The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『アタリー』の悲劇性に関する一考察
Author(s)	藤本, 武司
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2002, 36, p. 1-13
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47901
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『アタリー』の悲劇性に関する一考察

藤 本 武 司

ラシーヌ最後の悲劇『アタリー』は、前作『エステル』に続いてマントノン侯爵夫人の依頼によりサン・シール学院の女生徒のために創作された作品である。『アタリー、聖書に取材した悲劇』と題されたこの作品は、『エステル』とともに「聖典劇」として、他の異教神話や歴史に取材した悲劇と区別して論じられるのが普通であるが、『フェードル』までの異教あるいは世俗の作品とその悲劇性の点で違いがあるのだろうか。そもそも、キリスト教の神の摂理を描きながら、それでもなお、この作品を悲劇と呼べるのか、という点について、従来よりさまざまな議論が行われてきた。小論はテキストに即した分析によりこの作品を考察することで、摂理的性格をもつ聖史と、本来異教的な性格をもつ悲劇性の関係について、一見解を示そうとするものである。

1．アタリーの人物像

『アタリー』は、旧約聖書を主たる素材とし、ユダヤの神殿で孤児として育てられているエリアサンが、実はダビデの血を引く正統の王子ジョアスであることが認知され、彼が異端の女王アタリーを廃してめでたく即位する一日を描いている。この「ジョアスの認知と戴冠」がこの作品の主題であることは詩人自ら序文に明言しているとおりであるが1)、その一方で彼はいわば敵役のアタリーの描出に力を入れ、この女王の名を作品に冠

した。この人物についての聖書の記述は、『列王記第二部』および『年代記第二部』にみられるが、ユダヤ側の視点に立ったその描写は、異端の王位簒奪者を敵役として断罪するのみで、その内面を描くことはおろか、彼女を死に追い込む神殿訪問の動機すら十分に語っていない。詩人は聖書の他に、フラヴィウス・ヨゼフス（FLAVIUS JOSÈPHE, 37-100頃）、シュルピス・セヴェール（SULPICE SÉVÈRE, 360頃-420頃）、そして「モーの司教」ことボシュエ（Jacques Bénigne BOSSUET, 1627-1704）の著作から得た知識を縦横に活用しながらも、アタリーの人物を造形するにあたっては、かなりの自由を自らに許している。なかでも、「偉大なる君主」の相貌は、まったく詩人独自の創作である点、しかも主人公の資格を持った人物としてはラシーヌ劇のなかでも他に例を見ないものであるだけに特に注目する必要がある[2)]。アタリーの腹心マタンは女王の政治的才能を次のように語る：

[...] cette Reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix. [III, 3; 871-4]

王として卓越した政治手腕を強調する中で、その男性的性格が言及されるのは、「父なる神」エホヴァと対峙するに足る強力な意思を示すものであると同時に、それと相反するもう一つの側面、つまり女性＝母としての情が結局は彼女を破滅に追い込むからである。一方で、同時代のフランス国王の資格も意識されている。そもそも、ルイ14世のそれを思わせる外交政策によってエルサレムが平和を享受していることを、彼女自ら誇る台詞には、近代的な君主の姿を彷彿とさせるものがある[3)]。

Par moi Jérusalem goûte un calme profond. [...]
Il [= Jéhu] me laisse en ces lieux souveraine maîtresse.

Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse.　[II, 5; 473, 483-4]

この平和は、自らはバール神を信仰しながらその領内でエホヴァの信仰を許すなど、宗教的寛容政策をとって政治と宗教を分離していこうとする彼女の政治的「叡智」の「果実」に他ならない[4)]。彼女のこのような姿は、旧約聖書の語る暴君の姿とは全く異なっている。しかしながら一方で、「至高の女君主」« souveraine maîtresse »という表現は、旧約聖書のコンテクストからすれば撞着語法であり、本来は天と地の両方の至高者、つまり「父なる神」とその代行者としての王をさすべき言葉を、しかも女性形名詞に冠することで、二重の意味でユダヤの神を冒瀆する。神的秩序に対する反逆者としてのかような姿はさらに、この女王をラシーヌ劇の主人公として特異なものとしている点、つまりベルナール・シェゾドーが指摘するような、過去からの自由へと結びつく[5)]。

Je ne veux point ici rappeler le passé,
Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé.
Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru le devoir faire.　[II, 5; 465-7]

ダビデの一族と敵対する彼女にあっては、これら過去の所業はあくまで正義としてとらえられており、従ってそこに倫理的省察は見られない。シェゾドーはここに「叙事詩的英雄」の姿を見ているが、その悲劇性については、罪の意識が欠如していることを理由に留保を付している[6)]。

2．超越的なものの介入

ラシーヌは、この人物の姿を観客に深く印象付けるために、きわめて巧みな方法を取っている。第一幕では、ユダヤ陣営の人物によって、聖書のイメージどおり、「血を好むイザベルの娘」 « de Jézabel la fille sanguinaire » [I, 1; 59] を描いてみせるが、実際に第二幕で観客が初めて目にする彼女は、憔悴して、フェードルと同じように登場するなり座り込ん

でしまうのである。その姿は残酷な暴君には程遠く、といってまた偉大な女王の面影もない。

[...] tu vois mon trouble [7] et ma faiblesse.

Va, fais dire à Mathan qu'il vienne, qu'il se presse.

Heureuse, si je puis trouver par son secours

Cette paix que je cherche, et qui me fuit toujours!

(*Elle s'assied.*) [II, 3; 435-8]

ラシーヌ劇において« trouble »という語が用いられるとき、しばしば超越的な力の介入を意味する。その典型的な例がフェードルのイポリートに対する恋の発端を語る場面に現れている[8]。そこでは混乱は彼女の血縁に対するアフロディーテの呪いに帰されていた。アタリーの場合、ここでは夢という形で超越的なものが介入している。こうした介入には決まって過去の罪業と報いが関係しているのだが、フェードルがそれをわが身に引き受けるべき罪として絶えず意識しているのとは異なり、アタリーにはその意識が欠如している。

『アタリー』に現れる超越的存在はユダヤの神とバール神であり、アタリーは「いずれも勢力のある神だ」[II, 7; 685] と言うものの、実際のところ作中にエホヴァ対バールという対立は希薄である。「胸騒ぎ」« un instinct »に襲われた女王は、バールの祭壇に祈るだけでは満足せず、ユダヤの神殿へおもむき、敵対する陣営の神を宥めようと思い立つ [II, 5; 527-30]。バールの司祭マタンにいたっては、本来ユダヤの側であった者が、自らの出世のためだけにこの神に仕えているにすぎない。彼はたえず「捨てた神が忘れられず、心のなかでは、恐怖の念が消えない」[III, 3; 956-57]。ここに見られるのは、神と神の対立ではなく、むしろ異教の人間とユダヤの神とのそれである。

超越的な力の介入は、聖書の文脈においては、「奇蹟」と呼ばれる。ユ

ダヤの大祭司ジョアドは「これほど奇蹟にあふれた時代はなかった」[I, 1; 104] と語り、聖書の表現を借りて9)、「神はいまでもこの不敬な一族の上にその手を差し向けているではないか」[I, 2; 233-4] と言う。しかし、アタリーにとってそれは「本能的、直感的なもの」« un instinct »として、不可解にも魂を揺さぶる不安としての次元でしか認識できないものである。ところが、ラシーヌはこのような神の介入を、言語によって巧みに表現することに成功している。次節ではこの修辞法を分析してみよう。

3．神の現前と不在の詩学

演劇においては、登場人物が、それぞれのコンテクストにおいて発する台詞が、本人の気づいてはいない真実を表していることがままある。神の圧倒的影響力のもとに展開するこの作品では、神の目論見としての真実を暗示する表現が至るところに散りばめられている。

作品冒頭の場、アブネルの台詞は、早くも幕切れを正確に予告している：

Enfin, depuis deux jours la superbe Athalie
Dans un sombre chagrin paraît ensevelie.
Je l'observais hier, et je voyais ses yeux
Lancer sur le Lieu saint des regards furieux;
Comme si dans le fond de ce vaste édifice
Dieu cachait un Vengeur armé pour son supplice.　[I, 1; 51-6]

アタリーが不吉な夢によって不安を掻き立てられ、敵の神殿に激しい猜疑のまなざしを差し向けることに何の不自然な点もない。その一方で、最初の2行の押韻にアタリーの死が暗示され、さらに最後の2行、「あたかもこの広大な神殿の奥深く、彼女を罰するために武装した復讐者を神が匿っているかのように」という箇所には、アタリーがユダヤの神殿の中で武装したレヴィ人にとり囲まれ、廃位を余儀なくされることが明確に示されて

いる。しかもこの台詞を語るアブネルは、「神の不在」に絶望して,「神さえも我々のもとから手を引いてしまわれたと民は言っている」[I, 1; 99]と嘆く人物なのである。もう一例、先にも挙げたが、女王が持ち前の政治的叡智によってこの地方の平和を維持しているのを得意げに語る部分：

Par moi Jérusalem goûte un calme profond. [II, 5; 473]

は、彼女が最後に神殿へ入る際のジョアドの台詞と呼応して、きわめて皮肉な効果をもつ。アタリーにとって全くの平穏と映るものも、実は見せ掛けに過ぎない。彼女はこの見せ掛けに騙されている。「全くの静けさ」は彼女の確信とはうらはらに、神の目論見に対する彼女の盲目を表現している。この静けさの背後には、武装したレヴィの司祭達、つまり神の軍勢が彼女を殺すべく隠れているのだ。

Surtout, qu'à son entrée, et que sur son passage,

Tout d'un calme profond lui présente l'image. [V, 3; 1675-6]

次の瞬間、内陣の扉が開くと同時に、司祭達が飛び出し彼女を取り囲んだとき、沈黙せる神は、語本来の意味で「生ける神」« [Le] Dieu vivant » [V, 5; 1730] となって顕現するのである。

アタリーを襲う不如意の感情の動因の一つがジョアスとの会見の場において明らかにされる場面。アタリーは自分を殺すと夢が予告していたこの少年の出自を確かめるべく尋問を重ねているうちに、彼に対して好感を抱き始める。そしてこの不思議な感情をアブネルに語る：

[ATHALIE] Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse?

La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,

Font insensiblement à mon inimitié

Succéder... Je serais sensible à la pitié?

[ABNER] Madame, voilà donc cet ennemi terrible.

De vos songes menteurs l'imposture est visible,

À moins que la pitié, qui semble vous troubler,

Ne soit ce coup fatal qui vous faisait trembler.　[II, 7; 651-658]

最後の2行は非現実の内容として語られるが、この「哀れみ」の感情こそアタリーの政治的判断を誤らせ、結果、破滅に至らしめることになるまさに« fatal »なものであった。ジョアスはアタリーの孫であり、この哀れみの感情は血の声に由来するものとして説明できるが、このむしろ人間的なよき感情が彼女の過失となって死をもたらすところに、強烈な皮肉が込められ、同時に邪悪な神の相貌を強調する。神の狡猾さを表す最たるものは、神殿内にあるダビデの財宝を餌にアタリーをおびき寄せる設定であろう[I, 1; 48-50]。神の欺瞞として、これほど巧妙なものはあるまい。悪意に満ちた神の叡智もさることながら、かような詩句を紡ぎながらほくそえむ残酷な詩人の狡知をここに読み取るのは穿ちすぎであろうか。

アタリーは神の敵であるから、詩人がこのような詩句でもって神の悪意を暗示するのは当然だともいえる。しかし、ユダヤの神を奉ずる「正統派」陣営にとっても、この神格は第一に「怖れ」の対象である。大祭司の妻ジョザベトは、自分が殺戮から救ったジョアスの宿命を怖れて言う：

Et c'est sur tous ces Rois sa justice sévère,

Que je crains pour le fils de mon malheureux Frère.

Qui sait si cet Enfant par leur crime entraîné

Avec eux en naissant ne fut pas condamné?　[I, 2; 235-8]

復讐の論理からすれば、アタリーの罪業はその血につながるジョアスにその報いを求めることになる。ジョザベトの怖れは、かつてアタリーの幼児殺害の現場に居合わせたその血みどろのイメージに由来しているが、言うまでもなくその内容は、ジョアドの予言を先取りしているのである。この他にも、ジョアスがザカリーと抱擁を交わす場面[IV, 4; 1416]。すでに観客は、少なくとも「読者」はジョアスがこの大祭司の息子を殺すことを

「ジョアドの予言」によって知っている。続くジョザベトの台詞：

Vous savez donc quel sang vous a donné la vie? [IV, 4; 1417]

には、ダビデの血とアカブの血がともに暗示されて、辛辣な皮肉を形作っている。最後にジョアスにとって最も不吉な場面を挙げよう。大祭司が少年エリアサンを王ジョアスとして認めるため、最後の質問をする条である。

[Joad] Ainsi dans leurs excès vous n'imiteriez pas

L'infidèle Joram, l'impie Ochosias.

[Joas] Ô mon père! [Joad] Achevez, dites, que vous en semble?

[Joas] Puisse périr comme eux quiconque leur ressemble.

[IV, 3; 1287-90]

ヨラムとオコシアスはジョアスにとって祖父と父であり、ジョアドもまた、父なる神の代理であるから、「ああ、父上」という一句は複雑な響きを帯びる。さらに注目すべきは、最後の1行が、結果としてジョアスが自らに呪いをかけたことになるという点だ。この呪いを言質としてはじめてジョアスは王として認知される。この戴冠の儀式は一種の罠なのである。

プレイアード新版を編纂したジョルジュ・フォレスティエは、この作品は「神の現前と不在の弁証法」によって聖史の説く摂理的なヴィジョンへと止揚されていくとし、ジャンセニスム的な宿命論（prédestination）をここに見ることをきっぱりと拒否している[10]。確かに、劇作上の修辞的な次元において、神の現前と不在、つまり、神の目論見と人間の無知は見事にラシーヌの詩句のうちに定着され調和を保っている。しかし宗教的な意味で、人間の「自由意思」による行為と神の意思の遂行との間には、それらが摂理的なヴィジョンへと止揚されていくに足るだけの釣り合いが見出されるだろうか。上にみたとおり、これらの二項が喚起する内容の射程はどうしても不釣合いであって、神の意思の狡猾さ、邪悪さ、残酷さが、あまりに巧みに登場人物たちの内面に結び付けられ、彼らの言動を動機付

けているだけにいっそう、前者が後者を飲み込んでしまうのだ。作品における「認知」を印付けるアタリーの台詞：

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.　[V, 6; 1774]

は、やはり額面どおりにうけとる必要がある。作中至るところに配置された皮肉な暗示が、この一句によって、一斉にその均衡を破られ、摂理的な聖史へと向かうべき弁証法を揺るがすのである。

4．ジョアス＝アタリーの悲劇

有名な「ジョアドの予言」は、ラシーヌの修辞的な巧みさによって絶えず侵食される、聖史の摂理的ヴィジョンを補強するべく導入されたと考えられる。もっともそこには微妙な問題があった。この予言をアカデミー・フランセーズの意見書は「ジョアスに対する関心」をそぐものとして非難している[11]。フォレスティエは「ジョアスがいつの日か神を蔑ろにし、神殿の中でザカリーを殺すだろうことを聞かせることで、読者が迫害されている王子に対して抱くべきはずの悲劇的憐憫の情を弱めてしまう危険を詩人があえて冒したということは、ラシーヌがこの予言を通して作品全体に付与しようとした摂理の視点を考慮しないかぎり説明できない[12]」と述べた。出版本において、当該の箇所にわざわざ註がつけられたことは、この部分が試演の際には観客によく分からなかったためであろうが、その一方で曖昧なままにしておく方がよかったという事情も考えられる。序文の釈明もこのあたりの複雑な事情を反映していると考えられる。つまり、ジョアスの堕落を摂理的ヴィジョンの中に位置づける必要性がある一方、ジョアスを完全な悪人として描くわけにもいかない。といって、この人物を完全な無垢の内に定着させてしまえば作品のバランスを損なったであろう。

結果として、ユダヤの神に対する関係において、アタリーとジョアスは

パラレルな関係を有することになった。そこには古典主義の時間に関する規則の見事な適用が見られる。二人はいずれも「怪物」であるが、一方はすでに「怪物」であることをやめている老いたアタリー、もう一方は「生まれつつある怪物」[II, 6; 603] ではあっても、現在はまだその正体を現していない。劇詩人によって切り取られた作品の時間内では、いずれもその「怪物」としての性質が奪われている。しかし、この二人が復讐神の視線の下に置かれるや、過去の罪と未来の罪がたちどころに現在へと流れ込む。この時間的な操作は幕切れの「アタリーの呪詛」において完成されることになる。

5．聖史から異教神話へ

アタリーの呪詛は、「ジョアドの予言」のうちジョアスに関する部分を繰り返しているのだが、先の予言が暗示するに留めていたものを、はっきりと具体的に示し、確認する。しかしその視点は摂理的な歴史とは真っ向から対立するものである。

On verra de David l'héritier détestable
Abolir tes honneurs, profaner ton Autel,
Et venger Athalie, Achab, et Jézabel. [V, 6; 1788-90]

「アタリー、アカブ、ジェザベル」と、女系の血筋のみを名指しし、ユダヤの奉ずる男系の血筋に対置する。摂理的ヴィジョンのなかに位置づけられるべきジョアスの変貌が、異教神話的な復讐の連鎖のなかに改めて位置づけられることで、ユダヤ神の正義の復讐を変容させ、呪われた血筋に連なる者による罪業の回帰という異教的神話に転化させようとする。新しい王はこの呪詛が実現することなきよう祈るが、そんなジョアスにむけて大祭司の語る作品最後の台詞は厳しい教訓の辞である。摂理的な筋を持つ作品に悲劇性を認めないシャルル・マズエも、この部分については、「開放

の喜びよりもむしろ恐るべき神に打ちのめされた女王の悲劇的不幸の方に力点がある[12)]」と述べている。しかしここではアタリーの不幸だけが強調されるわけではない。つまりこの「恐るべき神」に対してアタリーとジョアスを同列に置くことでアタリーの最期がそのまま未来のジョアスの姿として映し出されるのである。そこには、アタリーの夢に現れた、母から娘へ、そして息子への罪業の引継ぎがはるかにその余韻を響かせている。さらには、作品全体を抱え込むようにして配置された、復讐を求めて叫ぶ血の原初的イメージ［I, 1; 89 / V, 6; 1794］をへて、アタリーの嬰児殺しに対応する、ヘロデ王のそれにまでさらに遠く共鳴を繰り返すのだ。

ところで、アタリーはこれらの罪業を自らの血に定着させることで、本来その原因である神の御業を彼女の業として自らのうちに背負う。おのれの有罪性を省みることがほとんどないこの女王に悲劇的人物としての資格があるとすれば、それはおそらくこの点においてであろう。

詩人は救世主出現に向けて不可逆的に進んでゆく聖史に、回帰する異教的神話を対置することで、摂理の神学的＝歴史的ヴィジョンとの対比の上に、悲劇的世界を完成させた。これはしかし一種の瀆神行為であったかもしれない。序文における詩人の饒舌、そして生前に正式な「上演」をみることがなかったのは、こういった事情を物語るものではないだろうか。

註

1) Jean RACINE, *Œuvres complètes*, tome I, éd. par Georges FORESTIER, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 1010参照。なお、本稿におけるラシーヌによるテキストの参照、引用は全てこの版によるものとし、以下本文中の［　］内に出典箇所を版の略号(＝*OC*)とページ数（序文など散文の場合)、または作品名と幕、場、行数（劇作品の詩行の場合)で示す。ただし、本稿の対象である *Athalie* の詩行については作品名を省略する。

2) Vincent GRÉGOIRE, «La Femme et la Loi dans la perspective des

pièces bibliques raciniennes représentées à Saint-Cyr» dans *XVIIe siècle*, n° 179, 1993, p. 330参照。

3) ジャン＝マリー・アポストリデスはラシーヌがアタリーを「アンシャン・レジームの絶対君主に最も近い人物」のように描いていることを指摘している（Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le prince sacrifié*, Minuit, 1985, p. 128）。

4) もっとも、作品の創作がナント勅令廃止（1685）から数年しか経っていないこと、またその一方で、フランス教会独立主義（gallicanisme）と教皇権至上主義（ultramontanisme）をめぐって、ルイ14世と教皇庁との間に対立が生じていた時期であることなどを考えると、こういったアタリーの「偉大さ」には、複雑な政治的メッセージもまた含まれている可能性を否定できないのであるが、ここでは、作品内部の問題に限って論を進めたい。

5) Bernard CHÉDOZEAU, «Le tragique d'*Athalie*», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 67e année, 1967, p. 494参照。

6) *Ibid*., p. 498参照。

7) 強調はすべて論者による。以下本文、註ともに同様とする。

8) Athènes me montra mon superbe Ennemi [＝Hippolyte].
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.
Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.
[*Phèdre*, I, 3; 272-8]

9) *Exode*, XV, 12: «Vous avez étendu votre main, et la terre les a dévorés», *La Bible*, trad. de Lemaître de SACY, Laffont, «Bouquins», 1990参照。

10) George FORESTIER (éd.), *OC*, p. 1719 (notice) 参照。

11) Cité par George FORESTIER (éd.), Racine, *Athalie*, Gallimard, «folio / théâtre», 1999 et 2001, p. 105 (note) 参照。

12) George FORESTIER (éd.), *OC*, pp. 1720-1721 (note).

13) Charles MAZOUER, «Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?» dans *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 139.

（文学研究科助手）

Étude sur le tragique d'*Athalie*

Takeshi FUJIMOTO

Comment peut-on réconcilier la vision providentielle avec le tragique racinien dans *Athalie*, la dernière «tragédie» de Jean Racine? C'est une question qui a agité beaucoup de commentateurs depuis le XVIIIe siècle. Notre analyse textuelle tente d'y apporter une réponse.

Dans la pièce on relève plusieurs allusions aux interventions du Dieu des Juifs, dont les héros ne paraissent pas s'apercevoir puisque les effets leur en semblent, grâce à l'art dramaturgique consommé du poète, renvoyer chaque fois à leur condition intérieure. Cela crée tout au long de la pièce une dialectique qui oppose présence et absence de Dieu, et qui suscite une ironie amère chez les spectateurs ou les lecteurs. La prophétie de Joad à la fin du troisième acte, en faisant allusion d'une part à la transformation de Joas, qui abandonnera la loi de Dieu et fera lapider Zacharie, et en nous dépeignant d'autre part la renaissance de Jérusalem après sa destruction et la venue du Messie, présente la perspective providentielle d'une Histoire divine qui correspond à cette dialectique. Lorsqu'au dénouement cependant Athalie, convaincue que Dieu a «tout conduit», oppose à la prophétie providentielle sa malédiction qui selon sa propre perspective invoque une prédestination archaïque et mythologique, la balance dialectique s'ébranle, le Dieu providentiel se retire, et se manifeste alors la figure d'un Dieu méchant, qui ressemble à la déesse troublant Phèdre; d'autant plus méchant et cruel que ses proies, Joas et Athalie, ne sont pas dignes de ses punitions dans le cadre temporel de la scène : l'un n'est qu'«un monstre naissant» et l'autre a déjà cessé de l'être. La recréation du personnage d'Athalie et l'introduction de rapports nouveaux entre les héros et le temps de la pièce permettent au poète, à l'aide de nombreuses allusions ironiques, de créer un univers tragique à partir de l'Histoire providentielle.

mots clefs : Racine *Athalie* tragique providence