

アヌイの「アンチゴーン」における問題性

竹 部 琳 昌

序

17世紀の古典主義においてコルネイユやラシーヌ等の詩人によって隆盛の極に達した、演劇としての悲劇のジャンルが、その後フランス文学において息たえたかに見えた。しかし20世紀の今日になってギリシア劇の物語を素材にした悲劇作品が、新しい問題をひっさげて次々に創作されてきた⁽¹⁾。このことは紀元前5世紀にアテナイの詩人達の手になった悲劇のパターンが国民や時代を超えて、新しい文学精神をもちこむ器として復活しつつづけているということの実証である。全ヨーロッパ文化圏が古代ギリシアを共通の精神的祖先として崇めてきた。一時忘れられたかに見えても、ギリシアへ帰れという志向がいつかまた復活する。しかもこの復活が叫ばれる時こそが時代精神の充実した、新しい偉大なものを生み出す時代なのである。これは歴史の皮肉ともいえようか。ルネッサンスしかり、古典主義しかり、そして今また現代フランス演劇の中にその立証を見るのである。

さてここに、ソポクレスの「アンチゴネー」の翻案であるアヌイの「アン

(1) Jean Anouilh: Antigone 1942。アヌイには他に Médée 1946, Orest 1947 等の作品がある。他に有名な作品としては J. Cocteau: Antigone 1928. Oedipe-Roi 1928. La Machine infernale (オイデプス物語) 1934. A. Gide: Oedipe 1931. Thésée 1946, J. Giraudoux: Electre 1937, J. P. Sartre: Les Mouches (オレステス物語) 1943. Les Troyennes 1965.

チゴーン」を偉大な問題作としてとりあげる動機は次の三つの点にある。

第一には、「悲劇的なものはすべて、和解しがたい対立に根ざしている」とゲーテは述べているが⁽²⁾、この劇では現代に生きる二人の人間の互いに全く相相容れない精神的態度の対立がテーマとなっている。一方の人間は、人生の幸福、それがささやかなものであれ、それを手にいれるためには妥協も偽瞞も必要と承知して、世間に対して心にもなくイエス (oui) と云わざるをえない苦しみに耐えている人間である。他方は、この不純な、醜い世間の現実と妥協出来ず、それをあくまで拒絶 (non) し、一片の幸福をつかむために、妥協するくらいならばむしろ死を択ぶ人間である。この絶対的な断絶関係にある二つの精神が一つの事柄をめぐる衝突し、悲劇的コンフリクトを呈出する。勿論主役は後者であるが、この存在は所謂キルケゴールからはじまって20世紀におけるドイツ哲学の主流として体系づけられた実存主義が文学作品においてこの上もなく完全に具象化されていると見ることが出来るのであり、言うなればドイツの哲学者によって形而上学的に抽象的に呈出された人間実存という問題が、ギリシア神話を媒介としてフランスの演劇において文学的に具体的に開花したということである。

第二には、ギリシアの「アンチゴネー」には色々と解釈上の難点があり、今迄数多くの古典学研究者によって解釈が試みられてきているが、意見の一致を未だ見ない点も残されている。特にアンチゴネーが死について語り、決意し、歎く場で相互の言葉の間の矛盾や不分明が指摘されるのであるが、その言葉通りを同じ劇的局面においてフランスのアンチゴーンが語っていても全く矛盾が感ぜられないのである。勿論他の言葉がつけ加えられたり、原作の詩行から削除されている所もあるが、しかしこのことこそ

(2) Müller 宛書簡 „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz.“

ギリシアの「アンチゴナー」の難解点についてのアヌイの注釈であり、解釈であり、古代詩人が漠然とした輪郭でしか言えなかったその同じものを現代のフランスの天才が豊かに肉付けして具体的に表現したと考えるのであり、このことはそれ故にソポクレス研究における画期的な業績として見たいのである。

第三に、この作品は悲劇であると共に悲劇理論であり、コロスの口を通してアヌイは自らの悲劇論を展開する。そしてそれは数世紀にわたって金華玉条とされてきた伝統的なアリストテレスの悲劇論に最期のとどめをさしたものである。アリストテレスは「詩学」においてかくあるべき悲劇の人物を設定してその人物は大いなる名声と幸運のうちにある人物で、ある過失 (*ἀμαρτία*) のために不幸におちいるようにせねばならないと述べている。この陳述のために今迄ヨーロッパの劇詩人や劇研究者がいかに苦勞したことか！そしてそれがギリシア悲劇についての近代人の認識をもあやまらせてきたと筆者は考える。このアリストテレスのドグマに対してはじめてやんわりと異議を唱えたのがショーペンハウエルであるが、それがドイツ文芸学においてうけつがれてきた。そこから更に飛躍して、アヌイは罪なき人間が演ずる、人間存在そのものに根をおろした悲劇をアクションにおいて示すと共に、その理論づけをも試みているのである。しかもその悲劇理論でもってこそ、はじめてソポクレスの悲劇的なものの中核にふれるものであると筆者は確信するのである。

以上三つの点、即ち第一にはこの作品は実存主義、特にハイデggerの哲学の文学的開花であること、第二にはソポクレスの研究、解釈という点で優れたものを持っていること、第三にはドイツ文芸学が伝統の重みでそこまでは言いえなかった悲劇理論を展開し、しかもそれがソポクレス解釈の最良の鍵であること、以上三点を実証すべく具体的に細部にわたって論

じ、ここから古代から現代に至るヨーロッパ精神史における一つの特性を結論づけていきたい。

これは哲学とか文学とか史学とか、或はゲルマニスティックとかロマニスティックとかという現体制の中で一時的に、便誼的に、きめられている学問分野を超えた研究であり、与えられた狭い学問分野を固守し、他に目を向けようとしなない偏狭な研究方法ではヨーロッパ文学の精神にふれることは出来ないという筆者の確信の試論としても本論を呈出する次第である。

I. 両悲劇の形式面における類似と相違

まず、アヌイの翻案をソポクレスの原作と比較して分析してみよう。ここで知られることは劇のアクション即ち大筋は古代の悲劇と全く同じであるが、一方、演ずる人物は全く現代的環境の中にあり、古代劇の外的様式はほとんど棄てられていることである。

アンチゴースは乳母のすすめるコーヒーを飲む。彼女はドゥースという犬をととても可愛がっている。幼い時、兄達が煙草をすいはじめ、長いズボンをはいたのを見た時の驚きを追想している。一方のクレオンは音楽を愛し、製本に興味のある学識家で、王位につく以前はテーベの街の古道具屋をひやかしてあるくのを楽しみにしていた。脇役のエモンやイスメヌはダンスや賭事の好きな現代の若い男女のタイプである。衛兵達は妻子と月給と進級のことしか念頭にない現代のサラリーマン根性の権化である。ひまがあればトランプにうつつをぬかし、特別手当が入ったら女房に知れないようにして酒場へ行くことを考えており、そのくせ妻子のためにはどんなことにも権力に頭を下げる。そして権力の命ずる所であれば何をしても平気である。ここには古代ギリシアの生活環境の何ものもうかがわれな

い。

アヌイは劇の装置について冒頭で *un décor neutre* 即ち特別に指示しない装置と記している。ソポクレスにおけるように、アクロポリス南斜面の、半円形のディオニュソス劇場に制約される必要はない。古代劇におけるようなマスクも、オンコスという頭髪も、長いきらびやかな衣服も、高い底のコトルノスといわれる靴もない。アヌイはそれらを意図して放棄する。しかもこの放棄は我々現代人にギリシア的印象をふきこみ、ギリシア的雰囲気のみちびくための放棄であり、そのことのために今日ではアナクロニズムと思われるギリシア悲劇の大道具を棄てているのである。

A. Lesky は述べている⁽³⁾。「パルテノンの破風彫刻に見られる像の物腰や態度は世界史のユニークな時期においてユニークな生活ジャンルを持っていたということの証拠であり、それを再生することは事実上不可能である、」と。

これは俳優の語る言葉にもあてはまる。短長三脚詩(Iambic Trimeter)の会話とドーリア方言にさまざまな語形を組合わせたコロスの歌はギリシアの観客には深い感銘を与えたことだろう⁽⁴⁾。しかし今日において、長い衣服と難解な詩句のリズムで語っても、そこには何の感動もなく、きざな擬古典主義におちこむにすぎない。17世紀のフランスで悲劇俳優が12音節の Alexandriner 調で語り⁽⁵⁾、18、19世紀のドイツでは iambic Trimeter で語っても⁽⁶⁾、そこにはまだ感動をよびおこすものがあつた。しかしこの

(3) A. Lesky: *Gesammelte Schriften* 1966. S. 156

(4) ὁ κοινὸν ἀῖ|τα δέλφοι 'Ισ|μυγῆς κάρα, (Soph. Anti 一行目) ギリシア悲劇の語られる部分は短長の音節を二つならべたものを一脚とし、はじめの長音節は強められて、それが三つならんで一行を作る。

(5) Oui | puis+que | je | re+trou+ve un | a+mi | si | fi+dèle, (Racine. Androm. 一行目) この12音節の行によって劇中人物の言葉が語られていく。

(6) Nun steigt es leicht und zäudernd höch und höher auf, (Goethe Faust

ようなリズムはもう我々現代人の胸をゆり動かし、血や熱気を湧かすことは出来ない、能楽や歌舞伎のリズムの中にもはや新しい精神の躍動をもちこむことが出来ないのと同じことである。

現代は散文の時代である。アヌイは韻文を全く棄て、力強く散文で語りかける。そしてこのことによってかってソポクレスが与えたと同じ感動を創るのである。

外的様式において更に注目すべきことはアヌイがこの作品を *pièce en acte* と呼んでおり、古代末期以来数幕に分割する伝統的なやり方を放棄して、ギリシア劇の昔に帰った。これはアクションによって高められていく劇的緊張が幕によって中断されることを拒むためであり、もしソポクレスの劇が幕によって中断れていたなら、あれ程の劇的コンフリクトをかもし出すことが出来なかったろう。更にもっと注目すべきことはコロスの役割を大きくしたことであり、ギリシア劇では俳優に従属したものであったが、ここでは劇全体をリードする重要な役割を演じている。また前にも述べたようにこのコロスの口を借りて、アヌイが注目すべき悲劇理論を展開する。そもそもギリシア悲劇は本来コロスを主体として発したものであり、この点アヌイは悲劇のオリジナルに至っているとも考えられよう⁽⁷⁾。同時にまた喜劇詩人アリストパネスがコロスの口をかりて文芸批評をして

10057) ドイツ語のアクセントの性質、ギリシアの短長格が弱強格に変わり、弱強弱強の格が三つならんで Jambus Trimeter を作る。

(7) 最古の Lexikon といわれる Suidas の Arion の項によれば Arion がはじめて合唱団を作り、それにディテュラムボスを歌わせて、それを悲劇式 (*tragikos tropos*) と名づけたとある。Herodotos V. 67 によれば英雄アドラストスを祭る儀式に悲劇合唱団 (*tragikoi choroi*) を用いたとあり、更に Aristoteles „Poetika 4.14499” のディテュラムボスの指揮者から発生したという陳述から考えても、合唱団だけから悲劇は本来なっていたことはまちがいない。これが俳優が作られ、その数もますますしたがって、だんだんその機能も少なくなり、幕間的なものになってきて、それも必要でなくなった。

いるが、そこにも類似点が見られるのである⁽⁸⁾。

このように外面形式においてはギリシア劇との相違を多様に呈出しているのであるが、これは古代の詩人がアテナイの観衆に訴えて感銘を与えたその同じ問題を、即ち人間存在についての根本的な窮極的な問題を、現代人に訴えるためにはどのようにしても現代の舞台でなくてはならなかったためであり、このことを論を進めるにしたがって明らかにしていくであろう。

このアヌイの意図を理由づけるものの一つとして、舞台は現代と古代の相違があるが、アクションは全く一致しているということである。

さて、一年交替でテーベを治める筈であったエディプ王の二人の息子エテオクルとポリニスとが互いに相争い、テーベの町の城壁の下で刺し違えてたおれた。エテオクルが王位についたままポリニスに位を譲ることを拒んだから。ポリニスが味方と頼んだ七人の勇将はテーベの七つの城門の前に破れ去った。かくしてテーベは異国の軍隊の蹂躪から救われ、二人の兄弟は死に、伯父のクレオンが王位について次のような法令を出す。エテオクルには盛大な葬儀をとり行うように、しかし、国家に反逆した不逞の徒ポリニスには涙も無用、墓も無用、野原に打ち捨て、鳥や獣の飼食とするように。敢えて彼に埋葬の礼を施そうとするものは、何人なりとも容赦なく死刑に処せられるるのであろうと。劇的アクションはここからはじまる。妹のアンチゴーンがこの禁令をふみにじって屍体に土をかけて埋葬の礼をする。両作品とも二回にわたって、一回目は見つからなかったが、二回目は衛兵に発見されてつれてこられる。姉妹のイスメーヌがこの計画がうちあけられた時に怖気づいて拒むが、アンチゴーンが死に向う時に彼女も同

(8) アリストパネスは喜劇において、筋の進行 (Epeisodion) の合い間にコエスの歌 (Parabasis) をおいて、こゝで詩人の信条なり、政治批判なり、文字批評なりを展開する。このゆえにこの詩人は世界で最初の評論家といわれている。

調しようとする。それが拒まれるのも両劇とも同じである。唯一人で禁令を破った以上、唯一人で死ぬことを彼女は望むから。クレオンは彼女を地下の牢獄に幽閉する。アンチゴースの許婚でクレオンの息子のエモンの願いも無駄となり、アンチゴースは牢獄の中で自ら首を吊って息たえる。エモンもそのあとを追い、息子を失った悲しみで妃のユーリディスも自殺する。このスペクタルの最後にクレオン唯一人がすべての肉親を失って生き残る。恐ろしい孤独の中に⁽⁹⁾。

II. ソポクレス劇のテーマ

以上述べたように、劇の筋の進行は全く同じである。しかし舞台が古代と現代と違っているように、この二つの作品の背景となっているテーマもまた異なっている。まず、ソポクレスこの作品の意図からとりあげよう。

埋葬を禁じたクレオンの法令に対して、アンチゴネーは、書かれてはいないが、揺ぎなき神々の法を持ち出して抗弁する。死者を葬うという法は、昨日や今日に生れたものではなく、永久の起源をもっているものであり、クレオンの法令はこの神の法を踏みにじる程の力を持っていないと主張し、この法を擁護するために彼女は死をも決意する。このことから敬神の念厚いソポクレスはアンチゴネーの口をかりて、古くから伝わる家族宗教をこの作品の中で擁立したのであり、死も厭わずに神の法を守り抜いていくアンチゴネーの形姿の中に、悲劇的なものを見ようとする解釈が支配的になってくる。しかし、他の場面でこのアンチゴネーの決意と態度に矛盾する要素が彼女の言葉の中にあられる。牢獄への道行きの中で、彼

(9) この物語に出てくる主要人物は Antigone, Kreon, Ismene, Haimon, Eurydike であるが、アヌイの作品に言及する際にはアンチゴース、クレオン、イスメーヌ、エモン、ユーリディスとし、古代作品について言う場合は、アンチゴネー、クレオン、イスメネー、ハイモン、エウリュディケーとする。

女は自分の運命を歎き、結婚も出来ず子供も養えず、悲惨な状態で死んでいく自分を歎く。そして神々の法を犯していないのに、神の法を守ったのに、神からの救いのないことをうらめしく言う。ここにこの劇の難解点があり、種々な解釈が試みられているが未だに納得させてくれるものが出ない。これをのちになって俳優が挿入した (actor interpolation) のだけとか、或は無理にこじつけた心理学的な解釈が出される。また、国家を裏切った者をも埋葬することが当時のギリシアにおいて神の絶対な法であったかについて Lesky はその反証を提出している⁽¹⁰⁾。

この問題をそのままにしておいて、視点を変えてこの劇を見る時、最近の R. Trousson の解釈が注目される。彼によればこの劇の真の主題は埋葬という宗教的な問題ではなく、また、神の法というのも、真の主題への口実にすぎない。ソポクレスがこの劇を上演した意図は、国家は指導者の意志一つで動かされてよいものかという問題を提示して、絶対的権力の危険と当時アテネ帝国主義政策がおちいろうとしている状況に警告を發しているのであると⁽¹¹⁾。V. Ehrenberg はこの独断的な頑迷なクレオンの性格の中に、当時名目的なデモクラシー国家にあって、事実上の独裁者として君臨したペリクレスの姿を見ている⁽¹²⁾。

この劇のクレオンは国家の繁栄を第一義とし、そのために個人よりも祖国を優先させる⁽¹³⁾。この国家至上主義こそが除々にポリス・アテナイの体質の自由と繁栄をむしばんでいったのであり、歴史はそのなまなましい血の流出を記憶にとどめている。

(10) A. Lesky; Die Tragische Dichtung der Hellenen 1956 S. 114.

(11) R. Trousson: La philosophie du pouvoir dans l'Antigone de Sophocle, Revue des Etudes Grecques 77. 1964.

(12) V. Ehrenberg: Sophocles and Pericles 1954.

(13) Sophocles: Antigone 162行以下、クレオンがはじめて登場して、支配者としての信条を述べる。

このような独断的な独裁者の決定が何であれ、それに対して誰かが立上らねばならない。それがアンチゴネーであり、彼女が立上ったがために、クレオンの行為はテーバイの市民達により、息子ハイモンや予言者テイレスiasによって、即ち国全体の声によって非難をうける。非難によってクレオンが決定を撤回した時はもうおそい。アンチゴネーの偉大な英雄的行為のあかしとしてクレオンは妻子を失わねばならない。事態が平穩になったのはこのあとのことだった。ここにもの劇のテーマがあったと筆者も見たいのである⁽¹⁴⁾。

ここで、ソポクレスがアンチゴネーに主張させた神の法々という問題と、死に面して、がらりと変る態度が未解決のまま残されているのであるが、これを解決するものこそアヌイであり、この説明はあとに残すことにしよう。ここで筆者が主張したいのは、クレオンの描写を通じて、宗教的な罪ということよりも国家の指導者の在り方がより大きな問題となっているということである。

III. ヘーゲルのソポクレス解釈

ところで、ソポクレスのアンチゴネーについて、まったく的はずれであるが、無視出来ない有名な解釈があり、現在でもこの解釈を踏襲している研究者も多くあり、又多くの哲学研究者によってその解釈は自明なこととしてよく引用される。これをここに引用するのはアヌイの「アンチゴーン」

(14) A. Lesky (ibid. 115) はアンチゴネーと Hölderlin: Empedokles 1 Akt の die zärtliche-ernste Heroide との類似を指摘して、キリスト教的な意味では疑われるかもしれないが、アンチゴネーの中に一種の Martyrin を見ることはまちがいでないと論じている。これと同じ解釈をとる研究としては、F. Sengle: Vom Absoluten in der Tragödie. Deut. Vierteljahrsschr. 20. 1942, E. H. Falk: Renunciation as a tragic focus 1954, G. Méautis: Sophocle, Essai sur le héros tragique. 1957 等がある。

の視点はこれと本質的に異っていることをはっきり示すためである。

それは哲学者ヘーゲルの解釈である。ヘーゲルによれば、この劇のクレオンは国家の生活原理を代表するに対して、他方のアンチゴネーは家族の生活原理を代表する。両方ともその原理は正しい。ただ、各々が一方だけを貫こうとして他を排斥する所に両方に罪がある。決して一方のみを主張すべきではない。クレオンは王であると共に、父であり、夫であることを忘れるべきではない。アンチゴネーも肉身の情のほか、王家の出として国家の秩序を顧慮すべきである。しかるに一方の原理にのみ執着した所に、破滅のさげがたい原因があった。このような罪をもつ不完全な原理の間に悲劇的コンフリクトを起させて、それを完全に展開せしめたこの悲劇は、古代や近代を通じて、もっとも称讃すべき、もっとも完全な作品であると (eines der vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten)。¹⁵⁾

しかし、ヘーゲルはこの劇においてクレオンの国家至上主義、独裁的な態度が明らかに弾劾されているのを見おとしている。或いは見ようと欲しなかったのかもしれない。彼の哲学によれば、倫理学の窮極的なものは国家において実現され、立憲君主制が最高の国家形態であると論じており、彼は国家の中に或る絶対的なものを見ていた¹⁶⁾。しかし、国家と家族のこの二つの対立する原理がかもし出すコンフリクトというこのヘーゲルの解釈は、古代のテーマを書き変えるためには、良い暗示を与えている。だがアヌイにはこの印象のかけらもない。国家と家族という対立もなければ、アンチゴネーの中に罪を否定する。しかもそのことこそソポクレスの劇に

15) Hegel: Ästhetik (II 2. Abschn. 1)

H. Bogner: Der tragische Gegensatz 1947 では Hegel の解釈を更に進めてこの劇を論じており、H. Weinstock: Sophokles 1931 は、この劇において Hegel の解釈をそのまま認めているゆえに、この劇は政治から疎外された女性か家族に心を傾けるという低級な作品と解釈している。

16) 金子武蔵; 「ヘーゲルの国家観」による。

ある不分明なものに光を投げるものであり、このフランスの劇詩人は伝承的な解釈に煩わされず、直接にソポクレスに接していることを強調するために、ヘーゲルの解釈をここで引用した。

IV. アヌイ劇のクレオンの性格

いよいよアヌイに向おう。この劇において、古代神話の英雄が現代に生きる人間に移し変えられていると先に述べたが、この修正の中軸はクレオンの人物像である。ソポクレスが当時の支配者ペリクレスをなぞらえてクレオン像を創った。それと同様に、1942年に初演されたこの劇は、当時のナチス占領下において苦悶する政治家、ペタンの姿をクレオンの人物像に写したのではないか。初演の際にこのように批評されたが、筆者はこの初印象を肯定したいと思う。

アヌイのクレオンは、ソポクレスのそのような国家絶対主義のファンティストでもなく、強烈な意志を主張する独裁者でもない。プロローグでコロスが次のようにクレオンを紹介する。

「彼は国王です。皺が刻まれ、疲れ切っています。彼は人間達を操るといふむつかしい勝負をやっているのです。昔エディプが王位にあった時代、彼がまだ宮中一の王族であったころ、彼は音楽を愛し、美しい装幀の本を愛し、テーベの町の小さな骨董屋をひやかしながらの長いそぞろ歩きを愛していたものです。しかしエディプ王もその息子達も死んでしまいました。彼は本や美術品を抛ち、袖をたくしあげて、王位に上ったのです。時々、暮方に、疲れはて、彼は自分の心にきいてみます、人間を操るということは無駄なことではないのかと。(il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes.) 他の非常に野暮な連中に任せてしかるべきいやしい仕事ではあるまいか。……それから朝になる、重要な問題がい

くつも控えている、それを彼は解決しなげねばならない、そこで彼は静かに立上ります、仕事にとりかかろうとする労働者のように。132」⁽¹⁷⁾

かつてはプチブルジョアの平穏な生活を送ることに大きな幸福を見出し、いた。しかしテーベの王冠を持ったからには、何の情もない機械のように自分を考えている。人間を操作する政治に対して、何の情熱も魅力も感じてない。「国王には個人的情熱とは無関係にすることが山程あるんだからね。」(Les rois ont autre chose à faire que du pathétique personnel 171) しかし誰かがこの仕事をしなければならないという義務感に縛られている。彼の国王としての決心は「この世の秩序をもう少し条理に合ったものにしよう努力することである。」(j'ai résolu, de m'employer tout simplement à rendre, l'ordre de ce monde un peu moins absurde. しかしそれには、もしそれが可能であれば (si c'est possible 171) という条件をつけるより致し方がない。

彼はアンチゴヌと出会う長いシーンにおいて、ソポクレスが好んだ、国家を船にたとえるイメージを持出す。ソポクレスでは国こそ護りの大船であり、無事に航行すれば、味方も出来るし、激しい嵐に揺られても、またふたたびまっすぐに立て直すことが出来る。必要なことは舵をうまくとることと、帆をしめすぎたり、ゆるめすぎたりしないことである。⁽¹⁸⁾ アヌイのクレオンが語る国家は今や沈もうとしている小舟 (la barque) である。

(17) 原典は1958年の La Table Ronde 版の Jean Anouilh: Nouvelles Pièces Noires に依った。引用の後の数字はこの版の頁を記している。訳は白水社版アヌイ作品集3の芥川比呂志氏の訳を大体において採用しているが、もっと的確な日本語訳が考えられる所では、それを付し、また Langen-Müller の叢書 Theater der Jahrhunderte に F. Geiger の独訳があるが、これは原典のフランス語で漠然としている所を、実にドイツ語で的確に訳してあり、必要な所では独訳もつけ加えた。

(18) Soph. Anti におけるポリスについての船のイメージが出てくる所。162 f. 712 717. 994.

それでも、小舟を操るものがいなくてはならないのだ (Il fait pourtant qu' il y en ait qui mènent la barque)。到る所から水が入りこんでくる、しかも舵はぐらついている (Cala prend l'eau de toutes partes, Et le gouvernail est là qui ballotte.) 乗組員はもう何もする元気がない。マストはきしむ、風は吹きつもの、帆は破れていく、士官達は自分だけ助かろうと思って筏を組んだり、淡水を積みこもうとする。そのため皆共倒れになろうとする。そんな時に、舵を握り、山のような怒濤に立ち向かうということは楽しい仕事ではない。しかし舟がすぐ沈まないためには、誰かがこの仕事をひきうけねばならないのだ。179」

また、彼は葬儀も重視していない。埋葬しなければ、死者の魂はいつまでもさまよい続けているということを信じてはいない。こんな話は僧侶の稼ぎの口実にすぎない 173。一方、野ざらしになって腐っていくポリニスの屍体の悪臭が匂いはじめている。これは愚劣な、衛生的にも悪いけれども、しかし無教養な民衆に自分の威厳を思いしらすためには、いやいやながらもこうせざるをえないと観念している 176。

このクレオンは、インテリ出身の、所謂酸いも甘いもかみわけた政治家で、自分の仕事即ち人々を操るということに疑問を抱きながら、何の情熱も持たず、孚協と倦怠の中に生活しているのである。

このクレオンはハーゼンクレーヴァーやブレヒトの目論んだクレオンとは正反対である。ハーゼンクレーヴァーのクレオンは独裁君主の大悪人で、この人物にはドイツ最後の皇帝ウイルヘルム二世の歪んだ面貌がどこかに宿っているのが感ぜられると M. Dietrich は述べている。⁽¹⁹⁾ 更にブレヒト

(19) M, Dietrich : Dae Moderne Drama. 1661 の Antiker Mythos im modernen Drama (BL. 388-427) の章で Hasenclever や Brecht の Antigone が論ぜられているが、それを新関良三博士が「現代のギリシア悲劇」1968、で紹介して

はアンチゴネーの物語の構想においてクレオンの中にヒットラーのように冷酷にして、他人を信頼出来ない独裁者を試みている。⁶⁰⁾

むしろ、アヌイのクレオンの中に、ハイデッガーの「存在と時間」において分析される、「世人」(man)と通ずるものを見たいのである。この人間世界の醜悪を知りながらも、良心の働きを麻痺させて、既成の世界秩序の中へ非条理 (absurde) を導入させまいと努力する。Albérès⁶¹⁾はクレオンはアヌイの主人公達のすべてに対抗する。まさにこの人物はアヌイの演劇の全アンチテーゼであると述べている。偉大なる俗物、これがクレオンであるが、しかし本題の脇役であり、主役のアンチゴーンの中に man 属性を拒否して、ハイデッガーの言う本来の実存に帰る姿を見ていこう。

V. アンチゴーンの形姿

頑固で強烈なクレオンではなく、所謂物分りのよい、世事に通じたクレオンの前へ、アンチゴーンが二回目の埋葬の現場でとりおさえられて、連行される。だからソポクレスやハーゼンクレーヴァにおけるような堂々たるヒロインと全くちがった姿をとらねばならない。黒髪で褐色をした少女

いられる。表現主義作家 W. Hasenclever のこの劇は1920年 M. Reinhardt によってベルリンの5000人劇場で上演され、劇形式もほう大なものであったらしい。こゝでは国家暴力の象徴としてのクレオン、人類愛を叫ぶアンチゴネーを革命家に仕立て、反戦思想や恋愛を交えて筋が進行するが、最後には民衆に絶望するという、初期社会主義者の姿がうかがわれる。

(20) B. Brecht: Vorwort zu《Antigonemodell 1948》では、独裁的な暴力が独裁そのものの瓦解に対して演ずる役割を分らせるように訴えている。また、R. Hochhuth の1962年にかかれた: Die Berliner Antigone は Sophokles とのみごとな照応でもって、ナチスへの抵抗を描きながら、時代と人間の悲劇性を追求している。

(21) R. M. Albérès: Le Révolte des Ecrivains d'aujourd' hui 1949

(la maigre jeune fille noire) で、家族の誰からも相手にされたことのない程内気なアンチゴースが、唯一人で世間に向って、王クレオンに向って立ちほだかろうとしていると、コロスはプロローグで説明する131。

クレオンはアンチゴースを救いたい。彼はこの低俗な世界の馬鹿げたことに慣れている。しかし国家の名において、彼にとって大切な一人の命を犠牲にすることは出来ない。また、心の底ではアンチゴースの行為を非難もしていない。アンチゴースをかくまって、噂が流れないために、見つけた三人の衛兵を消そうとまで言う。彼はアンチゴースを救うために、彼女に埋葬を思いとどまらせようとして何と苦勞することか。これらの努力もアンチゴースの屈することのない主張、即ちお墓に入れてもらえない人たちは、安らかに眠ることもできずに、いつまでもさまよい続けていなくてはならないという意見と、そのためには死んでも殺されてもよいという意志によって、うちくだかれてくる。彼は葬式のくだらなさについて説く。彼女はばかげているということは認める。ではなぜそんな真似をするんだね。人のためか？そんなことを信じている連中のため？そんな連中を私に叛かせるためなのか？その答えは non である。他人のためでもないのか？兄のためでもないのか？では誰のためだ？(Ni pour les autres, ni pour ton frère? Pour qui alors?) というクレオンの問いに対して、誰のためでもないわ。私のためです。(Pour personne. pour moi). と答える173f。これを Hamburger は無意識に実存する死への欲求(Todeswillen)と指摘しているが、この死への欲求が²²⁾クレオンとの会話が續くにつれて、彼女の意識に大きく浮びあがってくる。そして、兄の埋葬という最初の動機が彼女の心から薄れていく。

22) K. Hamburger: Von Sophokles bis Sartre 1962 S. 203 本書は192—205頁で Anouilh のこの作品を論じている。

クレオンが説得を重ねる程、ますますアンチゴースにその世俗性を指摘され反撓される。権力に懐疑的であるクレオンが、それを握ることを肯定(oui)したゆえに可愛い姪を殺さざるをえない破目になる。しかし、殺すのが恐いから、そしてそーっと官殿の中にとじこめておく方が都合がよいから、助けたいにすぎないのだと彼女は言いほる。

クレオンにとってはこのアンチゴースの態度は傲慢としか映らない。クレオンは舟のイメージを持ち出して、承知してくれるか？ それか？ (Est-ce que tu le comprends, cela?) と願うが、承知したくはありません。伯父様にとってはそれでいいのですわ。私がここにいるのは承知するためではない。「いや」と言うため、そして死ぬためにいるのです。(Je ne veux pas comprendre, C'est bon pour vous. Moi je suis là pour autre chose que comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir. 180)²³ 伯父が死なせまいとしてとして、この世間のからくりについて説けば説く程、アンチゴースの心はその不純な世界からはなれ、死への欲求に惹かれてくる。努力すればする程、益々意図したことと反対の方向に向いていくという筋の運び方はソポクレスの好んだもので、

23) 大学書林教科書版の注釈で鈴木力衛氏がアヌイにおける *comprendre* という動詞の特殊な意味を解説しておられる。筆者は「承知する」と訳したが、人間や世の中の中からくりが、わかってしまい、自己を保存するためにそうしたものと妥協することを意味する。ひとたび *comprendre* してしまった人間はアンチゴースのようにひたすら純粋さを求める人物と完全に相対立する。劇のはじめにあるイスメースとの場でもイスメースは幾度も彼女に *comprendre* を要求する。je *comprends* un peu notre oncle. *Essaie de comprendre*, au moins. 等のイスメースの願いに対して、アンチゴースは、Moi je ne veux pas *comprendre* un peu. Il fallait *comprendre* qu'on ne peut pas toucher à l'eau, Il fallait *comprendre* qu'on ne doit pas manger tout à la fois, *Comprendre*. Toujours *comprendre*. Moi je ne veux pas *comprendre*. Je *comprendrai* quand je serai vieille. のように *comprendre* を徹底的に拒否する。こゝでクレオンの *comprendre* の要請を拒むための伏線をアヌイは作っている。

一種の悲劇的アイロニーと言えようが²⁴⁾、アヌイはここで、このやり方をたくみに用いている。このアイロニーが進退きわまって最後の切札としてうちあげた、彼しか知らない事実と状況によって、最高に高められて、カタストロフに至る。

「二人の兄は手のつけられない道楽者だった。血も涙もない頑固なけものだった。……昨日エテオクルのために盛大な葬儀をして、私も彼を讃美した。……しかしエテオクルもポリニスと似たり寄ったりの人間だった。それでも二人の中の一人を英雄に祀りあげる必要があったのだ。……私は大勢の死骸の中から二人の死骸を探させた。二人は抱きあったまま死んでいた。互いに刺し違えたのだ。その上をアルゴスの竜騎兵の襲撃が通りすぎていった。兄さんたちは踏み潰されていたのだ、アンチゴーン、見分けがつかなかったのだよ。私は二つの死骸のうちまだしも損なわれていないほうを収容させて国葬に付し、もう一つをその場所で腐っていくのに任せるように命令した。どちらがどちらか分らない。そして私にとってはどちらも同じことなのだよ。183 f」

ここで長い沈黙があり、彼女の張りつめていた心が、兄のために犠牲となろうという主張が、こたごなに碎かれる。彼女は伯父の言葉を納得したかに見えた。ここでアヌイは一瞬嵐の前の静けさを作り、クレオンは胸を撫でおろして、彼女を慰めるために人生の幸福について語り、彼女の目を今迄とちがった世界へ、即ちクレオンの世界に向けさせようとする。そし

24) G. M. Kirkwood: A Study of Sophoclean Drama で Sophocles の irony を4種類に分けている。1. verbal irony 一言に二重の意味を持たせ、その意味がしかも正反対である。2. fatal irony 所謂 Sein と Schein との対立、3. dramatic irony 一筋が意図していることと正反対の方向へ行く。4. deceptive irony 一本心と反対のことを言う。アヌイがここで用いているアイロニーは第3の dramatic irony と言えよう。

てそれがアンチゴーンとしてはっきりと死へ向わせることになる。

「早く結婚をし、アンチゴーン、そして幸福になるのだ (Marie-toi vite, Antigone, sois heureuse)。人生はお前の考えているようなものではない。人生は水のようなものだ。若い連中はそれに気がつかないで、掘げた指の間から流れ去るに任せているのだよ。手をお閉じ、早くお閉じ、そしてつかまえることだ。La vie n'est pas ce que tu crois. C'est une eau que les jennes gens laissent couler sans le savoir, entre leurs doigts ouverts. Ferme tes mains, ferme tes mains, vite. 186) 人生とは一冊の愛読書だ、足もとにたわむれる一人の幼な子だ、しっかりと手に握りしめる一つの道具だ、夕方、家の前で身体をやすめるいつの椅子なのだ。またお前は軽蔑するだろうが、それに気がつくことが、いわば老いこんでゆく者の僅かながらの慰めなのがよ。お前もやがて分る時が来るだろう。人生とはやはり、幸福であることの外はないのだよ (la vie c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue a vos pieds, un outil qu' on tient bien dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison. Tu vas me mépriser encore, mais de découvrir cela, tu verras, c'est la consolation dérisoir de vieillir : la vie ce n'est peut être tout de même que le bonheur! 186)。

それを聞きながら、アンチゴーンは空虚なまなざしでつぶやく。「幸福……」(bonheur……)。クレオンは恥ずかしそうに「あわれな言葉だが」(Un pauvre mot, Ein armseliges Wort) と答える。しかしこのあわれな bonheur は我々の持っているすべてである。

「あたしの幸福ってどんなもの？ 小さなアンチゴーンはどんな幸福な女になれるの？ 毎日毎日、幸福の小さな切れ端を口にするためにどんなみじめな思いをしなければならぬの？ おっしょって、誰に嘘をつき、誰にほほ

えみかけ、誰に自分を売ればいいの？目をそむけたまま誰を死なせばいいの？(Quel sera-t-il mon bonheur? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur? Dites, à qui derva-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre? Qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard? 186)

彼女はエモンを愛している。しかしエモンがこの世のささやかな幸福を把むために、この世に孚協して、oui ということ覚えねばならないなどとしたら彼女はもう彼を愛せない。彼女にとってはクレオンのいう幸福をぞは吐き気がする。慎しまやかにして幸福の小さな切れ端で満足しなくてはならないとすれば、彼女はむしろ死を望む 188。

兄の埋葬のために、決意したアンチゴヌの死は、クレオンの説得によって奪われたが、死なせまいと思って努力し語った、クレオンの人生観が皮肉にもアンチゴヌに死を決意させるに到る。クレオンは遂に生きるために、アンチゴヌの死の意志に屈服し、衛兵に彼女を引渡すことになる。

「あれは死ぬことを望んだのだ。今こそ私には分る。アンチゴヌが死ぬために作られていたのだ。恐らく自分でも気づかずにいたのだろうし。ポリニスのことは口実にすぎなかったのだよ。その口実が役に立たなくなるとすぐにさき他の口実を見つけ出した。あれにとって大事なのは、拒絶することと死ぬことだったのだ」(C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand

elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir. 191) というクレオンの述懐となる。

兄の埋葬などは口実にすぎなかった。この世間を拒絶することによって、死へと自らを向けること、これがアンチゴースにとって重大なことであったのだ、とアヌイはクレオンの口を借りて語っているのである。

VI. ハイデッガーの人間存在とアンチゴース

さて、ハイデッガーの「存在と時間」(Sein und Zeit)は1927年に出版されているが、アヌイの作品はそれから15年後に上演されている。アヌイがこの創作にあたって、ハイデッガーの実存主義的人間像を考慮にいれたかどうかには明らかではない。しかし、ハイデッガーを考慮せずに創作にあたったとしても、このドイツの哲学者が説いている人間存在と共通なるものが現代のフランスの劇作家のヒロインの中に見られるとすれば、それを興味ある問題であり、また現代に生きる我々に対する問いでもある。

また、確実に言えることは、1940年代のフランス文学は実存主義の季節であり、死が人間存在のもっとも大きな問題として、詩人達に迫って来た。マルロウが「人間の条件」で死に直面し、サルトルは「嘔吐」で人間の实存を確認し、カミュが「シンフォス神話」で人間存在の不条理を説く。無神論的実存主義の代表作と考えられ、しかもハイデッガーの哲学の深い影響を明らかにうけた、サルトルの「存在と無」が発表されたのもこの作品の翌年であり、このような思想的雰囲気の中であって創作活動するアヌイには直接にハイデッガーの哲学を意識しなくても、このような精神的風土の中からこの作品も生れた限り、この哲学の影響することを否定は出来ない。

「存在と時間」について、高坂正顕博士の文章を引用すれば、「多くの
人々を驚かしつつ喜ばししつつ、また戦慄させつつ魅惑しつつ、引きつけた
ものは、頹落せる日常性における man <ひと>の分析、それを通じて取
り出される Sorge <憂慮> としての人間存在のあり方、死や良心の解
釈、そして結局 Sein zum Tode <死への存在>としての人間存在の有
限性の教説であった。「存在と時間」が全体として与える印象は、何とし
てもこのような一種の絶望に類する近代人の苦悶のそれがあつたらう。」
とある。⁶²⁾

クレオンの世界は、自己のささやかな幸福を得るために、良心も犠牲に
し、自分の日常の仕事に倦怠を感じながらも、それを肯定し、それと妥協
しなければならない、man の世界である。これがハイデッガーの指摘す
る現代の姿であり、現代は<世界の夜>の時代であり、<存在忘却>の時
代であり、かく存在を忘却し、喪失した故に<故郷喪失> (Heimatlosigkeit
の時代である。

アンチゴースはこのような世界、即ち幸福の切れ端を手にして吸々とし
ている世界を憂慮する時に自らの良心 (Gewissen) の声によって non を
発して、本来の自己でありうる自由をとり戻そうとする。これがハイデッ
ガーによれば<死への自由> (Freiheit zum Tode) であり、<死への
決断> (Entschlossenheit zum Tode) であり、それによって本来の自
由が開かれ、実存としての自己が本来の自己となりうるのである。

ハイデッガーはこの著において、存在 (Sein) を死に至る時間 (Zeit
zum Tode) に還元した。死とは、ひとごとではない、孤独な、確実な、
時期の予定しない、追いつくことの出来ない可能性であり、つまり人間存

62) 高坂正顕：ハイデッガーはニヒリストか人文論究(関西学院大学文学会)Ⅲの4.
1952, その他実存主義に関してはポール・フルキエ：実存主義(矢内原・田島
訳, クセジュ文庫), 鈴木亨, 田島節夫：実存主義(現代哲学全書5)を参照した。

在における絶対的なものである。アンチゴーンは man の世界から、本来の自己をとりもどす時に、死に投げ出されている (geworfen) 自己存在を自覚して、不安な気分 (die Stimmung der Angst) になる。この不安が彼女をして更に本来の実存に高めて、彼女は未来に向って自らを投げ出し (werfen)、死を決意 (Entschlossenheit) する。このアンチゴーンの死の決意は、悲壮であり、絶望的でありながら、しかも同時に良心の持つ明るさと確実性があるのである。

ハイデッガーの man の世界から死への決意に到る段階がそのままアンチゴーンにあてはまるではないか！

プロローグで、アンチゴーンを紹介して語られる。「彼女は考えています。私はまもなく死ぬだろう、若いのに、私だって生きていることがとても好きだったのに (Elle pense qu'elle va mourir, qu' elle est jeune et qu' elle aussi, elle aurait bien aimé vivre, 131)。しかしやむをしません。彼女の名がアンチゴーンであるからには、その役割を最後迄演じなければなりません。」純粋な、絶対性を求めるアンチゴーンであるからには生きていたいと思っても死を決意せねばならないのだ。死を決意したが、いざ死に直面して、彼女は不安な気分の中におかれる。彼女を牢獄へと引きたてて行く衛兵に、問いただす。私はもうすぐ死ぬよ。死ぬのは苦しいかしら (Tu crois qu' on a mal pour mourir? 198) 彼女はエモンに遺書を書く。いとしい方。私は死にたかったの (Mon chéri, j'ai voulu mourir 201) 何故死ぬのかも分からなくなりました。私は不安なの。(je sais plus pourquoi je meurs.)。これこそハイデッガーの言う、死に投げ出されている存在を自覚した者の不安であり、それが更に実存を高め、未来即ち死へと自らを投げるのである。かくてアンチゴーンが自ら命を断ち切る。

ハイデッガーが抽象的に論じた人間実存の問題が何と生々とアヌイで描写されていることか！アンチゴースが死へと自分を投げるのは、彼女の中に純粋な良心が輝いていることを証明するものであり、彼女の全資質によって俗世間に密着出来なかったアンチゴースの犠牲は、偉大な犠牲ではないか！あまりにも純粋にして絶対的なものをひたすらに追求しつづけて破れたこの女性を、世界の夜、存在忘却の現代にあって、その man の世界から抜け切れず、幸福の切れ端を 抱もうと 汲々としている 我々なるが故に、ますます彼女を愛することができ、彼女の死に感動することができるのではないか！

また、アヌイの好んで取り扱うテーマの共通性について、純粋さを求める若い男女が、世俗的なもの、物事のわかってしまった大人たちと対立し衝突する、と鈴木力衛氏が述べているが、⁽²⁾ このことから 年令の相違の上に根ざしたコンフリクトという解釈になり易いが、この劇のコンフリクトは決して世代の相違からくるものではない。

「お前のいうことも分るよ。私も20才ぐらいだったらお前のようように行動していたらう」(Je te comprends, j'aurais fait comme toi à vingt ans 185)。と大衆団交の席上で、教授が本心ではそう思っていないが、学生をなだめるのに都合のよさそうな言葉を用いる。アンチゴースは反論し何も出来ないくせに、何でも出来ると思っている15才のクレオンのイメージを持ち出す。純粋さをよそおっていないながら、裏では要領よく構えて、さんざん暴れまわり、大人になったら、俗世間の塵の中で、小さな幸福を追いつづけていくような人間の姿が、クレオンの中にうかがわれるのである。

けっして世代の対立がテーマではなく、ルイ・バルジアン⁽³⁾の指摘として芥川比呂志氏が述べているように、「けっして他に還元することのできな

(2) アヌイ作品集 3. 309 ff 頁：アヌイの作品系譜。

い原理」の対立であり、「互いに他に還元されることの出来ない区別された現実」の対立と見ることができよう。⁽²⁷⁾ここでは絶対性を主張するものと、孚協や諦めを主張するものとの対立であるり、つまり、幸福と生活のためには不正を犯してでも世界を秩序づけていこうとする政治と、それを拒否する反逆との衝突である。

Ⅶ. アヌイのソポクレス解釈

アヌイのこの作品の第二の問題性として、この作品はソポクレスのアンチゴネーの解釈において新しい光を投げるものと述べたが、これは Hamburger の見解であり、Lesky もソポクレスにおいてスケッチにすぎなかったものが、ここでは力強いドラマチックなアクセントをもって展開していると指摘している。⁽²⁸⁾ Hamburger は述べている。アヌイのアンチゴースから、K. Reinhardt が謎として残した或るもの (etwas) が明らかになると。⁽²⁹⁾

この etwas とは、前にもふれたようにアンチゴネーがそれぞれの劇的局面で語る言葉の相互の矛盾であり、これが「アンチゴネー」解釈の難点とされている。禁令を破ったというクレオンの非難に対して、彼女は答える。

「でもそれを私にお布令になったのはゼウスではありませんでした。また、地下の神々もそのような法を人々にお定めにはなりません。あなたの御法令が人間でありながら神々の、書かれていないが揺ぎなき、法

(27) アンチゴースの訳の解説。

(28) K. Hamburger: *ibid.*, A. Lesky: *Sophocle, Anouilh et le Tragique. La Revue Nouvelle* 5. 1949. しかし Hamburger はアンチゴネーの家族中心的な世界観。Lesky は神の法を重視している点において筆者と見解を異にする。

K. Reinhardt: *Sophokles* 1948, S. 88f.

を破る程に、強いものとは思いませんでした。あれはけっして昨日今日のものではなくて永遠のものであり、その始めを知っている者はないのです。私は誰にしる人の心を恐れて、この神の法を犯した罪を、神々の前に支払いたくはありません。どうせ死ぬ身でもあることはよく承知しております。知らぬ筈が有りましたでしょうか？御布令がなくてものことです。早く死ぬとしましたら、それこそもうけものです。私のように色々な悪の中に生きている者には、死こそ却ってもうけものではないでしょうか？ (441-464)」と言いはる。ここで、多くの研究者は、書かれざる揺ぎなき神々の法 (τὰ ἀγραπτα κάσφαλή θεῶν νόμιμα) を重視して、このゆえに、牢獄へ行く場の彼女の歎き言葉に矛盾を見出し、その解決に苦しむ。その場の彼女の言葉はこうである。

「あー墓よ！ 婚礼の床よ！ 土の下の、永劫の住居よ！ そこへ私は親兄弟に会いにゆきます。死んだ人達の中で最後に、しかも一番不幸なものとして、まだ寿命の終わらないうちにおりていくのです……婚礼もなく、お嫁入りの歌もなく、結婚の味も子供を育てる喜びを知らぬ私。こうして不幸な私は、友もなく生きながら死者達の牢獄へゆくのです。

私がどんな神の法を犯したでしょう？ あー、不運な私はどうしてこの上神々におすがりせねばなりません。誰に助けを祈りましょう？ 神を崇めて罪を得ましたもの……。(891ff)

441ff で神の法を守るために、死を決意する強いアンチゴネーは、891ff ではいぎ死に面して不安な弱い気持をのべる。この二つの矛盾した彼女の言葉を解決しようとする研究が今迄に沢山出ている。

C. H. Whitman や A. Waldock は 904ff を後世における俳優の挿入と見て、全く無視する。I. Errandonea によれば、死に面してはじめて孤独とさとした、心理的結果の言葉であり、904ff は非論理的で平静な心を失

っている状態の言葉とする。これとは逆に、van Pesch は 904ff が彼女の真の心情の吐露であり、450ff の言葉は彼女の真の動機ではないと主張しているが、これは筆者の論に近い。W. Jens はこの所謂 Fernbeziehung について、アンチゴネーは自己過信の罪を犯していたのであるが、940ff ではじめてそれをさとしたと解釈しているが、ソポクレスのアンチゴネーには筆者は罪を見出せない。G. Méautis はイメージと現実の相違の法則の実例として示し、いざ死が真近にやってきた時に、彼女は以前考えていた死とちがった光の中で見ると述べているが、心理学的な研究方法はうけいられないとしても、結論には同意したい。

その他、彼女の重荷の大きさを強調するために一時的な弱気を示したとか、兄妹関係についてのギリシアや古代オリエントの資料を集めての論述もあるが、いずれも満足出来るものではない。³⁰⁾

これはアンチゴネーが冒頭で掲げる神々の法にこだわり、大部分の研究者がアンチゴネーを神々の法の一つの殉教者として見ようとするからである。J. Burckhardt は既に以前から、この劇はギリシアのポリスの内部にある、危険をあばく功績をたてたと指摘しているのであるが、³¹⁾ この解釈を更に進めて、神々の法は単なる口実で、アテネ帝国主義がおちいろいろしている状況に対する警告がソポクレスの意図であったという、R. Trousson の最近の解釈は慧眼であった。しかし、この作品は単に抵抗の文学だけではない。偉大な文学作品は多様な面を持っている。むしろ、この権力に立

30) C. H. Whitman : Sophocles, A Study in Heroic Humanism. 1951, A. J. A. Waldock ; Sophocles the dramatist 1951, I. Errandonea : La despedida de Antígona en Sófocles, Humaidades 7 1055. 独逸訳 : Das Euthymen in Antigones Abschiedsrede. Symbolae Osloensis 32. 1956, H. W. van Pesch : De idee van de menselijke beperktheid bij Sophocles 1953—Review : Opstelten. Mnemosyne IV. 8. 1955, W. Jens : Antigone—Interpretationen. Satura 1952, G. Méautis : Ibid.

31) J. Barckhardt : Die griechische Kulturgeschichte

ち向う、アンチゴネーの人間性の中に、2500年の後のフランスのアンチゴーンと共通なもの、否、そのオリジナルを見たいのである。

クレオンとの場に先立つ、冒頭の一しよに埋葬しようとイスメネーを説得する場で、アンチゴネーは語る。

「私は兄を葬るでしょう。これをする私にとって死ぬことはすばらしい。(καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν 72)。この *μοι τοῦτο ποιούσῃ* という与格は「私がこれをしたゆえにという原因にもとれるし、「これをしたのちに」という時間にもとれる。田中秀央訳も呉茂一訳も原因にとられてあるが、ここでヘルダーリン訳に注目したい。「Doch ihn begrab' ich. Schön ist es hernach, zu sterben. 私は兄を埋葬します。そののちにすばらしいことは、死ぬことです。」ここでは時間的な意味でとられてあるが、*μοι τοῦτο ποιούσῃ* の意味が弱められて、Es ist schön, zu sterben. *καλόν θανεῖν* 「死ぬことはすばらしいこと」という意味が強くなっている。いづれにしても、既に劇の冒頭でアンチゴネーは死を意識しており、しかもこの場の終りで、すばらしく死ぬこと (*καλῶς θανεῖν* 97) を語る。

ここにソポクレスは劇のプロローグにおいて、死を問題とし、死とはすばらしきもの (*καλόν θανεῖν*)、そしてアンチゴネーをしてすばらしい仕方で死ぬ (*καλῶς θανεῖν*) ことを意識させているのを見るのである。

つぎに、前に引用した、クレオンとの論争の場に至るのであるが、筆者は前半に主張される神々の法よりも、後半にアンチゴーンの死の語る問題を重視したい。神の法を重視するから、あとで矛盾が出てくるのである。「どうせ死なねばならないわが身であることを充分に知っております。そうではありませんか！ たとえあなたの御布令がなくてもです (*θανουμένη γὰρ ἐξῆδη—τί δ' οὐ; κεί μὴ σὺ προῦκήμενος*. 460f)。もし寿命のつきる前に死ぬとしましたら、悪いことの数々の中に生きている私のようなもの

が、どうして死んでもうけものをしないことがありますでしょうか？ (Εἰ δὲ τοῦ χρόνου πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω ἕστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὧς ἐγὼ κακοῖς ζῆι, πῶς ἔδ' οὐχὲ κατθανῶν κέρδος φέρει; 461ff)。こんなわけですから、このような死の運命に見舞れても私には全く苦しみはありません (οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μέρου τυχεῖν παρ' οὐδὲν ἄλγος. 466 f)

アヌイのクレオンが、アンチゴースが連れ去られたあとに言う。「あれは死ぬことを望んだのだ。アンチゴースは死ぬために作られていたのだ。ポリエスのことは口実にすぎなかった。あれにとって大事なものは、拒絶することと死ぬことだったのだ。」これがこのソポクレスのアンチゴネーの語る言葉のもっとも良い注釈ではないか？ さまざまの悪の中にいる (ἐν πολλοῖσιν κακοῖς) くらいなら、むしろ死の方が利益 (κέρδος) であるというアンチゴネーの表明の中に、この世間の不純さに叛逆し絶望し、死を決意するフランスのアンチゴースの原型が見出せないか？ ギリシアのアンチゴネーも別の言葉で、この世界を拒絶しているのだ。そのための手段として神の法や埋葬が持ちだされているのではないか。

クレオンとの論争で、二人の全くちがった精神態度が、頭韻を付した対句で主張される。

Kreon Οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνη, φίλος,

Anti Οὔτοι συνέθγειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφουν. 523

かっての敵は死んでも友ではない。

私は憎しみ合うためではなく、愛しあう為に生れたのです。

愛しあえないとしたら、死へと自らを投げるより外に仕方がない。このクレオンとの論争を通じて、フランス劇に見られると同じ、アンチゴネーの死への意志が明らかになるのである。

次に、891ff の牢獄へ連行される道行きの際の彼女の歎きを考える時、

死に投げ出された自己存在を自覚した者の、不安な気分 (Die Stimmung der Angst) の表明を見るのである。

あー墓よ！ 婚礼の床よ！ 土の下の永劫の住居よ！ そこへ私は行くのです。

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς οἴκησις αἰείφρουρος, οἶ πορεύομαι 892

アヌイはこれをそのまま真似ている。O tombeau ! O lit nuptial ! O ma demeure souterraine そう言って、彼女は寒気がするのだろう、両腕で自分の身体を抱きしめると、舞台説明書にある。

ソポクレスのアンチゴネーは婚礼の歌も聞かず、結婚の味も知らず、子供を育てる喜びにもめぐりあえず、親しいものもなく、生きながらにして死者達の岩屋へ行くのだと歎く。アヌイはここを Toute seul……即ち「たった一人で……」という短い言葉によって、死に直面する者の孤独感を強めている。

今や死に投げられている自己の実存を自覚した者の不安が、ソポクレスにおいても何と生々と描かれているのではないか！ この 891 ff を後代における俳優の挿入としている注釈者達はソポクレスの死についての深い洞察に気づかないのであり、心理学的な解釈をとる研究者達も、神の法を重視して、ソポクレスは敬神の念厚い、保守的な宗教詩人であるという先入感にとらわれているからである。このような先入感にとられる以上は、古き神の法を守るために、生命をかけて、自己を貫いていくアンチゴネーの英雄的形姿に矛盾するものを 891 ff に感ぜざるをえないのである。

これは矛盾するものではなくて、良心の声にしたがって生きる者の、実存を自覚した時にかもし出される不安の気持であり、これを見抜いたのはアヌイであり、2500年後に、このソポクレスの人生と死についての深い洞

察を、現代の舞台で展開したのであり、このことはソポクレス研究における劃期的業績として見たいのである。

さて、筆者は意識してソポクレスの宗教観にふれないで来た。アンチゴネーが孤独感の中で死についての不安をもらした後に、神について述べる。このことの中にも筆者はソポクレスの宗教観の鍵があると考えるのである。

「神々のどんな正義を私がふみにじったでしょうか？不幸な私はなにゆえにこの上神々に目を向けなばなりませんか？ どの神を救い主として呼ばねばなりませんか？ 本当に私は道を守る行為をして道にはずれた目にありましたもの。924」

神々のたそがれは既にギリシア時代に来ていた。神々の扉をたたくいても、神は沈黙して何も答えてくれない。アンチゴネーはこう言おうとしているのである。

さて、ソポクレスの全作品を通じて、特にコロスの歌によって、神々が讚美され、神々に対する人間の非道 (*ὄβρις*) がいましめられる。しかし決定的局面においては神々は何の役割も演じていない。W. Schadewaldt の言うように人間の孤独感、絶望感、人間の絶対的な苦悩が演ぜられている局面において、神々は背後にかくれてしまっている。³² C. H. Whitman の言葉を借りていえば、明らかに低俗な性格をもち、日常的な原理に導かれているコロスが、神々について語っても、そこには何の意味もなく、たゞ断絶感が強まるだけである。³³ その実、このコロスは事態が円満におさ

32) W. Schadewaldt: *Sophokles und das Leid* 1944.

33) Whitman: *ibide* において劇中人物のモラルの規準を4つに分類し、一番低級なのはコロスであって、*the sheer immorality of the clealy bad character* としているが、こゝまで考えなくとも、日常性から抜けきれない性格として見てもよいと思う。

まるために、アンチゴーンをなだめたり、非難したり、同情したり、忠告したりという態度をとっている。一世代前のアイスキュロスは、神々の正義の手とその恩寵を、アテナイの劇場で、高らかに歌いあげた。ソポクレスより若い世代のエウリピデスは神々の不義を攻撃した。この中間にあったソポクレスにとっては神は正義でも不義でもなく、彼にとっての中心の問題は人間存在そのものにあつたのだ。ソポクレスの神観について何か漠然としており、解釈も両極端から、中間迄あるが、⁸⁴ このことはソポクレスにとってはどうしてもよかったことであり、たゞギリシア悲劇の祭祀的、起源的、慣習の様式からして神を入れたにすぎないのだ。⁸⁵

アラナイの一般市民的感覚の中にあるコロスは歌う。「あまりにも向う見ずなことをされて、正義の台座につき当って、たおれられたのです。娘御よ！あるいは親代々の宿業の償いをされたのか。あなた御自身から出たはげしい気性が身をほろぼされたのです。」現代のアヌイのコロスは簡単な言葉では古代のコロスの言ったことをまとめる。「ごらんの通りです。あの小さなアンチゴーンさえいなかったら、そうです、みんな穏かに生活していられたでしょう。」と。

あまりにも純粋な精神が、世人の世界で自らを主張する時には、manの世界の秩序が失なわれるという意味を、どちらのコロスも伝えているので

⁸⁴ C. M. Bawra: Sophoclean Tragedy 1944 に代表される、人間は苦悩によって神の前で modest であることを学ぶ、という理念がソポクレスにおける中心的なものであったという解釈。これに対して上述の Whitman は modest (σωφροσύνη) というものはこの詩人にとって最低の徳であり、人間は万物の尺度と言った、プロタゴラスの考え方がソポクレスの中心的思想であると主張している。また H. D. F. Kitto: Form and Meaning in Drama 1956 ではソポクレスは一方では divine、他方では human の次元にいと述べている。

筆者はむしろ human drama であることを強調したい。

⁸⁵ ギリシア悲劇は、春のディオニソス大祭の催物として上演されており、一般市民の感覚では、神々を崇める行事であった。

ある。そしてこのヒロインの態度は両クレオンにとって傲慢、父親ゆずりの傲慢としか映らなかったのだ。

VIII. アヌイの悲劇理論

第三の問題。アリストテレスの詩学で述べられ、数世紀にわたってヨーロッパ文学に強い影響を与えてきた悲劇理念を、全く拒否し、悲劇とは何かについて、新しい解釈をこの作品で呈出していることである。アヌイには、アリストテレスの理論を範として創作され、そして今でもフランスで愛され、上演されているフランス古典悲劇と、全くちがった自らの立場をこゝで解明しようとしたとも考えられる。

衛兵がアンチゴヌの埋葬の現場をとらえて、クレオンの所へひきたてゝくる場面の中で、コロスは次のように口をはさむ。

「ごらんの通りです。発条ぜんまいが捲かれました。後はひとりでほどけてゆくの待つばかりです。これが悲劇というものの便利なところで、動き出すためには指でちょっと押せばよいのです。(C'est cela qui est commode dans la tragédie, on donne le petit coup de pouce pour que cela démarre,). 何でもよるしい、往来で通りすがりの少女の腕をあげるところがちらりと眼に入るとか、ある朝眼がさめた時、食物が欲しくなるように、ふと名誉が欲しくなるとか、ある暮方、とるにも足りぬ疑問がふとかぶとかそれで……十分。……さっぱりしたものです、悲劇というのはしっかりしています。おちついています(C'est propre, la tragédie, C'est reposant, c'est sûr....)⁶⁶……ドラマには裏切者やらものすごい悪人やら、

66) 独訳 Das ist schon etwas Feines, die Tragödie, Sie ist eine feste, tod-sicher Angelegenheit. ここで独訳を引用するので原典で莫然としている意味が実には的確に訳されているからである。

罪もないのに迫害されている連中やら復讐者やら、新しい土地、希望の光などというものがあります。死ぬことは不慮の災難と同様、大変なことになっています。ことによると助かるかも知れない。悲劇の場合はおちつきみでていられます。第一に、どんなにげみちもないからです。要するに誰にも罪はないのです。(Dans la tragedie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme!)。⁶⁷ また悲劇はとりわけ安らかなものです。というのは、あの薄汚れた希望などというものはないことがはっきりしているからです (Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir)。⁶⁸ ……あとはたゞ叫ぶだけでよいということ——呻いたりグチを言ったりするのではない——自分の言いたかったこと、そして恐らく自分でもまだ知らずにいたことを、力一杯に叫ぶだけだということがはっきりしているからです。何のためでもありません。自分自身に言い、自分に思い知らせをためです。ドラマではそこから抜け出せる希望があるため、人はもがき苦しみます。品のない、打算的なものです。悲劇にはもうけるということはありません。これは王者のためのものです。人の心をひこうとするようなものは何もないのです。」 (Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!)⁶⁹

アリストテレスと全く異なる立場を、両者の比較によって明らかにしよう。アリストテレスは「詩学」13章において悲劇の人物を設定して、立派な人 (*ἐπιτεκνείας ἄνδρας*) が幸福から不幸に変わることを、悪人が不幸から幸福に或は幸福から不幸に変わることは悲劇の効果がないと定義する。そこ

(67) 独訳 Bei der Tragödie kann man beruhigt sein. Da gibt es keinen Ausweg. Außerdem befindet man sich in bester Gesellschaft, denn im Grunde sind alle gleich unschuldig.

(68) 独訳 Vor allem hat die Tragödie gar nichts Aufregendes.

(69) Alle Versuche, jemand zu retten, bleiben vergeblich.

で、我々に恐れ (*φόβος*) とあわれみ (*ἔλεος*) をひきおこすものは、徳 (*ἀρετή*) や正義 (*δικαιοσύνη*) において特別にすぐれているわけではないが、しかし自分の悪 (*κακία*) や邪しま (*μοχθηρία*) のために不幸になるのではなく、或る過ち (*ἁμαρτία*, Verfehlen, faute) のため、不幸におちいるような人であり、大いなる名声と幸運のうちにある人物たちの一人でなければならぬ、と主張している。

Hamartia という言葉は藤沢令夫氏によれば⁽⁴⁰⁾ 「ある判断の誤りによって過失・罪をおかすこと」という意味合いを含んでアリストテレスに用いられている。このことからドイツ文芸学において問題にされる Die tragische Schuld という言葉も生れたのであるが、悲劇の人物はこの Hamartia によって、不幸におちいるようにせねばならないというアリストテレスの主張に対して、Dans la tragédie ... On est tous innocents en somme! In der Tragödie ... Sie sind schließlich alle im Grunde unschuldig (Lesky 訳)。悲劇においては誰にも罪はありません。と反論しているのである。

これは、また、フランス古典悲劇に対する反論でもある。ラシーヌはアンドロマックのプロローグで自らの悲劇作法を紹介する。

「舞台に非のうちどころのない人間たちをのせたいと望むこの人々の意図は大変に結構だと思う。たゞ思い出してほしいのは、私は演劇の規則を変える任ではないということだ。アリストテレスも、われわれに完璧な英雄を求めるところか、逆に悲劇の登場人物、つまり、悲劇の破局を成立させる不幸に襲われる人物は、全くの善人でも悪人でもないことを望んでいる。従って悲劇の登場人物は、中庸の善人であり、その美德にも弱味があって (Une vertu capable de faiblesse)、不幸に陥るのもなにか、あやまち

(40) 世界古典文学全集16 アリストテレス 筑摩書房

(faute) のためではなくてはならない、それが人間の同情 (pitié) を買い彼らを憎悪させないのである。(安堂信也氏訳⁽⁴¹⁾) これは全くアリストテレス理論の踏襲であり、「フェードル」のプロローグにおいても、憐憫 (compassion) と恐怖 (terreur) をそゝるにふさわしい資質をそなえているためには悲劇の主人公は完全に有罪でもなく、完全に無罪でもないと述べている。(le héros n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent.)

また、悲劇は我々に恐れ (φόβος) とあわれみ (ἔλεος) の情をひきおこす効果がなくてはなるまい。という主張に対して、アヌイは悲劇の場合は安心してみておられます。(Dans la tragédie on est tranquille—Bei der Tragödie kann man beruhigt sein) 悲劇にはにげみちがないからです。悲劇はとりわけ安らかなものです。(reposant, nichts Aufregendes) と反論している。

アリストテレスの悲劇論はドイツ古典主義にも大きな影響を与え、レッスンの「ハンブルグ戯曲論」を生む。「人間はきわめて善であっても、なお一つならず弱点をもち、一つならず過失 (Fehler) を行うものである。そのためおもいがけない不幸におちいるが、それは少しも残酷であることはなく、われわれの心を同情 (Mitleid) と悲哀 (Wehmut) で満たす。それはその人間の過失の当然の結果であるからである。82章」。この規則にのっとり、創作した市民悲劇「エミリア・ガロッチィ」の清純なヒロインにも罪を意識させている。⁽⁴²⁾

(41) 世界古典文学全集48 ラシーヌ 筑摩書房

(42) 罪の意識を抱くことすらも (La seule pensée du crime) 罪そのものと同様に恐ろしいものとみなされている、というラシーヌの考え方がレッスンにそのままひきつがれてきているが、レッスンがフランス古典悲劇に対して提出した最大のアンチテーゼは恐れ (φόβος) とあわれみ (ἔλεος) の解釈である。コルネイユのいう pitié と crainte をニコライが Mitleiden と Schrecken と訳して、

さて、19世紀初頭より悲劇を単に演劇のジャンルにのみ限定せず、この人生を悲劇的なるもの（das Tragische）の相の中で見ようとする哲学、即ち悲劇の哲学がドイツにおいてはじまった。この哲学の系譜はショーペンハウエル、ヘーゲル、ニーチェを至て、20世紀のフランスでコクトウ、サルトル、アヌイ等に引きつがれたということは独仏両国の文学史家によって同様に認められている所である。⁽⁴³⁾

悲劇的の出来事に必ずまつわるモラルの罪という伝統的な考えに対して、はじめて罪のない悲劇もありうることを主張したのはショーペンハウエルである。O. Walzel はこの哲学者の考えたdas Tragische を三つの種類に分けて吟味しているが、⁽⁴⁴⁾ 第一には過失によるもの、第二には盲目的な運命によるもの、第三のものはいづれも同じ正当性を持つものの対立がコンフリクトをひきおこすことによって生ずる、状況の悲劇である。⁽⁴⁵⁾ この第三の中にショーペンハウエルは彼の厭世的世界観の確証を見出すのである。

それを悲劇の目的としたのに反対して、Schrecken でなくて Furcht であると主張した。しかし1955年に Schadewaldt が Furcht und Mitleid? という論文を発表して、レッシングの解釈に異議を唱え、M. Pönlitz もその翌年に同じ題名の論文を出して、Schadewaldt にも異議を唱えており、論争的となる問題である。

(43) H. Kindermann: Tragische Weltsicht im modernen Drama. Maske und Kothurn 1958, A. Lesky: Zum Problem des Tragischen 1964, J. Morel: La Tragédie. Collection U. Lettres Francaises 1968.

Kindermannは H. Bahr: Dialog vom Tragischen (1904) から K. Jaspers: Über das Tragische (1947) に至る迄の悲劇作品 Hauptmann, Hoffmannsthal, Schnitzler, Werfel, Kaiser 等における悲劇的なるものについて論じた後に、アメリカの O'Neill や Tennessee Williams にふれてフランスの現劇壇に向う。ここでは Claudel や Marcel のキリスト教的悲劇論に対する Anouilh や Sartre の無神論的悲劇観、Anouilh と Sartre の相違等が論ぜられている。Morel は Le temps des philosophies の章で悲劇の哲学者として Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Alain, Cocteau, Anouilh, Brecht …… の順に挙げている。

(44) O. Walzel: Vom Wesen des Tragischen. Euphorion 34. 1933

(45) Die Tragik der Verhältnisse, die dadurch zustande kommt, daß gleichberechtigte Gegensätze einen Konflikt heraufführen.

この同じ正当性をもつ二者の対立から由来する悲劇性という考えは、さき
 にのべたヘーゲルの「アンチゴネー」解釈における正・反・合の弁証法と
 も通ずるものがあり、またヤスペースの真理は真理を敵と見る (Wahrheit
 sieht Wahrheit gegenüber) という悲劇論にも至る。これがヘッペルに
 よって「世界全体が悲劇である」 (Pantragismus) という理念となり、
 彼の悲劇作品において実現される。ヘッペルが die tragische Schuld
 (悲劇的の罪) と言ってもその意味はモラルの罪とは別のものであり、この
 罪は根源的なもので人間という概念と分ちがたいもので、ほとんど意識に
 現れないが、人生そのものと共におかれている。このヘッペルのいう die
 tragische Schuld はキリスト教の原罪観に根をもっているといわれている
 が、それ故に厭世思想におちいらず、悲劇的英雄の破滅の中に、時代には
 受け入れられなかったが、よりよき未来をきり開いていく光明にみちた闘
 いを見ようとする。

このモラルの罪とは関係のない悲劇的の罪、即ち人生そのものに根ざした
 罪という理念が19世紀の悲劇思想に大きな影響を与えた。しかし人間はこの
 罪によって破滅する。しかしこの罪はアリストテレス、ラシーヌ、レッ
 シングの考えたモラルの罪ではなく、キリスト教的な罪であり、破滅の原
 因をモラルにおいていない所に新しい脱皮、アヌイへの一步の接近が見ら
 れる。

ところが20世紀になって、ヘーゲルの弁証法的悲劇論やヘッペルの殉教
 者的 Pantragismus を拒否する悲劇論があらわれる。それは哲学者シェ
 ーラーの悲劇論で、⁽⁴⁶⁾ 悲劇的なものが不可避であるということ (Die Un-
 abwendbarkeit des Tragischen) は破滅する者が倫理的に無実であるこ
 とと同様に悲劇の本質的条件である。悲劇の目的はこの世界に恐ろしいこ

(46) Max Scheler: Über das Tragische 1914, O Walzel が上記の論文で Scheler
 の観点を四項目にわたってまとめている。

とをころげ落すことである (Ziel der Tragödie ist, das Furchtbare auf den Kosmos abzuwälzen)。そしてそれが防止したり、他の方向に向け変えたり出来ないこと (Unabwendbarkeit) を認識することにおいて、悲劇的悲哀はいわば純粋な、肉体感覚のない、興奮もない、そして或る意味で満足と結びついた悲哀となるのである。(Tragische Traurigkeit wird “gleichsam pure leibempfindungslose, erregungslose und in einern gewissen Sinne mit ‘Befriedigung’ verbundene Trauer”)

悲劇的カストローフェは罪とは関係のないものであり、またそれは不可避免のものであり、しかも破滅するヘローの中にかなる光も希望も否認する悲劇観、悲劇思想史において行きつく所迄行ったと考えられるこのシェーラーの悲劇思想とアヌイのコロスの語る悲劇論との驚く程の一致を Lesky が指摘している。

悲劇には誰も罪がない。ほんのちよつとしたことから悲劇のぜんまいが捲かれて、あとは自然に進行していくのであり、また悲劇には希望とか救いとかというものが無いから、人々は興奮することもなく冷静な気持ちでみていることが出来るのである。

しかし、シェーラーと一致するこのコロスの言葉だけでアヌイの悲劇理念がすべて言いつくされていると考えてはなるまい。Lesky が言うように、アヌイのヘロー達はこの世間の在り方に対して 決定的な non を発しており、それをナンセンス Sinnlosigkeit ということは出来ないし、人間の生活がそれによって満たされる価値への洞察も缺けていないと主張している。

以上の点をふまえて、アヌイの悲劇理論をもう一度まとめると、悲劇的人物は過ちを犯した故に不幸になるのではなくて、全く innocent である。名声や幸福の中にある必要もなく、不可欠なのはこの man の世界

に non といえる良心である。その良心の前には死や絶望はいつでも用意されてある。また悲劇には救われるかもしれないという薄汚れた希望がないことがはっきりしているが故に、そしてどんな逃げ道もない故に、静かなもので、恐れやあわれみをひき起すような何もない。ヒーローはたゞ一杯に叫ぶだけなのだ。

これは、ソポクレスの劇解釈にそのままあてはまるものであり、まず、アリストテレスの言うようなあやまち (*ἀμαρτία*) は、ソポクレスの作品において、破滅する英雄の中のどれにも見出せないのである。

アイアスが自らを死へと投げる理由は、生きるために統帥アガメムノンと妥協しては、武人としての自分の主体性を確立出来ないからである。一旦、死を決意しながら、死に面して、死なないでおこう、そしてアガメムノンに服従しようと語る、所謂 Trugrede はアンチゴネーの場合と同じく、矛盾と指摘されるのであるが、⁽⁴⁾ これも死を自覚したものの不安であり、また俗世間人ならば権力と妥協するだろうとと語っているのであり、このことはその直後に自害することからも確証されうるのである。武人としての主体性を守るために、生死の瀬戸際に立たされて、妥協よりも死を選んだアイアスの形姿が感動を与えるのである。

「オイディプス王」や「コロノスのオイディプス」についてアヌイはこの作品で、アンチゴースの口を通じて解釈している。「お父様は、自分の父親を殺したこと、自分の母親と寝たことをはっきり悟った時、はじめて美しくおなりになったわ。(Papa n'est devenu beau qu' après ...) それからは、何ものにも救いを求めなかった。(Et que rien, plus rien, ne

(4) Aias の Trugrede についても色々な解釈があり、本心で言っているというのと二通りの解釈がある。Méautis はこれを欺きの言葉といているが、彼のこゝで述べていることを正当と思ふ人々もある。しかし私はそれに従えないという意味での欺きと述べているが、これは筆者の考えに一番近い研究である。

pouvait le sauver) そして急に落ちついたわ、ほゝえむようになった、美しくおなりになった。(et il est devenu beau) それで終り。お父様はたゞ眼を閉ざしてもう二度とあなたたちをごらんにならなかった！ ああ！あなたたちの顔、幸福を追い廻すあわれな顔 (Ah! vos têtes, vos pauvres têtes de candidats en bonheur!) ! あなたたちこそ醜いのよ、どんなに美しくても。188f」

Leskyはこのアンチゴーンの言葉の中に自ら目をくりぬいて盲人となり、従容として死に赴く二つのオイディプス作品の解釈の鍵があると見ているが、⁽⁴⁸⁾ ソポクレスが描く人物も、不純な世間に対してははっきりと non と叫び、そのために死や所謂破滅へと自らを敢て投げる人間であり、こゝではアリストテレスの言う過失のかけらもありえない。いかにしても救いの逃げ道のない劇的構成を観衆は落ちついて観ながら、ソポクレスの深い人間存在についての洞察に感動したことであろう。

アリストテレスの陳述は少くともソポクレスにはあてはまらない。⁽⁴⁹⁾ ソポクレスとは約一世紀のへだたりがあり、当時は既に悲劇の創作がおとろえ、現代の歌舞伎やフランスにおける古典劇のように、悲劇の精神よりも俳優の上演の巧拙が主問題となっている時代であった。文学活動の衰微した時代に、過去の偉大な文学遺産を分析的方法でまとめあげたという点で、功績は認められるとしても、この哲学者の取扱ったものは外的形式面だけで、叙事詩や悲劇詩人の内部にやどる人生観にふれることが出来なかったのである。

(48) A. Lesky: Die griechische Tragodie 1964

(49) ソポクレスのヘローの中に悲劇的罪なり缺点なりを見出そうとする研究は19世紀や今世紀前半に多く見られたが、今日ではその傾向が少なくなって来ている。

結 び

さて、この不純な、日常的世界に対して、良心の声にしたがって non を叫び、それを拒絶することによって、死へと投げられた自己存在の自覚に到り、死へと自らを決断し、死へと自らを投げる、実存的な人間像。この人間像を我々はアヌイ、ハイデッガーを通してソポクレスに見た。ハイデッガーの言う憂慮、不安を我々はアヌイ、ソポクレスにおいて悲劇的苦悩として見たのである。悲劇的人物は救われることのない苦悩の道を、孤独に、しかも揺がざる決意を持って進んでいくのである。彼を慰める何ものもない。神はかくれてしまっている。この投げ出されたまゝの人間実存の姿は、現代においてハイデッガーによって理論づけをされたのであるが、紀元前五世紀において、既にソポクレスによって洞察されていたのであり、そのソポクレスの洞察を、現代の舞台において再現したのがアヌイであり、ソポクレスが2500年の後にフランスにおいて、彼の文学的後継者を見つけたと考えたいのである。⁶⁰⁾

このことはまた、実存主義は19世紀のキュルケゴールからはじまったものであるという定説にも異義をさしはさむものである。哲学史においてはどうかであれ、ヨーロッパ精神史において、既にギリシア時代において、実存主義文学の曙光があったということも筆者が本論において指摘したいと

60) W. Jens に „Brecht in der Unterwelt” という小説があるが、Brecht が死んで地下の世界へ行った時、裁判官によって彼の演劇論、特に叙事詩演劇なるもの、について審問される。裁判が終った後に、Euripides が出てきて、Brecht に数世紀にもわたって待ち望んでいた人がはじめて来た喜び、永久に居る場所として自分の席の右側につれていく。こゝで Jens は Brecht を Euripides の真の後継者と考えているのであるが、これを筆者は Anouilh と Sophokles にあてはめたい。

ころの一つである。⁶⁾

絶望的な、人間存在の最後のひだまでしみ込む苦悩、そして救いなき死。このような作品に接しながら、そこにニヒリズムのかけらも感ぜられず、何か或る明るさや喜びを感じて、心が動かされる所以のものは何か？

ハイデッガーがこれに答えている。「詩人はいうなれば、暗さによって輝きをおびてくるような照明を見ている。暗い光は明晰さを拒むことはないが、明るさが多すぎると明晰さが拒まれる。明るさは明るければ明るい程ますます、視界が決定的に拒まれるからである。燃えすぎの程燃えている火は目を眩ますばかりではない。そしてあまりにも大きな明るさはすべてのあらわれるものを呑みこみ、暗さより暗い。」(Der Dichter freilich sieht ein Leuchten, das durch sein Dunkles zum Scheinen kommt. Das dunkle Licht verleugnet nicht die Klarheit, wohl aber das Übermaß der Helle, weil diese, je heller sie ist, um so entschiedener die Sicht versagt. Das allzu feurige Feuer blendet nicht nur das Auge, sondern die übergroße Helle verschlingt auch alles Sichzeigende und ist dunkler als das Dunkle. Eläuterungen zu Hölderlins Dichtung 1951 S. 113) あまりにも大きい明るさは暗さより暗い、絶望的な暗黒の中にこそ、この上もない輝きが見られるのであり、絶対的な苦悩の中にこそこの上もない喜びが発現するのである。

これを更に具体的に解明したものとしてハイデッガーの引用している、ヘルダーリンのソポクレスに寄せる詩でもって本論を終りたい。これはまた、アヌイの「アンチゴーン」にも言えることである。

6) 1969年に Bonn で開かれた国際古典学会についての井上智勇教授の報告の中に、Heidelberg の U. Hölscher : Sein und Seiendes bei Parmenides の発表、即ち Platon における本質的なものと実存的なものの解明が評判がよかったとあるが、これは筆者の主張うらづけるものでもある。

多くの人々は、この上もなく喜ばしいことを、喜ばしく言おうとして努めたが無駄であった。

こゝ（ソポクレス）において遂に、悲しみの中でそれが私に述べられる。

Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus. (ibid
S. 25)

《後記》 本論文の執筆に当ってフランス語の店村新次教授と松本勤助教授に種々有益な御教示をいただいた。こゝに深く感謝の意を表す次第である。