

ハッピーエンドと悲劇

— 『公子ホームブルク』の多義性について —

加 藤 丈 雄

I

シャウシュピール『公子ホームブルク』は、クライストが残した最後の戯曲となったものですが、彼の他の作品と比べて際立った円熟味と完成度の高さがあると一般的には言われています。しかし、この完成度の高いと言われる作品も一歩踏み込んで見てみるならば、決してただ平明なものでも、問題点がないわけでもないことがわかります。

このことは作品受容の歴史を概観してみるだけでも明らかになります。極端から極端へ揺れ動く評価、多種多様な解釈。これらは、いかにこの作品を理解することが難しいかを示しています。また、そのことから、この作品にはある一つの解釈では捉えきれない多様性、あるいは複数の解釈を生むあいまいさといったものがあると言うこともできるように思われます。^①

たとえば、この作品は、そもそも喜劇なのか悲劇なのかという、解釈の根本的な所からして、極端に相違した評価を受けてきたものでした。冒頭に言いましたようにシャウシュピールとクライスト自身はこの作品を名づけています。それにもかかわらず、ずいぶんとこのことは議論されてきました。古くは作品を軽蔑する意味で、これは喜劇に他ならないと言われもしました。が、それだけにとどまらず、まじめに『公子ホームブルク』を喜劇として捉えようとする立場があります。たとえば Arnold Zweig は、この作品はシェイクスピアの喜劇と比すべき優れた喜劇なのだとしています。^②

また、これとは正反対に、最終的な宥和が描かれているにもかかわらず、そこに悲劇を読みとる解釈があります。これは戦後フランスの『ホームブルク』研究から提示された見解をきっかけにしており、^③ 70年代の注目すべき演出にも影響を与えているものです。^④

このように真正面から相対立する見解が生まれてきたのは、単に研究者や演出家といった受け手の側の問題にとどまらず、『公子ホムブルク』自体にそのような様々の解釈を許すところがあるからに他ならないでしょう。

この作品をシャウシュピールと見るのか、喜劇と見るのか、はたまた悲劇と見るのか。もちろん、それは戯曲全体の解釈と切り離せないものですが、また、演劇様式の三つの区分が端的に示しているように、作品の最終場をどう捉えるかに最も大きく左右されていると言うことができますと思われる。実際、『公子ホムブルク』の最終場には、そのような相異なる解釈を生む一種のあいまいさが見うけられます。私は以下で、そのあいまいさについて考えてみたいと思います。

Ⅱ

まず、いきなり『公子ホムブルク』の最終場に目を向ける前に、見ておきたいことがあります。それは、そもそもある事柄の持つあいまいさや両義性については、クライスト自身が大きな関心をよせていたということ、そしてそれは彼の文学の重要なテーマの一つであったということです。

しばしば指摘されるように、『O侯爵夫人』に我々はその端的な例を見ることができます。この物語の締めくくりは次のように書かれています。

彼女は答えた。もし彼が最初に姿を現わした際、天使のように思えなかったとしたら、あの時にも悪魔が現われたようには思えなかったでしょう、と。^⑤

ロシア将校のF伯爵は、O侯爵夫人が乱入してきたロシア兵たちによって辱しめを受ける寸前のところを救ってくれた命の恩人でした。卑猥な衝動に駆り立てられ、彼女を得ようと相争う獣たちを蹴散らしてくれる彼の姿は、天使そのものと侯爵夫人には映ったのです。ところが、このまったく同じ天の使いが、同じ時、同じ場所で、自らの欲望に負けて彼女を陵辱する人物でもあった。天使としての印象が強烈であるだけに、その事実を知った彼女には、彼は呪わしい悪魔としか受けとりようがなかったのです。

聖なるものがそれ自体では存在せず、呪わしいものと混在している。いや、それどころか、それと表裏一体となっている。このように現実を捉えていたクライストは、しばしば神の意志に対して疑義をさしはさまざるをえませんでした。^⑥

そして、このような世界の危うさ、矛盾、謎を繰り返して作品の中に描き出すことで、それに問いかけずにはおられなかったのでしょう。

たとえば、ペンテジレアーアにとってのアキレウスがそうでした。彼は女王にとって英雄中の英雄であり、軍神アレスの化身でした。しかし、この同じアキレウスが卑劣な策略家として、戦う力のない女王に再び決闘を申し込むのです。

また、喜劇『アムフィトリオン』にも同じことを見ることができます。アルクメーネを初めとする周囲の人間から見ると、アムフィトリオンという一人の人物の中には、永遠の絶対的存在としての神と、長所はあるにせよ決して地上の世界の枠を越えられない有限の人間とが混在しています。この聖と俗の混在は、聖なるもの、神的なもの、絶対的なものの危うさを表わしています。O侯爵夫人やペンテジレアーアと同様に、アルクメーネもこの二重性の持つ恐ろしい謎を前にして、自分自身の存在証明を失ってしまいます。神的なものが、その絶対性を放棄し、俗なるものともなりうるならば、人はその抛り所をどこにも見出しえず、内面の崩壊へと向うしかなくなるでしょう。彼女の味わった内面の危機は、いわゆるカント・ショックによって絶対的真理の存在を信じられなくなったクライストの経験した危機に相通じるものであったように思われます。

このように、まったく対極にある二つのものをあわせ持つのは何もドラマや物語の登場人物ばかりではありません。『ハイリゲ・ツェツィーリエ』において、四兄弟の策謀から教会を救った音楽の力は、彼らを狂人と化してしまいました。しかしこの狂気は神罰であると同時に、当の四兄弟にとっては恩寵であるようにも受けとれます。

『チリの地震』における大地震も、そのような両義性を帯びています。既成の社会制度や宗教を踏みこえて愛しあう主人公が、それ故に社会から罰せられようとした寸前に大地震はチリの首都を襲います。それは愛する二人を絶対絶命の窮地から救い出すだけでなく、彼らの赤ん坊を燃え盛る建物から二人のもとへ返してもくれます。それはまさしく奇蹟としか呼びようのない出来事です。さらに、その一方で地震は、副王や修道院長を初め、多くの権力の側に立つ人間を飲み込み、宮殿や教会、法廷といったあらゆる権威の象徴を瓦解させてしまいます。地震の後に残されたのは、人々が皆ひとつの家族のように結ばれた美しい世界でした。ここでは、硬直した社会秩序よりも真実の感情に従って愛しあう二人の方を神は選んだように見うけられます。しかし、この神に感謝しようと、町で倒壊をまねがれた唯一の教会に赴いた二人を待っていたのは、集団の狂気であり、惨た

らしい死でした。神は一体何を望んでいるのでしょうか。また、地震は一体何のために、あれ程多くの犠牲を払ってまで、二人を救ったのでしょうか。より無残な死を与えるためだったのでしょうか。彼らの愛情を称え、素朴な感情の結びつきによる楽園を現出させるためではなかったのでしょうか。

この謎めいた大地震の持つ二つの顔は、まさしく神意の不明をそのまま表わしています。神はただ遠くから人間を見おろしているだけで、その意志を表わすことはないのです。人の抛り所の一切を飲み込んでいく価値相対化の大渦の中でクライストは懸命に絶対的なものを求め、それ故いっそう神の沈黙を痛感せずにはいられなかったのでしょう。

この絶対性の喪失こそが、クライストの世界認識の根本にあったと言えます。彼の作品に現われる両義性や謎やあいまいさは、そのような世界観の表明であり、作品中で問われるべき課題でもあったわけです。

Ⅲ

さて、『公子ホムブルク』にも同様に、絶対性喪失を表現するものとしての両義的なもの、あいまいなものが様々な次元において顔を覗かせています。

まず主人公のホムブルク自身が、そのような二重性を持っています。彼は若き勇士として慕われ、有能な指揮官ぶりを発揮していることが伝えられます。ところがこの勇士は心の安定を持たぬ、夢見がちでおよそ軍隊を預かるにはふさわしくない若者でもあります。このことは冒頭の夢の場においてははっきりと我々に提示されます。そこで起ったことがはたして夢であったのか、それとも現実であったのか、それが公子にとって解きたい謎であるように、彼自身もまた我々には、解きたい謎を内包しているわけです。そして、夢と現実の対立・緊張がドラマの進行とともに高まっていくように、彼の内包する両義性もその緊張の度合いを高めていきます。

その緊迫感が劇中の出来事へと我々を惹きつけます。さらに我々がもう一人の登場人物、ナターリエの立場に立つならば、公子の示す両義性は、なおいっそう切実なものとしてこちらにのしかかってくるでしょう。彼女にとってホムブルクは単に英雄であるばかりでなく、心から信頼できる人、そして愛情の対象でもありました。選帝侯の死を伝えられ悲嘆にくれる彼女に対し、彼は幸せの支えになろうと申し出てくれたのです。父と仰ぎ絶対の信頼をよせていた伯父を失い、今

や天涯孤独の寄る辺ない身となった彼女にとっては、その時の公子は、まさしく地獄に立ち現われた天使と映ったことでしょう。しかし、その彼が、死刑の判決を受けた時を境に、もう一つの面をはっきりとさらけ出し始めます。彼は不安定な感情の人間であり、自己中心的な若者でしかないように見えます。自らの死を免れるためなら、彼はどんなことでも受け入れると言います。今の地位や身分、名誉や名声、そしてナターリエ自身さえ、そのためには差し出すと言って憚らないのです。

先に述べましたO侯爵夫人やペンテジレーア、そしてアルクメーネと同様に、ナターリエもこの恐ろしい二重性の前にくずおれ、自分を失ってしまう危機に晒されているわけです。しかし、幸いにも彼女はペンテジレーアの狂気に陥ることはありませんでした。彼女はその危機によく抗し、逆に彼を励ますことができたのです。公子の持つ二つの面の大きな隔たりにも揺らぐことのない信頼が彼女を支えてくれたからなのでしょう。

ところで、このような両義性は公子だけに認められるものではありません。選帝侯の中にもそれがあります。ブランデンブルクの支配者たる者が自らの決定権を放棄し、被告である人物にその判決に対する権限を委ねる。そんなことはまったくありえないと、十九世紀の批評家から非難されたように、彼は確かに絶対的な国家とその法体系の代表者たるにはふさわしくない面を持った人物です。^⑦ 死に怯えた公子の様子をナターリエから伝え聞くと急に彼はそれまでの厳格さを放棄してしまいます。安易にも彼は、法体系ではなく、市民的な思いやりを行動の規範にすり替えてしまうように見えます。

また、それ以前にも問題点はあります。ホムブルクからすれば、それまで父と慕い、相手もまた我が子のように接してくれた同じ人物が、いかに命令違反を犯したからとはいえ、急に人間的な感情を捨て、絶対的秩序の権化と化してしまうということ、それ自体がすでに理解できない謎と映るでしょう。そのような相反する両面を選帝侯が持つことは、それまで輝かしい表の世界だけに住んでいた公子には理解を越えることだったにちがいません。このように、選帝侯の人物像が二転三転するところにも、クライストの現実認識の反映が読みとれます。

さらには、戦利品の軍旗も同じような性格を帯びていることが認められます。アルクメーネが自らの確信の拠り所とした飾り帯が、その期待に反して、まったく別人の頭文字を彫ったものに変貌し、かえって彼女を深い混乱に陥れたように、公子にとって勝利者の印であるべき戦利品は、称賛を呼ぶどころか、

逆に動かぬ罪の証となってしまいます。そして、それをもとに彼は罪人として糾弾されるのです。人間が謎めいた二面性を持つように、物自体もまた、この危うい世界においては決して確かな判断の基準にはなりえないのです。この事実を前にして公子は、「私は気が狂った」(772)と叫ばずにはおられませんでした。

以上、『公子ホームブルク』中にある、危うい二面性や矛盾の例をいくつか見えました。それらは絶対性を喪失した現実世界の反映であったわけですが、これから見ていく問題の最終場にあるあいまいさは、これまでと少し違った意味を持っているように思われます。以下で、そのことを見ていきたいと思います。

Ⅳ

さて、最終場は御存じのように、冒頭の場合と同じような状況設定の中で繰り広げられます。が、今度は逆に、目隠しをされた公子が選帝侯や侯妃、ナターリエ、さらには多くの側近たちに勝利者として迎え入れられます。そして選帝侯の祝福の鎖がナターリエの手をとおして与えられます。それは名誉回復と恋愛の成就を意味しています。この二重の喜びに公子は失神しますが、祝祭気分を盛り上げる大砲の音で目覚めさせられ、沸き立った一同の万才と出陣の叫びで、舞台は大団円となります。

このように要約してみると何の問題もない、それぞれシャウシュピールにふさわしいハッピーエンドに思えますが、この最終場には、実は重大な解釈の分岐点となる箇所が潜んでいます。

その一つめは公子の失神です。これはあまりの喜びのためと一応考えられます。それがこの作品をシャウシュピールと見る時の普通の見方でしょう。しかし、クライストに特有の失神というもののほとんどは、そのような日常的で危険のないものではありません。多くはその人物の内面的崩壊を一時的に現実との回路を切ることであらうじてくいとめるヒューズのような役割をしています。彼がその時点で直面する現実、今のうちにたとえ望ましいものに見えようとも、少なくとも彼にとっては理解を越えた不条理な出来事であり、判断停止をそういう仕方で行わない限り、彼の存在基盤を一切瓦解させてしまう極めて危険なものなのです。

確かに恩赦は舞台の観客からは、あるいは公子を取り巻く人物たちからは、待望してやまなかった事かもしれません。しかしこの時の公子にとっては、はたしてそのようなものだったと言えるでしょうか。我々はこれに先立つ第十場におい

て彼の独白を聞いています。そこにおいて彼は、あれ程得ようとしても得られなかった永遠を遂に自分のものにしたのでした。それを手にしようとして虚しい奮闘を行い、それどころか、そのために周囲の人と自らをも欺き続けてきた現世的英雄が、一人の自立した人間として死を選びとった時、永遠はむこうから目隠しを貫いて、その光を投げかけてくれたのでした。公子の到達した、この不滅の境地の高さ、純粹さは例のナデシコのエピソードに最も簡潔に美しく表現されています。処刑場へ向っているにもかかわらず、差し出されたナデシコを受けとって、つい何気なく、「家で水に活けてやろう」（1845）と呟く公子の姿に、我々は確かな悲劇的融和を味わうことができるでしょう。両義的で危うい人物であったホムブルク公子は、ここに到って、何物にも揺るがされない絶対性を獲得したのです。

このような公子にとって、突然与えられた恩赦とは一体何だったのでしょうか。それはもはや何の意味も持たないだけでなく、彼の手にした自立と永遠をむしろ積極的に踏みこむものなのではないのでしょうか。ここで我々には、先場で選帝侯の弁護人として登場した時の彼の言動が思い出されてきます。ナターリエヤコトヴィッツやホーエンツォレルンの努力にも心を動かされず、死の覚悟を語り終えた彼は、留めようとする人たちに対して、「暴君ども、おまえたちは私を鎖で刑場へ引きずって行こうというのか」（1805 f.）と厳しい非難を行いました。たとえそれが本当に自分のことを思ってくれる人たちであれ、主体的に死を選びとるという唯一最大の自由を奪おうとするならば、彼らは公子にとって暴君に等しいのです。いかに真心から出た行為とはいえ、彼に生きることを強要するならば、そのことこそが彼を鎖で刑場へ引きずって行くことに他ならない、その時には強要された生こそが刑罰と化すというのです。

こうしたつながりの中で今再び、突然の恩赦というものを見直してみるならば、それは公子の意志の蹂躪を意味するとしか考えられないでしょう。死を主体的に選ぶことで永遠の自己を見出した彼が、その状態のままに再びこの危うい世界に留まり、なおも生き続けるためには、死の場合と同じく、彼自身の主体的選択が前提にされなければなりません。この重要で微妙な手続を一切無視し、傍若無人にも一方的に与えられた恩赦は、まさしく公子の全人格を否定する暴挙以外の何物でもないでしょう。

このように公子の失神は、彼のいっそう深い悲劇を暗示しているように受けとれます。しかしまた、この同じ失神が別の視点からは、まったく違ったように解

釈されもします。それはこの作品にコメディーを見るという視点です。つまり、自らの内なる罪だとか、永遠だとか深刻ぶっている公子は、結局のところ選帝侯の教育的配慮によって操られている道化にすぎないのであり、本人にとっては極めて切実な決意も我々には単なる笑いのもとにすぎないという見方です。この見方からすると、失神は一連の失敗を繰り返してきた公子の道化ぶりにだめを押し、彼の深刻ぶった振舞が惹き起した滑稽さの総仕上げをするものと解されます。公子にはまったく現実が見えていなかった。そしてそれを明らかにされるや否や、驚きのあまり失神してしまう。それを見て観客は安堵感に裏打ちされた快い笑いを、この頼りない若者に心置きなく向けることができるのです。

このように喜劇から悲劇まで極端に相違する解釈を生む多義性は、続く公子の質問の中にも含まれています。„Nein, sagt, Ist es ein Traum?“ 「いや、言ってくれ。これは夢なのか？」(1856) 意識を取り戻した公子はこう尋ねます。これもまた、それに応じるコトヴィッツの答えとともに、観客から晴れやかな笑いを惹き出すものなのかもしれません。夢かと尋ねられてコトヴィッツは „Ein Traum, was sonst?“ 「夢ですとも、そうでなくて何でしょう」(1856) とやり返すのですから。

しかしこのやりとりから、お祭り気分に沸き立つ人々の上機嫌を読みとるだけではなく、もう少し厳粛な意味を見てとることもできるでしょう。コトヴィッツの言う Traum とは、儚く消える幻想としての夢ではなく、理想という言葉に置き換えるべきものだと解されます。ホムブルクそして誰よりも作者クライストによって求め続けられた理想、すなわち個人が共同体の一員として生き活きとした結びつきを実感できる社会や国家。この希求され続けた理想が、今ここに実現されたのだとコトヴィッツは告げている、こう受けとれるわけです。この作品をシャウシュピールと見る立場はこのように彼の言葉を捉えます。

しかしまた、この両者のやりとりはそれにとどまらず、いっそう深い悲劇を告示しているとも受けとれます。先に見ましたように、公子は自己の存在基盤を根底から揺るがされ、失神することであらうじて、その恐ろしい現実から逃れることができたとも受けとれました。そのような見方にそって今の箇所を見てみるならば、かの現実を彼をそのままにせず、さらに追い討ちをかけ襲いかかろうとしているように見うけられます。大砲の轟音、熱狂した人々の叫び声。公子の内発的な意志など歯牙にもかけず、それらは圧倒的な力となって彼を最後の逃げ場、失神から引きずり出します。この有無を言わさぬ力によって現実に再び直面させ

られた時、彼の発する言葉は絶望的な拒絶の表明以外の何物でもないでしょう。第一声の Nein とは単なる Füllwort とかたずけるわけにはいかない重みを持っているように思われます。^⑧ そして、これは夢なのかと公子が尋ねるのも、彼が不条理な現実を未だ理解しえず、夢としか把握する術を持たないからなのです。彼の言う夢とは理想でも、快い幻でもなく、まさしく覚めることを切望しつつ見続けるしかない悪夢のことだと解せましょう。

さて、このような悲劇を見てとる立場からすると、この公子の問いかけが彼に与えられた最後の台詞であることにもまた注意を惹かれます。コトヴィッツの „Ein Traum, was sonst?“ というそっけない、そして決定的な言葉をうけ、公子はそのまま二度と口を開くことなく沈黙し、人々の熱狂の渦の中に飲み込まれていきます。出陣の雄叫び、そして公子を除く全員は、「ブランデンブルクの敵は地に打ち倒せ！」(1858)と叫びます。この掛声の大合唱によって舞台は幕を下ろされます。このような最後の進みゆきには、主人公の深い絶望と無力感がはっきりと刻印されていると言えるでしょう。周囲が熱狂しているだけ、彼の悲劇はいっそう残酷で救いようのないものになります。ひとり沈黙するホムブルク公子の姿が物語るのは、まさしく die stille Tragik ^⑨ 以外の何物でもないでしょう。

かつては無条件にハッピーエンドと受けとられていた最後の掛声さえ、このようにまったくの悲劇的結末を表わすものと受けとれるわけです。

もちろんこのような解釈は既成のシャウシュピールとしての捉え方に対抗するために強引に曲解されたものでないことは言うまでもありません。先の失神とそれに続くやりとりが多様な読みとりを可能にしたように、この最後の掛声もまた、そのテキスト自体に、上のような読みとりを可能にする多義性を含んでいるのです。

「ブランデンブルクの敵は地に打ち倒せ！」 この言葉は Alle と指定されています。この Alle が今の場合、問題です。普通なら、全員というのですから、ホムブルクもその中に含まれると解されるべきでしょう。そうであれば、上に述べてきたような悲劇的捉え方は、少なくとも最後の結びに関しては牽強附会の謗りをまねがれないでしょう。勇ましい掛声に唱和する公子の姿の示すのはハッピーエンドそのものでしょうから。しかし事はそう明解ではありません。その三行前の台詞に同じく Alle という指定があり、その場合にはどう考えてみてもホムブルクが除外されていることは明らかなのです。したがって、そこ同様に最後の Alle にもホムブルクは含まれていないと考えることもできるわけです。そうであれば

先のように、救いようのない孤独に沈む公子の姿が前面に浮び上がってくるのも当然でしょう。^⑩

以上のように、『公子ホムブルク』の最終場は、晴れやかなハッピーエンドとも、呪われたカタストロフとも受けとれる多義性やあいまいさに満ちています。それらをいかに解釈するかによって、このドラマはシャウシュピールどころか、喜劇にも悲劇にも受けとられることになるわけです。それぞれの解釈はたがいに折り合うどころか、真向から相手を否定するような関係にあります。しかも、その違いのいずれもが一つのテキストから読みとられているのです。

V

では、このような極端に異なった読みとりを許すあいまいさの意味するものは何なのでしょうか。

たとえば Bernd Leistner はそこにクライストの理想と現実の隔たりを見てとっています。^⑪ ナポレオンに火のような敵愾心を燃やしていたクライストは、自ら言うように *vaterländisch* な作品として『公子ホムブルク』を構想していました。^⑫ この *vaterländisch* ということは、彼の理想の国家観に基づいていたことは言うまでもありません。つまり、先程も少し触れました、個人が共同体の一員として生き活きとしたつながりを感じられる国家、不断の自己実現の場としての国家をクライストはこのドラマにおいて形象化しようとしたというわけです。もちろん Leistner の言うように、クライストはその理想が現実のプロイセン、ドイツの状況といかに隔たっているかを痛感していたことでしょう。それ故にこそ、その理想は完璧に形象化されなければならなかったのかもしれませんが。確かに、ハッピーエンドとして読みとれる最終場には、個人の自己実現を助け、またそれ自体も断えず進歩していく理想的な国家、及びその代表者としての選帝侯が表わされていると受けとれます。

しかしまた一方でクライストには、そのような理想とは大きく隔たっている現実の方を作品に表現したいという、抑えがたい衝動が渦巻いてもいたのだと Leistner は指摘しています。断えず社会から疎外され続け、神からも、絶対の真理からも見放されていたクライストは、自分を取り巻くそのような状況を描かずにはいられなかったというわけです。それ故に、理想の具現とも言うべき『公子ホムブルク』の国家モデルの中に、まったく正反対の実存的問題が割って入っているのだと考え

られるわけです。そこに注目し、それらをたぐり寄せていくと、まったくシャウシュピールとは異質の、絶望的な悲劇が立ち現われてきました。多様な読みとりを許すあいまいさの背後にあるものは、このように作者クライストの理想の高さと、それに陶醉することのできない現実認識との大きな隔たりであったと言えるでしょう。

Peter Horn は「この謎のベールに包み込むというやり方は、志を同じくする全ての同胞から孤立していたクライストの孤独な状況が示す症候 Symptom であり、（中略）彼を襲う国家と社会の途方もない圧力を示す症候である。クライストはその圧力のもとに結局、現実の変革に対する全ての希望を捨ててしまった」と言っています。^⑬ これは『公子ホムブルク』ではなく、小説『決闘』について述べられたものです。今、詳しく見ていく余裕はありませんが、この短篇も『公子ホムブルク』と同様、表面上のハッピーエンドを持ちながら、まったく相反する読みとりを可能にするものです。^⑭ その多義性あるいはあいまいさについて Wittkowski は、『公子ホムブルク』と同様のロマンティシェ・イロニーであり、クライストがあえて意図した企てなのだと受けとっています。^⑮ それに対して Peter Horn は、真意を謎に包み込むことは積極的な意志ではなく、周囲の人間との衝突を避けるため、クライストが余儀なくされた窮余の策なのだとし、上のように語っているわけです。^⑯

クライストの公表した短篇小説の最後に位置する『決闘』と、戯曲の最後を飾る『公子ホムブルク』がいずれもその結末にハッピーエンドを持つこと、そしてそれにもかかわらず、両者ともまったく逆の読みとりを許すことは何か暗示的なものを感じさせます。

その両者のあいまいさがはたしてクライストの積極的に意図したものであったのか、あるいは余儀なくされたものであったのか、はたまた彼のまったくあずかり知らぬところのものだったのか、今、我々に計り知ることはできませんし、また、それだけを問うことにあまり意味はないかもしれません。しかし私にはクライストがあのような多義性を意図して含ませておいたとは考えにくいように思えます。

本稿の前半で見ましたように、確かにこの世界の持つ両義性はクライストの主要なテーマの一つとして各作品に取り扱われていました。しかし、それはあくまでクライストの問題提起であって、結末の言葉そのものに潜む今のあいまいさは事情が違います。

あれ程、絶対を求め続け、各作品でその絶対性の不在を問いかけたクライストが、その作品の結末にいずれとも解釈しうるようなあいまいさをわざと残すことがはたしてありえるでしょうか。『ある詩人が他の詩人に宛てた手紙』（„Brief eines Dichters an einen anderen“）の中でクライストは、自分が文学表現に力を注ぐのは、それ自体が問題なのではなく、ただそれが持つ思想内容を正しく伝えるためだけなのだと書いています。^⑭ またそのことのみならず、有名な彼の言語不信も、彼がいかに人と人との相互理解や意志疎通を重視していたかを表わすエピソードと受けとれます。

そのようなクライストがシャウシュピールと自ら名づけた戯曲の結末や、短篇小説のハッピーエンドに、ロマンティシュ・イロニーを盛り込み、その実まったく逆の方向づけを背後に潜め、ひとり悦に入っているなどと考えることは難しいように思えます。また、周囲との対立を恐れたあげくの苦肉の策とも考えにくいように思えます。

積極的であれ消極的であれ、もしそれがそのような、少なくとも作者に意識されたものであるのなら、これ程の長い間にわたって様々な解釈を呼び続け、今もなお新しい可能性を残しているというようなことは起りえないでしょう。なぜなら、Hubbs も言うように、イロニーや意識されたあいまいさというものは確かに多様な意味を示しますが、その一方では作者の意図を極めて明確に提示するものでもあるからです。^⑮

したがって、クライストは『決闘』においても、『公子ホームブルク』においても、その結末に彼なりの解決を、誰憚ることなく素直に描き出したと受けとるのが最も自然なように思われます。前者において彼は神の沈黙を取り扱い、神的世界秩序の枠外に置かれた人間の苦悩を描きました。その根源的な問いかけは単に作品のモチーフといったものにとどまらないことは言うまでもありません。実人生の上でも彼自身を片時も休まず揺がせ続けた問題でした。その問題を作品に形象化した上で、彼はなんとか彼なりに解決の道をも描こうとしたのにちがいません。『決闘』の結末は、神の沈黙に晒されながらも、自らの感情を最後の抛り所にして、よくこれに抗しえた主人公が、その内面の勝利にとどまらず、現実においても中世的社会の歪みを変革しえたことを表現していると受けとれます。

これまでほとんどの作品において安易な解決を提示するよりは、問題提起のままに残しておくことの方が選ばれてきただけに、^⑯ この解決の表明は少なくともクライスト本人には妥協のないものだったにちがいません。たとえ結果的に

まったく別の読みとりを許す可能性があったにせよです。

『公子ホムブルク』の場合も、これと同様であったと思われます。個人と社会の対立・疎外の問題をホムブルク公子という人物をとおして提出したクライストは、その解決の道をも公子をとおして形象化しようとしたと言えるでしょう。ホムブルクは死の恐怖を克服し、自ら死を選びとることで絶対的自立を獲得しました。そしてその時、社会は公子を勝利者として迎え入れます。個人の変容はそれだけにとどまらず、社会の変容をも意味するのです。それはクライストの切実な願いであり、そうなればならない理想でもあったのでしょう。

クライストは晩年の二つの作品でいずれも個人の内面的勝利を、その次元にとどめず、現実においても報われるもの、さらには社会を変えていくものとして描いたことになります。しかもその両方ともが、結果的には彼の意図を離れて、まったく逆の読みとりを許すことにもなりました。

作者のあずかり知らぬ、無意識のあいまいさというものは、その詩人の意図の中に不確かなところがあったり、彼の見解の中にまったく対立する考えが意識されないうちに顔を覗かせたりした結果であると言えます。²⁰

先に、クライストはこれまで安易な解決を提示しなかったと言いましたが、最後の作品においてはむしろ、問題提起にとどめておくことができない程、追いつめられていたと言うべきだったのかもしれませんが。彼は彼なりの解決を形象化せずにはいられなかった。そしてともかくもそれに成功したのでしょう、少なくとも彼の意識の上では。しかし、その解決策は痛切な願いであればある程、そして実現されるべき理想であればある程、彼の確固たる信念となることはなかったのかもしれませんが。どこにもないと思うからこそユートピアは熱望されるのですから。

『決闘』の結び、そして『公子ホムブルク』中の Alle や, Ein Traum, was sonst? これらの言葉はクライストの理想によせる熱い思いを表わす一方で、ここにきてそのような理想を形象化せずにはいられなかった作者の逼迫した状況を伝えてくるように思えます。

他方また、別の視点から見ると、結末に潜むこのあいまいさは、そのようなクライストの信念の微妙な揺らぎを暗示するだけでなく、逆に、彼によって提出された問題が、いかに本質的なものであったかを示すものであるとも受けとれます。なぜなら、彼の望むところとは裏腹に、その根源的な問いかけは与えられたハッピーエンドに収まるどころか、まったく逆の悲劇的解釈の可能性をさえ示

し、今もなお我々に対峙することを要求してくるのですから。

換言すれば、形象化された問題意識は、それ自体が独立してしまう程の徹底性を持っていたというわけです。それが作者の意図とは係わりなく、作品を大団円に終わらせることを許さないのです。上に見ましたように、結末の語句に潜むあいまいさそれ自体は、いわば作者クライストの苦悩と動揺が無意識の内に洩らした悲鳴のようなものかもしれません。ですが、何よりもまず、彼がそれ程までにこだわり続けた問いの徹底性があるが故に、それらは決して単なる表現上の不統一、雑音として片付けられることはないのです。むしろそれと共鳴しあうことで我々に様々な読みとりをむこうから要求してくるのです。

もちろん、この積極的に評価されるべきあいまいさも作者クライストの側からすれば、やはり誤算であり、取り返しのつかない失敗であったというべきかもしれません。しかし考えてみれば、こうした作品の独り歩きこそ、真の詩人にのみ許された恩寵であるということもできるでしょう。

二つのハッピーエンドに潜むあいまいさは、一人の悲劇を表わしています。しかしまた、このあいまいさは悲劇に倒れた人物の栄光を証し立てるものでもあるわけです。

註

本稿は1986年11月29日大谷大学において行われた日本独文学会京都支部秋季研究発表会に発表したものをもとに、加筆訂正し、註を加えたものである。

なお本文中、『公子ホムブルク』からの引用は、その直後に数字で詩行数を示した。

- 1) これまでの研究の動向や推移などについては、拙稿「『公子ホムブルク』について — 死の恐怖とその超越を中心に —」（『研究報告』第2号、1986年）の第2章及び第5章もあわせて参照のこと。
- 2) Helmut Sembdner (Hrsg.): Heinrich von Kleists Nachruhm. Frankfurt am Main 1984 (以下 Nachruhm), Nr. 591.
- 3) Vgl. Günter Blöcker: Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. Berlin 1960, S. 210 ff.
- 4) たとえば Alfred Schlagdenhauffen や Marthe Robert の研究、そして有名な Jean Vilar の演出等、戦後フランスの側から提示されたホムブルク解釈は、かつてナチの

輝かしい教育劇であり、敗戦とともにうとましいやっかい者となったこの作品を単に救済するだけでなく、これ以降の演出に決定的な方向づけを与えたものでもあった。その影響力はドイツ本国においても確実に70年代初頭まで持続していたといわれている。

Erika Fischer-Lichteによれば、その影響からようやく抜け出たのが Hans Lietzau の演出(1972年9月9日、ベルリン)であり、同じ年、同じベルリンで上演された Peter Stein の演出(11月4日)であるということである。彼女の見解によれば、戦後フランスの演出が、徹底的な Enthistorisierung を行い、実存的解釈を示したのに対し、これらの演出は新たな歴史的観点から作品を見直しているという。その点に関しては確かに彼女の言うとおり Lietzau や Stein の演出は新しいが、しかし『公子ホムブルク』の中にある悲劇性に注目するという点においては、依然として戦後フランスの演出家や研究者が提起した作品理解の延長線上にあるといえるだろう。Hans Mayerによれば、両者はともにこの作品を晴れやかさといったものとは無関係なものと演出しているという。Lietzau の場合には、ホムブルク公子は「まさしく地面に叩きのめされた」(Hans Mayer)とのことであるし、Stein の演出では、最終場において、分裂した公子は人形になってしまったということである(Klaus Kanzog u. a.)。さらに1978年ハンプルクにおいて上演された Manfred Karge と Matthias Langhoff の演出(3月5日)もまた同じように捉えられる。歴史的観点から作品を捉えるという傾向を「いっそう強めた」(Fischer-Lichte)この二人の演出においても最終場に現れるのは、救済の夢ではなく悪夢なのである。全裸の公子は「亡者の群のごとき将校や廷臣の面々」に取り囲まれ、「叫び声をあげ、呻く」という。そこに見出されるのは「Apotheose というよりはむしろ Apokalypse」(Peter von Becker)なのであった。

Vgl. Erika Fischer-Lichte : Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Frankfurt am Main, Berlin, München 1985, S. 102ff. ; Klaus Kanzog : Heinrich von Kleist. „Prinz Friedrich von Homburg“ Text, Kontexte, Kommentar. München, Wien 1977, S. 258ff. ; Hans Mayer : Denkspiel oder Traumspiel? Kleists 《Prinz von Homburg》im Schillertheater und bei der Schaubühne. In : Theater heute. H. 12, 1972, S. 9 - 14 ; Peter von Becker : Der zerbrochene Kleist. In : Theater heute. H. 4, 1978, S. 4 - 9.

- 5) Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. Siebte, ergänzte und revidierte Auflage. München 1983.
(Lizenzausgabe für die Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt.) (以下 SW.) Bd. 2, S. 143.

- 6) 神意に対するクライストの不信については、拙稿 „Über Heinrich von Kleists „Penthesilea““ (京都大学修士論文, 1985年) の第4章で論じた。
- 7) たとえばフォンターネなども、『公子ホームブルク』を史実に基づかない、非現実的作品として非難する際、その根拠の一つとして選帝侯の人物像をあげている。
(Nachruhm Nr. 575.)
- 8) Vgl. Bernd Leistner : Dissonante Utopie. Zu Heinrich von Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. In : Impulse. Folge 2, Berlin, Weimar 1979, S. 292.
- 9) Günter Blöcker : a. a. O., S. 211.
- 10) Vgl. Klaus Kanzog : a. a. O., S. 210 ; Harro Müller-Michaels : Insubordination als Autonomie : Heinrich von Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. In : Deutsche Dramen. Hrsg. von Harro Müller-Michaels. Königstein/Ts. 1981, Bd. 1, S. 143.
- 11) Bernd Leistner : a. a. O., S. 259 – 317. ; ders. Dissonante Utopie. Vorläufiges zu einer „Homburg“ – Interpretation. In : Weimarer Beiträge 24 (1978) H. 7, S. 171 – 174.
- 12) Vgl. Kleists Brief an Reimer, 21. Juni 1811 (SW. Bd. 2, S. 871) ; an Fouqué, 15. August 1811 (SW. Bd. 2, S. 876).
- 13) Peter Horn : Heinrich von Kleists Erzählungen. Königstein/Ts. 1978, S. 213.
- 14) これについては近く別の所で論じるつもりである。
- 15) Wolfgang Wittkowski : Die heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In : Colloquia Germanica H. 1, 1972, S. 53 f.
- 16) またこれとは逆に Klaus Müller-Salget などは、Wittkowski と同じ立場をとっているが、むしろその両義性をより積極的なものと受けとらうとしている。(Klaus Müller-Salget : Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In : Kleists Aktualität. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1981, S. 166 – 199.)
- 17) SW. Bd. 2, S. 348.
- 18) Valentine C. Hubbs : Die Ambiguität in Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. In : Kleist-Jahrbuch. 1981/82, S. 185.
- 19) それ故、しばしば指摘されるようにクライストの物語の結末は、いかにもなおざりであっけない印象を読者に与えるのである。
- 20) Vgl. William Empson : Seven Types of Ambiguity. 3. Auflage. London 1953, S. 133.