

# ファウストとグレートヒェン

## 「グレートヒェン悲劇」とは何か？

田 中 岩 男

ゲーテの死後半世紀余を経て1888年にいわゆる『ウルファウスト』が発見されてみると、その主要な部分をなしていたのは意外にも「グレートヒェン悲劇」であった。通例「学者悲劇」と呼びならわされる悲劇の前半部が、「契約」の場をはじめまだ多くが欠けており不完全だったのに対し、可憐な町娘グレートヒェンをめぐる悲劇は、一見してほぼ完成されていたからである。

完成されていると見えたのは量的・形式的な面だけによるのではなかった。『ウルファウスト』全体が「牢獄」の場に終わる迫真的な「グレートヒェン悲劇」を中心に構想され、そこに学者ファウストにまつわる二、三の幽暗な場面が付け加わった、といった印象がむしろ強かった。いずれにしる、学者ファウストの悲劇が、掘り下げた性格づけの点でいまだ不十分なら、悪魔メフィストの出現も唐突でまったく動機づけられておらず、『ファウスト第一部』を構成するはずの二つの悲劇のあいだのアンバランス、とりわけ両者の有機的な連繋の欠如は目立っていた。

『ファウスト・断片』(1790)——これにはイタリア旅行中に書かれた「魔女の厨」の場などが加わっている——を経て1806年完成、1808年に印刷された現在の『ファウスト第一部』が、その最初の稿においてどのような形をとっていたかを知っておくことは、この詩篇全体にとって「グレートヒェン悲劇」の重要な意味を考えるうえで無駄ではないと思われる。おそらく1772年頃から詩人がヴァイマルに移る1775年までのあいだに書かれた『ウルファウスト』は、一口に言ってシュトゥルム・ウント・ドラングの瑞々しい生感情に支えられた「若きゲーテ」の作。その「天才時代」のドラマにおいて、若い詩人にとって切実な問題であった奔放な情熱と恋愛の苦悩が重要なテーマとして浮かび上がったのはむしろ当然であった。こうして中世ドイツの学者・魔術師の物語に、ファウスト素材の伝統にあってまったく新たなモチーフ、ゲーテの独創ともいえる要素が付け加わることになった。

それにしても、若い詩人がみずからもまだ十分に意識しないまま、暗鬱な学者の悲劇と「グレートヒェン悲劇」とを並行して書きついでいたとき、そこには確かにある種の必然性があった。『ファウスト第一部』を一個の完成した芸術作品として眺めるなら、冒頭の烈しいモノローグにすでにあられたファウストの抑えがたい衝動が、恋愛という最も純粹苛烈な対人関係の場において悲劇を必然的にしたことが、おのずと了解されるのである。これを少しく概念化していえば、「ファウスト的衝動」に駆られた(近代的)人間にとって永続的な人間関係、愛における「誠実(Treue)」は可能なのかという問題であり、ゲーテに即して見るなら、彼にとって『ファウスト第一部』を完成することは、半ば無意識のまま書きつけていた「グレートヒェン悲劇」の孕む問題性をわが身にお

いて反芻咀嚼し、意識化してゆく過程でもあったと思われる。しかもそれによって作品は、生気に溢れた若い詩人と60代を間近にした古典期の詩人の二重の視点をもつことによって重層化し、われわれ読者にとっては多義的でいっそう含みの多いものとなった。『ウルファウスト』に比してなにより顕著なのは作品に対する作者の批判的な距離——それは同時に「若きゲーテ」に対する壮年のゲーテの距離でもある——であり、ゲーテはファウストであって同時にファウストではない、というのはそういうことである。

「ファウスト的衝動」と先に概括的に述べたが、「学者悲劇」に現れるファウストを特徴づけていたものを摘記するなら、およそこんなふうになるう。

「落ち着きなく (unruhig)」というト書きとともに登場するファウストを印象づけるのは、まさしく Ruhe (安らぎ・憩い) のなさ、焦燥感と烈しい生への渴望である。神がその中に生きるべく人間に定めた「生きた自然」のかわりに、彼の籠もった「石壁の穴蔵」のような書齋はつとに「牢獄 (Kerker)」と化し、窓から射しこむ月の光にわずかに慰めを見いだすばかりである。「あらゆる知識の垢を洗いおとし、/おまえの露を浴びてすこやかな自分にかえれたら！」(V.396f.) 孜孜として努めてきた学問への絶望はいうまでもないとして、ファウストをとらえている葛藤は、深い亀裂としておそらく存在のもっとも奥深い根底を走っている。メフィストから冷笑的に「天からはいちばんきれいな星々をほしがり、/地上からは最高の快樂を要求する」(V.304f.) と評されるファウスト自身、胸のうちに住む「二つの魂」の相克を語っている。

「無限なるもの」「永遠なもの」に憧れる一方で地上の生に烈しく執着するファウストがあらゆる現世的価値を呪うのは逆説的であるが、そのファウストの最高の呪いが生存への「忍耐 (Geduld)」(V.1606) に向けられているのは特徴的である。シュトゥルム・ウント・ドラング期の若い詩人の、みずからの漲る活力・内的生感情と重ねあわされた動的・歴史主義的意識を反映して、ファウストもまた内にきざす活動への欲求、たえざる前進への衝動に突き動かされている。その根底にあるのは、世界は一瞬もとどまることなく流動し、たえず姿を変え、日ごとに新たになってゆくという感覚である。「世界は奔流のように転変して一刻の休みもないのに、/おれだけを約束ひとつで縛っておこうというのか？」(V.1720f.)、「さあ、時<sup>はやせ</sup>の急湍、/事件の渦潮のなかに飛びこもう！/……/休みなく活動してこそ男というものだ」(V.1754ff.)。——このような生感情と歴史意識に生きるファウストが「瞬間」を尊重することができないのは当然である。

もしおれが、瞬間にむかって、とどまれ、  
おまえはじつに美しい、といったら、  
そのときには、きみはおれを鎖につなぐがいい、  
そのときには、おれはよろこんで滅びよう！  
(V.1699ff.)

ファウストに固有な Streben をもこの意味で、たえざる前進への衝動、直進的志向と解するなら、Streben に憑かれ、それがいわば宿命となったファウストとは、一瞬も「休みなく (rastlos)」行為へと駆り立てられる近代的人間の心性の象徴ともみえる。「静止したら最後、おれ

は奴隷の身だ。／きみの奴隷であろうと、他のだれの奴隷であれ同じことだ」(V.1710f.)。——「けっして満足させられることのない Streben」<sup>1)</sup>を賭けてメフィストと結んだ、文字通りの der Ungeduldige であるファウストが、メフィストの約束した「小世界」(V.2052)で最初に出会う女性がグレートヒェンである。

## I

「悲劇」の舞台となるのは、中世末ないし近世初期と思しきドイツの小都市での市民生活。残された補遺を踏まえたトーマス・マンの表現によれば、「泉がわき、糸車がまわり、子どもの洗礼式が行われ、隣近所どうしのお喋りの声が聞こえる、牧歌的な片隅といった環境のなか」<sup>2)</sup>である。それは「市門の前」の場で学者ファウストが一抹の軽侮と憧憬との入り混じった感情で描いた、低い家並みと薄暗い部屋、重苦しくかぶさる屋根や破風、息苦しいほど狭い通り、そして「教会のおごそかな暗闇」(V.927)をもつ世界と本質的に異なるものではない。しかしここに現れるファウストは、「魔術のしるしに思いふける陰鬱な男によりもヴェルター、クラヴィーゴ、その他ゲーテに近い多くの人物にはるかに似かよっている」<sup>3)</sup>ように見える。もっとも、違いはおそらく外見ほどではないのかもしれない。彼もまた絶えず先に進んでゆくゲーニウスの、「急げ、クロノス！」という時代の精神の声をはっきりと聞いている。

二人の出会いから再会へといたる数場面は、ヨーロッパ「陰謀喜劇 (Intrigenkomödie)」の伝統を踏まえ喜劇的な色彩が濃厚であるが、「恋人」ファウストを特徴づけているのもまたその際立った「性急さ (Ungeduld)」と「直進性」である。——街角で通りがかりのマルガレーテに声をかけて拒絶されたファウストは、そのことでますます刺激され、「さあ、あの娘を手に入れてくれ！」(V.2619)と、さっそく従僕たるメフィストを指喚する。内心ほくそ笑みながらも、「そう手っとり早くは (geschwind) いきませんよ。／突撃で落とせる城じゃない」(V.2656f.)、「ただストレートに (nur grade) 召し上がって、なんになります？」(V.2647)と宥めにかかる相手にファウストは、今晚にもあの美しい娘を腕に抱かせる、それができぬなら「今夜かぎり、もうきみとはお別れだ」(V.2638)と、性急なことこの上ない。挙句は、ことばを濁して焦らすメフィストに、

おれに七時間も暇がありや、  
あんな小娘をだますのに、  
悪魔の手なんぞ借りまいに。

(V.2642ff.)

悪魔顔負けのシニシズムのようであるが、より重要なのは、ファウストが自分に欠けているという「暇」が、原語では問題の Ruh' であることである。ここにも何気ない台詞のうちに、ファウストを悪魔の手へと追い立てたのが彼の「Ruhe (安らぎ)のなさ」であることが示唆されている。——結局、大筋は「イタリアやフランスなんかのお話にあるように」(V.2652)展開し、メフィストはあらためて主人と娘を引き合わせるべく謀をめぐらすことになるが、その前におれを連

れて行けとファウストが要求するのが「あの娘の休む場所 (Ruheplatz)」(文字通りには「安らぎの場」)であるのは象徴的である。「一時も (keinen Augenblick) むだにせず、今日のうちに / あの娘の部屋へ案内しようじゃありませんか」(V.2665f.)と応じるメフィストを急かせて、ここでもファウストは「まだ早すぎます (zu früh)」(V.2672)と抑えられる一方で、贈物の用意を命じて「さっそく (gleich) 贈物か」(V.2674)と感心されてもいる。「魔女の厨」で「からだに薬をいれた」(V.2603)ファウストの変貌振りもさることながら、多用される時の副詞によって強調される「恋人」ファウストの、変わらぬ「性急さ」はきわめて印象的である。

メフィストから「フランス人顔負け」(V.2645)と揶揄されるファウストが、恋人としてもただの「女たらし (Hans Liederlich)」(V.2628)でないことは、つぎの「夕」の場面で早くもあきらかになる。案内されたグレートヒエンの「清楚な、小さな部屋」にひとり残ったファウストは、そこに感じとった、自分とはまったく異質な存在様式のもとに生きるひとつの世界に魅了される。「狭い地上の生」(V.1545)の耐えがたい制約を呪い、「牢獄」としか感じられない世界をむなしく脱しようとした同じファウストが、いま初めて「地上の生」の制約と制限のうちに無限の豊かさを見いだす可能性を予感する。

平和な静かさと秩序と充足足りたところが、  
部屋いっぱいを満たしている。

この乏しさのなかになんという豊かさ、

この牢獄のなかになんという浄福があることだろう。

(V.2691ff.)

ファウストにそのように感じさせているのは、いま彼のこころをとらえている愛の力、「切ない恋のなやみ」(V.2689)であろう。ここでモノローグを語るのは、もはやいかがわしい「誘惑者」でもなければ、「この世にあることは重荷で、 / .....おれには生が厭わしい」(V.1571f.)と嘆いた老学者でもなく、愛しい人への憧れにおののくひとりの「恋する男」にちがいない。その男の目には、彼女の部屋は「神聖な場所 (Heiligtum)」であり、愛らしいその手は「神々の手のよう (göttergleich)」で、「このささやかな家 (Hütte) もおまえが住んでいることで天国 (Himmelreich) となる」(V.2708)。——それにしても、ファウストのモノローグからは肝心のグレートヒエンの姿にもまして、むしろファウスト自身の姿のほうが、あるいは、ファウストがグレートヒエンのうちに見ているかが、鮮明に浮かび上がってくる。

たとえば、ベッドのそばの革の脇掛椅子に腰をおろしながらファウストは、この代々の「家長の座 (Väterthron)」に着いた「一族の長老 (Ahnherr)」を子どもたちが群がって取り囲み、幼いグレートヒエンもまたクリスマスの贈物に感謝して祖父の老いた手に接吻する、和やかで敬虔な家父長的な情景を想像する。そこには、かつてのヨーロッパには確かにあった、社会の基本的単位としての「家」とその長である「父」を中心に営まれる自律的「世界」が思い描かれている。ところで、ファウストの書齋には「先祖以来の家具類 (Urväter-Hausrat)」(V.408)が所狭しと押し込まれ、用立てられることもなく埃をかぶっている。ファウストには先祖から受け継いだモノはただ無用の「重荷」

(V.684) であり、学究としても彼は、ワーグナーのように尊敬する「父」から受けた技を誠実に言い、「子」に伝えることで学問の進歩に貢献できる、といった楽観論を信じることはできない。むしろ彼は、少年の日に父の作った薬によって「ペスト以上の猛威をふるい」(V.1052)、その「恥知らずな人殺しが褒められる」(V.1055) という苦い経験を味わっており、彼の自覚的な生はいわば「家」と「父」を否定し、伝統から自由になろうとするところから始まっている(この点で彼は、もう一人の「初期近代にふさわしい神話的人物」、象徴的な「父殺し」のドン・ジュアンと通底するところがある<sup>4)</sup>)。

グレートヒェンのベッドのわきで、幼い彼女の生い育ってきたさまを思い描くファウストの姿もきわめて印象的である。そこで彼はグレートヒェンを、まさに「自然の子 (Naturkind)」<sup>5)</sup> として想像する。

自然よ。おまえはここで軽やかな夢につつんで、  
生まれながらのひとりの天使を育てあげたのだ。

ここで、清浄無垢な自然の営みによって  
あの神々しい姿がつむぎ出されたのだ。

(V.2711ff.)

そのような想像にふける彼自身は、万物をいつくしみ育てる「あらゆる生命の泉」である自然を前に、むなしく渇きに悩まなければならぬ存在であった。「無限の自然よ、おまえのどこを捉えたらいいのだ。／おまえの乳房はどこにある？」(V.455f.) ——グレートヒェンとその世界の描写に宗教的な形象が多用されるのも特徴的であるが、結局ファウストはグレートヒェンのうちに自分とはまったく対極的な存在を見、そこにつよく惹かれているといえる。家父長制的な伝統も、自然も、信仰も、すべていわば彼が失ってしまったものを象徴する符丁である。両者のこの 極性 (Polarität) はこの後も繰り返し示唆されるが、とりわけ「森と洞窟」の場ではそれが今一度ファウスト自身の口によって総括的に述べられることになる。

おれは逃亡者ではないか？ 一所不住の家なしではないか？

あて あて 目的もなく、休むことも知らない人非人で、

轟々と岩から岩へ突進する たき 飛瀑のように、

欲望に狂って、奈落をさして落ちてゆくのだ。

それにあの娘はどうだ。その激流から離れたところ、アルプスの緑の野の小屋に、

あどけないぼんやりした気持で住んでいる。

そして、その日その日のいそしみは、

家のなかの小さな世界に限られている。

それなのに、神に追われた憎まれ者のこのおれは、

岩々に襲いかかって、

それをこなごなに打ち砕くだけでは

飽き足りず、

あの娘を、あの娘の平和を、葬らずにはすまなかったのだ！

(V.3348ff.)

グレートヒェンとの仲がすでに深まり、二人の関係が最初の微妙な段階にさしかかったこの場では、ファウストの自己描写においてみずからの存在原理の暴力性・破壊性がことさら強調されているということはあろう。それにしても、二つの場にあらわれた二人の恋人の Polarität に本質的な差異はなく、興味深いことに、それがファウスト自身によって捉えられたものであることも共通している――。

G・カイザーは、ファウストとグレートヒェンとしてあらわれたこの 極性 を若きゲーテが好んで扱った主題、ヴァイマル以前の自由律の賛歌「さすらい人の嵐の歌」(1772)や「馭者クロノスに」(1774)、また小説『ヴェルター』(1774)などに見られる さすらい人 (Wandrer) と 牧歌 (Idylle) の両極の構図に属する典型的なもののひとつであると解釈する。<sup>6)</sup> 永遠に憩いなき者としてさすらい旅人はこころの平安にあこがれ、内面的に無際限に生きる「さすらい人」を限られた狭い「牧歌」は絶えず魅することになる。都市からの「逃亡者」であるヴェルターにとってロッセがヴァールハイムの牧歌そのものであるように、「ほうぼう旅をしている」(V.3019)よそ者のファウストにとってグレートヒェンはまさに牧歌を体現する「自然の子」だというのだ。二人の出会いにおいて、牧歌の「自然」は、いうまでもなく、分裂し、不幸な意識に悩む「精神」によって発見される。

カイザーの所論はきわめて魅力的で啓発的でもあるが、「牧歌」(Idyll)の語源とされるギリシア語の eidyllion が本来 „Bildchen“ (「小さな絵」)を意味していたように、<sup>7)</sup> 美的・規範的な性格が強い「さすらい人と牧歌」の構図は、むしろ全体をまとまった一枚のスタティックな「絵」として定着しがちで、ファウストとグレートヒェンの Polarität が孕んでいる動的・歴史的な要素に十分に対応し切れない憾みがある。同じことは、『ファウスト第一部』全体の構成・筋の運びを相反する二つの運動、別の Polarität である「収縮」と「拡張」の交替に最終的に還元しようとするP・レクヴァットの解釈<sup>8)</sup>にも、ファウストを エントウジヤスト ――「放我」と「集我」、「拡張」と「収縮」という生命の「創造的な Zwiennatur のバランスの崩れた人間」――と捉え、過剰に「拡張」に傾く彼の エントウジヤスムス にドラマを動かす一切の動因を求めようとする R・Cr・ツィンマーマンの解釈<sup>9)</sup>についても同様にいえることである。そして、この点で示唆的なのはU・ガイアーの所説である。その『ファウスト注解』において「歴史性の読み方」という一章を立てたガイアーは、ファウストを「原理 (Prinzip)」としての「近代的人間」と解するひとつの見方を提示し、ゲーテはシェイクスピアのように歴史的な事件そのものではなく、「事件の条件と前提、すなわち近代的な意識という、事件の根底にある原理を造形した」<sup>10)</sup>という。そこで「近代的人間」の表徴として挙げられるのが、その先験的な „Obdachlosigkeit“ „Unruhe“ „Unbehaustheit“、そして „Flüchtigkeit“ などなのである――。

こうしてみると、ファウストがみずからを形容する「<sup>あて</sup>目的もなく、休むことも知らない (ohne

Zweck und Ruh')」「逃亡者 (Flüchtling)」にして「家なし (der Unbehauste)」とは、まさしく「原理としての近代的人間」の代名詞に他ならない。彼を特徴づけているのは、なにより「静止」することのできない「安らぎのなさ」であり、「突進する」滝水のようなその「直進性」である。そしてそうであるだけ、「夕」の場のファウストがグレートヒェンの部屋、 Ruheplatz で一瞬にせよ静止し、深い Ruhe を味わっているのはきわめて重要である。——「ここでおれをつつんでいるのは魔法の靄だろうか？ / まっしぐらに享樂をもとめて、せきたてられる思いでやってきたが、 / いまそのおれが、無垢な愛の思いに溶けて流れそうな気がする！」(V.2721ff.)「ここにおれは、このままいつまでもじっとしていたい」(V.2710)。

直進の人としてのファウストの「衝動」は、「まっしぐらに　、せきたてられる思いで」(Mich drang's, so grade....) といった語法にも十分うかがうことができる。絶えずそうした衝動に駆り立てられている人間は、もちろん「いま」「ここ」という 現在 に安住することができない。「静止したら最後、おれは奴隷の身だ」は、メフィストとの賭けのいかにかわからず、まぎれもない「近代的人間」の心性である。ファウストにとって「ここに」(Hier) が特別な意味をもつのはそのためである。「ここに.....じっとしていたい」というとき、ファウストの絶対化された「自我」という「牢獄」はすでに溶解しだしている。それはほとんど「瞬間」に対して「とどまれ」と言おうとしたにも等しいはずである。<sup>11)</sup>

いずれにしろ、ファウストが「乏しさ」のうちに「豊かさ」を、「牢獄」のなかに「浄福」を見、„Hütte“ が一瞬 „Himmelreich“ と感じられたのは確かである。彼のうちなる「最善のもの (das Beste)」(V.10066) の存在を証する、「有限なるもの」のなかに「無限なるもの」を予感したこの体験は、やがてファウストの 救い にとって重要な契機となるはずだが、ひとまずここでは文字通り一瞬しか続かない。「早く、早く (Geschwind!)」と急ぎ立てるメフィストの妨害によって既定の誘惑計画へと引き戻されてゆくファウストの、「こんなことをして、いいのだろうか (soll ich?)」(V.2738) という抵抗の声はいかにも弱々しい。そして、一瞬のまどろみから覚めた衝動がいったん運動を獲得すれば、あとはもう——「奴隷の身」とならぬためには——いよいよ加速度を増して「突進する」ほかはない。

「隣の女の家」と「庭」の二つの長い場にはさまれた「街路」は、短い場ではあるが「恋人」ファウストを考えるうえできわめて興味深い材料を提示している。グレートヒェンとの再会をお膳立てするため、「取り持ちや橋渡しにもってこいの女」(V.3029f.) と首尾よく関係をつけてきたメフィストは、計画実現のためと称して、ファウストに女の亭主の死をともに証言するよう要求する。これまで神や世界、人間について臆面もなく定義をくだしてきたあなたですが、そうしたことについてだって「シュヴェルトライン氏の死についてほども知っていたんですか」(V.3049) と偽証を迫るメフィストを、ファウストは「嘘つきの詭弁家め」(V.3050) と罵って片付けることができない。「偽証」というかたちで持ちだされた問題が、じつは彼の「愛」の本質と深く関わっていることを、内心ファウストもひそかに感じているからである。「真心からの愛」などそもそも信じないメフィストには、まして愛の持続、「永遠とわに変わらぬ誠と愛 (ewige Treu' und Liebe)」(V.3056) を信じることはできない。「それもみんなやっぱり真心から出るんでしょな？」(V.3058) ——変

わらぬ愛の誓いがリアリストの悪魔の目に「自己欺瞞」としか見えぬのは当然としても、メフィストの挑発に対するファウストの反応はいささか過剰である。

よさないか。真心からだとも！——おれの胸の中のこの感情、  
このこころの乱れを言いあらわそうとして、  
ことばをさがして見つからず、

おれの身を焼くこの熱情の火を、  
無限だ、不滅だ、永遠だといったとしても、  
それが悪魔流のことばのもてあそびか、たぶらかしか。

(V.3059ff.)

「それでもわたしのいうのが本当ですよ！」(V.3067)と冷然と言いとおすメフィストに、結局ファウストも譲らざるをえない——「おまえのいうとおりだとも。おれとしてはそうするしかないのだからな」(V.3072)。だが、ファウストがメフィストに屈せざるをえないのは、彼のいうように「そうするしかない」ためだけではない(「夕」の場の „soll ich?“ からこの „weil ich muß“ には、倫理的にみてファウストのあきらかな後退が認められる)。「わたしの方が少し深い真相を知っているのでなければね」(V.3051)という悪魔の言い分にも正当性を認めないわけにゆかないからであり、その声は、抑えようとしても抑えきれない彼自身の深層の声でもある。——身を焼く情熱を「無限だ、永遠だ (unendlich, ewig)」と主張するファウストは、正しいと同時に自己を偽っている。グレートヒェンの部屋で体験したように、彼を襲う情熱の火のうちにも一瞬「無限なるもの」「永遠なるもの」が顕現することがある、という意味では彼は正当である。が、「おれを神々の近くにまで高めてくれるこの歓び」(V.3241f.)の一方で、やがて彼自身告白するように、「もはやなくてはならない存在となった道連れ」(V.3243f.)の煽り立てる「狂熱の焰」に焼かれて、彼は「欲情から享楽へとよるめき、/その享楽のさなかに、また新しい欲情への渇きに身を焦がす」(V.3349f.)ほかはない。そもそも烈しい衝動に駆られて先を急ぐ Flüchtling は、感情生活においても「ここに……いつまでもじっとして」いることができない。それは彼自身ひそかに感じている。そしてこのことは、「実践の場」において早くもあらわになる。

「偽証」に同意することで実現した——おそらくは何度目かの——逢瀬の場となる「庭」において、二人の関係は急速に深まり、恋は最初の頂点を迎えている。愛の告白がなされ、続く「庭のあずまや」では最初の接吻が交わされる。それにしても、この「告白」はかなりという以上に微妙である——グレートヒェンの話し方が気取っていてわざとらしいとして、「花占いもまた子どもらしい素朴なものではなく、……ファウストの発言、ここでは彼の愛の告白を挑発するのに使われている」という指摘があるが、<sup>12)</sup>それは多分まちがっている。身分や教養の違いをいやでも意識せざるをえないファウストを前に、グレートヒェンのことばが「いよいよ彼女の日常語から離れてゆく」のはむしろ自然なことであり、その無垢な一途さ、相手を信じきった純一さは「ファウストをひしと抱き、接吻をかえす」彼女の、「あなた！ わたし、心から愛してよ！」(V.3206)の一語からも

疑うべくもない。問題は、むしろファウストである。

ロココの牧人劇の一場を想わせる、当の相手を前にしての恋の花占いにある種の遊戯性を認めるとしても、「愛している——わたしを！ (Er liebt mich!)」(V.3184) と、あどけない喜びに声ははずませるグレートヒェンに対する、ファウストの応えはどこか奇妙である。「そうだ、愛しているとも！ この花占いを / 神のお告げだと思いがいい。おまえを愛している！」(V.3184f.) ファウストの「おまえを愛している！」は、じつは „Ich liebe dich!“ ではない。花占いの „Er liebt mich!“ を巧みに引き取って変形した „Er liebt dich!“ である。当然あるべき誠実な愛の告白に、花占いのことばの「引用」が取って代わっている。このかすかな違和感は「告白」が核心に移っても解消されないばかりか、むしろその異様さが浮かび上がってくる。「おまえを見るこの眼、 / この握りしめる手に、 / 口には言いあらわせぬことを言わせてくれ」(V.3188ff.) という、「告白」の中核はこうである。

身も心もささげつくし、

永遠の歓喜を感じるのだ。永遠だ！

永遠でなければならぬ！ この歓喜が消えるときは絶望のときだ。

いや、消えるものか！ けっして消えることはない！

(V.3191ff.)

ここでも、身も心も「ささげつくし」、歓喜を「感じる」主体は一義的な わたし ではない。„Sich hinzugeben ganz und eine Wonne / Zu fühlen, ....!“ と、zu 不定詞句をもちいた構文によって一般化・曖昧化され、主語の明示は慎重に回避されている。「ささげつくす」対象のはずのおまえにすらここには示されていない。そのことで無意識裡に回避されているのが愛の告白に必然的に伴う「責任」だとすれば、計らずもこの台詞は悪魔流の「ことばのもてあそび・たぶらかし (Lügenspiel)」に限りなく近づいていることになる。そして問題の「永遠の (ewig)」である。奇妙なことに、「永遠」なのはファウストのグレートヒェンへの愛ではない、愛の「歓喜 (Wonne)」のほうである。しかもその歓喜が「永遠でなければならぬ (ewig sein muß)」というとき、彼はそれが永遠であることを確信していない。「いや、消えるものか！ けっして消えることはない！」と、まるでモノログのように、二度まで繰り返さなければならぬのはそのためである。(独白のようなこの台詞のあと「しばし放心の態」だったファウストは、恋人の「駆け去った」のに気づいてはじめて「その後を追う」(nach V.3194。))「永遠に変わらぬ誠と愛」(V.3056)の誓いたるべき「告白」からは、むしろ、変わらぬ愛のもとにとどまりえない人間の「不安 (Unruhe)」が見まがいようもなく滲み出ている。ケラーが「ファウストの愛し方は、彼の生き方と同様である」<sup>13)</sup>と、「庭」の場についてレクヴァットが、「幸福の頂点において転換の兆しがあらわれている」<sup>14)</sup>というのもそのことであろう。——悲劇は「近代的人間」ファウストのエートスのうちにすでに準備されている。

## II

「愛の持続」をもちこたえられない男、 変わらぬ愛 にとどまることのできぬ人間をもって「近代的」というとすれば、それにはおそらく多少の補足的説明を要するであろう。十八世紀後半のドイツ演劇に頻出する「不実な男」のモチーフは、この不幸な恋人たちを、そして彼らを創造した詩人たちをとらえていた歴史意識と無関係ではないと思われる――。

問題をゲーテに限っても、彼もまた多くの不実な男たちを、それも『ウルファウスト』とほぼ同時期に書かれた戯曲において、繰り返し取り上げている。『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』(1771 - 73) のヴァイスリンゲン、『クラヴィーゴ』(1774) の同名の主人公、さらに『シュテラ』(1775) のフェルナンドなどである。ここでは少し回り道をして、これら「不実な男」たちの歴史意識を検討し、いわば搦め手から説いて「不幸な恋人」ファウストの「近代性」の傍証としたい。

ゲーテが歴史上のファウストと同じ十六世紀に生きたドイツの騎士、ゲッツの素材に向かった背景に、民謡をはじめとする民族固有の文学の価値を説くヘルダーの教えがあったのは確かである。が、創作の過程で詩人の共感は明らかに、「無政府状態の乱世を生きた、この野性的で善意の独行の人」<sup>15)</sup> に劣らずヴァイスリンゲン――ゲッツの幼馴染で、今は立場を異にするかつての朋友にも向けられるようになる。勇敢な騎士の、時代との闘いと没落を主題とするゲッツ劇のもとで、恋人を棄て新たな恋へと走る「不実な男」の葛藤と死を描く、ヴァイスリンゲン劇の比重が不当に大きくなったのはそのためである。

もちろん二つの劇は密接に関わっている。図らずも捕虜となって連れてこられたゲッツの城で、ヴァイスリンゲンは彼の妹のマリアを見染めて婚約し、二人の関係はあらためて固く結ばれ直すかに見える。が、すでに二人の生の軌道が決定的にすれ違ってしまっていることは、何より彼らの歴史意識に端的にあらわれている――。「従うものは神と皇帝と自分しかいない自由な騎士」<sup>16)</sup> としてゲッツは、無秩序の時代を生きながら、秩序の喪失が一時的なものであり、秩序は回復されうし、回復されなければならないと思っている。その意味で彼は依然として、神 王 父 の構図に象徴される古い静態的秩序世界のうちに生きており、世界と調和的な関係にある。これに対してヴァイスリンゲンは、ゲッツに敬意と愛情を抱きながらも、美しい過去を思い起こさせて彼を自己の理念の世界へ引き込もうとするゲッツに、過去がもはや戻らぬことを説いてこれを退ける。――「老ベルリヒンゲンがこの暖炉のそばに坐っていて、そのまわりをおれたちは、さんざ駆け回って遊んだものだ。お互い天使たちのように愛しあっていたっけなあ。そんな幸せな時代は、もう過ぎた」(S.89)。

「そんな時代は、過ぎた」と二度繰り返されることばに万感の思いがこもっているが、太古の族長時代の生を想わせる「幸せな時代 (Glückselige Zeiten)」への追憶によって彼の認識の眼が曇らされたり、行動への意思が鈍らされたりすることはない。「神」と「皇帝」と「家長」という原型の生の秩序を守ろうとするゲッツに論駁して諸侯の政治の論理を説くヴァイスリンゲンは、すでに引き返しようにもなく歴史の時代に足を踏み込んでいる。彼にとって世界とは刻一刻すがたを変え変貌する歴史的な世界にほかならず、そのなかで彼もまた諸侯たちによって推し進められようとして

いるドイツの再編という大事業の一翼を担おうとする。「やりかけたままになっている仕事」(S.114)を口実に居残ってしまう、彼が舞い戻った宮廷こそは、悪徳と欲望、権力と術数が渦巻き、その矛盾と葛藤からおのずと運動と発展が生じてくる近代の動態的歴史的世界のいわば縮図であり、宮廷生活の化身というべきアーデルハイトのまわりには「いのちが、火が、活力がある」(S.104)。

若い詩人の共感が——たとい一時的にしる——欲望に駆られ、衝動のままに行動する新しい生き方に注がれたのは確かである。その視線は、古い伝統と因習に縛られて行き詰まった旧制度の秩序よりも生命と活力の時代、やがて世界を震撼させることになるフランス革命を象徴的な事件とする、来るべき新時代＝近代に向けられていた。そして「幸せな時代は、もう過ぎた」というヴァイスリングゲンが、おのれの内部にはっきりと新しい時代の胎動を感じとっていたとすれば、彼がゲッツの善の秩序にとどまれないのは当然である。ゲッツの善意と妹の「やさしいマリア」(S.103)の愛にもかかわらず、彼は「不実な男」として必然的にマリアを捨て、ゲッツ劇の枠からはみ出してしまうであろう。

翌1774年の『クラヴィーゴ』の主人公は、ゲーテ自身のことばによれば、<sup>17)</sup>「ゲッツ中のヴァイスリングゲンと対をなす人物、というより主役として完全な姿を現わしたヴァイスリングゲン自身」であるという。「近代のアネクドートの劇化」として構想されたこの悲劇では、「ゲッツでは主要な関心事を弱めないためにただ暗示するしかなかった諸場面」が十八世紀のマドリッドを舞台に全面的に展開される。

王室文書官のクラヴィーゴは、進歩と発展の近代を象徴するように、上昇と前進への衝動に憑かれた野心的な青年として登場する。彼の唯一絶対の目標は、有象無象のひしめく宮廷で「頭角を現わすこと」であり、そのためには手段を選ばない彼にとって、唯一の障害は「女ども」である。——「向上あるのみ！ 出世あるのみだ！ それには苦勞もするし、策略も必要だ！ ありったけの知恵をしぼらなきゃならん。ところで、女どもだが、あいつらときたら！ 女どもを相手にしていると、やたら時間ばかりつぶされちまう」<sup>18)</sup>。またとない立身のチャンスを前にして、婚約者のマリーを「だました」(S.261)疾しさと葛藤に揺れる彼の内面を、友人のカルロスが代弁し弁護する。

妙な言い草だね！ 人間この世に生きるのは一度きりだけ。これほど力にあふれ、前途洋々というときも一回限りなんだ。そいつを十分利用しなかったり、思う存分羽を伸ばさないようなやつは、間抜けってもんだ。それを、結婚だとさ！ 人生が今まさに大きく飛躍しようってときに結婚して、家庭にこぢんまりおさまって、身を縛るのかい。人生の道の半分も歩き終わってなくて、かちとるべきものの半分もまだ手に入れてないって時期にさ！ きみが彼女を愛したのは、まあ自然のなりゆきというものさ。でも、結婚の約束をしたのは、馬鹿げていたよ。そんな約束を守っていたとしたら、それこそ狂気の沙汰だったろうさ。(S.262)

すぐに想起させられるのは、ドン・ジュアンの特異な結婚観である。『ドン・ジュアン』(1665)

の幕開けで主人公は従僕のスガナレル相手にこんなふうに自説を展開している。

なに？ おまえは最初にできた女といつまでもくっついていて、その女のために世間と縁を切れ、ほかのだれにも目をくれるな、と、こう言うんだな？ ……まっぴらごめんだ。惚れ抜くなんて芸当は、ばか者だけに任せておくさ。美しい女はみんなおれたちをとりこにする権利があるんだ。最初に出会ったのを笠に着て、ほかの女たちが男の心をとらえようとする無理からぬ望みを断ち切るって法があるものか。……約束したってむだなことさ。ひとりの女に惚れたからといって、なにもほかの女に冷たくする義理合いはないではないか。<sup>19)</sup>

ドン・ジュアのうちに近代を準備する「父殺し」を見ようとする『ドン・ジュアの埋葬』の水林章がつぎのように述べるのも、当然この箇所を踏まえてのことである。——「ドン・ジュアがあらゆる女を次々に娶る男、毎月のように結婚する男であることは、彼のドン・ジュアとしての性質を決して損ないはしない。いや、それどころか、逆に、結婚という本質的に宗教的な制度を根こそぎにする態度こそが、彼を初期近代にふさわしい神話的人物にしたあげてているのではないだろうか。」「実際、結婚が成立したかと思えばすぐさまそれを反故にするという冒瀆的なプロセスを無限に繰り返すことによって倒錯的な独身者たらんとする彼は、家と家系と子孫の完全なる破壊者として私たちの前に姿を現わしているのである。一家の父となり、子供に囲まれたドン・ジュアを誰が想像できるだろうか」<sup>20)</sup>。

最後のくだりはファウストにもそのまま妥当するが、まずはカルロスの所説を見よう。「一度きり」「一回限り (nur Einmal)」と大書して強調されているが、ここには人生の歩みと重ねあわされながら、歴史的なものを一回性のもとのみならず近代的な動態的歴史思考が反映している。この世に生きるのが「一回きり」であるように、歴史の時間は成熟と発展を生みだしつつ不可逆的・一回的に流れ過ぎてゆく。そしてそのような思考の洗礼を受けたものにとっては、「利用しない」まま過ぎてゆく時間は無駄な時間であり、「女ども」の相手は「時間つぶし」としか感じられない。しかも近代の息吹に触れた人間の眼に、静態的世界に安らっている人が（ヴァイスリンゲンにとってマリアがそうだったように）時として病的な翳りを帯びて見えるのはいかんともしがたい。——カルロスから二者択一を、「マリーと結婚して、静かな市民の生活と平和な家庭の楽しみに幸福を見いだすか、それとも、名誉ある人生航路をさらに走り続けて、手近の目標をみざすか、二つに一つ」(S.293) の決断を迫られるまでもない。いったん行動への欲求と前進への衝動に目覚めたものは、もはや「平和な片隅の幸福 (Glück einer ruhigen Beschränkung)」（S.293）に安住することはできない。壊したものを回復することにとどめて、「自分の情熱や活動の範囲をけっしてそれ以上に広げようとはしない正直者」(S.293) ではありえないクラヴィーゴもまた、必然的に「二重の裏切り」(S.292) によって「不実な男」の系譜に連なることになる。

クラヴィーゴやカルロスほど自覚的な覚醒者ではないが、『シュテラ』のフェルナンドも「自由な世界」への漠然とした憧れから妻子を捨て、家を出る。自分でも十分に捉えきれない彼の衝動は、1775年の初稿ではつぎのように語られている。

フ란ツ、わたしは立ち去らねばならない！——わが身を縛るなんて馬鹿なことだ！ こんな状態では、わたしの一切の力は窒息してしまう。こんな状態にいては、わたしの魂のあらゆる活力は奪われてしまう。狭く窮屈なところに閉じ込められてしまうのだ！ わたしのうちには、あらゆる可能性があるではないか。どんなことだってそこから発展できるのだ。——わたしは立ち去らねばならぬ、自由な世界へ！<sup>21)</sup>

「自由な世界」の内実が、はっきりと具体的に描かれているわけではない。が、そこがあらゆる能力の発展をゆるす可能性の世界と予感されたとすれば、そして「こんな状態」がそれを阻む「狭く窮屈な」制約と感じられてしまった以上、彼もまた妻と子の「平和な片隅の幸福」にとどまることはできない。一人の男をめぐる二人の女 という、この劇の主題の陰で見えにくくなっているが、これより20年前の戯曲、レッシングの『サラ・サンプソン嬢』(1755)を並べてみると、問題はいっそうはっきりする。同様の構図を扱ったレッシングの市民悲劇において、おなじ問題が萌芽的に先取りされている。

若く美しい理想的な恋人サラと出会って、メレフォントはそれまでの自堕落な生活を断ち切り、昔の愛人を捨てて愛するサラと駆け落ちする。最初は反対していた彼女の父もついに折れ、正式な結婚の許しがあたえられた途端、メレフォントには自分自身の心が「謎」になる。

おれはおれ自身にも何て謎なんだ！ このおれは何者だろう？ 馬鹿者か、それとも悪人か——いや両方だろうか？——いたずら者の心め！——おれは悪魔かもしれぬが、あの天使を愛している。——愛している？ そうさ、愛しているとも。……それなのに、それなのに——自分自身に言うのも恐ろしい——それなのに——これをどう考えればいい？——それなのにおれは、サラを永遠に、正式に自分の妻にする瞬間を恐れている。<sup>22)</sup>

恋人を愛していながら、メレフォントは結婚という永続的な結びつきを前に立ちすくむ。「ひとりの女に一生縛られるという憂鬱な思い」を振り払うことができないのだ。彼自身にとっても「謎」となる、このまったく思いがけない心の内部の叛乱は、何よりもこの劇の輝かしい中心をなす、サラ父娘の体現する明晰な啓蒙の理性的の世界に対して向けられている。理不尽だと知りながらも、おれの心の動きをどうすることもできずに、彼は父娘の理性的で明るい秩序世界から不可避的に迷い出てしまう——。

ところで、それが「謎」だったのは当のメレフォントにとってだけではなかったかもしれない。E・シュタイガーは、「作家がまだ古い精神で語っているのに、その言葉は同時に新しくも解釈できるため、古い世代も反抗的な若者たちも同等の権利をもってそれを抛りどころにする、といった現象が稀ではない」<sup>23)</sup>と述べ、『ゲッツ』と同時期に書かれたレッシングの『エミーリア・ガロツィ』(1772)をそのような作品の例に挙げている。「謎」について語るメレフォントのことばも、まさしくそうした場合に当たるであろう。彼がただの「女たらし」でも「放蕩者」でもないとすれば、彼

もまた誰よりも早く——その作者にも先んじて——おのれの内部に時代の新しいうねりを予感して、既存の秩序に踏みとどまることのできない「不実な男」の一人であり、まぎれもないフェルナンドの兄弟にして先達なのだ。——メレフォントからフェルナンドまで、彼ら、ひとりの女への 変わらぬ愛 に耐えることのできない男たちは、その「不実な」愛のかたちをとおして、先進的な人びとの意識の底にすでに気泡のように浮かんでいた、来るべき新しい時代 = 近代への期待と不安とを予感のうちに語りだしていたのである。

若いゲーテがいかにしてそのための「言葉」を獲得したか、についても簡単に触れておこなら、それはまず甘くも苦い幾多の恋のレッスンによってであり、その個人的体験の意味を歴史の流れのなかに位置づけようとする徹底した意識化の過程をつうじてであった。いや、ゲーテにあっては、作品化そのものがこの意識化の一つの過程でもあった。一種の自画像といってよい「不実な男」たちのことばと、たとえば手紙のなかの彼自身の「肉声」とを較べるならそのことは一目瞭然であり、その表現の酷似は驚くばかりである。

現実の恋愛においても「結婚」はもちろん難問中の難問であり、葛藤を前に十九歳のライブツィヒの大学生は友人に宛ててこう書いている。

聞いてくれ、ペーリッシュ。ぼくはあの娘を捨てることなどできないし、その気もまったくない。しかし、それでもぼくは去らねばならない、去ろうと思う。だが、彼女を不幸にはしたくない。彼女が今のまま変わらずずっと大切な人でいてくれるなら！ ペーリッシュ！ 彼女には幸せでいてほしい。それなのにぼくは残酷無残にも、彼女からすべての希望を奪ってしまうだろう。そうせざるをえないのだ。なぜなら、およそ娘に希望をあたえる人は、約束するのだから。<sup>24)</sup>

恋の相手は三歳年上のケートヒエン・シェーンコップフ、前年の冬、断ち切れぬ恋情と嫉妬に狂って彼が愁嘆場を演じた当のその人である。その舞台となった、芝居見物に出かけた劇場では、皮肉な偶然にも、そのとき『サラ・サンプソン嬢』が舞台にかかっていた。狂態を逐一報告した翌朝の手紙に彼は「『サラ』の夢を見た」と暗示的に書き、一ヶ月ほど後の手紙では率直に、「ぼくたちがともに不快な思いをしている原因は、すべてぼくにある。彼女は天使で、ぼくは馬鹿者だ」<sup>25)</sup>と吐露している。

グレートヒエンの「モデル」であるともいわれる、シュトラースブルク近郊ゼーゼンハイムの牧師の娘、フリーデリーケ・プリオンに対しても、もちろん、ゲーテは「約束する」ことなどできない。<sup>26)</sup> 美しいエルザスの五月の数週を牧師館で過ごし、あますところなく恋の幸福を味わった後、ぐずぐずと逗留を続ける若者の心に、やがてひとつの苦い認識が生まれてくる。「ぼくは行くのか、行かないのか、それとも——」と書き出された六月のある手紙<sup>27)</sup>は、「外も内も雨降りです」と続き、「向こうの教会の塔の上の風見鶏のように」せわしない「ぼくの定めなき魂 (animula vagula)」について伝えている。至福の恋の経験によって彼が知ったのは、いかに美しい最高の瞬間も、未来と引き替えにそれを引き止めることはできない、という痛切な認識であった。彼もまた「平和な片

隅の幸福」に安住しうるには、すでに時代の風をあまりに敏感に感知しすぎていた——。

ぼくの心の状態はじつに奇妙です。……おまえの子供時代の夢はことごとく叶えられたのではないか？ と時々ぼくは、この至福に充ちた地平にわが眼をめぐらせて楽しむとき、自問してみるので。これこそおまえが憧れていた妖精の庭ではないか？——そうだ、これこそそれだ！ ぼくはそう感じます、愛する友よ。しかも望んでいたものを手に入れてみると、以前より少しも幸せになっていないのを感じるのです。追加！ 追加！ これを運命はどんな幸せにも付け加えるのです！<sup>28)</sup>

結局、二ヵ月後、ゲーテは恋人に別れも告げずにフランクフルトへ去り、この「世界の小さな片隅」<sup>29)</sup>と永遠に訣別する。故郷からシュトラースブルクの友人ザルツマンに宛てた手紙に、「ゼーゼンハイムの牧歌」に直接触れた箇所は見当たらないが、「ぼくの前進の衝動 (nisus vorwärts) はあまりに強いので、息もつけないくらいです」<sup>30)</sup>ということばは、当時のゲーテの生活感情を語って余りある。抑えがたい烈しい衝動に駆られながら、すでに「天才時代」といわれる日々を生きていた若い詩人は、感傷派の仲間たちから「さすらい人 (Wandrer)」とも呼ばれていた——。ゲーテのうちに「グレートヒェン悲劇」の構想が芽生えてくるのはまさにこうした時期のことである。

### III

「泉がわき、糸車がまわり、……隣近所どうしのお喋りの声が聞こえる」近世ドイツの小都市の「牧歌的な片隅といった環境のなか」、「わたしたちの前を歩きまわり、恋をし、そして身を滅ぼしてゆく」<sup>31)</sup>グレートヒェンの存在と運命は、ひとまずこの「小世界」にいかにも似つかわしく造形されている。彼女の破局を前に、「なにもあの女がはじめてというわけじゃありませんぜ」(「曇り日」とシニカルな台詞を吐くのはメフィストであるが、その運命と同じく彼女の姿は、たとえばヴェルターの話、恋人に棄てられ絶望のあまり自殺するひとりの市民の娘の姿を彷彿とさせる。

気立てのいい娘だった。狭い環境に生い立ち、毎週きまった仕事を引き受け、家事に従事するだけの暮らしだった。日曜日には少しずつ買いためたものでおめかしをして、仲間の女の子たちと郊外をぶらつくとか、お祭りともなれば逃さずダンスに出かけたり、そのほか喧嘩や陰口の詮索に熱中して、近所の女の子と時間を忘れておしゃべりするのが関の山、という、たのしみといっってはほかにあてもない、そんな娘だったんだ。<sup>32)</sup>

グレートヒェンの日常も——ファウストと出会うまでは——この娘のものと本質的にそう変わらなかったであろう。几帳面な母親に躰けられた秩序の精神に従って、毎日「テーブルの上に純白の布をきれいに広げ、ノ足もとには白砂を美しい波形に撒く」(V.2705f.)。「……煮炊きに掃除、編物にノそして縫物と、朝から晩まで忙しく立ち働き」(V.3111f.)、合間には糸車に向かいもする。

おめかしには人並み以上に興味があって、「ひとの罪が話題になるときは、/いくらしゃべってもしゃべり足りないくらいだった！」(V.3579f.)——「ほんとうは、そんなに切りつめた暮らしをしなくともいい」(V.3115) かわり、グレートヒェンの生きる世界は、ファウストが彼女について夢想したような「天国」でもなければ、むろん理想の「牧歌」ではない。

父親はすでに亡くなり、いわば代理の「父」として「家」を守るべき「兄は兵隊に出ている」(V.3120)。ファウストの置いていった「小箱」を見つけたグレートヒェンの、「誰かがこれを質に持ってきて、/それで母さんがお金を貸したんだわ」(V.2786f.) という台詞からすると、一家は父が遺した「ささやかな財産」(V.3117) を資本に一種の貸金業によって生計を立てているらしい。伝統的な「家」を統べる家政は、その支柱である家父長制的支配の点でも、自家消費経済の点からも崩れかかっていることが見てとれる。いや、「小箱」の宝石類を寄進された司祭の、「教会の胃の腑は至って丈夫で、/これまでも地所や領地をいくつも呑み込んだが、/ついぞ食傷したということがない」(V.2836ff.) ということばから推して、世界の根幹だった 神 王 父 という構図そのものが怪しくなりかけている。一見「牧歌的な片隅」と見えた近世ドイツの小都市にも、市場経済の支配に代表される近代への流れは確実に押し寄せようとしている。

それにしても、やはりグレートヒェンの形姿はヴェルターの語った自殺した娘とは決定的なところで違っている。それは、グレートヒェンがつねにファウストとの関係において、つまりファウストに対する Polarität として、意味づけられているからである(これは、「魔女の厨」を出てきたばかりのファウストが「教会帰り」のグレートヒェンと出会う、二人の出会いの場にすでに始まっている)。そしてこの Polarität によって、とはつまりファウストの存在をとおして、あらためてグレートヒェンの生きる「牧歌」の「歴史性」が浮かび上がってくる。

グレートヒェンの住む小世界に「牧歌」を見たのがファウストの一方的な所為であったように、自殺した娘と同様、何の変哲もない日常を生きているグレートヒェン自身がそこに価値を認めたり、まして Polarität としての自らの意味を意識することはありえない。「庭」での二人の会話はしばし同じ主題をめぐるているが、グレートヒェンがそれを十分に理解できないのはむしろ当然である——。「旅慣れた」「なんでもご存知の方」を相手に、「わたしなんかのつまらない話が、お気に召すはずはないんですもの」(V.3075ff.) と吐露し、「でも、お友だちが大勢おありなんでしょう。/わたしなどより賢い、物わかりのいい方が」(V.3098f.) と語を継ぐグレートヒェンに、そのつどファウストはこう応えている。

いいえ、あなたのひと目、あなたのひと言が、  
この世のどんな知恵よりも、わたしにはうれしいのです。 (V.3079f.)

ああ、素朴で無垢なたましいは  
自分で自分の貴い価値を知らずにいるのです！  
謙遜で控えめなつつましさこそ、  
恵みふかい自然の最高の贈り物なのに—— (V.3102ff.)

グレートヒェンのことばが相手に媚びるただの卑下ではないように、ファウストのことばに誇張やお世辞はない。心底からの感慨であり、真率な表白であろう。そこには、長年宇宙の秘密を探って「知 [識] (Wissen)」を求め、「知」に絶望した学者としての経歴がおそらく反映している。メフィストと結んだ直後にすでに、ファウストはこう告白していた。

自然はおれの前にかたく扉を閉ざしている。

思索の糸は切れた。

いっさいの知に、おれはすでに吐き気をもよおして久しい。

(V.1747ff.)

それにしても、詩行にして千行以上を隔てた二つの表白に期せずして「自然」が見えるのは、決して偶然ではない。「自然」は「素朴」と並んで若きゲーテをはじめとするシュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちのいわば標語のひとつであり、さらにいえば十八世紀後半にはっきりした形をとるようになった時代の憧憬であった。その感情に最も明瞭な表現をあたえたのはいうまでもなくルソー (1712 - 78) であり、「学問と芸術の進歩は、習俗を純化することに寄与したか」<sup>33)</sup> という命題に否定をもって答えた『学問・芸術論』(1750) も、自然状態と社会状態の人間を鋭く対比させた『人間不平等起原論』(1753) も、いずれも広い意味で「自然」という大きな主題をめぐっている。

ところで、ルソーは本来「善」である「人間をこれほどに墮落させたのは、……彼の行なった進歩と、彼の得た知識でなければいったいなんであろうか」<sup>34)</sup>、「人類のすべての進歩がたえず人間をその原始状態から遠ざけている」<sup>35)</sup>と述べ、現代人の「墮落」の原因を人為的・社会的なものに求めつつも、人間が自由と平等のうちに生きられた牧歌的「自然状態」を、「もはや存在せず、おそらくは少しも存在したことの無い、多分将来もけっして存在しないような一つの状態」<sup>36)</sup>と規定している。世界と自己との幸福「素朴」な一致を「自然」と呼ぶ『素朴文学と情感文学について』(1796)のシラーにとっても、そのような「自然」は「われわれがかつてあったところのもの」<sup>37)</sup>であり、すでに決定的に失われている。両者の所説は微妙に異なるようにも見えるが、二人がすぐに、「しかしながらそれについて正しい観念をもつことが、われわれの現在の状態をよりよく判断するためには必要であるような状態」(ルソー)、「また、われわれが再びなるべきところのもの」(シラー)と続けているように、「自然」を「理念」として捉える点で、両者は完全に一致している。すなわちシラーによれば、「われわれが愛するのは、自然の個々の対象そのものではなくて、それらによって表された理念である。われわれはそうしたもののなかに、静かな創造する生命、自己自身から生まれる安らかなはたらき、固有の法則による存在、内面的な必然性、自己自身との永遠の一致、を愛するのである」<sup>38)</sup>。

ファウストがグレートヒェンのうちに「自然の子」を見ていたことは、「夕」の場のファウストのモノローグに関連してすでに指摘した。ここでさらに明らかになるのは、「素朴」なグレートヒェンをとおして彼が「理念」としての「自然」、例えば「静かな創造する生命」や、存在そのものか

ら発する「安らかなはたらき」や、「自己自身との永遠の一致」などを愛していたであろう、ことである。——そこから浮かび上がってくるのはむしろ、「自然」から疎外され、「素朴」を失い、自己との分裂に悩む「近代的人間」の意識、「原理としての」近代的人間そのものの姿である。そして、この意味で、ファウストが覚醒した近代的自我の象徴であるとすれば、そのファウストに見いだされるグレートヒェン、「あどけないぼんやりした気持ちで (mit kindlich dumpfen Sinnen)」「小さな世界に限られた / その日その日の家庭のいそしみ (ihr häusliches Beginnen)」(V.3352ff.) に生きる「自然の子」は——少なくともファウストにとっては——近代以前の牧歌的なまどろみ、の化身でもあろう。そしてここで、そもそも「子ども」が近代の発見であり、ルソーは「子どもの発見者」ともいわれたことを想起しておくことは、むだではないかもしれない。

ファウストに対する Polarität としてのグレートヒェンを考えるとき見逃せないのは、彼女の存在のもつ「安らかなはたらき (das ruhige Wirken)」であり、「休みなき (rastlos)」「安らぎのない (unruhig)」ファウストに決定的に欠けていたのはまさにこの Ruhe であった。ファウストを——みずからの「けっして満足させられることのない Streben」を賭けて——悪魔メフィストと結ばせるのも、彼のいわば永遠の Rastlosigkeit であったことは、「賭け」をめぐる両者の応酬にほぼ明らかである。——「でもね、先生、おいしいご馳走をゆっくり落ち着いて (in Ruhe) / 賞味したくなるときも、いずれすぐにやってきますぜ」(V.1690f.)。 / 「もしおれが、のうのうと (beruhigt) 安楽椅子 (Faulbett) に寝そべったら、 / その時はおれももうおしまいだ！ / ..... / 賭けをしよう！」(V.1692ff.)

「グレートヒェン悲劇」とは、「休みなき」ファウストの存在によってグレートヒェンの Ruhe が攪乱され、否応なく崩壊する存在論的悲劇と見ることができるが、ほかならぬゲーテが「ゼーゼンハイムの牧歌」を同じ視座において語っている。後年、功成り名遂げた詩人は、初めてゼーゼンハイムを訪れた若き日を『詩と真実』において回顧し、小さな森に囲まれた、その名も Friedrikens Ruhe と呼ばれる丘に立ったときの印象をつぎのように書き記す。

ところが、そこへ入って行くと、わたしは何とも不思議な気持ちになった。というのは、ベンチを置いたきれいな空地がそこに現われ、そのどれからもあたりの美しい眺めを楽しむことができるのだ。.....わたしは一つのベンチに腰を下ろし、そして一番太い木に「フリーデリーケの憩い」と書いた細長い小さな板がかけてあるのに気がついた。この憩いをかき乱しにわたしは来たのだなどは、思いもかけなかった。というのも、芽生えようとする情熱は、その起源を知らぬと同様、終わりあることを考えてもみない。ただ楽しく朗らかな心地でいて、不幸をもたらすことがあろうとは予感もしないのだが、それが情熱の美しいところでもある。<sup>39)</sup>

すべてはいやがうえにも美しく理想化して描かれているが、ゲーテがみずからフリーデリーケの Ruhe の攪乱者であると認め、その情熱に「不幸をもたらす」ことになった因を求めているのは重要である。牧歌世界にとって彼はそこに「とどまる」ことのできない異質な闖入者だったように、グレートヒェンの Ruheplatz に忍び込んでしばしの Ruhe を味わうファウストもまた、

遅かれ早かれ「不幸をもたらさずにはいないだろう（文字通りファウストの「闖入」とともに彼女の部屋に残される宝石の小箱は、「異物」の侵入を徴づけるまぎれもない記号である）。

ところで、若きゲーテを「ゼーゼンハイムの牧歌」にとどまらせなかった彼の「情熱」、息もつかせぬ「前進の衝動 (nisus vorwärts)」が、すでに見たとおり、いわば時代の感情であり「歴史的」なものだったように、ファウストを原理として「近代的人間」と捉えるとき、その Polarität としてのグレートヒェンの Ruhe もまた「歴史的」に位置づけることが可能となろう。たとえば、「近代」をさかいに西欧人の時間意識は決定的な変容を経験したとされるが、「静止したら最後、おれは奴隷だ」と、一瞬も「休みなく」行為へと駆り立てられるファウストに、近代の不可逆的な「直線時間」の表象を見ることができるとすれば、自然と調和し、そのリズムとサイクルに従って「その日その日のいそしみ」に生きるグレートヒェンには、近代以前の「円環時間」の表象を見てもよいであろう。「庭」の場でファウストに語られる、母に代わって小さい妹を世話した日々を追憶するささやかなエピソードは、グレートヒェンの生きる「時間」にとってきわめて本質的である。

でも、ずいぶんつらい時もありましたわ。

夜は、赤ちゃんの<sup>ゆりかご</sup>揺籃を

わたしのベッドのそばに寄せておいて、ちょっとでも動くと

わたしの眼がさめるようにいたしました。

お乳を飲ませたり、わたしの横に寝かせてみたり、

それでも泣きやまなければ、起き上がって、

あやしなから部屋のなかを行ったり来たりいたしました。

そして朝は早くからお洗濯。

それから市場に出かけ、帰ればお勝手の心配、

それが今日も明日も、ずっと同じように続くのです。

ですから、いつも元気だというわけにもまいりません。

そのかわり、食事がおいしく、夜もよく寝られますの。

(V.3137ff.)

結句はふたたび初句へと還り、言説全体がいわば円環をえがいて循環している。いや、じつは巡っているのは言説だけではない。「それが今日も明日も、ずっと同じように続くのです (Und immer fort wie heut so morgen)」という句が端的に示すように、グレートヒェンの生きている「時間」自体が循環しているのだ。——「あなたは、何よりも浄らかな幸福を味わったのですね」(V.3136)というファウストのことに誇張はないが、烈しい自我の衝動に駆られて「突き進む」ファウストが近づいてくるとき、その運動そのものによって「円環」が破られ、やがて「浄福」が崩壊しなければならぬのは不可避的である。「あどけないぼんやりした気持ちで」娘が住んでいる「アルプスの緑の野の小屋 (Hüttchen)」と「轟々と突進する飛瀑 (Wassersturz)」の比喩の対比は、そのことを鮮やかに表している。「グレートヒェン悲劇」はここでは、すべてを引きさらってゆく「ファウスト的」時間、西欧近代を急速に支配し始めた「直線時間」によって、静的な秩序のうちに休らっ

ていた牧歌的な「円環時間」が侵食され、必然的に崩壊する悲劇、となろう――。

「直線時間」による「円環時間」の支配は、歴史的には同時的に進行した教会の「鐘」から機械仕掛けの「時計」への移行によって具象化されことになるが、そのことの文化的・社会的な意味を背景にすると、**「悲劇」**はいっそう陰影を濃くするようである。

教会の「鐘」は、農村的・自然的な、そして宗教的な時間の表現である。「一日」が朝・昼・晩に分割されていけば十分であった。固定的な生活様式が持続するかぎりには、「鐘」で時を表わしていけばよい。しかし時代はとうとうとして変動つねなき状態に変わりつつあった。鐘によるおおざっぱな時間区分ではやっていけなない時代が到来した。商人の時間と手工業者の時間は、少しずつ教会の時間を掘りくずしていく。時計が鐘に勝利する時は近い。市民社会の時間意識の発生は、古代以来の時間表象を解体していく。<sup>40)</sup>

中世史家ル・ゴフのいわゆる「教会の時間」から「商人の時間」へ、<sup>41)</sup>の変化であり、それはまた「農村的・自然的な、そして宗教的な時間」の危機をも意味している。「世界は奔流のように転変して一刻の休みもないのに」(V.1720)と訴え、「福音の声は聞こえるが、おれには信仰がない」(V.765)と嘆くファウストの、「もしおれが、瞬間にむかって、とどまれ、／おまえはじつに美しい、と言ったら」と始まる問題の「賭け」において、「鐘」と「時計」の比喩が使われるのは、決して偶然ではない。――「そのときには、おれはよるこんで滅びよう！／甲いの鐘が鳴りわたり、／……／時計は止まり、針が落ちるがいい。／おれにとって、時はもう終わったのだ！」(V.1699ff.)

「庭」での二人の対話にもどるなら、例のエピソードを披露する前にグレートヒェンは、「あんな苦勞なら、何度でもしてみたいくらいですわ」(V.3123)と吐露していた。が、ファウストのもとで、彼女がああ「何よりも浄らかな幸福」を味わうことは二度とないであろう。何気なく漏らされたグレートヒェンのことばのもつ悲劇性は、やがて愛する人の子を手を掛け、嬰兒殺しの罪で処刑を待つ「牢獄」において、不意に恐ろしい意味を帯びて浮かび上がってくる。いずれにしろ、近代以前の牧歌的まどろみのうちにファウストと出会った「自然の子」に、あらゆる「意識」は無縁であろう。連続する「庭のあずまや」を含む「庭」の全体は、グレートヒェンの印象的なつぎのことばで結ばれている。――「ほんとうに！ ああいう方は、／何だっておわかりになるんだわ！／……／わたしなんか、なんにも知らない小娘 (ein arm unwissend Kind) なのに、／どこがいったい、あの方のお気に入ったのかしら」(V.3211f.)

#### IV

さきにグレートヒェンをヴェルター語る自殺した娘に比べてみたが、ファウストとの関係を描いても、彼女を独自の、えもいわれぬ愛らしい魅力的な存在にしているものに、グレートヒェンのうたう「歌」がある。それは「トゥーレの王」のような文字通りの歌から、糸を紡ぎながらのつづ

やきにも似た独白や、受苦聖母への切羽詰った祈りをも含む、広い意味での「歌」である。およそ歌わない『ヴィルヘルム・マイスター』のミニオンが考えられないように、「歌」なくしてグレートヒェンの魅力はありえないであろう。いや、トーマス・マンによれば、「そもそも彼女自身がひとつの歌である。それは、きわめて個性的な芸術によって浄化された——あるいは、晩年のゲーテが好んで用いた表現をつかえば、蒸溜された 民謡なのである」<sup>42)</sup>。

「歌」は機能的な点からも、「グレートヒェン悲劇」にとって本質的な意味をもっている。この悲劇の様式を説明して「舞台用バラード (Bühnenballade)」と呼んだのはE・シュタイガーだが、それは彼のいうように、「グレートヒェン悲劇」に特に顕著な「さまざまなジャンルの中間にあって、具象的なものを音楽化し、抒情的なものを形象化し、しかも決して目標を見失うことがない」<sup>43)</sup>ゲーテ固有の詩的本質にだけよるのではない。外面的な筋の運びによりも内面的な出来事に重点の置かれたこの劇では、場面間の因果的なつながりはむしろ希薄で、各場はひたすら内面的な事件へと収斂しながら——バラードにおける各詩節のように——頂点から頂点へと多分に飛躍をとまなげて進行する。その意味深い「頂点」をなすのが「歌」であり、「歌」は悲劇の重要な転換点に配されることで、歌うひとの内面を鮮やかに浮かび上がらせる。「歌」の内容はもとより、その形式の微妙な変容が、内面の見まがいのない変化を伝えている。ヒロインの内面の展開そのものが主題ともいえる「グレートヒェン悲劇」において、「歌」は二重の意味で本質的である。

グレートヒェンが最初に歌うのは、ファウストと出会った日の「夕」、寝室で「服をぬぎながら」(vor V.2759)である。声を掛けられたときは、きっぱりはねつけたのであるが、ひとりになったいま、彼女の心には、あの「ほんとうに頼もしそうな方」(V.2680)の印象がすくよく残っている。それは、出会いの直後の「今日のあの方はどなたかしら、/それがわかるのなら、わたし何かあげてもいい」(V.2678f.)のことばにも明らかである。しかも彼女の外出中に、すでに当の男は「闖入者」として彼女の部屋を訪れている。未知なものが始まろうとする予感にグレートヒェンが慄くのは、むしろ彼女の健全な感覚の鋭さを証している。「身体じゅうがなんだかぞくっとする——/わたしは、なんて臆病なおばさんだろう！」(V.2757f.)——M・コメレルの繊細な表現によれば、「……彼女の運命はすでに始まっている。そのことを彼女は知らないし、理解していない。が、運命は存在し、彼女自身のなかから語りだし、そして彼女はびくっと身をすくめる。こうして彼女はトウレの王を歌う」<sup>44)</sup>。

「服をぬぎながら」ふとグレートヒェンの口にのぼるのが他ならぬ「トウレの王」であるのは、もちろん偶然ではない。無意識のうちに自然と彼女の口をついて出てくるそのバラードは、若い娘としての彼女の憧れの夢である——すぐにファウストとメフィストの間でも話題になる——「永遠に変わらぬ誠と愛」(V.3056)を主題にしている。ヨーロッパの極北の伝説の島トウレの王は、愛する人の形見の「黄金の杯」を「こよなき宝と愛で」、守り抜いた「神聖な杯」で「最後の生命の火」を飲みほすや、それを「海底深くに」投げこみ——自然のふところ深くに返し——、同時に息絶える。聖なる「黄金の杯」は「愛」と「誠」の一致の、愛における「誠実 (Treue)」の象徴であり、このゲルマン人の最高の美德の化身ともいえる王は、いわば終結を発端と結びつけることによってその生を円環的に完結し、愛の誠を守りとす。王にとって生きることと愛することは同じ

であり、円環的に完結された彼の生において、その愛の絶対性は死さえも超克する。

その日の思いがけない出会いの動揺がまださめぬまま、おのずと「トゥーレの王」を口ずさむグレートヒェンは、なかば無意識のうちに、いま始まろうとする愛の予感と不安を語っている。その意味で、このバラードは「グレートヒェン悲劇」のまぎれのない前奏、見方によっては残酷なまで皮肉な前奏である。それが「皮肉」だというのは、愛の「誠」を守りとおす「トゥーレの王」と対照的に「グレートヒェン悲劇」では、——ファウストとメフィストの議論においても明らかになるように——「永遠とわに変わらぬ誠と愛」を持ちこたえられない「恋人」ファウストの「不実」が主題だともいえるからである（このバラードには、「王」になりきれないファウストへの無言の批判も潜んでいるかもしれない）。

が、それでもやはり、そこでグレートヒェンが歌うのがまさにそのバラードであるのは、無垢で「素朴」な彼女のあり方にとって特徴的である。それは、この古風・高雅で抒情的なバラードが、グレートヒェン劇の民謡風・バラード風の様式と構成に対応しているという意味でだけではない。G・カイザーによれば、そもそもバラードというジャンルは、シュトゥルム・ウント・ドラングの理解では「一種の民衆文学」であり、「そこには根源的で素朴な感情が表出される」という。「なぜなら民衆、なかでも民衆の女性において、文明による変形の覆いは最も薄いからである。グレートヒェンの散文が 普通の人びと (Man) の言葉であるとするれば、そのバラードには……集合的無意識の詩的な自然音が響いている」<sup>45)</sup>。

カイザーもいうように、「ファウストが歌いだすなど、想像もつかない」ことを考えあわせるなら、いよいよ、「歌う」グレートヒェンは、彼女がじつは何であるかを告げている。素朴で無意識的な生を生きる「自然の子」としてこそ、彼女は民衆の「根源的で素朴な感情」、「集合的無意識の詩的な自然音」を響かせる共鳴器たりえているのだ。「トゥーレの王」が文字通りの意味での「民謡 (Volks-lied)」 民衆の歌 に近づいているのは、謂れのないことではない。W・リヒターは、王が愛の誠をささげる「愛しい人 (Buhle)」が「妃」、つまり正式な妻ではなく、民謡で好んで使われる「恋人、思われ人」の意味であることを明らかにした後、「グレートヒェンがトゥーレの王の歌をうたうことが、この歌をほんとうの意味で民謡風にする」<sup>46)</sup>と述べている。そこでは、このバラードが本来『ファウスト』とは無関係に作られたものであるとか、そもそもこれがゲーテの作であるということさえ、問題ではない。一日を終え、寝みに就こうと無心で服をぬぎつつ、おのずと歌を口ずさむとき、グレートヒェンはほとんど歌と一体であり、彼女自身が「ひとつの歌」なのだ。

つぎにグレートヒェンが「歌う」のは、「糸車に向かって、ただひとり」(vor V.3374) のト書き以外なんの説明もなく、モノローグが場の全体を占める「グレートヒェンの部屋」であるが、ここでは「民衆文学」としての 歌 の世界との彼女の一体感はずでに失われている。——モノローグを切りだし、リフレインとなって繰り返される「やすらぎは消え／こころは重い」と始まる詩節の重苦しい調べのためにそういうのではない。また、彼女の「歌う」のが、民衆に親しまれ、歌い継がれてきたであろう「トゥーレの王」のような意味での 歌 ではない、というだけでもない。ここでも、グレートヒェンのモノローグをのせた詩のかたちそのものが、 歌 との一体感の喪失を

告げている。

不安に揺れる内面を吐露するグレートヒェンの、訥々としたつぶやきがそのまま詩になったようなそのモノローグは、各連四行、全部で十連の単純な詩型からなっている。詩行はいずれもごく短く、どの連も一行おきに偶数行がほぼ例外なく脚韻を踏んで、同じ音が単調に繰り返される。それはくるんくるんと緩やかに回る糸車の単調な動きに応じながら、去来し堂々巡りする彼女の胸の思いを巧まずして反映している。技巧とはおよそ縁遠い（と見える）このモノローグは、単純で朴訥な味わいと、その感情の深さ・力強さにおいて、醇乎たる民謡にほとんど近づいている。マンがグレートヒェンを「蒸溜された民謡」と呼んだとき、まず彼の念頭にあったのはこの詩のことだったと思われる。

それにしても、グレートヒェンの「歌う」この詩は、はたして民謡と呼べるだろうか。——かぎりなくそう見えながら、やはりそうではないであろう。たとえばこの歌は、すでに述べたように第一連がリフレインとして繰り返されることで——回り続ける糸車のように——循環しているように見える。リフレインは、糸車の回転とともに去来しては堂々巡りする胸の思いの、単調な運動の具象化である——ように見える。が、少し注意してみると、円環運動はじつはすでに破れている。第四連に最初に現れるリフレインは、——完全な民謡調のこの歌からすれば——当然第七連と第十連に再現してこの歌を円環的に完結するだろうという予想に反し、次には（三連において）第八連にでてくるだけである。すなわち全十連は、A - B - C - A - D - E - A - F - G - Aの詩型ではなく、A - B - C - A - D - E - F - A - G - Hの軌跡を描いて、最後の二連はいわば円環運動からはみ出てしまう。

ことは、いうまでもなく、詩型だけの問題ではない。最後のリフレインとなる第八連の前の二連、つまり第六連と七連は、すべてが名詞の羅列で厳密な意味での文の体をなしていないが、コンマによって繋がっている。そしてリフレインの枠からはみ出た最後の二連では、第九連の三行目からの文がこの連だけでは完結せず、次の連にまたがって最終連の全体をふさいでいる。いわゆる

Strophensprung、「詩節のまたがり」である。山口四郎によれば、詩節のまたがり「Odeなどではよくあるケース」であるが、「Volksliedにはまず見られない」<sup>47)</sup>という。

Mein Busen drängt	胸は迫る
Sich nach ihm hin.	あの人をもとめて。
Ach dürft' ich fassen	ああ この胸に
Und halten ihn,	しかと抱きしめ、
Und küssen ihn,	そして思いきり
So wie ich wollt',	くちづけしたい、
An seinen Küssen	あの人のかちづけに
Vergehen sollt'!	息絶えようと

(V.3406ff.)

「詩節のまたがり」をもたらしているのは、いうまでもなくグレートヒェンの胸の「迫り」、抑えがたい衝動にほかならない。連を追って募ってゆく思いの烈しさがリフレインを先へ押しやり、ついに円環を破って一直線に外へと流れだす。「ああ この胸にノしかと抱きしめ、ノそして思いきりノくちづけしたい、ノ……」——グレートヒェンの「思い」の烈しさ、「愛の絶対性」がいま、烈しい自我の「前進の衝動 (nisus vorwärts)」に駆られて突き進むファウストの「Strebenの絶対性」に呼応する。<sup>48)</sup>「目的もなく、休むことも知らない (ohne Zweck und Ruh')」ファウスト、「一所不住の家なし (der Unbehauste)」の絶えざる運動に、彼女もまた否応なく巻き込まれてゆく。「あどけないぼんやりした気持ちで」「家の中の小さな世界に」安らう、グレートヒェンの「牧歌」が崩壊しなければならぬのは不可避的である。——「あの方だけをもとめてノ家を出る」(V.3392f.)。

ほぼ明らかなように、「糸車に向かって、ひとり」「歌う」この詩は、素朴で情感豊かなその民謡調にもかかわらず、もはや「トゥーレの王」の意味での 歌 ではない。歌 との無意識的な一体感はずでに失われ、目覚めんとするグレートヒェンはいわば 歌 の世界から追放されようとしている(その意味で、やがて起こる彼女の社会的な「追放」は、この 歌 からの追放のひとつの具体化に過ぎない)。このことは、「トゥーレの王」とこの詩との間にもうひとつの 歌 を置いてみるなら、いっそうはっきりする。——この前の場、一時的に恋人のもとを離れてファウストが籠もった「森と洞窟」に押しかけてきたメフィストが報告するには、「あの娘は窓辺に立って、町の古い城壁の上をノ雲が流れてゆくのをしています。ノ わたしが小鳥であったなら！ こんな歌を、ノひねもす、夜もすながら歌っています」(V.3316ff.)。

いうまでもなく、ヘルダーがその「民謡集」(1778)に採録もした典型的なドイツの古謡、その意味では生粋の 歌 である。が、それをいまグレートヒェンは無意識に、ひとつの「共鳴器」となって、おのずと口ずさむのではない。おのれの胸の切ない思いを、古謡に託して歌うのである。しかもその願いは、ファウストの「飛翔」への憧れをも思わせる。「十分に個別化された魂の歌」<sup>49)</sup>として歌われた「典型的な民謡」という逆説である。「グレートヒェン悲劇」とは、「自然の子」としてそこに住んでいたヒロインが 歌 の世界との一体感を喪失し、みずからの「歌」自己表現を獲得してゆく過程と見るができるかもしれない(「トゥーレの王」とは違い、彼女のモノローグは不安に揺れる「わたし」そのものを歌っている)。グレートヒェンにとって 歌 からの追放、そして「牧歌」の崩壊とは、無意識的なまどろみからの覚醒、つまり彼女の意識化の過程そのものである。まどろみから目覚めること、それこそが彼女にとっての「牧歌」の崩壊の意味であろう。

詩型について見てきたことも、じつは同じことであった。グレートヒェンのモノローグにおいて、彼女の「やすらぎ (Ruh')」が消えたことと、その円環運動が破られることとは別のことではない。円環運動を破り、平穩を失わせるのは、直進的な「闖入者」ファウストの休まない運動である。そして「やすらぎ」の崩壊は彼女の「意識化」とともにすでに始まっている——。「トゥーレの王」を歌った直後、服をしまおうとした箆筥に(「異物」の侵入を象徴する)「小箱」を見つけたグレートヒェンは、すぐにつよく惹きつけられる。「この耳飾りだけでもわたしのものだったら！ノ……ノいくらきれいで、若くたって、何にもならない。ノそりゃそれだけでも、いいにはいいけれど、

／でもやっぱり、だれも何とも思いやしない、／ほめてくれるのも、半分は気の毒がってのことよ」(V.2796ff.)。

「小箱」の宝石類が彼女の願望や憧憬を呼び覚まさずにおかぬとすれば、J・シュミットの指摘するように、「装身具はこのような物思いへのきっかけを与えることによって、グレートヒェンの平和と彼女の自足した存在の自主独立を妨げる」<sup>50)</sup>。それを裏打ちするように、盗み見したメフィストが注進する——「あの娘は落ち着かぬようす (unruhvoll) で、／自分でも、何がしたいのか、したらいいのか、わからずに、／あけくれ、あの小箱のことを、／それよりもそれを届けてくれた人のことを、思いつづけていますよ」(V.2849ff.)。最初のくちづけが交わされた後、「庭のあずまや」にひとり残されたグレートヒェンの台詞は、まだいかにも素朴で平穩そのものに聞こえる。「わたしなんか、なんにも知らない小娘なのに、／どこがいったい、あの方のお気に入ったのかしら。」だが、もしファウストと出会うことがなければ、彼女が「なんにも知らない」「わたし」を意識することさえ決してなかったであろう。

それにしても、グレートヒェンの「意識化」の過程がまず彼女の時間意識の変調として表れているのは注目に値する。「庭のあずまや」でファウストと別れるときの彼女の挨拶は、耳慣れない „Auf baldig Wiedersehn!“ (V.3210) 「また、じきにね！」あるいは「早くまたお会いしたい！」である。恋しさに、待ち焦がれる乙女心を伝えて率直、といえはそのとおりだが、これまでゆったりと円環を描いて巡っていた時間が、明らかに未来に向けて直線的に流れだそうとする。「わたしが小鳥であったなら！」と歌うグレートヒェンを描写したメフィストは、「あの娘には、時のたつのが、まだるっこくて仕方がない」(V.3315)と補足する。リフレインに表象される円環運動が崩れて、壘を切ったように外へと流れだすモノローグの詩型は、近代の「直線時間」による牧歌的な「円環時間」の崩壊の巧まざる象徴でもあった——。近代の成立に関連して今村仁司が、伝統的な円環時間には「未来」がシャットアウトされていると指摘し、「円環時間が崩壊することと未来意識が現れることはじつは同じことである。トートロジーだが、未来意識が生まれることがじつは円環時間を崩壊させるという関係がある」<sup>51)</sup>と述べているのは示唆的である。静的世界に安らっていたグレートヒェンの生の崩壊は、ファウストとの出会いとともに決定づけられていた。しかも、糸車に向かって「歌う」彼女のモノローグに先んじて、「森と洞窟」のファウストが「手を貸せ、悪魔め、おれの不安の時間をちぢめてくれ！」(V.3362)と叫ぶとき、ファウスト的「時間」、つまりは破局、の加速化は決定的になる——。

糸車の歌のあと、「マルテの庭」と「井戸のほとり」の場をはさんで、グレートヒェンが三度目に「歌う」Zwinger では、歌からの追放はすでに現実のものとなっている。ここでも、詩の形式そのものが、事態がいかに大きく、急激に進展したかを物語っている。

糸車の歌では、後半に詩節のまたがりが起こり円環は破れていたが、詩節はまだ辛うじて規則性を保ち、失われた「やすらぎ」への嘆きは、恋しい人への憧れと渾然一体となっていた。それに対し、八連からなるこの「歌」は、詩行も長短不揃いなら、三行、六行、四行の、長さの異なる詩節が不規則に交替し、韻律も不安定で、詩全体に「極度の情緒的な不安」<sup>52)</sup>が醸されている。Meine Ruh' ist hin (やすらぎは消え) が先のモノローグのライトモチーフだったとすれば、ここでは

Not (苦しみ) がキーワードとして三度重要な箇所でも繰り返され、そのうち二度は暗示的に、わたしの Not が Tod (死) と韻を踏む。グレートヒェンの歌った三つの「歌」のうち、「民謡」との距離はこの詩が最も大きく、かなり奔放に駆使される押韻を除けば、全体はいちじるしく「自由律 (freie Rhythmen)」に近づいている。

とはいえ、厳密にはこの詩はモノローグではない。聖母受苦像に向かったの祈りである。現に、悲しみの聖母 (Mater dolorosa) への呼びかけに始まり、「胸を刃につらぬかれた」(V.3590) 聖母の苦痛を思いやって、まず一般的な形で願いを述べる最初の三連は、一応まだ「祈り」の型、十字架の下にたたずめる聖母を讃える十三世紀のラテン語賛歌「スターバト・マーテル」を踏まえている。<sup>53)</sup> だが叙述が具体的な「わたしの苦しみ」、「骨身をえぐるこの痛み」(V.3598) へと移るあたりから、詩はもはや一定の「型」には収まりきらなくなる(第三連まで三行ずつだった詩節は、第四、五連で各六行と膨れあがる)。詩型をも毀す 苦しみ は、いまや耐え難さの極限にまで達している。「あの方だけをもとめて / 家を出る」と歌ったグレートヒェンは、それに繋げるようにこう歌う――

どこへまいりましても、  
胸のこのあたりが、  
どんなに切なく、切なく、切なく、痛むことごさいますよ！  
ひとりきりになりますと、もう  
胸もはり裂けんばかりに、  
泣いて、泣いて、泣きとおします。

(V.3602ff.)

歌っているのではない。これはまさしく魂の叫びであり、苦しみ の極においてグレートヒェンは彼女の「自己表現」を見いだしている。この詩がおのずと「自由律」に近づくのは謂れのないことではない。そしてこの 歌 からの追放は、平行して進行する彼女の社会的な追放として具現されている。前場の「井戸のほとり」で、誘惑されて棄てられた、ある娘の身をとおして暗示されたグレートヒェンの「追放」は、次の「夜」の場において、衆人環視のなか、彼女を「おまえはもう、なんといおうと、ふしだら女 (Hur!) さ」(V.3730) と罵倒するヴァレンティンによって仕上げられる。代理の「父」として「家」を守り、そこに繋ぎとめるべき兄自身が、最終的に彼女を社会的に追放する(そして、そのヴァレンティンを殺害することでファウストは、象徴的な「父殺し」のひとりとなる)。こう見てくると、グレートヒェンが受苦聖母に祈る場所が Zwinger であるのも偶然ではない。Zwinger とは、都市を囲む城壁とその内側の民家の最後の家並みとの間に通じる小路を指している。かつて城壁の上を流れてゆく雲を見て「小鳥」にあこがれた彼女が、いま追い詰められてこの場所で祈るとき、巧まずしてそれは、見事な空間的な象徴となっている。

歌 からの追放はほぼ完成し、「牧歌」の崩壊はいまや決定的になる。が、「家を出」たグレートヒェンが Zwinger を超えて外に「逃亡」することはない。受苦聖母像の祭られたその場所で彼女は踏みとどまる。「魂の叫び」となって膨れあがった彼女の「歌」は、「お助けください！ 恥

辱と死からわたしをお救いくださいまし！」(V.3616) と、最終連の一行目で絶叫となった後、辛くもそこで踏みこたえ、冒頭の三行の祈りを繰り返す。——「痛み多いマリアさま、/どうぞお恵み深く、わたしの苦しみにも顔を向けてくださいまし！」(V.3617ff.)

この回帰はおそらく、見かけ以上にはるかに重要である。それは、最終場での彼女の 歌 への回帰と「大きな転回」を予兆として先取りし、ひいては『ファウスト』全篇の終幕「山峡」におけるこの「祈り」の回帰——そしてそれによるファウストの 救い ——をも準備することになる。もっとも、切ない胸の痛みを「刃に胸をつらぬかれた」受苦聖母の痛みを重ねつつ、ひたすらただ祈る彼女が、今それを予感することは、むろん、ありえない。

## V

「グレートヒェン悲劇」の、そして『ファウスト第一部』全体の結末をなす「牢獄」の場は、E・ヴェルメイユのこぼれを借りるなら、「その悲劇的な恐ろしさにおいて、およそ世界文学の中でも比類がない」<sup>54)</sup>。場の進行につれて次第に判明することだが、愛する人のために母と兄を亡くし、しかも当のファウストに見棄てられたグレートヒェンは、わが子を手には掛けた嬰兒殺しの罪で牢につながれ、処刑を翌朝に控えている。かつて(「夕」の場で)ファウストが Kerker と形容した彼女の「ささやかな家(Hütte)」の 牧歌 は、文字通り「狭い」牢獄に変貌している。急を知って救出に駆けつけ、鉄扉の前に立ったファウストの耳に、「なかで歌う声がする」(vor V.4412)。

ふしだら女の母さん、  
わたしを殺した！  
ろくでなしの父さん、  
わたしを食べた！  
小さいわたしの妹が  
お骨をひろってくれて、  
涼しい木陰においてくれた。  
わたしはきれいな小鳥になって、  
飛んでいく、飛んでいく！

(V.4412ff.)

1806年に画家のPh・O・ルンゲが低地ドイツ語で書きとめ、グリム兄弟がその『童話集』(1812)に採録した「ねずみの木の話」のなかで歌われるバラードである。バラード「トゥーレの王」に始まったグレートヒェンの「歌」は、民謡風小曲や自由律に近い内面の吐露を経て、ふたたび民衆のバラードへと還ったことになる。追放された 歌 の世界への回帰である。だが、歌っているのは本当にグレートヒェンなのか。そうであると同時に、そうではない。母に殺された子が歌っているのである。それは、わが子を殺したグレートヒェンが「その殺された子の立場になって歌う」というのとは、おそらく微妙に違っている。「トゥーレの王」は、「自然の子」としてグレートヒェンが、ふと

口にのぼるまま無心に口ずさんだとすれば、ここでは文字通り「殺された子」が歌っている。「殺された（自然の）子」がグレートヒェンの口を借りて、彼女の「なかで」歌うのであり、おそらくそれが非人称の *es* を主語にした *es singt inwendig*（なかで歌う声がある）の深層の意味である。

いくらか合理的に理解しようとするれば、このようなことであろう。――過ちから母を死なせ、兄にまで「おまえは……ふしだら女（Hur'）さ」と突き放されたグレートヒェンは、社会的な孤立と棄てられた女の孤独のなか、錯乱のうちに愛するわが子を殺めてしまう。深い罪の意識と死の恐怖に正気も失われようとする今、頭を離れない Hur'（ふしだら女）の一語を契機に、彼女のきわめて個人的な運命と、歌に歌われ、物語として語り伝えられた代表としての「女」の運命が結びつく（皮肉にも、「曇り日」ではメフィストが「なにもあの女がはじめてというわけじゃありませんぜ」と冷笑的に述べていた）。混濁する意識のもと、正気と狂気との境にあって、彼女はまったく歌の人物と一体化する。

それにしても、母を「ふしだら女」の人殺し、と断ずるその歌（「ねずの木」の童話も子殺しが主題である）において、現実には歌っているはずの母・グレートヒェンの「立場」がまったく無に等しいことは驚嘆に値する。グレートヒェンはここで、およそ一切の「私」を棄て、絶対的な愛に、まさしく「母性」そのものとなって、愛しい亡き子と向かい合う。（「お骨」がきれいな森の小鳥に変身して「飛んでいく」歌の結びは、亡き子の再生を希う「母」の切なる願いの表出でもあろう。）そして、その根源的な母性と無私の愛の深さによって、恐ろしい錯乱状態にもかかわらず、グレートヒェンは究極の真理に近づいている。すなわち、「母さん」はわが子を殺した「ふしだら女（Hur'）」であり、相手を追いつめ、見棄てて子どもを犠牲にした「父さん」は「ろくでなし（Schelm）」だということに――。悲劇の最終場で起こる「大きな転回」は、歌に回帰したグレートヒェンを襲っている、この恐ろしい真実からすでに始まっている。

牢の扉の前で歌声を耳にし、「恋人が聞いているなんて、夢にも思いうまい」（V.4421）と漏らすファウストは、むろん、「おまえを助けに来た」（V.4424）と思っている。が、彼女にはその「恋人」を見分けることができない。「そばにいてくれたいい人は、いまは遠くに行ってしまった」（V.4435）という彼女は、相手を「首斬人（Henker）」だと思い、「あなたとは一度もお会いしたことがないんですもの！」（V.4440）と慈悲を請う。悲惨の極といわねばならないが、この精神の錯乱はただの錯乱ではない。彼女自身ははっきりと悟ることになるように、「恋人」の情熱の火がすでに消えているとすれば、もはや「恋人」ではない。「錯乱」のうちに発せられたことばの一つ一つが、恐ろしい真実の光を帯びて浮かび上がってくる。こうしてグレートヒェンは、いわば「炯眼な」狂気の淵をさ迷いながら、究極の真理へと迫ってゆく。さしあたり彼女の意識は、愛しいわが子をめぐって離れない。

ね、おねがい、せめてこの子にお乳をやらせて。

わたし、ひと晩中ずっとだっこしていたの。

みんなしてわたしからこの子を取り上げて、わたしをいじめておきながら、

いまになって、わたしが殺したなんて言いふらすの。

もう二度と、わたし、心の晴れることなんかありはしない。

みんな、わたしにあてつけて歌をうたうの！ 意地悪な人たちばかり！

昔のおとぎ話のおしまいがそうになっているの。

でも、どうしてそれがわたしのことになるの。

(V.4443ff.)

「ふしだら女の母さん」が「わたしを殺した」と歌いながら、夜どおし抱きしめていた亡き子に最後にお乳をやらせてほしいと請う——グレートヒェンの母性にとっておそらくこれ以上に深く残酷な表現はありえない。しかもそこには、その子を「殺した」のが本当は誰だったのかも暗示されている。同じ詩行を引いてシュタイガーは、ここにこの悲劇の様式を解明する秘密が潜んでいるという。「グレートヒェンのことにされた、昔のおとぎ話。この詩句は、哀しいこの劇の魔力をいくぶんか言い当てているのだろうか。この劇には、とうに過ぎ去った日々思い出が、忘れ去られたドイツの喜びと悲しみが、同時に共鳴しているように思われる」<sup>55)</sup>。いうまでもなく、「喜びと悲しみ」という民衆の「根源的で素朴な感情」を共に響かせるのは、苦しみを突き抜けた果てに 歌へと還ってきたグレートヒェンの、「共鳴器」としての存在に違いない。歌いながらグレートヒェンは、古い「おとぎ話」＝「民・話 (Volks-märchen)」と浸透し合い、その人物の運命と共振しつつ、直感的に真理をつかんでゆく。そのことは何よりも「恋人」への対応にはっきりと表れる。

何度目かにファウストが大声で呼んだ「グレートヒェン！ グレートヒェン！」(V.4460)の声に、彼女もかつての恋人の姿を認める。「あなたなのね！ わたしを助けに来たのね！ /わたし、助かったんだわ！」(V.4473f.)一瞬、出会いの頃の幸福な思い出が蘇ってくる。が、ひたすらただ救出を急ぐ「恋人」の姿に、感覚的に彼女はかすかな違和感を覚える。それは、ファウストとの出会い以来、まったき「自己放棄」によって身を捧げてきたグレートヒェンの初めての「抗い」である。

ファウスト (しきりに先を急いで) さあ、おいで！ 早く！

マルガレーテ

ねえ、急がないで！

わたし、ゆったりしているあなたといたいですもの。(愛撫する)

ファウスト さあ、早く！

早くしないと

とり返しのつかないことになる。

(V.4479ff.)

ここでも「愛の絶対性」が「Streben の絶対性」に対置されている。象徴的な二つのト書き(「しきりに先を急いで」、「愛撫する」)はそれぞれ、fortstrebend と Liebkosend である。絶対的な愛の存在としてのグレートヒェンの本質の、ごくかすかではあるが、ファウスト的存在の本質である Streben に対してあげた抗議の声である。それが、「時間」のイメージによって表されているのは特徴的である。「ねえ、急がないで!」、「ゆったりしているあなた」と訳した箇所はじつは O weile! wo du weilest であるが、シェーネによれば、<sup>56)</sup>この weilen は verweilen の

意味だという。瞬間 に対して「とどまれ (Verweile)」と言ったら破滅だというファウスト、「先を急ぐ」その彼の直進運動に巻き込まれ、引きさらわれてきたグレートヒェンが、死の淵の前にして最後に踏みとどまり、「愛」によって彼を引きとめようとする。——「ねえ、くちづけして！ / でなきゃ、わたしがする！（彼を抱きしめる）」(V.4491f.)

主導権はいま確実に、ファウストからグレートヒェンに移っている。最終場の「牢獄」において、悲劇の「大きな転回」が起ころうとしている。最終的にそれは——『ファウスト』全篇の終幕で象徴的に成就する——「助けに来た」はずの当のファウストが、グレートヒェンの無私の愛によって救われる 救済 被救済 の逆説として完成するはずだが、それがすでにさまざまなレヴェルにおいてここで始まっている。——くちづけした「恋人」の唇の冷たさに、直感的にグレートヒェンは相手の情熱がすでに冷めていることを知ってしまう。「あんなに愛してくださったあなたは / どこへ行ってしまったの」(V.4495f.)。それだけではない。握りしめた相手の「なつかしい手」を汚している「血みたいなもの」(V.4512ff.) が、一瞬にして彼女に兄 (代理の「父」) 殺し——「父」となることをみずから拒絶する者による象徴的な「父殺し」——の真相を悟らせる。しかも、罪の意識に苦しむ彼女の告白に対するファウストの反応は、いかにも弱々しい。

マルガレーテ わたし、母を殺しました。

赤ちゃんを水に沈めました。

あなたとわたしに授かった赤ちゃんを。

あなたの赤ちゃんなのよ。……

……………

ファウスト 過ぎたことは言わないでくれ。

それを言われると、ぼくは死にたくなる。

(V.4507ff.)

死の淵に臨んでいる恋人を前にしてなお己の「立場」を離れえず、自己を主張し続けるファウスト的「自我」は、一切の「私」を棄てたグレートヒェンの 自己放棄 とすでに対蹠的であったが、罪を認めて毅然としたグレートヒェンに比して、責任を負う意思も能力もないファウストは、卑劣である以上に卑小である。「何だっておわかりになる」はずの「旅慣れた方」と「なんにも知らない小娘」の位置関係は完全に逆転している。『新しい文学のために』のなかで「神話的な女性像」に二章を割いた大江健三郎が、『罪と罰』のラスコーリニコフの妹ドゥーニャと、兄の殺人の罪を知って妹を脅迫するスヴィドリガイロフとの関係に触れて述べたことに倣っていえば、ここで、「ファウスト的」とまで形容される主人公の強烈な個性も、徹底した性格づけがなされているというのではないグレートヒェンの女性像の前では、「相対化され、単純かつ軽くなってしまう」。「近代的自我」の典型でもある、ファウストといういかにも個性の強い男性像が、どこにでもいそうな、一般的なタイプといってもいいグレートヒェンという女性像の前におくと、むしろ「小さく弱よわしく、かつはナイーブにすら感じられてくる」。それは、大江健三郎によれば、「神話としての、女性的な原型の力によるほかにないというべきではあるまいか」<sup>57)</sup>。——『第二部』最後の「山峡」

の場で「ファウストの不死の霊」(vor V.11934)を引き上げてゆく「永遠にして女性的なもの」(V.12110)に「かつてグレートヒェンと呼ばれた贖罪の女」が列なるのも、ここで彼女が「神話的な女性像」へと高められていればこそ可能になることである。

責任を引き受ける意思も力もなく、「恋人」として無力であることを露呈したファウストに、グレートヒェンについては行くことはできない。彼女の内面で、「救出」と「救済」の、死と生の弁証法の「大きな転回」が起ころうとしている。

ファウスト ぼくだとわかったのなら、さあ、おいで！

マルガレーテ どこへ？

ファウスト 外へ出るのさ。

マルガレーテ 外にお墓があって、

死が待ち受けているのでしたら、行きますわ！

わたし、ここから永遠のやすらぎの場所へ還ります。

でなければ、もう一歩だって動かないわ——

(V.4536ff.)

いまグレートヒェンは、「外へ (Ins Freie)」が「自由のもとへ」ではないことを、物理的な「救出」が真の「救済」を意味しないことを知っている。レクヴァットは「曇り日」の場に始まる 救いのモチーフに着目して、retten の語の微妙な意味の変化——己の物理的・身体的な 救いから他者 (例えば「溺れている」「赤ちゃん」) の 救いを経て、最終的に内面的な「たましい」の 救いへと至る変容——を指摘している。<sup>58)</sup> このような内面的な「大きな転回」を経験しているグレートヒェンにとって、彼女をその本質から遠ざけようとする「逃亡」の誘いは、二重の意味で 死への誘惑である。「しきりに先を急ぐ」ファウストがグレートヒェンを促すことば「さあ、おいで！ 早く！」(その原語は Komm mit! Komm mit! )が、カイザーのいうように、「コキンメフクロウの鳴き声 Kiwitt! Kiwitt! の民謡風の翻訳」<sup>59)</sup>とすれば、この台詞はきわめて意味深長である。

「コキンメフクロウ (Käuzchen)」は別名 Leicheneule あるいは Totenvogel とも呼ばれ、民間信仰では、その鳴き声からひとを死に誘う不吉な鳥とされる。グレートヒェンの歌う「ねずの木」の歌の結びは「わたしはきれいな小鳥になって、ノ飛んでいく、飛んでいく！」であるが、伝承された(グリムの伝える)、母親への復讐で終わる「本歌」の小鳥は、「キーウイト、キーウイト、なんてきれいな鳥だろ、ぼくは！」と歌っていた。「再生」と「救済」への願いをもとの陰惨な復讐劇に転化させないためにも、ファウストの促しには応えるわけにいかない。そして真の「再生」と「救済」はまったき 自己放棄、みずからの 死の逆説によるしかない——。この真理に思い至ったとき、グレートヒェンはすでに本来の「やすらぎ (Ruhe)」を取り戻している。ファウスト的衝動に激しく引きさらわれ、Meine Ruh' ist hin と嘆いた彼女が、いま「永遠のやすらぎの場所 (Ruhebett)」へと還ってゆく。それはグレートヒェンのアイデンティティの回復であり、主体的に選びとった彼女の「とどまれ (O weile!)」の決断によって、彼女は「自由へ」の道を決定

的に踏みだしている。「ああ、ハインリヒ、わたしもいっしょに行けるなら！」(V.4542) と、一度は生身の若い娘としての不安な揺らぎを見せながらも、もはや内面の真理にもとづく彼女の決定自体の揺らぐことはない。——「わたし、行くわけにいかないわ」(V.4544)。

逃げたってなんになるの。みんなが待ち伏せしてるわ。

みじめだわ、物乞いして暮らすなんて、

しかも良心の呵責に責められながら！

みじめだわ、知らない他国をさまよい歩くなんて、

それに結局はつかまってしまうわ！

(V.4545ff.)

「森と洞窟」の場でファウストが描いた、「逃亡者」にして「家なし」、「目的もなく、休むことも知らない人非人」で「神に追われた憎まれ者」としての自画像が、ファウスト的存在様式、つまり「原理としての近代的人間」の象徴的表現だったとすれば、ここでグレートヒェンが否認するのも、明らかにその「原理としての近代的人間」であるに違いない。そしてこのとき、グレートヒェンは実際に、かつてファウストが彼女のうちに見たものに、いやそれ以上の存在になる。ファウストが彼女をそう見た「自然」をシラーのことばで「理念」として抽象すれば、「静かな創造する生命、自己自身から生まれる安らかなはたらき、固有の法則による存在、内面的な必然性、自己自身との永遠の一致」<sup>60)</sup> 等々に、「神話としての、女性的な原型」といえ、「永遠にして女性的なもの」といおうと、同じことである。

ファウストとの出会いによって、グレートヒェンは牧歌的なまどろみから覚まされる。が、彼女が目覚める先は、ファウストとはおよそ対蹠的なあり方、彼女の存在の本質である、一切を受け入れるものとしての「主体」であった。「近代的自我」とは対蹠的な、一切を受け入れるものとしての主体のあり方によって、「近代的自我」の象徴ともいべきファウストの「救済」の契機となる。

そもそもファウストに対するグレートヒェンの愛が、同じ意味で、まさしく 自己放棄 そのものであった。それは彼女のいくつかの印象的なことばを見るだけで明らかである。——ファウストの無信仰に心を痛めて、「ああ、わたし、あなたのことどうにかしてあげられたらいいのに！」(V.3422) と気遣い、夜の逢引のため、母親に飲ませよう「小壘」を渡されると、「あなたのためなら、わたし何だってしてよ」(V.3514) と受け入れる。「わたし、あなたのためにもういろんなことをしてしまって、/このうえしてあげられることは何もないと思っていたのに」(V.3519f.)。事態が切迫して、「自分が罪にさらされ」、社会的追放の危機に直面しても、「でも——こうなるまでのすべてのことが、/まあ、なんてよかったのだろう。うれしかったことだろう」(V.3584ff.)。愛そのものとして、彼女はすべてを肯定して引き受け、悔やむことも相手の責任を問うこともない。

そのグレートヒェンが、最後にファウストの要求を拒むのである。「放してください！ わたし、力ずくはいや！ / ..... / ほかのことは、わたし、何でもいうとおりにしたじゃありませんか」(V.4576ff.)。彼女の「たましい」の救いには、そしてそれ以上にファウストの「救済」のために、それはどうしても必要である。しかも、そのようにしてグレートヒェンが取ろうとするのは、彼女に

とって最高の 自己放棄、肉体の 死 をつうじての「再生」の道である。「ぐずぐず手間取っている」(V.4598) ファウストに業を煮やして姿を見せた(近代の霊というべき)メフィストの出現が、彼女の決断をさらに後押しする。「あ、あれです、あれです！ 追い払ってください！ /この神聖な場所に何の用があるのでしょうか」(V.4602)。狭く、苦しいだけの場であるはずの「牢獄」が、いま彼女にとって「神聖な場所」に変容する。——「神さま、お裁きくださいませ。この身をおまかせいたします！」(V.4605)「わたしはあなたのものでございます、神さま。お救いくださいませ！」(V.4607)

ここでの 救い が肉体的な「救い」と何の関係もないことは、もはやいうまでもない。そうであればこそ、「この女は裁かれた！」というメフィストの声を圧して、「救われたのだ！」(V.4611)と、天上からの声が響くのだ。それは長い行路の果てに、ファウストの身において実現することになる 救い の先触れでもある。

ゲーテは世界の不可避的な動態化・流動化を認めながらも、それに引きさらわれずに踏みとどまる歴史を超えた存在を「自然」に託そうとした。そのような「自然的存在」としてグレートヒェンは、歴史的存在として生きねばならない「近代の人間」の救済者となる女性たちの、最初のひとりになる。「われわれはみな、ゲーテとともに、自然のうちに近代的な魂にとっての偉大な鎮静剤を認める」<sup>61)</sup>とニーチェがいうのも、おそらく同じ意味である。

## 註

- 1) Werner Keller: Faust. Eine Tragödie. In: Interpretationen. Goethes Dramen. Hg. von Walter Hinderer, Stuttgart (Reclam) 1992, S. 298.
- 2) Thomas Mann: Über Goethe's „Faust“. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. , Frankfurt/M. 1974, S. 614. Vgl. auch Par. 38; BA 8, 569.
- 3) Emil Staiger: Goethe, Bd. I, 6. unveränderte Aufl., Zürich u. München 1981, S. 233.
- 4) 水林章 『ドン・ジュアンの埋葬』、山川出版社、1996年、参照。
- 5) Gerhard Kaiser: Wanderer und Idylle, Göttingen 1977, S. 38.
- 6) Ebd., S. 38f.
- 7) Vgl. Renate Böschstein: Idylle, Stuttgart 1967, S. 2. またM・パフチンは、田園小説(牧歌)に通有な特徴のひとつとして、「空間内の小世界がそれだけで自足している限られた世界であり、本質的には他の場所・他の世界と結びついていないという点」を挙げている。ミハイル・パフチン(北岡誠司訳) 『小説の時空間』、新時代社、1987年、283頁。
- 8) Vgl. Paul Requadt: Goethes „Faust I“. Leitmotivik und Architektur, München 1972.
- 9) Vgl. Rolf Christian Zimmermann: Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. 2: Interpretation und Dokumentation, München 1979, S. 253ff., hier S. 258.
- 10) Ulrich Gaier: Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar, Bd. 1: Urfaust, Stuttgart (Reclam) 1989, S. 264. Vgl. auch S. 158f.
- 11) P・フィッシャーは、他の補足語なしに単独で使われた säumen (じっとしている)を verweilen (とどまる)の意味であるとして、この箇所を用例として引いている。Vgl. Paul Fischer: Goethe-Wortschatz, Leipzig 1929, S. 519.

ファウストの「救い」については稿を改めて論じることになるが、この場におけるファウストの「絶対化された自我の牢獄の溶解」にその重要な契機を見ることは、おそらく可能である。真木悠介『時間の比較社会学』、1981年、297頁参照。

- 12) U. Gaier, a. a. O., S. 395.
- 13) W. Keller, a. a. O., S. 312.
- 14) P. Requadt, a. a. O., S. 242.
- 15) Dichtung und Wahrheit. Goethes Werke. HA, Bd. 9, neunte, neubearbeitete Aufl., München 1981, S. 413.
- 16) Götz von Berlichingen. Goethes Werke. HA, Bd. 4, zehnte, neubearbeitete Aufl., München 1981, S. 90. 以下『ゲッツ』からの引用は、本文中にこの版から頁数のみ示す。
- 17) Goethe an Schönborn, 1.- 4. Juni 1774.
- 18) Clavigo. Goethes Werke. HA, Bd. 4, München 1981, S. 261. 以下『クラヴィーゴ』からの引用は、本文中にこの版から頁数のみ示す。
- 19) モリエール『ドン・ジュアン』(鈴木力衛訳)、岩波文庫、1952年、11頁。
- 20) 水林章、前掲書、148頁以下、および243頁。
- 21) Stella. Erste Fassung. Sämtliche Werke. FA, I. Abteilung, Bd. 4, Frankfurt/M. 1985, S. 555.
- 22) Miß Sara Sampson. Lessings Werke. Hg. von Kurt Wölfel, Bd. 1, Frankfurt/M. 1967, S. 215f.
- 23) Emil Staiger: Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts. In: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit, Zürich 1963, S. 53.
- 24) Goethe an Behrisch, Leipzig d. März 1768.
- 25) Goethe an Behrisch, 15. Dezember 1767. Vgl. auch Briefe an Behrisch von 10. November u. 11. November früh 1767.
- 26) 「マルテの庭」はいわゆる「グレートヒェンの問い (Gretchenfrage)」が扱われる場として有名であるが、ファウストがグレートヒェンの問いにあれほど過敏に反応し、とうとうと自説を述べたてて彼女を説き伏せようとした背景には、ある「誤解」があったかもしれない。すなわち、グレートヒェンの第一声——「約束して、ハインリヒ (Versprich mir, Heinrich!)」に、ファウストは勝手に (だが、十分な根拠をもって)、過剰な言外の意味 (connotation) を読み込んでしまった可能性がある。そして、それは明らかにゲーテ自身の意図でもあった。『ウルファウスト』の段階では、この箇所はまだ、「ねえ、おっしゃって、ハインリヒ (Sag mir doch, Heinrich!)」となっていた。
- 27) Goethe an Salzmann, Sesenheim, 12. Juni 1771?
- 28) Goethe an Salzmann, Sesenheim, 19. Juni 1771?
- 29) Goethe an Charlotte von Stein, 25. September 1779.
- 30) Goethe an Salzmann, Frankfurt, 28. November 1771.
- 31) Th. Mann, a. a. O., S. 614.
- 32) Die Leiden des jungen Werther. Goethes Werke. HA, Bd. 6, zehnte, neubearbeitete Aufl., München 1981, S. 49.
- 33) ルソー『学問・芸術論』(平岡昇訳)、『ルソー』世界の名著 36、中央公論社、1978年、63頁。
- 34) ルソー『人間不平等起原論』(小林善彦訳)、『ルソー』、中央公論社、1978年、195頁。
- 35) ルソー、前掲書、112頁。
- 36) ルソー、前掲書、113頁。
- 37) Über naive und sentimentalische Dichtung. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 5, fünfte, durchgesehene Aufl., München 1975, S. 695.
- 38) Ebd., S. 695.
- 39) Dichtung und Wahrheit. Goethes Werke. HA, Bd. 9, S. 441f.
- 40) 今村仁司『近代の思想構造 世界像・時間意識・労働』、人文書院、1998年、165頁以下。

- 41) J・ル・ゴフ「教会の時間と商人の時間」(新倉俊一訳)、「思想」1979年9月、および福井憲彦『時間と習俗の社会史』、新曜社、1986年、第一章「歴史のなかの時間」を参照。
- 42) Th. Mann, a. a. O., S. 614.
- 43) Emil Staiger: Goethe, Bd. I, S. 243.
- 44) Max Kommerell: Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M. 1956, S. 332.
- 45) Gerhard Kaiser: Faust und Margarete. Hierarchie oder Polarität der Geschlechter? In: W. Groddeck / U. Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin u. a. 1994, S. 174.
- 46) Werner Richter: Der König von Thule und seine Buhle. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 36 (1944), S. 138.
- 47) 山口四郎『ドイツ詩必携』、鳥影社、2001年、222頁参照。
- 48) G・カイザーはつぎように述べている。「ファウストとマルガレーテは、両形象に共通する絶対性によって同類と見なされる。すなわち、ファウストはStrebenの絶対性によって、マルガレーテは、彼女の生まれである小市民世界のあらゆる拘束や規範を、そればかりか自分自身へのあらゆる配慮をも、彼女に飛び越えさせるHingabe(自己放棄)の絶対性によって。」Vgl. G. Kaiser (1994), a. a. O., S. 170.
- 49) Ebd., S. 177.
- 50) Jochen Schmidt: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil, München 1999, S. 177.
- 51) 今村仁司『近代性の構造 企て から 試み へ』、講談社、1994年、64頁。
- 52) Albrecht Schöne: Faust. Kommentare, Frankfurt/M. 1999, S. 332.
- 53) Vgl. A. Schöne, ebd.
- 54) Edmond Vermeil: Revolutionäre Hintergründe in Goethes Faust. In: Spiegelungen Goethes in unserer Zeit. Hg. von Hans Mayer, Wiesbaden 1949, S. 287.
- 55) E. Staiger: Goethe, Bd. I, S. 242f.
- 56) A. Schöne, a. a. O., S. 381.
- 57) 大江健三郎『新しい文学のために』、岩波書店、1988年、146頁以下、特に154頁。
- 58) P. Requadt, a. a. O., S. 343f. Vgl. auch J. Schmidt, a. a. O., S. 209.
- 59) G. Kaiser (1994), a. a. O., S. 181.
- 60) Fr. Schiller, a. a. O., S. 695.
- 61) Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. In: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München 1966, S. 522.

付記 小論は平成18年度文部科学省科学研究費助成金、基盤研究(C)「新しい『ファウスト』研究における 道化論 的視座の可能性」にかかわる成果の一部である。