

研究報告

十八世紀ヨーロッパ演劇の諸相 (一)

研究分担者 (アイウエオ順)

小島 康 男

佐久間 信

谷川 道 子

毛利 三 彌

目 次

なぜ十八世紀演劇か

近代の始点／転換期の定め方／十八世紀の上限と下限／大衆娯楽劇の存在／二極分化か混合か／演劇上演の視点から／コスモポリタン性

世紀二分法

——ドイツの場合——

ゴットシェトとレッシング／リロ『ロンドンの商人』の影響／『死に行くカトー』／ゴットシェトの演劇改良／桜痴と遺
遙

——フランスの場合——

ヴォルテールとデイドロ／悲劇上演の頻度／デイドロの新しさ／ルソー『ダランベールへの手紙』と劇作／フランス座の
客入り／メルシエの訴訟／議論の進め方

——イギリスの場合——

ごった煮状況／ジョンソン博士／俳優の時代／コリー・シバーとギャリック／フランスの女優ドゥメニルとクレロン／ル
クーヴルール／ドイツの俳優／素人作家／客席の野次とサクラ／悲劇の分類／リロ『致命的な好奇心』／ゴシック演劇／
メロドラマ／ドイツの世紀末作家／金のための芝居、思想のための芝居

北ヨーロッパの喜劇作家

ホルベアとフォンヴィジン／スマロコフ／世紀前半の喜劇の多様性と後半の定型化／コペンハーゲン国民劇場／ホルベア
の保守性と先取性／グスターヴ三世とエカテリナ女帝／パリのイタリヤ劇団／パリのゴルドーニ／ロンドンの情報文化／
劇場内の活気

フィールディングの喜劇

フィールディングの劇作／作家の収入／演劇許可制／バレースク劇の定義／翻訳と翻案／政治批判劇／『一七三六年の歴
史記録簿』／ザ・ライセンシング・アクト（演劇検閲法）／パテント劇場と非パテント劇場の拮抗

（以下 続篇）

演劇の検閲制度／出版と批評ジャーナリズム／パリの緑日芝居／ロンドンの緑日芝居／ロシアの農奴劇場／旅回り劇団／
地方の演劇／イタリヤ演劇の状況／スペイン演劇の状況／アメリカ演劇の始まり／演劇とオペラ／劇場構造の普遍化／舞
台美術の変化／客席の形態／観劇料と暴動／作品選定／俳優養成／疾風怒濤期演劇／シラーの位相／ゲーテとワイマール
宮廷劇場／古典の改作／作家兼劇場監督、シェリダン、イフランド、ティーク／大革命期の演劇とタルマ／もう一つの世
紀末／その他

なぜ十八世紀演劇か

丙

やはりまず、なぜ十八世紀かと問われると思うんですね。普通のヨーロッパ演劇史の本では、十八世紀は谷間、みるべきもの少なし、停滞の時期、とされていますから。十六世紀はルネサンス、十七世紀は黄金時代、とんで十九世紀は近代リアリズム劇の成立、でも十八世紀は何もいえない。正直なところ十八世紀演劇を専門領域としていけると公言できるものは我々の中にもいませんしね。いや、今の日本には、英・独・仏の演劇を研究している人は少なからずいるけれど、その中でも十八世紀に特に目をつけている人は稀でしょう。ドイツ演劇の場合には世紀の終り近くになってゲーテ、シラーが出てくるから、それに疾風怒濤時代もあるし、この辺を専門とする人は多いでしょうけど、でも十八世紀演劇を研究しているというのとは少し違うんじゃないですかね。

丁

だいたい啓蒙主義というのが、ずっと評判悪かったからな。十八世紀末からのロマン主義的傾向とかフランス大革命とかはよく研究されてたし、ルソーは比較的もて

はやされてた反面、ヴォルテールやデイドロの研究者は少数派だった。ところが最近はこの辺も少し見直されてきたんじゃないの。特にデイドロなんか、文化人類学のはしりみたいな風にも考えられてね。欧米では、十八世紀研究がかなり高まったというか、復活してきたというか、こういう研究に頭をつっ込み出したせいで殊更気がつくのかもしれないけれど、ずいぶん研究書が出されている。

甲

でもデイドロの市民劇は相変わらず無視されていますよ。演劇論もね。その「市民劇」提唱を再検討しようという動きもないし、もちろん上演なんかされない。ヴォルテールだって、思想家としては研究されましたが、彼の悲劇を復活しようという演出家は今のところいませんね。

乙

デイドロの『逆説俳優について』はどうですか。プレヒトのいう異化的演技の系譜として云々されたりしますが。

甲

デイドロの演技論は必ずしも首尾一貫してないんじゃないですかね。『逆説俳優について』の出版も死後、一八三一年になってからですしね。でも、この演技論の

方は戯曲でもないのに上演されているんです。先年（一九七八年）オデオン座でね。これは対話式で書かれているものですから、そのままを台本にして、男二人に女が一人出ていました。女はしゃべらないで、男二人の演技論を聞いている。まあ、舞台上で演劇論をやるのはモリエール以来の伝統がありますから——。

丙 劇の劇、つまり、楽屋芝居とか稽古風景の芝居は十八世紀の一つの流行でした。

丁 そう。イギリスじゃ、一七四〇年から世紀の終りまで、四シーズンを除いて毎年この種の劇が演じられた。多いときは一シーズンに五本も六本も、劇の劇が舞台にのった。この流行の始まりは御存知のように、一六七一年のバッキンガム作『舞台稽古』の大当りだけど、この劇は十八世紀中も上演されつづけて、一世紀間に二一五回を数えたという。もつとも、これらの芝居で、今日でも鑑賞に耐えているのは一七七九年初演のシェリダンの『舞台批評家』だけです。

乙 テイクの『長靴をはいた牡猫』は一七九七年で、ドイツじゃその類の芝居の代表作にされていますが、これはロマン主義戯曲の典型とか、現代のたとえばピランデル

ロの『作者を探す六人の登場人物』にもつながる反イリュージョニズム演劇の例としてみる人が多いけれど、必ずしも十八世紀末に始まる演劇思考ではないということですね。

丙 テイクの場合は、童話劇なんて副題までつけた内容というか、作者の思想が問題でしょうけど、まあ、その点はあとで議論するとして、今出された話にひっかけていえば、十八世紀演劇への興味は、近代演劇の成立過程を探りたいというのが、一つ大きくあると思うんです。たとえば、これまでは近代写実劇というタイプセン、ストリンドベリ、チェホフあたりから成立したものと考えるのが普通だった。まあ、せいぜいが十九世紀前半から半ばにかけてその成立過程をみてゆく。でも、どうも、ロマン主義以前あるいは十八世紀全体に遡って考える必要があるんじゃないか。そうしないと、十九世紀の矛盾状況の根源がつかめないという——。

乙 そうですね。実をいうと、私は初め、最近の「世紀末ブーム」に対して、何も十九世紀の末だけじゃなしに、十八世紀末もまた「もう一つの世紀末」として見直す必要があると思って少しやり出したんです。ゲーテ、シラ

「だけじゃなく、あの破滅型の劇作家たち、レンツとかクライストとか、少し下って、グラッベとかビュッヒナーとか。でも、そこをやると、そういう作家の精神的葛藤を生む社会や演劇の背景をみなければならず、それを用意するのは、やはり十八世紀全体なんです。いい換えると、もう一つの世紀末の内的対立は、十八世紀を通じてだんだん顕著になってきた矛盾対立と重なるんじゃないかということ。それは、近代の成立過程をもう一度ポジにもネガにも、つまり近代化の中で切り捨てられていくものと、残り続けるものを、両義的にとらえ返そうという志向と重なってくる。ここ十数年来ドイツの学界でも啓蒙主義、あるいは十八世紀の「読み直し」というのはひとつの趨勢でしたし。

丁 近代の始点をどこに求めるかという問題意識ね。これは何も演劇にかぎらない。文化全般の問題でね。前近代から近代へと移ってゆく転換期の意識様相を明らかにしたい。とまあ、そうなるかな。従来は十九世紀の科学的合理主義の確立にまつわる矛盾に焦点を合せていた。しかしそういう図式よりも、十八世紀啓蒙主義の裏面、底流としてある、わけのわからない葛藤ね。それに目を向

けようというんじゃないですか。

丙 ただ「転換期」の時代設定はいつも曖昧でね。後世からみて急激な変化をみせた時代というのは、それを振り返ってみている時代の意識によって、違ってしまいうわけだ、いうまでもないことだけど。かつてはルネサンスといつて十五、六世紀を最大の転換期とみていた。それが近年は歴史学でも、十二、三世紀を中世からルネサンスへの転換期とみるようになってきてるでしょう。

甲 ちょっと似てますね、ルネサンス期を押し上げたのと、近代への転換期を押し上げるのとは。現代人の共通した転換意識のあらわれでしょうか。ルネサンス期の移動は、十四世紀の物凄いペスト蔓延のあとに位置させたのを先へ移すというものでしょう。このペストが時代を分ける溝だという考え方から、新しい時代意識と生活様式こそペスト蔓延の一つの原因だという考えに変ることもあり得る。同じような事件が十八世紀末の大革命から十九世紀初めにかけてのナポレオン戦争ですね。近代の始点もそのあとから先へもってこられた。

乙 人が死んだ数からいえば、きつとナポレオン戦争はペストに匹敵するかもしれないけど、でも、革命から戦争

への推移はある意味で精神的事件でしよう。精神的に用意されたものだし、幾多の才能ある芸術家が精神的に破滅する契機となる――。

甲 いやいや、ペストだって、かなり精神的な事件といえますよ、アントナン・アルトの演劇論をまつまでもなくね。それに影響の点でも、ポッカチョの『デカメロン』にみられるように――。

丙 まあね、歴史の論争になると、話はそれでっちゃうけれど、もう一つ、転換期の設定の点では、十七世紀末から十八世紀初めにかけての時期という見方がありますね。さっきのいい方を借りるともう二つの世紀末かな。

その代表が、ポール・アザールが一九三五年に出した『ヨーロッパ精神の危機(二六八〇―一七一五)』⁽¹⁾。アザールは十七世紀と十八世紀の人々の物の見方、考え方、感じ方が対照的なことから、この突然の変化をもたらした境目の様相を探っていた。そうすると十八世紀精神の基本的な特徴はすでにこの世紀末に形成されていたことが明らかになったという。二つの世紀の違いを一言でいえば、義務の觀念にもづく文明から、権利の觀念にもづく文明へと変わったということですがね。権利觀念は、

通常ヨーロッパ人の意識の根底をなすといわれているけれど、まあヨーロッパといっても、比較的南の方かな。

これが十八世紀に形成されたとなると、日本との比較の上でも面白い問題を提出すると思うね。演劇とも非常に係わってくる。

甲 アザールが設定した一六八〇年から一七一五年というのは、後者はルイ十四世の死去の年だから当然として、前者は演劇史でいうと、モリエールが他界して七年目、ルイ十四世がパリの劇団を統合してフランス座を創設させた年ですね。これから、十八世紀を通じて存続する独自の正統劇場が始められるわけでしょう。オペラ座、フランス座、イタリヤ座の三つ。イタリヤ座は、その後、いささか有為転変を経るけど。

丁 それはイギリス演劇にも当てはまるね。一六六〇年にチャールズ二世がフランスから戻ってすぐに劇場再開させるのは、二つの独占劇場、それが十八世紀も続く。後のドルーリー・レイン座とコヴェント・ガーデン座。一七〇〇年までのいわゆる「王制復古期演劇」と呼んでいるのは、明らかに十八世紀演劇の特徴をすでにそなえていた。時代区分としては、アン女王の逝去すなわちジョ

一七〇一年によるハノーヴァー朝成立の年、一七一四年を
考えてもいい。

丙

そうすると少し整理していえば、二つの問題が出され
たわけだ。一つは、これは歴史一般にもいえるけど、十
八世紀、十八世紀といながら、何も正確に一七〇〇年
から一八〇〇年の間をさしているのではなくて、むしろ
啓蒙主義時代というべきかな、フランスならルイ十四世
の没年一七一五年から大革命の一七八九年までという具
合に、もう少し限定した方がいいということ。演劇史で
も、一七一〇年代は新しい動きがはつきり現われた時期
でしょう。ヴォルテールの画期的な悲劇『エディップ』
のパリ初演は一七一八年、アディソンの擬古典主義演劇
もロンドンで十年代に評判をとる。もともと下限は、大
革命の年とするか、革命によって演劇は何も変化しな
かったから、むしろメロドラマの始まりを画する一七九八
年とするかという見方の相違が出ますがね。

もう一ついえることは、近代あるいは近代劇の始まり
としての転換期は、三つの同心円をなすということ。つ
まり、十九世紀の転換のもととは十八世紀にあり、その萌
芽は十七世紀末からあった。ということは、この円がだ

んだん広がって行って現代にくるけれども、その絶えざ
る動きを描いてみせる手立てとして、ちょうど水の波紋
を描くときみたいに三つの輪を一応設定しようというの
に似る。

甲

英仏はいいとして、他の国もそういえますか。

乙

ドイツは後進国ですからね。波紋をみようにも肝心な
近代という水がまだたまっていない。ルネサンスにはハ
ンス・ザックスみたいな作家もいたのに、十七世紀前半
の三十年戦争で文化も生活もすっかり荒廃してしまっ
た。千七百万の人口（一六一七年）が八百万（一六四八年）
になったというんですから、これこそ十四世紀のペスト
以上です。これでドイツの発展は三百年遅れたという。
この三十年戦争が近代ドイツを考えるときの原点だとよ
くいわれます。ドイツの悲惨^{ミゼラブル}の根源だとね。それに、
ドイツといったって、神聖ローマ帝国という名称は形骸
化したまま、一八〇六年のナポレオンによるライン同盟
成立まで残るとしても、実際は、統一国家ではなく、三
百とも三千ともいわれる小国分立でしょう。地方割拠主
義といますか。そこが、絶対主義国家がパリやロンド
ン、マドリッドを首都として成立していたフランスやイ

ギリス、スペインなどは決定的に違うところです。だから、どの都市をとるかによって特徴が違う。ウィーンをとるかミュンヘンをとるか、ワイマールをとるか、あるいはハンブルクをとるかライプチヒをとるかで全然違ってくるわけですね。それでも、一六七〇年頃から一七二〇年頃までをドイツ・バロック演劇後期と規定する人もいますから、みようと思えば、一七一〇年代を一つの転換期だったといえなくもない。この頃天逝した詩人の J・Ch・ギュンター、劇作家では、ハルマン、ハクヴェッツ、ヴァイゼ、ロイターといった名前があります。それに「啓蒙とジャーナリズムの父」とされるトマジウスもいます。でも、彼らの中に明らかな啓蒙時代の特徴が見出されるとしても、少なくとも演劇史的には、ここに、十八世紀の新旧対立の様相、つまり同じ啓蒙思想家ながら前半世紀を代表するゴットシェトと後半世紀を代表するレッシングとの対立様相の萌芽をみるのは少し無理でしょうね。ゴットシェトが「野卑な」バロック演劇を規範化しようとしてフランス古典主義詩学をもつてくるのは一七三〇年頃です。最初のドイツ古典悲劇とされる彼の『死に行くカトー』の初演が一七三一年、はじめ

にゴットシェトと組み、後にレッシングと組んでドイツ演劇の革新に多大な功績を残したといわれるノイバー座の設立は一七二七年、ドイツでは、だから、常にフランス、イギリスの後塵を拝する形で変革がなされる。それに、いわゆる十八世紀啓蒙期の時代区分として終りをどこに求めるかに関しても、一七七〇年代の疾風怒濤時代をどうみるかにかかわってきます。レッシングの最後作で、最高の啓蒙主義的作品といわれる『賢者ナータン』は一七七九年に書かれて八三年に初演されてますから

丁 イタリア、スペインはどうだろうな。

丙 よくわからないけど、ヨーロッパ演劇史全体の流れからいうと、スペイン演劇は一六八一年にカルデロンが死んでもう最前線を退いた。返り咲くのは二十世紀までなんでしょう。だから十八世紀にスペイン独自の動きはないといっているんじゃないかな。それに比べれば、やはり最前線にはいないけれど、イタリアの十八世紀演劇はなんといっても、ゴルドーニとゴッツィを生んでますからね。それに十八世紀はオペラ全盛期でもあるから、メタスタジオを無視できない。それでも、近代への発展に

寄与する形での演劇的転換を云々することができるかどうかは疑問でしょう。ゴルドーニも、新しい喜劇を確立しようとして、結局フランスへ追い払われる形になる。これはイタリヤ人が新しいものを理解しなかったというより、伝統主義者といわれるゴッツィの方が、より演劇的だということかもしれない気もする。

ともあれ、ヨーロッパ演劇の前線は次第に北へのぼってくるんでね。十八世紀でドイツにまで上がり、十九世紀に北欧・ロシアまでくる。だから、新しい演劇へのエネルギーということでは、一七二二年にデンマークのペンハーゲンに国民劇場が出来たこと、そこで、ホルベアの喜劇が次々と上演されたことは、憶えておいていいでしょうね。北欧三国をひっくるめていえば、十八世紀演劇の始まりがこの年、終りはスウェーデンの啓蒙君主で芝居気狂いだったグスタヴ三世が劇場で暗殺された一七九二年となるかな。

乙 同じ論法でいくと、ロシアは、ピョートル大帝が死んだ一七二五年からエカテリナ二世が死んだ一七九六年という時代区分ができるかもしれませんね。ロシア演劇史では、エカテリナ二世治下で、ようやく独自の演劇が芽

生えてきたということでしょうが。デイドロを招いたりもしたでしょう。

甲 そのう、今聞いてますとね、時代区分として新しく設定するんでも、殆どが王様の死んだ年とか、支配層の交代とか、上部層の生活の変化、つまり政治的事件でもってやってますね。そういう従来の歴史学の観点による区分は、後進国、といっちゃいけないか、演劇的發展途上国ですね、あるいはすでにとり残された国、そこではどうなのかわかりませんが、十八世紀を近代劇成立過程としてみる場合でも、どうしても出来上がった戯曲、悲劇とか喜劇とか、まあ、センチメンタルな催涙喜劇でも、市民劇でも、つまりは書かれた作品について云々することと結びついてしまいうんじゃないでしょうかね。それも重要でしょうけど、私の場合なんかは、最初かなり傍観者のでね。各国の研究報告をきいて面白がってたんですけど、そのうちに、この世紀特有の演劇現象に気づかされて、歴史の流れの上の問題より、それ自体が我々の目からみて大変興味ある種類の芝居、演劇的に興味深い現象というか、状況というか、それに惹かれてきたわけですよ。つまり、これまでの演劇史では全くとっていいほ

ど無視されていた娯楽的な、大衆的な、いわば見世物に類した演劇の存在ですね。イギリスやフランス、といつてもむしろ大都市ロンドン、パリが中心ですが、そこで定期市にみられた大道芸まがいの芝居とか、貴族たちが私的に楽しんだ猥雑な内容の劇とか。

丁 そういえば大道芸的な縁日芝居だけでなく、いわゆる正統劇場ではない娯楽劇場で演じられていた風刺的なパレースタ劇、スペクタクル劇も、従来の演劇史では軽視されていた。

乙 そういうものをいささかでも調べてみると、今日よく問題にされるドラマとシアターの関係ですね、演劇における文学性と演劇性のかかわり方、その問題を考えるのに十八世紀の演劇は示唆を与えてくれそうな気がする。制度としての劇場演劇や、近代以降の文学的演劇に異を唱えて登場してきた一九六〇年代からの現代演劇の「新しい波」は、新たな演劇言語を求めたグロトフスキヤリビング・シアターの肉体・祭儀演劇から民衆演劇志向にかわってきて、中世やルネサンス、コメディア・デラルテの近代以前の演劇伝統に傾いているようにもみえますし――。

丁 ヨーロッパの近代社会あるいは近代的意識の成立を再検討しようとして十八世紀という谷間を歩いてみたら、結構変化に富んだいい景色だな、川の流れも変化あるし、てなわけね。これは演劇研究にかぎらない。十八世紀の歴史・文化全般についての研究の高まりを説明することだな。ただ、その場合はこの世紀特有の現象というより、どちらかといえば、庶民生活の中の現象とか出来事だよ。それは、なにも十八世紀を調べ出してから気づいてきた領域というんじゃないくて、より広汎な常民文化への関心から目がむけられたといった方がいいんじゃないですか。今いわれたような大衆娯楽劇の流れはそれなりに十九世紀にもつづいている。この方も近年はかなり研究され出していますよ、イギリスなんかでは。

丙 これまでの演劇史にはのっていない大衆的な娯楽としての見世物は、どの時代にもあった。十七世紀だって、現代だってある。早い話が、今ならTV番組ですね。「白痴化」番組と貶められている類のものは十八世紀の縁日芝居の末裔じゃないですか。これはやはり現代演劇史の中では扱われない。しかしね、十八世紀の娯楽見世物劇を殊更研究対象にするのは、確かにそれ自体面白い

し、演劇の問題を提示することもあるけど、同時に、この時代の正統演劇に見るべきものが少なくて、つまり十七世紀に比べれば、遙かに見劣りする戯曲しか残っていないために演劇史では不毛の時代のように見られていたところが、今日の演劇性重視の観点からは決してそうではないんだと主張したいということもあるでしょう。

乙　そうですね。演劇の営為というものをどこまでとらえていくか、ということもありますし、大衆的な源泉に立ち戻った演劇現象へのアプローチには、近代的な文学・芸術概念をこえた視角も必要でしょう。演劇シヤクキというと建物、上演集団、上演・興行形態、芸術・文学ジャンル、劇作品の全体などすべてを含みますからね。近年ではたとえばコフザンは観せたり観せられたりするものにハスベクタクルVという用語と概念を優先させている。(2)

甲　フランスでは少なくとも、十八世紀は「演劇シヤクキ的熱狂」の時代とされています。ところが、劇作家は、と問われると、確かにマリヴォー、ポーマルシェくらいしか出てこないし、それも、十七世紀の代表作家とは並ばない。ただね、ちよつとこの点でも考えるのは、例えばクセジュ文庫の『十八世紀フランス演劇(3)』を書いたラルトマ

は、この世紀を代表する戯曲作品として、これら二作家のものと共に、ルサージュの『チュルカレ』とステーンスの『知らずして哲学者』それに、カルモンテルの格言劇のいくつかも加えているんですね。ルサージュ、ステーンスはある程度知られているけれど、カルモンテルなんて、ミュッセのところでもちよつと言及されるだけで、これまで殆ど顧みられていなかったでしょう。ということはいわゆる文学としての戯曲も、今まではずいぶん片寄ってしか研究されていなかった。

丁　文学として、となると問題にしても、フィールディングやジョン・ゲイの芝居も、最近少なくとも文学史的には検討し直されましたね。それに古典の改作。これも十八世紀的あるいは近代合理主義的演劇思考を知る上で大変興味深い。彼らはシェイクスピアでも、自分なりに理解できない人物や状況はどんどん改作していったけど、現代の原作尊重主義だって、結局我々の思考で理解できるものに解釈するか、理解できないときは中世の名残りとか魔術志向とかいってそれなりに納得した上で、いわば改作的読解、上演じゃないのかね。

丙　とすると、これまで代表作家とされていたゴールドス

ミスやシェリダン、フランスならマリヴォーやポーマルシェも、また違った観点から見直してみる必要があるかもしれないね。マリヴォーなんかは、初期のファンタスティックな作品が注目され出しているけど。

乙 ドイツでは、フランス文学を手本にしようとした十八世紀前半の風潮の中から、どのようにして後半のドイツ独自の戯曲文学が成立していったかも問題でしょうね。そこではイギリス文学の影響というのが常套句になっているわけですが、今出されたような、正統演劇と大衆娯楽劇の二極分化というか二重構造というか、そういうあり方が、十八世紀には顕著になってきたのか、それとも、まだ、両者が混合、融合した未分化の状況だったのか、といったことはあまり論じられていない気がする。一つの理由は、演劇の上演という視点が演劇史の中になかなか組込まれてこないことにあると思うんですね。俳優とか、裏方とか、劇場構造とか舞台機構とか、それに興行形態、劇団制の問題、観客の態度とか入場のあり方、一般の都市生活の中での演劇の位置づけなどなどですね。そもそも、近代の劇場の形が定まるのが十八世紀でしょう。

丁 その点になると、ヨーロッパ演劇史全体の流れの中で、十八世紀がどのような構造上の特異性を示しているかの問題にもなりますね。早い話が近代劇場の基本型が一般化するの十八世紀だけど、でもそれはいわゆる正統劇場かそれに類した劇場のことだね、今出されたような大衆的な見世物に近い芝居をやる小屋とか、巡業で使う地方の劇場は全体的な数はずっと多いはずで、形も違っていたと思うのね。事実ロンドンの緑日芝居の場所は「劇場」といわず「小屋」と呼ばれているけど、もやっている内容は意外と共通しているところもある。というより、ちゃんとした劇場を使わせてもらえないときとか、シーズン・オフとかに緑日でやることもあるわけですよ。

甲 さっきのカルモンテルのものなんかは、貴族の私的演劇用の作品ですね。同じく貴族のために書いたコレはコメディ・フランセーズにも書いています。

丙 まあ、正統演劇とは何かの問題にもなるけど、普通に理解されている「リジティメイト・ドラマ」ですね。これは一応、台詞中心の劇ということでしょうが、娯楽性がそこで強まって、逆に娯楽の見世物に台詞が加わって

くると、両者は次第に共通したものになってしまふ。その接近が高まるのが十八世紀という規定もできると思ふ。バロック演劇では、宮廷の催しものなんか、視覚的な面が圧倒的だし、公衆劇場でやっていたものは、シェイクスピアだって、ラシース、モリエールだって、やはり台詞劇ですね。だから二重構造は、十八世紀よりはっきりしていたといえるんじゃないかな。作家も、モリエールやベン・ジョンソンの例のように、かなり明確に二つの演劇に書き分けていたでしょう。

甲 それは、十九世紀になると、再び、前衛的なというか、芸術的な演劇と大衆的商業演劇に二極分化しますね。

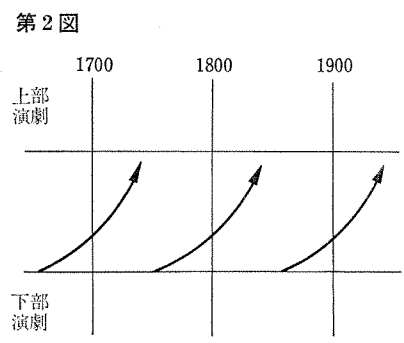
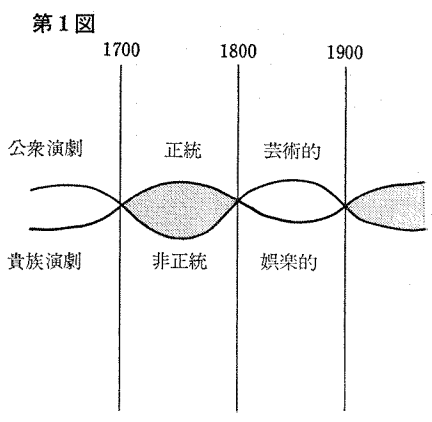
丁 文化一般がそうでしょう。十九世紀以降ハイブローとローブローに分けて受容される。ところが、今日、またまた、両者が、ごっちゃになりつつあるという状況じゃないの。

乙 その点でも、過渡期の十八世紀が演劇的熱狂の時代であったのは当然なわけですよ。今日も、演劇界では、演劇は衰退しているといわれるけれど、社会的には、大變に演劇的な時代だといえますからね。

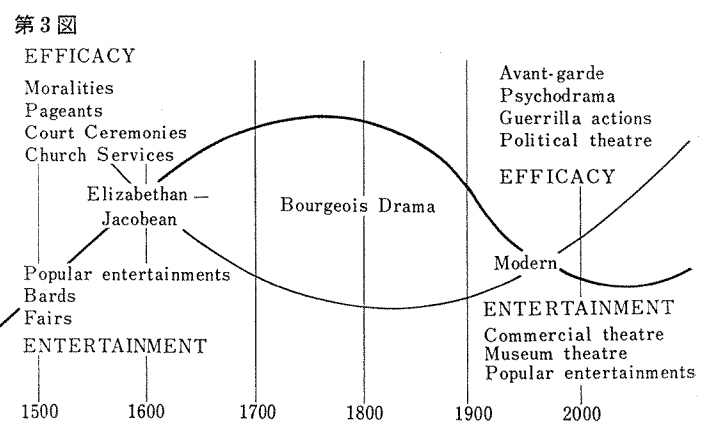
丙 その二極分化と融合が交互に現われるのは、ある意味で当然の歴史の流れだけれど、面白いと思うのは、それらを、一応、上部と下部に分けると、これが次の時代にはひっくり返ることね。つまり、十七世紀の宮廷や貴族の催しは、さっきの定義だと非正統演劇なんだよ。それが十七世紀の終りから十八世紀にかけて、正統演劇の基盤になってゆく。最大の要因は劇場構造の点でいえるでしょう。十八世紀の正統劇場は、十七世紀の台詞劇をやっていた公衆劇場ではなく宮廷劇場の形を踏襲したし、又、そこでの劇を支える観客も、貴族や知識人、ブルジョワジーです。公衆劇場で大衆を楽しませていたのは、十八世紀には非正統的な娯楽見世物の流れに入っている。しかし、これが明らかにロマン主義となり——ロマン主義は非正統を標榜したわけですから——十九世紀の前衛劇の流れを用意する形で、芸術的な正統演劇になるわけだ。図式化すればこうなる(第1図参照)。

乙 あるいは、こうはみられませんか。社会的な上部構造の演劇は常に、下部構造の演劇のエネルギーを吸いとる形で次の時代の新しい上部構造演劇を作り出してゆくと。だから図の上では波ではなくて、こう(第2図参照)。

丁 その問題は、我々の討論の結果、はっきりすること
 でしょう。初めからわかっているなら討論の必要もない
 (笑)。ただ、序でにもう一つ考え方を先に出しておくど、
 これはアメリカの批評家の英米演劇についての見方で、
 今日の儀式性を持ち上げる立場からだけど、今話してい
 る正統も非正統も、エンタテインメントとしては同類
 で、それに対して、宗教的すなわち社会的効用性の演劇
 を対置させて、その両者の盛衰をこんなふうに図式化し



ている。(1) その本にあるままを引用しておきましょう(第
 3図参照)。



甲 これだと、十九世紀半ばから「モダン」にしています

が、さっきもあつたように、ヨーロッパ演劇史の時代区分の問題は意外とあいまいなままになってますね、向こうでも。だから、十八世紀を考へることは、否応なくその問題を考へることにもなるんじゃないでしょうか。

丁 ともあれ、十八世紀文化の最大の特徴の一つは、ヨーロッパとして非常にコスモポリタンな性格をもってきたことね。これが次の時代は世界的にそうなる。だから演劇の研究も、個別的に各国の十八世紀をみるだけでなく、相互の交流に目を向けることがどうしても要求されてくる。我々の共同研究の最大の主眼点もそこにあるんじゃないの。

丙 そう。その意味では、欧米でも、それぞれの国の十八世紀演劇を対象に研究しているだけで、比較演劇学的な考察さえも稀じゃないですか。

乙 我々は、世界的に先駆者なんですね(笑)。

甲 それにしてはあまりに十八世紀演劇のことを知らなすぎ(笑)。だからまずいろいろな国の演劇状況の実際の事象を知りたいですね。

世紀二分法

ドイツの場合

丙 じゃ具体的な問題に入りましょう。すでにいくらか論じられたことですが、十八世紀と一口にいつても、その中に対立する様相があつて、それぞれが大きくいうと、世紀を前半、後半に分けていふという見方、これは、我々の研究会で屢々出された見方ですが、いろいろ読んでみると、多くの人がいつていることではあるのね。さっきもいつてたけど、そのことが一番明瞭というか、大きな問題になるのはドイツでしょう。その辺をまず話してもらいましょうか。

乙 英語の文献ですが、一七四八年を一つの分岐点をなす年だといふ人がいます、⁽⁵⁾ドイツ文学史の上で。ドイツ近代小説の嚆矢とされるゲレルトの『スウェーデン伯爵夫人G…の生涯』、E・V・クライストの抒情詩『春』、クロップシュトックの『救世主』の最初の三詩章が発表された年、そしてこの年に、レッシング(一七二九—一八一〇)

『少壮学者』がライプチヒでノイパー一座によって上演された。レッシングはまだ十八歳ですね。ゴットシエト(一七〇〇—一六六)が教授であるライプチヒ大学の学生で、他にもいくつか習作喜劇を書いています。一七五五年の『ミス・サラ・サンプソン』以前に上演されたのは、この『少壮学者』だけです。まだフランス劇風の劇で、後の反ゴットシエトすなわち反フランス擬古典主義の旗幟鮮明さ以前のものです。そして一七五五年の『ミス・サラ・サンプソン』のアカーマン一座による初演の大成功で、ゴットシエト時代が完全に終わったととる人もいます。⁽⁶⁾キンダーマンも『少壮学者』と『ミス・サラ・サンプソン』で、ドイツ演劇はゴットシエトの時代からレッシングの時代にかわったととらえています。⁽⁷⁾この辺の、つまり一七五〇年前後のレッシングを探ると、さきほど述べた世紀前半のフランス追従から後半のイギリス傾斜へ移行する十八世紀ドイツ演劇のあり方が、ある点では見えてくるかもしれないと思います。ゴットシエトとレッシングを中心として十八世紀のドイツ演劇の転換をみるということは、主としてライプチヒからベルリン、ハンブルクという北ドイツ、つまりイギリスやデンマークとの

交流の激しかった地域を中心とするということですが、最初に宮廷の影響力から脱したのがライプチヒやハンブルクのような大きな商業中心地だったということもあります。いづれにしても、通常は、フランス古典主義かぶれのゴットシエトが前半の中心人物、イギリス賞讃のレッシングが後半の啓蒙思想家と図式化されていて、これは間違いいはないでしょうけど、それぞれについてもう少し詳しくみてゆくと、必ずしもそう単純ではないわけです。一つに、ゴットシエトが前世紀のフランス古典主義演劇を手本にしようとしたのは、必ずしも彼の保守性だけ示すことではなくて、むしろドイツ演劇革新の企てだったわけですね。即興演劇や大げさで血なまぐさい大國事劇から戯曲を中心とした「まともな」演劇への転換を試みた。一七三〇年にはコメディア・デラルテ風の道化役、ハンスブルストなんかを舞台から追放しようとした――。

丙 まあ、その点は何もドイツだけじゃないよね。イタリアでもさっきちょっといった、ゴルドーニ(一七〇九—一七三三)がイタリア特有の即興仮面劇を廃止しようとして伝統主義者のゴッツィ(一七二〇—一八〇六)と世紀半ばに

対立したそのパタンは、もっと早くに悲劇の分野でもあらわれていたでしょう。読んでないので受け売りですけど、ピエール・ジャコポ・マルテッロ（一六六五—一七二七）はゴットシェトと全く同様にフランスのボワローの詩学を規範とする擬古典主義をもってイタリア悲劇を改革しようとしたという。それに対して、ジャン・ヴィンチェンツォ・グラヴィーナ（一六六四—一七二八）は彼の「近代化」に反対して、ギリシア以来の伝統に戻れといったらしい。

甲 その点はね、フランスで十八世紀前半を代表するヴォルテール（一六九四—一七七八）の悲劇も、前世紀の変り目に流行っていたクレビヨン（一六七四—一七六二）の残酷悲劇なんかに対する「改革」なんですね。後半のデイドロ（一七二三—一七八四）なんかの演劇論と比べれば、復古主義的にみられるけれど、それなりの新しい運動だったでしょう。それに何よりも、大変に評判を呼びましたしね。

乙 ですが、フランスやイタリアのように長い伝統のある国と違ってドイツでは、正統悲劇というものが、ゴットシェト以前には書かれたことがなかったわけですよ。も

っともゴットシェトがアレキサンドランの正統悲劇を提唱した裏には、貴人・英雄を中心とした戯曲で、宮廷でも上演可能な演劇を志向した、というベクトルも働いていたでしょうね。ところがそれがすぐに時代遅れになってしまふ。

丙 そこで面白いのは、これら擬古典主義悲劇は当然アレキサンドランで書かれたわけでしょう。ところがイタリアでも、この韻文型を、彼らの劇詩に美しさを加えるために利用する。イタリアでは伝統的なブランク・ヴァースラテン語十一音節型に代って、マルテッロがアレキサンドランに基づいた十四音節の押韻対句の型を作り出す。これは「マルテリアーノ」と呼ばれるそうですが、これに対してドイツでは、アレキサンドランに代ってブランク・ヴァースを使うことが、このあとのイギリス傾斜の動きの象徴になってゆくわけですね。

乙 ただどうなんでしょう。門外漢としてこの推移を眺めてみると、ドイツ演劇はゴットシェト以来のアレキサンドランで書かれる風潮から世紀後半には散文型が一般的となる。それが一番イギリスの影響なんですね。市民劇の観念ともちろんかかわることで、その中心的人物がレ

ッシングなわけです。だから、一七四九年に書かれた彼の習作悲劇、断片ですけど、『ザムエル・ヘンツィ』はアレキサンドランで書かれていた。それが一七五五年の『ミス・サラ・サンブソン』も、五九年の一幕悲劇『フィロータス』も、一七七二年の『エミーリア・ガロッテ』も散文になっている。この変化の契機として誰がもあげるのが、ロンドンで大当たりしたというリロ（一六九三—一七三九）の『ロンドンの商人』です。

丁 『ザ・ロンドン・マーチャント』は内容からいうと『奉公人』と訳した方がいいかもしれない。商売見習いのジョージ・バーンウエルが悪い女に溺れて、主人の金だけでなく、恩ある伯父を殺してまで金を手に入れようと、遂には女ともどもつかまって処刑される話ですからね。もとはバラードからとった名前です、バーンウエルは。こういう王侯貴族ではない人間の悲劇はエリザベス朝にすでに書かれてたんだが、その後途絶えてた。それでこれが一七三一年に上演されたときは、非常なセンセーションを起こしたらしいんだね。

乙 リロの『ロンドンの商人』でも何でも、イギリス文学がドイツに入るのは多くはフランス経由なんです。だ

から、一七三一年のものがドイツでは十八世紀半ばに評判になっていきます。『ロンドンの商人』のドイツ初演の年は文献によってまちまちなんです。一七五二年にハンブルクで初演されたという説⁽¹⁾、一七五四年からドイツではしばしば上演されたという説⁽²⁾、アッカーマン一座による上演記録は一七五五年三月となっています。アッカーマン一座はこれをもってドイツ中を巡業して大成功をおさめている。しかも十八世紀中頃には、リロのこの劇は、新しい市民悲劇というジャンル⁽³⁾の原型とみなされるまでに至っている。一七五五年にプファイルは「リロの作品こそ市民悲劇なり」と書いています。マグデブルクの司教座聖堂附属学校長なんかは、お金の余裕のあるものは、是非、実益と上品で無邪気な喜びをもたらすこの市民悲劇を見物するよう奨めたいといったそうです。

丁 それはリロ原作の翻訳として？

乙 ええ。台本はフランス語訳によって、俳優のマイベルクという人が翻訳したらしい。一七五七年にはパッセヴィツの翻訳がハンブルクで出版されました。これにはロンドンのドルリー・レイン座で三十八回連続上演された大評判の作品だと書いてあるそうです。

丁 それはまた誇大広告だな(笑)。

乙 そんなには上演されてないんですか(笑)。

丁 正確にいうと、一七三一年六月二十一日が初日で、夏の間にドルリー・レイン座では十七回上演された。とても当たるまいと思つて、批評家のこないシーズン・オフに、やったんですね。リロは殆ど無名に近かつたし、卑俗な内容で散文劇ですから。しかし、支配人のテオフィラス・シバー、これはあとで問題になると思うけど、シェイクスピアの改作で有名な劇作家・俳優兼支配人のコリー・シバーの息子ですがね、彼自らがジョージ・バインウエルをやつて、奥さんに、ジョージの主人の娘で彼に想いを寄せるマリアを、妹に、悪い女の小間使い役ルーシーをやらせた。ところが大評判になつて女王までが台本を読みたいといつたとかというわけで、次のシーズンのレバートリーにも入る。で、そのシーズンに十一回演じられた。悲劇としては、十八世紀中の五本の指に入るくらいの人気作ですね。一七三一年から一七七六年までに合計一七九回の舞台を数えたという。

丙 それほどの評判作でも大陸に渡るのはかなり遅れるわけですかね。フランスはどうですか。

甲 『ロンドンの商人』が最初にフランス語に訳されるのは一七四八年ですね。訳者の名はP・クレマンでパリで

出版、第二版は五年に、ロンドンで出版されています。さっきのハンブルクの上演はこれの重訳でしょうか。

乙 そうでしょうね。それでドイツ初演は一七五二年以降になつているのでしょうか。ウィーンではもつと前に上演されたらしいのですが、大失敗だったそうです。

丙 レッシングはアッカーマン一座の上演をみたのかな。

乙 レッシングがどこでこの作品をみたのかはまだ私は確かめていないのですが、少なくとも一七五四年の時点で『レッシングは『催涙あるいは感傷喜劇』についての小論』の中で、リロの『ロンドンの商人』によつて新しいジャンルが拓かれたという確信を述べている。シオンデイは喜劇の地位向上と悲劇の地位降下という二つの革新が合体していることもレッシングは自覚していたのではないかと推察しています。彼の『ミス・サラ・サンブソン』はドイツにおけるリロの最初の模作ともいわれられますが、一七五五年に書かれて、七月十日にアッカーマン一座が、フランクフルト・アン・デル・オーデルで初

演して、これも画期的な大成功をおさめ、ドイツを巡演します。いうまでもなく、この作品はドイツ最初の散文市民悲劇の金字塔、題名からもイギリスに場面を設定しています。話は『ロンドンの商人』とかなり違うけれど、悪い女にひっかかる点は似てますね。名前もリロの方は Milwood でレッシングは Marwood。ドイツ文学史では影響関係をいうのが定説ですが――。

甲 レッシングのはあくまで悲劇でしょう。フランスでも、リロの影響は云々されて、特にデイドロの『ドラム』概念とつながられるんですが、デイドロの市民劇は結局、悲劇というより喜劇です。彼の『私生児』や『一家の長』はそれぞれ一七五七年と五八年の出版ですが、まだ『喜劇』と銘打ってあります。結局、散文市民悲劇といえるものの出現はまだ百年早いです、フランスでは。そもそも悲劇を散文で書くということが殆どありません。十八世紀中の唯一の例外が、ポール・ランドワという、リロに似て無名に近い作家の一幕物市民悲劇『シルヴィ』。一七四一年八月にコメディ・フランセーズで上演されました。『ロンドンの商人』のようには当たらず、二回で終わっています。当然、影響関

係が云々されていますが確証はない。もっとも散文悲劇はこれが最初ではありません。十七世紀半ばに沢山書かれていて、それが長く忘れられていたのを、十八世紀初めにラ・モットが復活を提唱して自分の『エディップ』（一七二六）の散文版を作ったりしています、一度も上演はされませんでした。一幕の悲劇というのも例がないわけじゃない。でも、妻の姦通とその復讐を内容とする散文家庭悲劇、トラジェディ・ブルジョワはこれが最初で、フランスじゃやはり時期尚早だった。でも、デイドロはこれを自分の劇作理論のモデルと考えたというし、『ピオグラフィ・ゼネラル』では、ランドワを、ラ・シヨッセやデイドロやポーマルシェによって発展される『非正統劇』の創始者としているそうですね。『十八世紀フランス演劇』の著者ゲフも、この作品にデイドロの理論は全部見出されるといっています。⁽¹⁵⁾

丙 同じ理念に基づきながら、ランドワは悲劇にし、デイドロは喜劇にしたわけですね。

甲 つまり、卑俗な内容で散文の劇は本来喜劇なんですから、ランドワは悲劇を喜劇に近づけようとした。それに対して、デイドロは喜劇を真面目な内容にして悲劇に近

づけようとしたといえますね。ディドロの『ドラム・ブルジョワ』も結局は一般的にならずじまいですが、それでもまだ、ランドワ方式よりはディドロ方式の方が古典主義の規範が強固なフランスでは受け入れられ易かったんでしよう。

乙 ブリュフォードは、当時のドイツの家庭は依然として喜劇にふさわしい素材であり、レッシングが額面通りの効果をあげるためには、イギリス社会を背景にせざるをえなかったと書いています。⁽¹⁶⁾

丁 散文市民悲劇という点ではイギリスも決して進んでいたわけじゃないんでね。『ロンドンの商人』があまりに歴史的先駆として云々されるから誤解されがちだけど、これはむしろ例外というか、突出した現象なんですよ。結局イギリスにも、これにつづく市民悲劇は大したものがないくて、せいぜいエドワード・ムア（一七二一—一七五七）の『賭博師』（二七五三）くらいですね。だから、レッシング個人の天才なのか、ドイツ特有の現象なのか——。

乙 アッカーマン一座はその『賭博師』を二七五四年に上演し、一七五五年三月に『ロンドンの商人』、一七五五年七月に『ミス・サラ・サンブソン』を上演している。

『ミス・サラ・サンブソン』でアレキサンドランの重荷を意識的に捨て去ったレッシングに続いて、ドイツでは一七六〇年代には市民悲劇にかぎらず、悲劇の主要な文体が散文になってしまいます。初めアレキサンドランで書いていたクリスチアン・ヴァイセが、世紀の半ばにはブランクヴァースに移って、一七六七年の『ロメオとユリエ』で突然、韻文をやめて散文で書いた。これがセンセーションナルな成功をおさめて、一つの象徴的出来事とされています。七〇年代に入ると、レッシングの『エミリア・ガロッティ』、ゲーテの『ゲッツ・フォン・ベリヒンゲン』とつづくわけですから。『ミス・サラ・サンブソン』の出現で、俳優は悲劇においても、やっと自由に動けるようになったと、俳優シエーネマンの伝記を書いたデブリエは述べていますから、これは当時のドイツにおける俳優の発展とも関連するのではないでしようか。

丙 十八世紀後半のドイツ演劇のあり方は、近代劇の成立という観点からは、いろいろ探ってみる問題がありますね。でも、話が進んでしまっただんですが、少し元に戻して、世紀前半のゴットシェットのことをもう少し吟味し

ておいた方がいいと思うんです。さつきも、ヴォルテールのイギリスびいきがいわれたけど、ゴットシェトも、決してイギリス演劇を頭から排斥してはいないでしょう。つまり、彼のフランス追隨の意味合いです。改革の手立てに利用したといつてもいいのかな。

乙 ゴットシェトはもちろんイギリス演劇も知っていません。彼の代表作の『死に行くカトール』、古代ローマの話ですが、これはドイツで最初のオリジナルな正統悲劇ともいわれましたが、第四幕までは殆どがフランスのフランスワ・ミシエル・クレチアン・デジャンという作家の『ウテイクのカトン』の翻訳なんですけれど、第五幕はさつき名前の出たイギリスのアディソン（一六七二—一七一九）の『カトール』——。

丁 英語読みなら『ケイトール』ですがね。

乙 ああ、そうか、でもまあ、まぎらわしいから、全部『カトール』でいきましよう（笑）。それを殆ど引き写している。

丁 アディソンはいうまでもなく、ジャーナリストとして、政治家として有名で、詩人としてはあまり評価されていませんが、オペラ一つ、悲劇一つ、喜劇一つ書いて

います。その悲劇がこの『カトール』で、一七一三年春にドルーリー・レイン座で上演された。これはね、フランス古典主義の三単一の法則を提唱したアディソンがその模範を示そうとした芝居で、長々とした台詞だけの退屈な芝居なんです。内容が共和制信奉のカトールと皇帝になりたいたいシーザーの闘いですから、当時のイギリス政党的のトリーとホイッグがそれぞれに我田引水の解釈をして渡り合ったという、演劇界の一つの事件だったんです。

甲 デジャンの『カトール』は一七一五年一月にコメディ・フランセーズで上演されてますね。これが彼のデビュー作、当時三十二歳、悲劇を五篇書いています。でも『カトール』は成功だったようです。アディソンとは、かなり筋書きを違えています。アディソンの評判は当然バリで話題になっていたのでしょうね。ヴォルテールはアディソンを高く買っています。イギリスで唯一の合理的な正統悲劇を書いた詩人だと。

丁 唯一ってことはない。この頃はフランス古典劇の規範がかなり流布しててね、イギリスでさえ。どうしてだろう、世の中乱れると、表面ではきちんとした形式を重ん

じようとするのかな、でも全然面白くないし、受けなかつた。

丙 序でいうと、カトー劇は当時の好みだったんだよね。イタリアじゃメタスタジオ（一六九八—一七八二）がメロドラマに仕組んで、レオナルド・ヴィンチの音楽で一七二八年ローマで上演されている。この台本には他にも沢山の作曲家が曲をつけたらしい。

乙 ゴットシェトは、『カトー』を一七三二年に出版したとき序をつけているんですが、その中で、デシヤンの方が筋立てや構成は遙かに優れているけれど、人物描写はアディソンの方をよしとしているんですね。特に、カトーの最後を自殺にしているデシヤンのやり方は、ゴットシェトの啓蒙主義的神学には合わなかったし、全く欠点のない美德の人が破滅するのも許容できなかった。で、ゴットシェトは、カトーの自殺の思ひの中に、神に反する疑いという罪をみて、アリストテレスのいう「悲劇的罪過説」に合致させたと書いているんです。この劇が、ドイツでアレキサンドランで書かれた最初ですが、同時に、悲劇的狀況の中に突然道化が出てきて笑いを呼ぶといったそれまでのやり方をやめた最初の作品だったわけ

です。

丙 その道化が入ってくるというのは、先ほど出ていた大國事劇と呼ばれているものですか。

乙 そうですね。たとえばゴットシェトが演劇改革を志した頃に一般的な劇はどんなものだったか、例をあげてみましょう。ウィーンで非常に人気があった道化役者のヨゼフ・アントン・シュトラニツキーが書いた台本が残っているんですが、日付は一七二四年になっています。その中に明らかに悲劇的な状況を仕組んだ『欺かれた夫』と『世界的雄弁家キケロの斬首』という芝居があります。私は読んでないんで、R・R・ハイトナーという人の『啓蒙主義時代のドイツ悲劇——一七二四年から一七六八年の間のオリジナル悲劇の発展の研究——』⁽¹²⁾からの引用ですけれど——ところで、この本は英語なんです。が、この期のドイツ悲劇の発展を網羅的に扱った多分唯一の研究じゃないでしょうか。レッシング以前の面白くもない悲劇を丹念に読むなんていうのは、ドイツ人にはとても出来なくて、外国人の方がいいのかもしれないね（笑）——で、『欺かれた夫』は、嫉妬深い領主によって城の一室に閉じ込められている妻が、彼女のところへ

秘密の地下道を掘ってやってきた夫の友人と通じて、夫を欺き共に船で逃げる。それも、妻は閉じ込めたままと信じている夫に、妻と瓜二つの女として現われて友人と結婚するのを祝福して見送らせるというもので、それを知ったとき、夫は絶望して自らを刺して死ぬという話なんです。こういう筋はよく芝居にされる話ですが、この友人には婚約の姫がいて、それぞれが、ハイトナーにいわせると、全く我々の同情を引かない、性悪な人物にされている。例えば友人は地下道を掘り上げた人夫を秘密漏洩を恐れて殺してしまふ。こういった中にハンスヴルストと、彼とい仲のフロリンデと恋敵役のスカパンが出てきて、残酷恐怖劇の調子を乱す。友人の婚約者のところへ、彼がもう愛していないと告げる手紙をもつていかされると、この姫君に頬をピシリとひっぱたかれる。それで、主人のところに戻ってどうだったときかれ、こういう具合でしたと、主人の頬をピシリとひっぱたく、といった調子なんです。あるいはもう一つの『キケロの斬首』では、キケロがたとえ自分の命、家族の命を犠牲にしても正義を守る！と叫ぶと、ハンスヴルストはそんなすばらしい「正義」にお目にかかりたいと尋ねて、

哲学書を渡される。ハンスヴルストは、キケロのいい人の名前だとばかりと思っていたのがっかりするといった具合です。キケロがマルクス・アントニウス一味に襲われて首をぎられると、そのぎられた首を拾って、キケロの娘のテュリアにもってゆくと褒美がもらえるとスカパンととり合いをする。結局、テュリアからは一発見舞われる札をもらうだけ。このあとも、キケロの亡霊が現われると、ハンスヴルストの髪をつかんで、恐がらせるといった滑稽場面を、恐怖劇の中に折り込むんですね。

丁　　なんだか、その方が面白そうだな(笑)。

乙　　でも、若いゴットシェットが一七二四年にライブチヒで初めて大國事劇をみて嫌悪を感じたのも、こういう内容だっただろうとハイトナーは想像しています。つまり、筋の一貫性も、合理性も全く無視した、啓蒙思想からは、何ら教育性のない娯楽劇ですね。ゴットシェットが提唱する演劇の中心理念は観客の教育にあったわけですから。

丙　　それが、ドイツ演劇が十八世紀に独自に発展する一つの鍵かもしれないね、教育ということ。観客を教化するというのは、十八世紀の作家は誰でもいってたけれど、

でも實際は、客を喜ばせる、面白がらせる、つまり娯楽性を第一義にするのが、何といつてもフランスやイタリヤの演劇でしょう。この考え方は今日まで消えませんが、ところがドイツは、ブレヒトの教育劇を持出すと飛躍かもしれないけれど、でも、一貫して、観客教育の姿勢はあるんじゃないですか。教育といつてわかるけれど、思想宣伝、思想表明ですね。

乙 つまり演劇の認識機能、社会的機能の自覚。

丁 さっきのアディソンも教化を第一にあげているけど、面白くないし、一つの流れを作らない。人氣があった風刺劇は、教えるというよりは楽しませるだな、やはり。

乙 十八世紀ドイツ演劇が結局、十九世紀半ば以降のいわゆる近代写実劇につながると思えば、それはこの教育目的から、社会問題の提起へと進む方向性故だといえるでしょうね。

甲 それは、ディドロの主張でもあったんですが、フランスでも主流とならなかったですね。

乙 だから、フランス、イギリス演劇の目からは、あまりこの教育性、問題提起性は評価されない。ゴットシェットの美徳礼讃というだけの『カトー』劇を劇として評価す

る人は殆どいませんね。でも戯曲の文学的水準からいえば、それほど大した劇ではないかもしれませんが、これだけ取り沙汰された作品なんですから、少し無視されすぎたぐらいはあるんじゃないでしょうか。なぜ徳ある人間が理由もなく苦しめられねばならないかという、これまでもよく出されていた問題ですが、それに、曲りなりにも、真剣に解答を与えようとしたといえるわけです。しかも『カトー』は興行的にも非常に当たった。それに出版は三二年ですが、三年後に第二版が出、一七五七年までに十版を重ねている。一七五七年にケルナーは、「ウィーンからキールに至るまで、『カトー』が何度上演されなかった首都帝国都市、あるいは高名な商業都市をあげることは容易なことではない」と書いています。

丁 出版においては九年のうちに七版を重ねた『ロンドン商人』に匹敵するな。

乙 当時としては大変なことでしょうね。ゴットシェットが提唱し実作したアレキサンドランの正統悲劇は、その後少なくとも二十五年間、ドイツでは唯一の正しい悲劇の様式と認められるわけです。ですが、これが当たったとい

っても、知識層が賞めたということだね。一般大衆にはハンスヴルストの追放はもちろん歓迎されませんでした。ノイバー夫人も、もともとインテリですから、ゴットシエトと意気投合して組んだんですが、やがてもっとファンタジーを舞台に求めるようになり、一七四一年には、公に訣別します。これに対してゴットシエトが『ドイツ演劇叢書六巻』を編纂したのは一七四〇年から四五年にかけてで、この中には悲劇が十六篇、喜劇が十九篇入っていますが、多くはフランス劇の翻案ものですね。ゴットシエト夫人が訳したのも五篇あり、夫人自らが書いた作品も四篇含まれています。しかし、そろそろ古典悲劇ではなく感傷喜劇の時代になってきて――。

甲 フランスではコメディ・ラルモワヤント、催涙喜劇といっているのですね。ラ・ショッセ(一六九二―一七五四)とかデトゥッシュ(一六八〇―一七五四)のもの。

乙 それで、さつき名前を出した小説家のゲレルトなんかが『エセ信者』とか『優しい姉妹』などという、題名からしてセンチメンタル劇とわかる芝居をノイバー夫人に提供する。啓蒙主義時代というのは理性崇拜の裏に、実は根強い感傷志向をもっていた時代ですよ。永野藤夫

氏は四〇年代から五〇年代を泣きぬれた感傷の時代とよんでいます。その動きの中で、若きレッシングがヴァイセと組んでフランス劇の自由翻訳をしてノイバー夫人を助けはじめています。ルニヤールやマリヴォー、ヴォルテールなどのこれらの自由翻訳は、演劇性にとみ、演じやすく、大当たりして、ノイバー夫人の氣にいったといわれています。レッシングは以降、ノイバー一座のライプチヒ公演のフリーパスを手にいれ、一七四八年には『少壮学者』を書いて一座で上演されるわけです。このノイバー一座のゴットシエトからレッシングへの乗り換えも、十八世紀ドイツ演劇の転換に象徴的でしょうね。そして世紀後半に入ると、ゴットシエトを、道化を追放したとはこれこそ茶番劇、これで改良者・創始者とは片腹いたい、とまで酷評したレッシングだけでなく、スイス人のポードマーとかブライティンガーなどがゴットシエトの趣味や規範を攻撃する。ポードマーなどは『ゴットシエト、韻文悲劇、又は、パロディのカトール』というパロディまで書いた。ゴットシエトのカトールに当たる人物にゴットシエトという名前をつけ、シーザーに当たる人物は、自分の名前になっています。一七五一年に書いた

らしいのですが、公にされたのは六五年です。ちなみに一七五四年から七一年のアッカーマン一座の上演記録は、ヴォルテールが九十五回で一位、ヴァイセとデトウシエが共に六十九回で二位に並び、モリエールが六十三回、ゴルドーニが五十回、レッシングが四十五回で六位に入っている。⁽¹⁹⁾ こういう批判と新しい演劇の波に抵抗する意も含めて、ゴットシエトは死の一年前の一七六五年まで八年がかりで、『ドイツ劇文学史資料集成』を仕上げている。

丙 最初にちょっと名前が出されたティークの『長靴をはいた牡猫』もゴットシエトの道化追放を風刺してますね。でもゴットシエトは、本来的に詩人というより学者なんだな。彼の仕事は、演劇が知識層や上流層の芸術的鑑賞に耐えうる洗練さをもつためには役立ったのかもされない、後世への発展をみたときの功罪は別として。ちょうど、日本の明治期の演劇改良運動に見合うんじゃないですか。さしずめ、ゴットシエトは福地桜痴ですよ。福地桜痴の活歴劇も歌舞伎発展の上では否定的にしか論じられないし、事実、すぐに挫折するわけですが、でも、歌舞伎を上品にすることの良し悪しは別問題とし

て、少なくとも桜痴らの演劇改良意識の基盤になっていた真実性尊重の理念なしには芝居は知識人が真面目に受けとるものにはならなかった。次の新劇もなかったでしょう。いい換えると、真の改革は歌舞伎の改良ではなく、別の系統の演劇の移入を必要とした。ちょうど、レッシングがイギリスに目を向けたように坪内逍遙もシェイクスピアに目を向けた。とはいえるものの、桜痴らの演劇改良思考と坪内逍遙の新劇志向は、同じ線上に位置したとみられないでしょうかね。それだけじゃなく、明治の十年代には、福地桜痴の形でしか、その理念は出され得なかったと。これは、専門外もいいところですから見当違いかもしれないけれど。

乙 「戯曲ありて後に演劇あり」と戯曲第一主義を説いて明治二十二年（一八八九年）にレッシングの『エミリア・ガロッティ』を『折薔薇』として翻訳した森鷗外がその後が続く。そういえばドイツ十八世紀の演劇状況は、維新後、西欧演劇の波をもろにかぶった日本の明治時代と似てますね。

丙 翻って、ゴットシエトの場合も、さっき出た演劇の教育性の点では、レッシング以降と決して交わらないわけ

ではないでしょう。

乙 そうすると、レッシングのような、本性詩人である作家は後半にならないと出現できなかったということですね。彼は学者ではなかった。非常に優れた資質のジャーナリストでしょう。本場の評論家といってもいい。演劇への視角もそれらすべてが一体になっている。

丙 こういったゴットシェトとレッシングの関係は、フランスでヴォルテールとデイドロの間にもいえますか。

フランスの場合

甲 本質的には、同じ位相をこの二人も占めているといえるでしょうね。ヴォルテールは啓蒙思想家で、屢々検閲を受けるほどに体制批判を行ない、事実、長くスイスに亡命していたわけですが、本性はそんなに過激ではなかった。明らかに十八世紀前半を代表する人ですね。これに対しデイドロは、革命思想家ではないにしても、その思考・発想は、ずっと時代を超える広さと深さを示しています。百科全書の編纂をみたって、あれがイギリスのチェンバーズのものの翻訳の企画から発展していったというの、明白に十八世紀後半でなければ出てこないこ

とでしょう。デイドロは、レッシングが良質のジャーナリストという意味でなら、同じく優れたジャーナリストだといえます。ところが、現象的には、つまり表面的には、ヴォルテールとデイドロは逆に見られ兼ねない。サロンでもあまり好かれなかったデイドロに対して、ヴォルテールはサロンの寵児だったといえます。デイドロは悲劇は書かなかつたけれども、悲劇作家ヴォルテールには喜劇も少なくない。オペラ台本だつて書いています。彼の人気は大したもので、十八世紀中のフランス座での五十五の成功作の中に、ヴォルテールのものは十二作入っています。この世紀最大の成功作といわれるド・ラ・モットの『カストロのイネス』は初演のとき四十一回を記録しましたが、ヴォルテールの『エディップ』は三十二回で二位です(但し一七七二年までの記録)。彼が書いた作品で、失敗作は殆どない。失敗しても一時的なものだったといえます。そして演劇人としては、ヴォルテールにはデイドロにはない実践的能力があつた。劇場に入り込んで俳優と直接交わつた点は、ゴットシェトも同様でしょうが、明確な俳優術観をもって指導したところは、ヴォルテールの方が一層演劇改良家です。有名な俳優の

ルカンのディクシオンを指導し、デクラメーションの理念を打ち出し、舞台上の観客席の撤廃に尽力し、俳優の状態改善に尽しています。殆ど演出家といつてもいい役割を果たしました。

丁 でも、肝心の劇作品は、今日もう顧みられない？

甲 残念ながら、その点はゴットシェトと全く同様ですね、十八世紀には大当りしたのに。彼は一七一八年、二十四歳のときの『エディップ』で名声を確立して、一七七八年、死の二ヵ月前の『イレヌス』で終つてゐるわけですが、いろんな題材を扱いつつながら、悲劇は常に擬古典的でした。イギリスにも滞在して、文化全般についてアングロフィルといつていいし、シェイクスピアにも理解を示しているんですけど、それをそっくりとり入れるほどは革命的ではなかつたんですね。でも、それはヴォルテールの限界というより、やはり十八世紀前半という時代の制約とみるべきでしょうね。

丙 彼の『哲学書簡』は今も読まれる。いや小説の『カンディド』なんか、翻訳で読んでも、素敵に面白い。これなんかを支える感性は悲劇というより喜劇的なものに見えるが、なぜ劇作は悲劇に傾いたんでしょう。

甲 喜劇も書いていますが、悲劇よりもっと面白くないと

いいます。でも喜劇の『ナニーヌ』が一七四九年に初演されたときはまあまあだったのが、五四年に再演されたときは大成功だった。今日からは理解できないとラルトマは書いていますが、⁽²¹⁾ともあれヴォルテールの悲劇によつて、このジャンルの寿命が半世紀延びたというのは本当ですね。すぐれた作品がないために、往々にして十八世紀は悲劇衰退、喜劇隆盛の時代と考えられがちだけれど、決してそうではないとラルトマはいいます。悲劇はフランス座で喜劇に拮抗していた。少なくとも前半は、はつきりそういえません。一七一五年から五〇年の間の新作二六六作の内訳は、悲劇七二作、喜劇八三作、喜劇寸劇一―一作となつています。コルネイユ、ラシーヌもよく上演されていた。十八世紀全般でラシーヌは合計二、六〇三回舞台にのつた。コルネイユは二、〇二四回、モリエールは別格で、八、四〇二回です。ですが、世紀後半にはこれら古典作家もぐんとへる。一七一〇年から二〇年の十年間と、一七六〇年から七〇年の十年間を比較すると、モリエールが一、二七九回から六三四回に、ラシーヌが四二三回から一七七回に、コルネイユが四三五回

から一二八回に減つて⁽²²⁾いる。ヴォルテールの合計上演数は

はわからないのですが、ここにある一七一五—一七四四年の新作悲劇リストに、一九二〇年までの上演回数⁽²³⁾が記されているのをみると、一七一六年にフランス座初演のラシーヌの『アタリー』が四八七回でトップなのは当然として、ヴォルテールの『ザイール』が四七九回で二位ですね。さつきあげたラ・モットの『カストロのイネス』は二二〇回にすぎません。つまり、ヴォルテールは優に十九世紀までよく上演されていたということでしょう。三〇〇回を越えるものがヴォルテールには他に四作もあります。彼は生涯に約五〇篇の戯曲を書いたせいもありませんが、一七七四年までのフランス座での上演回数歴代ベスト・テンでは、第八位を占めます。この中に、さつき定義した意味の十八世紀劇作家は、第七位のマリヴォーと二人だけしか入っていません⁽²⁴⁾。

乙 それに比べれば、ディドロの上演回数なんか物の数にも入らないでしょう。レッシングは高く買いましたが、その後だって、レッシングのように通常のレパートリーには入らなかつたでしょうし。

丙 一七五七年出版の『私生児』がフランス座で上演され

るのは十四年後ですね、それも一回で終り。『一家の長』は一七五八年出版ですが、初演はマルセイユで、フランス座は一七六一年にやっていますね。結局ディドロは演劇的な實際面にうとくて、面白い舞台を作る作法を知らなかつたということですかね。ラルトマは、リッコボニ夫人が彼に「劇作法の精細な面を無視している」と非難したと書いている。しかし、小説や『ブーガンヴィール旅行記補遺』なんかでみせる会話のセンスは、決してすてたものじゃないとも断つてます。

甲 確かにディドロの作品には新しい面が沢山ある。いわゆるジャンル・セリユウは、ラ・ショッセなんかによって用意されていたし散文市民悲劇の例は前にあげたランドロワがあるわけですが、ディドロは短かい断片的な台詞で人物の心理の動きを表現しようとした。それに何よりも、ト書きで人物の動きや内面を詳しく説明して、自分の思想を明確に示しています。その真面目さも、いわゆる催涙喜劇の域を越えていますね。庶民階級の高貴さを誇示している点で、『フィガロ』には及ばないながらも、来たるべき旧体制打破への歩みを暗示させてもいる。ですから、ヴォルテールのような舞台上での人気は

なくても、劇作品として、『私生児』は大変な反響を呼んだんです。フランス座が上演を拒んだものだから出版が先になりましたが、一七五七年に出た、その年のうちに四版、一八〇〇年までに二十五版を重ねたといえます。外国語にもすぐに翻訳されました。十八世紀中に、ドイツ語訳は四版、ロシア語訳三版、イタリア語、オランダ語で二版、デンマーク語、英語は一版、といった具合です。御存知のように、『私生児』出版には「作品の真の物語」というのがつけ加えられていて、一般に『私生児』に関する対話」として知られていますが、作者自身による対話形式の解説というか、自己宣伝というか、それが、反響の一因を担ってもしました。次の年の『一家の長』の出版には、有名な「劇文学論」がつく。ここでデイドロは、いわゆる「市民劇」ドラマを理論づけたわけですが、一つ、レッスングの反擬古典主義に比べて面白い点は、デイドロは別に三単一の法則を否定しなかったことです。これを守るのには難しいけれど、理にはかかっているといっている。そして実際に『私生児』も『一家の長』もこの法則を守っているんですね。

丙 するとデイドロの主張の主眼は、真実性追求、美德の

宣揚という、まさしく啓蒙思想家のそれだね。
丁 リロの『ロンドンの商人』とエドワード・ムアの『賭博師』にも言及しているね、『私生児』についての対話の中で。

甲 ムアの劇はデイドロ自身が翻訳を試みてもいるんです。一七六〇年ですが、出版は死後三〇年以上たった一八一九年。まあ、デイドロの劇作品は、さっきも申しましたように、今日上演される気運もないですが、むしろ、当時は出版もされなかった『善人なのやら？ 悪人なのやら？ 又は、おせっかいな皮肉屋、又は、皆に尽して誰にも喜ばれない男』という、デイドロ自身を主人公にして、あれこれ見立てするという一種の私戯曲みたいな芝居、こっちの方が興味を引いています。これは二度原稿を書き直していますが、最初の一八二〇年に出版され、改稿は一八三四年に出版されました。書かれたのは一七八一年頃です。上演されたのは第二次大戦後、一九五一年が初演なんです。最近、又上演されてもいますね。

乙 そういうところがデイドロの面白い点ですね。一九八四年に西独でエンツェンスベルガーが、デイドロを主人

公にした劇『人間の友』を書いて初演され、評判になつたんですが、実はこれはその、『善人？ 悪人？』が種本になっている。ヴォルテールのように、生涯を全うして、本当は時代遅れになつていても、凱旋將軍のようにパリに帰つてきて、死ぬと壮大な国葬に付されるのと対照的ですね。晩年は悲惨でしょう、デイドロは。ロシアのエカテリナ女帝に蔵書を買ってもらつて、娘の結婚持參金をやつと作つたというしね。この点、明らかに、デイドロはレッシングと共通しますね。あの百科全書を、あとでは独力で編纂したんですから、これは学者先生にはとても出来ることではない(笑)。

丙 序でにいうと、デイドロの『私生児』が一七五〇年にヴェネチアで上演されたゴルドーニの『真の友』の剽竊だとして、デイドロの論敵のフレロンなんかから批難された有名なエピソードがありますね。デイドロは次の『劇文学論』で反論しているけれど、筋書きの一部を借りたことで批難されるなら、古典の傑作の多くが批難されるはずだという論法です。これは事実、劇半ばまで、ゴルドーニの芝居に台詞も似た点があるほどらしいですが、もちろん、思想は異なるし、あとの発展も違う。問

題はこの十八世紀半ばには、十七世紀では誰もとがめる気さえ起こらなかった剽竊が問題にされ出してきたというところ、それにもかかわらず、大勢はまだ、デイドロの論を正しいとする方向にあつたということです。フレロンが、ゴルドーニ自身の書いた手紙の形でこの点を批判しようとしたとき、検閲でさし止められているんですね。つまり、デイドロのやつたことより、フレロンの手紙の方が罪が重いということでしょう。

丁 なるほど。その話は、この十八世紀が、翻訳と銘打つ場合と、翻訳なのに黙って自分の作としてやる場合が混在する時代だということにつながるね。

乙 それから、シェイクスピア上演に代表される、改作しながらそれを断わらない風潮ともね。

甲 まあ、なんといっても、デイドロの主眼は観客教育ですから、これはさきほどのドイツ演劇と共通するんですが、この点で、フランスでは、賛否両論が行なわれるわけです。演劇が人を墮落させるとする急先鋒は、周知の通り、ルソーの『ダランベールへの手紙』ですね。だから、さきにもありましたように、デイドロの提唱する教育性はやはりフランスの舞台では受けません。いか

に彼が対話の妙を工夫しても、『私生児』も『一家の長』も、どちらかといえれば小説なわけです。だから、彼の『ラモーの甥』、これは大当りした。

丙 ルソーも、演劇に反対したけれど、教育を目的とすることは同じだから、小説の方が当たるわけだ。『新エロイズ』は世紀のベストセラーでしょう。そのくせ、彼は芝居も書いていますね。

甲 ええ、戯曲を七篇書いています。そのうち、三篇は未完成なんです、いかにもルソーらしく、そこでは内容だけでなく形式の実験性が認められます。その一つ『新世界発見』は悲劇的オペラをめざしていますし、もう一つの『ルクレースの死』は散文悲劇の試みです。上演されたのは七篇中二篇のみで、内容の点ではあまり獨創性はないようです。一七四七年の『あわてた婚約』、これはあとで話に出ると思いますが、サロン演劇とでもいいですか、テアトル・ド・ソシエテで上演され、『ナルシス』は一七五二年にフランス座で、余興劇として二回だけ上演されています。ルソーの劇作はむしろオペラ台本の方でよく知られていますね。『村の予言者』は、一七五二年に宮廷で上演されて、翌年オペラ座にもり成功でし

た。例の『メロドラマ』の元祖とされる『ビッグマリオン』も一七七二年にオペラ座で上演されていますが、オペラというより、『抒情劇(セーヌ・リリック)』と呼ばれています。

乙 ルソーの『ダランベールへの手紙』は一七五八年に書かれているけど、その演劇批難の論旨より、当時の演劇状況を知らせてくれる点で面白いですね。ジュネーヴに劇場を作るかどうかの問題に端を発する論だから、十八世紀半ばの演劇の分散化を教えているわけでしょう。反対の理由の一つに、人口が六〇万もいるパリでさえ、三つある劇場にやってくる客数は平均して一日に合計千人から千二百人くらいだという。フランス座は一日に三百人平均だ。

甲 入場収人は世紀の後半にはずっと多くなるんですが、前半は悪かった。ラルトマは、一七一五―一五〇年の年間平均で、一晚四〇二人としています。⁽²⁵⁾収容客数は千三百ですが、ひどい時でフランス座に入場料を払った客が二人しかいない晩もあったと記録されています。⁽²⁶⁾もっとも、ただで入場できる人が数百人いますから、観客数はそんなことないでしょうけど。

乙 ただで入る人はどんな人？

甲 第一に、フランス座に自分の悲劇作品が二本採用されると、終身フリーパスになる。それから、イタリア座、オペラ座の俳優、近衛隊の将兵もただで入れます。一七三二年三月以後はアカデミー会員もただ。一七六八年の記録でこれら無料入場資格者のリストに四一六人記載されていた。これに加えて、フランス座の俳優は隔日に二人招待でき、他に親と配偶者と子供は空席さえあればただで入れたんです。

乙 皆がくれば大変なものですね(笑)。ルソーは又、一等棧敷と舞台上の席は通常公演で四フラン、特別公演で六フラン。平土間席は二〇ソル、つまり一フランだと書いています。

甲 入場料は十八世紀前半はよく変ったんですが、ルソーが書いているときは、そうすね。ただ、通常と特別というのちょっと適当でなくて、四段階あるのが、六フラン、三フラン、二フラン、一フランとなるのが通常です。火曜と木曜だけ、オペラ座の公演の日なもので、安くして、四フラン、二フラン、一フラン一〇、一フランなんです。それから、前にも出ましたように、『ダラン

ベールへの手紙』の翌年、一七五九年に舞台上の客席はなくなりすね。

丙 序でにいうと、ルソーはリロの『ロンドンの商人』を素晴らしい作品だといって、その教訓性を高く買っている。やはり啓蒙思想家ですな。

甲 デイドロとは個人的に少し拙くなっていますからね。でもルソーも散文悲劇なんかを試みてるわけでしょう。しかし結局、デイドロの理論は、ボーマルシェの賛同を受けますが、市民劇の実作では、スデーヌの『知らずして哲学者』を越えるものは出なかったともいわれます。理論としてはメルシエなんか、すぐくラディカルなところまで行くんですけどね。彼は、劇のジャンル撤廃というような十九世紀のユゴーのロマン主義宣言と同じところまで主張するから、フランス座と喧嘩したりします。自分の作品を受理しておきながら上演しないといって訴訟を起こす。フランス座の方は、過激な内容のパンフレットの作者であることを取り消さないと上演しないというわけなんです。

乙 すさまじいですね。その作品の受理というのは、どういう手続きでなされるんですか。

丙 ちよつとね。そういう話は検閲とか、劇団形態の問題ともからむから、あとでまとめてやることにして、イギリスの悲劇の様子を先にみておきたい思うんだけど――。

乙 どうしても、作家を論じたいわけね、先に(笑)。

丙 そういうわけじゃないけど、これまでもいい加減、話にはあちこちとんでるんでね。滅茶苦茶にいたい問題を出して、まともりはどうでもいいっていうんなら勝手にやっつけていいけど、あとのことは知らないよ。

乙 でも何も作家論、俳優論、劇団論って分けて論じることはないと思う。演劇というのはそれら全部が一緒になつて――。

丁 まあまあ、時間は十分あるんだから、順番に行きましよう。

乙 いいえね、時間の問題じゃなくて、いろんな要素が、ごった煮みたいになつて成立するのが演劇でしょう。そんなにバラバラの要素に分けたんじゃ、生きものが死んだものになつちゃうし、面白くも何となくなっちゃう。

丙 でも、ただ現象的な事実をあれこれ羅列するだけではなくて、その中を走っている見えない糸というか、表面

の織り具合の裏でそれを支えている隠れた糸の交わりをみたいわけだからね。その中で縦糸がどうなっており、横糸がどう走っているかを見究める必要はあるんじゃないの。まずは縦糸がどうのびているか――。

乙 でも、横あつての縦ですからね。いつまでも横糸が見えてこない――。縦・横、縦・横と進まない、織り目は出来上らない。

丁 それは織ったことのない人のいい草だよ。布は、まず縦糸をはって置いて、そこに横糸を通して行くんでね。

乙 ああ、そうか。譬が悪かった(笑)。

丁 まあ、出来るだけ御期待に沿うように話すことにして。イギリスだけのけておくのは差別だしね(笑)。

甲 演劇大国の面子からもね(笑)。

イギリスの場合

丁 しかし、そうはいうものの、十八世紀のイギリス演劇は非常にまとめ難いし、ある意味でわかり難い。いろんな、それこそ、エリザベス朝時代、王制復古期の名残り、その改作、翻案から、フランス流の擬古典主義悲劇に始まって、すでに出了ブルジョワ悲劇、メロドラマ

劇、喜劇の分野でも、パレースク、ファルス、パロディ劇、音楽劇、それに縁日芝居や大道芸、あげくは金持の素人芝居まで、雑多で、それこそ、ごった煮この上ない。もちろん、こんなことは、他の国も、別の時代も同様だといわれるかもしれないけれど、わかり難いのは、こういうごたごたした演劇状況の中に、何か特別の作家、作品、理論が際立って後世の我々の目に写ってくるということがないことなんですね。

これは社会的にもいえて、十七世紀には、一六四二年のピューリタン革命のような、かなりドラマティックな社会様相の変化や、八〇年代の名誉革命のような意識の変革があった。そういうものは十八世紀にはない。アメリカ独立戦争が後半にあるけれど、やはり外交問題でね。産業革命の進行だって、あるとき突然、というんじゃない。ただ、それだけに、最初の話じゃないけど、十八世紀における変化は近代社会成立に向かうかなり本質的なものを含んでいたともいえるわけだ。これは演劇の場合もそうなんですね。まとめ難い、わかり難いけれど、早い話が、劇場にだって、俳優にだって、そして戯曲も、十八世紀前半から後半への動きは、明白に近代の

先駆をなしている。額縁舞台、リアルな演技、人物性格重視の劇といった具合にね。

丙 すると、イギリスは、他と違った独自の歩み方をみせているわけ、十八世紀に？

丁 まあ、見方によるけどね。喜劇中心ということとは、他と変らないだろうけれど、喜劇というのは、本来が個人的、個性的だからね。しかし、よその国の影響やつながりがないわけじゃない。コスモポリタンな十八世紀にそんなことはあり得ないでしょう。フランスからヴォルテールを始め古典主義劇が沢山入ってきている。ちゃんとして、古典主義悲劇の法則性も提唱される。もともと、すでに議論されたアディソンの『カトー』がその典型で、この芝居は政治的意味で当たったけど、他の古典主義悲劇は受けもしなかったし、大して書かれてもない。世紀の終り近くなると、イタリヤ劇の移入、翻案もある。ゴルドーニ、それにメタスタジオ。ドイツからも入ってくる、シラー、ゲーテなど。そしてロマン主義に行くわけだけど、その前段階ともいえるべき、近年注目されているゴシック文学系統の戯曲がいくつか書かれてもいるね。しかし、上演頻度では何といってもシェイクスピアが第

一、これはますます声価が高まっていった。さつきあつた、フランスでの古典劇上演が、世紀後半には減るといふのと対照的ですね。

甲 ロマン主義に近づけば近づくほど、シェイクスピアがもてはやされるのは当然でしょう。フランスだって、ドイツだってそうですね。

丁 ただ、こういうごった煮状況にあつて、さつきからドイツ、フランスで一種図式的に云々されてた、世紀の前半と後半を代表する演劇理論及び実践家の対比というのは、あまりイギリスではびったりした形で浮んでこないんですよ。この世紀の劇作家といえは、御存知のゴールドスミスとシェリダンがまず出てきますが、そのあとがない。しかもこの二人は共に世紀後半の人だから、マリヴォアとポーマルシェのように対比的には論じられないでしょう。これは一つに、イギリスでは、ドイツ、フランスでいうような、演劇的啓蒙主義思想家がいけないということによるかもしれない。それはいい直せば、他國に影響を与えたといわれるリロのブルジョワ悲劇でも、確たる理論的、演劇思想的裏づけがあつて成立したわけじゃないし、又、そういう理論の必要性をイギリス人はあ

まり感じなかつたということでしょうね。あるいは、さつきもいったように、ドメステイック・トラジディは、十七世紀初頭からあつたんですから、理論不要は当然だということかもしれないね。

丙 でもサミュエル・ジョンソン博士がいるでしょう。彼の権威は大したものだったんじゃないですか。

丁 ジョンソン博士は、辞典やシェイクスピアの編纂者として有名だし、彼のシェイクスピア論も重要ですがね。しかし、ゴットシェトとかヴォルテールのような演劇改良運動を起こしたわけでも、レッシングやデイドロのようにな新しい演劇理念を打ち出したのでもない。唯一の悲劇『イレヌ』は厳格な古典主義法則にのつとつたもの。ニコルにいわせれば、作者がジョンソン博士でなければ、とうに忘れ去られているはずの、悲劇的燃焼はなにもない作品だそうす(笑)。その点からだけいえば、ゴットシェト、ヴォルテールの範疇に入れられますかね。しかし、ギャリックが一七四九年にドルリー・レイン座で上演したけれど成功しなかつたから、やはり決定的に違うな。古典主義悲劇はイギリス人に合わないだけでなく、この時期はもう、次の趣味に向かつてたわけ

でしょう。ジョンソン博士の生まれは一七〇九年、死んだのが八四年、年代的にもどっちつかずですね。

乙 ジョンソン博士はギャリックと親しかったし、ギャリックに代表されるリアルな演技を支持していたことはいですか？

丁 それはそうですが、しかし、彼はどの意味でも演劇の実際家じゃありませんから。世紀の終り頃にはかつての文学的権威も衰えてきます。むしろ、十八世紀のイギリス演劇を前半と後半に分けるのは俳優ですね。前半の古典的・様式的なベタートン（一六三五？—一七一〇）、ジェームス・クイン（一六九三—一七六六）の系列に対して、後半の自然な人物描写で驚かした代表がデイヴィド・ギャリック（一七一七—一七九〇）。ほかもそうかもしれないけれど、イギリスは特に、この世紀は俳優の時代でね。その中心がギャリックだから、彼がドルリー・レイン座のマネジメントの役割を始める一七四七年が、一つの分岐をなす年であるといえないこともない。これはデビュー後六年目という早さです。この年最初のプロダクションは、自分の書いた笑劇『十代の娘』で、これは大変な成功だった。

甲 ギャリックの作品は多いんでしょ。

丁 ええ。彼は世紀後半の最大の人気作家の一人ですね。まあ、センテメンタル劇の系統ですが。

丙 その点はさつきからのドイツ、フランスの事情と違った面白い点ね。ドイツ、フランスじゃ、理論家や学者が劇作もして、演劇改革しようとする。しかし、イギリスじゃ、俳優が自分の活躍できる演劇の方向に、自分で書いて持ってゆくわけね。だから理念より観客本位になる。そういう意味で、後半のギャリックに対置される前半の人物はむしろコリー・シバー（一六七二—一七五七）じゃないですか。

丁 そういえばそうだね。俳優でマネジャーで作家。同じドルリー・レイン座のマネジャーの一人になっていく。しかも、人間的にも、シバーはギャリックと反対に、人から悪くいわれる独善的なところがあつたようだしね。ポーブも、ジョンソン博士もフィールディングもコリー・シバーを風刺した文章を書いているでしょう。典型がフィールディングの小説『ジョセフ・アンドリュース』だけど。でも、シバーは俳優としては悲劇に合わなかつたようだし、作品も最初の喜劇は人気を得たけど

自分でも才能なしとしていた。

甲 コリー・シバーは確か、モリエールの『タルチュフ』

とかコルネイユの『ル・シッド』とかを翻案してますね。

丁 そうです。『タルチュフ』は『贖罪審員』という題で

一七一七年に上演し、『ル・シッド』は『クシナーナ』と

いう題で一七一二年に上演された。『シンナ』も『シン

ナの陰謀』という題で翌年やっています。

しかし、コリー・シバーの改作で有名なのは、何とい

っても一六九九年十二月に出したシェイクスピアの『リ

チャード三世』ですね。その後二百年近く、これがシェ

イクスピア作として標準版とされた。ギャリックが俳優

としてデビューしたとき——これはあとで問題にされる

と思うけど、劇場独占法のために、いわば名前も出さず

モグリで非正統劇場でやったわけだが——、シバーの書

き直し版『リチャード三世』だった。どちらかという

上背のないギャリックがデビューの役にリチャード三世

を選んだのは賢明だったとされている。彼の理想とした

丙 この『十八世紀イギリス演劇人伝記事典』によると、

コリー・シバーがそのリチャード三世を演じたんだね、

自分の改作で、一六九九年十二月終りに初演したとき。

丁 そう。彼の改作は第一幕に『ヘンリー四世第三部』の

一部を挿入したものだ。それが検閲官のチャールズ・キ

リグリュウに第一幕全部削除させられて、客には訳のわ

からないものになった(笑)。それで短い公演でやめにな

ったけれど、その後は何回も上演されて標準版になって

しまったという。このシバーが演じたリチャード三世

は、識者からはひどい批評を受けているんだね。レデ

イ・アンを口説くところはどうみてもピクポケットみ

たいで、心を狙うより財布を狙ってるみたいだとか。『月

桂詩人』の作者なんかは、リチャード三世がやると殺さ

れると、「かくもひどい暴君が死んだことより、かくも

ひどい役者がやると黙ったことで観客はほっとした」と

書いている(笑)。明らかにシバーは伊達男役者なのに、

一生、真面目な役をやりがってたらしい。

丙 確かに、ギャリックと、世紀の前・後半を代表するに

足るな(笑)。

丁 しかし、演技の様式としては、さっきもいったよう

に、後半の自然らしさをモットーにしたギャリックに対

比される、前半の型を重んじる演技の最大の俳優はクイ

ン、少し早いとベタートンですね。その中間に、マックリンがいる。マックリンは一七四一年に、喜劇役だった『ヴェニス商人』のシャイロックを、セティックな役に演じてこの役の解釈を一変させたことで有名ですが。

甲 イギリスでは、十八世紀を前後に二分する目安が、作家や理論家より俳優だというのは、いかにも実地的な、現実主義的なイギリス人の性格に合致していて面白いですね。俳優ということになれば、フランスでも十八世紀には有名な人がいて——話がそれっちゃうかもしれないんですが——。

丙 いや、いいですよ、どうぞ——。

乙 あれ、今度はいいの？

丙 人による。

乙 ひどいな(笑)。

甲 いえ、いま、自然な演技と様式的な演技といわれたものですからね。フランスでは十八世紀に、今日の言葉でいう、感情同化型と感情異化型の優劣が論じられるわけですね。御存知のように、デイドロの『逆説俳優について』は後者を推すんですが、その実例として、ギヤリックを高く評価している。その点で一つ興味深いの

は、ギヤリックが自然らしさをいい、これはデイドロも演劇の真实性を提唱したんですから一致するのは当然ですが、近代リアリズムのいわば先駆でしょう。そうすると、リアリズム演技はむしろ感情同化型のように一般に思われているのに矛盾することになる。これはデイドロの有名な「第四の壁」理論との関係はどうなるかという、デイドロ自身の矛盾か、それとも、近代リアリズム概念の誤解か、それとも、十八世紀の「自然らしさ」というものの誤解かといった問題を提供するわけですね。

丁 自然らしさといっても、結局それはセンチメンタル・ドラマどまりでね、十九世紀後半の真实性追求とはまるで違うでしょう。ギヤリックの舞台絵画をみたって、我々の観念じゃ、あれは様式も様式、ひどい誇張されたものにしかみえない。でも、前半のクインやベタートンの舞台絵画と比べると、確かにギヤリックは人物性格を描写しているといえる。例の『トム・ジョーンズ』の中でギヤリックのハムレットは、亡霊を前にしてガタガタ震えているのが真に迫っていて、ミスター・パトリックにそれが伝染するところが書いてあるけど、それは当時にしてみれば、そうだったんじゃないかな。だから、その演

技は、同化じゃなくて、かえって、非常に技巧的なものだったんだと思う。

丙 歌舞伎や能をみても、様式的な型の演技ほど、人物へのというか、あるいはその形への心理的同化がないと、どうにもならないわけだね。逆に、全く新しい無様式の演技を作り出そうということは、非常に知的なものに支えられないといけない。

甲 デイドロはフランスの俳優では、マドモワゼル・クレロンを推奨してますね。彼女は大変理知的な演技で、すぐれているけれど、観客の心を燃え立たせるのとは違ってたという。対照的なのが、マドモワゼル・ドゥメニルです。彼女は自然さ、真実味をよしとして、舞台の上で本当に泣いてしまう。だから観客への感情伝達は直接的で強いけれど、自分でも何をやっているかわからないような心理状態になったりもして、客は台詞の内容もよくわからない。そこでこの二人が、イギリスの演技方法みたいに世紀を二分するかという、殆ど同時代なんですね。ドゥメニルが上で一七一三年に生まれて一八〇三年に死ぬ。クレロンは十歳下で死んだ年は同じ。フランス座でのデビューも十年違いですが、クレロンがフェー

ドルでデビューして大評判になった一七四三年のその同じ年に、ドゥメニルもヴォルテールの『メロップ』を大成功に導いた。二人は互いに好敵手で、演技術の論争もしますが、いってみれば、同化と異化の演技方法は常に併存しているもので、日本なんかでもこの二通りの役者の芸談が残ってますね。

丁 ヴォルテールはドゥメニル、デイドロはクレロンを応援したという色分けはできないんですか。

甲 ヴォルテールはクレロンも高く買って後押ししました。同系統の男優で、有名なラカンはヴォルテールの弟子みたいなものだし。そこで、不思議なことに、真実味追求のドゥメニルの方が伝統に固執して、演劇改良には関心を向けなかった。衣裳も従来通り、どの芝居も同時代の現代衣裳で演じる。これに対して、クレロンもラカ人も、ヴォルテールに従っているいろいろ改革してゆく。朗唱風の台詞回しはやめ、一七五五年の『シナの孤児』ではフランスの舞台で初めて、場面設定に合致した衣裳をつけたんです。ですから、この意味ではクレロンの方がリアリズムに近い。次のクレビヨンの『エレクトラ』でも、ごてごてしたドゥメニル風の宝石で飾る衣裳でな

く、非常に簡素な衣裳で威厳を表現したといひます。

丙 しかし、真実らしきの代表女優では、前半に、有名なアドリエンヌ・ルクーヴルールがいるじゃないですか。

甲 彼女は伝説的な女優でね。一六九二年生まれですが、二十五歳の一七一七年にフランス座でデビューし、たちまち全部のアイドルになります。しかし、仲間からの嫉妬や、恋愛事件等で、三十八歳の若さで他界した。そのとき教会が埋葬を拒んで、夜中に秘かにセーヌ川畔に埋められたというのはよく知られているでしょう。ヴォルテールが、イギリスじゃ大女優はウエストミンスター寺院に埋葬されるのに、といって教会攻撃の悼詩を書いたことも有名ですね。

丙 俳優は十八世紀に、前世紀よりはよくなるといえ、まだまだ社会的に差別されていきましたね。その急先鋒がやはり教会でしょう。ルソーは『ダランベールへの手紙』で、俳優はどの国でも不名誉な職業にされていて、教会が破門するにせよ、しないにせよ、一般から軽蔑されていると書いてますね。パリじゃ俳優は尊敬されてる方だけど、有産階級の市民は貴族の幫問みたいな彼らとつき合うのを懸念すると。

乙 序でにいわせてもらえば——いいですか(笑)。

丙 まあ、どうぞ(笑)。

乙 どうもありがとう(笑)。ドイツの俳優のことは以前、演劇論研究会で共同討論をやったときずいぶん出てましたから、詳しいことはやめにするとして、今の話にひっかけると、ドイツでの前半の代表は何といつてもカロリーネ・ノイバーでしょうね。さっきもいったように、彼女は出もインテリだし、ゴットシェトと組んで改良を企てたんですが、『死に行くカトー』の舞台ではローマ風の衣裳を試みている。この辺が後進国の強みで、一足とびに改革してしまふ。新しい写実的演技の点は、後半になって、シェーネマンとか、俳優アカデミーを設立したエクホフ、それにアッカーマン、シュレーダーという男優によって俳優術も急速に発展していきます。この時期は俳優の時代といつてもいいほどに。同時に俳優の境遇もよくなってゆくんですが、それでも、ルクーヴルールの話がありましたけど、ノイバー夫人の最期も悲惨で、宿屋から追い出されて、殆ど野垂れ死にですね。

甲 クレロンの最期も、金銭的に悲惨だったようですね。革命のために俳優の年金がなくなりましたから。しか

し、ドゥメニルの方は一七七五年に引退しても終生、若い俳優に伝統保持を教えて生涯を全うしたといえますから、生活が悲惨な状態になるのは、改革を志した俳優の一つの宿命でしょうかね。

丁 その点はイギリスの違うところだね。やはり俳優の国かな。むろん、社会的地位が高いわけじゃないし、教会から差別はされていたけど、シェイクスピアだって、俳優だったでしょう。さっきウェストミンスターに埋葬されたとありましたが、ギャリックもそうです。もともと、政治家などとは異なる場所で、ちゃんと差はつけられてますがね。ギャリックは演技を改革しただけではなく、舞台上の客席をやめたりもした。一七六三年で、フランス座より四年遅い。でも、ドルーリー・レイン座のマネジャーを続けて、裕福になってゆきますね。大体、大俳優は劇場マネジャーを兼ね、作家も兼ねますから、生活が悲惨にはならない。序でにいえば、十八世紀のイギリス演劇では、俳優が作品を書くことも多かったし、素人の作品も多いんだね。むろん、貴族や金持ちで、一生に一本しか書いてない。上演された作品のことだけど、そういうのが凄く多いんだな。これが戯曲不振

の原因の一つでもあるんだろう。一般に観客の質も低くなってたし、世紀末に近づけば近づくほど、少しでも良俗に反する内容が示唆されただけで、観客から非難を浴びたという。これは十九世紀に入るともっとひどくなつた。いわゆるヴィクトリア朝道徳ってやつね。それと、芝居の当たる当たらないは党派性に左右されてて、芸術的内容と殆ど無関係だったらしい。敵味方に分れて、ヤジと拍手で、五幕の間一言も聞こえなかつたりする。

乙 党派性というのは？

丁 政治的党派で、作者がどうみられるかで反対派がくり出してくる。サクラの客も多い。だから、新作は作者名を出さない場合も多くなる。

甲 それは、フランスでも同じですね。新作の初日には、チラシに作品名だけで、作者名を出さなかつたりする。だからスタンダードも文句いってますね、こういうやり方を。つまり、本当に好きな連中が行って評価する前にやめになってしまふ、それはけしからんと。操作された客が評価を決めてしまふというんです。金で雇うサクラを完全にやめたのがヴィクトル・ユゴーでしょう。代りに自分の親衛隊をもってきた(笑)。もちろん十九世紀の

話です。

丙 そういふ話は、また、客席の様子とか入場料とか俳優や作家のギャラとか、作品の出版、批評ジャーナリズム云々という興行の問題にいつてしまうから、あとにまわして――。

乙 またまた、規制に出たぞ(笑)。検閲の問題も出てくるしね(哄笑)。

丙 せっかく、作品に話が戻りかけたと思うとすぐそれ出すんだから――。

丁 わかりました。十八世紀戯曲に戻しましょう(笑)。しかし中心はどうしても喜劇系統のものになるから、そっちに行く前に悲劇系統をまとめておきましょうかね。大きく分けて、ニョルは五つに分類します⁽³¹⁾。一つは、前時代の劇とか外国劇の翻案もの、二つ目は王制復古期に流行し完成されたといつてもいい英雄劇、三つ目が、フランス擬古典主義に従つた悲劇、四つ目は、いわゆる「アウグスタン悲劇」これは説明があるでしょうが、先に五つ目を上げておくと、ブルジョワ悲劇、イギリス流の呼び名ではドメステイク・トラジディですね。この中で、耳なれないのはまず英雄劇でしょうが、ドライデン

がかつてのその代表作家です。文字通り、英雄的な人物の行為を描く劇、彼の『オール・フォア・ラヴ』なんかですね。シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』の焼き直しですが。結末は勝利に終る場合もあるから、厳密には悲劇に入らないものもあるけれど、王制復古期では殆どがペンタミーター(五歩格)の対句型で書かれます。後にはブランク・ヴァースのものもこう呼ぶことがあるようですけどね。しかし、十八世紀はせいぜい前半にみられるだけで、かつての勢いも、価値のあるものも書かれません。もう一つわからないのは「アウグスタン悲劇」でしょうね。十七世紀末から十八世紀初めを古代のアウグストゥス時代に因んでアウグスタン時代と呼びますが、この名で呼ばれる悲劇は、正しくこの時代の典型ですけど、ニョルによれば、すべての性格を併せもつ、さっきのいい方で、ごつた煮悲劇です(笑)。擬古典的形式をそなえていても、家庭劇の哀憐が混入し、シェイクスピア的な台詞回しもあれば、英雄劇的雰囲気も混在させる。だから、これといつた強烈な特徴もないし、筋は屢々混乱しているといふんですね。今でいう悲喜劇的なところもある。代表作家はニコラス・ロウです。一

六七四年から一七一八年までの人。一七〇九年版のシェイクスピア編纂でも知られてますね。悲劇は七作あって、

全部一七〇一年から一七一五年の間に書かれた。一番有名なのが『ジェーン・ショアの悲劇』（一七一四年）で、ニコルはオットウエイとリロの間を絆ぐ存在だといっている。その点が興味を持たせるね。リロのブルジョワ悲劇は、突出した作品だとさきにいってたけど、下地がその前に全然なかったわけじゃもちろんないんで、このロウ以外に作者不詳の『兄弟争い』というのが一七〇四年に上演されていて、その方向に向かった最初の悲劇だという。リロの『ロンドンの商人』のすぐ前では、一七二一年の『致命的な濫費』とか一七三〇年の『致命的な恋』なんてのがあった。リロのブルジョワ悲劇でも、二作目で一七三六年の『致命的な好奇心』の方が『ロンドンの商人』よりずっとすぐれているとニコルは評価してるんだがね。

乙 致命的、フェイタルというのが続くのはどうしてですか。

丁 さあ、題名というのは、一つが当たると、同じようなのが次々出されるんでね。フェイタルはまだ続くんです

よ、一七三九年にはアンソニー・ブラウンという人の『致命的な引退』というのがある。

丙 リロの『致命的な好奇心』は、実際にあった話を仕組んだんでしょ。長く留守して死んだと思われていた息子が、両親の元に帰ってくるけれど、驚かそうと思って初め身分を明さない。両親は貧乏で、金持風のこの男を殺して金を奪うと、実の息子とわかって絶望する。

甲 カミュの『誤解』ですね。

丁 そうです。この話は有名で、ずい分と脚色されてる。リロの場合は、最後に父親は妻を殺して、自殺するんだけどね。まあ、十八世紀イギリス演劇の、特に前半の目玉は、どうしてもブルジョワ悲劇、それもリロのものになるね。しかし、すでにいったように、あとにくるのは、エドワード・ムアの『賭博師』くらいで一七五三年。もっともこれはギャリックが一部書き直して上演した。

甲 さきほどこちよっと口にされた十八世紀末のゴシック・ドラマはどういうものなんですか。大きくいって悲劇の範疇に入らないんですか。

丁 うーん、ゴシック文学は近年いい出したジャンル名で

ね、ゴシック・ドラマもそこからきたんだけど、イギリスでもまだ確たる定義にのっとって使われているわけじゃない。そんな用語を使わない方が多いでしょう。従来は擬似ロマン主義ドラマとか、世紀末のメロドラマの範疇として論じられてましたね。しかしニユルも悲劇の中には入れています。

丙 そういう新しい用語をとり入れることにかけては日本は早いからね。ゴシック文学として訳され、『ゴシック演劇集』という本も出てますね。⁽³²⁾

丁 その本に入っている三つ、ヒュームの『ダグラス』、ウォルポールの『謎の母』、M・G・ルイスの『古城の亡霊』が、まあ、代表作ですがね。本のカバーに書いてある宣伝文句がこれを解説しているから読んでみますか。「十八世紀啓蒙主義的理性のとり残した人間の暗黒面・非合理性に着目したゴシンジズムは、恐怖の暗躍や情念の葛藤など、悲劇が生まれるのに恰好な風土でもあった。偉大なエリザベス朝・ジェイムズ朝の復讐劇・残酷劇の遺産を受け継いだゴシック演劇は、こうした時代思潮のなかでその恐怖と戦慄の色彩をさらに濃くし、十八世紀後半から十九世紀前半にかけて夥しく書かれ、上演

され、熱狂をもって迎えられた——」。

丙 そんなに書かれているんですか、知らなかった。

丁 宣伝文句だからね(笑)。十八世紀後半といっても、確かに『ダグラス』は一七五六年にエジンバラで初演、翌年、コヴェント・ガーデンで上演されたし、『謎の母』は一七六八年——上演はされていないがよく読まれたらしい——だから、後半全体に散っているみたいだけど、ドラマに関する限り、この種のもは一七九〇年代からですよ、目立ってくるのは。エキゾチックな場面、幻想性、残酷性、我子が殺されたり、近親相姦が重なったりというスペクタクルと舞台効果、観客の感情惹起を狙っていて、この三作以外には、それほどものはないわけです。大きく覆っている影はシェイクスピアですね。

甲 それに劇音楽が伴えば、まさしくピクセラールの「メロドラマ」になりますね。彼の最初のメロドラマとして、このジャンルのフランスでの始まりを画したという『ヴィクトル、または森の子』は一七九八年の上演です。パリのアンビグユ・コミック座でした。つまり、正統劇場ではない。この流れが、十九世紀初頭のロマン主義演劇となり、一八三〇年の『エルナニ』のフランス座

上演で古典主義に対する最終勝利を手にすることになる。

丁 そうですね。イギリスでも、これはやはり、キーツ、シェリー、バイロンといったロマン主義詩人の戯曲につながるものですね。

丙 その意味では、最初に規定した十八世紀演劇の範疇を抜け出るものですね。あるいは、"もう一つの世紀末演劇"という課題として、改めて論ずべきか。

乙 そういう、メロドラマとかゴシズムとか亜流シニエクスピアの悲劇に似てくるのは、ドイツでは七〇年代の疾風怒濤期のものね。しかし、これは、メロドラマといった形でロマン主義に流れ込んでいくのとは少し違っていた。いや、ロマン主義というむしろ文芸学的・哲学的な思想傾向はドイツを発祥地としているのに、フランス、イギリスでいうような、いわゆるロマン主義演劇はドイツにこれと違ってないように見える。それは今の話をきいていると、疾風怒濤の流れが、ゲーテ、シラーの古典主義回帰もあって、"順調に"メロドラマ化しなかつた。つまり、演劇的效果だけを狙うにはあまりに文学的、思想的、芸術的だったといえるかもしれない。フラ

ンス革命前後の思想的波紋も、ことに統一国家の存在しないドイツでは、"ナシヨナリズム"の問題として多様に屈折してくるし、疾風怒濤や古典主義、ロマン主義の思潮のしぎあいの中で、作家の抱える悩みも深かった。だから、レンツとかクライストとかの破滅型になつてしまふとはいえないでしょうかね。クライストのものは、まさしく、今のゴシック演劇的なものですよ。『ハイルブルンのケートヒェン』も『ベンテジレーア』も『ホンブルクの公子』でも。しかし、メロドラマになるには、作家の苦悩が深すぎる。そういう風にはみられないですか。

丁 そうかもしれない。シラーの『群盗』を始め『たくみと恋』なんかも、イギリスで翻訳され、翻案されています。

甲 フランス大革命期は大した作品は出なかつたんですが、シニエの『シャルル九世』のような悲劇ももてはやされる中で、人気作の一つにシラーの『群盗』がありますね。それに、ロマン主義に関する限り、スタール夫人の『ドイツ論』に始まるわけですから、ドイツが先進国なんです。

乙 しかし、ドイツ・ロマン主義演劇は花開かなかつた。

実を結んだのは、主に悲劇でなく喜劇にしたコツェブー(一七六一—一八一九)ですね。ピクセルクールに匹敵する「もう一つの世紀末」のドイツの人気作家は彼とイフランドでしょう。例えばマンハイムの国民劇場は、一七八一年から一八〇八年の二七年間に、イフランドの戯曲三七作を合計四二七回、コツェブーの戯曲一一五作を一、七二七回、シラーの『群盗』は一五回、『たくみと恋』が七回、『フィエスコ』と『ドン・カルロス』が三回ずつ。ドレスデンでは、一七八九年から一八一三年までの総計一、四七一回の公演のうち、イフランドとコツェブーとで四七七回、つまり三分の一をしめ、レッシング、ゲーテ、シラーが演じられたのは、あわせて五八回にすぎない。ゲーテのワイマールの宮廷劇場でさえ、イフランド、コツェブーをさかんに上演している。⁽³³⁾

丁 M・G・ルイスは、シラーもコツェブーも訳しているね。今の日本にシラーの翻訳者は少なくないけど、その中でコツェブーも訳そうなんて人はまずいないだろうな(笑)。ともあれ、喜劇の時代であった十八世紀の末にフランスで、どかんと大革命が勃発したら、かなり悲劇志

向が出てきたとはいえるね。むろん、古典的規範からはくずれた悲劇だけど。一七五六年の『ダグラス』なんかはまだ法則性を遵守していたのに――。

乙 それは、逆に、十八世紀後半には、汎ヨーロッパ的にフランス古典劇じゃなく、シェイクスピアが手本の時代になってきていたからでしょう。

丙 イタリアでも、世紀末にはアルフェリが古典的題材の悲劇を書く。北欧でさえ、グスタヴ三世自らの王室歴史劇につづいて、デンマークの黄金時代とされるエーレンシェレーヤーなどの民族的ロマン主義の先づれが現われる。

甲 そうすると、啓蒙主義演劇が喜劇によって支えられていたというのは、どういうことなんでしょうかね。真面目な劇「ドラマ」でさえ、ブルジョワ悲劇でなく、ブルジョワ喜劇だったでしょう。

丙 十八世紀演劇の今日的意義の一つ、大きな一つが、喜劇的なもの、しかも、正統劇場でなく、抑圧、弾圧されながら、民衆の支持で成立していた類の演劇が盛んだったということがありますね。でも、フランスでは、さきほど、悲劇は決してすたれていなかったといわれたし、

事実ウォルテルがいるわけですが、今日読まれたり上演されたりするのはマリヴォー、ポーマルシエになる。

イギリスじゃ、上演頻度からして、明白に悲劇は少ないでしょう。その中でドイツだけは悲劇にすぐれた作品を産んで、又、評判もとるのはなぜですかね。やっぱり、レッシングが鍵になるような気がするね。

乙 レッシングの悲劇は、トラゲーディでなくトラウア・シュピールです。この言葉はオーピックに由来するといわれていて、前世紀からありますけど、古代古典の悲劇と区別する意識はあるんじゃないでしょうか、特に十八世紀後半になると。レッシングが『ミス・サラ・サンブソン』に市民悲劇と銘うったのは、英雄貴人が主人公の正統悲劇でない、市民を中心に据えた、つまり、普通の個人の思想感情に根ざす演劇というのを彼が志向していたということではないでしょうか。この系統が、疾風怒濤期からロマン主義、近代劇へといくわけですね。

丁 リロも根をはったのは、ドイツでだけなんだな。他ではどこも駄目だった。

甲 デイドロも喜劇ですしね。

乙 何か真面目な問題を出していかうとするとき、ドイツで十八世紀前半に流行った類型喜劇の形そのままでもなく、どうしてもそれを悲劇的な調子に変えていかないと、浮かれてしまうというか俗に流れるというか、自分の主張が出せなかったということがあるんじゃないかな、レッシングの場合。

丙 それはどこの国も同じでしょう。デイドロだって問題意識をもってドラマを提唱したわけですね。なぜ、ドイツでは、レッシングの場合は、そういう形で成立したか。

乙 一つ考えられるのは、イギリスやフランスでは、芝居を書いたら当たらずにちやいけくないでしょう。金儲けなんだから。それが大前提でしょう。しかし、巡業劇団と宮廷劇場が主流で、劇場興行という形態はまだ殆ど確立していなかったドイツでは、観客を慰め楽しませるために、作家が脚本を書くということが必ずしも当り前ではなかった。レントツやクライストの作品は当時は殆ど舞台にのらなかったわけですし。

丁 なるほど。イギリスもさっきいったように、生涯に一本しか書いてない金持の素人作家が多いから、彼らは金儲けのためじゃなかったらうけど、でも、ドイツの啓

蒙思想家や、芸術家タイプの作家と違って、全くの慰み
ですから、逆に客の喜ぶものを狙おうとするわけだ。

甲 フランスの貴族たちの私的演劇もそうですね。面白お
かしくなくちゃいけない。

乙 ドイツじゃ、上演さえも、必ずしも目的じゃない場合
がある、レーゼドラマという意味ではなくね。

丙 確かに、その金儲けじゃないということは、近代写実
劇作家につながるね。レッスングはあれだけの人なの
に、常に金に困っているでしょう。

乙 それなのに、『ハンブルク演劇論』の出版費用として、
自分の給料をつぎ込んだりしている。それと、コリー・
シバーでも、ギャリックでも、作品書いて、自分がマネ
ーじし演じるわけですね。ドイツじゃ、今日いうインテ
リダント、劇場監督が作家も兼ねるのは、イフランド、
ティークなど世紀末からです。レッスングは、一七六七
年にハンブルク国民劇場が創設された時、座付作家兼
文芸部員ドクトルのポストを提供されて、文芸部員のポストだけ
をうけいれているんですね。だから自分が書くとき儲か
る芝居を書かなくちゃいけないという意識も強くなって
すむ。もっとも、その彼の理想主義が、ハンブルク国民

劇場を二年で挫折させたともいえるわけですが。

丙 演劇の後進性が、そこでもかえって利点になる、少な
くとも作品が現代につながる意味ではね。

丁 イギリスのマネジャー兼俳優作家は儲からない芝居
は書かないし、書かせない。金儲けばかりですよ。

丙 でも、芸術性というと何だけど、ある程度の芸術意欲
はあるでしょう。あるいは上手く書こうというね。それ
と金儲け意識は、十八世紀じゃどうだったんだろう。

丁 我々のいう芸術意識が出てくるのは後半ですが――

甲 ただ一般受けしようというだけだと――

丁 一般にも受けられないものね。その辺の兼ね合いは、所詮
個人的なものでしょう。イギリスのパーレスク作者です
がね、彼らは明らかに金のために書いているんだけど、
しかし、弾圧覚悟の政治批判も頻繁に折り込むんです。
で結局、法律で封じられるところまで追いつめられる。

有名な演劇許可法ですね、一七三七年の。この動き、駈
け引きといえますか、それがイギリス十八世紀前半の演
劇の大きな特徴を形づくるわけですよ。

乙 ああ、是非その話がききたいですね。

丙 いや、ちょっと待って。その前に――。

乙 また異議申し立て(笑)。

丙 あのね、どうしても英仏独中心になるから、少しでも他の小国の事情も入れた方がいいと思うんで、喜劇の話に入るんなら最初に、北ヨーロッパの様子をみておきたいんだけど――。

乙 どうぞ、どうぞ(笑)。

北ヨーロッパの喜劇作家

丙 さっき一言だけ口をはさんだ、一七二二年のコペンハーゲン国民劇場、その柿落しはモリエールの『守銭奴』で、第二作がルトヴィ・ホルベアの『鑄掛け屋政治家』。このホルベアは大学教授だけど、新しい国民劇場のために二、三年のうちに二十数篇の喜劇を書いて提供してゐる。生まれは一六八四年で一七五四年に死んでゐる。彼が北ヨーロッパの十八世紀前半の喜劇を代表するとすれば、後半の代表にロシアのフォンヴィジンを考えたらどうかかなと思うんですね。一七四四年から九二年の人。

乙 ロシアには、擬古典主義喜劇の作家としてアレクセ

イ・ペトロヴィチ・スマロコフがいるでしょう。

丁 彼は悲劇作家じゃないの。最近英訳が出てますね。『ハムレット』(一七四八)の書き直しとか、プーシキンの『ボリス・ゴドノフ』と同じ題材の『僭主ドミトリ』(一七七二)とかを書いている。

乙 いえ、喜劇も書いてますよ。一七四七年から七一年の間に悲劇九篇、喜劇十二篇書いてるんですね。彼は一七五六年にベテルブルグに出来たロシア最初の常設公衆劇場の監督になった。悲劇も喜劇もフランス古典主義を模範としていて、喜劇はモリエールを手本と仰いでますね。でもまあ、年代的には、前半というより後半に属すかな、一七一七年生まれの一七七七年没だから。

丙 ロシアは十八世紀後半にならないと、国民演劇といえるものは出てこないわけでしょう。伝統的にはルネサンス、いや中世末以来の民衆芸能ともいべきロシア独特の旅芸人、あるいは道化芝居役者“スコモロヒ”があったし、宗教劇の中からも“ヴェルテブ”と呼ばれる芝居と人形劇の混合したものがあって、その流れの上に、十八世紀後半、そして十九世紀にもつづく風刺喜劇が成立していくということだから、やはり、フォンヴィジンに

よって真のロシア喜劇は始まるとすべきじゃないかな。

乙 いえ、つまりね。年代は重なってしまふけれど、スマロコフが旧世代の人、フォンヴィジンが新世代の人といえるんじゃないかということ。で、旧世代であってもゴットシエトやヴォルテールと同じに、はつきりと演劇の改良を志しているんですよ。スマロコフが、士官学校の学生のために書いた処女悲劇の『コーレフ』は一七四七年だけど、それまで主流だったドイツの大国事劇とかハルレキン劇に対して、フランス流の擬古典主義をもってきたわけね。年代はずれても、ゴットシエトのやったことと同じなんです。この背景としては、ドイツびいきだったアンナ女帝がその治下に、一七三〇年から四〇年ですが、ライプチヒからの劇団を抱え、イタリアからコメディア・デラルテも入ってきて非常に人気を呼んでいたのに対し、次のエリザヴェータ女帝は、一転してフランスびいきで、一七五〇年の法令によって許された宮廷劇場や貴族の私的劇場で、ラシース、コルネイユ、モリエールなどが上演されるようになったということがありますね。このフランス文化傾斜は、もちろん、次のエカテリナ女帝の時代にも引き継がれるわけだけれど、啓蒙主

義者の彼女は、もっと一般大衆の教化ということを目的にするから、フォンヴィジンなどのいわゆる市民喜劇が出てくる。フォンヴィジンの代表作二作のうち、『旅団長』は一七六六年に宮廷で朗読されて好評だった。もう一つの『親がかり』は一七八一年に上演されています。これがグリボエドフの『知恵の悲しみ』につながり、十九世紀のロシア喜劇の開花を導くというのが一般の見方でしょう。

丙 まあ、人によって、ロシア演劇の父をスマロコフにしたりフォンヴィジンにしたりしている。だけど、作品の評価の点では、明らかにフォンヴィジンが上ですね。ちょうどエカテリナ女帝についても「ピョートル大帝がロシア人に生命を与えた。魂を吹き込むのはエカテリナ女帝の仕事」だとスマロコフ自身がいつてますね。しかし、彼女はもともとドイツの公女だったし、非常に努力してロシア人になるうとしたけれど、西欧的合理性と権力志向性を生涯もっていたようですね。だから弾圧、検閲も激しい。

丁 精神的にも、人物的にも、旧世代と新世代が同時に新しいとして存立するんだよ、後進国では。あるいはこれ

はロシアの特徴かな。

乙 それと、もう一つ、ゴットシェトが旧派に属するとはいえ、ノイバー夫人と組んで実践面で改革を企てたのに似て、スマロコフが、劇場監督になったとき、その劇場のスター役者にヴォルコフがいたんですね。このヴォルコフは商人階級出なんで、さっきいったスマロコフの『コーレフ』をみて感激し、郷里のヤロスラヴルで素人劇団を組んだのが大評判になって、エリザヴェータ女帝の前で演じたという経歴の持主なんです。

丙 だから、スマロコフの擬古典主義は、以前の論題だった、どちらかという可悲劇的ドラマの流れの上に位置づけられることでしょう。むしろ、喜劇も書いているにしても、モリエールが手本でね。しかし、ホルベアは、北歐最大の啓蒙思想家として守備範囲も広いし、その喜劇はモリエールを抜けたデンマーク国民喜劇になっている。パーレスクもあればパロディ劇もある。古典の借用、悪ふざけ、俗物インテリ批判等々、多様なんですよ。

甲 フランスの十八世紀前半を代表するマリヴォーにも、恋愛心理劇で、いわゆる「マリヴォォーダージュ」といわれる装飾がかった微妙な表現をもつ芝居が一本太い線とし

て走っているけれども、初期はコメディア・デラルテ風の芝居があるし、一七二五年の『奴隸の島』——これは島に難破した主従が身分を交換させられる話——二年後の『理性の島、または小人国』——一見してわかるように『ガリヴァー旅行記』からヒントを得たもの——それに、ギリシアの神々が出てくるものとか、女性が支配権をもつ国の話とか、晩年の「劇の劇」「本気の役者たち」とか、大変に面白い、「マリヴォォー風」じゃないものもかなりあるんですよ。

丙 そう。だから喜劇に関しては、悲劇の場合と違って、十八世紀の前半から後半への流れは、多様な雑多なものから、何か、ある定形をもつものに向かうというふうにみられないかな。つまり北ヨーロッパの喜劇で、十八世紀前半をホルベア、後半をフォンヴィジンに代表させるのは、フランスのマリヴォーとポーマルシェの対比に見合うんじゃないかと思うわけ。ポーマルシェは一見多様そうにみえるし、その生き方は波乱に富んでいて、劇作家というより、山師的外交屋といった感じだけど、その劇はある型をもってくるんじゃないか。市民劇信奉者ということは、『セヴィリアの理髪師』とか『フィガロの結

婚』とかさえ、演劇性は確かに豊かだけど、喜劇パターンとしては、女をめぐるの騙し合いというルネサンス喜劇以来のものでしょう。それが、真面目な調子をもてばデイドロになる。だから、『フィガロ』の第三部が『罪ある母』という完全なドラマ・ブルジョワになるのもうなずけるところがある。

甲 でも、ポーマルシェは、もともとは、テアトル・ド・ソシエテのためのパレードから始めているんですよ。『縁日の抜け作ジャン』なんていうね。それがデイドロの理論に接して転換して、一七六七年の『ウジェエース』から市民劇を書き出した——。

丙 そうか。どうも図式化はうまく行かないな(笑)。でもそのポーマルシェの転換は、やはり多様から定形への変化図式にのっとっているとはいえるね。

乙 ところで、デンマークの国民劇場はずいぶん早くに出来たんですね、お金は公的なものですか。

丙 いえ、経営はコペンハーゲンの市民の有志でやったんです。後には王室から少しの援助はありましたがね。だから二年半で行詰ってしまふ。その後、断続的につづきますが、つぶれるのも早い(笑)。

乙 ハンブルクの国民劇場がドイツでは常設公衆劇場の最初ですが、一七六七年に開いて、これも二年後に閉鎖してますね、財政難で。だから、コペンハーゲンは非常に進んでた。

丙 人口はたったの八万ですからね、当時。後進国、小国はどこも同じですが、十七世紀までずっと演劇は宮廷で、イギリス、フランス、ドイツの劇団によるものだけ、あとは旅まわり劇団でしょう。しかし十八世紀になると、いろんな事情、特に、スウェーデン宮廷と張り合うところもあって——文化的にも軍事的にも——自国演劇の育成気運が出てくるんですね。ただ、ドイツの例でもわかるように、本来の意味の演劇の自立意識は十八世紀後半にならないと出ない。コペンハーゲン国民劇場の創設は、職を追われたフランス劇団の座長が一般大衆のために演じることを願って許可されたものなんです。初めは『守銭奴』をフランス語でやって失敗し、やむを得ずデンマーク語上演の許可を国王に申し出て許された。だから、このとき、ホルベアがいなければ、国民劇場でもなんでもなくなっていたかもしれない。コペンハーゲンの先進性は偏りにホルベアという天才に負うている。

ところが面白いのは、彼はデンマーク人じゃなくて、ノルウェー人なんですよ。ノルウェーは十五世紀以来デンマークの属領になっていましたから、学問するにはコペンハーゲンの大学に行く。そして、ホルベアは、イギリス、オランダ、ドイツ、フランスを遊学して、典型的な啓蒙思想を身につけたわけですね。

乙 さっきいったロシアのスマロコフが、当時ロシア属領のフィンランドの出身だったことを思い出させますね。彼も、ロシア最初の公衆劇場に書いたわけだし。

丁 坪内逍遙が地方出身だったのにもつながるかね。次の小山内になれば筋のいい江戸っ子になる。こじつけかな(笑)。

甲 いやいやマリヴォーも、生まれはパリですが、地方で育った。ポーマルシェは時計職人の息子で、後に宮廷出入りになる。

丙 マリヴォーは、フランス座より、イタリア座の方に多く作品を書いたでしょう。それが彼の多様性の一つの理由にもなると思うんですね。イタリア座はいわば、フランス座という伝統演劇の牙城と、縁日芝居という大衆娯楽劇の中間的存在でしょうから。その点、フランスで

は、芝居の種類の間違は劇場の間違、演じる場所の間違にある程度対応するわけですね。ところが、北欧では、一般のための常設劇場は一つですから、ここであらゆる類の芝居をやる。芝居が終ればダンス・パーティーになる。芝居のない日は、貸し小屋になって、ドンチャン騒ぎもやれるといった具合なんです。それがホルベア喜劇の多様性が生れる土壌ですね。代表作は『丘のイエツペ』『エラスムス・モンターヌス』、それに最初の『鑄掛け屋政治家』などの、いわゆる風俗喜劇に近いものですが――。

乙 アッカーマン一座がドイツ中を巡業しているときのレパートリーに、ホルベアのもは六本入っています。特に『鑄掛け屋政治家』は評判になりました。

丙 その作品はハンブルクに場面を設定して、素人の政治談義を揶揄したもの。結局、庶民の政治感覚を否定して、政治は金持にまかせろという趣旨のようにみえるものですから、ホルベアの保守性、もっといこうと反動性、そう見られているけれど、本当は逆ですね。

甲 フランスでも、一八〇〇年に反革命思想の劇として翻案されて上演されていますよ。

丙

ホルベアは啓蒙思想家のタイプとしてはデイドロ、レッシングの線ではなく、ヴォルテールの方です。これもやはり十八世紀前半型といえるかな。若いときは金銭的にも苦労しますが、大学教授となり、功なり名を遂げる。父親は百姓生まれの軍人でしたが、ホルベアは、男爵の称号をもらいましたからね。イギリス遊学が彼の啓蒙思想の土台をなす。これもヴォルテールに似ています。もちろん、ヴォルテールのように堂々と社会批判、政治批判をやって牢屋に入ったり、外国に亡命したりということはないですが、当時の体制や風習への批判は明確にみられるし、ヴォルテールと違って、悲劇でなく喜劇に自らの演劇的才能を發揮させた点、より現代的で今日もデンマーク演劇の中心レパートリーを形づくっています。その作品の解釈も、まだまだ十分にはなされていません。さっきの『鑄掛け屋政治家』もそうですが、最高傑作とされる『丘のイェッペ』でも、表面的には、酔っぱらった水呑百姓のイェッペを、殿様が慰みに、一日殿様に仕立てようと、城につれていって、殿様みたいに扱おう。すると自分でもその気になって、傍若無人な振舞いに及ぶ話で、人は所を得たるが一番よし、百姓をいきな

り支配者にすれば、どんな暴君より暴君になるというエピソードがついているものだから、ホルベアは王制擁護者の保守派とされるんですが、これも実際は逆だと思えますね。他にも、フランスかぶれの若者を揶揄した作品とか、町で学問してきた百姓の息子のスノビズム批判とか――。

乙 レッシングの『少壮学者』と同じね。

丙 だから、確かに啓蒙思想家であり、晩年は特に教育に力を入れるんですが、そこにははっきりと自国文化の育成という目的があるわけです。そのために、先進諸外国に比べて、自国があまりに不合理な面をもっているという批判になる。だから、彼自身も矛盾するんですね。貴族になり、カツラをかぶり、自分の作品をパリで上演してもらいたくてフランス語に訳して、リッコボニにみせてもいる。コペンハーゲンの国民劇場がつぶれたあと、一七二五年の夏にパリに行ったときのことです。結局、受理されませんでした。

甲 リッコボニはイタリア座の座長ですね。一七二五年の

夏なら、マリヴォーの『村の相続人』という一幕の散文喜劇をやりました。三月には、『奴隸の島』を出した

ところですが、マリヴォーの油の乗りかかってきたころですね。一七三〇年には『愛と偶然の戯れ』をイタリアで初演しますから。

乙 結局、ホルベアも、ゴットシェトもスマロコフも、自国演劇を興そうとしても、いわゆる民族意識を強烈に持つてやるのとは違うわけね。手本を外国に求めて、外国かぶれ、舶来崇拜を批判はしても、啓蒙思想の基盤自体が、どこか舶来思想に拠っているとかがある。ヴォルテールがイギリスをもち上げるのもそうでしょう。ところが十八世紀後半から世紀末にいくにつれて、民族意識が顔を出してくる。後進の国ほどそうですね。それが、民族的なロマン主義の風潮を形づくる。

丙 だから、十八世紀のコスモポリタン性はある意味で、前半の方にこそいえるのかもしれない。後半から十九世紀にかけては、もちろん、一たん国際化した流れが途絶えることはないけれど、その中で自国のもの、自国の演劇という方向を強く出してくる。北欧でも、後半はスウェーデンがイニシアチヴをとるけれど、明らかに、民族意識があります。しかも、それが、グスターヴ三世という啓蒙君主の指導のもとに成立するところが特殊です

ね。彼は、スウェーデンのオペラを志して、有名な歌手や俳優を育成したし、演劇も、スウェーデン歴史に題材をとる芝居を自ら書き、演出するんです。

乙 いや、ロシアだって、エカテリナ女帝が自分で芝居を書くでしょう、民衆教化を目的にして。さっきいわれたように彼女はもともとロシア生まれじゃないけど、凄くロシア的になろうとして努力した。ロシアを政治的にも文化的にも大国にした志が強くあった。プロシアのフリードリヒ二世もそうですが、啓蒙君主の独善性というか、専制君主性は人一倍強い——。

丙 十九世紀のマイニンゲン公じゃないが、後進から先進への飛躍のためには、演劇じゃ、専制的な指導者を必要とするところがあった、絶対権力をもつ君主はそれにびつたりなんです。これは、近年のアングラ演劇をみてもそういえるでしょう。演劇の宿命なんです。スウェーデン演劇は、残念ながらグスターヴ三世が暗殺されたため、頓挫してしまふけれど、それもまた、専制君主を指導者にした演劇の殆ど必然の道かもしれない気がする。

乙 エカテリナ女帝も、フォンヴィンなんかをほめなが

ら、本当に批判性を發揮しだすと、たちどころに弾圧でしよう。ロシアの場合は、この弾圧によってかえって、地下活動として、批判的喜劇が流布してゆくんでしようがね。

甲 十八世紀前半の方がコスモポリタンだというのは、パリのイタリヤ座の推移をみていえるかもしれないですね。御存知のように、イタリヤ劇団は十七世紀にパリに居ついたわけですが、一六九七年、ルイ十四世の愛妾マントノン夫人を風刺した廉で追放されていたのを、ルイ十四世の没後、一七一六年に摂政に嘆願して、二十年も使用されていないブルゴーニュ座を本拠にして再開を許可された。一七二三年には正式に国王のパテントをもらった正統劇場になり、年金は一万五千里ーブル、主宰者がリッコボニ。彼の奥さんのシルヴィアが後にマリヴォー女優といわれるようになりますが、十七世紀ほどはイタリヤ語のわかる客はいなくなつて、一七一八年から、フランス語を混ぜだし、だんだんフランス語劇の比重が多くなつていきます。ただ一七七三年にはフランス語の劇は駄目でマリヴォーもフランス座で上演されたりするんですが、一七七九年には逆にイタリヤ語が駄目になつ

て、やがて全部フランス語になつてしまいます。ゴルドーニが一七六二年にパリに来てこの劇団に作品を書くんですけど、彼はイタリヤ語でよかつたんですね。あとでフランス座に書いたときはもちろんフランス語で書きますが。イタリヤ座は経営不振で、一七六二年にオペラ・コミック座と合併してしましますが、名称はイタリヤ座の方をとつても、実質はオペラ・コミック座に吸収されたといつていいわけです。名称までオペラ・コミック座になるのは一七九三年ですね。

丙 十八世紀喜劇は前半の方が多様だということ、このコスモポリタン性とはやはりつながるんじゃないかな。

丁 前半の喜劇状況は多様で、後半にある型が出てくるというの、イギリスの場合、明白にみてとられるね。それがコスモポリタン性となるかはわからないけど、一ついえるのは、ジャーナリズムの活気ということ。アディソン、ステイールの『タトラー』『スベクテイター』は有名だけど、前者は一七〇九年、後者は一七一一年三月に創刊された。この情報文化は、今日に至るまで上昇の一途を辿ってきたわけだろうが、でも、その活力というか、雑然たる雰囲気盛り上げるエネルギーは、明らか

に、王制復古期末から十八世紀前半にかけて高まっていたのに、後半にはすぼんでくる。この情報エネルギーの盛衰を反映するのが、イギリス特有のコーヒー・ハウスの盛衰だといつてもいいでしょうね。これは、酒場と違って、真面目な議論の社交場なんで、しかも一般庶民の場、だから、政治論が盛んに行なわれ、新聞雑誌もおかれるし、又、その情報源にもなっていた。政党によって色分けもされてきたらしい。芸術家サロンの性格をもつものもある。

丙 昨年、コーヒー・ハウスについての本が日本でも書かれましたね。⁽³⁴⁾それによると、イギリス最初のコーヒー・ハウスは一六五〇年に大学町のオックスフォードに出来たもので、二年後にロンドンにも現われた。それが、十八世紀初頭にはロンドン市内で、二千軒とも三千軒ともいわれるほどに増えている。

丁 そう。だから、活気があるということは政府にしてみれば、危険だということでもあって、いろいろ軋轢が生じるわけだけど、これが十八世紀後半には、酒も出れば、パクチもやられるし、かなり閉鎖的な性格も帯びるといった調子ですたれてきたというんだな。このコーヒー

ー・ハウスの盛衰、すなわち情報文化のエネルギーの変容は、まぎれもなく、演劇状況と対応する。劇場内の様子さえ、前にいったように、十八世紀後半には舞台上の客席はなくなり、観客も非常に道徳臭芬々としてきた。泣くのが好きになり、女性はやっとしたショックな場面でも失神したりする。

甲 フランス座では、一七五九年に舞台上の客席をやめたのにつづいて、一七八二年には平土間に椅子をおくようになり、客の行儀がずっとよくなったといえますね。でも、それに反対した作家もいました。ステーンヤメルシエは客の反応が演劇的じゃなくなるといって反対したそうです。

丙 ラルトマによると、パリの劇場内の雰囲気は、十八世紀も十七世紀と大して変わらず、ロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』に描かれている通りだというんですが、平土間に椅子がなくて、立ってみていたとすれば――。

丁 向こうの人は立っていることに関しては我々日本人より遙かに強いですがね。パリのカフェとかロンドンのパブに行くときそれをつくづく感じる。

乙 しかし、立ってみていれば、野次もとばせ易いし、オレンジの一つぐらいぶつけるのは平気でしようね(笑)。そこに椅子をおくと、だんだん高級な席になってくるわけでしょう。

丁 そういう演劇の活気という点でも、イギリスでは、一七三七年のザ・ライセンシング・アクト、演劇許可制の法律成立が分岐点になる。つまり、その前までは、政治的・文化的な批判を含むバーレスク劇や音楽入りの寸劇、風刺劇、パロディ劇が盛んだった。しかも、必ずしも、フランスみたいに劇場で区分されるでもない。それが後だと、ゴルドスマスの『負けるが勝ち』とか、シェリダンの『悪口学校』のような、ある意味で構成・人物描写の定式化されたものが代表作になる。シェリダンに、『批評家』という、劇中劇形式の作品があるけど、これも前世紀からの一つのバタンとしてあることは以前いった通りでね――。

乙 たとえば、どんなものですか。バーレスクとか風刺劇は？

丁 フィールディングのものが典型ですがね。ジョン・ゲイのバラード・オペラなどは知られているでしょうが、

フィールディングは、小説家としての方が有名で、文学史上でもたしかにそうなんです。彼は一七三七年の演劇許可制という検閲法、そのために、劇作をやめてしまつて、小説に転じたわけですね。それまでは、ずっと劇作をし、自ら劇場も率いたりした。

乙 やっぱりもう、その辺の話に入りましょうよ(笑)。それで、だんだんと大衆娯楽劇の状況に話を進めていったらいいと思う。

丁 いいですか。それじゃ(笑)。

フィールディングの喜劇

丁 フィールディングは一七〇七年生まれ、没落貴族の息子で、父は軍人ですが、結局、劇作は自活の道として選んだものなんです。もっとも最初の作品はまあ、慰みに書いた『恋の種々相』で、一七二八年二月にドルーリー・レイン座で上演された。

序でにいますと、この年の一月末に、ジョン・ゲイの『乞食オペラ』が、リンカンズ・イン・フィールズ劇場で初演されて、前代未聞の三十数回連続上演の大当り

をとり、ときの劇場支配人がリッチという名だったもの
ですから、「ゲイをリッチにし、リッチをゲイにした」
といわれたんですね。これで演劇界全体に大いに活気が
出た。ライヴァルのドルーリー・レイン座でも、コリ
ー・シバアの校訂よるヴァンブルーの『挑発された夫』
が同じシーズンに二十八回上演の記録を残しています。

ところで、フィールディングの芝居は大きく分けて二
つに分類できます。一つは、当時の有閑階級、男なら
Beau、つまり美しいという名で呼ばれる遊蕩児ですが、
彼らの生態の描写を旨とするもの、いわば、当時の有閑
階級を槍玉に上げて、それで一種のバーレスク、笑劇を
仕上げる。馬鹿げた遊蕩児が結局、悪辣な女にひっかか
って、あげくのは、すっからかんになるといふ、一つ
前の時代の王制復古期の芝居の流れをある程度くんでい
るもの、これが一つです。

もう一つは、当時のイギリスの政治批判劇、つまり、
実際にそれとわかる政治家を登場させて、さんざんから
かう、つまり、そういう形で政治批判を行なうもの。ま
あ、政府の側からは、作家は危険人物にみられるのが当
然のような芝居です。

最初の芝居、二十一歳のときの作品は、これら二つの
カテゴリーでいうと前者に属するものです。ロンドンの
世界で、何もせずに遊びまわっている金持の息子たちを
嘲弄した芝居ですね。ロンドンの遊びっ子というのは、
当時の芝居や新聞でしょつ中とり上げられている格好の
題材で、そういう点に最初に触れた日本人の文章は漱石
の『文学評論』ですが、ポーの生態、馬鹿げた生活の仕
方を書いていきます。漱石の種本はアディソンとステイー
ルですね。彼らの『スペクテイター』、あるいは、「おし
ゃべり人間」というんですが、『タトラ』です。

フィールディングの最初の作品は、今日ではもう上演
されないし、今世紀の上演記録もないようです。大した
作品ではありませんが、当時はかなり評判になったよう
です。しかしフィールディングは芝居で飯が食えるとは
考えなかった。彼は大学を出ていないので、学問するこ
との必要を感じていたら、芝居の世界の雑多な人間とつ
き合っ嫌気がさしてもいた。とにかく、二月に上演し
たあと、三月にイギリスを出て、オランダのライデン大
学に入ります。ここでは、今までの定説では、法律を学
んだとされていたんですが、一九五〇年以降、ライデン

大学の学籍簿が発見されて、彼は法学部でなく文学部に籍があったことがわかりました。Faculty of Lettersです。主としてラテン文学を勉強したようです。

当時の彼の日記をみると、オランダの町は大変秩序が整っていると書いている。イギリスに比べてですが、イギリスは、比較するとまるで暗黒街だというわけです。ライデンじゃ町を歩いていても安全だが、イギリスは実にひどいといっている。後に彼はロンドンの繁華街であるウエストミンスター地区の治安判事に任じられて、ロンドンの秩序維持のために働くことになりましたから、早くいえば、今のスコットランドヤードを作る基礎となつた人間なんです。これは、フィールディングのもっているもう一つの顔ですね。

ともあれ、ライデンの町からイギリスの治安を何とかせねばという印象を受けていたことは確かです。ところが翌一七二九年にはライデン大学をやめてしまいます。これは経済的理由によるもので、父親から殆ど仕送りが無い。仕方なくイギリスに帰り、飯が食えないなら何をやってもいいと考えて、前年の人気作の経験から、芝居で飯を食おうという決意をかためたことが彼の言葉から

わかります。

彼はこんなことをいっています。芝居で食べてゆくのは大変だ。天分が必要なのは当然だが、最大の問題は劇場マネジャーの気に入らねばならないこと。勝手な手直しも我慢し、俳優の難くせにも耐え、それでいざ上演となると観客の野次、不作法が強敵だ。つまりこういう難関を突破してやっと収入の道に達するということなんですね。

乙 収入とは、どうやって――。

丁 まだ上演権は確立してませんからね。通常は、三回目の公演の収入が作者のものになるという習慣だったようです。だから、不評でも、せめて、三回までやってほしいという――(笑)。

甲 フランスでも、作家の権利はずっと弱かった。冬は五五〇リール以下の収入が二晩つづくレパートリーから降される。夏は三五〇リール以下が二晩。大体半分以上客が入らないと駄目だということですね。だから、サクラを雇ってでも客を入れるわけでしょう(笑)。それをポーマルシェが尽力して、上演権法を制定させる、それが一七八一年です。十八世紀前半のマリヴォーは一七

二二年に『恋の不意打ち』で三四〇リーブルしかもらえなかったのに、ポーマルシエは『フィガロの結婚』で八ヵ月間に四万五千リーブル得たといっています。

乙 つまり自分のために法律を作らせたわけですね(笑)。

丁 で、フィールディングの再出発第一作は『ザ・テンブル・ポー』という作品。テンブルは当時の法学院ザ・テンブル・バーにひっかけ、その伊達男の意ですね。つまり、法学士たちの乱痴気騒ぎを風刺したものです。これをドルーリー・レイン座の支配人の一人コリー・シバーは受理を拒否しました。それが一七三〇年一月二十日——当時はまだ年の変わり目は三月でしたから、一七二九年一月となりますがね——それで、同じ月の二十六日に、グッドマンズ・フィールド劇場で初演します。

甲 その劇場もロイヤル・パテントをもっていたんですか。

丁 いいえ。パテントをもった劇場というのは、パテントを与えられた支配人の経営する劇場ということで、演技するライセンスをもつ俳優で上演するのが正式なんです。このことに関しては一六六〇年にチャールズ二世がフランスから戻って王制復古なったあと、いろいろ複雑

な経緯がありますね、ロンドンでは。パリみたいに、フランス座とオペラ座と後にはイタリア座という三劇場で続くのと違うんです。しかし、大雑把にいうと、一六六〇年に直ちに上演許可をもらったトマス・キリグリユウの「キングズ・メン(王立劇団)」と、ウィリアム・ダヴナントの「デュークズ・メン(公爵劇団)」の系統が、途中で合併したりしてロンドンに劇場一つということもありましたが、十八世紀にも続くわけです。一七三七年のザ・ライセンシング・アクトが出されるときは、パテント劇場はドルーリー・レイン座とコヴェント・ガーデン座だけ。しかし他にライセンスなしで演じている役者たちのいるグッドマンズ・フィールド劇場とヘイマーケット通りのリトル・シアターがあつて、全部で四つの劇場が開いていた。その上にオペラ座であるヘイマーケットのクイーンズ・シアターがあつたわけですね。リトル・シアターは、まぎらわしいんですが、ヘイマーケット劇場とも呼ばれるし、ヘイマーケットのニュー・シアター、フレンチ・シアターともいわれます。始まりは一七二〇年で、初めフランス劇団のものとか、綱渡り曲芸とかパントマイムとか人形劇とかの、非正統劇でしたから

問題なかったんですが、三〇年前後から普通の芝居もやり出し、フィールディングのバーレスク劇なども出したんです。

丙 バーレスクというのは、今日でも使う言葉だけど、ふざけた、もじり劇みたいなものですか。

丁 いったみれば、パロディ劇と風刺劇の混った茶番のよなものですが、この言葉自体はイギリスでは十七世紀中頃からのものらしいですね。バーレスクとトラヴェステイとは同義に近い。正式には、バーレスクは形式上のパロディ、つまり、古典悲劇とか英雄劇とか、後には市民悲劇さえパロディの対象にされるんで、前にいった王制復古期の『舞台稽古』は当時流行の英雄劇を対象にしてますが、フィールディングの『トム・サム』なんかはパロディ悲劇の典型です。この劇は一七三〇年の上演ですが、トム・サムが手柄を立てて凱旋してくると国王が王女を嫁にという。ところが妃の方が彼に恋して、結婚を邪魔しようとし、トム・サムは毒殺され、亡霊になって現われる。そこで次々と人が殺し合って、皆死んでしまふという馬鹿々々しい筋なんです。ブランク・ヴァースで書かれています。翌年にホガースの挿絵入りで出版

されたときは少し書き直されて、題名も『悲劇中の悲劇』又は、トム・サム・ザ・グレイトの生涯と最期』となっています。

乙 シェイクスピアの『夏の夜の夢』の職人たちがやる『ピラムスとティスベ』みたいなものがバーレスクの前身でしょう。

甲 フランスでも、一六四八年にスカロンの『ヴェルギリウス・トラヴェステイ』が出ているし、十八世紀には流行しますね、いろんなパロディ劇が。少しでも評判になった劇はみなすぐにパロディの対象になったらしい。

丙 ヨーロッパ演劇の一つの伝統でしょう。近代になって、イブセンなんか、ずいぶんパロディ劇にされていますからね。

丁 歌舞伎だってあるんじゃないですか。『四谷怪談』はこの意味で『忠臣蔵』のパロディですよ。あの筋の馬鹿々々しさも。伊右衛門がお岩や小平の亡霊と思ってお梅や舅を次々と殺してしまうのは、『トム・サム』の結末に似ている。

乙 長さはどれくらいですか、フィールディングの場合？

丁 『トム・サム』は三幕ですが、活字では凄く短いです

ね。A5判の本で正味一五頁。他は、一幕物も二幕物も五幕物もありますが、これで一晚もたせるのは無理で、十八世紀初めに、いわゆる二本立興行になって、あとの方は短い余興劇、アフター・ピースとして上演される制度が確立して、バーレスクは流行するんです。

甲 フランスでも、フランス座でその制度が始まるのは一七二二年です。悲劇一本と短い喜劇一本を出す。

丁 フィールディングのバーレスクは、単に形式上のパロディというだけでなく、トム・サムは時の内閣ウォール・ポールを思わせるという風刺も含んでいるんです。ウォール・ポールは小柄で、「グレイト・マン」と呼ばれていたらしい。まだ、正面切った政府攻撃の劇ではないんですけれど、次第にリトル・シアターのような非正統劇場でやるものが、正統劇場のライヴァルになってくる。次のバーレスク悲劇の『コヴェント・ガーデンの悲劇』は一七三二年六月にアフター・ピースとして上演されますが、不評で一回で下される。その代りに急遽出されたのが『にせ医者、または啞夫人の治療』で、これはモリエールの『いやいやながら医者にされ』の翻案ですね。

乙 作者名としてモリエールの名は出されただけですか。

丁 全然出ない。前に議論したけど、イギリスでは翻訳として原作者名を出してやるのは、ずっと遅いですね。さっきのコペンハーゲンなんかの方が遙かに早いわけだ。

丙 後進国では、宮廷や貴族たちが、フランスやイギリスの劇団に原語でやらせていたからね。パリで当たったものは、ステースとか、デトゥーシユとかすぐに入れてくる。それに、自国語でやるようになって、作家がいなくなるから、当然翻訳劇になるわけでしょう。

乙 その翻訳の仕方が問題ですね。ドイツでは、登場人物はドイツ名にかえてしまふのが多いですが――。

甲 イギリスの小説がフランスにすぐに入るとしよう。その翻訳が始まったとき、アベ・プレヴォがリチャードソンの『サー・チャールズ・ブランディソン』を訳してますが、その序文に、一七五五年です、こう書いています。この訳では、内容を変えずに作者の欠点を補い、イギリスのやり方がショッキングな場合は普通の大陸のやり方に変更してある。又、長さも短縮してある、と。これが当時の職業的翻訳家の一人だったプレヴォの翻訳観なんです。しかし、とにかく、リチャードソンやフィールディングの小説は大流行でした。

丁 そのあと、フィールディングは次第に政治批判、ウォール・ポール内閣攻撃の性格を露骨にあらわしてゆくんで、政府ににらまれ出す。その評判作の一つに『バスキン』というのがあります。これは一七三六年にリトル・シアターが行詰ってしまったので、フィールディングが支配人となり、自らの劇団「ザ・グレイト・マグルーズ・カンパニー・オブ・イングリッシュ・コメディアンズ」という劇団でもって上演したんです。「バスキン」とは風刺の意。これも稽古風景形式の劇で、政府、野党共に腐敗している選挙買収の不正を風刺した内容ですね。役者と批評家とマネジャーが登場して互いにやり合う。旗上げですね。どうして「大モンゴル皇帝の劇団」なんですか(笑)。

丁 よくわからない(笑)。ともあれ、フィールディングはリトル・シアターのマネジャーとして、やりたいものしかやらないんだけど、次に出すのが、リロの『致命的な好奇心』なんですよ。フィールディングはリロの市民悲劇を高く買っていた。この辺も面白いですね。

乙 フィールディングの政治的立場はどうだったんですか。

丁 トーリー党でもホイッグ党でもなかったようですが、要するに、当時の金権政治、議員買収に対する腹立ちと、もう一つは、対外交の強行政策を馬鹿にするのが多かった。そして、それを抑えることの出来ない国内勢力も風刺する。その一番激しくなるのが、一七三七年三月の『一七三六年の歴史記録簿』ですね。ウォール・ポールに向けられた風刺は、どんな書き方をするかといえますよね、舞台がコルシカ島で、政治家が五人舞台に出てくる。真ん中に坐って、テーブルの上座に一人の小柄な男がいるんです。ウォール・ポールは、「トム・サム」ですからね。この男は何でも知っているが、何一口には出さない。それにつづけて、このウォール・ポールに擬した人物の台詞として、ウォール・ポールのことを the first and greatest politician という。政治家の心得は自分の政策を秘密にしておくことだが、彼はそれができる。嘘をつき通すこと、それが肝心と、これをウォール・ポール風の人物の口からいわせているんです。他の政治家はヨーロッパの外交を論じているんですが、実際に何も知らない。外国に対して強行政策をとるべきだと五人の政治家がみないうんですが、で、そのために

金がいるという問題になる。どうするか、第一に学問に課税すればいい、それじゃ税収は少ないだろう、なぜなら、学問をもつてやるやつは少ないから。それなら、無知に税をかければいい。そうすれば莫大な金が流れ込んでくるはずだ。そうだとみな手を叩く。これも又、芝居稽古の形式で書かれた芝居ですが、そこで、批評家が出てきます。その批評家の台詞に、あそこにいる政治家というのは面白い人間だ、自分で自分にすすんで税をかける、というんですがね。そういう形で芝居が進んでいきます。で、この政治風刺がもつとも生きているのは、ウォール・ポールによる政党の買収の仕方がとても上手いと——これが、この芝居の大当りした理由です、フィールデングがこれを書きたいと思った動機でしょうね——政治家のポケットに、小柄な男、誰がみてもウォール・ポールとわかる男が金を入れてゆく。ところが、ポケットに穴があいていて、金はポロポロ落ちてくる。あとで、ニコニコ笑いながらそれを拾ってゆくという場面が出てくるんです。

乙 ずいぶん直接的な風刺ですが、かまわずにやれたというのは、よほど喝采を受けたということですね。

丁 民衆は味方だったんでしょね。ウォール・ポールに對する公然たる批判攻撃ですから。それで、この芝居は一七三七年三月二十六日に幕があくんですが、同じ年の五月七日に政府の機関紙『ザ・デイリー・ガゼティア』で、こういった政府を批難攻撃する劇は国益に反する重大な障害になるといふ警告が発せられるんです。筆者は恐らく当時の大蔵大臣、彼はウォール・ポールの下にいるわけですが、ほぼ對等の権力をもっていたロード・ハービーという男、それが筆者だろうといわれる。ところが、この『ザ・デイリー・ガゼティア』の警告に對して、フィールデングは同じ五月十二日に反論を書いて、ます。それは“Dedication to the Public”「大衆に捧げる」というんですが、私の一番大きな才能は、世の中にある悪徳及び欺瞞を暴露することである。そのことに對して私は決して怠惰であってはならない、そして又、遠慮なく自分の才能を發揮するつもりだ、と書いて、そのあとに、出版及び演劇の自由が存在する限り、すなわち、我々の中にいくらかでも自由が存在する限り、私は自分の行為をつづけるつもりだ。ま、そういう反論を書いたんです。

ウォール・ポールはかなり前から自分を批判する芝居を抑えようとやっきになってたんですが、なかなか成功しなかった。ところがこの五月にもう一つ別の、自分を攻撃している芝居台本『黄金の残余議會』を手に入れて下院で読み上げ、演劇規制の必要性を議員に痛感させたいのです。そういうわけで、一七三七年五月二十四日、議会の会期末で、議員の殆どがロンドンを離れて地方に帰っているんですが、ウォール・ポールは、下院に緊急法案として演劇取締り法案を提出します。つまり、ロイヤル・パテントをもたねば劇場は芝居を上演できない。チェンバレン卿が、上演中止の権限と、すべての上演台本、新作も旧作もプロローグもエピローグも含めて、上演許可不許可の決定権をもつものとするという、
「ザ・ライセンシング・アクト」ですね。

実質的に、劇場免許を受けている劇場、つまり国王のパテントをもっている劇場は二つしかありませんから——ドルリー・レイン座とコヴェント・ガーデン座——これを除いて、この法案が通れば、他はすべて閉鎖されることになる。これに対する上院及び下院での反対意見があります。その中で、チェスターフィールド(第四

代)の演説はこういう内容です。政府に後めたいところがなければ、演劇に統制の必要などまるで認められない。つまり、こんな法案を提出する人間それ自身、自分の心にやましいところがあるはずだという。そういうチェスターフィールドの反論があります。彼は反対党の頭目です。しかし、上院でも一週間後には通って、一七三七年六月二十一日、この法案は国王の裁可を得て発効することになるんです。もちろん、ロイヤル・パテントをもたない、フィールドイングのリトル・シアターも閉鎖されます。ここでフィールドイングは劇作家としての道を諦めざるを得なくなり、小説に転じるわけですね。

丙 その法律が、一九六八年まで生きていたんですから、イギリスも不思議な国ですね。

甲 ピーター・ブルックが一九六六年にヴェトナム戦争批判劇として創った『USA』なんかもチェンバレン卿の許可を得られず、かなりごたつきました。⁽³⁴⁾ ジェームス・ボンドの『救われた——』も禁止されて、それへの批判が、この法律廃止の一つのきっかけでしょう。

乙 そうすると、さきほど出ていた、ギャリックがリチャード三世でデビューしたというのは——。

丁 一七四一年ですが、グッドマンズ・フィールド劇場。

パテントなしの劇場です。つまり、いろんなもぐりである方法が考えられたわけです。音楽のコンサートといふれ込みで、幕間の余興として劇をやる。劇は無料だという。あるいは、人形劇の余興として、又は、ビールは金を出して呑み、芝居はただで見せるといふカフェ・テアトルみたいなこともやるんです。もちろん、劇の方がメインです。だから、名前は出さなければ、新聞なんかに広告を出して、皆わかるわけです。ギャリックも、すぐに本名がロンドン中に知れ渡って、次の年はドルーリー・レイン座に迎えられた。

甲 パリでもそうですが、パテント劇場は、非正統的な娯楽劇場にかなり脅威を感じるわけでしょう。フランス座は、縁日芝居の劇団とかブルヴァール劇場、オペラ・コミック座に対して、ひどく弾圧しますね。しかし彼らは巧妙な対抗策を出してくる。台詞劇はいかんというのと、音楽入りでやり、舞台でしゃべってはいかんというのと、全部歌う。声を出してはいかんとすると、台詞を布に書いて前に垂らして、客に歌わせるといった逃げ道を次々に考えてゆくんです(笑)。この観客参加方式は大変

当たったようですね、今のカラオケですから(笑)。

丙 演劇は殆どどの時代でもどの国でも、何らかの形で規制を受けてきたわけですが、十八世紀は特に、はっきりした法令として検閲という制度が確立した時代といえるかもしれませんね。それは、一つには、啓蒙主義思想による体制への批判攻撃に対するものであると同時に、もっと強く、大衆娯楽劇の異常な活気に対する体制側の恐怖、不安感によるものでしょう。少し長くなりましたから、しばらく休憩して、改めて、各国の演劇検閲の問題から、それに関連した出版問題も論じたいと思います。どうですか。

甲 そこから、縁日芝居とか、私的演劇とかの内容や、一般的な演劇興行の形態、劇場の形、種類等々、それから観客の問題にも議論をのばしたいですね。

乙 巡業劇団とか、地方演劇とかの問題もあるし。

丙 その上で、もう一度、この時代の代表的な戯曲作品に戻って、その本当の意味の演劇的、演劇史的、文学的意義が明らかに出来ればいいと思う。

乙 どうしても、戯曲にこだわるんですね(笑)。

(続)

- (1) P・ブザール『ヨーロッパ精神の危機』(二六八〇—一七一五)野沢協訳、法政大学出版局、一九七三年 (Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, 1935.)
- (2) T・ロンキヤン『文学と文明』渡辺淳訳、未來社、一九八四年 (Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, 1975.)
- (3) Pierre Larthomas, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- (4) Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists, 1977, p. 77.
- (5) F. G. Lampert, *Lessing and the Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 1.
- (6) Lothar Pklulik, "Bürgerliches Trauerspiel" und *Empfindsamkeit*, Köln, Böhan Verlag, 1981.
- (7) Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas IV*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1961, S. 492-3.
- (8) Ronald Grimsley (ed.), *The Age of Enlightenment 1715-1789*, Penguin Books, 1979, pp. 286ff.
- (9) 宮下隆三『十八世紀ドイツ戯曲のフランクスマーヌ』(慶應義塾大学言語文化研究所、一九八四年)参照。
- (10) Barner u. a., *Lessing. Epoche—Werke—Wirkung*, München, C. H. Beck Verlag, 1975, S. 141.
- (11) Helmut Koopmann, *Drama der Aufklärung*, München, Winkler Verlag, 1979, S. 116.
- (12) Sybille Maurer-Schnoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1982, S. 130.
- (13) William H. McBurney (ed.), *Lillo: The London Merchant*, London, Edward Arnold, 1965. Introduction, pp. xif.
- (14) Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. Suhrkamp Verlag, 1973, S. 151ff.
- (15) F. Gaffé, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910, rééd. 1970.
- (16) W・H・トリマンキーユ『十八世紀のドイツ』(西川原章訳)三修社、一九七四年 (W. H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century*, 1935.)
- (17) Robert R. Heitner, *German Tragedy in the Age of*

Enlightenment: A Study in the Development of Original

University Press, 1952, pp. 94f.

Tragedies, 1724-1768, Berkeley and Los Angeles, 1963.

(62) Philip H. Highfill, Jr., Kalman A. Burrim and Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary*, Vol. 3, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1975.

(38) 永野藤夫『啓蒙時代のソレイン演劇』東洋出版、一九七八年、参照。

(61) S. Maurer-Schmoock, *op. cit.*, S. 130.

(60) *Ibid.*, pp. 217f.

(20) Claude Alasseur, *La Comédie Française au 18^e siècle étude économique*, Paris, Mouton, 1967, pp. 138-141.

(63) A. Nicoll, *op. cit.*, Ch. II.

(32) 『コミック演劇集』国書刊行会、一九七九年。

(33) ブリュネフォード前掲書、三三四頁。

(21) P. Larthomas, *op. cit.*, p. 88.

(34) 小林章夫『コーヒー・ハウス』都市の生活史——十八世紀ロンドン』駿々堂、一九八四年。

(23) Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, New York, Octagon Books, 1977 (1950), pp. 625ff.

(53) cf. *US, Playscript 9*, London, Calder and Boyars, 1968.

(24) Jacques Lorcey, *La Comédie Française*, Paris, Fernand Nathan, 1980, p. 234.

付 記

- (25) P. Larthomas, *op. cit.*, p. 13.
(26) Lancaster, *op. cit.*, p. 8.
(27) *Ibid.*, p. 10.
(28) Allardce Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, Vol. II, 3rd ed., Cambridge, The

ここに掲載したものは、一九八三年度及び八四年度の成城大学特別共同研究助成費を受けた「十八世紀ヨーロッパ演劇研究」の中間研究報告の前半部分である。これは我々共同研究分担者が数回にわたって研究討論を持ったときの内容をふまえたものだが、この討論には、早稲田大学の佐藤実枝教授にも部分的に参加していただいた。心からお礼申し上げます。

そもそも十八世紀ヨーロッパ演劇の研究は、我々もその会員である（A M D）と称する演劇論研究会でここ五年ばかり続けていたもので、そこでは、英仏独のみならず、ロシア、イタリヤ、アメリカ、北欧等の十八世紀演劇についても研究報告がなされ、討論が行なわれてきた。その成果の一端は研究会機関誌『あ・えむ・で』各号に発表されている。従って我々の討論もその一環としてあり、研究会の成果をふまえてなされていることはいうまでもない。会員諸兄姉に感謝したい。

この中間報告は次のような手順で出来上がった。延十数時間間に及ぶ討論——各自の発表と討議——の録音内容に基づいて、まず最初にかなり自由な形で座談会形式の原稿が書き下ろされた。そのあとで討論参加者がそれぞれ加筆をほどこし、その結果を再びまとめ直して完成させたものがこの報告である。その過程では、各自が討論の際の発言内容を補正するだけにとどまらず、討論されなかった事象や問題も適宜挿入し、（A M D）での発表も適当と思われるものは付加していった。その結果、現実の発言内容とは大幅に異なる様相を呈してきたし、必ずしも特定個人の発言とする必要もないと思われるので、報告中の発言者名は記号に変えることとした。

なお、参照文献は、続篇発表の際に一括して掲げる予定である。

諸賢の御批判、御忠告をいただければ幸いである。（毛利）