

カール・グートケ著

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

信 岡 資 生 訳

最期のことばの文学的可能性のこれまでの指摘は、いささか恣意的なものであった。作品のタイプや技巧の多様性のためそうならざるを得ないのだ。そこでその埋め合わせに、最期のことばの文学への取り入れの技法と慣習を、文学史や文芸ジャンル史という比較的まとまりのある複合体の内でも考究してみようと思う。ゲーテ時代のドイツ演劇はこの誘惑にどう対処したのであるうか。

すぐに感銘的な最期のことばがいろいろ浮かんでくる中でも、特にレッシングのドラマの死の場面の最期のことばがある。しかし死の場面の巨匠レッシングが、明るい舞台の上で見せる死よりもはるかに印象が強いのは、耳証人である登場人物ドラマテイス・ベルゾーナの口を借りて表す死である。悲劇『エミリア・ガロッチィ』でマリネルリが画策したアピアーニの死、というよりも、グアスタラ王子の離宮の間近で、並みの辻強盗を装い、ガロッチィの婚礼行列の馬車を襲撃して行った殺害。この死を使ってレッシングは、「最期のことば」の伝統的思考形式をテーマにし、

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

問題に取り上げる。

この舞台裏で演じられた死のきわめて重要な状況は、エミリアの母クラウディア・ガロッティが、襲われた直後、娘を探して王子の館にやってきて、玄関の間でマリネルリとぱったり出会ったとき語られる——この構成はよくできている。なぜなら、この出会いは偶然のように見えても、これ無くしては筋が成り立たず、ドラマの解積にとって重要なキー・ワードも語られなくなるから、必要な数多くの偶然の一つであるからだ。クラウディアは、マリネルリこそ、アピアーニと当日の朝「いさかいを起こした」男であることを知る。「ではあなたがマリネルリとおっしゃる？」アピアーニのことでは自らも報復の動機を持つ王子の、侍従で手先を務める彼は、そうだと答える。⁽¹⁾

クラウディア では間違いないわ。——お聞きください、侯爵さま。——マリネルリは——マリネルリという名前は——呪いのことばと一緒に——いえ、私は高貴なお方を傷つけるつもりはありません！——呪いのことばはなかった——呪いのことばは私が付け加えて考えただけで——マリネルリという名前は瀕死の伯爵の最期のことばでした。

(第三幕第八場)

マリネルリは、慎み深くことば巧みに含みを持たせた彼女の発言の意味がわからないふりをする。「あなたがおっしゃりたいことが、私にはわかりません。」

クラウディア(苦々しくゆっくりと) マリネルリという名前が瀕死の伯爵の最期のことばでしたよ!——今度はおわかりですか?——私もはじめはわかりませんでした。異様な口調だったのに——異様な口調だった!——今でも耳に残っていますわ!——この口調がすぐにわからなかったなんて、私はどうかしてたんだわ。

マリネルリは、クラウディアがここで行っている告発は百も承知である——これは当然のことであるが——そればかりでなくこの告発が利用している思考慣習、即ち死にゆく者の最期のことばは疑いもなく最終的な真実のことばであり、それ故に尊重しなければならぬという考え方も充分承知している。事実また、彼にはアピアーニの最期のことばの意味を無視する気持ちはまったく起こらないどころか、現場を押さえられた犯人の狡さで一計を案じ、そのことばの意味を逆手にとろうとする。「どうかなさいましたか、奥様?——私は前々から伯爵の友だちでした。親友でした。ですから、彼が死に際に私の名前を呼んだということは——」。そのすぐ後でも彼はこの慣習、最期のことばを重視する慣習をとことんまで手玉にとって、その間にオルシーナに巧みに疑念を煽られたオドアルドに対して、自分を有利な立場に置こうとする。自分、このマリネルリは、アピアーニから「仇を打つよう頼まれた——」と。

どうか奥様にお訊ねください。マリネルリ、マリネルリという名前が瀕死の伯爵の最期のことばだったの

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

です。しかも異様な口調で！——この恐ろしい口調は、私が全力を尽くして殺害者を見つけ出し、罰してやるまでは、けっして私の耳から消えることはありません！

(第五幕第五場)

クラウディアには、アピアーニの最期のことばをこのように解釈することはもちろんできない。それどころか彼女は、殺害の犠牲者の最期のことばを目撃者の証言として法廷に持ち出すことを考える。法廷は間違いなくその証拠能力を認めてくれるに相違ない。

クラウディア あのと口調で？——私には真似ができません。説明もできません。でも何もかも物語っています。した、何もかも！——私たちを襲ったのは強盗だったですって？ そんなばかな！——人殺しだったので、金で雇われた人殺しです！——そしてマリネルリ、マリネルリが瀕死の伯爵の最期のことばでした！

異様な口調で！——

マリネルリ 異様な口調で？——恐怖の瞬間に耳にした口調を証拠に、誠実な男を告発するとはあんまりではありませんか？

クラウディア えい、せめて法廷へ持ち出せないものか、この口調を！

(第三幕第八場)

最期のことばの口調はマリネルリの殺人を証明している。「えい、人殺し！ 卑劣で浅ましい人殺し！」——自分の手で殺さず、雇いの手下を使って殺させたから卑劣。エミリアの母親があったけの「憤懣」、ありったけの「罵言」を「女術」という一言に籠めてマリネルリの「顔へ吐き付ける」とすれば、告発は同時に、マリネルリを道具に使った王子自身にまで及んでいるのである。「殿下が人殺しよ」と、オルシーナもその後すぐマリネルリの耳に囁く、というより叫ぶのである（第四幕第五場）。これで同時に、まさにドラマの絶対主義的政治の世界全体が凡く告発されることになる。それも彼女なりに怪しげな動機を持つ元愛妾オルシーナ自身からではなく、犠牲者の最期のことばによってである。このことばを実際に耳で聞いたクラウディアが、すでに同じ「人殺し」ということばを思わず口にしていて、テーマとして扱われて、それなりの効果を挙げている死にゆく者の最期のことばが、ドラマの的中心を射る矢のような役目を果たしている。

レッシングが、ここで「最期のことば」に用いた重大な、執拗とも言える手法から、彼は、観客が最期のことばが含む意味について同等の予備知識を抱いているのを、つまり西欧社会における最期のことばの「しきたり」をある程度熟知しているのを当てにしていることがわかるのだ。⁽²⁾

われわれがさまざまな種類の著作集に当たって調べることのできる最期のことばのほとんどが、神話や伝説や文学に扱われる資格を持っている。とりわけこうした相性のために、最期のことばは文学作品の著者にとって魅力があるのである。その最前列に立つのがレッシングによって始められた——あるいはレッシングもその創始者のひとりである一八世紀の市民劇^①の作者たちである。彼が、最期のことばの単なる報告にこれほどアクセントを置いてドラマの前景に立てたのは偶然ではないと言えよう。観客の耳に入らなかつた瀕死のアピアーニの最期の

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

ことばが、ドラマ全体の中でもっとも迫力あるものとなっている。

しかし最期のことばを表舞台でしゃべらせるときは、レッシングはどのようなやり方をしているか？ アピアーニ伯爵の最期のことばが孕む、将来に向けた、作者の描く筋書きを盛り上げるような劇的サスペンス・ポテンシャルは、主人公の死の場面では当然見られなくなる。しかし一方、不正な政治体制を告発する「マリネルリ」の一言が示すドラマのテーマへの、あるいはテーマの一つへの凝集は、正面切って演じられる死の場面の最期のことばにも独特な形で表れる。前もって示されるか、遅れて示されるかの違いだけである。エミリア・ガロツティの最期のことばがその役割を演じている。オドアルドが娘のせきたてる願いに促され、思わず彼女をオルシーナの短刀で「刺し」、同時に「おお、おれは何といたことをしてしまったのだろう」と気付いて愕然としたとき、エミリアは床に倒れながら名台詞で答える。「嵐に散らされる前に薔薇を折ったのです」。そしてさらに続けて、「接吻させてください、お父さまのこの手に」（第五幕第八場）。レッシングは、観客がこの箇所薔薇と嵐がどんな象徴的意味を持つかわかるように、（特にエミリアに自分の頭髮から抜き取った薔薇に向かって語り掛けさせるアポストロフエ（頓呼法）と呼ばれる作劇法によって）特別に気を遣った。だから観客はすぐに、この名台詞、「推敲された」最期のことばが、正確にというだけでなく、最期のことばが最後に持つ迫力で、事件がエミリア自身にとって持つ意味——主役から見た内面的・外面的筋書きのサインとモットーを最終的に総括することを理解できる。同時にまた観客は、そこに籠められた、アピアーニの最期のことばが指摘する封建支配の問題性と並んで絶対必要な、「生命を捨ててのみ守り得る」「貞操」という矛盾多い問題性が指摘されていることも理解するのである。

このことは明白だ。しかしエミリアの最期のことばは、直接の表現よりも示唆によってはるかに多くのことを、また別のことを言っている。レッシングの初期の悲劇『フィロータス』では総括的な台詞だけで終わっていた。主人公の若い王子は、芝居がかった大袈裟な自殺によって——「彼は自らを刺す」——エミリアもつまりは自分から短刀を振るうようなものだが——高揚した英雄気分の子供のように酔いしれ、自らを祖国の犠牲に捧げるのだが、——ここでもまた自分の言動を総括することばを吐いて死ぬ。「おお、神たちよ、さあ勝利に酔うわが心を受け給え。平和の女神よ、汝のいけにえを」（第八場）。英雄の価値世界のこのような強調は、擬古典主義の悲劇に共通の慣例である。例えばゴットシェットの模範悲劇の『死にゆくカトー』の金言めいた最期のことばを考えてみるがよい。ところが、レッシングの擬古典主義的『フィロータス』の特異な点は、遅くとも王子の最期のことばに対するコメントの中で、この王子の高潔な精神と愛国的ジュエスチャーに批判的な光が当てられていることであり、しかもそれが、市民階級の価値感と思考形式からなされていることである。市民は、擬古典主義のドラマが賞賛してやまぬ私心なき大仰なジュエスチャーの抽象的な英雄美德よりも、日常の人間関係の具体的な美德を良しとする。だからアリデーウスもドラマの結末で、フィロータスの最期のことばの雄々しさを少なくとも間接的に斥ける。フィロータスの最期のことば、彼の英雄的ジュエスチャーは、フィロータス自身意図しなかつた効果を挙げるのである。アリデーウスはこれ以後はもはや他国を侵略する「王」ではなく、息子への愛に没頭する父親となる。「さあ、おれに息子をつくってくれ。息子を得ることができたら、王なんぞ要らぬ」（第八場）。市民劇の視点の萌芽が愚かな「英雄」の最期のことばの拒否に感じられ、この拒否に——つまりは擬古典主義的ドラマの価値世界の拒否にこの劇の狙いが置かれている。同じようにレッシングは『ハンブルク演劇論』でも、国王に共

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

感ずるとすればそれは彼らが父親である場合に限ると言っている（第14節）。

さて、余談はこれくらいにして、エミリア・ガロツティの最期のことばに戻ると、先に引用した名台詞は、擬古典主義的に彫琢された感じがするが、厳密に言うると瀕死のエミリアの最期のことばではない、もっと正しく言うると、彼女の最期のことばの全部ではないのも不思議ではない。彼女はむしろ自分の「信念」を一つの文句に表したに過ぎない。厳密な意味での最期のことばとして続くものは別の次元を指さしている。そしてそれはまたしても、当時の市民劇が理解し、高く評価した人間関係の次元である。まず、エミリアは彼女の父親に別の父親、自分の娘を貞操という抽象的な美德の犠牲に手がけたヴィルギニウス^②の故事を思い起こさせて、「市民の」観客には「父親」らしくなく映る行為に走らせる（短刀が市民ではない貴族のオルシーナのものであったのも偶然ではない）。「昔自分の娘を恥辱から救おうとして、手近の刃物を娘の心臓に刺したお父さんがいたとか「……」。でもこのような仕業はみんな昔のことですわね！ そんなお父さんはもういませんよね！」（第五幕第七場）。このことばに挑発されてオドアルドは、そんな父親がまだいることを証明してみせる行動、古代からは認されてきた行動に走ることで、彼は同時に悲劇的英雄的ジェスチャーの旧弊を踏襲する罪を犯す。しかし新たな行動の理念として、当時市民的と呼ばれ、また見なされていたもの、即ち人間関係の理念が暗示される。そのキー・ワードはここでまた「父親」である。しかもこれが行われるのはまず第一に——そして何よりも印象的に——エミリアの最期のことばによってであるのが特徴的である。もちろんこれがことばとして受け取られるのは、それ自体はまとまりのない眩ぎをことばと認めるならばの話しであるが。

王子 ひどい父親だ、何ということをしたのだ！

オドアルド 嵐に散らされる前に薔薇を折った——そうだったな、エミリア？

エミリア お父さんではない——私が——自分で——

オドアルド おまえではない、おまえではない！——嘘をつけてこの世を去ってはならぬ。おまえではない、

エミリア。おまえの父だ、おまえの不幸な父親がやったことだ！

エミリア ああ——お父さん——（彼女は死ぬ、彼は彼女を静かに床の上に横たえる）

（第五幕第八場）

エミリアの最期のことばに重味を付与するものは、——薔薇を折った、とする決着が実に似合いの擬古典主義的悲劇の名調子と対照的に——文章としての構造の破綻した、つかえてことばにならない台詞の「リアリズム」だけではない。これが市民劇の様式に、特に市民劇の死のシーンのしきたりに大いに適っているのはもちろんであるが、それよりも重要なことは、市民劇では大事な意味を持つ人間関係の呼称であって、それがここでは前市民劇への批判を箴めて隠れたテーマにされているのだ。死のシーンを通してその前から幾度も口にされ繰り返されている「お父さん」ということばが、エミリアの文字通りの最期のことばになっているが、この語のもっとも大事な点は、この後に続くはずであったが、実際には口に出なかったことばの先頭に置かれていることにある。この「お父さん」は、そのちょっと前に——惨劇の行われる前に、エミリアがローマの昔自分の娘を殺した共和党員のことを口にしたときに、持っていたのと同じ意味をなお持っているであろうか？ この惨劇は現在の

ゲート時代のドイツ演劇の中の最期のことば

市民の時代にあつては当時と違った様相を帯びていて、封建君主にとってさえ不可解であり、王子は「ひどい父親だ、何とということをしたのだ！」と叫んで、エミリアの「お父さん」という台詞を導き出している。この「父親」は、ここでなお、自分の娘の抽象的な名誉、抽象的な美德を守る者の絶対的權威の觀念と同義語であるのだろうか？

もしそうだとすれば、悲劇が頂点に達する上述の引用場面は何の意味もないことになる。この引用場面の意味はむしろ、レッシングが『フィロータス』の最後で予示したものに似ていると言えるのだ。即ち、抽象的な役柄のない高潔の士としての父親が、この最期の瞬間に、「父」ヴィルギニウスを例に引いたときにはまったく意識にのぼらなかつたような人格となつて、エミリアと人間的な関係に入ってくる。そして、われわれの考えをこうした方向に、死の臨界体験の中でようやく意識あるいは予感される真実の方向に向けてくれるのが、エミリアの最期のことばなのだ。文字通りの最期のことばとその情緒的靈氣^{オーラ}で、エミリアは（驚愕した王子が思わず発した「ひどい父親だ」ということばに確証を得て）つい先刻ヴィルギニウスを引き合いに出すことで明らかにした自分の人生認識の総計と信じていたものを、撤回するのだ。エミリアの死の瞬間は、生の最終段階の精神物理的プロセスに、独特の認識アップ、実存アップ、人類学的質的「飛躍」の可能性を認める今日の精神病医の見解³を証明するものであり、その実例である、と言おうとすれば言えるであろう。もちろんレッシングの場合は、このことをまだ彼の生きた歴史的時点の精神的関連の中で見なければならぬ。即ち、この見地からすれば、最後の意識の中でエミリアが到達するのは、新しい生存の次元ではなく、むしろ古典悲劇の世界にマッチした従来の行動パターンの欠陥の予感である。彼女の最期のことばに、言い表されてはいないが意味が籠められているのは、

家族関係の中で生きている「市民的」私人は、別の意味次元を選ばなければならないのではないか、という疑問なのである。

「お父さん」という叫びはまた、レッシングが副題に「市民的」と書き添えた悲劇『ミス・サラ・サンプソン』の主人公の最期のことばでもある。そしてここではこの最期のことばは、長々と演じられる死の場面に型通りの終止符を打つ。その思考形式は十八世紀の意味での市民にほかならない。サラは臨終の床で当時の市民の人間関係をテーマに取り上げる。即ち彼女の最後の思いは家族関係に向けられる。つまり父親と和解した彼女は、父親が彼女の愛人メレフォントを「息子」として、またその娘のアラベラを「娘」として受け入れ、さらに彼女の侍女ベティをも家族に迎え入れてやってほしいと頼むのである。「いまその時がきたのですわ！　メレフォントを——お父さん——」（第五幕第十場）。

市民としてあるまじき自己の過ちを悔いて自ら命を絶ち、そうすることでもサラの市民的価値世界を確認するメレフォントも、同様のことばを残して死ぬ。彼もサンプソン准男爵に、アラベラの父親となって面倒をみてくれるよう依頼する。ところが彼は、文字通り最期のことばで、別のモチーフを取り上げるのである。それは、サラの臨終の床でもある種の役割を演じたものであったが、市民的世界は——『エミリア・ガロッティ』の最終場面でオドアルドが口にする最後の審判もこのことを思い起こさせるが——私的な、家族的な世界として、同時にキリスト神の世界である。それは近寄り難い、人間の理解の及ばない神ではなく、むしろ父なる神の世界であり、オドアルドもサラもこの神の考え方や行動は信頼できると信じている。「神は本物であるとわかった美德ならこの世に長く手本としてお残しになれるが、ただ、多くの試練に打ち勝てないかもしれない弱い美德だけ

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

は、危険な境界から素早くお引き上げになられるのです。「お慈悲を！ おお創造主よ、お慈悲を！」（第五幕第十場）という最期のことで、メレフォントもこの父なる神に身をゆだね、そうすることで彼なりに市民的世界に身をゆだねる。これは擬古典主義の英雄悲劇ではほとんど考えられないことだ。同時にしかし、死の瞬間に創造主に継るこうした姿勢の中からは、何世紀も前から続く『死アルテス・モリエンゲイの作法』が定めたしきたりが洩れ輝いている。

さらにまだ他にシラーも、最期のことばの劇的可能性を探っている。彼も「死のことば」を重視するしきたりに通じていたことは、戯曲『群盗』の第二幕第二場に見事に表れている。そこではヘルマンが、フランツ・モーアにそそのかされて、アマーリアのいる前で、老モーアにカールの死の状況をまるで見ていたように語る。虚偽の報告を彼は——父親殺しという目的にとっては「精神から見て」まったく余計だが、その意図にそって本当らしさを強調する——センチメンタルな決まり文句（これは今日の娯楽映画でさえ——『ブロードキャスト・ニュース』^④——皮肉っているほどだ）を持ち出す。愛人カールの最後の思いの向く先は、「彼の最後の嘆息はアマーリアでございました！」。それだけではない。アマーリア自身このことばを繰り返し、そのあとこの場面でもう一度問う。「彼の最期のことは何でした？」それに答えてヘルマンは「叫ぶように」言い返す。「彼の最後の嘆息はアマーリアでございました」。そしてアマーリアはこのことばを今一度繰り返すのである。⁽⁴⁾しかしこれは、いわばしきたりのお定まりの台詞以上のものではない。劇作家シラーが、それをどう活かす手腕を持っていたかを考察するほうがおもしろい。

『群盗』の牧師モーゼルは、無神論者で唯物主義者のフランツ・モーアと、あらたまった賭をする。もしフランツが生きてきたままに死ぬならば、つまり最期に臨んでもなお神に縋らず、「堅固に」おのれの哲学的「原則」

を守り通すならば、フランツが「勝った」のだ、と（第五幕第一場）。人間最期の瞬間が持つ特異な意味と重味について、『死アルテス モリエンゲイの作法』の信念が、ここでもなお生き続けているのが明らかである。最期に口にされることばによって魂が救われるか否かが決まる。モーザーと交わす会話の中で召使のダーニエルは、「いずれ洪水が魂にまで及んできたら、あなたさまは世の中のすべての宝に換えてでもキリスト教徒らしい溜息の一つも欲しくなりませんよ」と言う。だが、罪人は——ロチェスター伯爵⑤がその例のさいたるものだったが——(5)臨終の床で降参するか、さも無くば神に見放されて死んで地獄へ落ちる、との因習的思考形式を暗に指しているダーニエルの予言は正しいのだろうか？ シラーはキリスト教徒の死をめぐっての賭を劇的に盛り上げるためにあらゆる手を尽くす。フランツがダーニエルに頼む。「どうか祈ってくれ、頼む！〔……〕悪〔魔〕の名において頼む！」。フランツ自身も祈る。だがそれは「罰当たりな祈り」である。「この人のお祈りまで罪作りだ」。それから神の慈悲に絶望した彼は、エラスレンス ユェルビス明白なことばで、恐れおののきつつ神から離反する。「おお、おれを憐れむがよい！（彼は帽子の金の緒を破り取ってそれで首をくぐる）」。賭はメレフォントのキリスト教徒的な死と対照的に、フランツの幻想の中で聞こえてくる地獄の「甲高い震音」と「奈落の毒蛇」の囁きで終わるのである。

最期のことばをめぐる賭の興味がドラマ全体にわたって展開するのは、周知の通り『ファウスト』である。その条件は

私がある瞬間に対して、留まれ、

お前はいかにも美しい、といったら、

ゲート時代のドイツ演劇の中の最期のことば

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

もう君は私を縛りあげてもよい、

もう私はよろこんで滅びよう。

もう葬いの鐘が鳴るがいい、

もう君のしもべの勤めも終りだ。

時計はとまり、針も落ちるがいい、

私の一生は終りを告げるのだ。^⑥

(二六九九—一七〇六)^⑥

失明したファウストの長い死のモノローグは、ことばもそっくりそのままこの賭に立ち戻る——ただし仮定法で語られ、ファウストはメフィストとの賭に勝ったのか負けたのかは明らかにされない。ファウストは、全「人民」が、海と沼沢を開拓して築いた新天地に入植する未来の夢を次のように口にする。

おれもそのような群衆をながめ、

自由な土地に自由な民と共に住みたい。

そうになったら、瞬間に向かってこう呼びかけてもよからう、

留まれ、お前はいかにも美しいと。

この世におけるおれの生涯の痕跡は、

幾千代を経ても滅びはすまい。――

このような高い幸福を予感しながら、
おれはいま最高の瞬間を味わうのだ。

(一一五七九——一一五八六)

ファウストはこう言つて「うしろに倒れる」。「死霊たちが彼を抱きとめて、地面に横たえる」。「時計はとまった」と、メフィストは賭の条件を繰り返してみせる。コーラスも「針がおちた」と反復する。次の場面のタイトルは『埋葬』だ。つまりゲーテも、『群盗』のシラーとは比較にならないほど洗練された技法で、臨終の床の体験がまだ人生経験の一つとされていた当時、生々しい現実感のあつた最期のことばのしきたりを巧みに用いているのである(それなりにこの慣習の浸透を示す一つの滑稽なヴァリエーションが、『隣の女の家』の場で交わされるメフィストとマルテの会話である)。マルテが夫の臨終のことばについて叫ぶ。「何ということだ! 死足かけて嘘をつくなんて」(二九六一)。しかしもちろんまだこの他にもゲーテがこのしきたりに通じていたことを示す発言があるのだ。⁽⁷⁾

『群盗』とはまた異なる手法で、シラーは『フィエスコ』でも、最期のことばに死にゆく人間の真実が現れるという思考慣習に訴えている。フランツ・モーアが当初から哲学的「悪人」であつたとすれば、フィエスコは劇の進行の中で、「公爵」と「共和黨員」というキー・ワードで呼ばれる二つの可能性の間で揺れている。とりわけ第二幕第十九場の長い決断のモノローグがそれだ(「共和黨員フィエスコか? 公爵フィエスコか?」)。これも

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

結局は同じ一つの権力意志の二つの現れに他ならず、共和黨員も公爵の扮装に過ぎないのではないか、ということも確かに大きな疑問ではあるが、しかしいずれにしても、筋の進行と内容は、二つのうちのどちらを選択するかにかかっているのだ。そのことよって、また同様にあくまでも固執された公爵か共和黨員かの二者択一によつて、ドラマの興味は最期まで失われず持続し、シラーの劇的効果の計算の巧みさの証明となっている。シラーは最後にフィエスコを、彼が「ジェノヴァ公爵となった」（第五幕第十六場）とたん、「共和黨員」ヴェリーナに海へ突き落とさせる。フィエスコは、「助けてくれ、ジェノヴァ！ おまえの公爵を助けてくれ！」と叫びながら沈んでゆく。最期のことばが真実のことばであり、すべてを解き明かす鍵となることばである。フィエスコは、彼が根本において常にそうであつた者として、つまり見せかけの共和黨員として死ぬ。ゲーテは『ゲッツ』で、主人公が「自由！」と叫びながら死ぬことにして、この技巧をもっと簡略化して使つた——もっと簡略化してという意味は、主人公ゲッツが全編を通して自由というこの綱領的なことばで性格づけられており、他のキーン・ワードは問題にならず、いわんや他の性格の可能性はおよそ考えられなかつたということである。これらに匹敵する同じ技巧で、マリー・ボーマルシェは「クラヴィーゴー！」と言つて死に（『クラヴィーゴー』第四幕）、ヴァーレンティーンは「市民的」自己性格描写をして「立派に」死ぬ（『ファウスト』三七七五）——この死に方は実際私たちが知っている主人公のすべてに相応しい——のである。そしてシラーが、ドン・カルロスとの会話中物陰から撃たれた弾丸に当たつて倒れるポーザ侯に、「とぎれとぎれの声で」この王位継承者に「お主の助かるくふうをしてくれ」と——このことばは文脈からその数分前に口にされた「フランデルンのためにお主の命を助かつてくれ」と同じ意味のもので（『ドン・カルロス』第五幕第三場）、これは即ちポーザ侯の政治的信条なのである

——必死になって訴えさせるのは、シラー自身がこの技巧を同じように簡略化した形式で用いているのだと言えよう。さらに同様の技巧を用いてシラーは『ヴィルヘルム・テル』でも、瀕死のアティングハウゼンに「心を—toにせよ、——心を—toに——心を—to」と三度とぎれとぎれに叫ばせる（第四幕第二場）。この文句は、当初からシラーの狙いであったこの重要人物を象徴することばであるばかりでなく、ドラマ全体のテーマを表すことばの一つでもあるのだ。

さて、シラーの各戯曲の最期のことばの一つ一つを点検していくのはあまり有益とは言えないであろう——最後に挙げた例を見れば特にその感が深くなる。シラーは、必ずしも最期のことばのしきたりを、上手にあるいはおもしろく使いこなしているわけではない。例えば、物陰から飛来した矢に当たって落馬したゲスラーの最期のことば「これはテルの矢だ」（第四幕第三場）は、アピアーニが自分を殺した犯人の名を口にしたような劇的效果や働きはまったく持っていない。何故なら、テル自身その直後に岩陰から姿を現して自分が射たと名乗り出るからである。『マリア・スチュアート』でも『オルレアン処女』でも、また『メッシーナの花嫁』でも、主人公たちはいづれも、真近かに迫った死を意識して、見事なまでに練り上げられた回想や予見のモノローグを口にする。それは、生と生の終わりを朗詠という人工の額縁にはめた、あまりにも劇的演出過剰な最期のことばである。しかしながらシラーは、『たくみと恋』と『ヴァレンシュタイン』ではおもしろいヴァリエーションを成功させている。瀕死のフェルディナントは、従僕たちに支えられて、嫉妬に駆られて毒を飲ませて殺したルイーゼの屍のかたわらに立つ。

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

フェルディナント「……」ルイーゼ——ルイーゼ——おれもあとを追うぞ——みんなさらばだ——この祭壇の傍で死なせてくれ——

大臣（茫然自失の状態から覚めて、自分の息子フェルディナントに）これフェルディナント、打ちのめされた父をもう一目も見てくれないのか？（フェルディナント少佐はルイーゼの横に寝かされる）。

フェルディナント 私の最後の一目は慈悲深い神に。

大臣（極度に苦悶しながら息子フェルディナントの前に倒れて）人も神も私を見捨てた——最後の慰めに一目も見てくれないのか？

フェルディナント（断末魔の手を父に差し伸べる）

大臣（すつくと起き上がって）許してくれたぞ！（他の人々に）さあ、縄を受けよう！

（大臣退場、捕吏たちあとにつづく。幕が下りる）

（第五幕第八場）

まず第一に言えることは、フェルディナントがここで恋人のことを「祭壇」と言っているとするれば、人間的なあまりにも人間的なものを、慣習的な神に代わる神聖なものにする自分の愛の問題性を、今生の別れに際して指摘してみせたのである。⁽⁸⁾しかしそのあとで、文字通り最期のことばで、「慈悲深い神に」縋るとすれば、世俗的な「祭壇」ということばを使ってみせた気遣いとは別に、当初から自己の愛の福音とルイーゼの正統信仰との間に漲っていた緊張、相愛の二人の間の——つまりはドラマの——精神的葛藤を織り成す緊張が今一度あらわになっ

てくる。フェルディナントがこのキリスト教の神に自分の側から服従するということには、「良き死」についての『死アルラス、モリエールの作法』の定めの遠いこだま以上のものがある。フェルディナントはこうすることで同時に、「慈悲深い神の」福音、ルイーゼの正統信仰の福音と不遜にも競い合った自己の愛の福音の破綻を宣言したのだ。

しかしこれだけではまだ言い足りない。これは「市民悲劇」なのである（シラーの付けたこの副題がそのことを告げているし、「打ちのめされた父」の「息子フェルディナント」への訴えは、終わりでもう一度その際立った思考形式を持ち出すことになる）。もっとも好まれる状況レパートリーの一つに数えられるこの種の悲劇の臨終シーンでは、許しは欠くことができない。だからサラ・サンプソンももちろん、まず恋仇でもあった自分を殺した女マードックを許し、そのあとで最後の吐息で家族の再興を訴えるのである。だからつまりここでも、多少の違いはあるにせよ、このテーマの「最期のことば」は口からは発せられはしないがジェスチャーで示される（彼は「彼に断末魔の手を差し伸べる」）。ここでも劇作家シラーは、台詞を巧みに身振りに変えることで、大衆へのおもねりを少し見せてはいるものの、演劇的效果には自信たっぷりなのである。

だが『ヴァレンシュタイン』では違ってくる。これまでことばになって出た最期のことばのすべてが——マックス・ピッコローミニの、やけっぱち気味に吐かれた退場の台詞「おれといっしょに行くやつは、もはや命はないものと思え！」（第三幕第二十三場）もそのボーダーライン上にあるものとしてこれに加えられるが——文字通り死の瞬間に、それも通例まったく具体的に、かつ死が眼前に迫り来るのを意識して発せられたのに比べ、ヴァレンシュタインの最期のことばは、けっしてそうした状況から出たものではない。ヴァレンシュタイン将軍がその夜遅く寝室に引き上げるときに、竹馬の友であるゴールドンに話しかけたことば（第五幕）が彼の最後のことば

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

になるとは、観客にはわかっているが、ご本人の將軍は知らない。観客は、殺しやたちが雇われ、「閣下の寝室」へ「近侍の者たちが目を覚まして騒ぎ立てないように」忍び込む方法を教えられるのをはらはらしながら見て知っている。観客の耳には「偽りの味方の側から凶事が迫っている」とのゼニーの興奮した星占いの警告がまだ残っているし、ゴールドンが將軍にこの警告を真剣に受け止めるよう勧告したことを知っている。しかしこの忠告も無駄であった。ヴァレンシュタインは自分が死ぬとは夢にも思っていない。彼が退場するとき話すことばにあとから続くことばのないことは、観客とゴールドンだけが知っている。だからこのことばは偶然、平凡、普通段の性格、真の状況に不適切な性格を帯びている。これは己れ自身について無知なるが故に注目すべき最期のことばなのだ。

こうした最期のことばは、現実には文学の中でよりもよくあると言えよう。だからこれらは、デイドロの「不ランクレデュリテ信は哲学への道の第一歩である」^⑦のような、箴言あるいは処世訓となりうる素質を持った最期のことばの信憑性に対する反対の論拠として、これまで常に持ち出されてきたのである。したがって、最期のことばというものは、最期のことばのアンソロジーが掲げるようなものではないと声を大にして言う人、デイドロの例で言えば、この百科全書派の哲学者の最期のことばとしては、デザートにアンズを食べようとして伸ばした手をさえぎった妻に向けた立腹の文句の方を取る人も、最期のことばは全然真に受けるべきでなく、われら西欧文化の中に根づいている最期のことばの崇拜と「しきたり」の一切はまったく無意味であることを、必ずしも主張しようとしているわけではないのである。むしろこのことから新たな手がかりが生まれてくるのではあるまいか。つまり、最期のことばの意図せぬ偶然性、その意味関連から見てまったく平凡な性格にこそ、動機を超越した象徴

的重要性と深遠な意味がある、と理解されるのだ。ゲーテの「もっと光を！」も明らかに以前からそうだった。偶然の最期のことばは、人生に思いがけない特徴的なスポットライトを当て返すものらしい。それは現世の生のモチーフを取り上げてくれる、あるいは、人生ドラマの結語として、芸術的な考え方をする観察者や、隠された美的魅力の通人にだけわかる「象徴的な」意味を帯びるものらしい。⁽⁹⁾

それはさておき（空想や演劇の楽しみもさておき）、シラーはこうした偶然の最期のことばの可能性に感づいていたように思える。故意に彼はヴァレンシュタインの退場の台詞に皮肉な二重の意味を持たせる。それは観客にはすぐにピンとくるし、ヴァレンシュタインのこのことばが格言の地位にまで上ったのもそのためである。

お休み、ゴールドン！

わしは長い眠りにつこうと思う。

このところ悩みが大きかったからな。

あまり早く起こさないようにしてくれ。

(第五幕)

このシラーのイロニーは、彼独特のうまいダブル・アンタンドル——そうでなかったのにそうなった人生からの離別、意味のあるものに変わった無意味——のただの遊びにすぎないのだろうか？ それとも同時にまた「生の二面性」をそれとなく教えているのだろうか？ ヴァレンシュタインはこの生の二面性の意味を、シラーの他

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

の戯曲の主人公たちに比べてはるかによく心得ている。いや、ヴァレンシュタイン自身が二面性の策士なのだ。彼は、「敵も味方も等しく欺く」。それにもかかわらず彼には「政治的な素質よりも高貴な素質」、すなわち理想的あるいは道徳的素質が「備わっている」⁽¹⁰⁾。それ故このドラマの解説者たちは、以前からよくころりと騙されて、彼のことばを真に受けたり、あるいは何かの策略だと思ひ込み、そのため複雑で矛盾の多い性格のヴァレンシュタインを比較的単純な人物、いずれにしても理想主義者、現実主義者、崇高な勝利者あるいはネメシスの犠牲などとみなしてしまうのである。だからこそしかし、騙しの名人ヴァレンシュタイン自身が自分自身について思い違いをする——シラーは彼に最期のことばを口にさせる——私たちの知る例のイロニーによってそれが彼の本当の最期のことばだとわかる——しかしヴァレンシュタイン自身はそれが自分の最期のことばとなるとは夢にも思っていない——というのはきわめて意味深長ではないだろうか？ 生の二面性を巧みに操る男が生の二面性の犠牲者となる。ここでもシラーは最期のことばを曲芸と言ってもよいほど巧みに利用することを心得ていたのだ——特にこの場合、「偶然の」最期のことばを選ぶことで同時に、日常の体験からだれもが心得ているお馴染みの事柄へ観客を引き戻す。文学と「日常生活」——その境界は何処に引くことができるのだろうか？ 現実のケースでは、最期のことばとされるものが「芸術」「文学」「フィクション」であり、「これ以上ないほど巧くでっち上げられている」のではないかと怪しまれることが稀ではない。この虚構の性格は、その十中八九までが、死にゆく当人、あるいはそれを報告する人の責任とされるべきもののだが、そのことはだれも問題にしない。シラーに限らず、最期のことばの文学的利用は、われわれに次のことを気付かせてくれるのだ。つまり、われわれが現実と呼び慣れているものは、実は……。

原注

- (1) 引用は H. G. Göpfert 編集の八巻本 Hanser-Ausgabe I, II, München 1971. 46°。
- (2) 『シンナ・フォン・ツルンヘルム』の第一幕第六場でマルロン未亡人がテルンハイムに言う台詞を参照。「もしも夫に私たちが不幸な妻子がごちやいませんでしたなら、夫はきっと最期にあなたちまの事を思い、あなたちまのお名前を口にしつづくなつたに違ふありませんわ」。Richard Sexau の著 *Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bern 1906. 45頁(201)のちやまごぼろ。
- (3) K. R. Eissler: *The Psychiatrist and the Dying Patient*, New York 1955. 第二章(『往生際の名台詞』(訳注参照) 八三〜八七ページ)参照。
- (4) 引用は G. Fricke & H. G. Göpfert 編集の五巻本 Hanser-Ausgabe I, II, 2. Aufl., München 1960. 46°。
- (5) Robert G. Walker: "Public Death in the Eighteenth Century", *Research Studies of the State College of Washington*, XLVIII (1980), p. 11-24; "Rochester and the Issue of Deathbed Repentance in Restoration and Eighteenth-Century England", *South Atlantic Review*, XLVII (1982), p. 21-37.
- (6) *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, III, 6. Aufl., Hamburg 1961, S. 57. 46頁用°。
- (7) 第二章3の記述(『往生際の名台詞』入ページ)を参照°。
- (8) Karl S. Guthke: "Tragödie der Säkularisation: Schillers *Kabale und Liebe*", in: Guthke: *Das Abenteuer der Literatur*, Bern u. München 1981, S. 210-241. 46参照°。
- (9) 第三章、第四章の Brian O'Kill のマンローシーについての記述(『往生際の名台詞』二二二ページ、一九三〜一九六ページ)を参照°。
- (10) Walter Hinderer, "Wallenstein", in: *Schillers Dramen: Neue Interpretationen*, hg. v. W. Hinderer, Stuttgart

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば

1979, S. 157. 戯曲における最期のことばの類型に関する興味ある研究が次の書に見られる。Peter von Matt: "The tongues of dying men ...": Zur Dramaturgie der Todesszene", *Das Subjekt in der Dichtung: Festschrift für Gerhard Kaiser*, hg. v. Gerhard Bühr u. a., Würzburg 1989 (Prophetie, Ernahnung, Wahnsinn, Epigramm).

訳注

本稿は Karl S. Guthke: *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*. München 1990. の第一章第4節の翻訳である。同じ訳者によるこの書の全訳は、『往生際の名台詞 歴史のなかの主題と変奏』と題されて一九九五年十一月に三省堂より出版されたが、その第一章第4節については、同著者による原書の英語版「Last Words. Variations on a Theme in Cultural History. Princeton, New Jersey 1992. に準拠して、シェイクスピアの演劇における最期のことばの使い方に替えられているので、ここにドイツ語版の該当節の訳文を發表することにした。表題は訳者が付けたものである。

なお、原注のあとがきによれば、この論文は *Festschrift für Hans Reiss*, Tübingen 1989. に寄稿したもの、このことである。

① ここで言う「市民劇」とは、「神話や歴史に名をとどめる特定の英雄や王侯」の不幸な運命を描く古典悲劇に対し、特定の身分にとらわれない市民階層の主人公（貴族、学者、商人も含む）が、私人として登場する、市民のための悲劇のことである。この点については、南大路振一・中村元保・石川実・深見茂共編著『ドイツ市民劇研究』（三修社 一九八六）の序論を参照。

② *Virginius*. 紀元前5世紀初頭のローマ市民。十二表法を選定した十人委員の一人。当時の政治家アッピウス・クラウディウス（*Appius Claudius*）が、彼の娘ヴェルギニア（*Virginia*）に横恋慕し、彼女を犯そうとしたとき、娘を自ら

の手で殺してその操を救ったとされている。さらにまた、このことによる民衆の憤激が、十人委員の専制を覆すきっかけとなったとも言われているが、このわが娘殺人事件は史実ではなく、娘の名も「処女」を意味するラテン語 *virgo* からの連想である、との説が有力となっている。

- ③ 『死の作法』 (*Artes moriendi*) は、中世後期頃よりキリスト教会の側から説かれた「良き死に方」の教えで、さまざまな異本が存在する。

- ④ *Broadcast News*. 一九八七年ジェームズ・L・ブルックス監督のアメリカ映画で、テレビ局の内幕を描いたもの。一九八八年に日本でも公開された。

- ⑤ *John Wilmot Rochester, Earl of*, 1647-1680. 英国王チャールズ二世の宮廷詩人。無神論者で、放蕩な生活を送って早世した。彼の死をめぐる論争については、原書の第V章に詳しく説かれている。

- ⑥ 『ファウスト』の訳は、岩波文庫の相良守峯訳（昭和三十三年）から引用した。

- ⑦ *Denis Diderot*, 1713-1784. フランスの思想家で、百科全書派の代表的人物。彼の最期のことば “*Le premier pas vers la philosophie, c'est l'incrédulité.*” に対しては異説があって、それは彼の死の当日、昼食のデザートのアンズに伸ばした彼の手をとめた夫人に毒づいたことば「これが体に毒だと言いたいのか？」であるというものである (*André Billy: Diderot. Paris 1932, p. 602*)。

- ⑧ *Nemesis*. ギリシア神話の応報天罰の女神。

ゲーテ時代のドイツ演劇の中の最期のことば