

H. v. クライストの『ペンテジレーア』に おける空間の両義性——ヒロインの『私』 を肯定する叙情空間の生成をめぐる

松 村 広 美

1. ヒロインを包む空間

ヨーロッパ近代劇の舞台は、舞台と舞台前方の観客席を隔てる幕が開いた瞬間、観客席からのまなざしに対して幕の向こうにのぞかれる空間として姿を現わす「のぞき箱」である。

ペンテジレーアというヒロインは、のぞき箱としての舞台空間をのぞきこむ観客席からの視線が届く前に、その「のぞき箱」の内側に彼女をとりまき眺める者たちの視線を与えられることによって「眺められる」存在としてヒロインとなる。

『ペンテジレーア』の舞台ではペンテジレーアを包みこんでアマツォーネの女たちが、女王である彼女をのぞきこみ、彼女のせりふを聞きとる垣根のような空間をつくっている。ペンテジレーアが発する言葉はしばしば彼女自身が聞きとるより先に周りの女たちによって聞きとられる。彼女が狂乱のさなかに発する言葉も、怒りのさなかの忘我の瞬間、あるいは歓喜の頂の忘我のなかから発せられる言葉も、あるいは最終 24 場で、夢遊状態における、いまだ言葉をとりもどす以前の身ぶり、まなざしによる語りかけも全てまず女たちの垣根において聞きとられる。

彼女に与えられるせりふは、彼女をとりまく人物たちのせりふとちがって、彼女をとりまく者たちに対して全て筒抜けであるという特性を示す。彼女には傍白に類するせりふが与えられない。彼女をとりまく者たちは彼女の傍で彼女の耳に届かぬ言葉を交わし合うし、彼女の目を盗んで合図を交わしたりするけれども彼女の言葉は、それが特定の誰かに向けて発せられているときでも、その特定の相手だけに届くのではなく彼女をとりまく者たち全体に響きわたる。ひっそりささやかれるはずの言葉すら全体に響きわたる。ひとりだけのモノローグにふさわしい言葉も、それを発する彼女に与えられる現

在はつねに女たちに囲まれ、傍白という形で彼女と空間を共有している女たちの傍をすり抜けて直接観客席に向かう言葉も拒まれることによって、彼女に与えられる言葉は舞台上に彼女をとりまく空間の全体性を飛び越えて外部に向かう術を知らない。

それ自体、不連続な生成のプロセスを示すクライスト劇の主人公たちの発語という行為への関心に導かれつつ、私たちは『ペンテジレーア』において発語者としてのヒロインの舞台での現在を絶対的に包み込んでいる女たちの空間のあり方を観察したい。ヒロインを包みこんで持続するこの空間が、彼女の「私」に対して何であるのかを追跡することが本稿の課題である。

3,024行というクライスト劇ではもっとも長い行数をもつこの戯曲は幕の切れ目なしの24場で構成されている。ペンテジレーアが登場するのは第5場が最初であるが、それ以降の彼女の登場場面を通じて彼女に与えられる発語空間として持続するものの基本的な特徴はすでに第1場に、オデュッセウスがギリシア軍とペンテジレーアとの邂逅の場面を語る言葉の中に簡潔に呈示されている。

開幕冒頭、アンティロフスやディオメデースを相手にオデュッセウスが談じているところによれば、ペンテジレーアという女王に率られてトロイア戦争の戦場に姿を現わした女人ばかりの謎の戦闘集団は、当初トロイア側を援護するものと伝えられていたが、戦場に到着した彼女たちは猛然とトロイヤの軍勢を「嵐がちぎれ雲を追いちらすような」(35) 勢いで攻めた。喜んだオデュッセウスたちは女たちの軍勢に対して、ともにトロイアを敵として戦うものとしての連帯の挨拶を交わすために出かけてゆく。ところがオデュッセウスがアキレスと並んでギリシアの軍勢を率い、女たちの軍の先頭に立つペンテジレーアに近づいた時、彼の目はギリシア軍の接近に対して何の表情も示さない女王の姿を認める。彼女はチラとオデュッセウスたちの軍勢を見るには見たが「まるで彼女の前に立っているわれわれが石像かなにかであるみたい無表情で……私の手のひらの方がよほど表情に富んでいた位だ」(64-67)とオデュッセウスは語る。しかし、そのような眼前の人間たちのうごめきに対して心を閉ざし、何者かが自分に近づいていることも知らぬげに胸中の想念に浸っているといった風の彼女の様子は、彼女の目がオデュッセウスの傍のアキレスの姿をとらえるに及んでたあいなく一変する。

「彼女の目がアキレスに注がれたその時、彼女の顔は突然、首のところまで炎の色に染まり、まるで彼女の周囲の世界にはあかあかと輝く火炎がたちのぼったみたいだった」(68-71)

オデュッセウスたちの存在に対して、あたかも風景の一部に接するような関心の欠除を示した一瞬後にはペンテジレーアは、アキレスという男に対して世界が燃えあがったかと思われるような顔面の紅潮をもって反応し、このような彼女の反応をギリシア軍にとって願ってもない吉兆と解したオデュッセウスは、馬から降りて用向きをたずねる彼女に対して、この機をつかんで早速、両軍の同盟関係を結んでしまおうと得意の弁説をふるう。弁じつづけるオデュッセウスはしかし、ふと女王の顔をうかがったとき彼女が彼の話を聞いていないことに気がつく。再び無視されたオデュッセウスが見た彼女の目ははたしてアキレスに向かって注がれている。次の瞬間、彼女が傍の女に向かって声を発する場面を語るオデュッセウスの描写はペンテジレーアの発語をそのまま直接引用で伝える。

「彼女は驚嘆の表情をあらわに、あたかもオリンピアの競技を見ての帰りの16の少女のように突然傍にいる女友達の方を向き、そして叫ぶのだ：プロートエよ、私の母上オトレーレだってあのような男に出会ったことはあるまいぞ！ 女友達はその言葉を聞いて狼狽し黙りこんだ。アキレスと私とは顔を見交して微笑んだ」(84-92)

衆人環視の中にペンテジレーアの声は響きわたる。傍らの女は当惑する。女王の心がアキレスというギリシアが誇る勇士に注がれていることをあからさまに告げる声を前にしてオデュッセウスとアキレスはほくそえむ。傍らの友に自分の心中をもらす言葉を女王は、ささやいたのではなく叫んだのだ。当の彼女は自分の声があたりに響きわたったことに気づかぬ様子で「酔ったような視線をまた再びそのエギーナ人の輝く姿に注いでいる。」(93-94)

この女王の忘我は、傍らのたった今彼女があたりに響きわたる声で語りかけた女の言葉によって破られる。

「やっと傍らの女がおずおずと女王に近づいて、まだ私(=オデュッセウス)への返事がなされていないことを彼女に思い出させた。すると怒りからか、羞恥からか、彼女の頬の赤らみは再び武具を染めて帯にまで照

り映え、惑乱のさまと同時に誇りと荒々しさをもって彼女は私の方へ向き直り、自分はペンテジレーアだ、アマツォーネの女王だ、そなたへの返事は私の矢筒の中から送るであろう、と言ったのだ」

トロイアに対する共同戦線をもくろんだオデュッセウスたちに、いったんは予期以上の上首尾を辿るかと思わせた会談は、こうして我に帰った女王の奇怪な返答によって打ち切れ、ギリシア側からのアマツォーネへの同盟の誘いは実らなかつたばかりか、彼女たちが突然ギリシアとトロイアとが戦う戦場に姿を現わした謎も謎のままオデュッセウスたちの手に残される。

オデュッセウスによって語られたペンテジレーアの姿、彼女と彼女をとりまく世界とのコミュニケーションの様式、まぢかに接近したオデュッセウスたちに示された無関心、内面への没入の表情、次いでアキレスという対象が知覚されたとき、彼女の内面に住みついているただひとつの対象が存在していたことが示され、またその瞬間、思念の集中と忘我は極点に達し、彼女の目に外界はそのひとつの対象の周りに赤くゆらめく炎となって融解するに至る、しかし彼女から失念せられている外界を彼女に思い出させる者がいて、彼女が忘れていた空間をつきつけられたとき彼女は怒りを示し、忘我を許さない空間への怒りに伴う対人的興奮としての忘我のようなものが入りこみ、荒々しい発語に彼女は身を委ねる。彼女の発語行為につきまとうのは、彼女を包みこんでいる関係空間の中での忘我であり、彼女の忘我を破る関係空間に刺激されて新たに生ずる忘我である。このようなペンテジレーアと世界との交感の様式は第5場以降に舞台上に登場する彼女に与えられる発語のスタイルを予告するものである。

2. 欲望と世界——否定の諸相

第5場に始めて登場するペンテジレーアは、アキレスを今一步のところまで追いつめながら、彼を追走する途中で落馬し彼を取り逃がして彼女を女王として迎える女たちのところにもどってきたところである。

アキレスという獲物を逃がした女王がもどってくると、すでにそれまでのギリシア軍との戦闘でありあまる数の男たちを捕獲した女たちは、戦いの勝利を祝い、歓呼の声とともに女王を迎える。アマツォーネの掟によれば彼女たちの戦いは、女たちだけの国に種の保存を確保するために必要な若い健

康な男たちを必要な数だけ狩りとする戦いであって、その際、女たちは合戦において打ち勝ち我がものとなすべき男を誰と定めて戦いに臨むことを禁じられている。女王がアキレスという一人の獲物を捕獲することに失敗しようとも、すでに必要な数の男たちが手に入った今、彼女たちの戦いの目的は達せられ戦いは終わったのである。ペンテジレーアは、自分の欲望の絶対性を貫くためには、すでに獲物の男たちを連れて故郷に凱旋の気配を示している女たちをして再び、彼女がめざすアキレスという獲物のいる戦場に連れ出さなければならぬ。オデュッセウスたちとの会見の場にも女王の傍にいたプロトエという女がここでも、戦いを終結すべきときになおアキレスという一人の男のために戦闘を続行せんとする女王を諷めんとして口を開こうとする。それに対してペンテジレーアは彼女の欲望、彼女の意志の絶対性を真正面からたたきつけて応ずる。

「私にかまうな！ 私が決心したことを聞かなかったのか、たとえおまえが山から落ちくる流れを御することができようとも私の心の落雷は御せまいぞ。私はあの男が私の足元のほこりにまみれるのを見ようと言うのだ。」(634-638)

ここでペンテジレーアは彼女の心が決定したことの動かしがたさを「落雷」と思えと言っているのだが、この「落雷」という比喩は第20場でアキレスとの無残な決闘の場に赴く前の場面においては、すでに錯乱状態の彼女が、自分は復讐の神々に立ち合いを求めるのだ、というせりふを発したとき舞台に雷鳴がとどろき、あれは神の怒りだという祭司長に対して、いや自分が神を呼び雷を呼んだのだと応じ、さらに烈しい雷鳴が響くのと平行して狂乱の度を強める彼女の口から、自分は「雷雲から放たれる稲妻のようにあのギリシア人の頭上に落下するのだ」と語られて、彼女の欲望の、「落ちる」^りことによってしか対象に達しえない悲劇性を形象化するものとなる。

ペンテジレーアの欲望はくりかえし「落下」のメタファと結びつけられる。彼女がアキレスのいる岩場に駆け登ろうとしては馬もろとも墜落し、そのあとアキレスを追走して落馬する光景はギリシア軍の男たちによって語られ、アキレスとの一騎打ちに臨んで檣で胸を衝かれ落馬する場面は女たちによって語られる。また第9場では彼女は川面に映ったアキレスの幻に向かって身を投げかけようとする。

欲望の劇としての『ペンテジレーア』は獲物を追う野獣とか獣を追う獵犬、あるいは狩人といった「狩り」にまつわるメタファがちりばめられることによって、彼女の欲望の母胎であるアマツォーネの国家の物語、男を狩りとる戦いによって共同体の世代交代を維持してゆく国家の物語と重ねられている²⁾。「狩り」のメタファにおいて、彼女の欲望がそこで宿り芽吹いたアマツォーネという共同体が形象化されているとすれば、彼女の欲望がアマツォーネの空間で生まれた果てにひとつの完結した世界となるに及んで母胎であるアマツォーネの共同体から排除され、その欲望は居るべき空間を失ってゆく、そのカストロフィーに向かう運動は「落下」のメタファによってその形象性の核を得ている。ペンテジレーアは墜ちつづける。彼女はアキレスからの使者の口上を聞いたとき、「岩塊が深い谷間を、あそこにはぶつかり、こちらに衝き当ってはガラガラと音を立てて無限に落下してゆく……」(2372-2374) 光景を視るのである。しかし彼女は彼女ひとりの空間で墜ち続けるのではない。彼女の現在は大半を忘我の時間で埋められながら、彼女を囲み、彼女を女王として見守る女たちとの間に生成する出来事であることをやめない。

さて、落雷が御しえないと同じように動かせないと語られたペンテジレーアの欲望の絶対性は、第5場においては彼女の欲望の指さす場所に彼女をとりまくアマツォーネの女たちを誘い出そうとする欲望のレトリックの烈しさとして展開される。ここで自分の欲望の流れをせきとめられようとして彼女が発する怒りと攻撃衝動を全身に浴びて痛めつけられるのは、彼女のもっとも身近かに存して、彼女の欲望の動きを誰よりも先に感知しつづける者であり、この落下をくりかえす絶対者の欲望の痛みを慰撫する者であり続けるプロトエである。これ以上アキレスという男を刺激しないようにと言うプロトエに対してペンテジレーアは、アキレスという恐ろしい男は、このまま放置しておくならば、狩りとったギリシアの男たちを連れ帰ろうとしている自分たちから、せつかくの獲物を再び奪い返し、アマツォーネに破滅をもたらす存在となるだろうと応じ、女人軍の凱旋の行手をさえぎる不吉な雲、女たちの帰る道筋に待ち伏せて女たちを脅かす黒い影としてアキレスの姿を描き出す。プロトエは女王の欲望の暗い輝やきにおびえつつも女王の描き出す魔神めいたアキレスの像をかき消そうとむなしく試みる。執拗に自分に諫めの言葉を差し出し自分の企てに水をかけようとする女との応酬に決着を

つげようとしてペンテジレーアは、彼女を囲んでいる女の中からアステリアという一人の領主、戦場に遅れて迎り着いたためにいまだ一人の獲物ももたない女に向かって問いかける。おまえはどう思う？ プロートエの言うようにアキレスを残したまま無事に故郷の都に帰ることが可能だとおまえは思うかい？ 一度の戦いにも加われないまま手ぶらで帰るはめになるのを逃れる道を差し出された女が一方で仲間の狩りとった獲物を侮蔑し、他方で女王の欲望に媚びる姿を見てプロートエは憤然と非難の言葉を放ち、女王に対してはあくまで諫めの言葉をとり下げようとしなない。プロートエに対するペンテジレーアの言葉はここで烈しく、意地悪く、徹底的にこの女を責めつけ、痛めつける邪悪な相に転ずる。おまえが狩りとったという男、一刻も早く連れ帰りたい大切な男とは誰だい？ その男を連れておまえは今すぐ二人だけでおまえの好きな所に行き、おまえの宴を祝うがよい、しかし二度と私の目に触れてはならぬ！(但し、この第5場の終りにおいて、アキレスの待つ戦場に出向こうとする間際にペンテジレーアは泣いているプロートエに不安な視線を走らせると彼女に近づいて和解の言葉を差し向け、それに対してプロートエも、女王の欲望の流れを変えることの不可能を知ったあと、死者の国へ行くのであれ、天国に行くのであれ、女王と離れることのできない女として再びペンテジレーアの傍らに従う女となる。)

自分の欲望を肯定する者と否定する者との二分法に基いてペンテジレーアが彼女のもっとも親密な存在にいったんは追放を言い渡すこの場合は、欲望が絶対者の欲望として明確にその姿を現わす場であると同時に、その欲望がなお対社会的な論理とレトリックの形式を保って己れを主張する最初にして最後の場である。どんな代価を払おうとも、そのために世界が減じようとも、ただひとつの獲物をゆずろうとしないペンテジレーアの欲望の絶対性は、ここでほとんどラシーヌ劇の女たちと比べられる明確な表現を得ている。彼女の欲望がこのような明晰にして酷薄な対人性をもった言葉で語られることは、彼女が次に姿を現わす第9場からはなくなる。彼女の言葉は相変わらず女たちの見守る空間で発せられるけれども、その欲望のレトリックは女たちを説得するレトリックであることをやめ、行為者として女たちを誘い、女たちに要求することを省いて、ただちに世界に対して発せられる命令となり呪詛となり、彼女の欲望の絶対性に対して世界の側からの応答を求める言葉となる。

第9場に登場するペンテジレーアは、アキレスとの戦いにおいて槍に衝かれて馬上から大地にたたきつけられ、行為者としての欲望の成就を打ちくだかれたペンテジレーアである。そしてアキレスの手に落ちようとするところを女たちの手に救い出されてもどってきた彼女を迎える第9場のアマツォーネの空間には第5場に姿のなかった祭司長がいて、アマツォーネの法の代理人たる彼女の存在によってその空間は女王の欲望を検閲する空間としての作用を強めている。

この空間に姿を現わしたペンテジレーアは激しい怒りの声に身をふるわせている。

「すべての犬をあつ男にけしかけよ！ たいまつで追いたてて象たちをあつ男に走らせよ！ 鎌のついた戦車をあつ男めがけて走らせよ！ そしてあつ肉づきのよい手足を刈りとってしまえ！」(1170-1173)

アキレスを虜にしようとして逆に敗れたペンテジレーアの怒りは、彼女の欲望が向かう相手が彼女の欲望を打ちくだく存在であったことに対する怒りである。欲望する絶対者の怒りがプロートエという女を襲った第5場とちがって今彼女の怒りには怒りを浴びせるべき相手がそこにいない。相手のアキレスは彼女と同じ欲望に導かれ、彼女を虜にしようとして、いったんは自ら倒した相手である彼女を追って迫ってくる。戦いに敗れた彼女は女王として女たちを率いて退却を迫られている。女たちが退却を懇願する声を聞きながら彼女は一方で彼女の欲望を打ちくだいた相手への怒りに身を委ね、他方で自分の欲望を受け容れようとしない世界に向かって、なぜ私のこの胸に秘められた想いが打ちくだかれねばならなかったのか、と問い続ける。彼女の欲望は世界にその姿を現わしたとき世界の側から謎として眺められるが、彼女の欲望は傍若無人の荒々しさをもって世界に現われた自分の想いの切なさに理解を示さない世界に驚きを示す。

女たちに囲まれた空間でつかの間彼女が女たちの言葉を受け入れて我に帰る瞬間、あるいは彼女の意識が彼女の欲望の外部にさまよい出たような瞬間が時折訪れて例えば次のように彼女は語る。

「よかろう、おまえたちの望みに従おう、……なぜまた子供みたいに私のつかの間の願いがかなえられぬからと言って私の神々と争うことがあろうか、ここを退こう」(1196-1201)

ところが女たちが安堵の息をつき女王の分別をほめそやした瞬間、女王の目がとらえるのは少女たちの手に握られているバラの花である。故郷の神殿のある森でマルス神とアマツォーネの女たちとの婚礼にことよせて戦場から連れ帰った男たちとの間におこなわれるはずの宴はバラの祭と呼ばれる。そのバラの祭のためにまだ戦いに参加する年齢に達しない少女たちが戦場の荒地のあちこちから摘み集めてきたバラの花がペンテジレーアの目にとまる。彼女の目に映ったバラの花はたちまち彼女の意識がつかの間押し、この地に朽ちさせようとした欲望が不死身であることを証明する。再び彼女は押しきれぬ望みを退けられた子供となって、彼女が欲しがるものを雲間から投げてよこさぬ天に向かって反抗の声をあげる。彼女は緑少ない荒野で少女たちが採集してきたバラの花をちぎって叫ぶ。

「春の景色は皆枯れてしまえ！ われらが息づいているこの星も、このバラの一茎同様折れてください！ この世にありとある花冠を私の手で、この花輪のようにバラバラにすることができればよい！」(1226-1230)

第5場において対人的なレトリックの次元での欲望の言葉をほとんど燃え尽きさせたあと第9場のペンテジレーアに拒まれた欲望の憤りを刺激するのは彼女の欲望を拒む世界の事物の姿である。欲望に同意しない世界を欲望は否定する。この欲望の側からの否定の命題は、すでに行為者として破産した第9場のペンテジレーアにおいては彼女の目に映る世界の景色、そこに散らばる事物を介して次第に非在の方向をみざす動きとして展開する。彼女の欲望が自分を拒んだまま運行する世界という実在に押しつぶされんとし、その実在を否認し、欲望本来の非在性に積極的になだれこもうとする動き、彼女の欲望の非在の方向への明らかな転換を指示するものとして、世界という実在の中に「私」を定位させるための行為者の身体の廃棄が彼女自身の身体と言葉によって表明される。

迫ってくるギリシア軍の動きを丘の上から見張っている女がアキレスの姿の接近を告げ、それを受けてプロトエが、ひざまずいての御願いです、御逃げ下さい！ と叫んだとき、ペンテジレーアの発するせりふは「ああ、私の魂は死ぬ程に疲れてしまった」(1236)であり、それに続く卜書は「彼女は腰をおろす」である。女達を率いて無謀な戦闘に臨む女王も恐ろしいが、敗れ戦のあと退却を求める女たちの懇願を前にして女王が坐り込んだ、この

光景に接して女たちの驚きと絶望はそれに処する術を知らず、我が目を疑い我が目に問うように女王に問いかける。女たちに向かって女王の返す言葉は「私はここに残ろうというのだ」(1939)、さらに重ねて「私の言葉を聞かなかったのか、私は立つことができぬのじゃ、私の骨が折れても立てと言うのか」(1240-1241)と、歩き疲れて道端に坐り込んだ子供のような物の言い方で彼女は自分の身体に対して行為への意志を行使することを拒むのである。そして彼女はアキレスを戦闘において打ち取れなかった自分の肉体に対する呪詛を叫び、今までアキレスを仕とめるために行業者としての彼女の意志に仕えて見事に躍動していた肉体に対して、アキレスがやって来て自分を捕えたならば馬から吊して逆さに引きずり、野に捨て犬に喰わせるがいい、鳥の餌にするがいい、と罵倒する。

クライストはギリシア側の男たちやアマツォーネの女たちから語られる戦闘場面の描写を介して、ペンテジレーアというヒロインをまず行為に向かう力と意志において強力なひとりの欲望者として描き出したが、今その行為への意志を投げ捨てたペンテジレーアの坐り込んで動かない姿を舞台に指示し、彼女に坐り込んだまま呪詛の声をあげさせたクライストは、いよいよギリシア兵の声が舞台に響くほどに接近し、もう一度プロートエが「私のいい方よ、あなたは御逃げになる気はないのですか？ 逃げないのですか？」と問いかける、そのプロートエの語りかけに対するペンテジレーアに、「涙が彼女の目から流れ落ちる、彼女は一本の樹にもたれる」というト書だけを与える。さらにペンテジレーアの物いわぬ姿を見つめるプロートエに対しても「不意に心動かされ、彼女の傍らに腰を下ろす」というト書が与えられる。とり囲む女たちの絶望と困惑をよそに二人の女が坐り込む。ともに坐り込むことによってプロートエは女たちの集団を滅亡の淵に立たせている女王の存在をそのまま受け容れる者となる（後に見るようにこのようなプロートエの役割はペンテジレーアを包む空間の両義性をめぐって一番に注目されねばならぬものとなる。）プロートエは「それではあなたの思うようにするがよろしい、あなたができないこと、しようと思わないことはそのままでもよろしい、泣きなごらな！ 私があなたのそばに残ります」とペンテジレーアを慰撫し、女たちに対しては女王と自分をここに残して帰途についてくれと言う。なぜ女王は動かないのか、その不可能をもたらしめているのは女王の愚かな心以外になにもない、と言い放つ祭司長の言葉に対してもプロートエは、ペンテジ

レーアの、あるいはクライストの人間の「私」にとっての聖域である「感情」の領域を擁護する者となる。ペンテジレーアの生の全領土を支配し可能と不可能を決定する力としての「感情」の絶対性が語られ、「そして感ずる胸はどれも謎なのだ」(1286)と、クライストの人間が例外なく迎える運命が語られ、「生の最高の宝を彼女は求めた、彼女はそれに触れ、もうそれをつかんだのだ、彼女の手はそれ以上ほかのものに向かって伸ばそうとしても、もう効かないのだ」(1287-1289)と、感ずる胸から伸びる触手が探っているものの絶対性が擁護される。

走り込んだペンテジレーアは痛みを訴える。女たちは動くことを拒む女王の欲望を見守りおびえ、祭司長の声が「二人いっしょに気が狂うなんて！」(1294)と冷く響く空間で、プロトエが女王の拒まれた欲望の痛みに寄り添いつつ、ここを退いて今四散している軍勢を集結させたなら、女王の望む戦いを再開できましよう、と語りかける声を聞くに及んでペンテジレーアは自らの敗北を告げる言葉を発する：「人間の力のなしうる極限を私は行なった——不可能を試みたのだ……そして賽の目は決定されて動かない、静止したのだ、私はそのことを分からねばならない、私が敗れたということ。」

ところがプロトエの役割は第5場において女王を諫める者として語り女王の怒りを浴びる時からそうなのだが、女王の欲望の動きに対してあまりに過敏な受容器であって、女王の欲望の内側からしか女王に働きかけることができず、女王の欲望の論理をたちきる外部の事実を突きつけることができない。従って事実の冷酷さが解決するはずの場に臨んで彼女の言葉は女王の欲望が見てしかるべき事実に対して女王の欲望にくりかえし目かくしを与え、女王をいつまでも彼女の欲望の論理の内側に留める働きをし、欲望が行きつく先のカタストロフィーもまたプロトエに媒介されて極限の相を展開することになる。

今も女王の心が敗北という事実を自認する言葉に辿り着いたところでプロトエはなおも女王の欲望の内側から退却という行為を引き出そうと語り続け、女王の欲望がさらに非在の領域への跳躍を試みるのを助ける結果となる。ペンテジレーアは行為の世界の可能性を語りつづけるプロトエがもらす「もうほとんど間に合わないのですが」(1318)という言葉を受けて再び心の動揺をあらわす身ぶりとともに「もし私がすばやく動いたならば……そう思うと気が狂いそうだ」(1319)とつぶやき、突然、太陽はどこにある、と

問う。あなたのちょうど頭上に、と答えてプロトエが再び退却が果たされた後の行為の世界を熱っぽく語りつづける。プロトエの語りかけの間ベンテジレーアはじっと頭上の太陽に見入っている。次いで語り始めた彼女の言葉は彼女の欲望を否定する関係空間を抜け出し、彼女は太陽神と化したアキレスのもとに飛び立とうとしている。

「翼を大きく打ち広げ、ざわざわと大気を押し分けて行けたなら——！」
(1338-1339)

「高すぎる、あまりに高いということは私にも分かる。彼は永遠のあなたの炎の輪の中で載れながら私のあこがれに満ちた胸のまわりを回っているのだ」(1341-43)

誰のことを言っておられるのか？ と問うプロトエの声を聞き流してベンテジレーアはやっとここで「気を取り直し、立ち上がる。」そして天空に見ていた幻をふりきり退却への歩みを始めるのだが、希望のない歩みを歩むしばしの間にも、谷間と岩場とどちらの道を行くかと問われて、岩場を行こう、その方が彼にそれだけ近寄れるなどと口走る彼女は、橋の上まで来てましても立ち停る。

「聞いてくれ、退く前にまだひとつだけやり残したことがある」(1364-1365)

「まだひとつだけあるのだ、皆の者、もし私が可能性の全領土を試してみないならば私は気が狂うだろうということはおまえたちも承認せねばならぬ」(1367-1369)

この時プロトエが不興の色を浮べて、そのようなわけならば私たちは今すぐ滅んでしまう方がよい、と答えるとベンテジレーアの方は「どうした、おまえはどうかしたのか？ 私はこの女に何をしたのだろうか、皆の者、話してくれ！」と無邪気な驚きを示す。彼女の欲望は彼女をとりまく実在との関係において麻痺してしまった。実在との関係において自己を定位しない彼女の欲望はしかし欲望自体としては不死身である。死んだように見えては蘇える彼女の欲望は再び頭上の日輪の中に坐すアキレスを視つつ語りつづける。

「イーダの山をオッサの山の上に転がしてその頂にゆったりと裸の私の身体を立たせようと思うのだ」(1375-1376)

それは巨人族の仕事でございます！もし仮にそれをなしたとしてそれでどうなされます！

「愚かもの奴！彼の金色の炎の髪を捕えて彼を私のところまで引きずり降ろせよというのだ！」(1383-1385)

彼女の欲望はアキレスを天頂に輝く日輪の中に移し、自分の身体を、山に山を積み上げた頂に立つ巨人の姿に見たて、実在から切れた分だけはばかりところなく拡大された身体を天に向かってそびえたたせ、頭上を横切る日輪の動きに手を押さそうとする神話的、あるいはアニメ的の画面の中に巨人的行為者である自分を描き出す。彼女を囲む女たちは黙って互いに顔を見交わす。祭司長は力づくで彼女を連れてゆくことを命ずる。

自分の欲望に同意しない世界への怒りと呪詛の叫びに始まった第9場は、坐り込むことによって関係空間の実在性の中に定位すべき行為者としての身体を拒絶し、坐り込むことによって、その身体をアキレスから離れた地点に運ぶことを拒絶するペンテジレーアの欲望の劇がくりかえし非在の側に動こうとするさまを展開する。くりかえし非在の側に動こうとする彼女の欲望の動きはしかし彼女を眺める女たちの眼に囲まれ、女たちによってその都度、関係空間の実在性の中に引きもどされ、引きもどされて死んだかに見えてまた燃え上がる。クライストの関心は、たえず非在の空間に動こうとする魂の動きであって、閉じた空間としての非在の領域に入りびたることではない。従って女たちがつくる空間は非在への動きを反復するペンテジレーアの欲望に対する否定力として明確に存在しつづけなければならない。女たちの空間が、非在の領域、自足した狂気の領域への移行を阻む否定力として作用しつづけることによって、その空間に抗いつづけるペンテジレーアの「私」はこの空間自体に「私」の要求を突きつけつづけるし、それに応えてこの空間自体が両義的な相貌を現わしてくる、そのことを次に見てゆきたい。

3. 肯定する空間

3-1 ヒロインの「私」に应答する空間が要請される次第

別の場所で、アルクメーネ、ケートヒェン、ペンテジレーアというクライスト劇の三人のヒロインに与えられる発語空間のすりかえの場を検討した際³⁾、三人のヒロインの前に現われる男たちがそれぞれ、ヒロインの語りか

ける二人称存在であると同時に、発語者としてのヒロインの存在をのぞきこむ位置を詐取している点を論じた。三人のうちの一入、ペンテジレーアの場合も第14、15場におけるすりかえられた空間において、アキレスという男が彼女に対する特権の二人称存在として与えられ、欺かれた彼女の欲望の祝祭がのぞきこまれることになるのであるが、『ペンテジレーア』の空間編成に関して著しい特徴は彼女をのぞき込む眼が、たとえばアキレスという男ひとりだけの眼になることはなくて、必ずアマツォーネの女たちの集団的なまなざしを伴って持続することである。この集団的なまなざしはペンテジレーアにとって、彼女を育ててきた共同体のまなざしであり、彼女の関係空間そのものである。それに比べれば彼女の絶対的な欲望の対象であるアキレスは彼女の欲望が産み出した幻影のように見える。(彼女の口から語られるアキレスは明らかにそうであるし、舞台上に登場する実在としてのアキレス自体、彼女の欲望に合わせてパラレルな動きを示す、いわば彼女の欲望の踊りのパートナーのように動いている。ペンテジレーアの欲望の相手であるアキレスの欲望はペンテジレーアのパートナーとして要求されるだけの過不足のない烈しさを備え、ペンテジレーアの欲望がアマツォーネの空間に引き起こす戦慄と相似の、ほどよく小型化された混乱をギリシア軍の中に生じさせる。)

ペンテジレーアをのぞきこむ女たちの集団的なまなざしがつくる空間は、すでに見てきたように彼女の欲望の母胎であると同時に、彼女の欲望を検閲する國家と法の空間として彼女の欲望をしてたえず、そこから離脱する動きへ向かわしめるものであり、彼女の欲望を否認することによって、絶対者としてふるまおうとする彼女の欲望をカタストロフィーへ導くものである。しかしこの空間はヒロインの欲望をのぞきこむという働きにおいて両義的な役割を引き受けている。のぞきこむ空間は関係空間の中の異端者を検閲する空間である一方で、その異端者の「私」の内側をのぞきこむことによって「私」にコミュニケーションし応答する空間となる。検閲する空間を代表するのは祭司長であるが、それがヒロインの「私」に応答する空間へと転ずる時つねに介在するのはプロートエである。

プロートエは、たえず無法な欲望の過剰をあふれさせるペンテジレーアという絶対者の熱を浴びつつける者であり、ペンテジレーアの欲望の動きにたえず探りを入れる受容器であり、欲望する絶対者から流れ出すものの受け皿である。世界に対するペンテジレーアの理不尽な怒りは、これを受けとめ

るプロトエという受け皿がなければ形をなさないし、あるいは、その場合、形を成さない部分を削ってゆけば、この劇は悲劇としてもっとさっぱりしたラシーヌ風の烈しさに終始するだろう。フェードルとかエルミオーヌといったラシーヌ劇のヒロインたちにも彼女たちの欲望にもっとも身近かに位置する乳母的存在が与えられていて、それらの女たちは、ヒロインの欲望の秘密に参与し、ヒロインの欲望と世界との通路をつけるものであり、何よりヒロインの欲望が語りたがっている言葉をヒロインと二人だけの空間で聞き取る者、世界に対して沈黙せざるを得ない欲望の言葉のための不可欠の聞き手である。乳母的存在を聞き手にしてヒロインたちは秘密の欲望を語る。しかしエルミオーヌもフェードルもそのような乳母的存在を内密の聞き手として与えられてはいるけれども、彼女たちは、そのために世界が減びようともただひとつの対象から身を引くことをしない欲望の絶対性が必然的に引き受けなければならぬ孤独、世界を向こうに回しての孤独という運命に対してはきっぱりとした自覚をもっている。彼女たちの欲望は孤独の自覚をもつ故に、世界との心情的なコミュニケーションの問題を容れない。ところがペンテジレーアというヒロインは、彼女の欲望の絶対性が引き受けねばならぬはずの孤独が納得できないような口のきき方をする。

第9場のペンテジレーアの怒りを観察して注目されるのは、世界はなぜ私が欲しがっているものを私に与えないのか、という訝りを含んでいることである。アキレスとの戦いに敗れてもどってきた彼女は、退却をうながす女たちの声に対して震える声で問いかける。

「私のこの胸をあの男が打ち砕こうとしているのか、プロトエよ、それではまるで夜風の中で豎琴が私の名をささやいたからと言うので私がその豎琴を踏みつけにしようとするようなものではないか」(1177-1180)

この私の胸がひそかにアキレスの名をささやいて戦場に赴き、アキレスという男をこの胸に抱きとるために彼を追って馬を走らせ、彼に槍の戦いを挑んだというのに、なぜ彼は私の胸に倒れることを拒んだのか、と彼女の「感情」は訝るのである。

「私が彼に抱いていると同じようなときめきをもって私に近づいてくる者があれば、それが熊であっても私はその足元に身を屈するであろうし、ヒョウであってもその体をなげてやるだろうに」(1181-1183)

まるで世界が彼女の胸のときめきに感應し、共鳴しなければならぬかのよ
うなこの種のせりふは彼女の怒りに際してくりかえし現われる。彼女の欲望
の絶対性が、「彼女の欲望に同意しない世界を彼女の欲望は否定する」とい
う形で展開されるのを私達は見てきたが、同意しない世界を否定する彼女の
欲望はしかし、世界が彼女の欲望に感應し、共鳴することを自明のこととし
て要求していて、そのような存在としての世界を彼女の欲望は必要とし要請
している、という奇妙な、いわば幼児の自我から発せられる命題に私達は迎
り着く。このような自我の要請が含む、自らは気づこうとしない無邪気な残
酷さは、そのまま舞台上の出来事と符号している。ペンテジレーアの「感情」
の聖域が擁護される中で、彼女の「感情」の聖域から放たれる命令によって
アキレスの身体に触れてはならぬと言いわたされた女たちは、そのアキレス
に従うギリシア兵たちから放たれる矢にあたって次々に死んでゆく。アキレ
スもまた彼を愛するペンテジレーアの愛に導かれて無残な死に様を与えられ
る。進行する出来事の恐ろしさと並んであくまでも甘美な「感情」の聖域か
ら汲まれる叙情空間がなんでもなく共存していることなど、劇
中のグロテスクな印象はペンテジレーアという欲望する絶対者に擬せられた
自我の奇怪さの反映に他ならない。

3-2 すりかえられた祝祭空間

第13場、意識を失ったままギリシア軍の手に落ちたペンテジレーアを
アキレスがのぞきこんでいる。傍らにはプロトエがついている。プロト
エがいなければ、ペンテジレーアはアキレスの腕の中で失神から醒め、そこ
で失神中に彼女の身に生じた事実、自分がアキレスの手に落ち囚われの女と
なった事実を突きつけられることによって事は結着したはずである。ところ
が「彼女(=ペンテジレーア)の魂がどう動くかは見通せない」(1536)と言
い、女王の魂、女王の「感情」に対して恐ろしい事実が突きつけられる瞬間にお
びえるプロトエにとって、「彼女の眼が永遠にこの荒涼たる世界を照らす
光に対して閉ざされていることができればよい、私には彼女が目覚める瞬間
があまり恐ろしい。」(1475-1477)そこでプロトエはペンテジレーアが今、
この瞬間に事実と対面する恐ろしさを回避し、先に延ばそうとする。プロ
トエはアキレスを説いて、女王の心が事実に対して準備ができるまで、しば
らくアキレスの方が彼女の虜となったようにふるまってくれるように頼む。
こうしてペンテジレーアが目覚めたとき彼女の目に映るのは、彼女を介抱し

ているプロートエであり、とりかこむ数人のアマツォーネの女たちであり、そして間をおいて囚われ人としてのアキレスが姿を現わす。

ここでプロートエは、ペンテジレーアの欲望の要求するところに従って、第14、15場の舞台に彼女の欲望に同意し、彼女の欲望の成就を装った、仮の祝祭空間を用意するものとなる。世界は彼女の欲望を否定する、という、この劇に悲劇という形式を付与する命題はじきにもどってくるけれども、そしてそれによってプロートエの予感したペンテジレーアの感情の破れ、錯乱と狂気もプロートエの予測を越えた出来事自体の恐ろしさを伴ってもどってくるけれども、その前にこの劇はプロートエの手を用いて、仮に成就された欲望の、イマジネールな非在の空間を舞台上に実現する。

こうして第14場はペンテジレーアがプロートエの胸の中で意識を回復する瞬間から始まる。「ああ、プロートエ！　なんて恐ろしい夢を見たのだろう。目覚めてみるとおまえという姉妹の心臓の傍らで私のつらい目に会わされ疲れきった心臓が脈打っているのを感じず心地よさは涙が出るようだ！」(1555-1559)というせりふにおいてペンテジレーアは幼児そのものだ。世界は今まで彼女の欲望をイマジネールなものとして否定してきたが、プロートエの腕に抱かれて目覚めてみると、その世界自体が彼女の欲望に同意する甘い顔を見せ、アキレスが彼女的手中に捕えられた恋人として彼女の前にいることを告げられたとき、彼女は第9場において彼女の欲望を拒んだ世界に対して投げつけた怒りと同じ烈しさをもって歓喜の頂に羽ばたこうとする。彼女は至福の時を一滴も余さず味わい尽くすためにプロートエに呼びかけ、傍らの少女たちに呼びかける。

「少女たちよ、バラの花かごをもってこちらにおいで……私のために野原の向こうに出かけておくれ、そして春が咲かせていないバラの花を私のために、おまえたちの息を吹きかけて野面から咲き出させておくれ…ああ、プロートエ、歓びの声を上げうかれている私といっしょになって助けてくれ、考え出しておくれ、どうすれば今、私がオリュンポスをどよもす歓びの声をも凌駕するくらいにこの祝祭を神々しいものとなし、称揚することができるか知恵をしぼってくれ！」(1636-1661)

少女たちに対する、プロートエに対するペンテジレーアの呼びかけは自分に与えられた歓びに共鳴する器を求めるものである。彼女はプロートエが彼女

の我を忘れた叫びに和して叫んでくれないのが不満顔で「おまえが私の傍らに立っている姿はまるで、五月の景色に霜が降りたようではないか、私の若い命の歓びをしぼませようとするようではないか」とプロートエが虜にした若者をすぐに連れて来させて同席させるように命ずる。ペンテジレーアは彼女を囲む空間の全体が彼女の至福の時に同調し、同じ歓びの色に染まることを要求する。世界が彼女の感情と同じ色に染まることを要求する、このような絶対者としての感情の主張は、そのまま第9場において、世界が彼女の怒り、彼女の苦悩に同化することを求めて、彼女の周囲の春景色に対して、枯れはてよ！ と叫ばれたと同じものである。その烈しさを危惧するプロートエは、「あなたにとっては歓びも苦痛も等しく致命的なようです。どちらもあなたをたちまち狂気の方へ運び去るのですから」(1665-1666)と女王に警告を発しても見るけれども(これに対してペンテジレーアは彼女の「私」の汚れを洗い浄めてくれるものとして至福の時間を説明する)、それでもこのプロートエを介してペンテジレーアを包む空間は確実に彼女の「感情」の共鳴器に変じてゆく。

G. ブレッカーはこの劇を「悲劇というより叙情的自己解体的一幕物」⁴⁾と呼んでいるが、この劇が叙情的であるのは、私達の観察ではヒロインを包む空間が一方で彼女を否定する悲劇空間として機能していると同時に、その同じ空間がペンテジレーアという絶対者の感情によって満たされる器としての姿を現わしてくるからである。

3-3 身ぶりと空間

ひとつの全体をなす空間がペンテジレーアの感情をみたす器となることは、彼女の感情を表出する媒体としての言葉が取り除けられ、代りに空間をゆるやかに動く身体が残る黙劇風の場面においてとくにあらわである。第14場の終りには欺かれた女王がプロートエとの間に演ずる黙劇風の場面が置かれているし、第15場の始めにも言葉は取り除けられないけれども女王とアキレスとの間に、ゆるやかな身ぶりを軸に演じられる場面が置かれて、女王から花冠をかぶせられたアキレスが舞台をゆっくり歩む姿が女たちに眺められる。

第14場の終りの方を見ておくと、ギリシア側に捕われの身であることを知らずにプロートエに対して、おまえが捕えたリュカーオンという若者を呼び寄せこの満たされた時間を共にせよと命ずる女王に対して、プロートエは

傍らの女に合図をして呼びにいかせる風を装いつつ、いずれ自分が欺かれていることを知らねばならない女王に対して、それまでのわずかの時間をなお女王の「感情」の要求するものを差し出すために用い、先刻、少女たちが集めたバラの花の残りが地面にこぼれているのに女王が目をとめたのを受けて、あなたのアキレスのために花輪を編もう、とカシの木の下に腰を下ろす。ペンテジレーアも、では自分もおまえのリュカーオンのために花輪を編もう、と同じように幾つかのバラをかき集めプロートエの傍に坐る。」女王が「音楽じゃ、女たちよ、音楽が要るのだ、私は落ちついていることができぬ、歌声を響かせてくれ、私の気持を静めてくれ」(1731-1732)と求めるのに答えて少女たちのコーラスが楽器の音を伴って流れ、アキレスがペンテジレーアの目を盗んでプロートエにこの後の首尾を問いに近寄ったりする中で二人の女はバラの冠を編みつけ、「花冠が編まれるとペンテジレーアは自分の編んだものをプロートエのものを取り換え、二人は抱き合いながら花冠を見つめる。」

あるときは黙劇としてまとまった場面を成すに至るクライスト劇における「身ぶり」という身体表現の役割を、クライスト劇のテキスト総体の中に位置づけ、「身ぶり」はクライスト劇の主人公たちの言葉が尽きて最後に彼らの「秘密」が委ねられる表現の聖域であり、そもそもクライスト特有の韻文のリズムが表出しようとするものは「身ぶり」である、と見るのはM. コメレルであるが⁵⁾、私たちが『ペンテジレーア』劇の空間を観察していて次第に姿を現わす叙情空間の生成の重要な目印になるのも「身ぶり」である。

「私」の表出が言葉よりも「身ぶり」に委ねられる時、そこに空間が関与してくる。目を閉じて聞くことができればよい「せりふ」とちがって、「身ぶり」はある空間の中で眺められなければならない。「身ぶり」に表現を委ねる「私」はナルチスムスの中にある「私」である。(クライストの『人形芝居』は、「私」を眺める空間、「私」の像を眺めるナルチスムスについてのエッセーでもある。)ナルチストの「私」は「私」の像をのぞきこむが、ペンテジレーアの「私」は「私」の像を眺めつづける女たちの垣根をもっている。いわばペンテジレーアの「感情」に共鳴する器としての叙情空間において、ペンテジレーアという眺められる「私」は眺める「私」の役割を女たちのつくる空間の側に委ねているのだ。

そのような共鳴する器、「私」を眺める空間を欠いては演技として成立

しないような身ぶりの指示はクライスト劇では多いし、重い意味を担わされている。例えば第9場で無言のまま傍らの樹に身を寄せ涙を流すペンテジレーアの演技は彼女に寄り添い語るプロートエという共鳴板を欠けば成り立たないし、第24場のペンテジレーアの涙も彼女をとりまき見つめる女たちが入れかわり語ってゆくことによって始めて舞台表現たりうる。それ自体として表現たりえない、ペンテジレーアの身ぶりを指示するト書きは女たちによって増幅され、ことばにまで表現として形成されてゆく。

M. コメルは、クライストにおいては、言葉による伝達が及ばないところを身ぶりが取りかえす、と言う⁶⁾。私たちは、「感情」に共鳴する器としての叙情空間と、そのような空間を要求する「私」=叙情的自我との関係を考へて、ペンテジレーアの「私」が及ばないところを空間が引き受ける、と言いたい。クライストにおいて「私」が「言葉に言いあわせない („unausprechlich“)⁷⁾」ことはくりかえし問題となるが⁷⁾、叙情的自我が自らを満たす言葉を自らの言葉として発することの不可能は明らかである。叙情的自我が自分を満たす言葉を知らないのは、彼の欲求がそれを自ら知ることによって欲求として存続しえなくなるような欲求だからであり、それ故、彼は世界が彼を見つめ、彼の像を彼の「感情」の求めに応じて語ることを要求し、自らは無垢なまま絶対者として世界の中に自らを実現しようと望むのである。

3-4 成就としてのフィナーレ

最終第24場に登場するペンテジレーアは、彼女の欲望の対象であるアキレスを犬たちといっしょに喰い裂いて、そのアキレスの死体とともに引きあげてくる女である。直前の第23場で、彼女の望みに添う、形だけの決闘を行なうつもりでやってきたアキレスの首を彼女の矢が射抜き、息絶えんとしながら彼女に語りかけようとするアキレスの胸に彼女の歯が喰い入る様を伝える女によって「恐ろしき女」と呼ばれ、その前の第22場で祭司長によってあの「雌犬」を取り押えよ、と言われた女が、それらの言葉通りの世にも恐ろしき行為によって人間であることをやめたはずの姿で、その恐ろしき行為の証拠物件であるアキレスの死体とともに舞台にもどってくる。アマツォーネの女王としての彼女の関係空間を成立させている女たちの口が、すでに彼女の人間であることを否認し、彼女の姿から逃げてきたあと、なおこのヒロインをその女たちの空間に再びもどって来させて何をクライストは演じさせようとするのか。実に奇異な想いを打ち消せないけれども、クライストにお

いてペンテジレーアというヒロインのなした行為の恐ろしさとそのような行為を生んだ彼女の「感情」の聖域は同じ物差しで測ってはならないのである。いかに彼女を囲む女たちの口から彼女の行為の恐ろしさをもって彼女の存在全体を否定させたように見えても、クライストはそのあと再び彼女を最後の舞台に呼び出して彼女をとりまく女たちの中におき、彼女の「私」はそこで最終的に、絶対に肯定されてしまうのである。彼女の「私」はどのように肯定されてゆくか。

ペンテジレーアは夢遊状態に近い忘我の姿で女たちの中に帰ってくる。女たちの中にはプロトエもいる。祭司長もいる。傍らにはアキレスの屍が赤い毛布におおわれている。ひとつの謎から化け物めいた女への変貌を遂げてもどってきた女王は無言のまま女たちの視線にさらされ、女たちは女王をとりまいて恐ろし気にささやき交わす。

300行に及ぶ第24場は、この女たちに囲まれた空間の中でほとんど夢遊の状態のペンテジレーアがアキレスの屍を間において祭司長と対峙する場面から始まって、アキレスを無残な屍となした下手人が自分であったという、オイディプス風の「事実の発見」に至り、自らの欲望の真実を見すえつつアキレスを追って死んでゆくまでが、彼女の意識の状態をひとつひとつ階段を降りてゆくように最後の地点に向かって降りて行かせる明確な覚醒のプロセスにおいて区切られ、構成されている。彼女は夢遊の状態から醒めなければならないし、醒めた後で「事実」を発見しなければならないし、自分の欲望自体と対面しなければならない。しかしこのフィナーレが、彼女の「私」が最終的に肯定されることのためにあることの確認のためには、まず彼女が夢遊症的忘我の状態に置かれてこの場が始まることから見なければならない。

行為のあとの忘我、錯乱のあとの忘我の中に置かれた彼女の意識は、忘我という保護膜に包まれて今、この瞬間、彼女を忌み恐れ、彼女を激しく拒んでいる女たちの空間から守られている。物言わない女王の存在から発散する荒涼たる気配に身をすくませつつ、ひとりの祭司は、この女から身をそむけよ！ と見ることを拒み、祭司長は「恐ろしき女よ、冥界の住人よ、行ってしまえ！」(2715)と叫ぶ。女たちがささやき交わす。女王は祭司長の真正面に立ち停った！ 彼女は何か合図をしている、見つめている！ 祭司長は自分のかぶりものを取って彼女に投げつけて叫ぶ。黒い鳥たちのところへ往ってしまえ！ 亡霊よ！ 消えよ！ 朽ちはてよ！ けれどもペンテジレー

アは祭司長を見つめ続けている、どうも自分が持ち帰った屍を祭司長の足元に置きと彼女の目は言ってるようだ、と女たちがささやく。

ベンテジレーアはここで忘我という壁の内側から、これまで彼女の欲望、彼女の「感情」の聖域に対する批判者、裁き手であった祭司長と対決しているのである。ベンテジレーアからは何のせりふも洩れないし、いったい彼女がどのような仕ぐさをしているのかについての卜書もなく、彼女を囲む女たちが言い交わす言葉が彼女の身ぶり、表情を伝えるだけである。そのようにして彼女が血のついた矢をていねいに拭い、なでまわし、形を整えたあと矢筒にしまう、その動作が語られ、立ちつくす彼女のまなざしにこもる「苦」の表情、草木の絶えた砂漠のような冷たさが語られたあと始めて、彼女にひとつの卜書きが与えられ、その一瞬後には彼女は祭司長に対して勝利を収めているのである。与えられる卜書きは「ある戦慄が彼女の身体をつらぬき、彼女は弓を手から放す」と言うだけのもので、その前半はほとんど具体的な身ぶり表現の体もなしてなくて、第9場で「涙が彼女の目から流れ落ちる」とあったと同質の不随意的 (=空間全体がその表出を担わなければならぬ) 身体現象の指示であり、後半はアマツォーネの國家の歴史的象徴として用いられている「弓」という小道具、実際に彼女のアキレス殺害の道具ともなった「弓」が彼女の手から落ちた、と言うのであるが、この弓が女王の手を離れ、地に落ち、ひとしきりしなっていて、かわいた響きをたてて転がった末に静止する光景が、再び女たちの言葉に委ねられ、この光景が祭司長に、女人の國の建国の時の女王タナトスの戴冠の光景の中に記憶されている出来事を想起せしめることによって、祭司長は突然、女王としてのベンテジレーアの姿に屈し、つい今しがたまでの拒絶を翻し、彼女に対して建国の女王タナトスに劣らぬ威容を備えた類ない女人國の支配者としての存在を承認するのである。

ここまでのところでも、すでに女たちは、ベンテジレーアを拒絶し、身をそむけつつ、その身をそむける言葉をもって同時に彼女の表情、身ぶりの一部始終を語るものであることによって、舞台空間をベンテジレーアの「感情」の荒廃の相の共鳴器となしているのであるが、祭司長が突然、女王の前に身を屈するという出来事を境に、彼女の「感情」の相自体が変容しはじめる。女たちが語る言葉によればその兆は彼女の目に湧き出る涙であり、その涙は人の心にしのび入って「苦」を訴える鐘をつくのだから、と語られる。このような涙をこのように語ることによって女たちの空間は否定から肯定への転

換を終え、ここで今までほかの女たち以上に、恐ろしき行為から帰ってきた女王の姿を正視することを拒んでいたプロートエが再び女王の傍らに呼び出され、女王の意識が忘我の状態から目覚める瞬間に立ち会う者となる。ペンテジレーアがこのプロートエに添われて頭に水を注ぎ、「ああ、プロートエか」と最初の声を発する、それに続く場面は、第9場での失神のあと第14場で意識を回復する場面の甘美な抒情性がさらに高められ、ペンテジレーアはプロートエの顔を見つめながら、自分はすでに死後の至福の園に来ているのではないかと、おまえはそこに住む若いニンフが私を欲ばせるためにあのつかしいプロートエの顔をして現われているのではないかと問いかけ、舞台は先刻までのざらざらした「苦」の相から楽園幻想の場に変容する。再び「事実」の発見の痛みと覚醒の果ての死に向けて劇の時間が構築されてゆく前に置かれた、醒める前のかぎりなく甘い空間は、ほとんど醒めることへの拒絶を表明しているかのように強烈である。この場面でペンテジレーアの「私」は空間から乳を与えられる幼児であり、プロートエは乳をとりつぐ乳房である。

ペンテジレーアの「私」は祭司長との対決においてアマツォーネの女王として満たされ、プロートエを介しては幼児として満たされたのであり、あとは彼女の欲望自体との関係において、欲望の真理において満たされることが残るばかりである。

彼女を再び女王として肯定する女たちの中でペンテジレーアは今、忘我という壁を除かれ、彼女が忘我のうちになした行為の跡を刻んだ世界の中に目覚める。再び女王の「感情」の行方を恐れつつ気づかう集団となった女たちは、女王の醒めつつある意識に対して彼女のなした恐ろしき行為の跡をひた隠しに隠そうとする。このような女たちがペンテジレーアの前に壁をつくって彼女の目がアキレスの死体を捕える前にこっそり、その死体を運び去ろうとして合図を交わし合う中で、ペンテジレーアは目覚めの際の恍惚たる幻想を引きずっていたのが、彼女の目をはばかりる女たちの気配によって逆に事実の世界への目覚めへと導かれ、隠そうとする女たちの動きを制し、プロートエの調べないで下され！ という声を制してアキレスの破壊されつくした死体と対面する。次いでアキレスを殺した者が自分であったことの発見に辿り着くために女たちとの間に交わされねばならない問答を介して空間は耐え難くきしみ、歪む。この歪みよじれた空間も、甘美な楽園幻想の空間も、

ともにヒロインの「感情」を盛る器として空間が編成されたことの結果であり、それ故、ペンテジレーアというヒロインは決して、たった一人の空間に追放されるということがないのである。

アキレスを無残な死骸となした下手人として、自分を発見したペンテジレーアはさらにアキレスを殺した彼女の欲望の真実に向かって導かれる。彼の肉に歯を喰い入らせたのは彼に口づけしたかったのだし、世のバカな女たちが食べてしまいたい程愛しいと言いつつ、言い捨ててしまう言葉を自分はそのまま言葉通り行ってしまったにすぎぬのだ、と彼女は語る。「言葉通り」の世界とはメタファの世界であり、自己表出に仕えるメタファとして原初の言葉があらわれたとすれば、そのような言葉の宇宙を再創造せんとして、『ペンテジレーア』のようなテキストができてしまったのだとクライストは言うかも知れない。

ペンテジレーアの死もまた、メタファとしての言葉をもって成就される。自分の欲望の真実を語った彼女は、その欲望を育んだアマゾーンの国家からの別れを宣言し、彼女の欲望の痛みを慰撫しつづけたプロトエにも別れを告げ、彼女の欲望の中から掘り出した言葉を、彼女の身体を貫く凶器となして自ら滅んでゆく。

「……私は私の胸の中に降りて行くのだ、立坑のような中を降りて、鉱石のように冷たい私の感情、滅ぼしの感情を掘り出すのだ、この鉱石を苦悩の赤熱にかけて精練し、はがねとなして、それを毒に浸すのだ、熱い腐食性の「悔い」という毒にくりかえし浸すのだ、それを希望という永遠の金敷にのせて、鋭くとがらせ、私の短剣をつくるのだ……」

(3025-3032)

この観念でありメタファである短剣に胸を差し出して彼女は息たえる。驚き嘆ずる女たちの声があとに残る。

アキレス殺害がメタファとしての言葉をそのまま身体に代行される行為となしたものとすれば、ペンテジレーアの死は、メタファとしての言葉をそのまま行為の総体となした死である。法、国家としての女たちの空間が否定しつづけた彼女の狂った胸に住みついた欲望、非在の幻であり観念でありメタファでしかない存在に劇空間における究極の実在性を主張せしめ、最終的な勝利者たらしめることによって、絶対的な「私」の成就の場としてのフィ

ナーレが完結する。しかも非在のメタファである言葉に究極の實在性を主張せしめるときクライストはあくまで非在のメタファを非在として否認してやまぬ「現実」空間の「現実」性を持続せしめ、その「現実」空間を非在のメタファでしかない「私」の言葉に屈服せしめ、この「現実」空間のただ中でヒロインの「私」を満たさしめるのである。(クライストの作品において、世界があくまで現実の相貌を維持しながら、その世界に生ずる出来事の呼応がメールヒェン的な様相をもって主人公の「私」を満たし始める場面をめぐっては B. v. ヴィーゼがくりかえし論及している。)⁸⁾

クライスト的なフィナーレが、主人公の「私」の絶対的な肯定の場となることを最も雄弁に語っているのはクライストのどの戯曲にもまして『ミヒャエル・コールハース』という物語であり、そこでは主人公コールハースの「私」は、彼の敵に対する怒りと報復の相においても、また彼の正義に対して与えられる祝福の相においても、完璧に満たされた、一点の曇りも取り除けられた空間を享受する。戯曲においてそのようなフィナーレが一風変わった味わいをもって与えられるのは『ホンブルク公子』における開幕の夢遊の場への回帰という形式による、夢と現の境をあらわすフィナーレである。悲劇『ペンテジレーア』のフィナーレは、ヒロインの「私」がさまざまな相で満たされるという点でまぎれもなくクライスト的なフィナーレであって、アキレス惨殺の光景のむごたらしさのあとで、彼を追うペンテジレーアの死の空間からはまったく血の臭いが拭い去られているのは不思議なほどである。いわば、それはヒロインの「私」のために浄化装置をくぐらされた空間である。『ミヒャエル・コールハース』や『ホンブルク公子』のフィナーレが一点の曇りもない、澄みわたった空間をもっているのは、筋の運びとも一致して私たちを納得させるが、悲劇『ペンテジレーア』が最後に到達する空間が、その透明さにおいて共通していることを知るとき私達は、この悲劇を悲劇として成立させる否定の空間と拮抗し、最後にはそれを飲みこんで勝利する、「私」を肯定する空間の威力に歎じないではいられない。

クライストは大いなる欲望の悲劇という枠組を換骨奪胎して、世界とコミュニケーションすることにかけて無類の無能力を示す魂に対して世界の側から無限に優しく甘い叙情空間という聞き手、共鳴する器をさし向けた。見まぢがい、言いまぢがい、誤解、不信……等、「私」と世界との間の交信不能をめぐるクライスト的な否定の諸現象については従来くりかえし論じられてき

た。「言いあらわしえない私」の「言いあらわしえない」が問題となりうるのは、世界に対して、「私」という無にすぎぬものへの無条件の了解を求める「私」の要求自体に由来するのであるが、本稿では、ペンテジレアーというヒロインの「私」を包む空間の両義性を追跡した結果として、世界に対して「言いあらわしえない私」をつきつける、その「私」を肯定する相が、悲劇の空間に拮抗し、最後にはそれを飲みこんで絶対空間となる、という「言いあらわしえない私」のためのユートピア空間のドラマツルギーをおぼつかない足取りで辿ることとなった。クライストの人間を語る時、その聖域をあらわす語彙は「私」であり「感情」であるが、その「私」が求め、「感情」が夢想するユートピアとしての叙情空間が、具体的な空間編成のドラマツルギーを介して現象している姿を観察し分析する仕事は、コメレルやブレッカー、B. v. ヴィーゼ等による、クライストにおけるユートピア的なもの、「私」が満たされる世界についての考察の後、なお私達の課題として残っていると思われる。

註

使用テキストは Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe in 2 Bdn.* Hrsg. von Helmut Sembdner. München 1962.

『ペンテジレアー』からの引用せりふは行数を示した。

- 1) クライストにおける「落下」のイメージへの固執を示すもっとも有名な例は1800年11月の手紙に、石を積み上げたアーチ状の門が落ちないのはなぜだろうと問い、それは全ての石が一度に落ちようとするからだと自答して「落下」の形象と「救い」の観念を結合させているもので (Kleist, Bd. II. S. 593) この「落ちようとする力に支えられているアーチ」のイメージは、この劇においてもプロトエによって語られ (1349-1350)、また物語『チリの地震』でも地震の揺れによる建物の倒壊が偶然アーチを形成して主人公の若者が命拾いするという風に使われている。
- 2) 「狩」のメタファがこの劇の説話的背景をなすことに依拠して「弓」という小道具が劇中、重要な形象的な価値を付与されている。
Vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974, S. 79-85.
- 3) 拙稿「クライスト劇のヒロインたちに与えられる発語空間」『影』27号 (1985).
- 4) Blöcker, Günter: Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich. Berlin 1960, S. 281.
- 5) Kommerell, Max: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Geist und Buchstabe. Frankfurt am Main, 5. Aufl. 1962, S. 296 ff.

- 6) a. a. O. S. 301 f.
- 7) クライストは1803年3月の手紙で姉に向かって「私という言葉に言いあらわしえない人間について何を言えばよいのか分からない」と訴え (Kleist, Bd. II, S. 729 f.), コメレルのクライスト論もそれを受けて「いったいクライストは言葉に言いあらわしえない人間以外の何を創造したろうか」と問いなおすところからクライストのドラマトウルギーを考察している。(Kommerell, a. a. O., S. 244)
- 8) Vgl. Wjese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, 8. Aufl. 1973.
 —Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas. In: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf 1974.
 —Das Menschenbild Heinrich von Kleists. In: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Düsseldorf 1963.

Doppeldeutigkeit des Raums in Kleists „Penthesilea“.

Über die Entstehung des das Ich der Heldin bejahenden, lyrischen Raums

Hiromi Matsumura

Penthesileas Gegenwart auf der Bühne ist durch den Raum mit den sie beobachtenden Amazonenfrauen bestimmt. Sie hat keinen Raum des Alleinseins, d.h. des Monologs. Sie kennt kein Beiseitesprechen, d.h. ihre Aussprache wird jedesmal von den Frauen aufgefangen, und zwar von allen Umstehenden, wen sie auch ansprechen mag. Sie kennt keinen Raum ohne die Frauen, die sie belauschen. Der durch die Frauen gestaltete Raum bedeutet also in seiner Ganzheit einen absoluten Zuhörer für die Heldin. Der vorliegende Aufsatz ist ein Versuch, die Funktionen dieses Raums, namentlich Verneinen und Bejahen durch den Raum gegenüber Penthesileas Ich zu prüfen, um das typisch Kleistische, absolute Ich als theatralisches Phänomen zu verstehen.

Zuerst fordert die Handlung des Dramas einen tragischen, verneinenden Raum. Zwischen der Amazonenkönigin und dem sie umgebenden Raum bestehen negierende Beziehungen. Penthesilea, die absolut Wollende, soll durch die Welt vernichtet werden. Neben solchem verneinenden Raum aber entsteht allmählich ein bejahender, süß gestimmter Raum für das Gefühl als Heiligtum der Kleist'schen Menschen. Dabei spielt Prothoe, die Vertraute der Königin, eine entscheidende Rolle. Durch Prothoe als Seismographen für das Gefühl der Königin

wird der Raum zum Resonanzkörper sowohl für das durch die Welt gefolterte als auch für das betrogen frohlockende Ich.

Die Bedeutung der räumlichen Organisation um die Heldin hängt mit der heimlichen Forderung von Penthesileas Ich zusammen, daß die Welt an ihrem Gefühl teilnehme. Solche Forderung erkennen wir am Zornausbruch der Gescheiterten sowie am Jubelgeschrei der Betrogenen. Gleichsam diese Forderung anerkennend wird der Raum in den pantomimischen Szenen als Ganzes zum absoluten Zuschauer, der die Gebärde des narzißtischen Ich ansieht.

Dazu kommt noch das Kleistische Finale, wo das Kleistische Ich unbedingt erfüllt wird. Penthesileas Ich muß, seiner schrecklichen Mordtat zum Trotz, mitten unter den Frauen, die sie einmal haben ausschließen wollen, endgültig bejaht werden. Dadurch, daß das Bild ihres stummen Entrücktseins nach der Greuelthat von den Frauen betrachtet und geschildert wird, gewinnt Penthesilea wieder den Raum als Resonanzkörper für ihr Gefühl. Im Gegensatz zum grausamen Bild der Ermordung Achills geschieht Penthesileas Tod, durch die Worte als Metapher ausgeführt, im allzu reinen, lyrischen Raum. Der Tod heißt bei ihr die Vollendung des Assimilationsprozesses von Raum und Kleistischem Ich.