

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University
merge to Osaka Metropolitan University

Title	クライストの『人形芝居考』における新しい視点(中編)
Author	広瀬, 千一
Citation	人文研究. 52 卷 12 号, p.1047-1077.
Issue Date	2001-12
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	椿鐵夫教授退任記念号

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

人文研究 大阪市立大学文学部紀要
第52巻 第3分冊 2000年39頁～69頁

クライストの『人形芝居考』における 新しい視点（中編）

広瀬千一

「前編」の末尾で「後編」に続くと予告したが、枚数が予定を大幅に越えることになったので、続きを二つに分割し、本論は「中編」としたい。この「中編」では『人形芝居考』におけるクライストの人間観・世界観を扱い、「後編」では「中編」のテーマの続きおよび芸術観・言語観を扱う予定である。

III 『人形芝居考』におけるドイツ文化批判

1 はじめに

『人形芝居考』 *Über das Marionettentheater*（以降は人形論と略称することもある）は、「前編」で考察したようにさまざまな要素をはらみ、暗示に満ちている。ただし、そこで直接具体的に述べられているのは次の三つの逸話である。その骨格を示すと、（1）人間の踊り手は、「優美」という点で操り人形に太刀打ちができない。（2）自意識にとらえられたナルシストの少年が「優美」を喪失する。（3）熊にフェンシングを挑んだ人間が、その本能的防御能力を前に、なすすべもなく敗れてしまう。そして、この三つの逸話全体に通底しているのは、（自）意識によって「楽園」から追放された人間の姿であり、その対極に操り人形と動物が存在する。そして遙か高みの「楽園」には、神がいる。

操り人形は、「前編」で扱ったダウニヒトの論文に論証されていたように、クライストの生きた時代には、人間の踊り手ないし演技者の拙劣さを批判す

るときの比喩としてもちいられていた。操り人形の機械的動きおよび無感情は、当時是否定的イメージとして定着していた。したがって、操り人形が人間の踊り手より「優美」であるというのは、当時の人にとってまったくのナンセンスであり、それは完全なパラドックス的表現であった。さらにクライスト自身も若い頃の手紙に、人生計画のない生き方を「偶然にもて遊ばれるもの、運命の針がねの先の人形」と表現し、操り人形を否定的イメージで使っている。クライストは、なぜ、どのような目的で、操り人形に関する上述のようなパラドックスをもちいたのか。本論は、このパラドックスには当時の一般的人間観・世界観に対するクライストの鋭いイロニーおよび批判が潜んでいる、という仮説を立て、その論証を試みる。ただし、このことは数学的厳密さで論証できないし、そうする意図も論者にはない。手法としては、当時のドイツ文化の有り様を人形論にかかわるとされるいくつかの観点に立って素描し、さらにクライストの考え方や作品のなかで人形論にかかわる部分を考察し、それを突きあわせることによって、人形論が内包している文化批判を浮き上がらせることをめざしている。そこでまず、18世紀末ドイツの文化的状況、およびそれに関するクライストの姿勢について考えてみる。

2 18世紀末ドイツの文化的状況とクライスト

ドイツの18世紀後半は啓蒙の時代であるとされるが、その内実は、一方で平板な合理主義が広がると同時に、それと平行して感情を重視する「心情主義」(Empfindsamkeit 感傷主義とも言う)が浸透していた。この二つの主義は相反するように見えるが、実際には相互補佐的、相互補完的に作用していた。この関係性については別のところで詳しく論じたことがあるので²、ここではごく簡単に触れるにとどめたい。当時の市民社会に広く浸透していたドイツの通俗的啓蒙主義は、形式的合理主義と道徳主義が結んだものであった。つまり通俗的啓蒙主義は、全体と個人の調和を合理的方法を通じて追求し、人間を幸福へと至らしめることを課題としたが、その幸福を可能にする精神の在り方の規範として、いわゆる「美德」(Tugend)を掲げた。そして「心情主義」は情緒面からこの「美德」を支えることで、「美德」が市民社会全般に深く浸透することを助けた。こうして通俗的啓蒙主義と心情主義の協働によって、「美德」という市民社会の精神的規範が作り上げられたわけだが、そうした「美德」は画一的な規範となり、モラルの形式化を促し、社会

を全体志向へと導いていくものであった。こういう市民社会の全体志向的傾向に反対したのが、ルソーに触発され、ヘルダーの思想に導かれた、若いゲーテやレンツの主導するシュトゥルム・ウント・ドラング運動であった。それは、社会における人間の「個」（個人、個性、実存など）の回復を第一の課題とした。こうした課題は、とりわけレンツの演劇に先鋭かつ現代的手法で表現されている。³ シュトゥルム・ウント・ドラングは、1770年に始まり、1785年に終わるとするのが定説であるが、しかし一般の市民社会にこうした精神運動は大きな作用を及ぼすことはできなかった。シュトゥルム・ウント・ドラングが通り過ぎたあとのクライストの生きた当時にも、依然として通俗的啓蒙主義や心情主義、そして形式主義的「美德」が支配的であった。

クライストは、1777年の生まれであり、作家活動に入ったのは19世紀に入ってからだが、彼もまた青年時代に、上述の通俗啓蒙主義の時代精神の影響を受け、またそれに対峙しなければならなかった。彼が20才の時に書いた「幸福への確実な道を見いだし、たとえ人生の最大の困窮のもとでも、その道を確実に我がものとするするための小論」という長い表題のエッセイには、「美德への道以上に、幸福へのより美しい、より高貴な道はない」⁴ と書き記されている。また、クライストの家庭教師だったマルティーニに宛てた手紙には「道徳的完成が私の幸福を基礎づけることになるから、それは私の最高の義務の一つだと思います」⁵ と述べている。「美德」を「幸福」にいたる最良の道だと方式化したその思考には、当時の啓蒙主義的発想の大きな影響が認められる。もっともクライストはその際、「美德」という言葉に、どのような困難な外的状況にあっても自己を確立しうる精神的な力というほどの、彼独自の意味を込めている。

クライストは、すでに少年の頃から、世界への不適合を感じていたのであり、幸福への燃えるような願望は、この世界のなかでの彼の不幸の意識の裏返し表現である。世界に適合しえないという感覚は、たとえば、彼が信頼を寄せていた異母姉ウルリーケに宛てた次のような手紙の一節にも窺われる。

無数の絆によって人間は互いに結びあわされています。同じ意見、同じ関心、同じ願望に希望に期待。しかし、こうした絆のどれ一つとっても、私を他の人間に結びあわせるものではありません。このことがたぶん、私と彼らがなぜ理解しあえないかという理由なのです。とりわけ私の関心は、彼らのとは似ても似つかないものなので、そのことを少しでも知っ

たら彼らは仰天することでしょう。[中略] こういう関心を胸に抱いている私は、宗教によって、私の宗教によって与えられた聖なる関心を小さい胸に抱いているこの私は、人間たちの間でどんな役回りを演じたらいいのでしょうか。彼らには、私のところを占めている事柄については少したりとも感づかれてはならないのですから。⁶

クライストが若い頃に「理性」に信頼を寄せ、学問を志し、「美德」に救いを求めたのは、当時の啓蒙主義的思潮の大きな影響下にあったからだが、しかしそうした啓蒙主義的プログラムでは彼の問題は片づくわけがなかった。彼のいわゆる「カント危機」は、起こるべくして起こったといえる。

「カント危機」については以前に書いたことがあるので⁷ここではごく簡単に触れておくにとどめる。それは、理性的認識の限界について規定したカント哲学に接したクライストが、理性的認識全体を疑わしいものと「誤解」したことによって引きおこされた精神的危機であった。学問によって「真理」に到達しようと考えていた彼の願望はむなしいものとなり、彼の「唯一、最高の目的」⁸は崩れてしまった。この「カント危機」の結果、彼は学問を放棄し、啓蒙主義の時代風潮と決別する。そして長い暗中模索の末、詩人という天職にたどり着くことになる。

以上のような経過をたどって劇作家・小説家となったクライストは、生涯にわたって時代のアウトサイダーとして生きることを選んだ。そして、時代風潮に対して厳しい批判の目を向け、なかでも社会に蔓延していた全体志向的な心情主義（感傷性）に対して強い批判の姿勢を示したが、それは、シュトゥルム・ウント・ドラングの精神をを引き継ぐものであった。

3 イフラントとクライスト

クライストの時代にも続いていた感傷的傾向は、当時人気のあった演劇、とりわけイフラントの劇によく映し出されている。一般に演劇は観客の嗜好、価値観、美意識や社会意識などを映し出すいわば鏡のような働きをしている。とりわけ広い観客層を惹きつける人気のある劇の場合はそうである。クライストの当時絶大な人気を博していたのは、コッツェブーと並んでイフラント（August Wilhelm Iffland 1759-1814）であった。たとえば、当時の有力な劇場であるマンハイム国民劇場で1781年から1808年にかけての27年間に、イ

フ란トの戯曲は37編が476回上演されている。同じ期間にシラーの人気の出し物『群盗』が15回、『たくらみと恋』が7回、『ドン・カルロス』が3回上演されたのと比較すれば、イフ란トの演劇がいかに上演回数が多いかが分かる。⁹ こうした人気劇作家（俳優でもあり、後には劇場監督）であるイフ란トと、アウトサイダー的な孤立した劇作家クライストが、互いに相容れないのは当然の成り行きであった。クライストは、すでに1807年の秋に当時脱稿した『ペンテズィレーア』について、次のように書いている。

演劇に対する観客の要求が現状のようでは、この劇が上演されることになるかどうかは、時の解決を待つしかない問題です。われわれの俳優たちが、コッツェブーやイフ란ト流の人物を真似ることばかりに汲々としているかぎりには、この劇は上演できないだろうし、私はそれを望みもしません。¹⁰

『人形芝居考』が書かれた頃のベルリンにおける両者の確執については「前編」で見た通りであり、そこで紹介したダウニヒトのユニークな論文は『人形芝居考』をこの確執の視点から解釈したものであったことを想起されたい。

イフ란トは、感動的・感傷的（*rührend-empfindsam*）な演劇で一般市民の心を捉えていた。たとえば彼の第2作目の戯曲『名誉欲ゆえの犯罪』*Verbrechen aus Ehrsucht*（1784）はその代表的な例で、市民の家庭が崩壊しそうになる危機を描き、それを回避しようとする人々の決意と善意を描いたもので、以下のような内容である。

市民階級の青年エードアルト・ルーベルクは、貴族の娘と結婚しようとして上流階級の悪習に染まり、賭博に凝って多額の借金をつくる。そして借金の返済を迫られ、大金を盗んでしまう。エードアルトの妹は婚約しているが、兄の犯罪が明るみに出せば結婚もできなくなる。結局、妹の婚約者の父親が盗まれた額に見合う金を工面してきて、犯罪が公の刑事事件になるのを防いだことで破局は回避される。

この作品はドイツ全土の劇場で上演され、さらにウイーンでも上演され、どこでも大きな喝采をもって迎えられた。マンハイム国民劇場では、この劇のあとにシラーの『たくらみと恋』が初演されたが、それは大きな成功を収めたにもかかわらず、このイフ란トの劇の人気に押されて7度の上演の後

に舞台から姿を消している。

イフラントは『名誉欲ゆえの犯罪』に続いて、エードアルトを主人公とする続編『自覚』*Bewußtsein* を書いている。前作について皇帝ヨーゼフ2世が、エードアルトが罪を免れた結末について批判したのを受けて、この人物が自分の犯した罪をいかに重く受け止め、またいかにつらい運命に見舞われたかを描いたものである。具体的には、エードアルトが放浪の末、ある貴族の家で秘書に任命され、重用されるが、彼の暗い過去が明るみに出、窮地に陥る。しかし、最後は彼の誠実さが認められ、和解が成立する、というものである。

さらに『自覚』で追求された罪の自覚、良心の呵責というテーマは、その続編『後悔ゆえの和解』*Reue versöhnt* へと引き継がれてゆく。

エードアルトは、ある工場主のもとで働き信頼を寄せられている。その家の息子が、かつての彼のように金を盗んだのだが、この若者を説得して金を返させる。エードアルトは、犯罪を犯した身として結婚もあきらめているが、周囲の善意で最後には伴侶も得る。

以上の三つの劇（エードアルト・ルーベルクを主人公とする3部作で、「ルーベルク3部作」と称される）には、イフラント劇の特質がきわめてよく表れている。舞台は家庭の領域に限られ、その中で家族愛が美化されて表現される。犯罪的行為によって一時的に喪失される市民的美徳も、後悔によって回復され、周囲の善意によって新たな和解と和合が成立する。ここには真の対立や葛藤は見られない。主張されるのは市民的美徳と中庸（*Mittelweg*）である。『後悔ゆえの和解』では、エードアルトは次のように言う。

中庸を守って善をなすことです。そうすると、喜びの花が名誉欲のために萎れてしまうことはありませんし、美徳のつぼみを虫が喰ってしまうこともありません。運命が定めた以上に高くのぼることを誰も望まないなら、もっと若者たちは快活に、父親たちはもっと幸せになるでしょうに。¹¹

この3部作では、市民が自己規制をして自らの世界を狭く限定し、中庸と家族愛という「美徳」を奉じ、そうしたきわめて情緒的な精神によって和合一致する、そのような市民生活が描かれている。そこには何よりもそこに属

する者の情緒の一体性が強調され、ナルシズムの家族愛が鼓吹されている。そしてそれは、心情主義に浸されていたこの時代の、市民一般の精神的傾向と呼応している。市民たる観客は、自分たちの生活信条なりモラルが、美化されて舞台上に展開されるのを見て、甘美な自己満足を覚えたことであろう。

以上のようにイフラントの演劇は、感傷性と道徳の結合、およびそれに対する自己満足やナルシズムに特色があり、それは市民社会の実態を反映したものである。市民社会のこうした傾向に対する厳しい批判は、すでにシュトゥルム・ウント・ドラングの演劇に表れていたが、クライストの演劇はこうした市民社会の精神の在り方を完全に否定するものであった。この点を、『人形芝居考』におけるナルシズム批判において考察する。

4 ナルシストの若者

『人形芝居考』はナルシズムを一つのテーマとしている。すなわち、二番目の逸話は、優美な肢体をもった思春期の若者が、ふと見た鏡のなかの自分の姿が有名な彫像に似ているのに気づき、もう一度同じポーズをとろうとしたが、何度試みても成功しなかった。それ以来若者は、一日中鏡の前に立つようになり、無益な試みを重ねるうちに見る見る魅力を喪失していった、というのである。

この若者の姿に、自意識過剰の青年期の心理を読むことはたやすい。事実この青年は、「16歳くらい」で「女性たちの好意を集めて、自惚れの最初の兆候が、遠くからでも見てとれた」(343)、と書かれている。しかしクライストは、単にそうした思春期の心理を問題にしているのではない。

この若者の逸話は、『人形芝居考』の中間に位置し、二つの異なるタイプの逸話に挟まれている。前には、操り人形と踊り手の優美をめぐる比較論が置かれ、後には、熊を相手にしたフェンシングで人間より熊が優位に立つという逸話が置かれ、それら全体が、人間存在に関する次のような哲学的洞察によって括られている。

「有機的世界」においては、「反省」が暗くなり、弱くなればなるほど、それだけますます「優美」は輝かしく強く立ち現れてくる。人間は認識の木の実を食べて以来「優美」を失った。一方操り人形は、「意識」をもたないことによって「優美」を保持しつづける。しかし、「無限の意識」をもつ存在としての神にも「優美」は現れる。したがって「優美」は、「まったく意識

をもたない人体（menschlicher Körperbau）か、あるいは無限の意識をもつ人体において、言いかえれば人形（Gliedermann）か神において、同時にもっとも純粹に現れる。」（345）

人形は無機物である。無機物を人間より優位に置くということは、理性重視の啓蒙主義時代であり同時に情緒的傾向の強い心情主義の時代であったクライストの生きた当時においては、完全なパラドックスである。人間の特性とされる「理性」と「感情」の双方が、人形の形象において否定されているように見える。

それでは、人間は人形論において否定されているのだろうか。そこで、人形と並んで「優美」という点で取りあげられているもう一つの存在である熊に目を転じてみる。熊は、理性も人間的感情ももたないという意味では人形と同じ範疇に入る。しかし熊は「自然」の存在である。この「自然」という観点をとると直ちに、ルソーに始まり、シュトゥルム・ウント・ドラングが継承した、文化批判の原理としての「自然」が浮かび上がってくる。

クライストもまた「自然」を、文化批判の原理として捉えていた。たとえば、彼が学問の道を断念し、パリに旅行した際の感想にもそれは表れている。彼は、許嫁のヴィルヘルミーネに宛てて次のように書いている。

当地で、私の感情がとうの昔に語ってくれたこと、つまり学問はわれわれをより善くも、より幸福にもしないものだということを、見聞きするすべての感じが裏づけてくれます。[中略] この高度の学問の発展と共にある極度の道徳的頹廃を一目見て、どんな印象を私が受けたか、言いあらわすこともできません。¹²

そして同じ手紙で

啓蒙がなければ人間は、動物と大差ありません。人間の道徳的要求が、人間を学問へと駆りたてます。肉体的要求がそれを欲しない場合でもそうです。人間はそれゆえ、あのイクシオンのように山頂へと車輪をころがしていこうとしますが、途中で車輪は再び谷底に落ちてしまうという、呪わしい運命を背負っているのです。影があるところには常に光があり、その逆もまた然りです。無知は、われわれの素朴さ、無垢(Unschuld)、そして平和な自然の享受を保障してくれますが、反対に、あらゆるおぞ

ましい迷信に扉を開きもします。これに反して学問は、われわれを贅沢の迷宮に導きますが、それはまた、われわれをとりわけおぞましい迷信から守ってくれるのです。いずれの場合も、われわれには美德と悪徳が与えられます。それでわれわれは結局、啓蒙されても無知であっても、得たと同じだけのものを失うのです。¹³

上記の手紙には、啓蒙主義がもたらした知識偏重と道徳的頹廃が、厳しく批判されている。そして、啓蒙主義の対極にある「自然」が、「素朴さ」や「無垢」というかたちで文化批判の原理となっている。もっともここでは、「啓蒙」も「自然」も、どちらも絶対的優位に立つということはないが。

ルソーの影響が強かったクライストの当時において、熊は「自然」の存在という意味では文化批判の根拠の象徴となりえた。それは自然的存在として、人間存在と比較されうるし、人間の在り方に反省をうながし示唆を与える存在として提示されても、受け容れがたいほどの奇異な感じは与えなかったであろう。クライストは無機物である操り人形を、こうした自然的存在である熊と併置して一つの範疇に入れることによって、奇異な印象を与える人形をも、文化批判の根拠の象徴として受け容れることを読者に容易にしているのである。

さて人形論においては、人間は二つの「非」人間に挟まれた存在である。一方には、無機物の人形と「自然」の熊という、「非」人間が、他方には、「神」という「非」人間が配置されている。この両方の「非」人間はしかし、人間と関わりのない、あるいは重ならない存在だろうか。

クライストは、人形と神を「まったく意識をもたない人体」と「無限の意識をもつ人体」という言葉で表現し、「優美」はその両者に「もっとも純粹に」現れる、としている。ということは、「優美」は人間には不完全なかたちで現れ、人形と神にはそれが「純粹な」かたちで現れる、ということの意味することになり、人形と神は共に、人間の在りうべき究極の姿の象徴であるということになる。人形と神に与えられた「人体」(menschlicher Körperbau)という言葉はこのことを暗示している。人形と神の間には無限の段階があり、その無限の過程が人間存在である、という推論が成り立つ。人形論の結びの、「無垢の状態」に回帰するにはもう一度「認識の木の実」を食べねばならない、それが「世界の歴史の終章」であるという言葉には、人間が神に接近しうる存在であることが示唆されている。

ところで人形論においては、人形と神の間に位置する「人間存在」は、実際はきわめて否定的な形姿をとって現れる。それはぎこちない「踊り手」であり、また、嘲笑的に描かれているナルシズムに陥って破滅する若者である。これは何を意味するのだろうか。

これまで考察してきたように、時代はナルシズムの要素を色濃く漂わせている「心情主義」の時代である。クライストがそれに批判的であったことはすでに述べた。そうであれば、クライストがこの若者の姿に、ナルシズム的な時代文化に対する痛烈な批判を込めたと見るのは、的をはずれた見方とは言えないであろう。若者の描き方における、次のような誇張とカリカチュア化が、いっそうこの見方を強めさせる。

「わたし」は、むなしく先のポーズを再現しようと試みる若者を見て、「笑いをこらえるのに苦労」する。そして、その結末は次のように書かれているのである。

この日から、いわばこの瞬間から、この若者に不可解な変化が起こった。彼は一日中鏡の前に立つようになった。そして、彼の魅力が一つまた一つと消えていった。目に見えない、不可解な力が、針金でできた網のように、彼の体の自由な動きを取り囲んでいるように見えた。一年が過ぎ去ったとき、彼の優美さはもはや跡形もなく消えていた。(344)

ここでは、ナルシズムが病的なものにまで移行している。若者は「一日中」鏡の前に立ち、しかもその行為を「一年間」続けている。そして、彼の体は、「針金でできた網」に取り囲まれるように、「目に見えない、不可解な力」に動きを阻害されている。こうした描写と「わたし」の突き放した視線とを考え合わせると、若者の姿にはクライストの嘲笑が向けられていると、解釈せざるをえない。

ところで、この若者のナルシスティックではあるが思いつき程度の軽い最初の意図に対して、その意図に基づく行為の最終結果はあまりに深刻であり、意図と結果が均衡を欠いているように思われる。若者は、何らかの懲罰を与えられたような印象をわれわれは受ける。そこで、若者のこうした意図的なカリカチュア化は、単に思春期のナルシスティックな自惚れに向けられた風刺ではなく、その若者の姿を借りて、実は人間文化の有り様に向けられた風刺だとする解釈は十分に成り立つであろう。ここに現れたナルシズ

ムの病的な性格は、人間文化の病の象徴と捉えてもよいのではないか。

この観点から若者をもう少し観察してみる。

若者は「わたし」の「ちょっとしたコメントで」「無垢の楽園」（343）を失う。彼は、先のポーズを再現して「わたしに示そうとし」（343）て、四苦八苦する。つまり若者は、他者の視線を意識することで、「無垢」ないしは「優美」を失うのである。そして若者において特徴的なもう一つの要素は、彼が、自己にのみ関心を向けていることである。彼は世界の何ものも眼中になく、何ものも重要ではないように、ひたすら自己のポーズの再現という閉鎖的行為にいそしむ。

この若者には、他の二つの逸話と異なり対立者がいないが、彼の本質が自意識による歪みにある以上、自意識から自由な存在である操り人形が、やはり対立者と見なされうるだろう。

操り人形の特性は、その動きが「重心」にのみ従うという点にある。そして「重心」は「魂」とも書き換えられることで、人間存在との関連を示唆されている。人形の特性は「けって飾らない」点にあり、「飾り」というのは「魂」が運動の重心以外のどこか別の点に来たときに生じる、とされている。この若者の場合、操り人形との比較で考えると、「飾り」は、他者の視線に反応しようとする彼の意識によって生み出されてくるものである。他者の視線とは、拡大解釈すれば、周囲の世界の視線であり、周囲の世界の意識である。つまり、自己の内なる「重心」である「魂」ではなく、周囲の世界の意識、言い換えれば周囲の世界の世界観に自己を合わせようとする姿勢が、ここで歪みとして批判されている。

ここでクライスト自身の言葉が思い出される。1801年10月10日許嫁宛の手紙には次のように記されている。

私はこの世について数年来、非常に自由に思考することができたので、人々がこの世と名づけているものとはまったく異なった人間になってしまいました。尊敬すべきだと思われる多くの事柄が私にはそうは思えず、軽蔑すべきだと思われる多くの事柄が私にはそうだとは思えません。私は胸の内に心が告げる命令（innere Vorschrift）を持っています。それに対しては、すべての外部からくる命令は、たとえ王の署名入りであろうと私には価値がありません。それゆえ私は、この世の伝統的な関係に適合していくことは不可能なのです。¹⁴

この引用文と人形論を重ね合わせると、次のようなことが言えるだろう。「重心」に即した生き方とは、「心が告げる命令」に即した生き方である。「この世の伝統的な関係」は「飾り」に満ちた世界であり、それに適合することは「飾り」を身につけることを意味する。

こうした「重心」に即しない生き方は、若者のひたすら「ポーズ」（＝飾り）にこだわり、自己自身（しかもその外面性）にしか関心を向けない病的とも言える彼の態度に象徴的に表されている。そしてこうした若者の態度には、「重心」の歪みにもかかわらずナルシスティックに自己肯定する時代精神が二重写しになり、若者はこの時代精神の象徴ともなりえている。若者に対する懲罰とも言える結末に、クライストは時代精神への痛烈な風刺を込めたのではないだろうか。

5 18世紀後半における自意識とナルシズム—『双子』と『フィエスコの反乱』

『人形芝居考』で取りあげられ、痛烈な風刺の対象となったナルシズムの時代的背景については、先にイフランドの演劇を例に取り、そこに反映された感傷的でナルシスティックな時代風潮を明らかにしたが、ここでは、自意識とそのいわば病的な表れとしてのナルシズムという観点から時代精神を観ることとし、時代は少しさかのぼるが、クライストの時代にも同じく続いていた精神と感情を極端なかたちで示している、シュトゥルム・ウント・ドラング期の二つの戯曲を取りあげる。このことで、人形論の「自意識とナルシズム」というテーマの時代精神的背景を明らかにし、人形論におけるクライストの意図を、その時代精神との対比でより明瞭なものにしたいと考える。

(1) 『双子』

『双子』*Die Zwillinge* (1775) は、シュトゥルム・ウント・ドラング期の劇作家 F.M.クリンガーの問題作だが、ここでは「自意識とナルシズム」という観点に絞って考えてみる。¹⁵ まず、この作の筋を、上記の観点にかかわる部分を中心にごく簡単に紹介しておく。

イタリアの領主に双子の息子、フェルディナントとゲルフォがいる。兄

のフェルディナントは家督継承者であるが、愛情深く、優しく、父母の祝福を受け、美しい婚約者がいる。弟のゲルフォは、父親に疎まれ、不満を抱き、ノイローゼ状態に陥っている。彼はフェルディナントが長子であることに疑いを抱いている。また兄の婚約者に恋心を抱いている。兄が本当に長子であるか否かについては、劇中では曖昧なままにされている。問題は、ゲルフォが長子権の問題に自分の不幸のすべてを結びつけるその心理的態度である。彼は長子権を奪われたという固定観念から、異常な心理状態に陥り、すべての外界を自分に対する不正と抑圧だと解釈する。その結果、何の罪もない無抵抗の兄を殺害する。そののち、彼は放心状態になるが、自分の罪を悔いることは一切ない。

ゲルフォの特色は、病的なナルシズムに陥っていることである。彼の自意識による自己理解と、客観的な彼自身の現実とは、大きくかけ隔たっている。彼は歪んだ自己理解に基づいて、外的世界は自分に敵対し自分を害するものだ、というイメージを作りあげる。彼の共感 は 自己にのみ向けられ、世界に対しては無感情である。ナルシズムの心理と文化の関係を論じたローウェンという精神分析学者は、ナルシストに関して次のように述べている。

「すべてのナルシストの特徴である感情の否定は、その対他行動において最も明瞭になる。彼らはほかの人間にたいして、無慈悲で、搾取的で、サディスティックで破壊的になりうる。なぜなら彼らは他者の苦痛や感情にたいして鈍感だからである。共感、すなわち他者の気分や感情を感じとる能力は、共鳴のはたらきである。」¹⁶

このナルシストの定義は、ゲルフォにそっくり当てはまる。ところで、ゲルフォに表れたようなナルシズムは、クリンガーの当時特殊なものであったのだろうか。クリンガーより少し年下のモーリッツ（Karl Philipp Moritz）は、主人公の心理的發展を描いた自伝的長編小説『アントーン・ライザー』*Anton Reiser* で、『双子』が初演された頃のこの劇の印象を次のように書いている。

この恐ろしい劇は、ライザーに特別強い印象を与えた。それは、いわば彼の感情のすべてに食い入ってきた。— ゲルフォは幼時から抑圧されてきたと信じていた。— ライザーもまた自分がそうだと信じてきた。— ほんの小さい頃から、思い出せるかぎりずっと絶えずこうむってきた侮辱と屈辱が、彼に思い浮かんだ。彼は、ゲルフォが領主の息子で

あることも、その環境のこともすべて忘れ、ただ抑圧されたゲルフォのなかに自分のみを見た。¹⁷

クリンガーの『双子』のゲルフォは、ライザーが H... を発つ前に彼の気に入りの役になっていた。というのも彼は、自分自身への嘲笑、自己嫌悪、自己軽蔑、そして自己破壊の衝動がこのゲルフォにおいて力と結合しているのを見いだしたからだ。¹⁸

18世紀はメランコリーの時代でもある。一方で、イフラントが描き出したような「美德」を標榜し「感傷性」に浸された建前社会の市民社会があり、他方ではそのなかで呻吟している人間の実存がある。社会における表層と内層のこの大きなギャップが、時代の病としてのメランコリーを生み出しつづける。ゲルフォに表現されたような、病的なナルシズムも、こうした状況のなかから生じてくる可能性のあるものであり、ゲルフォはいわばその象徴的表現であったと考えられる。それだからこそ、モーリッツの大いなる共感を呼びおこしたのだ。

ゲルフォは、兄の殺害後、「おお、俺は自分を見るができない。ゲルフォ、おまえをおまえのなかから引きはがせ」¹⁹ と叫びながら、自分の姿が映った鏡をたたき壊す。ここでは鏡は、それを見るものに自己の実体を認識させる媒体である。

人形論の若者は、鏡の前でポーズを再現することに執着する。そこでは鏡は、若者を仮象に呪縛する魔力のような力をもっている。

ゲルフォと人形論の若者は、一見まったく異なる存在のように見えながら、病的なナルシズムという点で結ばれている。そして、そのナルシズムが、現れ方は異なるにせよ、時代の文化状況から生じるものの象徴だという点でも両者は一致している。彼らが共に、意味するところは異なるにせよ、ナルシズムの象徴である鏡と関わっているというのは興味深い。クリンガーにとっても劇の構想の際に、ゲルフォのナルシズム性ということは十分意識され、それがあの鏡を壊す場面の創出につながったのであろう。

(2) 『フィエスコの反乱』

それではここで、「自意識とナルシズム」という観点から、シラーの『ジェノヴァのフィエスコの反乱』*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) に目を向けてみたい。まず、この作を、上記の観点にかかわる部分を中心にごく簡略に紹介する。

ジェノヴァの貴族フィエスコは、暴君ジアネッティーノを倒そうと密かに計画を練っている。彼はジアネッティーノの妹ユーリアを誘惑し、色恋にしか興味のない伊達男を演じるなどして、ジアネッティーノを油断させる一方、この暴君が送り出したムーア人の刺客を逆に利用しつつ、着々と策略を押し進めていく。彼は共和主義者たちの求めに応じて本心を明かし、暴君打倒の計略を示し、服従を要求する。共和主義者たちの首領になったフィエスコはしかし、君主になるという野望にとりつかれている。戦闘が始まり、フィエスコの妻レオノーレは、混乱のなかで夫フィエスコに誤って殺害されてしまう。ジアネッティーノが倒され、希望どおりフィエスコは民衆によって君主に推される。彼の願望がまさに成就しようとしたそのとき、かねてその野望を見抜き、彼を排除する決意を固めていた共和主義者ヴェリーナによって、彼は海中に引き落とされて溺死する。

フィエスコの際だった特質は、自尊心というかたちで表れる自意識の並はずれた強大さにある。彼の暴君を倒そうという企図も、共和主義的政治信条からではなく、自分よりもはるかに劣ると考えるジアネッティーノが権力を笠に着て君臨し、フィエスコの自尊心と自由を脅かしているからである。さらに、ジアネッティーノを倒して自分が君主になろうという欲望が、その企図の根底にある。彼は、意識の上では正義を追求する公正な男だと自認しているが、無意識的な陶醉のなかでは、自己の奥底の願望を口にする。

君主の一時は、全人生の精髓を味わいつくすのと同じくらいの値打ちがある。²⁰

意識の上の自己の公正さと、無意識下の彼の個人的欲望は完全に矛盾しているが、彼はそれを矛盾として捉えることはない。意識上の自己の公正さを根拠に、彼は一貫してエゴイスティックに振る舞う。ユーリアを誘惑して妻レオノーレを苦しめるのも、共和派を足場に権力獲得を画策するのも正義の

ためであり、誤って妻を殺害したことも、悲しみはするがすぐにそれを自分の「偉大さ」の飾りに利用しようとする。虚飾を嫌うレオノーレがけっして望まない華々しい葬儀をもくろみ、君主としての自己のアピールにそれ利用しようとする。

結局フィエスコにおいては、すべての関心が自己に向けられている。彼はすべての外部世界を、自己の欲望達成のための道具と見なしている。そして彼の欲望とは、「偉大さ」に到達したいという外面的なものである。ここに彼の際だったナルシズムが認められる。

フィエスコはまた、歪んだ自意識によって、自己の真の姿を認識できないでいる。彼は、正義と個人的欲望をすり替えているにも関わらず、その実態を認識できず、意識の上では自己の正当性を信じて疑わない。それは彼のナルシズムの結果でもあり、それがまたナルシズムを増幅させる。

こうしたフィエスコのナルシズムは、人形論の若者のそれに、以下の点で通底するものをもっている。すべての関心が自己に向けられていること、しかも自己の外面性（人形論における「飾り」）に関心が集中していること、そしてこうした歪んだ自意識によって破滅を招くこと。

ここで、フィエスコのナルシズムを、18世紀のドイツ文化との関連性のなかで見ておきたい。先に見たように『双子』のゲェルフォの場合は、その病的なナルシズムは当時の文化・社会状況によって生み出されるメランコリーと深く関係していた。一方フィエスコの場合は、ナルシズムは啓蒙主義期の合理主義的世界観・人間観と関係しているように思われる。

フィエスコは、自己の目的達成のために、何のためらいもなく周囲の世界を道具のように扱う。他者への共感や、神に対する恐れなどの、自分の行為を自ら是正するように働きかける内的要素が、彼には欠けている。彼は自己をのみ待み、自意識に満ち満ちており、自己の欲望を肯定し、その欲望実現のために一貫して合目的的行動をとる。自己肯定と合理主義的思考がこころのなかで強固に結びつき、ナルシズムは揺るぎないものになっている。排他的で過剰な自意識と合理主義的発想の結びつきは、傲慢で歪んだ人間を生み出すことになる。それは啓蒙主義時代に固有の現象ではないにしても、強い自意識と合理主義が顕著なこの時代には、そうした現象が生じやすい文化的・精神的土壌がある。フィエスコに表れたナルシズムは、啓蒙主義時代のナルシズムの誇大化された表現でもあろう。そして、こうした過剰な自意識から生じるナルシズムもまた、人形論におけるナルシズム風刺の対象となっていると考えられる。

6 ドイツ文化批判の象徴としての操り人形

以上の考察をもとに、人形論における操り人形をここではドイツ文化批判の象徴として解釈することを試みる。

操り人形には、無機的なもの、メカニカルなものが強調されている。人形の動きの原理は「振り子」(Pendel)であり、その動きは「機械の領域」(Reich mechanischer Kräfte)にある、と書かれている。そして、精巧な義足を作る機械職人なら、同時代のいかなる踊り手もかなわないほど優美に踊れる人形が作れる、とC氏は主張している。

啓蒙主義時代は、理性を支柱とする人間の精神的な力への信頼が強まった時代だが、人形論では、人間の精神的特性とはおよそ正反対の、無機的、機械的性格のものである操り人形が人間に対置され、優位に位置づけられている。このことは時代の通念や意識に対立する。さらに当時は、「感情」を重視する心情主義の時代でもあったが、「無感情」の人形が、人間より優位に置かれている。このことも時代の通念に反する。つまり人形論は、時代の二大特性である「理性」と「感情」の在り方に批判が向けられていることになる。

もちろん、人間と操り人形の比較は、はじめは舞踏における「優美」という身体の動きに限られている。しかし、若者のナルシズムによって喪失される「優美」は、こころと深くかかわっており、人形論はこころの問題に比重が移されていく。そしてフェンシング相手の熊においては、「優美」は自然の本能に由来するのである。人形論の全体は、人間の自意識が「優美」をいかに損なうかというテーマで統一されている。人形は、人間の自意識の有り様を鮮明にするための対立物、ないしはそれを浮き彫りにするための背景の役割を担わせられている。

こうした作者の考え方に沿って、人形のイメージは変容させられていく。人形は最初主張されたような機械性と物理性をずっと保持していくわけではない。人形の動きの長所は「反重力」(antigrav)の性質を持っている点にあるとされ、人形は「物質の慣性」(Trägheit der Materie)に捕らわれず、妖精のように空中に跳ぶ、と表現される。これは操り人形の動きの印象としては納得させるが、操り人形の物理的、機械的性質には一致しない。つまり、操り人形を引き上げる糸ないし針金が、ここでは意図的に無視されている。こうした操作を経てクライストは、人形が物質であり、機械的動きをするに

もかかわらず、「物質の慣性」から自由で、「反重力」の動きをするという、パラドックス的イメージを人形に与えるのだ。

このパラドックスは、クライストのどんな意図に基づいているのだろうか。人形は、「優美」という点で人間に優越する。ところが、その人形の本質は物質であり、動きは機械的である。すなわち、人間は物質や機械より劣っている、というイロニーッシュで過激な主張がここには見られることになる。通常人間は物質的なものに優越する精神的存在と考えられ、とりわけ精神性を重視した啓蒙主義期はそうした考え方が支配的であったのが、ここでは人間は物質的なものの下位に貶められている。そして、とりわけここで風刺のターゲットになっているのは同時代の人間である。この点に、クライストの風刺の比類ない衝撃性が認められる。

一方ではしかし、人形論の操り人形は超物質的、超機械的性質をもっている。この性質は、超人間的でもあり、人間にとって到達しがたい理想でもある。この性質において人形が人間に優越していると主張する点に、クライストの独自の人間観がほの見えてくる。それは同時代の通常の間人観・世界観と真っ向から対立するものである。

人形論は、クライストの以上のような巧みな操作を経て、単なる舞踏論から、人間観・世界観の問題にテーマが移行させられていく。それでは、人間、とりわけ同時代の人間のどのような点が批判されているのか。また、どのような人間の理想がそこで示唆されているのか。

人形論のメインテーマは先にも述べたように「(自)意識」であった。「意識」は人間にとって不可欠のものであり、またそれから人間は逃れることはできない。人間が意識をもっていることは自明であり、そのことの是非を人形論が問題にしているわけでは実はない。そこにおいて真に問題となっているのは、人間の意識の在り方であり、とりわけ自意識の在り方である。しかも自意識は、単に個人レベルの問題ではなく、文化全体の問題である。そこで、クライストの当時の文化の有り様が問題になる。結論を先取りすれば、当時の文化が過剰な自意識の刻印を受けており、ある意味では非常にナルシスティックである、ということが問題とされ、風刺されているのである。

オブティミスティックで過剰な自意識は、たとえば啓蒙主義期における「理性」への過剰な信頼に表れている。人間は自己を理性的存在と規定し、すべてを理性に即して判断しうるし、それが最良でもあると考え、実際そうすることをためらわない。しかし人間の「理性」は過つものである。狭小な

「合理主義」はなおさら視野が狭い。そうであれば、そうした「理性」に拠って自己の正当性を主張するのは、独善である。自己の独善性を自覚できずに、自己の正当性をオプティミスティックに主張するのは、それがこうじればナルシズムに至る傾向であろう。まさに『フィエスコ』が（シラーがどこまでこのテーマを意識していたかは別にして）このテーマを扱っていた、と言える。『フィエスコ』は時代の過剰自意識文化を、象徴的に表現したものだと思えることができよう。本論で先に『フィエスコ』を取り上げたのは、この関連性を考慮してのことである。

クライストは「理性」にかかわるこのテーマについて、若い頃より深く考えをめぐらせていた。彼の「カント危機」は、まさにこの問題をめぐる思考の結果であった。彼は、自らの「カント危機」に関して次のように書いている。

もしもすべての人間が、眼のかわりに緑色の眼鏡をかけているとしたら、彼らはそれを通して見る対象が緑であると判断するに違いない。そして、自分の眼があるがままの物を自分に示しているのか、あるいは物にではなく眼に属している何かを物につけ加えているのかを、けって決めることはできないでしょう。判断力とはこうしたものです。われわれは、真理と名づけているものが本当に真理であるのか、あるいはそう見えるだけなのかを決定することはできません。²¹

あるいはまた次のような文章。

人間存在の目的と使命を誰も知らないなら、そして人間の理性が自分自身と魂あるいは周囲の生命や事物を理解するのに十分でないなら、また数世紀来、正義が存在するというに疑問がもたれているなら、神はそのような存在から責任を要求されることができるところか。²²

理性への懐疑は時代の理性主義への懐疑でもあり、こうした懐疑からクライストは独自の人間観・世界観を形成していく。彼の作品にはそうした人間観・世界観がはっきり表れてくる。そこでは、しばしば理性を越えた魂の直感的判断力をそなえた人物が、理性のみに頼り合理的観点からしか判断できない人あるいは世界に対置される。次章では、この点を考察する

7 合理主義的世界の錯誤と虚偽性

(1) 『シュロップフェンシュタイン家』

クライストの最初の戯曲『シュロップフェンシュタイン家』*Die Familie Schroffenstein* では、見かけと真実がまったく背馳する状況が設定される。

シュロップフェンシュタイン家の系列に属するロスイッツ家とバルバント家は、一方の相続人が途絶えた場合には、他方に相続権を委譲するという契約を結んでいる。この契約が、双方に猜疑と憎悪を増殖させる土壌となる。両家確執の発端となったのは、ルーベルトの末息子が小指のない死体で見つかり、バルバント家の家臣二人が刀を手にその傍にいたことである。激高したルーベルトは一人を斬り殺し、もう一人は拷問の末、「ズィルベスター」といういかようにも解釈できる言葉を残して死んでしまう。この言葉でルーベルトは、バルバント家の当主ズィルベスターが相続権をねらって息子を殺害したと信じ込む。次いで殺害事件が相次いで起こるが、それらは誤解の連鎖の結果である。見かけを根拠にした合理的判断は、真実から限りなく人を遠のかせる。ところで、この反目する両家の息子オットカールと娘アグネスが恋をする。若い無垢な恋人たちは魂の直観的判断から誤解や錯誤を切り抜けていこうとするが、結局はこの世界の犠牲になり、命を落としてしまう。最後に、すべての誤認と誤解の発端であったペーターの死は実は溺死であったことが、墓堀人の寡婦の証言で明らかになる。彼女は、魔よけとして溺死体から小指を切り取ったのであり、バルバントの家臣もこの魔よけを得ようとしていたのである。

この戯曲は、人間の判断の狂いを何重にも重ね、救いようのない世界を描きだしている。人間は「緑の眼鏡」をかけているように錯誤に錯誤を重ねる。表面の現象に基づく合理主義的判断が人間を錯誤に導いているのだが、しかしこうした錯誤は、人間内部の猜疑や憎悪の触媒を得て瞬くまに増殖していく。「こころ」を伴わない合理主義は物事の根底に届かず、悪意は合理性を巧みに利用して自己正当化をおこない、真実を都合のよいように歪めていく。こうした世界のなかで、解きがたい誤解を乗り越えようとするアグネスの次の言葉は印象的である。

そんなことは信じられないわ。だって、どんな錯覚もどんな知識もはる

かに越えるものがあるのよ。それは心底から信頼する感情です。²³

(2) 『決闘』

小説『決闘』*Der Zweikampf* も、基本的に『シュロップフェンシュタイン家』と同じような、偶然による誤解の状況を扱っている。

兄殺しを疑われた赤ひげヤコブは、その殺人事件当夜はアリバイがある、すなわちさる婦人と密会していたのであり、証拠もある、と主張する。この婦人リッテガルデにとって、こうした不倫の嫌疑は毛頭身に覚えのないことであるが、赤ひげがその夜の記念に彼女から受けとった称する指輪が証拠として提出されるなど、客観的な状況は彼女にとって決定的に不利である。彼女の兄弟は一家の恥辱である彼女を城から追いだしてしまう。しかし彼女に絶対の信頼を捧げるフリードリヒは、無条件に彼女を擁護し、死を覚悟で赤ひげ相手の神明裁判（決闘によって神の審判を仰ぐ。敗れば火刑に処せられる）を皇帝に願いでる。決闘の際にフリードリヒは重傷を負ったが次第に回復し、かたや赤ひげは、決闘の際のわずかな傷がもとで死の病にとりつかれてしまう。そこへ真相が明るみになる。実は、赤ひげと密会したのはリッテガルデの侍女であった。この女は赤ひげに恋をしており、巧妙に女主人になりすまして情欲を満たしたのである。このことを知って愕然となった赤ひげは観念し、人を使って兄を殺害したことを白状する。フリードリヒとリッテガルデはあやういところで火刑台から救いだされる。

リッテガルデを追いつめるのも、表面的な現象に基づいた「合理的」判断を下す以上のことができない周囲の世界である。しかしその際判断の根拠にしているのは、実際は個々ばらばらの個別現象であり、それらを結び合わせるやり方次第でさまざまな解釈が可能である。一見合理的と思われる解釈のみが、人間の取りうる唯一の解釈ではない。さらに偏見や憎悪や悪意などが介在すると、物事の解釈は大きく歪められていく。リッテガルデの兄弟は、合理性にいわしがみついて、性急に彼女を追いだしてしまう。家門の恥辱という理由に加えて、リッテガルデの財産への関心が彼らにこうした行動を取らせているのだが、自分たちの判断の合理性を盾に彼らは、自己正当化できるのだ。こうした周囲の世界と対照的なのはフリードリヒである。決闘で重傷を負い、神明裁判でリッテガルデの罪が確定したにもかかわらず、それでもなお彼は彼女に信頼を寄せて次のように言う。

わたしの大切なリッテガルデ、絶望からあなたのところをお守りなさい。あなたの胸に生きている感情を巖のようにそびえ立たせなさい。そこにしっかりすがりついて、動揺してはいけません。たとえ、天と地が、あなたの上と下で崩れ去ろうと。²⁴

天地が崩れ去ったなかでもそびえ立つ巖というイメージは、パラドックス的である。巖はそれを支える大地を失っても、虚空にそびえ立つのである。このパラドックス的イメージは人形論のそれを思いおこさせる。先に見たように、操り人形の動きは「反重力」的であり、それは「物質の慣性」から自由である。人形は物質の重さを克服し、虚空に軽やかに踊るのである。

『シュロップフェンシュタイン家』や『決闘』では、以上見てきたように、慣習的で合理主義的な世界に対抗する存在として、そうした外的世界に惑わされることなく自己のところに忠実な人物が描きだされた。アグネスやフリードリヒがそれである。彼らは合理性や慣習によってではなく、直感によって判断し、真実を探り当てる。彼らは、いわば人形論における操り人形的存在と言えよう。この点について次章でさらに考察する。

8 操り人形的存在

クライストの作品世界には、操り人形的特性をもった人物がしばしば登場する。彼らは無論、人形論の操り人形にこめられた特性と意義のすべてを体現しているわけではない。また、操り人形的人物が必ずプラスの価値をもつというでもない。このことを踏まえうえて、操り人形的人物に共通する特性を挙げるならば、それは彼らが、自己の内部に「重心」をもっているという点であろう。言いかえれば、外界がいかなる様相を呈しようとも、自己の内部の基準に従った行動をとっている、ということである。

この観点から操り人形的人物を挙げるなら、先述のアグネスやフリードリヒがそうであり、さらに、『壊れたかめ』のエーフェ、『アンフィートリオン』のアルクメーネ、アマツォーネ族の女王ペンテズィレーア、ケートヒェン、ホンブルク公子、O侯爵夫人、リッテガルデがそうである。さらには、ミハエル・コールハースですらそうだと言える。これらの人物はしかし、それぞれがさまざまな性格をもち、さまざまな行動をとるのであり、前述の共通特性をもっているとはいえないものの、互いに異なったタイプとして表れる。そこ

でここでは、主たる二つのタイプについて、それぞれ代表的と思われる操り人形の人物の特性を見ていくことにしたい。

（1）自らそのことに何の責任もないような悲運に見舞われるが、絶望的状况から、こころの力によって浮上してくるタイプについて

1) O侯爵夫人

貞淑の誉れ高いO侯爵夫人は、身にまったく覚えのない妊娠という屈辱的な状況に陥り、周囲の世界の疑惑や軽蔑の視線にさらされるが、敢然としてこの運命に立ち向かう。彼女は、新聞に次のような主旨の広告を載せるといふ、常識では考えられないような大胆な行動に出る。自分は身に覚えのない妊娠をしたが、産まれてくる子供のために、その子の父親となる人物と結婚をしたいので、名乗り出てほしい、と。事の真相は、彼女の父親が司令官を務める要塞で、ロシア軍との戦闘があったおり、侯爵夫人はロシアの兵士に凌辱されそうになった。そこへ若いロシア士官が助けに現れ、兵士を追散らしたまではよかったのだが、夫人の美しさに情欲をかき立てられ、失神した彼女を凌辱したのであった。ロシア士官は罪を深く悔い、彼女の新聞広告の要請に応じて名乗り出、誠意と熱意をもって夫人に接したことが彼女のこころに通じ、紆余曲折はあったものの、二人は家族の祝福のもとに結婚したのであった。

侯爵夫人は、社会的慣習を破ることの恐怖を克服し、破滅を覚悟で自らのこころの命じるままに危険な行動に出る。この彼女の姿は、つねにその行為がこころによって律せられているという意味で、操り人形的特性を示している。つまり「重心」が、内部以外のところにはないのである。彼女を苦しめるのは直接にはロシア士官の卑劣な行為だが、さらに加えて彼女は、その行為の結果生じる理不尽な社会的制裁を蒙らねばならない。社会の慣習や倫理、あるいは正義の基準は、無実の彼女を苦しめる。こうした公的世界に彼女は、「個」の存在として立ち向かい、自己の運命を浮上させる。罪あるロシア士官の夢に、公爵夫人は、泥を投げられ一度は沈むが、ふたたび清らかな姿で浮かびあがってくる白鳥のイメージで現れる。²⁵ こうした浮上のイメージは、「反重力」の力で空中に舞い上がる操り人形の動きを想起させる。

2) ミヒャエル・コールハース

『ミヒャエル・コールハース』*Michael Kohlhaas* では、「個」の存在は公的世界に拮抗するまでに高まっていく。

コールハースは「時代のもっとも誠実な、同時にもっとも恐るべき人間の一人」²⁶であった。この馬商人は、さる国境で貴族トロンカに馬を理不尽なやり方で詐取される。この件をザクセンの裁判所に訴えでるが、トロンカの縁戚の者の影響力により、訴えは握りつぶされる。妻もこの訴えの過程でひどい仕打ちを受けて死んでしまう。忍耐も限界にきたコールハースは、武装し、下僕を引き連れてトロンカの城を襲う。すんでのことでトロンカは難を逃れたが、その後を追ったコールハースは、トロンカを匿う教会や官庁、町にいたるまで急襲して焼き払う。コールハースに追従する暴徒は次第にふくれ上がり、国家の危機となる。ルターの仲介により、ザクセン選帝侯はコールハースの大赦を約束するが、後にそれを反古にする。結局ブランデンブルク選帝侯がコールハースの正義の要求を認め、法に則った判決を下す。すなわち、トロンカは奪った馬二頭を元の立派な姿にして返すこと、などである。トロンカは廃馬同然の馬を探し出し、苦勞して元の健康な状態に戻す。判決は実行され、それに満足してコールハースは、自己の不法行為の贖いとして、死の刑を晴れやかな気持ちで受ける。

コールハースを終始突き動かしているのは「正義感情」(Rechtsgefühl)²⁷である。この「正義感情」は、人形論における「重心」に相当する。無心に、あるいは憑かれたように、コールハースはこの「重心」に則した行動をとる。

コールハースは無力な一私人であるが、ザクセンという国家を相手に無謀な戦いを挑む。強大な国家が、一個人の「正義感情」の前に自らの非を認め、譲歩せざるをえない状況に追い込まれていく。さらに、コールハースが処刑の前にザクセン選帝侯に報復する、というモチーフ²⁸も組み込まれている。こうして、「個」の存在が、国家の上方に浮上する。この浮上は奇跡的であり、そのイメージは、人形論における踊り手が操り人形に変貌し、人間には不可能な優美に達するかのような印象を与える。

ここで「重心」が「正義感情」という「感情」であることに注目したい。それは「普遍的精神」とは異なり、あくまでも個人のこころのなかにそれぞれ異なったかたちで存在する、個別で独自の「感情」である。したがって「重心」は、一個の謎である。啓蒙主義、あるいはドイツ古典主義におけるように、普遍的的精神の追求がここでなされているのではない。そこがたと

えば、理念を核としたシラーの作品とクライストのそれを分かつ点であり、クライストの近代性である。

(2) 無意識的忘我に陥るタイプについて

1) ケートヒェン

『ハイルブロンンのケートヒェン』*Das Käthchen von Heilbronn* においては、主人公である鍛冶屋の親方の娘ケートヒェンは、立ち寄ったシュトラール伯を一目見て恋に陥り、伯が立ち去るとき高所より飛び降りてけがをする。以降彼女は、父のもとを去り、夢中になって伯の後を追い、彼の近くに居たいがために、野宿したり馬小屋に寝たりする。このことで伯は彼女の父親より訴えられ、困り果てる。伯は、クニグンデという妖艶な貴婦人との結婚を考えるようになる。ところで伯は、以前高熱に浮かされ、夢のなかで天使に導かれ、ある少女のもとに連れて行かれ、彼女に魅せられるが、その少女は皇帝の息女だと天使に告げられるという経験をもっている。ところがある時、ケートヒェンが夢遊状態のなかで伯に問いかけられるままに、かつて彼女の夢に天使に導かれたシュトラール伯が現れたということを告げる。伯の夢とケートヒェンの夢は、その夢を見た時点もその内容も、細部にいたるまでぴったり一致する。最後に、実はケートヒェンは皇帝の落胤であったことが証され、クニグンデの奸計も暴露され、シュトラール伯とケートヒェンは結婚することになる。

この作品は童話劇の要素が濃厚であるが、「不思議」を容れる形式を借りて、クライストはケートヒェンの姿に「操り人形」のイメージを盛り込んでいる。

ケートヒェンのところは、一途にシュトラール伯に向けられている。彼女の存在や行動は「重心」（魂）に則っており、自分が他者の目にどう映るかということには、まったく意識が向けられていない。このことにおいてケートヒェンは、人形論のナルシストの若者に対する対極的存在であると言える。若者は他者の視線を意識し、自分がどう見えるかということに意識を傾ける結果、「優美」を失う。一方意識が自己を離れ、対象に没頭するケートヒェンは、操り人形的存在だと言える。

ケートヒェンは、単にところや意識の有り様だけでなく、行動においても操り人形を連想させる。第3幕13、14場では、燃えさかる城のなかに飛び込

んだ彼女は、目的のものを手に、崩壊する建物のなかから無傷で現れる。背後に天使ヒュールの姿が見える。人間を越えた力が彼女を浮上させる。

ケートヒェンがけっして口にしない、行動の最奥の動因（天使が伯と彼女を結びあわせたという夢）は、夢遊病的な状態のなかで明らかにされる。この動因は、人形論における「重心」に相当すると見ることができる。「重心」は、操り人形の場合、それ自身けっして意識されないものであった。

『ケートヒェン』は1807年の秋ごろから構想され、1808年に断片として雑誌「フェーブス」に掲載され、1810年に出版された。この作品に時期的に隣接して『人形芝居考』が書かれていることを考え合わせれば、ケートヒェンと操り人形におけるイメージの近似性は偶然とは言えない。もっとも、「炎の試練、大歴史騎士劇」と銘打ったこの童話劇においてクライストは、他の作品におけるように操り人形モチーフに託して人間存在の意味を問うことをメインテーマとしたのではなく、こころの働きの「不思議」を童話劇形式で表現することに重点を置いたのである。ただし、この作は単に童話劇ではなく、クライストが人間のこころの奥に見いだそうとしたものが、意表をつく極端さ、徹底性、デフォルメをほどこされたイメージで表現されており、それは同時代の心情主義の凡庸な感傷劇などを拒絶するものである。

クライストの感傷劇批判との関連では、感傷主義の劇作家でありベルリンの劇場監督であったイフラントがこの作の上演を拒絶したことが、クライストとイフラントとの確執の一因であったことが想起されるし、さらにダウニヒトが、人形論はイフラントの演劇界支配に対するクライストの揶揄嘲笑であるとした解釈（本論「前編」で紹介）が相当の説得力をもっていたことも思い起こされる。

この作が当時の演劇文化に対するアンチテーゼを意味していたことは、当時の権威ある基準であったゲーテの言として伝えられる次のような否定的な評からもうかがわれる。「意味と無意味の混淆物、呪うべき不自然な作だ。」²⁹

2) ホンブルク公子

「無意識的忘我」という点では、『ホンブルク公子』の主人公もその特性をもった一人である。公子は作戦会議の場で選帝侯から下される命令を十分に聞いていないことが原因で命令違反を犯し、死刑を宣告されるのだが、その原因は次のようなものである。

スエーデン軍との決戦の前夜に、公子は夢遊病に陥り、城の庭で無意識の

うちに月桂樹の冠を編んでいる。これを見た選帝侯が冠を取りあげ、金鎖をそれに巻きつけ、公女ナターリエの手から公子に差しださせる。公子はそれを取ろうと追いますが、一同は城内に引きあげ、扉が公子の前で閉ざされる。われに戻った公子の手に、先ほど追いつがったときに奪ったナターリエの手袋が残っている。公子には夢に見たことが、この証拠品によって確証されたと思ひこむ。夢のなかでナターリエより差しだされた月桂冠は、勝利を約束すると同時にナターリエの愛をも保証してくれるものと彼は受けとる。次の日に行われた作戦会議の場でも、公子はこうした夢と現の間を浮遊しながら命令を聞いたのである。戦闘には勝利したにもかかわらず、命令違反の罪で選帝侯より死刑を宣告された公子は、最初は驚愕したが、苦悶しつつも判決の判断が正しいことを認め、死刑を進んで受ける覚悟をする。この公子のこころの変化を受けて選帝侯は、公子を赦免する決心をする。最終場は幕開きの場と同じ城の庭。目隠しをして処刑の場に連れだされた公子が、目隠しを取られると、最初の場と同じく選帝侯と廷臣が立ち並び、ナターリエの手から公子に、月桂樹の冠が授けられる。公子は失神する。

この戯曲が当時の演劇のなかで特別な位置を占める理由の一つは、それが夢遊病を扱っていることである。ホンブルク公子の内奥は、夢遊病を通じて明るみになる。彼は、夢遊状態から覚醒しても、なお半ばは夢遊の状態にあり、半ばは無意識のうちに、自己の内奥の願望に従った行動をとる。夢遊病＝無意識は、公子の内奥を観客に示す装置としてもちいられている。しかしここで明らかにされる内奥は、自己の願望への執着にみちたものである。人形論で言えば、むしろこうした自己への執着心は「踊り手」やナルシズムの若者に現れるものである。公子の自己への執着は、死の恐怖に駆られ、どのような手段をもってしても生きたい願うとき頂点に達する。しかし選帝侯の公正さに触れて立ち直り、死を自由意志で受け容れるとき、彼の自己への執着は消えていく。そして彼は、終幕の10場で、死の恐怖を克服した心境を、モノローグのかたちで次のように語る。

さあ、今こそ不滅よ、おまえはすっかり俺のものだ。おまえは太陽の千倍の輝きとなって、目隠しされた俺の眼に射しこんでくる。俺の両の肩には翼が生える。静寂のエーテルの高みを通して、俺のこころは羽ばたき飛んでいく。³⁰

以上のことから分かることは、ホンブルク公子の場合「操り人形」性は本来彼が体現しているものではなく、後から次第に獲得していくものだという事である。ここには、「踊り手」から「操り人形」への変貌の過程を見てとることができる。公子は自己への執着を脱し、いわば犠牲的に死を自由意志で選ぶことによって、周囲の世界より高められる。選帝侯も宮廷の全員も、公子を称える。罪人が崇高な存在へと逆転する。このことは、『ミヒャエル・コールハース』の結末部を思いおこさせる。引用したモノローグに示されているように、孤立と浮上のイメージが公子に付与されるが、それは人形論の操り人形もっていたイメージと重なり合う。

9 おわりに

以上、『人形芝居考』を当時の演劇を中心とした文化的背景との比較において考察し、さらに人形論とクライストの作品との関係について考察してきたが、ここで本章の論旨をまとめ、かつ補足しておきたい。

人形論の「操り人形」には、クライストに固有の、人間の感情、こころ、あるいは意識の在り方が象徴的に示されている。それは一つには、時代の感傷に満ちた心情主義 (Empfindsamkeit) に対する批判を含んでいる。

当時、一般市民の絶大な人気を獲得していたのはイフランドであったが、彼の演劇の特徴は、市民たる登場人物が市民的美徳を自画自賛し、感傷的に自己肯定するところにある。それは市民社会を越える視野をもたず、批判的視点に立つこともなく、ひたすら感傷的に自己と自己の世界を肯定する感傷的な人々を描きだしている。ところで、こうした大衆的に人気のある演劇には、観客たる市民の感情の在り方や、道徳観などが反映しているので、そこに描きだされた精神や気分は市民社会一般のそれに近いものと見なすことができる。人形論は、こうした感傷的な時代の人間観や世界観に対する批判として、解釈することができる。

「操り人形」に対置されているのは「踊り手」だが、こころや意識の在り方という意味では、ナルシストの若者は「操り人形」の対極的存在である。そして、感傷的心情主義はナルシズムを特徴としている。時代の文化のナルシズムの傾向が、ナルシズムの若者においてカリカチュア的に形象化されている。

クライストの時代のもう一つの傾向は、合理主義を中心とする啓蒙主義的

傾向である。それは、理性的存在としての自己を絶対肯定し、合理性を至上のものとして追求する精神的傾向である。この傾向は、演劇ではシラーの『フィエスコ』の主人公に如実に表現されている。フィエスコは自意識に満ち、自己の欲望を肯定し、欲望実現のために一貫した合目的的行動をとる。自己肯定と合理主義的思考が彼のなかで結びつき、絶対自己肯定的なナルシズムが現れている。こうした「自意識」の病的な現れとしての「ナルシズム」は、やはり啓蒙主義時代の精神的傾向である。

心情主義と啓蒙主義は、それぞれさまざまな問題をはらんでいたが、その問題性もおおいに与って、この時代はまたメランコリーに満ちた時代でもあった。クリンガーの『双子』はこのメランコリーをテーマとした戯曲だが、主人公のゲルフォはその極端な体現者として現れる。彼の場合は、すべての外界を自分に都合のよいように歪めて理解し、歪んで理解されたことに基づいて他者を攻撃する。自己正当化と他者への攻撃という、病的なナルシズムを彼は体現している。メランコリーが自虐的ではなく、サディスティックな攻撃性をもった典型的な例である。

フィエスコとゲルフォに表れた、それぞれタイプの異なるナルシズムも時代の病であり、そうした精神的傾向もまた『人形芝居考』のナルシズム批判の対象として理解される。

クライストは、時代のナルシズムを含む人間観・世界観に、自己の人間観・世界観を対置したが、その仕方は意表をつくものであった。物質である「操り人形」に、彼は自分の理想を託したのである。「感情」や「こころ」を「重心」とした人間像は、当時一般には、容易に心情主義と結びつけられてしまったことであろう。そういう結びつけ方を拒否し、安易な共感をはねのけ、逆にそういう心情主義的傾向こそが人形論の標的になっているということを示すために、クライストは逆説的に、「物質」に「こころ」を担わせ、人間から「優美」をはぎ取ったのである。そうした、幻想破壊の異化作用とも言うべき手法を取っていることも、人形論のおおいに注目される点である。クライストにとって、「こころ」に重心をもつ人間とは、それぞれが個別独自の実存性をもつ存在であり、作品中ではしばしばそうした存在は、不可解な謎として描かれている。ペンテズィレーアやO侯爵夫人などがそうである。さらにそうした存在は、自己の実存の力によって、いわば「反重力」の力によって、「操り人形」のように浮上するのである。ホンブルク公子やミヒャエル・コールハースなどがその例である。

またクライストが、理性主義の時代に、「感情」や「こころ」の認識力をさまざまな作品で表現したことは見てきたとおりである。論文中で取りあげたアグネスやフリードリヒの他に、『壊れたかめ』のエーフェなどがその例である。『人形芝居考』における「操り人形」はそうした「感情」や「こころ」の認識力を象徴的に表した形姿ともなっている。（後編につづく）

『人形芝居考』のテキストとして以下の版をもちいた。

Über das Marionettentheater In: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. München 1952. Bd.2. S.338-S.345.
なお本文中の引用は、かっこのなかにページ数のみを記した。

注

- 1 ウルリーケ宛 1799年5月付 *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. München 1952. Bd.2. S.490.
- 2 広瀬千一著『ドイツ近代劇の発生』三修社 1996年「第一章シュトゥルム・ウント・ドラングと Empfindsamkeit」参照。
- 3 『ドイツ近代劇の発生』第三、四、五章参照。
- 4 *Kleist Werke*, Bd.2. S.303.
- 5 1800年3月19日付 *Kleist Werke*, Bd.2. S.479.
- 6 1799年11月12日付 *Kleist Werke*, Bd.2. S.496.
- 7 『クライスト その悲劇』京都産業大学論集3（外国語と文化系列）1 1972年参照。
- 8 ヴィルヘルミーネ宛 1801年3月22日付 *Kleist Werke*, Bd.2. S.634.
- 9 W.H. Bruford: *Germany in the eighteenth century*. London 1958, p.323.
- 10 マリー・フォン・クライスト宛 *Kleist Werke*, Bd.2. S.796.
- 11 *Ifflands theatralische Werke* (10Bände). Leipzig 1858-1860. Bd.1, S.185.
- 12 *Kleist Werke*, Bd.2. S.681.
- 13 *Kleist Werke*, Bd.2. S.682.
- 14 *Kleist Werke*, Bd.2. S.692.
- 15 『ドイツ近代劇の発生』「第六章 F.M.クリンガーの『双子』—不安の心理劇」における分析参照。
- 16 A.ローウェン『ナルシシズムという病い—文化・心理・身体の病理』森下伸也訳 新曜社 1991年 72頁。
- 17 *Karl Philipp Moritz, Werke*. Hrsg. von Horst Günter 1. Band. Frankfurt am Main 1981. S.283.

- 18 *Moritz*, a.a.O., S.319.
- 19 F.M. Klinger: *Zwillinge*. In: *Sturm und Drang, Dramatische Schriften II*. Hrsg. von Erich Loewenthal und Lambert Schneider. Heidelberg 1972. S.116.
- 20 Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*. In: *Schillers Werke*.(Nationalausgabe) 4. Band. Hrsg. von Edith Nahler und Horst Nahler. Weimar 1983. S.67-68.
- 21 ヴィルヘルミーネ宛 1801年3月22日付 *Kleist Werke*, Bd.2. S.634.
- 22 ヴィルヘルミーネ宛 1801年8月15日付 *Kleist Werke*, Bd.2. S.683.
- 23 *Kleist Werke*, Bd.1. S.99.
- 24 *Kleist Werke*, Bd.2, S.253f.
- 25 Vgl. *Kleist Werke*, Bd.2. S.116.
- 26 *Kleist Werke*, Bd.2, S.9.
- 27 *Kleist Werke*, Bd.2, S.9.
- 28 死んだ妻の蘇りとおぼしきジブシー女が与えた、ザクセン国の未来を記した予言の紙片を、選帝侯の目の前でコールハースは飲み込んでしまい、彼に大きな精神的打撃を与える。
- 29 *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, Hrsg. von Helmut Sembdner. Bremen 1964, S.343.
- 30 *Kleist Werke*, Bd.1, S.707.