラシーヌは、その作品の内容と外見的な実生活との関連を全くといってよいほどに感じさせない作家であった。ところが既に老境に入ろうとする戸口の彼が、頼まれてにせよ再び劇作に筆を染め、引き続き、今度は文字通り最後の悲劇作品となった『アタリー』を書いて、その末尾に彼自身の幼少年時代への思いを誘う一語を置いて筆を絶っている事実^(?)に接する時、遡行的にこの一語から『アタリー』全体へ、『アタリー』から『エステル』へと視点を移してみるならば、われわれはこの二作品に、ラシーヌという作家の生涯とその作品との呼応が打ち消し難く現われているのを見出すことができるのである。印象を一言で言うと、ラシーヌは和解したのである。『アタリー』の女主人公がその厳しい気性と厳しさを老年に入って失うように、作者であるラシーヌもまた過去に対決したものと和解しているのである。

先に述べたように、「孤児」の語がわれわれの注意を引き付けるのみではなく、「孤児」のモチーフは『アタリー』の全篇を貫いている。アタリーによる殺害を奇蹟的に逃れ、祭司のジョアドとその敬虔な妻のジョザベトに育てられた孤児ジョアスの運命が物語の軸となっている（『エステル』においても、女主人公のエステルが孤児であることに注目すべきである）。さらに、この悲劇において、「孤児」を守る、「神」を信ずる者たちの集団の姿は、ラシーヌの生きた当時の宗教史を少しでも知る者にとっては、否定しようもなくポールロワイヤルの運命と重なって見えてくるはずである。例えば、『ラ・テバード』の中で基本的性格が語られ、『イフィジエニー』と『フェードル』の中で重要な役割を演じた復讐神は、『アタリー』においてはユダヤ教の「神」として、隠れた主役のように大きな位置を与えられているが、その「神」がジャンセニスムによって思い描かれるような厳しい性格を持っていること、劇中のコーラスをなすレヴィ人の乙女たちがポールロワイヤルの修道女たちに重なって見えてくることなど、

いづれも「それも読める」といったようなものでなく、「どうしてもそのようにしか読めない」という強い性格をもつて、フランス十七世紀の宗教史との関連を浮かび上がらせてくるのである（そしてそのような読みは、翻って『エステル』についても行うことができる）。

二十一、とりわけ『エステル』は外的事実との重なりを見せていること

形式

『アタリー』について語ったことと共通するところもあるが、またそれとは違った意味で、『エステル』はその作品と、それが上演された時代の歴史との重なりを見せている。まずその作品の形式からして、その書かれた事情を知らずには理解し難い点がある。と言うのも、『エステル』は「悲劇」としては規格外の作品であるからである。フランスの伝統的古典悲劇の五幕構成とは異なって三幕構成になっていて、さらに、ラシーヌ自身その序文で言及しているように、場所の一致は守られていない（各幕がそれぞれ別の場所を舞台としている）。そして時の一致も守られていない。三幕構成で時と場所の一致が守られていないことによって、この戯曲は、まるで物語の展開を示すためにパネル形式を用いる絵画に立ち会っているような印象を与え、他のラシーヌの悲劇がすべて三一致の法則にのっとりて、一つの場所における時間の持続性を意識しながら書かれているだけに、なおさらその特徴を目立たせている（とりわけ『アタリー』は、全篇が幕間なしにでも繋がっていくように書かれていて、『エステル』と比べると、互に両極端に位置していることが分かる）。また、『エステル』は悲劇的結末を持っていない。アシュエリュス王の治世を

舞台に取り、一方にエステルとマルドシエを中心とするユダヤの民を配し、他方にユダヤ人の敵アマンを配して、前者の勝利に終る単純なストーリー構成を持つこの戯曲は、その扱われている主題の時代と、詩句の表現とを全く問題にしないならば、喜劇としても成り立ちうる性格を持っている。こういった点はすべて、もともとこの劇が「悲劇」として本格的に取り組まれたものではないことを物語っているし、その間の事情は何よりも序文によって十分に確めることができる。サンシール学院の女生徒のために、教訓を与えながら楽しみともなり、そして良い発音を教えることにもなる、という目的で書かれたこと——歌と物語を混ぜるといふ計画に従いながら、期せずしてギリシア悲劇のコーラスに相当するものを実現していったこと——私的なつもりであった作品が結果的に宮廷全体の評判となったこと——男性の役柄を女性が演ずるのに不都合のないこと——上演の成功は作曲家（ジャン・バティスト・モロー Jean-Baptiste Moreau）の音楽にも多くを負っていること、等、この作品の序文は他の戯曲のそれとは違って、大部分が成立事情の説明に充てられている（『アタリー』では、序文にそのような説明は一切なされていず、専ら内容的な解説がなされている）。つまり、作者自身がわれわれを、その作品の内的世界に目を向けるに先立って、それが書かれた状況に注目するよう誘いかけているのである。

コーラス

『エステル』は『アタリー』と同じようにポール・ロワイヤルの歴史と結びついていると読むことができる。「神」を信ずるが故に迫害される集団の、「神」による復讐という基本的ストーリーを持つこれら二つの戯曲は、その点で相似の世界を作り上げている、と言える。ただ、ポール・ロワイヤルとの関係において、この二つの劇を大き

く隔てているのは、『アタリー』において「そうとしか読めない」と思われるところを、『エステル』では「そう読むこともできる」としか言い得ない点である。例えばフランソワ・モーリヤックのすぐれた評伝の中の、次のような個所を読めばそのことは十分に窺える。

「しかし、『エステル』における暗示のうちで、私たちの心をもっと引きつけるものは、ラシーヌが自分ひとりだけのためと考えていた暗示であると思われる。決して、彼は良き宮廷人ではなかったのである。この詩人はポール・ロワイヤルの迫害される処女たちの声を、悲劇のコーラスの中で聞こうとして、王がそのことで警戒するかも知れないのを恐れていなかった。たとえルイ十四世が気付かなくとも、密かに王に告げ知らせるようなおせっかいはいただろうし、事実そういう人にはこと欠かなかったのである。」⁽¹⁰⁾

『エステル』の暗示は、それが実際に作者自身の意図であったとしても、当時としては猜疑的な目にしかおそらく明確に現われはしなかったであろう。むしろそれは『アタリー』の側から光を当てることによって真の疑惑になり得た、といったものであっただろう。ラシーヌ自身、はじめは意識せず、書きながら、あるいは書き終って発見したものが『エステル』にはあるはずである。すべては『アタリー』で十分に展開されることになる。すべては、そこでは疑いようがない。しかし『エステル』だけでは作者の真の意図は掴みにくい。ただ言えることは、迫害される集団も、復讐神も『アタリー』と同じようにそこにありながら、『エステル』がこのようにジャンセニスムの運動との関係を直ちに感じさせることのないのは、コーラスをなしている乙女たちの声が、ポール・ロワイヤルの修道女たちではなく、まずサン・シールの女生徒たちの声として聞こえてくるからであることは疑えない、ということである。コーラスが最初に登場する直前に、エステルは彼女たちを次のように紹介する。

Cependant mon amour pour notre nation
 A rempli ce palais de filles de Sion,
 Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées,
 Sous un ciel étranger comme moi transplantées.
 Dans un lieu séparé de profanes témoins,
 Je mets à les former mon étude et mes soins;

(*Esther*, I-1, vers 101-106)

その間に、祖国への私の愛は、
 この宮殿をシオンの娘たちで一杯にした。
 運命によってもてあそばされて、私のように、
 異国の空に植え替えられた若く優しい花々。
 世俗の目の届かぬ所で、あの子たちの教育に
 私は工夫と心使いの限りを尽くしたのよ。

こういった詩句は、マントノン夫人の存在と、現にこの劇の演じられているサン＝シール学院のことを強く観客に意識させたはずである。それに加えてプロローグが、そういった幻惑をあらかじめ準備している。先の引用文と次の詩句を比べてみると、そのことがよく分る（プロローグを述べるのは寓意的な「敬虔」の女神であり、文中の「王」と

はルイ十四世のいふじやぬ)。

Un roi qui me protège, un roi victorieux,

A commis à mes soins ce dépôt précieux.

C'est lui qui rassembla ces colombes timides,

Eparses en cents lieux, sans secours et sans guides.

Pour elles, à sa porte élevant ce palais,

Il leur y fit trouver l'abondance et la paix.

(*Esther*, Prologue, vers 9-14)

私を守護される王、勝利の王が一方おられて、

この貴きものに心配れと、私にお預けになった。

この王こそ、救いなく導き手なく散っていた

か弱い白鳩たちをお集めになられた御方。

その子らのため、王宮近くこの館を建てて、

豊かさや平安をお与えになられたのです。

11 全体的に見ても、「神」の全能と王の絶対的権力とが矛盾なく存在するこの劇においては、ルイ十四世へのへつらいや、マントノン夫人への気遣いが、当然そこに含まれるものとして受け取られたことだろう。その目には、コーラス

のユダヤの乙女たちは、少くとも当初は、サンシールの女生徒としか重って映ることはなかっただろう。それこそが、この戯曲を、直ちにポール・ロワイヤルと結びつけることから守っていたものに他ならない。

宮廷

それどころではない。『エステル』の中の至るところに当時の宮廷生活への仄めかしが探し求められたようである。このことに関してよく引き合いに出される、ラファイエット夫人の文章を少し引用してみよう。

「劇はいわばモンテスパン夫人の失寵とマントノン夫人の栄光を表わしていた。そこでの大きな違いはエステルがもう少し若く、信仰において、らいが少なかったことである。(……) 誰もがこの劇は寓意的であると思い、アシユエリユスは「王」であり、失脚した愛妾のヴァステイはモンテスパン夫人に見えた。エステルはまさしくマントノン夫人と思われた。アマンはルヴォワ氏を表わしていたが十分には描かれていず、明らかに、ラシーヌはその標しるしを残すことを望んでいなかつた。」⁽¹¹⁾

ある作品に実在の人物を見ることは別にこの戯曲に限らず、ラシーヌのそれまでの作品でも度々あったことだし、コルネイユやモリエールにもよく起ったことである。しかし『エステル』の場合は作品の上演された経過や状況が特にそういった見方を誘うものであった。また、ラシーヌ自身の書き方にも責任が無いとは言えない。何よりもプロローグをつけ加えることによって彼は、自らの宮廷人としての姿勢を示すと共に、率先して虚構と現実とを重ねあわせて見る見方を例示している。このプロローグは王とマントノン夫人を喜ばせるための単なるへつらいであったかも知れないが、劇作品全体の見方にもある程度の先入観を与えることになり、そのようにして、結果的にはジャンセニス

ムとラシーヌの関係をおおい隠すのに役立つことは確かであると思われる。⁽¹²⁾

『エステル』には作者の喜々とした楽しみの姿勢が見られても、やむにやまれぬ衝動といったものは感じられない。第一幕のエステルの嘆きは優雅で端正な詩句で表現されていても、かつての『ベレニス』における女主人公の、あの有頂点な心の高揚を語った時のような思い入れがない。「神」を讃え、「神」を怖れる言葉を書いている時にも、愛の情念を描いた時のラシーヌのような激しさや深さが見当らない。記憶に残る詩句を各所に宿した『エステル』は愛すべき小品であるかも知れないが、その魅力は、サン＝シール学院の女生徒たちのために書かれて彼女たちによって王侯貴族の前で演じられたこと、ジャン＝バティスト・モローの音楽を伴って上演されたこと、等、史的事実を前提にしないと十分には味わえないだろう。すべては『アタリー』において変わるのである。と言う意味は、『アタリー』が『エステル』とは違って、作者が周囲の思惑を気にせずに、本格的に自分の作品に取り組んだと思われる戯曲である、⁽¹³⁾ということだけではなく、『アタリー』によって『エステル』の読みも変わり得る、ということでもある。様々な、両極端とも見えるほどの相違点をあらかじめ考慮した後では、この二つは意外に相似的な作品であることが分かるだろう。この共通点を中心にして、以下の考察を進めてみよう。

一二十一、『エステル』『アタリー』は旧約聖書に題材を求めていること

復讐神

『エステル』は旧約聖書の『エステル記』、『アタリー』は同じく『列王紀下』と『歴代志下』とに、それぞれそ

の題材を取っている。そして、この二つの悲劇はいずれも、「神」を敬うユダヤの民に対してユダヤ民族そのものの敵、あるいは異教の神を崇める敵対者を配して、前者の全面的な勝利へと「神」が導く、という基本的なストーリーを持つている。迫害があり、「懇願」があり、そして「神」による勝利がある。「神」に守られ互に堅く結ばれた集団と、「神」に敵対する者たちの孤立した姿があるだけである。そこには個人に降り懸かるギリシア的な「運命」の力の介入する余地はない。「運命」と見えるものも「神」の英知のなさしめるところであり、救われる者と罰せられる者とはあらかじめ予定されている。それがいかなる経路をたどって実現されるのか、という点に興味の中心はあり、すべては「神」の仕事である以上、真にドラマティックな契機を欠いていて、そこでの個人の行為によって局面がすっかり変ってしまうということはない。むしろ反対に、行為への試みは、それがどんな迂回路を取っているように見えても、一步一步「神」の意志を実現していく道でしかない。と言ってもそれはオイディプスに対する神託のような位置にあるのではない。神託は謎であり、その謎を解き、それを逃れようとする人間的な努力がかえってその実現へと向ってしまうという構造を持っていて、そこでは人間に対する「運命」 *μοῖρα* のあり方が浮き彫りにされる。それに対して、『エステル』『アタリー』における「神」の仕事は、「神」を信ずるが故に迫害されている集団への復讐として、人間的行為とは関係なしに成し遂げられるのである。人間に残されたものは、祈りであり、怖れであり、賛歌だけである。この「復讐の神」 *Dieu vengeur* は、しかし、既にラシーヌのそれまでの悲劇の中に素描されていた。『ラ・テバード』『イフィジエニー』『フェードル』における神は、「神々は私たちに罪を犯すようにしむけて、その罪を許さない」という基本的な性格を持っていた。それは、憎しみの対象となった「血」をどこまでも追いかけながら、その「血」を受け継ぐ弱い人間を捕え、罪を犯させ、そして破滅へと導く、というものであった。

戯曲全体を支配する役割の大きさとという点では比較にならないが、ギリシアに題材を求めた作品にも、『エステル』『アタリー』にも、同じ厳しい、嫉妬深い、恐るべき神が見出されるのである。『エステル』のコーラスによって歌われる次の言葉、

Nos pères ont péché, nos pères ne sont plus,

Et nous portons la peine de leurs crimes.

(*Esther*, I-5, vers 334-335)

(意味としては「私たちの父たちが罪を犯し、父たちはいない。だのに私たちが彼らの罪の苦しみを負っている」といった内容)

また『アタリー』のジヨアドによって語られる次の言葉、

Dieu, qui, frappant Joram, le mari de leur fille,

A jusque sur son fils poursuivi leur famille;

Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,

Sur cette race impie est toujours étendu?

(*Athalie*, I-2, vers 231-234)

神は彼らの娘の夫ヨラムを打ち、

その息子に至るまでその家系を追いかけた。

神の復讐の御手は一時休められたが、今でも

あの不敬の一族の上にさし延べられている。

そこにはイオカスターによって語られた神、エリフィールとフェードルを追いつめた神の反映を見て取ることができ
る。

隠れた主役とも言える、『エステル』『アタリー』の「神」は、様々な呼び方をされている。いずれも聖書の中に
見られる表現であるが、この二作品における「神」の性格をより鮮明に捕えるために、作品中に現われるものを見て
おこう。まずそれは言うまでもなくユダヤの民の神である——「イスラエルの神」「ユダヤ人の神」「ヤコブの神」
「シオンの神」⁽¹⁴⁾。ただしそれは「天の神」「全世界の神」さらに「永遠」と呼ばれる⁽¹⁵⁾。次にそれは戦う神である——
「軍団の神」「戦いの神」「勝利の神」⁽¹⁶⁾。そして「妬む神」であり「復讐の神」である⁽¹⁷⁾。またそれは「隠れた神」で
あり「恐るべき神」であり「生きている神」である⁽¹⁸⁾。

声の世界

アウエルバツハは『ミメーシス』の最初の章で、ホメーロスの文体と旧約聖書のそれとを比較して、前者では現実
が一樣に隙間なく視覚的に描写されていくのに対して、後者では言葉が先にあり、ある場面に光が当てられることが
あっても、場所も形も不分明で、すべて解釈にまかされている様子について語っている⁽¹⁹⁾。このような特徴は、ギリシ
アとヘブライという二つの文明圏に別個に題材を求めて作品が書かれる場合、それらの作品にも何がしかの影響を与

えずにはおかない、と思われる。そして事実、『ラ・テバイード』から『フェードル』に至る九作（すべてがギリシアに題材を求めているのではないが）と、『エステル』『アタリー』の二作とを比べてみる時、アウエルバッハの記述するところが、それら二つの作品群について考える上で、大きな示唆となり得るのである。当時としては珍らしいギリシア語の素養があり、青年時代、ホメーロスについても詳細に研究していたラシーヌは、その現実描写の仕方についても十分に学んでいたことが、残された傍註入りのテキストによって知られている⁽²⁰⁾。その際、ラシーヌはホメーロスにおいて日常的な物品が崇高な文体と何の矛盾もなく描かれることに驚ろいている。そしてラテン語もフランス語もそのような描き方には不向きである、と書いている。従って自らの作品では意識的にその日常性は避けながらも、しかし、視覚的に描かれる叙事詩的叙述については大きな影響を受けたと思われる。そしてそのような叙述が、ラシーヌのこれまでの悲劇作品の大きな特徴となっていることは既に見てきたところである。ところで、聖書に題材を求めた二作品の方では、アウエルバッハによって述べられたもうひとつの文体の特徴を示す現象がそのまま起っているのが興味深い。全体として視覚的描写は少く、描かれる場合でも、周囲の風景からは切り離されて、暗い闇の中に点されたうす明りの光で幻想的に浮かび上がるような、そのような光景となっている（エステルによって想起されるアシユエリユスの妃選び、ジョザベトによって語られるアタリーの幼児殺害の場面、アタリーによる自らの夢の内容描写）。以前の九作では、視覚的な場面は運命的な「出会い」を形作り、そこから悲劇的なものが生れ出る根源となっていた。それに対してこの二作においては、それは夢のようであったり、夢そのものである。中心は奇妙に鮮明であっても、それを取り巻くものは闇であり、その光景は孤立していて、劇的時間の中での変質を見せることもない。ただ、この二作においては、心的な薄明の代償であるかのように、舞台そのものが以前の九作に比べてはるかに視覚化

されている。エステルによる王への懇願、エステルが王とアマンを招く宴、ジオアスを王として宣言する場面、アタリーの逮捕の場面など、戯曲の中の決定的な瞬間を表わすこれらの場面はいずれも舞台の上で、観客の目の前で華麗な絵画をもつて描き出される。心の中に幻想と暗闇を残したまま、明るい光によって照らし出された額縁の中で、「神」の意図を実現する擬似的なドラマが展開される。だが、絵画はここでは移ろいやすい幻影にすぎない。『エステル』と『アタリー』の世界を根底的に現実の中に据えようとする衝動は、祈り、怖れ、讚美の声となる。従って、コーラスの歌も、ギリシア悲劇におけるような、見守り、解釈し、共感したり批判したり、また主人公たちに問いかけたりする者たちの声ではなく、生起する出来事ただ中にある当事者としての集団の声であり、そこにおいて詩句として表現されるものはまぎれもない賛歌 *cantiques* である。

ドラマの不在

「ドラマ」という語をどのような意味にとるかによる。けれど、少くとも対等な対立的契機が存在することを条件とする厳密な意味にとるなら、『エステル』『アタリー』には真のドラマは存在しない。あるいは、それは内面に秘められていて読者・観客には触れることができない、と言ってもよい。この点で、この二作は、かつてのラシーヌの悲劇のうちでは『ベレニス』にもっとも近い。けれど『ベレニス』においては、「ティテュスはベレニスと別れるか」という問に対して「別れる」という答が歴史的にもあらかじめ定まっているにせよ、「心の問題としては、別れない」という虚構も可能であった。ところが、聖書に題材を取るこの二作では、そのような虚構はあり得ない。『ベレニス』においてさえ、ドラマは人間心理の内面のドラマでしかなかった。ましてこの二作においては、それは心の

奥深く大きく渦まいていたとしても、疑惑、恐怖、不安、怒りといった情緒的な不安定状態としか見ええず、しかもそれは、「神」を信ずるか否かという大きな選択が既になされている以上、容易に鎮められる、あるいは打ち消されてしまう、小さな波風としてしか現われてこない。『エステル』においては、エステルは、専制的な王アシュエリユスの前で、自分がユダヤ人であることを告げなければならなくなつて、その恐ろしさに打ち震える。しかし、それはユダヤの民を救うために「神」の意志に従つて必ずなされなければならないことであり、ひとたび王の前に出た後の彼女の落ち着きは、戯曲の前半部分とは対照的である。また、恐れられているアシュエリユスでさえ、夢によって心乱され、自分の過去の業績に心の支えを見出そうとする。しかし、それも、エステルの告白によってすぐに鎮められるような性質のものである。ユダヤの敵アマンは、忌み嫌っているマルドシエに自らの手で名誉を与えるはめに陥つて憤慨するが、その喜劇的役割のために真の心の葛藤は測り難い。『アタリー』においては、アタリーは幼い孫であるジョアスを目の前にして、かつての苛酷な時代を生き延びた彼女の厳しさを失い、そのようにして祭司ジョアドに勝つ好機を逸してしまふ。彼女の迷いも、最後の怒りも、すべてはダビデの継承者を守るという「神」の計画の前に消し去られてしまふ。ジョアドは、その信仰からして心の波風を静めることができるし、そうでなくとも、指導者としての地位からそれを面に現わすことがない（靈感に囚われた時だけは別だが）。ジョアドの妻ジョザベトは、自分の養い育てたジョアスト、「神」を信ずる仲間の危機を前に、大きな心の動揺を見せる。しかしそれもジョアドの冷静な態度の傍では、ドラマの局面を左右するものにはなり得ない。ジョアストとダビデの遺宝とを引き渡せば神殿の破壊をやめよう、というアタリーの提案を受けて、実直な武将のアブネルもまた思い悩む。しかしその迷いも、ダビデの後継者としてのジョアスの姿を目のあたりにして即座に解消してしまふ。かくして『エステル』『アタリー』におい

ては、登場人物たちの深い心理的葛藤の中にあると思われるドラマも、表面的な現われとしての情緒的な揺れ動きとしてしか捕えることができず、全体として見た場合、「神」を信ずる者と信じない者との対立は、本当の意味での波瀾 *péripétie* も破局 *catastrophe* も迎えることのないまま、より正確には「サスペンス」と言うべきであるような擬似的ドラマをしか作り出さず、すべては「神」への賛歌に終るのである（ただ、『アタリー』ではアタリーの呪いの言葉が未来において起るべき不幸を予言しているが）。

二十三、『エステル』『アタリー』の空間は細部が見えても広がっていかないこと

明るい場面とそれを取り巻く心的な薄明、という構造は、『エステル』『アタリー』の詩句において、事物や自然現象を表わす用語を分析してみると、よってでも確かめることができる。自然的な、あるいは人為的な事物の名は、ラシーヌの以前の九作品に比べるとこの二作においては、はるかに豊富である。参考のためにそれらをすべて書き出してみよう。⁽²¹⁾

自然・自然現象・自然物——「天」*ciel*「大地」*terre*「海」*mer*「太陽」*soleil*「天体（太陽・惑星）」*astre*「山」*mont*「山々」*montagne*「砂漠」*désert*「田野」*champ*「地平線」*horizon*「谷」*vallée*, *vallon*「急流」*torrent*「小川」*ruisseau*「（川の）岸边」*rive*——「風」*vent*「雲」*nuage*「嵐」*tempête*「雷雨」*orage*「雷」*foudre*「稲光り」*éclair*「雷鳴」*tonnaire*「北風」*aquilon*「波」*flots*, *onde*「雨」*pluie*「露」*rosée*——「空気」*air*「火」*feu*「炎」

flamme 「煙」 fumée 「水」 eau 「岩」 rocher 「埃」 poudre, poussière 「灰」 cendre 「塩」 sel 「大理石」 marbre 「石」 pierre 「木」 arbre, bois 「根」 racine 「花」 fleur 「果実」 fruit 「草」 herbe 「藁」 paille 「百合」 lis 「葦」 roseau 「杉」 cèdre (なお、自然物とは言い難いが「大熊座」l'Ourse、超自然的なものとして「天の炎」flamme du cielがある)
動物——「獅子」lion 「虎」tigre 「豹」léopard 「狼」loup 「熊」ours 「秃鷹」vautour 「鳥(小鳥)」oiseau 「虫(地を這う虫)」ver 「犬」chien 「小羊」agneau 「雄山羊」bouc 「雌牛」génisse 「馬(乗馬)」coursier

建造物——「道」chemin 「神殿」temple 「城壁」rempart 「塔」tour 「家」maison 「壁」mur 「門」porte 「ポルティコ」portique 「客間」salon 「幕舎」tabernacle 「庭」jardin 「墓地」sépulture 「墓」tombeau

宗教的事物——「祭壇」autel 「聖所」sanctuaire 「約櫃」arche (sainte) 「ケルビム像」chérubin 「香炉」encensoir 「香」encens, parfum 「トランペット」trompette 「花ひな」feston 「亜麻製の衣」habit de lin 「聖書」livre (saint) 「冠」tiare, mitre

王権的事物——「玉座」trône 「王冠」diadème, bandeau, couronne 「王杖」sceptre 「緋の衣」pourpre 「印璽」sceau 「宝物」trésor 「旗」drapeau, étendard

武器・金屬——「西刃の劍」glaive 「劍」fer, acier, airain, épée 「短刀」poignard, couteau 「槍」lance 「楯」bouclier 「矢」flèche, trait——「金」or 「鉄」fer 「鋼」acier 「青銅」airain 「鉛」plomb (このほか《fer》《acier》《airain》は「劍」の比喻として用いられる)

日常的事物——「寝台」lit 「食卓」table 「パン」pain 「葡萄酒」vin 「料理」mets 「馬巢製シヤン」cilice 「燈籠」lambeau 「ヴェーン」voile 「揺籠」berceau 「薪」bûcher

こういった用語を見ると、事物の名については、それらが劇の舞台となる空間の細部を、以前の九作品に比べて、はるかに良く見せてくれることが分かる。しかし、その外を取り巻いている自然物や動物の名は、その豊富さにもかかわらず、周囲の様子を具体的に視覚的に描写するために使われているのではなく、「神」の支配する世界、ユダヤの民の住む環境を示すにとどまっているのである（そういった自然物や動物の名はコーラス部分のみ出てくるものが多い）。そのため、以前の九作品の中で、たとえば「海」とか「波」という言葉が、エーゲ海や黒海へとイメージ的に広がっていったようには、この二つの宗教劇では、ある単語が空間的な広がりを喚起することはない。だから、従来の九作品のように、建物の外にどのような土地が広がっているかのイメージを、この二作品において作りあげることは難しい。ユダヤの民を取り囲んでいる世界の様相として、山があり、砂漠があり、田野がある、そして嵐や雷がよくそこを訪れる……といったことは分っても、舞台として選ばれた場所（『エステル』ではササのアシユエリユスの宮殿。『アタリー』ではエルサレムの神殿）を直接、具体的に取り巻いている風景を想像することができない。それは単に距離の問題であるのではない。むしろ体験の問題である。フェードルやエリフィールにとって、「海」という言葉は、彼女たちの見た、彼女たちの恋と結びついた懐かしい海であった。オレストやアンティオキユスやアコマにとっての「海」は今にも彼らを乗せて出帆しそうになっている船を浮べた海であった。それに対して、『エステル』『アタリー』における「海」は、例えばモーセがイスラエルの人々を導いた時に彼らが歩いて渡った海であり（*Esther*, I-5, vers 364; *Athalie*, I-4, vers 356）、これら二つの戯曲において自然環境を示す単語は、登場人物たちの体験とは直接の関係なしに、言わば星のように、言語空間にちりばめられているのである。

二十四、『エステル』『アタリー』の場面は集団的であること

エピテート

恋愛は『エステル』『アタリー』から姿を消している。ラシーヌの、これまでのすべての戯曲のもっとも中心的な関心の場を占めていたこの情念は、最早ひとつの場面にすら現われることがない。様々な点で、以前の九作品とこの二作品との差を指摘することが可能であっても、これほどの大きな隔たりは他にはない。それでは、それに代る何が二作品の柱となっているのだろうか。どういふところに関心が集まっているのだろうか。そのことについて考える前に、それぞれの物語を（旧約聖書によって若干補いながら）簡単に追ってみよう。

『エステル』――

アシエリユス（アハシエロス）⁽²²⁾ 王の世、ペルシアの首都スサで、王は七日に渡る大酒宴を開いた。七日目に王はヴァステイ（ワシテ）に王の前に来るように命じた。王妃の美しさを人々に見せるためであった。しかし王妃はこれを拒んだ。王は怒って王妃を追放したが、心楽しまなかった。そこでインドからヘレースポントスに及ぶ大帝国の諸州に文書を送って、国中の若く美しい処女を集めさせた。その頃、首都のスサにマルドシエ（モルデカイ）というユダヤ人がいて、姪のエステル（エステル）⁽²³⁾ を、亡き父母に代って養育していた。エステルはマルドシエの命によって、他の娘たちと同じように王のもとに赴いたが、自分がユダヤの生れであることは秘していた。彼女は王に愛され、王はついに彼女を王妃とすることにした。ある時、王に対する陰謀が企てられた。マルドシエはそれを発見し、エステルを通じて王に知らせ、それで王は事なきを得た。その後、アシエリユス王は、かつてユダヤ人に敵対したアマレク族の王アガグの子孫で、アマン（ハママン）という男を重用して大臣の上に据えていた。アマンは王の宮殿の門の前にいつも座っているマルドシエが、自分に礼をしようとしないうちに腹を立て、マルドシエのみならず、国中のすべてのユダヤ人を殺す命令書を作って、信頼しきっている王の認可を得る。マルドシエはエステルに民族の危機を伝え、王の前に自ら

の生れを明かして命令の取り消しを得るように、と言う。エステルの前に立ちほだかっていたのは、召されずして王の目に触れる者は、王が王杖を差し延べない限り、死をもって償わなければならない、という厳しい掟であった。一方、アシユエリユス王は夢を見て心落ちつかず、自らの治世の事績を記した書を持ってこさせて読ませているうち、かつての陰謀の際、それを知らせた男に何の褒賞も与えていなかったことに気付き、アマンを呼び、意見を求める。アマンは自分のことと勘違いをして、その男に王の衣服を着せ、王に次ぐ貴人に町の広場でその男の名譽を宣伝させるべきである、と進言する。アマンは、しかし、その男が自分の嫌悪するマルドシエであることを知らされ、自分がその宣伝役に命じられて懊惱する。エステルは王の前に出て、許され、王とアマンを自分の宴席に招きたい、と申し出る。その席上、王は、エステルの口から、彼女がユダヤ人であること、アマンが王を欺いてユダヤの民を殺戮しようとしていることを知る。怒った王が席を立った隙に、アマンはエステルの足をかき抱いて和解を乞うが、戻ってきた王がその光景をとらえ、王妃を辱かしめようとしているものと思つて、アマンを殺すように命じる。王は以前の命令を取り消す命令を出し、マルドシエをアマンに代つて取り立てる。

『アタリー』――

イスラエル王国との分裂以後、ヘブライ人のユダ王国は、ダビデの血を受け継ぐ六代の王を経て、女王アタリー（アタリア）によつて治められている。彼女はイスラエル王国の九人目の王ジョラム（ヨラム）の娘で、ユダ王国の今は亡きジョラム（ヨラム）王のもとに嫁いできたのであった。彼女は、自分の子で前王のオコジアス（アハジャ）の死んだ後、ユダ王国の王子たちをことごとく殺害して王位についたのであった。しかし、（ユダ王国の）ジョラムの娘ジョザベト（エホシバ）は、オコジアスの子（つまりアタリーの孫）であるジョアス（ヨアシ）をその乳母と共に救い出し、夫の祭司ジョアド（エホヤダ）と共に、その子を神殿の中に隠してエリアサンの名のもとに育てている。アタリーはある夜、夢を見る。その夢の中で、彼女は死んだ母のジェザベル（イゼベル）の姿を見、次いで不思議な少年の姿を見るが、その少年に短刀で胸を刺される。そして同じ少年に殺される夢を、続いて二度も見て、不安に駆られ、自らの信じるバール神に祈りに行く。ところが途中で「神」の神殿の方へ赴いてしまい、そこにジョアスを見かけて、それがまさしく夢の中の少年であることを知る。アタリーはバールの祭司マタン（マッタン）と、ユダ王家に忠実な將軍のアブネルとに相談する。マタンは即刻その少年を殺すべきだと主張し、アブネルは諫める。アタリーは、ともかくもう一度だけその子に会つて確かめたい、と言ひ、そしてジョアドやジョザベトの前でジョアスに様々な質問をする。その間に彼女は

ジョアスに好感を持ち、自分の養子にならないか、と誘いかけるが、ジョアスは手ひどい返答でもってそれをことわる。ひとまず引き揚げたアタリーは、アブネルを介して、子供と、神殿に隠されていると言われるダビデの遺宝とを引き渡すか、さもなければ「神」の神殿を破壊すると宣告する。一方、ジョアドはジョアスを王として宣言するために、祭司たちとレヴィ族の人たちを集め、神殿の内外に密かに配置している。要求を受け入れるという返事に、アタリーは、不用意にも、アブネルと数人の供の者たちだけで神殿に入って来る。ジョアドは、ジョアスこそユダ王国の王にしてダビデの遺宝であることを宣し、同時に神殿の外でもそれが人々に知らされる。アブネルは直ちに王に恭順を誓う。ある者は逃亡し、群衆によりバールの神殿は破壊されマタンも殺される。アタリーは捕えられ、神殿の外に連れ出された後に殺される。

筋書きを見ても分かるように、ラシーヌの関心はもはや個人対個人の関係にあるのではなく、ひとつの集団と、それを抑圧する者たちとの関係にある。従って場面も、以前の作品におけるような、個人と個人が危険なまでの緊張感のうちに向いあう、といったものではなく、集団的なものになっている。個人としての主人公につきそう影のような役割をしていた「聞き役」たちはもういない（類似の場面があっても本質的でない）。さらにコーラスの乙女たちがいて、彼女たちも決定的な瞬間に当事者として立ち合う。登場人物たちは主要人物であろうとなかろうと、ほとんど対等の資格をもって歴史的な場面に参加する。個人的な情念が表わされることはあっても、それが中心的な課題となるのではない。そのことのひとつの現れは、多用されるエピテート（付加形容詞）に見ることができる。「猛々しいアシュエリユス」⁽²⁶⁾「幸運のアシュエリユス」⁽²⁶⁾「高慢なヴァステイ」⁽²⁷⁾「賢明なマルドシエ」⁽²⁸⁾「愛すべきエステル」⁽²⁹⁾「血に飢えたアマン」⁽²⁹⁾「不信心なアマン」⁽²⁹⁾「頑固なアマン」⁽³⁰⁾「幸運なアマン」⁽³⁰⁾「尊大なアタリー」⁽³⁰⁾「不法なアタリー」⁽³¹⁾「冷酷なアタリー」⁽³¹⁾「不信心なオコジアス」⁽³²⁾「高貴なジョザベト」⁽³³⁾「勇敢なアブネル」⁽³⁴⁾等、⁽³⁵⁾こういったエピテートは、このように形容された人物たちが一貫した性格の相のもとに捕えられているこ

とを表わしている。複雑で、変わりやすく、把握し難い人間心理をもった存在としてではなく、固定したイメージと一定した役割でもって、大きな歴史的動きの中に参加していく人物像として受け取られている。人間心理の複雑さを持ち合わせていないのではなく、それが注意を引きつけている余裕もないような歴史的瞬間に彼らは立ちあっているのである。『エステル』『アタリー』は、はっきりとした集団の劇であり、そこでの関心は、ユダヤ民族の歴史におけるひとつのエピソードを、決定的な一局面、危機的状况として舞台の上に描き出すところにある（旧約聖書はそういうエピソードに満ち満ちているが）。

特権的瞬間

サルトルの用語を使えば、歴史における「特権的瞬間」*moment privilégié* と言うことができるだろう。それは、ある歴史的な決定的行為が、歴史の証人となる人たちを含み込みながら成就する、煌びやかなと形容してよいような場面である。この集団の場面の明るさ華やかさに比較すると、詩句の中で記憶として語られる個人的な視覚的光景の方は、先に触れたように、夢のようであったり、夢そのものである。だがこの個人的な光景と集団の場面は必ずしも矛盾するものではないと思われる。むしろそれは同じことの二つの側面として解釈することができる。このことを確めるために回り道をして、まず個人的な夢幻的光景について検討してみよう。

アシユエリユスの夢の内容は語られていないが、アタリーの夢は、この二つの作品の中では、他のどの語りの部分にも見られない鮮明さでもって描かれていて、それが一種、異様な雰囲気をもし出している。その夢が現実以上に現実的なものであるにしても（何故ならそこには「神」が介入しているから）、それは個人的な精神状態の視覚的な

現われとして、孤立したイメージにとどまっている。その他の光景はと言うと、そこでは、視線は一点に集中してその周囲の様子はぼんやりとしている。例えばジョザバトによって描写される、アタリーの幼児殺害の場面を見てみよう。

Hélas ! l'état horrible où le ciel me l'offrit
Revient à tout moment effrayer mon esprit.
De princes égorgés la chambre était remplie;
Un poignard à la main, l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats
Et poursuivait le cours de ses assassinats.
Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue.
Je me figure encor sa nourrice éperdue,
Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain,
Et, faible, le tenait renversé sur son sein.
Je le pris tout sanglant. Et baignant son visage,
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage;
Et, soit frayeur encore, ou pour me caresser,

De ses bras innocents je me sentis presser.

(*Athalie*, I-2, vers 241-254)

ああ、天があの子を差し出した時の恐ろしさ、
それがいつも私の心を怯えさせるのです。

咽喉のどを切られた王子たちで部屋は一杯だった。

短刀を手にして、冷酷なアタリアが、

殺戮へと、野蕃な兵士たちを駆り立てていて、

まだ人殺しを止めようとはしなかった。

死んだはずのヨアシが突然、私の目に止った。

今でも目に浮かぶわ、放心状態の乳母が、

人殺しどもに頼んでも無駄だったのでしよう、

弱々しく、あの子をあお向けに胸に抱いていた。

私が血まみれのあの子を取り上げ、その顔を

涙で濡らすと、あの子は息を吹きかえし、

おびえているのか、私をまさぐるためか、

あどけない手で私に抱きつくのが感じられた。

ここでは殺戮の光景も、短刀を手にして歩き回るアタリーも、すべてが渦巻きのように目まぐるしく動いている中に、死んだものと思われて置き去りにされたジョアスの姿だけが、乳母と共に、静止していて、そこに視線が当てられている。もうひとつ、エステルがアシュエリユス王に妃として選ばれた時のことを思い出して語っている個所を引用しよう。

De mes faibles attrais le Roi parut frappé.

Il m'observa longtemps dans un sombre silence;

Et le ciel, qui pour moi fit pencher la balance,

Dans ce temps-là sans doute agissait sur son cœur.

Enfin avec des yeux où régnait la douceur :

«Soyez reine», dit-il; et, dès ce moment même

De sa main sur mon front posa son diadème.

(*Esther*, I-1, vers 70-76)

私の僅かな魅力に王は打たれた御様子だった。

暗い沈黙の中でじっと私を見ておられた。

天は運命の計りを私の方へと傾かせ、

その間、王の御心に働きかけていたに違いない。

とうとう、目に優しさを湛えて、

「妃となれ」とおおせられた。そして時を移さず

御自身で王冠をこの額にお載せになった。

この例では、エステル視線は王の目に集中している。絶対的な権力を持つ専制君主の目が「暗い沈黙」の中で長い間じっと彼女を観察していた。そしてその瞳が柔和なものに変わった時、彼女は王妃となっていた……抑制された、このあたりの表現は暗示的で、外的な事実よりもむしろ、それがエステルに心投影された姿をよく伝えている。旧約聖書の、もっと直接的な記述と比べてみるとそのことがよく分る。

「王はすべての婦人にまさってエステルを愛したので、彼女はすべての処女にまさって王の前に恵みといつくしみを得た。王はついに王妃の冠を彼女の頭にいだかせ、ワシテに代って王妃とした。⁽³⁶⁾」

このように、ラシーヌの宗教劇の中では、記憶として語られる視覚的場面は、一点鮮かに見られた対象（アタリーの夢の鮮明さはそれを拡大したものとと言えるだろう）を中心に捕えられていて、その周囲はぼんやりとしている。歴史的な特権的瞬間は、それとは全く対照的である。エステルが死の危険を犯してアシュエリユスの前に現れて失神する場面、ジョアスの王としての宣言からアタリーの逮捕に至る場面は、それぞれ、『エステル』と『アタリー』の決定的な絵画的場面をなしていて、それらは、舞台の上で、隈々まで明るく照らし出されて、華やかに、再現されるのである。だが、それとても、次の暗黒の前の束の間の、夢のような光景としないことを保証できるだろうか。われわれにとって「特権的瞬間」と見えたものを、当事者たちの目には、ある一点のみ鮮明な夢幻的光景としてしか残って

いないかも知れない。すべては解釈にまかされている。

陰影

先の引用に見られる「暗い沈黙」は詩的な表現である。ごく散文的な言い方をすれば、視覚的な意味を表わす形容詞が、聴覚的な意味を表わす名詞に付いていて、そのぶつかりが独特の効果を生んでいる。ただ、ここでは、この表現が、単に文章の格調を高くするためだけに用いられているのではなく、エステル回想において、彼女が見たり聞いたりしたものを、その時の彼女の心理状態を含み込んだままに言い表わす語句となっていることに注目すべきである。柔和な瞳に出会うまでは、彼女は王の宮殿で様々なものを目にしても、その実、アシュエリユスの視線をしか感じていなかった。色々な会話が交わることがあっても「王妃となれ」という声が聞こえてくるまでは、彼女を取り巻いているものは沈黙でしかなかった。そういった事情を、この表現は、象徴的に表わしていると思われる。この例のような明確な意味的対立を伴っていないくとも、『エステル』『アタリー』の中では、「暗い」*sombre*「茫洋とした」*obscur*「暗黒の」*ténébreux*「黒い」*noir*「深い」*profond* という形容詞が、視覚的なものを描写するためにでなく用いられている例は多く、以前の九作品と比較して、非常に印象的である。例えばアタリーの治世を語るアブネルは、それを次のように表現する。

L'audace d'une femme, arrêtant ce concours,

En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.

(*Athalie*, I-1, vers 13-14)

大胆にもひとりの女が、あの繁栄を終らせて、
暗黒の日々へと、あの美わしい日々を変えた。

また、アタリーとの最後の対決の瞬間を迎えた祭司のジョアドは、突然の靈感に浸されて、次のような台詞を口走る。

Mais d'où vient que mon cœur frémit d'un saint effroi?

Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de moi?

C'est lui-même. Il m'échauffe. Il parle. Mes yeux s'ouvrent,

Et les siècles obscurs devant moi se découvrent.

(*Athalie*, III-7, vers 1129-1132)

だがこの心が聖なる怖れにおののくは何故か。

神の息吹きがわしに宿ったのであろうか。

あの方だ。あの方が力づけ、話される。目が開き、

そして茫洋たる幾世紀が目の前に現われる。

この二例におけるように、過去の歴史を「暗黒の日々」「茫洋たる幾世紀」とするような表現には、「神」の光によって照らされる明るい瞬間と、その光を求めて耐えている暗い困難な時代という対照が読み取れる。舞台の上で展開される特権的瞬間は、まさに闇と闇との間の、輝かしい光景なのである。ところで、アシユエリユスの夢について語るイダस्प（王の廷臣のひとり）の言葉には、次のような表現が見られる。

Le Roi d'un noir chagrin paraît enveloppé.

Quelque songe effrayant cette nuit l'a frappé.

(*Esther*, II-1, vers 383-384)

王は黒い不機嫌に包まれておいでの御様子。

何か恐ろしい夢を、昨晚、見られたのです。

Entre tous les devins fameux dans la Chaldée,

Il a fait assembler ceux qui savent le mieux

Lire en un songe obscur les volontés des cieux.

(*Esther*, II-1, vers 406-408)

カルデアの地の、高名な占師すべてのうちで、

模糊とした夢に天の意志こころを読みとる

術に長けた者たちを、王はお集めになられた。

また、アタリーが自分の夢について語る個所は、次のように始まっている。

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)

Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.

Je l'évite partout, partout il me poursuit.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.

Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,

Comme au jour de sa mort pompeusement parée.

(*Athalie*, II-5, vers 487-492)

ある夢が（この私が夢を気にかけるなんて）

心の中に不機嫌の種を播き、心を蝕んでいるの。

私が避けようとしてもどこまでも追って来る。

深い夜の恐ろしい無言の中に、

母のイゼベルが私の前に現われた。

亡くなられた日のように、華やかに着飾って。

「黒い不機嫌」「模糊とした夢」「深い夜」……夢をめぐって用いられる、こういった語句には、こちらの方は、「神」の光の届かない人間の心の闇が暗示されている。このような、視覚的なものを形容する形容詞が本来の使い方を外れて用いられている様々な表現には、「神」の光によって照らされない者も、「神」によって確固とした歩みを続けようとしている者も、等しく内面に宿している、心的な薄明の状態を読みとることができる。

二十五、『エステル』『アタリー』において「神」の仕事は夢によって手をつけられること

『ラ・テバイド』から『フェードル』に至る作品の中で、悲劇的な情念を描くために使われた用語は、『エステル』『アタリー』の中でも多用される。しかし、この二作品の中では、それらの語は、以前の九作品におけるように、主人公たちを捕えて彼らの間に激しい葛藤を引き起こすような、露な情念を示すのに用いられているのではなく、登場人物たちの心の中の、情動の暗い底流を形成しながらも、十分には表に現われなくなっているか、さもなければ、「神」の怒りのように、人間を越えたものとして想定されている。そこにおいて見られるものは「憎しみ」「嫌悪」「恐怖」「困惑」といった鬱屈した情念であり、また、「神」を信ずる者に予感される「神」の怒りである。

FURURU

元来、FURURUは、ラシーヌの悲劇作品の中心を占める情念であり、最もラシーヌ的な女主人公たちについ

て、その「狂乱」を描くに適したものであった。ところが『エステル』『アタリー』においては、そのような使い方は姿を消している。ここでは、一番おもな用法は、『エステル』においてはユダヤ民族に対するアマンの憎しみの執念を、『アタリー』ではユダ王国の王家の血を追うアタリーの復讐の念を表わしている。この語は『アタリー』の中で多用される（十八例。『エステル』では六例に過ぎない）。しかも今述べた用法が、その中心をなしているので、そのうちの一例を挙げておく（アタリー自身が、かつての幼児殺しの動機について語っている）。

Oui, ma juste fureur, et j'en fais vanité,

A vengé mes parents sur ma postérité.

J'aurais vu massacrer et mon père et mon frère,

Du haut de son palais précipiter ma mère,

Et dans un même jour égorger à la fois

(Quel spectacle d'horreur!) quatre-vingts fils de rois :

(*Athalie*, II-7, vers 709-714)

そう。私の当然の怒りを誇りもするのだけれど、

それが私の子孫に対し、親兄弟の復讐をさせた。

危うく見るところだったわ、父と兄が殺され⁽³⁷⁾、

母が宮殿の高みから投げ落とされ⁽³⁸⁾、

一日のうちに(何という恐ろしい光景)、王の
八十人の息子が咽喉をかき切られるのをね。⁽³⁹⁾

FUREURの別の用法としては、『エステル』の中でアシュエリユス王の、『アタリー』の中で「神」の、激しい「怒り」の意味で用いられている例がある。他には、それぞれの戯曲の終りの部分で、マタンを殺す民衆の怒りと、アタリーを殺す剣についてこの語が用いられている。これら「憎しみ」「怒り」を表わすFUREURの用いられ方に『エステル』と『アタリー』の相似的な構造が垣間見られて興味深い(ただ『アタリー』の「神」の位置に『エステル』ではアシュエリユスの来ることに注目すべきである)。

アタリーの、ユダ王家の血を絶やそうとする情念は、また、rageの語でも表わされる。一方、「憎しみ」は当然haineの語でも表わされる。アマンのユダヤ人への憎しみ、ユダヤの民のアマンへの憎しみ、そしてアタリーやマタンの「神」への憎しみ、「神」の異教徒たちへの憎しみ、と、この場合、この情念は相互的なものとなっている。このhaineには、もはや「愛かさもなければ憎しみか」というラシーヌ的二者択一はない。それは歴史的な深みを伴っていたり、宗教的戦いに関したりする、決定的なものである。

HORREUR

37 『アタリー』の中では、情念を表わす語のうちHORREURが最も多く用いられる(二十例)。『エステル』でもCOURROUXに次いで多く、八例)。以前の九作品では、この語は「忌まわしさ」と「恐ろしさ」の混じりあっ

た、しかしどちらかに比重の置かれた感情を表わしていたが、この点では、『エステル』『アタリー』においても、二つの用法に分けて考えることができる。ひとつは「忌まわしき」の意の強い用法として、『エステル』ではユダヤの人々の、アマンに対する嫌悪感を、『アタリー』では「神」を信じる者たちの、アタリーとマタンへのそれを表わしている。また、その同じ使い方で、『エステル』の中で、アシエリユス王へアマンが吹き込む、ユダヤ人の脅威を指し示す。他方、この二作品にとって特徴的であり、重要なものとなっているのは、文字通りの「恐怖」として、夜・夢・夢から覚めた現実について用いられる用法である。夜の恐怖については「陰影」の項で引用した部分（*Thalie*, II-5, vers 490）に例を見ることができるので、ここでは他の例を挙げてみよう。まず夢の恐怖について、イダस्पがアシエリユス王に関して話している部分を見てみよう。

Pendant que tout gardait un silence paisible,

Sa voix s'est fait entendre avec un cri terrible.

J'ai couru. Le désordre était dans ses discours.

Il s'est plaint d'un péril qui menaçait ses jours :

Il parlait d'ennemi, de ravisseur farouche;

Même le nom d'Esther est sorti de sa bouche.

Il a dans ses horreurs passé toute la nuit.

(*Esther*, II-1, vers 385-391)

もの皆すべてが安らかな沈黙を守っている時、
王の声が物凄いい叫びと共に聞こえてきました。
駆けつけてみると、王の話は取り留めもなく、
御自分の命を脅かす危険を訴えておられた。
敵のこと、凶悪な略奪者のことを話された。
エステル様の名さえその口から涌れ出ました。
そんな恐怖のうちに一晚を過ごされたのです。

アタリーが自分の夢について語る個所からも引用しよう。

Deux fois mes tristes yeux se sont vu retracer
Ce même enfant toujours tout prêt à me percer.
Lasse enfin des horreurs dont j'étais poursuivie,
J'allais prier Baal de veiller sur ma vie
Et chercher du repos au pied de ses autels.

(*Athalie*, II-5, vers 521-525)

二度までもこの哀れな目は、その同じ子供が、

相変わらず私を刺そうとしているのを見た。

どこまでも追いかけてくる恐怖に疲れはて、

バールの神にこの身の加護を御祈りし、

祭壇の下で安らぎを得ようと歩いて行った。

この夢の恐怖は、もっと大きな恐怖に道を譲る。それは夢と現実の一致がもたらす。かくしてアタリーはジョアスを見て次のように言う。

O ciel! plus j'examine et plus je le regarde,

C'est lui! D'horreur encor tous mes sens sont saisis.

(*Athalie*, II-7, vers 620-621)

おお何ということ。見れば見るほど、まさしく

あの子だ。またもや恐怖でこの身が一杯になる。

そしてこの恐怖は、さらに、夢から目覚めた時の現実の恐ろしさへと進む。次の引用はコーラス部分からのものである。

O réveil plein d'horreur !

O songe peu durable !

O dangereuse erreur !

(*Athalie*, II-9, vers 842-844)

(意味としては「おお、恐怖に満ちた目覚めよ。

おお、はかない夢よ。

おお、危うい迷いよ」といった内容)

こういった、夢と現実とが交叉する恐怖は『アタリー』において軸をなす情念である。「神」を敬う集団の「深い沈黙」*profond silence* (*Athalie*, I-2, vers 168) を利して彼らを迫害する者たちには、現実と夢との取り違いが起る…
…そして恐怖はそこにある。

TRUBLE

ラシーヌの、以前の九作品におけるTROUBLEは、激しい情念に囚われた主人公たちの視界を濁らせて、見通しを誤らせる状態を言い表わしていた。『エステル』『アタリー』におけるこの語の使用法は、ここにおいても、異なった面を見せている。この二作品においては、この語は、大きく分けて三つの場合に用いられている。ひとつは『エステル』において、アマンがマルドシェの存在によって心楽しまなくなる心理状態、次に『アタリー』におい

て、夢を見たために陥ったアタリーの困惑状態、さらに、ジョアスの身に起ろうとしている危機を前にしてのジョザベトの心配をそれぞれ指し示している。この第三の場合はごく一般的な用法であるので別にすれば、前の二つの場合においては「神」の介入があると考えられる。ところで、はっきり言って、この二作品の中で「神」が直接に介入するのは、アシェリユスとアタリーの夢においてのみである。そして、間接的には、「神」を信ずるが故に確固とした信念を持つマルドシエの姿によって心乱され判断を誤まるアマンにも、「神」の力が働いていると言える。この二つの作品におけるTROUBLEは、このような「神」の介入に際して、人間の判断を狂わせるために、「神」によって作り出される心の状態を言い表わしている。そして、この語に関して、中心的な用法となるのは、アタリーの夢について用いられる場合である。彼女がマタンとアブネルを前にして自分の夢について相談する場面で、繰り返し（五例）出てくるこの語は印象的である。⁽⁴⁰⁾ そのうちの一例を挙げておく（この直前に語られているのは母のイゼベルの夢であり、その死骸が犬に食われる⁽⁴¹⁾）。

Dans ce désordre à mes yeux se présente

Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,

Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.

Sa vue a ranimé mes esprits abatus;

Mais, lorsque revenant de mon trouble funeste,

J'admirais sa douceur, son air noble et modeste,

J'ai senti tout à coup un homicide acier
Que le traître en mon sein a plongé tout entier.

(*Athalie*, II-5, vers 507-514)

この錯乱状態の中、目の前に、ひとりの
幼い少年が現われた。ヘブライの祭司たちの
着るような、光輝く衣を身に纏っていた。
その子を見ると、打ちひしがれた心も蘇った。
けれど、不吉な戸惑いから立ち直り、その子の
優しさ、気高く慎ましい振舞に見とれていると、
突然、人殺しの短刀でもって、裏切者が、
私の胸を、柄^{つか}まで沈めと突き刺すのを感じた。

ここでの用例は夢の中の「困惑」について語られているが、他は夢自体に対して用いられている。いずれにしても、「神」の仕事は夢の光景と、そこから生じる「困惑」を通してなされるのである。ところで、聖書の記述には、アタリーの夢は出てこない。聖書の中でのように預言者の言葉を介して意志を明らかにする⁽⁴²⁾のではなく、夢によって「神」が働きかける様は、『アタリー』の非常な特徴点となっている（そして、聖書に描かれた場面を、叙事詩的叙述による回想ではなく、夢を用いて再構成するラシーヌの工夫の巧みさに驚ろかされる）。「深い夜の恐怖」(*Athalie*,

II-5, vers 490) 中で見られるその夢は、老齡を隠すために厚化粧をして着飾ったイゼベルの姿、犬に食われるその死体、光輝く不思議な少年、自分の胸に突き刺さる短剣、と夢の雰囂氣を見事に伝えている。

COLERE・COURROUX

「怒り」を表わす COLERE、COURROUX も『エステル』『アタリー』で多用される。この二つの用語の差は、COLERE が決定的で威嚇的であるのに対して、COURROUX の方は、具体的・流動的であって、焚きつけたり鎮めたりし得るものである。この点では、以前の作品と変わらないと言える。ただ、ここは、これらの語の使い分けの分析によって、今度は、『エステル』と『アタリー』の差が現われてくるので、その点を見てみよう。

『エステル』の中では、COURROUX の方が COLERE よりも多く用いられ(九例)、しかもそれはアシュエリュスに関して使われることが多い(六例)。他にはマルドシェとユダヤ人に対するアマンの怒りを示す例(二例)と、運命を支配する惑星の不吉な相を比喩的に示す例(一例)がある。アシュエリス王の怒りを表わすのがこの劇における COURROUX の中心的な用法なので、その一例を見てみよう(話しているのはエステルであり、「神」に向けて語りかけている)。

C'est pour toi que je marche. Accompagne mes pas

Devant ce fier lion qui ne te connaît pas,

Commande en me voyant que son courroux s'apaise,

Et prête à mes discours un charme qui lui plaise.

Les orages, les vents, les cieux te sont soumis :

Tourne enfin sa fureur contre nos ennemis.

(*Esther*, I-4, vers 287-292)

あなたの御ために参ります。あなたを怖れぬ

猛々しい獅子の前へ歩むのを見守って下さい。

私を見た王の怒りに、鎮まれとお命じ下さい。

私の話を、王の気に入られるようにして下さい。

嵐も、風も、天空もあなたに従うのだから、

王の憤りいざどおを私たちの敵の方へとお向け下さい。

鎮まることも高まることもあり得るが故にCOURROUXは、この例では、専制君主の変わりやすい気性を示すのに効果的に用いられている。他方、決定的なCOLEREの方は、『エステル』の中では、アシュエリユス(二例)と「神」(二例)に用いられている。アシュエリユスについて用いられているうちのひとつは、侵入者をまだエステルと気付かない時の怒りについてエリーズ(エステルの友)が語る(*Esther*, II-8, vers 717)ものであり(エステルと分って鎮まった怒りはCOURROUXで表わされる——vers 721)もうひとつは、アマンがエステルの足をかき抱いている姿を見ての、王の烈火のごとき怒りを表わしている。そして、「神」の怒りについてCOLEREの用

いられている例でも、そのひとつは王に関係している。その例を見てみよう（呼ばれずして王の前に出たエステルが、王の怒りを「神」のそれに譬えている）。

Hélas ! sans frissonner, quel cœur audacieux

Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux ?

Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle……

(*Esther*, II-7, vers 651-653)

ああ、震えることなく、どんな大胆な心が

陛下の目から出る電光に耐え得たでしょうか。

生きたもう「神」⁽⁴³⁾の怒りが火花を放つように……

このように見てくると、『エステル』においては畏怖の対象となっているのは専らアシュエリユスであり、「神」の怒りと、この専制君主の怒り（ただしそれはCOLEREよりむしろCORROUXで表わされることによって、その性格が効果的に捕えられているが）との間に、ほとんど差を設けていないことが分る。従って、真に宗教的なモチーフは、この戯曲においては十分に展開されていない、と言うことができる。

『アタリー』の中では、それに対して、CORROUXの方はアタリー、アブネル、ジョアド、「神」、と様々な場合に用いられている（八例）ものの、決定的な怒りを表わすCOLEREは専ら「神」（五例）、または、と言

っても同じことになるのだが、天（一例）について用いられ、他にはアタリーに関して使われることがある（二例）のと、戦争を「怒りの時代」と言い換えて用いている例（一例）がある。「神」について、これらの二語がよく似た表現の中で使い分けられていることを示す例を次に引用するが、ここでは、「神」を信ずる者がCOLEREを用い、信じない者はCOURROUXを用いている点に注意を引く。まず鎮め得る怒りとして期待されているCOURROUXの使われている部分を引用する（語っているのはアタリーである）。

Que ne peut la frayeur sur l'esprit des mortels !

Dans le temple des Juifs un instinct m'a poussée,

Et d'apaiser leur Dieu j'ai conçu la pensée;

J'ai cru que des présents calmeraient son courroux,

Que ce Dieu, quel qu'il soit, en deviendrait plus doux

(*Athalie*, II-5, vers 526-530)

怯えれば人はどんなことでも思いつくもの。

ユダヤの民の神殿へ衝動的に向ってしまった。

彼らの神を宥めようと思いたったのです。

捧物が、その怒りを鎮めるだろう、その神が

どんな神であれ、穏やかになるだろうと思った。

ところが、COLEREの使われている次の引用から分かるように、「神」を信ずる者にとって「神」の怒りは決定的である（ジヨマスがジヨザベトに語っている）。

Mais j'entends les sanglots sortir de votre bouche !
Princesse, vous pleurez ! Quelle pitié vous touche !
Est-ce qu'en holocauste aujourd'hui présent,
Je dois, comme autrefois la fille de Jephthé,
Du Seigneur par ma mort apaiser la colère?
Hélas ! un fils n'a rien qui ne soit à son père.

(*Athalie*, IV-1, vers 1257-1263)

でもその口元からむせび泣く声が聞こえる。
泣いておいでですね、王女様。何て悲しそうな。
今日、^{はんさい}燔祭に捧げられて、
昔、エフタの娘がしたように、⁽⁴⁴⁾ぼくの死で
主のお怒りを宥^{なだ}めねばならないのですか。
ああ、子のもは何でも父のものなのに。

参考までにアタリーについて用いられたCOLEREの例を見てみると、ひとつは子供たちの目から見たものであり(Athalie, II-2, vers 427)´ もうひとつはアタリーの信仰するバール神の祭司であるマタンがその表現を使っている。これらの例と、先に述べた「戦争」の言い換えの例を除くと、『アタリー』の中では、COLEREはすべて「神」を信ずる者たちの目から見た「神」の怒りを表わしていて、恐るべき「神」の存在がそれらの表現を通して浮び上がってくるのである。

二十六、『エステル』は賛歌に終り、『アタリー』は教えを説く言葉に終ること

神の計画

既に「復讐神」の項において、『エステル』『アタリー』における「神」の聖書的な様々な表現について見た。ここでは、単なる語句の上の表現にとどまらず、作品の世界に即して、この二作品の中で「神」が特にどのような性格を強くもって現われているかを検討しよう。まず第一に、それは「神」を信ずるが故に迫害される集団にとっての「復讐の神」である。このことは何よりも二作品のストーリーを考えれば明らかである。そして表現としても、二作品の終り近く、それぞれ次のような台詞の中で用いられている。まず『エステル』では、エステルが、許しを乞うてすがりつくアマンを冷たく突き離して次のように言う。

Tout prêt à te juger, tient déjà sa balance.

(*Esther*, III-5, vers 1156-1157)

哀れな人。罪なき者の復讐をしたもう神が

そなたを裁こうと、もう運命の秤をお持ちだわ。

また、『アタリー』では、アタリーが神殿に入って来るのを待ちかまえながら、ジョアドが祭司たちやレヴィ人たちに次のように言う。

Déjà ce Dieu vengeur commence à la troubler;

Déjà, trompant ses soins, j'ai su vous rassembler.

(*Athalie*, IV-3, vers 1343-1344)

既に復讐の神があのを惑わして、既に

警戒の目を欺いて、そなたらをわしは集め得た。

次に、この「神」は「隠れた神」もしくは「沈黙する神」である。ユダヤの民にとって危機的な時代（『エステル』）あるいは偶像崇拜のはびこる時代（『アタリー』）に姿を現わして、「神」を信ずる集団を救うべく待たれてゐる「神」である。そして、にもかかわらず、約束の実現がいつどのような形で成し遂げられるかについて沈黙し続

けている「神」である。そのような性格は、この場合も全体の物語によって確かめることができるが、表現としては次のような例にそれを読みとることができる。『エステル』にはコーラス部分に次のような歌詞がある。

Quand sera le voile arraché

Qui sur tout l'univers jette une nuit si sombre?

Dieu d'Israël, dissipe enfin cette ombre :

Jusqu'à quand seras-tu caché?

(*Esther*, II-8, vers 746-749)

(意味としては「全世界にこんな暗い夜が投げかけている帳とばりが取り除かれるのはいつか。

イスラエルの神よ、この闇を晴らしたまえ。

いつまであなたは隠れておられるのか」といった内容)

また、『アタリー』には次のような例がある(語っているのはジョアドである)。

Des ennemis de Dieu la coupable insolence,

Abusant contre lui de ce profond silence,

Accuse trop longtemps ses promesses d'erreur.

(*Athalie*, I-2, vers 167-169)

神の敵どもが、罪深い、あの傲慢さでもって、

この深い沈黙をよい口実にしながら、

神の約束を偽いっわりと言いつつ、余りに久しい。

ここでの「深い沈黙」は、直接的にはジョアドとジョザベトのものであるが、しかしそれは同時に「神」のものである。

ところで、『エステル』『アタリー』には、ほとんど終り近い部分に、「神」がこの二つの戯曲の世界を導いていく様子についての、同一の主旨の、しかし正反対の立場からの、全く異なる調子での、感想を述べた言葉があり、それがこの「神」のもうひとつの性格をよく示している。『エステル』では、それは台詞としてはこの作品の最後に来る、エステルの言葉である（その後にはコーラスのかなり長い歌があってこの劇を閉じている）。

O Dieu, par quelle route inconnue aux mortels

Ta sagesse conduit ses desseins éternels!

(*Esther*, III-8, vers 1198-1199)

神様、人には何と分らない道を通して、あなたの

英知が永遠の計画を運んで行くことでしょう。

『アタリー』の中では、やはり結末部分に来るアタリーの言葉である（この後にはジョアスの将来の墮落を語るアタリーの子言と、ジョアスの締めくくりの言葉があるのみである）。

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.

C'est toi qui, me flattant d'une vengeance aisée,

M'as vingt fois en un jour à moi-même opposée,

Tantôt pour un enfant excitant mes remords,

Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors

Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage.

(*Athalie*, V-6, vers 1774-1779)

無情な神よ、お前だけで事のすべてを運んだ。

そう、お前が、復讐は簡単と私をおだて上げ、

一日に二十度も、私の考えを変えさせた。

ある時は、子供のために悔恨を覚えさせ、

ある時は、お前の豊かな財宝に目を眩ませて

炎と掠奪に委ねるのを恐れさせた。

だから、この二例から浮かび上がってくるのは、「深い英知」*sagesse profonde* (*Athalie*. III-6, vers 1083) を持つて自らの計画を実現していく「神」の姿である。そして、それはまた、「神」を信じない者にとって、人の目を欺く「無情な神」として現われる。この表裏をなす二つの性格は、この二つの戯曲の中に共に見出すことのできるものであるが、ただ、右の引用例に代表されているように、力点の置き方はずいぶんと違っている。

替歌

『エステル』では「神」の英知を誉め称えるエステルの言葉を受けて、コーラスが賛歌を歌って、作品の終りを締め括っている。旧約聖書の記述に従えば、物語は、エステルの再度の願いにより、今度は逆にユダヤ人による、その敵の何万という殺害へと展開していくのであるが、ラシーヌの作品は、歴史のそのような苛酷な面には一切触れずに、長いコーラスの中で、そこまでの物語をもう一度漠然と辿りながら、ユダヤの民への呼びかけに移り、次第に「神」に対する真の賛歌に高まっていくことによって終っている。厳しさは専制君主としてのアシエリュスの像へと集中させて、「神」の怒りの恐ろしさにもあまり言及せず、全体としてはあくまでも優しさの守られているこの戯曲の、いわばごく簡単な要約ともいえるべき部分がある。そのコーラスの歌の中にあるので、それを引用しておく。

De l'amour de son Dieu son cœur s'est embrasé;

Au péril d'une mort funeste

Son zèle ardent s'est exposé.

Elle a parlé. Le ciel a fait le reste.

(*Esther*, III-9, vers 1224-1227)

(意味としては「神への愛に彼女の心は燃えた。

不吉な死の危険にも

彼女の熱情は立ち向った。

彼女は話し、天が残り成し就げた」といった内容)

このコーラスの終り近くには、『アタリー』の場合ほどすぐには注意を引かないが、やはりラシーヌ自身の生涯への思いが籠められているのではないか、と思わせる個所がある。ひとりが、

Que le Seigneur est bon ! que son joug est aimable !

Heureux qui dès l'enfance en connaît la douceur !

(意味としては「何と主は良い方、何とその軛くわは愛すべきものか。

子供の頃からその心地良さを知るものは幸いである」といった内容)

Il s'apaise, il pardonne.

Du cœur ingrat qui l'abandonne

Il attend le retour.

Il excuse notre faiblesse.

(*Esther*, III-9, vers 1270-1275)

(意味としては「主は心静め、お許しになる。)

主を離れた恩知らずの心が

戻って来るのを待っておられる。

主は私たちの弱さを許したもう」といった内容)

と歌う⁽⁴⁵⁾。ラシーヌの伝記への関連性はともかくとして、これらの例で分かるように、『エステル』においては、すべてが「神」の手に預けられ、すべてが秩序へと向っている(最後は「神」の仕事を称え、《l'éternité》の語に終わっている)。

ところで、コーラスの歌詞に関しても、『アタリー』は、かなり違った様相を見せている。『エステル』のコーラスが、エステルの行為を見詰めながら、あくまでも優しい声調でもって、悲しみや、怖れや、「神」への感謝を歌っていくのに対して、『アタリー』の中では、同じように出来事に立ち合うのであるが、しかし、その内容はユダヤ民族の歴史そのものを歌っているところが多く、声調にも厳しさがあり、次の例のように、「神」の事蹟を想起しながら

ら、それが凄まじいまでの感情表現となつてゐるものがある。

O mont de Sinai, conserve la mémoire

De ce jour à jamais auguste et renommé,

Quand, sur ton sommet enflammé,

Dans un nuage épais le Seigneur enfermé

Fit luire aux yeux mortels un rayon de sa gloire.

Dis-nous pourquoi ces feux et ces éclairs,

Ces torrents de fumée, et ce bruit dans les airs,

Ces trompettes et ce tonnerre?

Venait-il renverser l'ordre des éléments?

Sur ses antiques fondements

Venait-il ébranler la terre?

(*Alhathie*, I-4, vers 332-342)

(意味としては「おおシナイの山よ、覚えていつてくれ、

あの永久に荘嚴にして名を止める日のことを。

その日、燃え上る山頂で、

厚い雲に包まれて、主は

人々の目に主の栄光を輝かされた。

では言ってくれ、あの火、あの稲妻、

あの煙の渦、あたりのあの物音、

あのトランペット、あの雷鳴は何故なにゆえだったのか。

主が自然の秩序を覆えしに来ておられたのか。

古代の礎いしずえの上に立つ

大地を揺るがせに来ておられたのか」といった内容

言葉

台詞として語られる詩句の方へ目を移すと、ここでも『エステル』と『アタリー』は、優しさと厳しさという二つの異った方向にそれぞれ力点が置かれているのが分る。しかし、この二作品を、以前の九作品と対比するならば、その時は、二作に共通する特徴も捕えることができる。九作品と言っても、真にラシーヌ的な最初の作品となったのは『アンドロマック』であるので、『ラ・テバード』および『アレクサンドル大王』と比べて、そこで何が開花したのかを考えてみると、それは単純化して言うならば、「心理的ドラマ」と「情念としての恋」であった。そして、この二つの要素が軸となりながら、『ブリタニキウス』以後、『フェードル』に至るまで様々に発展していった。そのことと考え合わせてみると、『エステル』『アタリー』には、この二つの要素が二つとも欠けていることに気付く。

そして、現象的には、それはこの二作品には主人公たちが分身のような聞き役を相手にして推論したり、自分の思いを独白的に語る台詞がない、ということとなって現われている。そして、そのような場面に見られた、完璧な語の配置の生み出す快いリズムをもった詩句がない、という結果にもなっている。『ベレニス』における、

Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,.....

に始まる詩句（第一幕第五場）、『シトリダート』における、

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,.....

に続く詩句（第五幕第一場）、『フェードル』における、

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

とつじた詩句、あるいは

Noble et brillant autour d'une triste famille,...

に始まる詩句、あるいは

59 *Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;*

といった詩句（いずれも第一幕第三場。『フェードル』は枚挙に暇のないほどこういう詩句に満ち満ちている）のように、語の配置や音の連続自体を分析したくなるような、そういった意味での、記憶に残るような詩句は『エステル』『アタリー』には見られない。そこでの詩句は、アレクサンドランに収められながらも、より散文的な文体である。観点を変えると、コーラスが入るので、語りの部分の詩句の音楽性は、かえって邪魔になる、とも言える。事実、『エステル』の中では、コーラス部分と語りの部分が、それぞれの声調を保ちながら、微妙に響き合って、独特の効果を上げているのが見られる。とりわけ、『エステル』において、最初にコーラスの乙女たちが出てくる場面は印象的である。彼女たちを呼ぶエステルの語りが終ると、それに答える歌声が聞こえ、それに代って今度はエリーズの語りが入る。そこでの彼女の言葉は次のように始まる。

Ciel! quel nombreux essaim d'innocentes beautés
 S'offre à mes yeux en foule et sort de tous côtés!
 Quelle aimable pudeur sur leur visage est peinte!
 Prospérez, cher espoir d'une nation sainte.

(*Esther*, I-2, vers 122-125)

まあ、何と沢山の数の、穢れのない美しさが、
 一時に、目の前に、あちこちから出て来ること。
 何と愛らしいはじらいが顔に浮んでいること。

栄えあれ、聖なる民の希望の乙女たちよ。

この後、乙女たちに歌うよう要求するエステルが台詞が入って、そして歌に入る。このような、エステルやエリーズと、コーラスの乙女たちとの、歌と言葉による、中世の宗教劇を思わせるような、あくまでも優しさに包まれた掛け合いこそ、『エステル』の魅力を生み出す源泉となっている。一方、『アタリー』においては、コーラスは、土地の名、人の名、自然現象や自然界の事物の名を散りばめた歌詞によって、ユダヤ民族の歴史と「神」の事蹟を歌い、むしろ登場人物たちを取り巻く厳しい環境を伝えている。従って、そこにおいて語られる言葉の方もまた厳しいものとならざるを得ない。ジョアスを王として宣言する準備をするジョアドの言葉にはそのことがよく現われている（ジョアドはジョアスに話している）。

Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,

Hélas ! vous ignorez le charme empoisonneur ;

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,

Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.

Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,

Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois ;

Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;

Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime :
Ainsi de piège en piège, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Il vous feront enfin hair la vérité,
Vous peindront la vertu sous un affreuse image.

(*Athalie*, IV-3, vers 1387-1401)

玉座から遠く離れて育ったので、至高の名譽の、
ああ、御身はまだ毒ある魅力を御存知ない。
絶対の力を持つことの陶醉感も、
卑屈な取巻き連中の心惑わす声も御存知ない。
やがて彼らは言うでしょう、どんな神聖な掟も、
卑しい民衆は従わせても、王には従うのだと。
王たる者は自分の意志より他の拘束は受けず、
至上の尊厳のために何を犠牲にしてもよいと。

涙と仕事のために民衆は生れついでいて、

鉄の王杖の下に支配されたがっているのだと。

押えつけねば遅かれ早かれ押えつけに来ると。

このように、罨から罨へ、淵から淵へと、

御身の愛すべき無垢な育ちを蝕みながら、

彼らは遂には御身に真実を憎むように仕向け、

徳の高さを醜悪な姿で描いて見せるだろう。

ジョアドのジョアスへの念入りな忠告は、終末でのアタリーの不吉な予言を、彼もまた既に読み取っていることを思わせる（そしてラシーヌの生きた時代について考えるなら、われわれはこの詩句において、フェヌロンから遠くルソールに至る時代の前触れを読み取ることができよう）。「神」と契約し、「神」を信じる者たちの勝利を描いたこの劇は、ジョアスの体内を流れる暗い「血」の歴史を底流として持っていて、栄光の音楽の不協和音とも言うべきアタリーの声を余韻として響かせたままで終る。そして、その予言を聞いて心乱れるジョアスを前にして、ジョアドは、本稿の冒頭に引用した言葉でもって、アタリーの死を教訓とすることを説きながら、この劇を締め括るのである。

註

- (1) このあたりの結末部分はエウリーピデースの『イオン』にヒントを得ているとされている(メナール版全集第三卷七〇五頁の註の一を参照)。しかし対応箇所には「孤児」の語はない。
- (2) 『ラシーヌ悲劇覚書(一)』(『同志社外国文学研究』第十一号)。「同(二)」(『同志社外国文学研究』第十七号)。「同(三)』(『同志社外国文学研究』第三十号)。
- (3) その他には
- Michel Butor : *Racine et les dieux* (1959), in *Répertoire*, Ed. de Minuit, 1960.
- Lucien Goldmann : *Le dieu caché*, Gallimard, 1955.
- Charles Mauron : *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, José Corti, 1969.
- Georges Poulet : *Racine, poète des clartés sombres*, in *Mesure de l'instant (Etudes sur le temps humain, N)*, Plon, 1968.
- Jean Starobinski : *Racine et la poétique du regard* (1954), in *L'Œil vivant*, Gallimard, 1968.
- なほ、つむぎの「新批評」が、つむぎの『覚書』の参考になったこと。
- (4) Jules Lamaitre : *Jean Racine*, Calmann-Lévy, 1908, pp. 258-277.
- (5) Jean Pommier : *Aspects de Racine*, A. G. Nizet, pp. 49-59. なほ、ポニエは「強制された劇作の断念をラシーヌが心おきなく受け入れること」のついた背景としてオペラの流行をも挙げている。
- (6) Raymond Picard : *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, pp. 289-312.
- (7) ラシーヌ自身、唯一の喜劇作品を書くにあたってはユゼスでの僧職をめぐる裁判の体験を利用している。しかし、ラシーヌの喜劇には、モリエールのそれのような、作者自身の自画像的な登場人物は出てこない。
- (8) ただしラシーヌは、大まかに守られている、という肯定的な言い方をしている。そしてそれにつけ加えて「かつて私が悲劇作品において行ったほどの厳格さではこの一致を守らなかった」としている。時の一致については触れていない。
- (9) 第一幕の二四三行と、第二幕の三七三行とを比較していただきたい。
- (10) François Mauriac : *La Vie de Jean Racine*, Librairie Plon, 1927, p. 191.

- (11) Madame de La Fayette : *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*, in Collection *Le Temps retrouvé* (Mercure de France), pp. 151-152.
- (12) 一六七九年、すなわち『エステル』上演の十年前から、ポール・ロワイヤル・デ・シャンの修道院は、イエズス会を保護するルイ十四世の政策のために廃絶の方向をたどっていた。そしてジャンセニストであることはこの王の敵対者であることを意味していた。この点に関しては、ルイ・コニユ『ジャンセニスム』朝倉剛・倉田清訳・白水社《文庫クセジュ》、九五頁―九八頁参照。
- (13) 『エステル』とは違って、ラシーヌが『アタリー』を自分のため、あるいは自分の才能の命ずる使命にのみ従って書いたことは明らかである。全体の統一性や細部の完成度、ポール・ロワイヤルとの関係を疑われることを顧慮していないようなコースの扱い方、宮廷へのへつらいが一切感じられないばかりか、王に対する批評的な言葉の見られること、等を理由として挙げうるが、何よりも、この戯曲がその長大な量によって、サン・シールの女生徒たちが演ずるには適していないように思われるからである。『アタリー』には傑作をものにしようとする、と言うより、憑かれたように自らの才能のすべてを書き残そうとする精神の動きが感じられる。
- (14) *«Dieu d'Israel»*, *Es.* vers 88, 744, 748; *At.* vers 918.
«Dieu des Juifs», *At.* vers 498, 1768.
«Dieu de Jacob», *At.* vers 1472, 1476, 1501.
«Dieu de Sion», *At.* vers 1157.
- (15) *«Dieu du ciel»*, *Es.* vers 793. (ルビダゼ*«El Elyon»*、つまり聖書で言う「いと高き者」である。例えば『イザヤ書』一四―一四参照)。
«Dieu de l'univers», *At.* vers 11.
«l'Eternel», *Es.* vers 1052.
- (16) *«Dieu des armées»*, *Es.* vers 20.
«Dieu des combats», *Es.* vers 336, 350.
«Dieu victorieux», *Es.* vers 342.

- (17) 《Dieu jaloux》, *Es.* vers 342; *At.* vers 1470.
 《Dieu vengeur》, *Es.* vers 1156; *At.* vers 1343. ô ô 《Dieu des vengeances》, *At.* vers 1471. (「あだを報いらる神」。例えば『詩篇』九四—一参照。)
- (18) 《Dieu … caché》, *Es.* vers 748-749. (これはラシーヌの詩句ではまとまった語となっていない。ただゴルドマンの著作によって有名な概念であるのを挙げておく。なお、例えば『詩篇』八九—四六参照。)
- 《Dieu redoutable》, *Es.* vers 1160.
 《Dieu vivant》, *Es.* vers 653; *At.* vers 406, 1497, 1730. (「生ける神」。例えば『詩篇』八四—二参照。)
- (19) E・アウエルバッハ『シメーシス——ヨーロッパ文学における現実描写』篠田一士・川村二郎訳・筑摩書房。
- (20) 前掲のルメートルの評伝にその間の事情が簡単に、しかも包括的に述べられている (pp. 53-58)。本稿のこの部分は主として同書によっている。
- (21) 『ラシーヌ悲劇覚書(一)』における他の九作の用語と比較されたい。
- (22) ラシーヌは、序文で述べているように、聖書のアハシエロスとペルシア帝国のダレイオス一世とみなしている。なお、(一)内の読みは、日本聖書協会の口語訳『聖書』によっている。
- (23) 聖書ではモルデカイはエステルの従兄弟にあたる。
- (24) サウルとダビデによって撃たれた(『サムエル記上』『サムエル記下』参照)。
- (25) イスラエル王国の方は正統の血筋が絶えている。
- (26) 《Je fier Assuérus》 《l'heureux Assuérus》
- (27) 《l'altière Vasti》
- (28) 《Je sage Mardochée》
- (29) 《l'aimable Esther》
- (30) 《Je sanguinaire Aman》 《l'impie Aman》 《l'inexorable Aman》 《l'heureux Aman》
- (31) 《la superbe Athalie》 《l'injuste Athalie》 《l'implacable Athalie》
- (32) 《l'impie Okosias》

- (33) ≪i'illustre Josabet≫
- (34) ≪le brave Abner≫
- (35) 先の筋書きのところで名を出した人物に限った。他に ≪l'antique Jacob≫ ≪l'impie Achab≫ ≪le fier Jéhu≫ ≪l'aimable Samuel≫ があまる。
- (36) 前掲の口語訳聖書による。『エステル記』二一―一七。
- (37) アタリアの父アハブはバール神を信仰していた。そして「神」の預言者エリアの預言どおりに戦いで不運の死を遂げた（『列王上』二二―二三）。また兄のヨラムは、父のアハブの後を継いだマハジアの次に王となり、預言者エリシアの預言どおり、王位の篡奪者エヒウによって殺された（『列王下』九―二四）。
- (38) アハブの妻でアタリアの母イゼベルは、エヒウによって殺された（『列王下』九―三三）。
- (39) アハブの子供たち（聖書では七十人）で、エヒウの命令によって殺された。一連の事件を、アタリーは「神」を信ずる者たちの陰謀と見ているのである。
- (40) vers. 436, 460, 485, 511, 541.
- (41) 『列王紀下』九―三六参照。
- (42) 『列王紀』や『歴代志』では、「神」はかつての族長時代のように直接に語りかけない。
- (43) 註一八参照。
- (44) エフタはアンモン人との戦いに際して、もし勝って帰れたなら最初に迎えた者を燔祭に捧げる、と「神」に誓った。そして彼を迎えたのは彼の一人娘であった（『士師記』一一）。
- (45) サントーブーヴは『ポール・ロワイヤル』の中で、ラシーヌがこのあたりの詩句で自分自身のことを考えていたのではないか、といった意味のことを言っている。C.-A. Sainte-Beuve : *Port-Royal*, livre sixième, édition : ≪La Connaissance≫, tome 9, p. 110.