

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

ジョルジュ・サンドとイタリア： 『スピリディオン』とピラネージ幻想

メタデータ	言語: jpn 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): スピリディオン, ピラネージ, ミュッセ, 階段, 牢獄 キーワード (En): 作成者: 平井, 知香子 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://doi.org/10.18956/00006114

ジョルジュ・サンドとイタリア — 『スピリディオン』 とピラネージ幻想 —

平 井 知香子

要 旨

イタリアを舞台としたサンドの『スピリディオン』には、ヴェネツィア出身の版画家ピラネージの《幻想の牢獄》^{カルチェリ}を思わせる一場面がある。修道士アレクシは教会の創始者スピリディオンの秘密を知るため、深夜教会の地下埋葬所に階段を降りていく。ゴシック式教会の内陣に彼が見たものは、司祭たちによる殺人であった。この階段のイメージは、ミュッセが翻訳した、ド・クインシーの『阿片吸飲者の告白』中にあるピラネージの《幻想の牢獄》^{カルチェリ}に関する記述と共通している。またミュッセは螺旋階段を下降するピラネージ的幻想を自身の『世紀児の告白』の中に何度も使用している。子供のころ、祖母の書齋でピラネージの版画集を見て以来イタリアに憧れるようになったサンドは、『世紀児の告白』を読んで影響され、『スピリディオン』の階段を下降する場面を描いたのではないか。以上のことを明らかにしてみたい。

キーワード：スピリディオン、ピラネージ、ミュッセ、階段、牢獄

はじめに

ジョルジュ・サンドとイタリアと言えば、まず詩人アルフレッド・ド・ミュッセとの有名な〈ヴェネツィアの恋〉が思い浮かぶ。サンドがイタリアの地を踏んだのは、ミュッセと二人でイタリアに向かったこの時（1833年、12月末にヴェネツィアに出発）が最初であった。イタリア人医師バジェロを交えての恋愛ドラマは、傷心のミュッセが一人パリに帰ることでいったん破綻したが、その後再会、そして幾多の波乱の後1835年に最終的な決別となる¹⁾。このヴェネツィアでの悲痛な体験からミュッセの『世紀児の告白』*La Confession d'un enfant du siècle*（1836）が生まれた。サンドは彼の死から二年後に『彼女と彼』*Elle et lui*（1859）を書き、それに憤激したミュッセの兄ポールは同年『彼と彼女』*Lui et elle*（1859）を反論として描いたことはよく知られている。ロマン主義時代の最大の事件ともいべき出来事は、当時から現代にいたるまで様々に取り上げられた。

舞台となったイタリアはスペインとともに当時のロマン派の人々の愛好した土地であり、彼らは他の芸術家たちと同様、情熱的な憧れの地、イタリアに対する渴望から多くのものを見たいと願っていたのである²⁾。

またサンドの代表作『歌姫コンスエロー愛と冒険の旅』*Consuelo* (1843)の女主人公コンスエローはヴェネツィアのおペラ歌手であり、彼女の師ポルポラはハイドンの恩師として知られる実在のイタリア人音楽家Nicola (Antonio) Porporaをモデルにしている。そのほかイタリアを背景にした作品は『レオネ・レオニ』*Leone Leoni*、『アルディーニ家の最後の令嬢』*La Dernière Aldini*、『モザイクの師』*Les Maîtres mosaïstes*など20以上を数える。イタリアはサンドにとって第二の故郷ともいべき愛着のある土地であった。なぜならサンドの誕生はもともとイタリアに深くかかわっている。ナポレオン軍の将校であったサンドの父が、従軍中のイタリアで出会った女性がサンドの母となるソフィ・ドラポルトだったからだ。本稿ではイタリアのサンド研究者アナローザ・ポリ Annarosa Poliの『ジョルジュ・サンドの生涯と作品におけるイタリア』*L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*³⁾を参考に、サンドの作品を読み解いてみたい。とりわけ神秘的、宗教的作品『スピリディオン』*Spiridion* (1839)の幻想的場面に見られる下降のイメージに着目し、ヴェネツィア出身の版画家ピラネージ⁴⁾との関連を検討する。

1. イタリアへの憧れ

ええ、そうです、親愛なるイタリア、フランスの姉妹よ、私たちのところでは人々は心にあなたへの愛を抱いて生まれてくるのです⁵⁾。

ジョルジュ・サンドは子供時代から晩年にいたるまで、はるかな土地イタリアを心の中で夢見ていた。イタリアへの興味はまず祖母のオロール・ド・サックスが孫娘に施した音楽教育に始まる。祖母は古いイタリア語の歌曲を歌い、クラヴサンで伴奏していた。その歌の中にイタリア人の作曲家によるものがあり、サンドはその時の印象を自伝『我が生涯の記』*Histoire de ma vie* (1854-55)に記している。

私は彼女が老年期にイタリアの古い巨匠の歌曲を歌うのを何回となく聞いた。彼女はその中でレオ、ポルポラ、ハッセ、ベルゴレージなどから実質的な栄養を得ていたのだった。[中略] 私の子供時代、彼女は私にどういう音楽家のものか、もうわからぬがイタリアの小二重奏と一緒に歌わせた。[中略] ある日彼女の歌を聞いているうちに圧倒されて、涙にむせてしまうことがあった⁶⁾。(下線は筆者による。以下同じ)

つぎにサンドは少女時代にパリの修道院オーギュスチヌ・アングレーズでイタリア語を英語とともに学習している。語学の才能に恵まれていた彼女はたやすくイタリア語を習得した。

修道院で知り合った友人エミリー・ド・ウイスムとはイタリア語で話す練習をしていた。修道院生活を終え、故郷のノアンに帰ってからサンドは、日に1時間ずつ「歴史と音楽とイタリア語」を勉強するのを日課としていた。エミリーとはその後も文通を続け、しばしば英語やイタリア語で手紙を書いていた。この頃からサンドは叙事詩人ホメロスHomèreやタッソLe Tasseの詩に親しみ、神秘的な思想にひかれていた。タッソの叙事詩『解放されたエルサレム』*Jérusalem délivrée (La Gerusalemme liberata)* (1557年)に熱中し、自らそのフランス語訳を試みた。その翻訳がパリの歴史博物館に残されている。また1821年5月、ダンテDanteの『地獄編』*l'Enfer*に対する熱狂をエミリー・ド・ウイスムに「あなたは確かダンテを読んでいなかったわね。彼の地獄の詩は何か熱狂させるものがあります」と打ち明けている⁷⁾。

実際、祖母の書齋には若いオロール（サンドの本名）の知性を育て想像力を育む書物が豊富にあった。その中にイタリアに関係するものとして、ローマ史の地図帳、オヴィディウスの『変身』のフランス語訳、ピラネージの『アンティキタ・ロマーネ（ローマの遺跡）』*Le Antichita romane*および『オペレ・ヴァリエ（さまざまな作品）』*Opere varie*などの版画集が含まれていたのである。アナローザ・ポリはこれらの書物がサンドのイタリアに対する夢想へ導いたと主張している⁸⁾。

1825年の夏、サンドは夫カジミールとともにピレネーに保養に行った。夫婦はそこで出会ったボルドー裁判所の検事オーレリヤン・ド・セーズとともにルールドの洞窟を訪れる⁹⁾。「ダンテの地獄」を思わせる地下の深淵の国へと下降するきわめて特異な旅で、その体験がサンドの心にいつまでも深く残った。『わが生涯の記』にはその時に見た夢の話がある。

私の夢のなかでは、地下の町がそのあらゆる脅威をもって現れた。その町は砕け、私の上に倒れてきた。私は1000ピエの長さの綱につかまっていたが、それは突然切れた。そして私はもっと埋もれた別の町にいて、果てしなく落ちてゆき、ピラネージの版画のような無数の地下道や洞窟を通して地球の中心まで迷い込んで行った。私は冷や汗にびしょ濡れになって目が覚めた、そして再び眠りについて、さらにもっと熱に浮かされた旅や幻覚の数々に旅だった¹⁰⁾。

アナローザ・ポリはこの夢想を引用し、「これらの文章はイタリアの版画家ピラネージがロマン主義的な悩める魂を表現した暗いエッチング『カルチェリ』*La Carcerie*を我々に想起させないだろうか」と言っている¹¹⁾。私の〈夢〉は、〈地下の町〉にいて〈綱〉につかまっていたが、その綱が切れ〈果てしなく落下〉し、〈ピラネージの版画のような無数の地下道や洞窟〉を通して地球の中心まで〈迷い〉込んで行った。確かにこれらの記述は、ポリが指摘するようにピラネージの〈螺旋階段〉で下降する《カルチェリ=幻想の牢獄》と多くの点で一致してい

るのではないだろうか。またこの時の記憶が後に『スピリディオン』の深夜、修道院の地下室に階段を降りて行って血も凍るような地獄図を目にする場面へと発展したのではないかと類推される。ではピラネージについて一瞥し、サンドのイタリアへの興味をかきたてた『カルチェリ』について見てみよう。

2. ピラネージ

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) は18世紀イタリアの版画家、建築家、考古学者で「ヴェネツィアの建築家」という称号を名乗っていた。1740年、20歳の時ローマに出て版画を学び、ローマの古代遺跡や都市景観を銅版画に描き、『ローマの古代遺跡』、『ローマの景観』などを出版し名声を得た。18世紀半ばのローマは国際都市として発展しており、それを描写したピラネージの版画はフランスの絵画や建築に影響を与えたばかりか、美術愛好家の趣味を満足させたり、人々をイタリアへの旅にいざなう一種の案内役も果たしたようだ。サンドの祖母がピラネージの書物を所有していたのは、18世紀の教養ある貴族としてごく当然のことであったのかもしれない。

ピラネージとフランスとの関わり的一端として特に注目すべきことは、『カルチェリ＝幻想の牢獄』 *Invenzioni capric de Carceri* (『牢獄の気まぐれな考案』1745年) を中心とする彼の版画作品が、フランス・ロマン主義の作家たちに多大な衝撃を与えたという事実である。ヴィクトル・ユゴー、テオフィル・ゴーチエ、テオドール・バンヴィル、ミュッセ、ボードレール、マラルメなどピラネージ幻想に憑かれた詩人、作家たちが数多くいた。当時幻想文学が流行していたこともこの暗い《^{カルチェリ}牢獄》のイメージ定着に一役買った¹²⁾。

イギリスの評論家トマス・ド・クインシー Thomas De Quincey の『阿片常用者の告白』 *Confession of an English Opium-Eater* (1821) には、コールリッジから聞いたというピラネージの銅版画の話がある。1828年にこのフランス語訳を行ったのがミュッセであった。

何年かのちに私がピラネージの『ローマ古代遺跡』を眺めていると、かたわらにいたコールリッジ氏が、「夢」という題の版画集のことを話してくれた。それはこの画家が熱病の発作の間に見た幻影にほかならなかった。その版画のいくつかは（私は依然としてコールリッジ氏の話のことを言っているだけなのだが）広大なゴシック様式の広間を描いている。その床の上にはあらゆる種類の^{からくり}機械、太綱、滑車、車輪、^{てこ}梃子、^{いしゆみ}弩、などが置かれていた。そして壁に沿って昇っていく階段に気付いた。苦心してその階段をよじ登っていくのはピラネージその人だ。もう少し階段をたどっていくと突然階段は途切れ、手すりもない。しかし後戻りするすべもない。深淵の底に落ちていくしかない。不幸なピラネージの身にな

何が起ころうとも、少なくとも彼の苦しみと努力は終わりそうだ。しかし目を上にあげて見たまえ。さらに高いところに第二の階段がある。そしてピラネージは奈落の淵にいる。さらに目を上げると、ピラネージはもっと高い階段の上である。このように階段は広間の暗闇に包まれた円天井の中に彼が消えるまで続いていた¹³⁾。

マルグリット・ユルスナールが評論『黒い脳髓』の中で指摘しているように、ピラネージには「夢」と題する版画集ではなく、クインシーが思い違いをしたのか、コールリッジの間違いだったのか不明であるが、いずれにしてもこの話は版画家の《カルチェリ＝幻想の牢獄》のことを指している¹⁴⁾ (図1参照)。また、版画の中に階段を上下するピラネージの姿はどこにも見当たらない。ド・クインシーが言う《ゴシック様式》については、ピラネージの建築そのものはゴシック様式ではなくバロック様式である。それなのになぜ《ゴシック様式》と言明したのかについては諸説あるが、当時幻想文学の流行で中世への回帰を指向するロマン主義的傾向



(図1)《牢獄》7図 第2版 静岡県立美術館所蔵

から一般にゴシック建築が好まれたことによる。クインシーがピラネージの建築をゴシックとみなしても、19世紀フランスの当時の風潮にしたがっただけのようである¹⁵⁾。こうしてピラネージの実際の版画というより、ミュッセが翻訳したド・クインシーのピラネージ像がフランスに定着することとなった。その特徴を後に引用するサンドの『スピリディオン』と関連させてまとめると次のようになる。

1. 「夢」と題される版画集は〈熱病〉に浮かされた時の産物である。
2. 牢獄が、ゴシック式の広間。
3. 牢獄にとらわれている人を責める様々な拷問の道具がある。
4. 階段が途切れ、後戻りのすべなく、奈落の底に落ちる。
5. 広間の暗闇に包まれた円天井。

ミュッセはたいそうこの翻訳を好み、のちの作品『蠅』*La Mouche* (1853) でもほぼ同じ文章を再現する。そして『世紀児の告白』には以下のような階段を下降するピラネージ的イメージをしばしば用いている。

- 1) 狂気じみた回教の僧侶たちが、眩暈の中に法悦を見出すように、思想も、堂々めぐりをして自分を掘り下げること疲れきった時、空しい仕事に倦きて驚いて立ちどまる。人間は空洞になってしまい、あまりに自分の中に降りて行ったために、彼は螺旋の最後に達したように見える。そこでは、山の頂上や坑道の底にいるように空気が欠乏する、そして神はその先へは行くなと命ずる。
- 2) 時計の鳴る音は一つ一つおまえをそこに引っ張ってゆく、おまえの歩む一步一步は、いま踏んだばかりの階段をこわしてゆく。おまえを養うものは死者だけだ。空の空気はおまえにのしかかり、おまえを潰す、おまえの踏む大地は足の裏をそっちへ引っ張る。降りろ、降りろ！なぜそんなに怖がる？¹⁶⁾

主人公のオクターヴは恋人のブリジットが彼女の幼なじみのミストを愛しているのではないかと嫉妬に苦しみ、深い絶望感に憑りつかれる。《螺旋階段》はその極みに出現する。それはミュッセがヴェネチアで陥り、彷徨った《恋の迷宮》であり、落ちて行った《恋の地獄》、さらに死へと下降する階段ではなかっただろうか。眩暈、螺旋階段、一步一步階段を下りていく、死、恐怖。これらのピラネージ的イメージに注意を払っておこう。

3. 『スピリディオン』と階段のイメージ

1830年代のフランスは、前世紀の合理主義の反動から、悪魔や妖精が各作家によって好んで取り上げられ、幻想怪奇小説の黄金時代であった。ホフマンの翻訳が紹介されたことも流行の大きな原因を作った。サンドはいち早くホフマンに共感し『旅人の手紙』で熱烈な賛辞を贈っている。こうした時代の流れからサンドの幻想的作品は生まれた。『スピリディオン』の地下埋葬所における殺人、『コンシュエロ』の悪魔による秘伝伝授。いずれも主人公は恐怖の闇に降りていき、恐怖に身を引き裂かれ、そしてカタストロフィに陥る。では幻想文学の歴史にも残る血も凍りつくような地獄図、修道院の地下室での殺人の描写から検討してみよう。

ジョルジュ・サンドの『スピリディオン』は、18世紀イタリアの修道院を舞台とした神秘主義の哲学小説である。この書はサンドの故郷ノアンで書き始められたが、ショパンとともにマヨルカの修道院で過ごした時期に大部分が書かれた。『アンディヤナ』や『レリヤ』のように、女性を描いたそれまでのサンド作品と違い、女性は一人も登場しない宗教的な作品である。しかし、宗教的真理探究をテーマとした『スピリディオン』こそ、サンドの内的苦悩の結実ではないかと仮定される。

スピリディオンは17世紀、イタリアに修道院を創設した人物である。彼はユダヤ教徒として生まれた。彼の本名はサムエルであったが、ピエールと名を変えてプロテスタントになり、次にカトリックに改宗した。二度《精神(=靈)》(l'esprit)なるものに啓発を受けたことを記念して《スピリディオン Spiridion》という名をピエールに付け加えたのである。彼は深い懐疑にとりつかれ、伝統的なキリスト教の外に宗教的真理を求めた。そしてその秘密を記した原稿が彼の墓の中に彼とともに埋められたのである。老僧アレクシは若い修道僧アンジェロにスピリディオンの墓の秘密を見抜き真理を我が物とするよう、彼の師スピリディオンの話をする。

アレクシはある真夜中、六年来夢見てきた創設者スピリディオンの遺骨を見ようと決意し《Hic est》(此处ニアリ)と書いてある石を持ち上げて、教会の地下埋葬所に降りていく。階段を降り始めると間もなく、恐怖が彼の体をとらえる。

わしは「此处ニアリ」と書いてある石のところに達した。それをたいした苦労もなく持ちあげた。それから階段を下り始めた(図2参照)。十二段あったのを覚えていた。だが六段下りたところで早くも頭が錯乱してしまった。自分の中で何が起きたのか分からない。そうした体験を知っていなかったなら虚栄からの勇敢さが多くの弱さや臆病ゆえの恐怖を覆い隠せるのを決して信じられないだろう。熱による寒気がわしを捉えていた。[中略]
わしはあいかわらず降り続け、エレボスの深みに入りこんでいくように思えた。とうとう

ゆっくりとながらも平らな場所に着いた。と、不気味な声が大地の深奥部に向かって、何か打ち明けるような言葉を言うのが聞こえた。

「彼は階段を再び上がることはないだろう」[中略]

と、そのとき、かすかな光が闇を貫いてきた。と、階段の最終段のところにいるのが分かったが、そこは山のふもとと同じくらい広大だった。わしの背後には赤い鉄の段が幾千段もあった。わしの前には、ただ空間しか、天空の底知れぬ深みしかなかった。夜の暗い青が頭上にも足下にもあった。めまいを感じた。階段から離れると、それをまた上がるのはも



Je m'élançai dans le vide en blasphémant...

(図2) 『スピリディオン』藤原書店 p.193

モーリス・サンド画 (エッツエル版『挿絵入りジオルジュ・サンド作品集』より)

はやできないと思ったので、わしは呪いの言葉をつぶやきながら空間をつき進んだ。だが呪いの文句を発したか発しなかったとき、空間は雑然とした形態と色彩で満たされた。と、少しずつ分かったのは自分が広大な回廊と同じ階の平面にいて、そこを震えながら進んでいることだった。だが円天井のてっぺんがうっすらとした赤い光で照らしだされ、この建物の奇妙で醜悪な形態が浮かび出していた。このモニュメント全体が、巨大な力と重みによって、鉄の山か、真っ黒な溶岩の洞穴の中に切り出されたように見えた。一番近くにある物体も見分けられなかった。だがわしが向かっていく方向にあった物体は、しだいに不気味な外観を呈しはじめ、一歩あゆむごとに恐怖はいや増していった¹⁷⁾。(図2参照)。

先に引用した『世紀児の告白』の1)では〈眩暈〉、〈螺旋の最後に達した〉、〈山の頂上や坑道の底〉、2)では〈一歩、一歩〉、〈階段〉、〈大地〉、〈降りろ、降りろ〉など広大な空間の中、階段を下降し死へ向かうイメージが見られた。同様に『スピリディオン』でも〈大地の深奥部〉、〈階段の最終段〉、〈鉄の山か、真っ黒な溶岩の洞穴〉、〈一歩あゆむごとに恐怖はいや増していった〉などミュッセの文章にきわめて類似した表現が見られる。先に見たド・クインシーの訳文と、これらのイメージをそれぞれ比較してみよう。

	熱病	建築様式	拷問の道具	階段	奈落
ド・クインシー	熱病	ゴシック様式の広間	あらゆる種類の機械、……	上昇、下降 階段が途切れる。後戻りできない。	奈落の淵 (au fond des abime)
世紀児の告白	熱眩暈	回教寺院	小刀	下降、螺旋の最後に達したように見える。大地が足の裏を引っ張る。	自分の中 大地 (la terre) 坑道の底
スピリディオン	熱めまい	ゴシック式の教会	釘と金鎚 鍵爪とヤットコ	下降、 階段の最終段。 階段を再び上がることはない。	大地の深奥部 (entrailles de la terre)

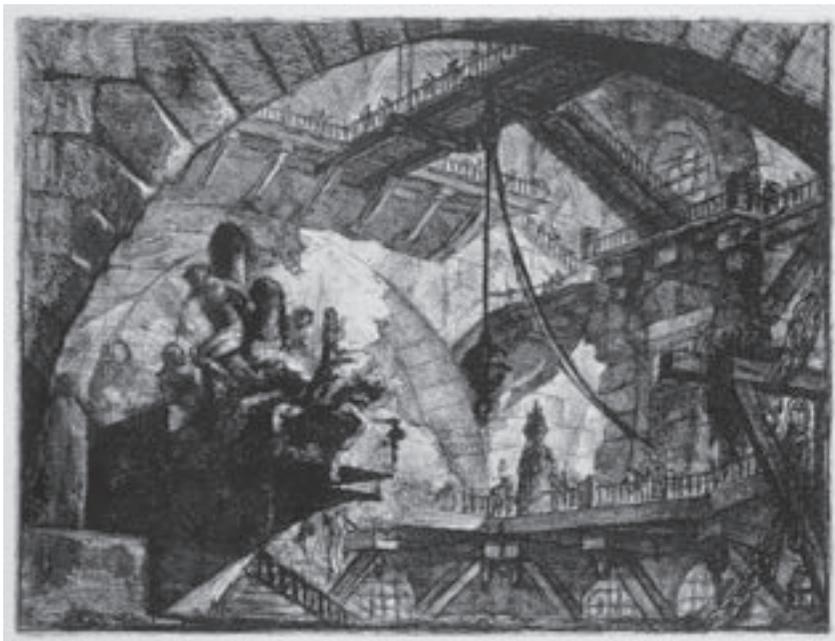
この表に見るように三者には共通したイメージが認められる。ド・クインシーの『阿片吸飲者の告白』の中のピラネージ記述に影響を受けた訳者ミュッセが、自身の『世紀児の告白』にそれを用いたことは、小玉齊夫「ピラネージとフランス — 『カルチェリ』の螺旋階段を中心に」、吉田泉「ミュッセとピラネージ幻想」などの論文で明らかにされている。しかし、サンドの場合についても全く同様のことが言えるのではないだろうか。階段を下降し、その先に主人公が見たものは、まるでピラネージの《^{カルチェリ}牢獄》第2版の時につけ加えられた拷問の道具のある情景(図3参照)さながらであった。以下アレクシの恐怖の体験をたどってみよう。

円天井を支える巨大な柱や円天井自体の巻葉装飾が、すべて奇妙奇天烈な拷問をかけらている超自然的な背たけの人間たちを表していた。ある者たちは足を上にして逆さづりされ、

くねくねした恐るべきへうねりで締めあげられていた。それらのヘビは敷石をかんでいて、かれらの歯は大理石に食い込んでいた。他の者は地中に腰のところまで地面に埋まり、上のほうから引っ張られていた¹⁸⁾。

他の柱には互いにむさぼり食う人間たちがいた。もがき、苦しみ、憎悪と苦痛の表情で吊り下げられたままだった。天井から吊るされた子供が、体を食いにくる者から逃れようとして今にも敷石にたたきつけられんとしていた。彼が進めば進むほど、これらの像全ては現実味を帯びてくるのであった。

その時、アレクシは闇の底で、歩く群衆のざわめきを聞く。ざわめく足音は次第に早く、次第に近く迫ってくる。気づくと彼らの全ての目が、恐ろしい笑いや憎悪の表情で彼をじっと見つめている。そして全ての腕が彼をとらえようと伸びてくる。後方にはさらに恐ろしい物音があった。笑い声、叫び声、脅かす声、すすり泣き、冒涇、そして突然の沈黙。不吉な音と群衆の腕に満たされた回廊。その真中で逃れようと必死になってもがくアレクシ。その時幽霊の群れが、走り、わめき、関を切った川のように闇の中に広がり始めた。その群れを導くはるかな一条の光があった。そして彼は自分の足の下の無限の深みの中に、一つの教会を認めた。それはゴシックの教会で、カトリック教徒が十一世紀に建てた教会様式をしていた。彼らの精神力が頂点に達して、死刑台や火刑柱を組み立て始めた時代である。



(図3) 《牢獄》10図 第2版 静岡県立美術館所蔵

不吉な光がその建築の内部を照らすと、彼は内陣の中に大勢の司祭の行列と、彼らの遂行する恐怖の場面を見た。それは生きながらの埋葬であった。柩の中に一人の男が横たわっていた。その男はまだ生きていた。彼は何の抵抗もしなかったが、その胸からはすすり泣きが漏れていた。彼の側には釘と金錠を持った何人もの司祭たちがいて彼の心臓が止まるのを待っていた。しかしその心臓に血塗られた腕を突っ込み、はらわたをねじっても無駄であった。誰もこの心臓を引きちぎることはできなかった。死刑執行人は怒りの叫び声をあげ、群衆に向かって「奇跡が起こるように祈りなさい！」と言うのであった。

アレクシはその柩の中に次々と受刑者たちを見た。受刑者たちは絶えず変身するように思えた。キリストの次にアベラール、ついでヤン・フスとなり、それからルターとなった。墓の中にスピリディオオンが横たわっているのが見えた。だがそれはもはやスピリディオオンではなく、年老いたフルジェンチェで、彼は次のように呼びかけた。「アレクシよ！わが子アレクシよ！わしを滅ぶままにしておくのか？」その声が終わらぬうちに、彼は自分自身の姿が師の代わりに柩の中にあるを見た。胸を半ば開かれ、^{かぎづめ}鉤爪とヤットコで心臓を引きちぎられた状態だった。とはいえ、もう一人の彼は欄干の後ろに隠れながら、断末魔の苦悶の中にいるもう一人の彼を見つめているのだった。体が衰弱し、血管が凍り、冷汗が手足から滴り落ちた。朦朧とした意識の中で、彼は次のような声を聞く。

ここで見たと思ったものはすべて君の頭脳の中にしか存在しないのだよ。君の想像力が一人で恐ろしい夢を勝手に作り出したのだ¹⁹。

アレクシがゴシックの教会の中で見た恐怖の幻は、「狂信と迷信の産み出したもの」(création du fanatisme et la superstition)であり、「天からの純粹な啓示と、恐怖によって呼び起される愚劣な幻影との見分けがまだつかない」ための産物である。むさぼり食う者と食われる者は、「カトリック教がかたくなにしまったり歪曲してしまった魂の象徴なのだ。」不信仰、無秩序、無神論、怠惰、憎悪、強欲、羨望。それらは全て教会が信仰を失った時、その中に侵入してきた悪しき情念である。教会の司祭たちによってはらわたを引きちぎられていたあの犠牲者たちは、さまざまな形でキリストであり、「新しい真理に殉じた者たち」、「未来の聖人」たちであった。アレクシが見た自分自身の二重の像は、存在の最も美しい半分と、エゴイストで臆病な半分であった。美しい部分は責め苦に耐え、卑怯な他の半分は敵から逃れるために柱の陰に隠れていたのである。「さあ、目覚めなさい。そして道徳律の中に、科学の中で見出しえなかったおまえが知識の中に見出すことのできなかった真理を探し求めなさい。」その声が語り終えた時、彼は目覚めた。朝の地下埋葬所の《*Hic est*》(ここにあり)の石のところであった。

以上が『スピリディオオン』の最も幻想的な場面のあらましである。闇に閉ざされた教会内の

恐るべき地獄絵図。それにしてもサンドは一体どこからこれほど不吉で残虐な死のイメージを手に入れたのだろうか？それはまさしくピラネージの《^{カルチェリ}牢獄》からではなかっただろうか？

赤い幾千もある階段を下って「黄泉の深み」へと降りていく。上昇が希望的生命のイメージに満ちているのに対して、下降は暗い死のイメージへと向かう。その時彼の耳に聞こえた「階段を再び登らないだろう」という声は恐怖にとどめを刺す。彼はもう逃れようのない恐怖の餌食である。もはや生の世界へは帰れない。暗い墓穴に閉ざされて、あるのはただ恐怖と絶望だけである。

何ひとつつがるものもない虚無の深みの中で、目が暗さに慣れ、歩むにつれ恐怖は増大する。その時ざわめく群衆の足音が近づき、気づくと「すべての目が」彼を恐ろしい表情で見つめている。他人の目がじっと見つめている恐怖。見ていたのはこちらのはずなのにいつのまにか見られていたという恐怖である。視覚的恐怖の中で「目の恐怖」は最大のものであろう。たとえば幻想的な絵画の中で描かれた目は、アルベルト・トレヴィザンの『スペイン階段』にしろ、アルチンボルドの『動物でできた肖像画』にしろ見ている者をぞっとさせる。気づくと無数の目が見ているはずの我々を逆にじっとみているのである。ではなぜ他人の目が恐怖を引き起こすのだろうか？それは他人の視線の、突然の攻撃が、それまで無防備な状態におかれていた我々自身の存在そのものを脅かすからである。ツヴェタン・トドロフはホフマンの幻想の重要なテーマとして《thème du regard》（まなごしのテーマ）を挙げている。フロイトが『芸術論』の中で非常に興味深い精神分析を試みたホフマンの『砂男』などはその良い例である。『砂男』の恐怖の原因は他人の視線の中にある。晴雨計売りの男コッポラは「上等の目玉」と言いながら机の上に次々と眼鏡を並べる。無数の目が主人公をぎらぎら睨みつけ、恐怖に陥れ狂気に引き込んでいく。自動人形の目玉、そして望遠鏡、この物語は「目」に憑かれているのである。ホフマンは生涯二重の自我に苦しめられ、『砂男』をはじめ他の作品もその内的苦悶から生まれたという。目のテーマもその二重自我と深い関係があるだろう。『スピリディオン』の最大の恐怖も、《thème du regard》に伴って現れた自我の二重性にあると思われる。目の恐怖は後述するゴシック建築の教会の中に主人公が見た殺人の場面において頂点に達する。

4. 「聖なる殺人」とピエール・ルルー、『レリヤ』

主人公アレキシは教会の内陣に大勢の司祭らの手による埋葬を目撃する。生きながらの埋葬である。エドガー・アラン・ポーの作品の題名ともなっている「早すぎた埋葬」は土葬を習俗とするヨーロッパ人にとっては切実な問題を提示していた。埋葬後、死者の蘇生が少なくはなかったのである。生きたまま埋葬されたら、いかなる苦痛が生じるかという想像が、当時の人々の恐怖を誘い、幻想作家の格好のテーマになっていた。ただでさえ恐ろしいテーマをサンドは、

釘や鋏で内臓を傷つけるという残酷な方法を使い、しかも聖なる場所で、司祭による殺人としている。極めて冒瀆的な行為である。しかし、この教会内の殺人によってのみ、サンドの理想とする「新しい宗教」のイニシエーションが可能なのである。その時殺人は「聖なる殺人」であり、「新しい真理の殉教者たち」は「儀式的犠牲」(sacrifice rituel) の名のもとに喜んで死んでゆくのである。ともあれこの殺人は当時の教会宗教に対する手厳しい批判であり、異端の天才たちによる「新しい宗教」の到来を待つサンド自身の渴望の表現に他ならない。

柩の中に次々と横たわる殉教者の亡霊、キリスト、アベラール、フス、ルター、スピリディオン……。異端の殉教者たちの輪廻転生である。サンドの異端の宗教に対する好みは、1831年カルヴァンに捧げたエッセイ『ジャン・コーヴァン』*Jehan Cauvin*をはじめ、1833年のラムネーとの出会いなどを通じて徐々に強まっていくが、ピエール・ルルーはさらに彼女の異端に対する興味を強めた。ところでルルーの進歩主義思想を簡単に述べると次のようなものである。「宗教はあい続く啓示によって進歩する。その進歩は教会によって迫害された異端の偉人たちによって成し遂げられる。精霊の支配は父の支配と子の支配の後に続くべきである。魂は発生を永遠に繰り返すことによって人類(ユマニテ)の中に再びよみがえる。」『スピリディオン』の輪廻説はルルーの影響が色濃いのである。サンドは『スピリディオン』によって教会宗教に厳しい批判の矢を放ち、異端の宗教の中に理想を見出しながら、選ばれた人の中から天才の聖人が出現するのを期待している。

スピリディオン、老フルジェンチェ、そして最後に柩の中に横たわっているのは語り手アレクシ自身。この場面がクライマックスの恐怖となり得ているのは、先に述べた自我の二重性によってである。柩の中で心臓を引きちぎられている彼、それは彼の存在の最も美しい半分《la moitié la plus belle de ton être》である。そしてその死の苦しみを陰に隠れて見ている彼は、エゴイストで卑怯な他の半分である《autre moitié, qui est égoïste et lâche》。存在の美しい部分は、死をもいとわず、死のかなたに新しい真理を探す殉教者である。彼には恐怖はない。恐怖はそれを見ている肉体を持った存在の醜い部分にある。すなわち自我の二重は精神と肉体の分裂から来る。

自我の二重分裂がいかに恐るべきテーマであるかは、我々は『ジキル博士とハイド氏』の例でよく知っている。ジキル博士は善人である。ハイド氏は彼の悪の部分を集めることによって生まれたもう一人の彼である。ハイド氏の性格が拡大するにつれジキル博士はそれを制御することかなわず滅びてしまう。二重の自我は先に触れたホフマンの『砂男』の場合「視線のテーマ」を伴って現れた。主人公の情熱的詩的精神は目の恐怖にとりつかれ狂気の道を突っ走る。彼の理知的散文的精神は幸福な日常生活を望むが、『ジキル博士とハイド氏』の場合同様、狂気が増大した時に滅びる。『スピリディオン』においても自我の二重は、見ている彼と見られている彼という視線の問題を通じて描かれていた。結局自我の二重は、ヨーロッパの伝統的な思想

に従った、精神と肉体の二元論の問題に帰する。精神を善とし、肉体を悪とする伝統が、自我の二元分裂を生んだのである。『スピリディオン』におけるサンドの内的苦悩も精神と肉体の分裂であった。そしてこの苦悩は「レリヤの苦悩」の延長線上にくるものである。

アンドレ・モロワがサンドの赤裸々な告白を読みとるよう我々に勧めているのは『レリヤ』の1833年初版本の次のような箇所である。

私の夢想はあまりにも崇高だったので、肉体の粗野な欲望にはもはや降りて行くことはできませんでした。[中略] 私は未知なる悪魔が抱きしめるのを夢見ました。私は彼の熱い息が私の胸を焦がすのを感じました²⁰⁾。

レリヤの想像力があまりにも崇高を夢見たので、他の女が簡単に手に入れている肉体的愛を得ることができないのである。そしてそれが彼女の唯一の考え、唯一の目的となってしまう。これが「レリヤ」の悩みであり、彼女はその悩みを解決しようと苦しみ続ける。夢と現実の相克、言い換えれば精神と肉体の二元分裂。モロワはレリヤの「冷感症」《frigidité》の悩みをサンドの本質的な特性とみなした。『レリヤ』の重要性を主張するのはモロワだけではない。サロモンはヴァンサン仕事を例にあげながら『レリヤ』はサンドの《toute la vie amoureuse》の鍵となるだろうと言っている²¹⁾。

では「レリヤの悩み」はいったいどこから来たのだろうか？伝記的な事実を見てみよう。当時サンドは結婚においても恋愛においても不幸であった。夫カジミール・デュドヴァンのもとを去った彼女は、『ローズとブランシュ』の共著者であるジュール・サンドウとの恋愛においても破局を迎え、メリメとの束の間の恋にも失敗し深刻に悩んでいた。1832年から1833年のこうした危機が「レリヤの悩み」の直接の原因と考えられる。モロワは、粗野で、無教養なカジミールとの結婚がその大きな要因となっていると主張している。しかし、さらに根深い原因は彼女自身の内部にあり、幼年期以来徐々に形成されてきたものであった。サンドは幼年期において家庭的幸福に恵まれなかった。4歳の時父と死別、ノアンにおける祖母と母との対立、母との別離。現実的幸福が欠如していたサンドは夢想の世界に逃避する。コランベは彼女が夢の中で創造した最初の登場人物であり、理想の神であった。現実の像より夢想の中の像を選ばざるを得なかったのである。2年間の修道院生活も彼女の性格形成に多大な影響を及ぼす。修道院では神秘的な体験をしている。ある夕暮れ教会堂で祈っていると「とりて読め」という一種のお告げがあり涙がほとばしり出る。この体験は『スピリディオン』の中にもこだましている。また彼女は修道院の墓場を好む。「私の心と私の遺骸が安らかに眠ることのできる、この世の唯一の場所として、墓場の中に横たわることを想像した」と自伝にある²²⁾。彼女は修道女になる決意をしたこともある。思春期における読書（ジェルソン、シャトブリヤン、ルソー、ラ

イブニッツなど)はますます彼女を神秘主義へと導いていった。いずれにせよ、サンドにおいて幼年期に端を発する夢と現実とは、精神と肉体の葛藤を招き、夢の比重の過大のため現実においては常に挫折せざるを得ないのである。

サンドは『レリヤ』を書いた当時、長い苦悩から脱出したいと願い、友人サント・ブーヴに悩みを打ち明けた。彼は芸術と社会活動に慰めを見出すよう勧めた。しかし、彼女はいまだ一人で脱出することができない。

『レリヤ』と『スピリディオンの』が自我の二重という問題で相互に深い関連があることは今見てきたとおりであるが、1839年に書き直した『レリヤ』は修道院生活を描いている点ではさらに『スピリディオンの』と近い関係がある。レリヤは修道院生活の禁欲主義の中に逃れる。『スピリディオンの』の解決も同様である。肉体の軽蔑、精神の崇高を説く。肉体は滅びても精神は残る。魂は不死であり永遠に輪廻転生する。しかしながらこの解決はいまだ「レリヤの悩み」の決定的解決には至っていない。ただ1833年の『レリヤ』と、ルルーの進歩主義思想の影響のもとで書かれた『スピリディオンの』とを比較したとき、そこには一つの発展が認められる。サンドの視野が個人的な問題意識から社会的な問題意識へと拡大されていったことがわかる。そして「レリヤの悩み」の本格的な解決をもたらされるのは次の作品『コンシュエロ』とその続編『リュードルスタット伯爵夫人』においてである。それについては別の機会に検討したい。

おわりに

サンドとミュッセはお互いの作品を読み合っていた。『レリヤ』の原稿に筆を入れたのもミュッセであった。サンドがイタリアに憧れていたのと同様、ミュッセもイタリアに旅立つ前から詩集『スペインとイタリアの物語』などにイタリアへの夢を描いていた。共にダンテの『地獄編』を愛読していた。『世紀児の告白』はサンドとの恋の思い出がその中心をなすが、1836年5月25日、これを読んで友人のマリー・ダグーに次のように打ち明けている。

この『世紀児の告白』にすっかり感動しましたわ。じっさい、不幸だった私生活の詳細があまりに正確に、あまりに細かく、初めから最後まで、修道女から気遣いじみた傲慢な女まで、語られていましたから、私は本を閉じて、涙にくれました²³⁾。

こうしたことから類推できることは、イタリアの修道院を舞台にした『スピリディオンの』は、恋人であったミュッセから何らかの影響を受けているのではないかということである。特に先に検討した階段を下降するイメージについては、もともとピラネージを知っていたサンドが、ミュッセの翻訳したド・クインシーのピラネージ像や、『世紀児の告白』のピラネージ記述か

ら発想を得て、さらに彼女独自の思想を展開させたのではないだろうか。

『世紀児の告白』の終わりに、オクターブが恋人の胸を小刀で刺そうとする場面がある。それを引きとめたのは彼女の胸にかけた黒檀の十字架であった。キリストへの思いが犯行を止めさせた。このエピソードは、明らかにサンドとミュッセの間に実際に起こった出来事（小刀で脅かした事件）を模倣している²⁴⁾。『スピリディオン』においても同様に修道院内での殺人の場面があり、その後キリストに対する記述が続く。熱に浮かされ、階段を下りて《地獄》あるいは《墓》に達した時、聖人が現れた。二つの作品は文の構造が同じである。ショパンと過ごしたマジョルカの僧院の中で書いた、女性が一人も登場しない宗教的作品は、実は深層部では「ヴェネチアの恋」と深い関連があり、さらには彼女が初めて心から愛したオーレリヤン・ド・セーズとのルルドの洞窟（鉄の山か、真っ黒な溶岩の洞穴と『スピリディオン』では表現されている）ともつながっていく。



(図4) 《牢獄》2図 第2版 静岡県立美術館所蔵
(静岡県立美術館学芸課 大原由佳子さんのご協力に感謝いたします。)

閉鎖的である一方、拡大するこの広間の暗闇の中には拷問があった。初版が不評だったためピラネージが第2版に付け加えたのも、罪人を責める拷問の道具であった。サンドが『世紀児の告白』から読み取った《螺旋階段》のイメージを意識しつつ降りたその先に、彼女はピラネージの《牢獄》第2（第2版）（図版4参照）のイメージを、『スピリディオンの地下埋葬所』において展開したのではないか。《牢獄》第2（第2版）とは、「罪人を拷問に掛ける2人の処刑人」の図で、なんと足を縛られた男がもう一人の男に槍のような先のとがった道具で今にも突き刺されそうな場面が描かれている。『スピリディオンの教会内の殺人は、この図版に刺激を受けたに違いない。『スピリディオンの教会内』には思わぬところにヴェネツィア出身の版画家ピラネージをめぐる、〈ヴェネチアの恋〉の記憶が横たわっていたのである。

註

- 1) 二人の激しい恋のいきさつは、多くの本に書かれ、また近年、映画『年下の人』（1999年製作）が上映されるなど話題に尽きない。『世紀児の告白』は失恋の痛手を受けたミュッセの苦悩そのものである。サンドは別れの時自身の髪の毛を切って彼に贈った。そして『世紀児の告白』の最後はこの髪の毛のエピソードで締めくくられている。ドラクロワは1834年に悲壮な表情をした男装のサンドの肖像画を描いている。
- 2) 18世紀の作家、シャトーブリヤンとスタール夫人はすでにイタリアに滞在し、彼らの作品は人々にイタリアに対する多くの共感を生んでいた。Annarosa Poli, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Armand Colin, 1960, p.3.
- 3) *Ibid.*
- 4) ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ (Giovanni Battista Piranesi, 1720年-1778年) は、18世紀イタリアの画家、建築家。ヴェネツィア出身。20歳のころローマに出て、ローマ教皇の支援を得て古代遺跡を研究。版画を学び、『ローマの古代遺跡』『ローマの景観』などを刊行した。
- 5) Annarosa Poli, *op.cit.*, p.332. 《Oui, chère Italie, sœur de la France, on naît chez nous avec ton amour dans le cœur.》 George Sand, *Histoire de ma vie*, Tome I, Gallimard, 1970, p.35.
- 6) ジョルジュ・サンド『我が生涯の記』加藤節子訳、第*分冊、第1部、第1章、水声社、2005年、40頁。Annarosa Poli, *op.cit.*, pp.3-4. アナローザ・ポリによれば、サンドが子供時代にイタリアに対する夢を抱くようになったきっかけは、祖母が彼女に施した音楽教育と、ピラネージの版画であった。
- 7) George Sand, *Correspondance*, (1812-1831), Tome I, p.64. Annarosa Poli, *op.cit.*, p.8.
- 8) *Ibid.*, p.9.
- 9) 1822年、18歳になったサンドは退役軍人のカジミール・デュドヴァン男爵と結婚。夫は凡庸で、サンドとは全く相性が悪く、この結婚は不幸なものであった。ピラネージで出会ったオーレリアンは、高い教養を持ち、音楽や絵画などの趣味も共通しており、サンドの理想の人物であった。サンドはオーレ

- リヤンとともに訪れたルルドの洞窟の思い出をデッサンに描いている。
- 10) 『我が生涯の記』第**分冊、第4部、第10章、527頁。Annarosa Poli, *op.cit.*, p.12.
 - 11) Poli, *op.cit.*, p.12. 《 Ces phrases ne nous font-elles pas évoquer *Le Carcerie* où le graveur italien Piranesi avec sa sombre eau-forte exprime avec tant de romantisme son âme tourmentée? 》
 - 12) ピラネージの『カルチェリ』に関しては、次の論文を参照。小玉齊夫「ピラネージとフランス — 『カルチェリ』の螺旋階段を中心に—」、駒澤大学外国語大学論集52、pp.139-168、2008年。吉田泉「ミュッセとピラネージ幻想」、高岡法科大学紀要17、pp.43-55、2006年。
 - 13) 拙訳。訳については、マルグリット・ユルスナール『ピラネージの黒い脳髓』多田智満子訳、白水社、1985年、66頁、および、吉田泉「ミュッセとピラネージ幻想」33頁参照。Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose*, Gallimard, 1951, pp.55-56.を参照した。

マルグリット・ユルスナールは「ピラネージの黒い脳髓……とどこかでヴィクトル・ユゴーが述べている」という書き出しで、優れた評論『ピラネージの黒い脳髓』を出している。その中心をなすのが遺蹟の版画家ピラネージの《カルチェリ＝幻想の牢獄》である。ジョルジュ・プーレ *George Poulet* も試論『ピラネージとフランス・ロマン主義の詩人たち』(*Trois Essais de Mythologie romantiques, in Piranèse et les romantiques français*, Librairie José Corti, 1971) において版画家の《カルチェリ＝幻想の牢獄》をとりあげている。共に引用されているのがド・クインシーによるピラネージの版画に関する記述である。
 - 14) マルグリット・ユルスナール、前掲書、68頁。
 - 15) 小玉齊夫、前掲書、152頁。Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse*, Text in *Carceri d'invenzione*, Bracon du Pressis, pour Club Internationale de Bibliophilie, Jaspard, Polus & Cie, Monaco, 1961.
 - 16) 1) ミュッセ『世紀児の告白』(下) [全二冊] 小松清訳、岩波書店、111頁－112頁。([……] il arrive à la dernière marche d'une spirale. Là comme au sommet des montagnes, comme au fond des mines, l'air manque, et Dieu défend d'aller plus loin. (Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Éditions Garnier Frères, 1962, p.270.) 2) 『世紀児の告白』下巻、155頁。(Chaque heure qui sonne t'y entraîne, chaque pas que tu ne te nourris que de morts : l'air du ciel te pèse et t'écrase, la terre que tu foules te tire à elle par la plante des pieds. Descends, descends! pourquoi tant d'épouvante?) (*Ibid.*, p.309.)
 - 17) 図2参照。ジョルジュ・サンド『スピリディオン』(全9巻・別巻一) 大野一道訳、藤原書店、2004年、190頁 - 191頁。(J'arrivai à la pierre du *Hic est*, je la levai sans beaucoup de peine, et *je commençai à descendre l'escalier* : je me souvenais qu'il avait douze marche. Mais je n'en avais pas descendre six que ma tête était déjà égarée. J'ignore ce qui se passait en moi : si je ne l'avais éprouvé, je ne pourrais jamais croire que le courage de la vanité puisse couvrir tant de faiblesse et de lâche terreur. Le froid de la fièvre me saisit, la peur fit claquer mes dents : je laissai tomber ma lampe : je sentis que mes jambes pliaient sous moi. [……] je continuai à descendre dans les ténèbres : mais

je perdis l'esprit, et je devins la proie des illusions et des fantômes. Il me sembla que je descendais toujours et que je m'enfonçais dans les profondeurs de l'Érèbe. Enfin, j'arrivai lentement à un endroit uni, et j'entendis une voix lugubre prononcer ces mots qu'elle semblait confier aux entrailles de la terre : 《Il ne remontera pas l'escalier.》 [……] J'étais sur la dernière marche d'un escalier montagne de fer ou dans une caverne de lave noirs.)

(テキスト：① Sand, George, *Un hiver à Majorque ; Spiridion* (Nouvelle édition) , Michel-Lévy frères (Paris) , 1867, p.342. ② Source gallica.bnf.fr. / Bibliothèque nationale de France. *Œuvres illustrés de George Sand 9.* / préfaces et notices nouvelles par l'auteur ; Dessins de Tony Johannot [et Maurice Sand] ③ *Spiridion* , Éditions Paleo, La collection de sable, 2008, pp.163-164.)

- 18) 『スピリディオン』、191頁。図3参照。
 - 19) 前掲書、203頁。
 - 20) André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, pp.166-167.
 - 21) Pierre Salomon, *George Sand*, Hatier, 1953, p.36.
 - 22) George Sand, *Œuvres autobiographiques*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) , 1970-1971, 2vol. (*Histoire de ma vie*) , vol 1, III^e partie.
 - 23) ベルナデット・ショヴロン『赤く染まるヴェネツィア』、持田明子訳、藤原書店、2000年、194頁。Bernadette Chovelon, 《*Dans Venise la rouge*》 *Les amours de George Sand et Musset*, Éditions Payot & Rivages, 1999, p.158. (Je vous dirai que cette *Confession d'un enfant du siècle* m'a beaucoup émue. En effet, les moindres détails d'une intimité malheureuse y sont si fidèlement, si minutieusement rapportés depuis la première heure jusqu'à la dernière, depuis la sœur de charité jusqu'à l'orgueilleuse insensée, que je me suis mise à pleurer comme une bête en fermant le livre.)
 - 24) 前掲書、184頁。(彼女は詩人をとがめる。すると彼は短刀を手にし、母親と子供達を荒々しく脅かすふりをする。それから、自分の行為を恥じ、階段を駆け降りる。階段の下で、彼はしわくちゃになった紙に大急ぎでなぐり書きをする。「怖がらないでほしい。誰かを殺すような力は今の僕にはないのだから」) *Ibid.*, pp.150-151.
- * 本稿3、4は平井知香子『秘儀的ファンタスティック ジョルジュ・サンドの作品における幻想的要素』、京都大学文学部フランス文学研究室研究報告、昭和49年度をもとにさらに発展させた。

(ひらい・ちかこ 外国語学部教授)