

Title	表現主義的人間 (二) : E・ パールラハ 『青いボル』 の場合
Sub Title	Expressionistic Man (II) : E. Barlach's Der blaue Boll
Author	宮下, 啓三(Miyashita, Keizo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1963
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.16, (1963. 10) ,p.93- 106
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00160001-0093

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 (二)

——E・パールラハ『青いボル』の場合——

宮 下 啓 三

一

エルンスト・パールラハについて(解説)

エルンスト・パールラハは、一八七〇年一月、北ドイツのホルシュタイン地方に生まれた。ウェーデル、ハンブルク、ギュストロウなど彼の生活舞台が彼の作品に「海の夕風が吹きぬける」(ウィリー・ハース)のような雰囲気をもたらした。

パールラハは彫刻家として世界的に名を知られている。木彫を本領とし、主として農民像を制作した。彼の彫刻作品は木塊特有の素朴な肌ざわりとあたたかみのある堅固さを持ち、長衣をまとった人物像のドラペリー(着衣法)はゴシック芸術のそれを思わせる。しかし、高度に単純化された構図と、幾何学的にかたどられた髪は、あきらかに現代的である。彼の人物像を^{註1}レームブルックの静的で繊細さにあふれた立像とくらべてみれば、その特徴はさらにはっきりみとめられる。吹きつける風にさからって、右手で帽子を、左手でひるがえるマントをおさえて歩む男(『嵐の日の羊飼』)。両手両足をひろげ、こころもち首を前方につき出して、なにやらを凝視す

る農婦（『荒野の女』）。彼の彫刻はダイナミックであるというばかりでなく、ドラマチックでもある。それはしばしば、共演者をもたぬ演技者の演技の一瞬をとらえたものとたとえることさえできるだろう。彼の人物はひとみをこらして見つめ、待ち受け、おそれ、たえる——なにを？ おそらくは、われわれの目には見えぬものを。ちょうど、彼の戯曲中の人物が、視覚的にとらえることのできないものをさがしもとめ、あるいはそういうものと闘かっているのと同じように。

パールラハはまた、木版画、石版画を手がける画家でもあった。そればかりか、特異な文体ゆえに他国語への翻訳は期待しがたいけれども、二十世紀ドイツ演劇史上に無視できない戯曲を提供した劇作家でもあった。彼の戯曲第一作『死んだ日』（一九一二）は、ゾルゲの『乞食』やコルンフェルトの『誘惑』などとならんで、いわゆる初期表現主義演劇^{註2}の第一線に立つものであった。クライスト賞を受けた『大洪水』（一九二四）や、死後に発表された遺作『ラッツェブルク伯』（一九三七完成、一九五一発表）をもふくめて、合計八篇の戯曲を書きのこした。周知のように造形美術と文学との密接な結びつきと相互の関係は表現主義の顕著な特色のひとつであったが、たとえばコシユカにとって劇作がしょせんは画家としての活動の副次的産物でしかなかったことを思えば、パールラハがさいごまで二筋道^{よしもな}をあゆみつづけたことは、やはり特記する価値があるだろう。

書簡集（一九六二刊）の編集者でパールラハのよき友人でもあったH・ジーカー^{註3}にならつて、パールラハの生涯を三幕の戯曲になぞらえながら、わが国ではまだ知られることのすくないこの人物を素描しておこう。すでに一八八九年に友人にあてた書簡^{註4}のなかで、彼は彫刻・絵画・文学の三つを自分の創作手段とする意志をしるし、事実その言葉にふさわしい多面的な創作活動をいとなんだ。しかし一九〇六年までの第一幕は、いわばほのぐらい舞台で演じられた修業と遍歴の場面であり、のちに小説断片『ゼーシュベック』（一九二〇に一部分を月刊誌に発表、一九四八刊）などで自画像ふう^{註5}に描かれた人物がしめすように、彼は虚無のまえに立って、あてもなく模索をつづけていた。「ながい板塀にそってあるきまわるが、いつかな出口が見あたらないように思われた。あまつさえ、その塀がぐるりと輪をえがいているのではあるまいかという疑惑の念にとらわれていた」（『ゼーシュベック』第一章^{註5}）。つとにリアリズムと自然主義に訣別してはいたが、芸術的行為の対象とすべきものを見出しかねて、不安・狐疑・ヒポコン德里^{註5}的な自己批判にわれとわが首をしめつけていた。だが、一九〇六年、短期間ではあったが、ロシアへ旅行したことが、彼のすべての創作面に決定的な転機をもた

らした。人間を、それも農夫や乞食の、いっさいの虚飾を剥ぎおとした人間の姿をまのあたりにして、彼は、仮象的存在の追隨者であることをやめ、偶然的形態を投げ棄てよう、と決意した。これからの彼は、心理主義・感覺主義からも断絶して、実存哲学的とも、あるいは別の観点からは形而上学的とも呼びうるテーマととりくむようになった。仮象の裏にひそむ人間の実相を追い求め、さらに人間の認識を超えたものへの探求をおこなった。遺作をのぞく七篇の戯曲——つまり、『死んだ日』から『よき時代』（一九二九）に至るまでの戯曲群——は、すべてこの実りゆたかな第二幕において生みおとされた。本稿でとりあげる『青いボル』（一九二六）もまた、この時期の産物である。これにつづく一九三三年から歿年までの五年余は、しかしながら、暗く沈鬱な第三幕であった。表現主義者たちのすべてがそうであったように、彼もまた全体主義的な第三帝国の暗雲下で自由な創作活動をさまたげられた。彼は一九三八年の秋に不遇のうちにさびしい死をむかえ、そして彼の作品もまた窒息せざるをえない運命にあった。

第二次大戦後、パールラハはあたらしい評価をうけることになった。彫刻家・画家としてはもとより、文学の領域でも、彼をカフカやトラークルらとともに現代文学の国際的な動向に寄与した作家と評する例さえみうけられる。^{註6} そのうえ、生前わずかに『自叙伝』（一九二八）が単行本として活字になったにすぎない彼の散文も、戯曲集（一九五六）について二巻の散文集（一九五八、五九）が刊行されると、ジャン・パウルの似た独特な文体と雰囲気をもつ散文家としても注目され、たかく評価されるようになった。^{註7}

註1 ウイルヘルム・レームブルック（一八八一—一九一九）ドイツの彫刻家。パールラハの人物像が、どちらかといえば、大地に根をおろしたような重量感をもち、一見あらけずりなたくましさをもつとは対照的に、古典主義的な輪郭をもち、のびる線をみせる裸体像を多く制作して、一九一〇年代のドイツ彫刻の両極をパールラハとわけあった。

註2 ここでは初期表現主義演劇とは、主として一九一〇年代、とくに第一次大戦前の表現主義的手法による演劇を総称し、ココシユカ、パールラハ、ヴェルフェル、コルンフェルトらのように、社会の特定なアスペクトに反抗する社会的主張を表面にもちださず、むしろミスティックな傾向の濃い作品群を包括している。

註3 Ernst Barlach : Frühe und späte Briefe, hrsg. v. Paul Schurek und Hugo Sieker, 1962, S. 87~88.

註4 一八八九年十二月十九日、ライオンホルム・ユーニー宛書簡 (Künstlerbriefe über Kunst, hrsg. v. Hermann Uhde-Bernays, 1963, S. 59.)

註5 Ernst Barlach : Das dichterische Werk in drei Bänden (von E. Barlachs Werk 2. Band, Die Prosa I, S. 356.

註6 W. H. Sokel : Der literarische Expressionismus, 1960, S. 9 u. a. 経験的なトランスクリプトの描写を「ト」らわぬ幻想的な抽象の方法を

用いたことをさす。人間の内にひそむデーモンのうながしによって生み出されるグロテスクな要素が、道化めいた喜劇味とふれあうときたうえは本稿の対象である「青いボール」の場合）、ベケットを予知させる舞台をさせる。(Vgl. Margret Dietrich: Das moderne Drama, 1961. S. 491.)

註ア　パールラハの散文についてはムシユクの二つの文章を参照せられたら(Walter Muschg: Von Trakt zu Brecht, 1961 所載の Ernst Barlach als Erzähler 及び ditto: Die Zerstörung der deutschen Literatur, 1958, 1961. 所載の Ein Opfer—Ernst Barlachs Briefe) 44 頁 シュン・ハールの文体との比較をおこなないながらパールラハの散文についてしるした箇所をフェヒターの論稿にみることもである (Paul Fechner: Ernst Barlach, 1957. bes. S. 114~123.)

二

きわめて大づかみな分類をゆるされるなら、表現主義の戯曲は二つの基本的なタイプをもつと言ってよからう。第一のタイプでは、主人公——多くの場合、作者自身と同一視できる人物——がはじめから終りまで舞台を占め、いっぽう現実の世界はしだいにその具象性をうしななって、非現実的なシンボルと化す。第二のタイプでは、中心人物が、種々様々な現代的アスペクトとして描き出された社会的現実——家庭・工場・戦争・革命など——と対決する。後者の場合主人公は自分の主張を社会に投げかけ、結局は挫折におわるか、あるいは訴えの力によって社会を变革しようとするか、いずれかの結末をとる。これら二つのタイプを両極として、二点をむすぶ線上に表現主義の戯曲作品の個々の座標をもとめることができる。

たとえば、前稿^{註B}でとりあげたヴェルフェルの『鏡人』は、分裂した二つの自我の相剋を主題にもつ、ミステイックな色彩の濃い作品で、とうぜん第一のタイプに属する。しかし、前稿で指摘したように、自我の分裂の問題は、すくなくともヴェルフェルのあの作品においては、個人の社会への関与のしかたにかかわる問題と切りはなして考えるわけにはいかない。つまり、自我ともう一個の自我との対立とならんで、個人と社会との対立もまた『鏡人』の劇的葛藤の基調をなしている。これに対して、パールラハの戯曲は、同じく第一のタイプに属するものではあっても、さらにその極点にちかい座標点の上にある。言いかえれば、それだけ個人対社会という対立関係のもつ重要性は稀薄である。パールラハにおいては、人間⇌個人に対立するのは、他の人間(対立者)ではなく、人間の日常的な生活

の次元を超越した存在としか呼びようのないものなのだ。表現主義者といわれながらも、パールラハがきわめて独特な世界を生み出している理由がここにある。

このころに、若いころのブレヒトの作品『パール』（一九二二）を思いおこしてみよう。主人公パールは、いかがわしい居酒屋に入りびたって、性的享楽、飲酒、女郎買いに日をおくり、ときには自作の詩を朗誦するような、「社会からみはなされた人間」である。ここに描かれた自棄的な無為徒食の生活、ニヒルでシニクな非社会的人間の生活の中に、ブレヒトは人間の純粹な存在を見出そうとした。これはなにも若いブレヒトにかぎったことではなく、多くの表現主義者たちが、狂人、犯罪者、のんだくれ、乞食など、社会からのけものにされた孤独な人間たちを描くことによって、日常的社會の慣習のヴェールをはぎとり、逆に多数者の慣習に馴らされた生活の空虚さを強調しようとした。狂気と酩酊の度合いが増すにしがって、この種の間人を疎外する社会はますます大きくふくれあがって、その嫌忌すべき実相を露呈する。こうして非社会的人間であるパールは、彼をとりかこむ社会を告発し、彼の生きる時代の現実を暴露する。この場合、パールに対立するものはもちろん社会であり、告発の対象もまた社会である。

いっぽう、パールラハの場合はどうだろうか。それ以前の自分のすべての作品と安んじて縁を切ることができる、とパールラハに告白させたほど、一九〇六年のロシア旅行は彼に大きな感化と芸術上の転機をもたらしたのであったが、この旅から帰って彼が最初に制作したのが二体の乞食像だった。旅の途次で目にした乞食の姿が、「天と地の間に裸のままにおかれた人間のシチュエーションを象徴するもの」と感じられたからであった。あるいはまた、『大洪水』の癩病人はジャッカルのような世間の人びと）の前に投げ出された野良犬にひとしい人間であり、また、『貧しい従兄弟』のイーフェルは、日常の生活に疑問をいだくことを知らない世人にひきくらべて、自分は彼らに同化できぬ人間であるとみているのだが、パールラハの場合、このような疎外する社会と疎外された人間という二元的対立を図式化することはあたっていない。なぜなら、パールラハの目からみれば、日常的社會に安住する人びともまた、意識こそしないが、本質的には「貧しい従兄弟」であり、「乞食」でもあるのだから。

ここにおいて、パールラハの発想は、『パール』の作者のそれとは明きらかにちがう方向をとる。個人と社会とは対立関係をうしなうて、ひとしい次元におかれる。そして、真の対立者は別のところにもとめられる。ちょうど『大洪水』の癩病人が、「おれは——お

れはあいつ(神)を忌み嫌う——ひところはおれ自身を忌み嫌ったものだが——今ではおれをこのようにした張本人であるあいつを忌み嫌う。あいつに唾を吐きかけてやる、あいつに襲いかかってやる」と叫ぶ言葉に象徴的にあらわされているように、対立者は神と仮称されるもの、いかえれば未知で到達しえないものの中に見出される。なるほど『死んだ日』や『大洪水』などでは、寓意的な素材ゆえに、パールラハは彼の二元論を構成する二つの対立者、つまり天と地、霊と肉体、精神と物質という相対立するものを、なんらかのかたちで舞台上に登場させることができないわけではなかった。しかし、『貧しい従兄弟』から『ゼデムント家の人びと』をへて『青いボル』にいたる一連の地的作品、つまり地上を舞台として物質と肉体とを操作する作品では、対立者の一方である天・霊・精神を視覚的に表現することは困難というよりむしろ不可能であった。

そういうわけで、パールラハの戯曲に登場する人物たちは、ヴェデキントが描き出す人物群像にも似て、いわゆる劇的対立をしめさない。『貧しい従兄弟』のイーフェルとジーベンマルクは、たしかに一方は実存を意識した人間として、他方は意識しない人間として、たがいに対照をなしているけれども、たとえば第八場の二人の対話を聞いても、葛藤と呼びうるほどの対立関係をもつとはいえない。対立ではなくて、むしろ人間の二つのタイプの対比であるにすぎない。さしあたり、これら二つのタイプのいずれが勝利をおさめて相手を克服するかということは副次的問題である。そして、肝要な点は、どのようにしてジーベンマルクの人間からイーフェルの人間に移行するか、ということにつきる。したがって、さいごにイーフェルが自殺したあとで、ジーベンマルクの許婚であったイーゼンバルン嬢が許婚から別れる決意をするとき、この戯曲の真の主人公が、実はこの女性であることがわかるのだ。イーフェルとの出会いを契機として、彼女は自分自身の存在の意義を、人生の真の意味を探しとめようと決心する。このような彼女の内的発展がはたして世俗的な意味での幸福を彼女にもたらすかどうかは、問われもしなければ答えられてもいない。無意識的盲目的にいとよんできた日常生活から脱却して、精神的な自我に目覚めるまでのプロセスこそが、この戯曲における基本テーマとなるのだから。

この基本テーマは『拾い子』(一九二二)をへて、『青いボル』にひきつがれる。この作品はパールラハの劇作中第六番目のもので、これに先行する彼の戯曲に共通するグロテスクな性格とミスティックな気分とを集約的に継承しているうえに、パールラハとしては珍らしく緻密に計算された構成をもち、劇作法の観点からみてもっとも成功した作品であるといつてよい。全体は七景よりなり、各

景の間にほぼ四時間ずつの時間の経過がおかれていたので、第七景は第一景の二十四時間後にあたる。内容の骨組みはべつだん複雑な筋の絡み合いをもつわけでなく、題名のしめすように、青いボルと緯名される男を主軸として筋がはこばれる。主人公ボルは強壯肥満の田舎地主で日常的な生活の単調なリズムに盲目的に身を委ねる、至極ありふれたタイプの市井人として登場する。楽天的な自信家で、美酒美食にうつつをぬかしている。「大地に縛られた」人間の典型であるボルが、相次ぐ不思議な体験を通じて、完全な変容をとげる。いいかえれば、ボルは自己の狭隘な存在をいましめる鎖をたち切つて、人間存在の精神的な意味をもとめる、あたらしいボルに生まれかわる。第七景を第一景より一日後の同時刻に設定することによって、昨日の古いボルと今日のあたらしいボルとのコントラストを鮮明に引き出そうとしているところに、作者の意図と技巧とをみとめることができる。

ボル、彼の太り肉な赤ら顔は、酒癖のため青味を帯びているので、俗に青いボルと呼ばれている。この人物の原型はすでに小説断片『ゼーシュベック』のはじめの部分に見出される。エルベ河をくだってハンブルクへむかう船上で、パールラハの自画像であるゼーシュベックはパン屋のブルルと呼ばれる肥満した大男に出会う。のんだくれて放歌するブルルをみてゼーシュベックは、「これが人間？これほどの狂暴性と爆発性を内にひそめたものが、ああして自分のいましめを破りすてられるものならば、やっぱり人間だったのだ。あたかも、神にむかつて激昂する幾十万の悪魔の叫声がこだまする音もさもありなんと思われた」と考える。度し難い醜怪さをブルルはことさら自分にひきつけたかのようにであり、歪んだ顔と、一切の聖なるもの・人間の品位などをかなぐりすてた姿を、ゼーシュベックにみせつける。歯をくいしばるその表情は、「われとわが首をひめて自殺をはかる人間の顔」であり、「醜怪さに対する不安を凌駕し義えさせるのはわずかに、われとわが身に対する嫌悪の念だけ」にすぎない。ゼーシュベックはこの男をみて、まるで自分の苦悩と罪とをパントマイムで演じてみせたように感じる。「この愛すべき不潔さの塊は、自分の不潔な精神性についての意識をもっているのだろうか？」^{註13}ゼーシュベックはブルルに対して不快な感情をいだきながらも、この男から目をそらすことができない。そこに人間の本性を見る思いがしたから。と同時にゼーシュベックは、ブルルになぶられるハネスいう中年男の、受け身一方の無気力なさまをみて、「人生と呼ばれるものが彼には似合っている。ちょうど汚ない襟が、就寝の直前になってもそれをとりかえようとしないう人間に似合っているように」^{註14}とも思う。これらの人物を侮蔑と、好奇とそれに若干の憐憫の情をもつてながめたゼーシュベックも、その夜ひとり

自分自身の立場をふりかえってみるにつけ、自分とても、おのれの生活力をどのように用いたらよいかも知らずにいることを今さらのようにさとする。ながい板塀の内側をぐるぐると歩きまわるが、出口がみつからず、まるで板塀の中に閉じこめられたのではあるまいかという不安の気持ちにおびやかされる。しかも、どのようにしてこの塀の中にはいりこんでしまったものかは謎であった。このような、ブルとの出会いを契機とするゼーシュベックの自省が、かたちをかえて『青いボル』にもちこまれていた。この戯曲のテーマがいわば主人公ボルが狭隘な生活の領域をとりかこむ板塀の中からの脱出口をどのようにして見出すに至るか、という点にあることを思いおこせば、青いボルはブルとゼーシュベック＝パールラハとのダブル・イメージの産物であることが理解できる——青いボル (Der Blaue Bol) とパン屋ブル (Bäcker Burr)、この二個の人物名が同じイニシアルをもっているのは、単なる偶然ではあるまい。

青いボルは、とある秋の朝、妻マルタとともに町に来る。買物や町長との相談事をおえてから晩に従兄弟ブルンクホルストと酒をつきあうつもりである。だが、妙なことから、この日はボルにとって運命の日となる。ボル自身にその予感がないわけではない。「あいかわらずうっすらと霧がかかっている——まんざらわるくないね、マルタ、え？ この拭き消された景色をみてごらん。すてたものではないね——霧のうしろには人が考えるより多くのものが隠れているかもしれないし、きまりきったこととはちがうことがおこるかもしれないからね……」^{註15}そして、第一景で二度、第二景と第四景で一度ずつ、ボルの口から次のような文句がくりかえし語られる。「大気の中にある、大気がはこんでくる、大気がはき出す (Die Luft hats in sich, die Luft hols her und die Luft gibts heraus)」ここに語られる三つの他動詞の目的語の es とはなにか？ 先行し照応する名詞をもたないこの代名詞はなにを意味しているのだろうか？ 目にも見えず、感じられもせずかわれわれの身のまわりに常に存在して、実現の時の到来を待っている、なんらかの可能性を意味しているのではないだろうか？

ともかくも、海に近い町のリアルな姿を背景にして語られるこうした言葉によって、ミステイックな雰囲気がかもされる。^{註17}その中日ごろなにごとにつけ磊落で楽天的なはずのボルは、なにがなし身中に妙な不快の念をいだいている。不快感の原因はさだかでない。なにか特定の原因であるならば、その原因を除去すれば解決もつこうが、ボルには「たしかに鹿を射とめて、銃を手に森へ駆けこんでみると、なにも見あたらない」^{註18}ような、漠とした生活の行きつまりが感じられているだけなのだ。

ボルはこうも言う、「地主ボルは、ボルが地主であるという事実に対して、なにができませんか？　かれは、かれが地主ボルになりたいと望んでいたかどうか、などと問われなかつた、ついで問われたためしがなかつた (Er ist ungerfragt, ungerfragt, ob er Gutsbesitzer Boll werden wollte)」^{註19}盲目的に人生の途をあゆみつづけてきた人間が、あゆみをとめて、いちど自身自身を客観化してみると、かれの眼前に自分の意志とはかかわりなしに形成された自分が立っているのを見出しおどろく。ここでボルが自分のことを語るとき、「私」ではなしに、「ボル」といい、「かれ」といっているのを聞きおとしはなるまい。つまり、無意識のうちに罪をおかした人間が、ある転機によって突然に自分の罪をさとして反省し悔俊する、というのとはちがっている。もしボルが罪を意識するとすれば、その罪悪感の対象は彼が盲目的な生きかたをしてきたことだけであつて、それ以外のなものでもない。自分自身に対するとらえどころのない忿激と不安の原因は自分自身以外にもとめようがない。ボルの生活態度は表面的 (社会的) にみてなら非難されるべきものではないのだが、不安な状態におちこんだことはボル個人にとって悪と感ぜられてゐる。自分が悪かつたのではないならば、しよせんは自分の存在そのものが悪の原因なのだ、という実存的な認識にまでちかづくのである。しかし、こうした状況から脱却する道はどこにあるのだろうか？

妻が買物のため店にはいつているあいだ、ボルは路上で、夫に追われる若い女をたすける。豚飼いの女房で魔女と綽名されるグレートは、おぞましい生活の単調さからのがれ出て変化をもとめようとしてゐる (第一景)。教会の鐘楼でのボルとグレートへの対話。グレートは家庭生活に我慢がならない。彼女にいわせれば子供たちの哀れな霊の泣き声^{たましい}がきこえる、霊が肉体の中で窒息し、母親の手によつて肉体の束縛から解き放たれたいと願つてゐる、という。呪うべき肉体に三つの霊を宿させた——つまり、三人の子供を生んだ——ことに彼女は苛責の念をいだいてゐる。彼女はボルに、子供たちをこの肉体の世界から完全にすくい出す——つまり、殺す——ための毒薬を所望する。彼女の懇望にあらがひかねたボルは、どつちつかずの口ぶりながら、毒薬の調達を約束する (第二景)。

あとを追う夫からのがれるために媚びをつかつてボルにすくいをもとめたグレートと、親切の報償をあてこんだ好色の金満家との間にかわされる形而上学的な対話。肉欲という形而下の動機に輻奏する形而上的な対話——リアリズムとミスティシズムの二重奏が、パールラハ独特の舞台をつくりあげる。自我に目ざめかけたボルは、グレートに対する欲望もさることながら、一方ではそれに由来し

ておこる一切の事柄に対して責任を負うべきことを自覚する。従来は無意識的に本能のうながしにしがたっていたボルを、いま「ねばならぬ(必然 MUB)」がみちびきはじめる(第三景)。

晩のあいびきの折に所望の毒薬を持参すると約束したものの、彼は手ぶらでグレーテのまえにあらわれる。ボルをひきとどめる心の声があつて、彼は毒薬の調達に真剣になれなかったのだ。グレーテは怒つて彼をつきはなす。グレーテは居酒屋の中にげこむ(第四景)。うつけた気持でとりのこされたボルはその夜を妻やその他の人びともにと、あるホテルで酒にひたる。これより先に靴屋がボルに、「手みじかにいえば、この人は主なる神御自身でしてね。ただの巡礼者に身をやつしてますが^{註20}」といつて引きあわせた見知らぬ紳士も同席する。悪魔の足をもつた奇妙な紳士の、しかも「永遠からの静かであつた美しい映像、弱々しい、ほとんど気づかれない、神の輪郭」をもつ紳士の言葉をきくうちに、ボルはふたたびグレーテに思いをはせ、馭者があらわれて帰りの馬車の支度ができたことをつげるとき、ボルは、彼女を悪魔の歯牙から救わないうちに帰ることはできない、と酒の酔いに熱しながら語る(第五景)。

グレーテが姿をかくした酒場は、亭主みずから「居心地のよい悪魔の厨房」と呼ぶように、ありきたりのそれではなく、いつのまにか真正銘の悪魔の酒場に、地獄の玄関口に変貌する。これまで多少ともリアリズムを保ちつづけてきたこの作品は、ここで一気に純粹にシンボリックな世界に飛躍する。小さな町の現実はゆらぎはじめ、夜の妖気とともに、天と地、悪魔と神、赤裸々な姿やグロテスクなものたち、また人間存在の悲喜劇など、一切をつつみこんだ世界の映像に変わる。グレーテはなかば夢、なかば酒の酔いによるファンタジーが生んだ幻覚の世界に身をひたす。酒場の客たちはテーブルをかこんでトランプに打ち興じている。亭主エーリアスは卓の下の赤々と燃える石炭をいれたたら、いに足をつつこんでいる。この地獄の住民たち——死者たち——の中にグレーテの子供たちの姿もみられる。子供たちをここへつれこんだのは他ならぬグレーテ自身だった。悪魔に化身したエーリアスは彼女に食べ物や火酒を与える。この火酒こそ、彼女が子供らに与えるつもりでいた毒薬である。それをのみほした彼女は体内の炭火に身も心も焼く。こうして淨罪火によって彼女は一種のカタルシスをうける(第六景)。

ボルは酒場にかけてつけ、グレーテを教会へつれこんで、彼女がふかい酔いからさめるまで、かたわらにつきそふ。朝が来て、グレーテは家へつれもどされ、ボルは妻とともに自分の地所へもどつていく。そこでボルは言う、*Boll mub? Mub? Also—will ich.*^{註21}

この日本語への翻訳不可能な言葉に止められるように、ボルは *Mitsen* から一步すすんで *Wollen* に自分の生き甲斐を見出す。与えられた境涯に身を任せ、与えられた規範にしたがうボルから、自分の意志の力で自分の生活に意義づけしようとするボルへの変化が完結するところで幕がおりる（第七景）。

あたかも第一景から第七景へかけての一昼夜の間になにごともなかったかのように、小さな町はふたたびもとの諧調をとりもどす。浮気草という名の貞潔な月の女神ダイアナの花によってではなく、人から正気をうばう強い酒の酔いからひきおこされた「真夏の夜の夢」はこうして朝をむかえる。パツクの言うように「ちよいと夏の夜のうたたねに垣間みた夢まぼろし——」かもしれないが、夢には夢でしかみられぬ真実があらうし、また現実という昼間のヴェールが真実をおおいかくしていないともかぎらない。じじつ、パールラハのグロテスクな「真夏の夜の夢」のねらいはそのような仮象のヴェールをはぎとってみせるところにあった。だからこそ、謎の紳士はこう語る、「われわれはみな同じ道をたどっている……詐欺師も、悪魔も、あなたがたと、すべての人びととともに、同じ道を。ボル氏のうつくしい行為をごらんさない。かれは魔女のために責任を負うておられる。かれの身内にも被覆をはねのけようとする回心の衝動が芽生えています。われわれはみな互いに、この深い意味合いにおいて、悪魔女の同輩であり、悪魔の兄弟なのです——」^{註22}と。

夢の中でみた地獄のヴィジョンが、じつは現実世界の抽象であるという比喩、そして神と名乗る人物が悪魔の世界を容認し、みずから悪魔特有の（メフィスト・フェレスのろばの足でこそないが）奇妙な足をもって人間世界を彷徨しているという逆説が、パールラハのこの戯曲を単なるミステリー・ドラマとはちがうものにして^{註23}いる。なるほど表面的に筋を追えば、この戯曲は宗教的な善悪の問題をあつかっているようにみえる。だが、今いちど『大洪水』を思いおこしてみるとよい。ノアとカーランの対比は、たしかにノアの善性とカーランの悪性とを明瞭に描き出してみせはするが、この作での本来の人間はノアでなくカーランであることは疑いない。彼は不信仰で淫乱な人間で、残忍で暴行をほしいままにし、他者の苦悩に対して慈悲の心をもたない。ついには盲目となり癩病となって死ぬ。しかし、内容と措辞を仔細に検討すると、ノアは結局は肉体にとられた人間としてしか描かれない、外面的な道德律に隷従する人間なのだ。いっぽうカーランは自分自身の体験を通して官能と衝動の支配から脱して、自分の「状況 (Beschaffenheit)」の本質を認識するにいたる。旧約聖書とはちがって、ここでポジティブにうつし出されているのは、あきらかにカーランなのだ。ここでもパールラハ

はふたたび逆説的にカーランを肯定しているように思われる。

よしんば漠然とではあってもボルが見出したもの、すなわち *Müssen* から *Wollen* への転回は、ある意味でドストイェーフスキイ的な問題と呼ぶことができる。つまり、自律的な意志、自由が問題になっている。ただし、ドストイェーフスキイが自由をゆるされた人間の悲劇、反逆的な自己肯定にまで至って結局は人間を破壊する狂激な自由の悲劇をわれわれに呈示しているのにくらべれば、パールラのあつかう自由の問題ははるかに素朴で単純であるようにみえる。「地下室の人間」の自由がドストイェーフスキイの自由の探究のいとぐちであったように、『青いボル』では地獄の玄関口のヴィジョンが自由への直接的な契機となっている。いっぽう、『青いボル』では、人間が（地獄への）墜落を通して強制的慣習的な世界の秩序から離脱した瞬間に暮がおろされる。ボルの到達した *Wollen* の次元で、彼の自由な意志がなにもたらすかは、知られずにおわってしまう。本質的な現実のヴィジョンからさめて仮象的な現実にはきもどされたボルが、*Wollen* を口にしながら、ふたたび自分の地所に帰っていくという幕切れにおいて、パールラの逆説とアイロニーが最もあきらかにあらわれているのではなからうか？

なるほどボルは、視覚的にとらえられぬ存在への *Will* をもつにいたった。だが、自分が宿命的に「大地に縛られた境涯」であることを認識したボルと、「大地に縛られない精神領域」への脱出を意志するボルとは、当然たがいに矛盾せざるをえないはずだ。二元論を構成するものうちの一方が霧のとばりに隠されて遂に漠たる可能性としてしか語られず、他方（「人間」）は対立者を見出せずに模索しつづけるままにおわるとすれば、霧のとばりのこちら側でこれから模索をはじめるボルの行く手にもあらたな内面的な葛藤がまちうけているにちがいないことは容易に推論できる。

『貧しい従兄弟』のイーフェルはこのような二元論を超越しようとして自殺をとげる。そして、ボルは？ 永続的な逆説の状態からボルはどのようにして脱け出るのか？ 弁証法を欠いた二元論には綜合が欠けている。とすれば、地獄に擬せられる人間世界で発せられたボルの人間性回復の宣言は、止揚される可能性を欠いた、むなししいテーゼにすぎないのではないだろうか。「大洪水」のカーランが、自己の本性を認識して、さらに高次の、無限な絶対者への回心をとげたとしても、ノアの洪水は容赦なく彼を押しながしてしまっただろう。

パールラハの一連の戯曲、それも一見オプティミスティックにさえ感じられる精神性の讃歌と呼べない戯曲が、右に示したような陰影をもっていることは、表現主義戯曲の全体的な傾向を思いあわせるとき、小さからぬ問題をわれわれに提起する。この問題は文体と技法とに不可分に結びついている。『青いボル』でみられるように、表現主義者たちにとっては、現実を表現することはもはや主たる問題ではなく、現実をのりこえ、肉体の目には見えぬ、ある世界に到達することが肝要な問題なのだ。そして、われわれの常識に反する語法が、視覚的な現実の相貌を変えてしまうことからはじまって、精神をなんらかの本体の方へ屈折させようとする。悟性ないし理性に還元しえない世界——それこそ彼らにとって真の現実の世界と信じられているのであるが——を顕現させることが当面の目的となった。そのためには日常的現実から脱出するための飛躍が必要であり、こうした飛躍があたらしい矛盾や逆説を露呈するが、その矛盾や逆説の解決はシュールリアリストたちにうけつがれていく。

註 8 「芸術研究」第十三号（一九六一）所載「表現主義的人間（二）——F・ヴェルフェル『鏡人』をめぐって——」（同誌六八～八八頁）

註 9 E. Barlachs Werk, Zweiter Band, Die Prosa I, 1958. S. 54~55.

註 10 *ibid.*, Erster Band, Die Dramen, 1956, 1959? S. 353.

註 11 *ibid.*, Zweiter Band, S. 342.

註 12 *ibid.*, Zweiter Band, S. 343.

註 13 *ibid.*, Zweiter Band, S. 344.

註 14 *ibid.*, Zweiter Band, S. 353.

註 15 *ibid.*, Erster Band, S. 387. (245) Deutsches Theater des Expressionismus, 1961, S. 133. 以下括弧内はこの戯典集における頁数を

示す。

註 16 *ibid.*, Erster Band, (1) S. 388 (S. 133), (2) S. 394 (S. 139), (3) S. 397 (S. 141), (4) S. 422 (S. 161)

註 17 パールラハの言葉は日常に語られるようなドイツ語とは全くちがっている。与えられた紙数の範囲内でパールラハの特異な措辞について詳述することは不可能なので、あえて本稿では文体に関する説明を避けたが、次の点は指摘しておく必要がある。パールラハ自身が一九三二年十月十八日、ツインマーマン宛の書簡で「登場人物はかれら自身が語るのであって、私の言葉を代弁しているのではなく、したがって、登場人物たちをいかに理解するかは、観者の感受性の如向による」としている。じっさい、登場人物たちの行動の意味も目的もあきらかにされぬまま日常性をはるかに超えた言葉がかたられ、現実のない世界が言葉によって造形されていくのである。

註21 91 E. Barlachs Werk, Erster Band, S. 392 (S. 137)

註20 Ibid., Erster Band, S. 422 (S. 161)

註19 Ibid., Erster Band, S. 455 (S. 187)

註22 Ibid., Erster Band, S. 431 (S. 168)

註23 神と称せられる不思議な紳士は土地登記所の吏員の服装で登場するが、「悪魔の足」をもた、ひっこをひいている。神と呼ばれる人物が悪魔の属性をもつ放浪者として描かれているところにバールラハの宗教がキリスト教的でないこととみられる事情の一端がうかがえる。じじじ、バールラハは多くキリスト教徒とこじあつかれる (Lothar Schreyer: *Christliche Kunst des XX. Jahrhunderts*, 1959年) といふが、他方では彼を純正なキリスト教徒と断言してはならない (Wilhelm Grenzmann: *Deutsche Dichtung der Gegenwart* 1959?, S. 240 頁)。

補註

右記の註に挙げられた書目以外のバールラハ関係の参考文献を次にしるす。

Carl Dietrich Carls: *Ernst Barlach*, 1958.

Willi Flemming: *Ernst Barlach—Wesen und Werk*, 1958.

Horst Wagner: *Barlach · Die Sündflut* (Das deutsche Drama II, hrsg. v. Benno von Wiese, 1960)

Paul Fechter: *Das europäische Drama, II, Vom Naturalismus zum Expressionismus*, 1957 (なか、この書にはバールラハについて特に一章設けられ、カイザー以上の頁数を与えられているのは興味おかし。

なお、バールラハの文体については、慶応大学の同僚である沼崎雅行氏の論稿『バールラハと言葉——戯曲『Der Graf von Ratzeburg』に関連して——』(『日吉紀要』一九六一年刊、一〇～二二頁)があることをしるして、氏の労作から得た示唆への感謝の意を表したいと思う。