

F・シラー：「現在のドイツ演劇について」試訳

丸山達也

訳者まえがき

この論文と翻訳の意義について

この試訳は、フリードリヒ・シラー (Johann Christoph Friedrich Schiller, 1759-1805) の論文「現在のドイツ演劇について (*Über das gegenwärtige teutsche Theater*)」を訳したものである。これは、シラーが演劇について書いた最初の理論的著作であり、1782年に出版された『ヴュルテンベルク文学目録 (*Württembergisches Repertorium der Litteratur*)』第1分冊に収録された。なお、この雑誌は、シラー自身がカール学院で指導を受けた教授アーベル (Jakob Friedrich Abel, 1751-1829) らと共同編集で発表した季刊誌で、「趣味を養成すること」、ならびに「道徳的な心情を良い状態で保ち、また洗練すること」を主たる目的とし、さらに「美しさを褒め称えるよりも、欠点を非難する」ことを重視している¹⁾。

『群盗 (*Die Räuber*)』(1781) 初演の後に書かれたこの演劇論の中で、シラーは当時のドイツの演劇について、現状での成果に一定の評価を示しながらも、観客、詩人、俳優それぞれに対し批判を加えながら、今後ドイツ演劇の質が向上し、より良い作用を生み出すために必要な課題にも言及している。その際彼は、ルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) やズルツァー (Johann Georg Sulzer, 1720-1779)、レッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) といった同時代の演劇論を基本的には踏襲しているが、他方でシラー独自の

論も展開している。この論文では、とりわけ詩人（劇作法）と俳優について論じた個所において、彼特有の視点を読み取ることができる。

シラーによれば、劇作には「二つの優れた流行」（FA 8, S. 170²）、つまり、感性に重きを置いたイギリス的な劇作法と、理性的な秩序を重視するフランス的な手法が存在し、両者は対極的な関係に置かれている。だが、劇作において「真理と自然」（Ebd.）を実現するためには、そのどちらも欠けてはならない。こうした見方自体は、ズルツァーらにも見られる、いわば同時代共通の認識である。しかし、対立する二極間の「まさに中心」³)に真理を見ようとするズルツァーに対して、シラーは「二つの最もかけ離れた両極の間」（Ebd.）という言い方をすることで流動的な余地を残し、均一かつ限定的な一点を目指すことを避けており、ここに彼の物事を動的に捉えようとする傾向を垣間見ることができる。

また、俳優の演技法に言及している個所でシラーは、稲妻が雷鳴に先行することを引き合いに出して、感情もまたその表現よりも必ず先に生じるものだと主張する。これを根拠に彼は、俳優が演技に際して感性的演技と理性的演技を両立させるのが難しければ、いきなり理性に基づく規則的な型にはめ込むのではなく、まずは感性の赴くままに演技することから始めてみるよう促している。シラーによれば、感情の度合いを意識的に測らずとも、身体は自ずとそれに見合った程度を見出すことができるのであり、そのようにして俳優は、自然で、かつ理にも適った表現を徐々に習得していけばよいというわけである。このような見方から、真理そのものよりも、むしろそこへ至るプロセスにおいて生じる「揺れ」の方を重視した、従来の見方とは異なるシラー独自の視点が見えてくる。

感性と理性の二元論的対立という同時代と同じ構図から出発していながらも、感性の側に先行性を見る主張は、シラーが博士論文として提出した医学論文「人間の動物的本性と精神的本性との関連に関する試論（*Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*）」（1780）にすでに見られるばかりでなく、「人間の美的教育に関する一連の書簡（*Über die*

ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen)」（1795）に代表される後の美学論に至るまで一貫して確認できるものであり、彼の思想の軸と見なしてよいだろう。とりわけ、感性の側から出発することで徐々に理に適う度合いを見出すことが可能だという主張には、真理を二点間の中心という静的な一つの固定点としてではなく、動的に捉えるシラーの思想の特徴が表れている。また、俳優がその均衡のとれた理想的な状態を実現する際に、意識的ではなく、夢遊病者を引き合いに出して、むしろ無意識的に、つまり本能の赴くままに実現する重要性を強調している点には、後の「カリアス書簡（*Kallias, oder über die Schönheit*）」（1793）における美の概念「現象における自由」（FA 8, S. 285）に通ずるものがある。

以上のような意味において、この演劇論はシラーの芸術論を読み解く上で重要な存在である。とりわけ、この論文が、医学から分野を越えて芸術の領域へと彼の思想の根幹が引き継がれていく橋渡的な存在となっていること、また、この論文の次に発表された「よき常設舞台は実際どのように作用し得るか（*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*）」（1785）⁴⁾では、演劇というジャンル内部の話から、演劇が社会の中で果たし得る機能へと主題が移っているのだが、シラーが演劇という領域の外側へと視点を拡大していく前に演劇そのものをどのように捉えていたのか確認できるという意味でも、この「現在のドイツ演劇について」は無視できない存在と言えるのではないだろうか。

さらに、先行研究ではこれまでこの論文が部分的には言及されていながらも、訳者の知る限り、未だ全体的な邦訳が出ていないことから、今回新たに翻訳を試みる意義があると考えている。

底本と注について

試訳に際し底本とした原典は、*Über das gegenwärtige teutsche Theater*. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe* [=FA]. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian

Störmer. Frankfurt a. M., 1992, S. 167-175.である。

訳文を作るにあたっては、この版に加え、*Schillers Werke*. Nationalausgabe [=NA]. Bd. 21. *Philosophische Schriften*. 2. Teil. Hrsg. v. Benno v. Wiese unter Mitwirkung v. Helmut Koopmann. Weimar, 1963, S. 133-138.と、Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. dtv-Gesamtausgabe [=dtv]. Bd. 20. *Theoretische Schriften*. Teil 4. *Zu Drama und Theater/ Der Herausgeber und Publizist/ Zur bildenden Kunst/ Rezensionen/ Aus dem Nachlaß*. Hrsg. v. Gerhard Fricke. München, 1966, S. 237-238.も参考にしている。

注の作成にあたっては、これら三つの版の注釈部も参考にしながら、訳者がこれを統合的に整理する形でまとめている。このため、訳文を作成する際に参考にした語義説明の注などは省略し、また注の内容について補足が必要だと思われた個所には、訳者による新たなコメントが加えてある。それぞれの注がどの版に基づいているかは、各注の末尾に表記している。また、訳文において言葉の補足など別途の補足が必要だと思われる個所については、大括弧 ([]) で括って訳文中に挿入している。難解な表現や、喩えがピンとこないものもある中、本来の文構造をあまり崩すことなく、それでも日本語として分かりやすい表現となるよう努めたつもりではあるが、誤訳などがあればご指摘やコメントをいただければ幸いである。

現在のドイツ演劇について

ドイツにおけるここ 10 年の精神は、とりわけ祖国のほぼ全ての領域で演劇に活気を与えたという点で、先の時代よりも傑出している。高貴な心への喝采や、弱さに対する野次が未だかつて、この時代ほど頻繁には見られなかったことは注目に値するが—— 残念なのは、それが舞台でしか見られないことだ。エジプト人たちは、四肢一本一本に各々専門の医師をつけ、そして病人は彼の医師たちの重みで死んでいった—— 我々は、激情の一つ一つにそれ

固有の死刑執行人を持ち、日々激情による何らかの不幸な犠牲を悼まざるを得ない。どの美德にも、我々の中にこれを褒めそやす者がいて、そして我々は美德への感嘆のあまり、美德そのものを忘れていたようだ。私には、幽霊話⁵⁾における「地下深く」隠された宝のような状況になっている様に思える。「霊を大声で呼ぶな！」とは、祈禱師の決まり文句である——沈黙によって宝は得られるが——ひと声でもあげれば、宝の箱は手の届かない程下へ沈んでしまう。

むろん次のことが考慮されるべきだ。人生を映す鏡「舞台」の上では、心の最奥に隠されている策略が明るく照らし出され、はっきりと元の姿で映し出される。そこでは、美德と悪徳のあらゆる発展段階や、幸福に至るために複雑に絡み合わされたあらゆる陰謀、現実においては長い連鎖の中でしばしば見渡しがきかない程に失われてしまう天意の注目すべき理法が、そこで、と私は言いたいのだが、これら全てが比較的小さな平面と形にまとめられ、きわめて鈍感な眼差しでさえも見通しがきくようになるのだ。——正真正銘のアポロンが、かつてのドドナやデルフォイ⁶⁾での様に、貴重な神託を口頭で心に語りかけてくるような神殿「劇場」、——そのような施設は、幸福と不幸に関するかなり純粋な概念を、単なる伝統や格言よりも感覚的な直観の方がより生き生きとしているだけに、より一層力強く心に刻み込むはずだ、と我々は期待してよいだろう⁷⁾。「はずだ」、と私は述べるが、——売り手の声に耳を傾けるだけだとしても、その商品に意味がある「はず」がないとどうして言えるのか。もし患者の胃がただ消化するだけで、患者の口が吐き気を催さないだけだとしても、その滴薬と粉薬に意味などない「はず」だとどうして言えるだろうか。——あまりに多くのドン・キホーテたちが彼ら自身の愚かさをサヴォア人の喜劇の陳列箱⁸⁾の中で目の当たりにし、あまりに多くのタルチュフ⁹⁾たちが己の仮面を、またあまりに多くのフォルスタッフ¹⁰⁾たちが自分たちの角を見ている。そしてある者が他の誰かをからかい、また「隣人」にこのような平手打ちを喰らわす術を心得た、機知に富んだ詩人には喝采を送る。感動に満ちた描写は、その場に居合わせた全ての人に涙を流させる。——度重な

る恐怖の描写のもとで、ヒステリックな神経の繊細な糸はプツリと切れてしまう。—— かすかな息をも詰まらせ、ふさぎ込んだ心を揺さぶって鼓動を不確かにしてしまふほど不安定な期待に満ちた状況。—— これら全てが、陽光が波の上で愛らしくちらつくのと同様に、平面での彩り豊かな色彩の戯れ以上に、いったいどんな作用をするというのか。—— 空全体が大水の中に横たわっているようだ。—— あなた方は有頂天になってその中に飛び込み、そして—— 冷たい水の中へうっかり足を踏み入れてしまう。悪魔のようなマクベスが、額に冷たい汗をかき、足を震わせながら、上の空のような目つきで、その「犯行を行った」寝室からふらふらと出てくるとしたら¹¹⁾。—— 氷のように冷たい悪寒が全身を走らないという観客がいるだろうか。—— だが、群集の中で彼が犯行を行う前に衣装から短刀を落とすようなマクベスがいるだろうか。あるいはその犯行の後に仮面を落とすだろうか。—— マクベスが急いで亡き者にしようとしているのは王のダンカンではないのか。サラ・サンブソンが毒を仰いで彼女のふしだらを償うからといって、それで誘惑される娘たちが減るだろうか。ヴェネツィアのムーア人¹²⁾が軽率な振舞いから悲劇的な状況に陥ったからといって、嫉妬する夫が一人でも減るだろうか。かの異常な母親が「行為の後に後悔して」¹³⁾、あなた方の耳のそばで狂ったような高笑いをするからといって、因習が自然を虐げる度合いがその分低くなるだろうか。—— 私はこうした例を山ほど挙げることができるだろう。オドアルド¹⁴⁾が、犠牲となった子〔娘のエミーリア〕の血でまだ湯気を立てている短刀を、「憐れな罪人」である領主に、この領主に娘を引き合わせて、結果として領主の愛人としてしまったのは彼なのだが、その領主の足元に投げたとして—— 辱めを受けた娘を父親に返す領主がどこにしようか。—— もしあなた方の芝居が、勲章の綬の下で凶星を突かれた心を二、三度強く揺さぶれば、それは十分に幸せなことだ。—— すぐに、やかましいテンポの速い楽曲が、薄っぺらな感動を消し去ってしまう。—— そう、十分幸せなことなのだ、あなた方のエミーリアが、彼女があまりにも誘惑的に嘆き、あまりにも投げやりかつ美しく倒れ、つつましさと愛嬌いっぱいにとこと切れ、死に際の魅

力をもってしてもなお官能の導火線に火をつけることなく、かつあなた方の悲劇的な芸術に対し、舞台裏で即座に屈辱的な犠牲が捧げられるのでなければ。人は危うく再び操り人形の肩をもち、そして技師たちに、ギャリックのような技術¹⁵⁾をその木でできた英雄たちに植え付けるよう促したくなるかもしれない。だが、もしそうしたならば、通常は内容、詩人、そして俳優に三分割される観客の注意は、俳優から遠のいてしまい、そして一層内容の方へと集まることになる。妙を得た演技によって我々をひょっとするとアウリスへと魔法で連れてきてしまったであろう狡猾なイタリアのイフィゲニア¹⁶⁾は、仮面を通して悪戯っぽく一瞥することによって彼女自身のかけた魔法を、「よく考え抜いた上で」再び解く術を心得ている。イフィゲニアとアウリスは消え去ってしまい、共感はその呼び起こす彼女〔女優その人の〕の賛美の中で消滅してしまう。我々は、女性の傾向を名人たるその女性から知るべきである。気高いエリザベス¹⁷⁾なら、彼女の美しさに対する疑念よりは、むしろ彼女の威厳が傷つけられることの方を許しただろう。——「女優」というのは、もっと哲学的に考えるべきだろうか。この女優というのはいは、犠牲が出るようなことがあれば、——「舞台裏」よりもむしろ「劇場の外」における彼女の名声の方を考慮すべきだろうか。私は強い疑念を抱いている。肉欲の生け贄が好色の娘たちによって演じられる限り、嘆きや恐怖、驚愕の場面が、むしろ女優のきゃしゃな体つき、綺麗な脚、愛嬌のある言葉遣いを売りに出すために役立っている限り、一言で言えば、悲劇がむしろ贅沢な官能のための取り持ち役を演じなければならない限り——もっと簡潔に言おう——演劇が学校というよりもむしろ気晴らしである限り——あくびの出るような退屈を活気づけ、陰鬱な冬の夜を欺き〔楽しく過ごさせ〕、そして無為な日々を送るいやに愛想のいい大勢の者たちを、知恵の泡や感情という紙幣、あだっばい猥談で満足させることの方により使われる限り、演劇がむしろ〔着飾る〕衣装や酒場のために営まれる限り。そのような状況にある限りにおいて、我々の劇作家たちは、民衆の教師になるという愛国的な虚栄心を捨ててしまいたくなるだろう。まず観客が舞台のために教育されていなければ、舞台が観客

を教育するのはおそらく困難だろう¹⁸⁾。

しかし、ここでもあまり先に行き過ぎないようにしよう——詩人の過ちを観客に負わせないようにしよう。私が思うに、戯曲には二つの優れた流行、二つの最もかけ離れた両極〔イギリスとフランスの演劇のこと〕があり、この両極の中間に、真理と自然とが内在している。ピエール・コルネイユの描く人間たちは、自分の情熱の冷淡な盗聴人〔感情・内面を表に出さず、激情にかられたような演技をしない〕であり——自分の感情に関してはこざかしい程に小さなことにこだわる輩だ。私は、苦境に立たされたローデリヒ¹⁹⁾が、公然と彼の苦境について長広舌を振るい、パリの女性が鏡の前で自分のしかめ面をじろじろと眺める様に、彼の心の動きを綿密に吟味するのを聞かされる。フランスにおける煩わしい礼儀作法は自然人を去勢してしまった²⁰⁾。——彼らの靴底の厚いコトゥルン²¹⁾は、可愛らしいダンス靴〔低俗・通俗なもの〕に変わってしまった。イギリスとドイツ（とはいえ、ここではゲーテ²²⁾がその趣味の密輸入をライン川の向こう側へ追い返すより以前のことでない）では、人は自然を、こう言ってよければ、その自然の恥部をさらけ出し²³⁾、自然の吹出物とシミとを奔放なウィットの凹面鏡で拡大してみせ、情熱的な詩人たちの思い上がった想像力が自然を怪物だと偽り、その自然についての最も恥ずべき逸話をふれ回っている。パリでは、芸芸によって一切の大胆な自然さが磨き落とされた、つるつるした可愛らしい人形が愛されている。感情はグレーンという単位で量られ、精神の糧は、虚弱な公爵夫人の繊細な胃を守るために、食事療法に基づいてあらかじめ切り分けられる。我々ドイツ人は心臓の強いイギリス人の様に、もっと大胆な服用量を期待している。我々の英雄たちは、古いタペストリーにあるゴリアテと同様に、粗野で巨大に、距離をとって眺めるために描かれる。自然をうまくコピーするためには以下の両方が欠かせない。一方は、自然の活力に達するために、自然を髓まで吸い尽くす「気高い大胆さ」であり、しかし他方で同時に、自然が大きな壁画の中ではあえて行う荒っぽい筆遣いを、細密画では和らげるための「内気なはにかみ」も必要である。我々人間は、巨大で荘厳な宮殿を前にした蟻の様に、宇宙

を前にして立っている。それはとてつもなく大きな建造物であり、虫同然の我々の眼差しはその建物の「こちら側 [あるいは一方]」の翼部に留まっており、ひょっとしたら「こちら側」の石柱や立像が場違いに設置されているのではないかと考えてしまう。より優れた存在者 [神] の眼差しは向かい合ってそびえる翼部をも把握し、そこに、こちら側のものと対称的に対になっている立像と石柱があるのを知覚する。だが詩人よ、蟻の視線のために描くように、また向こう側の半分も縮小して我々の視野の範囲に運んでくるように。詩人よ、我々が小さいものの調和から大きなものの調和へ、部分の対称から全体の対称へと至れる用意をするように、我々に後者を前者の中で称賛させるように。この点における過失は、個々に強調された断片によってではなく、「世界」の無限の輪郭によって判断される必要のある永遠なる存在・本質 [神] に対する不正である²⁴⁾。

「きわめて忠実な」自然のコピーにおいてさえ、我々の眼がそれを追っている限りは、[神の] 摂理は負けてしまうだろう。このような天意は、今世紀に開始された作品に対し、おそらく次の世紀になってようやく印を押すことになるのだ。

しかし、戯曲の目的が果たされない場合には、詩人にその責任が帰されないこともある。自ら舞台へと上がるように、そして想像の産物がいかに「演ずる者」のうちに体现されるかを注意して見るように。俳優には、難しいが必要不可欠な二つの事柄がある。まず彼は、役の中で生きるために、己自身と聞き耳を立てている群衆のことを忘れなければならない。それから彼は、再び己と観客のことをありありと考え、観客の趣向に狙いをつけ、自然を抑制しなければならない。これまでに私は十度も、最初のこと [己と観客を忘れ、役になりきること] が第二のこと [現実に帰って、己と観客を思い出すこと] の犠牲となった例を目撃しているが、しかし —— もし俳優の才能が、両方を満たすのに十分でなければ —— 彼はともかく前者のために、後者に反してもかまわない。感情からその感情の表現への過程には、稲妻が走ってから雷鳴がするのと同様に、迅速かつ永遠に決まった連続性が支配している。もし私が

情熱に満ち溢れているならば、私はほとんど身体をその情熱の調子に合わせてなくてよい、そうでないと私にはかえって身体の自発的な揺れを抑えることが難しく、いやそれどころか不可能になってしまう恐れがある。俳優というのはいくらか夢遊病者の状態にあり、私はこの両者にある注目すべき類似点があると見ている。夢遊病者が「見たところ」全く意識の無い状態で、外的な感覚がすっかり停止しているような状態にありながら、真夜中の小道を全く不可解な確かさでもって、目覚めている者であれば最大の沈着冷静な意識を求められるような危険に対し一步一步慎重に選ぶことができるならば、——「慣習」が彼の足どりをこんなにも不思議なまでに安全にすることができるならば——だが我々が、この現象を説明するために、さらに何かを頼りにしなければならぬなら——「感覚の朦朧とした状態」、感覚の表面的でかつ一時的な動きがこんなにも多くのことを成し遂げることができるならば、普段は心がどんなに変化してもこれに忠実につき従って行く身体が、この場合心の調子を狂わしてしまうくらい勝手放題に自分の分を越えて迷走したりするだろうか。情熱が常軌を逸したりしなければ、(情熱が本物であるならばそれは不可能であり、また教養ある心の中ではそんなことをすべきではない) 器官もまた、道を外して怪物になってしまうことはないとは私は確信している。では、俳優のイリュージョンだけがそれを可能にするような感覚能力が、最大限に欠如しているような場合であっても、俳優を[夢遊病者と]同様にたやすく極端と無作法を避けて通り過ぎながら真理と美のほっそりとした橋の向こうへと導くような、現に目の前にあるものに対する無意識の知覚は、その[夢遊病者の]場合と同じようにうまくは持続しないのだろうか。私はそれを不可能だとは思わない。他方でこれに対し、俳優が自分の現在置かれている状況に対する意識を慎重かつ不安げに持ち続け、「現実」に彼を取り囲んでいる世界の理念によって芸術的な理想像を打ち砕いてしまうならば、どのような不都合が生じるだろうか。ひょっとしたら千あるいはそれ以上もの眼が俳優の身振り一つ一つを見守っていて、同じくらいたくさんさんの耳が彼の口から発せられる声の一つ一つむさぼるように聞いているかもしれないと知ってしま

うのは、俳優にとってよくない。——私がかつて、この「自分は観察されている！」という不幸な考えが敏感なロミオを恍惚の腕のさなかから放り出してしまった場に居合わせたことがある。——それはまさに夢遊病者の転落であった。注意を促す呼びかけが、切り立った屋根のてっぺんで彼に目眩を起こさせてしまう。——隠れた危険は彼にとって危険ではなかったのだ。——しかし切り立った高さを突然目にしたために、それが彼を投げ落として死なせたのだ。驚愕したその俳優は硬直し、愚かしく立ち尽くすだけで——姿勢の自然な優美さはただの身体の屈曲へと変わってしまった——まるで、服の寸法をとってもらおうとしているような格好に。——観客の共感は大らかな笑い声の中に消え去った。

通常、我々の俳優たちは情熱の種類一つ一つに対して個別の身体の動きを習い覚えてきた。彼らはそういった身体の動きをある熟練さをもって披露する術を心得ているが、その熟練さが時にすっかり——当の情熱を凌いでしまうことがある。誇りを表現する際に一方の肩の方へ頭を回し、肘を突っ張る動作が欠けることはめったにない。——怒りは握り締められた拳と歯ざしりで表現される。——私はとある劇場で、侮蔑が当たり前のように足蹴によって特徴付けられるのを見たことがある——劇のヒロインたちの悲しみは真っ白なハンカチの背後へと退き、さらにもっとも簡単に表現できる恐怖は手近にあるおあつらえ向きの台に重荷を投げ出せばよく、そうして観衆は——大根役者から解放される。強く、悲劇的な役を演じる俳優たちは——彼らは通常低い声の持ち主で、舞台の中心人物だ——己の感情を不機嫌そうにガミガミとこちらに向けてまくし立てるのを常とし、さらに罪深い人間の様に彼らが下から上へ車裂きの刑に処してしまうような情熱とうまく付き合えないのを、声や手足をガタガタいわせて過剰なまでに騒ぎ立ててごまかすのに慣れている、もしそれとは逆に優しく人の心を打つような俳優たちが自分たちの情の細やかさや哀愁を、聞く耳をうんざりさせるほど疲れさせてしまう単調なメソメソ泣く声で平坦にしてしまうような場合には、朗誦²⁵⁾は常に我々の俳優の大多数が挫折してしまう最初の障害であり、さらに朗誦は常

にイリュージョン全体の三分の二もの作用を引き起こす。耳という通路は我々の心へと通じる最も通りやすく一番近い道のりである。—— 音楽は、メンクスとコレッジョ²⁶⁾であれば画家の持てる力全てをいたずらに使い果たしていただろう場合に、荒々しいバグダッドの征服者²⁷⁾を屈服させた。事実また、不快感を与えられた「眼」を閉じる方が、虐待された「耳」に木綿で栓をするよりも我々にとっては容易なのである*。

むろん詩人と俳優、そして観客が破産すれば、愛国心の強い舞台の擁護者が紙上で皮算用した全額のうちの不愉快なほんのひとかけらしか、ともするとあとに残らないかもしれない。このようなことがこの功績豊かな施設から一瞬でも我々の注意を引き離すべきだろうか。演劇よ、自分のより荘厳な姉妹である道徳と —— びくびくしながらも私はあえて比較をするのだが —— それから宗教でもって自らを慰めるように。道徳や宗教というのは神聖な衣に身を包んでやっては来るけれども、愚かでいかわしい群集のしみを覆い尽くすほどの崇高さは持ち合わせていない。それは十分な功績と言えるのだ、もし真実と健全な自然の友が時折ここで自分の世界を再発見するとしたら、彼自身の運命を他の人間の運命に耽って取り逃してしまうなら、苦しみの場面を見ることで彼の勇気をより強固なものにできるなら、さらに彼の感情を不幸なシーンを見て鍛えられるならば —— 気高く純粋な心は舞台を前にして新たな生き活きとした暖かさを手に入れるだろう —— だがそれよりも粗野な者たちのものであっても、少なくとも人間性の置き去りにされた一本の琴線が、見放されながらもまだつぶやき続けるのだ²⁸⁾。

U.²⁹⁾

* ある役柄が単なる愛好家によって演じられることで職業俳優によって演じられるよりも成功を収めるかどうかは、いまだ疑問である。職業的な俳優の場合には少なくとも、治療に当たっている忙しい開業医が病気について診断する能力を失くしてしまうのと同様に、早々に感情を失くしてしまう。後に残るのは機械的な熟練や気どり、情熱のしかめ面を伴った媚態だけである。

フランスやイギリスでザイール³⁰⁾の役柄を、かけ出しの未熟な女優³¹⁾が演じてどんなにすばらしい出来栄えだったかを、人々は思い出すことだろう**。
どのような場合にも、演劇的な修練が身分や荣誉ある人物たちを台無しにしてしまうといった偏見を捨てるように。そうすれば、良き趣味がより普遍的に広がり、真善美の感覚が全般的にもっと活性化され、洗練される。同様にまた、職業的な俳優もより激しい競争によって俳優という身分の名声を維持するように熱心に努力するだろう。

**レッスングの『ハンプルク演劇論』第16篇³²⁾。

【注】

- 1) *Wirtembergisches Repertorium*. Vorbericht. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe [=NA]. Bd. 22. *Vermischte Schriften*. Hrsg. v. Herbert Meyer. Weimar, 1958, S. 73-74, hier S. 73. Vgl. Rolf-Peter Janz: *Kommentar zu Über das gegenwärtige deutsche Theater*. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe* [=FA]. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt a. M., 1992, S. 1230-1237, hier S. 1230.
- 2) Friedrich Schiller: *Über das gegenwärtige deutsche Theater*. In: Ders. FA. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Frankfurt a. M., 1992, S. 167-175.この個所と同様、以降での同著作集からの引用は、「FA 巻数, 頁数」と略記する。
- 3) Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. *Lexikon der Künste und Ästhetik (1771-1774)*. Berlin (Digitale Bibliothek Bd. 67), 2004, S. 2354 (Bd. 2, S. 614).
- 4) この論文は、プファルツ選帝侯国ドイツ協会の会議（1784年6月26日開催）におけるシラーの講演「舞台の民衆への作用について（*Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk*）」を、表題を改めてシラー自ら編集・出版した『ラインのタリーア（*Rheinische Thalia*）』（1785）第1分冊に掲載された。その後、内容にも手が増えられ、「道徳的施設としての舞台（*Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*）」（1802）という表題で『小散文集（*Kleinere prosaische Schriften*）』第4巻に収録された。この最終的な表題にある「道徳的施設としての舞台」という言葉は、現代のドイツ演劇や劇場について議論される場合においても頻繁に引用されている。
- 5) *Gespensermährchen*: 幽霊話（*Gespensergeschichten*）のこと。例えば沈黙の掟のような、ある種の掟が破られると地下深く埋蔵されている財宝が消えてなくなるというのは、伝説によく出てくるモチーフである。Vgl. den Art. „Schatz“ in:

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli. Bd. 7. Berlin (u. a.), 1936 (Nachdruck Berlin, 1987), S. 1002-1015. [FA]

- 6) Dodona und Delphos : ドドナはエピルス (ギリシャ) におけるゼウスの聖域と神託所であり、デルフォイはデルフィにおけるアポロンの聖域と神託所である。 [FA; dtv]
- 7) ドラマを、人生を映し出す鏡として、心の中に隠されている策略や、美德と悪徳の発展を表現するものとする見解には、存在の表現と存在の決定を道徳的な意味において扱う一種の心理学的ジャンルとして悲劇を捉えるレッシングの考えとの共通点が見受けられる。Vgl. Max Kommerell: *Lessing und Aristoteles*. Frankfurt/ M., 1940; Benno von Wiese: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg, 1962. [NA]
- 8) Savoyardenkasten der Komödie : 「サヴォア人たち (Savoyarden)」とは、困窮から生計をたてるため、サヴォアの地から国外へと出て行った遊牧民たちのことで、ここでシラーはおそらく、箱舞台の中で活人画や人形劇を披露する「旅芸人」のことを指している。 [FA; NA, dtv]
- 9) Tartüffes : モリエール (Molière, 1622-1673) の喜劇『タルチュフ (Le Tartuffe ou l'Imposteur)』(1664) に登場する同名の主人公のこと。 [FA; dtv]
- 10) Falstaffe : シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『ウィンザーの陽気な女房たち (The Merry Wives of Windsor)』(1602) の中で、フォルスタッフは鹿の角をつけて登場する。 [FA; dtv]
- 11) シェイクスピアの『マクベス (Macbeth)』(1606) 第 2 幕第 4 場を指している。 [dtv]
- 12) Mohr von Venedig : シェイクスピアの『オセロ (Othello)』(1602) の同名の主人公オセロのこと。 [dtv]
- 13) nach der Tat reuig : H. L. ヴァークナー (Heinrich Leopold Wagner, 1747-1779) のシュトゥルム・ウント・ドラング期の戯曲『後悔先に立たず (Die Reue nach der Tat)』(1775) をほのめかしている。 [FA; NA; dtv]
- 14) Odoardo : レッシングの『エミーロア・ガロッチィ (Emilia Galotti)』(1772) に登場するエミーリアの父親のこと。 [FA; dtv]
- 15) die Garrikischen Künste : 有名なイギリスの俳優で演劇の改革者でもあるデイビッド・ギャリック (David Garrick, 1717-1779) の演技を念頭に置いている。 [FA; dtv]
- 16) Iphigenia : ここでは、ラシーヌ (Jean Baptiste Racine, 1639-1699) のテキストを用いたグルック (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) のオペラ『タウリスのイフィゲニア (Iphigénie en Aulide)』(1773) に言及している。イフィゲニア (イフィゲーニエ) 作品は 18 世紀イタリアオペラにおいて繰り返し取り上げられた。シラーは 1788 年にエウリピデスの『アウリスのイフィゲーニエ』を翻訳した。その翻訳は 1789 年に『タリーア (Thalia)』の第 6、第 7 分冊において発

- 表された。[FA; NA; dtv]
- 17) Elisabeth : イングランドのエリザベス 1 世 (Elisabeth I, 1533-1603) のこと。『メアリー・スチュアート (*Maria Stuart*)』(1801) 参照。シラーはここで、レッシングの『ハンブルク演劇論 (*Hamburgische Dramaturgie*)』(1767-69) 第 22、23 篇で取り上げられたトマ・コルネイユ (Thomas Corneille, 1625-1709) の戯曲『エセックス (*Le Comte d'Essex*)』(1678) に言及している。同第 54~59 篇も参照のこと。第 23 篇では、エリザベスが「人々が彼女の美しさを称賛した」ことにどれだけ依存していたかを、レッシングもまた強調した。シラーの『メアリー・スチュアート』では、「彼女の威厳が傷つけられること」と「彼女の美に対する疑念」が、エリザベスのライバルであるメアリーとの葛藤においても支配的である。[FA; NA; dtv]
 - 18) 『群盗』の「公表されなかった序言 (unterdrückte Vorrede)」でも、同様に観客に対する鋭い批判が見られる。観客の中には、詩人の意図を読み取ることのできる「精通者」がいる一方で、「醜い動機でさえ尊重してしまうような美点に魅了されようとするような、あるいはそこに悪徳の正当性すらも見出そうとし、さらには自らの浅薄さを、一般におよそ正当な扱いを受けていない哀れな詩人に報いらせようとする」ような「賤民」もいるのだと述べている (FA2. *Dramen I*. Hrsg. v. Gerhard Kluge. Frankfurt a. M., 1988, S. 163)。[NA]

また、シラーのこの批判には、『ハンブルク演劇論』第 101~104 篇でのレッシングの言葉（「我々ドイツ人がいまだ一人として国民となっていないのに、ドイツ人にひとつの国民劇場を得させようという人のよい思いつき！」）を踏襲したものという見方もある。Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe*. Bd. 6. *Werke 1767-1769*. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt. a. M., 1985, S. 684; 内藤克彦：「シラー『現代のドイツ演劇について』の一考察」（南山大学『アカデミア 文学・語学編』第 22 号, 1975 年, 305~330 頁）322~323 頁。
 - 19) Roderich : コルネイユ (Pierre Corneille, 1606-1684) の『ル・シッド (*Le Cid*)』(1637) の主人公のこと。[FA; dtv]
 - 20) ここに見受けられるコルネイユに対する否定的な態度は、『ハンブルク演劇論』(第 81, 101~104 篇)におけるレッシングの意見を踏襲したものである。なお、レッシングはここでフランスを代表する作家としてコルネイユの名を挙げており、シラーもこれに倣っているものと考えられる。[NA]
 - 21) Kothurn : ギリシャの俳優たちに人間の身長を越える大きさを与えて際立たせるための厚底の靴。その後、悲劇の崇高な様式、つまり言葉の持つ荘厳なパトスに転用された。[FA; dtv]
 - 22) als bis Göthe die Schleichhändler des Geschmacks über den Rhein zurückgejagt hatte : おそらくゲーテ (Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832) の『ゲッツ・フォン・ベルリヒゲン (*Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*)』(1773) を指している。[FA; dtv]

- 23) *deckt man...* : 例えばドイツでは、シュトゥルム・ウント・ドラングの戯曲がこれにあたる。[dtv]
- 24) 小さいものと大きなものの調和と全体の対称についての思想、ならびに、芸術作品を宇宙の縮小されたコピーとする解釈は、ライプニッツ (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716) やレッシング (とりわけ『ハンプルク演劇論』第 70、79 篇参照)、そしてメンデルスゾーン (Moses Mendelssohn, 1729-1786) に由来する。ライプニッツは、これに関して一切直接的には述べていないが、しかし技の熟練性や宇宙の美に関する彼の学説の中にそうした思想を読み取ることはできる。以下にシラーのこのような考え方の基盤にあるとされている同時代の著作を列挙する。
- ・ライプニッツ : 「至福について (*Von der Glückseligkeit*)」(1710) ; 『アルノーとの往復書簡 (*Der Briefwechsel mit Arnauld*)』(1686-1690; erschienen 1997) ; 『自然と慈悲の理性の諸原則 (*Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade Orig.: Principes de la nature et de la Grâce fondés en raison*)』(1714) 第 13, 17 節 ; 『モナド論 (*Monadologie Orig.: La Monadologie*)』(1714; erschienen 1720) 第 83 節 ; 『弁神論 (*Theodizee Orig.: Essais de Théodicée*)』(1710) 第 134, 146, 147, 194, 195, 403 節。
 - ・レッシング : 『ハンプルク演劇論』第 70, 79 篇。
 - ・メンデルスゾーン : 「美しい芸術と学問の源泉と繋がりに関する考察 (*Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*)」(1757) (後に「美しい芸術と学問の主原則について (*Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*)」というタイトルで『哲学著作集 (*Philosophische Schriften*)』(1761, 1771) に掲載された。). [NA; dtv]
- 25) *Deklamation* : ズルツァーもまた『芸術の一般理論 (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*)』(1771-1774) の「俳優」という項目で、フランスの俳優たちの朗読的な語りを非難し、「自然な言葉」を要請した。[FA]
- 26) *Mengs und Korreggio* : 画家ラファエル・メンクス (Anton Raphael Mengs, 1728-1779) と画家アントーニオ・ダ・コッレッキョ (Antonio da Corregio, 1489-1534) のこと。[FA; dtv]
- 27) どのバグダッドの征服者のことをシラーが念頭に置いているかは不明である。[dtv]
- 28) 俳優を「夢遊病者」と比較するシラーのこうした見解や、前の部分でのマリオンネットの肩を持つような発言は、シュトゥルム・ウント・ドラング的な生命感に由来するものである。こうした見方は、いくつかの点においてクライストの思想を先取りしている。(クライストの「マリオンネット劇場について (*Über das Marionettentheater*)」(1810) を参照のこと。) 無意識に表現された真理が省察によって破壊されてしまうという考えには、クライストの著作では棘を抜く少年の例において得られる認識がまさに含まれているのである。すでにシラーの二

つ目の医学論文「人間の動物的本性と精神的本性との関連に関する試論」第15節において、演劇的な表現における情熱の力が示唆されている。シラーはデュボス (Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) の『詩と絵画についての批判的考察 (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*)』(1719, ドイツ語訳: 1760) を通じて、直接的ではないにせよ、遠回しにズルツァーによる「彼らは話すのではなく、彼らは朗誦するのだ。さらに彼らのところでは、自然な言葉以上に珍しいものはないのである。」といったフランスの俳優に対する批判 (前掲書の「俳優」と「劇芸術」の項目) を確実に想起していたものと思われる。ズルツァーは、俳優が作られたものや気取りのために励むのではなく、「その役の本来的感情」に達し、さらにそれに適合して、それどころかむしろ誇張して表現することを要求し、そのためには「他者の心を」のぞき込む能力が必要であるとした。[NA]

- 29) この論文を匿名で発表したのは、当時のヴェルテンベルクでの検閲を危惧したためと言われている。[FA; NA]
- 30) Zayre: ヴォルテール (Voltaire, 1694-1778) の悲劇『ザイール (*Zaire*)』(1732) に登場する同名のヒロインのこと。[FA; dtv]
- 31) *ungeübte Spielerinnen*: 『ハンブルク演劇論』中のシラーが引用した個所でレッシングは、ヴォルテールの『ザイール』の、イギリスとフランスにおける初演で、それまで一度も芝居をしたことがなかった女性たちに与えられた成功を強調している。ドルリー・レーン劇場での初演を手掛けたアーロン・ヒルは、一人の新米女優にザイールの役を与えるほかなかったようである。というのも当時イギリスの俳優たちは、「妄想患者として」振舞うか、「堅苦しい溢れんばかりの荘重さ」をさらけ出していたからである。「ただの愛好家」、そしてその偽りのない感情を支持し、教育によってゆがめられた職業俳優に反対するというシラーの意見表明は、確かに『ハンブルク演劇論』第16篇に拠り所を求めることができる。しかし、レッシングが第3篇では、俳優のための感情の意義は決して否定してはいないものの、俳優に対し意識的な演技を要請していること、さらに「熱狂と沈着」や「情熱と冷やかさ」の「混合」を主張していることについては言及されていない。[FA; NA]
- 32) 実際にレッシングは、直接的な感覚ではなく、意識的な芸術的悟性が俳優を導かねばならないという相反する見解を示している。それに対し、シラーは彼のシュトゥルム・ウント・ドラング的思想に相応しい確信を表明するために、ズルツァーを引き合いに出すことができた。後にシラーは、自身の見解を修正している。[dtv]

(まるやま たつや・博士後期課程在学中)