

広島大学文学部紀要
第五七卷特輯号二

(一九九七年十二月)



ビューヒナー研究 (三二)

—殺人者の言葉から始まった文学—

第二部 『レンツ』 (2/2)

河原俊雄

ビューヒナー研究 (三)

―殺人者の言葉から始まった文学―

第二部 『レンツ』 (2/2)

河原俊雄

第二章 作品論

中盤の山頂の場面以降結末まで¹⁾

主人公レンツは始めにいた場所に戻った。そしてそこは、「ひっくりかえった壺」の中だった。中盤の山頂の場面の分析で確認したこの出来事を念頭に置くと、中盤以降の短篇の展開がかなりわかりやすいものになる。主人公は、「ひっくりかえった壺」の中に一人きりで入り、これ以降、その中から抜け出せず、やがて、永遠にそこに閉じ込められるのだということを経階的に自覚していく。この流れをつかめば、一見不可解な主人公の言動の一つひとつから、それなりの必然性や発展性が見えてくる。

まず、中盤の山頂の場面のすぐ後に配置された主人公とオーベルリンの会話である。この前の場面で、死んだ子供は生き返らなかつた。そのことはレンツにとつて、フリーデリーケがこの世から消えてしまうということの意味した。しかし彼はまだ、「深淵の縁に」(am Abgrund, GL 22)とどまっている。なぜなら、フリーデリーケが死んだと思つたのは予感や直感からだけであり、この域を越えるものではないからである。実際に彼は確かめてはいないし、確証もない。フリーデリーケの死それ自体を報せる客観的事実がまだ一つもないのである。だから、身近なところからそれを確認しようとする。それが、中盤の山頂の場面のすぐ後に来るオーベルリンとの会話である。

ラヴァーターに会うためにスイスに行ったオーベルリンが旅から帰って来る。その道中でさまざまな人物と彼は会い、新しいことを耳にしているはずだ。その中に、フリーデリーケの消息に関する情報ももしかしたら含まれているかもしれない。レンツにはその思いが強くあつた。だからオーベルリンの帰りを待ち構えていた。そしてオーベルリ

ンが帰って来ると、荷を解くのを見ているのもどこかしく、早速、フリーデリーケの消息について問う。

「それから彼は急に親しみを込めて、あの女性は どうしているのかと尋ねた。何のことだかわたしには分からない、でもどんなことであれ君を助けてやりたいし何とか力になってあげたい、でも場所や細かな事情や人物について教えてくれなければ、とオーベルリンは言った。レントツの答えは断片的な言葉ばかりだった、ああ、彼女は死んだんだ！ まだ生きてるんだらうか？・・・」(GL 23)

ここでレントツが「あの女性」と言っているのは、フリーデリーケのことである。そして彼が知りたいのは、その女性が生んだのか、それともまだ生きているのか、この一点だけである。しかし数から棒にこんな言い方で聞かれても、オーベルリンには何のことだかさっぱりわからない。当惑するだけである。これは、当たり前だろう。いくらオーベルリンでも、まさかここでレントツが自分の恋人の死を直感しているなどとは、どれほど想像をたくましくしても所詮無理というものだ。しかしレントツの方に見れば、そんなことに構ってはいられない。事は切迫している。一刻も早く事実を確認したい。それに、である。たとえ落ち着いて事細かに話したとしても、オーベルリンに理解してもらえただらうか。これは、「行かなければ」とレントツが口走った時のオーベルリン夫人との会話でも同様であった。レントツが喋れば喋るほど、相手はますます当惑する。レントツの話は相手にとっては突拍子もないことばかりで、その脈絡が一向につかめない。原因は、いつもレントツの側にある。自分の予感や直感だけをもとにしてレントツがものを言っていることにある。他者にはわかりようがないのだ。このため、主人公と他者との会話はいつも成り立たない。必然的に、先に引用したようなちぐはぐな形になる。

ここでも、『レントツ』の主人公と『ヴォイツェック』の主人公は似ている。この二人は、予感や直感といった「原

始的な感覚」に大きく左右されて動いている。彼らの言動を決定している要因は、基本的にはいつもこの「原始的な感覚」だけであると言ってもいい。その彼らの脈絡からすると、自分たちの言葉や行動は「一貫している」(konsequent)。しかし彼ら以外の他者にはこの脈絡がないから、二人の言っていることがまったくわからない。客観的・合理的な他者の視点から見れば、この二人の主人公の言動はいつも辻褃が合わず「一貫していない」(inkonsequent)。この違いを述べたのが、以下の文であろう。

「彼は猛烈なスピードで人生をかけ抜けた、そして誰かが何か、一貫していない、一貫していないと言っていると、一貫している、一貫していると彼は言った、それは救いようのない狂気の、永遠に続く狂気の深いミゾだった。」

(GL 28)

レントツは言う。自分の人生は「一貫している」と。そして他者は、それを「一貫していない」と言う。そしてその両者の間には、「救いようのない狂気の、永遠に続く狂気のミゾ」(die Klüft unretzbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit)があるという。この「救いようのない狂気」とは、この短篇では「was」に関する妄想だと考えられる。『ヴォイツェック』でも、これはやはり同様であった。二人の主人公は、彼らに固有の「原始的な感覚」で「was」の気配を濃厚に感じ取っている。しかし他者にはこの感覚が働かないから、その「was」の切迫した恐怖や不安は伝わらない。畢竟、「was」に関する妄想があるかぎり、他者との間には常に深い「ミゾ」ができる。しかもこの「was」に関する妄想は、一度思い浮かべばどこまでも付きまとい永遠に消えない。それはまさに、「救いようのない」、「永遠に続く」妄想なのだ。だから、一旦この妄想に取りつかれてしまえば、他者との「ミゾ」は永遠に続くことになる。「救いようのない狂気の、永遠に続く狂気のミゾ」とは、こうした意味であろう。

結局、「was」の妄想に苦しめられたまま、彼らはいつまでも孤立した状態にとどまることになる。

こうした理由で、旅婦りのオーベルリンと話は通じず、結果的には何の確証も得られなかった。オーベルリンをただ困惑させただけだった。しかし確証が得られないからといって、より正確に言えば、フリーデリーケが死んだという報せはともかく聞かなかったというだけで、レンツは安心した訳ではない。フリーデリーケの死は確実だと彼は思っている。そしてこの思いは彼の頭にこびり付き、決して消えない。そもそも、オーベルリンに聞いてフリーデリーケの死の裏付けを取ろうとすること自体、自らの破滅の決定的な証拠をつかもうとする自暴自棄の衝動からであった。短篇の記述に従えば、それは、「深淵の縁に」いて、「何度も何度もその深淵の中を覗き込み、その苦しみを繰り返そうとする気違いじみた欲望に駆られた」(GL 221.) 果ての行為だと見なせる。確証が得られても得られなくても、レンツが「深淵の縁に」いることには何ら変わりがない。

さらに注目すべきことに、オーベルリンとのこのやりとりは、ビューヒナーの創作ではない。身近で死んだフリーデリーケという名の少女が復活しなかったことで、「遠いところ」にいるフリーデリーケの死を確信し、その直後に、旅婦りのオーベルリンに自分の恋人だったフリーデリーケの安否を確認する。これは、オーベルリンの記録に忠実に従ったものである(OA 462)。実在のレンツの心の中では、少女が生き返らなかったこととフリーデリーケの安否について人に聞くことが密接につながっていた。こんな心の動きは、よほど注意しないかぎり見過ごしてしまう。五感を超えた感覚のことを念頭に置かぬかぎり、まず理解できない。通常なら、見たり聞いたりして確かめてから事実を受け入れるのが順序であろう。しかし実在のレンツは、見ても聞いてもいないのに人の死を直感してしまい、その証を後で求めようとする。やるべきことが、あべこべなのだ。そして実在のレンツのこの脈絡が、この短篇の脈絡になっている。この短篇の流れがつかみにくいのは、実在のレンツのこうした不可思議な心の動きを基本にしているからである。

いずれにしても、子供が生き返らなかつたことでレンツは徹底的に打ちのめされた。この後、彼は荒れる。結婚の約束までした女性に死が迫っていることを事前に察知していたのに、結果的には彼は何もできなかった。ヴァルトバッハにとどまっていただけだった。おそらくこの自責の念からであろう、自らを殺人者だと彼は言い、オーベルリンに鞭を渡しこれで自分を打つと頼む。そして夜は眠れず、一晚中唸り声をあげ、フリーデリーケの名を呼んでは中庭を走り抜ける。これだけではない。翌日になると、彼は窓から飛び降り腕を脱臼して、オーベルリンにその腕を引張ってくれと頼みに来る。もう、一人にしておくのは危ない。放っておけば何をするかわからない。そこでオーベルリンは、自分のいない時には人に頼んでレンツを常時監視しておく体制を整えた。しかしその監視の間を見てレンツは逃げ出し、死んだ少女の墓へ行き、その後では、近くの村で、自分は殺人者だから縛れと言いつ張って土地の者を困惑させる事件を起こす。この間のレンツの言葉や行動 (GL 24・26) は、オーベルリンの記録をほぼ全面的に取り入れている。その順番も記載事実の内容に忠実に従っている。少女が生き返らなかつたことで實在のレンツは荒れた。立て続けに起きているこれら一連の行動は、その直後の彼の内面の動揺を如実に示している。フリーデリーケがこの世から消えてしまうと直感した後、これを境に、實在のレンツの精神は実際に急速に荒廃して行った。そして、これらの出来事の中でビューヒナーはそのまま取り入れた。

しかし、これら一連の出来事の間にも、やはり、いくつか注目すべき作者の創作箇所がある。その一つが、レンツがいきなり「退屈」(die Langeweile) について嘆く部分である。

「やあ、牧師さん、おわかりになりますか、退屈！ 退屈！ ああ、こんなにも退屈、なんて言ったらいいのかも
う全然わかりません、この壁にもうありとあらゆる形を全部描いちゃいました。」(GL 24)

実在のレンツがこのように退屈を嘆いたという記述はオーベルリンの手記にはない。それではなぜ主人公はここでいきなりこんなにも「退屈」を感じるようになったのか？「退屈」ばかりではない。オーベルリンを「不気味な目で」見つめながら、彼はさらにこんなことまで言い放って困らせる。

「おわかりになりますか、やはり今何か閃いたんです、夢でも見てるのか、それとも醒めているのか、これが区別できさえすればいいんです、おわかりになりますか、本当にそうなんです、いっしょに調べてみましょうよ。」(GL 25)

夢でも見ているのか、それとも醒めているのか、それがわからない。レンツはなぜここでこんなことをいきなり言い出したのだろうか？

これらを解く鍵が、前節で述べた老婆の語る童話にある。中盤の山頂の場面で、レンツは「ひっくりかえった壺」の中に入った。その中は、空っぽで、真っ暗で、何も無い (Leer, dunkel, nichts)。彼はその中に一人きりである。当然、そこにいれば何をしたらいいのかわからない。恐ろしく退屈になると考えても無理はなからう。しかも、その中はいつも真っ暗で静まりかえっているのだから、「夢でも見てるのか、それとも醒めているのか」容易に区別がつかない。レンツが今、「ひっくりかえった壺」の中に一人きりで閉じこめられていると想定すれば、一見謎めいた彼の言葉がたどころに理解できるようになる。これを逆から言えば、「ひっくりかえった壺」の中に主人公が一人きりであることを想定して、主人公の言葉を作者は繰り出している。

このことは、次の文でもまた裏付けられる。

「……まわりの風景が彼を恐がらせた、それがあまりに狭かったので、いろんなものにぶつかるとはならないかと怖れた。」(GL 26)

主人公は暗闇の中にいる。そこでは音も聞こえない。だから、まわりの空間が途方もなく広いようにも思えるし、逆に、少しでも歩けばすぐに何かにぶつかってしまうほどに狭く感じることもある。むしろここは、実際には山の中を彼が歩いている時の場面で、あたりには光もあれば音もあり、付き添い人までいる。しかし彼が心で感じるまわりの風景は、まさにここに書かれてある通りであり、その風景は、取りも直さず「ひっくりかえった壺」の中の風景なのだ。この記述も、もちろん、オーベルリンの手記にはない。「ひっくりかえった壺」の中に主人公が一人きりでいる様子を伝える部分は、すべて作者の創作である。

しかし、こうしたこと以上に、「ひっくりかえった壺」の中に主人公が一人きりで閉じ込められている状態を何よりも簡潔明瞭に表現するものがある。それが、ここに出て来る詩である。

ああ、神よ、あなたの光の波の中、

あなたの燃えるような白昼の独房の中、

目覚めていればこの目は傷つく、

いったい夜はもう来ないのか？

(O Gott in Deines Lichtes Welle,

In Deiner glüh'nden Mittags Zelle

Sind meine Augen wund gewacht,

Wird es denn niemals wieder Nacht? (L 25)

問題は、この詩の中に出て来る「独房」(Zelle)という言葉である。この言葉に関して、シャオプは次のような解説をしている。「ルートヴィッヒ・ビューヒナー以来、これまでのどの編纂者にも異議を唱え、ゲルツシュはこの『Zelle』を『Helle』の誤植だとは見なさず、『出来事から来るレンツの強迫観念と対応する』メタファーと見る」²⁾この解説は重要である。ここからはっきりすることは、グツコーの版ではもともと「Zelle」と印刷されていたのに、「ルートヴィッヒ・ビューヒナー以来、これまでのどの編纂者」もこれを「Helle」の誤植だと決め付けていたということである。そしてゲルツシュが一九八四年になって、初めて、この「Zelle」を原典通りそのままテキストに採用した。その事実が、この解説から明らかになる。何ということであろうか。レーマンも含めた歴代の『レンツ』のテキストの編纂者たちは、原典を勝手に解釈して改竄し、そのことに気づかぬままであったのだ。

しかも、これを「Zelle」(独房)と取るか、あるいは「Helle」(明るさ)と取るかは些末なことではない。『レンツ』の内容を把握する上で重要な手助けとなる。短篇『レンツ』のこれまでの流れから見れば、主人公はこの段階で、「ひっくりかえった壺」の中に一人きりで閉じ込められた。それを、「Zelle」(独房)という言葉が一言で的確に表現してしまう。この言葉はまさに、主人公レンツの今の状況をきわめて簡潔明瞭に表現する効力を持つものなのだ。

「H」と取るか「Z」と取るか、それが些末事ではない理由はここにある。

さらに、この詩自体にとっても、この「Zelle」という言葉は大切な機能を果たしている。この詩の歌う世界には神の「光」があふれている。しかしこの「Zelle」という言葉には、その神の世界全体を牢獄と強引に規定しようとするレンツの激しい反感が込められている。神の豊饒な光をレンツが呪い撥ね付けていることが、この「Zelle」と

いう言葉で初めて鮮明に表われる。そしてこの「Zelle」が起点となって、三行目・四行目の「目覚めていればこの目は傷つく、／＼といった夜はもう来ないのか？」という句が出て来る。つまり、「Zelle」という言葉は、詩の前半と後半をしっかり結び付ける紐帯としての機能も担っている。だからもし、この「Zelle」(独房)を「Helle」(明るさ)と取ってしまえば、神の「光」に対するレンツの激しい反感が詩の前半ですっかり消えてしまえばかりではなく、同時に、後半への展開の足場をこの詩は失うことにもなる。ルートウィッヒ・ビューヒナーはおそらく、詩の前半の雰囲気とは馴染まないとの判断からこの「Zelle」を「Helle」の誤植だと見たのであろう。この処置は、明らかに、異質なものをこの詩から排除するという方向だ。しかしこの詩は、まさに、神の「光」を異化するこの「Zelle」という一言に意味がある。この一言がこの詩を支え、この一言がこの詩の顔つきを決定する。その語を削れば、この詩はたちどころに凡庸になってしまう。

しかもこの詩は、これまでの短篇の流れ全体を受けとめるという役割も担っている。この詩の中にある神の光(Gott in Deines Lichtes Welle, 筆者強調)というのは、短篇の序盤でレンツが闇の中から探した神の「光」と同じものである。レンツは一旦は、その「光」によって完全に救われたと思いついた。しかし作者はその場面の最後で、レンツがいる状況は、月の光を除けば冒頭の夕暮の山頂の場面と何ら変わりがないことを記していた。そして、中盤の山頂の場面では、まさにその月の光を主人公は徹底的に嘲笑する。それが、「そして天は愚かな一つの青い目玉で、月はまったく馬鹿げた格好でそこに浮いていた、愚直にも」というメルヒェンの文体で書かれたあの文である。ここで主人公は、それまで信じていた神の「光」などまやかしかつであることを思い知り、神の「光」と月の光を同列に並べ、月を嘲笑することで神を嘲笑した。その嘲笑が、この詩にまで流れている。つまり、中盤でのメルヒェンの文体がここでは詩の形式に変わったただけなのだ。この詩にある「燃えるような白昼の」(In Deiner glühenden Mittags Zelle, 筆者強調)光とは、中盤の山頂の場面での月の光と同様、レンツにとって神の「光」と同等のものである。そして

今の主人公にとっては、その神の「光」は愚かさを通り越し、鬱陶しいだけである。どれほどあたりが神の「光」で満たされているようが、レンツは光も音もない空っぽの「独房」(Zelle)にいたのであり、神の「光」など、ヴォイツェックの言葉を借りれば、「糞の役にも立ちゃしねえ」(Das thut nix)。むしろ、その横溢は彼の神経を逆撫でするもので、腹立たしいだけである。この詩には、その怒りがある。神の「光」に対する毒々しいまでの敵意と呪いがこの詩には盛り込まれている。だからこそ、牧師のオーベルリンはこの詩を聞いて「ムット」(unwilling, GL 25)したのだ。となれば、この詩の中にある神の光(O Gott in Dienes Lichtes Welle)とそれを呪い撥ね付ける「Zelle」という言葉との対立は、この短篇の序盤・中盤の展開を引き継ぎ受けとめるものであることが明白になる。この「Zelle」という一言には、これまでの主人公のすべての思いが込められているのだ。その「Zelle」を「Halle」と取れば、詩の核が失われるばかりではなく、この詩をこの箇所位置いた作者の意図が、ぼっさり削り取られてしまふ。

中盤の山頂の場面から程なくして主人公が訴えた退屈、夢の中にいるのか目覚めているのか区別できないという思い、山を歩いている時の閉塞感、そして詩の中に出て来る「独房」という言葉。これらはいずれも、主人公が「ひっくりかえった壺」の中にいることを示している。しかし、この時点では、その中に入ってからまだ間もない。それに、フリーデリーケが死んだという確証は相変わらずまだ何もない。だから、この状態が永遠に続くのだという思いは、この時にはまだなかった。言ってみれば、未確定の状態にいた。しかしこの直後、決定的なことが起こる。それが、「ヒエログリフ」(Hieroglyphen, 謎の文字)によってフリーデリーケの死を主人公が確信してしまうという出来事である。

「翌朝、彼は陽気な顔をしてオーベルリンの部屋に入って来た。さまざまなことについて話した後で、並み外れて

やさしく彼はこう言った、牧師さま、ぼくがあなたにお話したあの女性は死にました、はい、死んだんです、あの天使のような人は。・・・どうしてそれがわかったんですか？・・・ヒエログリフです、ヒエログリフ・・・、そしてそれから天を仰ぎ、そして繰り返した、はい、死んだんです・・・ヒエログリフです。その後は彼からも何も聞き出せなかつた。」(GL 26f.)

ここに出て来るレンツの言葉は、まさに「一言一言」(Wort für Wort)、オーベルリンの記録からそのまま転載したものである(OA 468)。「ヒエログリフ」が何を意味するのか、それ自体はここではさほど重要ではない。これは、ヴォイツェックの言う「草の縞模様」(一場)とか「茸の作る模様」(八場)とかと同類のものと解して構わない。問題は、実在のレンツがそれを通して、「遠いところ」にいるフリーデリーケの死を動かしがたい事実としてここで受けとめてしまったという点である。客観的な確証など彼には要らなかつた。彼女の死を彼に直感させたものが「原始的な感覚」ならば、彼女の死を不動の事実として彼に確認させるものもまた、「原始的な感覚」である。「はい、死んだんです・・・ヒエログリフです」、そう断言する彼に迷いはない。実在のレンツにとって、この「ヒエログリフ」が、フリーデリーケの死を裏付ける、充分な確証となつたのである。

この出来事は、この短篇にとつても決定的な意味を持つことになる。これで、「遠いところ」にいるフリーデリーケの死を「原始的な感覚」を通して知るといふ一連の出来事に決着が付く。つまり、主人公レンツが彼女の死の確証を得たことよつて、この短篇の冒頭からずっと続いていた「was」を中心にした出来事の全体が終わるのだ。この決着によつて、「ひっくりかえつた壺」の中に主人公が永遠に閉じ込められることが確定する。もう二度とその中から彼は抜け出せない。なぜなら、主人公はここで、フリーデリーケの死を確実な事実として受けとめてしまつたからだ。そしてここが分岐点となり、これ以降の短篇の展開は、空っぽで真つ暗で何もない「ひっくりかえつた壺」の

中に一人きりで永遠に閉じ込められるのがわかった時、人はどうなるのか、それをできるかぎり精密に具体的に描くことに焦点が絞られる。

まず、この出来事の直後の文である。

「彼の状態はそのうちますます絶望的なものになっていった、オーベルリンのそばや谷の静寂から得ていた安らぎのすべてが消えた、彼が利用しようと思っていた世界には途方もなく大きな一本の亀裂が走った、彼には憎しみもなければ、愛もなく、希望もなかった、恐ろしい空虚だけだった、そしてその空虚を満たそうとする拷問のような苛立があった。彼には何もなかった。」(GL 27)

フリーデリーケがこの世から消えた。一番恐れていたことが起こった。それをレンズは「原始的な感覚」を通して知ってしまった。これによって心のありかを彼は失い、この世に一人きりでとり残される。その彼を救うものは、天にもこの世にも、もうどこにもない。心の中は空っぽで、フリーデリーケが消えた後の心の隙間を埋めるものなどありようがない。「恐ろしい空虚」(eine schreckliche Leere)とは、この彼の心の中を表現している。そこは、空っぽで、真っ暗で、何も無い (leer, dunkel, nichts)。まさに、「ひっくりかえった壺」の中である。さらに、彩り鮮やかな色彩と様々な音に満ちていた世界からは「ひっくりかえった壺」の壁によって遮断され、壁の内側も、それこそ、空っぽで、真っ暗で、何も無い。「途方もなく大きな一本の亀裂」(ein ungeheurer Riss)とは、世界と彼とを遮断する「ひっくりかえった壺」のこの壁のことを別の言い方で表したものにすぎない。心の中も、まわりの世界も、空っぽで、真っ暗で、何も無い。彼は今、その「空虚」の中にいる。そこにはもう、出口は一切ない (ausweglos)。

そう想定すれば、ここに出て来る「恐ろしい空虚」という言葉が、きわめて具体的でリアルなものとなる。その中で彼は一人きりだ。人間なら当然、不安になる。そしてこの不安から、やみくもになって、その「空虚」をなんとかして埋め尽くそうと必死にもがく。しかしそれも徒勞。どう足掻こうが、それを埋め尽くすものなど「彼には何もない」(Er hatte nichts. 強調は作者)。焦れば焦るほど、その分だけますます苛立ち、絶望ばかりが深まる。この繰り返しの中で、人間の精神の平常の安らぎなどすべて消し飛んでしまうのは当然であろう。それはまさに、拷問にかけられぐいぐいと身と精神を苛まれるのに等しい。つまり、右に引用した文は、「ひっくりかえった壺」の中に主人公が一人きりで完全に閉じ込められたと自覚した直後の状態を記したものだと思なせるのである。

そしてこの文に続けて、この短篇はこの後、「ひっくりかえった壺」の中に閉じ込められている主人公の心や体の激しい動きが連続して描かれていく。この間、段落の切れ目はない。右に引用した「彼の状態はそのうちますます絶望的なものになっていった」という文から結末の一つ前の段落まで、ゲルツシュ版では一気に続く。このこともまた、作品解釈に微妙な影響を与える。というのも、「ヒエログリフ」によってフリーデリーケの死を主人公が確信した後、その後の彼の心の状態をこの長い段落でビューヒナーは一息で描こうとしているからである。そこに、従来の版のように段落の区切りを入れてしまえば、フリーデリーケの死の確定と主人公の心や体の動きとの関連が不鮮明になり、レンツの異様な言動が脈絡のない突飛な断片として宙に浮いてしまう。レンツは狂人ではない。彼にはいつも彼なりの脈絡がある。そして、その彼の脈絡に沿って作者は短篇を書き進めている。通常の短篇の概念など持ち出して段落を勝手に寸断することは許されないのだ。この長い段落には、全体として一つのまとまりがある。この段落の冒頭で、主人公が「ひっくりかえった壺」の中に完全に閉じ込められたことを作者はまず明示した。そしてその後で、その中に永遠に一人きりで閉じ込められることを知った人間の精神の動きを恐ろしいまでのリアリズムで徹底的に描こうとしている。その途中で切れ目を入れたりすれば、この段取りが台無しになる。ここは一気に続くのだ。そしてこのこ

とを確認しておけば、「ヒエログリフ」でフリーデリーケの死の確証を得た直後に、主人公の精神が狂気すれすれの状態にまで追い込まれたという脈絡が見えてくる。つまり、主人公の言動の一つひとつに必然性が見えてくるのである。

そのレンツの狂気まがいの言動である。作者はまず、「自分のしていることには意識はあった、しかしその自分を強引に動かすものは内面的な本能だった」(Was er tat, tat er mit Bewußtsein und doch zwang ihn ein innerlicher Instinkt. GL 27) という断り書きを入れる。そしてこの後で、主人公の心と体の動きを一つひとつ具体的に描き出す。レンツは、一人きりでいる時も、人と話している時も、絶えず何かしゃべっていなければならない「欲望」(die Gelüste)に急ぎ立てられる。そして言葉に詰まると、「言いようのない不安」(eine unbeschreibliche Angst)に襲われる。一人でいたり本を読んだりする時はもっと悲惨で、考えが一つのこと引かかってしまい、そこから抜け出せなくなり、この混乱状態の中で、自分のまわりのすべてのものと頭の中で思うまま交流しようとする「底無しの衝動」(ein unendlicher Trieb)を覚える。あるいはまた、家を逆さまに引っ繰り返してみたり、人の服を着せたり脱がしたり、いちばん馬鹿馬鹿しい悪戯を想像してみても楽しみ、思いつけば何であれ直ぐさまやってみたりという「抑えがたい衝動」(ein unwiderstehlicher Drang)に駆り立てられる。果ては、猫としばらく睨み合った末に猫めがけて頭から突っ込んで行くという狂態まで演ずる。短いながら、この間の描写はすさまじい。

レンツはここに至ると、自分で自分をもはやまったくコントロールできなくなる。彼は、自分の意志では抑え切れない「内面的な本能」に動かされる一つの完全な操り人形と化す。しかし、なまじ自分のしていることに対する意識があるものだから、この人形は、自分の体がひとりでに犯してしまう数々の醜態とそれを見ている自分の意識との間で無残に心が引き裂かれる。そして少しばかり落ち着き平常の自分自身に帰れば、レンツは自らを深く恥じるのだ。しかしいくら恥じたとしても、それらの衝動を抑え込むことなど彼には到底できない。この一連の描写をまとめる形

で作者はこう書いている。

「元来、彼自身がそうしているのではなかった、それをするのはある強力な自己保存本能だった、まるで自分が二つに分裂し、一方が他方を救おうとして、自分自身に呼びかけているような気がした。」(GL 28)

ここでも作者は、再度念を押すように、「元来、彼自身がそうしているのではなかった」(Eigentlich nicht er selbst tat es, [...])と書き、この時の主人公を動かしているものが「ある強力な自己保存本能」(ein mächtiger Erhaltungstrieb)であることを強調する。言い方を変えれば、これら一連の行為には主人公の「意志の自由」(die Freiheit des Willens) がまったく関与していない、そのことを、作者は繰り返し我々に伝えようとする。

この部分に相当する箇所はオーベルリンの手記には一切ない。会話の途中で言葉に詰まって絶句するとか、考えが一つのこと引っかかってしまい抜け出せなくなるとか、頭の中で想像したものに次から次へと心を奪われてしまったり、猫に頭から突っ込んで行くとかの状態に実在のレンズが陥ったという記述は、オーベルリンの手記にはどこにも見当たらない。すべてが作者の創作である。

しかし、この創作箇所には別の素材があると考えられる。というのも、この箇所とびたりと対応する記述がクルールの鑑定書にあるからである。それは、次のようなクラールスの論である。

「暗くて同時にカッカした心の気分、人への物怖じ、孤独への愛、頭の朦朧とした状態、一つのことをじっくり考えていくことを長く続けるという尋常の力の減少、放心、そしてじっくり考えること全般に対する一瞬の不能、あるいはまた、無意識の内にわき出て来るイメージ、つまり、どれほどの意志の力を以てしてもしばしば抑え切れない混

濁した想像力のとりこになること、こういったものは単にヒポコンドリーの症候で、これらは、最も尊敬すべき、最も才気あふれた、最も活動的な男たちでの数限りない経験が教えるところによれば、分別の自由な使用を少しも制限するものではないし、あるいは、それをまったく消し去ったりするものでもない。」(G 523)

これは、實在のヴォイツェックが陥ったという「思考の空白状態」についてクラールスが判断を下す前に、前置きのような形で自分の見解を述べた部分である。このクラールスの論と、ビューヒナーの創作箇所との対応を検討してみたい。

右のクラールスの論でまず注目したいのは、「無意識の内にわき出て来るイメージ、つまり、どれほどの意志の力を以てしてもしばしば抑え切れない混濁した想像力のとりこになること」(Beschäftigung mit unwillkürlich sich aufdringenden Bildern, einer trüben Einbildungskraft, deren man sich oft mit aller Kraft des Willens nicht erwehren kann, [...])と、この言葉は、短篇『レンツ』の以下の描写と深く関連する。

「一人でいたり本を読んでいたりと、さらにひどかった、彼の精神的活動のすべてが一つの考えに引っかかってしまう時があった、知らない人物のことを考えていたり、その人物を生き生きと想像したりしていると、まるで自分がその人物になったような気がしてきた、彼はすっかり混乱し、そういう時には、自分のまわりのすべてのものと精神の中で思うまま交流しようとする底無しの衝動を覚えた、自然も人間も、オーベルリンを除いてはすべてが夢のように、冷たい、彼は家を引っ繰り返してみたり、人間に服を着せたり脱がしたり、一番気違いじみた悪戯を考え出したりして楽しんでいた。時々、物事を実行に移そうとする抑えがたい衝動を感じた、そしてその後で恐ろしいしかめっ面をした。」(GL 27f.)

短篇の描写は実に具体的である。しかし、その内容を客観的な、というよりも科学的な視点から観察してみると、クラールスの論とのつながりが見えて来る。「知らない人物のことを考えていたり、その人物を生き生きと想像したりしていると、まるで自分がその人物になったような気がしてきた」り、「家を引っ繰り返してみたり、人間に服を着せたり脱がしたり、一番気違ひじみた悪戯を考え出したり」するのは、クラールスの言葉で言えば、「混濁した想像力のとりこになる」状態である。これらは明らかに、「無意識の内にわき出て来るイメージ」に主人公レンツがすっかり心を奪われてしまう状態を表している。そして、その「混濁した想像力」を主人公は制止できない。「底無しの衝動」、「抑えがたい衝動」といった短篇の中の言葉は、その「混濁した想像力」が主人公の意志とは別の強力な本能に駆り立てられた心の動きであること、つまり、クラールスの言葉で言い直せば、「どれほどの意志の力を以てしてもしばしば抑え切れない」ものであることを示している。「その後で恐ろしいしかめっ面をした」との一行は、これを補うものであろう。どれほどの意志の力を以てしてもしばしば抑え切れないからこそ、主人公は後になって「しかめっ面」をするのだ。となれば、ここまでは、クラールスの先の論の内容を、ビューヒナーが短篇という形で具体的に翻訳し直したものだと考えられる。クラールスの論も、短篇の描写も、つまるところ、「混濁した想像力のとりこ」になってしまいう人間の精神状態を扱っていると思ふのである。

さらにこれに付随して考えられるのが、「思考の空白状態」について供述した實在のヴォイツェックの言葉である（G 518）。彼はこの状態に陥ると、「しばしば頭がぼーっと」になると言う。これをクラールスの言葉に直すと、「頭の朦朧とした状態、一つのことをじっくり考えていくことを長く続けるといふ尋常の力の減少、放心、そしてじっくり考えること全般に対する一瞬の不能」といった調子になる。そしてビューヒナーは、おそらくこれを、会話の途中で言葉に詰まって絶句するという形でこの短篇で表現したのであろう。そして實在のヴォイツェックはこの状態に陥ってしまえば、「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」と

供述している。この供述は、この短篇では、「彼の精神的活動のすべてが一つの考えに引つかかってしまう時があった」という文で、ほぼ全面的に取り入れられていると考えられる。さらに実在のヴォイツェックは、この状態がひどくなると、「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」と述べている。この供述内容は、短篇では猫との格闘に相当する。短篇では、その相手が人から猫に変わっただけだ。つまり、『レンツ』のこの場面での最後に置かれた猫とのすさまじい格闘は、実在のヴォイツェックが説明する「思考の空白状態」の最終段階を、ビューヒナーが彼なりに翻案したものだと思えるのである。そうすると、右に引用した『レンツ』の箇所は、実在のヴォイツェックの言葉を下敷きにし、これに忠実にもとづいて創作されたとの可能性が濃厚になる。

「思考の空白状態」についてのクラールスの論との対応。そして、「思考の空白状態」を説明する実在のヴォイツェックの言葉との関連。これらを一つずつ比較し検証してみると、短篇『レンツ』のこの場面の記述は、明らかに、クラールスの鑑定書を素材にしたと確定できる。

しかもこの場面の創作には、クラールスへの批判が明瞭に認められる。クラールスは、まず例によって、「こういっただけものは単にヒポコンドウリーの症候」であるとの病名を付ける。そしてその後で、「これらは、最も尊敬すべき、最も才気あふれた、最も活動的な男たちでの数限りない経験が教えるところによれば」という断り書きを入れ、専門家としての睨みを利かせる。ここには、専門家が論理ではなく権威で人を圧倒しようとする姿勢がチラつく。そして結論は、「分別の自由な使用 (Der freie Gebrauch des Verstandes) を少しも制限するものではないし、あるいは、それをまったく消し去ったりするものでもない」との断定である。短篇の主人公が「ヒポコンドウリー」かどうか、その判断はクラールスの趣味に任せるしかない。しかし、よくよく考えてみれば、実在のレンツは当時の文壇を代表する教養人である。一般的に言えば、「最も尊敬すべき、最も才気あふれた、最も活動的な男たち」の一人であることは間違いないからう。その実在のレンツをモデルにしたこの短篇のこの場面で、「分別の自由な使用」が著しく制限

されたり、あるいは、まったく分別が消え去ってしまう状態にいる主人公をビューヒナーは描く。人前で猫との格闘はその典型となろう。ということは、「最も尊敬すべき、最も才気あふれた、最も活動的な男たちでの数限りない経験が教えるところによれば」という専門家としての自らの権威をひけらかしたクラールスの言葉を、ビューヒナーはまさに逆手に取り、この短篇のこの場面で真正面から彼に反論したことになる。つまり、『レンツ』のこの場面の創作箇所は、クラールスの先の論を意識し、これを徹底的に批判する意図で書かれたものだと見なすことが可能となるのである。

しかもクラールスの論へのこの批判は、ビューヒナーの文学にとって重要な意味があった。『レンツ』のこの場面の描写は、「内面的な本能」がどれほど強力なものであるか、人間の「意志の自由」などとは関わりなくその本能がどれほど人間を強制的に引きずり回すものであるか、それを具体的に表現することに絞られていると見ていい。そしてこれを表現することは、『ヴォイツェック』でも最も重要なテーマであった。ヴォイツェックはこれに駆り立てられて殺人を犯し、マリーはこれに縛られて情事から抜け出せなかった。二人とも、「内面的な本能」に拘束され、分別が消えたままの状態で動いている。そして『レンツ』でも、このテーマをこの場面でビューヒナーは再び繰り返し、レンツが本能に操られた一つの人形になってしまふ様子を具体的に表現する。ということは、ヴォイツェックやマリーが無教養な人間で、レンツが当時の文壇を代表する教養人であるという違いなどビューヒナーにとっては何の意味も持たなかったことになる。

ところがクラールスの先の論は、これとは逆に、ヴォイツェックが他の人間とは違っていることを問題とし、この違いにこそ、まさにヴォイツェックに法律のおよび道徳的な罪がある根拠を見ようとする。クラールスのこの考え方がさらに明らかになるのが、自らの論を補足する形で述べた以下の論述である。

「不機嫌、自分自身に対する不満、他者に対する疑念や不信や苦痛、ちょっとしたきつかけで不当な怒りの暴発に向かうピリピリした状態等、こういうものは、医者としての経験に従えば、血行障害、ヒポコンドゥリー、痔等の病を患う者にはあまりにしばしば表れる現象であるから、彼らの中に、犯罪的な行為へと向かう回避しがたい必然性や盲目的な本能的な衝動を見出すことなどできない、何故なら幾千もの人間たちは同じような不機嫌な状態にいる時でも法律のおよび道徳的な枠の中で自らを抑えるすべを心得ているのであるから。」(G 528f.)

「医者としての経験」が教えるところによれば、血行障害、ヒポコンドゥリー、痔等の病を患う者ならばしばしば不機嫌な状態に陥ることがある。しかしそのたびごとに犯罪に向かう「回避しがたい必然性」(eine unvermeidliche Nothwendigkeit) やら「盲目的な本能的な衝動」(ein blinder instinktiver Trieb) やらを認めていたらとんでもないことになる。普通の人間であればそれらの病を抱えていても誰だって抑えているのではないか。しかしヴォイツェックは抑えられなかった。だから彼には法律的にも道徳的にも罪がある。これが、クラールスがここで最も言いたかったことであろう。ここには明確に、『ヴォイツェック』論で紹介した「一部文人や医学系の教官たち」が唱えた自然衝動説³⁾に対するクラールスの反論が認められる。この彼らの論の基本は、犯罪行為の中に「行為の必然性」(eine Nothwendigkeit des Handelns) を認めることであった。そしてクラールスは、その「行為の必然性」をここで否定したのだ。そもそもクラールスの論の眼目は、ヴォイツェック事件のケースでは、「激情的な衝動を抑えること」が犯人には可能であったかどうかを明らかにすることであった。⁴⁾しかしここに至ると、それを通り越して、犯罪的な行為へと向かう「回避しがたい必然性」や「盲目的な本能的な衝動」全般を矮小化して否定しようとするところにまで深入りしている。ヴォイツェックには衝動を抑えるのが可能であったか不可能であったかという問題を発展させて、ここでは、「回避しがたい必然性」や「盲目的な本能的な衝動」そのものまで否定しようとする一般論にま

で至っている。

そして問題は、まさに、クラールズがここで用いたこの「回避しがたい必然性」や「盲目的な本能的な衝動」という言葉である。短篇『レンツ』の先の場面に出て来る「内面的な本能」(ein innerlicher Instinkt)、「欲望」(die Gelüste)、「底無しの衝動」(ein unendlicher Trieb)、「押さえがたい衝動」(ein unwiderstehlicher Drang)、「ある強力な自己保存本能」(ein mächtiger Erhaltungstrieb)という用語は、すべて、クラールズがここで用いた「回避しがたい必然性」あるいは「盲目的な本能的な衝動」という言葉に集約できる。ビューヒナーが短篇『レンツ』の場面で用いた言葉は、いずれも、クラールズが用いた先の二つの言葉と正確に対応しており、同じ内容をさす言葉となっている。ということは、用語の側面から見ても、ビューヒナーはクラールズと同じ土俵に立ち、クラールズを真正面から批判したことになる。つまり、クラールズの言葉に即して言えば、ビューヒナーは『レンツ』のこの場面で、「盲目的な本能的な衝動」を抑えることは教養人のレンツにも不可能なのであり、彼もまた本能的な衝動に操られるだけで、そこには、「回避しがたい必然性」があるということを表示したのだと考えられるのである。

こうした点を考慮すれば、この場面での主人公の扱い方には実に深い意味がある。ここには、人間に対するビューヒナーの根本的な見方が鮮明に現われている。短篇『レンツ』のこの箇所を書くにあたり、ヴォイツェックやマリールとレンツとの間にビューヒナーは本質的な差異をつけなかった。レンツもまたこの二人と同じように、「盲目的な本能的な衝動」をまったく抑え切れず、その「回避しがたい必然性」に身も心も縛られ、「分別の自由な使用」を完全に制限されている。教養があらうとなかろうと、人間が状況次第で本能に操られる人形と化してしまう点ではこの三人には何ら変わりがない。つまり、同じ人間だと見ていた。これは丁度、若い農夫とヴェルテルの関係と似ている。若い農夫のなかにある自然の衝動や本能と同じものが自分の中にもある、ヴェルテルはそう強く感じた。そして、人の分別など根こそぎ奪い取ってしまうほどにそれらが強力なものであることにも気づいた。そしてこれが下地となっ

て、自分と農夫が同じ人間であることを彼は認識する。そのヴェルテルの認識がビューヒナーにもある。そのことが、『ヴォイツェック』と『レンツ』のここでの比較でも明らかになるのである。

そして実際、「人間の自然には恐ろしいまでの共通性がある」とビューヒナーは手紙の中で明言している。⁵⁾『ヴォイツェック』と『レンツ』の主人公の違いをではなく、双方の主人公たちを突き動かす本能や衝動といった「人間の自然」(die Menschennatur)の「恐ろしいまでの共通性」(eine entsetzliche Gleichheit)を具体的に表現する。そのことは、ビューヒナーの文学の本質に関わる問題でもあったのだ。無教養な人間と「最も尊敬すべき、最も才氣あふれた、最も活動的な男たち」との違いを強調するクラールスの論への批判が、ビューヒナーの文学にとって重要な意味を持つ理由は、ここである。

主人公レンツは「ひっくりかえった壺」の中に完全に閉じ込められた。そこで騒ぐのは、体の中の本能と頭の中で勝手にのさばる想像ばかりだった。彼はそれらに促されて絶えずしゃべり続け、思いつけば何でも即刻実行してみたくなる衝動に駆られた。これらの様子を外から見れば、彼は狂人と変わりが無い。しかし彼は今、かすかな光もわずかな音もない「独房」にいる。ここをしっかりと把握しておけば、これらの行為の「回避しがたい必然性」が容易に見える。それらはすべて、光も音も消えた「独房」の中でじっとしていることに耐え切れなくなって「盲目的な本能的な衝動」に駆り立てられた果ての行為なのだ。そうなれば、レンツを狂人だとは簡単には断定できなくなる。この状況に置かれれば人間ならきつとこうなる、そうした「人間の自然」の普遍性がここには確かに認められる。

しかも忘れてはならないのは、これらの行為の最中でもレンツには常に「意識」があるという点である (Was er tat, tat er mit Bewußtsein. GL 27)。衝動に振り回されている時にも、その自分を見つめるもう一人の醒めた自分がある。だからこそレンツは苦しむ。この意識すらも何かに呑み込まれてどこかに消えてしまえば、それこそ完全な

狂人であり、それと共に彼の苦悩もすべて消える。しかし意識は執拗に醒めている。自らの状況が悲惨になればなるほど、彼の意識はますます鋭敏になる。それゆえに、苦しみばかりがいよいよ深まることになる。結局彼は、狂気がいの行為を抑えることもできず、かといって、完全な狂人にもなりきれない。ビューヒナーがここで描こうとしているのは、そうした主人公の精神状態である。

この段落に出て来る「発作」(die Züfälle)も、この精神状態で起こるものだと見なければならぬ。

「夜の発作は恐ろしいまでに激しいものになっていた。眠り込むにはぎりぎりのところまで苦勞しないと駄目だった、眠る間際にもまだあの恐ろしい空虚を満たそうと試みていた。その後、眠りと覚醒の境界で彼は恐ろしい状態に陥った、彼は何かぞっとするようなものに、何かすさまじいものにぶつかった、狂気が彼に取り憑いた、恐ろしい悲鳴をあげ、汗びっしょりで、彼は飛び上がった、そしてやっとだんだんと自分を取り戻した。」(GL 28)

眠り込むときに発作が起こるのは、眠気とともに意識が薄らいでしまうからである。もし眠り込んで意識が消えてしまえば、自分自身などどこかに連れ去られ跡形もなく永遠に消えてしまう。彼にはその不安が強くなる。かといって、いつまでも眠らないままではいられないよ、安らぎは遠ざかる。発作は諸刃の剣である。消えかかる意識を呼び戻し自らの存在をぎりぎりのところで支え保とうとする強烈な自己保存本能である一方で、束の間の安らぎすら彼から剥脱する自己破壊的な本能でもある。「ひっくりかえった壺」の中にいる彼はそこまで追い込まれた。そしてこの状態がさらに深刻になる。それが以下の文である。

「昼間でもこの発作が彼を襲った、その時には発作はさらに恐ろしいものになった、というのも、これまでは明か

りが発作から彼を守ってくれたからだだった。そんな時には、自分が一人きりで存在しているかのような気がした、世界はただ自分の空想の中にしかなく、自分の他には何もなく、自分は永遠に呪われたもの、サタンであるような気がした、自らの身と心を苛む想像を抱え込んだまま一人きりで。」(GL 28)

発作には元来、意識が消えかかるのを阻止する働きがあった。その発作が激しさを増しここに至ると昼夜を分かつた彼に襲いかかる。ということは、逆から見れば、昼間でも彼の意識が消えかかる時が多くなったということであろう。これはしかし、当然の成り行きである。「ひっくりかえった壺」の中にいけば昼も夜もない。いつも真っ暗だ。眠る間に意識が薄らぐのと同じ現象がいつだって起こる可能性がある。昼夜の区別なく発作が頻発し激化するようになったのは、「ひっくりかえった壺」の中にそれだけ長く彼がいたためであり、必然的な結果だと見ていい。そしてこの発作の繰り返しの中で、「ひっくりかえった壺」のなかに閉じ込められている自分の存在を否応なく彼はひしひしと感じることになる。「そんな時には、自分が一人きりで存在しているかのような気がした、世界はただ自分の空想の中にしかなく、自分の他には何もなく・・・」(Es war ihm dann, als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sei nichts, als er...; GL 28)という文は、その際の主人公の感覚をとらえている。「ひっくりかえった壺」の中に一人きりで閉じ込められている状態が長く続き孤立感が一段と深まったからこそ、彼はここでこう感じたのだ。見方を変えれば、この文は、「ひっくりかえった壺」の中に自分だけが一人きりでいるという状態がいよいよ固定化し恒久的なものになると感じ始めた瞬間の主人公の心の変化を明瞭に表現している。短篇の中で時間は直線的に流れている。そしてその経過に応じて、主人公の心の動きは段階的に急速に変化している。

進行したのは発作だけではない。ひとり歩きの想像もまた止めようがない。「自らの身と心を苛む想像を抱え込んだまま一人きりで」(allein mit seinen folternden Vorstellungen)という右の引用の最後の句は、前に述べた「混濁

した想像力のとりこ」になつてしまふ状態との関連を明示している。しかし、これもまた今となつては彼の存在を支えるものであろう。なにしろまわりには何もないのであるから。そして束の間であれ想像に氣を奪われていけば、少なくともその間はあたりの「恐ろしい空虚」のことは意識しないですむのだから。発作もひとり歩きの想像も、あたりの空虚に呑み込まれそうになる彼の存在を支え保とうとする本能の働きのためであると考えられる。しかしそれとても狂気すれすれのところまで彼を追い込み、彼にしてみれば拷問を受けるのに等しい。となれば、「ひっくりかえった壺」の中で自らの存在を彼はどう支えればいいのか。いつも眠らずに意識を覚醒させ、消えそうになる自分の意識を見張り続けていなければならぬのか。それとて限界があるだろう。彼はもう、一人きりでは身と心を支え切れない。

オーベルリンの懐に飛び込んだのはこうした経緯からであつた。レンツは「底無しの苦悩の表情を浮かべて」オーベルリンにこう言う。

「でもぼくが、もしぼくが全能者であれば、分かっていただけですか、もしぼくがそうだとしたら、人が苦しんでいる姿をぼくは黙って見ていられないでしょう、ぼくだったら救つてやります、救つてやるでしょう、ぼくが欲しいのは、そう、安らぎだけです、安らぎだけなんです、ほんの少しの安らぎと眠れること、それだけなんです。」(GL 29)

ここは大詰。レンツの苦悩が最も深まる部分である。「ひっくりかえった壺」の中にいる彼を救うものは、この世にもあの世にも、もうどこにもいない。何もかも死んでしまった空間の中で一人きりで自らの存在を彼は支えている。そして終盤のこの箇所でも、老婆の語る童話と短篇『レンツ』とのパラレルな関係が再び現われる。主人公レンツ

はこの「ひっくりかえった壺」の中で、なんと、子供のように泣くのだ。

「そして彼が少しばかり落ち着くと、子供が悲しんでいる時のようだった、彼はしゃくり上げて泣いた」(GL 28)

童話の結末間近には、「そしたらこの世はひっくりかえった壺だった、それで本当に一人ぼっちだった、その中にその子は座って、そんで泣いた」(「…」 war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint [...]) という件りがある。そして短篇『レンツ』の結末間近のこの部分でも、主人公は「ひっくりかえった壺」の中に一人きりで閉じ込められ、「子供が悲しんでいる時のように」(wie der Janner eines Kindes)、「しゃくり上げて泣いた」(「…」 er schlochte, 筆者強調) という文が出て来る。序盤、中盤と、老婆の語る童話と短篇『レンツ』は完全なバラレルな関係にあった。そして、この終盤でも、童話の子供と短篇の主人公は重なる。

そうなると、オーベルリンに向かってレンツが嘆いた先程の言葉は、そのまま童話の子供の嘆きともなる。ここで彼は、童話の子供に代わって神に対するあの子の思いを代弁している。しかしここでいくら嘆こうが、いくら訴えようが、どうにもならない。「ひっくりかえった壺」の中から救い出してくれる神はもうどこにもいない。童話の子供がそうであったように、レンツもまた一人だけで取り残され、見捨てられたままだ。そうした状態にいる彼が欲するものは、今では、「ほんの少しの安らぎと眠れること」だけでしかない。しかし「恐ろしい空虚」に対する不安はますます募り、その不安に比例して発作は激しさを増し疲れ果てた彼の体に鞭打つように襲いかかる。不安と発作の間で彼は片時も休めない。それらにいつも追いつてられ、自分が自分ではないような状態の度合いはますます深刻になる。いよいよ土壇場である。もう、安息の場はどこにもない。

「彼がこの間絶えず行なっていた中途半端な自殺の試みは、本気だとは言えなかった、死への願望はほとんどなかった、彼にとつて、死の中に安らぎも希望もなかった、それはむしろ、不安の恐ろしさが極限まで達した瞬間とか、無と隣り合わせのぼーっとした安らぎの瞬間に、肉体的苦痛によって自分自身を取り戻そうとする試みだった。そういう瞬間とは別に、自分の精神が何かある気違いじみた観念に乗ってどこかに行ってしまう時の方が、まだしもずっと幸福な瞬間だった。そこにはとにかくわずかな安らぎがあった、それに彼の錯乱した目つきは、救いを求めて飢えているあの不安、落ち着かないでおろおろするあの永遠の苦しみ、あれ程にはすさまじいものではなかった！ たびたび彼は壁に頭を打ち突けた、あるいは、その他の方法で激しい肉体的苦痛を自分の体に与えた。」(GL 29)

自分の存在に対する意識と、その意識もろとも彼の存在を呑み込もうと常に彼を脅かし続けるまわりの「無」(Nichtssein)。そのせめぎ合いのなかで、意識を覚醒させ自分の存在を取り戻し確認する。自殺の試みはこのためだと言う。しかしそのせめぎ合いの中でたとえ意識が勝ったとしても、今度は、その意識そのものがまさに自らの孤立した状態を彼に痛感させることになる。この苦しみからの救いは狂気の中にしかないのか。救いを求めておろおろするよりは、狂気の方がまだしもいいとレンツは思う。「自分の精神が何かある気違いじみた観念に乗ってどこかに行ってしまう時の方が、まだしもずっと幸福な瞬間だった。そこにはとにかくわずかな安らぎがあった」、ここにはその書かれている。しかし、その安らぎとて一時のこと。我に帰り意識が目覚めれば、囚われの身同然の思うに任せぬ自分の存在を一層強く認識することになる。

そして、ゲルシュ版ではここで初めて段落が切れる。つまり、「ヒエログリフ」を通してフリーデリーケの死を確信した直後に来る段落はここまで続いている。そうなれば明白であろう。フリーデリーケがこの世から消えたことが確実だと思つた直後から、主人公の心と体は急激に変化したのだ。その急激な変化をこの段落で作者は一気に描い

ている。原因はすべて、主人公レンツが「ヒエログリフ」によってフリーデリーケの死の確証を得たことにある。その因果関係が、ゲルツシュ版では鮮明に現われる。そしてこの因果関係がわかれば、レンツの心の中が急に真っ暗で空っぽで何もなくなってしまうことも、この世に一人きりでとり残されたような感覚も、狂気に取りつかれたようにうろたえ暴れ回ってしまう理由も、無理なく見えて来る。流れそのものは単純なのだ。恋人が死んだ。だから「恐ろしい空虚」を感じ、この世で一人きりだという感覚に圧倒され、心も体も耐え切れなくなってひとりで暴れ始めた。要約すればこんなところだろう。その過程を、この長い段落で恐ろしいまでに精密にビューヒナーは描いた。ゲルツシュの編纂したテクストを読むと、その大筋が初めて浮き上がって来る。

この後に続く段落では、主人公を包み込む「恐ろしい空虚」の測り知れない広がりや深さが強調される。レンツの精神はこの中でどこまで追い詰められるのか。「空気のものすごい重さ」(die ungeheure Schwere der Luft, GL 28)まで感じるようになったと彼は嘆く。「ほんとに何も聞こえないんですか、水平線全体の周辺で叫んでいるあのすさまじい声がほんとに聞こえないんですか？ 人が普通静寂と言っているあの声のことですよ」(GL 28)と彼は呟く。これらの嘆きや呟きは、一見、唐突で不可解で不気味に思える。しかし「ひっくりかえった壺」の中に彼はずっと一人きりでいる。それを念頭に置けば、唐突でも不可解でも不気味でもない。真っ暗で何も無い空間の中で何かの存在を感じるすべければ、自分の肉体だけだ。そうなれば、自分の身体の存在だけを否応なく常に意識し続けることになる。そしてここで彼は遂に、自分自身のその存在の重さを鬱陶しいとまで感じるようになった。それを具体的に表現したものが、「今やとうとう、空気のものすごい重さを感じるようになった」という言葉であろう。「あのすさまじい声」(die entsetzliche Stimme) というのも同じである。コトリとも物音がしない静まりかえった状態が長く続けば、いやがうえにも人はその静寂を意識し始める。そして一度意識してしまえばその意識は払拭できず、遂には、静寂そのものが人を威圧する「すさまじい声」となる。「ひっくりかえった壺」の中に長い間一人きりで閉じ込められている

と想定すれば、主人公の一見不可解で謎めいた言葉も何ら奇異なものではなくなる。これらの言葉が出て来る必然性が確実に見えてくる。逆から言えば、主人公のこれらの嘆きや呟きもまた、「ひっくりかえった壺」の中に一人きりで彼が閉じ込められ続けていることの証となる。

短篇のこちらあたりに相当するオーベルリンの記述はすさまじい。オーベルリン宅滞在の最後の一夜、つまり、シュトラースブルク出発前夜の実在のレントツの行動を記した箇所（OA 472-480）は、実に微に入り細に入っている。レントツは暴れる。オーベルリンもその家族もこの来客の狂暴な動きに極度に怯え、オーベルリン夫人に至っては、レントツが近付くすら恐がり彼が傍に寄ると扉にしがみ付くという始末である。この日、レントツは日中に飛び降り自殺を試みている。これは短篇にも取り入れられている。そしてその夜、一人にしておくレントツは何をするかわからないと恐れて、彼を監視してもらうためにオーベルリンは都合三人の人物を近所から呼び寄せている。つまり、複数の監視人に見張られたままの状態でヴァルトバッハ滞在の最後の一夜をレントツは過ごすことになったのだ。まわりの人間は、とにもかくにも、彼が自殺することを何よりも恐れた。しかし、この監視の中でもレントツはおとなしくはしていなかった。壁に激しく頭を打ち突けたり、はさみを見つけてはその刃を自分の胸に突き立てたりもした。挙げ句は、それを制止しようとした監視人たちと激しくもみ合うことにまでなる。まさに異様である。ヴァルトバッハ滞在の最後の一日のレントツの行動は、はたから見れば完全に狂ったとしか映らない。

しかし、実在のレントツは完全に狂ってしまったわけではない。オーベルリンはこの日、胸の内にある鬱憤を思い切ってレントツにぶちまける。あなたはわたしたちにとってはまったくの見ず知らずの人であった、けれど、わたしたちは温かく迎えてあげた。妻もまた、あなたの傷の手当てをしてあげた。それなのにあなたは自殺をすると脅かしてわたしたちを恐怖のどん底に突き落とす、と。するとレントツは心底謝ろうとするのだ。そして彼はその時こう言ったと

記録されている。

「奥さんも、奥さんのお腹の中にお子さんも、もしかしたらぼくは殺してしまったかもしれない。ぼくは自分の行くところで、すべてのものを殺してしまおう。」(OA 476)

自分で自分の行動の恐ろしさに身震いし、自分でも自分が不安になり、もうどうにも自分の身を始末できない。そこまで自覚しているレンツの状態をこの言葉は異様な迫力で伝える。実際、ビューヒナーが描き出すレンツ以上に、実在のレンツは「盲目的で本能的な衝動」に完全に振り回されていたのかもしれない。そして、その本能と意識との間にある分裂もまた、想像以上のものがあつたのかもしれない。確かに、ここには、フリーデリーケを殺したのも自分、母を殺したのも自分、だから自分は殺人者であると言い放つたレンツ特有のあの思い込みや物の言い方が認められる。しかしまた、レンツの自暴自棄的な衝動から来る言動が実際にあたりの人間を縮み上がらせたことも確かである。そしておそらく彼は、自らの身中にあるその狂暴な衝動に対する自覚が強くあつたからこそ、これをそのままオーベルリンにこういう言葉で説明したのであろう。

『レンツ』のテキストでは、この箇所に対応する部分は空白である。オーベルリンの右の記録をそのまま短篇の中に取り込もうとする意図がビューヒナーにはあつたのか、それともここはそのまま空白にしておくつもりだったのか、それはわからない。しかし、実在のレンツの行動は、この短篇に書かれてある以上に荒れ狂い、分別があるかどうかどころの騒ぎではなかつた。

★

そして結末である。この短篇の最終場面は、監視人付きの馬車で主人公がシュトラースブルクに送還される道中という設定になっている。ここの始まりは、こうである。

「彼らが谷を出て西に向かっている時、彼は馬車の中で冷やかな諦念を抱いたまま座っていた。どこに連れて行かれようが彼にとっては同じことだった、何度か悪路のために馬車が危険な目に遭った時も、彼はまったく落ち着いて座ったままだった、彼は完全に無関心だった。」(GL 30)

この間にもまた、主人公の心は急激に変化している。どうあがこうが、いくら救いを求めようが、「ひっくりかえった壺」に閉じこめられていることには変わりがない。それが彼にはわかったから、「どこに連れて行かれようが彼にとっては同じこと」になる。レンツはここに至ると、「ひっくりかえった壺」の中から抜け出せないことを悟り、脱出そのものを諦めてしまう。「冷やかな諦念」(kalte Resignation)とは、この諦めを意味するものである。「彼は完全に無関心だった」(「[...] er war vollkommen gleichgültig.) という文も、この諦めに対応している。あらゆる試みもすべて無駄であり、何をしようが何を思おうが、それらはすべて「ひっくりかえった壺」の中でのことである。これが続けば、何かを試みようとする意欲も当然消失する。すべてに「無関心」になったのは、このためであろう。時が流れたのだ。そしてレンツの心も変化したのだ。

この後、風景描写が来る。フィナーレを意識しての描写なのか。余韻を残すための情景描写なのか。しかし、この短篇にはそんなゆとりはない。主人公は、ここの最後の部分で完全に追い詰められ、行き着くところまで落ちて行き、さらにこの先どこまで下降するのかさえもわからない。明らかに、ここの場面で描かれている夕映えや満月の光に照らし出されて浮き出て来る詩的な光景と、主人公が今いる「ひっくりかえった壺」の中の風景とは正反対の極にある。

そして問題は、まさにそのコントラストである。このコントラストは、この短篇の中盤に出て来たあの詩を思い起こさせる。あの詩もまたそうだった。主人公を取り巻く世界は神の光の波で満たされていた。しかし彼はあの時、光が一切ない「独房」の闇の中にいた。だから、その白昼の眩しさが彼の目を傷付け、「いったい夜はもう来ないのか」と呪った。そしてこの詩はそもそも、少女が生き返らなかつた直後に山の上で月を嘲笑したあの主人公の気持ちに続いていた。さらに遡れば、主人公が説教をした日の晩に山の上で輝いていた「満月」(Volmond)の光とも関連している。眠りに落ちた主人公の上で冷たく輝く満月の光。それから、その満月の光に対する徹底的な嘲笑。そして、白昼の強烈な光に対する呪いの詩。満月の光も、白昼の光も、この短篇の主人公にとっては、神の「光」と同等のものだった。神の「光」そのものを意味した。そして主人公は、月の光を嘲笑することで神の「光」を嘲笑し、白昼の光を呪うことで神の「光」を呪った。その流れが、この最後の風景描写にもある。その流れがここまで流れて来て、ここで完結する。なぜなら、この描写で一際目に付くのが「夕映え」(Abendrot)の光と「満月」(Volmond)の光だからである。

「夕方、彼らはライン川の谷に着いた。彼らはだんだんと山から離れた、山は今、まるで濃紺の水晶の波のように夕映えの中に聳えていた、そしてその穏やかな波の上で夕暮の赤い光がきらめいていた、麓の平野一面には、ほのかに光る青みがかつた霧がかかっていた。シュトラースブルクに近づくにつれ、暗くなっていた、満月が高く昇り、遠くのものみなが黒くなり、近くの山だけが鋭い輪郭を保っていた、大地はさながら脚の付いた金色の酒杯で、月の金色の波が泡を立てながらそこに流れていた。レンツは落ち着いて外をじっと見ていた、予感もなかつた、衝動もなかつた、ただ、物の姿が闇の中に消えていくにつれ、漠然とした不安が彼の中で膨らんでいった。」(GL 30f.)

この文をざっと読めば、単なる情景描写、ロマン的な香りの漂う美しい夕映えと月明かりの光景、そう読み取れる。青みがかった夕暮の中で一際美しく輝く夕焼けの赤い光。その後でたち代わり現われた満月の金色の光。それは、波となり泡を立てながら酒杯さながらの大地へと注がれる。そのどれもが過剰なまでに豊かで美しい。しかしその夕映えの光も、その満月の光も、今のレンズにとっては何の救いにもならない。美しくて豊饒であればあるほど、レンズの心はそれらとは対照的に深く沈黙する。そしてこの時、レンズは実際に「独房」(Zelle)の中にいた。狭い馬車の中で監視人たちに絶えず脇を固められ、彼は本当に「独房」に閉じこめられている。まわりには夕映えとそれに続く満月の光の横溢。そしてレンズは「独房」の中。その状況は、まさに、あの詩が歌う状況とまったく同じではないか。

そして確かに、そのレンズを神は「独房」から解放したりはしない。レンズはここでも、夕映えや月の光を神の「光」と重ねて見ている。しかし、それらの光を彼はもう嘲笑したり呪ったりはしない。時が流れたのだ。今では、「ひっくりかえった壺」の「独房」の中に自分が永遠に閉じこめられることを彼は知っている。山の上で月を嘲笑したのは、「ひっくりかえった壺」の中に入った直後だった。そしてあの詩が出て来たのは、「ひっくりかえった壺」の中に閉じこめられてからまだ間もない時期だった。だからこそ、そこでは、人を救おうとしないで黙って見ている神に対する嘲笑や呪いがあった。しかしあれから時間が経っている。彼の心も変化している。そしてここでは、嘲笑や呪いはすっかり消えている。あたりの山影をくつきりと浮き上がらせる夕映えも、闇夜を鮮やかに照らし出す月光も、自分とはまったく無関係でそのまま放っておくという無関心の態度。「レンズは落ち着いて外をじっと見ていた、予感もなかった、衝動もなかった」。そう言い切るこの文には、もういかなる救済への期待も神に抱いたりはしないというレンズの固い心が表れている。救いを求めておろおろすることに彼は疲れたのだ。そして諦め、沈黙した。

救いはない。いつまでも自分は「ひっくりかえった壺」の中に一人きりである。レンズは諦めた。そしてこの諦念とともに、彼の内にある不安や衝動もまた消えて行く。確かに、先に引用した部分には、「ただ、物の姿が闇の中に

消えていくにつれ、漠然とした不安が彼の中で膨らんでいった」との一文がある。しかしこれは、不安の名残りのようなものである。そこには、序盤、中盤、終盤での不安のような鋭さはない。さらにまた、自分を救い出そうとするあの狂暴な衝動ですら、この最後の場面では衰えてしまったかのように見える。この変化は、これまでの短篇の経緯を思えばあまりに急激である。この間、実際の時間の経過は一日足らずである。しかし、この変化もまた当然であろう。これまで、この短篇で描かれて来た主人公の不安や本能的な衝動は、すべて、救いのかすかな望みがあればこそ湧き起こった。その救いを求めて、絶望的な状況の中でそれらは急激に膨れ上がり荒れ狂いもした。しかし、救いが完全に断たれていることを知ってしまったえば、もう湧き起こりようがない。そもそも、主人公の不安や衝動というものは、それがどれほど彼を苦しめるものであれ、結局は、生の真ん中へと彼を連れ戻そうとする根源的な欲求から生じたものだった。レンツ自らが認識していた通り、それらはずまところ、自らを救おうとする「自己保存本能」(ein Erhaltungstrieb) だった。しかし、それすらも消えてしまえば、もう、生への帰還の道は一切断たれてしまう。そして主人公は最後には、生とも死とも見極めの付かない宙ぶらりんの状態に一人きりで留まることになる。

あたりは、文字通り空っぽである。主人公の外にも内にも、生のありかを感じさせるものはどこにもない。そして彼はただ、自分がここにいるというその存在の重さだけを意識して、ともかくそこに居続けるしかない。

「彼の中にはしかしすさまじい空虚があった、彼はもう不安は感じなかった、欲求もなかった、自分の存在が彼にとってはどうにもならぬ重荷だった。……このように彼は生きていった。」(GL 31)

これが、この短篇の最後の文である。この結末は、主人公レンツが最後まで「ひっくりかえった壺」の中から逃げ出せず、今もなお、その中にいるということを表している。そして老婆の語る童話の結末はこうであった。「その子

は今でもそこに座ってて、そんで本当に一人ぼっちのままなんだよ」。終わり方が同じである。短篇『レンツ』も老婆の語る童話も、「ひっくりかえった壺」の中に主人公が今でも座ってて、「そんで本当に一人ぼっちのまま」で終わる。序盤、中盤、終盤とこの短篇は老婆の語る童話と完全なパラレルな関係を保っていた。そして、結末もまたこの短篇は老婆の語る童話に倣う。そしてこの結末を以て、短篇『レンツ』と老婆の語る童話とのパラレルな関係が完結する。

老婆の語る童話は短篇『レンツ』の原型 (Urtp) である。この原型に従って短篇『レンツ』は書かれている。ビューヒナーの比較解剖学の説に従えば、老婆の語る童話は「最も単純で原始的な形」であり、この童話はまさに、「根源的なもの、絶対に必要なものしかその中に現われないので、常に最も確実に導いてくれる」ものである。

作品全体の主題

短篇『レンツ』の流れに従い各場面を逐一見ていく。すると、この短篇には筋があることが明らかになる。

「遠いところ」にいるフリーデリーケの死に関して主人公はまず「何か」(某物)を感知する。これが、この短篇の発端である。そしてこれ以降、その「何か」は常に彼を脅かし続け、彼の心と体の動きを決定的に支配する。静寂を恐れ暗闇を恐がったのも、神の「声」と「光」に感動したのも、すべて、その「何か」から逃げるための途上で起きたことだった。そして、カウフマンとその婚約者の来訪が彼の心を再び騒がせたのも、結局、その「何か」のためだった。一度感じた「何か」は消えることなく彼の心に引っかかり続けていた。そして山小屋に泊まった日の夜、レンツは夢現つの中で、フリーデリーケの死を報せる「声」を聞き、「不気味な光」を見る。その直後に身近なところで起きた子供の死。彼にとってはこれは即、フリーデリーケの死を報せる合図となる。その子供の復活の奇跡を懸命に神に祈ったのは、祈ることで、「遠いところ」にいる死んでしまったフリーデリーケを生き返らせるためだった。

そして最後には、「ヒエログリフ」を通して彼女の死を動かしたい事実として確信してしまう。ここで、冒頭の場面で主人公が感じた「何か」を中心とした一連の出来事が完結する。その後は、愛する者が死んでしまった後の心の空虚、虚無感。「遠いところ」にいるフリーデリーケの死を感知する主人公の「原始的な感覚」の働きに焦点を当ててこの短篇の流れを追いかけてみれば、この短篇の各場面は緊密につながる。発端があり結末があり、その間には連続性と発展性がある。要するに、この短篇には筋があるのだ。

老婆の語る童話は、そのことを別の面から裏付けた。冒頭から結末の最後の一行に至るまで、老婆の語る童話と短篇『レンツ』は完全にバラレルになっていた。ビューヒナーが研究していた比較解剖学の概念を当てはめてみれば、この二つは、「原型」(Urtyp)とその「変態」(Metamorphose)という関係にある。この関係は、短篇『レンツ』の最深部に伏している筋を立証する際に有力な手がかりとなった。老婆の語る童話には、明らかに筋がある。一人の子供が親を失い、さびしさのあまり救いを求めて天をさまよい、結局、何も見つからずに地球に戻って来る。そしたらそこは、「ひっくりかえった壺」の中だった。この童話の筋が、そのままこの短篇の筋となる。短篇の主人公もまた、何もかもこの世から消えてしまうと始めに感じて、その恐ろしさのあまり救いを求めて神に縋るものの、結局は、その神ががらくたであることを知って始めにいた場所に戻って来る。するとそこは「ひっくりかえった壺」の中で、その中に一人きりで彼は閉じ込められ、最後までそこから抜け出せない。ともに、共通した筋を持っている。しかもこの筋には、始めから終わりに至るまでの整然とした順番(関連のある配列)があり、始めにいたところにまた戻って来るという「形式」があり、全体的に見れば、主人公が救いを求めて旅をするという「物語りの関連」がある。

しかし、この短篇に筋があるという説は、今のところ一つもない。それどころか、この短篇には筋がない、ということが「定説」になっている。その源をたどれば、グンドルフに突き当たる。彼はまず、『ダントンの死』についてこう言う。「この作品は気持ちを中心にしている。筋や性格にはない。それまでの劇作家にとって決定的な意味を持

つたこれらすべてのものは廃棄されて、劇的な瞬間、人間のここと今の自然発生的な様相の中へ解消される」⁷⁾と。そして『レンツ』については、『ダントンの死』が『ゲッツ』を越えて劇作で行なったことを、『レンツ』は『ヴェルテル』を越えて短篇で行なう。この短篇は形式や出来事の権限から気持ちを解き放ち引き上げ、「その瞬間瞬間の分離や高揚は『ヴェルテル』をはるかに越える」⁸⁾と。この論は微妙である。ビューヒナーの作品が、既成の劇や小説の形式の枠から完全に外れていることを彼はまず指摘する。そしてその特徴を、その時々主人公の自然発生的な「気持ち」(die Stimmung)の表現であると見た。これは、ビューヒナーの文学の本質を衝いていると言える。人間の自然の気持ちの動きを生きたまま再現することは、ビューヒナーの文学の眼目であった。しかしグンドルフは、主人公のその「気持ち」の動きが、「遠いところ」にいるフリーデリーケの安否と密接に関わっていることには目を向けなかった。「この短篇は形式や出来事の権限から気持ちを解き放ち引き上げた」(筆者強調)という彼の解釈は、その証左となる。ここでは、フリーデリーケの死を主人公が予感や夢や直感を通して知るといふ「出来事」が、驚くほどきれいに脱落している。別の言い方をすれば、「was」を中軸にしたこの短篇の中の「出来事」を彼の論はまったく無視している。

そして、一九二九年に出たグンドルフのこの論がもととなって、この短篇の断片的配列を強調するヴィーゼやバウマンの論が出て来る。まず、ヴィーゼはこう述べる。「そう、こう考えてもいいかもしれない。ここでは、あちこちに揺れ動く急激で度外れな曲折を通して、つまり、エクスタシーと虚脱、具象的なものと夢のようなもの、駆り立てられるような興奮と不気味なまでの落ち着きといった呆れるばかりの対立を通して、気持ちの瞬間の連続だけが表現されていると。そしてこれらは、語り手の高度な精密さで記述されたもので、この語り手にとっては物語りの関連などとして重要ではなく、たぶん、精密さそれ自身のために正確にしっかりと捉えたその時々個々の状況が問題なのであると」⁹⁾このヴィーゼの、「気持ちの瞬間」(der Stimmungsaugenblick)の連続だけが表現されている」(筆者強調)

という言葉は、明らかに、「気持ち」を強調したグンドルフの先の論の影響を受けている。そして彼は、「高度な精密さ」という自説をグンドルフの説に加えた。これもまた、短篇『レンツ』の重要な特徴を指摘している。この短篇は、人間の内にある自然の動きを可能ながり生きてそのまま正確に言葉で表現しようとしている。それはまさに、「高度な精密さ」で終始一貫した表現だと言える。しかしウィーゼもまた本質的にはグンドルフの説を踏襲し、「物語りの関連」を脇に置き、問題なのは「その時々々の個々の状況」であると述べる。しかしながら、彼がここで強調する「その時々々の個々の状況」というのは、場面分析で確認したように、まさに、フリーデリーケの死を主人公が感知する各段階に應じて発生している。ウィーゼ自身の言葉を借りれば、その一つひとつの状況は、「was」を中心にした「物語りの関連」の進行に沿って然るべき箇所それぞれ配置されている。その全体的な関連に、彼の論は一切触れていない。つまり、彼もまた、主人公の気持ちの急激な変化を近視眼的に指摘するだけで、この短篇全体を貫いているフリーデリーケの死についての「出来事」には目を向けなかった。

そして、パウマンである。彼はこの二人の論をさらに発展させる。「いかなるものにも惑わされることもなく手心も加えず狂気のジグザグの曲折が書き留められる。状況から状況へと移る時の唐突さ、予測の不可能性、関連のない配列。どの気持ちの状態も独立した場に入っている。『ヴォイツェック』の場面配列と同様、そしてこれは構成原理としてすでに『ダントンの死』で貫かれたものだが、ここでは、対立するものが互いにぶつかり合う¹⁰⁾。この論に至ると、筋などまったく問題ではないということが前面に押し出される。「関連のない配列」(eine Folge ohne Zusammenhang) という言葉が端的に示しているように、この短篇の場面配列には前後の脈絡もなく何らの必然性もないということが強調される。そして重要なのは、やはり、その時々々の「気持ち」のジグザグな(不連続な)動きなのだと言おう。

こうした論は、第一部の『ヴォイツェック』で扱ったクロッツの論と基底のところを通じている。そして批判され

るべき要点も、そこで述べたことと本質的に変わらない。グンドルフやヴィーゼやパウマンの論は、確かに、短篇『レント』の重要な特徴を正確に捉えている。この短篇の語りの形式でとくに注目されるのは、合理的で説明的な「筋」からの脱却である。これは間違いない。通常、我々が考えるごく一般的な十八・十九世紀の小説は、登場人物の瞬間の気持ちを一一定の枠に押し込めて整理し、これによって作品の中に一つの合理的な秩序を構成しようとする。これが、即ち、「筋」である。つまり、「筋」というのは、作品全体を統一して分かりやすくする反面、瞬間瞬間の気持ちの生きた動きを封じて殺してしまう作用も持つ。これに対して、ビューヒナーはこうした合理的で説明的な「筋」から離れ、瞬間瞬間の気持ちを生きたまま作品の中に取り入れた。この特徴が最も顕著に表れているのがこの短篇の冒頭の部分である。ここでは、主人公の瞬間瞬間の気持ちが続次から次へと唐突に表れては、たちまちのうちに消えていく。グンドルフを始めとしてヴィーゼもパウマンもおそらくこうした特徴に注目し、その結果、先に紹介した論に至ったのであろう。

しかし、この短篇を論じるとすればそれだけでは終わらない。ビューヒナーは合理的で説明的な「筋」を排した。これは確かである。そして、瞬間瞬間の主人公の気持ちを生きたまま精密に表現した。これもまた然り。なぜなら、現実には生きている人間の気持ちは、合理的な秩序などはみ出して自在に動くのが自然だからである。しかし、合理的な立場から見ればまったく無秩序のように見える主人公のその気持ちの動きには、全体から見れば、確固としたそれなりの独自の脈絡がある。漠然とした予感や不安、不意をつく夢、何かを暗示する身近で起きた出来事、謎の暗号。これらの一つひとつには関連があり、それなりの段階と順番がある。グンドルフやヴィーゼやパウマンの論は、この脈絡を完全に見落としたのだ。

しかも、主人公の予感や夢や直感等の「原始的な感覚」による脈絡というのは、作品の内容と緊密に関連している。もしもビューヒナーが客観的で合理的な筋道を付けて実在のレントの身に起きたことを語ったとしたら、それはその

まま、鑑定医クラールスが実在のヴォイツェックの身に起きたことを説明する方法と同じになる。つまり、合理的な筋道を付けて説明することなど元来不可能なものを、理性の枠組みの中へ強引に組み込み解釈するというやり方である。この方法に縋るかぎり、実在のレンツの身に起きたあの不可思議な出来事は現実通りには表現できない。客観的で合理的な形式のそれこそ極みであるクラールスの形式を徹底的に批判し、その形式から離れて一線を画す。それは、ビューヒナーがこの短篇で描こうとした内容と必然的に関連していた。

しかし、それでは、客観的で合理的な筋道を付けられないである出来事を短篇で語るとすれば、一体、いかなる形式を用いなければならないのか。一五〇年前以上に書かれたこの短篇が絶えず読み手を刺激し続けてきた理由の一つは、この問いにビューヒナーが一つの明確な答えを出したからである。

語りは、語ろうとする内容と一体になっていなければならない。語れば語るほど現実の出来事から離れてしまうとということがあってはならない。ビューヒナーはそこだけを考えた。そして、この内容と語りの関係を根本から見据えたのが、ドイツ文学ではヘルダーであった。ドイツ近代文学は、そもそも、文学の内容と表現との一体を考へることから始まったと言っている。一七六五年、『より新しいドイツ文学に関して』という論の中でヘルダーはこう述べている。

「文学においては、思考と表現は精神と肉体のようなものであり、決して切り離せない。」¹¹⁾

文学の内容と表現との関係は、「精神と肉体」の関係と同じである。精神と肉体が同一の体の中に宿るように、文学作品の中では、「思考と表現」が一体になっていなければならない。ヘルダーは、まず何よりもここを強調した。

それから彼はこの論をさらに押し進め、文学の表現手段としての言葉そのものに注目する。そして、もし詩人が文学を創作するとすれば、「彼は自分の言葉で書かねばならない」¹⁴⁾と提言し、この脈絡から、文学の表現手段としての母国語の重要性を説く。その後で、注目すべきことに、この母国語に関して次のように彼は発言している。

「子供があらゆる姿やあらゆる考えをすでに知っているものと比較するように、我々の精神は母国語のすべての方言 (alle Mundarten der Muttersprache) と呼応している。」¹⁵⁾

この論は、当時にあつてはかなり画期的なものであった。文学が高尚なものであり、高尚なものはすべてラテン語で書くという風潮があつた。そんな中で、方言こそが人間の精神に一番密着した言葉であるとの論を展開する。逆から言えば、方言以外はすべて借りものの言葉で、それらの言葉で表現した文学には根がない。ヘルダーは、『より新しいドイツ文学に関して』と題された論文の中で、そこを力説した。

今から思えば、ヘルダーのこの論は古びてしまったかのように見える。しかし、文学の表現手段としての言葉の問題はこれ以降もドイツ文学はずっと引きずることになり、二十世紀初頭になると、ホーフマンスタールが「帰郷者の手紙」(一九〇七年)でこの問題に再び真剣に向き合う。言葉は何も表現しない。精神と言葉との間には何のつながりもない。彼がこの作品で切々と嘆いたのは、内面の精神と言葉との関係が、「右手のしていることを左手は知らない」¹⁴⁾というバラバラの状態にあることだった。ヘルダーの言葉でこれを言い直せば、「精神と肉体」のように「決して切り離せない」はずの「思考と表現」が、帰郷者の見た「ドイツ人たち」の間では、見るも哀れに離れ離れになっていったということであろう。そしてこの帰郷者は、精神と言葉とが一体になる夢を過去と未来に渡ってひたすら追い求めるのだ。

言葉の問題は、時代を越えてドイツ文学の根底にある。そしてビューヒナーもまたこの問題に突き当たり、ヘルダーやホーフマンスタールと同様、この短篇を書くにあたり内容と語りが一体になるような言葉を求めた。その際に、クラールスが使う言葉と彼が絶ろうとする論理はビューヒナーにとって恰好の悪しき例となった。クラールスの言説とヴォイツェックの話し方とを突き合わせてみればいい。同じ出来事を語るにしても、双方のディスクールがいかに異なるものであるか、一目瞭然であろう。ヴォイツェックは現実起きた出来事を彼の言葉と彼の筋道で説明しようとする。そしてクラールスは、そのヴォイツェックの言葉と筋道を学術用語とラテン語を駆使して一つずつ矮小化し合理化する。ビューヒナーはその差異をきわめて正確に認識したのだろう。『ヴォイツェック』論で扱った見世物小屋の場面やドクターが登場する場面での言葉の用法や論理は、その認識の表れである。そこでは、学術用語やラテン語に飛び付きそれらをもとにした論理を得意気にしゃべりまくる人間たちの姿が辛辣な風刺を込めて描かれていた。その風刺の矛先は、間違いなく、クラールスを代表とする近代市民社会が好んで用いる言葉と論理へ向けられている。その一方で作者は、ヴォイツェックやマリーやアンドレアスの台詞を方言と民謡を基本にして組み立て、これらの人物が使うドイツ語の方言やその方言から生まれる脈絡が、香具師やドクターが口にするような借りものの外国語や浅薄な論理とはまったく異質なものであることを示した。「我々の精神は母国語のすべての方言と呼応している」、ヘルダーのあの主張は、『ヴォイツェック』では実に意識的に具体化されている。この劇の作者は、過敏なまでに、言葉の質の違いとその言葉がそれぞれに作り出す脈絡の質の違いを鋭く見抜いていた。結局のところ、クラールスに代表される近代市民社会の言葉と論理は、合理主義の狭い枠内で合理的な筋道を付けて出来事を説明するためにのみ機能し、合理主義の埒外にあるものは、基本的には、「無教養」・「迷信」で片付けてしまい相手にしない。従って、合理主義の枠内でいかに完璧な筋立てを作ったとしても、その「筋」は、合理的であればあるほど現実に起きた出来事には通用せず、現実とは似て非なる一つの架空の物語りとなってしまう。見世物小屋の場面で香具師の口上が頂点に

達した瞬間での馬のお洩らしや、ドクターのきらびやかな学説に水をさすヴォイツェックの小便が、その実例である。香具師やドクターの言説がいくら立派でも、その言葉と論理では、たかが小便一つですら満足に説明できない。そのことを、ビューヒナーはいとも鮮やかに暴き出した。彼にとつて、クラールスが書いたあの鑑定書は、近代市民社会が信奉する合理主義の形式が作り出す架空のストーリーの一つの典型だった。

とすれば、いったい他にどんな形式があるのか。實在のレンツの身に起こったこと、それをそのままその通りに表現できる形式。それがいいのか。ビューヒナーの挑戦はここから始まった。ここを起点にして、短篇『レンツ』の新しい形式が次々と生まれた。その時、頭の中で何かの新しい形式を彼は捻り出したのではない。「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。我々がめざ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。」(GL 14) 作中のレンツはこう言い切った。つまり、人間がどう頭を捻ろうが、所詮、「まともなものなどたぶん作れ」ない。我々人間にできることは、「神の創造を少しばかり真似ること」でしかない。この短篇の主人公にビューヒナーはそう言わせた。そしてそのビューヒナーがこの短篇を書くにあたり唯一の手がかりとしたものは、まさに、オーベルリンの手記に記録されている實在のレンツの言葉であり、クラールスの鑑定書に記載されている實在のヴォイツェックの言葉であった。それらの言葉とそれらの言葉と一体になった脈絡。それを、「少しばかり真似る」こと。それだけだった。短篇『レンツ』の新しい形式は、すべてここから発している。彼らの言葉には、合理主義の枠内で解釈されていない真つさらの新鮮さがあった。現実の出来事の当事者がその場で感じたことをそのまま述べた言葉としての重みもあった。つまり、彼らの言葉は、他のどの言葉よりも出来事に一番近いのだ。その言葉を基本にし、その言葉に固有の脈絡をそのまま損なわずに作品の中に取り入れる。この短篇を書くにあたり、ビューヒナーはここから始めた。そして彼らの言葉とその言葉が作り出す脈絡に常に最大の関心を払いながら、それらを「少しばかり真似」て、それと似た言葉

とそれと似た脈絡をこの短篇の中に大胆に取り入れた。これこそが、ビューヒナーが選んだ形式であった。

そうなると、短篇『レンツ』と素材との関連がいよいよ重要な意味を増して来る。この短篇は、オーベルリンの手記を素材としている。しかし、これと重ならない創作箇所ほとんどは、クラールスの鑑定書に記載されている実在のヴォイツェックの言葉やその言葉が説明する固有の脈絡を基本にしている。このことは、これまで逐一確認してきたことである。見えないのに何かが動く気配を感じるという実在のヴォイツェックの言葉は、短篇の導入部での夕暮の山頂の場面でそのまま用いられる。夢を見たり予感があつたり声が聞こえたりするとそのことを現実の何かの出来事と結び付けたという彼の話は、山小屋の場面の創作の基本となる。そして、「思考の空白状態」に陥る時の自らの様子を述べた彼の言葉は、山小屋に入る直前や後半部での猫との格闘に至るまでの主人公の精神状態の推移を描く時の下敷きとなる。つまり、実在のヴォイツェックが供述したもので、主要なものはずべてこの短篇の中に取り入れられているのである。そしてその一つひとつが、いずれも、この短篇の形式の新しさを生み出す決定的な要素となっている。手垢の付いていない言葉の新しさ、その言葉をもとにした文体、主人公の「原始的な感覚」の働きを中心にした特異な段落の組み方や場面配列、そして、それらを基本にした作品全体の筋の組み立て。この短篇でビューヒナーが選んだ新しい形式とは、ことごとく、殺人者ヴォイツェックの言葉と不可分に結び付くものだった。つまり、短篇の技法の面でも、ビューヒナーは殺人者の言葉から始めたのだ。

こうしたビューヒナーの姿勢には、明らかに、作中で展開される芸術論との関連が認められる。「一度試しに最下層に、いる人間の暮らしの中に身を沈め、体の震えや、さまざまな暗示や繊細でほとんど気づかれない表情の動きの中でその暮らしを再現してみるといい」(GL 14, 筆者強調)。あるいは、「それぞれに固有の本質に入り込むためには人を愛さなければならぬ、あまりにも下等な奴だ、あまりにも醜い奴だと思つてはいけぬ」(GL 15, 筆者強調)。

「最下層にいる人間」(der Geringsste)、「あまりにも下等な奴」(zu gering)、「あまりにも醜い奴」(zu hässlich) 芸術論の中に出て来るこれらの言葉は、殺人者ヴォイツェックのことを思えば、その意味がいよいよ濃厚になる。おそらく、短篇『レンツ』の芸術論を書く際に、實在のヴォイツェックのことを彼は念頭に置いていたのだろう。そして実際、この芸術論に記した自らの言葉を指標とするかのように、殺人者ヴォイツェックの言葉に倣ってビューヒナーはこの短篇を創作している。作中の芸術論と短篇『レンツ』との関係。それは、なかなか見えない。しかし、實在のヴォイツェックの存在を視野に入れると、そのつながりが初めて鮮明に表れる。

そして注目すべきことに、『レンツ』の主人公のこの芸術論は、『ヴェルテル』の主人公の芸術観と本質的な類似がある。『レンツ』の主人公は、まず、「神の創造を少しばかり真似ることなのだ」と主張し、その後で、「最下層にいる人間」に目を向けるべきだと論を進めた。そして彼にそう言わせたビューヒナー自身の方は、この芸術論を具体的に自ら実践する形で、「最下層にいる人間」の一人であるヴォイツェックに目を向け、この男の言葉を基本にして『ヴォイツェック』と『レンツ』を書いている。つまり、この作家の中では、「神の創造を少しばかり真似ること」と、「最下層にいる人間」の言葉を一言一言重んじるということがしっかりと結び付いている。この傾向が、『ヴェルテル』にもはっきりと認められる。

ヴェルテルは第二信でこう書いている。

「胸の中にこんなにもあふれ、こんなにもあつく生きているものを表現できたら。その生命を紙の上に吹き込めたら。ほとくの魂が無限の神の鏡であるように、その紙がほとくの魂の鏡となるように！」¹⁵⁾

ヴェルテルの胸のなかには、さまざまな感情や思いが生きて踊っている。そして自らの魂のその測り知れない

広がりと躍動を、「無限の神の鏡」(der Spiegel des unendlichen Gottes) だと言う。ということとは、彼もまた、「胸の中にこんなにもあふれ、こんなにもあつく生きてゐるもの」を「神」の創造によるものだと言へてゐることになる。この捉え方は、「愛すべき神はおそらく御心のままに世界をお作りになつたのであらう」というレンツの見方に通じるものであらう。というのも、ヴェルテルやレンツがここで言う「神」とは、第一部の『ヴォイツェック』論で確認したように、「神即ち自然」というスピノザの哲学を基本にするもので、「自然」と置き換えられるからである。16)つまり、胸の内にある「自然」のすべての動きを「鏡」のようにそのままそっくり言葉で表現すること、それを、ヴェルテルはここで無性に懂れているのだ。しかし、そんな魔法のような言葉があるのか。生き生きとした「自然」の動きをそっくりそのまま「鏡」のように映し取るには、言葉はあまりにも心許ない。そのもどかしさへの嘆きが、この手紙にはすでに表れている。

そしてこの嘆きが再び繰り返されるのが、若い農夫との第一回目の出会いを報告する時の手紙である。

「この人の純粋な気持ちや愛情や誠実さを君にそのまま伝えようとすると、一言一言この人の言葉を繰り返さなければなるまい。そう、この人の仕草や、その声の調子や、その目にひそむ炎を生き生きと表現できるように、最も偉大な詩人の天分があるだろう。いや、それでも無理だ。この人の全身全霊に現われる優しさを表現できる言葉などない。ほくがどんな言葉を持ち出そうが、すべてみんな不細工なものになってしまう。」(GW 18)

目の前にいるこの若い農夫の魂を生き生きとさせているものもまた、ヴェルテルの言葉を用いれば「神」の創造である。否、目の前にいるこの人間が、ビューヒナーの言う「最下層にいる人間」の一人だからこそ、「神」の創造が最も純粋な形でこの人間に表れると言い直すべきだろう。しかしその「神」の創造を言葉で表現しようとする、ウ

エルテルはたちどころに当惑し、尻込みする。この若い農夫の「全身全霊に現われる優しさを表現できる言葉などない」のであり、ヴェルテルが「どんな言葉を持ち出そうが、すべてみんな不細工なものになってしまう」。ここで彼は、自らの言葉の無力を痛いほど感じることになる。つまり、ヴェルテルもまたここで、ヘルダーやビューヒナーやホーフマンスタールが向き合ったあの言葉の問題に直面している。その背景には、自然に生じるものに対するヴェルテルの驚きがあり、そのすべてを「鏡」のようにそのまま言葉で表現できないもどかしさがある。どんな言葉を引っ張り出して来ても、言葉で言い表わしてしまえば、その途端に表現したものは不細工になる。どうあがこうが、所詮、「無理」なのだ。ヴェルテルは、そのことを十分に知った上で、しかしそれでもなお、人間の魂の自然の躍動を言葉で表現しようとする衝動に駆られる。それでは、どうすればいいのか。結局、彼がたどりついた唯一の結論は、「一言、一言、この人の言葉を繰り返さなければならぬ」（筆者強調）ということだった。そして自らのこの説を文字通り実践したのが、若い農夫との二度目の出会いを報告した手紙である。そこでは、接続法第一式を用いた間接話法の形式で、この若い農夫の言葉が、まさに、「一言一言」繰り返される。

そうなると、若きゲーテとビューヒナーは同じ道を歩んだことになる。つまり、彼らは、人間の内に湧き起こる自然の動きを「神」の創造によるものと受けとめた。そして、「神」の創造であるその自然の生命をそっくりそのまま「鏡」のように紙の上に書き移すことが、文学の目指すべき唯一の方向であるとそれぞれの作品の主人公に主張させた。その後で、「最下層にいる人間」にこそその自然の生命が最も純粋に表れるという理由で、主人公の目を彼らに向けさせる。そして自らが具体的に作品を書く段では、その「最下層にいる人間」の言葉を「一言一言」繰り返す。若きゲーテとビューヒナーは、同じ道をたどっているのである。

しかも、言葉に対するこの姿勢は、ビューヒナーにとつては単に文学上の問題だけにとどまらなかった。現実の社会問題とも深く関連していた。ヴォイツェック裁判が、そうである。裁判とは、そもそも、現実には起きた出来事の真

相を明らかにして、その後で然るべき量刑を犯罪者に課するのがその任務だろう。そこでは当然、言葉や論理が表現するものと、現実が生じたことが一体になっていなければならない。そしてヴォイツェックが裁判で裁かれた時、まさに、クラールスの言葉と論理が判決を左右した。つまり、現実の法廷では、ヴォイツェックの身に生じた出来事が、人間が勝手に頭で作り出した合理的な言葉と筋立て（論理）で説明され、その言葉と筋立てが、一八二四年のヴォイツェック処刑に決定的な役割を果たしたのである。その経緯を目的あたりにしたビューヒナーにとって、言葉や筋立ての問題は、直ちに現実在即した問題となったことは容易に推測される。そしてこの裁判があったからこそ、おそらく、どうあっても「一言一言」記録に忠実に従って作品を作るといふ禁欲的とまで思える彼の姿勢がしっかりと固まったのだと考えられる。

このためだろう、ビューヒナーの文学作品に出て来る言葉やその筋はわかりづらい。誰が読んでもよくわかるという我々によく馴染んだ客観性や合理性は、彼の作品では始めから放棄されている。言ってみれば、人の口に合うような人為的な加工の類は、ビューヒナーは極力排した。彼が用いた言葉やその言葉による脈絡は、いずれも、表現したものが現実起きた出来事に限りなく近付くという一点のみを指して効力を発揮する。だから、この短篇を読めば、読み手もまた否応なく、實在のレンツが体験した不可解な出来事と直に向き合うしかない。そして直に向き合えば、ウアルトバッハ滞在期間中のレンツにとって、予感や胸騒ぎやさまざま暗示がどれほど大きな意味を持ったかが、まさに肌で感じ取れるように直に伝わって来る。これこそが、ビューヒナーの真のねらいだった。

ところがそのねらいを外し、常識的な理性にあくまでも執着してこの短篇を解釈すれば、せいぜいが、クラールスの解釈の二番煎じになるのが関の山である。この短篇の内容は、明らかに、客観的で合理的な理性で把握できる範囲を越えている。その狭い枠の中でどう解釈しようが収まり切れない。それでもなお合理主義の枠内に頑にとどまれば、主人公のすべての言動は精神病の病理現象といった解釈に自ずと傾く。こう解釈すれば、狂気すれすれの状態にまで

主人公を追い込んだ一つひとつの出来事の意味やそれらのつながりなどにはもう関心を払う必要がなくなるからである。主人公はただの気の狂れた人間。その狂人の言動にはもとより前後の脈絡などあろう筈がない。そんなことよりも、この短篇の価値は、気の狂れた人間の瞬間瞬間の生感を精密に写し取ったことにある、と。つまり、「狂人」という一言で、何もかもがすべてきれいに片付いてしまうのである。

この短篇の解釈の別れ目は、主人公の夢や予感やさまざまな暗示をもとにして組み立てられた脈絡に気づくか否かである。そのためには、読み手もまた、市民社会の常識的な理性の枠を取り払い、夢や予感や暗示などの不可解な領域へと思いつ切り視野を広げなければならぬ。その時初めて、「原始的な感覚」で主人公が感じた一つひとつのものが連鎖のようにつながっていることに、まさに作中のレンツのようには、「はっ」と気づくのだ。そして、このつながりに気づけば、主人公を狂気へと駆り立てる内面的な必然性が明瞭に見えてくる。しかもこのつながりは、作者が作り出したものではない。基本的には、実在のレンツや実在のヴォイツェクがものを感じたものを考えた脈絡である。その脈絡は、一言で言えば、自然が作り出した脈絡なのだ。その脈絡に、読み手もまた絶えず注意を向けなければならぬ。そうでないと、この短篇の中で起きていることがさっぱりわからず、すべてが「断片」で「inkonsequent」となってしまう。これは、オーベルリンや彼の妻の立場に身を置くのと同じことであろう。そこから離れなければならない。そして、主人公の心の中に入り込み、そこで起きていることを彼らを通して彼と共に感じなければならぬ。そうしないと、つながりは一向に見えてこない。グンドルフに源を発する先に紹介した論は、この短篇の合理的な「筋」を否定し、主人公の気持ちの一瞬の動きの生々しさを指摘したところまでは妥当性があった。しかし、合理的で説明的な「筋」に代わるものとして、主人公の「原始的な感覚」を基本にしてこの短篇の筋をビューヒナーは組み立てている。そのことに、彼らは気づかなかつた。

しかし、こうした論とは別に、この短篇の場面配列の連続性を主張する論がある。一つは、フィッシャーの論であ

る。彼は、「フリーデリーケがレンツの意識の中心にある」ことを具体例をあげて説明し、『左』(links)という言葉のモチーフが病気の少女とフリーデリーケを結ぶ¹⁷⁾と指摘する。しかし、この説の弱点は、「左」という言葉のモチーフだけでは、どうしても部分的にしか連続性を立証し得ないところにある。

その点、フェルマンの論は興味深い。彼はまず、『レンツ』の中から日付に関する語、たとえば、「二十日」・「翌日」・「次の日曜日」等の語を徹底的に拾い上げ、これらを、素材となったオーベルリンの手記と見比べた。その結果、日付に関する語が作品になると素材よりもかなり増えていることに気づいた。そして作中の時間に関する語をもとに、この短篇全体を貫く時間的な流れの連続性を立証し、『レンツ』の個々の場面は、不連続とは言えない時間の線の中で組み立てられている¹⁸⁾との結論に達した。つまり、時間的経過から見ると、この短篇は前後を入れ替えることは不可能で、緊密に連続しているという事実を彼は実証したのだ。

パウマンの論に代表されるように、不連続であることがまるでこの短篇の特徴であるかのように誇張される中で、この短篇の中に流れる時間の線の連続性を冷静に指摘したフェルマンの論は貴重である。そして実際、彼の言うように、この短篇では時間の経過が重要な意味を持ち、時間の経過とともに主人公の気持ちは確実に動いている。これは、オーベルリンの手記にビューヒナーが忠実に従った結果である。オーベルリンは時間の経過に沿ってレンツの言動を記録している。その時間的な流れには、ビューヒナーは一切手を付けなかった。なぜなら、「遠いところ」にいるフリーデリーケの死を予感や直感で感知したり確信したりした実在のレンツの気持ちの動きには、前後を入れ替えることなどまったく不可能な時間的な順番があったからである。

その時間的順番とは、オーベルリンの手記に拠ればこうである。まずフリーデリーケとの別れがある。そして、ヴァルトバッハ滞在中にフリーデリーケという名の少女の死という事件が起こり、レンツはその少女を復活させようと試みる(OA 459f.)。その後で、旅から帰って来たオーベルリンにフリーデリーケの安否について問う(OA 462)。

そしてこれ以降、彼の行動は急に荒れ始め、一晚中眠らなかつたり (OA 462)、窓から飛び降りて腕を脱臼したり (OA 466)、死んだ少女の墓へ監視の目を振り切つて逃げ出して行つたり (OA 466)、自分は殺人者だからこの身を縛れと土地の者に要求したりする出来事 (OA 466) が続く。そして、これらの後で、「ヒエログリフ」によってフリーデリーケの死を彼は確信してしまう (OA 468)。つまり、オーベルリンの記録に従えば、「遠いところにいる」フリーデリーケの死を實在のレンツはいきなり確信した訳ではなく、彼女の死を確信するに至るまでには、時間に応じたそれぞれの段階があり順番があつたのである。

従つて、その時間的な前後関係を変更すれば、實在のレンツの言動の脈絡がたちどころに台無しになる。そうなれば、彼の身に起こつた出来事を正確に写し取るといふことから明らかに遠のく。ビューヒナーはその勘所を心得ていた。時間的順番をそのまま取り入れたのは、このためである。そしてこの時間的順番を基本にした上で、冒頭の夕暮の山頂場面、山小屋の場面、猫との格闘に至るまでの場面等の創作箇所をその時間の流れに応じて短篇の中に適宜組み込んだ。だから当然、日付に関する語は素材よりも増えるし、それらに注目すれば、フェルマンが指摘したように、「『レンツ』の個々の場面は不連続とは言えない時間の線の中で組み立てられている」との結論が出て来る。

しかし、フェルマンの論は、時間的な連続性の指摘にとどまり、時間的な経過とともに主人公の心の中で起こつてくる出来事には関心を示さない。このため、短篇の内容の連続性を立証する方向へとは彼の論は発展しない。この短篇の時間の経過は、直線的に連続している。そしてこの連続した時間の線上で、時の経過に応じて、「遠いところ」にいるフリーデリーケの死を「原始的な感覚」で主人公が感知する度合いが次第に高まる。フェルマンの論は、そこに注目しなかつた。その決定的な要因は、グンドルフ等の論と同様、主人公の「原始的な感覚」の働きを考慮しなかつた点にある。

主人公の「原始的な感覚」がこの短篇の中で果たす役割。それを知ること、この短篇の主題を解明することに直結する。まず素材自体が、この感覚の働きを記録していた。そしてその素材にまさに「一言一言」忠実に従って作られたこの短篇全体を見れば、主人公の「原始的な感覚」の働きを表現するために、作者がいかに心を砕いているか、一目瞭然であろう。この短篇で使われている言葉、その言葉にもとづく文体、そして、段落の区切り、場面配列、筋の組み立て。明らかに常識を越えたこれらの独特の文学的手法は、すべて、素材に記録されていた実在のレンツの「原始的な感覚」の働きをリアルに再現するために必然的に取り入れられたものであった。

さらに細かく見ていけば、この傾向は、短篇の場の設定やそれと関連するレンツとオーベルリンの会話からもはっきりと認められる。この短篇は、冒頭と結末で、主人公の大幅な移動の場面が配置されている。これは、以前にも述べたように、この短篇の地理的な場が文明社会から遠く離れていることを示し、この短篇の場の基本的な特徴を規定する。そして作品の中では、その閉塞された場で暮らす人間たちが「原始的な感覚」を保持し、その感覚に頼りながら土着的な生活を営んでいることが具体的に読者に伝えられる。その上さらに、作者自身がまるで解説でもするかのように、人間のその「原始的な感覚」についてオーベルリンとの会話の中で主人公に詳述させる。そして、この会話の直後に、カウフマンとその婚約者の登場によって主人公は心を刺激され、夢現つの状態のままで山小屋に迷い込み、ここで、フリーデリーケの死を報せる「声」を聞き「不気味な光」を見る。つまり、主人公の「原始的な感覚」の働きを短篇の中に取り入れるための段取りが、きちんと整えられているのである。

しかも、その山小屋のある場である。この場は、この短篇で設定された場よりもさらに奥深い所にあることが、ここでもまた主人公の地理的な移動によって示される。言葉を変えれば、この山小屋のある場は、この短篇全体の場よりもさらに原始的な場なのだ。そして、その場に呼応するかのように、主人公はここでは通常の五感が麻痺した状態にいた。つまり、原始的な場の中で、通常の五感が後退した時、主人公の「原始的な感覚」が働く、作者はそう組み

立てている。

作者の準備は万全、抜かりはない。まずは、「原始的な感覚」を保持している人間たちが暮らしているという全体的な場の設定、それから、その場の中でもさらに原始的な場として特別に設定された山小屋。そして、そこへ足を踏み入れる際に主人公の通常感覚が後退していることの強調。さらには、「原始的な感覚」全般について予め解説するかのようなレンツとオーベルリンの会話。人間の「原始的な感覚」の働きの一点に的を絞って、実に用意周到にビューヒナーはこの短篇を書き進めている。要するに、実在のレンツが体験した不可解な出来事を短篇に定着させるために、細心の注意を払って、さまざまな手を打っているのだ。

となれば、合理的で客観的なありきたりのもの見方などでは割り切れない、夢や予感や直感などの原始的で本能的な人間の感覚の働きに否応なく注目せざるをえない。この短篇自体が、読む者にそれを強く要求する。そして、主人公のこれらの「原始的な感覚」の働きに常に注目しながらこの短篇の流れを追えば、各場面での主人公の言動の必然性や、場面と場面の間にある連続性と発展性が逐一確認できる。つまり、一言で言えば、この短篇の筋が見えて来るのである。

そしてこの筋をしっかりと把握すれば、この短篇の主題は自ずと明らかになる。この短篇の主題は、見ても聞いてもないのに、「遠いところ」にいる恋人の死をまず漠然と予感し、次に直感し、最後には確信して絶望する主人公レンツの心の流れを素材通りに正確に再現することである。クラールスの鑑定書から実在のヴォイツェックの言葉やその脈絡を大幅に取り入れたのは、この主題とヴォイツェックの言葉がもともと関連していたからであった。そして、そのヴォイツェックの言葉から生まれた数々の斬新な表現形式は、いずれも、この主題を鮮明に際立たせるための効力を持つものだった。さらにまた、地理的に閉塞した特殊な場の設定や、その場で暮らす人間たちの原始的とも思える日常生活の描写や、それらと関連する「原始的な感覚」の働き全般に関する議論は、この主題を読み手に強く意識

させるためだった。この短篇に固有の新しい言葉・文体・段落の区切り・場面配列・筋の組み立て、さらに、場の設定や議論等の下準備に至るまで、一つ残らず、実在のレンツが体験した不可解な出来事を読み手に直接伝えるというねらいのために有機的に機能している。言葉を変えれば、この短篇の主題は、合理的には説明できない夢や予感などの「原始的な感覚」(der elementarische Sinn) だけに動かされて絶望に至った一人の人間の姿をありのままに再現することであった。

しかしその一方で、この短篇が、『ヴェルテル』で述べた「死に至る病」(eine Krankheit zum Tode) のテーマを扱っていることにも注目しなければならない。愛する者が消えてしまった後の心の中の空虚、虚無感。その時、人はどうなるのか……。『レンツ』に出て来る神の救済の問題や、『ヴォイツェック』の初期草稿のなかにある老婆の語る童話とのパラレルな関係は、このテーマと深く関連する。それを考えるには、ここでもまた、『ヴェルテル』にまで遡って『レンツ』の文学史的背景を探らなければならない。

第三章 文学史的背景

死に至る病

愛する者が消えてしまった時、人はどうなるのか……。その後での心の中の空虚、虚無感。主人公レンツの予感や直感を頼りに短篇『レンツ』の筋を見ていくと、この短篇には、愛する者を刻一刻と失っていく人間の不安と、愛する者が消えてしまいこの世に一人きりで取り残された人間の孤立感が記録のように書き記されていることに気づく。そしてこの短篇の「原型」と見なせる老婆の語る童話も、つまるところ、「愛する者が消えてしまった時、人は

どうなるのか」という問いを素朴な形で扱っていた。そしてこの二つの作品は、いずれも、そうした人間には救いはないと答えている。レンツも子供も救いを求めてさまようものの救いは得られない。結局、悲惨なままの状態が永遠に続くことが最後に示されてこの二つの話は終わる。

この問題は、しかし、ビューヒナーが最初に扱ったわけではなかった。ゲーテの『ヴェルテル』は、この問題を主題に据えて、まるで交奏曲のような形でさまざまな人物を通してその主題を幾通りにも描いていた。これまでたびたび述べてきた若い農夫、それから自殺した娘、そして発狂した元書記官。これらの人物たちもまた、愛する者と結ばれず、その苦しみをどうすることもできず、最後には悲惨な結末を迎えた。ヴェルテルは、こうした苦悩を「死に至る病」(eine Krankheit zum Tode)と名付け、この苦悩に取りつかれた人間たちは不治の病にかかった者と同じで、いかなる救いもなく滅びるのだと言い切った(GW 48)。そして自らのこの言葉通り、彼もまた実際、この「死に至る病」におかされ救いを見い出せないまま自らの命を断つ。つまり、短篇『レンツ』の筋を追うと、この短篇もまたヴェルテルの言う「死に至る病」の経過を克明に記した記録であるとの見方が可能になり、これを接点として、『ヴェルテル』と『レンツ』の緊密な結び付きが予想されるのである。

『ヴェルテル』と『レンツ』

まずは、『ヴェルテル』の中に出て来る自殺した娘のエピソードである(GW 48-50)。この娘は、狭い社会の中で決まり切ったごく普通の生活を送っていた。そのうち、「この娘の炎のような自然が、体の奥深くにある欲望を感じ、以前の生活に飽き足らないものを感じた。そんな時にたまたま一人の男と出会い、「これまでになかった感情が湧き起こり、身を抑え切れなくなるほどにこの男にひかれた」。娘はすべてを投げ出し、すべてを忘れ、この男の他には一切目に入らなくなり、この男が「唯一の男」(der Einzige)となった。男と逢瀬を重ね、大胆な愛撫を交わすにつ

れ身中の欲望は募り、いつしか娘は男と一緒になることを夢見てさらなる深い愛の予感に身を震わせた。と、その時、男は娘から去る。

「身がこわばり、感覚がなくなつて、この娘は深淵の前に立つ。自分のまわりはすべて闇で、先には何も見えず、何の慰めもなく、何の予感もない！ なぜなら、心のありかを感じていたたった一人のその男が去ってしまったからだ。目の前にある広い世界は彼女には見えない。失ったものを埋め合わせられるかもしれない多くのものも彼女には見えない。一人ぼっちだ、どんな世界からも見捨てられたと彼女は感じる。そして何も見えなくなり、すさまじい心の痛みに胸を締め付けられ、あたりをぐるりと囲む死の中で、この苦しみのすべてを終わらせようと飛び込む。」(GW 49)

これが、自殺した娘のエピソードである。ヴェルテルはこの話を、「死に至る病」の典型的なケースとしてアルベルトに話している。そして、この話をアルベルトになぜ話したかといえば、自殺を毛嫌いし叱責する前に、まず、自殺者の側に立ち、その人間の「内面的な状況」(die innere Verhältnisse)を見る必要があるということを具体的に彼に伝えたかったからである。この娘の立場に立ち、「同じように感じ」(mitempfinden)れば、果たして、この娘を責められるのか。「人間の自然には限界がある。喜びも苦しみもある程度までなら耐えられる。しかしその限界を越えれば、たちまち滅びる」(GW 48)、ヴェルテルはそう言う。この娘の自殺は、その典型的な例だった。

このエピソードは、ゲーテが頭の中で捻り出した架空の話ではない。一七六九年十二月二十九日、フランクフルトで自殺した二十三才の女性アンナ・エリザベート・シュテーバーの出来事にもとづいていると言われている。19)ここでもまた、現実には起きた出来事を素材とし、その本質を写し取ろうとする初期ゲーテの文学的姿勢が明瞭に確認でき

る。

しかしこのエピソードで何よりも注目したいのは、ヴェルテルがこのエピソードを語った時の言葉である。この言葉は、老婆の語る童話や短篇『レンツ』の言葉と深く関連している。

まず、老婆の語る童話との関連である。この童話の始まりも、「あたりをぐるりと囲む死の中で」(in einem rings umfangenden Tode)の孤立だった。童話の書き出し部には、「みんな死んじゃってこの世にはだれもない」(「...」 war Alles todt und Niemand mehr auf der Welt.)という文がある。そして、この「Alles todt」という言葉はこのすぐ後で、もう一度繰り返される。つまり、この子供もまた両親を失った後で、自殺した娘と同様に、「あたりをぐるりと囲む死」の気配を濃厚に感じている。そして、この童話の後半部に出て来る「ひっくりかえった壺」の中という比喩である。その中は、真っ暗で空っぽで何もなく(dunkel, leer, nichts)、外界とも遮断されている。つまり、この比喩は、先のエピソードに書かれている「自分のまわりはすべて闇で、先には何も見えず、何の慰めもなく、何の予感もなく」(「...」 alles ist Finsternis um sie her, keine Aussicht, kein Trost, keine Ahnung!)という状況を一言で示すと同時に、「一人ぼっちだ、どんな世界からも見捨てられた」(allein und verlassen von aller Welt)という外部からのいかなる救いもない状態をも表している。愛する者を失い、この世の何もかもが死んでしまったと感じ、どんな世界からも見捨てられて一人ぼっちだと感じる。その内容とそれを表現する言葉には、明らかに共通するものがある。

『レンツ』になると、共通性はさらに顕著になる。「深淵」(ein Abgrund)という言葉が『レンツ』には二ヶ所出て来る。一つは、主人公が山小屋から帰って来た直後の場面である。レンツは前夜、フリーデリーケの死を「原始的な感覚」で感じ取っている。そしてここには、「深淵へ向かおうとする(nach einem Abgrund)動きが身中を満たしているのを感じた」(GL 19)という文がある。それから次にこの言葉が出て来るのは、死んだ子供をフリーデリー

ケに見たてて彼女の復活の奇跡を彼が神に祈った次の日の場面である。復活は起こらなかった。だから彼女も死から甦らない。その後で、「彼は今や深淵の縁にいた」〔…〕er stand nun am Abgrund,〔…〕GL 22)との文が出て来る。つまりこの間、主人公は深淵に向かって徐々に動き、ここで深淵の縁まで来たのだ。しかも、この「深淵」という言葉が出て来る前後の短篇の動きを追えば、この間、フリーデリーケがこの世から消えたということが主人公にはほぼ確実になったという出来事が起きている。自殺した娘のエピソードとの関連で言えば、主人公はこの間に、愛する者を失い「深淵の前に」(vor einem Abgrunde)立ったのだ。その時、自殺した娘のエピソードでは、「彼女のまわりはすべて闇で」〔…〕alles ist Finsternis um sie her,〔…〕と表現されている。そして『レンツ』では、その時の主人公をぐるりと包囲するものは「不気味な闇」(das unheimliche Dunkel, GL 22)であったと書かれている。「深淵」という言葉の使い方が似ている。「闇」という言葉の扱い方にも変わりがない。そして、それらの言葉が表現しようとする主人公たちの内面には基本的な共通点がある。

さらにその後で、「ヒエログリフ」によって主人公がフリーデリーケの死を動かしがたい事実として確信してしまつた直後の文である。「彼には憎しみもなければ、愛もなく、希望もなかった、恐ろしい空虚だけだった、それでもその空虚を満たそうとする拷問のような奇立があった。彼には何もなかった」(GL 27)。この表現は、一言で要約すれば、「先には何も見えず、何の慰めもなく、何の予感もない！」ということだろう。そしてレンツもまたここで、「目の前にある広い世界は彼女には見えない。失ったものを埋め合わせられるかもしれない多くのものも彼女には見えない」というあの娘が陥つた精神状態とまったく同じ状態にいる。それからさらに時間が経過すると、レンツは、「自分が一人きりで存在しているかのような」気持ちになり、「自分の他には何もなく、自分は永遠に呪われたもの、サタンであるかのように」(GL 28)感じる。この気持ちは、「一人ぼっちだ、どんな世界から見捨てられた」というあの娘が最後に感じた気持ちと同じだろう。

言葉の用法に注意を払いながら、自殺した娘のエピソードと老婆の語る童話や『レンツ』を見比べると、後者の二つの作品の言葉が自殺した娘のエピソードの言葉と同一の領域にあることが確認できる。しかも、それらの言葉が、ヴェルテルの言う「死に至る病」の経緯を表現するために用いられているという点でも一致している。つまり、自殺した娘のエピソードの主題とそれを語る時のヴェルテルの言葉をビューヒナーは継承し、これに倣って、老婆の語る童話と『レンツ』を創作したと推定できるのである。そうになると、老婆の語る童話と『レンツ』もまた、「死に至る病」を主題にした幾つかの変奏曲の一つと見なせる。

さらにまた、この自殺した娘のエピソードは、『ヴェルテル』全体を読み解く上でもきわめて重要な意味がある。それは丁度、老婆の語る童話と『レンツ』との関係に似ている。この童話と短篇は、「原型」とその「変態」という関係にあった。そして、自殺した娘のエピソードと『ヴェルテル』との関係にも、やはり、「原型」とその「変態」という関係が認められる。というのも、この娘のたどった経緯をヴェルテルもまたそのままたどることになり、その経緯を表現する際の言葉もまたこのエピソードをもとにしていると思えるからである。若い農夫のエピソードが情熱の炎の原点だとするなら、この娘のエピソードは「死に至る病」の「原型」である。単純で素朴なだけに、その本質が鮮明に表れ、この娘の心の動きを念頭に置くと、ヴェルテルの心の複雑な動きの本質が見えてくる。

そう、ヴェルテルもまたこの娘と同様、自然に湧き起こった情熱に身を委ねてロッセを愛した。しかし、そのロッセから離れざるを得なくなると、「心が満たされることなど一瞬たりともなくなり」、「何も無い！ 何も無い！」(nichts! nichts! GW 65)と繰り返す。彼もまた、唯一の女(die Einzige)から離れた時、虚無と向き合った。そして時が

経ちこの状態が深刻になると、「ぼくのまわりの何もかもが沈んで、ぼくもろとも世界が没落しようとする」(GW 86) 恐ろしい瞬間を体験するようになり、「存在と無の間で」(zwischen Sein und Nichtsein, GW 86) 自分だけが

一人きりで取り残されているように感じる。さらにこの苦悩が深まると、「恐ろしい闇の風景」(die furchbaren nächtlichen Szenen, GW 98)の中を一人きりでさまよっているような感覚になり、「苦しい! 苦しい!」(GW 98)と絶望的な叫び声をあげる。そして彼もまた最後には、「深淵」の前に一人立ち尽くし、我が身もろともその「深淵」の中に自らの苦悩を投げ込もうとする(GW 99)。ここは、ヴェルテルの苦悩が最も深まる瞬間である。要するに、主人公ヴェルテルの苦悩は、自殺した娘の苦悩と同質のものであり、娘のたどった経緯を彼もまたそのまま体験することになるのである。しかもその苦悩を表現する際に、作者ゲーテは、自殺した娘のエピソードを書いた言葉と同質の言葉を用いて、これを基本にして膨らませるような形を崩さない。自殺した娘のエピソードが『ヴェルテル』の「原型」と見なせるのは、こうした理由からだ。

そして結局は、その「恐ろしい闇の風景」の中からヴェルテルは抜け出せず、最後にはピストル自殺をする。しかしこの間にも注目すべき表現がある。それは、自殺する直前のヴェルテルが自らの身を「囚われの身」(die Engerkarte, GW 99)と表現している点である。あたりは「恐ろしい闇の風景」で、そこには出口はなく、一人きりで永遠に閉じこめられている。「囚われの身」とは、その状態を意味するものであろう。これはまさに、「自分のまわりはすべて闇で、先には何も見えず、何の慰めもなく、何の感触もない!」状態に自分がいるのだと感じた娘の感覚と同じであろう。そして、実際、ヴェルテルは「囚われの身」のままで、「何も望まず、何も求めず、消えたほうがまだらう」(GW 100)と最後には一切を諦めて、自らの時間が尽きるのをじっと待ち、その時が来たとき自らの命を絶つ。自殺した娘のエピソードを「原型」として『ヴェルテル』全体の動きを見ていくと、この作品の主人公が、彼自ら述べた「死に至る病」の経過を忠実にたどっていることが明瞭に読み取れる。

そして、ヴェルテルが自らの身を表現したこの「囚われの身」という言葉が、とりわけ、『ヴェルテル』と老婆の語る童話や『レンツ』とを強く結び付ける。この言葉は即座に、老婆の語る童話での「ひっくりかえった壺」、ある

いは、『レンツ』に挿入されている詩の中に出て来る「独房」という言葉を思い起させる。「囚われの身」、「ひっくりかえった壺」、「独房」。これらの言葉は、いずれも、真っ暗で何も無い虚無の空間に一人きりで永遠に閉じ込められている状態を表現するためのメタファーとして共通している。そしてこれらの比喩のすべては、男が去った後で自殺した娘のあの虚無感や孤立感を表現した言葉から生まれて来たものだと考えられる。

「死に至る病」の典型として語られる自殺した娘のエピソードを起点に、ここから、老婆の語る童話、『レンツ』、『ヴェルテル』と見ていく。すると、これら四つの作品がいずれも「死に至る病」の経過を描いたもので、その表現にも著しい類似があることに気づく。となれば、『ヴェルテル』でゲーテが扱った「死に至る病」の主題やそれを表現する言葉をビューヒナーが『レンツ』で継承したことは、まず間違いないだろう。

それともう一つ重要なのは、『ヴェルテル』がキリスト教の神による救済の問題を真正面から扱っている点である。ヴェルテルは苦しんだ。そして苦しみの極限まで追い込まれた。その時、彼もまた救いを求めて神に向かった。しかしその神は、黙つて見ている。その事実にはヴェルテルが気づいたのは、冷たい風が吹き荒れる真冬の荒野で一人花を採し回る男の姿を見た時だった。この男もまたロッセに恋をした。しかしその恋が実らぬとわかった時、この男は狂乱状態に陥り、一年余りもの間、精神病院で鎖につながれていた。そして今は、人に危害を加える恐れがなくなったので、家に帰って母と暮らしている。しかしもう正常の精神はどこかに消えてしまっている。しかも悲惨なことに、精神病院にいた頃の自分が最も幸福な時だったとこの男は錯覚し、そのことを疑わない。ヴェルテルはその姿を目にした時、神にこう問いかける。

「天にまします神よ！ 人間は分別を持つ以前と、それをまた失う以降にしか幸福にはなれない、あなたはそれを

人間の運命にしたのですか！」(GW 90)

ここにはもう、神への信頼はない。この男はさんざん苦しんだ末に、何の救いもなく狂気の世界に入り、今は、荒涼とした風景の中に一人きりで取り残されている。ヴェルテルはその悲惨な姿を目の前で見て、神に寄せていた最後の信頼まで一切奪われる。そして神に向かって彼はこう訴える。

「ああ神よ！ あなたはぼくの涙を見ている。あなたは人間を十分すぎるほど哀れにお作りになったのに、それでもまだ足りずに、その上さらに、あなたに、そのあなたに抱いていたほんの少しばかりの乏しいもの、ほんの少しばかりの信頼すら根こそぎ奪うようなぼくらの同輩の姿を見せつけるのです。万物を愛するあなたは！」(GW 90)

ここにはもう、神に対する信頼はない。最後には、こう嘆かざるを得なくなる。

「ぼくのすべての魂をいつも満たしてください、今ここで、顔を背けた主よ、ぼくをそばに呼んでください！ どうかもうこれ以上、黙って見えていないでください！ あなたが黙っていると、暗澹たるこの魂にはもう耐え切れないのです。」(筆者強調、GW91)

『レンツ』の中盤で主人公が神を徹底的に罵る時の言葉と比べれば、ヴェルテルのこれらの言葉は穏やかだ。しかし、根本に流れる神への不信の念には変わりあるまい。そして救おうとはせず「黙って見ている」神に対する嘆きは、『レンツ』の終盤で、「もしぼくが全能者であれば……人が苦しんでいる姿をぼくは黙って見て、いられないでしょ

う」(筆者強調、GL 29)とレンツがオーベルリンに訴えたあの嘆きと重なる。ここでもまた、『ヴェルテル』の主人公と似た言葉を『レンツ』の主人公にビューヒナーは言わせた。

それでは、そもそも、若きゲーテとキリスト教との関係はいかなるものであったのか。若きゲーテと聖書との関係について、シェッラーは、「一七七〇年代では、比喩や言葉の点で、聖書のすべては現代よりも本質的に身近なものであった」²⁰⁾と言う。そしてツァーベルは、「ドイツ語とドイツ文学は、キリスト教の伝統の土壌で発展した」²¹⁾と述べる。聖書の言葉や表現様式は、当時、ドイツ文学の重要な一つの手本となっていた。その典型的な例が、「死に至る病」という言葉である。この言葉は、ヨハネによる福音書の第十一章にある「この病は死に至るものではない」(Diese Krankheit ist nicht zum Tode)というイエスの言葉にもとづいている。²²⁾しかし、もちろん、聖書から言葉と表現様式のみを借用したのではない。パリサイ人の例を持ち出して市民社会の本質的な特徴を批判したヴェルテルの姿勢には、キリスト教の説く隣人愛の精神がはっきりと表れている。若い農夫や自殺した娘や発狂した男に接するヴェルテルの心の持ち方は、基本的には、「ともに感じる」(mitempfinden) ことであり、これがあるから、市民社会の代表であるアルベルトに彼は反論したのだ。キリスト教の説く隣人愛の精神は、ヴェルテルの精神や行動様式の基本になっている。ツインマーマンは、この点を強調する。²³⁾

だが、初期ゲーテにとって聖書が決定的に重要な意味を持ったのは、グラエフエが指摘するように、「人間の苦悩と人間の孤独」²⁴⁾をイエスがぎりぎりのところまで体験した代表的な人間だったからであろう。その苦悩と孤独は、ヴェルテルの苦悩と孤独に重なる。少なくともヴェルテルは、苦しみの中でイエスを身近に感じている。実際、ヴェルテルは、「神様！ 神様！ なぜお見捨てになったのですか？」(GW 86) というイエスの言葉を自分の言葉として書き付けている。そして聖書では、イエスのこの言葉の後で奇跡が起こり、神がイエスを救い出す。しかし『ヴェルテル』では、この後、奇跡は起こらない。神は何もしない。そしてこの作品では、結局、救い主である神は最後まで

で登場しない。

ここを確認すると、キリスト教の神による救済を否定するという点でも、『ヴェルテル』と『レンツ』がきわめて似通っていることが明らかになる。ヴェルテルは苦しみの中でイエスを身近に感じた。そしてイエス同様、彼もまた神に救いを求めた。しかし、荒涼とした真冬の野に一人きりで見捨てられている狂人の姿を見た時、人間の苦しみをその神は「黙って見ている」だけだと知った。そして『レンツ』である。この短篇をよくよく読み返してみれば、この短篇の主人公にとって新約聖書が格別に大きな意味を持つていたことに思い当る。レンツが神の存在を信じる一番の大きな要因となったのは、「聖書」(die Bibel)である。神との出会いを感動的に述べる直前に、「『新約聖書』(das neue Testament)が、*かゝる*で、こんなふう^にに彼に歩み寄つて来た」(GL 10)という文が作者の手で書き記されている。聖書を読むことによってレンツは神と出会った。聖書は、『レンツ』の主人公にとってまさに導きの書となつた。その直前まで、このレンツは、やはりヴェルテルと同じように、「人間の苦悩と人間の孤独」をぎりぎりのところまで繰り返し体験していた。彼もまた、「何も無い！ 何も無い！」と感じ、「ぼくのまわりの何もかもが沈んで、ぼくもろとも世界が没落しようとする」恐ろしい瞬間を何度か味わい、「存在と無の間で」自分だけが一人きりで取り残されているように感じ、「苦しい！ 苦しい！」と絶望的な叫び声をあげていた。そんな時、まさに、聖書が「彼に歩み寄つて来た」のだ。となれば、レンツが聖書にあれほどまでに深く感動したのは、やはりヴェルテル同様、「人間の苦悩と人間の孤独」を最も深く体験した人間を聖書の中に見出したからであろうと考えられる。そして、聖書が真の救いとなると感じたのは、その人間を神が救い出したからだと考えられる。しかしその神は、実際には何もせず、「黙って見ている」。そのことが明らかになるのが、子供を復活させようとして果たせなかったあの場面である。そして結局、救い主であるはずの神は『レンツ』でも最後まで現われない。

アンツはこうした点に注目し、神学的側面から初期ゲーテとビューヒナーを比較した。彼はまず、「初期ゲーテの

文学の言葉や比喩と、短篇『レンツ』のそれらとの近さは際立っている」と言い、『レンツ』は『ヴェルテル』をよりラディカルにしたものとして読めると述べる。それから彼は、キリスト教の救済の問題を具体的に取り上げ、「ビューヒナーの文学作品に一貫して表れるキリストの模倣は、キリストの否定を意味し、いかなる救世論的解釈も締め出されている」²⁵⁾と結論付ける。アンツの言う「キリストの模倣」というのは、おそらく、短篇『レンツ』の主人公が我が身の苦悩と孤独をイエスのそれらと重ね合わせたことを言うのであろう。そしてそのイエスを救い出した神は、アンツの言うように、この短篇では一向に現われず、主人公は悲惨なままの状態で見捨てられている。救済者であるべきはずのキリスト教の神は最後まで否定されているのだ。この点で、『ヴェルテル』と『レンツ』は驚くほど近い。しかし初期ゲーテは、そうした神に対する不信を表明するところだととめておいた。しかしビューヒナーは何の手加減もせず、その神を天から引きずりおろし、その顔面に唾を吐きかけたのである。

神はいない。そうなれば、救われることなく悲惨なままで闇の中をさまようしかない。『ヴェルテル』では、その神のいない世界がオシアンの世界と重ねて表現される。シュタイガーによれば、オシアンの世界では、「いかなる神も保護の手を差し伸べたり、地上を越えた領域での慰めを告知したりはせず」、「この神のいない世界では、打ちひしがれた主人公たちを寂寥の帯がぐるりと包囲する」²⁶⁾。聖書の世界では、人間の苦悩が限界を越えた時、神が救いの手を差し伸べる。しかしオシアンの世界では、その神はいない。苦しみを抱え込んだまま人間は一人きりで放り出される。キリスト教の世界に不信感を抱かざるを得なくなったヴェルテルは、必然的に、神のいない荒涼としたオシアンの世界に自分の居所を見い出した。

このオシアンは、三―五世紀頃の古代ケルト族の詩人である。この詩人の叙事詩を、イギリスの詩人マックファーソンが一七六五年に英訳した。『ヴェルテル』のおよそ十年前である。ところが、ミュラーによると、マックファー

ソンのこの英訳は、「巧妙な文学的贋作」であり、そのことをゲーテも含めて当時は誰も知らなかったという。²⁷⁾しかしマックファーソンの英訳が贋作であろうとなかろうと、オシアンの英訳は若きゲーテに決定的な影響を与えた。神のいない世界の悲哀を歌うこの叙事詩のトーンは、『ヴェルテル』の後半部の基調となった。ランゲは、マックファーソンの英訳とこれをさらに独訳したゲーテのテクストとを比較し、こう述べる。「オシアンのテクストの調子は、ゲーテの翻訳の中では、ドイツ語の感情言語やそのリズムによって独自に叙情詩化され、小説の内部で紛れもなく中心的な役割を果たしている」。そして、この翻訳のドイツ語の「感情言語」(Gefühlsprache) やそのリズムの源がクロブシュトックのドイツ語にあることを彼は強調する。²⁸⁾つまり、これらの論を総合すると、『ヴェルテル』の中に出て来るオシアンは原典からかなり離れた形で、ゲーテの側から独自に引き寄せられてドイツ文学に受容されたということになる。

そのオシアンのドイツ語訳を『ヴェルテル』の中から具体的に取り上げてみたい。引用するのは、コルマの節からである。

「Es ist Nacht! Ich bin allein, verloren auf dem stürmischen Hügel. Der Wind saust im Geirge. Der Strom heult den Felsen hinab. Keine Hütte schützt mich vor Regen, mich Verlaßne auf dem stürmischen Hügel.」(GW 108f.)

コルマは、兄と恋人を戦で同時に失う。引用した箇所は、その時のコルマの悲哀を歌う部分である。外界の風景は闇、嵐。コルマはその中で一人きりで、その彼女を庇護するものは現われず、身を寄せる小屋とて一つもない。嵐が吹き荒ぶ闇夜の丘を彼女は一人きりでさまよう。明らかに、外界の荒涼とした風景は彼女の内面の風景となっている。

そしてその風景を描写する文体には、短文が作り出す独特のリズムがある。

そして、このオシアンのドイツ語訳と、先ほど述べた、野原で花を摘む狂人のエピソードの導入部にある風景描写とを比べてみたい。

「Alles war öde, ein nasskalter Abendwind blies vom Berge, und die grauen Regenwolken zogen das Tal hinein.」(GW 88)

この男もまた愛する者を失い、真冬の荒涼とした野に一人きりである。山からは「冷たい湿った」(nasskalt)夕暮の風が吹き、谷には「灰色の」(grau)雨雲が動く。しかも文章は短文だけが続き、そこから独特のリズムが生まれる。ゲルハルトは、この風景描写を取り上げ、この文が、「調子もリズムも洪水を記した手紙の描写と著しく似ており、同時にまた、オシアンの印象の記述や、オシアンの箇所そのものとも似ている」²⁹と指摘する。マックファーンズのオシアンの英訳が、ゲーテの翻訳のドイツ語によって独特のリズムを獲得し、そのドイツ語が『ヴェルテル』の文体のトーンの一部となる。その様が、原文から引用してみると具体的に確認できる。

そしてビューヒナーの『レンツ』である。ここでは特に、『レンツ』の冒頭の部分に注目したい。

「Den 20. ging Lenz durchs Gebirge. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war nasskalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, [...]」

(筆者強調、GL 5)

レンツは真冬の山の中を一人で歩く。まわりは山と谷、あたりは「冷たい湿った」(nasskalt) 空気、空には「灰色の」(grau) 雲。その風景は、明らかに、ロッテを失い狂気に陥ったあの男のエピソードをヴェルテルが語り出す時の風景と酷似している。さらに、文体である。ここでもまた文章の基本は短文であり、この短文の連続が独特のリズムを生む。そして、狂人のエピソードの風景やそれを描写する文体は、オシアンの叙事詩の風景や文体を模したものと見なせた。となると、オシアンのコルマの節の風景、『ヴェルテル』の狂人のエピソードの風景、『レンツ』の冒頭の部分の風景、これら三つの風景が、まるで、似た題材を同じ手法で描いた三枚の風景画のように関連して来る。しかも、この風景は、『ヴェルテル』の中では重要な意味があった。ヴェルテルは、この風景の中に一人きりである男の姿を見て、この世には神がいないことを知った。そしてオシアンの風景は、まさに、神のいない世界そのものを描いている。となれば、短篇『レンツ』は、そもその始まりから、神のいない世界の風景を描いていたのではないかとの推測が可能になる。その風景の中を一人きりでさまざま冒頭でのレンツの姿には、嵐が吹き荒ぶ闇夜の丘を一人きりでさまざまコルマの姿や、寒々とした荒野で一人花を探す狂人の姿と同じ意味が込められていたのではないかと考えられるのである。そして神のいないその風景は、この短篇ではまるでオペラでの序曲のような役割を果たし、ここでの旋律は、神がいないことがわかったあの中盤の山頂の場面で存分に高鳴り、そこでは、「雲が月の上を素早く流れ」、「風が巨人の歌声のような音を立てていた」(GW 22)とある。神のいない世界の風景を描く時、ビューヒナーもまたオシアンに倣っている。オシアンのあのコルマの節で描かれる風景は、この短篇の最も奥に控えている原風景となっている。

さらに、外界の風景がそのまま主人公の内面の風景となるという点でも同じだ。レンツは、この冒頭の時点で、フリーデリーケと別れて来ている。彼もまた、「忌まわしい嫉妬」のために、たった一人の女性を失った。そして、コルマは兄と恋人を戦で亡くし、元書記はロッテとの恋に破れて狂気の世界に入った。この三人は、心のありかを失い

一人きりでこの世に取り残されている。その心の中は荒涼としていて、「何も無い」。冷たい風が吹き荒れる真冬の野を一人きりでさまよう姿こそがその心には似つかわしい。そして、その人間を救う神は最後まで現われず、生きてもかぎりその寒々とした世界を彼らは永遠にさまよい続ける。表現のレヴェルでも、内容のレヴェルでも、オシアンの叙事詩と狂人のエピソードとビューヒナーの『レンツ』の書き出し部は通い合う。

愛する者が消えた後の心の空虚は埋め尽くすものとしてなく減びるしかない。それを「死に至る病」と言い、聖書に書かれてあるキリスト教の神による救済を否定し、神のいないオシアンの世界へ入り込む。ビューヒナーの『レンツ』は、これら三つの点で、ゲーテの『ヴェルテル』を確実に継承している。さらに、それらを表現するどの局面でも、言葉や文体の近さが認められる。文学史的源泉を探れば、『レンツ』がドイツ文学の土壌から生まれたもので、そこに深く根ざしたものであることがはっきりと確認できるのである。

『金髪のエックベルト』と『レンツ』

『レンツ』は、『ヴェルテル』が切り開いた道のさらにその奥を進もうとした。「死に至る病」の経緯、キリスト教の神による救済の否定、神のいないオシアンの世界、いずれの点でもビューヒナーはぎりぎりのところまで切り込んで行きそで見たものを大胆に表現した。しかし、『ヴェルテル』と明らかに異なるのは、人間の「原始的な感覚」をビューヒナーが前面に押し出し、これを基本的に短篇全体を組み立てたことである。確かに、理性では把握できない「人間の自然」の働きの『ヴェルテル』でも十分に強調される。若い農夫のエピソードはその代表であろう。しかしゲーテは、人間の夢や予感や直感をもとにして小説全体の脈絡を作り出すという手法は意識的には用いていない。ビューヒナーの短篇『レンツ』が独自で画期的なのは、ゲーテが『ヴェルテル』で扱った「死に至る病」の経緯を主人

公の夢や予感や直感だけを通して描き切ったことにある。

そして、主人公の夢や予感や直感を感じた作品の中に意識的に取り入れるというこの手法が、この短篇をドイツ・ロマン派にぐっと近付ける。たとえば、ノヴァーリスの『青い花』では、主人公が眠りの中で見た青い花の夢が作品の冒頭にあり、その後で、この青い花の夢が段階的に実現していくという形式を取る。簡単に言えば、夢で見た通りのことが現実を起こる。この点だけを見れば、『レンツ』と同じだろう。この短篇もまた、主人公が冒頭で感じた何かの予感が段階的に後で明らかになるという展開になっている。こうした展開は、しかし、クライストの戯曲にも認められる。『こわれがめ』は、劇の始めの部分で主人公のアダムが見た不吉な夢が最後には正夢となる。『ハイルブロン』のケートヒェン』では、ケートヒェンが劇の始まる前に見た王子との結婚の夢が最後には実現して幕となる。そもそも、主人公の夢や予感や直感を冒頭に配して結末でそれらが現実になるという展開は、この時代の文学作品に限ってみればそう珍しくもない。その筋立てを一言で言えば「*Enthüllungshandlung*」で、その源は、劇の始まりでの神託通りに事が運ぶあのギリシヤ悲劇の『エディプス王』まで遡る。³⁰主人公の夢や予感や直感に注目した時に初めて見えてくる『レンツ』の筋は、思いのほか、ビューヒナーの時代の文学作品の筋立てと共通性があった。

しかし、もう一度ここで思い起こしたいのは、『レンツ』の筋の土台となったのが、實在のレンツと實在のヴォイツェックの言葉だったということである。彼らの言葉とその言葉が作り出す脈絡が、この短篇の筋を決めた。ビューヒナーの時代の文学作品と『レンツ』との間にある筋の共通性は認められるとしても、後者の筋が、現実に起きた出来事をそのまま写し取った結果であるということは確認しておかなければなるまい。

だが、その際に問題となるのが、夢や予感や直感等の不可思議で不可解な働きをどう見るかということである。そもそも、そんな働きが現実にあるのか。たわいのない絵空事ではないのか。近代市民社会は概ねそう受け止め、これを現実だとは認めない。そこには、理性で割り切れるものだけが「現実」だと限定しようとする近代市民社会の常識

的な現実観が厳としてある。これに対してビューヒナーは、「現実を表現していると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」(GL 14)と『レンツ』の主人公に言わせている。これは、近代市民社会の常識的な現実観と自らの現実観との差を明瞭に意識した上での挑発的な発言だろう。そして、なぜその差が生じるのかと言えば、たとえ理性で説明できなくても現実に起きたことは現実だと見なす姿勢がビューヒナーにはあるからだ。そうなると、この作家にとって、近代市民社会がとかく簡単に区別しがちな「現実」と「非現実」という常識的な分割は意味を失う。重要なのはむしろ、「現実」と「非現実」が交錯する領域である。その領域を描くということに関して、明らかに一つの手本となったと推定される短篇がドイツ・ロマン派の中にある。それが、テュークの『金髪のエクベルト』(一七九六年)である。

このテュークの作品は、確かに、「メルヒェン・ノヴェレ」(Märchenovelle)という形式を取る。そのため、メルヒェンとしての要素には事欠かない。不思議な老婆が出て来たり、鳥が金や宝石の入った卵を産んだり詩を囀ったり、何も知らないはずの友人が自分の昔の飼犬の名前を知っていたり……。しかしまたその一方で、人間の心理の微妙な動きに対する鋭い観察もこの短篇では随所で幅を利かせている。たとえば、友人に対して秘密を持った時の不安について述べる件である。

「そんな時魂は、もっと親しい友達になってもらいたいという思いから、何もかも全部打ち明けてしまいたい、その友達に心の奥まですっかり開いてしまいたいという抗しがたい衝動を覚える。その瞬間に、やさしい魂、どうしがお互いにわかりあうことがある。そして時にはまた、相手との関わりを恐れて一方が退くということも起こる。」³¹⁾

もっと仲良くなりたいという願いから、心の秘密を人に告白する。うまく行けばいい。しかし逆に、それが原因で

相手との仲が決定的に離れてしまうことも現実ではしばしば起こる。その告白のメカニズムを、この短篇の冒頭でテイクは右のようにさりげなく書く。こういった精巧な心理描写を読むと、『クレープの奥方』や『危険な関係』等のフランスを代表する心理小説が思い浮かぶ。あるいは、マリヴォアの戯曲でもいい。人の心の奥の動きを正確に読み取り、その心理を簡潔な言葉で的確に表現する。この点で、フランスの心理小説家顔負けのリアリストの側面がテイクにはある。

このリアリストとしてのテイクの側面は、短篇の終盤でも遺憾なく発揮される。それは、殺したはずのヴァルターと新しい友人のフーゴーが同一人物であることに気づいた直後の文である。

「まるで落ち着かない霊のように、彼は今や部屋から部屋へと急いだ、どんな考えも一つとして彼のところには止まらず、次々とさらに恐ろしい想像を思いつき、眠くなって目が閉じるといことがなかった。しばしば彼は、自分は気が狂ったのではないか、ただ自分の想像によつてのみすべてを作り出しているのではないかと思った。」(122)

この箇所には、メルヒエンという趣はもうない。正気から狂気に変化する臨界状態が、やさしい言葉で実に生々しく表現されている。主人公エックベルトは、頭の中でひとりでに次々と生まれる想像をまったく抑えられない。頭だけが勝手に動き出し、もはや一時も休めなくなり、その状態が昂じて眠れない。その果てに、「自分は気が狂ったのではないか」と彼は感じている。見落とされがちだが、人間の精神の正気と狂気の境目を正確に描くということに関して、テイクには人をうならせる手腕がある。

そしてこの引用箇所が、『レンツ』の終盤と直接関連する。レンツもまたこうだった。フリーデリーケの死を「ヒ

エログラフィ」で確信した直後、エックベルトと似たような状態に陥った。「彼の精神的活動のすべてが一つの考えに引っかけたまま時」があり、「知らない人物のことを考えていたり、その人物を生き生きと想像したりしている」と、まるで自分がその人物になったような気がしてきたり、「家を引っ繰り返してみたり、人間に服を着せたり脱がしたり、一番気違いじみた悪戯を考え出したり」したと、作品の中では具体的に書かれている。しかも、こうしたことのすべてをレンツは自分の意思でしているのではない。「自分のしていることには意識はあつた、しかしその自分を強引に動かすものは内面的な本能だった」(GL 276)と作者は明言している。となると、この時のレンツの頭の中では次から次へと想像の断片が勝手に飛び交い、その想像を一つとして彼は制止できず、完全に振り回されていったということになる。この状態は、「どんな考えも一つとして彼のところには止まらず、次々とさらに恐ろしい想像を思いつき」という先のエックベルトの精神状態に相応すると見ていいだろう。細部は異なるとしても、考えを追い払えず想像に苦しめられ片時も休めなくなるという点では変わりない。

そして、この状態がさらに悪化すると、レンツはこう感じる。

「その時彼は、自分が一人きりで存在しているかのような気がした、世界はただ自分の空想の中にしかなく、自分の他には何もなく、自分は永遠に呪われたもの、サタンであるような気がした、自らの身を苛む想像を抱え込んだまま一人きりで。」(GL 28)

ここでレンツは、「自らの身を苛む想像を抱え込んだまま」、一人きりだと感じている。「世界はただ自分の空想の中にしかなく、自分の他には何もない」ような気もしている。この感覚は、「自分は気が狂ったのではないか、ただ自分の想像によってのみすべてを作り出しているのではないかと思った」というエックベルトの感覚に対応する。し

かもレンツがそうした感覚を抱くようになったのは、「どんな考えも一つとして彼のところには止まらず、次々とさらに恐ろしい想像を思いつき、眠くなって目が閉じるといふことがなかった」ことが続いた果てなのだ。つまり、二人の主人公たちは、頭の中に次々と思ひ浮かぶ想像にいいように振り回され、その度合いがひどくなった果てに、正気から狂気へと移る臨界状態に陥った。その時、「ただ自分の想像によってのみすべてを作り出しているのではないか」と感じている。彼ら二人の精神の動きは、まるで、同じ伝染病にかかったかのように似た症状を示している。

さらに、それぞれの引用箇所に至るまでの二つの短篇の流れを見ると、ここでもまた共通点が浮き上がる。まず、エックベルトである。彼と彼の妻は、誰にも話したくない自分たちの過去を友人のヴァルターに打ち明けた。すると告白は裏目に出て、案の定、友人の足は遠退いた。それからしばらくたったある日、エックベルトが狩りに出ると、森の中にヴァルターが不意に現われ、エックベルトはその彼を弓矢で殺してしまふ。それからほうほうの体で館に帰ってみると、今度は、告白の後で熱を出していた彼の妻が死んでしまったことを知った。エックベルトにとつて、妻と友人はかけがえのない人間だった。この世で、この二人としか付き合う人間が彼にはいなかった。その二人を、告白のために同時に失った。その後で、その淋しさを紛らわすために新しい人間を彼は求めた。そしてフーゴーと知り合いになるのだが、この人物は何と、殺したはずのヴァルターそのものであった。エックベルトの狂気すれすれの状態は、ここで生じる。先に引用した箇所は、その際の彼の精神状態を描写したものであった。次に、レンツである。『レンツ』からの先の引用箇所は、すべて、恋人だったフリーデリーケが死んだことを「ヒエログリフ」を介して確信した直後に来る段落の中から拾い出したものである。つまり、エックベルトもレンツも、心のありかとなる最後の人間を失い、この世に一人きりで取り残されたと感じた。二つの作品からの先の引用箇所は、その直後の主人公たちの精神の動きをそれぞれに写し取ったものである。二人の主人公が似たような精神状態になった経緯には、そもそもその共通性があった。

自らの意志では止められない頭の中に浮かぶ想像のために片時も休めなくなり、狂気へと近付いていく主人公の精神状態。その過程をやさしい言葉で具体的に表現しようとする姿勢。さらに、そこに至るまでの主人公の不幸な経緯。ティークの『金髪のエックベルト』とビューヒナーの『レンツ』は、狂気の扱い方や描き方が似ている。

似ているのは、しかしこれだけではない。風景描写、登場人物の配置、場面設定等の側面からも確認できる。それらの類似が明瞭に認められるのは、『金髪のエックベルト』の枠物語の中にあるベルタと老婆の出会いあたりの場面と、『レンツ』の山小屋の場面とを見比べた時である。

まず、『金髪のエックベルト』では、ベルタが老婆と出会う直前にこんな風景描写がある。

「お日さまが顔を照らした時、あたしは目覚めた。目の前には険しい岩があった、そこに登れば荒野からの出口が見つけられ、たぶん住居とか人とかが見えるのではないかと期待してその岩をよじ登った。でも上に登ってみると、見渡すかぎりまわりのすべてが、まさにあたしのまわりじゅう、なにもかもが朦朧とした霧に覆われていた、その日は薄暗くどんよりしていた、そして木も、草原も、藪すらも、あたしは見つけられなかった、ただ、さびしそうに悲しげに岩の狭い隙間から飛び出している数本の灌木があるきりだった。たった一人の人間でもいい、その人がたとえ恐がらなくてはいけない人であったとしてもいい、とにかく人を見たいというどれほどの憧れをあたしが感じたか、それは言葉ではとても言いきれない」(TE 7)。

ベルタは両親をてこずらせるだけで、自分では何一つとしてまともに親の手助けができない。父親にひどく叱られ、自分の胼甲妻なさに絶望し、幼くして家を出た。しかし、行く当てなどどこにもない。村を出て森を通り抜けても絶

望的な気持ちは少しも変わらず、逆にその気持ちはいよいよ深まるばかりで、これから先には何の見込みもない。引用箇所は、その時にベルタが見た外界の風景である。この風景を特徴づけるものは、「岩」、「霧」、「木」も「草原」も「藪」すらもない「荒野」、「その日は薄暗くどんよりしていた」と形容される天候、そして見渡すかぎり人っ一人いない淋しさ等である。その風景をスケッチする作者の視点はベルタの視点であり、文体もまた、その幼いベルタに合わせて平易な短文が連続し、その短文と短文の間はコンマか「and」である。そしてこの外界の風景は、紛れもなく、この時のベルタの内面の風景となっている。

この風景と似た風景が、『レンツ』のなかにある。それは、オーベルリンらの旅立ちをレンツが見送った直後の場面である。

「山の中を方向も決めず彼は歩き回った、広い斜面が谷の中に突っ込んでいた、森はない、山の巨大な線の他にはなにもない、そしてはるか向こうには霧に煙る広い平野、空中にはすさまじい風、夏に羊飼いたちが寝泊りし今はほったらかしになっている小屋が山の斜面のあちこちにぼつりぼつりとある他は、人間の痕跡はどこにもなかった。」

(GL 17)

ここでレンツは、一人きりで山の中へ入りあちこち歩き回る。その山の中に森はなく、平野は霧に煙り、空では強い風が吹き、あたりに人影はない。しかも彼はこの時、頼りにしていたオーベルリンが旅立ってしまった直後で、一人きりで取り残されたような心細さを感じていた。そして少女ベルタもまた絶望的な気持ちで家を出て、霧に覆われた岩だらけの人氣（ひとけ）のない荒涼とした野を一人きりで放浪し、どこへ行けばいいのかその当てもない。二人の心細い気持ちは似ている。その時に見た風景もまた似通っている。そしてここでも、主人公の視点から見た風景が

短文を基本にした文体で簡潔にスケッチされ、その外界の風景が主人公の内面を表すという手法面での共通性がある。それから、この後でのそれぞれの短篇の展開である。ベルタはこの後で老婆と出会う。この老婆は、人里離れた森の奥の小屋でひっそりと暮らしている。そしてベルタが初めて会った時、この老婆は、「キーキー声で宗教家を歌っていた。」(TE 8) 一方レンツもまたあの後、人里離れたところにある一軒の山小屋を見つけた。そこには老婆がいて、その老婆もまた、「唄れた声で賛美歌集から何かの歌を歌っていた。」(GL 18) 一人きりで放り出され、誰もいない淋しい山道を歩き続け、やっと人に会ってみればそれは老婆で、その老婆は宗教歌を歌っている。共通性は明白である。

この類似はさらに続く。その晩、老婆の家でそれぞれが眠る時の場面である。ベルタの話はこう続く。

「食事の後で彼女(老婆)はまた祈った、そしてその後で、天井の低い狭い部屋にあるベッドに案内してくれ、自分は居間の方で眠った。あたしは長くは起きていられたかった、半分ウトウトしかけた、でも夜中に何度か目が覚めた、そしてその時には老婆が咳をしたり犬と話したりする物音が聞こえた、そしてその物音に、夢でも見ているのだろう、歌の文句からいつも何か歌っている小鳥の声も重なって聞こえて来た。それらの物音が、窓辺でざわついている白樺の音とか、遠くのさよなき鳥の歌声と絶妙に重なり合い、あたしはいつも、目覚めているような気持ちにはなれず、もっと他のめずらしい夢の中にいるような気がした。」(TE 10f.)

この場面には独特の雰囲気がある。眠りに就く前の夢とも現つとも決めかねる状態で、老婆の声や、詩を囁く鳥の声や、外の風の音が不思議なハーモニーとなってやさしくベルタの耳元まで届いている。

そしてレンツもまた、山小屋で眠る時に同じような体験をする。

「レンツは夢を見ながらウトウトした、そしてそれから眠りの中で時計の音を聞いていた。少女の小さな歌声とそれと重なり合う老婆の声を突き抜けて、近くで吹いたり遠くで吹いたりする風の唸る音が響いて来た、そして明るくなった。雲に隠れたりする月がその交錯する光を夢のように部屋の中へ投げかけていた。一度、物音が大きくなり、少女がはつきりと確かに話し、向かい側の崖の上には教会があった。レンツは見上げた、すると少女は目を大きく見開いてテーブルの奥にきちんと座っていた、そして月が静かな光をその少女の顔に投げかけていた、その顔からは不気味な光が出ているかのようであった、その声に老婆の唸り声が重った、そして明るくなったり暗くなったりする光の交錯を見たり、さまざまな音や声を聞いたりしているうちにレンツはとうとう深く眠り込んだ。」(GL 186)

この箇所もまた、「レンツは夢を見ながらウトウトした」という文で始まる。そして眠りの前の夢とも現つとも決めかねる状態で、さまざまな音や声が重なり合って彼の耳元に届いている。時計の音、老婆の唸り声、夢でも見たのか少女のはつきりと話す声、風の騒ぐ音。ベルタの時と違うのは、人の声や物音に月の光が加わったことだろう。しかしその光もまた、様々な物音と調和し溶け合い、レンツは夢の中でのようにその光を見ている。基調は変わりあるまい。山の中を一人きりで歩き回った末に老婆と出会い、その老婆に食事と寢床を提供してもらい、その晩、ウトウトした状態にいるとき辺りの物音がハーモニーとなって聞こえて来る。しかも、ここでも短文が基本で、コンマの独特の打ち方まで似ている。通常ならブントとすべきところをコンマを打ち、文章を切れ目なく一息でつなげている。³²⁾その文体の特徴が似ている。

そうなると、オーベルリンらの旅立ちをレンツが見送って、その後で山の中へ入り、夕方になって一軒の山小屋を見つけてそこで眠り込むまでの『レンツ』の展開は、『金髪のエックベルト』のベルタの話の展開と多くの点で共通することになる。まず、親しい人間から離れて誰もいない荒野に一人きりで放り出された心細さ、それから、その状

態から彼らを救い出すことになる老婆の存在と山小屋、そして、その晩その小屋で眠りに就く前の夢現つの状態で彼らが聴いたあたりのさまざまな物音。その老婆が宗教歌を絶えず歌っていたり、食事や寢床を提供したりしたという細部まで似通っている。さらに、それらを語る時の変則的な文体の類似がある。こうした点を考慮すると、『レンツ』の山小屋の場面を創作する際に、『金髪のエックベルト』のベルタの話やビューヒナーが手本としたことは、まず間違いないだろう。言うまでもないが、『レンツ』の山小屋の場面に相当する記述はオーベルリンの手記にはない。ここは、ビューヒナーの創作である。

しかし、双方には違いもある。ベルタは老婆と会って真に救われた。ベルタの人生は、この老婆との出会いが弾みになって一気に好転する。だがレンツの方は、この夜に山小屋で見た「不気味な光」が原因となって、この後、決定的に激しく動揺する。一方が幸運の始まり、他方が不幸の前兆。まったく逆なのだ。しかし、これもまた見方を変えれば共通点となる。つまり、主人公が老婆と出会い山小屋で眠るといふこの場面が、それぞれの主人公のその後の心の動きを決定的に左右する役割を果たしているという点に着目すればいい。向かう方向は逆だが、双方の短篇の構成の中でこの場面が大きな転換点になっているという点では変わりがない。

しかし、それ以上にもっと大きな相違がある。それは、『金髪のエックベルト』の登場人物たちが「死に至る病」とは無縁なことである。ベルタは子供の時、父と母から離れた。エックベルトは唯一の友と妻を失った。言葉を変えれば、彼らは、両親を失った子供、「唯一の者」を失ってこの世に一人きりで取り残された人間である。老婆の語る童話や『ヴェルテル』や『レンツ』では、その時の苦しみは致命的なもので、まさに、「死に至る病」となった。ところが、ベルタやエックベルトは同じ苦しみを体験するものの、その苦しみを抱えたままじっとしているのではない。新しい人間を求めて動き出す。ティークの描く人間たちは、一途で純粹というばかりではなく、「唯一の者」を失っても、さらにまた新しい人間を求めようとする逞しさがある。ここが、違うのだ。

そのためか、『金髪のエックベルト』の登場人物たちは救済者としてのキリスト教の神に一向に関心を示さない。ベルタもエックベルトも、どんなに苦しい状況に陥っても、一度として神の名を口にしない。彼らが救いを求めるのは、いつも、人間である。人間に絶望し、人間に救いを求める。始めから終わりまでこの短篇は神とは一切無関係で、あくまでも、この世のことだけに絞ってティークはこの話を書いている。「メルヒェン・ノヴェレ」という形式を取りながらもこの作品が驚くほど現実的なのは、このためでもあるのだろう。

この違いが、風景描写にも微妙に表れる。先に引用した幼いベルタが見た外界の風景は、その特徴がオシアンの世界の風景と似ている。しかし、ベルタはここで、自分を救い出してくれる神がいらないことに絶望しているのではない。ベルタの絶望は、家を出て行くあてがないことから来るものである。神のいない世界を一人さまよう人間の姿を描くことがここでのティークの眼目ではなく、彼女を救ってくれる人間が一人もいないことを示すことが肝要だった。事実ここには、「たった一人の人間でもいい、その人がたとえ恐がらなくてはいけない人であったとしてもいい、とにかく人を見たいというどれほどの憧れをあたしが感じたか、それは言葉ではとても言いきれない」(筆者強調)と書かれている。ティークは、あくまで人間に執着した。オシアンの描く風景と似ていたとしても、この点で決定的に異なる。

そして、ベルタが見た風景と重なる『レンツ』の先の風景も、オシアンの風景と似てはいるものの、主人公が神の不在を呪う中盤での風景とは質が違う。先に引用した風景描写で、神のいない世界の風景をビューヒナーは描こうとしているのではない。レンツはこの時、頼りにしていたオーベルリンと別れた直後で、人恋しさや淋しさを感じていた。それがはつきりと感じられるのが、先に引用した部分の最後にある「人間の痕跡はどこにもなかった」(nirgends eine Spur von Menschen)という言葉である。レンツはここで、神を探しているのではない。この時の彼が無意識のうちに探していたのは、人間である。この観点からも、レンツが見た風景はベルタが見た風景に近い。

親しい者から離れ一人きりで山道を歩き回る時に主人公が見た風景、その後で、その主人公を救けることになる老婆という人物の登場、そして、人里離れたところにあるその老婆の山小屋で主人公が眠り込む間際の場面。『金髪のエックベルト』のベルタの話と『レンツ』の山小屋の場面を、風景描写・登場人物の配置・場面設定の側面から見ると、びたりと重なる。

この重なりは、短篇『レンツ』の手法を考える際に多に参考になる。『レンツ』は合理的な「筋」によって組み立てられてはいない。主人公の予感や夢や直感だけをもとにして場面と場面がつながっている。そうした短篇全体のなかでも、主人公のそれらの「原始的な感覚」が最も鋭く働くのがこの山小屋の場面である。しかもこの場面は、短篇全体の構成の上でも重要な役割を担っている。この山小屋で主人公が夢現つのままに聞いたり見たりしたことは、その後の短篇の展開を決定的に左右した。「ヒエログリフ」によって主人公がフリーデリーの死を確信する場面まで、彼の言動のすべては山小屋での出来事が発端となっている。さらに、この山小屋の場面に至るまでの前半部である。主人公は結局、冒頭の夕暮の山頂の場面以来恐がっていた「何か」とこの山小屋の場面からいよいよ具体的に向き合い始めた。つまり、『レンツ』の山小屋の場面は、主人公の「原始的な感覚」が最も強く働く場面であると同時に、短篇の前半部の流れを受けその流れを後半部へと大きく広げる結節点ともなっている。その場面の作り方が、『金髪のエックベルト』のベルタの話と似ている。

そうなると、このティークという作家に再び目を向けざるをえない。この作家が好んで用いた「メルヒエン・ノウエレ」という形式に注目せざるをえない。

まず、ティークという作家についてである。『金髪のエックベルト』を見る限り、この作家の関心は常に現実的なことに向けられている。メルヒエンというのは名ばかりで、この作品はむしろ、メルヒエンというフィクションの枠

組みを最大限に利用しながら普通では描けない人の心の動きをリアルに表現するという傾向が強い。森の静寂を喜びながらも、年頃になれば美しい男やお金や世間の華やかさに心を動かされるベルタ。それからほどなくして、さんざん世話になった老婆を裏切り、悲しく吠える飼犬を置き去りにし、金蔓となる鳥かごだけを持って一人世間へ出て行く彼女。その彼女は、もはやメルヒェンの中の少女ではない。そして、美しい金髪のエックベルトと後に結婚することになるそのベルタは、実は彼とは腹違いの兄妹で、ベルタは彼らの父親が他の女に生ませた不義の子であるということが明らかになる結末。さらに、そのことを知っていた老婆はもしかしたらベルタの実母か祖母で、すべては、この女が仕組んだ復讐の巧妙な罠だったのであるまいかと我々に推測させる余韻。メルヒェンとは形ばかりで、テイクはあくまで生々しい現実から離れようとする。

さらに、そのことを一層強く感じさせるのが、エックベルトがヴァルターを弓矢で殺す時の描写である。そこには、「自分が何をしているのか分からずに」(「…」ohne zu wissen, was er tat, […] TE 20) という一文がある。これは、クラールスの鑑定書に記載されているヴォイツェッタの言葉(「…」ohne zu wissen, was er thue, […] G 509)とまったく同じであり、『ヴェルテル』の中で接続法第一式の形式で書き留められた若い農夫の言葉(「…」er wisse nicht, wie ihm geschehen sei, […] GW 77)と酷似している。この殺人場面の描写は偶然なのか、それとも何らかの根拠があつたことなのか。いずれにしても、現実を見るといふことに關して、このテイクという作家は並はずれた眼識を持っていたと推察できる。

その彼が好んで用いた形式が「メルヒェン・ノヴェレ」である。この形式の利点は、まず何よりも、市民社会が規定している「現実」から離れられるということだろう。この形式で書けば、すべてが架空の話だという前提ができる。だから、作品の中で何が起きても不思議はない。宝石の入った卵を鳥が産んだとしても誰からも文句は出ない。見方を変えれば、この形式だと、常識的な「現実」に縛られることなく、表現する領域を思いっきり広げることが可能に

なる。たとえば、である。ベルタは犬や鳥と口をきく。こんなことは、飼い主であれば多かれ少なかれ誰でもやっていることである。しかし、市民社会の常識的で理性的な文学の枠の中では、人間が犬や鳥と言葉を交わすなどということはまず許されない。そんなことを書けばたちどころに「まっとう」な文学の地位を追われ、「メルヒエン」の烙印を押されてしまう。あるいは、「自分が何をしているのか分からずに」という先の言葉である。「メルヒエン・ノウェレ」という形式の中ではこの文は何の抵抗もなくすんなりと作中に収まる。しかしこれもまた、市民社会の常識的で理性的な文学の枠の中では居場所がなく宙に浮いてしまう。理性で解明できないのであれば取り扱わないという暗黙の了解がそこにはあるからだ。その点、「メルヒエン・ノウェレ」という形式には、市民社会が明確に分割する「現実」と「非現実」の区分がない。市民社会のその窮屈な区分などこの形式は端から無視して、「現実」と「非現実」の双方を自由に行き来する。つまり、この形式は、不合理なことも不可解なことも一向に気にせず「現実」の中に取り込んでしまうという点で、控え目ながら、非理性的なことは一切締め出そうとする近代市民社会の文学形式と正面から対向している。

しかしこの形式は、ヨーロッパ文学全体の中では必ずしも邪道だとは言えない。シェイクスピアの『ハムレット』では、ハムレットの父親の亡霊が冒頭に出て来て、この亡霊の言葉が劇のきっかけを作る。そしてこの亡霊の言葉があるからこそ、後に、それぞれの登場人物たちの心の動きが大胆に描ける地平が拓ける。ドストエフスキの『分身』という小説もまたそうである。出世にも女にも不器用なゴリヤードキンは、自分の姿にまったくそっくりそのままの男がこの上もなく如才ない振る舞いで地位も女も次々と手に入れて行く様を目の当たりにして絶望する。その時のゴリヤードキンの絶望は、読み手の身を切り刻むほどに鋭く迫って来る。亡霊、もしくはドッペル・ゲンガーという「非現実」の要素を作品の中に取り入れることで、「現実」の最も奥深くに潜んでいるものに形を与えそれをリアルに再現する。『ハムレット』と『分身』は、その典型的な例であろう。そして現代文学では、カフカの『変身』が、こう

した手法で「現実」を描けばそれがどれほど新鮮で鋭い切り口となるかを実証した。こう考えてみると、「メルヒエン・ノウェレ」という形式で現実を描くというのは、あなたがち異端だとは言えない。不合理なことや不可解なことを「現実」の中に取り入れるという点では、シェークスピアやドストエフスキーやカフカが用いた文学形式に通じるものがある。

さらに、この形式がメルヒエンの形式から発展したということにも重要な意味がある。メルヒエンというのは、元来、地方に昔から伝わる素朴な物語で、それぞれの土地に深く根を下ろしている。そしてそれを語る言葉の中には地方特有の方言が入り、語る口調には子供にやさしく話すような懐かしさがある。地方に昔から伝わる土着の文学、そして、それを語る時の方言や馴染みのある言葉。こうした特徴を拾い上げてみると、メルヒエンという形式は、ヘルダーが言う文学の内容と表現との関係が理想的な形で調和している文学形式の一つだと見なせる。そしてティークは、このメルヒエンの形式に目を付け、これを発展させて彼独自の文学的手法を確立した。それが、「メルヒエン・ノウェレ」という形式であったと考えられる。ということは、ヘルダーが提起した言葉の問題にティークもまた向き合い、土着の文学の表現形式をもとにして自らの文学の表現形式を独自に探し当てたとと言える。

ティークという作家が、現実に対して強い関心を持ち現実を見るところに関して目利きであったと思えること。その現実を描く際に彼が用いた「メルヒエン・ノウェレ」という形式には、それ自体、合理だけを重んじる近代市民社会の文学形式に対向する要素があること。さらに、この形式が、元来、不合理なことや不可解なことも平気で許容する土着の文学の形式に根ざしたものであること。こうしたことを一つひとつ確認してみると、ティークという作家と「メルヒエン・ノウェレ」という形式との関係がくつきりと見え始める。つまり、この作家には、そもその始まりから、「現実」と「非現実」を理性で区別する近代市民社会やその窮屈で平板な文学形式に対する批判や冷笑があったのではないのか。そして、「メルヒエン・ノウェレ」という形式に彼が執着したのは、市民社会が規定するその

「現実」とは違う現実をこの形式で描く意図があったからではないのか。そして、おそらく、その彼には、不合理なことや不可解なことを含むのが本来の現実だと見る視点があったのではないか。

ここまで考えてみると、『レンツ』の山小屋の場面を創作する際に、『金髪のエックベルト』のベルタの話やビューヒナーがなぜ手本にしたのか、その理由が明らかになるように思える。作品分析の際に確認したように、この山小屋の場面は実在のヴォイツェックの供述を素材にしている。平静時の意識が消えてしまう「思考の空白状態」や、「何か」を報せる自然現象の変化や夢や予感や声について話したヴォイツェックの言葉が、この場面の創作の基本にある。そしてこれら一切のことは、近代市民社会を代表する存在であるクラールスによって矮小化されるか否定されたものである。その近代市民社会によって矮小化され否定された現実をビューヒナーはこの場面で復元しようとした。

その背後には、合理的に解釈できるものだけが「現実」であると断定する近代市民社会の硬直した見解に対するビューヒナーの強い批判がある。不合理なものや不可解なものを含むものが生の現実であるという確固とした彼の認識がある。そのことを彼に教えたのがヴォイツェックの言葉だった。そしてビューヒナーは、まさに、近代市民社会の理性によってねじ伏せられたヴォイツェックのそれらの言葉をこの場面にそのまま取り入れられる表現形式を求めていた。その際に、クラールスが用いた合理的な表現形式と同類のディスクールでは何の役にも立たない。それとままたく別のディスクールが要る。その時ビューヒナーの目に留まったのが、テイクの「メルヒェン・ノヴェレ」の形式だったと考えられる。この形式には、近代市民社会が規定する「現実」と「非現実」の区別がない。その社会が非理性的だと決め付けることもどしどし作品の中へ取り込み、「現実」と「非現実」の間を何のためらいもなく自由に行き来する。そしてテイクは、この形式を十二分に活用することで彼の見た現実をのびのびと描いていた。つまり彼は、ビューヒナーに先立って、近代市民社会が規定する「現実」と「非現実」の境界をこの形式でいとも軽々と突破し、新しい文学の表現領域を切り開いていた。『金髪のエックベルト』のベルタの話やビューヒナーが手本と

し、そこから、風景描写、登場人物の配置、場面設定、文体等の創作技法を学び、それらを真似て『レンツ』の山小屋の場面を創作したのは、偶然ではない。ドイツ近代文学史の上で、テークの『金髪のエックベルト』はきわめて重要な先駆的な役割を果たしていた。つまるところ、この作品は、理性的なスタイルで合理的な物語をでっち上げることよりも、メルヒェンに近い形式で書くことが現実をより生き生きと、より正確に描けることを実証していたのだ。

さらに、土着の文学に関心を向けるという点でも、ビューヒナーはテークに近いものがあつた。まず、言葉である。ビューヒナーは言葉に対して敏感であつた。近代市民社会が使う言葉と、土着の言葉とはつきりと彼は分けてゐる。『ヴォイツェック』では、この二種類の言葉が峻別され、近代市民社会の軽佻浮薄な言葉は見せ物小屋の場面で容赦なく風刺され、それらの言葉とは対照的に土地の方言や民謡や童話がむき出しのままに出て来る。『ヴォイツェック』でビューヒナーは、テーク以上に、土着の言葉や土着の文学形式を生そのまま作品の中に積極的に取り入れている。そして『レンツ』は、その『ヴォイツェック』の草稿の中にある老婆の語る童話を原型とし、この童話の内容やこの童話の表現をもとに創作されている。言つてみれば、短篇全体が一つの童話に限りなく近付いているのだ。しかもこの短篇でも、土着の人間たちの特殊な能力やその土地の土俗的な風習が事細かに語られている。そして山小屋の場面は、短篇全体を通じてその土着的な色合いが最も強調される場面である。ビューヒナーの文学が持つこれらの広がりを目を配れば、土着の文学形式から生まれた「メルヒェン・ノヴェレ」への彼の側からの接近には、明らかに必然性があつたと断定できる。

それと、『金髪のエックベルト』でもう一つ注目すべきことがある。それは、テークの研究者の側からこの短篇が「狂気のメルヒェン」(Wahnsinns-Märchen)と呼ばれてゐることである。³³その理由は、人の精神が狂気に陥る瞬間を「メルヒェン・ノヴェレ」の形式でこの作品が描いているからだろう。そしてビューヒナーは、オーベルリンの

手記に記録されていた實在のレンツの狂気すれすれの言動をメルヒェンに限りなく近づける形式で『レンツ』を描いている。だとすると、『レンツ』もまた「狂気のメルヒェン」と呼ばれてもおかしくはない。狂気をメルヒェンに近い形式で描く、この基本的な部分で二つの作品にはそもそもその共通性があるからだ。しかも、その中味を詳細に見てみると、この節の始めに述べたように、狂気に近付いた時の二人の主人公たちの精神の動きは、まるで同じ伝染病にかかった者どうしのように似た症状を示し、その状態に至るまでの経緯にも似たものがあつた。つまり、メルヒェンの形式に則つて狂気を描くという形式の面でも、狂気を表現するという具体的な段でも、テークの『金髪のエックベルト』は『レンツ』の先例となる資質を十分に備えていたのである。

キューンレンツは、やはりその「狂気のメルヒェン」の一つであるテークの『Der Rumenberg』と『レンツ』を比較し、こう論じている。テークが不合理なことが容認されるメルヒェンの領域へまたがって狂気を扱うのに対し、ビューヒナーの方は、「狂気のメタファーを特異な現実経験に相応する表現へ、そして、今や自律的でそれ自身の言葉で話し切れる能力のある不幸な意識のメディアへと前進させることで、標準的な理性概念に義務付けられたリアティーのレヴェルでの組織化を放棄する」³³⁾と。ともに狂気を描き、ともに通常の合理の領域を越える。テークはメルヒェンで、ビューヒナーは独自のメディアで。要約すればこういうことであろう。しかし『金髪のエックベルト』に関して言えば、この作品は、メルヒェンと似た形式を取るものの、その内容は鋭い現実観察にもとづいている。そしてビューヒナーの『レンツ』は、『ヴォイツェック』の草稿で老婆が語る童話の内容や構成と完全なパラレルな関係にある。ジャンルの区別は、キューンレンツの言うように必ずしも明瞭ではない。『金髪のエックベルト』が、人間の心の奥の動きを「メルヒェン・ノウェレ」の形式でできるかぎり生き生きと描こうとする方向に傾くとなれば、『レンツ』は、現実に起きた出来事の全体をメルヒェンを原型にしてこの形式の中で再現しようとする。ともに、「標準的な理性概念に義務付けられたリアティーのレヴェルでの組織化を放棄」し、ともに、メルヒェンの形

式を基本にしている。この点では、何ら変わりがない。

さらに、筋の組み立てや文体という具体的な短篇技法の面でも、テイークとビューヒナーには近いものがある。『金髪のエックベルト』の筋は、ところどころ合理的な整合性に欠ける。なぜヴァルターが飼い犬の名前を知っているのか、なぜフーゴーがヴァルターなのか、何の説明もない。これは、メルヒェンの形式を土台にしているからこそ可能になることであろう。メルヒェンの筋立ては客観的な合理性からは完全に自由である。そこでは、登場人物たちの夢や予感や直感が思うままに羽を伸ばせる。その形式の利点をそのまま温存して、テイークは『金髪のエックベルト』の筋を組み立てた。そして『レンツ』にもまた、客観的で合理的な筋はない。この短篇は、主人公の直感や夢や予感が何の説明もなくいきなり出て来て、これらの「原始的な感覚」を基本にして言葉が選ばれ、文体が決められ、筋が作られている。つまり、この二つの短篇の筋は、合理的な秩序など無視してそれとは別の固有の秩序の中で組み立てられている。これは、重要な共通点であろう。さらに、すでに述べたように、レンツがオーベルリンらと別れてから山小屋の中で眠る場面と、ベルタが家を出てから老婆の家で眠る場面までの間には、風景描写の手法や場面の設定や短文を基本にした変則的な文体という点での重なりが明瞭に認められた。そして、その後で、「ヒエログリフ」によってフリーデリーケの死を確信した直後のレンツの精神状態を描く段落での表現は、エックベルトが正気から狂気に移る瞬間の表現と根本的な類似があった。筋の組み方、風景描写の手法、場面の設定、文体の特徴、狂気の描き方、これら短篇の技法という具体的な側面から見ても、キューンレンツの言う違いは必ずしも明確ではない。

だが、ビューヒナーがあくまで現実に執着し、そこから離れなかったことは確かである。しかし、そこを強調するのであれば、どうしても、彼のその現実観について触れる必要があるだろう。彼の見る現実には途方もない奥行がある。目には見えない地下の水脈や鉱脈を探り当て、乾草を使って病を癒し、遠く離れた人間の死を、声とか霊とか夢や予感や「ヒエログリフ」等を通して様々に察知してしまふ、それもまたこの作家にとっては現実なのだ。そして、

人間の理性などではとても説明できないその現実の奥行をそのまま忠実に再現しようとしたからこそ、キューンレンツの言うように、「標準的な理性概念に義務付けられたリアリティーのレヴェルでの組織化」をビューヒナーは拒否した。しかもこの拒否の背後には、「現実などまるでわかっていない」(GL 14) 近代市民社会やそこに根を張る文学への手厳しい批判がある。そしてその批判の源には、その近代市民社会の理性によって公式に裁かれた一人の殺人者の言葉がある。そこまで遡って初めて、不合理なことや不可解なことが許されるメルヒェンの領域へまたがって狂気を扱ったティークの短篇との近さが見えてくる。逆から見れば、ティークの短篇が生の実をいかに正確に描いているか、ビューヒナーはそれを見抜いたのだ。

『金髪のエククベルト』は、メルヒェンというフィクションの枠を最大限に利用することで狂気のリアリティーを描く。そして『レンツ』は、「現実」という概念の既成の枠を払い除けて、苦悩に追い込まれた人間の精神を支配する妄想や夢や予感や直感の一切をメルヒェンを原型にしてそのまま再現しようとする。一方は、市民社会が子供だましだと決め付けかねないメルヒェンにより近い形で、他方は、市民社会が一目を置く「現実」により近い形で。しかし面白いことに、『金髪のエククベルト』には、もしかしたらこの話のすべては、半ば狂いかけた主人公の想像が作り上げた妄想かもしれないというきわめて現実的な含みがある。そして『レンツ』の方は、実際には、すべてがレンツの想像の中での出来事で、現実とは何の関わりもなかった。フリーデリーケは死んでなどいなかった。すべてがレンツの思い込みであり、この女性はなんと六十一才まで生きたのだ。³⁴⁾つまり、すべてがレンツの妄想であったということを承知した上でビューヒナーは『レンツ』を書いていた。そうなると、もう区別はつかない。双方は限りなく近づく。

そして妹の話によると、ビューヒナーはティークをこよなく愛読していたという。³⁵⁾

【註】

- 1) 本論は、「ビューヒナー研究(二)―殺人者の言葉から始まった文学―」第一部『ヴォイツェック』〔広島大学文学部紀要、第五卷特輯号三、一九九四年十二月〕、第二部『レンツ』(1/2)〔同、第五六卷特輯号二、一九九六年十二月〕の続編である。
- 2) Schaub, Gerhard: Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner. Lenz. Stutgart (Reclam) 1987, S. 54.
- 3) この「一部文人や医学系の教官たち」の論は、第一部『ヴォイツェック』(41-42頁)で紹介した。
- 4) 「激情的な衝動を抑えること」(leidenschaftlichen Antrieben zu widerstehen)がヴォイツェックには可能であったか不可能であったか、これについて判断を下すことは、クラールスの鑑定書では最も重要な課題の一つであった。この問題についてクラールスは、先に引用した論のすぐ後で、「法医学の立場としては」(von gerichtsmedizinischen Standpunkt)と断った上でこう述べている。

「ここでは(法医学の立場では)、激情的な衝動を抑えることが容易かそれとも困難かが問題ではなく、それを抑えることが可能かそれとも不可能かが問題となる。」(強調はクラールス。G 524)

衝動を抑えることが容易か困難かは情状酌量の問題でそれは裁判官が判断する。鑑定医の立場としては、この事件ではそもそもそれが可能であったのかそれとも不可能であったのか、それを判定するだけだ、そうここでクラールスはまず断った。そして実際に、ヴォイツェックの犯罪責任能力の有無を判定する際に、ヴォイツェックが「激情的な衝動を抑えること」が可能であったのかそれとも不可能であったのか、この一点にクラールスは問題を絞り込む。そして結論として、ヴォイツェックには可能であったとの判断を下す。その根拠は、第一部の『ヴォイツェック』の論ですでに紹介した通り、多くの人間がまわりにいたという理由で被告人は犯行直後に自殺をしようとしたのにそれを断念したのであるから、それとまったく同じ「意志の自由」(die Willensfreiheit)を以て犯行そのものも断念することができたはずだという判断である。

5) Büchner, Georg: Brief an die Braut, 1834. In: Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, Bd. 2. Hrsg. von W. K. Lehmann. München (Hanser) 1971, S. 425f.

- Marginalien. Bonn, 1972, S. 27-30.
- 18) Fellmann, Herbert: Georg Büchners „Lenz“. In: Jahrbuch der Witttheit zu Bremen 7. 1963, S. 21.
- 19) Rothmann, Kurt: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther. Stuttgart (Reclam) 1987, S. 38.
- 20) Schöffler, Herbert: Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Göttingen 1956, S. 168.
- 21) Zabel, Hermann: Goethes „Werther“ – eine weltliche Passionsgeschichte? – Anmerkungen zur Interpretation literarischer Werke in ihrem Verhältnis zur biblischen Tradition. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 24 (1972), S. 64.
- 22) Rothmann, Kurt: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther. Stuttgart (Reclam) 1987, S. 38.
- 23) Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des Jungen Goethe. München (Fink) 1979, S. 180.
- 24) Graefe, Johanna: Die Religion in den „Leiden des jungen Werther“. Eine Untersuchung auf Grund des Wortbestandes. In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 20 (1958), S. 83.
- 25) Anz, Heinrich: „Leiden sey all mein Gewinnst“. Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidentheologie bei Georg Büchner. In: Georg Büchner-Jahrbuch 1 (1981), S. 165.
- 26) Staiger, Emil: Goethe. Bd. 1.: 1749-1786. Zürich (Atlantis) 1952, S. 170f.
- 27) Müller, Joachim: Neue Goethe-Studien. Halle (Niemeyer) 1969, S. 150.
- 28) Lange, Victor: Die Sprache als Erzählform in Goethes „Werther“. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hrg. von Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz. Hamburg 1964, S. 268.
- 29) Gehard, Melitta: Die Bauernburschen-Episode im „Werther“. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11. 1961 (zuerst 1916), S. 69.
- 30) クライスマットの『つわねがめ』や『ヘルマン・ロンのケーエロエン』の筋の展開が「eine Enthüllungshandlung」で、その源が「キリマンヤ悲劇の『ヒドロン王』にみられる」別の機会に述べた。拙論：ヘルマンの演劇（4）ー クライスマットの『つわねがめ』

- Deutsches Theater Berlin 1993—。「ドイツ文学論集」第二七号一三二—一三〇頁。日本独文学会中国四国支部。一九九四年。回：
 ヘルリンの演劇(一)ークラウイスマの『ハイムブルンのグナーテドマン』—Deutsches Theater Berlin 1993—。「ドイツ文学論集」
 第三〇号三一一—三三八頁。日本独文学会中国四国支部。一九九七年。
- 31) Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert. Märchen-Erzählungen. Mit einem Nachwort von Konrad Nussbächer. Hrsg. von Got-
 thold Ludwig Klee. Stuttgart (Reclam) 1967, S. 4. フラ『全集のハットインテ』などの用字の誤り後引 (TE 4) の4の
 に略し本文中の引用箇所の後記号。
- 32) 訳文の句読点は原文にならった。
- 33) Castein, Hanne: Ludwig Tieck. Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart (Reclam)
 1987, S. 21.
- 34) Kühnlenz (Trier), Axel: „Wie den Leuten die Natur so nahtrat...“ Ludwig Tiecks *Der Runenberg* als Quelle für Büchners
Lenz. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89). Hrsg. von Thomas Michael Mayer. Tübingen 1991, S. 310.
- 35) Schaub, Gerhard: Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner. Lenz. Stuttgart (Reclam) 1987, S. 41.
- 36) Vgl. Büchner, Luise: Ein Dichter. Novellenfragment. Mit Georg Büchner „Kato-Rede“. Anmerkungen und Nachwort.
 Hrsg. von Anton Büchner. Darmstadt, S. 67.

Studien zu Georg Büchner. Zweiter Teil. : „Lenz“ (2/2)

—Die Literatur, die mit den Worten des Mörders beginnt.—

Toshio Kawahara

In „Woyzeck“ und „Lenz“ gibt es eine Handlung. Um das zu beweisen, werden die Texte auf folgende Weise untersucht: zunächst werden die historischen Quellentexte analysiert und dann werden sie mit den Texten verglichen; zweitens wird der Zusammenhang zwischen den zwei Werken und dem Märchen in „Woyzeck“ erläutert und drittens wird ihr literaturgeschichtlicher Zusammenhang betrachtet. Daraus folgt, daß „Woyzeck“ und „Lenz“ eine Handlung haben, d. h. daß es zwischen allen Szenen der zwei Texte eine enge und dichte Kontinuität und eine von Anfang bis zum Ende durchgehende lineare Entwicklung gibt. Diese Handlung ist aber natürlich keine rational objektive, sondern eine, die sich aufgrund des subjektiven instinktiven Sinnes des Helden, wie er sich u. a. in seinen Träumen und Ahnungen ausdrückt, konstituiert. Die eigentümlichen Worte und der darauf beruhende Stil der zwei Texte bauen gemeinsam diese Handlung auf.

Aber man muß immer beachten, daß diese Handlung keine dichterische Erfindung ist. Sie ist der Kontext, in dem die zwei historischen Menschen in Wirklichkeit gehandelt haben, und in den zwei Dokumenten wurden ihre Worte, die diese Voraussetzung explizieren, möglichst detailgetreu aufgenommen. Vor allem sind die Aussagen des Mörders Woyzeck für Büchners Literatur wichtig, denn Büchner benutzt sie direkt sowohl in „Woyzeck“ als auch in „Lenz“ und stellt sie als Kern des Werks ins Zentrum (z. B. „was“ oder „etwas“). Deshalb kann man sagen, daß seine Literatur mit den Worten des Mörders beginnt.

平成9年12月19日印刷
平成9年12月26日発行

(非売品)

編集兼発行者

広島大学文学部

〒739-8522

東広島市鏡山一丁目2番3号

印刷者

中本総合印刷株式会社

〒732-0802

広島市南区大州5丁目1-1