

# エッケ・ホモ(人間の真実)

——「美と陽光」から「虚妄と没落」を経て「老いと静寂」へ——

柳 谷 保

本論の構成を以下のとおりとする。

- I. 「エッケ・ホモ」の定義
- II. シェイクスピアの『ソネット集』から
- III. ボードレールの『悪の華』から
- IV. ゲーテの『ファウスト』から
- V. ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』から
- VI. プレスリーの「燃える恋」

## I. 「エッケ・ホモ」の定義

「エッケ・ホモ」とは、キリスト受難の日の早朝、代官ピラトゥスが、早く死罪にしてくださいと嘆願するユダヤの会衆を前にして、官邸の中庭から連れ出されてきたイエスを指して発した言葉である。ヨハネによる福音書がそれを伝えている。それによれば、ピラトゥスは、イエスには何の咎も認められないので、鞭打ちの刑にとどめようと思って、渋々兵卒たちにそう命じたのである。ところが、このローマの兵卒たちは、自分たちにも楽しむ権利があると考えて、あるいは被支配者のユダヤ人を蔑視して、鞭打ちで皮膚が裂けて血だらけになったイエスに、罪状のユダヤ人の王よろしく、紫の衣を着せ茨の冠をかぶせたのである。こんな無様な格好で引き出されてきたイエスを指して、ピラトゥスは、この無残な姿、こうまで辱められたひとりの人間を指して、「エッケ・ホモ」と、つまり支配者の言語であるラテン語で、“*ecce homo*”と言ったのである。これを砕けた感じで和訳すれば、「そうら出てきた」とか「これが罪人に見えるか」というところであろう。

さて、この「エッケ・ホモ」だが、この言葉のあとで、ピラトゥスは、ユダヤの法で裁くのか、それともローマの法で裁くのか、という責任逃れのやりとり押し切られ、イエスを磔刑に処することを、「ユダヤ人の王」(の僭称)として、ローマの法において処断し、イエスの身柄をユダヤ人たちに委ねるのである。その結果、イエスは十字架に架けられるのだが、この苦悩の「磔刑像」も、また画題として「エッケ・ホモ」と呼ばれるのである。さらに、この「磔刑像」から、翌日の復活後、やがて三位一体となり、いずれは裁き手として最後の審判に臨むイエスの姿を消し去ったもの、それが、信仰の証であり墓標でもある十字架である。つまり、「エッケ・ホモ」とは、こうした一連

の事情を背景とする、ある種の観念複合体であるわけだが、まずは、言葉そのものの意味を検討し、次に、イエス、ピラトゥス、ユダヤの祭司長たちの言い分と駆け引きについて考察し、最後に、ニーチェのキリスト教批判の視点を交えながら、現代日本人の、つまり筆者の視点で分析してみる。

### 1) ecce homo の意味内容

ecce homo は、英語に直訳すれば、**here the man** だが、ルター以前の知識人の公用語でいうと、つまり「ラテン語—ギリシャ語」版の聖書対訳でいうと以下のとおりである。

(ラテン語) ecce homo (そら、この者だ／ほら、この人です)  
 (ギリシャ語) iduu ho anthroopos (そら、この者だ／ほら、この人です)

この部分の英仏語訳は以下のとおりである。

(英語) here is the man  
 (フランス語) voici l'homme

これに対し、ルターのドイツ語訳では、「なんという」と感嘆文(動詞欠落体)となっている。

(ドイツ語) sehet, welch ein Mensch! (なんという人間だ)

ただ、この場合のもうひとつの可能性として、こうも考えられる。

Sehet, welch ein Mensch er ist!  
 (善人か悪人か、見ればわかるだろう)

筆者は、感嘆文と解したいが、それは、ここに、「見てのとおりだ、こうまでされて、痛わしや」とか、「こうまでさせて、なんとも思わないのか」といううような、ピラトゥスの同情と非難の心情を反映したルターの意識ないし解釈がこめられていると判断するからである。あるいはもう一步踏み込んで、「この偉大な人物を見るがよい」という思いと、ちょっと長くなるが、「こんな無残な人間にしたのは、ほかでもない、おまえたちだ」「部下の兵卒も、おまえたちユダヤ人も、なんと浅ましいことだ、このイエスの姿は、人間の奢りと驕り、残忍さ、貪欲と嫉みの現れだ、この姿は、イエスの姿にみえこそすれ、実はおまえたち、あるいは自分たちの正体なのだ」という、改革派精神が、ここに働いたのではあるまいか。ヨハネの「エッケ・ホモ」が、福音書冒頭の「始めに言葉ありき」と結びの「聖書が全うされるように、すべてが成就された(ことをイエスは知り)」という文言同様、実存哲学であり、解釈と考察の表明である以上、ルターがほんのささやかな解釈を盛り込んだとしても、それは、許される話であろう。

### 2) イエスと祭司長たちとピラトゥスの属する、相容れない三者三様の世界

「過越しの祭り」(ルター訳では「復活祭」)前日の早朝、祭司長たちは、イエスをローマの司直に引き渡す。「王を僭称する不届き者」としてである。実は、彼らには、彼らの伝統的な戒律と因習を無視して、彼らの縄張りの中で、公然と、「天のもの」と「真実」と「信仰」を掲げて人心を引き付けるイエスの存在が眼障りであったし、すでにイエスは、彼らの社会を根底から揺るがす危険分子そのものであったろう。始末したいが、彼らには、その法的根拠がない。加えて、翌日は神聖なお祭り(出エジプトのために、その前夜、ユダヤ人の戸口は「過越し」で、血を塗って識別の印としたエジプト人たちの家を襲撃し、すべての初子を殺戮したことを祝う祭り)であったため、自分たちの手を、死刑の宣告で汚したくなかったのである。一方、代官ピラトゥスも、ユダヤ人の宗教と因習の問題に、ユダヤ教とは全く無縁で、土俗の宗教など超越する、ある意味で神聖な、今でいうグローバルな普遍法を適用する訳にはいかない。また、人格・性格からして、穏健すぎる。「ユダヤ人の王」だそうだが、とイエスに尋ねると、それはあなた自身の判断か、それとも誰かがそう言ったのかと、逆に聞かれて困ってしまう。ピラトゥスには、王といえば、「ユダヤ人の王」でしかないからである。他方、「良い羊飼い」を任じるイエスも、「地上のもの」を否定するばかりで、ローマの法も祭司長たちの告発も、「地上のもの」にすぎず、「真実」とは無縁である。かくして軍配は、祭司長たちの老獪な知恵に上ることになる。彼らが、「王の僭称」は、ローマ皇帝を「蔑する」と言ったからである。こうなると、法の番人ピラトゥスは、ローマの法を適用して、イエスの磔刑を宣告するほかなかったのである。要するに、老獪な者が、自分の手を汚さずに、お人よしに訴えて、目の上のタンコブを取り除いた訳である。こんなことは日常茶飯事だが、ピラトゥスに言わせた「エッケ・ホモ」とイエスの言葉「私は渇く」「すべてが終わった」が、大きな謎として、その後の人類に突きつけられることになることを、祭司長たちは、当然のこととして、知る由もなかった。

### 3) 磔刑像としての「エッケ・ホモ」とニーチェ

史実として、イエスは十字架に架けられたが、このことを、本人も含めて、絶対的に受容しなければ、「天の存在」も「人間の真実」も存立しない。「磔刑像」として表現されるイエスの脳裏に、なにがしかの「疑念」があろうがなかろうが、「すべてが成就された」のでなければ、ただの「虚妄」があるのみである。つまり、ヨハネのもの以外の福音書に、そのことがはっきり記述されていなくとも、「聖書が全うされるよう」、つまり「神の御心が地上で実現されるよう」すべてが成就されること、あるいは、偶然だろうが必然だろうが、すべてが「予定調和」の裡にあること、この一事を受容することが、イエスにとっても、イエスを信じる者にとっても、絶対に不可欠なことであり、これが「信仰」の条件であり、また結果であり、「信仰」の内容であり、「信仰」そのものである。「すべては「御心のままに成就される」ことを受容するイエスにとって、ピラトゥスの「エッケ・ホモ」が提示するものは、成就の先触れであって、「磔刑像」の「エッケ・ホモ」に至って、始めてすべてが終わるのである。もちろん、それが復活の前提であり、この「成就」ないし「完成」あるいは「終結」から、キリスト教が誕生し、つまり「終息」からすべてが「誕生」し「開花」するのである。あるいは「苦悩」から「至福」がである。この「希望」を象徴するものが「十字架」である。そこにイエスが架けられていようと、イエスの姿がかき消えた、ただの十字架だろうとである。「十字架」には、ふたつの「エッケ・ホモ」が重なっていて、イエスが受けた苦悩は、「人間が人間に加えたもの」であることを戒めているのである。更に、この苦悩を他者に加えた者と偽善者は、最後の審判で裁かれるのであって、十字架の墓標の下の「地上の仮住まい」に眠る死者たちの

ほとんどが、その日の到来を恐れて、不安に慄いている、と、ついこの間までは、多くの信者たちに語りつがれてきた。欧米人の多くが、今なお、心の奥壁にこの問題を抱えているように思われる。今日、世界は、無数の言語、文化、民族、宗教、体制、流通、国家、領土から成り立ち、人跡未踏の大自然を含め、そうした総体を「現実」と呼んでいるが、筆者も含めて、それらを銘々の想像力の及ぶ範囲で構築している。その中で、キリスト教徒というごく一部の人々のことを考えると、彼らのシンボルである十字架が、「帰依と疑念」「救済と殺戮」「希望と絶望」というジレンマの比喻であり、さらに、「すべてが神の御心のまま」という「不条理」が帰結であることからして、これでは、無神論者が狂信家か博愛主義者のマスクのどれかが必要だろうと同情を禁じ得ない。

さて、このように、イエスの受難の象徴である十字架は、「宗教」の範疇では「不条理」であるわけだが、「十字架」を単なる地上の、すなわち社会的現実の問題としてとらえると、「エッケ・ホモ」は、ある新しい「人間の真実」を説いて回る男が、古い「人間の真実」を墨守する者たちの訴えと老獪さによって、彼らの神とは、すなわち、これらふたつの「人間の真実」とは全く無縁の「法」によって裁かれ、「磔刑」に処断されたことの証である。皮肉にも、自分の刑死によって、イエスは、はからずも、いや、思いどおりに、「人間の真実」とは、（彼にとって）「邪悪」であったことを「十字架」に託して、この世の生を終えたのである。（この「真実」が、キリスト教の原点であろう。）

以上は、「エッケ・ホモ」から「宗教色」を取り除いた図柄であるが、さらにここから「刑死」という陰惨な要素を取り去って、きわめて現代的に、社会の中の「人間のタイプ」の問題として考えてみよう。まずはピラトゥス、これは、「政治家、企業家、役人」のタイプである。次に祭司長たち、彼らは、いうならば、「科学者、教育者、商人・自営業」の集団で、イエスは、「芸術家、医師、詩人」のタイプであろう。これらのタイプは社会の一部を形成しているが、つまり、ほかにもいろいろなタイプはあるとしても、これらの三つのタイプは、他の二つのタイプが何を考えているのか解っていない、ということが、仮にあるとしよう。それぞれのタイプは、自分の現実を現実と呼び、他のタイプのそれにはあまり関心がなく、時には寛容さを失って、彼らの想念は虚妄だ、などと言ったりもする。その実、同一のタイプ、同一の企業内で内部抗争をくりかえして、彼ら自身の現実も虚妄である。こういう関係が無数にあって、その総体を、「世間」あるいは「世界」という。もし、今筆者の述べたことが正しいとすれば、それを受容したうえで、協調して、あるいはそれがいやなら、孤立を覚悟して、社会の中を生き、社会を構築していかなければならない。

このようにみると、イエスの行動は、あまりにも無鉄砲であったことになる。ところが史実ないし事実、それをはるかに超越して、イエスの復活を、少なくとも、イエスの復活という思想ないし信仰を生み出したのである。

このことは、単にキリスト教の教義上の問題にとどまらず、広くその後の「西欧」と「西洋」あるいは「欧米」の歴史と文化の構築に大きく寄与したのである。キリスト教の誕生と布教によって、「ケルト・ローマ・ゲルマン・スラブ」の領域で、「ヘレニズムとヘブライズムの融合」に到り、広義の「ヨーロッパ」が形成されたことはいうに及ばず、「エッケ・ホモ」が、「苦悩と復活」という「人類のテーマ」を創出したからである。——イタリアの文芸復興（リナシメント）、ルターの宗教改革（プロテスタント）、ドイツ・オランダの人文主義（フマニスム）、聖書離れと錬金術、天文学と大航海時代、新大陸の発見と侵略、清教徒の移住と開拓、植民地政策と戦争、フランス啓蒙主義、フランス革命とアメリカの独立宣言、ドイツ・ロマン派の形成、アメリカ合衆国の誕生、アメリカ民主主義の形成、ワーグナーの中世楽劇、社会主義画革命、日本の戦後民主主義、ベルリンの壁の崩壊、IT革命、宇宙ステーション...等々、「復活・新生」の名のもとに、礼賛され、是認さ

れ、そのうちのいくつかは、歴史的に淘汰され、否定されたが、この「復活劇」はまだ続くであろう。ニーチェの予言である「ソクラテス以来 2500 年続く知性の時代の終焉も近い」も、この系譜に連なる。この予言は、どうも空手形のような気がしないでもないが、ニーチェの主張にも、それなりに傾聴すべき点が多々含まれている。人間は、イエスがそうであったように、「世界」という「仮象」、すなわち生き生きと活動する純真無垢な「生成」に、「実在」という「意味」を刻印し、本来は「仮象と鬼火と幽霊踊り」にすぎないこの「演劇」を存続させるため、「認識者」という振り付け師になったり、「芸術家・詩人・白昼の夢遊病者」という道化師を演じたりもする（『喜ばしき科学』1882年）。ところが、この演劇に観客はいないのである。滑稽なのは、人間がこの演劇の俳優として、「世界の目的——人間」と幟を立て、「伝道」していることである。（この分析は、イエスに対する揶揄であるが、じつは、ニーチェ自身をも刺し貫いている）

「世界の役者である人間——人間が、自らを、世界の（現）存在全体の目的であるとみなし、人類が、本気で、世界伝道の見通しだけでご満悦であること、このふたつのことにみられるユーモアをすっかり味わい尽くすためだけでも、人類よりももっと精神的な被造物が存在しなければならぬであろう。（『人間的な、あまりに人間的な』第2巻「漂泊者とその影」1880年）

以上、「復活・再生」の歴史的・精神史的意義について、若干の考察を加えたが、次に、十字架上のイエスについて、果たして、「苦悩の認識」はあったのか、あったとすれば、それはどのようなものだったのか、これを、次の節で考察する。

#### 4) 「苦悩者の認識」——ニーチェとボードレール

福音書によれば、十字架上のイエスは、自らの宿命を、天に向かって、あるいは嘆き、あるいは承認し、また、天に向かってではなく、自らが摂理そのもととなって、言わば「遺言」を、人知の及ばぬ謎を吐く。いずれにしても、彼は、宿命を、摂理を、すべてを、受容し、また、それらを自己同一化(to identify all with oneself and as oneself or acknowledge all in oneself)(筆者)する。四つの福音書の記述は、以下のとおりである。

(マタイ：)「エリ、エリ、レマ、サバクタニ」(神よ、神よ、なぜに私を見捨てたもうたのか)

(マルコ：)「エロイ、エロイ、ラマ、サバクタニ」(マタイの場合と同じ内容)

(ルカ：)「父よ、私の霊を御手に委ねます」

(ヨハネ：)「(聖書が全うされるよう、すべてが成就されたことを知って)私は渴く、(中略)すべてが終わった」

マタイとマルコの記述がイエスの疑念を、ルカのものが諦念を、そしてヨハネのものが、すでに「神格化」を暗示している。ふつう、「自己同一」というのは、「自分探し」や軍隊の「認識票」の意味をもつが、十字架上のイエスの「認識」は、自分の「エッケ・ホモ」が、人類の「エッケ・ホモ」となったことの、一瞬の「理解」である。たしかに、たとえばマタイによる「疑念」の描写は、一瞬の「迷い」「後悔」「痙攣」「軽蔑」「自虐」「鎮静」「憂鬱」「諦念」の「曼荼羅」あるいは「走馬灯」の婉曲表現である。あるいは、あのような叫びに、地上での「安息」はありえないとすれば、マタ

イ・マルコの伝える叫びは、「迷い」から「自虐」までを、そして、ルカの伝える誓約は、「鎮静」「憂鬱」「諦念」を主に伝えたものともいえるだろう。ただ、ヨハネの実存哲学は、前三者の意図をはるかに凌駕して、超越論的に不可解である。

さて、上述した「迷い」から「諦念」までの「曼荼羅」であるが、これは、ニーチェの『曙光』（1881年）第2部第114節「苦悩者の認識について」の中で展開される用語を、ほぼそのまま並べたものである。ニーチェは、この114節を書き下ろすに当たって、自分の病的、苦悩者的な生きざまを、十字架上のイエスの思いと重ね合わせて、もしイエスが長生きしたら、あるいは、19世紀に生まれていたら、換言すれば、「市民文化」の洗礼を受けていれば、ああした「誤謬」は犯さずにすんだろう、という条件で、自分のことを暴露したと思われる。十字架上のイエスが、自分が抱いていたものが「生の妄想」であったことを、一瞬にして知り尽くしたとしたうえで、「最高の苦痛の瞬間に自分を見通す醒めた認識」と形容している。

また、この19世紀の「苦悩者」が相対する、「健全な者たち」（イエスの場合はユダヤ人たちで、苦悩者＝ニーチェの場合は、市民たち）が逍遥する、暖かい「霧に包まれた世界」の構図は、その後、トーマス・マンの『トニオ・クレーガー』（1903年）として開花する。

ニーチェは、自身の著作活動の締め括りに、『エッケ・ホモ、人がいかにして自分であるものになるか』を刊行しようと思っていた。これは、1889年1月2日の手紙に明白である。ところが、その後まもなく発狂してしまって、友人に宛てた手紙で、自分を「イエス」と混同している。このころの彼は、また、自作の『ツァラトストラかく語りき』の主人公ツァラトストラを自分の分身ともしているのが、イエスの「自分であるもの」が「磔刑像」であるとすれば、ニーチェの「自分であるもの」は、まさしく「没落」という「磔刑像」であったのかもしれない。

ニーチェよりも23年早く生まれたボードレールだが、ニーチェの「苦悩者の認識について」（『曙光』1881年）の24年前に、『悪の華』（1857年）を世に出している。以下に、『悪の華』から、「磔刑像」を念頭に置いたとみられる箇所を2点、「復活・再生」を希求する箇所を1点、紹介する。

#### 『悪の華』「悪の華」の巻、「スイテール島への旅」――

スイテールとは、ペロポネソス半島ラコニア湾に浮かぶキュテラのことで、この島には、アプロディーテーすなわちヴェヌスが祀られていた。かつては、たとえばスパルタが隆盛を誇った往時には、つまりキリスト教以前の時代には、神官もいたであろう。そして、「愛欲と優美」の女神に仕えていたはずである。さて、今、詩人は、19世紀のキリスト教社会から、スイテール島へ、いわばヴェニユス詣でにやってきたのである。白い帆で、島の鳥たちの平穏を乱しながら、船が島に近づいていくと、何かが見えるが、神社でもないし、巫女でもない。それは「絞首台」だった。三本の枝を伸ばし、糸杉のように、空を黒く貫く、この「絞首台」には、わずかに残ったボロボロ布を風に翻して、男の死骸がぶらさがっていた。まわりには鳥たちの群れがあり、男の足下には、一番大きいものを取り囲んで、獣の群れが、その鼻面を死骸に向けて吠えていた。男の片目はすでに鳥につつかれ空洞となり、男性のシンボルはむしり取られ、腹からは、太腿まで腸が垂れ下がっていた。ヴェニユスに仕えたことの「罪」を、鳥や獣にまでからかわれて、償わなければならない、この男の苦悩。この苦悩を見て、詩人は、かつて自分も、同様に、社会の「鴉どもと黒豹ども」の鋭い嘴と顎によって、肉をズタズタに引き裂かれたことを思い出す。

滑稽な罪人よ、お前の苦悩は俺の苦悩だ！  
俺は感じる、ぶらりと下がるお前の手足を見て、  
反吐のように、口元までこみ上がる、  
かつての苦悩の、果てしない胆汁の流れを。

俺の目に焼きついた哀れな悪魔よ、お前を見ていると、  
今、蘇って来る、あの嘴と頬あごの感触が。  
つつきまわる鴉どもと黒豹どもが、ああして  
俺の肉を面白半分に引き裂いたのだ。

— 空は愛らしく、海も穏やかだったが、  
あれ以来、俺にはすべてが黒く見え、息が詰まった。  
ああ！重たい死装束を着たように、  
俺の心は、あの受刑者像の中に包まれてしまった。

あなたの島で、ヴェニユスよ！見つけたものはただ、まっすぐに伸びる  
俺の似姿がぶら下がった象徴的な絞首台だけ…  
— ああ！主よ！我に力と勇気を与えたまえ！  
心と体を恐れずに正視する力と勇気を！

最終 4 節を引用したが、イエスの「磔刑像」が、形を変えて使われている。イエスは、神の前での（天のものを信仰する者たちの）「自由・平等・博愛」を説いて、祭司長たちの理解を得られずに、彼らの「憎しみと老獺さ」によって、刑死に追いやられた。一方、ボードレールの詩中の「わたし」は、「愛欲と優美、快楽と地獄」を説いて、世人の墮躰を買い、「アレゴリー」として、自分の似姿を、想念上で（「スイテール島への巡礼」は、白昼夢である）、刑死させた。ここには、現実として受容された「磔刑」と、想念上の「絞首刑」との乖離がある。これは、「宗教と芸術」の乖離かもしれないが、筆者はこれを、現代的な「知恵」とみる。「人間は、人生と向き合って生きよ」という、「生の肯定」の視点の確保である。「人間は、努力する限り迷うものだ」（ゲーテ）であり、「評判が悪ければ、感謝せよ、悪評に耳を傾ければ、三倍の成長につながる」（シェイクスピア：「ソネット CXIX」）である。また、結びの「主よ！力と勇気を」のくだりは、「エリ、エリ、レマ、サバクタニ」を連想させ、諧謔趣味を感じるが、「自らの心と体を正視する力と勇気」とあるので、これは笑えない。

次に、「反乱」の巻、「サン・ピエールの否認」の末尾 2 節を引用する。

詩人は、十字架上のジェズに問いかける。今、蒼白の額に汗と血をにじませ、衆人環視の標的となり、ここへ乗り込んできた日々の、陽光と若木に包まれた栄光に思いを馳せ、かつて師と仰がれた者が、こうして罪人になり下がった宿命を呪う様をみて、

かつては確信と栄光に胸も高鳴り、  
これらの卑しい商人どもの二の腕を打ちすえ、

師匠気取りだったが、今は後悔の苦痛が、  
槍よりも深く君の脇腹を抉っているのではないか？

— 確かに、我ながら、いい加減おさらばしたいね、  
行動が、想念の妹でない世界から。  
剣を使って死にたい気分だ！  
サン・ピエールはジェズユを否認した... 彼は間違っていなかった！

ニーチェの「苦悩者の認識について」に「自らの死刑執行人となれ！」という昂揚した言葉が出てくるが、ボードレールの詩は、そういう「行動への憧れ」で終わっている。ニーチェの場合は、「昂揚」のあとに、「鎮静」「憂鬱」「悲哀」「諦念」が続く。

最後にもうひとつ、「復活・再生」への希求の例を、「死」の巻の「芸術家たちの死」から紹介する。ボードレールの芸術家たちも、ニーチェの認識者、芸術家、人間が、仮象のお祭りの振付師、白昼の夢遊病者、世界の俳優であり、生成と自然の中枢と核心に踏み込めないでいるように、いくら投げても、彼らの投槍は当たらない。かくなるうへは「死」しかないというわけである。ニーチェの「没落」のようにである。カピトルがゴルガタを、「芸術家たちの死」が「磔刑像」を、また、「彼らのされこうべから咲く花」がイエスの復活を暗示している。ゴルガタとは「されこうべの丘」の意味をもち、ローマのカピトル丘は、苦難の坂道であることに加え、そこから大逆罪の者が突き落とされることになっていた、「タルペイウスの崖」もあったのである。4節の短い詩であるが、最終節だけ引用する。cerveau は「されこうべ」と訳した。

彼ら芸術家たちには、ひとつの希望しかない、奇妙で陰惨なカピトルだ！  
「死」が、新生の太陽として空を漂い、  
やがてその恵みを浴びて、彼らのされこうべから花が咲くだろう

以上、「磔刑像」とボードレール及びニーチェとの関連、並びに二人のモチーフの類似点をいくつか紹介して、「エッケ・ホモ」の奥の深さを垣間見ると同時に、人間イエスの生きざまから、我々現代人が、何を教訓として学ぶことができるか、という方向性も、いくらかは、確認できたと思う。聖人君子は別として、人間は、愛欲も憎しみも、快楽も地獄も博愛も、全部併せ持ち、互いに相容れない多数の世界のいずれかに住み、美、権勢、知識の独占に執着する。これらは隠しもっていても、意味がない。世間にみせる、つまり、いくらかは分け与えないと、意味がない。また、いずれ終焉がやってくる。これにどう折り合いをつけるかである。「自分」をどうとらえるかである。

月日は百代の過客にして行きかふ年も亦旅人なり

寄せ来る波のひとつひとつ、大樹の年輪のひとつひとつ、一粒一粒の麦、雲間の月、これが「自分」の一瞬であり、同時に「自分」の全体でもある。100年生きたつもりでも、密度の薄い柔らかな木質の年輪ひとつ分かもしれない。嗣子が途絶えて、大樹のように、どうっと倒れる家系もあろう。純真無垢な生成とまではいわないが、人はみな同じように生きて、同じように老いる。「エッケ・ホモ」と上手に付き合うことが必要となる。

## 5) 現代的な視点

イエスと同時代の人で、『人生の短さについて』を書いたセネカという哲学者がいる。彼は、後の皇帝ネロの家庭教師だったが、ネロの母の画策で、夫と夫の愛人を始末する必要から、この愛人との密通の罪を着せられ、獄中の人となった。釈放されたのは、夫を殺して我が世を謳歌したのも束の間のことで、今度は、母がわが子に殺され、権力者が変わったからにすぎない。皇帝ネロはキリスト教徒を迫害し、圧政への反撥の中、自殺した。こうした数奇な運命を辿ったセネカは、最後は自身もネロに自殺させられた。このセネカが、文筆家として、書簡形式でしたためた人生論が、「技芸は長く、人生は短い」で有名な『人生の短さについて』である。この書簡体が、ルソーのそれとニーチェのアフォリズムのルーツだそうであるが、それはさておき、彼はこう言っている。

生きるといのは、一生かけて学ぶものなのであって、そして、こういうともっと驚かれるでしょうね、一生かけて学ぶものが、また、死ぬことなんですよ。

これは、ちょっと息苦しい。これよりは、ボードレールの「貧乏人たちの死」の方が面白い。

死、それはおいらたちの門、天国への門、天国にはなんだってある...

あるいはこうも言える。

柔肌の熱き血潮に触れもみで 寂しからずや道を説く君

一度しかない人生だから、誰しも、この世で多くのものを所有し享受したいと願う。どんな社会にも、掟や慣習があるから、それを逸脱すれば制裁を受ける。amor と error、ギリシャ語でいうと eros と aitee すなわち「愛欲と過失」の問題が発生する。中世叙事詩のテーマ「トリスタンとイゾルデ」がそうだし、ゲーテの『若きウェルテルの悩み』や『ファウスト第一部』が、それをテーマとしている。夏目漱石の『心』とトルストイの『復活』も同様である。こうまでして、たとえ死んでも、地上での功績を、つまり、かつて纏っていた「美」や「権勢」、あるいは、されこうべとなる以前の瑞々しい「かんばせ」が宿していた「叡智」を、なんとかして、「分身」や「影」の形で残そうとする。死後の名声、残した子孫たち、絵画や文学作品、偉業、それらがどんなに立派でも、それをなした本人のかつての「生」にははるかに劣るのである。以下に、「シェイクスピアの板碑」を和訳して、「活ける天性の叡智」と「影・分身(=小姓・葉皿)としての作品」と「死後の名声」の関係の例示としたい。

ネストルの知力も、ソクラテスの叡智も、ウェルギリウスの詩才も  
今は大地に葬られ、人々はその死を悼み嘆くが、それらは不朽のものである

とまれ旅の者、なぜにそう急ぎ去ろうとするのか、  
読むがいい、嫉妬深い死神が葬ったひとの名を、  
記念碑に刻まれた名はシェイクスピア、ここに

活ける天性が眠り、その名が墓石を飾るが、  
飾りなど及ぶべくもない、じじつかれの筆の産物はすべて  
生きた芸術だが、かれの叡智に仕える小姓にすぎない

主の御年 1616 に身罷る  
享年 53 命日 23 卯月

最終行は、「一枚一枚が生きた芸術だが、かれの叡智を盛る葉皿にすぎない」とも読める。

人間の容貌としての美も、詩人の叡智も、いずれは大地に葬られる。ただ、それを筆や鑿に託して残すことはできる。シェイクスピアのソネットのなかには、特定の相手を想定して、「浪費家である優美よ」と呼びかけて設定される、「特定な美貌の主」と「詩人」の関係が、それを読む者にとっては、「詩人の叡智」と「読者」の関係に、自然に、移行可能であるものもある。つまり、「浪費家である叡智」という具合にである。ソネットの 4・4・4・2 行には、五・七・五・七・七のようなどころがあり、結びの 2 行に、七・七の機能がある。

#### 「ソネット IV」の結び

あなたが使い忘れた美しさは、あなたと一緒に墓に入り、  
使った美しさは、遺言執行人となって、地上でいきつづけます。

「美しさ」は、「詩人の叡智」に替えても読めるのである。使い忘れた美とは、相手の好意を受けつかなかった美青年の傲慢さ、あるいは、肘鉄を食わせたり、縁のなかった美貌の女性で、遺言とは、「美しさは、わたしひとりのものとする」である。遺言の執行人とは、詩人の頌歌、あるいは父親ないし母親に似て、美貌を備えた少年少女である。そして、「叡智」に読み替えた場合、遺言の執行人とは作品であり、遺言とは、詩人の叡智そのものであり、彼の「地上」「現世」「浮世」への愛着である。美しいものは美しい、愚かさからは逃れられない、血肉が伴ってこそその愛・倫理である、幸福の希求が錯誤と不幸を招く、幸福な者も不幸な者も共に老いる等々の思いである。この思いを詩文に託して遺言し、それは読まれることで、執行されるのである。

「人間の真実」に対する「現代的な視点」は、「現世」を肯定する視点である。副題に、

——「美と陽光」から「虚妄と没落」を経て「老いと静寂」へ——

と書いたが、これは、青葉 green — 紅蓮の炎 greed — 枯れ葉 grey — 灰 grave という人間の辿る経路を成長の過程に従って並べたこともあるにはあるが、むしろこれは物の見方 aspect の問題であり、セネカのいう「一生かけて学ぶ」という性質のものである。いわゆる「生涯学習」とはちょっと違うのであって、もっと狭くて特殊な意味で、「行きかふ年も亦旅人なり」の視点で、「人間の真実」を、一生かけて学ぶというものである。たとえば、筆者のいう「美と陽光」とは次の心境をいう。

あらとうと 青葉若葉の日の光  
 茜さす 紫野行き標野行き 野守は見ずや君が袖振る

「虚妄と没落」とは、次の心境のことである。

夏草や 兵どもが夢の跡  
 閑や 岩に沁み這る蟬の声

「老いと静寂」とは、次の心境のことである。

野ざらしを 心に風の沁む身哉  
 なかなか ときどき雲のかかるこそ 月をもてなすかざりなりけれ  
 古池や 蛙飛込む水のをと

「夏草や」も「閑や」も、「磔刑像」や「苦惱者」の世界を、回想し超越している。人間の飽くなき抗争、権力への意志、生への意志から、時空の距離を距てた、「善悪の彼岸」の世界である。人間が、一番精を出して、あるいは真理だ、あるいは善行だ、あるいは信心だといって奔走する時期が、一番始末に負えない時期かもしれないが、これが人の世の定めなのだろう。洋の東西を問わず、「どこから来てどこへ行く」のかを知らず、「生は行人、死は帰人」が、人の世の常であろう。

「老い」とは、「死の受容」に心を向け、「陽光」よりも「月影」を、さらには、「皓々」とした月明かりよりも、かえって、「雲折々 人を休むる月見哉」を取る心境、すなわち、人生にではなく、人世に飽きた隠棲の心境である。「静寂」とは、「無」である。人間の「地上的関心」を放棄して、人間の姿を遠ざけて、後に残った物を見るような境地である。「良い羊飼いだ」とも言わず、「天のもの、皇帝のもの」とも言わない境涯のことである。なぜなら、そうした要求は、そういう世界に身を置いた「人間」の、あまりに人間的な不遜な物言いだからである。こういう境地を背景に据えて、「人間界」を見る視点を、筆者は、「現代的視点」と定義したい。また、歴史的に考察すれば、ルネサンスを「美と陽光の時代」とみて、それに続く「聖書離れ」と「市民革命」、「自由主義経済と社会主義経済」を「虚妄と没落」ととらえて、21世紀を「復活」の始まりとみることもできるのではあるまいか。少なくとも、ボードレーとニーチェにとって、19世紀は「虚妄と没落」の世紀だったし、20世紀が「戦争と墮落」の世紀とみることも可能であろう。「老いと静寂」とは、「個体」あるいは「没落する文化・主義・制度」の宿命のことであって、人間も国家も、次から次に誕生するから、余計な心配は無用であろう。「ケ・セラ・セラ」である。

以下、主に「愛欲」と「過失」について、「現代」との時間的距離も踏まえたうえで、詩歌に託された「人間の真実」を、少し引っ張り出してみたい。はたきではたいて、表面のほこりを空中に撒き散らす程度のものでしかないが...

## II. シェイクスピアの『ソネット集』から

以下に、筆者の接し得たものの中から、面白いものを5篇、番号順に訳出する。

## 「ソネットⅠ」

ひともうらやむ美しい方々には、ますます磨きをかけていただき、  
美しい花の精が、決して絶えることのないよう望みます。  
しかし、美しかった親御さんがお隠れになるときは、  
優しいお子さんが、美しさの忘れ形見となるでしょう。

しかし、あなたは、その輝く眼差しに美しさを集めて、  
その美しい炎を、自分の身を削って燃やしています。  
ありあまる美しさの陰で、身は細るばかり、  
自分を敵にまわすとは、優しいあなたには、あまりに残酷。

今は世間の売り出しの華でも、  
それは百花繚乱の宴の前座とわりきるあなた、  
あなたは、その駆け出しの胸中に野心を秘め、  
悪戯やさん、美しさの独り占めのために、それを無駄使いしています。

世の習いに従いなさい、さもないと大喰らいのまま、  
世の定めとあなた自身を食い潰して、お墓行きですよ。

## 「ソネットⅣ」

愛らしさを浪費するだけのあなた、どうしてせっせと蓄えた  
美しさの遺言として、相続人をあなた自身とするのですか。  
自然の遺言には、美しさは、贈呈ではなく一時貸与とあり、  
自然は気軽に選んで、遠慮をしない者たちに預けるのです。

ときに、美しい出し惜しみ屋さん、どうして無闇に、  
そんなに気前よく、宿命とはいえ、振る舞うのですか。  
儲からない高利貸しさん、どうしてそれだけ  
巨額の資金をはたいても、暮らしの元手にさえ困るのですか。

つまり、ひとり相撲を取っているだけで、  
あなたは、自分で、愛らしい自分を欺いているのです。  
というのも、そのうち自然が、あなたが他界したと告げたらどうします—  
どんな立派な出納帳が残せるというのです。

あなたが使い忘れた美しさは、あなたと一緒に墓に入り、  
使った美しさは、遺言執行人となって、生き残ります。

## 「ソネット V」

親切な匠の技で、ひとみな視線を集める  
見事な眼差しを拵えた、その「時」の造形力が、  
いずれは、まさにその手塩にかけた作品に対して、暴君となり、  
その残虐非道の所業は、本当に目を覆うばかりとなるでしょう。

というのも、決して休むことのない「時」は、夏を引率して、  
醜い冬に連れていき、夏を困らせるのです。  
樹液は寒さに凍え、力強い葉は全く姿を消している。  
美しさは雪に覆われ、すべてが丸裸の惨状。

もし今、夏が蒸留されていて、  
液体の囚人となって草の壁に閉じ込められていないなら、  
美しさの意味は、美しさそのものと共に消滅し、  
美しさと、それが何だったかという記憶が、消えることでしょう。

しかし、花は、冬に苦しめられても、  
失うものは外観だけであり、実態は、依然として、愛らしく生きています。

## 「ソネット LXX」

もし非難されても、自分の落度と思わないでください。  
中傷の標的は、昔から、美しいものと相場が決まっていますから。  
かえって美しいものには、嫌疑という飾りが必要なのです—  
天翔ける一羽の鴉も、大気の見事な甘美さを引き立てます。

だから気を落とさないで、中傷はあなたの価値を、  
「時」の寵児として、いやが上にも高めるばかりです。  
樹木癌の悪徳が欲しがるのは、このうえなく甘い蕾ですから。  
そしてあなたは、純粹で汚れのない若木なのです。

もう敵に待ち伏せされるような年ごろでもなく、  
幸いに、待ち伏せに遭わなかったか、遭っても勝者となったのでした。  
しかし、この褒め方ではあなたを褒めたことになりません、  
膨れる一方の、嫉みを、抑えることです。

悪意の嫌疑が少しはあなたの外観を飾っていなければ、  
無数の人心の称賛と中傷とに、あなたはひとりで応えなければならないのです。

結びの2行の原文は、こうなっている。

If some suspect of ill mask'd not thy show,  
Then thou alone kingdoms of hearts shouldst owe.

to owe kingdoms of hearts とは、(世間に、世間が築いてくれた)「感情の王国群」という「借金すなわち恩義」の「返済すなわち恩返し」をする、ということであり、返済は、ひとりよりは、たとえば3人のほうが楽だ、ということである。3人とは、仮面の奥の実体であるあなた、悪意の嫌疑によって多少美しさに傷ができた外観上のあなた、そして嫉みゆえにあなたを中傷した人物の3人である。これに「わたし」が加わって、ああでもない、こうでもない、とやりあうのである。じつは、真偽のほどは誰にもわからないのである。客観性とは、その程度のものである。そうした、悲喜こもごもの「感情と縁故最良の人生模様」が「感情の王国群」である。(suspect すなわち sub-spect の -spect の e は e-accentus acutus であるが、筆者のパソコン・スキルでは、表現できなかつた。)

#### 「ソネット CXXXVII」

盲目の道化師である「愛」よ、わたしの眼に何の細工をしたのか、  
見ているのに、見ているものが見えてない。  
わたしの眼は、美の何たるかを知り、美の所在を見ていながら、  
最良のものと最悪のものとの区別がつかない。

もし、極端な部分的観察で傷んだ眼が、  
万国の乗客の乗船を控えて、湾内に停泊している船だとして、  
「愛」よ、どうして、あなたは、わたしの感情の判断が括りつけられる  
鉤を、眼の錯誤から作りだしてくれるのだ。

どうして、わたしの感情は、自分が知っているわずかな寄港地を、  
万国共有の場と、思い込んでしまうのだ。  
それとも、わたしの眼は、これを見て、これではないと言って、  
こんなに腐った顔の上に、美しい真実をかぶせるのか。

真正なものに対して、わたしの感情と眼とは、判断を誤ったため、  
今、両者共に、欺瞞の疫禍の中に放りこまれてしまった。

わずか5篇の紹介にすぎないが、全体として、「早く身を固めなさい」と言いながら、少しはこちらのほうにも微笑んでくれと言っている。「若者」の「生活設計」上の「過失」を論じつつ、自分の「愛欲と過失」をもてあましている。「愛欲と過失」のみならず、「認識と過失」の問題も抱え込んでいて、体裁は穏かだが、300年後の、ボードレーとニーチェの魁と言えないこともない(『スイテールへの旅』『芸術家の死』『苦悩者の認識について』)。訳出に際しては、小田島雄志氏の名訳を参考にさせていただいたが、氏の解釈と正反対になった箇所もいくつかあった。和訳は、アイア

ンバス、5脚、脚韻の制約がない分、楽である。英独対訳の、パウル・ツェラーンの独訳文は、この制約をも守っての独訳だけに、かえって難解でもあった。そもそも、「ソネット」自体が、詩形の制約の上になるギリギリの表現であるので、言われぬ部分が多く、謎解きのようなところがあって、そこがまたひとつの魅力なのだろう。

「若者」が「美と陽光」の世界にいるとすれば、「疫禍」に放り込まれた「眼と感情」の所有者である「わたし」は、「虚妄と没落」の世界にいる。雪に覆われた「夏の美」は、草の壁に閉じ込められた「囚人」となって、冬を越す。美のエキスが、隠されたものとして表現されている。ところが、逆もまた真なのであって、「美」には「嫌疑」の飾りがまつわりつき、さらに、「腐った、あるいは醜悪な顔」に「美しい真実」をかぶせる、つまり「醜悪」を「美」で覆うのも、「わたし」の眼のなせる業である。この場合、「美」が「虚妄」である。すると、すべてが「虚妄」であることになる。スペインの諺に、「男は炎、女は火口、仕上は悪魔の火吹き竹」というのがある。

*El hombre es el fuego, la mujer la estopa, viene el diablo y sopla.*

(男が火なら、女は火口、そこへ悪魔がやってきて、ふうっと吹くのです)

「火吹き竹」は筆者の意識である。この諺の出自が『ドン・キホーテ』であるとすれば、シェイクスピアも、同時代の詩人として、この庶民の感覚は、「万国共有の場」(the wide world's

common place)すなわち「人口に膾炙した物言い」「常套句」であったとも思われる。「若者」と「わたし」は、男女関係にはなく、また、悪魔が吹いても、「若者」に火は燃え移らなかったかもしれない。問題は、悪魔の正体である。ファウスト博士の「原典」である民衆本『ヒストリア』は1587年に刊行されたが、たしかに、まだ、悪魔は悪魔である。これを改作したマーローのものでは、悪魔は、善魔と悪魔に分裂しているが、やはり「人間界」の外にいる。マーローのフォースタス博士は、オイディプス同様、「賢しき者」として、罰を受けたのである。つまり、「悪魔」が、人間の外にいるか、中にいるかという問題と、どこにしようと、そもそも「悪魔」はいるのか、という問題が問われるが、結論として、この当時、悪魔はいるものと信じられていて、同時に、人間の「眼と感情」にも同様の、しかも相当に醜悪なものが巢食っていることを、「わたし」は、知っていたものとする。それが、「愛という盲目の道化師」「世人の中傷」「浪費家である美」「大喰らい」あるいは「リチャード3世」と「ハムレット」として擬人化されていると思いたい。悪魔の火吹き竹は、愛欲の炎をかきたてるだけでなく、過失の種をもばらまくのである。

### III. ボードレールの『悪の華』から

1857年、『悪の華』の初版が刊行されたとき、「公序良俗」を侮辱したとして、6篇の詩が発刊禁止となり、詩人は罰金刑を言いわたされた。以下に、その6篇中2篇を含む、3篇の詩を紹介する。なにしろ、冒頭の「読者へ」で、思う存分毒舌を振るい、読者を、日々「愚昧、錯誤、罪、吝嗇に、精神が占拠され、肉体が突き動かされ」、「血に飢え、獣慾にさえ精通する」「偽善者」と蔑み、150年前のこととはいえ、性愛の描写が露骨なのである。そして、文字通り、「露骨」なのである。「人格」が、「血肉」と「骸骨」に分離し、「血肉」が「愛欲・腐敗・膿」と等価で地獄行きとなり、「骸骨」と「されこうべ」が地上に残り、「愚痴」をこぼすのである。「人間の精神」が、「骸骨」に

まで貶められ、二重の意味で、「露骨」なのである。マルキ・ド・サドとの違いは、「血肉」に「悲哀」があり、また、「骸骨」が、さながら「さまよえるオランダ人」の如く、「キリスト教的救済」を志向している点にあると思われる。つまり、本論のテーマに即していえば、「復活」を志向しているといえる。それは、「読者へ」の結びで、読者を、「わたしの同類」「わたしの兄弟」と呼んでいることから読みとれる。以下、「悪の華」の巻から、「劫罰の女たち デルフィーヌとイッポリト」「ヴァンピールの変身」「愛の神とされこうべ」の順に、一部ないし全体を引用する。

劫罰の女たち  
デルフィーヌとイッポリト

この詩は、発刊禁止の処分を受けた。理由は、女性の同性愛、露骨な表現、異性愛における男性像の威厳失墜などが考えられる。詩の内容を紹介する。——このままでいいのかと不安に怯える少女イッポリトを、年かきの女デルフィーヌが、「愛を前にして地獄だなんて入れ知恵するのは誰」「永遠に呪われるがいい、愛が問題なのに、最初に狂喜して、美德がどうのと混ぜ返そうとした不毛な夢想家は」と言って、諷めるのである。デルフィーヌの絶対の自信は、「愛の達人」であることである（「この道で満足できるのは技巧を知る者だけなのよ」）

わたしの接吻は、夕暮れの広い澄んだ湖面いっぱい  
水面を愛撫する蜻蛉たちのように軽く、  
あなたに情夫ができたとして、かれのは、  
車や鋤き返すり刀のように轍を残すわ

しかし、イッポリトが胸の苦痛を吐露し、最後に詩人が裁断し、励ましと断罪のどちらともつかない、妙な語り方をする。世間の風習や道徳に「真実」があるとすれば、彼女たちは、地獄に墮ちるだろうし、もし彼女たちにも「真実」があるとすれば、地獄の片隅でも、生きる根拠は残されるだろう。不思議なことに、詩人は、ふたりに、「宿命を全うし、魂の中に宿す永遠を避けよ」と命じるのである。彼女たちの「永遠の価値」を捨て、「社会の、有限の掟」に屈して、アウトサイダーとして、今の時代を生き延びよ、と言っているのだろうか。「永遠」は命取りになる、社会の墮落は、そう急に変わるものではないとでもいうようにである。以下、イッポリトの告白から以降を、途中を省略して引用する。

この道で満足できるのは技巧を知る者だけなのよ。」  
しかし少女は測り知れない苦痛を漏らして  
突然叫んだー「わたしの中でどんどん大きくなっていくわ、  
ポッカリ口を開けた深淵が、それはわたしの心なの、

火山のように燃え上がり空洞のように深いのよ、  
この怪物の呻きを止めることはできやしない、  
復讐の女神エメニドの渴きは永遠に続くし、  
彼女の松明がジリジリと怪物の血の中まで焦がすのよ。

カーテンを閉めて世の中から隔離されてしまいたい、  
このまま疲れきって永遠の休息を迎えたい。  
あなたの深い喉の中で消えてしまいたい、  
そしてあなたの胸の上で墓場の冷気に包まれたい！」

墮ちるのだ、墮ちるのだ、哀れな生贄の女たち、  
永遠の地獄の道を墮ちて行け！  
奈落の底へ沈むのだ、そこではすべての罪が  
天からのものとは異なる風に鞭打たれ、

嵐の吹きすさぶ中ごちゃ混ぜになって煮え返るのだ。

(以下、11 行省略)

さ迷える劫罰の女たちよ、人里を離れ  
狼のように砂漠を突っ切って走るのだ、  
道を誤った魂たちよ、宿命を全うし  
自らの内なる永遠を避けるのだ！

#### ヴァンピールの変身

そうこうするうちに女は莓の唇をして  
火に焼かれる蛇のように身悶えし  
コルセットの箍の上に盛り上げた胸もきつそうにして  
ジャコウの沁み渡った次の言葉を漏らした。  
「わたしのね、湿った口にかかったら、黴の生えた良心なんざ  
ベッドの奥に踏み迷ってしまうさね。  
どんな涙だってこの誇らかな胸は乾かしてしまうし  
老人にも子供の笑いが蘇るのさ。  
一糸まともぬわたしの裸を見た者にわたしは  
月、太陽、空、そして夜空の星となるのよ！  
いいこと、道学者先生、愛欲の道を知り尽くしたわたしが  
ぐいと両の腕に男を締め上げたり  
胸を男たちに預けて噛まれるまま  
初も常連も弱いのも粗雑なもの好きにさせると、  
興奮のあまり我を忘れた褥の上で、天使たちも  
不能なだけにわたしが欲しくて悶絶すること間違いなしさね。」

女がわたしの骨から髄液をすっかり吸い取ったあとで

病み衰えた体で愛の口づけをしようと  
 女の方に向き直るとそこにはもう  
 膿のたっぷり詰まったべとべとした袋しか残っていなかった！  
 わたしはぞっとして両の眼を閉じたが  
 活気のある明るさに再び眼を開けると  
 わたしの横には血をたっぷりもらって  
 元気のいいはずの人形の代りに  
 骸骨の塊が困惑して震えていて  
 風見の旗か、冬のさなか夜通し風に翻弄される  
 鉄の棒の先に括りつけた表札のように  
 意味もなくかたかたと音を立てていた。

この詩も発刊禁止となったが、当時としては、性的描写が度を越していたのと、天使に対する冒瀆ひいては瀆神ということだったろうか。天使には性がない。無性である。性愛は両性の区別によって成立する。同性愛も、同性という性に基づく。時折、異性役が登場し、果たしてそれは同性といえるのかとも思う。天使は無性なので、「女」に対して「能力」を持たない。それが悶絶させられるというのは、いかにも詩人の「虚構」あるいは「虚妄」であるかもしれない。ただ、モチーフというのは、ノンフィクションである必要はない。天使も悶絶するほどの「毒婦」というわけである。タイトルの「ヴァンピールの変身」だが、ヴァンピールとは、ヴァンパイアのことで吸血鬼である。しかし、詩の前段は、むしろヴァンプつまり毒婦以外の何物でもない。後段はまさしく吸血鬼の変身となっている。ということは、毒婦から吸血鬼への変身、次に、吸血鬼からべとべとの「膿の袋」への変身、最後に、人形（毒婦、吸血鬼、膿の袋のこと）から骸骨への変身となるわけで、しかも、その膿たるや、道学者先生である「わたし」すなわち詩人自身ということになると、この骸骨が、果たして、「女」のものか、それとも「わたし＝詩人」のものか、わからなくなる。最終的に、この詩は、自己透視をして、自己分離を実現した画期的な詩であって、現代の裁判用語でいう「責任能力」は、どうも認められないし、しかも、自虐自損といったところである。

次に、血肉と骨と髄液と骸骨について、「女」と「わたし」の貸し借りを考えてみよう。「そうこうするうちに」から「すっかり吸い取ったあと」までで、この場に居合わせたのは、「女」が本当にいたとしての話だが、——スイテール島の絞首台の罪人は、きわめて白昼夢に近い——「女」と「わたし」のふたりだけである。今、「わたし」の骨からは、髄液が吸い取られてしまったが、「わたし」の肉には依然として血は残っているはずである。「女」は、いわゆる吸血鬼ではない。「髄液」とは、「わたし」の「良心」なのだろうか。さて、「愛の口づけ」のために向き直った「わたし」の横にあったもの、あるいは「モノ」は、中に「膿」がたっぷり詰まった、多分、「女」の死骸である。もともと「女」が、夜中に行動し、「食事」のあとは「棺」に戻って、日中は地中の「死骸」として日光を避けると考えれば、それはそれで辻褃は合うし、「わたし」が朝になって再び眼を開けたとき、人形が消えているのも当然の話である。ヴァンパイアである「女」は棺に戻ったからである。すると、残った骸骨は、髄液のみならず、血肉まで失った「わたし」の残骸ということになる。これでは、スイテール島の罪人以下である。また、「女」も「変身」というほどの変化もみせてはいない。「女」が骸骨にまで変身したのか、それとも、骸骨は「わたし」のものなのか、謎が残る。骸骨が「女」のものならば、「わたし」が失ったものは、髄液だけであり、「女」は骸骨と化す。となると、

「色即是空」を暗示したものといえる。一方、「女」は、たっぷり「膿」を吸って、満足して棺に戻ったとすれば、そして「膿」が「わたし」の「虚妄」であるとするれば、「虚妄」のない「現実」ほど荒涼としたものはないので、「詩人」は「死骸」すなわち「骸骨」の塊になって、かたかたと空疎な響きを立てる。シェイクスピアの「ソネット」I・LXX・CXXXVIIにあるように、「実体」が不確かで、「大喰らい（独占・独善）」や、「嫌疑と中傷」や「認識の不安」があればこそ、かえって世の中は活況を呈し、真偽の程が定かでないまま、反論とシンパ、反論へのシンパ、シンパへの反論、こういったものが、「感情の王国」を築いていくのである。「虚妄」こそが「活力」なのである。

骸骨がさっきまでの「女」なら、「愛欲」の「実体」は、「枯れ木」にすぎず、また骸骨が、犠牲者にして観察者である「わたし」の「本質」のことなら、「髓液」は「良心」を、そして、「膿」は「わたし」の「罪と錯誤」を表し、「髓液」と「膿」を失った「わたし」も、「枯れ木」にすぎない。「枯れ木」になって「世界」を眺めたとき、「世界」は、「美と陽光」と映るだろうか、それとも、「霧に包まれた暖かい世界」あるいは「虚妄と没落」と映るだろうか。「わたし」は、もっと正確に言えば、「わたし」の骸骨は、救いようがない。しかし、地上に残ってかたかた音を立てる、つまり、愚痴ぐらいはこぼすことができるということか。こんな道化師でも、「墮地獄」という妄想や、「永遠」という空手形よりは、はるかにましであろう。「この世」「世間」「人間」というものは、たしかに非情だが、また面白くもあり、温もりもあるからである。

愛の神とされこうべ  
古い巻末飾り

愛の神が人間のされこうべの上に  
どっかりと腰を下ろし  
玉座の上で極道は  
不敵な笑みを浮かべて

ぶかぶかと泡飛ばしに打ち興じ  
泡はふわふわと空中を昇って  
人間界と神々の世界とを  
再び繋げるかのようだ。

その危なっかしい明るい球は  
みるみる上昇して  
ぽんと弾けて薄くて長い魂を  
金色の夢のように弾き飛ばす。

わたしは泡がぶかっと出る度に  
どうにかしてくれという、されこうべの呻き声を聴く。  
—「その残忍で滑稽な遊びだがね  
いい加減に止めてくれんか。

お前さんの残酷な口が  
 空中に撒き散らしているのはなあ  
 殺し屋の親分さん、そいつは俺さまの脳味噌、  
 俺さまの血、俺さまの肉なんだがね。」

この詩は、「悪の華」の巻の結びの詩なので、「古い巻末飾り」と副題がついている。「古い」というのは、言い古された、ということかもしれない。最終節の要点は、「愛の神の残酷な口が空中に撒き散らすもの」、すなわち、「愛欲の想念の一切」は、されこうべになってみると、かつての彼の「生の営みそのもの」であったということである。愛欲の想念が、血肉と感性の産物だと揶揄しているのである。不気味に笑い飛ばして結びとする意図が感じられる。たしかに、人間が、それも骸骨を除く人格が、「壮大な無駄」「残酷で無意味な憧憬」「蜻蛉の儚さ」「泡沫の明るさ」「虚妄の美」を追い求める様は、滑稽ともいえる。それもそうだが、筆者の関心を特に惹くのは、人格の分離あるいは分裂の現象である。つまり、人格が、血肉・脳とされこうべに分裂して、前者に「感性と主観性」が、そして後者に「悟性と客観性」が与えられている点である。ここでも、「わたし」が登場して、「骸骨の塊がかたかた音を立てる」のに耳を傾けると同様に、されこうべの呻き声に耳を貸している。ただ、たしかに、手足のないされこうべを、極道 (le profane) であり、殺し屋の親分 (Monstre assassain) である愛の神が愚弄して、されこうべには、抗議し論ず以外に、抵抗する術をもたないわけであるが、極道とは、「わたし」すなわち詩人自身のことではないだろうか。そして、この詩自体、「危なっかしい明るい球」「金色の夢」ではないだろうか。そして、されこうべが、たわむれとしての「愛欲の想念」に対する「抗議と批判」の立場にあるとき、このされこうべはまた、詩人自身の「無抵抗の抵抗」を具象化したものではないだろうか。すると、またしても、自身の人格の、「愛の神」「されこうべ」「わたし」への分離・分裂現象が発生するのであって、詩作そのものが、極道 (le profane) が虚構する「自作自演」ならぬ「自虐自損」の独り芝居ということになる。

これとよく似た、「極道」の「自虐自損」の詩があるので、紹介する。それは、ニーチェの『喜ばしき科学』の付録の冒頭を飾る「野ざらしの皇子（プリンツ・フォーゲルフライ）の歌」である。ニーチェは、ゲーテの『ファウスト』の「巻末飾り」である「神秘の合唱」を揶揄して、これを書いたが、結局、彼は、ゲーテを愛の神に、そして自身をされこうべの位置に置いている。

野ざらしの皇子の歌  
 ゲーテに寄す

不朽のもの  
 なんていってもただの譬えのこと  
 神などという厄介なものは  
 詩人のつくりごと

世界の車輪ががらがらと  
 あてどなく転げていく  
 悲惨一と恨みがましい者はこぼし

愚かな者は言う一たわむれ・・・

勝手きままな世界のたわむれが  
 実在と仮象をないませにして：——  
 永遠にして愚かなるもの  
 われらを捕えて——引き入れん・・・

「神秘の合唱」は、2行1組の8行だが、「野ざらしの皇子の歌」は、4行詩3節となっていて、元歌と替歌は、始まりと終わりにだけ、対応関係がみられる。『ファウスト』の最終場面、今、聖母マリアを先頭にして、贖罪の女たち—そのなかには、地上でかつてグレートヒェンと呼ばれた女も含まれ—そして、そのかつての恋人を追って、ファウストの魂も、一団となって昇天して行く。これが、地上の否定なのか、地上の肯定なのかについては、意見が分かれよう。筆者は、現世の肯定と受けとめたい。

#### 神秘の合唱

この世のものはすべて  
 譬えでしかなく、  
 かなわなかったことが  
 ここでかなえられ、  
 とらえようのなかったものが  
 ここで啓かれ、  
 女性の永遠性が  
 ひとみなを導く。

ゲーテは、60歳でカトリックに改宗している。「神秘の合唱」を読み解く上で、このことは重要である。また、創造主である神の意図が、「真理」と呼ばれる「摂理」であるなら、そしてファウストとグレートヒェンの救済もこの「摂理」によるとすれば、「神秘の合唱」は、この「真理」ないし「摂理」の、平たく言えば、「神意」への畏敬と賛美を表したものと見える。ただ、ここでは、『ファウスト第I部』の幕前狂言「天上の序曲」で展開されたような「主の思惑」、さらには「主の存在」そのものは、沈黙の中に封じ込められている。むしろ、磔刑像「エッケ・ホモ」を前に天を仰ぐ悲痛の聖母マリア *mater dolorosa* 及び母性の慈愛というものが、暗示ないし開示されている。筆者が思うに、「神秘の合唱」で歌われる、「ここで」の「ここ」が問題である。「ここ」とは「どこ」なのか、である。「ここ」が「地上」からどれだけ離れたところにあり、また、「神」まではどのくらい遠いのかということである。死後の、父なる主の「真理」への長い道程が始まったばかりであり、ほとんどまだ「地上」に近いところでの話だと思うのである。この段階では、「地上」は、まだ振り返ってすぐのところであり、「譬え」としての「地上」も、「現実」としての「きのう」などにはあるまいか。ゲーテも、それを計算に入れて、「ここ」という不定な位置設定をしたと思うのである。従って、「ここ」という条件のついた「譬えでしかない」ことの意味は、一人ひとりの生きざまは、永遠を描出するにはあまりに矮小で、精々のところ、単なる一例にすぎず、全部集めたところで、ひとつの何かの「譬え」といった有様で、何の「譬え」なのかも、もちろん解らないし、だか

ら書いてないのである。論理上は、「神意」「真理」「永遠」の、あるいはプラトンのアイデアの、現代的に言えば、DNAの個体発現としての「譬え」ということになる。しかし、逆にいえば、そういう「地上」を束ねる「永遠」や「真理」など無用ということにもなる。「譬え」がどうあれ、要するに、「地上」には、「地上」に見合った「真実」があればこと足るのである。以上が、筆者の「神秘の合唱」の解釈である。また、ゲーテは、「救済」を無条件で絶対のものとし、ファウストもグレートヒェンも、「宗教的」に、救済したが、これこそ、「現世の肯定」「神の関与否定」を物語っていると筆者は考える。ゲーテは、人類が、そして「地上」が、「宗教的救済」によって、「譬え」から解放されることを、真に望んだろうか。「美」も「愚昧」も、「森羅万象」と共にあるのである。ボードレールのされこうべも、「古い」の身で、「美と陽光」と「虚妄と墮落」に不平をこぼしたとしても、それは、「生の現役」に対する「嫉妬」であり、「呻き声」を挙げているあいだは、まだこの世に未練がある。そのうち、それにも疲れたら、本当の「静寂」が訪れるだろう。

遠く峰々の上に  
 天空の静けさあり  
 木々の梢に  
 葉を洩れる  
 息吹きとてなし  
 鳥たちの森すでに休まりて  
 今こそは旅人の胸に  
 安らかなる憩いあらん（ゲーテ「旅人の夜の歌」1780年）

あるいは、「虚心」「虚無」としての「静寂」ならば、  
 古池や 蛙飛込む水のをと

されこうべには、変な話だが、視覚と聴覚が与えられ、悟性とその伝達手段としての呻き声まで与えられてはいるが、この破壊された人間には、生き物に対する「共感」が欠落している。「憐み」と「蔑み」の意味での「同情」はあるようである。ただ、されこうべだけに、なんとも身動きがとれないので困っている。一方、旅人の置かれた状況は、一日の活動も終わって休息に入った大自然の懷に抱かれ、彼方に続く連山という無機物界に対する視覚、眼下の梢という植物界に対する聴覚の働きに加え、小鳥たちという動物界への共感も伝えられ、最後に人間界の生の労苦とそれからの解放への憧憬も歌われていて、作者31歳の作でありながら、すでに「古い」の境地と「終焉」への憧憬、さらには復活＝輪廻志向さえ感じられる。これらふたつの詩に対して、古池の句は、同じく、視覚（古池や）と聴覚（水のをと）を駆使して、自然と動物を扱いながら、人間の悟性と共感とを、ぎりぎりのところを残して、排除している。前二作には、「神」と「エッケ・ホモ」が関与しているが、古池の句には、自然の姿があるのみで、「行きかふ年」すら、関与することを拒まれている。静止と静寂、絶対的客観性があるのみである。「神」も「エッケ・ホモ」も不在である。要するに、雑念がない。「美と陽光」もなければ、「虚妄と没落」も「色即是空」もなく、「古い」が「蛙」と共に、かすかな生命感を残して、それも一瞬にして「無」に没するのである。「静寂」が客体として「有る」のみである。人間の感覚が、個体としての主体から分離して、客体そのものに溶けてしまつて、音を「聞いた」ときだけ「時間」が成立し、あとは「静止」する、超時間的で脱時間的な

客体「古池」が、「静寂」が、あるのみである。

#### IV. ゲーテの『ファウスト』から

本論では、この大作を、グレートヒェンの立場から読み解いてみる。その際のキー・ワードは、先に触れた、スペインの諺「男は炎、女は火口、仕上げは悪魔の火吹き竹」である。確かに、『ファウスト』の主人公は、もちろんファウストであり、ドラマのテーマを主人公との関わりで列挙すると、ファウストと宗教（主=イエス・キリスト、神話、自然崇拜、罪と救済）、ファウストと自然科学、ファウストと悪魔メフィストフェレス、ファウストと家庭教師(舵取り)・友人・腹心の部下メフィストフェレス、ファウストとグレートヒェン（彼女の母、兄、赤子を含む）、ファウストとヘレナ（二人の長子エウポリオンを含む）、ファウストと干拓事業（老夫婦パウキスとピレモン、菩提樹と礼拝堂、旅人の姿を借りたユピテル、憂いを含む）、ファウストと死、などが考えられる。これらが、さらに、また色々な関わりをもたされて、ドラマが構成されている。しかし、文学には、特にゲーテの手法として、「書かないで書く」ということがある。一応、このドラマを、読むドラマとしても、受容が可能であるとすれば、解る読者にはそれと知れる構成と内容になっている。当然、筆者の理解を超えた理解もありうるはずである。その場合、筆者の理解は、ある位相にとどまる理解、あるいは独善ということになろう。敢えてその危険を冒して言わせていただくと、このドラマは、女性の罪深さ、聖母マリアの慈悲の深さ、このふたつをそっと隠した、「地上肯定」のドラマなのである。つまり、本当の主演は、「女性」の「性」と「慈愛」であり、特定の「女性」、たとえばグレートヒェンやヘレナ、あるいは母たち、あるいは聖母マリアその人でもない。マリアの中の「女性」が主人公なのである。マリアの偉大さというか恐ろしさというのは、地上にあって地上を超えている点である。夫のヨセフがいながら、神の子を宿し、そう信じてそのことを疑わず、わが子を慈しみ、ただ一瞬だけ、無言で、イエスの処刑のさまに立ち会い、悲痛の面を天に向けたことである。それができる「女性」の「性」に驚愕するのであって、それがすべてであり、それが「女性の永遠性」であり、「個体」としてのマリア、「譬え」としてのマリアの役目は、そこまでである。「女性」の「性」として、マリアは、「エリ・エリ・レマ・サバクタニ」とは言わないのである。もし彼女に「過失」があったとすれば、それは、神の愛を受け入れたことである。筆者が言いたいのは、どう読めるかというこであって、たとえば『ファウスト第Ⅰ部』のグレートヒェンは、そう描かれていると指摘するにとどまるのであって、それは、『ハムレット』のオフィーリアがどう描かれ、小川に浮き沈みするオフィーリアを、ある画家が、画題としてどう描いたとか、幼子を抱く聖母マリア像の意匠がどうのというのと、同一である。少なくとも、わが子を、死に追いやることのある限り、その子を産み落としたこと、その子の父を愛したことは、母としての罪である。そう思って、マリアは天を仰ぎ、また、生まれたばかりのわが子を手にかけてグレートヒェンは、子殺しの罪を、恋人との逢瀬のために、母と兄をも死なせてしまった劫罰を、キリストの御名において罰せられることを正しい道として選択するのである。また、第Ⅱ部第三幕で、わが子エウポリオンを亡くしたヘレナは、悲痛と後悔に苛まれ、冥界に戻って行く。もちろん、そうなった経緯には、ほかにも咎められるべき要因はあるものの、彼女たちは母として嘆くのである。これも、「女性の永遠性」である。

さて、グレートヒェンの場合、ゲーテは、彼女が、知らず識らず、積極的になっていって、相手の愛を受け入れる段階から、もう相手なしでは生きていけないという、生と死の分別もつかない状

況、つまり超えてしまったらもう後戻りがきかない、そうした袋小路に追い込まれていく有り様を、いくつかの台詞と詩文に分けて、段階的に、絶妙な筆致でつづっている。この場合は、「悪魔が仕組んで、男が火口、仕上げは女の炎地獄」といった感じである。どう見ても、グレートヒェンは不幸であり、つまり、それを招いた彼女の「性」が不幸なのだが、二人の年齢は、ファウストが25ぐらい、グレートヒェンが15ぐらいという設定で、場所はアルプスのどこか山間の小都会である。時代設定は非常に曖昧で、ノストラダムスの占星術が通用するところから、17世紀の中葉か。ゲーテが、以下に引用するふたつの詩文を含む「ウーアファウスト（原草稿ファウスト）」を完成させていたのは、先に引用した「旅人の夜の歌」を山小屋の板壁に彫りつけた1780年9月を遡ること5年以上は前のことだから、大体100年ちょっと前のこととして、二人の姿を描いたと思われる。主人公の年齢を、「ウーアファウスト」執筆当時の自分の年齢と重ねたところが面白い。

ドラマの展開でいうと、第Ⅰ部冒頭の「夜」と「書斎」の場面のファウストは、研究に行き詰った老科学者で、年齢は、ゲーテが16,7の娘に恋をした75歳程度としておこう。ファウストは自殺を図るが、(神の配慮で)ちょうど復活祭前夜の夜明け前だったため、時を合わせて復活祭の鐘が鳴り響き、ファウストは、もう一度生きてみようと思いとどまる。これが彼の一度目の「復活」である。お祭りに郊外の田野に出かけた彼は、むく犬を連れ帰るが、この正体は悪魔メフィストフェレスであった。悪魔の勧めで研究室を出て、世界のすべてを实地検分することになったファウストは、まず若返って、未経験の恋愛からということで、50歳ほど若返る。魔女の秘薬を飲まされるのだが、すでに「復活」と「未知なるものの体験」を決意していることから、若返りの萌芽が体内に植えつけられたともいえる。ファウストは、結局、グレートヒェンに対して過ちを犯し、その後、彼女を顧みなかった。捨てられた彼女は、多分、16,7にはなっていたろう、母と兄を自分の責任で死なせ、天涯孤独の身で、今、ててなし子を孕み、世間から後ろ指を指され、祈るのは、ただ、*mater dolorosa*の苦しみを背負った、沈黙のマリア像だけであった。

生まれた赤子を池に沈めたグレートヒェンは、斬首の刑となり、牢獄にとらわれ、半狂乱となって変な歌を歌っている。死刑執行の明け方を待つ夜明け前のことであるが、彼女の前に、恋人ハインリッヒ（若返ったファウスト）が現れ、救出を図り説得するが、グレートヒェンは、以前からそうであったが、恋人の従者メフィストフェレスに、キリストに反するある何かを感じとって、救出を拒み、あなたは生きてくださいといってハインリッヒを赦し、救出を断念し牢獄を去る彼の背後で、彼の名を叫び続ける。これも、「女性の永遠性」である。そして、これが第Ⅰ部の結末である。

「ウーアファウスト」から時を経ること約60年、第Ⅱ部が、作者の死の前年に完成したが、作者は死後の開封を命じた。第Ⅱ部は、グレートヒェンを救出できなかったファウストの失意の昏睡に始まり、山間の曙光に目覚めた彼の眼に、すべてが、ちょうど、「旅人の夜の歌」の翌朝の情景のように、鮮やかに映り、いわば「旅人ファウスト」が、新しい門出を迎えるのである。これが彼の第二の「復活」である。彼は、その後、100歳ほどまで長生きするが、グレートヒェンのことは、一切思い出さない。第四幕冒頭に、高山の頂に立つ彼の頭上のはるか彼方に浮かぶ夕焼け雲が、グレートヒェンに、どこか似ていて、まるでファウストを見守るかのようだ、という記述があるのみである。

さて、駆け足で、主に『ファウスト第Ⅰ部』を、「女性の永遠性」という観点から概観したが、以下に、「女性」の「性」の「罪深さ」、「危うさ」「独占欲」「愚かな一途さ」の例証として、グレートヒェンの思いを、ゲーテがどう描いたか、みていくことにする。これは、よく、「糸車に椅すグレートヒェン」として親しまれている詩文である。17歳のシューベルトが、これを歌曲として世に広め

たので、筆者などは、「グレートヒェンの歌」という先入観でとらえてしまうが、これは多分誤りである。シューベルトの旋律に騙されてはいけないのであって、実際は、もっと恐ろしい歌（旋律があるとすれば、「女性」という旋律であり、糸車の回転を模した、女ごころの揺れを説明するロマンチックなピアノの伴奏もなしである！）であって、ゲーテはすでに、母殺し、兄殺し、赤子殺しと刑死を予告しているのである。初めは普通の、普通以上に子供っぽい、控えめで、この歌を歌う段階では、まだ恋人との接吻に酔い痴れる、ちょっとだけ女を意識し始めた、つまり大多数のひとりの、16,7の娘である。本人自身、「恋する乙女」なら誰だってそうだもの、という、「だもの」の道徳心、倫理観の範囲内であると、ほとんど良心の呵責を意識せずに、思いの丈を訴えた言葉も、先に紹介したボードレールの「ヴァンピールの変身」の前段の、「毒婦」の口上と大差ないのである。相手に愛されている間は他愛がない。しかし、それを受け入れて、相手を愛してしまうと、始末に負えない。倫理も道徳もない。すべてと引き換えに、自分の愛欲の道を突き進む。恋人が急にこなくなったことで、グレートヒェンは、思い悩む。

糸車に倚すグレートヒェン

どうしたんだろう  
切なくて重苦しい  
以前のわたしはどこへ行った  
もう永久にもどれない

あの方がいないと  
まるでお墓の中  
世の中がすべて  
味気ない

お馬鹿さんの頭は  
すっかり狂ってしまった  
何を考えても  
さっぱり手につかない

どうしたんだろう  
切なくて重苦しい  
以前のわたしはどこへ行った  
もう永久にもどれない

あの方かと  
窓の外を見やり  
もしやあの方にと  
家を出るのはそればかり

背の高い歩み  
 気品のある物腰  
 口元の微笑み  
 あの吸い寄せられる眼

話し出すと止まらない  
 魔法の力  
 やさしく握ってくださる手  
 そして、ああ、あの接吻！

どうしたんだろう  
 切なくて重苦しい  
 以前のわたしはどこへ行った  
 もう永久にもどれない

どうしようもなく胸が  
 あの方に引き寄せられ  
 ああ、あの方を胸に抱きとめ  
 わたしの腕に閉じこめて

好きなだけ  
 接吻できたら  
 あの方の返す口づけで  
 たとえ死んでもかまわない

「ウーァファウスト」では、つまり、23,4のゲーテが、当初起草した草稿では、第9節第1行は、

**Mein Busen drängt  
 Sich nach ihm hin.**

ではなく、つまり、「どうしようもなく」「胸が」ではなく、「腰が」となっていて、こちらの方が艶めかしい。

**Mein Schoß,Gott! drängt  
 Sich nach ihm hin.**

「腰が、ああ！」「腰が、神様！」では、訳す方も抵抗がある。問題は、時と場合により、上品に書く必要がある、ということだと思ふ。40歳を前にして、『ローマ悲歌』を起草したものの、ワイマールの宮廷淑女諸氏の響響を買って、5年刊行を控えざるをえなかったほどのゲーテだから、こういう素顔も時々は覗かせるということだろう。というのも、悲歌中に、「ローマで、恋人の背骨で、悲歌の韻律ディスティッヒョンの練習に励み」とあったからである。ゲーテは、悲歌の執筆とほぼ時

を同じくして、15歳年下の、身分の低い娘、クリスティアーネ・ヴルピウスと同棲生活に入り、これも世間の罅罅を買ったのである。籍を入れたのは、20年後のことである。同棲を始めた翌年、長男アウグストが生まれたが、82歳まで生きた彼に対し、妻は50余年、息子は40余年と短命で、いずれも先立たれた。この家庭生活も、グレートヒェン像、ヘレナとエウポリオンの夫にして父であるファウスト像に投影されているかもしれない。

さて、牢獄のグレートヒェンだが、彼女が歌っていた変な歌とは、これである。救出に駆けつけたファウストが、牢獄の扉の外で聞いた寂しい歌である。もうすっかり諦めて、誰からも見捨てられた、母と兄を死なせ、男に捨てられ、お腹を大きくして世間に嘲笑され、拳句に、わが子を殺めた斬首の刑を数時間後に控えた、頭が混乱して、自分が誰なのかよく解らない、17,8の娘の歌である。

わたしの娼婦のお母さん、  
 わたしを殺してしまったの。  
 わたしのごろつきお父さん、  
 わたしを食べてしまったの。  
 わたしの小さな妹が、  
 骨を集めてくれました。  
 冷たい寂しいところです。  
 するときれいな小鳥になって、  
 さあ、飛んでいこう、飛んでいこう！

これには、元歌があって、それは、継母に殺されてスープにされ、実の父親がおいしいといって、全部平らげ、テーブルの下に捨てた兄の骨を、後妻の連れ子の妹が拾い集め、先妻が葬られた杜松の木の根元におくと、霧がたちこめ、そのなかから、少年の骨がきれいな鳥に変身して、空高く舞い上がり、少年だった鳥は、素晴らしい歌声で、継母の罪状を明かし、歌の御礼に貰った小道具で継母に復讐し、元の少年に戻るのであるが、その童話の鳥の歌う歌が、元歌である。グレートヒェンは、あの女は、子供を殺した、童話の悪い母親だと、世間の母親たちが子供たちを諭す声を、散々聞かされたのであろう。身から出た錆びといえればそれまでだが、

「女性の性は、聖母と悪魔、男は炎、女は火口、仕上げは悪魔の火吹き竹」

ということもあるのである。ただ、童話の継母は、娘可愛さに、少年を殺めたのである。さて、きれいな鳥が歌う素晴らしい歌声の元歌はこうである。

ぼくのお母さんぼくを殺した  
 ぼくのお父さんぼくを食べた  
 ぼくの妹マルレニヒェン  
 骨を全部集める  
 絹の布に包む  
 杜松の木の下に置く。

キュウイット、キュウイット、ぼくはなんてきれいな鳥なんだろう！

結局、童話「杜松の木ものがたり」は、創世記の「蛇と禁断の木の实」の記述と重なる部分があって、蛇が継母、アダムが少年、エバが妹、家の外の、杜松の木のある「聖域」としての前庭が楽園、反対に、家の中が、楽園を追われたアダムとエバの家に対応する。父親である「主」は、日中、家を留守にしがちである。すでに楽園追放後の状況である。なぜなら、先妻は、禁断の杜松の実を食べた結果、女性=母となり、少年を生んだ。復活する少年が、もしイエスでもあるなら、先妻は聖母マリアでもある。つまり、エバの子孫で、神の子を宿す女性である。これを『ファウスト』に当てはめると、色々な点で符合する。アダムと少年がファウスト、エバと妹がグレートヒェンであり、蛇と継母がメフィストフェレスに、禁断の木と杜松の木が菩提樹に、先妻が聖母マリアに変身して、役どころが配分されるわけである。かなり無理な解釈であることは認めたいので、「性愛」という「(それをアダムとエバが食べた結果、異性を知り、人類を生んだというその) 禁断の木の实」を食べたファウストとグレートヒェンが、「罪」を犯し、「第Ⅰ部の世界」を追われ、つまり、それぞれの「性」と「罪」に応じて、「復活」と「刑死」の宿命に従った——とも読み取れるのではあるまいか。このように見ると、「失楽園」も、『ファウスト』のモチーフのひとつに加わりそうである。「これを食べると、賢くなる」と蛇に言われたエバは、木の実を食べ、賢くなったがゆえに、自分の母体であるアダムに、一種の知略で、蛇との経緯を一切告げずに、詐欺的行為として、アダムにも食べさせるのである。これは、詐欺であり原罪であるが、二人共、科学的な意味で「認識」を獲得すると同時に、「性」をも知るところとなり、その結果、人類誕生と科学的発展とに貢献したのである。皮肉なことに、第一子のカインは、嫉妬から弟アベルを殺害し、この烙印は、キリスト磔刑像「エッケ・ホモ」を経て、現代に到り、このような「神話」と「宗教」とは立場を異にする多くの現代人ですら、人類が、このまま、殺戮と兵器開発を永遠に続けることは、否定できない。

「アダムとエバ」説に与するか否かはともかく、人間の中にある「善意」と「悪意」、男性の「性」と女性の「性」に潜む「悪魔」については、誰もよく知るところである。婚姻、家庭、社会、国家、国際社会とは、「悪魔」の暴発と暴走とを防ぐためのオブラートであり、境界線である。それらを破り、逸脱することのないよう、道徳と法とが存在する。

#### V. ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』から

社会と国家に、既成の道徳と法がある限り、個人の「性愛」の欲求は、これと抵触する場合もある。中世に一応の完結をみた、ドイツ語とフランス語とによる、一連の宮廷叙事詩「トリスタンとイゾルデ」もその一例である。イギリス南西部のコーンウォールの英雄トリスタンは、重圧をかけてきたアイルランドの要求を斥けるため、今まで何人もの自国の英雄が挑んでは、死に追いやられてきた、アイルランドの大豪傑モーロルトとの一騎討ちに、見事勝利する。離れ小島での決闘であったが、勝利したものの、相手の剣に毒が塗ってあったため、瀕死の重傷を負い、そのまま小舟に仰向けになり、漂流する。小舟はアイルランドに流れ着き、トリスタンは、王女イゾルデの秘薬と介護によって、全快する。タントリスと偽名を使ったが、いずれ自分がアイルランドの仇敵であることが発覚することを恐れ、脱出する。この時、二人の年齢は16,7で、彼らは、自分では気づかぬまま、お互いに惹かれあっていた。帰国後ほどなくして、亡き母の兄である、コーンウォール王、老いた伯父マルケに妃を娶る必要が生じ、トリスタンは、単身アイルランドに向かう。策略をめぐ

らしたうえで、和睦のための結婚を図ったのであったが、ここが忠臣トリスタンのつらいところであった。策略というのは、アイルランドを首肯させるだけの手柄を立てるというものであって、彼は、命を張って、当時アイルランドを荒らし回っていた、竜退治を試みたのである。首尾よく竜は退治したものの、竜の吐いた毒気に当てられ、トリスタンは気を失って倒れてしまう。偶然、薬草を摘みに侍女とそこへ来合わせたイゾルデは叫ぶ一あら、この方、タントリスさんだわ。再びイゾルデに介抱されたトリスタンは、自分の身分と使命を打ち明ける。結婚を条件とする和睦が成立し、トリスタンは、臣下として、妃イゾルデを伯父マルケ王に送り届けるため、船上の人となる。途中、海が凩いであまりに暑かったため、実際は、お互いへの思いで体が火照っていたためとも考えられるが、誤って、イゾルデの母、アイルランドの妃が、娘の嫁ぎ先であるマルケ王の年齢を考慮して、秘かに侍女ブランゲーネに持たせてやった、なんとその「媚薬」を、二人は、それとは知らず、飲んでしまったのである。二人は、自分が、自分たちが、何を望んでいるかを、最初は胸の苦しさから、そして徐々に、はっきりと、相手の思いと自分の思いを知ったのである。ゴットフリート・フォン・シュトラースブルクは、ここで「愛の医師（くすし）」を登場させ、この擬人化された「愛欲」は、今は「愛欲の病」に罹った二人の病人に、薬として、相手の肉体を処方し、それらを二人に与えた、と叙述する。これは「不倫」をはるかに超えた「大逆罪」であったが、叙事詩を聞く者はみな、若い二人に同情の涙を誘われたことだろう。

「さらば死よきたれ！」（ベディエ編『トリスタン・イゾー物語』1890年）

「男は炎、女も炎、媚薬は口実、若さが不幸、悪魔も涙のものがたり」

ところが、600年後の1854年、この物語に独自の見解を加えて、ワーグナーが、自作の楽劇『トリスタンとイゾルデ』のための「詩文」を完成させた。筆者は、音曲が不得手なので、詩文すなわちテキストだけを扱うが、これがまた凄まじい。トリスタンは、臣下として自制しているのだが、イゾルデは、それを許さず、偽りの結婚をするぐらいなら、「破滅」と「忘却」を選ぶという気性の持ち主で、しかも、相手もそのはずだから、毒を飲んで心中をはかる。侍女ブランゲーネに毒杯を持ってこさせ、トリスタんに、それが何であるかを告げずに、さあ飲みなさいという。トリスタンは、中身が何かを悟って、潔く毒をあおる。それを見て、イゾルデも、わたしにも半分、と言って、杯を受け取り、残りを一気に飲み干すのである。ところがなんだか変である。実は、ブランゲーネが、主人を殺すわけにはいかないと、命に背いて、毒よりはましと、媚薬を入れて差し出したのである。その結果、二人は、「昼の欺瞞の世界では、分離した個体があり、不忠者」であっても、「神聖な闇の世界では、トリスタン『と』イゾルデも、『と』のない合一を得る」と自画自賛するが、所詮、二人の言う「昼の世界」では、彼らが、「欺瞞の張本人」として裁かれる。マルケ王は許しても、家来が放っておかない。深手を負ったトリスタンは、イゾルデに看取られて息絶える。マルケ王も家来とともにかけつけるが、ブランゲーネも含めた皆の前で、イゾルデは、恍惚として、歓喜の「愛死」を遂げる。

あふれる波と  
絶え間ない調べの中、  
天地の息吹きの行きかう

ものみなのがりの中——  
 溺れ、  
 沈み——、  
 何もわからないまま——、  
 なんてしあわせ！

この8行は、同じように短い語句の連なりではあるが、全体で100行を超える、イゾルデの「辞世の歌」の最後の8行である。この楽劇を、作者が50歳、自身が20歳で共有することができたニーチェは、特にこの8行を絶賛して、「現象界の白鳥の歌」と位置づけている（『悲劇の誕生』1872年）。ニーチェ(1844-1900年)自身の若さもあるが、若い時のニーチェは、ディオニュソスを實在の「胎」、アポロンを現象界の「形象」と把握し、楽劇を、海底に発する音楽と太陽としての詩人の結婚とみなし、旋律とは、海面のさざ波と把握していたワーグナーと、価値観をひとつにしていたと思われる。現象界の形象が、實在の胎から生まれるという古代ギリシャ哲学的な視点は、地上のもの一切が、永遠なる神意の譬えでしかないという、キリスト教の真理と、そして、色即是空の教えと、大同小異である。以下に、若いニーチェの、イゾルデ評を紹介する。

「悲劇的神話」は、ディオニュソスの叡智の、アポロンの芸術手段による、譬えとしてしか、理解しえない。それは、現象界を限界へと導き、そこまでくると、現象界は、自らを否定し、唯一なる實在の胎内へと、逃亡しようとする。そうして、自らの辞世の句として、イゾルデの白鳥の歌を、次のように、歌い出しそうだ。

歓びの大海の  
 あふれる波に身をまかせ、  
 芳香の大波の  
 絶え間ない調べに包まれ、  
 世界の息吹の  
 吹きかよう宇宙の中——  
 溺れては——沈み——  
 何も知ることのない——至高の悦楽！      (ニーチェ『悲劇の誕生』1872年)

ワーグナーは、視覚、聴覚、嗅覚、味覚、方位感覚の混乱を、芸術的に、不可欠であると、判断したわけである。

「女は炎、男が火口、悪魔も呆れる『と』のない合一」

ワーグナーのいう「欺瞞と妄想でしかない昼の虚偽に対する、神聖なる闇における、『と』のない合一」及びイゾルデの、感覚と知の停止である浮遊」とは、ある種の「根源と胎」への帰還願望、ノスタルジアであり、『ファウスト第Ⅱ部』第一幕における「母たちの国」への下降及び第二・第三幕における「神話の故郷」への旅とヘレナとの婚姻と同様、ヘレニズムの故郷探訪である。また、ワーグナーの中世志向も、『ファウスト第Ⅰ部』全体の基調である「中世ドイツの

霧田気同様（書齋、森、魔女の厨、ブロッケン山）、アイデンティティへの郷愁であろう（忘れられた・・・の心）。

## VI. プレスリーの「燃える恋」

「男は炎」を地で行った歌がある。50年ほど前に流行った歌である。男が、特定の女か、若い女の子たちに夢中になって、収拾不能になって、頭がいかれて喚いている歌である。糸車に椅すグレートヒエンの思いは、かなり具体的で、文字通り、双方（性愛とは、具体的な相互関係である）の、手、眼、胸、口がどうであると訴える。そしてやがて宿し産み落とす赤子にしても、自分の「体」を張った、具体的な「結晶」であろう。その意味で、グレートヒエンにとって、愛と家族は、具体的で現実的なものである。ところが、この「燃える恋」の男は、ただ、非生産的、抽象的、非現実的に喚いているだけである。男が、いいところのお坊っちゃん、背が高く、いけ面でなければ、女たちは見向きもせず、勝手に喚いていけば、と言うであろう。つまり、「男は炎、女は火口」は、必ずしも成立するとは限らないのである。「女性」にとって、必修科目でなければ、石ころ同然である。にもかかわらず、というか、脈があると考えて、男は歌い続ける。のぼせて、燃えて、あとは、冷めるか、灰になるかのいずれでしかない。現実の人間は、グレートヒエンや燃える男にしても、社会的制約や分別により、「トリスタンとイゾルデ」にも「グレートヒエンにも、そして「燃える男」にもならない。大多数はである。以下に、「燃える恋」の歌を引用する。筆者には、糸車に椅すグレートヒエンの思い同様、「性」と「愛の観念」（具体的か抽象的かということ）の質的差異は避けられないものの、この燃える男の「燃える恋」に、「恋」に墮ちる同一の「定め」が感じられる。

神よ何とかしてくれ  
 体温が  
 どんどん上がって  
 魂まで焦げちまう  
 女ってえ奴は  
 俺を燃やしにかかる  
 俺の頭は火がついて  
 どっちへ行くのかさっぱりだ

お前のキスは聖歌隊の甘い歌声さ  
 俺は舞い上がっちまう  
 俺の朝の空に  
 燃える恋の火をつけやがって

オー、オー、オー  
 体温が上がる  
 助けてくれ燃え上がる  
 42度になった感じ  
 燃えて燃えて燃えて

どうしたら下がるんだ  
このままじゃあ煙になっちゃう  
でもいい感じ、だって

お前のキスは聖歌隊の甘い歌声さ  
俺は舞い上がっちゃう  
俺の朝の空に  
燃える恋の火をつけやがって

来た来た  
炎の奴が俺を焦がしやがる  
助けてくれ  
なんだか滑って転びそうだ  
息苦しくなってきた  
胸が膨れてきた  
神よ、お慈悲だ  
いま倒れたところが燃えて穴になってるんだ  
燃える恋で  
俺はほんとに燃える恋の塊さ

最終行は、I'm just a hunk, a hunk of burnin' love a hunk, a hunk of burnin' love a hunk, a hunk of burnin' love... とフェイド・アウトのように、消えていく。この「アイム・ジャスタ・ハンカ・ハンコフ・バーニン・ラフ」「ア・ハンカ・ハンカ・バーニン・ラフ」「ア・ハンカ・ハンカ・バーン・ラフ」の「ハンカ・ハンカ」が、日本人の耳には、「墓・墓」と聞こえるところが、面白い。この男は、朝まで女といて、朝のキスでまた舞い上がって燃え上がった、ととれないこともないが、もう少し、女とは、距離があると思う。回想か願望に近いと思う。もちろん、「穴」は「地獄」への穴か、墓である。

「男は炎、女は団扇、適度に煽って、燃える恋」

こういう男がいると、女は楽しくて、三日やったら、やめられないと思う。ただ、女が読み違えても、男がまだ、ただの「ドン・ジョヴァンニ」だったら、男だけ「穴」から地獄に落ちれば済む。ところが、もし、男が、ファウストあるいはトリスタンだったら、やはり「男は炎、女は火口、仕上げは悪魔の火吹き竹」は避けられないところである。しかし、幸運なことに、大多数の庶民は、似た者夫婦、破れ鍋に綴じ蓋であり、これが救いである。

参考文献

William Shakespeare: Einundzwanzig Sonetten.. Deutsch von Paul Celan.

Insel taschenbuch 132. Insel Verlag 1978.

(154 篇から 21 篇を選んだ英独対訳本。独文は、パウル・ツェラーンによる。)

ウィリアム・シェイクスピア：シェイクスピアのソネット。

小田島雄志 訳 山本容子 画

文藝春秋 1994 年。

Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen.

Duutsch und Französisch.

Übertrageb von Carl Fischer Luchterhand 1966.

(仏独対訳本。)

Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke.

Hamburger Ausgabe in 14 Bänden 1968.

Richard Wagner : Die Musikdramen.

DTV 1981.

Richard Wagner: Die Hauptschriften.

Kröners Tashenausgabe Band 145. 1956.

Friedrich Nietzsche : Sämtliche Werke.

Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.

Deutscher Taschenbuch Verlag Gruzter. 1980.

(2008年10月7日受理)