

| | |
|------------------|---|
| Title | グリルパルツァー・初期作品の周辺 : シュライフォーゲルとミュルナ |
| Sub Title | Grillparzers frühe Werke : Schrevogel und Müllner |
| Author | 佐藤, 茂樹(Sato, Shigeki) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1982 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.43, (1982. 12) ,p.106- 121 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | 塚越敏教授退任記念論文集 |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00430001-0106 |

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.

グリルバルツァー・初期作品の周辺

——シユライフオーゲルとミュルナー——

佐藤茂樹

序

グリルツァーは『サッフオー』（一八一七）の執筆に当って、「長い間準備してきたいくつかの素材」⁽¹⁾を避け、「できる限り単純な素材を選び、単なる詩⁽²⁾の力によって効果をもたらす力のあることを自分と世間に示そうと決意した」⁽²⁾と述べている。前作『祖先の女』への批評が「盗賊や亡霊や場当り」⁽³⁾に集中したのに対抗するために、彼が長く温めてきた素材を捨ててまで「単純な素材」と「単なる詩⁽²⁾の力」を持ち出していることは興味深い。その背景には、漠然とした古来からの劇文学の範例ではなく、上記の言葉をすぐ念頭に浮ばせるに至る、より具体的なウィーン演劇状況が予想されるからである。では、それはどのようなもので、どのような経過でグリルバルツァーに関与することになったか。このように周辺を問うことで、初期作品の含む基本的問題点を考察するのが本稿の試みである。

以下、グリルバルツァーの初期作品に関係の深いヨーゼフ・シユライフオーゲルとアドルフ・ミュルナーの二人を取り上げて、(1)グリルバルツァーが登場する直前の一八一〇年代のブルク劇場の演目、(2)彼の作品の成立への直接の関与

とその結果、(3)作品を受け入れる側の批評基準とその限界、の三点に沿って先の問題に検討を加えていきたい。

一、ヨーゼフ・シュライフォージェル (1)

一七七六年以降のブルク劇場の歴史は、即興的民衆劇、オペラやバレエとの競争の中から言語芸術としての国民演劇を確立する歩みである。その土台は一八一〇年を境に一応整い、残された課題は自国のすぐれたオリジナル作品を演目に加えることである。それは、一八一八年、グリルバルツァー作『サッフオー』の上演によって達成されるが、この両者を実際に仲介したのが、一八一四年からこの劇場の指導を引き継いだヨーゼフ・シュライフォージェルであった。彼劇場のための業績とグリルバルツァーの出版に及ぼした影響は次の二点で重っている。ひとつは、演目の整理、淘汰を通して劇場のスタイルを確立し、グリルバルツァーの作品のスタイルに間接的に作用したこと、もうひとつは、同時代の才能の発掘、育成という活動の中でグリルバルツァーの作品の成立に直接関与したことである。

では、彼の引き継ぐ以前の演目はどのようなものであったろうか。「宮廷劇場は、日一日と悪くなり、みじめになる一方です。もっぱらイフラント物を、さらに悪いことには、コッツェブー物を観なければならぬのですから」とマリアンネ・フォン・オイベンベルクがゲーテに嘆いているように、その二人にフランス喜劇、ボードビル等を加えたものが主な演目を成していた。⁽⁵⁾彼女の嘆きは別として、イフラントとコッツェブーの作品は、当時の取るに足らない外国物の横行を、⁽⁶⁾政策的処置によってではなく、実作によって駆逐し、ドイツ語演劇への道を開いた点で評価できる面を持っている。それゆえシュライフォージェルの試みも、それらを一方的に排除するのではなく、さらに厳粛な作品を加えることで淘汰を図ろうとするものであった。その実現の第一歩がシラーの『マリア・シュトゥアルト』(ブルク劇場上演一八

一四)である。相次ぐ対仏戦争など隣国との緊張関係上、支配者の処刑や投獄を舞台に載せることは宮廷の支配をゆるがす懸念につながり、長く検閲の禁ずるところであった。そうした検閲事情を省みれば、これは画期的な前進であり、同時にマイマール古典期の作品がブルク劇場に登場する皮切りにもなったのである。翌年『イフィゲーニエ』が上演されて主要演目のひとつになり、さらに『タッソー』(同一八一六)が続く。これにカルデロン、シェイクスピアを加え、ブルク劇場の演目に一定の規準が確立することになる。それは、文学的価値を持った秀作、言葉のより広い意味での「古典作品⁽⁷⁾」と呼んでいいものであった。

グリルパルツァーの登場は、まさにこの時期に当たる。今見たような事情が彼の出発にどのように影響したかについては、『祖先の女』(二八一六作)の上演経過がよく物語っている。この作品は、幼い時に盗賊にさらわれたポローティン家の息子が成長してその首領になり、追われるままに知らずに自分の家に舞いもどって、実の妹に恋し、追跡隊との闘いの中で実の父をも殺害するという筋立てである。そして一連の出来事を貫くのが、不貞のために殺された祖先の女の罪の報いとして一家を覆う運命であり、彼女はその家系が絶えるまで亡霊となって彷徨うのである。亡霊の登場、後の破局を暗示する懐剣、盗賊等の道具建てのために「運命悲劇」の名をとったこの作品の初演はテアター・アン・デア・ヴィーンであり、ブルク劇場での上演は一八二四年まで、つまり、『サッフォー』や『メデア』によってグリルパルツァーがブルク劇場に確固とした足場を得るまでなかった。このことは、単に無名作家の処女作の上演や検閲事情という一般的理由以上に劇場のスタイルと作品のスタイルの問題として考えられるべきである。それを裏付けるように、同時代者パウエルンフェルトは、当時を回想して次のように述べている、「この『運命悲劇』あるいは『幽霊悲劇』のブルク劇場での上演は、当初障害に突き当たったようである。それゆえ、このドラマトゥルクはその上演をホイルターや

ゾフィー・シュレーダーの客演でテアター・アン・デア・ウィーンで行うことになった。一八二四年にこの作品はブルク劇場でも演目に加えられたが、『サッフオー』によって初めてグリルバルツァーは宮廷劇場にほんとうにふさわしい作家になったのである。⁽⁸⁾『祖先の女』によってオーストリアに初めてポエジーが生まれたと称讃するパウエルンフェルトをしてもなおそのような区別を為さしめるのは、一方が流行のロマン派の運命悲劇のスタイルを、もう一方がワイマール古典作品に列なるスタイルを思わせたからに他ならない。そして、このように作品と劇場のスタイルを即座に結び付け、区分するということは、シュライフォージェル以前の演目を見る限り考えられないことなのである。

こうして見ると、『祖先の女』への批評に対する反発として持ち出された「単純な素材」や「単なる詩^{ポエジー}の力」が直接にはどこに関連するか明らかだろう。それはブルク劇場のスタイルであり、さらに後に『サッフオー』をゲーテの牛を借りて耕したとグリルバルツァーが述べていることを考え合わせれば、『イフイゲーニエ』や『タッソー』のそれなのである。さらに重要なのは、彼が自分の意図を達成したときには、「世間」が彼の力量を認めてくれると思ひ込んでいたことである。彼は、観客は法律に通じた裁判官ではないが、健全な悟性と感受性のとらわれのなさで、控訴せず⁽¹⁰⁾にただ有罪、無罪を言い渡す陪審員であると考え、その判決には服す⁽¹¹⁾と繰り返している。そうした彼が観客、すなわち「世間」の予想される反応にそれほど自信を持っていた背景には、自分と「世間」の好尚が同じ土壌で成長したという考えがあると言える。そして、その土壌とは、ギリシア文学等の個人的読書ではなく、シュライフォージェルによって整えられた、同時代のブルク劇場の一連の活動にこそ求められるのである。

シュライフォージェルは、ブルク劇場の演目を整理、淘汰し、ワイマール古典期の作品への道を開き、世界文学の古典的作品の上演という方向に劇場のスタイルを確立した。それによって観客の期待と来たるべき国民作家のイメージの形

成にも一定の方向を与え、グリルバルツァーの出発のスタイルに間接的な作用を及ぼしたと言える。しかし、彼の役割はそれにとどまらず、カルデロンの翻訳をめぐる事件を通してグリルバルツァーと交渉を持つようになって以来、作品の成立に直接関与し、それへの反動とも言える動機から彼をブルク劇場のスタイルに結び付けることになるのである。

二、シュライフオーゲル (2)

自国のすぐれたオリジン作品を演目に加えなければ、ブルク劇場は国民劇場として充分に責務を果しているとは言えない。そのためにシュライフオーゲルはツェドリッツやパウエルンフェルトをはじめ「才能の乏しい詩人や俳優すら鼓舞し、育成し、真のムザゲートとして世に出すことに熱心に努めたが、その彼に報いたのは、何と云っても、活動の初期にひとりの大きな独創的才能(グリルバルツァー)に出会うという幸運だった」⁽¹²⁾シュライフオーゲルは実際の上演にたずさわって経験を積んだ者であり、作品の理解者であると同時に、上演の成功、失敗を通して観客の反応を身を持って受けとめ、時代の趣味、要請を敏感に察知しては、それを再び上演に反映させる者である。そうした彼にとって、戯曲は完成した芸術作品であっても、かならずしも上演の台本ではない。上演されるためには、上演にふさわしい変更が必要なのである。この事情は『祖先の女』(一八一七年一月三十一日初演)の上演稿の成立に特に強く作用した。シュライフオーゲルはその結果に満足であり、「単に長さだけでなく、さまざまな舞台上の配慮があの変更を当を得たものにした。そして成功はそれを是認したのであった」⁽¹³⁾と記している。

変更の要旨は次の四点である。⁽¹⁴⁾(1)四幕構成を五幕構成に改めること、(2)対話の生気を増すこと、(3)登場人物の特性を相互に際立たせ、劇的緊張を高めること、(4)家族の運命への祖先の女の関係づけをさらに充分に動機づけ、それによっ

て全体の筋立てが一段と深い意義を持ち、祖先の女自身が真の悲劇的人物になるようにすること——初稿と上演稿の異同を詳細に検討する余裕はここにはない。しかし、はっきり指摘できるのは、初稿の第三幕が二つに分割されて五幕形式が取り入れられ、第三幕冒頭のベルタのモノローグが第二幕幕切れのそれに置き代えられ、さらにヤロミールと盗賊追跡隊の隊長とのやりとりが第二幕に加えられたことである。五幕形式の採用は、以後のグリルバルツァーの作品のほぼすべての方向を示すとともに、レッシング以来のドイツ悲劇の本流へ列なる方向を示している。また第二幕の劇的緊張を高めるのは、シュライフォォーゲルにとって修正の主眼でもあった。ヤロミールの素姓はこの時点ではまだ割れていない。闖入者であるにもかかわらず、彼は城主の娘の命の恩人であり、彼女の婚約者として受け入れられている。シュライフォォーゲルはその彼に隊長に向けて盗賊擁護の弁舌をふるわせ、観客に彼を盗賊に結びつける契機を与えた。これによって劇の半ばで登場人物の構図は観客の目に明確になり、それと裏腹な劇中の行動は緊張感を生じさせることになる。こうして劇は本格的な展開へ向けて動き出すが、その第二幕をベルタのモノローグで打ち切った処理は、高まった緊張をまだ一点に集中させず、開いたまま次の幕へ持ち込すことになり、上演に際しての効果を熟知したシュライフォォーゲルの演劇的才能をよく表わしている。

ところで、以上にも増して作品の性格と作者グリルバルツァーのその後の作劇術に影響を与えたのが、祖先の女と家族の関係づけの問題である。初稿では、祖先の女は一度の不貞のために殺され、現在の家系は彼女の血統ではない。祖先の女と家族の運命とは、その点では直接つながっておらず、彼女の亡霊の出現はそれだけ場当りのものになりかかない。そこでシュライフォォーゲルは、現在の家系を彼女の「罪の子」に仕立て、両者の運命が血縁による「遺伝」として直接に関係し合うようにしたのである。「亡霊の存在のためのすべての前提である罪は、彼（ヤロミール）引用者補

の性格にひそむ病毒であることが明らかにされる。その結果、彼の運命は、亡霊との最終的な死の合一の形で具体化されたとき、任意のものとしてでなく（ここに『罪』⁽¹⁶⁾との違いがある）、彼自身の性格と意志に関連したものとして現われ⁽¹⁷⁾るのである。こうして「運命」は人間の外の漠とした力ではなくて、「遺伝」として人間の中にもたらされることになる。それゆえ、舞台で進行するヤロミールの悲劇は、遡って祖先の女の悲劇をも再現するのである。

こうしてこの作品は、作家個人の内面の産物であると同時に、シュライフォォーゲルを通して同時代の趣味判断をも反映する作品として上演される。それゆえグリルバルツァーは上演の評判から二様の教訓を得ることになった。ひとつは表現内容と形式に関するもので、この作品が観客をひきつけたのは作者の内面のそのままの表出だったからであり、「観客を舞いの渦に巻き込んだのは、登場人物の感情ではなく、作者のそれであった」⁽¹⁸⁾という、もともとグリルバルツァーの構想に由来するものである。もうひとつは、シュライフォォーゲルが初稿にない「罪」という言葉をはっきり打出したために、自分が運命悲劇の作家という名を負ったことである。「あなたはその中（初稿―引用者補）にシュライフォォーゲル（……）の注記を見出し、そこから、彼こそあの箇所、私に運命悲劇作家の評判をとらせた祖先の女のあの箇所への誘因だということを認めることでしょう」⁽¹⁹⁾と、はるか後年ラウベに語る言葉は、グリルバルツァーがいかに長いことそれを気に病んでいたかを物語っている。そして「たかだかフォアシュタットの劇場にふさわしいような素材を扱い、常に軽蔑してきた作家たちの類と自分を同等視するのを恥じる気持ち」⁽²⁰⁾の彼は、それと決別して、自分本来の力量を示すことのできる素材と形式を求めるのである。作品自体についての反省と作品の上演に由来する経験とが相俟って、彼を「単純な素材」と「単なる詩^{ポエジ}の力」に結び付けることになった。それは、生のままの感情の様式化を可能にするとともに、ブルク劇場の観客が迎え入れ、称讃するワイマール古典期の作品スタイルに列なるものだからである。

三、アドルフ・ミュルナー

シュライフオーゲルの例で、われわれは演劇状況を形成する側に焦点を当て、作品の成立に関与する事情を検討してきた。今度は、逆に作品を受けとめる側に焦点を当てて、期待と理解の時代的水準を考察していきたい。取り上げるのは、アドルフ・ミュルナーの『サッフオー』に関する手紙である。これは一八一八年、初演の約二カ月前に書かれ、本人の言葉によれば、批評ではなく、「あなたが私に愛すべく強いたものを、あなたが完全なものに仕上げ、ことを希望し、願望し、切望する」⁽²¹⁾立場から一部修正を迫ったものである。彼とグリルバルツァーの關係には錯綜したものがあつたが、この提言はかならずしもその面からのみ考えられるべきでなく、演劇に親しみ、自らも戯曲を書く者の言葉として受け取られるべきだろう。彼の立場は彼なりに一貫し、それだけに作品を受け入れるひとつの立場の制約を示すとともに、そこからはみ出す問題を浮き立たせてくれるのである。

『サッフオー』は、ギリシアの女流詩人を素材とし、彼女と彼女の侍女メリッタ、それに若者ファオンの三人の愛の葛藤を扱った作品である。「高貴」な個人をプロタゴニストにし、ブランドクヴァースで表現したこの作品は、ワイマール古典期のスタイルを思わせ、当然その方面との比較を招くことになる。

ところで、ミュルナーの手紙の主旨は、(1)第一幕でのサッフオーの帰国およびその歓迎にまつわる「気の抜けた」⁽²²⁾「退屈」⁽²³⁾な場面を使用者の報告をもって代え、全体の構成に統一を与えること、(2)メリッタの恋の覚醒をはじめ、登場人物の心的過程を明晰に処理すること、の二点に要約することができる。

登場人物それぞれの心の動きが作品の構成を決定しているため、第二点を先に取り上げてみよう。この問題は、グリ

ルバルツァーとミュルナーの心理への関心の相違を明確に示している。彼は「さて、メリッタです。われわれの眼前で矢が心を射、われわれを恐愕で満たすように仕立てなさい。酒を注がれた床など何ら必要ないのです」と述べる。⁽²⁴⁾登場人物の心的葛藤に関する文脈から、ここで言う矢は恋の矢を意味し、メリッタがファオンに対する自分の恋心を覚醒するのに関連するのは確かである。重要なのは「われわれの眼前」「酒を注がれた床」という言葉で、ともに心的過程の扱いに明晰さを求める彼の意向をよく表わしている。さて、問題の場面は以下のように展開する――

冒頭のサッフォアの帰国の場面で、メリッタは大勢の中にすぐファオンの姿を認め、リラと弓の神にたとえて言う。この時、彼女の心はファオンに、というより恋そのものに引きつけられた。しかし、後にサッフォアと二人になった時、メリッタは彼に関心を示すそぶりは見せない。自分の彼への思いに比べてあまりに冷淡なその様子にいらだったサッフォアが、何か自分を喜ばすことを言えないのかと問いつめると、彼女は、かねてサッフォアに教わったとおり、乙女のたしなみとして未知の客の前では眼をふせており、よく見なかったのだと答える。先の言葉を裏切るこの返答は、彼女の性格のつましさを表わしているのではない。彼女の境遇に由来する無意識のバイアスがこの返答をもたらしているのである。彼女は人さらいに遇い、奴隸として売られていた身をサッフォアに引き取られ、これまで育てられてきた立場にある。その立場上、彼女は自由に恋心の芽生えを認めるわけにはいかない。そこで彼女の無意識の中に恋の覚醒に対する抵抗が形成され、それがサッフォアの日頃語っていた乙女のたしなみといっしょになって、対象を見ないで済まそうとする方向に働くのである。こうしてメリッタの無意識は、葛藤の根を絶って、これまで通り、親子の間柄にも似たサッフォアとの牧歌的關係を維持しようと努める。しかし、抑制はされても、気持ちそのものに生じた変化は消えてしまうことはない。本来向うべき対象を失った彼女の心は変形を受けて、境遇への嘆き、郷愁の思いとなって現わ

れることになる。第二幕三場の彼女のモノローグがその表現であるが、それが今の彼女の立場で唯一許され、正当化できざる気持ちの在り方だからである。こうして彼女の恋心は、しばらくの間はつきりした形で表面化しない。また、心がありかをつかめないのは、ファオンも同様であり、これにはグリルバルツァー自身、次のような説明を加えている、「彼は孤独の瞬間にだけ自分の中に何かを感じますが、それを彼は自分の恋の対象に、恋そのものに関係づけることは思い及ばず、真の心の統一のための感情、意識が欠けていることへずらしてしまふのです。」⁽²⁵⁾ こうした言葉からうかがわれるように、登場人物の心はつきりとしなないのは、芝居がかつた展開の引き延しでも、構成上の欠陥でもなく、むしろ、この種の心的過程の表現にこそ、作品前半の重心が置かれているからなのである。

「われわれの眼前」と言うとき、ミュルナーはこれまで見た経過をもどかしく思い、分析的にはつきりとした形で示すことを求めている。それゆえ「酒の注がれた床」にまつわる部分も「見せびらかし」⁽²⁶⁾「芝居がかり」⁽²⁷⁾にすぎなくなる。この言葉は、サッフォーの帰国を祝う宴での出来事に由来する。先にふれた「乙女のたしなみ」が話題になったとき、サッフォーは、それは子供のおまえにはなく、もっと成熟した娘に当てはまるのだと言いながら、メリッタが自分の留守中にすっかり成熟していることに気づく。これはサッフォーにとって新たな認識であり、メリッタが恋する女性たり得ることを認知するものであった。それゆえ宴席でサッフォーはファオンに酒を注ぐメリッタに先のやりとりを思い出させる「眼をふせて！」⁽²⁸⁾という言葉をあびせて彼女をからかい、杯に注がれるはずの酒を床に注がせてしまうのである。ファオンはこの出来事でメリッタの姿を目にとめ、その容姿と仕事の不釣り合いから彼女を記憶にとどめ、それが後に二人の心が出会うための話のきっかけになる。筋の展開だけに目をとめれば、こうした布石は芝居がかつていよう。しかし、ここにさりげなく暗示されたサッフォーの心の動きは、先の場合同様、グリルバルツァーの特色をよく表わし

ているのである。若いメリッタの成熟は、サッフォーにとって恋のライバルの出現を意味する。女性としての頂点を過ぎたと感じ、若いファオンとの不釣り合いに悩む彼女は、まずメリッタを単純で無垢な子供に見たてることで自分の懸念を払拭しようとする。その端的な例をわれわれは第三幕五場の、サッフォーが必要以上に急ぎ込んでメリッタの年齢を低く訂正する場面に見出すが、そうした彼女の無意識の働きの始まりがここに現われているのである。

こうして第一幕から第二幕へかけて、主要人物たちはそれぞれ心の中に新しい動きを予感しながら、当面の関係の調和を維持しようとする。それは当人たちにも自覚できない心の闘争であり、メリッタは境遇への嘆き、郷愁という形で（第二幕三場）、ファオンは真の心の統一が欠如したためまいの形で（第二幕一場）、サッフォーは詩人の仕事への懐疑の形で（第一幕五場）、この状態にある。ただ「彼（ファオン）引用者補」はその胸の不思議な感情をいつかは闘いにまでもっていくことができるとは、まだ予感していません⁽³⁰⁾という具合に、それぞれ自分の中にどのような力が住み、どのように発現するかを知らないだけである。そして、そうした状態を表現することにこの部分でのグリルパルツァーの意図があったのである。

それに対するミュルナーの立場は「三人の魂を奥深く見通させて下さい。それ以外はどこではすべて妨げになり、効果を損ってしまいます⁽³¹⁾」という言葉に明らかに現われている。彼の求めるのは、自分の意欲と倫理意識との葛藤に悩む登場人物の存り方である。そうした人物は自覚できない力によって自分の欲求や行為が曇らされ、制御できない感情状態に陥っていることはなく、上の二つをはっきりと意識し、それゆえ決断に至って、高貴な姿となる。そこに重点を置くからこそ、彼は主要人物三人の位置が定まり、それぞれの心中を占める意欲と倫理意識の葛藤によって出来事が展開する第三幕以降を göttlich と讃えながらも、それ以前を認めることができないのである。彼のこうした見解は、明ら

かに伝統的な悲劇観を受け継いでいる。そこにおける主要人物たちは、目的遂行や他への気づかいのための擬装あるいは復讐の女神の呪いにあやつられるといった具合に、作品中の理由で十分に合理化できる場合を除いては自分の心中に不明な過程を持たない。意識はあくまで自分の見通しのきく領域であり、たとえ倫理意識が恋の激情に敗れ、駆逐されようと、それは自分の知っている一方が他方に敗れたにすぎないのである。

人物の心理描写への要求に見られるミュルナーの範例追隨の傾向は、同様に第一の問題点、すなわち第一幕の大半を使者の報告によって「短く」⁽³²⁾「生き生き」⁽³³⁾と置き代えよという要求にも現われている。使者の報告は、時間的、空間的に舞台上の主筋をはみ出す出来事を筋の統一を損わず舞台上の展開にもたらず類型的な技法である。そして出来事が報告という形で言葉を通して舞台にもたらされるために、出来事の出来事性そのもの、すなわち直接性、具象性等を削減して、相対化する働きを為すために、静的な統一を重んじる古典主義的作品に特に好まれてきた。もちろん使者そのものを登場させるのではなく、そのバリエーションを念頭においてにせよ、ミュルナーが問題の場面の処理に即座にこの技法を持ち出していることは、彼がこの作品を統一を重んじる閉鎖的な形式の枠の中で見ている明証と思われる。その意味で彼は、先に見たように継起的に進行する問題の場面の意義を見落していることになる。その箇所は、ゼングレが指摘するように独立した劇の様相を呈しており (halb offene Form)⁽³⁴⁾、次作の三部作形式の一端を先取りしている。主題的に見ても、悲劇の要因を筋の進行の中で分析的に示すのではなく、その形成過程を独立した序曲に仕立てた『アルゴ船の乗員たち』(『金半毛皮』第一部)に近いものを持っている。ミュルナーのそれに対する無理解は、さらに「二場あれば済みますし、それ以上髪毛一本いらなないです。ここでわれわれは、知る必要のあるすべてを体験するでしょう」⁽³⁵⁾と述べる言葉で明らかである。彼はその場面を単に情報の提供の問題として片付けてしまっているからで

ある。

このように、ミュルナーの見解は、クラウス・ツィーグラがワイマール古典主義を特徴づけるものとして挙げた主要人物の超心理性と空間構成の象徴的統一に作品評価の基準を求めること⁽³⁶⁾で、受容の時代的限界を表わしていると言える。その立場からは、グリルパルツァーの構成は作品の統一を損う欠陥であり、「退屈」なものとしか映らなかった。「通常の批評は先行する作品からその法則を取り出し、それと新しい作品を比較する」⁽³⁷⁾ことから逃れ難かったのである、それだけ先行する作品が規範として強く時代を支配していたのである。

結 語

グリルパルツァーは、ワイマール古典作家に比した国民作家を待望する気運に沿った形で登場した。しかし、先に見たように、彼の作品は明らかにそれからの離反の傾向を示している⁽³⁸⁾。最後に、その点を際立たせて結語に代えたい。

燃えさかる情念の集合地。しかし、拘束されていた奴隷が鎖を断ち切り、屹立し、怒りに鼻を鳴らすに至るまでは、獲得された静穩が、より高い精神教養の果実がその上に君臨している。そのような性格が私の意図にまったく適っていると思われたのでした。⁽³⁹⁾

グリルパルツァーは、ミュルナーへの手紙でサッフオーを右のように性格づけている。飼いや慣らされ、教化されてはいても、決してその本来の力を失わず、事ある毎に原始的な荒々しさに回帰しようとする「奴隷」、そうした人間の内のデモーニッシュな力を彼は「情念」^{ライデンシャフト}と見做したのである。しかし、彼はその力を単に人間を破滅させるものとして理性に對置し、両者の闘争の中に悲劇の要因を図式化しようとしたのではない。

巨匠ならば、詩芸術がサッフォーの性格に与えている色どりを情念の奔流のただ中で可視的にすることができたかも知れません。技量に劣る私は、奔流の前に、奔流のひき起す諸力のうちのひとつの力を目に見えるようにしなければなりません。詩才は通常の人間の性質中にある管轄区域ではありません。それゆえ際立たせなければならなかったのです。⁽⁴⁾

この言葉から分るように、この作品におけるギリルバルツァーの真価は、芸術家をつくるのもまた奔流の力、すなわち情念の働きであると思ふべき点にある。芸術家は、無方向に発現しようとするその力を調伏し、一定の方向に導いて作品の形で調和へと至らせる。そしてその作品の調和の中に人々は芸術家の苦闘と偉業を見出し、生への慰安を受け取るのである。それゆえ、ギリルバルツァーは叙事文学に近づく危険を冒そうと、芸術家としてのサッフォーの姿を前もって描き、情念が芸術家をつくる働きを破局の前に際立たせなければならなかったのである。その上で初めて、彼は情念の単に人間を破滅させる側面だけでなく、同時に人間に偉業を達成させる側面をも示すことができ、それでもなお理性的な存り方を最終的には不可能にするものと宣告することによって、芸術家の悲劇性を高めようとしたのである。そしてその最後の点で、『サッフォー』は古典主義に対するアンチテーゼとなっている。

註

- (1) An Adolf Müllner, Wien, Ende Februar oder Anfang März 1818. W. IV, S. 741
- (2) Selbstbiographie. W. IV, S. 80
- (3) *ibid.*, S. 80
- (4) Zitiert bei Kindermann, Heinz.: Theatergeschichte Europas V. Salzburg 1962, S. 101

- (5) Vgl. Carlson, Marvin.: *The German Stage in the Nineteenth Century*. N. J 1972, S. 62
- (6) Nadler は 'スティーヴン・イタリマとの国家的結合'、イギリスとの長い軍事同盟、貴族のフランス生活様式への偏愛などがオースターリアで国民演劇待望の気運を醸成させたことになり、外国物の横行を招いたと指摘している。Nadler, Josef: *Franz Grillparzer*. Wien 1952, S. 16
- (7) Sengle, Friedrich.: *Biedermeierzeit* Bd. III. Stuttgart 1980, S. 72
- (8) Nach Banerfelds *Erzählung* 1873. *Gespr.* II. 51 Bd. 3, S. 21 (9) *loc. cit.*
- (10) *Selbstbiographie*. W. IV, S. 147f 一八一七年の日記は劇作家としてのマーテに否定的な言及を含んでおり、『自伝』の記載と矛盾する点を提供する。しかしその言及が具体的にだけにかえてゲーテへの執着がうかがわれ、競合しようとする意志がその表現であったことを考えられる。Tagebuch 225 1817 W. III, S. 765
- (11) Vgl. Tagebuch 933, 1821 W. III, S. 258 auch: *Über das Hofburgtheater*. *ibid.*, S. 873f
- (12) Bauernfeld, Eduard von.: *Der letzte Dramaturg*, zitiert bei Kindermann *op. cit.*, S. 332f
- (13) Schreyvogel: *Vorbericht über „Die Ahnfrau“*. W. I, S. 1305
- (14) Vgl. *Anmerkungen zur „Ahnfrau“*. W. I, S. 1302ff. auch Yates, W. E.: *Grillparzer. A critical introduction*. Cambridge 1972, S. 51-8
- (15) Vgl. Schreyvogel: *Tagebuch* 16. 9. 1817 *Gespr.* II. 52 Bd. 3, S. 22
- (16) Adolf Müller の „Die Schuld“ を読む。この作品は一八一三年から五三年までの劇場で87回上演され、運命悲劇を代表するものとなった。
- (17) Yates, W. E. *op. cit.*, S. 53
- (18) Grillparzer an Müller. *op. cit.*, S. 741
- (19) Laube, Heinrich: *Nachwort zur „Ahnfrau“*. *Gespr.* II. 1535 V. Bd. 20, S. 284
- (20) *Selbstbiographie*. *op. cit.*, S. 72
- (21) Von Adolf Müller, *Weißenfels* am 14. Februar 1818. W. IV, S. 740 (22) (23) (24) *loc. cit.*
- (25) An Müller. *op. cit.*, S. 744

- (26) 〃 (27) 〃 Von Müllner. op. cit., S. 740
- (28) Sappho. W. I. S. 734 V. 537
- (29) *ibid.*, S. 752 V. 1040-46
- (30) An Müllner. op. cit., S. 744
- (31) Von Müllner. op. cit., S. 740 (32) 〃 (33) *loc. cit.*
- (34) Sengle op. cit., S. 84
- (35) Von Müllner. op. cit., S. 740
- (36) Vgl. Ziegler, Klaus: Zur Raum- und Bühnengestaltung des Klassischen Dramentyps. In : Wirkendes Wort 2. Sonderheft Düsseldorf September 1954, S. 45-54
- (37) Grillparzer : Über das Hofburgtheater. op. cit., S. 872 ff.
- (38) 〃 の邦訳論文を註釋の付録に参照。 Dyck, J. W. : Goethes Humanitätsidee und Grillparzers „Sappho“. In : Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3. Folge Bd 4, 1965, S. 65-79
- (39) An Müllner. op. cit., S. 741
- (40) *ibid.*, S. 743
- 使用したラキメニョキの略号は次の通りである。
- Franz Grillparzer : Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Herausgegeben von Peter Frank und Karl Pörnbacher. 4 Bde. München 1960/65 = W ローマ数字は巻数や表紙。
- Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen. Gesammelt und herausgegeben von August Saner Wien 1904/41 Reprint. Nendeln/Liechtenstein 1974 = Gespr. 算用数字はそれぞれの証言に付いた通し番号である。 〃 の番号の前のローマ数字は部を、後のローマ数字は細分項目を示す。 なお巻を表わす数字は Schriften des Literarischen Vereins in Wien の通し番号である。