

# 神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

Barock概念をめぐって：  
ドイツ・バロック演劇の位置付け

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 1964-08-30 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	<a href="https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2170">https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2170</a>

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



# Barock 概念をめぐって

—ドイツ・バロック演劇の位置付け—

小 川 正 巳

ドイツ・バロック演劇について、私はいくつかの文章を書いてきたが、その都度私は私が目指すのは飽くまで「演劇」であって、「演劇」というものが抽象的に存在しない以上、演劇史的に最も演劇的な時代の演劇を択んで研究することによって、「演劇」というものの本質に触れ得るのではないか、その意味で私は17世紀を中心としたヨーロッパを択んだのだと執拗にことわりつづけてきた。17世紀を中心としたヨーロッパと言っても、私の専門はドイツであるから、いきおいドイツを中心としてこれを眺めざるを得ない。ところがこの時期のドイツは、大体三十年戦争の深い傷によって、文化の振興が大きく阻まれていて、ドイツ文学史的に言ってもこの時期の文学（所謂Barock文学）の研究が一番おくれて着手されたと言えよう。従って私の本来の目的である演劇史的に最も演劇的な時代の演劇を研究するということは、ドイツを対象とする限り必ずしもこの時期は適当とは言えない。この時期は他のヨーロッパ諸国（イタリア、フランス、イギリス、スペイン、ネーデル・ランデ等）の文学、演劇の振興に比してドイツのそれは「いびつ」であると言わざるを得ない。然も遅まきに着手されたこの時期のドイツ文学研究はこの時期の文学を、ヨーロッパの他の諸国が後に触れるように未だに躊躇を示しているにもかかわらず Barock なる呼称のもとに積極的に評価するのみならず、進んでこの時期のヨーロッパ全体にその呼称を押しひろげようとしているのが実状と言えよう。17世紀を中心としてヨーロッパの文学のみならず、諸芸術に Barock という呼称を冠したばかりに、そこからその呼称をめぐって色々奇妙で錯雑した問題がおこってくるようだ。まず第一 Barock とは何か。

その問題が片附かないさきに、様々な違った意味に Barock という言葉が使われて混乱を生む。混乱を整理する意味において、Barock という言葉の用例を歴史的に検討する試みが屢々なされて来たようだ。(私はこの文章ではそのような試みとしての Sammlung Dalp Bd. 82 “Die Kunstformen des Barockzeitalters” の Hans Tintelnot の “Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe” と Que sais-je? 文庫 333 卷の Victor-Lucien Tapié の “Le Bâroque” ——高階秀爾、坂本満訳を使用した)。私としては、色々奇妙で錯雑した問題をとおして言えることは、Barock という概念はヨーロッパの 17 世紀を中心とした諸芸術に良かれ悪しかれ何か共通なものを認めて、これをそれら諸芸術から帰納して得られた概念である筈だということ、ところが一たん帰納されるとその概念は独り歩きを始めて、逆に諸芸術の諸現象を演繹的に解釈しはじめたところに混乱増加の原因があるのではないかということ、従ってヨーロッパの 17 世紀を中心とした諸芸術を Barock という概念で「Procrustes の作業」を行うことなく、あくまで演劇史的に最も演劇的な時代としてその演劇を明かにすることによって「演劇」の本質にふれるという目標を失うことがないように心掛けねばならないと思っている。その目標を追求する過程において便宜的に Barock という概念を用いた。その意味において今一度ここに一応私の専門であるドイツ・バロック演劇の位置付けを試みてみたい。

この試みに際して、私は夥しい Barock 文献（非力な私としてはとてもそれらを集め読破することは出来ない）のなかから、比較的多面的に Barock をあつかっている上述の Sammlung Dalp Bd. 82 の『バロック時代の芸術様式』(Die Kunstformen des Barockzeitalters, 1956) を中心に考えてみたい。冒頭の Hans Tintelnot の論文『ドイツのバロック概念獲得史』(Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe) は専ら美術史的立場から Barock の評価の変遷を叙述しているが、ここで私たちが注目すべきことは Barock という言葉がまず美術の世界で生れたということと、その用法は久しく蔑視

(Verschmähung) の表出であったということである。「蔑視」は Barock のいわば対立概念ともいうべき「古典主義」を背景とし発せられる。美術の世界ではその「古典主義」は Winckelmann の『絵画と彫刻におけるギリシャ芸術の模倣について』(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1754/55) に結晶して久しく19世紀を支配した。Barock 否定は更に Jacob Burckhardt の Renaissance 讚美で強力に押しすすめられた<sup>(1)</sup>。然し Burckhardt が Barock をたとえ否定的な意味でも認識しなかったわけではない。「バロック建築はルネッサンスと同じ言葉を話すには違いない。だがそれは粗野な方言によってなのである。」<sup>(2)</sup>ここで注目すべきことは、Barock はあくまで Renaissance の延長上に、Renaissance の「くずれたもの」として理解されていることである。そしてこの考えはクセジュ文庫の紹介によれば<sup>(3)</sup>、Henri Focillon („La vie des formes”) によって、歴史的な時代を超えて一つの様式上の定形として捉えられているようである。すなわち「すべての様式は……どこか不確実な最初の古拙な時期……を過ぎると、形態は豊満と均衡に達し、次いでこれを超えると、過剰と空想のなかに開花する」。Renaissance と Barock との関係は、その第二期と第三期に相当するわけだ。Renaissance の延長上に、その「くずれ」として理解するかどうかはさておくとしても、Barock への「蔑視」が薄れ、むしろ Barock への積極的評価を生んだ背景として Tintelnot は近代絵画としての印象主義の登場を指摘している<sup>(4)</sup>。そしてこの風潮に乗ってあらわれたのが Cornelius Gurlitt (Geschichte des Barockstiles in Italien, 1887. Geschichte des Barock und Rococo in Frankreich, 1888. Geschichte

---

(1) 美術史の世界での Barock 蔑視にもかかわらず、民間にあっては Barock への好みは生きていて実践されていた。現在のヨーロッパのいたるところに氾濫している Barock 趣味がそれを語る。「ヨーロッパの民衆のバロック趣味は、ドイツのみならず、美術史より早くバロックと折合をつけていた」。(Die Kunstformen, S. 37)

(2) Der Cicerone S. 329 „Die Kunstformen” S. 30 からの引用。

(3) p. 20 (なおこの考えは E. R. Curtius の Manierismus の考えに通じる)。

(4) a. a. O. S. 415 f.

des Barockstiles und des Rococo in Deutschland, 1889) であり、Heinrich Wölfflin (Renaissance und Barock, 1888. Kunsthistorische Grundbegriffe, 1915) である。このような Barock の評価の変化は従って、ただたんなる美術批評の変化をこえて、Boileau にはじまり、Winckelmann を経て Bruckhardt に到る近代ヨーロッパの古典主義美学の動揺という現代的な意義に連るようである。<sup>(5)</sup> Wölfflin に到って、Barock は Renaissance の延長上の「くずれ」ではなくて、はっきり Renaissance に対立した独自の様式として主張される。Barock と Renaissance はむしろ二律背反となる。すなわち Renaissance と Barock は、「線的 (linear) と絵画的 (malerisch)」、「平面的 (flächenhaft) と立体的 (tiefenhaft)」、「閉ざされた形式 (geschlossene Form) と開いた形式 (offene Form)」、「多元性 (Vielheit) と一元性 (Einheit)」、「明瞭 (Klarheit) と不明瞭 (Unklarheit)」と対置される。

以上は美術史の話である。そして Barock という言葉がまず美術の世界で生れた以上、美術史の上でこれを正確に捉えておくことは先決条件ともいうべきものであろう。事実他の諸芸術にくらべて、美術の世界においては Barock は可成混乱なく指示できるのではないか。(例えば Borromini, Bernini, Tiepolo 等)。他の諸芸術の Barock 概念は、この美術の Barock 概念が移されたと言えよう。『バロック時代の芸術様式』も前半において大体美術関係の Barock が取りあつかわれ、後半において始めて Barock 文学が展開されている。そしてその前半と後半の真中に Fritz Strich の『バロック概念の美術から文学への反訳』(Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung) という橋渡しの論文が置かれている。Strich はこの論文で、かれの以前の論文『17世紀の抒情詩様式』(Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts, 1916), 『ヨーロッパ・バロック』(Der europäische

---

(5) Renaissanceに始まるヨーロッパ近代古典主義により深刻な対立を与えたのはWorringerの“Abstraktion und Einfühlung”(1908)であった。そしてWorringerのこの本は「表現主義」の理論的背景となった。なお表現主義がBarockに親近性を抱いたことに関してはWalter Benjaminの„Ursprung des Trauerspiels“ 1963 (S. 40 ff.)が述べている。

Barock, 1943) に触れながら、かれが如何に Wölfflin の影響の許に Barock 論を展開してきたかを述べている。<sup>(6)</sup>すなわち Strich は Wölfflin の上述の対立する様式概念を要約して、Renaissance の芸術が空間 (Raum) の芸術であるのに対して、Barock のそれが時間 (Zeit) の芸術であることを言う。そして Barock 文学の主流である Vanitas-stimmung を時間芸術の例証としてあげる。(その際 Shakespeare, Calderon が引用される)。そして Strich は最後にこの Vanitas からの救済として Constantia への道と Carpe diem への道をあげている。

Strich は Wölfflin を媒介とすることによって見事に美術の Barock 概念を文学の世界に移行させている。然し Barock 概念は果して美術の世界におけるように、文学の世界においても明確に指示出来るであろうか。事実『バロック時代の芸術様式』の後半に集録されている文学に関する諸論文は、その点可成の難色を示している。先ず Wölfflin 自身 Barock 概念を発掘したイタリアからは Reto Roedel の『17世紀におけるイタリアのバロック文学』(Die Barockdichtung Italiens im 17. Jahrhundert) という論文が寄せられている。Reto Roedel は二つの点で Barock 文学に難色を示している。第一は Roedel 自身 Barock という概念に確信が有てないこと、第二にはイタリアの所謂 Barock 文学は決して美しいものではないというのである。第一点に関しては Wölfflin の Barock 肯定にもかかわらずイタリア人として Barock に確信を抱くことが出来ないのは、何も Roedel 個人の趣味の問題ではなくて、Wölfflin 同様に現代的意義を有するイタリアの代表的精神である Benedetto Croce の『イタリアにおけるバロック時代史』(La storia dell'età barrocca in Italia, 1925) は Barock 蔑視の精神で書かれていることが指摘されている。第二点に関しては Roedel はイタリア文学における Barock を狭義に解して、Wölfflin-Strich が Renaissance を代表する Ariosto に対立

---

(6) Wölfflin の影響は非常に大きなものであったらしく、これを受けたのは Strich に限らず、Karl Borinski (Die Antike in Poetik und Kunstgeschichte, 1914), Theophil Spoerri (Renaissance und Barock bei Ariosto und Tasso, 1922) 等の名が挙げられる。

させてあげている Barock の代表 Tasso の *Gerusalemme liberata* の主人公が「世に倦怠をおぼえている」故に Barock だと断じたのは所謂一部をもって全体をおす *Synekdoche* であって、Tasso の作品は実は Dante 以来の偉大な伝統に連るものであると言っている。Roedel にとっては結局イタリアにおける Barock 文学は狭義に解されて中心は Marino 及び Marinist たちであり、従って「美しくない」ことになる。この事情は Barock という言葉を発生させたフランスにおいても略々似たようなものである。Pierre Beausire の『フランス文学におけるバロック』(*Der Barock in der französischen Literatur*) がそのことを語る。Beausire はフランスが抑制の国であるので原理的に Barock に対立するために、久しくフランスにおいては Barock は蔑視の意味にしか用いられなかったこと、文学における Barock が意識され始めたのは略々二十年來のことにすぎず、それも特にドイツの Barock 研究<sup>(7)</sup>に刺激されてのことであって、そのような Barock 研究もまた実質的内容を離れた技術の様式論にすぎない点不満であると述べている。そして Beausire の場合にも Barock は狭義に解されて *préciosité* の詩人や Agrippa d'Aubigné, Jean de Sponde, Chassignet, Jean de la Ceppède 等が挙げられるだけであって、フランスの17世紀を代表する所謂古典主義作家 Corneille, Racine, Molière はむしろ Barock に対立する Renaissance 精神につらなるものとして除外されている。この問題に関しては私は既に雑誌『水門』創刊号に「フランス古典劇に亀裂を与えよ」という文章で演劇としての所謂フランス古典劇は古典主義と Barock との二重性をもつことを論じているので参照されたい。スペインに関しては、この論集においては Johann Doerig が『スペイン・バロック文学の若干の本質的特性』(*Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur*) を書いているが、私もまた『水門』3号に「ス

(7) V. Klemperer, H. Hatzfeld, Neubart, *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution*, 1928. Friedrich Schür, *Barock, Klassicismus und Rokoko in der französischen Literatur*, 1928. 古典主義をも Barock と考えものとしては H. Hatzfeld, *Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock*, 1935.

ペインについて」という文章で私の考えを述べているので参照していただきたいわけであるが、ただ Doerig の論文も触れていることであるが、ピレネーのむこうは、中世, Renaissance, Barock の関係がヨーロッパ大陸と非常に違うので、大陸諸国とは別箇に考えられねばならない。ただ Doerig も指摘しているように、歴史をこえて本質的に Barock 的といえるスペインが、ヨーロッパ・バロックに如何に関係してゆくかは当然考察されねばならない問題だが、これもまた私はスペインの問題として別箇に考えてゆきたいと思っている。<sup>(8)</sup>最後に Rudolf Stamm が『英国の文学バロック?』(Englischer Literaturbarock?) という文章でイギリスにおける Barock 文学の可能性を論じている。イギリス文学においては大陸のように Barock への蔑視すら存在しない。それ程 Barock は無縁だったわけである。Stamm は1945—54年の Oxford History of English Literatur, 1950年のアメリカの Harpin Craig の History of English Literatur を用いて、大体文学史的な時代区分としては1660年の王政復古を中心に、それ以前が Renaissance とされて、所謂 Merry Old England が幅広く含められていて、Barock に相当するものとしては僅かに John Donne などの Metaphysical poets がその細分の一つとしてあてがわれていることを言っている。<sup>(9)</sup>そしてこの場合もドイツから Oskar Walzel (Shakespeares dramatische Baukunst, 1916) や Fritz Strich 等による Shakespeare の、更に Werner Friedrich による Donne の英国文学における Barock の地位の要求がなされたが、反撃をうけて容れられなかった。

---

(8) スペインの独自性に私の眼を開いてくれたのは E. R. Curtius であり、更に私の理解を深めてくれたのは Karl Vossler であるが、更にこの方面の研究者として Helmut Hatzfeld („El predominio del espíritu español en las literaturas des siglo XVII” 1941 —ここではスペインの本体がバロックであり、バロックはここからヨーロッパに放射されたので、スペインは一時的に Renaissance の波をかぶったにすぎないと論ぜられているとのことである), Ludwig Pfandl (Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit, 1929), Leo Spitzer (Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorothea, 1932) が挙げられよう。

(9) 厳密に言うと前者には Metaphysical という項目しかないし、後者においては Renaissance の一部として Seventeenth Century Prose: III. The Baroque Glory があり、Donne や Sir Thomas Brown の名があげられているとのことである。



この場合 Stamm は Strich などによって Shakespeare に大陸の Barock 文学の主流である Vanitas-stimmung (Tempest, 劇中劇の問題) が読みとられたことは、英国理解の不足から来た誤解であると述べている。英国文学史に Barock 区分を割り込ませることは種々の理由で反響を生まなかったが、比較文学の盛んなアメリカ (Stamm は Yale 大学の René Wellek<sup>(10)</sup> の名を挙げている) から然し Renaissance が余り広義に解される等の理由から Barock 区分挿入の動きが出ているようである。Stamm は Renaissance を Elisabeth 女王の死で区切り、古典主義を名誉革命で開始させ、その間に Barock を置くことを提唱している。

以上述べたように、美術の世界に生れた Barock という概念はヨーロッパの諸国の文学の世界には、Strich が述べた程容易には滲透してないことが分かる。つまり Barock 蔑視は大勢としてはまだ去っていないということだ。そのことを裏がえして言えば、ヨーロッパ諸国の夫々の古典主義がまだ動揺していないとも言える。イタリアの場合、Dante から Tasso に到る偉大な伝統、フランスの場合は、Louis XIV 治下の古典主義、スペインで言えばその黄金時代 (スペインの場合、黄金時代は古典主義でもあり、Barock でもあるわけであるが)、イギリスの Shakespeare を頂点とする Elisabeth 朝 Renaissance がそれである。そこから文学史において Barock を狭義に解釈する傾向が生れる。イタリアの場合は Tasso を、フランスは所謂古典主義者を、イギリスでは Shakespeare を Barock のそとにおくということになるわけだ。Barock を狭義に解したとき、そこに蔑視をうけるに価する意味での Manierismus が残る。すなわちイタリアの Marinismus であり、フランスの Préciosité であり、スペインの Gongorismus であり、イギリスの Euphuismus あるいわ Metaphysicals がそれである。ドイツの場合にもそ

---

(10) この論文を書きあげてから、René Wellek の „Concepts of Criticism” 1963 の The Concept of Baroque in Literary Scholarship, Postscript 1962 を読んで教えられるところ大であった。

れに似た解釈がある。<sup>(11)</sup> Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 第 2 版の Barockliteratur (S. 135-139) にその傾向が見える。冒頭に「範囲を小さくしてより深い含蓄を得るためにバロック概念を出来るだけ狭ばめるということは有利なようだ」と断って、大体 Barock は国民文学 (Volksdichtung) に対立する外国文学の影響、乃至は国民文学と外国文学との対立葛藤が意味されている。そしてそのような外国文学がドイツを支配するに到ったのは三十年戦争によって国民文学が根こそぎに奪われたからであると解釈する。そしてドイツの17世紀の文学はおのずからそのように狭義に解された Barock 文学と非 Barock 文学とに分類されている。Grimmelshausen すら刊行者 Felßecker によって Barock 化されたが、本来の Grimmelshausen は Barock への挑戦者 (Teutscher Michel) だったことになる。<sup>(12)</sup> 南ヨーロッパの影響下にあったオーストリア (ジェスイット劇とウィーンの宮廷劇) は北・中部ドイツに較べてはるかに Barock 的ということが出来る。然し北・中部のプロテスタント作家 (Zesen, Gryphius, Kuhlmann, Königsberg の詩人グループ) とともプロテスタントのニーダー・ランダの影響下にあったのだから非 Barock 的とは言えない。宗教詩も Barock 的 (Kuhlmann, Scheffler, Spee 等) と非 Barock 的 (Paul Gerhardt, Martin Rinckhart, Johann Heermann, David Schirmer, Georg Neumark) に分けられる。Friedrich von Logau,

---

(11) Strich 以後のドイツのバロック文学に関する研究の主なものを挙げると、Arthur Hübscher, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Herbert Cysars, Deutsche Barockdichtung, 1924. Erich Trunz, Die Erforschung der deutschen Barockdichtung, 1940. Erik Lunding, Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschung, 1950 等が挙げられよう。

(12) 執筆者は Jan Hendrik Scholte.

(13) この文章の執筆者 J. H. Scholte の非常な努力によって始めて Simplicissimus の正しい kritische Ausgabe が出された (1938) わけであるが、Scholte のこの Text-Kritik から生れた本来の Grimmelshausen は非 Barock 的作家であるという見解が正しいかどうかは別問題であろう。例えば Pault Gutzwiller, Der Narr bei Grimmelshausen, Bern 1959 は Scholte が Grimmelshausen を Klassiker たらしめようとする非をならしている。Scholte のこの文章もその意味で、古典主義的立場から17世紀のなかに狭義のそして蔑視的な Barock を見ていると言えよう。

Johann Lauremberg, Moscherosch, Balthasar Schupp, 更に Christian Weise 等の諷刺家は Barock 的とは言えない。ドイツ劇場は大体において外国の影響下に生れたのだから、諸芸術のなかで最も Barock 的と言える。だがそのなかでも Jakob Ayrer は Hans Sachs に学んだのだから、イタリアの小説を劇化した Heinrich Julius von Braunschweig より Barock 度が薄いわけである。更にこの期に生れた多くの Sprachgesellschaft はイタリアに由来しているから Barock 的性格を有っている、といった互合である。そしてヨーロッパ諸国の文学史に現代 Barock 概念の導入を最も積極的に行っているドイツの Barock 時代が、ここで述べられているように他のヨーロッパ諸国（イタリア、スペイン、ポルトガル、更にフランス、ニーダー・ランデ）の影響下に生れたということは事実である。冒頭でふれた Henri Focillon の「すべての様式は……形態は豊満と均衡に達し、次いでこれを越えると、過剰と空想のなかに開花する」という説はドイツの Barock の場合、当てはまらないことになる。「過剰と空想のなかに開花する」Barock の前段階であるドイツの16世紀は私は未だ審かではないが、(この世紀の特に演劇に関しては永野藤夫氏の綿密な『宗教改革時代のドイツ演劇』があるので、これを参考にさせてもらう)、少くとも永野氏の言っているように、16世紀のドイツはイタリアの Renaissance のような一つの「豊満と均衡」の時代というよりは、「過渡期」——中世の終えんと近世開始の前芽を含む——と言えよう。これを演劇に限って言えば16世紀の演劇ジャンルは、永野氏の分類に従えば、1) 中世伝来の受難劇 (Passionsspiel) を主体とする宗教劇、2) 学校劇 (Schuldrama)、3) 謝肉祭劇 (Fastnachtsspiel)、4) ジェスイット劇 (Jesuitendrama)、5) 英国劇があげられるが、1)と3)は中世とともに終えんする運命にあるもので、1)の宗教劇は新旧両教団による禁令によって終えんさせられ、3)の謝肉祭劇は Hans Sachs の高揚にもかかわらず、Shakespeare の Midsummer-Night's Dream において嘲笑の対象になっているように、それを演ずる中世的な職人の素人劇団が Commedia dell'arte に由来する新しい職業劇団によ

て陶沙されるとともに消えてゆくが、2)の学校劇は Humanist たちの Commedia erudita として生れ、17世紀には Kunstdrama として Opitz, Gryphius, Loheustein, Hallmann 等を輩出させる。4)のジュスイット劇はある意味では1)と2)の要素を持ちながら、17世紀には Gegenreformation の宣伝機関として高度の劇場技術をそなえ、19世紀にまで生きのびた Barock-tradition の欠くべからざる一要素となる。5)の英国劇は17世紀には次第にドイツ人の巡業劇団に変質してゆき、近代劇団の母体となる。以上のように演劇的に見たとき、この過渡期を形成するもののうち、Reallexikon で謂う「国民文学」に相応する1)宗教劇と3)謝肉祭劇は中世的なものとしてこの世紀を最後として一応表面からは終えんするのに対して、近世開始の萌芽ともいふべき2)学校劇がイタリア（ニーダー・ランデ）のフマニスムスに由来し、4)ジュスイット劇はローマを中心にひろがったものであり、5)英国劇は勿論 Elisabeth 王朝の産物であってみれば、いずれも外国からの輸入品であると言わざるを得ない。そしてこのことは演劇にかぎらず、この過渡期のいわば前むきの要素ともいふべき近世開始の萌芽は直接的間接的にイタリア・ルネッサンスが放射するものに由来していると言えよう。（もっともこのことはドイツに限らず、この時期のフランス、スペイン、イギリス、ニーダー・ランデにも大なり小なり言えることであろうが）。つまりドイツ・バロックは Focillon の説とは相違して、その前段階となるべき個有の「豊満と均衡」は存在しない、むしろそこには中世以来の上着民衆的なものの凋落しかない。あるのは浸入してきて、土着民衆的なものを凋落させた外国文化である。然もその外国文化はドイツならざる外国（主としてイタリア）において、「豊満と均衡」を越えて、「過剰と空想のなかに開花して」、17世紀のドイツに充満したのだった。

ヨーロッパの他の国が、その国のいまだに揺がない「古典主義」の規準によって、自国の文学史に Barock を受け入れることに難色を示しているのに、何故ドイツは自国のみならず、他国にも Barock を主張するのか。然も若し

ドイツの17世紀の文学が、積極的に評価され得るものを持っているなら、それも理解され得ることだが、以上述べたように土着民衆的なものが外国文化に圧倒された時期であるだけに了解しがたい。事実ドイツの場合、文学的に言っても、一般の美術史の場合と同様にこの時代に対する「蔑視」は久しい。例えば私たちは Barock の頹廢した姿を目前にして Lessing が言った蔑視の言葉を有っている。「……勿論わが国の劇文学は非常にみじめな外観を呈していた。いかなる規準も知られていなかった。模範となるべきものなど顧慮されなかった。わが国の『時代劇』(Staats- und Helden-Actionen)にはナンセンスと大言壮語と不潔と野卑なしやれが一ぱいだった。わが国の『喜劇』は変装と魔術に存し、殴打がその最も機智に富んだ思いつきだった<sup>(14)</sup>。このことは演劇に限らない。この時代の文学は一般に「術学的埋草、不自然な誇張、異国性、非ドイツ性<sup>(15)</sup>」と久しく蔑視されてきた。そしてこの蔑視は Gottsched にはじまり Lessing, Schiller, Goethe, ロマン派と形成されて行った大きな意味でのドイツの国民的古典主義の立場からなされたものであると言えよう。ドイツで早くから Barock を評価した Wölfflin-Strich が文学における Barock の例証として Tasso, Shakespeare, Calderon をあげていることは、かれらがかならずしもドイツの17世紀文学を積極的に評価したことからかれらの Barock 主張が生れたのではないということを物語る。かれらは「過剰と空想のなかに開花した」イタリア・バロックの放射を追って、そこに「ヨーロッパ・バロック」という積極的に評価するに価する壮麗さに遭遇したのではないか。事実この時期にはヨーロッパの各国は等しくイタリア・ルネッサンスという外からの影響と土着民衆的なものとを融合させることによって、それらの国の以後の基準となるべき国民文学的な「古典」を確立している。それらの古典を「ヨーロッパ・バロック」と概念づけることができるかどうか今の私にはわからないが、兎に角この時期にフランスが所謂

---

(14) Aus den Briefen, die neueste Literatur betreffend. VII siebzehnter Brief.

(15) Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse Bd. III Barock, hrg. von A. Schöne, Vorbemerkung, S. V.

古典主義作家たちを、イギリスが Shakespeare を中心とする Elisabeth 朝の文運を、スペインが Lope de Vega, Calderon に代表される黄金時代を、オランダが Rederijker の Vondel 等を生み出したことは事実である。ただドイツだけはこの時期に国民文学を流産させた。ドイツの国民文学の樹立は一世紀後に待たねばならなかった。そしてこの時代のドイツ文学は、上述のようなヨーロッパの他国の文学の壮麗さに較べれば「いびつ」であると言わざるを得ない。国民文学を成立させなかったこの「いびつさ」が何に由来するか、私は既に尋ねた<sup>(16)</sup>。なるほどそれは三十年戦争が大きな原因であろう。だがそれにもまして当時のドイツの様々な分裂（就中三十年戦争を惹きおこした宗派的分裂）が大きく作用していると言えよう<sup>(17)</sup>。私たちがドイツの Barock 文学に研究を向けるのは、この「いびつ」のなかにもドイツの偉大がひそんではいないかを調べるためであろう<sup>(18)</sup>。いや、そうではなくて、ドイツの Barock 文学は、偉大な「ヨーロッパ・バロック」（若しそういうものがあれば）の「いびつ」にされたものであるが故に、あるいは「いびつ」ながらも偉大な「ヨーロッパ・バロック」と同時代的であるが故であろう。

若しヨーロッパの各国が、自国の国民的古典主義の立場から、上述のように Barock を狭義に解して、それを Marinismus であり、Preciosité であり、Gongorismus であり、Euphuismus あるいは Metaphysicals であると理解する限り、いかなる精密な研究にもかかわらず、「蔑視」は去ることなく、事情は19世紀を一步も出ないであろう。私たちはヨーロッパの諸国が Renaissance という共通の基盤から出発しながら、夫々の国民文学的古典を樹立したこの偉大な時代の秘密をときあかしたいという欲求から発している筈である。若し Barock という概念がこの偉大な時代を表わすのに狭ますぎるなら、

(16) 「ドイツ・バロック劇場序説」（神戸外大論叢 X 3. 4）「Gryphius の演劇」（阪神ドイツ文学会編「ドイツ文学論攷」IV）

(17) 政治的にこの分裂を眺めたときに Engels „Der Bauernkrieg” が浮んでくる。

(18) 1940年に発表された Erich Trunz の „Die Erforschung der deutschen Barockdichtung” は当時の時代を背景として偉大なる Hans Sachs と偉大なる Goethe との中間期として Barock がとらえられている。

Barock 概念にこだわる必要はない。だがこの偉大な時代をかりに広い意味で「ヨーロッパ・バロック」という呼称を与えて差支えないのではないか。狭義の Barock は、広義の「ヨーロッパ・バロック」のなかで十分に生きるのではないか。<sup>(19)</sup> Corneille や Racine や Molière をかたくなに古典主義にとじこめることによって、Molière の comédie-ballet や Corneille の „Andromède” や „Toison-d'or” といった幻想劇を黙殺することは、これらの作家の真の理解をむしろさまたげているのではないか。なるほどこれらの作家は、その後のフランスの国民的な解釈によって古典主義的規範に結晶して行くべき要素は勿論持っている。然し17世紀に生きたかれらであってみれば、広義、狭義とりまぜた Barock のなかにも容易に解消されもする。その意味で H. Kindermann がかれらに古典主義と Barock の雙面を見たのは正しいことではないか。<sup>(20)</sup>

たしかにこの偉大な時代は16世紀とも、18世紀とも違った独特なものを打出している。18世紀との相異は比較的言いやすいのではないか。Barock からの離脱も、ドイツにあっては外国の手をかりていると Reallexikon は述べている。すなわち Barock 趣味に反撥する Boileau がその手引きで、Friedrich Ludwig von Canitz, Benjamin Neukirch, Christian Wernicke, Gottsched とその道はたどられた。この道はとりもなおさず一世紀おくれで樹立されるドイツの国民的古典主義確立への道であるとともに、それを裏がえして言えば、Barock 蔑視への道でもある。私はかつてこの移行を Allegorie から Symbol への移行であると書いたことがある。<sup>(21)</sup> それに反して16世紀との区別はそれほど容易ではないようである。一応それは上述のように、歴史的には Renaissance の延長上に、Renaissance の変質したもの、変質のあま

---

(19) 附言しよう。私がかここで心に浮かべるのは、例えば Shakespeare 劇の構造だ、崇高な悲劇にもかならずはいり込んでいる民衆的な猥雑さ、それらが渾然一体となってバロック独特の偉大さを作っている。スペイン劇も同様だ。Grimmelshauseu の偉大も、Scholte の浄化の努力にもかかわらずむしろそこにあるのではないか。

(20) Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas Bd. IV, S. 109 ff.

(21) 拙文「Gryphins の演劇」S. 29.

り様式的にはむしろ対立的と言えるものになったということは言えよう。更にこれもまた既に述べたことであるが、Renaissance の「豊満と均衡」から、「過剰と空想のなかに開花した」のはイタリアの場合だけであって、他の国々にあつては概ね16世紀において中世の没落と、イタリアの Renaissance の放射を経験したあと、この世紀にはいつてこの Renaissance の放射を nationalisieren することになるとも言えよう。だがそれだけではこの時代の特性を積極的に言いあげたことにはならないのではないか。勿論17世紀— Barock—特性と簡単に結びつけられる問題ではない。かりに17世紀を Barock としても、時間的にこの100年を一律に言うことは出来まい。その始めにおいては Renaissance の区別が考えられねばならないだろうし、その終り（或いは18世紀にまたがって）Barock の変質といわれる Rokoko の区別が考えられねばならないだろう。<sup>(22)</sup>更に空間的には今迄ふれてきたヨーロッパ諸国の相異をこえても、Reallexikon でも指摘しているプロテスタント・バロックが言われる以上、北方のプロテスタントを中心とした Barock に対して南の Gegenreformation を中心とした Barock が考えられるわけである。<sup>(23)</sup>いずれにしても前の16世紀とも、後の18世紀とも違った「偉大な」ヨーロッパ・バロックの特性が言われるためには、H. Kindermann が所謂古典主義者たちをも Barock にひろい上げたような箇々の研究が積み重ねられねばならないことは言うをまたないが、とりあえず私はここにこの Barock 時代の特性を精神的にとらえたと思える W. Benjamin の言葉を提出しておこう。「神秘劇と悲劇 (Trauerspiel) との親近性ということは、世俗化されたキリスト教劇の決定的な言葉であるに違いないように思える出口なき絶望によって問題である。なぜなら主人公の殉教が注ぐストア的徳性や、暴君のいきどおりを狂気においやる正義が、個有の劇のアーチの緊張を打ちたてるに充分だ

(22) Emil Ermatinger, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtungsgeschichte. 1926.

(23) Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, 1921. Paul Haukammer, Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock, 1935, 1947 等は反宗教改革と Barock と等置する。



とは誰も考えないだろうからだ。……それはシュレジア派及びニュールンベルク派のもとでのみならず、ジュスイットたち及びカルデロンのもとでも遂行された神秘劇の世俗化が果しなく伸長させたような救済史的問題の緊張である。なぜなら反宗教改革の世俗化が両宗派において行われたからと言って、宗教的要請がその重みを失うようなことはどこにもなかった。ただこの世紀が両宗派に拒んだのは宗教的解決だけであったが、その代わりに世俗的解決をかれらから求めたしかれらに課したのだった。この束縛のくびき、要求の刺のものでこの世代はその葛藤をなやみ通してきた。ヨーロッパ史上のあらゆる深い分裂と分離の時代のなかで、バロックはキリスト教のゆるぎない支配の時期に当たった唯一の時代である。反抗の中世の大道である異端はかれらに塞がれていた、一部はまさにキリスト教が権威を強制的に主張したからであるが、だが何よりも教義と生活の異質なニュアンスにおいて世俗的に新しい意志の熱意も決して表現されなかったようである。そういうわけで反抗も服従も宗教的に行い得なかったので、時代の総力は生活内容が教會的形式の正統的保持のもとで全く回転する方向にむかった。……ルネッサンスの絵描きは空を高くすることが出来たが、バロックの絵では雲は暗く又は輝きながら大地の方に動いてゆく。非宗教的異教的時代としてではなく——信仰生活の世俗的自由の一時期としてルネッサンスはバロックに対してあらわれてくる一方、中世のヒーラルヒーの様相は反宗教改革とともにその支配を、彼岸への直接の道が塞がれている世界に始める……<sup>(24)</sup>」。ここでは Reformation, Gegenreformation によって再びキリスト教的になりながらも、Renaissance を経たことによって、もはや中世の信仰を有ち得ない Barock の、中世とも Renaissance とも違った特性が言われている。

以上のような Barock 全般の看察を背景として、私のこの文章で行うべきことは、冒頭でも述べたように、ドイツのバロック演劇の位置付けであるが、紙数もあとわずかになったので簡単に趣旨を述べておこう。先ず16世紀との

---

(24) Walter Benjamin, Ursprung des Trauerspiels. 1963. S. 72 f.

関連で述べたように、中世的な民衆と結びついた演劇が消滅したあとに、この世紀においては前世紀で萌芽であった外国（主として Renaissance のイタリア）に由来するものが次第に国民的な成長をとげてゆくというのがそのあらましであろう。そのことは永野氏による16世紀の演劇ジャンルに対して、Willi Flemming が *Deutsche Literatur* において行っている Barock 演劇の分類を見ればわかる。すなわち Flemming 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*) に分けている。永野氏の1) 宗教劇は消えて、2) の学校劇の延長上に Flemming の 1) シュレジア芸術劇と4) ドイツ・バロック喜劇とが大体はいり、3) の謝肉祭劇は消えて、4) のジェスイット劇は Flemming の 2) 教団劇に当り、5) の英国劇は Flemming の 3) の巡業劇団の劇に当り、新に5) オペラが加わったと言える。Flemming のこの分類を眺めるとき、既に指摘したことであるが、例えば16世紀の演劇が Hans Sachs の偉大に集約されるのに対して、分裂が印象される。ドイツの Barock 文学を、ヨーロッパの他国のようにその国の国民文学の古典たらしめなかった分裂が。ドイツのバロック演劇の研究は、この分裂した個々の研究からなされねばならないとかつて私は約束しながら、その間にわずかに不十分な Gryphins の演劇の研究をただで汗顔の到りである。17世紀のドイツ演劇はオランダのフマニスト Daniel Heinsius に学んだ Martin Opitz から始まり、更に矢張オランダの劇作家 Vondel に学んだ Gryphius に次がれる。「演劇はバロック文学の多分主要な領域であったことであろう。というのは演劇において外国への努力が直接土着の努力と遭遇して、バロックの最も本質的なものに属する対立の傾向を生んだからである」と言われているが、この学校劇の延長上に成立した芸術劇のみならず、教団劇も、巡業劇団の劇も、

(25) Gryphins, Lohenstein, Hallmann 等の作品は大体 Breslau の Elisabeth ギムナジウム及び Magdalea ギムナジウムの舞台上で上演された。

(26) Reallexion S. 136.

オペラもすべて外国の影響下に生れたことは事実である。然し Opitz, Gryphius, Lohenstein 等、北・中部ドイツのプロテスタント・バロックに対して、「南ヨーロッパの影響下にあったオーストリア（ジェスイット劇とウィーンの宮廷劇）ははるかに Barock 的ということが出来る」<sup>(27)</sup>

演劇を考える場合、戯曲文学だけでは充分ではない。私たちはその戯曲文学が実際に上演された演劇的条件を考慮しなければならない。これは Barock の抒情詩を考える場合にも言えることだ。最も演劇的な時代の一つと言えるこの時代にあってはその演劇的 Deklamation や身振りを考慮の外におくことは出来ない。<sup>(28)</sup> 演劇の場合、まず劇場である。劇場に関しては『バロック時代の芸術様式』のなかに Edmund Stadler が『バロック演劇における空間形成』(Die Raumgestaltung im barocken Theater) を寄せている。古代の Amphitheater, 中世の Simultanbühne, Renaissance の Bildbühne に対して Barock の劇場は奥行きが深い、場面転換 (Verwandlung) の可能な Kulissenbühne (書割り舞台)<sup>(29)</sup> である。然しこの時代を代表する大劇作家の戯曲がかならずしもこの Barock 劇場で上演されたわけではない。Lope de Vega の戯曲は中世的な所謂「テスピスの馬車」の上で演ぜられたし、Calderon 劇は聖体行列 (Frohrleichnahmzug) のなかで演ぜられた。Shakespeare の作品は前舞台と内舞台とバルコニーから成る所謂 Shakespeare-bühne で演ぜられた。Vondel が演じられた Amsterdam の Schauburg も Kulissenbühne で<sup>(30)</sup> はない。三統一に従ったフランスの古典劇は場面転換可能な Kulissenbühne の必要はなかった。結局 Stadler が言うように、「Kulissenbühne はオペラとの関連なしには考えられないし、Kulissenbühne の進出はオペラの勝利と歩調を合せていた」<sup>(31)</sup> のだ。従って Strich が Barock を特長づけた「時間性」

(27) ebenda. S. 135 f.

(28) かつて私が指摘したことであるが、T. S. Eliot が Shakespeare に見た Self-dramatization なども、これに通じることであろう。

(29) 観客席はその舞台に応じた Logen- und Rangtheater (枝敷席劇場) となる。

(30) Vondel から学んだ Gryphius の戯曲も、Kulissenbühne ではなくて、前舞台と後舞台を仕切る中間幕で場面を転換はかる舞台が予想されている。

(31) a. a. O., S. 226.

は Lope de Vega や Calderon や Shakespeare や Vondel やフランス古典主義作家にあってはまだその戯曲乃至は俳優術にしか表出されていないが、オペラにおいて始めて舞台にも滲透して、劇場全体を流動体と化するのだ。オペラの発生は Firenze (1594年の Peri の Dafne) と Roma であるが、Venezia ではそれは Maschinoper (機械仕掛けのオペラ) となり、有名な Machinist である Giacomo Torelli を生む。Torelli はフランスにおいて古典主義の他の半面である Barock を演劇面で大きく伸ばした。<sup>(32)</sup> 上述の Corneille の幻想劇 „Androméde” はかれの手になる。Venezia の Maschinoper が発展するのはしかしながら Wien である。Wien において Venezia の Maschinoper は新に豪華な宮廷オペラに発展するわけである。この場合にも劇場面ではイタリア人 (殊に Venezia 人) の功績は大きい。Lodovico Ottavio Burnacini による Kulissenbühne によるオペラ劇場及びオペラ『金の林檎』(Il Pomo d'Oro) (作曲は同じく Venezia の人 Marco Antonio Cesti) の上演。この Burnacini の努力は同じくイタリア人の Galli-Bibiena 一家によって18世紀にまで次がれる。新に發明された Rezitativ (ultra mensuram) によって歌詩に密着する) と Arie との対立によるナポリの Opera seria <sup>(33)</sup> を輸入することによって、流動する劇場がどのような総合芸術としてのバロック的偉大さを現出したか、現在の私たちとしては直接的には知るよしもないが、恐らくこの Wien の宮廷オペラにドイツとしては最も偉大な Barock 演劇を表出したのではなからうか。

---

(32) かれの音楽の面での相棒がこれまたイタリア人 (Firenze) の Lully であった。

(33) „Die Kunstformen” における Barock 音楽に関する Wilibald Gurlitt, Vom Klangbild der Barockmusik, S. 234.