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

Title	シュトゥルム・ウント・ドラングの戯曲： そのシェイクスピア受容のありかたと、若きシラーの劇作に見る特性
Sub Title	The drama of Strum und Drang, with particular reference to its acceptance of Shakespeare, and the genesis of the young Schiller's plays
Author	鵜殿, 博喜(Udono, Hiroyoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1977
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.36, (1977. 3) ,p.39- 52
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00360001-0039

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.

シュトゥルム・ウント・ドラングの戯曲

（そのシェイクスピア受容のありかたと、若きシラーの劇作に見る特性）

鵜殿博喜

（一）

シュトゥルム・ウント・ドラングの始まりは、一七七〇年のシュトゥラースブルクにおけるヘルダーとゲーテの出会いにあるとされている。しかしこれを演劇史上の一つのエポックとして考えるならば、ゲルステンベルクの『ウゴリーノ』が世に出た一七六八年に注目しなければならないであろう。なぜならレッシングによって演劇の天才と賞揚されたシェイクスピアは、ゲルステンベルクによって熱烈に讃美され、ヘルダーからゲーテ、そしてシュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちへとその熱狂が広がったからである。

一七七三年にゲーテの『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』、七五年にはクリンガーの『双生児』、レンツの『兵士たち』、七六年にはクリンガーの『混乱』（後に改題されて『シュトゥルム・ウント・ドラング』）、ライゼヴィッツの『ユーリウス・フォン・タレント』、ヴァーグナーの『赤児殺し』等、シュトゥルム・ウント・ドラング期の代表的作品と言われるものが陸続と生み出された。

劈頭を飾る『ウゴリーノ』は、時・所・筋の統一をもつギリシャ劇を思わせるほどの古典戯曲的結構を備えた作品である。全五幕を通じて場面の変化が皆無なのである。この作品と対極にあるのが『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』であると言えよう。五幕で場面数が五六もあり、極端に場数の多い劇構造になっている。この二つの作品が「シュトゥルム・ウント・ドラング演劇の二つの主要なタ

イプを代表している」[1]

ゲーテにシェイクスピアの偉大さを教え、同世代の詩人たちに感化を与えたヘルダーは理論的に明確なシェイクスピア評価をもっていた。彼はギリシャ劇とシェイクスピア劇の発生の違いをとらえ、双方を比較し合う愚を戒めた。「ギリシャには、北方には発生しえなかったような戯曲が発生した。ギリシャには、北方にはありえないものがあった。それゆえソポクレスの戯曲とシェイクスピアの戯曲は、ある点ではほとんどその名を共有することのない二つのものである」[2] それゆえ双方はそれぞれに最も自然な形で、最も高い水準に達したのであった。「シェイクスピアは、彼の世界的事件と人間の運命をすべての所と時にわたって転回させ、その所と時において今やその事件と運命が起こる時に、自然にもっぱら忠実でありえた」[3] そこで「およそギリシャ劇の模造品のうちで疑いもなくフランスでなされた以上に完全に考えられ作られた模造品はほとんどありえないことは疑う余地がない」[4]というフランス古典劇への批判が出された。従ってヘルダーにとって、今後のドイツ演劇はギリシャ劇の模造品にすぎないフランス古典劇の模倣ではなく、イギリスがシェイクスピアを生み出したように、ドイツ独自の演劇を生み出していかなければならないということになる。

このヘルダーに影響を与えたのがゲルステンベルクであった。後年シラーはゲーテから送られた作品を批評して、ゲーテに宛てて「特にこの作品は、ゲルステンベルクの『ウゴリーノ』に対してはなはだしい後退であるので二重に不幸です。なぜならあなたがもしかすると御存知ないかも知れないこの悲劇は、たとえ良い趣味の作品ではなくとも、非常に美しいモチーフとたいへん真実なパトスと本当に天才的なものを持っているのですから」[5]と書き送った。シェイクスピアに傾倒し、原文でシェイクスピアを読みこなすことのできたゲルステンベルクは、『ウゴリーノ』において人間の感情の描写に優れた才能を見せたが、これがシュトゥルム・ウント・ドラング期の作品に一つの方向を与えたと言ってよいであろう。ゲーテの「自然、自然、シェイクスピアの描く人間ほど自然なものはない」[6]という叫びは、ゲルステンベルクの「私はそれゆえ上述の原則、すなわち、シェイクスピアの作品は悲劇の観点からではなくて、道徳的自然の模写として評されなければならないという原則を繰り返す時、間違っていないと思う。もちろん情熱もこれに属する。そして私はシェイクスピアほど情熱において才能を持つことのできる人はいないと主張する最初の者である」[7]という言葉の延長上で考えるこ

とができるであろう。またレンツにとって「劇を作り上げることの大きな価値は、それゆえ常に関心を喚起し、偉大で真の個性を描ききり、そのあらゆる新しさで、わざとらしく不自然に陥らない状況を作り上げること」[8]にあった。そして「関心はあらゆるものがそれに従属されなければならない詩人の大きな主要目的である。ある性格を描ききらなければ関心が維持されない場合、それが必然的不可避的に時と所の変化を求めるとしたら、時と所は関心のために犠牲に供されることができるし、また供されなければならない」[9]のであった。このように見てくると、シュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちが様々な形式の戯曲を生み出したことが理解できるであろう。また当時にあって、シュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちの活動は、ドイツ独自の舞台を作るための一つの試みであった。ヘルダーが「我々はドイツ人に何か見るものを提供しなければならない。このためにはフランス人は必要ではない、しかしイギリス人はどうか、そしてシェイクスピアは、――そう、彼らは非常に多くの見るものを与えてくれる。しかし我々ドイツ人には、実際のところ余りにも多すぎるのである」[10]と述べて視覚的要素の多すぎることを拒否した時、彼はドイツ独自の舞台の可能性を意識していた。

ゲーテが書いた『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』は画期的戯曲であった。それはこの作品がダブルプロットの構造を持っていたからであった。シェイクスピアを称えたレッシングも、熱狂的な傾倒を見せたゲルステンベルクも結局実際の劇作では筋の統一を保持していた。ゲーテにおいてはじめてダブルプロットの作品が実現したのであった。『詩と真実』によれば、『ゲッツ』はゲーテが非常に熱心に資料と取り組んで、その結果出来上がった作品であった。そして「誠実なゲッツ・フォン・ベルリヒンゲンの彼自ら書き記した生涯は私を歴史的な取り扱い方へと駆り立てた。そして私の想像力は著しく広がり、私の戯曲形式があらゆる舞台上の制限を踏み越えて、生きた出来事にますます近づこうとした」[11]　素材を歴史的に扱う時、ゲーテにとってダブルプロットは全く自然な手法であった。そこにはゲーテの新しい歴史認識があった。

この作品の主人公はもちろんゲッツであるが、それに対立する側としてバンベルクの僧正とワイスリンゲンが登場する。物語はこの二つの側の筋が平行して展開される。第一幕の冒頭で、ゲッツとバンベルクの僧正との対立が双方の者たちによって明らかにされるが、しかし物語の展開は決してこの二人を真正面から対決させていない。事実バンベルクの僧正が登場するのは、第一幕に一度、第二

幕に二度の計三度しかないのである。それに対してワイスリンゲンは、第一幕に二度、第二幕に四度、第三幕、第四幕にそれぞれ一度ずつ、第五幕に三度と、計十一回の登場を数える。登場回数から見れば、当然ワイスリンゲンが一方の筋の担い手となるわけであるが、しかしそこには単にそう言いきれない問題がある。というのは、バンベルク側の筋の進展には、ワイスリンゲンよりも妖婦アーデルハイトがより多く関わっていると見ることができるからである。ワイスリンゲンはこのアーデルハイトに色仕掛けで誘惑され、翻弄され、思いのままに動かされる。つまりアーデルハイトに操られる人間である。これと同じことはワイスリンゲンの小姓であるフランツにも言える。やはりアーデルハイトに弄ばれるのである。第三幕でアーデルハイトの魅力に取り付かれて以来、ワイスリンゲンの行動の裏には絶えずアーデルハイトの見えざる力が働いている。この力に促されて、ワイスリンゲンはゲッツ攻撃へと向かうのである。それゆえこのようなワイスリンゲンはゲッツの真の敵ではない。そこでは人間と人間の動的な関係が失われているのである。しかしそれでも第四幕でゲッツがワイスリンゲン側に捕えられ、謹慎を言い渡された所までは、双方の筋は目に見えぬ糸で結ばれているように展開してきた。だがゲッツが農民戦争に巻き込まれる第五幕はどう考えたらよいであろうか。ゲッツが死ぬのは農民戦争に巻き込まれたことが原因である。それはゲッツの筋だけの帰結である。一方ワイスリンゲンは第五幕で、アーデルハイトに抱き込まれたフランツによって毒殺されてしまう。一方の筋を担うゲッツともう一方のワイスリンゲンは、相互の関わりなく死んでいくのである。このように見てくると、この作品はゲッツの物語とワイスリンゲンの物語が共存しつつ、しかもそれぞれが独立した筋の展開を見せて、それぞれの結末にたどり着いたような印象を受けるのである。ではなぜこのような結果になったのであろうか。恐らく一つには、アーデルハイトという人物そのものに要因があると見ることができるであろう。『詩と真実』の中でゲーテは「私はアーデルハイトを愛すべきものに描こうと努めるうちに、自ら彼女に惚れ込んでしまい、私の筆は思わず知らず彼女にのみ捧げられ、彼女に関する興味が増大し、そうでなくとも終りの頃はゲッツは活動を中止させられ、そして不運にも農民戦争に戻ってくるのであるが、芸術上の束縛を脱して新しい分野に従事しようと考えた著者の立場上、魅力的な婦人がゲッツを押しのけたことはなにより当然のことであった」[12]と述べている。アーデルハイトに問題があることはゲーテにとってやむを得ぬことであった。アーデルハイトは外部世界の影響下に置かれている

のではなく、自ら自分の世界を持った、シュトゥルム・ウント・ドラング特有の主我主義的な人物なのである。ワイスリンゲンを僧正側に引き入れようとした時、彼女はゲッツに対立しようという明確な意志でしたのではなかった。彼女の行為は全く自己中心的なのであり、自律的なのである。このようにしてアーデルハイトがワイスリンゲン側で果たす役割が大きくなればなる程、ゲッツとワイスリンゲンの対立関係は弱くなり、二つの筋が最後まで十分な展開を見ることができなかったのである。それはつまりアーデルハイトがゲッツとの繋がりを何ら持っていなかったからであった。ゲーテは入念に物語の展開の仕方について考えをめぐらしたであろうが、しかし一人の人物を特に重みをかけて描いたために、二つの筋の絡み合いを十分に現出させることができなかった。『ゲッツ』のように他のシュトゥルム・ウント・ドランクの作品と比較して、戯曲構造から言えば際立ってシェイクスピアと近似の関係にあると見える作品の中に、シュトゥルム・ウント・ドラング独自の刻印を明確に見て取ることができると思われる。

シュトゥルム・ウント・ドラングの先鞭をつけたゲルステンベルクの『ウゴリーノ』は『ゲッツ』と全く対極的構造を持っていたが、それにも関わらず、人物の描写において本質的に同じものを持っていた。自己の内面的感情がすべての中心にあるのである。作品においては、物語の開始からすでにある感情が定まっていて、それが最後まで持続するということである。環境や他者に自己の感情が依存することはない。人と人、人と外部世界の動的な関係によって物語が展開することはないのである。

『ウゴリーノ』はダンテの『神曲』から題材を取ったもので、塔に閉じ込められた主人公ウゴリーノと三人の息子たちが餓死していく凄惨な物語である。ヘルダーが『ウゴリーノ』を評して、「対象と人物たちは終始同じである。感情の種類も一貫している。つまり精神上の迫害者に対する憎しみ、不幸な家族相互の愛、同情、共通の苦しみ、絶望である」[13]と述べているが、感情の種類こそ異なっても、このように感情が変化しないで持続することがシュトゥルム・ウント・ドラングの特質の一つなのであった。また更に注目に値することは、シュトゥルム・ウント・ドラングの第一番目の作品である『ウゴリーノ』において、筋の優位が覆されていることである。つまり全幕を通して一つの状況の描写に終始している。ウゴリーノと息子たちが幽閉されるまでの過程は無視されたのである。人間相互の葛藤は等閑視され、その葛藤の後の状況の描写のみになっている。

この『ウゴリーノ』に最も近い作品としてクリンガーの『双生児』を挙げることができる。この作品の登場人物は計八人で、『ウゴリーノ』の四人に次いで少ない。場面の変化も極めて少なく、時も限定されている。この戯曲は父親と同名の息子グエルフォが、長子と女性の問題をめぐって兄に対して敵愾心を持ち、結局最後には兄のフェルディナンドを殺害してしまう物語であるが、終始このグエルフォの感情が戯曲全体を貫いている。グエルフォは苛立たしくなる程同じような内容の質問を発する。第一幕第二場で医者のガルボを呼びつけて、「我々二人のうちどちらが先に光を見たのか、グエルフォか、フェルディナンドか」[14]と問い、第三場では母親のアマーリアに向かって、「おれはグエルフオの家の出ですか？ちがうでしょう？母上は騎士のグエルフォを物笑いになるように生んだのでしょう」[15]と詰問する。第四場では父親のグエルフォとアマーリアを相手にして、「おれは聞いてしまった、それでおれの魂は震えている。――おれはグエルフォの息子ではない。おれはグエルフォの呪いが私生児グエルフォにふりかかるのを聞いたのだ」[16]と言い、第三幕第二場では再び母親に向って、「あなたの息子のうちだれが長子ですか？・・・この質問に答えて下さい、母上・・・あなたの息子のうち長子はだれですか」[17]と問い、更に第四幕第五場で、兄のフェルディナンドを殺害した後従兄弟のグリマルディに告白する。「おれはあいつが長子の権利を渡そうとせず、娘をよこそうとしなかったから殺してやったのだ、打ち殺してやったのだ」[18]第五章の最終場でも父親に対して、「あいつはおれから長子の権利を盗んだのだ、おれをだめにしたのだ、そしてあんたたちが！ あいつはおれからそこに青ざめて横になっている娘を盗んだのだ。おれはあいつがおれのものをよこそうとしなかったので打ち殺してやったのだ」[19]と自己主張を繰り返す。

この戯曲には弟が兄を殺害する場面はない。視覚的場面が省かれて、グエルフォの主我主義的感情の高まり、その激しさのみが伝わってくる。その感情は終始一貫し、全幕を通して、長子の問題と兄の婚約者カミラをめぐる欲望が貫いている。このグエルフォもシュトゥルム・ウント・ドラングの典型的な人物である。他者との葛藤によって新たな筋の展開を見せることはないのである。ただグエルフォの抱く感情を中心にしてまわりの世界が動くにすぎない。

『ユーリウス・フォン・タレント』もやはり兄弟間の争いを扱ったものであるが、『双生児』とは異なって、争点は女性のみであ

る。物語の概要は、二人の兄弟ユーリウスとグイドーは美しい娘ブランカと結婚したいと望んでいる。兄のユーリウスは愛情を持ってブランカを求めるのであるが、グイドーはそもそも女性を愛することのできない男で、兄への対抗心、矜持からブランカを求める。しかし父親は二人の息子の争いを静めるためにブランカを修道院に入れてしまう。それはまた家柄の低いブランカを家の嫁としては認めることができないためでもあった。しかしユーリウスはブランカへの思いを絶ち切ることができず、修道院からブランカを連れ出して、二人きりで幸せな生活を営もうと考える。しかし友人のアスペルモンテはユーリウスの考えを理解できず、計画を中止させようと働きかける。兄弟同志の話し合いは何の実りももたらさず、ユーリウスは修道院へ行ってブランカの思いを確かめる。弟のグイドーは再び態度を硬化させ、修道院の近くで遂にユーリウスを刺し殺してしまう。ブランカは死体のところに駆け付け、父親はグイドーを兄弟殺しとして裁き、自ら手を下す。

この作品は『双生児』とは異なった兄弟関係を現出させた。『双生児』では、弟のグエルフォのみに描写の重点が置かれ、二人の兄弟が対決して筋の展開を押し進めるということにはならなかった。これに対して『ユーリウス・フォン・タレント』では、第一幕第二場、第三幕第二場、第三場で、ユーリウスとグイドーがそれぞれ独自の主張を持って対峙しているし、第四幕第六場では弟が兄を殺す場面も登場する。戯曲のスタイルとしては、視覚聴覚両方に訴えるバランスのとれた構造になっていると言えよう。しかし人間の固定した感情を描くということにおいて、これまで見てきたシュトゥルム・ウント・ドラングの主人公たちのように、ユーリウスとグイドーにも同様のものを見てとることができる。ユーリウスは愛にすべてを賭ける青年と言えよう。彼はブランカを得ることに腐心する。ユーリウスの固定した感情とは愛するということである。第三幕第三場の兄弟の会話の場面でグイドーが「しかしいいですか、私が自分の要求を断念すれば、兄さんもまた、いつかはあの娘を自由にしてやろうという考えを断念しなければいけないのです、そうしようじゃありませんか、また兄弟になり、息子同志になりましょう」[20]という身勝手な提案をするとユーリウスは、「おまえは間違っている。一体おまえは情熱が気まぐれ同様簡単にやめることができ、愛は鎧のように着たり脱いだりできると思っているのか？　そうだとも——そうだとも——愛する者は愛したいのだ、それだけだ」[21]と反論する。この二人の感情、つまり愛するという感情と兄に負けたくな

いという感情は終始一貫し、対立するのであり、その結果が兄弟殺しに至るのである。このように見ると、この二人もシュトゥルム・ウント・ドランクが生み出した人間類型に当て嵌まるであろう。

以上見てきたように、シェイクピアを崇拝したゲルステンベルクがシェイクスピアから学びとった道徳的自然の模写は、シュトゥルム・ウント・ドランクの詩人たちに影響を与えた。『ウゴリーノ』と対極的構造を持つ『ゲッツ』でさえ、『ウゴリーノ』と共通のものを持っていたのであった。そして更にシュトゥルム・ウント・ドランクの戯曲の特徴として、葛藤による筋の展開よりも内面の感情の表白や固定した感情を持った人間を描写する方に力点が置かれたのであった。

(二)

シラーは年代的にも地理的にもシュトゥルム・ウント・ドランクから離れていた。シラーはヴュルテンベルクの小さな町マルバハに生を受けたが、「ヴュルテンベルクは当時文学的な点において控え目な役割を果たした。宮廷の絶対的な権力と華美の発展と民衆の敬虔主義的な信心深さがそれぞれに芸術生活を狭めていた。それはシラーの成育にとって、天才たちのそれとは異なった前提を作った」(22) ヴュルテンベルクはライプチヒのように市民文化を育成する大都市がなく、相変らず宮廷文化が支配していたため、バロックの名残りがあった。つまりシラーは古い世界の中で育ってきたと言えよう。シラーが新しい文学に眼を開かれたのはカール学院に入学してからのことである。ゲーロー・フォン・ヴィルペルトのシラー年代記によれば、シラーは入学一年目にクロップシュトゥックの『頌詩』と『メシアス』、ゲルステンベルクの『ウゴリーノ』、『ゲーテの『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』を読み、二年目に入るとゲーテの『若きウェルテルの悩み』と『クラヴィーゴ』、四年目にはアベル教授によってシェイクスピアを知り、特に『オセロ』から情熱の葛藤を知った。それからヴィーラント・エッシェンブルクのシェイクスピア散文訳を読んだ。この年の読書はシェイクスピア、クリンガーの『双生児』、ライゼヴィッツの『ユーリウス・フォン・タレント』、ミラーの『ズィークヴァルト』、ミュラーの詩、ゲーテの『シ

ュテラ』であり、翌年はミュラーの『ファウストの生涯』、次の年はヴィーラント、ルソー、ヴィンケルマンの『古代芸術史』、レッシングの『ラオコーン』、ヘルダーの『人間性形成のための歴史哲学異説』などである。[23] このようにシラーの読書傾向を辿ってみると、シラーは当時の新しい文学の重要なものはほとんど読んでいることがわかる。シラーはカール学院という閉塞された場所で、時代の新しい空気を十分に呼吸することができたのであった。

『群盗』が世に出た後、一七八三年にラインヴァルトに宛てた書簡の中で、「もしかすると彼（シラーの従兄弟）によって、私はドゥルリー・レーン劇場（ロンドンの当時最も有名な劇場の一つ）で市民権を得るかも知れません。なぜなら私はそうでなくてもイギリス人の師匠を模範にして教養をつけたのですから、ドイツ人よりもイギリス人の趣味に近づくことを望んでいるのです」[24]と書いた。シラーはロンドンで『群盗』が上演されることを期待していたようである。ということはシェイクスピアの向うを張ろうという気持ちがあってのことと思われる。

『群盗』は『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』と同様ダブルプロットの劇構造になっている。すなわちカールの筋とフランツの筋が相互に交わることなく第四幕まで続く。具体的な舞台は、フランツ側はフランケン州にあるマクシミリアン・フォン・モールの居城であり、カール側は転々と居所を変えてザクセン州の国境、ボヘミヤの森、ドナウ河畔である。この戯曲はフランツのたくらみによって幕をあける。フランツが最初に使う手段は手紙である。シラーは初期の作品において、つまり『群盗』、『たくらみと恋』、『ドン・カルロス』において作劇術としてよく手紙を使った。特に『ドン・カルロス』では、物語の必要な展開には必ずと言ってよい程手紙という手段が用いられた。つまりこれはシラー愛好の手法なのである。フランツの用いた偽の手紙は筋の展開に決定的な役割を果たした。まず第一幕第一場で偽の手紙は老モールを悲嘆の底に突き落とす。フランツは更にもう一通の手紙を用いる。続く第二場で今度はカールがその手紙によって全くの絶望状態に陥る。こうしてフランツの筋とカールの筋は冒頭の二つの場面において、その進む方向が決定されてしまう。すなわちフランツはモールの城主へ、カールは盗賊の首領へと。このように手紙という小道具を使って、別々な筋をそれぞれに発展させる手法は巧みである。このような作劇術はシュトゥルム・ウント・ドラングの作品には見られぬものである。このよ

うにして第四幕に至るまで二つの筋は平行線を描いて進行する。

フランツはカールに対して対立意識を持っているが、フランツの筋においては老モールとアマーリアがフランツと敵対関係になる。またカールの筋ではシュピーゲルベルクがカールに対立する。このように各々の筋の中に対立関係が生じるのである。この戯曲では人間と人間の動的な関係が筋の発展に大きく寄与している。第一幕第一場、第三場で、老モールはフランツの奸計に掛って凋落の運命を辿るが、アマーリアに対しては失敗する。老モールは悲しみのうちにも依然として生命を保ち、フランツは早く絶命にまで至らせたいと願う。ここでフランツはもう一つのたくらみを練る。ある貴族の私生児ヘルマンを使ってこの二人に決定的な打撃を加えようと試みるのである。すなわちカールは死んだという偽の情報を吹き込む。このたくらみは見事功を奏し、老モールはあわや絶命というところまでいき、フランツは城主になる。だがアマーリアはまだフランツの手に落ちない。さて第三幕第一場で良心の呵責に耐えかねたヘルマンはアマーリアにカールと老モールの存命を告白する。こうして成功したかに見えたフランツの奸計は次第に崩れていくのである。最後にフランツは家僕のダニエルを使って老モールの息の根を止めさせようとするが、第四幕第三場でダニエルはカールに出会う。ダニエルの言葉の中に弟フランツの陰謀を悟ったカールは、初めて自分が罠に落し入れられたことに気がつく。「きたない手口だ！ 天よ、地獄よ、あなたではない、父上！ きたない手口だ！ このきたないやり方で人殺しになり、盗賊になったのか！ あいつにたばかられたのだ！ おれの手紙を改竄し、差し押えたのだな」[25] 怒ったカールはフランツを捕えさせようとするが、フランツは自殺してしまう。カールは自分の罪を悔い、司直の手に自らを委ねる。

『群盗』の主人公はカールである。しかしフランツはどうであろうか。フランツには狂言回しのようなところがなくもない。主人公であるカールの行動に方向を与えるのはフランツであるし、老モールとアマーリアを落し入れ、結末に向かっての筋の展開をさせるのもフランツである。またたくらみのために手紙を二度、人を一度使って筋の進行を促すところも狂言回しのような印象を与える。しかしフランツを単に狂言回しと見るのは早計であろう。フランツは実際にはカールと老モールに対立する存在である。独白の中では自分の悪行の弁解を試みている。フランツの悪行にはフランツなりの理由があるということである。それゆえフランツはただ悪行でもって

筋の進行を促す狂言回しではなく、一方の筋を担うべき人物と考えた方がよいであろう。

カールとフランツの独白は群を抜いて多い。主人公であればこそであろうが、しかも回数の上ではフランツの方がカールよりも多いのである。しかしフランツの独白とカールの独白ではその性質は全く違う。フランツの独白はその悪人ぶりを遺憾なく発揮して、いやが上にもフランツへの憎悪が掻き立てられる仕組になっている。フランツの行動の残虐ぶりを考え合わせると、フランツの悪人ぶりが一層強調されてくるのである。これに対してカールの独白は内面の苦悩、感情の激しさを表わしたものである。このような独白の性質の相違は人物の性格の相違を当然規定する。フランツの悪人ぶりは徹底している。兄を絶望へと落し入れただけではなく、父親を無情にも死に至らせ、兄の恋人を手に入れようとする。これまで見てきたシュトゥルム・ウント・ドラング的人間はなるほど兄弟殺しはした。しかし父親を殺そうという者はいなかったのである。つまりフランツの悪人ぶりは比類がないのだ。それに陰謀のために色々な手段を使っていることも独特である。ある争点をめぐって自分の感情に忠実になり、その感情をただストレートに出して目的を達しようとしたシュトゥルム・ウント・ドラングの登場人物たちと異なり、フランツは余りにも狡智に長けている。このように見てくると、フランツはシュトゥルム・ウント・ドラング的人間とは別なタイプに属すると言えるのではなかろうか。

『群盗』は『ゲッツ』同様ダブルプロットの構造を持っているが、『ゲッツ』の場合は前述したように二つの筋がそれぞれ独自の結末に至る。しかし『群盗』の場合は第四幕でカールがフランツの陰謀を知り、それによってカールの筋とフランツの筋は一つに重なって結末に至る。それはカールとフランツが異なった場所でそれぞれの筋を形成したにもかかわらず、手紙という手段によってカールの筋が動かされ、その結果二つの筋は見えない糸で結ばれたようになり、結局二人のそれぞれの敵対意識がはっきりとなったからである。『ゲッツ』の場合にはこのような筋を担う者同志の明確な関係がなかった。こうしてダブルプロットという観点から見た場合『群盗』と『ゲッツ』の相違は明らかになるであろう。

シラーは『群盗』の序文で、「この作品はそれにしても劇作品という制的に入れてしまうことなく、また舞台で上演する際の疑わしい利益を欲しがることなく、言わば魂の最も奥に隠れた働きを捕える劇的方式の長所を利用する劇的物語としてのみ受け取って欲し

い」[26]と述べ、また「しかし後に、ただ戯曲的技法だけが、舞台上での具体化を度外視しても感動的にしてかつ教化的な文学のあらゆるジャンルにも勝ってすぐれた価値を持つものである、ということがわかったのである。・・・戯曲的手法は我々にその世界をいわば現在のものとして示し、様々な情熱や心の最奥の密やかな動きを人物自身の表白において描くので、叙述的文芸に較べてそれだけ一層強烈な作用を及ぼし、生き生きとした直観として歴史的認識よりも力強い。・・・シェイクスピアが我が物としていた戯曲の純正な精神、つまり演劇の真の精神は小説や叙事詩よりもより深く魂を掘りおこし、より鋭く心に切り込み、より生き生きと教えるものであるということ、そして我々に文学のこのジャンルを特に推奨するためになんらかの具体的な見せかけは全く必要ないということは従って真実である。だから劇を書くつもりはなくても、ある物語を戯曲風に取り扱うことができる。私がここに書いたのは戯曲的小説であって、劇場用の戯曲ではない[27]」と書いた。このような言葉だけから判断すると、シラーは舞台を意識に入れないで、ただ読むために『群盗』を書いたことになる。しかし実際は『群盗』は遥かに劇的なのである。二つの筋を巧みに動かす技法、盗賊たちの集団的な扱い方、歌、フランツの悪人ぶり等々はただ書物の中にだけ押し込めておけばよい戯曲とは異なる。

シュトゥルム・ウント・ドラングの作品には劇的要素の乏しいものが多かったが、それは感情を描写することに重点を置いたがためであった。しかしこれまで見てきたように『群盗』には、筋の運び方について、登場人物の型について、劇的な要素について、シュトゥルム・ウント・ドラングの戯曲群とは別なものがあった。このことは両者の関係について更に考察の余地が残されていることを意味するのではあるまいか。

注

(1) Manfred Wacker: Schillers ‚Räuber' und der Sturm und Drang. Stilkritische und typologische Überprüfung eines Epochenbegriffs. Goppingen 1973. S. 108.

(2) Herder: Sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan. (以下SW). Berlin 1877～1913, Bd. 5, S. 209 f.

(3) Ibid. S. 226.

(4) Ibid. S. 213.

(5) Schillers Briefe in zwei Bänden, hrsg. v. den nationalen Forschungs-und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin (Ost) und Weimar 1968, Bd. 2, S. 241.

(6) Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. (以下 HA) Hamburg 1956, Bd. 12, S. 226.

(7) Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Klaus Hammer. Berlin (Ost) 1968, S. 175.

(8) Ibid. S. 322.

(9) Ibid. S. 322.

(10) SW Bd. 2, S. 233.

(11) HA Bd. 9, S. 570.

(12) Ibid. S. 571.

(13) SW Bd. 4, S. 310.

(14) Sturm und Drang, Dramatische Schriften. Plan und Auswahl v. Erich Loewenthal und Lambert Schneider. Heidelberg 1963, Bd 2 S. 73.

(15) Ibid. S. 78.

(16) Ibid. S. 81.

(17) Ibid. S. 107.

(18) Ibid. S. 117.

(19) Ibid. S. 122.

(20) J. A. Leisewitz: Julius von Tarent, hrsg. v. Werner Keller. Stuttgart 1969, S. 41.

(21) Ibid. S. 41.

(22) Manfred Wacker, S. 17.

(23) Schillers Leben und Werk in Daten und Bildern, hrsg. v. Bernhard Zeller, Frankfurt am Main 1966, S. 65～70.

(24) Schillers Werke: National Ausgabe, hrsg. v. Julius Petersen und Hermann Schneider. Weimar 1956. Bd, 23, S. 98.

(25) Ibid. Bd. 3 S. 99.

(26) Ibid. S. 5.

(27) Ibid. S. 243 f.

(右に挙げた以外の主要参考文献)

(1) Sturm und Drang. Hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte im Volkseigenen Verlag Volk und Wissen. Leitung: Klaus Gysi. Berlin (Ost) 1958.

(2) Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen, hrsg. v. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm, Darmstadt 1972.