

成城大学『経済研究』第 251 号抜刷（2025 年 12 月）

悪魔と死神のあいだ

— エドガール・キネ『アースヴェリユス』再読 —

三 枝 大 修

悪魔と死神のあいだ

— エドガール・キネ『アースヴェリユス』再読¹⁾ —

三 枝 大 修

エドガール・キネの聖史劇『アースヴェリユス』²⁾にはゲーテの『ファウスト』からの強い影響がうかがえる。作品の劈頭を飾る天界での〈プロローグ〉、恋に落ちた主人公とヒロインの庭での散歩のシーン（〈第3日〉³⁾第9景）など、いくつかの場面は『ファウスト』の引き写しと言ってもいいくらいだし、主要登場人物3名の構成が一致している、という指摘も——後述するように——しばしばなされている（この場合、ファウストにはアースヴェリユスが、グレートヒエンにはラシエルが、メフィストフェレスにはモブが、それぞれ対応する）。

だが、キネの作品を虚心に読んでみると、はたしてモブはそれほどまでにメフィストフェレスに近いと言えるだろうか。キネにおける死神と

-
- 1) 本稿におけるフランス語文献の引用には、すべて拙訳を用いる。
 - 2) 『アースヴェリユス (*Ahasvérus*)』は19世紀フランスの思想家・歴史学者として知られるエドガール・キネ (Edgar Quinet, 1803-1875) が1833年に発表した戯曲作品。本稿で用いる版は以下のものとし、註においてこの版の書誌情報を示す場合には「*Ahasvérus*」と略記、その直後に参照箇所のページ番号のみを記すこととする。Edgar Quinet, *Ahasvérus*, Paris-Londres, Au bureau de la *Revue des deux mondes* & Adolphe Guyot & Baillié, 1834 ; réimpr. Genève-Paris, Slatkine, 1982, 544 p. なお、『両世界評論』誌上 (1833年10月1日号) で『アースヴェリユス』の刊行を予告した際、この作品を「聖史劇 (mystère)」として提示したのはキネ自身である (Edgar Quinet, « *Ahasvérus* », *Revue des deux mondes*, 1^{er} octobre 1833, p. 8)。
 - 3) 戯曲形式の作品は「幕」「場」「景」といった単位で区切られるのが一般的だが、『アースヴェリユス』では「幕 (acte)」の代わりに「日 (journée)」という単位が用いられている。この作品の構成は以下のとおり：〈プロローグ〉〈第1日 天地創造〉〈第1日の幕間劇〉〈第2日 受難〉〈第2日の幕間劇〉〈第3日 死〉〈第3日の幕間劇〉〈第4日 最後の審判〉〈エピローグ〉。

ゲーテにおける悪魔の安易な重ね合わせが、ややもすると『アースヴェリユス』をめぐる批評的言説を貧しくしてはいまいか。『ファウスト』との比較という『アースヴェリユス』読解の紋切型を再審に付し、モブという登場人物の、ひいてはキネの作品そのものの特異性を際立たせることが、本稿の目的である。

1. 『アースヴェリユス』、この憐れな本

まずは『アースヴェリユス』をめぐる紡がれてきた批評的言説の流れをたどりなおしてみよう。この聖史劇は、「さまよえるユダヤ人」伝説を下敷きにして書かれたきわめてスケールの大きな問題作であり、とりわけ発表当初は少なからぬ注目を集めたせいもあって、論評される機会には事欠かなかったものの、だからといって多くの批評家たちからの手放しの称賛を受けたわけでもなかった……ということが鮮明に見えてくるだろう。

1833年の「10月の終わり頃」⁴⁾と思しき『アースヴェリユス』の発表直後、キリスト教への信仰を重んじる立場からこの作品の思想面を厳しく批判したのは、アレクサンドル・ド・サン＝シェロンであった。『パリ評論』誌（1834年3月号）掲載の書評の中で、虚無主義や悲観主義の現れにほかならぬ、と糾弾されているのは、キリストの死や神の死が描かれた結末部分、『アースヴェリユス』の〈エピローグ〉である。

キネ氏に言わせれば、中世が過ぎればもうキリスト教は存在しないのであり、キリスト教が存在しないのであれば、人類もまた存在しない——さればこそ、来たれ、死よ！〔…〕私はキネ氏にお尋ねしたい、すべては本当に終わってしまったのだろうか、と。もはやわれわれにとって、希望は、信仰は、詩は存在しえないのか、と。氏は、何らかの

4) Quinet, art. cit., p. 41. (『両世界評論』誌編集部による註を参照。)

思い違いをし、それと意識せずに、神に対して、人類に対して、自分自身に対して、冒瀆的な言辞を吐いてしまったのではなからうか⁵⁾。

この批判に対して『社会進歩評論』誌（1834年6月号）は、『アースヴェリユス』を擁護する内容のフィリップ・オージェによる論考を掲載し、さらにその末尾に、キネ自身の筆になる『社会進歩評論』誌宛の書簡を転載している。「私は今日、この憐れな本（『アースヴェリユス』）の意味をまるで取り違えた記事を『パリ評論』誌で読んでいます」⁶⁾ という一文から始まるその文章は、「私の言ったこと、言いたかったことのまさしく正反対のことを私に言わせている」⁷⁾ サン＝シェロンの書評に対する全面的な反論である。聖史劇の〈エピローグ〉に描かれたキリストの死、神の死は、「万物は永遠から出て永遠へと帰り、そこで活力を取り戻して再生する」⁸⁾ という「生の定式そのもの」を表したものだと言っているのだ。

だが不幸なことに、時代が下り、こういった思想上・宗教上の問題が文学作品の価値の評価にさほど影響を及ぼさなくなってからも、『アースヴェリユス』は依然としてキネ自身の言うところの「憐れな本」であり続けた。実際、この作品の文学的な価値をいささかの留保も付けずに称揚している文章など、われわれの知るかぎり、皆無と言ってよい⁹⁾。ならば

5) Alexandre de Saint-Chéron, « *Ahasvérus* : un volume in-8°, par M. Edgar Quinet », *Revue de Paris*, mars 1834, p. 316. なお、キネの作品の中に「無神論の醜怪な趣」を感じとり、「高揚し、歯止めを失った懐疑主義がこの戯曲全体の思想をなしている」と主張するプロテスタントの哲学者アレクサンドル・ヴィネもまた、キリスト教神学の見地から、サン＝シェロンのものと方向性を同じくする『アースヴェリユス』批判を行っている。以下を参照のこと。Alexandre Vinet, *Essais de philosophie morale et de morale religieuse, suivis de quelques essais de critique littéraire*, Paris, Hachette, 1837, p. 245-266. (上の引用箇所は、それぞれ p. 264 と p. 249.)

6) *Revue du progrès social*, juin 1834, p. 617.

7) *Ibid.*

8) *Ibid.*, p. 618.

9) そもそもキネ自身、『両世界評論』誌（1833年10月1日号）に『アースヴェリユス』の刊行予告と断片を掲載した折に、この作品に関する自信のなさ

むしろ、『アースヴェリユス』に対して同時代・後世の批評家たちが異口同音に似たような批判を差し向けてきた、という事実そのものの方に焦点を当ててみるのも、この作品の受容史を吟味するにあたっては一興と言えるのではないだろうか。

一読してみれば明かなように、この聖史劇は、ひとことで言って「過剰」である。『アースヴェリユス』の刊行直後、『両世界評論』誌（1833年12月1日号）に長文の書評を寄せたシャルル・マニャンはこう書いている。

色彩は過剰であり、その効果が濫用されていて、中間色や暗色の軽視があまりにも顕著である。ここでは、何もかもが殺到し、チカチカきらめき、煮えたぎっている。この叙情の奔流の音を、この泡立つ詩の瀑布の轟きを耳にすると、思考は、たとえ想像力の最も大胆な奔出に慣れていたとしても、この渦の横断をためらい、波浪を前にして立ちすくんでしまう¹⁰⁾。

を吐露していた。「いま冷静になって吟味してみるに、この作品には成功の見込みなどまったく見当たらない。[...] おのが時代の好みに合いそうな要素を何一つ備えていない、というのがこの作品の [...] 欠点なのである。」(Quinet, art. cit., p. 5-6.) とはいえキネの同時代人の中には、『アースヴェリユス』の抱える諸問題について十分に意識的ではありながらも、この作品の中に「文体の巧みさ、構成の妙、細部と全体とに対する入念な配慮」を認めて穏当な評価を下すサン＝ルネ・タヤンディエのような文学者もいた。以下を参照のこと。Saint-René Taillandier, « Écrivains modernes de la France – M. Edgar Quinet », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1858, p. 125-158. (上の引用箇所は p. 139.)

- 10) Charles Magnin, « *Ahasvérus*, mystère ; et de la nature du génie poétique », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1833, p. 535. なお、発表の直後から好評を博したこの論考は、その後もマニャン自身の批評文集 (Charles Magnin, *Causeries et méditations historiques et littéraires*, Paris, Benjamin Duprat, t. 1, 1843, p. 89-158) や『アースヴェリユス』の1843年の新版 (Edgar Quinet, *Ahasvérus*, Paris, Au comptoir des Imprimeurs unis, 1843, p. XIII-LXIII), さらに『アースヴェリユス』を収める『エドガール・キネ全集』第7巻 (*Œuvres complètes de Edgar Quinet*, Paris, Pagnerre, t. 7, 1858, p. 5-59) 等に再録されており、語句や表現の修正をとまなう何種類かのヴァリエントが存在しているのだが、本稿における引用は初出時のテキストから行う。

実際、キネの作品は、神や悪魔、天使や怪物はもとより、砂漠が、大洋が、星々が、山河が、大聖堂が、次から次へと劇中人物として登場し、絢爛豪華な修辞に彩られた台詞を放つ、地球人類史の一大絵巻として構想されている。「叙情の奔流」や「泡立つ詩の瀑布」といった勇ましいイメージで『アースヴェリユス』を表現しようとしたマニヤンのレトリックには、共感を覚えるところが大きい。

他方、そのスケールのあまりの壮大さが仇となって、キネの作品が、「何もかもが殺到し」たまとまりを欠くものとなってしまっているという点もまた事実だろう。例えば1936年、「ファウストとアースヴェリユス」と題された論考を発表しているジャン・ブードゥーはこう述べている。

キネは構築面での才能を欠いていたので、これほど複雑な諸要素を溶かしこみ、そこから活き活きとした創作物を引き出してくることはできなかった¹¹⁾。

これは、他の多くの論者にも共有されている見方である。一例として、シャルル・デデヤンによる『アースヴェリユス』評（1959年）を挙げておこう。

キネは、キリスト教の驚異を、聖・俗の歴史を、人類のうごめきを、そしてユゴーよりも先に諸世紀の伝説を、喚起することに成功したのだろうか？ 美しい箇所はあるものの、少しばかり題材に圧倒されてしまったという感がある¹²⁾。

11) Jean Boudout, « Faust et Ahasvérus », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1936, p. 706.

12) Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, t. III, Le romantisme II, 1959, p. 436.

レオン・セリエの見解（1971年）も、これとそう隔たったものではない。

読者に特に衝撃を与えるのは、イメージの過剰である。どの一節を適当に拾い上げてみても、そこには人を魅惑し、驚嘆させる力がある。ところが全体を読み通すとなると、ずっしりと重たい印象が残るし、華美な文体が邪魔をして、調子^{トーン}が変化した際にもたらされる緊張の弛みを味わうことができなくなってしまうのだ¹³⁾。

多種多様な要素を詰め込みすぎたがゆえにバランスを崩し、統御を失ってしまった作品。書物の中に繁茂しすぎたために、收拾がつかなくなってしまった言葉たち。そこからは、ただ冗長さの印象のみが際立つ。「『アースヴェリウス』とヨーロッパのロマン主義演劇」と題された見事な論考の著者、マルク＝マチュー・ミュンシュは、キネの作品を「傑作……のなりそこね」¹⁴⁾と断じた後、こう言い切っている。

文体は、『アースヴェリウス』のいちばんの弱点である。〔…〕全般的

13) Léon Cellier, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971, p. 157.

14) 「キネの『アースヴェリウス』は成功した作品だろうか？ われわれとしては、微妙な含みのある後世の評決を受け入れたい。つまりこの聖史劇は、傑作……のなりそこねなのである。」(Marc-Mathieu Münch, « *Ahasvérus* et le théâtre romantique européen », *Edgar Quinet, ce juif errant*, éd. Simone Bernard-Griffiths et Paul Viallaneix, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1978, p. 264.) なお、「傑作のなりそこね (chef-d'œuvre manqué)」というこの表現は、『アースヴェリウス』を論評する際の紋切型の一つであり、ミュンシュのものに加えて、例えば以下の論考にもその使用が認められる(ベルナール＝グリフィットの論文は冒頭の一文、クロスリーの論文は末尾の一文を参照のこと)。Simone Bernard-Griffiths, « Lecture de l'*Ahasvérus* (1833) d'Edgar Quinet : Regards sur une palingénésie romantique du mythe du Juif errant », *Romantisme*, n° 45, 1984, p. 79-104 ; Ceri Crossley, « Le paysage dans *Ahasvérus* (1833) d'Edgar Quinet », *Eidolon*, éd. Gérard Peylet, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, n° 54, 2000, p. 405-417.

に、『アースヴェリユス』には言葉が多すぎる¹⁵⁾。

言葉の過剰、イメージの過剰。天地創生以来の人類史を「さまよえるユダヤ人」に仮託してたどりなおすという企図の壮大さや、芝居らしい筋書きの不在とあいまって、それは必然的に、この叙事詩的な規模の作品を容易には把握しがたいものとする。したがって、1833年12月というきわめて早い時点でのシャルル・マニャンの以下の予言は、ひとまず正しかったのだと言っていい。

賭けてもいいが、『アースヴェリユス』に対してなされる批判はすべて以下の二つの難点に集約されるだろう。すなわち、この詩は最高度に晦渋、かつ常軌を逸している、ということで非難されるのである¹⁶⁾。

結局、マニャンのこの「賭け」は見事に当たり、『アースヴェリユス』という作品は後世に至るまで、その常軌を逸した饒舌と、それに起因する荒唐無稽さによって、批評家たちから厳しく指弾されることとなったのだ。

2. 『ファウスト』の星の下で

かくしてエドガール・キネの聖史劇は、1833年というフランス・ロマン主義文学の成熟期に世に出た野心作でありながら、後年、それほど顧みられることのない作品となってしまう。近年になってようやく——特に2010年代の半ば以降——この「憐れな本」についての研究論文が増えてきた、という印象もあるが¹⁷⁾、『アースヴェリユス』を主題とするこれまでの批

15) Münch, art. cit., p. 272.

16) Magnin, art. cit., p. 565-566.

17) 『アースヴェリユス』を主題とする近年の論考としては、例えば以下のものが挙げられる。Sophie Guermès, « Les paradoxes de la supplication dans *Ahasvérus* (1834) et *Prométhée* (1838) d'Edgar Quinet », *La supplication*.

評的言説は、総じて「貧しい」としか形容しようのない状態に留まっていた。それは、一方では、キネのこの作品について正面から論じている文章が、かつていまでも必ずしも多くはなかった、という量的な貧しさでもあるのだが、他方、これまでに蓄積されてきた論考の大半がある種の紋切型に落ち込んでおり、質的に見て不十分である、といった点も見落とすわけにはいかない。特に、批評家たちがこの聖史劇について語るときには揃いも揃ってゲーテ『ファウスト』の名を挙げ、これと比較しつつ両者の類似点をあげつらってゆくのはいったいどうしたことなのか。

マルク＝マチュー・ミュンシュはすでに挙げた論考の中で、「『アースヴェリウス』について語るときに『ファウスト』を引いてくるのは紋切型である」¹⁸⁾と述べているが、実際、ゲーテのこの悲劇への参照は、キネの作品刊行の翌年においてすでに行われている。

『アースヴェリウス』は奇妙で力強い作品である。ゲーテの『ファウスト』と同様、それは無数の思考を喚起し、新たな芸術、宗教、社会秩序の必要性を告知する¹⁹⁾。

Discours et représentation, dir. Luce Albert, Pauline Bruley et Anne-Simone Dufief, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 201-213 ; Id., « Ahasvéus, ou « les arceaux rompus de la parole » : la « prose d'argile » d'Edgar Quinet », *Edgar Quinet poète et théoricien de la poésie*, dir. Sophie Guermès, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2015, p. 33-59 ; Esther Pinon, « L'Ahasvéus de Quinet ou les marches de l'Histoire », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 9, 2020, p. 115-124 ; Bénédicte Élie, « La Mélancolie, une force de renouveau poétique dans Ahasvéus d'Edgar Quinet », *L'Art entre deuil et résistance*, dir. Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2023, p. 253-273. なお、本稿の議論とはほとんど重なるところがないため、その内容について詳述することは控えるが、これらの論考はいずれも『アースヴェリウス』と文学ジャンル（抒情詩、叙事詩、劇詩、散文詩、聖史劇、レーゼドラマ等）の問題に強い関心を示している、という点に現在のキネ研究の動向を見てとることができよう。

18) Münch, art. cit., p. 277.

19) Philippe Hauger, « Ahasvéus », *Revue du progrès social*, juin 1834, p. 596.

むろん、火のないところに煙は立たない。当該二作品の近親性は、その両者の比較が『アースヴェリウス』の出版後、時をおかずして紋切型となるほど明瞭に観察されるものなのである。以下のミュンシュの指摘などは、『ファウスト』がキネに影響を与えたであろう箇所を的確に言い当てている。

ゲーテの『ファウスト』第1部によって手本の示されたいくつかの技法を、今度はキネが自分で用いることとなる。すなわち、天界でのプロローグ、劇中劇や、合唱と叙情性や、筋の脱線^{リリースム}といったアイディア、文体の多様さ、フレスコ画の柔軟かつ壮大な構成などである。さらに、ファウストの象徴的光輪の重要性が、完全に象徴的な登場人物たちを創造する、というアイディアをキネに示唆した可能性もある²⁰⁾。

加えて、1936年には、先述のとおり、そのものずばり「ファウストとアースヴェリウス」と題された論考も出ている。著者のジャン・ブードゥーは、二作品の影響関係を綿密に探りながら、キネの聖史劇の中に『ファウスト』についての「おぼろげな記憶以上のもの」を見出し、「これはまさしく〔『ファウスト』の〕直接的な模倣であり、著者はそのことをいささかも隠そうとしていない」²¹⁾とさえ断言しているのだが、その一方で、両者の差異を指摘することも怠っていない。

20) Münch, art. cit., p. 277. なお、キネがゲーテから学んだと思しき要素はここでミュンシュが挙げているもののみに留まらない。例えばジョゼフ・テキストは、「論理的につながりのある情景を連ねていくのではなく、互いのあいだに明らかな関わりはなくとも内部に同じような理念がある、という一点においてのみ関係づけられた場面を並置していく」『ファウスト』の「きわめて自由で柔軟な形式」が『アースヴェリウス』に「難解ではあるが見事な手本を示した」という見解を述べている (Joseph Texte, « L'influence allemande dans le romantisme français », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1897, p. 627)。

21) Boudout, art. cit., p. 692.

全体としてみれば、『アースヴェリユス』を「フランス版ファウスト」として定義することはできない。この二作品のあいだにはいくつもの大きな差異が存在しており、それはもちろん芸術的な美しさに関するものでもあるのだが、それとともにまた作品の構想に関するものでもあるのだ²²⁾。

ブードゥーの比較・分析は丁寧になされており、『アースヴェリユス』冒頭の〈プロローグ〉において顕著に認められたゲーテの影響が、「この聖史劇の初めの二日間、すなわち「天地創造」と「受難」においては影を潜める」²³⁾といった指摘もまさに正鵠を射たものであると言えよう。

しかし、「死」そのものを体現しているという老婆モブとともにこの聖史劇のヒロインであるラシエルが登場し、作品がより濃密な物語性を獲得してゆく〈第3日〉に議論が及ぶに至ってふと口にされる以下のような発言を、われわれは見過すことができない。というのも、紋切型を生み出し、流通させるのは、必ずと言っていいほどこういった単純かつ図式的な還元だからである。

『アースヴェリユス』の三人組は、抗しがたく『ファウスト』の三人組を想起させる。モブの皮肉めいた庇護の下での二人の主人公の恋愛譚が、あの有名な話の筋をなぞっているからである²⁴⁾。

なるほどゲーテのファウストはアースヴェリユスに、グレートヒエンはラシエルに、メフィストフェレスはモブに、それぞれ重ね合わせられるように思われる。「無限の渇き」²⁵⁾に身を苛まれている主人公。彼を癒し、最

22) *Ibid.*, p. 698.

23) *Ibid.*

24) *Ibid.*, p. 700.

25) 「私〔アースヴェリユス〕が探しているのはそれ〔新たな宗教〕なのです。

終的には救うことにもなるヒロイン。そして、恋人たちをとときには嘲弄し、ときには庇護する、シニカルで悪魔的な人物。両作品における登場人物の、図式的な類似は明らかであるように見える。

実際、エドガール・キネの同時代人であるウジェーヌ・フロマンタンとポール・バタヤールは1841年に『アースヴェリユス』論を共同執筆しているのだが、彼らはそこで同種の意見を述べている。聖史劇の〈第3日〉について、「キネ氏は自分の思考をゲーテの記憶から引き離すことができなかったということが、いくつもの場面から分かる」²⁶⁾と『ファウスト』の影響を指摘した後で、今度は死神モブと「さまよえるユダヤ人」の対話のシーンに、ファウストとメフィストフェレスの対話の名残を認めているのである。

〔〈第3日〉〕第11景の、モブとアースヴェリユスの対話を実際にやらせてみるがいい。そこによみがえるのはファウストだ²⁷⁾。

時代が下り、20世紀の半ばを過ぎても、この図式の正当性は依然として保持されていたようである。きわめて浩瀚な研究書『ヨーロッパ文学におけるファウストの主題』の著者、シャルル・デデヤンもまたこう述べて紋切型の強化に貢献してしまっている。

さて、〔〈第3日〉〕第11景に姿を現すのがモブである。彼女は以後、メフィストフェレスの、とりわけ『ファウスト』第2部のメフィスト

そこでのみ、私はこの身を苛む無限の渴きを癒すことができるでしょう。」(*Ahasvérus*, p. 267.)

26) Eugène Fromentin et Paul Bataillard, *Étude sur l'Ahasvérus d'Edgar Quinet* [1841], édition critique par Barbara Wright et Terence Mellors, Genève, Droz, 1982, p. 131.

27) *Ibid.*, p. 132.

フェレスの役割を果たすことになる。皮肉屋で、否定ばかりする精霊なのだ²⁸⁾。

さらに、キネの聖史劇において最も興味深いのは「ファウスト的な側面の数々」²⁹⁾であり、その主要登場人物たちは「『ファウスト』から着想を得つつ」³⁰⁾造形されている、と断じるレオン・セリエの著作にも一瞥を投げておこう。この研究者の見立てによれば、ラシエルにはグレートヒェンの「面影がやや目立ち過ぎて」³¹⁾おり、モブもまた「キネにとっての女性版メフィストフェレス」³²⁾にほかならない。

だがしかし、こういった登場人物の重ね合わせがキネの作品理解の単純化を招いてしまっているのではあるまいか。「さまよえるユダヤ人」はファウストの分身であり、ラシエルはグレートヒェンの代役であり、モブはメフィストフェレスのコピー——そのような還元を行うことで、『アースヴェリウス』という作品を読んだことにはならないだろう。紋切型流通の弊害が、批評的言説の退屈さという形でここに露呈することになる。とりわけ問題となるのは、キネの造型したモブという登場人物だ。

アースヴェリウスの背後にファウスト博士の影を見出すのはまだよい。ラシエルがグレートヒェン同様、さまよえる主人公に救いと癒しとをもたらす清楚なロマン主義的ヒロインの典型であるという点に関しても、特に異論はない。だがモブは、本当にメフィストフェレスに似ているだろうか。二者のあいだに観察されるのは、類似よりもむしろ差異の方ではないか。メフィストフェレスは疑いようもなく悪魔であるが、モブは「死」そのものの形象であり、いくら悪魔的に見えたとしても、悪魔そのものではない。

28) Dédéyan, *op. cit.*, p. 429.

29) Cellier, *op. cit.*, p. 156.

30) *Ibid.*, p. 146.

31) *Ibid.*, p. 157.

32) *Ibid.*

その点に、われわれはもう少し注意を払うべきなのではないか。

実際、『フランス文学における悪魔』の著者マックス・ミルネールは、死神を悪魔の一種として扱うような愚を犯してはいない。彼がキネの『アースヴェリウス』に言及するのはそこにモブがいるからではなく、なによりもまずこの聖史劇の〈第1日〉と〈第2日〉とを隔てる〈第1日の幕間劇〉の中に、死神とは縁もゆかりもない本物の悪魔たち（ベルゼビュート、ルシファー、アスタロート）が登場するからなのである³³⁾。

いずれにせよ、「それ〔悪魔の形象〕は、1833年に出版されたエドガー・キネの『アースヴェリウス』には、いわば周縁的な形でしか介入してこない」³⁴⁾。〈第1日の幕間劇〉はテキストの分量から言ってもたかだか数ページに過ぎず、その後、同じ悪魔たちが『アースヴェリウス』の世界に戻ってきて活躍することは、〈エピローグ〉に至るまで、ついぞないのである。

3. メフィストフェレスから遠く離れて

そして、モブ自身、メフィストフェレスとは大いに異なっている。

アースヴェリウスの希望を根絶やしにせんとするかのような台詞を連発

33) とはいえミルネールはモブについてもわずかに言及し、その名前の由来を明らかにするとともに、この老婆とメフィストフェレスの類似点を指摘している。「悪の力、すなわち、（決して道徳的問題を持ちだすことのない）キネにとっての死の力は、この戯曲のまさしく中心においてたえず作動しており、それはモブという形象をまとっている。この登場人物は、シェリーの『マブ女王』にその名を借りたキネの独創だが、その特徴の多くをゲーテのメフィストフェレスに負っている。つまり、モブが具現化しているのは、生を再び〈虚無〉の中に落としてやろうと待ち構えている物質的な力だけではないのだ。彼女はそれよりもはるかに一般的なやり方で、存在の裏面を、「〈光〉を生んだ〈闇〉」を体現しているのである。自分がそちらに属していることを、メフィストフェレスが鼻にかけている一方で、存在は、本源的な優位をその〈闇〉と争いつつも、そこから身を引き離すまでには決して至らない。」(Max Milner, *Le diable dans la littérature française* [1960], Paris, José Corti, 2007, p. 574.)

34) *Ibid.*, p. 571.

する〈第3日〉第11景のモブは、たしかに「つねに否定してやまぬ霊」³⁵⁾たる『ファウスト』のメフィストフェレスを髣髴させないでもない。その徹底した唯物論的な態度やシニシズムは、文学史上に名高い数多くの悪魔たちに共通のものでもあるだろう。だがしかし、シャルル・マニャンがつとに指摘しているとおり、モブは「アースヴェリユスの生命には手出しができない」³⁶⁾ため、「死」の体现者としていかに強大な暴力性と破壊性とその内部に秘めていようとも、キネの作品の主人公に対して直接的・物理的な危害を加えることはできない。

実際、モブが脅威でありうるのは、〈第3日〉第3景においてあっけなく彼女に毒殺されてしまう学生や音楽家のような、生身の人間たちにとってのみである³⁷⁾。キリストの呪いによって不死の者とされた³⁸⁾アースヴェリユスにとって、死神はどれほど不吉な雰囲気醸し出していようとも、差し迫った脅威とはなりえない。いや、それどころか、一見奇妙ではあるのだが、作品全体を通じてモブは、さまよえるユダヤ人に対し、むしろ一貫して利益をもたらす存在なのである。キリストの呪いに苦悩する主人公に、老婆はラシエルとの結婚を勧め、実際に二人をストラスブル大聖堂

35) ゲーテ『ファウスト 悲劇第一部』手塚富雄訳、中公文庫、2019年（改版）、p. 111.

36) Magnin, art. cit., p. 556.

37) 『アースヴェリユス』の〈第3日〉第3景には、ラシエルに求婚するためにモブの家の窓の下まで来て歌を歌う学生とその友人たちが登場するのだが、老婆はその歌への返礼と称して毒杯を勧め、若者たちを皆殺しにしてしまう。「学生（空になった杯を投げ捨てながら）：畜生め！ こいつは死の杯、死の葡萄酒だ。（息絶える。）／モブ：憐れな馬鹿者どもだ！ だが死とは、生の醜態なのではないか？」（*Ahasvérus*, p. 206.）

38) 『アースヴェリユス』の〈第2日〉第2景において、十字架を背負いながらゴルゴタの丘へと向かうキリストは、途中、自分の要求をにべもなく断ったアースヴェリユスに対し、以下のような呪いの言葉を投げかける。「最後の審判の日まで、千年以上ものあいだ、歩き続けることになるのは、おまえの方だ。[……] 腰を下ろすための椅子も、喉を潤すための山の湧き水も見つけることができないのは、おまえの方だ。[……] おまえはわが永遠の苦悩を引き継ぐだろう。[……] おまえは決して死ぬことのない人間となるだろう。」（*Ahasvérus*, p. 121-122.）

まで連れて行って婚姻の儀を執り行うことで、結果的に彼を最後の審判の場面における救済へと近づけている³⁹⁾。加えて、アースヴェリユスを一時的に絶望に陥れることとなる〈第3日〉第11景の対話さえ、彼に愛の困難を自覚させるための一種の試練なのだと解釈することが不可能ではない。少なくともキネの聖史劇において、死神の行いはすべて主人公にとって好ましい結果をもたらしているのである。すべての行動が、最終的にはファウスト博士の地獄落ちという目標を隠し持っているメフィストフェレスとは、モブはこの点においてむしろ対立する。

ついで、ポール・ベニシュも鋭く指摘しているように、そもそも『アースヴェリユス』においては「悪」のテーマがことさらに重要性を備えてはいない、ということが強調されなければならない（「死」はそれ自体、道徳的な意味合いにおいては「善」にも「悪」にも区分されず、ひたすら中立的である）。

〔キネの作品では〕〈転落〉とその帰結についての展望は消去されており、〈悪〉は本質的な問題ではなくなっている。『アースヴェリユス』において、地獄はその住人たちと同様、ほとんど問題にならないのである。幕間劇に悪魔が登場するが、それは彼らを特徴づけているあの威勢のよさで、虚無の哲学、万物嘲弄の哲学とでも言うべきものを展開するためにほかならない。そして、そこではキリスト教的な意味

39) 『アースヴェリユス』の〈第4日〉第13景、すなわち最後の審判の場面において、ラシエルは彷徨を続けようとするアースヴェリユスにどこまでもついて行くと宣言する。「私は彼について行くわ。私の心は、まだ挫けてはいないから。」(Ahasvérus, p. 516.) この言葉を受けて、裁き手であるキリストが、「さまよえるユダヤ人」の罪を赦し、彼に祝福を与える。「よし、汝はこの声によって救われたぞ、アースヴェリユスよ。汝を祝福しよう、来たるべき諸世界の巡礼者よ、第二のアダムよ。」(Ahasvérus, p. 517.) つまりアースヴェリユスが救われるためには、あらゆる苦難とともに耐え忍ぶ覚悟を持った伴侶が不可欠だったのである。物語全体を視野に入れたとき、モブは結果的にはこの二人の絆を強めるのに一役買っているといえる。

での悪の精神よりも、否定の精神の方が重要な地位を占めているのである⁴⁰⁾。

『アースヴェリウス』における「悪」の不在を説明するために、ここでベニシュの述べていることは大筋において正しい。ただ、はたして本当にキネの作品には「転落」が描かれていないのだろうか。たしかにアダムとイヴの楽園追放のようなモチーフは作品中に不在である。だが、〈第2日〉第2景、ゴルゴタの丘へと向かうキリストに呪いをかけられることそれ自体が、アースヴェリウスにとってはとりかえしのつかない「転落」として機能しているのではなかろうか。

われわれの解釈はこうである。アースヴェリウスは磔刑の場へと向かうキリストをないがしろにした時点（〈第2日〉第2景）ですでに一種の罪人に成り果てており、〈第3日〉におけるモブの登場以前にどん底まで落ちてしまっているため、彼にとってはもはやそれ以上の「転落」の余地はない。言いかえるならば、モブはたとえそれを望んだとしても、彼をそれ以上、罪悪や破滅の方へと導くことはできないのである。サタンやルシファー、メフィストフェレスといった悪魔の形象が重要な役割を果たしている他の多くの文学作品とは異なり、『アースヴェリウス』に「誘惑」のテーマが欠けているのはそのためだ。「最後の審判の日まで、千年以上ものあいだ、歩き続け」⁴¹⁾ なければならないという重すぎる義務を背負ったアースヴェリウスには、もはやそれ以上、失うものなどない。例えばゲーテの『ファウスト』においてメフィストフェレスが博士を誘惑し、バイロンの『カイン』においてルシファーがアベルの弟を誘惑し、アダム・ミツキエヴィチの『父祖の祭り』において悪霊たちがコンラッドを誘惑し、

40) Paul Bénichou, *Le temps des prophètes* [1977], dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », t. I, 2004, p. 883.

41) *Ahasvérus*, p. 121.

ギュスターヴ・フローベールの『聖アントワヌの誘惑』において悪魔が苦行僧を誘惑し、彼らを罪惡や瀆神へと駆り立ててゆくようには、死神モブはさまよえるユダヤ人を煽動することができないのである。というのも、アースヴェリユスにはもはや彷徨という責め苦の終焉、すなわち「死」以外には望むべき幸福など残されていないのだから⁴²⁾。アースヴェリユスが不幸であるとしたら、それはキリストによって「死」を、つまり老婆モブの存在をこそ、奪われているからなのである⁴³⁾。

ここにおいて価値の転換が起こり、通常、忌み遠ざけるべき存在とされている死神モブは、逆説的にも幸いをもたらしうる者として希求され、待ち望まれることとなる。ベニシュはモブのことを「敵」と呼んでいるが⁴⁴⁾、必ずしもそうではないのである。しかも、この点に関しては、思考の水準を少しばかり移動させてみるならば、アースヴェリユスという登場人物のみならず、『アースヴェリユス』という作品そのものにとってみても、同じことが言える。

キネの聖史劇において、モブは例えばゲーテのメフィストフェレスがそうであったような、天界との対立者ではない。彼女の役柄はまったく逆のものなのだ。モブは、〈第3日〉第2景の初登場から聖史劇が大詰めを迎える〈第4日〉第13景まで、一貫して神意の従順なる協力者である。永

42) この点に関して、モブが作品中、アースヴェリユスに対して行う唯一の誘惑らしい誘惑が「自殺」の誘いであったことは示唆的である。「モブ：とどのつまり、自殺によって死を前倒しにすることも赦されるような、尋常ならざる立場というものがあるものだよ。道徳があなたを断罪するかもしれない、でもお天道様は赦してくださるさ。試してみる余地があるんじゃないかね。」(Ahasvérus, p. 273-274.)

43) この点について、ベネディクト・エリーは、不死の者(=死ぬことができない者)はある意味では死者(=すでに死んでいるがゆえに、それ以上は死ぬことができない者)に等しいのではないか、という興味深い見方を提示している。「決して死ぬことのないこの主人公〔アースヴェリユス〕は、自分が死ぬという見通しを奪われているがゆえに、逆説的ではあるが、すでに死んでいるように見える。」(Élie, art. cit., p. 257. 強調原文。)

44) 「作品全編を通じて〈敵〉となるのは、まちがいがなく、老婆モブの形をとった〈死〉だ。」(Bénichou, op. cit., p. 883.)

遠なる摂理のために、彼女はしかるべき者に死を与えるという自らの仕事を精力的にこなしているだけなのだ。彼女が口にする最初の台詞をここで思い出しておこう。

モブ：「…」今夜はずいぶん駆けずり回ったよ。教皇の枕元で3時間、見守った。彼のミトラ帽と灰を少々、持ち帰ってきたよ。ほら、これは公爵の冠、こっちは白テンの毛皮で織られた男爵の外套だ。この小壇には連中の涙が入っているからね、みんないっしょに私の筆筒にしまっといておくれ。私は1時間しか眠っていない⁴⁵⁾。

ここに強調されているのは、死すべき者のもとに赴いては忙しげに自分の任務を全うする一人の仕事熱心な死神の姿である。そして作品の末尾において、彼女の役割はさらなる重要性を帯びて立ち現れてくる。というのも、万物・全世界の虚無への回帰という壮大な結末を持つ大作『アースヴェリユス』が成立するためには、ブラックホールのように生命を呑み込んでゆく「死」が、すなわちモブの存在こそが不可欠であるからだ。世界の再創造を目論んでいる「永遠の父」に彼女が共犯者として手を貸さない限り、キネの聖史劇は成り立たない。つまり彼女は新たな天地創造を行おうとしている創造主の、唯一の共同作業員なのである⁴⁶⁾。神との関係性、

45) *Ahasvérus*, p. 195.

46) 『アースヴェリユス』の〈第4日〉の終盤、第8景から第13景にかけて、モブは最後の審判を受けるためにヨシャパテの谷に集ってきた死者たちを羊飼いのように追い立てる。ここでモブが「永遠の父」のしもべとして働いていることは、例えば以下の台詞を読めば明らかである。「モブ：ここに私の鎌があります、主よ。あなた様にいただいたとき、これは陽を受けて輝き、私はそこに自分の顔を映してみることができました。しかしあなた様の牧場で、銃眼の付いたかくも多くの城塞都市を、かくも多くの塔や隠し扉を、浜辺に立つかくも多くの灯台を、砂に埋もれたかくも多くのピラミッドを刈らねばならなかったため、刃がこぼれてしまいました。どうかもう一本、別のものをくださいませ。お願いいたします。」(*Ahasvérus*, p. 465.)

そして作品のメカニズムの中で果たしている役割の性質において、『アースヴェリユス』のモブは『ファウスト』のメフィストフェレスと同列に置くことができないのだ。

4. 結論

以上の議論によって明らかになったとおり、モブとメフィストフェレスの類似は——抽象的なイメージの次元ではたしかに感知されるにせよ——あくまでもごく表層的なものに留まっている。モブはキリスト教的な意味合いにおける「悪」ではなく、善にも悪にも与することのない中立的な「死」の体現者なのである（死神と悪魔とはたしかに不吉なものとしてその表象や印象が似てはいるが、しかし道徳的な見地からすれば存在の終わりとしての「死」は一種の自然に過ぎず、それ自体として「悪」ではありえない）。

かくしてモブがメフィストフェレスに還元できない以上、『アースヴェリユス』もまた『ファウスト』に還元することはできない。ゲーテの大作悲劇との比較に基づいた考察はキネの聖史劇読解の紋切型となつて久しいのだが、このような紋切型に支配された思考の退屈さに抗うためにも、二者の類似ではなくあえて差異に眼を向けてみるのがこれからも肝要になってくると思われる。