

Title	ピグマリオン：ルソーとゲーテの一つの出会い
Sub Title	Pygmalion : Goethes ästhetische Meinungen zu Rousseaus "scène lyrique"
Author	小堀, 桂一郎(Kobori, Keiichiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1968
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.25, (1968. 3) ,p.334- 366
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	英語英文学・独語独文学特集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00250001-0334

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ピグマリオン

ールソーとゲーテの一つの出会い

小堀桂一郎

『ピグマリオン』という小さな音楽劇 (Scène lyrique) はフランス文学史の上ではどの程度の芸術的評価を得ているものであろうか。このささやかな作品が、ルソーの制作全体の中では彼の代表的な著作の思想的重要さのかけにかくれて、というよりもすでに分量の上から見ただけで『告白』や『エミール』と並べては全く影の薄い存在になってしまっていることは否みがたい。このような目立たない作品の文学史的な位置づけは測定することが困難でもあり、また出来たとしてもそれに特別な意味もないであろう。これはけっして傑作とか問題作というものでないことはたしかであるが、しかしなかなか捨てがたい味をもった佳品であり、かくれた愛好者も少なくない、もしくは少なくなかったらしい。

制作は1762年とされているからルソー五十歳のときで、⁽¹⁾ これは『新エロイズ』出版の翌年、また『社会契約論』『エミール』出版の当年のことであり、すなわち1758年から60年にかけての、モン・ルイにおける多産の三年を経て間もなく、『エミール』のまきおこした波紋の意外なひろがりにおびやかされ、プロイセン領モチエにしばらく亡命の地を求めていたころの作である。

この作の発表はしかしずっとおそかった。1770年の4月15日、復活祭のことであったが、リヨンにおいてルソーはコアネ (Coignet) にこの劇につける音楽の作曲を依頼した。そしてコアネの言を信ずるとすれば作曲はただちに完成し、その四日後には、オペラ『村の占師』 (Le Devin du

village) と同時にこの作はリヨンで上演されたのだった。数日後にはもうパリの消息通たちはこの作品の初演のことをうわさのにぼせていた。翌1771年の1月、「メルキュール・ド・フランス」(Mercure de France) と「ヌーヴォー・ジュール・エルヴェティック」(Nouveau Journal helvétique) とにこの作品のテキストが発表され、つづいておそらくはほとんど同時に、極くうすい小冊子としてリヨンとジュネーヴとで刊行され、こうして『ピグマリオン』という作品は具体的に文学史上に姿をあらわすこととなった。

さらに翌年の1772年3月、パリのオペラもこの作品をとりあげて上演し多数の観客を集めた。1775年、といえはルソーの死の三年前であるが、コメディ・フランセーズもまた『ピグマリオン』を舞台にかけ、女優ロークール (Raucourt) がガラテの彫像を、ラリーヴ (Larive) がピグマリオンを演じたが、ルソーはこの時の自作の再演を承認していなかった。さりとて積極的に上演中止を申し入れるのでもなかった。「あの作品は私からむりやりとりあげられ、こっそり印刷されたものだ。まちがいが沢山ある」というのが彼の言い分であった。

ルソー自身が生前すでに異本のテキストの不完全さを指摘しているとおり、この作にはいろいろの杜撰な異本があったらしい。「メルキュール・ド・フランス」に掲載され、やがてそれをぬき出してパンフレットとした1771年のジュネーヴ版はオリジナル・エディションではあるのだがこれも定本とはならず、ルソー自身が筆を加えてムルトウー・デュ・ペルー版 (édition Moulto-Du Peyrou) 全集第15巻 (ジュネーヴ, 1782年) の底本となったものが決定稿として今日プレイヤード版の作品集に収録され、初版ジュネーヴ版の稿体はヴァリエーションとしてプレイヤード版ではそれぞれの異同の箇所は符号をつけ、後に一括して列挙してある。

伝説のピグマリオンはキプロス島の彫刻家である。オヴィディウスの『変身譚』(Metamorphosis) に物語られているところによれば、彼は芸術に熱中するあまりに終生独身で通すという誓を立てたためにヴェヌスの怒を買った。ヴェヌスは彼が自分の作った象牙彫りの人形に恋をして愛欲

の苦しみを味わうように仕向け、以てその不遜を罰することにした。ところがその結果逆に、女神はピグマリオンとの恋の情熱の激しさにほだされ、彼の切なる願いをききいれて人形に生命を与えてやる。ピグマリオンはこの乙女を妻にし、パフスという男の子をもうけた。この物語では象牙彫りの人形は無名であったがラモット (Lamotte) の一幕物のオペラ (1700年初演) でガラテの名が与えられて以来この名が用いられるようになった。⁽²⁾ ルソーの音楽劇は、筋はラモットのオペラを踏襲している。主人公の彫刻家ピグマリオンは伝説の語っているようにただ自作の人形への愛欲に苦しんでいるだけではない。彼はまた芸術と人生のレアリティとの間に生ずる不協和に対して深い悩みを持っている。自分の芸術的才腕に自信を失いつけている折しも、閉じこもった孤独な生活は憂うつだし、芸術家仲間との交際も面白くない。アトリエを捨てて出てゆきたくなるピグマリオンをなおそこに引きとめているのは、彼自身の作品である、ガラテと名づけられた少女の彫像だった。この大理石製の少女の像への愛着と、芸術家としての自負と、またそこからくる自己自身への不満とに彼の心は四方からさいなまれているのだが、そうした彼の心の葛藤が具体的にどのようなものであるかは、実際に作品に当たって見なくてはならないだろう。

全篇は大部分主人公の独白から成り、ガラテは最後に化身して人間となったとき、ピグマリオンの愛に報いる二三の言葉を口にするだけである。すなわちモノドラマ (Monodrama) であり、音楽は台辞に節づけしているのではなく、言葉と言葉との間をつづるように流れてゆく。

舞台は彫刻家のアトリエの内部をあらわし、あちこちに大理石の塊や粗けづりを施した制作中の立像などが見える。舞台奥に、幕をかかげてかくした立像が一つ見えるが、これがガラテの石像である。石像をおおった幕は軽い天蓋状の帳で、花環を図案にした縁飾りがついている。

彫刻家は頬杖をついて坐っている。不安げな、意気銷沈した様子。突然立ちあがってテーブルの上からのみをとりあげ、制作中の粗けづりの石塊に二つ三つ打ち込む。が、また不意にその手をやすめ、失意と不満の態で思いこもり沈み、虚空を眺めている。彼の歎くような長いモノローグが始ま

る。

彼は自分のいま手がけているものが、魂も生命もないただの石くれたということに対して嫌悪の情を押えきれない。しかしそのような気持がおこってくるのは、自分の制作に対する信頼の欠如と情熱の冷却を意味するものであろう。彼はかつての自分の才能への誇り、ひらめく靈感がいったいどこへ消えてしまったのか、と嘆く。自分はもはや通俗の職人にすぎない、そうつぶやいてピグマリオンはのみを投げ出してしまふ。

——チルスよ、⁽³⁾ おごり栄える都よ、汝の栄光を作りなしている高き芸術のかたみはもはや俺の心をひきつけない。それを讚美しようという興味はもはや俺にはない。美術家たち、学者たちとの交際も砂を嚙むように味気ないし、画工たち、詩人たちの仲間との話題にも昔の面白味はもうない。

彼はさらに、友情も、後世に残るかもしれぬ自分の名声も、心を慰めるには足らぬ、自然は生命の喜びにみちているのに自分はそれを模倣して冷たい石像をつくるだけだ、と不満をおちまける。暗く沈んだ彼の心の中に、やがて不思議な熱情がまたわきおこってくる。

——これはなんだろう。やつれ、ほろんだ才能のむくろの中に、まだ何やら熱い心のはばたきを俺は感ずる。

ここで、とぼりをかかげてかくしてある自作のガラテの像への愛着が彼の意識にのぼってくる。それはピグマリオンには、形はいかに美しかろうとも所詮は死物にすぎない一塊の石とも映じ、また同時に、かけがえのないわが唯一の傑作、うちひしがれた心の最後の慰め手、とも映ずる。相反する二つの感情の間に彼の心はかき乱され、しばらくはこの間の心の動揺がくりかえされる。彼は、この像にまだどこか手を加えて補うべきところが残っているかもしれぬ、といういいわけを考えつく。そして石像と相對

したときの自分の興奮を恐れながらも、結局はとぼりをはねのけてガラテの像をあらわにする。観客の眼から見ればここでガラテの像がはじめて舞台上に姿をあらわすことになる。像は半円形の段をいくつか重ねた大理石の台座によって高くささえられている。ピグマリオンは、着衣が石像の肌を少しかくしすぎている、とつぶやきながらのみを手にとって像に槌の一撃をくわえるのだが、とたんにぎくりとして手を止め、のみを下にとりおとす。石像の肌はまるで生きている肉身のように脈打ってのみの刃を押しもどしたからである。その手応えにおどろいてピグマリオンは叫ぶ。

——神々は俺をためすのか。この娘もきっと神々の仲間の一人なのだ。

彼は、ガラテの姿にはもう一点の新しい美もつけくわえる必要はない、彼女の美は完全無欠だ、と悟る。しかし彼女には心はないのだ。彼は愛と憐みのこもった眼ざしでガラテを見つめる。彼女に魂を吹きこんでやることができるとすれば、——と彼は考える。彼はいまや自分の、自作の石像に対する恋心をはっきりと自覚し、恥ずることもない。彼はこの石像に生命が吹きこまれることを心から願う。自分の生命を彼女に与えてやりたい。そうすれば、ピグマリオンは死んでもその生命はガラテにのりうつっていつまでも生きつづけてゆくことができよう。彼は今はもう自分の存在と相手の存在とを区別することができない。

——おお、俺がお前であったなら、俺はお前を見なくてもすむだろうに。お前を見てお前に恋する男でなくてもすむだろうに。いや、我がガラテは生命を得てくれ、そして俺もガラテになってしまっってはいけない。俺はやはりお前と別の存在でなくてはいけない。それはたえずお前でありたいと願うためだ。お前をみつめ、愛し、愛されるためだ。
——この娘に俺の生命を半分やってくれ、必要とあれば全部やってくれ。この娘の中に生きつづけるならば、それで俺には充分だ。

このような激しい言葉の中には『告白』にあらわれている、ルソー自らが「異常な欲求」(besoin singulier)と呼んでいるところの、彼の生来の欲求の第一の、かつ最大のもの、「肉体がいくらかたく結びついてもそれで充分ではない。私にとっては、同じ一つの肉体に二つの心が入っている、というくらいでなくてはいけないのだ。さもないと私はやっぱり空虚だ。」(『告白』第9巻)というほどの、完璧な合一という理想へのあこがれがよみとれよう。こういう要求を感じる自分の気持のことをルソーは『告白』の中で執拗にくりかえしているが、『新エロイズ』においては「無媒介のコミュニケーション」(communication immédiate)という言葉で表現されている、他者との完璧なまでに親密な共感の実現は、十歳たらずで孤児同然の境遇におちいったルソーの終生の夢のようなものであったかもしれない。制作された時期やそのときの境遇からみても一つの孤独者の音楽にほかならないこの作品に、孤独のむなしさをみたくしてくれるような、そのような真の合一を望む声がひびいているのは当然のことともいえるであろう。一般的にもいえることだが、ことにルソーのような人においてはすべての作品が、作者のそのときそのときの生活の深い底からにじみ出た告白の一片にほかならないであろうから。

さてガラテの石像は、自ら自分は気が狂ったのではないかとうろたえている彫工の前で、おもむろに生命を持ちはじめた。像はうごき出し一歩一歩と段を踏んで台座から降りてくる。ピグマリオンはひざまづき、手を胸に組んでふり仰ぐ。ガラテは自分を指さし「わたしよ」という。

Galathée se touche et dit. Moi.
Pygmalion transporté. Moi!

この部分ではピグマリオンの“Moi”のあとに感嘆符のない版もある。(Edition de Ch. Lahure. Paris, Librairie de l'Hachette 1863. その第4巻) その場合ピグマリオンは、ガラテの「わたしよ」という名乗りにこたえて同じく「わたしだ」と応ずる心なのであろうか。しかしここはプレ

イヤード版の示す感嘆符の心をいかし、ピグマリオンが石像の最初の一言をきいて、「わたし、だって!」とおどろいているもののように解すべきだと思われる。このあと全体はつぎのピグマリオンの言葉を以て終る。

——そうとも、やさしい、可愛いガラテ、お前はほんとうに私の手と私の心の傑作、神々の傑作なのだ……。これがお前だ、これこそがお前だ。私はお前に私の全存在をやったのだ、私はもうお前によってしか生きてゆけない。

——幕——

この劇にはさきに述べたような、無媒介のつながりへのルソーの切実なあこがれの心を読みとることができるし、また、自作の彫像の美しさを讃えるあまりに、「俺は自分の作品をいくら讃歎してもしつくせない。俺は俺の作品のうちに俺自身を讃歎する。」と叫ぶ彫刻家の中にルソーその人のナルシズムを見てとることもできよう。

また多田道太郎氏がごく簡単にこの作品のことにふれながら、「……わたしを惹きつける愛情のおもむくままに、わたしの心はいまもなお、それにふさわしい感情によって養われ、そういう感情を生み出し、ともに分かち架空の存在と一緒に——あたかもそれらの存在が現実のものであるかのように——楽しんでいる。」という『孤独な散歩者の夢想』からの言葉を引いて、『ピグマリオン』とはこうした「架空の存在との対話」というモチーフを見事に劇化したもので、要するに作者の内心の劇なのだ、と的確に指摘している（『ルソー』桑原武夫編、岩波書店、1962年）ことにもここで注目しておきたい。この作品が、舞台にかけられるものである以上劇であるには違いないのに、ほとんど全部主人公のモノローグで終始してしまうという特異な形式を発明しているのも偶然ではない。ここでは主人公の口を借りて、ルソーが同時代に対してぶつけた憤満、孤立した自己に対する矜持、真に親密な共感（特定個人との、また民衆との）への熱い憧憬、やるせない失望等が綿々と語られている。そうしてそのような湧きあがってくる種々の想いを、当時の作者は自分自身を相手にして語るよりほかに

どうにも仕様がなかったのだ。しゃれた着想と、気の利いた、装飾的な形象のかげに、ここには意外に深く作者の心のドキュメントが蔵されていると見てよい。

ところでこの作品が同時代者の間に持ち得た反応は、作者のかくれた内心の劇を読みとる、というのとは少しちがった方向であらわれてきた。同時代のフランス文学にやはり普通人のものではない造詣を持ち、『ラモーの甥』の発掘・紹介という不朽の「文学史的功績」をになっているゲーテ、その歴大な生涯の労作は言ってみればすべてこれ作者の内心の偉大な告白の断片だったとも言われているゲーテすらが、これも比類ない『告白』の著者だったルソーのこの小品をとりあげたとき、そこに作者の深い内面の劇を、同情的にとまでゆかなくとも、せめて客観的に読みとってやるだけの共感を持たなかったのだった。結論から言えば、ゲーテはこの作品を全く美学的観点からしかうけとることをしなかった。

1770年4月16日、リヨンで『ピグマリオン』が初演されて成功を収め、翌年の1月「メルキュール・ド・フランス」に発表されてから後、この作品が各地で、とくに国外で歓迎されつつ伝播していった、その早さと広さとは非常なものであったらしい。⁽⁴⁾ その成功はフランス国内ですら、作者の本心であった内面の対話への共感から出たものかどうかは疑わしく、どうやらこの作品の形式の斬新さと、大衆の感傷に訴える言葉と音楽の魅力によるところが大きかったのではないかと思われるのだけれども、しかしまたその形式の新しさのゆえにこそ、逆にフランス人が、この作を歓迎した外国人によって、これがいかにおもしろい作品であるかを教えられたような結果にもなったのだった。

1772年にはワイマルの宮廷劇場が『ピグマリオン』をとりあげ、独訳した台詞によって上演したという記録もある。この年はしかしゲーテが其地の宮廷に迎えられるより三年も前のことである。ゲーテがこの作品を知ったのはシュトラスブルク遊学時代のことであるから、⁽⁵⁾ 1770年4月からおそくとも1771年8月までの間のことである。当時俳優オーフレーヌ(Jean

Rival Aufresne) がパリを去ってシュトラースブルクを通過し、そのさい其地で『シンナ』のオーギュストや『ミトリダート』の主役等得意の役柄を演じてみせたことがあった。ゲーテは彼の演技を実見し、その印象を『詩と真実』に記しているが、その一節のすぐあとに、彼は『ピグマリオン』についての感想を述べている。ゲーテはシュトラースブルクにおいて、オーフレーヌの演ずる『ピグマリオン』を見たのであろうか? 『詩と真実』の本文のみからでは具体的な事実を知ることはできない。しかし少なくとも、丁度ゲーテのシュトラースブルク滞在中であった1771年の正月に『ピグマリオン』が初めて活字になったことを思い合わせれば、当時フランス文学、とくにルソーとディドロへの関心をはっきりと示しているゲーテが、「メルキュール・ド・フランス」誌上に『ピグマリオン』の初出の稿を見出して記憶にとどめた、という推測も許されるのではなかろうか。直接舞台を見ることによってか、または台本を通じてか、ゲーテがこの作品を知ったのは、いずれにせよ初演後間もないことであつたらう。フランクフルトへの帰郷後、翌1772年、ゾフィ・フォン・ラ・ロッシュ (Sophie von La Roche) がこの戯曲の刊本をゲーテに贈り、ゲーテがこれを面白く読み、好意的な評価を与えている事実がその書簡からうかがわれるので、シュトラースブルクでの接触が舞台を通じてであったとしても、それから間もなくその台本をも彼が読んだことは確実である。そしてゾフィー・フォン・ラ・ロッシュがゲーテに贈ったというのは、おそらくは1771年のリヨンまたはジュネーブ版の小冊子だったのではあるまいか。

なお、学生時代のゲーテのフランス語の学力がどの程度であったか、ということについては大野俊一氏の詳細な研究があり、また別の興味ある問題を提供しているが、『詩と真実』にみられる、フランス文学への当時の関心のほどからみて、この小品を味解する（耳から、もしくは目からとして）にはまず充分であったと考えてよいのであろう。

青年ゲーテはこの作品を歓迎した。彼の心を捉えたのもやはり形式の特異性とその斬新な魅力であった。Scène lyrique をドイツ人はメロドラマと呼んだ。メロディ・ドラマの意味であるが、オペラのように詞そのもの

に音楽がつけられてこれを歌う、というのとはちがひ、音楽は時に語られる台詞の伴奏であり、時に詞と詞との間の主人公の黙劇の部分でその背景を流れてゆく。(6)

劇の詞と音楽とを結びつけるというのは18世紀の作家たちにとって大きな関心事の一つであったが、ゲーテもまたこの問題で苦心したことは、『クラヴィーゴ』『エグモント』にみられるし、また『エルヴィンとエルミーレ』『ヴィラ・ベラのクラウディーネ』ではいわゆる歌芝居をも試みている。一たびベートーヴェンの『エグモント』、メンデルスゾーンの『真夏の夜の夢』が出て、劇音楽という形式を提出してしまえばそこにもはや何のふしぎもないが、ルソーのメロドラマは当時、劇と音楽との有機的な結びつきを従来よりもはるかに密接にすることに成功した点でこの形式の成立の端緒と見られたものであったらしい。この新機軸が作品の大衆的成功の大きな原因の一つだったことは間違いない。

この作品のもう一つの特徴は劇の大部分がただ一人の俳優によって演ぜられるということだ。すなわちこれがモノドラマとも呼ばれた所以である。ヴォルフガング・カイザーはモノローグの機能を段階的に分類している。舞台が空白になるのを避けるためだけの、最も程度の低い「技巧的」モノローグからはじまって、「叙事的」、「抒情的」という段階があり、「反映的」モノローグは一人の人物を通じて一つの「状況」が反映されてあらわれるのだという。当時のドラマにもオペラにも大きな激情の表白としてのこの種のモノローグは見られた。しかしそれも劇全体の多様さの中では結局「一つの」調子としてひびき、「一つの」感情を表現できるだけだ。しかし最高の段階にある本来の「劇的」モノローグはそれ自身がすでに多音的・多調的である。それは多くは（たとえば髑髏と対話するハムレットのように）自分自身との対話、架空の汝との対話という形をとり、それ自体独立した展開をみせる。それ以下の段階のモノローグではその主体はそのつどごとの一過性の感情であるが、劇的モノローグでは一人の人間、振幅の大きい感情や状況を多音的に一身にそなえている一人の個人が主体となる、とカイザーは説いている。このような高度の機能に着目し、応用し

たモノドラマは、要するに一つの長いモノローグにすぎないのにそれ自体のうちにハンドリングを含み、すなわち劇でありうる。こうした開拓者のような功績を以て、メロ・モノドラマ『ピグマリオン』はドイツにおいて、一時的であったとはいえ、ゲーテによって「小品ではあるが、しかし不思議にも一時期を劃するものとなった作品」と呼ばれるほどの成功をかちえ、急速な受容と模倣とを呼びおこしたのだった。そしておそらくは無数に出現したのであろうドイツにおける模倣作の一つならずが、ほかならぬこのゲーテの作品のうちにも認められるのである。

ルソーのこの作品の功績の一つがモノローグの機能の拡大にあったとすれば、まず思いおこされるのは『ファウスト』の「夜」の場の冒頭のあの壮大なモノローグではなからうか。ゲーテが『ファウスト』に着手したのは1771—2年ごろ、シュトラースブルク滞在末期から、フランクフルト帰郷のころにかけてのことという推測が有力であり、（一部の情景が断片的に、たとえば「ライブチヒのアウエルバハの酒蔵」の景のある部分がすでにライブチヒ遊学時代に書かれていたろうという推測もある）冒頭のモノローグにモノドラマの出現が刺戟を与えたかも知れぬという推定は時間的には可能であろう。内容の上からみても、順序を逆にして観察すればピグマリオンの自己への懷疑や、生命のない石を弄ぶことを嫌悪し、此岸的な生命の燃焼への熱い憧憬を語る言葉のうちにファウスト的な佛を認めるものは少なくないであろう。もう一つ注目しておいてよいと思うのはピグマリオンが呼びかけているヴェヌスという神の性格である。これはピグマリオンによれば、「ものみながそれによって身を保ち、絶えまなく繁殖してゆく」(par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse) のものであり、「いっさいの存在の根源」(principe de toute existence) なのだが、それにむかって彼が *âme de l'univers* と呼びかけているのが注意をひく。*âme de l'univers* は *Weltseele* であるが、これはゲーテにとってはほとんど「自然」と同義語であり、すなわち *Erdgeist* の別形である。スウェーデンボルクの靈観や、ルネサンス期の自然哲学からその起源を説明されるのが普通のことになっているあの幽暗な地霊の系図に、ラテン世

界経由のギリシャの女神の血統もまじっているとしたら——、これはもちろん根拠の弱い仮説にすぎないけれども、しかしそれほど突飛のことも、牽強付会とも思われぬ。地霊の形象はつきつめて洗ってゆけばゆくほど、北方的秘教的なかけがえがうすれ、若きゲーテの独創になるひたすらに地上的人間的な生活衝動の象徴という印象が強くなってゆくのである。

韻文劇『プロゼルピーナ』成立の動機については諸説があるが、⁽⁷⁾ 発表されたときの最初の形は狂言芝居 (eine dramatische Grille) と名づけられた『多感の凱歌』 (Der Triumph der Empfindsamkeit) の第四幕の大部分を占める挿入劇であった。それが1778年にはなぜか独立して印刷に付され、翌1779年には『多感の凱歌』がすでに二度演ぜられている同じワイマル公の同好会劇場 (Liebhaber-Theater) の舞台でこれと切りはなして上演されるにいたっている。

『多感の凱歌』はロマンティッシュ・イロニーを盛りこんだ茶番狂言とも言うべきもので、面白いところはあるが芸術的価値から言えば取るに足らない。ただこの劇の第一幕で冗談ずきの国王アンドラゾーンが宮廷の侍女たちにむかって、後のマンダンダーネがモノドラマを演ずるのを楽しみにしている、と語るところが注意をひく。侍女たちは、それはいったいどんなものか、ひとりきりの芝居では見えていて退屈しはせぬか、などとしゃべり立てる。それに対してアンドラゾーンは答えている。——人物は本来ひとりではない、いろいろの人間や物の精が出てくる。だがそれらをみなたった一人で演じてしまう、それでモノドラマというわけだ。これは最近の発明の一つだが、こんなものがいまの世間では大いに受けているのだ。——この言葉はこの作品の挿入劇となっている『プロゼルピーナ』への伏線であるが、「これは最近の発明の一つである云々」(Es ist eben eine von den neuesten Erfindungen) は、ゲーテが『ピグマリオン』とその模倣作とを念頭に置いていることを自ずから示しているものか、もしくは意識してその流行を諷したものであろう。

プロゼルピーナはローマ神話で農業の女神というのがほぼ定説らしい

が、はやくからギリシャ神話のペルセポネーと同一視されていた。ゲーテの『プロゼルピーナ』はいうまでもなくこのペルセポネーの神話をあつかったものである。

ゲーテの作はブルートーに誘拐されて冥府につれてこられたプロゼルピーナがこの椿事に対する最初のおどろきからさめやらず、冥界の荒涼とした土地の上をさまよい歩き、疲れ果てて立ち止まったところからはじまる。271 行におよぶ全篇の大部分がプロゼルピーナの独白で占められているが216 行めに至って、姿をかくしたままのパルツェン・運命の女神たちが劇にくわり、プロゼルピーナにむかって、あなたはすでに柘榴の実を喰べたのだから（劇のト書では柘榴、本文ではプロゼルピーナもパルツェンも林檎といっている）あなたはもう冥界のものになったのだ、何を嘆くことがあろう、あなたはわれわれの女王なのだ、と呼びかける。オヴィディウスの書いた物語によればプロゼルピーナはツォイスの裁定に従い、その母デメテルの懇願が半ば認められた形で、地上と地下とに交互に住むことになるのだが、ゲーテのプロゼルピーナは永久に冥界の王ブルートーの傍にとどまることに決められてしまう。そして運命に対する彼女の嘆きとブルートーに対する憎しみの心が余韻をひきながら全曲を終る。独立した作品として読むときはうかがい見ることはできないが、『多感の凱歌』の中ではプロゼルピーナの Abscheu und Gemahl, O Pluto! Pluto! (v.265/266) という叫びで王のアンドラゾーンがブルートーに扮して登場し、後のマンガダーネはこの憎悪の言葉をブルートーに投げつけて逃げ去り、ブルートーは茫然と彼女を見送って立ちすくむ、というところで幕になる。

これでもわかるように、この作に内容の上で『ピグマリオン』に負うているものはおそらくは何もない。ただしゲーテがこの作において、内容ではなく全く形式の点だけでルソーに負うていたということの意味は小さくなかった。後に検討するであろうように、ゲーテはやがて『ピグマリオン』に対する意見を変えた。ルソーの音楽劇のクライマックスであったもの、石像が生身の人間に化身するという着想に対して最も鋭くゲーテは批判を浴びせるようになった。そして丁度それと同じころに、形式の上で

は『ピグマリオン』の模倣作と言わざるをえない自作のモノドラマに対して、ゲーテはもう一度新たな関心を注ぐことになった。すなわち1815年ワイマルのゲーテ家の抱え楽士たちの指揮者であり、ツェルターの弟子であった音楽家エーバーヴァイン (Eberwein) がゲーテの許しをえて『プロゼルピーナ』に付ける新しい音楽を書いたところ、これがたいへん詩人の気に入った。ゲーテ自身が朗読し、エーバーヴァインがピアノで伴奏してみた。また女優アマーリエ・ヴォルフ (Amalie Wolf) がプロゼルピーナの役にうってつけと思われた。かくてゲーテは大いに乗気になり、この旧作をワイマル劇場で再演するためにあらゆる努力を惜しまなかった。二度目の作曲 (最初にこの劇詩に音楽をつけたのはゲーテ詩の作曲家としてすでに知られていたワイマル公の廷臣ゼッケンドルフ Siegmund Freiherr von Seckendorfであった) にさいしてゲーテが目ざしたのはルソーの達成したものをさらに一步先へ進めることであった。劇の言葉と音楽との有機的な結合はメロドラマという形で一応の成功を見た。その先に進められるべき目標を、ゲーテは『プロゼルピーナ』演出上の注意という形で一つの論文にまとめたが、それによると台詞のみならず、しぐさ、装飾、衣裳の効果をもまた音楽という海の上に浮かべてあやつるのである。台詞については、伴奏をもった朗読という調子のみならず、レチタティーフを導入してオペラの要素もまた協同するようにする。一言にして言えば『プロゼルピーナ』は一種の「総合芸術」として働きかけなくてはならない。衣裳の効果についてもゲーテはかなり奇抜な着想をもっていたようだ。Kleiderspiel という定義の仕方からして、それがまさかワイルド＝シュトラウスの舞台作品におけるサロメの七つのヴェールの舞のようなものである、とまでは臆測しない方がよいのであろうが、ゲーテの記述によれば、プロゼルピーナはテキストの表現している感情の明暗に応じて時には冥界の女王、時には一人のうら若いニュムフというそのあり方を、衣裳を次々と脱いだり、またまとったりというしぐさによって表出するように指定されているのだった。

この作品はこの再演当時、結局四度舞台にのぼり、アマーリエ・ヴォルフ

フがワイマルを去るにおよんで再び忘れられてしまった。この時ゲーテがこの「総合芸術」のために考案した上演上の諸配慮は、しかし『ファウスト・第二部』のヘーレナの幕の構成に際して再び役立った、とカイザーは註している。

『プロセルピーナ』と反対の場合、すなわち芸術家とその作品との関係に、「化身」という着想のからまってくる点で、内容的にルソーの影響が見てとれる場合が以下に述べる『画家の渡世』(《Künstlers Erdewallen》)である。

1771年8月ゲーテはシュトラースブルクからフランクフルトに帰り、再び両親の家に暮らすことになるが、途中四ヶ月のヴェッツラル滞在をはさんで75年まではいわゆるフランクフルト時代である。『画家の渡世』の成立はこの時期にあたっている。1773年11月3日付の、ゲーテからヤコービの妻ベッティへあてた手紙に「これは最上とは言えませんが最新の作品です」という言葉をそえてある原稿の写しを彼女に送ったことが読みとれるが、それに対するベッティの返事に「お送り下さった戯曲は大へんけっこうな出来と思いました。あの中のヴェヌスに語る言葉は出来栄えにふさわしく大へん面白く読みました」とあるのは、『画家の渡世』の中のヴェヌスを指して言ったものと推測される。すなわちこの作品の成立は1773年の10月ごろ、シュトラースブルクから帰って二年ほどの後ということになるろう。

これは二幕の劇という形をとってはいるが総計70行の詩句からなる小規模のものである。第一幕は「日の出前」と題されている。主人公の画家は注文を受けて、肉付きのよい、めかしこんだ、気品のない富豪の夫人の肖像を描いている。気のすすまぬ仕事であるが、パンを得るためには芸術家の自由の誇りにも譲歩して夜明け前から注文の仕事にとりかかっているわけではない。⁽⁸⁾ 画家は気のりのしない仕事のことをなげきながら描きかけの絵を画架からおろし、そのあとへ等身大のヴェヌス・ウラーニアの肖像を置く。

ヴェヌス・ウラーニアとは何か。ヴェヌスがアプロディーテーと同一視されていることはここでも通例どおりであろうが、ウラーニアはアプロディーテーの呼び方の一つにほかならず、ギリシア神話におけるアプロディーテーの東洋的起源を暗示する呼び名であるとされている。ほかにムーサ（ムーゼ）の一人で天文を司る女神にもこの名が与えられており、ゲーテがこの作品のヴェヌス・ウラーニアという複合形でどのような性格を考えているのか明瞭でないが、本文から、愛と美と芸術を司る女神と想定されているらしいことがうかがわれる。1792年の小詩篇『新しいアーモル』にもヴェヌス・ウラーニアの名が出てくるが、そこでこの名を有する女神の性格も大体同じものと考えられる。

画家は絵の中のヴェヌスに向かって、お前は自分の青春時代の魂の花嫁であった、と語りかける。だがこの絵も妻子を養うためにはやがて他人の手に渡さねばならないことがわかっている。

第二幕は昼近いアトリエの中で、肖像画の注文主夫妻の不意の訪問におどろかされた画家は慌てて画架の上のヴェヌスの画像をとりおろし、肥った婦人の肖像をおきかえて、今まで制作にかかっていたかの如く振舞う。夫妻の俗物流の批評の言葉に画家は耐えられなくなって傍白で絶望的な悲嘆の言葉をつぶやく。そのときムーゼが「他の人には見えず、画家に歩み寄る」(ungesehen den andern, tritt zu ihm.)という卜書を以て、この画家に慰めの言葉をささやきかけ、そのムーゼの言葉を以て短い全篇が結ばれる。

あなたはまた勇気を失くしかけていますね。

人は誰も皆自分なりにこの世の軛を負わねばならぬものです。

あの女は感じは悪いけれども支払いはきちんとします。

亭主には好きなだけ悪口をしゃべらせておきなさい。

……………

以下引用するほどのこともない、ムーゼの言葉にしては平俗な、調子のひくいものだ。ところでこの作品を、指定通りに短いながらも二幕に分たれた劇として扱う場合の舞台形象はどんなものであろうか。第二幕では舞

台の動きに対する作者の指定は前記の一行以外にはないので、詳細は確実にはつかみにくいのであるが、ムゼがこのように唐突に、いったいどこから出現するのかを考えてみると、これがすなわちヴェヌス・ウラーニアが画布から抜け出して画家の背後にしのびよるといふ活人画的舞台形象なのだ。

『プロゼルピーナ』を書くときにゲーテをひきつけていたのは、ルソーの創案になるメロ・モノドラマという新しい芸術形式であったが、『画家の渡世』では、ゲーテは芸術家の作品である女性像が生身を得てその創造主の愛に応えるという、ガラテと同じ趣向の着想に興味を抱いていたのではなかったろうか。もちろんこの二つの作品の趣向が偶然に似る場合もありうるのだから、ゲーテのこの着想がルソーに由来するものと断定するわけにはゆかない。ただルソーの例以来、多くのピグマリオン模倣作がドイツにあらわれ、歓迎されていたという背景を考慮してみると、これもまた『プロゼルピーナ』とはちがった点で『ピグマリオン』の模倣作の一つだったのではないと推測される。

直接本文についてみると、画家とヴェヌス・ウラーニアの画像との関係は、これも作者と作品という常識的な範囲を超えているように見える。画家の画像に向かっただけの独白、

天女の姿よ、

私はお前を我が花嫁と思ってかき抱く。

私の絵筆がお前に触れるとき、お前は私のものだ。

お前は私なのだ、私以上のものだ、私がお前のものなのだ。

という激情的な調子のうちには、芸術家が自分と自分の作品を一体化して眺め、自分と作品との間に最早区別がつかなくなってしまう『ピグマリオン』の中の彫工の熱狂と相通ずるものがある。また芸術家の青春時代の記念的傑作が、それから年を経た後である現在の、世俗の塵勞につかれた芸術家の境遇にとって慰めとも心の支えともなっているという状況は両者に共通している。しかしゲーテの小品において、画家とヴェヌス・ウラーニアとの関係の本質的なものは、ゲーテが「ちょっとした情話」と名づ

けた、ピグマリオンとガラテの物語とはまた少しちがったものであることも改めていうまでもないであろう。画像のヴェヌスは画家の恋人ではあるが、それはガラテが彼女の肉体的な美しさを以て創り主の彫工の心を迷わせているのとはちがった意味においてである。これはむしろエグモントの夢にあらわれてその魂の慰め手となるクレールヘンの場合を素朴な形で先取しているものと見る方が適当であろう。

『画家の渡世』には、それが書かれた年の翌年の夏7月、短い続篇が書き足された。それはゲーテがラーヴッター、バゼドウと共にしたライン旅行の途次、エムスからノイヴィートへ向かう舟の中で構想され、エムスなる友人の画家シュモルの記念帳に書きこまれたものである。これは『画家の神化』(Des Künstlers Vergötterung)というわずか25行の断片であって、『画家の渡世』の後日譚、ヴェヌス・ウラーニアを描いた画家の死後、その弟子が師の思い出を語るという体裁をとっている。短い上に未完成の断片であり、全体に対してどのような構想が立てられていたのかはわからないが、その題名だけからしても、ある程度のプランは推測できよう。

ゲーテはこれらの不遇の画家を主人公にした二つの小戯曲にかなりの愛着をもっていたらしく、十年あまりを経た1788年、イタリア旅行第二次ローマ滞在当時、ちょうど『ファウスト』のプランができたころと時を同じうしてその続篇の完成を試みている。その題は『画家の神化』と同じ意味をあらわす《Künstlers Apotheose》であるが、これを前者から区別するために、便宜上『画家の昇天』という訳名を与えておこう。『画家の昇天』も結局イタリア滞在中には完成するに至らず、ドイツへ帰還後ゴータの宮廷に客となっていた時に書き上げられた。イタリアで書かれた部分はほぼ170行、完成されて241行となったが、これもきわめて小さい、寸劇というほどの規模のものである。この寸劇の幕切れはヴェヌス・ウラーニアの画が展示されているある画廊の天井が割れて天上の情景が出現し、そこに故人である画家が、いかえれば画家の霊がムーゼにみちびかれて姿をあらわし、共に昇天行の道をたどるという趣向である。このムーゼもまた、画家の呼びかけの言葉によれば彼の恋人(Freundin)なのだが、この作だけを

とりあげてみた場合は、ムーゼと画家との関係は不明瞭であり、全篇の大部分をなす画廊の中の人々の会話とのつながりも劇的必然性を欠いている。結局『画家の昇天』は『画家の渡世』の後日譚として見てのみ意味があるろう。そしてこの作ではムーゼは、前作の場合のように等身大の画像からぬけ出して舞台の上に登場するというようには構想されていないらしい。ここではむしろイタリア美術に多く見られる二段の画面構成、上段に昇天する聖母の姿、下段に残された人々というあの構図が舞台形象に投影しているのではないかと想像さされる。昇天行という形象そのものがいかにもイタリアのカトリック美術のものである。

『ピグマリオン』劇の流行がなかったとしても、ゲーテ自身にもともと活人画という趣向への好みがあったらしいことは、『親和力』に書かれたオットーリーエのエピソードや、『イタリア紀行』に書き記され、かつ大いにゲーテの興味を喚起したらしく三十年近くの後1815年になってツェルターあての手紙にそれへの追憶が語られている、レデイ・ハミルトン・エンマの活人画のことなどからしても察せられる。しかし何分にも『ピグマリオン』の流行は遠い過去のそれも短時日の間に消え去った小さな事件である。『画家の渡世』にはたしかにあとづけることができる化身のモチーフはその続篇においては形象となってあらわれるには至らなかったとみるべきであろう。それどころか実際はゲーテはある時期より以後、そのような着想に対して、というよりもむしろその着想の基底にひそむある美学的イデーに対していちじるしく反感をいだくようになってゆく。

ゲーテが『詩と真実』に記している『ピグマリオン』への批評は全文引用してみれば次の通りである。

「ここで私はもう一つ、小品ではあるが、しかし不思議にも一時期を劃するものとなったある作品のことを回想しておこう。すなわちルソーの『ピグマリオン』である。この作品について言うべきことは多々あろう。何分この奇抜な作品も、芸術を解体して自然に帰せしめるという誤った努力をして、同じように自然と芸術の間を動揺しているのである。ここに登

場する芸術家は、完璧な仕事を成し遂げておきながら、しかも自分のイデーを自分の外部に、芸術の法則に従って表現し、それにより高い生命を賦与したということでは満足できない。彼のイデーは彼自身と同じ平面にまで引き下げられ、地上的な生命を得なくてはならぬという。この芸術家はつまり、人間の精神と^{わざ}技がうみ出した最高のものを、官能の卑俗きわまる要求によって破壊してしまおうというのである。」

このようにゲーテはきびしい批判的態度でルソーの音楽劇を遇している。ところで『詩と真実』を読むにあたっては、当然のことながら、この書物が日記をそのまま編纂したといったものではない、それは成熟した壮年の知恵が若年をふりかえって見ている回想記なのだとすることを忘れてはならないだろう。この書物のうちのシュトラースブルク滞在時代を述べた章も、それは全く回顧された青年時代であり、具体的に言えばそれが書かれたのはその事実よりも四十年あまりの後、1812年10月のことである。したがってここに述べられているルソーの作品の受けとり方は、もちろん青年時代にうけた印象の痕跡を全くとどめないというようなものではないけれども、兎に角シュトラースブルクにおける青年ゲーテの感想とはちがった、六十歳の老成人のそれなのである。

『詩と真実』のこの部分が執筆されたその前年、といえは1811年であるが、ゲーテは『年代記録』の中で、俳優ヴォルフ (Pius Alexander Wolff) がピグマリオンに扮してこの小曲を上演したことを記し、そこでこの作品について「これはいったい何といういやな、ゆるしがたい」(wie unzulässig und unerfreulich dies Stück eigentlich sei.)ものだろう、と言っている。『詩と真実』にあらわれた攻撃的な批判と、この前年の上演のさいの印象とはおそらく無関係ではないであろう。

この愛すべき小品のどのような点が、これほどまでにゲーテの気に障ったのだろうか。先に引用した彼の言葉の中でも「芸術を解体して自然に帰せしめるといふ誤った努力」(falsches Bestreben, Kunst in Natur aufzulösen) という批判がこの問題点を言い当てていることは明らかである。

この批判は、具体的事実についていえば、芸術作品であるガラテが、そ

のフォルムの完璧な美しさゆえに血が通い出し、生命を吹きこまれ、生身の人間になりかわるという着想が「誤っている」というのであるが、それはいったいどのような観点から見て誤っているというのか、また果たしてこの批判は正しく衝くべきところを衝いているであろうか。

『詩と真実』の草稿の中には『ピグマリオン』批判のための次のような断片的な覚書が残されている。「珍奇な現象。自分自身と自己の作品について反省する芸術家。官能性と芸術的なものとの混合。……ルソーとディドロにより準備され、更に助長された、芸術における自然主義のおこり。」

ここに言う、芸術における自然主義という呼び方が、非難の意味をこめて用いられていることは完成した本文からみて明らかである。ゲーテはこの書の第11章、シュトラースブルク遊学時代のフランス文学との交渉を語る部分で、ルソーとディドロが当代の文学と社会に対して与えた革命的な影響を賞讃し、とくにディドロの作品にあらわれた自然児や義賊の形姿に自分が熱狂したことを告白している。ところが「この二人の人物が芸術に対していかなる感化を及ぼしたか」を語る段に至るとゲーテの語調は微妙に変わってゆく。（ここでゲーテが用いている「芸術」(Kunst)という概念の外延がややあいまいであるが、主として造型芸術と舞台芸術、いわば文学による言語芸術に対して、視覚的に伝達される芸術表現を考えているらしいことが本文からよみとれる。）

「芸術の分野においてもこの二人はわれわれを自然に向かわせた、彼らはわれわれが芸術から自然へとうつってゆくことを強要した。およそあらゆる芸術の最高の課題は、仮象を通じてより高度な現実の錯覚を与えることである。しかし仮象に現実性を与えようとするあまりに、遂にただ現実であるというだけの程度のひくいものしか残らぬようにするに至っては、それは誤った努力である。」

このあと、ゲーテはさらにつづけて、「すべての不自然に対して戦を宣した」俳優オーフレヌの演技の自然さを称賛し、「彼は技巧的なもの(das Künstliche)を完全に自然(Natur)に変え、自然を完全に芸術(Kunst)に変えるすべを心得ていた、熟練した、数少い俳優の一人であっ

た。もともとこうした俳優たちの長所が誤って理解された結果、誤った自然らしさについての考え方が生まれてきたのである」と書いている。そしてこの直後につづくのが『ピグマリオン』への批判なのであるから、ゲーテがルソーの制作を「誤った努力」ときめつけた判断の基盤になっている芸術観の性格や、「誤った」自然主義が文芸界に波及するようになった契機もおぼろげながらここからくみとり得るといえよう。

かつては歓迎せられた『ピグマリオン』が四十年を経てふりかえってみられたとき、何故あのような厳しい拒絶に会わねばならなかったか、その考察は、このように当時のゲーテの芸術的立場を瞥見しただけでも一通りの説明はつくわけであり、それで足りるかもしれない。しかしそれでもなぜゲーテの芸術的立場は変わったのか、この四十年の間にいったいどんな変化が起ったのか。これは全く別の、独立の問題に深入りしてってしまうことではあるが、ごくあらくせぬ概観にとどまるにせよ、この経過に全然ふれることなしにピグマリオン問題を先へ進めることはできないだろう。

最初の転機のきざしはすでにイタリア旅行のうちにひそむ。イタリア旅行中、ゲーテは自然と芸術の観照に没頭した。自然研究と芸術観賞は彼の同一の衝動から発していた。それは基本的には同じ精神活動の、向かう方向を異にした二つの対象というにすぎなかった。研究の結果もまた、芸術作品はそのつきつめた形、必然的なあるべき姿に造形され得たときは、同時にまた自然の法則に従っているのもあることを教えた。『イタリア紀行』はいたるどころこうした研究の貴重な成果の記録にみちている。第二次ローマ滞在中の1787年9月6日、ゲーテは芸術と自然との究極の一致の発見を喜ばしく書き記している。「古代の崇高な芸術作品 (Kunstwerk) は、同時に最高の自然物 (Naturwerk) として、真実の、自然の法則にもとづいて人間の手から生じてきたものだ。そこではいっさいの恣意的なもの、頭で考え出されたものは消えてしまい、ただ必然性があり、神がある。」この素朴な萌芽から、しかし新たな知見が育ってくる。

イタリアからの帰還後、造形美術の本質を解明し、その認識を一つの理論として樹立しておきたいというゲーテの努力は地道につづけられた。そ

の第一の成果が「単なる自然の模倣、手法、様式」(Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil)の三つの概念を明らかにし、定義した同名の論文(1789年)だった。この中でゲーテは芸術家が自然に基いて制作する場合、その自然認識、把握の深さには段階があること、単なる外形の模倣に始まり、最も進んだ段階では芸術もまた厳密な科学的認識の上にその基礎を置くことを説いた。この論文はゲーテの古典主義的芸術観の礎石となった。しかしその充全の成熟までにはさらに十年近く、1798年の、美術雑誌「プロピュレーエン」(《Propyläen》)の発刊を待たなくてはならなかった。この雑誌は1800年までのわずか二年間刊行されたのみであるが、そこには発刊人であるゲーテ自身の、『プロピュレーエンへの序言』『芸術作品の真実とまことらしさ』『ラオコオン』『蒐集家とその家族』といった重要な美術論文が掲載され、古典主義美学の成立にとって決定的に重要な役割を果たすこととなった。

これらの論文において、芸術と自然との関係は十年以前と比べれば当然より複雑で微妙な緊張をはらんだものとなった。この段階からかえりみれば、芸術家が事物の本体をイデーとして把握しえた時彼の作品創造は最高の段階に達しているという「様式」の説すらもが、極めて楽天的な、素朴なものに映ずる。『プロピュレーエンへの序言』には言っている。「芸術家が何かある自然の対象をとりあげるとき、それはもう自然のものではなくなっている。芸術家はその対象から意味と特質と関心をひくものを引き出すことによって、むしろまずそれにより高い価値を賦与することによって、その瞬間にその対象を自ら創造したことになる。」こうして芸術家は自然に従いつつも、また同時に自然から独立して己に固有の精神の世界を経営すべきことが宣言された。『芸術作品の真実とまことらしさ』の中ではすでに芸術が「それ独自の小世界」(eine kleine Welt für sich)であり、「芸術の真」(das Kunstwahre)と、「自然の真」(das Naturwahre)とは完全にちがったものであるから、芸術家は芸術作品が自然のように見えることを目標としてはならないのだ、と言い切っている。

『詩と真実』の第11章執筆までに、詳しくはその十年以上も前に、ゲー

テは芸術と自然の関係についてこのような見解に到達していたのである。そしてゲーテがそこにいわゆる「芸術における自然主義」をよみとり、これと戦闘的な対決を試みる契機となった、ディドロの『絵画論』との出会いがまたまさしくこの時期にあっていた。

ディドロの『絵画論』(《Essais sur la peinture》)は『1765年のサロン』(《Observations sur la Salon de peinture de 1765》)を付けて1795年に刊行された。ゲーテは刊行後間もなくこの書を手に入れ、シラーの奨めもあったことから多大の興味を以て読破した。翌1796年8月のマイヤーあての書簡にゲーテはこう書いている。

「……ディドロのすばらしい労作《Sur la peinture》が刊行された。…もし勇気があってこの本を翻訳し、たえず本文について論評し、あるいは讃辞を与え、あるいは論旨を解明しまたは拡大する、ということができたら、それは全く喜ぶべき、愉快的仕事になるのだろう。」

ゲーテのこの計画は1798年の夏実行にうつされた。そして翌99年にかけて、その訳稿は「プロビュレーエン」に連載された。ディドロの原著は七章からなっているが、ゲーテの訳したのはそのうちの最初の二章で、分量にして四分の一に足りない。計画通り本文を訳しながらそれに即して本文よりもはるかに長い、綿密な註がつけられているが、それはその体数から言っても、註というよりはむしろ、マイヤーあての書簡に言っているように本文の解明と拡大であり、事実上ゲーテ自身の美学論の展開である。いわばこの翻訳はディドロの所論の紹介というよりも、それを踏み台にしてゲーテが彼自身の、かなり戦闘的な議論を開陳するための仕事となったのだった。

ゲーテは「翻訳者の告白」と題したこの翻訳の序言にあたる部分で、自分がちょうど造型美術のための一般的な入門書を書こうとしたときにたまたまディドロの絵画論が手に入った、そこで自分は新たに彼と対話を交し自分が正しいと思っている道からディドロがはずれているときには彼を非難し、互いの道が重なっていると見えた時にはただそれを喜んだ、と書いている。彼のこの述懐は偽りのないところであった。彼はディドロの試論

がすでに三十年も前に書かれた文字であること、それは本来主としてフランスの硬直したマニエリストたちを念頭において書かれた、時代的制約の強いものであることをよく意識していたのである。だからゲーテは、もしこの書の基本的諸原理が、従来的手法や伝統を否定し、安易軽兆な実作のためをはかるだけのものだということを見てとった場合には、ただちに攻撃にうつるであろうが、ただそのときの自分の相手は故人であるディドロとその古びた書物であるというよりも、むしろ、芸術の革新を阻む輩ども、自然の根本的な知識を増進する気もなく、また芸術の確実な制作を押し進めてゆくすべをも知らない、ディレクタントィスムの表面をすべってゆく連中なのだ、とも断っている。

しかし実際は、ディドロの原文の訳と註解とにとりかかるや否や、ゲーテはまさにその第一行から、きわめてエネルギーな、わかわかしきともいえる論駁の体勢をとる。

『絵画論』の第一章は〈Mes pensées bizarres sur le dessin〉と題されているが、論旨はデッサンの技法にふれるものではなくて、終始写実の問題をめぐる。その第四節にディドロは言う。

「もし（ある形体の）原因と効果とがわれわれの眼に明白であるような場合には、その形体をそのあるがままに再現することが最上であろう。模倣が完全であればあるほど、その原因に適っていればいるほどわれわれは（再現しようとしている形体について）満足できる。」

(Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux cause, plus nous serions satisfaits.)

ゲーテはこの一節にディドロの「基本原理」があらわれている、と見る。そしてディドロの理論的定言のすべでは、やがては「自然と芸術を混同し、ついには自然と芸術とを完全に融合させてしまうにいたる。だがわれわれのなすべきことは、両者をそれぞれの機能においてきりはなして扱うことでなければならぬ」と書きそえるのである。自然がうみだすのは

生命のある (lebendig) 無心の (gleichgültig) ものだが、芸術家が制作するのは生命のない (tot) しかし有心の (bedeutend) -ものである。自然物は現実にあるもの (ein wirkliches) だが、芸術作品は目に映るもの (ein scheinbares) なのだ。」こういふとき、ゲーテは別に何ら特別なことを言っているわけではないように見える。同じように、この部分につづけて、「自然の完全な模倣ということはいかなる意味においてもありえないことだ。芸術家の役目はただ現象の表面を再現することにかざられているのではないか」と言い切るときにもそれは少しも事新しいテーゼとは思われない。しかしこの言わば常識的な事実を、ゲーテはディドロを相手どっては声を大にして言う必要があると感じたのだ。そしてディドロがほとんど卑屈とみえるまでに「人間のみじめな規範」に対して、「つねに正しいものをつくり出す自然」の規範の優越を説くところにつきあたる時、ゲーテの口調は攻撃的になる。

「純正な芸術家ならば、自分の作品を自然物に並べて置いてみようとか、まして自然物の代りにしてみようなどという要求はついでもないだろう。そんなことを考える者がいるとしたら、それはどっちつかずの宙ぶらりんの存在として、芸術の圏からも追放され、自然の圏にも迎え入れられるわけにゆかないだろう。」

これにつづく一節はわれわれには興味深いかかわり合いを有しているもので、やや長いが全文引用してみるならば次の通りである。

「詩人がある面白い状況を空想に喚びおこそうとして、作中人物の彫刻家が自作の彫像に現実に惚れこむような筋を考える。そして彫工の自作の石像に対する恋情を詩に作り、やがては石像が彫工の腕に生身の人間となって抱かれるように虚構する。こんな場合詩人を大目に見てやることはできよう。それは聴く者にとっては耳ざわりのよい、ちょっとした情話、というところだ。しかし造型美術家にとってこれが不名誉な寓話であることには変りはない。伝説のつたえるところによると、野蛮な人間は造型美術の傑作に対して官能的な恋情に燃えることがよくあった。しかし心情高貴な芸術家が自作のすぐれた美術品によせる愛情はこれとは全く別のものであ

る。それは肉親同士や友人たちとの敬虔で神聖な愛情に比せられる。ピグマリオンが自作の彫像に恋情を抱いたというなら、彼は一介のべてん師にすぎなかったということになる。彼のつくりだした像は、芸術作品として尊重するわけにはゆかず、そうかと言って自然の産物でもないようなものだったのだ。」

ここに言う「詩人」がルソーであることはほとんど疑いを容れない。ディドロの「誤った自然主義」に対する批判のなかに『ピグマリオン』の問題が不意に登場するのは偶然であろうか。ピグマリオン劇の流行はこの時をさる三十年近い過去のことであり、ヴォルフによる再上演をゲーテが「不愉快な」と書き記すのはこれより十年の後である。

かつては決してこのように見られてはいなかった、少なくともゲーテ自身の書き記したものによってみる限り特にこれに対して否定的な態度をとっていたとは思われない(『イタリア紀行』1786年11月1日、ローマ到着にさいしての詩人の感概もこのことの一つの証言であろう)⁽⁹⁾ピグマリオンの問題がここでにわかにかげりしい批判の光を浴びつつ再登場する。三十年以前の極く一時的な文壇的出来事がこの機会に再びゲーテの記憶によみがえったということも、またこの問題がこの年月の間なお折にふれて思い返されるほどにゲーテにとって「問題的」であった、ということも、共に考えにくいことである。ここにはおそらく次のような事情がはたらいているのであろう。

1763年彫刻家ファルコネ (Etienne Maurice Falconet 1716—1791) は彼の傑作「ピグマリオン」 (<Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime>) をサロンに出品してディドロの絶讃を浴びた。『1763年のサロン』にみられるディドロの、この作品への讃辞はほとんど熱狂に近い。「……おお、ファルコネ、君はこの白い石塊の中に、どうやってこの感嘆と歎息と愛とを一つにとけこませたのだ。神々の競争者、汝ファルコネよ、ガラテに生命を吹きこんだのが神々だったとすれば、君はピグマリオンに生命を吹きこむことによってこの奇蹟を更新したのだ……」この讃辞をゲーテが直接に読んでいたということは考えられない。『サロン』は周知のよう

にパリ駐在のドイツの外交官メルヒオール・グリム (Baron Melchior von Grimm 1723—1807) あての書簡の形で書かれ、生前には印刷されず、ただグリムの『文学書簡』に寄与しつつ間接的に知られていただけであった。1763年の部分が刊行されたのは『サロン』の中ではもっともおおそく1857年のことである。ゲーテは1777年にグリムと知り合い、とくに1781年の10月ゴータの宮廷に滞在中十日間の交際があり、以後親しい関係に入った。グリムがフランス革命の難を避けてドイツに帰ってからはゴータの宮廷で歓談する機会が多くなった。しかしそれらの機会にゲーテがグリムからディドロについての知識をどの程度得ていたか具体的なことはわからないし、『1763年のサロン』にあらわれるディドロのフェルコネ礼讃を伝え聞いたかどうかいまは推測するべくもない。ディドロとグリムの往復書簡集をもゲーテは読んでいるがそれは1812年の10月ちょうど『詩と真実』第11章執筆中のことである。この往復書簡はゲーテにとって、往年のフランス文学との接触を記述するための重要な参考資料になったことと思われる。

ところで『1765年のサロン』は『絵画論』に付けられて刊行されたのであるから、『絵画論』の綿密な読書ぶりから推しても、ゲーテはこの『サロン』の方にも眼を通さなかったはずはないであろう。『1765年のサロン』にもディドロはフェルコネのために一章を設けているが、そこでもなお63年度の出品作であるピグマリオンとガラテの石像への回顧的な称賛の言葉を忘れてはいない。ゲーテがこれにひっかかったというのは考えられることである。

「人間のみじめな規範」に従って作られた芸術作品は結局は自然の存在に及ばないのだが、しかし自然に近づけば近づくほど、芸術作品としてそれだけ完全に近いものとなる、と考えたディドロにとって、ピグマリオンとガラテのお伽噺は、芸術作品の極限は自然と一致する、というテーゼの理想的な証言と思われたであろう。また、これをモチーフにしたフェルコネの作品が成功していたとするならば、ディドロにとってはそれはこのテーゼの生きた実証にほかならなかった。しかしゲーテからみれば、このテーゼこそ、誤れる自然主義の典型である。ゲーテがディドロの理論に対

する批判として、直接には何の関係もないピグマリオン問題をもち出して激しい攻撃を加えているのも、おそらく動機としては、ディドロの熱狂的なファルコネ礼讃への反撥が考えられようが、この問題が自然主義批判の絶好の手がかりをなしていたことも事実だった。

この反撥が向きをかえてルソーの上にも向けられた。ゲーテは「詩人を大目に見てやることはできよう」(Dem Dichter kann man wohl verzeihen)という。が、彼の断罪が作中人物の彫刻家のみならず、作者ルソー自身にもおよんだことは『詩と真実』の本文に明らかである。私たちはここで少し問題の整理をつける必要がある。ゲーテがその固有の古典主義的芸術観を以てディドロの美学と対決し、これを鋭く批判したこと、そして「自然主義」の象徴的寓話ともいうべきピグマリオンの物語に嫌悪を感じたことは解りやすい道理である。しかしこのことがただちに「この作品も、芸術を解体して自然に帰せしめるという誤った努力をして、同じように自然と芸術の間を動揺しているのである」という、戯曲『ピグマリオン』そのものの批判につながりうるであろうか。言葉を変えていえば、ゲーテは『詩と真実』のための覚書で「ルソーとディドロにより準備され、さらに助長された芸術における自然主義のおこり」として『ピグマリオン』を見たのであるが、この小品を通じてルソーにそのような責任を負わせることが果たしてあっているであろうか。

さきにも一言ふれておいたように、ゲーテはこの小品の深いところに流れている作者の孤独な内面の対話に耳を傾けることをしなかった。彼はここに一つの芸術家神話を見たと思っていた。ルソーにとって結局は借り物の比喩でしかなかった、彫工とその石像との間に交される交感とそこから生ずる奇蹟とに、ゲーテはむきになって立腹した。彼は元来はルソーの運命に無関心ではなかった。『詩と真実』の同じ章にみられる、「ルソーの生活と運命とを観察してみると、彼は自分のなしとげたいっさいのことに對する報酬として、ただ無名で、忘れられて、パリにくらしていられるというだけのことに甘んじていなければならなかった」という一節からして、彼がルソーに充分の同情と理解をもっていたことは知られる。だが戯

曲『ピグマリオン』については、もしルソーが『詩と真実』に書かれたゲーテの評語を読んだとしたら、彼はむしろ思いもかけない方向からの非難を受けたことにおどろくということにならなかったであろうか。ゲーテの批判は、見当違いとまでは言わないにせよ、惜しむらくは問題の本質をはずれたものではなかったろうか。かの着想は気の利いた、愛嬌のある遊びとして文字通り「大日に見て」おき、ルソーの内心の吐露である、孤独な彫工の独白にゲーテが心理的な接近を試みていたら、両者のこのささやかなふれ合いも、もっとうるおいと熱のある文学的事件として『詩と真実』のうちに記録されることができたであろうと残念に思われるのである。

〔註〕

(1) プレイヤード版のルソー全集の註によれば、1763年1月23日付、ツィンマーマン宛のジュリー・ド・ボンドリ (Julie de Bondeli) の書簡に次の一節がある。「ルソーはキルシュベルジュ氏にふしぎな作品を読んできかせたそうです。一幕物のドラマで登場人物もひとりです。それは『ピグマリオン』といます。」ベルンの若い貴族キルシュベルジュ (Kirchberger) は1762年¹1月18日、モティエにルソーを訪ねている。そのときルソーは彼に、初めて『ピグマリオン』を朗読してきかせたらしい。この作品は1770年の春に世に出るまで、7年近くルソーの手元に伏せておかれたわけである。

(2) 18世紀にはピグマリオンの物語はしばしば文芸や美術のテーマにとりいれられて人気を博していた。時代の好みのテーマの一つであった。

例えばヴォルテールがマドモアゼル・ルクヴァルルールに献じた詩篇の中にはこの物語にもとづいて歌われた典雅な一節がある。ロマネージ (Romagnesi) は『ピグマリオン』と題する三幕の散文喜劇を書き、1741年にイタリア座 (Comédie-Italienne) で上演しているが、このときの人形の名はアガメリ (Agalméris) となっている。

ラモットも同じ標題で一幕のオペラの台辞を書き、ラ・バレ (La Barre) がこれに作曲したが成功しなかった。後、この台辞に多少の改訂を施したものにラモットが新たに音楽をつけ、1748年パリのオペラ座で上演される程度の成功を見た。ラモットのオペラ台本以来、人形はガラテと呼ばれることが多いが、スイスの詩人ボードマー (Bodmer) が1747年に発表した物語『ピグマリオンとエリーゼ』では標題の示す通りエリーゼという名が与えられている。

(3) ルソーがここでチルス (Tyr, Tyros) の名を出しているのはおかしい。ピ

グマリオンはキプロスの人である。多分ここには、シリアの都テュロスの王で、カルタゴの建設者にして女王である有名なディードーの弟である同名の人物（B. C. 885—827）との間に混同があるのであろう。もっとも作者ルソーが故意に為した小さな作為であるかも知れないが。

- (4) 『ピグマリオン』が諸外国で博した成功に関しては種々の証言がある。
- (a) スペインの舞台での成功を論じているものに J-R. Spell “Rousseau in the spanish World“ がある。
 - (b) Mario Schiff は1773年から1809年に至る間に19種のイタリア語訳の出たことを報告しているが、そのうち6種はルソーの生前に出版になっている。
 - (c) 1790年イタリアにおいて『ピグマリオン』のテキストに Jean-Baptiste Cimador の音楽がつけられてオペラとされた。cf. Mario Schiff : “Editions et traductions italiennes des oeuvres de J.-J. Rousseau“ dans Revue des bibliothèques 1907—1908。
 - (d) 『詩と真実』に見られるゲーテの言及は本文の示す通りであるが、そのほかにもヘルダーが、その造型美術論の一つに “Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum“ と名づけているのは、ルソーの音楽劇にもとづいてのことである。1771年以来、ドイツで『ピグマリオン』の翻訳、改作、新作曲が多数相次いで出たことをJansen : “J.-J. Rousseau als Musiker“ が報告している。
 - (e) イギリスでも1777年以来相次いで上演され、1779年には韻文訳の英仏対訳が出版されている。「海峡の向う側では、『村の占師』と同じ理由で、『ピグマリオン』が詩人・音楽家としてのルソーの名声に寄与していることは疑う余地がない。」 Jacques Voisine : “J. J. Rousseau en Angleterre à l'époque romantique“
 - (f) ハズリットは、1822年、ルソーの音楽劇に感興をおぼえたことから、彼の “Liber amoris“ に “The new Pygmalion“ という副題を与えた。
 - (g) T. L. Beddoes は1825年に “Pygmalion, statuaire cypriote“ を作曲している。
- (5) ゲーテがシュトラースブルクに到着したのは1770年4月4日、翌1771年8月14日同地を発って帰郷の途について。
- (6) 『ピグマリオン』の音楽の問題は音楽美学者たちの間に長期にわたる議論をよびおこした。初演のさいの総譜がルソーの作った短い断片をのぞいて、コアネの手になるものであることは確実だがこれは平凡な作品である。1772年ヴィーンの作曲家アスペルマイヤー（Aspelmayer）がこの劇のために新しい音楽を作曲した。この総譜は同じ年のうちにヴィーンで出版されたが、これはテキストと音楽との関係について一つの有益な示唆を提供している。即ちアスペルマイヤーはテキストのどの部分に、どの位の長さの音楽がつけら

れるかという、音楽の場所と持続時間とかつその表現性格に関して綿密な指示を与えたのだった。この指示は現在プレイヤード版の全集に附録として取られているので容易に目にする事ができる。イーステル (E. Istel) はその著『J.-J-Rousseau als Komponist』(1901)の中で、この指示は元来ルソー自身の手になるものであることを論じ、「誰にせよ、ルソーの書きぶりに親しんでいるものにはこのことは十分に納得しうることであり」と書いているが、これにはシャルル・マレルブ (Charles Malherbe) の強い反論もあり、俄かには黒白を定め難いようである。

- (7) 『プロゼルピーナ』成立の直接の動機については諸説がある。
- (a) エーリヒ・シュミットは“(ein Gedicht) das ich für Gluck auf den Tod seiner Nichte machen soll“ とゲーテがヴィーラントあてに書いている、その詩が即ち『プロゼルピーナ』のことだと解する。
 - (b) ゲーテの妹コルネリアの死にこの作を関係づけているものもある。
 - (c) またあるものはルイーゼ侯妃をめぐるある伝記的事実にこれを関係づけている。
 - (d) ヴォルフガング・カイザーは、おそらくは新たに案出された芸術形式に腕をふるってみたいというゲーテの芸術的意欲が、女優コロナ・シュレーテルにその力量にふさわしい役をふりあててみるという興味に刺戟されてこの材料をとりあげることになったものだ、という。
- (8) 順境に育ち、自らは決してこんな嘆きを経験したことのないゲーテが、まだ二十四歳の若さでこうした小さい悲しい現実を自作のテーマにとりあげているのは面白いことである。彼が十才の時、七年戦争の余波でフランクフルト市はフランス軍の進駐をうけいれなくてはならなかった。フランス軍の軍政長官トラヌ伯 (François de Thorane) がゲーテの家に住宿し、芸術愛好者の彼が土地の画家たちに仕事をさせるために幼いゲーテの部屋がアトリエとしてあげわたされる。このときゲーテは画家の生活というものを実際に眼で見る機会を得たわけだった。『詩と真実』はこのときゲーテの家で仕事をしていた画家の一人ゼーカッツ (Johann K. Seekatz) についてこんな挿話を伝えている。——彼の風景はその中の婦人の点景がつねに不出来であった。「そのわけは、この画家は、小柄で肥った、気立てはいいのだがどうも印象のよくない女を妻にしていた。この妻君が自分以外の女をモデルにすることを許さなかったから、ゼーカッツには美しい婦人像が描けるはずはなかった。」この一寸こっけいなエピソードには『画家の渡世』の主人公を思わせるところがみられる。
- (9) 『イタリア紀行』1786年11月1日の項には、「ピグマリオンが、自分の望む通りに形造り、芸術家としてなしうる限りの真実と生命とを賦与してやった彼のエリーゼが、ついに彼にむかって歩みより、「わたしよ」といったと

き、生きているエリーゼと、以前のただの石の像とはどんなにちがっていた
だろうか」とある。これはことわるまでもなく、これまで想像のうちに描く
のみであったローマをいま現実に眼前に見ることになったゲーテの感激の
表現である。因みにこのエリーゼがボードマーの物語にでてくる人形の名で
あることは註の(2)に記した。