

Title	フランスにおけるファウスト
Sub Title	"Faust" in Frankreich
Author	大野, 俊一(Ono, Shunichi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1963
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.14/15, (1963. 1) ,p.217(130)- 226(121)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎先生記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00140001-0226

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フランスにおけるファウスト

大 野 俊 一

1820年ごろフランスにおいてさすがのヴェルテル熱も衰えたとき、これにとって代るべく現れたのはファウストであった。しかしロマン派作家の多くはドイツ語を解しなかったから、彼らがこの戯曲を知ったのは翻訳によってであった。それは外口演劇傑作集の第9巻(1823)に載っている Sainte-Aulaire の訳である。これはエレガントで読みやすいという長所はあるが、原文を無視して或る場景を抹消するというような、あまりに自由な訳であったという。(彼は《ゲーテの文体のすばらしい美》をほめたたえ、フランスの^{クラルテ}《明晰》に対してドイツの^{ヴァーグ}《模糊》を弁護したが、二場景における著者の思想を理解しえず、その翻訳を友人 Albert Stapfer にまかせた：鼠の歌と魔女の厨。)同年、はるかに良心的な、スタフェールの訳が出た。しかし、批評はどちらの訳に対しても好意的でなかった。当初、ファウストがきわめて拙劣な悲劇、まことに不分明な哲学とみなされたのは当然である。そしてフランスがこのなかに恋愛劇または幻想劇いがいのものを見わけけるためには、なお相当の時日を要した。ドイツにおいても1832年までは第二部が知られなかったのであるから、これはいふかるにあたらぬ。しかしロマンチックな飛躍^{飛躍}、人間的条件を越えて飛翔したいという天才的熱望は、1830年の若者たちの夢想にうったえないはずはなかった。学問に絶望したのち快楽の追求に専念し、きよらかな乙女の生涯を破壊する博士^{ドクトル}、当時流行し始めたバイロン風の反逆者、シニクな悪魔、そしてまた中世城下町のファンタスティックな背景、それはまったくロマン派の嗜好にかなうものであった。

しかし彼らの師であり新しき流派の先駆者である Mme de Staël は、ゲーテの悲劇を斥けた。彼女は例の *De l'Allemagne* のなかで、この《驚くべき作品》の数場景を紹介

し、《懷疑の悪魔的啓示》(révélation diabolique de l'incrédulité) がこの作の原理だと断定している。彼女にとってファウストは《精神の悪夢》(le cauchemar de l'esprit)であった。それは《魂のなかに甘美な印象を残さない》。それは《精神の錯乱》(le délire de l'esprit)の作と考えられようと、または《理性の飽満》(la satiété de la raison)の作と考えられようと、いずれにせよ《かような制作は又とくりかえされることが望ましい》というのが、彼女の結論である。

スタール夫人の愛人、Benjamin Constant にもまたファウストは、18世紀の懷疑的・反語的・否定的な知的遺言と考えられた。《ドイツ人はここに前代未聞の深さを見いだす。私はどうかというに、これは *Candide* ほどの価値はないと思う。これも背德的で、うるおいがなくて、かさかさしているが、しかし(カンディードと比べて)軽妙さが少ないし、巧みな冗談が少ないし、悪趣味がはるかに多い。》この作の良心的翻訳者、スタフェールさえも、これを《奇妙な作品》(bizarre production)と呼んでいる。

1828年、Gérard de Nerval の新訳が現れた。ドイツ的な事物のセンスを最も多く有したらしい世代の、19歳の若者によるこの翻訳は、フランス演劇史における一事件となった。これはロマン派のファウストであり、スタフェール訳よりもはるかに多く詩人のファウストであった。Berlioz も Gautier もこれからインスピレーションを受けたのであり、今もおおくこの訳が読まれている。

《神の不動もてヴァイマルのオリュンポスの玉座に坐したもう偉大なるヴォルフガング・ゲーテは、しかし心うごかされて、その大理石のみ手をもって次の句をしるしたもうた。ジュラルは謙譲な男ながら、これには当然、誇りをおぼえて、貴族の勅許状のごとくこれを護持していた：“私はあなたを読んだときほどよく自分を理解したことはない”。》これは Théophile Gautier の表明であり、彼一流の誇張である。しかしゲーテがネルヴァルの訳を読んで、ドイツ語ではもはや与えられない新鮮な印象をおぼえたと、その出来ばえをほめたたえたのは、エッカーマンの伝えている事実である。

このときからゲーテは《ヴェルテルの著者》(l'auteur de *Werther*)たることをやめて、《ファウストの著者》となった。しかし批評はなおも攻撃をつづける：曰く、少数の部分を除いて残余は《良識の士がこの奇怪なドラマに向ける野蠻の非難を正当づける。》《フランス公衆は、讚嘆するまえにまず理解せんと欲することを、なお長く固執するであろう。》

けれども、そういう批評にもかかわらず、ロマン主義のフランスはファウストを歓迎

した。公衆もゲーテの作は読まないが、舞台の上の翻案に喝采を送った。こういう作品の或るものは《ロマンチックな形而上学者の初恋》と副題され、或るものは *Fausto* と題するイタリア・オペラであった。

ファウストの理解は文人らの間よりも哲学者らの間に見いだされたようである。ファウストとメフィストを、賞讃すべき《文学上の典型》(types en littérature)のなかに入れた Nodier とか、《ゲーテが与えたところの最も完全な、彼自身の表明》をここに識別した J.-J. Ampère とか。ファウストがエクゾチックな珍奇であることをやめて、そこに無限の多様性が認められるようになるのは後年のことで、当時はヒーロー自身よりもメフィストとグレートヒェンの方がより多くの注目をひいた。すでにスタール夫人はメフィストをこの作のヒーローと見なしたが、ロマン派の関心もまた、バイロン風の懷疑の冷笑の具現、この悪魔に向けられた。Delacroix の石版画(1827, 1828)にうかがわれる悪魔の概念は、また彼らのそれであった。彼は1825年ロンドンで見たファウストの翻案に感激し、そのメフィストを《カリカチュアと知性との傑作》と認めて、17枚の画をかいた。これは1828年スタフェール訳の再版に載った。演劇界においてもメフィストの形姿が殊にもてはやされた。そういうメロドラマが初めて上演されたのは1827年であって、この戯曲の終りではグレートヒェンが昇天し、ファウストはメフィストに引かれて地獄へおちてゆく；これは当時の基調であった。

かようなものの中にあつてドイツのファウストが最もよく再現されたのは、ベルリオーズの音楽においてかもしれない。彼は熱狂的なロマン主義者であった。1829年、ネルヴァル訳にインスパイヤされて書いた楽譜一篇を、彼はヴァイマルのゲーテに送った。その書簡(1829年4月10日付)に：《貴下に呈するに値しないものではありませんが、あえて失礼をもちかえりみず、私は今日これ(楽譜)をもって貴下に敬意を表します。……貴下の生活せらるる栄光の雰囲気において、おぼろの祈禱が貴下に触れえないでも、すくなくとも私は、こう思います、貴下の天才によって心臓をふくらまされ想像力を燃やされて讚嘆の叫びを抑ええなかつた若き作曲家を、貴下はお赦しくくださるだろうと。》17年のち、ベルリオーズは劫罰(*Damnation*)のなかで、ファウストの不安と無限の渴望をあらわすことになるが、しかし最初に彼をとらえたピトレスクとサタニズムをしめだしはしない。

ファウストとはいったい何であるのか？ まだ翻訳者を待っていた第二部についてもともかくも、第一部はフランス知性にとって、(ロマンチックの知性にとってさえも)

理解しがたいものであった。ドイツ風俗のいろいろなシーンやら、個人的な回想やら、象徴やら、伝説やら、牧歌やら、形而上学やら、そんなものがいっしょに並んでいる、この戯曲的綜合は？ けっきょく理解しえないロマン派の人々は、はっきり見える若干の外容をつかむにとどまった。ドラクロアのような画家にとっても、ゴチエのような詩人にとっても、メフィストは中世のプリンス風のなりをした悪魔である、《腰に剣をおび、帽子に羽をつけた》；そしてファウストは魔法使の王である、自分の器具をも魔法のそれをも嘲弄し、悪魔を《悪魔ふぜい》と軽蔑するところの。1830年のころフランス文芸界において人気のあったのは、メフィストであった。ユゴー、ゴチエ、ミュセ、バルザックらの作品には、これによって示唆されたと思われる悪魔が現れる。

しかしゲーテの作がフランスで喚び起したメロドラマやオペラのなかで（Gounod の作をも含めて）、筋の軸をなすものは恋物語である。メフィストにあきてくると、今度は人々の関心がグレートヒェンに移った。ゲーテの戯曲は非難されながらも、彼女の《優雅とパテチック》は愛好された。彼女はいろいろ姿を変えて、上述の作家らのなかに現れる。ゴチエは *Albertus* のアトリエのなかで《祈禱するマルグリット》を示す。ミュセがバーデンでわが前を通るのを期待する《ドイツ的天真の、もの思いに耽る天使》は、グレートヒェンにはほかならない。《グレートヒェンの挿話は、ファウストの幻想風やメフィストのイロニーよりもなお多く、フランス大衆に、ゲーテの戯曲の深い意味をかくすことに役立った。》（Baldensperger）

彼女の素朴な姿は、メフィストがドラクロアを持ったように、Ary Schefferのなかにその画家を見いだした。彼女はまたグノーによって可憐な音楽的表現を与えられた。この感傷的なフォーストは、ベルリオーズが1846年に書いた凄愴なフォーストの劫罰と好個の対照をなしている。

メフィスト、グレートヒェンについて、ようやくファウストの番が来た。ゴチエはまず魔法使の用具から始める：

定規、鉄槌、象徴的な円形、／砂時計、鈴、そして神秘的な書卓、／いろいろの名もない物でいっぱい、ファウストの家財……

（*Melancholia*）

次にはファウスト自身の姿：

……深い影につつまれ、／青い玻璃板のついた、狭い十字窓のそば、／肱掛椅子にかけて
何かにがい夢を追っている／そして底ひなき魂のなかに測鉛を垂らしてゆく……

(*Les Destinées*)

ネルヴァルの *Imagier de Harlem*, フロベールの *Tentation de saint Antoine*, Villiers de l'Isle-Adam の *Axel* なども、ファウストの後裔であろう。ユゴーは *Cromwell* の序文でこう言っている：〈マテリアリスト、ドン・ジュアン、スピリチュアリスト、ファウスト。前者はあらゆる快楽を、後者はあらゆる学問を、味わった。……前者は楽しむため、後者は知るため、地獄におちる。一は貴族である、他は哲人である。ドン・ジュアンは肉体である、ファウストは精神である。この二つの劇は相補う……〉

ユゴーが二つの劇を分けているのはいい方で、スタール夫人の後継者たちの多くはファウストを〈ドン・ジュアン〉に、グレートヒェンを〈マルグリット〉に変えた。かような歪曲から生れるのが、〈ファウストは、だれしもはたちのときやることしかやらない、モディストを誘惑することしか〉(スタンダール)といったような地口やら、〈ゲーテ？ ああ、女にむかって“僕は行かず、あしたは君の喪に服することにしよう”と言う男〉(Léon Brunschwig)といったような定義である。今日にいたるまでゲーテの悲劇はしばしば曲解されていて、例えば冒頭のライトモティーフ(〈善い人間は、よしんば暗い衝動に動かされても……〉 V. 328-29)に注意を向ける者は少なかった。Chateaubriand も ファウストの詩人をマテリアリズムの古典家とみなした：〈私は物質の詩人 (le poète de la matière) にあまり共感を有しない。〉(*Mémoires d'outre-tombe*)

ファウスト第二部が *Blaze de Bury* の訳によってフランス公衆に示されたのは、1840年であった。ファウストのモラルを知るためには、これを読むことが絶対に必要であるが、ロマン派は、彼らの〈哲学への要求〉にもかかわらず、この書を理解しなかった。このメタフィジックには、ゲルマニズムに最も忠実な読者らも当惑した。Jules Janin は、これは〈癡狂院 (*Petites-Maisons*) のファウスト〉だと言い、ドラクロアは、これは〈不消化の作品〉だと告白している。時代はまだフランスでこの哲学的戯曲を解するまで熟していなかったらしい。すでに第一部においても、フランスの〈^{クラウテ}明晰〉伝統にとってはあまりに多くの象徴と思弁があった。

この書が提供する永遠の不安に対する回答は、ついにこの世代には知られなかった。ゲーテのヒーローはこの不安の^みを具現するものと思われた。しかしこの不安さえも、

〈知性のアリストクラシー〉(George Sand)によってしか感ぜられなかった。この頃のフランス・ロマンチズムの好奇心は、メタフィジックであるよりも歴史的であった。そしてメタフィジックはフランスで例外的な素質である。(Baldenserger)

〈ファウスト第二部は投げ棄てられた、そしてその落下のうちに、1840年以来急速に流行度を減ずる第一部をも、ひっぱっていった。〉(L. Reynaud)

しかしファウスト、ことに第二部の *Helena* は、やがてパルナシアンによって注目され、尊敬されることとなった。彼らはこの作品のなかに、彼らの愛好するヘレニズムと、パガニズムと、パンテイズムを見い出して狂喜した。その最たるものは *Leconte de Lisle* である。彼はゲーテののちに、光輝燦然たる *Hélène* をよみがえらせた、——彫塑的そして象徴的な形姿。Sainte-Beuve は〈ただに伝統であるのみならず、あらゆる伝統の合一されたものである〉ゲーテにおいて、〈タウリスの岸辺にいたるまでギリシアの寺院をみとめる〉のであった。Barbey d'Aurevilly によって〈古代人ゲーテ〉の〈息子〉または〈弟子〉と呼ばれた、*Emaux et Camées* の著者、ゴチエは、ゲーテを〈大理石の詩人〉〈ヴァイマルのジュピテル〉とほめたたえた。いずれもファウスト第二部、イフィゲーニエ等の印象によるものである。

Renan も Taine も ファウスト を愛読した。前者の *Dialogues* や *Drames philosophiques* は、ゲーテの戯曲に似ていないだろうか？ テーヌはファウストの〈しかじかの場景(例えば第一部の最終場景)は、一回目と同程度の感動を十回目に与えた〉と1864年、友人 Hatzfeld にあてて書いている。(ただし彼にとって、〈ドイツの散文は退屈〉であった、ゲーテのものさえも。)

G. Flaubert がゲーテを愛好するのはファウストの詩人としてである。*Tentation de saint Antoine* を彼は何年も前から夢みていたが、もしも彼がファウスト第二部を、(初めは Blaze の訳で、次にはたぶん Porchat の訳で)くりかえし読まなかったならば、この作はついに書かれなかったかもしれない。この小説と *Klassische Walpurgisnacht* とが、意味においても技法においても、距離が近いというのではない。フロベールの作においては妖怪の行列が長くして単調であり、こみいった細部が象徴をおしころすほどであるし、誘惑者 Hilarion もメフィストの辛辣さを有しない。Ennoia もゲーテの *Helena* のそばでは影がうすれる。しかし *Tentation* は、ヘレニスト・ゲーテの崇敬者としてのフロベールを証明するものである。

1880年のころ、フランス文学の調子は変わった。パルナシアンの詩も、ナチュラリスト

の小説も、もはや愛好されず、新しいロマンチズムが現れた。これも前のロマンチズムのようにドイツに範を求めたか？ そのためにはドイツが、フランス思想にとって理想と神秘と象徴の国であることが必要であった。しかし1870年の砲声はこのかわいらしい夢を破ってしまった。テヌも、ルナンも跳び上がった。ユゴー、ルコント・ド・リール、フランソア・コペ、シュリ=プリュドム、フロベールらの、怒りと悲しみの声を聞くがいい。Théodore de Banville にとって、ライン河畔のロマンチック牧歌は *Idylles prussiennes* に変わった。〈きよらかな横顔のグレートヒェンら〉(les Gretchens aux chastes profils) は、婚約者のおかげでフランスの宝石を手に入れる貪欲な好色女である。新しい *Sabbat* においては、〈金髪・白皙〉の Germania がビスマルク=メフィストの面前でパリの空を飛翔する。Dumas fils は新版のファウスト訳の序文で、ゲーテを〈尊敬すべき好色漢〉(polisson vénérable) と呼んでいる。

しかしこれはフランス知性の一面にすぎない。なるほどファウストを含めてのゲーテの作品は、このころフランスに作用するところ少なくなったけれども、詩と真実やエッカーマンとの対話などの翻訳によって知られるようになった詩人の人格は、人々の心に感動を与えた。Mézières の著書 (*W. Goethe ; les œuvres expliquées par la vie*) が示したゲーテはファウストである；悪魔を呼出すあの魔法使ではなくて、いかなる逸楽にも幸福にも満足せず、〈とまれ、おまえはいかに美しい〉と瞬間にむかって言いえたとき、はじめて死ぬことを肯んじる、あの疲れを知らぬ探求者である。

サンボリスムに、ゲーテは、ファウストは何かを与えたか？ これはありそうに思われて、意外にもゼロに等しいようである。ボードレール、リラダン、ランボー、コルビエール等、その直接の先駆者たちには、ドイツ的なものが何ひとつ見られない。Rémy de Gourmont はこう書いている：〈フランスに及ぼすドイツの文学的影響は今日まったく無である。哲学的影響は減退中である。〉

しかしゲーテの〈哲学〉は世紀末においても、20世紀においても減退しない。アナトール・フランスは(1889)、新訳のファウストについて論ずるおりに、ゲーテに讃辞を呈してこう述べている：〈偉大な詩人が傑作をつくるのは、われわれの各人が今度は自分でそれを再製せんがためにほかならない。ある作品を読むということは、それをあらたに創造することである。〉また〈知性と感情との間におかれたファウストの位置は、なんとという立場であろう！……理解することの悦びは悲しいものであることを、彼は認識した。〉

レアリズムに対する反動は、再びファウストの評価を喚び起した。この評価はもちろん、グノーのオペラとは何のかかわりもない。Maeterlinck は(1891)第二部と *Märchen* をほめたたえている。

Ernest Chasles が(1904)言ったように、フランスにおいて〈ゲーテのなかにあった特にドイツ的なものは、ロマンスムの終了以来、作用を停止した。ひとはもはや彼の作品のなかに、その有する本質的にコスモポリットなものしか、見なくなった。〉

20世紀前半におけるファウスト研究の第一人者は Henri Lichtenberger であろう。そのファウスト訳(1920)の序論における解説は、その後の絶えまなき他者の研究によって反駁されないではないけれども、いまなお版を改めて、フランスにおけるファウスト理解に寄与している。

1914—18年の戦争によって、ゲーテの、そしてファウストの評価が変わったことは驚くに当たらない。Louis Bertrand はこう言っている：〈私が今日ファウストを読むならば、そこに何よりも興味をおぼえるのはそれがドイツ人だということだ、それが民族の敵だということだ。〉幻滅、悲嘆、憤懣の表現は、しばしば識別も節度も知らない。

20世紀前半のフランス二大知性、A. Gide と P. Valéry はいずれも忠実なゲーテアンであり、熱心なファウスト読者である。ジードは18歳のときファウスト第二部を読むことによって〈自然と私との間に書物の障壁を設けないならば、……神は私の感覚を通じて私に語りうることを〉理解した。詩および戯曲プロメーテイスによって、〈人間の偉大な行為はすべて神への反逆として企てられたものである〉ことを知り、また読み返したファウスト第二部の作者が〈はじめ反逆した巨人をオリュンポスの神々と和解させることを不可能または無用と考えたか、あるいは和解の形式を見だしえなかったがゆえに〉プロメーテイスは未完のままにおわったという解釈に到達する。(N. R. F. 1932年3月、ゲーテ特別号、Goethe) 1940年、最悪の日にも、ジードはゲーテを友とし、そのファウスト第二部とエッカーマンとの対話を耽読している。

Paul Claudel の *Figures et Paraboles* の対話にある ファウスト 曲解を、ドードはその日記(1940年9月29日)において、きっぱり斥けている：〈これらのページは愉快きわまる愚論と不公正である。ファウストのなかに「絶望と災禍と迷妄との雰囲気、墓地と癡狂院との空気」を見るというのは、そこに見たいと願うものをあまりにも示すというものである。……こういう公正の拒否は憎悪の念をおこさせるのみだ。〉

まことに、クローデルのような第一級詩人によってさえもゲーテは誤解されるのであ

る。しかしクロードルさえも、生涯彼の拒否しつづけたファウストの詩人の跡を、無意識のうちに追ったことがあるらしい。彼の *Soulier de satin* において、Rodrigue がパナマ運河を開き、人民のために新世界をつくり、最後に永遠の女性によって救われ、天上に運ばれるのは、偶然であろうか？

すぐれたゲーテアン M. Barrès によれば〈ゲーテはわれわれの目に……彼の生き方のすばらしさによって価値があるので、……彼の作品は二次的である。〉しかしジードは彼と見解を共にしない。もっとも、フランスにおける〈ゲーテの作用はほとんどもっぱらモラルの領域に限られ、芸術の領域ではゼロに等しい〉ことはジードも認めている。

ヴァレリーはドイツ語を解しなかったから、ジードのようにゲーテの作品に触れることはあまりないが、彼のゲーテ解釈は卓抜である。1932年4月30日、ソルボンヌにおけるゲーテ歿後百年祭のオりの講演で彼はこう言っている：このファウスト（ゲーテ）、〈すべての女性を“永遠の女性”のいけにえとした〉このファウストは、ヘレナに召され、〈救われたものとして……第一の位につけられる、PATER AESTHETICVS IN AETERNVM（永遠なる美の教父）として。〉ゲーテの死についての、なんとという壮嚴な解説であろう！

ヴァレリーは死（1945）の直前、彼の理想の、神なく救いなく憂愁なる誇りを *Mon Faust* の姿につかもうと試みた。これは筋のない対話である、そして三幕のみで断片におわった。〈ファウストと悪魔というこの二人の創造者は、わが後に、やがてこの二人が一般の人々の道具となるように生みだした。〉〈この有名な二主役を、19世紀初頭の空間とはかくも異なる現代の空間に投げ入れてみたいという思いにひきずられて〉一気呵勢に書きおろされた、*ファウスト* 第三部ともいべき、喜劇 *リュスト* (*Lust*) において、ファウストはゲーテのそれよりも孤独である。ヴァレリーのグレートヒェン、〈水晶嬢〉 (*demoiselle de Cristal*) と呼ばれる無邪気な自然児は、その名を *Lust* という彼の秘書である。ファウストはこれに恋を感じるところまではいかない。メフィストは〈ロシヤなまりでイタリア語を話す〉という男である。20世紀の著しい作品で、〈直接に〉ゲーテの *ファウスト* と関係があるのは、この作品ぐらいのものであろう。

今日にいたるまでゲーテの悲劇はフランス劇壇において確乎たる席を占めていない。1932年、パリの劇場は詩聖歿後百年祭を催そうとしたとき、そのすこし前に経験された *ファウスト* 上演の失敗を回想して、技法上もっともコンヴェンショナルな *Clavigo* を上演したのであった。ゲーテ誕生二百年の年、コメディ・フランセーズの総監督 P.-A.

Touchard が *Neue Zeitung* (1949年8月9日) のインタビューにおいてゲーテの戯曲について語ったという言葉は、おそらく真実に当たっているであろう。：〈ゲーテはドイツ詩人のうち、たぶんわれわれの公衆が最も受けとりにくい者のひとりでしょう。……彼の作はわれわれに、急速で軽快なフランス精神には適合しない何か重苦しいものという印象を与えるのです。〉