

デ
イ
オ
ニ
ユ
ソ
ス

の
深
層

正
道

—闇の神性篇—

DO
S
E
L

目次

ディオニュソスの深層

目次	3
----	---

第1章 神々の歴史哲学

序	7
登場人物	8
山の頂上	9

第2章 原典紹介

序	31
第1～第3章	32
第4・第5章	34
第6章	37
第7章以降	40

第3章 思想背景

序	45
第1章 ザグレウス	46
第2章 セメレー	49
第8章 大地母神キュベレー	51
第11章 ヘルメス・トリスメギストス	52

第4章 福音書シリーズから

序	55
(1) デイオニソス神とは何者か	56
(2) デイオニソスの祭	58
(3) 三つの段階の詳述	62
(4) 第一段階（依代に導かれる同一化）	64
(5) 第二段階（性的オルギア）	66
(6) 第三段階（衝動化による虚無への到達）	73

第5章 エッセイズ

序	81
(1) アイスキュロスの余韻	82

(2) 無能先生の「ほっといてくれ」	85
(3) 大フーガと同じ運命	88
(4) 酒の神ディオニュソス	91
(5) 暴れ馬が牽く馬車	93
(6) コスモス文学新人賞	95

ディオニュソスの深層

目次

第1章 神々の歴史哲学

第2章 原典紹介

第3章 思想背景

第4章 福音書シリーズから

第5章 エッセイズ

第1章 神々の歴史哲学

序

本編『ディオニュソス - 闇の神性』の第11章は、その章タイトルを「ヘルメス・トリスメギストス」という。

物語において、ヘルメス・トリスメギストスは、歴史を背後から導く至高の神である。そのヘルメス・トリスメギストスが、くだんの第11章で次のようなことを語っている。

何を隠そう、私がこれからディオニュソスに話そうとしているのは、高純度に神学的な内容なのである。つまりミュトス（物語）ではなく、もっぱらロゴス（論理）に属することなのだ。よってその内容は、純粹にミュトスである本書には、幾分かそぐわないことになる。

そこで私は、いっそのこと、これ以降の論述はキッパリと省略し、別の機会、別の紙面に、その発表の場を移したいと思っている。それについては、このミュトス（『ディオニュソス - 闇の神性』）の著述者もまた、快く承諾してくれるだろうと考える。

そして本章の内容こそは、右のごとくヘルメス・トリスメギストスが求めた「別の機会、別の紙面における発表の場」なのである。つまり私が、かの神の要求に応えたという形だ。

したがって、本章の大部分を占めるのは、高純度に神学な内容である。また、ミュトス（物語）ではなく、もっぱらロゴス（論理）に属することである。

そこでここでは「対話篇、神々の歴史哲学」と題して、読者諸君の前に、ヘルメス・トリスメギストスと、ディオニュソスとの議論をお目にかけたいと思う。

それは同時に、オリジナル版としての『ディオニュソス - 闇の神性』の第11章「ヘルメス・トリスメギストス」の発表ともなる。

登場人物

ディオニュソス いまや狂気から立ち直り、その姿も青年のそれへと変わっている。

声の主 第10章において、暗闇のなかでディオニュソスを導いた声が、本章においては実体をもって登場することになる。その見た目は、杖を持ち、フードを被った老人の姿。彼は自らをヘルメス・トリスメギストスと名乗る。

ヘルメス・トリスメギストス 右で述べたごとく、声の主のこと。ヘルメスと区別するため、ここではトリスメギストスと表記する。このトリスメギストスとは「三倍も偉大な」という意味。つまり三倍も偉大なヘルメス。

ヘルメス ディオニュソスを助けてきた使者の神。しかし彼の正体は、ヘルメス・トリスメギストスの一部（触覚）であった。ただしヘルメス自身は、トリスメギストスのことを認識していない。

山の頂上

見晴らしのよい山頂。見上げれば星空が、見下ろせば海が一望できる。その海は、満月に照らされて明滅している。遠くにはキュベレー神殿も眺望できる。そんな山頂の大岩に座る、裸身のディオニュソスと声の主。

ディオニュソス あなたの名前は？

声の主 ヘルメス・トリスメギストス。

ディオニュソス 三倍も偉大な、ヘルメス？

〔声の主＝ヘルメス・トリスメギストスが、顔の大部分を隠していたフードを頭から取り除く。ついで、そのフード付きのマントをも脱ぐ〕

ディオニュソス（驚愕して）ヘルメスじゃないか！ ……いや違う。暗くて分かりづらいけど、僕が知ってるヘルメスとは違う。ヘルメスはもっとずっと若い感じで……すごく似てるけど、やっぱり違う。

トリスメギストス（脱いだマントをディオニュソスに掛けてやりながら）当惑するのは無理もない。お前がよく知っているヘルメスは、実は、この私の一部であるのだ。

ディオニュソス あなたの一部ですって？

トリスメギストス そう。私は「創造」と「存在そのもの」と「虚無」という三つの位相を支配するがゆえに「三倍も偉大な」と贈り名されている。ところが、お前が知っているヘルメスは、その三つの位相のうちの「存在そのもの」だけを知っている神に過ぎないのだ。つまりあいつは、私という本体の一部であり、さらに言えば、私が存在世界に伸ばしている「触覚のようなもの」に過ぎないのだ。

ディオニュソス ではあなたは？

トリスメギストス そうだな、全貌を明かすのは無理だが、このようになら言えなくもない。すなわち私は、世界の裏側で神々の歴史を導いている「隠れたる神」なのだとね。したがって、隠れている私は、そう滅多には、こうして表舞台で自分の姿を見せることはない。

ディオニュソス そのような方が、私の前には現れたのだと。

トリスメギストス ああ。お前は世界の内側で生きる神ではなく、世界を端で構成する神だからな。それゆえ私に会い、かつその名を知る資格がある。

ディオニュソス ……？

トリスメギストス かつて私と会い、その上で「ヘルメス・トリスメギストス」の名を聞いたのは、ウラノス、クロノス、ゼウス、そしてお前だけだ。キュベレーやアポロンにさえ、この名を明かしたことはない。

ディオニュソス ウラノスといえば、最初の大神（神々の王者）ですよね。クロノスは二代目の大神ですし、ゼウスはもちろん、三代目にして現在の大神です。みんな畏れ多い名前ばかりだ。それだけに、私などの名前がそこに連なるのはおかしい感じがします。

トリスメギストス いや、何もおかしくはない。むしろ私は、お前と会える日をずっと待っていたのだよ。

ディオニュソス 本当ですか！

トリスメギストス そうだ。神々のマンダラを完成させるためにな。

ディオニュソス マンダラ？ 何ですか、そのマンダラというのは。

トリスメギストス これじゃよ。

〔夜空に「ヘルメスの杖」と呼ばれる図形が浮かび上がる〕



2024-05-13 (5) .png

ディオニュソス これが……

トリスメギストス いつか神々の時代は終焉を迎え、そのあとに人間の時代がやってくる。その人間たちのために、私は世界構造の設計図であるマンダラを遺してやらなければならない。彼ら人間たちが、神と世界の真実を見失わないように。

ディオニュソス そして、この図形がマンダラなんですね。

トリスメギストス いや、この形状だけでは、まだマンダラとは呼べない。この図形に神々の物語を当てはめたとき、はじめて真のマンダラが描かれたことになるのだ。ゆえに私は、この図形の要点要所に見合った神々の活躍を導いてきた。それこそ世界の裏側からな。

ディオニュソス この図形の要点要所というのは？



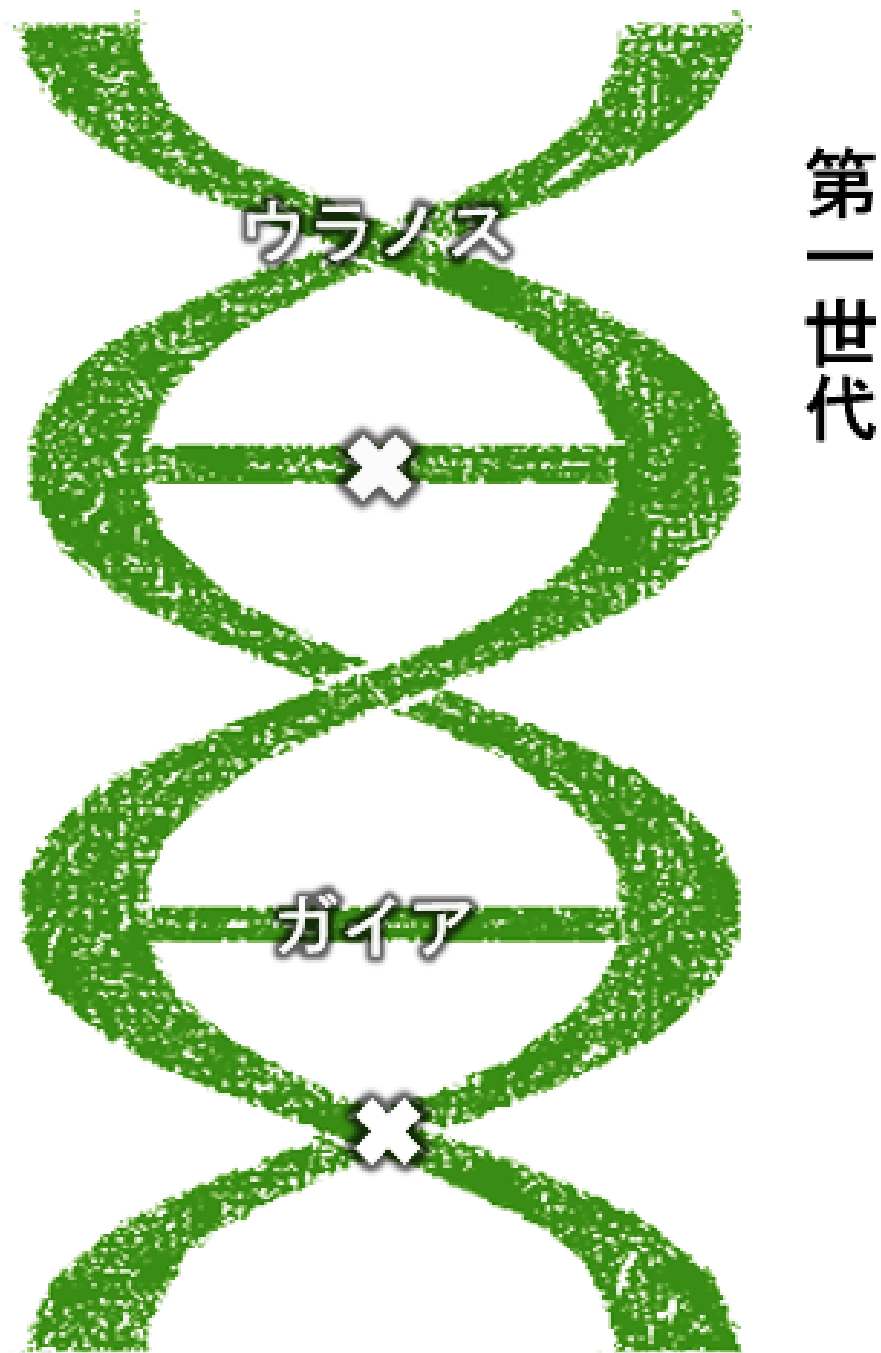
2024-06-27 (1) .png

トリスメギストス 四つある。(指さしながら) この二つの交差点のうち、こちらを虚無と呼び、こちらを創造と呼ぶ。また、この線が「存在そのもの」を表し、こちらの線は「母なる大地」を表している。

ディオニュソス 虚無、創造、存在、大地……

トリスメギストス 神々の歴史を操り、この四つの要点要所を、実在の神々の名前で埋めてやるのが私の使命なのだ。そして、最初の大神ウラノスは、その妻ガイアとともに、創造と大地の箇所は埋めたのだった。

ディオニュソス ウラノスが創造を。ガイアが大地を、ですね。

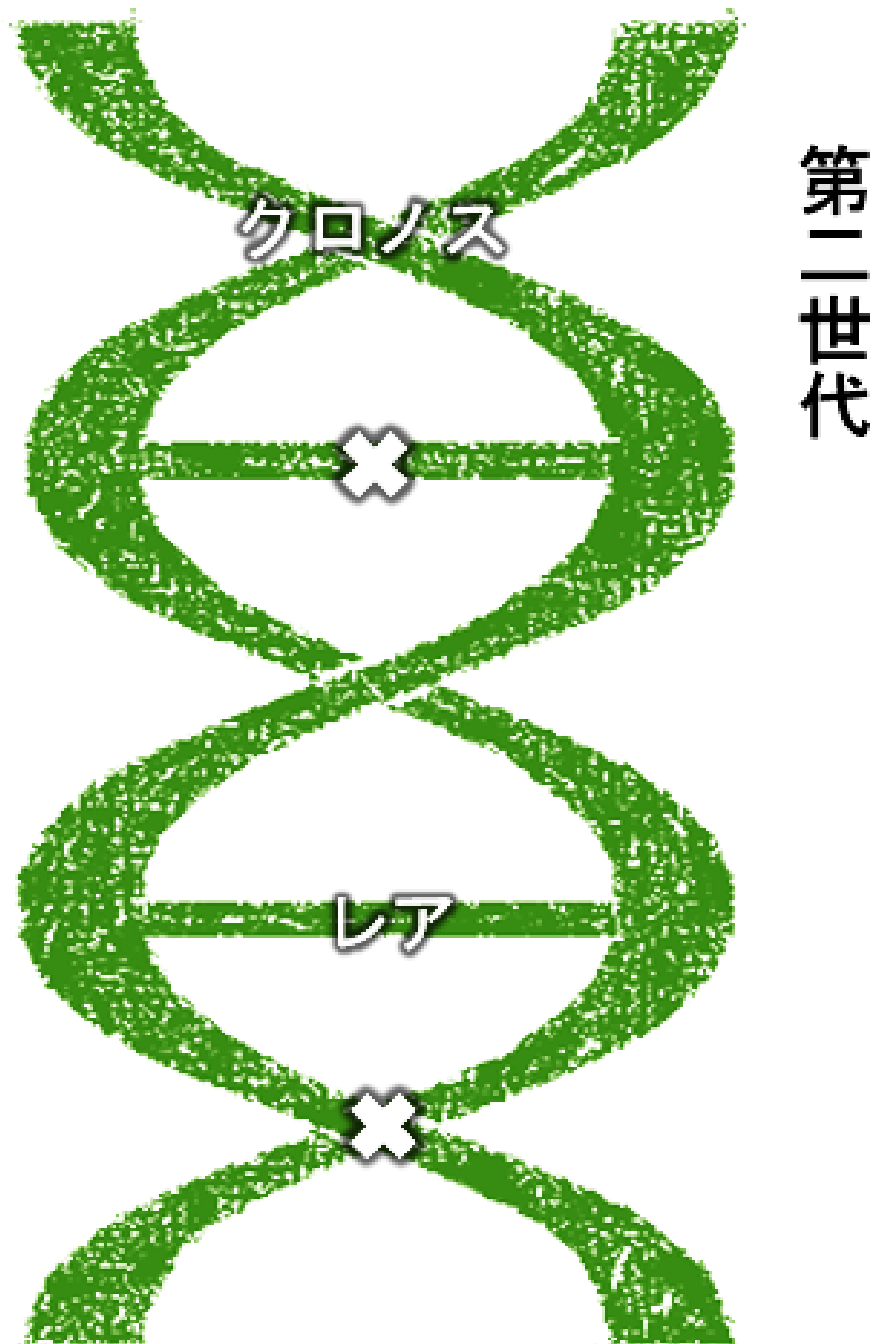


2024-05-16 (2) .png

トリスメギストス うむ。だが、ことの初めとて、彼らにはまだ、マンダラを完成させるだけの力がなかった。だから私は、彼らの息子であるクロノスの時代に期待をかけたのだ。

ディオニュソス ティターン神族の時代ですね。

トリスメギストス しかし、このクロノスという大神が埋められたのも、やはり自身の創造と、妻レアの大地の二箇所だけだった。マンダラを完成させることは出来なかった。



2024-05-16 (3) .png

ディオニュソス それで三代目の大神であるゼウスに期待をかけた、と。

トリスメギストス そうだ。それで私は、ティタノマキアでゼウス軍を勝たせ、このゼ

ウスの時代に、マンダラを完成させようとしたのだ。

ディオニュソス とすれば、あなたが言っていることは正しく真実なのですね。あなたこそが神々の歴史を作ってきたのですね。

トリスメギストス そうだと言っておる。しかし、このゼウスには見込みがあった。彼奴は自身が司る創造のほかに、大地の母神としてキュベレーを。また存在の箇所を埋める神としてアポロンを置いたのだからな。実際、ここまでスンナリと事が進んだのは初めてのことだった。

ディオニュソス ということは、あとは虚無の箇所さえ埋められれば。

トリスメギストス いかにもそうじゃ。だがディオニュソスよ、まことに残念なことに、ゼウスの奴は、それを渋っておったのだよ。

ディオニュソス どうしてでしょうか。

トリスメギストス それは「創造」ということの本質を知れば分かる。創造とは、すなわち「虚無からの存在の創造」とは、要するに虚無と存在が結びついたものである。これについて異論はないな。

ディオニュソス ええ。

トリスメギストス それと同じく、虚無と存在が結びついたとき、創造以外にも、ある「相」が生まれることがある。

ディオニュソス 何ですかそれは。

トリスメギストス それは「存在から虚無への移行」であるところの「破壊」だ。つまり創造の裏面は破壊なのだ。

ディオニュソス 創造の裏面は破壊……

トリスメギストス そして破壊とは、世界を統治し、その秩序を守ろうとしている者にとっては、出来うるかぎり関わりたくないものだ。要するに大神ゼウスにとっては、絶対に忌避したいものに他ならないのだ。

ディオニュソス たしか虚無とは、他ならぬ私が司るものでしたよね。では私は、破壊を呼び込む神でもあると。



2024-05-16.png

トリスメギストス ああ、そのとおりだ。その点では、ゼウスにとってお前は、まさしく鬼っ子だった。言い換えれば「絶対に生みたくない息子」であったのだ。

ディオニュソス それが、父ゼウスが私に冷たかった理由……

トリスメギストス アンビバレント（両価値的）なのだよ。ゼウスは、お前がどんなに重要な神であるかも分かっていた。だから愛してもいたし、恐れてもいた。

ディオニュソス 何と言っていいのか……

トリスメギストス いずれにせよゼウスは、虚無神であるお前を生み出すことを渋っていた。だから私は、ゼウスに見切りをつけて、新たにアテナによる治世を招こうとしたのだ。四代目の大神としてのアテナの治世をな。

ディオニュソス えー！ アテナ姉さんが、ゼウスと世代交代を！

トリスメギストス ああそうだ。しかし最後のチャンスとして、わしはゼウスに教えてやったのだ。虚無神さえ生み出せば、お前の治世は安泰になるのだが、と。けれどもそれをしなければ、お前が孕ませたメティスの子（＝アテナ）は、お前に取って代わる大神になるぞ、とな。

ディオニュソス その警告に対してゼウスは？

トリスメギストス フフ、大慌てじゃったのう。彼奴は妊娠しているメティスを呑み込んで、それでどうにかアテナが生まれるのを阻止しようとした。これはまさしく、ゼウスの精神が常軌を逸していた証拠だな。

ディオニュソス そんなことをしたのですか。

トリスメギストス ジャがゼウスも馬鹿ではない。彼奴はすぐに私の力を思い出し、私

の前に膝を屈し、そうして結局はこう誓ってきた。

ディオニュソス 何と？

トリスメギストス 「もう少し待ってくれば、必ず虚無神となるべき息子を生み出します。だから四代目の大神を誕生させることだけは許してください」とな。

ディオニュソス それはつまり、私を生み出すという誓い。

トリスメギストス そう。滑稽に見えるかもしれぬが、それこそウラノスとクロノスが、どうしても発信できなかった誓いだ。わしも「さすがはゼウスだ」と思ったな。

ディオニュソス たしかに約束は守られたのですしね。

トリスメギストス ああ。あの時のゼウスの誓いは本心からのものだった。だから私は、メティスの子宮のなかで、アテナの性別を、男から女へと変えてやった。つまり新たな大神の誕生を頓挫させてやったのだ。

ディオニュソス それで世代交代劇がなくなったのですね。

トリスメギストス うむ。まあ、それでもアテナには「ゼウスに成り代わる遺伝子」が組み込まれていたからな。女として生まれても、ゼウスに対する反抗心は、わりと残ったようだ。

ディオニュソス 言われてみれば、たしかにそういう感じも……

トリスメギストス　ともあれ、アテナは女として生まれ、ゼウスはディオニュソス、お前と言う虚無神を生んだ。慶賀すべきことだ。

ディオニュソス　ありがとうございます。

トリスメギストス　そしてお前は今日、まさに今日、己の「虚無神としての本質」に目覚めた。こうして「創造、存在、大地、虚無」という神々のマンダラは完成し、私としても、ようやく一息がつけることになった。



2024-05-16 \ (1 \) .png

ディオニュソス ……となれば、私は何をすればいいのでしょうか。

トリスメギストス 思うとおりに生きるがいい。己の本質に目覚めた者に、他者が道を教える必要はない。もっとも、どのみちお前は、お前の祭のなかで「破壊と虚無と創造」を体現することしか出来まいがな。

ディオニュソス 破壊、虚無、創造……

トリスメギストス 私ももう去ろう。伝えるべきことは伝えたのだ。あとはお前が「存在の神」であるアポロンと邂逅する日を、楽しみに待っていることにしよう。では、さらばだ。

〔そう言ってトリスメギストスは、いったん俯く。そうしてからもう一度顔を上げると、その時には、すでにヘルメスへの人格交代が済まされている〕

ヘルメス（ハッとして）どうしたんだ？ デイオニュソスじゃないか。

ディオニュソス ヘルメス……僕が知ってるヘルメス。

ヘルメス ここはどこなんだい。ここで私は、いったい何を。

ディオニュソス（独白）説明しなくてもいいよね、ヘルメス・トリスメギストス。（ヘルメスに）悪いけどヘルメス、僕を運んでくれないかな。あのキュベレー神殿までさ。

ヘルメス キュベレー神殿まで運べだって？ ああ、あそこか。でもディオニュソス、なんだか随分と重そうになってるじゃないか。こりゃ抱いて飛べるかな。

ディオニュソス　なんか調子が狂うな。でも、ま、いいから頑張ってよ。あそこに会
べき人たちがいるんだ。

第2章 原典紹介

序

私は、この世に「完全オリジナルの創作物」などは存在しえないと考える者である。

厳密に見れば、あらゆる創作物は「先人の遺産の上に構築された二次的創作」であるからだ。むしろそこにこそ「文化の積み重ね」という尊い営為が存するのだと思う。

とはいえ、個々の作品によって異なる「オリジナリティの幅、度合い」というものは確かに存在する。たとえば宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』と「綿密に取材された伝記小説」では、作者が発揮できたオリジナリティ（あるいはファンタジー）の総量は、雲泥の差となるだろう。

この論法で言えば、私の『ディオニュソス』は、同じ私が書いた『アトラス』よりも、はるかにオリジナリティの度合いが低い。

実際『アトラス』の場合は、原典そのままの素材は、ほんの二、三ページ分である。それはもちろん、ラストシーンに使った手塚治虫さんの文章のことを指している。

そして、そのラストシーンに帰納していくストーリーとして、私は自己の「オリジナル・ファンタジー」を、二百ページ分の本、三冊分ほども展開していったのだった。その端々で手塚さんの影響を受けているとはいえ、である。

これに比べたら『ディオニュソス - 闇の神性』における、私の「オリジナル・ファンタジー」など、たかが知れている。それは、全体でも二百ページほどにしかない作品の、ほんの三分の一程度に過ぎないのだ。

では、あとの三分の二は何か、と言え、当然もともと存在していた神話や伝説の「焼き直し」ということになってくる。

そうなるとだ。私は自動的に「ここに原典としての神話、伝説を紹介しなければならない」という義務感に憑りつかれることになる。やはりそれが、引用者たるものの「当然行って然るべき礼儀作法」であると考えるからだ。

第1～第3章

ザグレウス、セメレー、子鹿と葡萄酒

穀物の女神デメテルの娘ペルセポネーが、冥界の王ハデスの許にむりやり連れ去られて妻にされる以前のこと。ゼウスが秘かにこの娘と交わった。

生まれた息子はザグレウスと名づけられ、ゼウスの嫉妬深い妃ヘラの復讐を恐れて、秘かにクレータ島、イダ山中の洞窟に隠され、見張りを付けて育てられた。

しかしやがてゼウスの敵、ティターン神族がこれを嗅ぎつけ、真夜中に幼いザグレウスを襲撃した。

ザグレウスは勇敢にこれに立ち向かい、獅子、馬、角のある蛇、虎、雄牛と次々に変身して難を逃れようとしたが、牛になったときティターン神族の手に落ちてしまった。

彼らはそれを八つ裂きにし、むさぼり喰べた。これを見た女神アテナが、最後に残されていたザグレウスの心臓を救った。ゼウスはこれを飲み込んだ。

こうして、惨殺されたザグレウスは第二の誕生を迎えることになる。

やがてゼウスは夜風に変身すると、第二の母となるテーバイにあるカドモス王国の娘、セメレーのもとに夜な夜な訪れて交わる。

これを知った妃のヘラは近所の老婆に姿を変え、セメレーに、ゼウスの本来の姿（雷神）を見せてくれるようにと頼ませる。

セメレーにどんな望みでも叶えてやると約束していたゼウスは、やむなく雷神の姿を現わし、その雷光に打たれたセメレーは焼き殺されてしまった。

ゼウスは、セメレーの腹に宿っていたわが息子——かつてのザグレウスの心臓を持つ——をすばやく取り出し、自分の腿に縫い込んだ。

ここで残りの月満ちた赤ん坊は、ディオニュソスとして生まれ、ただちに使者ヘルメスに託され、ヘラの眼を逃れてニュサの地でニンフに育てられた。

楠見千鶴子『酒の神ディオニュソス』より

子鹿と葡萄酒

ディオニュソスが成長すると、葡萄の樹を培養することと、その貴重な液汁を絞り出す方法を発見しました。

ブルフィンチ『ギリシア・ローマ神話』野上弥生子訳より

第4・第5章

イーノーとアタマース、ティーシポネ

適当な時にゼウスは縫目を解いてディオニューソスを生み、ヘルメースに渡した。

ヘルメースはこれをイーノーとアタマースの所に連れて行って、少女として育てるように説いた。

しかしヘーラーは怒って彼らを狂わせ、アタマースは上の方の子供レアルコスを鹿と思って猟りたてて殺し、一方イーノーはメリケルテースを煮たった大釜に投げ込み、それから子供の死骸とともにこれを抱えて海底深く飛び込んだ。

アポロドーロス『ギリシア神話』高津春繁訳より

ティーシポネ

サトゥルヌスの娘ユノーは、あえて天界をあとにすると、この冥界を訪ねることにした。おのれの憎しみと怒りを、それほどまでに大切にしていたのだ。

それから、彼女は、アタマス一家への憎しみの原因と、こうして下界にくだって来た理由、そして、女神たちへの用向きを明らかにした。

彼女の望みというのは、カドモスの王城が滅びることであり、この「狂乱」の女神たちがアタマスを罪の誘いこむことだった。ユノーは、命令と懇願とをひとつにないまぜて、女神たちをゆり動かした。

うえのおもむきをユノーが話し終えると、姉妹たちのひとりであるティシポネは、乱れるままの白髪を振り動かし、邪魔な蛇たちを口もとから払いのけて「まわりくどい長ばなしは要りません」という。

「ご命令のいっさいは、果たされたものとお思ってください。忌まわしいこの国を去って、天界のいや淨い大気のもとへおもどりになることです」

ただちに、残虐なティシポネは、血に浸した松明を取り上げ、血潮で赤く染まった長衣をつける。よじれた蛇を腰に巻くと、家を出る。

女神は、頭髮の真ん中から二匹の蛇をもぎ取って、毒々しい手でそれらを投げつけた。蛇たちは、イノーとアタマスの胸を這いまわって、毒気を吹きこむ。からだは何の傷も受けはしないが、心が、恐ろしい痛手を蒙ることになるのだ。

にわかに、アイオロスの子アタマスは、屋敷のまんなかで狂おしく叫ぶ、

「おーい、みんな、この森に網を張るのだ！ たった今、ここで、二匹の仔をつれた雌獅子を見たのだ」

こういうと、妻のあとを、まるで彼女が獣でもあるかのように、夢中で追いかける。

息子のレアルコスが、笑いかけながら小さな手をさしのべているのを、母親の胸からもぎ取ると、さながら石投げの要領で、二度、三度、空中にふり回してから、幼い顔を、無残にも荒い岩に打ちつけた。

とうとう、この時、母親も気がふれた。悲しみのせいなのか、ふりかけられた毒のせいなのか、どちらかであろう。吼えるような声を上げ、髪をふり乱し、錯乱状態で逃げてゆく。

むき出しの腕で、いとけないメリケルテスを抱えながら、「えうほい！ バッコス！」と声をはりあげる。

バッコスの名を聞くと、ユノーはにんまりと笑い、「おまえの養い子の利益が、これかねえ？」といった。

海のうえに、崖が突き出している。そのふもとには、波の作用でうつろになっていて、その水を風から守っている。頂きは、そばだって、海原に額をさし出している。

イノーは、狂気にもなう異常な力を発揮して、この崖にのぼると、何の臆するところもなく、抱いた子もろとも海に身を投げた。飛びこんだあたりに、白波が立った。

オウディウス『変身物語』中村善也訳より

第6章

イルカになった水夫たち

私の名はアケテスと申しましてマイオニアの者でございます。（中略）水先案内人の術を習って、星を便りに航路がわかるようになりました。（中略）

私どもはディア島に寄って上陸しました。あくる朝、船員らは飲み水を探しにやり、私は風向きを見ようと思って島の岡へ登りました。

すると船員らは一人の美しい男の子を手に入れて帰りました。島のどこかで眠っていたのをそのまま連れてきたのだそうでした。彼らはこれは貴公子だ。王様の御子かもしれない。うんと身の代金が取れると考えたのでございました。

私は子供の着物から歩きぶりから、顔つきからよく見ました。何かしら人間以上だと見えるような様子がありました。私は船員らに申しました。

「どんな神様がこうしたお姿になられているのかわからないが、きっとどなたかの神様でいらっしゃるに相違ない。神様、どうぞ手荒なことを致しましたのは、ご勘弁くださいますように。」

するとディクテウスと呼ばれて、帆柱をよじたり帆綱を伝ったりするのに一番うまい男が先に立ち、舵取りのメラントスやその他大勢の者どもが「お祈りなんぞおいてくれ。」と叫びました。もう欲に目がくらんでしまっているのです。

子供を船に積もうといたしましたから、

「この船はそんな不信心で汚されてはならぬ。誰よりもこの船にはわしが権利があるのだ。」

といって私はこぼみました。

けれども乱暴者のリカバスが私の咽喉をつかんで船から投げ出そうとしましたので、私はやっと帆綱につかまって助かりました。他の者どもは、それをよいことにしていました。

その時ディオニュソスは（まさしくその子供はディオニュソスだったのでございました）、うとうとしていたのが急にはっきりとなって叫びました。

「お前たちは私をどうしようとするのか。なぜ喧嘩をするのだ。誰が私をここに連れて来たのだ。またどこに連れていこうとしてるんだ。」

船員の一人は答えました。

「ご心配には及びません。あなたの行きたいところをおっしゃい。私どもが連れて行ってあげます。」

「私の家はナクソスだ。」ディオニュソスは申しました。「そこへ連れて行ってくれれば、うんと褒美をやる。」

彼らは連れて行く約束をして、私に船をナクソスへむけろと申しました。

ナクソスは右手になるので私はそちらへ行くように帆を張っていますと、みんな目くばせをしたり、囁いたりして、反対の方向にやってくれ、その子供をエジプトの奴隷に売るんだと合図しました。

私は驚いて「誰か他の者に船をやらしてくれ。」といいました。そうしてこの上彼らの悪事に手助けをすることはやめました。

みんな私を罵りました。その中の一人は「自分のおかげでみんなが無事に行けるんだと思って、いい気になるな」と叫びながら、私のかわりに水先案内人になり、だんだんとナクソスから遠のいて行きました。

その時ディオニュソスは彼らの裏切りがわかった様子で、海を眺めながら鳴き声で申しました。

「水夫らよ、この海は私を連れて行くと言ったところではない。向こうの島は私の家じゃない。私はお前たちからそんな取扱いをうけるはずはない。こんな子供をだましたってなんにもなりはしないのだ。」

突然——不思議なことですけど嘘偽りではございません——船が海のまん中でとまってしまったのです。全く地べたの上に据えつけたようにとまりました。（中略）

櫓には常春藤がからんで動けなくなりました。帆にはその重い果実の房がまきつきました。葡萄の果実の鈴なりになった蔓が、帆柱に走りのぼって船いっぱい絡みつきました。ところへ、いずこともなく笛の音がして、あたりは芳ばしい酒の匂いになりました。

ディオニュソスは葡萄の葉の冠りをつけて、手には常春藤のまとわった槍を持った姿となりました。足もとには虎がうずくまり、山猫とひょうがそばで遊んでいました。

人々は恐れおののいたり、気が変になったりしました。中には水に飛び込む者もありました。

他の者どもも同じく飛び込もうとすると、先に水に入った仲間の者の変わった姿が目に入りました。彼らはみんな平べったくなって、後には曲がった尾ができていたのでありました。誰かが叫びました。「なんという奇蹟だ。」（中略）

こうして船員はみなことごとく海豚になって、船のまわりをおよぎ廻りました。浮いたり、沈んだり、しぶきを散らしたり、その広い鼻穴から水を吹きあげたりしました。

二十人の中で残ったのは私一人でした。怖ろしさに震えていますと、神様は励まして

くださいます、
「怖れることはない。ナクソスへむけて舵を取れ。」と申しました。

ブルフィンチ『ギリシア・ローマ神話』野上弥生子訳より

第7章以降

シレノスとの再会 ——オリジナル

大地母神キュベレー

秘儀はフリギアに辿り着いて、そこで完成されたのである。古代フリギアは、今日のトルコ中部、エーゲ海に面した地域に当たる。

彼の秘儀体得は、フリギアの大地母神キュベレー（一説にはこれと同一視される女神レアー）によってなされたと言われる。女神は、まず彼の殺戮の血で汚れた身を清めた。それから、酒のもたらす解放と、集団オルギアに基づく秘儀を伝授した。

楠見千鶴子『酒の神ディオニュソス』より

虚無への降下 ——オリジナル

無からの創造 ——ザグレウス神話を下敷きにしたオリジナル

ヘルメス・トリスメギストス ——オリジナル

曙光——オリジナル

第 3 章 思想背景

序

第二章の「原典案内」に引き続いて、ここ第三章では、私が『ディオニュソス - 闇の神性』を創作するにあたって参照した「他者の思想」を紹介していきたいと思っている。

もっとも、他者の思想と言っても、今ではその思想が、私の中でこなれ切っている。つまりそれが「他人の思想」なのか「自分の思想」なのか、私にとっても判然としない状態なのだ。

そういう意味では、私は他者の名を借りて、結局は自分の思想を紹介しているだけなのかもしれない。まあ誰だってそういうものなのかもしれないが。

なお「原典案内」でもそうだったのだが、私は原典の文章そのものは一字一句変えていないものの、文章の改行だけは、大いに増やしている。それは一行の文字数が少ない電子書籍では、改行なしの長文を読むことは、どうしても読者の眼にこたえるからである。

原典の著者には申しわけないが、この点はどうしても「原典どおり」を受け入れることが出来なかった。どうか許して頂きたいと思う。

第1章 ザグレウス

——デメテルとペルセフォネーの濃密にして歪んだ母娘関係について

娘は自分を無にして母親につき従うことで満足し、同時に無意識の——いわば自分の意志に反した——努力によって、次第に自分の母親に対する専制君主になり上がっていく。もちろんはじめは完全な忠誠と献身の仮面のもとにである。

彼女は影のような存在であり、しばしば明らかに母親によって血を吸いとられ、いわば不断の輸血によって母の生命を延ばしている。そうした青ざめた乙女たちは結婚に縁がないわけではない。

反対に彼女らは、存在感のなさや内面的な無感覚とにかかわらず、いやむしろそれゆえに、結婚市場では高い相場がつけられる。なによりも彼女らはあまりに空虚なので、そのために男性が彼女らの中にありとあらゆるものを想像することができるのである。

それから彼女らはあまりに無意識的なので、無意識が彼女らから無数の触手——見えないポリプの触手とは言わないまでも——を伸ばして、男性の投影をすべて吸い取るのであるが、これが男性たちに大いに気に入られるのである。

というのは、女性のかくも偉大な曖昧さは男性的な明確さや明晰さの反対物として切望されているからである。

C・G・ユング『原型論』林道義より

——ゼウスによるペルセフォネーに対するレイプに関して

とくに男は、少女が頼りなさを露わにしている様子に心ひかれる。

彼女は母親にくっついていてだけで、男が近づいてきたらどうなるか全くわかっていない、といった風情である。

そのとき彼女はあまりに頼りなく、あまりにもおぼこなので、最も柔和な羊飼いで大胆な女さらいになって、優しい母親から娘をかつさらっていかれる、と思えるほどである。

快男児になれるという、このまたとないチャンスはそうそう現れるわけではなく、それゆえ動機として強い力をもつ。

C・G・ユング『原型論』林道義より

——ザグレウスという名前の出どころ

ギリシア語では生きた動物を捕まえる狩人はザグレウスと呼ばれる。

後世のギリシアの学者たちは、この名前を〈非常に神聖な - ザテオス〉ということばに似ていることから〈偉大な狩人〉と解釈した。

（中略）ザグレウスは、正確に翻訳すれば、〈野獣を捕らえる者〉ということになるだろう。

〈生きたまま捕らえる〉ことの意味は、どうやら捕らえた動物を引き裂き、その生肉を飲み込むことにあるらしい。

ザグレウスは〈地下のゼウス〉と同じだが、他方でゼウスの地下の息子と同じである、という矛盾にみちた証言をアイスキュロスは行っていた。

ザグレウスすなわち〈生きたまま捕らえる者〉もまた偽名なのであり、偉大な、それどころかあらゆる時代を通じて最も偉大な神の言い換えであったのだ。

神は洞窟に隠された自分の娘のもとを訪れ、娘は神と交わり、この神自身を神の息子として産んだのである。

カール・ケレーニィ『ディオニューソス』岡田素之訳より

第2章 セメレー

——ディオニュソスという名前の由来

ディオニュソスとは、ギリシア語で「二度生まれた神」を意味する言葉で、最初の誕生は母親セメレがヘラによる陰謀で殺されたときであった。セメレの腹から救い出されたディオニュソスは、父親のゼウスの太ももの中で育ち、やがて二度目の誕生を果たしたのである。

世界の神話と伝説研究会編『ギリシア神話とオリュンポスの神々』

ディオニュソスの物語はいろいろな伝承からなるが、これらを、神が二人の母をもち、三度誕生し、したがってディメトル（二人の母をもち、二度生まれたもの）、トリゴノス（「三度生まれたもの」）と呼ばれている大きな物語にまとめあげたのは、歌と音楽の巨匠オルペウスの信徒たちであったに違いない。

カール・ケレーニィ『ギリシアの神話 - 神々の時代』植田兼義訳

——次の言葉の背後にあるもの。参考までに

ゼウス 分からないか？ つまり女のそういう気の強さ、私の強さ、男の気持ちを萎縮させ、怖気を催させ、ひどいときには性欲さえも押さえつけてしまうということだ。

男の性器は別名プライドと英語の俗語でも言うように、プライドに満ちていないと、十分にかたく勃起することはできないものである。

したがって「イザナギ・イザナミ神話というのは」、イニシアチブを男にとらせることがめでたい「まぐわい」になるという、われわれの遠い先祖の遺言みたいなものだったのではないかと思われてならない。

このややねじれた形においては、アメリカの過激派グループの女性の話がある。それは過激派として逃亡していた女性が自首して出たときに語ったことによるものである。

彼女は自首して出てからは過激派はやめてウーマン・リブ運動をやると宣言した。なぜそんなことを言ったのだろうか。彼女はこう言う。

自分のボーイフレンドは、やはり同じく過激派だった。しかし彼はまともな状況では性行為ができなかった。

性行為をする前には必ず彼女を汚い言葉で、つまり売春婦だとか、すべただとか言っただけのしらないといけない。そうしているうちにようやく性行為ができる状態になったというのである。

その過激派の男子学生は、過激な平等論者だったらしい。ところがほんとうに平等論者ならば、男のプライドが立たなくなるおそれが生ずる。

そこでねじれた形になるのであるが、相手のガールフレンドを卑しめて、つまり相対的に不平等にして、それではじめて勃起を得るというようなことだったらしい。

渡部昇一『男は男らしく 女は女らしく』より

第8章 大地母神キュベレー

——大地母神とその祭について

後期旧石器時代に、宗教と神話の中心を占めていたのは明らかに、母神としての性質が著しい大女神だった。

その姿は、「先史時代のヴィーナス像」と通称されている、乳房、腹、臀部、女性器などの異常に巨大化された像や浮き彫りによって表現されている。

この大女神は、ありとあらゆるものをその巨大な腹から絶えず無尽蔵に産み続ける母神である反面で、また生きとし生けるものすべてが、最後には死んでその腹に呑み込まれねばならぬ死の女神でもあったに違いない。

満ちてはまた欠けることを繰り返す月は、自身が夜空で死と再生を太陰月の数だけ何度となく遂げているように見える。

そして死は相変わらず、再生のための母体でもあるこの地母の胎内に、呑み込まれることとして観念され続けたが、農耕を通じて、地中に埋めた種から作物が生え出て実を結ぶという事実を生々しく実感することで、人々は地母の腹に呑み込まれる死がそこからの再生につながるという信仰を、いっそう強くもつようになったと思われる。

大林良太、伊藤清司、吉田敦彦、松村一男編『世界神話辞典 - 創世神話と英雄伝説』より

第11章 ヘルメス・トリスメギストス

——ヘルメス・トリスメギストスと錬金術の関係

錬金術の思想の基本的文献に『エメラルド板』というのがある。これはヘルメス思想の基本を述べた文で、中世ヨーロッパの錬金術思想に決定的な影響を与えた。

〔エメラルド板の〕八——そは大地より天に上り、たちまち〔地下に〕降りて、優と劣の力を取り集む。かくて汝は全世界の栄光を己がものとして、〔無知の〕闇はすべて汝より離れ去らん。

〔エメラルド板の〕十二——かくて我は世界靈魂（叡智）の三部分を備うるがゆえに、ヘルメス・トリスメギストスと呼ばれたり。

澤井繁雄『錬金術 - 宇宙論的生の哲学』より □ 内の文章は引用者による。

第4章 福音書シリーズから

序

本編『ディオニュソス - 闇の神性』は、福音書シリーズとの連関がズブズブに深い作品である。むしろ福音書シリーズで語られている思想を、文学のかたちで表現したものが『ディオニュソス』であると言うべきかもしれない。

そうなるのも当然なのだ。

かの『アトラス』は、それを書いてから、私はアルベドの悟りに至った。けれども『ディオニュソス』の場合は、それを書くより前に、私はすでにルベドの悟りを得ていたのである。

ということは『ディオニュソス』の執筆を開始したときには、私はもう自分の思想（の種）を持っていたのだった。

そのため私は、かなり意図的に、自分の思想を『ディオニュソス』に反映させた。そして、その『ディオニュソス』——「闇の神性」と「二人の母」——完結させたあとに、あの福音書シリーズを書いた。

よって、ここには微小な「思想的ブレ」もない。あるいは、もっと肯定的に「ここには強固な思想的一貫性がある」と言うべきなのかもしれないが。

そして、だからこそ、ここで福音書シリーズの一部を抜粋してお見せすることは、読者にとってたいへんに有益なことになる。それは間違いなく、読者にとり『ディオニュソス』への理解を深める、大きな一助となるだろうからだ。

まさにここでは『ディオニュソスの深層』が垣間見られるはずである。

なお、福音書シリーズにおいては（＝思想的な叙述においては）ディオニュソスの本質は「ニグレド」と表記されている。

黒化と訳されることが多いニグレドは、大錬金術においては「虚無」を意味している。ディオニュソスは、この虚無自体を表すとともに、虚無へと人々を連れて行く力、導き手としても描写されている。

こうした知識を前提にして、ではここに「第三福音書」と「第五福音書」からの抜粋文章をお見せすることにしよう。

ただし、この本来的な掲載紙面ではない場にあっても、読者がストレートに読み下せるよう、抜粋した文章には、ある程度の編集を施してある。

(1) ディオニュソス神とは何者か

ディオニュソス神の素描

ディオニュソスという名は「二度生まれた者」という意味である。つまり、生まれて死んで、もう一度生まれ変わる、ということだ。

といっても、実際に神話を読むかぎり、私にはこの神が「三度」生まれているような気がするのだが……

いずれにせよ、そのディオニュソスという名自体に「死ぬことがある」「しかし一度死んでも、死んだままにならない」「そうして二度目の生を受けて甦る」といったニュアンスが伴っていることは間違いない。

ここにイエス・キリスト（死と復活、甦りの神）との共通点がある。

だが、その話題については、ここでは一先ず置いておこう。ここでは飽くまでも、ディオニュソス神についての基礎的な知識を紹介しておきたい。

してみると、ディオニュソスの別称はバックス。ローマ神話では、バッカス、リベルと呼ばれる。オリュンポスの十二神に含まれる重要な神である。

ただしディオニュソスは、オリュンポス十二神の中では、かなり後発の神、あるいは新興の神として扱われる。

なにしろディオニュソスは、もともとは、オリュンポス十二神にも含まれていなかったのである。

元来その座にあったのは、竈（かまど）の神ヘスティアだった。神話によれば、この慎み深い女神は、新興の神ディオニュソスに席を譲るため、自ら十二神の座を退いたのだという。

ディオニュソスの職掌と化身

かかる新興の神、ディオニュソスが職掌として担当するのは、ぶどう作り、ぶどう酒作り、予言、舞踏、音楽、演劇などである。

そういえば、伝統的な劇場の緞帳には、しばしばブドウの蔓模様が刺繍されていることがある。要するにこれは、演劇とブドウとが、同一の神によって司られているからなのである。

またディオニュソスは変身の神でもある。とくに牡牛と蛇は、ディオニュソスの化身だとも言われている。

なかんずく牡牛は、八つ裂きにされて、生肉のまま信徒に食われることもある。これは、かつてディオニュソスの身に起こったことの再現である。

もう一つの蛇に関しては、

〔ディオニュソスの信女である〕マイナデスの娘たちは両手に蛇を持って踊り狂いました。そして彼女たちはいわば冠飾として頭に生きた蛇を巻きつけていたのです。

ヴァールブルク『蛇儀礼』三島憲一訳

という強烈な報告がある。

そんな蛇の頭部は、男性の性器の形状に酷似している。それゆえディオニュソスもまた「巨大な男根」として表されることがある。

この流れからか、デロス島のディオニュソス聖域には、多くの男根の像が並んでいるという。

もう一度神話上のディオニュソスに戻るが、かかるディオニュソスの風体は、一見すると、かなり異様なものだ。というのも、彼の見た目は、いわゆるギリシア的な風貌では、全くないのである。

手には、木蔦が絡まる杖（テュルソス）を持ち、背中には、小鹿の皮を巻いている。長い黒髪は縮れていて、ブドウの蔓か、木蔦で作られた冠をかぶっている。

その妖しげな姿は、ギリシア的というよりは、よほど「オリエンタルな異国情緒」を醸し出していると言えるだろう。

(2) ディオニュソスの祭

群集心理の喚起

神ディオニュソスの職掌は、群集心理を“祭”として、意図的に呼び起こすことにあると言ってよい。

私見によれば、そのために彼が用いる道具は、主として「酒」「性的放埒」「激しい音楽と舞踏」の三つに集約できそうだ。

まず酒だが、ディオニュソスは「ブドウ酒の神」である。だから酒と言えば、普通に考えるとワインがまず思い浮かぶ。

しかし、このさい、それがアルコールならば種類は何でもよい。日本酒でもビールでも構わない。とにかく重要なのは、それが人を酔わせることにある。

——アルコールが人類に対して猛威を振るうのは、確かにアルコールが、ふだんは冷たい現実と正気の時の仮借のない批判とによって抑えつけられている人間性の神秘的な能力を刺激する力をもっているからである。

正気は縮め、分離し、そして否と言ひ、酩酊は広げ、統合し、そして諾と言う。

W・ジェイムズ『宗教的経験の諸相』から「神秘体験」梶田啓三郎訳より

アルコールは、確立した自我をもとろかして、その意識の緊張を緩めることに効果がある。自我がとろけるということは、個性（異質性）が曖昧になるということである。いわば、誰もが似た者同士となるのだ。

事実、酔っ払いがすることは、それが誰であっても、大体は同じである。

みな泣いて笑って次第に身勝手になっていく。また、理性的で落ち着いた言動よりは、衝動的で興奮した言動のほうが増えてゆく。

それらはみな、アルコールの効果として、私たちがよく知るところのものである。

性的オルギア

次に性的放埒を見てみよう。これは「性的オルギア」とも言われる。

オルギアは、放縦、狂騒などとも訳されるが、要するに一種の乱痴気騒ぎであり、性的な乱交である。ディオニュソスはこれも司っている。

ほとんどあらゆる所でこの祝祭の中心をなすのは極端な性的放埒であり、その波はあらゆる家族制度とその神聖な掟を超えて氾濫したのだった。

まさに自然の最も凶暴な野獣性がここで鎖を解かれ、あの淫欲と残酷の忌まわしい混合に行きついたのだ。

ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳より

この性的放埒、性的乱交は「相手を選択しない」という形でもって、主体の個性を奪う。というのは、もともと「ほかの誰でもない、ただ一人の性的パートナーを選ぶ」ということは、主体の“強烈な個性”の表れなのである。

彼の一人の妻、一人の恋人を見れば、主体がどんな人物なのか、また見えてくるだろう。ならば、これを一種の個性と見立てても、それほど問題はないはずだ。

そして、そうだとすれば、かかるパートナー選択をしない場合——つまり「相手は誰でも構わない」と思って性交する場合、彼の個性は、その大部分が損なわれていることになるだろう。

というのも、相手が誰でもいいのならば、それと同じぶんだけ、主体もまた「誰でもいい」ことになるからである。

萎縮する個性

さらに言えば、性的絶頂に達する寸前の心などは、ほとんど性器の添え物に過ぎない。大きさの対比で言えば、人の小さな意識が、巨大な性器に付着しているような感じだ。

実際ディオニュソス神は、時に「巨大な男根」として表現されることがある。

ギリシアのデロス島に、その男根像が並んでいるし、巨大男根を、神輿のように信者たちが担いでいる絵も残されている（プリアーポスの凱旋）。

そこでも当然、男根はどこまでも大きく、人間はどこまでも小さい。絶頂の瞬間にあっては、人の心も個性も、そこまで委縮してしまうということだろう。

そのとき人々は、誰彼構わず交わり、ためらうことなく自身の個性を捨てていく。そして、その絶頂にあっては、心そのものが肉体の添え物となるのだ。

かくしてディオニュソスの祭りは、しだいに佳境へと登りつめるのである。

単なる衝動と化す心

これに激しい踊り（身振り）と音楽が加わると、人は容易に群集心理へと落ちてゆく。これは実は、性的オルギアを超える——ただし下方に向かって——真理の扉が開くことを意味しているのである。

すなわち、性的オルギアは肉体の祭りであるが、ここでディオニュソスの信者たちは、肉体の限界をも乗り越えてしまうのだ。

当初、ギリシャにおいては、バッカス祭の執行は、逆に、享乐的なエロティシズムの乗り越えという意味を持ったようである。

ディオニュソス的な実践は、まず、強烈に宗教的なものだったのであり、まず、灼熱的な動き、破滅的な動きなのであった。

バタイユ『エロスの涙』森本和夫訳より

いや、大昔に遡る必要もない。

現代の、大音量のユーロビートや、トランスに乗って、ディスコやクラブで、無軌道に踊っている若者たちを見るがいい。彼らの一人一人に、個性など、まず感じようがないだろう。

そこにあるのは、まさに“衝動そのもの”である。ただ勢いだけがあって、そこでは人格も個性も削ぎ落されてしまっている。

エネルギーの奔流は目に見えるが、そこには誰もいない。私にはそのようにさえ感じられる。

ディオニュソスの終着点

ディオニュソスが連れてくるのは、まさに“そこ”である。ディオニュソスは“そこ”に人を連れてゆく神なのである。

それをバタイユは「ディオニュソスは、元来は、酒の神ではなかったのだ（前掲書）」と表現している。

だが私には、それでは、少しばかり正確さを欠いているように思われる。これをもっと真実に近く表現するならば、おそらく次のようになるだろう、

「ディオニュソスは、たしかに、酒も、性的オルギアも用いる神である。彼はたしかに、酒の神であり、享樂的エロティシズムの神である」と。

しかし、この文章には、次のような“続き”があって然るべきだ。

すなわち「それら『酒と性的オルギア』は、人々をさらなる深みに招くための“誘発剤”としての役目が大きい。要するに、終着点はそこではないということだ」という。

ディオニュソスは、酒と性的オルギアによって誘引された人々を、その“さらに先”まで連れてゆく。その神としての権能の真打である「衝動化」によって“肉体性を超えた場所”まで人々を連れていくのだ。

これが彼の本当の役割である。この「超越的な場所への導き」こそが、ディオニュソスの本来的職掌なのである。

そして、その終着点である超越的な場所こそ「誰もいないところ」。あるいは「誰の個性もないところ」。ないしは「虚無でしかないところ」である。

（３）三つの段階の詳述

自我の確立段階を基点に

右で語ったことを、ここでは、より詳しく見ていくことにしよう。

そうしてみると、まず話の起点、基点となるのは、座標5の「自我確立の段階」である。もっとも、これは私の論述の癖のようなものかもしれない。すなわち私は、人間意識のニュートラルな状態を「自我確立の段階」だと思っているからである。よってここでも、そのニュートラル（中間、中立）なところから話を始めたい。

さて、古典性の淵源であるアポロンは、アルベド侵入を付与することによって、ここに見るような主体（自我の確立者）を、上に向かって引き上げる。アルベド侵入は、座標6～8にあたる。

そしてアポロンからの恵みは、ときに主体を「アルベド自体」の高みまで連れていてくれる。それは滅多にないことではあるが、決して絶無ではない。

アルベド自体は、座標9にあたる。だからアポロンの働きは、座標5にいた主体を、座標6，7，8，9と、漸次的に引き上げる訳だ。

したがって、その働きは、自我にとって「上昇」を意味することになる。

ディオニュソス的下降

これに対して、ディオニュソス的なものは、主体を「下降」させるべく働く。この下降を、心理学では「退行」と言ったりもする。

それはもちろん、良いニュアンスの言葉ではない。むしろ俗な表現すれば「だんだんダメになっていく」といった意味あいになるだろう。

とはいえ、このディオニュソス的な下降は、幸いなことに、永続性はあまり持っていない。つまりそれは、往々にして短期間で終わるものなのである。

よって主体の意識もまた、その体験後には、深い穴の底から、ちゃんと元の心境まで戻ってくることが出来る。

しかし、そのように一過性のものであったとしても、その体験自体には、たしかに重要な意味がある。よって私たちも、これを出来るだけ、懇切丁寧に考察しなければならないだろう。

まず手初めに体験の概観を示すとすれば、次のようなものになる。

三つの下降段階

ニュートラルな自我確立の段階（座標5）にあった主体は、まず教育の段階（座標4～2）に現れる「同一化」を経験する。その同一化によって、主体の意識は「他人と似たようなもの」となる。

これを下降通過すると、今度は混在的一者（座標1）の「性的オルギア」に辿り着く。

この性的オルギアによって、主体の意識はかなり融解状になる。しかも、そのとき主体は「精神が肉体に取って代わられるところ」まで行きつく。

しかし、さらにその座標をも下降通過できるなら、主体はこのとき、自分を「無名者の衝動」にまで還元することが出来るだろう。それは座標0の「虚無の世界」での出来事である。

そこで主体は、自分の個性を、完全に放棄することになる。そして、それによって彼は、神の体の踵である「虚無」に触れる資格を持つことになるのだ。

こうした下降の過程が「ディオニュソス的なもの」と呼ばれているものの内容である。以下の節では、それぞれの座標を、もっと詳しく見ていくことにする。

（４）第一段階（依代に導かれる同一化）

尊きスター

ディオニュソスの下降。

それは「自分が自分であることの矜持と自負」が次第に崩されていく過程である。これを端的に言えば「自我の崩壊過程」という事になるだろう。

そして、かかる過程の最初の段階において、主体の前に、じつに幻惑的、魅力的な人物が現れることになる。この人物が「主体の自我崩壊のキッカケ」を与えるキーパーソンとなる。

それは言わば、主体にとって「自分の個性（自我）を捧げても悔いのない『依代』」の登場である。

これは現代でも、頻繁に見られる情景と言えよう。もしその実例を目にしたいならば、読者は、ロックやパンクのコンサートに行けばよい。

そうしたコンサートの舞台上には、主体にとって、自分の個性よりも尊いと感じられる「スター」がいる。

実際それは主体にとって、誰よりも光り輝いて見える、きら星のように魅力的なパフォーマーである。そして、このスター、パフォーマーこそが、上述した「依代」なのだ。

かかる依代の、その語としての原意は「神霊の宿りしもの」である。つまり、神のごとき魅力を放つ者こそが「依代」であるのだ。

かかる魅力的な依代の言葉に従って、まさに「彼に言われるがままに」、主体は、みんなと同じように手を振り、同じように声を上げる。

そのとき主体は、自分でものを考える必要がない。なにせ、そのような面倒事は、すべて依代側が引き受けてくれるからだ。

そもそも、神の依代を前にしたとき、人々は自我（＝私が考える、といった主語）を前面に出してはいけないのだ。それは言わば、宗教的僭越に当たることだからである。

いま「宗教」という言葉を使ったが、読者は、これを奇異に受け取ってはならない。

なぜなら、古代人が「現代のロックや、パンクのコンサート」を見たら、彼らはそれを宗教儀式としてしか、捉えられないだろうからである。

しかも、それは本質的なところを見れば、確かに正鵠を射ているのだ。かのロックやパンクのコンサートは、まさに「ディオニュソス教の儀式」の現代版だからである。

周囲との同一化

そうした宗教的な場であって、主体は、ただただ依代の指示に従えばよい。

なにせ依代は、彼にとって、神のごとく偉大で有能な存在なのだ。だから、何が起ころうとも、その責任の全ては、依代に預けてしまえばよい。

そう思えば心が軽くなる。心が華やぐ。

実際、自己の責任を人に預けて「無責任」になれることの、何と嬉しいことだろう。そのとき主体の心には、まるで無責任な子供に戻ったかのような「幼くて純粋な愉悦」が溢れる。

そして、こうした場面にあっては、依代の一人（あるいは少数）に対して、その依代の言葉に従う者の数は、つねに多数である。

だから主体は、依代に指揮されて、そのとき大勢の者と「同じこと」をせざるを得なくなる。

実地にこれを知りたいなら、読者は、コンサートの映像作品などを視聴するといいい。すると実際に、観客が一つのうねりとなって、ほとんど同様の動きをしているのが見られるだろう。

そして、それは主体にとっては、明らかに周囲との「同一化」を果たしている状態である。

かかる同一化は、座標2～4の「教育の段階」に特有の現象である。

それは「手段化」とともに「主体の中で、まだ自我が形成されていない」ことを証する指標でもある。

だから、もともと「自我の形成段階」からスタートした主体にとっては、この「同一化」は「自分が『教育の段階』まで下降した」ことの指標となる。

下降は退行（ダメになっていくこと）と同意味であるから、右のように言えば、むしろ聞こえは悪いだろう。

しかし、その下降の代価として、主体には、周囲の人間との強烈な一体感が与えられる。

そして、その一体感によって、自我が宿命的に抱えている、孤独感や寂寥感が「一時的にであれ」ここで劇的に癒されることになるのだ。だから十分に釣り合いは取れている。

（５）第二段階（性的オルギア）

大地母神の領域

現代の一般的な生活の中では、私たちが味わえる「ディオニュソス的なもの」は、おそらく、前節で上げたコンサートぐらいのものだろう。

すなわち「依代への自我の委託」「周囲の人々との同一化」という。

しかし、古代の儀式としては、その下の段階として「大地母神に捧げる、性的オルギア」があった。

この性的オルギアは、日本語では「狂宴」「狂乱」などと訳される。簡単に言えば、大規模な乱交パーティのようなものだ。

それをディオニュソス教徒は、宗教儀式として、大地母神に捧げるのである。

かかる大地母神とは、混在的一者という座標（座標１）で最優位に立っている「母性」の神格化だと言えるだろう。

彼女は薄闇のなかで「地下世界への門」を開く役割を持っている。そして地下世界の底の底、その完全なる暗闇（座標０）にはディオニュソスの御大が待っている、といったような図式がある。

そういう意味では、大地母神とディオニュソスは一つの「セット」であるとも言えよう。

事実ディオニュソスは、神話の上でも、キュベレーや、レアといった大地母神と、切っても切れない縁故を持っている。そうした縁故が、ここにも現れているというわけだ。

豊穡の大地を願って

性的オルギアの場であって、人間はある意味で、自然と一体化する。

まずは古代ギリシアにおける祭儀風景を眺めてみよう。

そこに集った人々は、農作物の豊作（＝大地母神の恵み）を乞い願う。

そして、女の腰回りを大地に、男の精子を種に見立てる。そうして男女の交わりを、偉大なる母神に恭しく捧げるのだ。

最終的には、この交わりによって、子供が生まれることが「大地からの植物発芽」のメタファー（隠喩）となる。

つまり、人間の子供がたくさん生まれれば、そのとき農作物も豊作となるだろう、と人々は思うのだ。また彼らは進んで、その「一致」を神に祈る。

ただし、このとき祈りの対象となる神は、決して大地母神だけではない。

すなわち、大地母神の「夫にして息子」である配偶神もまた、重要な神なのである。彼らは「植物神」とか「穀物神」などと呼ばれたりする。

私はむしろ「芽神」と呼んだほうが適切だと思うが、いずれにせよ、ディオニュソスもまた、このような神の系列に入れられることがある。

普遍的な儀式

もっとも、こうした性的オルギアは、なにも古代ギリシアに限った儀式ではない。

それは世界中のあらゆる農耕地帯で見られるものであり、この点、稲穂の国である日本も例外ではない。じっさい江戸時代までは、あちこちの村落で、よく行われていたことなのである。

それどころか「母なる大地」という言葉などは、今でも、私たち自身がよく使っているものだ。

それぐらい、この宗教儀式には地域的、時間的普遍性があるのである。

また「母なる大地」ほどではないが、「ザーメン（精子）」という言葉も、性的な俗語として、今も生き残っている。

このザーメンというのは、実はギリシア語なのであって、原意としては「種子」のことなのである。

母なる大地としての女体と、種子としての精子——それらが交わるのだから、農作物の豊穡を願う儀式としては、非常に納得のいく隠喩であろう。

そして、だからこそ、ここに普遍性が生じるのだとも言える。

相手を選ばない混在性

さて、性的オルギアが「座標1」にあるということは、それが「混在」と「一者化」の要素を併せ持っていることを意味している。

何といても、第二福音書では「座標1」は「混在的一者」と表記されているのだから。

ここで語られるのは、第二福音書で語った「母子一体感」の裏側にある、いわば「男女（夫と妻）の一体性」なのである。

そこには男と女の「混在的な『肉体による』一体化」がある。そして、それこそが他ならぬ「性的オルギア」なのだ。

この乱交は、その「乱雑に交わる」の言葉どおり、交わる相手を全く選ばないものである。

実際に自然においても、大地は、ただ黙って種を受け入れるだけである。

人間の女性は種（相手）を選別することがあるが、大地は決してそんなことをしない。つねに大地は、あらゆる種をそのまま「全受容」する。

そのような大地のメタファーになるというのだ。とすれば、少なくとも女性は「性的オルギア」にあって、相手の男を選んではならない。

その点では、そこに集う女性たちは「金を払ってくれたなら、どんな男の相手でもしなければならぬ」娼婦と通じるものがある。

実際に、大地母神を祀った古代の神殿には、常時「種を全受容する役割」を持った、「聖娼」なる娼婦たちがいたという。

月明かりの下で

しかし、性的オルギアの場合には「女性が相手を選べない」という事に、悲劇性を与えてはならない。それをすれば「性的オルギア」の本質が、どこかに飛んで逃げていってしまう。

もし、それが売春であるならば、確かに、ここに何らかの悲劇性を付与することは可

能であろう。買う者の傲慢、買われる者の悲哀、といった具合に。

しかし、ディオニュソス神のもとの性的オルギアは、明らかに、人為的、意図的な売春とは異なっている。むしろそれは、限りなく「自然の営み」に近い行為なのである。

性的オルギアにあっては、誰もが自然に「相手の無選択」を受け容れることになる。

というのも、この儀式が行われるのは、たいがい「淡い月明かりの下において」だったからだ。

どうということか詳しく説明しよう。

まず話の前提として、月の淡い光が、物体の輪郭をも、淡く曖昧なものにしてしまうことに注目しておきたい。

これが昼間の光の下ならば、Aという人物とBという人物は、ハッキリと「別の人」として認識されるだろう。弁別に適した強い光が、二つの人物の輪郭を明確に切り分けるからだ。

しかし、淡く柔らかい月光の下では、AとBを分かち輪郭線、境界線は、極めて曖昧なものになってしまう。

だから、そこではもはやAとBは「ほとんど一つに繋がっていて、しかも似たようなもの」にしかならないのである。

となれば、このようなAとBを「選択」しても、それは殆ど意味をなさないことになる。したがって、ここに「自然的な無選択性」が働く流れとなる。

しかも、月の妖しい光は、不思議なぐらい、相手の容姿を美化するものなのだ。

それは私たちに、まことに美しい夢を見せてくれる。この夢により、そこに集う者たちは、誰彼を選択する必要もないぐらい、みな美しい者に見えてしまう。

だから私たちは、とりわけ女性たちは、悲劇性など露ほどもなしに、自然と誰とでも「性的オルギア」を交わすことが出来るのである。

選択的個性の喪失

ところで、性的オルギアの必需品は酒である。この酒が、自我とか個性と呼ばれるものをとろかして、まさに、その場に相応しい柔らかな精神状態を準備してくれる。

しかも都合の良いことに、ディオニュソスはブドウ酒の神だ。したがって、ここに集った人々は、よもやアルコールにだけは、不足することがないだろう。

こうして性的オルギアにあっては、男女とも、大いに痛飲して体をよろめかせることになる。

そこに大地母神の祭司が現れ、人々を導いている様子をイメージするのも一興だ。

見よ、祭司が月明かりに照らされて叫ぶ。「男女よ、大いに交わるがいい」と声を張りあげる。

月明かりの薄暗さが、人々の美醜を均して、すべての人に妖しい魅力を吹き込んでゆく。また酒による酩酊が、さらに「相手を選別しないこと」を容易にする。

ここで大事なことは、人の個性（自我）は「彼が何を選ぶか」「彼が誰を選ぶか」という選択肢に、明白に表現されるということである。

そこには必ずや「彼ならではのもの」が見られるのであり、ならばそれは、彼の個性と呼んで然るべきものであろう。

しかし、すでにお分かりの通り、性的オルギアの場合は、その選択的個性を、主体から根本的に奪い去る。となればこれは、かなりの深度の「自我の座標」からの下降を意味するはずだ。

かつての誇り高き自我は、ついに、ここまでの退行と下降とを果たしたのだ。

皮膚感覚を超える一体感

それは自我にとっては、大いなる恥辱に他ならない。しかし、その恥辱を甘受したことによる見返りは確かにある。

というのも、彼ら「性的オルギア」に集う人々の心は、この時それまでにないぐらい熾烈な「他者との一体感」を持つことになるからだ。

その融合度は、教育の段階（依代への自主性の明け渡し、座標4～2）における「他者との同一化」を、はるかに上回るだろう。

座標1で人々を結び付けるのは、今や精神に取って代わることで主役となった、彼らの「物質的肉体」である。

つまり複数の「快感で心が吹き飛んでしまった、物質としての肉体」が、人々を一つにする訳だ。

これを即物的に言い表せば「セックスとその絶頂が、人々を結びつける」ということになる。

それは当然、さほど長い時間ではあり得ない。けれども、その短い時間の中で、確かにセックスとその絶頂が「分かちがたく、彼らを一つにする」のである。

もしかしたらそれは、卑俗で安っぽい話に聞こえるかもしれない。

だが実際問題として、皮膚と皮膚が「日常的な自他を分かち境界線」だとしたら、である。

互いの性器という、皮膚になりきらない粘膜同士が触れ合っている「性交の状態」は、

物質的な観点からすれば、より「自他一体」の概念に近くはないだろうか。

内臓の共有

それというのも、これはほとんど「互いの内臓を共有している」ような状態だからだ。ご存じのとおり、人の内臓は粘膜で覆われている。そして普段は「自分以外の誰のものでもないもの」として、それらは体の内側に、固く閉じ込められている。

しかし、今はその内臓に近いものが、他人と触れ合っているのだ。とくに女性の膣内など、内臓そのものではないか。

そんな表面を触れ合わせている者同士が「明確に数えられる二人の人間である」とは、誰であっても、なかなか言いづらいのではなかろうか。

そういえば、混在的一者の表れである「妊婦」もまた、考えてみれば「内臓的な自他一体」に他ならなかった。母親の子宮に包まれた胎児は、ほとんど母親の内臓のようなものだからだ。

まさにそうした形式において、妊婦は「母親と子供との自他一体状態」を成立させているのである。

だとすればだ。「性的オルギアにあって乱交している人々」もまた、自他一体の度合いとしては、ほとんど「妊婦」と等しいレベルに達しているのではないだろうか。

つまり私には、内臓の共有によって、彼らが「妊婦における母子と同じ程度の、肉体的一者性」を表現しているように見えるのである。

肉体の真実

しかも絶頂の瞬間にあっては、私たちの意識はどこかに吹き飛んでいってしまう。これを死に擬えて、私たちは「いく（逝く＝死ぬ）」と言うのだろう。

だからこそ、ここにあるのは、唯一肉体だけが、その座標の真実を語るのだ。このとき主体の精神や意識は、その死によって、まるきり価値や存在感を失ってしまっているのだから。

そして、こうした密接極まりない「肉の交わり」によって、彼らはそのとき、寂しさが忍び寄る余地が一切ない瞬間（＝完全なる、他人との肉体的一体感）を味わうことに

なる。

純粹に「悦ばしいこと」として。

たしかに、祭のあとの虚しさは際限ないかもしれない。

しかし、祭りの間だけは、確かに彼らは「他人と切り離された寂しさ」を完全に忘れていられるのである。

いや、むしろその「祭りのあとの虚しさ」こそが、何度でも祭りの開催を求める心象や、欲求を作り出すのかもしれない。

（ 6 ）第三段階（衝動化による虚無への到達）

性的オルギアの超出

だが下降はまだ続く。性的オルギアを超出して、さらに下の座標に降りていくことを、ディオニュソス神が可能にする。

人々はディオニュソス神の導きのもと、いわば「月光に照らされて浮かび上がる肉体の門」を下降通過する。

そうして大地（肉体性）という門の下にある、地下の「完全なる暗闇」の世界へと降ってゆくのである。

それは「性的オルギア」からの下向きの超出とも言える。その傍証となるような文章があるので読んでいただこう。

当初、ギリシアにおいては、どうやら、バッカス祭の執行は、享樂的なエロティシズム（＝性的オルギア）の乗り越えという意味を持ったようである。

ディオニュソス的な実践は、まず強烈に宗教的なものだったのであり、まず、灼熱的な動き、破滅的な動きなのであった。

バタイユ『エロスの涙』森本和夫訳より

女人禁制の聖域

ただし、そこは女人禁制の聖域である。

というのは、性的オルギアに加わった女性は、そのとき「妊娠してしまう」からである。いや、むしろ、その妊娠こそが、性的オルギアの目的だったのだ。

種を受け容れた大地が新芽を発生させるように、精子を受け取ることによって、彼女たちは、子供を妊娠しなければならなかった。

そうしなければ女たちは、決して大地豊穡の暗喩にはなれないからである。

しかし、そうやって妊娠した子供が「実際に産まれたとき」この母となった女性のうちに驚くべき変化が訪れる。

すなわち彼女のなかで、その子に対する母性愛が目覚めてしまうのだ。早ければ、子供が生まれる前からそれは目覚めるだろう。

そして母性愛とは、どうしようもないほど強烈な「ある対象」への愛である。我が子への愛である。

すなわちその愛は、対象を持つがゆえに「自他（＝主観と対象）の分裂」の始まりを意味する。

つまり母子一体の「混在的一者」の状態は、実はまた「自他分裂の始発点」でもあるのだ。

むしろ、分裂し始めたからこそ、その対象への愛ゆえに「これと混在して一つに戻りたいという欲求が生じる」とも言えよう。

いずれにせよ、そのとき母親は、自分以外の存在を認め、その存在認識にしがみつこうとするのである。

そうであれば、このとき彼女のなかで「虚無へと向かって行く下降の過程」はストップせざるを得ない。

それはそうだろう。ある存在を認めることと、虚無を求めることは、絶対に相容れない二律背反だからである。

それに、出産を控えた女性、出産して間もない女性は、体力的に言っても、性的オルギアや、ディオニュソスの祭りに耐えられない水準になってしまう。

実際、妊婦や産後の女性が参加するには、その祭りに伴う動作は、あまりにも激しすぎるのだ。

それゆえ「祭」が定期的に行われれば、その度ごとに、そこには少しずつ女性の欠員が生じることだろう。

そして、この「祭りの定員を揃えられないこと」こそが、女性における「下降限界のメルクマール（指標）」なのである。

破滅的な動き、歓喜の舞踏

しかし、そのように祭りを欠席する必要のない者たちもいる。無論それが男たちだ。彼ら男たちは、性的オルギアによって、体の変化を蒙ることがない。

彼らは妊娠することもなければ、出産することもない。一度使い果たした精子ですら、少しばかりのインターバルを与えられれば、また十全に充填されてゆくだろう。

だから彼らは、毎回のように、祭に参加することが出来る。

そしてディオニュソス神の祭司は、そうした男たちに言い渡すのだ。

「激しく踊り、激しく音をかき鳴らせ！」と、そう。

ここで、もう一度バタイユの言葉を読んでいただこう。

「ディオニュソス的な実践は、まず強烈に宗教的なものだったのであり、まず、灼熱的な動き、破滅的な動きなのであった。」

また、かのニーチェは「踊りこそ、もっとも強い歓喜の表現だ」と言った。それはいかにも「ディオニュソスと、自分を同一視した人間」ならではの、真実味をもった言葉である。

事実、歓喜に満たされて、男たちの体は自然と動き出す。激しく繰り返される足踏みや絶叫。笛や打楽器の手荒な演奏。

アウロス（笛）、ティンパノン（太鼓）、クロタラ（カスタネット）の音が大きく鳴り響く。

それによって男たちは、極度のトランス状態に導かれる。しかも、そこに行きつくための体力や気力もまた、男たちにはちゃんと備わっているのだ。

そうして男たちの意識は、いまや朦朧として何も考えられなくなる意識水準に達する。こうなった彼らには、もはや愛も、そして愛すべき対象も目に入らない。

性欲のエネルギーさえ、その全てが「灼熱的な舞踏のエネルギー」に転換されてしまった。

ところでバタイユは、男たちの舞踏を「破滅的な動き」と言った。

そのように破滅的な動きが破滅させるものこそ「自分自身」に他ならない。あるいは自分の「個性」に他ならない。

すなわち、思考能力の空白と、勝手に動く体が、彼らに「もはや誰でもない、衝動そのものになった自分」の現出を知らせるのである。

ウーティス（誰でもない）

ホメロスの『オデュッセイア』のなかに、オデュッセウスが自分のことを「ウーティス」と名乗る場面がある。

もちろん偽名としての名乗りであるが、このウーティスとは「誰でもない」という意味の言葉だ。

してみると、ディオニュソスの祭りにおいて、破滅的に舞踏する男たちは、まさにウーティスである。彼らはもう誰でもない。むしろ誰でもよい。ただ単に力であればよい。

こうして、本当に自分の個性が空っぽになって、ウーティスとなったとき、彼のなかに「虚無的人間」が現れる。換言すれば、そこに個性の欠片もない、どこまでも虚ろな「無名者」が立ち現れるのだ。

あるいは、端的に言って、そこに「虚無」が現れるのだ。

個性とは、結局「他人との違い」である。そして何かが違うということは、そこに「違いを成立させる何か」が「在る」ということである。

だから、欠片ほどでも個性がある限り、彼という存在は、その「存在の原理」が支配するエリアから逃れられない。

だが、虚無に相違点はない。

だから逆に言えば、多くの人間がウーティスとなり、心に虚無を現出させて無名者になり切った時、人は他人と同じものになれる。

これは、ある意味で「究極の自他一体」の状態である。

皮肉であるけれども、それは愛と、愛すべき対象を持たないがゆえにこそ、到達できる「自他一体」である。

だから、それはアルベドの「自他一体」とは、まったく正反対のニュアンスを持っている「自他一体」であるとも定義づけられるだろう。

しかしそれでも、自他一体は、自他一体なのだ。人はこの自他一体によって、完全に他人と同じものになれるのだ。ゆえにそれは確かに「己が寂しさを完全に癒すもの」となりうるのだ。

だからこそ、人は虚無を求めて「下降」をするのである。自ら進んでウーティスになるのである。

もちろん、この「自他一体」が成立するのは、ほんの一瞬のことではない。

もし「一瞬」が言い過ぎだとしても、結局これが「一過性のものに過ぎないこと」であることは、紛れもない事実である。

しかしそうだとすると、これは高い価値を持った「一瞬の真理」であろう。寂しさを抱える人間が求めざるを得ない、その寂しさから解放されるための解答的極点であろう。

そして同時に、これが「ディオニュソス的なもの」の終着点なのである。

第5章 エッセイズ

序

本章では、私が『ディオニュソス』に関して考えてきたことを自由に、率直に書き出してみた。ときには「品がない」と言われそうなほどフランクだが、読者諸君には、その率直さを楽しんで頂ければと思う。

いや、そもそも本編である『ディオニュソス』という作品自体が、品性を失する場面を、多々有する代物なのではあるまいか。ならば、こうした試みもまた許してもらえらるだろう。

(1) アイスキュロスの余韻

ギリシア悲劇全集

私がまだ三十代のころ、『ディオニュソス』を書き始める直前あたりのことである。初めて訪れた古本屋で「ギリシア悲劇全集」を見つけ、これを購入した。ちくま文庫で四冊。その四冊で、三大悲劇詩人の全作品がカバーしてあった。

三大悲劇詩人とは、その名前だけを羅列すると、アイスキュロス、ソフォクレス、エウリピデスの三人ということになる。

ちくま文庫ならぬ岩波書店の全集だと、これら三大悲劇詩人以外の作者による悲劇、さらには、短い断片しか残っていない作品までもが収録されているらしい。

といっても、私のようなビギナーには、ちくま文庫版のキャパシティで充分だった。その分量だけでも、相当に膨大な読書量となるからだ。

それに岩波書店のは装丁がいいだけに高額であり、稀覯本でもあり、古本屋に出回る確率は低いものと想像された。

これに比べて、私が古本屋で見つけた「全集」は実に安価だった。四冊で、たしか千円ぐらいだったと記憶している。

むろん、そのように破格に安いからには、その保存状態は極めて劣等だった。

エウリピデスの一冊などは、黄色く変色している上に、背表紙から何十ページかぶんの紙が剥落してしまっていた。

ちなみに、ちくま文庫の「全集」は、第一巻がアイスキュロス、第二巻がソフォクレス、第三巻と四巻とがエウリピデス、という形で構成されていた。前出の「状態が悪かったエウリピデスの一冊」というのは、このうちの第四巻のことを指している。

悲劇詩人の影響

当然のことながら『ディオニュソス』の創作には、この悲劇全集が大きな影響を与えている。そして、ことに私が大きな影響を受けたのが、かのアイスキュロスの悲劇だった。

アイスキュロスの代表作は『縛られたプロメテウス』と、オ레스テス三部作であろう。とくに『縛られたプロメテウス』は魅力作である。

それを読めば即座に分かるように、アイスキュロスの持ち味は、まず何よりも、その崇高さ、雄大さにある。それはほとんど神々しいまでの崇高さであり、雄大さである。

分かりやすいよう、試みに、三大悲劇詩人の作風を、現代日本のドラマに譬えてみよう。そうしてみると、アイスキュロスはNHKの大河ドラマ、ソフォクレスは黄金期の「フジ月9」、エウリピデスは、昼下がりのメロドラマということになりそうだ。

個人的には、古典的に完成されたソフォクレスの作風を好み、作者を尊敬もしている。だがソフォクレスが得意とするところは、飽くまでも「下界に生きる人間」の心情を、生き生きと描くことである。つまり、かなり人間味が強い作風なのである。

そうなると「ザグレウス」のような神々のドラマを描くには、ソフォクレスを範とすることが、必ずしもプラスにはならない、ということになる。むしろその理由は、そこに不可欠な、神的な崇高さ、雄大さに不足してしまうからである。

となれば、神々のドラマを描こうとしてる私が範とすべきは、その作風が崇高、雄大の極みであるアイスキュロスその人に他ならなかった。

そのため私は『ディオニュソス』の執筆直前にアイスキュロスを読み込み、それから俄かに筆を執った。それはもちろん、まるで自分がアイスキュロスになったような気持ちでもって「ザグレウス」と「セメレー」に向き合うためだった。

消臭効果の功罪

結果的には、それによって「崇高雄大なる神々のドラマ」が、人間界の矮小さから抜け出して、気高く堂々と展開されることになったと思う。つまり「ザグレウス」と「セメレー」は、神々のドラマとして十分に成立していると思う。

もともと「ザグレウス」や「セメレー」で描かれるのは、近親相姦、レイプ、育児放棄、浮気、復讐といった、そうとうに非倫理的なものである。

よって、これを人間味豊かに描き出したら大変なことになる。そんなことをすれば、それはもう文学的悪臭がプンプン漂って、まともな神経の人では、とても読めたものでは無くなってしまうことだろう。

そうであるなら、やはりここには「アイスキュロスの崇高さ」が、匂い消しとして、どうしても不可欠だったのだ。逆に「ソフォクレスの人間味」などは飽くまで不要。

そして繰り返しになるが、この消臭作業はたしかに成功している、というのが、私の認識なのである。

しかしながら、右のような効果とともに、功罪の「罪」にあたる要素も生じてしまったことも、私は告白しなければならない。

というのも、アイスキュロスになりきるといふ試みによって「ザグレウス」「セメレー」の雰囲気と、「子鹿と葡萄酒」以降の雰囲気が、分断的に変化してしまったからだ。客観的に見て、私はそのように言わざるを得ない。

かかる事態に至ったのは、第三章以降は、おおむね人間界の出来事であるため、わざわざアイスキュロスの影響下に身を置かなくとも、それなりに筆を進めることが出来たからである。

その点からすれば、第三章以降の叙述は、ソフォクレスを好むところの、私の自然な個性の発露だと言ってよいだろう。

そうなると、この分断的变化を敏感に感じとり、ここに不快な違和感をもった読者もいることだろう。そうした読者に対する弁解として、私はこの文章を書くことにしたのである。

(2) 無能先生の「ほっといてくれ」

引用元の特定

『ディオニュソス - 闇の神性』の中には、私がとりわけ気に入っている台詞がある。

どれか分かるだろうか。正解を言うと、第七章でシレノスが発する「ほっといてくれ！」という一言がそれなのだが。

シチュエーションとしては、インポテンツを指摘されたシレノスが、それを指摘したモルティに反発するくだりである。いちおう怒りの表現であるが、かなりコミカルな台詞だと言っていいだろう。

実はこの台詞は、私のオリジナルではない。すなわちこれには、確固たる「引用元」が存在しているのである。

そして、その引用元というのが、宇野功芳氏の『新版・クラシックの名曲名盤』という本の一節なのだ。

この宇野功芳氏は二〇一六年に亡くなった、著名な音楽評論家である。私は氏のことを芸術上の父であると思って、高校生の頃からずっとお慕い申し上げていた。

さて、その宇野氏が書いた『新版・クラシックの名曲名盤』であるが、この名著には、その前身というべき『クラシックの名曲名盤』という本が存在する。ようするに『新版』は、この本の改訂版なのである。

なお、原本の出版から改訂版の出版までには、十年以上のタイムラグがある。

無能功芳というペンネーム

まず原本の『クラシックの名曲名盤』に触れることにしよう。

ここには宇野氏と池内秀己氏（経営学者）との音楽会談が収録されている。これはもともと「別冊FMファン」という雑誌で連載されていた対談を再録してものらしい。

この対談において、宇野氏は、自分のことを「無能功芳」と名乗っておられる。宇野功芳ではない理由については、ご自身で次のように説明している。

僕の名前が無能になっているのは、同紙ではこのペン・ネームを使っていたからである。

どうせ生まれつきの無能だし、姓名判断で調べると無能功芳には三七の頭領運もある。僕は頭領運がほしかったのだ。

不能功芳にすると美男運が出て魅力的なのだが、不能もあんまりなので無能にしたのである。

ということらしい。不能があんまりというのは、この言葉が一般的に「性的不能」を意味するからだろう。たしかに大モテの美男であっても、いざとなったらインポテンツでは、少し物悲しいものがある。

無能対談と「その後」

そして二人（宇野氏と池内秀己氏）の対談が始まる。冒頭の掛け合いはこうだ。

池内 不能先生、こんにちは。

無能 不能ではありません。無能です。

これは当然、読者の笑いを誘うために、池内氏がわざと間違っているのである。

といっても、べつにこれが「ものすごく面白い」わけではない。よく言って、ちょっとクスリとする程度の、笑いのジャブであろう。私にとっても、ここはその程度の箇所ではない。

しかし、この対談は、その十二年後に「続編」が企画実施されることになる。もちろん『新版』の紙面においてだ。そこでは、冒頭の掛け合いとして、次のような対話がある。

池内 無能先生、ほんとうにお久しぶりです。そろそろ不能になられたのではありませんか。

無能 ほっといてくれ。

池内 これは失礼しました。

これには本当に、私は腹を抱えて笑ってしまった。不能の疑いをかけられた宇野氏は、このとき六六歳。たしかに肉体的には微妙なお年頃である。そこにリアリティの笑いが生じるツボがあるのだろう。

池内氏の淡々とした口調がまた、何とも言えないいい味を醸し出している。

（そら、ほっといてほしいわな）

と、ひとしきり笑った私であったが、次の瞬間には、是非ともこの「ほっといてくれ」を、自分の作品の中でも活用したいものだと考えていた。すなわち、

「この『ほっといてくれ』を、対談の一コマで使い捨ててしまっては、あまりにも勿体ない。この一言は絶対に面白い。これを再利用しない手はない」

と思ったのである。こうした考えは、悪く言えばパクリ、良く言えばリサイクル、いやオマージュに当たるだろうか。

いずれにしても、かかる「ほっといてくれ」は、たしかに『ディオニュソス』における、シレノスの台詞として生まれ変わったのである。それは皆さんもご存じのとおりだ。

これが「活用」の名に値したかどうかは読者が決めることだろうが、それでも私の中には「結構うまくいった」という手応えがある。だってコレ、いかにもシレノスが言いそうなことではないか。少なくとも、文脈的な違和感は塵ほどもないだろう。

いや、そうだ、読者諸君よ、何か言いたいことがあったとしても、どうか「ほっといてくれ」。

(3) 大フーガと同じ運命

ベートーヴェンの弦楽四重奏曲

ベートーヴェンはその晩年に、五つの優れた弦楽四重奏曲をつくった。弦楽四重奏曲とは、ヴァイオリン2、ヴィオラ1、チェロ1の組み合わせで作られた楽曲のことである。

実はこの五作のなかの「作品一三〇」は、それが完成するまでに、ちょっと変わった経緯を辿っている。

かかる「作品一三〇」は六つの楽章により構成されている。

そして、その第六楽章で、ベートーヴェンは、たいへん濃密な力作を書き上げた。対位法を駆使した十五分ほどのフィナーレで、これを純粋に内容だけで評価すれば、すばらしい楽曲だと言うことが出来るだろう。

ところが当時の演奏家たち（弦楽四重奏団）が楽譜から受けた印象は違った。彼らはその力作をして「重くて難解」とか「作品全体の流れにそぐわない」と評したのだった。

そして、そのマイナス的な評価を、作曲家であるベートーヴェンにも率直に伝えた。平たく言えば、彼に苦情を言ったのだ。

そこでベートーヴェンは、渋々ながらも「新しい第六楽章」を作曲することにした。これは蛇足であるが、この「新しい第六楽章」が、ベートーヴェンにとって、生涯最後の完結作品になった。

「作品一三三」の誕生

かくして間もなく完成した「新六楽章」は、「旧」とは対照的な、軽妙で明快なフィナーレとなった。かつての「重くて難解」「作品全体の流れにそぐわない」という欠点は、そこで見事に克服されたということだ。

そうしてベートーヴェンは、これを「旧六楽章」とキッパリ挿げ替えた。むろん当時のコンサートでは、「作品一三〇」を演奏するときには、こちらのバージョンが用いられることになった。

とはいえ、旧六楽章が——周囲の理解は得られなくとも——優れた力作であり、ベートーヴェンにとって、ことさら大切な愛児であったことは想像に難くない。

だからだろう。彼はこのフィナーレに「作品一三三」という番号を付与して、一個の独立作品とした。

この「作品一三三」は、一般に「大フーガ」と呼ばれている。偉大なフーガという意味だ。このフーガというのは対位法的一种で、対位法というのは「主旋律と伴奏」とは異なる「複旋律の同時展開」のことをいう。

そんな「大フーガ」は、じじつ作品としてのスケールが大きいので、弦楽オーケストラ用に編曲されることが多い。それで「フルトヴェングラー指揮の『大フーガ』のレコード」なども残されることになった。フルトヴェングラー・ファンの私も、これはよく聴いた。

神々の歴史哲学

ときに私の『ディオニュソス - 闇の神性』においても、右の「作品一三〇」「作品一三三」と同じような出来事が生じている。つまり『ディオニュソス』でも「難解な力作を、軽少な代替品に差し替える」ということが行われているのである。

そもそもの発端は、私が第 11 章の「ヘルメス・トリスメギストス」において、「神々の歴史哲学」などという、場違いに重厚なテーマを展開してしまったことにある。

手前みそながら、これは内容的にはかなりの力作で、図版を伴った解説にも余念がない。そこには間違いなく、宗教的、神学的に、非常に重要な内容が盛り込まれている。個人的にも愛着がある文章だ。

しかしながら、それは明らかにロゴスティックなものなのである。

つまり理論的なものであって「登場人物の言動を追った文章」では到底ありえない。何らかの出来事を、ストーリーとして物語っている文章でもない。誰がどう見ても「理論」である。

書いた本人が問うのも変だが、それを戯曲という「物語」のなかに差し挟んでしまったら、出来上がった作品はどうなるだろう。

答えは「もたれる作品になる」である。何かというと余談を差し挟む、ユゴーの『レ・ミゼラブル』のように。そして、こうした種類の物語は、十中八九読者に「読書体験としての消化不良」を催させてしまうことだろう。

もっとも、正直に言うと、このような問題意識は、最初の執筆時には、私はほとんど持ち合わせていなかった。いや、そのときから十年経っても、うっすらとしか気にならなかった。

それが、どこかでベートーヴェンの「作品一三〇」「作品一三三」の成立過程を知ってからは、急に気に掛かるようになってしまった。それどころか、終いには「どうにも気になって仕方ないこと」というところまで疑念が進行してしまったのである。

差し替えの決断

そこで私は、今回の公開を機に「ヘルメス・トリスメギストス」のロゴス部分、すなわち「神々の歴史哲学」の箇所を、そっくり全部省いてしまうことを決意した。

そうして省いた代わりには、ヘルメス・トリスメギストスが読者に直接語りかけるといふ、かなりトリッキーな文章を挿入した。読者の多くが、これに驚いたことだろう。

他方、除去された「オリジナル版、ヘルメス・トリスメギストス」は、哲学的対話篇として、他ならぬ本書に転載することにした。

ということは、この「オリジナル版、ヘルメス・トリスメギストス」こそは、私にとっての「大フーガ」なのである。

なにしろ「力作であるが難解」という点で、「大フーガ」と「オリジナル版、ヘルメス・トリスメギストス」は、まさに、その特徴を、等しく共有しているのだからである。

もっとも、私とベートーヴェンのそれとでは、事情が大きく異なっている点もある。

それは、ベートーヴェンの場合は、演奏家たちからの指摘によって、旧六楽章の「重さ」を自覚したこと。つまり価値判断が、他者によって為されているということである。

それに対して私は、誰に指摘されるまでもなく、ただ自分自身の感性によって「旧、ヘルメス・トリスメギストス」を「重い」と判じたのだった。そして、その判断に基づいて私は「文章の差し替え」という処断をするに至ったのである。

（４）酒の神ディオニュソス

骨組みであり基盤である本

私には『ディオニュソス - 闇の神性』を制作するにあたって、もっとも篤くお世話になったと言い切れるような資料（本）がある。それが楠見千鶴子氏の著した『酒の神ディオニュソス』という本である。

楠見氏は、一九三八年生まれの古代ギリシア研究家で、奇しくも私の母親と同一年である。

エッセイ風の作品が多いが、その作風は、実際にギリシアを訪れて現地調査を行っているがための「生々しさ」に大きな特質があると言えるだろう。むろん『酒の神ディオニュソス』においても、そのような生々しさが数多く散りばめられている。

それはともかく、この本から私が授かったインスピレーションは、驚くほど鮮烈で、驚くほど数多いものだった。

楠見氏の文章は、まさしく『ディオニュソス』の骨組みであり基盤である。とくに最初の三章において、その影響が著しい。もし氏の文章に出会っていなかったら、現行の『ディオニュソス』は絶対に成立していなかっただろう。

オーバーに聞こえるかもしれないが、すでに「原典紹介」の章を読んで貰っているならば、読者にも、私の気持ちの幾ばくかが理解できるはずである。

運命的な出会い

私だって一応は、カール・ケレーニィの『ディオニューソス』のような大部の本にも目を通したのである。

これは神話学者の手による論文で、『酒の神ディオニュソス』の五倍ぐらいは厚みのある本である。当然ディオニュソスについての情報量も多い。

しかしながら、このケレーニの著作からは『酒の神ディオニソス』の時のような、強烈なインパクトと、インスピレーションを与えられることは、決してなかった。何としても心の琴線に触れないのだ。たぶん著者との相性のようなものがあるのだろう。

いや、相性というよりは「運命」と言ったほうが適切か。それこそ私は『酒の神ディオニソス』という本に、運命的な出会いを感じているのだからである。

ことに作中に出てくる「ディオニソスは、何を好き好んで、他の男の子供を腹に宿しているアドリアネなどと結婚するつもりになったのであろう」という言葉には、本当に頭のなかで「ガーン！」と音がするほどのショックをもたらされた。

なぜなら私もまた「他の男の子供を腹に宿している女性」にプロポーズをしたことがあったからである。

しかも、それが私にとり「虚無の獲得とルベドの悟り」にいたる直接の契機になったのだから、なおのこと不可思議である。しかもニーチェによれば、ディオニソスこそは虚無を司る神なのだ。

「こんな運命的な共通性があるものなのか」と、そう思わずにはいられなかった。

もっとも、このことについては、第四、第五福音書で詳しく述べているので、ここで詳述するつもりはない。興味がある方は、どうかそちらを一読していただきたいと思う。

さて、こうした事情もあり、私としては、もし『戯曲ディオニソス』を誰かに献呈するとしたら、その相手は楠見千鶴子氏しか考えられないと、そのようなことを考えたことがある。それを先方が喜ぶかどうかは、まったく別の話ではあるけれども。

（５）暴れ馬が牽く馬車

ショパンの「葬送」

たぶんＣＤのライナーノーツが出处だと思うのだが、むかし次のような文章に接した記憶がある。

「四頭の暴れ馬を、むりやり手綱でつないで走る馬車を想像してみてほしい。どこへ進んでいくか分かったものではない。このピアノ・ソナタは、まさにそういう曲なのだ」

これはショパンの「ピアノ・ソナタ第二番、変ロ短調」、通称「葬送」を評したものである。もちろん極めて批判的な論評だ。

神保環一郎著『クラシック音楽鑑賞事典』にも、同曲について、似たようなトーンで次のようなことが書かれている。

この曲が初演された当時はさんざんの酷評だった。平素ショパンを賞賛してやまなかったシューマンさえ、「あのきちがいじみた小僧たちを四人ひとまとめに引っくくってしまうがよい」と言ったほどであった。実際、四つの楽章は、バラバラで連絡がなく、おのおの自由奔放に孤立し、全曲の意味がわかりにくい。

じつは私が『ディオニュソス - 闇の神性』を書くにあたって素材とした神話たちも、まさしく右のような暴れ馬であり、また間違いじみた小僧たちだった。

なにしろ、それらが神話であるからには、どんなに内容が奇想天外なものであっても至極当然。またエピソードごとに作者が異なるから、思想やストーリーの方向性もまた自由奔放ときている。そのため、執筆の初期にあって私は、

（こんなにもバラバラな素材をつなげて、ひとつの統合的な物語に仕上げることなど出来るものなのだろうか。さすがに無理なのではないだろうか）

と、そのように思わずにはいられなかった。なかばお手上げといった気分になんた。

二つの手綱

とはいえ、いつまでも手をこまねている訳にもいかない。書くとした以上、ひとかどのソナタを完成させたショパンのように、私もまた、脈絡のない神話の羅列に、一応の「形式」を与えてやらなければならないのだ。

この解決困難なミッションと格闘するにあたって、私が使役した「手綱」は二本あった。その一つが「アテナの祈り」であり、もう一つが「酒とディオニュソスにかけられたティーシポネの呪い」である。

少しだけ具体的に言うと、①アテナの祈りとは、ゼウスに向けられた「ディオニュソスに母親を与えよ」という要求であり、②ティーシポネの呪いとは「ディオニュソスと関わった者に、押しなべて突き付けられる狂気」のことである。

この二つの問題が解決解消される過程として、私は「闇の神性」のストーリーを組み立てていった。これにより「ザグレウス」と「セメレー」がつながり、「ティーシポネ」から「曙光」までがつながった。

また全体としても、有機的に統一された「戯曲」の形式が出来上がったと思うのだが、はてさて読者の眼にはどのように映っているだろうか。

ここには、それでもなお『葬送』におけるそのような、真っ当な批判を甘受しなければならないような余地が残っているだろうか。

すなわち、私の馬車（戯曲）には、やはり暴れ馬が牽くことで生じる「乗りづらさ」が残っているだろうか。きちがい小僧たちの身勝手さが生み出す「煩わしさ」が残っているだろうか。と、そういうことだ。

もちろん私としては、そうでないことを祈りたいところである。

(6) コスモス文学新人賞

コスモス文学の会

かつて長崎のほうに「コスモス文学の会」という団体があった。全国規模の文学同人の集まりである。

この団体は、年に四回『コスモス文学』という季刊誌を発刊していたが、平成二十三年に廃刊となった。そこから分かるように、私はいま、現在はもうない団体の、もうない同人誌についての話をしている。

さて、この『コスモス文学』に掲載されるためには「コスモス文学新人賞」に応募し、そこで入賞しなければならない。佳作なり新人賞なりを獲って、初めて、自作の掲載権が得られるのである。

そして私は、この「コスモス文学新人賞」を二回受賞したことがある。その一つが長編小説部門の『アトラス』で、もう一つがシナリオ部門の『ディオニュソス - 闇の神性』だった。

ただし、それが第何回目の「コスモス文学新人賞」であったかは覚えていない。

それでも賞を獲得することで、少なくともこの二つの作品については「これは客観的に見ても面白い作品なのだ」と確信を得ることが出来た。私にとって、ひとつの自信になり得たということだ。

となれば次のステップは、作品を公開して、広く読者の反応を知ることであろう。

ところが『コスモス文学』に作品に掲載するためには「入賞による権利獲得」以外にも、掲載料金の納入という関門が存在したのだった。きっとこれは同紙が同人誌であることの、避けがたい宿命なのだろう。

とはいえ、私がまとまったお金など持っていないことも、また疑いようもなかった。結局私は、掲載権だけを得て、実際の掲載は諦めてしまったのだった。

戯曲＝シナリオ

ともかく『ディオニュソス - 闇の神性』はシナリオ部門での新人賞を獲得したわけだが、ここに私は、ちょっとした「引っかけ」を持っている。

というのも、私としては「戯曲」という呼称にはスッと馴染めても、「シナリオ」という呼び方には、わずかに違和感を持たずにはいられなかったからだ。なにぶん、ギリシア悲劇、シェイクスピア、ゲーテあたりを愛好していたので、言葉の感覚が古いのである。

もちろん「戯曲」と「シナリオ」は同じ文学形式を指している。それは重々分かっている。

けれども、いざ自分が書いたものを「シナリオ」と規定されてしまうと、

「自分は、そんな現代的でハイカラなものを書いたつもりはないんだけどなあ」

と気恥ずかしくなってしまうのである。まあ、ハイカラという表現も古すぎるが、けれども分かっている。これは私のほうが完全に間違っているのだ。

それというのも『ディオニュソス』のような変身シーンが多い物語は、昔ながらの舞台装置では、きっと上演不可能と断じられてしまうに違いないからである。

実際「ザグレウス」では、ディオニュソスが獅子だの馬だの龍だのに変身するし、「セメレー」ではペロエがヘラに変身する。さらに「イルカになった水夫たち」に至っては、文字どおり、数人の水夫たちがイルカに変身してしまうのだ。

これらを舞台で表現するとなれば、どうしてもある種の「もたつき」を伴わずにはおられないだろう。あるいは、どこかしら安直な変身演出を受け入れる羽目となるに違いない。それは何としても忌避したいところだ。

だとすればだ。もしも『ディオニュソス』を映像化するならば、舞台作品としてではなく、アニメーション作品とすることが、ベストということになるだろう。

アニメーションならば、ディオニュソスが如何ように変身しようと、それを即時に、自由自在に表現することが可能だからだ。

ということは『ディオニュソス - 闇の神性』は、実質的には、現代的なアニメーションのシナリオということになる。

つまり『ディオニュソス』は、これを神話とか悲劇とか言いつつ、実はいたって「現代モノ」なのだ。ならば戯曲と呼称するよりも、現代的に「シナリオ」と呼んだほうが、むしろ妥当であるとさえ言える。

かくしてコスモス文学賞の「シナリオ部門新人賞受賞」というタイトルは、大変にありがたい、順当な榮譽となるのである。

ディオニュソスの深層 闇の神性篇

著 正道

制 作 Puboo
発行所 デザインエッグ株式会社
