
幻想演劇と「俯瞰」の主題について

バイロン『カイン』とフロベール『聖アントワヌの誘惑』を中心に

SAIGUSA Hironobu

三枝 大修

1961年に達成された、ガガーリンによる人類初の宇宙飛行。そこに至るまでにはたしかにまだ、一世紀にも及ぶ時の隔たりがある。それでも、あとで詳しく見てゆくように、十九世紀に書かれたある種の戯曲作品には、この宇宙飛行士の伝説的な台詞、「地球は青かった」を予告するような、宇宙空間を舞台とするシーンさえすでに描出されている……。

いや、宇宙空間まで出てゆくというのは、いかにも極端な例であったかもしれない。とはいえ、ゲーテの『ファウスト』第一部(1808)を嚆矢として十九世紀のヨーロッパに興った幻想的・形而上学的な戯曲作品の数々をつぶさに調べてみるならば、とりわけ〈探求者誘惑〉型の物語構造⁽¹⁾をもつ作品に、〈高所〉において展開される場面——その多くは悪魔による誘惑の場面——がしばしば描かれていることに気付かされる。塔の上、山頂、空中、果ては宇宙空間といった高みに連れてこられた主人公たちは、そこから必ず下界を俯瞰したり、あるいははるか彼方に遠ざかってしまった地球を遠望したりするのだが、『ファウスト』⁽²⁾のほかにもバイロンの『マンフレッド』(1817)や『カイン』(1821)⁽³⁾、キネの『アースヴェリウス』(1833)⁽⁴⁾、クラシンスキの『イリディオン』(1836)⁽⁵⁾、サントの『堅琴の七弦』(1839)⁽⁶⁾、フロベールの『聖アントワヌの誘惑』(1874)⁽⁷⁾といった複数の作品において観察されるこの主題論的な共通性は、われわれの好奇心を強く刺激する。いったいこれは、何に由来する現象なのだろうか。作家たちはなぜ、互いに示し合わせでもしたかのように、形而上学的な主題をもつ自らの戯曲作品に〈高所〉や〈飛行〉のシーンを書きこんだのか。かつてロラン・バルトは、鳥瞰されたパリ市街の描写を含むユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』(1831)や、ミシュレの『タブロー・ド・ラ・フランス』(1833)の内に、「パノラマ的視界という(おそらくは太古以来の)幻想」⁽⁸⁾の、エクリチュールによる実現を見てとったが、ならばわれわれの注目する現象もまた、エッフェル塔を誕生させた世紀における、「新しい知覚の到来」⁽⁹⁾を背景として持つものなのだろうか。あるいは単に、科学技術の進歩——たとえば熱気球の発明とその改良⁽¹⁰⁾——によって人類が「空」への進出を開始した時代の空気を色濃く反映した結果に過ぎないのだろうか。

1. ファウストの旅立ち

連綿と湧き出るこれらの問いに対するにあたって、まずはあらゆる「幻想演劇」の祖と考えられるゲーテの『ファウスト』第一部に視線を戻してみよう⁽¹¹⁾。諸学問を修めたにもかかわらず、絶対的な

(1) 己の生に何らかの欠如があることを自覚しており、その欠如を満たそうと欲する主人公(=〈探求者〉)の目の前に、ある日、超自然の形象(しばしば悪魔)が現れて、彼(または彼女)の願望成就を約束しつつ、誘惑を行う。——このような物語構造を備えた作品を、本稿では〈探求者誘惑〉型と呼ぶことにしたい。

(2) 『ファウスト』第一部については後述するが、1832年に刊行された第二部にも、塔守リュンコイスが

館の望楼に立ち、遠方の悲劇的な事件を目撃する場面がある(第五幕)。

(3) 『マンフレッド』のフィナーレ(第三幕第四場)において、主人公は自らの居城の塔にこもり、そこに現れた悪の精霊の誘惑を斥ける。『カイン』については後述。

(4) 『アースヴェリウス』の「第三日、第十二景」には、飛翔する死神モブが大地や海、市街地を俯瞰する場面がある。また、モブは「第三日、第十七景」に

真理への接近はかなわない——そんな現世の虚しさに絶望して一度は自殺さえ企てたファウスト博士は、誰もが知るように、悪魔メフィストフェレスと賭けをして、生を味わい尽くすための旅に出るのだが、その旅路がほかならぬ〈飛行〉から開始されていることに、われわれは注目しておきたい。

ファウスト：どうやってここを出ていく？ 馬や馬車や馭者はどこだ？

メフィスト：マントをひろげさえすれば、空中高く運んでくれる。新しい旅立ちだから、荷物
は少ないほうがいい。ガスを少々送りこむと、地上から浮きあがる。軽ければ上がるのも早
いというわけだ——では、新しい人生の門出にあたり、お祝いを申しあげる⁽¹²⁾。

メフィストフェレスのこの台詞の後、場面はすぐに「ライブツィヒのアウエルバッハ地下酒場」へと切り換わってしまうので、その間をつなぐ〈飛行〉の情景は、『ファウスト』のテキストには——残念ながらというか、巧妙にもというか——描き込まれていない。だが見方によっては、ゲーテによって描かれることのなかったここでの〈飛行〉の描出に挑戦したのが、聖史劇『カイン』の作者パイロンだったのだということもできるだろう。次節で詳しくたどることになるが、悪魔に先導されて未知の世界へと旅立ってゆくカインの興奮や、天空での飛翔を通じて自らの蒙を啓かれてゆく彼の驚嘆は、あるいはメフィストフェレスに連れられて空を舞ったファウスト博士のものでもあったかもしれないのである。

2. カインの飛行⁽¹³⁾

1821年に刊行されたパイロンの戯曲作品『カイン』において、〈探求者〉の役割を演じるのは作品の表題ともなっているカインその人である。彼は、禁を犯して楽園追放の憂き目にあったアダムとエバの息子であるがために、自分もいつかは死ななければならない、といった有限の運命に強い不満を抱いているほか、知的好奇心が旺盛であり、人知の及ばぬことまでも含めて、あらゆることを知りたいと念じながら地上で悶々としている。誘惑者たるルシファーが目を付けるのは、もちろんその点である。自己の「存在の神秘」(B 243)や「死の神秘」(B 256)について教えてほしいというカインの希望に応じて、悪魔は彼を、まずは第二幕第一場で「空間の深淵」へ、次いで第二幕第二場で

おいてもアースヴェリュースとその恋人ラシエルを連れ、空に舞い上がってゆく。

- (5)『イリディオン』第四部の終盤で、主人公は悪魔的な人物マシニッサに命を救われた後、山頂で取引をもちかけられ、己の魂と引き換えに積年の願望を叶える。

- (6)『豎琴の七弦』第四幕第一場の舞台は「大聖堂の塔の上」であり、女性主人公エレヌがそこから街を俯瞰しつつ、精霊との対話を行う。

- (7)『聖アントワーンの誘惑』は七章からなる戯曲形式の作品。1849年の初稿、1857年の第二稿と合わせて計三種類のテキストが残されている。〈飛行〉のシーンについては後述。

- (8) Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, in *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, t. I, 1993, p. 1386. 拙訳。(以下、英語文献・仏語文献からの引用には拙訳を用いる。)

- (9) *Ibid.*, p. 1387.

は「冥府」へと連れ出してゆく。人間には本来足を踏み入れることの許されていないはずの領域を案内し、そこで造物主たる神の完全性についてさまざまな疑義を吹きこみながら、言うなればカインに「悪」のイニシエーションを施してやるのである⁽¹⁴⁾。

本稿における議論の対象が「高所」の主題である以上、カインの精神に懐疑主義を植えつけてゆくルシファーの巧みな弁論についてここで立ち入ることはせず、もっぱら第二幕第一場に描かれた悪魔と人間の飛行シーンにのみ話題を絞ることとしよう。まず目を留めておきたいのは、ルシファーと飛行を開始してすぐに、空中はおろか地球の圏外にまで浮かび上がってしまったカインが、そこから自らの住む世界を遠望する、という場景である。地球は、主人公たちが「日の光のように移動してゆくに付て、いよいよ小さくなってゆく」(B 253)ため、もはや「小さな青い球」としか見えない。

カイン: 本当に、あれが地球だろうか? / 遠いエーテルの中にぶらさがっている、あの向こうの小さな青い球が? / もうひとつ、一段と小さな球体が近くにあるが、/ こちらは地球の夜を照らす星に似ている。(B 253)

この場面についてもう一点記憶しておきたいのは、少なくとも「空間の深淵」(第二幕第一場)を経めぐっているあいだ、カインが自らの旅行に見出だしているのは喜びであるということだ。いずれ光なき世界、「冥府」(第二幕第二場)へと至ると、そこで目にする異様な光景の連続によって先の歓喜は苦悩へと変わるのだが、少なくとも宇宙空間にあるかぎり、カインの目に映るものは美しいスペクタクルとして機能している。そこにあるのは、次の引用箇所が示すとおり、星々によって織りなされる光の饗宴なのである。

ルシファー: だがまあ、見たまえ! / すばらしい眺めではないか?

カイン: おお、美しく、/ また想像の力を超えた、天上のエーテルよ! / すでに強まり、なおも強まってゆく光の、/ さらに数を増しつつある塊よ! (B 255)

バイロンのこの戯曲作品について、本稿における議論のためにはここまでの紹介で充分なのだ

(10) 肖像写真家であり、飛行技術の研究家でもあったナダールが熱気球に乗ってパリ市街を俯瞰する写真の撮影に成功したのは——すなわち、世界初の空中撮影の成功は——1858年のことである。

(11) 『両世界評論』誌(1839年12月1日号)に掲載された論考「幻想演劇論」において「幻想演劇(drame fantastique)」という用語を提示したジョルジュ・サンドによれば、『ファウスト』の作者ゲーテこそがこの文学形式の創始者である。

(12) ゲーテ『ファウスト 第一部』、池内紀訳、集英社文庫ヘリテージシリーズ、2004年、117頁。なお、ジャン・ラコスタは、「ガスを少々送りこむと、地上から浮きあがる」という一節に熱気球への暗示を見てとり、以下のような指摘を行っている。「伝説上のファウストもメフィストフェレスと一緒にマントに乗って旅をしたが、ゲーテは、「ガス」、つまり熱気を利用した気球の、1773年から1774年にかけての最初期の飛行をも参照している。」(Goethe,

が、それでもいちおう異次元旅行の顛末を述べておこう。さらなる飛翔を続ける⁽¹⁵⁾カインとルシファーとは、目的地である黄泉の国にたどり着き、そこで実体とも幻影ともつかぬ亡者たちの不気味な姿を目の当たりにする。そして、この怪異な光景に引き込まれながら悪魔の弁舌に長々と耳を傾けたことで、カインの啓蒙は——と同時に墮落は——完成の運びとなる。地上に戻った彼は、ほどなく兄弟殺しの大罪を犯し、故郷を追われることとなるだろう。かくして悪魔による誘惑は、バイロンのこの作品においては成功裡に終わるのである。

3. 聖アントワヌの飛行⁽¹⁶⁾

「空間の深淵」へと飛翔すること。そしてそこから小さくなってしまった地球を遠望すること。バイロンの聖史劇における飛行シーンをあたかもそのまま再現したかのような場景が、フロベールの『聖アントワヌの誘惑』には描かれている。ただし、カインに代わってそこで『探求者』の役割を果たすのはテバイスの砂漠で苦行に励んでいるアントワヌであり、一方でその誘惑者は、1874年の決定稿を参照するならば、隠者の弟子イラリオンに化けていた悪魔ということになる。飛行の場面が見出されるのは作品の第六章だが、その直前、第五章の末尾でイラリオンは不意に悪魔としての本性を現し、アントワヌの身体をむりやり「角の上に投げ上げて」空中へと「攫ってゆく」(F 206)。

第六章の幕開きを告げるのは、「悪魔はアントワヌを乗せて、遊泳者のように体を伸ばし、飛翔している」(F 207)というト書きである。隠者は己の肉体が上昇していることについては漠然と感知しているのだが、どうやら奇妙な思考停止がはたらいているようで、自分が悪魔の背に乗っているというスリリングな状況については理解しているようには見えない。むしろ彼は危機感が希薄なかわりに、高所から下界を俯瞰しつつ、ある種の快感を覚えているようなのだ。

アントワヌ：私はどこに行くのだろうか？／先ほど悪魔の姿が見えた気がする。いや、ちがう！雲に運ばれているのだ。きっと、もう死んでしまっ、神の御許へ昇天しているのではないか？……／ああ！何と気持ちよく呼吸できるのだろう！穢れのない大気がわが魂をふくらませる。重苦しさはもはやない！苦しみも感じない！／下方では、稲妻が炸裂し、地平線が広がり、大河が交叉している。あの黄金色の染みは砂漠で、あの水たまりは大洋なのだ。(F 207)

Faust. Première partie de la tragédie, trad. Gérard de Nerval, éd. Jean Lacoste, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 123.)

- (13) 本稿において使用する『カイン』のテキストは以下のものとする。Lord Byron, *Cain*, in *The Complete Poetical Works*, éd. Jerome J. McGann, Oxford, Clarendon Press, vol. VI, 1991. また、この書物から引用を行う場合には、引用文の直後に括弧を開き、その中に該当箇所のページ数を、「B」という記

号とともに記すこととする。

- (14) バイロンのこの作品に関しては、当然のことながらダンテ『神曲』の影響も指摘されている。実際、異世界への旅の最中、ほとんど保護者であるかのように人間を手厚くエスコートしてゆくルシファーは、地獄における水先案内人ウエルギリウスを髣髴させる。また、カインが超自然の世界を経めぐり、己の知見を豊かにしてから地上に帰ってくるという意味で、この飛行を「グランドツアー」に見立

続いて、バイロンの作品においてそうであったように、地球が次第に遠ざかり、主人公の視界の中で小さくなってゆく様子が、ト書きで記されている。

大地は球形になってゆく。アントワースには、それが蒼穹のただ中で両極を軸に回転し、太陽の周りをまわっているのが見える。(F 207)

かくして、アントワースの信仰を粉碎せんとくろむ悪魔によって、「宇宙の中心」(F 208)が地球であるというキリスト教的な世界観は脆くもくつがえされる。そして、にわかにその絶対的な地位を失った地球は、もはや他の星々から判別しがたくなってゆく。

一方で、悪魔とアントワースとはさらに上昇を続け、今度は「星々のただ中へと」(F 209)分け入ってゆくのだが、ここでもわれわれの目を打つのはバイロンの戯曲との共通点である。少なくともこの道行きにおいて隠者を捉えているのは、それまで信じてきた世界観の崩壊にともなう苦悩などではなくて、純粋な、狂おしいまでの歓喜なのだ。

アントワース：うむ……そうだ！私の知性でも、そのこと[ある種の法則に従って星々が運行していること]は理解できるぞ！情愛の愉しみにも勝る悦びではないか！神の広大さを前に、私はただただ驚愕し、息を切らせている！（F 209）

悪魔も予告しているように、アントワースが上昇すればするほど天空もそれに合わせて高くなってゆき、また一方では、隠者の思想の向上にともなって、神の存在もいっそう巨大なものとなってゆく。したがって、「かくのごとく世界の実相を見出した以上は、拡大してゆく無限の中で、歓喜もいよいよや増すばかり」(F 209)なのである。アントワースはたまらず、「ああ！もっと高く！もっと高く！このままずっと！」(F 209)と叫び声をあげ、悪魔にさらなる上昇を懇願するだろう。なにしろ高みに昇ることによって、彼はいまや念願の知の増大を、認識の深化を経験しているのだから。他方で彼は、「過ぎし日の無知蒙昧や己の夢想の凡庸さを軽蔑とともに思い起こす」(F 210)

てる研究者もいる。「ルシファーと一緒にカインが経験した宇宙および黄泉への探検は、イギリスの上流階級の子弟が教育を完成させるために家庭教師と共にヨーロッパへ出掛ける「大陸旅行」(grand tour)に似通っている。この旅行を通じて、カインはマニ教についての知識や合理主義や個人主義やキュヴィエの古生物学など、近代的な知識を身につけた「紳士」として帰ってくる。」(広本勝也「バイロンの劇詩『カイン』——聖なる主題について」、

『慶應義塾大学日吉紀要(言語・文化・コミュニケーション)』、第36号、2006年、47-48頁。)

(15)「ルシファー：では行こう！向こうへ！俺たちの力強い翼で。／カイン：おお！何と青空を切り裂いて行くことか！星々が色あせてゆく！」(B 256)

(16) 本稿において使用する『聖アントワースの誘惑』のテキストは以下のものとする。Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, éd. Claudine Gonthot-Mersch, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

こととなる。星々のさなかにあって、彼にはついに天の秘密に分け入ったという自覚があるのだ。

以上で、われわれの議論にとってのフロベール作品の要点は確認し終えたが、今回もいちおう旅の続きを見ておくとしよう。高翔にともなう歓喜の後で、アントワヌは悪魔を相手に「神」をめぐる議論に入り、すると彼の悦びには翳りがさしてくる。隠者は神がある種の偉大人格として捉えていたのだが、悪魔はその素朴な考えに合理的な反駁を加えてゆくのである⁽¹⁷⁾。すべては「物質」に過ぎないのではないか、という疑念がアントワヌの頭をよぎる。そこで、ふらつく獲物の理性を前に、悪魔は「私を崇拜するがいい！そしてお前が神と呼んでいる亡霊を呪うのだ！」(F 215)と凄みをきかせながら直接的な誘惑に出るのだが、道士はそれでも信仰を捨てず、「最後の希望を天に託して、空をふり仰ぐ」ことで、最終的には悪魔の爪から逃げおおせることとなる。

4. バイロンを読むフロベール

われわれはここまで〈飛行〉の場面に關する『カイン』と『聖アントワヌの誘惑』の類似を確認してきたが、この二作品のあいだに親近性を見てとる視点そのものは何ら新しいものではない。というのも、「クロワッセの隠者」の創作に影響を与えたと思しき無数のテキストの中で、バイロンの『カイン』はゲーテの『ファウスト』⁽¹⁸⁾とならんで、そのインパクトがもっとも確証しやすいもののひとつだからである。フロベールが若年の頃よりバイロンの熱狂的な読者であったことは書簡などからうかがい知ることのできる事実であるし⁽¹⁹⁾、『カイン』を読んで感銘を受けたことも、1847年2月のルイーズ・コレ宛書簡の内に確認できる⁽²⁰⁾。

ただし、だからといってフロベールの作品における〈飛行〉の場面の源泉がバイロンの聖史劇にあると断じるのは早計なのであって、じつは『聖アントワヌの誘惑』の作者にとって「悪魔に同伴された旅」の主題は、この戯曲の創作よりもはるか以前、習作と呼んだ方がいいような初期作品の時期から一貫して親しいものであったのだ⁽²¹⁾。それゆえ、彼が1847年に初めて『カイン』を読んだのだとしたら、悪魔と〈探求者〉の飛翔という主題は、当然、バイロン作品の読書経験以前にすでにフロベール独自のものとしてあったのだと結論せざるをえない。マックス・ミルネールは正当にも「[フロベールは1847年に『カイン』を]発見したのだろうか、それとも再読したのだろうか？」⁽²²⁾という問いを立てているが、もしもそれが「発見」であったとするならば、『カイン』の第二幕第一場

また、この書物から引用を行う場合には、引用文の直後に括弧を開き、その中に該当箇所のページ数を、「F」という記号とともに記すこととする。

(17) 人智を超えた高次の知の所有と誘惑のための詭弁の使用とは、よく知られた悪魔の特徴である。フロベールの作品においても、悪魔は第五章の最後で、「ひとは私を〈知識 (la Science)〉と呼ぶ」(F 206)と口に出している。

(18) 『地獄の夢』、『スマール』といったフロベールの初期作

品、さらに『聖アントワヌの誘惑』がゲーテの『ファウスト』第一部から強い影響を受けつつ書かれたものであることは、多くの研究者が異口同音に指摘している。二つだけ例を挙げておこう。フォリオ版『聖アントワヌの誘惑』の編者クロディース・ゴト＝メルシュは、その序文において、この作品が「最も多くを負っているのは、『ファウスト』第一部に対してである」(C. Gothot-Mersch, introduction à son édition de la *Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 23)と述べてお

がフロベールの初期作品群の飛翔の場面の源泉となった可能性はなくなってしまうのである。

とはいえ、本稿の目的は間テキスト性の検証ではないので、この問題に関しては確認程度に留めておくでしょう。われわれにとってより重要と思われる課題は、『カイン』と『聖アントワヌの誘惑』とに共通する〈飛行〉の場面の意味を探ることである。悪魔たちはなぜ、彼らの獲物たる〈探求者〉たちの誘惑を行うにあたって、高所へと飛び立ってゆくのか。飛行や俯瞰は、〈探求者〉たちの知への渴望に応えるための一種のサービスとして敢行されているのだろうか。

5. 比喩としての飛行

フロベール研究史を紐解いてみるならば、悪魔と探求者の〈飛行〉の場面をそれそのものとして受け取るのではなくて、そこに何らかの象徴を読みとるといった立場もあることがわかる。したがって、まずはこの種の読解を検討してみることにしよう。このとき提起される問いは、「飛行は何を表しているのか」というものである。そしてこの問いに対する解答の内、もっとも単純なものとしては、ビエール・ダンジェの提示する精神分析的な解釈が挙げられる。

[[『聖アントワヌの誘惑』における] この飛翔は、なによりもまずそれ自体、精神分析学が教えてくれたように、性的な力をイメージ化したものである。星々へと上昇してゆくこの跳躍の中には、勃起をあらわすひとつの比喩があるのだ⁽²³⁾。

この解釈は、言うまでもなく、フロベールの作品のみならず、バイロンの聖史劇におけるカインの飛翔にも適用可能だろう。ともあれ、いかに強力なものであるとはいえ、単一の図式の中に文学作品の豊饒なイメージを還元してしまってはつまらない。『空と夢』の中でガストン・バシュエールが警告を発しているのは、こういった操作に対してではなかったか。

古典的な精神分析学にとって、飛翔の夢は、もっとも明瞭な象徴のひとつ、もっとも一般的な「説明概念」のひとつとなった。すなわち、それが象徴しているものとは、彼ら精神分析学者の言うには、官能的な欲望なのである。[...] ある個別の象徴に対し、ひとつの決まった意

り、一方で、GFフラマリオン版の編者ジャック・シュフェルは、同じく序文において、以下のように指摘している。「18歳の時にゲーテの読書から影響を受けてフロベールは象徴劇を創作し、これを自ら『聖史劇』と呼んだ。その作品『スマール』は、サタンと対峙する一種のファウストを舞台に載せたものである。」(Jacques Suffel, préface à son édition de la *Tentation de saint Antoine*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 14.)

(19) たとえば、1838年9月13日付エルネスト・シュヴァ

リエ宛書簡にこう書かれている。「まったく、ぼくが深く敬愛しているのは二人だけです。ラブレールとバイロン、この二人だけが、人類の面目をつぶし、なおかつその人類を正面からあざ笑ってやろうとして、書いたのです。こんなふうに世間に立ち向かう人間の姿勢とは、なんと立派なものでしょうか!」(Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 28.)

味を決定的な形で与与するこういった方法は、数多くの問題の見逃しにつながる⁽²⁴⁾。

だからわれわれにとって、ここで注目しておきたいのは、むしろ『悪魔の中世』における澁澤龍彦の指摘である。「聖アントニウスの誘惑」の逸話を図像化したものの中に聖者を連れて飛行する悪魔を描いたものが多く見つかることに注目した澁澤は、以下のような問いを発する。

いったい、このふしぎな空中飛行（あるいは空中浮遊^{エクスタシス}というべきか）の図は、聖者の法悦境をあらわすものであろうか。悪魔の拷問も、それが神からあたえられた試練だとすれば、聖者をして亡我の境にいたらしめる機縁になるのであろうか⁽²⁵⁾。

澁澤はどうやら、聖者の空中飛行図に表現された飛行の光景を一種の比喩として捉え、それを聖者の蒙っている「誘惑＝試練 (temptatio)」の絵画的表象であると解釈しているようだ。誘惑という一種の「拷問」が、その被害者に逆説的にも「法悦境」をもたらし、しかもそれが「忘我」の表情をともなった空中浮遊の図像へとイメージの次元で転化されてゆく——そのようなことがあり得るだろうかと問うているのはそのためである。

『カイン』の主人公も、『聖アントワヌの誘惑』の主人公も、地上から離れて愉悅を覚えていたことをわれわれは記憶しているから、悪魔にともなわれた空中飛行は聖者の恍惚状態をあらわす、というここに読まれる仮説は、一見、納得しやすいもののように思える。実際、それは誘惑図についての可能な解釈の一つではあるだろう。

だが、われわれとしては、澁澤が想定しているように、誘惑を受けることは神に試されることであるから、そういった試練に遭遇した聖者はマゾヒスティックな歓喜を覚える——そしてその倒錯した歓喜を図像化すると飛行図になる、という風に事態が推移しているとは思えない。そうではなくて、おそらくは順番が逆なのである。その根拠については次節で詳述するが、悪魔はじつは誘惑を成功させるためにこそ、聖者を空中へといざなっている。〈高所〉の存在はむしろ、悪魔の側の武器のひとつ、ある種の戦略的な装置として考えなくてはならないのである。つまり、ここでは誘惑対象を〈高所〉へと誘い、彼に視覚的な快楽を与えることそのものが、誘惑の効果を高める有益な補

(20)「パイロンの『カイン』を読み終えたところです。何という詩人でしょう!」(Ibid., p. 437.)

(21) ジャンヌ・ベムは飛行のシーンが『聖アントワヌの誘惑』の「パランペストのテキストの最古層のうちのひとつ」であることを指摘している。実際、この場面は、1874年刊行の『聖アントワヌの誘惑』決定稿のみならず、1849年の初稿、1857年の第二稿にも描かれており、それどころかじつは『スマール』(1839)にまで、そしてある意味では『地獄

への旅』(1835)にまで遡る」ことができるものである。(Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 199.)

(22) Max Milner, *Le Diable dans la littérature française* [1960], Paris, José Corti, 2007, p. 687, n. 15.

(23) Pierre Danger, « Sainteté et castration dans *La Tentation de saint Antoine* », *Essai sur Flaubert*, Paris, Nizet, 1979, p. 193.

助手段たり得ているのだ。〈飛行〉は、この場合、地上にあって「誘惑＝試練」を蒙った聖者のマゾヒスティックな法悦境を比喩的な形で表現したものではないだろう。そうではなくて、悪魔の翼を借りて実際に〈飛行〉することによって、聖者は法悦境を味わっていると考えべきなのである。

6. 『福音書』と俯瞰

以上のようにわれわれが推測する根拠は、新約聖書の共観福音書に読まれるキリスト誘惑のエピソードにある。この場面は、バイロンが『カイン』の題材を得た『創世記』⁽²⁶⁾の中のエバ誘惑のシーン、そしてフロベールの戯曲作品にもっとも直接的なモチーフを提供した聖アタナシウスの『聖アントニウス伝』と並んで、キリスト教文化圏の古層に位置する「誘惑」譚のひとつであるが、そこには非常に興味深いことに、『創世記』や『聖アントニウス伝』には見られない〈高所〉での誘惑の場景が描かれているのである。

以下に、『マタイ福音書』、『ルカ福音書』の該当部分を引用しておくが、いずれも悪魔が誘惑を試みるにあたって、キリストをまず〈高所〉へと連れ去っていることに注目しよう。

(1) 『マタイ福音書』(4. 8-11)

悪魔はイエスを非常に高い山に連れて行き、世のすべての国々とその繁栄ぶりを見せて、「もし、ひれ伏してわたしを拝むなら、これをみんな与えよう」と言った。すると、イエスは言われた。「退け、サタン。『あなたの神である主を拝み、ただ主に仕えよ』と書いてある。」そこで、悪魔は離れ去った⁽²⁷⁾。

(2) 『ルカ福音書』(4. 5-8)

悪魔はイエスを高く引き上げ、一瞬のうちに世界のすべての国々を見せた。そして悪魔は言った。「この国々の一切の権力と繁栄とを与えよう。それはわたしに任ざられていて、これと思う人に与えることができるからだ。だから、わたしを拝むなら、みんなあなたのものになる。」イエスはお答えになった。『『あなたの神である主を拝み、ただ主に仕えよ』と書いてある。』⁽²⁸⁾

(24) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes* [1943], Paris, José Corti, 1994, p. 27-28. 強調原文。

(25) 辻澤龍彦『悪魔の中世』、河出文庫、2001年(初版は桃源社、1979年)、171頁。

(26) 自由に天翔る英雄的な悪魔のイメージを筆頭に、ミルトン『失楽園』の影響も『カイン』の中には否定しがたく跡を留めている。ただし、バイロン自身は『カイン』に付した序文において、ミルトンの作品は「二十歳を過ぎてからは一度も読んでいない」(B

228)と述べており、創作にあたっては『失楽園』よりも『創世記』の記述を直接の典拠としたことを明らかにしている。

(27) 『新約聖書(詩編つき)』、新共同訳、日本聖書協会、2005年、5頁。

(28) 同書、107頁。なお、ゲーテの『ファウスト』第一部、バイロンの『カイン』、そしてこの『ルカ福音書』の誘惑の場面を明らかに参照しながら書かれた〈探求者誘惑〉型の戯曲作品として、未完のものではあるが、

『マタイ福音書』においてキリストが連れて行かれるのは「非常に高い山」の上であり、一方で『ルカ福音書』では高山は出てこないが、悪魔とイエスとの〈飛行〉を匂わせる書き方がなされている。「イエスを高く引き上げ、一瞬のうちに世界のすべての国々を見せた」——実際、これこそはまさに、バイロンのルシファーやフロベールの悪魔が彼らの標的たる〈探求者〉たちに対して行ったことではなかったか。

ここで足を止めて、〈高所〉への移動がいかなる効果を持つものであるのか考えてみることにしよう。すでに見てきたように、バイロンやフロベールの主人公たちは高次の知を求める〈探求者〉として造形されている。その点を重視するならば、悪魔が彼らを高所へといざなうことで目論んでいるのは、何よりもまず彼らの知への欲望に応え、それによって大々的に満足感を与えてやることであるだろう。というのも、誰もが経験的に知っているように、〈高所〉からの俯瞰は、視界の圧倒的な拡大によって、そこに赴かなければ決して得られなかったはずの多大な知見をもたらしてくれるからである。カインやアントワヌは天空を飛翔することで等身大の世界から完全に切り離され、それまでの人生で培ってきた認識をあらかた覆されるほどの知識を吸収しながら、人類としては例外的ともいえる眼福にあずかることができていた。そして、それゆえにこそ悪魔の誘惑が効力をもち得たという側面が、おそらくはたしかに存在していたのである。

だが、それよりもさらに重要なのは、高所からの俯瞰が視野の拡大のみならず、パースペクティヴの変化をももたらすということではないだろうか。高所からは、地上にとどまっていたときよりもたしかに多くのものが見える(知の量的な変化)。だが、そういった事態よりもむしろ、俯瞰した際には大きいはずのものが小さく見える(知の質的な変化)ということの方が重要なのである。山がないしは空中に昇ってみれば、地表のあらゆるものが、地上にいたときよりも小さく見える。風景はいやおうなく縮小され、ほとんど矮小化されると言ってしまうてもいいかもしれない。するとそのとき、そういった光景を前にしている者は、小さくなってしまった視覚の対象があたかも容易に自らの所有に帰するような錯覚にとらわれるのではあるまいか⁽²⁹⁾。「(多大な力をもって)支配する」という原義をもつフランス語の動詞: «dominer» がまた「俯瞰する」⁽³⁰⁾という意味でも使用し得るという事実は、まことに示唆的であると言わなければならない。見ること、視界に収めることは、象徴的には、その視界の内にあるものを自らの所有物とすることなのである。すでに引用した

ネルヴァルの「ニコラ・フラメル」(1831)を挙げておきたい。この作品の主人公フラメルは絶対知を渴望する錬金術師であるが、金に窮してサタンの誘惑を受ける。そしてその誘惑の舞台が、やはり〈高所〉——パリのサン＝ジャックの塔の上——に設定されているのである。『メルキユール・ド・フランス』に掲載されたこの作品の冒頭部分は20頁ほどのごく短いものだが、そこにはメフィストフェレスに対して発せられたファウストの台詞の引き写しもある

ば、バイロン「カイン」へのあからさまな言及もあり、加えて『ルカ福音書』のキリスト誘惑の場面から文章がふたつ、ラテン語のまま引用されている。詳しくは、Gérard de Nerval, « Nicolas Flamel », *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 319-331とその注釈を参照のこと。

(29) たとえば、バルザック『ゴリオ爺さん』(1834)のラストシーンを想起しておきたい。ラスティニヤック

『福音書』における誘惑の一節について、まさにこの点を強調したミシェル・ドゥギーの慧眼は評価されてしかるべきであろう。

共観福音書によって描き出された「キリストの誘惑」という図像がわれわれに伝えるのは、縮尺の変化と悪の相関である。(キリストを)運んでいった山の高みから、悪の精霊は「これすべて」を見せる。それは無差別にかき集められたものであり、視線によって「所有される」ものなのだが、その所有は錯覚であると同時に現実でもあり、つまりイメージとして、潜在的に、仮定的なものとして所有されるのだ⁽³¹⁾。

つまり、ここまでわれわれは〈誘惑者〉たる悪魔たちがしばしばその誘惑の舞台を〈高所〉に求めるのを目撃してきたわけだが、じつはその〈高所〉そのものもまた、ある意味では一個の〈誘惑者〉にはかならないのである。〈高所〉はそこに立つ者にパノラマ的な視界を授け、心地よい視覚的スペクタクルを提供することによって——あるいはまた、ラディカルな「縮尺の変化」を引き起こし、大きいはずのものを極端に小さく見せて、それが自分にも理解可能・所有可能であるという幻影を、東の間であれ、抱かせることによって——誘惑するのだ。おそらくはそういった理由から、パイロンの作品のルシファーは冥府に赴く前にカインを星々のあいだに連れまわし、『聖アントワヌの誘惑』の悪魔も、イニシエーションの旅の理想的な行程として、天空から宇宙空間へと至る、すぐれて俯瞰に適した場所を選んだのである。

7. 芝居と高所

以上の考察により、〈探求者誘惑〉型の物語における俯瞰の意味について一定の見解を導き出すことができたところで、われわれは最後に戯曲形式のエキリチュールと〈高所〉との関係について、若干の指摘を行っておきたい。というのも、〈高所〉や〈飛行〉の场景を含む戯曲作品には、劇場における上演を前提とせずに書かれたものが多く、そこにはおそらく何らかの相関関係があると推測されるからである。

つまり、山頂でも塔の上でも空中でも宇宙空間でも何でもよいが、地表からはるかに隔たった高

青年が、当時高台にあったペール＝ラシェーズ墓地からバリの街を俯瞰しつつ、「今度は俺とおまえの勝負だ!」という「勇壮な言葉」を放つのは、彼がこの瞬間、〈高所〉のもたらす支配の錯覚に酔っているからではないだろうか。(Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 354.)

surl' espace environnant » というものが挙げられている。

(31) Michel Deguy, *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 256. 強調原文。

(30) リトレの辞書の記述では、「dominer」の語義として、
« Avoir, par sa hauteur, une sorte de domination

みを舞台背景としてもつ戯曲作品の一場面は、十九世紀の通常の劇場に話を限るならば、いかに舞台装置や演出に凝ってみたところで、それを見ている観客に、あたかも現実にその場に居合わせているかのような生々しい錯覚を与えることは難しい。したがって、そういった舞台の限界を自覚していたからこそ、作家たちは、〈高所〉で展開される幻想的・超自然的なヴィジョンを扱う際には、興行的な面でのリアリズムの気遣いが要らないレーゼドラマを、自らのエクリチュールの形として好んで選択したのではないかと想像されるのだ。

実際、本稿において詳しく見てきた二作品にしても、リアリズムに基づいた上演がいちじるしく困難であることは一読後ただちに明らかである。異世界への旅がその第二幕全体を構成している『カイン』同様、『聖アントワースの誘惑』も、ゴトー＝メルシュが指摘しているように、上演にはきわめて不向きな作品であるし⁽³²⁾、だいいちパイロン卿に話を戻すならば、この詩人は、こと『カイン』に限らなくとも、劇場での自作の上演に関しては、つねに否定的な反応を示す人物であった⁽³³⁾。キネの『アースヴェリュス』、クラシンスキの『イリディオン』、サンドの『竖琴の七弦』といった同時代の幻想演劇作品に視線を移してみても、そのあたりの事情はまったく変わらない。およそ精神内部の劇場においてのみ上演可能な戯曲作品だからこそ、作家たちは自由に、ともすれば思弁的な内容に深く沈潜しがちな〈探求者誘惑〉型の物語を構築し、そこに〈高所〉や〈飛行〉の場面を取り入れることができたのである。

周知のように、十九世紀ヨーロッパの劇場には、そこで上演される作品に関して、公序良俗に関する制約、政治的な言説や仄めかしをめぐる制約、キリスト教道徳の面からの制約、三一致の法則をはじめとする美学的な制約などがあり、そのうえでさらに、舞台上では何がリアルに表現できて何が表現できないか、という物理的な面での制約もあった。そういった無数の制約にとらわれることなく創作を行うことのできる「幻想演劇」形式を自らの度外れな夢の器として選択し、そこに作家たちが〈高所〉や〈飛行〉のシーンといった上演困難な場を書きこんだのは、したがって、きわめて理にかなったことだったのである。

8. 結論

だからわれわれは、こう結論づけるとしよう。劇場での上演を前提とせずに書かれた十九世紀の幻想演劇作品群にしばしば〈俯瞰〉の主題が現れるとしたら、それは決して偶然ではないのだと。

(32) おびたしく登場する幻想的な登場人物たち、彼らのあまりにも頻繁な変身、ト書きの濫用など、フロベールの戯曲作品を上演困難なものとしている要因を列挙した後、ゴトー＝メルシュは「端的に言って、『聖アントワースの誘惑』の中にスペクタクルがあるとするならば、それは肘掛椅子でのスペクタクルだ」と結論付けている。(C. Gothot-Mersch, introduction à son édition de la *Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 39.)

(33) たとえば『マンフレッド』の完成を告げるジョン・マレー宛書簡(1817年2月15日付)の中で、パイロンは、「舞台に対して、これ以上ないほどの軽蔑の念」を抱いてしまったがために「上演は絶対にできないようにしておいた」と明かしている。(Byron's *Letters and Journals*, éd. Leslie A. Marchand, Belknap Press of Harvard University Press, vol. 5, 1976, p. 170.) また、『カイン』同様1821年に出版された戯曲『マリノ・ファリエ

紙幅の都合から、本稿ではパイロンの『カイン』とフロベールの『聖アントワヌの誘惑』に絞って精読を行ったが、以上の議論の成果は、他の作家たちの筆になる幻想演劇諸作品に対しても、十分に適用可能である。——すなわち、〈探求者誘惑〉型の物語構造をそなえた戯曲作品には、〈飛行〉や〈高所〉の場面が頻出するが、それは、パノラマ的な眺望によって「まなざしと知性の冒険」⁽³⁴⁾を与えてくれる〈高所〉そのものが、知を求めてやまない〈探求者〉にとって、おおいに誘惑的なものであるからなのだ。と同時に、それは〈誘惑者〉たる悪魔にとっても、獲物を籠絡するための有効な装置となるだろう。事実、すでに確認してきたとおり、〈高所〉こそは、伝統的に、誘惑譚における特権的なトポスのひとつなのである。

また、これらの事情に加えて、幻想演劇作品の多くがレーゼドラマとして構想されているという点も見逃してはならない。というのも、そうであるからこそ、これらの戯曲の作者たちは、三次元の舞台における上演にはつきものの物理的制約のいっさいを免れて、〈高所〉や〈飛行〉のシーンを、自らのテキストの内部に自由に描きこむことができたのだから。

そしておそらくは、以上のような複合的な理由に恵まれたからこそ、〈俯瞰〉の主題は、幻想演劇形式で書かれたかくも多くの戯曲の内に、たしかな存在感をもって織りこまれているのである。

本論文は、日本学術振興会、平成23年度科学研究費補助金による研究成果の一部である。

ロ』に関しても、「[[この作品を] 舞台にかけようなどという考えはまったく持ち合わせていなかった。それに、現状のままではおそらく成功の野心を叶えてくれるものではあるまい」と序文で述べている。(Byron, *The Complete Poetical Works*, op. cit., vol. IV, 1986, p. 305.) なお、パイロンが舞台に対して抱いていたコンプレックスについてはデイヴィッド・アードマンの論考 (David V. Erdman, « Byron's Stage Fright : The History of

His Ambition and Fear of Writing for the Stage », *ELH*, vol. 6, 1939, p. 219-243) が詳しい。

(34) Barthes, *op. cit.*, p. 1386.