

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

The Introduction to the Barock-theatre of Garman

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1960-03-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小川, 正巳, Ogawa, M. メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2167

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ドイツ・バロック劇場序説

— 木 方 博 士 —

小 川 正 己

16世紀、17世紀はヨーロッパ一般に異常なばかりに演劇的エネルギーの充満した時期であると言える。一応中世の宗教演劇の否定のうえにあふれたそのような演劇的エネルギーは、それ以後現代に到るヨーロッパの各国の広い意味での近代劇を決定したという意味で重要である。イギリスの Shakespeare を頂天とするエリザベス王朝の劇、Calderón, Lope de Vega を輩出したスペインの黄金時代の劇、更に Racine, Corneille, Molière によるフランス古典主義劇等。それらの作者の作品は現代に到るまで上演されている許りでなく、かられを生んだ国の演劇の核心として、その国の演劇の原動力として働きつづけている。然しそのような立派な花を咲かせた16、17世紀のヨーロッパの演劇エネルギーは必ずしもヨーロッパのすべての国に等しく働きかけたわけではないようである。そのエネルギーを受入れる各国の条件によって、その結果も違うようである。例えばそのようなエネルギーを最も早く開花させるとともに、他の国々の開花の原動力ともなったイタリアのこの時期の演劇を考えてみれば、歴史的な役割を果たただけで、遂に世界劇場のレパートリーにまで達することは出来なかった。当時ヨーロッパ諸国に大きな影響を与えた Giraldi Cinthio の名を知るものは今は殆んどない。今イギリスの演劇学者 Allardyce Nicoll の『世界演劇 (World Drama)』(1949)によって、この時期の各国の条件と開花状況を簡単に見ると、先づイタリアの場合、それ以後の世界の劇場様式を決定した額縁劇場を創りながら、それが全く散在する君主社会に閉鎖的に専有されていたこと、更にその閉鎖された劇

場で上演される劇が、人文主義学者に由来するところから窮屈なアリストテレスの三統一の法則に支配されていたために、澎湃たる時代の要求に応ずることができなかったこと、澎湃たる時代の要求は *commedia erudita* (学者劇) を見すて、作者よりも役者の芝居である *commedia dell'arte* におもむいたこと、このような各要素の分散がイタリア・ルネッサンス劇を失敗させたようである。(S. 177 f.) フランスの場合は、17世紀のその国家的繁栄とその古典主義劇の開花は結びつけられるが、古典主義が採用された理由としては、イタリアの場合のように古典劇のそとに *commedia dell'arte* をもななかったこと、さりとて Shakespeare, Marlowe のような、或る意味で両者の合体したようなロマンチック劇の見本もなく、前時代のこの国の貧困にふさわしい古典主義をとらざるを得なかったようだ。(S. 200 f., S. 290 f.) イギリスとともに最も素晴らしい開花をしたと見なされるスペインの場合は、その黄金時代演劇の繁栄の原因を、Shakespeare のロンドンの劇場と機能的に類似した *corrales* (中庭) に求める、この *corrales* において、時代の要求である「見たい」が言葉—科白と結びついて十二分に満たされたのだ。(S. 208 f.) イギリスの場合、逸早くなしとげられた国家統一、イギリス人が前記の三国民のようにラテン民族でないだけに、古典主義の拘束に対して懐疑的であり得たこと、(Shakespeare 一派の前に一握りの古典主義に憂身をやつすセネカの徒は霧散した)、などがエリザベス王朝の演劇を開花させたようだ。(S. 247 f.) このように各国の条件は違っている、そこに他の時代には見られない演劇エネルギーの充満は共通の現象として見られる。ドイツ17世紀の代表的な、屢 Shakespeare と較べられる劇作家 Andrea Gryphius の作品は(その抒情詩をのぞいて)最早現代においては、イタリアの Cinthio 同様顧るものは稀だ。であるからといってドイツだけが、この時期にヨーロッパに充満した演劇エネルギーのそとにあったとは言えない。たまたまドイツの条件がそのエネルギーを世界劇場のレパートリーまで結実させなかつたまでである。一般的に言われるように30年戦争(1618-1648)の荒廃はたしか

に不結実の原因としては最たるものであろう。ヨーロッパ諸国に較べて、ドイツはこの荒廢の故に、はるかに遅れて、即ち18世紀後半にはじめて開花結実がおこなわれたとも一般に言われている。そのような一般論の批判は今はさておくとしても、Lessing, Goethe, Schiller の完成の正しい理解でも、それ以前の醸酵の理解によつて全くされるのではないか。例えば完成期の演劇理論である Lessing の『ハンブルク演劇論 (Hamburgische Dramaturgie)』の論評対象はむしろ前世紀の醸酵時代に由来する作品である。

この考察の発端は、近代劇とは何であるかということである。近代劇は Ibsen から始まるというのが普通の常識である。然し若し私たちが近代劇を、近代劇という先入観から離れて考えるときに、その発生をもっと遠く先に求めざるを得ない。一般にヨーロッパの諸現象は中世にその源流を見出すものが多いことが、近時考察者が近代という先入観から離れるに従って明かにされつつあるようである。然し演劇に関しては、中世と近代は断絶しているようである。成程中世という大きな貯水池に豊かにためられた物語の数々はそのまま近代劇の題材として用いられていることはいなみがたい。就中 romance が近代劇の重要な Tragi-comedy を生んだことは考察を要することであると思う。それにしても中世演劇の本流であるところの宗教劇は、Renaissance の人文主義抬頭、更に新旧両宗教当局からの禁止、(余りに宗教的な事柄を俗化させた廉で)等によって、僅かに Oberammergau の受難劇の伝承等をのぞいて、全くヨーロッパの天地からその痕跡をたれたようである。いきおい、近代劇の発生は、上述のように各国によって多少のずれはあるにしても、近世の初頭にヨーロッパ一般に充満したあの演劇エネルギーに求めなくてはならない。その名称については色々な論議はあるが、今私はそれを仮りに Barock と名付けよう。

一口に17世紀の演劇、又は Barock 演劇といっても、殊にドイツにおいては、抽象して一つの性格を言うには余りにも様々に違った現象に遭遇する。ドイツ古典主義文学といえ、その含む様々な要素にもかかわらず Goethe,

Shiller に集注され、代表されるのと違って、17世紀ドイツ演劇は決して Gryphius に、或いは Herzog Heinrich Julius von Braunschweig に、或いはジェスイットの Jacob Bidermann に集注、代表されてはいないで、寧ろ一見異質ないくつかの本質的要素の集合体の観を呈する。私がこの研究のために一つの文献的根拠にした Willi Elemming 編纂になる Deutsche Literatur の Barock 演劇篇は 1) シュレジア芸術劇 (Das schlesische Kunst drama), 2) 教団劇 (Das Ordensdrama), 3) 巡業劇団の劇 (Das Schauspiel der Wanderbühne), 4) ドイツ・バロック喜劇 (Die deutsche Barockkomödie), 5) オペラ (Die Oper) に分けられている。事実 17 世紀のドイツにおいて、それらのうちで他を排して一つを作表させることができない互合に、夫々が栄えたのである。しかもそれらから共通性を引出すには、それらは夫々由来からいっても、実体からいっても余りに異質である。1)と 4), 即ち芸術的悲劇、喜劇はヨーロッパのルネッサンスの波に乗って生れた, Martin Opitz 以来のギリシャ・ローマ古典劇に則った, 謂わば知識階級 (中, 北ドイツの中小宮廷につらなる官吏階級を中心とする) の劇であって, 爾後のドイツ演劇の主流を形成すべきものである。それに対して2)の教団劇というのは主として反宗教改革の原動力たる Ignatius Loyola の教団ジェスイットの演劇活動であって, 帝国の首都ウィーンを牙城として, Habsburg 王朝の威勢とともに, Josef Nadler の言葉をかりると, 「そのレパートリーと劇技術は, 世界帝国のすみずみからレパートリーと劇技術が取かわされる中心点であり, それらが受取られ更に伝波される中心点であった^{*}」。そしてその劇そのものは, 根本的には飽迄中世宗教劇の伝統をつぎながら, (A. Nicoll の言葉, 「中世秘蹟劇の国際的舞台の最後の遺物」), ジェスイット特有の目的のためには手段を選ばず式に, 当時の劇場機能を十分活用して, 「オペラ化した Staatsaktion」(Cysarz) であった。3)の巡業劇団の劇は Shakespeare に代表されるエリザベス王朝の演劇ブーム (ちなみに1550年

* Geschichte der deutschen Literatur S. 160.

から1600年間にイギリスに存在した劇団の数は56を下らないとのことである)が派遣した英国喜劇団(Englische Komödianten)の劇及びその影響下に発生した劇を指すのであって、一言でいうならば英国劇そのものは飽迄Blanckversを中心としたCyzarzの謂う「言葉のバロック(Wort-barok)」であったのに対して、その言葉が通じないドイツにあっては、いきおい視覚を中心とする「視覚のバロック(Bild-barock)」にならざるを得なかった。更に英国劇の一要素である道化は言葉によらなくても容易に輸入することができたので、これは完全にドイツ化して、寧ろこの種の劇を特長づけるものにすらなつた。なお本論叢第9巻第2号に私が扱った『Wienの民衆劇』の祖Josef Anton Stranitzkyはこの巡業劇団の劇の歴史に連なるものである。5)のオペラは全くイタリアのルネッサンスの産物であつて、1594年のOttavio Rinucciniの台本でPeriの音楽による最初のオペラ『ダフネ(Dafne)』はその意図においてはギリシャ悲劇の再生がねらわれていた。『ダフネ』は1627年にドイツにおいてもOpitzの台本、Heinrich Schützの音楽で作られた。これは謂わば口火であつて、Repräsentationを好むこの世紀は、Habsburg王朝を中心に、その後半期は全くオペラに膨れあがり、オペラが他のあらゆる演劇部門を駆逐したようだ。

更に同じ17世紀といつても、今述べたように、その後半期はオペラが全盛であつたという互合に、これを一口に抽象することは困難である。3)の巡業劇団をとつてみてもこの世紀の間の消長には随分変化が見られる。団員編成の上でも、始めは英国人だけであつたが、その劇団の離散とともに次第にドイツ人が補充され、幕合狂言(Zwischenspiel)などはドイツ語で喋るようになり、遂にはドイツ人が主体になり、完全にドイツ語劇となつたようだ。尤もドイツ人が主体となつてもなお久しく英国喜劇団の呼称は棄てなかつたらしいが。更に巡業劇団のレパートリーの変遷は、主として現在残つている三つの脚本集によつて窺うことができる。即ち1620年と1624年の『英国の喜劇と悲劇(Englische Comoedien und Tragödien)』と1630年の『恋愛合戦

(Liebeskampf)』と1670年の『英国とフランスの喜劇団の舞台(Schaubühne Englischer und Französischer Comödianten)』がそれで、大まかに言っても第一集はイギリスのエリザベス王朝の劇で占められているのに対して、第二集に至ると当時流行の牧歌劇(Pastorale)、特にフランス牧歌劇の雰囲気があふれている。(例えば Tasso の » Aminta «)。第三集になると古いものに加えて、フランス古典劇(特に Molière)があらわれてくる。例えば私が見た W. Greizenach 編纂の『英国喜劇団の劇(Die Schauspiele der englischen Komödianten)』におさめられている『徳と愛との戦い』はもともと Shakespeare の『お望み通り(As you like it)』に基づく芝居であるが、1677年の上演台本であるところから、Shakespeare が17世紀後半風に改作されてある。ということは17世紀後半ヨーロッパを支配したオペラがこの作に加わったということだ。即ち女主人公 Silla は所々でアリアを歌い、更に第2幕第5場では Venus, Diana, Silla の完全な重唱になっている。このことは芸術的劇に関しても同様であって、私たちは Barock を開始させた Opitz と世紀末の Lohenstein や Christian Weise を同日に論じることはできない。

そのような種類、時期の相異なる演劇から、共通のものを引出すことは不可能に近いことかも知れない。然しながら同時にそのような種類の違う演劇が一世紀の間に様々に交流し合っている点もまた見のがしてはならないことだ。すぐ上で述べた巡業劇団の1677年の台本『徳と愛との戦い』のなかにはいりこんでいるオペラの痕跡を見てもわかることである。芸術的劇作家の代表ともいうべき Andrea Gryphius (1616-1664) について言つても Nadler の叙述によれば、^{*}1626年にかれは Glogau において始めてジェスイット劇を見ているし、Fraustadt で学校賞としてフランスのジェスイット Nikolaus Caussin の » Tragoediae sacrae « をもらっており、Collège Clermont の宮廷で大がかりなジェスイット劇を見、更にローマで設備の完備したジェ

* a. a. O. S. 167 f.

スイット劇場を見て、劇作の心を動かされている。処女作『レオ・アルメニウス (Leo Armenius)』(1646) はジェスイット劇によって生れた。更に喜劇『ペーター・ズクヴェンツ (Peter Squenz)』(1648-1650) が Daniel Schwenter に拠るものであるかどうかはさておいても、これが Shakespeare の『真夏の夜の夢 (A midsummer-night's dream)』の反案であることには変わりなく、更にそのなかに英国喜劇団が生んだ道化役 Pickelhäring が登場していること、更に Gryphius のローマ悲劇『パピニアヌス (Aemilius Paulus Papinianus)』(1659) を巡業劇団が巡業劇団らしく改作してそのレパートリーに入れていることなどを見れば、Gryphius と巡業劇団と関係がなかったとは言えない。更に Ferdinand IV の戴冠式のための歌劇『マユーマ (Majuma)』(1653) は Gryphius のオペラ台本家 (Librettist) としての手腕を示すものである。このようにひとり Gryphius をとってみても、ジェスイット、巡業劇団、オペラと関聯してくる。私の読み得た限りでは、同じシュレジアの芸術派の Christian Weise の喜劇『ニーダーランドの百姓の不思議な芝居 (Ein wunderliches Schauspiel vom niederländischen Bauer)』(1689) も Shakespeare の『じゃじゃ馬ならし (The Taming of the Shrew)』の Induction から、Barock の一つの大切なテーマである「人生は夢」という芝居をつくっている。交流のもう一例あげれば、『Wien の民衆劇』で私は、Lessing 以来の正劇に駆逐された Stranitzky, Prehauser, Kurz, Weiskern, Hafner, Raimund, Nestroy というウィーンの民衆劇は、ヨーロッパにおける唯一の Barock 演劇の伝承であって、その形成にはこの Barock の巡業劇団とジェスイット劇団と宮廷オペラがあつかったと説明した。つまり Barock のこれらの要素は決して遊離した存在ではなくて、やがて南ドイツの、然もウィーンという限られた地域ではあるが、渾然と一つの生きた伝統 (Barock-tradition) となつて存続するものだったのだ。以上はほんの一例にすぎない。17世紀の上述の様々な演劇形態の交流と消長はもっと多くの研究があるだろう。それだけではない。17世紀、更にド

イツ・バロック演劇の特性を言うためには、一見独立しているかに見える各演劇形態の十分な個別研究が前提となろう。そのような個別研究には然し文献的に非常な困難がある。現在私が眼を通すことのできた文献は、あり得るであろう文献からいえばごく僅かなものにすぎない。上述の Willi Flemming 編纂のバロック劇篇5巻と、Kürschner の *Deutsche National-Literatur* におさめられた Barock 文献だけである。この二種類の文献で、例えば Gryphius なら、前者で »Cardenio und Celind«, »Papinianus« (『シレジア芸術劇』), と »Horribilicribrifax«, »Geliebte Dornrose« (『ドイツ・バロック喜劇』), 更に »Majuma« (『オペラ』), 後者で »Leo Armenius«, »Cardenio und Celinde«, »Peter Squentz«, »Horribilicribrifax«, »Geliebte Dornrose« (29巻『Gryphius 作品集』) 等を見ることができ、»Carolus Stuardus« (1649), »Katharina von Georgien« (1657), »Piastus« は見ることはできない。更に上述の »Geliebte Dornrose« はシュレジアの方言がでてくるので理解がはばまれる。更に巡業劇団のレパートリイとなると、上述の『英国の喜劇と悲劇』、『恋愛合戦』等に含まれた多くの作品のなかからほんの一端、即ち Flemming の方で »Niemand und Jemand«, »Papinianus«, »Der Juden von Venetien« を、Kürschner の方では W. Creizenach によって編纂された第23巻『英国喜劇団の劇』に収録されたもの、»Titus Andronicus«, »Tugend= und Liebesstreit (Was ihr wollt)«, »Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark«, »Tragikomödie« (romance からつくられたもの), »Tragodie vom unzeitigen Vorwitz« (Cervantes のドン・キホーテの第一部にある逸話 *el curioso impertinente* に基く) しか見ることができない。ジェスイット劇では、Flemming は一巻とっているが、本来ジェスイット劇はテテン語で書かれているので、Simon Rettenpacher の »Innocenti a dolo circumventa seu Demetrius« も有名な Nicolaus von Avancini の »Pieta victrix« (Nadler はこう言っている、「これらの芸術 (ジェスイット劇) の頂天をなすのはト

リエントの人 Nicolaus Avancinius 1612-1686 の『勝利者敬虔 (Pietas victrix)』1659で、Nicolaus は多くの劇作でもって教団最大の作家の一人であった。この作品はキリスト教をめぐるコンスタンチンとマクロンチュストとの間の決定戦をあつかっている。理性の諸概念と魂の諸勢力がここでは目に見える人間として登場して、語り行動する。攻囲と合戦、雲にのっての出現、太陽の車にのったファエトン等舞台技術の驚くべき仕事であった。^{*})も充分読むことができない、ただ Jacob Bidermann の »Cenodoxus« だけは Joachim Meichel の独訳によって読むことができた。(なおこの Cenodoxus については、Fischer の Hofmannsthal 全集の Dramen IV に、Hofmannsthal の反案の覚書が出ている。若しこれが完成していたら、»Jedermann«, »Das Salzburger Große Welttheater« とともに中世的アレゴリー劇の三部作となったことであろう。) オペラについては、わずかに台本を読んだだけで、華麗なバロック・オペラを想像することは困難である。文献的障害に加わる言語的障害として、上述のようなラテン語及び喜劇と結びついた方言のほかに、更に当時の Hochdeutsch もまた一考察の対象となる。以上のようにこの研究の上には数々の障害が重くのしかかっているのであるから、この障害は更に多くの個別研究によって排除されねばならない。ただそのような個別研究とももに総合研究も押しすすめられねばならない。総合研究というよりも、この文章の始めにかかげたように、近代劇とは何か、その近代劇の発足をなすあの16・17世紀のヨーロッパ一般に充満した演劇エネルギーの正体、そしてあくまでそのようなヨーロッパ一般現象のなかにおいてとらえられるドイツバロック演劇の意味。そうした総合的狙いを失った個別研究は屢々個別研究のための個別研究として意味を失う、個別研究の裏づけのない総合研究が空阻になるように。

Gryphius の悲劇『パピニアース』は、次のような主人公 Papinianus

* a. a. O. S. 159

のモノローグで始まる。

Wer über alle steigt / und von der stoltzen Höh
 Der reichen Ehre schaut wie schlecht der Pövel geh /
 Wie unter ihm ein Reich in lichten Flammen krache /
 Wie dort der Wellen Schaum sich in die Felder mache /
 Und hier der Himmel Zorn mit Blitz und Krall vermischt
 In Thürm und Tempel fähr / und seine Sieges=Zeichen
 Sieht hier und dort verschränckt mit vielmal tausend Leichen ;
 Hat wol (ich geb es nach) viel über die Gemein.

……

(すべての者のうえにのぼり、豊かな名誉の
 誇らかな高みから、賤民がたどたどしく歩く様を、また
 足下で帝国が輝く炎に燃える様を、また
 かなたでは波濤が原野におそいかかり、
 こなたでは大空の憤りが稲妻と雷鳴にまじり
 塔や寺院をおそい、自らの勝利の徴しが
 ここかしこで無数の屍と交るのを見るものは、
 卑俗をこえて多くのもをもつであろう、——と私はみとむ
 ……)

今までのドイツの劇詩はすべてドイツ古来の4揚音の Knittelvers で書かれていたが、ここに私たちは新しく12音節6詩脚の Alexandriner に出会う。Martin Opitz 以来のラテン・ブロンディをドイツ語に導入しようという努力のあらわれである。因みに Grypius のこの劇詩は Alexandriner のほかに、対話の部分には Stichomythie を、更に古代劇の Chorus にあたる Reyen を用いている。これは何もドイツだけのことではない。中世においては演劇的には宗教劇という点でインターナショナルであったヨーロッパのルネッサンス以後の努力はすべて、悲劇なら Seneca、喜劇なら Terentius

と Plautus を夫々の国語に生かすことであつたと言っても過言ではない。ルネッサンス以後どここの国においても、その国化された Seneca が、その国化された Terentius が必ず一時期において見られる。イタリアで言えば Ariosto, Machiavelli, Cinthio, フランスでは Jodelle, Grévin, Garnier, イギリスでは Thomas Norton, Thomas Sackville 等。モデルはただ単に Seneca, Terentius, Plautus にとどまらず、更に上述のようにその劇に用いられる言葉、即ちプロソディにまで及んだわけである。然し何と言ってもモデルと、モデルによる作品とは違ふ。Aeneas をモデルにした Dante の神曲は Aeneas と似ても似つかぬものになつた。大理石のように澄みきつた古典作品に対して、Crysarz の言葉をかりれば、「本質的にはまだ兵隊や商人、笑話家や格言家、デマゴークや説教師の道具にすぎない^{*}、美的彫琢など施されたこともなく放置されていた夫々のヨーロッパの国語は、古典作品をモデルにして制作するとき、泥のようにその制作に抵抗する。Willi Flemming は『シュレジア芸術劇』の序説で、Barock 劇の本質を、内容が形式を消化して象徴に化した古典主義劇に対照させて、内容（魂）と形式（物質）との対立葛藤だとしている。たしかにルネッサンスという新しい精神がラテンの中世（E. R. Curtius）という古い形式で自己表現しようとするところに Barock の本質があると言えよう^{**}。国語という抵抗する泥で、古典という大理石の美を実現しようとする無理な努力もまたそのようなバロックの本質に連るものであろう。前時代のぴったり合った Knittelvers での宗教劇とも、更に葛藤を克服して象徴にまで消化した後の古典主義の劇（Goethe, Schiller）とも違ふ Gryphius の上にかかげたモノローグの一端の意味するところである。

あのモノローグはしかし更に私たちに別の意味をも教える。即ち着なれない Alexandriner をまといながら、その精神は崇高である、余りにも崇高で

* Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung, 1924, S. 8

** 象徴に結晶した近代詩を、Dante や Donne の詩をモデルにして現代詩を切りひらいた T. S. Eliot の問題は、まさにこの逆を行つた点において、このバロックの本質に連るように思ふ。

ある。兄弟殺しであり、篡奪者である皇帝 Bassianus に、自分の子供が殺されてもお屈せず、従容として義のために死んでゆく Papinianus は崇高である。

Ein unverzagt Gemüt steht, wenn der Himmel fällt

Und steigt in Untergang und trotzt der großen Welt.

(不屈の精神は、天が落ちてこようが、ゆるがず

没落において高まり、全世界に抗する。)

Papinianus にかぎらず、Barock の悲劇共通のこの自然さをこえた崇高さ、性格や運命から生れてくるのではなくて、ただもう崇高さのための崇高さ。これはまた別の言葉で言えば、「大言壮言」であり、「身振りの大きさ」でもあるが、この誰しもがバロックの特性と見なすものの秘密は一体何であろうか。Nadler はこう言っている、「フマニスト的学者たちの瞑想的生活はバロック的政治家や軍人の極度に緊張した行動力に転ずる。行動の陶醉、高い目標を目ざしての狩猟、激動的生活感覚などが表現を得ようと努め、自分自身のモニュメンタルな比喻をつくる。しずめがたい享楽の喜びが人生のとうとうと流れこんでくる陽光に身をさらし、大きな身振りで流れだす。文学的にはバロック時代の人間は何よりも劇場において体験し、実現された。壮大で祝祭的な芸術の競争において同じように歩調のあわずことのできた創造的言語の唯一の形式は、劇場において眼と耳のために実現された、実際生活の力強い身振りであり、人間の体の壮大な態度であった。高度に様式化された祝意的身振りこそ、そこからすべてのバロック芸術がひき出されねばならぬ源である。闘争と勝利と死、却罰と凱旋こそすべてのバロック芸術を動かす根本感情である。そのことは俗界にも宗教界にも区別なく通用する。*

これは一体新大陸に向うルネッサンス人のまとう衣と解すべきだろうか。

バロック特有の崇高さについては、T. S. Eliot の『シェクスピアとセネカのストイシズム (Shakespeare and the stoicism of Seneca)』(1927) は

* a. a. O. S. 158

私には大変暗示的に思われる。ここで Eliot は既に言われている Montaigne の Shakespeare, Machiavelli の Shakespeare に加えて、新しく Seneca の Shakespeare を言うのだ。そして Othello の最後の長いモノローグを引いて、Shakespeare は Seneca がら Self-dramatization ということを手学んだのではないかと言っているのだ。「オセロがこのような科白をいうことにおいて為していると思えることは自分を甘やかしているのだ。かれは現実から逃れようとしている、かれはデスデモナのことを考えることを止めているのだ、そして自分自身のことを考えているのだ。」これはまさにバロック悲劇のあの崇高のための崇高、或いは大言壮語、或いは身振りの大きさを解く一つの鍵ではないか。というのは悲劇の崇高を主人公の Self-dramatization と解すれば、逆にあの時代の喜劇が正しく理解されるからである。矢張バロック文学の一高峰である Cervantes のドン・キホーテがその問題を呈出している。ドン・キホーテの崇高な Self-dramatization は当時の民衆を充分に笑わせた。つまり当時の喜劇の一つの欠くべからざる要素はこの悲劇の崇高を裏がえしにしたものであったのだ。私の見た限りでも、英国喜劇団の影響のもとに書いた Herzog Heinrich Julius von Braunschweig (1564-1613) の『ヴィンチェンティウス・ラディスラウス (Vincentius Ladislaus)』及び Gryphius の『ホリビリクリブリファックス』はその要素をねらった喜劇である。前者は自分のことを Edler/Ehrnvester/Manhaffter in Kriegsleufften und andern freyen löblichen Künsten wol erfarnen weitberthümbter Kempffer zu Roß und Fues/Gestrenger Juncker und Herr (高貴にして、名誉ゆるぎなく勇敢で武芸百般に通じ、音に聞えた徒歩乗馬の戦士、厳格な貴公子にして主人) という長ったらしい呼称で召使に呼ばしている法螺吹き武士が馬脚をあらわす喜劇である。後者はイタリアの commedia dell'arte の一つの道化のタイプ Capitano spavento (法螺吹きスペイン武士) を思わせるイタリア語を口癖にしている騎士 Don Horribilicribrifax と、フラン

ス語を口癖にしている騎士 Don Daradiridatumtarides を道化にした喜劇である。そのほかにも私が読むことのできた世紀末の Christian Reuter の喜劇『プロシーネの主婦 (die Ehrliche Frau zu Plißine)』においても主人公 Schlampampe 夫人の長男 Schelmuffsky において、最早 Münchhausen 化されているが、やはりそのような法螺吹きを見ることができる。もっとも Reuter ともなれば、Molière 風な成上り者に対する諷刺が濃くなってきている。いずれにしても Vincentius Ladislaus にしても、Horribilicribrifax にしても、Self-dramatization によって、崇高ぶったこと、特にドン・キホーテ同様自分の武勇談を言うが、それが現実ばなれのした法螺である点、Shakespeare によって不朽ならしめられた Falstaff の像に一致する。偶然読んだアメリカの Daniel C. Doughner という人の『ルネッサンス喜劇における法螺吹き (The Braggart in Renaissance Comedy)』(1954) は、Falstaff の原形を遠くギリシヤの Aristophanes から更にローマの miles gloriosus に、更に上述の commedia dell'arte の Capitano Spavato に、更に中世の Miracle Plays に、スペイン、フランスの Renaissance 喜劇に求めている。つまり私たちは Falstaff のタイプはいつの時代の喜劇の舞台にも見ることができるわけなのだ。ただ各時代のそのタイプを互に関係づけることは慎重を要することだし、私などの手に余ることである。私の場合は、Daniel C. Doughner のように Falstaff のタイプをそれぬ前のヨーロッパの喜劇史のなかに解消するのではなくて、特にバロックという特殊な時代を物語る一面として、(そしてその一面は崇高、余りに崇高な悲劇と切りはなせない関係に立ったのだが) ドン・キホーテ、ドイツ・バロック喜劇の法螺吹き、Commedia dell'arte の Capitano, Falstaff を一群のものとして考えたのだ。

以上は所謂芸術的劇を通してのバロック的持性の一考察である。イタリアの場合でいえば、謂わば commedia erudita (学者劇) である。ドイツの場

合、*commedia erudita* に対する所謂 *commedia dell'arte* もまた一つの重要なバロック的特性を語るようだ。即ち芸術的劇が、17世紀に顕著な特性をあらわしたとはいえ、それは飽迄ルネッサンスの人主義学者 (Humanisten) による学校劇の伝統に連るものであり、その限りにおいて、上演形態は素人の劇であったのに対して、はっきり17世紀を特長づけるものとして職業劇団の登場がある。中世には、下賤の遊芸人を除いて存在しなかつた職業劇団の発端は普通、前述のイタリアの *commedia dell'arte* (職業という意味における *arte*) に求められている。この *commedia dell'arte* が中世の遊芸人を経た古代ローマの俳優の変化したものであるかないかはさておき*、更にヨーロッパのイタリア以外で逸早く職業劇団を有った諸国の、その職業劇団が *commedia dell'arte* の刺戟のもとに生れたものであるかどうかはさておき、(フランスの職業劇団を発生させたものが、1570年にイタリアから来た *commedia dell'arte* の一団、*Gelosi* 劇団であったことは周知のことである。即ち1780年まで *comédie italienne* はフランス劇の欠くべからざる一本の支柱として *Molière* や、*Marivaux* を生んだわけだ。イギリスの職業劇団の発生は私にはまだ審かではないが、エリザベス女王が *commedia dell'arte* の道化役 *arlecchino* の *Drusiano Martinelli* を招待したこと — *Encyclopedia Italiana* の *commedia dell'arte* 項—、イギリスの職業劇団の中心的道化 *clown* が矢張 *commedia dell'arte* なしに存在しないことなどから、イギリス職業劇団の発生と、その発生以前に既に存在していた *commedia dell'arte* との関係を考えないわけにはゆかないのではないか。) いずれにしても *Hans Sachs* のような職業劇団に劣らない作家を出しながらも、17世紀までのドイツの演劇は、一握りの *commedia erudita* を除いては、飽くまで中世劇の伝統に立つ職人 (*Meistersinger*) による素人芝居にすぎなかつたわけであるから、ドイツの職業劇団の形成は、その頃既に存在した外国の

* *Silvio D'amico* はその *Storia del teatro drammatica II* の第3章 *Commedia dell'arte* の項において、*Commedia dell'arte* とローマ劇との連続性を否定している。

職業劇団（イギリス、オランダ、フランス、イタリア）の巡業をまたねばならなかった。『巡業劇団の劇』の Flemming の序文、特にその5節「歴史的発展」と、Kürschner の『英国喜劇団の劇』の W. Créizenach の序文とによって、その形成を略記すれば、既に1496年、1568年に、イギリス、フランスに先だって *commedia dell'arte* がオーストリアに来演しているが、それはあくまで官廷で上演しただけなので、本当の影響を与える外国劇団の来演はやはり1592年の Robert Brown の英国喜劇団を嚆矢とする。英国喜劇団について注目すべきことは、かれらが Landgraf Moritz von Hessen や Herzog Heinrich Julius von Braunschweig 等の官廷を基地として、その官廷の紹介状をもって広くドイツ国内を巡業してまわったことである。例えば Brown は1598年から1607年にかけて南西ドイツの諸都市を殆んど虱つぶしに巡業している。Frankfurt を基地に、北は Köln, 南は Straßburg ま更に Heidelberg をこえて、Nürnberg, Augsburg, Ulm。更に注目すべきことはそのような諸都市の巡業によって、かれらが接したのは官廷ではなくて、広いドイツの民衆であったということだ。1607年に Brown がドイツを去ると、その後釜にすわったのが Joh. Green である。更に1604年には John Spencer が来ている。因みに道化としては Brown 一座では Thomas Sackeville が Jan Bousset を演じ、Spencer は Stockfisch を演じ、1631年 Green 一座の座長になった Robert Reinold は Pickelhäring をつくった。三十年戦争以後は前述の通り、次第に英国喜劇団はドイツ人を補充し、やがては全くドイツ人によって編成されるようになったわけである。ということつまりドイツの職業劇団は全くイギリスの喜劇団によって形成されたということである。レパートリーの上ではその後フランスの巡業劇団の影響を受けて（1671年には Millot のひきいる劇団が München の官廷にあらわれている）、漸く Molière や、スペインの Lope de Vega, Calderòn を加えて、イギリス色を失ってゆく。巡業劇団の伝統は Michael Daniel Treu, Carl Andreas Paulsen, Joh. Velten 等につがれてゆき、やがて一般は新時代の

傾向のなかにはいってゆくが、「オーストリアは始めはこの伝統から遠くにあったが、Stranitzky の足跡に続き、一方 Joseph von Kurz, Ferdinand Raimund に到り、他方人形芝居にとどまる*」。

巡業劇団の演劇は、その発生が英国喜劇団に負っているだけに、このことは *commedia dell'arte* にも通じることであるが、言葉よりも身振りに頼る傾向を有つ。例えば Shakespeare の *Titus Andronicus* (尤もこの作品は原作者の問題があるわけだが) と巡業劇団のそれとを較べてみると、後者は芸術作品のダイジェスト版という感じがする。即ち *Blanckvers* は単純な散文にすりかえられて、ただ筋だけ伝えるといった互合で、勿論犯されて、両手と舌を切られた *Titus* の娘 *Andronica* (Shakespeare の *Lavinia*) についての *Ovid* の *Theseus* と *Philomela* のアリュージョンなどは省かれている。つまり言語はすっかり犠牲になっているのだ。それに対して動作に対する卜書は、今迄のドイツの素人劇には見られない詳細なものである。娘の *Andronica* をそのような不具にした犯人、王妃の息子 *Helicates* と *Saphonus* (これも Shakespeare では *Demetrius* と *Chiron*) に *Titus* が復讐する場面 (第7幕) を見れば、

……今や私は心にひそかに計画を考えだした、それで私はすべての私の敵をとらえ、私の勇気を十分に味わわせてやろう。(一人のものがやって来て、鋭い小刀と屠殺布を持って来る、かれは屠殺するときのようにその布をまとう。) 急いで行って、容器を持ってこい。(出てゆく。) お前はつかまえているその人殺しをここに連れてきて、かれの喉をこっちにむける、私が切るのだから。(容器をもって来る。) お前はその容器を持ってきて、かれの喉のしたに持って行って、血のすべてをそのなかに入れるのだ。

(長男が先ず連れてこられる、何か言おうとするが、口をおさえられる。)

* Flemming の『巡業劇団の劇』の序文 S. 11。なおこのことに関しては私の『Wien の民衆劇』参照。

Titus かれの喉を半分切る。血が容器に流れ、血があふれ出ると、地面にねかされて死ぬ。)……

つまりここでは Shakespeare の Wort-barock (言葉のバロック) が, Bild-balock (眼のバロック) に置きかえられているのだ。これは度々言ったように言葉に頼れない外国劇団がおのずからたどる方法であるだろうし, 更にこの巡業劇団が前述のように, 知識階級でなくて, 民衆のなかに広くはいつていったために, 民衆の心をつかむためにとった手段とも言えよう。然しこの言葉よりも, 眼というショウ的傾向はあながち巡業劇団のそのような特性からだけくるのではなくて, むしろバロックという時代の一つの特性として考えられているようだ。(例えば冒頭にかかげた A. Nicoll のイタリア・ルネッサンス劇の考えにしても, 言語的余りにも言語的な *commedia erudita* に対して, 当時の民衆の見たいという澎湃たる要求が, これを棄てて, 新たに *commedia dell'arte* を生んだのだとしている。)そしてこの見たいという要求が, 結局17世紀後半を支配した謂わば総合芸術ともいべきオペラ全盛時代を招いたのであろう。この見たいという当時の要求は, 専ら古代詩学のドイツ語化に腐心していた, ドイツの唯一の Wort-barock をあらわすシュレジアの芸術派の劇のなかにも何らかの形で忍びこまずにはおれなかったとも言える。芸術派の代表 Gryphius の, 崇高な言語効果をねらう悲劇, 例えば *Papinianus* においても, 第5幕で篡奪者である *Bassianus* に *Papinianus* が屈しないので, *Bassianus* は遂に *Papinianus* の息子の首を切らし, その首を舞台のうえに持ってこさすところなどは, 巡業劇団の流血劇の残虐場面に通じる謂わば見世場である。更に Gryphius の悲劇『カルデニオとチェリнда』(これは Lessing に対して先駆の意味をもつ平民悲劇である)においても, 第4幕で *Cardenio* の心を得ようとして *Celinde* が魔女の言葉に従って真夜中教会の墓場で, かって *Celinde* を愛していて, *Cardenio* に殺された *Marcello* の死体から心臓を取りにゆく場面など, Kürschner の

『Gryphius 作品集』の編者 H. Palm は「このような経過が観客の目の前で
行なわれたのだ」とその序文で言っている程、やはり Bild-barock の一つの
例と見なされよう。

然し巡業劇団の見世場が、芸術派の芝居のなかにまで滲透してはいたが、
芸術派はやはりその言語的余りにも言語的な努力においてははっきりと所謂
Bild-barock と相異を示している。生硬な訳文のように、ラテン語からまだ
十分に離れることができないで、古代詩学の修辞の重みによるめきながら進
む Alexandriner の劇文には、自然さというものは全くない、あるのはルネ
ッサンスの人文主義的の術学だけだと言えは言いすぎだろうか。巡業劇団が
Blauckvers を散文にし、更に民衆の心をつかもうとして、それを身振り化
したのとは何という相異であろうか。ここ芸術派にあっては今や古代詩学を
nationalisieren するという困難な課題が果されつつあるのだ。バロック演
劇が一様に、当時の人々の見たいという要求に応じて著しく劇場的になりつ
つあるなかにあって、ここ芸術派の努力はむしろ等しく古代詩学を理解する
ことのできるインテリを相手に Lesedrama を作ることにあったのではない
かとすら思われる。古代詩学においても民衆的ジャンルと規定されている喜
劇においてすら、私たちは術学的余りに術学的な作品に出会う。Gryphius
の『ホリビリクリブリファックス』などがそれだ。ここでは実に六ヶ国語が
登場人物によって喋られる。即ちドイツ語のほかに、Horribili. がイタリア
語、Daradiri がフランス語、老教師 Sempronius がギリシャ語とラテン語、
遂には Isaschar なるユダヤ人にヘブライ語まで喋らせている。勿論これは
術学に対する諷刺として術学があつかわれているわけだが、諷刺の対象がこ
のように術学的すぎるときは最早諷刺ではなくて術学に陥る。Kürschner の
『Gryphius 作品集』においては特に「Horribili. の外国語文と表現のための
註」がもうけられている位であるから、これは舞台のうえで一般民衆に上演
できるようなものではない筈で、謂わば喜劇の Lesedrama と言っているの
ではないか。前述のように悲劇の崇高が Self-dramatization を契機として

法螺吹きという滑稽に転じたように、人文主義的古代熱は術学という喜劇性に転じ得るところに矢張この時代の一特性が見られるのではないか。人文主義的古代熱が激しかっただけに、例えば *commedia dell'arte* に *dottore* という術学的道化が生れたのだろう。Horribili. のなかの術学者 Sempronius が言うギリシャ語、ラテン語を、無学な女術 Cyrilla が一々間違ったドイツ語に聞き違えるギャグは、Shakespeare の『ウインザーの陽気な女房たち (The Merry Wives of Windsor)』でも矢張術学者 Evans のラテン語のレッスンを無学な Mistress Quickly が間違える場 (IV, I) に見られる。つまり術学に対する嘲笑はその頃の一つの共通の思潮であったと見ることができるのだ。

このように、私がこの文章の始めに提出したドイツ・バロック演劇の不毛の問題は、ただ単に三十年戦争という外的な理由だけではなくて、丁度 A. Ncoll がイタリアの場合に指摘したこと、即ち *Commedia erudita* (ドイツの場合、シュレジアの芸術派) が余りに古代詩学に拘束されて言語的に傾き、その当時の民衆の見たいという要求に応ずることができなかつたために、一方では言語を犠牲にして身ぶりでその要求に応じた *commedia dell'arte* (ドイツの場合、巡業劇団、更にオペラ) を分離的に形成させた事情に類似しているようである。イギリスやスペインの場合は、*Wortbarock* と *Bildbarock* が一致して育つたためにあの輝かしい成功があったようである。