

Title	ゲルステンベルクの悲劇『ウゴリーノ』： 18世紀ドイツの戯曲史と演劇史のはざまに位置する作品
Sub Title	Gerstensbergs Tragödie „Ugolino“ : Ein Stück an der Grenze von Dramen - und Theatergeschichte
Author	宮下, 啓三(Miyashita, Keizo)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2002
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.19 (2002. 3) ,p.15- 29
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特別寄稿
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20020331-0015

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.

ゲルステンベルクの悲劇『ウゴリーノ』

——18世紀ドイツの戯曲史と演劇史のはざまに位置する作品——

宮下啓三

緒言——ゲルステンベルク再論の動機

ごく個人的な述懐から語りはじめることをお許しいただきたい。20歳の学生であった1957年にレッシングを研究対象にすることに決めた時点で私のドイツ文学研究がスタートした。古代ギリシア・ローマからの伝統と、それとは形を異にするシェイクスピアのドラマから発する道筋がレッシングにおいて出会っていたことに特別の興味をおぼえたのだった。その後の歳月で私とドイツ文学との関係は、地域も時代もジャンルも拡大をつづけたが、それでもレッシングとその時代の戯曲と演劇に戻ることを繰り返した。その結果として生まれたのが『十八世紀ドイツ戯曲とブランクヴァース』（慶應義塾大学言語文化研究所、1982）だった。これが完成するまでに多くの試行錯誤が避けられなかったことも忘れがたい。ブランクヴァースを研究の対象とさだめる前に、私はシェイクスピアとドイツ演劇の関係を、一貫した筋道を見出せないまま、迷いながら追いかけていた。その過程で発表したのが『ゲルステンベルクの演劇美学——十八世紀ドイツにおけるシェイクスピア礼讃の一例』（『武蔵大学人文学会雑誌』第4巻第3／4号、1973）だった。シェイクスピアについてのゲルステンベルクの評論をテーマとするこの論文で彼の悲劇『ウゴリーノ』について語らずにいたことが心残りでありつづけた。1973年のゲルステンベルク論を私は、慶應義塾での恩師たちの一人であって古典文学と演劇への道案内として大きな刺激をあたえてくださった大野俊一氏に捧げた。武蔵大学が大野氏の慶應退職後の勤務先であり、そこでの退職記念号に寄稿を求められて書いたのが最初のゲルステンベルク論だった。あの論文をまとめるうちに戯曲の文

体を主たる考察の対象にすることを思いつくにいたったという意味で、私のドイツ演劇研究の歴史において重要な里程標となった。そういういきさつがあったので、私は大野氏に感謝の気持ちを抱きつづけてきた。そして私自身が定年退職を目前にする今、語り残していたものを多少なりとも語っておきたいとの願いを抱く。同時に、語り残していたものを語る舞台を「研究年報」誌上に用意してくれた慶應義塾の若い後輩たちに感謝したいとも思う。

上演の困難または不可能な悲劇の一つである『ウゴリーノ』

ドイツ文学の歴史を学んだ人であるならば、18世紀が後半に入ってからゲーテがさっそうと登場するまでの時期、つまり1760年代の重要な人物はだれかと問われれば、クロプシュトックとレッシングの名をまっさきに思いつくことだろう。しかし、この2人の人物の個性はまったく対照的であって、作品の内容も文体も異なっていて、共通の枠の中におさめて語られることはないにひとしい。キリスト教の信仰をテーマとする教訓詩のジャンルで5歳年下のレッシングがクロプシュトックを手本としたことがあったけれども、若いころの短い手すさびにとどまった。やがてレッシングはモリエールを模範として劇作の方向に歩みを進めた。クロプシュトックは、叙事詩に本領を見出した。クロプシュトックが戯曲の形式で『アダム之死』(1757)、『ソロモン』(1764)、『ヘルマンの戦い』(1769)の3つの戯曲を書いたが、それがドイツ演劇の歴史において話題となることはない。劇場とその舞台で起こったことを主題とする演劇史はクロプシュトックを語らない。一方、レッシングは劇作家として市民悲劇『ミス・サラ・サンブソン』、喜劇『ミンナ・フォン・バルンヘルム』等々の名作とその上演によって戯曲史と演劇史の双方にひとしく重要な位置を占めてきた。さらにレッシングは、座付きの文芸員としてハンブルク国民劇場の現場にかかわり、『ハンブルク演劇論』によってヨーロッパ演劇全体の近代化の流れに道筋を示す重要な役を演じた。

レッシングがハンブルクで劇評と演劇理論の執筆にいそしんでいた頃、すなわち1767年の6月、クロプシュトックがハンブルクを訪れた。この時、2人が長時間の談論の機会をもった形跡はないが、レッシングは新作の原

稿を読む機会を持った。8月4日に文芸批評の分野での盟友だったニコライにあてた手紙の中で「彼が、ヘルマンの戦いという題名の新しい悲劇を作った。……およそ悲劇と呼べるものではないが、りっぱな作品だ。……ただし、残念ながら、この悲劇も、クロプシュトックの悲劇も、ドイツの劇場をいささかも富ませるものでない。どちらも上演困難どころか上演不可能であるのだから」¹⁾ この手紙の中で「この悲劇」と呼ばれているのが、私がこれから話題とするゲルステンベルクの『ウゴリーノ』Ugolinoにはかならない。上演の困難または不可能を理由に並べられているが、二つの作品はまったく性質を異にしている。その上、クロプシュトックが当時のドイツ演劇の潮流に超然としていて、作品が舞台上で上演されることを期待していたふしがない。あくまで劇形式の文芸作品であることにとどまったから、かろうじて戯曲史の中で言及されることはあっても、ドイツ演劇史の中でこの作家が言及されることはなかった。これに対して、ゲルステンベルクは時流となる「シュトゥルム・ウント・ドラング」の先鞭をつける作品を書いたことによって戯曲史で特別な位置をあたえられてきただけでなく、シェイクスピアを称賛する人物の一人として注目にあたいする評論を書いたことによってドイツ演劇の展開に寄与した。上演の困難な作品だったにもかかわらず、戯曲がその理論の実践を示した例として演劇史の一角に居場所をあたえられてきた。

しかし、ゲルステンベルクが登場できるのは、戯曲史と演劇史が重なり合うところまでであって、劇場の舞台における上演の実際をテーマとする演劇史にその名を見出すことはまれである。たとえば、ヘンゼルの『シュピールプラン（演目）——古代ギリシアから現代までの演劇案内』（1992初版、1999新版）やフィッシャー＝リヒテ女史の『ドイツ演劇小史』（1993）などのような、演劇史的に重要な作品および今日でも上演される可能性のある作品を語る書物にゲルステンベルクの名は見当たらない。²⁾

上演がきわめて困難であるということが、劇作家としての能力の不足を意味するのではないとしたら、それは当時の演劇の常識を超える斬新さを持つものであったからであるだろう。少なくとも、シェイクスピアの刺激がレッシングと同じ時代のドイツ人たちにおいてどのような形であらわれたかを検証する機会になりうるだろう。ゲルステンベルクは、ヘルダーにシ

シェイクスピアの魅力を教え、そのヘルダーから受けた刺激でゲーテがシェイクスピアの劇作術を応用した『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』を書いたという事実があった。それだけではない。ゲルステンベルクは、ヨーロッパ大陸の文芸美学が規範としてきた南方系の手本、つまり古代ギリシアの文芸と理論にもとづく先入観のことごとくを疑問視して、北方系の文芸の優位を説いた。『オシアン』とシェイクスピアについてのゲルステンベルクの見解をそのままヘルダーが受け継いだ。「(ヘルダーの) オシアン論とシェイクスピア論は両方ともゲルステンベルクの評論文からの直接の産物である」というロイ・パスカルの言葉は、イギリスのドイツ文学研究者の北方びいきの傾きを示しているものの、けっして誇張ではない。³⁾ ドイツ演劇におけるシェイクスピアの影響の歴史をより良く知ろうとする者は、ゲルステンベルクの演劇理論と劇作品の関係を無視して通りすぎるわけにいかない。

ゲルステンベルクとデンマークの関係

ゲルステンベルク、とだけ私は呼んできた。正確に言えば、ハインリヒ・ヴィルヘルム・フォン・ゲルステンベルクという。クロプシュトックより13年、レッシングより8年遅く1737年に誕生した。ヴァーグナー(1747)、ゲーテ(1749)、レンツ(1751)、クリンガー(1752)、ライゼヴィッツ(1752)など、「シュトゥルム・ウント・ドラング」とドイツ文学史で呼ばれている時期に群れる者たちに10年以上も先んじていた。

ゲルステンベルクの出身地は、今日のドイツの北端、デンマークの西半分をなすユトランド半島の付け根にあたる土地であって、今日のドイツとデンマークの国境線のわずかに北、つまりデンマーク領にある。そこはドイツ領であったりデンマーク領であったり、時代によって所属が変わった土地であって、ゲルステンベルクの誕生当時はデンマークに属していた。父親がかつてそうであったように、彼もまた1760年から1771年までデンマークの軍隊に働き口を得てコペンハーゲンに住んでいた。そうではありながら、ドイツ系の家系であったことから、意図的にドイツでの教育を望んで、アルトナ(ハンブルク)とイエーナで法学を学んだ。他方、クロプシュトックは、ハルツ山地の北東の麓に位置する土地の出身だったが、縁

あって1751年からコペンハーゲンに移住してそこで公務についた。1770年にハンブルクに移ってそこを人生最後のすみかとした。

ドイツ演劇あるいはドイツ戯曲の歴史、とりわけ18世紀における展開の歴史において、南はスイスのチューリヒ、北はデンマークのコペンハーゲンが、シェイクスピアの作品の魅力の発見とその認識の発信に大きな貢献をしたという事実は、18世紀の前半にフランスの擬古典主義演劇の流儀を取り入れる演劇改良運動がライプチヒを中心として起こったことを思い起こすとき、いっそう興味を呼ぶ。シェイクスピアを軸とするイギリス演劇の受容の波がドイツ語の文化圏の南北両極端の土地でもっとも活発な動きを示したという事情は、たんに演劇という特殊なジャンルに限定される現象ではなかったはずだ。文化地理学の研究テーマとして検討されてよい問題に相違ないからだ。クロプシュトックとゲルステンベルクよりも以前、ライプチヒで保守的な演劇観を代表するゴットシェートの弟子の1人と見られていたヨハン・エリーアス・シュレーゲルが、『ジュリアス・シーザー』を論じていち早くシェイクスピアの魅力を語った。そのシュレーゲルもまた、1740年代にコペンハーゲンに移住して、デンマーク演劇の未来を語りつつ、ドイツ演劇の来るべき理想の姿についての文章を草した。その遺志を忠実に受け継ぐかのように、ゲルステンベルクがコペンハーゲンで文筆をふるいはじめた。演劇のジャンルでの最初の産物はエリザベス朝のイギリスの戯曲の翻訳とそれについての評論だった。『許婚者。ボーモンとフレッチャー合作の悲劇。および古いイギリスの4人の最大の劇作家についての批評と伝記を兼ねた論文とヴァイセへの書簡』という長いタイトルがついていて、冒頭に置かれた「ヴァイセへの書簡」がのちに「序文」と呼ばれるようになった。これこそゲルステンベルクのシェイクスピア礼賛の出発を告げる文章だった。さらに、1766年から1767年にかけて『文学の注目すべき事柄についての書簡』という題の文芸誌を編集発行して、これの14号から18号にかけて掲載された『シェイクスピアの作品と天才についての試論』で、情熱のこもる文章をつらねてシェイクスピアのドラマの魅力を語った。

コペンハーゲンに近いドイツ北部の文化と演劇の中心地だったハンブルクで、レッシングとゲルステンベルクが接点を持った。そのレッシングは、

1750年代末に、シェイクスピアがフランス擬古典主義にとって代わる新しい手本となりうることを、『最新の文学についての書簡』と題された一連の評論の中で書きしるしていた。シェイクスピアが新しい導きの星となることを予感していたレッシングと、まさに導きの星として仰ぎ見るゲルステンベルクが『ウゴリーノ』を通じて接近する興味深い局面が生じたのだった。

悲劇『ウゴリーノ』のユニークな内容と構造

そもそも『ウゴリーノ』とは、どのような内容の悲劇であるのだろうか。

それは、いろいろな意味でユニークである。5幕の悲劇。十分な長さを持つのに、台詞を語る人物はわずか4人。物を運び入れる者たちが少なくとも2人いるが、口はきかない。最初から最後まで同じ場所。父親と3人の息子たちがひたすら飢えに向かう。救いも逆転もない。状況の変化への期待はつねに裏切られて、予想される結末に至る。いったい、そのような内容のものがドラマの名にあたいするのだろうか。

〔第1幕〕ゲラルデスカの伯爵ウゴリーノが、3人の息子たちとともに、ピサの塔に幽閉されている。政敵である僧正ルッジエリがウゴリーノ親子を捕らえて閉じ込めさせたのだ。2日前から食事があたえられていない。6歳のガッド、13歳のアンセルモ、長男であるフランチェスコは20歳、いずれも父親を愛し尊敬している。ガッドとアンセルモが、塔に連れてこられる前に僧正が自分たちを打ってさげすんだ、と語る。フランチェスコが塔に亀裂のあるのを見つける。そこから抜け出せるのではないか、と彼は思う。

〔第2幕〕ガッドが目をさます。豪華な食事の夢を見た、と言う。フランチェスコが塔から飛び下りることに成功した、間もなく自分たちも救われるだろう、とアンセルモが伝える。飛び下りても脱出できるわけがないと考える父親に対して、アンセルモが状況をくわしく語って聞かせる。残る3人は喜びと希望に満ちた気持ちになる。

〔第3幕〕数人の男たちが二つの柩を運んでくる。そのうちの一つからフランチェスコが出てきて、僧正によって再度捕らえられて毒をのまされ

た、と告げる。弟たちは希望を失って恐怖する。二つめの柩の中には、ウゴリーノの妻の遺体が入っている。これまた僧正に毒殺されたのだ。フランチェスコが、自分を柩に閉じ込めたあとで僧正がウゴリーノたちを飢え死にさせることを予告した、と言う。

〔第4幕〕親子は今やおそろしい空腹に苦しんでいる。ときおり理性を失って、錯乱状態でたわごとを言ったり、口げんかしたりする。このような状況のもとでアンセルモがガッドを殺そうとして、フランチェスコの言葉によって正気を取り戻す。息子たちは気力を取り戻して、いっしょに体験した幸福な日々の思い出について父親と語る。

〔第5幕〕フランチェスコがすでに毒がからだ全体にまわったと感じて、アンセルモに、気持ちをたくましく保って父親を絶望させないように、と言う。そう言ったあとで、母親の柩のかたわらで息を引き取る。空腹で理性を失ったアンセルモが母親の死体を食べて腹を満たそうとして、父親に制止される。父親の足もとでガッドが死ぬ。悲嘆のあまりに狂気におちいったウゴリーノが、アンセルモをルッジエリと思い違えて襲って傷つける。正気に戻って、ウゴリーノがきびしく自分自身を責める。アンセルモも死ぬ。ひとり生き残ったウゴリーノが、アンセルモの死体のかたわらで、短剣で自害する。

「ギリシア風」と「シェイクスピア風」

『ウゴリーノ』が最初に活字化された当時、これを批評した者たちの中にヘルダーがいた。ニコライが編集発行していた『総合ドイツ図書情報』誌が載せたヘルダーの批評は、この戯曲の作者が「一級の迫力を持つ詩人」であって、「硬軟いずれにも優れた想像力、人間の感情への洞察」を示すことを高く評価した。⁴⁾ しかし、ヘルダーがゲルステンベルクのこの戯曲を批評する際に用いた尺度はシェイクスピアの作品ではなくて、レッシングの初期の作品の一つである『フィロータス』だった。ソポクレスの悲劇を意識して作られた1幕の散文悲劇を、ヘルダーは「ギリシア風の単純さ」を計測する尺度とした。テーマを一つにしぼって、緊密に仕立て上げられて「アクションに満ちた」レッシングの悲劇を基準としたために、ゲルステンベルクの作品は、「静的な悲劇」、つまり動きと緊迫力に欠けると見え

た。ゲルステンベルクの作為にふさわしい批評基準であったのかどうか。

1人の父親と3人の息子たちが塔内の牢に幽閉されていて、外界から隔離した状況で死に至る。必然的に舞台面は最初から最後まで変わることがなく、「塔の中の、弱い光で照らされた部屋」で進行する。救いを得られずに死に向かって一直線に進む単純この上ないプロット（筋）は「アクション（行為・筋）の一致」の原理にかなっている。飢餓の状態の進行は一日のうちのこととは思いがたいけれども、この劇の「時」は「とある嵐の夜」とされている。少なくとも外形だけ見れば、『ウゴリーノ』は、伝統的な「三一致」の法則に則した、その意味で保守的な形の戯曲である。1770年代から1780年代にかけて作られたゲーテの『ゲッツ』からシラーの『群盗』に至る、シュトゥルム・ウント・ドラング期の主要な作品が、幕どころか、場面ごとに場所を変え、多くの人物を登場させ、主筋と副筋を平行させるダブル・プロットの形をとったのは、シェイクスピア劇のもっとも顕著な影響のあらわれだった。しかし、『ウゴリーノ』には、そのような意味での「シェイクスピア風」の形式が欠けている。「時の一致」以外の面で、この作品が「三一致」の法則にならった当時の戯曲と違う点をあげるとすれば、それは、「幕」だけあって「場」のないことである。レッシングの戯曲を読んだことのある者ならば、「第何幕第何場」という時の「場」とは、舞台の場所の変化を意味するのではなくて、登場人物の出入りを示唆するための呼称にすぎないことを知っている。たとえば『ミンナ・フォン・バルンヘルム』の第1幕は宿屋の一室を場面とする。「第1幕第1場」でユストがひとりごとを言う。そのあとで宿の主人が登場すると「第2場」となる。このような伝統的な「場割り」のシステムの慣例にならわずに「幕」のみで「場」をもたないという点で『ウゴリーノ』は個性的な書かれ方をしていった。幽閉状態であるといっても、人物の出入りがまったくないというわけではない。城の屋根の亀裂を脱出のために利用できないかどうか調べに行っていた長男が戻ってくる。ウゴリーノ自身がそれをたしかめに退場して、ふたたび登場する。第3幕で長男の入っている柵が無言の男たちによって運び入れられる。それ以外にも、舞台上に見えない場所にウゴリーノがたびたび姿を隠す。登場人物の出入りによって筋を複雑にからませていく通常のドラマの作り方を、ゲルステンベルクは意

識的に遠ざけた。当時の基準にあてはめるならば、アヴァンギャルド（前衛的）ともモダン（斬新）とも呼んでよい作り方だった。

それは、クロプシュトックの戯曲がそうであったように、ゲルステンベルクもまた『ウゴリーノ』を、上演を期待することなしに、いわば実験的なところみとして作ったことを証明する、と主張する根拠となりうる。『ウゴリーノ』の戯曲本体に添えられた「前書き」には「ゲラルデスカ伯爵ウゴリーノと彼の3人の息子たちが登場人物である」とだけ書かれている。第3幕の冒頭には「部屋の一角でガッドが眠っている。数人の男たちが二つの柩を運び入れる……」というト書きがあるけれども、一瞬で姿を消す無言の男たちは登場人物の数に入れられていない。男性ばかり4人の5幕物、その上に幼児と少年が三つの重要な役をつとめるというのでは、当時の劇場と劇団の実態に合うわけがなかった。『ウゴリーノ』の原稿を読む機会をもったレッシングがこれを上演不可能と判断したのは、18世紀のドイツ（およびデンマーク）演劇の実情からして当然のことだった。単純な筋にしては長すぎる作品で、視覚的なアクションに乏しい上に、主人公の独白調の台詞が多すぎる。いろいろな理由で舞台向きの作品には見えなかった。『ウゴリーノ』が、ドイツ文学史もしくはドイツ戯曲史において重要な意味をもつにせよ、ドイツ演劇史の話題となりにくい理由がここにある。1769年にベルリンで座長デッベリーの率いる劇団がこれを初演したことが知られているが、レパートリーの中に地歩を固めるにはいたらなかった。

ところで、レッシングが読んだ原稿では、先に紹介した筋書きとは違う結末になっていた。ウゴリーノは飢えて死ぬことになっていた。1768年に『ウゴリーノ』が印刷されて書籍の形をとったけれども、それには作者の名が明記されていなかった。ゲルステンベルクの名をともなって活字化されたのは、1815年発行の3巻の「選集」の第1巻でのことであった。この「選集」におさめられた『ウゴリーノ』は主人公の自殺に終わる。結末の変更をどう理解したらよいのかという問題もさることながら、後世の研究者がどちらの版を用いて論じるのがゲルステンベルクの正当な評価につながるのかという問題も軽視するわけにいかない。

伝統的なジャンル概念からの離脱

ここでゲルステンベルクの文芸についての考え方の基本に一瞥を投じておこう。彼の文学評論のもっとも代表的な産物につけられた題名「文学の注目すべき事柄」の中の「注目すべき」というドイツ語の形容詞には「稀な」や「奇異な」という含意がある。じっさい、ゲルステンベルクが主として論じようとしたのは、シェイクスピアの戯曲をはじめとして、当時の文学の伝統的な規範からはずれているとしか思われない事柄だった。

「最初に言っておきたいのは、文学作品の分類とは、詩人のなすべきことでなく、批評家のおこなうわざであり、すでに存在した現象を説明するためのものでしかない。したがって、誤ることもありえだし、無批判に従えとわれわれに義務づけるいわれはない」⁵⁾

文学のジャンルとは、批評家たちが恣意的に考案したものにはすぎないのであって、創造性豊かな詩人、「天才」の所有者であるすぐれた詩人が、その種の規範に従ういわれはない、というのがゲルステンベルクの基本的な立場であり、この立場に立てば、ホメロスとシェイクスピアは同列に置かれてよいのだった。⁶⁾

そのような主張をする人であるのならば、「三一一致」の法則に準じる『ウゴリーノ』が古い伝統の規範に従っているのは、シェイクスピアの天才をほめたたえる人らしくないではないか。そのような疑問を抱く者がいてもふしぎはない。実際、いっさいの予備知識を持たないで読む人は、『ウゴリーノ』がシェイクスピアのドラマの世界と何一つ共通点を持たない、と思って当然だろう。複雑で華麗な筋のもつれがない。目まぐるしい場面の変化がない。多数の登場人物の入り乱れるさまがない。どこをとっても、シェイクスピアの劇の作り方と似ていない。唯一似ていると言えるのは、錯乱状態におちいったアンセルモを見て「おお、大地よ、震えろ！嵐よ、吠えろ！」と叫ぶ言葉であって、『リア王』の荒野での「風よ、吹け！」と叫ぶ狂気の王の有名な言葉を模したものに相違ない。だが、作品全体を「シェイクスピア的」と呼ぶ根拠には十分でない。

この戯曲は「三一一致」の法則を守って作られた戯曲の代表的な作品、たとえばラシーヌやヴォルテールの悲劇とは明らかに違う構造を持っている。いや、むしろ、古代ギリシア悲劇を模範として作られたフランスの擬

古典主義の悲劇にも、それにならった18世紀なかば前後のドイツの作家たちによる悲劇にも似ていない。それに加えて、ギリシア悲劇の重要な構成要素であると言われる「ペリペテイア（逆転）」が欠けている。意外な過去や関係の「アグノーリシス（発見）」もない。そもそも「プロタゴニスト（第一俳優）」に相当する主人公だけが登場する。政敵であるルッジエロが「アンタゴニスト（対立者）」であることはたしかだが、この敵役（かたきやく）の人物は舞台に姿を見せることがない。『ウゴリーノ』は、「ギリシア風」であるように見えて、じつはそうでない。

総じて「シェイクスピア風」とは見えない『ウゴリーノ』だったが、作者ゲルステンベルク自身は、これを古代ギリシア悲劇以来の伝統的な形式に追随する戯曲であるという意識をいなく動機を持たなかった。ゲルステンベルクがシェイクスピアのドラマについて語るときにもっとも力点を置いたのは「自然」だった。もちろん、現代のわれわれがイメージする自然、すなわち人工的なものに対立するもの、人間の外側にあるものことではない。彼が「倫理的自然の画像」と呼んだのは、「人間の性格と感情そのものをいつわらずに表現するもの」のことだった。『リア王』、『マクベス』、『ハムレット』等々について、彼は「寓話（筋）」の合理性よりも情念と性格の合理性を重視した。これらのシェイクスピアの作品が「明らかに、悲劇的な寓話よりも、はるかに、性格劇の自然に近い」と彼は書いた。⁷⁾ それより先、『許婚者』の「序文」で、「人間の生活の像」は「人物の性格において造形される」と言い、『オセロ』を例にとって「観客はイアーゴの性格において、かくも豊かな観察の場を持つ……あたかも多種多様な自然を眼前に見るかのごとくに」と書いていた。⁸⁾ こうした考え方が行き着いたのは、情念を担う人物の性格がドラマの内容上の重点でなければならず、劇行為の進行とは、その人物の情念の進行にほかならない、という結論だった。ここから伝統的なジャンル観と規則の否定へと、ゲルステンベルクの議論は一直線に進んで行った。擬古典主義者たちがよりどころにしていたジャンル観と規則にあてはまらないシェイクスピアのドラマを擁護して「ドラマの分類をなくせ！」と言った。それと前後して、シェイクスピア作品こそ「倫理的な自然の生ける画像である」と書いたのだった。⁹⁾

啓蒙主義とシュトゥルム・ウント・ドラングおよびメロドラマ

ダンテの『神曲』の「地獄編」にあるエピソード風の話素材とした『ウゴリーノ』はピサにおける政争の敗者の悲劇であって、それ以外のなにものでもない。ルッジエリとウゴリーノが政治的な主導権を争って、ルッジエリが勝ち、ウゴリーノが負け、そしてピサの塔の牢屋に息子たちとともに閉じ込められた。いったい、救いを得られるのだろうか。第1幕のはじまった時点では、まだ可能性があると思われている。ウゴリーノ父子たちはすでに飢えている。食事をはこんできていた番卒が来ないことをいぶかるが、番卒が病気か何か事情で遅れているだけだと思う。しかも、長男のフランチェスコが塔の屋根に穴があるのを見つけた。これを利用すれば友人たちに救いを求められるかも知れない。だが、ウゴリーノは冷静で、長男の脱出の構想を批判する。「ゲラルデスカ家の者は、盗賊のような逃げ方をすべきでない」とウゴリーノが言う。ルッジエリに対する怒りがつのる。その一方で、ピサの派遣を得ようとした自分の思い上がった態度を悔やみはじめる。第2幕でフランチェスコは屋根の穴を利用して脱出に成功する。だが、救いの希望はむなし。状況を冷静に分析する心の余裕を持たない青年フランチェスコは、捕らわれた上に毒薬を飲まされて柩に入れられて戻ってくる。第3幕、すでに救いと脱出の希望はないにひとしい。この段階でウゴリーノは悲劇の主人公の名にあたいするとは言いがたい。対決すべき相手との接触を絶たれて、状況と立場を変える可能性をもたない。主体的な意志と行動によって運命に立ち向かうのが悲劇のヒーローにふさわしい態度であるとするのであれば、ウゴリーノはむしろ「アンチ・ヒーロー」でしかない。ウゴリーノが悲劇の主人公の名にふさわしいか否かは、彼自身の内部での精神的な葛藤をどのように克服するかという問題においてしか判定できない。そして、まさにこの点で、『ウゴリーノ』は、ゲルステンベルクの言う「倫理的な自然の画像」を描くドラマの相貌を持つ。自分の政治的な野心への反省、運命を神意のあらわれとして受け入れるかどうかについての省察、そもそも神の意志が存在するかどうかについての懷疑を克服しようとする努力。それらは、フランチェスコの死によって対立者を失ったあと、もっぱら独白の性格をますます強める台詞によって表現される。屋根の穴を自分で確認してからウゴリーノはフランチェ

エスコにそこからの脱出のころみを禁じたのだったが、行動主義者であろうとする長男は父親の警告にそむいて実行して、結局はみずから死を招くことになった。行動による反抗をころみて挫折したフランチェスコの方に「シュトゥルム・ウント・ドラング」的な世代の人間像を見る思いがする。そのフランチェスコでさえ、毒が全身にまわって死の近いことを悟ってからは、飢えに耐えかねて錯乱状態におちいったガッドを責めるアンセルモに対して、人間は肉体的な苦痛を心の平安によって克服しなくてはいけない、と論ず。第4幕のこの場面は18世紀なかばに流行した感傷的な家庭劇と似ている。しかし、その感傷を第5幕の緊迫した情景がうちやぶる。全身に毒がまわってフランチェスコが息を引き取ったあと、飢えの極限に達したアンセルモが、兄の肉を食べようとする。その肉が毒に汚染されているという理由で思いとどまり、もう一つの柩を開いて、そこに横たわる母親の死体をかじろうとする。それに気づいてウゴリーノがたしなめるが、彼自身が錯乱してアンセルモを憎いルッジエリと思い込み、追いかけて捕まえ、床に叩きつける。このドラマの迫力が最高の緊迫に達する場面である。

この第5幕の終わり近くで、ドラマはにわかにメロドラマの色合いを帯びる。

アンセルモ（血にまみれて苦痛の声を発する）

ウゴリーノ 死にかけている者たちの叫び声！ 死体のころがる野にひびくこどもたちの嘆きの声！ 女たちと赤子たちの泣き声！ ああ、昔日の勝者、ウゴリーノ！ 何も聞こえなくなった！ 空気が動かない！ 額を冷やす風もない！ この方が私にはありがたい！ だが、目が見えなくなった！ 私のリュートはどこにある？

（彼が二度、三度、まさぐってリュートを取ったあと、静かな、悲しげな音楽が聞こえる）

ルッジエリか、死体を葬る男か？ この調和にみちた音が飢餓の塔の間近にただよっている。それとも、数少ない正義の人々が、ウゴリーノが苦痛に耐える牢の下で泣いているのか？

（音楽がつづく）

フランチェスコが毒で死んだ、と？ それはどうした？ 剣で、短刀で、斧で死んだら、少しはましだったとでもいうのか？ 学べ、息子よ、毒殺、殺人、処刑、どれも神の名を借りた楽しみごとだ。僧正の楽しみごとなのだ！ どうした？ 私だけしかいないのか？ 血に濡れた壁のそばにいるこの少年は、だれだ？

(父親が近づくので、アンセルモが叫ぶ。父はおどろいてあとずさる)

私を生んだ女よ、呪われろ！ この男の子は生きている、と言った産婆女よ、呪われろ！

アンセルモ ぼくを食べないで、おなかをすかしたお父さん、まだ生きているぼくを食べないで！¹⁰⁾

舞台の「真実らしさ」をたつとぶ立場から見れば、不自然な音楽の混入と思えたのでこれを批判する者がいた。¹¹⁾ しかし、おそらくはオペラの影響で、情緒の効果を高めようとする音楽の導入は「シュトゥルム・ウント・ドラング」のさらに後に、ゲーテが『エグモント』の終幕で、シラーが『オルレアン乙女』の第4幕で用いたのと似た手法だった。これより先、第2幕でアンセルモ、第4幕でアンセルモとフランチェスコが、それぞれ歌う。シラーの『群盗』のコールとアマーリアの歌を連想させる。こうして、『ウゴリーノ』は、啓蒙主義時代の演劇のコンヴェンションから脱却する手法をまじえて、当時としては清新でユニークなドラマとなり、単純に文学史の枠付けの中におさまりきれないものとなっている。啓蒙主義期に流行した主題と形式にしたがわず、一家族の者たちのみが登場してはいても家庭劇の範疇に属するとも言えない。

文学史あるいは戯曲史の既成の枠組みでは把握しきれないこの悲劇は、別の意味で枠組みにおさまらないクロプシュトックの悲劇作品と並べてみる時、いっそうユニークさが明らかになるのではないかと私は予想する。本稿の姉妹編としてクロプシュトックの作品を次の機会に取り上げてみたいと考えるゆえんである。

注

- 1) Lessing's sämtliche Schriften, XVII, Berlin 1974, S.234f.
- 2) Vgl. Georg Hensel: Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. 2 Bde. München 1992 (1999²) / E. Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen und Basel 1993.
- 3) Roy Pascal: The German Sturm und Drang. Manchester 1953 (reprinted 1967), p.251.
- 4) Allgemeine Deutsche Bibliothek, hrg. v. F. Nicolai. Berlin und Stuttgart 1765-1796. 12 Bde. XI, 1. Stück (1770), S. 9.
- 5) H.W.Gerstenberg: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteatur. Hg.v. Alexander von Weilen. 1890, S.228.
- 6) Klaus R. Scherpe: Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1968, S.223.
- 7) Gerstenberg: Merkwürdigkeiten. DLD (Deutesche Litteratur-Denkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts), S. 160.
- 8) DLD, S. 120.
- 9) DLD, S. 112.
- 10) Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Ugolino. Hamburg und Bremen (bei J.H. Cramer) 1768. In: Sturm und Drang. Dramatische Schriften I. Heidelberg 1963, S.59f.
- 11) Vgl. Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, II, 8.Stuck, S.620.

(慶應義塾大学教授)