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

Title	モノローグ小論 : Fr. シラーの後期ドラマを中心に
Sub Title	Der Monolog in Schillers Spätwerken
Author	新倉, 重美(Niikura, Shigemi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.56, (1990. 1) ,p.63- 82
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00560001-0229

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.

モノローグ小論

——Fr. シラーの後期ドラマを中心に——

新倉 重美

I. ドラマの題名・主人公・モノローグ

『群盗 (Die Räuber)』の主人公は，果してその題名通り盗賊たちなのであろうか。

『群盗』の主要テーマが，当時の作家たちによって盛んにとりあげられた兄弟間の確執・兄弟殺しである，というのは定説であり，またこれに対しては異論もないだろう。従って，『群盗』の主人公，あるいはもう少し範囲をひろげて，『群盗』において主要な役割を演じる人物の名を挙げるとすれば，まずカールおよびフランツのモール兄弟であり，次にこの二人の争いの一原因となるアマーリアの三人が挙げられることになり，盗賊たちではない。

このように，ドラマの題名とその実質的な主人公ないし主要人物が必ずしも一致はしない，という現象は，何もシラーに限って見られるものではない。例えば，クリンガー (Friedrich Maximilian Klinger; 1752-1831) の『双生児 (Die Zwillinge)』は，やはり兄弟間の確執・兄弟殺しをテーマにしており，『群盗』にも影響を与えたと言われてきた[1)]。ところが，『群盗』の場合とは違って，今度はここに双子の兄弟フェルディナンドとグエルフォのカミラをめぐる不和・対立という図式をすぐさま当てはめることはできないように思える。というのも，兄フェルディナンドは弟のグエルフォに対して敵意を抱いているどころかむしろ好意的でさえあり，カミラにしても，二人のうち兄の方を愛しているとはいえ，『群盗』のアマ

ーリアとは違ってグエルフォに対する嫌悪感などは持っていないからである。そしてとりわけ，肝腎のフェルディナンド殺害も幕間で処理されてしまっており，他の登場人物の心に重くのしかかる得体の知れない不安といった形で暗示されはするものの，はっきりとそれが告げられるのは第四幕4場のグエルフォのモノローグにおいてである。むしろ，グエルフォの一方的で偏執狂的ともいえるこだわり，激情ばかりが強調されている。従って，『双生児』では，全ての場面で（場面に登場していない時でも）グエルフォが筋を支配しており，他の登場人物は彼の引き立て役にすぎない。さらに，その筋も彼自身の中に読み取れるものであり，彼の心の揺れ動きであって，このドラマは本来グエルフォの心理劇（Seelendrama）である，という解釈[2]の方が的を射ていると言える。

話を『群盗』に戻して，この三人のモノローグに注目してみると，『群盗』における全モノローグ数の約7割をこの三人が語っている。さらに，その中に占める三人のモノローグ発話回数の比率は，フランツ7：カール6：アマーリア4（語数の比にすると，アマーリアを1としてカール3.4，フランツ5.3となる）になっており，ここに明らかにアマーリアをめぐってのカールとフランツの兄弟間の争いという構造が反映されているように思える。もちろん，モノローグにも様々な種類があり，十把ひとからげに扱うわけにはゆかないが，この三人のモノローグに関しては，質的にも量的にも他の人物のそれを圧倒している。

『双生児』の場合にも同じような現象が見られ，グエルフォ中心の構造は，モノローグを語る頻度に忠実に表れている。つまり，全部で7つあるモノローグのうち6つがグエルフォの語るものであり，あとの一つは彼の近くにあって彼の考えを暗い方へ導くグリマルディのもので，フェルディナンドやカミラは，結局一度もモノローグを語る機会を与えられないのである。

単純に考えても，モノローグを語る話者は大抵の場合舞台上に一人きりであり[3]，観客の視線はその話者に集中する。これに加えて，モノローグでは話者の本音が語られるという暗黙の了解が舞台と観客の間に成立して

いるため，ここで話者の思想なり感情なり心の葛藤などが語られれば，それらは真実ゆえの説得力をもって観客の心に訴え，話者に対する共感・同情あるいは反感・嫌悪を呼び起こす。一方ではまた，ここで話者の計画や決心が語られる場合には，次に起こる筋の展開を予告し，行動を動機付けることにもなる。モノローグのこういった効果を考えれば，主要登場人物により多くこれを語る機会が与えられるのは，まことに当然のことである。『双生児』はグエルフォの心理劇だからこそ，彼はモノローグによって心中をさらけ出す必要があるのだ。

II. モノローグと筋の展開

後期ドラマの中で，前章において考察したような，ドラマの主人公ないし主要登場人物とモノローグの関係が最もはっきりしているのは，『オルレアンの乙女 (Die Jungfrau von Orleans)』である。

このドラマの主人公は，題名通りオルレアンの乙女，すなわちジャンヌであり，「ジャンヌの祖国救済の使命が序幕ですでに明らかにされ，どの幕もその目的を追って，最後にいたってその使命が実現される。女主人公の運命と行為はこの枠のなかに取りいれられ，彼女の祖国救済の使命が外面的には筋を動かしながら，内面的には彼女の可憐な心情，確信，自我の分裂とその純化が興味の中心をなしつつこの，二つの要素がたくみに劇を盛りあげていく」[4)]。そして，彼女の使命が語られ，これから先の筋の展開が暗示されるプロローグ4場および，彼女の自我が分裂してこの使命を全うすることが危うくなる一方で，同時に最後の幕切れを決定付ける第四幕1場で彼女は，実に効果的なモノローグを語っている。後者については次章で別の視点から考察するとして，ここでは前者についてもう少し詳しく検討してみよう。

このモノローグは，4つの場面から成るプロローグの最後に位置している。1場では，ジャンヌは一言も言葉を発しないが，彼女に対する姉たちの語りかけや抱擁の動作によって，その存在が印象付けられる。2場の冒頭でも，父親が彼女に語りかけるのだが，やはり彼女は口を閉ざしたまま

であり，やがて父親とレーモンの二人だけの会話になってしまう。といっても，二人の話題の中心はジャンヌであり，父親がうさんくさい娘だとなじればレーモンが彼女の良い所を弁護するというようにして，両極端の意見を持った二人の目を通して彼女の姿が描き出されてゆく。3場になってベルトランの登場，もっと直接的には彼の持って来た兜がきっかけとなってジャンヌは初めて口を開き，最初はほんの一言二言質問を発する程度だったのが，次第に言葉数も増えて4場のモノローグへと続くのである。従って，徐々に主人公であるジャンヌに焦点が絞られてゆき，完全に彼女に焦点が合った所でこのモノローグが語られ，常に「ジャンヌへ」という方向性を持って構成されてきたプロローグ全体を締めくくることになる。モノローグの重要な性質の一つに完結性があり[5]，それゆえ特に中間の幕切れで好んで用いられるのだが，シラーの場合こういった使われ方をしている例は実に少なく，後期ドラマではこの他に『ピッコローミニ父子 (Die Piccolomini)』第三幕のテクラのモノローグを数えるだけである[6]。

ところで，このジャンヌのモノローグは，上述のような仕方でプロローグを締めくくる以外に，もう一つ別の機能を持っている。既に述べたように，このモノローグの内容は彼女の使命についてであり，使命を果すために故郷を捨てる決意であって，ドラマ全体との関係から見れば，これから始まる筋の展開をある程度予見させ，また彼女の行動を説明し動機付ける機能をもあわせ持っている。つまりこのモノローグは，プロローグの結びであると同時に，まさにここから『オルレアンの乙女』のドラマが始まるのである。ドラマを構成する基本的な台詞はダイアローグだが，劇的(ドラマチック)な状況がまだ成立していないドラマの冒頭などは，モノローグないしモノローグ的な台詞にあつらえ向きの場所なのである。

『メッシーナの花嫁 (Die Braut von Messina)』第一幕1場の，メッシーナ公妃イザベラの台詞はその一例と言えよう。舞台上には彼女の他にメッシーナの長老たちがいて，彼らに話しかけるという仕方で彼女が語るため，この台詞はモノローグとは言えない。といっても，彼女が長老たちの語った言葉を引用する箇所はあるものの，彼らは全く口を開く機会を持た

ない，いわゆる「無言役」である。この手法はしかし，フランス古典主義のドラマが常套手段としていた「腹心 (Vertraute)」とも少々異なる[7]。イザベラの台詞からも，彼女と長老たちの間に「心から信頼できる (vertraut)」ような関係が存在していないのは明らかであり，また後のコーラスの言葉によれば，彼女を含めた支配者の一族は，メッシーナの土地の者たちにとっては「よそ者」なのである[8]。むしろここで思い出されるのは，モノローグをできる限り自然に語らせようとしてレッシング (Gotthold Ephraim Lessing; 1729-81) の用いたテクニックである。例えば，『エミーリア・ガロッティ (Emilia Galotti)』第一幕には奇数場ごとに公爵のモノローグが置かれているが，1場では机の上に積み上げられた書状が，5場ではエミーリアの肖像画が，公爵にモノローグを語るきっかけを与える装置として用いられている。そして，公爵の語る一連のモノローグがそうであったように，イザベラの台詞も結局，長老たちに話しかけるという体裁をとりながらドラマの前史を報告して，これからの展開について予備知識を与える導入の機能を持っており，長老たちはやはり彼女が台詞を語るためのきっかけにすぎないように思える。

以上検討してきた二つの例（そのうちイザベラの台詞は厳密な意味ではモノローグと呼べなかったが）はともに，ドラマの展開についてある程度の見通しを与える働きをしていた。このように，筋の展開との関係から見た場合，注目すべきモノローグがさらに二つある。『メッシーナの花嫁』第二幕1場のベアトリーセのモノローグと，『ヴァレンシュタインの死 (Wallensteins Tod)』第一幕4場の，ヴァレンシュタインのあの有名なモノローグである。

ベアトリーセのモノローグは観客に，イザベラの「大切な宝物 (ein teurer Schatz)」[9] とドン・マーヌエルの言う「ドン・マーヌエルの許嫁 (Don Manuels Verlobte)」[10] が全く同一人物のベアトリーセ自身であるという確信を抱かせ，さらに，ドン・ツェーザルが捜している「行方の知れぬ女 (die Verlorene)」[11] もまた彼女ではないかと推測させる。つまり観客は，これまでに与えられた情報を整理して，二人の兄弟が同一の女性，し

かも彼らの妹を愛してしまうという，このドラマの根幹をなす悲劇的状況をすでにこのモノローグから予見することができるのである。もちろん劇世界内のベアトリーセ自身は，自分の置かれているそういった状況については全く知らない。ドン・マーヌエルとの愛に生きてゆこうと語り，ひたすら彼の来るのを待つベアトリーセの姿は，このような知識の格差のために，観客にとっては一層悲劇的に見えるのである。

ヴァレンシュタインのモノローグは，ある意味ではジャンヌのプロローグ4場のモノローグと極めて似た位置に置かれている。

『ヴァレンシュタインの陣営 (Wallensteins Lager)』では，まず彼の陣営の様子が描かれ，彼の率いる軍の一番末端の兵士たち，町民，農民などが登場し，彼らの話題として ヴァレンシュタインのことが語られる。『ピッコローミニ父子』になると焦点はもっとずっと絞られて，ヴァレンシュタイン直属の軍人たちが中心に据えられる。ヴァレンシュタインが信頼していたオクターヴィオ・ピッコローミニは，実は皇帝からの勅書により当分の間の指揮権を与えられており，秘密裡にヴァレンシュタインの部下たちを離反させようと画策する。一方で，イロを中心としたグループは，偽の誓約書によって軍人たちに反皇帝の同盟を結ばせようとたくらむ。ヴァレンシュタイン自身まだドラマの中心に出ては来ないものの，部下たちのこういった行動は，はっきりとせずにどちらともとれる曖昧な態度を示す彼の優柔不断に原因がある。そうこうしている間に，彼がスウェーデン軍に送った密使が捕えられ，証拠書類とともにウィーンの皇帝のもとへ送られるという事件が起こった。もはや一刻の猶予もならなくなったヴァレンシュタインが語るのが，このモノローグである。ここに至って焦点は完全にヴァレンシュタインに合い，彼がドラマの前面に出て来るのである。

ゲーテはこのモノローグを「この作品の軸 (die Achse des Stückes)」と呼んだが，「軸」とは文字通りには 回転運動を 引き起こす 中心である。それでは今，このモノローグを中心にして 回転するものは何かと言うと，ヴァレンシュタインの運命であり，このドラマの筋である。「もはや自分の思い通りには出来ないのだろうか。好きなようにあと戻りはできないの

だろうか」[12]，「なんという違いだろう，勇気に駆られるがままに大胆な行為を夢見ていたこの俺が，今は，我が身を守る必要からいやおうなしにその行為を強要されるはめになるとは。必然の姿は厳格だ」[13] という彼自身の言葉から明らかなように，彼にはもはや自由に選択し自由に行為する可能性は残されておらず，彼の運命はただ破局を目指して急速に展開してゆくばかりである。従って，ドラマ全体の展開の中に位置付けて見れば，このモノローグはペリペテイアを宣言するものと言えよう。

シラー自身述べているように[14]，『ピッコローミニ父子』までは発端部であり，『ヴァレンシュタインの死』から(そして筆者の見解からすれば特にこのモノローグから)本当の意味で『ヴァレンシュタイン』のドラマが始まるわけだが，その時既に彼の運命は下り坂を転り始めており，行きつく先は破局しかないという所に，ヴァレンシュタインの悲劇性が象徴されている。

> この劇作家(＝シラー)は，多くの場合，モノローグをドラマの筋ときわめて密接に関連させて用いた[15]。

『群盗』について言われたこの言葉は，以上の考察から，彼の後期ドラマにもそのまま当てはまる。もちろん，『群盗』のフランツのモノローグ(例えば，父親の死期を早める方法をあれこれと考え出す第二幕1場のモノローグ)のように，筋の展開に積極的にかかわり，次に来る展開を用意して筋を動かしてゆくような例はあまり見られない。しかし，単に幕間を埋め合わせるとか，場面と場面の橋渡しをするだけの機能しか持たないようなモノローグはほとんどなく，大部分のモノローグがドラマの要所で語られている。それゆえ，モノローグをかいつまんで見てゆくだけで，そのドラマの太い骨組みや性格は理解できると言っても過言ではなかろう[16]。また，ドラマの内容に踏み込んで解釈してゆく時にもモノローグは重要な手掛かりとなり，場合によっては新しい解釈を発見する糸口ともなるはずである。ここでは，『メアリ・スチュアート (Maria Stuart)』を例にとって，モノローグに着目しながら一つの読み方を示してみよう。

このドラマのテーマは，とらわれの身でありながらもその魅力によって男たちを味方につけるスコットランド女王メアリと，彼女に対する生殺与奪の権利を持ち絶対的優位に立ちながらも，そういったメアリの力によって自分の王位が危うくなるのを恐れ不安に思うイングランド女王エリザベスの，両女王間の内的・心理的葛藤であるとする見方は間違ってはいない。ところが，第三幕1場，フォザリンゲイの城館の庭で束の間の自由を享受するメアリがその甘い歓喜・恍惚とした心情を押韻詩行で語るという，リリカルで感動的な場面はあるものの，彼女はモノローグを語る機会を一回も持たない。これに対してモノローグを語るのが，モーティマー (2回) であり，レスター (2回) であり，エリザベス (2回) である。

モーティマーはエリザベスを憎み，メアリを熱烈に愛している。その様子は次章で検討する彼のモノローグによく表れている。彼女を救い出すことは，当初は単なる使命にすぎなかったのだが，いつの間にかそれ以上の感情が彼の心に芽生えていた。レスターもやはり，エリザベスに重用されたいと思う一方でメアリに心ひかれるのを押さえることができず，メアリを救済する措置として両女王の会見の機会を作ろうと努力する。エリザベスに関しては上述した通りである。そしてこの三者は，第三幕4場の両女王会見と決裂の決定的な場面の後，三様の運命をたどることになるのである。

モーティマーは，メアリに燃える思いを告白した後，彼女を救出する計画が露見し，レスターの裏切りにもあって自殺する。レスターは，エリザベスの信用をつなぎとめたはいいが，自分のことを許して死刑に赴くメアリの高潔な態度に自責の念を禁じえない。第五幕10場のモノローグは，そういった彼の心境を描き出している。とりわけ後半は，目ではなく耳を通してメアリ処刑の立会人になった彼がその様子を逐一報告するのだが，わずか数語の短文，あるいは文の断片をダッシュ (Gedankenstrich) で結びつけてゆく手法で，死刑執行の張りつめた雰囲気ばかりか，聞き耳を立てるレスターの心中もダッシュの間に窺うことができる。一方エリザベスは，第四幕10場のモノローグで，「私を打ちのめす不幸の名はすべてメア

リ・スチュアート!」[17] と言って，自分の悩みや苦しみの一切がメアリに起因するという結論に達し死刑執行のサインをしたものの，「山の上の大気のようにひろびろとした解放感を味わう」[18] ことはできず，第五幕11場のモノローグで自ら告白するように，心の不安は増す一方となる。

本来ならば結末か結末近くに置かれてよい両女王の会見と決裂の場面がすでに第三幕に置かれ，しかも，上述した全部で6つのモノローグのうち5つがこの場面よりあとに語られて，それぞれの複雑な胸中を明かすのである（もっとも，第三幕8場のモーティマーの短いモノローグは，あまり重要とは言えないが）。以上を考え合わせれば，『メアリ・スチュアート』でシラーが描きたかったのはむしろ，メアリをとりまくこれら三人の人物の心的葛藤・行動そして運命ではなかったか，という読み方も十分可能であろう。

III. モノローグの韻律形式

前章では，主に筋の展開との関係から，後期ドラマにおけるいくつかのモノローグについて考察してきた。本章では，さらにいくつかの重要なモノローグをとりあげ，主に形式的な側面から，個々のモノローグがどのように組み立てられどんな効果をあげているのか，検討してゆくことにする。その際に手掛かりとなるのは，やはり，プロローグ4場のジャンヌのモノローグである。

このモノローグを印象深いものにしている要因としては，前章で指摘した位置の他にその特殊な詩形が考えられる。『オルレアンの乙女』で用いられている詩行は94.7%がブランクヴァース（Blankvers；押韻しない5脚の弱強格詩行）だが[19]，このモノローグは最初の8行を除いて残り42行は全てエンデカシラボ（Endecasillabo；韻を踏んで用いられる5脚の弱強格詩行）で書かれており，また特に11-50行は5つのスタンザ（Stanze；普通エンデカシラボ詩行8行から成り，ab ab ab cc という脚韻構造を持つ詩節）を形成している。スタンザは元来イタリアの叙事詩の詩形で，17世紀にドイツに入ったものだが，「何かあらたまった趣きがあり，重く，も

のものしい感じの内容に対してしか用いられない」[20]。神の使命を負ったジャンヌが厳粛な心情を語るには，この詩形はまさに最適であり，形式と内容が完全に一致しており，ヴィーラント (Christoph Martin Wieland; 1733-1813) をして「私は，ドイツ語で書かれたこれ程完全なものを，これ程美しいスタンザを，思考とイメージと言葉が，美しい曲調のリズムと，非の打ちどころなく規則的でしかも自然な韻の中で溶け合うこれ程純粋な調和を，見たことがない」[21] とうならせた。

同じくジャンヌの第四幕1場のモノローグを例にとり，韻律形式とその変化，それが生み出す効果，内容との関係について，さらに詳しく検討してみよう。

このモノローグは，韻律形式の変化によれば，下記のように全部で5つの部分に分けられる。

	行数	韻律形式
(1)	1—24	エンデカシラボ，スタンザ3つ
(2)	25—33	4脚，ヤンブス (Jambus; 弱強格)，押韻
(3)	34—46	4脚，トロヘーウス (Trochäus; 強弱格)，一部押韻
(4)	47—64	ブランクヴァース(最後の一行を除く)
(5)	65—96	4脚，トロヘーウス，一部押韻

(1) は，前述のスタンザ3つから成り立っている。第1スタンザで語られる内容は，ランスにおける戴冠式当日の町や人々の様子であり，もともと叙事詩の詩形であったスタンザが用いられていることに違和感はない。しかし，これを語っているのが第三者的な人物ならともかく，ジャンヌ自身であるというところに問題がある。本来ならば人々の中心にあって喜んでいるはずの彼女が，どこかあらたまったスタンザで語るところに，第3スタンザで自ら告白する「しかし私は，この偉業を成し遂げた私は，皆の幸せにも心が浮き立たない」[22] という，彼女の置かれた実に皮肉な立場が映し出されている。そしてその理由は，彼女の語る通り，「男への愛情がおまえの心をむなしいこの世の快楽の罪深い炎で乱してはならない」[23] という神命に背いて，敵方イギリスのライオネルに心ひかれているからなの

である。これはまた，第三幕10場でライオネルを殺せなかった理由付けにもなっている。

さて，(2) は，フライターク (Gustav Freytag; 1816–95) の5分割法になぞらえて言えば，上昇 (Steigerung) にあたる。ここからジャンヌの自問・自責が始まり，それに対応して詩行は，同じヤンブスだが4脚に変わる。5脚から4脚への変化に，彼女の感情が次第に高ぶってくる様子が窺える。そして，この感情は，(3) でクライマックスに達する。詩脚がここではトロヘーウスに変わっており，さらにト書きによれば，このモノローグの始まりから舞台裏で聞こえていたオーボエとフルートの音楽が，この箇所で「優しく甘美な旋律」[24] に変わり，ライオネルへの思いを煽り立てる。ところが，間をおいた後 (4) に入ると，一転してブランクヴァースに戻る。既に述べたように，ブランクヴァースはこのドラマの基本となる詩行であり，その詩行に戻ることが，彼女が感傷的な気分から醒めて現実へ戻ることに対応している。ここでジャンヌは幾分冷静になり，神命に背いたことをはっきり「自分の罪」と認める。(5) になるとまた4脚のトロヘーウスに変わり，例のフルートの音がまたしても響き，羊飼いをやめて剣をとったことへの後悔，よりによって自分を選び出したマリアに対する告発が始まる。

以上のように，この96行のモノローグは，さながら五幕もののドラマのように厳密な構想をもって組み立てられているが，それを支えているのが的確な韻律形式の使用・変化であり，また舞台裏の音楽の効果である。

神命を守れずにライオネルを愛してしまい，その愛ゆえに罪を負うというのは，善悪を知りアダムとの愛ゆえに楽園を追われたイヴである。だが，このモノローグでジャンヌは，愛を禁じるというそもそも人間の本性に反するような神命に背いたことを「自分の罪」と認めることによって，結局はイヴと対照的なマリア型の女性，あるいはマリアその人へと高められることを決定的にする。『オルレアンの乙女』の幕切れは，まさしくマリアの被昇天であるが，この幕切れは，既にこのモノローグで用意されているのである。もともと神の声を素直に聞くことのできた，マリア型の女

性であるジャンヌの心に，神に不従順なイヴの側面が顔を出して彼女の自我は分裂するが，結局はマリアその人のように昇天してゆく，という彼女自身の内面のドラマの頂点が，このモノローグなのである。そういった彼女の心の揺れ動きが韻律形式の揺れにも反映し，あるいは逆に後者が前者を支持して，実に印象的なモノローグとなっている。

韻律形式の多様性という点では，『メッシーナの花嫁』第二幕1場のベアトリーセのモノローグもまた興味深い。

1-24行はスタンザ3つから成るが，最初の2つのスタンザにより，人里離れた所でひたすらドン・マーヌエルが来るのを待つ彼女の不安・恐れが語られ，そういった不安・恐怖から3つ目のスタンザになると，単調ではあったが穏やかだった尼僧院での生活を捨てて俗世へ足を踏み入れたことへの後悔がわいてくる。このドラマでは，「海」ないし「波」のモティーフが繰り返し登場するが，いずれの場合も，浮き沈みの激しい波乱に満ちた俗世を表すメタファーとしてである。それゆえここでも，ドン・マーヌエルを待つ彼女の眼前に開ける海は，彼女が身を投じた俗世の象徴として，彼女に不安を覚えさせ，後悔の念を抱かせるのである。

25行目から，詩脚はアナペースト (Anapäst；弱弱強格) に変わる。自責の念から来る自問がおこなわれ，脚数は大きく変化し，韻も踏んだり踏まなかったりといった具合に乱れ，揺れ動く彼女の心を反映している。特に35行から39行にかけては，愛する人ドン・マーヌエルに対する頓呼法 (Apostrophe) によって，はやく自分の前に姿を見せて不安を取り除いてほしいと呼び掛け，彼女の感情はここで最初の頂点に達する。40行目の「果たして私はあの方に身を任せるべきではなかったのかしら」[25] から，彼女の心は少々平静さを取り戻し，再びスタンザで自分の過去，ドン・マーヌエルと出会った時の様子などを語り，彼との恋に生きてゆこうと決心する。

72行目から彼女の感情はまた高まってゆくが，その様子は，ドン・マーヌエルへの頓呼法，5脚から4脚への詩脚の変化，a-a-a-b-b と踏む積み重ね韻 (Haufenreim) など，形式上の変化にも如実に反映されている。

「私はあなたのために生きる，これだけ知っていれば十分！」[26] で再び頂点に達した後，ト書きを境にして77行目から今度は4脚のトロヘーウスに変わる。またしても不安が頭をもたげるが，今度は前に打ち明けられたものより程度が激しい。韻の乱れは別にしても，トロヘーウスの持つ下降的な印象，「ますます深く (immer tiefer)」，「ますます荒涼として (immer öder)」，「ますます重く (immer schwerer)」という「ますます...(immer＋比較級)」の効果が[27]，重苦しくなってゆく彼女の気持ちをよく表現している。

そして，この不安はさらに別の不安を呼び起こす。それは，前王の葬儀の際，見知らぬ若者(ドン・ツェーザル)の燃えるようなまなざしに触れた時の不安である。これは，次の場でドン・ツェーザルが実際に登場することを暗示してもいる。「耳を澄まして」[28] というト書きの後，てっきりドン・マーヌエルが来たものと思った彼女はまた別の詩形で語り，最終的には，はやる心を象徴するような2脚のヤンブスで締めくくられる。

この他にも，モノローグではないが，前に指摘した『メアリ・スチュアート』第三幕1場，フォザリンゲイの城の庭でメアリが，縛を解かれて自由になった喜びを韻を踏みながら語り，乳母のケネディが無韻で語る場面や，『オルレアンの乙女』第二幕6場でモントゴメリーが，同8場でジャンヌが主に6脚の無韻詩行でモノローグを語る場面も見逃せない。いずれにしても，シラーが多様な韻律形式を意識的・意図的に用いていたことは，例えば，1799年9月3日付ゲーテ宛の手紙の，『メアリ・スチュアート』について書かれた次の箇所からも明らかである。

> 私は，『メアリ・スチュアート』の中で，状況に応じてより自由に，あるいはむしろより多様に，韻律形式を使用し始めます[29]。

その『メアリ・スチュアート』第二幕6場のモーティマーのモノローグでは，韻がとりわけ効果的に用いられている。

モーティマーはメアリを救出しようと着々と計画を進めているのだが，エリザベスに偽りの忠誠を誓う。だまされたエリザベスは，彼につい本音

をもらす。つまり，彼女は，メアリが生きている限り自分の王位が常に脅かされていて，夜もおちおち眠れない。死刑執行の命令を下しさえすればよいのだが，かと言って自分が率先して彼女を殺したと国民に思われたくもないので，できれば自分の知らない間に彼がメアリを亡きものにしてくれたらいいのだが，と暗にほのめかす。このエリザベスとの対話に続いて彼はモノローグを語るのだが，韻を踏んで語る時と無韻で語る時がある。この区別は，そのまま内容の相違に対応している。彼は，エリザベスに対する嫌悪感を頓呼法を用いてかなり強い調子で語る時，そしてまた，自分が今気乗りのしない役目を果たさなければならないことを説明する時には無韻で語る。しかし，話がメアリのことになると，急に韻を踏み始めるのである。彼はメアリを心の中で神聖化しており，それを恍惚とした状態で語るのだが，これに韻の効果が加わって，甘美な詩情をかもし出している。

『ヴァレンシュタインの死』第四幕12場のテクラの短いモノローグにおいても，これと似たような現象が見られる。愛するマックスの死を知らされたテクラの心は，彼の遺体が安置されている聖カトリーン寺院へと駆り立てられる。その気持ちを説明している出だしでは，マックスのことに言及する際に三人称 (er) を用いて無韻で語っているが，次第に気持ちが高ぶってくると，マックスに対する頓呼法に変わり(従って，er から du に人称代名詞も変わる)韻を踏み始める。しかも，わずか十数行の間に，交叉韻 (Kreuzreim) → 抱擁韻 (Umarmender Reim) → 対韻 (Paarreim) といった順序で，脚韻の主要な3つのパターンが登場し，彼と出会った頃の天国にでもいるような幸福な日々の回想が語られるのである。

韻の効果についてまとめてみると，次の2点が指摘できるだろう。第1に，無韻から押韻への変化によって，観客の注意が喚起され，内容に対する関心が高められる。第2に，特に脚韻によって2つの詩行が結びつけられることで，既に一度喚起された感情が再び覚醒されることになる。以上の効果によって，語り手の感情・心情は何倍にも増幅され，聞く者の心に訴えかけてくるのである。

ここで再び，プロローグ4場のジャンヌのモノローグに戻ることにしよう。スタンザを成さない（あるいはこれを韻のない不完全なスタンザと見做してもよいが）最初の10行では，他のモノローグにもしばしば見られた頓呼法，すなわち「呼び掛け」がその不足分を補って効果をあげている。頓呼法はモノローグでよく用いられるが，その呼び掛けの対象がこのジャンヌのモノローグに見られるように山々，牧場，谷，草原といった，空間的に大きなひろがりを持ったものへ向けられる時，「俳優の口から発せられた言葉は，劇場空間と同化して，観客に対する迫力と化す」[30] からである。同じような頓呼法の顕著な例は，例えば『群盗』第四幕1場，久し振りに故郷へ帰って来たカールのモノローグに見られる。

さて，頓呼法はまた，モノローグの長さを確保する要因の一つにもなり得る。というのも，頓呼法により，モノローグはいわゆる「ダイアローグ的」な色彩を帯び，多少長くなっても観客の注意を引き続けることができるからである。この頓呼法と前述の韻の効果が実にうまく利用されている例が，『ウィリアム・テル (Wilhelm Tell)』第四幕3場，キュスナハトへ通じる谷あいの道で代官ゲスラーを待ち伏せるテルのモノローグである。このモノローグは91行にもなる長いものだが，下表のように全部で9つの段落に分かれている。

	行　数	頓呼法	最後の2行押韻	最後の2行の文法的完結性とその内容
(1)	1— 8	代官	×	○ （代官殺害の決意）
(2)	9—17	代官	×	○ （　〃　）
(3)	18—30	代官	○	× （　〃　）
(4)	31—37	代官	○	× （　〃　）
(5)	38—49	弓矢	○	○ （　〃　）
(6)	50—62		○	○ （　〃　）
(7)	63—75	子供	○	× （　〃　）
(8)	76—84		×	○ （　〃　）
(9)	85—91		×	× （　〃　）

このように，(9) 以外の各段落は，最後の2行が文法的に完結した文になっているか，そうでない場合はその2行だけ韻を踏むといった仕方で，

それぞれ形式的に完結した独立の単位になっている。この形式面での完結性はまた，それぞれの内容の完結性を反映している。(1) から (4) は，いずれも代官ゲスラーを相手にとった頓呼法で，あるいはゲスラー殺害の段取りを，あるいは自分を毒蛇のように変えてしまった代官の責任を，あるいは息子に向かって矢を射なければならなかった時の気持ちなどを述べながらも，結局最後の 2～3 行で代官殺害の決意が確認され，宣言されて締めくくられている。(5), (7) はそれぞれ自分の弓矢，子供たちを相手にとった頓呼法だが，やはり最後は上述のような内容で終っている。(6), (8), (9) も全く同様である。このテルのモノローグは，あれかこれか式の選択を強いられた心の葛藤を描写するものではなく，あれこれと考えをめぐらせてある結論へ到達しようとするものでもなく，従ってまた，行為を先取りしてその理由付けをするものでもない。テルは，既に決意が固まっているのであり，自分のこれからする行為が正当であるとの確信をも得ている。ただ，ゲスラー殺害という大仕事を実行する段になって，様々な思いが胸中に去来し，その都度自分で自分に決心の固さを確認しているのである。その決心の固さは，特にそれが述べられる各段落最後の 2 行の押韻によって，一層強調され印象付けられることになる。

イフラント (Wilhelm August Iffland ; 1759-1814) は，『テル』の上演に関する質問状のなかで，このモノローグについて次のようなコメントをしている。

> 読み進んできてテルのモノローグにきた時，私は非常に緊張した。2 ページ目に移るとこの緊張はなくなり，モノローグが終わると奇妙な感情が私の心をとらえた。テルの姿は快い輝きを失ってしまっていた。なるほど理性では，その着実でゆるぎない殺人の決意を理解することができたが，心の内側で動き，ささやきかけるものが何であったのか私にはわからない。テルは，殺人の前にこんなに長い間そこに立ち，自分自身だけを相手にして語るべきではなかった[31]。

このモノローグについては，他にも否定的な意見がある。例えば，テルは「寡黙な男」という性格を与えられてきたのに，このモノローグに来て

急に長々と台詞を語るのは首尾一貫していないとか，彼は自分の行為が正当だとの確信を得たならすぐ実行すべきだった，などである[32]。しかし，「モノローグ」とはそもそも，現実世界では胸の内に秘められ，あるいは頭の中にだけあるものを言葉に表現させる演劇特有の手法であり，テルの場合ももちろんこのケースなのである。とすると，寡黙な人が内面においては雄弁であるという例は実際よくあり，テルの場合も全然不自然ではなく，これをもって彼の性格描写が首尾一貫していないと言うことはできない。あるいは逆に，他の登場人物との対話において言葉数が少ないからこそ，モノローグによってテルは胸中を明かす必要があるのだ。

IV. モノローグの完結性と叙情性

シラーの後期ドラマにおけるモノローグについて，内容と形式の両面から検討してきたが，最も顕著な特徴は，主に前章で考察したような，多様な韻律形式を用いてモノローグをより印象的なものにするテクニックであった。このテクニックはもともと，ブランクヴァースに押韻詩行をつけ加える技術をシェイクスピアから学んだことに端を発して展開されてきたもので，シラーの後期ドラマの文体そのものを特徴付けるものである[33]。逆に言えば，彼の後期ドラマの文体的特徴が，特にモノローグにおいて集約されて見られると言えよう。

II 章で，モノローグの完結性について簡単に触れたが，シラーには特に，モノローグをそれ自体で完結したものとして構成しようとする意識が強かったように思える。『オルレアンの乙女』第四幕1場のジャンヌのモノローグが，それ自体一つの五幕もののドラマのように組み立てられていることは，既に検討した通りである。『メッシーナの花嫁』第二幕1場のベアトリーセのモノローグもまた，それだけとり出して見ても十分鑑賞に耐え得るものであった。テルのモノローグの場合も，全部で9つの独立した段落に分かれ内容も様々ではあったが，どの段落も最終的には代官ゲスラーを殺害する意志が確認されて終わる点で，やはり全体として一つの完結性を備えていると言える。このような傾向は，『群盗』のフランツのモ

ノローグにすでに見られる。彼の語るモノローグは，聞く者に身震いを起こさせる程の首尾一貫した悪の論理に支えられ，自己完結した世界（これは彼の内面世界である）を描き出している。

後期になり，シラーはドラマを韻文で書くようになって，しかも前述のテクニックを手に入れたため，モノローグを形式的にも劇全体の中から浮き上がらせ，独自の世界として印象付けることが可能になった。それに伴い，多様な韻律形式の使用によって必然的にモノローグは叙情性を帯びたものが多くなり，台詞と歌の中間に位置するような例さえ見られる。いわゆる思想詩やバラードを得意とし，叙情詩の分野ではあまり活躍することのなかったシラーが，ドラマにおいてこのような叙情性に行きついたのは，実に興味深いことである。

註

シラーの原典としてはハンザー (Hanser) 版，Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden. München 1966. を用いたが，引用に際しては Hanser と略記する。

1) 『双生児』は，1775年春に公募されたハンブルク劇場の懸賞ドラマコンテスト入賞作品である。同じコンテストに応募して惜しくも選にもれたライゼヴィッツ (Johann Anton Leisewitz; 1752-1806) の『ユーリウス・フォン・タレント (Julius von Tarent)』も全く同一のテーマを扱っており，当時このテーマがいかに流行していたかがわかる。

2) Vgl. Friedrich Maximilian Klinger: Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart 1977. (Universal-Bibliothek Nr. 438) S. 67 ff. (Nachwort von Karl S. Guthke).

3) 「大抵の場合」とした理由は，現実世界に存在する「ひとり言」を舞台上で再現した例があり，これもモノローグの一種と考えられるのだが，その場合，必ずしも舞台上に話者一人とは限らないからである。具体例としては，『群盗』第一幕2場で，弟フランツの偽りの手紙を読んで激昂したカールの台詞，『たくらみと恋 (Kabale und Liebe)』第四幕9場で，ミルフォード夫人が宰相ヴァルターに手紙を書きながら語る台詞などがあげられる。この両者に共通しているのは，極度の興奮のためにまわりに他の人々がいるのも忘れてしまい，彼らの言葉が耳に入らなくなってしまっているという状況である。そして，カールの場合にはト書きの「ひとり言 (mit sich selber)」によって，ミルフォード夫人の場合には侍女ゾフィーの「おひとりで何かおっしゃっていらっしゃいます (Sie sprechen mit sich selbst)」という台詞によって，それぞれ「ひとり言」を再現したものだとわかる。

4) 野島正城「劇作家シラーの生涯と作品」(『シラー名作集』白水社 1972年) 443ページ。
5) 詳しくは，佐々木健一『せりふの構造』筑摩書房 1982年 特に 48-52 ページ。
6) 参考までに前期ドラマについても調べてみると，『群盗』第一幕がアマーリアの，『フィエスコの反乱 (Die Verschwörung des Fiesco zu Genua)』第二幕がフィエスコの，『たくらみと恋』第一幕がフェルディナントのモノローグにより締めくくられている。
7) むしろ，第一幕2場のディエーゴーとの場面の方が，この「腹心」の典型的な例である。
8) Hanser Bd. III, S. 483.
9) Ebd., S. 481.
10) Ebd., S. 499.
11) Ebd., S. 493.
12) Ebd., S. 131.
13) Ebd., S. 132.
14) Schillers Briefe. Mit Einleitung und Kommentar. hrsg. v. Erwin Streitfeld und Victor Žmegač. Frankfurt/M; Berlin 1986. S. 362 f.
15) Tony Schönbichler: Zur Monologtechnik Schillers. Die Monologe in den beiden Räubertexten. Radautz 1912. S. 23.
16) 『ドン・カルロス (Don Carlos)』は，「バウアーバッハ構想」から「最終決定版」へと改筆されてゆく過程で，ドン・カルロスと公女エボリの恋物語から王とポーザを中心とした政治劇へ，その性格を変えてゆく。これに対応して，ドン・カルロスには結局第一幕1場で一度だけ，わずか6行のモノローグを語る機会が与えられるにとどまり，エボリのモノローグも大幅に削除される反面，王とポーザの語るモノローグの比重が増えてくる現象などは，上に述べたことを裏付ける一例と言える。
17) Hanser Bd. III, S. 335.
18) Ebd.
19) 宮下啓三『十八世紀ドイツ戯曲のブランクヴァース』慶應義塾大学言語文化研究所 1984年 308ページ。
20) 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために 韻律論的ドイツ詩鑑賞』郁文堂 1982年 116ページ。
21) Schillers Werke, Nationalausgabe. Weimar 1943 ff. (以下 NA と略記), Bd. 9, S. 444.
22) Hanser Bd. III, S. 435.
23) Ebd., S. 373.
24) Ebd., S. 435.
25) Ebd., S. 504.
26) Ebd., S. 505. この箇所の日本語訳は，岩淵達治訳『メッシーナの花嫁』(『世

界文学全集』講談社 1976年 第17巻) 318ページに従った。

27) Ebd.

28) Ebd., S. 506.

29) NA Bd. 30, S. 95.

30) 佐々木健一　前掲書　61ページ。

31) Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1979. (Universal-Bibliothek Nr. 8102) S. 91 f.

32) Ebd., S. 94 ff.

33) 宮下啓三　前掲書　253-270ページ。

その他の参考文献

Erwin W. Roessler: The soliloquy in German drama. New York 1966.