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

| | |
|---|---|
| Title | 表現主義的人間 (一) : F・ヴェルフェル『鏡人』をめぐって |
| Sub Title | Expressionistic Man : F. Werfel's Spiegelmensch |
| Author | 宮下, 啓三(Miyashita, Keizo) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1961 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.13, (1961. 12) ,p.68- 88 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00130001-0068 |

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.

# 表現主義的人間（一）

## ――F・ヴェルフェル『鏡人』をめぐって――

宮下啓三

### まえがき

さいきん十数年間、西ドイツで表現主義の文学作品が、全集・単行本・アンソロジー・復刻などさまざまなかたちで、地味ながらも着々と出版されてきた。戦後に出版された資料だけで表現主義の全貌をとらえられるようになる日も遠くはないだろう。トラークルら抒情詩人の全集が刊行されたのを皮切りとして、戯曲や散文がこれに次いだ。これと平行して表現主義文学研究も次第にその成果をあきらかにし、抒情詩の領域にくらべて立ち遅れ気味だった戯曲研究についてもパウルゼンの『ゲオルク・カイザー』（一九五九）をはじめ注目すべき研究があらわれはじめている。こうした表現主義再評価の気運のたかまりは一九六〇年マールバハで催された『表現主義、一九一〇――二三年の文学と芸術』と題する長期にわたる展覧会に象徴されている。[註1]

表現主義文学再評価のめざましい進展ぶりにもかかわらず、こんにち依然として表現主義の全体像はとらえられていない。むろん全体像形成のためのこころみがなされなかったわけではない。だがマルティーニの『表現主義とは何であったか』（一九四八）は表現主

義再評価への問題提起にほかならなかったし、フリードマンとオットー・マン共著の『表現主義』（一九五六）は抒情詩に比重のかかりすぎるうらみがあった。文学のあらゆるジャンルにわたって表現主義文学を展望したこころみの最初のものは一九五九年になってはじめてあらわれたといってよい。しかもその研究書がアメリカで著わされたことは表現主義文学研究事情の一面をものがたっている。全体的な展望が戦後十五年近くになってようやくあらわれたという事実からして、表現主義文学の扱いかたの困難さが推測されるのだが、ともかくワルター・ソーケルの『文学的表現主義』[註2]は一応さいきんにおける注目すべき業績とみてよいであろう。とくに一九三五年にパウルゼンが『行動主義と表現主義』と題する当時としては画期的な表現主義展望において、表現主義作家たちを行動主義者と純粋表現主義者とに分けたのに対して、ソーケルは現代文学の国際的な発展に寄与した表現主義者と[註3]、現代的な手法をかりながらも根底では古い伝統を脱しきれなかった表現主義者[註4]とに分けて考えようとしている点に新しい観点がみとめられる。時代へのはげしい抵抗意識ゆえに文学的尺度でよりは政治的な尺度で評価されるのがこれまでの表現主義作家たちの運命であったが、パウルゼンやルカーチらによる、定着しつつある表現主義観を是正して、積極的に現代文学との関連を求めたところにソーケルのこころみの大きな意義を見出すことができる。とはいえソーケルの著書が表現主義研究の究極的なものとはとうてい考えられず、むしろ表現主義と現代ドイツ文学との関係づけの方法については今後の議論の対象となるであろう。

右のような大づかみな概観から表現主義を一つの芸術様式として把握することの困難さを推察することができる。単に形式の破壊とそれにともなう実験への意欲のみを強調するとその枠にはいらないものが数多くあらわれることになるし、[註5]政治とのかかわりかたを基準にして行動主義のみを判断の尺度にすることはもはや容認できない。それでは表現主義のどの側面から性格規定をこころみるべきなのだろうか。

表現主義作家の一人に数えられるヘルマン・カザックが往時を回顧して「あのころ私たちは表現主義の本質について明確な理論や認識をもっていたわけではない」[註6]といいながらも同時に自分や他の青年たちがデーメル、ヘッセ、T・マン、シュテール、ハウプトマン、シュニッツラーらの作品よりもハイム、ヴェルフェル、トラークル、H・マン、デープリーン、カイザーらの作品に惹かれるものがあったと述べているのは[註7]いつわらぬ実感であろう。新古典主義でパウル・エルンストが、また未来主義でマリネッティが演じたと同

じ役割を表現主義においてはたした者はいなかったから、表現主義者たちは共有の路線も共有のマニフェストももたなかった。[註8] だが表現主義を文学史家の仮構とみてその存在を疑うことはできない。表現主義は実在した。しかし、その実在のしかたは様式や革新意欲における統一体としてでなく、カザックが皮膚で感じとっていたように生活感情としてであった。

表現主義の時代、つまり第一次大戦をあいだに挟んだ十数年間は、資本主義の異常な進展によって激しく変容する経済的生活様式と、人間を死という限界状況に追いこまずにはいない戦争とが、人々を深い危機感におとしこんだ時代であった。人間存在と文化とが直面した危機を認識して、そこから脱却すること、それが表現主義者たちのめざしたものであった。危機を脱却する方法が積極的な打破にあったか、もしくは消極的な逃避にあったかは、作家個々の問題としてとりあつかわねばならないが、一九二〇年発刊の抒情詩アンソロジー『人類の Dämmerung』[註9] はきわめて暗示に富んだ題名をもっている。この詩集は章がテーマ別に分けられ「破滅と叫び、心の蘇生、喚起と反抗、人間を愛せ」の四部から成っている。これらテーマにあらわされたエモーショナルな、激情的な基礎感情が表現主義文学の性格を決定づける要素となっている。あえて題名を訳さなかったのは Dämmerung という女性名詞が暗黒を迎える黄昏を意味すると同時に日の出をつげる黎明をも意味しているからであるが、この語の二重性格はそのまま表現主義の二重性格にも通じている。現実への危機的感情と未来への憧憬と希望とが撚りあわされて縦絲をなし、種々様々な気質と才能が錯綜しながら横絲をなし、これらによって表現主義の文学世界が織りなされている。

私が『表現主義的人間』という標題のもとに、表現主義者といわれた作家の作品から当時の人間像を再構成しようとする意図は、表現主義文学の土壌となっていた生活感情を探索するためにほかならない。フランツ・ヴェルフェルの表現主義期の戯曲に関するこの小論は右の趣旨にもとずく試論の一章をなすものであることを附言しておきたい。

註1　ごく短い期間に狂い咲きしたあだ花にすぎないとみられてきた表現主義がこのように再評価される動機は、私見によれば、三つあると考えられる。第一は、表現主義的な文学がナチス治下にあって頽廃芸術もしくは文化的ボルシェヴィズムの烙印をおされ、徹底的に排斥され断絶させられたうえ、表現主義作家たちの多数が亡命してアメリカへ逃れ、書籍や原稿の蒐集が主としてアメリカで行なわれてきたために、表現主義は戦後しばらくドイツ文学研究の盲点となっていた。いわば抜けおちた歯のあとに補填をする必要にせまられたためである。第二には、二十世紀の文学そのものが、美術や音楽などとの密接な関係において発生と成長の歴史を展開してきたが、表現主義という語がもともと美術用語であった

ことからも推察されるとうり、表現主義の文学は造形芸術ときわめて密接な関係をとりむすんでいた。（じじつ表現主義の作家たちのうちクービン、ココシュカ、バルラハらは彼らじしん画家であったし、ラスカー＝シューラーとマルク、コンラート＝ヴァイスとカスパール、ブレヒトとネーエルという具合に作家と画家がコンビをなしていたことは注目にあたいする。）こんにち美術の分野で表現主義がすでに古典的な価値づけをえているのに対して、文学については評価がさだまっていない。単に文学活動としてでなく、広く芸術文学にまたがる綜合的な価値づけを行なうために表現主義の文学研究を造型美術研究の水準にひきあげることが要求されている。第三の、そして最も重要な動機は、表現主義はその反動として新即物主義を産みおとして解消したとみられがちであるものの、現代ドイツ文学のおもだった作家たちの作風をみれば表現主義という先行者の影響をみとめざるをえないという点にある。レーマン、アイヒ、ノサック、クロイダー、アンデルシュら現代ドイツ文学の担い手たちが表現主義からシュールレアリズムへとうけつがれてきた流れを多少とも汲み入れていることはもはや疑えなくなってきている。こうして現代ドイツ文学の展望のために従来の断絶を解いて表現主義にさかのぼることが要請されたわけである。

註2　英語版原題名は The Writer in Extremis といいスタンフォード大学出版局から刊行された。翌年ミュンヘンのランゲン＝ミュラー書店からDer literarische Expressionismus の題名でドイツ語版が発行された。ニーチェやドストエフスキーらの表現主義に及ぼした影響を強調している点では『予感と開墾』と題する表現主義散文集（一九五七）の序文でカール・オッテンの述べていることと関連がみとめられる。アメリカに蒐集された文献を駆使した貴重な研究書と評すべきであろう。

註3　たとえばカフカ、トラークル、ベンなど。W. H. Sokel: Der literarische Expressionismus. 1960. S. 9.

註4　たとえばヴェルフェル、ベッヒャーなど。ibid. S. 276.

註5　表現主義をフォルムとスタイルの面から規定することは抒情詩や戯曲などの場合には比較的容易であるのだが、散文について表現主義的な散文のタイプといえるものを指摘することはまったく不可能といわねばならない。表現主義散文集『予感と開墾』に収められた五十一人の作家による五十六篇の散文を読みくらべてみるとよい。序文でオッテンが「内在的リズム」とか「内在的な基調音」という表現を用いねばならなかったところにも表現主義的散文というものの性格規定の難しさがはっきりあらわれている（Ahnung und Aufbruch, Expressionistische Prosa. Hrsg. von K. Otten, 1957. S. 11～39. bes. S. 37.）。また抒情詩についてもただ形式破壊ばかりを強調しすぎるとトラークルやハイムらの扱いに再考慮を要することになる（Die Lyrik des Expressionismus, hrsg. von C. Heselhaus, 1960. Vorwort, S. 4.）。

註6　Hermann Kasack: Deutsche Literatur im Zeichen des Expressionismus. MERKUR-158. 1961-HEFT 4/APRIL. S. 353.

註7　ibid. S. 354.

註8　「表現主義」という語は一九〇一年にフランスの画家エルヴェがはじめて用いたものであり、その語を一九一一年にヴォリンガーが芸術雑誌『風』でセザンヌ、ゴッホ、マティスらを論じた際に導入したという（Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 1. Bd. 1958. S. 420—21.）が、この語がどういうふうに文学にまで拡張されて用いられるようになったか、その経緯はあきらかでない。しいて表現主義のマニフェストと

呼びうるものを求めるならば一九一二年に発行された詩集『コンドル』の名を挙げるべきであろう。ブロート、ハイム、ラスカー=シューラー、シッケレ、ヴェルフェルらの詩を集録したこのアンソロジーの序文は次のように謳っている。「・・・かくの如く『コンドル』は宣言たることを意図している。詩人たちが結成した分離派、ラディカルな詩行の厳正なる集積。一つの像、つまり一つの世代の芸術家像を与えるに十分な試みの数々をもって、ここにはじめて現存の詩的芸術家、しかも芸術家のみが結集されねばならない。・・・一つの方向？『コンドル』はいかなる特定の「方向」をも奨励するつもりはない。かりに精神的な都会生活者の、複雑で、意識過剰の、神経質な経験様式が（ダイナモやストライキとは何のかかわりもない！）この詩集でとくに目立つように思われるとしたら、この種の経験様式が他処ではクエーカー教徒流儀にことさら等閑に附せられていたということの結果にすぎない。・・・」（Der Kondor. Gedichte von E. Blass u. a. Hrsg. von K. Hiller, 1912. Vorwort.）

註9　Menschheitsdämmerung: Eine Symphonie jüngster Dichtung. Hrsg. von K. Pinthus, 1920. 一九五九年にローヴォールト古典叢書第四巻として再刊された。

## 一

ヴェルフェルの戯曲『鏡人』（一九二〇）は、それが彼の表現主義期の戯曲を代表する力作であるという理由ばかりでなく、表現主義に対する一種の自己批判をはらんでいるだけに興味ぶかい作品といわねばならない。

富裕な青年タマールは、現実世界に失望して、「純粋になり完全になること」[註10]をあこがれて、ある伝説的な高地の僧院に身をよせようとする。だが僧院長は彼に思いとどまるよう説ききかせる。人間が完成に到達するについては三つの段階がある。自我と外界との矛盾や分裂を意識しない無自覚の段階、絶対的な世界を希求する真の自我と迷誤の世界へみちびこうとするもう一個の自我との分裂がもたらす葛藤の段階、この葛藤の苦悩を超克して真の救済を得る段階、これら三つの段階があると僧院長は語る。タマールは第二の段階で自我の分裂に悩んでいるのであって、第三の段階に進むことをゆるされるには未熟である。僧院にとどまると言い張るタマールをひとり残して僧院長は退場する。ただひとりになったタマールは、僧院内の大きな鏡にうつった自分の醜怪な姿に恐怖と嫌悪の念をおぼえ、その忌わしい鏡像の呪縛から逃れるために弾丸を打ちこむ。砕け散る鏡の破片から、分裂した第二の自我である鏡人がとび出してくる。こうして『鏡人』は、破滅にさそいこもうとする分身をタマールがいかに克服するか、その過程を追って展開していく。

遍歴のすえにタマールはふたたび鏡のまえに立つ。僧院長の命にしたがって手をふれた途端に鏡は一つの巨大な窓に変り、燦然たる光茫が窓からさしこみ、「窓のむこうには、激しく揺れ動く陶然たる色彩と形象の世界が」[註11]見える。鏡に映像のうつらぬことはとりもおなさず自我の分裂を克服したことの明証である。タマールはこれからのち、「甘美な消滅と自我からの滅却のうちに」[註12]最後的な完成への道をたどることになるであろう。

内容と構図からみて『鏡人』はまごうかたなく浄化の劇であり、自己救済の戯曲である。ゲーテの『ファウスト』やイプセンの『ペール・ギュント』などと比較されるのも当然といわねばならない。[註13]だが『ファウスト』との共通性を強調して、タマールと鏡人の対立関係を単純にファウストとメフィストーフェレスとのそれに置き換えてよいとは思われない。[註14]タマールとファウストの救済はそれぞれ相反する形をとっている点を確認する必要があるように思われる。

『鏡人』より二年のちに書かれた戯曲『シュヴァイガー』（一九二二）に目を向けてみよう。『鏡人』を解釈するについて補足的な判断資料をこの戯曲は提供してくれる。ヴェルフェルの劇作品を年代順に配列してみると、処女戯曲『極楽からの訪問』（一九一二）から『牡山羊の歌』（一九二一）に至る十二篇[註15]と『シュヴァイガー』との間に技法上の断層があることに気づく。内容上の連関性を問わずに、もっぱらドラマトゥルギーの面のみから比較すれば、表現主義からリアリズムへのきわめてラディカルな変容が『牡山羊の歌』と『シュヴァイガー』の間で行なわれたと断言することもゆるされるであろう。[註16]ヴェルフェルのドラマトゥルギーを検討することはさしあたり私の論題でないので詳述はさしひかえるが、次の事実は指摘しておく必要がある。他の表現主義者たちの例に洩れず、ヴェルフェルもまた、ドイツ文学の主題と様式との急激な変貌期にあって旧来の劇作術、ことに自然主義的なドラマトゥルギーを意識的に排除しようとした。もともと音楽ことにヴェルディのオペラに傾倒していたヴェルフェルが、音楽的な要素を演劇にとりいれようとしたのはむしろ当然な成り行きであった。表現主義の基本的な属性である激情（パトス）を表現し、経験的具体的な現実の模写からはなれて、精神的抽象的世界を構築するには日常的な対話より音楽のほうがはるかに適切な手段であったろう。『鏡人』は悲劇とか喜劇とかいう伝統的な類別を拒絶して、「魔術的三部作」と銘うたれている。そればかりか作者は『鏡人』が、悲劇であり道化芝居であり、同時にオペラでもバレーでも寓話でもあるような作品であることを出版主への手紙でしるしている。[註17]程度の差はあれ、この種のこころみはつねにな

されてきた。[註18]『鏡人』につづく『牡山羊の歌』にしても登場人物は人間的な個性を与えられず、象徴的類型的な人物が群像を形成し、ミスティシズムが彼らの頭上にただよっている。第三幕以下の合唱隊の役割は、不完全な形ではあるが、ギリシャ悲劇を思わせるものがあり、第四幕の教会堂におけるミサの場はモチーフの神話的性格を極度に誇張し、喧噪と恐怖と陶酔が錯綜して舞台はディオニュソス祭典の観を呈する。[註18]

『シュヴァイガー』は前作よりほぼ一年のちに発表された。『牡山羊の歌』との間にはなんらの作品も介在していないから、ほとんど間をおかずに書きはじめられたものであろう。それだけに尚のこと『シュヴァイガー』のように自然主義の戯曲を思わせるほどの戯曲が書かれたのは奇異とも思われよう。登場人物は九人とも特定の名前を与えられ、主人公の家庭がかなり写実的に描写される。初版の自註で作者みずから三人の登場人物にオーストリア訛りを要求したり、精神病理学の教授の口調が誇張にすぎぬよう注文をつけているのもこの戯曲の写実性を保つための配慮であった。また、『鏡人』や『牡山羊の歌』にみられた極端な場面転換、映画風の小場面構成の痕跡がみられない。これまでのヴェルフェルの戯曲に一貫してただよっていたミスティシズムが消え去ったわけではないが、『牡山羊の歌』の全篇に神秘性が支配的だったのとちがって、ここでは僅かに主人公の心理に内在するものでしかなくなっている。

以上のように『牡山羊の歌』と『シュヴァイガー』との間には歴然たる断層がある。技法上のこの変貌を強調してヴェルフェルがここで表現主義と袂をわかって新即物主義に転向したという単純な図式に要約することは容易であり、魅惑的である。だが、即断は避けねばならない。[註19]『牡山羊の歌』と『シュヴァイガー』との間に劇作法上の断絶があることを概説するにあたって私はあらかじめ「内容上の連関性を問わずに」という附帯的な前提を設けた。後述するように『シュヴァイガー』はそれに先行する一連の戯曲『真昼の女神』（一九一九）『鏡人』『牡山羊の歌』でとりあつかわれてきたと同じ主題をうけついでいる。愛と救済、自我の分裂などの主題が『シュヴァイガー』にもそのままもちこまれている。『鏡人』などにおいて象徴的非現実的に処理された主題が現実の場にうつされたとき、それはどのように変奏されただろうか。

『シュヴァイガー』は最初の構想によれば『群衆殺し』と題されるはずであった。かって精神錯乱のため発作的に人混みにむかって発砲した男を主人公とするつもりでそれにふさわしい題名が予定された。実作では街を並んで歩いていく子供たちの群に銃を発射して

十才になる男児を殺したことになっている。主人公フランツ・シュヴァイガーが殺人行為を犯したのは二十年も昔のことで、心神喪失状態で行なった発砲の際の記憶ばかりか、そのご二年間の精神病医のもとでの治療生活もまったく記憶にとどめられていない。正常に復してからは靴屋として典型的な小市民生活をいとなみ、妻をえ、人びとの篤い信望をうけている。夫の過去に空白部分があることはわかっていても、それを埋めるべき説明を妻はきかされない。そればかりか当の夫自身にも知られていない。そして、この解き明かされぬ秘密の正体が暴露されたとき彼の生活は一挙に瓦壊してしまうのである。

『シュヴァイガー』の場合、秘密といっても故意に隠蔽されたものでなく、秘密の所持者であるシュヴァイガー自身にも秘密であるという点にモチーフの特殊なとらえかたがみられるのであるが、秘密が暴露されたとき転落するというモチーフは前作の『牡山羊の歌』にも用いられており、秘密が主人公の心理に内在する、いわば自我の半身という性格をもつことからみるならば、『シュヴァイガー』は『牡山羊の歌』よりも『鏡人』に近い類縁関係をもつといってよい。言い換えれば『鏡人』から『牡山羊の歌』をへて『シュヴァイガー』に至る連作において一貫したモチーフがあり、非視覚的なモチーフを視覚化したのは表現主義的な奔放な舞台機構と象徴的な表現術を応用した前の二作であり、視覚化しないで主人公の内面に沈潜させることによって現実描写の場にもちこんだのが『シュヴァイガー』であるとみてよいわけである。

じっさい非実在的、不可視的な素材を視覚化するのに表現主義の生み出した舞台技術はまことにうってつけであった。『鏡人』におけるタマールの分身、『牡山羊の歌』における半獣半人の奇形児はいずれも非実在の具象化された像である。そして悪を象徴する彼らを舞台面から拭い去るときに救済劇が成立する。いったん具象化されてしまった秘密はその存在を抹殺しさえすれば害悪をふりまくことはなくなる。タマールが迷いを捨てて悟りの境地にはいるのは鏡人が消滅したときであり、農民の老夫婦が忌わしい宿命の桎梏から解放されて自己を見出すのは奇形児が死体となって横たわったときである。このような筋立ては自我にひそむ意識や人間社会を左右する動因を単純な二元的対立に還元してしまうことによってはじめて可能となる。そして対立者の一方を征服したとき、残った一者が救済されることになる。

人間の自我の内面的な二元的対立を図式化して、その図式を舞台の上に象徴的な符号で表出しえたというのは表現主義演劇の資質に

よる操作であった。だが、この図式を現実の場、つまり現実に生きる人間の心理にあてはめた場合どうなるだろうか。人間の内面で行なわれる葛藤はもはや単純な二元化を許さないばかりでなく、葛藤を克服しようとして否定的な役割を果たすものを殺すことは、そのまま自分自身を殺すことにほかならない。『シュヴァイガー』の主人公が結局は絶望のうちに錯乱状態となって窓から身を投じて死ぬに至る。彼を死に追いやったものはこれまで秘密となっていた自我の怖るべき反面である。観念と思考の次元でみずから毒杯をあおいでわが身と鏡人とを殺したタマールは救済されたが、現実の次元で鏡人とひとしい役割を与えられた自我の半面を清算しようとしたシュヴァイガーは死なねばならなかった。したがって、別の側面からみたとき、タマールとシュヴァイガーは同じ運命をたどったといえる。

私がここでいう別の側面とは、現実社会とのかかわりかた、換言すれば実社会における個人の生存様式という面からの観察を意味している。タマールもシュヴァイガーもどちらも人間集団（つまり社会）への参加を実現できなかった。『牡山羊の歌』でも個人の社会に対する積極的な役割について否定的である。社会への参画を（積極的にしろ消極的にしろ）志向する人間たちがいずれも社会から身を引いてしまうのだ。

シュヴァイガーは、不可解な秘密をもつ謎めいた人物と思われつつも、その人徳によって人々の尊敬をあつめている。国民議会議員の選挙戦を目前にひかえて、社会民主党の市参事会員が彼に出馬をすすめる。おそらく彼は、秘密が秘密のままであるかぎり、みずからすすまぬながらも、その勧誘に応じたであろう。そして外的な仕事に身を委ねれば自己の内部にひそむ罠から逃れ出るすべもあったろう。だが、そのむかし彼を治療した精神病医がとつぜん姿をあらわして彼の秘密を暴露する。医師もまた選挙戦に加わるので、信望篤いシュヴァイガーの出馬を妨害する必要があったのだ。

いったん秘密をあかされたがさいご、彼は政治的生命をもちえようはずがない。しかも、夫の秘密を知った妻は絶望のあまり口実をもうけて夫のもとをはなれ、妊娠していた子を堕胎させる。こうして残された唯一の救いであるはずの家庭生活も、また完全に崩壊する。ここに至ってシュヴァイガーのたどる運命のみちすじは決定的である。

社会から個人が転落するという主題は、『鏡人』の場合には救済という被覆によって包まれていて表面にあらわれてはいない。タマ

ールは窓のかなたに「より高い現実性」[註20]の限りない豊かさを見る。タマールは救済された。これをシュヴァイガーの転落と同列におくことが当をえないとのそしりをうけるかもしれない。なぜならばタマールは上昇こそすれ、けっして下降していないのだから。なるほど『鏡人』はファウストとメフィストーフェレスに擬せられる対立をはらんでいる。タマールは鏡人に引きまわされてあらゆる誘惑の犠牲となり、タマールが罪を重ねるにつれて鏡人は生長し、大きくなり、豊かになる。たしかにタマールはファウストに、鏡人はメフィストーフェレスに似た役割を演じている。メフィストーフェレスと鏡人の敗北によってファウストとタマールは救済される。

タマールは救済された。だが彼の救済は彼がわれとわが身に死刑を宣告する瞬間に行なわれた。第三部『窓』で懺悔と自己放棄の道を歩みはじめたタマールは拭い難い罪の意識を克服することができない。法廷の場でタマールは、「私が過去において、そして現在において犯した罪[註21]を、愛の殺戮者たる私はあがなおう——すりむけて痛々しい足をとめて私の人生航路にけりをつけよう！ とはいえ、なお一層深い罪を私は犯した！ 人類の未来が私によって毒された!![註22] おお子供！——おお子供よ!!——このような苦悩の芽が未来の生命の糧に宿っている!!——ああ——私はあえて私自身に刑を宣告する！ 死刑！[註23]」と叫ぶ。絶望と罪悪感の極点に立たされたタマールは鏡人にむかって「救いはない！[註24]」と叫ぶ。このときタマールは完全に人間との交渉を拒絶し、人類に対する積極的な意志と関係とを捨ててしまう。

人類のための事業をなしうるという満足感に酔い痴れて「高い幸福を予感しつつ、最高の瞬間を味わい」[註25]ながら死んでいったファウストと比べてみれば、人間社会とのかかわりかたがまったく相反的にあらわれていることが明白になる。タマールは社会とのかかわりかたばかりか、そもそも自己を社会に関係させることをすら罪と感じたからこそみずから死刑を宣告したのだし、その意味ではシュヴァイガーも同じ道をたどっている。『鏡人』と『シュヴァイガー』にはさまれた『牡山羊の歌』でも基本的には同じ主題をあつかっていることはすでに暗示した。ただ『牡山羊の歌』では他の二作とちがって個人ではなく夫婦が罪のにない手である。夫婦は社会における自分たちの立場の保全のために秘密を隠蔽しようと努めるのだが、意に反してその秘密の存在がいましめを断ち切って逃れ出る。秘密とは、この場合、夫婦の罪の象徴にほかならないが、厭うべき秘密が打破されて罪過から脱却した自分たちを見出したときには彼らの家屋敷は焼かれ、息子は死に、暴動に荒された農土が残るばかりなのだ。

『鏡人』から『シュヴァイガー』に至る三篇の戯曲においてわれわれが見出すものは和解でも宥和でもない。そこにはきびしい二律背反と拒絶があるばかりである。タマールの死刑宣告を現実の場にうつしかえるとシュヴァイガーの像がうかぶ。自殺、それは内面的な二律背反を解消するためには最も積極的な手段であるかもしれないが、人間社会との関係からみれば最も消極的な手段でしかない。

タマールは鏡人からわかれて超地上的な人間に成長したが、現実の社会からみれば彼の姿は生ける屍にすぎない。タマールと鏡人の関係はもはやファウスト的とはみとめがたい。むしろエドガー・アラン・ポーの『ウィリアム・ウィルスン』で描出された同姓同名の二人の関係を思いおこさせる。「僕」は「ウィリアム・ウィルスン」を刺し殺して、その呪縛を解こうとする。苦しい断末魔の息の下でウィルスンは僕にむかってこう言うのだ。「君は勝った。僕は降参する。しかし、これからさき君はもう死人だ、――この世に対し、天国に対し、そしてまた希望に対して死人だ。君は僕の中にあってこそ生きていたのだ。――その僕の死によって――さあ、この僕の姿、とりもなおさず君自身なのだが、よく見るがよい――結局君がいかに完全に自分自身を殺してしまったかを」[註26] 『ウィリアム・ウィルソン』の「僕」の場合がそうであるように、タマールの救済は勝利と敗北の両性格をもち、しかも勝利が実は敗北の上塗りにすぎないという現代的な悲哀と皮肉がその裏にひそめられているのだ。

註10 F. Werfel: Die Dramen, 1. Bd. S. 139.

註11 ibid. S. 249.

註12 ibid. S. 250.

註13 これらの戯曲と比較され、類似性を誇張されるあまりに『鏡人』の特殊性が見過されがちであった。この点についてはシュペヒトが批判を加えている（Vgl. Richard Specht: Franz Werfel, 1926, S. 206.）。

註14 『鏡人』の対立関係を『ファウスト』におけるそれと対比させるのは今日すでに一般化している。なお出典は不明だがヘッセがこの作品をイエスと仏陀の対立とみているという（W. Grenzmann: Deutsche Dichtung der Gegenwart, 2. Aufl. 1955 S. 270.）

註15 この数字には未完成の断片的作品も含めてある。十二篇の内分けは完成作、断片各六篇である。

註16 この変容をもっとも明確に指摘しているのはアルカーの『ドイツ文学史』であるが、どの作品を転回点とするかは明記していない。（Vgl. Ernst Alker: Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zum Gegenwart. 2. Bd. 1950. S. 307., S. 408—9.）

註17 Franz Werfel: Die Dramen. 1. Bd. S. 549.

註18　『牡山羊の歌』(Bocksgesang) という題名自体がギリシャ語の τραγῳδία (Tragōdia) を直訳したものである。トラゴーディアがディオニュソス祭典の宗教的演技の一つであった羊人劇から発展したことを思いあわせればこの戯曲の性格が推察できよう。

註19　『シュヴァイガー』以降ヴェルフェルの戯曲はたしかに写実的になったものの、『ベーメンの神の国』(一九三〇) や『約束の道』(一九三五) など後期の戯曲にはいわゆる表現主義期にこころみられた技法がとりいれられているし、『シュヴァイガー』の直後に書かれた断片『死者の叛乱』(一九二三) で再び非現実主義的な戯曲の構想をあきらかにしていることを指摘しておこう。註16に挙げたアルカーは一九二二～四年にヴェルフェルがリアリズムに転回した (S. 307.) と述べ、別の個所 (S. 408—9.) でヴェフェルの小説『殺された者に罪がある』(一九一九) をリアリスティックな作品とみて転回以前のヴェルフェルがすでに表現主義とリアリズムとの相反する二様の表現様式とを混在させていたとみている。アルカーにとってヴェルフェルが表現主義を脱却したことが作家の成長発展のあらわれとみられているので、彼の両面性(アムビヴァレンツ)を強調することはそれなりの意味合いをもっている。しかしながら表現主義的散文といわれるものの措定が困難である (註5) 以上、もしアルカーの解釈を適用すれば、表現主義者の大部分が散文においてはリアリストであったということになりかねない。こうしたくいちがいは先に指摘したように表現主義文学の扱いかたの難しさを如実にしめした一例を提供するだけでなく、一面において表現主義がかならずしもリアリズムと対立概念をなすものでないことを暗示している。

註20　Franz Werfel: Die Dramen. 1. Bd. S. 249.

註21　タマールが過去に犯した罪とは過去を象徴する「父」を殺したことをさす。

註22　現在に犯した罪とは現在を象徴する「女」に対する罪である。第一部第二場でタマールは旧友の華燭の宴に来あわせ、花嫁に横恋慕しておびき出し、彼女が彼の子を宿して身重になったときくといや気がさして女を棄てる。この悪縁から生れた子は父の罪を背負って生れつきの不具である。この「子」が未来を象徴している。

註23　Franz Werfel: Die Dramen. 1. Bd. S. 236.

註24　ibid. S. 246.

註25　Goethe: Faust. 2. Teil. 11585—6.

註26　Edgar Allan Poe: Tales of Mystery and Imagination, 1909, P. 21.

## 二

ヴェルフェルの処女詩集『世界の友』(一九一一) に描き出された世界は視覚的な印象につらぬかれ、観念過剰による感傷もなく、あざやかな色彩をともなった具象的世界である。そこには現実に対する懐疑のあともなく、現実のすべてをやすやすとうけいれて、現

実に生きる人間の、自我の意識が確立する以前の人間の心情が吐露されている。現実の世界を回避して遠くへだたったところに文学の世界を探し求めるわけではなく、彼はひたすら日常的な現実の、しかもごく身近なものに目をむけた。しかもそこには「さあ行こう！おまえがだれだろうと、私と一緒に旅しておいで！」と呼びかけるホイットマンの詩句[註27]にも似て、ヴェルフェルは読者にむかって「私の唯ひとつの希望は、人間よ、おまえと親縁をとりむすぶことだ！」[註28]と叫ぶ。あらゆる人間・生物・事物への愛情と、その愛の精神の多様性を描くことは第二詩集『われらは在る』（一九一三）にもうけつがれた。このころヘッセがロマン・ロランにむかって、ヴェルフェルがホイットマンから少なからぬ影響をうけていると語ったのもゆえのないことでなかった。[註29]ヴェルフェルが第一次大戦前にうたいあげていたこのような人類協同体への憧憬はどこに消えていったのだろうか。

『世界の友』における読者への呼びかけとタマールの絶望とは対極をなしているように思われよう。だが、「私の唯ひとつの希望は・・・」という句を裏返してみれば、ここに早くもタマールの運命を予言するものが言い含められていることが理解できる。人間に親縁関係を求める叫びは、自分が永続的に人間社会から分けへだてられているという感情のあらわれにほかならない。ヴェルフェルにとって最も重要と思われたものは愛であった。人間相互を結びつける契機も媒体もともに愛であった。にもかかわらず、愛することも愛されることもできないという意識が他方にあった。

たとえば対話劇『誘惑』（一九一三）においてヴェルフェルは愛の不能をあつかっている。詩人と悪魔と首天使との三人の対話から成るこの小篇で、詩人は自分がなぜ自分の愛人を失なったのかと自問する。そして彼が見出した答は自分には愛することができないという認識でしかない。愛は内向的な感性をもつ人間のものではなく、実際的な人間、市民、傍観者に属するものであるという認識をえる。詩人は生命力や廉直さをもつ市民を羨やまざるをえない。詩人は少女を理解はするがどうしても愛することができない。彼女のもつ市民的な性格を彼はうけいれることができない。市民を蔑視する感情を彼はもちこたえられなくなって、心の底では逆に市民を讃歎する。むしろ小市民的な人々こそが偉大であると思われる。詩人は言う、「だが、心の底では俺は他の連中を尊敬している。奴らは偉大な人間だ、落ち着きはらい、謹厳で、中心から外れることがない。彼らは自分が望むがままの生活をいとなんでいる。今日にも明日にも彼らには目標というものがある」[註30]しかも当の自分はといえば、「俺は一度だって人間だったためしがない！」[註31]と叫ぶのである。『誘

惑』と同年に出た詩集『われらは在る』でもこれに似た叫びを聞くことができる。『絶望』と題する詩に「そして誰もが愛を追い求める／私もまた愛を求めて泣く／だのに誰をも好きになれない」[註32]と書かれている。「おお人間よ」という呼びかけは、自分が小市民世界と隔絶している部外者であるという確信から発して、人類と合一したいと願う自暴自棄的な憧憬を背後にもっていることは疑いようがない。

芸術家の孤独の苦しみをこれと同じ側面から表現してみせた例としてトーマス・マンの『トニオ・クレーガー』（一九〇三）の名を挙げよう。芸術と自然を両立させられぬのをトニオが悩むように、『誘惑』の詩人は個人と社会との間によこたわる深淵を見おろして苦しむのだ。トニオもまた芸術家としての自意識から凡庸な市民生活の日常性を唾棄すべきものと思い、そのくせ市民的生活への無限な憧れのために芸術を呪いとさえ感じる。さらにさかのぼってホーフマンスタールの『痴人と死』（一八九三）のクラウディオの像を思いうかべてみるとよい。自己陶酔的な耽美主義者は臨終の瞬間にはじめて、自分が真実の愛も真実の生も体験しなかったことを悟る。クラウディオは人間の共同社会との関係を断ち切って彼の感情や幻想的な幻影から自分だけの世界を構築する。したがって人生は彼のかたわらをすりぬけてしまって彼と出会うことがない。トニオにせよクラウディオにせよ、自己中心的（エゴセントリック）な情緒に支配された教養人のタイプであり、行為にたどりつくまえに思考が彼らを逡巡におちいらせてしまう。クラウディオが死に自己を委ねたときこそが最初の真の行為であるように、この種の人物たちは生の能動的な面、つまり献身ということを知らない。愛といってもただ遠くから、あるいは夢の中でしか愛することができない。トニオやクラウディオに限ったことではない。リルケのマルテ、エリオットのプラフロックなどの場合にも程度の差はあれ同じことがいえる。本質的に彼らは行為する能力をもたない。

『誘惑』の詩人もまた現代の教養人の苦悩をになっている。彼は首天使にむかって言う、「おんみらは行為者だ、この大それたバレーの共演者だ――私は遠くはなれた、苦しみ多いアウトサイダーだ。」[註33]

自分がアウトサイダーであるという意識がまず孤独の感情を呼びさます。「むかし俺はあらゆる悲哀に対して存在（ダー・ザイン）という語を投げつけたものだ。だが存在よりももっと限りなくわれわれすべてにとって共通なのは孤独（アインザーム・ザイン）であることだということが今わかった。」[註34]いったん自己の孤独を痛感した人間が、孤独に安住できるなら問題はないのだが、相変らず社会との断絶を保ったままで孤独の網を突き破

らねばならぬとすれば、彼はどういう方向へ進むことになるだろうか。孤独が自分ひとりのものでないことを確認するのが第一の階梯となる。ヴェルフェルはセライエボでの暗殺事件の犯人カブリノヴィッチを独房に訪ねて、世の視聴を集めた青年の姿を眺める。一時は世の人々の中心的存在であったこの男の相貌に彼は孤独をみとめるのだ。「ほかならぬ英雄の顔の絶望的な相貌のうちに、もはや二度と人間たちの中央に回帰することのできない男の、致命的な、想像を絶した孤独の美と品位をみてとった」[註35]とヴェルフェルは書いている。

孤独を意識した人間の思考は常に自分自身に向けられるようになる。そして自己に対して容赦なく痛罵を浴びせかけながら、その反面では自分を美化せずにはいられない。積極的に自己の優位を誇張する以外に孤独を意識することの苦しみから免れる方途はないと感じられるからである。だから『誘惑』の詩人はさいごに「私は私を讃歎する。私は偉大だ」[註36]と言わずにいられないのだ。とはいえこの詩人に聞こえる声は中傷と無分別の声ばかりである。一方においては自分を憂鬱病者（メランコリカー）といい、絶望した人間といい、他人に正当性をみとめ、彼らを楽観論者（オプティミスト）という。そして他人の正当さをみとめつつも、自分は自棄的な口調で正義をにくみ、罪を愛するのだと絶叫する。[註37]他方において自己を倒錯的に讃美する。

『鏡人』のタマールの二元的分裂の契機がここにみられる。思考が常に自分自身の内面にむかって方向づけられ、自分自身に病む自我が鏡のモチーフを生み出したとしても不思議はない。ドイツ文学で鏡のモチーフが用いられたのは『鏡人』が最初ではなく、すでにシュトゥルム・ウント・ドランク時代の劇作家マクシミーリアン・クリンガーの『双生児』（一七七六）にもその原型が見られるのだが、絶対的な自我が自分自身の反映以外になんらのパートナーももたない、そういうシチュエーションが生み出したモチーフであるに相違ない。鏡は、原像である神の相貌のかわりに、たえず自分自身の相貌をうつし出す。自我と鏡にうつされた第二の自我との対決が深まるにつれて危機がつのり、結局は個人が主体と随伴者とに分解してしまうのである。以上の指摘からも推論されるようにタマールと鏡人との関係をいちがいに善と悪、ないし人性と獣性などという単純な対立に還元することは『鏡人』の主題を見あやまる原因となるであろう。

いま一度『鏡人』の内容について検索してみよう。砕け散った鏡からあらわれた鏡人はタマールを誘惑して行動主義（アクティヴィズム）へ走らせる。こ

の場合に鏡人は少なくとも悪そのものの象徴ではない。アウトサイダーの意識をもった作者の劣等感を裏返したものとしてあらわれていることに注意したい。かねて自分とは隔絶した世界に属するものと考えて、侮蔑しながらも憧憬せざるをえなかったヴァイタリズムと行動主義とを鏡人に受け持たせていると考えるべきであろう。しかしながら、そのヴァイタリズムと行動主義は、そのものとしてではなくて、疎外された人間の目に映じたものとしてあらわれてくるのであるから、当然ゆがめられている。この歪みが罪過のもとになるという意味においてのみ鏡人を悪と呼ぶことがゆるされる。

鏡人が鏡の束縛から解放されたとき、タマールは自分が行動し社会に身を投ずることができるという喜こびのあまりに、一挙に人類を解放し救世主の役割をはたせるものと思いあがる。自我中心的な人間にとって救世主の役割は、自己を讃美することを正当化する手段としてふさわしい役割である。しかも彼自身は自己犠牲と思いこんでいて思いあがりに気がつかない。彼自身は人類の福祉のためという大義名分をふりかざしているが、その実は自己偽瞞と自壊の道を歩んでいることを看過している。こうしてタマールは父親を殺して金を奪い、友人の妻アンフェーを誘惑して姦通を犯す。だが、先に指摘したように、彼は愛することができない。彼女のあらがいを押し切って夫から奪いとった瞬間には早くも彼女への関心が失せてしまう。自分の子を身ごもったアンフェーを捨て、その罪の代償という口実のもとに一国の解放者たる役割を引きうける。タマールの犯罪的行為によって肥え太った鏡人も、タマールが恐ろしい圧政者たる蛇王アナンタスを征服し国民を解放するために丸腰ででかけていくときには縮んでしまう。[註38] 国民の解放という使命をはたして帰ってくるやいなや、タマールは鏡人に自分を神と呼ぶことを許す。だが、タマールは神としての支配権をにぎったものの、それは束の間に彼の手中から逃げ出していく。放恣な征服欲と虚栄のとりことなったタマールは、転落せざるをえない。

神の座についたタマールのための祝宴をまえにして次のような諷刺的な歌詞がオペレッタ風に歌われる。

訳――

「聖餐式的でトマス神学的で
そのくせ尚かつマルクス的で
接神論的で共産主義的で、

Eucharistisch und thomistisch,
Doch daneben auch marxistisch,
Theosophisch, kommunistisch,

Gotisch kleinstadt-dombau-mystisch,
Aktivistisch, erzbuddhistisch,
Übersöstlich taoistisch,
Rettung aus der Zeit-Schlamastik
Suchend in der Negerplastik,
Wort und Barrikaden wälzend,
Gott und Foxtrott fesch verschmelzend,—
Dazu kommt (wenn's oft auch Last ist),
Dass man heute Päderast ist……
Also lautet spät und früh
Unser seelisches Menu.

ゴート的で町のお堂なみに神秘的で、
行動主義的でとびきり仏教的で、
超東洋的で道教的で、
時代の厄介事からの遁れ道を
ニグロの彫刻に探し求め、
言葉とバリケードをころがしながら
神とフォックストロットを粋に溶かしあわせながら——
おまけに（時おり重荷になるけれど）
当今の人間は男色家・・・
明けても暮れてもわれわれの
精神のメニューはこの調子」[註39]

矛盾とパラドックスが同じ脚韻をもつ雑多な語によって表現されている。東洋と西洋の区別もなく、キリスト教も仏教も道教も何もかもが選択も価値づけも経ずに無目的にとりいれられる。保守的な宗教感情も急進的な左翼思想も対象になりうる。これらの不統一な方向性を一身に集め、自己を世界の支配者とみて一切の矛盾を超越しようとしたのがタマールである。自我の神格化をはかろうとしたタマールの意図は結局実現せず、鏡人のうしろだてによって彼が具現した行動主義は、カタストローフに行きついてしまわざるをえない。ヴェルフェルが「・・的（イステイシュ）」という脚韻をつらねて描いた戯画では、ゴット（神）とフォックストロットの対比に焦点があわせられている。神、それは神の座で永続的に安住する神ではなく、急テンポで踊り狂う運動とそのエネルギーの代名詞にすぎないのだ。無方向に身体を動かすが、室内から出ていくことができないという比喩がここにある。行動のみがあって目的がないので、民衆のためにアナンタスを征服はしたが、民衆のもつ理想を理解することはできない。タマールの行動は、自己と世界との間の意志が疎通できぬ孤独な人間の常として、目的をもたぬ行動となるのである。

この戯画にはタマールに対する諷刺ばかりでなく作者自身の自嘲が塗りこめられている。そればかりか表現主義時代と呼びならされてきた一時期の狂奔ぶりを模写した画ともなっている。「表現主義は・・・引き裂かれた犠牲者たちの苦しみの叫び」[註40]であるというゼルゲルの言葉を連想させる。その苦しみの叫びは、即物性からはるかに遠くへだたったところに救いを求める恍惚と激情(パトス)と陶酔の叫びと変った。表現主義者たちのあるものは急進的な左翼思想をもって革命に参加する行動主義者(アクティヴィスト)になり、あるものは道教や仏教、さらにはゴチック的ないしバロック的な生活形式への復帰をのぞんだ。『鏡人』で歌われる「精神のメニュー」はヴェルフェルの捏造した献立表ではない。ヴェルフェル自身も一時的ではあったが革命に参加し行動主義者の一員に数えられたこともあった。どく最近にもノイマンが一九一八年の革命時代を回顧してキッシュとヴェルフェルの二人の友について書いているが、そこにはコミュニストとしてのヴェルフェル像が描かれている。[註41] だが、タマールにおいて象徴的にあらわされたように、ヴェルフェルはしょせん行動主義者でありつづけることに堪えきれなかった。彼は『牡山羊の歌』ではっきりと革命を否定してしまう。しかも革命を否定する心理の底には、自己の救済を世界の救済にすりかえてその挫折に苦しむ感情が色濃く、結局は革命そのもののむなしさよりも個人のむなしさが確認されるばかりなのだ。

この結末はすでにタマールが僧院に隠遁しようとしたときに予言されている。彼はゴチック的な生活形式への復帰をのぞむ。だが、個人主義以前の時代のナイーブな信仰は現代人のものではありえない。二十世紀の人間が、ある遠い理想にたち戻るとき、彼は自意識と自我を主張しようという意志をになわざるをえないのだ。タマールに限らない。シュヴァイガーもそうなのだ。彼らにとっては「私」(イヒ)という語さえ安んじて使える語ではない。自分が個人(Individuum)であることを認識するさえ彼らには苦痛なのだ。なぜなら Individualist であるという彼らは、じつは Indivi-Dualist にほかならないからだ。[註42] このような人間が救いに近づくためにはさしあたり自分の Individuum をとりかえさなければならない。にもかかわらず分裂した二個の自我のあいだに和解がえられないとすれば、その次に来るべきものが何か、おのずと明きらかになる。

「俺こそがあんたにとって唯一の愛の対象だってことを、あんたの頭からはらいのけることは容易じゃなかろう」[註43]と鏡人が死を決意したタマールにむかって語る。鏡人のこの言葉くらい痛切にタマールの感情を切り裂くものはあるまい。この言葉をタマールは否定す

ることができない。タマールのこれまでの模索はすべて他者との関係を実現するためであったはずであるのに、結果としては愛の不能をいたずらに確証するばかりであった。そして外に向けていたはずの愛が、はじめから内に向けられており、しかもその志向する対象が随伴者たる鏡人であったという。残酷なまでに厳しい皮肉をこめた鏡人の言葉を容認するならば、タマールのすべての行為も罪の意識もその意味と価値を喪失することは疑う余地がない。タマールが自分の敗北を承認して、鏡人の支配するにまかせるという場合にだけ、彼と鏡人との間に和解が成立する余地がある。しかしながらむろんタマールが鏡人に対する屈辱的な敗北をみとめるわけがない。牢獄につながれる身となったタマールのもとに運ばれた毒薬を彼は飲み干す。そして、鏡人は叫ぶのだ。「俺――さえも――おまえは――愛して――いなかった――のだ！」[註44]と。タマールの悲劇は、彼が罪の意識にさいなまれて自分自身に死刑を宣告する瞬間に頂点に達するように見えるが、真の悲劇的な絶頂はむしろこの鏡人の宣告にある。

タマールは毒杯をあおぎ、彼の死とともに鏡人も姿を消す。次の瞬間に舞台ははじめの僧院の場にもどる。タマールは救済された。だが、ファウストの救済との共通性はもはやまったく存在していない。タマールが救済されるにしては、そのための積極的な動機がどこにも見られない。『鏡人』はあたかも救済を欠いた救済劇とさえ呼ぶことができるのである。

『鏡人』のもつこのような否定的絶望的な性格が、変奏され調子をかえて『牡山羊の歌』や『シュヴァイガー』にもちこまれていることはすでに指摘した。これらの作品の背後には第一次大戦とそれに続く革命と戦後の混乱などの巨大な黒い背景がある。外界の世界と自己中心的な人間の生活感情との亀裂は、個人の力ではとうてい橋渡しの不可能なほど、広く深かった。この時期の、この局面に置かれた人間が社会の中心点から遠心的にあゆんでいったとしても、それを逃避と呼ぶことは残酷であろう。人間が逃避したのではない。時代と社会が人間のはいりこむべき道をふさいだというべきなのだ。

（フランツ・ヴェルフェルの創作活動は歿年の一九四五年までたゆみなくつづけられた。ほぼ三十五年にわたる彼の創作活動期のうち、表現主義時代と呼びうるものは最初の十五年あまりである。苦悩と絶望の気分の濃い作品を書いたのは『シュヴァイガー』あたりまでのことで、それ以後のヴェルフェルは次第にカトリシズムに接近し、人生を肯定的に描くようになりはじめる。表現主義期の諸作

品の暗さが後年の彼には堪えられなかったものとみえる。一九二九年に彼は自選の戯曲集を出版するが、そこに収められたのはエウリピデスの原作をきわめて忠実に翻案した『トロヤの女たち』（一九一四）と『ファレースとマクシミーリアーン』（一九二四）『ユダヤ人の中のパウルス』（一九二六）の三篇で、表現主義盛期の作品がはずされているのは、『鏡人』など一連の作品にただよう陰欝な気分をヴェルフェルが肯定できなくなったからだと解釈してよいであろう。彼がいかにしてカトリシズムに近づいていったかはそれ自体きわめて興味深い論題である。なお、この小論で私はヴェルフェル文学の閑却されてきた面を、私なりの問題意識に従って概観したが、疎外とアウトサイダー意識の問題、存在と孤独の問題など今後さらに深く検討する必要がある。これらの点については後日稿をあらためて詳述したいと思う）

註27　『草の葉』に収められた『大道の歌』から引用した（Walt Whitman: Leaves of Grass (I) & Democratic Vistas. 1912, P. 127.）

註28　Franz Werfel: Gesänge aus den drei Reichen, 1917. S. 4.

註29　一九一五年の八月ロランはベルン近郊のヘッセ家を訪れた。ヘッセがヴェルフェルの詩にホイットマンの影響がみられると語ったのはこのときであった。（高橋健二『ヘルマン・ヘッセ研究』新潮社、昭和三二年刊、一二八頁参照）。しかし、ヴェルフェルがホイットマンの作品にふれたのはずっとのちのことであったとシュペヒトは伝えている（R. Specht: Franz Werfel, 1926, S. 91.）

註30　Franz Werfel: Die Dramen, 1. Bd. 1959. S. 28.

註31　ibid. S. 29.

註32　Franz Werfel: Wir Sind, Neue Gedichte, 1817. S. 54.

註33　Franz Werfel: Die Dramen, 1. Bd. S. 39.

註34　短篇小説『大女（おおおんな）』の一節。この小篇の書かれた年代は不明だがが一九一五年かそれ以前と推定される（Franz Werfel: Erzählungen aus zwei Welten, 1. Bd: Krieg und Nachkrieg. 1948. S. 18.）

註35　短篇『カブリノヴィッチ』より引用。「一九一五年の日記より」と添え書きされ、ルポルタージュ風に書かれている。一九一四年六月にオーストリア皇太子を暗殺した犯人を筆者が実際に見たものかどうかは明きらかでない。サライエボがセライエボになっているのは創作であることをしめしたものであろうか（ibid. S. 23.）

註36　Franz Werfel: Die Dramen, 1. Bd. S. 40.

註37　短篇『狂気者の不敬の言』より引用（一九一九）（Franz Werfel: Erzählungen aus zwei Welten, 1. Bd. S. 49 ff.）

註38 鏡人の身体は得意なときには大きくふくれあがり、失意のときには小さく縮まるよう指定されている。

註39 Franz Werfel: Die Dramen. 1. Bd. S. 202.（なおこの版には明白に誤植と思われる個所が散見する。この引用個所でも二個所私の判断で訂正してある。）

註40 Soergel: Dichter und Dichtung der Zeit. Bd. II. Im Banne des Expressionismus. 1911/25. S. 306.

註41 一九六〇年一一月一八日附『デヤ・ツァイト』紙。以下数回にわたって連載された。（表題、Robert Neumann: Meine Freunde, die Kommunisten—E. E. Kisch u. F. Werfel als Revoluzzer in Wien.）

註42 『狂気者の不敬の言』参照。（Franz Werfel: Erzählungen aus zwei Welten. 1. Bd. S. 50.）

註43 Franz Werfel: Die Dramen. 1. Bd. S. 244.

註44 ibid. S. 247.