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

Title	J. E. シュレーゲルの喜劇観：ドイツ18世紀演劇の先導者のジャンル観と実作
Sub Title	Die Suche nach einer neuen Gattung oder Gattungstheorie bei J.E. Schlegel : Theorie und Praxis in der Mitte des 18. Jahrhunderts
Author	宮下, 啓三(Miyashita, Keizo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1999
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.76, (1999. 10) ,p.328(45)- 341(32)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	黒岩純一, 平尾浩三両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=AN00072643-00760001-0341

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.

J・E・シュレーゲルの喜劇観

——ドイツ18世紀演劇の先導者のジャンル観と実作——

宮下　啓三

ニコライとシュレーゲルによる悲劇の分類

ドイツ演劇の歴史で最初の「市民悲劇」として特筆されているレッシング Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) の『ミス・サラ・サンプソン』Miß Sara Sampson が初演されたのは1755年のことだった。ドイツ演劇の新しい潮流を先導するできごとだった。

その2年後，ニコライ Friedrich Nicolai (1733-1811) が，ライプチヒで発行されていた『諸文芸学術書誌』Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste に「悲劇論」Abhandlung vom Trauerspiele を発表した。アリストテレスの詩学の核心部分の解釈について論じた文章の中で，ニコライは悲劇を3種類に分類して，それぞれに実例となる作品の名をあげた。

「1）恐怖と憐憫を喚起するだけの悲劇。さらに適切な呼び名が見つかるまでの間，とりあえず「感傷悲劇」rührende Trauerspiele と呼んでおくことにしよう。これには，すべての「市民悲劇」 bürgerliche Trauerspiele と，もっぱら市民的な関心事のみが支配的である悲劇も含まれる。例：『メデア』，『テュエスト』，『メロプ』，『ザイール』

2）恐怖と憐憫を補助的手段として，描かれる人物の英雄的心情への賛嘆を喚起しようとする悲劇。これを「英雄悲劇」heroische Trauerspiele と呼ぼう。『カトー』，『ブルートゥス』

3）恐怖と憐憫の喚起を目的とするが，若干の人物たちの賛嘆をともなうことによって恐怖と憐憫の度合いが増す悲劇。例：『アウリスのイピ

ゲネイア』，『エセックス伯爵』，『アタリ』」[1]

ここに名のあがっているのは，エウリピデスEuripides，セネカSeneca，コルネーユCorneilleとラシーヌRacine，ヴォルテールVoltaire，アディスンAddisonなどの作品である。これらの例には，ドイツ人である作家の作品はまだあげられていない。これらに肩を並べるドイツの創作戯曲がようやく誕生しつつある時期だったし，すぐれた作品を求めるためにニコライが前の年に懸賞付きで新作を募集していた。西洋演劇の古典を例にあげることによって，18世紀ドイツで流行のきざしのある「市民悲劇」と「感傷悲劇」の居場所を求め，これらを理論的に擁護しようとする意志がこの分類に明らかに見てとれる。

ニコライがドイツ文学史に登場するのは小説を書く人でもあったからだが，彼の本領は父親譲りのベルリンでの書店経営であって，レッシングとメンデルスゾーンMoses Mendelssohn（1729-1786）と交際しながら，みずから評論を書いて，18世紀後半のドイツ文学の展開に側面から貢献した。ニコライの悲劇論は，内容に独創性が欠けているかも知れないが，そうであることのおかげで，当時のドイツ演劇の様相を客観的に推理させるものとなってくれているように思われる。

悲劇を3種類に分類することを唱えた後で，ニコライは「ことによったら，第4の種類がありうるかも知れない」と書いた。

「恐怖と憐憫の助けを借りずに感嘆を喚起するヒロイックな悲劇（＝英雄悲劇）」。そのような悲劇を作るのは容易ではない，とニコライは言って『カヌート』Canutをその例にあげた。

「故シュレーゲルのカヌートはこのジャンルの実例と言えようが，私たちの判断に狂いがなければ，それは失敗作である」

シェイクスピアShakespeareにハムレット悲劇の素材を提供し，シラーFriedrich Schiller（1759-1805）の戯曲『ヴィルヘルム・テル』Wilhelm Tellの核心となるリンゴ射撃の物語の原拠でもあるサクソ・グラマティクスSaxo Grammaticusによるデンマーク史の物語が，J・E・シュレーゲルJohann Elias Schlegel（1719-1749）の『カヌート』Canutに筋

立てをあたえた。ニコライがこの悲劇を失敗作だと見たのは，主人公であるデンマークの王カヌートが，過剰なほどの知恵と善意の持ち主であるために，劇的行為の主体としては迫力に欠けていて，むしろ脇役であるウルフォの情念に駆られる性格の方が主人公らしく思えるからだった[2]。

「劇行為を，それが笑いを喚起するか，それとも真面目な情念を喚起するかという観点で分類し，登場人物を身分階級に則して高貴の人間と低級の人間とに分けるならば，劇には次のような種類があると言えるだろう。(1)身分の高い人々の，情念を喚起する劇行為，(2)身分の高い人々の，笑いを喚起する劇行為，(3)身分の低い人々の，情念を喚起する劇行為，(4)身分の低い人々の，笑いを喚起する劇行為，(5)身分の高い人々または身分の低い人々，あるいは両方の身分の混合した人物たちの，ときに情念，ときに笑いを喚起する劇行為。これらの劇行為のうちの(1)が〈悲劇〉と呼ばれるものの基礎であり，それ以外のものから生まれるのが〈喜劇〉であり，〈牧人劇〉もこれにふくまれる」[3]

シュレーゲルが1747年に書いたと推理されている『デンマーク劇場振興のための考え』Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters という題の論文は，コペンハーゲンでの新しい劇場のスタートにあたって，賛同して出資する人々と来場する演劇ファンのために草された。1749年に急な死によって短い一生を終えたシュレーゲルの，晩年に書かれたこの論文が作品集におさめられて人目にふれたのは，1764年のことだった[4]。

ドイツ演劇が1760年代から1770年代にまたがる時期に大きな目ざましい変容を遂げたことは，西洋演劇の歴史の流れを知る者にはすでに常識となっている。レッシングによる市民悲劇，およびゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) をふくむシュトゥルム・ウント・ドラング期の若い作家たちによる，シェイクスピアの反古典主義的なドラマを理想として作られた劇が，演劇の様相を変えた。この事実を知る私たちに，シュレーゲルとニコライのおこなった分類がどのような意味を持つものとして見えるだろうか？　この問いが本論の出発点となる。18世紀の折り返し地点にあたる1750年の前後に，この２人のジャンル論が，新時代の演劇の予感

あるいは期待を語るものではなかったか？　1747年と1757年の間の10年のへだたりが両者の分類方法にどう反映しているのか？

ゴットシェートの規範からの脱却

古代ギリシア以来の西洋演劇の伝統として悲劇と喜劇が相対する両極でありつづけてきた。そして両者を「演劇」として一つの範疇におさめようとする意志が表面にあらわれてくるのは17世紀から18世紀前半にかけてのことだった。それ以前は，悲劇と喜劇を区別する最大のポイントは，社会のヒエラルヒー，つまり身分階級にあった。フランスではダシエ Dacier，ドービニャック d'Aubignac，イギリスでドライデン Dryden，イタリアでリッコボーニ Riccoboni 等の戯曲論に，アリストテレス詩学の見直しと同時に，悲劇と喜劇の両者に通じる広い意味での演劇を理論化しようとする意志が示されていた。悲劇と喜劇がまったく異種のジャンルとして区別されるのでなく，一つの種類の中のヴァリエーションであるように考えられるようになっていた。18世紀なかばのドイツでも，このような流れが感じ取られていた。身分階級と情緒的な効果という２つの批評基準を軸に据えてシュレーゲルがおこなった分類は，西欧でのジャンル観の変化を反映していた(5)。

一見するとシュレーゲルの分類方法は，悲劇は高貴な人物を登場させるべきものとする古い身分階級観にもとづく考え方を踏襲するにすぎないものであるかのように見える。しかし，(2)の高貴な人物たちの喜劇，(3)の低級な人物たちの情念の劇（＝悲劇）を伝統的な枠組みである(1)と(4)の間に据えていた。これは，シュレーゲルの死後10年以上を経た1760年にレッシングがドイツ語に訳したディドロ Diderot の演劇論に見られる市民階級の悲劇を提唱する発想方法と共通するものだったし，(5)に至っては，悲劇と喜劇の区別と身分階級の区別をいっさい超越する可能性を大胆に示唆していた(6)。

そして，すでに見た通り，シュレーゲルより10年後にニコライがおこなった分類では，それが悲劇にだけ限定した分類にすぎなかったにせよ，身

分階級の問題は完全に議論の外に置かれていた。この人々が提示した分類は，もはや厳密な意味での分類の域を超えていた。

18世紀が前半を終わろうとする時期のドイツの文壇で絶対的な権威として尊敬されていたゴットシェート Johann Christoph Gottsched（1700-1766）は，悲劇と喜劇の両者を厳密に区分する伝統的で保守的な立場をつらぬいて，それを理論と実作の両面での原理原則とし，三一致の法則を金科玉条とした。「真実らしさ」という言葉で言いあらわされたリアリズム指向と，啓蒙主義時代の特性であった合理主義が，ゴットシェートの演劇理論を側面から支えていた。その批評基準にもとづけば，シェイクスピアの戯曲は非難すべき異端的なものにしか見えなかった。一方，シュレーゲルは，ゴットシェートに才能を見出され，この人の膝元で文筆活動を開始したのだったが，その初期からすでにエリザベス朝の演劇に理解を示した。『ジュリアス・シーザー』の最初のドイツ語訳を書評する文章を通じて，伝統的な規則を無視したイギリス人の戯曲に積極的に評価するべきものがある，と主張したばかりではない。後にイギリス式の文体であるブランク・ヴァース（弱強格5脚無韻詩行）を早くも1740年代に実践しさえした。死の直前，シュレーゲルはコングリーヴ William Congreve（1670-1729）の悲劇『喪に服する花嫁』The Mourning Bride をブランク・ヴァースの形式のドイツ語で翻案することに着手した(7)。

この，最後の試みに至るまでのシュレーゲルの戯曲を時間軸にそって展望してみれば，それらの作品が，程度の差はあれ，実験的な意味を持っていたことが知れる。

シュレーゲルの最初の喜劇『多忙な怠け者』Der geschäfftige Müssiggänger が最初に印刷されたのは1743年のことだったが，1748年に『ドイツ舞台』Die deutsche Schaubühne に改訂版が掲載された。その戯曲集には「古代人たちの規則と手本にならって，ヨハン・クリストフ・ゴットシェートによって序言付きで公表されたる」という長い文句がタイトルの後に付けられていた。「古代人たち」とは，古代ギリシア・ローマ演劇以来の伝統を象徴する言い方であって，喜劇の場合は，市民階級の人間の劣っ

た習癖や性格を笑い物にして，それを教訓として観衆に道徳的な改善を期待することを目的とし，三一致の法則に厳密にしたがう5幕の劇のことをいった。まっとうな仕事をないがしろにして道楽にうつつを抜かす青年を中心に置いて，その自堕落な生活態度に迷惑をこうむる人々が彼をやりこめる，というだけの構想で5幕の劇にふさわしい筋立てを作ることは，実際問題として不可能なことだった。後にレッシングが『ハンブルク演劇論』Hamburgische Dramaturgie の第52号でこの作品に言及して「熱のない，退屈きわまりない会話」から成る作品と呼んで容赦なく酷評した[8]。

シュレーゲル自身が，師であるゴットシェートの要求にかなう方法では多幕物の喜劇を作ることができないことを悟った。同じく『ハンブルク演劇論』でレッシングが「韻文で書かれたドイツ語の創作喜劇の最良の作品であることは疑いない」と称賛したのが，シュレーゲルがアレクサンドラン（弱強格6脚押韻詩行）で書いて1747年に発表した1幕劇『無口の美女』Die stumme Schönheit だった。5幕の劇の単調と退屈を免れることができたのも，成功の大きな原因だった。

ゴットシェートの推奨する規範から遠ざかる道をたどったという点に関しては，悲劇の分野でも同じだった。古代ギリシア悲劇を手本とする習作から始まって，ドイツ史と北欧の歴史から素材を得たアレクサンドランによる悲劇を作ったシュレーゲルは，前述のように，古代ギリシアから発して17世紀と18世紀のフランス擬古典主義に至る伝統と文体に背を向けて，当時のヨーロッパ大陸で異端視されていたイギリスの無韻の詩行を応用した悲劇に手をそめていた。

ライプチヒでの3年，コペンハーゲンでの3年，合わせて実質6年間の創作活動の短さにしては，シュレーゲルの作品の内容と構造はおどろくほど多様である。新しい時代にふさわしい形式を模索する過渡的な実験の連続だった。1747年，将来の劇場総監督の任に就くことを予定されていたシュレーゲルがデンマーク劇場の開場記念に短いアレゴリカルな仮面劇を作った。「新しい喜劇」の役目を負って舞台に登場したのは「未成年の娘」

だった。ドイツ演劇の歴史を象徴する配役だった。まさしく成人に達する前の喜劇を育成するための試みをシュレーゲルは続けていた。

シュレーゲルの喜劇『善良な女性たちの勝利』の場合

ゴットシェートとその流派と目される人々はイタリアに生まれた即興喜劇から流入して人気を得ていた道化役の下品で粗野な滑稽を舞台から追放することに熱心だった。ハルレキン（アルレッキーノあるいはハルレクイーンのドイツ語での呼び名）の道化の伝統は，主として男性の奉公人の役に痕跡をとどめることとなった。興味深いのは，シュレーゲルがこの下男役に代わって女性の奉公人に重要な脇役を演じさせたことである。ハルレキン芸の男性的な粗野さの強調と逆に，洗練された女性の茶目っ気に滑稽味を担わせた。レッシングの初期の喜劇群で活躍するリゼッテと傑作『ミンナ・フォン・バルンヘルム』Minna von Barnhelm のフランチスカの先触れをつとめたのがシュレーゲルの喜劇に登場するカトリーネという名の下女だった(9)。

中心人物の性格的な欠陥を題材とし，道化的な地口に頼らずに，劇行為自体の面白さを基盤として5幕の喜劇を，というゴットシェートの要求する規範は，それ自体が実行の困難な課題だった。シュレーゲルは『善良な女性たちの勝利』Der Triumph der guten Frauen で2人の夫たちの性格を正反対に設定することによって難題を解決しようとした。特殊な異常性格を笑いの対象にするのではなくて，2つの相反する性格から生じる人間関係の綾を滑稽さの源泉にしようとしたのである。

まだ年若い妻ユリアーネは，結婚して間もない頃から，夫アゲーノルの暴君のような振る舞いにうんざりしている。夫自身は妻に対していつも浮気の嫌疑をかけていて心が落ちつかない。この夫は妻に対する責任感が強いので浮気には向かない真面目亭主のようであるけれども，そのくせ彼は妻の目を盗んで下女の気を引こうとする程度に異性に関心をいだいている。ただし，その下女カトリーネは女主人に忠実さをつらぬき通していて色目になびくことはない。アゲーノルは，どうやら妻にしばりつけられて

いるという感情が嵩じたために，女嫌いのタイプの男となって，精神的な自由を求めているらしい。その感情が夫婦仲の悪さの原因となっている。一方，ニカンデルは，妻ヒラーリアをうっちゃって，魅惑的な女性と見れば相手構わず誘惑したがるタイプの男性であって，夫婦仲の悪いのにつけこんでユリアーネに不貞をはたらかせようとたくらむ。

2人の好対照をなす夫たちの，ともに結婚生活に倦怠を感じている状況を基礎にして，シュレーゲルは，18世紀の喜劇に生まれた新趣向である女性の男装を効果的に使って筋をもつれさせる。すなわち，2人の男性の間にユリアーネがはさまって三角関係が生じかねない状況になるのを，ニカンデルの妻ヒラーリアが，フィリンテという名の男性に扮装してニカンデルの恋敵の役を演じる。それはニカンデルの愛を自分に向けさせると同時に，アゲーノルとユリアーネを和解させるためである。このたくらみが成功して2組の夫婦は円満に元のさやにおさまる。たんに旧に復するというだけではない。2人の夫たちは，道徳的にすぐれた妻たちを理解して，寛容で理性をそなえた夫となって，生活態度をあらためることになるだろう。

策略喜劇と呼ばれるジャンルにつきものの，扮装による取り違えのおかしみの繰り返しと，愛と理性の徳をめぐる理屈っぽい台詞の連続は，（もしも省略抜きで上演しようものならば）現代の観客には耐えがたく退屈なものに感じられるだろうし，その理由だけでも後代の舞台に生き残りようのない作品であることを否定できない(10)。しかし，演劇史の観点から見れば，この喜劇は「退屈」を招かないように精一杯の工夫をほどこそうとする努力の産物にほかならなかった。社会における結婚生活と夫婦関係の外面的な形と，夫婦個々の内面的な不満や葛藤との，矛盾や不調和をめぐる議論は，当時の人々にとって真剣に耳を傾けるべきことのように感じられたと思われる。「愛」と「理性」を対立する概念として議論する対話の反復に現代人は辟易をさえ感じることだろう。だが，それはあくまで現代人の社会規範と感性を物差しとして計測した場合の話であって，この尺度を18世紀の演劇に無前提で用いることはつつしまなければならない。

先に私が暗示したように，ゴットシェートの唱導した演劇改良の運動が奏功して，たしかに粗野なハルレキン風の道化は影をひそめたように見える。しかし，シュレーゲルがデンマーク劇場の開場記念に書いたアレゴリカルな寸劇の中で，古い道化芸のなごりが当時の喜劇から透けて見えることへの嘆きと解釈できる言葉が語られていた。理性を最高の徳として啓蒙された市民階級の演劇が道化の残滓にすがっている現実を，シュレーゲルは批判しようとした。そればかりではない。シュレーゲルが劇場開幕のために草したアレゴリー劇で，演劇最大の敵である「退屈」の役の人物は，フクロウとコウモリを象徴するものを身にまとうことになっていたのだが，かつてゴットシェートの良き協力者であったノイバー夫人 Friederike Caroline Neuber (1697-1760) が道化追放の宣言にひとしい寸劇を上演した時に，ゴットシェートを象徴する人物を，コウモリの翼をつけて登場させたという事実を，どう解釈したらよいのだろうか？　18世紀のドイツ文学を合理主義と非合理主義の両極の対決の歴史として論じようとしたドイツの研究者は，シュレーゲルがゴットシェートを連想させる人物に「退屈」の役目を演じさせたことに注目した。規範という名の固定観念で文芸を束縛しようとした人物への批判をここに見て取ったからだ[11]。

『善良な女性たちの勝利』の筋立ての根底にあるのは，夫婦は一体でなければならないとする形式的で常識的な道徳律ではなく，愛情という名の心理的な要素となっている。アゲーノルとニカンデルが改心することで劇がしめくくられることからして，この夫たちが喜劇の中心に置かれて笑いを引き出す役目を負わされていることは疑いようがない。しかし，彼らの役回りは，批判され嘲笑されるような，社会の卑近な常識に合致しない異端者の役回りとは異なっている。一般的な夫婦生活に見られる夫と妻の心理的な関係の2つの顕著な形をあらわすにすぎない。

ここで言及しておかなくてはならないのがフランスのマリヴォー Marivaux による喜劇『愛の勝利』Le Triomphe de l'amour の存在である。1732年にパリで初演されたこの3幕の劇が，シュレーゲルの喜劇によく似た題名を持っている上に，スパルタの王女レオニードとその侍女コリーヌ

が男装を決意する場面から始まる。題名と男装の女性との2つの類似点からして，これがシュレーゲルの喜劇に何らかのヒントをあたえていたと推理できるのだが，私がこれまでに参照しえたシュレーゲル関係の研究書に言及がないのは奇妙なことのように思われる。この相似が偶然の産物とは思えないからである。『善良な女性たちの勝利』がマリヴォーの作品と関係があるかどうか，あるとすればどのような関係であったのか？　両者の比較によってシュレーゲルがヨーロッパ演劇史においてどの地点に達していたかを，いっそう正確に計測できるのではないか，と私は思う。

なぜならば，マリヴォーのこの作品そのものが，すでにゴットシェートがヨーロッパ演劇の伝統として継承していた身分階級とジャンルの関係についての固定観念を逸脱するものであったからだ。男装してフォシオンを名乗るレオニードが王女であって，かつて叔父が簒奪した王位を，正当な継承権を持つ王子アジスに返すと同時に，アジスの心を射止めようとする。この目論見が変装劇に緊張感をあたえる。ゴットシェートの概念規定による分類法によれば，マリヴォーのこの作品の登場人物たちは悲劇にふさわしい王侯貴族に属している。フランス演劇に規範を求めたドイツ人の理論的権威は，すでにモデルとされたフランス演劇自体によって揺るがされていた。

シュレーゲルは，出発点でこそ師と仰いだゴットシェートの規範の枠の中で戯曲を作っていた。グリューフィウスとシェイクスピアの比較においても，シェイクスピアの性格描写とダイナミックな文体の魅力を評価しはしたが，悲劇の中に喜劇的要素が混入することには否定的な態度を示した。シェイクスピアが悲劇と歴史劇にコミック・リリーフ，つまり道化のような人物たちによる滑稽なエピソードの挿入を「気違いじみた悪趣味」であって，低俗な大衆の趣味に迎合したにすぎない，と書いていた。ゴットシェートとその影響下にあった人々が共有していたリアリズム感覚にそぐわない上に，悲劇の喚起するべき情緒を損ねるものと思われたからであった。

シュレーゲルがコペンハーゲンで草した文章に見られる演劇の5分類の

真意は何であったのか？　ゴットシェートの直接の影響下にあって消極的な評価をあたえていたシェイクスピアのコミック・リリーフを，デンマークに渡った後に積極的に評価するようになったのではあるまいか？　シュレーゲルがコングリーヴの悲劇をモデルにしたブランク・ヴァース文体の作品に手を染めていたという事実が，フランス演劇を手本とする規範とは逆の方向に新しいドイツ演劇の道筋を見出していたからではなかったか？系統的な理論を形成するに至らないうちに早世したために，シュレーゲルの言葉は結果的に予言にとどまったが，固定観念化したジャンル観の枠が早晩破られるべきことを鋭敏に見抜いていたという点で，先見性を高く評価してしかるべきではあるまいか？

ヨーロッパ近代演劇の変容を，悲劇と喜劇の中間に位置づけられていた「悲喜劇」の発展の歴史として描こうとしたのが，ドイツ出身のアメリカの演劇研究家グートケ Karl S. Guthke である。シュレーゲルの発想が当時としてきわめて新しいものであったことを印象づけようとする文章の中で，グートケは次のように書いた。

「われわれの主題（＝悲喜劇）との関係があるという意味で，何にもましてわれわれの興味を引くのが，この第５のタイプである。シュレーゲルはそれを悲喜劇と呼んではいないが，彼の用いた名称は総じて一貫性がない。彼にとって悲劇と見られるのは最初のタイプのみであり，他のすべては喜劇である。どうやら彼は身分階級による分類基準と効果の基準とをまったく恣意的に用いている。いずれにせよ，当時の言葉の用法にならえば，第５のタイプは悲喜劇と見なされてもよいであろう」(12)

戯曲の分類が身分階級という形式と観衆におよぼす心理的効果の２つの評価基準が混同されている，とグートケは評した。1960年代始めにジョージ・ステイナー George Steiner が名著『悲劇の死』The Death of Tragedy で提起した問題を受ける形で，グートケは「悲劇の死」すなわち古代ギリシア悲劇以来の西洋演劇の栄光ある伝統となった崇高でヒロイックな悲劇が近代の到来とともに加速的に死期に近づいたことを，悲劇と喜劇の中間に位置するジャンルの歴史としてとらえなおした。この前提のもと

でシュレーゲルがイプセン Ibsen やチェーホフ Chekhov に始まる新時代の，もはや悲劇と喜劇の類別自体が無意味になる演劇を先取りした者たちのひとりであった，とグートケは解釈した。これはいささか過大評価ではないかと私は思う。18世紀のなかばを過ぎてもいない時代の人であったシュレーゲルが現代的な意味での悲喜劇を想定できたとは信じがたいからである。

しかしながら，『デンマーク劇場振興のための考え』でシュレーゲルが，憐憫と笑いの感情を同時に喚起する例としてモリエール Molière の喜劇『守銭奴』L'avare と『女房学校』L'ecole des femmes の例をあげていることは十分に注目にあたいする。悲劇の喚起する基本的な情緒のひとつである憐憫と，喜劇の喚起する笑いが，並列的でなしに，同一の瞬間に起こり得るとする見解は18世紀の人の感覚として驚くほど新しいものであった。

シュレーゲルの早すぎる死によって，その新しい感覚がドイツ演劇のその後の展開に有効な刺激となりえなかった。そうではあっても，シュレーゲルの死後20年ほども後にレッシングが『ハンブルク演劇論』で開示した新しい演劇観を先触れするばかりでなく，むしろその先を行くものであった，と解釈することの妥当性は十分に残っている。逆説的な言い方になることを恐れなければ，シュレーゲルのように考える人が出現するような状況であったからこそ，レッシングによるヨーロッパ演劇の新しい展開が可能になった，と言うことができる。ほかでもないレッシングもまた，シュレーゲルより少し遅くはあったが，ゴットシェートが文学規範の権威として君臨していたライプチヒの大学生の身で，ゴットシェートにくみする若者として劇作の道を歩みはじめ，やがてゴットシェートの演劇理論を根底から修正する方向に進んだ。多くの点でレッシングはシュレーゲルがたどり着いた地点を超えた。しかし，作者の立場からの詩学（＝文芸理論）とは逆に観客の立場からのジャンル理論へのアプローチや，憐憫と笑いの複合的な喚起という発想は，いずれも精緻な論理の裏付けを伴わない形で披瀝されるにとどまったにせよ，レッシングをさえ超える鋭い先見性を垣間

見せていたのであった。

注

(1) Lessing, Mendelssohn, Nicolai : Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse. München 1972, S. 25.

(2) 悲劇『カヌート』はおよそ次のような筋である。ウルフォがカヌート王をあざむいて，策を弄して王の妹であるエストリーテと結婚する。さらにウルフォが功名心にとりつかれて王に対する反逆を企てる。善良で賢明で寛大でもある王は再三ウルフォの企みを大目に見る。結局，最後の計画が発覚するにおよんで，ウルフォは投獄され，逃亡しようとこころみる。番卒から剣を奪い取ったウルフォが王子に打ってかかる。狂乱の態のウルフォの胸に王子の剣が刺さる。王子自身にはウルフォを殺そうとする積極的な意志はなく，剣を構えて身を守ろうとしただけだった。

(3) Johann Elias Schlegel : Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. In : Ausgewählte Schriften. Weimar 1963, S. 569f.

(4) Vgl. Joh. Elias Schlegels Werke. Dritter Theil herausgegeben von Johann Heinrich Schlegeln. Kopenhagen und Leipzig 1764. S. 259.

(5) Vgl. Klaus R. Scherpe : Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1968, S. 97.

(6) Vgl. G. E. Lessing : Das Theater des Herrn Diderot. Th. 1. 2. 1760. ディドロが高貴な階級の悲劇と市民階級の喜劇の中間に「市民階級の真面目な劇」を置くことを提案したのは『演劇論』Discours sur la poesie dramatique でのことだが，これが刊行されたのはシュレーゲルが死んでから9年目の年のことだった。

(7) J. E. Schlegel : Die Braut in Trauer, Fragment eines Trauerspiels aus dem Engländischen des Congreve nachgeahmet. In : Werke, 2. Theil. Kopenhagen u. Leipzig 1773.

(8) Vgl. J. G. Robertson : Lessing's Dramatic Theory. Being an Introduction to & Commentary on his Hamburgische Dramaturgie. Cambridge 1939. Reissued in New York 1965, p. 136.

(9) Vgl. Walter Hinck : Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert. In : Das deutsche Lustspiel. 1. Teil. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1968, S. 19.

(10) Vgl. Peter Wolf : Die Dramen Johann Elias Schlegels. Zürich 1964. S.

220.

(11) Vgl. Wolfgang Promies: Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. München 1966, S. 32.

(12) Vgl. Karl S. Guthke: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Göttingen 1968, S. 49. なお，日本のドイツ文学研究者によるシュレーゲルの分類法への言及が，南大路振一他編『ドイツ市民劇研究』(1986年，三修社）所収の林正則「第1節　新しい喜劇の理論　1 J・E・シュレーゲルの喜劇論」(123頁以下）に見られる。

(13) Schlegel: Ausgewählte Schriften. S. 574.