HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「ファウスト第二部」研究 (一) : 解釈の試み
Author(s)	小栗, 浩
Citation	北海道大學文學部紀要, 18(1), 149-191
Issue Date	1970-03-30
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/33338
Type	bulletin (article)
File Information	18(1)_PR149-191.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

「ファウスト第二部」研究（二）

――解釈の試み――

小栗　浩

「ファウスト第二部」研究（一）

――解釈の試み――

小栗　浩

一、方法的序言

「フィロロギーはよく読むことを教える。よく読むとは、ゆっくりと、深く、目を前後に光らせ、底意をもって、戸をあけはなち、繊細な指と目をもって読むことである。」

ニーチェ「曙光」一八八六年の序言

本論文が企図するのは、ゲーテの「ファウスト第二部」について解釈を試みることである。ここで解釈というのは、近時まことにしばしば耳にする「インタープレタツィオーン」と別のものではない、この概念は、エーミール・シュタイガーの唱導以来、本国ドイツのみならずわが国においてもやかましく論じられている。しかし「解釈」は最近の文芸学が新しく発見したものではない。それどころか、解釈の実際はおよそ文学の研究とともに古いといわなければならない。今日我々が、レッシング、ヘルダー、ゲーテ、シラー、A・W・シュレーゲルらのごとき、いわゆる

文芸の大家たちの書物をひもとくならば、彼らが、「解釈」を方法的に論じることはなかったにかかわらず、すぐれた解釈者でもあったことを知るのは困難ではない。[1] あるいはまた、ヴィルヘルム・シェーラーやコンラート・ブルダハは、いわゆる文献学の古い大家として今日の文学研究の背景におしやられた感があるが、彼ら自身決して世にいう文献学的方法を一面的に主張しているわけではなく、自らもすぐれた解釈者であったことを実証している。[2] さらに、現代において「解釈」の立場をとる人々――シュタイガー、カイザー、ヴィーゼ――の間にも、方法の上でかなり著しい差異が見られる。[3]「解釈」という概念は決して一義的ではないのである。では我々は「ファウスト第二部」を解釈するにあたって、いかなる態度でこれにのぞもうとするのか。ここでは、我々の研究に関係する限りでこの問題にふれておこう。

文芸学――文学の学的研究――が独立した一個の学として認められるようになったのは古いことではない。W・ディルタイやH・リッカートが、自然科学の精密な方法に対して、学としての精神科学あるいは文化科学の特殊な方法を樹立するためになした非常な努力は、他の学問にくらべればつい最近のことに属する。[4] 精神諸科学のなかでは、古代以来の伝統をになう古典フィロロギーが早くより学的権威を確立していたのに対し、心理学、教育学などは高々哲学の一分科たるにすぎなかった。文学に関していえば、古典フィロロギーは今日でも無冠の帝王であるが、近代ドイツ文学はそれらのなかでは全く成り上り者の位置を占めているにすぎない。文学研究の学としての独立はこのようにおくれているが、むろん十九世紀においてもすぐれた文学史的記述はなされていたのである。それは、ゲルヴィーヌス、ヘットナー、シェーラーの名をあげるだけでも十分うなずけるであろう。しかしそれらはそれぞれ政治史的、文化史的、国民教育的に偏り、文学それ自体を考察の中心にすえるということからは遠かった。今世紀に入って、哲

学や実証科学の新しい展開とともに、文学研究もまた新しい方法をつぎつぎにとり入れ、それぞれの方法で重要な成果をあげた。ウンガーの問題史、コルフの精神史、ナードラーの種族史、グンドルフの偉人像の叙述、ベックマンの形式史における業績はその重要な成果であった。しかし、そこでもまた文学的現象を文学そのものとしてとらえるという方法はとられていない。問題史、精神史は、哲学史あるいは一般歴史学の一部門たるにとどまっている。種族史もまた民族心理学の一応用にすぎず、形式史は美学的言語学の方法を文学に適用しているにとどまる。グンドルフの人物像においては、作品による人物の神話化が見られる。このような状況において、一九三〇年、エーミール・エルマティンガーは「文芸学の哲学」を編纂したが、それは文学研究の方法を確立するには程遠く、かえって文芸学方法論の乱立無政府状態を再認識する上で有意義であったといってよい。彼はその序言で、「ドイツ文芸学の現状は、この概念が存在して以来かつてなかったほど混乱している」といっているが、[5] それは今日でも変っていないのである。しかし、精神科学の方法論的反省の歴史が、わずか七、八十年をへているにすぎず、文芸学にいたってはそれよりももっとおくれて生まれたのであるから、このような事態はむしろ当然としなくてはなるまい。ヴェルナー・ミルヒは文芸学方法論の現状について、およそつぎのようにいっている。文芸学方法論の現状は、化学が十八世紀に錬金術から脱皮したころの状態にある。金は作れぬが磁器は作れるようになった。これだけでも認識の進歩といわなければならない。我々は成果の乏しいのを憂うべきではなく、今やっと現状を認識しえたことを喜んでよいのである。こういう現状において、方法論の是非をめぐって議論を戦わせることはあまり意味がない。どの方法からでもなんらかの成果が期待できる。我々はまず成果をあげることに努力を傾けようではないか。[6] ミルヒの指摘は文学研究の現状に対する正しい診断ではあったが、研究上のこの混乱がそのままで放置されてよいはずのものではない。このような状態のな

かで、一つの方法的な反省がなされる。すなわち「解釈」の立場である。それは、文学の研究を従来のように社会学、政治史、精神史、心理学等々の、他の学問的方法によってではなく、まさに文学という現象にふさわしい独自な方法によってとらえようとする。いいかえれば、解釈の立場は何よりも文芸学を文学そのものを研究対象とする学問として、これを他の精神諸科学と対置し、「ドイツ文芸学の主権」(Souveränität der deutschen Literaturwissenschaft) をうち立てることにある。[7] カイザーの言葉をかりれば、作品の内在的解釈――詩学（ポエーティク）――を文芸学の「最内奥の領域」に据えようとするのである。[8] しかしこのことは、研究を個々の作品に限って、作品以外のものを考慮の外に置くというのではない。「解釈」の立場が軽卒に単純化されて一般の誤解を招いているむきも見られるゆえに、このことは一言しておく必要があろう。シュタイガーはこのような誤解に対してはっきり断っている。「言語芸術作品の解明にあたって、テクストだけに考察を限ろうとするのは全くのうぬぼれにすぎない。[9]」「解釈」の立場はまた、他の諸科学の方法による成果を否定するのでもない、むしろあらゆる研究成果を援用しながら、なおそこに残る文学の文学的生命にその研究の主要関心をむけようとするのである。ではこの文学の文学的生命とは何か。シュタイガーは、大著「ゲーテ」の末尾で、詩人の生涯の詩作活動をかえりみながら、自分がここで求めたのは「『文体』のなかに芸術的に刻みつけられる詩人の実在の『リズム』である」(der《Rhythmus》seiner Existenz, der künstlerisch sich im《Stil》ausprägt) といっている。[10] シュタイガーが用いている例によってもっとわかりやすくいえば、我々はモーツァルト、バッハ、ベートーヴェンの音楽をきくとき、それぞれの作曲家のまぎれもない個有なリズムを直感することができる。同じことは文学においてもいえるはずである。ホメロスもウェルギリウスもシェイクスピアもゲーテも、それぞれ個有な『文体』『世界』をもっている。この個有な作家の世界を文体の上から明らかにすることこそは、他の

いかなる科学にもなしえぬ文芸学固有の仕事となるであろう。そこでシュタイガーはいう。「個々の作品を論証することが、芸術にかなった解釈の仕事なのである。」[11] 一作品、一作家についていわれたことは、一時代、一国民の文学についてもいわれうるであろう。

我々はほぼこのような態度で「ファウスト第二部」に立ち向かおうとする。ではこの作品の個有なリズムはいかにしてとらえうるであろうか。ここから「解釈」の方法に特有な幾つかの問題が生じてこざるをえない。言語芸術作品は概念の構成物ではない。それぞれの作者の個有な芸術意志が、その個有な言語に託されて一つの世界を形成しているのである。それらは常に只一回的な形象として我々の前にある。それらは我々の概念的な思索ではなく主として我々の感情に働きかける。感情によってとらえられたものが必ずしも作品の世界を正しく反映しているとは限らないとしても、作品の世界はまず我々と「個人的に出会うこと」(die persönliche Begegnung) なしには開示されることはないのである。[12] 作品はその具体的形象によって、思惟と感情を含めた我々の直観に非合理的に働きかける。作品という一つの主観的世界の呼びかけと、読者の主観のこれに対する応答が我々の文学研究の出発点となる。このような両者の「出会い」が究極において「個人的」たらざるをえないとすれば、文芸の学はどうして客観的な学たりうるであろうか。ここに我々の文芸学の根本的な問題がある。カイザーは、「解釈は、そのつどの作品を適切にとらえること (adäquate Erfassung) である」という。[13]「適切に」(adäquat) とは、作品が何を表現しているか、あるいは表現しそこねているかを、「作品そのものの内在的要求」(immanente Anforderungen eines Werkes)[14] に応じて享受者の言葉に表現しかえることを意味するであろう。しかし作品の内在的要求は概念的一義的に表示されているわけではない。また、かりに作者が作品の意図を語っている場合にも、作品自体が作者の意図を超えている、乃至は意図に反し

ていることが少くない。研究者は作者の言葉をそのまま信じることはできず、ただ作品が語ろうとしていることを、自己の感受性に頼って憶測する外はない。しかもこの感受性は、研究者の主観が各人各様であるのみならず、研究者が時代を異にし、所を変えるに従って多様ならざるをえない。研究者はいかにしても自己の歴史的地域的制約をはなれることができないからである。このようにして、ホメロスがニーチェの先駆者とされ、アイスキュロスが実存主義者に仕立てられ、あるいはゲーテが仏教的行者と見なされたりすることは、時事的文芸批評においてのみならず、文学研究においても珍しいことではない。文学研究が読者の主観を媒介にせざるをえない以上、これに対する方法的規制は不可能なのであって、グアルディーニがいっているように、研究者はひたすら自己のソフロジュネー（節度）を練磨する以外にはないのである。[15]

しかしここで我々は、これに関連する問題として、歴史認識における現代意識についても少しく考慮しておくことは無駄ではあるまい。過去の事象は、現在我々がおかれている立場をはなれて認識されうるであろうか。現代意識を強調する人は、「今」をはなれた過去そのものの認識はそれ自体では生命のない骨董にすぎない、現代の問題意識によってのみ過去の事象も意味をもってくる、今自分がおかれている立場をはなれては歴史的認識は死せる知識の集積にすぎない、という。B・クローチェのつぎの言葉は全くその意味に解される。「人が真に要求することは、過去を現在から想像復元し再思することであって、決して現在との縁を切りすてて暗い過去のなかにおちこむことではない。」[16] クローチェがこのようにいったとき、ヨーロッパの歴史学はすでに多くのことをなしとげていた。文献学による資料の確定、精神史的、実証主義的、社会学的等々あらゆる方法による歴史叙述が立派な成果をあげていた。がそこにニーチェの「歴史の利害」を論じる文章が現れていわゆる歴史主義の根底がゆさぶられ、それはヨーロッパの危

機の意識と結びついて歴史学に根本的な反省を強いることとなった。歴史認識における現代意識の問題が強く表面に出てきたのはまことに必然の勢だったといってよいのである。我々もまた歴史認識において現代意識が必要なことを否定するものではない。しかし、現代意識が歴史を生かしうるためには、何よりもそれが対象とする過去の事象の正確な把握を前提とするであろう。論者は、過去の正確な認識は現代意識なしにはなされえないというが、現代意識の参加なしに、むしろそれを排除して確立されるべき領域があることも否定しえない。シュタイガーは、「過去の精神」(Geist der Vergangenheit) をとらえるべき学者の態度についてつぎのようにいっている。「過去のすべてのものは我々の偏見、我意、願望によってとざされている。我々がはじめ一寸見たときにそう思われる以上にかたくとざされている。過去の一切は、最も誠実な最も忍対強い自己放棄によってのみ我々に開示されるのである。[17]」一般歴史のことはさておくとして、文学研究についていうならば、シュタイガーが実際にやってみせた様々な作品の解釈は、現代意識ではなく、逆にきびしい「自己放棄」(Selbstentäußerung) によってなされたのである。ヴォルフガング・シャーデヴァルトが「ファウストとヘレナ」という論文において、「芸術作品の唯一の基本的視野」(der einzige Elementarhorizont) を確認しようとしたのも、[18] いわゆる現代意識の偏見、我意、願望による作品の恣意的解釈をはなれて「過去の精神」をそのままにとらえようとする試みであった。あるいはまた、カイザーはカフカの作品を評して、それはすばらしいヴァイオリンコンツェルトであるが低いG線だけで演奏されている、彼が今日過大に評価されているのは、このG線上の演奏が時代の体験にかなっているためだ、といっているが、[19] 我々はそこにもまた、文学作品の評価と解釈が時代の偏見や願望によってゆがみやすいことに対する警告を読むことができる。我々はこれらの例によって、いわゆる現代意識が歴史を歪曲する危険があることに思いをいたしておく必要がある。しかし、一面また我々は

所詮現代をはなれることができないのである。現代をはなれようとする意識が逆にきわ立って現代的であるということもできる。やや逆説的にいえば、現代意識をはなれようとする歴史認識はかえってより深い意味で現代意識につながるということもできよう。がそれならば逆に人は安んじて歴史に参入すればよいのである。過去の精神をとらえようとする歴史家はひたすら古代の、中世の、また近代の精神に沈潜する。そこにはテクスト解明の困難な仕事がある。古い語義語法をとらえようとする辛労な営みがある。それはいわゆる現代意識を強調する人々の憫笑を買うでもあろう。しかし彼は、かかる過去の正確な認識がはじめてよく真の現代意識にも応じうることを信じるゆえに、「誠実な忍耐強い自己放棄」に徹することを心がけるであろう。そういう過去の認識が、直ちに現代のアクチュアルな要求にこたえうるかどうか、それはこの歴史家の主要な関心事ではない。しかし時代の要求のいかんにかかわらず、過去の精神をあやまりなく現代と未来につたえることが学問のなすべき重要な仕事であるならば、学者はきびしく現代をはなれて過去にむかわなくてはならない。これこそかえって学者の誠実な現代意識を立証する所以であろう。しかし、このことは、研究者が単に過去の作品の時代にかえることを意味しない。単に過去の時代にかえるだけならば、我々は現代の偏見をただ過去の偏見ととりかえるだけにすぎなくなってしまう。これに関してカイザーは適切な例をあげていっている。かつてイフラントの「畏敬による犯罪」(Verbrechen aus Ehrfurcht) という作品が、その時代の緊張をはらんでいたために、ゲーテの同じ頃に出た「イフィゲーニエ」よりももてはやされたことがある。それは当時の観客がその時代の偏見にとらえられていたためである。過去にかえるということは、ゲーテをすててイフラントを重んぜよということではない。これについてカイザーは、「我々は作品が成立した年の同時代者ではなく作品の同時代者となるべきである」(Wir sollen uns nicht zu Zeitgenossen des Entstehungsjahres machen, sondern zu Zeitge-

nossen der Dichtung) といっている。[20] ここで同時代者というのは、つとめて歴史的偏見をとりはらって、作品にじかに相対すること、すなわち作品と「個人的に出会うこと」を意味している。しかしまた、過去の作品にじかに相対することは、準備なしに、手ぶらで行なわれることではない。たとえばバロック文学を理解するためには、その時代の社会秩序、詩的趣向、韻律、トポイに通じなければならない。このことの必要なゆえんは近時ドイツにおいてもしきりに強調されているが、社会的文学的伝統を全く異にする我々外国文学研究者にとって、この準備的操作は特に必要であると思われる。

過去の文学作品の解釈について、我々はほぼ以上のような心がまえをもっている。しかし我々は、なおもう一つ、文学作品の地域的距りについて、すなわち我々が外国文学研究者として特殊な条件のもとにあることについても少しく反省しておく必要があるであろう。

我々は外国文学研究者として、時代だけではなく地域を異にし言語を異にする芸術作品を対象としなければならない。ところで、異国語の作品の味読理解がいかに困難であるかはどんなに強調してもしすぎることはあるまい。我々が鷗外や漱石を、あるいは井伏や太宰の小説を語るとき、彼らの文章の独特な味わいを当然のこととして前提している。それなしに物語の筋や内容は存在しないといってもよいのである。がちょうどそのことが外国文学を対象とするとき越えがたい難問となるのである。シュタイガーの言葉をかりていえば、それぞれの作品はそれに個有な「リズム」と「文体」をもっている。このリズムや文体、つまりそれぞれの作品が単に何をではなく、何をどう語っているか、をとらえることが文学研究の個有な領域であるとするならば、我々はこの最も重要な問題で障害につき当たらざるをえないのである。シュタイガーは、「どの詩人にもその人個有のリズムがあることを認めざるをえないことは、きく

耳をもっている人なら誰しも否定しない」といって、つぎの二つの詩をかかげている。

《Wie übel hab ich meine Zeit　　（われいかにおぞましくもわが時を
In lauter Eitelkeit verschwendet!　　いたずらにすごし去りしか。
Wer seine Stunde hier anwendet,　　おのが時をここにして用うる者は
Erlernt den Weg der Ewigkeit.》　　永遠にいたる道を会得せん。）

《Ihr führt ins Leben uns hinein,　　（お身らわれらをこの世におくり、
Ihr laßt den Armen schuldig werden,　　あわれなる者を罪あらしめ、
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:　　かくて彼を苦悩にゆだぬ、
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.》[21]　　この世にむくいなき罪のなければ。）

シュタイガーは、この両詩は同じ構造をもっているが、しかしゲーテは決して第一の詩を、グリューフィウスは決して第二の詩を書きはしなかっただろう、といっている。両詩のリズムのちがいをききわけることは恐らくドイツ人にも容易ではあるまいが、我々はこのシュタイガーの言葉に愕然たらざるをえない。我々は、シュタイガーの「解釈」の眼目はこの辺にあるだろうと思うのであるが、彼の方法がわが国で喧伝されながらこの点があまりに安易に見逃がされていはしないかを恐れるものである。外国の文章のニュアンスがつかみ取りにくいことは一面では常識のようになっている。しかし我々は時としてぎょっとする文章にぶつかることがある。W・S・モームがフローベールに

ついて語った文章のなかにこういう箇所がある。「…話がスタイルということになると、外国人には、たとえその国の言葉をかなりよく知っている者でも、不確かな判断しか下せない。ごく細かな点とか、諧調とか、微妙な味わいとか、適切か否かとか、リズムとかは、まず理解できないのが普通で、そういう点になると、その国に生れた人の意見をそのまま受け入れるほかはない。」[22] これは、深刻に考えれば外国文学研究者に対する失格の宣言のようなものではあるまいか。むろんそこには抜け道がある。そういう微妙なニュアンスをとらええないならばその点はとびこえて、いわゆる作品の思想内容をとりあげることである。由来文学研究者が、ドイツ本国と外国とを問わず、多く思想史的研究に傾いているのは、文体を中心とする作品解釈の困難さを回避したためと見られぬでもないが、特に外国文学研究者にとっては、これが残された唯一の研究領域となる。たしかにそこには我々が積極的に働きうる場所がある。それは、たとえばかつてブランデスがいったように、[23] 本国人には意識されぬ民族的特徴が、外国人であるためにかえって容易に認識されるということである。我々もむろんそれを軽んじる理由はない。しかしその面にのみ我々の関心を向けるならば、結局我々の立場は、フォン・ヴィーゼのいう「内容的唯物論」(inhaltlicher Materialismus)[24] におちいってしまうであろう。いわゆる作品の内容が文体を通じてのみ現れており、文学が文学たりうるのはこの文体を除いては考えられぬとすれば、文学の文学的研究を志す解釈の立場がこのような「唯物論」におちいってよいはずはないのである。我々は文体の問題を回避するわけにはいかない。しかもその点では本国人の意見に従うほかないとするならば、我々はすなおに本国の研究者の見解に耳を傾けるべきであろう。それが研究の名に値するかどうか、単なる外国の研究の紹介に終らぬかどうか、それは我々の以下の論文が明らかにする。ただ我々は、外国文学研究者がつき当たらざるをえないこの難点を確認しておきたいと思う。この障害は、それを回避することによってではなく、及ばぬ

ながらもこれにつき当たり、ともかくもこれをつき抜ける試みを重ねることによってのみこれを克服する可能性を見出すことができるであろう。

我々は何よりも作品そのものに個人的に出会うことを欲する。我々の個性をもって作品に呼びかけ、また作品の呼びかけに答えようと思う。その際、外国の文献は我々の重要な導きとなる。作品との直接なふれあいにおいて自分が納得することを基礎としながら、本国の学者たちがどのように味わっているかを仔細に検証し、それをもう一度自分の感銘や理解につきあわせていく。以下の論文はこのような操作のくり返しといってもよい。そこにどれだけの独創が生まれうるか、それについてはただ大方の批判にまかせるに外はないのである。

（1）すぐれた解釈者としてのレッシングを知るには「ハンブルク演劇論」（一七六七—九年）に展開された彼のシェイクスピア解釈を考えるだけで十分であろう。ヘルダーについてはあまりに知られなさすぎるが、たとえば「批評論叢」（一七六九年）でのレッシングのラオコオン論に対する批判において、若年のヘルダーの豊かな教養と柔軟な理解力を知ることができよう。ゲーテその他については多言を要しない。

（2）シェーラーの古い文学史において、我々は彼のすぐれた解釈に接することができる。たとえば古代英雄歌謡に関する彼の叙述を参照されたい。ブルダハの仕事は実に多岐にわたるが、たとえばゲーテの「西東詩集」の成立を論じた彼の諸論文は、文献学的研究の上に立って見事な作品解釈を示している。

（3）フォン・ヴィーゼは、カイザーとシュタイガーを批判しつつ、三者の異る立場を明らかにしている。彼はいう。「文芸学が文学史にその核心領域を認めぬならば、文芸学は根なし草になる恐れがある。この点で私はカイザーに反対せざるをえない。」(Benno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit, Bagel, Düsseldorf 1963, S. 16) シュタイガーが、文芸学において「感情という規準が学問性の規準でもあるであろう」(Kunst der Interpretation, S. 13) というのに対して、フォン・ヴィーゼはいう。「学問性という規準は感情の規準を決定的な規準とするならば新たな危険にさらされる。」(ibid. S. 28)

（4）W. Dilthey: Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1883. H. Rickert: Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft,

1899.
(5) E. Ermatinger: Philosophie der Literaturwissenschaft, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1930, S.VI.
(6) Werner Milch: Über Aufgaben und Grenzen der Literaturgeschichte, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz 1950, S. 76 f.
(7) E. Staiger: Die Kunst der Interpretation, Atlantis, Zürich 1955, S. 10.
(8) W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, Francke, Bern und München 1959, S. 19 f f., 24.
(9) Staiger: Die Kunst der Interpretation, S. 7.
(10) Staiger: Goethe, III. Bd. Atlantis 1959, S. 474.
(11) Staiger: ibid. S. 477.
(12) von Wiese: Die deutsche Lyrik I. Bd. Bagel, Düsseldorf 1957, S. 11.
(13) Kayser: Literarische Wertung und Interpretation in: Vortragsreise, Francke, Bern 1958, S. 58.
(14) Kayser: ibid. S. 50.
(15) R. Guardini: Bemerkung über Sinn und Weise des Interpretierens in: Sprache–Dichtung–Deutung, Werkbund, Würzburg 1962, S. 171.
(16) B. Croce: Zur Theorie und Geschichte der Historiographie, übersetzt von Enrico Pizzo, Mohr, Tübingen 1915, S. 233.
(17) Staiger: Der Zeitgeist und die Geschichte in: Geist und Zeitgeist, Atlantis 1964, S. 14.
(18) W. Schadewald: Faust und Helena in: Goethe–Studien, Artemis, Zürich und Stuttgart 1963, S. 165.
(19) Kayser: ibid. S. 47.
(20) Kayser: ibid. S. 53.
(21) Staiger: Goethe III. Bd. S. 475.
(22) W・S・モーム「世界の十大小説」下、西川正身訳、岩波新書、四十六頁。
(23) G. Brandes: Die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts, Die romantische Schule in Deutschland, übersetzt von Adolf Strodtmann, Barsdorf, Charlottenburg 1900, S. 1 f.
(24) von Wiese: Die deutsche Lyrik I. Bd. S. 17.

二、心地よい土地

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. (4727)

「ファウスト第二部」はファウストの大世界における遍歴を主題とする。この世界での彼の経験はほぼ二つの山をもっている。一つは第三幕でのヘレナとの出会いであり、もう一つは第五幕での海ぞいの土地の干拓事業である。がファウストの大世界での経験が可能となるためには、彼は新しい境地に生まれ変っていなければならない。彼は第二部冒頭でどんな変貌をとげているであろうか。これを本文の「言葉の動き」[1]を中心にしてとらえようとするのが本章で我々が企図するところである。

第一部の結末でファウストはグレートヘンを捨てた。あれからファウストは何をしていたのだろうか。作品はそれについて直接には何も語っていない。ファウストはグレートヘンの悲劇を前にして、「おれは生まれてこなければよかった」（四五九六行）と叫ぶほどの痛切な思いにかられた。しかもなお彼女を捨てなければならなかったことは、彼の心に深い傷を負わせずにはいない。彼はいわば救いがたいエゴイストである。もし彼が尋常の男であったら、牢獄でグレートヘンとともに滅びることによって罪のつぐないをしたであろう。いやそうなる以前にグレートヘンと幸福な家庭をきずくことができたであろう。彼にはそれができなかった。しかし彼にそれができないということは、彼が愛する者の悲運を感じることができないということではない。むしろグレートヘンのもとにとどまりえない人間であるからこそ、彼が受けた痛手は一層深く、彼女をあわれむ心もまた一層痛切なのである。人はしばしばこのよう

なファウストに対して道徳的な立場から非難を加える。あわれみの心がかりにどんなに深くても、それが行為となって現れぬならばなんの意味があろう、と。このような考え方にとっては、ファウストがそこで挫折することが望ましい。彼が灰をかぶってひたすら懺悔の生活に入ることが彼にとって唯一の救いであると思われる。[2] だが一体、道学者たちはファウストがどれだけ長い間懺悔したら彼を許容できるのであろうか。深い懺悔をする人も、結局は時の経過に治癒をゆだねるほかはあるまい。ゲーテは、道学者から当然予想されるこのような非難をものともせず、ただちにファウストの治癒を前面におし立てる。ファウストは無限に新しい生にかり立てられる人間である。彼は早くよみがえらねばならぬ。灰をかぶって無行為に時を費すよりは、新しい生にめざめより高い行為に身を挺することが、彼には何物にもまさる懺悔の道と思われたであろう。

この治癒の過程を作者は主人公の深い眠りによって象徴的に示そうとする。眠りによる治癒、すなわち忘却による苦悩の克服はゲーテが好んで用いたモティーフである。我々は「イフィゲーニエ」でエリニュエン（復讐の女神）の追究に悩まされるオレストが眠りによって快癒したこと、また「エグモント」の最後の場面で主人公がおちいった眠りを思い出す。それは主人公の罪過と苦悩を追いつめる悲劇の定道からすれば決して当をえたものではない。しかしゲーテは人間を限界状況に追いつめることを好まない。迷誤と罪過をふみこえふみこえ、幾度もよみがえる人間を描くことを自己の文学の主要な課題とした。だから、ファウストを新たな努力に向かわせるためには、彼はできるだけ早く快癒しなくてはならない。それをゲーテはこの「心地よい土地」で試みるのである。

この眠りの象徴的意味については解釈上二、三の問題がある。ペッチュは、この場面において「長い発展が一つの場面に集約され」「時間空間が最も自由に用いられている」といっている。[3] これに対してドロテア・ローマイヤーは、

それは誤解であって、「この冒頭の場面は、瞬間という時間形式をもった変貌をあらわしているのだ」[4]という。この二つの見解は、この場面の解釈の両極を示すものであるが、我々はそのどちらが正しいともきめることはできない。またその必要はあるまい。今ファウストを動かしている力は不可思議な自然の治癒力である。あるいは神の恩寵といってもよい。シュタイガーの言葉をかりれば、ここでは「時計の砂は流れることをやめている。人間界の尺度はもはや通用しないのである」[5]。ファウストの魂が最後に天上に救いあげられたのと同じように、ここでも一つの奇蹟が行なわれたのである。

またブーフヴァルトはこの場面のファウストについてつぎのようにいう。この場面のファウストは、良心のフーリエン（エリニュエン）によって追い立てられるオレストではない。このファウストは、イフィゲーニエの清浄な姿が身近かにあることによって呪いをとかれた治癒せるオレストのように我々の前にいるのである。[6]」よみがえるファウストをオレストとの類比によって説明するのは適切であるように思われるが、この解釈では、眠りという重要なモティーフが脱落している。オレストは単にイフィゲーニエの清浄な姿によってだけではなく、とりわけ深い眠りによってフーリエンの追究を脱し、もとの健康をとりもどし、その後でイフィゲーニエによって高い人間性に導かれていくのである。ゲーテは、高尚な精神の目ざめをも、単に精神主義的にではなく、自然の恩寵という面から見ることを忘れていない。ファウストもまたまず自然のふところにいだかれてその生命力をとりもどす。努力はその後にくるのである。ゲーテの作品にしばしば現れるこのこのモティーフを見落すことは、ゲーテの自然観、人間観の重要なモメントに目をふさぐことになろう。

我々はまずこの場面を想像してみよう。時刻は夕ぐれに近い。高い山々がたそがれにかすんでいる。谷あいの花咲

く草野に、ファウストは横たわって眠りを求めている。疲れ切って落ち着きのない彼の様子に、我々は第一部の彼のあらゆる苦悩を見ることができる。妖精たちがアイオロスの竪琴で伴奏されながら彼の頭上を漂う。夜が訪れ、彼は深い眠りにおちいる。やがて夜があけ太陽が現れるとファウストは新しい生によみがえる。その過程がアーリエルと妖精たちの合唱で示される。初歩的なことであるが、ここで使われるアイオロスの竪琴にちょっと注意しておくことは、この場の雰囲気を味わう上で役立つであろう。アイオロスは風の神、イタリアとシシリー島の間にあるエオリア諸島をおさめた王であったという。その神の竪琴は、風のそよぎに応じて微妙な音を発したといわれる。ゲーテはこの竪琴を特に愛したのであろうか、かつて、「わがささやく歌、さながらアイオロスの竪琴にも似て」(「ファウスト、ささぐることば」二七行、Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich) と歌ったが、今またこの竪琴が、静かに軽やかにアーリエルに伴い、ファウストを眠りにさそうのである。アーリエルがシェイクスピアの「テムペスト」から想をかりているのは明らかであり、従って、あのドラマで活躍する軽快な精霊のイメージを、このアーリエルに重ねあわすのを作者は読者に拒みはしないであろう。

Wenn der Blüten Frühlingsregen
Über alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgebornen blinkt,

……

花、春の雨のごとく、
みな人の上に舞いおち、

野にみつる緑の幸、
生きとし生ける者の上に輝けば、
……

アーリエルのこの絶妙な歌声によって、我々は第一部の世界が終ったのを、そして新しい世界が今や開かれるのを完全に納得する。

Kleiner Elfen Geistergröße
Eilet, wo sie helfen kann,
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann.

姿小さけれど心大いなる妖精（エルフ）たちは、
救うべき人の方へといそぎ行く。
浄らかなる人にせよ、邪なる人にせよ、
幸なきものを彼らは憐む。

アーリエルによって紹介される妖精たちは善悪の彼岸にいるらしい。大自然の恵みが生きとし生ける者の上に及ぶように、妖精たちは、傷ついた者がいかなる人であれ、その人をおとずれ、「やけつくような非難の矢を抜きとり、体験した恐怖から彼の心を清めてやる」（四六二四―五行）のである。現実の人生においては、苦悩からの治癒は長い歳月を要する。また罪過のなかには人を破滅におとし入れるものもある。しかしここでは、自然の恵みが一夜のうちに奇蹟をなしとげる。それは四連からなる妖精たちの合唱によって、これ以上は考えられないほど簡潔に意味深く語られる。

ゲーテは古代ローマのしきたりに従って、夜を四つに区切り、眠り、忘却、回復、目ざめの過程を描くのである。

ほの暖かい風のそよぎが野にみちる。たそがれは甘い香りをただよわせる。疲れた者の心は幼な児のおだやかな眠りにさそわれる。早くも夜となる。星々は空にまた湖に反映して輝く。月影は「いと深き甘寝(うまい)の幸を護る」。(四六四八行)時刻はうつる。悩みも幸も消えうせたらしい。緑する谷に、高まる岡に、早くも夜明けの、よみがえりの予感が脈打つ。「あらかじめ知れ、汝は癒えなん、新たなる日の光をたのめ」。(四六五三行)大自然の目ざめはファウストの全身にも力をみなぎらせる。自然の恵みは、時の力は、ファウストの心から悔恨の痛みをときはなった。ここで妖精たちの役割は終る。彼らは退場することができる。ファウストは目をさます。自然界に脈打つ生の鼓動はファウストの全身をみたし、最高の存在にむかってたえず努力しようという力強い決心を彼にうながす。

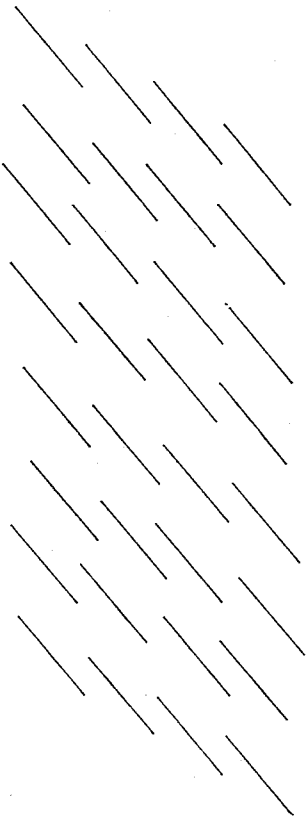
「心地よい土地」の場面は、「ファウスト第一部」と「第二部」の橋わたしをすると同時に、「第二部」の新しい世界を告げる重要な役割をになっているのであるが、我々は以上によってそれが見事にはたされたのを知ることができる。それは後段ファウストの台詞によって完成するのであるが、我々はまず、アーリエルと妖精たちの歌を文体的にとらえることによって、ファウストのよみがえりがどのように導き出されてくるかを考えてみよう。

この場面は五つの部分からなりたっている。それを簡単に示せばつぎのようになろう。

1　アーリエル(四六一三―二〇)抒情的な歌
2　アーリエル(四六二一―三三)語り
3　妖精の合唱(四六三四―六五)抒情的な歌
4　アーリエル(四六六六―七八)語り

5　ファウスト（四六七九―四七二九）語り

すなわち、全体は抒情的な歌と語りとの交替からなっている。妖精たちはもっぱら抒情的に歌うことによって人間界の上に漂う。しかし抒情的に歌いだしたアーリエルは、妖精たちをファウストにさしむけようとするとき語りの調子に変る。それを受けるファウストは語りの調子である。この形は、天上界と人間界との隔りを示すとともに、天上界から人間界への働きかけをも現わしている。アーリエルの歌と妖精たちの合唱がトロヘーウス（揚抑）であることにも注意しなくてはなるまい。「花、春の雨のごとく、みな人の上に舞いおち……」という、天上の恩恵をつたえる文句は、どうしても上から下へ、つまり揚抑の調子でなければならない。八行からなる複合文は、二つの Wenn が冒頭にくることによって、重さは圧倒的に最初の四行に置かれ、続く二行の主文はその重みをおだやかにそっと受けとめながら、上天の心を下界につたえる。最後の二行は、同じ低い調子で先の主文二行をふえんし、これに力をそえることによって副文四行の重みと均衡を保とうとする。これをかりに図で示せばほぼ左図のようになろう。さらに、



最も重みをもつ二つの Wenn 文章の揚音に見られる e—ü—ü—e、e—e—ü—e は全体に、自然の恵みにふさわしいおだやかなおおらかな感じを与えるであろうし、語頭(アンラウト)の Über, alle, Allen, Erd-,Elfen, Eilet, Unglücksmann も同じ感じを与える。Erdgebornen, Elfen, Eilet の頭韻法(アリテラツィオーン)、Elfen と helfen が Eilet を間においてエコー的効果をもつことも、全体になだらかな感じを与える。クルト・マイはこの詩句の詳細な分析を行なっているが、(7) それに従いながら我々にもとらえうる音響的効果はほぼ以上のごとくである。我々は、このわずか八行の詩句がファウストのよみがえりを導入すべき重要な役割を実に鮮かにはたしていると思う。

ここでアーリエルは妖精たちへの命令の調子に変る。ヤンブスの抑揚がそれにふさわしいであろうし、マイが指摘しているように、Kreise, Pfeile, Pausen, Polster, Tau, Tag, Pflicht 等の、頭韻のK・P・T、Pf、また、Haupt, umschwebt, erzeigt, entfernt, reinigt, füllt, senkt, gestärkt, vollbringt, Pflicht, gebt, Licht 等の、t に終る語尾の二重子音が命令のきびしさを強める。むろん冒頭のトロヘーウスの部分にもt音は用いられているが、そこでは多くのやわらかい母音によって子音の強さがのみこまれていたのに対し、ここではそれが命令を強調するために効果的に用いられている。

それに続く妖精たちの合唱は、すでに述べたように四つの部分にわかれている。我々はこれをゲーテのはじめの考えに従って、Serenade, Notturno, Mattutino, Reveille と名づけておこう。セレナーデでは夕やみが静かにたれこめる。日中の労苦、ファウストの生の苦しみがそこでやわらげられるべき時である。当然、詩語もまたできるだけおだやかになだらかに、上界から下界へと下降するようでなければならない。果たして、ここでは再びトロヘーウスがu・ü・iの長音をたっぷり用いながら言葉の意味を十分に支えているのが見られる。さらにw・l・n等のやわら

かい子音がこれに加わり、全体の流れを一層スムーズにする。

Wenn sich **l**au die **L**üfte **f**üllen
Üm den gr**ü**n**u**mschränkten Plan,
S**ü**ße D**ü**fte, **N**ebelf**ü**ll**e**n
Senkt die Dämmer**u**ng heran.
Lispelt **l**eise s**ü**ßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindes**r**u**h**;
Und den A**u**gen dieses M**ü**den
Schlie**ß**t des Tages Pforte **zu**.

マイはこの箇所の子音の働きに注目し、Lüfte, Düfte, füllen の f 音に風のそよぎ (der wehende Luftstrom) を、Lispelt leise süßen Frieden にくり返し用いられたs音に木の枝が軽くゆれる (das Knistern der leicht bewegten Zweige) のを感じる、といっているが[8]、我々にはいかんとも判断がつかない。f や s の音自体にそのような機能はあるであろうが、この詩句にそこまで感じるのは分析の行きすぎといえないであろうか。いずれにせよ、ファウストを包む自然のたたずまいが詩の一語々々のひびきにまでしみとおり、我々はファウストが熟睡にさそわれ、やがて新しい日の訪れとともに回復するであろうことを期待することができる。夜のとばりは早くもおりている。地上は闇につつまれ、見えるのはまばたく星くずとおおどかに照りわたる月だけである。ファウストは眠っている。時の流れは停止しているようである。それを表現すべき第二の連でも、動きはたえてただ天空の広さが遠近の情景をかりて

描きだされる。

……

……

Großе Lichter, kleine Funken
Glitzern nah und glänzen fern:
Glitzern hier im See sich spiegelnd,
Glänzen droben klarer Nacht:
Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd
Herrscht des Mondes volle Pracht.

ここでは、近くに輝くものを現わすのに i—ie—ee—ie、遠くひろびろとした世界を示すのに ä—o—a—a の丸い音を用いていること、末尾のおおどかに照る月を描くには e—o—o—a ののびやかな音が用いられていることに注意すべきであろう。なお小さなことであるが、四六四七行の Glänzen droben klarer Nacht における klarer Nacht は二格か三格か、解釈者によってわかれる。意味はいずれも「すんだ夜空に」である。ドイツ語の用法としては三格とするのが普通であろう。フリードリヒははっきり「三格」(Wemfall) とする。(Friedrich u. Scheithauer: Kommentar zu Goethes Faust, Reklam S. 227) しかしトレンデレンブルクやブーフヴァルトがいうように、晩年のゲーテの用法で古代語に従って二格がしばしば用いられているところから、我々もこれを二格と考える。(Trendelenburg: Goethes Faust, II. W. de Gruyter 1921, S. 26 und Buchwald: Führer durch Goethes

Faustdichtung, Kröner 1964, S. 360)

第三のマトゥティーノと第四のレヴェイユでは、妖精たちはファウストにじかにむかっている。時刻はすぎて悩みも幸も消えている。ファウストはもう目をさましてもよい。治癒はたしかなのである。そこで妖精たちの歌声は力強い命令の調子になる。

……
……

Fühl es vor! Du wirst gesunden;
Traue neuem Tagesblick.
……
……

……

Schaue nach dem Glanze dort!
……
Schlaf ist Schale, wirf sie fort!
Säume nicht, dich zu erdreisten,
……
……

これらの簡潔な命令文は多くの休止（ツェズール）を置くことによって全体の緊張感を強める。マイは、Schlaf ist Schale のa音に注意をうながし、ここにりゅうりょうと鳴りひびくラッパのひびきを感じとっているが、（Wie ein heller, weckender Trompetenton klingt es in den a-Lauten）[9] 我々はこれもまた読みすぎであろうと思う。このくだりをいくらゆっくり読んでみても、ラッパの音までききとる余裕はなさそうに思われるからである。マイは、詳細な分析にかたよって全体の流れを無視しているのではないかと疑われる。ともあれ、先のノットゥルノでは時間の流れが停止したかと思われたのに対し、この二連で万象は再び活動をはじめ、その動きがたくみに詩の言葉にのってファウストの体にも心にもつたわってくるようである。朝風に茂みがざわめき波うつさまが、

Buschen sich zu Schattenruh;
Und in schwanken Silberwellen
Wogt die Saat der Ernte zu.

における s と sch 及び w 音の多用に現れているというマイの指摘は[10]我々もうなずくことができる。ただし彼が、合唱の末尾の二行

Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift

を一般的な格言と解し、ここで妖精たちがファウスト個人からはなれて行く気配まで読みとろうとするのはこれまた主観的にすぎると思われる。[11] 晩年のゲーテの詩において、最後を箴言風にしめくくるのは一つの特徴とされているが、[12] この二行は、すぐその前のファウストに対する直接の命令（ためらうなかれ、敢てせよ）を一般化して理由づけ

るしめくくりなのであるから、やはりファウストにむけられた言葉として読むべきであろう。上の一行との間に休止を長くとれば、マイのように考えることもできようが、むしろここでは両者を関係づけて読むのが本文に忠実な読み方ではないかと思う。

ここで一つの疑問に答えておくのは無意義ではあるまい。それは、ファウストを新しい生にさそおうとする妖精たちの合唱に対して、ヴィルヘルム・ベームが我々とは全く別の解釈を加えていることである。

Säume nicht, dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;

ためらうなかれ、敢てせよ、
世の人みな逡巡しようとも。

ベームはいう。「無責任な小さい妖精たちは生の衝動をかきたてて、またしてもファウストを超人的なものへむかわせようとする。……この妖星たちの言葉、特に erdreisten に含まれる誘惑的な意図がほとんど注意されていない。」[13] ベームは妖星たちの言葉に、ファウストを不遜な行為にかりたて、あわよくば挫折のうきめを見させてやろうというイローニシュな意図を見ているのである。ベームがそういう推測をするものも必ずしも根拠のないことではない。なぜならゲーテは一八一六年の草案でこう書いているからである。「第二部の冒頭でファウストは眠っている。彼は妖精たちにとりまかれている。妖精たちは、目に見える象徴や優雅な歌によって、名声、栄誉、権力、支配の喜びを見せてやる。彼らは、本来イローニシュな考えを媚びるような言葉やメロディーに包んでつたえる」。[14] ベームの解釈は明らかにこの草案の線に従っている。だから sich erdreisten を「やっける」といういたずらっぽい、あるいは悪い意味で

用いていると解するのは彼の立場からすれば当然であろう。しかしゲーテがこの合唱を書きあげたのは一八二七年―三〇年のことであって草案のときから十年以上の年月をへている。彼の構想はその間に大きく変ったのである。[15] 妖精たちはもはやイローニシュな意図をもってはいない。彼らは善悪の彼岸にいるから、彼らが癒してやるのは善きものと悪しきものを問わないが、しかし癒すことが彼らの使命であって、その上不逞な行為にまで人を誘惑する意図はもう彼らにはないのである。「心得て疾く手を著くる心高き人」(der Edle …, der versteht und rasch ergreift) という言い方はファウストに媚びるのではなく文字通りとってよいと思う。sich erdreisten にそういう悪い意味をもたせるのも無理であろう。この語はすでに十八世紀に「敢てする。勇気を出す」(sich erkühnen, sich unterstehen, Mut fassen) の意味で一般に用いられている。「ファウスト」のなかでも、ファウストが母たちの国へむかうのを見ながらメフィストーが „Der erste, der sich jener Tat erdreistet" (あなたがこの仕事をなしとげた最初の人となるのです――六二九九行) といっているが、そこでもメフィストーが自己の役割を逸脱しているほど生真面目になっているのが目立つのであって、この言葉にイローニシュな意味を含めることはできない。総じてベームは、ファウストの行為をゲーテのそれに近づけて解釈する伝統的立場に対して強く批判的であり、ゲーテはファウストをイローニシュに見ているのだという立場を一貫して主張している。事実、メフィストーとの対比においてファウストがそのように見える場合もあることは否定しえないが、我々はファウストを本来的に風刺文学とするベームの考え方には賛成できない。これについては以下において個々の点で反証して行きたいと思う。ベームについてはこれまでも批判があるにかかわらず、その信奉者も少くないと思われるからである。

「大いなる音響が太陽の近づくのを告げる」という卜書きに続いて、アーリエルの台詞はさしのぼる太陽の荘厳な

ありそまを抽きだす。

Horchet ! horcht dem Sturm der Horen !
Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht !
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht,
.....
.....

聞け、聞け、時の神（ホーレン）の嵐を。
霊の耳に鳴りひびいて
早くも新しい日は生まれた。
天の岩戸はきしめいて開き、
日の神の車はれきろくとして進む。

なんという響きを光はたてることか。
大小のラッパが鳴りわたり、
目はまばたき、耳はおどろく。
耳に余る響きをきくことはできない。
……
……

我々はまず最初の三行で、開かれたo音の多用されていること、また日の神の車（Räder）が knarren rasselnd, rollen prasselnd といわれていることによって、そのごうごうたる物音を耳にきく思いがする。むろん日がさしのぼるとき物音がきこえるのではない。逆に万象は極度の静寂にかえる。しかしそのあまりの荘厳さはごうごうという響きによってしかつたえられないのである。Es trommetet, es posaunet がりゅうりょうと鳴りわたるラッパの音を現わし、Ohr erstaunet がそれに応じつつラッパの音を強調する。この場面における詩語による音響の再現はまことに自在、まさに完璧といってよい。日はのぼる。ファウストは再び生気をとりもどした。妖精たちはもう姿を消してもよい。そこでアーリエルは妖精たちに呼びかける。

Schlüpfet zu den Blumenkronen,
Tiefer, tiefer, still zu leben,
In die Felsen, unters Laub;
Trifft es euch, so seid ihr taub.

もぐりこめ、花のうてなに、

岩の間に、木の葉のかげに、
深くひそんで静かに住まえ。
あれにやられたら聾になるぞ。

軽やかで充実したアーリエルのこの結びの言葉に、我々はたとえばモーツァルトのメロディーをきく思いがする。ここには、一人の人間の命を癒してやったことに対する満足の気持と、しかしそれをさして意に介するでもないらしい軽快なアーリエルの表情を想像することができる。アーリエルは正に「空気の精」にふさわしく、その行動を軽やかな詩語によって実証してくれたのである。ところで、ベームはここでも別の読み方をしている。彼は、「もぐりこめ、花のうてなに」という文句をアーリエルが妖精たちに与えた「自己抑制の訓え」と考えている。[16] つまり彼によれば、先の妖精たちの合唱は不敵な超人的衝動へのうながしであった。これを受けこれに反対して、ここでは抑制の徳がすすめられているのであって、この両者のポラリテートがつぎのファウストの独白を準備するのだという。日の光にまともにあたったら目がつぶれるから姿をかくせという、これはたしかに、後段でファウストが「彩られた映像」において人生をとらえようとする諦念の態度と論理的に符合する。アーリエルのこの言葉に後段のための伏線を見ることは理屈の上では矛盾ではない。しかし我々はこの読み方に賛成できない。第一に、我々は妖精たちの歌に超人的行為への誘惑を読むことに反対した。従ってこの箇所に抑制の訓えを見てポラリテートの問題をひき出してくることはできないと考える。第二に、論理上整合するからといってアーリエルの軽やかな調べにまで重い意味を付与するのは、軽やかなゆえに美しい詩語をきずつけることになろう。ファウストの言葉はなんらの伏線や準備を必要としない。むしろこの場面のすばらしさは、前段の軽快と後段の荘重の対照の妙にあるのであって、それをそのままに味わうためにも、余分な重さを前段につけ加えるべきではないのである。

ファウストは目をさます。最高の存在にむかって努力しようという決意がただちに語られる。ここでこの短い一幕の後段がはじまる。というよりは、「ファウスト第二部」がここから動き出すのである。

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;
Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,
Beginnest schon, mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.—

いのちの脈搏が生き生きと打って
大気のほの明りにやさしく会釈する。
大地よ、お前は昨夜も変ることがなかったが、
今また新たに元気づいておれの足もとで呼吸し、
早くも歓びをもっておれを包もうとしている。
そしておれをはげまして、最高の存在へと
たえず努力しようというかたい決心をうながしてくれる。—

我々はまず、先行するアーリエルの歌がトロヘーウスで下へ下へと語りかけるように歌われていたのに対し、ファ

ウストがヤンブスによって、それに呼応するように上へ上へと語っているのに注目しなければならない。それは天と地との照応であるが、同時にそれ以上に、目をさまして再び力強く向上前進を願うファウストの心を現わす。「最高の存在へとたえず努力しようというかたい決心」が彼の心中に高まってくるのをこの韻律がごく自然にとらえているのである。さらに、ここに用いられたテルツィーネの詩形（ａｂａ・ｂｃｂ・ｃｄｃ…）はファウストの無限追求の衝動に相応する。この形では、第二行が第四行を呼びだし、第五行が第七行を呼び起こすことによって無限に続く思いを読者にうながすのである。

ここで我々はファウストが、無限追究の衝動において第一部のファウストと同じであることを認める。その限りで「第二部」はたしかに「第一部」の続きなのである。しかし「第二部」が開かれるためには、ファウストはより高い次元で行動しえなければならない。彼自身のなかに、ある変化が起こっていなければならない。ではファウストは何をのりこえたか、いかなる意味で彼はよみがえったか、それがここでの問題である。

第一部でのファウストの行動欲は一言でいえば「官能の深みにはまりこんで、燃える情熱をしずめる」ことであった。(Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit / Uns glühende Leidenschaften stillen ! 1750—1) この欲望の追求において無際限であったファウストはグレートヘン体験で致命的な打撃を受けた。その苦悩をのりこえたファウストはもう同じ危機におちいってはならない。彼が遭遇すべき苦難はより高次のものでなくてはならない。それを我々はファウストの対世界態度の変化に見出しうると思う。

In Dämmerschein liegt schon die Welt erschlossen,
Der Wald ertönt von tausendstimmigem Leben, …

「世界は早くも開かれて、暁の光をうけてほのじらむ、森には数知れぬ生きものたちの声が鳴りひびく……」大地からは鮮かな色彩がうかびで、花も葉も真珠の雫をこぼし、ファウストのまわりは天国のようになる。やがて山々の頂きに明るみがさし、ついに太陽が現われる。がファウストはそのあまりの明るさに目がくらんで面をそむけずにはいられない。――この場面は地霊に一喝されたかつてのファウストを我々に思い起こさせる。自然の根源に一挙に迫ろうとしたファウストは打ちのめされた。今太陽を目の前にしたファウストも「目の痛さにたえかねて」それに背をむけるのである。しかし今のファウストはもうかつてのように絶望や呪詛にかりたてられはしない。彼はすでに知っているのである。絶対者を直下に認識するのは人間には許されないということを。「人生は彩られた映像においてだけつかむことができる」ということを。ファウストはここで明らかに一つの飛躍をなしとげている。彼はもはや超人のヒュブリスをもたない。いかなる対象に対しても距離をとるべきこと、いわば美的人間として生きるべき覚悟が彼にはできている。もとよりそれは彼がもう達人になったという意味ではない。彼はなお迷う。罪を犯しもする。ヘレナの幻影にこがれるあまり自分の役割を忘れてしまうほどの迂濶な振舞さえする彼である。しかし彼の意識、努力の方向、彼が働くべき次元は一段と高く大きくなるべきことはここではっきり示されている。

この場面に関する我々の解釈はほぼ以上で尽きている。しかし、このファウストの言葉については二、三重要な解釈上の問題点がある。これについて我々の考えを述べておくことは、側面から我々の立場を明らかにするのに役立つであろう。

哲学者リッカートは、ファウストがここで展開する自然観照をそれ以前の彼の自然観と比較して、ここに新生面が切りひらかれたという。[17]《第一部の最初の独白でファウストは月にむかって呼びかける。しかし今彼を歓喜にひたら

せるものは、かつて彼の心をひいたおぼろな月影や、彼がそれを浴びてすこやかになりたいと思った露などと同日に語ることはできない。あの月の光は物の形や色をぼかしてしまう。が今ファウストが見るのはけざやかな物の姿と色なのである。つぎは「森と洞窟」に現れる自然である。そこでは、ファウストの努力は統一体としての自然の認識(Erkenntnis der Natureinheit) にむけられていた。だから、ファウストが見たものは直覚的具象的であったにかかわらず、彼の立場は思想的あるいは概念的 (gedanklich oder begrifflich) であった。ところが今彼の心をとらえるのは純粋に直観的なもの (etwas rein Anschauliches) であって、ファウストはそれについていかなる理論的反省を行なうこともなしに、ただそれを観照して喜ぶのである。》リッカートの見解は大要以上のごとくである。しかし、ファウストがより高い心境に達したことを論証するために、彼がかつて経験した二つの場面をひきあいに出すのはふさわしくあるまい。はじめファウストは自分の書斉を牢獄と考えていた。そのとき窓からさしこむ月光が物の輪郭をぼかし、ロマンティシュに彼の憧憬をそそるのはあの場面においてまことに自然であって、それをここと比較してファウストの自然観照の深まりを論証することはできない。一方は夜であり、今は朝なのである。比較されるべき状況も対象もあまりにちがいすぎる。我々はむしろ、あのような沈痛な思いにとらえられながらまどかな月影に呼びかけ、その光に包まれて山の背を歩み、野の露を浴びてすこやかになりたいと願ったあのファウストに、まことに柔軟な彼の心と、将来の展開を予想させる十分な潜勢力を感じることができる。「森と洞窟」においては、ファウストはなるほど自然の恵みをたたえている。しかしそれは後段で彼が、「ああ人間には何ひとつ完全なものが与えられぬことをおれは今感じる」(O daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird, / Empfind' ich nun. 3240- 41) という主題を押しだすための前提にすぎない。ファウストはグレートヘンへの愛慾におちいり、歓喜と苦痛の板ばさみになっ

ている。この状況で自然に対して純粋な観照的態度を取りえぬことは見えすいている。リッカートの見方は、ファウストの新しい境地を強調するために、ひるがえって過去のファウストに余分な解釈をつけ加えようとするものであろう。ファウストは過去をなげうってよみがえったばかりである。彼は新しい一歩をふみ出そうとしている。彼はまだなんらの問題にまきこまれてはいない。だから、今彼に見られる美的観照的態度は決意として語られているだけであって、彼が再び顛落する可能性は十分ある。またそれがなければ第二部の長い遍歴が語られる必要はないのである。

もうひとつ問題になるのはつぎの箇所である

So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!
Ist's Lieb'? ist's Haß? die glühend uns umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde blicken,

Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier.

これを字義どおり日本語にうつすことは困難ではない。たとえばつぎのようになろう。

あこがれる望みに燃えて、なれなれしく
最高の願望のまじかに迫ったとき、
成就の門が広く開かれているのを見たらちょうどこんなであろう。
ところがあの永遠な奥底からおびただしく
火焔がふき出してくるので我らは驚いて立ちすくむ。
我らはただ生命の松明に火を点じようとしたのだ。
ところが一面の焔が我らをとりかこむ。なんという焔であろう。
はげしく燃えて我らを襲うのは、愛か、憎しみか。
苦痛と喜びがかわるがわる凄じく絡みついてくる。
そこで我らは若々しい緑の薄物に身を包もうとして
またしても大地へと目をむけるのだ。

ファウストはさしのぼる太陽に新しい生活への示唆を見ることができた。さて彼は、そのあまりの明るさに目をそむけながらもう一度今までの生活をふり返る。すると過去は観照的生活の対極として現れてくる。衝動のおもむくままにただちに絶対をとらえようとしたかつての自分の態度が反省される。ところで、この台詞の最初の三行は具体的に何をさすのであろうか。リッカートはこれをはっきりとグレートヘン体験に結びつける。彼はこういっている。

「我々はこの三行をグレートヘンに対するファウストの情熱的な愛が燃えあがった時期に関係づけるのが最もよい。そうでなくしてこれが何をさすというのであろうか」[18]。成就の門が開かれたというのは彼によれば二人の恋の成就に他ならない。従って、「あの永遠な奥底からおびただしく火焔がふき出してくる」というのも、「一面の焔が我らをとりかこむ」というのも、ファウストの恋の情熱が生みだしたものとなる。「生命の松明に火を点じようとした」というこの「生命」は「官能における直接的な生以外のものを意味しえない」とリッカートはいう。そうして、「…またしても大地へと目をむける」という最後の二行は、リッカートによれば「ファウストが世界遍歴のはじめに意図して行なった純粋に官能的な生活からの意識的な転向を意味する。こう考えてのみこの箇所は全体にしっくりとあてはまるのである」。リッカートがなぜこのことを強調するのかといえば、それは「生命の松明」という言葉が、ファウストのかつての知識への努力をさすという「見解が一般にひろまっていること」に対して彼が強く反対しようとするからである。彼によれば、ファウストはすでに世界遍歴をはじめる前にあらゆる知識を呪っている („Mir ekelt vor allem Wissen“「おれは一切の知識がのろわしい」一七四九行)。今更知識に背をむける必要がどこにあろう。グレートヘン悲劇をのりこえたあとでファウストに生じる変化は、官能的情熱のおびただしい焔に彼がもうたえることができずに、それに背をむけることにもとずいている。「ファウストは、認識を念頭におきながら、『はげしく燃えて我らを襲うのは愛か憎しみか』などとどうして問うであろうか。そんな考えはファウストの言葉からしても問題にならない」。「要するに我々は、真理の火に背をむけるということをこの箇所では到底考えることができない」[19]。

いかにも哲学者らしい首尾一貫した論理であるように思われる。しかし「ファウスト」は哲学的論理によって構成されてはいない。我々はもう一度テクストにかえって検討してみる必要があろう。「あこがれる望みに燃えて、なれ

なれしく最高の願望のまじかに迫った……ところがあの永遠な奥底からおびただしく火焔がふき出してくるので我らは驚いて立ちすくむ」。この文句はどうしても我々に地霊の場を想起させる。「赤い焔がひらめき、焔のなかに霊が現われたとき」ファウストは「お前を見るのはたえられない」（四八五行）といって地霊の姿に圧倒されたのであった。ファウストの回顧はこの文字通りの一致からして地霊の場以外をさとすとは考えられない。ファウストはたしかにメフィストーにむかって、「一切の知識がのろわしい。官能の深みにはまりこんで燃える情熱をしずめてくれ」（一七四九―五一行）といっている。その後の地上遍歴はまさに官能の深みにはまりこむことであった。だからファウストの回顧がこの官能的生活だけにかかわれば、リッカートの論理はまことに具合よくあてはまる。しかしファウストが「一切の知識がのろわしい」とはいっても、彼の認識衝動がそれでなくなったわけではない。むしろ彼の遍歴は、官能的生活において彼の認識を深めていった。書斎の学者であることを一擲しはしたが、より深い意味で認識者であることを彼はやめはしなかった。そうでなければ、たとえば「森と洞窟」の独白が生まれてくるわけがない。だから、第二部の冒頭において、すなわち彼の生涯の重大な転機において、第一部地霊の場での深刻な打撃が彼の心によみがえるのはまことに自然なのである。しかもそれが、彼がこれから取ろうとする美的人生態度の対極をなすのであるから一層自然なのである。主人公がかつて興奮のあまりある言葉をはいたからといって、それを作品解釈のきめ手にするのは、人生と文学の実相に遠い形式論理というべきではあるまいか。しかしこのことは、ファウストの回顧においてグレートヘンとの愛欲が全然含まれていないということを意味しない。絶対なるもの――それは学問的真理でも、美しい瞬間としての恋愛でもかまわない――をただちにとらえようとする態度は、地霊の場合もグレートヘンの場合も同様であった。絶対者にゆとりをもって相対する美的態度は第二部で意識的に展開される。この立場からすれば、

グレートヘン体験をも含みつつこれまでの彼の対世界態度が地霊の場に集約されて思い出されたといっても少しも無理はないと思う。グレートヘン体験がファウストにとってどんなに痛切であったとしても、それを「永遠な奥底からおびただしく火焔がふき出してくる」とか「一面の焔」とかのように表現するのはなんとしても不自然であろう。

が問題はなお残る。「はげしく燃えて我らを襲うのは、愛か、憎しみか。苦痛と喜びがかわるがわる凄じく絡みついてくる」における「愛、憎しみ、苦痛、喜び」という言葉はどう解すればよいか。リッカートは、これらの語がよび起こすイメージのゆえにこの箇所全体をグレートヘン体験だけに結びつけようとする。我々もまたここには主としてグレートヘンへの痛切な回想がひびいていると思う。絶対者に相対したとき認識者は歓喜にふるえる。しかし彼はたちまちそのあまりのはげしさに苦痛に襲われざるをえない。その歓喜と苦痛は、グレートヘン体験における愛と憎しみ――愛はもとより彼女を愛しまた彼女に愛される喜びであり、憎しみは、彼女を捨てたことによる美しき瞬間、火焔の側からの憎しみとしてファウストに感じられるのである――と重なる。エーリヒ・シュミットは「一面の焔」以下に注を加えて「道徳的なものへの関係」(Beziehung auf das Sittliche) といっている。[20] それは、このくだりを、グレートヘンを捨てたことに対するファウストの痛苦の表現として解するという意味であろう。その点でシュミットはリッカートと同意見であるが、「一面の焔」をグレートヘン体験だけに限局するのはやはり無理であろう。

さてファウストは光の痛さにたえかねて目を下界にむける。それはたしかにかつて地霊を前にして打ちひしがれたファウストのモティーフのくり返しである。しかし今やファウストはただ打ちひしがれるだけではない。彼の心には一つの諦念が、人間性の限界の自覚ができているのである。自我がその有限性を自覚するとき、自我はその有限を生き切ることによってかえってその力を十分に発揮できるであろう。一切の妥協を排して絶対に迫ろうとする者からみ

れぼそれはなまぬるい態度とも受けとれる。事実そこには安きにつく危険がある。自己の限界を知りつつ自我を生かし切るためには、従って一層周到な実生活の工夫と配慮が必要であろう。彼に恵まれた忘却の眠りを懦者の眠りたらしめぬために、彼は覚悟を新たにして第一歩をふみ出さなければならない。もとより彼はまだ悟達したのではない。しかしこの方法で生きようという決心はできたのである。それをファウストはこの場の最後の一語で要約する。

Am farbigen Glanz haben wir das Leben.

彩られた映像において我々は人生をもつ。

(5. Juni 1967)

(1) 「言葉の動き」は、クルト・マイが「ファウスト第二部」の解釈で用いた概念である。彼はそれを Tonbewegung ともBewegungskraftstrom ともいう。その分析を通して Strukturinterpretation（構造解釈）を試みるのが彼の方法である。Vgl. Kurt May: Faust II. Teil, Carl Hanser, München 1962.

(2) ファウストは罪を犯した。が彼の懺悔は夢のなかでなされるだけなのか。こういう非難は M. Lex, A. Baumgartner, A. Stockmann に見られる。Vgl. Ada Klett: Der Streit um „Faust" seit 1900, Frommann, Jena 1939, S. 26.

(3) R. Petsch: Goethes Werke, Festausgabe, Bd. 5. S. 665.

(4) Dorothea Lohmeyer: Faust und die Welt, Zur Deutung des zweiten Teiles der Dichtung, Akademische Verlagsgesellschaft Athetnaion, Potzdam 1940, S. 150.

(5) Staiger: Goethe, III. Bd. S. 275.

(6) R. Buchwald: Führer durch Goethes Faustdichtung, Kröners Taschenausgabe Bd. 183, 7. Auflage, 1964, S. 163.

(7) Kurt May: ibid. S. 11–36.

(8) May: ibid. S. 15.

(9) May: ibid. S. 19.

(10) May: ibid. S. 19.

(11) May: ibid. S. 20

(12) vgl. Staiger: Goethe, III. Bd. S. 277.

(13) W. Böhm: Faust der Nichtfaustische, Max Niemeyer,

Halle 1933, S. 33.

(14) E. Beutler: Faust, Artemis-Gedenkausgabe V. Bd. S. 557, Paral. 70.

(15) vgl. Staiger: Goethe, III. Bd. S. 273.

(16) Böhm: ibid. S. 33.

(17) H. Rickert: Goethes Taust, Mohr, Tübingen 1932, S. 287 f.

(18) Rickert: ibid. S. 289.

(19) Rickert: ibid. S. 290.

(20) E. Schmidt: Goethes Faust, Cottas Jubiläums=Ausgabe, Bd. 14. S. 301.