

## ドビュッシーに響く世紀末のパリ

ドビュッシーと19世紀後半のパリ、その文化風土への一考察

## Debussy Resonant with Fin-de-Siècle Paris

Debussy and the Cultural Climate of Paris in the Late Nineteenth Century

2014年3月

小林 範子

## ドビュッシーに響く世紀末のパリ

### ドビュッシーと19世紀後半のパリ、その文化風土への一考察

## Debussy Resonant with Fin-de-Siècle Paris

### Debussy and the Cultural Climate of Paris in the Late Nineteenth Century

小林 範子

KOBAYASHI Noriko

Looking at the cultural climate of Paris in the late nineteenth century, when social modernization and rationalization and the alienation of human instinct were increasingly progressing, for example, Pan, who lived in the Arcadia of ancient Greece, veiled in a visionary dream or fascination, revived in several variants in literature and works of art.

This paper firstly aims to analyze Pan in the "Prelude to the Afternoon of a Faun" by Debussy, also discussing Mallarmé, and Nijinsky. "Prelude to the Afternoon of a Faun" is a work unfolding on the stage of the Arcadia. And we also consider the innovative technique of Debussy's musical language.

On that basis, we, bringing into view the 'rural utopia' described by the poet Vergil of ancient Rome and the world of non-rational matriarchal system, consider such a cultural climate of Paris where a lot of innovative artworks were, beyond the genre, produced in the fields of music, fine arts, literature, and performing arts.

Keyword : Debussy, Faun, Pan, Arcadia, Mallarmé, Nijinsky, Greek Myth,

### はじめに

19世紀後半の都市パリを中心に、その精神風土、文化風土を眺めてみると、社会制度の近代化や合理化が進み、自然な人間性が疎外されて行くにつれ、神話の世界、例えば、古代ギリシアのアルカディアに住む牧神パンが、様々なバリエーションの形で現れていることがうかがえる。牧神パンとは何であろうか。本稿では、第一に古代ギリシアのアルカディアをイメージ舞台にした、ドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』における牧神パンを考察、マラルメ、ニジンスキーにも触れながら、その世界観を考察するとともに、表現上の革新的語法にも触れたい。その上で、古代ローマの詩人ヴェルギリウスの『牧歌』に描かれた田園理想郷、その背景にある母権制社会を視野に入れつつ、音楽や美術、文学、舞台芸術などの分野において、ジャンルを超えた、幅広い交流から革新的な多くの作品が創作されていった文化風土から、現代へのヒントを探ろうとするものである。

なお本稿は、尚美学園大学で開設されている松田義幸・小林範子担当の教養科目「都市と芸術―知の美の饗宴」に関連し、本授業の第12回「ドビュッシー生誕150年」の松田の講義内容と小林の音楽部門の講義内容を参考に執筆している。15回の講義は、インターネット <http://cityandarts24.blogspot.jp> で公開している。

## I 牧神パンとドビュッシー、マラルメ、ニジンスキー

ギリシア神話の中に、山羊の角を持つ牧神（別名半獣神）パンが、アルカディアの森で妖精シュリンクスに恋をするが、追いつめた川辺で妖精は葦に姿を変えてしまい、失意のパンはその葦で葦笛を作って携帯し、その音色にいつも心を慰められたという物語がある。それを題材に、ステファヌ・マラルメは『牧神の午後』という詩を書いた。マラルメによって『牧神の午後』は牧歌として指定されているが、そのイメージ舞台は田園理想郷として語られる美しいアルカディアの森の午後である。牧神パンはじりじりと照りつける午後の太陽の下で、美しいニンフを追いかけるが、思いを遂げることができず自らを慰める甘味な夢を見る。

おれは夢を愛したもののか。

おれの心の疑いは、古びた夜の残りがら、その凝り変じ

数々の細かな枝に別れて絶える、その枝ぶりは

ほんとうの木々に他ならず、ああすると、おれは独りで

薔薇の空想の過ちを、勝利と違え、己に与えたものだろう！（原大地 訳）

それは本来豊かな恵みをもたらすはずの、太陽が照りつけるアルカディアの午後である。牧神は、はたして妖精と結ばれていたものかどうか疑わしく、コミカルに道化的に「岸辺」に向かって語る。

おおシチリアの、おだやかな湖沼の岸よ、

日差しに負けてなどいられないと、おれは水を叩く、

しかし輝く水滴を花と浴びてもお前は口を開かない。だが語れ、

「おれはここで虚ろな葦を刈り、才ある技によって

手なずけていた。すると、遠く、金を帯びて深く輝くところ、

緑の茂みが清泉に葡萄の房を捧げる辺りに、

生き物が休んでいるような、白い姿が揺らめく。

ゆっくりと始まった前奏に、葦笛が生まれると、

この飛び立つ白鳥の群れ、否、水精の群れは逃げ去り、

あるいは水に潜ったものか…」

白鳥ではなく妖精であることがわかり、牧神の誘惑は失敗に終わる。

全ては動きを失って燃える、時刻は枯れ草のとき。

基準はラを探るものによって望まれた、過剰な婚姻の契りが  
如何なる術をもって逃亡したのか、その痕跡はもはやない。  
ならばいっそ目を覚まし、おれは原初の沸き立つ熱情を見よう、  
ただひとり屹立し、なみなみとした古代の光のもとで、  
百合だ！そしてお前たちみなと同様、純潔なる者だ…。

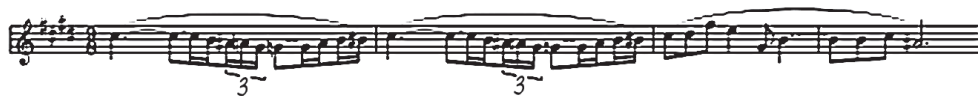
ここでは調律の動作が喚起され、牧神は音楽家として明示されているが、同時に、思いをとげられず、行き場のない欲望が渦巻く、百合としての豊穣なファルスである。

ドビュッシーは、このマラルメの詩に直接曲をつけるのではなく、それに先立つ短いシーン、むしろ牧神の挿話についての音楽的序曲『牧神の午後への前奏曲』をつけた。牧神が昼寝をしている。それをニンフたちがあざむき、ニンフが逃げ忘れていった薄衣が牧神の夢の続きをかなえさせて幕が降りる。マラルメの詩はこの回想として始まる。『牧神の午後』への文字通りの前奏曲の誕生である。

ドビュッシーとマラルメとの関係についてもう少し触れてみたい。マラルメは初稿として『牧神の独白』の題名で1865年6月に執筆したが、1876年になって『牧神の午後』として出版した。その後、ドビュッシーの1890年の作品『ボードレールの5つの詩』をきっかけに、バンヴィルの『森のディアナ』に共感した過去を持つ二人は、「火曜会」の友人となった。マラルメは、詩をそのまま音楽に移すという試みには否定的で、詩の響きには大変に神経質であったため、上演の2週間前にテキストを引き上げてしまうことになる。しかしドビュッシーはこれに屈することなく、詩がまずあって、音楽は決して干渉しない、それでいて協働するという考えから、新しいオーケストレーションを最優先し、交響的な前奏曲に縮小して作曲する。これは1892年のことである。1894年9月、ギュスターヴ・ドレ街にある質素なアパートに招待されたマラルメは、ピアノでのドビュッシーの演奏を聴いて「私はこれほどのものを期待してはいなかった。この音楽は私の詩の感情を深めている。そして色彩を使ったものよりはるかに劇的な詩の書割りになっている」<sup>1)</sup>と述べたという。

さて、『牧神の午後への前奏曲』を楽曲分析して、その音楽語法としての革新性をまとめてみると、次のようになる<sup>2)</sup>。

- 1 ひとつの主題から展開される音楽<sup>3)</sup>
- 2 長・短音階以外の教会旋法や五音音階、全音音階また“移調の限られた旋法”などさまざまな旋法を使用
- 3 機能と声的な原理である Dominant から Tonic への進行にとらわれない音楽。付加6度音の使用、5度音の下方変位音、上方変位音の協和音的使用や平行和音等、音楽的に魅力ある和声法の追求。協和音の範囲の拡張と Jazz 音楽への貢献
- 4 伸縮し複雑なりズム構造
- 5 記憶の残像を残す表現としての“間”の存在と、音響効果の工夫されたオーケストレーション



作品は、図1のパンの吹くシュリンクスの笛を表す主要主題ではじまる。この主題は、機能と声の基礎原理である Dominant から Tonic へという和声上の進行にとらわれずに、様々な和声の上に異なる形で12回現れる（図1参照）。

同じ主題がはじめは無伴奏、2度目は D-Major と和音上の第7音として、その後3回目に、ようやく E-Major の主和音上に付加6度で拡大された音価が始まる。4回目は短3度下の A から始まり B 音上の属9和音として、5回目は E 音上の属13和音として表れる。展開部に入り6度目は、主題は増4度下の G から下降して上昇する半音階のニンフを表す主題となり、C#上の属7和音の第5音下方変位上に表れる。同じ形は7度目で短3度上で繰り返される。8度目は、E-major の主和音上に短3度上の E から最初のパンの主題の音価を拡大してはじまり、9回目は G からはじまる半音階で圧縮されたニンフを表す主題が軽やかに C-Major 和音上に置かれる。そしてそれが半音下で繰り返される。再現部では、最初のパンの主題の10回目が E 音上の属13和音として、さらに、11回目は C#上属7和音の第2展開型の上に表れ、最後は主題が3声体となって E 音上に[EG#B][CE ♭ G][DF#A][B ♭ D ♭ F][CEG][D ♭ FA ♭][DF#A][CE ♭ G]と次々と転調するような和音となってあらわれるのである。

この中で、付加6度音や5度音の下方変位音、上方変位音を協和音のように自由に用いる手法や、属7、属9といった属和音が解決上の制限なく用いられている。また古典的な和声学で禁則とされる平行5度などの平行和音も使用し、音楽的に魅力ある和声を作り出している。ドビュッシーの和声が、ドイツ音楽の伝統にのっとりた機能と声にとらわれず、協和音の範囲が拡張していたのは、普通の耳では聴こえない音楽の倍音について、存在するすべての倍音を協和音ととらえていたことによる。このことは、ドビュッシーの音楽語法が現代のJazz音楽の和声の発展に多大な貢献をすることにつながる。

また主題の前半部分は、C#音がGへ半音階的に増4度の音程で下行し上行するが、この音程は、5度圏の調性上最も離れたところにあり、また中世やルネッサンス時代は最も協和的でないとされていた音程であるが、ドビュッシーの音楽では市民権を与えられている。主題の音階についても、全音音階とも関連づけられ、また、メシアンの謂う“移調の限られた旋法”の第2番、つまり全音と半音が交互する形の3つの旋法のひとつとも部分的に関連づけられ、単純な半音階ではない独特の雰囲気を持ち、曲全体の核となっているギリシア旋法や教会旋法がドビュッシーの音楽では復活しているのである。

またリズムから考察してみると、主題が異なった和声上にあらわれるのと同時に、音価の面からも拡大されたり、圧縮されたりして、緊迫と弛緩が自在に展開され、即興性を有したものとなっている。また9/8、12/8など拍子も自在に変化し、またアフリカや東南アジアの民族音楽などに用いられるような時間の2分割と3分割が同時に行なわれるリズム上の工夫などが採用されている。また6小節目には小休止のような“間”が現れ、その後記憶の残像のように弱く再現されるが、この“間”もドビュッシーの特徴といえるものである。またアンテイク・シンバルの効果的な使用など、音像表現上の工夫もされている。

ドビュッシーは、1862年にパリ郊外のサン＝ジェルマン＝アン＝レイで生まれ、貧しい少年時代を送るが、10歳でパリ音楽院に入学、ピアニストとして修行をする。しかしコンクールで一位をとることはできず、その後、作曲を志し、エルネスト・ギローに師事した。その頃、母性愛にあふれたヴァニエ夫人などのパトロンの女性達に捧げた歌曲を、ローマ大賞受賞までに30曲程作曲している。ヴァニエ家の図書室では、シェイクスピアやヴェルレーヌ、ポー、マラルメなどを熱心に読み、独自の技法づくりやスタイルの革新をめざし、そうしたなかで、牧神やニンフ、デルフォイの舞姫たちに惹かれていったわけである。1884年にローマ大賞を受賞し、翌年から2年間ローマに留学するが馴染めず、ヴィルラの生活を抜け出し、フィミチーモの海辺の大自然との対話を楽しみながら、機能と和声から離れ、自由な作品づくりを志向した<sup>4)</sup>。

ドビュッシーは、また早くからラフォルグに惹かれ自らも詩をつくり、例えば、以下のパンヴィルの詩『ピエロ』への作曲（1882年）に民謡『月の光に我が友ピエロ』を織り込んだりするなど、若き日の作品の中で月とピエロを好んだ<sup>5)</sup>。

みんなの前で良いピエロ  
アルルカンの婚礼終えたので  
着こなし軽い小娘を  
タンブル通りで追いかけて  
曰くあり気に見たが駄目、  
しかし神秘につややかに、  
こよなく彼を興がって  
角の形の白い月  
色目を彼に投げてやる、  
ジャン・ガスパール・ドビュローに。 （訳 小松清『ドビュッシー歌曲集』より）

また、ドビュッシーの円熟期の歌曲集、ヴェルレーヌの『みやびやかな宴2』（1904年）の中には「牧神」の詩がある。

瀬戸ものの年経し牧神  
芝草のもなかに笑い、  
安らけきこの時に継ぐ  
まが 禍つ日を告ぐるがごとし。  
君とわれ、かなしき巡礼  
たどり来しこのひとときも  
鳴りさやぐ太鼓の音に  
うづまきて逃れ去るなり。 （訳 小松清『ドビュッシー歌曲集』より）

いわば、ピエロは牧神パンとの類縁性を持っている。後に、ニジンスキーがドビュッシーの曲に振り付けをしたバレエ作品では、パンをピエロで表現している。一般にピエロ（道化）は風変わりな姿で現れ、人々の日常感覚を脅かし、機知と悪態と笑いによって「賢さ」



と「愚かさ」の価値秩序を脅かし、共同体の秩序を混乱させて活性化するが、ついには生け贄として引き裂かれたり、追放されたり、心臓を信者達に聖餅として差し出す聖王でもあったりする。その意味でピエロは牧神パンの延長線上にある。

さて、ドビュッシーが古代と異国へ憧れるようになるきっかけは、この頃、1870年代から1880年代にかけてドイツの考古学者であるハインリッヒ・シュリーマンがミノア文明、ミケナイ文明の多くの文物をヨーロッパにもたらしたところによるところが大きい。1890年代にはフランス・アテネ学院によってデルフォイ発掘が行なわれ、新聞雑誌は、古代音楽や彫刻作品の断片の発見を大いに讃えた。これらの古代の遺産は、パリ万国博覧会の一環として紹介された後、ルーブル美術館に展示された。1889年パリ万博では、ドビュッシーは東南アジアやスペインの音楽を聴いた。ジャワのガムラン音楽にドビュッシー自身が触れた感動を1903年『Gil Blass』の中の「民衆のために」と題する一文で以下のように述べている。「…悲劇をもう一度発見しよう。そのためにはジャワの王侯たちが催す狂言のなかに、貴重な教訓が見いだせるであろう。そこでは言葉のない言葉、すなわち黙劇の有無をいわせぬ誘惑は、ほとんど絶対的なまでに達するのだが、それはその言語が、公式によらず、行為によって進展して行くからである」<sup>6)</sup>。

ドビュッシーの古典音楽の旋法やリズムの研究は、作曲家で古代ギリシア旋法の研究家であるモーリス・エマニュエルの影響も考えられる<sup>7)</sup>。エマニュエルの師、B.デュクッドレーは民間伝承の音楽や、東洋やロシア、ギリシアなどの音楽を幅広く研究し、これらの地域の旋法や体系をもとに『カンボジア狂詩曲』(1882)を作曲し、これはパリ万博でも演奏された。この特質を継いだエマニュエルが、その後作曲をギローにも師事した関係で、1889年にはドビュッシーと出会い交流を深めた。なお彼は、後にメシアンの師になる。

1891年には、ドビュッシーはモンマルトルのキャバレー『釘亭』でピアノを弾いていたE.サティと出会っている。ロワイヤル通りの居酒屋には二人のピエロ、フーディドとショコラがいたが、これらは家庭にめぐまれなかったドビュッシーには、居心地のよかった環境である。キャバレーなどでは、反教会のパントマイムも行なわれた。しかし、ドビュッシーはこうした世紀末的なものとも距離を少し置き、サロンの偏狭さとも距離を置き、晩年は孤独の中で、無人郷ニーマンズランド（つまり田園理想郷アルカディア）の中に去ってゆく<sup>8)</sup>。

また『ビリティスの歌』のピエール・ルイスとも1893年に交際が始まっている。（偽作であるが、古代の重要な詩が発見されたとした）『ビリティスの歌』にはじまり、その後3篇に曲をつけ（1897年）、さらに、その付随音楽をもとに『6つの古代碑銘』（1914年）を作曲したのも、ピアノ作品『デルフォイの舞姫』（1910年）などとともに、こうしたドビュッシー自身の古代への憧れと時代背景とをよく示すものである。

さらにドビュッシーの晩年の劇音楽『聖セバスチアンの殉教』は、キリスト教の殉教者セバスチャンが、ギリシア神話で美しさゆえにアフロディーテに愛されるヒブロスの狩人アドニスとされ、古代の神々の彫像が並ぶ寺院で裁かれるという、キリスト教と異教的要素が詩人の奔放な想像力の中で渾然一体となっている劇作品への付随音楽であるが、この作品に対するドビュッシーの理解と態度は書簡に表れている。「アドニス崇拝とイエス崇拝が混ざり合っていることは、あなたに言う必要もないでしょう」（ロベール・ゴテ宛1911.2.6）「ヒブロスの女たち、アドニス崇拝者たち等々の行列を照らす光は、月の光でなけれ

ばなりません。松明を持っている人たちがいるはずですが、それらの松明は『松明を消せ、エロスよ！泣け！』という嘆きの最後で消えるべきでしょう」（ガブリエル・アストリュック宛1911.4～5月）。つまり、彼は自然の持つ異教神話的側面を、音楽の中に呼び出したのである<sup>9)</sup>。

またさらに、ドビュッシーはアール・ヌーヴォーの美学にも強く惹かれていた。19世紀後半のパリでは、ブローニュの森やヴァンセンヌの森は公園に変わり、効率化、機械化が進行し、物が大量に生産され、また、都市部では工業化による環境破壊が進んだ。やがて職人の創造に対する喜びは取り上げられ、人々の物への愛着は薄れていき、その中で人々は以前の素朴な田園生活に憧れを抱くようになり、「物への心からの愛着」、「自然に対する尊敬」に思いを再びめぐらせるようになった。

植物と女性が有機的な線に対位法のように描かれるモチーフは、植物の種子が発芽、成長、花開き、やがて新しい種子を育むように、新たな生命をその身に宿すことから、女性も生命の流れの根源的原理とされ、自然への強い憧れの象徴として植物と女性が重ね合わされた。

最後にバレエ作品について述べておきたい。『牧神の午後』が、ニジンスキーによってバレエ化されたのはさらに20年以上も後のことである。

ニジンスキーは若くしてヨーロッパ各地の大劇場において大成功をおさめたが、特筆すべきことは、彼はほとんどの役において人間以外、または人間以下とみなされたものの役を踊って喝采を浴びたことである。たとえば妖精（『薔薇の精』）、人形（『ペトルーシュカ』）、神（『青髯』）、牧神（『牧神の午後』）、奴隸（『クレオパトラ』）、（シェラザード）など、醜いもの、あるいは滑稽とされていたものを美の光で照らした。

彼は、従来の振り付けに批判的で、フォーキンの一貫制のある自然な表情をもったバレエのスタイルから影響を受けたが、ディアギレフの庇護を受け、自分自身での振り付けに踏み出した。そこで出会ったのが『牧神の午後』である。1910年の夏から年末にかけてパリでバクストやディアギレフと構想を練った。ニジンスキーにマラルメの詩を紹介したのはコクトーだとされるが、ニジンスキーは自身の振り付けノートにこう書き記している。「牧神は横笛を吹き、葡萄を透かし見る。水汲みに行こうとしているニンフたち。ニンフたちは牧神を見つけて逃げようとする。牧神は半裸のニンフを一人捕らえる。他のニンフたちは彼女を助けにまた戻ってくる。牧神はニンフが残していった薄衣を持って一人残る。ニンフは一人あるいはグループで幾度も現れては、牧神をからかう。牧神は大切に薄衣を丘の上の褥(しとね)まで持ってゆく。そしてそれを身にまとい、うち眺め、身の周りに広げる」<sup>10)</sup>。

ニジンスキーは、この作品に取り組むのに際し、古代ギリシアからインスピレーションを得た。ニジンスキーは踊り手たちに古典バレエの機械的な動作はすべて忘れるように要求した。古典的なバレエのごとく、踊りの型を使った移動などは見られることなく、踊り手達は、始終裸足で歩き、突然停止して化石のように動かなくなってしまう。ニンフたちは、上半身は正面を向き、顔は横向き、腕を肩の方に折り曲げ、手の平は観客の方を向くなど様式化されている（図2参照）。このような仕種や姿勢は、紀元前5世紀後半から4世紀にかけての古代の壺に描かれたジェスチャーを写したもので、こうして、ニジンスキーバレエの基礎文法が作り上げられた<sup>11)</sup>。





図2 牧神と4人のニンフ（写真家アドルフ・ド・メイヤーによる）

実際に、「都市と芸術」の授業の中で、ニジンスキー振り付けによるバレエ『牧神の午後への前奏曲』（パリオペラ座公演2009年）の映像にあわせ、全曲をピアノで演奏してみたが、この複雑なリズムかつテンポ変化の激しい音楽を体得しながら踊るのはバレエダンサーにとって至難の技であったと推測される。実際、ニジンスキーの振り付けとドビュッシーの音楽の関係は、対話をしているというより、平行して進んでいく印象をうける。

このバレエ作品の中で、ニジンスキー自身は「牧神」は私であると語っており、パンはピエロで表現しているが、これについて自ら手記の中で語っている。「私はシェイクスピアの道化（ピエロ）たちが好きだ。彼らはユーモアたっぷりだが、時どき怒るから。彼らは神じゃない。私は神の道化だから、冗談が好きだ。…愛のあるところが道化の本来の場所だ。愛のない道化は神でない。神は道化である」。実際にバクストの考えたコスチュームによって、2本の角と短い尻尾、身体にはおおきな黒い斑、大きく誇張された耳、葡萄の房のついた腰紐が腰に巻かれた牧神の姿でニジンスキーは踊っている（図3参照）。

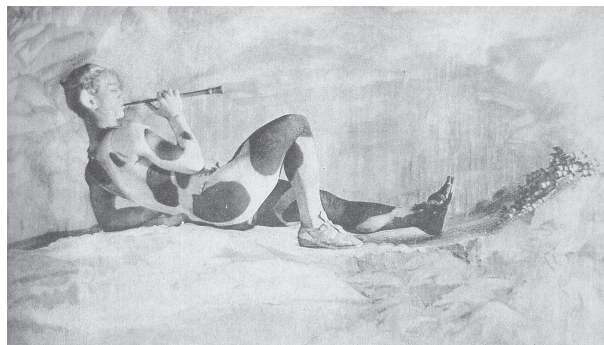


図3 笛を口にあて右脚をたてて横たわるニジンスキー（写真家アドルフ・ド・メイヤーによる）

1912年5月末の公開通し稽古および初演には、文壇、政界、音楽会の著名人が集まったが、公演は沈黙と呆然自失のなかに終わったという。翌日からスキャンダルが爆発、『ル・フィガロ』は「無作法な牧神を、露骨にみだらな身振りにする好色な獣、卑屈で破廉恥な仕種をする獣」として非難、さらに警察の強制によって、バレエの終幕にあるエロティックな暗示が削られるという事件が起きた。しかし、こうした騒動はむしろ上演の失敗を一夜で勝利に変えた。批評家が何と言おうが、反骨精神旺盛なパリの観客たちが熱狂的にニジンスキーを受け入れたのである。

ニジンスキーは言う。「私はこのバレエ（牧神の午後）を作ったとき、猥雑なことは考

えていなかった。私は愛情を込めてこの作品をつくった。私はこの作品の全体をひとりで作った。装置のアイデアも出したが、バクスト・レフは私のアイデアを理解しなかった。私は長い時間かけて作った。でも楽しかった。神を感じていたからだ。私はこのバレエを愛し、その愛を観客に伝えた」。すなわち、ディオニソスの狂気が近代的な枠組みの中に閉じ込められてしまった人間の自然性を、陶酔の中で解放したのである。ここから身体を解放する、現代舞踊が始まって行くのである。

## Ⅱ 牧神パンと19世紀後半の文化風土

さて、教養科目「都市と芸術」の講義で、ドビュッシーのテーマは、J.M.バリ(1860~1937)の『ピーター・パン』(戯曲『ピーター・パンあるいは大人になりたがらない少年』(初演1904年)、小説『ケンジントン公園のピーター・パン』、『ピーター・パンとウェンディ』)を教材に用いた15回講義のテーマ「Love Conquers All(愛の勝利)」の全体の枠組の中に位置づけられている。そこで、ピーターパンについても触れておきたい。永遠に子どものままのピーター・パンは、幻想の世界の中でさまざまな経験をするが、この物語の中にもギリシア神話とのつながりがある。作者のJ.M.バリは、作品の中に、牧神パンとアルカディアをよみがえらせていたのである。例えば、ピーター・パンはギリシア神話の牧神パン、笛はシュリンクスの笛、子どもの理想郷ネバーランドは、ローマの詩人ヴェルギリウスが描く田園理想郷アルカディア、インディアンのタイガー・リリーは月の女神ディアナ、ロストボーイはサチュロスたちを連想させている。

そして時を飲み込んだワニは、「有限の生」(Bios)と「無限の生」(Zoe)を司るディオニソスである。ちなみに、B. ウォーカーの『神話・伝承辞典』に基づいて説明すると、ディオニソスは自然界の生物の生命、生死にかかわっている神で、古くから存在し、女性たちが不幸になると、原始原初の森に連れて行って、自然の本性に解放する母権制の支援神である。葡萄酒の伝播にも関わり、また祭神でもある。原始的な救世主の典型であり、大地と女性の子宮に豊穡をもたらすべく血を与えるために殺され、そして食べられる王でもあった。また身代わりの王でもあり、くじで選ばれた若者でもあった。さらに、人間の代わりに生け贄となった動物でもあり、最後にはパンと葡萄酒としてむさぼり喰われる肉でもあり血であり、聖書のノアやアダムのイメージの原型ともいわれている。

そして牧神パンは、ディオニソス信仰とも結びつき、最も古い神であるが、熱狂した信女であるマイナスたちのすべてと交わり、また、アテナ、ペネローペ、セレネ、その他多くの、古代において太母神(Great Mother)とよばれた女神たちとも交わっている。パン(Pan)にはまたすべて(All)の意味がありオシリスやアドニスのような万物の王、大地を豊穡にし、実りを刈り取るように生け贄にされた聖王とも結びついている<sup>12)</sup>。

ローマ神話のディアナは、天界の女王、ギリシア名アルテミスであり、月の女神<sup>13)</sup>である。このように、ギリシア神話の中のパンやシュリンクスの物語は、マラルメやドビュッシーとはまた違う衣装を纏って、19世紀後半から20世紀前半を生きたJ.M.バリの作品の中に表れるのである。

物語の一場面をとってみると、ピーター・パンとフックが戦う場面では、ピーター・パンが「俺は若さ、遊びだ」と、ギリシア神話における「若さ、遊び、輝き」の三美神を連

想させるのに対し、フックは「老い、悲しみ、暗闇」を表わし、死を暗示する。そして時計を飲み込んだワニに食べられてしまう。

J.M.パリの伝記から、パリ自身がたくさんの死に向き合う人生だったことがわかるが、ピーター・パンに「死ぬということは、きつものすごく大きな冒険だぞ」と語らせているように、また、ウェンディ、マーガレット、ジェーンというように有限の命（Bios）が、無限にのびる生の母系（Zoe）で受け継がれていくように描いている。カール・ケレーニは、「古代ギリシア人は生を Zoe と Bios から考えていた。『無限の生』を意味する Zoe と『有限の生』を意味する個体としての自分の命の Bios のひとつが、真珠のように通して並べられる糸（次世代への継承）であり、この糸は Bios と違って、ひたすら無限に連続するものなのだ（種の保存）」<sup>14)</sup>と述べている。古代の人々は、自然界の生物の生命、生死にかかわる神であるディオニソスに不死を願い、その家臣であるパンの強い生殖能力に憧れたわけである。このように牧神パンとアルカディアに人類が憧れ続けるのは、生と死と種の保存という生命の原理と、それを圧倒的な力で支配する自然の力から、人間は離れては存在できないからである。そして新しい創造へのヒントは常にその自然の本性に立ち返る中に発見されるのである。

前述したように、19世紀後半にはパリの大改造が行なわれ、旧市街の大半が解体され、広く直線的で放射状に広がる大通りが作られ、ブローニュの森は大きな公園に変わった。産業革命が進み、万国博覧会が開催され百貨店が生まれ、消費文化が栄えるようになり、都市部では工業化による環境破壊が進んだ。やがて仕事に対する喜びは取り上げられ、人々の物への愛着は薄れていく。その中で人々は以前の素朴な田園生活に憧れを抱くようになったが、あるいはまた、逃れることのできない死への恐怖心を癒してくれる自然の本性との一体化を求めて、文化や芸術に携わる人々が自然への回帰の運動を起こしたのである。

文明史家のヨハン・ホイジンガが、「パンの神は、今でもギリシアの神々の中で最も生き生きしている神である」<sup>15)</sup>と述べているように、ルネッサンスから現代まで、人間の自然本性が抑圧され、人間性が疎外されると、芸術家、詩人たちは、牧神パンをよみがえらせ、自然性を回復するべく、アルカディアやパンをテーマに作品を生み出してきた。そうした芸術家として、マラルメ、ドビュッシー、ニジンスキーをとりあげてきたが、その手本となったのはローマの詩人ヴェルギリウス・マロー（紀元前79年～109年）の『牧歌』に描かれた「牧神パンの住む田園理想郷アルカディア」のイメージである。

ヴェルギリウスは、テオクリトスの『牧歌』を参考にしながら、戦争を憎み、牧歌を英雄叙情詩のような高級な詩に変え、独自の世界を作り出した。それが羊飼いたちの恋と詩の国、田園理想郷アルカディアである。実際のアルカディアはおよそ肥沃とはかけはなれた荒れ地であった。歴史家ポリビオスによれば、現実のアルカディアは寒冷峻厳な風土を持ち、それゆえ人々の生活は苦しく、そのためか、アルカディア人の性格は厳格残忍、強情かつ排他的で実に手に負えぬ民族であり、その民族性を和らげるために音楽教育が熱心におこなわれた。しかし、ヴェルギリウスの想像力はそうしたアルカディアを詩人の楽園へと変えた。

牧歌は、都会生活がつくりだす想像の楽園であり、いかにも牧神パンが好みそうな、川辺を縁取る葦、苔むした洞窟、木々に囲まれた泉、野葡萄に入り口を覆われた洞穴や断崖、陽光の降りそそぐ葡萄畑といった合成された理想郷を舞台にした文学である。その一節は



次のようである<sup>16)</sup>。

君は僕と一緒に歌って、パーンを真似ることもできるだろう。  
パーンは初めて、幾本もの葦を蠟ろうでつなぐことを  
教えてくれたし、パーンは羊と羊飼いを見守ってくれる。  
そして君は、葦笛で唇をすりむいても、悔いはしないだろう。(小川正廣訳)

ヴェルギリウスは、農業を知らない人々に農業を教え、農村を嫌う人々に農村生活の魅力をつたえようと田園讃歌『農耕詩』を執筆したが、その第2巻「樹木」では、葡萄とオリーブが主役であり、牧神パンが仕える、輝かしくも豊かなディオニソス讃歌が見られる。その一部を引用してみよう。

さて今度は、バックス [=ディオニソスのこと (筆者小林註)] よ、  
あなたを歌おう。あなたとともに、  
森の若木と、ゆっくり生育するオリーブの若木も。  
こちらへ、おお、父なるレナエウス [=ディオニソス] よ。  
ここではすべてが、あなたの恵みで満ちている。  
あなたのために、野は秋の葡萄の葉を満載して  
光り輝き、取れた葡萄は桶いっぱい泡立っている。  
こちらに来てください、おお、父なるレナエウスよ。編み上げ靴を脱いで、  
私とともに、新しい葡萄汁に臍すねを浸してください<sup>17)</sup>。(小川正廣訳)

かくして、西洋人にとっての自然への憧れは、このヴェルギリウスの作品の中の田園理想郷アルカディアのイメージが土台となり、アルカディアへの憧れから、パストラルをテーマにした詩や劇、音楽、絵画、さらには庭園がつくられて行くのである。

さて、19世紀後半の古代憧憬のランドマークとしてバハオーフェンの大著『母権制』(1861年)がある。これは、神話と図像を手がかりにその変容過程をさぐるという方法で、どの古代の民族にも共通して、先史時代には母権制社会があり、その後父権制社会に移行して行く歴史的な流れに言及した画期的な書物であった。母権制とは、一言で言えば、太古に存在した、大地や自然を母なる神とし、女性が統治した社会のことである。

古代ギリシア人は、母権制の神々の非理性の世界を、父権制の神々の理性の世界と同様に受け入れ畏怖していた。そして、古代ギリシアの祝祭、文芸、芸術はこのような折り合いの中から生まれた。しかし、キリスト教社会になると、女性たちの異教的神々は避けられ、深い森を住処にさせられたのである<sup>18)</sup>。

しかし、中世を通じて月の女神ディアナ(ギリシアではアルテミス)は、ヨーロッパの原生林をなお支配していた。アルデンヌの森の守護神として、ディアナはデア・アブノバであり、セルビア人、チェコ人、ポーランド人は、ディアナを森林地帯の月女神ディービカ、デヴァナ、ジーウォナとして畏敬していた。イギリスでは18世紀までずっと、ディアナは、原始林地帯と狩猟の女神であった。そして19世紀後半、月女神やパンやアルカディアは、ヴェルギリウスの『牧歌』の世界とともに、幻想的な穏やかな美しい光に包まれて、

文学や芸術作品の中によみがえったのである。

### 結び—19世紀後半のパリの文化風土

19世紀半ばから20世紀初頭、ドビュッシーが生きたパリを俯瞰してみると、音楽や美術、文学、舞台芸術などの分野において、ジャンルを超えた、幅広い交流がなされる、パリは、そうした知的・文化的風土の都市であったといえる。

美術作品や文学作品にインスピレーションを受けた音楽が生まれ、その一方で、音楽に着想を得て多くの美術作品や文学作品が制作されていった。1916年、あの舞台芸術の画期的記念碑、コクトーが台本、エリック・サティが音楽、パブロ・ピカソが装置と衣装を担当した前衛的舞踊『パラード』（サーカスなどの呼び込みの意味）が、客席が騒然となるスキャンダルを引き起こしながらも大評判となったのもこの都市でであった。

さて、このシュルレアリスム舞台というべき出来事から時代は少しさかのぼるが、ドビュッシーは、印象派や象徴派などの革新的な美術の作品に触れ、芸術家たちと盛んに交流するようになっていっている。メーテルリンク、ヴェルレーヌ、セルゲイ・ディアギレフ、ニジンスキー、ラヴェル、サティ、ストラヴィンスキー、ウジェーヌ・カリエール、クロード・モネ、モーリス・ドニなどその交遊関係は実に多彩であった。

パリは、幅広い文化圏での交流の場となっていて、豊かな芸術的成果が生み出されていた。例えば、アール・ヌーヴォーとジャポニズムがドビュッシーに与えた大きな影響は、その典型といつてよい。

そもそも、ドビュッシーは日本の美術を大いに好み、交響詩『海』の表紙は、葛飾北斎の「神奈川沖波裏」の図柄で飾られ、ピアノ曲『金色の魚』は、緋鯉が泳ぐ蒔絵の箱にイメージを得て作曲がなされた（図4参照）。また、ドビュッシーは、日本美術の熱心な蒐集家でもあり、サロンの暖炉の上には仏像が置かれ、書斎の壁には喜多川歌麿の浮世絵が飾られていた。

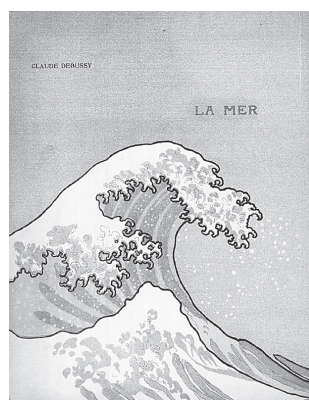


図4 ドビュッシーの交響詩『海』の楽譜表紙

広重・北斎・国芳の展覧会がジークフリート・ビングの画廊で開催された年には、ドビュッシーはピアノ作品『版画—塔、グラナダの夕べ、雨の庭』を発表している。しかし、それは、単なる異国趣味への耽溺ということとはおよそかけ離れたものであって、絵画で言う



ならば、ヨーロッパが、輪郭線という袋小路からようやく自由になることができ、はかなき風情を発見できたということなのである<sup>19)</sup>。

第1章で述べたような東洋風の五音音階、全音音階、移調の限られた音階、付加リズム、ポリリズムなど東洋的なリズムの採用とともに、従来のオペラの違い、間を大切にしたい開放的オペラであるオペラ『ペレアスとメリザンド』で、ドビュッシーは、朗読風のメロディと登場人物の心理の動きを暗示させるような象徴的なオーケストラを採用した。結果として輪郭のはっきりしない旋律に失望した観客も多く、批判とスキャンダルもひき起こしたが、「エレガントな趣味の日本人なら受け入れてくれるだろう」とドビュッシーは述べているが、ドビュッシーはこのオペラで時代の寵児となっていた。

一方、ジャポニズムの影響を受けたドビュッシーから、ふたたび、今日の日本の武満徹や坂本龍一らが大きな影響を受けていることはここで付記しておくべきだろう。

また、ドビュッシーは、1903年の『ムジカ』誌で、深遠な「自然という書物」への崇拝について、こう語っている。「音楽は無限を属性とする要素から構成される一種の神秘的な数学である。水のゆらめき、絶えず変化する微風が水面に描く曲線の戯れを音楽は対象とする。夕日ほど音楽的なものはない。感動をもって眺めることが出来る人にとって、夕日はこの書物にかかれた最も素晴らしい展開のレッスンである。音楽家は十分に親しんでいない、この書物こと自然に」<sup>20)</sup>。カンディンスキーも「ドビュッシーのようにもっとも先端を行く音楽家は、しばしば自然から印象を受け取り、それを純粋に音楽的な形式に則した精神的イメージに変換して再現する」と語っている。

ドビュッシーの音楽には自然を主題にしたものが数多くあるが、風景そのものではなく、風景によって呼び起こされた曖昧な感覚、非現実的で崇高な心地良い幻想にあふれた、靈感の源としての自然なのである。

そして、第1章で触れたように、自然の持つ異教神話的側面が浮き上がった、ドビュッシー晩年の劇音楽『聖セバスチアンの殉教』にあっては、過去への回帰、微妙きわまりないほのかな光、光と影のはかなき戯れが浮き彫りにされたということである。

ドビュッシーの語る美しい言葉は、合理化され過ぎた世界がともすると失いかねない、語り得ぬ、謎めいた古代世界への憧憬を語って、人類が普遍的に持つ古代社会の記憶の断片が、波のように浮かびあがっては消えていくことを教えてくれているようである。海は母なるものであるが、『海』の作曲についてドビュッシーはこう述べてくれている。

海のものおと、海と空をへだてる曲線。葉影をゆく風、鳥の鳴き声。こういったすべてがわれわれのうちに多様な印象をもたらす。そして、突然、こちらの思いとはなんのかかわりもなしに、それらの記憶のひとつがわれわれの外にひろがり、音楽として表現されるのです。それは、おのがうちにみずからの和声をひめています<sup>21)</sup>。

古代ギリシアは、愛や自然をめぐる本能を大切にしたい、深遠で非理性的な世界であったとは、本稿でたびたび述べてきたことであるが、その意味で、牧神パンは、女神アフロディーテやディオニソスとともに、その古代ギリシアにおける生と死と種の保存という生命の原理にかかわる、深遠で非理性的な世界のシンボルでもあった。社会制度の近代化や合理化が進み、自然な人間性が疎外されて行くにつれ、神話の世界、牧神パンが、様々なバリエー

シヨンの形で現れ、ヴェルギリウスの『牧歌』に描かれた田園理想郷、その背景にある母権制社会が脚光を浴びたのである。

#### ＜参考文献＞

- 1) この章については、『牧神の午後 マラルメ、ドビュッシー、ニジンスキー』（オルセー美術館編）16～19 頁および『ドビュッシー、音楽と美術』（ブリヂストン美術館展図録）を参照。
- 2) 楽曲分析は、夏田昌和「ドビュッシー『牧神の午後への前奏曲』の作品分析」（日仏現代音楽協会 AFJMC 掲載論文、2013）および『牧神の午後への前奏曲』（全音楽譜出版社）。また楽曲分析の参考文献としては、以下の2冊を参考にさせていただいた。オリヴィエ・メシアン『わが音楽語法』（教育出版社、1954）、別宮貞雄『ドビュッシー前奏曲集 第一巻全曲研究』（芸術現代社、2005）。
- 3) ドビュッシーは語法とスタイルの革新をめざそうとした若き日に、「動機というものからほんとうに自由になった音楽、あるいはただひとつの、何ものもさえぎらず決して繰り返しのない、持続的な動機でつくられた音楽、そんな音楽を誰かが書くといい。いや私が書く」と言っているが、まさに『牧神の午後への前奏曲』の中で、ひとつの旋律からさまざまに発展していったわけである。
- 4) 平島正郎『ドビュッシー』（音楽之友社、1966）参照。
- 5) T.ヒルスブルンナー『ドビュッシーとその時代』（西村書店、1992）49頁。
- 6) 平島正郎『ドビュッシー』110頁。
- 7) モーリス・エマニュエルは「古代ギリシアのオルケスティック（舞踊法）に関する試論」という論文を書き、また古典音楽の旋法やリズムの研究に没頭するなど、ドビュッシーに古代旋法などの知見を与えたと考えられる。
- 8) 『ドビュッシーとその時代』71頁。
- 9) 『ドビュッシー書簡集1884-1918』284、289頁。
- 10) ニジンスキーに関して『牧神の午後、マラルメ、ドビュッシー、ニジンスキー』（オルセー美術館編）および『ニジンスキーの手記』（現代思潮社）参考。
- 11) ニジンスキーが振り付けの3つの着想を得たと思われる3つの壺として以下の3つが知られている。1.アッティカの鐘型のクラテル、ヘレネを見つけたメネラオスの絵（パリ、ルーヴル美術館）。2.ヒュッドリア、ベレネスにおそわれるテティスと仲間たち。3.ルカニアの壺型のクラテル、ニンフをおいかけるサチュロス。
- 12) B.ウォーカー著、山下主一郎他訳『女性の神話・伝承辞典－失われた女神たちの復権』（大修館書店1988）参照。
- 13) 月女神は、宇宙と母なる大地、そして出産を司る神であり、また「創造→維持→破戒」、「処女→母親→老婆」の三位一体のサイクルを司る神であると考えられていた。
- 14) 松田義幸「魔女はなぜ山羊を好きなのか」『魔女の文明史』（八坂書房、2004）181～210頁。
- 15) ヨハン・ホイジンガ『文明史の課題』（東海大学出版会里見元一郎訳1978年）100頁。
- 16) 『ヴェルギリウス牧歌／農耕詩』（京都大学出版会小川正廣訳2004年）13頁。および松田義幸『ピーターパンはセックス・シンボルだった』（クレスト選書1996年）200

～204頁を参照。

- 17) 『ヴェルギリウス牧歌／農耕詩』（京都大学出版会小川正廣訳2004年）108頁。
- 18) B.ウォーカー著，山下主一郎他訳『女性の神話・伝承辞典－失われた女神たちの復権』（大修館書店1988）参照。
- 19) 石橋財団ブリヂストン美術館編『ドビュッシー、音楽と美術－印象派と象徴派のあいだで』（日本経済新聞社 2012）200頁。
- 20) 『ドビュッシー、音楽と美術－印象派と象徴派のあいだで』25頁。
- 21) 平島正郎『ドビュッシー』（音楽之友社）168～169頁。
- 22) 図2～図4は、『ドビュッシー、音楽と美術』（ブリヂストン美術館展図録）より引用させていただいた。

#### ＜補足＞

尚、尚美学園大学の講義は半期15回である。本論文の他に授業全体のシラバスを列記し、どのような課題を扱っているかを記載する。

##### 第1回：ピーター・パンのルーツ探し（1）

「古代ギリシアにおけるレジャー&プレイ研究」と「ウォルト・ディズニーのTDL研究」を結びつけ、ギリシア悲劇とアテネのパルテノン神殿、ディオニソス劇場の成り立ち、古代ギリシア人の「理性と非理性の和解」としての祝祭について探る。

##### 第2回：ピーター・パンのルーツ探し（2）

TDRのアトラクション「ピーター・パン」の魅力を探る。ネバーランドのモデル、牧神パンの故郷・田園理想郷アルカディア。ディズニー映画『ピーター・パン』の原作J.M.バリの『ピーター・パンとウェンディ』、『ケンジントン公園のピーター・パン』。

##### 第3回：ニーチェ『ギリシア悲劇の誕生』とバハオーフェン『母権制』

ニーチェは「ギリシア悲劇は音楽の本質から生まれた」（訳・秋山英夫）という問題意識のもとに、バーゼル大学での講義を開始したといわれる。また、バーゼル大学でニーチェと交流のあったバハオーフェンは、ゼウスを頂点とする「父権制」のオリンポス十二神以前に、女神中心の「母権制」の時代があったことをギリシア悲劇から読み解いていることに触れる。

第4回：ニーチェ『ギリシア悲劇の誕生』とバハオーフェン『母権制』（2）前回の講義のつづき

##### 第5回：J.M.バリの『ピーター・パンとウェンディ』（1）

TDRの人気アトラクション「ピーター・パン」やディズニー映画『ピーター・パン』の原作をウォルト・ディズニーと思っている若い人たちが非常に多い。しかし原作はJ.M.バリである。J.M.バリの人と作品を導入にして『ピーターパンとウェンディ』の奥深さを探る。

##### 第6回：J.M.バリの『ピーターパンとウェンディ』（2）前回の講義のつづき

第7回：芸術の永遠のテーマ『愛の勝利』（1）

デロス出土の大理石彫刻『アフロディーテ、パンとエロス』（アテネ国立考古美術館）のテーマ「Venus Conquers Pan」「Love Conquers All」について論じ、ロダン、ピカソ、マラルメ、バリ、ラヴェル、ドビュッシーまで続く『愛の勝利』の系譜について触れる。

第8回：芸術の永遠のテーマ『愛の勝利』（2）前回の講義のつづき

第9回：アフロディーテ（ヴィーナス）の2つの領分

『ルドヴィシの玉座』（ローマ国立博物館・アルテンプス宮）に描かれているアフロディーテの若妻と笛吹き女の意味と形について論じ、「家庭を預る女性（若妻）vs アフロディーテの化身の遊女アスパシアの手紙」。プラクシテレス『クニドスのアフロディーテ』についても触れる。

第10回：アフロディーテ（ヴィーナス）の随伴者・エロス

レスボス島の女流詩人サッフォーのエロス讃歌。ソフォクレスのエロス讃歌。そしてプラトンの、エロスをテーマにした知と美の饗宴『シンポジオン』。

第11回：ディオニソスの随伴者・牧神パン

「父権制」が権力を増し、女性たちを不幸におとしめると、「母権制」の助け神ディオニソスと牧神パン、サテュロスたちが現れて、女性たちを原始、原初の森へ連れ出し、解放する。その神秘と和解の系譜について論じる。

第12回：ドビュッシー生誕150年

マラルメの詩『牧神の午後』にインスピレーションを得てドビュッシーが作曲した《牧神の午後への前奏曲》。さらにニジンスキーがそれを舞う。「芸術だ！」「いや、スキャンダルだ！」。ロダンは芸術との評価を下す。

第13回：20世紀のアフロディーテ、マリリン・モンロー

20世紀のアメリカは、マリリン・モンローの「愛の勝利」が率いた時代である。『恋をしましょう』のイヴ・モンタン、『王子と踊り子』のローレンス・オリヴィエ等々の俳優、そしてアメリカ大統領のJ.F.ケネディまでも彼女に夢中になったことについて触れる。

第14回：アーサー・ミラー『るつぼ』を読み解く

20世紀の米国演劇を代表する劇作家アーサー・ミラーもまた、マリリン・モンローの恋の虜となったひとり。1953年の作品『るつぼ』（原題：The Crucible）にもその影響を読みとることができる。17世紀末マサチューセッツ州セイラムで起きた魔女狩りをテーマにした『るつぼ』を解説する。

第15回：村上春樹『1Q84』を読み解く

「父権制」のゆがみが拡大した現代社会。ゆがみを糺す視点として、バハオーフェンの『母権制』への回帰や、英国ケンブリッジの社会人類学者フレイザーの『金枝篇 (The Golden Bough)』に関心が集まっている。また日本では折口信夫の論考に関心が集まっている。世界的ベストセラー『1Q84』もその流れのなかで読み解くことができる。