

魂 の 墓 場

——オルペウスと牧歌——

伊 澤 東 一

イタリアの北部国境をなすアルプス山岳地帯が南下とともに急激にその地勢を弱めるあたり、イタリア半島の付け根を削りあげたかのように、東西に伸び広がる平野がある。人びとはそこを東からエミーリア平原、ロンヴァルディア平原と並び称しているが、そのなかほどをアルプス山脈からの清冽な水を集めたイタリア最長のポー河が貫流しているところから、むしろポー平原と呼びならわしている。険しい峻線をつねに眺望に収めることのできる間広い谷野とはいえ、幾層にも連ねた小高い丘陵の果てないトスカーナ地方に比べれば、おしなべて起伏の少ない 20m 前後の低標高地帯である。ポー河を茎管に南北に幾枝にも茂る支流はこの地に早くから灌漑農耕を約束していたし、そうした手間ひまかけずとも、すでに水分をたっぷり含んだ草叢はこの平原を恵沢な牧草地に仕立てていた。いまだ訪れたことのない異邦の地へ想いを馳せる者には、その地の気配を漂わせるわずか数行の言及にさえ心躍らせるのがつねだ。トスカーナからレノの川沿いに北へのぼる旅程をとった泉井久之助氏が、それまでの深い峡谷地帯から突然1月のポー平原に脱け出たときの感動はそのまま私の心はやりとなっている。

しかし汽車が山を降り切って平原に出ると、そこはさすがに広大なポーの流域である。土地はどこまでも平かに水ゆたか。1枚1枚が広い畠は、大きい畝

魂の墓場

がまっすぐ走り、その端は靄のうちに消えて、その向うに大きい高い農家が蜃気楼のように浮び上る。畦には一抱えもある木が地上5尺で切られて、切株の上に小枝をひろげながら立ちならび、葉の落ちた冬の果樹が長く整然と植えられて1列1列と車窓をすぎてゆく。窓の下の小さい農家では小犬と遊ぶのどかな鶏の群れがある。人は少ない。雪もない。薄日がさす。間もなく北から濃い霧が砲煙のように地を匍いながら押しよせて列車とすれちがう。あたりは何も見えなくなる⁽⁴⁾。

南北の両山溪からポーに流れ込む支流の数はむろん十指に余るが、そのうち北側、すなわちアルプス下りの支流には源近くに湖を有するものが少なくない。急激な地形の変化と標高差のためにできたものであろうが、アルプス下りの溪流もそこに至って勢いをそがれ、ひとたび淀んだ水はかつての水勢を潜めたまま「大いなる河」に合流する。

さて、そうした溪間の湖のひとつグァルダ湖を水源として母流に至る流れ静かな川にミンチョ川、ラテン名ミンキウス川がある。かつてこの川沿いで収獲された農作物の大半は舟でこの川を下り、マントヴァに集積されたという。もしもマントヴァを訪れる幸運に恵まれるなら、市の北端にあるヴィルジリオ公園の銅像もさることながら、まず、この古都のほぼ三方を取巻く湖とも川ともつかないミンチョの水に手を入れてみたい。前41年、やむなく飛び込んで難を逃れた29歳の気鋭の詩人がなめたこの川の冷たさはいかほどであったろうか。オクタウィアヌスの農地政策の煽りをくって不運にも没収の憂き目にあったこの男の所有地もまたミンキウスの流れからほど遠からぬ場所にあった。パトロンへの再三の請願の甲斐あってどうにか没収取消しになったところまではよかった。ところが、すでにそこに住み居すわっていた退役兵に立退きを強要したところ、激怒のあまり逆に刀杖をもって追いかけられ、思い余った駆け出しの詩人はついにこの川に飛び込んで追手を逃れたという。その男の名はプブリウス・ウェルギリウス・マロー。河畔を蔽いつくす葦叢に身を潜め息を殺している姿が目には浮かぶ。それかあ

魂の墓場

らぬか、彼がミンキウスの名を出すときはきまって「葦」が枕詞となっている。実際、彼ほど好んでこの河畔とそれを取り巻く田園風景とを謳い上げた詩人もいなかった。「たとえ露出した石があたりを一面に蔽いつくし、湿地に茂る藺草いんそうのためにあなたの牧草が育たなくても (though barestones cover all, and the marsh chokes your pastures with slimy rushes)⁽²⁾」, 野心に溢れたこの若き詩人にとって土手は緑豊かで、涼をとる樹陰にはこと欠かず、マエナルスの山裾のように牧草は尽きない。まことミンキウスのほitoriこそはアルカディアの歌を謳うにふさわしい田園であった。

アルカディア——猛々しくはあったが、それでも自分の故郷をそう呼ぶほど己れの詩才に自惚れていたわけではなく、事実、そこがアルカディアであるなどと謳い上げたためしは一度もなかった。ただ、ミンキウスのほitoriでアルカディアびとが歌競べをする夢を見(第七歌)、やがて世に出づる子のいさしおを謳うまで生き永らえてアルカディアを審判としてもパーンに負けないほどの歌を謳いたいと願い(第四歌)、死にゆくガルスガルスの口を借りて自分もまたアルカディアびとでありたかったと惜念する(第十歌)だけである。だが、彼がそう謳ったときから、全長わずか 70km ならずのこの慎ましやかな流れが啓発する大きさは、この川の規模をはるかに超えてしまった。彼がどう思うとも、アルカディアはギリシャの一地方名から、あるいはシケリアからこのミンキウスのほitoriに移り住むようになったのだ、と少なくとも西欧は考えた。ウェルギリウスを謳いウェルギリウスの詩句を引用することはすべて、そこにこのアルカディアの恩寵を少しく享受しようとの期待が籠められていた。たとえ今日そこに化学肥料工場や穀倉サイロが散立しようとも、河畔には今もって埋め尽くすほどの葦が繁茂しているはずであり、その立葉の間をパーンやハマドリュアスが跳梁し、羊や山羊がのどかに神々の恩恵を食んでいるはずであった。葦笛とも風ともつかぬ音に誘われながら午睡のまどろみのなかで見るこの情景は、少なくとも詩を志した者の一度は想い浮べた心象風景であったろう。空も木立も川も泉も牧場も、それらがひとたびこの地で見出されるときにはすべては牧歌という詩的現実詩的現実に整合されてしまう、そ

魂の墓場

ういう世界が具体的な地理上の一地名を継起として湧現するとすれば、それを初めて謳い上げた詩人こそはまさに誉れある歌びとと言わねばなるまい。

牧歌は詩歌・音楽を主題とした詩である。そのことは始めに心にとめておかねばなるまい。ひとたびこの世界に踏み入った者ならシミキダスやシンチュロやエルミーニャ、サー・キャリドアがそうであったように、たちどころに世界は音楽であることを諒解するはめになる。ペロポネソス半島の中部高原地帯に実在した古代アルカディアを想い起こしてみよう。晴れ渡ることの少ない高地特有の薄寒い気候、零細農と牧畜に甘んじるほかない石塊だらけの瘦地、好戦的で野蛮きわまりないアルカディアの種族——パーンを国つ神とする純朴かつ信仰心厚い部族の住む緑豊かな風光明美の地として当時ギリシャ全土に定着していたアルカディア観に抗して書かれた、これがポリュビウスの伝える実情であった⁽³⁾。ウェルギリウスをしてあれほど思慕させた牧人の理想郷アルカディアは、もしも、この冷徹な目をもつ歴史家をしてなお特筆せざるをえなかったこの部族の無類の音楽好きという性向に関わる報告がなかったならば、およそ同名異邦の地の感はまぬがれなかったであろう。実際この国のオトキチのほどは、ポリュビウスの誇張気味の語り口を幾分差引いたところで、並の酔狂ではなかったらしい。男はすべからく幼少時から神々、英雄の讃歌や凱歌の伝統的な歌唱法を訓育され、少なくとも30歳までは音楽訓練が法的に強制されていたという。舞踊もまた軍事パレードのために習得させられていたらしいが、それはともかくも、例年劇場に集って本職の笛奏者の伴奏で合唱競技が催され、しかもなんとも面はゆいことにその競技会は「男性コンテスト」と銘うたれていたなど、アルカディア以外の国ではあまり聞かれない話だとポリュビウスは伝えている。こうした国民的行事以外にも、私宴などではことあるごとに歌競べや合奏が楽しまれ、それだけに、他の知識はともかくも音楽知識の造詣を深めるための教育は活発で、実際、音楽を知らないことはこの国では恥とされていた。音楽がこれほどまで深く国民生活に浸透するに至った背景として、ポリュビウスは厳しい自然環境での男たちの絶え間ない労苦を指摘している。彼らの節くれだった心を和ませたものは多分音楽ぐらいであ

魂の墓場

ったのかもしれない。だから「音楽を奏で歌うこと、私が言っているのは真の音楽のことだが、それは万民に有用ではあっても、アルカディアびとにとってはひとつの必要物なのだ (The practice of music, I mean real music, is beneficial to all men, but to Arcadians it is a necessity)」(IV. 20.4)。もしかすると、緑したたる牧場の樹陰で牛や羊を見張りながらひねもす歌競べに興じるというあのウェルギリウスが見続けた夢を、この男たちもまた痩せこけた羊群を放ちつつ見続けていたのかもしれない。地湧の初人といわれるアルカディア種族⁽⁴⁾だが、アルカディアなる地はその端初においてすでに夢想の地であり、文字通りオウ・トポス（どこにも実在しない地）ではなかったか。彼らはアルカディアという貧しい土地で、それとは別のアルカディアを謳っていたのではあるまいか。

牧歌が本質的にはアルカディアをトポスとしていることを認めようとするならば、その者はまた同時に、アルカディアの歌が音楽の音楽を形式とし内容としていることを認めなくてはなるまい。実在のアルカディアがいか様の地であろうとも、テオクリタスにとってこの地は何よりも歌びとの地であり、いずこも楽の音に満ちわたっているという点で、楽園以外の何ものでもなかった。この最初の牧歌詩人がダブニスの死と引換えにマエナルスの山並から牧神パーンをシケリアへ呼び寄せ、故郷のアルカディア化を願ったときでさえ、その願いの中味は、エロースに曳かれて黄泉国へ旅立たんとするダブニスとその愛用の牧笛をパーンに委託し、シケリアの調べをアルカディア的音楽形式、つまり牧歌に包み込んで継承してもらうことであった。まことこの1本のシュリンクスの継承の歴史こそ牧歌の歴史であったといってさしつかえあるまい。このシュリンクスをパーンはウェルギリウス＝コリュドーンに託し、次にはロンゴス＝ダブニスに託し、それから奇妙にも長い不明時代を経たこの牧笛はやがてナポリのアルカディアに見出され、タッソーが手にとり、スペンサー＝コリンクラウトへと相承される。たとえ牧歌がどのような道を辿ったにせよ、アルカディアの見出されるところつねにその音楽を携えるパーンが見出されてきたし、何より、この牧神の目から見れば、歴史は1本のシュリンクスの発する妙なる調べによって貫かれていたにちがいない。

魂の墓場

「ティーテュルスよ、羊飼いは肥えた羊を飼育すべきだが、歌は極細に紡がれるべきだ (A shepherd, Tityrus, should feed sheep that are fat, but sing a lay fine-spun)⁽⁶⁷⁾」。列王紀や戦さを謳おうとするウェリギリウスの耳を引張ってたしなめるアポロンのことばである。忠告に従ってウェリギリウスは「可細い葦笛」を選ぶ。だが彼の野心は抑えがたく、もっと「大いなる歌」と心秘かにめざす。『牧歌』第四歌では、「黄金時代再来」という明らかに叙事詩的な主題を臆面もなく叙事詩風の語り口で試みているし、天地創造を主題とする第六歌もまたあまりにヘシオドス的で、しかも哲学的味付けさえほどこされている。にもかかわらず、これらの歌は叙事詩でもなければ神話詩でもなく、ともに牧歌であり、牧歌のしきたりにのっとり慎重に構成されている。だから、どんなに喇叭がなりわたろうとも、われわれが最初と最後に聞くものはつねに「可細い葦笛」の音である。心はやる野心をウェリギリウスは牧歌という包み紙で注意深く包装したのだ。

牧歌とはここでもまた音楽を意味している。第四歌、第六歌がそうであるとすれば、他の歌は、もはやとりたてて言及する必要もないほど、これいちめんパストラルなる一語で埋め尽くされている。第一歌、第九歌では、土地没収という個人的災禍を素材としながら、彼自身の音楽のトボスが掠奪の危機にあることを訴えているし、第二歌、第八歌はつれない恋人への切々たる慕情を吐露しつつ、牧笛がいかに愛の欲求を高め美に近づきうるかを謳っている。第三歌、第七歌はテオクリタスの『イディル』第四歌を模倣したいわゆる歌競べで、音楽の園たる牧歌の面目躍如たるエクローグであり、さらに第五歌、第十歌は詩歌による死者の永生獲得という、まさに詩の本質的機能にかかわる悲歌である。要するに、全十歌からなるこの小景詩集は音楽、詩歌という主題において何よりもまずユニティを見出していると言わねばならない。歌びとは神々や英雄の勲を謳うまえにまず歌びととしての己れを明かさねばならない。ウェリギリウスはその作法に則った最初の詩人であった。世界は音楽、それこそは何はさておいてもまず彼の固めておくべき基層だったのである。

魂の墓場

それゆえ、パーンやダブニスはもとより常春藤の冠を載せるにふさわしいアポロン、テオクリタス、ソポクレスなど音楽にゆかりある神々や名高い詩聖の名を挙げ、彼らの栄誉に自らも与らんと欲する態度にたびたび出たのは、詩人として当然のことであった。およそ牧歌とは無縁な詩聖であろうとも、牧歌が詩人としての口上の舞台であるかぎりには、すべて彼の靈感を鼓舞してやまない詩聖たちであった。オルペウスもまたそうした詩聖のひとりとして『牧歌』に名を連ねる。願わくばオルペウスにも勝る歌びとに、それがウェルギリウスの野心満々たる宣誓であった。「神に慈しまれる子」の誕生とともに万物が新しい黄金時代を迎えるであろうと予言する詩人は、その晴れがましい時代まで生き永らえて、その時代の偉大な事績を謳うことができるよう祈り、もしもその願いが叶えられるならば、わが歌は、オルペウスにカリオペーが味方しようとも、リノスにアポロンが味方しようとも、牧神パーンがアルカディアを審判にしようとも、すべてを凌ぐものになるはずだと胸を張る（第四歌）。両親にアポロンまたはトラークアの王オイアグロスと叙事詩を司るムーサのカリオペーとをもつその血筋の良さにおいても、あるいはまたその類いまれな詩才と奏琴の巧みにおいても、ウェルギリウスにとってオルペウスとはつねに誉れある歌びとであったという印象は第三歌での一組の杯に彫られたオルペウス像への言及（44—46行）や、第六歌でのシーレーノスの歌との比較（30行）においていよいよ強い。それゆえ第八歌において遭遇することになる「(笛よ、) ティーテュルスオルペウスのごとき歌びとに——森のオルペウスに、海豚の仲間のアリーオンに——変えてしまえ (Let Tityrus be an Orpheus—an Orpheus in the woods, an Arion among the dolphins)」(55-56行) という不可解な一句も、その前後の大世界の破綻という文脈をいっさい無視して牧歌のコンテキストでとらえようとするならば、敬虔な老牧童ティーテュルスは、森の獣や樹木の心をその豎琴と妙なる歌で魅了したというオルペウスのように、あるいは、歌に魅せられて集った海豚に海から投身の身を救われるアリーオンのように、類いまれな歌びとになれという解釈も成り立つ。

世界は音楽であると言うとき、牧人とオルペウスとは共に同じ位相にあること

魂の墓場

を『牧歌』は示唆している。だが、おしなべて牧歌的なミンキウスの河畔に豎琴携えたトラキア出のオルペウスを立たせてみる時、われわれは二つの相異なった音調の調べを同時に聴くような異和感をおぼえる。その異和感は、今見てきた詩聖としてのオルペウス像ならともかくも、冥界行を就げた生ける者としてのオルペウス像を想い合わせるとき、いっそう強まる。牧歌には牧歌のトポスともいうべきものがあり、それは、たとえば、彼の冥界行譚に羊群を点在させる必然的トポスはもうとう見当らないというごく素朴な抵触にもなっており、いったいこの物語の誰が牧人でどこが牧場でどの歌が牧歌でありうるだろうか。エウリュディケーとの悲恋物語を田園悲歌に置き換えてみる試みに少なからず躊躇をおぼえるのは、何よりそこに救いがない、歌による死者の転生や天上化がないからだ。にもかかわらず、この葦茂る「大なる川」のほとりには、妻を求めて冥界へ降り下るオルペウスが少なくとも三人は姿を見せる。ひとりにはウェルギリウスのオルペウスであり、ひとりにはアンジェロ・ポリツィアーノのオルフェオであり、もうひとりにはクラウディオ・モンテヴェルディのオルフェオである。しかも、ウェルギリウスは蜜蜂にまつわる習俗や神話及び養蜂法を説く『農耕詩』第四巻に、養蜂夫アリストイオスに話して聴かせるエピソードというやや控え目な出し方で、ポリツィアーノはそのアリストイオスを含む三人を牧人に替え、少なくとも前半は牧歌の伝統的な作法に則ったやり方で、モンテヴェルディは羊飼いと女羊飼いの悲恋譚という牧歌的な色調で統一した大胆な脚色で、この冥界行譚を扱っている。とりわけポリツィアーノの『オルフェオ譚』(*Favola d'Orfeo*)は、論文自体が牧歌文学要覧の体を為すといつて過言でない W.W. グレグの『牧歌と牧歌劇』(*Pastoral Poetry and Pastoral Drama*)にれっきとその位置を主張している⁽⁶⁾し、また手もとにある『オルフェオ譚』の英訳版⁽⁷⁾にいたっては、解説がわりの「序説」をギリシャ牧歌、ラテン牧歌、散文牧歌に関するいわば牧歌文学小史でまとめあげ、おまけにトルクット・タッソーのこれは紛れもない牧歌劇『アミンタ』(*Aminta*)と並載の形をとっている。この『オルフェオ譚』が初演されたのはマントヴァのゴンザーガ宮廷においてだが、それからおよそ 130

魂の墓場

年後に上演されたモンテヴェルディの『オルフェオ物語』(Favola d'Orfeo) もまた奇しくも同じゴンザーガ宮廷においてであった。1981年の正月にNHK教育テレビで放映され、私も視聴の幸運に浴したこのモンテヴェルディの処女作オペラは、ジャン＝ピエール・ボンネルの演出が原作にどれほど忠実であったかは知る由もないが、私の見たかぎり、エウリディーチェとの祝婚という他のオルペウス譚には見られない幕開け(註71参照)から、賛歌をともなったオルフェオの天上化というやはり他では考えられない終幕に至るまで、徹頭徹尾牧歌のしきたりに従うものであった。

この二つのオルペウス変奏曲に対して、ウェルギリウスのものは、それが『牧歌』の作者でありミンキウスの想像力の所産のうちにあるということを除けば、およそ牧歌とは言いがたい。能産的なミンキウスの河畔がそのおしなべて牧歌的な風景のなかで最初に産み出したオルペウス冥界行譚ではあるが、その地誌的特質をすっかり無視したところで、解釈に少しも変更をきたしはしない。このエピソードはオウィディウスのオルペウス冥界行のくだりと並んでこの伝説のもっともポピュラーなテキストであるだけに、つねに『農耕詩』から独立視され、そのつどひとり歩きを許されてきた。今、オルペウス伝説はどのような契機で牧歌に変幻しうるのかというハタ目には何ともばからしい問題に躍起になっているとき、手始めにこのもっとも正統的なウェルギリウス版をも含め、いわゆる非牧歌的なオルペウス伝説群に頭を突っ込んでみようなどとあらぬ考えを起こしたのはまことに粗末な動機とおよそ的外れの期待とを実は秘かに隠し抱いているからだ。ルネッサンス盛期から後期バロックにかけて世に出た二つのオルフェオ冥界行譚が共に牧歌であるという事実は、かりにそれが後代の田園趣味のおしきせ衣裳であったにしても、この伝説には牧歌的要因とでもいえるものがすでにその端初においてあらかじめ内在されているのではあるまいかという仮説がその動機であり、牧人にあらざるオルペウスを追うことで、従来の牧歌観とは別のあらたな牧歌像の輪郭が逆光を浴びる造築物のように浮かび上がってくるのではあるまいかというのが、その貧しくも秘かな期待である。

魂の墓場

オルペウス神話とオルフィズムに関する入手しうるかぎりの文献資料を我見を極力避けつつ文献学的方法で整理し、年毎に評価を高めているイワン・M・リンフォースの『オルペウスの秘術』(*The Arts of Orpheus*) はデルポイ神殿のメトープ(間壁)の言及から稿を起こしているが、そこに浮彫られている二人の馭者と一艘の舟と二人の楽士とを、それぞれ馭者はディオスクロイ(ゼウスとレーダーの双子の息子)、舟はアルゴー船、各自左手にギターラを抱え右手で弾奏している二人の楽士は、その像の下の刻銘から、一方がピラムモン、他方がオルペウスであると指摘して、オルペウスの史上最初の出現がアルゴナウテース(アルゴー船の乗組員)であり楽士であったことを示唆している。各像の様式から製作年代は前六世紀中頃はくだるまいと考えられているが、ちょうどその頃から詩人には功績大なる人物として、彫刻家には芸術作品の創作に思念する姿として描かれるようになったらしく、少なくともアルゴー船の楽士としてすでに広く知られていたと思われる。アルゴナウテースとして明記され現存するもっとも古い記述はデルポイのメトープよりおよそ100年後に出たピンドロスの『ピューティア祝捷歌』(*Pythionikai*) 第四である。イアーソーンの募った50余人の同志のひとりとして「それからアポロンの息子であり、あのリラの楽人、あの歌の父でもある名高きオルペウスもやってきた」(And Apollo's son came also, even that minstrel of the lyre, that father of song, the famous Orpheus)⁽⁸⁾と紹介されている。アルゴナウテースとしてのオルペウスが再び登場するのは前五世紀半ばエウリーピデースの『ヒュプシピュレー』(*Hypsi-pyle*) においてだが、オルペウスはイアーソーンとレームノス島の王女ヒュプシピュレーとの間に生まれた双子の養育者として顔をのぞかせる程度である。ただ、彼のパピュロス断章によれば、この双子のひとりエウネオースはオルペウスからアジア型ギターラの奏法の手ほどきをうけており、オルペウス自身その「アジア型トラキア・ギターラ」をつま弾き歌いながら漕ぎ手のストロークのリズムをとったという⁽⁹⁾。おそらくオルペウスをもっとも古く知る者には、楽人オルペウスとアルゴナウテース

魂の墓場

のオルペウスとは切離しがたく結びついていたものと思われる。楽人オルペウスとはつまりアルゴナウテースとしての楽人のことであった。それが何よりもまずオルペウスの最古の像であるとしンフォースは報告し⁽¹⁰⁾、牧人オルペウスというわれわれの思惑とはおよそ縁遠い像で、長い論究への第一歩を充てている。

ところで、アポローニオスとピンダロスのスコリアに言及されている三作家にふれながら、リンフォースはアルゴナウテースとしてのオルペウス像から別のオルペウス像へと転移する先触れではないかと思われる注目すべき二つの文献を次に紹介している。ひとつは、おどろくべきことに、オルペウスはアルゴ船に乗らなかったというものである。作者ペレキューデースはこのことをはやくも前五世紀半ばに書き記している。さらにリンフォースはヘーロドロスのオルペウス二人説を紹介している。前五世紀末に書かれた『アルゴナウテースたちの物語』(*Argonautika*)でヘーロドロスは、セイレーネスたちの島沖を無事通過するためイアースーンに要請されてアルゴ船に乗り込むオルペウスを登場させているが、これとは別に彼はオルペウスとムーサイオスを主題とした論文調の著作を出していたらしく、ムーサイオスがアルゴ船遠征と直接関係ないところから、ここで言及されているもうひとりのオルペウスとはどうやらオルペウス詩章の作者のことではなかったか、というのがリンフォースの判断である⁽¹¹⁾。ヘーロドロスがオルペウスは二人いると明言した背景には、アルゴナウテースたちの遠征譚がホメロスやヘーシオドスよりもはるか前の世代に属するものであるのに対し、後者の詩人としてのオルペウスはこの二大詩人よりも後代のものとヘーロドロス自身信じ込んでいたためである、としンフォースは推論している。オルペウスとムーサイオスとの関係を彼がどのように扱ったかは知る由もないが、そこからわれわれは、アルゴナウテースにしてセイレーネスたちの誘惑の危機をのりこえることのできるような魔術的秘力を駆使する楽人オルペウスとは別の存在契機をもつオルペウス像、つまり後に一般化するエウリュディケーとの物語や冥界探訪譚の主人公である歌びとオルペウス像の出現を期待したくなる。そこまで行きつけば、オルペウスと牧歌とはエロースという要因で同一地平に立たせることができるか

魂の墓場

もしれないという思惑がある。

だが、オルペウスに関する文献群を思い入れせずにあくまでも年代順に並べて検討しようとするリンフォースは、われわれの期待を見事に裏切る。アルゴナウテースの次に表われるのは〈愛〉ではなく〈死〉、つまりオルペウスの死にざまであると彼は言う。はじめに〈死〉があるというのは、ウェルギリウスやオウィディウスから彼の死に至る事情を知らされているわれわれにはやや当惑がある。〈死〉の前には彼の女性不信があり、女性不信の前には冥界からの愛妻奪還の失敗が語られていなくてはならない。ところが、前466年から459年の間に作られたと思われるアイスキュロスの^{テトラロジー}四部劇『リュクールゴス』(*Lycurgia*)に、七弦の豎琴リラと琴座の縁起に因んでオルペウスの死のもようが語られていたという。この四部劇は現存しないため、リンフォースはその情報を作品の一部を記録したとされているエラトステネース詩篇『カステリスミ』(*Catosterismi*)にひたすら依っているが、それによれば、リラはヘルメースによって作られ、アポローンの手に入り、次にオルペウスに譲渡されたが、このカリオペーの息子はリラの楽器として有用性を高め、その音曲は石や獣までも魅了させるに至ったという。だがアポローンとディオニューソスとの抗争に巻き込まれた彼はディオニューソスの怒りを買って、供の女バクケーに八つ裂きにされ殺されたらしい⁽¹²⁾。死後、オルペウスのリラはゼウスによって星間に収められ星座になったという。エラトステネース詩篇には彼の冥界行は言及されていない。リュクールゴスの死にざまがオルペウスのそれにあまりにも以ているところから、オルペウスは〈死〉としてアイスキュロスによって摘発されたのかもしれない。琴座縁起はそれゆえ後代の加筆ではないかとリンフォースは推論する。だがそうした文献の欠陥を認めたくえでなお、「オルペウスがバクケーに肉体を幾塊にも裂きちぎられたこと、その手足は遠く広域に撒きちらされたこと、そのことだけはアイスキュロスによった語られた物語からわれわれが確認してよい事柄である。彼の惨死がディオニューソスの敵意の結果であったという点も多分にありうることであり、また『リュクールゴス』の出来事がトラキアを舞台にしているところから、オルペウスの

魂の墓場

死もその地域での出来事であったことはかなり確かなことである。それ以上われわれは論究をすすめることはできない (All that we can be sure of in the story as told by Aeschylus is that Orpheus was torn to pieces by the Basarides and that they scattered his limbs far and wide. It is probable that his tragic death resulted from the hostility of Dionysus, and since the events of the *Lycurgia* took place in Thrace it is fairly certain that the death of Orpheus occurred in that region. Beyond this we cannot go.) (p. 10)。

オルペウスの死に直接言及した文学作品の最古のものがこのアイスキュロスの四部劇であるとすれば、同じ死をモチーフとした壺絵は、古いものを探れば、それよりもさらに3, 40年ほど遡って見出される。ここでもまた〈死〉は、物語の文脈を省いて突然ひとつの〈出来事〉の様相を呈して表われている点で、奇妙にもアイスキュロスのそれと似ている。彼を追いつめて襲いかかるトラキア女性の一群から今まさに逃れんとする構図のものもあれば、そうとは知らずトラキアの男たちや獣に囲まれてリラを奏で歌唱している姿のものもあり、もっと切迫したところでは、女たちの刀剣に刺し貫かれている場面のものもあるが⁽¹³⁾、それらには一様に〈説明〉が欠けている。同様の事情は『饗宴』(179D)と『国家』(X. 620A)の二ヶ所で彼の死に言及しているプラトーンについても、また『ブーシーリス』(*Busiris*) (XI. 39)のイーソクラテースについても言える。それゆえ、リンフォースは、手を下した女たちにたとえ不合理なものであっても少なくとも殺害に及ぶ直接の動機はあったに相違ないとしながらも、前四世紀にはすでに広く知れ渡っていたオルペウスの一連の伝説そのものなかには、殺害の納得のいく動機は何ひとつ見とめられないと結論づけている(14頁)。

なるほど直接の動機は不明であるにしても、リンフォースの控え目なそれゆえ含蓄に富む論究から、少なくともひとつの有役な事実をわれわれは確認することができよう。それはディオニューソスの敵愾心が彼を死に至らしめたいとするアイスキュロスの見解にすでに顕われている。やはり直接の動機にはふれていないまでも、オルペウスが死ぬに至った背景には、彼が死をもって妻への愛の想

魂の墓場

いを就げる勇気がなかったことへの神々の不興が少なからぬ遠因となっている、とプラトーンが述べる⁽¹⁴⁾ ときの論調もまたアイスキュロスに奇しくも通じている。イーソクラテースにおいてはもっとあからさまである。それが何であったかは不明だが、ともかくもオルペウスの惨死を誘発せずにはおかない或る瀆神的行为があったことはまちがいないと口憚らない⁽¹⁵⁾。いずれにしても、オルペウスは、その類い稀な詩才にもかかわらず、神々の怒りをかい神々に忌避された〈神の子〉であったことだけはたしかなようだ。アポローンと詩神カシオペーの子、あるいはアポローンの血をひくオルペウスとカシオペーの子であるとすれば、その生誕は神々や人間の祝福するところでこそあれ嫌悪される謂れはどこにもない。死すべき宿命に繋がる存在ではあっても、彼には明らかに神授の才能と呼べるもの、危険な獣や草木、岩石をも魅了する呪術の秘力が具有されている。にもかかわらず、彼の最期は凄惨でうち暗く、八つ裂きというなんとも忌まわしい死にざまには、神々の凄じいばかりの怨憤と憎悪とが否応なく見え隠れしている。このことは、神々に愛される人間の負うべき宿命、あのアドーニスや、ダプニスの恍惚たる最期とはもっともかけ離れた地点にあって、どこか憤死の鬩りさえ漂わせている。何故それほどまでに嫌悪されたのか。その原因を見出すにはプラトーンの『饗宴』にまで時代を下らなければならない。そこでは何よりオルペウスが死ななかったこと、死なずに冥界へ赴いたその臆した心根こそ神々の不興をかった主因であった。死んだ妻を再びとり戻すのに、彼は自らの死を代償とせずただ音曲の魔力に頼ってそれを果たそうとした、そのことが神々の意に反したのだとプラトーンは解し、神々の意に適う愛の成就の一例としてアルケースティスの勇気ある死をあげてオルペウスと対比している。全き愛を就げるためには人は何よりもまず死なねばならない……。だが、まさにその同じ理由によって、妻アルケースティスの身替りの死でこの世に残された夫のペライ王アドメートスが、逆にオルペウスの秘力を羨む例がある。愛妻に先立たれてみれば、いかに神の意に沿わずとも、自らオルペウスでありたいと願わない夫がどこにいるだろうか。エウリーピデースの『アルケースティス』(Alkestis) はそんな人間的地平での偽ら

魂の墓場

ざる心情をこの無類のエゴイストに吐露させている。そしてその個所こそは、リンフォースによれば、オルペウスの諸伝説中われわれのもっとも馴染み深いエウリュディケー奪還の冥界行について言及された最初の言質だったのである。デルポイのメトープからおよそ150年も後の前438年のことであった。

もし私にオルペウスの歌と音楽の^{わざ}技とがあったら、それこそデーメーテルの娘なる黄泉の女王とその夫の、心を^{ねいろう}音曲のたくみにまどわし、そなたを地下から連れて帰ろうもの。そしたら冥王の犬にも邪魔をされず、權につく死者の渡守カロオンとて止めようとはせず、無事にそなたの命を光明界へ移しえように⁽¹⁶⁾。

神々の人間への愛と人間的地平における愛とのこのような矛盾を人類がどのように和解させていったかを検討することは、われわれのもっとも興味深い主題のあり、また切実な主題でもある。(この主題は、しかし、ポリツィアーノの『オルフェオ』を素材として検討されるのがもっとも好ましく思われる)。オルペウスの場合、その矛盾はそれまでのリラをもったオルペウス像に妻エウリュディケーの姿が寄り添いはじめたところから拡大する。『アルケースティス』の上演された前五世紀中頃には、彼の冥界行譚は特異な忘れがたい神話としてすでに人びとの口にたびたびのぼっていたものと思われる。ということは、冥界探訪という異例の行動に先立つエウリュディケーへの愛という動機もまたこの伝説の切離しがたい要因として広く知れ渡っていたことになる。冥界行譚が先に発生したものか、それともそれに先立ってエウリュディケーとの恋事、祝婚があったものか、リンフォースは何も語らない。ただエウリーピデースの悲劇とほぼ同時期に制作されたと思われるナポリ市立博物館所蔵の有名な浮彫りにふれているだけである。三体の像が浮彫られたもので、それぞれの頭上にはヘルメース、エウリュディケー、オルペウスの名が刻銘されている。これらの刻銘は後代の加筆であることも懸念されるとしながらも、彼は、少なくともヘルメースとオルペウスは、とりわけオ

魂の墓場

ルベウスの場合は、左手にリラを持ちトラキア風の狐皮帽子と長靴をつけているところから、刻銘がなくてもそれとわかるはずだとしている。浮彫りの目的はもとよりこの場面が正確には何を意味しているかも判然としないが、おそらくは、ヘルメースがエウリュディケーを連れ去らんとする瀬戸際にオルベウスが永訣を告げているところか、逆にヘルメースから妻を委ねられて光明界に戻ろうとしている場面、あるいは光明界に戻る途中ふりかえったために再び妻を余儀なくヘルメースに託そうとしている場面、のいずれかであろうと彼は推測する（17-18頁）。いずれの場面であるにせよ、ここにはまだ周囲を取り巻く風景らしい風景は見当らない。生者と死者と神、それがここに登場する存在者のすべてであり、世界は生と死としてのみ顕われ、つまり黒か白かの単彩的情景でしかない。妻エウリュディケーはこの場面にあってはオルベウスにとって抜きさしならない存在として登場しているにもかかわらず、二人の結合の強さを誇示し彼の冥界探訪を劇的に彩るべき周辺の風景あるいは愛の風景とでも言えるものが奇妙にもことごとく欠落して、ただもう突然そこに添えられたという印象を強める。そのことはアドニスとアプロディーテーの神話と比較するときいっそう際立った印象になる。アドニスの哀歌には、ダプニスのそれと同様、早逝に先立ってかあるいはそれと同時に執り行なわれる祝婚が不可欠の神話素となっている。婚礼の神ヒュメナイオスの焚く松明のともりはまた葬送の道しるべでもあった。ところがエウリュディケーの登場は始めから妻であり、場面は愛の結実から始まっているのではない⁽¹⁷⁾。ヘルメースとオルベウスに挟まれた構図をとっているところからみれば、この人物はそこにいなければけっして物語が成立しないような欠くべからざる人物であるはずなのだが、しかしこの人物の得体の知れなさは、たとえばその上方に刻銘がなかったならばそれがエウリュディケーであることさえわからないというリンフォースの控え目な暗示によく象徴されている（17頁）。彼女は何者なのか。この疑問を解く鍵は、しかし、エウリュディケーの出自、生い立ちのなかに見出すことは困難であろう。

プラトーン『饗宴』とは数年と隔たってはしまいイーソクラテースの『ブーシ

魂の墓場

ーリス』を、リンフォースはオルベウスによる愛妻奪還の成功したことを示す文献群の最終例として引用しているが、その理由として、「ブーシーリスが生ける者たちに運命の日に至らないうちに死をもたらしただのに対し、オルベウスは死者たちを冥界から連れ戻した (Orpheus led the dead back from Hades, whereas Busiris brought death to the living before their day of destiny)」(XI.8) と語るイーソクラテースの口調が^{エンコウミアム}賛辞になっている点を挙げている。ところでわれわれの関心はいま愛妻奪還が成功したかいなかにあるのではない。τὸς τεθνεώτας (死者たち) が複数形になっていることである。つまりオルベウスが冥界から連れ戻したのはエウリュディケーだけではなく他にもいたのではないかという推測の余地が出てきたことである。だが、リンフォースは単一の事柄を普遍化する際、賛辞の文体ではよく見うけられる語法であるとして、複数説の芽を摘んでしまっている (21頁)。『ブーシーリス』のこの箇所のスコリアもまた「オルベウスとエウリュディケーの神話への言及」とわざわざことわっていて、複数形の含意をことさら拡大してみる危険を暗に諫めている。リンフォースやスコリアリストの見解を受け入れるかيناかはさておき、われわれの文脈から見れば、しかしこの複数形は思わぬヒントをわれわれに提供してくれる。オルベウスが冥界から連れ戻そうとしたのは〈愛妻エウリュディケー〉であったという言い方はかならずしも正確ではないということ。ナポリのあの浮彫りの生ける者と神との間に挟まれた得体の知れない存在者は、生ける者の妻でありオルベウスのエウリュディケーである以前に、何よりもまず〈死者〉ではなかったか。今まで見てきたかぎりでは生ける者としてのエウリュディケーへの記憶が死せる者としてのエウリュディケーに先立って存在したという証左が何ひとつない以上、オルベウスの冥界行譚は、少なくともその初期にあっては、後代の伝に見うけられるような愛の位相を顧わず物語ではなかったこと、仲むつまじかった夫婦の悲恋譚ではなかったことを示唆している。浮彫りに描き込められた世界の全構成員は少なくとも愛する者と愛される者ではない。そこでは、生ける者と神との間に立つべき存在者が何よりも〈死者〉であることによって、世界は初めて完結されるは

魂の墓場

ずだ。

こうしてリンフォースのクロノジカルな文献処理にひたすら与ることによってオルペウスの前300年までの〈生いたち〉からわれわれが得たものはけっして少なくない。それらは、しかし、二つの結論に集約されよう。アルゴナウテースとしてセイレーネスの死の誘惑からその魔的な弾奏と歌唱の巧みによって他の乗組員を死から救ったこと、人間オルペウスの身をもって示された神によるもっとも徹底した死の執行、そして生きながらの死界探訪と死者生還への努力、これら三事件の年代的推移から推し測るならば、オルペウスにまつわる伝説の初期的情況は、少なくとも徹頭徹尾死の物語であったと言える。人間の死こそオルペウスの存立契機であると言ってしまうえばそれまでだが、彼にとって死はまったく和解の余地のない絶大な力として顕われている。死はなるほどオルペウスの存立契機ではあるが、その契機は彼の徹底した死の忌避という矛盾した姿勢において生じていることは無視できない。人間を愛するにしても憎悪するにしても、神々がつねに死というひとつの枷を人間に強いずにおかないことを考えれば、オルペウスなる存在者は、その枷をもって初めて神威を顕わす神なる存在者への否定的徒輩以外の何者でもあるまい。オルペウスは神々の切札に真向うから対立し神々の秩序に矛盾する人間的根拠である。それゆえ、もしもオルペウス伝説に死との和解が持ち込まれうるとすれば、その伝説がエロースを契機とする世界観に一転するときであり、事実前300年以降、それまでの生と死を契機とした世界から神々と人間との愛を契機した世界へのすりかえられていくさまをわれわれはやがて見ていくことになるのだ。だがそれまでは、初めに死があり、そして音楽があった。

いかなる場にあっても、キターラもしくはリラはつねにオルペウスの一部である。それが三つのオルペウス伝説から引出しうるもうひとつの結論である。そのことはリンフォースによって次のように要約されている。

つねにオルペウスは楽人である。デルポイのメトープに初めてその姿を見せてから、リラが彼の手から離れたことはほとんどない。アルゴナウテース

魂の墓場

として彼は歌い奏でながら漕ぎ手の音頭をとり、またセイレーネスたちの棲む島々の傍を通過する危険な航行の際には、彼らにとっていなくてはならない存在である。妻を求めて下界へ赴く際には、その歌の手だてによって死者の神々を屈伏させたいと願う。彼を破滅しようとやっきになっていた兇暴な女たちが彼に襲いかかったのは、彼が歌い奏でる行為のさなかのことであり、必死でわが身を守ろうと甲斐なくも手にしたのは自分のリラであった。ピーエリア派の伝説的詩聖たち——リノス、パムポース、タミュリス、ピラムモン、ムーサイオス、エウモルポス——と同様、彼もまた一般にはトラキアびととみなされている。イーデー山のダクテュロスたちの弟子になる以前から、彼は格別に詩歌の才を天与されていた。彼は或るムーサとムサイの従者との息子であった。ある伝によれば彼の父はアポロンであったといわれ、よしんばこの神が彼の父でないにしても、少なくとも彼の後見人ではあった。オルベウス自身は歌の父祖であった。彼は伝説中の高名な楽聖たち——ピラムモン、リノス、ヒュメナイオス、イアレモス——のひとりに数えられていた。系図学者たちは彼をホメロスやヘーシオドスの祖先にしたてた（27-28頁）。

Always Orpheus is a minstrel. From his first appearance on the Delphic metope the lyre is scarcely ever out of his hand. As an Argonaut he plays and sings to set the time for the rowers, and he is indispensable to them in their perilous passage by the island of the Sirens. When he goes to the lower world in quest of his wife, it is by means of song that he hopes to prevail over the gods of the dead. When the wild women who were bent upon his destruction made their attack, it was when he was in the act of playing and singing, and it was with his lyre that he sought in vain to defend himself. He was generally recognized as a Thracian, like the other legendary poets of the Pierian group—Linos, Pamphos, Thamyris, Philammon, Musaeus, Eumolpus.

魂の墓場

Before he became the pupil of the Idaean Dactyls he was exceptionally endowed with the gift of poetry and song. He was son of a Muse and servant of the Muses. By some his father was said to be Apollo, and if the god was not his father he was at least his patron. Orpheus was himself the father of song. He was numbered with other famous minstrels of legend—Philammon, Linos, Hymenaeus, Ialemus. The genealogists made him the ancestor of Homer and Hesiod.

死と音楽、それらが初期のオルペウス伝説を性格づける二要因である。そのことは、これからミンキウ斯的想像力が産出した最初のオルペウス冥界行譚へ踏み入るに先がけて、まず確認しておかねばならないことだ。死と音楽とはいっても、これら二つは個別的に顕われるのではない。その効験を考えてみるならば、音楽は彼の場合つねに死と接合しつつ顕われる。美妙的な奏曲と歌とは、それらが死と死の神々とを前にし対峙するとき、初めて世界における力となり意味となっている。その歌曲を聴いて寝入った冥界の渡し守を見とどけてモンテヴェルディのオルフェオが豪語するように、歌はいかなるものにも打勝つのである。ところが、『牧歌』においてウェルギリウスが四箇所で言及している歌びとオルペウスには、死というものが見あたらない。すでにふれてきたように牧場のオルペウスは「ほまれある歌びと」以外の何者でもなかった。オルペウスとは音楽によって成立し自らを開く世界の普遍的名称のことである。第八歌を除けば、その定義は『牧歌』のオルペウス全員に妥当する事柄である。

『牧歌』よりおよそ10年遅れて完成された『農耕詩』に物語られているオルペウス冥界行譚もまたこの音楽という文脈を無視して読むことはできない。ウェルギリウスがオルペウスに求めているものは、『牧歌』と同様、何より歌うオルペウスであった。この物語の始めから終わりまで、彼は「いとしい妻」を謳いつづける。トラキアの寂しい岸辺を、冥界の門であるタイナロスの峡谷を、冥界の王ブルートーンや復讐の女神たちやケルベロス、三途の河の渡し守やその他死者た

魂の墓場

ちの心を、ストリュモン川を、櫛の木を、雪のタイナス川やリパエいの霜なす広野や極北の氷原を、そしてオイアグロスのヘブルスの流れを、それらすべてを彼は妻を悼む悲歌で満ちわたらせた。「彼は立ち止まり、まさに光のふちに立たんとした瀬戸際、ああ、心ならずもわれを忘れ決意は脆くも崩れ、今はおのれの目でエウリュディケーを見んと、振り返った(He stopped, and on the very verge of light, unmindful, alas! and vanquished in purpose, on Eurydice, now his own, looked back!⁽¹⁸⁾)」が、もしもそのことがなかったならば、この物語を通して、リラの音の流れはけっして途絶えることはなかったであろう。唯一度の音楽の途絶え、その一瞬の隙間を埋め合わせたものは「エウリュディケーを見んと、振り返った」行為であり、その行為こそが二人の回帰への道行きを悲劇的なものへと暗転させた凶因にはかならない。もしもこの物語が音楽という要因だけではかたづけられない複雑な構造を主張しているのではなかったならば、あの思わず忘れられた「われ」とは音楽としてのオルペウス以外の何であつたらうか。この文脈に限ってみるならば、彼が「忘れ」たものとはまさしく音楽であつたのだ。

かりにそれが音楽の中断であつたとするならば、それが引き起こした結果の意味するところは何であつたらうか。オルペウスが生きながら死者の国に侵入したことがこの伝説のもっとも注目されてきた特性であるとするなら、同程度の関心をもって、われわれはエウリュディケーが死にながら生ある光明界へと迫っている点も注目されてよい。生ける者であつて生ける者ではなく、死者であつて死者ではない、それが物語におけるこの二人の甘んじておかれた立場であり、オルペウスもエウリュディケーも言うなれば死と生との境域にたゆたう心もとない存在者たちであつた。見るという行為、つまり歌い奏でることの中断という一見とるに足らない行為がもたらしたどんでん返しは、おそらく当事者同志さえ思いもよらなかつた激変であり、それはまぎれもなくそれまでの世界の位相の完膚なきまでの破綻であつたと言つてよい。「いったいいかなる狂気が、オルペウスよ、いかなるおぞましい狂気がわが不幸なるこの身とあなたとを破壊してしまったのか (What madness, Orpheus, what dreadful madness has ruined my unhappy

魂の墓場

self and thee?」(494-495行)。生ける者はあくまでも生ける者、死者は死者という厳然たる分極性こそこのささいな行為が新たにもたらした世界の構造である。生は生、死は死という妥協のないそして容赦ない現実認識は、よしんばそれが神々の側の論理にひたすら寄ったものであろうとも、死を宿命づけられている人間の側の甘んじて受容するほかない認識という意味で、何より人間的な認識であり、それだけに、人間の不断の努力はこの宿業転換への甲斐ない労苦にひたすら向けられているのだ。あの一瞬がそうした人間的認識へのモメントであったとすれば、それは魔術者オルペウスが唯一人間オルペウスを暴露した瞬時であったことになる。しかもそれは音楽を放棄することによってもたらされた。とすれば、音楽とは人間性の強調ではなく、少なくとも古代にあっては、人間であることの束縛からの超出が期待されるひとつの秘力であつということになりはしないか。オルペウスが人間的非力の域を脱し、死をも克服しようような存在の充実しきった恍惚界を獲得できたのは、まさに彼の歌い奏でる行為によってであったとは言えないか。

そのような、存在の充実しきった恍惚境をプラトーンは狂気と名づけた。狂気……同じ言葉を使ったエウリュディケーの悲痛な叫びをわれわれは忘れることはできない。彼女とオルペウスとを破壊したのはいかなる狂気であったのか。この疑問は、しかし、ロエブ版とは別の英訳を参照するとき、慎重に扱われるべきことに気づく。ジェイムス・ローディスの英訳版は「オルペウスよ、あなたの狂気のざたはいかなる破滅をわたしと、ああ、あなたとに及ぼしたのか (Orpheus! what ruin hath they frenzy wrought / On me, alas and thee?⁽¹⁹⁾)」となっていて、彼女の惜念と抗議のこめられた反問は「いかなる狂気」ではなくて「いかなる破滅」に向けられている。原詩により忠実な英訳がロエブ版であるのかあるいはこのグレイト・ブックス版であるのか、ラテン語の素養に乏しい私にはむろんわからない。ただ原文だけは引用しておきたい。さらに合わせて私の拙訳をも添えることを許していただきたい(ロエブ版英訳は本文47頁末尾参照)。

魂の墓場

illa 'quis et me' inquit 'miseram et te perdidit,

Orpheu, quis tantus furor'?

彼女は言った、「何が、哀れな私のみならず

あなたまでも破滅させてしまったのか、

オルペウスよ、いかほどの狂気が」。

ロエブ版寄りの訳にしてみたのは何も正確を心がけたわけではなく、ひたすら私の思い入れによってのことである。「いかほどの狂気」という訳は、「いかなる狂気」と同様、狂気の内容そのものへの関心を打出している。狂気といえどもそこには種々の狂気があり、またその程度にも差があるということである。そうすることでプラトーンの狂気論への入門の下地になると考えるからだ。

だが問題がひとつ残る。プラトーンにとって「狂気」とはほとんどの場合「マニアー」(*μανία*)であり、これに相当するラテン語は「インサーニア」(*insania*)になる。ところがエウリュディケーの「狂気」は「フロル」(*(furor)*)であって、両者には微妙な意味のずれがあることだ。たとえば研究社の『羅和辞典』の *furor* の項には「狂乱、狂暴、激しい恋情、熱狂」といった訳語は見られるが、「狂気」という義語は見あたらない。そこで *Chambers Murray Latin-English Dictionary* の同項を引くと 'a raving; madness, frenzy, wild excitement, delirium' となっており、さらに恋愛の狂気、戦争の狂気、予言者や詩人の靈感に憑かれた狂気も収められている。一方 *insania* の項は 'madness, frenzy, folly; extravagant fancy or indulgence, mania' となっている。因みに *Greek-English Lexicon* の '*μανία*: madness, frenzy; mad passion, rage, fury; enthusiasm, Bacchic frenzy' も参照してみた。すると、英訳辞典ではすべて同じ意味が重なり合う部分を各語とも有しているということのほかに、ひとつの奇妙な事柄に気づく。それはギリシャ語の「マニアー」の義は内容的にはラテン語の「インサーニア」よりも「フロル」の方により近いということである。今、プラトーンが『パイドロス』で展開した狂気論、とりわけ四つの神的狂気を思い浮かべてみる

魂の墓場

とき、その狂気の内容を補完しうるラテン語は「インサーニア」ではなく「フロル」であることが明らかになってくる。プラトーンのラテン語による焼きなおしとしばしば消極的な評価を受けてきたマルシリオ・フィチーノの論文にみられる「マニアー」の訳が等しく「フロル」であることは⁽²⁰⁾、この場の事態の成り行きをいっそう決定的なものにしてくれる。オルベウスとエウリュディケーを破滅に追いやった狂気とは「いかなる狂気」であったのか。われわれはそれを「いかなるマニアー」におき換えてプラトーンに委ねてみようと思う。

彼にとって狂気は二種類に分かれ、「その一つは、人間的な病いによって生じるもの、もう一方は、神に憑かれて、規則にはまった慣習的な事柄をすっかり変えてしまうことによって生じるものであった」⁽²¹⁾が、オルベウスの状態もおおむね後者の、神に憑かれた充実の状態であったと言える。精神的疾患を指すのではなく、魂の高揚きわまり一種の神がかった心的状況を言い、それゆえ彼はそれを「神から授けて与えられる狂気」(244 B)と呼んでいる。ところで、この神授の狂気とでも言えるものには四種類あるとプラトーンは続ける。すなわち、予言の狂気、儀礼の狂気、詩の狂気、恋の狂気である。未来の事柄を予見するもっとも高等な技術である予言術の語源は「狂気の術」(マニケー)であり、一方、儀礼の狂気は疾病、災厄から逃れるため祈願と奉仕にすがって神の意を感知し、災厄から解放される正しい手段を発見するまでの神に憑かれた狂気を言う。神々の栄光や古人のいさしおを言葉で飾り、後の世の人びとの心のかてたらしめる詩の狂気とは、単なる技巧を超えて、ムーサの女神たちから授けられる神がかった狂気のことであり、恋の狂気とは、むろん、美しい者を恋い慕うときに生じる狂気のことである。これら四種類の狂気には各々神々が棲まい、「予言の靈感はアポロンが、秘儀の靈感はディオニュソスが、他方また詩的靈感はムッサの神々が、第四番目のそれはアプロディテとエロースとがつかさどる」(265 B)。すべてはおおよそ非難されるべきものではなく、神から授かったものであるがゆえに善きものでありかつ生産的である。デルポイの坐女もドドネの聖女たちもその心の狂ったときにこそ、ギリシャの国と民とのために輝かしい功績を成し就げたのだ、と

魂の墓場

ソクラテスは主張する(244B-245A)。何びとも拒むことのできなかつたセイレーネスたちの誘惑に打勝ち、獣や樹木や石にもその耳を傾けさせ、生きながら下界へ降り下る、いわば人間存在の界外に立たされてきたオルペウスが、もしもこのプラトーンの狂気に類別されうるとすれば、歌い奏でることによって初めてその存在を明かす宿命からみて、それが詩人の狂気であることにもはや異論はあるまい。ムーサの血をひく歌びとであってみれば、オルペウスは生まれながらにしてこの栄誉ある狂気を授かった〈狂える人〉であったことになる。

『牧歌』第八歌のダーモーンの歌に現われるオルペウスは、先に述べたように類いまれなる詩聖であったことはもとより、誉れある狂気の歌びとでもある。ウェルギリウス自身できえ、ひとかどの詩人ならば誰もが願うように、その誉れに自らもまた少なからず与りたいと願っていることは、この第八歌の緒行からすでにうかがい知ることができる。

ダーモンとアルペシボイウスの牧歌を、
二人の歌競べに牝牛は驚き草をはむのを忘れ、
二人の歌に山猫たちは魅せられて立ちつくし、
そして川は流れを変えて淀んだ——
そういうダーモンとアルペシボイウスの歌を私は歌おう。

The pastoral Muse of Damon and Alpheisiboeus, at whose rivalry the heifer marvelled and forgot to graze, at whose song lynxes stood spell-bound, and rivers were changed and stayed their course—the Muse of Damon and Alpheisiboeus I will sing.

(Loeb ed., ll. 1-5.)

歌によるこうした日常的運行の停止というモチーフは他の牧童に妻をとられたダーモンがエロースを呪いつつ死にゆくときにも再び表われる。そこでは自然の正常な運行がすべて逆転し混乱した様相を呈する。彼の大世界が破綻をきたし

魂の墓場

たのは明らかで、狂気は死なんとする今わのきわに訪れる。

わが笛よ、私に合わせて始めよ、マエナルスの歌を。

さあ狼も羊を前に逃げ、いかつい樅は黄金の林檎をつけ、榛は水仙の花を咲かせ、樺柳は樹皮から豊かな琥珀をしたたらせ、梟も白鳥と張り合う、皆そのように変わりはてるがいい、ティーテュルスはオルペウスのごとき歌びとに——森のオルペウスに、海豚の仲間のアリーオンに。

わが笛よ、私に合わせて始めよ、マエナルスの歌を。

Begin with me, my flute, a song of Maenalus!

Now let the wolf even flee before the sheep, let rugged oaks bear golden apples, let the alder bloom with narcissus, let tamarisks distil rich amber from their bark, let owls, too, vie with swans, let Tityrus be an Orpheus—an Orpheus in the woods, an Arion among the dolphins!

Being with me, my flute, a song of Maenalus!

(Loeb ed., ll. 51-57.)

起こりえない事態という点で、羊から逃げる狼からアリーオンになるティーテュルスに至るまでのすべての変様に矛盾はない。だが、ティーテュルスとオルペウスやアリーオンという対表現は狼と羊、樅と林檎、榛と水仙、樺柳と琥珀、梟と白鳥といった白黒の対照をことさら強調するような自然界の異常性とは微妙な異和感をわれわれに感じさせる。ティーテュルスがオルペウスになることは、よしんば起こりえない事柄ではあっても、狼が羊から逃げ、榛に水仙が花をつける異常感はともなわない。抱く異常感の質が異なるのだ。牧人ティーテュルスは歌びとオルペウスの対呼称とはならないし、それどころか、歌の巧みの勝劣や奏でる楽器の相違はあるにせよ、音楽がこの二人の共通項であることは、すでに確認ずみの事柄である。世界秩序の再編あるいは対概念という文脈のうちにこの二人を収めるためには、むしろ問題は「森のオルペウス」という付加的表現にある

魂の墓場

ように思われる。第三歌の「森の王者オルペウス」(46行)と並んで、この冠称に形容されるオルペウスは、音曲の秘術を尽くして「森」の獣や樹木や石にその日常的姿態を中断させその野性を骨抜きにするオルペウスのことだ、と河津千代は注釈している⁽²²⁾。この注解が妥当であるのは次にアリーオーンの名を挙げていることから頷ける。アリーオーンもまたその音曲に魅せられて集った海豚に海中から救い出されたという名うての歌びとだったからである。だとすれば、このオルペウスはまさに詩的狂気というあの神がかった状態に埋没する〈狂えるオルペウス〉にほかならないわけで、愛の要因を棚上げにするならば、ティーテュルスとは〈狂える歌びと〉に対する〈正気の牧歌詩人〉ということになり、そうすることで、両者は初めて対句的關係を成立したことになる。梟が白鳥と張り合うように、つたない正気の詩人も嘗れある狂気の詩人になり変わって、死をも生へと還流させてしまえとウェルギリウスは言っているのだ。

ティーテュルスがオルペウスやマリーオーンになり変わることは、世界の明部も暗部も魅了し尽くす神授の狂気に与るという意味で、それがこよなく喜ばしいことはたしかだ。ダーモーンの哀歌に应えて謳うアルペシポイウスの呪歌はまさしくその喜ばしい神授の狂気の具現といってよい。「魔法の儀式でわが恋人の冷淡な気持ちを変え燃えたたせることができるよう。すべてととのったからは、さあ、あとは呪いの歌だけだ (...that I may try with magic rites to turn to fire my lover's coldness of mood)」(Loeb ed., ll. 66-67)。ここまでくれば、ウェルギリウスがピュタゴラス学派とともにプラトーン主義にも明るかったことがおのずと明らかになる。第六歌のダブニス哀歌と同様、この第八歌にもプラトーンの言う儀礼的狂気を見てとることは少しも困難なことではない。第三歌の歌競べでは詩的狂気がうかがわれ、第四歌では予言的狂気が、そして恋愛の狂気は第二歌をはじめいたるところに散見できるはずだ。何より『牧歌』そのものが喜ばしい詩的狂気の産物となることを詩人としてどうして祈らないはずがあるのか。靈感に憑かれて生まれた詩こそ詩人のいさしおと言うにふさわしい功績となるはずだ。とはいえ、何故の狂気かという疑問がたえずつきまとう。何故狂気は喜ば

魂の墓場

しいのか。ホメーロスのように、それによって輝かしい名声を得ることができるためか。プラトーン『パイドロス』のソクラテスによる「パリーノディア」は実にこの疑問を中核に据えて展開されている。

ソクラテスはまず魂が不死不生であることから説き始める(245D-246A)。この魂の実相を説明できるのは神のみのなせるわざで、人間はただそれを譬えによって説明するほかはないとした彼は、次に魂を馭者も馬も翼を有した2頭だての馬車にたとえる。「そもそも、翼というものが本来もっている機能は、重きものを、はるかなる高み、神々の種族の棲まうかたへと、翔け上らせ、連れて行くことにあり、肉体にまつわる数々のものの中でも、翼こそは最も、神にゆかりある性質を分けもって」(246E)おり、これの完全に生えそろうた魂は宇宙の秩序を支配しうるが、これが未熟か失われるときには、「何らかの固体にぶつかるまで落ち、土の要素からなる肉体をつかまえて、その固体に住みつく」(246C)。そしてこの魂と肉体とが結合した全体こそ「生きもの」と呼ばれ、その上に「死すべき」という形容が冠せられる。まこと、人間とは魂と肉体とから成る「死すべき生きもの」であった。

ところで、魂なる2頭立て馬車は神のものと人間のものとでは異なる。神々の馬は2頭とも「善きもの」であるが、人間の馬は美しく善き馬と悪しき馬とからなり、それゆえ、馭者の仕事は困難をきわめることになる。ゼウスと11神の馬車はその容易な手綱さばきによって足取りも軽く天界の内側のあまた祝福された行路を巡るが、人間の馬車は、悪しき馬の下へと牽引する力のために、苦難に満ちた道程となり、穹窿のきわまるまでの険しい旅路では、世にも厳しい労苦と抗争とが科せられる(247B)。神々の魂はやがて天球の外側、超天界に立つ。「まことに、この天のかなたの領域に位置を占めるもの、それは、真の意味においてあるところの存在——色なく、形なく、触れることもできず、ただ、魂のみちびき手である知性のみが観ることのできる、かの〈実有〉である」(247D)。人間の馬車もまた天界を超出し超天界に立ってこの〈実有〉あるいは真^{イデア}實在を観照する至福に与えることはできるが、ごくまれである。多くは力及ばず、翼は傷つき、

魂の墓場

この超天界への道行きを徒勞に終らせている。ここでソクラテスは輪廻転生、応報賞罰という点で明らかにオルベウス秘教の論理下にある立法の女神アナンの掟を持ち出し、不幸にして真実在を觀照できなかった魂は次の世に「生きもの」として生まれることはできないという掟を引用して(248C)、それゆえ人間はだれでも過去世に真実在を觀照した記憶を秘めているものだと言及する(249C)。しかも過去にもっとも多く真実在を觀た魂は「知を求める人、あるいは美を愛する者、あるいは樂を好むムッサのしもべ、そして恋に生きるエロースの徒」(248D)として生まれ変わるのであるから、つねに力を尽くしてその記憶をよびおこし、つねに「神の性格をもちうるころの、そのかのものところに」身をおくのは実に彼ら(とりわけ知を愛し求める哲人)なのである。その彼らは、しかしながら、多くの者から「狂える者」と侮辱され神から靈感を授けている事実は無視されていると抗議したうえで、ソクラテスは神授の狂気の目的に関する敬虔な論究を閉じている。

ソクラテスにとって肉体はつねに魂の墓場であった。そのことは彼が魂の不滅を説くときの欠かせない定理であった。その墓場から魂を解放し上昇させ、天界を超え出て真実在を觀照することが(プラトーンにならって)秘儀であるとするならば、その秘儀こそは神授の狂気の目的である。「死すべき生きもの」が狂わねばならない理由はただひとつ、われわれの墓場を放棄し、魂の翼もて真実在を觀ることである。われわれ人間がその至難のわざを可能ならしめるためには、その死すべき生きものとしての性格を変容していかなければならない。その変容の初歩が肉体の放棄であるとするならば、狂気とは、死すべき生きものから不死なる生きものへの止揚を果たすある種の通過圏ということになる。なぜなら、魂は不滅であり、それゆえ不死だからである。

不死なる生きもの、すなわち不死の魂を宿す不死の肉体的存在という認識は、しかし、矛盾である。ソクラテスの言うように、「これを『不死なる』と呼ぶいわれは、じゅうぶんな推理をへた根拠にもとずかぎり、少しもない」(246D)のである。不死なる生きものと言うとき、それによっていかなる姿が(たとえば

魂の墓場

神の姿が) 想定されようとも、溶解を余儀なくされるわれわれ人間にわかることは、少なくともそれは人間でないということだけである。真実在を見きわめることが人間の究極的な目的であるとするならば、それを可能にする神授の狂気は、なるほど祝福に値しはするが、人間の目的が人間でなくなることであってみれば、秘儀のすべては祝福された矛盾ということになりはしないか。人間でなくなることとは、この場合、肉体という墓場に宿る魂がそこから離脱し純粹に魂のみに浄化カタルシスされることであるから、人間的地平からみれば、それが具体的に何を指すかはプラトンの引き出す結論に拠らずと自明である。

「で、まさにそのこと、すなわち、魂の、肉体からの解放と分離が、死と名づけられている、のではないのか」⁽²³⁾

真に知を愛する者ならば死を恐怖したり嘆いたりはしないとソクラテスは続ける。魂の肉体からの解放をもっとも熱望する者こそ真の哲学であり知の愛者である。それゆえ、真に哲学することとは、言いかえるならば、死ぬことの「練習」(『パイドン』67E)にほかならない、つまり、善き人間の不断の努力は結局「死の練習」(81A)でしかないと彼は規定しているのだ。……魂の翼にのって神に親しい域に突入し、さらに超天界で真実在を観る栄誉に与るためには、人はまず、何としても死なねばならない……。

知の愛者とともにもっとも多く真実在を観てきた「ムッサの楽のしもべ」も、それゆえ、その歌い奏でる行為は死の練習にほかならない。音楽の中断が露呈させた生は生、死は死という容赦ない世界、その世界からの超克力を音楽もまた秘めているのではあるまいかという仮定は、そこに狂気という通過圏を指定することで、音楽をするという行為が音楽行為のトポスたる身体性を放棄し、魂のみに浄化するという運動、すなわち死の練習行為を意味するという類推をわれわれに導き出してくれる。世界は音楽であると言うとき、その軽い口調の背後には、実は、音楽の場とはその狂気圏のことであり、死ぬことの練習場でもあるという、

魂の墓場

重い真実が秘匿されていたことになる。そればかりか、死ぬことで得た魂の喜ばしい自立だとはいえ、その魂の本来の棲みかがどこであろうハーデースであること(70D)を知るに及べば、この二重三重にとりまく死の環層からわれわれの導き出しうる結論はただひとつ、神々に容認され祝福されうる神域への人間の入場は死ぬことをおいてほかに果たしえないということになる。しかも、オルペウスは死ななかった。死なずに肉体という墓場をともなったまま神域たるハーデースに踏み入った。そのことが神々の怒りをかい、彼の運命を定めた最大の理由である、というのがプラトーンの見解だったのである。

そのことは、オルペウスが没入した音楽的狂気の通過圏と死んでいくこととが同語反復のようにみえながら、その実、プラトーンのなかではっきり区別されていたことを物語っている。死をとおして人はその肉体を葬り捨てることはできるが、狂気をとおして人はその肉体を、忘れうることはできても、離別させることはできない。オルペウスには、その秘術のかぎりを尽くしても、肉体性はたえず付きまとう。その肉体性がこの歌びとにとってたえず重荷であったことはソクラテスの場合と変わらない。死ぬことは、ソクラテスにすれば、むしろ軽身になることであって喜ぶべきことであった。肉体は魂にとって「重たくて、土の性質を持ち、可視的なもの」(81C)で、一方魂は、そこから死ぬことによって脱け出ること、高貴で清浄で不可視というその喜ばしい性格を解放できるというのが、不可視のものやハーデースを無闇と怖れる者への、ソクラテスの思いやりある常套論理であった。オルペウスがこの怖れをただの一度も口にしたことがないのは、彼に音楽があったからである。音楽がその死という肉体性の枷を超克できると考えたのは、セイレーネたちの死の誘惑に打ち勝った功績を誇示するオルペウスのけっして誤算ではなかった。ただ彼は、自分が打ち勝ったのはセイレーネの魔的な音楽に対してであって、死に対してではなかったことに気づいていなかった。音楽の狂気が死を通過圏として神的なるものを顕現させるというプラトーンの定理は、この場合、オルペウスにではなく、魔的な音楽を駆使するセイレーネにこそあてはまる。オルペウスの音曲は、それがいかに巧みに長けたものであ

魂の墓場

ろうとも、生は生、死は死という人間的原理の容認領域でのみ存在価値を有する英雄的音楽であった。今、冥界へ降り下ろうとするとき、狂える歌びとはこの人間的負い目をひきあげている。歌い奏でるとは、音色以前に、まず手指と発声という身体的連動であることを、彼はわれわれに想い起こさせずにはおかない。神授の狂気のうちにあったセイレーネスがオルペウスにその音楽的秘力を無効にされて直後にむかえた運命と同様のものを、オルペウスの冥界への道行きは微妙に予兆させる。彼の陰惨な死にざま、そしてそれを引き起こす原因となった音楽の中断と「見る」ということ、それらはプラトーン主義的解釈に沿えばはたしてどのような意味を秘めているのであろうか。

「ではここで、存在するものには二つの種類があると、定めておこうか。その一方は、〈見えるもの〉、他方は、〈見えざるもの〉と」(79B)。〈見えるもの〉は多から合成されているがゆえに分離、解体も可能であり同一性を欠くが、〈見えざるもの〉はただ一なる形相から成り、それ自身において在るゆえに同一性を保持することができる。ところでわれわれにはひとつの肉体とひとつの魂とがあり、前者は人間的で可壊的であるがために同一性を欠き、後者はその不死不変、神的のあり方において同一性を保つ。それゆえ、肉体は可視的であり、魂は不可視的である。しかしながら、魂が不可視であるためには、その宿命的なつれあいである肉体ときっぱり訣別し、純粹かつ永却のもの、不死不変なるものという本性に最大限近いものでなくてはならない。そうした厳しい死の練習を積み重ねた魂こそ人間の諸悪から離脱し至福なるものとなって、まこと神々と共に生を享受することができるのである(81A)。そのような高貴な魂の棲み宿るハーデースは、それゆえ、アイデース(αἰδώς=見えざるところ)と呼ばれている⁽²⁴⁾。その見えざる国で禁忌されるものはただひとつ、見えるもの、すなわち肉体であった。

死すべき生きものたるオルペウスが肉体をともなったままハーデースに赴く特赦を可能にしたのは、実は彼が見えざる存在者であったからだ。肉体性を隠蔽し、魂的存在に仮装したからにはほかならない。それを可能にしたのが音楽という狂気であった。音楽によって狂気圏を通過し、自ら狂いつつ魂の見えざる翼にのって

魂の墓場

真実在を観ようとした、そのことが肉体の死を代償としてなされるのでないとするれば、それは死の模倣、つまり肉体性の隠蔽をおいてほかには考えられないことになる。その意味では、音楽とは、それが妙なる調べてあればあるほど、おのれの死相を濃くすることになりはしないか。真実在を「観る」とはそのような及びもつかない身体滅却という至難の辛苦が強要されるのかもしれない。ところが、オルペウスの「見た」のは真実在ではなくエウリュディケーであった。このことはオルペウスにとって真実在とは何であったのか、エロースはどこにどのようなかわりをもってくるのかという問題を惹起させはするが、しかしその前に、〈見る〉という行為が、肉体と魂の文脈のなかでは、プラトーンにとって何を意味したかをまず知っておかねばなるまい。

魂が或るものを考察する場合、二つの方法があると彼は言う。ひとつは魂みずからにおいて考察する方法、もうひとつは視覚なり聴覚なり感覚を通じて考察する方法である(79C-D)。「感覚を通じての考察とは、畢竟、肉体を通じての考察となる」。〈見る〉行為には必然的に肉体性がつきまとうということだ。「帰途、妻を見てはならない」とプラトーンが戒めた掟の背後には、見えざるオルペウスがそのまま肉体性を隠蔽し通すようにとの忠告がこめられている。とすれば、妻を「見た」行為そのものは、逆にみれば、死すべき生きものたるオルペウスのまさに肉体性の暴露ではなかったか。オルペウス冥界行譚は要するに肉体と魂の秘儀説話ではないのか。そう考えることで、この物語の陰惨な結末はこの解釈の妥当性を損うどころか、いっそう強固なものにしてくれるように思われる。殺害者がトラキアの女たちであるのかゼウスであるのかは少なくともこの物語の本質ではない。オルペウスの破戒はある特定の神への冒瀆にあるのではなくて神域での肉体性の発覚にあるのだ。肉体性が禁忌されるハーデースでその肉体があらわとなったからには、神々の報復はただひとつ、その肉体性を破壊することでしかない。オルペウスの死にざまが尋常ならざる「八つ裂き」であったことの意味は実にこの肉体性の破壊にこそある。そして、そうであるからこそ、この物語はその論理的帰結を見出しているのだ。ソーマ($\sigma\omega\mu\alpha$ = 肉体)は魂のセーマ($\sigma\eta\mu\alpha$)

魂の墓場

＝墓場）であるとは、オルペウスの徒のことばであるという⁽²⁵⁾。

オルペウス教徒の考えでは、肉体は魂が犯した罪の拘束所であった。つまり、肉体に宿る間は魂は肉体に拘束され引きづられ支配されるのだという（『クラテュロス』400C）。エウリーピデースの「誰があらう、この世の生は死であって、死こそがまことの生であることを」という一節をソクラテスが引用するとき、その死とは肉体の拘束下にある魂のことを指している⁽²⁶⁾。肉体による拘束という宿命は、しかし、死んで肉体から解放されハーデースに赴いた魂に対しても言える場合がある。死に切ることの練習を重ね肉体にひきづられずに純粹性を獲得する魂がある一方、清浄ならざるまま肉体から離別したために物的なものになおもとつつかれ、それがもつ欲望から再び躰のなかにつなぎとめられようとする劣悪な魂もある。劣悪であるがゆえに本性の神にゆかりある軽やかさを逸し、か見えざるところハーデースを怖れて、罪償のために再び目に見えるところへと引き戻されてしまう。このような魂は「まほろし」となって碑や墓場を輾転としてわれわれの目にもふれるが、それは「可視的なものをみずからにあづかりもつ魂がつくり出す幻影である。だからこそまた、見られもするというわけだ」（『パイドン』81C-E）。

ウェルギリウスのオルペウスが妙なる音曲とともに奈辺に近づくにつれて、彼の周囲に群がり寄ってきた亡霊や幻影はさしづめこのような魂であったろう。彼らが寄ってきたのは、しかし、オルペウスの妙なる音曲に向けてではない。彼の隠蔽された肉体こそが物質的なものに未練をもつこれら亡霊の蝟集する標的であった。だが、『パイドン』の「劣悪な魂」に関するこうした説明のあと、ここでわれわれが想い起こさねばならないのはそうした無数の幻影でもオルペウスでもない。肉体性の露呈を代償としてオルペウスが見えざるハーデースで「見た」ものは、肉体と魂からなる死すべき生きものにとって〈見える〉もの、つまり「幻影」としてのエウリュディケーであった。エウリュディケーこそは、魂そのものでありながら肉体との間を果てなくさまよえる存在者であって、またそうしたおぼつかない存在者としてしか生けるオルペウスの目にもふれることの許されない

魂の墓場

「幻影」であった。アルケースティスとの対比においてプラトーンが引き合いに出した次のことばは、この冥界行のプラトーン主義的解釈を支える唯一の言質といつてさしつかえあるまい。

さてこのように神々もまた、恋ゆえのひたむきと勇気とをこの上ないものとするのだ。ところがオイアグロスの子オルベウスに対しては、彼が訪ねて行った目当ての妻については、その幻影だけを見せて彼女そのものは与えず、志を得ぬままに彼を幽界から追いやってしまった。これは、彼が豎琴弾きの歌い手であるため柔弱な人間で、アルケステスのように敢然と恋のために死に赴くことができず、生きて幽界に入ることを策謀したと、こう神々にみられたからである。まことにこういうわけだからこそ、神々は彼に罰を与えて、子どもの手にかかってその命を落すというふうにしたのだ（『饗宴』179D）。

肉体と魂、それがウェルギリウスに至るまでの古代オルベウスを貫く観念のもっとも妥当な解釈の糸であるように私には思われる。あまりにもプラトーン的オルベウスすぎるといふ批判はかならずしもあてはまらない。ソクラテスを支えている魂の不滅、因果応報、輪廻転生、一者の多元的顕現といういわば中核といつてよいプラトーン思想の多くがアリストクラテスやピュタゴラス派に拠っていることは、彼らに対する彼自身の頻繁な言及となつて表われているが、彼ら自身オルベウス秘教の隠れた信奉者であつたということはさておくとしても、プラトーン思想の源泉としてこのオルフィズムともいふべきものがおのずと見え隠れしていることはまず否定できない。死とは魂が肉体から離別することであるというのがソクラテスの死の定義であつた。そして、「あなたが自然の強固な束縛を解くとき、あなたの眠りは魂を肉体の拘束から引き裂き、生ける者に永却のまどろみをもたらす (Your sleep tears the soul free from the body's hold when you undo nature's tenacious bonds, bringing long and eternal slumber to the living.⁽²⁷⁾)」とは、その「死」(Θάνατος)に捧げられた『オルベウス讃歌』(The

魂の墓場

Orphic Hymns) のことばである。オルベウス冥界行譚とオルベウス秘教とをその名称のために同類視するのは危険だとの警告にやぶさかではないが、ウェルギリウスが『農耕詩』にこの冥界行を差し挟むに際して、いわゆるオルフィズムを念頭におかなかつたとはだれも言えない。彼の冥界行はいともたやすくその前後関係を見捨てて突然挿入されているわけではなく、ひとつの文脈に沿った構成体である。この挿語が、おのれの多難な運命に疑念を抱いて神託を得ようとやってきた養蜂青年アリストイオスを対象衆とした「予言者なる海の老夫」プロテーウスの語るいわゆる情話という文脈下にあることに注意を向ける者は、このエピソードの有名なわりには、奇妙にも少ない。トロイア戦争の帰途、逆風でパロス島に足留めをくい、何とか脱出の好策を聞き出さんとするメネーラオスに軟禁されるというのが、『オデュッセイア』にプロテーウスが登場する際の成り行きではあるが、その折に見せた彼の変幻きわまりない多様な変身劇は、アリストイオスから逃れんとする際のこの神の典型的な象徴として、ウェルギリウスにも採用されている。つまり、『農耕詩』の冥界行譚は、全一なる究極的実在は多様な存在形式のうちに顕現し、また、存在は限りない変身の連続によってその本性を保持するというプラトーン主義的意味のもとに展開しているのである。とはいえ、一者の多様の肉化も変身による本性の保持あるいは転生も、いうなれば肉体と魂の宿命的同居から発する肉体と魂の秘儀であるといつてよい。アルゴ船から始まるもろもろの伝説はその秘儀に果たす音楽の意義を極限までつきつめていく過程であったともいえる。ところが、つきつめていけばいくほど死相が濃くなる。真に生きるためには何をおいてもまず死なねばならない、これが音楽の導いた必然的結論であった。プロテーウスは変身することでこの矛盾をのりこえたが、オルベウスは変身しなかった。それが人間存在に解消の策もない宿命的な矛盾であると言えるならば、オルベウスこそはその矛盾の象徴であり、そして詩人ウェルギリウスもまたその矛盾をもっとも拡大してしまった詩聖であったというほかはない。

魂の墓場

アルゴ船から冥界行へ至るまでのオルペウス像に一貫していたものが音楽であるというリンフォースの指摘は、おそらくウェルギリウス以降のオルペウス像にも有効であろう。聖なる秘儀はつねに詩的形式を通してのみ顕われるという詩的ポエティカ・テオロギア神学のテーゼは、オルペウスがどの時代に登場しようとも、彼自身忘れてはならない科白である。たとえ冥界行譚が牧歌的形式をとったところで、その厳粛たる音楽性は寸分たりとも摩滅することはない。だが、音楽性をもってそれを牧歌とすることができないのは、ムーサ、カリオペーをかつぎ出して叙事詩を片付けることができないのと同様である。その意味では、今まで見てきたかぎりのオルペウス詩歌は何ら牧歌ではなかった。牧歌ではなかったが、しかしまた、牧歌を醸成する土壌としてそこにミンキウスの想像力から成る音楽というひとつの要因があったことはたしかだ。そして音楽を狂気化のエネルギーとして執り行なわれる肉体と魂の秘儀を冥界行譚のうちに導き出したわれわれは、それがもはや牧歌から遠く隔りすぎた結論であったかといえなければそうではない。あくまでも解読のひとつの拠り所としてのプラトンの秘儀論ではあったが、それ自身のうちに思いがけなくもパストラリズムを見出すことができたのはひとつの大きな収獲である。それは、魂の本来の相は神のみの記述しうるわざであり、人間はただその似姿を譬えの形式で話すことしかできないというソクラテスの敬虔なそして意味深い教説を下地にした話のなかに見出される。

魂が翼をもった1組の馬と馭者とから成る1台の2頭立て馬車に譬えられることは先にふれた。肉体から解放されたこの馬車は神にゆかりある性質をもつその翼にのって、あまたの苦難をもいとわず天空高く翔け巡り、力の限りを尽くして天界から超天界へと出て真実在を目にしようと努力する。しかし……

何のために、『真理の野』のある領域を見ようとして、このような懸命の努力が費されるのであろうか。それは、ほかでもない、その牧場からは、魂の最もすぐれた部分が本来糧とすべき牧草がとれるからであり、そして、魂を軽快にする翼の原質は、この牧草によって養われるからである（『パイドロ

ス』248C)。

牧場や牧草や羊飼いや羊群——牧歌という1枚の風景画を構成するこれら成員が、現実生活の重みを自ら自覚し訴えるのはいわゆる〈近代〉になってからのことである。人類の歴史に普遍的なこの風景のもっとも初期のものがまず〈隠喩〉として表われてきたことは以外といえは以外である。それはこの地上の風景でありながら、また地上にとどまらない。人間が人間の崇高な目標をめざして飛翔したときから、世界はおしなべて牧歌的風景に変貌する。肉体という墓場から解放され翼ある2頭立て馬車と化して神々と交わり、やがて「真理の野」たる超天界に立って真実在を観得する——この一連の旅程を魂の秘儀と称しうるならば、牧歌的風景は純粋に不可視の領域で執行される魂の秘儀が許し給う唯一の可視的地上的風景であるといってよい。この秘儀に与る魂は神にゆかりある本性、不死性を開くという点で神的であるゆえに、とりまく風景もまた神々になじましいものとなる。少なくとも、神域にふさわしい聖なる風景として人間が描き、譬えとして描述して許される風景と、ソクラテスは考えた。彼が牧人を神々に、彼らに導かれる牧群を人間に譬えるときも同様の考えに沿っている。「人間の魂をしっかりとおつかみになり、そのようにして死すべきものどものすべてを導いていかれた⁽²⁸⁾」神々とは、「魂のもっともすぐれた部分が本来糧とし翼の養分になっている牧草を牧群に食ませる牧羊者のことだ」という可視的隠喩をへて初めて地上的諒解と天上的諒解の相方をとりつけることが可能になる。牧羊者と羊群という譬えをもって神は初めて秘儀の聖性を具現し、人はそれをそしゃくしうるのだ。今を盛りの花がこよなく心地よい香りを漂わせ、プラタナスの樹の下を泉からこぼれるせせらぎが流れ下り、夏風が蟬の歌声を運び、アグノスの濃い樹陰をしきつめる豊かな緑草がそのままゆるやかな坂をなして延び拡がる——これが『パイドロス』の冒頭でソクラテスとパイドロスの憩う場所であり、まこと魂の不滅を語るにふさわしい「ニュンフたちやアケロオスのいます神聖な土地」(229C)であった。神が親しく降り下り、人間がひたすら翔け上がる、その歩み寄り会合する

魂の墓場

トポスがあるとすれば、その典型的な場をわれわれは牧歌的風景のなかに見出すことができる。とすれば、牧場は、超天界の隠喩的トポスであるとともに、われわれが狂気圏と名づけたあの秘儀の媒介的乱層圏をも支配する風景でもあったことになる。肉体という墓場からひとたび聖なる領域へと旅立つものが真実在の観得まで見つづける風景、それは神々の恩寵に与るにふさわしい風景であるとともに、敬虔な人間にあまたの苦難を強いずにおかない世界のはなはだ力動的な風景でもあるはずだ。とりまく風景を一度だに背負うことのなかったオルペウスがやがてこの牧歌的風景につつまれて登場することは、この男が神でも英雄でもデーモンでもなく、人間存在の矛盾を謳う歌びととして扱われるかぎりには、当然予期せねばならない必然である。ミンキウスのほりりはそういう牧人オルペウスの登場するにふさわしい田園といえよう。マントヴァの宮廷舞台に立ったオルフェオが、以上の論究でたえず見え隠れしてきたあの生気を湛えるエロースを、本質的には墓辺の神と喝破している点を検討するためには、若かりしオルペウスへの考察は私のどうしても避けることのできない迂回であった。

註

- (1) 泉井久之助「マントヴァのウェルギリウス」、『世界古典文学全集』第21巻附録「月報」所収、筑摩書房、1965年。
- (2) Virgil, *Eclogues, in Virgil*, trans. by H.R. Fairclough (Loeb Classical Library, Harvard, 1935) Eclogue I, ll. 47-48.
ミンキウス周辺は湿地化していたという。
- (3) Cf. Polybius, *The Histories*, trans. by W.R. Paton, (Loeb ed., Harvard, 1923) Book IV. 20-21.
- (4) Cf. Plutarch, *Moralia*, 286A.
- (5) Virgil, op. cit., VI. 4-5.
- (6) Cf. W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, (Russell & Russell, New York, 1959) pp. 156-164.

このポリツィアーノ『オルフェオ』を神話劇的牧歌劇の先駆的作品として位置づけたグレッグは一作品の解説としては異例の長さを充てて、イタリア語原文を多く引用し、物語の細部にまで言及している。

魂の墓場

- (7) Louis E. Lord ed. and trans. by, *The Orpheus of Politian and the Aminta of Tasso*, (Oxford Univ. Press, London, 1931)

この編集の大きな特徴は『オルフェオ』につき合わせ形式で1776年にイレーネオ・アッフォによって出版されたアントーニョ・テバルディオ潤色の改訂版を添えていることだ。フェラーラでの上演用に改訂されたもので、いくつかある原版との相違のなかで、5幕物に再編している点がもっとも大きな違いといえる。そこにはそれぞれ、‘Pastorale,’ ‘Ninfale,’ ‘Eroico,’ ‘Negromantico,’ ‘Baccanale,’ の幕題が付され、牧歌劇としての色合いを原作より濃くしている。

- (8) Pindar, *Pindar*, trans. by Sir John Sandys, (Loeb ed., Harvard, 1915) *The Pythian Odes* IV. 176-7.

ピンドロスは別の個所でもう一度オルベウスの名をあげているが、ここではアポローンの子ではなく、オイアグロスの子となっている。Cf. Pindar, *Dirges* 139.

- (9) Cf. *Select Papyri III* trans. by D.L. Page, (Loeb ed., Harvard, 1941) p. 87. 109.

- (10) Cf. Ivan M. Linforth, *The Arts of Orpheus* (Univ. of California Press, Berkeley, 1941) p. 9.

- (11) Cf. *Ibid.*, pp. 157-158.

- (12) Cf. *Ibid.*, pp. 9-10. Linforth cites these passages from *Catasterismi* 24 :
τὸν μὲν Διδύσσον οὐκ ἐτίμα, τὸν δὲ Ἕλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμιζεν εἶναι, ὃν καὶ Ἀπὸλλωνα προσηγόρευσεν. ἐπεγεϊρόμενός τε τῆς νυκτὸς κατὰ τὴν ἐωθινὴν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάργαιον ἀνιῶν προσέμενε τὰς ἀνατολάς, ἵνα ἴδῃ τὸν Ἕλιον πρῶτον. ὅθεν ὁ Διδύσσοσ ὀργισθεὶς αὐτῷ ἐπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὡς φησὶν Αἰσχύλος ὁ ποιητής, αἴτινες αὐτὸν διέσπασαν καὶ τὰ μνητὴ διέριψαν χωρὶς ἕκαστον. αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς λεγομένοις Λειβήθοροις.

- (13) Cf. John Boardman, *Athenian Red Figure Vase: The Archaic Period*, (Thames and Hudson, 1975) Illustration No. 277 or 354.

2つの花瓶に描かれた殺害図はほぼ同じ構図で、倒れかかるオルベウスは右手にリラを握り、胸には深く槍を受け薄衣がはだけ裸の刺傷部からは血が流れ出している。足は裸足でトラーキアのブーツははいていない。頭部にはトラーキアのきつね帽はなく頭髪は長く編んで胸まで垂れている。女たちは明らかに坐女と思われるひだの多いローブをまとっている。これらのコスチュームから見てここにあげた2つの絵はギリシャ様式のものと思われる。

- (14) プラトーン『饗宴』179D 参照。神々はオルベウスを恋のために敢えて死を選ば

魂の墓場

- ず生きて幽界に入る策謀を弄した柔弱な竖琴弾きと見て女たちに殺させた、とプラトンは述べている。
- (15) Cf. Isocrates, *Busiris*, (trans. by L.V. Hook, Loeb ed., Harvard, 1945) 38-39. 'Orpheus, who made a point of rehearsing these tales, died by being torn asunder.' 瀆神的な神話を謡ってしかもパリノーディア(取消しの詩)を添えなかったために神罰を蒙った詩人たちのひとりとして、イーソクラテースは惨死したオルベウスの名を挙げている。
- (16) エウリピデス『アルケステス』(呉茂一訳, 人文書院, 『ギリシャ悲劇全集』Ⅲ所収, 昭和35年) 357-362.
- (17) 例外が見出されるのは17世紀に至ってのことである。先にふれたように、クラウディオ・モンテヴェルディの『オルフェオ』は牧歌風の祝婚の場から始まっている。直接にはマントヴァのインヴァジータ・アカデーミアの要請で「音楽物語」(ファヴォーラ・イン・ムシーカ)として1600年に書いたものであるが、翌年挙式予定のフランチェスコ・ゴンザーガとサヴォイのマルゲリータとの祝婚を念頭においていたことは明らかだ。モンテヴェルディはこの祝婚の場も含め1600年にフィレンツェで上演されたルニチーニ作, ベリ・カッチーニ音楽の『エウリディーチェ』に多くを負っていたのではなからうか。このオペラ風の劇はマリア・デ・メディチとフランスのアンリ4世との婚礼祝祭の催しのひとつとして上演されたものであり、当然祝婚の場が挿入されていたものと思われる。しかし古代のオルベウス伝説には、リンフォースの挙げた文献を見るかぎり、二人の祝婚に言及した箇所は見あたらない。Cf. Leslie Orrey, *A Concise History of Opera*, (Themes and Hudson, London, 1972) pp. 16-22.
- (18) Virgil, *The Georgics*, (Loeb Classical Library, Harvard, 1935) IV. 490-491.
- (19) James Rhoades trans. by, *The Poems of Virgil*, (Great Books, Encyclopaedia Britannica, 1952) *The Georgics* IV, ll. 494-495.
- (20) Cf. Michael J.B. Allen ed. and trans. by, *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, (Univ. of California Press, Berkeley, 1981) 'De Amore', speech 7, chapter 14, pp. 220-225. たとえば彼はプラトーンにならって神的狂気には四種類あることを次のように述べている。 (...Quatuor ergo divini furioris sunt speties. Primus quidem poeticus furor, alter mysterialis, tertius raticinium, amatorius affectus est quartus.)
- (21) プラトン『パイドロス』, 藤沢令夫訳, 『プラトン全集』第5巻所収, 岩波書店, 1974年, 265B.
- (22) ウェルギリウス『牧歌・農耕詩』, 河津千代訳, 未来社, 1981年, 81頁註6参照。

魂の墓場

- (23) プラトン『パイドン』, 松永雄二訳, 『プラトン全集』第1巻所収, 岩波書店, 1975年, 67D. ソクラテスは魂の浄化は古くからの秘教(つまりピュタゴラス派—オルペウス秘教)思想であることを紹介した直後に, この一文を引き出している。
- (24) プラトン『ゴルギアス』, 加来彰俊訳, 『プラトン全集』第9巻所収, 岩波書店, 1974年, 493C参照。
- (25) プラトン『クラテュロス』, 水地宗明訳, 『プラトン全集』第2巻所収, 岩波書店, 1974年, 400C参照。とはいえ, このことばの出典はピュタゴラス派のヒロラオスだとする説もある(『ゴルギアス』493A参照)。ただしこれもオルペウス秘儀に実質重なることに変わりはない。
- (26) プラトン『ゴルギアス』492E参照。エウリーピデースの現存しない悲劇『ポリュイドス』『ブリクソス』の科目であったという。
- (27) Apostolos N. Athanassakis, trans. by, *The Orphic Hymns*, (Scholars Press for the Society of Biblical Literature, Montana, 1977) p. 109.
- (28) プラトン『クリティアス』, 田之頭安彦訳, 『プラトン全集』第12巻所収, 岩波書店, 1975年, 109C.