

寓意の演劇的展開

カルデロンの聖餐劇 (Autos sacramentales) の場合

要 旨

寓意 (allegory) は、おそらくヨーロッパ文芸の起源において既に存在した。しかしそれは、世界の文芸の歴史のなかで、けして一貫してまた一元的にありえたわけではなく、つねに孤立的、断続的、瞬発的であり、とくに時代の変わり目において、さらにはその時代の終末において、奇怪なまた不可思議な光を放っている。

寓意は、隠喩の展開ないし延長といはれる。ここでは隠喩を、その本来の意味の比喩 (tropes) の全体として考え、この次元と、物語 (myths) の問題の次元を、行列の形でマトリックス化して、その枠組の各部で問題を探ろうというものである。また寓意の本体は隠喩であるということに注目すれば、これは演劇として最小限度の統辞単位で成立することが可能である。これは視覚的造形的表現の統辞化と物語性の範列化の問題であり、造形芸術と文芸の交点を探り、その双方への展開の可能性を求める作業である。

カルデロン (Don Pedro Calderón de la Barca 1600-1681) は、十七世紀において、聖餐劇の伝統の完成者としての地位にたつ。これは中世からルネッサンスを通じての宗教劇の総決算でありその終末であり、その美学的理論化の完成であった。それはカトリックのエキクメニズムのイデオロギー化とその当時もはや全く不可能となったスペインの世界支配の幻影の演出理論である。彼はこれを理論として、またあくまで具体的な作品として実現した。ここでは、その基礎理論とその具体例として『神なるオルフェウス El divino Orfeo』について、寓意の仕組みをみることにしたい。

渡 辺 鴻

序

イエスは最後の晩餐において、パンを割き弟子たちに頒って言った『これはわが肉である』。次いで杯をとり、一口飲んで弟子たちに頒ち言った『これはわが血である』(図1、2)。パンが肉となり葡萄酒が血になること、否、パンが肉であり葡萄酒が血であるという事実が明らかになること、事実が事実として顕現すること……これはイエスが神の子であること、神が世を創り人を創り現在があること、そして未来はどう決定され、終末はどうなるのかを示すものだ。これはキリストの単純簡潔の極致ともいべき行為による、神と人間と世界がなにものであるかを示す華麗にして壮大なドラマだ。イエスは十字架に死して葬られ、三日三晩地下に留り、週の始めの日を迎えた。三人のマリアは悲嘆にくれつつもそれぞれ不可思議な期待をいだいて聖なる墳墓を訪れる。墓石は転ばされ、その上に輝く白衣の天使が座している。マリアは尋ねる『主は何処にいます』、『誰が主を盗んだか』。天使は応えずして消え、マリアたちの背後に、復活を標す赤十字の小旗をもったキリストが悲痛な勝利の微笑をたたえて現れる。これは、先のパンが肉であり葡萄酒が血であるという事実を実証する駄目押しの一瞬だ。E・アウエルバッハは、その figura (比喩形象、文彩) 論において、とくにこの聖餐の歴史的意味を強調して言う。『これは、とりわけて犠牲の秘蹟、すなわち最後の晩餐の、すなわちキリスト教徒にとつての踰越祭の秘蹟、キリストの表象 (figura Christi) において明らかになる。この秘蹟は、象徴であ

るとともに表象であり、歴史的に永い伝統に立つものであり、まず古き契約として確立され、以来、この表象に含まれる真に現実的な、隠されていながらも魅力的な、永遠にして超時間的な意味を、もっとも純粹な姿で示してくれるのである⁽¹⁾。

この聖餐の秘蹟は、やがて、キリスト教における一切の典礼の核心となる。司祭はミサの頂点において、キリストの行為を模倣反復し、聖体を高くかざして『これはわが体である』。そのとき助祭は後方において、振鈴し、その清冽なひびきは会堂一杯に広がる。これは、パンが肉であり葡萄酒が血であることを知ることであり、そしてそれはキリストの生涯と事蹟と復活を、典礼という現在において反復し再現するものである。それは、現在における典礼という形式で、過去のキリストという永遠の現在に参加し、そこを起点として展開する人類の救済史に参加することに他ならない。この秘蹟は、キリストという一人の人物の聖餐という一つの行為が救済と歴史というまさしく世界史そのものの意味を荷なう以上、そのまま世界的規模における最大の寓意(allegory)をなすとともに、その演劇的展開である寓意劇の原理となり、その一切の演出上のモデルとなるものだろう。聖餐秘蹟劇 (autos sacramentales) という演劇形式は、現実の歴史の上では、復活祭における聖書の物語的一幕物の実演という形で成立したものであり、この秘蹟は、同時に、この演劇の全作品を通じての演出的理念となるのである。

一 寓意の歴史的展開と演劇的展開

寓意の起源を求めるのも、またその歴史的譜系を一元的、連続的に辿るのも、ともに不可能であろう。その起源は恐らく人知の遙か以前に存し、またその譜系は人間の思考の歴史に、すなわち哲学と文芸の全体に関連する。寓意は、過去においては、論理、修辭、神話と同様に、政治的、社会的、文芸的意味をもち、とくに修辭、神話と同じ運命を辿り、この両者との関連において消長したことが認められよう。

ギリシア悲劇においては、すでに、その最も古い形式の作例とされるアイスキュロスの『プロメテウス』がある。これは、一般文芸作品として、最古の古典の一つであるとともに、今日的な意味での寓意劇の原型であり、典型といえよう。ギリシア神話は、すでにこの時代において、寓意の構造を自覚していた。G・マリーの『ギリシア宗教の五段階』その他が指摘するように、ここにはすでに、寓意の比喩形象的、垂直的階層性が読みとれる。その喜劇は、また、殆んど全てについて寓意的構造が看取され、人物、状況それぞれについて、今日と殆んど変わらぬ処理方法が自由多彩に駆使されているのが認められよう。

ヘブライ思想の、神と人間、天と地という超越的一元論は、比喩寓意がそのまま理念化しているものであり、また比喩寓意は、ここではじめてその基礎構造を決定し明示する。地上の歴史的現実、神の意志を具現する一つの比喩であり、それはまた大規模な寓意である。それは、比喩寓意による、終末論 (eschatology) 的時間観念の、現実と歴史への組込

みである。ギリシア的な比喩寓意が、共時的、範列的に階層化しているのに対して、ここではもっぱら、通時的、統辭的に構想される。聖書は、それ自体が巨大な寓意作品であり、旧約と新約はその間に、予表論 (typology, anagogy) 的、救済史 (Heilsgeschichte) 的な寓意関係を示す。旧約の伝統的な黙示思想は、明かるい太陽と青い海のパトモスの島で、新約の黙示録の暗黒の光りとなって甦り、寓意による正典として、神と世界の映像を固定する。

古代末期、聖アウグスチヌスが提示した『神の国 Civitas Dei』という一つの比喩は、中世千年を通じての神学的哲学的思想を決定するとともに、至福なる時代そのものの現実と歴史を規定した。プラトンが、かつて美と芸術の現実性を否定しながらもかえってその理念を明確化したように、修辭と寓意は思考の次元からは貶しめられながら、現実と歴史の中に定着した。今日、われわれが、中世の現実と歴史を、遙かな距離をおいて、遠い星として眺めるとき、神の栄光とともに聖俗の人間の姿そのものが寓意的演劇的に感ぜられるのは否定できない。

古代の神々が、またその合理主義哲学が、キリスト教思想の中に、みぢめな姿ではあるが生残り、甦生した時に、それは寓意の外示的構造を確立する。それは古代精神という現わすものがキリスト教的理念という別のものを表現する仕組みである。聖トマスによるスコラの合理神学は中世最大の思考の大建造物であり、ゴシックの大聖堂に対比され、ダントは古代の詩聖に導かれて、この壮大な寓意の宇宙を地下から天上へと辿り廻る。中世の説話『Gesta Romanorum』『黄金伝説 Legendae

『Aurea』は、その物語とその現わす意味が自覚的に二元的に表示される。中世末期には、聖書の寓意の、あるいは聖書という寓意の実演である聖史劇神祕劇が現れ、また説話の実演である道徳劇風刺劇が起こり、寓意はここで始めて、聖と俗にまたがる同一の文脈として自覚され、その演劇的表現を確立する。ルネサンスの都市と大聖堂前の広場は、寓意の演劇的展開の舞台となる。

バロックは、寓意の演劇的展開が、またその演出的操作が芸術全体の様式を支配する。寓意は、ここで聖餐秘蹟劇として方法的に完成し、頂点に達し、同時に終末を迎える。寓意は、トリエント公会議によって確認されるカトリックのエキュメニズムにおいて、その宇宙的秩序理念と権力意志において、世界的規模での最後の展開をみせる。それは終点であるとともに新しい起点である。寓意の標題概念は、神の栄光から君主の栄光に代わり、かつての観念的意味内容は生命を失う。寓意は、この内容の形骸化と人間の卑小、自立に力点が向かうかぎり、風刺と笑いの伝統として、人文主義から啓蒙主義への道を進む。

寓意の死命を制したのは、近代的合理主義であり、『プロテスタントイズムの倫理と資本主義の精神』であり、それに続く啓蒙主義の科学万能思想であった。この一元的でしかも無限の進歩発展を約束する論理は、そのまま近代という時代として具体化する。しかしながら、すべての歴史がそうであるように、この近代という壮大な現実も、それが全体として一個の比喩であり寓意であることが、近代の終末においてやがて明らかになるのである。

十九世紀は、合理主義とレアリズムが全時代を支配する。修辭と寓意は、しかしながら、この世紀初期の浪漫主義とこの世紀末期の象徴主義において、瞬発的に、反時代的光輝を發揮する。

二十世紀は、第一次大戦の惨禍と、合理主義およびレアリズムの破産によって開かれる。修辭と寓意は、現象学、実存主義、表現主義、超現実主義において、方法的に絶対化し様式化し理念化する。その修辭は、方法のみにあつて発言のない、その寓意は、現わすもののみにあつて現わされるものの不明な、虚無と虚妄のそれである。実体の不可知、中心の喪失という命題は、世界的規模において現実化して、この世紀を支配する。寓意は寓意としての機能を喪失しながら、その構造のみがまぎれもない現在のメタ言語として実存する。

この寓意の演劇的展開の今日的姿形は、現在の芸術のすべての分野について看取されるのであり、とくに象徴劇や政治劇に多くの成果がみとめられ、また不条理劇や地下演劇からパフォーマンスへの譜系として、みとめることができるだろう。寓意は、またこの世紀において無視できない映画という映像的文彩による文芸？の中に、すでに早くから深く静かに潜行していた。シネアスト本人の意識無意識の自覚はともかく、寓意の伝統的形式がそのまま映像化しているもの、その今日的主題が提示されるもの、その他、寓意としてみてきわめてよく説明できるものは数多い。

寓意は、このように、あたかも人間の知恵の放蕩息子のように、殆ど気紛れとしか言いようのない根拠のつかぬ形態で突然人間の思考の歴

史の中に出現して姿を消すといった断続的、間欠的、瞬発的性格がある。しかもその一つ一つについてみれば、その表現も内容も、それぞれ著しく本質を異にして、到底一貫した形で捕捉できるものではない。これは要するに、寓意は、時代毎にその本質を異にしながらまたその表現がきわめて多岐奔放でありながらも、つねに現実即しつとも超越的対象を主題とすることを示すものだろう。寓意は、その物語と意味内容が、すなはち、現わすものと現わされるものが、ともに生命をもつときのみ生命をもち、その片方が生命を喪失するときに死滅するのである。

寓意は、要するに、それ自体が一個の世界観的、世界史的展望を展開するとともに、つねにある種の世界観的世界史的視野においてとらえられ、一個の展望の中において意味をもち配列秩序づけられるというものだろう。寓意は、それが如何に些細な謙讓なものでも、その中にはこうした意味と可能性をもつものであり、これが寓意の生命でありインパクトの秘密である。寓意は、それゆえに、極言すれば、それを核として、

解釈学的歴史学あるいは感性的歴史哲学 (ästhetische Historismus) を展開する可能性を含むことになる。⁽²⁾

いまここで寓意の演劇的展開について考察するというのは、これは演劇として極めて特殊な形態ではあるが、演劇的表現の最小単位を形成すること、また演劇的記号表現が極めて顕著に捕捉されること、演劇と演出との相互関係が明瞭に観察されること、そしてこれは現在、何人といえども否定しがたいリアリティを示していること、といった多くの意義が認められるからである。現在の記号論は、比喩と物語のそれぞれにつ

いて、先鋭な単純化とモデル化の作業を進めてきた。このような状況下で、寓意の演劇的展開ということについては、寓意が一つのシークエンスにおいて完結する文芸のあるいは演劇の最小単位としてのモデルの構想が可能である、と考えられよう。

また、中世の寓意表現が、特に現代の文芸の重要なモデルとなることについては、R・アストの以下の言葉に要約されよう。『われわれは、すでにみた中世の寓意表現のある種の形式と現代の意味像との関連性と差異性を確認すると、この類似性のある種の側面について、すなはち、中世において、多くの古代作家の名声を保証しまた彼らの作品を存続させることを可能にした寓意的解釈と、過去現在の文芸芸術を批判しその価値を判断する際にその作品が荷なっている意味、すなはち現在の作者たちがその作品に荷なわせようとする意図の有無とは別途に負荷している意味を抽出する上で決定的な役割をはたす現代的解釈の諸方向との類似性について、とくに注目せざるをえない。⁽³⁾』



寓意 (allegory: ἀλληγορία → ἄλλος, ἀγορεύω 別のもの) で語ること… 語の変換 inversion/ 語の置換 substitution) は、隠喩 (metaphor) の展開あるいは持続 (development, extend) であるといわれる。⁽⁴⁾ それゆえに、その演劇的表現である寓意劇という概念を考えるとすれば、それは基本的には、隠喩と物語との諸問題を、行列の形でマトリックス化してその枠組みの各部で問題を探り、そこに成立する演劇的演出的特性を抽出するという操作となろう。これはアウエルバッハの用語を用いれば、

フィグーラ (figura 比喩形象、文彩) 的階層と、ミメシス (mimesis) によって導かれる物語 (mythos) 的次元の交点において問題を探り、その双方への発展の可能性を求める作業となろう。⁽⁵⁾ これは、原理的には、比喩形象的次元の最小単位と、物語的次元の最小単位を直交させて考察するということになる。

隠喩は、ここでは隠喩だけを言うのではない。隠喩は、これに対応する換喩 (metonymy) とともに、提喩 (synecdoche) を媒介にして、この三者で、比喩 (tropes) という修辞上の基礎概念を形成する。これは古代の伝統的分類方法であり、また現在の記号論では、この二者ないし三者を中心として、さらにその基本である変換・置換を原理にして、一切の修辞的表現を整理分類しようとする作業が進められている。⁽⁶⁾ ここにはなお多くの問題が介在し、またこの概念を実際に適用する場合、必ずしも適切に成功するとは限らないが、問題がきわめて明瞭になり、また問題の処理がきわめて平易になるためにあえてこれを念頭におきたい。

物語 (題材—プロット) については、従来、その相似的、細胞的最小単位という意味で神話素 (mytheme) の考え方があったが、現在の記号論では、その範列・統辞の両面からの解析により、最終的に一個の動詞に還元する操作が行なわれた。⁽⁷⁾ これは物語の要素の中の行為に一切を還元しようというもので、これまた物語の核心を示すものとして念頭におきたい。これはまた、文芸上の『主題』と『シークェンス』の概念を明確化する道を開いた点、その意味するところは極めて大きい。

寓意の視覚的演出方法については、演出記号論の多くの研究が参考に

なる。なかでも、文芸とスペクトルの問題について、この二つを対立軸とし、また空間と時間とを対立軸とし、両者を直交させて、その平面上に広範に関連ジャンルの個別作品を配列整理しようとする試みが行なわれたが、これはいまとくに重要な意味をもとう。⁽⁸⁾ このような見地からすれば、寓意の演劇的展開はこの両者と深く係わりあい、極言すれば、これは一切の演出的、視覚的操作の原理となるのではないか、さらにはまた、演出はこの意味で文芸の視覚的文彩化であり、それゆえに文芸のジャンルの最末端に位置するものではないか、といった問題に関連してこよう。

寓意は、その本体は物語 (題材—プロット) であり、この点については、神話と全く同じものである。神話の物語は、しかし、物語それ自体が万古不易のものとしての実体性を持ち、時には姿形を変えて反復再生し回帰するのに対して、寓意の物語は、物語そのものとしてよりも、物語全体が一個のユニットとして、なんらかの別の意味を荷い表現するものである。このようなわけで、前者は形而上学的 (metaphysical) であるのに対して、後者は意味論的 (semantic) であるといわれる。あるいはまた、前者は統辞的 (syntactic) であるのに対して、後者は範列的 (paradigmatic) に存立するといわれる。あるいは寓意と寓話 (parable) を対比して、前者は現実との対比を必要とせず、まったく必然性のない世界に迷いこむこと、すなはち鶯が葡萄を植えたり星が牡牛になるといったことが可能であるのに対して、後者はどこまでも現実との類似対比を前提とし、現実の鏡像となることが条件であるといった

定義もある⁽⁹⁾。

寓意のもつこの二元性は、根本的には、聖と俗の、天上と地上の、彼岸と此岸の問題に依拠し、とくに中世においては古代的主题と中世的主题との重ね合せとして示された。それは、先に述べたように、極言すれば、哲学と文学の、宗教と芸術の、古代文化と中世文化の、聖アウグスティヌスの全体系と聖トマスの全体系の、対応と照合ということになる⁽¹⁰⁾。寓意は、この意味で、ダンテの神曲において、内容規模ともに最大の完成を示した。そしてこれは、旧約と新約の対応を求める予表論と救済史において、その根本的な思想構造を完成するのである。図3は、旧約のイザヤ書が豫言の言葉として上記されて、キリストの受難のシーンが表され、新約の説明が下記されて標題性を示している。イザヤはイエスが最も敬愛した聖典であることを考えれば、これは予表論的表現の代表的な姿を示すものだろう。

寓意は、また、中世においては説話として、重要な役割を果たした。ゲスタ・ロマノルム、黄金伝説、あるいは東洋の仏教文化圏で普及した本生譚 (Jataka) を例にみれば、この意味するところは明らかだろう。ここでは、個々の物語にそれに対応する宗教的、道徳的意味が付加され表記され、この次元を異にした二つの意味は、ときにはまったく牽強としかいようのない形で付会され、その稚氣と無知と唐突と強引がいろいろ魅力を醸成し、神に対する渴仰と信仰への希求をほげしく唆るのをみる事ができよう。これらの説話集は、事実、聖書と並んで、教化 (diacetic) と伝導の手段として使用されたもので、さまざまな形で反

復して演劇化され、寓意劇の事実上の本体をなしているのである⁽¹¹⁾。

寓意は隠喩の展開であるという命題をそのまま措定すれば、隠喩の統辭的展開、すなわち隠喩そのものが物語化し、演劇化し、演出されること、現わすもの (signifiant) が現わされるもの (signifié) に変わること、あるいは、現わされるものが顯示することがプロットを形成することが可能である。この変化ないし顯示が、すなわち発見 (anagnorisis) ないし転機 (peripeteia) をなすものが可能である。この変化ないし顯示は、隠喩の原理である置換・変換の演劇的実現であり、具体的には、聖餐の秘蹟のように、神の到来であり、聖性の開示であり、俗界から聖界への推移、転換である。これは、あるいは、信仰なき時代の信仰の暗示回復であり、そこで示されるものが君主であり世俗的権力であれば、それはその人物と機構の栄光と勝利をしめす祝祭劇となる。

これは、基本的には、一つの比喩 (換喩・隠喩) が二つのシークエンスから成るか、あるいはそれが合成されて一つのシークエンスとして示されるものである。これは、少なくとも、ある種の演劇的インパクトを生み、演劇的に最小の統辭的単位をなすモデルであり、また、ある種のクライマックスのシークエンスとなることが可能である。それは、一つのトピックセンテンスとして、あるいはトピックシークエンスとして、その物語全体の意味を転換する冒頭のあるいは結末のシークエンスとなるか、あるいはその長い物語の中の核心のクライマックスを形成するシークエンスとなるだろう。そして、この核心の本体である一つの比喩は、人物の行為としてヴィジュアルに演出するか、台詞ないし音楽でオ

ーディショナルに演出するか、いずれにせよ、その作品の演劇的核心をなすモデルとなるのである。

これは、視覚的造形的表現の統辞化と、物語性の範列化という二つの可能性を同時に含むものであり、造形芸術と文芸の交点をなすものであり、その双方への展開の可能性を示すものである。

これは、極言すれば、一人の寓意人物が、自分は何物であるかを名乗るといっただけでも成立つのであり、普通は到底演劇とは認められないとしても、少なくとも可能性としては成立ちうるもので、また、いくつかの著名な具体例を挙げるにはこと欠かない。N・フライは、この種の演劇の実例として、カルデロンの聖餐神祕劇、日本の能楽、W・B・イェイツによるその翻案などを挙げている⁽¹²⁾。

さきに比喩のなかで換喩・隠喩の二概念を措定したが、さきにのべた物語の寓意化とこの隠喩のプロット化は、この二概念の演劇的・演出的表現であり、神話としての物語が平静に展開して物語全体が荷なう別途の意味が自明 (implicite) なものとして示されるのが換喩的であるのに対して、この隠喩そのもののプロット化、統辞化は、寓意の寓意たる姿をもっとも明瞭 (explicite) に示すものであり、寓意の演劇的表現の本領を示すものだろう。⁽¹³⁾ 図4は、種を播く男の姿に、一粒の顆地に落ちて死して大いなる実を結ぶというキリストのわざと信仰の伝播が付会され、換喩的あるいは象徴的表現となっているのに対して、図5は、マリアンヌという寓意像が七月革命の現場にカラーージュされて、隠喩が、範列的に、明瞭な姿で示されている。これらは、隠喩が、ともに人物像ないし

行為として、一つのシーンのストップモーションの形で示されているが、この同じ方法で物語全体を扱うことが可能である。

物語の最小単位を考える場合(どんなに長くてもそれ以下に分割できない場合もある)、さらにその構成要素については、どのように考察できるだろうか。ここでは、古典的な伝統に倣って、ミュートスを、人間(性格)、シチュエーション、行為、という三つの契機の相関関係についてみてみよう。すなはち、人間(性格)は、あるシチュエーションにおいて、ある行為をすることによって明らかになるのであり、シチュエーションは、ある人物に、ある行為を誘発するものとして明らかになり、ある種の行為は、ある種の人物が、ある種のシチュエーションに置かれたときに必然的に提示される、という相互関係においてである。

この三者は、寓意という次元においてみるかぎり、それぞれ修辭的な意味の変換置換、みたてにより、トポスとしての意味を示し、それぞれ独自の寓意物語を形成する。

〔人間・性格〕これは、物語の主役に特定の意味を与えて擬人化するとか、ある種の動植物や物体の意味を変換置換するもので、いわゆる寓意人物像は、すてべこの範疇に加えられよう。

〔シチュエーション〕これは、人物の置かれている状況が、ある種の修辭的な変換置換を受けているとか、ある状況が別の状況を代替している、というものである。ここでは、先に述べた、予表論的、救済史的觀念がきわめて重大な意味をもつ。旧約の物語と歴史は、新約のそれを先駆的に表示するものであり、過去の状況は、未来のそれを意味するもの

であり、神の定めたもうた救済の歴史は、具体的な歴史によって、実現されるのである。流れ来たりて去り行く時間と、刻々に変化する現在の状況は、じつはヘブライ的時間観念と歴史観を暗示するものである。カフカ、カミュ、ベケット、ジュネ、ブニエール、キュブリックなどの作品は、その神話と、奇怪な倒置転倒された状況により、その意味が読み取ることができよう。

〔行為〕 ここでは、一切の行為が、さらには一切の動詞が、ある別途の意味を現わすものとして、またトポスとして計上することができよう。戦争、進歩、恋愛、旅行、巡礼、その他、普通考えられる物語はすべて何らかの行為に還元される以上、これらはすべて別の意味を荷ない表示することが可能である。

〔Deus ex machina〕 これは、神がデミウルゴスとして、あるいは作者であるドラマチストがナレーターとして、あるいは自ら状況を変換する者として、また行為する者として、ストーリーの中へ介入して、自分の思う方向へ局面を変え、結論づけるもので、このストーリーの意味の変換置換ということに着目すれば、この操作が介入している作品は、そのまま寓意劇であると外示的に認定できる、ということになるのではなからうか。

寓意は、美術史ではきわめて明瞭に定義されている。⁽¹⁴⁾それは、人間像ないし動植物、物体によって抽象的概念を示すものであり、ときにはこの人物の名や物語の内容をしめすエクチュールが付加され、神の栄光と君主の光輝を宣揚した。これには無数の作例があり、善、悪、光、闇、

徳、不徳、神、悪魔、幸運、宿命、戦争、平和、天地、四季、四大、五大、元素、気質など、枚挙にいとまがない。これは、キリスト教的世界において古代の異教的な意味や概念を表すものとして登場し、同時にそれはまた、神の隠れた意志とわざをこの地上において示すための代替表現として駆使された。寓意のこの造形美術的表現は、しかしながら、演劇的映像的には、どのような意味をもつだろうか。これは、まず、物語の一定のシークエンスが一定の空間内部に持続的に固定されたいわゆるシークエンス・カットであり、そのストップモーションであることが認められよう。これは、視覚的ではあるが、けして造形的な形体・色彩ではなく、つねに、ある意味と物語と概念とさらにはまた理念を現わす標題的記号表現である。これらは、すべて一つのアイコンであり、それゆえにイコノグラフィとイコノロジーの対象となりうるのである。

寓意は、一方、ルネッサンス、バロックにおいては、その一カットによる図示が、とくにエンブレム (emblem) という名称で流行した。⁽¹⁵⁾これは書物やパンフレットの物語的主題を寓意的に示すもので、イラストレーション (pictura) と上部表記 (inscriptio) と下部記述 (subscriptio) の三要素から成立し、イラストと上部表記が現わすものを示し、下部記述が現わされる意味内容を説明する。前者は、すなわち、寓意の謎を提起し、後者はこの寓意の意味を回答し解説するというわけである。図6は、その一例であり、先の図3と同じ形式思想をもつことが認められよう。このエンブレムは、寓意の物語の統辞的次元での展開を最小限度に圧縮したストップモーションであり、寓意の一カットとしての持続

(durce) である。この物語の統辭的次元は、普通は、切断はできても、逆にその節理面から物語を構成するのは不可能と考えられるが、一方、この空間的持続には、当然、先に述べた物語の核心を成す最終的な単一動詞が含まれるはずであり、その限りに於いて物語的次元への拡大延長が可能だろう。このエンプレムのカットに、一方、無理に外部からストーリーを付けたり、或は機械的に統辭化して寓意物語をつくる特殊な作例もある。これは視覚性から物語性への一種の逆行であり、演出から文芸への逆行的思考である。

この寓意像は、中世からルネッサンス、バロックへいたる期間において、聖俗の祝祭劇において、聖堂の内外と都市の広場において、美術から演劇への歩みを辿った。それははじめは、文字として、次いで簡単なしかし意味を示す絵画として表現され、人形となり、人体となり、活人画 (tableaux vivants) となり、言語を発し、音楽が入り、行動が加わり、遂には一つのシークエンスとしてのきわめて単純な演劇となるのである。オランダでは、とくにこの寓意劇 (Spelen van sinne) の演出について、祝祭実行委員会 (Redrykkamers 修辭委員会) が結成されて、制作作業を推進した。⁽¹⁶⁾ これは、抽象的記号から具体的記号への発展であり、絵画という沈黙の文芸から演劇という発言と行為の文芸への移行である。この系統発生的現象は、今日の演出芸術の全てが、すなわちAV (オーディオ・ヴィジュアル) の全てが、個々の制作過程において、そのまま個体発生的に反復しているのが認められよう。

この寓意の目的である現わされるものが、神のわざであり栄光であっ

たのが、地上的な君主貴族のそれに交換されたときに、この寓意の演劇は地上的な祝祭劇となるのである。⁽¹⁷⁾

寓意の演出に於ては、音楽もまた寓意として処理される。音楽は、その部分がまたその全体が一個の記号であり、ヴォーカルの有無にかかわらず、言語的標題の意味をもつ。それは、中世からルネッサンスにかけて、とくに教会において、その形式と運用が厳密に固定された。世俗的な歌曲においても同じことで、それは、祈りの歌であり、悲しみの歌であり、愛の歌であった。音楽は、こうして、まずその主要なる意味が固定され、次いでそれは、主題曲・主題歌など、独立した寓意的記号となり、さらに一種の隱喩的処理方法によって、範列的にコーラージュするか統辭的にモニタージュするか、あるいは視覚的／映像的表現との間に対位法が成立する。今日、映像と音楽の關係に多くの関心が集中し、とくに映像においては一たんフィルムに固定してその上で自由なそして精密な処理が可能であることが相俟って、この特殊な領域に精緻で広範な研究が発表されている。⁽¹⁸⁾ また、むしろこの音楽の意味を軸にして、それにストーリーを組み合わせるといった試みがあり、例えばゴダールの最近の諸作品のように、多くの可能性が示唆される。

はじめに言葉があり、言葉こそすべての始まりであり、言葉は神であるということからすれば、言語の構造はそのまま時間觀念を形成することになる。ヘブライ語の時相には過去と未来しかない。現在はあっても、それは一種の分詞であり、それは主体である当事者を修飾しているにすぎない。過去には流れのない巨大な歴史があり、未来にはまた流れ

のない巨大な約束された歴史が控えている。そして現在とは、この巨大にして宿業的な歴史が、自ら死し、自らを殺して、未来として目醒め甦る苛烈酷薄な一瞬だ。それは文字どおり、神の意志としての歴史である。

神はしばしば未来を過去形で語る。過去において、未来は、すでに決定された駄目押しの実事であって、人間の自由意志とか自然の不確定性などというのは、神を知らぬ神を恐れぬ者のたわごとにすぎない。そして、その神の広大無辺の愛のゆえに、個人の些細な一挙手一投足には、過大で不可能な責任が負荷されている。このようにみれば、巨大超大な歴史そのものが、この現在という時点で、死して甦り、現わすものが現わされるものになる生きた寓意であり、歴史そのものが巨大な寓意劇をなしているのである。アダムは死して新しきキリストとして甦り、エヴァは新しき教会として再生してキリストに従う。旧きエルサレムは潰滅焼亡し、最終の日に、新しきエルサレムは、新しき花嫁の装いもて天降る。旧約と新約は、このように寓意としての対応を示し、それは、個々の些細な事象の対応ではなく、旧約という歴史理念と神の子としてのキリストの行為の全体との対応として、把握されなければならない。

K・レヴィットは、寓意の根源的な意味とその現代的意味についてこの聖書解釈と救済史の相互関係が世俗史においても示されることを指摘している。『世俗的事象は、ただ罪と救済の関係において生起するものであり、それは世俗的なままではありえず、*profan*（俗なるもの）という言葉が示すように、*fanum*（聖所）ないし聖なるものと関連して、寓意のないし予表的解釈が可能となるのである。世界史は、救済史に対応

するものとして、『比喻』であり、隠密な形で啓示しているのである。⁽¹⁹⁾』

二 カルデロンの聖餐劇とその一例

カルデロン (Don Pedro Calderón de la Barca y Barea Ganzalet de Henao Ruis des Blasco y Riaño 1600-1681) は、スペインの黄金時代 (Siglo de Oro) の最後を飾る大宮廷詩人であった。十六世紀、ハプスブルク帝国の双頭の鷲は、日没することなき全世界を支配し、またカトリックのエキューメニズムは事実上実現するかにみえた。しかしながら、プロテスタンティズムの分離と全ヨーロッパを覆う宗教戦争は、帝国を分裂させ、アルマダの敗北 (1588) はスペインの世界政策に決定的な破綻をもたらした。このスペインの政治的優位性の後退と、トリェント公会議およびイエズス修道会によるカトリシズムの再活性化を求めている宗教改革運動という状況の中で、スペインは、文芸美術を通じて、その黄金時代の最後の輝きを実現したのである。彼は、イエズス会会員の作家として、またフェリーペ四世の宮廷詩人として、画家のベラスケスとほぼ等しい時代に生き、この時代思潮の中心にあって、時代の課題そのものを作品に結実させたのである。彼は、その長期に渉る膨大な創作活動のなかで、とくに、中世末期に自然発生しルネッサンスを通じてヨーロッパの各地で行はれた聖餐神秘劇 (autos sacramentales) すなはち聖史を主題とした寓意祝祭劇を集大成し、そのきわめて単純な構造原理を確立し、これを創作上の原型としたのである。彼は、このような時代思潮の中心にあり、またその寓意の演劇的展開ということが、文芸美術建

築音楽を通じて、バロック芸術の根幹をなすことを考えれば、彼こそはこの芸術様式の原点に位置していたことが認められよう。⁽²⁰⁾

スペインの先進的地位からの脱落と、それに代わる北ヨーロッパ諸国の優位性、そのイデオロギーである近代的合理主義は、彼の名声と作品を反動とし、忘却の彼方へ追放した。十九世紀初期、ドイツの疾風怒濤とロマンティズムは、彼との新しい連携を発見した。それは、中世的理念を憧憬しその寓意的表現に関心をもつ限り、まず通過しなければならぬ対象だったからだろう。⁽²¹⁾ ゲーテのファウストの序曲、ファウスト物語、その第二部の世界演劇的展開など、彼の作品はその原型として仰がれ、近代に甦った。グリルパルツァーは、また、神聖ローマ帝国の解散の時代における宮廷詩人として、同じパプスブルク帝国のマドリッド・ウィーン枢軸という文脈において、君主と都市を讃美しつつ、彼の『人生は夢』にみられる無常感と厭世感を、ウィーン的に洗練、純化、希薄化して再生した。ホフマンスタールはまた、このオーストリア帝国の黄昏と残照をうたう宮廷詩人であり、『塔』その他、創作また翻案に、過去の先駆者の原型を反復再生し、またかつてのスペインの世界演劇を、まさしく世界演劇の寓意として、ザルツブルグの演劇フェスティバルという二十世紀の舞台に再現したのである。W・ベンヤミンは、また彼の中にドイツ文芸の遙かな起点をもとめ、E・R・クルチウスは、ラテン文学に対する広範な観点からここに世界文学の一点を認めた。⁽²²⁾ P・P・パズリーニは、また、おそらく現在のもっとも先鋭的な寓意作家として、『人生は夢』を現在の残酷救済物語として、ベラスケスの『宮女たち』

にみられる前後に深いパンフォーカス的な演出によって、主観と客観の鏡像的寓意関係を探ろうとした。⁽²³⁾ わが国でも、『甲斐源氏誉旗拳』が上演されている(1986年)。また1981年、マドリッドで彼に関する国際会議が開催され、各国の研究者による発表成果が編纂されている。



聖餐神秘劇 (autos sacramentales) は、聖体 (Corpus Christi) の祝祭に上演される演劇で、『神聖な物語が主題となった、一幕物の、人物の出入だけで数少ないシークエンスが構成される演劇で、聖体の讃美が目的となるもの、あるいは、少くとも、聖体の祝祭に上演されるもの』と定義される。それは中世の神秘劇の伝統の最も完成された到達点であり、古い宗教劇の最後の結実であった。それは復活祭の聖週間上演されるアトラクションであり、大聖堂の前の屋外広場の簡単なセットか、あるいは山車の上で演ぜられた。それは、まず活人画として始まり、一カットの中で若干の台詞と簡単なアクションがあるだけで、今日の演劇の概念からは程遠い。これは、しかしながら、寓意が物語的に展開する最初の、そして最小単位の表現であり、演劇としておそらくもっとも単純な、最小規模の原型として、その意義はきわめて大きい。⁽²⁴⁾

彼の auto 作品は、いろいろの分類があるが、スペインの歴史家の Menéndez Pelayo は、スペインの auto 作品は、その題材により、旧約聖書、新約聖書、寓意、世俗的歴史、神話、時事、一般演劇作品の転用、の七種に区分されるとしている。A. Baumgartner は、彼の73の auto 作品を、旧約聖書12、新約聖書11、説話および教会史10、聖者12、寓意・

自然と人間16、寓意・神話伝説10とした。⁽²⁵⁾

A. Parker は、とくにこのカルデロンの auto における寓意の演劇化という問題を追求している。以下、彼の論述に従って、この問題を追うことにしたい。

カルデロンは、auto の特徴と目的について、従来これを扱ってきたローペ・デ・ベーガその他の先行者以上に明白な自覚をもっていた。彼の auto に対する批判に応えるために記した *Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión destes autos 1677* という題名の序文は、この問題に關係する。⁽²⁶⁾

彼は、まず、一つの auto 作品に対して、*asunto* (主題)と *argumento* (物語)とを、明瞭に区別していた。この auto における主題は、基本的には聖餐 (eucarist) であり、すべての auto 作品に共通するものである。物語は、これに対して、この主題を解説するための *historia divina* (神聖物語) であり、歴史、伝説、フィクションのいずれもが可能で、無限のヴァリエーションがあり、それは演ぜられながら、最後にはこの聖餐を誘導するか、あるいは物語自身が、聖餐によって示される神の意志なりあるいはその創造から終末に至る一切の歴史を暗示するものである。この聖餐の教義は、これを物語化し、演劇化する無限の可能性を開くものだ。そしてさらにその周辺に、これまた多くの道徳的教理が介在し、あるいは代替して、これに対してさらに多くの物語化、演劇化の可能性が開かれた。⁽²⁷⁾ さきに述べた auto 作品の分類は、この物語の題材上の問題であることは、一目にして明らかだろう。

これは、今日のいい方でいえば、標題的主题と物語に相当するもので、この標題的主题は範列であり『開かれた枠組み』でありその中身は代替交換が可能である。これに対して、物語や神話は、その全体が一つの単位として、独自の主題をもつとともに、この枠組において、別途の意味を現わすのである。すなはち、ここでは、寓意における現わすものと現わされるものの二元性が明瞭に自覚されていたことを示すのであり、彼は、この意味で auto というジャンルの寓意劇としての純粹な形式と構造を自覚し、寓意の演劇的展開の美学を整理し、確立し、完成したことになる。

寓意は、垂直的に階層化して、その意味は果てしなく深化する。S. Neumeister は、彼の予表論的、救済史的背景を記している。

カルデロンは、パウロが旧約聖書を『寓意的 (*árruda érrua d'árrupoo. óyeva*)』に解釈したのと同じ方法で、その二重のフィエスタを考える。彼の演劇は寓意による、教会のテキストに記された救済史であり、聖書の字面どおりのまたその牧歌的解釈ではなく、正典としての聖書に代わる、寓意としての新しい芸術的テキストにしようというものである。彼は、その演劇の中に、古代神話の素材を字面どおりの忠実さとは異なる形で、自由に扱う。この自由は、しかし、近代的な主観的な芸術意思とは異なって形而上学的に十分な、客観的な意味の階層をなしている。それは、寓意的解釈によってしめされる階層であり、あらゆる事物と事象を世界と世界史に秩序づけようというものである。

このようにして、寓意的意味の統一性の中に歴史哲学的図式が、すな

はち、すでに聖トマスが、三つの精神的意義を、世界史の区分、すなはち、旧約の時代、新約の時代、キリスト復活から審判までの時代に対応させようとした図式がしめされる。⁽²⁸⁾

以下、この auto の内容と演出方法について、さらに Parker の論述を引こう。

聖餐は、ミサと別ちがたく結びついている。そしてこれは、聖別化であり、犠牲である。これは、先に述べたように、最後の晩餐において示された聖別化と自己犠牲である。カトリックの教義によれば、イエスのこの行為は、臨時的に、カルヴァリオにおける自己犠牲を示しているにすぎない。聖体という超自然のパンの拝領は、それゆえに、神あるいは聖なる生命に参加することである。この聖別化によって、恩寵がうまれ、この犠牲によって原罪に対する贖いが果たされる。このように、ミサにおいては、その中心点にキリスト教の一切の教義が集中するのである。彼は、この聖餐を標題的主題とし、すなはち、これをカトリック神学における通りに厳密に扱い、さらにこの聖餐の意味内容を各種の分野に展開して、これがキリスト教の教義の原点であり中心であるという豊饒性を示したのである。

これらの教義は、また歴史的に処理される。旧約に記された物語は、豫言としてメシアの到来を示すものであり、auto の主題となりうるものであり、福音書は、またこの教義を示す多くの寓話的テーマを提供する。聖餐は、また、犠牲を献げる司祭と聖別化の機関が必要であり、それが神秘体としてのキリスト者の統一、すなはちキリスト教会なの

である。auto は、それゆえに、キリスト教の護教活動としてまたその歴史を扱うことになる。それは、信仰の受容と拒否の問題を、教会は信仰の保護者であるという問題を、またその設立の問題を、敵対者に対する闘争を、他の宗教の問題を、教会と異端との問題を、扱うことになる。

彼は、聖餐の教義の全容を民衆に教示することにより、聖体の典礼をよりリアルに示し、典礼と演劇の統一という課題を、すでに以前から聖誕祭や復活祭の演劇で行われていた以上に、真に完全な形で実現したのである。彼は、また、この両者を統一することにより、詩学の真の本質にはじめて踏込むことができたのであった。彼は、中世において伝統的に保持されてきたアリストテレスの修辞学に忠実に従い、劇詩が教義教示の媒体として、とくにその説明的、具体的、効果的意義があることを認めていたのである。

彼は、こうして、concepto imaginado (観念的概念) から、具体的なあるいは concepto práctico (概念的行為) へ進むのである。

この観念的概念は、聖書、教父著作、カトリックの教義、スコラ的道徳神学から引きだされる。彼は、その auto の題材および処理方法において、ダンテがとくにトマス主義の詩的表現者だったのと同様に、スコラ主義全体の演劇的表現者として、ユニークな立場を示す。スコラ主義は、当時のスペインの教養人の一般的な風潮であった。彼は、ダンテとちがって、この教義体系のある一定の考え方の信奉者ではなかった。彼の思想の全般的な枠組みはアウグスチヌスである。彼は、聖トマスの自然神学への合理主義的な接近は、それは聖ボナヴェントゥーラが考

えたように、不健全であり、またそれは演劇的に扱い難いという理由で、拒否した。彼の *auto* においては、神の存在はその在るがままの理由によつては説明されることはなく、つねに *impulso divino* (聖なる衝撃) によつてのみ知ることが出来る。彼は、聖アウグスチヌスの *illuminatio* (照明) の理論を受入れているといわれる。彼の理論は、聖ボナヴェントゥーラのプラトニック・アウグスチヌスの伝統と密接な関係があり、また、このフランシスコ的象徴主義に組するものであった。このフランシスコ主義は、また、その神学の中に強い聖母信仰の色彩があり、これが色濃く影響しているのである。

標題の主題は、演劇的行為に展開するにあつて、観念的概念は、*medio visible* (視覚的手段) によつて、すなはち、概念は『視せる』『聴かせる』ことによつて、概念的行為に具体化する。

Y pues ya la fantasia

he entablado el argumento,

entable la realidad

la metáfora.....

ここには、意味内容と舞台という二つの次元ないし階層が示される。前者は物語的主题 (*argumento*) に対応し、後者は視覚的演劇的行為 (*realidad*) が対応する。物語的主题は *fantasia* (想像力) により生まれ、その主題に基づいての *metáfora* (文法的技法) により、演劇的行為が発生する。一つの *auto* 作品は、それゆゑに、*fantasia* (想像力) ↓ *argumento* (物語) → *metáfora* (隠喩) → *realidad* (行為) という四つの

段階が存在することが示された。⁽²⁹⁾

ここでいう *metáfora* は、『詩学』の *metáfora* (措辞)、すなはち、戯曲としての書下し、構成と台詞の全体であることは、一見して明らかだろう。しかしながら、この戯曲的表現の一切を指してあえて *metáfora* と呼ぶところに、この戯曲の言語的表現が隠喩の連鎖であること、隠喩を基礎としていること、この演劇が隠喩を本質としていることを明示するものだろう。

彼は、また、演出に関しても、無数の分野で、従来の伝統に深く依拠しつつも、多くの技術的新機軸を生みだした。例えば、人物のアイデンティは、当然台詞に依りながらも、『視覚』は鏡をもち、『聴覚』は楽器を、『嗅覚』は花を、『味覚』は果実を、『触覚』は羊毛をもつといったように、その属性を利用し、また、聖母が黄金の杯をもち七頭のヒドラに騎る姿で聖心を現わすというように、従来のイコニック表現に忠実に従った。

視覚的象徴主義は、人物の認定以外でも、作品の主題そのものを表現するためにも、大規模に演出された。Las Ordenes Militares (騎士修道会) では、恩寵の車と世俗の車がつくられ、前者はペリカンとその雛が胸に傷をうけて乗り、後者は大きな美しい孔雀が羽毛の色彩も模様もそのままでも乗り、最後にペリカンは恩寵をうける異教徒を誘導し、孔雀は屍体の姿のユダヤ教を示すという具合だった。あるいはまた、天使がヤコブの梯子を下ることが *incarnatio* (托身) を示し、逆に梯子を昇ることによつて、人間性の昇天と神格との合一を示し、一方、キリスト自身

は、その前面で、托身が実現するまで睡ったままである、という具合であった。

彼の祝祭劇においては、音楽は、典礼だけを目的とする教会音楽ともまた美的効果だけを求める歌劇音楽とも、大きく異なったものであった。彼は、その auto においては、とくに『寓意』と『詩』と『音楽』を統一するとともに、さらに楽劇の統一性をあたえ、このようにして、トリエント公会議以後のカトリック教会の政策による制約を避けたのである。当時、この政策は、新興の歌劇に対抗して、パレストリーナ以来の教会音楽 (stilus ecclesiasticus antiquus) を、この歌劇音楽 (stilus theatralis) と厳格に区別しようとしていたからである。彼は、この時代的傾向とは異なった、また哲学的根拠に基づいての立場をとったが、それはドイツのプロテスタンティズムの音楽とまたその創始者であるハインリヒ・シュッツのそれに近いものであった⁽³⁰⁾。

P. J. Connor は、彼の出版されたテキストの中に記された音楽として、悲劇三曲、喜劇六曲、autos 三曲を採録して解説している。

これは、おおむね 1650-60 年代に出版されたもので、この時代に作曲されたものと思われる。これは楽劇がきわめて高く評価された時代であり、フェリーペ四世の庇護の下に最初の歌劇が創始された時代であり、彼とイダルゴ (Juan Hidalgo 1612, 18-1685, 彼とペアを組んでいた作曲家) は最大の名声をえていた。音楽は神学的論議を容易に理解させるのが目的だったことは明白である。その歌曲は、バロック的手法を代表するものであり、対話かソロかに応じて、テキストを強調しあるいは対

比的に織りなし、各シーンの末尾でしばしば全パートで反復された。それは、しばしば演劇的行為を動機づけるものとして用いられた。これらの音楽は、しかし、演劇形式に応じて変化するものではなかった。その音楽的シーンは、auto の場合も神話劇の場合も喜劇の場合も同じ手法で構成され、初期のものから後期のものにかけて、増加し複雑化していった⁽³¹⁾。

◇

『神なるオルフェウス (El divino Orfeo)』は、神話的題材による典型的なモデルだろう。ここでは、文字どおり、古代の神話がキリストの事蹟に重ね合わされる。オルフェウスは、愛するエウリディケを取返すために、野獣を手懐けてハデスへ降るが、この物語は、キリストによる「人間性」の救済の事蹟の寓意的表現として巧みに転用される⁽³²⁾。

以下、この作品について、K・ケレーニーの神話学的側面からの解説を聞こう。

一七世紀、スペインでは、Autos Sacramentales という演劇のジャンルが開化した。これは、神話的構造の透明性という点で、ギリシアのペンテウス、リュクルゴス、オルフェウス悲劇に匹敵するものである。近代においては、演劇的作品の神話的構造を透視するには、ニイチェのような隠蔽された幻想的な才能は必要ではなく、このカルデロンの auto 作品とカトリシズムの純粹な信仰を対比してみるだけで十分だろう。あるカルデロンの翻訳者は、信仰的立場から、『祝福なき者は、聖餐秘蹟は理性的概念的に捕捉するのではなく熱烈な信仰の精神によってあくま

で現実のものとして受入れるという信仰的感情の歓喜を汲みつくすことができず、このような者には、カルデロンの auto はつねに理解しがた
い謎であり、この作品を作者の精神によって理解し共感することはでき
ない』としている。

これらの作品は、キリストの血が聖体の中に現われたというボルセナ
の奇蹟を記念するものとして、聖体節とその翌日、路上において演出さ
れた。目にみえぬキリストは、色々に姿を変えて、また色々な神話の形
で、現在に現れる。カルデロンは、オルフェウスという音楽の無限の力
の神話的代表者は、舞台の上で、全能者と本質を共にし世界を支配する
キリスト、すなはちクリストゥス・コスモクラトルとして、演出する
のに最適であると考えた。彼のオルフェウスは、キリスト教の最大の神
秘に献げられているのであり、『神なるオルフェウス』という題名は、
三位一体の第二のまた第一のペルソナを意味するのである。カルデロン
は、一六〇〇年に誕生したが、これはイタリアのバロック様式が、すな
はち、歌手が、全能者としてオペラという新しいジャンルの演劇を支配
し、同時にまたその本来の意味を喪失しつつある時代であった。一六四
七年、パリにおいて、最初のオペラ、すなはちルイジ・ロッシによるオ
ルフェオが上演されたが、これはあくまで視覚と聴覚の快楽のための精
巧なまた豪華な作品であった。彼の『神なるオルフェウス』は、これに
対して、作品の背後に二重の勝利を示したのである。

この作品に接した観客は、ある不思議な鋭い力で秘蹟の認識の深淵に
引きこまれる。この果てしない深淵の認識は、しかし、神秘家の個人的

ないし超個人的な啓示によるものではなく、キリスト教神学によって示
されるより大いなる過去、新プラトン主義的思想による過去への認識で
ある。観客は、まず天地創造の状況におかれる。それはどのようなもの
か。まさにオルフェウスにふさわしく……音の響とともにすべてが始ま
る。二つの悪霊、すなはち海賊の姿の悪魔と羨望▽（アイヒェンドル
フ訳では嫉妬）は、この音声を聞く。オルフェウスは、創造者として、
『聞け』という言葉により、六つの△創造の日▽を目覚ましめ、次いで
この作品におけるエウリディケを、すなはち創造に先立って創られた
△人間性▽を目覚ましめる。

これはオルフェウスのキリスト教的秘儀であり、また聖なるオペラで
あり、すべては音楽によって実現されるのであり、その宗教的厳粛さと
重厚さで、ワグナーのパルシファールを凌ぐ楽劇である。このオルフ
ェウス秘儀につづいて、ピタゴラス的な大規模な世界音楽が建設される。

それは旋律の調和によって成る

そして、もし大地に

ただ一つ、薔薇が欠ければ

空に原子が、火に光輝が

海に雫が、ただ一つ欠ければ

すべての調和は失われる

オルフェウスは、歌手として、豎琴の演奏者として、この和音をもたら
すのだが、彼はけっして生命のない仮面ではない。彼は、三位一体の第
一のペルソナの意味をもっているのである。ここでは、トラキアにおけ

るオルフェウスとエウリディケの不幸な愛の物語が演ぜられるのではない。この物語の寓意的意味は一先ず措いて、舞台は独自に展開する。

観客の目と耳は、父なる神が、オルフェウスのハデスへの道を、受難の道として、子たるキリストの地下降下の道として、豎琴を肩にかけて血の足跡を残して迎るのを感じるのである。このようにして、第一のペルソナと第二のペルソナが同一であることが、舞台の上で示される。この『神なるオルフェウス』とともに、キリスト教的信仰の秘蹟が同時に進行するが、それはペンテウスが引裂かれることによって、追う者と追われる者が同一であるという神秘が示されるのに等しい。ここでは、地上と天上の関係は、ペンテウスの犠牲が寸断によって実現され、キリスト教的犠牲がミサによって信仰者たちに実現されるのは異って、あくまで舞台の上で演出されるものである。この演劇は、地上と天上の関係を、至聖なるものへの至近の位置へもたらずのである。⁽³³⁾

この作品の梗概は、以下のとおりである。⁽³⁴⁾

ここでは、△暗闇の君主▽たる悪魔が海賊の姿で、△羨望▽とともに、黒い船に乗って、大胆にも△人間性▽を誘拐しようとして現れる。悪魔は△人間性▽が創造された後、彼の暗闇の国を廻っている忘却の河を超えて△人間性▽に近づき、彼女を誘惑してやろうと目論んでいるのである。混沌とした世界に豎琴が響いて、黒い船は引下がり、栄光が十二宮と惑星の装飾で示され、その中心に神なるオルフェウスが現れる。その足下には△七日▽がまどろんでおり、その真中に△人間性▽が憩うている。オルフェウスは、『やさしい光よ、在れ、光りの奇蹟よ、闇より立

て』と歌うと、巖が割れて、炬火が現れ、△第一日▽が目覚め、その炬火を掲げて暗闇を照らす。巖の間に海が見え、△第二日▽が目覚め、創造の魅惑的な声に聞き入る。次いで△第三日▽が花環と果実をもって起き上がり、△第四日▽とともに日が昇り月と星が現れる。オルフェウスが再度歌うと、海から魚が跳上り空に鳥が飛廻る。△第五日▽が目覚め、巖の背後から各種の獣が現れ、△第六日▽が目覚める。悪魔はこの奇蹟に歯ざしりし、△羨望▽はこの奇蹟がさらに続くのを恐れる。オルフェウスは、大地、水、火、空気、天空、太陽、月、星、花、果実、鳥、獣、魚を呼び起し、次いで△人間性▽を呼び覚すと、彼女は素直なしかし確りした態度で、すべての被造物の女主人とされた喜びを歌う。

すべての被造物に告げよ……

人間性が勝ちをえる

△人間性▽は△六日目最大の奇蹟▽として目覚め、オルフェウスは栄光の中心に立って、△第七日▽は創造の完成の後の安息日とする。△人間性▽は、しかし、彼女の目には見えなくなったオルフェウスの声を追って去る。悪魔は、彼女に、かつて天上でみた魅力的な美しさを再認し、彼女を自分のものにしたという愛情と、彼女が実はより高きものの花嫁であることに憎悪を覚える。彼はかつて、自尊心から、彼女に愛を誓うことを諦め、天上で叛逆の旗を掲げたが、その戦いに敗れ、暗闇に逃れ、歯ざしりして苦しんでいるのである。彼はいまや、△羨望▽の援助で、神の創造の奇蹟を失敗させようと決意して、罪が△人間性▽を殺すか、彼女が勝ちを得るか、見届けようという。

彼方では、『人間性が勝ちをえる』という音楽と歌が聞こえる。悪魔は、河の中から△忘却▽を呼びだすと、彼は渡守りの姿で、三叉戟の代わりに大鎌をもって現れる。悪魔は、船を与えて、この河をしっかりと守れ、そしてこの河に近づくものは、すべてこの暗闇の国へ沈めてしまえと厳命し、自らは衣装を変えて、魅力的な獲物を求めて地上への境界へと急ぐ。

舞台の上方には△人間性▽と△七日▽と△喜悦▽が現れ、△人間性▽を中心に踊る。彼女は、喜びに満ちた△七日▽にむかって、われらをお創り下さった創造主が、すなはち、お声は聞こえてもお姿の見えない主が安息されている日に、そのみわざに対して、感謝の歌を捧げましょうという。△人間性▽と△七日▽は讃歌を奏で、主よ、求める者に現れませ、と熱烈に希う。ここに、オルフェウスが現れて、△人間性▽を花嫁として、花で飾られた城館である天国に招き入れ、彼女がここで幸福な日々を楽しむこと、不満や苦悩や死を招いてはならないこと、花や薔薇の中には蛇がいて、もっとも美しい林檎に死の毒を吐きかけることに気をつけるようにと諭す。オルフェウスと△人間性▽は手を取りあい、△七日▽は道を開いてその後に従う。舞台には△喜悦▽だけが残って、天国の花の中に蛇がはいしまいかと辺りを見張る。

悪魔と△羨望▽が現れると、△喜悦▽は、二匹の蛇がでてきたのかと脅える。二人の外来者は、狡猾な素直さで、われわれはこの浜辺に流れついた牧人ですが、ここは何という国ですか、どのような人が住んでいるのですかと尋ねる。

音楽が近づき、△七日▽はそれぞれ創造のシンボルの装飾をつけて、

その後から女主人である△人間性▽が豪華な衣装で現れる。しかし、音楽は彼女に警告して、『花の中では気をつけて、恋人が、蛇がいるかもしれないといってたよ』と歌う。△人間性▽もまた、『その運命に従う者は幸い』と歌う。彼女は、二人の外来者に気付いて、あなた方はどなたです、という。悪魔は、△羨望▽の陰に隠れて、われわれは他国から来た者で、花草木の一切の秘密を知っており、その事実をお目にかけてみましょうという。悪魔は、彼女に、なぜあなたはこの地上の総ての果物を食べないのですか、と尋ね、彼女が、あたしの婚約者が、ただ一つ、総ての果物の中でもっとも美しい林檎には、蛇が毒を仕掛けているかも知れないから、食べてはいけないといっています、と答えると、△羨望▽は、それは、彼が、その木には善悪の認識が存在し、それを食べると、彼自身と同様に、神となることができるので、それを禁じているのです、という。そして△羨望▽は、林檎をもちで、『お上り、おまえは神のようになれるよ』と、△人間性▽に与える。彼女は、この不可思議な申し出に躊躇する。『しかし、それによって神のようになるのなら、なにを恐れることがあるう』。彼女は、林檎を受け取って嚙む。とたんに彼女は、悲嘆の叫びを上げる。悪魔は、荒れた忘却の岸辺で、彼の新しいウリディケを待つといつて去り、△羨望▽は、△人間性▽の罪の翳を示す黒いマントを着け、△薄明▽となって、△七日▽の間に割って入る。△七日▽は、次々に立ち現れるが、△羨望▽はその総てを押し退け、夜の代表者として舞台を支配し、△人間性▽は苦痛に苛なまれ、叫ぶ。

ああ、日と日の間を夜が裂く

ああ、暗い、悲しい、黒い、恐ろしい

あられない、わが罪の姿

△七日▽は、彼女に敵意を示して逃れ、薊と荊が大地を覆う。日、月、星が闇に隠れ、海からは怪物が現れ、不吉な鳥が空中で喚び、野獣はかつて穏やかにかしづいていたのに、いまや彼女に爪をむく。△喜悦▽は彼女の心痛と苦痛に同情する。彼女は、死の恐怖で、自らの罪の姿を示す△羨望▽から逃れ、△忘却▽の船に近付き、死の疲労で失心して、悪魔の腕の中に倒れると、悪魔は『海賊として盗賊として』、彼女を獲物として、△忘却▽の国へ引き渡す。

舞台の背後には、△人間性▽の『ああ、われ不幸なる者』という嘆きが聞こえ、△喜悦▽は、嘆ける△七日▽に、その女主人を救うように求めるが、どうすることもできない。彼らは、彼女の不幸を見ているばかりで、救うことはできない。ここに神なるオルフェウスが現れ、△七日▽から、『恐ろしい盗賊がエウリディケを暗黒の水中へ連去った』と告げられる。

オルフェウスは、魅力的な花嫁が春のさ中に死んで愛が失われたのを嘆き、堅琴を造り救済の歌を奏でようといひ、去る。彼はここで、十字架の形の堅琴を肩にかけて現れ、このチューナーは鋭い釘、この弦は鞭、この堅琴は重いが、触れれば響くといひ、荒れた小径を忘却の河岸へ降りていく。オルフェウスは、渡守の△忘却▽を呼出して、この恐ろしい河の往還を求める。△忘却▽は、『知らずや、死は生の扉を鎖せ

り。この河を渡るは死と呼べるなり』という。オルフェウスは、『われはその扉の鍵をもつ。わが声音には、金剛の城も金属の蝶番も砕け散る』と応える。△忘却▽は、鋭い三叉戟を振り回して、死をもって威嚇し、オルフェウスが『その事実を見せてやろう』と船に乗ろうとすると、彼を大地へ打ち倒して、ともに見えなくなるが、オルフェウスは立上がつて、

“¿ Padre nio, Padre nio, 父よ、父よ

Porqué me desamparaste?” なぜわれを見捨てるや
の嘆きの声とともに、△忘却▽を踏み越える。

△忘却▽もまた立上り、オルフェウスが堅琴の弦に触れると、巖が割れて、ともにそこへ入っていく。不意に轟音とともに地震が起こり、△第六日▽は、『ああ、すべての光りは闇となり』と叫んで失心する。他の△日々▽は、落ち込みながらも彼を励まし、ここでまた音楽が聞こえる。オルフェウスは、黒い船に乗り、十字の形のマストにもたれて現れ、△忘却▽はその足下であり、悪魔と△羨望▽は傍から現れる。オルフェウスは歌う。

“Abrid las puertas, abrid, 汝らの門を開け

Funestas obscuridades, 悪魔よ、翳よ、

Las alabas y cerrojos 汝らの牢獄の扉と門を

De vuestra lóbrega cárcel.” 開け、縛めを解け

いまや巖は割れて、△人間性▽は歓喜にみちて立ち現れ、婚約者が、その無限の愛で、自らを解放してくれたことを讃美する。ここで、第二の

金色の生命の船が現れ、その赤と白のマストと旒には、秘蹟のシンボルが描かれている。△七日▽は、△人間性▽を迎え入れ、秘蹟の庇護の下に生きている生命の船へと導く。△第五日▽は、マストの上に立って、聖体のシンボルを記した楯を示す。△七日▽は、音楽に合わせて、交誦する。

“A la nave de la vida
La Naturaleza pase,
Pues la nave de la iglesia
Es de la vida la nave.”

いま、△人間性▽は
生命の船で往く
生命の船は、まさしく
教会の船

第一のコーラスは『幸いの渡航を』、第二のコーラスは『祝われし旅を』と交誦する。△第五日▽は、悪魔と△羨望▽の、△人間性▽の渡航を庇護する秘蹟とは一たい何ですか、という問に答える。

“Siete, quien los siete dias
Logan su mayor realce,
De quien el mayor de todos,
Por obra de amor mas grande,
Es el que en ese fanal
Rayos brilla, y luz esparce,
Siendo el quinto dia el jueves
El que á todos les declare,
Como allí muerto, aquí vivo,
En esta hostia y el cáliz,

秘蹟は七つあり、いま新に
△七日▽が崇められたり
この愛のみわざは
尊いものの中の尊いもの
それは光りの中に光りを拡げ
閃き照らす
△第五日▽はその啓示の
聖餐の木曜日
生なきものにして生あるもの
パンと葡萄酒の姿にして

Debaño de especies, son
Pan y vino, cuerpo y sangre.”

聖餅にして聖杯にあって
まさしく肉と血

かくて、二つの船は、歓喜に満ちて彼方へ船出し、その權の響にやさしい歌が混ざって、遠く消えていく。

“A la nave de la iglesia
La Naturaleza pase,
Buen viaje, buen pasaje;
Pues la nave de la iglesia
Es de la vida la nave,
Buen pasaje, buen viaje.”

いま△人間性▽は
教会という船で往く
教会と
幸せに往け、祝われし旅を
教会の船は、まさしく
生命の船
幸せに往け、祝われし旅を…

まことに、このとりわけて美しい auto 作品においては、この結末で、当時の記録が記しているように、観客が跪てこの歌に和し、この教会と
いう船が幸いに往き、祝われた港につくことを願ったのであった。⁽³⁵⁾

いまや明らかである。この作品にとっては、聖体の象徴を記した生命の船の出現は、この作品の auto としての意味を顕示する、作品の核をなすトピクシーンである。パンの中にキリストの血が出現した奇蹟は、この『生命の船』＝『教会』という一個の隠喩の視覚的出現により、反復再現される顕現するのである。パンがキリストの聖体となるように、この物語は救済の物語となり、それはこの当日、聖堂の内部で行なわれる最大の典礼につながるものであった。そして、この観客が、自ずから劇中の聖歌に和し、大地に跪いて祈ったという事実は、この auto という演劇とその意味する信仰とが、すなはち、現わすものと現わされるもの

とが、ともに生命をもちえた至福の一瞬であり、寓意の演劇的展開が成
立した希有な一瞬だったのである。

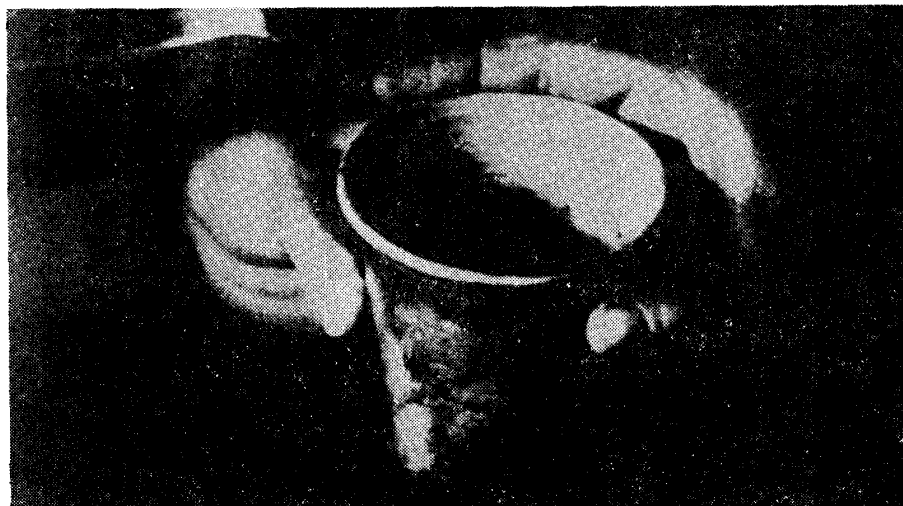
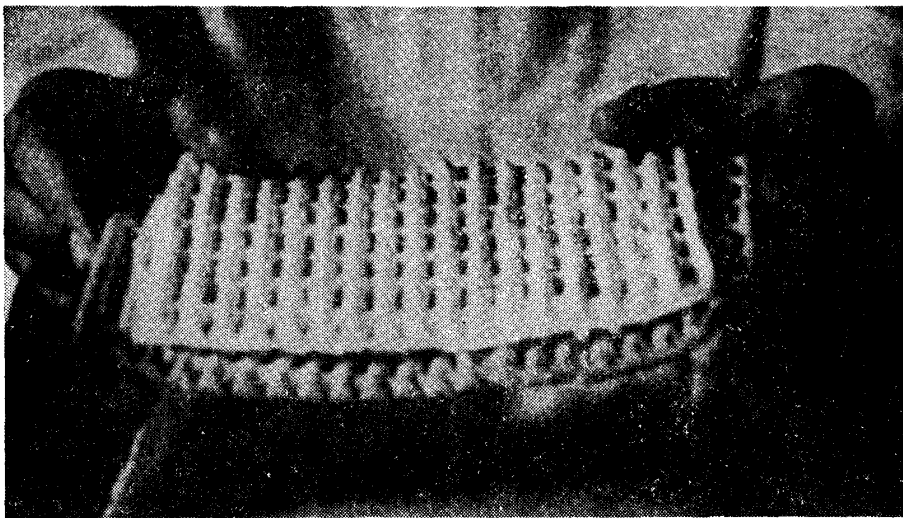


図1、2 P.P.Pasolini : Il vangelo secondo Matteo (奇蹟の丘) 1964



図4 J.Millet：種播く人



図3 F. Angelico：橄欖山上のキリスト



図5 E.Delacroix：七月革命



図6 30年戦争によるヨーロッパの、とくにドイツの荒廃を示すもので、ブレヒトの『胆玉お母あ』はこのカットにストーリーをつけたものと解釈出来ないか。

〈註〉

- (一) E. Auerbach: "Figura" 1944, Scenes from the drama of European Literature 1984 p.60
- (二) H. Schliaffer: Studien zum ästhetischen Historismus 1975
 歴史批評の歴史性 歴史批評の歴史性とその歴史性について
 の研究
- (三) R. Asunto: Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts 1975 p.52
- (四) J. MacQueen: Allegory 1970 p.7
 A. Fletcher: Allegory, The theory of a symbolic mode 1964 p.4
- (五) E. Auerbach: "Figura"
 E. Auerbach: Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur 1946
- (六) R. Jakobson: Two aspects of language and two types of aphasic disturbances 1956
 J. Dubois et al.: Rhétorique générale 1970
 G. Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol 1982 p.33-34
 この詩論の中心は、この詩論の中心は、現在と過去の関係にある。
- (七) V. Propp: Morphologie du conte 1965
 R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale des recits 1961
 T. Todorov: Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme? 1968
- (八) T. Kowzan: Littérature et spectacle 1975
 櫻田正樹の「文学の構造」の本格的批評家としての研究。その中で p.76 の図式を参照。
- (九) A. Fletcher: p.385
 D. Dietz: The auto sacramental and the parable 1973 p.22
- (一〇) A. Strubel: <Allegoria in factis> et <allegoria in verbis>, Poétique 23 1975 p.342-357
- (一一) H. Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung 1966
 J. Seznec: The survival of the pagan Gods 1953
- (一二) N. Frye: Anatomy of criticism 1957,73 p.282-3
- (一三) D. Kurz: p.59-60
- (一四) E. Panofsky: Iconography and iconology 1939, Meaning in the visual art p.29-31
 E. Gombrich: Icones symbolicae 1948, Symbolic Images 1975 p.126-
- (一五) A. Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock 1968
- (一六) G. Kernodle: From art to theater, Form and convention in Renaissance 1944 p.52-
- (一七) R. Alewyn, E. Sälzel: Das grosse Welttheater, die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung 1959
- (一八) Z. Lissa: Ästhetik der Filmmusik 1965
- (一九) K. Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen 1953 p. 170
- (二〇) J. Gallego: Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'or 1968 p.115, p.228
- (二一) M. Kommerell: Beiträge zu einem deutschen Calderón 1946
 Calderón の文学的歴史性とその歴史性について
- (二二) W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels 1963
 E. R. Curtius: George, Hofmannstahl und Calderón, Kritische Essays zu europäischen Literatur 1963
- (二三) P. P. Pasolini: Calderón 1973
 Lotus international 17, "Calderón" 1977-8 p.16-20
- (二四) E. Günthner: Calderón und seine Werke 1888 II p.301
 M. Pomès: Trois autos sacramentales de Calderón 1957 p.VII
- (二五) E. Günthner: II p.312
- (二六) A. Valbuena: Calderón, Autos sacramentales (Clásicos Castellanos) II 1927 p.4
- (二七) A. Parker: The allegorical drama of Calderón, An introduction to the autos sacramentales 1943 p.54
- (二八) S. Neumister: Mythos und Repräsentation, Die mythologischen Festspiel Calderóns 1978 p.167,180

- (62) A. Parker : p.6-105
- (63) S. Neumeister : p.71
- (15) P. J. Connor : The music in the Spanish Baroque Theater of
D. P. Calderón de la Barca 1965 p.176,180
- (32) El divino Orfeo; Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas
III, Autos Sacramentales 1967
- Der göttliche Orpheus (Übers. v. Eichendorff), Orpheus und Euridike, Theater der Jahrhundert 1963
- (33) K. Kerényi : 右記 Orpheus u. Euridike p.24-27
- (34) E. Günthner : p.316-323 参照
- (53) E. Günthner : p.323 v. Schack, J. Ticknor の記録によらう。

この小論を草するに当って、跡見学園女子大学図書館、上智大学図書館、ロチェスター大学住田潮、仙台市立病院渡辺坦の各位に大変お世話になりましたこと、あつく御礼申し上げます。

〔一九八六年十一月七日受理〕