

シラーの「デメートリウス」2幕2場に寄せて

海老澤 君 夫

1

「木々に囲まれた丘。広々とした晴やかな遠景が広がっている。芽吹いた穀物の新緑に息づくその地域を一本の美しい河が流れている。遠く近くを問わず、点在するいくつかの町の塔の先端が光っている。舞台の後ろでは太鼓の音、軍楽の響き（S.52）¹⁾。」

これは「デメートリウス」断片の最後に近いところ、2幕2場のト書きである。この場は350行に及ぶその前の場、さらに第1幕のほとんどを占める1幕1場等と比べるとそれほど目立つ場ではない。科白の行数にして約40行、場として未完成のようでもあるが、たとえ増えるにしてもこれより大きく増えることはなかろうと思われる。そしてその短い場にしては背景の指示が詳しく、しかも印象的である。ト書きの他の「チェルニゴフの後ろのあそこをドニエプル河が流れています。／これはデスナ河です、殿下、……（1214f）¹⁾」とか「あそこの遠く空に接して光っているもの、あれは／ノブゴロド・セベルスキの教会の丸屋根です。（1216f）」等の科白からいうと、彼らの立っている場所はキエフの北東、右前方にノブゴロド・セベルスキ、左前方にチェルニゴフを臨む、当時のポーランド・ロシアの国境上のある地点だが、この二つの町が同時に挙げられることにより——同じ箇所からこの二つが同時に見えるのは不可能なことだが、ともあれ作者は資料を基に空想たくましくしてこの背景を設定したのである（S.459）——ここの視界がいかに広いかが分る。

このト書きで印象的なのは背景の広さと外気の明るさである。第1幕の場面には壮麗とはいえ議場という堅苦しい、そして重苦しい雰囲気があった²⁾。その最後の場面、マリーナとムニシエクの対話の場面が独立した場を構成していたとしても、それは前舞台で演ぜられると考えられ、背景にも話の内容にも広さや明るさはない。そしてこの場のすぐ前、2幕1場の背景は確かに広々とはしていたけれども、しかしそれはロシア北辺の早春の湖岸、いまだ荒涼たる広さであり、しかも場所は尼僧院、そこを支配するのは見かけは諦めの境地ながらも過去を呪い未来に復讐を期待するマルファの鬱積した心だ。それに対してこの場の舞台はロシアの南部、春の盛りのウクライナである。空間は果てしなく広がり、遮るものは所々に見える町だけである。そしてこの広さのアクセントとなるのが広い平野を縫って流れるデスナ川と点在する町の尖塔、とりわけ遠くのノブゴロド・セベルスキの丸屋根の輝きだ。そして眼の前のこの川とこの遠くからの輝きは国境に立つディミトリー³⁾にとって大きい意味を持っているように思われる。というのもこの川はシェーファーが言っているように彼にとってのルビコン川であり⁴⁾、

- 1) 頁数はNA. Bd.11の頁数、行数は「デメートリウス」（Bd.11 S.7～58）の行数。以下同じ
- 2) シラーは第1幕全体と2幕1場の対比性を意識していた（S.200）。我々はこの1幕全体+2幕1場と2幕2場の対比性を見ようとしている。
- 3) 主人公の名前は作品名の場合はデメートリウス、その他の場合は会話の中で多く出てくるディミトリー（ドゥミトリー）を使用する。
- 4) K.Schäfer S.87

また遠くの町のきらめいて見えるものは彼にとって幼い時に見た原風景つながるものではないかと思うからだ。

彼はすでにかの国会開催の地クラクフからモスクワまでのうち半分以上は歩を進めているし、またここからトウーラを経てモスクワに至るにデスナ川は必ずしも渡る必要はない。さらにここまでの途中彼はすでに自分を支える最大の貴族ムニシエクの領地、そして自分が出生の秘密を知った場所であるサンボアを経ているし、またキエフでは自分を支持する全軍の結集を見——当時はポーランド領内にあった——大河ドニエブル川も渡り終えている。彼は一大決心をし終っており、その決心はこれらの度ごとにさらに新たになってきたはずだ。このことからすればデスナ川を越えるかどうかはもうさほどの意味はないようにも思える。が、しかしまさにそうだからこそ彼の思いはこの国境の地で最高潮に達したのだ。広さ、明るさが双方から強調されながら進んで来たこの場での会話は、場の中頃で一時切れる。そして後半は雰囲気を変にし、ほとんどディミトリーの独り言に近くなる。「この美しい緑の野にはまだ平和が住まっている。／なのに私は今、戦争の恐ろしい道具を携えて／ここを敵として荒らすために現われたのだ。(1229ff)」そしてそれに対して「そのようなことは、殿下、後になってから考えることでしょう。」と助言するオドワルスキーに彼は次のように答える。

君のはポーランド人の感じ方だ。私はモスクワの子だ。
それは私にいのちを与えてくれた国なのだよ！
私を許してくれ、かけがえのない大地、ふるさとの地よ。
私が掴んでいるこの標べの石、我が父が
鷲の紋章を刻んだ、お前、神聖なる国境の標べの石よ。
お前の子である私が、他の国の、敵国の武器を携え
平和に安らっているお前の神殿に入り込んできたのをな。
自分の遺産を返すように求め、私はやって来たのだ。
それから篡奪された気高い父上の名前をもだ。
ここは我が先祖、ヴァラング人が支配していた。
三十代にわたって長く続いた家系の中にあつて
私はこの一族の一番あとの者、かの人殺しから
神のごとき運命により免れることができた者だ。 (1233ff)

これは我々がほぼでき上がった部分でじかに聞く彼の最後の言葉である。その後のものとしては場面構成案(Szenar)等で草案の形で彼の言葉を聞くが、それらはいずれも彼の心が平静さを失った時のものだ。ここの言葉にはまだそのような雰囲気がないし、また第1幕でのような相手を説き伏せようという気負いもない。半ば独白的でもあり、彼の科白の中では最も自然な心を語ったものだ。皇帝となるべき自分自身への、そして正統なる者を待っているに違いないロシアの民への信頼に満ちつつも、良き目的のためとはいえ他国の、しかも敵国の軍を借りて祖国に攻め込むという行為にはやはり慚愧の念を覚えずにはいられない。ロシアの国境に立ち、そこに親しみを覚えれば自然にポーランドに対する距離が生じてくる。

この時の彼の脳裏には、彼がそれまでポーランド人を前にして語った言葉「私が ある美しい自由を／私は植え付けるつもりです。 /私は奴隷を な人間にするつもりです。／奴隷の心を支配しようとは思っておりません。(584ff)」 「敵方から奪ったものはあなた方と分け合ひましょう。／モスクワは物の豊富なところですよ。皇帝の宝物庫は／計りきれ

ないほどの黄金と宝石で／満ちています…… (360ff)」「新床の次の朝の贈り物として、私は我が花嫁に／プレスコフとノブゴロド両侯爵領を／そこのすべての町、すべての村、すべての住民、／そしてすべての主権、すべての支配権とともに／永久に侵せぬ財産として贈りましょう。(549ff)」等が去来していたろうし、ポーランド国王の「そなたは外国から帰る、／縁のない敵国の武力がそなたを導いてゆくのだ。／この最初の過ちをそなたは償わなければならない。／それゆえかの地の慣わしを尊重しながら、自分が／モスクワの皇帝の眞の皇子であることを示しなさい。(596ff)」という言葉も思い出されたろう。しかし慚愧の念はさほど深刻になることもなくすぐに消え、今の自分の存在を支えている正統性の意識が強く頭をもちあげてくる。そして全体的には大きな希望を持って進軍へと身構えるのだ。

そしてここではまた町の尖塔にも見る者の注意が向かう。我々にはすでにそのイメージを与えられているからだ。自分が正統の皇子であることが明らかになった様を国会で順々に語ってゆく彼は、自分が所有していた十字架や詩編、そして左手より右手が短いという自然のいたずらさえもがそれを証明し、ついに周りの者すべてがそれを認めざるを得なかったことを語った後、次のようにいう。

そして今や目から鱗が落ちたような感じでした。
 過ぎ去った時代の遠い遠い背景の中に、
 記憶が急に生き生きとしてきたのです。
 そしてかすかに見える塔が遙かかなたから
 金色の陽の光に輝くように、私の心の中に
 二つの形がくっきりと見えてきたのです。
 それは意識の最も高い頂きでした。
 私は暗い夜を逃げてゆく自分を見ました。
 また後ろを振り返った時に、赤々と燃える
 炎が、黒い夜の闇から立ち昇るのを見たのです。
 これはきっと特別に古い記憶だったのでしょう。
 というのもその前にあったこと、その後が続くことは、
 時の長い隔たりの中で消えてしまっていたのですから。
 この恐ろしい光景だけが切り離され、孤立して
 輝きながら、記憶の中に存在していたのです。
 しかし思い出してみるとその後…… (230ff)

第1幕のディミトリーの科白の多くは相手の言葉をあまり交えずに物語る形のものだ。それだけに内容がかなり凝縮されており引用の範囲も決定しにくい。結局長いものになるのだが、ともあれこの部分は自分が正統の皇子だと知らされ、また自分もそう確信してゆく様をよく物語っている。外からの働きが記憶の底に沈んでいた光景を呼び覚ます、あるいはそれを自分の原風景として心の中に浮かび上がらせさせるのである。彼がそこで見たもの、それは暗い夜を逃げてゆく子供の自分、そしてその自分が振り返って見た時の、自分がそれまでに居た宮殿を燃やす炎である。それが前後の脈絡もないまま、あたかも高い山が麓と中腹をかすませて頂きだけを見せているように、そして彼自身の言葉を使えば、すでに建物の区別も見分けがつかないほど夕陽にかすむ遠くの町の、輝く頂きだけを見せている塔のように孤立した形で思い出される。しかし、それはいつまでも孤立してはいず、彼の中でただちに他の記憶に結びつくエ

エネルギーをも持っている。

ところでここでいう遠くの町の塔とはディミトリーにとって単なる喩えであろうか。確かに暗い夜を逃げる子供の自分と炎の中の宮殿の二つがいわゆる原風景であり、塔の風景はそれを語っている時点でのディミトリーのイメージにすぎない。しかしこれはかなり鮮明なイメージであって、彼ディミトリーはこれを彼のいわゆる原風景が自分の意識の中に浮かんで来た時以来——そしてそれはその事件があった16年前に比べればつい最近のことだ——その原風景に重ね合わせた形で持っていたように思われるのだ。この場合町とは平坦なロシアにあって風景のアクセントになるべきもの、彼の中のロシアの町であり、そして何よりも赤々と燃えるかの宮殿のある町、トゥーラの想像上の夕べの景色へとつながる。すなわち皇子としての本来の自分のロシアに関する唯一の思いで、根源的な心像、さらにそこからの強烈な別れのイメージなのだ。そして塔のイメージをこのように解すると2幕2場の輝く尖塔、輝く丸屋根もそれなりの意味をおびてくる。この場の、かの夕陽にかすむ塔とは対蹠的な、むしろ朝の陽に輝く尖塔、皇子としての自分を迎えた初めてのロシアの町、目的地モスクワの方向にある町の尖塔の光景は、まちががなく彼に自分の原風景を思い出させたはずだ⁵⁾。この場の背景はそれゆえかかる帰還を果たし、一方ではその中心に向かって出発する彼の心そのものなのだ。

2

ところでこの2幕2場はそのすぐ前の場の最後の科白と関係がないわけではない。そこでの最後の科白、それはマルファの独白だが、これは次のようにして終える。「彼がそうだわ。私を自由にし、私の受けた恥辱に／復讐するために、軍勢とともにやって来るのだわ！／彼の太鼓の音を聞け！ 戦いのラッパの音を聞け！／お前たち諸々の部族よ、東から南からやって来い。／お前たちの広い草原から、お前たちの深い深い森から／各々の言葉を話し、各々の衣装を着けて、／ —中略— /そしてお前たちの王の旗の下に押し寄せて来い！ / —中略— /お前、地球をめぐる永遠の太陽よ、／私の願いを伝える使者になっておくれ！ /四方のいずこにも縛られることなく広がりゆく大気、／最果てのところにもすばやく行ってしまう大気よ、／おお、彼の所に私の赤く燃える憧れを運んでおくれ！ /私は祈りと切なる願いのほか何も持っていない。／私はこれを炎と燃えながら心の奥底より汲み尽くし、／それに翼をつけて、天の高みに送る、ちょうど／軍勢を送るようにお前に向かって送るのだ！ (1184ff)」

そしてその直後のこの場で「息子」のディミトリーが国境に立つのだ。そのことからするとこの二つの場面の間には大きな区切れはないようにも見える。しかし作品全体を見る時にはむ

5) 少し強引な解釈にも思われるが、言いたいことはこの場でかの現風景を思い出したということ、そしてそれにはこの風景、とりわけ点在する町の尖塔、遠く光る教会の丸屋根が引き金になっているということである。ちなみにSzenarにはこの国境の場で彼が僧院から逃げる時ここを通ったことを思い出す旨記されている (S.203)。しかし作品そのものにはこのことを表す部分がなく、またポーランドに逃げてくることは他のところで1行で語られているだけである。いずれにせよこのメモは「サンボアの場」がまだ想定されている稿のメモであるから直ちにここに適用できない。また——いずれも複数で使われている——教会の塔、尖塔、丸屋根の間にもここではさ程の違いはないように思われる。等しく陽光の中で輝き、遠くからも見え、あるいはそれと分かるものだ。ノブゴロド・セベルスキの丸屋根とてそれと見えるわけではなく、遠くからでも見えるがゆえに光を反射する部分が大きい丸屋根だというのであろう。モスクワ入場の場に関するメモ (S.219) でも背景として双方が挙げられている。

しろこの間に大きい区切れを入れ、それにもかかわらずその二つが直接に呼应していると思いたほうがいい。そしてそう言える理由はこれ以降ディミトリーが行動に移ること、ロシアの国内に入ること、ことが次々に展開し場の転換が速くなるということである。場面構成案に書かれていることすべて表わそうとすれば——第2幕に用いる行数は最大で800行位で、その半分近くはすでに第1場で使用していることからして——残りの場の一場あたりの平均は100行以下にならざるを得ないのだが⁶⁾、これはそれまでの場面の詩行に比べると著しく少ない。すなわち事件展開が急に、そして多様になるということだ。この傾向はこれ以降2～3の場を除き作品の終りまで変わることはないと思われる。このことからすると2幕2場以降を一つのまとまりと見ることもできよう。しかし一方それでは第1の部分とのバランスを欠き、また余りにも大きな部分になって部分としての意味を失ってしまう。そのような立場からこの大きな部分はさらに二つに分けたくなるのだが、事実そこにはそのほぼ真ん中かなりはっきりした区分点がある。すなわちディミトリーの進軍の目的地であるモスクワへの入場で、これを境に分ければこの大きい部分はモスクワへの空間的移動に沿って筋が展開する部分と、モスクワ、しかも主としてクレムリンの内部で筋が展開する部分とに分かれる。

作品全体はこのように結局三つの部分からなる。第1の部分は2幕1場まで、第2の部分は2幕2場から第3幕の最終場であるモスクワ入場まで、そして第3の部分はそれ以降である。つまりは2幕2場は空間的移動を伴う第2の部分の、また見ようによっては第2第3双方の部分を通じてのスタート点である。むしろ第3部分の終わりは作品全体の終わりであってそのスタートが作品の冒頭であることも事実だ。部分が全体に占める役割はこのようにしばしば相対的なものだが、それに甘えればさらに次のことも言えよう。すなわちこの作品ではモスクワが特別の位置を占める、つまり作品の空間的中心をなしているのだが、このモスクワを中心としてみるとこの三つ部分の互いの位置付けは次のようになるということだ。第1の部分はモスクワから遠い二つの場所、すなわちクラクフとペロセロ湖畔が舞台になっており、同時にここでは主として筋の展開の背景、あるいは基底が語られる。第2の部分では先に述べたようにモスクワへの接近が話題になり、第3の部分ではモスクワそのものが舞台となるのだ。ディミトリーにとってはモスクワはロシアそのもの、帝位のあり場所、そして自分の正統性と自分の存在を呼ぶところなのである。そして作品をこのように見る場合は第3の部分が強調される形になり、第1と第2の部分は等しくその準備段階となる。

ところでこのうちの第2の部分は全体としては確かにモスクワへの進軍だが、場の進みに従って順々にそこに近付いて行くのではない。進軍する側・ディミトリー＝ポーランド側と迎え撃つ側・ロシア側に交互に視点を置きながら、結局はモスクワへ、ロシアの内部へ向かう過程が点的に描写されている。ロシア側に関していえば最初に国境近くの村々、次にロシア軍の陣営、モスクワの宮廷の順で描かれ、ほぼこれらの間に近づく側のディミトリーの描写が入る。時間には従っているが空間的には行ったり戻ったりしながらの点描だ。もちろんそれが同じような詩行の量で描かれているわけではない。傾向としていえばモスクワに近づく場面ほど詩行が多いといえよう。いずれにせよここは出来事が他より多い部分でもあるのでもう少し詳しく見てみることにする。

この第2の部分は3つあるいは4つの小部分に分けることができる。ひとつめの小区分は国境、村々、ロシア軍の陣営、ディミトリーの敗北、そして勝利の場である。これは前に上げた

6) 事実——いずれも未完成とは思われるのだが——第2場は約40行、第3場は約60行でまとめられている。

第2の部分の典型的なところで、時間的・空間的に小刻みに前に進んでいるだけではなく、描かれるものもロシアの民、ロシアの将軍たち（貴族）の順で進んでおり、次の宮廷の描写に向かうものだ。2つめの小区分はその宮廷の描写で、この段階ですでにモスクワについて語られるわけだが、ここではポリースの死を中心にしながら、アクシーニアやロマノフ等が描かれていく。第三の小区分では再びこのモスクワに進軍する側の立場になり、ディミトリーのトゥーラ入城とそこでのXとの会見、それに続くマルファとの会見が描かれる。量的に見れば——これを問題にするのはこれが各々の場面の重要度の目安の一つになると思われるからである——この各々の小区分が第2の部分のほぼ三分の一づつを占め、最後のモスクワ入場の場はそれらに比べてかなり短い。華麗な場面、そしてある意味ではクライマックス的な場面でもあるが、第2の部分全体から見ればその余韻、そして第3の部分から見ればそれへのつなぎとなる。これらのことを考慮して今までに挙げた三つをもう一度まとめてみよう。

これら三つの区分は主人公ディミトリーの行動を中心として見た場合のもので、作品内容の外枠の区分である。各々の部分を量的に見ればいずれも1幕半位で（最後のものはほぼ4幕以降に相当する）詩行の数もほぼ同じ位と見られる。第1の部分は事件の前提部をなし、過去からの経緯が語られ、主人公を囲む政治状況が語られる。ここでは初めの3分の2ではクラクフ、残りの3分の1ではロシア北部のペロセロ湖畔の修道院が舞台であり、それらの中での空間的移動はない。全体的に場の数も少なく、起こる出来事も単純なのだが、科白の中、とりわけ主人公とマルファの科白の中で扱われる時間は凝縮されている。それに対して第2の部分は小さい場をつなぎながら時間に沿って、そして結局はモスクワへの道に沿った形でディミトリー側とロシア側、すなわち進む側と進まれる側が交互に描かれる。この過程の中で主人公は自分たちの側からとロシアの側から描かれるし、また一方ではロシア側の主要人物も登場することになる。事件展開の速い部分だが、その最後として彼が自分についての真実を知り、心に大きい動揺を抱えてモスクワに入場するのだ。第3の部分は空間の大きい移動はないし、時間的にもそれほど幅はない。事件は次々に展開し、全体的には後になればなるほどテンポが速くなっていく。ただし第2の部分とは違い展開の方向は読者・観客にも予想がつく、すなわち心に大きい動揺を抱えた主人公がそれに耐え切れずに暴君化し、ついにロシア人の支持を失い、しかも真のディミトリーでないことがわかって殺されるまでの過程だ。

この作品では上記のようないわば外的構造のほかに、主人公の精神状態に視線を向けた場合の区分け、いわば内在的構造を考えることができる。これは二つの部分からなり、その境をなすのは先に言及した第3幕におけるXとの会見の場だ。この場は作品全体のほぼ半ばにあると考えられ、その点でここは作品全体の前半と後半の境目ともいえよう。この場合前半の始まりはこの作品の実際の始まりではなくそれ以前の出来事、すなわちそのかなり前サンボアにおいて自分がいわゆる皇子であることが分かったことで、これは後半の始まり、Xとの会見でそうでないことが分かったことと対をなしている。前半ではまず彼が皇子である事実が周りから認められ、彼の自己認識も周りの力に駆り立てられつつ形作られていく。しかしもちろん彼の精神もそれに追いつき、自信、余裕、それなりの正義感、王者の精神を獲得していくのだ。多少の滞りはあれ全体的に精神の高揚の時期だといってよい。見かけだけとはいえとにかく周りの信頼と服従の心をも得、希望に満ちてロシアへと向かっていく過程である。前半が存在基盤確立の過程だとすれば、後半はその急速な崩壊の過程だ。正統性に対する確信を打ち破られた彼は自信を喪失し——それがただちに彼の行動には結びつかず、また彼自身その喪失を表すまいと努めはするのだが——結局は自分の内をも外をも治めきれない。教化しようとしたロシアの民には人気がなく、ロシア人に対するポーランド人の狼藉は止めることができない。心はロシ

ア人に傾きながらも、なお一層ポーランド人へ依存せざるを得ない。彼の無力感、孤独感は増し、自己が内部から崩壊していく。そしてついに周りからの不満・反乱を招いて彼はなす術なく殺されるのである。

そのほかにももちろん幕と場の区分けがある。シラーは前作「ヴィルヘルム・テル」から⁷⁾それまでの Auftritt 制でなく Szene 制をとっている。前者は登場人物の入れ替わるごとに変わるとみなされる「場」で、必ずしも場面の転換を要しない。後者は文字通りの場面の転換を表わす「場」で、いわゆる場というにふさわしい。「オルレアン乙女」以前の作品ではひとつの幕がおおむね10前後、時にはそれ以上の Auftritt でなっていることしばしばあったが、しかしこれも Szene に直せば1～2の Szene (場) というのが大部分だった。これは「ヴィルヘルム・テル」においても——ここでは1幕あたり三つ位の場にはなったが——基本的には守られており、総じて場面の転換は最小限に抑えられていた。しかし「デメトリウス」においては——場面構成案等にかかれた多くのプロット描き入れようとするかぎり——さすがに2～3の場ではまとめきれなくなっている。国会の場で多くの詩行を費やした第1幕を別にすれば第2幕以降はそれ以上の場を必要とする。第2幕は(ほぼ)でき上がっている三つの場のほかに少なくともあと三つ、第3幕はその前の二つの幕と同様——といってもそれほど極端ではなく——他よりは長い場である第1場の他に最低三つ、第4幕以降は最低でも5～6の場を必要とするだろう。全体が4幕であるか5幕であるかははっきりは言えない⁸⁾。幕と幕の間にはそれぞれ時間の経過がある。ただし5幕目がある場合、第4幕との間にはそれが全然ないかあってもわずかの日であろう。相応の準備を必要とし、またクラクフからキエフまでの移動を必要とする第1幕と第2幕の間は一番長く、以下幕を進める毎に幕と幕の間の時間は縮まっているとみてよい。これらの場の構成に何らかの規則性を見いだせないわけではないが、しかし幕割り等に関して言えばこの作品はシラーの後期の作品中最も規則性のないもの、最も自由なものといえる。これは素材のそのものの要求によるものであろう。

3

今までにた挙げた三つの構造を順に構造Ⅱ、構造Ⅲ、構造Ⅰとすると構造Ⅰは舞台構成上の区分け、構造Ⅱは筋展開の外部構造、構造Ⅲは筋展開の内部構造とすることができる。すなわ

- 7) 「メシーナの花嫁」の本文にはAuftrittに従った形でも Szenekに従った形でも場を表す数字は記されていない。しかし国民版(NA.)では編集者によりAuftrittに従った形で欄外に場の数字が記されている。
- 8) 多くの幕割り案があり、その中には4幕構成のものと5幕構成のものがあるが、数から見れば4幕構成のものが多い。最終のものと思われるものは4幕構成であるが、そこには5幕目との切れめと思われるものが2か所ついている(S.185, dtv S.9-60の注においてもこれについて触れられている)。ひとつはロマノフがアクシーニアの幻(幽霊)を見、帝位に昇るよう定められている旨告げられる場面とディミトリーの結婚式の場の間で、もうひとつは叛徒に襲われたディミトリーが自分の部屋から逃れる場面とマルファの部屋に逃げてくる場面の間である。前者には時間・空間的に切れめがあるのに対し、後者にはそれが無いことから、内容的に見れば前者が常識的であるが、メモの記し方からして有力なのはむしろ後者のようだ。いずれにせよ場面構成案の範囲の内容を描くには、前者では4幕目が普通より短くなり、後者では5幕目が短くなるだろう。またこの後者の場合5幕目は一つの場からなることになり、各幕がいずれも3場前後と調和の取れていた「ヴィルヘルム・テル」等と比べると各幕間の場の数もそろわない。

ちⅠ・Ⅱ・Ⅲの順に従いより深層での区分けになるということだ。各々の構造内の区分点の位置には微妙なズレがあったが、それもこのことに関係するように思われる。例えば構造Ⅲの二つの部分の境目は先に挙げたようにⅩとの会見である。ここでディミトリーの内部には大きな変化が起こるのだが、この変化はすぐには外に現れない。構造Ⅲの第2の部分（以下これをⅢ-2の形で記す）に移ってもマルファとの会見をかりうじて乗り切り、モスクワからの使者を迎え入れる、それから堂々とモスクワに入城し、王者らしく振舞うのだ。この部分はすでに述べているようにいわばⅢ-2の中にあるⅢ-1の余韻と見ることができよう。また構造Ⅱの区分点と構造Ⅰの区分点（すなわち幕の切れめ）も一致しない。例えば構造Ⅰの区分けに従えばⅠ-2の初めである2幕1場を我々は前に述べたような理由でⅡ-1に入れた。またⅡ-2とⅡ-3の境目についてもこのことが言える。Ⅱ-2の終わりはⅠ-3の終わりとは確かに一致するが、Ⅱ-3の始まりはⅠ-4の始まりではない、すなわちⅡ-3はⅠ-3とⅠ-4の間の、舞台では演じられない時間とそこでの出来事を必ず含まなければならないからだ。

このようにこの作品には三つの構造があり、各々の構造が持つ部分の数も区分の点も違っている。このような状態を今三重構造と名づけ、これがこの作品の中で持つ意味について調べてみようと思う。

先ずこのような三重構造はシラーの他の作品にも見られるのかどうか。端的に言えばあまり見られない。他の作品は多くの場合構造Ⅰと構造Ⅱの間にあまりズレはない。また構造Ⅱは三つの部分からではなく二つの部分から成り立っており、その境目は多くの場合3幕の後半にある。構造Ⅲの方はそもそもこれのないものが多い。これらのことは一般的にいてそれらの作品の主人公の性格や資質が比較的是っきりして、筋が主人公の意志とその成就を中心にして展開することから来る。そしてこのことからさらに次のことも導かれよう。すなわちこれらの作品では主人公が筋の展開に積極的に関与する、主人公の存在基盤が筋の展開中に根本的に変わることはない、筋が比較的単純であり、幕や場の設定にもある種の対称性・規則性が見られる、総じて構造Ⅰが構造Ⅱを規定している等々……。これを具体的な作品の中で見てみる。

例えば「メアリ・ステュアート」はよく言われるようにシラーの作品中形式的に見て最も均整の整ったものだ。第1幕ではメアリ、第2幕ではエリザベス、第3幕では主にメアリ、その一部ではメアリとエリザベスの双方、第4幕ではエリザベス、第5幕では主としてメアリ、後の方でエリザベスが描かれている。詩行数においてもこの二人にほぼ等しい科白が割り当てられ、しかもほぼ交互に登場する。立場の違いから二人は原則として同席することはない。舞台となる空間も原則として明確に分けられ、エリザベス登場の場は王宮、メアリ登場の場は幽閉されているファサリンゲイ城である。二人の内のいずれかが登場しない幕はないし、場さえも実質的には少ない。この作品の頂点は3幕4場における原則を破って敢えて行なわれたメアリとエリザベスとの対話である。これによってメアリには運命の重大な転換が訪れる。それまでは彼女は自分の命が助かることを望み、また周りの状況は作品の登場人物にも観客にもその期待を抱かせた。しかしこれ以降はその可能性が急激に消えていく。その意味ではそれまでを上昇の部分、それ以降を下降の部分だといえるだろうし、そこで筋が前半と後半に分けられるともいえよう。しかしそれは別にメアリの内面にまで大きく作用するわけではない。確かに彼女はその下降を精神的に克服し、結局は別種の上昇の過程へと変化させる。しかしメアリのこの態度の芽はすでに前半に見られることであり、彼女の前半の心構えと後半の心構えとの間に本質的断絶はないのだ。

事件の展開が「メアリ・ステュアート」より激しく、時間・空間の広がりも大きい「オルレアンの乙女」も、全体的に見ると一見そう思われるほど奔放な構成を持つものではない。第1

幕と第4幕は各々別の場所だがシャルル側の——宮廷をも含めての——陣営を舞台としている。第2幕と第5幕は全体として戦場を、第3幕は前半がシャルル側の陣営、後半が戦場を舞台としている。総じてシャルル側の陣営と戦場がほぼ交互に舞台となる。そのさい第1幕と第2幕では場面の最後、あるいは後半にジャンヌが登場し、そのつど筋に決着をつける。作品の中心部、3幕9場で彼女は禁を破って敵将を容赦し、加えて恋心まで抱いてしまう。彼女の内部はそこで大きく動揺するのだが、しかし彼女は程なくそれを克服する。4幕における彼女の行為は動揺の過程であると同時にすでに克服の過程でもあるのだ。それゆえこの作品もまたまだ助走であるプロローグを除けば、いやこれを含めても上昇の一途を歩むのだと言っている。3幕目のかの場面は確かに一種の躓きだが、しかしそれは下降のへ転機というよりはむしろより高く上昇するための転機、あるいはより内実的な上昇のための一時的な転落といえよう。その意味ではここでは一見あるように見える構造Ⅲはないし、構造Ⅱさえも存在しない、ただ構造Ⅰだけが明瞭な形で存在して幕の切れ目がその部分部分を完結させ、必要な時間の流れをその間にはさみながら全体として上昇の過程を描いている。

作品内の主人公の重要さがジャンヌのそれ程ではなく、また個人の苦しみ等が主題とはなっていない「ヴィルヘルム・テル」では、扱われる主題が上記2作とは趣を異にする。すなわち描かれる対象が社会を構成する者の団結なのだが、そのことに着目してこの作品を見るとこれが形式的にいかんが整っているかが分かる⁹⁾。第1幕では一場ごとにウンターヴァルテン、シュビーツ、ウーリの三つの州での代官の暴政が言及される。そして第4場ではウーリにいたこれら3州の者がこれを集約する形で現状を語り、各々が自州に帰って来たべき盟約の準備をすることを誓う。第2幕の1場目はその地の貴族と村人たちの関係を扱っている。いわゆるルーデンツの筋の始まりだが、彼と村人たちの間にはここではまだ緊張に満ちている。そしてこの緊張関係が解かれぬまま、次の場の2幕2場ではまず村人たちの間の団結ができあがる。この場と次の場、3幕1場に至って我々はテルの筋も他の村人たちの筋と別であることも分かるが、しかし双方の互いの信頼を再三再四見ていることから、ここに緊張関係を感じることはない。一方次の場の3幕2場ではかの緊張関係を持ったルーデンツの筋と村人他の筋の間にも和解の芽ははぐくまれるの見るのだ。かくしてすべての部分に団結、あるいは団結の芽ができあがる。牧夫、漁師、猟師、農夫等テルを含む村人（庶民）の団結、三つの州の団結、村人と地元の貴族の団結、老若の団結、夫婦・男女の団結、そして私的行動と社会的行動の一致、自然と人間の自然性への信頼を通じてのこれらの一致・団結をおのおの内に含んだ形で、かの三つの筋が3幕3場において出会うことになる。この場はいわゆる「りんご的」で有名なところだが、ここでテルは親子の情を無視した支配者の思いつきと横暴さにより大きい試練の前に立たせられる。そして彼はこれ以降それまでのような防御の範囲から抜け出して暴虐に真正面から対することになり、また結局はそれに連動する形で他の二つも団結して行動に入っていくのだ。それゆえ作品の山を挙げるとすればやはりこの3幕3場で、全体的に見ればここまでは人々の団

9) よく言われることだが、この作品ではテルの行動を中心とする筋、村人たちの行動に沿った筋、ルーデンツとベルタの関係に沿った——彼の叔父アッティングハウゼン男爵も便宜上ここに入ると見てよい——筋が平行して進んでゆく。この中でテルの筋とルーデンツ・ベルタの筋の間には直接の接触がないのだが、村民たちの筋がこの二つの橋渡しをし、間接的に結び合わせていると考えていい。すなわちアッティングハウゼン男爵との関係で——マイナスの形でながら——間接的に村人たちと結びつきのあったルーデンツ・ベルタの筋はルーデンツ自身が村人たちの方を向くに至り途中から村人たちの筋に合流するし、テルの筋は最初からこの村人たちの筋と処々で結びついている。その意味ではこれら三つの中で中心的なものは村人たちの筋だといわなければならない。

結が形成される過程、その後、すなわち第4・5幕は団結の実が現れる過程だといえよう。このようにこの作品においても構造Ⅱの区分点は構造Ⅰの区分点に支配されていることがわかる。

これらの作品が三重の構造を持っていない、とりわけそこに構造Ⅲがないのには理由がないわけではない。ここでは先に語ったことにさらに次のことをつけ加えよう。一つには主人公の個性が完成しており簡単には揺るがない（メアリの場合）、人間性への信頼が揺るがない（テルの場合）、あるいは固い信仰心に支えられている（ジャンヌの場合）からである。そして二つめには主人公が得ようとする直接の対象と主人公の遂行能力の間にそれ程の差が見られないということ、つまりは目的がはっきりしており、それへの達成の可能性も十分にあるということだ。「メアリ・ステュアート」の場合はこのほかに舞台上で扱われる時間が短いこと、主人公が牢獄の中にいるため自ら決定的な行動を行なえないこと、「オルレアン乙女」の場合はある方向性を持った超自然の力が介在していること、「ヴィルヘルム・テル」の場合は登場人物の多くが等しくすでに完成された人々であること等が理由として加わろう。いずれにせよこれらの主人公たちは自分の心の流れ、あるいは神の意志に忠実な者であって、自分の存在を揺るがすようなものをまったくの一人で保たなければならないというようなことはなかった。

4

ではこのような三重構造はこの作品の内容、特にそこでの主人公の描写とどのような関係を持っているか。ここでは着眼点を1.主人公自身にどれだけ描写の焦点が当てられているか、2.主人公の意志がどのように展開し成就するのか、3.主人公にいわゆる救済はあるか、4.最終場はどんな形か、の四つに置きシラーの他の作品と対比しながらこの作品「デメトリウス」の特色を見てみよう。

4-1

1.主人公の描写：これに関して注目すべきこととしては次のようなことが挙げられる。a.主人公のイメージを描くためのデータが十分提供されているか（主人公自身自分をどの程度語っているか、他の人物によってどれくらい語られるか。その過去、及び内面はどれだけ語られるか） b.語られたことに信憑性があるか。c.主人公の周りがどれだけ描かれているか。

結果から言えばディミトリーはその人格を細かく規定できるほどにははっきり描かれていない。先ず彼は自分について多くを語らない。これは何よりも彼自身自分について知らないことからくる。この作品で彼が語るよう求められているのは彼の現在というより彼の過去・彼の未来である。彼はしかし自分の過去について人に聞いたことしか言うことができず、未来については今までの自分とは関係のないことを言わなければならない。現在が問題になるにしてもその現在はそのような過去と未来に制限された、いわば地についていない現在である。彼はまた最初から皇子・皇帝になるべきものとして登場するが、そのことは話す機会と相手を限定し、また話す内容を限定する。例えば彼は多数の人の前で話すことが多いが、それは往々にして演説調・説得調・命令調になって相手の自由な反応を許さない。また友も腹心もない彼にあっては個人的な心情、自分の内面を語る相手もない。さらに気持ちに余裕のある時の言葉が少なく、彼のいわゆる自然な姿がなかなか見られないということだ。もちろん2幕4場以降については書かれているのが内容についてのメモ、ごく一部の科白の草案だけなのだからはっきりしたことは言うのは難しい。しかしこれ以降に彼が登場するのは多くの場合状況が切迫した時、

不本意なことに一人で対応しなければならない時だ。Xとの会見やマルファとの最初の会見の時の科白の草案、マルファとの最後の場についてのメモなどが残されているのだが、これら書かれているものはその後の彼の科白の典型的な部分だといえよう。

次に言えることは他の登場人物は彼について、特に彼自身についてあまり語らないということだ。確かに国会の場でグニェズノの大司教は彼を誉めるし、その他ムニシェク、マリーナ、オドワルスキー等、そして総主教ヨブ、漁師の若者、村人等も彼について何かを語っている。しかし——国会の場を例外とすれば——彼の人格・性格が言及されることはない。2幕4場以降でもロシアの貴族たちやボリース等により彼のことが語られようが、ここでも状況は同じであろう。ムニシェクやマリーナの彼についての言及はそういう状況を如実に語っている。彼と親しく話したはずの、そして舅、妻になるはずの彼らにして彼の心情、彼との内面の関係について一切語らないし、また彼との話さえほとんどないのだ。ましてやその他の多くの者にとって彼は噂でしか聞くことができない。総じて他の人物は彼自身が語る以上には彼について知らない、そしてさらにいえば彼を愛しはしないことはもちろん、彼の人格に関心を持つことさえないのだ。彼らが話す彼とは皇帝となるべき者、ロシアに攻めて行く、あるいはロシアに攻めて来る者としての彼であって、彼自身のことではない。語られることはその語る者にとって彼がどんな政治的意味があるかであって彼の人格・人物ではないのである。

さらにまたここでは、語られた事がらが、それが彼自身によって語られたものにせよ、かならずしも真とはいえない。先にいったように彼は最初から皇子・皇帝になる者として登場してくる。彼はそのことを確信しているし、確かにそれに相応した威厳をも示す。また周りの者も結局は彼を正統の者を認め、彼の人格をも誉め称える。しかし余りにも整然とした彼の語り、落ち着きにはむしろそのための周到な準備を感じさせる。またムニシェクは国会が彼を認めるよう議員たちを買収したり自分の軍隊で国会を取り囲んだりするが、すでに姻戚関係になっているムニシェクと彼の間には——サピエハが言う通り——何らかの話し合いがなされていると見る方が自然である。こうなると彼の言っていることのすべて、彼の態度のすべて、あるいはそれに反応する聖俗の貴族たちの言葉のすべてが真実だとは言えなくなってくる。事実後になって彼が真の皇子ではないことが判明するのだ。その時は必然的に国会での彼の言行、そして多分に彼が皇子であるがゆえにのみ有効であった周りの誉め言葉の意味も変わってこざるを得ない。かの堂々とした彼の態度、雄弁さは別の面から見られなければならないだろうし、確信に酔う青年への第一印象による、半ば政治的、半ばおもねりのグニェズノの大司教の評価も観客にはむしろ大司教自身を語るもの変わってくるのだ。また彼の名で出されているお触れ書きも側近であるポーランド人の影響が予想され、彼自身を知るデータとはいえない。

この作品では主人公の周りの人物も比較的詳しく、しかもかなりシステムティックに描かれている。ポーランドの国王、聖俗の大貴族、下級貴族、そしてロシアの庶民、貴族(将軍たち)、宮廷(ボリース、アクスィーニア、ロマノフを含む)、そして元の皇后マルファ、これらはディミトリーのモスクワ入場前にすべて登場し——生き生きと——描かれている。彼らの多くは彼と直接の関係を持たないし、持っていたとしてもそれは親しい、あるいは好意ある関係ではない。これは彼らの内とりわけ彼と2回以上話す者たち、マリーナ、マルファ、ゾルティコフ、アクスィーニア等と彼との会話の終わりがどうだったかに注目すれば端的にいえる。すべては何らかの意味での彼との決裂である。総じて彼の周りの者は多くの場合彼に働きかけないし、彼が働きかけても望むようには答えない。彼らはむしろ彼との関係とは別に独立した形で描かれていると見てよい¹⁰⁾。そしてそのような人物が多ければ多いほど主人公がその環境全体の中で表わされていることになる。彼らは彼について語っているにしても、彼との関係によって語っていると

いうよりはその存在によって彼の境遇を冷たく語っている。とりわけその中の幾人かは何らかの意味での彼との対蹠的な自分の存在を通じて冷たく彼を語っているのだ。

このように彼の過去の不確かさ、彼の交友関係のなさ、彼に関する周りの者の関心の持ち所、そして何よりも作品全体に占める彼の位置、これらが作品内の場の設定を規定し、話の相手、話される内容等を規定する。彼は大きな周りに取り囲まれており、その周りはもちろん彼を中心に描かれているのだが、その代わり描写は彼自身にあまり近づかない。その結果彼自身のイメージはなかなか捉えにくくなるのだ。彼の人物像を作るためのデータ源として信用できるのは彼、及び他の人物の言葉の直接的な意味よりもむしろ彼の行為であろう。しかし行為は言葉の間接的な意味と同様——とりわけ周りの範囲が広ければ広いほど——一義的ではなく、また2幕3場までのいわゆる完成された部分には彼の行為そのものが乏しい。我々はこの後の彼の行為を場面構成案から読み取ることもできはする。しかし彼の良き自然性が出てくる機会をこの中で見いだすのは難しい。

それであってなおかつ彼の特性を挙げるべきとすれば、それは何よりもその素朴さであろう¹⁰⁾。彼は自分が皇子であり帝位を主張できる者であると確信するや、かかる人格を真に獲得してしまう。周りがそれを暖かく支え、またかのXとの会見がなかったら、彼はそれなりの君主になることができたろう。これは人並み以上の感受性のほかにやはり人並み以上の行動力、そして人間や国家に関する一通りの理念はもっているからである。しかし基本的に素朴さ、感受性に支えられた存在、理性に基づいた意志というよりは正統性=正義への信頼に支えられた存在は、ひとたび事が起き大きなヴィジョンを必要とする時は主体性を失い、自分の存在の実感をさえ欠いてしまう。にわかにな身に着けた人間の尊厳の理念も国家の正義の理念もいわゆる理念に留まり、持続的な行動には結びつかない。受け身で、正統者の実感がかならずしも伴わない彼は、Xとの会見でその存在の基盤を失う以前、一時の敗北にさいしてすでに自殺を思ったりしている。存在の不安定さのこの現われを彼の態度の揺れの激しさの中で見ることができよう。国会での堂々とした、時には尊大ささえ窺われる態度、国境における決意と慙愧の念の入り混じり、敗退後の意気消沈の様子、トゥーラ入城時の寛大さや公正な処置、Xやマルファとの会見時における心の大きな動揺とその後の巧みな乗り切り、アクスィーニアへの求婚、ロシアの慣習の無視、マルファへのおろそかな扱い、最後の場における態度等、自分の正統性への確信の度合いがいかに彼の行動を規定しているかを物語っている。

主人公のこのような描写を強調する意味で、他の作品では主人公がどのように描かれているかを見てみよう。前にもいったように「メアリ・スチュアート」ではエリザベスとメアリがほぼ交互に舞台上に登場する。彼女たちのいずれかが登場しない場面は少なく、その主なものは1幕1場、1幕8場、2幕8場、5幕1～5場の4つだが、そこで語られるのは二人に次ぐ重要な副人物たち¹¹⁾の主としてメアリについて、そして時にはエリザベスについての科白である。

10) また彼らの間相互にもめだつた交わりがない。これは彼と話すことのない二人の主要人物、ポリースとロマノフについてもいえ、彼らもまた相互に言葉をかかわすことはない。このことは一方ではディミトリーがいかに彼の周囲にとって異質であり、そこに存在の根を張っていなかったかを表しており、他方彼の出現がいかに広い範囲に影響を及ぼしたかを物語っている。また形式の方面から見れば彼を取り巻く状況が可能なギリギリの所まで描かれているのだともいえよう。

11) 第一稿、いわゆる「サンボアの草稿」についてのあるメモには彼の性質として勇氣、気高さ、とらわれのなさ等(例 S.186)が挙げられるが、いわゆる「デメートリウス」(第2稿の韻文稿)にはそれを直接表すような部分はない。マリーナの婚約者を過って殺すこと、及びその前後の出来事にはそのことが感じられないわけでもないが、何と云っても報告者が自分自身であり、またその報告は前述のように前もって準備されたというニュアンスが強く、そのまま取るわけにはいかない。

このことからこの作品では一貫してこの二人に光が当てられていることが分かる。しかし構成からするとほぼ同じく扱われているこの二人も内容上の扱いとなると必ずしも同じではない。というのはエリザベスが登場する場の——相手は主として重臣たち、そして一度だけはモルティマーだが——話題の多くはメアリに関する事だからだ。メアリの場合はかならずしも話題がエリザベスのことではない。筋は結局メアリをめぐる展開しており、その立場から見ればメアリ、エリザベス双方の場面がメアリの描写であって、エリザベスの場面はさしあたってメアリへの対応の場、彼女の外からの描写の手段としてあるにすぎない。そしてこのエリザベスの対応の仕方が余りにもメアリと対照的であり、これまたメアリを印象づけることになるのだ。

総じてメアリの過去とか性格等はかなりはっきり描かれている。これは作品が分析劇的性格を帯び各々の言葉が十分過去について語っていること、部分的に見ても全体的に見ても構成自体が結局メアリ側あるいはメアリ擁護派と反メアリ派の対話であること、メアリが率直な性格の持ち主であり、しかも自分の内面を語る相手があったこと等による。彼女自身の認識では政治的背景は余り問題にならないし、エリザベスさえ——国王としての政治的背景を持っているし、また重臣たちの権力争いの中にもいるのだが——深い政治的意味合いから事を決定したわけではない、むしろ彼女のメアリに対する種々のコンプレックス、裏表のある心があのような決定を下したのだ。そしてそのような個人的次元での出来事が問題になっているがゆえに、彼女たちの、特にメアリの人物像は十分に描かれているのである¹³⁾。

「オルレアン乙女」にはメアリに対するエリザベスのような人物はいない。ジャンヌが唯一まがいのない主人公で、話の筋も専ら彼女をめぐる展開する。彼女の存在を人々がまだ知らない第1幕だけは彼女のいない部分が長々と続くが、これはいわば彼女のいないフランス軍がどのようなものを強調する部分であるといえよう¹⁴⁾。この幕の最後でひとたび彼女が登場するや、彼女はもはや舞台から長く遠ざかることはない。彼女が登場しないほとんど唯一の長い場面である第2幕の前半も、そこでの話題は主として彼女である。総じて作品のすべての部分が彼女のイメージを作るためのデータだといえよう。大きく分ければ前半はフランス軍の立場からとイギリス軍の立場から描かれ、後半はフランス軍を含めた彼女の外側からと彼女自身の内面からとに区別されて描かれる。そのさいは彼女が神の使者的な立場にあり、また

-
- 12) メアリの乳母ケネディー、エリザベスの重臣であるレスター、バーリイ、そしてタルボットの三人、さらにメアリの身柄を預かる騎士ボーレット、そしてその甥モルティマー等がこれに含まれる。またつけ加えて言えばこの作品には主人公と——さらに副主人公とも——言葉を交えない主要人物はいないし、また彼らの間にも十分な対話がある。
- 13) エリザベスはしかし少なくとも副主人公の位置は保つし、メアリから少し遠ざかってみると彼女の中にも作品のひとつの核を作れぬではない。自分の王位継承権の正当性は主張しても、その権利の行使はきっぱりと諦めているメアリとは違って、彼女の場合その置かれている政治的状況の困難さ、女王としての未来に控えている多難さを観客は十分に理解できるからだ。ことはしかしすでに法的問題ではなく、恩赦の問題、エリザベスの人格が試される問題になってきている。彼女はこれにさいし人間性に拠った判断も広い視野に立った政治的な判断もできない、その対処は結局メアリへの鬱積した個人的感情に左右されてしまう。ここに至って読者・観客は彼女を政治的状況の中で見える度合いを弱め、その分その人格に注目しながら見ることになるのだ。その場合に彼女が与える印象は何よりも人格の狭さである。彼女の振る舞いは置かれている状況の難しさを割り引いてか考えても、やはり人間としての品性を欠くことになり、作品の中での彼女の地位を下げることになってしまう。
- 14) もうひとつ言えることはシャルルの信仰心の大きさであろう。王としてまったく失格とも見える彼は神の救いを得る条件を他よりはむしろは備えていた。ジャンヌを通じてのフランスの救いはジャンヌとシャルルの願いに神が答えたものと見てよい。

筋が行動を必要とする事件展開の速いものであることから、少なくとも前半では彼女の性格等の個人的な次元のものはあまり話題にならない。

彼女のさしあたっての目標が達成に近づき、フランス軍にも余裕が出てくると、彼らは彼女を結局一人の現世の人間、一人の女性と見なそうとする。彼らの彼女への無理解はもちろん悪意から来るのではなく、神に対する態度の根本的な違いから来るのだが、それだけに確実に言えることは彼女はやはり周りとは異質な者であるということだ。そして結局はこの異質さを異質さとして人々も彼女自身もはっきり認識するための、つまりは目的を果たしたオルレ안의乙女が最終場で皆に見守られながら昇天するための準備として、第3幕最終部分でのジャンヌ自身にとってのペリペティー、第4幕での他の人々にとってのペリペティーが起るのだ。そしてこの後者が彼女の身の上をもフランス軍優勢の戦況をも大きく変える¹⁵⁾、しかし最後には彼女自身も周りの者も彼女を普通の人間とは見なし得ないことを悟ってゆくのである。

「メシーナの花嫁」はそれについて何かを語るにさいし焦点を決めにくい作品である。登場人物が少なく、二人の端役を除くと各々の人物が語る科白の量も拮抗している、しかもそれらが一つの家の者、母、兄と弟、妹の4人であるため誰が主人公かも確とはいえない。妹ベアトリーセは筋の展開の中心には来るが、その人格描写もないし、他の人物への働きかけもない。マヌエールは初めの3分の2までは弟ツェーザルとともに主人公格だが、途中で殺されてしまい、その後のツェーザルのような内的な苦しみには出会わない。で、結局このツェーザルが主人公としては最も適格に見え、またそう解されてもいる。しかし兄よりも主人公らしいのは誤解から兄を殺してその後生き残ったからで半ば偶然である。また内的深みがさ程あるともいえず、例えば最終場面の彼の苦しみも外から見ればさして同情を誘うようなものではない。全体的にみれば母親イサベラが最も悲劇的なのであろう。彼女はこの作品の表舞台ではあまり行動していないが、過去においてかの結末を呼ぶあらゆる種を——しかもすべてそれを回避しようとして——蒔いているからだ¹⁶⁾。しかし一方舞台で積極的に行動しない者が主人公であるとも言いにくい。

結局主人公はこれらのうちの誰か一人ではなく、この一家そのものだといえる。その場合主人公の基底をなすのは母親であり、その上に立って行動するのは子供達、特にツェーザルだ。主人公を王家そのものと捉えるとこの劇の構成もはっきりする。すなわち全体は王家没落の過程を描いているのだ。「オイディプス」においてかの結末に至らしめたものが、過去からの因果だけではなく、オイディプス自身の「真実」を見ようとする異常なまでの執心でもあったように、ここでも過去からの——「オイディプス」の場合のようにすでに起こっているのでもなければ、起こるにさほどの必然性も感じられない因果だが、ともあれその——因果だけではなく、この一家の者の気質がかかる結末を招いたのだ。互いの言動の至らなさが重ね重なって重大な結末に至ってしまったここでは、個々の人物の性格を描くことはさして生産的とも思われ

- 15) この用意はすでにプロローグの段階でなされている。すなわちジャンヌに魔女であると疑わせる要素があることだが、これはその後も作品の中でしばしば語られる。これは内容から見れば彼女が結婚を頑なに拒むこと、女丈夫、しかも超自然の力を持つ無敵な者であることの二つに分けられよう。一方は彼女が夢の中でマリアに約束された時の守るべき条件、他方はその結果なのだが、女性の常には沿わないこの二つが周りの者たちの、ひいては彼女自身の躓きの石となるのだ。
- 16) 母イサベラは無意識のうちにこの作品の結末をいろいろな形であらかじめ準備してしまっている。二人の息子の和解の場の設定、その日に娘をもつれ戻すこと、殺すべき娘を秘密裏に僧院にいて生かしておいたこと、そして彼女の責任とは言えないのだが、かの結末のもともとの原因、本来嫁ぐべき相手の息子に嫁ぎ、そのため一家もろとも呪いをかけられていること等々。

ない。しかし結末の方から見てあえて彼らに言及すれば、兄弟たちはいずれも自我が強く独りよがり、兄は腹の内を明かさない、弟ははやとちり、そして互いに対抗心を燃やし、また母親の彼らへの愛情の多少をめぐって潜在的に嫉妬し合っている。その母にしても、今自分の心に懸かっていること以外に注意が向かないという点ではこの息子たちの性質の源をなしており、その娘もまたその性質から免れていない。総じて個々の登場人物の言葉は大ききで、その場の自分の内面は必要以上に語っている、しかしその割にはいずれにも実がない。これだけ単純な筋にこれだけの詩行を費やしていながら、語る者どうしが完全に理解しあっている場面が一つもないことは、このことを如実に物語っている。自分たち自身さして宗教的でもなく、また特別な義務を負っているのでもないこの王家の人々は、オイディプスのように結果を予想しつつもあえて前に進まなければならないいかなる理由もない、相手への思いやり、いや誤解を防ぐとするの意志と冷静ささえあればかの結末をいくらでも防ぐことはできたはずだ。しかし実際はそうはならない。観客の目の前では不確かな予言の意味がだんだんとはっきりしていく、おそろしいほど、そして情けないほどに筋書き通りのことが起こっていくのである。

4-2

2から4.までの問いに対する答は1.に対する答から自然に出てくるであろう。ここではしかしできるだけ独立した形で見ていきたい。一般に主人公を中心にしてまとまった作品が作られる場合、その主題はたいがいその人物の意志がどのような形で実現されるかである。今この過程を詳しく見るためにその指標を作るとすれば、次の6つのものを挙げることができよう。第1に意志が表明されているかどうかである。次にその意志を理解する広い意味での同志がいるかどうか。これはその意志が社会的なものか、あるいは単に個人的なものかの指標の一つになる。第3にそれを実行するための手段を持っているか、第4にその実現のための行動を効果的に起こすかどうか、これは主人公のエネルギー、その存在の社会性に関係し、またその作品そのものの潜在的な展開能力に関係する。次にその行動の結果としてことが完遂するかどうか、これは多くの場合失敗に終わるのだが、もちろん作品は失敗そのものをもって完結するわけではない。失敗そのものはその時点での外からの判断に過ぎず、最後に問題になるのは主人公がそれに対していかなる感を持つかである。

そしてこれらの指標に基づいてディミトリーについてことを語れば、すべてはある程度満たされているということになる。しかしいずれも条件付きだ。彼には確かに意志はある。しかしその意志は彼の存在の中に根を張っていたものではない。またその意志は表明される。しかしそれは自分の気持ちを越えた形での一種のセレモニーの中でである。彼には確かに同志がいる。しかしともに未来を語り心の交流が可能な同志ではなく、利害を前提とした同志、常に彼を欺く可能性のある同志である。彼が為そうとすることは確かに個人的・利己的なことではない。しかし彼が思うような行動は誰も彼に求めない、彼に行動を求める者はほとんど皆自分自身の利己的目的を持っている。彼はたしかに行動のための手段を持っている。しかしそれは自分の力に属さない手段であり、しかも本来許されない矛盾に満ちた手段、両刃の剣のような手段である。彼は目標をある程度達成する。しかしそれは「偽りの」前皇帝を自殺に追い込み、自分が戴冠したという範囲においてである。彼は確かにある満足感は味わう。しかしほんのつかの間に過ぎない、しかもその時にはすでに不安と葛藤が彼の心の中に入り込んで来ている。このように後になればなる程肯定の部分が小さくなり、最後にはそれがほとんどなくなってしまうのだが、その源となるのが彼の主体性のなさ、あるいは主体性を持つにはあまりにも大きい彼の周りの世界、そして達成するにはあまりにも難しい彼の目標なのである。

他の主人公たちはこのようなことはない。メアリの意志・要求はいわば自分の待遇改善で、自分自身の必要性・主義・心情に根ざしたものだ。しかも彼女の立場からすればその要求は当然のことで、その実現に困難なことは何もない。確かに彼女は「敵」方に幽閉され、しかも死刑を宣告されている身であって、本来とり得る手段はほとんどないのだ。しかし彼女は王、しかも外国の王に対するこの「法」的手段を正当なものと認めず、同じ王であるエリザベス、「敵」方の女王でもあるが同時に自分の親族でもあるエリザベス個人の判断にすべての期待をかけている。しかもこの期待は彼女からすればすべての法規を越えて自然なものなのだ。しかし敵方のメアリに対する結論は国家と言う形でも、頼みとする女王個人という形でもすでに決まっており変更の余地はない。問題はいかにそれを実行するか、あるいはいかにして彼女をこの世から消すかだけなのだ。このような境遇にあってはメアリの意志の成就是不可能であり、意志の問題はむしろこの不成就をいかに克服するかという問題に変わっていく。

「オルレアン乙女」では主人公が意志も手段も実行力もすべて確実に、というよりは彼女本来の力を越えた形で身につけている。超自然力が介在しこれらのすべてを支えてくれるからだ。それゆえそのさしあたっての成就是不問いなくやって来、人々もそれを固く信じている。問題はそれが完全な成就かどうかで、それはジャンヌ自身、そして人々がこの成就をいかに解し、いかに迎えるかによるのだ。この作品における意志とは最終的には神の意志だといえよう。全体の筋はそれを前提にして初めて理解できる。この作品はシラーの作にあっては「ヴィルヘルム・テル」とともに一種のメルヘンの要素を持つものだが、これは観客の方が安心して舞台上の成り行きを見ることができるところであろう。作品の奥に控えているのはいずれも神の意志であって、「オルレアン乙女」の方はいくぶん中世的な、自らの計画に沿ってだけではなく信仰心の熱い人間の祈りに具体的に答えてくれる神の意志を、そして「ヴィルヘルム・テル」の場合は近代的な、人間性に満ちた、あるいは素朴な人間の内部に住まう神の意志、あるいは人間を含む全自然の中に解け込んでいる神の意志を描いたのだといえる。

3.救済：救済は主人公の立場からみれば結局は前項の最後のもの、意志の——諦めをも含めての——充足度、あるいは自分の存在感の内的満足度として表わされる、そしてこれは端的な形では我々の前から最終的に姿を消す時の彼らの心の状態を見れば分かるが、それを少し遡って見るためにはいわゆるペリペティーの時に受ける衝撃に対して主人公がどのように対処し、その結果にいかなる感を抱いたかに注目すればよい。主人公はこの衝撃がある時は自分の心の大きい傷として受け、ある時は周りの状況の急激な変化として受ける。これを今あえて内的衝撃、外的衝撃と名づけてみよう。前者は多くの場合主人公の内部でのみ起こるもので他人には直接分らない。それに対して後者は他の者にも明らかな形で主人公の存在を揺がす。主人公はある時はそれらから逃れよう、それを無視しようと努め、ある時は積極的に克服しようとする。またある時は泰然としてそれに身を任せ、ある時にはそれに対して絶望的な戦いを試みる。予期せぬ形で現れてきたこの大きな力に対するデIMITRIOUの対処を特徴付けるために、ここでもそれをシラーの他の主人公の場合と比べて見てみることにする。

「メアリ・スチュアート」ではかかる衝撃はまず外的なものとして現われる。第3幕におけるメアリーとエリザベスの口論、およびモルティマー一味のエリザベス暗殺未遂がそれで、これによりメアリの命は誰から見てもはや望みのないものとなる。メアリは自らを内的に浄化し、その死を自分の生の中で自分なりに意味付けすることによってその衝撃を克服するのだ。「オルレアン乙女」にあっては衝撃はまず内的なものとして現われる。この内的衝撃をジャンヌは自ら外化して外的衝撃に変え、その後これを内的に克服してゆく。この二つの例で言えることは衝撃の内的克服にあってはいずれも宗教が大きい役割を果たしているということだ。

またそのさいはその克服を表明する相手がいなければならないが、メアリの場合ケネディーがいたし、さらに懺悔という形で内面が直接語られている。宗教はいくぶん慣習化しており宗教的というよりは心理的な感じもするが、それだけに人間的な形で死に臨んだ者に働きかける。一方ジャンヌは確かに他の者から隔絶されてはいたが自分の内的衝撃を外化することに何のためらいもなかったし、レーモン等、心を打ち明ける者が全くいないわけではなかった。そして何よりも神に直接話しかけ、答えを得ることができると思うことができた。彼女の意志、行動、存在の全てがこの神と結び付いていたのである。彼女にとっては事の成就だけではなく救済も基本的に約束されているのであって、問題になるのはむしろ人間である彼女自身、そして彼女の周りの人々がこの意味を正しく認識するかどうかなのだ。

「メッシーナの花嫁」における衝撃はツェーザルによるマヌエールの殺害の形で現れる。明らかに外的な衝撃だが、しかしこれは初め当人のツェーザルにさ程重大視されもしない。この全容は最後の最後まで気付かずのままに置かれ、一番最後になっていきなり顕在化する。そしてその時にはツェーザルのみならず他の人物の誰もこの衝撃を克服することはできない。ツェーザルは一見断固として、しかし未練を多く残し半ば強いられたように自ら死に赴くが、これは克服とは言いがたい。殺されたマヌエールを含めこの家のいずれの者にも満足感はないし、救済もない、後に残るのはこの家族の滅ぶ様を見る観客のいろいろな印象だけである。反対に「ヴィルヘルム・テル」の場合は救済ということそのものが問題にならない。この作品の中には最初から曇ったものは何もない、舞台の背景や使われる言葉さえも純色的である。登場人物たちの性格は単純であり、外的圧力という苦しみはあっても心の中の葛藤はない。各々の人物の力は均質であり、いずれも自然との融合性を失っていない。行動の中の、あるいは行動の対象における善悪の境ははっきりしている。このような状況の中で人々は比較的簡単に団結し、横暴な支配者を追い払うことができる、そしてその報復を受けることもない。描かれているのは隔絶した比較的狭い世界での出来事、狭い範囲でのいわば美的国家の実現、理想的住民たちのユートピア的独立革命である。

「デメトリウス」の場合衝撃は内的なものとして現われる。すなわち彼の存在の唯一の基盤、自分は皇子であるという確信を根底からくつがえしたXとの二人だけの会見であるが、このとき彼はそのことを知っているのは彼等だけであることを確かめてXを殺害する。そしてそれが漏れないように努めるのだ。しかしロシアの慣習にあえて従わず、自ら暴君化する等の行動を通じて間接的に他人に疑いを抱かせることになる。いわば内的な衝撃が外化するのを彼は防ごうとするのだが防ぎ切れない、隠そうとするのだがそれを隠すだけの容量がないのである。衝撃の外化はそういう状態のもと、内的に現れてから作品の最後に至るまでの過程の中で、徐々に、すなわちもはや衝撃とも言えない形でなされる。そしてその時はすでに彼にその外化を克服するためのエネルギーは残っていないし、その克服を外から助けようとする者ももちろんいない。多少の巧みな抵抗の試みはあったにせよ、結局はすべてに見捨てられ、おそらくは寂寞とした心で叛徒たちに殺される。そこにはどんな意味の満足感も救済もなかったといえよう。

これはジャンヌの場合と比べて見ると一層はっきりする。というのも彼の衝撃の客観的意味はジャンヌの場合より遙かに大きいのではあれ、主観的な意味では、すなわち自分が本物かどうかという疑いを抱くという意味では彼は彼女と同じ立場にいる、というより神に対する自分の過ちという形であっただけに内面的には彼女の場合の方が一層深刻であつたらうからである。しかし一方これが神に対するものであつたがために彼女には救いもまたある。彼女の場合は真の自分を取り戻すために常に自分を捨て得る覚悟が、そしてそれを受け止めてくれる状況があつた。対してディミトリー場合はその覚悟はないし、その状況もない。神とか信仰は彼の中でも

彼の周りでも一切問題になってはいない。だけではなくここでは正義さえも問題になってはいないのだ。まさに正統性こそが、そして最後には力こそが正義で、その逆は通用しない。またそれまでの行動が自分の地についた意志、手段を通じてのものでなく、結局は虚偽に支えられていたものだっただけに、それはどんな意味でもはや彼の慰めにはならなかった。そしてさらにただ一人の人をも自分のものとは呼ばず、おそらくはただ一人の人にもその死を悼まれることはない。メアリやドン・カルロス、そしてポーサ等がその死に臨んで抱くことができたのも彼は得ることができなかった。

4.最終部をどう見るか：彼はこのようにして誰からも助けられず、同情さえされない、防衛する術もなく殺される。しかし劇はこれで終わらない。我々の前ではその後さらにマリナーが巧みに叛徒の追求を逃れ、身代金と引き替えにポーランドに帰れるようになり、また最後にある男が第2の偽ディミトリーの出現を予想させる。これらの場面は同じく主人公が死んだ後の場面である「メアリ・ステューアート」の最後の場面とは意味が違う。ここではメアリの法的無実が証明され、その処刑の不当性が語られる。そしてその処刑を命じたライバル・勝利者のエリザベスの、メアリとはいろいろな面で見られる姿が描かれる。それは確かにエリザベス自身の描写ではあるのだが、しかし同時にメアリの姿をもう一度思い出させることになり、読者・観客にとってはいわば彼女への鎮魂の意味をも持つのだ。このことはこれとはニュアンスがかなり違い、むしろ「デメトリウス」の最後の場面と同じような要素を多く持っている「ヴァレンシュタイン」の最終場面についてさえ言えよう。「デメトリウス」と「ヴァレンシュタイン」の最後の場面が各々の全体に対して持つ意味の違いは、ある意味では大きくある意味では小さい。その違いは微妙な形ですでにマリナーとテルツキー伯爵夫人の態度の違いに現れている。そしてもちろんそれよりもはっきりした形で、予想される第2の偽ディミトリーの登場と「ピコロミニ侯爵」の称号との違いに現れてくる。いずれも読者・観客の意表をつくものだが、後者の方は読者・観客の目を主としてそれまでの出来事の方に向けさせるのに対して、前者はそれだけではなく、これ以降の出来事にも目を向けさせるのだ。

第2の偽ディミトリーは読者・観客に三つの作用を行う。ひとつは彼がディミトリーの歩んだ道、そしてその死を思い出させるということである。もちろん外から見れば同じようなこの二人だが主観的には大いに異なる。すなわち第2の偽ディミトリーはたとえそれを他人に言わないにせよ、自分が偽者であることを自認しているということだ。この相違はこの作品では非常に重要で、彼の方はそれゆえいわゆる『デメトリウス』の主人公になることはできない。彼はむしろマリナー的人物であるといえよう。人の同情・共感を得ることはない、しかしそれ成就すればそれなりの驚嘆は得ることはできる。二つめはよくいわれるように彼は必然的にその対抗者となるべきロマノフの存在を思い出させるということだ。ロマノフは王族ではないが、元の皇后を出した由緒ある家柄の貴族、そして観客の前で高潔にふるまい、またアクシーニアの幻を通じて帝位に昇ることを予言された者でもあるからだ。そしてこれと関係するのだが三つめとして彼は——特にロシア史に興味のある読者・観客にとっては——作品そのものの枠を飛び越して、この二人にツスキー（シュイスキー）を加えた3人で演ずる歴史的事実としてのこの後の帝位をめぐる展開、ツスキーが退りぞけられ、第2の偽ディミトリーが殺され、そして最後にロマノフに帝位がめぐってくる展開を暗示するかもしれない。つまりはロマノフ朝の創立期の一コマを思い出させるのだ。作者に時代を描こうとする意図があったことは歴史的事実や風習等が詳しく調べられていることから窺われよう。しかしそれはもちろん二次的であって、この作品が描こうとしたのは何よりもディミトリー個人である。作者は一人の人物の悲劇性の多くをその時代・環境に求め、そしてそれを十分に描写することにより主人公をそ

の中で見ることを観客に促したのだ。

5

我々は「ディミトリウス」の2幕2場から出発してこの作品の構成について語り、この作品の構成と内容の関係をシラーの他の作品との対比によって特色づけようとした。いわゆる三重構造はこの作品の内容、とりわけ主人公の描写に関係があるように思われたからであり、また他の作品と比べての特色の一つに思われたからである。そして未完の作品について語るのであってみれば、作者のメモにかなり多くのデータが見い出されるその構成について語るのが限界であったからだ。

しかし最後はまとめの意味を兼ねてもう一度2幕2場そのものに戻りたい。我々がそこで問題にしたのは端的に言えば彼が自分の素姓について確信するに至った過程、そしてそのような彼が彼の祖国に帰還してきた時の心持ちだった。これらはいずれも各々の意味でこの出発点であったのだが、その出発点をそれが行き着いた所がどこだったかを念頭に入れながらももう一度思い返してみようと思う。

自分が皇子であることの証拠が余りにも揃い、周りの者が彼の足下に跪いた時、彼は目から鱗が落ちるのを感じたという。そして自分の最も早くの特別な記憶、奥に秘められていた二つのイメージが心に彷彿として浮かんできたというのだ。自分の正統性に対する彼の確信の強さからして、それは他人の言うことだけに拠ったのではなく自分自身の何かがそれに答えたからではあるが、その答えた第1のものがかかる記憶だった。そしてこの記憶が別の記憶を呼び、さらに彼の中に正統なる者としての誇り、それなりの正義、風格さえも生んでいく。第3幕でのXとの会見の中でも彼はかの光景を思い出すだろう。しかし真実としてその時Xが語るのはおそらくこうである。確かに彼Xは子供と一緒に燃える城を後にしてそこから逃れた、しかしその子供は真のディミトリーではなくその御付の者の子供だった、そして彼X自身は真のディミトリーの殺害者だった、と。かの二つの原風景そのものはそれゆえ確かに偽りではなかった。しかしそれが持つ意味はまったく違う、というより意味そのものがなくなってしまっているのだ。かくしてディミトリーの中身はⅢ-1の始まり以前に戻る。しかし現実のディミトリーはすでにⅢ-2に入っており、もう決して戻ることはできないのだ。

2幕2場は確かに第1のスタートとはいえない。しかし決定的なスタートである。このスタートの後彼はどのような形でも後戻りできない。行くところまで行かねばならず、それから逃れ得る術はただ死のみである。それゆえにこそ彼は緒戦の敗退の際に自殺を試みるのだ。しかし彼の正統性を信じたロシアの将軍の寝返りに助けられて彼は次の戦い以後勝利を得、そしてトゥーラへと入城する。彼はそこですでに何度も触れたように自分の素姓の真実を聞くのだが、ここでも前進するより外はない。折よく——Xはだからこそ報奨を期待してこの時に真実を語ったのである——モスクワのボリースはすでに死んでおり、すでにはロシアの帝位が彼の目の前にあった。これが生への可能性として彼の中に大きく広がる。そして彼はその可能性を頼んでさらに生きようとするのだ。しかし結局はこの状況を生きし切ることができない。モスクワへと入場し支配者とはなる。しかし広大な未知の国で誰の助けもなく政治的に動き、自己の権力を確立するなどというのは彼の能力をはるかに越えたことだった。かくて最後は惨めな形で殺されるのだが、これはそれを見る観客にあるいは死の時期が誤ったかという印象さえ与えよう。死期に関して我々はこれとは対蹠的な選択をしたツェーザルを知っている。彼は自分が死なな

いで済んだばかりでなく、唯一の支配者としてメッシーナの町を治めることができた。しかしそれだけの力を持つ者であるだけに自分の未来を予想することもでき、そこに単純ながらも潔癖な男、そして行動力に満ち満ちた男である自分には耐え切れない多くのことを感じ取ることができた。そしてそれらから自分を守るために彼は死を選んだのだ。しかし彼がこうした、あるいはこうできたのは単に彼が意志的、行動的であったからだというだけではない。彼をディミトリーと比べる時に何よりも先に言えることは、彼を取り囲む世界がディミトリーの場合よりはるかに狭いということ、しかも彼の眼中にあるものはその中でも本当に限られたものだったということだ。ツェーザルがディミトリーより読者・観客の心をより強く打つなどはむろん言えないのである。

そしてここではまたこれまでの傾向からどうしてもそうになってしまうこの比較に関してもひとつの結論を出しておきたい。我々は——「デメートリウス」との比較という方向からだけだが——シラーの後期の作品に機会あるごとに言及してきた。それは「デメートリウス」がこれらの作品とはおおいに趣を異にすることを強調したいからだった。このうち「オルレアン乙女」は一見「デメートリウス」とかなりの共通点を持っているように見える。しかしこの作品はそれ以上に「メアリ・ステュアート」と同じような傾向を持つ作品であり、またこれとは別の面で「ヴィルヘルム・テル」とも共通点がある、つまり「デメートリウス」に比べればこの三つは広い意味で同じような作品なのだ。そしてその共通点はといえば次のように言うことができよう。各々がそれぞれ歴史を背景としてはいるが、その歴史、あるいは背景は主人公に対してさほど大きい意味は持っていない。主人公は自律的であり、作品はこの主人公のあり方と共に自己完結する。そしてその意味からするとそれら3作とかなり趣の違う「メッシーナの花嫁」もこれらの仲間に入ってしまう。そしてその場合のかかる共通点は、作者の理念あるいは意図が——前3作においては主として内容的に、「メッシーナの花嫁」においては主として形式的に——余りにも直接的に作品内に入り込んでいるということだ。

シラーの後期の作品、いや全作品にあつて「デメートリウス」と最も近いのは「ヴァレンシュタイン」である¹⁷⁾。作品の中の主人公の位置、主人公の資質、作品の構成等に関してももちろんこの二つには大きな開きがあるが、歴史の中の個人を大きい環境の中で取り扱ったということに関しては、これら二つは他のいずれの作品よりも互いに似通っている。環境が重視されるということは同時に作者と主人公との距離が大きくなることでもあるが、事実ディミトリーは前

17) 「デメートリウス」と「ヴァレンシュタイン」はいろいろな形で、しばしば同時に語られる。

例 v. Wiese S.790f, Storz S.500f, Schäfer S.91f, Szondi S.479f

18) 「メッシーナの花嫁」においても登場人物の言葉の中に意識的なアイロニーはない。しかし構成的に見れば劇全体がアイロニーに満ち溢れているということができ、他の3作とは区別されなければならない。特異なのは合唱団で、これは王族である4人の人物に対し、一方では主君と家来という形で会話を交え、また彼らに一応の同情は示しつつも、本来必要な情報を与えず彼らを冷たく見ているのだ。また全体的に見てこの作品の大まかな構図は、かの4人を合唱団が外側から見、その外側から神々が見、さらにその外側から作者が見ていると捉えることができる。神々はそのさい意地悪く復讐しているのかもしれないが、少なくとも表面には出てこない。登場人物間の行き違いの責任もその人物たち自身が取らなければならないように一応はできている。作者もまたもちろん直接は姿を見せない。登場人物たちの行き違いの中に時々作者の恣意を感じることもあるが、その時にはその間にいる復讐の神々はその責任を引き受けてくれそうにも見える。読者・観客はその場合場合によって見る位置を変えることができ、アイロニーのあり方もそのつど変わってくるのだ。神の存在は「オルレアン乙女」にももちろん感ずるが、それをアイロニーという形で感ずることはない。これは結局復讐の神・意地の悪い神と慈悲の神・見守る神の違いからくるのだといえよう。

に挙げた3作¹⁹⁾の作品の主人公たちよりは距離を持って描かれている。これは主人公に対するアイロニーとも関係し、それら3作にはアイロニー的要素がほとんどないのに対してここにはあり、そしてそのようなアイロニーの対象になっているのは先ずデミトリーである。これは作者が主人公をかなり遠くから冷たく見ていることを表わすのだが、作者のこのような態度は「ヴァレンシュタイン」以来のことだ。しかもそれがそう言われた本人のみならず、観客にも、そして言った者自身にさえそれとは気づかれなるとすれば「ヴァレンシュタイン」の場合よりもさらに遠くからのアイロニーだとも言えよう¹⁹⁾。これは描写の冷たさとも言えるが、作者がデミトリーをヴァレンシュタインより多くの共感を持って描いた、あるいは描かざるを得なかった証とも言える。成功とか崇高とかと違って、不幸とか犯罪はそれをより広い状況の中で描き、かつ遠くから描く方が、描かれる者には暖かい、そしてヴァレンシュタインに与えられていた他の多くのものが彼には与えられなかっただけに、彼はより大きいこの暖かさでもって冷たく描かれなければならなかったのである。

テキストおよび主な参考文献

- Schillers Werke Nationalausgabe Bd.8.,9.,10.,11.
 Friedrich Schiller : dtv Gesamtausgabe 9, 1966.
 Binder, Wolfgang : Schillers *Demetrius*, Euphorion 53. 1959.
 May, Kurt : Die "realistische Wendung" und "Neue Tragik" in Schillers "Demetrius",
 Germanisch-romanische Monatsschrift 32. H.1. 1950.
 Martini, Fritz : *Demetrius*, Schillers Dramen. Neue Interpretationn hrsg. v. W. Hinderer
 1979.
 Schäfer, Kurt : "Demetrius" - pessimistische, ironische Wende bei Schiller? Germanisch-
 romanische Monatsschrift 65. 1984.
 Staiger, Emil : Friedrich Schiller 1967.
 Storz, Gerhart : Der Dichter Schiller 1959.
 Szondi, Peter : Der tragische Weg von Schillers *Demetrius* 1964, Weg der Forschung
 Nr.323. Schiller 1972, S.466ff.
 Thalheim, Hans-Günther : Schillers "Demetius" als klassische Tragödie, Weimarer Bei-
 träge 1. 1955.
 Wiese, Benno von : Friedrich Schiller 1959/1963.
 シュタイガー, エーミール : フリードリヒ・シラー (神代, 森, 吉安 他訳) 白水社
 シラー : シラー名作集 (内垣, 岩淵, 石川, 野島 訳) 白水社

19) シューファー集めている (93ff) アイロニーの多くは作者自身が構成において行なうアイロニーである。引用されている科白を聞いた話の相手、そして観客にはそれがアイロニーだとは分からない。その内容を覆す事件が起こって初めてそれに気付くのである。