

# ビューーヒナー研究（一）

—殺人者の言葉から始まった文学—

第一部 『ヴォイツェック』

河原俊雄

# 目次

## 第一部『ヴォイツェック』

第一章 素材から .....	一
第二章 テクストについて .....	一五
第三章 作品論 .....	一九
第四章 文学史的背景 .....	八一
【註】 .....	一一五

## 第一章 素材から

一八二一年六月。ライブツィヒ。四十一歳の男が愛人関係にあった五つ年上の女性を刃物で殺害した。即死である。男は犯行直後に自殺を意図したが果たせず直ぐ逮捕された。事件はどこにでも起こり得るごく平凡なもののように思えた。しかし逮捕直後の犯人の挙動や供述から、この犯人には犯罪責任能力 (die Zurechnungsfähigkeit) があるかどうかとの疑いが出て来た。そこで法廷は審議に先立ち、医者でもあり宮廷顧問官でもあるJ. C. A. クラールに被告人の精神鑑定を依頼した。クラールは獄中での尋問調査の末、被告人は過去に若干の妄想癖があるものの意識は正常であり、犯行時点における心神耗弱は豪も認められず、従って、犯行に対する犯人の責任能力は十分にあるとの結論を下した。これが第一回目のクラールの鑑定書である。<sup>6)</sup>

この鑑定書はごくあっさりとした短いもので、犯人の無知、道徳の乱れ、後悔の欠如等を指摘したにとどまっている。しかしクラールはこの一度目の鑑定書で、犯人自らが述べた「思考の空白状態」(ein gedankenloser Zustand) の問題は保留にして置き、この件に関しては「より詳しい検証が待たれる」(C 58) との言葉を添えていた。裁判ではしかし、この言葉よりも結論の方に重点が置かれ、法廷は一度は被告人に死刑を宣告した。

ところがその後、被告人は獄中を訪れた教誨師に「変な声」(eine fremde Stimme) を聞いたことがある、「幽霊」(die Geisteserscheinung) が現われるのを体験したことがあるなどと初めて話した。このことと相前後して、犯行以前に被告人を住まわせていた人物からも、被告人には精神障害を思わせる言動があったとの報告が法廷に届いた。この時点で俄に犯人の犯罪責任能力の問題が再浮上した。刑の執行は一旦延期され、法廷は再びクラールに、より詳細でより厳密な精神鑑定を依頼した。この経緯で作成されたものが第二回目の鑑定書である。

二度目の鑑定にあたって調査は精緻を極めた。被告人の出生から犯行に至までの経歴、生活状態、精神状態、犯行前後の言動、それらが、被告人の供述及び被告人と実際に接した人物の証言にもとづき洗い浚い丹念に追跡された。その結果、この鑑定書は計らずも、我々がめつたに知ることのできない当時の現実を生きた無名の男の、しかも殺人という惨劇を演じた男のありのままの姿を克明に再現することになった。しかしこの第二の鑑定書は、量こそ初めのものより数倍ほどに膨れ上がったものの、鑑定方法、論法、結論のいずれも第一回目の鑑定をそのまま踏襲しており、ふたつの鑑定書の間には本質的な差異は認められない。結局、クラールスは二度にわたる鑑定の上、幻影・幻覚は頭部への血液循環の悪化に起因する錯覚であると断定し、精神障害及び血行障害への素地はあるものの、それらは真の障害と認定するほどには至っておらず、従って、被告人は犯行の時点で犯罪責任能力があったとの見解を再度提示した。これにもとづき法廷は被告人に再度死刑の判決を下し、一八二四年八月、公開の斬首刑という三十年来の椿事にライプツィヒ広場に群がった公衆の面前で、被告人を処刑した。被告人の名はJ. C. ヴォイツェック。ビューヒナーの戯曲『ヴォイツェック』の素材となった人物である。

しかしながらクラールスのこの精神鑑定は当時物議をかもした。そのためでもあろうか、クラールスの二度目の鑑定書が、上記の裁判経過と二度目の鑑定の要約を付記して、当時の医学雑誌《Henkes Zeitschrift für Staatsarzneikunde, 1824》に掲載された。そしてたまたま、医者であったビューヒナーの父エルンストがこの雑誌の同人であった。同じく医者であったビューヒナーは、ギーセンから帰郷した折りに、自宅でこの雑誌を手にしたのであろうとH. マイアーは推測する。しかしこの説をまたずとも、ビューヒナーがこの鑑定書を素材として戯曲『ヴォイツェック』を書いたことはまず間違いない。なぜなら、仮に作者が何らかの別の形でこの事件を知ったとしても、事件の全容を知ろうと思えば、どうしたって裁判の争点となった犯人の犯罪責任能力の有無の問題を素通りする訳にはいかなからである。そうなれば、必然的にこの問題を論じた鑑定書に目が向く。さらに、クラールスの鑑定書とビューヒナーの『ヴォイ

『ヴェック』とを実際に見比べてみると、この鑑定書に記載されている殺人者ヴォイツェックの言葉が、基本的にはそのまま劇のなかに取り入れられていることが一目でわかる。その対応の度合いは、禁欲的とも思えるほどに資料に忠実である。これが、鑑定書を素材としてビューヒナーが戯曲『ヴォイツェック』を書いた何よりの根拠となる。

現実に起きた殺人事件の犯人の犯罪責任能力の有無を鑑定した一つの裁判資料。これが素材となって、ビューヒナーの戯曲『ヴォイツェック』が書かれた。そしてこの素材は、もともと、法廷に提出することを義務付けられた文書である。従って、この文書にはなによりもまず、事実を事実としてそのまま正確に記すことが要求された。このため、鑑定医クラールスは自らの判断を下す前に、その判断のもととなる殺人者の発した言葉を資料として極めて厳密に記録していた。ビューヒナーが注目したのは、殺人者のこの生の言葉である。現実に起きた殺人事件について、現実の殺人者が自ら語った言葉。そこには、通り一遍の作りものの小説などとは比較にならない事実の重みがあり、殺人に対する我々の既成概念を根底からぐらつかせる何かがある。

しかし、この鑑定書に課せられた主要なテーマは、殺人者の言葉の意味についてあれこれ思いをめぐらすことではない。あくまでも、専門家の立場から犯人の犯罪責任能力の有無を客観的に判断することである。しかしながら、クラールスの鑑定書でも殺人者ヴォイツェックの言葉は中心に取り上げられた。なぜなら、ヴォイツェックがつぶさに語る「思考の空白状態」、「変な声」、「幽霊」といった問題が、場合によっては、ヴォイツェックの精神障害を認定する根拠となり、これに伴い彼の犯意が否定されることがあり得たからである。

これをもう少し一般的に説明するところである。ある犯罪が起こる。そしてその犯人を法廷で裁くとする。その際に、もし犯人に精神障害の可能性があれば、専門医が犯人の精神状態を診断し、犯罪責任能力があるかどうか判断する。これがいわゆる精神鑑定である。この鑑定の結果、犯行時点での犯人の精神状態になんらかの異常が認められれば、その程度に応じて心神耗弱あるいは心神喪失と認定され、減刑もしくは不起訴処分となる。つまり、犯人は自ら

の「自由意志」(der freie Wille)にもとづいて犯罪を引き起こしたのか、それとも何らかの理由で意志の自由が拘束されこの状態で犯行に及んだのか、これを、専門家の立場から鑑定医が客観的に判定するのである。前者なら犯罪責任能力はある。しかし後者となると罪は問にくい。鑑定医による鑑定書が裁判の過程できわめて重要な役割を担う所以はここにある。こういった裁判の形式は、一八二〇年代のドイツで行なわれたヴォイツェックの裁判でも変わらなかった。そしてヴォイツェックの語る言葉は、解釈次第では、彼の自由意志をことごとく否定する可能性があった。このためクラールスの鑑定書でも、殺人者の言葉の解釈が中心課題となったのである。

それでは、実在のヴォイツェックは「思考の空白状態」、「声」、「幽霊」等についてどう供述したのか、そしてその供述をクラールスはどう解釈したのか、そこをまずは確認しておきたい。

### 「思考の空白状態」(der Zustand der Gedankenlosigkeit)

初めに再鑑定の端緒となった「思考の空白状態」の問題である。鑑定書にはこう書かれている。

「つまり彼自身(ヴォイツェック)はこう述べている。上述の発作の時には(怒りやすくなくて押さえが利かなくなる)、しばしば頭がまったくぼーっとなった。一度何かのことを考えると、それも特にいやなことを思うと、それを簡単には振り払えなかった。長い間何かについてずっと考えているとしまいには考えがそっくり消えてしまうような気がした。そういうときには無性に腹立たしくなることが多く、だんだん人間がいやになり、人が信じられなくなり、むしろくしゃしてきた。このいらいらした状態がひどくなると胸の不安や頭の痺れがさらに悪化した。そういうときには本当にすぐに怒りに吞み込まれた。その怒りの程度や作用は、彼が説明するには、怒り狂った人間になら誰にでも認められるようなものと同じだと言う。そしてそういう時になると、自分がまるで何もかもズタ

スタにできる力があるような気がしたり、人の頭に頭からぶつかって行きたくなるような気がしたという。」(G 518)

何かあること、特にいやなことを思うとそれを振り払えなくなり、頭のなかで混乱するまでどんどん考え続け、その混乱を通り越すと、やがて頭のなかで痺れたままの空白状態に陥る。クラールスはこの精神状態を「思考の空白状態」(der Zustand der Gedankenlosigkeit, G 509)と名付けた。そしてこの状態に陥ると、被告人は自制が利かなくなり、無性に腹立たしくなったりやたらと狂暴な気分になると言う。しかも被告人はたびたびこういった状態に陥ったと述べている。とすると、犯行そのものもこうした精神状態のなかに犯人が陥り、それがひどくなった果てに起きたのだとの可能性が出てくる。もしそうだとすれば、思考が空白の時に犯行を犯した訳だから、犯人は自らの自由意志にもとづいて犯罪を引き起こしたのだと簡単には断定できなくなる。そうなれば、当然、犯罪責任能力の問題と絡む。だからどうしてもこの問題に対してクラールスは慎重にならざるをえなかった。結局、この状態を頭部の鬱血に起因する症状だとクラールスは診断した。そして意志の自由との関連では、この状態にいても、被告人には人目を気にして「故意に」(absichtlich)言葉数を少なくするとか、考えを他に向けようとするとかの精神的余力が認められるので、「この状態でも意志の自由 (die Freiheit des Willens) がなかったとは決して言えない」(G 518)との判断を示した。つまり、「思考の空白状態」は即意志の自由の否定には繋がらないと論じたのである。

「変な声」(eine fremde Stimme)

次に犯人が犯行の直前に聞いたという「変な声」の問題である。犯人は、凶器となった刃物を購入した時に、誰もいないのにどこからともなく「ヴォーストさんを刺し殺せー!」(Stich die Frau Woostin todt! 「ヴォースト」は

被害者の女性の名」という声が聞こえたと述べている。これを鑑定書からそのまま引用してみる。

「『ヴォーストさんを刺し殺せ!』という声を部屋に上がっていく階段のところまで聞いたという。この時彼はちょうど刃物を買った後であり、これならきつといいナイフになると思っていてそれを見ていたという。その他の点では、これは彼が何度も繰り返したことだし、彼と話し合いながら何度も確認したことだが、この声を聞いたのは一度だけで、その後は一度も聞いておらず、犯行の一週間前、泊まる場所もなくぶらぶらしていて、金もないので酒もあまり飲まずにいたら、不安も少なくなり声もあまりしなくなったという。犯行の当日、彼はもうまったく不安はなかったし、声も聞かなかったし、『ヴォーストさんを刺し殺せ!』と彼をけしかけた声のこともまったく考えなかったと言っている。しかしながらいつも一時的にふっと現われてはすぐに消えていくものだったとしても、『ヴォーストさんを刺し殺せ!』という考えはその声を聞いた瞬間から絶えず彼を脅かし続けていたし、この考えを振り払うために門の前にある池に刃物を投げ捨てようとしたこともあったと言っている。」(G 515)

これをどう解釈したらいいのか、事はさほど簡単ではない。「刺し殺せ!」という声がどこからともなく聞こえてくるなどということが現実起こるのか。そんなことがあるわけない、これが我々のまず第一の反応だろう。さらにそれに続けて、犯人は自らの罪を逃れるためにこんな作り話をしたのだろう、そう片付けてしまうのが我々の常識である。しかし右に引用した部分にも書いてあるように、クラールスはこの「声」について被告人に何度も問い質しており、そのたびに被告人はいつも同じように答えるのみで供述を変えてはいない。しかも、これはクラールスがたびたび指摘していることだが、犯行直後から処刑に至るまでヴォイツェックはすべてに投げ遣りで、もう何もかも「どうでもんだい」(die Gleichgültigkeit, G 491, 537, 544)という精神状態にいたという。犯行直後に意図した自殺、そ

してその後で際立っていたという「どうでもいい」というすべてに無関心な態度。それを思うと、自らが犯した罪の軽減をあてにしてこんな虚言を弄したとばかりは決め付けられなくなる。

そこで、この声の解釈はともかく、犯行直後のヴォイツェックのこの「どうでもいい」という精神状態をもう少し具体的に考えてみたい。それには、ヴォイツェックの生い立ちを簡単に振り返ってみる必要がある。この殺人者は八歳で母を、十三歳で父を失っている。その後で鬢（かつら）職人の見習いを振り出しに、様々な下積みの職業を転々とし、その挙げ句、今度は下っぱの傭兵としてあちこち転戦し、そこもお払い箱になって故郷のライプツィヒに帰って来た。この時、ヴォイツェックは三十八才である。しかし帰ってきたところでもとまもな職などなく、身を寄せる家がある訳でもないし、この男を暖かく迎える肉親がいる訳でもない。犯行を犯すおよそ二年半前の一八一八年十二月にライプツィヒに帰って来てからは、居所が定まらずあちこちに移り住み、犯行を犯す直前の期間はほとんど浮浪者然として暮らしている。そして被害者の女性ヴォーストは、この男にとって唯一の幼馴染みであり、故郷で個人的に接触できた唯一の人間であった。しかしこの女性は、職も定まらずブラブラしていることの多いヴォイツェックをいささかもてあまし気味だった。そのためでもあろうか、同時に他の男とも付き合っていた。ヴォイツェックはこれに嫉妬した。そしてその嫉妬を抑え切れなかった。その果てに、結果的にはこの女性を殺してしまったのである。この男はこの時点で、何もかも失ったに等しい。職もない。居場所もない。心を通い合わせることでできる人間も、もはやこの世にはひとりもいない。この男はこの女性を殺してしまったことで、自らの生の最後の抛り所を失い、自らを殺したも同然であった。犯行直後に自殺を考えたことや、それ以降から処刑に至るまでずっと続いていたというあのもう何もかも「どうでもいい」という精神状態は、もはや失うものは何もないというこの世でのこの男の孤立状態と無縁ではなかったと考えられる。しかも不幸なことに、この男は、自らの手で自らの最後の抛り所となる人間を殺してしまったのだ。そうした男にとって、いまさら自己弁護をして罪から逃れるための作り話をする必要や、それを思

いつくゆとりがあつたらうか。犯行直後の「どうでもいい」という精神状態は、傍から見れば確かに、犯人のふてぶてしい態度として目に止まる。実際にクラールスはそう見て取り、犯人のこの投げ遣りな態度を鑑定書のなかで何度も強調し、この態度を犯人の無反省、無道德の証左として法廷に印象づけようとした。しかし、この解釈だけで説明し切れるものなのか。客観的判断を装ったクラールスの論の基底には、殺人者に対する月並みな彼の主観が見え隠れする。

いずれにしても、殺人を犯した後、被告人はもう何もかも「どうでもいい」という精神状態にいた。そしてその男が犯行直前に「刺し殺せ!」という声を聞いたと言ひ、その瞬間からずっとこの「声」に脅かされていたと供述した。クラールスのように、この供述に何かの理由や原因を探るのも一つの手である。しかしもし、この男の言葉を文字通りそのまま受け取ると、この「変な声」がいよいよ不気味なものに思えてくる。この男の言葉に従えば、「刺し殺せ!」という声を聞いたから、だからその声に使嗾されて殺人を犯したということになり、そこには、この男の自由意志がまったく関与していないことになる。もつとはつきり言ってしまうえば、男はその奇妙な声の命令に縛られてその通り動いて人を殺してしまつたということになる。そうなると、この男は得体の知れない力に操られた単なる「人形」(Puppe)でしかない。動機があつて殺意があつて計画を立ててその計画通りに殺人を犯すという漠然と我々が信じている殺人のパターンが、ここで根底から崩れる可能性が出てくるのである。

しかしクラールスはそのままで問題を広げない。彼の論理は明快である。彼はこの「声」を、「殺害の考えが生じた際のヴォイツェック自身の独り言に過ぎぬものである」(G 529)と断定した。つまり、殺意が言葉となつて本人の口から出たものを、犯人は外部からの声だと錯覚したとの解釈である。こう解釈すれば、この「声」は犯意と一体のものとなり、まさに犯意の証左となり、この声を聞いたときが殺意発生の瞬間だということになる。しかし、それではなぜ自分の独り言をあんなふうに外部の声として感じたのかという問題が残る。これに対してクラールスは、「思

考の空白状態」の問題と同様に、錯覚の原因は頭部への血行異常にあると診断した。この極めて合理的な解釈で「声」の問題を彼はどうか片付けたのである。

### 「幽霊」(Die Geistererscheinung)

そして残るのはフリーメイソンの妄想を中心とする「幽霊」の問題である。犯人にとってフリーメイソンとは一本の針金だけを使って人を殺してしまおうと恐れられていた秘密結社の名であった。モーツァルトが所属していたあの教育文化全般に対する自由な発想を持った啓蒙主義期の秘密結社とは、本質的にまったく関係ない。三十才頃の時、犯人はある夢のなかでこの秘密結社の目印を知ってしまったと思ひ込み、以後、自分はそのためにこの秘密結社に追われているという追跡妄想を絶えず抱き続け、これに付随した様々の幽霊を見たり声を聞いたりしている。

たとえばこうである。

「ときどき毛布の上を何か(es)がよたよたと歩く。ねずみかなと思って手を伸ばしてみると何もいなかったという。ある時、夜中の十時過ぎに自分の部屋に行こうと思ったら、すぐ近くでバリバリという大きな音がして、『おい、来るんだ!』とある声ははっきりと言うのが聞こえたという。ものすごくびびったので下の家主のところに行き、この家主と一緒に部屋に行ってみたが何も見つからなかったという。」(G 498)

この時のヴォイツェックは、もう恐くてこの部屋に入れない。結局、下の家主の部屋で三晩ほど寝かせてもらう。それからこの部屋に戻るのだが、やはり小さな声が聞こえたという。明らかに、自分を捕まえに来る何かに彼は怯えている。そしてこの時期には、実際に、心臓を針金で触られるような気がしていたともいう。フリーメイソンはヴォ

イツェックにとってかなり切実な恐怖の対象だった。そしてここに出てくる家主はこんなことも目撃している。

「他の時、そう、夜の十一時頃、彼が階段を降りたり昇ったりこれは何度も繰り返しているのをハーゼ夫人は見た。その時、彼は『来たな！ 来たな！』(「Da kommt's, Da kommt's!」)と初めて叫び、さらに数時間通路を走り回っていたということだ。」(G 499)

このハーゼ家は、一八二〇年の夏の三カ月あまりヴォイツェックが下宿していた家である。その間、絶えず何かに怯え、落ち着かず、「目を据えてじっと自分の前を見つめている」といったヴォイツェックの姿も家主は目撃している。家主のこのような証言やヴォイツェック自身の供述を拾い上げてみると、いつも何か得体の知れないものに怯え、その何かが自分を殺しに来ると感じて居ても立ってもいられないほどの不安に陥り、その不安をどうすることもできずにただただ恐がっていた彼の姿がありありと思ひ浮かぶ。ことに、夜中の十時過ぎに、「『おい、来るんだ！』とある声はつきりと言うのが聞こえた」というヴォイツェックの供述は不気味である。自分の身を脅かす何かが存在し、その何かが自分を捕まえに来ると確信し、遂にその何かが自分のところに来た、その瞬間のものすごい恐怖をこの言葉は異様なまでにストレートに伝える。「来たな！ 来たな！」という彼の叫びも、これと対応するものである。その何ものかが彼のまわりでいつも彼の様子をうかがい、彼を付け狙っているという状況がこの言葉でもリアルに甦る。理由や原因はともかく、この時のこの男には、人には通常聞こえない声はつきりと聞こえ、人には通常見えないものがつきりと見えていた。

これをたとえば、精神分裂病特有の症状だと見なし、被害妄想という「病理」の範疇に押し込んでしまうことも可能であろう。しかし、実在のヴォイツェックは、通常感覚では感じ取れない何かを察知する独特の感覚もまた実際

に持っていた。クラールスはヴォイツェックのこの特有の感覚に注目し、いくつか書き留めている。たとえば、黒い馬の夢を見ると不幸なことが起こると思う (G 501) とか、夕暮の空や月の光などの天空の現象から何か不吉なことの予兆を読み取るとかといった類のこと (G 511, 520) である。さらに面白いことには、獄中で尋問調査のためにクラールスがヴォイツェックを訪れるとき、その時刻が予め察知できるとヴォイツェックが言っていたとまで彼は記録している (G 516)。ヴォイツェックのこのような感覚は、きわめて独特のもので、これは本能的な感覚に類するものと言っていいだろう。教養人であるクラールスは、もちろん、これらを無教養な人間によく有りがちな迷信だと基本的には見ていた。けれども、ヴォイツェックのこうした感覚にクラールスが興味を示したことは確かであり、ヴォイツェックはいつも「予感や夢」(Ahnungen und Träumen, G 516) のなかで生きていたと彼は書き残している。そしてこの本能的な感覚や「予感や夢」が、殺人事件にも大きく関わってくる。それは次のようなヴォイツェックの供述である。

「ヴォーストに対する嫉妬は、市の兵士であるプファイファーのところへ彼が住んでいた頃から始まったという。ゴーリスで祭りがあつたとき、彼は夕方ベットに横になって、ヴォーストは多分あそこで他の男と踊っているんだろ」と考えた。その時にはまったく妙な感じがして、まるでヴァイオリンとコントラバスが入り乱れるダンス音楽が聞こえて来るような気がしたし、さらにその音楽にあわせて『もっと、もっと！』(immer drauf, immer drauf) という言葉も聞こえて来るような気がしたという。その直前に彼は楽団の夢を見ており、この夢はいつも何かよくないことを意味するということだった。そして翌日、ヴォーストが本当にゴーリスで他の男と一緒にいて楽しんでたというのを彼は聞いたという！」(G 514)

先行きの生活が絶望的だとか、定職も持たずブラブラしているのをウォーストに馬鹿にされたとか、殺人の要因は様々に考えられる。しかしなんととっても最も決定的だったのは嫉妬である。うだつの上からぬヴォイツェックに愛想を尽かし、いささか彼にうんざりして、他の男ともウォーストは関係を持っていた節がある。ヴォイツェックにはそれが耐え切れなかった。そんなときの夢や予感がこれである。そしてこの夢や予感がここまで具体的に何かを報せるとなるとちょっと驚く。まず夢で何か不吉なことが起こると知らされる。それから今度はその不吉なことをさわめて具体的に予感する。そしてその後で実際に調べてみると、その予感通りのことが現実起きています。右に引用した箇所はその事実をはっきりと述べている。この種の感覚をそもそも人間が持っているものなのかどうか、それは定かではない。しかしヴォイツェックが通常の論理では説明できない独特の脈絡を通して何かを察知する感覚を持っていることは、右の文が克明に示している。これを信じるかどうかは別問題として、ともかく、クラールズが書いた通り、実在のヴォイツェックの実生活のなかで夢や予感がかかなり重要な位置を占めていたことは確かだ。

そうなればなおのこと、どこからともなく聞こえてきた「声」に命じられて殺人を犯したという彼の供述の信憑性が増してくる。つまり、夢や予感がかんなんにも生活のなかで重要な意味を持っているのだから、たまたま「声」を聞いたことが弾みになって、その「声」に従ってこの男が殺人を犯してしまったとしても何の不思議もない、そう考えられるのである。となると、フリーメイソンの「幽霊」が出てくるのを見たり聞いたりしたというヴォイツェックの独特の感覚もまた、犯罪責任能力の問題と直結してくる。なぜなら、犯人はこの種の本能的な感覚に大きく左右されて生きているのだから、犯意認定の鍵となる犯人の自由意志がいよいよ以て見えにくくなるからである。

さて、それでは、クラールズはこれをどう解釈したのか。彼はここで二つの原因を挙げた。以下、その箇所をそのまま引用する。

「ひとつには、恐怖と幻想的な空想から何かある外界の自然現象を詳しく調べることもしないで超感覚的なものを用だともなしたためであり、ひとつには、不安定な血液循環のために幻覚が生じ、この幻覚を持ち前の迷信的観念を以て超自然現象だと決め付けたためである。」(G 519)

何のことはない。循環器系統の乱れと無教養故の迷信、これがすべての原因だと彼は断定し、この問題をあっさりと片付けたのである。

☆☆☆

以上が鑑定書の中心課題となった「思考の空白状態」、「変な声」、「幽霊」の問題に対するヴォイツェックの供述や彼と接触のあった人物の証言、およびそれらを鑑定したクラールスの見解である。考えがすっぱり消えてしまう状態、「刺し殺せ!」という声、得体の知れないものにも追われているという恐怖、そして何か良くないことが起こる直前の夢や予感。これらはいずれも合理的には解釈できない。しかし合理的には解釈できない領域でこの男が生きていたのは確実であり、この男の言葉をつなげてみると、殺人事件はまさにその不合理な領域で起きている。犯人の供述や証人の証言に従いこれらの問題を犯人の側から見っていくと、我々が通常考えている意志の自由が果たしてこの殺人者にあったのだろうかとの疑問が出て来る。

しかしクラールスはいずれの問題に対しても犯人の意志の自由を頑なに立証しようとした。これにはそれなりの理由がある。彼にしてみれば、犯人の出生から犯行に至るまですべての活動を克明に記した追跡調査の資料をいくら丹念に検討してみたところで、犯人には別段何らの異常な行動も認められず、日常生活をごく普通の人間のようにこな

している姿ばかりが目につく。またこの調査を補足する形で自ら行なった面談調査の結果でも、犯人の思考力、判断力、記憶力等、いずれも正常もしくは並以上で精神的変調の痕跡は全く認められない。だから、犯行の時点でも犯人には意志の自由があったと認定するのが妥当であろう。これが犯人の自由意志立証へと向かうクラールスの基本的な考えである。その具体的一例は、「被告人には犯行直後に人がまわりにいるので自殺をやめるだけの意志の自由があったのだから、これと同じ意志の自由を以て犯行そのものも阻止することが可能であつたらう」(G 524)といった論述にはつきりと表れている。そして彼のこの基本的な考えを医学的側面から支えたものが、犯人の血行異常の発見であつた。これはクラールスが自ら述べていることだが、彼は尋問を中断して頻繁に犯人の脈拍を測定し、搏動の変調を逐一確認している。この検診は彼にとって有力な武器となつた。日常活動を観察した限り犯人は正常なのだから、特異な妄想や錯覚には何らかの原因があるはずだ。ここで犯人固有の迷信や循環器系統の変調を援用すれば、すべては一気に片づく。クラールスはここぞとばかりにすべての解釈に血行異常を絡ませたのである。こうすれば、器官障害はある程度認めるとしても、犯人の意志の自由を覆す疑念はことごとく払拭できる。こうしてクラールスは、犯行前、犯行時点、犯行後のいずれにおいても犯人には意志の自由があつたと論証し、ウォイツェックには犯罪責任能力があるとの判断を下したのである。

## 第二章 テクストについて

ビューヒナーの戯曲『ヴォイツェック』を論じる場合、まずは、この戯曲のテキストについて述べておく必要がある。この戯曲は未完であり、草稿しか残っていない。しかもこの草稿はバラバラであり綴じてはいない。従って、どう続くのか、その順番がはっきりしない。さらに厄介なことには、この草稿のなかには初期の草稿と思われるものと完成間近と思われる草稿とが混じっている。このため、これらの草稿をもとにここからどのようなテキストを『ヴォイツェック』の決定稿として作るべきなのか、これはビューヒナー研究にとっての長い間の課題であった。これに加えて、草稿の一つひとつの文字の判読がかなり難しいという問題も加わる。

たとえば、アルバン・ベルクのアペラ『ヴォイツェック』である（初演は1925年、Berlin）。このオペラは戯曲『ヴォイツェック』の世界を驚くほど正確に音楽で表現している。オペラとして名曲であるというばかりではなく、戯曲の解釈という点でも非常に優れた作品といえる。しかしベルクがこのオペラの台本としたテキストは、フランツォースが編纂したもので、この頃にはまだ、『ヴォイツェック』のテキストのきちんとした文献学的考証ができていなかった。このため、ベルクのアペラのテキストには文献学の初歩的な誤りがあるまま残っている。まず題名である。これは「ヴォイツェック」ではなく「ヴォイツェック」が正しい。なぜこんな間違いが起こったのかというと、筆記体で書くときyとzが似ているため、本来、Woyzeckと読むべきところをWozzeckと判読したからである。主人公の名が「ヴォイツェック」であると確認されたのは、研究が進みヴォイツェック事件の裁判資料が出て来たからのことである。題名はこうして訂正された。しかしテキストの個々の部分の判読となるとこのような決め手がなかなかなく、これは今でもいくつかの問題を残したままである。

次に問題となるのが場面配列である。ベルクのおペラはヴォイツェックが大尉の髭を剃る場面から始まる。この場面を冒頭に置く場面配列は、かなり長い間定着していた。しかし一九六〇年代になってやっとこの場面配列はおかしいという疑問が出てきて、ここで初めてテキストが全面的に校訂され、広野の場面を冒頭に置くレーマンの版ができる。このテキストは、本格的な文献学の考証を経た『ヴォイツェック』の初めてのテキストと言える。そしてこの版が出た後では、髭剃りの場面から始まる従来の版は姿を消し、レーマンのこのテキストが定本となった。

ビューヒナーは十九世紀前半の作家である。そして彼の作品は生存中にはほとんど世に知られていなかった。その名が目ざれ始めたのは、彼の死のおよそ五〇年後、十九世紀後半の自然主義の時期である。ハウプトマン等によって初めて注目され、それ以降ようやく正当に評価された。そしてひとたび注目を集めると、ビューヒナーの作品はその後、の文学に実に幅広い影響を与え続けた。自然主義はもとより、表現主義、ブレヒトらのナチ前夜の演劇、そして戦後の実存主義やマルクス主義等の文学、これらは多かれ少なかれ、ビューヒナーの作品からなんらかのエッセンスを引き出してきた。その作家のテキストの定本が、今世紀半ばを過ぎてやっと一応出来上がったのである。こんなことは、きわめて珍しいケースであろう。そしてベルクのおペラ『ヴォイツェック』は、計らずも、ビューヒナーの文献学的研究の道程を示す貴重な資料となったのである。

といっても、レーマンの編纂したテキストですべてが解決したわけではない。個々の単語の判読の問題や場面配列の問題は依然として残っている。しかしこのテキストの最も大きな功績は、レーマン自らが推定した完成稿とは別に、初稿場面群 I、同 II、暫定的完成稿 (Erste Fassung Szenengruppe 1, Erste Fassung Szenengruppe 2, Vorläufige Reinschrift。以下、I 稿、II 稿、最終稿と略して論じる)、それとこのいずれにも属さない断片 (Verstreute Bruchstücke) という四種類に草稿を分類して、これをそのまま提示したことにある。ことに重要なのは最終稿である。レーマンは厳密な文献学的考証にもとづき、作者ビューヒナーが最終的に意図した原稿にこの最

終稿が最も近いと判断し、これを他の三種類の初期草稿から峻別した。この分類によって、場面配列の問題は、完結していない最終稿を初期草稿からどう補完するのかという問題に姿を変えたのである。具体的に言えば、表題だけしかない見世物小屋の場面と未完に終わっていると思われる結末の展開の補完である。これで問題はぐっと絞られた。

レーマンのこの仕事は、ビューヒナー研究にとって画期的なことだった。それ以前に一応定本だと見なされていたどのテキストも、草稿の全体を提示しないで編者が草稿から勝手に取捨選択して作ったものしか提示しなかったからである。こうなると編者の意図はわかったとしても、作者ビューヒナーの意図からますます遠ざかるという危険性が出てくる。レーマンのテキストが出版される以前に、長い間定本として通用していたベルゲマンのテキストはこの典型だった。彼は社会的立場から『ヴォイツェック』を解釈しようとした。このために、従来のテキストを踏襲して、主人公の階級的立場が強調できる髻剃の場面を冒頭に置いた。さらに途中の場面も、彼独自の考え方で初期草稿から場面を随時選り出し、これらを入れたりつなげたりした。こうなると、作品解釈に重大な影響を及ぼすのは必定である。こうした場面配列のテキストをもとに作品を論じれば、この劇には筋がなく、各場面がばらばらに配置されているのが特徴だとの論も出てくる。だからこそ、四種類に草稿を分類して、これをそのまま提示したレーマンの功績は実に大きかったのである。この処置によって、テキストは原作にかなり忠実になった。さらに、これはとても重要なことだが、編者ではなく読み手自身が作者ビューヒナーの意図を探る機会も生まれた。だから、レーマンのテキストがそれ以前の『ヴォイツェック』のテキストを駆逐したのも当然のことだったのである。

しかしこれでも問題は残る。最終稿を補完するという形で『ヴォイツェック』の完成稿をどう推定したところで、多かれ少なかれそこには必然的に編者の意図が入るからである。そしてその意図がビューヒナーの意図だとは、どうあがこうが所詮確定できない。そこで、『ヴォイツェック』を論ずるに当たって、本論では、完成稿を推論するという立場は取らない。レーマンの提示した最終稿だけをテキストの基本として、これにもとづいて論じるという立場を

取る。そうすれば作者の意図をはみ出す危険が少ないからである。とはいえ、むろん、初期草稿から様々に引用してこれについて論じる必要はいくらでも出てくる。場合によっては、むしろ積極的に援用するつもりでいる。ただしその際には、当然、その都度明記する。

### 第三章 作品論

さて、それでは『ヴォイツェック』という劇はどんな作品なのだろうか、さっそくこれを検討してみたい。

テキストはレーマンの提示した最終稿。これをまず、冒頭の広野の場面（一場）、第二の広野の場面の前まで（二場〜十一場）、第二の広野の場面（十二場）、第二の広野の場面以降（十三場〜十七場）の四つに分類し、それぞれの場面を分析する。この分類方法は、二つの広野の場面がこの劇で決定的な役割を占めると判断したからである。そしてそれぞれの場面の分析では、現実にかきた殺人事件の鑑定書を素材にしてビューヒナーがそれをどう作品へと創作していったのか、そこが論の焦点となる。

#### 冒頭の広野の場面

まず冒頭である。これはこう始まる。

〔一場〕 広野 遠くに街。

ヴォイツェックとアンドレースが藪のなかで木を切っている。

ヴォイツェック な、アンドレース、あそこの草の上のところ筋があんだろ、あそこにな、夕方、首が転がってんだ、ある時誰かがそいつを拾った、はり鼠だとも思ったんだらうよ。三日三晩たった、そしたらよ、その男は棺桶のなかよ。（小さな声で）アンドレース、フリーメイソンの仕業だ、わかってんだ、フリーメイソンがやりやがっ

た、静かにしてろ！

アンドレース（歌う）

そこにはうさぎが二匹いた

みどりの草をどんどん食べて

ヴォイツェック 静かにしてろったら！ 何か動いてるぞ！

アンドレース

みどりの草をどんどん食べて

芝は残してすっかり食った。

ヴォイツェック 後ろでも動いてる、下でも動いてる、（地面を足で踏み付ける）空っぽだ、聞こえるかお前？ こ

この下は全部空っぽだぞ。フリーメイソンだ！

アンドレース 何だかこわいな。

ヴォイツェック 妙に静かだ。息が詰まりそうだ。アンドレース！

アンドレース 何だよ？

ヴォイツェック 何か言ってるぞ！（辺りをじっと見る）アンドレース！ あんなに明るいぞ！ 火が空をぐるぐ

る回って、じゃんじゃんでっけえ音がしてまるでラッパでも吹いてるみてえだ。あんなに燃え上がってるぞ！ 行こ

う！ 後ろは見るんじゃねえぞ。（藪のなかに彼を引っ張り込む）  
 アンドレース（しばらくしてから）ヴォイツェック！ まだなんか聞こえるかよ？

ヴォイツェック 静かだ、静まり返ってる、まるで世界が死んじゃったみたいだ。  
 アンドレース おまえ、聞こえるかよ？ あっちで太鼓が鳴ってんぞ。行かなきゃ駄目だ。

この冒頭の場面は重要である。ここで目立つのは、何かに怯えているヴォイツェックの姿である。広野の草の上の縞模様から彼はその何かの気配を確かに感じた。その感じ方には彼特有の脈絡がある。「夕方、首が転がってんだ」以下は、まるで一つのメルヒェンのような話の展開で、草の上の縞模様とこの話が彼の頭のなかでは直結し、このふたつが結び付いて、人の命を取りにくる何かの存在が自分の身邊に潜んでいるのを彼は確信してしまう。しかし、それが何だかわからない。言葉にもできない。「フリーメイソン」だとは言ってみても、ヴォイツェックにとってはその正体自体が謎なのだから、何か訳のわからぬものであることには変わりがない。だから彼はそれを「was」とか「es」で表現する。そしてその「was」や「es」が彼の周りでも、彼の後ろでも、彼の下でも動いている気配を彼は濃厚に感じる (*Es geht was! Es geht hinter mir, unter mir.* 筆者強調)。このために、全神経を尖らせてその「was」の動きに彼は注意を傾けているのである。

しかし、そのヴォイツェックの姿は傍から見れば奇異なものとしてしか映らない。アンドレースの反応がそれである。彼はヴォイツェックが感じているという「was」の気配もわからないし、何かが見える訳でもないし、何かは聞こえる訳でもない。ただヴォイツェックが何かに怯えている様子を見ているうちにその怯えが少しばかり感染したという程度である。つまり、この「was」は、主人公ヴォイツェックに特有の感覚でしか知覚できないものなのだ。その主人公の独特の感覚は、本能的な感覚と言ってもいい。彼はこの本能的な感覚を研ぎ澄まして、「was」が広野のあちこちを動きまわる気配を具体的にはっきりと感じ取り、その「was」が何か言っているのを実際に聞き取る。しかしアンドレースにはこの感覚が働かない。だから、主人公の恐怖も共有できないし、それに伴う主人公の言

動も皆目わからない。

そして主人公はこの後、彼特有のその本能的な感覚で、広野の空を走り回る炎を見、その動きにとまらぬものすごく大きな音を聞く。この天空の構図は、そのまま、ヨハネ黙示録の終末の図（第八章、五一―八）と重なるもので、ヴォイツェックにしてみれば、天空を走り回る炎もそれに伴う音も、これから先何か不吉なことが確実に起こり破滅が来るぞという暗示になっていると考えられる。この後に続く、「後ろは見るとんじやねえぞ」という彼の台詞にも同様の意味が込められている。この台詞は、創世記に書かれてあるソドムとゴモラの町の出来事を記した箇所（第十九章、二十四―二十六）に出てくる言葉で、これもまた終末のイメージと一体になっている。つまりヴォイツェックはこの時、広野の上に広がる天空の現象から、近々破滅が来ることを予感したので。だから彼は息もつけない。ものすごく恐がる。そして、この恐怖がどんどん膨れ上がってもう限界を越えてしまった瞬間、ほんの一瞬ではあるが、まわりの世界がすべて死んでしまったように彼は感じる。そこはまさに、彼が予感した終末の世界そのものである。彼は一瞬、そこにひとりきりでいる自分を感じたのだ。

始めに、広野の草の上の縞模様から自らの身を脅かす「was」の動く気配を感じて息がつかまるほどに緊張し、その後で、広野の空の現象からこの世の終末を予感してその恐ろしさのあまり藪のなかに身を隠し、最後には、何もかも死滅したその終末の世界に実際に自分が一瞬入り込んだように感じる。これが、この劇の冒頭の場面の流れである。となると、主人公ヴォイツェックはこの劇の冒頭で、「was」がいずれ自分を捕まえに來て自分を破滅させると予感したことになる。これがこの劇の始まりである。つまり、作者ビューヒナーは、「was」が自分を破滅させると予感する主人公の姿を劇の冒頭に置き、ここからこの劇を始めたのだ。

この始まりは、素材と密着している。主人公が自らの身に迫り来る何かを読み取り破滅を予感するのは、広野の草の縞模様や天空の現象からである。そして鑑定書には、実在のヴォイツェックが「夕暮の空や月の光などの天空の現

象から何か不吉なことの予兆を読み取る」と書かれてあった。そして、「夢や予感」(Ahnungen und Träumen)のなかでこの男が生きていたとも書かれてあった。となると、實在のヴォイツェックが不吉なことを予感するときの脈絡が、そのまま、ここでの主人公の脈絡となり、この脈絡が『ヴォイツェック』の冒頭の場面の流れを作っていることになる。さらに、その流れの基本となる言葉である。實在のヴォイツェックはこう供述していた。「ときどき毛布の上を何か(es)がよたよたと歩く」、「その時彼は初めて『来たな! 来たな!』(\*Da kommt's, Da kommt's!\*)と叫び、さらに数時間通路を走り回っていたということだ」。ここで、實在のヴォイツェックは「es」という言葉を用いている。それがそのまま、『ヴォイツェック』の冒頭に出て来て、この「es」が場面の中心の言葉となる。しかも、その言葉の質も使い方も實在のヴォイツェックの供述とまったく同じである。つまり、脈絡に関しても、言葉に関しても、實在のヴォイツェックの供述に忠実に従ってビューヒナーはこの冒頭の場面を組み立てているのである。

となれば、明らかであろう。クラールスが循環器系統の乱れと迷信で片付けてしまったものを、ビューヒナーはすべて犯人の言葉通り拾い上げ、それをこの戯曲の冒頭に置き、これを発端として、ここから劇を始めたのである。この冒頭の場面に作者の発案はない。すべては、文学的な作りものではなく、實在したヴォイツェックの言葉通りだ。つまり、殺人者の身の上に起こったことを、何らの解釈も加えずに可能なかぎりそのまま作品のなかに作者は取り入れたのである。これは他でもない、殺人者の側からこの劇を書こうとするビューヒナーの姿勢の明確な表れである。

## 第二の広野の場面の前まで(二場〜十二場)

冒頭の広野の場面で、大地に生える草の上の縞模様や天空の現象から、主人公は自分の身を脅かす何かを感じ、これが自分を破滅させると予感した。そして二場以降の劇の展開は、主人公のこの予感が劇を支配し、この予感が具体

的に明らかになる過程となる。それを今度は確認していきたい。

はじめにヴォイツェックである。二場に、ヴォイツェックとマリリーの次のようなやりとりがある。

二場

マリリー どうしたの、フランツ？

ヴォイツェック (いわくありげに) マリリー、またあれが出たぞ、いっばいな、こう書いてなかったか? 「そして見よ、大地から煙が上っていた、まるでかまどから煙が出るように」。

マリリー あんたってば!

ヴォイツェック あれが街の外れんとこまで追いかけて来やがった。どうなるんだらう?

マリリー フランツったら!

ここでヴォイツェックは、「またあれが出たぞ、いっばいな」(es war wieder was, viel...)と言う。さらに、「あれが街の外れんとこまで追いかけて来やがった」(Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt. 筆者強調)とも言う。この「was」や「es」は、冒頭の広野の場面で彼を感じたあの「was」や「es」と同じものであろう。彼はその後広野から下りて来て街のなかに入った。その時、街に入る直前までその「was」がずっと追いかけて来たところで行っているのだ。そしてこの「was」は、冒頭の場面では破滅の予感と結び付いていた。これは二場でも同じである。「そして見よ、大地から煙が上っていた、まるでかまどから煙が出るように」と彼がここで引用している句は、ヨハネ黙示録からの言葉(第九章、二)で、この言葉もまた終末の具体的なイメージを表わしてい

る。となると、一場と二場は連続している。主人公ヴォイツェックは引き続きこの二場でも、冒頭の広野の場面で感じた「was」に怯え、それに滅ぼされると予感し、居ても立ってもいられない。ただ違うのは、その「was」が追いかけて来たという具体的事実が加わったことである。この事実によって予感はいよいよ確かなものとなり、不安はますます膨れあがる。つまり、一場の広野でのあの出来事が主人公の心に刻み込まれ、あれ以降ずっと、そのことばかりを考えその不安を振り払えない状態に主人公は陥っている。それを、右に引用したヴォイツェックの台詞が明らかにするのである。

そのヴォイツェックの異変にマリーは当然気づく。この場で、マリーが彼の名を何度も呼んでヴォイツェックを正気に立ち返らせようとしているのはこのためである。しかし彼はまったく受け付けない。彼の頭のなかには、「was」が街まで追いかけて来たという恐怖と、その「was」にいつかは捕まり滅びるという予感しかない。従って、ヴォイツェックとマリーの会話は一方的なものならざるをえない。しかし当然、いつも一緒に暮らしているのだから、相手が何かに怯えている様子だけはマリーにも非常によくわかる。そしてその様子を目の前で見ているうちに相手の怯えが彼女にも感染する。この経緯は、冒頭の場面でのヴォイツェックとアンドレアスの会話とまったく同じである。主人公が感じる「was」の気配は主人公に特有の本能的な感覚でしか知覚できない。だから、自分の女にすらその恐怖は真に伝わらない。それどころか、「was」について主人公が説明すればするほど相手に不気味な印象を与えるだけで、実際、この会話の後ではヴォイツェックのことを「憑き物が取りついた」(vergeistert)とマリーは感じている。

アンドレアスにしろマリーにしろ、何かに異様に怯えているヴォイツェックの姿をただ外側から見ていただけである。彼らにしてみれば、「was」の気配が具体的に感じられないのだから、その「was」に追いかけられいずれ捕まえられるという主人公の恐怖や不安はわかりようがない。劇のなかでのこの二人の役割は、一つにはまさに、

「憑き物が取りついた」ような状態にいる主人公のこの姿を客観的に報告することである。と同時に、広野での体験がきっかけとなって、最も身近にいる者とすら会話がかみあわなくなり、ものすごい恐怖を抱え込んだまま孤立せざるをえない主人公の姿もこの二人の登場人物の台詞が浮き彫りにする。

さらに、この後登場する大尉とドクターも「憑き物が取りついた」状態にいる主人公の姿を報告する役割を担う。五場でウォイツェックは大尉の髭を剃る。ウォイツェックはうわの空である。あれこれぐだぐだと言っている大尉に対して、「はい、そうであります、大尉殿」を繰り返すだけである。ウォイツェックと他者との会話はここでもまったく成立しない。そしてその彼の様子を見て大尉はこう言うのである。「お前はいつもけしかけられてる (verneht) みたいだ」と。この台詞は、主人公が「was」に追いかけれ逃げていくという状態をとてうまく表現する。その彼の状態を外部から観察すれば、他者にはこう見えるのだ。主人公の精神状態は五場でも変わらない、それを作者は大尉のこの台詞で伝えている。風向きの話もそうである。ウォイツェックに対して、「今日は南北の風が吹いているようだな」と大尉が意地悪く引つ掛けると、案の定、「はい、そうであります、大尉殿」をウォイツェックは繰り返す。主人公の頭のなかには始終「was」がある。だから、ひま人の大尉など相手にしてられない。しかしそんなことはこの大尉にわかるはずがなく、その返答を聞いた大尉はしたり顔で、「はっ！ はっ！ はっ！ はっ！ 南北だと！ はっ！ はっ！ はっ！ お前は馬鹿だ、まったく始末におえない大馬鹿だ」と叫んでは自ら「感動する」(ト書)するのである。多くを説明する必要はなからう。ウォイツェックは、ここでは、単にいつもぼーっとしている頭の足りない男としてからかわれたのである。

そして八場でドクターが登場する。このドクターに対してウォイツェックはこう喋る。

**八場**

ウォイツェック。ドクター。

ヴォイツェック（こっそりと）先生、あのね、先生は何か二重の自然についてもう見たことがありますか？ 真っ昼間にさ、太陽が照ってて、それで世界中がめらめら燃えるんじゃないかと思うようなときにね、おっそろしい声がこっちに向かってほんとに何か言ってきたんだよ！

ドクター ヴォイツェック、おまえは、ま、ひとつの「錯乱」(eine aberratio) だな。

ヴォイツェック（指で小鼻を触りながら）茸（きのこ）なんだよね、先生。あそこにね、ほらあそこに生えてんだけど。この茸がさ、地面の上にどんな形で生えてたか先生はもう見た？ 誰かあれを解読できないかな。

ドクター ヴォイツェック、おまえには、とっても見事な部分的な精神錯乱、それも第二種がまったく見事に出てるぞ。ヴォイツェック、余分に手当てをやるよ。第二種、固定観念、でも全般的には理性的な状態、いつもどおりまだ何でもやってるのか？ 大尉の髭は剃ってるのか？

ヴォイツェック はあ。

医者なら少しは何か物事を知っていると思ってることだろうか、大尉には何も話さなかったヴォイツェックが、ここでは、「恐ろしい声」(eine furchterliche Stimme) や地面に生えた茸の形について、「こっそりと」語っている。そして彼はその茸の形について、「誰かあれを解読できないかな」と頻りにその意味を知りたがっている。自然の一つひとつの現象は、ここでもまた、彼にとっては何かを知らせる暗示であるはずなのだ。そして、この「恐ろしい声」や地面に生えた茸の形というのは、冒頭の広野の場面でヴォイツェックが感じた「was」と直結するものであろう。冒頭では、それが草の上の縞模様だった。今度は、茸を使って何かをまたヴォイツェックに知らせようとしているのかもしれない。さらに、「真っ昼間にさ、太陽が照ってて、それで世界中がめらめら燃えるんじゃないかと思うようなときに」聞こえるという「恐ろしい声」についてのヴォイツェックの説明は、炎が空を走りまわり声が聞こえると

いうあの冒頭の広野のシーンと重なる。彼は広野で体験した恐怖から自由になれない。それどころかその恐怖を反復し、ますますその恐怖に縛られている。いみじくもドクターが言ったように、その恐怖はひとつの「固定観念」となっている。そういうヴォイツェックの様子がここでもまた改めて明らかになる。このことは、冒頭の広野の場面を感じたあの「was」への恐怖が、この八場に至っても彼の頭から片時も離れず、いつも持続的に彼を脅かし続けて来たことの確証となる。そしてその恐怖を誰にもわかってももらえないヴォイツェックは、思い余ってこの場で、その「恐ろしい声」や地面に生えた茸の形が何を意味するのかドクターに尋ねたのだ。しかし、むろん、ヴォイツェックの言っていることがドクターにわかるはずがない。だから会話など当然成り立たない。ヴォイツェックが説明すればするほど、今度は精神障害の恰好のサンプルとして扱われる。

マリ、アンドレース、大尉、ドクター。反応はそれぞれ違う。だがいずれの登場人物の台詞も、ヴォイツェックが何かにとらわれ、そのことばかりを考えて恐がっている状態にいることを伝えている。ということは、冒頭の広野の場面を感じたあの「was」についての恐れが、それ以降の場面でも主人公をずっと支配し続けていると断言できる。

その「was」の気配は、ヴォイツェックだけが彼特有の感覚で察知するものである。他の誰にも察知できない。だからヴォイツェックは他の誰とも会話がかみ合わず、必然的に孤立する。これが、この劇でヴォイツェックが孤立する唯一の原因である。決して、ヴォイツェック持ち前のこもりがちな性癖とか、社会的な圧迫の中で形成されていった自閉症的な性質などのせいではない。しかし、もし、冒頭の広野の場面を読み違えたり、あるいはまた、ベルゲマンのテキストのようにここに大尉の髭剃の場面などを置いたりすれば、たちまち主人公の言動は不可解なものになり、それはそのまま、アンドレース、マリ、大尉、ドクターの側に身を置くのと同じことになってしまう。そうなればこの戯曲の流れを見失うことは確実であろう。

しかし、冒頭の広野の場面が重要なのはその点ばかりではない。ヴォイツェックはこれから先何か恐ろしいことが起こるぞと広野で予感した。そしてこれが始まりで、この後は、その予感したことが現実に起こるのだという覚悟で彼は周囲を見て行く。そしてこのヴォイツェックの目で見えていくと、この戯曲の展開が非常に緻密に構成されていることに気づく。なぜなら、二場以降のこの戯曲の展開は、冒頭での主人公の予感が具体的に一つひとつ明らかになる過程だと言ってもいいからである。以下、それを考えてみたい。ここで中心となるのは、マリイと鼓手長の関係である。

まず二場で、マリイと鼓手長が出会う。

## 二場

マルグレート すっごい、あの人、まるで大木だね。

マリイ あの歩く恰好ったらライオンみたい。

(鼓手長がいさつを送る)

マルグレート ねえ、どしたのよ、そんなやさしい目しちゃって、お隣さんたら、そんな目、したことなかったけどね。

マリイ (歌う)

兵隊さん、兵隊さん、兵隊さんは色男……

マルグレート あらあら、目をきらきら光らせちゃって。

「#るど大木だね」(wie ein Baum)「ライオンみたい」(wie ein Löw)「色男」(schöne Bursch)・・・二人の女の間で交わされるこういった言葉は、楽団の先頭を切つて堂々と行進する鼓手長の男としての性的な魅力をほめかす。そしてその鼓手長に見とれてマリーは目をきらきら輝かし、それがあまりに目立ったものだから、隣の女に冷やかされた。この場の状況はそんなところだろう。マリーはこの時ヴォイツェックとの間にできた子供を抱いている。しかしこの会話の部分にはその気配は微塵もない。鼓手長に向かつてぐっと気持ち傾き始めたマリーの興奮があるばかりだ。

そして四場である。ここでヴォイツェックはマリーの耳たぶに付いたイヤリングを発見する。彼にはマリーにイヤリングを買つてやる金はない。前後の関係からみれば、このイヤリングは鼓手長からの贈り物であることは容易に察しがつく。あれから二人の関係はそこまで進んだのだ。しかしマリーには、ためらいもある。ヴォイツェックがわずかばかりの給金を置いて出て行った後で、彼女は良心の呵責に駆られこう独白する。「あたしはやっばり悪い人間だ。できたらこんな身体ナイフでブスリとやっちゃいたいよ。」だが、こんな独白も実際に鼓手長を前にすると何の役にも立たない。六場で鼓手長と二人だけで会々と、もう有頂天である。

### 六場

マリー（彼をじつと見つめ、感情を込めて）ねえ、ちょっと、少し前を歩いてみて・・・胸は牡牛みたいだし、髭はライオンみたいだしね・・・こんな男どこにもいない・・・どんな女に対してだって、あたしは鼻が高いわ。

そして遂に、マリーはこの場で鼓手長にその身を預ける。それからこの二人が再び登場するのは十一場の料理屋。

ここで二人はもう人目も憚らずに熱っぽく踊る。これが二場から十一場にかけてのマリーと鼓手長の関係である。

問題はここからである。この二人の関係をヴォイツェックはどういう目で見ていたのか、そこを今度は考えてみたい。まず二場で、ヴォイツェックはこう言っていた。「あれが街の外れんどこまで追いかけて来やがった。どうなるんだらう?」。ここで注目したいのは後半の「どうなるんだらう?」(was soll das werden?)という台詞である。

この直前的一场で、何かぞっとするようなことが確実に起こると彼は予感した。しかし、そのぞっとするようなことが実際に何なのか、それはわからない。しかしそれは確実に来る。そんな不安な気持ちでいるときに出て来た言葉がこの台詞だと解釈できる。つまり彼は広野から街に下りて来た途端、早速、これから先は広野で予感した通りのがいよいよ現実起こるのだという覚悟で街での出来事を見ているのだ。だから彼は基本的には自分からは動かない。すべて予感通りにしかならないという頭が常にある。四場でイヤリングを見つけたときがそうである。しらをきるマリーに対して、彼はさほど追求しなかった。彼にとっては何か恐ろしいことの兆候がここで初めて一つ出た、そう受けとめたからだと考えられる。

だが七場では、そのヴォイツェックの反応がまったく違ったものになる。七場とは、マリーと鼓手長の情事が終わった直後の場面である。ここでヴォイツェックはこう言う。

### 七場

マリー。ヴォイツェック。

フランツ (彼女のことをじっと見つめて、首を振る) うーむ! 何も見えない、何も見えない。ああ、見えるはずなのに、この手をつかめるはずなのに。

マリー (おどおどして) どしたのフランツ? おかしいよ、フランツったら。

フランツ 罪がこんなにもはつきり出るとは。こんなに匂えば、この匂いで天使だって空に追い出せるだろう。唇が赤いぞ、マリー。その唇に腫物でもできてないか？ じゃあな、マリー、きれいだよ、罪と同じぐらい……それにしても、大きな罪がこんなにもきれいだなんて、そんなことがありうるのか？

この台詞を見るかぎり、ヴォイツェックはこの時点でもうマリーと鼓手長の情事に気づいているように思える。と言うより、「唇が赤いぞ」とか「その唇に腫物でもできてないか？」などという言葉が出て来るぐらいだから、確信していると言ったほうがいい。いや、それどころではない。情事後の匂いでむせ返るとまで言っているのだから、この確信は相当強い。だからマリーにその何かを示す目印が見えないのがあまりに不思議だ、そうヴォイツェックは言っているのである。それではどうしてここまではっきりと彼は確信するのか。この後のマリーとの会話で明らかになるのだが、彼が見たのは鼓手長の姿だけであり、情事の現場ではない。となると彼は本能的に直感したのだとしか考えられない。何かが起こると本能的に予感しつつ街での出来事を見ていたので、主人公はおそらく、それと同じ本能的な感覚でマリーの挙動や部屋の気配から何かを嗅ぎ付け、情事を直感したのであろう。そしてその直感をもとにして彼は物を言っている、そう考えたとき初めて、彼の口から出てくる一つひとつの言葉の意味がすべて理解できるようになる。情事があった、だからマリーには罪が見えるはずだ、彼の言っていることはこれだけなのだ。

そして主人公の直感を前面に押し出したこと、これが最終稿とそれ以前の初期草稿とを区別する決定的な違いである。II稿では、鼓手長とマリーの情事を大尉がヴォイツェックにはのめかす場面がある（「どうだヴォイツェック、おまえはまだスープ皿のなかに髭の一本でも見つけなかったか？ おう、言っていることがわかったみたいだな。人間の毛一本、工兵の、下士官の、鼓手……鼓手長の髭一本」、II稿七場）。ヴォイツェックはそれを聞いて顔が青ざめる。そしてその後すぐにマリーのところに行く。そして場面が変わって、最終稿の七場に相当する場面（II稿では八

場。ヴォイツェックとルイーゼルの場面)が来る。しかし最終稿では、六場で鼓手長とマリーの情事の場面を置き、七場でいきなりヴォイツェックとマリーの会話に移る。大尉のはめかしを、すっかり削り取ったのだ。これには意味がある。大尉の言葉があれば、この劇は筋がわかり、合理的なつながりができる。つまり、大尉の言葉によってヴォイツェックはマリーと鼓手長の情事に気づき、急いでマリーのところに駆けつけた、と。そのストーリーを、ビューヒナーは最終稿でぶち壊した。ぶち壊わざざるをえなかった。なぜなら、この劇はそもそも、主人公ヴォイツェックの広野での予感から始まったのだ。合理的に整合性の取れた説明的な筋立てなど、劇自体が冒頭から拒否している。もつとはっきり言えば、この劇は、主人公が本能的な感覚で「was」を感じたところから始まったのだ。合理的な筋立てが組めるはずがない。大尉のはめかしの言葉が削られたのは必然だった。そして、最終稿になって、ビューヒナーは合理的で説明的な筋など一切排して、冒頭の広野の場面同様、主人公ヴォイツェックの本能的な感覚だけで場面をつなげて行くことへと切り替えた。だから最終稿では、どうしてヴォイツェックがマリーの情事に気づいたのかという説明にあたる部分がどこにもない。逆に言えば、それだからこそ、情事を本能的に察知し確信してしまう主人公の直感が強調される。これこそが、ビューヒナーのねらいだったのである。そしてここまで来た時、ビューヒナーのヴォイツェックは、クラールの鑑定書に記載されているあの実在のヴォイツェックに限りなく近づいたのである。さらに、この七場は、演劇の台詞それ自体として見ても注目に値する。

初期の草稿にこんな台詞がある。

ルイ・・・でもな、アンドレース、あいつはやっぱりたったひとりの女なんだ。(「ルイ」は初期の草稿でのヴォイツェックの名。I稿八場)

ヴォイツェックにとってマリイは「たったひとりの女」(ein einzig Mädel)であった。この想定は最終稿でも変わりがない。その「たったひとりの女」が何もかも放り出して他の男へと情熱を傾け、ここで遂に他の男に抱かれる。七場はヴォイツェックがそれを直感した瞬間である。ヴォイツェックの精神状態がこの瞬間、一気にバランスを失い狂気すれすれの精神状態に陥ったとしても不思議はない。マリイはそのヴォイツェックの様子を見て、「おかしい」(hinwützig)とか「熱が出る」(im Fieber)と言う。しかしこんな言葉よりも彼自身の口から出て来る「唇が赤いぞ」とか「マリイ、きれいだよ、罪と同じぐらい」といった言葉の方が、この時の彼の精神状態を絶妙に表現する。ヴォイツェックが見ているこの唇の赤は、非常に扇情的だ。その唇は少し前に他の男の唇と重ね合わせた罪のある唇である。しかしそれ故に、その唇は美しい。それはどうしようもなくなるほどに彼を魅する。しかしその唇はもう彼のものではなくなったのだから、いよいよ絶望は深まる。そんな思いでヴォイツェックはマリイの唇の赤を見ている。するとその赤は嫉妬に彩られていよいよ美しさを増し、その美しさがさらにまた彼の嫉妬を煽る。この場面の台詞は絶妙としか言いようがない。

そして八場以降である。七場でヴォイツェックはマリイの情事を直感した。しかしそこでは「見えるはず」のものが見えなかったし、「この手でつかめるはず」のものがつかめなかった。その確証を自分の目で「見て」、「この手でつかむ」のが十一場の「料理屋」である。しかしそこに至る過程での十場が興味深い。十場の設定は「番小屋」、ヴォイツェックとアンドレースが二人きりである。

十場 番小屋

ヴォイツェック (落ち着かない) 踊りだ、アンドレース、あいつが踊ってる。

アンドレース 「ナイト」と「スター」でな。  
 ヴォイツェック 踊りだよ、踊りだってば。  
 アンドレース どうでもいいよ。

娘は庭に座ってる

十二時しらせる鐘が鳴るまで、

娘が待つのは兵隊さん。

ヴォイツェック アンドレース、落ち着かねんだ。

アンドレース 馬鹿たれ！

ヴォイツェック あそこへ行かなきゃ。目が回るんだ。踊りだよ、踊りだってば。あいつはなんて熱い手をしてんだ。糞つたれめ、アンドレース！

まずこの場面があり、それから次にマリーと鼓手長が踊る十一場の料理屋の場面が来る。順序はこうであり、その逆ではない。だから十場のこの時点では、ヴォイツェックはまだ二人の踊っている姿を目撃していない。それなのに「あいつが踊ってる」と確信し、「踊りだよ、踊りだってば」と繰り返して、まったく落ち着かない。しかも、「あいつはなんて熱い手をしてんだ」とまで言っている。ということは、ヴォイツェックはきわめて具体的にマリーの踊る姿をこの十場で予感したということになる。そしてその胸騒ぎに駆られて、実際にこの後さっそく料理屋に行ってみる（十一場）。するとそこで、鼓手長と夢中で踊っているマリーの姿をヴォイツェックは目撃する。しかもそのときマ

リーは「もっと、もっと」(Immer zu, immer zu)と熱い吐息を洩らして彼の目の前を通り過ぎた。予感はず分違わず的中したのだ。つまり十場・十一場の流れは、まず予感があって、それからその通りのが実際に起こるといふ展開になっている。

これは他でもない。ビューヒナーが実在のヴォイツェックの供述にそのまま従っている証拠である。クラールスの鑑定書にはこう書いてあった。

「ゴーリスで祭りがあったとき、彼は夕方ベットに横になって、ヴォーストは多分あそこで他の男と踊っているんだろうと考えた。その時にはまったく妙な感じがして、まるでヴァイオリンとコントラバスが入り乱れるダンス音楽が聞こえて来るような気がしたし、さらにその音楽にあわせて『もっと、もっと！』(immer drauf, immer drauf!)という言葉も聞こえて来るような気がしたという。その直前に彼は楽団の夢を見ており、この夢はいつも何かよくないことを意味するということだった。そして翌日、ヴォーストが本当にゴーリスで他の男と一緒にいて楽しんでたということを知ったという！」

クラールスがどういうつもりでこれを鑑定書に記載したのかは正確にはわからない。ヴォイツェックが常に夢や予感のなかで生きており、いつもそれらに縛られている例証として取り上げたのか、それともヴォイツェックがこんなことを言っていたと半信半疑で書き留めたものなのか。しかし結局、そんなものはすべて無教養から来る迷信だというのが彼の解釈であり、この種の夢や予感などは無知故に起こること、実際にはありえないというのが彼の基本的な考えである。ところがビューヒナーは逆に、この種の夢や予感を作品のなかに全面的に取り入れ、この夢や予感を場面と場面をつなげる重要な鎖にしている。冒頭での主人公の予感がいかに強く二場以降の場面を支配するか、

これは何度も強調してきた。そして十場から十一場への展開でもまた主人公の予感をそのまま取り入れている。作者ビューヒナーの姿勢は明らかである。クラールスが切り捨てたものをすべて拾い上げ、實在のヴォイツェックの身に起こったことをこの男の供述に従ってそのまま戯曲という形で再現しようとしているのだ。

## 第二の広野の場面（十二場）

十一場の設定は料理屋だった。ここでヴォイツェックは、マリーと鼓手長の踊る姿を目の前で見た。「見えるはずだ」（七場）と直感したものを、「あいつが踊ってる」（十場）と予感したものを、遂にここでははっきりと目撃したのである。予感はまだ予感ではない。すべては否定しようのない事実となった。その時のヴォイツェックの動揺は凄まじい。「ベンチの上で飛び上がった沈んだりして身体を激しく動かし」（ト書）、目の前で踊る二人に向かつて、「もっとやれ、もっとやれ」（Inner zu, inner zu）と狂ったように叫ぶ。まさに半狂乱の態である。その瞬間である。神を徹底的に冒瀆する職人の演説を挟んで、場面が突然、「広野」に変わる。そこでヴォイツェックは一人きりである。そしてこう言う。

### 十二場 広野

ヴォイツェック　もっとやれ！　もっとやれ！　音楽を止める！（地面の方に身体を傾けて）えっ？　何だよ、何言ってるんだよ？　もつとでっかい声でしゃべれよ、もつとでっかい声でよ・・・えっ、刺せ？　あの雌狼を刺し殺せだつて？　刺せ、あの雌狼を刺し殺せか。おれがやるのか？　おれがやらなきゃなんねえのか？　あそこから聞こえて来るのもそうだし、風が言ってるのもそうなのか？　聞こえて来るぞ、さあやれ、さあ、殺せ、刺し殺せ、だ。

十一場は「料理屋」。この十二場は「広野」。空間的にはまったくつながらない。不連続である。しかし、ヴォイツェックがああ後で料理屋を出て、猛烈な勢いで広野へと駆け上がって行ったと推測すればつながらないこともない。たとえば、少女を復活させようとする試みに失敗した直後の短篇『レンツ』の主人公のように。だが、作者は何の説明もしていない。ト書もない。場面がいきなり広野に変わっている。それだけである。だから一応不連続として考えるしかない。そしてこの空間的な不連続には、実は大きな意味が込められている。そう考えられる根拠がある。以下、それを明らかにしていきたい。

まず、右に引用したヴォイツェックの台詞は、「もつとやれ！ もつとやれ！」(Immer zu, immer zu) という言葉で始まっている。これは十一場の料理屋でヴォイツェックがマリリーに向かって叫んだ言葉と同じである。さらに、「音楽を止めろ！」という言葉がこれに続く。この音楽はもちろん料理屋のダンス音楽であろう。ということは、この十二場でこの台詞を話し始めた瞬間のヴォイツェックの気持ちに照準を合わせれば、前場とこの場との間に境界はなく連続していると言える。そしてなぜ音楽を止めろと言ったのかといえば、そのダンス音楽に混ざって何かの音が聞こえ始めたからである。つまり、時間にしたらはんのわずかのこの台詞の切り出し部分で、最初はダンス音楽が聞こえて、それからそのダンス音楽と同時に何かの音が聞こえ始め、やがてはダンス音楽が消えてその何かの声だけになるという変化が起きることになる。これは全部、瞬間的な連続した流れである。となれば、十一場の料理屋でヴォイツェックが叫んだ「もつとやれ！ もつとやれ！」という台詞から、十二場で「殺せ、刺し殺せ」という声を彼が聞くまでは、時間的に連続したほんの一瞬の出来事だったと推定できる。もつとはつきり言えば、その一瞬の出来事を作者ビューヒナーは敢えて二つの場面に分けた、そう言えるのである。ではなぜそんなことをしたのか？ 今度はそこが問題となる。

十一場で、ヴォイツェックはマリーを完全に失ったと感じた。その時の彼の常軌を逸した挙動を思えば、これが彼にとって最も恐れていたことなのだと断定できる。何もない彼にとってマリーは唯一の拠り所であり、そのマリーを失うこと以上に恐ろしいことなど彼にはない。とすると、冒頭の広野の場面でこれから先自分の身に何か恐ろしいことが起こると漠然と予感したことの具体的な内容は、まさに、マリーを失うというこの一点に關してだったと確定できる。そして、冒頭からこの十一場の料理屋の場面まで、この劇の構成もまた、ヴォイツェックがマリーを失うというこの瞬間を目指して一直線に進んでいた。具体的に言えばこうである。まずヴォイツェックの動き。これは、冒頭での予感（一場）、イヤリングの発見（四場）、直感による情事の察知（七場）、踊るマリーの姿の予感（十場）、そしてその目撃（十一場）。そしてマリーと鼓手長の関係の動き。これは、出会い（二場）、イヤリングの贈り物（四場）、情事（六場）、踊り（十一場）。つまり、このふたつの流れが十一場のダンスの場面向かって動き、ここで合流するようにこの劇は組み立てられているのである。

そしてこのふたつの流れが合流した瞬間、場面が一転して街から広野に変わる。いや、違う。もっと正確に言えば、再び広野に戻る。つまり、ここで、広野から始まったこの劇が再び広野に戻ったのである。そして、その一場の広野の場面にはヴォイツェックのこういう台詞があった。

ヴォイツェック 静かだ、静まり返っている、まるで世界が死んじやったみたいだ。

これは一場でのヴォイツェックの最後の台詞である。さらにこの台詞の前で、「地面を足で踏み付けて」というト書をわざわざ入れて「空っぽだ、聞こえるかお前？ この下は全部空っぽだぞ」(hohl, hörst du? Alles hohl da unten.)と作者は主人公に言わせている。このことも考え合わせると、作者がこの「広野」の場を単なる広

野としてではなく、それ以上の意味を含ませて設定していることに気づく。広野は、同時に、この劇では空っぽの空間でもあるのだ。主人公はその空っぽの空間に一場で一瞬自分が入り込んだと感じた。そして、今、この十二場の広野の場面で、主人公はその空っぽの空間に戻り、実際にそこにひとりきりでいる。ということは、第一の広野の場面での予感が、第二の広野の場面で現実のものとなったのである。途中の二場から十一場までは、その過程だった。

そして「料理屋」からいきなり「広野」へとこの劇の空間が切り変わったのは、主人公がマリーを完全に失ったと感じたその瞬間のことであった。つまり、自分の女を失ったと感じた瞬間、まわりの世界がすべて消え、自分が空っぽの空間にひとりきりでいると彼は感じたのだ。その場が、まさに広野である。となると、「料理屋」から「広野」への場面の不連続な変化は、この時の主人公の精神の変化と対応しているのではないかとの推測が可能となる。より具体的に言えば、ここで、この瞬間、あまりの衝撃のために主人公の日常の精神の連続性が断ち切れ、日常とは異質の精神状態に主人公は陥った。その精神の不連続な断層と、場面配列の不連続な断層とが関連している、そう推定できるのである。

これを確認するために、再びクラールスの鑑定書に目を向けた。そこにはこう書かれてあった。

「一度何かのことを考えると、それも特にいやなことを思うと、それを簡単には振り払えなかった。長い間何かについてずっと考えているとしまいには考えがそっくり消えてしまうような気がした。そういうときには無性に腹立たしくなることが多く、だんだん人間がいやになり、人が信じられなくなり、むしろくしゃしてきた。このいらいらした状態がひどくなると胸の不安や頭の痺れがさらに悪化した。そういうときには本当にすぐに怒りに吞み込まれた。」

「特にいやなことを思うと」それを振り払えなくなり、「しまいには考えがそっくり消えてしまうような」状態に陥

り、この状態に入ると怒りの発作にあつという間に呑み込まれてしまう。クラールスはこの状態を「思考の空白状態」と名づけていた。これを参考にして、今この劇で主人公が直面している状況を考えてみたい。

この時の主人公は「特にいやなことを思う」どころではない。自分の女が他の男と踊り、その男はその女の身体を触りまくり、女は身体を熱くしている、それを目の前で見ているのだ。その瞬間、嫉妬や怒りがあつという間に彼を呑み込み、彼がこの瞬間「思考の空白状態」に陥つたと推測しても無理はなからう。平たく言えば、あまりに苦悩が大きかったのでこの瞬間彼の頭のなかはまっ白になった、そう推定できるのだ。その変化は一瞬である。しかし、作者は敢えて日常の場とは異なる「広野」という空間を設定し、この一瞬を「料理屋」と「広野」という二つの異質な空間に分けた。そしてこのことによって、この時の主人公の精神の瞬間的な変化の断層を強調した。つまり、「料理屋」を主人公の日常の精神状態に、「広野」を主人公の空白の精神状態にそれぞれ対応させて、日常の精神状態から空白の精神状態へと瞬間的に一気に移って行くその不連続な断層を、この処置によって鮮明に際立たせた。「料理屋」から「広野」へとという空間的な（地理的な）不連続によって作者ビューヒナーが表現しようとしたものは、まさに、主人公の精神のこの不連続な断層であつた、そう考えられるのである。

それではなぜ、場面を分断してまで作者はこの断層を敢えて強調したのか。ひとつには、現実通りそのまま事件を再現する、その意図があつたことは確実である。と同時に、この場面配列には、クラールスの論への重要な批判が込められている。右に引用した実在のヴォイツェックの供述は、日常の精神からそれとは異質の空白の精神状態へと一瞬陥る不連続な変化を説明している。しかし、クラールスの論法の基本は、犯行前・犯行時点・犯行後の三点で犯人の日常生活を確認し、その全体で犯人はいずれも日常生活を正常にこなしていると判断できるから、だから、犯人には自由意志があるという考え方である。ビューヒナーが十一場から十二場への場面配列で批判したのは、この「だから」である。クラールスの論法は、人間の精神の連続性を前提としており、人間の精神の一瞬の不連続を念頭に置か

ない。しかし實在のヴォイツェックは、精神の一瞬の不連続をたびたび経験している。それが「思考の空白状態」である。そしてビューヒナーが十一場・十二場の場面配列で鮮明に表現したのは、まさに、この一瞬の不連続なのだ。つまり、この場面配列もまた、實在のヴォイツェックの供述に従って組み立てられたものであり、ここには、人間の精神の一瞬の不連続を無視して「だから」で安易につなげるクラールスの論法への痛烈な批判があるのだ。

そして主人公が「刺し殺せ！」という声を聞くのは、まさに、この空っぽの空間でのことである。従って主人公は、今この瞬間、普通の精神状態にいてのではない。日常の彼の精神はこの時すっかり姿を消し、精神は空白の状態である。声が聞こえてきたのはまさにこの瞬間である。

だから、この声には、主人公の意志など関与していない。そのことを作者はさらに二つの方法で強調する。その一つは、この声を外部からの声としてはっきりと表現するという点である。「えっ？ 何だよ、何言ってるんだよ？ もっとでっかい声でしゃべれよ、もっとでっかい声だよ」という台詞は、外部から聞こえてくる声に対してヴォイツェックが懸命に耳を傾けているという様子を非常に具体的に示す。しかもこの台詞の直前に置かれた「地面の方に身体を傾けて」というト書が、この様子を一層具体的に強調する。さらに、「あそこから聞こえて来るのもそうだし、風が言ってるのもそうなのか？ 聞こえて来るぞ、さあやれ、さあ、殺せ、刺し殺せ、だ」という台詞まで付けて、外部からの声であることを駄目を押すように作者は再度強調している。作者の意図は明瞭である。作者は何が何でもこの声を外部の声として示そうとしているのである。そしてもう一つは、「おれがやるのか？ おれがやらなきゃなんないのか？」(Soll ich? MuB ich?)とその声に向かって主人公が問い返している点である。この問いによって、命令する主が声であり、その命令が絶対的なもので、その命令に対して主人公は自分の意志とはかわりなく従わざるをえない(sollen, müssen)という図式が出てくる。こうなるともう、「刺し殺せ」という声と主人公の意志が同じだとはどうあっても言えなくなる。つまり、この問い返しによって、「刺し殺せ」という声と主人公の意志とがまった

く別ものであることを作者はここで明確に表現したのである。

そしてこの二点を確認してから、再度クラールスの鑑定書に目を向けてみたい。彼はこの声に対してこういう判断を下していた。

「殺害の考えが生じた際のヴォイツェック自身の独り言に過ぎぬものである」。

とすると、ビューヒナーはクラールスのこの解釈に対して真っ向から反対したことになる。つまり、この声は犯人の殺意とは関係がないし、犯人の独り言でもない、実際に外部から聞こえてきたのだ、そういうことが現実起きたのだ、そのことを、ビューヒナーはこの十二場の広野の場面でも可能なかぎり力を込めて具体的に表現したのである。そしてクラールスとビューヒナーのこの対立から明らかになることは、ビューヒナーが徹頭徹尾殺人者の言葉をもとにこの戯曲を書いているというその不動の姿勢なのである。

## 第二の広野の場面以降（十三場～十七場）

十二場の広野でヴォイツェックは「刺し殺せ」という声を聞いた。そして今度は、この声が十三場以降の主人公の行動を支配していく。丁度、一場の広野の場面での予感が、続く二場から十一場までを支配したのとまったく同じ構成である。

まず十三場にはヴォイツェックのこういう台詞がある。

十三場  
夜

ヴォイツェック ひっきりなしに言ってくるんだよ、「刺せ！、刺せ！」って、それでナイフみたいなものが目の前にチラついてくるんだ。

この台詞は、第二の広野の場面で「刺し殺せ！」という声を聞いて以来、ヴォイツェックがいつもこの声に支配されこの声にけしかけられている状態に陥っていることを示している。彼はもう眠れない。片時も休めない。いつもその声が彼に向かって「刺せ！、刺せ！」とけしかけてくる。ナイフが目の前にちらついて来たのは、そんな状態にいた時のことである。つまりここで明らかになることは、広野で「刺し殺せ」という声を聞いたから、そしてこの声がそれ以降彼の耳に付いて離れなかったから、だからナイフのイメージが出てきたという経緯である。簡単に言えば、「刺せ！、刺せ！」という声に追い詰められた果てにナイフが浮かんで来たのだ。

そしてこの後では、主人公はもうただ機械的に動いて行くだけである。十四場で彼は恋敵の鼓手長にしたたか殴られる。しかし「一つ、また一つか」(Eins nach dem andern)と最後に呟くだけで、この場面ではこの台詞以外にヴォイツェックは一言も話さない。これには訳がある。彼は広野で「Soll ich? Muß ich?」と聞き返した。そしてその後でも、その声は相変わらず彼に同じことを命じてくる。彼はもう諦めているのだ。彼はマリーを刺さなければならぬ(Er soll. Er muß.)、そう観念している。だからその時が一つ、また一つと近づいて来るのをじっと待っている。そういうときに出て来たのがこの「一つ、また一つか」という台詞だと考えられる。だから、ヴォイツェックの存在を意識して料理屋で息巻いている鼓手長のことなど、基本的には彼は関心がない。口笛を吹いて冷やかす程度である。そして十五場で実際に凶器を買い、十七場では何もかも覚悟した上で身辺整理を始める。これが第二の広野

の場面以降の展開である。

となると、十二場の広野で聞いた「刺し殺せ！」という声がいかに強く主人公を支配したか一目瞭然であろう。十三場以降の流れは、声を聞いたために、その声の命じるままに主人公が殺人へと一步一步近づいて行く過程になっているのである。しかも主人公はこの流れから抜け出せない。声がいつも至る所から命じてくるから、彼自身の意志などとは関係なく刺さなければならない (Er soll. Er muß.)。言葉を変えれば、主人公ヴォイツェックに意志の自由はないのである。

さらに十三場の「夜」ではもう一つ重要なことが明らかになる。それは、「刺し殺せ！」という声の主が「es」であるということがここで判明する点である。「ひっきりなしに言ってくるんだよ、『刺せ！、刺せ！』って」という先に引用したヴォイツェックの台詞の原文は、[Es redt immer: stich! stich!]である。つまりここでヴォイツェックは、声の主を「es」と明確に表現しているのである。そしてこの「es」は、冒頭の広野の場面で、「後でも動いてる、下でも動いてる」(Es geht hinter mir, unter mir)と彼が言ったときのあの「es」と全く同じもので、この劇では「was」と解釈すべきであろう。つまり、あの時恐がっていた「was」が、結局はヴォイツェックに殺人を命じ、彼を殺人者に仕立てて行くというこの劇の構造もまたここで明らかになる。そうなると、当然、ヴォイツェックを殺人者に変貌させたものは、彼の自由意志ではなく、この「was」だということになる。

そしてここまで考えてみると、第二の広野の場面以降の展開においても、やはりビューヒナーがクラールスの解釈を根底から否定していることに気づく。クラールスはこの「刺し殺せ！」という声を、殺意が言葉となって本人の口から出たものを外部からの声だと犯人が錯覚したと解釈した。つまり、もともと殺意があったから、その殺意が言葉になっただけという判断であり、順序から言えば、最初に殺意があり、それから声が来るという順番である。ところがビューヒナーは違う。この逆である。声(十二場)↓凶器の幻覚(十三場)↓凶器の購入(十五場)という場面配

列である。これによって、声が直接の弾みとなって、初めて殺害へと動き出す主人公の姿が鮮明に浮き出て来る。しかもその間、主人公がその声に縛られ続けていることも作者は同時に表現している。つまり、ビューヒナーは、殺人は声を聞いたから起こったのだと表現したのである。そうしなければろん、殺人は犯人の自由意志にもとづいて起きたのだとは言えなくなる。それではなぜ殺人が起きたのか？ その問いに関しては、「was」に使曠された結果だとビューヒナーは答えたのである。

### 「ヴォイツェック。ドクター」の場面

殺人者ヴォイツェックの犯罪責任能力の有無を判定したクラールスの鑑定書では、「思考の空白状態」、「奇妙な声」、「幽霊」といった問題をどう解釈するかが中心的な課題であった。そして『ヴォイツェック』の最終稿の場面配列に従ってこの作品を見てきた結果、この三つの問題が悉く『ヴォイツェック』のなかに持ち込まれ、やはり作品の中心的な問題になっていることがまず明らかになった。次いで、その一つひとつの問題に対して、ビューヒナーがクラールスを批判し、彼とは全く逆の見解を提示していることも確認した。つまり、『ヴォイツェック』という作品は、クラールスの鑑定書を常に意識し、これを批判する形で書かれたものだとは断定できるのである。そしてこのクラールス批判が凝縮されたものが、八場の「ヴォイツェック。ドクター」の場面である。この場面は、クラールス批判のため作者が敢えて特別に設定した場面だと考えていい。それを今度は一つひとつ確かめて行きたい。

まずこの場面は、ドクターがヴォイツェックの立ち小便を目ざとく見つけ、彼に小言を言うところから始まる。小便は実験材料として貴重なもの、それを提供することが契約なのに途中で放尿してしまうとはとんでもない、そんなことをするから、「世の中が悪くなるんだ、非常に悪くなるんだ」、これがドクターの弁である。立ち小便を目撃され、しかもそれが契約違反となるのだから、ヴォイツェックは明らかに分が悪い。しかし彼は黙っていない。こうやり返す。

ヴォイツェック でも先生、自然の成り行きだから。

するとドクターは怒り心頭に発して、次のように叫ぶのである。

ドクター 自然の成り行き、自然の成り行きだと！ 自然だと！ いいか、膀胱括約筋は意志に従うということをおまえに教えなかったか？ 自然だと！ いいか、ヴォイツェック、人間というものは自由なんだ、人間の中で個性は神々しく輝き自由へと至るのだ。小便なんかを我慢できないとは！

確かに、ここでのドクターの御説通り、膀胱括約筋 (der musculus constrictor vesicae、原文はラテン語) は随意筋である。従って、ある程度までは意志のままにできる。しかし限界を越えてしまえば出すしかない。「自然の成り行きだから」(wenn einem die Natur kommt) とヴォイツェックが言っているのはこの意味である。しかしドクターにとっては、その「自然」(die Natur) という言葉が気に入らない。彼はこの言葉を異様なまでに毛嫌いし、そんなものは人間の意志の力で思うままに制御できるものだと思固く信じている。だからこそ、人間は自由であると続けたのである。要は意志の問題、それが強いか弱いかが人間の価値を決める尺度であり、その意志の強い人間こそが自由に近づける、そういう意味で、「個性」云々というあの訳のわからぬ以て回った言い方をしたのである。なる程、そういうこともあるかもしれない。ここまででは、ヴォイツェックに分があるのか、それともドクターの言うことの方がもっともなのか、それはわからない。しかしこのドクターは、この台詞の最後にこう言うのである。

ドクター ヴォイツェック、また小便をしたくならないか？ ちょっとあっちへ行ってやってみる。

この台詞はなんとなく読み過ごしてはいけない。ドクターはこの少し前に、ヴォイツェックが立ち小便をしているのを見てゐる。そして小便というものは一度出してしまえばもうできない。だからヴォイツェックは当然、「できません、先生」と答える。これが自然現象というものだろう。ところがこのドクターはその極めて単純なことが頭に入っていない。だからこそ、右のように命じたのである。しかもここでは、いくら膀胱括約筋は随意筋であると言ってみたとところで何の役にも立たない。出ないものは出ない、それが自然である。意志をどう働かせてみたところでこの自然はどうにもならない。明らかにヴォイツェックに軍配が上がるのである。

となると、この小便についてのやりとり全体の意味するものがはっきりと見えてくる。ビューヒナーはこの小便の問題で、自然の極めて単純な現象すら全く理解しようとはせず、いつも人間の意志の自由ばかりを主張しようとしている人間を痛烈に風刺したのだ。この場面の意図は、この風刺にあるのであり、従来よく言われてきたような階級的差異やドクターの非人間的な側面を強調するための場面ではない。無論そういうことは言えなくもない。しかしそこばかりを強調すれば、この小便をめぐるやりとりの本質を見失う。

そしてこの箇所を初期草稿段階（II稿）で確かめてみると、ヴォイツェックとドクターのこの小便についてのやりとりで作者が何を表現しようとしたのか、いよいよはつきりする。II稿では、この箇所は次のようになっている。

ヴォイツェック でも先生、ほかにどうしようもできないときには？

ドクター ほかにどうしようもできない、ほかにどうしようもできない。迷信だ、恐るべき迷信だ！ いいか、膀胱括約筋は意志に従うということをおまえに教えなかったか？ いいか、ヴォイツェック、人間というものは自由なん

だ、人間のなかで個性は神々しく輝き自由へと至るのだ。小便なんかを我慢できないとは！

つまり初期草稿の段階では、「自然の成り行きだから」とヴォイツェックは言わずに、「ほかにどうしようもできない」(nit anders kann)という言い方をしているのである。そしてこの「nit anders kann」という言葉が、クラールの鑑定書とこの作品との密接な関連を示すもう一つの証となる。というのは、今までに述べたことの他に、この鑑定書にはもう一つ注目すべき事実が記載されているからである。それは、このヴォイツェック事件の鑑定をめぐって、当時、クラールの見解とは真つ向から対立する「ある学説」があったという事実である。以下の引用は、クラールがその説に言及している箇所である。

「……一方で、非日常的なまろもろのきっかけによって動揺して心が荒れ狂ってしまった状態で犯された行為、もしくは本能的で自然の力に雁字搦めに縛られた意志の衝動に駆られた状態での行為、こういった行為に対する責任阻却事由を見つけようとしている一部文人や医学系の教官たちの熱意は高く評価するとしても、にもかかわらずもう一方で、すでにこれはもう始まっていることだが、殺人衝動、放火欲、闘争欲、窃盗衝動、果てはどんな犯罪に対しても特定の衝動もしくは本能的拘束、つまり行為の必然性(原文はイタリック強調)を想定し、ために法の機能を麻痺させ、法医学の然るべき尊厳を奪うところまで至るとなれば、この学説をむやみやたらと援用することによって生じるであろう混乱や不都合も考慮しなければならない。」(G 528)

裁判資料だから原文の調子は固い。しかしここで重要なことは、クラールと対立する見解が当時の「一部文人や医学系の教官たち」のなかにあったということである。そしてその彼らは、犯罪は必ずしも自由意志にもとづいて犯

されるとは解釈しなかつた。「非日常的なもろもろのきっかけによって動揺して心が荒れ狂ってしまった状態で」(im Strome eines von ungewöhnlichen Veranlassungen bewegten Gemüths) もしくは、「本能的で自然の力に雁字搦めに縛られた意志の衝動に駆られた状態で」(im Drange eines instinkartigen, von den Banden der Natur unstrickten Willens) 犯される犯罪もあるのだとの見方を持ち、この種の犯罪に対しては、「責任阻却事由」(Entschuldigungsgründe) があると主張していた。なぜなら、そうした犯罪では犯人の意志の自由が極端に制限され、クラールスの言葉を借りれば、行動全体が「必然性」(eine Notwendigkeit) に支配されていると見たからである。そしてこの「必然性」を犯罪行為のなかに認めること、それが彼らの学説の基本だと考えられる。しかし、現実の犯罪に彼らの言う「必然性」などというものを持ち出して解釈したりすれば、世の中途端に混乱して収拾がつかなくなる、これがクラールスの見解である。そして結局、この言葉によってクラールスはこの学説を退ける。しかし彼はその後もこの学説を絶えず意識し、ここから来る反論を考慮しながら自らの論証を展開しているという節がある。ということは、逆に、ここで紹介した「一部文人や医学系の教官たち」に支持されていたというこの学説が、当時のなりの影響力を持っていたのだと推測できる。

ともかく、ヴォイツェックの犯した犯罪の解釈をめぐる、当時、対立があった。そしてその一方が、この犯罪のなかに「必然性」を認めようとしていた。これが今、重要なことである。なぜなら、先に引用したヴォイツェックの「ほかにどうしようもできない」(mit anders kann) という言葉が、まさに、この「必然性」(eine Notwendigkeit) を意味する言葉だからである。つまり、作者ビューヒナーは、クラールスが退けた「一部文人や医学系の教官たち」の主張を、ヴォイツェックのこの「mit anders kann」という言葉に託し、それをここでドクターにぶつけたと考えられるのである。そしてドクターは、膀胱括約筋は随意筋であるという説を展開して、「意志の自由」(die Freiheit des Willens) を強調する。これによって、「一部文人や医学系の教官たち」とクラールスの解釈の対立が、そのまま

作品のなかに持ち込まれる。つまり、クラールスの鑑定書に即して言えば、ヴォイツェックが「必然性」を主張し、ドクターが「意志の自由」を強調しているのである。ビューヒナーが小便の問題で意図したことは、まさに、この対立を劇のなかで再現することだった。

そしてそのヴォイツェックの言葉に対して、ドクターは「迷信だ、恐るべき迷信だ！」(Aberglaube, abscheulicher Aberglaube!)と答えている。これもまたクラールスの言葉を意識し、それを皮肉ったものであろう。なぜなら、すでにもう何度か言及したように、自らの合理的な解釈のなかに収まらないものを迷信だと断定してこれを片付けてしまふやり方は、クラールスの大きな特徴だからである。クラールスを標的にし、クラールスを徹底的に批判し風刺する、そのビューヒナーの意図はこの初期草稿段階ではきわめて鮮明である。

そしてこの意図は、最終稿においてもいささかも変わらぬ。ビューヒナーはここで、「wenn man nit anders kann」という言葉を、「wenn einem die Natur kommt」という言葉に置き換えた。これで「自然の必然性」という内容がより一層はつきりとする。このヴォイツェックの言葉よって、両者の主張の基本的な対立がますます鮮明になり、その結果、「意志の自由」ばかりを主張して「自然の必然性」をまったく見ようとはしないドクターの愚が浮き出る。たかが小便をめぐるやりとり。しかし誰にでも分かるこの単純なやりとりで、自然の必然性を理解しようとはしないクラールスの頑迷な姿勢を、ビューヒナーはもの見事に風刺したのである。その手際は、絶妙と言うしかない。

この他にも、劇中のドクターの像とクラールスを結び付ける例証はいくつか挙げられる。まず脈拍の測定である。この場面の途中で、「わたしの脈拍はいつも通り六〇。きわめて偉大なる冷血さを保っておまえにもを言っている」とドクターは言う。ということは、ヴォイツェックとしゃべりながらもドクターは自ら自分の脈拍を測定しているということになる。ここには、脈拍に対する異常なまでの関心、執着がある。そしてこのドクターは、この場面の最後

の台詞で、今度はヴォイツェックに対して、「おい、脈をみせてみろ！」と言う。脈拍に対する関心や執着は、ここでもまた認められる。そして、第一章の「素材について」の章で詳述したように、クラールスはヴォイツェックの循環器系の障害、ことに頭部への血行障害を指摘し、これをすべての問題の論証に絡ませた。その下地となったのが、尋問調査の際にクラールス自らがたびたび行なった脈拍の測定である。つまり、脈拍の測定はクラールスの最も有力な武器であった。そのクラールスの武器を、ビューヒナーはこの二つの台詞で徹底的に茶化した、そう考えられるのである。

さらに、「とつても見事な部分的精神錯乱、それも第二種」(*die schönste aberratio mentalis partialis, die zweite Species*) 等という具合に、劇中のドクターは、専門用語やラテン語で病名を付けては何やら訳の分からぬカテゴリーのなかに人を無理矢理押し込めて、ひとり納得する。この性癖は、九場の「大尉。ドクター」の場面ではいよいよ顕著になる。こうしたドクターの性癖は、そのまま、専門用語やラテン語をチラつかせては鑑定医としての自らの権威を所々でひけらかすクラールスの戯画と取れる。

しかしこうしたこと以上に、劇中のドクターとクラールスの関連をより鮮明に実証するのが次の会話である。

ドクター　・・・第二種、固定観念、でも全般的には理性的な状態、いつもどおりまだ何でもやってるのか？　大尉の髭は剃ってるのか？

ヴォイツェック　はあ。

ドクター　エンドウ豆は食ってるか？

ヴォイツェック　いつもちゃんと食ってます。食費は女房にやっています。

ドクター　仕事はやってんのか？

ヴォイツェック はあ。

ドクター おまえはおもしろいケースだ。検体、ヴォイツェック、特別手当てをやるよ。頑張るんだぞ。脈を見せて  
みる！ それ。

この会話は何でもないつなぎのための会話のようにも見える。しかし『ヴォイツェック』の会話がすべてそうであるように、この何気ない会話のなかにも非常に大きな意味が込められている。この台詞でドクターはヴォイツェックの日常生活を確認している。白昼に「恐ろしい声」が聞こえるとか、茸の作る模様が解読できないなどというヴォイツェックの言葉は、彼は相手にしない。病名を付けてそれで終わりである。彼が関心を持っているのは、そういう「馬鹿馬鹿しい」妄想にとらわれていながら、同時に日常生活は何の滞りもなく続けている、その点である。こうしたドクターの目の向け方は、そのままクラールスの関心の持ち方と通じている。彼もまた、被告人の言う「声」だとか「幽霊」だとかは、結局は、非理性的な迷信と循環器系等の乱れから生じる知覚障害が原因であると断定し、それ以上は取り合おうとはしなかった。彼がもっぱら関心を向けたのは、被告人の犯行前後の日常生活である。そしてここでは異常は認められないから、つまり日常生活は何の支障もなく普通の人間のようにやっているのだから、被告人の精神は正常であり、よって犯罪責任能力がある、これがクラールスの論法であった。そしてこの論法によって、「声」や「幽霊」といった不可思議な現象を完全に切り捨てたのである。しかしビューヒナーにしてみれば、殺人はまさにその不可思議な領域で起こったのであり、そこを抜きにしてこの事件は考えられない。いくら日常の領域を丹念にあさってみたところで、最も本質的な部分は少しも解明できない。だからこそビューヒナーは、この場面で、ヴォイツェックに「声」や「幽霊」について語らせた。しかしドクターは、これらの問題をそれ自体としてまともに受けとめようとはせず、ヴォイツェックの日常生活の方向にばかり目を向けている。この会話の流れには、明らかに、ク

ラールススの論法への痛烈な風刺がある。

劇中のドクターと鑑定医クラールスは密接に結びついている。人間の意志の自由に対する過信、脈拍の測定、自らの理性では解明できないものを矮小化して簡単に片付けてしまふやり方、そして日常生活の確認。ドクターの人物像を際立たせているこれらの一つひとつの特徴は、すべて鑑定医クラールスの特徴と一致している。よって、この場面のドクターは、クラールスを素材にしていると断定できる。つまり、この場面で、ビューヒナーはクラールスの鑑定を真つ向から批判し、その論の本質を喜劇的手法で誇張し、これを徹底的に風刺したのである。

### 作品全体の主題

これまで、まず作品の素材となった鑑定書について紹介し、ついで、この鑑定書と作品との関連を各場面の分析を通して述べてきた。そしてその個々の分析を通して明らかになったことは、『ヴォイツェック』という作品がいかに深く鑑定書と結びついているかという事実である。その関連の強さは、素材と文学作品との関係の在り方に対するひとつの可能性を十分に教えてくれる。

そしてこの素材と作品との関連は、作品の主題を考える段においてもきわめて重要になる。なぜかと言えば、「刺し殺せ！」という声に対するクラールススの解釈の叙述の一部に、この作品の主題を考えるに当たってきわめて示唆に富む箇所があるからである。彼は「刺し殺せ！」という声に対する自らの解釈を提示した後で、興味深いことに、こう述べている。

「とはいえ、何かある見えないものによって流血行為に使嗾されたという思い込みが、ヴォイツェックの意志の自由を完全に拘束してしまい、その流血行為を実行する盲目的且つ抗しがたい衝動が彼のなかに湧いて来る程に最終的

に彼を支配したのかどうか、それでしかし、この思い込みが流血行為の非日常的で独特な動機として、より厳密に言えば、唯一のもしくは最も重要な動機として見なせるものかどうか、これを調べることはここではさらにとりわけ重要である。」(G 529f. 強調はクラールス)

この箇所は、『ヴォイツェック』を解釈する際に非常に重要である。なぜなら、ビューヒナーは、まさに右に引用したこの記述そのままに『ヴォイツェック』を書いたとしか思えないからである。すでに場面分析の段階で詳述したように、ヴォイツェックが「何かある見えないもの (irgend ein unsichtbares Wesen) によって流血行為に使惑された」ことを、第二の広野の場面でビューヒナーはあれほど鮮明に表現した。「刺し殺せ!」という声を主人公が聞くこの十二場は、まさに、これを表現するための場であった。そして続く十三場以降の展開は、その「思い込みが、ヴォイツェックの意志の自由を完全に拘束してしまふ (die Freiheit seines Willens völlig gebunden)」、その流血行為を実行する盲目的且つ抗しがたい衝動 (ein blinder, unwiderstehlicher Antrieb) が彼のなかに湧いて来る程に最終的に彼を支配した」ということを具体的に提示するための過程だと断言できる。そしてこれらの場面全体の流れのなかでビューヒナーが何が何でも表現しようとしたことは、まさに、「刺し殺せ!」という声を聞いたという「この思い込みが流血行為の非日常的で独特な動機として、より厳密に言えば、唯一のもしくは最も重要な動機として (als ein ungewöhnliches und individuelles, und zwar als das einzige oder doch wichtigste Motiv. イタリアックは原文に従った) 見なせる」ということなのである。何のことはない。ビューヒナーは右に引用した通り、まさにこの内容を表現するために渾身の力を込めて『ヴォイツェック』を書いているのである。

そして言うまでもなく、ここに引用した殺人の解釈は、先に述べた「一部文人や医学系の教官たち」の自然衝動説に従ったものである。つまりビューヒナーは、彼らと同じ見解を持ち、彼らの見地からこの事件を作品化していると

言えるのである。そしてクラールはといえば、右のような疑問を提起したものの、そのすぐ後で、「犯行の前、その最中、その後」に関してこの事実があったかどうかさまざまな書類や数々の尋問調査を行なって調査した結果、この事実はなかったと結論付けこの仮説を一蹴する（G 530）。となると、クラールとビューヒナーが『ヴォイツェック』の犯罪解釈で真正面から対立している構図が鮮明に表れ、この構図を頭に置けば、ビューヒナーが『ヴォイツェック』という作品で何を描こうとしたのか、その意図がいよいよ以てはつきりするのである。

つまりこの作品の主題は、当時どこにでもいたであろう取るに足らぬひとりの男が、何か不可解な自然の力に身も心も縛られ、最後にはこれに駆り立てられて現実に殺人を犯してしまうまでに至るその必然的な過程を劇中で再現することなのである。

そしてこの主題を念頭に置けば、マリイや大尉、さらには見世物小屋の場面などの意味も明らかになってくる。これらはすべて、この主題を鮮明にするために設定された人物であり、場面であると考えられる。そこを今度は確かめていきたい。

まずマリイである。二場で、楽隊の先頭を切って堂々と行進する鼓手長を見てマリイは目を輝かせる。その目の輝かせ方は、隣人に冷やかされるほど人目につき、いつもとはまったく違う。そこには、鼓手長の男性的な、というよりは、はっきり言えば性的な容姿に引き付けられているマリイの姿がある。そしてそのマリイは四場で自らの「赤い唇」(ein roter Mund)を鏡に映してうっとりする。この「赤い唇」は、性的な象徴であると考えていい。しかも鼓手長からもらったと推定されるイヤリングを鏡で見た後にこの赤い唇を見るのであるから、マリイの頭のなかには鼓手長がいる。そして六場で、マリイはこの鼓手長と情事。「赤い唇」が性的な象徴であることは、続く七場でヴォイツェックがこれを見て狂ったように嫉妬することで裏付けられる。「赤い唇」はマリイの欲望の象徴である。マリイの体の

なかにある欲望のすべてがそこに表れる。マリーは鏡を見て自らそれを知り、ヴォイツェックは彼自身の目で見てそれを確認する。そして十一場のダンスの場面で、その自然の欲望は「赤い唇」からマリーの身体全体に広がり、その身体全体に広がったマリーの欲望をヴォイツェックは目撃する。彼が絶望したのは、マリーの身体全体に表れたその欲望がまったくの真性のものだったからである。その欲望は、誰がどうしようがもう決して抑えられない。彼は本能的にそれを察知した。そして絶望したのだ。

しかし、ここに至る途上でも、そしてこの後でも、マリーの良心はこの欲望と戦っていた。四場で、ヴォイツェックが去った後ひとりきりになったマリーは、「やっぱりあたしは悪い人間だ。できたらこんな体ナイフでブスリと一思いにやっちゃいたい」と呟く。彼女には、貧しい生活を支えてくれる夫がいるし、その夫との間に出来た子供もいる。しかし自分の体のなかにはもう抑え切れなくなった欲望がある。そしてこの段ですでもう、その欲望を抑えるには自分の体を「ナイフでブスリとやる」しかないというところまで来ていたのだ。しかしどうすることもできない。結局、マリーはこの後、その欲望に一気に呑み込まれて行く。

そして十六場では、そのマリーが聖書のマグダナのマリアの箇所を読む場面がある。姦通現場をパリサイ人に目撃されてイエスの前に連行されたこの女は、マリーにとって他人ではない。その女に対して「それほどわたしはおまえを呪いはしない」と言ったイエスの言葉は胸に応えたはずだ。しかしそのイエスが「行きなさい、そしてこれからはもう罪は犯さないように」と続けると、彼女は苦しみを身体全体で表現して、「できません」(Ich kann nicht.)とはつきりと答えるのである。彼女にはそう答えるしかなかった。そしてこの「Ich kann nicht.」という言葉が、ドクターの場面の分析で言及したヴォイツェックの言葉「nit anders kann」や「Ich kann nit」を思い起させるのである。その場面分析の際に、ビューヒナーがこれらの言葉で自然の必然性を表現しているということを確認した。そしてこのマリーの台詞でも、やはりまったく同様に、ビューヒナーはその自然の必然性を表現する。マリーの体を

貫いているのは鼓手長に対する欲望であり、その欲望は「盲目的且つ抗しがたい衝動」(ein blinder, unwiderstehlicher Antrieb)にまで至り、彼女の「意志の自由を完全に拘束してしまふ」(die Freiheit ihres Willens völlig gebunden)。「できません」(Ich kann nicht.)という言葉は、まさにそうした状態にいるマリリーの口から出てきたのであろう。つまり、ビューヒナーはヴォイツェックを描くのと全く同じ姿勢でマリリーを描いているのであり、マリリーを通して伝わってくるものは、やはり、人間の意志の力などでは所詮どうにもならない自然の衝動の激しさなのである。

このマリリーは、鑑定書に記載されている被害者の女性を素材にして構成された人物であるとは言えない。ヴォイツェックが実際に子供をませた他の女性が素材だとも断定できない。ビューヒナーの創作としての要素が強い。しかしその際の基本は、実在のヴォイツェックを素材にしているのであり、ヴォイツェックを描いたのとまったく同じ筆でマリリーを造形したと言える。一つの素材から新たなものを創作して行く、その過程がここには実にはっきりと表れている。そしてこの手法が、後に扱う『レンツ』において、とりわけ重要なものになってくる。ともかく、マリリーもまたヴォイツェック同様、自然の必然性に支配されており身動きができない、そこを確認しておくことが重要である。

そして大尉である。確かに鑑定書に、ヴォイツェックが軍隊に勤務していたときの上官についての記述はある。そして「善良な人間だ」と人から言われて何だか馬鹿にされたような気がして腹が立ったという記述もある(508f)。しかしこの上官についての記載はごくわずかで、大尉もマリリーと同様、ビューヒナーの創作という部分が大きい。しかし頭で創作したというわけではなく、この大尉の人物像の形成の方法は、マリリーの人物像の形成の方法と似ている。つまり、クラールスを土台にしてドクターができた、その時の手法がそのまま用いられてこの大尉の人物像が形成されたと考えられる。

しかし、ドクターとクラールスの関連ほどには、大尉とクラールスの関連は明瞭ではない。時間を持て余し「退屈」

を嘆くこの大尉に相当する部分は、クラールスの鑑定書にはない。だが、大尉が強調する「道德」に関しては、大尉とクラールスとの関係は認められる。ドクターの分析では触れなかったが、クラールスはヴォイツェックの道德的な欠陥をたびたび非難している。その口調は激しい。一例を引けばこうである。

「外面および内面の節度の欠如、冷たい不機嫌、自分自身に対する嫌悪、自らの内面を顧みることに対する怯え、自分自身を高めようとする力や意志の欠如、罪の意識の欠如、無感覺、自らの行動の理由を述べることによって若しくは何かある言い逃れによって自らの罪を軽減し自らを美化しようとする事、しかしまた特に後悔することもなく、恐れや良心の不安もなく、自らの運命の終焉を無感動に待つ、これらがその時の彼の心の状態を際立たせていた特徴である。」(G 491, 強調はクラールス)

相手が殺人者だとはいえ、よくぞここまで並べたものである。明らかにクラールスは、目の前にいるその殺人犯と自分がまったく違う種類の人間であると言うことを確信し、これを自明の前提としてものを言っている。そしてどこが違うのかと言えば、自分には「自分自身を高めようとする力や意志」(Kraft und Wille sich zu erheben)があるのにこの殺人犯にはそれらがまったく欠如しているということであろう。しかし一応説明しておけば、右の「この時の」というのは、ヴォイツェック逮捕の直後に延べ五回にわたって行なわれた尋問調査の時(一八二一年八月二六日、二八日、二九日、及び九月三日、一四日)である。殺人事件が発生したのは一八二一年六月二一日であるから、殺人を犯してからまだ三カ月も経っていない。右に引用した記述は、まさにそうした時期のヴォイツェックの状態を観察したものである。

ここには、犯人の道德の欠如を指摘する言葉がこれでもかこれでもかという具合に続く。しかしこういった道德的な非難の常套句を一応通り越してこれらの言葉の奥にあるものを見ると、これらの言葉が計らずも犯行直後のヴォイ

ツエックの放心状態を実に正確に記述していることに気づくのである。それは一言で言えば、自分自身を含めてあらゆるものに対する「無関心」(die Gleichgültigkeit)である。ヴォイツェックにしてみれば、あまりにも不可解なところが自分の身に立って続けに起こり、その果てに考えられないような物凄く恐ろしいことが自分の身を通して現実に起こった。そして殺人が終わってしまえばまるでつきものが取れたように急に日常のなかに戻り、その日常のなかから自分の身に起こったことを考えようとしても、「自分が何をしたのかよく思い出せない」(G 527)。おそらくヴォイツェックはこの時期にそうした放心状態に陥っていたと考えられる。

そういう状態にいる人間に通常の道徳を要求しても通用しない。しかしクラールスはそんなことは構わずにこの「無関心」を道徳の欠如の証左であると見て、これをたびたび強調した。彼にはこの「無関心」が解せない。許せない。あれほど大きな事件を引き起こしたのに反省の気配すらない。ただ投げ遣りなだけである。そういった具合にこの「無関心」を受けとめ、この受けとめ方がヴォイツェックを見る彼の目を決定し、ここから、ヴォイツェックを非難する言葉が続々と出て来たのである。要するに、道徳とは、クラールスの言葉を借りれば「自分自身を高めようとする力や意志」のことであり、そもそもこれが欠如していたからヴォイツェックは犯罪を引き起こした、これが彼の解釈の基本である。こうした道徳観の基底には、明らかに、人間なら意志の力でどうにかできるはずだというきわめて単純な考え方があつた。

そしてここまで確認して、五場の大尉とヴォイツェックの次のようなやりとりに注目してみたい。

**五場** 大尉。ヴォイツェック。

大尉 ヴォイツェック、おまえには道徳というものがない。おまえは道徳的な人間ではない。肉だと血だと？ いい

か、おれが窓辺にいとするとするだろ、そしてだ、雨が降って来て女どものストッキングが路地をびよんびよん跳ねて行くの後から見ているとするだろ、そんな時だよ、この野郎、ヴォイツェック、おれが愛を感じるの。おれにだって肉もありやあ血もある。でもだ、ヴォイツェック、道徳、道徳だよ！ その時どんなふうにもその時間をやり過ごせばいい？ おれならいつも自分にこう言う、「おまえは道徳的な人間だ、（感動して）善良な人間だ、善良な人間だ」ってな。

ヴォイツェック はあ、大尉殿、道徳でありますか！ おれにはどうもそいつがまだ十分でないんでしてね。だって、おれたちは並みの人間で、並みの人間でいうのは道徳なんてありゃしない、中身に詰まってるのは自然だけでね、でももしおれが紳士で、帽子や時計や燕尾服があつて上品に話せりゃあ、おれだって道徳的になりたいって思うでしょうよ。そりゃあ道徳ってのはきつといいもんなんでしょうね、大尉殿。でも、あいにくなことにおれは貧乏人としてね。

大尉 わかったよ、ヴォイツェック。おまえは善良な人間だ、善良な人間。でもおまえは考え過ぎる、体に良くないぞ、いつもけしかけられてるみたいだ。おまえと話してるとまったく疲れる。さあ、もう行け、そんなに走るんじゃないよ、ゆっくりと、とつてもゆっくりと通りを歩くんだぞ。

このやりとりは、ドクターとヴォイツェックの小便についてのやりとりをすぐに思い起させる。ここではその小便が、目の前をひらひらと飛んでいく女のストッキングに変わっただけである。大尉はそのストッキングを見て心が動く。でも、「おまえは道徳的な人間だ」と自分に言い聞かせることで、その揺れ動く心を抑えてその場をやり過ごすことができる。つまり、クラールスの言葉を借りれば、「自分自身を高めようとする力や意志」でそのフラフラと出てくる衝動を抑えられると言っているのである。しかしヴォイツェックは、大尉が自慢しているまさに

その道徳を、ここでは真正面から批判する。そんなものは実のところ意志の強弱とはまったく関係がない、それはつまり、金だけの問題であり、金さえあれば誰だってゆとりができて道徳的にふるまえる、これがヴォイツェックの反論の骨子であろう。すると大尉は辟易となり、もうこれ以上この問題について議論する氣力を失ってしまふ。ということはヴォイツェックが大尉の道徳論を完全に論破したと見ていい。

そしてヴォイツェックは、ここでも、「中身に詰まってるのは自然だけだ」と述べ、やはり「自然」(die Natur)を強調している。となると、ここでの大尉とヴォイツェックのやりとりの基本が、人間の意志と自然という対立構造であることに気づく。そしてこの対立構造は、「ヴォイツェック。ドクター」の場面とまったく同じである。しかも、意志の力を信じ込んでいる度合いを滑稽なまでに強調してその本質を際立たせるという戯画化の手法によって大尉は描かれており、この点でも大尉とドクターの二人の登場人物は共通している。つまりビューヒナーは、「一部文人や医学系の教官たち」の自然衝動説とクラールスの見解の対立を、この「大尉。ヴォイツェック」の場面でも設定し、前者が主張していた自然衝動説の本質をヴォイツェックに語らせ、自然の衝動など人間なら意志の力でどうにかできるはずだというクラールスの主張を大尉の台詞に盛り込んで、これを風刺したと見なせるのである。一方で作品全体の主題である自然の必然性を示し、他方でこの必然性を理解しない人物を批判する、これがビューヒナーのやり方である。そして「ヴォイツェック。大尉」の場面はその批判の一翼を担っているのである。

そして「見世物小屋の場面」である。この場面もまた作品の主題と密接に関連している。まずこの場面について論じる前に、この場面のテクストについて説明しておく必要がある。というのも、この場面は「見世物小屋、光、市民」(Buden. Lichter. Volk)という表題のみが付されているだけで、その下に一・五ページ余りの空白が残されたままになっているからである。従って、ここに初期草稿のなから何を補填するのか、これがテクストを編纂する場合

に非常に大きな問題となる。『ヴォイツェック』のテキストの校訂で名高いボルンシヨイアーは、II稿の香具師の台詞をここに取り入れることを提案する。II稿の香具師の台詞は、I稿を集約し推敲したものであるとためらうことなく判断したからである。この処置は妥当であろう。しかし彼はその際に、この香具師の台詞の後に続く「グロテスク」の会話は、他の場面との関連が薄いと理由で抹消することを提案する。II稿の香具師の台詞は取るが、その後の「グロテスク」の会話は捨てる、これが彼の処置である。切り捨てた後にここに何をもってくるか、これは編者によって異なるものの、切り捨てそのものに関しては、ベルゲマン、レーマン、ボルンシヨイアーのいずれも一致しており、一つの「定説」と化している。

その会話とはこうである。

### II稿、三場

紳士　グロテスク！　非常にグロテスク！

学生　あなたも無神論者でしたか！　ぼくは独断的無神論者でしてね。

十　あれがグロテスクですか？　あたしはグロテスクの愛好家でしてね。ほら、あそこが見える？　なんというグロテスクな効果なこと。

十　あたしは独断的無神論者でしてね。

紳士　グロテスク！

確かに、一読した限りではこの会話はとらえどころがない。しかし作者は、香具師の台詞とこの会話を切り離して

はいない。しかも注目すべきことに、作者はこの会話を抹消してはいない。『ヴォイツェック』の初期草稿では、最終稿と重なる部分、もしくは不要になったと考えられる場面には作者自身の手で大きく斜線が引かれている。<sup>51</sup>そしてこの「グロテスク」の会話にはその斜線が引かれてはいないのである。となれば、何らかの根拠でこの会話はII稿の香具師の台詞と不可分に結び付き、劇全体のなかでも然るべき位置を占める、そう推測することも可能となる。このことを念頭に置きながら、この会話を考えてみたい。

この会話で一つを中心となる言葉は「独断的無神論者」(ein dogmatischer Atheist)である。この言葉の意味を考えるには、香具師の台詞に注目する必要がある。香具師が誇示する動物たちは、人の年令や子供の数や病名を当てたりピストルを打つと片足で立ったりするように訓練されており、いずれにしても、動物の自然本来の在り方からすれば程遠い。しかしこれが理由で、「ヨーロッパのあらゆる権力者のお気に入り」となり、「あらゆる学識ある社会のメンバー」となる。つまり、自然本来の在り方から離れているということがここで目玉であり、そのことによってそれぞれが見世物としての存在価値を発揮しているのである。それではどうしてこれらの動物たちがそのような芸当をできるようにしたのかといえ、香具師の言葉に従うと、「すべて教育」(alles Erziehung)である。それ故に、香具師はさかんに「理性」を強調する。そしてその「理性」による「教育」によって磨きをかけ、動物たちが自然から遠のけば遠のくほど理想に近づき、この移行過程が、即ち、香具師の言う「文明の進歩」(die Fortschritte der Civilisation)となる。香具師の主張は実に理路整然としている。しかし見方を変えれば、この香具師は「独断的無神論者」であると言える。なぜならば、この香具師の行為は、神の被創造物である自然を粗野で低級なものであると独断的に決め付け、神がそれぞれの生きものに与えた自然の在り方を無視して、自然を勝手に作り変えることになるからである。つまり「独断的無神論者」という言葉が、見世物小屋に集まった見物人たちと香具師を結び付けているのである。

そして先の会話でもう一つの中心となる語は「グロテスク」である。初めの男が「グロテスク！」と叫ぶと、即座に「あなたも無神論者でしたか！」と次の者が受け、「ぼくは独断的無神論者でしてね」と続くのであるから、「グロテスク」と「独断的無神論者」は同義語であると推測できる。この語はイタリア語の「grotesco」からの借用語で、「grotesco」は洞窟の意を持つ「grotta」から派生している。W.カイザーはこの語の起源について、「十五世紀の発掘で、まずローマで、ついでイタリアの他の地区でも掘り当てた特殊な装飾模様の名称として作られた言葉である」と説明する。この特殊な装飾模様とは、動植物が自然の存在様式を無視して奇怪に混合する図柄である。つまり、「グロテスク」という語も、元来、自然を無視して自然を作り変えるという意味を基本としていたのである。となると、この「グロテスク」という語は「独断的無神論者」とまったく同様の意味を持つことになり、この語もまた、見世物小屋に集まった見物人たちと香具師を結び付けていることになる。

さらに、香具師と見物人たちとのつながりは用語の側面からも見いだせる。この香具師は、「Societät」や「repräsentation」等の怪しげなフランス語（正しくは、「société」、「repräsentation」）と、「獸性的な理性」(eine viehische Vernunft)、「まったく理性的な獸性」(eine ganz vernünftige Viehigkeit)等の難解な哲学用語を連発する。外国語と難解な哲学用語、このふたつを立て続けに並べて客の気を引こうとするのがこの香具師の口口である。そして見物人たちの会話は「グロテスク」と「独断的無神論者」の二語だけをもとに構成されており、この二つの言葉以外、彼らは口にしない。言うまでもなく「グロテスク」は外来語であり、「独断的無神論者」は難解な哲学用語である。となると、内容だけではなく、用語の面でも香具師と見物人たちが明らかに揃えている。

以上のことを考えれば、最終稿の見世物小屋の場面の補填のために、II稿の見世物小屋の場面から香具師の台詞だけを拾い見物人の会話は切り捨ててしまうという「定説」が、いかに作者の意図に反するか明らかであろう。一方を拾い他方を捨てるなどという行為は蛮行に等しい。香具師と見物人は一体になっている。そして一体になっているか

らこそ、この場面は意味を持つ。ビューヒナーがこの場面で描こうとしたものは、香具師と見物人たちの双方が相呼応し一丸となって自然を排除し、「理性」や「文明の進歩」を賛美する姿だったのである。もし香具師だけの台詞を拾い見物人たちの台詞を切り捨ててしまえば、香具師の主張はわかっても、見物人たちがそれにどう反応しているのか、その動向がわからなくなってしまう。そして見物人たちの動向がわからなくなれば、香具師の口上など意味がなくなる。なぜなら、そもそも香具師はその職業柄、見物人たちの欲望を巧みに引き出しこれを誇張して客たちを刺激するのが仕事であり、結局は、見物人たちの欲望が操る傀儡に過ぎないからである。

この場面の主役は、あくまでも見物人たちなのだ。そしてその見物人たちの台詞に、「あたしはグロテスクの愛好家です」という言葉をビューヒナーはきちんと盛り込んでいる。この台詞によって初めて、客たちが香具師の口上やその見世物に対して好意を抱きそれを賛美しているということがまず確認できるのであり、さらにまた、香具師と見物人たちが一体になって「文明の進歩」に熱狂している見世物小屋の図が完成するのである。その絵の真ん中には光を浴びた「文明の進歩」があり、そのまわりを見物人たちが囲んでいる。最終稿のこの場面の表題、「見世物小屋、光、市民」というのは、おそらくこの図を想定してのことだったのであろう。そしてビューヒナーは最終稿のこの見世物小屋の場面で、自然などには関心を示そうとはせず、「文明の進歩」を可能にしてくれる人間の「理性」にばかり目を向けている当時の市民全体（Volk）の動向を痛烈に風刺する意図があったと推測できるのである。

マリー、ドクター、大尉、そして見世物小屋の場面。いずれもが主題と直結している。ヴォイツェックは何か不可解な自然の力に身も心も縛られこれに駆り立てられて殺人を犯した。そしてマリーもまた、ヴォイツェックを支配したその同じ自然の力に身も心も縛られ鼓手長との情事にずると引き込まれて行き抜け出せない。つまり、作者は、この二人の登場人物を通して、人間の意志などでは到底制御できない自然の力の威力をまざまざと作品のなかで示し

たのである。これが作品全体の主題であった。そしてもう一方で、この事実を頑迷に否定し、そんなことはあるはずがない、人間なら人間の意志の力で自然の衝動などなんとかできるはずだという主張をドクターや大尉に代表させて描いた。この二人は自然を嫌悪し、自然に対して通り一遍の理解しか持たず、それ以上自然を理解しようとはしない。それよりも彼らが崇拜するのは、人間の「理性」や「道徳」の威力の方である。そしてこの傾向が、そのまま見世物小屋の香具師や見物人たちにも通じる。香具師や見物人たちもまた自然には目もくれず人間の「理性」を崇めており、この点でドクターや大尉と同じ側にいる。つまり、ドクター・大尉・香具師・見物人たちの四種類の登場人物が、自然などには目を向けようとはせず、ひたすら人間の「理性」や「道徳」の威力を賛美し盲信するという点でつながるのである。

この四種類の登場人物たちを結ぶものは、しかしその主張ばかりではない。その主張をどう表現するか、その時の言葉の用法という点でもつながってくる。右に述べたように、香具師と見物人たちは外国語と難解な哲学用語を使うという点で結びついてた。そしてまさにこの接点が、そのまま彼らとドクターの接点ともなる。ドクターは学術用語やラテン語をまき散らす。何のことはない。ドクターは香具師のフランス語をラテン語に変えただけであり、専門用語となればドクターの自家菜籠中のものだ。そして大尉もまた決まり文句の「善良な人間」を連発し、これですべてを片付けようとする。つまり、香具師・見物人・ドクター・大尉らは、徹底した反自然の姿勢、及びそれを馴染みのない言葉で表現するという点で完全に一致するのである。しかもこれら四種の登場人物を描く作者の手法もまた統一されている。まず、彼らはいずれも辛辣な風刺を盛り込んだ戯画として描かれている。さらに、もう一つ注目する必要があるのは、この四種の登場人物たちがいずれも個人としての名を持たず役柄だけの人物としてこの劇に登場しているという点である。作者はこの手法によって、これらの人物が決して特殊な人物ではなく、彼らの言葉が不特定多数の集団を代表するものであることを示そうとしたのだと考えられる。そしてここを確認すると、香具師・見物人・

ドクター・大尉らが『ヴォイツェック』全体のなかで占める位置がくつきりと浮上してくる。つまり、これらの登場人物たちを合わせれば、自然を徹底的に敵視して人間の「理性」や「道徳」の力を過信し、それを馴染みのない言葉で威敵を付けたり得意がったりしながら表現する無数の市民たちから成る群像が出来上がるのである。香具師・見物人・ドクター・大尉、これら顔を持たぬ役柄だけの人物たちは、その群像の構成要素だったのである。

そして作者は、これらの顔を持たぬ人物たちが使う言葉に対して、ヴォイツェック・マリイ・アンドレウス・白痴等の使う方言や民謡や童話の語りといった言葉を鋭く対置させた。劇のなかではヴォイツェックは方言で話し、アンドレウスとマリイの台詞は方言と民謡で組み立てられている。さらに白痴の台詞は童話だけで構成されており、初期草稿での老婆の台詞もまた童話だけで構成されている。明らかに、彼らの使う言葉は、香具師・見物人・ドクター・大尉らが使う言葉とは質が違ふ。方言や民謡や童話というのは、日常の暮らしのなかで長い間話され語られ歌われて来たものである。だから、それらの言葉は人間たちによく馴染み、浮いた感じが無い。これに対して、外来語や哲学用語や専門用語は日常の生活から遊離している。だから根がない。しかしそれだからこそ逆に、これらの言葉には手垢の付いたいつもの言葉にはないハツとする新鮮な響きがあり、時にはきらきらと輝き、それを使うとなんとなく自分が偉くなったような錯覚に陥ったりする。<sup>56</sup>「グロテスク」や「独断的無神論者」という言葉を我先にと得意顔で使う見世物小屋の見物人たちはその典型であろう。この見物人たちは香具師と同類なのだ。危なっかしい歯の浮くような言葉を並べては悦に入っているだけである。

ドクターや大尉にしても同じである。主人公ヴォイツェックがこの二人とそれぞれ話す五場と八場で、作者はドクターと大尉の使う言葉が主人公を一つの型にはめこもうとする性質の言葉であることを示した。しかし彼らの言葉の質がもつとも鮮明に表れるのは、何といっても九場でのドクターと大尉のやりとりである。この場面で、二人は往来で顔を突き合わせる。すると両者はお互いに、滑稽なまでに、相手を自分の言葉で決め付けねじ伏せようと苦闘する。

そしてその果ての別れ際で、それぞれが「教練の尻尾殿」(Herr Exerzierzadel)、「棺桶の釘殿」(Herr Sargnadel)と挨拶を交わすのである。この別れの挨拶の言葉は、彼らの使う言葉の極みである。結局は、彼らの使う言葉は、人間を一つの枠に強引におさめ、名札を張りつけ、片付けようとするための攻撃的な武器でしかない。それがこの場面のやりとり全体を通して明らかになるのである。

一方に、ヴォイツェック・マリィ・アンドレース・白痴等の方言や民謡や童話。他方に、ドクター・大尉・香具師・見物人等の外国語や難解な専門用語。つまりビューヒナーは、言葉の点でもこの劇の登場人物たちを二つのグループに峻別し、両者を対立させた。そしてこの対比によって、後者の使う言葉の底の浅さやそれに飛び付き浮かれる人間的軽薄さ浮き立たせ、これを容赦なく風刺したのである。

#### 殺人者の言葉から始まった文学

自然の不可解な力に雁字搦めに縛られて殺人を犯してしまふ、クラールスは鑑定書のなかでこの事実をあっさり否定した。そのクラールスの否定した事実を、可能ながざり事実即して劇中で再現すること、それがビューヒナーの『ヴォイツェック』の主題であった。この劇の登場人物の配置、場面の設定、場面の配列、言葉の選択、これらすべては、この主題を鮮明にするために十全に機能している。それをこれまで確認してきた。それでは、これらすべての土台となったものは何か、それをこの章の最後に考えてみたい。

一言で言えば、それは殺人者の言葉から始めるということである。

殺人者の犯罪責任能力を鑑定しその結果をまとめた鑑定書は、法廷に提出することを前提とした裁判資料である。従って、この文書の性格上、殺人者の言葉を証言としてそのまま正確に記す必要があった。このため、犯人が供述したことで重要な部分はずべて、接続法第一式を用いた間接話法で書かれている。この接続法第一式というのは、人の

言った言葉をそのまま他者に伝えるときに用いるドイツ語の話法である。だからこの話法で書かれている部分は、ウォイツェックの語った言葉がそのまま彼が話した通りに書き留められたと考えていい。つまり、この鑑定書には、殺人者の生の言葉が記録されているのだ。

幽霊のこと、声のこと、そして考えが一瞬すっぽり消えてしまうこと。殺人者ウォイツェックは、それらが自分の身を通して起こったことなのに、それが何なのか自分で自分に説明できない。だから分からぬものを分からぬままに表現した。「何か」(was)とか「あれ」(es)とか「変な声」(eine fremde Stimme)という言葉がそれである。これらの言葉は確かに漠然としている。しかし対象を無理矢理限定しないから、その分、現実に起きたことの全体をそっくりそのままリアルに表現する威力を秘めている。言葉の指す対象に無限の広がりがあるため、これらの言葉にはかえって、自然の不可解な出来事を生きたままそっくり丸ごと伝える効果があるのだ。しかしクルールスは、殺人者のそれらの言葉を一つひとつ合理的な言葉に置き換えて科学的に説明しようとした。だから彼がやったことといえば、これらの言葉が伝える自然の不可解な現象の広がりや限定し矮小化し、合理的な枠組みのなかに強引に組み込むことではなかった。医学の分野での専門用語による処理、あるいはそれが無理ならばそんなものは根も葉もない事実無根の作り話だと決め付けてこれを片付けるやり方、これらは、「何か」とか「あれ」とか「変な声」という言葉が表現する実際の領域を極端に狭めて限定した時のみ初めて妥当性を持つ。だから当然、実際の領域と合理的な言葉で処理された領域とは違いが出てくる。ビューヒナーはこのからくり気づいていた。そして彼は、あくまでも、ウォイツェックの身に起こったことの全体を生きたままそっくりそのまま劇で再現したかった。だから、彼は殺人者の言葉に手を付けなかった。「何か」とか「あれ」とか「変な声」という殺人者の言葉をそのまま土台にして、これを手がかりに台詞を組み立てた。

殺人者の言葉から始める、ビューヒナーのこの姿勢は、台詞の言葉に対してだけではない。その言葉が作り出す脈

絡にも及ぶ。實在のヴォイツェックは自分の身に起こった出来事を独自の言葉で話した。と同時に、彼の話には彼独自の脈絡があった。その脈絡とは、夢や予感等の本能的な感覚の働きて結ばれている脈絡である。この脈絡が、そのまま『ヴォイツェック』の場面配列の脈絡となる。つまり、ビューヒナーはこの劇の場面配列を、實在のヴォイツェックが事件をふりかえり、實在のヴォイツェックが事件を説明する、その脈絡に従って構成している。だからこの劇は、通常の劇のような客観的で合理的で説明的な筋はない。場面分析で詳述したように、この劇の場面と場面をつなげるものは、主人公の本能的な予感とか直感だけである。主人公のこれらの本能的な感覚が、合理的な筋に代わり、この劇の冒頭から最後に至るまで一つの連続した流れを作る。

ところがこの流れを見失うと、この作品には前後の脈絡もなく、劇全体でも連続性がないということになる。そして、まさにそのことが『ヴォイツェック』の画期的な点だということになる。クロッツやパウマンの説はその代表である。クロッツは言う。「閉じた劇では、場面の連結によって各場面は円滑に連続する。開かれた劇では、大きな全体から抜き取った断片として各場面は相互に孤立し離れている」<sup>51)</sup>。「閉じた」(geschlossenen)劇と「開かれた」(offen)劇の違いを彼はまずこう定義する。そして、「開かれた」劇では、「さまざまに紆余曲折しながら結末でやっ」と達すべきところへ主人公を連れていくという発展の必然性は欠け落ちている<sup>52)</sup>と説明する。そしてその「開かれた」劇の具体例として、『ヴォイツェック』の名を彼は挙げたのだ。つまりクロッツの説に従えば、『ヴォイツェック』には、「場面の連結」はなく、「各場面は相互に孤立し離れて」おり、「発展の必然性」もない、ということになる。このクロッツの説は、ビューヒナー研究者の間で大きな影響を与えた。たとえばパウマンは、「すべてのシュティエイションは凝縮された中心点のまわりに配置されている」<sup>53)</sup>と『ヴォイツェック』の構成をとらえ、一つの場面と次の場面との間にある直線的なつながりを否定する。

にまで遡る必要がある。レンツはこの演劇論で、アリストテレスの「筋の統一」(die Einheit der Handlung)を徹底的に批判した。そんなものは、「船のロープを針穴に通すような」<sup>19)</sup>もので、劇の構成に無理を強いるだけだと彼は断言した。そして彼が注目したのは、ギリシャ悲劇であった。彼の説によれば、ギリシャ悲劇では劇の筋が合唱に目が向くように組み立てられている。この構成が彼の目指す演劇の範となり、レンツはこう述べる。「行為が雷のように連続し、一つの行為が他の行為を支え持ち上げ、大きな全体へ向かって合流していかなければならない」<sup>20)</sup>。クロツツが先に引用した箇所述べた「大きな全体」(das groÙe Ganze)とは、おそらく、レンツのこの演劇論を踏まえたものであろう。そしてパウマンもまた、レンツの演劇論のこの箇所を引用して、直線的な場面配列の否定としてこれを解釈する。だが、注意しなければならない。レンツは筋そのものを否定してはいない。否定したのは、アリストテレスの合理的な筋による統一だけである。

確かに、合理的な説明によって組み立てられた筋しか念頭に置かぬのなら、クロツツやパウマンのように言える。それにおいて、合理的な説明を排したことが、『ヴォイツェック』の画期的な特徴であることも確かだ。その限りにおいては問題はない。しかしだからといって、即、「場面の連結」を否定し、「各場面は相互に孤立し離れている」と断定し、この劇の連続性や発展の必然性を否定すれば、もはや、『ヴォイツェック』の構成について述べたものとは言えなくなる。クロツツやパウマンの説で決定的に問題となるのは、主人公ヴォイツェックの子感や直感を無視した点である。彼らはアリストテレスの「筋の統一」しか念頭に置かず、『ヴォイツェック』の場面配列を分析した。その結果、先に紹介したような説を展開する。しかしビューヒナーは、場面間をつなげる重要な紐帯として、主人公ヴォイツェックの本能的な感覚を意識的に用いている。だから、「各場面は相互に孤立し離れている」のではなく、主人公の子感や直感のなかで各場面は相互に緊密に関連し、引き離すこともできないならば、入れ換えることもできない。一つの場面と次の場面との配列には連続性があり必然性があるのだ。しかもその結びつきは直線的だ。そしてこ

の連続した場面の流れ全体のなかで、主人公が殺人を犯すに至る必然性が浮き出てくるようにビューヒナーはこの劇を組み立てている。つまり、『ヴォイツェック』には「発展の必然性」もまたあるのだ。あるところではない。この劇は、まさに、主人公の予感や直感で結びつけた場面配列やそこから生まれてくる「発展の必然性」そのものに、ヴォイツェックを殺人へと駆り立てたものが「*Ang*」や「*es*」や「刺し殺せ！」という声なのだというきわめて重要な作者のメッセージが盛り込まれている。従って、主人公ヴォイツェックの予感や直感といった本能的な感覚を見落とせば、この劇の脈絡も主題もたちまち不鮮明になる。

主人公の予感や直感に注目し、これを一つの道案内として『ヴォイツェック』全体の構成を見ていく。すると、主人公の予感や直感による筋の統一が見えてくる。その構成は、たとえば、ギリシャ悲劇の代表作であるソフォクレスの『エディプス王』に近い。『エディプス王』では、冒頭の場面での予言が、場面を追うごとに逐一具体的になる。そして『ヴォイツェック』では、冒頭の広野の場面で主人公が漠然と感じた予感が、場面を追うごとに段階的に現実のものとなる。この組み立てがギリシャ悲劇に似ているのだ。しかも、主人公の予感や直感に注目しながら『ヴォイツェック』の場面配列を見ていけば、「行為が雷のように連続し、一つの行為が他の行為を支え持ち上げ、大きな全体へ向かって合流して」いることにも気づく。この劇の展開は、予感や直感に支配された主人公ヴォイツェックの「一つの行為が他の行為を支え持ち上げ」(*Eins nach dem andern*、劇中でのヴォイツェックの言葉、十四場)、結局は、「大きな全体」としての殺人へと合流して行くと見ることができるところだ。ギリシャ悲劇と似た筋立て。そして、「行為が雷のように連続し、一つの行為が他の行為を支え持ち上げ、大きな全体へ向かって合流して」行く展開。これは、まさに、J. M. R. レンツの演劇論通りの組み立てである。

そのレンツを素材にしてビューヒナーは短篇『レンツ』<sup>23</sup>を書いている。そのなかで注目すべきことに、この短篇の主人公にビューヒナーはこう言わせている。

「一度試しに最下層にいる人間の暮らしのなかに身を沈め、体の震えや、さまざまな暗示や、繊細でほとんど気づかれぬ表情の動きのなかでその暮らしを再現してみるといい、ぼくはこうしたことを『家庭教師』と『兵士たち』という戯曲で試みたことがある」(GL 14)。

ここで重要なのは、「体の震えや、さまざまな暗示や、繊細でほとんど気づかれぬ表情全体の動きのなかで」(Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel)と短篇の主人公レンツが自らの作品について解説している点である。この解説は、J. M. R. レンツの劇『家庭教師』や『兵士たち』に対するビューヒナーの見解を表わしたものだと思なせる。ここでビューヒナーは、人間の本能的な感覚の働きを問題としている。「体の震え」やかすかな「表情の動き」というのは、当人ですら自覚しない自然の本能の働きによって起こるものであろう。そして、「暗示」は、まさに、予感や直感と同種のもので、人間の本能的な感覚の働きによって起こるものである。つまり、ビューヒナーはここで、合理的には説明しようのない自然の本能的な感覚の働きに関心を向けていると見ていい。そして、「最下層にいる人間の暮らしのなかに身を沈め」と彼が言うのは、何も倫理的な要請からではなく、最下層にいる人間の暮らしのなかではその本能的な感覚の働きが豊かにあり、それが暮らしのなかで生きており、それが暮らしのなかで重要な役割を持つからだと考えられる。そうなると、ビューヒナーがここで提言していることは、人間の本能的な感覚の働きを文学のなかに取り入れ、これを中心にして文学を作れという意味だと取れる。そのとき、J. M. R. レンツの『家庭教師』と『兵士たち』の二つの劇がその具体例となった。つまり、合理的には説明のつかないこの種の感覚の働きを劇のなかに大胆に持ち込み、それを中軸にして劇を組み立てる、その可能性を、ビューヒナーはJ. M. R. レンツの『家庭教師』と『兵士たち』の二つの劇に見ていた、そう考えられるのである。そして実際に、ビューヒナーは『ヴォイツェック』で主人公の直感や予感を劇のなかに大胆に

導入し、これを前面に押し出し、これを軸にして劇を作った。

合理的な筋を排し、人間の本能的な予感や直感を軸に劇を組み立てる。ビューヒナーがこの手法を選んだのは、しかし当然の成り行きだった。もしビューヒナーが合理的な筋に従ってこの『ヴォイツェック』を組み立てたりすれば、それがどのようなものになるのである、それはつまるところ、クラールスがやったことと同じになる。なぜなら、クラールスがやったことは、結局は、ヴォイツェックの言葉を彼なりに解釈して、合理的に筋道の立った誰もが納得の行く「一つの物語」を拵えることだったからである。これをビューヒナーが拒否したのはきわめて当然なのだ。ヴォイツェックの言う「何か」とか「あれ」とか「変な声」という言葉を合理的な筋の枠組みのなかに収めるとすれば、必然的に、なんらかの解釈や説明をそれらに付け加え手直ししなければならなくなる。そうなれば、ヴォイツェックの身に起こった出来事をそのまま正確に再現することから遠のく。解釈や説明が入りこめば、その分事実から微妙にずれてくるからだ。しかしこの合理的な枠組みを排除すれば、ヴォイツェックの生の言葉に手を付けず、それらをそのまま作品のなかに持ち込める可能性がぐんと広がる。すべては、殺人者の言葉やその言葉が作り出す脈絡をそのまま劇のなかに持ち込むための処置だったのである。

さらに、こうした劇の構成を組まなければならぬもっと積極的な根拠もあった。實在のヴォイツェックの証言をそのまま受けとめ、その脈絡から事件を見ていけば、予感や直感が殺人事件と深く関連していたことは容易に読み取れる。予感や直感という要素は単なる文学的手法の一つではなく、現実の殺人事件と密接に呼応するものだった。もっとはっきり言えば、ビューヒナーは裁く者の脈絡ではなく、殺人者の脈絡からこの事件を描こうとしていた。だから、裁く者に特有の客観的で合理的で説明的な脈絡などこの劇に入りこむ余地がない。主人公の予感や直感を基本にして場面をつなげていかないかぎり、殺人者の脈絡から事件を描くことができないのだ。このため、『ヴォイツェック』の場面配列は、殺人者ヴォイツェックが事件をふりかえり、殺人者ヴォイツェックが事件を説明する、まさにその脈

絡に従って、その順序にならって、決定されたのである。

殺人者の側に立ち、殺人者の言葉を拾い上げ、その言葉の脈絡に従って事件を戯曲化する。ピューヒナーはこれを『ヴォイツェック』で試みた。そして、ひとりの取るに足らない男が得体の知れない力に駆り立てられて殺人を犯してしまう必然的な経緯を再現した。しかし、こうした文学が市民社会のなかで容易に理解されるとは到底考えられない。人間の意志では制御しきれないある種不可解な自然の力が人間のなかにあるということ、しかもそれが人を殺人者に仕立てる決定的で唯一の要因となったということ、こんなことを市民社会は簡単に認めることはできない。もしこれを容認したりすれば、たちまち市民社会全体の秩序が崩壊しかねない。そういう意味で、この劇の主題は市民社会にとってきわめて危険な代物であった。だからこそ、市民社会の代表であるドクターと大尉はこの劇でとても重要な役割を担っている。戯画化によってその本質が誇張されているとはいえ、ドクターや大尉の像は当時の市民社会の「常識」を代弁するもので、ドクターの「理性」、大尉の「道徳」は、決して特殊なものではない。それは、この登場人物のもととなったクラールスの理性や道徳が決して特殊なものではなかったからである。クラールスは医者であり、同時に顧問官でもあった。だから、まさに、当時の市民社会の理性や道徳を代表する立場にいる人物だと見なせる。いや、もう少し正確に言うのであれば、当時の市民社会の理性や道徳を代表しなければならぬ立場にいた。このために、あの自然衝動説を退けた箇所に出てきたように、「法の機能を麻痺させ、法医学の然るべき尊厳を奪うところまで至るとなれば、この学説をむやみやたらと援用することによって生じるであろう混乱や不都合も考慮しなければならぬ」といった配慮がどうしても先に出て来る。見方を変えれば、この言葉には、鑑定医という立場に立ったクラールスの心境が本音として出ている、そう読み取れるのである。彼は、自分に任された鑑定医という立場がどれほど重要なものか十分に心得ていた。自分の下した判定結果次第で、極端に言えば、ひとりの人間が死刑になるか無

罪になるか、そして、市民社会全体の秩序が維持できるか崩壊するか、それが決まるのだ。当然、あらゆることに目を配り、社会的な配慮もしなければならぬ。つまり、鑑定医という立場そのものが、自らの私見はさて置き、どうあつてもともかく当時の社会が要請する「常識」の枠内での妥当な結論を出さなければならぬという任務を強いたのである。そして、ビューヒナーはそうした立場にいる人物を徹底的に批判したのだから、結果的には、当時の市民社会で支配的であつた理性や道徳に真っ向から挑むことになる。

それでは、ビューヒナーはなぜこうした批判的な視点に立ったのか、あるいは立たざるをえなかつたのか。それはひとえに、ビューヒナーが殺人者の言葉が持つ重さを真剣に受けとめたからである。彼の市民社会批判はここから始まつた。ビューヒナーにとって、殺人者の言葉は市民社会の一見頑丈な理性や道徳の岩盤に突き刺さるくさびであつた。そして、そこからその岩盤に深い亀裂が走る可能性があることに彼は気づいた。おそらく、殺人者と最も身近なところで接していたクラールスもまた、それを察知したのかもしれない。しかしクラールスはこの亀裂を必死で穴埋めし補填し隠した。一端はほころびかけた市民社会の理性や道徳に再び縋り、これでお馴染みの合理的な物語を一つ拵え、理性や道徳の岩盤が揺るぎもしない強固なものであることを誇示した。そして、その合理的なストーリーの脈絡のなかに収まりきれないものがあれば、そんなものはすべて現実にはありえないことだと決め付け、これをもみ消した。「刺し殺せ！」という声をヴォイツェックの独り言だと判断したクラールスの解釈はその典型である。これはそのまま、クラールスの合理主義の「理性」の限界を露呈している。とすれば、この声をどう解釈すればいいのか。結局、合理的な解釈などできない。しかし、それは現実のなかで事実として起こつた。だから、社会的な配慮を持ち出し「理性」で切り刻む前に、まずは事実を事実としてそのまま謙虚に受けとめなければならぬ。これがビューヒナーの姿勢だつた。ビューヒナーがクラールスを最も手厳しく批判したのは、この一点である。ヴォイツェック事件では、まさに、合理主義では解釈できないことが現実のなかで起こつたのだ。だから、合理主義の脈絡で解釈できな

いからといって、即、事実無根の虚言だと断定してしまふことは、誤りであり傲慢である。クラールスに対するビューヒナーの批判を要約すれば、結局、ここに尽きる。

そしてこの批判は、クラールス個人など通り越して、当時の市民社会全体で支配的であつた理性や道徳、さらには、その市民社会の系譜のなかにある現代の市民社会の理性や道徳にも向けられている。果たして、人間の意志では制御できないある種不可解な自然の力が人間のなかにあるのか否か、しかもそれが人を殺人者に仕立てる決定的で唯一の要因となるということが現実起こるのか否か。ドストエフスキーは『罪と罰』でこの問題を扱った。そしてカミュは『異邦人』で殺人のこの経緯を克明に描いた。さらに、現実の殺人者たちは、実在のヴォイツェックの供述ときわめてよく似た言葉で自らの犯した殺人行為についてふりかえる。しかし、市民社会の方はヴォイツェック事件で示した対応を相変わらず続けている。基本的には、殺人のこの不可解な経緯については認めてはいない。従つて、ヴォイツェックの裁判と本質的には全く同じことが何度も繰り返されて来たし、今もまた繰り返されている。その理由は簡単である。一つには、今もって合理的な説明が付かないからだ。そして二つ目には、もし認めたとしたら、いったい誰が市民社会の秩序を保障するのか、その答えが見つからないからだ。ビューヒナーも、結局は、この二つの問いには答えていない。彼がやったことは、殺人者の身に起こった出来事を可能なかぎり現実のままに正確に再現する、それだけだった。

殺人者をどう裁くか。『ヴォイツェック』という劇は、文学の枠組みを越えて市民社会全体にこの問題を突き付ける。殺人者たちが言うように、自然の不可解な力に操られて人を殺したとするなら、その殺人者は単なる人形ではない。その人形を裁くことが、果たして理に適ったことなのか。犯意が認定できなければ、裁きようがないではないか。しかし逆に、もし仮にそうだとしても、それでは被害者の方はどうなるのだ。どういふ経緯で殺されようが、生命を暴力的に奪われた事実が変わりはない。それに、一つの殺人事件はそれだけでは終わらない。一つの殺人行為を

容認すれば、そのことがもとになり平穏な市民生活は必ず脅かされる。

だが、ビューヒナーは敢えて、殺人者の側に立った。彼は婚約者に宛てた手紙にこう書いている。

「つまりずきは必ず来る。しかしつまりずきが通る者に禍あれ・・・この言葉はぞっとする。ぼくらの身のなかで、嘘をつき、人を殺し、盗むものは何だ？　ぼくはこのことをもう考え続けたくはない。この冷えきった、拷問を受けたような心を君の胸に休めることができたら！」<sup>8</sup>

ここには、殺人者の側に立つビューヒナーの姿勢がはっきりと表れている。忌まわしいこと (Ärgernis) は起こるに決まっている。それがこの世の定めだ。人がどうあがこうが、この世から忌まわしいことは消えない。この世が続くかぎり、忌まわしいことは「必ず来る」。そう聖書は言う。ビューヒナーの胸を押し潰したものは、この「必然」(das Muß) だった。しかしそれ以上に彼を「ぞっと」させたのは、その忌まわしいことが、具体的なひとり人間の身を通して起こるといふ事実だった。聖書はその人間に「禍あれ」との言葉を浴びせる。それは何も聖書に限ったことではない。市民社会とて、やはり同じだろう。しかしビューヒナーは、その忌まわしいことを自らの身で行なう役割を担った人間に目を向ける。さらに、その人間を通り越して、その人間に忌まわしい行為をさせた「was」に目を凝らす。「Was ist das, was in uns liegt, morder, stiehlt?」<sup>9</sup>というこの手紙の原文には、人が自らの意志で嘘をつき、人を殺し、盗むのだという見方はない。人をそのように仕向ける、その何かの力を彼は見ようとしている。この手紙は、「革命の歴史」を学んだ直後に婚約者に送ったものである。だから、革命の流れなかで肅清のために大量の人間たちを殺戮していかなければならぬ立場に立たされたダントンやロベスピエールのことを念頭に置いて書いたと考えられる。しかし、ここには、革命家たちばかりではなく、罪人たち全体を見るビューヒナーの姿勢が最も純

粹に表れている。罪人たちは、忌まわしいことがその身を「通りすぎた」(passé)不幸な人間たちなのだ。そしてその忌まわしいことは、この世が続くかぎり必ず起こり、罪人たちは神からも人からも呪われ、自らもまたその身を呪う。ヴォイツェックもまたその不幸な人間たちのひとりにすぎない。だからこそ、その不幸な人間たちの身を通りすぎた自然の不可解な力を可能なかぎり正確に表現する、それが彼の文学であった。

それ以外のことは、彼は文学のなかに持ち込んではいない。彼が『ヴォイツェック』のなかで鋭く批判したのは、この不可解な自然の力が現実存在するという事実を認めない一派に対してだけだった。そこでは彼は容赦しなかった。しかし彼は、文学によって世の中を変えることが可能だとは考えていなかった。「現代文学によって我々の宗教的社会的理念の完全な改革が可能だと思ひ込んでゐる」グツコーやハイネ等の青年ドイツ派の文学と、自分の文学とはつきりと彼は区別していた。彼は言う。「ぼくは自分の道を行きます。そしてこれらすべての論争とは関係のない演劇の領域にとどまります。自然のままに出来事のままに人物たちを描きます」。そして実際、グツコーに対し、「理念によって、知識人の側から社会を変革する？ 不可能です！」ときっぱりと主張している。ユートピアの実現を夢見るのではなく、現実目向けること。そしてその現実のなかで生起する出来事に目を凝らし、そこで見たものをそのまま正確に戯曲のなかに写し取ることに、それだけが、否、それこそが彼の文学の使命であった。

## 第四章 文学史的背景

### 『レンツ』の芸術論

殺人者ヴォイツェックは謎めいた言葉をいくつか残し処刑死した。そして市民社会の代表者である鑑定医クラールスは、その言葉をもとに合理的で整合性の取れた辻褃の合うストーリーを探そうと試みた。それが犯罪を裁こうとする市民社会の典型的なやり方だ。殺人者の言葉を拾い上げ、その言葉を説明できる言葉を市民社会に馴染んだ語彙のなかから選び出し、市民社会の常套句で翻訳し直し、解釈し、処理する。

しかしビューヒナーはこうした決まり切った解釈の一切を拒否した。拒否したばかりではない。鋭く批判した。なぜなら、それらの解釈は現実を説明することにはならないからである。殺人者が発した一言を解釈するために、市民社会が膨大な数の市民社会の言葉を多用したところで、事実は再現されない。されないどころかますます事実から遠のいてしまう。事実は事実でしかない。解釈することによって事実が事実として初めて浮き出てくるのでは決してない。そこでビューヒナーが取り入れた手法というのは、殺人者が発したその一言をそのまま劇のなかに持ち込むことではなかった。その結果、『ヴォイツェック』は、殺人事件を題材にした幾百もの凡庸な小説や戯曲を遙かに越えたのだ。これほどまでに徹底したビューヒナーの現実に対する姿勢は、短篇『レンツ』のなかの次の一文でさらにはっきりと確かめられる。

「彼は言った、現実を表現していると人が言っている作家たちでもその現実がどんなものかまるでわかっていない、でも現実を美化しようとする輩よりは彼らの方がはるかにました。」(GL 14)

現実に起きたことをそのまま作品のなかで表現する。ビューヒナーが戯曲『ヴォイツェック』で目指したことはこの一点である。しかしその「現実」(die Wirklichkeit)とは何か？ 短篇レンツの主人公が右のように言うとき、彼自身が現実だと見なすものと「現実を表現していると人が言っている作家たち」が現実だと思ふものとの間には、明らかに隔たりがある。同じ「現実」という言葉を使っても、その作家たちの現実に対する認識と自分の認識とが別物であることを彼はここで強調しているのだ。例えばである。自分の身に迫り来るであろう不吉な出来事を自然現象の変化から察知してしまふ能力。実際に目にしなかつたのに、自分の女が他の男と交わつたことを直感してしまふ本能的な感覚。さらに、自分の女が他の男と淫らなまでに熱っぽく踊っている姿を夢に見て、実際その場に行つて見ると、夢で見たその通りの光景に出くわすという事実。そして、殺人の直前に聞いた「刺し殺せ！」という変な声。こんな事実をその作家たちは現実だと信じるだろうか？ さらに言えば、様々なことが一度に起こり様々な感情がその出来事に応じて生まれては消えて行く濃密極まりない現実の瞬間瞬間の時の流れを、紙の断片にそのまま書き写すことなど人間にできるのか？ 現実をそのまま再現するという姿勢を選べば、その瞬間から作家は困難に直面し、生の現実の複雑極まりない様相を前にしてたじろぐはずだ。はっきり言つてしまえば、それは人の手に余る。社会的背景、殺人者個人の生い立ち、殺人者を取り巻く人間関係、さらにはそうしたものと関連があるであろう殺人者の心と体の動き、あるいはさらに広げて、人間という存在そのものが生まれながらにして抱え込んでいる謎の数々。そんなものすべてをひとつの文学作品という人為的な枠組みのなかできちんと整理して、これが現実だなどという形でまとめてしまうことなど、そもそも人にできるのか。人間の意志などとはかわりなく世界は存在するのであり、その世界は人の意によらず人の意とはまったく異なる次元でそれぞれの法に則つて動いている。しかもその法が人に見えるのはほんの一部であり、その奥には人間の知恵などではとうてい及ばぬ様々な法が隠されているのかもしれない。それなのに、「現実を表現していると人が言っている作家たち」は自分の知力でとらえたものだけを現実だと信じ切つ

ている。「まるでわかっていない」とレンツが批判するのはここである。現実とは、人の知力でとらえられるものだけではない。それは、我々も含めて我々のまわりで存在し我々のまわりで生起する一切の現象を意味するのであり、一言で言えば、「自然」(die Natur)なのだ。だからレンツにとって、現実是人知などでは遠く及ばぬところにまで広がりその奥深さは測り知れない。そしてその世界を文学作品のなかでそのまま再現しようなどと思えば、人間一人の能力など明らかに越えてしまう。この認識がレンツの芸術論の発端だ。むろんここでは、その現実を無視して美化しようとする輩など問題外である。

そして、この芸術論はこう続く。

「彼は言った、愛すべき神はおそらく御心のままに世界をお作りになったのであろう、そして我々がどう捻り出したところでそれ以上まともなものなどたぶん作れまい。我々が目指すべき唯一のことは神の創造を少しばかり真似ることなのだ。ぼくはあらゆるものに生を、存在の可能性を要求する、そしてそれでもう十分だ、それが美しいかとか醜いかなどとそこで問う必要はない、作られたものが生きているという感じ、これは美醜を越える、そしてこれが芸術全般において唯一の基準となるのだ。それにしてもこういう感じに出会うことは非常に稀だ、シェークスピアにはそれがあるし、民謡からはこの感じが直に伝わってくるし、ゲーテにも間々ある。でもその他は一切合財火のなかに放りこんだってかまわない。」(GL 14)

まずこの箇所が無視できないのは、「愛すべき神はおそらく御心のままに世界をお作りになったのであろう」という冒頭の一行である。ここでいきなり出て来た「愛すべき神」(der Liebe Gott)という言葉は、常識からすれば、その直前の「現実」という言葉といかにもそぐわない。しかしレンツは、この世に存在しこの世で生起する一切の現

象を現実と見ている。その現実とは自然と同等のものである。そしてここでは、その現実を「世界」(die Welt)と呼び、その世界を創ったのは神であると言っている。となると、現実とは自然である、そして自然とは神の御心のままに創られたという脈絡が出てくる。この脈絡は放っておけない。この芸術論を考えるためにはどうしても素通りできないことであろう。そこで、やや遠回りであるが、ビューヒナーの文学作品と哲学・自然科学研究との関連に目を配る必要が出てくる。というのも、ビューヒナーは文学の創作と同時にスピノザの哲学や比較解剖学を研究しており、ここでの芸術論は、これらの研究と密接に関連し同じ根から出たと見なせる部分がかかなりあるからである。

まずは、あの見世物小屋の場面で見物人たちが口にしていた「独断的無神論者」という言葉を思い起こしたい。ここでの議論で確認したことは、この「独断的無神論者」という言葉が、自然の在り方を無視して自然を独断的に作り変える者という意味で使われている点だった。ここには、「神即ち自然」(Deus sive natura)という前提が認められる。なぜなら、自然を無視して自然を勝手に作り変える者が即「無神論者」となるのであれば、神と自然は同一のものとなるからである。この「神即ち自然」という前提はスピノザの哲学の基本的な概念である。スピノザは、すべての事象は神の本質が必然に従い態を変えて現われたととらえ、神とは超越的な人格神を指すのではなく、必然に従う自然そのものであると規定する<sup>83</sup>。いわゆる汎神論である。この汎神論は、見世物小屋の場面同様、ここでの芸術論でも基本になってしていると推察できる。なぜなら、この世のあらゆる現象の一切を現実だと見るそのとらえ方にしても、その現象のなかに神の意志が宿するという考え方にしても、スピノザの哲学が色濃く投影されていると見ることが可能となるからである。

その哲学者スピノザの名が『ヴォイツェック』の初期草稿に現われる。I稿では床屋がこんなことを口にする。

床屋……てまえばスピノザを背負ってるものでしてね、この背中はラテン的。この体は生きた骸骨。全人類はあたしの体で勉強できるというわけです。人間て何ですかね？ 埃に、砂に、泥。自然て何ですかね？ 埃に、砂に、泥。

この台詞を逆からたどると、自然も人間も「埃に、砂に、泥」から出来ているわけだから、自然も人間もまったく同じ代物ということになる。だから、床屋の体を勉強すれば、そのことで自然自体を勉強できることになる。よって、床屋の体は学問の研究対象となり、彼の背中は学術的となる。ここでの「ラテン的」というのは、文脈を考えれば、「学術的」と置き換えてもいいだろう。

この床屋の論法には、ビューヒナーの解剖学研究論文『ニゴイの神経系統について』や『頭蓋神経について』の方法論と共通するものがある。この二つの自然科学研究論文の方法論で特徴的なことは、原型(Urtyp)を探るという点にある。後者の論文で、ビューヒナーは自らの方法論についてこう述べている。「比較解剖学では、すべてが、あるひとつの統一性(eine gewisse Einheit)に向かっている、あらゆる形態を最も単純で原始的な型へ帰することに「向かっている」<sup>80</sup>。これをビューヒナーの比較解剖学の研究に即して具体的に説明するところである。ニゴイが属する魚類は脊椎動物で一番下等な生きものである。その神経系統を調べれば、脊椎動物全体の神経システムの基本がつかめる。この基本が「最も単純で原始的な型」(der einfachste primitive Typus)であり、これが即ち「原型」(Urtyp)である。そして魚類より高等な脊椎動物の神経系統は、この原型のヴァリエーションでしかないと思なす。だからこの方法論だと、必然的に、最も単純で最も素朴な形態を持つ生きものへと関心が向かう。実際、ビューヒナーは、「最も単純な形態」というのは、根源的なもの、絶対に必要なものしかそのなかに現われないので、常に最も確実

に導いてくれる」と述べ、自らの研究の方向を明瞭に示している。彼が比較解剖学の研究対象を魚類に絞り込んだのは、こうした理由からだと考えられる。つまり、彼の自然研究の方法論は、自然界には「あるひとつの統一性」があるとの明確な前提を持ち、この前提に従って、最も単純なものを手がかりに自然全体の仕組みを知ろうとする試みだと言っているのである。

この方法論はスピノザの哲学の影響を強く受けている。なぜなら、スピノザは『エチカ』のなかで、「存在するすべての物は神の本性あるいは本質を一定の仕方で表現する」と説いているからである。これを簡潔に言えば、存在するすべてのものには「ひとつの統一性」(eine Einheit)があるということだろう。スピノザはこれを「神の本性あるいは本質」が「一定の仕方」ですべてに表れると言ったのだ。この概念は、ビューヒナーが自らの研究方法について述べた「あるひとつの統一性」という概念と直結する。そして、ビューヒナーはここから彼の比較解剖学研究を始めた。だから、最も基本的なところで、スピノザの哲学が彼の自然科学研究の土台になっていると言えるのだ。

その比較解剖学でのビューヒナーの方法論について、ウィトコフスキーは、「ビューヒナーに一番近いのは間違いなくゲートである」と断言する。その根拠として彼が挙げたのは、ゲートの骨学に関する論文とビューヒナーの脊椎動物の神経系統に関する論文とに表れた研究方法の共通性である。ウィトコフスキーによれば、ゲートの自然研究は、「ひとつの種の組織というのはいずれも同じ要素から成り立ち、同じように結びついている」との前提から出発する、いわゆる、「形態学」(die Morphologie)の方法論である。そしてゲートのこの形態学について、生物学者八杉竜一は、「型が自然界の統一性を示す重要な理念であり、それはまた自然界の無限の多様性の根源であると考えられていることは、確実である」と述べる。そしてこう言うのだ。「ゲートの型の概念は、自然哲学的生物学の体系ではしばしば原型 (Typus)とも呼ばれている」と。となると、ゲートの自然研究もまた、自然界には「ひとつの統一性」があり、これにもとづいて自然全体が創造されているとの明確な前提を持ち、その統一性を知るための手がかりとし

て「原型」に目を向けていることになる。この点で、ゲーテとビューヒナーの自然研究の方法論は間違いなく共通するのだ。そしてこの前提はスピノザの哲学の基本である。つまり、この二人の自然研究の方法論は、すべての現象は神の本質の現われだと思えるスピノザの哲学を前提とし、これを逆からたどって、素朴なひとつの現象（|| Утрица）から神の本質に近づこうとする試みだと見なせるのである。

ビューヒナーは比較解剖学の分野で、「最も単純で原始的な型」へ関心を向け、そこに信頼や愛着すら抱き、これを導きの手として自然界を知ろうとした。これを念頭に置くと、先の床屋の言おうとしていることがはっきり見えてくる。この床屋は実在のヴォイツェックをモデルにした人物で、この劇では社会的に低い階層にいる。だから、市民社会の教育などともに身に付けていない。従って、自然のままに近い。つまり、人間としての原型がある。だから、床屋をよく見れば、人間というものが元来持っている自然がわかり、これを把握すれば、人間の自然を知る確実な手がかりがつかめる。なぜなら、人間の中身につまんでいるものは基本的にみな同じであり（eine Einheit）、他の人間はこの原型の単なるヴァリエーションでしかないからだ。そうなると、床屋の弁はいよいよ明快である。床屋だつて人間、しかも単純な人間。だから床屋の体には自然の原型がある。よって、床屋の体を通して、人は自然を学べる、そう言っているのだ。とすれば、この床屋の論法とビューヒナーの解剖学の方法論とはびたり一致する。

そして、この床屋の談義をさらに発展させたものが、『ダントンの死』のペインの台詞である。このペインはスピノザの哲学について延々と語る。そのなかでも、興味深いのは次の箇所である。

『ダントンの死』、第三幕一場

メルシエ　ちょっと待てよ、ペイン、でももしも万物が永遠だとしたらどうなんだ？

ペイン そうなりやあ、それはもう万物なんかじゃない、もしそうなら、スピノザが言うように、万物は神と同一か、もしくは神の属性ということだ、そうだとすると、すべてのなかに神がいることになる、つまり敬愛する君のなかに、哲学者アナクサゴラス君のなかに、おれのなかに。もしそうだとするとそんなに悪い事でもない、しかし、愛すべき神がおれたちみんなのなかに入り込み、歯を痛がったり、淋病を患ったり、生き埋めにされるような目に遭ったり、少なくともそういう事を想像して非常に不愉快な思いをしてるのかもしれないとすりゃあ、天上の権威も何もあつたもんじゃない、みんなだつてそう思わざるを得ないだろ。

ここでペインは、「すべてのなかに神がいることになる、つまり敬愛する君のなかに、哲学者アナクサゴラス君のなかに、おれのなかに」と言っている。つまり、「神即ち自然」というスピノザの哲学を前提とすれば、人間もまた万物の一部だから、メルシエのなかにアナクサゴラスのなかに、おれのなかに神がいることになる、そうペインは言ったのである。これを床屋の弁で言い直せば、人間たちはスピノザを背負いこんで歩き回っているということだろう。しかしペインはそれだけでは終わらない。彼はスピノザの哲学を逆手に取って、それなら、もしも人間が痛みを感じて苦しむとすればそれもまた神の責任であるから、そんな神など敬うに値しないという無神論へと発展させる。自然も人間も「埃に、砂に、泥」だと言った床屋のその一言を、ペインは最後まで言い切ったのだ。このペインの議論は、すべての現象は神の本質の表れだと見るスピノザの哲学を前提としている。さらにこの議論の方法は、ひとつの単純な現象から神の本質を知るとして先のビューヒナーの解剖学の方法論と共通している。そしてペインはこの方法で神に近づき、神の本質を知り、その神を否定した。なぜなら、歯痛や淋病や生き埋めなどという有り難くない現象が現実のなかにあるからだ。そんな悲惨なものまで神の本質の現われだとするなら、そんな神など御免ごうむる。これがペインの無神論の根拠であり、これが彼の言葉で言えば「無神論の岩盤」(der Fels des

Atheismus)である。

確かに、床屋やペインのものの言い方には一筋縄ではない皮肉めいたものがある。しかし、この二人の台詞から明らかになることは、床屋もペインも、「神即ち自然」というスピノザの哲学を前提にしているという点である。そして『ヴォイツェック』の見世物小屋の場面でも、解剖学の研究の分野でも、ビューヒナーはこのスピノザの哲学を基本にしていた。このことをまず確認しておきたい。そしてそれから、『レンツ』の先の芸術論に再度注目したい。この芸術論もまた、まず第一に、「愛すべき神はおそらく御心のままに世界をお作りになったのであろう」という言葉から始まっている。レンツはこれを前提として、ここから彼の芸術論を始めている。そしてこの前提は、自然のあらゆるもののなかに神がいるというスピノザの哲学から得た前提だと言える。つまり、床屋やペインと同じである。見世物小屋の場面の創作や解剖学研究での前提と同じである。レンツもまた、「神即ち自然」を前提にしてこの芸術論を始めたのだ。これが、今、肝心なことである。従って、『レンツ』の芸術論のなかにある神という言葉は、自然という言葉で置き換えても構わない。このことを念頭に置き、『レンツ』の芸術論を検討していきたい。

この芸術論で重要なのは、芸術家が頭で考えて何かを捻り出すということが何よりもまず厳しく否定されていることである。見世物小屋の場面の言葉で言えば、「独断的無神論者」をレンツは徹底的に批判する。人間が自然をどういじくろうが、自然以上のものはまず作れない。せいぜいグロテスクなものを拵えるのが落ちだ。見世物小屋に登場したあの動物たちがその好例で、ビューヒナーはこれを「独断的無神論者」たちが捻り出すものの典型として提示している。「我々がどう捻り出したところでそれ以上まともなものなどたぶん作れない」と短篇『レンツ』の主人公が主張する背後には、作者ビューヒナーのこの認識がある。そしてこの認識があるから、レンツは次いで、芸術家のやることは「神の創造を少しばかり真似ることなのだ」(ihm  $\hat{=}$  Gott  $\hat{=}$  ein wenig nachzuschaffen)と断言する。こ

こでの神もまた、自然という言葉で置き換えてもいい。つまりこの主張は、自然を手本とし、自然を原本とし、この原本通りに制作しろという主張である。しかしこの原本は複雑だ。薄っぺらの紙切れ一枚にその自然のすべてをくまなく写し取ることなど人間の業では到底できない。自然は動いている。そして瞬間ごとにさまざまな様相を見せる。

そのすべてを固定し一つの様式で表現することなど、人間には所詮不可能なのだ。だからレンツはここで、「少しばかり」(ein wenig) という言葉を使わざるをえなかった。神の創造に、人間の表現能力が追い付くわけがない、そのことを彼は十分に承知していた。それではどうすればいいのか。結局、彼が目指したことは、自然のさまざまな様相をそっくりそのまま模写するというのではなく、その様々な様相を貫く自然の「生命」(Leben) に重きを置き、その生命のありかを伝えるものを作品のなかで再現するということだった。ここにこそ芸術家は心血を注ぐべきで、他の一切は構う必要などない。自然の生命を可能なかぎりそのままそっくり写し取る、そのことにこそ芸術家としての使命があり、そのことにこそ芸術家は最大限の努力を傾けなければならない。これが、この芸術論の要点であろう。

だから当然、現実にあるもの、現実を起こったこと、それに対して、勝手に人間があれこれ判断して削りとったり逆に付け加えたりしてはいけない。そんなことをすれば、「独断的無神論者」と同じであり、これは芸術に対する最も忌まわしい逆行行為となる。レンツはこれを断じて許さない。自然を身勝手に修正する理想主義を、「人間の自然に対するもっとも破廉恥な侮辱」(die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur, Gl. 14) とまで決め付けてこれを厳しく批判するのはこのためである。それが美しいものであれ醜いものであれ、ともかく、目の前にある自然の生命を鏡のようにそのまま正確に写し取らなければならない。そして「作られたものが生きているという感じ」が直に伝わって来なければならない。それが、それだけが、「芸術全般において唯一の基準となるのだ」(das einzige Kriterium in Kunstsachen)。そしてその芸術の範として、レンツは民謡とシェークスピアとゲーテの名を挙げ、「その他は一切合財火のなかに放りこんだってかまわない」とまで言い切った。そしてこのシェークスピアと

ゲートルが、『ヴォイツェック』の文学史的背景を考えるととき実に重要な意味を持つてくる。

『マクベス』と『ヴォイツェック』

まずシェークスピアである。『ハムレット』で、劇中劇の演出指示をする際に、ハムレットはこう言っている。

「芝居の目指すところは、昔も今も自然に対して、いわば鏡を向けて、正しいものは正しい姿に、おろかなものはおろかな形のままに映し出して、生きた時代の本質をありのままに示すことである。」<sup>8)</sup>

要するに、ハムレットがここで一番強調しているのは自然である。芝居とはこの自然を鏡のようにそのまま舞台上に映し出すことに他ならない、そう彼は断言する。この主張は、先に引用した短篇『レンツ』のなかの芸術論の主張と何ら変わらない。変わらないどころか、自然の生命を重視してそれをそのまま写し取るのが芸術であるという基本的な姿勢で、完全に一致している。つまり、先の『レンツ』の芸術論は、ハムレットのこの演出指示の本質を、ビューヒナーが短篇の脈絡に沿って彼なりの言葉で言い換えたものに過ぎないと考えられる。

そしてハムレットのこの演劇観は、そのままシェークスピアの演劇全体を貫いている最も基本的な特徴だと言える。その多くの作品群のなかでも、『マクベス』がとりわけ『ヴォイツェック』と関係が深い。その理由はまず、この作品の内容である。『マクベス』は殺人事件を扱っている。しかもその殺人を、主人公マクベスは自らの意志に従って行なったのではなく（マクベス夫人に急ぎ立てられてという意味ではない）、何かある得体の知れないものに操られるような形で犯している。その箇所を具体的に引用すると、以下の通りである。

## 『マクベス』、第一幕八場

「短剣ではないか、そこに見えるのは、手にとれと言わんばかりに？ よし、掴んでやる、掴めない、目には見えるのだが。思まわしい幻め、見えても、手には触れぬのか？ 熱に犯された頭が作り上げた幻覚にすぎぬというのか？ いや、まだ見える、（自分の短剣を帯から抜く）それ、抜くぞ、同じではないか、まざまざと手にとるように。そうか、貴様はおれを手引きしようと言うのだな、おれが行こうとしていたところへ、正に貴様なのだ、おれが使おうと思っていたやつは！」

マクベスが、己れ自身の功名心やマクベス夫人に急ぎ立てられてダンカンを殺したと解釈することも可能であろう。しかし、右に引用した台詞を見逃してはならない。彼はこの場面のひとつ前の場面でマクベス夫人に鋭く指摘されたように、「考えていらっしやる御自分と、思い切った行動をなさる御自分と、その二つが一緒になるのを恐れて」いた。マクベス自身の言葉によれば、殺人へと向かう「拍車がひとつもない」状態にいた。そしてその「拍車」となったのが、右に引用した、突然空に浮かんできた短剣の幻である。彼はこの幻が何なのかはわからない。「熱に犯された頭が作り上げた幻覚にすぎぬというのか？」とも言う。しかしその幻は、この時の彼には、はっきりと見えたのだ。だから彼はその幻を手で掴もうとする。しかし掴めない。そして自分の剣を抜いてみると、自分の手で掴んだ自分の剣が、その幻の剣と同じであることを知る。この経緯は実にリアルで克明だ。そしてこの出来事がマクベスを殺人へと駆り立てる決定的な弾みとなる。マクベスはこの後、その幻の剣を握り締めたまま、ダンカン殺害へと一気に向かう。そして殺害直後、彼は言うのだ。「何ということだ、この手は？ ああ！ いまでも自分の目玉をくりぬきそうな！」（筆者強調）。ここでマクベスが呪っているのは、幻の剣を掴んでしまった自らのその手だ。自分とは別の意

志を持つてゐるかのような一つの生き物と化してしまつた自らのその手だ。この台詞は底知れぬほど重要である。この悲劇で、最も悲劇的な要素が凝縮されている箇所だと言つてもいい。主人公マクベスは自らの意志に従つて殺人を行なつたのではない。マクベスの意志と彼が犯した殺人行為との間には、明らかに、ズレがある。シェークスピアはこのズレを強調しているのだ。そしてこのズレを一気に埋めたものが、剣の幻であることをはつきりと示しているのだ。つまり、マクベスは何か得体の知れないものに操られるような形で殺人を犯した。もつとはつきり言えば、マクベスを殺人へと駆り立てる唯一の決定的な要因となつたものは、彼の自由意志ではなく、剣の幻なのだ。この幻がマクベスを「手引き」し、この幻がダンカン殺害の「拍車」となつた。その経緯を、この一連の場面の流れのなかで、シェークスピアは実に具体的に生々しく表現したのである。<sup>53</sup>

そのシェークスピアとドイツのシュトルム・ウント・ドラングの関連について、シュテルマツハーは興味深い発言をしている。彼はゲーテの論文「Shakespeare und kein Ende」を取り上げ、このなかでゲーテが、シェークスピアは劇を作るに当たり、「しばしば一言一言ですら記録に依拠している」と述べていることに注目した。そして彼はこう言う。「客観的現実としての『世界』(die Welt als eine objektive Realität)を写す、まさにそのことが、ヘルダーやゲーテやシュトルム・ウント・ドラングの作家たちにとってシェークスピアの中心的な業績であつた」<sup>54</sup>。このシュテルマツハーの論は、シェークスピアからドイツ近代文学が何を学んだのか、実に鮮明に論じている。それは一言で言えば、文学は架空の物語を作るのではなく、記録(Chronik)に依拠すべしという姿勢である。ゲーテの見たシェークスピアは、「しばしば一言一言ですら記録に依拠してゐた」。しかもシェークスピア自身も、「芝居の目指すところは、昔も今も自然に対して、いわば鏡を向けて」とハムレットに言わせている。だから、先に引用した『マクベス』の剣の幻は、架空の物語とは言えなくなる。現実が起こつた出来事のままに、その出来事にもとづいて、シェークスピアは劇を作つた、そう考えられるのだ。

これを裏付けるのが、これまで何度も言及してきたクラールスの鑑定書に出てくる實在のヴォイツェックの言葉である。マクベスの言葉と實在のヴォイツェックの言葉を比べてみるといい。そこには、細部は異なるとしても、驚くほどの共通性がある。マクベスが殺人の直前に見た剣の幻は、ヴォイツェックが殺人の直前に聞いた「刺し殺せ！」という声と重なる。そしてこの幻や声が、殺人行為の決定的で唯一の弾みとなる、その経緯すら、マクベスの台詞と實在のヴォイツェックの証言は酷似している。この事實は、シェークスピアの演劇がいかに現実の出来事にもとづいているかを裏付ける一つの証となろう。マクベス自身の意志と彼が自ら犯した殺人行為との間にあるズレは、演劇のための作り話などではない。シェークスピアは、ひとりの人間の身に起こった現実の出来事をそのまま正確に劇で再現しようとして心を砕いた。その結果、先に引用した『マクベス』の一連の場面の流れが出来たと考えられる。だから、当然、現実の殺人者の言葉を正確に記載することを眼目とした裁判資料との間に共通性が出て来ても不思議はない。「しばしば一言一言ですら記録に依拠」するというゲーテの見たシェークスピアの姿勢が、計らずもここで改めて浮き出てくるのである。

そしてビューヒナーもまた、このシェークスピアの姿勢にならった。殺人者ヴォイツェックの言葉が書き留められている記録(Chronik)は、ビューヒナーが『ヴォイツェック』を創作するときに絶対的な意味を持った。そして彼もまた、シェークスピアにならって、まさに、「一言一言ですら記録に依拠」して『ヴォイツェック』を書いた。自然の生命をそのまま写し取るとなれば、結局、「一言一言ですら記録に依拠」するしかない。その姿勢もまた、ビューヒナーはシェークスピアから具体的に学んだのだ。ビューヒナーにとって、シェークスピアは単なる芸術の理論家だけではない。その自らの芸術理論をもの見事に実践した先達であった。だから、現実に起きた殺人事件を現実にした通りに正確に描こうとするとき、『マクベス』は格好の手本となったのである。

さらに、『ヴォイツェック』と『マクベス』の間には、劇作法での具体的な共通性がある。それはまず劇の構成で

ある。『ヴォイツェック』の場面分析の際に確認したように、『ヴォイツェック』は冒頭と中程に設定された二つの広野の場面がそれぞれ以下に続く場面を支配するという構成を持っている。そして『マクベス』もまた、これと同様の構成を持つ。冒頭の場面でマクベスは三人の預言者の女たちに会い、彼女たちが主人公の身にこれから先起こることを予言する。そしてこれ以降の場面の展開は、彼女たちの予言が徐々に現実になって行く過程となる。その後、劇の中程でマクベスは再び三人の預言者の女たちのところへ戻り、そこで再び自らの運命を聞く。そして中盤のこの場面以降の展開は、やはり彼女たちの言ったことが現実になって行く過程となる。劇の冒頭に予感や予言、そして劇の中盤でその冒頭の場に主人公が戻るといふ構成。しかもその場は劇中の他の場とは明らかに異質な非日常的な空間であるという設定。そして、その場での出来事がその後の主人公の日常を決定的に支配するという展開。この点で、『ヴォイツェック』の劇構成の枠組みと『マクベス』の劇構成の枠組みが基本的に同じなのだ。

しかも、予感や予言を大胆に劇のなかに取り入れ、これを中心に劇を作るといふ劇作法でも共通している。『ヴォイツェック』の広野の場面にしても、『マクベス』の三人の預言者の女たちが出てくる場面にしても、そこで中心となるのは予感や予言といった合理的にはまったく説明の付かない類のものである。だから、必然的に、『ヴォイツェック』の冒頭の場面での不気味な気配と、『マクベス』の冒頭の場面で三人の預言者の女たちが醸し出す怪しげな雰囲気とが共通してくる。そしてこの合理的には説明の付かないこれらの予感や予言が、劇全体の動きを支配する決定的な役割を担うという点でも共通する。主人公たちは、共に、予感や予言に縛られ、結局は、その予感や予言通りに動く。言い方を変えれば、この二つの劇では、主人公が自分の意志に従って動くという形で事が進むのではなく、逆に、主人公たちは彼らを越える何ものかの力にいつも雁字搦めに支配され、その何ものかに操られるという形で事が進展する。そしてこの過程のなかで、主人公たちを操る得体の知れぬ力の正体が徐々に表れて来るという仕組みになっている。つまり、合理的には解釈しようのないものを劇の中心に据え、これを軸に場面を組み立てるといふ劇作法でも、

『ヴォイツェック』と『マクベス』は非常によく似ているのである。

得体の知れぬものに操られて殺人を犯してしまうという主題。その出来事を鏡のように正確にそのまま映すことを目指す文芸理論。そしてそのために用いた「一言一言ですら記録に依拠」するという手法、及び、予言や予感を軸に場面を組み立てるといった特徴的な劇作法。ビューヒナーがシェークスピアから多くのことを学んだのは、間違いない。『ヴォイツェック』を創作するにあたりビューヒナーは『マクベス』を手本とした、そう見なせる根拠が十分に揃っているのである。

### 『ヴェルテル』と『ヴォイツェック』

そしてゲーテの『ヴェルテル』である。

この作品はヴェルテルとロッテの恋愛が中心である。そこに異論はない。しかしこの恋愛と並走する形で、というよりもむしろ、この恋愛を先導する形で、一つのエピソードが挿入されている。そのことを従来の『ヴェルテル』研究はまったく言っていないほど無視してきた。そのエピソードというのは、嫉妬から恋敵を殺害してしまうことになり一人の名もない若い作男のエピソードである。

このエピソードは三つに別れている。作品の導入部での主人公ヴェルテルとこの若い作男との初めての出会い。それから、作品の中盤での両者の思いがけない再会。そして作品の終盤、この作男が殺人事件を犯して官憲に連行される際に、主人公ヴェルテルがその若い作男に走り寄るといふ形での最後の出会い。いずれも、出会いの場は道端であり、その場かぎりのものである。しかし、この三度の出会いが、一つひとつ、主人公ヴェルテルに決定的な影響を与える。まずはともかく、この若い農夫のエピソードについて詳しく述べてみたい。

この若い農夫が初めて出てくるのは、作品の導入部、ロッテがまだ登場して来ない段階である。ヴェルテルはこの

時すでに、「自然だけが際限もなく豊かであり、自然こそが偉大な芸術家を作る」(GW 15)と確信し、市民社会が要求する規範はこの自然を型にはめこみ歪めるものだととらえていた。そんな折りも折り、ヴェルテルは田園を散歩していたとき、偶然、一人の若い作男を見かける。するとこの作男は、人の良さそうなヴェルテルの顔を見て、自らの胸の内を溢れんばかりに満たしている女主人への恋情を切々と語り始めた。その時の印象をヴェルテルはこう報告する。

「人に恋いこがれ、身を焼くような切々たる思いが、こんなにも純粋なのをぼくはこれまでの人生で見たことはなかった。そう、こんなにも純粋な様は、考えたこともなければ、夢想だにしたこともなかったと言っていていいだろう。こう言ったからといってどうか叱らないでくれ。汚れないこの真実の姿を思い起すと、ぼくの胸の最も奥にある魂が燃え上がる。この誠実さやこの情愛のこまやかさがどこへ行っても心から離れない。まるで胸のなかに火が点けられたかのように、ぼくは人を求め、人に恋いこがれるのだ。」(GW 19)

繰り返すが、ヴェルテルはこの時ロッセにまだ会っていない。二人がああ舞踏会で出会うのは、この直後である。その時のヴェルテルの感動や彼の心の内に湧き起こった激しい恋の情熱が綿々と書かれているのは、第十一信。そして若い作男との出会いを報告した右の手紙は、第十信。つまり、右の手紙はヴェルテルとロッセの出会いの直前に配置されている。

この手紙のなかでヴェルテルが強調しているのは、この若い作男の「純粋さ」(die Reinheit)である。人は人をこんなにも優しく、こんなにも情熱的に愛することができる、その純粋な姿を、この作品の主人公はこの若い農夫を通してここで初めて知ったのだ。そして、この時の体験が主人公の魂を根底から揺り動かす。ヴェルテルは書いている。

「汚れないこの真実の姿を思い起すと、ぼくの胸の最も奥にある魂が燃え上がる」と。ひとりの作男との偶然の出会い。それが彼の「最も奥にある魂」(die innerste Seele)を燃え上がらせた。その事実をこの文がはっきりと示している。つまり、恋愛の真に純粹な姿をこの若い農夫はそれとは知らずにヴェルテルにここで教えたのだ。逆から言えば、主人公ヴェルテルはそれをこの作男からここで学んだ。そしてこの時の感動がヴェルテルを根本から変える。ヴェルテルの恋愛感情はこの若い農夫の恋愛感情に触発されて深い眠りから一気に覚醒し、激しく動き出す。「まるで胸のなかに火が点けられたかのように、ぼくは人を求め、人に恋いこがれるのだ」との一文は、まさに、その動き始めた胸の内をそのまま書き表わしたものであろう。ヴェルテルはここで初めてまだ見ぬ恋人を求めた。そして、自分もまたこの若い農夫のように一人の女性を純粹に愛せるようになりたいと熱烈に憧れた。そしてこの直後、ロッセと出会ったのである。となれば、主人公ヴェルテルの魂に火を点け、彼の情熱を燃え上がらせるきっかけを作ったのは、他ならぬ、この名もない貧しい作男ということになる。

その農夫について、ヴェルテルは後にこう言っている。

「この愛、この誠実さ、そしてこの情熱は、だから文学上の作り事ではない。それは現に生きている。それは、ぼくらが無教養だとか粗野だとかと言っている階層の人々のなかに最も純粹な形であるんだ。ぼくら知識人なんて言うのは、なまじ知識なんかを詰め込んだために駄目になってしまったんだ。」(GW 78f)

この言葉を読めば、若い農夫との出会いでヴェルテルが何に感動したのか、はつきりする。この農夫に名はない。道端で偶然出会って話し込んだ土地の作男の一人である。だから貧しいし教養もない。しかし、だからこそ市民社会が要求する細々とした規範などから自由であり、この農夫の内面には、人間の自然のままの感情がそのまま純粹に生

きている。もともと街に住み、そこを離れて田園に來たヴェルテルは、自然のままの素朴な感情を持つ人間とここで初めて直接出会った。そしてこの出会いを通して、人間の自然のままの感情がいかなるものか、その真の姿を生まれて初めて目にしたのだ。ヴェルテルは若い農夫の目の輝きに目を見張り、若い農夫の優しい声に聞き耳を立て、若い農夫の仕草に魅せられた。そしてそれらを通して、この若い農夫の内面を満たしている自然の感情の測り知れない豊かさを感じた。それは、ヴェルテルを感動させた。それ以前に彼が見たものや、それ以前に彼が頭のなかで想像していたどんなものも圧倒した。人間が生まれながらにして内面に持っている自然の感情は、こんなにも生き生きとして、こんなにも美しい。つまり、ヴェルテルはこの若い農夫を通して、ヴェルテルの言葉で言えば、「自然の真の感情や自然の真の現われ」(das wahre Gefühl der Natur und der wahre Ausdruck derselben, GW 15)の純粋な姿をここで初めて見たのだ。これが、若い農夫とヴェルテルとの出会いのすべてであろう。

そして、二度目の出会いである。この若い農夫が再び登場するのは、第二部が始まって間もない作品の中盤である。その間、この農夫の恋は暗転していた。その経緯を農夫はヴェルテルにこんなふうに話した。

「女主人に対する思いは日毎に増し、しまいには自分が何をしているのかわからなくなり、この人の言葉によると、首をどっちに向けたらいいのかすらわからなくなったということだ。食べることも飲むことも眠ることもできず、喉がつまり、してはならぬことをやってしまい、逆に言い付けられたことは忘れてしまい、まるで悪霊にでも追い立てられているみたいだったと言う。そしてとうとうある日、彼女が上の部屋にいたことがわかったときそっちの方へ行っただ、というよりもむしろ、そっちの方に引つ張られた、彼女が願いを聞いてくれなかったので、力づくで彼女をものにしよとした、自分の身に何が起こったのか自分でもわからない、彼女に対する気持ちはいつも真面目なものだったし、自分と結婚して一緒に暮らしたいと彼女が思ってくれること以外には何も望んではいなかった、このことは神

に誓ってもいい、そう言っていた。」(GW 77)

初めての出会いのとき、この若い農夫はとても幸福そうに自らの恋心についてヴェルテルに話していた。しかしこの段になると、別人のように変わっている。農夫の内面をあれほどに輝かせ潑刺とさせていた自然の感情はもう抑え切れなくなるほどに勢いを増して燃え盛り、今度は、その同じ感情が農夫の身を焼き尽くそうとする炎と化す。それもまた、ヴェルテルが言う「自然の真の感情や自然の真の現われ」なのだ。そしてこの若い農夫は純粹なだけに、自らのその感情を抑える術を知らない。だから感情の方はひとり歩きして農夫の心と体のなかで際限もなく荒れ狂い、農夫をわけもわからぬ方向へと引きずり回す。そしてとうとうある日、この農夫は彼女のいる部屋へと行ってしまう、ここで彼女を抱こうとした。そしてこれが原因で、この農夫は女主人から追い出され、行き場がなくなつて道端を歩いてもなく踏踏として歩いてきた。すると、その道を、ヴェルテルもまたロツテから離れた失意を胸のなかに抱えて歩いてきた。そしてこの二人の男たちは、同じ道で思いがけず再会する。これが、二度目の出会いである。

右に引用した箇所は、しかし充分な注意を払って読まなければならない。ことに、若い農夫が女主人の所へ行くときの経緯は、細心の注意が要る。この部分は、ヴェルテルの言葉では書かれていない。農夫の告白という形で、接続法第一式を用いた間接話法で書かれている。つまり、農夫の言葉を一言一言そのまま書き写し報告するという形式にしているのだ。その農夫の言葉によれば、すでに事件が起こる以前に、彼はもう「食べることも飲むことも眠ることもできず」、「まるで悪霊にでも追い立てられていたみたい」(er sei als wie von einem bösen Geist verfolgt gewesen)な状態に陥っていた。さらに事件の直前には、「そっちの方へ行つた、というよりもむしろ、そっちの方に引く張られた」(ihr nachgegangen, ja vielmehr ihr nachgezogen)と云う、事件の最中には、「自分の身に何が起つたのか自分でもわからなう」(er wisse nicht, wie ihm geschehen sei)と云っている。事件の前後を説明す

るこれらの言葉は、もはや自分の心身をまったくコントロールできない状態に陥った若い農夫の姿を生々しく再現する。事件はまさにその状態で起きた。若い農夫の心と体は彼の意志とは別物の何ものかに完全に支配され、これに操られるような形で事が起きた。その経緯を、これらの言葉の一つひとつが実に具体的に表現するのである。ゲーテが若い農夫の言葉を接続法第一式を用いて引用という形にしたのも、つまるところ、この出来事は農夫の言葉でしか表現できず、他のいかなる言葉でも表現し切れないことを十分に承知していたからであろう。そしてこの最後の「自分の身に何が起こったのか自分でもわからない」という言葉は、驚くべきことに、實在のヴォイツェックが殺人行為を犯している瞬間を述べたときの言葉と酷似しており、彼もまたその時のことを「自分が何をしているのかわからず」(ohne zu wissen, was er thue, G 509)とクラールに述べている。計らずも二人の犯罪者は、まったく同じような言葉で、まったく同じ様に、犯行の瞬間、自分の身に何が起こったのかわからないと言っているのである。

この若い農夫の言葉が実際に起きた事件をもとにしているのかどうか、それは残念ながら今までのところ資料が出ていないので判断はできない。しかしヴェルテルはこの話を書いた後で、これは「文学上の作り事ではない」(Keine dichterische Erfindung, GW 78)と念を押している。さらにゲーテはこの作品を書く段階で、すでに弁護士としての経験もあり、またヴェッツラーのドイツ帝国最高法院で裁判関係の実務の見習いとしての経歴も積んでいた。従って、この間、こうした事件を自ら取り調べ、これに類する事件の判例もかなり読んでいたものと推測できる。だから右に引用した言葉は、彼が実際に聞いたか、あるいは、判例集から拾い出したものを、そのまま若い農夫の言葉として作品のなかに取り入れたとの可能性が出てくる。しかもこの可能性を裏付けるもう一つの根拠がある。それは、ゲーテとシェークスピアの関係を述べたシュテルマッハーの先の論である。この論に従えば、若きゲーテがシェークスピアから学んだものは、何よりもまず、「一言一言ですら記録に依拠する」というその姿勢だった。だから、若い農夫のエピソードを作品のなかに導入する際に、實在の犯罪者の言葉をそのままゲーテが拾い上げたという推測が成り立

つのである。

若い農夫のエピソードについて「文学上の作り事ではない」と作者が敢えて断言していること、そしてその作者が裁判関係の仕事に実際に従事していたという事実、さらに「一言一言ですら記録に依拠する」という創作上の手法を最も重要なこととして若きゲーテがシェークスピアから学んだというシュテルマツハーの指摘。これらを考えあわせると、この若い農夫のエピソードはゲーテが頭の中でひねりだした架空の話だとは、どうあっても考えられない。現実起きた出来事を素材にして若い農夫のエピソードが書かれたとの可能性が濃厚になる。つまり、ゲーテは現実の犯罪者の言葉を真剣に受けとめ、その言葉を一言一言生のまま作品のなかに持ち込み、その言葉を土台にしてこのエピソードを書いた、そう考えられるのである。

となると、この若い農夫のエピソードを描くゲーテの姿勢が、そのまま『ヴォイツェック』を描くビューヒナーの姿勢と重なる。なぜなら、これは他でもない、『ヴォイツェック』を論じながら何度も確認したビューヒナーの最も基本的な姿勢でもあったからだ。つまり、「一言一言ですら記録に依拠する」という点で、若い農夫のエピソードと『ヴォイツェック』が手法的に共通してくるのである。しかもこの手法が、シェークスピア・若きゲーテ・ビューヒナーを結ぶ接点でもあることが判明する。要するに、この三人の作家たちは、現実をそのまま鏡のように写し取ることを文学の基本とし、そのために一言一言記録(Chronik)に依拠するという方法を選んだのである。だからこそビューヒナーは、短篇『レンツ』の芸術論のなかで、自らの目指す文学の先達としてシェークスピアとゲーテの二人の名を挙げたのであろう。

だが、ビューヒナーがゲーテから受けた影響はこうした手法の点ばかりではない。殺人者を見る視点、これをビューヒナーは若きゲーテから学んだ。こちらの方が、はるかに重要かもしれない。より詳しく言えば、殺人者の側に立ち、殺人者の側から殺人事件を描く、その姿勢をビューヒナーはゲーテから学んだのだ。ゲーテはこの若い農夫のエピソード

ドを描くとき、徹頭徹尾、殺人者の側に立ち、殺人者の側から殺人事件を見ている。このエピソードを三つに分けた最大の理由は、農夫の心身の状態を段階的に作品のなかで具体的に提示し、読者にこの農夫の立場を正確に理解させるためだったと考えられる。しかし作者のこの姿勢を何よりも明らかに示すものは、この作品の終盤に配置された作男とヴェルテルの最後の出会いを記した件である。この箇所は、この若い農夫が殺人事件を起こしたと聞いたときのヴェルテルの反応を作者が報告するという形式を取る。そしてここには、殺人者の側に立つ作者ゲーテの不動の姿勢が鮮明に表れている。

若い農夫は不祥事を引き起こした後で、当の女主人から家を追われた。その後で、この農夫の代わりに新しい作男が女主人のところに雇われた。そしてこの新しい作男と女主人がいい仲になったという噂が彼の耳に届く。すると、この若い農夫は嫉妬から自分の後釜に居座った男を殺害してしまった。その一報がヴェルテルに伝わる。その途端、ヴェルテルはいたたまれなくなり、咄嗟に、「この人間を救おうという言いようのない熱い思いが込み上げ来て」、なんと、「犯罪者としてもこの男に罪はない」(GW 96)とまで感じ、実際の裁判でこの男のために弁論に立つことまで考える。いったい、なぜこれほどまでに彼は殺人者をかばおうとしたのか？ その答えを探し出すことは、そのまま、『ヴェルテル』の最深处へと進む過程となる。

その手がかりとなるのが、農夫との二度目の出会いを報告した手紙の末尾に書かれているヴェルテルの言葉である。彼はそこにこう書いていた。

「読んでくれよ、親愛なる君、そして考えてくれ。この話は君の友人の話でもあることを。そうなんだ、ぼくもこうだったし、きつとぼくもこうなる。ただぼくはこの不幸な人よりも半分も勇気がないし、半分も決断力がない。比べようとはとても思わない。」(GW 79)

ヴェルテルがこう思ったのは、結果的には強姦まがいの事件を犯して家から追い出されてしまった経緯を農夫の口から聞いた直後である。この忌まわしい事件も、ヴェルテルにとっては農夫を嫌悪するきっかけとはならなかった。それどころかむしろ、農夫にますます自分の身を近づける要因となった。初めての出会いで感じた親近感が、ここでさらに決定的なものとなったのだ。それを右の文が明示している。このヴェルテルの反応は、作品の主題を考えると、決して無視できない。ヴェルテルはこの若い農夫と初めて出会った瞬間から、ずっと、若い農夫の身と自らの身を重ねていた。そして、この段階でもこれは変わらない。変わらぬどころか、「この話は君の友人の話でもある」とまで言い切り、いよいよこの農夫が身近なものだと痛切に感じ始める。初めての出会いの時にあった二人の隔たりが、農夫のこの事件をきっかけに一気に縮まったのだ。なぜだろう？ それは、若い農夫の話聞きながら、犯罪そのものよりもこの若い農夫をそこへと追い込んだ農夫の内面の衝動をヴェルテルが見ていたからである。丁度、初めての出会いの時農夫の目の輝きや声や仕草から農夫の内面を満たしている自然の感情の動きを感じていたように、この時もまた、それらを通してこの農夫の内面で荒れ狂っている不気味な衝動の気配をひしひしと感じていた。そして、農夫の話が他人事ではないと彼が感じたのは、この農夫の内面で荒れ狂うその衝動と似たものが自分の内面にもあったからだ。この時のヴェルテルには確かに身に覚えがあった。ロッセに対して丁度同じような衝動に駆られた時が彼にも幾度かあった。だから、若い農夫の身に起こったことは、自分の身に起こることかもしれない、そうヴェルテルは切実に感じたのだ。つまり、この若い農夫を駆り立てた自然の衝動と自分を駆り立てた自然の衝動がまったく同種のものだとヴェルテルは見えていたのである。

そしてそれから三カ月ほどしてこの農夫が殺人事件を起こした後では、ヴェルテルはロッセにこう告白する。

「この引き裂かれた心のなかに……あなたの夫を殺そう！……あなたも！……そしてばくも！……そんな思いが狂暴に

忍び込んで来ました。」(GW 104)

二度目の出会いで一氣に縮まった若い農夫とヴェルテルの関係は、殺人事件という局面でも一向に変わらない。作者ゲーテは主人公の右の言葉を作品のなかに記すことによって、二人のこの関係が最後まで変わらぬものであることを読者に伝えようとしているのだ。作者のこの思いを酌めば、殺人事件を犯した農夫を主人公が必死でかばおうとした理由が明らかになる。つまり、殺人まで犯してしまったこの農夫の立場に立ち、実際の裁判でこの男を弁護し、この男を救おうとまで身を乗り出した背景には、一步間違えれば自分もそうなっていたかもしれない思いがヴェルテルには確実にあったのである。この若い農夫の狂暴な嫉妬は、そのままヴェルテルの狂暴な嫉妬だった。この若い農夫の凄惨な殺人行為は、そのままヴェルテルの脳裏を掠めたものだった。ヴェルテルが思い止まったのは、彼の言葉を借りるなら、ただ、「半分も勇気がないし、半分も決断力がない」からだけだったのかもしれない。市民社会から今裁かれようとしているこの農夫は、そのまま自身自身の分身である、これがこの時のヴェルテルの思いのすべてだったのである。

そしてここまで辿り着いたとき、この作品は再度、ヴェルテルが導入部で提起した市民社会と自然との対立という問題に帰る。市民社会は自然を嫌悪し自然に手を加え自然を骨抜きにする、彼はそれを知っていた。だからそこから離れた。しかしその市民社会は、際限もなく自然のままに生きようとする人間を野放しにしておくわけはなく、この人間が市民社会の枠から外れたとき容赦なくこれを捕らえ裁こうとする。これは自明の理である。どういふ経緯であれ、殺人は殺人だ。誰かが裁かぬことには社会の秩序は混乱し収拾がつかなくなる。作中ではロッテの父がその市民社会の考えを主張し、アルベルトもまたそれを代弁する。そしてこの二人は、裁判で殺人者を弁護しようとするヴェルテルの言葉を即刻一笑に付した。

しかし犯罪についてのこの見解の対立は、この段で初めて表面化したわけではない。ゲーテは市民社会とヴェルテルとのこの見解の対立を作品ですでに扱っていた。それは、作品の前半部で繰り広げられる自殺と犯罪をめぐるアルベルトとヴェルテルの論争である。ここでの議論は、ややもすれば思弁的な印象を与える。しかし、若い農夫の犯した殺人事件やその犯人に対するヴェルテルの反応を念頭に置くと、この論争は単なる空論では終わらない。俄に現実味を帯びて来るのである。

まずこの議論で注目しておかなければならないことは、アルベルトに対してヴェルテルが常に複数形の「きみたち」(ihr)で呼びかけている点である。ヴェルテルのアルベルト批判はアルベルト個人を越え、彼が依拠する市民社会全体へと確実に向けられている。そのなかでもヴェルテルがここでとくに問題としているのは、市民社会の「理性」(Vernunft)と「道徳」(Tugend)の二点である。なぜなら、市民社会が人間の内にある自然を裁こうとするとき、必ずこの二つを持ち出し、この二つを根拠とするからである。

この議論の発端もそうだった。ヴェルテルは空砲のピストルを耳に当てて自殺の真似をする。それを見てアルベルトはたちまち不快になり、自殺するほど馬鹿になれるなんて想像もできないと嫌悪感を剥き出しにする。自らの理性や道徳の及ぶ範囲を逸脱した行為を毛嫌いし、その行為を頭から否定する言葉で即座にレッテルを貼る。「馬鹿馬鹿じ」(töricht, GW 49)・「酔った者」(ein Trunkener, GW 46)・「気違」(ein Wahnsinniger, GW 46)・「弱々」(eine Schwäche, GW 47)・・・アルベルトの口から出て来るのは、自殺者や犯罪者に対する市民社会の常套句の羅列である。それに対して、ヴェルテルはこう反論する。

「『ああ。きみたち理性的な人というのは！』とぼくは笑いながら大声で言った。『激情！ 酔い！ 気違いだって！ きみたちはそんなにも落着き払って、そんなにもそれらと無縁でいられる。きみたち道徳的な人というのは！ 酔う

者を叱りつけ、愚か者を毛嫌いし、まるで僧侶のように澄ました顔をしてそのそばを通り過ぎ、自分がこんな者たちと同様に生まれてこなかったことをパリサイ人のように神に感謝する。』(筆者強調、GW 47)

ヴェルテルの市民社会批判はここに凝縮している。先に述べたように、農夫が殺人事件を引き起こしたと聞いたとき、ヴェルテルはこの農夫の身に起こったことを即座に理解した。なぜなら、農夫の身と自らの身を重ね、農夫の身に起こったことは自らの身にも起こるかもしれないと彼は直ぐさま感じたからである。そしてこの自覚があったからこそ、農夫の立場に立ち、農夫を救おうとした。しかしアルベルトに代表される市民社会には、この自覚がまったくない。自殺や犯罪を犯すような人間たちは特殊な人間たちで、自分たちとはまったく種類の違う人間たちだと固く信じている。だから、自分たちのことは度外視して、他者の非を平然と裁こうとする。その姿勢は、姦通現場を目撃してその女をイエスのところへ連行したあの「パリサイ人」(der Pharisäer)とまったく変わりが無い。ヴェルテルはここでそう主張したのだ。このパリサイ人に欠けていたものは、なによりもまず、その女も彼らと同様一人の人間であるという認識だった。そしてイエスが教えたことは、もしもその女もまた自分たちと同じ人間だと思えば、人は人をそう簡単には裁けまいということだった。イエスは、つまるところ、人を裁く前に我が身を振り返ることをここでみなに教え、そのことでパリサイ人のちっぽけな理性や道徳の愚を悟らせたのだ。

しかし市民社会はそうはしない。そうはできない。人間には「理性」があり「道徳」があると強硬に主張する。要するに、「パリサイ人」なのだ。自殺をするかしないか、犯罪を犯すか犯さないか、それは個人の資質の問題であり、自殺者や犯罪者はそこに何らかの重大な欠陥があるからそうするのだ。アルベルトの主張はすべてこの線上にある。そしてここまで考えてみると、『ヴォイツェック』のドクターや大尉の台詞が思い浮かぶ。ドクターはこう言っていた。「いいか、ヴォイツェック、人間というものは自由なんだ、人間のなかで個性は神々しく輝き自由へと至るの

「だ」(筆者強調)と。そして大尉は、「ヴォイツェック、おまえには道徳というものがない。おまえは道徳的な人間ではない。肉だと血だと? …おれにだって肉もありゃあ血もある。でもだ、ヴォイツェック、道徳、道徳だよ!」と。要するに、この二人もまた、犯罪を犯すか犯さないか、それは個人の資質の問題だと見なし、個人の「理性」や「道徳」を強調していたのだ。さらにドクターはヴォイツェックにやたらと病名を付けて、この人間は特殊であるとのレッテルを貼り付ける。これもまた、「馬鹿馬鹿しい」、「酔った者」、「気違い」、「弱さ」等の言葉で自殺者や犯罪者にラベリングをして片付けようとするアルベルトのやり方と本質的に共通している。アルベルトとドクターや大尉との共通性。これはそう簡単には見えて来ない。しかし、「理性」や「道徳」を持ち出し人の非を平然と裁こうとするその姿勢は基本的に何ら変わりが無い。アルベルトは、ビューヒナーによって戯画化され、ドクターや大尉の姿を取り、『ヴォイツェック』に再び登場して来たのだ。これはしかし当然のことでもある。ここでのアルベルトは市民社会を代表している。そしてドクターや大尉の人物像の素材となった鑑定医クラールスもまた、その市民社会を代表する立場にいた。アルベルトもドクターや大尉も、結局は、同じ根から出ているのだ。

アルベルトとヴェルテルの自殺や犯罪についての解釈の対立。この議論の要点は、自殺者や殺人者を特殊で異常な人間たちと見なすかどうか、そこにある。そして、自殺者や殺人者を特別視して自分たちとは別の人間だと思いつている市民たちをパリサイ人の例を引いてヴェルテルは批判した。批判だけではない。実際に彼は、自分の身近なところで殺人事件が起こると、殺人者と自分とを同列に置き、裁判で殺人者のために弁論をすることまで考えた。しかし、である。自分もまた同類だからという理由だけで、ヴェルテルは若い農夫のことを、「犯罪者としてもこの男に罪はない」と言ったわけではない。ヴェルテルがそう確信するのには、もっとしつかりとした根拠があった。その根拠を考えるには、作品の奥へとさらに入り込まなければならない。

この時、再度重要な意味を持つのが、接統法第一式で引用された若い農夫の言葉である。これを今度は、別の角度

からもっと具体的に考えてみたい。作品の中盤で農夫の言葉を記録したこの手紙の日付は九月四日。この段階で農夫はすでに、「食べることも飲むことも眠ることもせず」、「まるで悪霊にでも追い立てられているみたい」な状態になると話していた。そしてこの農夫が殺人を犯したことが伝えられるのは最後の手紙の日付、十二月六日以降である。

ということは、殺人に至まで、この状態が、さらに一カ月、二カ月、そしてもう一カ月と続いたことになる。当然、農夫が二度目の出会いで説明した状態が、この間さらに悪化したことは容易に想像される。ヴェルテルの言葉に従えば、この若い農夫は「人間の限界」(die Grenzen der Menschheit, GW 50)にこの間徐々に近づき、そして最後にはそれを越えた。おそらく、その時には、農夫の自由意志はもう跡形もなく消え失せてしまい、彼は自らの身中には「怪物」(ein Ungeheuer, GW 53)のような自然の力に完全に支配された操り人形と化し、殺人はその悲惨な結末であったと考えられる。となれば、この農夫に対して誰が犯罪責任を問うことができるのか？ 犯罪責任を問うということは、市民社会の法律では犯罪者の自由意志を前提とするはずだ。しかし、この農夫にはその自由意志に相当するものが自然の衝動にすべて呑み込まれてしまいその痕跡すらない。若い農夫の恋愛の各段階を目の前で逐一目撃し、自分もまた似たような状態に陥ったヴェルテルには、その状況が誰よりもよく理解できるのだ。その彼から見れば、この若い農夫は「内にある狂暴な動き」(ein inneres Toben)に操られた「不幸な人間たち」(die Unglücklichen, GW 98)の一人に過ぎない。それなのに市民社会は「理性」や「道徳」を持ち出し、この農夫を今裁こうとしている。これこそが、「この人間を救おうという言いようのない熱い思いが込み上げ来て」、「犯罪者としてもこの男に罪はない」とヴェルテルが感じ、実際の裁判でこの男のために弁論することまで考えた真の根拠であった。

そしてここまで考えたとき、クラールスの鑑定書に出てきたあの「一部文人や医学系の教官たち」の主張が鮮明に浮き上がって来る。彼らは、犯罪は必ずしも自由意志にもとづいて犯されるとは解釈せず、「非日常的なまろもろのきっかけによって動揺して心が荒れ狂ってしまった状態」で、もしくは、「本能的で自然の力に雁字搦めに縛られた

意志の衝動に駆られた状態」で犯される犯罪もあるのだとの見解を持ち、この種の犯罪に対しては「責任阻却事由」があると主張していた。これはそのまま、若い農夫が犯した殺人事件へのヴェルテルの見方だと言ってもいい。クラールの鑑定書で紹介された「一部文人や医学系の教官たち」の主張と、ヴェルテルの主張とが、最も重要なところでびたりと一致するのだ。一つの犯罪行為を見る際に、その結果だけを見るのではなく、そこへと犯罪者を追い込んだ状況や、その時に犯罪者の心身を支配した内面の自然の衝動を見ようとする。そしてその衝動が、場合によっては、人間の自由意志などではとてもコントロールできないほどに強い代物であることを認め、その際には犯罪者個人の責任を問わない。この観点で、「一部文人や医学系の教官たち」の主張とヴェルテルの主張は驚くほど共通しているのだ。さらに、こうした見解に対する反論もまた、似通っている。「一部文人や医学系の教官たち」の主張を退けたクラールの見解は、基本的には、アルベルトの見解のヴァリエーションであり、「一部文人や医学系の教官たち」とクラールの間での論争は、言ってみれば、ヴェルテルとアルベルトの間での論争の現実版と見なせる。ビューヒナーにしてみれば、クラールの鑑定書を初めて読んだとき、『ヴェルテル』のなかにある若い農夫のエピソードが、寸分も変わらず現実のなかでまた繰り返されたとの思いを抱いたに違いない。自らの自由意志とは別物の得体の知れぬ自然の力に操られて殺人を犯してしまうその経緯にしても、その殺人者を裁くときの市民社会の基本的な態度にしても、本質的にはまったく同じことがヴォイツェック事件でまた繰り返されたのだ。そしてビューヒナーもまた、若きゲート同様、殺人者の側から、殺人者の言葉を頼りに、この殺人事件を現実のままに再現しようと試みた。そうなると、『ヴェルテル』と『ヴォイツェック』の間にはもはや隔たりがなくなる。殺人という問題を通して、ビューヒナーとゲートがまったく同じ視点に立っていることがはっきりと確認できるのである。

しかも、この若い農夫のエピソードは『ヴェルテル』全体のなかでも決して脇役などではない。ベンヤミンは、慧眼にも、『親和力』の解釈で作中に挿入されている若い男女のエピソードに注目した。そしてこのエピソードが主人

公とオットイリアの恋愛ときわめて重要な明暗のコントラストを成していることを指摘し、このエピソードを基底にして『親和力』全体を論じた。それとまったく同様のことが、若い農夫のエピソードと『ヴェルテル』との関係についても言える。

『ヴェルテル』には、初めは、若い農夫のエピソードがなかった。現在定本となつてゐる第二版になつて初めてこのエピソードが作品のなかに盛り込まれた。その結果、ゲルハルトが強調したように、この作品は「根本的に変わった」のだ。そしてどこが変わつたのかと言へば、この若い農夫の存在によつて、作品全体のなかに、人間が元来内部に持つ自然 (die menschliche Natur, GW 48) の最も純粹で最も根源的なありのままの姿が具体的にはつきりと提示された。つまり、この若い農夫は人間の自然の「原型」(Urtyp) を持つ人物としてこの作品に導入されたのだ。そして人間が内部に持つこの自然の原型は、『ヴェルテル』全体の主題と直結する。なぜなら、この作品の導入部でゲルテルはヴェルテルにこう言わせてゐるからである。

「自然だけが際限もなく豊かであり、自然こそが偉大な芸術家を作る。規範の利点を言うならいくらでも挙げられるし、それらは概ね、市民社会を称賛する言辞と変わりあるまい。規範に従つて育成された人間というのは、没趣味なものとか劣悪なものとかは決して生み出さないものだ。法律に従い豊かな暮らしのなかで型にはめこまれて育つた者が、我慢のならぬ隣人や特別の極悪人には決してならないのと同じことだ。だがしかし、人が何と言おうが、規範という規範はどんなものであれ、自然の眞の感情や自然の眞の現われを台無しにするであらう！」(GW 15)

一言で言えば、ゲーテがこの作品で描こうとしたものは、ここに書いてある「自然の眞の感情や自然の眞の現われ」(das wahre Gefühl der Natur und der wahre Ausdruck derselben) だけである。そして若い農夫にはその自然

がまったく汚れない最も純粹な形で現われる。だからこそ、若い農夫の存在がこの作品のなかでは絶対に無視することのできないきわめて重要なものとなる。この農夫は、ヴェルテルがここで言う「市民社会」(die bürgerliche Gesellschaft)から最も遠いところにおり、その社会の規範に従って生きている人間たちとは対極の位置にいる。そしてヴェルテルにとっては、その社会の規範に従って生きている人間たちなど、彼の言葉に従えば「俗物」(ein Philister, GW 15)であり、まったく関心がない。彼の関心は自然のままの感情の動きにあるのであり、この作品はそもそも、市民社会に身を置いていた彼が、その「俗物」たちから離れて、「自然の真の感情や自然の真の現われ」を求めるところから始まったのだ。だから若い農夫との出会いにしても、その農夫に現われた自然の感情の動きの一つひとつにあればどこにも主人公が強い影響を受けたことにも必然性があった。つまり、「自然の真の感情や自然の真の現われ」の原型となる若い農夫のエピソードは、主題の面で、必然的に作品全体の原点となるのである。

このことは、このエピソードと作品全体の構成との関係からも裏付けられる。この作品は若い農夫が主人公の魂に点火したところから始まった。そして作品の中盤で、主人公は再びこの農夫と出会う。この出会いの前の第一部の終了間近で、ヴェルテルは、「自然のあらゆるもののなかに潜んでいる食い尽くすような力」(die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt. GW 53)が人間の身中にもあるという事実に気づいていた。そして、その得体の知れぬ力が自分のなかでも蠢き出し、自分の身を蝕み始めているのを強く感じていた。そして、その不気味な力の気配を濃厚に感じた瞬間、彼はこれを「怪物」(ein Ungeheuer, GW 53)とまで書いた。そしてこの後で若い農夫と再会し、その「怪物」が実際に一人の人間を食い尽くす様を目の前で彼は目撃したのだ。この時のヴェルテルの恐怖は、並大抵のものではなかったはずだ。しかし、恐ればかりではなかった。同時に彼は、この若い農夫の勇気や純粹さにも驚かされた。この時のヴェルテルが何をしていったのかと言えば、どこへ連れて行かれるのかわからない「怪物」のようなその自然の恐ろしい力に不安になって、ロツテから身を離し、官吏としてまるで「身を売る」

(sich prostituierten, GW 63) ような生活を始めていた。しかしそこに彼の魂が安らぐ場などあろうはずもなく、また、ロッセから離れたといっても彼女に対する情熱が消えた訳でもない。それは彼の心の内で依然としてくすぶり続けていた。そんな状態にいたとき、どこにも逃げ場がなくなったただひたすら自らの内なる情熱に身を委ねて自らの人生を突っ走って行く若い農夫の純粹な姿と出会ったのである。ヴェルテルはこの時、人の情熱の激しさと美しさを認めざるを得なかった。そしてくすぶり続けていたヴェルテルの魂はここで二度目に点火されたと言っている。そしてこれ以降、ヴェルテルは二度と再び市民社会のなかには戻らない。

そして作品の終盤、この農夫を裁判で救えぬということが確定した後で作者はこう書く。

「不幸な男を救おうとしたヴェルテルの試みは実を結ばなかった。そしてこの試みは、消えかかる光の炎の最後の燃焼であった。」(GW 98)

農夫を救えぬ、そう思った途端、ヴェルテルの生は文字通り燃え尽きるのである。

明らかにゲーテは、作品の重要な節目ごとにまず若い農夫を登場させ、その後で、この農夫の歩んだ道を半歩遅れて主人公が追いかけるという構成を組んでいる。別の言い方をすれば、この作品の中心となる情熱の炎は、名づけないこの貧しい作男の胸にまず燃え上がり、その炎がヴェルテルの心に燃え移り、やがては作品全体に妻まじい勢いで燃え広がり、最後にはすべてを焼き尽くして燃え尽きる。つまり、主題の面でも、構成の面でも、作者ゲーテはこの若い農夫の存在を『ヴェルテル』の原点に据えたのである。

『ヴェルテル』でゲーテは、「自然の真の感情や自然の真の現われ」の明暗全体を何らの修正も加えず生きたまま描

こうとした。その結果、殺人まで犯すことになる若い農夫がこの作品の原点となった。そしてその若い農夫のエピソードを書くにあたり、ゲートはまず、このエピソードを三つに分け、この農夫が殺人を犯すに至る段階的な過程を丹念に示した。次に、殺人者の言葉を作品のなかにそのまま持ち込み、これを土台にエピソードを書いた。この二つの手法によって、このエピソードは驚くほどリアルに、人間の身中にある得体の知れぬ自然の力が一人の人間を徐々に殺人行為へと駆り立てて行くその必然的な過程を再現することになったのである。と同時にゲートは、この男が決して特殊な人間ではないことも何度も強調した。この農夫の固有名を最後まで出さなかったのもこのためである。主人公と農夫との出会いをいつも道端での偶然の出会いとして設定したのもこのためである。ゲートは細心の注意を払って、この農夫を限定し特殊化する一切のものを極力避けた。さらに、どの段階でも主人公とこの農夫とを重ね、農夫の身に起こったことは主人公の身にも起こりうることを言葉を尽くして説明し、状況次第で誰であれ人は殺人者になつてしまう可能性があることも示した。そして他方で、こうした殺人の現実的な経緯を正確に見ようとはせず、殺人者を自分とはまったく違う種類の人間であると即座に決め付け、殺人は個人の意志に従って起こると断定して殺人者を切り捨てていく市民社会の「理性」と「道徳」を真っ向から批判した。

そしてビューヒナーである。彼もまた鑑定書に書き留められたヴォイツェックの言葉に目を留め、これをそのまま作品のなかに持ち込み、これを土台に『ヴォイツェック』を書いた。そして、渾身の力をこめて、当時どこにでもいたであろう取るに足らぬひとりの男が、自然の不可解な力に身も心も縛られ、最後にはこれに駆り立てられて現実に殺人を犯してしまふまでに至るその必然的な過程を劇中で再現した。と同時に、この自然の不可解な力の存在を認めようとはせず、市民社会の「理性」と「道徳」の鋳型に強引に収めてこれを解釈し、結局は、そんなことはありえない、それは単なる迷信かさもなければ自己弁護のための言い逃れだと断定してあっさりこれを片付けてしまふ市民社会の姿勢を徹底的に批判した。

文学理論、手法、主題。明らかに、『ヴェルテル』と『ヴォイツェック』には共通するものがある。しかし最も重要なことは、殺人者もまた一人の人間であるという認識で若きゲーテとビューヒナーが完全に一致したということかもしれない。殺人者たちは、たまたま自然の呪わしい力がその身を通り過ぎた「不幸な人間たち」(die Unglücklichen, GW 98)の一人に過ぎない。だから殺人者個人が問題となるのではなく、まさに、殺人者の身を通り過ぎたその自然の力こそが問題となる。この認識で二人の作家は完全に一致し、この認識があったからこそ、彼らはその自然の力を描くことに懸命になったのである。

### 【註】

- 1) Clarus, Johann Christian August: Die Gutachten des Hofrats Clarus zum Fall Woyzeck. Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck, nach Grundsätzen der Staatsarzneikunde aktenmässig erwiesen. In: Georg Büchner: Sämtliche Werke nund Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd. 1. Hrsg. von W. K. Lehmann. München (Hanser) 1969, S. 485-549. 註文。以下は註文からの引用。(G 485)のドイツ本文を記す。
- 2) Hans Mayer: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1972, S. 337.
- 3) クラーヌスの註文及び、以下の二つの註文を参照。Pabst, Reinhard: Zwei unbekannte Berichte über die Hinrichtung Johann Christian Woyzecks. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 338-350. Walter, Ursula: Der Fall Woyzeck. Eine Quellen-Dokumentation (Repertorium und vorläufiger Bericht). In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 351-380.
- 4) Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe. Eingel. u. hrsg. von Karl Emil Franzos. Frankfurt a. M. 1879.

- 5) その代表が、ヘルゲマンのテクニスト（後述）を批判した、パウリスの論文である。Paulus, Ursula: Georg Büchners "Woyzeck". Eine kritische Betrachtung zu der Edition Fritz Bergemanns. In: Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft 8, 1964. S. 226—246.
- 6) Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd. 1, Bd. 2. Hrsg. von W. K. Lehmann. München (Hanser) 1969, 1971. 以下、『ヤン・シュツック』の場面番号は「」の数字を以て。
- 7) Georg Büchner. Sämtliche Werke nund Briefe. Hrsg. von Fritz Bergemann. 7. Aufl. Leipzig (Insel) 1968.
- 8) 後述言及するクロツツの論が、「」のヘルゲマンのテクニストを基本としてゐる。
- 9) Bornscheuer, Lothar: Woyzeck. Kritische Lese- und Arbeitsausgabe. Stuttgart (Reclam) 1977, S. 83.
- 10) 「タロテスタ」の会話の削除に関しては、ヘルゲマン、パウリス、レーマン、ホルンシュトラーの四者は一致。Georg Büchner. Sämtliche Werke nund Briefe. Hrsg. von Fritz Bergemann: a. a. O. Paulus, Ursula: a. a. O. Georg Büchner: Woyzeck. Lese- und Bühnenfassung. Hrsg. von W. K. Lehmann: a. a. O., Bd. 1, S. 407—431. Bornscheuer, Lothar: a. a. O., S. 83—86. ただし最近では、ホルンシュトラーのテクニストが、「」の会話を抹消。Georg Büchner: Woyzeck. Hrsg. von Henri Poschmann. Frankfurt a. M. (Insel) 1985, S. 7—45. その他、リチャーズ、ハルン・ブリッカー、アイヤー等が見世物小屋の場面について言及するもの。アイヤーがこの会話を数行触れる程度で他は無視。Richards, David G: Georg Büchners Woyzeck. Interpretation und Textgestaltung. Bonn (Bouvier) 1975, S. 19—22. Thorn—Prikker, Jan: Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners. Stuttgart (Klett—Cotta) 1978, S. 124f. Meier, Albert: Georg Büchner "Woyzeck". München (Wilhelm Fink) 1980, S. 58—61. 尚、邦訳の注では、「」の会話は「廃棄するものが普通である」と書かれてゐる。内田啓一訳：ヤン・シュツック。ヤオルク・ビューヒナー全集（河出）1970, 197頁。
- 11) ホルンシュトラーのテクニストはこれを明示してゐる。Bornscheuer, Lothar: a. a. O.
- 12) Kayser, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg (Gerhard Stalling) 1961, S. 20.
- 13) 口稿では、大尉もまた「グロテスク」という言葉を放つ（七場）。見世物小屋の市民と同類の人間である大尉の口から流行語の

- 「グロテスク！」が出て来るのは当然である。ここに殊更、それ以上の深い意味などない。しかしカイザーは、この大尉の台詞に自らのグロテスク概念を持ち込もうとする。この解釈は疑問である。ヤウスは、カイザーのユーゴ解釈を同様の観点から批判する。
- Kayser, Wolfgang: a. a. O., S. 95—102. H. R. ヤウス (榎田収訳): 挑発としての文学史 (岩波) 1981, 154—159頁。
- 14) 柳文章は「これを「カセット効果」と名付けよう」と説明している。柳文章: 翻訳語成立事情 (岩波) 1982。
- 15) Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München (Hanser) 1985, S. 150.
- 16) Ebenda S. 109.
- 17) Baumann, Gerhart: Georg Büchner. Die Dramatische Ausdruckswelt. S. 127.
- 18) Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater. In: Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Bd. 2, S. 642—672.
- 19) Ebenda S. 655.
- 20) Ebenda S. 655f.
- 21) Büchner, Georg: Lenz. Studienausgabe. Hrsg. von Hubert Gersch. Stuttgart (Reclam) 1984. 以下、このからの引用は (GL 5) のように記す。尚、このテクストを選んだ理由は、第二部『レンツ』で詳述する。
- 22) 一九五八年八月、東京で小松川女子校高生殺人事件が起きた。犯人は在日朝鮮人二世の季珍宇で、彼は手記にこう書いている。「私をして事件を起こさせた動機は、いまなお自分の気持ちを探求しても判らない。私の行動が私の意志によって行なわれたものでなければ、これをどう判断すれば良いのか。私は当時の自分を考えるとき、はたしてそれが自分であったのだろうかと奇妙な想念に捕われ、そして最後には忌まわしい不気味な気持ちがおおうのを感じるのである」。季は犯行の際に自分の意志を越えた力の存在を確かに感じた。だからこそ彼は後になって、「はたしてそれが自分であったのだろうか」という戸惑いを残しているのである。季の身の上で起こったことは決して特殊なことではない。東京拘留所の元医官で多数の殺人犯と直接対話した経験を持つ加賀乙彦は、彼らの多くが、「絶えずその瞬間を不思議に思っていた。人は、さまざまな心的葛藤のすえに、人を殺す。しかし殺したあと再び日常生活に戻っていき、自分の犯した行為を、何か自分とは無関係なもののように、言ってみれば非現実の出来事のように回想するのである」と述べている。

- さらに現実起きた殺人事件を素材に狂気の問題を追求したフーコ編の『ビエールリヴェールの犯罪』、身近なところでは、金属バット殺人事件等のルポルターージュや吉村昭の小説『仮釈放』等が手がかりとなる。また、公判記録や裁判の傍聴も役に立つ。むしろここでは、探偵小説に類する作りものの作品は役立たない。朴隣南編『季珍宇全書簡集（新人物往来社）1979、手記（その三）42頁。加賀乙彦：犯罪ノート（潮出版）1981、154頁。ミッシェルト・ノコ編：ビエール・リヴェールの犯罪——狂気と理性。岸田秀・久米博訳（河出）1975。佐瀬稔：金属バット殺人事件（草思社）1985。吉村昭：仮釈放（新潮社）1988。
- 23) Büchner, Georg: Brief an die Braut. Gießen, nach dem 10. März 1834. In: Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch—kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd. 2. Hrsg. von W. K. Lehmann. München (Hanser) 1971, S. 429.
- 24) Büchner, Georg: Brief an die Familie. Straßburg, den 1. Januar 1836. a. a. O., S. 451f.
- 25) Ebenda S. 452.
- 26) Büchner, Georg: Brief an Gutzkow. Straßburg, 1836. a. a. O., S. 455.
- 27) ヘーゲルの「現実的なものは理性的であり、理性的なものは現実的である」というテーゼに対して「ビュヒナーは学生時代、「仮借なら、時には傲慢なきまけり」を回付ついでこの記録がある」。Luck, Ludwig Wilhelm: Mitteilungen Ludwig Wilhelm Lucks aus Schul— und Universitätszeit. (11. Sept. 1878 an Franzos). In: Georg Büchner. Sämtliche Werke nund Briefe. Hrsg. von Fritz Bergemann. Leipzig (Insel) 1968, S. 590f.
- 28) スピノザの『エチカ』、定理十五・十六・二十・二十九・三十に拠る。スピノザ：エチカ——倫理学——島中尚志訳（岩波）1978。
- 29) Büchner, Georg: Probestellung. Ueber Schädelnerven. Gehalten in Zürich 1836. In: Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch—kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd. 2. Hrsg. von W. K. Lehmann. München (Hanser) 1971, S. 293.
- 30) Ebenda S. 296.
- 31) スピノザ：前掲書、定理三六、証明。
- 32) Wittkowski, Wolfgang: Georg Büchner. Persönlichkeit. Weltbild. Werke. Heidelberg (Winter) 1978, S. 62.

- 33) Ehbenda S. 62.
- 34) 八杉龍一：進化学序説（岩波）1965° 38—39頁。
- 35) Buchner, Georg: Dantons Tod. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd. 1, S. 5—75. Hrsg. von W. K. Lehmann. München (Hanser) 1969. 217—219頁の引用は場面番号を本文中に記す。
- 36) シェークスピア：ハムレット。福田恆存訳（新潮）1968° 216頁。
- 37) シェークスピア：マクスス。第一幕七場から第二幕二場まで。福田恆存訳（新潮）1968° 492—498頁。
- 38) Stellmacher, Wolfgang: Grundfrage der Shakespeare—Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. In: Wege der Forschung. Bd. 559. Strum und Drang. Hrsg. von Manfred Wacker. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1985, S. 116f.
- 39) ヒュムボルト：Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther. In: Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese. München 1982. S. 7—124. 217『ハムレット』からの引用はこの版に従う（GW 7）のちの略は本文中の引用箇所の後を記す。
- 40) 従来の代表的な『ヴェルテル』論であるグンドルフ、ルカーチ、シュタイガー、ツィンマーマン等の論は、この若い農夫のエピソードを無視するか軽視した。最近になって、フュレホルン、シンクス等がこのエピソードに注目し始めたものの、その観点は「連帯」（フュレホルン）もしくは「同情」（シンクス）といったゲーテの倫理的側面を強調することに限定されている。詳しくは「拙論『ヴェルテル』の中の若い農夫のエピソード」で述べた。Gundolf, Friedrich: Goethe. Berlin 1916. S. 162—184. Lukács, Georg: Die Leiden des jungen Werther. In: Georg Lukács: Werke. Bd. 7.: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied/Berlin 1964. S. 53—68. (zuerst 1936). Staiger, Emil: Goethe. Bd. 1.: 1786—1849. Zürich 1952. S. 147—173. Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. Bd. 2. München 1979. S. 167—212. Fülleborn, Ulrich: „Die Leiden des jungen Werthers“ zwischen

- aufklärerischer Sozialethik und Büchners Mitleidspoesie. In: Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1984. S. 20—34. Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980. 拙論:『ヴェルテル』の中の若い農夫のエピソード。「ゲーテ年鑑」第三三卷(日本ゲーテ協会)1991' 55—73頁。
- 41) ヴェルテルは、第一信で「街それ自体は不快だ。しかしこのまわりには自然の言ひようのない美しきなある」(GW 8)と書いてゐる。ゲーテは、「一七七一一年、得業士として、故郷の町で弁護士を開業し、翌年春、ドイツ帝国最高法院で実務を見習うため、ヴェッツナーにももむいた」。手塚富雄:『世界文学小辞典』伊藤整他編集(新潮)1966' 289頁。
- 42) Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Gesammelte Schriften I—I. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hersg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, S. 123—201.
- 44) Gerhard, Melitta: Die Bauerburschen—Episode im "Werther". In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11. 1961 (zuerst 1916), S. 61. この論は一九一六年に出た。しかし、若い農夫のエピソードに関してこの論を越えるものは現在でもないと考え、敢えて援用する。

Georg Büchner.

– „Die Literatur, die mit den Worten  
des Mörders anfängt.“ –

Erstes Buch: „Woyzeck“

Toshio Kawahara

Diese Abhandlung erklärt, daß „Woyzeck“ mit den Worten des Mörders anfängt und darauf beruhend gemacht wird. Dafür wird zuerst der Stoff, „die zwei Gutachten des Hofrats Clarus zum Fall Woyzeck“, erläutert. Diese sind eigentlich gerichtliche Dokumente, deshalb werden darin die Worte des Mörders im Konjunktiv I ganz genau so aufgeschrieben, wie er sie wirklich gesagt hat. Wie der Täter über seinen Mord spricht, und wie Clarus alles interpretiert, was der Täter sagt, wird im Zusammenhang mit dem Werk vorgestellt.

Dann wird das Drama analysiert. Hier kommt es darauf an, in welcher Art und Weise der Autor auf den Worten des Mörders beruhend sein Werk schafft. Das wird in der Analyse jeder Szene konkret gezeigt. Der wichtigste Punkt ist, daß Büchner der Chronik sehr treu, eben *Wort für Wort* folgend, „Woyzeck“ schreibt. Nicht nur die Worte, sondern auch der Kontext. Der historische Woyzeck hat über sein Leben und seine Mordtat in seinem eigenen Kontext geredet. Dieser Kontext wird unverändert direkt in Büchners Werk hineingebracht. Dieses Drama wird nämlich auf dem Grund der Worte des Mörders und auf dem Grund seines Kontexts gebildet. Dieser Kontext ist weder logisch noch objektiv, man kann ihn absurd nennen. Aber der historische Woyzeck hat gewiß mit *dem elementarischen Sinn* etwas, was normalerweise unsichtbar oder unhörbar ist und daher rational nicht zu interpretieren ist, in der Wirklichkeit sehr konkret fühlen und damit etwas Schreckliches ahnen können. Clarus, der Vertreter der damaligen bürgerlichen Gesellschaft, betrachtet dies als typisch abergläubische Vorstellungen eines Ungebildeten. Aber Büchner nimmt alles, was der Mörder gesagt hat, und macht damit, genauer gesagt, mit den Worten und dem Kontext des Mörders, im Drama die Kontinuität und die

sich entwickelnde Notwendigkeit. In dieser Hinsicht wird hier Klotz, der „Woyzeck“ als typisch „offenes“ Drama definiert, kritisiert.

Letztens wird der literaturgeschichtliche Hintergrund des „Woyzeck“ untersucht. Dafür wird zuerst die Kunsttheorie in „Lenz“ ausgelegt, und dann werden Shakespeares „Macbeth“ und Goethes „Bauerburschen-Episode in ‚Werther‘“ aufgenommen und betrachtet, denn der Held von „Lenz“ nennt dort diese beiden Namen als die, die seine Kunsttheorie verwirklichen. Zum Schluß wird es klar gemacht, daß die Kunsttheorie, die Natur wie im Spiegel ganz genau so, wie es ist, wiederzugeben, das literarische Verhalten, eben *Wort für Wort* der Chronik treu folgend das Werk zu schaffen, der Standpunkt, von der Seite des Mörders den Fall zu sehen, und das Thema, von irgendeinem unsichtbaren Wesen getrieben und ohne die Freiheit des eigenen Willens einen Menschen zu töten, alles von Shakespeare und Goethe überliefert und von Büchner gründlich entwickelt wird.

平成6年12月12日印刷  
平成6年12月20日発行 (非売品)

編集兼発行者 広島大学文学部  
東広島市鏡山1-2-3

印刷者 (有)高橋膳写堂  
広島市中区千田町3-2-29