慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『ファウスト』の多世界性
Sub Title	Multiworld-structure of "Faust"
Author	粂川, 麻里生(Kumekawa, Mario)
Publisher	慶應義塾大学言語文化研究所
Publication year	2021
Jtitle	慶應義塾大学言語文化研究所紀要 (Reports of the Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies). No.52 (2021. 3) ,p.57- 78
JaLC DOI	10.14991/005.00000052-0057
Abstract	ゲーテの代表作である悲劇『ファウスト』は、作者の独自の自然探究を反映して、極めて特殊な構造を持っている。すなわち、演劇世界がひとつの筋あるいは視点のもとにまとめ上げられるのではなく、それぞれの登場人物が「小世界」として活動し、舞台上にいくつもの複数の世界が成立している。線的な「物語」が進行するのではなく、「小世界」が重なり合いながら、さまざまな意味を生み出していくのが、『ファウスト』の劇を成立させる原理となっているのである。本稿は、そのような構造を意識しながら各場面とそれらの間の連関について論じるものである。
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00069467-00000052-0057

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『ファウスト』の多世界性

粂　川　麻里生

要旨

ゲーテの代表作である悲劇『ファウスト』は、作者の独自の自然探究を反映して、極めて特殊な構造を持っている。すなわち、演劇世界がひとつの筋あるいは視点のもとにまとめ上げられるのではなく、それぞれの登場人物が「小世界」として活動し、舞台上にいくつもの複数の世界が成立している。線的な「物語」が進行するのではなく、「小世界」が重なり合いながら、さまざまな意味を生み出していくのが、『ファウスト』の劇を成立させる原理となっているのである。本稿は、そのような構造を意識しながら各場面とそれらの間の連関について論じるものである。

本論は、ゲーテの代表作『ファウスト』（第一部および第二部）をモナド論的な「複数主観」の劇として分析する試みである。神と悪魔が対話する天上から市井の民衆が生きる地上まで、実在のファウスト博士が生きた中世末期ドイツからホメーロスの描いた古代ギリシャまで、時空を超えて登場人物たちとストーリーが飛び回る本戯曲の構成は、世界の文学史の中の威容と呼ぶことが許されるであろう。しかし、これほど多くの場面とモチーフをひとつの劇作品の中に盛り込むために、詩人がどのような劇構造を用意したかについては、それほど鮮明に見通されているとは言えない。とりわけ『ファウスト』の「第二部」は、それぞれかなりの程度独立した演劇作品とも言える五幕からなっており、各幕もまたいくつもの次元が交錯する複雑な構成を持っている。それらの幕が、どのようなテーマを巡って進行してゆくか、そこにどのような洞察や思想が込められているかは、さまざまな研究がなされ

『慶應義塾大学言語文化研究所紀要』第 52 号（2021）pp.57~78

ている。第一幕で貨幣経済が錬金術の伝統の延長に描かれていることについては、ビンスヴァンガーが詳細な研究を行った[1]。第二幕のホムンクルスおよび「古典的ワルプルギスの夜」の中で描かれる多様な神々や怪物たちのイメージが、さまざまな自然把握のディスクールに対応しつつ、近代自然科学と生命観・社会観の間に見出される諸問題を描き出していることは近年ではベーメ[2]などの仕事を代表として、様々な角度からなされている。さらに続く第三幕のヘレナ劇、第四幕の戦争描写、そしてもちろん最終幕についても、それこそ無数の解釈が提出されている。しかし、それぞれの幕や場がどのように関係し合って作品全体としての意味合いを生み出しているかは、最新の全集であるフランクフルト版[3]やミュンヘン版[4]の注釈でも踏み込んだことは述べられていない。

こういう研究状況は、ゲーテが文学作品の創作と同等かそれ以上の時間と熱意を注いで行っていた自然探究が彼の創作にどのような影響を与えていたのかの考察が『ファウスト』の研究においてまだ十分に行われていないからではないかと論者は考えている。すなわち、この作品においては、通常の戯曲とは異なり、つねに複数の「世界」が重なり合いながら描出されているのだ。ゲーテはニュートンやガリレオらに端を発する近代自然科学の世界観に異議を提示し、独自の世界観と原理による自然研究である「形態学（Morphologie）」「色彩論（Farbenlehre）」「楽音論（Tonlehre）」を創始した。そこで彼が企てたことは、自然界すなわち全世界を魂なき物質の世界として探究するのではなく、精神と物質が協働する場としての世界を理解し、そこで自らも活動することであった。ゲーテは、あらゆる存在を単なる客体としては見ていない。何かが「存在」するためには、誰かにとってその存在が開

1　ビンスヴァンガー、クリストフ：『金と魔術：「ファウスト」と貨幣経済』法政大学出版局、1992年。

2　Böhme, Gernot: Goethes Faust als philosophischer Text. Zug/Schweiz 2013.

3　Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in40 Bände, Frankfurt am Main 1994.

4　Goehte, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. München: Carl Hanser 1986.

示され、感じ取られなければならない。いかなるものの関知も及ばない宇宙の一角に、誰にもその微かな痕跡すら感じられず、誰にも想像されることすらない「もの」は、存在しているとは言えまい。ゲーテの世界探究は、つねに主観と客観の協働の中で起こる「現象」や「経験」を出発点としていた。

そのような世界探究を可能にする学問理論として、ゲーテはライプニッツのモナドロジー[5]に共感を寄せていた[6]。すなわち、世界の最も単純な構成要素を、ニュートンの「アトム」のような、物質を無限に分割した果てに想定される「それ以上は分割不可能な（それゆえに何の特性も持たない）最小粒子」ではなく、主観と客観がともにそなわった小世界としての「モナド」を考え、全宇宙もこの小世界の重なり合いで出来上がっていると見る世界観および学問理論を構想した。生命体の諸器官も、生物の身体全体も、さらには環境や文化までも、生命の現象であり精神の現象として見つめ、それを可能にする学問の理論としてのモナドロジーに賛意を示していた。論者が近年いくつかの論文[7]で明らかにしてきたように、こうした自然観・世界観・生命観はゲーテの多面的な仕事を貫く重要な主要原理であった[8]。

本稿の目的は、こうしたモナドロジー的な世界観が、『ファウスト』の人物造形と劇空間構成にも主要な原理として働いていることを確認し、そこからどのような作品解釈が引き出せるかを明らかにすることである。すなわち、『ファウスト』もまた「小世界」の重なり合いによって成立しており、舞台上に登場する人物たちは、それぞれ異なる世界を生きている。客観的な「一つの世界」は存在しない。ファウストにはファウストの、メフィストフェレスにはメフィストフェレスの、ホムンクルスにはホムンクルスの、天

5　ライプニッツ、ゴットフリート・ヴィルヘルム：『モナドロジー・形而上学序説』（清水・飯田・竹田訳）中央公論新社、2005年。

6　粂川麻里生：「モナドロジーの生命論的展開　―ユクスキュルのゲーテ受容について」『モルフォロフギア』37号所収、ナカニシヤ出版　2015年。

7　粂川麻里生：「ゲーテ的自然観と『主体』の在処」『モルフォロギア』40号所収、ナカニシヤ出版2019年。

8　Hilgers, Claudia: Enthelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes. München 2002.

使には天使の現実があり、それらが重なり合うことで、さらなる世界が浮かび上がってくる。したがって、本論では戯曲『ファウスト』にみられるそういう多層性をむしろ「多世界性」と呼びたい。多くの物語芸術ではひとつの世界の中に生きる複数の人間が描かれる。その「一つの世界」のナラティブの土台をなすのは、主人公の視点であることもあれば、作者であったり、語り手であったり、架空の読者や観客であることもあるだろう。しかし、「さまざまな視点から見た世界」を、ひとつの作品の中で描く文芸や演劇は、20世紀以降の前衛的な実験としても異例であろう。本論では『ファウスト』のそのような極めて特殊な性格も浮き彫りにしようとするものである。

三つの序幕

よく知られているように、『ファウスト』には3つの序幕がある。このうち、直接的に劇の筋に関係するのは三つ目の除幕である「天上の序曲（Prolog im Himmel）」だけだ。この旧約聖書『ヨブ記』を本歌とする序幕では、「主」が悪魔メフィストフェレスにファウストを誘惑することを許す。これはもちろん、ファウストの物語にとって最も重要な前提を語っていることになる。しかし、それに先行する二つの序幕は、劇の本筋とは全く関係がない。

最初の序幕である「献辞（Zueignung）」は、この戯曲の作者すなわちゲーテと思しき詩人の独白である。詩人は、かつて自分のもとをしばしば訪れていた「幻」たちが再び近づいて来たのを感じる。20歳代で取り組み始めたモチーフを、何度も中断した果てに老境になって戯曲として完成させつつあるゲーテの率直な思いとも取れる詩句だ。

帰り来たるや幻よ/ かの日おぼろに見し群れよ[9]/
今日も汝（なれ）らを追うべきか/ あの狂おしさ抱くべきか

9　ゲーテが戯曲『ファウスト』を最初に書き始めたのは1772年23歳のときであった。その後、断続的にこれに取り組み、部分的に印刷発表もしたが、最終的に完成したのは82歳で亡くなる直前だった。この「献詞」が書かれたのは、友人シラーの勧めで『ファウスト』の創作を久しぶりに再開した1797年47歳の時である。すでに、この作品を書き始めた時の友人知人の多くには会えなくなっていた。

迫り来（きた）るか好きにせよ/ 霧と靄から現れよ
わが胸若く慄（ふるわ）すは/ 汝（なれ）らを包む魔の息吹

楽しき日々の映像と/ 愛しき影ら立昇る
遠く霞める古き日の/ 初恋と友蘇る
痛み新たに人生の/ 嘆きは迷路をまた辿り
幸に惑いて去り行きし/ 良き人々の名が聞（きこ）ゆ　（1-16）[10]

本論にとって重要なのは、ここで詩人は「幻」たちにまるで対等な「人間」であるかのように話しかけている点だ。自らが操り人形のように動かすことのできる創作物ではなく、むしろ向こうから「迫り来る」ような存在たちなのである。ここですでに、作者の特権的な、統括的な地位が放棄されている。クルツィウスが描き出したように、ホメーロスにはじまり自分にまで流れ込む有機的な統一隊としてのヨーロッパ文学も意識していたゲーテゆえ[11]、ホメーロスが自らの詩才ではなく、ムーサの女神たちの力によって詩作をしていた姿勢を継承しているとも見ることもできる。

続く二つ目の序幕が「劇場での前狂言（Vorspiel auf dem Theater）」だ。こちらには、座長、劇詩人、道化役者の三人が登場する。座長は芝居の切符が売れて劇場が大入りになることを、劇詩人（「献辞」の詩人とは別の人物らしい）は戯曲の文学的・芸術的な達成を、道化役者は目の前の観客を大喜びさせることを、それぞれ至上命題としているから、話がまとまらない。すなわち、二つ目の序幕では、「事態は受け止める人によってさまざまである」ことが一層強調されているのだ。

そして、三つ目の序幕である「天上の序曲（Prolog im Himmel）」で、この複眼的な世界は本筋と結び付けられる。「主（Herr）」の前で、天国に集って

10　『ファウスト』からの引用は、以下の版による。Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. (Herausgegeben von Erich Trunz) Band III. 1989 München. 日本語訳は論者自身による。

11　クルツィウス、エルンスト・R：『ヨーロッパ文学とラテン中世』（南大路・岸本・中村訳）みすず書房　1971年。

いるのは、大天使であるラファエル、ガブリエル、ミカエル、そしてやや遅れて悪魔メフィストフェレスである。この場面冒頭で、三柱の大天使たちは、それぞれに神が創造した世界を褒め称える歌を歌うが、メフィストフェレスだけは、人間たちの悲惨を語る。ラファエルは視点を「宇宙」全体に、ガブリエルは「地球全体」に、ミカエルは「陸と海」視野に入れて、いずれも自然界全体の賛歌を口にするが、悪魔はもっぱら「人間界」を見つめながら、世を嘲笑するのである。三柱の大天使たちの見ている世界もそれぞれに異なると言えば異なるが、その相違は本質的なものではなく、立ち位置こそ違えど、同じ世界の中にあるという印象が強い。やはり、決定的な世界間の相違＝個性は悪魔によって可能となったのである。

ラファエル
太陽に響く古き歌/ 同胞(はらから)星と競いつつ/ 定められたるその歩み/ 雷鳴のごと轟きぬ/ 天使ら受けるその力/ 定かにはそれと分からねど/ 不思議に満つる高き業/ 太初のごとく神々し

ガブリエル
速きを超えてなお速く/ 地球の光陰交替す/ 楽園のごとき明るさと/ 凄絶なる夜の暗がりと
海は大河の群れとなり/ 深き岩より泡と立つ/ 巌(いわお)も海も巻き込むは/ 永遠(とわ)に急げる輪廻なり

ミカエル
かくて嵐は吹き競う/ 海から陸へ　陸から海へ/ 激しく深きはたらきは/ 鎖のごとく連なりて/ 地を打ち壊す雷光は/ 路の行く手に燃え上がる/ されども神よ　汝(な)が使徒は/ 和らぐ日こそ讃(ほ)むるなり

三柱の大天使たち
天使を奮わすこの眺め/ 神の心は知らねども/ 主の御手になる高き業/

太初のごとく神々し/

メフィストフェレス
いや、神さま、あんたがね、また姿を現してくれて、/ 下界はどうじゃ、なんて訊いてくれるし、/ そうじゃない時も、結構喜んで会ってくれたりするから、/ あたしもこうやって、皆さんにまじってるってわけ。/ でもごめんね、みんな馬鹿にするかもしんないけどさ、/ あたしはお上品な口はきけないのよ。/ あたしが一生懸命きちんとしゃべろうとしても、どうせあんた、/ 笑い出すだけだよね、まあ、笑い方なんて、忘れてるか？ /「星々」とか「諸天」なんて、知らないよ、/ あたしはただ、人間が苦しむのを見ているだけさ。/ この人間っていう、世俗の小さな神さまは、/ 昔から全然性質が変わらなくて、“太初のごとく”ご立派なんだねえ。/ あんたが、あいつらに天の光を照り返してやらなかったら/ ちっとはマシに生きられたかもしれないがね。/ あいつら、それを「理性」とか呼んで、/ 獣よりも獣じみた生活をするためだけに使ってる。/ あたしにはね、御免なさいよ、あいつらは、/ 足の長いコオロギに見えるね、/ 飛んだり跳ねたりしながら、/ 草むらで古い歌を歌ってるやつらさ。/ 草の中で寝ててくれればまだいいけど、/ どぶさえあれば、鼻を突っ込むから！ （243-292）[12]

モナドロジー的な世界観は、17世紀的な「予定調和」のそれでもある。あらゆる視点から世界を展望する視点、すなわち神の視点を得られるならば、世界に否定的な面はなくなり、無限の調和の中で全てが存在しているであろうという世界観を、ライプニッツも、ゲーテも共有していた。ここでも、神と意識を共有する天使たちは、世界を「太初の如く」神々しいものとして見つめているが、メフィストフェレスだけは人間の側に立ち、世界を汚辱に塗れたものとして罵るのである。

12　前掲書（注２）、S.16.

ヴァルター・ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』[13]やリヒャルト・アレヴィンの『大世界劇場』[14]が描き出しているように、ゲーテの『ファウスト』は17世紀スペインバロック劇とりわけカルデロンの思想を取り入れた、世界救済を描こうとする寓意劇の側面を多分に持つ。『ファウスト』において、あらゆる行為が結局は破局や悪事につながる他ない主人公ファウストともに世界が最終的に救済される原理も、やはりライプニッツ的な予定調和であり、「神的な視点」からは全てが肯定しうるという世界観である。「天上の序曲」の最後に、ファウストを誘惑することをメフィストフェレスに許した主は悪魔と大天使たちに親しげな別れを告げるが、ここにも「予定調和」の思想と「悪」の存在意義が明らかに語られている。

主

まあ、またおいで、/ わしは、お前みたいのを嫌ったことはないよ。/ あらゆる否定の霊たちの中で、/ 悪さをする連中は使いやすい。/ 人間の営みというものは、いともたやすく弛んじまう、/ すぐに、絶対の安心なんか欲しがるからな。/ だから、わしは人間に道連れを送りつけるんだ、/ 刺激し、働き、悪魔の仕事をさせるためにね。/だが、お前たち、本当の神々の息子たちは、/そこで、生き生きと豊かな美を楽しむがいい。/永遠に働き、生き続ける生成の力が、/お前たちを優しい愛の柵で取り囲むだろう。/お前たちは、揺れ動く現象のただ中に浮かび上がるものを、/持続する思考でつなぎとめてくれい。/

（天界が閉じられる。大天使たち、別れてゆく。）（336-349）

本来、天使群の一角を占める存在であった悪魔は、世界をより大いなるものにする可能性とともに、地上あるいは地獄に降った[15]。このことによって、

13　ベンヤミン、ヴァルター：『ドイツ悲劇の根源』（浅井健次郎訳）筑摩書房　1999年。

14　アレヴィン、リヒャルト：『大世界劇場　宮廷祝宴の時代』（圓子修平訳）法政大学出版局　1981年。

15　天使の中でももっとも大いなるものであったルツィフェルが、むしろその偉大さ

メフィストフェレスは舞台全編において「狂言回し」的なステータスも獲得し、折に触れて場面の最後のところで観客席に向かって語りかけることさえ可能になるのである。

メフィストフェレスが主の元を離れてファウストのいる地上に降ることで、ようやく場面は老学者ファウストが苦悶する書斎に移り、劇の本編が始まる。いかに長大な戯曲とはいえ、上述のような三つの序幕は随分と凝った始まり方ということになろう。しかし、この構造で『ファウスト』が通常の戯曲とはおよそ異なり、その登場人物一個一個が小世界であり、その小世界が互いに矛盾しながらも重なり合っていくことでモナドロジー的な大世界が描き出されていくことが予告されている。「献辞」で、観客はこの芝居の登場人物たちがそれぞれ独立して活動している別存在であることを告げられ、「劇場の前狂言」で、異なる存在は異なる世界を見ながら生きていることを示唆され、「天上の序曲」で、その構図は「天使＝神の見ている救済の世界」から「悪魔の見ている地獄の世界」まで広がっていることが示されている。

この序幕部には、さらにもう一つ重要な意味合いがある。仕立ての異なる三つもの序幕を持つことで、この舞台がいやおうなく「芝居」であることが強調されるという点だ。舞台上で何が起ころうとも、それは所詮作り話であり、絵空事だ。うごめいている人物たちも、すべては俳優が演じているのであり、仮装・仮面に過ぎない。どれほど重要に見える場面でも、それ自体は劇場装置によって作り出された幻像なのである。三重の序幕を潜り抜けることで、観客は一面では演劇空間の中にどっぷりと引き摺り込まれるが、他方、それがあくまでも「芝居」であるという意識も確認されるであろう。

そういう「機能」も、ゲーテのモナドロジー的世界探究を反映している。たとえば「ヒマワリ」という植物は、その種子、芽、茎、葉、花、実などを視野に入れてこそ、その「実体」を意識の中で表象できるように、「実体」

ゆえに「個性」や「自由」までも獲得し、結果として神と敵対する「堕天使」として地獄の主となったという悪魔観をゲーテも共有していた。メフィストフェレスの造形にも、この思想は反映している。ゲーテの自伝的著作『詩と真実』第８巻参照。

としてのモナドは、複数の仮象を知覚する中で、次元をあげた精神の中で捉えられるべきものであった。この「次元を上げる」こと、すなわち「高昇（Steigerung）」こそが、ゲーテが精神（Geist）の最重要の特性として挙げたものであった[16]が、複数のモナドの間で経験や表現が重なり合うことで、その「高昇」は起こるのである。戯曲『ファウスト』も、さまざまな「仮象」を通して、直接には知覚できないが確かに「存在」している何者かを描き出そうとする試みであった。下にさらに見ていくように、それぞれの「仮象」はそれぞれの「小世界＝モナド」たる登場人物の中に現れるが、それが他の小世界と重なり合うことで、次第に真の実在へと近づいていく、という構造を持っていたのである。

多世界性とマルガレーテの救済

『ファウスト』第一部は、ファウストが若返りを果たす「魔女の厨」や魔女や妖怪たちのパーティである「ワルプルギスの夜」といったいくつかの幻想的な場面を除けば、実在のファウスト博士が生きた16世紀のドイツが舞台となっている。したがって、ここではやがて第二部で繰り広げられるような大規模な多世界性はあまり見られない。それでも、登場してくる人物たちがそれぞれに「別の世界」を生きていることが戯曲の重要な縦糸であることに変わりはない。複数の人物が出会うことは「複数の世界」の出会いであり、同一の世界の中で生きているはずでありながらそれぞれ別の世界を受け止めているという矛盾が、この演劇の根本モチーフである。学問に絶望した老学者ファウストと学問に無限の信頼と憧憬を寄せる学僕ヴァーグナーの対比、色情と愛情の間で引き裂かれるファウストと無垢な愛と信仰の中で生きるマルガレーテ（グレートヒェン）の対比、さらにそこには下世話で計算高い叔母のマルテ、マルガレーテの兄で一本気な兵士のヴァレンティンなども絡んでくるが、誰一人として互いのことを心底「理解」してはいない。それぞれの人間は、絶望的なまでにそれぞれの現実を生きているだけなのである。そ

16　その表現としては、1828年5月24日付けKanzler von Müller宛書簡がよく知られる。

れでいて、世のしくみや、高昇あるいは下世話な衝動が否応なく人間たちを縛り、突き動かし、大小さまざまな悲劇的な出来事が連なってゆき、ついに第一部最終場面の「地下牢（Kerker）」の場に至る。母親を魔的な睡眠薬で殺し、産み落としたファウストの赤ん坊は池に投げ捨てて殺したマルガレーテは、捕えられて半ば狂気の状態で地下牢にあり、ファウストはメフィストフェレスとともにこれを救い出そうと忍び込むが、彼らの会話もまた、完全にすれ違う。

マルガレーテ
そうね、この山を早く越えられたらね。/お母さんがあそこの石に腰かけてるわ。/ なんだかぞくぞくする。/お母さんがあそこの石に腰掛けて、/頭をぐらり、ぐらり、揺らしてる。/手も振ってくれない、頷きもしてくれない。頭が重いのね、/もう、眠ってしまって、起きないのね。/私たちが楽めるように、寝てくれたんだわ。/あの頃、楽しかったわねえ。

ファウスト
いくら言っても、頼んでも駄目なら、/無理にでも抱えて出よう。

マルガレーテ
やめて、力ずくはいや！ /そんなに強くつかんじゃ、いや！ /私、何でもいう通りにしたじゃない。

ファウスト
夜が明けて来た。グレートヒェン、グレートヒェン！

マルガレーテ
夜が明けたって、そうね、私の/最期の日だわ。婚礼の日だわ。/私のところに泊ったなんて、誰にも言わないで。/花冠が破れた、/しかたない

わね。/またどこかで会いましょうね、でも、ダンスはいや。/ 皆がやって来る。音も立てずに。/ 広場も、道も、/人でいっぱい。/鐘が鳴る。合図の杖が折られた。/私を捕まえて、縛り上げて、/もう処刑場へ連れて来られた。/見ている人たちの首筋がぞっとしてる、/私の首に打ち下される刃の冷たさ、/ あたりがお墓の中のように静かになった。

ファウスト
ああ。俺は生れて来なければよかった！

メフィストフェレス（外に現れる）
急いで！　間に合わないよ！/ がたがた言っても意味ないんだから、無駄なおしゃべりだよ。/ 馬がぶるぶる言ってる、/ もう夜が明けそうだ。

マルガレーテ
そこへ地の底から出て来たのは何？/ あいつね！　あいつね！　早く追い払って！/ この神聖な場所で何を探しているの？ /私ね！

ファウスト
君は生きねばならない！

マルガレーテ
神様、お裁きを！わたくしはお委ねします。

メフィストフェレス（ファウストに。）
おいで！ さあ！ 一緒に置いてくよ！

マルガレーテ
天にいます父よ。お救いください！/ 尊い天使さまたち、/ 私を包んで、お護りください！/ ハインリヒ！　あなた、ぞっとするわ！

メフィストフェレス
娘は裁かれた。

声（上方より）
救われた！

メフィストフェレス（ファウストに。）
来るんだ！
（ファウストとともに姿を消す）

声（牢内から、次第に消え入りつつ）
ハインリヒ！ ハインリヒ!（4565-4614）

ファウスト、マルガレーテ、メフィストフェレスがそれぞれ全く噛み合わない台詞を叫び続けるこの混乱した愁嘆場にあって、「上からの声」として「救われた！（Ist gerettet!）」と響く。通常の悲劇であれば、ファウストとマルガレーテが引き裂かれ、マルガレーテが処刑場に赴けば十分に完成されているはずだが、ゲーテは異なる方向に踏み込んだ。「上からの声」という、近代演劇では禁じられているはずの「機械仕掛けの神」のような台詞をあえて挟み込みことは、一つ間違えば悲劇の純粋性を損ないかねない冒険だ。だが、狂乱の場の中三人が混じり合わない三つの小世界として揺れ動くさまの中では、モナドロジー的な多世界性を世界探究と宗教的救済双方の原理として描き出すことにむしろ成功している。

「母たち」の領域と幻灯劇

周知のように、『ファウスト』の第二部は第一部よりも大きく複雑な構造をもった劇作品である。筋立て自体、ひとつの線的なものになっておらず、つねに複数の人物が代わるがわるに登場し、しばしば群像が重要な行動をと

る。第一幕、第四幕、第五幕の主人公はひとまずはファウストであると言っていいかもしれないが、メフィストフェレスへの比重も相当に重い。第二幕の中心人物はむしろ「人造人間」ホムンクルスであろうし、第三幕はしばしば「ヘレナ劇」と呼ばれ、当初単独で印刷発表（1827年）されたほど、独立した性格が強い。これらの諸幕をどうつなげて『ファウスト・第二部』という作品として受容すべきか、という問いは、作品の全体が公刊されてから今日まで完全には答えられていないものであろう。これに答えてゆくためには、やはり「多世界性」に注目して、それがどう処理されているかの描写を丁寧に見てゆく必要がある。

まず、第一幕と第二幕のつながりを見てみよう。窮乏する神聖ローマ帝国宮廷をメフィストフェレスの魔術をまじえての紙幣発行で救い、皇帝からの高い評価を得たファウストは、宮廷人たちから「金がどうにかなった今は、伝説の美男美女パリスとヘレナが見たい」という要望を受ける。メフィストフェレスの魔術を当てにするファウストはこれを引き受けてしまうが、メフィストフェレスはこれを「古代ギリシャは宗教が違うから無理だ」と拒絶してしまう（こんな珍妙な理由でファウストの要請を断ってしまうあたりにも、あの三つの序幕から続く「いかにもお芝居」という雰囲気が漂っている）。それでも食い下がるファウストに、メフィストフェレスは「母たち」のところにいけば、パリスとヘレナを連れて来られるかもしれない、と助言する。この「母たち」のイメージは『ファウスト』全幕を通じてももっとも哲学的な問いを孕んだもので、「世界の奥底」にある、「時間もなければ、空間もない」、「希望もない」、「ただただ寂しさにつきまとわれる」場所にいる、あらゆるものの「かたち」を司っている女性たちなのだという。ファウストはメフィストフェレスの話を聞いて、自分でも不思議なほどの驚愕と恐怖にとらわれるが、とにかくもひとりで「母たち」のところに赴く。やがてファウストが帰ってくる（といっても、「時間もなければ、空間もない」ところから「帰ってくる」とはどういうことなのか、という問いは残るのだが）と、宮廷ではパリスとヘレナを見るための「幻灯上映会」が開催される。16世紀から17世紀にかけて、実際にヨーロッパの宮廷や娯楽施設で人気

があった催し物だ。ここで、また登場人物たちの世界観の奇妙な相違が浮かび上がる。とりわけファウストは、他の宮廷人たちとはまったく違う時空に生きているかのようで、他の人間隊にとってはただの余興に過ぎない幻灯のヘレナが、ファウストにとっては「現実」以上の存在であるらしく、その姿の前に異常な興奮を示すとともに、ホメーロスの叙事詩に則った「ヘレナの略奪」のいささか陳腐な幻灯劇に対しても、尋常ではなくいきり立ってしまう。

天文博士（注・この場面では司会をしている）
私のセリフがもう一言、あるんですよ！　……以上をもちまして、/『ヘレナの掠奪』、一巻のおしまい～。

ファウスト
掠奪だと？　それは私がゆるさん！ / 鍵は、それ、この手にある！ / この鍵が、私に、恐怖やら、寂しさの雲と波やらを/ くぐり抜けさせて、ついに堅い地面にたどり着かせたのだ。/ ここでは、私は足でしっかと立つことができる。ここには現実がある。/ ここでは、人間の精神が幽霊と戦うこともできる。/ 二重の世界、偉大なる二重の世界を創り出すことができる。/ あんなに遠かった彼女が、限りなく近くにいる！ / 私は彼女を救う。彼女は二重に私のものだ。/ よし、やってやる！
母たちよ！　母たちよ！　あなたたちも許すであろう！ / 一度見てしまったら、ヘレナをわが物にしないわけにはいかない。

天文博士
ファウスト、なにをする！　ファウスト！ / 力ずくで彼女をつかまえた。たちまち、彼女の姿が薄れていく。/ ファウストは、鍵を若者に向けて近づいていく。/ 鍵で触った！　わあ、なんだこりゃ、あああ！

（爆発。ファウスト、床に倒れる。パリスとヘレナは霧の中に消える。）

メフィストフェレス（ファウストを肩に担いで）
あーあ、それ見たことか。まったく、馬鹿にかかわると、/ 悪魔だってしまいにゃ馬鹿を見るよ。
（暗転。雑踏の声。）（6544-6565）

きわめて哲学的なメフィストフェレスとの対話を経て乗り込んでいったはずの「母たち」の場所とは何だったのか？　上の場面に至っては、ファウストはむしろ幻灯を女神と思い込むような心理的病理に陥ってしまっただけにも見える。しかし、観客（読者）は、早急な判断は保留しなければなるまい。なぜなら、これは「多世界性」を描き出す演劇であって、ひとつの「客観的な現実」があるのではなく、登場人物それぞれが「自分なりの現実世界」を生きているのだから。

ホムンクルスの読心術と古典的ワルプルギスの夜

そのようにして終わった第一幕に続いて、第二幕では舞台はファウストの書斎に戻る。ファウストは奥のベッドにまだ横たわっているが、非常に長い年月が流れているらしく、さまざまな調度品は埃をかぶったり、虫に食われたり、古びたりしている。そんな中、ファウストの弟子であったヴァーグナーが現れるが、彼も今や若い学徒たちからの熱烈な崇拝を集める大学者になっている。そして、ヴァーグナーはフラスコの中で、人造人間ホムンクルスを「誕生」させる。フラスコに入った状態でしか活動できないホムンクルスは、その後、「身体を持った人間として、本当の意味で誕生する」ことを目的とする放浪を開始するので、いわゆるアンドロイド的な人造人間ではなく、むしろ今日で言うところの「人工知能」により近いようなイメージだが、きわめて高い知性と感受性を持っており、人の心を読み取る能力を持っている。

そんなホムンクルスが、誕生直後に、横たわっているファウストを見つけると、フラスコごと飛んで近づいてゆき、眠っているファウストの心の中を

覗き込む。

ホムンクルス（驚いて）
うわあ、すごいや！ /（フラスコがヴァーグナーの手からするりと抜け出し、ファウストの頭上まで飛んでいくと、彼を照らし出す。）/ 美しいところだなあ！　澄んだ水が、/ 深い森に守られ、女性たちが裸になっている。/ 何てきれいな娘たちなんだろう！ / なかでもひとり、際立って輝いている女の人がいる。/ あの人は、気高い英雄の一族、いや、神々の一族の出に違いない。/ 彼女が、透明で明るい水に、足先をつけた。/ 高貴な身体の、生命の火照りが、/ 変貌する結晶のような波で冷やされていく……。/ なんだろう!?　この激しい羽音は？ / 鏡のような水面を打ち、ざわめかせる音は？ / 少女たちは恐がって逃げてしまった。でも、/ あの女王らしき人だけは、まったく動じず、/ 誇り高くも女性らしい微笑みを浮かべて、/ 白鳥の王が、強引に、人懐っこく、彼女の膝に/ 身を押し付けるのを見ている。ずいぶん馴れているようだ。/ ……あ、急に、靄が立ち籠めてきて、/ 厚いヴェールで、/ 喩えようもなく美しい場面を覆い隠してしまった。（6903-6920）

ホムンクルスが幻視したファウストの夢想は明らかに、白鳥に変身したゼウスがスパルタ王妃レダと交わって卵の状態のヘレナを産ませたという伝説の場面である。ホムンクルスはメフィストフェレスを誘って、ファウストを連れて、このファウストの夢の世界に出かけようという。ホムンクルスを生み出した「父親」であるはずのヴァーグナーは付いていくことはできない。

すなわち、この後ホムンクルス、メフィストフェレス、ファウストで旅をすることになる古代ギリシャ的幻想の世界は、ファウストの夢の中の世界であり、ひょっとするとファウストはベッドに横たわったままこういう夢を見続けているのかもしれない、と想定することさえ可能なのだ。しかし、この戯曲がそもそも「多世界性」と「仮象」を重要なテーマとしているとすれば、やはり「夢か現実か」という問いは成り立たない。登場人物がそれぞれ

小世界としてのモナドであるなら、いずれにしても皆それぞれ自分独自の世界の中で、世界として、存在し活動しているのであって、他者もまた自分の一部であり、自分はまた他者の一部なのである。

漂流するヘレナとトロヤの娘たち

先述の通り、「ヘレナ劇」とも呼ばれる第二部第三幕は、独立した性格が強い。第二幕の最終場でホムンクルスが海神ネレウスの娘ガラテアの乗る貝殻に体当たりして自分を入れていたフラスコを割り、炎となってエーゲ海上に燃え上がるが、第三幕が始まると場面はスパルタ王メネラオスの宮殿の前になっており、「ヘレナ」と名乗る女性が「トロヤの娘たち」を連れて現れる。前の幕とのつながりの説明、また、この「ヘレナ」と「トロヤの娘たち」は一体何者なのかについての説明はほぼないのである。むしろ、舞台はヘレナと娘たちのアイデンティティの不安定さを巡って進んでいく。最初は、ヘレナは自分が王妃としてスパルタに戻ってきたのか、あるいは捕虜や略奪品としてなのか、あるいは祖国を裏切った罪人としてなのか、それを気に病んでいる。しかし、前の幕で古代ギリシャの女妖怪ポルキュアスの姿に変身したメフィストフェレスが現れ、彼女たちに意地悪な質問を投げかけ続けるうちに、ヘレナとトロヤの女たちは、自分たちが生きているのか、死んでいるのか、自分たちが持っている記憶は本当に自分たちが経験したことなのかさえわからなくなっていく。

以下の場面では、ポルキュアスがヘレナについての矛盾した伝説について問い詰めている。それに対して、ヘレナは伝説として伝わる逸話の真偽について答えるのではなく、伝説が矛盾していることについて「自分でもわからない」と苦悩してしまう。

ポルキュアス

それは、貴女様が、ここの城と宝物を棄てて、/ 塔に囲まれたイリオスの街での、尽きることのない愛の歓びを選んだからですよ。

ヘレナ
歓びだなんて！　あまりに苦い苦しみが、/ この胸と頭に渦巻いているというのに……。

ポルキュアス
でも、聞いた話じゃ、貴女様はその姿を二つに分けて、/ イリオスでも、なんとエジプトでも、見かけられたそうですねぇ？

ヘレナ
これ以上話をややこしくしないで！ / 私でさえ、どれが本当の自分か分からないのです。

ポルキュアス
これも聞いた話だけど、虚ろな影の世界から、/ アキレス様も蘇って来て、貴女様に付きまとい、/ あらゆる運命に抗って、かつての想いを遂げようとご執心だそうですね？

ヘレナ
幻に過ぎぬ私が、幻に過ぎぬ彼と結ばれただけのこと。/ あれは、ただの夢……。伝説の言う通りね。/ 私は消える……、幻の、そのまた幻となって。
（一方の合唱団が腕を伸ばす中へと倒れ込む）（8868-8881）

ヘレナの存在は非常に不安定なもので、それを気に病むヘレナはしばしばふらついたり、失神してしまったりする。トロヤの娘たちも、普段は陽気で時に軽薄でさえあるが、自分たちのアイデンティティに話が及ぶと、時にパニック状態に陥る。それがとりあえずでも落ち着くのは、ポルキュアス（メフィストフェレス）に導かれて（なぜか中世ドイツの城主になっている）ファウストのもとに身を寄せてからである。

第三幕冒頭では唐突に登場するヘレナだが、そのように不安定な彼女のアイデンディティを巡って劇が進んでいくことで、第一幕で幻灯劇に突進してファウストが失神した場面との連続がむしろ浮かび上がってくる。あの場面でも、ファウスト自身はヘレナを現実に存在する美の化身だと思っているが、周囲の人間にとってはただの幻灯による像であった。自らの内実が絶対ではなく、他者にどう受け止められるかがむしろ存在の本質でさえあるヘレナにとって、妄想的なまでに肯定的なファウストの眼差しこそは存在の基盤となりうるものである。

映し合う「小世界」のただ中で

ここまで触れてきた場面以外にも、「多世界性」と「仮象」の問題が本質的に関わっている場はいくつもある。そんな中で、特に特徴的なものにもうひとつ触れておこう。第五幕の終幕に近い場面で、盲いたファウストが足元で死霊たちが自分の墓穴を掘っている音を「新国家建設」の槌の音だと勘違いして、「瞬間」に向かって「時よ止まれ、お前は美しい」という言葉を発して斃れる。その死んだファウストの亡骸から、「魂」を引き抜こうとするのだが、ここで、地獄から手下たちを呼び出して、ファウストの魂を捉えようとしているメフィストフェレスは、その手法がどれほど迫力を持っているか、人々に対して説得力を持つかを非常に気にしているのである。ここでも、「受け止められ方」が決定的に重要になるわけだ。

メフィストフェレス
(……)
さあ、早く！　駆け足！ / 角の真っ直ぐな諸君、角曲りの諸君、/ いずれ由緒正しき悪魔の名門の出だ。/ 地獄の呑み込み口を持って来ておくれ。/ まあ、地獄にゃ呑み込み口が、沢山、た～くさんあるんだけどね。/ 死人の位階、等級に応じて、呑み込み分けるってわけだ。/ ただ、これからは、この人生最後の一幕も、/ 気にかける人は減ってくるみたいだけどね。

（恐ろしげな地獄の呑み込み口が下手に開く）

牙が大きく開いた。天井みたいな喉の奥から/ 火焔が飛び出してくる。/ その向こうにはもうもうと煙が立ち上って、/ 紅蓮の城が劫火に焼かれているのが見える……。/ 真っ赤な波が、牙の根元まで打ち寄せ、/ 救いを求める亡者どもは、こちらへ泳ごうと必死だ。
だけど、巨大なハイエナのような牙がそれをまたかっさらう。/ 亡者どもはまた焼かれながら泳ぎ出す。/ あっちにも、こっちにも、まだまだいるねえ。/ こんな狭い場所に、身の毛もよだつことがこんなに！　/ こうやって、罪人たちを怖がらせようとしてるんだろうね。/でもまあ、あいつら、これも「嘘、インチキ、妄想」、って言いやがるんだ。（11636-11655）

「神」も「悪魔」も「ヘレナ」も、つまるところ信仰の産物、世界観の産物である。あるイメージや物語を受け止める人間が、何をどれくらい信じているかで、その存在や行為の意味合いや現実度が変わってくる。ヘレナはファウストゆえに存在することができたし、ファウストの夢想はホムンクルスの精神の場に映しとられて「古典的ワルプルギスの夜」となった。互いに映し合う小世界の構図の中、第三幕のヘレナの不安と苦悩は、実はメフィストフェレスにもある意味では共有されているのであった。悪魔もまた、それをある程度なりとも信じる人々の力で「存在」することができるのである。

ファウストが天に上げられ、本当の終局が訪れる時、「神秘の合唱」は次のように歌う。このある意味「結論」めいた最後の歌にも、モナドロジー的な多世界性および仮称と本質の関係が圧縮して表現されている。

神秘の合唱
うつろうものは/ すべてうつしえ/ いたらぬものも/ ここにあらわれ/ いいしれぬわざ/ ここになされる/ とわのたおやめ/ われらみちびく

（12104-12111）

「うつろうもの（Alles Vergängliche）」すなわち現実界の現象は、すべて「うつしえ（Gleichnis）」であり、比喩や象徴による表現だ。それらは比喩に過ぎないが、比喩が成立するためには、その先にはより本質的な次元が開けていなければならない。それゆえ、さまざまな比喩が現れては消えてゆく「うつろい」の中に「いたらぬもの（Das Unzulängliche）」や「いいしれぬわざ（Das Unbeschreibliche）」も象徴作用を通して感じ取られる。それを可能にするのは、すべてを受け止めてくれる「とわのたおやめ（Das ewig Weibliche）」であり、それによって存在が可能になると同時に、他の存在＝小世界の中の事象とも重なり合って、無限の高昇（Steigerung）を続けてゆくのである。