慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	レッシングの無韻詩行戯曲のこころみ : ブランクヴァース戯曲史の一段階
Sub Title	Lessings frühe reimlos-jambische Dramen
Author	宮下, 啓三(Miyashita, Keizo)
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.260- 276
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=AN00072643-00430001-0260

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.

レッシングの無韻詩行戯曲のこころみ

――ブランクヴァース戯曲史の一段階――

宮下啓三

ゴットホルト・エフライム・レッシング（一七二九―八一）は、十八世紀ドイツ啓蒙主義期を代表する文人の一人で、劇作・批評・宗教哲学の三つの分野で重要な仕事をのこした。とりわけ彼はドイツの演劇をフランス古典主義の模倣から解放しようとして、シェイクスピアの才能を高く評価し、それによって十八世紀最後の四半世紀におけるドイツ演劇の目ざましい展開を先導した。

レッシングがフランス演劇を批判したといっても、批判の対象はもっぱら古典主義演劇の理論と形式であった。「ドイツのモリエール」と呼ばれることを望んだレッシングは、フランス喜劇から多くを学びとっていたし、ディドロの演劇論のよき理解者でもあった。(1)

悲劇とは王侯貴族を主人公として韻文で書かれるべきものであるとする固定観念を、レッシングは時代遅れであると感じていた。彼は『ミス・サラ・サンプソン』（一七五五）によって、散文によるドイツ市民悲劇の歴史を拓いた。こうして彼は散文優位の時代であることを他のだれよりも強く意識したのであったが、かたわら無韻の詩文体による戯曲

をいちはやくこころみていた。一七五七～九年頃の一連のこころみは、最後の完成作となった劇詩『賢者ナータン』（一七七九）の助走でもあった。フランス式の押韻詩行にとってかわる、散文時代の詩文体の実験とは、どのような性質を帯びたものであったろうか。

一

レッシングは散文の推奨者であった。韻文で書かれた原作を訳すについても散文訳をすすめた。たとえば、『ハンブルク演劇論』（一七六七―六九）でフランスのド・ブロワによる悲劇『ゼルミール』を論評した文章の中で次のように書いた。「力感を欠いて単調一途の韻文よりも、力強くて耳に快い散文を聞きたいと、だれしもが望むのではあるまいか？　韻文による翻訳のかずある中で、聞くに堪えるのは半ダースほどもあるまい」(2)

レッシングはライプチヒでの大学生時代にマリヴォーの唯一の悲劇『アニバル（ハンニバル）』を友人とともにアレクサンドランの詩文体に訳したことがあった。ほかにもクレビヨンの悲劇『カティリーナ』など、若干の断片が彼の訳として残されている。しかし、いずれも初期の習作時代でのことであった。一七五〇年代の前半に彼は早くも押韻の詩文体による翻訳に背を向けた。彼はイギリスのポープが書いたヒロイック・カプレット（二行ずつ押韻された弱強格五脚の詩形）による『エロイザからアベラードへ（エロイーズからアベラールへ）』の冒頭の七行を文芸評論の中で引用したが、彼がこれに添えた訳文は完全に散文体であった。同じくイギリスのトムソンの悲劇『アガメムノン』を彼は七百行ほど独訳したが、ブランクヴァース（無韻の弱強格五脚の詩形）の原文を、これまた散文体で訳したものであった。紙面の都合でそれぞれの原文と訳文の対照を掲げることはひかえるが、語義的には十分な対応関係を示さず、若干

の解釈をふくめて、原文よりはやや長目の訳文になる傾向がみとめられる。[3]

『ハンブルク演劇論』の第五四号（一七六七年一一月六日付）以下でレッシングはトマス・コルネーユの悲劇『エセックス』の再演を話題とした。彼はイギリスのジョン・バンクスによる『不幸な寵臣、またの名、エセックス伯爵』と無名のスペイン作家による作品をとりあげて、これら二作との対比を通じてコルネーユの作品を批判しようとした。[4] レッシングはフランス古典主義演劇の三一致の法則、悲劇と喜劇の峻別、韻文体、気品などを批判した。『ハンブルク演劇論』全体を通じてとくに重要な個所の一つである。ここで彼はバンクスの作品から対話の一部を、みずからの翻訳によって例示した。第五七号（一七六七年一一月一七日付）と第五八号（一一月二〇日付）に、ブランクヴァース文体の原文から訳された対話が載った。レッシングの散文による独訳の実体を、ごくわずかながらここに紹介してみよう。

イングランドの女王がアイルランドにおこった反乱を抑えさせるためにエセックス伯を総司令官に任じた。伯爵のひきいる軍勢があまりに弱体であったので、彼は敵将との秘密会談で和議を結ぼうとした。これが疑惑を招き、伯爵は告発された。女王は彼を愛するあまりに告発を許そうとしなかったが、敵を討つまで帰国するべからずとの命にそむいて帰還した彼を公然と弁護する口実をもたなかった。彼女は彼の無罪を信じてはいるが、さりとて完全には信じきれずにいる。そうした状況下でノッチンガムが女王の前で伯爵を誹謗する（第三幕第一場）。[5]

NOTTINGHAM:

Of you they speak no worse than of dead Saints,/And worship you no less than as their God,/Than Peace, than Wealth, or their Eternal Hopes;/Yet do they often wish with kindest Tears,/Sprung from the purest

Love, that you wou'd be pleas'd/To heal their Grievances on *Essex* charg'd,/And not protest the Traytor by your Power,/But give him up to Justice and to Shame/For a Revenge of all your Wrongs and theirs.

QVEEN:

What would they then prescribe me Rules to Govern?

右の原文はレッシングによって次のように散文化された。

NOTTINGHAM:

Von Dir, Königin?— Wer ist es, der von Dir nicht mit Entzücken und Bewunderung spräche? Der Nachruhm eines verstorbenen Heiligen ist nicht lauterer, als Dein Lob, von dem aller Zungen ertönen. Nur dieses einzige wünschet man, und wünschet es mit den heißesten Tränen, die aus der reinsten Liebe gegen Dich entspringen, —dieses einzige, daß Du geruhen möchtest, ihren Beschwerden gegen diesen Essex abzuhelfen, einen solchen Verräter nicht länger zu schützen, ihn nicht länger der Gerechtigkeit und der Schande vorzuenthalten, ihn endlich der Rache zu überliefern—

DIE KÖNIGIN:

Wer hat mir vorzuschreiben.

この際、バンクスの原文とレッシングの独訳文のそれぞれを直訳調で日本語訳して対照することをこころみよう。レッシングの散文の体質をうかがい知る一助となりうるにちがいない。

ノッチンガム

あなたのことを、死せる聖者のこと以上に悪しく語る者はなく／世の人々は彼らの崇める神におとらずあなたを崇拝しています。／平安に、富に、あるいは彼らの永遠の希望におとらぬほどに。／しかし彼らはしばしば、純粋この上ない愛情から発した／心底からの涙をもって、希望しています、あなたが、願わくば／エセックスに対する人々の不満の種を除き、／お力をもってこの反逆者をお守りになろうとせず、／彼を法の裁きと、さらに恥辱とにお委ねになりますようにと。／それこそあなたと、／そして人々の受けた不幸への仕返しです。

女王

とすると、人々は私に政治の仕方を教えるつもりですか？

ノッチンガム

あなたのことですと、女王？——あなたのことを、うっとりと賛歎して語らない者がいますものか。あの世の聖者の名声とて、すべての人の舌が語るあなたへの讃美には及びません。これだけ、ただ一つだけ、しかも、あなたへの純粋この上ない愛情から発する熱烈この上ない涙をもって、人々が願っていることがあります。——この一つだけのこととは、願わくばあなたが、このエセックスめへの人々の苦情を取り除き、かような反逆者をこれ以上弁護なさらず、法の裁きと汚辱とに彼を近寄らせまいなどとなさらず、思い切って復讐の神に彼を委ねておしまいになっていただきたいということであるのです。

女王

だれが私に指図できるというのですか？

このすぐあとにつづくノッチンガムの言葉は原文からの直訳では「天に関しては服従あるのみです」とあるのに対して、レッシングの訳文は「あなたに指図ですと！――こよなく深く服従して天に祈ろうとする者が、天に指図などいたしますものか？」となる。この種の修辞的疑問はレッシングの個性的な文体の特徴の一つである。ともあれ、彼は、右の対照で明らかなように、「原文に即した翻訳ではなく、彼なりの表現法、ごく自然な日常的で平明な文体に、このイギリス戯曲を改作した」のであった。[6] 彼はバンクスの詩文体を「市民悲劇の最も大胆な散文に変えた」のであった。[7]

数十行にもわたってレッシングがバンクス作の悲劇から訳した文を示したのは、コルネーユの『エセックス』に比較して、性格描写にすぐれ、力動感と真実味にみちていることを証明してみせるためであったのだが、そのあと彼は次のように書いて自分の文体の方法論というべきものを披露した。

「だが、私の翻訳からバンクスの口調を判断してはいけない。私は彼の表現方法を完全に捨てざるをえなかった。彼の表現は、くだけてもいるが重々しくもあり、平俗でもあり高踏的でもある。人物ごとにちがうのでなく、全体がこの調子である。……私は平俗より誇張を警戒した。たいていの人は多分これと逆のことを考えるのであろう。なぜかというと多くの人が、誇張と悲劇性とをほとんど同一のものと思っているからである。読者の多くがそうであるばかりか、作家たちの多くさえもがそうなのである。主人公は（作家自身とは）ちがう種類の人間のように語るとでもいうのだろうか。『誇張にみちた長広舌』、格言と法螺と長広舌。これらが彼らのいうところの悲劇の口調をなすものだというのである。

ディドロがいう、（彼がとくに彼の同国人たちについて語っていることに留意されたい）『われわれは、演劇を根底から損なうものにも欠きはしなった。われわれは古代人（ギリシア・ローマ）から、この上なく壮麗な詩法をうけつい

だ。が、これは音量がきわめて精確で、アクセントのきわめていちじるしい言葉、広大な舞台、音楽の伴奏つきの朗誦などにしか適合しない。しかも、われわれは、葛藤と談話における彼ら古代人の素朴さ、叙述の真実らしさを見逃してしまっている』……」[8]

「不自然で勿体ぶって誇張した言葉には、けっして感情は存在しえない。そのような言葉は、感情の存在を示しもせず、感情を生み出せるものでもない。感情というものは、素朴、平凡、平板な言葉や話法と立派に調和できるのである」[9]

フランス古典主義悲劇の韻文に対する批判のためにフランス市民劇の唱導者であったディドロを引用してみせるところにレッシングの面目が躍如としている。彼はさらにいう。「私はずっと以前から、宮廷は作家が自然を研究できるところではないと思っていた。そして、もし華麗さとか礼儀正しさとかが人間を機械にしてしまっているのであるとしたら、この機械をふたたび人間に戻すのが作家の仕事である。……素朴な自然さほど、しとやかで上品なものはない。粗野、粗雑が自然から遠いと同様、誇張、誇大も、上品から遠い」[10]

韻文の宮廷悲劇にかえて散文の市民悲劇を定着させようとしたレッシングは、右の引用文中に示された文体論を自作の悲劇『エミーリア・ガロッティ』（一七七二）で実践してみせた。この悲劇の口調について弟カール・レッシングは作者である兄にあてた書簡の中で次のように感想をしるした。「その口調は、劇作品を賤しめるのではなく、たんに音調を低めて、まったく自然なものとし、それだけいっそうわれわれの感情にはいりこみやすくするものです」[11]

ちなみにレッシングは芸術論『ラオコーン』（一七七六）の本文中でシェイクスピアの『リア王』と『リチャード三世』、脚註でトムソンの『アガメムノン』から、ブランクヴァースの英文を引用したが、いずれも彼自身の訳文を添え

なかった。同じ『ラオコーン』のための資料として残された覚え書きの中にはミルトンの『失楽園』から三行半が引かれていて、彼はこれに散文訳を添えていた。

以上はまぎれもなくレッシングの散文好みの例証であると同時に、翻訳の実践論でさえある。しかし、彼は詩形式の戯曲文体をすべて否定し去ったわけではなかった。散文への執着は、じつは既成の韻文形式を一掃して、その上で新しい詩行を模索するための準備段階でもあった。それを暗示するのは、一七五〇年代後半に書かれた、ブランクヴァースによる創作戯曲の短い断片のいくつかである。

二

すでに一七五五年の夏にレッシングの親しい友人であるラムラーが知人にあてた書簡の中で、「彼（レッシング）は将来無韻の弱強格詩行で作品を書くでしょう」と予言していた。[12] 一七五八年にレッシングが友人の一人から受けとった書簡に「私はとくに弱強格文体の悲劇をたいそう待ちかねています」という文章があった。[13]

友人たちの期待は満たされなかった。レッシングは一度ならずブランクヴァースの戯曲に着手したが、いずれも完成にはるか遠い段階で中断された。今日三つの断片が残されているにすぎない。それらが一七五七年から一七五九年の間に書かれたものであることについて異論はないが、三者相互の間の順序はさだかでない。[14]

もはや明確に年代を確定しようのない遺稿断片の順序づけにかかずらうのは私の能力を超えることである。ひとまず次の点に関心を寄せるだけで満足しておくとしよう。すなわち、レッシングが三つの断片において、ブランクヴァースを二つの、様態を異にする形式でこころみていた、という事実を指摘しておきたいと思うのである。

まず『クレオニス』(Kleonis) は、五幕悲劇として構想され、第一幕第三場のはじめで中断された。全体の筋は不明だが、ギリシア神話時代の話である。ヘーラクレースの十三代目の子孫にあたるメッセーニアの王とその息子の物語である。息子クレオニスが行方知れずで父がその身を案じている。敵方にとらわれている息子は、やがて別人の名をもって登場し、父親と再会することになるのであろう。[15] このことから次のような推理が可能になる。

一七五八年から翌年にかけてレッシングは一幕悲劇『フィロータス』を書いた。若い王子フィロータスは敵軍にとらわれているが、捕囚となったことを深い恥辱と感じていて、名誉を回復し、父である王にとって戦略上の障害とならないようにわれとわが身を絶つ。『クレオニス』ときわめてよく似た主題をもつ作品であった。息子が敵軍にとらわれているという状況において二つの作品は共通していた。父の立場を案じる息子に焦点を合わせるか、息子の身の上を気遣う父に心境をかたらせるかの差はあっても、これら二つの作品が相似た内容をもつものであることは明白である。してみれば、レッシングが『フィロータス』を完成に至らせ、『クレオニス』を断片に終らせた理由の一半に文体の問題があったのではないかと考えるのも不当ではないはずである。

散文で市民悲劇『ミス・サラ・サンプソン』を書いたあと、レッシングはギリシア悲劇を研究し、みずからもギリシアを舞台とした作品を書くことをこころみた。その際、散文を採るか韻文を採るべきか、二者択一の選択を迫られた。フランス古典主義悲劇の用いていた押韻詩行はもはや問題にならかった。韻をもたないイギリス式の戯曲の文体、つまりブランクヴァースこそ、散文時代の詩文体として有力な、実験にあたいする文体であると考えられたにちがいない。

では、『クレオニス』でこころみられたブランクヴァースとは、どのような形をもっていたのであろうか。第一幕第二場の、王と将軍の対話から王の言葉の十行をとり出してみるとしよう。

Dich hören? Kann ich?—Sieh! Er ist umringt!
Wo nunmehr durch? Sich Wege hauen, Kind,
Erfordere andre Nerven! Wage nichts!
Doch wag es! Hinter dich! Bedecke schnell
Die offene Lende! Hoch das Schild!—Umsonst!
In diesem Streiche rauscht der Tod auf ihn
Herab. Erbarmung, Götter!—Ströme Bluts
Entschließen der gespaltenen Stirn; er wankt;
Er fällt; er stirbt!—Und ungerächet? Nein!
Philäus, fort! Ich kenn'den Mörder! Komm!(16)

(耳を貸せと? この私に?——よいか! 息子は包囲されたのだ!/切り抜ける道がどこにある? 突破口を切り開くには、よいか、/並の神経ではだめだ! 無理はしてくれるな!/いや、してくれるがよい! 片を付けてくれ! その丸腰に/防具をつけよ! 楯を高くかかげるがよい!——が、それも無駄だ!/このいくさのさなかに死神が息子の頭上に/降りてくる。お慈悲を、神々よ!——血の流れが/打ち割られた頭からほとばしる。息子はよろめく、/倒れる、死ぬ!——仕返しもできずに? むごい!/フィレウスよ、行け! 殺害者がだれかはわかっている! さあ!)

わずかな量の引例からだけでも、多くの文体的な特徴を見出すことができる。一つの詩行が感嘆符をもつ短い語句で再三中断されるのも目立つ。だが、もっとも目につく特徴は、各行が強勢をもつ音節で終わっていることである。

王オイファエスの次の言葉は、右の引例とは基本的にことなる形態を示している。行頭と行末に同じ語句を配置し、さらに単音節の人称代名詞をくりかえし文末に置き、事実上押韻詩行に準じている。

Hör auf! Wenn rief ich seine Tapferkeit
In Zweifel? Eben diese Tapferkeit,
Die ist's, vor der ich zittre. So wie sie
Dem Tode trotzt, soll jeder neben ihr
Dem Tode trotzen. Weniger, als sie
Zu leiten wagt, soll niemand leisten. Ihr
Ist Demarat nicht der geliebte Sohn
Des jammernden, verwaisten Vaters; ihr
Ist Demarat Soldat und weiter nichts!(17)

(黙るがよい！　いつ私が彼（〈ーラクレース〉）の勇敢さを／疑ったろうか？　まさにこの勇敢さを／思えばこそ、私は身がふるえる。その勇気が／死にさからうように、だれしもその勇気と肩をならべて死にさからってこそ／当然というものだ。その勇気のあえてすることに／劣ってはならない。その勇気にとって／誇るべきは、身寄りを失って

悲嘆にくれる父親の／愛する息子なのではない。その勇気にとって／誇るべきは、兵士であって、他のなにものでも、ありはしない！――）

以上のような特異さを示す『クレオニス』が一八一行のブランクヴァースの断片として残されているのに対して、『ファティーメ』(Fatime) は一〇九行、『星占い』(Der Horoskop) に至っては三一行半の詩行を後世にとどめているにすぎない。『ファティーメ』はさながら『オセロ』を思わせる嫉妬を主題とした一幕悲劇として構成したらしく、夫が戦場に出ている留守中の貞操を疑われたファティーメは絶望して自害し、夫もわれとわが身を刺して死ぬという筋立てであることが見てとれる。『星占い』はポーランドの歴史から取材した五幕計二七場の構想をもつ大規模な歴史悲劇で、『オイディプス』と同じく父親殺しとなることを予言されたルカスの運命を描くものであった。

これら両者のブランクヴァースの様態はかならずしも同一ではないが、重要な点で共通性をもっている。ここでは『ファティーメ』からの数行だけを見本として引用しよう。

Erkennst du dich, mein Täubchen, mein
Verstelltes Täubchen? Oder willst du auch,
So wie die wahre Taube vor dem Spiegel,
Dich gegen dein getreues Abbild sträuben
Und mit dem kleinen Schnabel darnach hacken?

Die närrischen Gesichter! Ich muß lachen.
Denn jede, wett' ich, sitzet nun zu Winkel,
Wägt deinen Zorn und zittert kindischer,
Als du gedroht. Dein Zorn! Du zornig? Du?[18]

（自分の顔がどんなだかわかるかい、子鳩さん、私の／しかめ面の子鳩さん。それともきみは／本物の鳩が鏡の前にいるみたいに／自分の姿を見て羽根を逆立てて／小さなくちばしでつつこうとする気かい？／おかしな顔だもの！笑わずにいられようか。／だって本当だもの、どちらもあとずさりして／怒る理由を考えながら、必要以上に子供っぽく／身ぶるいしている。きみの怒りだって！　怒っているのかい？　きみ？）

押韻や頭韻まがいのものが影をひそめていることがまっさきに目を引く。それ以上に注意すべきは、行末に弱拍が頻出していることである。『ファティーメ』一〇九行中三六行（三三・〇パーセント）、『星占い』三一行中七行（二二・六）が弱拍に終わっている。この数値はのちの『賢者ナータン』の三八四九行中の一三三四行（三四・七）に近い比率である。

これらのふくむ意味は案外に大きい。ドイツ語の戯曲がブランクヴァースを導入する過程において、行末をすべて強拍にするべきか、あるいは一行おきに強拍と弱拍を交互させるべきか、二つの両極端が考えられていた。前者の例としてブラーヴェの『ブルートゥス』があり、後者の例としてJ・E・シュレーゲルによるコングリーヴ作『喪服の花嫁』の独訳があった。[19] 若き日のレッシングの場合には、三つの断片において二つの異る形態がこころみられたといってよ

い。と同時に、いずれのこころみをも彼が短い断片にしか終わらせなかったという事実は、とりもなおさず二つの種類の実験がレッシングを納得させる力をもたなかったことを意味している。

レッシングは『フィロータス』以降は、ギリシア悲劇に擬せられる作品を一つも完成させず、もっぱら市民劇の世界にとどまった。それはいかにも十八世紀啓蒙主義の市民時代にふさわしい劇作家のありようであった。とはいえ、彼はこれによってブランクヴァースを見捨てたわけではなかった。上記のこころみから約二十年後に、思いがけず劇詩『賢者ナータン』でわれわれはこの無韻の詩文体に再会することになる。この著名な戯曲のブランクヴァースは、表面的な形状に関するかぎり『ファティーメ』と『星占い』のそれとよく似ている。

『賢者ナータン』の成立の由来と来とその文体についてはすでによく知られているが、ブランクヴァースによるドイツ戯曲の歴史に一時期を画したこの作品の文体が、突如としてあらわれたものでなく、若きレッシングの試行錯誤の帰結であったことを認識するべきである。

上記の観察からわれわれは、とりあえず次のような結論をみちびくことができるにちがいない。

『シェイクスピアとドイツ精神』（一九二二）の筆者フリードリヒ・グンドルフは、『賢者ナータン』のブランクヴァースが、「反シェイクスピア的原理から成り立っていて、しかもドイツの後継者たちに対してシェイクスピアの戯曲の前に立ちはだかっていたがゆえに、有益であったと同時に、混乱を招くがごとき影響をおよぼした」と書いた。[20] シェイクスピアが自由奔放にこの文体を駆使して、たがいに無関係であったり異質であったりする事物を結合させて巧みに表現してみせる技術、つまり豊かな詩的連想をグンドルフは賞揚した。そして、ブランクヴァースは外形的にはシェイクスピアの文体であっても、内面的にはレッシングは何一つシェイクスピアから影響を受けなかった、とグンドルフはい

うのである。[21]

たしかに詩的連想の多彩さにかけて、レッシングは所詮シェイクスピアにおよびはしなかったろう。しかし、右のように述べる際のグンドルフの前提は、「レッシングの詩句が核心と根源とにおいてどのようにシェイクスピアのそれと違っていても、そもそもブランクヴァースをレッシングが応用したという一事によって、はじめてこの文体が戯曲にとって合法化された」ということにあった。[22]

グンドルフの前提はかならずしも正しいとはいえない。レッシングはけっして単純にシェイクスピアの文体を模倣しようとしたわけではないからである。ブランクヴァースがまぎれもなくイギリス戯曲の文体であるとはいえ、シェイクスピア個人の文体を応用するという発想はレッシングにはなかった。彼の断片に見られる文体を分析すれば、さまざまの点においてこのことが確認されるのである。

レッシングがついにただの一度もブランクヴァースを、同じ詩形の英語の文章の翻訳に用いなかったという事実をあらためて考え合わせる必要がある。アンジャンブマン（句またがり）の多用といったこともふくめて、レッシングのブランクヴァースははじめからシェイクスピアのそれとは異質なものとして出発していたのである。それは、散文優位時代の韻文という、矛盾した宿命をもつ詩文体のこころみが、創作においてのみおこなわれたという事実に証明されている。

註

（1）一七四九年四月二八日付の父親あての書簡で二十歳のレッシングは、「もし私にドイツのモリエールというタイトルをあたえてもらえるなら、私は永遠に残る名声を確保したといえるでしょう。じつをいうと私はそのタイトルを得たいと切望して

います」と書いた。

(2) ドルモン・ド・ブロワ（ピエール＝ローラン・ビュイレット）（一七二七―七五）の五幕悲劇『ゼルミール』（一七六二）は一七六七年五月以降計四回ハンブルクの国民劇場で上演された。トロイア戦争時代のギリシアの舞台としたこの悲劇は、原文はアレクサンドランで書かれていたが、ハンブルクでは散文訳で上演された。

(3) レッシングの英文からの独訳が、厳密な忠実さをもたないにもかかわらず、原文の意をよく再現していることは欧米の研究者のみとめるところである。――cf. Curtis C. D. Vail: Lessing's Relation to the English Language and Literature. New York 1966, p. 13.

(4) トマス・コルネーユ（一六二五―一七〇九）の『エセックス伯爵』（一六七八）が一七六七年六月と七月に計二回上演されたのを機に、レッシングはジョン・バンクス（一六五〇?―一七〇六）の『不運な寵臣』（一六八二）と作者不明のスペイン語の作品『女君のための死』に言及した。

(5) 以下の英文は次の書による。J. G. Robertson: Lessing's Dramatic Theory. Being an Introduction to & Commentary on his Hamburgische Dramaturgie. (First Published 1939) New York 1965, p. 96

(6) 『ハンブルク演劇論』の編注者オットー・マンの註記。G. E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart 1963, S. 55

(7) Robertson: a. a. O., S. 275

(8) Lessing: Hamburg. Dramaturgie, S. 233

(9) Ibid., S. 234

(10) Ibid., S. 235

(11) Ibid., S. 445―一七七三年二月三日付カール・レッシングの書簡。

(12) カール・ヴィルヘルム・ラムラー（一七二五―九八）の一七五五年七月二五日付グライムあての書簡。Richard Daunicht: Lessing im Gespräch. München 1971, S. 201

(13) 書簡の発信者はヨハン・ヴィルヘルム・ルートヴィヒ・グライム（一七一九―一八〇三）。 Lessings Werke (Dramat. Nachlaß), S. 201

(14) レッシングのブランクヴァース戯曲断片を主題とした古典的論文の筆者ゼールゲンは『星占い』がもっとも古いと推論している。——Vgl. Theodor Seelgen: Lessings jambische Dramenfragmente. Berlin 1930

(15) 登場人物としてあがっている六人の中に主人公クレオニスの名が見当らない。レッシング遺稿中の覚え書には「オイファエスから奪われた息子クレオニスは、メラネウスの名でこの作に登場する」としるされている。——Lessings Werke, 3. Teil 2. Abteilung. Dramatische Nachlaß, 〔DNL 60. Bd, 2. Lieferung〕 S. 200

(16) Ibid., S. 206 f.

(17) Ibid., S. 208

(18) Ibid., S. 218

(19) Vgl. A. Sauer: Eine vollständige Geschichte des reimlosen fünffüßigen Jambus bis zu Lessings Nathan. Wien 1878. S. 25

(20) Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1922, S. 155

(21) Ibid., S. 154 f.

(22) Ibid., S. 155