

# 異界からの訓言

——エンブレムの構造から読むゲーテ『ファウスト第一部』——<sup>1)</sup>

橋本 由紀子

## 1. はじめに

ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテの『ファウスト』は、彼の若年の疾風怒濤期から古典主義期、そして晩年に至るまで、彼の生涯にわたる文学的活動とその特色を映し出す畢生の大作である。そして、特に第二部は、バロックへの傾倒を示すと言っても良いくらいの特徴を備えている、と指摘されている。アレヴィンによれば、『ファウスト』にはバロックの祝祭的演劇および大世界劇場<sup>2)</sup>への回帰が認められ、それは第一部と第二部の両方に見出される。彼は以下のように述べている。

デモンニッシュな存在やアレゴリー的な存在、神話的な存在が祝祭の形で活動すること、これが『ファウスト』では舞台を三回満たしている。つまり、第一部の「ワルプルギスの夜」と、「皇帝の宮廷」という場面、そして、エーゲ海でのガラテアの凱旋パレードにおいてである。<sup>3)</sup>

この指摘からもわかるように、アレヴィンは、バロック文化の持つ祝祭的性格が『ファウスト』にも見出される点にもっぱら着目しているが、これは必ずしも

- 
- 1) この論文は、2008年11月15日の東北ドイツ文学会研究発表会での口頭発表の内容を大幅に加筆修正したものである。なお、『ファウスト』からの引用は、Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe (= HA) in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. 16., überarbeitete Aufl., 1996, Bd. 3. により、本文中に行数を示す。訳出の際には、山下肇他訳：ゲーテ全集第3巻、潮出版社、2003を参照した。  
『ファウスト』の注釈については、Johann Wolfgang Goethe: Faust. Kommentare. Hrsg. v. Albrecht Schöne, 4., überarbeitete Aufl., Frankfurt a. M., 1999. (= FA) をも使用した。同書からの引用の際は、略記号と巻数 (FA I. Abt., Bd. 7/2) と示す。
  - 2) ゲーテの『ファウスト』とバロックの大世界劇場との関連については、アレヴィンの以下の著書の方がより明確に示している。Alewyn, R.: Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München 1985. (R. アレヴィン, K. ゼルツレ著 (円子修平訳) : 大世界劇場 宮廷祝宴の時代, 法政大学出版局, 1985)
  - 3) Alewyn, R.: Goethe und das Barock. In: Reiss, H. (hrsg.): Goethe und die Tradition. Frankfurt am Main 1972, S. 136.

目新しい議論ではない。しかし、これまで『ファウスト』のバロック性や、バロック文化との関連が論じられる場合、第二部におけるそれに注目が集まったのに対して<sup>4)</sup>、第一部「ワルプルギスの夜」のバロック性に言及している点は、アレヴィンの慧眼である。

だが、前述のような祝祭的性格以外に、『ファウスト』に見られるバロックとの関連性を見出すことができる。『ファウスト』全体のプロローグのうち、「舞台上の前狂言」における、「天国からこの世を通過して地獄まで、ずずいとお通り。(V. 241-242)」という座長の言葉は、頂点に神の支配する天界を置き、その下に人間の世界、底辺には地獄を配置する、秩序に則った固定した世界像を暗黙のうちに前提としている。この世界像はバロック時代まで支配的だった世界像であった。そして、「天上の序曲」という場面自体が、こうした世界像を前提とした『ファウスト』全体の舞台背景を確固たるものにしていく。このことから、『ファウスト第二部』のみならず、当然『第一部』においても、バロックの観点からの考察は可能と考えられる。そこで本稿では、『ファウスト第一部』について、バロックの観点から照らした解釈を試みたい。そして、『ファウスト第一部』とバロック文学独自の特徴を取って突き合わせることによって、そこから浮かび上がってくる意義を探りたい。

その際、本稿で特に注目するのは、「ワルプルギスの夜の夢」(V. 4223-4398)である。これは元来、『ファウスト』に掲載することを目的として書かれた場面ではなかった。シラーの『1798年詩神年鑑(Musen Almanach)』のために『クセーニエン』の続きとして書かれたが、『詩神年鑑』には結局掲載されることがなかった。1797年10月2日にゲーテはシラー宛ての手紙において、この場面を発表する格好の場所を『ファウスト』に見出した旨を知らせ、現在の箇所にとまったという経緯を持つ。

「ワルプルギスの夜の夢」において特に取り上げたい箇所は、その中の時代諷刺の場面である。そこには、世渡り上手・思惑違いの人びと・鬼火たち・流れ星・粗野な人びとという呼び名で、フランス革命後に登場した政治家たちの類型が五人登場し、革命後の時代に翻弄される自らの姿を物語っている。これらの時代諷刺の場面は、成立事情から察知できる通り、『ファウスト第一部』の主題である学者悲劇とグレートヒェン悲劇という所謂本筋の部分とは、内容上関係を持たないように見える。「ワルプルギスの夜の夢」の政治家たちが登場するのはこの箇所だけで、ファウストやグレートヒェンを巡る本筋には関わらない。それゆえ、従来のワルプルギス場面の研究史においては、完全に論述対象外とされてしまっていた。本来、本筋にとってこの時代諷刺の場面が不必要であるのなら、削除さ

---

4) 第二部を中心としたメフィストーフェレスの道化的役割に、バロック劇との接点を重要視した先行研究に、田中岩男：道化メフィスト——『ファウスト』における道化的視点の意義——[『ドイツ文学』, 133号, 2007, 167-183頁]がある。

れてしかるべきであるが、実際には、話の筋から浮き上がった印象を与えるにもかかわらず、それが残されている。本稿の観点からすれば、このように、一見不自然な人工的夾雑物の印象さえ与えかねない時代諷刺が本文に組み込まれている点にこそ、『ファウスト』をバロックの観点から考察する大きな鍵がある。

## 2. 「バロック」概念について

前述の方法で考察を進めていくに際して、まず本稿における「バロック」の概念を簡潔に確認しておく必要がある。周知の通り、美術史をはじめ、文学史においても「バロック」概念は、常にその概念規定についての議論が絶えず、いまだに決着が見出されていないのが現状である。しかしながら、この概念については、まず美術史において概念規定の試みられ、議論は多いながらも一定の概念整理にむけた尽力がなされた。その上で、文学史にこの概念が転用された。

はじめに「バロック」の語源から確認すると、スコラ学における三段論法のひとつの格 *baroco* (煩瑣論法) から由来すると考える説と、ポルトガル語の *barroco* (歪んだ真珠) から由来する説の二つがある。いずれにせよ、これらの語がフランスに入ると *baroque* となり、「18世紀前半に、装飾過剰で奇怪異様な趣味の建築を示すことに始まり、彫刻、絵画、音楽、そして文学へと、否定的な意味での使用が広まった。」<sup>5)</sup> とされる。

「バロック」という語が迎えた転機は、ブルクハルトによる様式概念化であったが、この場合も、ルネサンス様式が標準語に喩えられるのに対し、バロックは粗野な方言に喩えられ、否定的な語義に留まっていた。次に「バロック」が迎えた大きな転機は、ハインリヒ・ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』における「バロック」概念の整理である。ヴェルフリンは、この著書の中でルネサンスとバロックの対立を、線的と絵画的、平面的と立体的、閉じた形式と開いた形式、多様性と統一性、明瞭性と不明瞭性という五つの対概念でもって整理し、こうした対立は美術史において、「波長の長短の差はあっても、線的なものから絵画的なものへ、厳格なものから自由なものへ等々、ある種の異口同音の発展がすでに幾度となく西欧で行なわれてきた」<sup>6)</sup> とされる。

このヴェルフリンの成果を踏まえ、文学の分野における概念規定に転用したのがフリッツ・シュトリヒであった。彼は『十七世紀の叙情詩の様式』(1916年)において、「対立要素と装飾性に満ち、個人の体験を超えて、時代の生命感情を表現する様式としてのバロック概念を提唱した。」<sup>7)</sup> シュトリヒ以来、彼の概念規定への反論や新たな概念規定の試みなどの動きはあったものの、このシュトリヒ

5) 江川卓他編：増補改訂新潮世界文学辞典，新潮社，1990，1420頁。

6) H. ヴェルフリン (海津忠雄訳)：美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題，慶應義塾大学出版会，2000，339頁。

7) 増補改訂新潮世界文学辞典，1420頁。

の規定に従って17世紀の文学全般を指した「バロック」という呼称が定着しているのが実情である。

特に文学における「バロック」の規定に関しては、エーリヒ・トゥルンツによる説明が目安となるであろう。トゥルンツは、芸術分野によって「バロック」様式の開始時期に違いがあることに注意を払いながらも、「文学において、ドイツのバロックの開始は、1620年頃のヴェッカーリンとオーピッツによって明白に特徴付けられる。その終焉は、1700年頃に発行されたノイキルヒの後期シュレジア派バロック詩人たちの詩集である」<sup>8)</sup>と規定する。

トゥルンツは「バロック」の規定に際し、その時代確定の厳密な追究よりも、各分野の「バロック」に通底する思想を重要視し、「バロックは大きな体系思想の時代である。全てのものの統一は、様々な領域と神が自然に与えた諸法則の間の、調和のとれた関係のうちに示されている」<sup>9)</sup>と述べる。そして、ケプラーを始めとした、当時の思想家、建築家、音楽家たちの重大関心事は秩序(Ordo)と体系、調和であり、その思潮から詩人たちも免れ得なかったことをトゥルンツは説明する。彼は、バロックの秩序(Ordo)思想を、存在領域の類比、階級上の秩序、学問と芸術の秩序という三つの問題領域に分類して取り上げる。バロックの秩序思想における存在領域の類比とは、神と自然、もしくは自然と人間の間にある類比関係を通して神の秩序を見出すという思潮である。例えば、神と自然の間の類比関係であれば、自然の領域における光が神性を表すものとして類比関係に置かれたり、自然と人間の間のそれであれば、太陽と金が人間の心臓に、月と銀が人間の頭脳に結び付けられ、相関関係として考えられた。このような関係付けがやがて、バロック文学の特徴のひとつである「エンブレム(寓意画)」を導き出す。つまり、トゥルンツによれば、「ある自然界の対象が自らを超えてある別のものを指し示すとき、それは17世紀では『エンブレム』と呼ばれる」<sup>10)</sup>のである。この「エンブレム」に関して、トゥルンツは名詞の集積および確固としたアレクサンダーナー詩節と並ぶバロック時代特有の文体的手段と見なしている。そして、「バロック文学全体は比喩的であり、エンブレム的である」<sup>11)</sup>ことから、この時代にとって、「エンブレム」の重要性は看過できないことがわかる。

以上の「バロック」の規定を、文学の領野を中心にまとめると、概ね17世紀に書かれた作品群を便宜上バロック文学と総称するが、その根底には当時の秩序(Ordo)思想があり、この時代の思潮でもってこの時代の様々な文学的特徴を説明できることになる。そのひとつに「エンブレム」があり、『ファウスト第一部』の「ワルプルギスの夜の夢」の場面の位置づけを考えると、文学におけるバロ

8) Trunz, E.: Weltbild und Dichtung in deutschen Barock. In: Aus der Welt des Barock. Dargestellt v. R. Alewyn [et al.]. Stuttgart 1957, S. 2.

9) Trunz, a. a. O., S. 3.

10) Trunz, a. a. O., S. 11.

11) Trunz, a. a. O., S. 31.

クの大きな特徴であるこの「エンブレム」が、分析の大きな手がかりとなると考えられるのである。

### 3. バロック文学におけるエンブレム構造——描出と解釈

#### 3.1 エンブレム（寓意画）の規定

さて、本稿において分析の手がかりとして扱う「エンブレム」であるが、一般的には、「図像とテキストを結合させている初期近代の文学ジャンルであり、学識あるエピグラム芸術の特別形式」<sup>12)</sup>であり、表題と図像、図像を解釈するテキストの3つで成り立っているとされている。だが、これについては研究者による見解の相違もあるので、エンブレムについての主要な二つの見解を検討しつつ、本稿でのエンブレム規定を定めたい。

まず、マリオ・プラーツ『バロックのイメージ世界 (Studies in seventeenth-century imagery)』によれば、「エンブレムとはある綺想を説明した事物（対象の表象）であり、エピグラムとは事物（たとえば芸術作品、奉納物、墓碑のような）を説明した言葉（綺想）である」<sup>13)</sup>と規定されている。プラーツの場合、「エンブレム」とは前述の一般的エンブレムの構成要素のひとつである図像に中心を置いた説明になっているが、エンブレムの構成や具体的な機能などのような、より詳細なエンブレムの位置づけは論じられておらず、エンブレムとエピグラムの根底に存在する「綺想 (conchetto)」を重要視している。エンブレムから説明部分のテキストを除いた形式であるインプレサとの区別はなされているものの、エンブレムの厳密な位置づけ、換言すれば、17世紀に興隆を誇った表現形式であるアレゴリーとその後の時代に支持されたシンボルとの境界を探る試みは特別になされていない。

アルブレヒト・シェーネの『エンブレムとバロック演劇』の場合、エンブレムは「図像とテキストが三部構成をなして結合した形」<sup>14)</sup>とされる。つまり、表題にあたるインスクリプティオ、図像を示すピクトウーラ、図像が表現している内容を説明し解釈するサブスクリプティオの三部から構成される。プラーツがエンブレムの境界を特に探らなかったのに対し、シェーネは自著の中でアレゴリーやシンボルとの境界を探る試みをしている。それによると、エンブレムはまず、ゲテ時代に大いに支持を受け、「図像の理念、意味、意義が真理の手によってポエジー

12) Meid, V.: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Durchgesehene und verbesserte Ausgabe. Stuttgart 2001, S. 131.

13) マリオ・プラーツ（上村忠男他訳）：バロックのイメージ世界 綺想主義研究、みすず書房、2006、26頁。

14) アルブレヒト・シェーネ（岡部仁＋小野真紀子訳）：エンブレムとバロック演劇、ありな書房、2002、20頁。以下、引用の際の日本語訳は、この翻訳を使用する。

のヴェールに包まれ、効果的であると同時に捉えがたく、じつにいわくいいがたい形で現われる」<sup>15)</sup> シンボルとは決定的に違い、アレゴリーの一種として位置づけられているようである。J. G. ズルツァーの見解を援用しつつ、条件付きでシェーネはエンブレムをアレゴリーの一変種に位置づける。「エンブレムが具体的な記号としてもつその意味によって、原理的に認識可能な特定の対象を指し示し、一義的な意味関連によって、個々の特殊なもの具体的な状況を超えて普遍的で原則的なものへといたるかぎりでは、エンブレム表現はアレゴリーの一変種として理解しなければならない。」<sup>16)</sup> このように、留保をつけながらもシェーネは、エンブレムの理想型を探る際、ズルツァーに依拠しつつ、アレゴリーとエンブレムの違いを画像の取材源に見いだす。つまり、エンブレムの場合には画像がすべて自然の模写であるのに対し、アレゴリーは描き手が全てまたは一部作り出した画像を用いるのである。以上のように概観すると、エンブレムとアレゴリーの間には、画像の対象選択が違うのみで、その点を除けばあたかも根幹的な違いが一切無いように見えてしまうが、この点に関してシェーネはさらに次のように念を押している。「エンブレム本来の中核的な理想型、つまりエンブレム特有の理想型にとって重要なのは、それが存在するものであるのと同時に意味するものでもあることなのだ。これに対し、アレゴリーは現に存在しているのとはちがったことを意味しており、エンブレムの画像の潜在的事実性も理念的優位も、示すことはない。」<sup>17)</sup>

以上のような境界づけが試みられたエンブレムやアレゴリーであるが、これらの表現方法が17世紀に支持された背景には、この時代特有の世界観があった。17世紀に至るまでの世界観は、神の秩序が支配する固定した世界観が支配的だった。アレゴリーが通用していた世界では、神の秩序は時間を超越し、揺ぎ無いものであり、世界のあらゆる事物はヒエラルキーに従って配置され、アレゴリー解釈者があるアレゴリーをテキストの中に見出し、そこに秘められたメッセージを解読する場合、アレゴリーを解く鍵は、テキスト中の直接的なコンテキストとは別の価値体系や観念体系の中に見出す。つまり、アレゴリー解釈者は、「字義通りの意味と外部にあるリファランス系の間を行ったり来たりする運動の自由をも前提とする」<sup>18)</sup> ののである。この場合、テキスト外の価値体系や観念体系は、確固たる体系であり、静的な世界観のもとにあることが前提とされていた。H. G. ガ

15) シェーネ、前掲書、34頁。

16) シェーネ、前掲書、35頁。また、アンガス・フレッチャーによる次の説明も、エンブレムがアレゴリーに含まれることを保証するとみなしてよいであろう。「アレゴリー詩人は、時の翁の鎌、不和のリングといったエンブレムや図像学的な図案(devices)を用い、あるいはそうした小道具を仕込んだ物語を用いながら、彼の虚構作品の中に曖昧で重層的な(ダンテふうと言うなら「多義的 polysemous な」)意味を組み込んでいく。」Vgl. アンガス・フレッチャー:文学史におけるアレゴリー [アンガス・フレッチャー他(高山宏他訳)『アレゴリー・シンボル・メタファー』、平凡社、1987、8-49頁] 11頁。

17) シェーネ、前掲書、36頁。

18) フレッチャー、前掲書、12頁。

ダマーも、アレゴリーとシンボルの対立の経緯を説明する際、アレゴリーが成立する前提には、慣習・教義の固定によって作り上げられた秩序があることを認めている。ガダマーによれば、18世紀になると、体験美学と天才美学の登場と、ゲーテの芸術理論における象徴概念の強い影響により、それまで厳密に区別がなされなかったアレゴリーとシンボルは、相互に対立する概念にまで価値付けされるようになった。確固たる伝統に基づき、常に特定の挙示しうる意味を持つアレゴリーは、人為的に意味が付帯したものとして否定的評価を下され、尽くし難く特定の意味に規定されない解釈が可能なシンボルに軍配が上がったのである<sup>19)</sup>。

以上のような経緯でその地位をシンボルに取って代わられたアレゴリーとその変種であるエンブレムであるが、プラーツやシェーネらによる規定の試みを概観すると、シェーネによる規定はシンボルとアレゴリーとの境界づけを試みている点で、プラーツによる定義よりも明確になされている。もちろん、プラーツとシェーネ両者の規定に対しては、ショルツによって次のように批判されている。「過去五十年間でおそらくきわめて影響力を及ぼしたと思われるエンブレムの二つの見解を我々は批判的に分析してわかったことは、両者の場合とも実際に問題にしているのは、意図的だとはいえないまでも、エンブレムの部分的定義なのである。」<sup>20)</sup> その上でショルツは、自著でエンブレムについてのより詳細な定義を試みている。だが、本稿の考察にとって重要なのは、エンブレムの厳密かつ詳細な定義への拘泥ではなく、ほとんど全てのエンブレムが共有するその構成から生じる機能的なものであり、そこから生じるバロック的なある文学上の特徴である。それゆえ、エンブレムについてはシェーネの規定に依拠することにする。

### 3.2 エンブレムの「二重機能」とその応用

前述の通り、エンブレムは、表題にあたるインスクリプティオ、図像を示すピクトゥーラ、図像が表現している内容を説明し解釈するスプスクリプティオの三部から構成される。具体例として、「雛を孵すために息を吹きかける駝鳥」のエンブレムを以下に挙げる。

- 
- 19) ハンス＝ゲオルク・ガダマー（饒田收他訳）：真理と方法I、法政大学出版会、102-115頁。そのほか、アレゴリーがその地位をシンボルに奪われた背景として、人類学的発展が発見されたことが理由と考えられるという説もある。Vgl. フレッチャー、前掲書、40-41頁。
- 20) Scholz, B.F.: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien. Berlin 2002, S. 284.

DIVERSA AB ALIIS VIRTUTE VALEMVS.



*Passer ut ova fovet flatu vegetante marinus:  
Sic animat mentes gratia dia pius.*

図 1

エンブレムの最上部が表題のインスクリプティオ („Diversa Ab Alus Virtute Valemvs“ というテキスト)、中央部の画像がピクトゥーラ、最下部がスプスクリプティオ („Passer ut ova ...“ 以下のテキスト)である。インスクリプティオには、「計り知れない力によって我々は生命力を享受する」と記される。シェーネによれば、表題であるインスクリプティオは、描かれているものの記述でしかないことが多く、古代の著述家や聖書の句、あるいは諺の引用であることも珍しくないが、概して、絵から導き出される標語、短い格言、諺ふうの断言、簡潔な公理などである。一方、ピクトゥーラの下に位置するスプスクリプティオには、図 1 の場合、「駝鳥という鳥が、命を与える息によって自らの卵を孵すのと同じように、神の恩寵は敬虔な魂に命をお与えになる。」と記されている。このように、駝鳥が卵に息を吹きかけて雛を孵すという自然界における現象をひとつの事例として引き合いに出しながら、どの生命も神の恩寵があってこそだという教えが導き出される仕組みになっている。こうして、ピクトゥーラの下に置かれたエピグラム形式のテキストによって絵に描かれたものを説明解釈し、たいていの場合、普遍的な処世哲学や行動規則を述べる。それがスプスクリプティオの役割であると、シェーネは説明している<sup>21)</sup>。

以上のように、エンブレムは三つの部分から構成されるのであるが、本論の文脈では、以下のシェーネのように、ここに含まれる二つの基本的な「機能」に着

21) シェーネ、前掲書、21頁。

目することが重要である。つまり、彼によれば、三部構成であるエンブレムは、「描写と説明、あるいは描出と解釈という二重の機能」から捉え直すことができる<sup>22)</sup>。実際、エンブレム全盛期の17世紀において、ハルスデルファーはエンブレムについて次のように述べている。「そのような図像と文章は寓意画と呼ばれる。というのは、寓意画は、その作成者の意図や見解、知性が含まれている図像とわずかなことばによって構成されているからだ。つまり、寓意画は、さらなる熟考につながるきっかけを与えることにより、描かれたり述べられたりされていること以上のことを示している。」<sup>23)</sup> この引用からも、エンブレムが当初から、図像による描出と言葉による解釈という二重の機能を含む表現と見なされていたことがわかる。

ところで、このエンブレムは、それ自体が悲劇テキストにおいて、ある特定の意味を担う比喩表現として使用されただけではない。バロック悲劇のテキストの形式面においても、描出と解釈という二重の機能を持ったエンブレム的構造が見出されるとシェーネは主張する<sup>24)</sup>。例えば、「徳の-巖 (Tugend-Fels)」や「嫉妬の-蛇 (Neideschlangen)」などのような、抽象名詞と具象名詞を組み合わせ、前者を後者の説明解釈部分として機能させる合成語、舞台上の出来事を叙述する台詞の直後に付されるまとめとしての訓言、悲劇本筋のテキスト部分である幕とその説明解釈部分として機能する合唱隊、『グルジアのカタリーナ、あるいは実証された恒常心』のような二重表題などに、バロックのエンブレム的構造が共通して見出される。これらの例の中で、本論にとって特に重要なのは、幕と合唱隊の配置に見られるエンブレム的構造である。そこで、この点に絞って、さらに敷衍しておきたい。

バロック悲劇はそもそも五幕構成であり、各幕は、悲劇の本筋部分と、そのあとに加えられた合唱隊部分の二つから成り立っている。例えば、第一幕の合唱隊部分で書かれていることは、同じ第一幕の本筋の事件からは全く別次元の事柄である。だが、この合唱隊部分は、本筋で起きた事件から導き出される教訓を歌っている<sup>25)</sup>。シェーネによれば、この本筋部分がエンブレムにおける「描出」に相

22) シェーネ、前掲書、23頁。

23) Harsdörffer, G. Ph.: Frauenzimmer Gesprächspiele. Erster Theil. Nürnberg (1644) Tübingen 1968, S. 51.

24) シェーネ、前掲書、139-208 ページ。

25) ローエンシュタインの『クレオパトラ (1661年版)』を例に挙げると、本筋では、アクティウムの海戦の主要人物であるエジプトの女王クレオパトラ、その夫アントニウス、彼ら二人に敵対するアウグストゥスを中心にした彼らの動きを描くのに対し、各幕末尾に付く合唱隊では、これらの主要人物たちはまったく登場しない。例えば第四幕の場合には、本筋では、アントニウスの死の直後、クレオパトラは、彼女をローマ凱旋時の見世物にする企みをひた隠して、彼女に恭しい態度でローマへ来るよう頼むアウグストゥスの本心を見抜き、あかたも彼に同意の姿勢を示す態度を装い、アントニウスの埋葬だけは済ませたい旨をアウグストゥスに願ひ出る。ところが、第四幕末尾の合唱隊では、主要人物たちは一切登場せず、エジプトの宮廷とは対極の世界に住む牧人たちが登場して、遊牧生活は粗末

当し、合唱隊部分が「解釈」に相当する。このようにバロック悲劇では、「描出と解釈」というエンブレムの二重機能が、劇全体のマクロな構成に転用されている。この劇構成にみられるエンブレムの構造が『ファウスト第一部』についても指摘できるのではないかということが、本稿が呈示する仮説である。つまり、「ワルプルギスの夜の夢」を除いた第一部の全体が「描出」、「ワルプルギスの夜の夢」が「解釈」に相当するのである。以下では、このことをさらに具体的に検証してゆきたい。

#### 4. エンブレムの構造から照らしてみる『ファウスト第一部』

##### 4.1 描出部分としての本筋部分

『第一部』の本筋部分は、前述の通り、主人公ファウスト自身が鬱屈した実験室にこもりきりの生活を歎くことから始まる学者悲劇部分と、メフィストーフェレスとの契約後に飛び込んだ市井の世界でグレートヒェンと熱烈な恋に落ちることから始まるグレートヒェン悲劇部分から成り立つ。周知の事柄ではあるが、ワルプルギス場面との関連を論じるための前提として、簡潔に内容を確認しておく。

『ファウスト第一部』の前半部である学者悲劇において、主人公は自分の実験室を「牢獄 (Kerker)」にたとえている。

##### ファウスト

やれやれ！おれはまだこの牢獄に引き籠もっているのか。(V.  
398)

この語から、自分が属するアカデミズムの現状に対してファウストが抱いている閉塞感が読み取れる。こうした感情が、メフィストーフェレスとの契約を促す原動力となると言っても過言ではない。ファウストは、メフィストーフェレスとの契約の直後、二人でアウエルバハの酒場に向う。結局、酒でもってファウストを墮落させられなかったメフィストーフェレスは、次にはもっと強力な誘惑材料であるエロスの方向から、ファウストを墮落させようと努める。つぎに向った「魔女の厨」では、鏡に映った絶世の美女の像を目にするや否や、長年の学究生活によって抑圧されていたエロスの欲求が覚醒される。

ファウスト (先刻から鏡の前に立って、そこへ近づいたりそこから離れ

---

ではあるが誠実な愛があると謳歌することで、一見煌びやかな世界である宮廷は偽善や疑心、偽りの愛に満ちた世界であることを訴える。Vgl. Lohenstein, D. C. v.: Cleopatra (1661). Stuttgart 1965.

たりしている)

おれが見ているのは何だ。何て素晴らしい姿が、  
この魔法の鏡に映っていることか！

おお、愛の女神よ、あなたの最も速い翼を私に貸してください！  
そして、あの一のいる地へ私を連れて行ってください！（V.  
2429-2432）

さらに彼の若返りに効能を発揮した魔法の秘薬によって、この欲求は持続され、後半のグレートヒェン悲劇の展開につながっていく。

後半のグレートヒェン悲劇は、「街路」の場面で始まる。メフィストーフェレスとともに街路に出たファウストは、教会から出てきたグレートヒェンに一目惚れし、「夕べ」の場面で彼女の部屋に忍び込み、こう叫ぶ。

#### ファウスト

この牢獄に、なんという無上の幸せがあることか！（V. 2694）

メフィストーフェレスの周到な工作により、ファウストとグレートヒェンは相思相愛の関係になるが、彼の従者メフィストーフェレスの正体に内心気づきながらも、彼との愛を最優先する行動を取る。だが、その代償として、彼女は祝福されない妊娠をし、兄ヴァレンティンや、教会で祈る彼女のもとに忍び込んできた悪霊によって、その「罪」を責め立てられる。彼女がこの大きな代償を一身に背負う一方で、ファウストは、洞窟やワルプルギスの祭が行われているブロッケン山など、彼女から離れたところへ逃避する。そして、最終的に、グレートヒェンは母と兄を失い、極秘に出生したファウストとの間の子を殺害し、その罪により彼女は正真正銘の牢獄に囚われ、一人で社会的制裁まで受けてしまう結果になる。ファウスト自身も、グレートヒェンの迎えた結末に非常に心を痛めており、メフィストーフェレスとともに彼女の救出を試みるが、結局運命に流されるままに、牢獄の中ですでに錯乱してしまった彼女をそのまま置いて立ち去ってゆく。

## 4.2 「ワルプルギスの夜の夢」

「ワルプルギスの夜の夢」は、「ワルプルギスの夜」に続く小場面で、劇中劇の形をとって、魔物たちの祝祭の様子を描くものである。そこには、フリードリヒ・ニコライやアウグスト・ヘニングスなどゲーテを批判する者たちへの皮肉がこめられているとされるが、ブロッケン山に集う魔女たちや悪魔たちの賑わいを目の当たりにしながら、その存在を議論する哲学者たちの様子などが、アイロニカルに描き込まれている。

まず、4227行から4250行目の導入部では、オーベロンとティターニアの金婚式を祝う場面が描かれ、その後、芸術家たちのグループや文学者たちのグループ、哲学者たちのグループが数人ごとにまとまって次々と登場する。彼らはそれぞれの立場から自分の意見を述べており、彼らの発言を通して筆者ゲーテが彼らを諷刺しているのは言うまでもない。だが、場面の流れとして捉えると、彼らはワルプルギスの祭に参加する悪魔たちや魔女たちの振舞いを始めとした光景を叙述したり、悪魔の存在について各人の立場から議論をしたりする。これらの部分は本筋の内容を解釈している部分には相当しない。だが、哲学者たちのグループが登場した後の、次の政治家たちのグループが登場する時代諷刺的場面は、それまでの場面と趣が違っているのである。

### 世渡り上手

心配無用、これが  
陽気な連中の言うことさ。  
二本の足ではもう歩けないなら、  
頭で歩いて行きますぜ。

### 思惑ちがいの人びと

これまではどうにか媚びへつらって食いつないできたが、  
今では神に見放されたも同然だ！  
踊りすぎて靴の底が抜けて、  
今じゃはだしで逃げている。

### 鬼火たち

泥沼から生まれ、  
そこからやっと出てきたわれわれだ、  
すぐにここの踊りの列に入れば、  
華やかな色男とも区別がつくまい。

### 流れ星

星と輝き、火と燃えて、  
空からこちらへ落ちてきたが、  
今じゃ草むらの中に転がって起きられぬ——  
誰か助け起こしてはくれないか。

### 粗野な人びと

さあ、どいたどいた！そこを空けるんだ！  
雑草どもはこうして倒してやる、  
俺達幽霊のお通りだ、幽霊でも  
ずっしりとした手足があるぞ。(V. 4367-4386)

彼らより先に登場した人物たちと決定的に違うことは、彼らだけがブロッケン山の舞踏会の光景を描写していないことである。この場面は、フランス革命によって没落の憂き目に遭ったり、逆に成り上がったりしたヨーロッパ社会の政治家たちへの当て擦りである。世渡り上手は、あらゆる艱難辛苦をくぐり抜けた、知性的な人びとのことであり、その次に登場する思惑違いの人びとは、フランス革命を機に亡命したフランスの宮廷貴族である。鬼火たちは、フランス革命を境に成り上がった人びとであり、最後に現れる流れ星は、前出の鬼火たちとは反対の運命をたどった人びとである。つまり、革命前には高い地位にいたのだが、革命によってその地位から転落し、過去の栄光を失った人々である。また、粗野な人びとは下層階級に属し、革命を機にのし上がろうとする人びとである<sup>26)</sup>。

ゲーテは、「ワルプルギスの夜の夢」において、彼ら五人を諷刺的に描くことで、フランス革命をひとつの大きな転換点とする時代の移り変わり、それに伴う社会構造の変化を表現している。時代に翻弄された心境のある者は嘆息交じりで、またある者は勝てば官軍と言わんばかりの態度で語る。フランス革命というヨーロッパ社会の大転換事件を契機に、凋落あるいは興隆という下剋上の波に飲まれたこれらの人びとはみな、時代の変化と社会構造の流動化を体現しているのである。

#### 4.3 説明・解釈部分としての「ワルプルギスの夜の夢」

これまで述べてきたように、「ワルプルギスの夜の夢」における時代諷刺の場面は、時代の変化および社会構造の流動化という訓言を伝えている。そして、パロックのエンブレムの構造のうち、この「ワルプルギスの夜の夢」をエンブレムのサブスクリプティオとして捉える場合、この訓言が別次元から『ファウスト第一部』の本筋における主人公たちの結末の意義付けを行っているとして解釈できる。本筋において、主人公ファウストは、最初は自分の実験室を「牢獄」に喩えるほど鬱屈した研究生活を送っていたが、メフィストーフェレスとの出会いにより、彼は実験室の外へ出奔する。魔女の厨でエロスの欲求に覚醒した彼は、グレートヒェンと恋愛関係に陥ってゆく。家事一切を任せられ、兄ヴァレンティンも自慢するほど敬虔でつましい生活をしていたグレートヒェンは、ファウストとの恋愛により、祝福されない妊娠をする。最終的に、井戸端でリースヒェンが語っていたような、婚外子をもうけた女性が受ける教会での社会的制裁を避けるがゆえに、彼女は嬰兒を殺害し、その罪によって死刑の宣告を受ける。グレートヒェンは信仰を心の第一の支えにしているがゆえに、昔ながらの宗教的倫理が依然として根強い社会に異議を唱える発想すらなく、自らの罪に下された判決を甘受する。ファ

26) FA I. Abt., Bd.7/2, S. 368.; Gaier, U.: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Faust. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart 2001. S. 200.

ウストは、グレートヒェンが精神的に追い詰められるまで彼女を放置していたものの、彼女が牢獄につながれていることを知るや否や、メフィストーフェレスの力を借りて彼女を救出しようと試みる。なぜなら、グレートヒェン救出の際に、彼女の受けた刑に対してファウストは次のような見解を示しているからである。

#### ファウスト

彼女の犯した罪など、ただの邪心ない恋の迷いに過ぎない。(V. 4408)

グレートヒェンとは対照的に、ファウストは信仰について彼女ほどの依存心はなく、旧来の学問的世界に対して懐疑を抱き、悪魔メフィストーフェレスとも契約を結ぶ程の人物であるゆえ、既存の社会的価値観にとらわれない精神の持ち主である。それゆえ、ファウストは、グレートヒェンが受けた過酷な刑について、「ただの邪心ない恋の迷い」から出た罪になぜ死刑という苛酷な刑罰を与えるのか、道理に合わないと感じるのである。

このように見てくると、学者悲劇とグレートヒェン悲劇という『第一部』の本筋部分の全体は、グレートヒェンの被る結末があまりにも時代にそぐわない、事件の当事者の一方のみを糾弾する、不公平で旧態依然としたものであり、彼女をこのような結末に向かわせたファウストには一切非難の矛先が向わず、処罰の仕方に関して理不尽なことが罷り通る社会の矛盾を批判していると言えよう。そして、このように不公平な判決が幅を利かす社会が既に時代遅れであること、そして、新たな社会構造と価値観が通用する新たな時代が到来しつつあることをも、本筋の内容は主張する。この本筋部分の主張を、「ワルプルギスの夜の夢」の時代諷刺的場面が、別次元から再解釈し総括する。しかもその解釈は、本筋とは全く別次元に存在する異界の人物たちが語る「時代の変化と社会構造の流動化」に関わる訓言として、本筋で行われている社会批判と重なり合うのである。

#### 5. おわりに

『ファウスト第一部』の「ワルプルギスの夜の夢」を、その中の時代諷刺的部分を中心に取り上げ、『ファウスト第一部』をバロック悲劇に見られるエンブレムの構造にあてはめて解釈する可能性を探った。一見無関係のように見える劇中劇「ワルプルギスの夜の夢」は、第一部の本筋での事件を別次元から照らし出し、その説明解釈を行なっている、と見ることが可能である。以上のように、『ファウスト第一部』を、エンブレムの構造というバロック的観点から考察することによって見えてくることは、ゲーテが18世紀という時代に敢えてファウストを取り上げる同時代的意義である。時代諷刺場面を重要な要素として含む「ワルプル

「ギスの夜の夢」は、本筋の描写と不可分に結び付いた解釈部分である。この解釈部分が『ファウスト第一部』に挿入されることで、フランス革命のヨーロッパ社会に対する影響力や、グレートヒェン悲劇のモデルとなったスーザンナ・マルガレータ・ブランツの嬰兒殺し事件とその法的措置が投げかけた問題提起<sup>27)</sup>が密接な関連付けをもって重ね合わされる。こうして、作品は同時代的なものとの明確な繋がりを持つことになる。このように『ファウスト第一部』をエンブレムの構造から捉えて解釈すると、グレートヒェン悲劇で終わる『ファウスト第一部』の意義も自ずから浮かび上がってくる。つまり、「ワルプルギスの夜の夢」という一場面が加わることによって、一少女が迎えた悲惨な結末は、単なる小さな事件として片付けられるものではなく、変化していく時代の大きなうねりと関連を持つことが明確化する。更には、グレートヒェン悲劇が、元来社会批判的な意味を持つファウスト博士がゲーテの手によって新たによみがえるときの、格好の題材となることをも保証するのである。

---

27) グレートヒェンのモデルとされるスーザンナ・マルガレータ・ブランツの死刑宣告は、当時の時代精神からしても時代遅れの措置として映らざるを得なかったようである。「たしかに、スーザンナを逮捕してから、被告を裁く市側が本人の著しく消耗した体力の回復をはかるため、二ヶ月間に及ぶ療養期間を配慮し、暖かいベッドと食事をあてがった点には明らかに刑事事件における新しい時代精神が反映していた。……しかし反面、罪人を裁くことにおける中世以来の冷酷な制度や考え、因襲は依然として強く残り、市政を掌握する要人達を支配していたのであった。罪人を見せしめのために公衆の面前で、できるだけむごたしく責め、処刑するという古来の考えのとりこになっている人々は、たとえスーザンナの経緯に同情しても、古い法の掟をただ厳格に実行するより外になすすべを知らなかったのである。」Vgl. 大澤武男：『ファウスト』と嬰兒殺し，新潮社，1999年，134頁。

## Ein Spruch aus der anderen Welt

Eine Lektüre von Goethes *Faust I*  
mit Blick auf die emblematische Struktur

Yukiko Hashimoto

Goethes *Faust* ist das Lebenswerk, das alle Merkmale seines literarischen Schaffens von Sturm und Drang über Weimarer Klassik bis zu Goethes später Schaffensphase spiegelt. Man wies darauf hin, dass Goethe im Alter eine Neigung zum Barock gehabt haben müsse, als er *Faust II* geschrieben hat. Nach Richard Alewyn gibt es einen Rückgriff auf das barocke festliche Drama und das große Welttheater, der sowohl im *Faust I* als auch im *Faust II* sichtbar wird. Er nimmt hauptsächlich das festliche Merkmal im *Faust II* in Augenschein, was aber innerhalb der Forschung keine neue Disputation einleitete. Doch ist es Alewyns Scharfsinn zu danken, dass er das Barocke der „Walpurgisnacht“-Szene im *Faust I* herausfand. Aber im ganzen Teil I der *Faust*-Dichtung findet man die Vorstellung einer feststehenden Weltordnung, welche bis zur Barockzeit gültig war. Aus diesen Kontexten heraus ist die Betrachtung der *Faust*-Dichtung Goethes in barocker Hinsicht im Sinne einer antithetischen Inhaltsstruktur meines Erachtens gerechtfertigt.

Zuerst möchte ich das Augenmerk auf die zeitsatirische Szene richten, die in dem „Walpurgisnachtstraum“ enthalten ist. In der Szene treten die Gewandten, die Unbehülflichen, die Irrlichter, die Sternschnuppe und die Massiven auf. Diese Figuren stehen für diejenigen Menschen, von denen einige im Zusammenhang mit den Entwicklungen der Französischen Revolution ihre Macht verloren hatten oder andere wiederum Emporkömmlinge geworden waren. Sie weisen darauf hin, in welcher Position sie sich unter dem Einfluss der Französischen Revolution befinden. Diese zeitsatirischen Szenen haben anscheinend keinen direkten Zusammenhang mit der Haupthandlung des *Faust I* wie der Gelehrten-Tragödie und der Gretchen-Tragödie. Meines Erachtens stellt dieser ungewöhnliche, fremd wirkende Einschub einen Lösungsschlüssel dar, um Goethes *Faust* im Kontext barocker Welterfahrung betrachten zu können.

Bei meiner Analyse benutze ich die Emblemstruktur, die in der Zeit der Vorstel-

lung einer festgefühten Weltordnung bis vor dem 18. Jahrhundert noch gültig war und deswegen als typisch für die Darstellungsweisen der Barockliteratur angesehen werden kann. Diese Struktur ist ein wichtiges und für die barocke Literatur charakteristisches Merkmal. Das Emblem des Barock hat eine dreiteilige Struktur: Inscriptio (Überschrift), Pictura (Bild) und Subscriptio (der Text unter dem Bild, meist in Form eines Epigramms). Die Emblemstruktur hat zwar drei Teile, aber Albrecht Schöne zufolge soll sie als zwei Bereiche, Abbildung und Auslegung, angesehen werden, weil man es so sehen kann, dass Inscriptio und Subscriptio eine Auslegungsrolle spielen. Besonders in deutschen barocken Trauerspielen spiegelt sich das Emblematische nicht nur als Emblematik selbst, sondern auch als emblematische Strukturen in der Form von Trauerspielen, z. B., zweigliedrige Wortbildung mit der Zusammensetzung aus einem abstrakten und einem konkreten Substantiv („Tugend-Fels“), darstellende Texte und hinzugefügte Sentenzen, Doppeltitel (*Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit*), Abhandlungen und Reyen usw. Darunter ist das letztgenannte Beispiel für meine Analyse von *Faust I* wichtig. In barocken Trauerspielen spielt ein Rey, in dem Figuren ohne Zusammenhang mit einer Abhandlung auftreten, als Erklärung dafür, was in der Abhandlung geschieht, eine Rolle. Meine These lautet, Goethes *Faust I* kann emblemstrukturell betrachtet werden: die Gelehrten-Tragödie und die Gretchen-Tragödie entsprechen einer Abhandlung barocker Trauerspiele, und deren Reyen sind im „Walpurgisnachtstraum“ dargestellt.

Dieser These zufolge kann schon der oben von mir erwähnte zeitsatirische Teil im „Walpurgisnachtstraum“ als ein Spruch gelten, der die Unbeständigkeit einer politischen Macht oder die Wende in einem Zeitalter durch Anspielungen auf die Französische Revolution mitteilt. Zugleich legt dieser Teil auch mit seinem Spruch die Haupthandlung aus und erklärt, dass die neue Zeit kommt und die Gesellschaftsstruktur sich nach der Umwälzung so wandelt, dass die harte Strafe für die Gretchens Sünde anachronistisch erscheint. Ausgehend von diesen Überlegungen ist es möglich zu behaupten, dass der zeitsatirische Teil des „Walpurgisnachtstraums“, in dem diejenigen Figuren auftreten, die anscheinend keinen Bezug zu den Figuren der Haupthandlung haben, aus der anderen Welt den Gehalt der Haupthandlung erklären und auslegen.

Liest man *Faust I* in barocker emblemstruktureller Hinsicht, so wird es verständlicher, dass Goethes *Faust*-Dichtung einen aktuellen Zeitbezug hat. Dadurch, dass der „Walpurgisnachtstraum“ als der Auslegungsteil zum *Faust I* hinzugefügt wird, wird die Behauptung der Haupthandlung verdeutlicht, dass Gretchens harte Strafe für den Kindesmord — hier bildete das Schicksal der Susanna Margaretha Brandt das Vorbild aus der Realität — unangemessen und veraltet wirken. Außer-

dem wird durch die Hinzufügung des „Walpurgisnachtstraums“ deutlich, dass die Gretchen-Tragödie bei der „Wiedergeburt“ der Figur Fausts in der Goethezeit wegen ihrer gesellschaftspolitischen Brisanz ein passender Stoff sein kann.