

シラー・クライスト論考（4編）

恒吉, 法海
九州大学大学院言語文化研究院 : 教授 : ドイツ文学

<https://hdl.handle.net/2324/17915>

出版情報 : 独仏文学研究, pp. 1-56, 2010-08. Studien zur deutschen und französischen Literatur
バージョン :
権利関係 :

目次

第1章 『群盗』に於ける自己破壊衝動 (1983)	2
(初出 『独仏文学研究』第33号、昭和58年、45-60頁)	
第2章 シラーの『たくらみと恋』 (1987)	13
ー 心身分離の陥穽 ー	
(初出 『独仏文学研究』第37号、昭和62年、123-141頁)	
第3章 クライストの『壊れ甕』 (1986)	27
ー 喜劇の技法について ー	
(初出 『独仏文学研究』第36号、昭和61年、51-66頁)	
第4章 クライストの『アンフィトリオン』 (1985)	39
ー アルクメーネにAch!と言わせるものについて ー	
(初出 『独仏文学研究』第35号、昭和60年、85-108頁)	
あとがき	56

第1章 『群盗』に於ける自己破壊衝動

0. 序。

ドストエフスキーの地下生活者は、シラー風のロマン派を美しい理想の為に挺身する直情径行の輩と揶揄している。また『罪と罰』に登場するスヴィドリガイロフも「私もシラーは好きです」と皮肉な讃辞を送っている。彼は寄食生活者で、何ら理想を信ぜず、人前で自殺するシニカルな人物である。しかしドストエフスキーが絶えず関心を抱くことだけのことはあつて、⁽¹⁾シラーの主人公達にも、理想主義的言動の裏に、すでに退廃の影がしのび込んで来ている。それは一早く革命の時代を迎えたヨーロッパの貴族(あるいは作家)の漠とした不安、そこからくる観念化傾向と肉体労働に対するコンプレックスであり、こうした要因から、特に初期の作品に顕著な、父殺しと恋人殺しという自己破壊的な行為が生じていると思われる。本稿では処女作『群盗』(1781年)を中心にして、主に生活形態からくる不安形成のメカニズムについて、分析してみたいと思っている。この分析のヒントとなった人物は、ドストエフスキーの『悪霊』に登場する作家のステパン・トロフィモヴィッチである。彼は寄食者として生活しながら、絶えず家出の美学を説き、ついには不本意なみじめな家出で命を落とすという人物である。このような言動の不一致は、はなはだ失礼ながら、『群盗』の主人公カールにも見られるものである。大言壮語しながら、ついには不本意な強盗団の首領に追い込まれる点に類似のメカニズムが窺われる。またフランスの方は、寄食生活の徹底化を図ろうとするが、しかし父なき後の自立した寄食生活には失敗せざるを得ない。両兄弟とも、封建領主という寄食的生活形態にアンビヴァレントに、即ち、反感的共感、共感的反感をもって、関与している。しかし他の生活形態を知らない為に、自己破壊の結果に終わっている。本稿での試みは、あるいは心理学的解釈にかたむきすぎているかもしれない。しかし一種の勘ぐりによって、傾向劇としても、弁論劇としてもすくえなかった『群盗』のある部分をすくえるかもしれないと思っている。本稿では、まず、『群盗』をその時代状況との関連のもとに大まかに見て、次にカール、フランスのそれぞれにつき具体的にみてゆくことにする。テキストは、Nationalausgabeのシラー全集、第3巻であるが、訳文は、岩波文庫の『群盗』久保栄訳を拝借した。翻訳を読んで思いついたことの方が、遺憾ながら多かった。

I. 古い神と新しい神

ギリシア悲劇についてジャン＝ピエール・ヴェルナンは次のように言っている。「人間が決して行為者としては示されない叙事詩や抒情詩と反対に、悲劇はまず個人を行為の十字路に立たせ、彼の全体をまきこむひとつの決定に直面させる。しかし、この不可避の選択は、はっきりしない、あいまいな力の世界、《ひとつの正義が別の正義とたたかう》分割された世界のなかでなされる。それは或る神が別の神とたたかう世界であり、法が決して確定されず、行為の途中で移動し、《転回し》、それと逆のものに変るような世界である。人間は善の方を選ぶと考え、すべての魂をそこに集中させるが、彼が選んだのは悪であり、犯された罪のけがれによって、自分が犯罪者であることがあらわになるのである」

(宇波 彰⁽²⁾ 訳)。これはオイディプスについて述べた論文であるが、以上のことは悲劇がジャンルとして確立され、歴史を重ねるうちにドラマツルギーになったようである。悲劇と悲劇的の区別が曖昧になってくる。現代の劇作家、ペーター・ハントケは『群盗』を次のように論評している。「『群盗』はとてもくだらない作品だ。それは単にくだらない作品というばかりではなく、その上に危険な作品でもある。シェークスピアの場合と違って、シラーのドラマツルギーは人物に従って作られない。人物がすでに出来上がったドラマツルギーに従って作られる。それにこのドラマツルギーは単純な二つの対立物、貧しいに豊か、自由に不自由、年取ったに若い、敬虔に不敬、等々から成り立っている。時にこれらの対立物が交錯することもあるけれども、これでもうすべてである。人物は、そのあらかじめ定まっているドラマツルギーに従って、手足をばたつかせる人物像以外の何者でもない」。シラー自身⁽³⁾ 処女出版の時は戯曲的物語(eine dramatische Geschichte)と銘打っているのだから、時代矛盾の中から出現した悲劇という意識より、個人が創作した悲劇という意識が多分に大きかったことであろう。しかし、『群盗』の出現した時代は、ヨーロッパでは周知のようにフランス革命という激動の時代である。どの時代もある意味では転換期であるが、かっこぬきで転換期とっていい時代であろう。『群盗』に於ける、時代矛盾の中からおのずと生じた悲劇の側面も見落してはなるまい。時代はまさに、封建的貴族(古い神)支配の社会から、ドイツでは未成熟ながらも市民(ブルジョワジー、新しい神)支配の社会への転換期であった。

十八世紀ドイツ貴族の有様は、ブルユフォードの報ずる所によれば、次のようなものである。「世襲の特権も世襲の義務をとまなう限りは勝手気儘なものに見えなかった。それが今では、もろもろの制度が社会生活の背後に取残され、メフィストフェレスをはじめ多くの者が、《法律や権利というものは／永遠の病いのように遺伝する》と考えるくらい危険な状態になっていた⁽⁵⁾」。しかしながら、ドイツ市民の方も、「平均的市民が新しい状況に順応する必要に迫られることなど滅多に起ることではなかったから、彼はなによりも先ず極端に保守的であった⁽⁶⁾」。つまり古い神は年寄り、新しい神は保守的であったのである。こうしたみじめなドイツに於いては、青年がせめて文学の世界で、激動の転換期に呼応しようとしたのも無理からぬところであろう。疾風怒涛(Sturm und Drang)の主導は青年がにぎり、天才主義、英雄主義をとなえるに到った。青年シラーは、こうした文学史の驥尾に付している。「ディルタイは、シラーの特質を『偉大への意志』の中に見た⁽⁷⁾」そうであり、ヴィーゼもまた、「シラーのバロック的気質は、ただ偉大な魂と卑小な魂のみを知っていた⁽⁸⁾」と見ている。古い神と新しい神との間に生じた偉大主義が、シラーの根本にはある。

上述のように、十八世紀ドイツ貴族は、貴族爵位書(Adelbrief)を楯に、義務なしに一生食うに困らぬ生活を保証されていた。こうした存在は、いわば、表は本物でも裏は贋物の通貨のようなものであろう。こうした転換期に貴族として生まれた青年はどのように行動するであろうか。市民階級の勢力が未だしであれば、大抵は自分の通貨が通用しなくなるまで、安穩に暮そうとするであろう。しかし、時代に敏感であれば、裏の贋物の部分を出るだけ消そうとするか、どうせ贋物なら、それを徹底して利用しようとするであろう。貴族の実体化を目差すか、虚構化を目差すかである。カサノーヴァやカリオストロの暗躍した時代のことである。しかし、いずれは新しい神の到来する状況の下で、本物の貴族た

らんと、先祖返りの英雄行為に幻想を抱くことは、結局は時代錯誤であろう。上からの改革とかいう多少の効果はあってもである。効果という点では、貴族の擬制を内部から崩してゆく虚構化の方法が、はるかに時流に合っているかもしれない。市民階級の美德は堅実な労働であり、貯蓄である。一方貴族階級の特権は、肉体的労働なくして金銭の保証を得ていることであるが、この実体をつきつめれば、寄食生活ということに他ならない。伝統は、それに対し後代の青年が一体感を見いだし得ないとき、危機にさらされる。こうした文脈の中で、『群盗』を考えてみると、カールは先祖返りの刃傷沙汰に英雄行為の幻想を抱き、フランツは、シニカルな口調で財産の横領と思いつくに到っている。堅気な貯蓄型労働とはいずれも無縁である。更に尻に火のついた貴族の反応を見てゆけば、フィエスコのように権力を奪取せんとするか、『たくみと恋』のフェルディナントのように愛の幻想に逃避するかということになろう。ヴルムは「やれ偉大なる精神だのやれ高潔なる人格 (die phantastischen Träumereien von Seelengröße und persönlichem Adel) だのと申す夢のような妄想⁽⁹⁾」とフェルディナントの実体化妄想を正確に指摘している。フェルディナントはルイーゼと共に逃げようというが、何で生活するつもりであったのかは明らかではない。こうした青年貴族に共通することは、肉体労働に対しては臆病で、恋人に対してははなはだ感傷的であるのに、他人や自分、恋人を殺すのは割に平気であるという点である。財産は継承するのであって、働いて稼ぐのではなかったから、その影響を受けて、カールは強奪、フランツは横領、フィエスコは篡奪、フェルディナントは持ち逃げという处世しか知らない。『群盗』に限れば、カールの悲劇は、矛盾となって、言動の不一致が致し方ない十八世紀のドイツ貴族であるにもかかわらず、偉大性を欲して、言動を強いて一致させることになった為に、自棄的な盗賊にならざるを得なかったという点にある。またフランツの悲劇は、言動は偉大にも一致しているけれども、詐欺という誤れる一致であり、生活の実質を欠いていた為に、ついには生活できなくなったという点にある。いずれも、英雄とか偉大性というイデオロギーに取り込まれた青年貴族の悲劇である。〈父〉が衰退し、青年が〈父〉の代役をさせられるとき、それ自体で偉大ということがなくなって、偉大さを欲することになる為に、青年の自然の自我は逆に抑圧されて、ついには自殺的行為に安らぎを見いだすようになると思われる。

また、作家シラーに関して言えば、この偉大性のイデオロギーは、彼の出身階級の市民に対するリーダー意識から生じている。『群盗』の序文では、「ことによると偉大な悪党は、偉大な善人への道を卑小な悪党ほどには隔てられていない」と述べ、この劇に「悪徳の擁護」を見てはいけない、「余りに近視眼的」「余りに狭量」に解してはならないと注文をつけ、何が真に偉大であるのか知らしめたい旨のことを言っている。当時の作家には多かれ少なかれ啓蒙的教師臭がある。ここで偉大性は一応積極的に作用していると言えよう。しかしまた作家として書くことに専念すると、当然に言動の不一致をもたらすから、真に偉大ではないのではないかという疑念が生じて、作中人物のコンプレックスに、作家シラーのコンプレックスが重なることになる。それ自体で偉大というのではなくて、偉大さを欲する *pathetisch* な文体は、このコンプレックスの所産であろう。ここから、言動の不一致をもたらす分業化社会の到来と、その新しい神の社会にとり込まれてゆく自我に対する不安、無意識の嫌悪といったものが爆発する、いわば自己破壊的な文体が生じている。シュタイガーは『群盗』の文体を「Theaterorg⁽¹⁰⁾ i e」と形容している。ここで偉大性は否定

的に作用していると言えよう。

以上は、時代矛盾の中から出現した悲劇という側面から見た『群盗』の一テーゼである。個人の創作した悲劇という側面からは、主に技法的影響関係等が論じられるであろうが、これについては、創作素材(シューバルトの小話、放蕩息子等)、宮廷オペラの影⁽¹⁾響、Sturm und Drang の他の作家、ライゼヴィッツ、クリンガー等の比較等、既に十分論じられてきている。この側面については、大方整理済みということにして、次に以上の演繹的テーゼが果して作品内の言動とうまくかみ合っているかどうか、カール、フランツのそれぞれにつき見てゆくことにしたい。『群盗』序文では、「三人の尋常ならざる人間」(drei ausserordentliche Menschen)と言われ、カール、フランツの他に、おそらくシュピーゲルベルクが主人公格で言及されている。出自からいって、シュピーゲルベルクは来るべき市民という新しい神の使者に思われ、後年ピスカートルは彼を特に強調した演出をしたらしい。最近では彼が割礼を受けたユダヤ人であるという面から新たに復活して、よく論じられている。Otto F. Bestは『群盗』は、カールに対するフランツとシュピーゲルベルクの二人の嫉妬がテーマであるとして、「封建制に対する初期市民階級の闘いを特徴づける」「自由を求める衝動」をもった「Libertiner」のシュピーゲルベルク像が、創作と上演の過程で後退していったのは、当時のユダヤ人差別に無批判に迎合していったものと批判している⁽¹²⁾。ともかく、古い神という父に引導を渡すのは、〈市民〉では力量不足、〈ユダヤ人〉では困るというのでは、貴族の青年に頼る他なかるう。次に二人の青年貴族について論ずる。

II. カール

フランツが老モールに意を含みながら語るカールの性格は次のようなものである。「雄々しい勇氣、このおさない功名心、この不屈の執着心、そのほか愛子のうちに芽をふく一切の美しい、輝やかなしい道德は、やがてこの子を、友を想う熱情の友に、すぐれた市民に、英雄に、そして偉大な、偉大な人物につくり上げるだろうと仰せられた」。そして事実、第一幕第二景の冒頭でカール自身次のように語っている。「反吐が出そうだよ、愚劣な文章のインキによごれた今の時代には、こうしてプルタークを繙いて、偉大な人物のしたことを読んでみるとな」。シラー自身、「愚劣な文章のインキによごれた」『群盗』に反吐が出そうであったかどうか、この自己破壊的文体はともかく、作中人物のカールは〈偉大〉という言葉に包まれている。これはフランツにも言えて、彼の独白では、「人には平等の権利があって、いちばん豪くもいちばん莫迦にもなれるのだ」(Jeder hat gleiches Recht zum Grösten und Kleinsten, S.18)とある。またシュピーゲルベルクにも偉大性コンプレックスが見られる。「英雄にだぞ、いいか、聞け、貴族にだぞ、大名にだぞ、神さまに、きさまらをしてやるんだ」。このように三人とも偉大なことに憧れているのだが、カールは実はもう放蕩三昧の学生生活に見切りをつけて、父とアマリアのいる故郷に帰る気である。安穩に暮したいのである。彼の言葉では、「おれは、先祖の棲んだ森のかげで、アマリアの腕に抱かれながら、け高い幸福に招かれていたい」。今までの言動は、「心が聴いてはいなかった、舌が勝手にしゃべっただけだ」。要するに、シュピーゲルベルクが「あれほど男らしい口を利いてよ」といった偉大さを志向する言葉とは裏腹に、貴族爵位書を頼り

に〈け高い幸福 ein edler Vergnügen S. 24〉につつまれて、安穩に暮したいのである。それで、「先週おれは、国許の父上に、お詫びの手紙を書いて出した」。しかし届いた手紙は、兄の廃嫡をはかる弟フランツの陰謀の手紙である。父の伝言という形で、「一切のそら頼みは空しかるべく」「或は御覚悟次第にては、吾が家の塔の最下層の獄屋にあって」「水とパンとの饗応を忍ばるるべしと」のこと。

この手紙をもらってから、盗賊団の首領になる所で、カールの悲劇は実は完了していると思われるので、ここの個所を少しくわしく見てみることにする。そもそもカールはなぜ許しを請う手紙を書いたのか。Martini は手紙一本で (mit einem einzigen Brief) で許しを請うのは、父親 (もうろくした古い神) をはじめから呑んでいる旨のことを書いているが、手紙を書くこと自体に問題があろう。許しの確証を得たいという底意が窺われないでもなく、父に対する無言の信頼というものが見られない。貴族爵位書 (Adelbrief) に頼るように、手紙 (Brief) の文面に頼るところがあつてそれ故に、フランツの策謀も見抜けない安易な性格がここにはある。彼は直接父の面前で許しを請うべきであつたのだ。『たくみと恋』のフェルディナントが、拾った手紙が偽であることの証拠を欲しがること自体に、ルイーゼに対する無言の信頼の欠如が窺われるように⁽¹⁴⁾、この「愚劣な文章のインキ」に頼った手紙には、はじめから自然な信頼感を失っている部分がある。聖書の放蕩息子は、直接帰ってくるのであり、それも父の下の日傭い労働者となるつもりで帰ってくるのである。それにひきかえ、カールは、「猛けき野獣といえども、憐みに身を融かし、石さえ涙を流そうものを」と自分の文飾に絶大な自信をもって許しを請うている。フランツの手紙は、陰謀でもなんでもなく、カールの本当の姿を写し出しているのかもしれない。貴族のフランツにしても、兄に日傭い労働をしてもらふ観念はなかつたらしく、獄中で「水とパンの饗応」を考えている。貴族にとっては、パンは奪うか与えるものでしかないであろう。いずれにしろこの手紙のやりとりは、年老いて判断力を失った父、その父のもとで育った、本心は肉体労働をしたくない、文の巧みな二人の息子という状況を正確に反映している。話しの直接の素材となったシューバルトの小話の主人公も手紙で許しを請うている。しかし、これは、病気で動けない為に書いたものであり、血気盛んなカールが手紙を書くのは、いかにも安易といわざるを得ない。それよりも、内容はいかさまでも、きちんと手紙が届くという現実には貴族内部の退廃は窺わせても、存外社会秩序の安定していることを示しており、所詮盗賊行為の許される筈のないことが了解されよう。

「愚劣な文章のインキ」と文弱を批判しながら、許しの手紙をインクで認めるところにカールの無意識の言動の矛盾が見られる。「真心のあるところには、また同情も救いもある」とカールは期待しているが、今一つ真心が足りなかつたのだ。直接身を投げだすのが真心である。P. Michelsen は、『群盗』では「意識的の不一致、つまり嘘、例えばフランツ」は見られても、「無意識の言動の不一致」は見られない⁽¹⁵⁾と書いているが、カールの不一致は明らかであろう。彼のこの不一致が彼に悲劇をもたらすことになる。カールはなぜ体がふるえるほど、手紙に期待したのか。安穩な生活が保証されるからである。なぜ顔色を変えて、立腹したのか。安穩な生活が出来なくなるからである。しかし、いつもは偉大なことを口にしてはいたではないか。そこで今までの言動の不一致を一致させようとする。〈安穩〉でないならば、何でもいいのだ。彼は文面だけを見て、激昂し、「口角から泡を吹いて床を踏み鳴ら」しながら、「ああ！今このおれの手のなかに、誰か短剣を与えてくれ、

あの毒蛇の一族に、火と燃える傷を負わせてやりたい」と叫び、その時ちょうどシュピーゲルベルクが画策しつつあった盗賊団結成の話しに乗り、首領になることを誓う。シラーでは、激昂したり、夢中の状態になると、客観的情勢の認識ができなくなるが、ここがその最初の例である。ここは一つ冷静になり、フランツの嘘、自分の本当の心を知るべきところであろう。また仲間達との意識のずれも知るべきである。仲間達は、「水とパンとで暮らすよりは、いっそ盗賊の生活がましではないか」と言っているように、生活の一変形として盗賊生活を考えているのに対し、彼は、「おれは恐るべきうさ晴らしに没頭するのだ」という破滅的動機から首領になるからである。「見ろ、まるで眼のまへの曇りが取れたような気もちだ、何という莫迦だったのだ、このおれは、もとの鳥籠に帰ろうなどは！」と目が覚めたようなことを言っているが、実際はフランツに本当の姿を指摘されて、目がくらんでいるのだ。彼は思いきって乞食とか日傭いになる勇気がないからこそ、また一人で生きてゆく勇気がないからこそ、盗賊団の首領におさまるのであって、鳥籠に帰るのがなんで莫迦なことがあるかと、もう一つ目を覚ますべき所であろう。

しかし、フランツの策謀も見抜けないお人好しのカールがなぜまた首領に任命されるのか。おそらく、彼が貴族であるということが暗黙の前提となっていよう。彼の育ちは、「おれを吾が党の士の先頭に立たせろ」(Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, S. 21)と言っているように、共和国を作るのにさえ、先頭でなければ承知しないものである。先頭に選挙で選ばれるのではなく、問答無用なのだ。『たくみと恋』のフェルディナントがルイーゼに毒入りレモン水を飲ませるとき、問答無用「飲んで見ろ」(Versuche!)で片づけるような貴族意識である。シュピーゲルベルクが首領になれなかつたのは、やはり仲間達の、ユダヤ人に対する暗黙の差別意識のせいであろうか。シュピーゲルベルクが指摘しているように、首領を戴くのは、奴隷根性であって、この自由を求めるのが建て前のアウトローの集団も、集団として機能する為には、外の社会同様に、あるいはそれ以上に掟にしばられることになる。「さあ みんな おれのまわりに集まれ、命を賭けての誠実と服従を誓え！ 男の右手にかけて誓え！ /一同 誓うぞ 命を賭けての誠実と服従を」。外の社会では、一枚の「貴族爵位書」が存在を規定したように、この盗賊集団では、「誓い」の言葉が存在を規定する。しかし、外の社会では言動(形式と内容)の不一致が許されても、ここでは許されない。例えば シュヴァイツァーは 後にカールにフランツの捕縛を命じられて、「この手にかけて誓うぞ、見ている、二人となって帰って来るか、さもなきや一人も帰らんぞ」と誓い、フランツが死んで捕縛がかなわないと知ると、自分の額を射ぬいて、誓いの言葉を守る。したがって、カール自身も、「よし、では男の右手にかけて、おれは君らに誓うぞ、忠実に、剛胆に、死に至るまで、諸君の隊長としてとどまることを！」と誓った上は、後にアマリアと一緒にしろうと思っても、「誓いを破るとは何事だ」と仲間にもせめられ、彼女を殺さざるを得なくなっている。シラーでは「気軽に発した言葉が致命的になる」(パウル・ベックマン⁽¹⁶⁾)ということであるが、人間は鳥ではないから、鳥籠(言葉)から永久に抜け出せないのかもしれない。しかしまた、カールも、廃嫡された貴族という観点から見れば、首領となるに最もふさわしい存在であろう。当然手に職はなく、生活展望が全然ないのであるから、やけのやんぱちの自暴自棄的力を発揮して、盗賊集団の為に利すること大であろうと思われる。カールがここで、乞食か日傭い労働者となって働けば、悲劇は回避できたのであるが、生きるよりは、〈死に至るまで〉と死を選んだこ

とにより、偉大な犯罪者の資格を得て、もう安穩な生活は望めないことになった。

以上で、カールの悲劇の核心は出来上がっている。カールに残されているのは、いかに美的に（悲劇的）に死ぬかであろう。後はドラマツルギーである。第五幕で、「おう何という愚か者だろう、このおれは、世界を暴虐の行いによって洗い清め、法律を無法によって正そうなどと誤り信ずるとは」と最後に殊勝らしく自分が犯罪者に他ならないことを知る形になっているが、しかし盗賊の首領には、「眼が覚めて」なった筈であり、愚かであることは承知していた筈である。莫迦は覚悟で、盲滅法に生きることを誓った筈である。したがって、彼の盗賊行為は 死の美学だけで成り立っており、何人も殺す一方では、義賊めいた振舞いもし、配下の者が子供を殺すと激怒するという、小さな親切と大きな迷惑の同居したものになっている。シュピーゲルベルクには、「おっそろしく気まぐれ」(Er hat so seine Grillen. S.59) な首領としか見えない。

第三幕のドナウ河のシーンは、ヘルダーリンが絶讃したといわれるが、この死に向かって進んでいる英雄の内面世界が描かれている。盲滅法に生きる他ない偉大な生活不能者の嘆き節である。「せめて、母親の胎内に、もう一度帰れたら、せめて乞食に生れて来たら、いやほかに何を望むものか、おう天よ、おれはただ、あの日傭いの百姓のひとりになりたいのだ！ おう、このこめかみから血の出るほど、おれは 働いて疲れたい」。シラーの初期の作品では、母親は不在である。母親というものが、言動の矛盾を無言で救い上げる存在であるとすれば、この存在が欠けているということは、言動に責任をもつ父性原理の支配する世界にのみ主人公達が生きていて、ともすれば柔軟さを失いやすい状況にあるということを示している。フロイトによれば、母親との生誕の分離が不安の根源だそうであるから、母胎回帰願望は、分離された世界、分業化社会に生きて、言動の不一致に何かうしろめたい思いをしている者につきまとわずにはいない。しかし英雄たるものが嘆いていいものか。例えば、「我事に於いて後悔せず」といった二刀流の達人がいたと思うが、この西洋の首領には幾分気合が足りないと言っていい。せめて、乞食に生れて来たらと言うが、それならばいっそ乞食になれば良かったのである。おれは働いて疲れたいと言うが、働いて疲れたら良かったのである。ただそれだけのことが出来ないのである。その代り、死んだり殺したりするのは容易なのだ。

悲劇的な自己破壊の死では、恋人との手に手をとり合った心中はかなわない。二人は機械的に分離された同床異夢の死を迎える。コジンスキーの話しを聞いて、思い立ってカールは故郷に帰る。変装して帰るのは自分が極道だからであるが、ここにも以前手紙という間接的伝達でまずさぐりを入れるという方法に似た、変装という安易な考え方がある。何を怖れることがあったのか。死を決意した首領なのに解せぬ話しである。コジンスキーに一目で首領であることを見抜いてもらって喜ぶような、自我の実体化を欲する者ならば、変装する自我など必要なかったと思われる。これはアマリアに対する無言の信頼の欠如であろう。アマリアはそれまでフランツをしりぞけている。それは彼が実体を欠いた仮面的人間であり、仮面の背後には、ただ赤裸な欲望が隠されているにすぎないからである。しかし彼女はカールが変装して帰ってきたとき、彼の正体に気付かない。カールは、封建領主の息子という肩書きがものを言ったのかもしれないが、ともかく盗賊団の首領になるだけの器量もった実体的人間である。彼女は新たに胸のときめきを覚える始末である。従僕のダニエルには見えたものが、見えなかったとすれば、彼女は少なからず外面的なもの

に影響を受けやすい人間と言わざるを得ない。もっとも個体の身も心も共に愛することが、愛の基本であれば、現象面に心動かされるといふのは、愛の基本に忠実であるということになろう。しかし、正体を見抜けなかったとすれば、即ち、現世での以心伝心が出来なくなれば、来世に期する他あるまい。それにカールの変装もいただけない。恋人の前に変装して現われるのは、未練であり、潔よさが足りない。彼女にしても、尼僧院に入るか、乞食になるかの生活設計しか口にしないし、いずれにせよ、家出はしても 現実に乞食になる気はない以上、恋人のカールに殺してもらう他なかろう。似合いのカップルと言うべきである。

カールは心中はしない。心中という安穩な世界につながる死よりは、彼にとって少しでも偉大と思える死を選ぶ。「日傭いで働いて、11人も子を養っているとか言ったな」。「よし、あいつを、ひとつ助けてやろう」と自分の首にかけられた懸賞金で小さな親切をほどこす。あくまで、美的で悲劇的、おためごかしの自己愛にみちた貴族的意識の死である。日傭いになれないものが日傭いにほどこそうというのである。

III. フランツ

よく指摘されることだが、フランツとカールが同時に舞台に現われることはない。シュタイガーは、こうした点に筋の展開の弱さを見ている⁽¹⁷⁾。しかし両者の行為の源にあるのが、居心地の悪くなった十八世紀の青年貴族の自己破壊衝動であるとすれば、他者との真の葛藤に欠けるのも不思議ではない。フランツが兄カールをおとし入れる行為も、カールがフランツの捕縛を命ずる行為も、結局はそれぞれの心に深い、偉大な、傷跡をつける為の、自己愛に起因する行為でしかない。最終的に父に引導を渡すのはカールである。老モールはフランツが死んだことを聞き、そして自分を救ったカールが盗賊団の首領になっていることを聞いて、つまり二人の息子を失って、ショック死してしまう。自己破壊のドラマツルギーは、出来るだけ兩人とも父の期待にそむき、恋人との和合が成就しないように構成することであろう。兩人のどちらかが、どちらかの犠牲の上に、得恋者として終わることがあってはなるまい。

フランツとカールは対照的に描かれている。カールが常に仲間と一緒にいるのに対し、フランツは常に単独者として行為している。カールの言動が矛盾を含みながらも直情径行であるのに対し、フランツは閉鎖的独白を好んでいる。カールは森にいて、フランツは家にいる。カールは鶏口として指導力を持っているのに対し、フランツは、己が知性、「発明力 Erfindungsgeist S.18」を持っている。カールはなぜか アマリアに愛されるのに対し、フランツはなぜかアマリアに嫌われる。要するにフランツには、自分で自覚しているように、兄と違い「愛敬 Liebenswürdigkeit S.20」がない。

フランツはまず最初の独白で、「どうしてことさらこのおれに、こんなラップランド人のような鼻を、ことさらこのおれに、モール人のような口を、こんなホッテントットのよう眼を」と差別的言辞で自分のことを誹謗している。むろんこれは自分が語っているだけであるから、客観的にもそうであるかは分らない。彼は、このように愛敬が足りないのは自分の外貌のせいであると思ひこんでいるふしがあるけれども、しかし本当は、彼の武器である知性が、彼を愛敬のない存在にしているのだ。知性の働きは、彼自身が、自然の

家庭の営みを、「どこに、一体、神聖なものなどが潜んでいるのだ？ おれを拵えるときにした事が、そうだとでもいうのか」と啓蒙してみせているように、身も蓋もない愛敬のない代物である。知に働けば角が立つ。武器は同時に疎外である。したがって、手をかえ品をかえフランツが知的計算の上でアマリアに迫っても、拒絶されるばかりである。

フランツの行為は、戸外ではなく家にたてこもっていることに象徴されるように、閉鎖的である。キルケゴールが、悪魔的なものと規定した意味で、それは閉鎖的であり、また突発的でもある⁽¹⁸⁾。彼の自我は、手紙という間接的伝達形式⁽¹⁹⁾の中で正体を消して、父の口をかりてカールをおとし入れ、ヘルマンを利用してカールの死を偽って伝え、従僕ダニエルを脅迫してカールを殺害させようとする。いつも他者の背後に身構えるのである。手紙は、直接的会話の場合よりも、計算の上で突発的に効果的に持ち出すことが出来るので、陰謀には好都合である。人の命を奪うのは、フランツの計算によると「驚き Schrek S, 39」だそうだが、「実在論」の伝統のあるヨーロッパで、偽の手紙を出すのは思いの外効果的なのだろう。しかし、カールと彼の盗賊たちが誓いの言葉で結ばれているのに対し、フランツとヘルマンの結びつきは、フランツの知的計算によるものでしかない。従僕もフランツの単なる命令には迷惑するばかりである。非合理的誓いではないだけに、ヘルマンの裏切りも、従僕の変心も、合理的になされ、フランツの陰謀は露見してゆく。フランツの持みは知性だが、誓いとか人格をもたない知性は、持みにならない。

知性には愛敬ある顔はないけれども、可変性には富んでいる。それは実体化を拒否する。ホッテントットと自省した口で、アマリアをくどく段になると、臆面もなく、「わたしたち（カールとフランツ）は双生児じゃないのかしら」とか「よく、わたしは自分にむかってこう言いました、おまえはカールそっくりだ、カールの笥だ、カールの影法師だ」と言えるのである。知性には顔（人格）がない。したがって、顔がものをいう恋愛沙汰では彼はいつも分が悪い。遂にはくどきそこなって、平手打ちをあびてしまうが、そのときの科白は、アマリアがカールに対してマゾヒスティックであるように、アマリアに対してマゾヒスティックなフランツの心情をうかがわせて面白い⁽²⁰⁾。「おれは、女の憤った顔が大好きだ、さあ、もっと綺麗になれ、もっと艶めかしくなれ」。ルソーも女性に対してこのような嗜好があったときから、あるいはこれはこの時代に共通な一つの恋愛パターンなのかもしれない。いわば自罰的恋愛である。自我の可変性故に、自我は同一性を喪って、その代償に、処罰されることで同一性を回復させようとするのであろう。

しかしフランツの処罰欲求は失恋だけでは満足させられず、牧師によって正式に処罰されないと納得しない。カールの帰郷が彼の処罰欲求を本格的に目覚めさせたのだが、いったん不安にかられるともう際限はない。もはや一人で独白してはおれない。フランツは不眠症に陥り、最後の審判の恐怖を従僕に打ち明ける。「第一番に呼び上げた名前を何だと思う、このおれだ」。彼は匿名行為に通じていただけに、そして名前と肩書きの虚構化を目差していただけに、名前をよばれることは恐怖なのだ。夜呼ばれた牧師モーゼルの説教も正鵠を射ている。「あなたが夜にむかって叫ぶとする。『おれをつつめ！』闇にむかって叫ぶとする、『おれを隠せ』ところがあなたのお身のまわりでは、闇も明るくなってしまふ、呪われた人間のまわりでは、真夜中もま昼になる」とフランツの弱点が実体を指摘されることであることを知って、そこを正確についでいる。

フランツのこの恐怖のシーンは、ダニエルに対し毒入りのワインではないかと疑心暗鬼

の質問をすることにはじまって、不眠症に陥った挙句、盗賊団の襲撃を、最後の審判と誤認してしまい、恐怖のうちに自殺してしまうまで、不安の病的症状を正しく伝えている。医学生シラーの面目であろう。「不安におちいつているものは、周囲の徴候をすべて自分の主体に危機的に集中させて見てしま⁽²¹⁾う」、「不安の状況下では主体は誤認にまきこまれやす⁽²²⁾い」という現代の心理学が確認していることをシラーは一早くとり入れていると言えよう。カールが以前フランツの陰謀に気付かなかったように、フランツはここでカールの盗賊団の襲来に気付かない。こうした、主体が夢中になって、事実の認識がきかなくなる例は、以降の作品でもよく応用されている。例えば、『フィエスコの叛乱』では、ユーリアがフィエスコに誘惑されていると錯覚するシーンとか、逆にフィエスコが緋のマントを着た妻のレオノーレを見誤って殺害するシーン、『たくみと恋』では、拾った手紙に対するフェルディナントの逆上のシーンにそれが見られる。

そもそもフランツはなぜ兄のカールの廃嫡をはかったのか。安穏な生活を続けたいからである。フランツはなぜ死ぬ程動転したのか。安穏な生活が出来なくなるからである。彼の自我の可変性といっても、せいぜいが家の中でのカールの代役になるくらいのところであって、いざ閉鎖的家を出て独立しなければならぬとなると、もう無力である。家を出て、新たに生活するくらいなら、Nemesisの神に処罰してもらった方が、安心なのだ。知性という武器も、寄食生活に養育されては、存外に無力である。

『群盗』の世界は、以上見てきたように、古い神の文脈にある、人格（肖像画）、誓い、寄食生活が、合理的啓蒙的新しい神の到来で、自己解体的に働く世界である。古い神の再生（カール）はならないし、古い神に育てられた者が新しい神へ転向すること（フランツ）もかなわない。偉大な没落があるとすればあるだけである。シラーは後期にはこうした没落を崇高（das Erhabene）という名で倫理的に自己目的化して表現している。それで、文体は職人芸的にみがかれ、韻文化されたけれども、時代を反映する悲劇は後退してしまったと思われる。同じように兄弟相争う『メッシーナの花嫁』と『群盗』とを比較してみれば明らかであろう。

テキスト

Schillers Werke: Nationalausgabe

Hermann Böhlau Nachfolger. Weimar. 1953. Bd.3. Die Räuber.

『群盗』 シラー作 久保栄訳。岩波文庫。昭和44年第11刷

注

(1) 『群盗』については『カラマーゾフの兄弟』で偽善に関して言及している。（第一部、第二巻、第八章）

(2) 『心理学とマルクス主義』。訳者、宇波彰 福村出版 85、86頁。

(3) Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt.

In: Württembergische Staatstheater Stuttgart Schauspiel. 1974/75 Programmbuch. Nr.6 Die Räuber. S.180.

(4) Schillers Werke Nationalausgabe Bd. 3. S.5. (Vorrede zur ersten Auflage)

(5) W.H. ブリュフォード、『十八世紀のドイツ』上西川原章訳。三修社、57頁。

(6) 同上書 213頁。

(7) 内藤克彦『シラー研究 第1巻』南江堂、88頁。

(8) Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Metzler. Stuttgart. 1959. S.24

(9) Schillers Werke:Nationalausgabe Bd.5. S.47 訳は、実吉捷郎『たくみと恋』岩波文庫。

(10) Emil Staiger: Friedrich Schiller. Atlantis. Zürich. 1967. S.260.

(11) Vgl. Peter Michelsen: Der Bruch mit der Vater-Welt. Carl Winter Universitätsverlag. 1979.

(12) Otto F. Best: Gerechtigkeit für Spiegelberg. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Kröner. 1978. S.302.

(13) Fritz Martini: Die feindlichen Brüder. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Kröner. 1972. S.245.

(14) Vgl. Wolfgang Binder: Schiller • Kabale und Liebe. In: Das Deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. Benno von Wiese. August. 1964. S.264.

(15) Peter Michelsen: a.a.O. S.35.

(16) Paul Böckmann: Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen. In: Schiller. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1972. S.295.

(17) Emil Staiger: a.a.O. S.259. シュタイガーは若きシラーの特質を「die Erregung von Leidenschaften」(S.254)と見ている。

(18) 『不安の概念』キェルケゴール著、斎藤信治訳、岩波文庫、第四章参照。

(19) Vgl. Oskar Seidlin: Schillers "trügerische Zeichen": die Funktion der Briefe in seinen frühen Dramen. In: Schiller. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.1972.

(20) Rolf-Peter Janz はルイーゼに「ihre masochistischen Züge」を見ている。

Schillers "Kabale und Liebe" als bürgerliches Trauerspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 1976. S.225

(21) Thomas Anz: Die Historizität der Angst. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 1975. S.267.

(22) Ebd.

第2章 シラーの『たくらみと恋』

一 心身分離の陥穽 一

0. 序

シラーの『たくらみと恋』(1784年)については従来社会批判の劇とみるか愛の劇とみるかに分かれていて、最近はそのを総合する視点をさぐる傾向にある。本稿ではまず従来の主要論文の論旨をまとめる。いずれの論文もその論者の立場にたてば納得のゆくものであり、筋は通っている。特に批判は加えない。最後にこれらの論旨とはいささかずれた筆者の見解を述べる。筆者は身分差にも宗教問題にも格別な関心は抱けないので、台詞の分析を専らにして、なぜフェルディナントは偽の手紙に逆上したかを中心に論ずることにしたい。論者の多くはフェルディナントの出自や性格にこの誤認の原因をみている。一々もつともである。しかしこの問題はもっと大きな文脈で考えられるのではないか。フェルディナントはヨーロッパに伝統的な、そしてシラーにおいて特に顕著な二元論的、感傷的、心身分離の思考パターンをその身分、性格の中心に持っている。P. Szondiによると⁽¹⁾悲劇はパラドックスという。心身を無意識に分離させて心(言葉、仮象)の世界にかけていた主人公は、心身を分離させた言葉(仮象)に欺かれ、責任をとって現実に自他の心身を分離させる。みずからの英知がもたらす錯覚、みずからの価値観がもたらす破滅、ここに悲劇のパラドックスがある。こういう意味で『たくらみと恋』は市民悲劇という前にヨーロッパ精神の悲劇である。心身を分離する言葉中心の文化は分離するが故に無責任になるおそれがあり、それを回避して責任をとろうとすると身体の圧殺をもたらす。こうした文化に対して、心身一如の一元論的、素朴な文化が考えられるが、しかしこれは言葉で論ずるものではなく、実践すべき事柄となる。

I. 様々な解釈

Rolf-Peter Janz: Schillers > Kabale und Liebe < als bürgerliches Trauerspiel

In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 1976. S. 208-228

従来『たくらみと恋』の解釈は、宗教的絶対的愛の悲劇とみるか、社会学的に封建的恣意に抗する悲劇とみるかに分かれていて、全体的に宗教化の傾向が強いが、社会的なものと宗教的なものとの連関、絡みを明らかにすることが必要であろう。

市民悲劇の構成要素には、ドラマの人物の社会的地位、事件の場としての家庭、多感性、市民的道德といったものが考えられる。シラーが『たくらみと恋』において問題としているのは、単に侯爵の放蕩、領民売買等ではない。ルイーゼを例に、そのプライベートな恋愛が封建的脅威にさらされるということである。

フェルディナントの愛とはいかなるものか。それは純粋なものであるが、身分を考えないものであると同時にルイーゼに手を出さない純潔なものである。彼はルイーゼを美的に眺め、天使あるいは悪魔とみなすが、恋人としては味わっていない。この絶対的な愛は結局はわがまま(Eigensinn)である。純粋な愛はやすやすと無条件の嫉妬に反転する。そこから生ずるのは、恋人の命をみずからのほしいままにする絶対主義である。フェルディナ

ントは逃走を口にするが、その逃走先にも公的機構の名残がのこり、その資金は彼の身分にしか自由にならぬものである。高潔な人格といいながら、尋問の口調でルイーゼに尋ねるように彼の言動には市民階級の主観主義からくるものと貴族的身分からくるものとが混在し、平等志向と同時にエリート志向がみえる。彼の愛は反社会的であり、そもそも不毛であるが、社会批判がみられないわけではない。

また父のミラーは娘の貞操を気にかけているが、これは唯一の財産としての娘の結婚価値が下落するのをおそれてのことである。彼は正直に金を稼いで、家のなかでは権威を保っている。宰相の侵入に対しては、自分のプライベートな聖域に対する侵犯として反抗する。しかしこの市民的モラルもフェルディナントの金を受け取ることによって墮落する。娘の貞操は文字通り父の財産の利子となってしまう。封建的強制のもとでは、正直な家長もその家族の一員を不正に扱うようになる。ミラーもフェルディナント同様に断固ルイーゼを所有しようとするのである。ミラーはフェルディナントに手紙の真相を明かさず、娘と別れさすことしか考えない。ここで市民的モラルは弱点をみせている。

ルイーゼが自殺の決意をするのは、展望がないからばかりではなく、エロスの愛への欲求による。それは、フェルディナントの愛の聖化、ミラー家の家父長的家庭的愛に対する反抗である。ルイーゼに対して克己による崇高さの悲劇というシラーの悲劇論を試みてはならない。

Karl S. Guthke: *Kabale und Liebe* (1979)

In: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen.* Hrsg. v. Walter Hinderer S.58-86.Reclam.

フェルディナントはルイーゼに小説を貸していて、その本をルイーゼは聖書のように愛読している。これははしなくもエロスの聖化、宗教の世俗化を物語るものであろう。ルイーゼの父ミラーは正教信奉の立場からこれを苦々しくみている。シラーはこのドラマ執筆の頃、『オセロ』、『ロミオとジュリエット』を借りているが、これらにシラーは愛の聖化を読み取っている。当時の人が『たくらみと恋』に瀆神の言を感じたのも故なことではない。問題は確かに愛の聖化、宗教の世俗化であるが、しかしこの人間の自律化、半神の試みは挫折する。ルイーゼは結局愛の神から伝統的の神へ帰依し、フェルディナントは理想的愛の宗教の実践に失敗し、過ちを認め、ルイーゼと同じ旧来の宗教に組み込まれてゆく。

社会批判の劇とみるか絶対的愛の劇とみるかという従来の問題は「世俗化」の視点から克服できよう。市民にも貴族にもルイーゼに対する同じような暴力を読み込む（Janzの）社会批判の解釈では階級対立の意味がなくなっている。絶対的愛の解釈では宗教と倫理の区別が曖昧になったり、時代との係わり、階級差が無視されたりする。主人公達の悲劇は愛の神と裁きの神、新しい世俗化と旧来のキリスト教の結合に失敗することにある。またフェルディナントの大仰な言葉も単に時代に特有なもののみならずはならない。シラーは常に理想主義者の言動のはらむ人間的欠陥、危険性に注意を払っており、この主人公に対する心理学的考察も必要である。

フェルディナントは愛の神の言葉を語るが、しばしば傲慢さ（Hybris）がみられる。彼が自分を慎ましやか（genügsam）だと父に対して述べる様は慎ましやかではない。ルイーゼにとって「すべての世界である男」という思い上がり、ミルフォード夫人に対して容易に心動かされてしまう絶対とはいえない恋心、ルイーゼへの独占欲にみられる安定感の

欠如、すべて彼の誇大な言葉は弱さからきている。また父の旧悪をばらすという脅迫は真に愛の理想家にふさわしいものであろうか。「たくらみ」に足を掬われる素地はここにある。否それどころか、宮廷の「たくらみ」以前に彼はみずから嫉妬に陥っている。彼が逃亡先（愛の聖化）を述べたときルイーゼは同意しない。愛にのぼせたフェルディナントはルイーゼの正体、正教信奉者としてのしり込みが見抜けない。他に恋人がいるせいと嫉妬してしまう。このように恋人を現実的に正しく理解できないものが、「たくらみ」に気づく道理はない。手紙を見つけてからは、愛は破壊に変わり、愛の神の代わりに裁きの神が呼び出される。そしてみずからルイーゼに対する裁判官とみなす。ルイーゼの告白を聞いても驚くべきことに愛の神への帰依はみられない。「父も一緒につれてゆく」と裁きの言葉に終始する。

一方ルイーゼは啓示宗教の世俗化という誘惑にさらされる。ルイーゼはみずから言っているように神とフェルディナントの板挟みにおちいる。ミルフォード夫人に対して愛の神の言葉を語るとき、また自殺の決意をするときこの誘惑は大きい。しかし自殺に反対する父の意見を容れて、最後は殉教者のように死ぬ。無論シラーは敬神のドラマを書いているわけではない。人間を不完全な被造物とみる旧来の宗教も、自律の存在とみる新しい愛の宗教化も、いずれも幸福をもたらさないことをシラーの悲劇は教えている。

Helmut Koopmann: > Kabale und Liebe < als Drama der Aufklärung

ln : Verlorene Klassik? Hrsg. v. W. Wittkowski. Niemeyer. 1986. S.286-308

『たくらみと恋』では、Himmel とか Hölle という言葉が多用され、宗教が問題であることは疑いえないように見える。しかしシラー自身は宗教をどうみていたのか。愛の聖化とその挫折を描くための単なる手段にすぎないのか（Guthke）、それとも封建的経済に依存している宗教の問題性を単に呈示しているだけなのか（Janz）。シラーが殺害を引き起こすものとしての宗教を見据えていたことは確かであろう。宗教に対する間接的批判を聞きのがしてはならない。悲劇の主因はヴルムにあることになっているが、しかしこれは名目的なものであり、同様に宗教的観念も人間的諸状況の不備も不幸の主因とはいえない。破局は、陰謀によって生ずる諸反応、不信、背信、疑惑といった信頼性の危機からきている。フェルディナントとその父、ルイーゼと父のミラー、ルイーゼとフェルディナントの間では、他者に対する信頼が失われ、他者の行為を訳もきかずに受け入れるだけの心の用意がない。『たくらみと恋』は身分差の悲劇といったものではなく、壊れた信頼性の悲劇である。ミラーは父親を無視するほどに強い理想の愛を口にしたこともあるが、現実には娘との絆を手放そうとしない。ルイーゼは父と恋人との板挟みになり、結局父との絆を優先させる。「あなたのお心はあなたのご身分のもの」とルイーゼがフェルディナントに言うとき、それは恋人との関係よりも父との絆が強いという意味である。フェルディナントは父との関係よりも恋人との関係を優先させるが、その恋人の側の選択に躓くことになる。みずからの意志決定と従来通りの考えとが対立する。ミルフォード夫人との結婚は他者の指示に従うことであり、みずからの意志決定ではない。劇では啓蒙と旧来の思惟、家父長世界と自己規定とが矛盾をはらみながら相対立している。フェルディナントは性急に自律を求めて挫折する。当時市民の家は宮廷とは別個の存在になっていたが、80年代には危ういものになっていた。父か愛かの問題は、家の意識と自己意識の対立ともいえよう。自

らの意志決定を阻むものは、伝統的社会制度とそのイデオロギーとしての宗教である。『たくらみと恋』では、愛の聖化ではなく、伝統的信仰世界への悟性の侵入が語られているといえる。

(2)

Ilse Graham: Passions and Possessions in Schiller's *Kabale und Liebe*

In: *German Life and Letters*. 1952/53. Bd. 6. S.12-20

文学作品は経験世界とは距離があって、固有の形式を有している。シラーの『たくらみと恋』も、社会的テーマよりは、言葉と悲劇的形式の創造的活用が今なお感銘を与えている。例えば、最初楽器を投げつけていたミラーは最後には娘ルイーゼと共に世の人の憐れみを請う歌を歌おうという。最初ルイーゼとの心の調和を口にしていたフェルディナントは最後楽器を投げつけるにいたる。こうした音楽のイメージの変化裡には父と子の関係にまきこまれて男女の仲が圧殺されてゆくという所有愛のテーマがみられる。このテーマは貨幣のイメージをたどることによっても明らかになる。第二幕で大公の暴政を訴える従者はミルフォード夫人から金を貰うことを拒否する。第五幕で父ミラーはフェルディナントから金を受け取る。愛のドラマの中での大公のエピソードといい、嫌っていた相手から金を受け取るミラーといい解釈に苦しむ箇所である。しかし両場面とも金が関与している。大公（国の父）が臣下（国の子）を所有物あつかいしているように、ミラーは娘を所有物あつかいしている訳である。ルイーゼは「私にはたった一人娘の他には何の財産もない父がいる」と述べているように、はじめから父に所有されている。フェルディナントはミルフォード夫人同様に金銭的には依存して暮らしているが、しかし人格までが従属しているわけではない。ミラーは自殺を考える娘に対して「父の財産を持ち逃げするつもりか」と詰問する。フェルディナントもルイーゼを「こじきの最後のペニツヒ」と形容していて、彼女に関しては、父の投資の対象、そのつけを高利で払うといった言い回しがふんだんに用いられている。ルイーゼは独自の生の権利を持っていない。彼女は父のものであり、この結びつきに対してフェルディナントは無力である。金を払うことによってこの所有権が移る。金を貰ったミラーの喜びようは尋常ではない。父ミラーは暴君の大公が男女の仲を裂いているように娘と恋人との仲を裂いている。大公のエピソードはこうした関連で読めば納得がゆく。

Fritz Martini: Schillers "*Kabale und Liebe*"

In: *Der Deutschunterricht* . 4. 1952) H. 5. S. 18-39

『たくらみと恋』のリアリズムは史的階級差の現実と宗教的超越との間の緊張にある。この対立するものは二人の恋人の心理の中に根をおろしている。悲劇の中心人物は犠牲者のルイーゼである。彼女の父ミラーは市民として狭いけれども深い道義心を持っている。ミラー夫人は虚栄の宮廷からの誘惑にさらされている。こうした中でルイーゼは、内的には父の娘でありながら、愛によって人間的深みを得て別の娘にならなければならぬという状況に陥る。宮廷は享楽と権力をもとめている。これは打算ずくの現世の縮図でもある。市民のヴルムは宮廷に入って根なし草となり、没義道なことが平気になっている。ミラー家の場合よりもフェルディナントと父の世代間の対立はきわだっている。情愛のない体面の宮廷世界と束縛を嫌う主観的内面性の世界の対立である。ミラーとルイーゼは深いとこ

ろで結ばれているため、事態はルイーゼの方が厄介である。しかしまた父と息子は似る。宰相の断固たる意志は妥協を知らぬ理想家のフェルディナントに受け継がれ災いをもたらすことになる。劇ではさまざまな言葉遣いがみられる。小市民の素朴、粗野な言葉遣い、宮廷の慎重、合理的な言葉遣い、恋人達、それにミルフォード夫人の熱のこもった愛の言葉遣いがみられる。宗教的に見ると、宮廷の無神論的世界の他に、市民的敬虔さの秩序世界と宗教的絶対性を帯びた愛の世界がある。フェルディナントがこの宗教的主観主義の代弁者である。ルイーゼはこの果てしない底なしの領域へ飛び込むことをためらう。すべてが彼女に市民的娘としての枷をかそうとする。時に情熱の言葉に駆られながらも、結局は現世の定めを知っている女性の深い本能から諦念にいたる。フェルディナントに対してはシラーのひそかなイロニーが感じられる。ミルフォード夫人に対してすぐに心動かされるとは絶対的愛の信奉者とはいえまい。熱しやすくむら気なのは彼の弱点である。理想的なものを目指しているとはいえ、欲求の強さ、情熱の驕りという点で彼は貴族の子である。フェルディナントは反抗の身振りに対して貴族的であり、ルイーゼは飛び越えようというとき、内的良心の声で引き戻される。階級的束縛は外的陰謀の中にばかりではなく、両者の内面に予め設定されている。「あなたのお心はあなたのご身分のもの」とルイーゼがいうのは、強引に悪をなす父に似て、強引に事を成そうとするからである。彼はルイーゼに不審を抱き、誤解を重ねていく。金をミラーに渡す行為には無意識の驕りがみられよう。フェルディナントが復讐のためルイーゼを殺すとき、愛の為に死にたいという彼女の願望を叶えることになる。死の覚悟において彼女は潔い。自由な愛は死において実現している。

Walter Müller-Seidel: Das stumme Drama der Luise Millerin (1955)

In: Wege der Forschung. Schiller. Bd. 323. 1972. Darmstadt. S.131-147

コメレルがクライストについて言及したように、表情、身振り、沈黙はドラマの言葉の欠如を示すものではなく、逆に高次の機能を担っている。『たくらみと恋』においても、ドラマの言葉は言語喪失に至るほどの高められた機能を果たしている。女主人公ルイーゼの沈黙の劇に注目して、対話と悲劇の絡みを解明する必要がある。

ルイーゼ以外の人物はよくしゃべる。特にルイーゼの母や侍従長フォン・カルプは外来語を多用し、内面的言葉と無縁である。ルイーゼの言葉はそれに対しはじめから論理的辻褄が合わず、文と文がとぎれがちである。彼女が言葉に窮する様は、フェルディナントとの対話ばかりでなく、ト書きからも窺われる。彼女の言葉は市民的潔白を核にしているため、フェルディナントの言葉と合わない。問題は単に身分差ではない。彼女は身分差を絶対的なものと認めて不安を抱いているのではなく、父ナルモノに対して疚しいことを行なわなければならないことに不安を感じている。彼女は逃亡に同意しない。これが彼女の悲劇となる。フェルディナントにはこれが理解できない。しかも彼の逃亡資金は彼の身分からくるものである。彼の心はその身分に属している。結局彼はこの身分を完全に脱していないために、偽るはずのない彼女の偽りを信ずるのである。彼女の沈黙をドグマ的倫理と解するのは妥当ではない。誓いを破るのは策に対して策を用いることであろう。この誓いは宗教的絶対性をもつものである。彼女の沈黙は行為を避けようとすることからきている。行為はシラーの悲劇では潔白でなくなることであり、彼女は潔白で純粹であるだけに、陰謀のうずまく世界を巧く捌けない。フェルディナントはこの世界に抗するが、その分彼女

の純粹さの理解に疎くなる。人間の行為の二律背反である。純粹なものは黙してゆくだけに誤解はさげがたい。ちなみにクライストでは陰謀を用いなくても人間の言葉は誤解を引き起こしてしまうのであるが、シラーでは陰謀がもたれている。しかし両者とも対話の劇的構成に巧みである。

Benno von Wiese: Louise Millerin

In: Friedrich Schiller. Metzler. 1959. Zehntes Kapitel. S.190-219.

この劇を社会的批判の劇とみる Joachim Müller の解釈には宗教的視点が欠けている。また「この娘は私のもの」というフェルディナントの台詞に所有の愛をみる Beck 等の解釈は史的背景（恋情三昧 Schwärmerei）をみていない。劇は初めは喜劇的要素の混在するものであったが、後の改作でそれは薄れ、主人公達にはグロテスクとみえるところがあっても、喜劇的なものはない。ミラーは金を受けとって喜ぶが、この後の展開を予測していなかったのであり、この箇所は悲劇的イロニーに満ちている。ルイーゼはシラーがはじめて描いた具体的実在の人間である。観念の代弁者ではない。フェルディナントは愛とみずからを恃むあまり悲劇の主人公となる愛の英雄である。彼にとっては愛は宗教と化している。それ故恋人に裏切られたと思うと生きる根拠を失ってしまう。フェルディナント父子は似た気質をもっているが、これは同じ出自を示すものではない。フェルディナントは広い宇宙の市民である。しかし高貴さに熱中するあまり、彼は低俗なことが見抜けず、たくらみにはまる。彼は見せかけの人間がいることを知らない。それだけに、見せかけの人間とは程遠いルイーゼに対して見せかけの疑いをいだいってしまうことは、一層悲劇的である。ルイーゼは逃げようというフェルディナントについてゆかない。これは父の世界から逃げ出しても新しい秩序を作りださないからである。彼女は倫理的純粹さからどのような陰謀もさけて沈黙をまもる。しかしシラーの理解では、社会が危機に瀕し、社会秩序の宗教的意味が新たに創出されなければならないときには、秩序を壊すことも秩序を守ることも十分ではない。劇の結末は行為の責任を問う神学的問題となっている。貴族社会の「権力」は腐敗し、市民の「宗教」は無力である。新しい愛の試みは、史的秩序の枠外に出ることは出来ないので挫折せざるをえない。二人を挫折させた社会が永遠の神の前に呼び出され、裁きを受ける。「愛」も「たくらみ」も神の前でその主張を清算しなければならない。

Wolfgang Binder: Schiller • Kabale und Liebe (1958)

In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg.von. v. Wiese Bd. 1. August. 1968. S. 250-270.

登場人物は、社会的、知的、倫理的の局面において、様々に分類される。人物の話しぶりは、その性格を際立たせ、客観的事実を解釈し、心理学や確たる事実を越えた形而上学的意味を指し示している。恋人達の恋はそのものとしては語られず、反省（思弁）を通して語られている。ルイーゼは最初に登場するとき、すでに諦めており、失われた幸福と口にしてしている。二人の愛の時は、時にして時にあらぬ永遠の一瞬である。この牧歌の時は思い出か予感の中にあり、舞台は有限な時の支配下にある。無限の愛の理念とそれに抗う有限な世界、更には生と意識の間に葛藤が出ずる。反省（思弁）のため、フェルディナントは盲目になり、ルイーゼは沈黙にいたる。有限性を受け入れるルイーゼは諦念の道をとる。

有限なこの世をうべなうため、自殺もできない。有限な世界に絶対的愛を強いて実現させようとしてフェルディナントは外道 (Frevel) に陥る。精神が昂ぶって夜郎自大になるか、判断がきかず証拠にふりまわされてしまう。劇は「有限な人間の悲劇」であり、根底にはキリスト教的表象、楽園追放、楽園願望とそれがもたらす不遜な罪といった表象がみられる。有限性の悲劇は後の倫理的な作品群の後、晩年の『デメトリウス』等で蘇っている。

Joachim Wich: Ferdinands Unfähigkeit zur Reue.

In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 15 . (1974) S. 1-15.

シェークスピアのオセロ、クライストのペンテジレアと比較するとシラーのフェルディナントは奇異なことにルイーゼ殺害のあと後悔していない。シラーの作品との関連ではフェルディナントは自らの罪を後悔するカール・モールよりもポーザ侯爵に近い。フェルディナントには不遜な罪 (Superbia) を見るよりも (Binder、さらには Martini、Beck)、カント的意味での無分別 (Vermessenheit) を見るほうが妥当であろう。これは腐敗した因習社会の挑発に対する理想的人間のやむにやまれぬ必然的反応であり高慢の罪ではない。フェルディナントの性格は心理学よりも舞台効果を計算して苦しむ理想家として描かれている。恋人の亡骸の前にみずからの潔白を主張するのは、問題が単に心理的信頼の危機ではないことを示している。これは見た目と本当の姿に違いがあるとは思わない盲目の熱血漢の悲劇である。Fricke の言うようにシラーの主人公にとって究極の問題は愛よりも人間の権利である。後悔しないフェルディナントの挫折は世界の進歩のための犠牲とみるべきで、疾風怒濤期の詩人達の過度に個人主義的な自己否定ではない。フェルディナントはヘッベルのいう「正しいことを求めて破滅する主人公」の一人である。

II. 心と体のアイロニー

劇の幕開けのミラー夫妻のやりとりは問題の所在をはっきり語っている。ミラーの妻が「若様は只娘のきれいな魂だけに用がおありなさる (実吉捷郎訳、岩波文庫『たくみと恋』初版昭和9年、以下すべて引用は実吉訳、6頁)」と述べるとミラーは「さあそこだて。上部はそうでも狙い所はほかにあるのさ。からだに伝言するには心を使者に立てりゃ好いんだ (6頁)」とうがった見方をし、銀色の月も結局は取り持ち役にすぎないと述べている。フェルディナントがミラーの心配している通りの男であれば悲劇は生じなかったのであるが、ミラー夫人の請け合う通り「きれいな魂だけに用がおありなさって」ヴルムの言う「やれ偉大なる精神だのやれ高潔なる人格だのと申す夢のような妄想 (75頁)」を抱いていた為、体に連絡がつかず以心伝心できなくなって体を処分することになった。

フェルディナントの恋は体が昇華 (抑圧) されており、口 (言葉) と眼で享受するものである。第一幕「お前が晴々しているかどうか見ただけで帰って、自分も晴々しようと思っているのだ (18頁)」。「僕はお前の魂を見透かしているのだよ、丁度この光沢のいいダイヤモンドを見透かすようにね (18頁)」。我々としてはフェルディナントの魂を見透かしたいところであろう。彼は極めて分別くさい言葉で自分の恋を説明している。「僕の理性なんか、お前の傍にいる時はお前をひと目見るだけで、離れている時は一度お前の夢を見るだけで、溶けてなくなって了うのだよ。それなのにお前は愛情のほかにもまだ分別を持

っているのだね。恥しくないのか。お前がそんな心配事に使った時間というものは、みんなこの僕から盗み取られたことになるのだ (19 頁)」。愛情も分別もある恋があってもいい筈であるが、フェルディナントは愛情か分別かという二者択一の発想をとっており、すでに思考の二極分離回路がほのみえる。しかもそれは分別の言葉で分別を否定する形をとっている。早晩この回路は変調をきたすであろう。

ここで二極分離思考というのは物事を二つの対立物に割り切って考えてゆく思考のことである。西洋の哲学は凡そこの傾向をもつが、しかし思考というものがテーゼとアンティ・テーゼとを対比してゆくものである限り、この性格は万人に避けられないともいえよう。これに対立するものは感性、勘といったものになるろうか。シラーにとっていかに二極分離思考がなじみ深いものであったかは、「素朴文学と感傷的文学」という代表的論文から明らかである。彼はまた他に形式衝動といい素朴衝動という。Benno von Wiese もはっきりとこのシラーの好みを対立項で考えるシラーの傾向 (die Schillersche Neigung in Gegensatzpaaren zu denken. Friedrich Schiller: a. a. O. S.486) と指摘している。シラーの有名な二行詩を引けば、

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!

Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.⁽³⁾

(なぜ生きた精神が精神の前に姿を見ることができないのか。魂が語る時すでにあそこそれは魂の声ではない)。このような考え方を二極分離思考と考えたい。声の感じとか全体の雰囲気で魂の状態は推し量れると思うが、シラーは分からないと割り切っている。

二極分離という視点からみてゆくと、劇中の恋がはなはだ理屈っぽいところも納得がゆく。自然な恋心だけでは満足できず、これに対立するもの、名誉心とか義務とかが生じてうるさい。総じて言葉が先行する。宮廷人の恋を代弁するミルフォード夫人はフェルディナントを口説いて言う。「ワルターさん、私はあなたをおいとしく思っていますだけに、この燃え立つ心をわざとおさへることもできますけれど、それでも自分の名誉ということを考えて、もうさうしてはいられないのでございますよ (58 頁)」。愛の心を (+) とすれば、名誉心の (-) がすぐに働いて、女性といいながらミルフォード夫人はシラーの二極分離精神の投影された⁽⁴⁾ 言い回しをしている。これはまた侍女との会話に見られる分離で、ミルフォード夫人の言動の核にあることが窺われる。「(ミルフォード夫人) わたし名誉は殿様に売って了ったけれど、心はちゃんと取ってあるのだよ (39 頁)」。「(侍女) とおっしゃいますとあなた様のお心は平気で名誉心に負けて了ったわけでございますね (40 頁)」。このため夫人は心と名誉の綱引き次第で何をしでかすかわからないところがあって、ドストエフスキーの小説に登場しそうな魅力的な女性になっている。事実彼女は最後にはすべてを投げ棄てるという古風なバロック的宗教家的生き方を見せている。このミルフォード夫人と話をしているうちにすっかりフェルディナントは心惹かれてしまう。しかし恋人ルイーゼのもとに帰る合詞をしぼりだす。彼はあくまでもあれもこれも味わうのではなく、あれかこれかに決めるのである。「しかしたとへ分別の力で情熱を黙らせても、それでも義務というものがそうになると益々大きな声をだすのです (56 頁)」。分別対情熱、義務対分別と回路が点滅して義務からの恋が捻出される。このときのことをルイーゼに対して次のように説明している。「僕の愛が良心の声に驚いて思わず蒼ざめて了い、僕にとって無上のものでなくなった時のことだよ (62 頁)」。しかし「僕はどうあっても

僕の誓言を破るわけには行かない (62 頁)」。良心の声というのはミルフォード夫人に対して言葉が過ぎたというほどの意味かもしれないが、しかし前後を対応させてゆくと良心＝分別であって、これに対抗するルイーゼへの愛は「義務」と「誓言」からのものということになる。後でルイーゼの義務と誓言とによってこのフェルディナントの誓言からの愛が泣きをみるのは皮肉な因果というべきであろう。しかし義務といい誓言といい言葉の綾、理屈である。言葉の裏にあるのは要するに処女の方がいいということではないか。フェルディナントが処女にこだわっているのはミルフォード夫人との結婚をすすめる父宰相との会話に明白である。「併しいくら賤しい職人でも、妻を迎える時に少なくとも無疵のからだだけは嫁入り仕度として受取るのですから、私はさういう者の前へも何の面目あって出られましょう (33 頁)」。

フェルディナントもミルフォード夫人同様に心の自立という理想(幻想)を抱いている。近代人の目覚めにして現代人の思い出。「私の心の中にはまだ一度も父という言葉の届かない領分があります (69 頁)」。しかし彼の生活は大公に依存しているミルフォード夫人の生活同様に父宰相に依存している。父の財産を盗んで駆け落ちしようとしてルイーゼに対して言う。どうせ祖国から絞りとったものだからという理屈である。あっさりミルフォード夫人のように全部を棄てておれば、美学上ルイーゼもついてきたかもしれない。二人で乞食行脚というバロック的感傷がルイーゼ父娘の辻音楽行脚 (144 頁) に代わって見られたかもしれない。しかしあれこれ理由を述べてルイーゼは駆け落ちを断る。これにたいしてフェルディナントは言う。「熱い愛情に対して冷たい義務か、そんな作り話でごまかされるものか、誰か他の男がお前を引き留めているのだな (93 頁)」。これは短慮の言であろう。まず第一にルイーゼの言葉をまともに受け取っている。ついてゆけないといいながらついてくるようにしむけることが恋人の工夫であろう。実際ルイーゼの言葉をきいていると融通のきかない娘に見える。しかし処女の言葉を額面通りとる必要はない。これについて Martini は「現世の定めを知っている女性の深い本能からの諦念」と解していて、史的に厳密に考える Guthke の冷笑をかっているけれども、文脈を大きくとれば身分差故の断念とみるよりも処女のためらいとみるほうが自然である。フェルディナントが身持ちのいい処女を求めていることは明白であり、それが駆け落ちすれば求める対象でなくなるのであって、今ルイーゼは処女のパラドックスにたたされている。「フェルディナント様、あなたを棄てて了うとは。でも一度持っていたものでなければ棄てられはしませんわ。

(Doch! man verliert ja nur, was man besessen hat,) あなたのお心は貴い御身分に属したもののなのですもの (91 頁)」という謎めいた言葉は貴いお言葉(心)ばかりでまだ関係ができていない無意識の不満足感の表明ではないか。男女の機微についてはルイーゼの父がよく知っている。「そこだよ。おやぢの知らぬ間に娘へぢかに話を付けなきゃ。娘がな、その男を取り逃がす位ならいっそおやぢもおふくろも打遣って了う位此方から仕向なきやいかんよ (12 頁)」。これはミラーのヴルムへの忠告であるが、この忠告を劇で生かす人物は現れない。第二の短慮というべきはフェルディナントの嫉妬の言である。これは墮落した宮廷で育った彼の発想からくる嫉妬とみることができ、しかしすぐに反対物をひねりだす彼の二極分離思考の反射とも解せられる。一つの愛に対して愛が帰ってこないときは、その愛は別の対象に向けられているという訳で、嫉妬に先立って理屈が感じられる。いずれの短慮とも体(勘)よりも言葉が先行しており二極分離精神の危機である。

こうした状態にあるときフェルディナントはルイーゼの書かされた偽の手紙を拾って読む。そして誤解して逆上、ルイーゼ殺害にいたる。この誤解について例えば Paul Steck⁽⁵⁾ はフェルディナントの父が息子にみずからの陰謀の内幕を教えていることや、ルイーゼとミルフォード夫人の不自然な出会い同様に劇作上の動機付けが弱く、せいぜいフェルディナントの信じやすい (leichtgläubig) という性格的弱さに起因するものとみなしている。性格劇という観点からみると誤解は単なる個人の弱さでしかないが、しかしこれを思考の構造的弱さに由来するものとみれば、ある文化全体の弱点を象徴するものといえよう。『たくらみと恋』が身分差も宗教もそれほど問題とならない現代においても上演されるということは、この弱さが意外に弱くないものであることを示している。どれほどの手紙かわれわれも文脈抜きでよんでみよう。長いので前後を略す。「少佐は妾をひねもす熊鷹まなこにて見張り居らる次第に候。昨日は大臣様私共へ御越し遊ばされ候。その折りかのおめでたき少佐が妾の面目を守りくれし有様こそ誠に笑止千万に候ひし。妾は詮方なく気絶を装ひ辛くも高笑ひをこらへ申し候 (102 - 103 頁)」。この手紙を拾ったときまず形式的に二極分離精神は真偽を問題にするであろう。しかしルイーゼの筆跡を認めるとすでに嫉妬の回路もできていることであり形式的に真と判断する。次に内容を読むと、これはまさにフェルディナントの趣味を逆転させたものである。体を求めない精神化の愛が嘲笑されている。少佐の大きな眼はエディプスの眼同様に節穴であり、視姦症でしかないと暗にいつている。しかし手紙の主は気絶という心身の一致した現象を分離させており、この分離という点に精神化の愛と同根のものが認められる。ルイーゼの第一幕の言葉を思い出してみるとよい。「もし画の方に気をとられて、その画を描いた人を二の次にしたら、それが一番その人をお得意にならせるわけね (15 頁)」。これは画をフェルディナントに、画家を神にみたてて父、ミラーに語った言葉である。この台詞は、画を手紙、画家をヴルムにみたてれば陰謀家ヴルムの精神に通じ、画を失神、画家をルイーゼとみたてれば失神を装うルイーゼをつくりあげる。理屈上は失神を装う芸当がルイーゼに備わっていないわけではない。ルイーゼのこうした表現と表現者の分離の知識はフェルディナントとの交際の結果であるとすれば、フェルディナントがこの見せかけの失神という表現に自分の世界を感じても不思議ではない。フェルディナントの屈辱は大きい。自分の心身分離の精神が悪用されていると知らされたうえに実際の悪用には気づくことができないのだから。心身を分離して見てばかりいる者には字面とか気絶の体しか見えない。対象の心は分離して見えないのである。言葉をまともにとれば、シラーの二行詩にあるように心と心は通じない。しかもこれは悪用か。ルイーゼはたのしいことをしているのではないか。かくてフェルディナントの抑圧していた体がめざめる。彼は逆上する。要するにこれは心身分離の術を用いて言葉の世界に身を隠し、処女の体が欲しいことを隠している白忍者フェルディナントに対し、同じく心身分離の術を用いて心を隠してフェルディナントの忍術をからかった黒忍者ヴルム⁽⁷⁾の手紙である。従って「みせかけ」に対するフェルディナントの逆上は自分に対してはねかえってくるものである。「それでもあの女はなんにも感じなかったのか。自分の手管が成功したことだけしか感じなかったのだろうか。どんな険しい激情の峰にも一緒に登ってくれたし、どんな深い谷に落ちる時でも手を取り交わしてくれたのに。ああ何たることだ。それがみんなみせかけにすぎなかったのか (107 頁)」。果たして夫子自身にはみせかけはなかった。ほんとうにきれいな魂だけに用があったのか。心身を分離する

と心身のいずれかに嘘が生ずる。そもそも「気絶を装う」というのは精神的営為である。ルイーゼを演ずる女優は「気絶」を演じなければならないし、シラーの演劇は仮象である。「あの女」の所に「シラー」であれ「プレヒト」であれ「マン」であれ代入してみれば問題が単に身分差ではないことが明らかであろう。心身を分離する文化の呻きがきこえてくるはずである。心身の分離は理論と実践の分離につながり、知識人の言動の責任問題にいたる。フェルディナントはルイーゼが手紙を書いたことを認める言葉に驚いて言う。「わたしの心をどんなにひどくだまそうともこの耳だけでも、眼だけでも納得させてくれたらと思うよ (149 頁)」。このような言葉をはなす精神だから、このような言葉をはなす事態を迎えたのではないか。心と眼が分離できて、心眼がないのである。いや仮に心眼があってこの手紙は形式と内容とを照らしてルイーゼの手と心が分離した偽物と思っても厄介なことに同じ分離思考によって心理的に影響を受けて、最もありえないことこそありうることに見えるという疑心暗鬼の逆説が生ずる。信じやすい性格から信ずるのではない。信じられないから信ずるといふ飛躍した分離心理がわざわいするのである。この分離の慣習を抜け出すのはそれほど容易ではない。ドイツ語では心と身体器官は所有の三格にみられるように分離しており文法的にも心と身体は分離するならわしになっている。もとよりこれは分離回路が空まわりしたときの危機である。ルイーゼの体をつかまえておけば偽気絶という体の亡霊は出現しなかったはずである。陰謀の手紙が出現しても余裕をもって侍従長に対処でき、きれいな魂だけに用のある身が、まず何はさておき「あの娘とはどこまで行っているのだ (112 頁)」と尋ねる不躰なことはしなかったと思われる。

フェルディナントはなぜ逆上するのか。自分の魂がのぞかれたからである。「あの女はおれの魂を隅々まで見て了ったのだ (108 頁)」。きれいな魂だけに用があるならばみられて恥ずかしいところがあるはずはない。しかし「どんなに烈しい欲望もおさへ付けていた (108 頁)」のをみられてしまった。きれいな魂だけに用はなくきれいな体だけに用があったことに気づかされたのである。しかし彼はこれを正直にみとめない。体を棄てる行為にでる。心身を本当に分離させようとする。最後まできれいな魂だけに用があるところを見せたいのである。しかしそれなら自裁ですむはずだがルイーゼを道連れにする。これが彼のエロスである。ルイーゼ殺害は行為の面からみれば無理心中であり、言葉の面からみれば裁きである。心身分離の責任をとるといふわけである。Guthke は愛の神から裁きの神への移行と解しているが、これはフェルディナントの台詞だけをみているのであって、台詞の裏にあるのは心身合一への希求である。フェルディナントがミラーに金を渡すのも、Janz や Graham のみる所有権の問題ではなく、金という身体レベルのものを棄てるということを示威している。映画『サイコ』の幕切に精神の問題に金は無関係ないという説明が入るが、精神としては最も関係のある金(身体)を棄てることによってしか倒錯した体への愛を語れない場合がある。『たくらみと恋』も精神の問題としてみれば、たとえルイーゼが誓いを破って真実を明かしても、すでに受けた精神の傷は癒えず、体は残っても心身分離の精神は滅びたと思われる。

使用テキスト

『たくみと恋』実吉捷郎訳 岩波文庫。昭和9年第一刷、昭和43年第十二刷。
引用では所々現代語表記に改めた。

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hanser. 1984.

注

(1) Szondi は Benjamin の言葉を引き「悲劇的なものは魔神的（デモーニッシュ）なものに対してパラドックス（これは弁証法的なもののことである）が両義性に対するように対応している」（S.204）と考察し、「弁証法（Dialektik）は悲劇的なものの試金石とみなされる」（S. 207）と結論を出している。Versuch über das Tragische. In: Peter Szondi Schriften 1 Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 219. 1978.

(2) Ilse Graham のシラー論は抜群に面白いので大意を紹介しておく。

Ilse Graham: Schiller, ein Meister der tragischen Form. 1974. (Wiss. Buchg.) 英語版に対しては 1972 年度の最優秀研究書の賞が近代人文科学研究協会より与えられたそうである。全体は三章に分かれている。

第一章 『フィエスコの反乱』：問題提起

フィエスコは一連の全く異なる諸状況のなかでいつも同じ遊戯的な態度を持している。(S.9) つまり彼は全く利害に関与しない振る舞いをし、どのような行動においても美的距離を保とうと努めている。フィエスコの行動は自己目的であり、それ故結局のところ効果がない。彼は僭主を殺さないし、自分の目標を達成しない (S.48)。更に注目すべきは、他の相手がフィエスコの心性の一面を具現しているということである。隠れた性格の一面が外部へ投影されて、別の人物に具体化される (Fiesco vs der Mohr, Leonore, Berta und Julia) (S.52f.)。静観的 (kontemplativ) な態度を取り続けることがついに出来ずに、人格が崩壊し解体すること、これは単にフィエスコの悲劇にとどまらず、『群盗』から『ヴィルヘルム・テル』にいたるシラーのすべてのドラマの構造の支柱をなすものである (S.89)。

第二章 シラーの悲劇の構造

シラー劇の主人公達 (Franz Moor, Luise Miller, Wallenstein, Johanna, Isabella, Don Manuel und Demetrius) は現実の低地にはではなく、可能性の世界に根を下ろしているようにみえる。ある決まった役割を引き受け、明確な目標に向かって進むこと、このことに彼らはしりごみする (S.80)。いわば静観的な存在様式をめぐる問題がシラー劇の中心問題といえよう。(S.99)。例えば、ルイーゼも、フィエスコやポーザのように、ある意味で決心がつかず、生死、運命をかけて遊戯を演じた為、悲劇的人物となっているのではないか (S.121)。シラーの主人公達がついに行動に踏み込むとき、その行為は無目的にして矛盾にみち、結局不毛に終わる (S.136)。

第三章 理論的著作 分析と総合

シラーの悲劇のテーマは個人の統合 (die Integration des Individuums) である。一面性によって、つまりある一つの機能 (例えば知性) が他の機能 (自然の衝動) を強引におさえこむことによって、悲劇が生ずる。シラーの悲劇の主人公はこうした心性の一面性を担っており、敵役とともに はじめて一つの人間的全体性を浮かび上がらせている。しかしまた

主人公は一見矛盾しているが、静観的ポーズをとり、己が全能ぶりを味わっているように見える (S.169f.)。しかしなぜこのような一面性の欠陥をもった人間が静観的ポーズをとるのか。『美的書簡』が参考になる。シラーは、無限定の状態を恐れる人間と行為を限定されることに恐れを感じずる人間とを区別して、後者が偉大な役を演ずると述べている (S. 225)。主人公達の一面性も偶然なものではない。シラーによると、「偶然的なものを排して、必然性を純然と表現することに、偉大な文体はある」からである (S. 233)。登場人物はこの意味で「典型的、類型的なもの」となるが (S.236)、人間の本質的特徴ということになると、これはシラーの場合意志の全き自由、無拘束ということに他ならない (S.245)。シラー劇の主人公は、現実には一面的であるにもかかわらず、全く自由な状態にあるという幻想をいだいている。これを規制する必然性の諸力は敵役に投影されていて、主人公の幻想は悲劇に終わる (S.258)。

(3) Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. 1. Hanser. 1984. S.313

(4) シラーの作品中の女性については次の論文が参考になる。要旨をしるす。

Helmut Fuhrmann: Revision des Parisurteils 「パリス裁定の再検討」フリードリヒ・シラーの作品における女性のイメージと形姿。In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 25. 1981. S. 316-366

「鐘の歌」に代表されるシラーの女性観は、家父長制のイデオロギーを担う保守的なものである。彼の抒情詩、散文、書簡、実生活の配偶者選択にみられる女性のイメージは概ね今日の男女同権論者の槍玉に上がるしろものであるが、しかし、彼のドラマに登場する女性の形姿は趣を異にしている。シラーのイデオロギーでは、女性は家の中におさまるという役割低下を代償にして、＜美しい魂＞という本質上昇を得ている。女性が素朴な存在であるとすれば、男性は感傷的な存在ということになり、女性は社会に対して開かれていない。しかしドラマに目を転ずれば、意志のみならず内省の点においても男まさりの女性が登場している。例えば『フィエスコの叛乱』のレオノーレは常に公的共和国のことを気にかけており。ユーリアは女性に対して不利な規範の恋愛作法を踏み越えて、みずからの愛を表現している。また『デメトリウス』のマリーナ（それにマルファ）ははなはだ権力志向の人間であり、美しい魂ではなく、強い魂を持っている。これに近い女性として『ヴァレンシュタイン』のテルツキー伯爵夫人、『メリー・スチュアート』のエリザベス女王、『オルレアン少女』のイザボー女王が挙げられる。これらの気位の高い女性たちの次に権力よりは愛を尊ぶ女性たちが続く。『たくらみと恋』のミルフォード夫人、『ドン・カルロス』のエボリ公女、『メリー・スチュアート』のメリー女王、彼女たちはしかしいずれも受動的な女性ではない。『メリー・スチュアート』の二人の女王は政治と性の両立に関して挫折する。この問題の極端な例は『オルレアン少女』であろう。また『群盗』のアマリアとか『たくらみと恋』のルイーゼ、『ヴァレンシュタイン』のテクラにしてもかよい女性に見えながら芯は強い。現実に対する認識は彼女たちの恋人たちよりも鋭い。ヴルムの結婚申し込みを拒絶するルイーゼには聖書のユーディットの面影がある。

シラーは散文家、抒情詩人としては家父長主義者であるが、劇作家としては無意識の男女同権者である。多くの批評家が、伝統的な性別役割を基準にして、シラーのドラマの女性形姿を、男性化、脱女性化したものとみてきているが、これはむしろ人間化、普通の人間としての権利の主張とみなすべきであろう。

(5) Paul Steck: Schiller und Shakespeare. Peter Lang. 1977. S. 81.

(6) ミラー「碌でもないものばかり読むからそんなことになるんだ (15 頁)」。

ミルフォード夫人「これはきっと誰か他に先生があるのだね (125 頁)」。

(7) ヴルム (虫けら) は現代の周辺人のみなおしで復活している。少し古いが 1969 年の劇評を引用する。「ヴルム、戯画でもなく、陰険な虫酸の走る男でもなく、操られた人間。ここではじめてルイーゼの愛を求める者、フェルディナントの恋敵として彼が全く無視できないことが明らかになった。ここでサド・マゾ的な陶酔の性格を帯びている魂の拷問の場面の口述筆記の際に、ルイーゼはこの書記の胸にすがって泣きさけぶ。これはさもありなんと思われる。犠牲者は破滅させられる前にその加虐者、自分達が関係をまだもっている最後の人間にとりすぎる。こうした状況についてはサルトルを読めばおそるべき真実を知らされよう」。Erläuterungen und Dokumente: Kabale und Liebe. Reclam. 1980. S.130. (Stuttgarter Zeitung 14. Okt. 1969)

ちなみにヴルムも心身を分離させている。「たとへ閣下がお疑い遊ばすようにこの場合手前の嫉妬心が働いておると致しましても、それは精々目付きに現われますまでで、口に出るようなことはございません (23 頁)」。

第3章 クライストの『壊れ甕』

一 喜劇の技法について 一

0. 序

グンドルフは『壊れ甕』(1806)をクライストが「単なる才気」にまかせて書き上げた「熟練した技法の見本」とみて、そこにはほとんど「内的衝迫」はみられないと片付けている。しかしクライストの喜劇としてはまさにこのことが救いであろう。「彼の運命からはほとんど育まれていない⁽¹⁾」からこそ、恋人の肉を食べたり、夢のお告げのままに行動するといった過激な傾向が抑えられて、劇中人物の行動は有りうべきことの範囲内にある。笑いは衝迫とか運命のあるところには生じにくい。意識の余裕が必要になろう。『壊れ甕』がクライスト的運命は少ないにもかかわらず、あるいは少ないが故に、傑作という評価を受けているとすれば、クライストの技法には喜劇一般に通ずる方法が隠されている筈である。本稿では、それが明らかにされたからといって直ちに喜劇が書けるとは思えないけれども、この技法を明らかにすることを眼目としたい。その前に「壊れ甕」そのものは何を意味するのか『壊れ甕』の内容についてまとめてみる。文脈をずらすことが喜劇の技法であるという結論になるが、本稿の形式もそれに準ずる。章題はⅠ. 壊れ「甕」について、Ⅱ. 「壊れ」甕について、である。訳文は岩波文庫の手塚富雄訳(昭和43年第8刷、昭和16年第1刷)を拝借した。所々現代表記に改めた。

Ⅰ. 壊れ「甕」について

「壊れ甕」(der zerbrochne Krug)という言葉には次のような諺の響きがあるらしい。Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht. (水汲みの甕もいつかは壊れる、長く続いた悪事もついにはばれる。)この諺は実際『壊れ甕』の本文に応用されている。恋人エーフェの行動に不審を抱くループレヒトは言う。Der Krug, den sie zu Wasser trug, zerschlug ich, (あれが隠そうとしていた悪事の甕を叩きこわした[1044]。手塚訳では、わしは彼女のかぶっていた假面(かめ)を叩きこわしてやったんだ。76頁)周知のようにクライストの『壊れ甕』はフランス人画家ル・ボー作の銅版画「壊れ甕」に着想を得たものである。そこには裁判官、書記、壊れ甕をもった若い娘、何かまくしたてている老婆、被告とおぼしき若い農夫等が描かれている。娘がもっている甕は壊れているようには見えないが、題は「裁判官あるいは壊れ甕」(Le Juge ou la Cruche cassée)である。Sembdnerの注釈によると、フランスにも同種の諺はあって、しかもフランス語では甕が女性名詞なので、それをもじったボールマルシェの『フィガロの結婚』の中の一節、Tant va la cruche à l' eau qu' à la fin... elle s' emplit. (水汲みの甕もいつかは一杯になる。秘事もいつかはあらわになる)にははなはだエロティックな響きを感じられるようである⁽²⁾)。筆者は「甕」を単にフロイト的に子宮と考えていたけれども、こうしてみるとこのフロイト的思い込みも的はずれではない。しかしフロイト以前では甕は無意識裡に子宮と結びつけられていたものであろう。同じく Sembdnerによると、壊れ甕をもつ何か放心の態の若い娘を描いて大いに受け、18世紀フランスでの流行のさきがけをなした Greuze の油絵「壊れ甕」は、水汲みの娘が体験

した接吻のアレゴリーとして壊れ甕を配したものらしい。その後壊れ甕の主題は変化して、愛の情景ばかりではなく、その後の結末をも織り込むようになって、裁判の場面等が描かれるようになったという。ともあれクライストが友人達と銅版画を見たときその主題から自然に連想される事柄は、「露見する悪事」及び「初体験」であったと思われる。裁判官を犯人と結びつけたことがクライストの手柄のように言われるが、裁判官を悪人とみる視点は競作者の Zschokke の小話 (1813) にも見られ、「壊れ甕」の響きにつられて、限られた人物設定の中で悪事を考えてゆくとき、裁判官に犯人の役割を配することは左程奇想とは言えないであろう。

以上はル・ボーの銅版画から連想されることであるが、クライストの『壊れ甕』から連想されるものはそれほど単純ではない。意味をもつ言葉で出来た作品を前にして、意味などなくて良いという境地にはなかなかかならず、つい意味をあれこれ捜し出してくるからであろう。アウシュヴィツの後では抒情詩が野蛮なら、喜劇を見て笑ってばかりいたら何か相済まないと思うのであろうか。しかし笑って済ませる余裕があれば、アウシュヴィツにまでは行かなかったとも思われる。喜劇に乏しく、『壊れ甕』程度が傑作なのは、近代ドイツの不幸に違いない。

以下簡単に解釈者たちの詮索の跡をたどってみる。意味付けに重点を置かない立場に立てば、各論は相対化されるので、任意に紹介したい。ひとまず「甕」の解釈に視点を合わせてゆく。

Hansgerd Delbrück は宗教的問題と関連付けている。Kleists Weg zur Komödie. 1974。⁽³⁾
Delbrück によると、公判に先だつアーダム村長のエーフェ誘惑、かつらを失って剥き出しになった姿、必死の隠蔽、村長職という樂園からの追放は聖書のアダムを想起させる (S. 53)。アーダムの嘘がばれるのは、エディプスの場合のように外的証拠によるのではなく、自分の意志に反する良心の働きのせいである (S. 19)。劇の裁判形式は、良心の働きを裁判と類似したものにみるカントの定義に見合っている (S. 5)。異曲でエーフェがスペイン国王の肖像の彫られた金貨を見て納得するのは、悪がはっきり見えてきて、「さらばカイザルの物はカイザルに、神の物は神に納めよ」という区別が生じたからである (S. 96) 云々。Delbrück が「壊れ甕」から思い浮かべるのは、旧約聖書の言葉である。例えば (S. 52)、「萬軍のエホバかくいひ給ふ一回毀てば復全うすること能はざる陶人の器を毀つが如くわれ此民とこの邑を毀たんまた彼らは葬るべき地なきによりてトペテに葬られん」(「エレミヤ記」第十九章) またシラーの『ヴァレンシュタイン』の一節も思い出している。エーフェに対して兵役に就くことを明言せず、甕を壊した男にこだわるループレヒトは、「戦いよりも甕を案じている」(Er aber „kümmert sich mehr um den Krug als den Krieg.“ S. 60)。しかしこの目つぶしを喰って目のくらんだ男は、甕の何たるか、罪人たちにその義務を思い出させる為に主が毀つ甕の真の意義に気付いていない (S. 61)。このように Delbrück の説は妄想と論理とが分ちがたく結びついており、信仰心の薄い者には馴染めない論文になっている。

Oskar Seidlin の説は妄想というよりも遊んでいる気配であるが、同じく真偽の程は定かでない。⁽⁴⁾ What the Bell Tolls in Kleist's Der zerbrochne Krug. 1977。

Seidlin によると、劇では 11 時という時がしばしば言及される。しかし仔細に見ると、アーダムは 11 時に帰っており、甕の割れたのも 11 時であり、話の辻褄が合わない。11

時というのは時間と考えるより、不吉な分裂の数を象徴していると考えた方がよい。10時は逆に恋人たちの逢う和合、無垢の時を象徴している。また $11 = 1 + 1 = 2$ であって、2もまた不吉な分裂の数である。アーダムの受ける2つの傷、アーダムのなくした2つのかつら、エーフェとアーダムの2分間の出会い、裁判の目付は2月1日、火曜日（週の2番目）。甕は二つに割れたといわれるが、実に奇妙な割れ方をしていて、破片のそれぞれが図柄からいって二分されている。一つの甕がてんでばらばらに二分されたのである。アーダムはまたピタゴラス学派の法則に従って、「一つは世界の創造主、二つは暗黒の混沌界、三つこそ秩序の世界」と言いながら三杯ワインを飲む。夢で罰する裁判官と罰せられる被告に分裂するアーダム、鏡をのぞき込むアーダム、ヘブライ語の人間（アーダム）が意味しているのは、意識をもつが故に、分裂し（Ent-zweiung）疑念を抱く（Zwei-fel）人間の不幸である。クライストは『人形劇論』で鏡をのぞきこんでしまって優美に無意識に振る舞えなくなった若者のことを述べているが、『壊れ甕』にも意識の不幸というクライストのテーマが見え隠れする。『人形劇論』で言及される Teniers 描く四人のロンドを踊る素朴な農民は、それぞれ、母親マルテ、ループレヒト、ブリギッテ叔母さん、父親ファイトに当るであろう。クライストの自殺の日が1811年11月21日であるのは奇妙な暗号である。

『壊れ甕』をカフカの世界と関連づける達者な解釈者もいる。Ewald Rösch : Bett und Richterstuhl. 1974.⁽⁵⁾

Röschによると、劇では寝室がそのまま裁判所になっている。そこでは私的なものと公的なものとの衝突がみられる。かつらと甕にも同じような衝突がみられる。まずアーダムの傷は私的ベットから裁判所の床にころげ落ちたせいとされる。また公的裁判に自信のないアーダムは私的ベッドへもぐり込もうとする。裁判官の公的かつらには、ベッドの下で猫が仔を産みつけたとされ、甕が壊れたのもかつらをのせていたせいであって、雑婚とか私的アーダムの淫行と結びついている。壊れ甕が意味しているのもまた、処女性の喪失とか、意識による分裂という私的な局面ばかりではない。マルテ夫人が語る甕の図柄は、ブリュッセルでの公的な王位継承の場面であって、その後帝国の分裂し壊れてゆく過程を暗示したものである。アーダムの裁判も公的局面と私的局面的滑稽な分裂がみられる。（なじみのマルテ夫人の名前を尋ねる件）。彼は私人と官職との同一性を保てない。このような私的なものと公的なものとの分裂はカフカにおいてもみられる。『審判』においては恐るべき判決は極く私的な台所風の所で下される。裁判関係者は大抵ベッドにいて、弁護士はいつもKをベッドで迎える。『城』においてもKを聴聞する役人ビュルゲルは巨大なベッドの中にいる。アーダムの非市民的（unbürgerlich）な公私の分裂が喜劇的範囲にとどまっているのに対し、カフカでは公私の分裂が歴史的に進み、この分裂に対する作者の意図的反発が読者に辛辣な感じを強く与えるものになっている。（以上論文の第6章）

ちなみに Rösch によると、アーダムは古代喜劇の Mimus 劇にまでつながる道化（Buffo）の伝統を引き、シェークスピアのフォルスタフ、『薔薇の騎士』のオクスの系譜にあって、好色の大食漢、その肉体性は公的立場とつねに葛藤におちいるそうである（S. 457）。

Dirk Grathoff は、甕をこわすアーダムの行為の意味について史的な考察を行っている。Der Fall des Krugs. 1983.⁽⁶⁾

Grathoff によると、甕に描かれた封建的王位継承の図柄はオランダ人が公的権力者の客体であった時期の過去の国家建設を表わしている。マルテ夫人の語る甕の由来は、父祖の

名を連ねる聖書のモーゼの章を思わせるものがあるが、オランダ人が自由を求める歴史の主体であった栄光の近代を物語っている。しかしこの主体は内部から穢される。甕はオランダの官吏、村の裁判官によって壊される。「壊れ甕」の意味するものは、国家とか封建的秩序の崩壊ではなくて、オランダ人が近代の国家機構の社会的客体となってしまったということである。異なる条件のもとであるが、封建的過去の時代と同じく再び客体となったのである。エーフェは「壊れやすいこの世の装置」に順応するしかない。これにはフランス革命という歴史の主体を約束するかにみえた事件がナポレオンの出現によって潰されてゆく経過があるいは投影されているのかもしれない。いずれにせよクライストは史的必然をみすえている。また顧問官ヴァルターの介入は、好意からではあっても所詮はアーダムとの介入と同じく気まぐれな行為であり、ヴァルターには **Gewalt** の響きも感じられる。顧問官は、言葉ではなく金にものをいわせてエーフェの信頼を回復させようとするが、一見いかにも親切気ながら趣味が悪い。

Grathoff は作中の権力者の言動に過敏に反応している。Wittkowski もそうであるが、おそらく現代のドイツ文学研究者には非政治的人間の帰結がナチであったことの反省が強く、腐敗に結びつきそうな言動には厳しく目をひからせる習性が出来ているのであろう。

Peter Michelsen は従来長つたらしい添え物とみられていた異曲に重要性を認めている。⁽⁸⁾
Die Lügen Adams und Evas Fall. 1977。

Michelsen によると、異曲には本来のクライスト的色合い (Tinte) が強く出ている。異曲ではエーフェの不信が描かれているが、これはオランダの支配層に対するものではなく、相互の認識の礎をなす他者の言葉に対するものである。エーフェは村の裁判官アーダムの嘘という誘惑によって、言葉と事柄を一致させていた無垢の状態を失う。この状態は樂園としてしか想定され得ないけれども、クライストにとって互いに約束をかわす人間の間で実現してゆくべきものである。ヴァルターとエーフェの接吻は、社会の構成員と機構代表者との間の調和の回復を意味する。しかしいい加減なアーダムの嘘でも相互の信頼性がゆるがされるといふ不安感が残ることは否めない。そもそも嘘をつくには、事柄と言葉の距離について特別な自覚が必要である。しかしアーダムは上手な虚言家ではなく、彼の嘘は首尾一貫していない。『壊れ甕』では全く簡単な事実がただいかがわしい言葉を話す者によって見えなくされる。人間の言葉は事実に届かない。事実を隠す点に於いて沈黙するエーフェはアーダムと共犯関係にある。アーダムが創意の才を悪用し、美的なものに代表される自立した人間性をそれとは無縁の規定で (甕をかつら置きにしたように) 壊すのに対し、信じていたものを壊されたエーフェは人間的なもの、率直な表情、真実を見失う。甕の全き姿には史的なものの及ばぬ領域のもつ救いが暗示されていて、『壊れ甕』は真、善、美が現実にはもはや見いだせなくなっていることを告げている。マルテ夫人はまず凶柄を語り、それを現実と見なしているが、ギリシアの壺に描かれた青年へ呼びかけるキーツの頌歌の歌い手と同じく見方が狭い訳ではない。

Albert M. Reh はアリストテレスを援用して喜劇のトポスと『壊れ甕』とを考察している。⁽⁹⁾
Der komische Konflikt in dem Lustspiel 《der zerbrochne Krug》.

Reh によると、喜劇的なものは、一般に承認されている規範 (Nomos) に対する葛藤、矛盾から生じており、またこの挑発が苦痛や重大な害をひきおこすことはない。悲劇においては観客は主人公と一体化するが、喜劇においては距離を保つ。悲劇と違い喜劇では外

側から眺められており、自然的社会的秩序を個々人の行きすぎ、極端から守ること、種を保存すること、とりわけ社会の基盤である家族を保障することが眼目となる。笑いという解放的な力に心をくたく喜劇作者は、喜劇的挑発者のなした行為を<黄金の中庸>へと引きもどす視点を観客と共有している。黄金の中庸を保ち、悲劇に転じないようにする為、機智が用いられる他、機械仕掛けの神が登場させられる。『壊れ甕』では顧問官ヴァルターがこの役割を担っている。アーダムはタルチュフと同じく意識的欺瞞という性格喜劇を演ずる。すぐれた喜劇は内側からみる悲劇の視点をとり込んでいるが、『壊れ甕』ではアーダムの欺瞞に力点がおかれ外的に眺められる他に、副次的にはエーフェの葛藤が真面目に内的に眺められている。アーダムの欺瞞は、劇に先立つ侵犯同様、規範に対する挑発である。この挑発にはクライスト的意識の不幸の問題がみられるが、しかしまた喜劇のトポスに通じている。醜い老人の若い娘に対するむなしい性的侵犯、若い恋人たちの願望の妨害とその障害を乗り越えて迎える似合いの二人の幸福な結末の結婚、これは生命を謳歌し、春をことほぐ古代喜劇の源につながるものである。ループレヒトが言うようにマルテ夫人が甕を嘆くのは、結婚に穴があくことを恐れていたこと、甕の図柄は世代交替の儀式であり、結婚式に似ていなくもない。不信という異曲のまじめな問題は背後におしやられて、『壊れ甕』は恋人同士の接吻という喜劇本来の愛の勝利で終わる。

歴史意識の強い論者 (Grathoff) は顧問官ヴァルターに批判的であり、それ程でもなくとも Michelsen⁽¹⁰⁾ は、ヴァルターがアーダムのたまたま述べた本当の言葉にふりまわされていることを指摘しているのに対し、Reh はヴァルターに対し神の地位を与えている。それぞれに一理あり、演出により劇の趣向が変わるのも道理であろう。一つの意味付けは他の意味付けを排除しがちである。しかし喜劇における春のミトス (Northrop Frye) の援用は示唆にとみ、モリエールやシェークスピアの喜劇で結婚が重要なテーマであること理由のみこめたように思う。

Fritz Martini⁽¹¹⁾ はアーダムの話しぶりに焦点を合わせている。Kleists⁽¹¹⁾ 《Der zerbrochne Krug》1965。Martiniによると、アーダムの嘘は芝居の中の芝居、虚構の芝居の中の第二の虚構である。ここでは隠蔽しようとしては露見する素朴にして洗練された芸がみられるそうである。また「グロテスク」を主題にした論文もみられる。Hans Joachim Schrimpf: Kleist・Der zerbrochne Krug. 1958。Schrimpfによると、アーダムは休憩のない一幕の劇にふさわしく、はじめから切羽つまった状態にあり、不安にかられて出まかせの嘘をつく小心な人間、緊張すると下痢気味で、犯行後脱糞した被造物としての有限な人間である。グロテスクなものはその他に、メカニックな裁判の進行、冷たい書記のリヒト、個々の言葉や身振り、例えば目をとり出しておはじき玉にするとするループレヒトの言葉等に広く見られるそうである。

以上簡単に主な最近の文献をまとめてみた。文献は100以上あるそうであるが、最近の傾向は、「悲劇の精神から生まれた喜劇」(1942、Paul Hoffmann⁽¹³⁾)とみる野暮な解釈から、「『壊れ甕』の言葉の喜劇にもっと大きな注意を向ける喜ばしい徴候」(1968、Schneider⁽¹⁴⁾)をもつもの(例えば Martini)に移り、その線上で様々な意味付けがなされているようである。筆者も敢て意味付けを記せば、意味付けが壊れるということになるだろうか。作品を一義的に解すれば、見落しが生じそうである。見落しなく解しようとすれば、まとまりがなくなる。意味付けに関しても『壊れ甕』は壊れていることを組み込んでいるように見え、ど

のように論じてマルテ夫人の甕の説明と五十歩百歩のようである。意味を支配する裁判官が犯人である。要は十分に笑うことであろう。喜劇の書けなかったシラーは書いている。「喜劇の目標は人間の勝ち取るべき至高のものと等しい。情熱から自由になり、常にはつきりと、常に落ち着いて、自らの周りと自らとを観ること、どこでも運命よりも偶然を見いだし、邪悪さについて怒り泣くよりも、調子のはずれたことを笑うということである」⁽¹⁵⁾（『素朴文学と情感文学について』）。

II. 「壊れ」甕について

情熱から自由な余裕のある読者、観客を相手にするとき、作者は読者以上に柔軟な発想を要求されよう。読者の期待の地平に添いかつそれを越える為には、従来の文脈を崩してゆく意想外の意図が必要である。カフカの作品はこうした意想外の意図にみちている。例えば『審判』のKは小説の冒頭逮捕されるが、その理由はあきらかではない。普通推理小説では、犯罪がなされ、その動機がさまざまに推測され、最後に犯人が割り出されるが、『審判』では犯人は明示されているのに、その犯罪、動機は定かでない。推理小説の作法からみれば『審判』の世界は裏返しにされているといえよう。クライストはカフカほどのあざとい文脈崩しの技法はもたないけれども、分析可能な程度には崩している。つとにSchadewaldt等の指摘にあるように、『壊れ甕』はソフォクレスのエディプスと比較すると、その裏返しになっている。エディプスは己の犯行を知らずに自らその罪を明らかにするのに対し、『壊れ甕』のアーダムは己の犯行を知りながら、自らその罪を出来るだけ隠そうとする。しかし一般の裁判と比較しても、はなはだ崩れている。裁判において、裁判官の私生活が問題になることはないし、ましてや審理中の事件の犯人ということはないが、アーダムの場合はそうである。また証言者は証言するのが普通であるが、『壊れ甕』の証言者は証言しない方向にある。マルテ夫人は本筋とは関係ないことを縷々述べるし、ループレヒトは饒舌体の直接引用の形で陳述する。エーフェは一人合点の沈黙を守る。「わたくしは此の場所で、甕をこわしたのは誰か云ふことは出来ません」(90 頁、1268 行)。書記は普通記録係であるが、既に事件の全貌を察知している。後半明らかになるが、彼は目撃者の一人である。「しかし馬の足と禿げた頭と、うしろから臭気を発したといふことは、わたしの甚しい思ひ違ひでない限り、全くの真実でございます」(120 頁、1716～8)。このように裁判という形式は普通の内容とずらされている。

ずれはさまざまな局面にみられる。まず劇そのものの形式と内容について述べる。『壊れ甕』はドイツの喜劇としては意表をついて Blankvers（無韻の弱強五詩脚詩句）で書かれている。従来の散文形式をずらすものである。しかしその内容は、Henker とか Teufel といった悪態語の頻出するオランダの寒村の事件である。ここにはまた優美な形式と優美とはいえない内容との間にずれがみられる。『壊れ甕』は、フランドルの農民を描く Teniers を模しているが、神々しいラファエロを目指すものであるというド・ラ・モト・フケー宛のクライストの手紙⁽¹⁶⁾はこのずれを意識したものであろう。

登場人物の名前と実体の間にもずれがみられる。アーダムとエーフェ（イヴ）という場合、誘惑するのはイヴなのに対し、『壊れ甕』ではアーダムがイヴを誘惑する。絵画で普通描かれる二人は、若いカップルなのに対し、『壊れ甕』のアーダムは、老人で（エーフ

エの父親の友人)、禿頭、食い意地のはった好色漢であり、けなげな若い娘のエーフェとはアンバランスである。Michelsen はアーダムの嘘によりエーフェが人間不信へと誘惑されると解釈していたが、名前に合わせて辻褄を合わせると話しが難しくなる。普通の読者としては、名前から連想される二人と舞台上の二人の実体の違いを笑いたい。もっともクライストにひきよせて考えれば、意識と肉欲のアンバランスというモチーフがここにもみられるのかもしれない。アンフィトリオンになりすましてその妻を誘惑する全能の神ジュピター、失神している O 侯爵夫人を犯す F 伯爵、義母エルヴィーレの憧れの騎士に変装してエルヴィーレを襲うニコロ、クライストの主人公達の性愛は、いずれも突発的で、相手の了解を得ておらず、手段は非合法である。アーダムはなぜか衝動にかられて、「九週間前に顔を見せたのがお終ひで、それも通りがかりに一寸寄っただけですからね」(111 頁、1572～3) とマルテ夫人の証言する家へ忍び込む。

名前に関しては顧問官 Walter と書記 Licht はそれぞれ支配、洞察といった意を体した名といえるであろう。このようにある程度名前に意味ある世界で、ループレヒトはレープレヒトという恋敵らしき者を配されている。まぎらわしい名前であって、この為アーダムが犯人はループレヒト、レープレヒトのどちらでも良いと述べているように、交換可能な十把ひとからげの軽い存在に見える命名になっている。しかしこの軽さの為、エーフェの真面目な振舞いは深刻なものにならずにすんでいる。彼女が愛しているのは、この交換可能な響きをもつ名の軽い男だからである。シェークスピアの喜劇ではしばしば双児が登場して、滑稽な取り違えが生じている。双児は類似の肉体と異なる名称をもつ人間の例であるが、ループレヒトとレープレヒトは類似の名称と異なる肉体をもつ人間の例であろう。ループレヒトは頑健な若い農夫なのに対して、レープレヒトは「足曲りのちんば」(88 頁、1227) である。

裁判官という公的権威の失墜する世界は、肉体の不具者が脚光を浴びる世界でもある。マルテ夫人がループレヒトの代りに推す花婿候補の名は Holzgebein (義足) である。そもそもアーダムの肉体ははじめから派手にずらされている。壊れたのは甕ばかりではない、アーダムの肉体も壊れている。甕はよく見ると断片のそれぞれが二分されているそうであるが、アーダムの肉体も前後左右上下バランスよくデフォルメされている。禿頭の前後に大きな傷があり、左足が腫れ上がっている。アーダムのつきつけられる証拠は、かつらとアンバランスな足跡の二つであり、公的上位の部分からも、私的下位の部分からも等しくはさみうちに合い追い込まれる。オイディプス (腫れ足) は『壊れ甕』でも決定的である。

次に登場人物の対話に目を向けてみる。話しをずらすには、言葉の表面的意味か実質の意味のどちらかを強調すれば良いであろう。総じてアーダムは自分の犯行という意味の世界から逃げ出す為、言葉の形式的運用が巧みである。虚言、詭弁、駄弁をふんだんに用いる。なじみのマルテ夫人の名前を尋ねる形式墨守の審理にはじまり、「甕及び、ええとーその他萬般の物件が乱暴なる青年男子によって毀損されたる場合、娘はその母親に証人たるを得ず」(77 頁、1057～9) としかつめらしく述べる条文捏造、「この際法律では到底結論を得られませんので、哲学に助けを借ることを許されますならばー」(79 頁、1082～3) という駄弁、いずれも統語論的には立派な裁判官らしき言葉ながら、裁判の内実、意味とは合わない。

表面的意味と実質的意味のずれが明白にみられるのは言い間違い、聞き間違いの場合で

あろう。顧問官の従僕が使者としてやってきて、顧問官が怪我をし、馬車の梶棒が折れたことを述べると、アーダムとリヒト、従僕の間で混同が生ずる。

リヒト 手を挫かれて？何と云ふ事を？もう誰か参りましたか、お療しに。

従僕 左様、梶棒をね。

リヒト え？

アーダム 君は医者のことを云ってゐるんだらう。

リヒト え？

従僕 梶棒の直してせう？

アーダム いや、手の方ですよ。(21～22頁、210～1)

これはまずリヒトが医師と言うべき所を鍛冶屋と言ってしまつて、次々に意味のずれが生じたものである。ずれていって全体の意味はナンセンスに近いものになっている。Martini⁽¹⁷⁾によると、この個所は意味は形式に吸収されてしまつていて、三人の遣り取りが一つのBlankversにおさまっているのが面白いそうである。訳しがたい所であろう。Martiniにならつて話者を略すと、

Ja, für die Deichsel. Was? Ihr meint, der Doktor. /

Was? Für die Deichsel? Ach, was! Für die Hand.

内容に意味はなくなつて、形式に意味が移つた例で、その他にもこうした例は多くみられるそうであるが、聞き違いによつて、大きな意味が生ずる場合もある。

リヒト (びっくりさすやうな大声で) 村長どの！あんたはまあー？

アーダム なに、わしだつて？いや絶対に違ふ！わしはかつらをそつとそれへ掛けて置いただけなんだ、わしが牛のような鈍物でないかぎりー

リヒト そりや何のことです？

アーダム 何のことだい？(46頁、547～9)

アーダムはリヒトに内心を見すかされたのではないかと勘違いして、リヒトの呼びかけを聞き違えて思わず本心をもらしている。ここでは通じない話しで逆に全体の話しが通じて意味深くなつてゐる。クレメンス・ブレンターノはクライストの対話部分を次のように評したそうである。「彼はすべての人物を半ば聾で鈍い者のように考へている。それで問かけと繰り返して対話は出来上つてゐる⁽¹⁸⁾」。対話にも不具者の観念を導入すれば、普通の対話とはずれてきて、価値としては見過されがちな言い間違い、聞き間違いの面白さを発見できよう。

諺の利用も『壊れ甕』では顕著である。20行に1回の割合で使われているそうだが⁽¹⁹⁾、諺、格言には、表面の意味と内実の意味にずれがみられる為、話しをずらすのに好都合である。アーダムの場合、格言は、Hans Heinz Holzによると⁽²⁰⁾、具体的に語ると見せかけて、話しを一般化しそらす目的で用いられているそうである。第一場の冒頭「人間足があ

れば躓いてころぶこともある。(中略) 誰だってこの厭ふべきこの躓く石といふものは自分の身にそなへてゐるからな」(7頁、3～6)と自分の生身の怪我を聖書の言葉で一般化して説明するときがその一例であろう。

これに対しループレヒトやマルテ夫人は一般化している俚諺を逆に具体化させて使う。ループレヒトは間男された夫 (der gehornete Mann) にかけて、この角を触覚的に用いている。「此處はよく自分の頭に手を當てて、ほんの一寸でも角みたいなのが生えかかっているのかどうか、念入りに調べた方がいいと、かう考へました」(70頁、944～5)。またループレヒトの語る「眼を斥候に出す」(68頁、904)とか「自分の眼を子供にでもおはじき玉にしると云って呉れてしまひたいと思ひました」(76頁、1032～3)という言い回しも、観念の具体化、触覚化である。あの世のことをもち出すエーフェに対して、「おれはそんなに待てねえ。それじゃあんまり永すぎる、エーフヒェン。おれはおれが現在自分の手をつかまへたものを、本當にするより仕方がねえ」(85頁、1175～6)と述べているように、ループレヒトは触覚に徹している。エーフエを見込んだのも収穫の手ぎわの良さにはほれ込んだからであるが、しかし一度間男という観念が具体化してくると、視野狭窄に陥り、徴兵のことを案ずるエーフエの真意を問い質すゆとりをもてないでいる。

マルテ夫人の語りも独得である。彼女は諺を含め、言葉を字義通りに使う傾向がある。「もしも娘がいたづら者にでもなったらな、墓掘に十銭やつて棺を開けておれの寝相を直さしてくれ」(84頁、1150～2)と彼女の語る夫の遺言は、墓の中で寝返りをうつという怒りを表わす俚諺を言葉通りに取ったものである。エーフエが「ああエスさま」と嘆くと、マルテ夫人は「なにエスさまだつて、まるで売女に落ちた人間の云ひ草だ、そいつはエスさまだったんかい」(83頁、1131～3)とイエスを文字通り取って応酬する。彼女がファイトの言葉を受けて *entscheiden, ersetzen* と言うとき、壊れ甕のことを決定する意が、壊れ甕をもとに戻す (*ent-scheiden*) いささか無理な原義に、壊れ甕を立て替える意が、壊れ甕を立たせる原義にそれぞれ差し戻される。エーフエをしかるときマルテ夫人の科白には古人の英知を生かす格言の權威的使用もみられるそうであり⁽²¹⁾、また甕の歴史を延々語って飽きないように、全体にマルテ夫人には古を尊ぶ先祖返りの気配が濃厚である。マルテ夫人は時間的なものの支配下にある言葉をわざわざ原義に遡って使用している。その為に壊れた甕ばかりでなく、時間に侵食されて壊れた言葉の世界も彼女によって告発されていることが彼女の情熱的な言葉から伝わってくる。

ループレヒトの触覚化、マルテ夫人の先祖返りの方向付けと比較すると、アーダムのそれは比喩化である。しかし言葉を完全に抽象化することはできず、具体の尻尾を残している。そうした例を挙げると、「床から床へと転倒致しましたので、まるであの世へ転倒致したかと思ひました」(37頁、408～9)。,, *einen Schlag / Ins Zimmer hin, ich glaubt es wär ins Grab.* “もうソドムとゴモラの大火事のように燃え立ちまして、此の三本の頭髪を救ひ出すのもやつとの事でございます」(105頁、1497～8)。「お前はいま神聖な神の裁きの席に立っている。(中略) いやお前は利口な娘だ。ことわるまでもないが裁判官はいつの日までも裁判官だ」(81頁、1100～)。それぞれ下線を引いた箇所では話しは非現実の世界へ飛躍している。特に最後は顧問官には「一向とりとめのないお喋り」に見えながら、エーフエに対しては威嚇をしのばせる巧妙な科白になっている。しかし正直な虚言であつて、転倒の言葉は、エーフエの部屋へ殴り込みが現われて地面へ落ちたことを匂わせてお

り、「ソドムとゴモラ」は隠された肉の罪を、「いつの日までも」という虚勢の言葉は今日限りのという不安を連想させている。アーダムの神は隠れ蓑の神であるが、それでもまだ呼び出されるので力を有し、アーダムの虚言は徹底せず、ぼろを出すことになる。

裁判はアーダムの隠蔽工作を中心に進行するが、この文脈も壊される。アーダムの全体的嘘の中に真実がまじるのである。アーダムはリヒトに対して、猫が仔を産みつけてかつらが台なしになったといい加減な嘘をつく。これと類似した瑣末な話で、アーダムは顧問官に対してエーフェとの仲を説明する。自分が飼っているほろほろ鳥が鼻かぜをひいてそのことを相談したのだと。出まかせの嘘に見えるのであるが、これは後マルテ夫人の証言で意外にも事実であることが判明し、顧問官は一時アーダムに対する嫌疑をゆるめる。同じようにかつらをループレヒトに頼んでかつら師の所に届けてもらったというアーダムの話しも事実とされる。読者に予断をもたせつつその意表をつく虚実逆転の技法であろう。

アーダムは真実を隠蔽するばかりではない。アーダムにも解らない部分があって、裁判ではそれが明らかにされる。アーダムはなんでループレヒトに殴られたか解らなかつたのであるが、扉の把手であったことが判明する。

ループレヒト ……村長さん、丁度手がまだ届いたんです。

アーダム あれが鉄の把手か？（72 頁、981 ～）

隠蔽という文脈からみると、以上は虚実の筋がずらされた例であろう。しかし無論アーダムの露骨な隠蔽もみられる。エーフェの庭でみつかったかつらを突きつけられても、「ならず者め？そんなことで云ひ抜けはさせんぞ。この裏には憎むべき変装事件がひそんでいる」（116 頁、1651 ～）と言い抜け、また足跡が問題になっても、犯人は悪魔と述べるブリギッテの言葉を逆手にとり、最高宗教会議に事をゆだねる旨の論陣をはって言い抜けようとする。「論より証拠」で万事休すと見えても「証拠より論」とくずしてゆく。最後には逃げ出すので、アーダムとしても、この論が無茶なのは承知の上であろう。しかし証拠は挙つてもなんとか辻褃を合わせて言い抜けようとする様はけなげであって、おそらくは必死のこの機転が極めて野暮な犯行の免罪符である。ヴァルターが村長を休職処分に止めるという寛大な決定を下すのを聞くと、十分笑わせてもらった我々はこれ以上野暮な詮議をしようとは思わない。

使用テキスト

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. 1970. Hanser Verlag. Bd.1

岩波文庫『壊れ甕』 手塚富雄訳 昭和 43 年第 8 刷。引用文は岩波文庫の頁数とテキストの行数とを併記した。

注

- (1) Gundolf : Heinrich von Kleist. Berlin : Bondi. 1922. S.66
Auch in: Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist. Der zerbrochne Krug. Hrsg. v. Helmut Sembdner. Reclam. 1982. S.133.
- (2) Sembdner: a.a.O. S.70
- (3) Delbrück, Hansgerd: Kleists Weg zur Komödie. Untersuchungen zur Stellung des Zerbrochnen Krugs in einer Typologie des Lustspiels. Tübingen:Niemeyer. 1974
- (4) Seidlin, Oskar: What the bell tolls in Kleist's der zerbrochne Krug. In:DVjs. 51(1977) S.78-97.
- (5) Rösch, Ewald: Bett und Richterstuhl:Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Kleists Lustspiel Der zerbrochne Krug. In:Kritische Bewahrung. [Festschr. Werner Schröder]. Hrsg. von Ernst-Joachim Schmidt. Berlin:Schmidt. 1974. S.434-475.
- (6) Grazthoff, Dirk: Der Fall des Krugs. In: Kleist-Jahrbuch. 1981/82. Hrsg. v. Hans Joachim Kreuzer. Erich Schmidt Verlag. 1983. S.290-313.
- (7) Wittkowski, Wolfgang: Der zerbrochne Krug: Juggling of Authorities. In: Heinrich von Kleist-Studien. Erich Schmidt Verlag. 1980. Hrsg. v. Alexej Ugrinsky. S.69-79.
- (8) Michelsen, Peter: Das Lügen Adams und Evas Fall. Heinrich von Kleists Der zerbrochene Krug. In:Geist und Zeichen. Festschri. für Arthur Henkel. Hrsg.von Herbert Anton [u.a.] Heidelberg:Winter. 1977. S.268-304.
- (9) Reh, Albert M.: Der komische Konflikt in dem Lustspiel > Der zerbrochne Krug < . In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Reclam. 1981. S.93-113.
- (10) Michelsen, Peter: Vgl. Anmerkung (8) S.274.
- (11) Martini, Fritz: Kleists Der zerbrochne Krug. Bauformen des Lustspiels. In:Schiller-Jahrbuch.9. 1965. S. 373-419.
- (12) Schrimpf, Hans Joachim: Kleist. Der zerbrochne Krug. In: Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. von Benno von Wiese. Bd.1. Düsseldorf. 1958. S.339-362
- (13) Hoffmann, Paul: Heinrich von Kleists der zerbrochene Krug. In: Germanisch-Romanische Monatschrift. 30. 1942. (S.1-20). S.1.
- (14) Schneider, Karl Ludwig: Heinrich von Kleists Lustspiel Der zerbrochne Krug. In: Das deutsche Lustspiel. Hrsg. von Hans Steffen. Bd.1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1968. (S.166-180). S.179.
- (15) Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Bd.5. Hrsg.v. G.Fricke und H. G. Göpfert. 7. Auflage. 1984. Hanser. S.726.
- (16) Sembdner: Erläuterungen und Dokumente. a.a.O. S.93
- (17) Martini. Vgl. Anmerkung (11). S.417
- (18) Sembdner: Erläuterungen und Dokumente. a.a.O. S.146.
- (19) Mieder, Wolfgang: Der Krieg um den Krug: ein sprichwortgefecht. In:Muttersprache. 87. 1977. (S.178-192). S.179.

1974 行のうち 97 の俚諺が使われているそうである。

(20) Sembdner: Erläuterungen und Dokumente. a.a.O. S.148.

(21) Mieder: Vgl. Anmerkung (19) S.185

第4章 クライストの『アンフィトリオン』

ー アルクメーネに Ach!と言わせるものについて ー

0. 序

クライストの『アンフィトリオン』(1807年)は「モリエールをもとにした喜劇」(Ein Lustspiel nach Molière と)と副題がついているようにモリエールの翻案である。モリエールの『アンフィトリオン』(1668年)は、プラウトゥス(前251頃～184)の『アンフィトルオ』のロトルー経出の翻案であり、それぞれに味わいのある作品であることから、よく比較されて論じられている。作品自体翻案も多く、ジロドゥの『アンフィトリオン38』(1929年)は38番目の翻案という意で、計算してか、恣意的にか作者がつけた表題である⁽¹⁾。本稿ではしかし語学力の制約もあるので、焦点をもっぱらクライストの劇におき、次のような章題で論ずることにしたい。

I. アルクメーネの〈ああ〉

彼女の結末の嘆声には如何なる意味が込められているのか。先学の諸説を紹介しながら検討する。

II. 二重自我

先行の劇と比較するとジュピターとアンフィトリオンは二重自我人格としての病理学的傾向が強まっている。しかしジュピターは神であるので、悲劇は回避される。アルクメーネの〈ああ〉には錯誤による救い、分裂による同定という法外な結末に対する嘆きとも安堵ともつかぬ思いが感じられる。

III. ソシーアスとメルクール

この二人の遣り取りには禅問答を思わせるものがある。

I. アルクメーネの〈ああ〉

アルクメーネはモリエールでは大事にされ、夫と神とが談合する最後の第三幕には登場しない。しかしクライストではどちらが自分の夫か裁定を下さなければならない。彼女の裁定は間違っていたけれども、ジュピターは最後に自分の素姓を述べ、アンフィトリオンに半神のヘラクレスを約束し、地上を去る。劇はアルクメーネの〈ああ〉で幕となる。問題はこの〈ああ〉で、筆者は不覚にも格別印象を受けなかったのであるが、文献を読んでもみると大いに議論されている。誰に、何に向けられているのか、その込められたニュアンスは何か、様々に解釈されて、面白い見解が少なくない。先学のおおまかな紹介をかねて、その解釈をみてゆくことにする。

比較文学の鬼才 Peter Szondi は短い論文ながら、Amphitryon, Kleists > Lustspiel nach Molière <. 1961. Fünfmal Amphitryon : Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser. 1964.等⁽²⁾で、クライストの『アンフィトリオン』が、モリエールの社会的宮廷文化的側面を喪失して、認識の問題、同一性の吟味を中心にしてきていることを明らかにしている。その冴えは特に、明白にモリエールと異なる箇所だけではなく、逐一訳したと思える箇所ですでにクライストの特徴が生じていることを指摘している点に窺えよう。一例を引く。モリエールの

メルキュールはソジーに< Qui va la? - Moi - Qui, moi?>と社会的自我（名前）を尋ねているのに対し、クライストでは <Halt dort! Wer geht dort? - Ich - Was für ein Ich?>と自我自体が問題になっている。Szondi はまた社会的なことが問題になる場合、ソシーアスは皮肉に、アルクメーネは悲歌的に語ると述べて、特にアルクメーネの最初の科白に注目している。それは『アンフィトリオン様、もう行かれますの。いやまず名声はもう沢山。あなたが戦いとしてこられたこの飾り帯も、いっそ賤が屋のまわりで摘んだ一束のすみれの花と代えてしまいたい』云々というもので、「これは特に重要である。というのは、その中にはじめて、結末の〈ああ〉にまでいたる作品を一変させるあの調べ、情愛のごくこまやかな抒情と極めて粗野な状況の喜劇との一連の錯綜した展開をひきおこすあの調べが響いているからだけではない。この声は、手紙（1800年、Wilhelmine宛）が証しているように、クライスト自身の声である」。Szondi は更に、このアルクメーネの科白は、モリエールと最も懸け離れており、夫の武勲を称えるモリエールのアルクメーヌにクライストが腹を立てて書いたように見るとも書いている。結末の解釈は大凡次のようなものである。アルクメーネの気持はどこまでもアンフィトリオンに忠実であったが、それは理想のアンフィトリオン、つまりジュピター（国家と夫の世界のアンフィトリオンではない）に向けられたものであった。「モリエールから引き継いだ戯れの区別（夫と恋人）はアルクメーネの感情の悲劇的矛盾で終わる。その感情は間違ふことによって本物であることを示す」。

Marianne Thalmann の見解もこれに近い。Provokation und Demonstration in der Komödie der Romantik. 1974. クライストの場合、悲劇的と言われるとすれば、それは長い夜のあとジュピターに向ってもらすアルクメーネの〈ああ〉と第三幕の終りに彼から別れる際に再びもらす〈ああ〉に含まれている⁽³⁾。問題となっているのは、神聖な感情（die Heiligkeit eines Gefühls）で、「アンフィトリオンのアルクメーネには、恋人に付いていけるとすれば、どんな飾り帯をも一束のすみれと代える用意があるかという女性に対するためらいがちな問いかけが残されている」。

Hanna Hellmann は更に一步踏み込んだ解釈をしている。Kleists Amphitryon. 1924. ⁽⁴⁾それは、かつての婚約者 Wilhelmine の結婚生活に対するクライストの文学的意趣返しと見るもので、アンフィトリオンに彼女の夫（現実）を、ジュピターにクライスト自身（理想）を読みこんでいる。そして結末〈ああ〉はアンフィトリオンに向けられたものと見ている。「アルクメーネの声はアンフィトリオンの声と合わない。最後に到っても。それは終りというよりも途切れたものである。アンフィトリオン：アルクメーネ！ / アルクメーネ：ああ！ 作品は不協和音で終わる。いわば今一度ごく狭いところでアンティテーゼを響かせて。作品が、和解しがたいアンティテーゼ、理念と現実、オリンポスと地上から構成され、自らの魂を蔑するかあるいは地上を蔑するかというクライストの本性の妥協のない悲劇的緊張から生じていることの証左に」。彼女のこの論文には、すでに Hans Badewitz が、『二羽の鳩』で歌われている思い入れを、制作時代が同じであるからといって、『アンフィトリオン』にまで適用するのはいかながなものかと反論している。「ある作品の全体的理念をただこのような一つの考えにのみ基礎づけようとするには、常に、危険な臆測がつきまどっており、証明のしようがない」。妥当なところであろう。しかし彼女が見つけ出してきた Wilhelmine の夫、哲学者の Krug が書いた自らの結婚を祝う詩は、傑作で、その一節を今一度引いて笑ってもいいであろう。

Endlich kommt ein Philosoph, / Der die Hand ihr drückt, / Logik und Metaphysik / Zeigen ihr das Dic cur hic ; / So wird sie bestricket …(遂に一人の哲学者がやってきて、彼女の手を握った、そして論理学と形而上学で、彼女に存在理由を明らかにし、彼女の心を捉えた)

クライストでは作中人物に対する作者の思い入れ(warmth)が強く、モリエールではそうではないので、喜劇作家としてはモリエールが一枚上であるが、美 (beauty) においてはクライストにおとるといふ論者もいる。William H. McClain: Kleist and Molière as comic writers. 1949. 彼によると、モリエールのアルクメーネは、社会的評価への要求も、夫への愛同様に強い伝統的女性であるが、クライストのアルクメーネは最初の言葉からして全く異なる女性である。「彼女はその感情と確信において、より生気にとみ、より激しく、より深い」。クライストの劇が真面目なものとなって、喜劇として失敗に近いものとなった一因は、アルクメーネが高尚に描かれ、それに合わせて、アンフィトリオンとジュピターが彼女のレベルにまで引き上げられた点にあると述べている。

先に引いた Hans Badewitz (Kleists "Amphitryon". 1930.)⁽⁵⁾ は十分にテキストを読み込んでいるのだが、結末の〈ああ〉はアンフィトリオンに向けたものと解している。「こまやかな気持で彼女の方を向いている夫に対してはしかし、ただ拒絶の〈ああ〉を吐くだけである。ジュピターは予告していたことを実際手にした。(1498 行以下参照)。彼女は自分の心の離れた夫とはもはや何の縁もない。彼女が愛をすべて捧げる男性はしかし彼女のもとを去って、彼女は自分が後を追っていけないのを泣きたい思いでいる」(43 頁)。「作品は深い、救いのないペシミズムで終わっている」(75 頁)。結末の悲劇を回避しようとする試みは、アンフィトリオン像に関しては失敗に終わっている。「というのは、まことに恣意的な、そしてとても倫理的とは言えない神の意志にかくも屈辱的に翻弄されること、このようにあらゆる人格的な価値意識を自ら放棄するということは、この神の行為のあとでは、信じられないことであるから」(74 頁)。全体に喜劇よりも悲劇をよしとする予断があるのでないかと疑われる Badewitz の論文である。Badewitz は人間と神の違いに目を奪われ、その同等性、神の喜劇を見落しているようである。アルクメーネにはアンフィトリオンとジュピターは同一に見えていたのであるから、〈ああ〉をアンフィトリオンに対する拒絶ととるのは短絡であろう。心はジュピターに、体はアンフィトリオンにと器用な分離のできるアルクメーネではない。アルクメーネはあくまで愛 (Liebe) はアンフィトリオンに、ジュピターには敬意 (Ehrfurcht) をと述べた女性である。(第二幕 第五場)

ちなみに Badewitz は 19 世紀のアンフィトリオン解釈を検討しているが、そのほとんどは処女懐胎の聖書の言葉を、ジュピターのアンフィトリオンに対する言葉、< Dir wird ein Sohn geboren werden / Deß Name Herkules : > (2336) に重ね合わせて、全体をキリスト教と関連づけて解釈するものである。語句の借用に関しては Sembdner⁽⁷⁾ が調べ上げていて、Falk の翻案に少なからぬ影響を受けていること、その他に聖書やシラーの詩句が散見することを指摘している。

ここで全体的見通しの為、Robin Clouser⁽⁸⁾ の注を借りて、解釈史を分類してみる。彼によると三つに分けられるそうである。「伝統的立場はアルクメーネを中心人物とみて、彼女が不埒なジュピターの手で、美德と貞操の試練を受けると解している」。彼が挙げている論者は、Otto Brahm、Heinrich Meyer-Benfey、Gerhard Fricke、Walter Silz、Wolfgang

Wittkowski。「第二の解釈は、世紀の転換期からふえて、アルクメーネ同様にジュピターにも共鳴しており、中心的テーマをアルクメーネの超越的な愛との短い出会いとみている」。Hanna Hellmann (1911年のもの)、Walter Muschg、Oskar Ritter von Xylander、Max Kommerell、Gunther Blöcker。「上記の両グループとも劇を悲劇、あるいはせいぜいアルクメーネにとって苦い教化とみている」。「第三の批評派は、1960年代になってやっと普及してきたもので、ドラマの出来事をジュピターの視座からみており、中心問題は、死すべき人間の低い意識状態であり、それをジュピターが神の教化で高める為にやってくると主張している。このグループは劇を喜劇とみている」。Julius Hart、Helmut Arntzen、Lawrence Ryan、Gerhard Jancke。

Robin Clouser は従僕のソシーアスの分析を中心にしているので、彼の論文についてはソシーアスの章で触れたい。

筆者がこれまで紹介した論文は、Clouser の分類に従えば、第一か第二のグループに入る見方であろう。(Szondi の論は同一性に主眼があるが、劇をヘラクレスのことを除けば悲劇的に見ている。)次に1960年代から盛んになったという劇を喜劇とみる解釈を見てゆくことにする。恐らくこの見方に挺入れをしたのは、Walter Müller-Seidel で、彼は悲劇的なものと喜劇的なものとは宥和しており、クライストの意図は、悲劇的要素を導入して、喜劇の深化を図ることにあると見ている。(Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel Amphitryon. 1961.)⁽⁹⁾ 彼が特に驚ろくべき変化と見ているのは、処罰する神のテーマを取り違えの古典的喜劇のテーマと結合させている箇所である。Müller-Seidel の著書『見間違いと認識』(Versehen und Erkennen)⁽¹⁰⁾ 1961.を参照して説明すると、アルクメーネが夫と恋人の区別がつかないのはジュピターにとって許せることであろう。しかし夫への愛と神への愛が区別がつかず、見誤る(Versehen.S.113)としたら彼女の無意識の状態は感心できないのではないか。彼女は全く無実であるとは言えないのではないか。この点を教えにジュピターはやってきた、と解するもので、Müller-Seidel 自身喜劇の解釈としては深刻に考えなくても良いと断っているが、大人気ないジュピターと言えなくもない。このジュピターの流儀は、Jauß に言わせれば、はじめは夫への義務感とは無縁の恋人への無償の愛を説いて接近しながら、今度は夫への忠誠心に等しい負い目の愛を要求するもので、評判の悪いものだそうである。

〈ああ〉については Müller-Seidel は、「測りがたい多義性の中にある」(著書 S.173)と見ているが、どちらかという前向きの解釈である。「アルクメーネの魂の苦悩はこのシーンではさながらヘーゲルの意味で止揚されている。それはおのずと明らかである。この最後の言葉、アルクメーネの〈ああ〉をただ歓呼の声と見てはならないということについては既に触れた。しかしこの多義性を一面的にただ苦痛の声と解釈することも慎まなければならない。アルクメーネは彼女に恵まれた神的愛につつまれている。その愛はヘラクレスの誕生とともに彼女の記憶にいつまでも残るであろう。それは彼女に悲しみと憧れを同時にもたらす。しかし同時に地上的の愛は全く素姓の違う愛を知ることによって深みを得た」。「アンフィトリオンもまた神の与えた教訓で多くのことを学んだ。とりわけ愛の真実を。もはやアルクメーネに対して帰還の折無闇に要求したようなことを述べることはない」(論文 S.130)。アルクメーネとアンフィトリオンの愛が深みを得た代りに、Müller-Seidel では解釈から陰影が消えたようである。

Gerhard Jancke もまた神の出現に「教育学的意図」を見ている。Zum Problem des identischen Selbst in Kleists Lustspiel *(Amphitryon)* . 1969. 神の目的は「人間存在についての認識の涵養」ということであり、クライスト自身の「教育学的エロス」を読みとって、Wilhelmine 宛の手紙を引いている。『そなたをいつか完全な人間にしたいと考えると、いかに活力が湧いてくるものであるか分ってもらえたなら』(1800年10月)。Jancke の特徴は、理想実現に到るまでの歴史性、時間性、つまり、アルクメーネに約束されるヘラクレス誕生の強調で、弁証法の好きなドイツの学者らしく、〈ああ〉の解釈も生硬なものとなっている。アルクメーネは「牧歌的な無時間性」の世界におり、アンフィトリオンは「名誉と所有の加算的時間」の世界にいて、両者ともに疎外されている。そこに理想(神)が現実となって現われる。「この謎を解くのは時間性の認識による。純然たる現在性へ物象化している状態から、現在は歴史性へ目覚める。時間は目標をもった動き、未来として認識される。理想が歴史的实践の中で実現されるべきものとして認識されることによって、時間は歴史へと構成される」。「ドラマの結末が意味するのは、疎外の止揚ではなくて、「むしろ疎外の認識、人間の歴史の中で止揚していかなければならないものとしての疎外の認識である」。Jancke の殊勝な人柄が窺われる論文であるが、常に一緒に死んでくれる人を捜していたクライストの作品解釈には少し積極すぎる人柄のようである。

Arthur Henkel もまたヘラクレス誕生の意味を重視している。Erwägungen zur Szene II, 5 in Kleists *(Amphitryon)* . 1974. 彼の結論は、「アンフィトリオン=ジュピターは生殖の夜の神、神としての夫」である。彼によると、ジュピターには様々な神、すべて倫理を超越している神、宇宙の全能の神、嫉妬する神、復讐する神、遍在する神、パスカルの神の仮面がみられる。しかし第二幕第五場の意味しているのは、更に新しい神である。彼が単なる神的愛の教育者でないことは、『ここへやってくる気をおこしたことがうらめしい』(Verflucht der Wahn, der mich hiehergeloct !)の言葉に明らかであろう。しかしなぜジュピターは、神と夫とをとり違えるアルクメーネの言葉を引き出しながら、「ういやつ、見上げたやつ」という喜びの言葉をもらすのか。それは、「エロスの差異の止揚されるどころ、神と夫とを婦人の内奥の感情の肯いを得て一致させるところに、神はその勝利をみいだしている」からではないか。根底の神話はヘラクレス生殖である。おそらくクライストはモリエールの神話の恋愛的飼いならしを逆行させて、キリスト以前の性愛の神話的祝祭の息吹で時代にショックを与えようと思ったのであろう。「神と人間のジンテーゼ」のクライストの喜劇は二つのイデオロギーの情熱から生まれている。「〈半分の実験〉に成功すると思う理想主義的イデオロギーと、性愛に超越的能力、神性それ自体をみとめるロマン主義的イデオロギーである」。そして〈ああ〉、「ジャン・パウルが、いろいろにすぎることとはなくても、多すぎることを意味するであろうと述べた⁽¹³⁾アルクメーネの多様に解釈されてきた結末の〈ああ〉には、神話的無垢の喪失を嘆く声が、驚いて認識することの中に混っている」。

Henkel の論は、魅力的なものであるが、クライストの性愛は、複雑な説明の必要があるという点で、古代的息吹は感じられず、極めて近代的に屈折した性愛であることを忘れてはなるまい。

Helmut Bachmaier と Thomas Horst はクライストの劇は「哲学的同一性の問題が主題」であるとして、Szondi の提起した問題を更に詳しく検討している。Die mythische Gestalt des

Selbstbewußtseins. 1978.⁽¹⁴⁾ 共同執筆で同一性の問題を論ずる趣向で、彼らによると、クライストでは自我の問題は哲学的展開ではなく、詩的感覚的展開をとっている。クライストの自我は事実現存していることにその目的を見いだすので、自我は同時に謎となる。自我の謎がアンフィトリオンの本来のテーマと見なされる。アルクメーネの〈ああ〉はこの謎に似つかわしい表白で、それ自体謎めている。ソシーアスにしても、彼はメルクールに出会って魂消るが、事実を事実として受け入れる。『にもかかわらず、それは陽の光のように明らかだ』(703)。「自己意識は主体の反省外に安心を求める。解決は神話の中に見いだされる。反省の代りに神話が入ってくる」。「クライストでは自我の事実の直接性が一つの謎である。それには根拠がないので、自我の自明性は当てにならない。このような不確かな自明性の震撼を描く為にアンフィトリオンの素材は利用されている」。無限のジュピターは有限の姿ではアルクメーネに認知されないし、アンフィトリオンは理想の自我を認めない。両アンフィトリオンとも自己意識の完成を図れない。「個別的自己意識として考えられた自我の自明性が震撼させられると、個々の自我はどのようにして一般的な自己意識にいたるかという問題が生じる。この喜劇は時代の哲学の中心的問題、とりわけヘーゲルの問題設定と関連している。クライストのアンフィトリオンは、個々の主体の偶然性を一般性と結びつけ、合理的に根拠づけて止揚しようとするこうした一切の努力に対する否定である。結末の有名な〈ああ〉は、美的に破れ、神話への降伏である。それは反省の断念である」。彼らのいう神というのは、Henkelの生殖の神話ではなく、自己意識の弁証を代弁する形姿(Mythos als Gestalt)の謂であり、また神的自我と人間的自我とを仲介するヘラクレスによる自己意識の神話的構成(Mythos als Vermittlung)の謂である。彼らもまたヘラクレスには積極的要素を感じとっている。彼らの術語は差異と同一で、いささか単調であるが、Ach=自我の謎というのは面白い絵解きである。ただクライストの場合性愛も謎めているので、同一性の解釈には精神分析的視点も必要であろう。

Hans-Georg Gadamer もクライストの『アンフィトリオン』について短い論文を書いている。「奥深い心の中の神」(Der Gott des innersten Gefühls.⁽¹⁵⁾ 1961. という表題からも窺われるように、神体験を中心に解釈している。周到な解釈学を説いている人にしては、他愛ない結論が出ている。「死すべき者と神、夫と恋人とが婦人の背う心の中では一つなので、神の勝利と夫の勝利とは一つのものである」。結句は、「我々の中にはある神がいる」というヘルダーリンの詩句である。〈ああ〉については、「宮廷的儀礼の圏内でモリエールの幕切れが意味しているものは、ここでは宗教的真面目さをもっている。作品を閉じるアルクメーネの〈ああ〉は、人間的なものと神的なもの、夫と恋人という分離された区別を、彼女のすべて有限なものをまとめあげる肯いの統一の中へ溶け込ませている」。

Thomas Mann のエッセイ Kleists > Amphitryon <.⁽¹⁶⁾ 1928. はワイン通が喜んでワインの味について語っている趣きのあるもので、ゲーテがクライストの病的素材選択を嫌ったことを遺憾としながら、「その快活な神秘主義、心のこもった機智の比類のない」所以を、感嘆文や強調構文を援用して説いている。結末の味わい方は、ヘブライ古語の ki11 (呪う)には、本来軽くさせる、否認する、誰その存在を認めないという意味があって、この呪いをかけられた存在の恐怖をテーベの将軍アンフィトリオンはくぐり抜けなければならない。最後には再び重くさせられて、終り良ければすべてよしとなっているけれども、この試練は生涯忘れられないだろう。しかし人間が耐えられそうにもないこの災難にも、

ソシーアスの災難同様に、傲慢な将軍に対する神の「形而上学的教育学的教程」が見られ、劇は快活さを失っていない。〈ああ〉に関しては、アルクメーネは、アンフィトリオンの腕にだかれて、ジュピターにアンフィトリオンと声を上げる。「将軍たちが彼に恐懼して忠誠を誓っている間に、アルクメーネは最後の〈ああ〉を吐く。そこには婦人の心の甘い惑いと詩人の夢の惑いとが溶け合っている」。

Diethard Lübke はモリエールの劇との比較を行なっている。Kleists Umarbeitung von Molières “Amphitryon”⁽¹⁷⁾. 1968. 割りきっていて問題はあがあるが、分かりやすい論文である。Lübke によると、モリエールはプロローグで、観客にジュピターの意図を教えている。それは官能を満足させたいからであり、動物的な本能と言っても良いものであろう。クライストではこの序幕はない。第二幕第五場でジュピターの意図を明らかにさせる為に省いている。モリエールではこの場面は、ジュピターが不貞を疑われた妻の不興をなだめるのであるが、クライストでははなはだ違う。ジュピターの意図は自分の夫を神と崇めているアルクメーネの科をただす為である。結末の神の使命は自分の正体を明らかにして、アルクメーネを本当に神への愛へ導くこと、彼女の貞操の無実を明らかにすること、アンフィトリオンの嫉妬をなだめることの三点である。リルケが『確かにすべての文学作品の中で最も味わいが深く、最も純粋な個所の一つ』と呼んだアルクメーネの〈ああ〉は、ジュピターの言葉、『そなたはまだ不滅の者の顔を見知っていない。ああ、アルクメーネよ、そなたの心は、彼を前にすると、幾千もの至福につつまれるであろう』と対応させるとよい。「結末の〈ああ〉は従って彼女の幾千もの至福、ジュピターに寄せる燃えるような思いを表わしており、同時にまた彼について行けない嘆きを表わしている」。このときまた彼女は夫の腕の中において、それでアンフィトリオンへの愛を表現している。クライストのこの結末はジュピターにとって、モリエールの喜劇よりも満足のゆくものであろう。モリエールではアルクメーネは常にただ夫だけを愛して、神を愛したことはなかったと気付かざる。結末の神の言葉がその幻滅を語っている。

以上であるが、Lübke の説は説得力に乏しい。神への愛というのは如何なるものか。神へは敬意をではなかったのか。モリエールの神にしても、ソジーに「ジュピテール様は、丸薬に金色を塗ることを心得ていらっしゃる」と皮肉られる分だけの満足は味わっている筈である。

最後に Hans Robert Jauß の論文を紹介したい。Von Plautus bis Kleist :⁽¹⁸⁾
» Amphitryon « im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos. 1981. 彼の説は、先に Müller-Seidel を皮切りに紹介した学者たちが何らかの意味で、積極的なもの、宥和的なもの、総合的なものをクライストの劇の中に見いだして、それを強調しているのに対し、結論は、「人間が幸福になる可能性はクライストのアンフィトリオンではもはや見えない」と暗いものである。ただ悲劇か喜劇かという点に関しては、受容論の論者らしい見方を提示している。彼はまずプラウトゥスのメルキュールの句、『私はすぐに悲劇から喜劇を作り出せる。それも詩句の一つも変えずに』を引いて説明する。「この主張を真面目にとった Szondi は、アンフィトリオンの筋には悲劇的処理あるいは喜劇的処理の為の独自の素因があると考えている。『メルキュールの悲劇から喜劇への可変性についての言葉は逆にクライストのアンフィトリオンのひそかなモットーである。彼もまた、モリエールの喜劇に悲劇的陰影をほどこすには、モリエールの詩句を大概変える必要はなかった』。しかし

あるテキストの同一の言葉が、悲劇にも喜劇にも使われるとすれば、その変換可能性を説明する最も簡潔なものは、その際ドラマの出来事に対する観客の態度が変わらざるを得ないということではないか。アンフィトリオンの筋は、それが下から、無実の罪で苦しめられる人間の視点から見られる限り、必然的に悲劇的なものに見え、それを上から、自由に戯れる神々の視点から享受するようになると、どうしても滑稽に見えてくるのではないか。受容の二つの可能性はプラウトゥスの『アンフィトルオ』に埋め込まれている」。そしてクライストの劇は「悲劇と喜劇の因習的区別を笑っている」と見ているが、〈ああ〉についても貴重な視点が示されている。即ち、「モリエールの皮肉が従僕に言わせた最後の言葉の権利をクライストはアルクメーネにゆだねるだろう。それは意味づける視点の文学的変遷ばかりでなくまた歴史の変遷をも示している。不幸な意識の経験はそれまでは従僕の孤独な運命であり特権であったが、今やすべての人間を襲い、どのような嫌疑をもまぬがれていた人間的愛の最も純粋な人物にまで及んでいるのである」。「すでにモリエールの喜劇でラストの神の御威光に対し最後のソジーのアンビヴァレントな言葉があるように、クライストのアンフィトリオンでも、ヘラクレス誕生の知らせに対する答えとして意識を再び取り戻しつつあるアルクメーネの最後の〈ああ〉がある。あらゆる喜劇の結末の中で最も有名なこの結末に対して、かつてつけられたことのない解決を出そうという野心を本稿はもつものではない。同一性という新たに出された問題のドラマでの展開はクライストの結末では解決をみない。他者の見分けが自分でつけられないとき、自分はなお誰でありうるかという問に、アルクメーネの最後の答えは、間違いに気付いたことを知らせてはいるものの、同時にまたその結果を最後の止揚されがたい曖昧さの中にとどめている」。認知されなかった神が残したのは、壊された同一性だけであり、アンフィトリオンが羽根飾りを折ったように、アルクメーネも『魂の平安を破られた』と激しくなじっている。「神と人間のジンテーゼ」と解釈されてきた半神ヘラクレスの告知も事を水に流すこと（*ungeschehen lassen*）はできない。アルクメーネの〈ああ〉はこのジンテーゼに「強いられた和解という汚点」を残している。

このように Jauß は結末に外傷を読みとっている。Jauß の論文は他にもプラウトゥス、モリエールについて聞くべきところが少なくないが、ここでは割愛する。

以上 10 数篇の論文を駆け足で紹介したが、すくなくとも〈Ach〉が問題になっていることは御理解頂けたと思う。筆者の好みを言えば、Szondi、Jauß 次に自我の謎の Helmut Bachmaier と Thomas Horst といったところである。以上の論文の紹介で読者には充分であろうが、それでは論文として少し体をなさないので、次章から、好みの論者の説を適当にまぜあわせて、また Otto Rank の二重自我についての論文を手掛りにして、筆者の見解を述べてみたい。

II. 二重自我

クライストのジュピター像で顕著なことは、ジュピターに作者の〈私〉が先行の作に比べ強く感じられることであろう。プラウトゥスのユピテルも、モリエールのジュピテールもアンフィトリオンの〈私〉に化けるけれども、作者の〈私〉にまで化けた思い入れは感じられない。

ローマのユピテルは伝統的の神であって、戦争を見守る神(1, 249)であり、好色(序幕, 114)の神、しかし恐妻家(1, 511)の神であり、神として顕現する最終場面では誰もその行状に半畳を入れていない。祭壇も身近にあったと見えて、アンフィトルオは真面目にその用意を言いつけている。それ以外に変っている点は、奴隷の俳優の演ずる神(序幕, 93)という楽屋落ちや、妊婦を更に孕ませる超能力であるが、いずれも作者とは直接関係あるまい。腑に落ちないのは妊婦アルクメーナのことで、ドイツの学者には、妊婦を、それも度々襲うとは言語道断の破廉恥な振舞いと怒った学者もいるらしい⁽¹⁾。Szondiは、神は時間を自由に伸縮できるからと解釈しているけれども、「アンフィトルオがこの地より / 出征するにさき立って / 妻アルクメーナはその腹に / すでに子供を宿していた」とメルキユールが述べているように、妊婦を襲っていることは明らかであろう。子宮を専有しないで、アンフィトルオの子供とユピテルの子供とを別々に同時に生ませている点にあるいはこの神の遠慮が窺われるのかもしれない。しかし無神経な神ではある。

この劇ですでに二重自我による自我の同定の問題は出されている。しかし、メルキユールに愚弄されたソシアの報告に対し、「ありえない、同じ時刻に同じ者が同時に二カ所にいるなど…」とアンフィトルオが答えているように、二重自我の問題はありえないことを前提とした笑いといえよう。過去の時代を追体験することはできないけれども、恐らく現代よりも人々の顔は個性的で、人物が一人一人くっきりした輪郭をもっていたことであろう。イリイチもジェンダー論で過去をしのんでいる。「ジェンダーというのは、セックスとは異なるだけではなく、はるかにそれ以上のものなのである。ジェンダーは、二つの場所に同じものはありえないという根源的な社会的両極性を指している⁽³⁾」。プラウトゥスでは二重自我はナンセンスな取り違えにその意味があって、地口を好む作者の精神にその限りで通じている。

モリエールのジュピテールは序幕でメルキユールに次のように紹介されている。「二人の濃やかな愛情の若々しい炎を見て、ジュピテール様はああいう旨い策略を思いつかれたのです」。これはドン・ジュアンを思い出させる言葉である。「こんなに双方喜び切って、今にもこぼれ出しそうに愛情をそそぎ合う夫婦を見たことがない。……俺もこれには心を動かされて、其の嫉妬から恋の心も起ったのだ」。このようにフランスの神の動機は〈嫉妬〉とされて、はじめから噂話に興ずる人事の宮廷社会の気配が濃厚である。妊婦を更に孕ませるメタ生殖ではなくて、まずは〈或る甘い冒険〉であり、〈恋の悩み〉である。そこでこのフランスの二重自我には夫と神の区別の他に、更に夫と恋人の区別が加わることになった。「わたしはおまへから受ける心尽しをおまへの情熱とわしの人柄とにだけ感謝したい。わしにそれを興へて呉れるものが、夫という名前であって貰ひたたくないのだ」。誘惑者とコキュ、これがフランスの主役の二重自我であるのだ。これはモリエール自身身につまされた現象であったかもしれないが、それ以上に時代の笑いであり、趣味である。

一体にモリエールの主人公達の関心事は、結婚へ結ばれること、結婚生活を維持してゆくことであるが、これを阻むものが、彼らの内面的自我にある場合は少ない。その障害は多くの場合、無理解な父とか生まれ、金銭などの外的障害である。〈人間嫌い〉であっても、抽象的自我の問題というよりは、性格の問題、そして結局は相手が悪いとされる。外的障害は劇では知的戦略で克服できるもので、主人公が頼りなくても従僕が気転をきかせて、喜劇は大方ハッピー・エンドに終わる。ドン・ジュアンはこうした問題のない内面

の裏返しであって、空白の内面を有する問題児であるが、だからといって異性に接触できなくなることはない。接触しかできなくなると、その結果接触を失っている。恐らくドン・ジュアンは外的障害を無視してしまった存在、労働から逸脱した寄食生活者の実像の反映であって、このニヒルな一面をジュピテールも欺むく神(imposteur：第三幕第十景)として受け継いでいる。彼も思いは遂げても思いは通じないジレンマの中にいる。戦争を見守る職責がなくなった分、倦怠がまったのあろう。口説は洒落ていて、従僕までもがはなはだ雄弁である。もっとも首尾一貫してドン・ジュアンのように無責任に振舞っている訳ではない。夫の嫌疑を受けたアルクメヌを宥めるシーンでは、彼女の癩癩にひたすら譲歩して、「死んでおわびする」とだらしなく。しかし恋敵の夫に対しては、人間ドン・ジュアンと違い責任をとらされることはない⁽⁴⁾、神として気楽に対応している。剣を使う必要がなくて、レトリックで事は収まる。「二人のアンフィトリオンにはいくらでも嫉妬(des jalousies)をやかせておこうよ」(第三幕、第六景)とソジーの言う二人の関係は、最後は夫に花をもたせるジュピテールの言葉で手打ちとなる。「不滅な栄誉に飾られたジュピテール自らさへもあの女の真心を得ることは出来なかった」。フランスのジュピテールは格別真心は欲しくなかったことであろう。首尾よく、体裁よく情事を片付けるにこしたことはなく、言葉で済むことならいくらでも夫に譲歩していいのだ。気転のきく従僕ソジーは耳聡く、ジュピテールの屁理屈に皮肉な讃辞をおくって、最後を結んでいる。「何時もこういう事柄では、黙っているのが何よりの分別です」。ローマのユピテルは本性を明かすだけで、事は収まったけれども、フランスでは、上手な言葉を吐かなければ、事は収まらない。

ジュピテールの愛は、夫を通じて愛の言葉を恋人に伝える『亭主学校』のヒロインの業に比べると芸のないものであるが、同じような文脈のずれを出現させて、会話から肉体にいたる取り違えの滑稽の妙を見せている。しかし主人公達の人格がずれるまでには到っていない。この屈折は不幸な従僕にとどまっている。(例えば、「いいえ、私は下男で御座います、貴方様は御主人様で。それ故、貴方様の仰有ることが本當で御座います」(第二幕、第一景)。「本當のアンフィトリオン様は、御馳走をして下さるアンフィトリオン様で御座います」(第三幕、第五景)。

クライストのジュピターは、プラウトゥスの神、モリエールの神を受け継いでいるが、それ以上にクライストの神である。古くはグンドルフが「オリンポスも愛がなければ砂漠に等しい」というジュピターの科白を近代のバイロン型の世界苦病患者の声と非難したように、直ちに近代のロマン派の声が響いている。クライストのジュピター像が、先代の神と大きく違う点をそれぞれの幕からひろいあげると、次の三点になろう。一、屈折した性愛 二、感傷的形姿 三、加虐的傾向。

まず第一幕。クライストでは序幕がない。つまりジュピターの動機は語られないまま幕があく。登場人物の関係はソシアスが提灯相手に一人で芝居する際に順次明らかにされる仕掛けになっていて、すでに情事は進行し完了している。『O 侯爵夫人』のF伯爵と同じく、ジュピターは相手のみならず、観客や読者の了解なしに問答無用肉欲の処理をおこなっている。F伯爵は文で言えば、一(ダッシュ)の時間、ジュピターは引き伸ばされた一夜という長短の違いはある⁽⁵⁾が、どちらも正直なセックスではない。クライストでは、はじめに肉欲ありきである。しかしこの肉欲は隠されている。ジュピターはアンフィトリオ

ンの姿を借りている。この秘匿された肉体という点にクライストではまず感興があって、肉体を借られた者（コキュ）を笑う雰囲気はさほど感じられない。神の動機には、従って、肉欲に対する屈折が窺われ、この神は＜嫉妬する神＞よりもはるかにうぶなく羞恥する神＞の横顔をのぞかせている。

第二幕ではジュピターはアルクメーネに「あの人のうつし絵かと思った」ぐらいきれいに見えたと言われている。ここのジュピターは、生身の死すべき無常の人間としてではなく、時間に抗し、年をとらない絵の中の人間として感傷的に考えられている。この絵の中の人間にふさわしく、第二幕、第五場の会話ではジュピターは、現象としては愛されても、実体としては愛されないジレンマに終始する。

第三幕ではジュピターはアルクメーネに夫の選択をさせ、アンフィトリオンを絶望の淵に追い込んでいく。これは全能のジュピターの仕業としては、大人気がなく、病的傾向が強いといわれても仕方のない所業であろう。すでに第一幕で、アンフィトリオンのことを「大きな家欲しさに金持ちの王の娘を射止めてやにさがっておるやつではないか？*」と過激に中傷している。モリエールでは〈嫉妬しあっている仲〉に見えたものが、クライストでは、「アンフィトリオン同士はいがみ合って殺すの殺されるのとやってるかもしれねえが*」とソシーアスの述べる激しい関係に変わっている。全体にクライストのジュピターは、飾り帯に自分のイニシャルを用意していることから分るように、目立ちたがり屋で、口説は饒舌である。孤独の裏返しであろう。

この極端な傾向は何も神だけに限られたものではなく、他の人物にも同じように見られるものである。アルクメーネは、「目を取られたって、聞いたらあの人わかるわ。耳を取られたら、さわればわかるわ、さわる力がなくなっても、においでわかって見せるわ*」（第二幕、第四場）と述べ、すべて五官をとられても心さえ残してもらえたら、夫を捜し出してみせると言う。アンフィトリオンもまた呼応したかのように述べている。「たとえ目をくり抜いて卓に置き、からだから手足も耳も指ももぎ取って箱にしまっておいても、いやしくも亭主を見分けるのに不足だったはずがあるうか*」（第三幕、第一場）。

こうした徹底した自我に対する関心はクライストに特有なものであるが、また同時に近代の二重自我一般に見られる傾向でもある。ヒロインまでも病的なのは珍しいが、これは亭主（作者）の関心の投影と見れば不思議ではない。二重自我については、精神分析派の Otto Rank の古典的業績⁽⁶⁾（1914）があるので、それを覗いておきたい。

Rank は当時の映画『プラハの学生』に触発されて、二重自我という〈自我の根本問題 Urproblem des Ich〉に対し、比較文学と民俗学とを援用しながら分析を行っている。まず彼は、E.T.A.ホフマン、ジャン・パウル、シャミッソー、ライムント、オスカー・ワイルド、モーパッサン、ミュッセ、エドガー・アラン・ポー、ドストエフスキー等の二重自我の作品を調べて、次のような共通点を見つけ出している。「いつも問題になっているのは、主人公に、名前、声、衣服といった微細な点に到るまで酷似した人物像であって、これが『鏡から盗まれた』（ホフマン）ものの如く、たいていまた主人公の前の鏡に現われて、この二重自我が常にその原像の邪魔だてをして、通常女性との関係で破局をもたらし、そして多くは自殺、わずらわしい迫害者を殺すという迂回路をとった死で終わっている」。これらの作品の背後には、問題性のある作家がいて、「精神的心的障害への病理学的気質が、大概人格の分裂をまねき、特に、自分自身と自分の心的状態や運命に対して異常に強い関

心を示す自我コンプレックスを生んでいる。この態度が、世間、人生、殊に何ら調和的な対応を見だし得ない恋人への特徴的な関係をもたらしている。愛に対する直接的な無能、あるいは同じ結果になるが、愛に対する過度に緊張した憧憬、これが自分の自我へのこの極端な態度の二つの極を特徴づけている」。また Rank は人間の影、鏡像に対する未開人の考えを分析して、「影は人間の魂を意味する」ことを指摘した後、次のような結論を出している。「未開人が影について考えるときの様々なタブー、注意、禁忌は、自我に対する、自己愛的な尊重と、自我が脅威にさらされることへの並はずれた不安とを共に強く示している。原初的な魂の表象として、肉体的自我に可能な限り似た似姿、つまりまことの二重自我が考案され、かくて死の表象が、影や鏡像として具体化している自我の二重化を通して否認されるとき、それは、自我の避けがたい消滅にもっぱら脅威を感じている原始的な自己愛 (der primitive Narzißmus) であることは今や明らかであろう」。この原始的な自己愛は、自我の消滅、自我の損傷、中傷に対して病理学的不安を呈する程に防衛し、自己の全き消滅に対しても、性愛への没入に対しても同様に逆らう。「他方ではしかし防衛のこの同じ現象に、個人がそれに対して身を守ろうとする脅威が再び現れることになって、それで自体愛的な自己愛の実現である二重自我がまさしく性愛での好敵手にならざるを得ないし、また怖るべき永遠の没落に対する願望的防衛として元来作られたものである二重自我が、迷信では死の使者として現れるということになる」。

ジュピターをアンフィトリオンとの二重自我と見て、この分析を参考にすれば、なぜジュピターは、傷つくことのないように正体を隠したセックスをするのか、なぜ死ぬことのない絵の中の存在のように見えたのか、なぜ夫婦の愛を妨害するように働くのか明らかになろう。このジュピターには自己愛が少なくない。この劇が小説であれば、ジュピターは最後にはジュピター妄想を抱くそう状態のアンフィトリオンと暴露されかねないところであろう。無論この劇ではジュピターは伝統上の神であって、それで二重自我に普通見られる破局は回避されている。しかしそれは回避されているだけであって、破局は見えている。アルクメーネの〈ああ〉はこのかろうじて回避された破局に対する嘆息とも安堵ともつかぬ表白であろう。小説ならば自殺で終わるところが、この喜劇ではジュピター是認である。結末については以前触れたことがあって、単純化しすぎたきらいがあるが、大筋に於いては同じ読みであるので、くどいが再録する。

「クライストのアンフィトリオンもまた自我とエゴの愛を主題としている。そこでジュピター (ユピテル) は多分本質的な愛を、アンフィトリオンは現象的な愛を代弁している。愛は分離できるものではないだろうが、しかし近代の作家は敢えて極端な実験をしないと、この啓蒙化された世界で名を揚げるのは難しい。ジュピターは元来、対象への愛に対するアンフィトリオンの不安と疑惑が生んだ幻影である。感傷的なアンフィトリオンは二人出現して、素朴なアルクメーネを不幸にしなければならない。近代の男性は常にどちらのアンフィトリオンを愛しているのか、自分の妻に問い質さずにはおれない。自我、本質、感覚としてのアンフィトリオンか、それともエゴ、現象、対象としてアンフィトリオンか。しかしアルクメーネはただひたすら対象への愛を知っているだけである。このことが救済をもたらす。彼女の錯誤は真理に他ならない。アルクメーネは本物のアンフィトリオンを見誤ってしまう。そこでアンフィトリオンも彼女に合わせて、その錯誤に従う。
アンフィトリオン：神託にもまして私は彼女の偽りのない口の発した言葉を信ずる。

今みずから祭壇に立って誓う、……

彼が彼女のアンフィトリオンであると。

ジュピター : その言やよし。アンフィトリオンはお前だ。

このようにしてクライストは対象への愛を救っている。なるほど本質は婦人から愛されることはないけれども、しかしまたそれゆえにこそ個々人がこの世で愛される可能性がまだ残っているのである⁽⁷⁾」。

『アンフィトリオンはお前だ』の試訳は、マンの注釈によるとふさわしくなく、『お前はアンフィトリオンだ』と du よりは bist そして名前にアクセントを置いて読みたいとのことである⁽⁸⁾。すぐ後のジュピターの科白、『私はアンフィトリオンだ』を屁理屈ととらなければ、マンの読みが自然であろう。また単純化していた点を述べると、アンフィトリオンの無意識の不安に呼応して、既にアルクメーネが武勲 (エゴ) よりもすみれの花 (自我) へと分裂してゆく傾向のあることを失念していたことである。したがって〈ただひたすら対象への愛を知っているだけ〉という言い方は、〈本質を愛そうとしても対象を通してしか愛し得ない〉と言い換えた方が良いであろう。それはさておき、筆者が以前テキストを読んだときには、先のアンフィトリオンの自己放下の言葉にびっくりして感心したことを思い出す。知のはからいを棄てて信の世界へ入ってゆく姿に「念仏はまことに浄土にむまるるたねにてやはんべるらん、また地獄におつべき業にてやはんべるらん、総じてもて存知せざるなり。たとひ法然上人にすかされまひらせて、念仏して地獄におちたりともさらに後悔すべからずさふらふ」(『歎異抄』)に一脈通じる極限の精神を見る思いがしたからであろう。おそらくアルクメーネに選択させたのも作者技法の上からみるとこの言葉をはかせる為の無理難題である。「思惟する人間が、自分の確信より他人の確信をむしろ信ずるべきである場合が考えられるか」という逆説的な疑問をクライストは早くから抱いていた⁽⁹⁾そうである。(Christian Ernst Martini 宛 1799 年)

この強いリビドーの解放をもたらす自己放下の言葉ではじめてアンフィトリオンはその名前にふさわしく劇の主人公たりえていると思われるが、それに対してアルクメーネの方は、選択の後では、男性側の見栄に押されて、受動的立場に終始している。(ああ)に到る経過を見てみると、アンフィトリオンが自己放下 (他力) によって自己同定を得ているのに対し、アルクメーネは、自己確信 (自力) による選択の後、その錯誤を知らされ、最後に相手が神では錯誤はむしろ美德を意味するということになって身の証しを得ている。二転三転してから自己同定を得ており、安堵をもたらすものが、自分の錯誤であってみれば、この安堵には傷つけられた思いが加わってこよう。そもそもアンフィトリオンにせよ、ジュピターにせよ、アルクメーネを本当に愛していたか疑問が残る。どちらがアンフィトリオンか選択をせまるのは、いい大人のとる態度であろうか。この選択の場面ではアンフィトリオンは否認されるというマゾヒズムを、ジュピターは誤認させるというサディズムを、結果的に感じていて、両者ともに専ら自分のリビドーに従っているように見える。相手に対する思いやりよりも、傷にひかれ、傷をつけあう自己愛を優先させているように見える。アルクメーネは間違えなければどちらのアンフィトリオンも満足させられないという厄介な状況に追い込まれている。このような決断の場面に立たされることの一因は、アルクメーネ自身が武勲 (エゴ) よりも、すみれの花 (自我) と分裂してゆく傾向にあるからであるが、しかし分裂の投影源たる男性側が自らこの責任はとるべきものであろう。元

来女性は素朴な存在として、二重に分裂することのあつてはならぬ存在であるが、ここでは女性の直観すら間違ふという極端な事態になっている。しかもこの間違いを経なければ、同定（人格の救い）は得られないというのであれば、最後はやはり〈ああ〉と嘆息する他ない。安堵感の中に、自我を分裂させる現実に対する嘆きの混じった〈Ach〉と筆者は解釈しておく。

III メルクールとソシアス

ソシアスについては Robin Clouser の論稿が詳しいので、それをまず覗いておく。
Sosias tritt mit einer Laterne auf : Messenger to Myth in Kleists Amphitryon. 1975.⁽¹⁾

「モリエールの Sosie は小心な臆病者であるのに対し、Sosias は勇敢なふりのできる元気な (spunky) 男である。Sosie の臆病は笑いをさそうが、Sosias では反抗心が面白い。『どういう地位かって。ごらんの通り二本足で立っていまさ』。モリエールの敬すべき〈勇敢な私〉から暗い懲罰的な〈棒の私〉に変えられたメルクールも、Sosias のかたくなな抵抗には一言称賛の言葉を贈っている。権威殊に主人に対して、フランスとドイツの従僕の違いは大きい。Sosie は主人との関係を社会規範の典型とみとめ、良い主人をもっていると述べている。しかるに、Sosias は主人批判を緩めない。『名声かくれなき方と世間の人とはみな言っている』と距離をとった言い方をし、武勇よりもわずかばかりの思いやりと隣人愛をと注文をつけている。クライストのアンフィトリオンは尊大 (overweening) であつて、これは Sosias のみならず、彼の妻、メルクール、ジュピターがそう思っている。アンフィトリオンと Sosias の関係は、モリエールの劇の人間同士の関係ではなく、人と動物の関係に近くなつていて、メルクールもまた動物をあつかうように、Sosias に接している。

Sosie と Sosias の英知も異なる。Sosie が結末までオリンポスの見解に異議をはさまずに同意しているのに対し、Sosias は賢い道化の伝統の血をひいている。セルヴァンテスのサンチョやシェークスピアのフォルスタフや道化と同じく、支配者の理想的言動と現実認識に抗して、実際的で大地に根ざした英知を見せる。具体的に考える頭脳と、忠誠心をもった心が彼らに共通している。『名前を奪つてどうするつもりか、食べられるかね。飲めるかね』と肩書きをみとめない Sosias は尋ねる。また Sosias がアンフィトリオンの許に戻るのは、不誠実であつたことを反省した為である。Sosias が最初の独白の中で述べるアンフィトリオンの伝言にはアルクメーネに対する情愛の言葉が欠けている。クライストのアンフィトリオンは彼女に丁寧に事情を尋ねようとはせず、尋問の口調で尋ねている。彼の胸中にあるのは、傲慢と、自己称賛と不滅の名声への欲求である。従僕と妻は、献身と気くばりの大切さを知っているが、アンフィトリオンはなかなかこれに気付かない。従僕と同じようにアンフィトリオン消しをされた時、アンフィトリオンは羽根飾りを折つてジュピターと区別しようとするが、これは彼がまだ外面、体裁を信じていて、心の真実を信ずるに到っていないからである。しかし最後に妻の言葉を信ずると述べるに到つて、やつと暖かい心を取り戻している。新しいヒロイズムは、単なる腕力ではなくて、思いやりと隣人愛に基づいたものでなければならぬだろう。

Clouser も最後のアンフィトリオンの言葉には筆者と同じく感心しているようである。

ソシアスについては特に異を称える点はないが、人間を裸にしてゆくメルキュールとの問答には見ようによっては禅的に見えるが部分があるのでその点を簡単に触れておきたい。メルキュールがソシアスをなぐっているのは、Clouser が述べるように動物の虐待に近い暴力行為であろう。しかし昔はなぐられて、大悟した人がいる。「大愚云く、黄檗、何の言句か有りし。師云く、それがし三度、仏法的の大意を問うて三度打たる。知らず、それがし過有りや過無しや。大愚云く、黄檗よもに老婆なり、汝が為に徹困なることを得たり。更に這裏に来たって、有過か無過かと問う、と。師、言下に大悟して云く、元来黄檗の仏法多子無し、と」(臨濟録⁽²⁾)。無論ソシアスはなぐられても大悟せず、「ただすまねえがおれの身になって一つだけ教えてくれよ。おれはソシアスでないとなると、だれなのかねえ？だってそうだろう、おれだってなにかでなくちゃ困るからな？*」と一向にまともな疑問を呈している。ソシアスはソシアスでなくされたけれども、しかし有難いことにメルキュールから受けた打擲の痛みが残っている筈で、ソシアスもその気になれば、痛みを感じさせてくれる精妙な自然の体の働きに感じ入って、生かされている自分に気付いたところであろう。しかし勿論そのような賢しかな見解はおくびにも出さず、ソシアスは合点のゆかぬ顔をして帰ってゆく。この裸にされた人間の問答で浮び上がってくる問題は、性欲ではなく食欲である。それはプラストゥスから一貫して特にクライストでは徹底している。根源的に考えると食欲がまず問題になるのであろう。ジュピターによる人妻のつまみ食いとは対照的に、ここでは文字通りソシアスのつまみ食いがメルキュールによって曝露されている。ジュピターとアンフィトリオンが性欲の二重自我なら、メルキュールとソシアスは食欲の二重自我で、本能に対する精神の屈折がそれぞれ分担されて語られている。つまみ食いとは間遠な問題にみえるだろうが、しかし精神的なつまみ食い(盗用)となるとどうか。神の鉄槌を忘れてはならない。

またソシアスの姿をしたメルキュールがアンフィトリオンを嘲弄するシーンは Clouser が述べているように教育学的効果をねらったものであろうが、ここにも禅的な機微が見えないでもない。「大徳、錯ること莫れ、我しばらく爾が経論を解することを取らず、我亦爾が国王大臣なることを取らず、我亦爾が弁懸河に似たることを取らず、我亦爾が聡明智慧を取らず、唯爾が真正の見解を要す」(臨濟録⁽³⁾)。

メルキュールとソシアスは副主人公格であるが、両者がこの劇で演じている役目は決して小さくない。彼らは裸形の自我の姿を見せていて、ともすれば自己愛に傾きやすい主人公達に、出来るだけ身軽になったときの自我を教えていて、真の自由へのヒントを与えている。(ああ)と言わせない自由へのヒントを。

使用テキスト

『古代ローマ喜劇全集』Ⅰ プラウトゥス

アンフィトリオ：鈴木一郎訳 東京大学出版会 1975年。

『モリエール全集』第1巻～第3巻

- 吉江喬松訳並びに監修 中央公論社 昭和9年
 アンフィトリオンは第3巻 恒川義夫訳
 『クライスト名作集』 白水社 1972年
 アンフィトリオン：中田美喜訳
 IIの二重自我の章以降はほとんど中田訳をそのまま拝借している。*印がそうである。
- Plautus I The Loeb Classical Library
 William Heinemann LTD London 1966.
- Théâtre Complet De Molière III
 Ernest Flammarion : Paris.
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe.
 Hrsg. von Helmut Sembdner Hanser. 1970.
- 『ジロドゥ戯曲全集』 第一巻 白水社
 アンフィトリオン 38：諏訪 正訳

注

0. 序

(1) Vgl. Szondi, Peter: Schriften II

Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1978.

Fünfmal Amphitryon. S.170.

レクラム文庫(1903)の編者はクライストの作品を35番目の翻案とみており、ジロドゥもこのことを知っていたかもしれないそうである。

I.アルクメーネの〈ああ〉

(1)、(2) Szondi, Peter: Schriften II.: a. a.0. S.155-197.

なおほとんどの論文が10頁～30頁と短いので、引用の頁数は省略した。

(3) Erich Schmidt Verlag. S.92 - 113. Strukturkriterien.

(4) In: Euphorion. 25. 1924. S.241- 251.

(5) In: The Germanic Review 24. 1949. S.21-33.

(6) Badewitz, Hans: Kleists Amphitryon. Reprint. Sändig. 1975.

(7) Sembdner, Helmut: Kleist und Falk. In: Schiller-Jahrbuch 13. S.361-396.

(8) Clouser, Robin: Sosias tritt mit einer Laterne auf. In: The Germanic Review 50. 1975. S.275-293. Vgl. Ammerkung (1)

(9) In: Schiller Jahrbuch 5. 1961. S.118-135.

(10) Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Böhlau. 1961.

(11) In: Colloquia Germanica. Heft 2. 1969. S.87-110.

(12) In: Kleists Aktualität. Hrsg. von Walter Müller Seidel. Wege der Forschung. Bd.586. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1981. S.200-222.

(13) Vgl. Eduard Berend: Jean Pauls Ästhetik. 1909. Reprogra. Gerstenberg Hildesheim. 1978. S.56.

(14) In: Schiller-Jahrbuch 22. 1978. S.404-441.

(15) In: Die neue Rundschau 72. 1961. S.340-349.

- (16) Mann, Thomas: Gesammelte Werke. IX. 1960. S. Fischer Verlag. S.187-228.
- (17) In: Etudes Germaniques 23. 1968. S.358-366.
- (18) In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg.von Walter Hinderer. Reclam.1981.
S.114-143

II. 二重自我

- (1) 、 (2) P. Szondi: Schriften. II.: a.a.O. S.180.
- (3) イリイチ著、玉野井芳郎訳『ジェンダー』、142頁。岩波現代選書、1984年。
- (4) 宇京頼三「モリエール I — スカパンの笑い —」
『三重大学人文学部文化学科研究紀要』第1号 1984年によれば、「『ドン・ジュアン』
のあの断罪された無罰性 impunité punie の世界」44頁とある。
- (5) Vgl. Politzer, Heinz: Der Fall der Frau Marquise.
In: Deutsche Vierteljahrschrift 51. 1975. Anmerkung 25 S.109.
- (6) Rank, Otto: Der Doppelgänger. 1911.
In: Psychoanalytische Literaturinterpretation dtv wissenschaft.
Max Niemeyer. 1980. S.104-188.
- (7) 拙著『ジャン・パウルノート』九州大学出版会 1984. S.76f.
- (8) Mann, Thomas : a. a. O. S.227.
- (9) Vgl. Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. a.a.O. S.120.

III. メルクールとソシーアス

- (1) Clouser: a.a.O.
- (2) 『臨濟録』朝比奈宗源訳註 岩波文庫 156-157頁。
- (3) 同上書 123頁

あとがき

定年が近くなって、若い頃の論文を読み直してみました。若い頃は論文のために論文を書いている気分があって、その頃の論文は放置していたのですが、読み直してみると、これはやはり自分の論文であると思いました。ジャン・パウルを論じようと、シラーやクライストを論じようと、金太郎飴のようなものだと思い、リポジトリにまとめて発表することにしました。他にも若干ありますが、4編ほどが起承転結でまとまりがあるかと思いません。昭和の論文ではあるけれども、若干の笑いの仕掛けに微笑して頂ければ幸いです。訂正は誤字等に限定しています。

2010年8月

恒吉法海