

シラーの『マリア・ストゥアルト』

—— 二人の女王のドラマ ——

濱 中 春

シラーの『マリア・ストゥアルト』の最も主要な登場人物は、マリアとエリーザベトという二人の女王である。その他の登場人物たちは、二人のうちのどちらかに主従関係や愛情関係、あるいは利害関係によって結びついている。(もっとも、レスター伯のように状況に応じて態度を変える人物もいるが。) 作品全体の形式も唯一の例外を除くと、第一幕と第五幕はマリアが囚われているフォゼリングイの城の中の一室を舞台として、二人の女王のうちではマリアのみ、第二幕と第四幕はウェストミンスター宮殿でエリーザベトのみが登場し、第三幕、フォゼリングイの庭園において二人が顔をあわせる、という対称的な構成になっており、やはりマリアとエリーザベトを中心として組み立てられている。したがって作品の筋も、この二人の関係を軸として展開されて行く。

マリアとエリーザベトは、政治的には対立関係にある。スコットランドとイングランドの間には、「自然がこの二つの気性の激しい民族を大海に浮かぶ板のような島に住まわせ、土地を不公平に分け与え、そのために戦うことを命じた」(811ff.) とき以来の長い憎しみと争いの歴史がある。それに加えて、カトリックとプロテスタントという宗教上の理由からの対立もある。マリアがイングランドに囚われの身にあり、最後に処刑されるのも、公的には二つの国の敵対関係の結果である。また、マリアとエリーザベトとの間の私的な関係の基調をなすのも憎悪の感情である。二人は相手のことを何度も「敵」(1623・2459・3485) と呼び、それはマリアの罪の告白の最中にもおよぶ (3679)。そこには単に政治・宗教的な事情が反映されているだけではなく、レスターという一人の男をめぐる嫉妬や、出生にまつわるエリーザベトのコンプレックスもからんでおり、マリアの処刑執行を決定するのに不可欠なエリーザベトの署

名は、マリアに対する私的な憎しみの感情によってなされるのである。

このように二人の中心人物の対立関係は明白であり、これまでの研究においては多くの場合、二人の人物像を比較、対照し、違いを見出だすことに重点がおかれてきた。例えばシュラッファーが、マリアとエリーザベトとは「二元論的な理念の人格化されたもの」であり、二人の間には「必然と自由」「歴史的現実と神的なもの」という対立する原理が存在するとしているのは¹⁾、それを最も端的に表している。あるいは、二人は「同一の写真のポジとネガ」のようなもので、それぞれが「相手において未分化で未習得の力の明瞭な体现者」であり、その相補、依存の関係は、二人が一人の人物の中の一部分ずつであるかのようなイメージを抱かせる、というグラハムの指摘は²⁾、マリアとエリーザベトとの間に単なる対立以上の結びつきを見出だしている点に独自性があるが、やはり二人の相異が強調されていることには変わりはない。ザウターマイスターは、男性性と女性性という対立概念によってエリーザベトとマリアをとらえている。彼は、エリーザベトが禁欲、規律、厳格さなどを身につけた君主として男性的な社会性を得ると同時に女性的な魅力を失っているのに対し、マリアは道徳的・政治的、職業的な面における欠点に比べてこの魅力をあり余るほどに持ち合わせているという³⁾。あるいは、ライベルトのように、エリーザベトに「良心の犠牲の上に立つ政治的な必然性」の否定を、それに対してマリアに「政治的・法的に無力な者の道徳的な力」の復権を見るという研究者もいる⁴⁾。

こうしてマリアとエリーザベトとを対比させることは、しばしばマリアが最終的に美化され、それに反比例するようにエリーザベトの評価が低くなるという結果につながる。それは、上記のライベルトによる二人のとらえ方にも表れているし、ザウターマイスターも、マリアが死に臨んで、それまでの外見上の美しさと人間的な不完全さの不一致を解消して「美しき魂」になるとしている⁵⁾。彼は、マリアの変化を「崇高」という二元論的な概念のカテゴリーでとらえる解釈を批判しているが⁶⁾、マリアの最終的な美化という点では両者に大差はない。ザウターマイスターの批判の対象の一つであるヴィーゼの解釈を見よう。ヴィーゼは、『マリア・ストゥアルト』は「シラー的宗教」を隠された根源として「あらゆる悲劇的なものを解決する超越的なものへの道を開いた。その出発点にあるのがマリアの浄化と変容なのである」⁷⁾と述べている。ヴィーゼによると、シラーにとって人間とは肉体的には有限な存在で、常に死による滅亡におびやかされているが、自由意志による死によって超越的なもの、

あるいは神的なものと合一することができる。この過程をヴィーゼは「浄化」と呼ぶ⁸⁾。したがって「この戯曲はマリアの死において、この死によってのみ頂点に達する」⁹⁾のであり、マリアが死を過去の夫殺害への加担の償いとみなすことによって、「死は浄化の行為となり、それによって精神的な人格としての人間が初めて本当に、そして決定的に生みだされるのである」¹⁰⁾。ヴィーゼは、最後には「裁かれた者は変容した者となり、裁く者はしかし、より高い法廷で有罪の判決を下された者となる」¹¹⁾と述べているが、これは「死の内的克服」、すなわち「避けることのできない運命の道徳的な克服」によって「死刑の判決を下された者が道徳的な勝者である」¹²⁾、あるいは「外面的には敗北した女主人公の倫理的な勝利」が内的ハンドリングの終着点である¹³⁾という、『マリア・ストゥアルト』の受容史における伝統的な結論と基本的に変わらない。マリアが「改悔のヒロイン」として理解されることが目的であると定めると¹⁴⁾、マリアの精神的な変化と死のみが注目されることとなり、「敗者」エリーザベトは、例えば因果応報として「ネメシスの法則」¹⁵⁾のもとで簡単に片付けられてしまう。あるいは、マリアによって体现された「理想の人間性」とエリーザベトの「非人間性と孤独」とのコントラストから「無力な人間性と歴史を支配している非人間性との対立の中で硬直している社会秩序」の分析が導きだされるという見方や¹⁶⁾、エリーザベトにおいて不成功に終わる人間的な行為の中に、「正しい生き方の予想」が経験され、「人間的な行為のユートピア」が例証されているという解釈は¹⁷⁾、登場人物としてのエリーザベトの役割にも意味を与えようとはしているが、そこではやはり、マリアに比べてエリーザベトへの否定的な評価が前提となっているのである¹⁸⁾。しかし、確かに二人には多くの点で対比し得る特徴が与えられているのは事実だが、比較し、優劣をつけるためだけに、この作品には二人の主要人物が登場するのだろうか。

ミールケの論考は、エリーザベトがマリアとドラマトゥルギー上対等な人物であり、そのことは作品のバランスのとれた構造に対応するとともに、バランスのとれた解釈を要求する¹⁹⁾、と述べている点で、注目に値する。彼は、どちらの女王も正当な評価を必要とするにもかかわらず、これまで学術的な研究においてはエリーザベトが無視されがちであったことを指摘した上で、エリーザベトとマリアとのどちらもに、ポジティブな面をもネガティブな面をも見出だそうとしている。しかし、「シラーは〔観客と〕マリア・ストゥアルトとの汚れない同情的な同化を防ぐために意図的に努力し」、「もしエリーザベトに同

情が感じられなければ、作品のバランスは崩れてしまう」²⁰⁾のはなぜなのか、その理由については論究されていない。

『群盗』や『メッシーナの花嫁』を始めとして、シラーの戯曲には、二人の登場人物の対立関係が見られることがよくあるが、『マリア・ストゥアルト』ほどそれが単純かつ明瞭に表現されているものはないし、対称的な幕構成も、他に例を見ない。だが、対称的とはこの場合、マリアとエリーザベトそれぞれの登場する幕の数がほぼ等しいことをも意味する。つまり、二人の女王は作者によって平等に登場の機会を与えられているのである。その他、彼が二人の女王を演じる女優に役を取り替えさせることも考えていたという逸話²¹⁾や、史実では53歳と44歳であったエリーザベトとマリアの年齢を、作品中ではそれぞれ「せいぜい30歳」と「約25歳」とに引き下げるとともに、その差を縮めようとしていたこと²²⁾など若干の例においてすでに、シラーがマリアとエリーザベトとの差異よりも同等性に重きをおいており、二人の女王を平等に扱うことを目指していたのではないかと推測されるのである。本論ではこの点について、作品の内容に踏みこんで考察を深めたい。そのためにまず、ミールケにおいて不十分であった部分を補うという意味でも、シラーの悲劇論によって彼の意図を探ることにする。

I. シラーの悲劇論

先にあげた『マリア・ストゥアルト』の研究の例の中には、作品や戯曲論をシラーの世界観や形而上学的な理念の具現の場とみなしているものがある。シュラッファーは登場人物がシラーの哲学的思想の投影物になっているとはっきりと述べているし²³⁾、ヴィーゼの解釈も、シラーの二元論的な世界観や人間観を理論的な著作から読みとり、それを戯曲作品にもあてはめようとしているわけである。しかし、シュタイガーが、シラーの悲劇は観客の感情を操りある状態に持っていくことを目的としているという点でギリシア悲劇以来の伝統に属するもので、クライストやヘッベルの場合のように作者の世界観を作品から読み取ろうとするような解釈はシラーには適していないと批判し、シラーの悲劇論を作用美学的なものとする明確な方向性を打ち出して以降²⁴⁾、シラーの戯曲および戯曲論に関する研究の多くにおいて、彼が作劇にあたって観客へ何らかの作用を及ぼすことを意図していたことに触れられているのも事実であり²⁵⁾、

本論も基本的にはその立場に連なるものである。シラーが演劇を、それによって作家が観客をある方向へ導くことのできるものとしてとらえていたことは、すでに『ジェノワにおけるフィエスコの反乱』のプログラムに付された一文において明白にあらわれている。

「劇場での静かな、偉大な瞬間は、常に神聖で荘厳なものである。そこでは、何百人もの人の心が魔法の鞭に万能の打撃を与えられたかのように、一人の詩人の想像力によって震える——そこでは、あらゆる仮面の下から、隠れ家から引きずり出されて、自然な人間が開かれた感覚を持って服従する——そこでは、私が観客の魂の手綱を引き、私の思うままにボールのように天国へ投げ上げたり地獄へ投げ下ろしたりすることができるのである。」²⁶⁾

そして、シラーが論文や書簡などの中で悲劇や演劇について言及するとき、多くの場合、劇場で観客におよぼされる影響に対する考慮が含まれているのである。シラーにとって「[悲劇の] ジャンルに関する法則は、舞台と観客に目を向けてのみ、理解され、従うことができるのである」²⁷⁾というボルヒマイヤーの指摘は、本論にとっても重要な観点を表している。なぜなら、観客との関係においてシラーの悲劇や悲劇論を考えることによって、シラーが『マリア・ストゥアルト』において二人の女王を平等に扱おうとしていたのは、やはり観客への作用を念頭においてのことだったのではないかという予想が容易に立つからである。

さて、シラーの悲劇論や文学論にはしばしば一見矛盾しているような表現が現われる。例えば、「激情的崇高」の生まれる条件は「同情的激情を適切な強さで引き起こすための苦悩の生き生きした表象」と、「うちなる心情の自由を意識に呼び起こすためのその苦悩に対する抵抗の表象」であるとされている。ここから悲劇の基本条件として「苦悩している自然の表現」と「苦悩における道徳的な独立の表現」とが導き出されている²⁸⁾。これを観客との関係においてとらえ直すと、悲劇はこの二つのものの表現によって観客に、「同情的激情を適切な強さで引き起こす」、「心情の自由を意識に呼び覚ます」という二つの作用を及ぼすということになる。だが、この二つの作用が同時に並立することは可能なのだろうか。悲劇の登場人物が苦しむと、観客はその人物に同情する、言いかえればその人間と文字どおり「ともに苦しむ (mit-leiden)」²⁹⁾。シラー

においては同情は、他人の不幸に共感するという狭い意味だけではなく、苦悩の表象を受けとめることによってわれわれに生じるあらゆる残留感情を指す広い概念である。したがって「同情的恐怖」「同情的不安」「同情的憤激」「同情的絶望」など、もとにある苦悩の種類に応じて区別することもできるものである³⁰⁾。つまり、観客が登場人物に感情移入し、同化することである。一方、「心情の自由」とは、シラーの悲劇論の中で「精神の自由」、「我々の内なる自由の原理」、「知力」³¹⁾など表現を変えて何度も述べられているものであるが、人間の精神的な自由、自律のことであると考えられる。「意志は人間の種族としての特性である」³²⁾というテーゼを掲げているシラーにおいては、肉体的にも精神的にも何らかの「暴力」、圧迫や強制を受けることは最大の屈辱である。肉体的には、人間が自由でいることには限界があるが（例えば死において）、精神的には何ものにも支配されず、全てを自由意志で決めること、自律を守ることが可能である。悲劇の観客の場合に戻ると、舞台の上で繰り広げられる出来事に刺激されて反応し、感情において登場人物と同化することは、「心情の自由」を侵していることになる。このとき観客は、劇作家や俳優の共同作業の結果である舞台上の世界に、自分の意志を操られているわけである。そうすると観客が悲劇の作用の一つとして「心情の自由」を認識するためには、もう一つの作用である同情の喚起は妨げになるのではないだろうか。

シラー自身がこの矛盾を認め、文学全般に関して述べている箇所がマティソンの詩への批評の中にある。ここでは文芸は「我々の生産的な想像力の自由なはたらきによって我々をある感情へと移すもの」とされ、その結果、作家には「我々の想像力を自由に戯れさせ、それ自身で動かせる」ことと、「自分の影響力を確信し、ある特定の感情を生み出す」ことが求められる。すると、我々の想像力は「統治し、それ自身の法以外の何ものにも従わない」と同時に、「奉仕し、作家の法に従う」、という矛盾が生じるように思われる。シラーはここで、この矛盾を解消する方法を、作家が「我々の想像力に、それが完全な自由においてそれ自身の法に従って取るにちがいない道のみを示すこと」、「目的に自然によって到達し、外的必然性を内的なものに変えること」、と抽象的に述べているが³³⁾、具体的に、われわれが今問題にしている悲劇というジャンルにおいては、シラーはどのような方法を見出しているのだろうか。

まず、悲劇一般についてのシラーの論を概観しよう。観客は登場人物とともに苦しまねばならないが(mit-leiden)、これが「自己苦悩 (Selbstleiden)」³⁴⁾と

なってはならない。同情のあまり観客が苦悩する主人公と完全に同化してしまってはならないのである。その理由は「心情の自由」が失われるからである。それを防ぐための手段は、苦悩が虚構のものであることと、苦悩の表象についての作者による工夫である。苦悩の虚構性に関しては、「人工的な不幸」と「真の不幸」との違いが次のように述べられている。

「それ〔真の不幸〕はしばしば我々を抵抗力のないときに不意打ちする。さらによくないことに、それはしばしば我々の抵抗力をなくすことがあるのである。それに対して激情という人工的な不幸は、我々が完全に武装しているときにやってくる。またそれは単に想像されたにすぎないので、自立した原理は我々の心情のうちにその絶対的な独立を主張する余地を獲得するのである。」³⁵⁾

現実には恐怖や苦痛を経験する場合、人間はまず感性的存在としての自己を守るために抵抗を試みるだろう。しかし時にはそれもままならず破滅してしまうこともあるだろう。いずれにしても人間は感性の力の支配下になることになる。それに対して芸術作品の中で他人にふりかかる苦悩については、間接的に経験するのであるから、自分の身における利害には無関係でいることができる分だけ理性的な独立を保つ可能性があるのである。

しかし、現実の苦悩ではなく芸術作品における「人工的」な苦悩に接しても、必ずしも「心情の自由」が保たれるわけではない。シラーは単に甘美でセンチメンタルな、涙を誘うような感動や陶酔も、ただ苦痛を与えるだけの激情も、自分の目指す悲劇の領域から排除している。前者は快感によって、後者は苦痛によって「心情の自由」を抑圧してしまうからであるという³⁶⁾。そこで、悲劇の中で苦悩を表現するにあたって悲劇作家が満たさなければならない条件があげられている。ここでは、苦悩の表象がその「激しさ」、「真実らしさ」、「完全さ」、「持続」という四つの点から見られている³⁷⁾。

まず第一に苦悩は感覚的に具象化され、今、ここで起こっているかのような直接的な臨場感を持つことによって、印象を強めねばならない。この点で演劇は叙事文学より優位に立つ。第二に観客と登場人物との間に「類似性」³⁸⁾がなければ、同情の気持ちはわいてこない。つまり、登場人物の苦悩の概念は観客がすでに知っている苦悩の概念と一致することが必要である。そしてこのよう

な類似性のある表象が「真実」³⁹⁾であると呼ばれるのである。第三に、主人公の苦悩の要因となる外的な状況は説得力をもった完全な描写によって表現されなければならない。観客はまず外的状況から、主人公と自分との類似性を認め、その表象の真実らしさを判断するからである。したがって完全な悲劇的描写とは、感覚的・直接的な個々の表象が因果関係をもって一つの全体にまとめられたものということになる。そして第四に、苦悩の表象は継続して観客に働きかけ続けねばならない。苦悩の表象に接すると、観客にはそれに抵抗しようとする力が生じる。もちろんこの抵抗力は「心情の自由」を失わないために欠かせない条件なのだが、苦悩の表象に観客の心をひきつける力——観客に同情を起こさせる力——もまた必要なのである。両者のせめぎあいに時期尚早に決着がついてしまえば、十分な効果は生まれない。そこで苦悩の表象は「定期的に適切に中断され」、観客には「感情の交替」がもたらされねばならない⁴⁰⁾。最初の三つの条件は、個々の苦悩の表象そのものの内容と表現に関するものであるのに対し、最後の条件は、悲劇全体におけるその配分に関するものである。悲劇作家の初心者「恐怖と驚愕という稲妻を全て一時にいたずらに〔観客の〕心の中に投げつけてしまう」のに対し、すぐれた悲劇作家なら「一歩ずつ小さな落雷のみによって目標に達し、まさにただ徐々に次第に魂に触れることによって、魂全体を貫き通すのである」⁴¹⁾と比喩的に説明されているように、苦悩の表象の配分が悲劇作家にとって非常に重要なテクニクとみなされているのである。

観客が登場人物や劇中の出来事にある程度感情移入しながらも、自律性を失わないためには、観客が自分の生きている現実の世界と、作中の人物の活動の場である舞台上の世界とが異質な領域であることを認識することも必要である。シラーは、悲劇における悪人の登場を、悪徳へ向かう意志の強さは一度その方向が転換されれば同じ強さをもって美徳へ向かうことができる、という説明によって正当化している。彼によると、美的なもの、例えば悲劇に道徳的な正しさを求めるのは「境界の明らかな混乱」であって、「美的な判断においてはわれわれは道徳性そのものではなく自由のみに関心を持つ。そして前者は後者を明らかにするという限りでわれわれの想像力にとって好まれるのである」⁴²⁾。道徳的判断においては、意志が道徳法則に従って「正しい行為がなされること」が重要であるが、美的判断においては、意志がどのような欲求や命令にも束縛されず、「正しい行為が可能なこと」が重要なのであるとシラーは言う⁴³⁾。

「この可能性はしかし、自由と意志の力のあらゆる表現の中にある。詩人はどこかでこれを見出せば、彼の表現のために目的にふさわしい対象を見つけたことになる。彼の関心にとっては、主人公を悪かろうと良かろうと、いかなる等級の人物から選ぼうとも同じである。なぜなら、善に必要な力の量が徹底した悪に求められることは非常によくあることだからである。」⁴⁴⁾

このように、美的な判断と道徳的な判断とを区別して、現実世界における判断基準を舞台上の世界に持ち込むことに異を唱えることによって、シラーは二つの世界の違いを明確にしているのである。

ここまでに見てきたシラーの悲劇論は、悲劇一般について述べられたものであり、『マリア・ストゥアルト』にも、またその他の作品にも、対応する部分は多く見出だせるだろう。だがもちろん、これらは悲劇に関する全てを網羅しているわけではないし、完成した不変の原則であるというわけでもない。1790年代の前半を主に理論的な仕事に費やした後、シラーは創作活動を再開し、同時にゲーテとともにヴァイマルの宮廷劇場を拠点として、自他の作品の上演にも力をそそいでいる。題材によってそれにふさわしい表現形式は異なるし、実践を重ねるにつれて、原則的なものにも変更や改良が加えられていくことは、十分あり得ると考えられ、個々の点で理論に合致しない場合があるのも当然である。しかし、その中で一貫しているのは、やはり観客への視線である。本論でも後に触れるように、『メッシーナの花嫁』における合唱隊の使用は、シラー自身が特にその序文で述べているように、観客の「心情の自由」を守るための手段であるし、『アグリッピーナ』の構想においても、アグリッピーナを、息子のネロに殺されるのも「ふさわしい運命」にすぎず、「ネメシスの勝利」であるような悪女とする一方、「彼女は息子に対しては母親として存在しなければならない。確かに非常に罪深い母親ではあるが、息子に対してだけは罪を犯していない」⁴⁵⁾と、母性を与えることによって、観客の同情をひくことにも気を配っている。また、『マリア・ストゥアルト』初演のおよそ一ヶ月後にケルナーに宛てられた書簡の中では、シラーは、『マリア・ストゥアルト』においては「主要な人物たちは人の心をひかない」が、それがケルナーにとって作品を損なうことにはならなかったことに満足を示している。そして、次の作品『オルレアンの乙女』の素材にも、「取り扱い方によって、マリアに与えられた

のと同じだけのものを与えることができれば、この作品は大いに成功するだろう」と、『マリア・ストゥアルト』と同様の効果を挙げることを目指しているのである⁴⁶⁾。

このようにそれぞれの作品の題材によって表れた形は異なっているとしても、シラーは常に、観客が登場人物にある程度感情移入するとともに、そのような激情に押し流されないように対象からある程度距離を保つことができるような作品を創ること、観客と作中世界との同化と距離とのバランスをとることを意図していたと考えられる。したがって、『マリア・ストゥアルト』においてシラーが二人の主要な人物を平等に扱おうとしているのも、この作品の素材にふさわしいものとして選ばれた「取り扱い方」なのではないだろうか。マリアとエリーザベトとのそれぞれに対して観客が等しく同情を抱くと同時に、等しく距離をとることもできれば、同化と距離との釣り合いはとれるだろう。もし観客がマリアに深く同情し、それに比例してエリーザベトへの反感をつのらせるのであれば、二人に対する関心のバランスが崩れるだけではなく、作品全体と観客との関係にも不均衡がもたらされることになる。なぜなら、このマリアへの同情とエリーザベトへの反感もしくは軽視とは表裏一体の現象として、舞台上の世界への観客の同化を進めるからである。マリアとエリーザベトという主要人物と観客との関係が、感情移入による同一化の方向のみに偏っていくことは、シラーの意図に反するのである。それゆえシラーは二人を同等な人物とすることによって、観客にも釣り合いのとれた鑑賞をうながしているのであり、作品を解釈するにあたって、このことを念頭においておく必要があるだろう。

II. 二人の女王の均衡

1. 基本的な対等性

マリア・ストゥアルトはスコットランドの女王であり、エリーザベトはイングランドの女王である。この身分設定から二人には様々な対立関係が生まれていることは冒頭で述べたとおりだが、見方を変えれば、ここには二人の共通点が隠されているとも言えるのである。それを主張しているのはマリアである。マリアはエリーザベトとの会見を求める理由を次のように説明している。

「私は

男たちから成る法廷に召喚されましたが、
そのような人たちは私は自分と同等の身分の人間とは認められせんし、
そのような人たちに信頼することもできないのです。
エリーザベト様は私と同じ血族であり、
同じ性で同じ身分のお方です——姉上であり、
女王であり、女性であるあの方にしか私の心を打ち明けることは
できないのです。」(170ff.)

ここでマリアは、「同じ血族」—「姉上」、「同じ性」—「女性」、「同じ身分」—「女王」、つまり血縁、性別、地位という三つの点において、自分とエリーザベトとが同等の者であることを示している。血縁に関しては、史実ではマリアの父親とエリーザベトがいとこの関係にあるのだが、そのような知識がなくても、マリアがエリーザベトに「私の血管にもあなたの血管と同様に流れているチューダー家の血を汚したり辱めたりなさいますな」(2266ff.)と繰り返しているように、二人が同じ一族に属するのであり、血のつながりによって結ばれていることはわかる。それは、モーティマーが「あらゆる法律学者の意見を聞き、多数の古い紋章学の書物を調べた」(526f.)結果、マリアの権利の正当性を確かめたといい、エリーザベト自身を含めてイングランド側の人間も皆、認めているように、マリアがイングランドの王位請求権を持っていることから間違いない。正確には姉妹ではないが、マリアはエリーザベトの心をやわらげようとするとき、「姉上」と呼びかけているし、刑場に向かう前にも、エリーザベトへの「姉妹としての」(3782)挨拶をバーリにことづけている。これらは単なる社交辞令であるだけではなく、二人の血縁関係をも暗に意味していると考えられる。

性別における二人の共通性は言うに及ばない。地位に関しては、マリアは「いかなる被告も自分と同等の身分の陪審官によって裁かれねばならない」(703f.)というイングランドの法律を盾に取っているのである。後にバーリに対してははっきりとこの法律の存在を口にしたときにも、マリアは「裁判官たちの中で私と同じ身分の方は誰なのですか？私と同等なのは王だけですよ」(705f.)と、自分がエリーザベトに匹敵する身分の持ち主であることを示唆している。「私はあなたと同じように女王なのです」(2296)というエリーザベト

への直接の語りかけも同様であるし、その他、マリアの言葉のあちこちに、彼女が自分を女王と称している箇所が見出される。そして、それはマリアの死の直前まで変わらない。レスターに対する最後の言葉の中でも、マリアは「あなたは二人の女王の愛を求められました」(3833)と、あくまでも二人が女王という身分においては対等であることを強調しているのである。

これらはマリアの側からの主張として述べられているが、裏を返せば、エリーザベトもマリアと同じく女王であり、女性であり、彼女の親族であるということである。つまり二人の主要な人物は、基本的に等しい立場に立っているのである。

2. 観客との関係における均衡

だが、マリアとエリーザベトの対等性はこれだけではない。観客との関係においても、二人の間ではバランスがとられている。マリアが不幸な状況におかれていることは明らかである。彼女は囚われの身にあるが、それが彼女にどれほどの不自由と苦痛を強いているかは、彼女のこれまでの人生や、一時庭園に出ることを許されたときの喜びと比べてみればよくわかるだろう。「揺りかごの中ですでに女王におなりになり、メディチの豪華な宮廷であらゆる歓楽に包まれてお育ちあそばした、浮き世の荒波も知らずに教育されたお方」(46ff.)が「柔らかな敷物にお慣れなされたおみ足」で「粗末な堅い床板」を踏まねばならず(33f.)、玉座を覆う天蓋もなく、錫の器で食事をしなければならない。鏡、書物、豎琴など、以前なら当然のごとく享受することができたであろう生活の慰めも与えられてはいないのである。冒頭の場面はマリアがその所持品を暴かれ取り上げられるところから始まるが、その中の一つである女王の額飾りはマリアたちに残された「最後の飾り」(24)であり、すでに他のものは全て奪い去られているという。また彼女は、処刑による死だけではなく、暗殺にも脅かされている。これは、実際にバーリがポーレットに勧め、エリーザベトがモーティマーに依頼しているのであるから、マリアの妄想ではない。そしてあらゆる抵抗もむなしく、信頼していたレスターにも裏切られ、マリアは結局死なねばならない。「世論は不幸な者の味方で、勝利を取めた幸福な者はねたみにつけまわされる」(1015ff.)という傾向があることは事実である。マリアに観客の同情が寄せられるのは容易なことだろう。

しかし、それではエリーザベトが「幸福な者」であると言うことはできるだ

ろうか。彼女の生い立ちは幸せなものではなかった。「陛下におかせられましたは、不幸が厳格な学校なのでございました。人生は陛下にその喜ばしい面を向けはいたしませんでした」(1377ff.)とシュルーズベリは言う。マリアが「軽薄でうわついた歓楽のみなぎる」フランスの宮廷の「果てしのない陶醉の饗宴」(1389ff.)の中で育ったのに対して、エリーザベトはウッドストックやロンドン塔で孤独な幼年時代を送ったのである。女王になった今現在も、彼女の心は休まる時がない。エリーザベトも、マリアと同じく暗殺の危険につきまといわれている。これまで過去において、マリアの信奉者たちによってエリーザベトを殺害する企てが何度もあったことは知られているし、バーリは今もカトリックの信徒たちがエリーザベトの暗殺計画を実行しつつあると話している。そして実際、モーティマーの仲間の一人によってエリーザベトは襲われるのである。その上エリーザベトはひそかに、彼女の「弱点」であり「汚点」である(3222f.)、私生児という素性によって常に女王としての存在を脅かされている。大陸の国々を敵にまわしているエリーザベトにとって、玉座を確保してくれるのは「国民の厚意」(3213)しかない。だが嫡出子ではないという権利の弱さのために国民の支持もまた危うい状態である。ところがエリーザベト自身の母親をはじめ、キャサリン・ハワードやレディ・グレイなど過去の女王たちの例からわかるように、女王にとって王位を失うことは、命を失うということとほぼ同義なのである。彼女の代わりに王権を請求することのできるのはマリアである。モーティマーの言うとおりに、マリアが生きている限り、暗殺と王位失墜という二重の意味で「イングランド女王の恐怖もまた生きている」(597)のである。

また、エリーザベトもマリアと同様に、レスターに裏切られる。レスターはエリーザベトに「真心からの愛」を誓い(2835f.)、エリーザベトは彼を信用して、「高官たちの中でも特に引き立ててやり、常に私の心に一番近い者であり、この宮廷で主人のよう、国王のように振る舞うことを許してやっていた」という(2838ff.)。だが、レスターがマリアとも通じており、そのために彼女の処刑を止めさせようとしていることは、観客にはエリーザベトよりずっと早くに知らされているのである。レスターがエリーザベトに愛の言葉を述べ、彼女の美しさをたたえるとき、観客はすでに、彼がその直前にエリーザベトの虚栄心や気まぐれを批判していたことや、マリアの若さと美に心移していることを知っている。そうとも知らずにエリーザベトが、マリアより自分の方が

美しいと言うレスターに刺激されて、マリアに会うことを承知する様子や、彼女がレスターの裏切りを知った時の屈辱感と怒り、それでもなおレスターへの信頼を完全には失うことができず（「私はあなたが信じられるが、また同時に信じられない」（3016f.））、全ての悩みをマリアのせいに帰すことで自分を納得させようとする様子（「私を打ちのめすあらゆる不幸の名はマリア・ストゥアルトなのだ」（3235f.））には、観客は多少なりとも同情を感じずにはいられないだろう。また作品の最後では、エリーザベトは、それまで彼女の最も近くにいた廷臣のうち二人が彼女から離れていった後、レスターを呼び寄せるのであるから、やはり彼女はレスターを信頼し続けていたのである。もちろん、レスターは立ち去った後である。この時にはついにエリーザベトも、レスターの裏切りを悟らざるを得ない。彼女の受けた衝撃とその後に残る寂寥感を想像すれば、観客はやはり同情を禁じ得ないだろう。

このように、二人の女王にはどちらにも、観客の同情を呼び起こすことができる要素が与えられているのである。しかし、第一章で確認したように、観客が登場人物にただ同情するだけではなく、同時にある程度の距離をとって対応することも必要なのである。シラーはマリアの性格について、ゲーテに宛てて次のように書いている。

「私のマリアは感傷的な気分をひき起こすことはないでしょう。それは私の意図するところではありません。私は彼女を常に肉体的存在としておくつもりです。そして激情は個人的・個別的な同情というより、深い普遍的な感動でなければなりません。彼女は優しい感情にひたされたり、それを人に起こさせたりすることはありません。激しい情熱を自ら経験し、人の心に燃え立たせるのが彼女の運命なのです。ただ乳母だけは彼女に優しい気持ちを抱いています。」⁴⁷⁾

「感傷的な気分」、「個人的・個別的な同情」は、「心情の自由」を妨げるものとして、シラーの目指す悲劇からは排除されなければならなかった。そのためにマリアとエリーザベトとには、ネガティブな要素もまた与えられているのである。例えば、罪のない者の不幸には感傷的な同情の涙が寄せられがちである。それに対して犯罪者には、観客は何らかの抵抗感によって幾分か距離をおくことになり、完全な同化をすることはないだろう。ヴィトコフスキーは、

罪を犯した主人公に対して観客は、「道徳的な判断」と「同情による誘惑」という二つの反応の間で揺れ動くことになる」と述べている⁴⁸⁾。観客に自律の意識を呼び覚ますためには、完璧に正しく善良な人物よりも、ある程度ネガティブなところのある登場人物の方が適している。

エリーザベトのネガティブな面を見つけることは難しくない。まず、彼女はモーティマーにマリアの暗殺を命じる。エリーザベトはマリアの生と自分の生とが両立するものではないことを知っている。処刑の命令を下せばエリーザベトには国民や外国の憎しみが向けられることになるかもしれない。恩赦を下せば世間から反感を食らう心配はないが、エリーザベト自身の命が危うくなる。この二つの方向の間でエリーザベトが陥っているジレンマから抜け出す手段——「慈悲の要求するところと必要が命じるところとをうまく結びつける」(1569f.)手段は、マリアが処刑によらずに死ぬことであると彼女は考えたのである。しかし、イングランドがマリアをエリーザベト暗殺計画の罪で告訴しているのであることを考えれば、この行為の不正さは一層明らかである。

また、この場面は、エリーザベトの本心が明らかになる最初の箇所でもある。ここで、それまでエリーザベトがマリアの処刑について、執行を要求するパリ、恩赦を求めるシュルーズベリ、その間をとるように死刑の宣告は出したまま執行は保留しておくことを勧めるレスターと、三者三様の意見に公平に耳を傾ける様子を見せていたのも、マリアからの手紙を読んで涙を流したのも、偽りの態度であったことが判明するのである。彼女は本当は、マリアの死を望んでいたのである。ただ、あくまでも「あの人の死に私が手を貸していることは永久に謎であるように」(1604f.) することが重要であるため、エリーザベトは事を内密に運ぼうとしているのである。さらに数場後のレスターとの場面においても、観客はエリーザベトの本心を知る。エリーザベトは実は、女性として数多くの男性から求愛され、それに思うままに答えることでできたマリアをうらやんでいるのである。エリーザベトは男性を軽蔑してみせ、自分ならマリアのような享乐的な生活は選ばないとしているが、それが彼女の本当の気持ちではない証拠に、エリーザベトは自分からマリアの美貌のうわさを持ち出して、レスターの熱心な勧めのために仕方なく、というそぶりを見せながら、マリアに会ってそれを確かめることができるように話を持っていくのである。もちろん彼女は、「もし私が馬鹿なことをしでかしても、それはあなたのせいで、私のせいではありませんよ、レスター」(2065f.) と、前もって責任を回避する

ことを怠らない。そして実際にマリアに会った時には、まずは驚いてみせ、次には「姉妹としての誠実な義務を果たすために」、「寛大でありたいという気持ちに従って」、面会を許してやるというのであるが (2282ff.), これまでの経緯を知っている観客には、このエリーザベトの態度のそらぞらしさを簡単に見抜くことができるだろう。

エリーザベトは、フランスのアンジュー公との結婚を一旦は承諾したのと同様に、マリアの死刑宣告書に署名をしたのも国民の要求に強いられることであるとしている。彼女は女王という身分を奴隷にたとえており、「自分自身の心に従うことは許されず」(1156), 「国民の最善のためだけを願って生きてきた」(3152) という。しかし、エリーザベトはレスターに裏切りの疑いが生じた時、すでに一度は処刑を執行させることを決めているのであるから、彼女が第四幕で国民の声に従うべきかどうかには苦悩する様子は、作為的なものになる。しかも、エリーザベトはバーリやシュルーズベリなど他の廷臣を退出させた時、デヴィソンだけは近くにひかえさせているのであるから、彼女に宣告書に署名をする意志が固まっていたことは間違いない。

このようにエリーザベトが常に二種類の態度を使いわけていることは、第四幕第十場の長い独白において彼女自身の口からも明かされる。エリーザベトは、内心では国民を軽蔑しており、不本意ながらも彼らの意見を尊重してきたのは、私生児であるがゆえの女王としての権利の弱さを隠すためであったことを打ち明ける。彼女が本当に理想とする君主は、先代の女王スペインのマリアのような独裁者なのである。

「ああ、世間の人の機嫌を取らねばならないような者が
どうして国王と言えるだろう。行動をするときに
誰の賛成を気にする必要もない者だけが国王なのだ。」(3197ff.)

だが、ここでエリーザベト自身は認めていないが、彼女は国民の要求に従っているふりをすることによって、責任を国民に転嫁することができるのである。エリーザベトに独裁者になる勇気がないことははっきりしている。彼女が宣告書に署名をした後、その処置をデヴィソンにゆだねてしまうのは、やはり国民の非難の声を浴びることを恐れているからである。したがってマリアの死後に裁判の不備が見つかる、さっそくデヴィソンとバーリとに職権濫用という理

由で責任をとらせるのである。そしてシュルーズベリを今後は「指導者」、「友人」(4015)として頼ろうとする。君主としての責任を持って国民を導いていくことをエリーザベトは放棄しているのである。

しかし、この作品の初演の前の下稽古に立ち合った際、シラーが「私はマリアを無罪にはしなかった。天使のように純潔な主人公は私には悲劇的ではないように思われるからだ」と言っていたと伝えられているように⁴⁹⁾、マリアにもネガティブな要素が与えられているのである。その一つは、彼女が過去に夫ダーニリの殺害に加担し、しかもその首謀者であるボスウェルと結婚したという罪のことである。マリア自身の告白によれば、彼女のおかした罪は、この他、エリーザベトへの憎しみとレスターへの愛ということである。彼女は、イングランドの訴えの根拠であるエリーザベトの暗殺の企ては、自分の罪として認めない。しかし、はたしてマリアは本当にエリーザベトへの反逆罪について責任はないのだろうか。メルヴィルの言うように、彼女は「意志」としてはこの犯罪に関わっていたのに、罪を被ることになる「言葉」を避けているのではないだろうか(3723f.)。マリアはバーリに向かって、次のように自分を弁護している。

「私の良心はこの国に

結びついているのでしょうか？私にイングランドに対して

義務があるのでしょうか？

私は神聖な正当防衛を行なっているにすぎないのです、

この束縛から逃れようとし、力でもって力を

防ぎ、あの大陸の全ての国を

誘い動かして私を保護させようとしているのは。」(944ff.)

明らかに、マリアは自分の意志で助けを求めているのである。それがエリーザベトへの大逆と結びつくことは、パリーやティッチバーン、バビントンの例が証明している。しかし、彼らの名を挙げて、モーティマーに救出計画を思いとどまらせようとするとき、マリアは、残酷な処刑とそれによって彼女の拘束が一層強まったことを理由にするだけで、エリーザベトの暗殺については一言も触れていない。バーリに対して無罪を主張するときには、彼女の「誇りと良心が許さない」(953)という理由でエリーザベト暗殺の疑いを否定していたの

に、なぜモーティマーにはそれを止めないのだろうか。マリアは口をつぐむことによって、敢えてエリーザベトの暗殺を禁じてはいないのである。また、マリアはモーティマーに、エリーザベトによって暗殺される恐れがあることを打ち明けているが、「力を力で防ぐ」とは、相手にも同じ手段を用いて対抗することではないだろうか。さらに、マリアはスコットランドの女王とイングランドの女王が友好関係を結ぶことを望んでいるのではない。二つの国の間の不和は「一つの議会がそれらを兄弟として結び合わせ、一つの王笏が島国全体を支配する」(825f.)まで消えないとマリアは言う。「そしてストゥアルト家の女性がそのような幸福をこの国に与えるべきだとおっしゃるのですか」(827f.)というバーリの問いを彼女は肯定する。しかし、マリアは自分が両国民の憎しみの犠牲になっていると巧妙に話をずらして口を閉ざしているが、彼女が両国の統治者になった場合、エリーザベトが排除されねばならないことは明らかである。マリアは最後まで認めようとはしなかったが、たとえ直接に指揮をとったり、自分から積極的に行動を起こしたことはないとしても、エリーザベトの殺害の企てに彼女が間接的であるにせよ関与していたことは間違いないだろう⁵⁰⁾。

そしてマリアは、罪を告白した後でさえ「天使のように純潔な主人公」にはなっていないのである。刑場に赴く直前、マリアはレスターに会い、「身を震わせ、膝がきかなくなつて倒れかけ」、レスターの腕に抱かれる(3818の後)。彼女はやはりレスターに対して平静を保つことはできなかった。そしてマリアは彼に話しかけるが、それは皮肉に満ちている。

「あなたは約束を守ってくださいましたね、レスター伯——あなたは私に、腕を貸してこの牢獄から連れ出してくださいと約束してくださいましたが、今、その腕を貸してくださるのですね。

[……]

ご機嫌よう、もしおできになるなら幸せにお暮らしなさい。

あなたは二人の女王の愛を求められました。

高慢な人の心を得るために、

しおらしく愛する人の心をはねつけ、裏切ったのです。

エリーザベトの足もとにひざまずきなさい。

あなたの報酬があなたの刑罰に変わることがないように祈ります。

さようなら——今はもう、この世に思い残すことはありません。」(3819ff.)

マリアはエリーザベトをあいかかわらず「高慢な」敵対者とみなし、レスターには愛情を裏切られたことに恨みをもらさずにはいられないほど、執着心を残している。マリアからは、彼女が告白したようには、憎しみも愛も最後まで消えていないのである。

Ⅲ. 不均衡な解釈の可能性とその克服

1. 観客をマリアへ近づける構造

前章での考察によれば、マリアとエリーザベトとは、その基本的な立場においても、また観客の同情と距離という問題に関しても、バランスのとれた関係にあるとすることができる。しかし、先にも述べた初演のための下稽古において、シラーは、エリーザベトの役を演じることがマリアを演じるより「はるかに大きな芸術的な仕事」であることを認めていたという。それに対してマリアの役は「ある程度自ずから演じられる」と⁵¹⁾。また第五幕の執筆に取りかかるより前に、すでにシラーは、マリア役よりエリーザベト役にふさわしい女優を選ぶことに心をくだいていたという⁵²⁾。確かにマリアとエリーザベトへの観客の関心を釣り合わせようとすれば、エリーザベトを演じる役者の能力と資質も問われることになるだろう。というのは、この作品においては、観客がマリアの方に同情し、エリーザベトには反感を持つこともまた可能であるからである。

『マリア・ストゥアルト』を題材としたギムナジウムでの授業のモデルを提案しているフロマーは、二人の主要人物によって担われている二つの対立する視点の間を自由に移動できるように、一人二役の読者の役割を習得することを授業の目的としている。フロマーによると、読者がマリアの視点に立てば、この作品は白黒のパターンで「通俗的な」受容をされることになる。だが、それには受容者だけでなく、作者にも責任があるとしている。なぜなら、マリアの側の視点は最初から容易に読み取れるが、エリーザベトの視点に近づくのは難しいからであるという⁵³⁾。

確かに登場人物間の関係には、フロマーがこの作品全体を支配していると述べているように、マリアを観客に接近させ、エリーザベトに対しては観客とマ

リアとが同じように距離をとるようにさせるという構図⁵⁴⁾が見出される。登場人物の中にはマリアの味方である者や、彼女に心をひかれたり同情する者が多くいる。ケネディをはじめとしてマリアのかつての侍女や家臣はもちろん、モーティマーは明らかにマリアの側に立っている。そして彼女は、人の心に影響を与え、自分の方にひきつける力を持つ人物として描かれている。例えばバーリの次の言葉はそれを断言している。

「あの方の人の気持ちに及ぼす力、
あの方の涙の持つ女性的な力はあまりに大きいのだ。
秘書のカールなどがあの方の前に立って、
あの方の命を左右するような
言葉を発することにでもなれば、——あいつはおずおず
しりごみして、以前の白状を取り消すだろう——」(991ff.)

このマリアを「見る」ことの持つ力を最もよく証明しているのが、モーティマーである。マリアの肖像画を目にして「心を揺さぶる不可思議な魅力」(504)によって魂の奥底をとらえられたと言うモーティマーは、本物のマリアの姿を見て感動を強める。

「女王さま、私はあなた様にお目にかかりました——あなた様ご自身に。
肖像画ではなくて。——ああ、この城はなんという宝を
蔵しているのでしょうか。牢獄ではありません。
イングランドの宮廷よりも輝かしい
神殿です。——ああ、あなた様と
同じ空気を吸うことを許された者は幸いだ。」(549ff.)

そしてこの感動がマリア救出活動の原動力となるのである。

「ブリテン人が彼らの女王様を見れば、
イングランドの全青年が起ち上がるでしょう。
一本の剣もむだに鞘の中におさまってはおりますまい。
そして反乱は大きな頭をもたげて

この平和な島国を闊歩することになるでしょう。」(556ff.)

これがモーティマーの熱狂的な思い込みだけではないことに、マリアを救うために立ち上がる者は後を絶たないのである。

レスターも、自分の保身を第一に考えてはいるが、最初はマリアを救う側についており、最後まで彼女の影響力から逃れることはできない。彼は処刑される直前のマリアに会って動揺を示す。

「——心の声などは冷ややかに押さえ付けよう
ここへやって来た決心はどこへ行ってしまったのだ。
あの方の首の落ちるのをじっと見届けるつもりだったのに。
あの方の姿を見たら私の死んでいた羞恥心がよみがえったのか。
あの方は死に臨んでまで愛の絆で私を惑わさずにはいないのか。」(3847ff.)

それでもレスターは、同情を押さえ、目を「石」にして(3859)、マリアの死を見届けようとする。だが実際は、処刑の行われる様子を耳で聞くことしかできず、ついには気を失って倒れてしまうのである。レスターにとってもマリアは、強い吸引力を持って心を乱す存在なのである。

一方、エリーザベトには、そのような熱心な味方も同情者もない。フランスからの求婚が外交政策であることは明らかであるし、国民がエリーザベトを愛しているかどうかは、エリーザベト本人やその他のイングランド側の人々によって語られるが、実際のところは確かではない。マリアのためにモーティマーのような信奉者が現われて強烈な印象を与えるのに比べれば、国民のエリーザベトへの崇拜は単に言葉による情報にとどまっている。身近にいる三人の家臣にしても、レスターの求愛は打算に基づいたものであるし、バーリはエリーザベト個人ではなくイングランドという国家に忠実なのである。唯一、シュルーズベリだけはエリーザベトのためを思って助言をしているが、彼にしてもマリアの容貌の美しさを口にせずにはいられないし、フロマーが指摘しているように、マリアの夫殺害の罪は許すのに、エリーザベトがマリアを処刑することには反対するのである⁵⁵⁾。作品の中には、マリアのようにエリーザベトにひきつけられる者は誰も登場しないのである。

もちろん観客が、作中の人物たちと必ずしも同じように反応するとはかぎら

ない。だが、例えば目の前でマリアの侍女や臣下の者たちが、彼女の死を嘆き悲しむ様子を見れば、「もらい泣き」という現象があるように、観客も彼らと同様に「激しい苦しみ」(3480の前)を感じ、「激しく涙を流す」(3568の後)ということはある得るのではないだろうか。『マリア・ストゥアルト』の初演は1800年6月14日にヴァイマルの宮廷劇場で行なわれたのであるが、当時の観客の反応を伝えているある文章によると、マリアが乳母や侍女たちに別れを告げる場面では、「極めて感動的で心を溶かすように演じられたため、目に涙があふれなかった観客はほとんどいなかったにちがいない」という⁵⁶⁾。そして多くの人々がこの作品から期待していたのは、まさにそのような感動であったのである。それは当時の批評から知ることができる。例えば、マリアの死後にエリーザベトが再登場することについては賛否両論があった。この一連のエリーザベトの場面を不要とする意見には、次のようなものがある。

「これらのつけたしの場面は、作品に完璧さを与えるかわりにそれを奪ってしまう。マリアの死はわれわれの心を一杯に満たしたため、その上さらに何か教訓を望むことなど思いもよらなかった。今、作者はわれわれをその後続く状況へ、世界の中へ連れ戻した [……]。』⁵⁷⁾

「[……] われわれがマリアの不幸を経て持つであろう同情の印象は弱められ、他の感情がかわりに押し寄せてくる。[……] マリアの運命への付属あるいは補足としては、それ [エリーザベトの場面] は、私が思うに、最も不適当な位置にある。なぜなら、それは都合の悪い時に関心をマリアからそらしてエリーザベトの方へ向けるからである。」⁵⁸⁾

逆に、このような意見に対する反論となっている批評もある。

「正義は、エリーザベトもまた再び苦しむことを要求するのである。[……]すでにマリアの告解によってわれわれは、道徳的に、いや、まさにそれによってある程度法律的にも、マリアが無罪で死ぬことを確信している。しかし今、われわれの確信は完全なものになり、それゆえわれわれの心の中の感動的な印象も増すのである。」⁵⁹⁾

賛否どちらの意見も、マリアの死によって感動を得ることが望まれていたという点では共通している。エリーザベトの場面を「つけたし」とみなすにせよ、その感動を強めるものとして歓迎するにせよ、この作品の中心はマリアの運命であるにとらえられていたのである。マリアの夫殺害の罪に関しておおむね不評であったのも、同じ理由によるものである。ある批評者は、マリアの罪は「彼女の性格に実にいまわしい印象を与え」、マリアの不幸——「彼女の監禁と、エリーザベトによる無罪の処刑」——によって与えられる感動を弱めしまうと非難している⁶⁰⁾。また別の批評者も、マリアが罪をおかしたことを思い出さなければ、「彼女はどれほど偉大に見え、どれほど無限に影響を及ぼすだろう」という感想を残している⁶¹⁾。

しかし、確かに否定的な評価もあったとはいえ、この作品は、マリアの運命による感動を求めている観客の期待にはかなりの程度答えることができるだろう。そのような観客は、登場人物と同じようにマリアの美しさを讃え、マリアの死を悲しめば、大きな感動を得ることができるのである。登場人物の多くがマリアにひきつけられるという状況によって、観客にとっても彼らと同じようにマリアに同情することが容易になるのである。つまり、登場人物のマリアの側に偏った態勢は、観客の中のある期待と結びつき、それを実現へと導いていくことができるのである。

また、観客がマリアの視点に立つことを容易にするのは、舞台の上で進行する出来事と、そうではなくすでに終わった事、舞台の外での出来事とが観客に与える印象の強さの違いでもある。この点については、シラー自身が『悲劇芸術について』の中で、劇作家であっても「冷静な目撃者でなければできないような観察を登場人物に語らせる」ような時、叙事文学と同様に生き生きとした直接的な印象は弱まり、観客の注意はそらされると指摘している⁶²⁾。エリーザベトの不正な行為や表裏のある態度、無責任さなどは、彼女がモーティマーにマリアの暗殺を依頼するところを観客が直接に目撃するのをはじめとして、舞台上で次々とあらわになって行くのに対し、マリアの持つ最も明確にネガティブな側面、つまり夫殺害の罪については、過去の出来事として語られるのみで、舞台の上で演じられるわけではない。実際に観客の目の前で起こるのは、マリアが罪を告白し、それを悔いて許されるという出来事である。しかも、それは二度繰り返される。一度目はケネディにマリアは、現在の苦境は夫の亡霊の復讐なのだと言う。「私は事を承知していながら、とめようとせず、あの人を

甘い言葉でおだてて死の網におびき寄せたのです」(292f.)とマリアが自分から責任を認めることによって、彼女の乳母であるケネディが、彼女をそれ以上責めることができなくなるのは当然である。ケネディはマリアの若さや、ダーンリの傲慢さと粗暴さ、ボスウェルの誘惑、はては「油断しているとあつという間に人間の胸の中に住まいをかまえ、すばやく私たちの体を借りて悪事をなし、汚された胸に驚愕を残して地獄へ逃げ帰る悪霊」(363ff.)の存在まで持ち出してマリアを弁護し、「私があなた様の御改悛の証人でございます」(371)と宣言する。そして二度目は聖職者の資格を持ったメルヴィルによって、マリアは懺悔に続いて罪の許しを伝えられるのである。

「私は [……]

あなた様があらゆる罪を許されたことを御宣告いたします。」(3743ff.)

そしてマリアは聖体を拝領する。これらの儀式的な場面が批判の対象になったという事実は⁶³⁾、同時にマリアの贖罪と救済が真実として受けとめられたことをも意味している。このようにして、マリアが罪をおかしたという印象はエリーザベトに比べて弱くなるのである。その上、裁判に関するエリーザベト側の不正とマリアの潔白とは、確かなのである。マリアにエリーザベト暗殺の意志があったかどうかは別として、イングランドは、彼女がそれを命令し指揮したという理由で告訴し、死刑の判決を下したのである。しかし、モーティマーの場合に見られたように、少なくともマリアは自分から直接に暗殺を指示してはいないようであるし、イングランドが有罪の根拠としていたマリアの秘書の証言は偽りであったことが判明するのである。しかも、第一幕第八場でのバリとポーレットの会話によれば、故意に不正が行われた疑いがある。だが、マリアはすでに処刑された後であった。これによってイングランドは決定的に不利な立場に立たされる。イングランドの裁判においてはマリアは無罪であり、イングランドは誤った判決を下していたのである。逆にこれは、登場人物であれ観客であれ、マリアの側についている者にとっては好都合な状況なのである。

2. 観客の区別

このように「マリアの罪が作品の進行につれて次第に減って、彼女は最後に

はほとんど汚点のない状態になり」,「彼女の敵の告訴の中で何が誹謗であり,何が真実であるか」が明らかになってくることがシラーにとって望ましかったのであれば⁶⁴⁾, マリアとエリーザベトへの観客の同情を不均衡にするような構造そのものが, 作者によって意図的に作られたのではないかと考えられる。これは, シラーによるマリアとエリーザベトとの平等な扱いという本論の出発点とは矛盾するようであるが, ここで考えなければならないのは, そもそもシラーが観客をどのようにとらえていたかという問題である。

シラーはビュルガーの詩に対する批評の中で, 芸術作品の受容者の質がもはや一様ではないことについて言及している。ホメロスの時代には「社会の構成者全員が感情においても思考においてもほぼ同一の段階にあった」のに対し, 現代では「国家の精髓と大衆との間に極めて大きな隔たりが見出だされる」とシラーは言う⁶⁵⁾。そして, このような受容者の区別は, シラーの悲劇論においても見られるのである。『悲劇的対象を楽しむ根拠について』の中でシラーは, 「崇高」の感受力には人によって違いがあると述べている。

「だが, 最も真実で最も高い崇高でさえ, 周知のとおり多くの人々にとっては誇張と無意味なのである。なぜなら崇高を認識する理性の尺度は全ての人において同一ではないからである。小さな魂はそうに大きな表象の重圧の下で沈みこんでしまうか, 苦痛なことにも道徳的な直径を上まわってはりつめられていると感じる。思考力の持ち主なら最高の秩序をほめたたえるところで, 平凡な大衆が不愉快な混乱を見るということはよくあるのではないだろうか。」⁶⁶⁾

つまり, シラーは, 自分の悲劇の理想的な観客となる人々と, そうではない「大衆」とを最初から区別しているのである。シラーの戯曲論は, 観客にゆだねられている部分が非常に大きい⁶⁷⁾。しかし, 作者の力が直接に及ぶのは, 効果を予想して作品を作り上げていくところまでで, それより先は観客の受け入れ方しだいなのである。観客に準備ができていなければ, 戯曲論で想定されているような理想的な作用は起こらないだろう。劇中世界との同化と距離とのバランスをとりながら, 自らの自律を認識するためには, 本来能力や知識がそなわっていることが前提とされ, その結果それはごく一部の人々に限られることになる。最も頻繁に劇場を訪れる観客は「純粋な芸術心に最も欠けており」,

「たいていは芝居に、価値のない時間の浪費以外に何も求めているし、見出しもしない」⁶⁸⁾というのが実状であったからである。シラーの美的教育論が、最終的には、美しい仮象の国が実際は「いくつかの数少ない選びぬかれた集団」⁶⁹⁾の中にしか見出せないと認めるに至っているのと同様に、悲劇論においてもその対象は少数のエリート層に限定されることになる。だがそれによって、その他の大多数の人々が劇場からしめ出されてしまうというわけではない。シラーは死のおよそ一月前にフンボルトに宛てて、「[劇作家は]意に反することであっても、大衆と多面的な関係を持ち、そこで必ずしも純粋なままでいるわけではないのです」「私は、ドイツの舞台を自分の作品の騒音で満たしながら、ドイツの舞台からも何かを受け入れたのです」⁷⁰⁾と書いている。彼は観客の実際の状態を把握しており、「大衆」にも配慮し、時には彼らの好みに迎合せざるを得ないことを認めていたのである。それならば『マリア・ストゥアルト』においては、マリアの運命と死による感動を求めている観客のためには、その要求を満たすこともまた必要となるのである。そもそも、『群盗』のカール・モーアとフランツ・モーアの場合よりも一層明確に、二人の対照的な主人公の対立関係によって筋が進行し、しかも白黒のはっきりした結末がつくような作品では、比較的たやすく観客の同情を一方の人物に偏らせることができるのかもしれない。『ヴァレンシュタイン』三部作においては、主要な登場人物ヴァレンシュタイン、マックス、オクターヴィオの三人の間にあるのは単なる対立関係ではなく、信頼、忠誠、愛情、裏切りとそれによる良心の痛みなどが複雑な様相を呈しており、二者を比較して善悪の判断を下すことは難しい。しかし『マリア・ストゥアルト』では、少なくとも裁判に関する白黒ははっきりしているのである。マリアは「自ずから」、観客の同情を集めることができるだろう。

しかし、第二章で試みたように、マリアとエリーザベトの対等な関係を見出すことは、少なくともシラーの意図を知って意識的な読み方をすれば可能であるし、フロマーの言うように、両方の視点に立つことは習得できることでもあるだろう。そして、シラーにとっての理想的な観客にはそれが求められているのである。したがって、一方でマリアの方へ観客を容易にひきつけるような構造があるのに対して、エリーザベトにも関心を集めることが必要となる。もちろん、上演にあたっての役者の選び方は重要であるが、それだけではなくテキストそのものにおいても、エリーザベトにはマリアとは別の特別な役割が与え

られている。それは、エリーザベトが最後に舞台に残るという点にある。つまり、二つの層に分裂した観客のために、マリアとエリーザベトとの間が不均衡に解釈される可能性は残されているが、しかし、それを克服して保たれている均衡もまた見出されるのである。

3. エリーザベトの最後の姿

第五幕では、マリアの死後、再びエリーザベトが登場する。裁判の不備な点が明らかになったため、エリーザベトは死刑の宣告書を勝手に取り扱ったという理由でバーリを追放し、シュルーズベリは自分からエリーザベトのもとを去る。そしてレスターはフランスへ発ったことが告げられる。

「彼女は気持ちを抑え、静かな落ち着いた態度で立ちつくす。幕下りる。」

(4033の後)

作品の構成上の対称性を崩してエリーザベトが再登場させられていることから、ここには作者による何らかの意図があると考えられるのである。確かに、イングランドの誤りが判明し、エリーザベトが身勝手さや無責任さをさらけ出すことによって、彼女への反感が強まる可能性もある。しかし、エリーザベトの最後の姿には、それをこえる意味が込められているのである。

まず第一に考えられることは、これはやはり、観客の同情をマリアのみに集中させないための工夫であるということである。最終幕でのマリアは、それまでの感情の起伏の激しさから一転して、落ち着きと女王らしい威厳をもって現われる。場面の雰囲気も、王者にふさわしい華やかさと重々しさを伝えている。彼女の元には「金や銀の器、鏡、絵画、その他の貴重品」(3349の前)が返され、メルヴィルをはじめ侍医や侍女たちが集まってきている。そこにマリアは「白の盛装、首には小さな珠を連ねた鎖に神の小羊を下げ、帯からはロザリオがつるしてある。手には十字架像、髪には冠を戴き、大きい黒のヴェールは後にはねかえしてある」(3480の前)という装いで登場する。これらは皆、女王としてのマリアを観客に改めて確認させる外的な要素である。これまで高価な持ち物は取り上げられ、世話をする者は乳母のケネディしかいなかったマリアは、ここで外見的にもその本来の姿を取り戻すのである。嘆き悲しむ人々と対

照的なマリアの「落ち着いた気品」(3480の前)は彼女の風格を増し、彼らにかけられる言葉の一つ一つにも慈愛はこもっているが、君主と家臣の間の距離は厳格に保たれている。人々がひざまずいてマリアの手に接吻をするという動作も、マリアの権威を高めることになる。マリアが退場した後現われるエリーザベトは、信頼していた者を全て失ったとき、「気持ちを抑え、静かな落ち着いた態度」を取るという一点において、取り乱さず威厳を持っていたマリアとの対等な関係を持ちこたえているのである。

だがこの場面は、さらにそれ以上の役割を果たしている。(シラーにとっての理想的な)観客は、マリアの死によって自らに備わっている自由な意志の力を認識する。マリアが処刑による死を過去の罪の償いと理解することによって、死はマリアにとって、他者に決定されて受動的に従うものから、自らの意志によって能動的に選び取ったものへと変化するのである。この場合、イングランドの判決が不当なものであるかどうかは別の問題であって、彼女の意識の内容が重要なのである。死という苦悩に「自由意志で屈服する」⁷¹⁾ことによって、マリアは精神的な自律を達成し、戯曲の登場人物としての使命を果たしたと言える。しかし観客は彼女とは違って生き続けなければならないのである。ヴィーゼがシラーの『崇高について』から「人間性の超感性的なものからの死の自由な克服」を「人間の最高の課題」である⁷²⁾という解釈を導きだしているのに対して、ベルクハーンが反論しているように、シラーにとって「悲劇はわれわれに品位をもって死ぬのではなく、品位をもって生きる心構えをさせる」⁷³⁾、つまり自律した人間として生きることを教えるものである。もちろんそこには現実に人間が苦悩、特に死に直面した場合の態度の取り方も含まれているだろう。だがシラーが戯曲の中で死を表現するのは、最も極端な状況によって、観客に及ぼされる効果もまた最も強くなるからである。マリアの死によって観客は、今後自律して生きていく、すなわち自分の意志で自分の行動を決めていかなければならないことを知る。これはエリーザベトが図らずも置かれた状態と一致するのである。バーリ、シュルーズベリ、レスターという、これまで彼女の指南役であった三人の廷臣が立ち去った今、エリーザベトはもはや自分の行動の決定と責任を他人にゆだねることはできない。マリアという競争相手がなくなった以上、女王の権利は完全にエリーザベトのものである。国民の支持を得るために、彼らの要求に応じる必要もない。今後エリーザベトは、国民に対しても外交関係においても、全く自分の意志で決断を下していかなければな

らないのである。エリーザベトは、マリアの死を経験した観客と同じ立場に立つことになったのである。

エリーザベトと観客との共通点はそれだけではない。レスターが「私はまだ生きている。私はまだ生きていることに耐えねばならない。」(3839)と気づいたように、エリーザベトも、そして観客もまた生き続けなければならない。しかし、レスターは、イングランドの宮廷という彼がこれまで生きていた世界から出て行った。レスターやエリーザベトにとっての現実の生の世界は宮廷のはずである。したがって彼は、現実逃避というかたちで生の重荷に耐え忍ぶことを放棄してしまうのである。だが、観客には現実世界で生きていくより他に道はない。観客自身が変化しなければ、「劇場から再び現実世界へ戻れば、現実の世界は観客を再び圧迫的な束縛で取り巻き、観客は以前のとおりの餌食である」⁷⁴⁾。なぜなら現実世界は変化しないからである。そこでは感性界が「普段はただ粗野な素材としてわれわれの上にのしかかり、盲目的な力としてわれわれを押さえ付けて」おり⁷⁵⁾、「運命が人間の安全の基盤であったあらゆる外堡をよじ登ってくる」場合もある⁷⁶⁾とシラーは述べている。そのような感性、運命の力に屈服せざるを得ない人間は、意志の自由な力によって、理性的な独立を主張することができるのである。レスターのように逃避せずに彼女の現実世界に踏み止まっているエリーザベトの中に、観客は自分自身の姿を見出し、彼女に共感を抱くことができるだろう。

エリーザベトが今後自らの意志によってとるべき方向の選択肢のいくつかは、作品中で与えられている。エリーザベトの廷臣のうちでも、特にバーリ、シュルーズベリ、ポーレットの三人は、それぞれ独自の信念を持っており、他人が何と言おうと決して意見を変えないという不動の姿勢によって、一種の理念型として存在していると言うことができる。例えば、バーリの言動は国家の利益の追求を目的としている。彼の性格はマリアによって次のように評されている。

「聞くところによればあなたは、
この国家とあなたの女王のためを思って、
何ものにも左右されず、警戒を怠らず、倦むことを知らないというお話です
私はそれを信じましょう。自身の利益ではなく、
君主と国家の利益のみが
あなたを支配しているのですね。だからこそ

あなたには、国家の利益が
正義だと思われていないか、ご自分を疑ってみたいのです。」

(791ff.)

マリアの言うとおり、バーリにとっては国家の利益がすなわち正義なのである。彼にとって国家とは、エリーザベトを女王とし、プロテスタントを信教とした体制のイングランドである。バーリはマリアの処刑を要求するが、それはマリアの存在がこの国家体制を揺るがす根本的な原因だからである。「あの方の生命は陛下の死であり、あの方の死は陛下の生命なのです」(1294)と言うとき、彼はエリーザベト個人の生死のみではなく、国家の盛衰をも意味しているのである。そして前者よりも後者の方が彼にとっては重要なのである。これはバーリ自身の口から明かされる。

「ご自分のために平和を選んで、
国家を騒乱に委ねるようなことはなさいませ。
——教会のことをお考えください。あのストゥアルト様とともに
古い迷信を復興させてよいでしょうか。
カトリックの僧侶が再びこの地を支配し、
ローマから使節がやってきてわれわれの教会を閉鎖し、
われわれの王を退位させてもよいのでしょうか。
——陛下のあらゆる臣民の魂、
それを私は陛下にご要求いたします——陛下のただ今のなされ方で
民の魂は救われもすれば、滅びもするのです。
今は気弱いあわれみの情にかられておられる時ではありません。
国民の幸福が最高の義務なのです。
シュルーズベリ卿が陛下のお命をお救いしたのなら、
私はイングランドを救いたいのです——その方がより重要なのです。」

(3171ff.)

彼にとってエリーザベトは人格を持った一人の人間ではなく、国家体制の代表者であるとともにその一構成要素にすぎない。これはエリーザベトについてのみ言えることではなく、バーリがそもそも人間を国家の利害という観点以外

から見えていないことは、彼がマリアの美の持つ女性的な魅惑に全く反応しないことから明らかである。しかし国民全体の幸福の追求という点では、バーリは国政に携わる者として必ずしも非難されるべきではないだろう。

それに対してシュルーズベリは、国家の安寧は君主個人の人格に基づいているとみなしている。彼によると国家は世論という「ゆらゆらと揺らめく葦」(1341)に左右される不安定なものである。「この今日のイングランドが未来のイングランドでないことは、今日のイングランドがもはや過去のイングランドではないのと同様でございます。好悪の念の移り変わるのと同じく、判断の変わりやすい波も上下するのです」(1326ff.)と。エリーザベトの決断しだいで「必然は消え去り、正は不正に変わる」(1338f.)ような世界の安定を保つものは君主の「慈悲」(1342)であるという。だからこそシュルーズベリは、マリアにもエリーザベトの「寛容」に訴えるように勧めるのである(2196)。シュルーズベリがバーリのように国民の幸福を目的としていないわけではない。だが彼にとって、それは君主の人間性を前提としているのである。それゆえシュルーズベリは、結局エリーザベトの「気高い部分」(4028)を守ることができなかったことを悔やんで宮廷から去っていくのである。

ポーレットの場合、彼の身分から言って国家の利益や女王の人格について直接意見を述べられるような立場にはいない。しかし彼は裁判の不正さや、君主の自分勝手さを暗に批判し、宮廷世界の欺瞞を見抜いている。権力を持たないポーレットは、自分の良心に従うことによってそれらから身を守ろうとする。彼がマリアの処刑には反対しないが、暗殺には断固として抵抗するのは、それが彼の「良心」(1062)を汚すからなのである。「わしは自分とこの開いた二つの目を信頼いたしますのじゃ。」(1692f.)と言いきるポーレットは、周囲の状況に左右されず自己に忠実な生き方を身を持って示していると言える。

バーリのように私利私欲を捨てて冷酷と言われようとも国家の利益のためにつくすべきか、シュルーズベリのように個人の人間性と公の利益との一致を目指すべきか、それともポーレットのように自分の良心の声に従うべきか。それは同時に特殊な形で示された観客にとっての選択肢の例でもある。これらの脇役たちは、作品の中では自分の意見を主張するだけで、それによって他の人物を変えることはできなかったが、彼らがそれぞれに体现している生の典型によって戯曲全体にとって意義のある存在となるのである。

『ヴァレンシュタインの死』も、『マリア・ストゥアルト』とよく似た終わ

り方をする。そこではヴァレンシュタインとその一族が減び、マックス・ピッコローミニも死んだ後、オクターヴィオは観客と同じように生き続けなければならない。このように作品と観客との橋渡し役とも言えるような人物を残した幕の閉じ方は、観客が作品を単に一時の満足を与えてくれるものとしてだけではなく、自分自身の問題としてとらえ、主体的に理解を深めていくために大きな力を持つだろう。しかし、舞台の上の世界はあくまでも仮象の世界である。エリーザベトやオクターヴィオも観客の必要以上の同化が避けられなければならないことは、マリアやマックスの場合と同じである。観客がエリーザベトの姿に自分自身を重ねて見るとしても、やはり両者の間には厳然とした境界線が引かれていなければならないのである。

『マリア・ストゥアルト』の初演当時に特に批判されたのは、第三幕のマリアとエリーザベトとの出会いの場面、その後のモーティマーがマリアを抱きしめる場面、そして第五幕の聖餐式の場面である⁷⁷⁾。マリアとエリーザベトが出会い、最終的に罵倒しあうことになる場面については、シラー自身もゲーテ宛ての書簡の中でこのような状況は「道徳的に不可能」であり、いかにして可能にするかに苦心していると書いているように⁷⁸⁾、道義的に反発を受けることは予想されていたと考えられる。事実、この場面には「二人の女王が魚売り女のようにけんかをする」、「粗野で感情を害する」というような批判がなされている⁷⁹⁾。マリアとモーティマーの場面に対しては、「暴行は美しい舞台での上演の対象ではない」、「モーティマーは確かに燃えるような恋におちいっているが、彼がこれを最もよく表す場面で、彼はマリアに暴力をふるおうとする。彼のおかれた絶望的な状況は、彼の行為のきわめて粗暴な印象をわれわれからぬぐい去りはしない」と言われ⁸⁰⁾、観客の熱狂を「気づかわしい不安な気持ち」で妨げたともいう⁸¹⁾。そして、聖餐式の場面からは最も大きな波紋が広がった。まずヴァイマルでの初演に先立って、カール・アウグスト公自身が、この場面が観客に及ぼす影響を懸念してゲーテを通して変更を求めている。アウグスト公は、これは「教会への冒瀆」であるというヘルダーの抗議にも促されたものと推測されている。シラーは最初変更を渋ったものの、結局その後各地での上演に際しても変更や削除を受けたのみならず、この場面が原因で上演自体が拒否されることもあった⁸²⁾。

つまり、これらの受容の実態によると、多くの人々は舞台上にも一つの現実世界を見、自分たちの生きている世界と同じ尺度——シラーの言葉によれば美

的な判断ではなく道徳的な判断の尺度を当てていたのである。だからこそ、聖餐式の場面やモーティマーの場面が真剣に受けとめられて強い抵抗が起こったのであり、マリアの死には涙が流されたのである。だが、その時舞台の上には「見せかけの真実」「真実らしさ」⁸³⁾が求められているだけである。『悲劇における合唱隊の使用について』の中でシラーは、そのような「真実らしさ」から得られるのは、現実の束縛からのつかの間の解放の錯覚、幻想であり、それは「手品師のくだらないペテン」にすぎないとさえ言う⁸⁴⁾。そして真の芸術は、人間に一時の解放感を与えることではなく、「現実には、実際に自由にする」ことを目指すのであると⁸⁵⁾。

「観客の心情は最も激しい情熱においても自由を保たねばならない。それは印象の餌食になるのではなく、常に感動から明確に分かれていなければならない。[……] この激情の盲目的な力は真の芸術家が避けるものであり、この錯覚は彼が軽蔑するものである。」⁸⁶⁾

そして韻律の使用および、特に合唱隊の導入によって「激情の嵐の中で失われて行く」⁸⁷⁾観客の自由が取り戻されるという。

「合唱隊の導入は究極的な、決定的な進歩であろう。——たとえ合唱隊が芸術における自然主義に公然と率直に宣戦を布告することになるのみであったとしても、それはわれわれにとって、悲劇が現実の世界から純粹に隔絶し、理想的な土壌、すなわち詩的自由を守るために自らの周囲にめぐらす生きた壁となるだろう。」⁸⁸⁾

この文章より三年以上前に書かれた『マリア・ストゥアルト』では、もちろんまだ合唱隊は用いられていない。ここでは立ちつくすエリーザベトの前に下ろされる幕が、観客のいる現実世界と登場人物のいる仮象の世界を分け隔てる文字通りの「壁」として観客の錯覚を打ち消す役割を果たしている。しかし、観客と作中世界との関係をめぐってシラーはその後も思索と試みを続け、やがてそれは、仮象としての芸術の世界を認識させるためのより有効な手段を求めて、「生きた壁」としての合唱隊の使用へと発展していくことになったのだろう⁸⁹⁾。

注

シラーの著作からの引用は、Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar 1943 ff. (以下 NA と略記) から行い、『マリア・ストゥアルト』の引用は NA Bd. 9 により括弧内に行数を示した。なお邦訳は、相良守峯訳 (岩波文庫)、岩淵達治訳 (白水社) を適宜参照した。

- 1) Hannelore Schlaffer: Widerstände gegen Klassikerlektüre — Ein Unterrichtsmodell zu Schillers „Maria Stuart“. In: Projekt Deutschunterricht 7. Literatur der Klassik I — Dramenanalysen. Stuttgart 1974, S. 141.
- 2) Ilse Graham: Schillers Drama. Talent and Integrity. London 1974, S. 151ff. Vgl. Graham: Schiller, ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in der Praxis. Darmstadt 1974.
- 3) Gert Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Interpretationen. Schillers Dramen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1992, S. 292ff.
- 4) Reinhard Leipert: Friedrich Schiller. Maria Stuart. Interpretation. München 1991, S. 78.
- 5) Sautermeister, a. a. O., S. 320 ff.
- 6) Ebd., 注 66, S. 320f.
- 7) Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959, S. 727f.
- 8) Ebd., S. 723f.
- 9) Ebd., S. 719.
- 10) Ebd., S. 724.
- 11) Ebd., S. 716.
- 12) H. A. Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer idealen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. II. Teil. Klassik. Unveränderter Nachdruck der 2., durchgesehenen Auflage. Leipzig 1955, S. 257.
- 13) Reinhard Buchwald: Schiller. Bd. II. Neue, bearbeitete Ausgabe. Wiesbaden 1954, S. 407.
- 14) Karl Kipka: Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig 1907, S. 309.
- 15) Wiese, a. a. O., S. 727.

- 16) Sautermeister, a. a. O., S. 329.
- 17) Leipert, a. a. O., S. 79.
- 18) マリアに対する否定的な見方もある。Leistner は、エリーザベトは政治家であると認めているのに対して、マリアは女王としての身分意識はあるが、決して実質的には政治家ではなく、この身分意識のために減びなければならないことを、「悲喜劇的」と評している。しかし、やはりここにもマリアとエリーザベトとの比較と、注目の点における一方の低い評価という構図が見出される。Bernd Leistner: „Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.“ Zu Schillers Trauerspiel „Maria Stuart“. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1981), S. 175, 178.
- 19) Andreas Mielke: *Maria Stuart: Hermeneutical Problems of "One" Tragedy with "Two" Queens*. In: Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence. Hrsg. v. Alexej Ugrinsky. Westport, Connecticut 1988, S. 52. この他、マリアとエリーザベトとをかなり対等に扱っているものとしては、William F. Mainland: *Schiller & the Changing Past*. London 1957, S. 57-86; 観点は異なるが、Ellis Finger: *Schiller's Concept of the Sublime and its Pertinence to Don Carlos and Maria Stuart*. In: *Journal of English and German Philology* 79 (1980), S. 166-178.
- 20) Mielke, a. a. O., S. 52.
- 21) Bodo Lecke (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. II*. München 1970, S. 391.
- 22) イフラントへの手紙 (22. 6. 1800), NA 30, S. 164.
- 23) Schlaffer, a. a. O., S. 143.
- 24) Emil Staiger: *Schiller: Agrippina*. In: Staiger: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1955, S. 132-160; Staiger: *Friedrich Schiller*. Zürich 1967, „Theater“ の章.
- 25) 例えば Graham (注 2, Darmstadt 1974), S. 174ff.; Dieter Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München 1973, S. 210ff., 298ff.; Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen 1982, 特に Reinhardt, Böhler, Wittkowski の章および Schlußdiskussion を参照。
- 26) NA 22, S. 90f.
- 27) Borchmeyer, a. a. O., S. 215.
- 28) „Vom Erhabenen“, NA 20, S. 195.
- 29) Ebd., S. 193.
- 30) Ebd.
- 31) 例えば NA 20, S. 193, 196, 200.
- 32) „Über das Erhabene“, NA 21, S. 38.

- 33) NA 22, S. 267.
- 34) „Vom Erhabenen“, NA 20, S. 193.
- 35) „Über das Erhabene“, NA 21, S. 51.
- 36) „Über das Pathetische“, NA 20, S. 199ff.
- 37) „Über die tragische Kunst“, NA 20, S. 159ff.
- 38) Ebd., S. 160.
- 39) Ebd., S. 161.
- 40) Ebd., S. 163.
- 41) Ebd., S. 164.
- 42) „Über das Pathetische“, NA 20, S. 221.
- 43) Ebd., S. 220.
- 44) Ebd.
- 45) NA 12, S. 151ff.
- 46) 13. 7. 1800, NA 30, S. 172f.
- 47) 18. 6. 1799, Emil Staiger (Hrsg.): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Frankfurt am Main 1977, S. 764.
- 48) Wittkowski, a. a. O., S. 408.
- 49) Lecke, a. a. O., S. 390.
- 50) Mainland もマリアとエリーザベト暗殺計画との関わりを認めている。Mainland, a. a. O., S. 82. また Mielke は, マリアがメルヴィルに全ての罪を告白したわけではなく, その後でポーレットにモーティマーの死について許しを請うていることを指摘している。Mielke, a. a. O., S. 53.
- 51) Lecke, a. a. O., S. 391.
- 52) Ebd., S. 390.
- 53) Harald Frommer: Lernziel: Leserrolle. Ein Annäherungsversuch an Schillers Königin Elisabeth in Klasse 10. In: Der Deutschunterricht 33 (1981), Heft 2, S. 60, 66.
- 54) Frommer, a. a. O., S. 74.
- 55) Ebd., 注 17, S. 65.
- 56) Christian Grawe: Friedrich Schiller. Maria Stuart. Erläuterung und Dokumente. Stuttgart 1978, S. 116.
- 57) Grawe, a. a. O., S. 129.
- 58) Ebd., S. 123f.
- 59) Ebd., S. 118f.
- 60) Ebd., S. 124.
- 61) Ebd., S. 128.
- 62) NA 20, S. 159. Storz は叙事的表現と劇的表現の違いが分析的手法において顕著に表れることを指摘している。Gerhard Storz: Der Dichter Friedrich Schiller. 2.,

- durchgesehene Auflage. Stuttgart 1959, S. 333.
- 63) 本文 S.32参照。
 - 64) Lecke. a. a. O., S. 390f.
 - 65) NA 22, S. 247.
 - 66) NA 20, S. 144f.
 - 67) Reinhardt もこの点に触れている。Hartmut Reinhardt: Die Wege der Freiheit. Schillers ›Wallenstein‹-Trilogie und die Idee des Erhabenen. In: Wittkowski, a. a. O., S. 267.
 - 68) Grawe, a. a. O., S. 139.
 - 69) NA 20, S. 412.
 - 70) 2. 4. 1805, NA 32, S. 206f.
 - 71) „Über das Erhabene“, NA 21, S. 39.
 - 72) Wiese, a. a. O., S. 680.
 - 73) Klaus L. Berghahn: Schiller. Ansichten eines Idealisten. Frankfurt am Main 1986, S. 38.
 - 74) „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, NA 10, S. 8.
 - 75) Ebd., S. 8f.
 - 76) „Über das Erhabene“, NA 21, S. 51.
 - 77) Vgl. Grawe, a. a. O., S. 112.
 - 78) 3. 9. 1799, Staiger (注 47), S. 812.
 - 79) Grawe, a. a. O., S. 113, 118.
 - 80) Ebd., S. 119, 125.
 - 81) Heinrich Hubert Houben: Verbotene Literatur. Von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Bremen 1925², S. 554.
 - 82) Vgl. Grawe, a. a. O., S. 75f.; NA 9, S. 375; Houben, a. a. O., S. 554.
変更や上演拒否については Grawe, a. a. O., S. 79ff.; NA 9, S. 351ff.; Houben, a. a. O., S. 554ff.
 - 83) NA 10, S. 8.
 - 84) Ebd., S. 10.
 - 85) Ebd., S. 8.
 - 86) Ebd., S. 14.
 - 87) Ebd., S. 10.
 - 88) Ebd., S. 11.
 - 89) Vgl. Michael Böhler: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außen-
druck und Innenlenkung. Der Chor in der „Braut von Messina“ und die Darstellungs-
form des Erhabenen. In: Wittkowski, a. a. O., S. 273-294.