

## ゲーテの『若いヴェルターの悩み』における身体 ——演劇的読みの試み——

武井 隆道

### はじめに

ゲーテの『若いヴェルターの悩み』は一人称小説である。主人公のヴェルターの手紙をその受取人であるヴィルヘルムがヴェルターの死後公開した、という体裁をとっている。だから、多くの部分が主人公ヴェルターの体験の報告となっている。一人称の語り手が外界の事物や人物を手紙で報告することにより、読者にはヴェルターの主観に映じる世界や人物のイメージを追体験しているという感覚が生まれる。これはこの小説の一人称が担う機能であり、そのイメージのリアルさ（これはおそらくゲーテの持つ卓越した図像の直接的な記憶力と想起の力によってもたらされている）によって読者には作品内の事物や人物があたかも目の前に「現前」してくるかのように思えるのである。これは無論優れた効果というべきである。個人の主観が文学の中枢を占めるようになるという意味で近代文学の幕開けと呼ぶにふさわしい。

一方、作者ゲーテはこの小説の執筆当時の事情を自伝『詩と真実』第13巻に詳述しているので、作品成立の外部的な背景が作品内の出来事と同一視されやすい。ゲーテは「あらかじめ何かを書きとめるということをせず、四週間で書いた」と述べている<sup>1</sup>。このように執筆に駆り立てられたきっかけは、ヴェツラールで親しくしていたイエルーザレムが、友人の妻に不幸な愛情を寄せた挙句自殺したとの報に接したことであり、それからのゲーテは「外部からまったく孤立し」「自分の意図に関係したものはすべてかき集め」「その内容をまだ文学的に取り扱っていなかった自分の最近の生活を繰り返してみた」<sup>2</sup>のである。ここで述べられているように、ゲーテが行ったことは自らの経験の追体験（シミュレーション）であり、ここには体験から再現までの時間のずれがある。だから「詩的なものと現実との区別をつけずに、あの作品にあらゆる熱を吹き込んだ」と同じ箇所でも述べていても、それは日記の書き写しを意味するわけではない。それはむしろ記憶の再生というべき行為であったはずである。

イメージは生起の一回性に限定されず、いつでも再現可能である。『若いヴェルターの悩み』のように、主人公の主観を通して外界を語るというスタイルの文体では、主人公の主観に作者の主観が一致しているかのような錯覚と同時に、読者は主人公の主観によって語られている世界が自分の目の前に現前しているかのような錯覚を味わう。しかし主人公の主観に映じているとして描写されるイメージは、当初作者自身の

主観に映じたものであるかも知れないが、作者はそれを後で用いているのである。仮構の創作と現実との関係を論じるのは文学論のおなじみのテーマであるが、文学社会学や受容理論の示すように、作品内世界を現実とまったく切り離された空想の世界として提示するということは原理的にはありえない。しかし例えばロッテ、アルベルトといった登場人物が、作品『ヴェルター』の中で与えられている特性をもって論じられるとき、その特性が当時の社会に実在する人物のある類型を代表しているという前提はどの程度まで言いうるかということに対しては、答えは簡単ではない。

例えばアルベルトの偏狭な小市民性という性格がしばしば取り上げられる。このようなアルベルトの造形の背後には無論ゲーテの小市民的価値観への違和感が存在するのだが、この造形された人物像そのものを根拠に当時のドイツ社会における小市民性を批判するゲーテの姿勢を見ようとする、といった単純な反映論には留保が必要だろう。それはまず第一にこの作品内の人物の造形がゲーテの主観を通して行われているからであり、ゲーテの主観が社会を映し出す最も歪みの少ない鏡であるという保証はどこにもないからである。第二に、『ヴェルター』が小説作品である以上、物語の作法の要請にしたがって登場人物を配置しているからで、アルベルトにしるロッテにしる、彼らの人物像はさまざまな諸要素との対比のなかで造形されていると思われるからである。

本論文はまず作品中の人物像を現実社会の人間像の反映と見る論、次に精神分析の立場から作品内世界を語り手ヴェルターとその背後の作者ゲーテの主観の反映として見る論を検討した後、『ヴェルター』においては登場人物の身体、とりわけその空間内の位置や動作が重要なファクターとなっていることを論じたいと思う。言い換えると、まず第一に把握されなければならないのは登場人物の内面の精神的特性ではなく、その外観と空間内の配置である、ということである。このような観点は発展させると『ヴェルター』という小説作品の持つ演劇性ということにつながる。

## 1. 作品『ヴェルター』を巡る論説

### 1.1. 自叙伝的实在論的立場

トーマス・マンはよく知られるように『若いヴェルターの悩み』第2巻9月12日の手紙のカナリアに餌を与える場面のロッテを取上げ、「純潔を装ったコケットリー」*die in Unschuld gehüllte Koketterie* と評した<sup>3</sup>。この登場人物の女性が「純潔を装って」おり、その裏に「コケットリー」すなわち媚態が透けて見えるというのは、いったい誰の主観に映じているイメージなのか？いうまでもなく一人称小説のこの作品において、この場の情景を報告しているのは主人公のヴェルターである。だがここで読者

はヴェルターの主観が自分の主観と同化するという錯覚を押し付けられているということも見逃してはならない。いわばヴェルターでロッテを見ることになるのである。このようにしてロッテは現実の時空間に存在する生身の女性のように立ち現れてくる。

ロッテのこのような「現前」Gegenwartを前にして、読者はロッテを＜現実の＞女性として評価する。十八世紀の人間ゲートが造形したこの女性像は、当然のことながら読者の同時代の（例えばトーマス・マンがこれを書いた二十世紀中頃の、あるいはわれわれの生きている二十一世紀初頭の）＜標準的な＞女性像からは逸脱している。そこでまず読者はこの差分を根拠に十八世紀の女性について論じる。あるいはゲートの同時代以後の、読者自身の時代よりも前に属する世代がこの「現前」した女性に対して下した評価を批判する。こうして大方の読者にはまず一般に称揚される清純で無垢なヒロインとしてのロッテ像が「現前」し、次にトーマス・マンのような人間によってその裏にあるものが暴かれ揶揄される。マンには裏に隠された女の本質さえも「現前」したのだろう。

カナリアの場面は1787年改訂版で付け加えられたものだが、星野純子はこの場面の分析を中心にロッテを次のように論じている。

「(第二版では) 作者はヴェルターにもロッテにも距離をとって眺め、両者を自在に扱うことが可能になっているのである。ロッテを言説の次元でみごとに美しく様式化して提示しつつも、そのことを理解しているのは作者だけで、ヴェルターにはロッテのありのままの姿を直視させないでいる。それに対して初版では、作者もヴェルターと同じ目線でロッテを見て、いわば彼女と格闘していた。ロッテの具現する女性らしさはひとり作者ゲートが作り出したものというより、十八世紀後半の感傷主義の時代が生み出した理想の女性像であり、この時代の女性に課せられた生の現実でもあることを考えるなら、ゲートのこの芸術技法上の変化は、感傷主義的女性存在のはらむ問題性への意識と連動していたとも言えるのではないだろうか？」<sup>4</sup>

ロッテが「十八世紀後半の感傷主義の時代が生み出した理想の女性像」であるという一般的な『ヴェルター』受容のあり方は星野に限らず今日でも広く見られるものだが、星野はこれを追認しつつ、トーマス・マンの指摘するコケットリーのようなロッテの「ありのままの姿」は、作者ゲートにだけ見えていて、主人公ヴェルターには見えていない、と指摘する。

第二版の時点でのこのような作者ゲートの取るヴェルターの感傷主義への＜相対化＞は、たとえば同時期に書かれた戯曲『感傷主義の勝利』において、主人公の王子が

生身の女性ではなくて、胸のあたりにルソーの『新エロイズ』や『若いヴェルター  
の悩み』の書物を埋め込んだ藁人形に恋をするという感傷主義へのイロニーを合わせ  
てみれば明らかであろう。しかし第一版執筆時の、星野によれば「ロッテと同じ目線  
でロッテを見て、ロッテと格闘していた」<sup>5</sup> Sturm und Drang のゲーテにとってのロッ  
テが、ゲーテによって感傷主義時代の理想の女性像として意識されていた、またはさ  
らにそのような意図で造形されたかどうかは別問題であろう。ロッテは例えばレッシ  
ングの『ミス・サラ・サンプソン』のヒロインと同じ意味で同時代性を担わされてい  
るということを自明のこととしていいのであろうか？

いったいロッテの感傷主義的な性格だといえるものは何なのだろうか？例えばイギ  
リスの感傷主義文学やクロップシュトックを愛読しているということ、病人の家を訪  
問したり、死んだ母親のことを涙ながらに語り、子供たちの面倒をよく見ていること  
などはそれにあたるととりあえずいえるだろう。だが読者にとってこれらの全体が統  
合されたこの女性のイメージを作っているのは、ヴェルター自身の口で語られる感動  
の身振りも大げさなロッテ賛美の言葉なのではないだろうか？

第一版、第二版を通じロッテの女性像は、まず「清純な」感傷主義的ロッテがあり、  
それへの相対化、あるいはより本質的な姿としてコケティッシュなロッテが乗ってい  
るという二段階が設定されている、という前提に立って星野は、「この小説では、男  
女はあくまで両極的な存在であり、女性はいままでの他者として構想され、男性とは  
別の法則に従うべき存在だと描かれているのには変わりなく、女性が主体として自分  
を主張することはない。」<sup>6</sup>と論じるのだが、ロッテがそもそもこのような批判の俎上  
に載せられるような資格を持った存在なのであろうか？むしろ徹頭徹尾作者ゲーテの  
主観の中で自在に扱われ、男性である作者の自我の力によって変形せられた女性のイ  
メージに過ぎないのではないか？女性が男性にとっての「他者」として描かれている  
のは、それが男性ゲーテの主観に映じるイメージだから当然といえば当然である。だ  
から『ヴェルター』に描かれるロッテの女性像をもって時代の女性像とすることはで  
きないのではないか？

ゲーテにとっての『ヴェルター』執筆は、「現実」Wirklichkeit を「詩」Poesie に変えて、  
自分自身の精神的な重圧から解放されることであったのだが、ゲーテの言うところによ  
れば、彼の友人たちは「詩を現実に変えねばならない、このような小説は再演しな  
ければならない、とにかく自分を拳銃で撃たなければならないと信じ込んで、小説を  
台無しにした。」<sup>7</sup>これと同じことが、その後の読者や星野のような評者によって行わ  
れているのではないだろうか？

現実を詩に変えるには現実を相対化しなければならない。作者によって造形された  
登場人物が一人称の形式を借りて別の登場人物のことを語るとき、読者にはその語ら  
れている登場人物が「現前」する。ここにこの小説の読者が「詩を現実に変える」よ

うに仕向けられる原因がある。ロッテを同時代の感傷主義の代表的女性像とみなすこと、さらには彼女のうちに純潔を見、さらにその裏にコケットリーを見るのも、結局「詩を現実に変え」ていることに他ならない。

柴田翔は第1巻6月16日に描かれるパンを切り分けるロッテの場面を取上げ、彼女に「感傷性」と「生活者性」の二重性を見、「一方においてロッテは感傷的少女だが、当時の感傷的世代の一般的風潮とは違って、決して病的に感傷的にはならない。(中略)彼女が日常生活のなかで身につけている他者感覚、つまり生活者としての日常感覚が、ロッテを感傷性のそうした『引きつり』状態から守ったのである。」<sup>8</sup>と述べている。ここで「引きつり」というのは当時の女性がいろいろの場面で感情が昂ぶり、失神することが多かったことを指している。柴田によれば当時の女性はこのような場合にそなえて気付け薬を携行していたという。舞踏会の最中に雷雨がやってきたとき、おびえる「感傷主義者」たちを元気づけ、順に数を言いながら言い間違えたものは罰としてロッテにほほをたたかれるというゲームを提案するロッテの気丈さも、この「生活者」的な強さの表れであるということになる。いいかえれば、感傷主義者ヴェルターの感傷主義からの救済の契機として「生活者性」が提示されているということである。

「生活者性」という言葉は、現実の社会空間でのモデル性と作品内空間での造形性との区別を混同させる危険をはらんでいる。むしろ柴田はこの点慎重であり、このロッテの二重性を「ゲーテの疾風怒濤期からの離脱と、アルベルト流の俗流道徳への回帰との違いを明らかにすること」の手段とし、ゲーテは「精神的偏狭さと感情のこわばりか、あるいはヴェルテルのごとき自己崩壊かの二者択一を人に強いるドイツの現実の中で、アルベルト風の小市民的偏狭さに陥らない別の人間のあり方を求め続けた」のであり、ロッテは「あの田舎町の少女シャルロッテ・ブッフを遠く置き去りにして、『人間的』human とは何かを探る作家ゲーテの未来へ賭けた問いと願いの結晶した姿」を示すものだったとする。

柴田がここでいう「生活者性」とは、現実の十八世紀後半のドイツの小市民社会の中にそのような女性がいてゲーテがそれを評価した、というようなことなのだろうか？そこにはシャルロッテ・ブッフに会ったときの小さな種のような経験があっただろうし、さらに後年のシュタイン夫人との関係が想起されるにしても、柴田の論は生活者性という味付けを施された感傷主義の女性像を当時の典型的な女性像として提示しているということではあるまい。柴田はロッテの造形をあくまでゲーテ自身の文学の営為の問題（いうまでもなくこの場合は自身の人生上の課題と密接に絡んだ営為としての芸術創作であり、作者の実人生上の問題意識と離れた、読者による享受の素材としての芸術という意味での虚構とは別物であるが）としてとらえているのである。

トーマス・マンによる「理想の恋人」ロッテへの辛辣な揶揄がその辛辣さゆえにどこか意地悪く聞こえるのは、彼が相手にしているのがこの「感傷性」にしる「生活者

性」にしろ、小市民社会の現実性の中に埋め込まれた女性イメージだからではないだろうか。造形の結果である女性像を再び現実の生身の身体のレベルに引き摺り下ろした上で、その生理をあげつらっているような感じがするのである。トーマス・マンが興味を中心に据えたのが作品『ヴェルター』に造形されたロッテではなく、三十年後にヴァイマルのゲーテを訪れたシャルロッテ・ケストナーだったのもこのことと関係があるだろう。

柴田の論理に従うと、ロッテの「生活者性」はゲーテ自身の人生上の課題が反映された文学制作上の要請によって導入されたものであることになる。生活者的な開放性（他者感覚）を持ったロッテという像は、ゲーテがロッテというヒロインの造形の中に取り込んだ一つの要素であるということであるが、それがヴェルターという主人公の眼を借りて見られ、一人称の言葉で語られるとき、読者はそこに造形ではなく、「現前」を経験する。だがそれは作者ゲーテにとってみれば、後にすべて自分自身の人生に回収することを前提として繰り出した人形のようなものなのである。

## 1.2. 精神分析的立場

ここ二十年ほどの『ヴェルター』研究においては、精神分析の観点から、主人公ヴェルターの、さらに作者ゲーテの精神病理 Pathologie の分析に力を注ぐものが多い。

このような精神分析的アプローチにおける分析対象が、作者の内面の精神病理であるとするれば、それは結局のところ作品内の人物と作者の同一視、あるいは作品内世界を作者の経験世界とする素朴な文学観に帰着するのではないか？結論を先に言えばそうではなく、このアプローチの根拠は自伝的實在論的立場とは大きく異なる。

マイヤー＝カルクスは、従来の『ヴェルター』論は、ヴェルターの人間関係を「性愛」の側面からのみとらえており、精神病理的 pathologisch な面からの考察が少なかったと述べている<sup>9</sup>。「性愛」という具体的な人物の存在性を前提とする、行為のレベルでの事象を扱うのが自伝的立場だとすれば、精神分析的立場はその具体性を成り立たせる人間の主観の内奥を扱うのである。したがってそこでの他者性は、主観の病理の反映であることになる。

マイヤー＝カルクスは、精神分析的アプローチは文学における語り Rede の構造を出発点とし、語りの成立する状況を形作る無意識の条件や前提を、語りの進行に応じて明らかにしていくことができるとしている<sup>10</sup>。また『詩と真実』でゲーテは現実と芸術の混同を嘆いて見せるが、実は「自然の現実」Naturwirklichkeit が『ヴェルター』で提示されていることについては口を噤んでおり、『ヴェルター』のテーマは本当は感傷主義の中で自叙伝のような新たな形式をもたらす萌芽となる、「心理的な理解への希求」であると述べている。すなわち精神分析的アプローチにおいては、「現実」とは自伝的、社会的現実ではなく、心理的な現実であり、その現実は語りを通じて現

れてくるのであり、その逆ではない。逆に自叙伝が文学形式として成立するのは、この心理的な現実を基盤に据えてのことなのである。

マイヤー＝カルクス論を追おう。

人間にはそれとはっきりと名づけることができないが、Leidenschaft や Empfindung にともなって心の奥底に暗く感じられるものがある。それがヴェルターの運命の悲劇性への共感の前提となるものなのであり、これこそ一世紀後にフロイトが「無意識」と名づけたものに他ならない。このような無意識の形成は、ゲーテの幼児期の精神的発達過程における肉親との関係に深く根ざしている。ゲーテの幼児期の人間関係のなかでマイヤー＝カルクスが特に重要視するのは母との関係であり、ゲーテの混迷した性的欲求の原因は、十八世紀の父権的家庭のなかで母権的に育てられたことに見出せる。ゲーテは青年期に及んでも母親への固着から離れられないのであり、彼が見せる母親的に成熟した、婚姻関係にある女性への愛着、第三者への嫉妬や攻撃などは、母親への幼児的固着によって同一の母親イメージが作られることに発する<sup>12</sup>。

マイヤー＝カルクスはまた、ゲーテの姉コルネリアへの愛着をも指摘する。ロッテに仮託されているのはこの近親相姦的な愛情の対象の役割である。このことは、ヴェルターの恋敵アルベルトの描き方が実際のケストナーより姉コルネリアの結婚相手シュロッサーに似ていることからとも言えると指摘している<sup>13</sup>。

さらにまた、ラカンの鏡像段階説を援用しつつマイヤー＝カルクスは、ゲーテの持つナルシズム的傾向とヴェルターとの関係を分析する。ラカンによれば、幼児は鏡の中の自分の全身像を見ることで、現実の自分の無力さ、他者への依存という欠損の認識を想像力の中で超克する。このことが彼の「自我理想」の基体をつくることになるわけだが、その後自我が言語の獲得とともに分化していく過程でこの鏡像イメージへの固着が起こると、それはナルシズムとしての病理を示すようになる。そのような形で形成される自己愛に支配される自我は、自然の持つ形態の中に理想の身体を見、その横溢の中で自身を神化する。または自然を享受するという喜びをイメージの中で立ち上げ、その中に埋没する<sup>14</sup>。ナルシズム的な、自己が照射された鏡の世界では、内面と自然との、自己と他者との区別が消滅し、具体的で限定的な主観の存在がそこに絡み合わされるのである。

同じく精神分析的立場に立つヘルマン＝フーヴェは、ヴェルターにとってロッテは愛の対象として自分が作り出した存在であると述べ、ヴェルターは自己自身の、外界の干渉を受けない世界を作り出し、日常生活から超然として、その世界のなかでのみ個人の幸福を体験する存在として提示されていると説く<sup>15</sup>。ヘルマン＝フーヴェによれば、十八世紀の道徳・医学思想家の Leidenschaft の理解は、よいものも悪いものも含めたすべての心の動き Seelensbewegung であったのに対しヴェルター

の *Leidenschaft* は愛の情念とその苦悩である。そしてそのような愛の苦悩としての *Leidenschaft* はメランコリーとして現れ、死の希求へとつながっていくのだが、この死は満たされない肉体的な愛の代替物である。メランコリー状態における社会からの逃避（引きこもり）が、ロッテの登場によって一時的に改善するのだが、肉体的な合一への禁忌とともに、ロッテという擬似的母親に拒絶されたヴェルターは再び逃避状態となり、死への希求が強まる。

精神分析的アプローチは、まず作品が作者の主観から離れた造形であるというテーゼを百パーセント貫徹する立場にはないことは言うまでもない。もしその立場に立てばこのアプローチの根拠はそもそも存在しないことになるのだから。しかし同時に作品内世界が作者の主観とは離れた「現実」であり、作者による作品中への「現実」の導入は作者の経験の報告であるという自伝的實在論的立場でもない。作品内世界は作者の精神的病理の反映であり、作中人物と作者の関係は作者の希求する人間関係の反映ということになる。そして一人称の語り手ヴェルターは作者そのものではないが、作者から語りの機能を付与された作者の代理であるということがいえよう。つまり、分析の最終的な対象は作者ゲーテの心理なのだが、それはヴェルターという語り手に作者ゲーテが語らせる語りの進行の中で明らかになるのである。そうであってみれば、ロッテやアルベルトといった登場人物は、当時の社会の現実中存在する人物の描写、再現ではなく、作者ゲーテの主観に映じた人物のイメージであり、そのような人物に作者が持とうと希求する関係性の性格に応じて造形されたものと考えられるしかない。

このような事情は演劇療法に極めて近いものなのではないだろうか？つまり患者は作者であると同時に演者であり、語ることによって役の人物に同化していき、作者である自分は演者である自分に語らせるという手段を通じその同化の力を借りて、自らの内面に関与している現実の諸事情を自分自身に対して明らかにしていくのである。

## 2. 身体論・演劇論的アプローチの可能性

### 2.1. タンティエーロの文体論的立場

以上見てきた自伝的實在論的立場、精神分析的立場では、ともに現実の事象と作品内世界の事象との関連が解釈の根拠となっている。もっとも後者における現実性は、主人公の病理を持った主観の反映なのであるが。これらに対し、タンティエーロは分析をテキストの文体のレベルに限定し、ゲーテ自身の、現実との、あるいは作品内の出来事との距離の取り方を問題にする。

タンティエーロは「詩を現実に変える」読者へのゲーテの不満と、同じ『詩と現実』



に書かれているルソーのモノドラマ『ピグマリオン』へのゲートの批判とを結びつけ、「アイロニックな美学が芸術作品に対する単純な、あるいは斉一的な解釈を拒絶するのに対し、感傷主義的美学は、芸術家が芸術を人生と同等の位置におくことができるようになるために、ある程度までこのような解釈を要求する。」<sup>16</sup>と述べる。

この『詩と真実』の該当箇所でのゲートの発言は次のようなものである。

「そこで私は小さな、しかし驚くべきことに一時代を画すことになった作品について考えたいと思う。それはルソーの『ピグマリオン』である。この作品についてはたくさんのことが言えるだろう。というのも、これは奇妙な作品で、自然と芸術の間を同じ程度に行ったりきたりしており、しかもその際芸術を自然の中に解消しようという間違った努力を払っているのであるから。われわれがここに見るのは、完璧なものをつくりあげた芸術家が彼の理想を自分の外部に、芸術の要請にしたがって表現し、その理想により高い生命を与えたことだけでは満足しないという姿なのだ。それではだめだ、理想は自分のところ、地上の生命の中に引きずりおろされなければならない、と彼は考える。彼は精神と行為が生み出さうる最高のものを、官能性のもっとも卑俗な行為によって台無しにしてしまっている。」<sup>17</sup>

タンティーロはこのゲートのルソー批判は同時に『ヴェルター』を受容する読者へのゲートの不満の表明であるとし、その不満とは「一般読者の大部分は、作品の持つアイロニーを見ず、まず第一に作品を感傷としてみようとする。彼らは人生と芸術を同一視しようとし、作品は単純に自叙伝的な告白ではなく、作者と語り手との間には距離があるということを理解しない。」<sup>18</sup>ということであると述べる。

タンティーロはさらに、ゲートが『ヴェルター』で取っている、語り手も含んだ作品内実との距離の表れとして、ゲート自身が『ヴェルター』本文につけた註を挙げる。例えば第1巻5月26日の手紙には Wahlheim という地名への註がついていて、現実のどの土地かの詮索はしないようにと読者に呼びかけている。地名の詮索に警戒しながら、登場人物の人名は、あたかも詮索に誘導するかのように「ロッテ」としてあるのは奇妙なことであるが、タンティーロによればこれはゲートが読者をからかっているのだという。また6月16日の舞踏会の場面のヴェルターとロッテが交わす文学についての会話の中で、批判される文学作品の名前を隠し、そこに「こんな若いものの批評など気にすることはないだろうが、苦情を招かないため」である旨の註を付けてあること、さらにそのすぐ後の箇所では、ロッテの好みの作家としてウェイクフィールドをあげたあと、(ヴェルターの手紙には)「ドイツの作家の名前も幾人か言及されているのだが、ここでは伏せておく。ロッテの評価に賛同するものなら、この箇所を

読めば心に浮かぶはずだ。」との註が付いていることを取り上げ、一方で理性的な批評家に呼びかけ、その一方で感傷主義者の読者にも語りかけていると指摘する。

作者と作中一人称の語り手ヴェルターとの距離については、いうまでもなくヴェルターからの手紙の受取人で書物としての『ヴェルター』の発行人ということになっているヴィルヘルムを介在させていることによって確保されていることはタンティーロの指摘を俟つまでもないが、さらに考えを進めると、この註がヴィルヘルムという、「架空の」仲介者であり、作品内世界と作者、作品内世界と読者という関係性のそれぞれにおいて境界上に居るという絶妙の存在の、読者に対する発話になっていることにより、作品内世界が少なくとも作者にとってある種の操作の対象となっているという印象を惹起している点は注目していい。

## 2.2. 身体的演劇的アプローチの可能性

タンティーロはテキストに関与する要素としての作者と一人称の語り手を措定し、その相互の距離を浮かび上がらせたが、これはさらに次のように展開できる論であると思われる。

まず『ヴェルター』の創作過程は前に触れたように『詩と真実』によれば、四週間の間自分の体験を「繰り返す」（再現する）行為であった。したがって作品内世界は作者ゲーテによってシミュレートされた世界であって、操作の対象として構成されている、ということである。このシミュレーションは第二版のときにも行われ、今度はコケティッシュなロッセを導入したり、女主人を犯す農夫のエピソードを導入したりしている。そのことによってヴェルターという登場人物の乗っているコンテキストを操作するのである。また柴田の言う「生活者性」の付与もこのような体験の操作の一環であるということもできよう。

さらに次のようなこともいえるだろう。

『ヴェルター』の物語を構成する要素として、「編集者」のヴィルヘルムはコロス、一人称の語り手のヴェルターがプロタゴニスト、ロッセがアンタゴニストである。アルベルトやロッセの父親、ロッセの兄弟の子供たち、伯爵、大使、ヴェルターの下男等の脇役が特定の場面に登場し、さらにその周辺に村人がいる。そしてこれらの登場人物相互の間にはそれぞれの場面ごとに距離が設定されている。

このような特徴を総括して言うと、これは作者ゲーテが自ら創作し、演出している演劇であるということができないのだろうか？ また一人称の語り手ヴェルターはゲーテ自らが演じる役柄であると考えることができないだろうか。

また最初にヴィルヘルムが読者に向かって呼びかける「哀れなヴェルターの身の上について」で始まる序文も、その文体は散文としては感傷主義的であるが、これを劇における前口上のようなものとして考えると効果的な文体というべきだろう。

以下、『ヴェルター』の中でとりわけ身体の姿勢と位置が明確に表現され、舞台上の演戯に通じる要素がある場面を二つ取り上げてみる。さらに本来ならば例のカナリアの場面とロッテとヴェルターの最後の出会いの場面も対象とすべきであろうが、紙幅も尽きているのでこの次の機会に譲りたい。

### 2.2.1. 自然のなかでの身体の演劇性

第1巻5月10日の条は、町の喧騒を離れて自然との一体感を満喫するヴェルターの告白として名高いのだが、ここでも彼の身体が強く意識されていることは見逃すわけにはいかない。

この箇所の全文を引用してみよう。

不思議な明るさがぼくの心の中をすっかり占領してしまった。ぼくは心全体でそれをあじわっているが、それはまるで甘美な春の朝のような気分だ。ぼくは孤独だが、この地方での生活を楽しんでいる。ここはぼくのような心を持つものにこそ創られたといってもいいような土地だ。最愛の友よ、ぼくは幸福だ。心静まってこの世に存在しているという感覚の中に沈潜している。こうなるとぼくの芸術がそれによって苦しむことになる。ぼくが今ひとつの線も描けなとしても、この瞬間ほどぼくが偉大な画家であったことはない。この美しい谷にいとぼくの周りには蒸気が立ち上がってくる。森の高い樹冠の上に太陽がとどまるところ、その下のぼくのいる森の中は光の射さない暗闇になっている。だがその内なる聖所の上には木の間からいく筋かの光線が降り注ぐ。そんなとき、ぼくはそのそばを流れる小川のほとりに行き、丈の高い草の茂みに囲まれて身を横たえる。すると目が地面に近づくので、数え切れない種類の小さな草が見えるのだ。それらの草の茎の間の小世界のうごめき、数え切れない、いくら見ても見極めることができない蠕虫、羽虫の数々が、ぼくの心のすぐ近くに感じられる。そのときぼくは、ぼくら人間を自分の姿に似せて作ったという全能者の存在を感じ取る。永遠の歓喜の中に漂いながらぼくらを抱いて揺り動かしているまったく愛なるものの息吹を感じる。我が友よ、するとぼくの目の前の景色がうす暗くなってくる。ぼくの周りの世界も、大空までもが一人の愛する人の姿となってぼくの心の中にじっとしているのがわかる。そういうときに、ぼくは憧れの気持ちで一杯になり、思うのだ、ああ、これをこそ再現することができたら、これをこそ画用紙の中に息吹として吹き込むことができたら、そう、こんなにもお前の中に満ち満ちているあたたかい命をだ。そうなればお前の絵は永遠の神を映し出す鏡となることができるのに。ああ友よ、だがその向こうには破滅が待っている。こんな輝かしい現象の前では、ぼくは打ち

負かされるほかはない。<sup>19</sup>

ヴェルターがどこにいるかが極めて明瞭に述べられている。

まずヴェルターは「この世」に存在していて、その中のある「美しい谷」の中にいて、さらにその中の森の中にいて、さらにその中の奥まった小さく開けた空間(「聖所」)にいて、そばには小川が流れている。

彼の身体のポーズも明確である。彼は小川のほとりに歩いて行き、そこに「身を横たえる」。歩いて来て、立っている姿勢から、身を横たえた低い姿勢への転換によって、地面に近接した視覚が可能となって、そこに小生物の世界、立っているときに見えるのとはまったく別の世界の存在に気づく。

ここでヴェルターが語っていることは、彼の身体の位置と身体に近接する世界のことである。この近接ということは、「全能者の息吹」ということにおいても同様であり、身体の緩慢な移動に伴って次から次へと彼の身体の<隣>で肌に触れてくる存在感を持ったもののひとつなのである。

だからこの場面における自然の中のヴェルターというモチーフを、自我と自然という二元論でのみ把握することでは不十分である。そこには身体が存在が介在しなければならない。

何の下書きもなく『ヴェルター』を書いたという『詩と真実』の記述を額面どおりにとるなら、この5月10日の場面も彼の想像力の中で想起されたのである。この空間はイメージの中で立ち上がり、身体はそのイメージの中で動いたのである。ゲーテの主観はこの想起された空間の中で、あたかも身体があるかのように振舞っているのである。これはまさにイマジナリーな演劇ではないだろうか？あるいはまたこの場面を舞台上の自然の書割を前に、ヴェルターのパントマイムとして演じることも可能だろう。

### 2.2.2. パンの切り分けの場面の演劇性

舞踏会に出かける途中、馬車に同乗することになっているロッテを拾うために、ヴェルターがいったん馬車を降りて彼女の家の中に入ると、彼女が弟や妹たちに夕飯のパンを切り分けているというこの場面は、おそらくドイツ文学の全作品の中で最もよく絵画化されたものの一つに入るだろう。

中央にロッテが居てその周囲にロッテからパンを受け取ろうとして子供たちが集まっているとい



図1

う構図はこれらの絵に共通なのだが、ヴェルターが立ってこの光景を見ている位置は、ロッテと子供たちの背後になっているもの（図2）<sup>20</sup>と左横になっているもの（図1）<sup>21</sup>とがある。ロッテは立ったまま胸の前に大きなパンの塊を持って切り分けている構図や（図2）、斜め横向きに座っているロッテが手の中に小さなパンの一切れをもってそれを横に居る子供の手の中に入れてやっている瞬間となっているもの（図1）もある。



図2

人物の服装を見ると、舞踏会に出かけるためにロッテは正装している。そのような社交のパブリックな場の服装で、子供たちに取り囲まれパンを切り分けるというプライベートな、あるいは「親族的な」行為を行っているというイメージが持つアンバランスは、服装の記号体系をずらし、高貴なものが卑俗なものの中に貶められているが、なおかつ生き生きとしているという意味合いを生じさせ、ある種の倒錯の感覚を生むが、この感覚はおそらく「市民」を圖像化するときの「市民」自身によるナルシスティックな自己認識に対応しているといえるだろう。そしてその市民のナルシスティックな自己イメージがロッテに託されてきたからこそ、ロッテはトーマス・マンの揶揄の対象になるのである。

これらの絵にはヴェルター自身の姿が描かれているが、むしろそのようなアングルはヴェルターの視角からは見えないものである。本文のテキストがヴェルターの一人称の報告になっているにもかかわらず、このようなヴェルターの視覚を離れた人物の集合の情景を仕立て上げることが容易にできるような文章になっているということだろう。

この箇所の本文を見てみる。<sup>22</sup>

女中さんが出てきたので、ぼくが馬車から降りると、ロッテお嬢さんはすぐにいらっしやいますから、しばらくお待ちを、ということだった。ぼくは敷地の中に入ってみた。中には立派な家が立っていた。玄関先の階段を上り、ドアの前に立ってみると、ぼくが今まで見たどんな芝居も及ばないほど素敵な情景が見えた。玄関の広間に十一歳から二歳までの子供たちが一人の少女の周りに群がっているんだ。この人はスタイルがよくって背は高すぎず低すぎず、すっきりした白いドレスを着て、腕と胸のところには薄い赤のリボンが付いていた。

馬車が止まった屋敷の門から中庭を通って主屋に行き、そこから玄関先の階段を上って入り口まで達し、開いた戸口から中を眺めるという、一人称の身体の動きがゲーテの記憶の中で再現される。そこで見た光景は「どんな芝居も及ばないほど素敵なものだった、と一人称は報告する。この情景が芝居にたとえられていることは注目に値する。ここまでの一人称は身体を移動し、その移動が止まった瞬間に彼の視線の先の認識の対象としての世界が浮かび上がる。ここで読者は一人称のアングルから解放され、この空間全体を見渡しているように感じる。その導入の言葉がこれである。

複数の子供たちが一人の女性の周りに群がっている。その女性の身体を一人称の眼を借りた作者の記憶は暴力的に照射し、その外見を過不足なく報告する：「背は高すぎず低すぎず、すっきりした白いドレスを着て、腕と胸のところには薄い赤のリボンが付いていた。」このとき読者はすでにこの玄関広間の全体を見渡す視覚を獲得してしまっていて、この空間はあたかも劇場の舞台のように読者のイメージに立ち現れている。だから一人称の報告は読者とは別のアングルからのものであるが、読者は自分に与えられた広角のアングルと一人称のアングルが二重になっていることに気づかない。「すっきりした白いドレス」、「腕と胸のところには薄い赤のリボン」といった具体的な事物は、作者ゲーテは想起し、読者は舞台衣装としてそれを見る。

彼女は自分を取り囲んだ子供たちに、年齢や食欲に応じて黒パンを切り分けてやっているのだ。一人一人にみな優しい顔を向けてやるので、子供たちもごく自然に「ありがとう」と言いながら、まだパンが切られているうちに小さな手を高く差し出す。子供たちはこの夕食でおなかを満たされると、勢いよくどこかへ走っていくものもいれば、おとなしい性格のものは落ち着いた態度で門のところへ歩いて行き、ロッテ姉さんが乗ることになっている馬車と、一緒に行くことになっているよその人たちを見ようとする。

「ごめんなさいね」と彼女は言う。「家の中まで迎えにきていただいちゃって。それに女の人たちも待っているのよね。着替えをしたり留守のあいだの手はずを整えたりしていたら、子供たちに晩御飯をあげるのをすっかり忘れてしまったの。あの子達ったら私からじゃないといやだというのよ。」—あまり意味のないお世辞を言いながら、ほくは彼女の姿、声、身振りにすっかり心を奪われていて、彼女があわてて手袋と扇子を取りに奥の部屋に駆けていくまで、ぼおっとしていた。

きわめて簡潔に適格に指示されたト書き：「一人一人にみな優しい顔を向け」「まだパンが切られているうちに小さな手を高く差し出す」「勢いよくどこかへ走っていく」「落ち着いた態度で門のところへ歩いて行く」、舞台を進行させる台詞：「ありがとう」

「ごめんなさいね」～「私からじゃないといやだって言うのよ」、そしてこの場の情景を単調にしないために挿入された急な動き：「彼女があわてて手袋と扇子を取りに奥の部屋に駆けていく」。ヴェルター自身は「ほおとしていた」のに、ここまでの出来事は確実に提示されていて、読者はそれを極めて印象強く目撃している。

このパンの切り分けの場面でロッテがこの小説に初めて登場するわけだが、このように見てくるとその登場のさせ方は、あたかも演劇でヒロインが登場する場面のようには計算されつくしている。そのような「光景」Szene の印象を「生活者性」の挿入であるということも、あるいは舞踏会用のドレスに身を包んだ社交界という記号を帯びた女性と生活者としての女性の二重性の中に当時の市民階級の女性像の典型を見ることが可能ではある。またこのようなロッテの姿に失われた母親との一体性や、禁じられた姉への近親相姦的な愛着（実際ロッテは母親の役割と長姉の役割を二重に果たしている）への希求を見ることが出来る。

だが何よりも、ゲートが執筆中にシャルロッテ・ブッフとの交際の中で実際に立ち会った一場面かもしれない情景を想起し、この場面を言葉にしていくときに、発想の枠組みになったものがこのような演劇的な空間であったとすると、まず注目しなければならないのはここに配された役者としての身体と主観としての一人称の間の距離の問題ではなかろうか？ 言い換えると、そこに一人称に身体を与え、そこに置き、その一人称の感覚がとらえている別の登場人物の身体を同じ空間の多少離れた場所に置くという作業である。

「心を奪われていた」のが記憶の中の自己であることに注意しなければならない。ここには、身体の急接近を禁ずる禁忌の自覚が働いている。そのために、ヴェルターは自分の傍らにいて忘れ物を取りに奥の部屋に駆け込み、あわてて出てくるというロッテの身体の急速な動きの脇で静止している（「ほおとしていた」）のである。だからこの場面では身体の接触の欲望はロッテから方向をずらし、傍らの子供に向かう。

子供たちは距離を取りながらぼくを横目で見ていた。ぼくは一番小さな子供の目の前に駆け寄ってみた。この上もなくかわいらしい顔つきの子供だった。丁度そのときロッテがドアを開けて広間に戻ってきたので、この子は後ずさりして身を引いた。「ルイ、従兄弟の伯父様におててを差し上げなさい。」—この男の子の手を出す仕草があまりに開けっぴろげだったので、ぼくは思わず鼻水で濡れている唇に心からキスしてしまった。

この箇所では方向をずらされた身体接触への欲求は、この直後の舞踏会の場面で、ヴェルターがロッテのパートナーとして踊ることで果たされることになるわけである。

### 3. まとめ

今まで見てきたように、『若いヴェルターの悩み』の構造上の基本原理は、身体を作品内空間に配置し、姿勢をとらせるということにある。このことは単に情景のイメージの喚起力という文学の技巧の問題にとどまるものではなく、テーマそのものに関わる。

この小説は首尾一貫して身体の距離の問題を扱っているというテーゼが可能ではないか、ということの検証が当面の私の課題であるが、その全体を今回一気に扱うことは不可能であるので、その可能性の見通しだけを以下に記し、今回この論文で展開した主張の位置づけを明らかにしたい。

ヴェルターはこの小説の結末で自殺する。そこまでの期間ヴェルターはロッテを思慕し続けるが、ほとんど身体に触れない。二人が身体に触れ合うのは、この舞踏会の場面と、自殺の直前アルベルトの留守にヴェルターがロッテを訪れ、オシアンを朗読しながら唇を奪う場面の二箇所である。この場面での身体の距離の侵犯は、直後にヴェルターの死によって償われることになる。このほか、例のカナリアの場面での間接キスと、ヴェルターの自殺の道具であるピストルがロッテの手からヴェルターの下男に渡されるという、間にもものを介在させての擬似的な接触（これを一般に「フェティシズム」と呼ぶことはいうまでもなかろう）がある。

ロッテとの身体の距離のほか、ヴェルター自身の身体の位置、とりわけ自然の中の身体というモチーフも重要な機能を与えられているということに注目すべきであろう。

ヴェルターの感傷的内面の提示として論じられることの多いこの小説のテーマは、実は身体の演劇的な提示を通して実現しているのである。この小説の意義を一言でいえば、女性の身体への接触の欲求とその禁止が喚起するファンタジーを中心に展開する物語であり、接触の可能性を奪われて自己破壊する身体を主人公とする悲劇なのである。そのほかの美的、思想的、価値観的、精神分析的な解釈は、すべてこの前提の上に展開されなければならないだろう。

### 注

<sup>1</sup> 『詩と真実』第13巻 Goethes Werke (Hamburger Ausgabe). Verlag C.H.Beck 1974, Bd. IX S.587. 以下この全集による引用はHA. と略記。

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Thomas MANN, Altes und Neues, Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, in : Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann, Frankfurt a.M. 1953. Cit in : Hans Peter HERRMANN, Goethes >Werther<, Wege der Forschung Bd. 607, Darmstadt 1994. S.98



- <sup>4</sup> 星野純子『ゲーテ時代のジェンダーと文学』鳥影社 2005 年 36 頁.
- <sup>5</sup> 星野 Idid.
- <sup>6</sup> 星野 Idid.
- <sup>7</sup> HA. Bd.IX, S.588
- <sup>8</sup> 柴田翔『ゲーテにおける「ヴェルテル」の位置』（『内面世界に映る歴史』所収）137 頁、筑摩書房 1986 年.
- <sup>9</sup> Reinhart MEYER – KALKUS : Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit. In : Helmut SCHMIEDT (Hg), "Wie froh bin ich, dass ich weg bin!" Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther in literaturpsychologischer Sicht, Würzburg 1989, S.87
- <sup>10</sup> Ibid. S.95
- <sup>11</sup> Ibid. S.92
- <sup>12</sup> Ibid. S.96
- <sup>13</sup> Ibid. S.97
- <sup>14</sup> Ibid. S.100
- <sup>15</sup> Jasmin HERMANN – HUWE : "Pathologie und Passion" in Goethes Roman 'Die Leiden des jungen Werther'. Frankfurt a.M. 1997, S.65
- <sup>16</sup> Astrida Orle TANTILLO : A new Reading of Werther as Goethe's Critique of Rousseau. In : Lars Ole SAUERBURG u.a. (Hg), Orbis Litterarum 56, Odense 2001, S.453.
- <sup>17</sup> HA. Bd.IX, S.489
- <sup>18</sup> TANTILLO, op. cit., S.65
- <sup>19</sup> HA. Bd.VI, S.9
- <sup>20</sup> この絵はヴィルヘルム・フォン・カウルバッハのものである。参照元URL : [http : //www.goethezeitportal.de/uploads/RTEmagicC\\_assel\\_werther05\\_02.jpg](http://www.goethezeitportal.de/uploads/RTEmagicC_assel_werther05_02.jpg)
- <sup>21</sup> この絵はヨーハン・ダニエル・ドーナートのものである。参照元URL : [http : //www.duits.de/literatuur/auteurs/goethe/goethebiografie.htm](http://www.duits.de/literatuur/auteurs/goethe/goethebiografie.htm)
- <sup>22</sup> 以下『若いヴェルターの悩み』本文の翻訳はHA Bd.VI. S.20 – 21 に基づく本論文筆者のもの.