



Title	G・ハウプトマン『エルガ』分析
Author(s)	鈴木, 将史
Citation	独語独文学科研究年報, 12, 57-71
Issue Date	1986-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25720
Type	departmental bulletin paper
File Information	12_P57-71.pdf



G・ハウプトマン『エルガ』分析

鈴木 将 史

ドイツ自然主義文学運動の火付け役となったゲルハルト・ハウプトマンは、日本ではそのデビューの華々しさと当時の旺盛な受け入れ振りから、ややもすれば、良く言うと国民的自然主義文学者、悪く言えば自然主義的流行作家の感を特に我国では持たれがちだが、その本質が、彼をこれだけ有名にならしめた自然主義になかったことは、彼の中期以後の作品を一瞥してみれば明らかである。

そもそもドイツに於ける自然主義は、他の文芸思潮とは決定的にその成立過程を異にし、極めて人為的に成立した思潮であって、文学理論が先頭に立ち、次にそのモットーに従った実践である文学が実験的に生み出されていった訳である。従って自然科学、とりわけ環境決定論や唯物論の文学への導入をうたった自然主義は、その題材を日常世界の一部、それも殊更それまでの文学では黙殺されてきたもの、即ち「社会問題」や「醜悪・本能的・病的なもの」¹⁾などから取り上げたのだが、結果的には、これらの題材にとらわれ過ぎた余り作品がパターン化してしまい、こういった作品の「不寛容性」が自然主義の衰退を早めたといっても過言ではあるまい。対してハウプトマンは、当初から自然主義的技法の有効性を認めてはいたが、その思想の万能性・至上性は認めなかった。彼にとって、自然主義は創作上のひとつのモチーフに過ぎず、この他に彼の作品を観察した限り、少なくとも3つのモチーフが認められる。まずキリスト教又は異教的神秘主義のモチーフ、次に夢のモチーフ、そしてエロスのモチーフである。これらのモチーフは、ハウプトマンの各作品に於て多種多様に入り混じり、その作品の「色彩」を決定していく。そのため作品は決して「純色」になる事はなく、徹底自然主義的作品と呼ばれる『日の出前』の中にも、社会改革家ロートと成金の娘ヘレーネとの間にはエロスのモチーフが認められ、また『織工』の中にさえ、ヒルゼ老人に代表されるキリスト教のモチーフが見られる訳である。

更にその4つのモチーフは、彼の文学の中で同等の位置を占めるものではない。彼が自然主義作品でデビューしたように、その初期作品群の中に自然主義的モチーフは集中し、後には「ハンネレの昇天」の如く、舞台設定は、全くペシミスティックな貧民窟という、紛れもない自然主義的設定であるにも拘らず、テーマは夢の中でのハンネレの天国への昇天といった、神秘的なものである作品も生み出される。夢のモチーフも、作品のテーマによらず、戯曲の筋を展開していく上での清涼剤として多々利用されるため、ハウプトマンにとっては自然主義的モチーフと夢のモチーフは、むしろ手法と考えた方がよいのかもしれない。それに較べて神秘主義的モチーフとエロスのモチーフ、この2つのモ

ーフは手法的な存在になる事もなく、ハウプトマン文学の背後に必ずや横たわっているのである。正確に言えば、エロスのモチーフは当初『日の出前』などでは手法的色彩が強く、その後存在感を強めてくるのだが、要するに、彼は自然主義的手法が更にその上にある神秘的なもの、エロスのものを表現するのに有効であるとしてこれを利用した訳で、自然主義は彼にはそれ以上の意味を持たなかったと見るのが妥当だろう。当時我国又はドイツ本国においても、彼の自然主義から新ロマン主義、印象主義への転身を、「文学を用いて社会変革を目指した劇作家」の「敗北」そして非現実世界への「逃避」と見る向きもあったようだが、²⁾他の自然主義作家についてはまだしも、ことハウプトマンに限っては、余りにも短絡的、皮相的な見解と言わねばならない。その作風が如何に変化しようとも、彼の目は更にその奥へと向けられていた訳であるから、彼が浪漫的色彩の濃い『ハンネレの昇天』や『沈鐘』を書いた後、再び自然主義的作品『御者ヘンシェル』を生み出した事実も、不可解とは思われないのである。本論では、ハウプトマンの目が向けられていた究極のモチーフのひとつ、「エロスのモチーフ」に光をあて、このモチーフの発現に至る過程、及び彼の自然主義的作品と新ロマン主義的作品におけるこのモチーフの処理の違いを、戯曲『エルガ』の分析を軸として探っていきたい。

『エルガ』は『フロリアン・ガイヤー』の後を受けて1896年1月31日から2月3日にかけて、僅か4日間という短期間の内に一气呵成に書き上げられた。執筆の動機は非常に明瞭である。同年1月のグリルパルツァー賞受賞が契機となって、ハウプトマンはグリルパルツァーの作品を耽読するようになり、その際『ゼンドミールの僧院』が殊更彼の興味を引いたのである。この作品に彼が目したのは、当時の彼の心情が、妻マリーとマルガレーテ・マーシャルクとの間で激しく揺れ動いていた事実が大きく関係している。更に先の作品『フロリアン・ガイヤー』が、興業的には著しく不評だった事も執筆に拍車をかけた。しかし『エルガ』の発表は9年間見送られ、その発表も彼が「現在の作品にこれ以上手を加えるつもりがない」ためであった。これは小説の脚色化という彼の作品中例を見ない形式に彼自身疑問を抱いた事が原因らしい。小説の大筋は守られているものの、登場人物の人間像は、彼によって脚色化とはいいい難い程手を加えられ、変形させられている。従ってグリルパルツァーが設定した状況にハウプトマンが設定し直した人物を配する訳であるから、多少の無理が生じて来るのも仕方なく、当初よりその文学的価値はあまり高く評価されはしなかった。もっとも、それだけより一層、この作品では人物の描写にウェイトが置かれており、それもハウプトマンが半ば直情的に書き下ろしたものであるから、彼の人物描写の特徴を探るにはむしろ好都合とも考えられる。彼が長いブランクの後に『エルガ』を発表したのも、最後に彼がこの作品を自分の作品と認めたからに他ならない。以下がその梗概である。

1 場：ポーランドの人里離れた修道院に、一人の騎士がヴァルシャウ（ワルシャワ）への道

中の宿を乞う。そこで彼を迎えたのは、得体の知れぬ修道僧であった。騎士はその夜、2場以後の夢を見る。

2場：伯爵シュタルシェンスキーは、妻エルガを熱愛していた。彼等は幸福な日々を送っていたが、或る日執事が報告するには、城に夜な夜な通ってくる使者がいるという。

3場：エルガとその従弟オギンスキーは密通していた。エルガのもとへとその夜もオギンスキーは姿を現わすが、二人の先導役を務めていた腰元をひったて、伯爵が現場に踏み込む。間一髪オギンスキーは逃げ去った後であった。エルガは夫への敵意も露に腰元をかばい、その態度に彼は茫然自失する。

4場：伯爵はまんじりともできずに一夜を明かす。そこへエルガが現われる。彼女の普段と変わらぬ様子に安心しかける彼だが、偶然発見した妻のロケットが彼の疑惑を決定的なものとする。中には娘とそっくりなオギンスキーの肖像が入っていた。彼はヴァルシャウへオギンスキーを訪ねようと決意する。

5場：3日後伯爵はオギンスキーを連れて戻ってくる。伯爵は彼にエルガへの愛をただが、頑ななオギンスキーの前に泣き崩れるばかりである。彼が執事らによって連れ去られた後、伯爵はエルガにオギンスキーへの彼女の気持ちを詰問し、やけになった彼女がオギンスキーを愛していないと言い放つや、強引に彼女を連れ出す。

6場：エルガが連れて行かれた所は見張り塔だった。そこで伯爵は妻に姦通の事実を突きつける。エルガは怯え切り、心の忠誠を夫に誓おうとするが、その時カーテンの奥にオギンスキーの死体を見て態度を豹変させる。彼女は夫に憎しみに満ちた目を向け、彼を憎むと言明する。

ここで夢は覚める。朝である。騎士は入ってきた従者に、この僧院での一夜を決して忘れないだろうと話す。

全体は6場に分割されており、2場以後は騎士の見た夢の内容で、現在である1場と過去である2場以後を結びつける手段として夢のモチーフが使われており、1場に於ける修道僧は2場以後全く関与してはこない。また過去の話、即ち夢が覚めた後に来る現実、ほんの申し訳程度にしか描かれておらず、夢の終わりが作品の終わりと言っても過言ではないだろう。

さて、全体を一読して真先に気付くことは、『エルガ』は、分量的には『ゼンドミールの僧院』とほぼ変わらぬ長さであるにもかかわらず、描写している内容は、その約2分の1に過ぎない事である。小説と戯曲という違いも当然だろうが、『ゼンドミールの僧院』の前後の経緯を、ハウプトマンは意識的に省略してしまう。というのは、エルガがシュタルシェンスキーと結婚したいきさつと、見張り塔でのクライマックス後の経過が省かれている訳だが、前者は2場で、シュタルシェンスキーがエル

ガの兄弟達に手短かに説明しているものの、後者となると、これはもう想像に任せる他はない。そもそも主人公である筈のエルガが極めて中途半端な状況で幕を迎える事に、形式上の不備を感じる読者も少なくないだろう。更に結末部に関しては、大幅に手が加えられており、『ゼンドミールの僧院』だと、筋立ては以下の様になるのである。

シュタルシェンスキーはヴァルシャウから戻ってくるが、1台の窓を閉ざした馬車を連れていた。彼は車中の何者かを見張り塔へと送り、そこで夜を過ごすようになる。エルガは夫に愛人ができたものと邪推し、彼に詰問したため、伯爵は妻を塔へと連れていく。そこにはオギンスキーが監禁されており、エルガとの密通を白状した後、隙をついて逃げ出してしまふ。残った伯爵は妻を断罪し、命乞いする妻に、ならば腕に抱いた彼女の娘を殺せと命令する。言いつけ通りに子を殺そうとする妻を見て、しかし彼は情状酌量の余地はないと、彼女を切り殺す。その後彼は塔を焼き払い、家を断絶させ、その地に僧院が建てられる³⁾。

この部分は、『エルガ』においてだと、5場以後に相当する。こうして見る通り、『ゼンドミールの僧院』の中では、殺されてしまうのはエルガであって、それもシュタルシェンスキーは、彼女を、有無を言わせず一刀両断の内に切り捨てる。そこにはエルガの意志、及び逃げ去ってしまったオギンスキーの意志はほとんど尊重されておらず、二人は単なる浮気妻と間男の域を出てはいない。

更にグリルパルツァーのこの作品は、『哀れな辻音楽師』同様、粹物語の形式を取っており、『エルガ』1場に登場する修道僧が話を進めていく形を取っている。そして、話を終えた僧のところへ、僧院長が彼の名を呼びながら懺悔の時刻を告げに来るところから、初めて事件の全貌が明らかになるのである。『エルガ』に於ける修道僧は、『ゼンドミールの僧院』同様、何やら意味ありげに登場するのであるが、先に述べた通り、2場以後の騎士の夢の中はもちろん、騎士が夢から醒めた後も、ついにその姿を舞台上に現わすことはなく、正体を明かすこともない。僧が伯爵シュタルシェンスキーその人である事は、冒頭の「登場人物」欄にちゃんと書かれているのであって、これは、戯曲という性格上、止むを得ないのかも知れないが、結果的には、人物のウエイトが、シュタルシェンスキーからエルガに少なからず移動した印象を与えることになる。『ゼンドミールの僧院』にあつては、僧が最後に身を明かし、僧の話と現在の間以太いパイプが通って、最終的には読者の意識が現在、並びにシュタルシェンスキーに集中するのに対し、『エルガ』では、僧の登場する1場は、既にその僧の素性がわかっている所から、その様々な含みを持った立ち振舞は、読者の注意を2場以後へと導く訳である。例えば、『ゼンドミールの僧院』に於ける騎士達（騎士は老若二人いる）は、全く僧の聴き手の域を出ないのに較べ、『エルガ』に登場する騎士は、犯行現場である見張り塔の一室に通され、僧の話の聞くと同時に、自らの境遇、即ち愛する妻子に囲まれた幸せな生活を得々として述べたてる。

Der Ritter. Bruder, es war nicht immer so. Komm, rücke den Stuhl ein wenig näher und setze dich. Sieh, es gab eine Zeit, wo Sauersehen mein täglich Brot war. Ich konnte das Maul kaum zum Lachen verziehen. … (769, 4)

騎士の台詞は、2場に於けるシュタルシェンスキーの台詞と呼応する。

Starschenski. …… Zwanzig Jahre im Kerker, lichtlos, widerwillig schimmliges Brot nagend. Mehr war mir die Welt nicht, ich weiß nicht, warum. …… (772)

ミニアチュールに僧が青ざめるのも、後の密通の端緒となったエルガの持つオギンスキーの肖像を入れたロケットが想い起こされたからだろう。更に、これは上演されてみれば一層印象深くなることであろうが、1場は、クライマックスである6場と全く同じ部屋が使用されるのであって、外の状況も、6場と同じ夜半の月夜に設定されている。これは重要な事である。何故なら、グリルパルツァーは、犯行当時の夜を新月にしているからである。また騎士が部屋の寝台を「まるで棺のようだ」とたとえてその部屋を気に入るが、実際そこにオギンスキーが安置されるという事実。つまり、6場に於いて1場と同じ月の光が同じ窓から同じ部屋を照らし出した時、観客そして読者は、1場が6場の暗示ともいえる場である事に、又聴き手である騎士は語り手である僧の、ほぼ完全なる写しである事に気付くのである。そしてその本質的に同一である両者を分けている原因は、「Das Weib」以外にあり得ないのだ。従って、1場において既に、エルガの両者を分かち魔性的存在が予告され、2場以後におけるエルガ本人の重要度を必然的に高めている事は否定できない。

一言でいうと、『ゼンドミールの僧院』は、サスペンス仕立てといえる。様々な出来事の際に見え隠れするエルガの不可解な態度、彼女は何故オギンスキーにつらくあたるのか、彼女が子供を欲しがらなかった訳は、行方不明のオギンスキーに伯父の遺産を渡したのは誰か、これらの謎は、最終的に密通という真相によって解き明かされる。真相が明かされた後には、そのまま脚色したなら舞台効果満点とも思える、ギリシア悲劇もかくやとばかりのカタストロフ、ついには大貴族シュタルシェンスキーの完全なる没落。これらの「見せ場」を一気に省いた事が、『エルガ』をハウプトマン作品群の中において、極く目立たぬドラマに為さしめている最大の原因だが、物語性を犠牲にした分だけ、人物描写は確実に深まっている。ではそれらの登場人物達がどの様に描写され、配置されているのか、『エルガ』をハウプトマンの他の作品と比較しながら分析していきたい。

『日の出前』に始まるハウプトマンの戯曲のうち、自然主義作品群共通の特徴として指摘されているものに「Sprachgestus」或いは「Sprachmimik」がある。この手法は、自然主義の根本的態度である人間環境決定論と、遺伝学説に基づいたものである。それによると、人間といえども、そ

の性格、そしてその行動は、先天的には先祖代々保有してきた諸要素と、後天的には生まれ育った環境に究極的には左右されてしまう一生物に過ぎない。そのプロセスには、戯曲誕生以来、常に物語を先導し続けた「台詞」の介入する余地がなくなり、対話並びに独白は個々人の運命の掌握力を失い、身振り、或いは舞台装置などと並んで、その時々⁵⁾の状況を表現するパントマイムの存在に貶められるのである。戯曲は、台詞による誤解や暗示などではもはや新しい局面を迎えはしない。人間の理性の表出である「ことば」は、如何に滔々と述べ立てられようがその実効力を失い、それに続く行為はそれとはうらはらに、唯人間の本能に支配されるばかりになる。例えば、ヘレーネと相思相愛の約束を交わしたにもかかわらず、ヘレーネの父がアル中とわかると彼女のもとから逃げ去ってしまう『日の出前』のロートや、女学生アンナ・マールとの関係を学問上のものと言明したにもかかわらず、彼女に本能的性愛を感じ、彼女去りし後自殺する『寂しき人々』のヨハネス・フォッケラートや、先妻に向かってたてた再婚せぬという誓いに反して、その死後女中ハンネと結婚するヘンシェルなどが吐く台詞は、いざという時には単なる心情の吐露に過ぎず、建設的なものとはなり得ないのである。事態を開閉するだけの能力を持たぬ会話は、一応会話という形式を取っているものの、両者の論旨が全く一致していない、まるでいれこのような会話になってしまう⁶⁾か、又更には何ら進歩的な結論を引き出せず⁷⁾に互いの中傷合戦となり、会話全体が破たんしてしまう事もしばしば起こる。また、ことばを一個人の身振り⁷⁾と見なすために、ことばに現われた各人の癖をハウプトマンは非常に重視する。『日の出前』のシュピラー夫人の「シー」という鼻声、或いは『織工』に於けるドライシガー夫人の服装に似合わぬ田舎くさい言葉遣いなどその例であろうし、何より方言の使用もこの意味で一役買っている。ことばをひとつの行為と見なす時、その個人的な癖と同様、地域的な癖、即ち方言も無視はできない訳である。

さてこの „Sprachgestus“ が、彼の自然主義作品の内のみ現われるかという点、そうとも限らない。『ハンネレの昇天』は、彼の新ロマン主義への移行を示す戯曲であると一般に言われているが、作品からこの手法は消滅してはいない。貧民窟の住民達がしゃべる方言はまさしくそうであるし、ハンネレ自身その土地の住民であるのに標準語を話すこと、更にハンネレの夢の中の人物達の崇高な言い回しや、彼女と尼僧のかみ合わぬ会話などは、 „Sprachgestus“ によるものである。そして『エルガ』に於てもその影は色濃く残り、エルガ、シュタルシェンスキー、オギンスキーの3者がその性格に従って各々特徴的なしゃべり方をする点、つまりシュタルシェンスキーは、その直情的性格の故に、台詞にも破格、倒置、冗語が多く、対してオギンスキーの台詞は大体が正置、そしてこの二者両方の性格を有するエルガは、その混合であるといった点⁸⁾、或いはシュタルシェンスキーとその母マリーナ、又エルガとマリーナの会話⁸⁾が互いに食い違い全く要領を得ない点など、この手法の典型と言えらるだろう。

自然主義での「ことば」が、そのリーダーシップを環境、そして遺伝に譲ったのならば、『エルガ』

においても環境というものが重要な地位を占めているのだろうか。ここで疑問が生じてくる。何故ならハウプトマンは、『ゼンドミールの僧院』から、環境的描写をあらかじめ省いて『エルガ』を仕立て上げているからである。シュタルシェンスキーの生い立ち、日頃の生活ぶり、その人柄、そしてエルガとの出会いなどの説明はすべて省かれ、唐突に戯曲は開幕する。更に劇中もその態度は崩されず、環境描写の最も基本的な手段である舞台設定は、著しく曖昧である。『エルガ』のト書きを『織工』のそれと比較すると、量的差異は明らかだろう。要するに、作者にとっては、場所がポーランドであろうが、シュタルシェンスキーが貴族であろうが何であろうが構わず、部屋の中のどこかに棺めいた寝台と暖炉さえあれば、後は何がころがっていくと問題ではないのである。『エルガ』での

„Sprachgestus“の存在、即ち人間理性の発露たる「ことば」の持つ決定性の減少、ところが「ことば」に代わって人間達を操っていた環境の削除、これらの事実から、「『エルガ』は、環境以外の何物かに操られる人間達を描写している」と結論する事ができるだろう。

次に考えねばならぬことは、登場人物の設定と配置である。ここに至って突如として脚光を浴びるのが、シュタルシェンスキーの母親マリーナの存在である。マリーナなる人物は、『ゼンドミールの僧院』には全く設定されていない。『ゼンドミールの僧院』の登場人物が、腰元から乳母に至るまで忠実に採用されている『エルガ』に対して、マリーナは如何なる意味を付与するのだろうか。次の表は、『エルガ』2場から6場までの、つまり夢の箇所での対話者を示している。

2	S	E	T	E	E	E	S	E	S	E	E	S	E	T	E
	M	S	S	A	O	S	M	S	M	M	S	O	S	D	S
	Ⓐ					Ⓘ*	Ⓑ		*	Ⓒ		Ⓓ		Ⓔ	
S = Starschenski				M = Marina				E = Elga				A = Amme			
O = Oginski				T = Timoska				D = Dortka				* : 精神的な節目			

この表を注意深く観察すると、一定のパターンが潜んでいることに気付くだろう。まずもって興味深いことは、先に説明したあらすじの中に、各場の冒頭の対話は全く出てこない事で、各場は必ず筋とは直接関係のない対話から始まっている。このことが、全体を通読した際、感情的盛り上がり各場で分断され、戯曲的効果が薄れている原因にもなっている訳だが、計5つある冒頭の対話のうち、3つはマリーナがかんだ対話となっている。更に注目すべきは、それら3つのマリーナの対話の後には、みなエルガとシュタルシェンスキーの対話が続いていることである。これは偶然ではない。マリーナの対話を頭に戴かぬ二人の対話も3箇所あるが、その対話の内容は、明らかに残りの3箇所と同

種のものではない。この全部で6箇所ある二人の対話とマリーナの対話を辿っていけば、表面上の出来事をもとにした2場から6場までの分割法とは別に、この夢の箇所を区分することができる。

表に於ける①、②、③の会話は、総じて平穏な内に運ばれる。しかしそれは表向きに過ぎず、①に於ては、エルガの心は既にオギンスキーにあり、②ではシュタルシェンスキーが彼女に疑いを抱き始め、③では妻の密通を彼は調査済みとなっている。一方④の会話では、闖入してきた夫をエルガが逆上して叱責し、⑤は妻のオギンスキーへの気持ちをシュタルシェンスキーが詰問し、⑥に於てはついに夫は妻の憎悪の対象となってしまう。つまり①、②、③の対話は、嵐の前の静けさともいえる、背景に破局を孕んだ対話であり、その後には、必ず精神的なHöhepunkt④、⑤、⑥が控えている訳である。(②に続く山場は、作品中には現われていないが、ヴァルシャウにて妻の密通を知った時点で、シュタルシェンスキーに訪れている筈である。)そしてマリーナとシュタルシェンスキー乃至エルガの対話は、そのいずれもが、マリーナを相手とした両者の心情の告白であって(これらの対話は皆、先に説明したいれこの様を呈することになるのではあるが)先立つ状況を総括し、次に続く状況を予見するような意味あいを持つ事になる。従って事件的には5場に分かれる夢の部分も、その裏に潜んだ精神的状況、特にシュタルシェンスキーの心情からみれば、序破急3部に分かつことが出来、それらはマリーナの対話から導入されるエルガとシュタルシェンスキーの対話によって口火を切るのである。

ヘルムート・ヒンメルによると、『ゼンドミールの僧院』は、オギンスキーの登場によって場面場面の筋目を迎える⁹⁾。彼の秘密のヴェールが一枚また一枚とはがれていくサスペンス的過程、つまり筋立てが『ゼンドミールの僧院』では重要となっている訳だが、対して『エルガ』に於てその役目がマリーナに移され、彼女の登場が人物達の心情の筋目を示している事実は、この作品が、筋立てより登場人物達の心情描写を重視している事のあらわれだろう。

このようにして心情面から整理された作品の構造は、エルガ、シュタルシェンスキー両者の内面的描写を一段と深く掘下げることになるが、忘れていけないのは、構造面で寄与したマリーナが、この描写内容にも一役買っていることで、ハウプトマンの直接の目的は、ここにあったものと考えられる。

人間を「操作される目的物」と見なすハウプトマンの基本姿勢は先に述べたが、もうひとつ彼の創作技法に特徴的であるのが、登場人物の対称的配置である。彼の創作にあたっての根本概念は「原戯曲」„Urdrama“という概念によって代表される。これは、人間は生まれてから死ぬまで自我同志で常に対話しており、これこそDramaの原型で、この形態を舞台上に表現する事を目標とした彼の創作態度である。人間の頭の中で行われる思考は、一編のDramaに他ならない。そのDramaの登場人物達は、我々の頭の中で、あらゆる葛藤時に、否平静時にも自分達の考えを各々主張するが、彼等の理性的意見に我々は、はたして耳を傾け続けるだろうか。事務的行動ならいざ知らず一般的に我々

の行動を規定するものは本能的感情に他ならない。よしんば彼等の内の一人の主張通りに我々が行動したとしても、その意見は行動の論理的言い訳に過ぎないのであって、対抗意見が本質的に否定された訳ではない。その結果として、ハウプトマンの作品中では、言下に否定される人物や、普遍妥当性を持つような超人は登場せず、作品全体に渡る論理的結論を見ることなく幕が降りてしまうのである。ここにもまた、ハウプトマン悲劇のひとつの特徴が見られる訳で、ギリシア悲劇に於けるように、崇高なる人物が、ある卑近な動機によって没落したり、シェークスピア悲劇のように、弁証法的効果によって次元の高い教訓を残したりすることはないのである。「この不幸な時代の重荷は吾々が背負って行かねばなりません¹⁰⁾」この様な結末を彼は好まない。何故なら、ハウプトマン悲劇は日常が生む悲劇であり、我々一般人が生活していく限り永遠に繰り返すものだからである。従ってアリストテレスが「詩学」の中で述べているような悲劇のカタルシス作用は、彼の作品には起こり得ない。我々読者の中に引き起こされる感覚は、我々が物事を決めあぐねる時に始終感じる、あのじれったさや、やるせなさである。『ゼンドミールの僧院』と『エルガ』の結末が大きく異なるのも一因はここにあり、『ゼンドミールの僧院』では、シュタルシェンスキーが最後に著しく教訓的、教条的になり、崇高な人間として卑俗なるエルガのために身を貶めるのに対し、『エルガ』に於けるシュタルシェンスキーの精神的地位の下落、同じくエルガの上昇は、読者にカタルシスとは全く異なった「迷い」を喚起する事だろう。かくしてハウプトマンの作品は、各登場人物達が各々の主観を戦わせながら、その結論を見ぬことによって、全体としてより高次の客観性を有することとなる。各人が戯曲中で微妙につり合っている訳だが、他からちよいと指でつついてやると、このバランスがたちまち崩れ、ドラマ全体が動き出す。あとは腕を組んで見守っているだけでよく、そうこうする内に登場人物達は、自然に奈落へところがり落ちてくれる段取りである。これがドラマの「自動化」であって、この事をハウプトマンは、「戯曲というものは自分自身で動かねばならず、作者に動かしてもらうものではない。」と形容している。作者が手を加える事のできるものは、故に一次的なものに限られ、描写の手法や、初期設定などがこれに当たる。偶然や、人物の性格変化などといった、筋に関する本質的な部分での作者のこ入れは彼の作品には見られず、彼は然るべき装置をほどこした舞台上に然るべき人物を登場させて、後は筋の発展を待つ訳である。『エルガ』に於ては、彼の自然主義作品群に較べて、格段にこの初期設定が減っているが、唯一その跡を感じさせる存在がマリーナなのである。『エルガ』に登場する人物達がどの様に関係し合っているか考えてみたい。作品の中心はシュタルシェンスキーとエルガであり、それぞれの召し使いとしてティモスカとドルトカが登場する。マリーナはエルガに対するオギンスキーと同様シュタルシェンスキーを母としてではあるが愛し、守ろうと努める。マリーナの設定によって戯曲全体の精神的バランスがとれている訳である。この手法は彼の自然主義作品群のすべてに見られ、特に『織工』を、ホルツ＝シュラーフ作『ゼーリッケ家の人々』と比較してみれば、その存在が明らかになる。しいたげられた工場労務者の生活という、ほぼ同じ題材を取り扱ったこの両

作品の決定的な違いは、『ゼーリッケ家の人々』には、労務者の悲惨さしか描出されていないのに対し、『織工』では、堂々と労働者達の前に工場主が登場し、「俺達だって苦勞の絶え間はないんだ。夜もおちおち寝られないんだ。」¹¹⁾といった自説をまくし立てる点である、もうひとつ、作者のてこ入れとして挙げた、描写の手法の特徴的な例は、「視点の移動」であり、これは、登場人物達によって進められている話の筋には手をつけず、異った角度からその筋を眺めて作品全体の印象を操作する手法である。この手法によって、『ハンネレの昇天』中のハンネレの言動は、単なるうわ言から夢の中の重要な言動へとその地位を上げるのだが、『エルガ』3場にこの手法が用いられていることは、『ゼンドミールの僧院』と比較してみるとはっきりする。『エルガ』も2場、或いは4場などは『ゼンドミールの僧院』同様、シュタルシェンスキー側から描いているが、エルガとオギンスキーの密会の場となる3場は、『ゼンドミールの僧院』では次のような状況になっている。

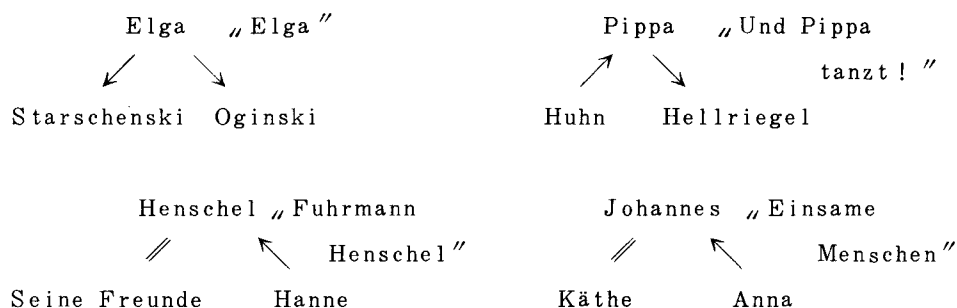
シュタルシェンスキーは出張の道中、追ってきた執事に呼び止められ、城まで戻る。そこで彼等は城の付近に怪しい人影を認め、追ったがとり逃がしてしまい、かわりに腰元をつかまえる。腰元は何をきかれても白状しないため、彼女を引き立て、シュタルシェンスキーは妻の部屋へと急いだ。

これらの出来事の間、城ではエルガとオギンスキーが密会していた訳だが、『エルガ』に於ける作者の視点は、この密会に向けられるのである。この場によってエルガの精神的地位が高まるのはもちろん、オギンスキーという存在が、『ゼンドミールの僧院』に於ける単なる間男から、シュタルシェンスキーの全人格的ライバルへとその身を高める事になり、最終的には5場の二人の対決にまで発展する。

以上のように、作者の介入が表層部に限られたハウプトマンの作品は、その対称的な人物配置より、自ら果てしなく動き出す訳だが、ここで先に導いた命題「『エルガ』は何物かに操られる人物達を描写している。」を思い起こして頂きたい。「操られながら自動化する」この一見矛盾する命題は、登場人物達を操る力が彼等の内にありながら、彼等の理性を越えたものであり、その内在力により次々と第2第3の内在的力が触発されていく現象を意味している。ここまでが『エルガ』とそれ以前の自然主義作品との間に共通にみられる現象である。では相違する点はどこか。それは内在的力の触発されていく形態と、その描写法にあるのではないだろうか。そして「エロス」こそが、ここで問題となっている内在的力に該当すると思われるのである。

いわゆる「エロスのモチーフ」は、彼の全創作活動の根底に流れるモチーフであることは既に述べた。彼の作品に「エロス」が顕在化するのは『エルガ』以後であり、このモチーフをもって彼の自然主義とそれ以後の作品との間に一線を画するのが一般的であるが、問題はこのモチーフの発現形式に

概念を帰納したものであるが、作品中にあっては一女性の二面的性格にとどまらず、作品全体にかかわる内在力となっている。¹²⁾ハウプトマンのエロスのモチーフの処理にあたって好んで用いられる状況が三角関係である。次の図は、自然主義、及び反自然主義の作品のうちで、エロスを重大なモチーフとする4作品の中に描写される人物関係の図である。



上段が反自然主義的、下段が自然主義的作品である。人物間を結ぶ矢印はエロスの関係、二重線は社会的関係、いわば環境により規定された関係を示している。エルガとシュタルシエンスキーの関係は、夫婦という社会的関係よりも、両者の意識からいえば、エロスの関係によって結びついているといえるだろう。環境とは本来静的、前戯曲的なものであって、それ自体安定しようとする傾向を持つ。そこへ新たな状況が作者により設定され、これらの状況が先の環境と相俟って人物達の様々な内在力を喚起する。即ちアンナ・マール、ハンネの登場を指すが、そうしてドラマが動き出した後も、環境は常に反動的に働き続ける。対してエロスは本質的に動的なものである。だが、ここでいう「エロス」は、プラトンの説く様な、人間が自ら求めようとする目的物ではない。ハウプトマンの描くエロスはあくまでも人間を操る内在的力であるが故に、彼等はエロスの奴隷となる事はあっても決してエロスを探求する英雄となる事はないのである。また、プラトンが、男女各々に欠けている目的物、つまりエロスの要因を認め、両性が互いにそれを得んとして努力するとしたのに対し、ハウプトマンは男女のいずれか(時には両方)にエロスの要因を与え、その要因に支配される相手、即ちエロスの受動者を作り出すのである。彼の作品に於けるエロスの関係は、従ってプラトンに於けるそれや、社会的関係の如く、関係を結んだ両者が精神的に同一レベルにある訳ではない。エロスの要因を自らの内に持つ能動者は、その要因によって受動者の中にエロスの内在力を喚起する。そのためエロスの受動者はエロスに対して意識的であるのに較べ、能動者は比較的無意識である。図に於ける矢印の向きは、能動受動の向きを示すもので、例えばヘンシェルは、社会的関係に結びつけられていると共に、エロスの受動者であるといえる。さて、エロスの能動者にその内在力を喚起された受動者は、激しく精神的に揺れ動き、それを行動に移して自らの立場を変革しようとするが、環境は、あくまでもその状態のままであり続けようとする。従ってエロスの要因からの激しい内在力の突き上げにもかかわらず、

その立場を全く変える事のできない受動者は、その強烈なジレンマのためヨハネスやヘレーネの様に、或いは、環境に打ち勝ちついに立場を変革してしまった受動者はヘンシエルの様に、その戦いで破壊的なダメージのために精神的に破綻をきたし、自殺へと追い込まれるのである。

それに較べて『エルガ』はどうだろうか。エルガは、エロスに関する限り、決して受動者ではない。彼女の内包するエロスの要因は、シュタルシエンスキーとオギンスキーと同様にエロスの内在力を誘発するが、この過程は能動者には意識されないため、二人の男性に内在力を喚起してしまった事に対する葛藤は、理性的にはともかく、感性的にはエルガの内部で起こるすべもない。これがライヒアルトをして、エルガを「罪深き、罪無き女」¹³⁾と呼びしめた所以である。逆に二方向から、同時にエロスの啓発を受けた場合には、『情熱の書』での作者自身の如く、その単一受動者の中に強力な葛藤が引き起こされる。さて、シュタルシエンスキーとオギンスキーは、両者とも何ら環境には規定されぬ存在であるため、喚起されたエロスの内在力を比較的容易に行為に移すことができる。彼等の内には、単一方向の欲求、即ちエロスの内在力を行為化しようという欲求しか発生せず、両者のこうした要求が衝突して対立関係が生じ、その結果、個人間の対立の後、一方の抹殺つまりシュタルシエンスキーによるオギンスキーの殺害という結末を迎えることとなるのである。同様のことが『ピッパは踊る』の老フーンとヘルリーゲルの間にもあてはまる。従ってヘンシエルやヨハネスの内部で生じる葛藤が、エルガに於いては個人の中に生じるのであって、それらは共にエロスの内在力によって生じたものである。万物を対立概念、ひいては葛藤状態の中に見出したハウプトマンにとって、葛藤の源たるエロスが「万物の根源」と映ったのであろう。そしてその葛藤の結果、個人、或いは人間関係を破棄してしまうエロスは、破壊性をも同時に具備してしまう。この二面性は、『エルガ』に於ては、5場のシュタルシエンスキーとオギンスキーの会話の中で象徴的に描写されている。この箇所は、たまたま二人が自分達の見た夢の話をする所だが、„Weib“は言うまでもなく、エロスの能動者エルガの比喩であり、シュタルシエンスキーの述べるWeibの踊る荒涼とした土地は破壊性を、オギンスキーが話を受けて述べるWeibの持つ不思議な目はエロスの創造性を指す。また、両者がこの二面性を認識しているのは、彼等がエロスの受動者である事を意味し、それもシュタルシエンスキーはより破壊性を、オギンスキーはより創造性をエロスに認めていた訳で、これは二人の行動とも符合する。何故ならこのドラマを始動させるのはオギンスキーであり、ピリオドを打つのはシュタルシエンスキーだからである。

自然主義作品に於けるエロスと、『エルガ』、『ピッパは踊る』に於けるそれは、故に本質的には同質のものだが、それを受動側から眺めるか、能動側から眺めるか、環境と対決させるかさせないか、いわば作者の、先に述べた第一次的な手法の違いによって大きく展開は異ってくる。自然主義作品は、環境と、それによって喚起された内在力に付随する受動的存在のエロスを受動者の立場から描写し、それが主人公の内部で環境の壁にはね返され、もろくも挫折するという、いうなれば「エロスの敗北」

を扱っているのに対し、『エルガ』は、様々な内在力を生み出していく能動的存在としてのエロスをその能動者の立場から見、作品としては悲劇的結末を迎えるが、エロスに関していえば、その動的要求が最後には成就されるという「エロスの勝利」を高らかに謳い上げるのである。ハウプトマンの自然主義とそれ以後の作品は、ここに決定的な相違があり、『ビショップスベルクの処女』や『グリゼルダ』などに於いて益々エロスは脚光を浴び、次々と勝利を取めることとなる。

一般的に、ハウプトマン以外の自然主義内でのエロスは、創造性はあっても破壊性までは持ち合わせない。何故なら、余りにも強力な環境の力の前にエロスは完全に無力化し、環境どころか人物の精神さえ揺り動かす事ができなくなってしまうからである。その意味でもハウプトマンはデビュー作の時点で反自然主義的なものを持っていたといえるが、『エルガ』に於いて初めて反自然主義的エロスに焦点が合わせられ、彼のエロス観がその全貌を現わすことになる。『エルガ』は確かに不自然で懐古的な言い回しや、人物の動きが少いところからくる戯曲的效果の欠如など、オリジナルをドラマ化した際の無理が目立つ作品で、決して傑作と呼ぶ訳にはいかないが、彼の文学を研究するに当たっては、このような意味で指標的な役割を持つ作品であるといえよう。

使用テキスト： Gerhart Hauptmann：Das Dramatische Werk：Ullstein，
Frankfurt / M - Berlin -Wien，1977（本文中の括弧内の数字は、テキストの引用
頁を表わす。）

注

- 1) 自然主義の定義については、天野佳人、「ドイツ自然主義の流れとハウプトマン」、『自然主義文学』、河内清編、勁草書房、1968参照。
- 2) 『世界戯曲全集(14)ハウプトマン集』、世界戯曲全集刊行会、1929の解題で、久保栄は、『ハンネレの昇天』、『沈鐘』について、「『フロリアン・ガイエル』の不評に対する抗議を、これらの妖精の乱舞する世界へ持ち込むことによって、作者は何を主張しようとするのであるか。何故、ハウプトマンは、『フロリアン・ガイエル』に次ぐ第三の『織工』を発表して、『地上の悲惨に対する救助を、大地そのものの上に求め』なかったのであろうか。」と述べている。
- 3) 使用したテキストは、Franz Grillparzer：Das Kloster bei Sendomir.
Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1980.
- 4) ひとつ目を引くことは、この見張り塔が『ゼンドミールの僧院』では焼失している事である。ハウプトマンは6場以後を描写していないが、塔をそのままにしておいた事から、6場以後のシュタルシェンスキーの行動には興味がなかった事がわかる。
- 5) Vgl. Paul Böckmann：Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns. In：Wege der

Forschung 207, Gerhart Hauptmann, Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976.

- 6) 例として『寂しき人々』第1幕のヨハネス、ブラウン、ケーテの会話が挙げられる。
- 7) 『平和祭』は作品全体がこういった会話で構成されているといっても過言ではない。
- 8) Vgl. Alexander Neville : Studien zum Stilwandel im dramatischen
Werk Gerhart Hauptmanns, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
Stuttgart, 1964, S.101-105
- 9) Vgl. Das Kloster bei Sendomir, S.61
- 10) シェークスピア『リア王』福田恒存訳、新潮社、1967、174頁
- 11) Vgl. Gerhart Hauptmann : Das Dramatische Werk, S.64-65
- 12) Vgl. H. F. Garten : Formen des Eros im Werk Gerhart Hauptmanns, In :
W. d. F. 207 S.470ff.
- 13) Roy C. Cowen : Hauptmann Kommentar zum dramatischen Werk, Winkler,
München, 1980, S.100

参 考 文 献

- 『ゲルハルト・ハウプトマンと3人の女性』小島尚 : 文経論叢6、弘前大学人文学部、1973
21-46頁。
- 『ヨーロッパ文学講義』ウラジミール・ナボコフ、野島秀勝訳、TBSブリタニカ、1982。
- 『宗教とエロス』ヴァルター・シューバルト、石川実、平田達治、山本実訳、法政大学出版局、
1975。

なお本稿は、旭川で行われた「北海道ドイツ文学会」(1985年7月)での発表に加筆・修正したものである。

(大学院博士課程)