

ゲーテにおける dramatisch の概念

譲 原 晶 子

1. シュレーゲルによるゲーテ批判, ゲーテによるシェイクスピア批判

ゲーテは彼のシェイクスピア論「限りなきシャイクスピア」Shakespear und kein Ende! (1813-1816/26)⁽¹⁾において、「シェイクスピアは文学史 Geschichte der Poesie では欠かさない人物であるが、演劇史 Geschichte des Theaters には付随的に登場するに過ぎない」⁽²⁾と主張している。三つの章からなるこの論考を通してゲーテは、シェイクスピアがいかに偉大な詩人 Dichter であるかということ（第1章「詩人一般としてのシェイクスピア」）、彼は近代の作家に属すること（第2章「シェイクスピア、古代人と現代人との比較」）を論じ、その上で、シェイクスピアの作品は劇的 dramatisch ではあっても演劇的 theatralisch ではなく、彼は劇詩人 Dramatiker であっても演劇詩人 Theaterdichter であるとは言えない、と言い切る（第3章「演劇詩人としてのシェイクスピア」）。このテキストはシェイクスピア論であると同時に、ゲーテがロマン主義に対して露骨な対抗意識を示した論考としても知られている。「劇詩人」であることと「演劇詩人」であることを区別してシェイクスピアは前者であっても後者とは言えないとするゲーテのこの主張は、とにわけドイツ・ロマン派の旗手、アウグスト・シュレーゲルに向けられたものと捉えることができる。というのも、これは純粹にゲーテ自身の言葉であるというよりも、『劇芸術と劇文学に関する講義』*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809-11)においてA・シュレーゲルがゲーテを評した、次の一文の転用であると考えられるからである。「ゲーテの劇的 dramatisch な才能は無限であるが、彼は同じように演劇的 theatralisch な才能をもつわけではないことを認めなければならない」⁽³⁾。

このゲーテ批判の根拠としてシュレーゲルは、ゲーテの『ファウスト』は演劇芸術として観客の眼前にもたらしることができない（それ故、ゲーテは読者に想像力を要求する）、すなわち上演できない、ということをおげる。また、『イフィゲーニエ』では「すべてが観客の内面において静かに解決される」、『エグモント』でも「劇の最後では同様に、外界から

(1) このテキストの始めの二つの章は Morgenblatt für gebildene Stände, Nr. 113, 12. 5. 1815 に掲載された（執筆されたのは 1813 年）。最後の章については、1816 年の 5 月 31 日の日記に言及されているが、完成したのは 1826 年とされおり、全体が掲載されたのは *Über Kunst und Altertum*, Vol. 3, 1826 である。Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 19. Ästhetische Schriften 1806-1815*, Friedmar Apel (Hrsg.), Deutscher Klassiker Verlag (Frankfurt am Main), 1998, p. 904.

(2) Goethe, Shakespear und kein Ende!, in *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 19*, p. 646.

(3) August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Teil 2, (Dritte Ausgabe), Leipzig, 1846, p. 417.

魂の音楽が奏でる理想の領域へと連れ去られる」と述べ、舞台上で表現されるより、静かに読まれた方がよいと言わんばかりである⁽⁴⁾。一方ゲーテによるシェイクスピア批判の根拠であるが、基本的にシュレーゲルのゲーテ批判と同じであり、ゲーテも、シェイクスピアの劇作は戯曲として読む分には面白く秀逸であるが、演出を施し観せるものに仕立てるのには適しておらず、舞台上演には向いていない、としている。ただ、ゲーテはこれにより綿密な説明を与えている。第一章で「シェイクスピアの言葉が最もよく伝わるのは読んで聴かせる場合である。聴く者は舞台演技の巧拙に気が散らされることがない。シェイクスピア的な作品を(身振りつきで)朗誦する *deklamieren* のではなく自然で適切な発声で朗誦する *rezitieren* のを、目を閉じて聴く、これ以上に高尚で純粋な喜びはない」⁽⁵⁾と述べ、いかに彼の戯曲が読者の想像力を喚起するものであるかを説明した上で、第三章で「劇 Drama」「演劇 Theaterstück」という用語に次のような定義を与える。「我々は近縁の文学様式 *Dichtungsarten* を(実際の詩作では混ぜて使われることが多いのだが) 区別する。叙事詩 *Epos*, 会話 *Dialog*, 劇 *Drama*, 演劇 *Theaterstück* が区別される。叙事詩は一人が多数に語り伝える。会話は何人かで交わされる談話 *Gespräch* であり、多数の人に聞かれるであろう。劇は、諸々の行為 *Handlungen* のなかでの談話であるが、これは想像力に訴えるにすぎない。これら三つすべてがいっしょになり、視覚に働きかけ、ある場所にある人物が居る特定の条件のもとで理解され得るならば、それは演劇 *Theaterstück* である。」⁽⁶⁾。

いずれにしても「演劇」を「劇」から区別することで浮き彫りにされるのは、舞台の現前性である。当時 *theatralisch* ということが問題にされたことの背景には、この時代における「上演」と呼ばれるものの実体の変化がある。当時、演劇の先進国であったフランスでも、演劇はいまだ一般に「朗誦芸術」と認識されていた⁽⁷⁾。その一方で、1750年代末におけるディドロの『劇詩論』*De la poésie dramatique* (1757), 『私生児についての対話』*Entretiens sur 'Le fils naturel'* (1759) など、「パントマイム」や「タブロー」の概念とともに視覚に重きをおいた演劇論とその実践を通して、演劇は視覚芸術であるという意識が演劇人たちの間に醸成されつつあった。シュレーゲルとゲーテのこの議論もこうした流れの一端としてみることができる。

本稿では、ゲーテと A・シュレーゲルの対立という視点はひとまず措き、両者が共に *dramatisch* と *theatralisch* の区別を問題として取り上げたということそのものに着眼する。そして、ゲーテがこの問題にどのように取り組んだのかということ、彼の演劇論を手がかりに明らかにする。

「限りなきシェイクスピア」は——たとえそれがロマン主義批判色を濃厚に帯びていたとしても——それ自体、ゲーテの長年にわたるシェイクスピア研究と上演実績の集大成ともいえる論考である。ゲーテはヴァイマル劇場の監督の任にあった期間 (1791-1817), シェイクスピアの作品を計 11 作を上演している (初演の年代順に記すと、『ジョン王』(『ジョン王の生と死』), 『ハムレット』, 『ヘンリー四世, 第一部』, 『ヘンリー四世, 第二部』, 『リ

(4) Ibid.

(5) Goethe, Shakespear und kein Ende!, pp. 638-9.

(6) Ibid., pp. 646-7.

(7) 1795年にフランス学士院が創設されたとき、芸術部門の「音楽・朗誦分野」からの会員選抜が定められたが、ここで「朗誦分野」からの会員とは役者のことである。

ア王』、『空騒ぎ』、『マクベス』、『ジュリアス・シーザー』、『オセロ』、『ロミオとジュリエット』、『ヴェニスの商人』)⁽⁸⁾。それを通して、彼はシェイクスピアの作品を洞察し、自らのシェイクスピア観を変化させており、このことは、ゲーテのシェイクスピア論をいくつか比較することで読みとることができる。最も初期の「シェイクスピアの日に寄せて」Zum Shakespears Tag (1771) では、「今のところまだシェイクスピアについてさほど考察したわけではない」と留保しながらも⁽⁹⁾、シェイクスピアをただただ絶賛している⁽¹⁰⁾。ところが、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』*Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) になると、『ハムレット』の上演を巡る議論のなかで、これを原作のまま上演することを主張するヴィルヘルムに対して「ヴィルヘルムはまだ、好きな女性や、尊敬する作家にも何らかの欠点があるのだということを理解できない幸福な時期にあった」⁽¹¹⁾とコメントされる。(そして結局ヴィルヘルムは『ハムレット』の戯曲の欠点を指摘し、原作を改作する)。そして、シェイクスピア10作目となる『ロミオとジュリエット』(1811)では、戯曲翻訳者のA・シュレーゲル自身⁽¹²⁾が、この作品で「削ったり、付け足したり、並べ替えたりできるものは、今日では通じなくなり面白くなくなった駄洒落に至るまで、何ひとつない」⁽¹³⁾と述べているのにもかかわらず、ゲーテは原作を改作して上演したのである。こうして、最終的に「限りなきシャイクスピア」へと到達したわけである。

本稿の考察はtheatralischの概念よりもdramatischの概念に重心が置かれる。すなわち本稿では、theatralischであることに対する意識が醸成されつつあったこの時代において、ゲーテにとってdramatischとは何であったのかを問う。まず、dramatischの問題を扱うゲーテの演劇論には、この概念の解釈に二つの相反する方向性が見いだせることを指摘する。ひとつは、シェイクスピアの戯曲に感化されて生まれたdramatisch概念であり、もう一つは、「上演」を念頭においたdramatisch概念である。この二つの方向性の検討を通して本稿は、ゲーテがtheatralischという点においてシェイクスピア批判に至ったのは、逆説的ではあるが、dramatischという点におけるシェイクスピア称賛を通してである、ということを主張する。dramatischとtheatralischの対比が議論の要となる本稿では、この二つ

(8) C. A. H. Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817*, Elibron Classics (Hamburg und Leipzig), 2006.

(9) Goethe, Zum Shakespears Tag, in *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 18. Ästhetische Schriften 1771-1805*, Friedmar Apel (Hrsg.), Deutscher Klassiker Verlag (Frankfurt am Main), 1998, p. 9.

(10) ヘルダーの影響を受けたこのテキストは疾風怒濤 Sturm und Drangのマニフェストとも理解されている。Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 19*, p. 903

(11) Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 9*, Wilhelm Voßkamp & Herbert Jaumann (Hrsg.) Deutscher Klassiker Verlag (Frankfurt am Main), 1992, p. 661. この文献からの引用の訳出には、山崎章甫訳『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(中) 岩波文庫, 2000を参照した。

(12) ゲーテはA・シュレーゲルの訳が出てからは基本的に(翻訳されなかった『マクベス』『オセロ』を除き)シュレーゲルの訳を使用しており、『ジョン王』や『ハムレット』はシュレーゲル訳で再上演している。A・シュレーゲルは1797年から1810年にかけて17編のシェイクスピアの戯曲のドイツ語訳を行なった。それ以前にもヴィーラントによるドイツ語訳(散文)があったが、シュレーゲルの訳は、その訳文の質の高さという点でも韻文訳であったという点でも、画期的なものであったとされる。

(13) Schlegel, p. 186.

が明確に区別されて邦訳されなければならない。そこで theatralish および Theaterdichter の語にはそれぞれ「演劇的」「演劇詩人／演劇作家」を、dramatisch, Dramatiker には「劇詩的／劇的／ドラマティック」「劇詩人／劇作家」を充てることを確認しておきたい。

2. 近代文学において「ドラマティック」とは何か

本題に先立ち、まず「ドラマティック」とは一般にどのように理解されているのか明らかにしておきたい。『広辞苑』によれば、「劇的」とは「劇に出てくるようなありさま。緊張し感激させられるさま」のことである。これに読めるように、「劇的」という言葉自体は日常的には演劇のことよりも、むしろ演劇以外のことを演劇に準えて表すのに使われる。それでは「演劇においてドラマティックとは何であるのか」を問うと、意外に答えは簡単ではない。たとえば、「観客を緊張させるような筋の展開」あるいは「登場人物にとって何か決定的な出来事が起こること」などと考えることができよう。アリストテレスの『詩学』にこれに関連する事項を探すならば、「逆転（ペリペテイア）」「認知（アナグノーリシス）」⁽¹⁴⁾ があげられるが、これらは第六章で悲劇においては「筋」が最重要であることを論じるなかで取り上げられている。

一方、アリストテレスは『詩学』第三章において、叙事詩と比較することで「劇」を定義している。彼は、叙事詩も劇詩も言葉を媒体とし、行為 praxis する人間を対象として再現を行なうということでは一致しているが、その「再現の方法」に違いがある、として両者を区別している。すなわち、叙事詩では「作者が叙述者となって再現」するが、悲劇、喜劇では「作者がすべての登場人物を、行動し現実に活動するものとして再現」する。そして、後者は「行為する（ドラーン dran）者を再現する」のでドラマ drama と呼ばれる⁽¹⁵⁾。さらに、ホメロスが人物を登場させて直接語らせている、すなわち劇的な再現も行なっている、とも述べられる⁽¹⁶⁾。この定義から見れば、言葉によって再現を行なう詩人が、現在進行で行動する登場人物になり代わり直接語るのが「劇」であり、またそのような話法で綴られた叙事詩は「劇的な」叙事詩である。

『詩学』では、筋の運びという観点でも叙事詩と劇詩が比較されている⁽¹⁷⁾。「叙事詩の筋は、悲劇の場合と同様に、劇的な筋として組みたてられなければならない」が、悲劇で再現できるのは「舞台と俳優に結びつけられる部分だけ」であり、「多くの部分を、同時に行なわれるものとして再現することはできない」。一方叙事詩では「叙述の形式が用いられるために、同時になされる多くの部分を詩につくることが可能であり」また「長さを引きのばす」ことができ「聴衆の気分を転換させ、さまざまな異なった場面をつくることができる」。こうした劇特有の筋の特質は、『詩学』第三章で示された劇の定義から導かれたものであり、これらの特質も「ドラマティック」と呼ぶことができよう。以上をまとめると、「ドラマティック」とは「登場人物の直接話法で書かれた詩の様式」、またこの様式に伴う詩の特質のことであり、本稿でもこの意味とそこから敷衍される意味においてこの語を使用する

(14) アリストテレス（松本仁助・岡道男訳）『詩学』岩波文庫、2009、p. 37。

(15) 同上、p. 26。

(16) 同上、p. 26、pp. 122-23。

(17) 同上、p. 91-92。

ものとする。

さて、ゲーテも叙事詩と劇詩あるいは小説と戯曲Dramaの比較から「劇的なもの」の特徴を明らかにしようとする論考をいくつか記している。しかし、彼のこの対比には、アリストテレスに倣ってというより、むしろ両者を差別化するための新たな視点を探り、新たな「ドラマティック」概念を提唱しようという態度が感じとれる。これについて二つの視点から説明しよう。

まず第一に、彼は、戯曲とはそれを構成する台詞の性格からいえば異なる詩体の混成体である、という見方を与えることから、「ドラマティック」を論じている。これは冒頭にあげた「演劇はEpos, Dialog, Dramaがいっしょになってできる」というゲーテの言葉においても如実に表れている。このとき、Epos, Dramaとは、独立した作品のジャンル名としての叙事詩、劇詩を指すよりも、作品を構成する叙事的なくだり、劇的なくだりのこと、と理解すべきであろう。戯曲の言葉は全編を通して直接話法であるという意味では、戯曲は「劇形式で書かれている」と言うことができるのであるが、その一方で、登場人物は、過去を思い出して語ったり、舞台の場面の外で行なわれた行為について語るなど、現在の行動とは直接結びつかない台詞も語られる。モノローグはそもそも対話ではなく、劇を理解するために必要な情報、あるいは登場人物の心中などが語られる。そうした意味では、彼らの台詞はしばしば叙事的であり叙情的である。戯曲のなかの台詞の特質に注目するならば、戯曲とは叙事的、叙情的、劇的な台詞から構成されている、と言うことができるのである。とりわけゲーテが異なる詩体の混成として成立する作品に大いに関心を抱いていることは、次の一節からうかがえる。「詩Poesieの純粋な自然形式には三つしかない。明瞭に語る形式、熱く昂揚する形式、人物が行動する形式、すなわち叙事詩、抒情詩、劇詩である。これら三様式は共同でも一様式だけでも詩を為すことができる。非常に短い詩のなかに、これら三様式がいっしょに見られることもよくある。この三者が極めて狭い空間にまとまることでこの上なく素晴らしい作品ができることは、あらゆる民族の最も立派なバラードにはっきりと見てとれる。初期のギリシャ悲劇にもこの全三様式の結合が見られるが、ある期間を経た後ようやくこれらは分離する。コロスが主要人物を演じている間は抒情詩が優位に立ち、コロスが次第に傍観者的になるにつれ他の二つが際立ってきて、ついに劇詩の筋が個人的で私的なものへと縮小されてくるとコロスは不快で煩わしくなる。フランス悲劇では発端は叙事的、中間部は劇的であり、情熱的に昂揚して終わる第五幕は抒情的であると言うことができる」⁽¹⁸⁾。このように「劇のなかの劇的くだり」を抽出することでゲーテは、「劇的なもの」を詩のジャンル論として扱うのではなく、劇作品のなかで指し示すのである。

次に第二の視点として、文学ジャンルの区別ができなくなってきた当時の状況への批判から、「ドラマティック」概念を検討している。ゲーテは1797年12月23日に「叙事詩と劇詩について」Über epische und dramatische Dichtungと題する論考とともにシラーへ宛てた書簡において⁽¹⁹⁾「我々現代人はジャンルを非常によく混ぜる傾向にあり、それどころ

(18) Goethe, Naturformen der Dichtung in Besserem Verständniss, in *West-östlicher Divan* (1819), in *Sämtliche Werke, Bd.3/1*, Hendrik Birus (Hrsg.), 1994, pp. 206-7.

(19) Goethe und Schiller, Über Epische und Dramatische Dichtung, in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Emil Vollmer Verlag (München), 1978, p. 969. この論考は、もともとはゲーテがシラーに宛てた1797年12月23日付けの手紙に同封されたものであるが、ゲーテはシラーの意見を反映させて改稿し、*Über Kunst*

か我々はジャンルを区別することすらできなくなっている」⁽²⁰⁾と指摘し、「よい小説を読んだ後、それを演劇で観たいと人が言うのを、あなたは何度も聞いたことがあるでしょう。そうしてどんなにたくさんのひどい戯曲が生まれたことか」⁽²¹⁾と述べている。また、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』においても、小説と戯曲の違いを論じるなかで、「二つの文学様式の違いは、たんに外的形式にあるのではない、つまり、戯曲においては登場人物が話をし、小説においては通常登場人物について語られる、という点にあるのではない。遺憾ながら、多くの戯曲は単に対話体で書かれた小説になってしまっている」⁽²²⁾と述べ、両者の違いを次のように考察している。小説で描かれるのは主として信念 *Gesinnung* と出来事 *Begebenheit* であるが、戯曲では性格 *Charaktere* と行為 *Taten* である、小説はゆっくりと、戯曲は急速に進まなければならない、小説の主人公は受動的、戯曲の主人公は能動的でなければならない⁽²³⁾。さらに「小説では偶然の働く余地があるが、その偶然は作中人物の信念との繋がりから導かれなければならない。これに対して、運命が、互いに無関連の諸状況によって、関係のない人たちを思いがけない破局へと追いやるのは、戯曲でしか許されない」⁽²⁴⁾。

このように、小説と戯曲は異なるジャンルとして区別されるべきであるという問題意識から、ゲーテは、話法という外的形式とはまた別の観点からそれぞれの特徴を明らかにしようとしている。小説とは何か、戯曲とは何か、を問うゲーテのこの試みは、近代文学に相応しい「ドラマティック」とは何かを問うことで新しい詩学を打ち立てようという試みであり、それは古典的な詩法を見直して近代劇のための新たな規範を構築しよう、という試みへと展開されてゆくのである。

3. ゲーテがシェイクスピアの戯曲にみたドラマティック——深層から万象を描く

それではいよいよ、シェイクスピアの戯曲がゲーテのドラマティック概念に与えた影響について考察していきたい⁽²⁵⁾。

ゲーテがまだシェイクスピアの作品の上演を経験していない時期に書かれたシェイクスピア論「シェイクスピアの日に寄せて」において、彼は「シェイクスピアを読んだ最初の一頁で、彼は生涯私のもとなった。一作読み終えると、生まれながらの盲人が魔法の手でたちまち視力を得たといった感じだった。私は、自分の存在が無限に広がったと実感したのがわかった。…規則に縛られた演劇 Theater を捨てるのに何の躊躇いもなかった。場所の統一は牢獄のごとく小心で、筋と時間の統一はわれわれの想像力を縛る鬱陶

und Altertum, Bd.6, Heft 1 に掲載した (Ibid., p. 968)。

(20) Goethe, an Schiller (Weimar, am 23. Dezember 1797), in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 401.

(21) Ibid.

(22) Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, p. 675

(23) Ibid.

(24) Ibid., p. 676

(25) 「限りなきシェイクスピア」の第2章においてゲーテは、古典的戯曲と近代的戯曲の違いに関して、悲劇の契機となる「当為と意欲の不均衡」という視点から比較し、シェイクスピアの戯曲が近代的な意味においてドラマティックであることを論じている。しかし、本稿ではこうした戯曲の内容面については議論を広げない。

しい軀に思われた」⁽²⁶⁾と述べている。この一節には、ゲーテがシェイクスピアの作品に感じた影響力について凝縮して述べられている。すなわち彼は、直ちに虜にされ、「想像力」Einbildungskraftによって時間や場所に縛られることなく自由に飛び回らされ、その結果、フランスの古典主義演劇を支配する三統一の規則は不要だという確信に至ったのである。

シェイクスピアの戯曲に理想をみるのであれば、確かに三統一の規則は見直されてゆかざるを得なくなる。実際、A・シュレーゲルもシェイクスピア論を展開するなかでこの立場を明確に表明している。『劇芸術と劇文学に関する講義』で、A・シュレーゲルは三統一の規則を批判し、「筋の統一」l'unité d'actionの代わりに、フランスの劇作家ウダール・ド・ラ・モットが『悲劇についての第一叙説』*Premier Discours sur la Tragédie* (1721)において提唱した概念、「関心の統一」l'unité d'intérêtに注目する。ラ・モットは三統一の規則を前提に、「それなくしては他の三統一も無益であり、またそれ単独でも大きな効果を生み得る」第四の統一概念としてこれを導入し⁽²⁷⁾、「複数の登場人物が同じ出来事に対して異なる立場を示し、彼らすべての情念に私が入り込む価値があるのであれば、行為の統一はあるけれども関心の統一はない」⁽²⁸⁾とその新視点を説明する。そして、他の三つの統一が完全に満たされても作品は退屈であり得るが、関心の統一は観客の心を掴み続ける源泉となる、とその重要性を強調、さらに関心の統一を満たすための劇作法を「作品の冒頭から、精神と心に対して、前者を占領し後者を掻立てる主たる対象を示す。次に…」と具体的に説明してゆき、そこに悲劇の最大の技術 Artがあるとまで述べている⁽²⁹⁾。つまり、「関心の統一」の概念が要求するのは作品において関心の的となるべき焦点であり、ここに三統一にはなかった「作品を享受する者の立場」という視点、佐々木健一氏の言葉を借りれば「作品の深層に焦点を結ぶ観客の能動的な関与」⁽³⁰⁾という視点が導入される。

そしてA・シュレーゲルであるが、彼は「行為の統一」Einheit der Handlungの概念について検討するなかで、複数の出来事からなる行為 Handlungの「全体」を決めることは困難であるとして、ラ・モットの「関心の統一」Einheit der Interesseの概念における関心が「一人の人物の運命への関わりということにとどまらず、作品の出来事 Begebenheitを見つめたときに観客が抱く心情の方向性のことを意味しているのであれば、彼の説明は最も満足のいくものであり、最も真実に近いものと私は考える」⁽³¹⁾と述べる。すなわちA・シュレーゲルは、行為の統一、全体とは行為自身に与えられているものではなく、人の「関心」によって与えられる、とみるのである。(彼は「行為の統一」の替わりに「関心の統一」を主張したのであり、この点ラ・モットとは立場を異にする)。彼はさらに、我々が事物の全体や統一を捉えるのは悟性の働きによるものだ(例えば、植物や動物が有機的に統一しているとは、生命の観念 Begriffであるが、これは物質世界に現象する生命の内観によって得られる)と述べ、作品の統一について次のように結論する。「私は、悲劇における完全な統一など不必

(26) Goethe, Zum Shakespears Tag, p. 10.

(27) Houdar de la Motte, Premier Discours sur la Tragédie, à l'occasion des Machabées, in *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte*, Tome 4, Prault (Paris), 1754, p. 37.

(28) Ibid., p. 44.

(29) Ibid., p. 45.

(30) 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究』岩波書店, 1999, p. 74.

(31) Schlegel, p. 19.

要だと非難しているわけではなく、多くの芸術批評家たちが満足している（と私には見受けられる）統一よりもさらに深い所にある、より内的でより謎めいた統一を要求しているのである。このような統一は、シェイクスピアの悲劇作品においてもアイスキュロスやソフォクレスの作品と同様、完璧にみられる、と私は思うのである。… ひとつの悲劇の出来事の流れは、切れないように案ずるべき細い糸ではなく、… その興味をそそる経過のなかで大きな障害を越えて最後には海に静けさをもたらす大きな嵐のようなものである、と考えてほしい⁽³²⁾。ここでA・シュレーゲルが劇作の規則に要求しているのも明らかに享受者の視点であり、そして、出来事の表層ではなくその深層に内在する焦点、細い糸としての出来事ではなく嵐の海のような出来事の広がりである。

シェイクスピアに「最初の一頁から虜にされた」というゲーテも、シェイクスピアの戯曲に対してA・シュレーゲルと同様の分析を与えている。すなわち、シェイクスピアの戯曲はゲーテにとっても、三統一という軛からわれわれの想像力を解き放ち、広い世界に羽ばたかせてくれるものであった。ゲーテは、「彼の結構Planは、普通の様式からみれば、結構などと言えるものではないが、しかし彼の作品は、すべてが謎の一点（これまでどんな哲学者も確認、規定したことのない一点）を中心にまわる」⁽³³⁾と、作品の深層に潜んで出来事を操る焦点の存在についても指摘している。ゲーテはまた、シェイクスピアは「一つの観念Begriffを中心に据えて、世界と万象をこれに関係づける」と述べ⁽³⁴⁾、「個々の作品がそれぞれ別個の観念にもとづいており、その観念が作品のものであることを立証するように全体を動かしている、といった詩人は稀にしか見られないであろう」⁽³⁵⁾とシェイクスピアの劇作法を特徴付ける。出来事の深層に据えられた観念から万象を操り、これを眼前に展開するかのようにありありと描くということ、これがゲーテの捉えたシェイクスピアの戯曲観である。そしてこうした特色をもった戯曲に対して、ゲーテはドラマティックの概念を託するのである。

4. 上演という視点からみたドラマティック

次にシェイクスピア論を離れ、先に挙げたゲーテの1797年の論考「叙事詩と劇詩について」を検討したい。この論考において、ゲーテは叙事詩と劇詩の相違点を次のようにまとめている。「叙事詩人Epikerと劇詩人Dramatikerは両者とも詩学の一般則に従い、とくに統一の規則、展開の規則に従う。さらに、両者とも類似の対象を扱い、両者ともあらゆる種類のモチーフを用いることができる。両者が非常に本質的に異なるのは、叙事詩人は出来事を完全に過去のものとして朗読するvorträgtが、劇詩人は完全に現在のものとして演じるdarstellt、という点である」(原文斜体字に傍点)⁽³⁶⁾。一見アリストテレスの議論と変わらぬ一節であるが、叙事詩人は朗読し、劇詩人は演ずるとされていることに注目したい。すなわちゲーテは、詩を再現する媒体は言葉であるよりも上演である、という見方をここ

(32) Ibid., pp. 20-21.

(33) Goethe, Zum Shakespears Tag, p. 11.

(34) Goethe, Shakespear und kein Ende!, p. 648.

(35) Ibid., p. 640.

(36) Goethe und Schiller, Über Epische und Dramatische Dichtung, p. 969.

に示唆するのである。ここに、「悲劇の機能は、たとえ上演されなくても、また俳優がいなくても働く」⁽³⁷⁾としたアリストテレスとの間の明確な一線を読み取ることができる⁽³⁸⁾。

さらに「両者〔叙事詩人と劇詩人〕が従うべき規則の詳細を人間の本性から導き出すとするならば、ひとりの朗誦者 Rapsode とひとりの役者 Mime (前者は静かに耳を澄ます聴衆に、後者は気短な視聴者に囲まれている) を、両者とも詩人として思い浮かべなければならないだろう」⁽³⁹⁾ (筆者傍点) とゲーテは続ける。実演家である「朗誦家」と「役者」の在り方の違いを (観客をも視野にいれて) 問題にしているわけであるが、それによって問題の焦点が「上演の場」にあることがいっそう明確にされる。ゲーテが、劇の実演家を朗誦家とせずマイム役者 Mime、すなわち身体演技を行なう者として捉えていることにも注目しなければならない。彼は、身体演技を上演の中核に据えたのであり、演劇の視覚芸術としての側面を前景に押し出したのである。ただここで、朗誦者と役者が「詩人」とされている点には疑問が残る。詩作の問題が実演家へと突如シフトされてしまっているという違和感が否めない。その前の一節で、「叙事詩人が…朗読し vorträgt, 劇詩人が…演じる darstellt」と詩人が実演家であるかのように述べられているのを見たが、これにも同様の違和感がある。

いずれにせよ、ゲーテは詩のジャンルを実演家の在り方から規定しようとしているのであり、まずは朗誦家と役者の違いについて次のようにまとめる。叙事詩の朗誦家は個人性は出さず (登場せずに声だけのほうがよい) テンションも抑えるが、劇の役者は特定の個人として自らを表現し、生き生きと活動する。朗誦家は出来事全体を眺めるが、役者は近辺のことにしか関わらない。朗誦家は観客が耳を傾けるよう落ち着かせるが、役者は観客を登場人物の立場に立たせ、心身の苦しみに共感させる (観客はたえず感覚を研ぎ澄ましていなければならない、考え込んではいない)。朗誦家は観客の想像力に訴え観客をどこへでも引き連れていくが、役者は観客の感覚に訴え、観客は役者の情念を追うのであり、ファンタジーは完全に沈黙していなければならない。演劇ではファンタジーには何も要求してはならず、語られるものが直ちに眼前にもたらされなければならない⁽⁴⁰⁾。こうした違いから、ゲーテは叙事詩と劇詩の相違点について次のような結論を導く。「叙事詩はとりわけ個人的な活動を、悲劇は個人的な苦しみを表現する。また、叙事詩は自分の外へと活動する人間を表現し、戦い、旅行、種々の企てなどある程度知覚的な広がり要求进行。悲劇は内面へ向かう人間を表現し、それで真の悲劇の行為 Handlungen は小さな空間しか必要としない」(原文斜体字に傍点)⁽⁴¹⁾。

ゲーテがここで主張するのは、叙事詩は言葉を通して人間の想像力に訴えるジャンル、劇詩は視覚・聴覚を通して感覚に訴えるジャンルであり、それぞれの享受のされ方を鑑み、劇詩は劇詩に適した詩法によって書かれるべきである、という考え方である。(ゲーテが詩作の規範を「人間の本性から導き出す」と言ったのは、「想像力」「感覚」を働かせるという

(37) アリストテレス『詩学』, p. 38.

(38) 『詩学』の第24章においてアリストテレスも、悲劇で再現できるものは舞台と俳優に結びつけられる部分だけである、として、上演を睨んだ考察をしている。『詩学』, p. 91.

(39) Goethe und Schiller, Über Epische und Dramatische Dichtung, p. 969.

(40) Ibid., p. 970.

(41) Ibid., p. 969.

人間の本性を根拠に議論する、という意味に解釈できる)。叙事詩でも劇詩でも、扱う対象には違いはなく、話法という点でも差異は薄れ、それでも両者を決定的に分け隔てるのは何かと問うとき、それは上演の仕方である、というわけである。ゲーテのこの論考(「叙事詩と劇詩について」)を読んだシラーは、「この方法だけでも十分、詩の様式に相応しい素材を選択するのに、あるいは素材に相応しい詩の様式を選択するのに、ひどい失敗を防ぐことができます」⁽⁴²⁾と述べている。このように、叙事詩と劇詩の違いを論ずるゲーテのこの論考は、上演という視点から「ドラマティック」とは何かを考察し、これを睨んだ劇作法を探るための考察に他ならなかったのである。

5. dramatisch から theatralisch へ

(1) 外的感覚としての視覚と内的感覚としての想像力

さてここで、これまでのドラマティックに関する二つの議論(シェイクスピアの戯曲に基づくドラマティック、上演を睨んだ劇作法としてのドラマティック)を見比べてみよう。すると、両者に共通するキーワードとして「想像力」が浮かび上がる。前者では、シェイクスピアの劇は享受者の想像力を自由に羽ばたかせることが評価され、後者では、享受者の想像力に訴えるのは、劇詩ではなく叙事詩の特徴であるとされている。

ここで再度「限りなきシェイクスピア」に戻り、その第1章に読める次の一節に注目したい。「シェイクスピアはわれわれの眼前にもたらずかのように思える。しかしそれは錯覚である。シェイクスピアの作品は肉眼には何ももたらさない。…なるほど、目は伝達の最も容易な、最も明瞭な感覚器官かもしれない。けれども、内的な感覚 *innere Sinn* はもっと明瞭で、それに至る最高・最速の伝達は言葉によってなされる。というのも、われわれが目で見えるものはそれ自体馴染みがなく、そのままでは決して我々の心を動かさないのに対して、言葉は本来生産的なもの *fruchtbringend* だからである。さて、シェイクスピアは完全にわれわれの内的感覚に語りかける。これによって想像力が生む形象世界が活気づき、こうして、我々にはどうしても説明できないひとつの作用が生じる。すべてが我々の眼前で起こったかのようなあの錯覚が生まれる根拠は、ここにあるのだ」⁽⁴³⁾。

言葉と視覚像に関するゲーテのこの議論は、「絵画は断定的で、言葉のように想像力に訴えることがない」と述べたフランスの劇作家メルシエの議論を彷彿させる。メルシエは、言葉は想像力に働きかけることによって内的な絵を尽きることなく生み出すが、絵画はこうした「内的な感覚」*sens intime* を持たない人のために作られるとして、絵画に対する文学の優位性を主張している⁽⁴⁴⁾。デイドロもまた、その著『生理学原論』*Éléments de physiologie* において「想像力」のことを「内的な目」と呼び、盲人はたとえ見ることができなくとも「想像」する、としてこれを外的器官としての肉眼と区別している⁽⁴⁵⁾。しかし、ディ

(42) Schiller, an Goethe (Jena, den 26. Dezember 1797), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 403.

(43) Goethe, *Shakespear und kein Ende!*, p. 638

(44) Louis-Sébastien Mercier, *Journal de Paris*, (2. 2. 1797, 27. 8. 1797). Angelica Goodden, *Actio and Persuasion*, Clarendon Press (Oxford), 1986, p. 42に引用。

(45) Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes de Diderot*, Tome Neuvième, par J. Assézat, Paris, Garnier Frères, 1875, (rep. Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1966), p. 373.

ドロが肉眼に対して「内的な目」という概念を導入したのは、何かが見える（視覚像を得る）ためには視覚対象（外部）に注目するだけでは済まされず、自分自身の内部に注目し「内的な目」に映し出さなければならないので、視覚認識は瞬時になされるものではなく、そのプロセスは逐次的なものである、ということをも主張するためであった。（デイドロは視覚像に対する言葉の優位性を主張しているわけではないという点で、メルシエとは立場が異なる）。彼は「内的な目」を想定することで、視覚認識のプロセスにも想像力の関与は重要であり、このプロセスも生産的な過程であることを示そうとしたのである。それ故、彼は「内的な目」の働きは画家にとっても極めて重要であるとし、「二人の異なる素描家と同じ対象を素描させれば、それは想像力を測る手段となろう」と述べている⁽⁴⁶⁾。

ゲーテは作品創作においても作品享受においても「想像力」の働きを重視している。「シェイクスピアの日に寄せて」における「生まれながらの盲人が魔法の手でたちまち視力を得た」という比喩は、シェイクスピアの言葉をもってしては目など見えなくとも世界はまざまざと見えるのだと言わんばかりであり、視力をもつ者も何も見えてはいないのだと言わんばかりである。さらに、「叙事詩と劇詩について」とともにシラーに宛てた手紙のなかでゲーテが、「想像力を働かさずとも済むように、人は興味深い状況はすべて直ちに銅像として見たいと思うので、あらゆるものが感覚的な現実であり、今ここに在り、劇的 dramatisch でなければならなくなっているのだ」⁽⁴⁷⁾と述べていることに注目したい。彼は「本来、自分自身の純粋な前提から作品を作り出すべき芸術家が、すべてを実在として捉えようとする観衆、聴衆におもねてしまっている」ことに、現代人が文学ジャンルを混ぜ、その区別すらできなくなっている原因があるとして、「詩においても、すべてが劇 Drama へと、今ここで上演することへと駆り立てられてしまっている」と主張する。ここでは「劇的 dramatisch」という言葉は「感覚的に実在する」という意味に使われ、しかも極めて否定的な文脈で使われている。言葉の芸術であり想像力の領域である文学に実体を与えて可視化する演劇は想像力の敵だ、と非難するかのごとくである。

しかし彼がここで批判するのは可視化それ自体ではなく、想像力なき可視化、単なる模倣としての可視化であることに留意したい。この点、視覚芸術と想像力に関するゲーテの考え方は、メルシエよりもデイドロのものに近い。彼は次のように続ける。「劇的である das Dramatische ということがそのまま、実際の現実とまるまる比較されるべきものとなったのである。芸術家は、このそもそも子供じみて、野暮ったく、悪趣味な動向にいま全力で抵抗し、作品と作品を交通不能の魔法円で分け隔て、個々の作品をその個性と統一により生み出すことが要求されているのだ」。芸術は決して現実の模倣ではない、「劇的なもの」も単なる現実の模倣であってはならない——ゲーテはここに視覚芸術としての劇 Drama も「想像力」の産物であることを要求しているのである。

(2) 想像力と現前の相克

さて、すでに気づかれるように、ゲーテの「想像力」に関するコメントは、1771年の「シェイクスピアの日に寄せて」と1813年から15年に書かれた「限りなきシェイクスピア」とで

(46) Ibid.

(47) Goethe, an Schiller (Weimar, am 23. Dezember 1797), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 401. 以下の引用も同書簡から。

は大きく異なってくる。前者においては、享受者（読者）の想像力を喚起するシェイクスピアをひたすら絶賛するのであるが、後者では「彼（シェイクスピア）は容易に想像できる出来事、いや目で見ると以上によく想像できる出来事を描く」ので、上演しようとする問題がきたす、と述べられる⁽⁴⁸⁾。シェイクスピアの言葉を通して得られる「想像力の広がり」は、享受者の眼前にもたらそうとしてもその「広がり」の故、上手く行かない、と捉え直されているのである。ここに「想像力と現前」を巡るジレンマが浮き彫りになる。冒頭に示した「劇」と「演劇」の定義においてゲーテが対比したのも、前者は「想像力に訴えるに過ぎない」が後者は「視覚に訴える」という点であった。

シェイクスピアの作品におけるこのジレンマは、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』においてもすでに言及されている。『ハムレット』を原作のまま上演するかどうかを巡りヴィルヘルムとゼルロが議論するくだりで、ヴィルヘルムは改作案を提案しようとするこの戯曲を次のように分析する。この作品における「緊密な人物と事件の内的関係」と「主要人物たちの性格や行動から生ずる強力な作用」は「その一つ一つが見事で、配列も改善しようがない。…これこそが、誰もが見たいと望んでいるものであり、これに手を触れようという者はおらず、魂の奥深くに残るのだ。ドイツの舞台でもこれはほぼすべてそのまま演じられてきたと聞く」⁽⁴⁹⁾。これに対して、「人物たちをある場所から他の場所へ連れていったり、種々の方法で特定の偶然の出来事で結びつけたりする、外的関係」（ノルウェーの政情不安、王子フォートインブラスとの戦争準備、その叔父老王への使者の派遣、不和の調停、王子フォートインブラスのポーランド遠征と帰還、ホレイショーのヴィッテンベルクからの帰国、ハムレットがヴィッテンベルクへ行きたいと思うこと、レイアーティーズのフランス旅行と帰国、ハムレットのイギリス放逐、彼が海賊の捕虜になること、持参人を殺せという書状を携えた二人の廷臣の死など）は「小説ならば広がりを与えるだろうが、とくに主人公がなにも計画をもっていないこの劇では、これらは作品の統一をひどく損ない、非常な欠陥となっている」⁽⁵⁰⁾。そこでヴィルヘルムは、前者については手をつけず、後者については、拡散したモチーフは一挙に捨て一つのモチーフに置き換える、という提案をする。この案を気に入ったゼルロは次のように述べる。「そうするとヴィッテンベルクも大学も要らなくなる。これにいつも躓かされていたんだ。…ノルウェーと艦隊という二つの遠景の他、観客は何も考える必要はなくなる。あとはみんな目で見られる。観客が空想力で世界中をせわしなくかけ回るのではなく、あとはみんな実際に舞台の上で起こるわけだ」⁽⁵¹⁾（原文斜体字に傍点）。

ここでも明らかにこの劇の「広がり」が問題にされ、想像力に訴えることと現前させることが対置され前者が問題視されている。役者が演じる演劇とは物象を通して感覚に働きかけるものであり、言葉によって想像力に働きかけることだけでは済まされない、朗誦する詩と演じる詩とは別物である、というのがゲーテの立場である。（ゲーテは、シェイクスピア劇のこの欠点を、シェイクスピアの時代の劇場の不完全さに帰している）⁽⁵²⁾。これを明

(48) Goethe, *Shakespear und kein Ende!*, p. 638.

(49) Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, p. 663

(50) *Ibid.*, p. 663-4.

(51) *Ibid.*, p. 665.

(52) Goethe, *Shakespear und kein Ende!*, p. 648.

確化するために、ゲーテ自身、用語の使用法を変更しているのが認められる。すなわち、劇の規則に「上演」の概念の導入を試みる「叙事詩と劇詩について」では、劇作家 Dramatiker は演じるための戯曲を書く人とされていたが、「限りなきシェイクスピア」では、「劇作家」とは読まれるあるいは朗誦するための戯曲を書く人とされ、演じるための戯曲を書く人は「演劇作家」としてこれと区別したのである。ゲーテは「上演」を念頭におく演劇論を精緻化することで——そこにシュレーゲルの著作による影響があったことも否めない——劇的／演劇的の概念を区別し、ドラマティックの概念を限定したことになる。「叙事詩と劇詩について」での「劇的(ドラマティック)」は「演劇的」の語に置き換えられたわけだが、こうせずには「シェイクスピアは劇作家とは言えない」と言わざるを得なくなることを考えると、この置き換えの必然性が理解できる。

しかしすでに述べたように、ゲーテは決して演劇における想像力の関与を否定しているわけではないし、過小評価しているわけでもない。彼は演劇における視覚要素について、「目にとってもまた象徴的であるもの以外は、すなわち、ある重要な行為がもっと重要な行為を暗示しているのでなければ、決して演劇的ではない。」と述べ、シェイクスピアの『ヘンリー四世・第二部』第四幕第四場における「危篤でまどろむ王の傍らから、世継ぎの王子が王冠を奪いとり、それを頭にいただき得意そうに立ち去る」場面をその具体例としてあげる⁽⁵³⁾。ここで言わんとされていることを明らかにすることは本稿の射程を越えるが、ゲーテは明らかに、観客が目で見えたものから豊かな意味を読み取ることを要求しているのであり、そこにはやはり「想像力」が要求されている。さらなる議論は、「ゲーテにおける theatralisch の概念」として稿を改めなければならない。

謝辞：本研究は JSPS 科研費 26370170 の成果の一部である。

(2015.7.20 受稿, 2015.9.1 受理)

(53) Ibid., p. 647.

〔抄 録〕

ゲーテは彼のシェイクスピア論「限りなきシャイクスピア」において、シェイクスピアの作品は劇的 dramatisch ではあっても演劇的 theatralisch ではなく、彼は劇詩人 Dramatiker であっても演劇詩人 Theaterdichter であるとは言えない、と主張する。この論考は、ロマン主義思潮とりわけ A・シュレーゲルに対する対抗意識という側面ももつが、これがゲーテがシェイクスピアの上演経験を積むことで築かれた見方である、ということも否めない。ゲーテは、享受者の「想像力」に強く訴えかけるシェイクスピアの戯曲を絶賛していたが、その一方で、叙事詩や小説は言葉で「想像力」に働きかけるが演劇は物象を通して感覚に働きかける、という文学ジャンル論を提示し、「想像力」に頼る戯曲は上演できず、それは「劇的」であったとしても「演劇的」ではない、という考えに至る。しかしまたその一方でゲーテは、想像力を働かせずに済むよう人々が小説でも演劇として観たがる、という当時の動向を批判し、言葉ではなく視覚像が生み出す想像力を問題にしようとするのである。「想像力」の概念を介して、当時の文人たちに盛んに議論された「言葉と視覚像の関係」（あるいは「文学と絵画の関係」）に対するゲーテの立場が、ここに明らかになる。