The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ドイツ市民悲劇成立の研究
Author(s)	中村, 元保
Citation	大阪大学, 1989, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/1020
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ドイツ市民悲劇成立の研究

中 村 元 保

目　　次

序　　文 …… 1

第一部　市民悲劇への道 …… 6

第一章　ゴットシェートの演劇 …… 6

第一節　1720年代のゴットシェート …… 6
第二節　『批判的詩学』と『ドイツ戯曲集』 …… 15
第三節　ゴットシェートに対する批判の試み …… 28

第二章　新しい演劇への志向 …… 39

第一節　ゲラートの喜劇 …… 39
第二節　フランスの新しい喜劇 …… 52
第三節　イギリスの家庭劇 …… 64

第二部　初期の市民悲劇とその理論 …… 70

第一章　「市民悲劇」の名称 …… 70

第二章　一般的概念としての「市民」 …… 76

第三章　市民悲劇の主人公としての「市民」 …… 79

第一節　ペーベル (Pöbel) の除外 …… 79
第二節　政治的に無力となった貴族 …… 85

第三節　中間階層（Mittelstand） …… 90

第四章　「私人」、「私事」 …… 94

第一節　国政からの排除 …… 94
第二節　『ザームエル・ヘンツィ』をめぐる問題 …… 97
第三節　『ルイ・カペー』をめぐる問題 …… 104
第四節　1750年代の市民悲劇 …… 107

第五章　家族（家庭） …… 121

第一節　大家族から小家族へ …… 121
第二節　小家族における葛藤 …… 129
1）『ミス・サーラ・サンプソン』 …… 131
2）『過保護児』 …… 139
3）『ルーシー・ウッドヴィル』 …… 142
4）『リスボンの人々』 …… 145
5）『神を怖れぬ人』 …… 149

第六章　市民悲劇の機能 …… 154

第一節　有用性 …… 154
第二節　人間らしさ …… 158
第三節　同情 …… 161
第四節　社会的、政治的機能 …… 167

注 …… 173

参考文献 …… 201

序　　文

十八世紀半ばにドイツにおいて成立した市民悲劇は、さまざまに変貌しながら数多くの作品を生み出し、十九世紀半ばにジャンルとしては消滅する。市民悲劇とは何かを問う場合、その変質の過程のそれぞれの段階で、結論は自ずと異なってくる。本論は、市民悲劇の源流にまでさかのぼり、その成立の実相を明らかにしようとする試みである。これまで、市民悲劇の変質と変貌の問題をも視野に入れて、このジャンルの全体像を明らかにしようとした研究はかなりあり、また、広い意味での市民悲劇に属する個々の作品を取り上げた作品解釈は、おびただしい数にのぼっている。しかし、このジャンルの成立の問題に焦点を絞った研究は多くない。そのうちの代表的な業績は、1963年のリヒアルト・ダウニヒトによる研究である。ダウニヒトは、フランス古典主義演劇理論内部の規範をめぐる動揺からはじめて、喜劇の領域と悲劇の領域のそれぞれにおける、伝統的な演劇の規則に反するさまざまな試みに言及しつつ、ドイツ市民悲劇の成立に至る過程を、厖大な資料を駆使して実証的に明らかにした。われわれは彼の取り上げた貴重な資料から、数え切れぬほどの重要な事実を知識として得ることが出来た。この意味で、市民悲劇研究にとっての彼の功績は、極めて大きいと評価することが出来る。しかしその反面、彼の研究では、当時のドイツの政治的、経済的状況、ならびに社会的構造との関連が意識的に排除されていた。

このダウニヒトの基本的姿勢は、60年代の市民悲劇研究全体にわたって多かれ少なかれ認められ、シェーアー、ピクリーク、ヴィーアラッハーなどの研究も、市民悲劇をその社会的基盤から切り離して考察するという傾向を見せている。そしてこの傾向は、個々の作品解釈の場合を除いて、今日に至るまで十分に修正されたとは言えない。本論はこうした研究の状況を踏まえて、市民悲劇をもう一度当時の社会的状況の中に戻し、そして政治的、経済的要素のからみ合った社会的現象のひとつとして、市民悲劇成立の問題を考察しようとするものである。ＤＤＲのヴェーバーの研究は、市民悲劇と社会的なものの結びつきを盛んに強調しているが、それを具体的に裏づける実証性に乏しい。しかしだからと言って論者は、ルカーチに見られるような、直接的な現実反映論の立場をとるものではない。む

しろ、現実反映が直接的ではないところに、市民悲劇成立の特徴が認められるからである。

本論第一部は、市民悲劇成立に至るまでの、ドイツ内外における演劇界の動向を分析する。1755年に、市民悲劇の作品と理論をほぼ同時に誕生させる結果となった、1740年代にはじまる演劇革新運動は、まず、当時、伝統的な演劇理論の大家であった、ゴットシェートを批判し、克服しなければならなかった。しかし、一般に古典主義演劇理論の権威と認められているゴットシェートも、1725年には道徳週報で英雄悲劇批判を行い、市民悲劇の可能性を暗示している。これは、バロック文学が、悲劇や詩の中で讃えてきた、英雄的人間像が魅力を失い、優しい心と涙によって表される、真の人間らしさを備えた人間像、超人的な英雄ではなくて、市民的モラルによって性格づけられた人間像が、理想とされるに至った事情と関連がある。この新しい人間像は、当時の教訓詩や小説には早くも表現されている。しかし、その後ゴットシェートの英雄悲劇批判は次第に後退し、やがて英雄悲劇擁護へと決定的に変化する。彼は文芸の領域で、効用が高くて、及ぼす影響力の大きい公的活動を行うことを望み、そのため宮廷との結びつきを強める必要があった。このことは宮廷的モラルの世界に入りこむことを意味し、同時に、宮廷的モラルの表現を目的としていた、演劇の伝統の世界に身を投じることを意味した。また、当時、ドイツ演劇界が露呈していた混乱の状況も、彼のこの方向転換を容易にした。混乱を収拾するには、演劇の伝統の遵守をもってする方が、伝統の革新をもってするよりもはるかに容易であり、はるかに効果的であった。彼はこの立場から、『批判的詩学』を著わし、『ドイツ戯曲集』を編集、刊行する。

しかし、こうしたゴットシェートの権威に対して、1740年ごろから批判が高まってくる。それはまず、スイス派と呼ばれたボードマーとブライティンガーによって、豊かな想像力が生み出す「驚異的なもの」を、文学の中に積極的に取り入れようとする動きからはじまる。合理主義の立場からミルトンを批判するゴットシェートに対して、スイス派は、ミルトンの天才的な想像力を高く評価し、文学に空想的なもの、不可思議なものを認めて、ゴットシェートの偏狭な合理主義に反対した。続いて、喜劇の中に、滑稽な悪徳の行為の描写しか許さないゴットシェートの理論に対して、喜劇に真面目な有徳の行為の描写をも認めようとする運動が、リヒターによってはじめられ、これは、のちにゲラートの感動喜劇を生み出す結果となる。演劇の表現様式の分野においても、現実により近い散文形式が主張されるようになる。また、ヨーハン・エリーアス・シュレーゲルの例に見られるように、悲劇や喜劇といった演劇のジャンルの伝統的な枠を拡大して、演劇の多様性を求める

傾向が強まってくる。それと共に、伝統的な悲劇と喜劇に課せられていた登場人物の限定、すなわち「身分条項」(Ständeklausel) そのものを撤廃しようという大胆な主張がクルツィウスによって行われた。ドイツにおけるこれらの動きは、フランスにおける新しい喜劇の試み、すなわち、喜劇の内容として、感動的な要素を認めようとする動きの影響を非常に強く受けていて、フランスで「涙の喜劇」と呼ばれた新しいタイプの喜劇は、ドイツのゲラートなどの感動喜劇を生み出す大きな原動力となった。喜劇のこうした変化と共に、これまで舞台ではその滑稽な悪徳の行為によって嘲笑の的でしかなかった一般庶民の真面目な行為が、舞台で描写されるようになった。そしてついに、イギリスの家庭劇、リロウの『ロンドンの商人』のドイツ語訳、およびその上演を通じて、人々は市民が悲劇の主人公にもなりうることを、感動の涙を流しながら実際に確認することが出来たのである。

本論の第二部は、主として、市民悲劇というジャンルの成立期にあたる、1750年代の作品と理論を取りあげ、それらの成立の基盤となっている、当時の社会的状況との関連を重視しながら、市民悲劇の成立の意義を明らかにする。

喜劇において、庶民の真面目な要素を描く傾向が次第に強まっていき、その程度が喜劇の許容しうる範囲を越えたところで、英雄悲劇に対抗しうる形での市民悲劇が成立する。では、市民悲劇の市民とは、どういう人々のことを指すのだろうか。十七世紀末から十八世紀前半にかけてのドイツ社会では、中世以来の市民身分に変動が生じる。絶対主義体制の強化と共に、都市自治の実効性は失われ、市民が所有していた権利は著しく制限されて、手工業者、小売商人の社会的地位が下落した。そしてその代わりに、いわゆる特権市民と称せられた新しいグループが市民身分の中核を占めるようになる。官吏、医者、教師、貿易商といった職業の人々がこれにあたり、ハーバーマースは市民身分のこの新しい層を、伝統的な意味における市民と区別して、「ブルジョア」と呼んでいる。このブルジョアがドイツ市民悲劇の成立に深く関わっている。

1755年にプファイルはドイツ最初の『市民悲劇論』を発表する。彼が市民悲劇の主要な登場人物として認めているのは、ペーベルと貴顕の人々との間の中間階層に属する人々である。ペーベルとは、手工業者や小売商人以下の社会的身分を指しているので、プファイルの言う市民悲劇の登場人物は、ハーバーマースがブルジョアと名づけた人々の範囲とほぼ一致する。このブルジョアが、政治的に無力となって同じく私的領域に閉じ込められている貴族を、自分たちと共に市民悲劇の登場人物の中へ統合する。したがってプファイルの言う「中間階層」を、社会的身分とは無関係の志操概念としてとらえる見解は正しくな

い。この「中間階層」とは、市民悲劇と言う文芸ジャンルとの関連において、ブルジョアの自意識によって区切られた階層なのである。

市民悲劇に描かれるべき人物は私人であり、出来事は私事である。当時のドイツの社会では、ブルジョアのみならず大多数の貴族も、国政から排除された私人であり、彼らをめぐる出来事は私事にすぎない。したがって非常にまれなケースとして、市民が国政に関与するような事件が扱われる場合、たとえばレッシングの未完の悲劇『ザームエル・ヘンツィ』は、この観点からして市民悲劇とは言えない。あるいは、作者が国王を私人として扱ったために、市民悲劇だと自称している『ルイ・カペー』は、綿密な吟味によってその公的な性格が明らかになり、これも市民悲劇の範疇には入らない。したがって、この作品を稿にとって主張されてきた、市民悲劇の没階層性は、完全にその根拠を失う。1750年代に成立した市民悲劇は、いずれも、純粋な私人による私事を題材としている。

自分たち自身を主題とするに至った私人としてのドイツの市民が、舞台上に描き出すことの出来た出来事は、市民階層の独特の生活領域である、家父長的な小家族の家庭を源泉としている。十八世紀後半におけるドイツ社会では、経済構造の変化に伴って、生活共同体の一般的形態であった大家族に代わって、小家族が成立する。家族構成員の人数が減少し、「小家族的親密領域」と呼ばれるものが、市民階層において典型的な生活共同体となる。この変化は、家族構成員の個人主義的、主観主義的傾向を必然的に助長することになる。そして、一見すると自律性を獲得したかに見える小家族において、個人主義的、主観主義的自己実現は、大家族の場合とほとんど変わらずに家庭を支配している、超個人的な秩序、道徳、義務と衝突して、葛藤を引き起こす。1750年代の市民悲劇は、こうした葛藤を題材としている。

ブルジョアの自意識の表現である市民悲劇は、道徳的有用性を負わされている。そしてそれは、英雄悲劇が観客に引き起こすような感嘆を通してではなく、人間らしさと同情を通して達成される。クルツィウスは、一国の運命を賭けて戦い取られた戦勝よりも、むしろ、悲劇が国民に目覚めさせるような人間らしさによって、国民全体が幸福になると主張している。また、レッシングの唱える同情は、特定の不幸に寄せられて終わるのではなく、それは人間の能力であり、われわれは悲劇によってその能力を涵養される。思いやりは、不幸な人を助けるという実践的行動へと結びついていかなければ、単なる感情であって同情ではない。これらの人間らしさと同情の果たす役割は、道徳的、私的なものが、政治的なものを目指していることを暗示している。市民悲劇のはるかなる最終目標には、政治的

なものが含まれている。しかしそれは深く隠蔽されて表面には現れていない。政治的なもののこのような扱い方が、当時のブルジョアにとって唯一可能であったアンガージュマンの形式であり、その表現が市民悲劇であった。

第一部　市民悲劇への道

第一章　ゴットシェートの演劇

第一節　1720年代のゴットシェート

ヨーハン・クリストフ・ゴットシェート(Johann Christoph Gottsched)は、1700年2月2日、東プロイセンのケーニヒスベルク郊外でプロテスタントの牧師の息子として生まれる。幼少のころから父の教育を受けて才能を発揮し、14歳にしてケーニヒスベルク大学に入って神学と哲学を修めた。トーマジウスの道徳論、ロックの経験哲学、ライプニッツの弁神論などを勉強するが、とりわけ、ライプニッツの流れを汲むヴォルフの哲学に没頭した。文学にも早くから関心を寄せていたが、詩学の教授ヨーハン・ヴァーレンティーン・ピーチュ(Johann Valentin Pietsch) に師事することによって、彼から将来の文芸の理論と実践の活動に大きな影響を受ける。ピーチュは、オイゲン公のハンガリー遠征を讃えた詩で名声を馳せる一方で、マルティーン・オーピッツ(Martin Opitz)の「自然らしさ」を理想として、当時流行のホーフマン・フォン・ホーフマンスヴァルダウ (Hofmann von Hofmannswaldau) やダーニエル・カスパー・フォン・ローエンシュタイン(Daniel Casper von Lohenstein)などの華美、誇張の文学を排斥していた。ゴットシェートはこのピーチュから実際の詩作を習得する一方、オーピッツをはじめとしてホラティウスやボワローの詩学にもなじむようになった。1723年には哲学のマギスターとして、彼はケーニヒスベルク大学で講義をすることを許される。

ところが1724年に入ってプロイセンで大がかりな徴兵があり、人並み以上に立派な体格の持主であったゴットシェートには、半ば強制的に軍務につかせられる危険が生じた。そのため彼は止むを得ず弟と共に、ケーニヒスベルクを脱出してライプツィヒに避難する。当時ライプツィヒは出版業を中心にヨーロッパ有数の町に発展していた。1724年2月18日にライプツィヒに到着したゴットシェートは、当時ライプツィヒ大学の歴史学の進歩的な

教授であったヨーハン・ブルクハルト・メンケ(Johann Burkhard Mencke)の家に家庭教師兼図書係として寄寓を許され、彼の厖大な蔵書を自由に利用することが出来た。ゴットシェートはこの読書を通じて、文芸一般、とりわけ演劇に対してこれまで以上に強い関心を持つようになる。故郷ケーニヒスベルクとライプツィヒにおける、当時の彼の演劇体験について、彼は1732年に出版した悲劇『死にゆくカトー』(Der sterbende Cato)の序文の中で回想している。それによると、彼は15歳か16歳のころにローエンシュタインの悲劇をいくつか読んでいるが、多くの人々がもてはやしているほど優れた作品とは彼には思えなかった。ほぼ同じころに、ソポクレスの『アンティゴネー』(Antigone)のオーピッツによるドイツ語訳を読んだ彼は、オーピッツのほかの詩は気に入っていたのに、この翻訳の粗雑な韻文によって悲劇の内容にも好感を持つことが出来なかった。彼はその数年後にボワローを知り、その批評によりモリエールに親しむようになって、演劇についての関心が生まれた。しかし故郷のケーニヒスベルクでは、モリエールの作品を読むことは容易に出来たけれども、舞台での上演を観ることは出来なかった。ケーニヒスベルクでは、悲劇にしろ、喜劇にしろ、およそ芝居というものにはお目にかかれなかったのである。彼がライプツィヒにやって来たとき、前年に死んだヨーハン・カスパル・ハーケ(Johann Kaspar Haacke)の跡を継いだカール・ルートヴィヒ・ホフマン(Karl Ludwig Hoffmann)が、ザクセン宮廷の特許を取って「ドレスデン宮廷劇団」と名乗って、ライプツィヒの年二回の見本市に興行していた。ゴットシェートは彼にとってはじめての作品は、ほとんど欠かさず観ることにしていて、彼の演劇に対する欲求を満足させていたが、やがて彼はドイツ演劇の現状に強い不満を持つようになる。序文における彼の回想は次のように続いている。

> 「しかし私は間もなく、この舞台が陥っている大きな混乱にも気付くようになった。そこで観ることが出来たものは、道化のふざけの混じった大げさなハウプト・ウント・シュターツアクツィオーン、[1] 不自然な伝奇や恋のもつれ、低俗な茶番や淫らな所作ばかりであった。」[2]

たとえばこの劇団が1724年に上演した作品には、ローベルト・プレルス(Robert Proelß)によれば、「カール十二世のハウプト・ウント・シュターツアクツィオーン、劇中、陽気な甲騎兵に扮するハルレキーンが、おしゃべりの酒保の女主人ともども、この芝居の厳粛さを甘くぼかすことになっている」[3]という説明がつけられていた。

ゴットシェートが当時のドイツ演劇に不満を持った根本的な理由は、彼が「ドイツ詩学の父」と仰ぐオーピッツの唱えた「自然らしさ」にそれが反していることであった。この

立場から彼はドイツの演劇の批判をはじめるのだが、彼はまず道徳週報『ディ・フェルニュンフティゲン・タードレリンネン』(Die vernünftigen Tadlerinnen)[4]をその場として利用する。この道徳週報の成立の事情は、彼が1733年から翌34年にかけて刊行した『哲学階梯』(Erste Gründe der gesammten Weltweisheit) の第六版(1756年)の序文の中で、彼自身によって述べられている。[5] それによると次の通りである。1724年にハンブルクで刊行が開始された道徳週報『デル・パトリオート』(Der Patriot) が大いに好評を博しているので、ゴットシェートの知人の一人であったヨーハン・ゲオルク・ハーマン(Johann Georg Hamann) が高地ザクセンでも同様の道徳週報を出版することを思いついて、その意図をゴットシェートに打ち明けて彼の助力を求めた。彼ははじめは、そういう能力が自分にはないと言って断るのだが、重ねての懇願により、もう一人協力者が得られるという条件付きで頼みを引き受けた。ゴットシェートは自ら三人目としてヨーハン・フリードリヒ・マイ (Johann Friedrich May) を提案した。三人の同意が得られ、さらにハレの出版業者との契約も成立して、タイトルなど詳細が決定された。1725年のはじめからいよいよ発刊という運びになって、三人が最初の原稿を執筆するが、その掲載の順序をめぐっての不満から、ゴットシェートを除く二人が寄稿を早々に中止したため、あとは止むなくゴットシェートが一人で執筆することになった。誰がどこまで寄稿したかについては、この道徳週報の最終号におけるゴットシェートの説明[6]が、『哲学階梯』の序文のそれとは若干の相違を示しているのだが、カリステ(Calliste)をゴットシェート、フィリス(Phyllis) をマイ、イーリス(Iris)をハーマンがそれぞれ担当して、三人の聡明な女性がそれぞれ鋭い社会批判を行うというユニークな着想も、こうした些細な事情からその本来の意味を大きく失うことになったのである。しかしこのことはまた、この道徳週報の記述が、ほとんどゴットシェート自身の手になるものであることを意味している。

さて、この道徳週報の第17号は、当時のゴットシェートの演劇観を知る上で、極めて重要な資料である。この号はまず、ドレスデン宮廷劇団によるコルネイユの『ル・シッド』(Le Cid)上演の機会に、好奇心にかられて生まれてはじめて芝居小屋に足を運んだエブリーナという女性が、不慣れのため入場が遅れて良い席が取れず、体の大きい男性の観客に遮られて舞台が見えなかった無念さと、気を利かせてくれなかった男性の無作法を訴えた書簡を掲載し、それに続いてフィリスという名でゴットシェートが演劇論を展開するという形になっている。彼は、フランスの喜劇を読んだ限りではと断りながら、喜劇が悪徳を滑稽なものとして描いて、観客の嘲笑を招くようにし、そのことによって観客を教化す

るという有用性を発揮していると指摘したあと、喜劇を書こうとする人々に向かって次のように忠告している。この忠告の内容から考えて、これは喜劇に限定されるべきものではなく、ゴットシェートが演劇全般について述べていると考えることが出来る。

「1. 通常の生活において、あらゆる身分の人々の間で、しばしば起こりうるような悪徳と美徳だけを描写するように心がけてもらいたい。というのも、いわゆるハウプト・ウント・シュターツアクツィオーンで示される王侯君主の人物に関して言えば、彼らの衣装のわざとらしいきらびやかさ、彼らの宮廷の華麗さが、もっとも低い下層の人々の目を大いに眩ませることは本当である。しかし、もう少し優れた判断力を有する人々にとっては、こうしたものすべてが滑稽で不合理なものと思われるにちがいない。支配者やその他の貴顕の人々の身の上に起こる不慮の災難は、観客のうちの誰一人かつて経験したことはなかったし、これからの生涯においても経験することはないであろう。こういう不慮の災難の舞台での表現が、観客にとって一体なんの役に立つのであろうか。（下線は論者による強調）

2. 芝居の中に不要な混乱の種を蒔いて、観客を次から次へと迷路に突き落としてはいけない。変装、子供の取り換え、それに殺人は、ほとんど起こることがないほど通常の生活では稀である。そのため観客は、単なる作り話や幻想を見ているのであって、この世の通常の成り行きを見ているのではない、とすぐに気づいてしまう。観客はこの種の表現をすべて、あり得ないこと、もしくは本当らしくないことと思い、したがってこれらのことは、観客の心に働きかける力を持たない。愛情の表現がこのようなものに属し、愛情は一般に、いやはや、われわれの間で決して起こらないほどに、馬鹿げたものとして、また激しく狂おしいものとして描かれるのである。

3. 最後に、どの芝居においても悪徳もしくは美徳を、正当に表現するべきであろう。しかも、前者にあってはつねにそれに続く破滅と不幸を、悪徳の罰として分かるように描き、反対に後者においては、それに続く幸運やそのほかの幸福を美徳の報いとして分かるように描くべきであろう。もしそうでなければ、芝居は無益になるか有害になる。つねにそのように仕組まれていれば、逆に芝居は少なからぬ効用をもたらすであろう。」[7]

以上のゴットシェートの論の展開の根底にあるのは、やはりなんと言っても自然らしさへの要求である。この自然らしさへの要求がここでは通常性と教訓性というふたつの相に

なって表れている。舞台での出来事は通常の生活においてしばしば起こりうるものでなければならない。これが忠告の第一項と第二項の主旨になっている。第三項では教訓性もしくは有用性が説かれている。人間にとって悪徳が罰せられ、美徳に相応の報いのあることが、自然に適っていると考えられるからである。第二項と第三項とは、その後のゴットシェートの演劇論の中にそのまま受け継がれていくが、1720年代のゴットシェートにおいてもっとも独自なものは、第一項の内容である。ここでは「あらゆる身分の人々」と述べられているが、明らかに宮廷社会に属する公的な人物を除外しようという意志が働いている。したがって「通常の生活」というのは、観客と同じような身分の人たちの日常生活と理解することが出来る。しかもゴットシェートは、「もっとも低い下層の人々」を演劇の真の理解者とは認めていない。「もう少し優れた判断力を有する人々」こそ、演劇の真の観客たるにふさわしい人物であり、これこそ市民にほかならない。市民にとっては舞台上で繰りひろげられる華やかな宮廷生活は、自分たちの日常生活とは遠くかけ離れた、実用性を欠いた馬鹿げたものにすぎないのである。当時流行していた芝居は、市民にとって有用性を持っていなかった。

この有用性と教訓性の要求は、より具体的に第二項と第三項の中で繰り返されるが、舞台上の出来事と観客との関係について、ゴットシェートは第一項の下線部で極めて重要な見解を述べている。英雄悲劇が描かなければならない王侯君主をめぐる不幸は、観客の体験の範囲外のものであり、それ故に観客に対して有用な作用を及ぼさない、と彼は主張している。この主張の背後には明らかに、悲劇が観客に対して効果的な作用を及ぼしうるためには、悲劇の登場人物が観客と同じ身分であることが望ましい、という要求がある。そしてこれは、市民悲劇の理論が有している基本的な要求と一致している。本論の第二部で詳述することになるが、たとえばプファイルは次のように書いている。

> 「ここ（市民悲劇）でわれわれが見る不幸は、われわれ自身がこれまでしばしば感じたことがあるか、あるいは、少なくとも日常感じることの出来るものである。したがって、われわれはこの不幸の重荷をくわしく知っている。われわれは不幸な人物の姿に、しばしばわれわれ自身を重ねて憐れに思う。」[8]

またシュミートも次のように述べている。

> 「市民悲劇においては、われわれはさながらわが家にいるようである。自然がつくり出す状態がわれわれの共感を引き起こし、美徳、悪徳、出来事すべてが、われわ

れにとってより真実らしいものである。というのも、それらはわれわれ自身の経験の領域から取られているからである。」[9]

1720年代のゴットシェートは、明らかに市民悲劇への志向を示しているのである。

もっとも、悲劇の登場人物と観客の間の一致が、悲劇の及ぼす効果との関連で言及されることはよくあることである。とくにアリストテレスの『詩学』の第13章に見られる「同情は不当に苦しむ人を見たときに、恐怖は主人公がわれわれと同じような人間であるときに生じる」[10]という定義の解釈をめぐって多くの人々が意見を述べている。たとえばピエール・コルネイユ(Pierre Corneille)は、1650年に発表した英雄喜劇(comédie héroique)『ドン・サンシュ・ダラゴン』(Don Sanche d'Aragon) に添えた献辞の中で次のように述べている。

「悲劇は同情と恐怖を引き起こさなければなりません。このことは、悲劇の定義の中に入っていますから、悲劇の重要事項に属します。われわれが悲劇の上演を観て恐怖を覚えるのは、われわれの同類が苦しむのを見、彼らと同じ不幸をわが身に心配するときのみであることが真実とされています。それなら、その不幸がわれわれと同じ身分の、われわれにそっくりの人物の身の上に起こるのを見たときの方が、君主が王位から転落するというような不幸を見たときよりも、強く恐怖が引き起こされることもまた真実ではないでしょうか。そういう不幸はわれわれになんの関係もなく、われわれが日常において出会うこともないのですから、君主が没落の不幸に見舞われたときに抱く気持をわれわれも感じることなど出来ないのです。」[11]

同じようにレッシングは、アリストテレスの同情の解釈をめぐって、『ハンブルク演劇論』(Hamburgische Dramaturgie)の第75号の中で次のように書いている。

「彼（アリストテレス）はこう言う。他人の身の上に生じたか、または生じることになっている場合にわれわれの同情を引き起こすものすべてが、われわれにとって恐ろしいのであり、そして、われわれ自身に迫ってくる場合にわれわれが恐れるようなものすべてを、われわれは同情に値するものと思うのである。それ故、われわれが同情を寄せるべき不幸な人が、なんらかの弱点のために不幸を自分に招き寄せたとしても、その不幸が彼にとって不当に大きなものであってはならない。その人が罪もないのに苦しんだり、あるいはむしろ、その罪により余りにも苛酷な罰を受けたりすると、われわれに対する効果は失われる。われわれの同情を引き起こすことが出来るためには、その苦悩がわれわれをも襲うかも知れないという可能性がな

ければならない。しかしこの可能性は、作家がその人をわれわれの通常の場合以上に苦しめず、われわれがその人の状況にあれば考え行動したであろうように、あるいは少なくとも、われわれが考え行動したにちがいないと思うであろうように、その人を考え行動させるとき、要するに、作家がその人をわれわれと同質の者として描くときに、それは生じて大きな真実らしさにまで高まるのである。この同一性から、われわれがその人と似ていると自分のことを感じるのと同じように、われわれの運命も容易に、その人の運命と似たものになるかも知れないという恐怖が生じる。そしてこの恐怖が、同情をいわば成熟させるものである。」[12]

ゴットシェートにおける主人公と観客の一致の要求も、アリストテレスにはじまり、コルネイユを経て、レッシングへと続くこうした悲劇の作用に関する見解の系譜に属しているが、ゴットシェートによる英雄悲劇の主人公に対する拒否の姿勢は、ドイツの市民階層が従来押しつけられていた道徳観とは異なった立場から、自分たち独自の道徳を生み出して、それに基づいて新しい人間性の理想像を求めるようになった状況と無関係ではない。1720年代から、バロック文学が悲劇や詩の中で讃えてきた英雄的人間像は、次第に人々の心を引きつける力を失っていき、ストイシズムのもとに隠されていた真の人間らしさが前面に押し出されるようになった。毅然とした英雄よりも、自分たちが日常生活の中で模範とすることが出来る人間像が、今や人々の心をとらえることが出来る。こうした人間像をいち早く表現したのは、啓蒙主義文学における重要なジャンルとしての教訓詩 (Lehrgedicht)であった。アーロイス・ヴィーアラッハー (Alois Wierlacher) は、アルブレヒト・フォン・ハラー (Albrecht von Haller)、フリードリヒ・フォン・ハーゲドルン (Friedrich von Hagedorn)、ヨーハン・ペーター・ウーツ (Johann Peter Uz)の詩に、当時の賞揚されるべき新しい人間像が表現されていると主張し、次のように指摘する。

「1751年以来展開されているような市民劇理論の理想的主人公と、意外にもよく似ている理想的人間像が、十八世紀の教訓詩に表現されていることは、従来の研究によってほとんど注目されていない。われわれが想起するのは、一方では1753年にレッシングによって固定化された表現となった人間的英雄のイメージであり、他方では、バロック悲劇の英雄たち、それにまた哲学の学者たちを論駁しつつそれを拒否して、とくにハラー、ハーゲドルン、およびウーツによって『賢者の真の姿』、『真の賢者』の理想として理解され称揚されるあの賢者像である。この真の賢者もしくは『真の人間』のことを、教訓詩人たちは、決して『ひるむ』ことがなくて、

何をも『恐れる』ことがない『ゆるぎない』男と名づけてはいるが、彼らはこの人物に、超人的で弱音を吐かずに毅然として耐え抜く男を認めているわけではない。むしろ逆である。例が示すように、自足と幸福というストイックなイメージが受容され、宣伝される一方で、バロック的英雄のストイシズムは、尊大と愚行として拒否されるのである。」[13]

ハラーは友人のペーター・ギラー (Peter Giller) が、1728年にシュトラースブルクで医学博士の学位を取得した際のお祝いとして、『名誉について』(Über die Ehre) と題する詩を彼に捧げているが、その中で次のように歌っている。

「おお、なんと幸せなことか、幸運に恵まれて、
偉大なる栄光と幸福から守られている者は、
世の人々が誉めそやすものを嘲り、
業績の軛から解き放たれて、
持てる力のすべてを合わせ、
それをひそかな美徳の道具にする。

君は瑞々しい若さの優美を、
円熟した美徳と結び合わせる人。
君の幸福に何が欠けているのか。
恵まれたギラーよ、君の日々は
意気地のない不平や憂いから離れている。
君自身が名誉心や妬みに無縁なように。」[14]

さらにまた彼は1733年に発表した、ライデン大学で共に学んだ友人、数学者のヨハネス・ゲスナー(Johannes Geßner) の功績を讃えた詩『ゲスナー氏に寄す』(An Herrn D. Geßner) においても、

「ゼノンの色どり豊かな門のところで、
人間らしさと涙をきっぱり捨てた人は、
私にはなんと愚かに思えることか。

どんなに苦しんでも、なおその人はこう叫んだ、
それでも苦悩は悪ではないのだと。
そして、ひそかに歯を食いしばるのだった。」[15]

と歌っている。これらの詩より少しあとに発表されたウーツの『ゆるぎない賢者』(Der standhefte Weise) では、

「私の弦からは、ストア主義の歌は鳴り響かない。
私は涙と戦うべく、誇りを武装させたりはしない。
優しい心が誇りに逆らうのだ。
すべての魂の中で命令を下すのは自然の声、
そして誤った高潔さの強制は、本当の苦しみを、
隠すことは出来ても克服することは出来ない。」[16]

と述べている。

ここでは、名誉心に燃え立って功成り名を遂げることを目指す人間、超人的な忍耐力をもっていかなる苦難にも動じることのない英雄は退けられ、優しい心と涙によって表される真の人間らしさが讃えられている。この人間らしさを備えた人物は涙を知らないバロック文学の英雄とは根本的に異なった人間であり、市民的モラルによって性格づけられている。涙は個人的な弱さを意味するものではなく、偽りのない人間性の自然から発するもので、人間らしさの証拠となる。1731年に第一巻が刊行されたヨーハン・ゴットフリート・シュナーベル (Johann Gottfried Schnabel) の小説『フェルゼンブルク島』(Die Insel Felsenburg) も、絶対主義支配体制における宮廷的モラルの強制から脱した人々、新しい共同体での人間らしさに満ちた生活を描いている。この作品は1719年に出版されて大成功を収めたダニエル・デフォー (Daniel Defoe) の『ロビンソン・クルーソー』(Robinson Crusoe) の数多くの模倣作のうちのひとつであるが、その狙いは、エキゾティックな冒険的事件で読者を楽しませるというよりも、むしろ絶海の孤島での生活を理想国家の建設として示し、ユートピア的模範的な共同体の営みを表現することにあった。そこでは市民階層出身の人々が中心となって、虚偽と抑圧のヨーロッパ世界では不可能な、自然と一体となった真実に基づく人間らしい社会を作り上げようと努力し、市民的モラルを背景とする

優しい暖かい感情生活が描き出されている。フリッツ・ブリュッゲマン (Fritz Brüggemann) は、この小説の特徴として「ここにはじめて文学的に表現されるに至った新しい感情生活のこまやかさ」[17]を挙げている。

ゴットシェートの英雄悲劇批判は、こうした新しい理想的人間像を求める傾向と同じ流れを汲むものである。しかし演劇の世界、とりわけ悲劇の領域においてこうした新しい人間像を描くことは、当時はまだ極めて困難であった。アリストテレス以来、またそのさまざまな解釈を通して、演劇には次第に厳格な規範が固定化して付着し、それが動かし難い権威として働くようになった。歴史的に見て、ときにはその流動化の兆しが現れることもあったが、大勢を動かすには至らなかった。ドイツではとくに、新しい演劇の誕生は遅れる。

第二節　「批判的詩学」と「ドイツ戯曲集」

1725年前後にゴットシェートが示していた市民悲劇への傾向は、1720年代の終わりごろから変化を見せはじめて後退する。彼は1727年から1729年にかけて道徳週報「デル・ビーダーマン」(Der Biedermann)を刊行するが、その終幕近くの1729年2月28日付の第95号で、オペラ批判を行うと共に、悲劇に関して次のように書いている。

> 「たとえば、オーピッツがドイツ語に訳したソフォクレスの「アンティゴネー」は、神は王侯君主と言えどもその犯罪行為を罰せずにはおかず、不埒な支配者の一族全部を破滅させることもある、という道徳的命題の真実であることを、まことに恐ろしい出来事を通じてわれわれに教えている。このような教訓的命題を悲劇は、非常に感じ易い仕方でその観客の心に刻みつけようとする。悲劇はそのために極めて激しい情緒を利用する。すなわち驚愕、感嘆、同情である。これらによって悲劇は、絶えず観客を感動させ、いわばすっかり涙もろくさせようとする。実際悲劇は時により、観客の心が苦悩と悲嘆によって圧倒された証拠として、その目に涙が浮かぶほどの作用を及ぼすことがある。悲劇作家の目的は、したがってまったく道徳的である。彼は身分の高い人物の不幸な出来事を呈示することによって、観客自身の不幸への心構えをさせようとする。庶民の場合よりもはるかに恐ろしい出来事に際して、世の貴顕の人々が毅然たる態度をとるのを眼前に示すことによって、彼は観客に取るに足りない悲しみに耐えることを教えようとする。結局彼は、この世で最高

の位に昇った人たちの上にも神の復讐は及ぶ、ということを示そうとするのである。これが優れた悲劇の構想の持つ正しい性格なのである。」[18]

さらに同年ゴットシェートは、「演劇、とりわけ悲劇は健全な国家から追放されるべきではない。」(Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen) と題する講演を行うが、最初の道徳週報において英雄悲劇の一般庶民に対する効用に強い疑問を表明していた彼の態度は、1720年代の最後の段階で決定的な変化を示している。

「皆さん、悲劇というものは教訓になる道徳的な文芸で、貴顕の人物の重要な行動が舞台で模倣され呈示されるのです。〔・・・・・・〕したがって悲劇は、この世の高貴な身分の人々の身の上に起こる不幸な出来事の表現であり、彼らはこの不幸を英雄的な不屈の精神で耐えぬくか、高潔な心で克服します。悲劇は忍耐と叡知の学校であり、苦難に対して心構えをさせ、美徳へと励まし、悪徳を懲らしめるものであります。悲劇は恐怖と悲哀を引き起こすことによって楽しませます。それは他人の例によって教え、戒めます。それは楽しませながら導きます。そのため悲劇の観客は、つねにより利口になり、より用心深くなり、より忍耐強くなって家路につくのであります。」[19]

「私は、ここで人々がどういう異議を申し立てるのか、よく存じております。これはこの世の高貴な身分の人々を描いたものだ。これは王侯君主のための芝居だ。王侯君主たちはこのような悲劇から教訓を引き出し、英雄たちの有名な実例を自分たちの模範として演じさせることが出来る。しかしこういうことは、他の人々、もっと身分の低い中流階層の人々にとってなんの役に立つのか。こういう異論がありましょう。皆さん、このようにおっしゃることの一部は当たっています。しかしだからと言って、全部が根拠のあることとはまだ言えません。それにもかかわらず私は、悲劇が王侯君主にとって有用であり教化的でありうるという点まではもう認めていただいた、そのことで満足しております。あとのことは、きっと自然に明らかとなりましょう。」[20]

「そのために悲劇が、中流階層の人々にとってなんの役にも立ち得ないと主張することは出来ません。一体この人生の大抵の出来事や事件は、すべての人間に共通のものではないでしょうか。われわれは、みんな美徳と悪徳に向かう素質と性向を持っているのではないでしょうか。君主と英雄が大きな規模で行ったのと同じこと

を、貴族と市民が小さい規模で実行することは出来ないのでしょうか。或る君主は、私の場合よりもはるかに恐ろしい不幸にあって、平然とした毅然とした態度を示した。だから私ももっと小さな事件にあって、取り乱してはいけない。この英雄は私の場合よりもはるかに悲しい状況におかれて、潔白と美徳で自らを慰めた。だから私も平凡な心配事で、美徳に背かないようにしよう。悪徳によって名利を得て幸福になるよりも、むしろ清廉潔白のままで苦しもう。こうした結論は、登場人物との身分の違いはあっても、それでかえってより大きな力を得るのではないでしょうか。自己を教化するこの方法に関して、もっと徹底した、もっと有用なものを望みうるでしょうか。悲劇が王侯君主にしか役立たないなどと、わずかばかりの口実をつけて、どうして人々は主張しようとするのでしょうか。」[21]

1725年の英雄悲劇批判は、ここに至って英雄悲劇擁護へと大きく変貌する。1728年から1729年にかけての時期は、ちょうどゴットシェートが大著『ドイツ人のための批判的詩学の試み』(Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen) を執筆していた時期と一致しており、[22]『デル・ビーダーマン』第95号や上述の講演の中で述べられている彼の悲劇観は、『批判的詩学』の中でもう一度繰り返される。ゴットシェートは『批判的詩学』の初版に付した序文の中で、メンケ教授の好意によって彼の蔵書を利用することが出来て、そのときの読書体験が彼にいかに役立っているかについて、深い感謝の気持をこめて述べている。[23]悲劇が王侯君主をめぐる不幸な出来事を扱うものであることは、こうした熱心な読書を通じて、彼には早くから分かっていた。そして演劇のこうした伝統に対して、彼は1725年の最初の道徳週報において率直な批判的意見を述べたのである。彼は観客の一人として、「自然らしさ」を身近なものとしてとらえていた。王侯君主をめぐる出来事は、庶民にとっては縁遠いもので不自然でさえあった。匿名で執筆しているという事情も、この英雄悲劇批判の表明を促進したと考えられる。

ライプツィヒでのゴットシェートの活動は、次第に広範囲にわたるようになっていった。メンケは歴史学の教授であったばかりではなくて、同時にまた、詩の愛好家の集まりであった「ドイツ詩協会」(Deutschübende poetische Gesellschaft)の会長を務めていた。ゴットシェートは彼の世話でこの協会の会員になることが出来、さらに1727年にこの協会が「ドイツ協会」(Deutsche Gesellschaft) に改組されてからは、ゴットシェートは事実上の指導者として、出版活動などの計画立案を行うようになった。またさらにメンケの力添えにより、1725年春からはライプツィヒ大学でヴォルフ哲学について講義をすることが

出来るようになったのである。彼はこのころから上記の道徳週報を発刊して、それを発表手段として文学に関する領域でも活動を開始したことはすでに述べた通りであるが、彼は自分の文学に関する活動をいっそう有効ならしめるために、その領域でも公的な地位につく必要を感じるようになった。これを実現するには、それにふさわしい業績をあげることと宮廷勢力とのいっそう強い関係が必要である。そのために彼は、王侯君主を扱う悲劇は庶民の役には立たないという、一旦彼自身が匿名で表明した見解を相対化し、修正する。そのような異議が唱えられること自体はよく理解出来るが、王侯君主の身の上に起こった不幸な出来事とそれに対応する彼らの姿勢からは、庶民も自分たちの日常生活のために役立つ教訓を十分に学ぶことが出来るのであるから、本当はその異議の根拠は失われている、というのがゴットシェートの新しい考え方となった。この考え方を基盤にして、彼は『批判的詩学』を執筆する。

公的な地位につくためには、宮廷の道徳的規範に従わなければならない。当時は宮廷が道徳的規範のモデルを作り出し、それを絶対主義理念の反映として文学に強制した。その意味で作家の自立性はそれほど強くなかった。ゴットシェートは自分のおかれている状況をよく知っていた。彼は『批判的詩学』を、ザクセン宮廷の枢密顧問官ヨーハン・アードルフ・フォン・ロース(Johann Adolph von Loos)と同じく侍従のクリスティアン・フォン・ロース(Christian von Loos)の両宮廷人に捧げている。1729年10月16日、1691年からライプツィヒ大学の詩学の教授であったヨーハン・ハインリヒ・エルネスティが死ぬと、ゴットシェートはいち早く出版されたばかりの彼のこの著作を大臣の許に届けた。しかし宮廷とのより強い関係をもっていた別人にその職は取られてしまう。それでもこの年の末には、ゴットシェートは詩学の員外教授の席を獲得することが出来たのである。[24] この地位を得ることが出来たのは、まさにこの『批判的詩学』の完成と出版の結果であったことは明らかである。[25] ダウニヒトとペーター・ミヒェルゼン(Peter Michelsen) は確かに、ゴットシェートが発刊に大きく関わって、まもなくすべての自分の寄稿で刊行を維持した道徳週報において、彼が王侯君主の身の上に生じる不幸の観客に与える有用性の欠如を主張したことには言及している。[26] しかしこの主張が数年後に大きく変化した、しかも決定的に変化した理由については、二人共何も述べていないのである。この場合における、ゴットシェートの宮廷との結びつきはまったく触れられていない。ウォルター・ホレイス・ブリュフォード(Walter Horace Bruford) は次のように述べている。

「ライプツィヒはドレスデンの政治的、社会的影響を余りにも強く受けていた。

〔・・・・・・〕文学的に価値のあるドイツの戯曲を創ろうという彼の立派な試みにおいて、ゴットシェートが模範として見出すことの出来たものは、ドレスデンの宮廷社会のために上演されたフランスの芝居、すなわちその本質に従って貴族階層という少数派を表現した戯曲の一形式以外にはなかったのである。しかしそれでいて、彼は同時にまた、市民階層のための道徳週報でもってハンブルクの例を追ったのである。彼の立場は調整し難い矛盾を含み、半ば宮廷人であったライプツィヒの教養人一般がおかれていた立場と一致していた。〔・・・・・・〕」[27]

ゴットシェートの演劇理論は、文芸全般を対象としている『批判的詩学』において、もっともまとまった形で、もっとも明白に展開されている。彼の理論の根底にあるのは、古くからある自然模倣説で、初版と第二版の扉には、表題の下に「文芸の内的本質が自然の模倣にあるということがこの書の至るところで示される」[28]と記されている。彼はこの自然模倣の基本的立場に立って、多くの先人たちの業績から学んだものを援用しつつ彼自身の演劇理論を組み立てた。彼は初版の序文の中で、彼が寄寓先のメンケ教授の蔵書の中から読んで、自分の詩学理論の基礎を学んだ先人として、アリストテレス、ロンギノス、ホラティウス、スカリジェール、ボワロー、ダシエ、ボシュエ、ペロー、ブウール、フェヌロン、サン= テーヴルモン、フォントネル、カリエール、フュルティエール、シャフツベリー、スティール、コルネーユ、ラシーヌ、カステルヴェトロ、ミュラル、ヴォルテールなどの名前を挙げ、この自分の著作は、自分の頭から紡ぎ出したものではなくて、これらすべての名高い著述家のものを集大成したものである、と謙虚に告白している。[29]しかしこれらの人々のうち彼がもっとも大きく依っているのは、アリストテレス、ホラティウス、ボワローである。

『批判的詩学』の第一の特徴は、彼が古来の自然模倣説をライプニッツ= ヴォルフ哲学によって理論づけていることであり、第二の特徴は、「真実らしさ」(Wahrschseinlichkeit) の原理に従って三単一の法則を厳守した、「規則にかなった」(regelmäßig)演劇の創造を要請していることである。彼はこの両面からの働きかけによって、当時のドイツ演劇が陥っていた混乱状態を秩序あるものへと改革しようとしたのであった。第一の特徴は詩作の根本的原理と関連していて、第一部の総論の問題として展開され、第二の特徴の方は詩作の実践における技法と関わっていて、第二部の各論で具体的に取り上げられている。

クリスティアン・ヴォルフ（Christian Wolff） はドイツ啓蒙主義哲学者としてライプニッツの哲学を体系化し、それの一般への普及に大きな役割を果たした。特別の独創的な才能を持たなかった彼は、専らライプニッツの哲学を組織化し、いわゆるライプニッツ＝ヴォルフ学派として、以後のドイツ思想界に大きな影響を与えた。彼はライプニッツの推薦でハレ大学の数学、哲学の教授となるが、国王の不興を蒙って一度は大学を追われた。のちに、フリードリヒ大王の代に許されて復職し、ラテン語のほか多くのドイツ語の著述をも発表して、ドイツ哲学の発展に貢献した。ゴットシェートはすでにケーニヒスベルク大学時代にヴォルフ哲学に親しみ、さらにライプツィヒ大学では1725年からヴォルフ哲学について講義を担当している。この前年にヴォルフがハレ大学を追われた事情を考え合わせると、ゴットシェートのヴォルフ哲学への打ちこみ方は相当なものであったことが分かる。

ヴォルフは人間精神に関する基本的な概念をドイツ語で表現し、こうして規定した概念の相互関係を綿密に論証して、人間精神の働きを広く人々に理解出来るように解明した。ゴットシェートは彼の『批判的詩学』の論証において、ヴォルフ哲学の基本的な考え方に強く依存している。彼は『批判的詩学』第一部、第二章の「詩人の性格について」の中で、詩人の優れた資質にとって必要な精神的能力について次のように述べている。

> 「この Witz は事物の類似性を容易に知覚しうる心的能力、したがって事物相互間の比較を行うことが出来る心的能力である。　この能力は、いわば鈍い感性と低い知性しか持たない別の者なら観察出来なかったほどの多くのことを、事物に知覚するという魂の能力が示す Scharfsinnigkeit　を基礎としている。ところでこの Scharfsinnigkeit　が若い人において大きければ大きいほど、よく言われるように、彼の頭が冴えていればいるほど、それだけいっそう彼の Witz は大きくなりうるし、それだけいっそう彼の考えは聡明になるだろう。というのも、事物の多くの性状を知覚し、人物、行動、出来事などの仔細のすべてに注意を払うと、それだけいっそう容易に、そのような人物、行動、出来事もしくは事物と、他のそのようなものとの類似性を知覚することが出来るのである。すなわち、Einbildungs-Krafft　が、現に対象を感じている際に、それと少しでも類似性がありさえすれば、われわれが過去にすでに持ったことのある概念を、いとも簡単に呼び出してくれるのである。さてこれらの心的能力のすべてが、巧みな模倣を行うべき人には、高い程度において必要である。このように詩人たる者は、詩人の名にふさわしくあろうとすれば、

画家、彫刻家などと同じように、強い Einbildungs-Krafft, 多くの Scharf-sinnigkeit 、それに大きな Witz を、生まれながらにして所有していなければならないのである。」[30]

ここで述べられている三つの概念、Witz, Scharfsinnigkeit, Einbildungs-Krafft は、ゴットシェートがヴォルフ哲学の思想を解説した『哲学階梯』の中で取り扱われている。そこでは、「〔・・・・・・〕事物の類似性を容易に知覚する能力を、われわれは Witz と名づける」[31] と定義されている。また、「或る事柄に備わっている多くのことを、いやほとんどすべてのことを、素早く表象し知覚しうる人は scharfsinnig である。したがって Scharfsinnigkeit は、事物の多くのことを知覚する、もしくは事物を迅速に隈なく考える能力である」[32]と述べられている。さらに、「われわれの中には、もしくはわれわれの魂の中には、したがって、眼前にない事物の姿をも表象する能力があり、この能力は Einbildungskraft、もしくは Phantasie と名づけられる」[33]と説明が行われている。いろいろな事物の間の類似性を知覚する能力である Witz が十分に発揮されるためには、その対象である事物に備わっている性状が出来るだけ多く、しかも出来るだけ素早く知覚・表象されねばならない。この能力が Scharfsinnigkeit であるので、Witz は Scharf-sinnigkeit を前提としている。また、眼前にない事物の姿を表象する能力である Ein-bildungskraft は、眼前にあるものとの類似性の知覚を頼りとして、眼前にないものを表象するのであるから、それは、Witz の同時的作用を必要としている。これらの関係から、この三つの能力は個別的に働くものではなくて、ひとつの精神作用として機能すると言える。詩人の創作活動はまさにこのような働きとして理解されるべきである、とゴットシェートは考えた。

では詩人はこれらの能力でもって何を模倣するのか。彼は第一部、第三章の「詩人の良い趣味について」の中で次のように述べている。

「芸術作品の美は、空虚な妄想に基づいているのではなくて、その確固とした必然的な根拠を事物の自然の中に有している。すべてのものを神は、その数、程度、重さに従って創造された。自然の事物は美しい。したがって、芸術もまた何か美しいものを作り出そうとするのなら、それは自然の模範を模倣しなければならない。ひとつの事物を成り立たせているすべての部分の精密な割合、秩序、正しい釣合、これがすべての美の根源である。自然の模倣は、したがって、悟性に好かれ快く思われる長所を芸術作品に与えることが出来る。」[34]

芸術作品は人間の頭の中で作り出されるべきものではなくて、自然を模倣しなければならない。その自然のすべての事物は、神がそれぞれの目的に合わせて創造されたものであって、正しい均衡を保っていて美しい。自然には神の意志としての秩序が支配している。芸術はこうした自然を模倣しなければならない。

ゴットシェートはこのような立場から、ローエンシュタインやホーフマンスヴァルダウなどのいわゆる第二次シュレージエン派の華麗と誇張に堕してしまった作品や、移動劇団のハウプト・ウント・シュターツアクツィオーンのように、悲劇的要素と喜劇的要素の混然とした無秩序の作品を批判する。この場合自然模倣といっても、詩的作品は現実そのものの忠実な再現である歴史記述と異なって、あくまでも虚構の世界である。しかしそれは決してあり得ない世界であってはならず、現実との間には一定の類似性が認められねばならない。すなわち、「詩作されたものと、実際によく起こることとの類似性にほかならない詩的な真実らしさ(die poetische Wahrscheinlichkeit)」[35]を、詩人は詩作において守らなければならないのである。

詩的模倣においてもっとも重要視される構想（Fabel）に関しては、第一部、第四章の「詩的模倣の三つの種類について、とりわけ構想（Fabel）について」の中で詳述される。それによれば、演劇の構想は叙事的文学の場合よりも「真実らしさ」が徹底していなければならない。さらに内容と表現様式の点では、演劇のうちの悲劇の構想は、英雄叙事詩や政治小説の場合と同様に、崇高なものに属する。これらのジャンルでは、ほとんど専ら神々や英雄・王侯君主が登場し、その出来事は高貴な表現様式で語られるか演じられるのである。他方、喜劇の構想は、市民的な小説、牧人劇、イソップ風の寓話などの場合と同様に、卑俗なものに属する。これらのジャンルには、市民や農民、動物や植物が登場し、表現様式も通俗的である。[36]そしてどのジャンルの場合にも、作家がまず取りかからなければならない構想の創案に関して、彼は次のように要求している。

> 「まずはじめに、作品全体の基礎となるべき教訓的、道徳的命題をひとつ、達成しようと思い立った目的の性質に応じて選ぶがよい。次いで、この選ばれた教訓的命題を非常に明瞭に感じとらせるハンドルングが現れるような、まったく一般的な出来事を案出せよ。」[37]

創作の出発点はひとつの道徳的命題を立てることである。そしてその命題を読者や観客に強く印象づけるように筋立てを考案すればよい。ということは、或る文学作品に接して読者や観客が得る最終的なものは、作者がはじめに立てたひとつの道徳的命題である。ゴッ

トシェートによれば、古代の作品の場合にも、そこから読者はこうした命題を読みとることが出来るし、また読みとることによって教訓を学ばなければならないのである。

ゴットシェートの具体的、個別的な悲劇論と喜劇論は、『批判的詩学』の各論にあたる第二部において展開されている。

悲劇に関して彼は、アリストテレスに拠りながら、「高貴な人物が思いがけない、厳しい不幸に襲われる原因となる行為の模倣」[38]と規定し、「悲哀、驚愕、同情、感嘆を観客のうちに呼び覚ますことを目的とする」[39]とその作用を説明している。さらに彼は、「この世の貴顕の人々のそのような重大な不幸を見て、観客に自分自身の苦難の心構えをさせる」[40]という効用を悲劇に認めている。悲劇の外面的構成の点では、彼はホラティウスに従って五幕形式を主張する。各幕の長さを均等に分け、古代劇の合唱隊の歌の代わりに、幕合いに音楽や舞踏をはさみ、全体として三時間を超えないようにすれば、観客の注意力も途切れることはない、と言うのである。[41]

悲劇の内面的構成においては、ハンドルング、[42]性格、表現様式の三つが重要なものとして挙げられている。このうちハンドルングに関しては、優れた構想の案出の問題として、第一部においてその内容が論じられたが、それがここでもう一度、『オイディプス』を模範例として繰り返される。ゴットシェートによれば、この作品に見られるような筋を考案し、真実らしさを感じさせるように構成することは、極めて困難なことである。それは、作品が成功するためには、ハンドルングが三つの単一性を持たなければならないからである。すなわち筋の単一性、時間の単一性、場所の単一性の三つである。[43]全体としての筋は、ひとつの道徳的命題を表現するためのものであるから、当然主要な筋はひとつでなければならない。脇筋はあってもよいが、主要な筋はひとつである。また、英雄叙事詩はただ読まれるだけなので、筋が数ケ月にわたってもよいが、生身の人間によって数時間のうちに演じられる演劇の筋は、時間的にはアリストテレスが言っているように、太陽のひとめぐり、すなわち一日に限定されねばならない。それはひとえに真実らしさのためである。また、舞台上の時は昼間でなければならない。「なぜなら夜は眠ることに決められているからである。」[44]「したがってもっとも優れた筋は、それが実際に起こる時間と、その上演に必要な時間が一致するような筋である」[45]とゴットシェートは述べ、それは約三、四時間であると主張する。場所の単一性を要求する根拠も、ゴットシェート流の真実らしさである。「観客は一つの場所に坐ったままである。したがって、すべての登場人物もまた、観客が場所を変えることなしに見渡しうる一つの場所にとどまっていなければならない」[46]と

彼は書いている。彼にとっては、「したがって、舞台上の場所を変えることは、規則にかなった悲劇においては許されない」[47]のである。ゴットシェートによるこれら三単一の厳守の要求の根拠には、自然の中に神によって創られた秩序への彼の意志が働いている。 第二の要素の性格に関しては、「作家は彼の主要人物に彼らがこれから見せる行動を観客が真実らしさに従って推測できるような、また人物が実際に行動すれば容易にそれを理解出来るような性情を与えなければならない」[48]とゴットシェートは要求する。歴史上すでによく知られている人物には、人々がずっと以前から慣れ知っているのと同じ性格をそのままにしておかなければならない。新しい人物を創り出すことも、筋が必要とすれば許されるが、その性格は首尾一貫していなければならない。「矛盾した性格は、自然の中には容易に現れない怪物である」[49] と彼は主張する。ここでもローエンシュタインが批判される。

第三の要素の表現様式は、登場人物の高貴な身分にふさわしく、気品のあるものでなければならない。しかしホラティウスが言っている通り、「悲劇の人物の話し方は、余りに低俗でもいけないし、また余りに仰々しくてもいけない」[50]のである。ゴットシェートは、「想像力を理性によって制限し、真実らしさの規則によって気高い表現様式を制御するすべを心得ていた優れた詩人は、理性的な気高い表現様式を守った」[51]と主張する。彼はこの表現様式、文体に関してはかなり抑制的である。悲劇における気高い表現様式とは、具体的には韻文のことである。ダウニヒトは悲劇の文体としての韻文に対するゴットシェートの態度の動揺を指摘しているが、それには彼の自然らしさへの要求と共に、フランスにおける韻文排斥の動きが関係していると述べて、フェヌロン、フォントネル、デュボス、ラ・モットを、ゴットシェートを動揺させた権威として挙げている。[52]ゴットシェートは『批判的詩学』の第一部、第十二章の「詩的文体の美しい響きについて」の中で、次のように述べている。

> 「悲劇も喜劇も当然のこととして、軽い詩行の形式 (in einer leichten Art von Verßen) で書かれうるし、また書かれるべきである。それは日常の言葉と目立って違うことのないように、またそれでいて、人々の日常の会話よりも少しは優雅であるようにするためである。ところですべての人物が押韻の詩行を話す者として (mit gereimten Verßen) 舞台に登場し、押韻の詩行で祈ったりすれば、あるいは歌ったりする場合でさえ、それはどうして自然に思われるだろうか。〔・・・・・・〕この点では、古代人の例に従って、非常に優れた多くの悲劇で無韻の詩行のみを用いる今日のイギリス人の方が、押韻する英雄だけを舞台に登場させるフランス

人よりもまさっている。私はいつか悲劇を書いてみる気になったら、この点で時流にどれほど逆らうことが出来るか試してみようと思う。」[53]

さらにまた彼は、彼が創設したライプツィヒの「ドイツ協会」の機関誌『批判的寄与』第1号で、押韻に関してやはり次のように主張している。

「悲劇に関しても、またそもそも演劇一般に関しても、その中で煩わしい押韻をやめてしまえばよいのにと思う。オペラで絶えず歌うのと同様に、押韻は人間の行動のそのような表現では不自然に響くからである。」[54]

彼は同じことを第6号でも主張しているし、[55]また第10号では、ヤンブスを不自然なものではないと推しているが、押韻には反対している。[56]しかし次第に彼の姿勢に変化が見えはじめる。まず、1737年の『批判的詩学』の第二版では、上述の引用箇所のうち、最後の彼自身による無韻の悲劇を創作したいという決意のところが削除されている。[57]そして1742年の第三版では、上の引用はほぼ同じであるが、そのあとに、「しかし私は韻文に全然反対するものではない。入念に仕上げられた、その上押韻された詩行は、それだけいっそう優雅さを持っていることを私は喜んで承認する」[58]と続けている。このように第三版に至って、ゴットシェートの態度は逆転する。彼は宮廷的フランス古典主義の伝統を受け継ぐのである。

喜劇に関してもゴットシェートは、アリストテレスの記述によると、と付け加えながら、次のように規定している。

「喜劇とは悪徳の行為の模倣にほかならず、その行為はその滑稽な本質によって、観客を楽しませると同時に、また教化しうるものである。」[59]

そして滑稽なものというのは、「醜いもの、あるいは馬鹿げているもので、それを身につけている当人には苦痛を引き起こさないもの」[60]と彼は述べる。喜劇では、悪徳と滑稽という二つの要素を持った人間の振る舞いが模倣される。しかし、「喜劇は個々の人物を嘲笑の対象とするのではなくて、一般的な愚行を滑稽なものたらしめる」[61]ものである。つまり喜劇は愚行の特定のタイプを滑稽なものとして描くのである。愚行となって表れる人間のひとつの性質が、類型として舞台で呈示される。

筋の組み立て方や人物の性格については、悲劇で述べられた通りであるとされているが、喜劇の登場人物は次のように説明されている。

「喜劇に属する人物は、通常の市民か、あるいは中等の身分の人々である。この世の貴顕の人々が、滑稽な愚行を犯さないのが常であるというわけではなくて、この

人々を嘲笑すべきものとして呈示することが、この人々に払わなければならない敬意に反するからである。」[62]

これが第三版になると、中等の身分の人々に、男爵、侯爵、伯爵が加えられる。1751年の第四版では、喜劇の登場人物として、まず貴族が挙げられ、次いで市民、それに下男や下女といった身分の低い人物が続いている。[63]これらはいずれも、40年代から50年代にかけて、喜劇が示した変化の表れであると言えよう。

1725年に英雄悲劇批判を行ったゴットシェートは、その後再び伝統の道に立ち戻った。彼にとって効用の高い、及ぼしうる影響力の大きい公的活動をするためには、宮廷的モラルの世界に入りこむことが必要であった。それはまた同時に、宮廷的モラルの表現を目的としていた演劇の伝統の世界に住まうことであった。しかも時代の状況が、彼のこうした方向転換を容易にした。ドイツ演劇界が見せていた混乱は、伝統的な演劇を遵守しようと志した者にとって、積極的活動への大きな動機づけとなった。正しい伝統へと演劇を引きもどすことによって、その混乱を浄化するというドイツにとって大きな成果を挙げることを、彼は誇りを持って自分の目標に掲げることが出来た。

『批判的詩学』の初版において、ゴットシェートは第二部の喜劇論を次のような言葉で締めくくっている。

「われわれドイツ人は、規則にかなった作品を自分で創ることの出来る作家を得るまでは、フランス劇の翻訳で間に合わさなければならない。問題はただ、われわれの君主たちがいつかドイツ演劇を好みとすることが出来るようになるかどうかにかかっている。というのも、彼らが外国物だけに夢中になっている限り、多くは望めない。わがドレスデン宮廷劇団は、その舞台をすでに多くの識者に好感をもたれるように仕上げた。彼らがこのままそれを続ければ、やがてドイツは、喜劇の点でも外国に引けを取る必要はないだろう。」[64]

ゴットシェートの宮廷依存はここにもはっきりと表れている。しかし、『批判的詩学』において、、彼の演劇理論の確立を果たしたゴットシェートは、さらに彼の活動を実践の領域へと向け、ドイツの各劇団が上演のレパートリーに採用することの出来る優れた作品を選ぶこととなった。ノイバー劇団[65]や、のちにはシェーネマン劇団[66]の協力を得て、実践の面でも自らドイツ演劇の浄化を目指すゴットシェートは、彼の理論にかなう作劇上の重要な規則を守った作品群を、劇団のレパートリーとして確保することが必要であった。この目的を達成するため、彼は1741年から45年にかけて六部から成る『ドイツ戯曲集』(Die

Deutsche Schaubühne)[67]を刊行する。彼自身が選んだ三十八篇の作品は、悲劇十六篇、喜劇十九篇、牧人劇二篇、前狂言一篇から成り、そのうちドイツ人作家の作品二十二篇、フランス人作家のもの十二篇、デンマーク人作家のもの三篇、イギリス人作家のもの一篇となっている。ゴットシェートは自分の作品としては、古代ローマの愛国の志士カトーを主人公とした『カトー』(Cato)、カトリック教徒による聖バルトロメーウスの日の新教徒虐殺事件から素材を得た『パリの血に染まった婚礼』(Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navara)、スパルタにおける国政改革を取り上げた 『スパルタ王アーギス』(Agis, König zu Sparta) 、および牧人劇『アタランタ』(Atalanta) を収録している。

最初の三部がほとんど翻訳物で占められているのは、古代ギリシャ・ローマにおいて劇作家が守っていたと考えられる規則を、外国の作家、とりわけフランス人がドイツ人よりもはるかに厳格に守っているとゴットシェートが判断したためであり、これらの作品を模範としてドイツのこれからの作家が、これまでよりも優れた作品を生み出してくれるようにという、彼の願いの表れであった。[68]事実、第四部以降は、こうしてようやく育ってきたドイツ人作家の作品のみを取り上げているし、さらにこれらのドイツ人作家の作品を模範として、独力で規則にかなった作品を書くことが出来るようになった作家が次第に現れはじめたことを、彼は1751年刊行の『批判的詩学』の第四版の中で認めている。[69]

『ドイツ戯曲集』が出版されると、それまで整った脚本を持っていなかった劇団がこれを好んで上演用テキストとして使用し、初版刊行後すぐに第二版が印刷されたことから判断しても、ドイツ演劇史上画期的なこの試みは成功をおさめたと言えるだろう。[70]

フランス劇に比べてイギリス劇の数が極端に少ないのは、イギリス劇の多くはフランス劇と比較して概して規則に反する演劇と見られていたからであった。『ドイツ戯曲集』に収録されている作品のすべてが、ゴットシェートの唱える演劇理論に合致し、その規則にかなっているとは言えないが、たとえばシェイクスピアの作品が一篇も入っていないのは特徴的である。1741年にプロイセンの外交官カスパル・ヴィルヘルム・フォン・ボルク(Caspar Wilhelm von Borck) が、ドイツではじめてシェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』(Julius Caesar) のドイツ語訳を発表すると、それに対してゴットシェートは次のように述べている。

「われわれの低劣な劇団の演じる極めて惨めなハウプト・ウント・シュターツアクツィオーンといえども、シェイクスピアのこの作品ほど、演劇と健全な理性の規則

に対する過失と違反を多く持っているものはほとんどない。」[71]

さらに翌1742年には、

「その上もっとも多くの人々によって彼の最上の作品と思われている『ジュリアス・シーザー』は、いかなる人といえども、吐気を催さずして読むことの出来ないほど多くの不快な点を有している。」[72]

と述べている。彼にとっては、シェイクスピア劇に見られるジャンルの混交が耐え難かったのである。

ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(Wilhelm Meisters Lehrjahre) の中で、主人公のヴィルヘルムが恋人のマリアーネに向かって、幼いころ得意にしていた人形芝居の話をするところで、この『ドイツ戯曲集』を祖父の蔵書の中から取り出して、その中の作品を素材にして人形芝居を試みたことを告白している。このことからも、この戯曲集が市民階層の少なくとも教養のある人々の間では広く読物として普及していたと推測される。ゴットシェートは当時、演劇理論の面でも、また実践活動の領域でも、強大な権威と見なされていたのである。

第三節　ゴットシェートに対する批判の試み

1750年代に市民悲劇を成立させるに至るドイツの演劇活動は、このゴットシェートという権威と対決し、彼の理論を批判し、それを突き崩そうとする動きではじまる。

それはまずスイス派 (Die Schweizer) と呼ばれるヨーハン・ヤーコプ・ボードマー (Johann Jacob Bodmer) とヨーハン・ヤーコプ・ブライティンガー (Johann Jacob Breitinger) の二人によって開始された。しかしスイス派とゴットシェートとの間には、文芸理論の領域で、それぞれの側の信奉者たちの対立に見られるほどの大きな相違点はない。両者共に基本的には、文学は楽しませるだけではなくて人々を道徳的に強化しなければならない、と主張しているし、自然模倣を根本原理として真実らしさ、自然らしさを重視する立場から、ホーフマンスヴァルダウやローエンシュタインを共に批判している。1730年代までは、彼らは互いに相手の優れた功績を認めあって、友好的に書簡の交換を行っている。ただ、1732年にボードマーがかねてから傾倒していたミルトンの『失楽園』(Paradise lost) のドイツ語訳に着手したとき、ゴットシェートは1732年10月7日付ボードマー宛の書簡で次のように書いている。

「ところで、私は出来るだけ早く、お約束のミルトン弁護のための、お仕事を拝見したいものだと思っています。打ち明けて申しますと、ミルトンの想像力ほど無秩序な想像力が、一体どんな規則に従って許されるのか、その規則をぜひ知りたいのです。」[73]

これは両者の立場の根本的な違いを明瞭に示したものであるし、両者の対立はそもそもこの時点からはじまると思われるのであるが、この書簡に対するボードマーの対応の仕方は、相変わらず極めて丁重で、少なくとも表面的にはゴットシェートに対する敬意を失っていない。[74]しかし彼はこの書簡から、自分が詩人の天才として崇拝しているミルトンの作品の、豊かな想像力によって生み出されている超自然的なもの、空想的なもの、不可思議なもの、すなわち驚異的なもの（das Wunderbare）を、ゴットシェートが排斥しようとしていることを知る。

ゴットシェートも『批判的詩学』の第一部、第五章の「文芸における驚異的なものについて」の中で、歴史記述と異なって文芸作品の表現するいわゆる「ありうる世界」には現実の世界に見出せないもの、すなわち驚異的なものも含まれることを認めている。[75]それにもかかわらず、彼は余りにも自由な想像力の働きによって、詩的世界が再び「真実らしさ」を失って、ローエンシュタイン風の誇張・虚飾に陥ってしまうことを恐れたのである。しかし明らかにスイス派の想像力重視は、バロック文学への後退を意味するものではなく、文学を理性への隷属から解放せんとする新しい要求のひとつであった。1740年代に入るとスイス派のゴットシェート批判は急に激しくなる。書簡という私的な形をとらず、ボードマーは1740年に文芸における「驚異的なもの」についての著作[76]を発表し、さらに同じ陣営のブライティンガーは、やはり1740年に『批判的詩論』[77]を出版して、彼らの文学理論を展開した。すでに述べたように、自然模倣の原理や道徳的効用に関しては、彼らの考え方はゴットシェートと一致しているが、ゴットシェートはどちらかと言えば文学を創造する立場から考察しているのに対して、スイス派は、むしろ文学を享受する読者や観客の立場から、文学の及ぼす作用について考察する。彼らは合理的な規範よりも、むしろ読者や観客の感情に重点をおき、詩的作品の世界の美しい秩序よりも、むしろその新しさを重視する。ブライティンガーは『批判的詩論』第一巻、第六章の「驚異的なものと真実らしいものについて」の中で、およそ次のように述べている。すべての詩的な美の根源は「新しいもの」にある。この「新しいもの」には、それがわれわれの風俗からの距離に応じて、程度の差がある。この距離が大きくなるにつれて、その新しさの感情を通じてわれわれの中に

生じる驚きは強くなる。この「新しいもの」が、われわれの日常の観念に反すると思われるほど、われわれの風俗から離れたものであれば、それはもはや「新しいもの」と呼ばれるよりも、むしろ「驚異的なもの」と呼ばれうる。「驚異的なもの」は、「新しいもの」のもっとも極端な段階である。「驚異的なもの」は真実と可能性という見かけを脱ぎ捨て、その代わり偽りのものという見かけを身につける。「新しいもの」においては、真実が偽りを支配しているように見えるが、「驚異的なもの」においては、偽りが真実を圧倒しているように見える。しかし「驚異的なもの」がわれわれを楽しませるべきであるならば、それはつねにありうる真実に基づいていなければならない。したがって「驚異的なもの」とは、仮面をかぶった「真実らしいもの」にほかならない。以上がブライティンガーの主張である。[72] スイス派は、ホメロスやミルトンを擁護しつつ、ゴットシェートの硬直した、偏狭な合理主義を批判したのである。

1730年代に入ってから、デトゥーシュ (Destouches) 、マリボー (Marivaux) 、ラ・ショッセ (La Chaussée)、ヴォルテール (Voltaire) などの、モリエール (Molière) 風の喜劇とは異なった、感動的要素をも含んだ新しいタイプの喜劇がドイツに受け入れられるようになるが、そうした事情を背景にして、1741年に、『批判的詩学』の喜劇論に対する重要な反論が行われた。ザクセンのアナベルク市立学校の校長を務めていたアーダム・ダーニエル・リヒター (Adam Daniel Richter) は、教育者として、生徒が自ら演じる学校劇を重視していた。しかし年一回の祝祭の際に生徒に演じさせる喜劇に関して、その作品の選定に大いに頭を悩ました。彼を満足させるような優れた作品を見出すことは、当時はまだ困難であった。喜劇とはどういう演劇のことを言うのか、優れた喜劇の基準とは何か、といったことがつねに彼の問題となっていた。もちろん彼は有名なゴットシェート教授の『批判的詩学』を参照するが、十分に満足出来る結論を見出せなかった。そこで彼は自分で喜劇について考えたことをまとめて、「喜劇の規則と注釈」(Regeln und Anmerkungen der lustigen Schaubühne) を1741年度の祝祭における学校劇への招待状に添えて公表した。それがゴットシェートの手に入ると、彼は自分の喜劇論の擁護のために、それに序言と詳細な評注を付けて、『批判的寄与』第28号に発表したのである。

リヒターの喜劇論の主旨は、ゴットシェートの主張している喜劇の枠の拡大であった。彼は次のように述べている。

「ゴットシェート教授による喜劇の説明はこうである。喜劇とは悪徳の行為の模倣であって、その行為はその滑稽な本質によって観客を楽しませると同時に、また教化すべきものである。私はこの説明になんら非難を加えるものではない。しかし、なぜその喜劇において、悪徳だけが対象に選ばれるのか、そのわけが私には理解できない、ということだけは覚えておいてもらいたい。喜劇というものは観客を楽しませるべきである。しかしおかしみは、滑稽なものからしか生じないのだろうか。そして人は一体醜いものだけを笑うのだろうか。有徳のおかしみ（Tugendlust）もあるのではないだろうか。それに一体われわれは、うれしい素晴らしいものをも笑いはしないだろうか。有徳の行為もまた、喜劇の観客を楽しませ、かつ教化することが出来ないのだろうか。」[79]

「ゴットシェート教授はしたがって、アリストテレスも悪徳だけを喜劇の対象として挙げたが故に、喜劇の説明においてアリストテレスに忠実に従った。これに対して私は、それにもかかわらず今もなお、喜劇における有徳の行為と悪徳の行為の両方が、観客を楽しませ、かつ教化しうると信じている。」[80]

こうした観点から、リヒターは喜劇を次のように定義する。

「私の一般的な説明はこうである。喜劇とは或る道徳上の行為の模倣であり、その行為はその自然的本質によって観客を楽しませると同時に、また教化すべきものである。」[81]

この場合、道徳上の行為というのは有徳の行為と悪徳の行為の両方を指す。

「私はしたがって、悪徳ばかりでなくて美徳をも、喜劇の対象と規定する。」[82]

したがってリヒターによれば、喜劇は美徳の喜劇と悪徳の喜劇に分類され、彼が新しく喜劇のジャンルとして認めた前者を次のように定義する。

「美徳の喜劇とは、或る有徳の行為の模倣であり、その行為はその称賛すべき本質によって観客を楽しませると同時に、また教化すべきものである。」[83]

そしてリヒターの言う喜劇は、美徳の喜劇も悪徳の喜劇も共に、道徳上の行為の自然的本質によって観客を楽しませるにあたって、次のような要請に応じなければならない。この場合自然的本質とは、そこに手段と目的がはっきり存在することを意味する。[84]

「1) おかしみは事柄そのものにあらねばならず、単に言葉にあってはならない。

2) したがって、ハルレキーンの馬鹿げたおしゃべり、茶番、低劣な冗談は不自然である。これらは単に言葉であって、事柄のおかしみではない。

3) 事柄に存するおかしみは、感じ取られた美点に関する内面的な快い心の感動にほかならない。

4) したがって喜劇は、その観客の中に、田夫野人の哄笑ではなくて、快い内面的なおかしさと感動を引き起こさなければならない。」[85]

ゴットシェートは『批判的詩学』における自説に従って、リヒターの喜劇論に対してその評注の中で詳しく反論しているが、リヒターを論破したというには程遠く、逆に彼の理論の硬直ぶりと、リヒターの理論の新鮮さを強く印象づける結果となってしまった。リヒターは、この約10年後に展開されるクリスティアン・フュルヒテゴット・ゲラート (Christian Fürchtegott Gellert) の『感動喜劇論』(Abhandlung für das rührende Lustspiel) の基本的要素をほぼ先取りしていると言えよう。

ゴットシェートのサークル内部でも、彼の古典主義的な理論体系を揺るがす動きが現れる。ゴットシェート自身がかなりの動揺を見せた韻文をめぐる問題は、彼のグループに属する人々の間で論争を引き起こすこととなった。まず1740年にゴットロープ・ベンヤミン・シュトラウベ (Gottlob Benjamin Straube) が、詩人が犯してはならない永遠の法則である「真実らしさ」の観点に立って、韻文喜劇よりも散文喜劇の方がずっと優れていると主張した。[86]これはゴットシェートが『批判的詩学』第三版で、決定的に韻文擁護の態度を固める直前の時期である。これに対して同じサークルのヨーハン・エリーアス・シュレーゲルが、自然模倣のために彫刻家が素材を選び、画家がカンバスを選ぶのと同じ様に、音楽と詩は調和のとれた響きで自然を模倣するのだと主張し、芸術の自律性の立場から韻文喜劇を擁護する。[87]シュトラウベはさらにこのシュレーゲルの考え方に対して反論[88]を試みているが、この論争はたちまち悲劇の領域にも及ぶこととなった。喜劇における散文の使用を主張したシュトラウベは、喜劇と悲劇の登場人物の身分の違い、またそれぞれが観客に引き起こす情緒の違いから、それぞれの表現様式も当然違ってくるべきであると主張して、一転して悲劇における散文使用には反対する。[89]

しかし、前年にゴットシェートによって自分の喜劇論に詳細な評注を加えてもらったリヒターは、そのゴットシェートの尽力に謝意を表すると共に、次いで「悲劇の韻律に関する所感」(Zufällige Gedanken vom Verse und Reime des Trauerspiels) を、彼の学校における1742年度の祝祭の招待状に添え、その中で韻文悲劇批判を展開した。しかし今回は、ゴットシェートはこれになんら論評を加えずに『批判的寄与』に転載しただけであった。[90]リヒターはその中で次のように述べている。

「ゴットシェート教授はすなわち、悲劇は必ず韻文で書かれねばならない、と要求している。彼の言う理由は、悲劇には英雄、王侯、その他貴顕の人々が登場するから、というものである。このような人々は、他のすべての人間とは何か変わったもの、偉大なもの、特別なものが備わっている、という人間の心の先入観のために、このような人々を韻文で語らせることが詩人には許されている。というのも、こうした貴顕の人々には何かを語るにあたって、高貴な考え方をしているばかりでなくて、優雅な、響きの快い言葉をも語るにちがいない、というのである。しかし、このような先入観を抱いている人が、今日では極く少数であるとすればどうだろうか。王侯君主や偉大な英雄が話すのを実際に聞いたことがある人々、そして、彼らが他のすべての人間と同じように話すし、また他の人間ほどうまく話せない場合だってよくあるということを知った人々が大勢いるのである。」[91]

「〔・・・・・・〕ただ私は、われわれの詩学ではさらに韻が加わるので、われわれドイツ人が、それでどうしてうまくやっていこうとするのか、未だに分からない。韻が真実らしさの点で、大いにわれわれの妨げになることは確かである。話し終えた人物が、その最後の詩行で押韻するに至らないで終わることがよくある。それを引き継ぐ相手の人物が、前の語と韻の合う言葉を瞬時に語りの中で見出せるほど幸運であると、どうして私は想像できるだろうか。次の人物が韻を見出すばかりでなくて、その上よくあることだが、二人乃至三人の人物が同じリズムでこま切れにして続けてきた詩行を、押韻で締めくくらねばならない場合はもっと良くない。『ザイール』の第三幕、第六場で、舞台に出て来たばかりのネレスタンが、前の場でザイールが唱えた詩行に、彼の最初の詩行を押韻しなければならないとは、さらにひどいものである。彼は彼女が最後の言葉を語るのを、一体どこで聞いていたのだろうか。」[92]

ここでも真実らしさが韻文排斥の重要な根拠となっている。オーピッツに学んで「自然らしさ」、「真実らしさ」を強調したのは、ほかでもないゴットシェート自身であった。ところが皮肉なことに、その「真実らしさ」を楯に今や彼が批判されるのである。

ゴットシェートがボルク訳の『ジュリアス・シーザー』に抱いた反感とシェイクスピア批判についてはすでに述べたが、ゴットシェートは彼の極めて優れた弟子ヨーハン・エリーアス・シュレーゲルにもシェイクスピアについて同じことを期待していた。しかしシュレーゲルは、シェイクスピアとグリューフィウスを比較することによって、両者共に

いくらかの規則違反はあるが、読者に引き起こす感動の点ではそれぞれが優れた特徴を有していることを実証し、結果としてシェイクスピアを擁護することになった。[93]シュレーゲルはライプツィヒ大学で法律と詩学を学び、ゴットシェートの講義を直接受けた弟子として彼のサークルの一員となるが、しかしやがてスイス派の影響を受け、またイギリス演劇、とくにシェイクスピアの研究を通じて、師の演劇理論を超えることになった。彼は1741年から1745年にかけて一連の模倣論[94]を執筆するが、そこではすでにゴットシェートの偏狭な模倣説を打開する主張が明瞭に読み取れる。

彼はまず、喜劇作家が日常生活の現実をそっくり写しとるのではなくて、真実そのものから少し離れなければ、われわれは喜劇から汲み取る楽しみを味わうことが出来ないと主張して、ゴットシェートのいわば機械的な模倣を観客への作用の点から否認する。[95]文学の本質的特徴を模倣に求める点では、彼もゴットシェートと変わらない。シュレーゲルは模倣されるべき自然、現実を原像 (Vorbild) とし、模倣の結果として作り出された或る表現もしくは作品を模像 (Bild) とする。この原像と模像の間の類似性に気づくと、人は楽しみ (Vergnügen)を感じる。それは人が秩序 (Ordnung) に気づくと楽しみを感じるのと同様である。[96]模像によって原像を出来るだけ完全な形で理解させようとするのが歴史記述の意図である。また模像を実際に存在する原像そのものと思わせようとするのは虚偽 (Lüge)の意図である、文学はこれらのどちらでもない意図を持っている。模像は原像と部分相互の比例関係において等しいものであればそれでよい。[97]作家は原像と模像の比較対照 (Gegeneinanderhaltung)によって読者を楽しませようとする。[98]この場合、原像と模像の類似性がはっきりと読者によって認められなければならない。したがって模倣という行為は、曖昧で不明瞭な偶然的なものであってはならず、明確な目的意識を持った行為でなければならない。模像であることおよび原像であることが、読者もしくは観客にはっきりと分かるように模倣が行われなければならない。[99]したがって文学は歴史記述とは異なり、模像の代わりに、可能なら出来事そのものを呈示しようとするものではない。そうでないとむしろ原像と模像との比較によって楽しみを与えるという目的は達成されない。また模像を原像そのものと思わせることも文学の狙いではない。なぜなら騙されるということはつねに、われわれの悟性の弱さを証明しているからである。[100]これは明らかにゴットシェートの Illusionismus の否定である。

文学における模倣は、われわれが実際に自然においてさまざまなものを見る場合よりも、もっと明瞭にいろいろなものを示さなければならない。実際に自然の中に見えるものは、

多くの夾雑物を持っている。文学はこれを排除して描く。ギリシャ人がヘラクレスにすべての英雄の属性と行動を託して描き出したように、たとえば偽善者を描く場合、世のすべての偽善者の行動をその人物にまとめる、という描き方をしなければならない。[101] ここには、ひとつの典型を描くという近代リアリズムの萌芽さえ見られる。模倣の目的は人を楽しませることである。この楽しみは感性にとっての楽しみ、感覚的な楽しみではなくて、悟性にとっての楽しみである。演劇の機能として通常考えられている楽しませることと考えることに関して言えば、楽しませることは教えることに優先する。楽しませることを目的として作られた作品は、同時に教えるという機能も立派に果たしうるが、教えることのみを目的とした作品は演劇とは言えない。[102] では誰のために模倣が行われるべきなのか。演劇の目的は、身分や教養などに関して限定された人々を相手とするのではなくて、出来るだけ多くの人々を楽しませることである。演劇が楽しませる人々とは、演劇に関していかなる偏見にもとらわれていず、作品を感受することが出来る十分な感情のこまやかさを備えている人々のことである。すなわちこの場合問題となるのは、純粋な生き生きとした想像力を持っているかどうかということなのである。[103]

1743年からコペンハーゲンで活躍することになったシュレーゲルは、1747年に『デンマーク演劇振興のための所見』(Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters) を執筆し、いっそう具体的に彼の演劇理論を展開している。ゴットシェートが観客の国民性にあまり配慮しなかったのに対して、彼は一国の国民に固有の風俗、独特の国民性を演劇は描かねばならないと主張する。[104] 観客に好まれることを目指す演劇は、観客の多様な要求に応じうる多様性を持たなければならない。彼は「自国民に多様性の喜びを出来るだけ与えること」が演劇の使命であると主張し、その観点から、悲劇と喜劇にほぼ限られていた伝統的な演劇ジャンルの枠を取りはずして、彼独自の考えを次のように書いている。

「道徳上の行為の種類の数、そのような行為を企てる人間の種類の数、それと同じ数だけの戯曲の種類がある。したがって、人間の行為が笑いを引き起こすのか、それとも真面目な情熱を引き起こすのか、という点から行為を考察し、また、人物をその身分に従って、高い身分の人物と低い身分の人物に分けると、戯曲の種類は次のようになるだろう。 (1) 身分の高い人物による、情熱を引き起こす行為、 (2) 身分の高い人物による、笑いを引き起こす行為、 (3) 身分の低い人物による、情熱を引き起こす行為、 (4) 身分の低い人物による、笑いを引き起こす行為、(5) 身分の高い人物、または身分の低い人物による、あるいはまた両者の混合による、

あるときは情熱、あるときは笑いを引き起こす行為、となるだろう。これらの行為のうち、(1) は、悲劇と呼ばれている演劇の基礎であり、その他の行為からはすべて、牧人劇をも含む喜劇が成立する。もしわれわれがこれらの種類のうちの一つでも、劇場から排除しようとすれば、それは自然に反することであり、観客から一つの楽しみを奪うことになるだろう。文明の進んだ諸国民には、実際にこれらすべての種類の例が見られる。喜劇「アムピトゥルオ」(Amphitruo)は (2) に入るし、牧人劇、ラ・ショッセの「女執事」は(3) に属し、(4) には喜劇の大多数、 (5) にはエウリピデスの「キュクロプス」、デトゥーシュの「野心家」、「無思慮な女」が入るだろう。」[105]

伝統的な古典主義演劇理論では、このシュレーゲルの分類による (1)の悲劇、 (4)の喜劇を認めていたにすぎないが、シュレーゲルは名称こそまだ従来の慣習にしたがっているが、(5) でいわゆる感動喜劇の、そして (3)では市民悲劇の可能性と正当性を承認しているのである。

「以上のことから生じる当然の結果として、喜劇は、笑いを引き起こすことがいかにその目的であり使命であるにせよ、つねにいくらかの情熱は引き起こす作用を混じえていなければならない。或る行為がなんらかの作用を果たすべきである場合、それはその行為に関係する人々がそれをまったく平然と、なんら情熱を抱かずに眺めている、といった性質のものではあり得ない。観客が登場人物と願望も苦悩も共にするべきである場合、それはただ、情熱を観客に引き起こすことによってのみ実現しうる。情熱を伴わない筋は筋とは言えない。」[106]

従来は悲劇にのみ認められていた情熱を、笑いしか認められていなかった喜劇にも導入することをシュレーゲルは要求する。ここでも伝統的なジャンルの規範は、大きく揺らいでいるのである。ロマン派のシュレーゲル兄弟の伯父、ヨーハン・エリーアス・シュレーゲルは三十一歳でこの世を去った。1747年に執筆されたこの論文はすぐに発表されず、彼の死から十五年を経て、1764年に『作品集』第三部に収録されて刊行された。たしかに、彼のこの論文が広く知られるようになったのはこの時期からであったが、彼のこの柔軟性に富んだ演劇観は、ゲラートに影響を与えたと推定される。なぜならゲラートは、彼の『感動喜劇論』に自ら施した注の中で、多様な喜劇の可能性をすでに認めていたシュレーゲルの見識を称賛し、「ドイツ演劇の永遠の誇り」となるべきこの有能な作家の早逝を悼んでいるからである。[107]

1753年の始め、のちにマールブルク大学の歴史と詩学の教授として迎えられることになるミヒャエル・コンラート・クルツィウス（Michael Conrad Curtius）が、アリストテレスの『詩学』のドイツ語訳に、詳細な注と六篇の自分の論文をを添えて出版した。[108]これはのちにレッシングが『ハンブルク演劇論』の中で取り上げて批判するが、当時においては、かつてゴットシェートが約束して果たし得なかった待望の書として広く受け入れられた。クルツィウスは彼の注釈と附属論文の中で、伝統的な悲劇の規範を打破する注目すべき見解をいくつか述べている。まず彼は、従来の悲劇に課せられていたもっとも重要な条項、すなわち、悲劇の登場人物を王侯君主、英雄、神々等に限定すべきであるという要請、いわゆる「身分条項」（Ständeklausel）を拒否する。

「悲劇が必然的に高貴な人物を、喜劇が身分の低い人物を舞台に描かねばならないというのは誤った先入観である。これらの作品の本質を決定するのは筋であって、人物ではない。」[109]

「筋が重々しく（wichtig）、真面目で（ernsthaft）、悲しい（traurig）ものであれば悲劇が成立し、筋が重々しくなければ、それは喜劇となる。」[110]

クルツィウスのこの大胆にして明快な発言は、偏狭な悲劇論を排して悲劇に活力を与えようとする運動の重要な第一歩であった。登場人物が高貴な人々に限定されなくなれば、身分の低い人々、これまで悲劇の主要な人物の範囲からまったく締め出されていた庶民が、悲劇の主人公となる可能性が開かれる。これまでの演劇における庶民の役割は、喜劇において嘲笑の対象になるか、あるいはせいぜい「感動喜劇」の主人公になることだった。しかし今や、名実ともに悲劇である演劇に、庶民が堂々と登場することが認められたのである。クルツィウスは「庶民の間にも、英雄や賢者にとって名誉となるべき行為がときにより見られる」[111]と断言する。彼によれば、悲劇か喜劇かを決定するのは人物でなくて筋である。しかもその筋は、悲劇の場合、重々しくて悲しいものでありさえすればよい。この身分条項の撤廃は、当然のこととして、悲劇の筋、描かれるべき行為や出来事に影響を及ぼすことになる。主人公が王侯君主であれば、その人物の立場からして、筋は公的な性格を帯びることになる。これは伝統的な悲劇に容易に確認しうる事実である。しかし主人公が庶民であれば、描かれるべき行為は重々しくて悲しいものではあっても、従来の悲劇の筋が有していたような公的な性格を持つことは困難である。彼をめぐる出来事が、国家的な広がりを持つ事はありえない。それは庶民の本来の領域である家庭の枠を越えることはほとんどなく、筋はまったく私的な要素によって満たされることになる。このように悲劇

の主人公としての庶民の登場は、悲劇の筋の変質をもたらし、クルツィウス自身は「市民悲劇」という言葉は用いていないが、ここに市民悲劇が悲劇の枠の中で認知される基礎が固められたのである。

クルツィウスはさらに散文悲劇を提唱している。[112] すでに、韻文悲劇批判を行ったリヒターのような例もあったが、結果としてほとんどすべての悲劇が韻文で書かれた。しかしクルツィウスは、本論第二部でもう一度触れるが、真実らしさに基づいて韻文の不合理を主張する。また彼は、人間らしさを観客に呼び覚ますことが、悲劇の重要な働きであると認めているが、[113] これも本論第二部で詳しく取り上げることにする。

ドイツ各地でジョージ・リロウ (George Lillo) の『ロンドンの商人』 (The London Merchant) の上演が人気を博すると共に、そのドイツ語訳も広く好評をもって読まれるようになった時期、1755年に、ライプツィヒで発行されている雑誌『認識と娯楽の新しい拡大』 (Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens) の第31号に、『市民悲劇論』 (Vom bürgerlichen Trauerspiele) と題する小論が匿名で発表された。[114] さらにレッシングの『ミス・サーラ・サンプソン。五幕から成る市民悲劇』 (Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen) [115] が発表され、ようやくドイツに市民悲劇の理論と作品が同時に誕生する。『市民悲劇論』の著者は、レッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』には言及していないので、この小論はドイツ最初の市民悲劇とされているこの作品の出版以前に執筆されたものと推定される。

第二章　新しい演劇への志向

第一節　ゲラートの喜劇

市民悲劇が市民を主人公として、彼をめぐる深刻な不幸を扱う演劇であるとすれば、その成立に至る過程は、舞台で市民の真面目な出来事が次第に多く扱われるようになっていく変化に相応する。われわれはまずこの変化を喜劇の舞台に見ることが出来る。ドイツにおいてこの経過を典型的に示しているのは、ゲラートの一連の喜劇である。

ゲラートは1715年にザクセンで牧師の息子として生まれた。ライプツィヒ大学で神学と哲学を修め、その後家庭教師を経て、1745年以後はライプツィヒ大学の詩学、倫理学の教授となった。これは当時の市民階層の知識層がたどるひとつの典型的な経歴であるが、他方彼は、ドイツ啓蒙主義時代のもっとも人気のあった民衆作家で、詩、喜劇、寓話、小説など、数多くの作品を残した。ここでは彼の喜劇を取り上げて、とりわけその中の感動的な要素に注目したい。

1745年、彼は『信心ぶる女』(Die Betschwester)[1] という三幕物の最初の喜劇を、雑誌『ブレーメン寄与』(Bremer Beiträge) 第二巻、第二号に匿名で発表する。登場人物は次の通りである。表題にある信心ぶる女としてのリヒァルト夫人、彼女は金持ちの老未亡人である。彼女の娘のクリスティアンヒェン、その友人のロルヒェン、クリスティアンヒェンの婚約者ジーモン、彼の仲介人フェルディナント。ベルリンからジーモンが、彼の仲介人フェルディナンドと共にリヒァルト夫人を訪ねて来て、ジーモンとクリスティアンヒェンの結婚の最後の打ち合わせ、つまり持参金の額の決定の交渉を行おうとする。しかし彼らはなかなか未亡人に会えない。ロルヒェンとフェルディナントの対話から、それが彼女の狂信的な生活振りのせいであることが分かる。すなわち彼女はほとんど一日中祈りを捧げ、讃美歌を歌って暮らしていて、誰も彼女の祈禱を邪魔することは出来ないのである。今日もフェルディナンドは朝から午後四時まで待たされる。彼女は自分の祈りを妨げられると激怒し、或る料理女の顔に祈禱書を投げつけたことさえある。また、彼女は宗教上の記念日など、事あるごとに断食することを好むが、フェルディナントに言わせると、それも彼女がケチだからである。(第一幕、第一場)

実際、彼女は狂信家であると同時に、極端なまでにケチで、しかも毒舌家である。フェルディナントはやっとリヒァルト夫人に会うことが出来るが、しかし彼が彼女の娘の持参金の件を持ち出すとすぐに話題を変えてしまう。このときは、かつて彼女の祈禱の邪魔をした或る乞食のことを、ものが言えなくなるほど腹が立ったと、口を極めて罵ってごまかしてしまう。そこへ隣近所に住む牧師の未亡人が訪ねて来るが、リヒァルト夫人は逃げるように姿を消す。リヒァルト夫人がこの貧しい牧師未亡人にしてやったと称している愛の奉仕というのが、実は牧師未亡人に16ターラー貸し付けて、週に１ターラー当たり１プフェニッヒの利子を取ることにある。フェルディナントは、大資産家と言われるこのリヒァルト夫人のケチ振りに呆れかえる。ロルヒェンは言う。

「時計が十時を打つと、あの人は祈禱席から跳び上がるようにして離れ、銀製品戸棚に歩み寄って、あらん限りの声を振りしぼって讃美歌を歌いはじめるのです。そうしながら彼女は、銀食器、装身具、それに彼女が担保に取った品々を点検します。少しでもおかしいと思うと、讃美歌をやめて、数を勘定し、戸棚の扉にチョークで印を付けるのです。異常がなければ、彼女の世にも愛らしい歌は続行されます。やがて時計が11時を打つと、あの人は鉄製の箱をかかえて、寝室にこもるのです。そして・・・・・・」（第一幕、第四場）

ロルヒェンの話では、彼女はより金持になるために祈るのであり、彼女の信仰は、神との間で彼女が頭の中で結んでいる契約である、と言うことである。彼女は一万ターラーの持参金の話を持ち出されると、哀れな未亡人にそんな金はないと言って泣き出す。さらに強く迫られると、またしても自分の祈禱の邪魔をした乞食の話を持ち出してごまかす。クリスティアンヒェンに会って来たジーモンは、彼女は美しくて裕福でもあるが、自分が何を話しても Ja とか Nein と言うだけで、頭の程度が低いのではないか、とフェルディナントに打ち明けて彼女との結婚をためらいはじめる。（第一幕、第八場）　ロルヒェンが二人に、リヒァルト夫人が五千ターラーを手形払いで持参金にすることに決心したと伝えるが、ジーモンは今や持参金が問題ではなく、むしろクリスティアンヒェンが愚鈍であると思われるのが心配だが、その点はどうか、と彼女に問い返す。すると彼女は、クリスティアンヒェンはたしかに訓練された知性を持っているわけではないが、それは彼女が持って生まれた欠点ではなくて、すべて教育が悪いからであって、少しの間適切な教育を施せば、立派な礼儀作法を身につけることが出来る。彼女ほど純真無垢で優しい心根の娘はないと保証する。結婚式を一年先へと延ばすようにすすめ、その間に自分が彼女につきっきりで

教育しようとロルヒェンは申し出る。ジーモンは彼女の好意に感謝して、彼女の奉仕に対して五千ターラー差し上げたいと言うが、彼女は金持になると心の安らぎが得られないと言って辞退する。（第一幕、第九場）

リヒァルト夫人はジーモンに向かって、持参金は人に貸し付けて利息を取って殖やすように指示する。ロルヒェンから、ジーモンに対する本当の気持を確かめられたクリスティアンヒェンは、自分は無教養で彼の話はむずかしすぎ、彼を愛しているとも言えない。今まで男に恋をしたことはまったくない。彼に対して口がきけなかったのも話し方を知らないので失礼なことを言うかも知れないと考えていたからだ、と打ち明ける。ジーモンとフェルディナントが、縁談は破談になったとロルヒェンに伝える。その訳をジーモンが話す。リヒァルト夫人がクリスティアンヒェンを生んだときの神のお告げの話を聞かされた彼は、おかしさの余り、コーヒーカップを床に落として割ってしまった。そのときジーモンはいつも言うように、 Der Teufel!（畜生、しまった！）と洩らした。リヒァルト夫人は、カップを割られた損害に腹を立てたばかりか、ジーモンが思わず口にした言葉をとがめて、悪魔を罵るとは何事か、この家に悪魔なんかいない、あなたは宗教心を持っていないので娘はやれない、とわめき散らす。このことをジーモンはロルヒェンに話し、そのあと、それとなく彼女に愛の告白をする。しかしロルヒェンは、自分はクリスティアンヒェンとの友情と美徳を大切にすると言って、取りあわない。一方クリスティアンヒェンはジーモンに、あなたのことは考えてはいけないという母の命令もさることながら、自分としてもあなたを尊敬はするが、結婚する気にはなれない、と打ち明ける。さらに彼女はロルヒェンに、自分の代わりにジーモンと結婚するようにすすめる。

「わたしの願いはあなたが幸福になることだけなのです。あなたはわたしなんかより、ずっと値打ちがあるのですもの。わたしはまだ若すぎるし、あなた以外のどなたにもジーモンを譲りはしませんわ。それにわたしだって、いつかは幸せになりたいと思っています。わたしが誠実だということは、神様も御存知です。」

これに対してロルヒェンは次のように語る。

「これはまあ、なんという結末になったことでしょう。わたしは結婚のことなど考えたこともありませんのに。いつ、わたしは自分の友達からすてきな男性を横取りしようとしたのでしょう。ジーモンさん、わたしの立場をよくお考え下さいな。わたしの財産は私の心だけ、ほかのものは何ひとつ持っていないのです。」（第二幕、第五場）

しかし彼女はこの場で一旦はジーモンからの結婚の申込みを承諾する。（第二幕）

リヒァルト夫人は、ジーモンのことを、宗教心を持たず、自分の前で悪魔を罵り、わざとカップを落として割ったと罵倒する。しかしジーモンが、割ったカップの代わりに上等のカップを贈り物として持ってくると、途端に機嫌をとりなおし、この贈物から判断して、ジーモンにはまだ自分の娘に未練があると考えて、一転して娘のクリスティアンヒェンに彼と結婚するように有無を言わせず命令する。その贈物には宗教書が添えられているが、彼女にとってはその本の値段しか問題にならない。フェルディナントはリヒァルト夫人に対して、あなたの宗教はまったく一人よがりのものだ、と言って直接に非難する。最終場、ロルヒェンはジーモンに語る。

「〔・・・・・・〕あなたの心はわたしにではなくて、クリスティアンヒェンに決まっていました。わたしがあなたと結婚して、楽しい思いをすればするほど、友達からそれだけのものを奪ったのだ、という不安にわたしはかられたことでしょう。どうか、わたしが友情の点で優しすぎると思わないでください。友情の不足よりも、あり余る友情のために損をする方がいいのです。」（第三幕、第十一場）

「〔・・・・・・〕いろいろとよく考えてみました。あなたの心は、クリスティアンヒェン以外の誰のものでもありません。彼女にはその値打ちがあります。わたしより以上にというわけではなくとも、わたしと同じくらいに。彼女はわたしへの愛から、結婚の申込を受けようとはしなかったのです。わたしを先に幸福にするために、自分はあとから幸福になろうと思ったのです。それと気付かずに、彼女はあなたを愛しています。あなただって、クリスティアンヒェンをお選びになるのが、何より幸福な選択をなさることだとわたしは思いますわ。だからどうか最初の決心を貫いてください。たしかにあなたは、クリスティアンヒェンに対して心変わりなさらなかったとは言えません。しかしそれは、あなたが彼女の値打ちをよく御存知なかったからです。わたしはクリスティアンヒェンといっしょにベルリンへ行きます。あなたが彼女と結婚なさるまで、一年間彼女は私といっしょに暮らします。誠実に、よかれと思ってしているわたしの忠告に従ってくださるかどうかはあなたの問題です。要するに、わたしはもうあなたの婚約者ではなくて、あなたの良き友人なのです。」（第三幕、第十一場）

ジーモンは彼女の話を聞くと、これこそ高潔な心というもの、これこそ友情というもの、と言って感動する。（第三幕）

この作品には、従来から主張されてきた喜劇の役割、すなわち滑稽な悪徳の行為を嘲笑の対象として、観客を楽しませ、かつ啓発するという機能はたしかに認められるが、しかしそればかりではない。一人の人物が一つの悪徳を具現するという類型喜劇に見られる登場人物にあたるのは、この作品ではリヒァルト夫人であろう。しかし、ハンドルングは終始一貫してこの人物をめぐって進行しているのではない。彼女が登場しない場面も多く、その中でも第一幕・第九場、第二幕・第五場は、この作品の重要な場面である。第三幕、第八場で信心の欺瞞性を暴露されると、彼女はそれ以後姿を見せない。この第三幕、第九場以降に、この作品の本当の狙いである感動的な要素が展開される。ロルヒェンのみならず、クリスティアンヒェン、ジーモン、フェルディナントの態度にも見られる高潔、自己抑制、友情は、ここではリヒァルト夫人によって代表される伝統的な喜劇的要素と同じぐらいの、いやそれを少し上まわるほどの位置を占めている。ゲラートはこの作品で、伝統的な類型喜劇を脱け出す第一歩を印した。

彼は1746年に第二作目の喜劇『宝くじ』(Das Loos in der Lotterie)[2]を完成する。五幕から成るこの作品は、各地での上演で大成功を収めた。[3] 登場人物は、無口で無気力なオルゴン氏、おしゃべりで嫉妬深いオルゴン夫人、ケチで商売熱心なダーモン氏、気前が良くて、派手好きの美人のダーモン夫人、ダーモン夫人の姪のカロリンヒェン、ダーモン氏の被後見人であるジーモン、カロリンヒェンの婚約者アントンである。

ダーモン氏の50歳の誕生祝いに、オルゴン夫妻が招かれる。ダーモン夫人は、他人に善行を施したいために、夫には内緒でオルゴン氏を介して宝くじを一枚買い、ベルリンから当たりくじのリストが来るのを心待ちにしている。夫のダーモンはケチで、夫人が気前良く他人を助けるのを喜ばない。夫人はもし百ターラー当たったら、夫に五十ターラーだけ渡し、残りの五十ターラーを姪のカロリンヒェンのために使うつもりである。オルゴン氏の話では、彼の家はダーモン家と正反対で、夫人の方が守銭奴である。オルゴン夫人は夫から、ダーモン夫人が夫には隠して4ターラー出して宝くじを買ったことを聞き出すと、それを早速ダーモン氏に暴露する。献金を節約するために、年三回しか懺悔に行かないようにしているダーモン氏は激怒して、外国の宝くじを買うという違法行為を犯した妻を、当局に引き渡すと言うが、オルゴン夫人に諭されてやっと思いとどまる。オルゴン夫人は、宝くじの話は実は作り話だったと言ってごまかす。(第一幕)

コーヒーを飲むため、一同は庭に集まる。ダーモン氏はオルゴン氏に、被後見人のジーモンの財産を活用して、その利子を立派な庭に注ぎこんでいる話をする。オルゴン夫人は

ダーモン氏に、先程の宝くじの話はやはり本当で、奥さんは4ターラー使った、しかしその4ターラーはまだ損をしたわけではない。探し出して誰かほかの人に売ればよい、と忠告する。ダーモン氏はそれに同意する。カロリンヒェンはダーモン夫人に、イギリスの道徳週報「ザ・スペクテイター」のドイツ語訳版で、ソクラテスが彼の妻クサンティッペのせいで哲学者になったということを読んだが、オルゴン夫人もこのクサンティッペのような女性で、道徳すべてよりももっと夫に役立っていると、オルゴン夫人のことをからかう。ダーモン氏はカロリンヒェンに、金持のジーモンとの結婚をすすめるが、彼女は断る。ダーモン氏は、夫人がカロリンヒェンのために気前良くお金を使う恐れがあるので、彼女を早く結婚させたいのである。（第二幕）

ダーモン氏は妻が買った宝くじを見つけ出して、それをジーモンに売りつける。ジーモンはダーモン夫人に向かって、女性は家に閉じこもっていないで、外に出て生き生きした社交を求めてもっと啓発されなければならないと主張するが、ダーモン夫人は、女性は家政の仕事を身につけるのが第一と言ってそれに反対する。二人の間にはそれぞれの立場からのやりとりがかなり長い間続き、当時の人々の考え方、生き方を興味深く教えてくれる場面となっている。（第三幕）

オルゴン夫人に対して下心のあるジーモンは、ダーモン氏から買った宝くじを夫人に贈り、彼女の機嫌をとる。そこへカロリンヒェンが登場して、「ザ・スペクテイター」の評価をめぐって彼女とジーモンの間に論争が生じる。ジーモンはあんな退屈なものはないと言い、彼女は、スティール、ティケル、ポープなどの寄稿している立派な雑誌だと反論する。それなら学校の先生と結婚するのには役立つかも知れないとジーモンがからかうと、彼女は、学識を身につけるために読むのではなくて、悟性と心情を良くするために読むのであり、女が利口になれば、いっしょに暮らす男も幸福だろうと主張する。オルゴン夫人は、庭でジーモンがえり巻きを直すふりをしていたずらをした、と夫に訴えるが、彼は取りあわない。カロリンヒェンが、それならジーモンにあやまらせる、と言ってくれたので、オルゴン夫人はジーモンからもらった宝くじをカロリンヒェンにあげる。（第四幕）

問題の宝くじが一万ターラーの大当たりを取る。ダーモン夫人は夫に、長い間ためてきたへそくりで宝くじを内緒で買ったが、それが一万ターラーに当たったと打ち明ける。ダーモン氏は驚いてジーモンに、売った宝くじの番号を控えたいから出せと言うが、ジーモンはあれはオルゴン夫人にくれてやったと答える、そこへダーモン夫人がやって来て、下着入れに隠しておいた宝くじがない、と大騒ぎになる。ダーモン氏はそれをジーモンに

売ったことを白状する。ダーモン夫人は、これこそあなたのケチを天が罰せられたのであり、神様のお思し召しだからあきらめましょう、と夫に言う。しかし彼女はオルゴン氏に、これでもう人に施しをすることが出来なくなったと嘆く。彼女はカロリンヒェンに事情を話し、あなたに半分あげようと思っていたのにそれも出来なくなった、と言って詫びる。カロリンヒェンはそれを聞くと、実は宝くじは自分が持っていること、オルゴン夫人からあげると言われたときに事情を知り、あなたに返そうと思って受け取っておいたことを打ち明ける。ダーモン夫人は次のように語る。

「〔・・・・・・〕宝くじが一万ターラーに当たりました。さあ皆さん、庭に出てお気をとり直してください、思いがけないことでびっくりなさったでしょうけれど。今から事の一件をすっかりお話し致しますわ。運命ったらほんとに不思議なもので、善意にはちゃんと報いてくれますのよ。私はわずかばかりのお金で宝くじを買いました。百ターラーぐらいは当たってほしかったのです。カロリンヒェンがそれで良い本やそのほかのものを買うことが出来るように、彼女にあげようと思ったのです。そのくじは私たちが知らないうちに、いろいろな人の手を渡り歩きました。私の手を離れたそのくじは、それでもやっぱりカロリンヒェンが受け取ることになったのです。と言いますのも、もともとそれはカロリンヒェンのものと決められていたのですから。有徳の愛には、このように神の摂理の配慮があるのです。」（第五幕、第十二場）

従来の喜劇なら、主要人物のうちダーモン氏とオルゴン夫人が、悪徳を具現する人物で、その滑稽な振る舞いが中心となってハンドルングが展開していくはずであるが、この喜劇的要素は、いずれも途中で展開をとめて、真面目な要素が強くなっている。彼らには『信心ぶる女』のリヒァルト夫人に見られるほどの滑稽さも備わっていない。個々の場面で、笑いを引き起こしたり、諷刺の利いたところもあるが、全体としては、ダーモン夫人とカロリンヒェンを中心とする心優しさと思いやりの深さが支配的である。

1747年の『喜劇集』に収められた三幕物の喜劇　『優しい姉妹』　(Die zärtlichen Schwestern)[4]は、典型的な感動喜劇である。主要な登場人物はロットヒェンとユールヒェンの姉妹で、その他、彼女たちの父親クレオン、その弟のマギスター、ロットヒェンの恋人ジークムント、ユールヒェンの恋人ダーミス、ダーミスの後見人ジーモンである。クレオンは長女のロットヒェンに、妹ユールヒェンが自由でいたいと強情を張らずに、恋人ダーミスの愛を早く受け入れるように、妹をしむけてほしいと頼む。妹ユールヒェンは美

しく、そして求婚者のダーミスは金持で、この二人の結婚は姉のロットヒェンにとってうらやましいものとなるはずなのに、彼女はまったく妬みを感じていない。彼女は教育もまともに受けてはいないが、賢くて、大変優しい心の持主である。彼女は恋人ジークムントを深く愛している。この愛情について彼女はこう語っている。

「優しい、とお父さんはおっしゃるつもりなのでしょう。わたしは優しく愛さなければ、安らぎを感じないのです。と言いますのも、ほかの多くの女を押しのけてジークムントさんがわたしに示してくださった好意に応えるには、これしかないからです。考えてもみてください。わたしは美しくもなければ、金持でもありません。清純であること以外は、わたしにはなんの取柄もありません。それにあの方は、まるでわたしが世界でもっとも愛すべき人物であるかのように、申し分なくわたしを愛してくださっているのです。」（第一幕、第一場）

ロットヒェンはジークムントにも、ユールヒェンとダーミスの結婚実現のために協力を頼む。ユールヒェンは、愛なしでいることが自分の安らぎにとって必要だから、どうかこの自由を認めて下さいとダーミスに頼む。しかしダーミスが去って彼女ひとりになると、ユールヒェンは自分がダーミスのことを思って落ちつきを失っているのに気づく。それでも彼女は、自分は彼を愛していない、と何度もつぶやく。マギスターがやって来て、ユールヒェンに理性、悟性の重要性を説く。真実なるものを偽物と区別し、われわれの意志を確固とした幸福な決断へと導くものは悟性であると彼が主張するのに対して、彼女は、自分の悟性はそれほど強くはないが、心情にとってはそれで十分だと反論する。マギスターはなおも、人間の心は最大の嘘つきだ、と彼女を説得してダーミスへの気持を変えさせようとするが、彼女は愛のない結婚は出来ないと答える。ジークムントはロットヒェンに、結婚問題でユールヒェンと話し合ったことを報告する。彼は、彼女のダーミスについての不平は別の言葉での愛の表現にほかならず、彼女がこんなに優しいとは思わなかった、とユールヒェンの魅力を讃える。（第一幕）

父親はユールヒェンを説得するが、彼女のダーミスへの気持ちを変えることは出来ない。ユールヒェンはダーミスと話していると次第に焦立ってきて、落ちつきをなくすことを自分でも認める。ダーミスはそれを自分に対する愛情の表れだと受け取る。ロットヒェンも妹は本当はダーミスを愛していると思っている。そこへダーミスの後見人のジーモンがやって来て、ロットヒェンに、あなたはダーミスの恋人ですか、伯母さんの遺言により、五万ターラー以上の財産である騎士領がクレオン氏の末娘のものになります、と伝える。

それを聞いたロットヒェンは自分は末娘ではないと断りながら、次のように言う。

「只今すぐにあなたを父のところへ御案内致します。でも、まずあなたにすこしお願いがあります。わたしの妹とあなたの被後見人の方に、この幸運な遺産相続の知らせを一番最初に伝える喜びを、どうかわたしにお与えください。他人がどっと喜びに沸くのを見るのが、わたしの最大の楽しみなのです。もしわたしに財産があれば、世の人々が喜ぶのを見るために、わたしは全部あげてしまうことでしょう。どうかわたしに、妹にうれしい知らせを伝える幸運をお認めください。」（第二幕、第七場）

これを聞いたジーモンは、こんな気高い愛情を持った人は珍しい、と言って感心する。希望通りロットヒェンは、遺産相続の知らせをまず父に伝える。ジークムントは、遺産がロットヒェンに与えられなかったことを大変残念がり、自分がユールヒェンの魅力の虜となっていることを認める。彼はロットヒェンの愛情とユールヒェンへの好意のジレンマに苦しむ。しかし、ユールヒェンに気があるように振る舞うことは、策略としてロットヒェンに許してもらっているので、それをよいことにして彼はユールヒェンに近づこうとする。クレオンはジークムントに、ロットヒェンとの婚約を今日にも済ませたらどうかとすすめるが、彼はためらっている。遺産相続の件をロットヒェンは、ユールヒェンとダーミスにも伝える。それを聞いたユールヒェンは姉にこう言う。

「ロットヒェン、その財産をあなたとお父様とわたしとで分けましょう。いえ、わたしはそんなものを欲しいなんて全然思いませんわ。わたしにはそんな値打ちはないのです。嘆かわしい財産だこと。・・・・・・この知らせの入る前は、わたしは落ちつきがなかったのですけれど、今もまだ楽しくはありません。（ダーミスの方を見る。）そしてあなたはいかが、ダーミスさん。」（第二幕、第十九場）

ユールヒェンは、もし自分が愛するならダーミスのような人だが、まだ決心がつかないと父に言う。（第二幕）

ジークムントはユールヒェンに、ダーミスがあなたよりも姉さんの方を選ぶことは確かですと言って、ユールヒェンを動揺させて自分を売りこもうとする。ユールヒェンはダーミスに彼の裏切りを責めると、彼は驚いて弁明する。そこへロットヒェンがやって来て事情を聞き、それは芝居だと説明する。実はユールヒェンのダーミスに対する愛情をはっきり意識させるため、自分の恋人ジークムントに，ユールヒェンに気があるようなふりをしてくれるように頼んだ。だから彼はいっそううまくいくように、ダーミスがわたしを愛し

ているという話を作り上げたのだろう。どうかジークムントを許してやってほしい。彼は自分の役割を立派に演じるのに、少しやり過ぎただけだから、と妹に話す。ここに至ってユールヒェンはついに、自分はダーミスを愛していると告白する。ジーモンはロットヒェンに、遺産の相続人がユールヒェンであるというのは間違いで、本当は長女のロットヒェンであることが判明した、と報告する。ロットヒェンは驚いて、妹がかわいそうと言うが、妹のユールヒェンが結婚すれば、一万ターラーを彼女に与えることが条件になっていると聞いて、やっと納得する。ロットヒェンはこのことをジークムントにも伝え、彼は喜ぶ。するとそこへロットヒェン宛に匿名の手紙が届く。それには「あなたの恋人ジークムント氏を信じてはいけません。彼は裏切者です」と書かれている。ロットヒェンはこんなものは無視すると言う。一人になったジークムントは、ロットヒェンが遺産をもらったのだから彼女の方が良い、財産は自分のものだ、これで自分は不実になったのではなくて、そうなろうとしただけで済んだ，と、うそぶく。この告白をたまたま聞いていたユールヒェンとダーミスは、彼の裏切りに腹を立て、ロットヒェンを哀れに思う。ジーモンはユールヒェンとダーミスにも、遺産相続人の間違いの件を話す。彼女ははじめは驚き悲しむが、相続人が実は姉のロットヒェンであることを知ると、彼女のために喜ぶ。ジーモンはロットヒェンに、あの匿名の手紙を、ダーミスの依頼を受けて自分が書かせたものであること、ジークムントは不実な男であることを明かす。しかし彼女は恋人の裏切りをなかなか信じようとはしない。ユールヒェンはジークムントが独り言で自分の不実を告白しているのを聞いたと打ち明けると、ロットヒェンは苦しむ。最後に父が二組の恋人に祝福を与え、ジークムントが何食わぬ顔で彼女に手をさしのべると、彼女はこう言う。

「くだらない方、わたしの財産はあげますが、わたしの心は駄目です。わたしのことであなたが侮辱したことになるわたしの父やほかの方々に、あなたの卑劣な行いを詫びなさい。わたしは、あなたにその値打ちがあるかどうか考えもせず、とっくにあなたの行為を許しました。（ジーモンに向かって。）あなたの誠意にはとても感謝しています。いつかまた、わたしが人を愛する気になることがあれば、あなたがわたしの心を受ける第一の権利をお持ちです。（ジークムントに向かって。）でもあなたは弁解などなさらずに、さっさとここから出て行ってください。」（第三幕、第二十場）

「誠実な心を裏切る理由が、今後少なくなるように、それだけのお金を明日わたしが用立てして受け取れるようにしてあげます。」（第三幕、第二十場）

「ああ神様、裏切者を懲らしめないでやってください。わたしはどんなに誠実に彼を愛したことでしょう。そして愛によって私はなんと不幸になったことでしょう。いいえ、愛ではなくて、恋人の愚かさがわたしを不幸にしたのです。哀れにお思いください。」（第三幕、第二十場）

この作品では、ジークムントとマギスターが伝統的な喜劇の登場人物の面影を残しているが、それでも、ジークムントの振る舞いは悪徳の行為ではあっても、それには滑稽なところはほとんど見られない。マギスターはまさにその逆である。ジークムントがロットヒェンとユールヒェンの間を動揺して苦しむ様子は、主として第二幕、第十二場と第十七場に描かれているが、まるで悲劇の登場人物の内面的葛藤を見るような印象すら与える。この作品においては、伝統的な類型喜劇の要素がほとんど見られない。

ゲラートはフランスの新しい喜劇や自分のこれらの作品の成功に促されて、自分の目指す新しいタイプの喜劇に理論的根拠を与えることを試みた。彼は1751年 7月14日、ライプツィヒ大学において、『感動的な喜劇のために』(Pro comoedia commovente) と題するラテン語による教授就任講演を行った。これをレッシングがドイツ語に訳し、1754年に彼が編集・発行していた雑誌『演劇文庫』(Ttheatralische Bibliothek) の第一号に、ゲラート教授の『感動喜劇論』(Abhandlung für das rührende Lustspiel) として掲載した。レッシングはゲラートの論文のほかにもう一篇、感動喜劇批判の立場に立つフランスのマルタン・ドゥ・シャシロン(Pierre Mathieu Martin de Chassiron)の『涙の喜劇に関する考察』(Betrachtungen über das weinerlich Komische) を同時に掲載し、それぞれに関する自分の見解をも付けて、全体を『涙の喜劇、もしくは感動喜劇に関する論集』(Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele)[5] というタイトルでまとめた。

レッシングがこの冒頭で述べていることをまとめると次のようになる。現在、劇文学の世界では新しい傾向、改革が見られる。これは喜劇にも悲劇にも認められる。世の人々は喜劇においてもう十分に笑ったり、くだらない悪徳の非を唱えてきた。だから人々を喜劇においても泣かせたり、穏やかな美徳に気品のある楽しみを見出させてやろうという考え方が出てきた。一方悲劇においては、支配者もしくは身分の高い人物のみが、われわれの中に驚愕と同情を引き起こすべきだということを不当だと考え、中間階層からも主人公を求めようという傾向が現れた。前者の場合、その新しい傾向、改革を支持する人が「感動喜劇」と呼んでいるもの、そしてこの改革の批判者が「涙の喜劇」と呼んでいるものが成

立した。後者の場合は、「市民悲劇」と呼んでいるものが成立した。この新しい喜劇はフランス人によって、新しい悲劇はイギリス人によって作り出された。[6] 以上の通りであるが、レッシングはここではまず喜劇に現れた変化を考察の対象にし、悲劇の問題は別の機会に扱うと述べている。[7]

さて、ゲラートはこの論文の冒頭で次のように述べている。

「現代において、とりわけフランスで、観客の心を楽しませるばかりでなくて、観客を感動させ、涙さえ流すほどに仕向けることの出来る種類の喜劇が試みられている。この種の喜劇はフランス語では comédie larmoyante 、すなわち「涙の喜劇」と呼ばれて、からかわれたり嘲笑されたりしている。少なからぬ人々によって、これは悲劇のくだらぬ真似事と非難されている。私は、この種の喜劇に数えられるすべての作品を擁護するつもりはないが、この種の工夫そのものを救い、大いに名誉あることだが、喜劇がいっそう激しく人を感動させうることを、出来る限り証明してみようと思う。」[8]

まず、アンドレ・ダシエ (André Dacier) やその他の人々は、アリストテレスの『詩学』における喜劇に関する説明を拡大解釈して、喜劇のすべての力点は「滑稽なもの」におかれるべきであると主張している。しかしゲラートは、アリストテレスは喜劇が扱う悪徳について、それは恥ずべき過ちであるが、人を苦しめたり傷つけたりしないもの、と言っているだけであることを指摘する。こうして彼は、アリストテレスの伝統的解釈からまず自分を解放しておいて、新しい喜劇論を展開する。彼は真面目なものと滑稽なものは喜劇において共存しうるし、また相互にその働きを補い合うものだと考える。滑稽なものは絶えず繰り返されると力は弱まるので、喜劇には真面目なものが入っていなければならないのである。[9]

「喜びが日常生活の模倣において感じられる唯一の快感ではないとすれば、喜び以外に、悲しみの見かけを帯びているがそれ自体は非常に甘美なものである、一種の感動を引き起こしうるような内容を選んでいる喜劇の、どこが非難されるべきなのか言ってもらいたい。」[10]

こうした感動を引き起こすためには、喜劇が悪徳のみならず、美徳をも描けばよいのである。[11] 彼はあらためて喜劇を定義する。

「喜劇とは、普通の私的生活の描写をその内容とし、美徳を讃え、人間のさまざまな悪徳と不合理を、おかしみを呼ぶ繊細なやり方で暴いて見せる戯曲である。」[12]

彼は、喜劇は庶民の私的生活を扱うという点では、従来の喜劇理論に従っているが、その生活の中の滑稽な悪徳ばかりでなくて、美徳をも描くことを要求して、新しいタイプの喜劇の正当性を主張している。庶民の実際の私生活においても、滑稽な悪徳が支配しているわけではなく、そこはむしろ、友情、寛大、無私無欲といった美徳が人々の心を打つ場であり、そうした徳目が称揚される世界である。しかしゲラートはまた、喜劇の扱う美徳と、悲劇の扱うそれをはっきり区別している。悲劇の英雄的美徳はわれわれとは縁遠いもので、喜劇が描き出す美徳は節度を越えることがなくて真実らしさを持っていなければならないのである。[13]

ところでゲラートは、新しい喜劇は一種の自己矛盾に陥るのではないかと自問する。すなわち、人を感動させることと、人の悪徳や愚行を嘲笑することは同時には出来ない。このふたつのことが同時に行われるならば、それは悲劇でもないし、喜劇でもない、第三のものである。しかしこうした非難は、フランスの劇作家たちが、楽しみ、笑いという喜劇の長所を維持しながらも、ハンドルングのもっとも内なるところから流れ出て来る感動、この観客に好まれる感動を適切なところにはさみこんで、優れた作品を実際に書いていることで無効にされうる、とゲラートは主張する。そして彼はその例として、デトゥーシュ、ラ・ショッセ、マリヴォー、ヴォルテール、ファガンの名を挙げている。[14]

レッシングはこのゲラートの論文に続いて私見を展開している。彼によれば、道化芝居(Possenspiel) は単に笑いを引き起こそうとするだけのもの、涙の喜劇は単に感動させようとするだけのもので、いずれも人々を本当に満足させることは出来ない。真の喜劇はその両方を行うものでなければならない。[15]その意味でレッシングは、ラ・ショッセよりもデトゥーシュの方を高く評価する。しかしわれわれは、それが一定の枠を守らなければならない喜劇の作家としての評価であることに留意しなければならない。レッシングにとって、ラ・ショッセの作品は余りにも悲劇に近い。このとき明らかにレッシングは、観客に与える感動という点での喜劇の制約を感じていた。舞台における庶民の真面目な出来事、人々の感動を呼ぶ行為の描写が、その質と量において進んでいくと、当時のジャンル意識からすれば或る一点で喜劇は悲劇に変貌せざるを得ない。「ついには近代の喜劇が近代の悲劇に変貌する」と、ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) は言っている。[16]レッシングは翌1755年に、『ミス・サーラ・サンプソン』を発表する。

第二節　フランスの新しい喜劇

1757年、ドゥニ・ディドロ（Denis Diderot）は戯曲『私生児』（Le Fils naturel）に付して『ドルヴァルと私』（Dorval et moi）を、さらに翌年には、戯曲『家父長』（Le Père de famille）に付して『演劇論』（De la poésie dramatique）を発表し、演劇革新のための自説を展開した。[17]

「劇作品の目的は何でしょうか。私の思うには、人間に徳に対する愛と悪徳に対する反感を吹きこむことです。」[18]

「観客席は有徳の人の涙と悪人の涙が混じり合う唯一の場所である。ここで悪人は、彼自身が犯したかも知れない不正行為に対して激昂する。ここで彼は、彼自身が原因となったかも知れない不幸に対して同情を抱く。ここで彼は、彼自身と同じ性格の人物に対して激怒する。しかしこうした印象は刻みこまれ、われわれの意志に反してでも心の中に残るのである。こうして悪人は、真剣で厳格な説教師に訓戒された場合よりももっと、悪事を行わないようにしようという気になって、観客席をあとにするのである。」[19]

「私は自作の『私生児』で、喜劇と悲劇の中間に位する演劇の試みを行った。『家父長』という作品を書くことを、当時私は約束していたのだが、他事に気をとられて約束を果たすことが出来なかった。やっと出来たこの作品は、『私生児』の真面目なジャンルと喜劇の中間に位する。」[20]

彼は従来の喜劇と悲劇の間にさらに二段階を設定し、それぞれを「真面目な喜劇」（comédie sérieuse）、および「真面目なジャンル」（genre sérieux）もしくは「ドラマ」（drame）と名付けている。その内容に関して彼は説明する。

「演劇体系の全体像はしたがって次のようになる。悪徳と滑稽なものを対象とする陽気な喜劇。美徳と人間の義務を対象とする真面目な喜劇。われわれの家庭の不幸を対象とするであろうような悲劇。貴顕の人々の不幸と国全体の災厄を対象とする悲劇。」[21]

このように、のちにディドロによって提唱される悲劇と喜劇の中間のジャンルは、フランスにおいて1720年代から、喜劇の中に真面目な要素が混入されるという現象の中にその萌芽を見せている。この傾向は次第に強まり、やがて極めて感動的な性格の濃厚な喜劇が生み出されるようになった。ドイツの演劇界は、フランスの演劇に起こったこの変化に対

して無関心ではなく、むしろそれに大いに注目して積極的に導入をはかった。先述のリヒターやゲラートの新しい喜劇の提唱は、こうしたフランスの喜劇の新しい傾向に大きく影響されていることは明らかである。

1727年2月15日にパリで初演されたデトゥーシュ(Destouches) の『結婚した哲学者』(Le Philosophe marié)[22]は、この種の喜劇の中でもっとも早い時期にドイツに受け入れられた作品である。ゴットシェートが『死にゆくカトー』の初版に添えた序文において、彼はこの作品が、当時ノイバー劇団の俳優で、のちに自ら劇団を率いることになるハインリヒ・ゴットフリート・コッホ(Heinrich Gottfried Koch) の手によってドイツ語に訳されたことを報告しており[23]、これは1730年ごろに早くもノイバー劇団によって上演されたと推定出来る。[24]

この作品は主人公である結婚した哲学者アリストの独白ではじまる。彼は俗世の欲望を捨てて書斎に閉じこもり、孤独の中で時を過ごす喜びを感じている。しかし、その部屋から一歩出ると、彼は苦しい思いにとらえられる。自分は結婚しているが、異性の魅力に負けないために哲学の力で自己を強化するには、結婚していては駄目だ、と彼は考え、自分は不幸な試練に会うことになったと感じている。妻が巧みに隠していた欠点を、毎日彼女の中に見つけて、彼は結婚したことを大いに後悔している。友人のダモンが入ってくるとアリストは、ダモンが彼をそそのかして結婚させた、と言ってダモンをなじる。アリストは、妻が結婚していることを他人にしゃべりたがることに不満を持っている。また、ダモンの恋人で、アリストの妻の姉にあたるセリアントが、妻に輪をかけたおしゃべりで困るから、二人のところへ行って自分が結婚していることを言いふらすと、自分は田舎に引きこもってしまう、と脅しをかけてくれるように、アリストはダモンに頼む。

妻メリートの小間使フィネットが入って来て、「奥様が」と切り出すと、アリストはこの言葉を禁じているはずだと言う。フィネットは、二年間も結婚の事実を人に言わずに黙っているのは無理であり、哲学者は難しいことを口にするけれども結局は女性の魅力に負けるのだと言う。アリストはフィネットに図星をさされていることをひそかに感じながらも、叔父の同意のない結婚が知れると遺産をもらえなくなるから、結婚の事実を隠しているのだと言う。アリストが、昼間に妻のメリートに会っているところを人に見られたくないと普段から言っているのに、メリートが入ってくる。彼女はアリストと結婚していることを誇りに思っているので、秘密を守るように強制されるのが不満である。アリストは自分の結婚の事実が次第に他人に知られてきているのは妻のメリートのせいだ、と言って

彼女を叱るが、彼女は姉が他人にしゃべるのだと弁解する。しかしメリートは、ロレ侯爵がしつこく彼女に言い寄ってくるので、結婚していることを明かす以外に逃げ道がないと言う。ロレ侯爵はアリストのいわば同志で、やはり自由を重んじ、女性を遠ざける主義を公表している。もちろん、妻も恋人も持っていないことになっている。アリストとしては、とりわけこの友人にだけは自分の結婚を知られたくないので困惑する。（第一幕）

セリアントはダモンの恋人であるが、ロレ侯爵が自分の魅力を感じてくれないのを残念がり、そのため彼を一旦は誘惑して、それから捨てるという計画をフィネットに洩らす。フィネットはセリアントに、ダモンを捨てて、家柄が良くて財産のあるロレ侯爵と結婚することをすすめるが、セリアントは、実はダモンが良い家柄の出であることを隠しているだけだとにらんでいる。フィネットは、ダモンがセリアントと結婚したがるのは財産を狙っているからだと忠告する。しかしセリアントはそのことも考えていろいろ試したが、結局自分は彼にひかれてしまうと打ち明ける。

しかし今日は彼にきつく当たれそうな気分になっているので、もっとその気になれるようにフィネットに助けてほしいと頼む。そのためフィネットが、メリートが夫にいじめられていると言うと、セリアントは、もともと自分は妹があんな立派な男に愛されているので腹が立つのだから、彼女が夫にいじめられるとうれしく思うと答える。それならというので次にフィネットは、メリートがいじめられた報いとして夫に尊大な態度をとると、夫がますます妻を愛するようになった、という話をする。セリアントはそれで十分ダモンに辛くあたれる心の準備が出来たと言う。ダモンとセリアントのやりとりがあり、さらにメリートとセリアントの口論があって、アリストが仲裁に入る。叔父ジェロントがやって来る。二人も女性がいることを彼はいぶかるが、アリストは、彼女らは今から田舎へ行くところだと言ってごまかす。叔父は、アリストを自分の義理の娘と結婚させるつもりだ、と言う。フィネットの報告によると、ロレ侯爵がメリートのところへ行って彼女を口説いている。（第二幕）

アリストとロレ侯爵は二人でアリストの叔父の悪口を言ったあと、ロレ侯爵はアリストとメリートの関係について探りを入れる。アリストは、彼女は友人以上のものではない、と断言するので、ロレ侯爵は、実は自分はメリートを愛しているので彼女と結婚したい、と打ち明ける。アリストは驚いて、メリートを避けるように説得するが、逆にロレ侯爵はアリストに、メリートに働きかけて自分と結婚するようにすすめてほしいと頼む。メリートは、アリストが侯爵に自分たちの結婚のことを打ち明けて、彼の彼女への熱をさまして

くれることを期待している。しかしアリストは頑として話さないので、ロレ侯爵はアリストの目の前で、メリートに自分の思いを打ち明けて結婚を迫る。メリートはこれを退け、アリストに救いを求めるが、アリストは、メリートを残して彼女一人にロレ侯爵の気持を静めさせようとし、さらに、メリートが少しでもロレ侯爵に気を許していないか、試そうとさえする。メリートは腹を立てて、アリストを引き止め、彼の前でロレ侯爵に、彼女が求婚をいかに冷たく拒絶したかをしゃべらせる。メリートが、ほかの男性を愛しているのに、それが誰であるかを言わないので、ロレ侯爵は嫉妬する。

セリアントのところへロレ侯爵が来る。彼女は彼が高慢なので誘惑しようと身構えると、案に相違して彼の方からセリアントに言い寄ってくる。ダモンが入って来て、この二人がお世辞を互いに言い合っている間に割り込む。セリアントは、ダモンの嫉妬心を刺激できたと思って満足し、ロレ侯爵は、自分がセリアントに言い寄ったことがメリートの耳に入るだろうと思って喜ぶ。ダモンとセリアントは口論しながらも、実はひかれ合っていることを互いに感じている。メリートは困り果てて泣いているが、アリストは彼女にただ耐えよと言うだけである。彼女はセリアントとダモンに、アリストは叔父に、美しい十三歳になる叔父の義理の娘との結婚を迫られている、と訴える。

アリストの父リジモンがやって来る。ジェロントは、リジモンが貧乏で息子の保護を受けていることを馬鹿にする。リジモンはそれに対して、自分が貧乏なのはただ不幸な目に会ったからであり、決して高貴な家柄を汚してはいない、また優しい息子を持って幸せである。それにひきかえジェロントは金持の平民にすぎない、と反論する。ところがジェロントが、アリストを妻の連れ子である義理の娘と結婚させるつもりであると言うと、その子の親が高貴の出であること知っているリジモンは、即座にジェロントと手を結び、アリストにこの結婚をすすめる。しかしアリストは、その娘がまだ若すぎると言って、ジェロントを怒らせる。（第三幕）

アリストが父と叔父の三人でしている食事中に不機嫌になって中座したので、父リジモンが後を追って来てわけを聞くと、遂にアリストは自分が結婚していることを父に打ち明ける。相手が優しくて賢い女性であることを聞いた父は喜び、叔父を騙してなんとか遺産は確保するようにしよう、と息子に言う。ジェロントは二人が食事中に中座したことを怒り、自分が持ちこんだ結婚にすぐに同意せよとアリストに言う。父は、彼が哲学者だから少し考えさせてやってくれとジェロントに頼む。アリストは相手の娘が自分を嫌っていると言うので、ジェロントは仕方なく、彼女の好意を得るのに一週間だけ猶予を与える。ア

リストは一、二箇月と言うが、そんなに待てば、彼女は侯爵夫人になってしまうとジェロントは断る。ジェロントが去ったあとリジモンは、アリストのライバルの侯爵とは誰かを調べる必要があり、それが分かれば事はうまく運ぶと言う。アリストは世間体のことを考えて、結婚をまだ秘密にしておいてくれるように父に頼む。

セリアントは、ロレ侯爵が自分に言い寄ったのは、彼がメリートに冷たくされた面当てのためだということを知って、激しくメリートを罵る。この場に至ってもなおアリストは結婚の事実をロレ侯爵にはとくに知られたくないと言うので、メリートが自分で打ち明けると言い、セリアントももう黙ってはいられないと言う。ロレ侯爵が来てアリストに、自分は結婚することに決めたと打ち明ける。世間の嘲笑には自分も戯歌を作って加担する、すなわち開き直ってしまうのだ、と言う。そしてアリストに、結婚してからそれをずっと隠そうとするのは馬鹿げていると言う。ロレ侯爵は、自分が結婚しようとしている相手が、アリストに叔父がすすめている少女で、叔父の反対はアリストの父がなだめてくれるだろう、ということを匂わせる。アリストはすぐに真相を察知して、叔父の財産もこの少女も譲ると言うので、ロレ侯爵は喜ぶ。そして彼は、アリストが結婚していることを、もう自分は知っていると彼に明かす。（第四幕）

アリストが出立の用意をしている。ダモンがいくらなだめても、彼は自分には世間の嘲笑に耐える勇気はないし、メリートも連れて行くと言う。彼はダモンに結婚をすすめる。ダモンは、とうとう本来の高貴な名前を名乗ることが出来るようになったので、セリアントが結婚を承諾してくれるだろうと言う。アリストは、メリートが秘密をばらしたと彼女をなじる。アリストの叔父は、この結婚のことで怒って、アリストに遺産はやらないと言っている。ダモンはセリアントに求婚して、彼と結婚すれば、彼女は伯爵夫人になるのだと言う。ジェロントがアリストの結婚のことを非難するので、自分の生家を非難されたと感じたセリアントがジェロントを口汚く罵る。ジェロントもリジモンも、セリアントがアリストの妻だと思いこみ、こんな女とアリストが結婚するなどとはとんでもないと考える。しかしメリートが姿を現し、非常に淑やかな応答をして、これが実はアリストの妻だと分かり、ジェロントもリジモンも態度をやわらげる。ロレ侯爵が入って来て、、自分はジェロントの義理の娘と結婚し、彼の遺産はアリストに譲ると宣言する。セリアントとダモンの結婚も加わって、三組の結婚が成立する。アリストは、世間にこの幸福な結婚の発表をしようと言う。（第五幕）

ゴットシェートはデトゥーシュを高く評価し、彼の『ドイツ戯曲集』の第三部の中に、

デトゥーシュの『浪費家』(Der Verschwender)と『詩人気取りの田舎貴族』(Der Poetische Dorfjunker)[25]を収録しているが、どちらかと言えばモリエールの流れを汲む伝統的な喜劇の範疇に属するこれら二作品に比べると、『結婚した哲学者』では、いわゆる観客の嘲笑を買う要素よりも、むしろ真面目な感動的な要素の方が観客に強い印象を与える。ダウニヒトは、「作者がその題材を『まったく新しくて、したがって思い切ったもの』と自作批評の中で言っている『結婚した哲学者』は、1727年に観客を泣かせた」[26]と述べているし、またギュスターヴ・ランソンは次のように書いている。

「『結婚した哲学者』のリジモンは新しいタイプの父親で、古い喜劇にあるような陰気で、滑稽で、人に騙される老人ではない。良識と感受性に富む律儀な人間である。彼が息子の秘密の結婚の告白を聞く場面は、観客の涙を誘う。」[27]

ノイバー劇団はこの作品を1730年に次いで、1734年から1737年まで、さらに、1741年と1747年にも上演して、これは劇団としての上演回数の極めて多い作品となっている。[28]またシェーネマン劇団は、1751年から1756年まで毎年上演している。[29]レッシングは1754年、『演劇文庫』第一号で、同年7月5日に亡くなったデトゥーシュの死を悼み、『フィリップ・ネリコー・デトゥーシュ氏の生涯』(Leben des Herrn Philipp Nericault Destouches)という小論を掲載し、1752年にハーグで刊行された四部から成るデトゥーシュの『戯曲集』にそって彼の作品の解説をしているが、そこでレッシングは、『結婚した哲学者』を大喝采を博した作品として記述している。[30]同じくレッシングは、フリードリヒ・ニコライ(Friedrich Nikolai)の主宰する雑誌『文芸・学芸文庫』(Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste)の第一巻、第二号の中で、この作品をデトゥーシュの傑作の一つに挙げている。[31]デトゥーシュの作品はこのほかのものも人気を集め、いくつかの作品が劇団のレパートリーに入っているが、[32]1732年1月18日にパリで初演された『威張り屋』(Le Glorieux)は、『結婚した哲学者』よりもさらに感動的要素が強く、ランソンに「美徳のコンクール」[33]と言わしめたほどの作品である。この作品のドイツ語訳は、カール・クリスティアン・ゲルトナー(Karl Christian Gärtner)が始めたものをヨーハン・エリーアス・シュレーゲルが引き継いで1745年に完成させた。[34]これを脚本としてシェーネマン劇団が、1749年と1751年から1756年までの毎年、ドイツの各地で上演を行っている。[35]ゴットシェートが1751年に『批判的詩学』第四版を出版したとき、喜劇論のところで新しい傾向の喜劇としていくつかの作品と共にこの『威張り屋』を挙げている。[36]

作者の意図はどうであれ、とにかくデトゥーシュによって開かれた新しい喜劇への道は、何人かの作家によって踏襲されてその傾向はますます強まっていったが、その代表的な作家はピエール・クロード・ニヴェル・ドゥ・ラ・ショッセ (Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée) である。ランソンは次のように書いている。

「状況がラ・ショッセに素晴らしく味方した。彼は判断と熟考の人だったので、喜劇が世紀の初めからどのように変化して来ているかに注目した。喜劇には真面目な要素が非常に多く入って来ていたので、自分の姿を変えて他のジャンルになることなしに、同じ方向で発展を続けることが出来なくなっていた。真面目な要素は、もう一歩前進しさえすればよかった。しかしそれが決定的な一歩であることは事実である。それをした人が、創造者の名誉を得ることになる。それは演劇の世界で占める立派な地位であった。ラ・ショッセはそれに気づき、そして涙の戯曲を書いたのである。」[37]

1733年10月2日に初演された『誤った反感』(La fausse Anthipathie) は、上演そのものは成功であったが、喜劇でもなければ悲劇でもないこの作品の筋が、真実らしさを欠いているという批判を受けた。これに対してラ・ショッセは、1734年3月11日の再演の際に、「『誤った反感』の批評」(La critique de La fausse Antipathie) という切狂言を添えた。[38]この中で彼は、あら探しをするモームス、悲劇の女神メルポメネー、喜劇の女神タレイア、二人の天才、それに想像、筋、結末といった寓意的人物を登場させ、パルナソスの山上で、この作品の本質的特徴を決定するための一種の審判を演じさせる。各人物がそれぞれ頑固に自説を主張して、この作品の欠点の責任を逃れようとするが、特に悲劇の女神も喜劇の女神も、これが自分の作品であることを否定する。けれども懸命に自己主張するこの二人の台詞が、ともすれば作品中にある登場人物の台詞となってしまうのである。二人ともに責任を逃れることがどうしても出来ない。結局、判決が下されないまま各人物は退場する。ランソンも述べているように、この切狂言はラ・ショッセによる反論ではなく、彼がむしろ批評を受け入れたものである。そして彼は、この作品が伝統的などのジャンルにも似ていないことを喜んで認めたのである。こうして彼は古い伝統から脱出する。[39]

1741年5月12日に初演された『メラニード』(Mélanide)[40]は、ラ・ショッセの作品のうちでももっとも成功した作品と言えるだろう。ランソンによれば、第四幕と、第五幕に非常に感動したデフォンテーヌは、このような芝居は百の道徳講義にも優る、と書いている。[41]女主人公メラニードはドルマンセ伯爵と密かに結婚した。そのため両親はその結婚を認め

ず、法的にも無効の宣言をさせて若妻をブルターニュへ追いやってしまう。彼女はその地で長い間、夫の消息も分からないままに暮らし、息子の養育に専念する。しかしその息子には、彼が両親のない孤児で、彼女の甥であると言い聞かせている。そして十七年が経過した今、なんとか財産を確保し、又、いま尚忘れられない夫との再会も果たしたいという願望を持って、メラニードは実の息子、しかし甥ということにしているダルヴィアーヌを伴って、パリにいる女友達のドリゼーを訪ねる。その間、ダルヴィアーヌはドリゼーの娘ロザリーを愛するようになる。メラニードは人知れず苦しみを抱いているが、ドリゼーはその様子を見て、悩みを自分の義兄のテオドンに相談するようにすすめる。そしてメラニードに自分の娘の結婚のことで、協力を求める。つまり、ドリゼーの娘ロザリーには財産がないので、手っとり早く中年の男と結婚させることを最良と自分は思うし、恰好の相手もいる。ついてはロザリーを愛している甥のダルヴィアーヌに、彼女を断念するように説得してほしい、と言うのである。メラニードは事情を良く理解し、ダルヴィアーヌにロザリーを諦めて早くパリを離れるよう説得する。ロザリーもダルヴィアーヌに、彼が自分から離れるように仕向けることを母に言いつけられていると打ち明ける。彼は彼女の冷たさをなじるが、ロザリーも彼と別れることの悲しみを抑制しているだけであることを、つい洩らしてしまう。（第一幕）

ドルヴィニー侯爵は、父の頑固のために秘密の結婚をぶちこわされて以来、すべての愛を断念してきたが、今はテオドンにそそのかされて、年不相応な恋心をつのらせてしまったことを嘆く。テオドンは、ドルヴィニー侯爵の妻は周囲の人々に認められぬまま行方不明になり、もう死んでしまったのだし、現在の恋仇のダルヴィアーヌは間もなくパリを離れるので、ドルヴィニー侯爵とロザリーの仲を取りもつことを約束する。テオドンはメラニードに、両親からの遺産相続の見込みがないことを伝える。彼女は彼に、このような結果を招くことになった自分の過去を打ち明ける。両親から許しを得られなかった彼女の昔の結婚のことを聞かされたテオドンは、ドルヴィニー侯爵の話と奇妙に一致することに気づく。メラニードもドルヴィニー侯爵を垣間見て、彼が夫ドルマンセ伯爵その人であることを確認し、それをテオドンに告げる。彼は大いに困惑する。ドリゼーとロザリーの話を横で聞いていたメラニードは、ロザリーの縁談の相手がドルヴィニー侯爵であることを知って失神する。（第二幕）

ロザリーは、ドルヴィニー侯爵の求愛がしつこいのを嫌悪しながらも、ダルヴィアーヌに希望を持たせることはますます彼の失望を大きくするだけなので、わざと冷たく接して、

彼に断念させようと考える。ところがテオドンは一転して、ロザリーとダルヴィアーヌを仲直りさせようとする。また彼は、メラニードの幸福のために侯爵に昔の恋を思い出させるようにしようと決心する。彼は侯爵に、メラニードがすぐ側に生きていて、今も変わらぬ心を持ち続けていることを伝えるが、侯爵はロザリーへの恋心をもはや抑えつけることは出来ないと言う。ダルヴィアーヌはテオドンに、自分とロザリーとの恋にメラニードが消極的な態度を取り続けていると報告する。(第三幕)

ダルヴィアーヌの激しい性格をドリゼーが嫌っているために、メラニードは、彼をロザリーと結婚させるようにすることは諦めている、と言う。その上、ドルヴィニー侯爵はロザリーへの愛のためにメラニードのもとへ戻ることは出来ない。そうなると、当然メラニードのものであるべきドルヴィニー侯爵の財産をロザリーが取ることになり、それを母娘共に認めていることは、ドリゼーを友人と思っているメラニードにとってはショックである。彼女はテオドンの前で自分の不幸を嘆く。ドリゼーから届けられた手紙により、ダルヴィアーヌが彼女の面前でドルヴィニー侯爵を侮辱したことが分かる。メラニードはダルヴィアーヌに、激情にかられた行動を叱るが、彼はドルヴィニー侯爵と決闘しかねない勢いである。ついにメラニードは、ダルヴィアーヌがメラニードとドルヴィニー侯爵の間に生まれた息子であることを打ち明ける。恋仇が実の父親であることを知ったダルヴィアーヌの苦悩は大きい。彼はテオドンのところへ相談に行く決心をする。(第四幕)

テオドンはドルヴィニー侯爵に、ダルヴィアーヌがメラニードとドルヴィニー侯爵の間の息子であることを打ち明ける。ダルヴィアーヌはドルヴィニー侯爵に許しを乞う。そこへメラニードが入って来て、苦しみながら、ドルヴィニー侯爵への愛は諦めると言い、ただ息子だけは認知してやってほしいと頼む。しかしドルヴィニー侯爵は一時の恋の迷いから覚めてメラニードのもとへ戻り、息子とロザリーの結婚も認めてやる。(第五幕)

伝統的な喜劇を支持する人々からは、ネガティヴな意味を込めて、「涙の喜劇」と名付けられている一連の作品の中で、この作品ほどドイツでもてはやされたものはほかにない。新しい喜劇が話題になれば、必ずと言ってよいほどこの作品の名前が挙げられる。たとえば、ゲラートは彼の『感情喜劇論』の中で、デトゥーシュの『恋をする哲学者たち』(Die verliebten Philosophen)、ファガンの『被後見人』(Das Mündel)、グレッセの『シドニー』(Sidney)と共にこの作品を挙げ、従来の喜劇の枠を拡大することによって、これらの作品の新しい試みを承認することを要求している。[42] 1741年の出版後間もなくドイツ語訳が出たものと推定され、[43] またパリでの初演から二年後には、ドイツで一年半の間に

八回の上演記録があり、[44] シェーネマン劇団の記録では、この作品は1753年、1754年、1756年に上演されている。[45] ドイツでの上演はいずれも大成功を収めた。[46] しかしレッシングは、ラ・ショッセの評価に対してはかなり消極的である。[47] それはラ・ショッセの作品が、レッシングの主張する真の喜劇、すなわち笑わせると同時に感動させることの出来る喜劇の枠を越えているからである。ダウニヒトも「ラ・ショッセの『メラニード』(1741) は、劇作家が喜劇において、モチーフやその他の表現形式の点で、どれほど悲劇に接近しうるかをもっともよく証明している」[48] と述べている。

クルツィウスはラ・ショッセに関して次のように述べている。

> 「ラ・ショッセ氏が近年、新しい種類の喜劇を舞台にかけた。この種の喜劇は、笑いの代わりに涙を流させ、優しい情熱を引き起こすもので、そこでは美徳が好ましく描かれる。われわれドイツ人の間では、ゲラート氏が彼の跡を継ぎ、作品の魅力的で感動的なものを見事に達成した。」[49]

1750年6月25日に初演されたグラフィニー夫人 (Françoise d'Issembourg d'Happon - court, dame de Graffigny) の『セニー』(Cénie)[50] は大成功を収め、翌1751年に出版される。高潔な老人ドリモンの甥メリクールは、ドリモンの娘セニーと結婚して、ドリモンの莫大な財産を相続したいと思っている。半年前に亡くなったドリモンの妻の小間使であり、今もセニーの小間使であるが、家庭教師のオルフィーズに妨げられてセニーに接する機会を与えられないことを不満に思っているリゼットはメリクールに、セニーが彼の弟のクレルヴァルを愛しているし、クレルヴァルもセニーを愛しているらしい、と伝える。そして彼女はメリクールに、ドリモンがクレルヴァルではなくてメリクールの方をセニーの結婚相手として選ぶように仕向けようと申し出る。ドリモンは私利私欲のない立派な人物で、妹の結婚生活が不幸に終わったので、孤児になった二人の甥の将来に責任を感じ、二人を立派に育てることを自分の義務としている。彼はメリクールに、ドリモンの親友の娘クラリスと結婚することをすすめて、そうすれば自分の財産の四分の一を与えると約束する。しかしメリクールは、実は自分はセニーを愛しているのだと言うので、ドリモンはそれならばそれに越したことはないと、娘にそのことを伝えに行く。一兵卒のドルサンヴィルがクレルヴァルに会いに来る。小間使のリゼットはこれを何か怪しいことだと思う。彼女はメリクールを自分の味方にしたいので、このことを利用してドリモンにクレルヴァルのことを中傷し、メリクールが点を稼げるようにしようとする。けれどもドルサンヴィルはもともと高貴な生まれであるが、不運のため一兵卒になってしまったのである。クレルヴァ

ルの所に度々来るのは、クレルヴァルが宮廷に働きかけて、ドルサンヴィルの地位と財産を回復するために尽力しているからである。ドルサンヴィルの妻と一人娘は、この娘が生まれたばかりの十五年前から行方不明になったままである。（第一幕）
父からメリクールと結婚するように言われたセニーは悲しみを家庭教師のオルフィーズに訴える。オルフィーズは献身的にセニーを守り、セニーもオルフィーズに絶対の信頼をおいているのである。ここで若い娘と中年の女性との間で，いわば結婚論争とも言える対話が繰りひろげられる。娘の主張は、愛することのできない男性と結婚し、しかも有徳の女性であるために妻の務めを果たすのは、苦難の連続であろう。反対に、もし愛している男性と結婚すれば、義務を果たすのも喜びにすぎないであろうというものである。一方、家庭教師は、愛していても幸福になれるとは限らない。もし不幸が訪れた場合、愛が深いだけ一層苦悩は大きくなるものである。良家の娘は、自分の感情は表に出さず、黙って親の言うことを聞くのが義務だ、と言う。彼女は何か暗い過去の経験に基づいてこのような意見を持っているらしいのだが、それは明かされない。オルフィーズはクレルヴァルにセニーの父の意向を伝えると、彼は兄がライバルであることに驚き、自分のセニーへの愛をドリモンに分かってもらおうと言う。彼は自分の愛が真実のものであることを主張するが、オルフィーズは、愛しているのならば、セニーに親の命に背くようなことをさせてはならないではないか、その上、クレルヴァルにしても、家庭内の秩序を乱すようになるそのような無理を、これほども世話になっている伯父さんにもちかけて、困らせてはならないではないか、と議らない。しかしそれならば自殺するしかないというクレルヴァルの熱意にほだされて、ドリモンの真意を探るだけのことはしてあげようと言う。彼女の本心は、メリクールよりもクレルヴァルをかっているのである。ドリモンはクレルヴァルに、メリクールが断ったクラリスとの縁談を持ち出す。オルフィーズの独白により、彼女がドルサンヴィルの妻であることが分かる。（第二幕）

ドリモンは、セニーがメリクールをいやがるならクレルヴァルをすすめてみると言うのでメリクールは驚く。もともとメリクールは誰からも好かれていない。しかし亡くなったドリモンの妻のメリースとは特別に親しかったらしく、彼女から託された何かの秘密を持っているらしい。彼女の死には彼だけが立ち会い、ドリモンを幸せにしてほしいと頼まれたと言っている。リゼットの入れ知恵でクレルヴァルの悪口をドリモンに言ったのが、中傷に過ぎなかったことがすぐに分かり、ドリモンの機嫌が悪い。またセニーも頑固にメリクールをはねつける。あせったメリクールは、今まで誰にも見せなかった、ドリモンに

あてたメリースの手紙をセニーに見せる。それには、セニーが実はドリモン夫妻の娘ではないことが告白されている。悪意はないが、メリースは夫を騙してセニーを娘として認めさせていたのである。セニーはショックを受ける。メリクールは自分と結婚すれば、この秘密は守ってやるというが、それでもセニーの心を動かすことは出来ない。第三幕)

ドリモンは妻の死を非常に深く悲しんでいるので、メリクールは託された手紙をドリモンに見せた場合の彼のショックを心配し、セニーにも絶対秘密にしろと言う。しかしセニーは、虚偽に基づいた幸福な身分に、黙って甘んじていることなどは出来ない、高潔な人柄である。彼女がドリモンに手紙の秘密を打ち明けるので、彼は殆ど瀕死になる程のショックを受ける。信頼し切っていた妻に裏切られていたことが分かったからである。メリクールが尊大な態度を見せるので、ドリモンはセニーをメリクールに与えるのを止めて、自分の養女にすると言う。驚いたメリクールは、さらにもう一通の手紙を出す。それには、セニーがオルフィーズの娘であることが書かれている。セニーは喜ぶ。しかし家庭教師というような身分の母を持つセニーは、ドリモンが養女にすることも、クレルヴァルが結婚することも相応しくない。母と娘は共に修道院に入ることになる。(第四幕)

修道院へ彼女たちを送って行く役は、クレルヴァルから頼まれたドルサンヴィルが引き受ける。直前にドルサンヴィルは侯爵の地位を取り戻している。ここでオルフィーズとドルサンヴィルがやっと再会し、セニーはドルサンヴィル侯爵の娘であることが判明する。クレルヴァルとセニーは結婚することが出来る。兄のことを気づかうクレルヴァルにドリモンは、メリクールに金は与えるが、もう会いたくないという。(第五幕)

ピエール・クレマン (Pierre Clément) は、1750年10月15日付の書簡の中で次のように書いている。

> 「セニーは『意地悪の男』(Méchant) 以来の大成功を喜劇の分野で収めました。これはコメディと呼ばれる小さなロマンの一つにすぎなくて、デリケートに書かれ、鋭い思想で飾られています。女性の作品で、想像力は豊かで、軽妙なタッチで描かれていますが、結末は無造作です。一見好奇心を刺激されますが、二度と見る必要はないと私は思います。こんな失礼なことを言って、グラフィニー夫人にはお許しをいただきたいのですが、彼女の作品は引き続き上演される栄誉に浴しています。観客は私と同じようには考えなかったのです。この作品は最大級の成功を収めました。〔・・・・・・〕」[51]

散文で書かれたこの五幕物の喜劇の上演がドイツでも大成功だったことはダウニヒトも

確認しており、「『メラニード』にのみ比肩しうる最大の成功」[52]と述べている。1751年5月13日にはコッホ劇団が早くもこの作品を上演し、シェーネマン劇団の上演記録によれば、1753年、1754年、1756年、に上演されている。[53]またゴットシェートは、『批判的詩学』第四版の喜劇論のところで、やはり新しいタイプの喜劇としてこの作品を挙げている。[54]結末を除けばほとんど悲劇とも言えるこの作品に関して、レッシングは皮肉をこめてこう述べている。

> 「『セニー』は涙の喜劇の趣味における傑作である。批評家は、この種の戯曲に対して好きなように異論を唱えるがよい。しかし読者や観客の心は、もしこの種の戯曲の作者たちが、グラフィニー夫人の場合よりももっと穏やかな同情を、彼女と同じほど巧みに呼び覚ます術を心得ているのなら、つねにこの種の戯曲を弁護するだろう。」[55]

レッシングに好感を持たれなければ持たれないほど、その新しい喜劇は悲劇に近づいている。1753年には、なんとゴットシェート夫人がこの作品をドイツ語に訳している。

以上のような新しい喜劇の試みとは異なっているが、ポール・ランドワ(Paul Landois)による一幕からなる散文悲劇『シルヴィ』(Silvie) が1741年に初演されていることは注目に値する。伝統的な規範を無視して、ただ一幕だけで、しかも散文で書くという極めて大胆な試みを断行したランドワは、「妖怪のたぐい」[56]と批判されたことから、翌1742年に出版した際にプロローグを添え、悲劇の表現手段としての散文および王侯君主以外の登場人物の可能性と正当化を観客に訴えている。[57]ディドロはのちに、『ドルヴァルと私』の第二の対話において、この作品を伝統的な演劇とは別の新しい道を示してくれているものとして高く評価している。[58]

第三節　イギリスの家庭劇

感傷主義という大きな精神的潮流の中で、イギリスでは十八世紀に入っていわゆる家庭劇 (domestic plays) が流行するが、ドイツ演劇に与えた影響の点で最大の作品は、ジョージ・リロウ(George Lillo) の『ロンドンの商人』(The London Merchant; or, The History of George Barnwell)[59]である。この作品は、1731年6月31日にロンドンで初演され、大成功を収めた。この成功はこの作品の文学作品としての質の高さによるものではなくて、むしろその内容の新しさに基づいていた。リロウは作品に献辞を添えて、彼の作

意を説明している。まず彼にとっては、悲劇がすべての文芸の中でもっとも優れた有用なジャンルである。しかもこの有用性というのは、作品の持つ道徳性と不可分に結びついている。また作品の有用性が、すなわち道徳性が及ぶ範囲が広ければ広いほど、その悲劇は優れていることになる。したがって、悲劇が王侯君主の不幸のみを描くのをやめ、一般庶民の私的な生活に題材を求めることは、悲劇の尊厳を傷つけることを意味せず、むしろ道理に合うことである。なぜなら一般庶民もまた、自分の犯した罪や欠点のために不幸になるのであり、それを描くことによって教訓を与えることは、悲劇の有用性を大いに高めるからである。[60]

リロウのこの意図に関して、ペーター・ソンディは次のように言っている。

「彼が主張しているのは、市民悲劇の正当化ではなくて、悲劇の必然性である。彼が証明しようとしていることは、悲劇が高貴な階層の特権であってはならないとか、市民もまた、悲劇の主人公として舞台に立つ権利を有しているということではなくて、広い影響力を持つためには、悲劇は王侯君主に限定され得ない、ということなのである。市民が悲劇を必要としているのではなくて、悲劇が市民を必要としているのである。」[61]

たしかにリロウの見解には、貴族階層に対する市民階層の戦いを舞台に描き出そうとする意図は表れていない。しかし彼の主張をまったく詩学上のものと割り切ってしまうことは出来ない。[62]ここにはやはり、表現の場を求める市民階層の道徳的精神の要求が働いている。議会の有力者である貴族に捧げられた献辞であることを考え合わせると、いっそうここには実際的な意図が見えてくる。ロンドンの商人たちは、主人公バーンウェルの運命を訓戒とするために、商館見習を、この作品が上演されているドゥルーリー・レイン劇場に通わせた。[63]この作品は少なくとも「市民のための悲劇」となった。

1752年の春、『ロンドンの商人』の最初のドイツ語訳が出版された。[64]訳者の名前は H. A. B. という頭文字でしか表記されていないが、これはメクレンブルク = シュヴェリーンの若い廷臣であった Henning Adam von Bassewitz のことである。まず彼のドイツ語訳に即して、この作品の内容を簡単に紹介する。

ロンドンの名望ある大商人サロウグッドが、自分のところで働いている見習のトゥルーマンに、商人の身分がいかに社会的に見て立派であるかを教え、商人として自信を持つこと、その上、祖国愛に燃えるべきであることを説いて聞かせる。そして、ジェノアの銀行とスペイン王の結託の噂を聞くや、直ちにジェノアの代理店を通じて銀行を説得し、つい

にイギリスの敵スペイン王との提携を断念させることに成功したことを話し、観客にロンドンの商人の影響力の強さを印象づける。このサロウグッドの一人娘マリアは物思いに沈んでいる。一方娼婦ミルウッドの家では、一人前の男にもはや相手にされなくなった彼女が、女の恐ろしさをまだよく知らない男を誘惑しようと考えている。彼女はすでに、サロウグッドの商館の若い見習、ジョージ・バーンウェルに目をつけて、巧言令色によって彼を家に来るように誘ったのである。約束通りに、ジョージ・バーンウェルがやって来る。彼はたちまちミルウッドの魅力の虜となり、言葉巧みに引き止める彼女に抵抗出来ずに、店へ戻ることをやめる。彼ははじめて主人の好意に叛いたのである。ミルウッドの召使の対話によって、彼女の本当の狙いは、ジョージ・バーンウェルの主人サロウグッドの大金であることが、観客に知らされる。バーンウェルは一時の快楽のために、心の安らぎ、真の幸福の希望を犠牲にしないように、自分の情熱を抑制する必要を感じるが、ミルウッドは、愛の喜びに比べられるものは地上にも天上にも見られないので、自然の与えてくれるこの愛の喜びを十分に味わいなさいと言って彼を圧倒する。（第１幕）

バーンウェルは悩んでいる。罪深い恋に陥ったばかりか、店の金を盗むという悪徳を犯して主人を裏切ったことで、強く良心の呵責を感じている。天に叛く犯罪を犯したことを後悔し、ミルウッドを断念しようという気持になるが、しかしまだ諦め切れない気持も残り、彼は葛藤に苦しむ。サロウグッドは、バーンウェルが一晩戻らずに仕事の義務をないがしろにしたことで深く後悔している様子を見て、彼の若気の過ちを許そうと言う。バーンウェルにとっては主人の寛大さがかえって心苦しい。彼はミルウッドを諦める決心をする。そこへ彼女が小間使のルーシーを伴ってやって来る。二人は帰ってくるあてのない旅に出るので、別れを告げにきた、と言うので、彼は、自分も二度と彼女に会わない決心をしたところだと言う。実は、旅の話は嘘で、それにより彼女へのバーンウェルの愛情をいっそうかき立てるためであったので、ミルウッドは思惑がはずれて驚く。彼女は次の策を練るために一旦別れたあと、また立ち戻ってくる。小間使のルーシーはバーンウェルに旅の理由を明かし、実はそれはバーンウェルのせいだと言う。すなわち、次のような話を彼女たちはでっちあげる。ミルウッドの遺産相続の後見人をしていた或る男が、彼女とバーンウェルの関係を知り、彼女との関係を迫ってきた。そのため彼女は、貧乏で不幸になるか、ほかの男に抱かれるかという選択を迫られ、止むなく旅に出るのだ、と語る。それを聞いたバーンウェルは、彼女をほかの男に渡すぐらいなら自分は死ぬ、いや彼女を殺してしまう、彼女を破滅から救うためには自分が破滅してもよい、と言って、主人の金を

盗み出して彼女に与える。（第二幕）

親友のバーンウェルが主人の金を盗んだことを知ったトゥルーマンは、彼を助けるために、バーンウェルをひそかに愛していたマリアに彼の罪を打ち明ける。マリアは彼が使いこんだ金の穴埋めをしようとする。主人や友人を裏切ったバーンウェルは、ミルウッドのもとに身を寄せるが、彼女は彼を冷たく扱う。そして、自分の愛をつなぎとめたいのなら、金持ちの叔父を殺してその財産を奪うよう唆す。バーンウェルは結局自分の叔父を殺してしまう。（第三幕）

バーンウェルがミルウッドに唆されて、財産を奪うために叔父を殺した、ということをルーシーから聞いたサロウグッドは、ミルウッドのところへ出かける。それを見た彼女は、このままでは自分も危険であると考え、先手を打って、召使を呼び、この男は殺人を告白したと言って捕吏を来させ、バーンウェルを拘禁させる。ミルウッドを訪れたサロウグッドに対して、彼女は手だてを尽くして自分の無罪を主張するが、ついに彼女も牢獄に引き立てられていく。（第四幕）

牢獄の場面。バーンウェルはサロウグッドがつけてくれた牧師によって、罪を悔い改め、静かに死を迎える覚悟を決めている。そこへトゥルーマンが訪ねて来て、マリアが彼を愛していることを教え、やがてやって来たマリアは彼に愛の告白をするが、時すでに遅く、二人は抱き合って別れを告げる。（第五幕）

バセヴィッツの翻訳は、第五幕、第六場で終わっていて、そのあとに訳者は次のように注を付けている。

> 「イギリスの原作で次の場面は、処刑場、死刑執行人、観衆、および死刑執行のために必要なすべての道具立てを眼前に描いて見せる。実際の刑の執行に際しては、バーンウェルは祈りの言葉を唱えながら、しかしミルウッドはずっと狂乱状態のままで死んでいく。」[65]

原作におけるふたつの処刑場面のうち、長い方のものはリロウがロンドンでの初演のあとに付け加えたもので、それも数年後には削除された。[66]ドイツでは、ニコライの『文芸・学芸文庫』第一巻、第一号において、1754年にロンドンで刊行された第九版に従って、この最終の処刑場面のドイツ語訳が掲載され、バセヴィッツ訳を補う形となった。[67]

バセヴィッツの訳が、実は原作からの直接の訳ではなくて、ピエール・クレマンによる1748年刊行のフランス語訳[68]を底本としていることは、すでにブリュッゲマンが翻刻に付した解説の中で言及しているが、[69]その後ダウニヒトやミュラーによって両者の克明な比較対

照が行われ、われわれはクレマン訳とバセヴィッツ訳の関係を詳しく知ることが出来る。[70] バセヴィッツが作品の表題のあとに、「市民悲劇」という副題を添えているのも、クレマン訳の Tragédie bourgeoise をそのまま訳したものと考えられる。

バセヴィッツの訳は、クレマン訳を経たことによって、原作から二重の意味で離れているのであるが、全体として見れば、原作のハンドルングのほぼ忠実な再現であると言えよう。バセヴィッツは彼の訳に付した序文の中で、「この作品は、これまで認められていた演劇の規則に従って作られたのではない」[71]と言っているし、『文芸・学芸文庫』の評者も、「規則に反して作られた、このイギリスの悲劇」[72]と述べている。伝統的規範として、王侯君主のみに限定されていた悲劇の舞台に商人を登場させ、彼らの道徳上の行為がもたらす悲惨な結末を描いて見せたこの作品は、ほとんど衝撃的とも言える印象をドイツの観客に与えた。このバセヴィッツ訳を台本として、1754年4月26日にライプツィヒでコッホ劇団によって初演が行われたことはほぼ間違いなく、次いでハンブルクで上演されている。シェーネマン劇団によるハンブルクでの上演は、1754年の10月25日から11月11日までの間に七回に及び、大喝采を博した。[73]その他のドイツの主要な劇団による上演回数も非常に多い。また出版においても、バセヴィッツ訳に従ったものが、1752年から1777年までの間に少なくとも十三版を数えている。[74]

『ロンドンの商人』に当時のドイツの観客がどれほどの感動の涙を流したか、ダウニヒトはいくつかの感激の記録を報告している。[75]そのほか、ドイツ市民悲劇の前段階とも言うべき作品『リュンゾルトとザフィーラ』(Rhynsolt und Sapphira) を書いたクリスティアン・レーベレヒト・マルティーニ (Christian Leberecht Martini) は、自分の作品に対する批評の反論の中で、「『ロンドンの商人』は読むと非常に感動的な悲劇である。私の考えによれば、英語からドイツ語に翻訳されたもののうちで、もっとも優れた作品である」[76]と述べている。またレッシングも、ゴットシェートの英雄悲劇『死にゆくカトー』とリロウのこの作品を比較して、「私は『死にゆくカトー』の作者であるよりも、はるかに『ロンドンの商人』の作者でありたいと思う」[77]と告白している。

この『ロンドンの商人』のドイツ語訳が出版されて大評判になっていたころ、1753年2月8日に、エドワード・ムーア (Edward Moore) による悲劇『賭博師』 (The Gamester)[78] が、やはりドゥルーリー・レイン劇場で初演される。その数ヵ月後には、ヨーハン・フリードリヒ・レーヴェン (Johann Friedrich Löwen) が、彼の『ハンブルク寄与』(Hamburgische Beyträge zu den Werken des Witzes und der Sittenlehre) において詳

細な内容を紹介している。賭博癖のある主人公ビヴァリーは、美貌の妻が夫に対して献身的であるのをよいことに賭博に耽っている。ビヴァリーの妹のシャーロットが、義姉の甘さを指摘しても、彼女は夫への愛を至上のものと考えて、夫のすべてを許している。ビヴァリーの悪友スタックリーはひそかに彼の妻に惚れていて、貧窮のために彼女の貞淑さが崩れるのを期待している。スタックリーはますます深くビヴァリーを悪徳の道に引きずりこみ、ビヴァリーは妻の宝石類も、妹の結婚持参金も使い果たしてしまう。それでもなおスタックリーは、ビヴァリーを大きな賭博に誘いこむ。彼はビヴァリーの妻に言い寄るが彼女の美徳はゆるがない。スタックリーは同じ賭博師仲間のベイツにビヴァリーの金持の叔父を殺させ、その上ビヴァリーを犯人に仕立て上げて叔父の金をすっかりまき上げることを計画する。ビヴァリーは捕らえられるが、ベイツの裏切りによって叔父は殺されずに済む。しかし、スタックリーの悪企みのすべてが明るみに出た時、ビヴァリーは自分の罪の深さに良心の呵責を感じ、神の恵みを祈りながら毒を飲んで死ぬ。この作品は翌1754年に、ヨーハン・ヨアヒム・ボーデ（Johann Joachim Bode）によってドイツ語訳され、[79] ハンブルクで出版された。さらに1755年には、ハインリヒ・シュテッフェンス（Heinrich Steffens）によるドイツ語訳が刊行されるが、これには「市民悲劇」という副題が添えられている。[80]

ここに至って、ドイツに市民悲劇が誕生する機が熟したのである。

第二部　初期の市民悲劇とその理論

第一章　「市民悲劇」の名称

ヴィーアラッハーによれば市民悲劇という名称の使用はフランスにおいて始まる。1733年には、ミッシェル・リナン(Michel Linant) が或る書簡で自分の新しい悲劇の構想について説明しているところで、その作品の性格を「市民悲劇」(tragédie bourgeoise) という言葉で表わしている。[1] さらにヴォルテールは、1736年11月26日付女優キノー(Quinault) 宛の書簡で、新しいタイプの喜劇に対する彼の反感を打ち明け、「われわれの喜劇は市民悲劇(tragédies bourgeoises) になってしまう」[2] と嘆いている。また、1738年1月8日にデフォンテーヌ(Pierre-François Guyot,abbé Desfontaines) は、『現代の著作についての考察』(Observations sur les écrits modernes)の中でラ・ショッセの『友人教育』(l'Ecole des amis)を論じ、「市民悲劇(tragédies bourgeoises) と名づけることのできる、この真面目な、崇高でさえあり、そして悲壮な喜劇のジャンル」[3] と述べている。フランスで最初の散文悲劇とされているランドワの『シルヴィ』は、1741年8月17日に、コメディ・フランセーズによってパリで初演されたが、1741年9月15日付のル・ブラン (Le Blanc)の劇評では、「一幕から成る散文の市民悲劇」(Tragédie Bourgeoise en Prose et en un acte)と呼ばれ、「ときどき姿を現す妖怪のたぐい」[4] と批評されている。明らかにこれを意識して、作者は翌年の出版の際に付したプロローグの中で、或る人物の口を通して、この作品の不評の原因のひとつとして市民悲劇であることを挙げている。[5] 1748年のクレマンによる『ロンドンの商人』のフランス語訳にはリロウの原作にはなかった「市民悲劇」という副題が添えられた。1749年、ヴォルテールは『ナニーヌ』(Nanine)の序文で、感動喜劇(comédie attendrissante)に反対を唱える或る批評家に触れて、「彼が市民悲劇の様相を呈するすべてのものを非難するのはもっともなことである」[6] と述べている。フランスにおけるこのような用例から推測すると、「市民悲劇」という名称は、リナンとクレマンによる使用例を除いて、伝統からはずれた散文悲劇や、また、いわゆる「涙の喜劇」

(comédie larmoyante)と蔑称されていた新しい喜劇に対して、 ネガティヴな意味をこめて用いられたと言えよう。なおイギリスにおいては、「家庭劇」(domestic play) とか「中流階層劇」(Middle Class Drama)という表現はあっても、「市民悲劇」に相当するジャンル名はない。[7]

ドイツでは、レッシングが従兄のクリストローブ・ミューリウス(Christlob Mylius)と共に編集にあたっていた雑誌「演劇の歴史と振興への寄与」(Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters) において、1750年の第一編に掲載された筆者不明の「パリ演劇便り」(Theatralische Neuigkeiten aus Paris) と題する劇評の中に、「市民悲劇」(ein bürgerliches Trauerspiel)という表現が見られる。これはヴォルテールの『ナニーヌ』上演についての批評である。

> 「この戯曲の悲劇的な内容はどの観客にも最大の喝采を博した。実際また、これがつねにヴォルテール氏の強味であったが故に驚くには当たらない。これに反して喜劇的なものは、並み以下でまったく弱々しい。それは、力強さもないしぴりっとしたところもない、自然らしさもないし快さもない、単なる対話にすぎない。この素材はそもそも優れた悲喜劇よりも市民悲劇に適している。」[8]

ユーリウス・ペーテルゼン(Julius Petersen) は、この「パリ演劇便り」が全体として、当時デン・ハーグで刊行されていた雑誌「ラ・ビガリュール」(La Bigarure) の記事をそのまま翻訳したものであることを実証しているが、[9] これがおそらくドイツにおける市民悲劇という表現の最初の使用例であろう。この劇評に見られる「市民悲劇」がどういう種類のドラマを指しているかは明らかではない。従来の解釈では、フランスにおけるそれまでの用例や、この作品のハンドルングの性格から見て、これはいわゆる「涙の喜劇」と同種のものを意味するとされてきた。[10]「悲喜劇」(Tragikomödie)とはレッシングがプラウトゥスの『アムピトゥルオ』に即して説明するところによれば、喜劇的な内容のハンドルングが貴顕の人々をめぐって展開するドラマのことである。[11]『ナニーヌ』の場合、ハンドルングの喜劇的性格が稀薄であると指摘されており、そのことからこれは、悲劇的要素が強く前面に出た喜劇、すなわち「涙の喜劇」に近いものであって、「第三身分に属する人々を題材とするドラマではない」[12]と一般に主張されているのである。しかし、この劇評の中で言われている「悲喜劇」と「市民悲劇」は、『ナニーヌ』という出来上がった作品のジャンル区別に関してここに挙げられているのではないと解釈することもできる。評者は、「この素材」が「悲喜劇」よりも「市民悲劇」に向いていると主張しているにすぎない。

したがって、この素材では悲劇的要素が観客を感動させる迫力に満ちた展開を見せ、喜劇的な要素がそれ故に極めて平板で弱くなってしまうのであれば、これを喜劇的要素と悲劇的要素の混じり合った形式のドラマにするよりも、むしろ庶民をも主要な登場人物に含む新しいタイプの悲劇に仕立てる方が望ましい、と評者の主張を解釈することも可能であろう。ダウニヒトはこの『ナニーヌ』批評には何の論評も加えないまま、この批評およびシュトラウベによる『ナニーヌ』のドイツ語訳の出版された1750年から、ドイツにおいて市民悲劇という新しいジャンルの概念が定着したと主張しているが、[13]これは余りにも断定的にすぎる。しかし、この『ナニーヌ』批評の中の「市民悲劇」が、果たして新しい喜劇を指しているのかそれとも悲劇を指しているのかは確定できないとしても、評者がこの表現を用いる態度が、中立的というよりもやや好意的である点に注目する必要があるだろう。これまでは「市民悲劇」という語は、「涙の喜劇」という語と共に、フランスの多くの例が示しているように、喜劇の中に感動的な要素が多く含まれていることに対する批判の意味をこめて用いられてきた。すなわち、それは、王侯君主ではない一般庶民の日常生活における真面目な出来事が舞台で描き出されることへの反発を伴っていた。それが次第に変化を見せはじめる。「市民悲劇」という呼称が、喜劇に対して用いられているか悲劇に対して用いられているかよりも、それが舞台における庶民の真面目な行動の描写に対するどのような評価と結びついているか、という問題の方が、ドイツ市民悲劇成立にとってははるかに重要である。このような現象は、一見すると「市民悲劇」の概念規定が不明確で混乱している印象を与えるが、舞台における庶民をめぐる真面目な出来事を対象としている点では一貫しており、これを肯定し、擁護し、さらに積極的に推進する動きを示す線上の或る一点において、英雄悲劇に対抗しうる形での「市民悲劇」が成立するのである。[14]そして当然のことながら、それはさらに発展する過程の中でさまざまに変質していく。王侯君主でない人々の通常の生活におけるさまざまな問題を、嘲笑の的とはしない描き方で舞台に取り上げる場合、すでに一般の庶民の登場が許されている喜劇の名のもとで真面目な要素を次第に増加させていく方が抵抗が少かった。デトゥーシュからラ・ショッセへの流れ、あるいはゲラートの一連の喜劇がそれを物語っている。悲劇の名のもとで、王侯君主でない人物を登場させて散文形式で描写することは、伝統的な規範を一挙に覆す結果となり、世の人々の偏見を挑発しかねない。『シルヴィ』の作者ランドワの当惑がこれを示している。ラ・ショッセにしても韻文形式は堅持した。喜劇の名のもとで舞台での市民生活の描写が評価され、観客もそれに慣れ、それどころかそのような舞台を要望するという傾向が、

新しいタイプの悲劇の成立を準備する。ヨーハン・アードルフ・シュレーゲル(Johann Adolf Schlegel) は、1751年にシャルル・バトゥ(Charles Batteux) の『芸術論』(Traité des beaux-arts réduits à un seul principe)のドイツ語訳を刊行した際、それに彼自身の論文を数篇添えた。そのうちのひとつ『文芸の分類について』(Von der Eintheilung der Poesie) の中で次のように述べている。

「それ故にとくに現代において、何人かの運の良い人が別の種類の演劇を思いついたとき、その作品は、世の偏見を刺激したくなければ、喜劇以外の名称のもとに忍びこむことはできなかった。喜劇という名称は悲劇という名称よりもそういうことに適していた。というのも、古代や近代の悲劇作家の実例が、王侯や英雄以外のもの、とくに高尚な調子以外のものを期待しない気分にわれわれをしてしまったからである。高尚な気分がふさわしいような人物の描写が、そういう気分にわれわれを慣れさせてしまったのである。〔・・・・・・〕一切の誤解を防ぐためには、こうした作品には新しい名称を考え出すか、それともそれらを市民悲劇と名づけておいた方が良かったであろう。実際この新しいジャンルは通常の喜劇とは、演劇の一般的規則以外のものをほとんど何も共有していない。」[15]

彼の言う「市民悲劇」の例として、ラ・ショッセの『友人教育』を挙げていることから、それは新しいタイプの喜劇を意味しているのだが、[16]この「市民悲劇」が指している内容に対する彼の肯定的な態度は明白であり、舞台で庶民の不幸が描かれることへの承認は着々と進行している。ゴットシェートは1751年に彼の『批判的詩学』の第四版を刊行した際、フランス演劇界における新しい喜劇の成立がドイツ演劇界にもたらしつつある影響を無視することが出来ず、喜劇の本質規定をしている第十三節で第三版(1742)にはなかった次のような主張を追加している。

「さらに、フランス人によって『涙の喜劇』と呼ばれる感動的で悲しい喜劇を独自の新しい種類のものとする人々もいる。しかし、このような種類の演劇が存在しうるし、また存在するべきであるとしても、ただそれを喜劇と呼んではならない。それはむしろ、市民の、または貴族の悲劇と言いうるだろうし、あるいは両者の中間物である悲喜劇とでも名づけることが出来るだろう。デトゥーシュはこの種のものを色々と書いた。例えば『浪費家』、『威張り屋』など。また最近ドイツで上演されたグラフィニー夫人の『セニー』もこの種のものである。」[17]

さらに第二十一節で、喜劇は悲劇が引き起こすような情緒は避けるべきであると主張して

いるところで、喜劇に悲劇的苦痛を許してはならないというボワローの詩句を引用したあと、これも第三版には見られなかった彼の見解を次のように続けている。

「しかし、私が上に述べたような作品を市民悲劇と呼んでも、あるいは悲喜劇と名づけても、それ(悲劇的苦痛)はきっと時折は起こるだろう。『ドイツ戯曲集』第三部を参照してもらいたい。」[18]

ゴットシェートのこれらの新しい発言は、庶民の真面目な行動の模倣を舞台で示したいという傾向が、もはや押し止めることの出来ないほどの勢いになってきたことを物語っている。彼は今や、涙の喜劇と呼ばれる作品の持つ特性を真向から否定はしない。彼はそれを伝統的なジャンルの枠外で認めようとしている。悲劇性の非常に強いハンドルングは、喜劇と呼ぶにふさわしくない。しかしだからと言って、伝統的な悲劇とも人物の点で一致しない。したがって、人物に関する制約のついた「市民の、または貴族の悲劇」という名称が考え出されたのである。ゴットシェートは『批判的詩学』の第三版ですでに、第二版まで喜劇の登場人物として認めていた「通常の市民、あるいは中等の身分の人々」に、「男爵、侯爵および伯爵」といった貴族を加えている。[19]喜劇における真面目な要素の増加は、不自然な伝統的な規範の軛から逃れようとする市民の願望によって大きな自然の勢いとなった。ゴットシェート自身が、上演に値する作品として、ドイツ人が模範とすべき戯曲を集めた『ドイツ戯曲集』にも、規範に必ずしも合致しない作品があることを、かれは告白せざるを得ない。彼がここで挙げている第三部には、デトゥーシュの『浪費家』が収められている。翌1752年にバセヴィッツによって『ロンドンの商人』のドイツ語訳が出版された。この訳は、クレマンのフランス語訳からの重訳であることが確認されており、[20]したがって、表題に付されている「市民悲劇」(Ein bürgerliches Trauerspiel)というジャンル名も、クレマンがフランス語訳に添えた原作にないジャンル名を単にドイツ語に訳したにすぎないとは言え、ドイツの読者ははじめて、ハンドルングに伝統的な意味における喜劇的要素のない「市民悲劇」を手にすることができた。1754年にはレッシングが、自分が編集・発行している雑誌『演劇文庫』(Theatralische Bibliothek)の第一編の冒頭で、劇芸術の分野で現在進行している改革の動きに関して次のように書いている。

「喜劇も悲劇もこれ(改革)を免れはしなかった。喜劇は数段引き上げられ、悲劇は数段引き下げられた。前者の場合は、世の人々はもう喜劇では充分に長い間笑ってきたし、くだらない悪徳をやじってきた、という思いがあった。したがって、世の人々をしてもういい加減に喜劇においても泣かせ、ひそかな美徳に高尚な楽しみ

を感じさせようという思いつきが浮かんだ。後者の場合には、君主や貴顕の人々にのみわれわれのうちに恐怖と同情を引き起こす資格を認めることが不当だと思われたのであった。したがって、人々は中間階層から主人公を探して来て、彼らに悲劇用の長靴をはかせた。それまでは、ただその長靴を滑稽なものにするために、彼らにそんな恰好をさせたのであった。

第一の変化は、その支持者が感動喜劇(das rührende Lustspiel)と呼び、その反対者が涙の喜劇(das weinerliche Lustspiel)と呼ぶものをもたらした。

第二の変化からは市民悲劇(das bürgerliche Trauerspiel) が成立した。

前者はフランス人によって、後者はイギリス人によって達成された。」[21]

レッシングが述べているように、新しい喜劇の試みは主としてフランスで行われ、新しい悲劇の試みが主としてイギリスで行われたことは明らかである。しかしそのことは、ドイツにおける市民悲劇成立に対してイギリスの演劇のみが決定的な役割を果たしたことを意味するものではない。フランスにおける新しい喜劇を成立させる動きはもちろんのこと、直接演劇とは結びつかない分野での新しい傾向をも含めて、さまざまな要素がともに働いて、王侯君主でない中間階層の人々の不幸が描き出される悲劇の舞台を作り上げていった。翌1755年には、このジャンルを扱った最初の理論的考察として『市民悲劇論』が、そしてまた、「市民悲劇」という新しいジャンル名を付された最初の戯曲『ミス・サーラ・サンプソン』が発表され、名実ともに「市民悲劇」の市民権が確立された。

第二章　一般的概念としての「市民」

十七世紀末から十八世紀前半にかけての時期、すなわちドイツ市民悲劇の成立に向かって諸条件が次第に整ってきつつあった時期のドイツにおいて、「市民」という概念は一般にどのような意味で用いられていたのだろうか。　マンフレート・リーデル (Manfred Riedel) やゲルハルト・ザウダー(Gerhard Sauder)は、この当時の「市民」の意味を構成するモメントとして次の四つを挙げている。[1] 1) 都市住民(Stadtbewohner)、 2) 聖職身分(Geistlicherstand)ならびに貴族身分(Adelsstand)、もしくは農民身分(Bauernstand)と区別される市民身分(Bürgerlicher Stand)の構成員、3)国家臣民(Staatsuntertan)、4)市民としての特権を持った人々。中世において市民とは、何よりも農村と対比される都市の城壁の中に住み、土地と家を所有して、都市の中で営業活動をする特権を認められた人々であった。[2] 彼らはその特権、「市民権」(Bürgerrecht) を行使して手工業や商業に従事すると共に、都市の行政をも担って都市の自治を支える存在であった。都市に居住していても、「市民権」を与えられていなかったために、自立して手工業や商業を営むことの出来なかった人々は、はっきりと前者から区別されていた。形式的には、中世の「市民」をめぐるこうした状況は十八世紀ドイツにおいても存続していた。前者、すなわち本来の市民である「完全市民」(Vollbürger)は、「商店主、旅館主、手工業者、農場主からなり、多数が手工業者であった。彼らは帝国都市の市民とほぼ同じ権利を有していたが、都市において地所を所有したり手工業を営む権利、ならびに都市の共有地の利用権がその極めて重要なものであった。」[3]さらに、後者、すなわち「保護市民」(Schutzbürger)は、「農業労働者、小売商人、行商人、既婚の雇職人など」を含んでいた。

リーデルとザウダーが挙げている第四のモメントである「国家臣民」は、確かに絶対主義的領邦国家体制の中で君主と臣民の関係が強化されてきたことを反映しているが、しかしその場合、臣民相互の関係における平等、また、君主をその国家の第一の市民とする意味での、支配者との関係における平等の意識が前提となって、「市民」の概念が「国家のすべての臣民」にまで拡大されることになった点は注目に値するだろう。リーデルはこの経過の中に、フランス語のbourgeoisとcitoyenいう明確な対立概念によって表現される二つの意味、すなわち「社会の市民」と「国家の市民」を、ドイツ語の「市民」(Bürger)

概念の中に受容せんとする傾向の端緒を認めている。[4]ドイツ語のBürgerという語は、こうした市民意識の変化に伴って多義性を帯びてくる。「ドイツ語のBürgerという語は、ラ・ロシュフーコーが『格言集』のこの箇所で用いているフランス語のbourgeois よりも品位がある。それはこの語が、フランス語ではふたつの異なった呼び方をされるものを同時に表しているからである。すなわちBürgerは一方では市民社会のすべての構成員 —— フランス語のcitoyen —— を指し、他方では、一定の生業を営む非貴族の都市住民 —— bourgeois —— を意味する。」[5]もちろん、Bürgerという語が次第に背負わされるに至った以上のふたつの意味を、別々の言葉で表現せんとする試みが行われる。しかし、ドイツ語にcitoyen とbourgeois にあたる語がなく、Bürgerという語がすでにそれらの意味を併せ持っているという事実が、その試みを困難なものにした。ゴットフリート・シャイデマンテル(Gottfried Scheidemantel) は、citoyen にあたる国家構成員を「一般的な意味における市民」(Bürger in allgemeiner Bedeutung)、bourgeois にあたる都市住民を「個別的な意味による市民」(Bürger nach besonderer Bedeutung)として区別することを試みている。[6]やがてフランス革命が起こり、その影響のもとで両者を区別する必要が高まるにつれて、citoyen を表す語として Staatsbürger が、bourgeois を指す語としてPrivatbürger、Stadtbürger などが、Wasserfisch 式のPleonasmusと皮肉られながらも次第に広く用いられるようになった。[7]

このように「市民」概念における「国家臣民」のモメントは、十八世紀になって、とりわけその後半になって強く前面に出てきた要素であるが、中世以来の伝統に従って法律上の権利義務に関して定められていた完全市民と保護市民の区分も、市民身分内に生じた大きな変動により、単に名目上のものにすぎなくなった。この変動の経過はそれぞれの都市によって違っていて一般化出来ないとしても、全体として言えることは、絶対主義体制の強化によって、市民が所有していた権利は著しく制限され、本来の意味での市民、多数の手工業者を中心として維持されていた都市の自治が実効性を失っていたことである。「狭い意味でのかつての『都市市民』(Stadtbürger) 、すなわち手工業者、商店主、店員、小売商人、露店商人の社会的地位は下落していった。」[8]このように主として市民権を持った完全市民が、都市の持っていた従来の意義が失われると共に社会的に弱体化された一方、市民権を持つことを特権として免除された市民、いわゆる「特権市民」(gefreiter Bürger)からなる新しいグループが市民身分の中核を占めるようになる。ユルゲン・ハーバーマース(Jürgen Habermas) はこの新しい市民身分に属する人々の職業として、領邦国家行

政の官吏とくに法律家、それに医者、牧師、将校、教授、さまざまな「学者」、さらに、「資本家」、貿易商、銀行家、出版業者、製造業者などをあげている。[9]これに芸術家を加えると、それは、ブリュフォードがバーデンの宮廷の所在地であった都市ドゥルラハにおける「特権市民」の職種として挙げているものにほぼ一致する。[10]ハーバーマースは市民身分のこの新しい層を、伝統的な意味における「市民」とは区別して、「ブルジョア」(die Bürgerlichen)と呼んでいる。

> 「彼ら(ブルジョア)には市民をまさに生粋の市民たらしめているものが欠けていた。すなわち市民宣誓によって保証された都市共同体への帰属性である。〔・・・・・・〕この『ブルジョア身分』と呼ばれるためには都市に居住することさえ必要ではなく、田舎の教区に住む牧師、自分の鉱区に住む技師、領主の居城に勤める官吏も『ブルジョア身分』であった。」[11]

市民身分のうちで多数を占めるに至ったこの新しい層の重要な共通の特徴は、自分の仕事の領域における「相対的な自立性と決定権限」[12]にあり、その前提となるものは、一定の財産所有とそれぞれの専門知識の有効な活用であった。完全市民であるよりも、こうした「特権市民」である方が名誉と考えられていたことは、確かに或る意味において「市民精神がそれほど衰退していた」[13]ことの表れであるが、他方それは、市民身分の新しい層を基盤とする新しい市民的イデオロギーの成立を窺わせる傾向であるとも言えよう。中世以来、都市住民であることと、都市と不可分の関係にある市民権が与えられることを基本条件としてきた「市民」の概念は、今や市民権を持つことを免除されて都市への帰属性が稀薄となった層を多数派として含むことによって、十八世紀前半には大きく変質したのである。この新しい市民身分に属する人々がドイツ市民悲劇の成立に深く関わっている。

第三章　市民悲劇の主人公としての「市民」

第一節　ペーベル(Pöbel) の除外

先にも述べた通り、市民悲劇にはクルツィウスによってようやく悲劇の領域の中に位置づけられる道がはじめて開けたのであるが、プファイルはクルツィウスの場合よりもはるかに明確なジャンル意識をもって、彼の『市民悲劇論』の中で市民悲劇の特性と有用性を論じている。まず彼は市民悲劇を、「市民身分の人物(Person bürgerlichen Standes) による行為の模倣であり、その行為を通じて、その人物は舞台で不幸なものとして描かれる」[1]と定義する。伝統的な悲劇では、その主要な登場人物が、神々や英雄、もしくは王侯君主といった貴顕の人物に限定されていたのに対して、従来は喜劇にしか登場を認められていなかった「市民身分の人物」が、悲劇の登場人物として正当化されたのである。このことは、ドイツにおいてとりわけゴットシェートによって規定され、守るべきものとされてきたいわゆる身分条項(Ständeklausel) の無効宣言を意味する。ただここで注目すべきことは、プファイルが市民悲劇に登場させるべき「市民身分の人物」をさらに詳細に規定していることである。

> 「〔・・・・・・〕市民悲劇はただ市民身分という枠の中に限定される。しかし市民悲劇は、この枠を下位の貴族(der gemeine Adel)にまで拡大すると同時に、その同じ枠によって、ペーベル(Pöbel) から隔離されるのである。この悲劇には戦勝者、独裁者、王冠や生命を奪われる君主は見られず、われわれが日常の普通の生活において見かけるような悪人や善人が登場する。」[2]
>
> 「登場人物を決してペーベル(Pöbel) から選んではならない。ペーベルは大きな美徳を発揮するには愚鈍にすぎ、強い印象を与えるように舞台で描かれねばならないような大きな悪徳を働くには小心すぎる。教育と社交が欠如しているために、われわれには彼の行動は決して気に入らないだろうし、だからと言って、もしこれらの欠点を彼から取り除いてやろうとすれば、真実らしさが失われるであろう。仕立屋とか靴職人は悲劇にふさわしい考え方が出来ない。ペーベルと貴顕の人々との間に、ある種の中間階層(Mittelstand) が存在する。商人、学者、貴族、要するに、

自分の心情を改善する機会、もしくは自分の悟性を啓蒙する機会を持つたことのある者なら誰でもこれに属する。われわれは登場人物の性格をこの階層から取ってこなければならない。これらの人々は、悲劇がその目的を達成するために必要とする程度の美徳と悪徳をつねに持ちうるのである。」[3]

ヴェルナー・コンツェ(Werner Conze)によれば、[4] Pöbel という語はフランス語のpoble, peupleからの借用語で、1200年ごろBovel,Povel という語でドイツ語に採り入れられた。Pöbel という形は初期新高ドイツ語の時代に現れ、Volksmenge,Volkshaufenを意味した。この場合はまだマイナスの意味と結びついてはいないが、十六世紀にはPöbel が下層民(Unterschicht)を意味するようになり、十七、十八世紀の辞書類ではこの語がフランス語のpopulaceと同義であると記述されている。

「Pöbel という語がずっと変わることなく意味していたのは、社会的に低い身分の貧しい人々、もしくは少なくとも裕福でない人々、乏しい生活をしていた多数の人々で、非常時や飢饉の際にはつねに真先に危険にさらされ、したがってまた危険な存在ともなった。こうした一定の基本的な意味に、さまざまなウェイトを付けられた社会的傾向による意味が加わることがあった。」[5]

マルティーン・ルター(Martin Luther) はペーベルと読書を好む人々を区別しているし、ヨーハン・アーモス・コメニウス(Johann Amos Comenius)は劇場での立見席のペーベルと貴賓席の上流階層の人々を対比しているほか、クリスティアン・ゴットリープ・リキウス(Christian Gottlieb Riccius)は、軍事、法律、行政、宗教のそれぞれの分野で名誉ある責任を分担している市民身分の人々とペーベルを分けている。[6] さらに、クルツィウスは「身分の低い人々でも崇高で偉大な行為によってペーベルとは区別される」[7]と述べている。但し、彼は悲劇の目的を論じている箇所では、ペーベルにも英雄と同じような行為が見られることを認めている。

プファイルがまず市民悲劇の登場人物として認めている市民身分の枠は、上に述べた新しい市民グループである「特権市民」に属する人々、すなわちハーバーマースが「ブルジョア」と名づけた人々の範囲とほぼ一致する。このことは、プファイルが職業として仕立屋と靴職人を例にあげてHandwerkerと呼ばれた手工業従事者、すなわち手職人を、市民悲劇の登場人物からきびしく排除していることからも明らかである。なぜなら、あらたに市民身分の中核を形成したブルジョアは、本来の意味での市民でありながら、今やかつての社会的重要性を失ってしまった小売商人や手職人と自分たちをはっきりと区別していた

からである。いわゆるブルジョアと小売商人や手職人の間に区別を設けることは、単なるブルジョアの自意識の現れであるにとどまらず、身分性社会の仕組みに発する外部的要請でもあった。

ドイツでは十八世紀に入ってもなお奢侈禁止令は公布されているが、そのひとつに服装令(Kleiderordnung)がある。この法令は臣下の身分に応じ、金、銀、絹、レースなどの着用に関して規定するとともに、国内産業の保護育成のために国産品の使用を奨励したものである。この服装令に違反した者には単に相応の罰金が課せられているにすぎず、したがってこれが厳格に適用されたとは考えられないが、ここに服装の種類とともに示されている身分の区別は、当時の諸身分の相対的な地位に関する公的な見解をわれわれに教えている。たとえば、1731年にフランクフルト・アム・マインで公布された最後の服装令では、次の五等級の区別が見られる。第一等級に入るのは都市の主要な高官、すなわちシュルトハイス(Schultheiß)や上位の市参事会会員など、法学および医学のドクトル、少なくとも一世紀にわたって市政に関与してきた都市貴族である。第二等級は、下位の市参事会会員(ギルドの代表者)、富裕な市民、すなわち最低二万ターラーの資産を持つ卸売商人や銀行家から成っている。第三等級は、公証人、弁護士、芸術家、商店主、その他これらとほぼ同じ身分の人々である。第四等級には、小売商人、手職人が入って、五等級に属するのは、馭者、召使、およびこれに類する残りの労働者である。[8] ここでは手職人は、第三等級までのブルジョアからは明確に区別されている。さらに、1750年2月21日にドレスデンで公布されたザクセンの服装令の第九条に「手職人の妻および市民の妻」(Handwerks- und Bürgerweibern)という表現が見られ、ここでは手職人を市民身分の枠外におく意向が認められるのである。[9]

> 「ドイツの状態がイギリスの状態と異なっているところは、そもそも大陸の絶対主義によって、身分の障壁、とくに貴族と市民階層(Bürgertum)の間の障壁がより長く保持された点にある、ブルジョア(die Bürgerlichen)は彼らの側で大衆(Volk)に対する距離を厳しく守っている。この大衆に属するのは、農村の住民(農業労働者から小作人を経て自作農に至るまで)と本来の下層民(日雇人夫、兵士、それに召使)のほかに小売商人、手職人、労働者である。ドイツ語のVolkとフランス語のpeupleは互いに一致し、両者とも十八世紀の間は同じ意味を持つカテゴリーである。ドイツでもフランスでも、勘定台と手仕事が本当の市民階層(Bürgertum)に対する境界の基準、本人たち自身も認める基準として通用している。かつては市民

であった、とりわけ都市市民であった小売商人と手職人は、もはやブルジョアによって仲間とは見なされない。ブルジョアの基準は教養である。ブルジョアとは教養ある身分 —— 実業家と大学教育を受けた人々(学者、聖職者、官吏、医師、法律家、教師など) のことである。」[10]

ここで大衆(Volk)と呼ばれている階層が、プファイルがペーベル(Pöbel)と言っている一群の人々を含んでいることは明らかであろう。「自分の心情を改善する機会、もしくは自分の悟性を啓蒙する機会を持ったことのある者」とプファイルが言うとき、それはまさしく教養のある人々のことを言っているのであって、彼が市民悲劇の登場人物としてふさわしくないと考えた人々は教育と社交が欠如しているために教養を身につける機会に恵まれなかった人々、ペーベル、すなわち「十八世紀の終わりまでその大多数が無学な人々」[11]であった。バーデンの宮廷都市ドゥルラハに関する報告によれば、次第に社会的地位の高まりつつあった官吏階層は、道徳問題については市民的厳格さを保持し続け、とりわけ性道徳については娘に極めて厳しい態度を要求しているのに対して、君主の側室になった女性のすべては貴族か手職人階層に属していた。しかし自ら身を汚した手職人の娘たちは、それにもかかわらず、何の支障もなく結婚の相手を自分たちの階層の中に見つけている。[12]教養の点でも道徳観の点でも、十八世紀の手職人階層はブルジョアに比べてまだはるかに遅れていた。

プファイルが市民悲劇の登場人物からいわゆるペーベル(Pöbel) と呼ばれる人々を厳しく遠ざけたのは、このように現実の身分制社会の中でブルジョアとペーベルの隔たりが余りにも大きくなったためであるが、それと関連して、演劇の観客としての両者の相違もこの場合重要な意味を持ってくる。社会的身分によって観客席を区分するイタリアの劇場様式がドイツにほぼそのまま導入され、宮廷劇場から仮設劇場に至るまで、社会的身分のヒエラルヒーに従って観客席の区分が行われた。桟敷席(Loge)、平土間席(Parterre)、天井桟敷(Galerie) の三区分が一般的であったが、移動劇団(Wanderbühne)の仮設劇場[13]では、原則として、桟敷席は貴族、高官といった特権的身分、平土間は市民、天井桟敷はペーベルのための席であった。[14]これら三種類に区分された観客層のうち、もっとも重要なのは平土間の市民で、「学者、学生、文士、芝居通、批評家」[15]を中心としたこの観客層が、「上演作品の成功か不成功かを決定した。」[16]桟敷席の貴族は無関心な態度を示すのが普通で、逆に天井桟敷の観客は、喝采をするにしても不満を表すにしても、つねに平土間の観客に付和して大声をあげるのであった。[17]この観客層は、ハンスヴルスト(Hanswurst) 、ハルレ

キーン(Harlekin)、ピッケルヘーリング(Pickelhering)といった名前を持つ道化がほとんどの場合即興的に茶番を演じる道化芝居(Possenspiel) のもっとも熱心な愛好者であった。1730年9月17日付のゴットシェート宛書簡の中で、ノイバーは自分の劇団のハノーファー公演の状況に関して、自分たちの新しい韻文劇が貴族の間で好評だったこと、他方つまらない道化芝居を見せるだけの余裕がないので、これまで道化芝居になじんできたペーベルの来場が遅れていること、を報告している。[18]

規則にかなった演劇の確立を目指して、ドイツ演劇の混乱を正すために演劇改革運動に乗り出したゴットシェートは、喜劇の品位を守るために道化の登場の不当を主張した。彼のこの主張に共鳴したノイバー夫人は、1737年ライプツィヒにおいて、実際に舞台から道化(Harlekin)を追放して見せた。しかし道化はこれで舞台から姿をすっかり消してしまったわけではなく、彼女の劇団のその後の公演活動の中でも、名前を変え衣装を変えながら生き続けた。興行的な見地から、まったく道化を切り捨ててしまうことはできなかったのである。[19]それほど道化は根強い人気を博していた。しかし道化芝居に強く愛着を感じていた観客層の趣味の低劣さと、教養の欠如に由来する彼らの振舞の粗暴さを嘆いた歌が数多くつくられる。[20]レッシングは、単に笑わせようとするだけの道化芝居と、単に感動させようとするだけの「涙の喜劇」の双方を、真の喜劇からの逸脱として退けたが、「ペーベルは永遠に道化芝居の後援者であるだろう」[21]と慨嘆している。このように一般的にブルジョアとペーベルは、演劇の観客としての好みの点でもまた大きく異なっていた。プファイルが市民悲劇に望ましい主要な登場人物と考えたのは、主としてまさに彼自身が属していたブルジョア身分に相当する。彼の見解によれば、市民悲劇は観客に及ぼす道徳的効果において英雄悲劇よりも優れているが、それは主人公の「身分がわれわれとのより大きな同一性を持っているため」[22]である。市民悲劇はブルジョアが自分たちの日常生活において展開されるさまざまな問題を、悲劇という形式で舞台に描き出すためのものであった。

ヴィーアラッハーは、市民悲劇の主人公や観客をめぐって問題になるペーベルの概念を、社会的身分を表すものではなくて、志操概念(Gesinnungsbegriff) であると解釈することによって、市民悲劇の非階層的性格を強調する。[23]彼は当時のいくつかの用例を検討して、ペーベルの区別はエーロエッサーが誤って説明しているのとは異なり、[24]決して「下方へ」向かっているのではないこと、ペーベルの概念は、人間的な主人公の偉大さを決定しているいろいろな価値について無知であるか、もしくはそれらの価値を実現することのない「低劣な考え方」を意味する、と主張している。[25]ペーベルを狭義の身分概念としてではな

くて、それにさまざまな比喩的な意味を付加する用例が古くからあることはすでに述べた通りであり、[26] ヴィーアラッハーが挙げている「上流の」ペーベルと「下層の」ペーベルという表現は確かに、下層の民に限定される身分概念としての「ペーベル」ではない。しかしこのように明白な一義性を示している例は非常に少なく、多くの場合は、社会的身分に関わる意味と教養・志操に関わる意味を併せ持った二義的な使用であることを感じさせるものである。彼が提示している「まじめなドラマがかつてペーベルに好まれたことがあるだろうか」[27]という例、および「ペーベルの言葉」、「ペーベル的な振舞」、「ペーベル的性格」[28]といった例では、下層の民を表す身分概念としての「ペーベル」の意味がまだ根強く残っていると考えられるし、むしろそれどころか、根底に身分に関わる要素のあることを前提とした可能性さえ推測できる用例である。

ヴィーアラッハーは、ペーベルを社会的階層として規定している唯一の理論家として、1755年に発表された『市民悲劇論』の著者[29]を挙げている。ヴィーアラッハーの引用しているいくつかのペーベルに関する用例などから考えれば、仕立屋と靴職人という職業をペーベルの例として、手職人をはっきりとペーベルに含めて、ペーベルをまったくの身分概念として用いているこの論文の著者プファイルは、ヴィーアラッハーにとってはまったく例外的存在である。[30] 彼はプファイルの「存在が例外的であることは、彼の後継者であるエンゲルブレヒトが、ペーベルの社会的解釈を彼から引き継がなかった、ということによってますます強調される」[31]と言う。しかしこの見解は、ペーベルを社会的身分に関わる問題の外でとらえようとする意図の先行した解釈に由来するものであって、事実の誤認を招いている。「ペーベルの社会的解釈を彼から引き継がなかった」エンゲルブレヒトは、市民悲劇の主人公に関してどのように規定しているのだろうか。

> 「さて、人物は決して民衆(Volk)の最下層から選んではならない。教育と社交の欠如のために、ペーベルの中から取ってこられた人物の行動は、決してわれわれに気に入らないだろう。しかしこれらの欠点を彼から取り除いてやろうとすれば、余りにも真実らしさが失われるであろう。」[32]

エンゲルブレヒトの『市民悲劇論』(Von dem bürgerlichen Trauerspiel.1777) は全体としてプファイルの見解をほとんどそのまま踏襲したものであり、この箇所もプファイルの論文の当該箇所と比較すれば、両者が酷似していることは誰の目にも明らかであろう。たしかにこの場合エンゲルブレヒトはプファイルとは違って、ペーベルに属する職業の例を具体的には示していない。しかしエンゲルブレヒトは明らかにペーベルという語を「民衆

の最下層」の意味で用いていて、プファイルによるペーベルの意味づけからはずれていない。市民悲劇の主要な登場人物からペーベルを排除しようとする考え方の根底には、新たに市民身分の中心的存在となって、教養のないペーベルを自分たちからつねに厳しく区別するに至ったブルジョアの自意識が明らかに読みとれるのである。

第二節　政治的に無力となった貴族

市民悲劇に関する理論が主要な登場人物の枠の中に貴族を含めていることがすでに、ジャンルの名称と登場人物の不一致を印象づけるが、実際に作品を検討しても、貴族を主人公とする作品が非常に多いことが判明し、「読者の驚きが増大する」[33]ことになる。作品の表題と並んで、「市民悲劇」(ein bürgerliches Trauerspiel)というジャンル名を副題として持つ作品は、ピクリークによれば17篇あるが、そのうち主要な登場人物が市民身分の中から取られている作品は3篇にすぎない。[34]

イギリスに比べて十八世紀ドイツの絶対主義体制のもとでは、すでに述べた通り、身分の障壁、とくに貴族と市民階層の間の障壁がより長く保持された。その壁の厚さを教えてくれる実に印象的な場面を、われわれは『若きヴェルターの悩み』の中に見出すことができる。1772年 3月15日付でヴェルターは、親愛なる友人ヴィルヘルムに向かって、「ぼくは腹が立った。これではここには居れないだろう。ぼくは歯ぎしりをしているんだ。畜生め! 」という激しい口調で、彼にとってはまことに屈辱的であった体験の報告を始めている。彼は日頃から好意を持ってくれているフォン・C 伯爵のところへ食事に招待される。彼はその同じ日に伯爵邸で貴族の夜会が催されることを気にもとめていない。食事が終わったあと広間をぶらついているうちに夜会の時間が近づく。着飾った紳士淑女たちが次々にやって来る。その中の数人とはヴェルターも知り合いなので言葉を交わすが、どの人もそろって口数が少ない。そのうち広間の片隅で女たちが何やらひそひそと耳もとでささやき合い、それが男たちにも伝わっていく。ついに伯爵がヴェルターのところへ来て、彼を窓際に連れて行って言う。「ご存知だと思うが、われわれの仲間には変なところがあってね。ここにおられる皆さんは、どうやら君がこの席にいるのがご不満らしいのだ。いやわたしとしては決して・・・・・・」[35]ヴェルターは伯爵に丁寧に無礼を詫びて丘に馬を走らせ、沈みゆく夕日を眺めて大好きなホメロスを開く。

大小の多くの国家に分裂していたドイツでは、そのそれぞれの国家の中に君主を頂点と

する社会階層のピラミッド構造が存在した。このヒエラルヒーの中で最上位にあった貴族は、社会的に身分の低い者たちに対して一定の距離を保つように要求した。公的な場ではとりわけ区別が厳しく守られた。宮廷劇場やオペラ劇場の大半が長い間市民に解放されなかったし、仮設劇場でも貴族の席は桟敷であったことはすでに述べた通りである。フリードリヒ・シラーがその青春時代をすごしたヴュルテンベルクの「カール学校」(Karls-schule)は、身分の高い少年とそうでない少年とが一緒に教育を受けた数少ない学校の一つであったが、この学校でも、貴族の子弟は市民の子弟と区別するために銀の肩章をつけ、専用の共同寝室を与えられ、特別席で食事をとり、水浴の場所さえも堤で市民の子弟から分けられていた。[36]「上は皇帝から下は破産した帝国騎士の落ちぶれた未亡人に至るまでわずかの例外を除いてどの貴族も、実際自分たちは特別な種類の人間であって肩書のない大衆とは違うのだと思いこんでいた。それどころか多くの者が、自分たちは来世においても特別扱いを受けるだろうとさえ信じていたのである。」[37]貴族が他の社会的身分、とりわけ次位にある市民身分に対して出来るかぎり区別を守ろうとする一般的状況は以上の通りである。

貴族身分の地位は数世紀にわたる歴史的経過を経て次第に法的に確定され、数々の法律上の特権を有する身分となっていた。しかし封建制度の崩壊と絶対主義体制の強化のもとで、常備軍制度と官僚組織の整備が進行してくると、貴族は軍事面でも行政面でも重要な機能を果たす存在ではなくなった。彼らは君主の軍隊用に自分の家臣を武装させる義務、宮廷や国家のために官職について政治行政上の責任を果たす義務ももはや負っていなかった。貴族にはこの軍事義務の代償として、彼らが持っている免税特権を与えられていたのであった。しかし今やこれらの特権を正当化すべき義務は消滅し、官職につく場合にもそれが義務であるためではなくて、単にそれが彼らにとって経済的に有利な結果をもたらすためであった。この現象は明らかに、貴族身分の全体としての政治的弱体化を物語っている。

しかし貴族身分そのものは決して均質の身分ではなくて、社会的分化を経て、上は君主から下は農民とほとんど変わらない生活を営む田舎貴族に至るまで、法的および機能的な相違を伴った多層構造を持っていた。一代貴族と世襲貴族、旧貴族と新貴族、上級貴族と下級貴族、聖職貴族と世俗貴族、田舎貴族と都市貴族、直接貴族と間接貴族といった区別があったが、[38]このうち市民悲劇の主人公との関連で重要なのは、上級貴族(der höhere Adel) と下級貴族(der niedere Adel)の区別である。上級貴族に属するのは選帝侯

(Kurfürst)から帝国伯(Reichsgraf)に至るまで、すべて帝国議会(Reichstag) に議席と投票権を有している。彼らは中世の自由騎士からの血統を誇示し、さらにこの高貴な家柄であることのほかに、軍事上もしくは行政上の功績に対して与えられる封土(Lehen) を所有していた。一方、同じく中世において、高貴な家柄ではないが国王か高位の貴族にいわば直参として仕え、その報酬として封土を与えられた下位の騎士階層がドイツに成立する。彼らはとくにこの封建的領地所有による生活様式が高位の貴族たちのそれと類似していたために、やがて自由な封建貴族と見なされるようになっていった。彼らの領地とさまざまな特権は世襲のものとなり、この階層に近代の下級貴族の起源がある。この下級貴族は十八世紀になって、さらに帝国貴族(Reichsadel)と領邦貴族(Landesadel)に分かれるが、前者が皇帝以外の主君、帝国裁判所以外の法廷を認めなかったのに対して、後者は自分たちの領地のある領邦の君主の臣下であった。[39]

市民悲劇の理論が登場人物に貴族を含めていることと、成立した作品の主人公を見れば実際に貴族が多いこと、この事実をどのように解釈するかは、市民悲劇という新しいジャンルの本質的特性をどうとらえるかという問題に深く関わっている。今日に至るまで、市民悲劇に貴族が登場することから、市民悲劇の市民身分への帰属性を制限もしくは否定する見解が圧倒的に多い。シェーアーは、市民悲劇を特定の社会階層の描写ではなくて、「人間的な身の処し方」(menschliche Verhaltensweisen) を舞台で示す悲劇であると主張する。[40]プファイルは彼の『市民悲劇論』の中で、主人公としての貴族に関しては三回言及しているが、そのそれぞれの表現は「下位の貴族」(der gemeine Adel)、[41]「質素な貴族」(ein schlechter Edelmann)、[42]「貴族」(Adel)[43]である。市民悲劇において、市民意識が市民よりもむしろ貴族を通じて明示されることになる矛盾を回避するために、その貴族を下層部に限定して、それをやや拡大した市民概念の中に含めようとするダウニヒトの解釈に対して、ピクリークは、この見解は十八世紀においてもなおどんなに下層の貴族をも市民階層から区別していた厳しい身分の違いを無視するものであると非難している。『市民悲劇論』の中でプファイルが結局は下層部の貴族であることを示す形容詞を取り去り、貴族そのものを、商人、学者などと並列させていることは、ピクリークによれば、「彼が身分規定(die ständische Bestimmung) を、どんなに高位の人物でも『市民悲劇』に登場させることが出来る普遍的に人間的な規定(eine allgemeinmenschliche Bestimmung)に解消してしまっている」[44]ことを意味する。すなわち、「自分の心情を改善する機会、もしくは自分の悟性を啓蒙する機会を持ったことのある者」[45]なら、身分に関係なく市民悲劇の主

人公になりうると言うのである。[46]市民悲劇の主要な登場人物からペーベル(Pöbel) が排除されている問題に関連して、その場合のペーベルを社会的身分を表すものではなくて志操概念であると主張したヴィーアラッハーは、同じくこのプファイルの人物規定を「身分の柵ではなくて志操の柵 (Gesinnungsbarriere) 」[47]と解釈して、この枠内に含まれるための条件は「普遍的人間性」[48]の具現であるとする。

このように市民悲劇の主要な登場人物に社会的身分を越えた「人間的な」、「普遍的に人間的な」性格を認める傾向は、市民悲劇の舞台では「市民特有の問題(ein spezifisch bürgerliches Problem) が展開されるわけではない」[49]という判断と相まって、市民悲劇を社会的身分としての市民とは直接的な関連を有しない没階層的なジャンルと規定する一連の解釈を生み出す結果となった。こうした傾向を理解するためには、これ以前に長い間にわたって、市民悲劇を近代文化の本来の担い手としての自覚を次第に強めつつあった市民階層の階層意識の表現手段であり、絶対主義的制約から市民を解放するための武器であるとする考え方が支配的であったことを認識しておく必要がある。すでに十九世紀末にエーロエッサーが、リロウの『ロンドンの商人』とその成立基盤としての十八世紀はじめのイギリス市民社会の考察を通して、市民の階層意識と市民悲劇を直接結びつける理論を展開しているが、[50]こうした考え方はルカーチの市民悲劇観にいっそう顕著に、さらに尖鋭化されて表れている。

> 「市民劇は意識的な階級対立から生じた最初の劇である。それは自由と権力を求めて闘争する階級の感情様式と思考様式を表現すること、その階級と他の階級との関係を表現することを目的とした最初の劇である。この結果として当然、劇の中には大抵の場合ふたつの階級が浮かび上がってこざるをえない。すなわち戦う階級とその戦いの相手の階級である。」[51]

このルカーチの見解は市民悲劇のその後の概念規定に大きな影響を与えた。

> 「市民悲劇。この劇の悲劇性はとりわけ市民的な世界において展開される。しかも、貴族による抑圧に対する闘争、内的な悲劇性を暴露する階級内の葛藤、あるいはブルジョア的世界秩序の脆弱性に批判を加える新興労働者階級との衝突、といった形で展開される。これら三つの原則的な形態は歴史的順序をおって、市民階級の発展を反映している。」[52]

この概念規定に従うと、初期の市民悲劇の特徴は「貴族による抑圧に対する闘争」にあり、これは少なくとも1770年代の市民悲劇にはある程度通用するかもしれないが、この

ジャンルの成立期の作品にはまったくあてはまらない。こうした単純化された現実反映論に対する批判が、反動的傾向を生じさせ、もっぱら「普遍的に人間的な」特性を市民悲劇に認めて、そこから、このジャンルと特定の社会階層との結びつきを否定する主張を生み出したのである。しかしこれらの見解には、市民悲劇の主人公として貴族を取りこみペーベルを切り捨て、これまでに見られなかったまったく新しい題材、「普遍的に人間的な」問題を悲劇の舞台で展開して見せたのが、ほかでもないブルジョア出身の劇作家であり、この「普遍的に人間的なもの」は彼らブルジョアのエートスに深く根ざしている、という観点がまったく欠落しているのである。[53]

市民悲劇の主人公の範囲に貴族が含まれていることは、市民悲劇が何を扱う悲劇なのかという問題と関連がある。プファイルによれば、伝統的な英雄悲劇のハンドルングは「どんなに小さくてもその国全体のの利害」に関係しているのに対して、市民悲劇では「若干の私人に関わる問題」が扱われる。[54]また、シュミートはそれぞれ「君主」の問題と「私人」の問題に分けて考えている。[55]市民悲劇の主要な登場人物の共通の特性はすべて私人であるということになる。私人とは国家機構の代表的公的存在の圏外にいる人物のことである。絶対主義体制のもとで「身分的諸権威が君主の権威によって陪臣化されると共に、代表的公性(repräsentative Öffentlichkeit) は減少する」[56]が、とりわけ下級貴族は公的権勢表示の力を失って、「代表的公性は君主の宮廷に集中する」[57]ようになる。市民悲劇の登場人物はこうした代表的公性を持たない人物、私人でありうる人物で、いまや貴族の大半がこれに属する。しかし、貴族の中では、いわゆる「上級貴族」が帝国議会に議席と投票権を有して、依然として代表的公性を持った存在であった。[58]

> 「君主が世俗のおよび聖職の貴顕の人々、すなわち騎士や高僧や都市の長を身のまわりに集めるとき、(あるいは、1806年までまだドイツ帝国で行われていたように、皇帝が諸侯や僧正、帝国伯、帝国都市それに修道院長を帝国議会に召集するとき) それは誰か他の者を代表する代議員集会ではない。君主とその議会のメンバーは国『そのものであり』、単に国の代理をするのでないかぎりにおいて、彼らは特殊な意味において代表機能を持っているのである。」[59]

君主とともに国そのものであるという機能を持った貴族は、非常に高位の貴族であって、彼らは私人ではありえない。問題にいっそう即して言えば、彼らは私人として描けば真実らしさが失われるような存在である。市民悲劇の主人公として認められる貴族は、このような貴族を除いた、私人でありうる貴族でなければならない。プファイルの用いている表

現が、「下位の貴族」、「質素な貴族」、「貴族」と動揺しているのは、[60]こうした事情によるものと考えられる。

第三節　中間階層(Mittelstand)

プファイルは市民悲劇の登場人物を総称して、「ある種の中間階層」(ein gewisser Mittelstand)と言っている。Mittelstand という語は、十七世紀半ば以来その使用例が見出されるが、十八世紀半ばまではその数は非常に少なく、また、正確な概念規定を受けないままに用いられてきた。[61]ある場合にはこの語は、君主(Monarch) と民衆 (Volk) の中間に存在する政治的階層としての貴族に対して用いられていた。この傾向はフランス革命のあともなお続き、例えばカントにもこの種の用例が認められる。[62]しかし十八世紀の後半になって、市民の自意識が強まっていくと共に、Mittelstand が社会的身分の三層構造のうちの中間部分を表す語として広く用いられるようになった。上層部を言い表す言葉としては伝統的にAdelがあり、同じく下層部に対してはPöbel が用いられていたのである。[63]

貴族とブルジョアをひとまとめにして中間階層としたプファイルは、このような一般的用法からはずれた試みを行っていることを意識して、「ある種の」という付加語を添えているのであるが、しかし彼のこうした発想が当時のドイツにおいてまったく現実離れした極めてまれなものであったわけではない。すでに第一部で述べたように、ゴットシェートは1729年に行われた、悲劇の有用性を主張する講演において、「王侯と君主」(Könige und Fürsten)、「君主と英雄」(Fürsten und Helden)という登場人物に対応するグループとして「貴族と市民」(ein Edler und Bürger)を挙げ、さらに後者に相応する人々のことを「中間階層の人々」(denen von mittlerm Stande) と表現している。[64]さらに彼は『批判的詩学』の中で、「人間のもっとも高貴な階層」(die vornehmste Classe der Menschen)としての「王侯と君主」(Könige und Fürsten)に、「世の中間階層」(Mittelstand der Welt) としての「貴族と市民」(Adel und Bürger) を対置している。[65]またゴットシェートは、喜劇の登場人物に属すべき人々について論じているところではあるが、「通常の市民」(ordentliche Bürger)に「男爵、侯爵および伯爵」を加えてひとつのグループにし、先述の代表的公性を備えた高位の貴族を意識的に除外したとさえ推測できるのである。[66]ヨーハン・エリーアス・シュレーゲルは『デンマーク演劇振興のための所見』の中で、「下層の民(der gemeine Mann)を大いに楽しませるものは、中間階層(Mittelstand) およ

び宮廷(Hof) において大喝采を得ることはめったにない」[67]と述べている。この場合シュレーゲルが、貴族全体をこの宮廷というカテゴリーに含めているとは考えにくいし、der gemeine Mannは Pöbelの同義語として用いられることが多かったことから、おそらくこの中間階層は、プファイルがこの語を用いたのと同じ意味で使用されていると判断してよいだろう。 現実社会の中ではすでに述べた通り、貴族とさらに低い社会的身分との区別は一般的には厳しく守られていたのだが、しかし例えば貴族と市民との接触がまったくなかったわけではない。貴族はもはや義務としてではなくて経済的な理由から、その多くが国家の官吏になっていた。一方市民の中でも教育のある者は、行政職に就く場合が多くあり、「上級の官吏は高い尊敬を受け、その生活様式は貴族に似ていて、貴族の法律上の特権さえ一部保有していた。」[68]十八世紀になって、多くの点で教会や軍隊などと同じく独自のグループを形成するに至った官吏組織の中では、「爵位を持った官吏と、それと同じ地位の爵位のない官吏が並び立っている」[69]のであった。これとは別に、文化的な面での貴族と市民の協力関係があったことは注目に値する。

> 「1727年にゴットシェートがライプツィヒに創設したものに起源を持つ『ドイツ語協会』(Deutsche Gesellschaften) は、十七世紀の国語浄化会(Sprachorden) の系統を引くものである。これらはまだ領主によって召集されはしたが、身分的排他性を避けていた。その意味で、これらの協会を騎士団(Ritterorden) に改組しようとするのちの試みが挫折するのは特徴的である。これらは、その設立文書のひとつに記されているように、『身分の等しくない人々の間に平等と社交の場をつくること』を目指している。このような団体、機関、アカデミーは母国語のために心を配ったが、それは母国語が今や人間としての人間の相互理解の媒体として理解されるに至ったからである。ここで市民は、社会的ヒエラルヒーの柵を越えて、社会的には高く評価されるが政治的には無力の貴族と、『単なる』人間として寄り集うのである。」[70]

この言語協会とはまったく異質のものであるが、社会的身分としての貴族と市民を区別しないフリーメーソン組織も、その政治的な影響への配慮から公開性をはばかる形で、政治的、宗教的不平等と戦っていることを、ラインハルト・コゼレック(Reinhart Koselleck) は指摘している。[71]

こうした例に具体的に示されている貴族と市民の間の平等な関係は、もちろん決して一般化することは許されないが、絶対主義の政治的領域に直接的な関連を持たないところで

は、両者の協力関係は見られたのである。プファイルは彼の言う「中間階層」を「ペーベルと貴顕の人々との間」に存在する階層と説明している。すなわち彼は、階層構造の歴史的な変化によって、主として小売商人と手職人から成るペーベルが、教養ならびにそれに伴う財産を基準として市民身分の知識層を中心とするブルジョアから区別されるに至った現状をふまえて、悲劇の登場人物からペーベルを除外した。さらに彼は、封建制度の衰退と絶対主義の強化のもとで政治的に無力となった大半の貴族を、ブルジョアがつねに強いられている「私人であること」という条件のもとに市民悲劇の登場人物の中に統合し、真実らしさを犠牲にしないでは私人として描き難い高位の貴族、いわゆる代表的公性を備えた人物を排除した。したがってこの「中間階層」は、市民悲劇という文芸ジャンルと結びついたブルジョアの自意識によって区切られた階層である。たしかにこれは単一の社会的身分を表しているのではない。しかし、この階層は「身分的な内容をもたず、志操概念(Gesinnungsbegriff) である」[72]とする見解は正しくない。

この概念の没階層的解釈は、プファイルが「中間階層」の説明において「ペーベルと貴顕の人々との間」と規定する一方で、「自分の心情を改善する機会、もしくは自分の悟性を啓蒙する機会を持ったことのある者なら誰でもこれに属する」と付け加えていることと明らかに関連がある。後者はしばしば、プファイルが市民悲劇の登場人物の規定を行っている全体の文脈から切り離されて、あたかも教養を身につけた人物なら身分に関係なく誰でもこれに該当するかのように解釈された。[73]こうした解釈はまた、エンゲルブレヒトの次のような説明からも大いに力を得ている。

> 「貴族、学者、商人、要するに、心情を改善する機会、もしくは悟性を啓蒙する機会を持った誰もが、ここで市民階層という名称でとらえられている階層に属する。というのも、この名称にもかかわらず、もっと身分の高い人々、すなわち上位と下位の貴族(erhabnere Personen, von niedern und hohen Adel) もこの悲劇に登場する。ただし、市民も身に備え、かつ同じような仕方で表現しうるような美徳と悪徳とが、彼らの私生活から取られる限りにおいてである。」[74]

しかしプファイルの場合、「誰でもこれに属する」の「これ」は、「ペーベルと貴顕の人々との間」という限定を受けている。それを無視して社会的身分とは無関係の、志操(Gesinnung)を同じくする人々と解釈したために、その延長としてペーベルをも志操概念と解釈せざるをえなくなったのである。[75]「中間階層」は貴族の大半とブルジョアを含んでいて、社会的身分のひとつのまとまりを示すものではないが、それにもかかわらず、とり

わけブルジョア的な意識に根ざした共通の基盤を持っている。それは、悲劇の舞台上で真実らしさをもって模倣されるにふさわしい私的生活である。十八世紀前半のドイツにおけるブルジョアの本質的特徴は私人であることであった。彼らは国政から全く閉め出されていて、ただ私的存在であることを余儀なくされていた。上に挙げたエンゲルブレヒトの見解も、悲劇の舞台で提示されうる私生活を条件とすることによって、実際は、登場人物の範囲の没階層的拡大を制限しているのである。

第四章　「私人」、「私事」

第一節　国政からの排除

伝統的な英雄悲劇の主人公が王侯君主といった一国の運命を左右する立場にある人物、いわば公的な性格を備えた人物であるのに対して、新しいジャンルである市民悲劇の場合は、専ら私人(Privatperson)を主人公とする点では、市民悲劇のほとんどの理論が一致している。1731年、リロウは彼の『ロンドンの商人』に添えた献辞の中で、「私生活における道徳上の出来事に基づく劇」[1]の有用性を説いた。兄エリーアスの演劇ジャンル拡大を支持したヨーハン・アードルフ・シュレーゲルは、1751年に、「なぜ彼〔劇作家〕はまた，人間を人間として、父親、恋人、夫、友人として描いてはいけないのだろうか」[2]と、悲劇の主人公としての権利を私人にも認めている。またプファイルは、市民悲劇で描かれるのは「若干の私人に関わる問題」[3]、「私事」(Privatangelegenheiten)[4]であると規定しているし、シュミートも市民悲劇が私人による私生活を題材とすることを強調している。[5]

ドイツ語のｐrivat という語は、ラテン語のprivatusからの借用語として十六世紀に成立し、「国政から排除されている」(vom staat abgesondert) というラテン語の語義を受け継ぎ、一般的に「公務を持たない」(amtlos)という意味で用いられた。[6]十八世紀ドイツの市民階層の知識層にとっては、官吏として行政に関与する機会が次第に多くなってきて、したがって厳密な意味では彼らも公職に就くことがあったが、「極めて高い政務上の地位は、ほとんどの場合まだ貴族が独占していた。」[7]イギリスでは1688年の名誉革命を経て、議会を通じて市民階層の意向が政治に反映される道が開けていたし、フランスでも比較的早い時期に、市民階層の上層部が「宮廷社会に同化されて」[8]、政治的手腕を発揮することができたが、ドイツでは極く少数の例外を除いて、当時数百に及んでいた領邦国家の小規模な宮廷社会において、市民が政治的な活動の場を与えられることはなかった。ドイツの市民階層は「国家のほとんどの重要な地位からこのように閉め出されていた」[9]のである。私人たることは、一般的に当時のドイツの市民階層に強いられていた現実であり、私人は公的問題から排除されていた。1746年にユストゥス・メーザー(Justus Möser)がハノーファーで刊行した道徳週報には次のように記述されている。

「国事に関わる判断は、私人の境遇が許す以上の知識を必要とすることが、これらすべてから明らかとなる。それでわれわれが明白な確実性を持たない限り、国家の維持のために尽力する人々は、その維持のために役立ちうる一切のことを考慮する能力を有しており、かつまた考慮を果たしてきた、と信じることを理性的な畏敬の念がわれわれに命じるのである。」[10]

市民は私人であり、当局のとった措置に関して意見を述べる権利はない。政治上の問題に関わることは私人としての存在に反する行為である。私人は、私人であるが故に必然的に有している能力の限界によって、国事の意義や目的を理解できる資格が欠けているのである。1784年になってもなお、プロイセンのフリードリヒ二世の勅令には次のように書かれている。

「私人(Privatperson)は、君主ならびに宮廷の、またその国務行政官、閣僚、裁判所の行動、手続、法律、措置および指令に関し、公的な判断、まして非難におよぶ判断を下したり、これらに関して入手した情報を公表したり、印刷によって流布させたりする権利はない。私人には事態と事由の完全な知識が欠如しているがため、私人は事実上これらの判断を下す能力をまったく有しないのである。」[11]

フランス革命が数年後に迫っていた時期に、フランスやイギリスでは早くも十八世紀初頭に流動化していた事態が、プロイセンでは勅令によって固定化されていた。

十八世紀ドイツ社会における私的なものと公的なものとの間にけわしい分極性を認めるコゼレックやハーバーマースを批判して、ピクリークはとりわけ市民階層の知識層における志操には、このような公私の対立はまったく適用されえないと主張している。[12]その際彼は、ヨーハン・ベルンハルト・バーゼド(Johann Bernhard Basedow) が賢明な上層市民の私生活を論じた著作や、ゾフィー・ラ・ロッシュ(Sophie la Roche) の小説『シュテルンハイム嬢物語』(Geschichte des Fräulein von Sternheim)などにおける公共の利益に役立ちたいという市民の義務感の記述や描写に、「私的性格を越えた意味」[13]を認める。しかし市民の子弟に「いつの日か有能かつ誠実な男として社会の中に自分にふさわしい地位を占めることができるように、勉学に励んで精神の能力を育成すること」[14]を教訓として要請することが、果たして市民に対して設けられていた私人の境界を突破することにつながるのだろうか。市民にはすでに、法律家、医者、学者といった社会的に高度に有用な職業に就く道は開けていた。ただ彼らは、国政の重要な地位からは閉め出されていた。私的とか私人とはそういう意味であった。公共の利益のために尽くすことが、ドイツでは政治的な

ものと結びついていかない事情を、マルテンスはドイツの道徳週報の性格と関連させて次のように説明している。

「道徳週報が公共の福祉に関与しているにもかかわらず、公共の社会生活の推進に市民が率先してあたっていることがここに感じられるにもかかわらず、次のひとつのことは言っておく必要がある。すなわちドイツの道徳週報は、共同体のために力を尽くす市民が、この共同体の構造に関しても責任があり、国家レベルでその運命の決定に参画する、という意味における政治的なものの領域へとその読者を導くことはない。市民がかき立てられる『愛国心』は、本質的には非政治的な連帯感である。共同体への市民の関与に内在している潜在的な民主的要素は ── これは例えば、ベンジャミン・フランクリンの主導によって新世界で展開された ── ドイツの領域では現れない。公共の利益をはかる市民はcitoyen にならない。彼が政治的に成人とならないように、週報がいろいろと努めているのである。」[15]

さらにピクリークは、市民の私的存在、私的性格を、市民自身がどのように受けとめているか、すなわち、公的な領域からのいまわしい「閉め出し」なのか、それとも、家庭内の問題への国家の歓迎すべき不干渉なのか、を問題にしている。「自分が閉め出されていると感じることは、関与への努力を前提とする。どこで、どのような事情のもとで、どれだけの市民がこれ〔公的なものへの関与〕を得んと努めているのだろうか。」[16]彼は、シラーの1787年9月10日付ケルナー宛書簡を引用して、ヴァイマルの市民の誰もが、まるでパラダイスにいるようにそれぞれの私生活に安住している、というシラーの報告を上の自問への回答としている。しかしこの報告はまた、市民のまったく平穏に見える私生活は、公的領域からの市民の閉め出しが、それほど揺るぎなく固定化されていたことも意味しているのである。

小国分立の状態にあったドイツではとくに、市民身分の内部構成に地域によって若干の違いが見られ、ドイツ全体としての統一性に欠けていたが、[17]それと同時に、市民身分の私的性格にもその程度と質の違いのあることを否定することはできない。中にはフリードリヒ二世のもとにおけるプロイセンとはかなり異なった状況も認められる。帝国都市ハンブルクの例を見よう。1724年から1726年にかけてハンブルクで刊行された道徳週報「デル・パトリオート」(Der Patriot) の、1726年2月28日付の第113号では、自由都市ハンブルクの素晴らしさが大いなる誇りをもって述べられている。或る外国の旅行者がハンブルク、すなわち「こうして彼に向かって大いに称揚された共和国で余生を終える決心」を固めた

のは、彼が諸国を遍歴している間に目にした「宮廷生活の栄光よりも真の自由の享楽の方が彼にとって快適である」ためだとその記事は断言し、すべての点で完全な共和国は存在しないことを認めながらも、ハンブルクがほぼ達成している優れた政治的、社会的水準を次のように説明している。

「自由な共和国は、追従者の口先だけではなくて実際に、その指導者(Obern) が祖国の父親で、その庶民(Bürger) が祖国の息子である場合に最良の状態にある。そのときには、自己維持のための一致した心遣いが人々を両親と子供のように結びつける。この連帯的愛情が、各人の間の一旦出来上がった結びつきをもはや解くことのできないものとする。

国家の安寧を思う気持では人々は一致しており、それは一貫して同じ意図に基づいている。指導者は門閥に従って選ばれるのではなく、功績に従って選ばれる。指導者の子弟は、両親やその祖先がはじめそうであったように、ふたたび庶民からスタートする。彼らは互いに対しても後継者に対しても敵意を持たないので、自分たちが生まれながらにして保有しているこの自由な特権を人々に残しておきたいと考える。〔・・・・・・〕共和国は有能な庶民に、国家のさまざまな需要に関する知識を彼に持たせるような職務を与えずに放置しておくことはない。」[18]

さらに、1726年12月20日付の第155号では、「公的な諸問題」、「国家に関する事柄」について誤った偏見にとらわれずに優れた見識を示し、「ハンブルクの権利と自由の真の根源に精通している」商人出身の指導者バジーテレスの功績を讃えている。[19]このように「市民階層が市政府を樹立しているところでは、さらに公的な問題への市民の参加は、願望であるのみならず、現実でもあり、可能性のみならず必然性でもある。」[20]ドイツにおいても市民が一国家の公的な諸問題、すなわち政治的問題に影響を及ぼしうる可能性がまったくなかったわけではなかった。[21]しかしそれは、帝国都市などまだ極く狭い範囲に限られていた。

第二節　『ザームエル・ヘンツィ』をめぐる問題

レッシングは1753年に悲劇『ザームエル・ヘンツィ』を発表するが、結局第二幕第三場まで書いて未完に終わった。断片であるがこの作品は、市民による政治問題への関与を題材とした数少ない例のひとつである。レッシングは1749年に実際にスイスのベルンで起

こった反乱事件を素材として事件直後から執筆を開始したと推測される。1701年にベルン近郊で牧師の息子として生まれたザームエル・ヘンツィは、のちにジャーナリストとして活躍、数多くの政治風刺詩を書くほか、スイスの伝説的英雄ヴィルヘルム・テルを主人公とする悲劇の構想を立てるなど、次第に愛国主義者として知られるようになった。当時のベルンは貴族による寡頭制によって政治が行われていたが、その腐敗堕落は甚だしく、市民による批判が高まった。しかし、支配権を握っている貴族はこれら批判する人々を国外追放処分にするなど弾圧を繰り返した。ヘンツィ自身も貴族の不正を批判する請願書に署名した廉により追放処分を受けた。1748年に恩赦により帰国を許された彼は、文学の研究を続けながらも、腐敗した政体に厳しい目を向けることを止めなかった。そのうちヘンツィは、ベルンの貴族寡頭制の打倒を目指していた将校のフュター、商人のヴェルニール、ジュネーヴ出身の過激派デュクレなどによって反乱計画への参加を求められる。彼自身は暴力による政権の転覆を望まず、この叛乱グループから離れてパリへ行こうとするがすでに遅く、陰謀は発覚して多数の市民が叛乱計画に同調した一味として捕らえられた。そのうちヘンツィはフュターおよびヴェルニールと共に首謀者として、1749年7月17日に処刑された。斬首刑を執行する刑吏が第一撃を失敗すると「この共和国では何もかも腐っている。首切役人さえもだ」とヘンツィは叫んだと言われている。[22]

レッシングが残した断片では、寡頭制によってベルンを支配する貴族と、その堕落した政治を批判する市民の間の闘争は描かれていない。少なくともこの第二幕第三場までのハンドルングは、革命側の市民の間に、自分たちの目標達成のためにどのように戦いを進めるかをめぐって生じた、内部対立を中心としている。深く物思いに沈んでいるヘンツィに向かって、ヴェルニールは彼が祖国ベルンの自由を救うため同志の先頭に立って一刻も早く決起するように説得する。ヴェルニールはヘンツィの愛国心、誇り、友情に激しく訴えて彼の心を動かそうとするが、彼は決して動じない。彼はまだ説得によってベルンの自由と正義を回復する希望を捨て切ってはいない。もちろん彼は武力闘争の可能性も考慮してその準備を整えている。しかし彼は局面の打開を期待してあと一日の自制をヴェルニールに求める。ヘンツィは貴族政権打倒の動きに、祖国ベルンの自由と国民の幸福を願う気持以外の、利己的で自己満足的な不純な動機が混じることを極度に恐れている。また実際に彼は革命仲間のうちのデュクレに不信感を抱いている。ヘンツィから見れば、デュクレは国家のためを思う気持からではなくて、ただ復讐心と残虐欲から叛乱計画に参加しているにすぎず、したがってデュクレは、多くの同志を彼の残忍な欲望のために共に破滅に陥れ

る恐れがある。これがヘンツィの今の苦悩の原因となっている。

ヘンツィはベルン市政府が本来のあるべき姿に戻ること、すなわち庶民の抑圧をやめて公正な政治を行い、「庶民の口と手」（第一幕、第二場）になることを要請する。一方デュクレにとっては、血を流さずに自由のための復讐を遂げた者はこれまでになく、仕えることをはばかる人間は、殺すことをはばかってはならないのである。「必要はすべてを善とする」（第一幕、第二場）というのが彼の行動原理であり、「必要は悪徳を無効にし、やがてそれは美徳となって、幸福と勝利はただそのあとに続く」（第一幕、第二場）のである。圧政者を殺さなければ、圧政そのものは打倒できない。デュクレはベルンの自由のために暗殺するべき人物のリストをヘンツィに見せる。ヘンツィはそのリストの最初に、市政府のメンバーの中でもっとも公正な指導者であるシュタイガーの名前を見出して、怒りの余りそのリストを破り捨てる。しかしこのシュタイガーこそデュクレの不倶戴天の仇であり、この人物への個人的な復讐欲から、彼は叛乱の陰謀を企てたのであった。フュターもこのデュクレに反発を感じている。自分のためではなくて祖国のために自己を解放すること、審判そのものを廃棄するのではなくて、不遜な審判者のみを排すること、彼らの職務そのものを罰するのではなくて、彼らの職権の濫用を戒めること、これらのことをフュターは自分の政治運動の目標としてきた。デュクレが同志たちに向かって、ベルンのために戦うのと同時に自分の事のためにも戦えと主張するとき、フュターはその利己的な考え方に対して怒りを覚えるのである。このようにデュクレの態度は多くの仲間たちの反感を買いながらも、いかにも職業革命家らしい彼の巧みな煽動と挑発によって、反乱グループのうちには性急な行動に走りかける者も現れるが、ヘンツィとフュターの説得によって辛うじて押し止められ、デュクレは退場して彼の裏切りがほのめかされる。ここまでがレッシングの未完の悲劇『ザームエル・ヘンツィ』の内容である。レッシングは四年後にこのドラマの構想に関して次のように説明している。

> 「愛国者と対照を成す叛徒、真の首領(Oberhaupt) と対照を成す圧政者を描くことが私の目的でした。ヘンツィは愛国者、デュクレは叛徒、シュタイガーは真の首領、それにあれこれの市参事会員は圧政者です。心情においても精神においても優れた人物であったヘンツィを駆り立てるのは、国家の繁栄以外の何ものでもないのです。彼の心を満たしているのは、利己心でも改革欲でも復讐心でもありません。彼は、自由をその古来の境界にまで再び拡大すること以外の何ものも求めませんし、それをもっとも穏やかな手段で求めます。そしてもしその手段が効果を挙げ得ない場合

には、彼はもっとも慎重に力を行使して目標を達成するのです。デュクレはこれと正反対です。かれは憎悪と残忍を自分の徳とし、彼の功績のすべては蛮勇にあるのです。」[23]

この作品が発表されるとさまざまな反響を呼び起こしたが、われわれにとって直接問題となるのは、この悲劇が果たして、当時ようやく注目されるようになった新しいジャンルである市民悲劇の範囲に入れるべき作品であるのかどうか、ということである。さらに別の言い方をすれば、市民悲劇の理論がほぼ一致して認めている特徴、すなわち私人に関わる私的な問題、私生活上の出来事を題材とする悲劇、ブルジョワが伝統的な英雄悲劇に対抗して求め、そして獲得した新しい内容と形式の悲劇がこの『ザームエル・ヘンツィ』をもって始まるのか、ということが問題である。プファイルが彼の『市民悲劇論』を発表した雑誌の第26号に、この作品に関して次のような記述がみられる。

「もし市民悲劇という名称が用いられるとすれば、〔・・・・・・〕それはまさにこの作品に適合する。『ロンドンの商人』はそう呼ばれてはならない —— この同じ雑誌でそうだと主張されていたが。というのも悲劇には英雄が必要であり、カトー、ヘンツィ、その他のような市民の英雄を提示する劇が、市民悲劇と呼ばれてよいのだ。」[24]

匿名のこの筆者はさらに、同じ雑誌の第32号で再びレッシングの『ザームエル・ヘンツィ』を論じ、「ハンブルギッシェ・マガツィーン」第14巻、第6号に掲載されたフュスリーン(Fueßlin) による作品批評に対して反論し、主人公のヘンツィを愛国者と認めてレッシングを弁護したあと、第31号の『市民悲劇論』においてプファイルに批判されたジャンル問題に触れて次のように述べている。

「ともかく私は今なお、市民悲劇という名称が用いられるとすれば、それはまさに『ヘンツィ』のような作品にこそふさわしい、と信じている。私はこのことをこの雑誌『拡大』の第26号ですでに主張し、そしてそのために第31号で非難された。この機会に私が弁明することをお許し願いたい。私はこの批判、ならびに論文全体を大いに楽しんで読ませてもらった。ただ残念なのは、私が夢にも思わなかったふたつの事柄がこの中で私に負わされていることである。つまり、『ロンドンの商人』は英雄喜劇と呼ばれねばならないということ、喜劇に実際の英雄が必要であること、このふたつのことを私が述べた、とされていることである。私は悲劇には確かに英雄を要求するが、決して喜劇に英雄を要求してはいない。私の友人がこれを聞けば、

私が演劇を知らないと思うに違いない。ただ『ロンドンの商人』は市民悲劇と呼ばれるべきではない、このことを私は要求しているのだ。そしてそれは、人は昔から悲劇という言葉を聞けば実際の英雄を思い浮かべるものだからである。〔・・・・・・〕悲劇の真の概念が必然的に私の考えを正当化してくれるのである。〔・・・・・・〕ところで私は、市民悲劇と英雄悲劇の区別を不必要だと思う。もし市民悲劇という名称が用いられるとすれば、それはカトー、ヘンツィなどのような市民の英雄の場合に用いられねばならない、と私は主張したにすぎない。しかし『ロンドンの商人』はおよそ『悲しい演劇』(ein trauriges Schauspiel)とでも呼ばれうるものである。」[25]

この評論の筆者は確かに『ザームエル・ヘンツィ』を市民悲劇と呼ぶことができると認めてはいる。しかし彼のこの見解は明らかに、伝統的な古典主義演劇理論における悲劇の規定に大いに依存している。悲劇の主人公としての英雄の概念がやや拡大されているにすぎない。英雄の枠の片隅に市民がもぐりこめるわずかな座席が設けられただけである。これと関連して筆者は徹底して、リロウの『ロンドンの商人』に市民悲劇という名称を与えることを拒否している。いやそれどころか、彼はこの作品を悲劇と呼ぶことさえも許さない。彼にとっては、『ロンドンの商人』は単なる「悲しい演劇」にすぎない。なぜならこの作品には英雄が登場しないからである。作品のタイトルがすでに暗示しているように、主要な登場人物は商人もしくはその見習である。

第26号に掲載されたこの筆者の最初の評論に対して、その筆者自身が上に述べているように、プファイルは第31号の『市民悲劇論』の中で早速反論を試みている。

「私はこの雑誌の以前のある号で、悲劇に関する若干の見解を読んだことを覚えている。すなわち、『ロンドンの商人』と『賭博師』を市民悲劇に数えるのは誤りであり、これらはむしろ英雄喜劇に属する。またこれに反して、レッシング氏の『ヘンツィ』は市民悲劇に数えられねばならない。こういう見解であった。失礼だが私は逆のことを、つまり、『ロンドンの商人』と『賭博師』を市民悲劇に、他方『ヘンツィ』を、英雄悲劇に数えることを主張したい。私はレッシング氏の『ヘンツィ』を、怠慢からか止むなき事情からかは分からないが、最大の熱意と最高の集中力を傾けて読み通したわけではない。しかしそれでもなお私は、このヘンツィが彼の祖国のもっとも重要な人物のひとりであり、祖国の運命がヘンツィの運命と結びついていた、ということは覚えている。まずこの作品のハンドルングは、どんなに

小さい国であろうとも、その国全体の利害に関わっていて、したがってそれは、大規模で、若干の私人に関わる問題のみが現れる市民悲劇のハンドルングよりも大きい。さらにこの作品が、その主要人物が王侯もしくは君主ではないが故に、英雄悲劇に属さないのであれば、アディソンの『ケイトー』は市民悲劇以上のものではないだろう。ケイトーとヘンツィの間の相違がどんなに大きくても、彼らはその主要な特性の点で互いに似ている。すなわち両者は彼らの祖国のもっとも名望のある男で、それぞれの祖国は、両者の偉大さに違いはあっても、自由な国家を示している。『ロンドンの商人』と『賭博師』に対して、両作品には英雄が登場しないがために、市民悲劇の名称が拒否される。かつていつ英雄が悲劇と喜劇を区別する印であっただろうか。この規則が正しいとすれば、プラウトゥスの『アムピトゥルオ』はもっとも完全な悲劇である。英雄のみならず、神々でさえそこには登場するからである。〔・・・・・・〕文芸におけるさまざまなジャンルの名称は、その中の登場人物の性格にではなく、内容全体の仕組みに基づいているのである。」[26]

匿名の評論の筆者が第32号で述べているところに従えば、プファイルの側に部分的に誤解もしくは読み込み過ぎがあったかもしれない。それ故、ここでは『ロンドンの商人』を英雄喜劇と呼ぶべきかどうか、という問題は考察外におくとしよう。さて、匿名の筆者は『ザームエル・ヘンツィ』を市民悲劇とし、『ロンドンの商人』は悲劇とさえも認めない。プファイルは『ロンドンの商人』を市民悲劇とし、『ヘンツィ』を英雄悲劇としている。匿名の筆者が従来の悲劇の規定におけるいわゆる「身分条項」(Standesklausel)をほぼ踏襲しているのに対して、プファイルは「私人に関わる問題」を題材とする新しい悲劇のジャンルの基準に従っている。

われわれにとっての問題は、ひとつの作品をどのジャンル名で呼ぶか、という単なる呼称の問題ではない。或る作品が当時の新興市民階層、すなわちブルジョアと呼ばれる人々の一般的な生活の実体を真実らしさをもって描いているかどうか、ということが問題なのである。『ザームエル・ヘンツィ』のジャンル帰属性との関連で、作品解釈の面で非常に大きく隔たっている印象を与えている匿名の筆者とプファイルは、この作品の特性把握という点では実はほとんど一致している。匿名の筆者がこの作品を悲劇、市民悲劇とする根拠は、英雄の登場によってハンドルングが公的性格を備えていることである。同じ立場に立って彼は、「私生活における道徳上の出来事に基づく劇」[27]である『ロンドンの商人』を悲劇とさえも認めない。彼にとっては、英雄の登場が保証する公性の具有が悲劇の重要な

メルクマールで、その英雄が市民であるような極めて稀なケースには大して関心はない。だからこそ彼は「市民悲劇と英雄悲劇の区別を不必要だと思う」[28]と正直に告白しているのである。一方プファイルも、この作品の主人公は確かに王侯君主ではないが、しかし主人公の運命が一国家の運命と結びついていること、ハンドルングが「その国全体の利害に関わっていて」、極めて高度の公的性格を帯びていることを認めている。この点で両者は一致している。前者がこの作品を市民悲劇だとした理由は、後者がそれを市民悲劇でないとした理由とまったく同じである。

『ザームエル・ヘンツィ』の中にも、やがて市民悲劇の中で展開されることになるさまざまな要素が萌芽の形で認められることは否定できない。ヘンツィは理想主義者で市民としての美徳を重んじ、エゴイズムに対しては非常に厳しい考え方を持っている。反対に、デュクレはまったく私的な恨みを動機にして叛乱の仲間に加わり、徹底した利己主義を自分の行動原理としている。確かに発表された第二幕、第三場までは、政治的プログラムそのものが葛藤を作り出すというよりも、叛乱に加わる人々の道徳的問題、すなわち没我的姿勢か利己主義か、といった問題が主として展開される。しかしだからと言って、このドラマの特性をそのわずかな私的性格に求める解釈は誤りである。

> 「断片そのものと、1753年の『書簡集』における第22書簡でレッシングによって報告された継続のプランから知られているように、悲劇『ヘンツィ』においては、素材の歴史的なもの、およびそれと共にとりわけ政治的な問題性は完全に背景に退いている〔・・・・・・〕」[29]

以上のような見解はその代表的なものであるが果たして当を得ているだろうか。「愛国者と対照を成す叛徒、真の首領と対照を成す圧政者を描くこと」[30]をこの作品の目的とするというレッシングの構想が、「歴史的対象を非政治化し、道徳化する葛藤を作り上げること」[31]を意味するのだろうか。レッシングのこの言葉こそ逆に、この作品における政治と道徳の重なり合いを極めて明確に示していると言えよう。この場合、利己主義か利他主義かは、単なる道徳上の選択の問題ではなく、革命もしくは改革をどのようにして進めていくか、という政治路線の選択と不可分な関係でむすびついているのである。

『ザームエル・ヘンツィ』が有しているこの公的性格は市民悲劇の特性である私的性格と本質的には相容れないものである。市民悲劇は、ブルジョアが現実において強要されていた私的な領域を基盤とし、その上で私人に関わる出来事を専ら道徳上の問題として扱う。それは決して直接的にブルジョアの政治参加、公性獲得を要求しない。これは70年代の

シュトゥルム・ウント・ドラング期の市民悲劇に関してもほぼ言いうることである。過激な印象を一般に与えているこの期の作品をよく吟味すれば、攻撃の対象となっているのは支配階層の生き方、つまり道徳であって、絶対主義支配体制そのものを批判しているのではない、ということが明らかとなる。しかし『ザームエル・ヘンツィ』は、現実において非常に稀な市民による都市行政への参加を背景にして、市民による政治への直接的関与を描く作品である。この作品にはかなりの私的要素が認められるとしても、「ベルンはお前ひとりに注目している。ベルンはお前ひとりから自由と復讐と繁栄を期待しているのだ」（第一幕、第一場）と決起を促されるヘンツィはもはや私人ではなく、全体を政治的なものが圧倒的に支配していることは明白である。

この作品に対する批評の中には、上に挙げた雑誌論文の匿名の筆者の批評のように、作品の優秀性を認めてその完成を期待する好意的なものもあったが、[32]多くの人々はこの作品の持つ危険性を感じとっていた。ボードマーはチューリッヒの検閲を恐れてこの作品に対して尻込みの姿勢を見せ、ベルン市当局は「ハンブルギッシェ・マガツィーン」に圧力をかけて実際のヘンツィとレッシングのヘンツィの両方に叛徒の烙印を押させている。最初はミヒァエーリス(Michaelis) による好意的な批評を掲載した「ゲッティンガー・ゲレールター・アンツァイガー」は、その後一転してハラーの批判的な評論を掲載している。ハラーは、デュクレを処刑リストから外したベルン市当局の措置の正当性を周知させるかのように、レッシングが彼を利己的な叛乱主謀者とした描き方を批判し、作者が登場人物の性格を歪めて共和国の名誉を傷つけた、と主張する。その上彼は、作品を完成させて全体を出版する計画を持っていたレッシングに対して、その計画を思いとどまるよう説得しているのである。[33]『ザームエル・ヘンツィ』は未完に終わった。このことはこうした外部からの圧力があったことのほか、市民階層の人物を主人公として、政治と道徳が関連し合う領域で生じる諸問題を、真実らしさをもって描き出すことがまだ困難であったことをも物語っている。この二年後に彼は、公権力が介入する口実をまったく見出しえない市民悲劇『ミス・サーラ・サンプソン』を完成する。

第三節　『ルイ・カペー』をめぐる問題

以上のように十八世紀前半のドイツにおいては、市民階層は一般的に公的領域から閉め出されて私的領域に押し込まれていた。そして当時のブルジョアは、自分たちの本質的特

性である私的存在、私的な生活の持つ意味と価値を問うことを、悲劇の舞台の上で試みようとした。彼らはその際、同じく事実上私人たることを余儀なくされている貴族を自分たちの仲間に組み入れた。したがって、この試みがブルジョアという社会的身分に深く根ざしていることは明らかである。しかし、市民悲劇理論における登場人物の枠をめぐって、それを社会的身分と結びついていない普遍的に人間的なものを指示していると解釈し、市民悲劇の没階層的性格を強調する見解が見られたのと同じように、この「私人」、「私的問題」をめぐっても、これらは社会的身分とはまったく無関係だという主張が行われる。こうした主張の非常に強力な根拠にされているのは、エルンスト・カール・ルートヴィヒ・イーゼンブルク・フォン・ブーリ(Ernst Karl Ludwig Ysenburg von Buri) が1793年に発表した『ルイ・カペー。別題、国王弑逆』(Ludwig Capet,oder Der Königsmord)である。ピクリークは「どんなに高位の人物でも『市民悲劇』に登場することが出来る」ということのもっとも明白な実例としてこの作品を示しているし、[34]ヴィーアラッハーは、市民悲劇の登場人物は「私人として示される限りにおいて国王もありうる」という例として、やはりこの作品を挙げている。[35]このようにブーリの『ルイ・カペー』は、市民悲劇と特定の社会身分との結びつきを否定し、市民悲劇の没階層性を証明する極めて有力な証拠とされている作品であるが、果たしてこの作品はこの問題に関してそれほどの有効性を本当に持っているのであろうか。この作品の主人公はまったく私人として描かれ、そして作品のハンドルングは、まったく私的な問題をめぐって進行しているのだろうか。梗概は次の通りである。

ドゥ・ラトゥール伯爵はかつて国王ルイ十六世の不興を被ってバスティーユ牢獄に入れられていたが、革命勃発に際して救出され、娘の嫁ぎ先であるドイツのヴァーベルン男爵の所領に身を寄せていた。彼は国王が逮捕されて、今や一平民ルイ・カペーとしてタンプル塔に監禁されることになったという知らせを受けて、二年振りにパリに戻ったのである。かれはかつての親友で今は国民公会の有力議員であるメルヴィルに会って、国王救出の相談をする。メルヴィルから、過激派が今日にも国王に対して処刑の決定を下すかも知れないと聞くと、ラ・トゥール伯爵は、メルヴィルと共にひそかに国王と面会して彼を励ます。しかし国民公会ではメルヴィルの反対にもかかわらず、国王の死刑を求める声が大勢を占めている。伯爵は国民公会において、国王の死が共和国にとっても死を招くと説き、国王の助命のために奔走する。しかし伯爵とメルヴィルの努力が実ったかと思われたにもかかわらず、過激派の策略によって、彼らの退席したあと国王の処刑が決議された、との知ら

せが伯爵の館に届く。死刑の判決はタンプル塔の王とその家族にも伝えられ、王は王妃と子供たちに別れを告げて、刑場へ引き立てられて行く。ドゥ・ラトゥール伯爵は、国王の最後の様子を聞かされると、怒りと絶望に苦しみながら、これからはドイツ皇帝に仕えてフランスに復讐することを誓う。

確かにこの作品には、表題に続いて「四幕から成る市民悲劇」という副題が添えられている。さらに作者は作品に添えた序言の中で、彼の描く国王の私的性格を強調して次のように述べている。

「ルイは彼を愛すべき私人たらしむるあらゆる特徴を備えていた。彼は誠実な夫であり、良き父親であり、信頼するに足る友人であり、宗教の真の崇拝者であった。私はそのように彼を描写しようと努めた。」[36]

彼のこの意図は部分的には達成されている。第二幕、第一場の長い独白で国王は、自分の愛する国民に裏切られて、幽閉の身となった運命を嘆きながらも、国王としての特権をすべて奪われた今単なる夫として、また父親として、妻と子供たちの行末を案じている。[37]また次の第二場では従僕に向かって、「あの世では国王の身分など通用しない。大切なのは人間だけだ。人間として裁かれることになるのだ」[38]と王は言っている。さらに第三幕、第十一場では、死刑の判決を受けた国王が、愛する家族に囲まれながら、生涯の貞節な伴侶であった王妃に感謝の言葉を述べ、子供たちを抱擁して永遠の別れを告げる。[39]ハンス=ヴォルフ・イエーガー(Hans=Wolf Jäger) は、作者ブーリが国王の運命という政治的な出来事を、本来は中間階層の登場人物を必要とする市民劇形式で取り扱うというジレンマに陥っていると指摘しながらも、彼が国王を私人化し、国王と臣下の関係を市民の家庭の型に合わせてアレンジすることで、そのジレンマを解消していると主張する。[40]しかし夫としての、また父親としてのルイを描いたいくつかの場面が組み込まれているとは言え、ハンドルング全体の進行の中で政治的なものの果たしている役割は余りにも大きい。国王の私人化は非常に不徹底である。これは題材の持つ性格に由来し、当時の作家が心掛けていた真実らしさ(Wahrscheinlichkeit)を目指して描写すれば必然的に生じる結果なのである。ハンドルングはむしろ公人としてのルイ、今は権力の座から追われた身であるとは言え、その存在は依然として公的性格を失っていない者としてのルイ、をめぐって進行する。

ルイの運命は、国民公会の決議と決定に委ねられている。メルヴィルの報告によれば、彼の生死をめぐって議論の決着がつかないまま、公会は夜半になって散会し、翌日も議論を続けることになっている。(第一幕、第六場) この公会でメルヴィルは、一人の人間の

生死を決定するにあたっては、「いかなる私的問題、いかなる個人的利害もわれわれの判断力を鈍らせたり、われわれの決定を導いたりしてはいない、という純粋な意識」[41]が必要であると説いている。またドゥ・ラトゥール伯爵は公会での彼の演説を締めくくるにあたり、「ルイの首が落ちれば、共和国の首が落ちるのだ」[42]と叫んで、ルイの運命が依然として一国の運命と密接に関連していることを知らせている。ルイが閉じ込められているタンプル寺院の中で、家族や召使たちに人間的な優しい感情で接する場面が展開されても、それがこの作品を市民悲劇にしているとは言えない。[43]それと同じような愛する者たちとの悲しい別れは、シラーの『マリア・ストゥアルト』にも描かれている。こうした場面が展開される王の居室は、同時にまた王の公的存在を観客に確認させる場ともなっている。ドゥ・ラトゥール伯爵はひそかに王を訪ねて来て、「捕らわれの身のルイは私の王であり、不遇の国王はそのもっとも忠実なる臣下の敬意を受ける権利を倍も持っておられます」[44]と言って王を力づけるのである。作者ブーリのジレンマは決して解消されていない。それは作品の表題にも現れている。作者はルイ十六世とせずに、ルイ・カペーという名前を用いて主人公の私人化を暗示しておきながら、そのすぐあとに、国王弑逆という別題を添えているのである『ザームエル・ヘンツィ』の場合は、代表的公性を具有する貴族の旧勢力が、それを転覆して新しい公性を獲得せんとする新興市民階層の動きを反逆の烙印を押して挫折せしめたが、『ルイ・カペー』の場合は逆に、新たに市民的公性と呼びうるものを獲得した勢力が、旧政体の持っていた代表的公性の残照を、同じく「国民と共和国に対する反逆」[45]の理由で抹殺するのである。

この作品は、作者自身は「市民悲劇」と銘打っているけれども、実際は市民悲劇の一般的特性に合致しないどころか、その反対の性格を非常に濃厚に有している。主人公は「私人として示される限りにおいて国王もありうる」[46]という主張のうちの、「私人として示される限りにおいて」という重要な条件が満たされていないのである。したがって、この作品を根拠にして市民悲劇の没階層性を主張するのは、その出発点からして誤りであると言えよう。

第四節　1750年代の市民悲劇

1750年代にドイツで初めて成立したいくつかの作品に即して、私人と私事が実際に悲劇の中でどのように描かれているかを考察しよう。まず、1753年に成立したと推測される

クリスティアン・レーベレヒト・マルティーニ(Christian Leberecht Martini) の『リュンゾルトとザフィーラ』(Rhynsolt und Sapphira)[47]を取り上げる。この作品はクリスティアン・ハインリヒ・シュミート (Christian Heinrich Schmid)が, 『ドイツ演劇年代記』(Chronologie des deutschen Theaters) の1755年の項で、レッシングが「彼の『ミス・サーラ・サンプソン』でドイツにおける最初の市民悲劇をわれわれに提供した」[48]と書いたあと、「『リュンゾルトとザフィーレ』は『ミス・サーラ』のもっとも早い時期の模倣作のひとつであった。これはマルティーニ氏の手になるもので、さまざまな舞台で上演された」[49]と述べているところから、長い間レッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』に続く作品と見なされてきた。しかしダウニヒトは、マルティーニが俳優と座付作者を兼ねていたシェーネマン劇団の俳優アカデミーの総会の記録から、この作品は『ミス・サーラ・サンプソン』よりも早く、すでに1753年6月には成立していたと推定している。[50]作者のマルティーニは1728年にライプツィヒで書籍商の家に生まれ、のちにシェーネマンの劇団に入って俳優兼座付作者となった。その後さまざまな劇団を渡り歩くが1801年に故郷ライプツィヒで生涯を閉じる。

この作品の主要な登場人物は、ブルゴーニュとゼーラント(オランダ西部)の大半を治めるシャルル豪胆公(Carl der Kühne)、シャルル大公の将軍でゼーラントの首都の総督クラウディウス・リュンゾルト、大公の枢密顧問官エドゥアルト、身分ある商人パウル・ダンフェルト、その妻ザフィーラ、リュンゾルトの秘書ジークムントで、舞台はゼーラントの首都にある総督の館である。町中の人々の間で名望の高い商人のダンフェルトは、彼の妻ザフィーラをわがものにしようと企む総督リュンゾルトによって、秘書ジークムントを使ってでっち上げた証拠に基づく大逆罪に陥れられる。彼の妻ザフィーラは総督の館に滞在中のシャルル大公に夫の命乞いするためにやって来るが、大公に会うことはできず、止むなくリュンゾルトに面会する。ここで彼女は貞操を捨てて夫の生命を守るか、あくまで貞操を守り抜くかを選ばなければならない。鎖につながれた夫ダンフェルトと面会したザフィーラは、彼女の立っている苦境を夫に打ち明けるが、彼は美徳を犠牲にしてまで助かりたくはない、ときっぱり言い渡す。そのあとダンフェルトは刑場へ引き立てられて行く。ザフィーラを口説くリュンゾルトに対して、彼女が夫にもう一度会わせてほしいと頼むところへ、ダンフェルト処刑の知らせがもたらされる。そのあと、枢密顧問官エドゥアルトが登場し、シャルル大公にダンフェルトの無実を訴える。ザフィーラも大公へ直訴する。大公はリュンゾルトを追及、その際リュンゾルトは窮余の一策としてザフィーラとの結婚

をほのめかしたため、直ちに牧師が呼ばれて結婚の誓約が行われ、また愛の公式の証明としてリュンゾルトの全財産をザフィーラに譲渡することが命じられる。ジークムントの自白によって、リュンゾルトの悪企みが明らかとなり、財産譲渡の証書を彼がシャルル大公に手渡すと同時に彼は逮捕されて処刑される。最後にシャルル大公は、涙を浮かべながら、優れた君主であることがいかに困難であるかを観客に訴え、人の心の奥底を見抜けなかった自分の不明を嘆く。

この題材は十五世紀後半にゼーラントで起こった実際の事件をそのもっとも遠い源としているが、この事件はその後、ピエール・ベール(Pierre Bayle)が1697年に完成した『歴史的・批判的辞典』(Dictionnaire historique et critique)[51]に記載され、さらにイギリスの道徳週報「ザ・スペクテイター」の第491編(1712)において取り上げられている。ゲラートはこれを素材にしたバラード『リュンゾルトとルーツィア』(Rhynsolt und Lucia)を、1754年刊行の『教訓詩と物語』(Lehrgedichte und Erzählungen)で発表している。マルティーニの作品のハンドルングは、ザフィーラが貞操をあくまで守るという一点を除いて、いくつかの先行の記述とほとんど同じである。商人ダンフェルトは彼の妻が総督のリュンゾルトの目にとまったために、彼も妻も深刻な不幸に陥り、彼はまったくの無実の罪を着せられて処刑されてしまう。このような一私人に関わる不幸が、しかも散文の形式で、ドイツにおいて悲劇の舞台にかけられることは画期的なことであった。しかしこの作品では、私人に関わる問題がそれ自体として展開されるのではない。国王の代理である総督リュンゾルトが商人ダンフェルトの家庭の平穏を脅かし、最後には私利私欲のために市民家庭を壊滅させる、という事件は、1770年代の作品がしばしば取り上げた階層間の対立の一変型と考えることができ、市民悲劇の特性に反するものではない。問題は作品の結末に見られる、シャルル大公によるザフィーラの私生活への徹底的な介入である。邪な情欲から夫を殺した相手とザフィーラの結婚、およびその男の全財産の彼女への譲渡は、彼女の意志とはまったく無関係に、大公の命令によって行われる。たとえ善意からの処置であっても、彼女を納得させるような説明はまったくない。最後のシャルル大公の涙は、君主のみじめな立場を嘆くものであって、ダンフェルトの死とザフィーラの苦悩に対する同情の涙ではない。彼の不幸は、大公にとって為政者としての自戒のひとつの材料にすぎない。この場合、本来は私的な事柄であるべきものが、まさに代表的公性を具有する人物の干渉によって、その私的性格を甚だしく損われているのである。俳優アカデミーでマルティーニの仲間であったランベルト・ハインリヒ・レール(Lambert Heinrich Röhl) がこ

の作品を批評し、マルティーニがそれに対する反論を行っている。彼はその中で「『ロンドンの商人』は読むと非常に感動的な悲劇である。私の考えによれば、英語からドイツ語に翻訳されたもののうちで、もっとも優れた作品である」[52]と述べているし、さらに作品の草稿の段階では、ダンフェルトが『ロンドンの商人』の主人公であるバーンウェル(Barnwell)にならって、バルンベルト(Barnwelt)と名づけられていたことなどから判断して、マルティーニは『ロンドンの商人』のような作品を目指していたと思われる。しかし「私事」のこのような展開から見て、この作品はまだ市民悲劇の前段階にとどまっている。

1755年に発表されたレッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』(Miß Sara Sampson)は、表題の下に「市民悲劇」(ein bürgerliches Trauerspiel)という副題が添えられたドイツにおける最初の作品である。[53]主要な登場人物は、サー・ウィリアム・サンプソン、その娘サーラ、サーラの恋人メルフォント、メルフォントのかつての愛人マーウッド、その娘アラベラ、サンプソンの老僕ウェイトウェル、メルフォントの従僕ノートンなどで、舞台はイギリスの田舎の二箇所の宿屋である。サー・ウィリアム・サンプソンはその称号から貴族と考えられるが、一国の政治・行政に深く関わっている高位の貴族、宮廷社会の中心にいる貴族ではない。彼の娘のサーラのことをマーウッドがメルフォントに向かって、「あのきれいな田舎娘」(第二幕・第三場)と言っていることから判断すると、彼は下級の田舎貴族である。メルフォントも特別な職務についている様子はなく、サンプソン家と交際のあった同じような身分の人物と考えられる。宿屋が舞台となっている例は、市民悲劇の場合、市民の家庭に次いで多い。

或る田舎の宿屋に、サー・ウィリアムは年老いた従僕ウェイトウェルを伴って到着する。彼は家に出入りを許していたメルフォントと駆け落ちした娘のサーラの居所を突きとめ、娘の様子をうかがいに来たのである。彼はサーラが自分をまだ愛しているなら、娘の過ちを許してメルフォントとの結婚を認めるつもりでいる。この問題に関して自分が余りにも厳しい態度をとったために娘が家を飛び出すことになったのだと彼は後悔しているのである。メルフォントはサーラとこの宿屋に滞在しているが、彼はサーラを誘惑しておきながら、彼女との正式の結婚にはなかなか踏み切れない。サーラは結婚に関しては、神の前でふたりが誓い合うことによって良心の安らぎを得ること、これ以外のことは求めない。メルフォントは、ある従兄の残した遺産の相続問題に結着がつくまでは待ってほしいと言って、サーラをなだめて彼女との結婚を先へのばしている。そこへメルフォント宛に、彼がかつて同棲して子供までもうけたことのあるマーウッドからの手紙が届き、彼女が自分を

捨ててサーラに走ったメルフォントを追って来て、近くの別の宿屋にいることが分かる。メルフォントを自分の宿に呼んだマーウッドは、ありとあらゆる手管を用いて彼を再び自分のものにしようとするが、彼との間に生まれたアラベラを彼の前に連れて来て親子の情に訴えても、彼女の望みはかなえられない。そこで彼女は直接サーラに会って局面を打開しようと、終わればすぐにロンドンに帰るという条件つきで、サーラとの対面をメルフォントに認めさせる。サーラの父親サー・ウィリアムは娘を許すという手紙を従僕に届けさせる。良心の呵責を激しく感じるサーラはその手紙をなかなか読もうとはしないが、結局従僕に説得されて封を切り、父親の愛情の深さに大いに感激する。メルフォントの親戚の女性ソームズ夫人と名乗って、マーウッドがサーラを訪ねてくる。彼女の目的は、一人娘が年老いた父親を捨てるという行為の罪深さをサーラに説いて、メルフォントとの結婚を断念させることにあったのだが、サーラからの父の許しの手紙が届いたばかりだと聞かされて絶望する。サーラはメルフォントにも父の許しの手紙に対して返事を書いてくれるように頼む。彼はしかし返事を書くことをためらっている。彼自身、サーラを正式に自分の妻にするのを恐れていることを認め、また、従僕のノートンにも、これまでの放蕩生活とはまったく異なったサーラとの結婚生活に踏み切れない気持ちのあることを見抜かれている。しかし彼は、サーラとの結婚による新しい生活の中にしか、自分の生きる道はないことをよく知っており、こうしたためらいを克服しようとする。マーウッドはサーラに対する復讐のために彼女を殺害することを決心する。サーラとメルフォントとの結婚を許して、二人を家に連れ帰りたいという手紙に対して、返事がなかなか来ないのを心配したサー・ウィリアムが、とうとうサーラに直接会いに来たとき、彼女はすでにマーウッドに毒を盛られて瀕死の状態にある。サーラは父に、メルフォントを息子と思い、また彼の子アラベラを引きとって育ててほしいと頼む。サーラが息をひきとると、メルフォントはサーラを殺したのはむしろこの自分だと考えて、その償いのために自殺する。父サンプソンは二人をいっしょに葬る手配をし、アラベラをサーラが遺していった子としてひきとる。

この作品にはもはや、マルティーニの『リュンゾルトとザフィーラ』に見られたような、公権力による私事の支配はまったく描かれていない。年老いた父を捨てて駆け落ちした若い娘の愛と苦しみ、その父親の嘆きと反省、嫉妬に狂った女による復讐、娘を誘惑した男の結婚へのためらいと決断、結婚を許された若い二人の思いがけない死、こうした庶民の日常の生活に密着した私的な問題がハンドルング全体を貫いている。レッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』は、私人を主人公として私的な問題を悲劇の形式でリアルに扱っ

たドイツ最初の作品で、その上演は各地で大喝采を博した。[54]

『ミス・サーラ・サンプソン』に続いて、1756年という表示のついた作品『過保護児』(Das Mutter-Söhnchen) が出版された。[55]この作品には表題の下に「三幕から成る散文による市民悲劇」(Ein prosaisch Bürgerlich Trauerspiel in Drey Aufzügen) という副題が添えられている。これは当時の他の多くの作品と同様に匿名で発表されたが、その作者は今日に至ってもなお不明である。

主要な登場人物は、アルゴンテ夫人、彼女の最初の結婚による息子ザムゾン、二度目の結婚による子供たち、リヒャルト、プルデンツィウス、ゲルトルーデ、幼い子供たちの後見人ドラント、子供たちの家庭教師ジットリヒ、ザムゾンの仲間ラウフボルトとヴェルトゾーン、アルゴンテ夫人の間借人エールリープとその妻ロジムンデで、舞台はアルゴンテ夫人の家の広間である。アルゴンテ家の家庭教師ジットリヒは、この家の子供のうちリヒャルトが手に負えず、その上、母親のアルゴンテ夫人が彼の教育に不当に介入するので職をやめたいと考えているが、プルデンツィウスとゲルトルーデが涙を流して彼を慰め引き止めようとする。ジットリヒは子供たちの叔父であり後見人でもあるドラントに事情を打ち明け、ドラントはアルゴンテ夫人と話し合って善処することを約束する。そこへアルゴンテ夫人が末っ子でお気に入りのリヒァルトを連れて現れる。リヒャルトは自分で掻き破った顔の小さな傷痕をさし、これが家庭教師になぐられた瘤だと訴えるので、母親は彼に同情してジットリヒを罵倒する。これを見たドラントは彼女をたしなめる。しかし彼女はあくまでリヒャルトをかばい、そればかりか、今はすっかり非行青年になってしまった長男のザムゾンについても、町で評判になっている彼の悪事を認めようとせず、ドラントと口論になる。そのとき、酔っぱらったザムゾンが千鳥足で入って来る。そんなザムゾンに対しても母親が甘い態度しかとらないのにあきれて、ドラントは出て行く。ザムゾンがまた五十ドゥカーテンの借金をしたことが手形屋からの請求で判り、アルゴンテ夫人もさすがに小言を言うが、結局は払ってやる。さらに彼は、母親が首にかけているダイヤの十字架に目をつけると、恋人にプレゼントするから欲しいと言い出す。ザムゾンは遊び仲間のラウフボルトの妹と結婚の約束を交わしており、彼女にそれを贈りたいというので母親はそれを彼に渡す。そこへラウフボルトが乗りこんで来て、ザムゾンが上の妹と婚約しているのに末の妹を凌辱した、と言って激怒し、ザムゾンに決闘を申し込む。ザムゾンはエールリープの妻ロジムンデに、母親から取り上げたダイヤの十字架を贈って彼女を口説く。また、悪友ヴェルトゾーンと共謀して、ラウフボルトとの決闘ではヴェルトゾーンが

背後からラウフボルトを刺し、さらに、手形屋を騙して金をつくって逃亡する計画を立てる。そのため彼は、手形屋で身元保証のために使う印章指輪を母親から騙しとる。しかし手形屋から問い合わせがあって、ザムゾンが莫大な金を調達しようとしていることがアルゴンテ夫人に知れる。彼女はもう一度だけ息子を助けてやりたいので、家屋敷を担保に金を貸してほしいとドラントに頼むが、彼はそれをきっぱりと断る。ザムゾンからダイヤの十字架を受け取ったことを深く後悔したロジムンデが、それを返すために彼のところにやって来る。ザムゾンは彼女を辱めようとして抵抗され、短刀で手に傷を負わされる。怒った彼はピストルで彼女を撃つ。彼女は駆けつけた夫に向かって、ザムゾンから贈物をもらって夫を侮辱したことの許しを乞い、自分の死をその当然の罰と考えて死んでいく。ラウフボルト殺害の罪で逮捕するためにやって来た役人に、ザムゾンは自分の悪業のすべてを告白し、ロジムンデの落としていた短刀を拾い上げて自分の胸を刺す。アルゴンテ夫人は、残された子供たちの教育をすっかりジットリヒにまかせることにする。

この作品の題材の有する私的性格は極めて明白である。それという特別の指示はないが、アルゴンテ家がかなり裕福なブルジョア家庭であることは間違いなく、また、この作品で展開されている問題、すなわち、家庭内での子供の躾の失敗と家政の破綻は、当時の市民生活の中で深刻な問題になっていた。匿名の作者はこの作品に「前口上」をつけているが、その中で口上役は次のように述べている。

> 「息子の悪事を黙って見すごしたり、それどころか悪事の手助けをするほどの、そんなだらしない母親がどこにいるだろうかと疑問に思う人は、きっとまだ世間を知らないのです。親が途方もなくだらしないことがよくあり、このだらしない教育が子供の心をすっかり荒廃させることがある、ということを証明している例がいくらでもあるのです。」[56]

子弟の適切な家庭教育をめぐる問題は、伝統的に「私人に関わる問題」のみを扱い、人間の「私的生活」を自らの本領としてきた喜劇に多く見られる題材である。[57]1744年にゴットシェート夫人が発表した喜劇『フランス人の女家庭教師』(Die Hausfranzösinn,oder die Mammsell)は、ほとんど同じ素材を扱っている。素材の持つこうした喜劇的な性格は、この作品の人物の名前にも現れている。アルゴンテ、ドラント、リヒャルト、ザムゾンなどは、一般に当時の喜劇でよく用いられた名前か、もしくはそれとよく似た響きを持っている名前である。さらにプルデンツィウス(Prudentius)、ジットリヒ(Sittlich)、ラウフボルト(Raufbold)、ヴェルトゾーン(Weltson) 、エールリーブ(Ehrlieb) などは明らかに、

喜劇特有のいわゆるsprechende Namenである。

1756年にプファイルは、1755年の第31号に彼の『市民悲劇論』を発表したのと同じ文芸誌の第42号に『ルーシー・ウッドヴィル』(Lucie Woodvil)[58]を発表する。作品の表題の下には「五幕から成る市民悲劇」(ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen) という副題が付記されている。この作品の主要な人物は、ナイトのヴィルヘルム・サウスウェル、その息子カール・サウスウェル、その恋人ルーシー・ウッドヴィル、ルーシーの女友だちアマーリエ、アマーリエの父でサー・ヴィルヘルムの友人ロバート、ルーシーの下女ベティなどで、舞台はナイトのヴィルヘルム・サウスウェルの館である。サウスウェルにはカールのほかに養女として引き取って育ててきたルーシーがいるが、彼女は実はサウスウェルがその妻の死後に、ウィルスという女性に生ませた私生児である。このことは友人のロバートだけが知っている。そのロバートの娘でルーシーの友だちでもあるアマーリエは、カールと結婚することになっている。このことを知らないルーシーは、すでにカールの子を宿している。ルーシーに同情したアマーリエは、自分が身を引いてカールとルーシーを結婚させるべくカールを説得する決心をする。しかしカールはアマーリエの説得によってもなかなか心を動かされず、アマーリエは彼の冷酷な態度を非難する。ルーシーはますます自暴自棄になり、自分が不幸になるのならいっそ他人をも道連れにしてやろうとカールへの復讐を決意する。しかしついにアマーリエに説き伏せられて、カールはルーシーと結婚する気になり、父ヴィルヘルムの許しをもらいたいと願い出る。それを聞いたヴィルヘルムも傍にいたロバートも驚きの余り声もでない。ヴィルヘルムは、ルーシーがカールにとって異母妹にあたることを打ち明けず、ただルーシーのことを忘れよと言うのみである。カールはルーシーを妻とすることをあきらめない、と父にきっぱり言って出て行く。カールはひそかにルーシーを手紙で呼び出し、二人だけで結婚の誓いを交わす。しかしヴィルヘルムは力づくで二人の抱擁をふりほどき、召使に命じてカールを連れ去らせる。カールはアメリカの親戚のもとに送られる。この余りにも野蛮で残酷な仕打ちのため、さらにまた、ベティに強く唆されて、ルーシーはヴィルヘルム殺害を決心する。彼女は彼が常用している薬に毒を混ぜて彼を殺す。しかし瀕死のヴィルヘルムがルーシーに対して変わらず深い愛情のこもった態度を見せると、ルーシーは自分の罪の深さに戦き、こんなにまで自分を悪徳の道に引きずりこんだベティを激しく呪う。そのとき、途中で逃げ出してきたカールが姿を現し、ロバートから聞いた二人の生まれの秘密を語る。ルーシーはロバート自身の口からも真実を聞いて絶望し、ベティを刺したあと自分をも刺して

死ぬ。錯乱状態に陥ったカールは、父親を呪いながら去る。

この作品の主要な人物は貴族であるが、『ミス・サーラ・サンプソン』の場合と同じく、公的性格を持った人物ではない。作品の悲劇的なものは、ヴィルヘルムによって最後の局面に至るまで隠された近親相姦をめぐる問題である。ルーシーが異母兄とも知らずにカールを愛し、彼もその愛に応じていることを知った父親は、理性的に判断して二人の関係を打ち明けるべきであった。しかし彼はそれが出来ない。そのことがサウスウェル家の悲惨な破滅を招くことになる。近親相姦のモティーフそのものは、ソポクレスの『オイディプス王』以来文学作品において決して珍しいものではないが、この作品では、それがまったく公的な結びつきを持たず、サウスウェル家の家庭内の問題に限定されている。

1757年1月29日、ブレスラウでシューフ劇団はクリスティアン・ゴットリープ・リーバーキューン(Christian Gottlieb Lieberkühn) による悲劇作品『リスボンの人々』(Die Lissabonner)の初演を行い、翌1758年にこの作品は、「一幕から成る市民悲劇」という副題付きで同じくブレスラウで出版された。[59]作者のリーバーキューンに関しては、彼がポツダム出身で、1757年にプロイセンの王子ハインリヒの連隊で従軍牧師を務め、アナクレオン風の詩を書いたほか、この『リスボンの人々』と合わせて刊行された喜劇『せむしの島』を残しているが、生没年は不明である。

この作品の主要な登場人物は、ドン・ディエゴとその妻エルヴィーレ、彼らの娘イザベレ、若いポルトガル人ドン・ペドロ、若いスコットランドの貴族サー・カールであり、舞台はリスボン郊外のドン・ディエゴの別荘である。1755年11月1日に史上まれなほどの大地震がリスボンを襲った。その大混乱の中をドン・ペドロは恋人イザベレの安否を気づかって探しまわり、今やっと彼女の父ドン・ディエゴの別荘にたどりついたところである。そこへ主のドン・ディエゴがやって来て、心配しているドン・ペドロに娘のイザベラの無事を知らせる。しかし同時にドン・ディエゴは、この大地震の災難を生きのびたということに、これまで胸のうちに隠していた或る事をドン・ペドロに打ち明けるべきだという運命の意志を感じて、イザベレの気持は、スコットランドの貴族サー・カールに傾いていると彼に話す。カールは親戚の遺産相続のために数週間前からこの町に来ていて、財産のないドン・ペドロに娘イザベレを嫁がせるのにもともと気のすすまなかった母親のエルヴィーレが、カールの財産に目がくらみ、娘を説得してカールとの結婚を承諾させた、という事情をドン・ディエゴは語る。カールは、イザベレの小間使に本心を語ったところによると、相続した財産を船に積みこみ、その船にイザベレを乗せてひそかにイギリスへ渡ろ

うとしていた。ところがその船が地震のための津波によって沈んでしまい、遺産を失ったのだが、まさか船でひそかにイザベレを奪っていこうとしたとは言えないので、財産を火災で失ったとエルヴィーレに打ち明ける。もとより財産だけを目当てにしていた彼女は、それを聞くとすぐ婚約を解消する。ドン・ディエゴはもともとこの結婚には反対しているし、彼との婚約を後悔しているイザベレ自身からもカールは拒否される。あくまでイザベレ獲得の望みを捨てないカールは、目的達成のために邪魔になる人物、すなわちイザベレの母エルヴィーレと彼女の恋人ドン・ペドロの殺害を計画する。カールは、友人が瀕死の重傷を負っているという偽りの知らせでドン・ペドロを誘い出し、人を雇って彼の頭上へ崩れた家の石を落下させて致命傷を負わせる。そしてドン・ディエゴ宛に手紙を残して船で逃亡する。その手紙には、ドン・ペドロ殺害計画の件と、エルヴィーレについては彼女の飲むはずのお茶に毒を入れておいたことが書かれている。それを知ったイザベレは、自分の苦しみの原因が分かったこと、死ぬのは母でなくて自分であり、あのお茶を飲んだのは自分であると打ち明ける。エルヴィーレは自分のせいで死なねばならなくなった娘のイザベレとその恋人ドン・ペドロに許しを乞う。イザベレは逆に母を慰め、ドン・ペドロに対する自分の愛を確かめたあと息を引きとる。そこへエルヴィーレが短刀で自害したという知らせが来る。ドン・ディエゴは、地震で壊滅した町の中へ出て行く。このリスボンの大地震は歴史的にも有名で、ヨーロッパ全体を文字通り震撼させた事件であり、ゲーテが『詩と真実』第一章で述べているように、[60]この災害は当時の啓蒙思想を根底から揺り動かし、同時代の人々に甚大な精神的打撃を与えたものであった。史上まれに見るこの大地震が、この作品では男女の恋愛、結婚といった極めて日常的で私的なテーマの展開の背景として用いられている。

1756年にフリードリヒ・ニコライ(Friedrich Nicolai) は彼の主宰する雑誌『文芸・学芸文庫』(Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste)発刊を予告すると同時に、任意の題材による優秀な悲劇を懸賞募集した。当時十九歳の学生であったヨアヒム・ヴィルヘルム・フォン・ブラーヴェ(Joachim Wilhelm von Brawe) が彼の処女作『神を怖れぬ人々』(Der Freigeist)[61]をもってこれに応募した。ブラーヴェを早くから知り、彼を高く評価していたレッシングがこの作品をニコライに推薦したが、[62]この新しいタイプの悲劇は彼の好みに合わず選に洩れた。しかしこの作品はその後60年代から70年代にかけて人々の強い関心を集め、多くの劇団がこれをレパートリーに加えて上演している。[63]1758年に出版されたブラーヴェの『悲劇集』に所収のこの作品では、表題に「散文による

五幕から成る悲劇」(ein Trauerspiel in Prosa und fünf Aufzügen)という副題が添えられている。[64]作者ブラーヴェは由緒ある貴族の家柄の生まれであるが、彼自身は男爵の位を持っていただけである。彼はライプツィヒで法律学を学んだのち、ゲラート、レッシングなどの作家たちと親密な関係を結んだが、二十歳で早世する。

『神を怖れぬ人々』の主要な登場人物は、クラードン、グランヴィル、その妹アマーリア、ヘンリーで、社会的身分の表示はないが、いずれも裕福なブルジョアか下級貴族と考えられ、クラードンとヘンリーにはそれぞれ従僕がついている。ヘンリー家とクラードン家は非常に親密な間柄にあったが、やがてヘンリーがクラードンに嫉妬心を抱くようになる。クラードンは信心深く、誠実な人物で人々に大いに好かれていた。ヘンリーはこのクラードンと事あるごとに争っては敗れ、彼の嫉妬心は高まるばかりであった。両人が共通の友人グランヴィルの妹アマーリアの愛を求めて争い、またしてもクラードンが勝利を収めるに至って、ヘンリーにとってはクラードンが不倶戴天の仇となった。そこでヘンリーはクラードンに復讐することを決心する。しかも、すぐに彼を殺すのではなく、長年にわたって彼を犯罪と悪徳になじませて破滅させようとする。そのためヘンリーは本心を隠して、崇拝者、友人としてクラードンに接近し、まず宗教に対する敵意を芽生えさせる。それから彼をさまざまな道楽に誘いこみ、彼とアマーリアの仲を裂く。クラードンは次第に深く放蕩に耽るようになり、彼の父をそのために貧窮のどん底に突き落とすことになる。父から最後の金を奪い取ったクラードンは、ヘンリーと共にロンドンを去り、イギリス北部の或る町に滞在している。ここまでの経過をヘンリーは、作品の冒頭で彼の従僕に語って聞かせる。ところが彼が投宿している同じ宿に、グランヴィルが妹アマーリアを伴ってやって来る。彼女はクラードンから侮辱を受けたにもかかわらず、まだ、彼に愛情を抱いている。グランヴィルはクラードンを改心させようとし、クラードンの父が息子のための借金の返済が出来ずに債務牢獄の中で悲惨な死を遂げたこと、アマーリアがまだ彼を愛していることなどを話して、敬虔な生活に戻るように説得する。この話を聞いたクラードンは動揺するが、ヘンリーは彼にグランヴィルの言う通りになるなと忠告する。そのあとクラードンはヘンリーの従僕から、何者かが友人を装って彼の破滅を狙っているという警告を受ける。彼の従僕の裏切りを知ったヘンリーは、それを彼の目的達成のために逆に利用する。すなわちヘンリーはクラードンに、友人を装って彼の破滅を狙っているのは実はグランヴィルなのだと吹き込み、グランヴィルに対する彼の疑惑と怒りをかきたてる。クラードンはグランヴィルに決闘を強制して、彼に瀕死の傷を負わせる。死を前にしたグラ

ンヴィルはクラードンのすべてを許し、妹アマーリアとの結婚も認め、自分の死をきっかけに改心してほしいと頼む。そのときヘンリーが現れ、クラードンに自分のこれまでの企みを残らず話す。クラードンの優れた人格とその評判に嫉妬したこと、アマーリアを彼に取られたとき復讐を決意したこと、彼を巧みに誘惑して美徳と宗教の敵にまで堕落させたこと、さらに彼に永遠の苦しみを与えるために無実のグランヴィルを殺すように仕向けたこと、そして、こうしたことを今すべて打ち明けるのは、そのことで彼を苦しめるためであること、などを語って聞かせる。これを聞いたクラードンは短刀でヘンリーを刺し、次いで自分をも刺す。

この作品の表題に用いられているFreigeist[65]という語は、もともとイギリスの理神論者を表す名称で、十八世紀初頭にドイツへ入って来たfreethinker に由来し、その直訳の語であるFreidenkerと共にドイツではかなり広い意味に用いられた。レッシングは同じ表題の喜劇を1749年に執筆して1755年に発表しているが、その主人公アドラストは、ブラーヴェの作品のヘンリーやクラードンとは根本的に異なった人物である。アドラストはプロテスタントの若い牧師テオファーンと激しく対立するが、悪徳に走って放蕩生活を送るわけではない。彼はただ聖職者をすべて偽善者だと思いこんでいて、テオファーンの善意を素直に信じることができない。しかしその彼も、彼の経済的窮状を打開するためにテオファーンが払った努力を知るに至って、やっと牧師に対する自分の考え方の誤りに気づいて改心するのである。聖職者に対する偏見を正すと同時に、宗教を持たない人間は悪党である、という当時一般に広まっていた考えを正すことも、この作品におけるレッシングの目的であった。[66]事実また、当時の知識人が好んでFreigeist を名乗る風潮があり、したがって悪徳の人々ではないFreigeist もいたことは確かである。[67]しかし、宗教による自己規制をまったく行うことのできない人間が、いかに容易に悪徳に走ることになるかという問題を、ゲラートは彼の『道徳講義』(Moralische Vorlesungen)の第三講義の中で取りあげている。彼は「もし義務を守る途上で啓示の導きの手を離れると、たちまち背徳の欲望が導き手を買って出てくる」[68]と述べ、「無宗教と悪徳の誘惑に屈しないでほしい」[69]と繰り返し呼びかけている。クラードンはゲラートが詳細かつ具体的に描き出している無宗教と悪徳の人物像と一致する。そしてクラードンをこのような「神を怖れぬ人」にするのはヘンリーである。彼自身は無神論でもなければ唯物論でもない。彼はむしろ聖なる神の存在と霊魂の不滅を信じている。もしそうでなければ、彼がクラードンを「あの世の門の向こうまで追いまわして」(第一幕、第三場) 永久に不幸にし、クラードンを「墓の彼方で情

容赦のない審判が待ち受けている」（最終場）と確信するという復讐は成り立たない。ヘンリーはクラードンを「神を怖れぬ人」にするという行為を通じて、彼自らも「神を怖れぬ人」になる。この作品の重要なモティーフである復讐は、専ら個人の道徳の問題に限定されていて、例えばブーリの『ルイ・カペー』のドゥ・ラ・トゥール伯爵が国王処刑の様子を聞かされて決心する復讐とは質的にまったく異なっていて、公的なものとの結びつきを一切持っていない。

シェーアーは『ルーシー・ウッドヴィル』を例にあげて、これら初期の市民悲劇の中で展開される問題は、市民階層に特有の問題ではない、と主張する。

> 「すでにプファイルの市民悲劇『ルーシー・ウッドヴィル』において、ヴィルヘルム・サウスウェルは、『ナイト』と表示されている。彼の息子カールはルーシーを愛しているが、彼女と結婚することは許されない。なぜなら、結末で明らかにされるように、ルーシーはヴィルヘルム・サウスウェルの娘で、したがってカールの異母妹にあたるからである。作品の経過の中で、市民階層の問題が展開されるのではない。むしろ、上に述べた理由からカールとルーシーが結婚できないという二人の愛の悲劇が描写されるのである。」[70]

確かにここに紹介した1750年代の市民悲劇においては、『過保護児』の中で描写されている問題、すなわち家庭内における子供の躾の失敗とそのための悲惨な結末は、極めて濃厚にブルジョア的性格を示しているが、その他の題材それ自体は、男女間の恋愛や結婚をめぐる出来事で、市民階層特有の問題とは言えないであろう。しかしそれでもそうした出来事の描写の仕方には、当時のブルジョアの道徳的感情が明らかに現れている。これらのドラマに登場する多くの人物が見せる極めて繊細な感情表現、相手に対する深い思いやりと寛容、厳しい自己抑制と良心の呵責、こういったものはブルジョアに要求されていた美徳と密接に結びついている。『ルーシー・ウッドヴィル』における近親相姦の徹底したタブー化は、やはり市民階層の性道徳観と関係があるし、『神を怖れぬ人』におけるヘンリーの復讐は、無宗教と悪徳は人間にとっての最大の不幸を招くというゲラートの提唱するような市民道徳を前提としなければ理解できない性質のものである。

しかしこのことよりもはるかに重要な意味を持つのは、恋愛、結婚、嫉妬、個人的復讐といったそれ自体は普遍的に人間的なものが、ブルジョアの願望に応じてブルジョア自身によって悲劇の舞台で描写されるに至ったという事実である。十七世紀においてはまだ事情はまったく異なっていた。

「興隆しつつある領邦国家の宮廷では、他の芸術と同様に、文学も絶対主義の理念を反映するよう強いられていた。〔・・・・・・〕これらの作品の実際の作者は、大学教育を受けた宮廷官吏や高位の行政職の者で、通常は上流市民階層の出身であった。この階層はまだ数的に弱体で、貴顕の人々の恩恵に強く依存していたので、自らの関心と理想を展開させることができなかった。彼らは大抵、彼ら一流の学識に応じてパトロンの理想を飾り立てることに満足していた。」[71]

ようやくブルジョアは、国王をめぐる出来事ではなくて彼ら自身の私的な生活を、普遍的に人間的なものに基づく彼ら自身の道徳上の問題を描くための悲劇のジャンルを成立させたのである。

第五章　家族（家庭）

第一節　大家族から小家族へ

自分たち自身を主題とするに至った私人としての市民が、舞台上に描き出すことのできた彼らのさまざまな経験は、市民階層の独特の生活領域である家父長的な小家族の家庭を源泉としている。そしてこの小家族(Kleinfamilie)は、「数世紀以来の資本主義の変革と共にはじまる家族構成の変化から生じて、市民の諸階層において支配的なタイプとして確立される」[1]のである。この経済構造の変遷に由来する小家族の成立が、市民悲劇の成立に深く関わっている。

十八世紀に入ってもなおしばらくの間、ヨーロッパにおける一般的な家内集団の形態は、貴族、市民、農民のいずれにおいても、ドイツ語では時によりGanzes Haus とか Große Haushaltsfamilie[2]とも表現される大家族(Großfamilie) であった。これは、夫婦と幾人かの子供で通例は構成されている近代的な小家族もしくは核家族とは異なり、「通常、血縁関係のある数世代の人々のほか、経済的あるいは教育的機能に応じて、使用人（乳母、小間使、子守、家庭教師その他）、下働き（下男、下女)、徒弟および職人を含んでいた」[3]のである。「この古い家族概念にとって特徴的なのは、家族構成員の人的関係が、消費の要素のみならず、生業と生業確保（資本保持）の要素をも含む経済目的追求のための単位の諸関連と融合していることである。」[4]したがって、大家族の本質的な特性は家政と生業（農業、商工業の仕事場）の結合であり、家庭は消費共同体であるのと同時に、生産・営業活動の基盤でもあった。家政経済は生産技術と財産管理の両方の領域に及び、家族には生業のための労働が義務として課せられる。家父長(Hausvater) の義務は、一家の長、生業を営む人物、夫、父親の四種にわたる。[5]主婦(Hausfrau)の働きも消費財の領域に限定されることはなく、主として家内労働を担当してはいたが、それでも生業活動から切り離されてはいなかった。彼女は夫の身の回りの世話をするばかりでなくて、夫の仕事の手助けをもすることが義務となっていた。子供も例外ではなかった。子供たちはそれ相応の年頃になると労働力に数えられ、「彼らは各人その流儀と性別に従って精を出して働くべきである」[6]という考えに基づいて、しばしば下働きの者たちと同類に扱われる。

家政を執る家父長の家の中における権限はほとんど無制約で、彼は家庭の経済的、法的、教育的、宗教的な秩序を監督する。その場合彼は訓令(Mandat)によって、一家の者を道徳的堕落へと誘う原因となるものを時機を失することなく鋭意除去するべく努めるように訓戒され、さらにまた奉公人令(Gesindeordnung)によって、家内秩序に関しての使用人に対する見張りの役を警察から委任される。[7] 家父長の権限には、明らかに絶対主義支配体制の原理が反映しており、彼はしばしば「警察当局の風紀取締機関」[8]としての役割を果たした。「家」は「住居であったばかりでなく、それを越えて言葉のより広い意味における体制の基本的要素」[9]であった。妻、子供、使用人たちが家父長に払う敬意は、こうした家の中の支配体制に基づくものであり、社会秩序の基本である家庭内の秩序の前提となっているのである。

このような家庭の構造に従って、男女の間の婚姻関係も、心情の一致とか相互の愛情に基づくものではなくて、主として家庭におけるさまざまな義務的諸関連の承認によって成立するという性格のものであった。すなわち、夫婦関係は完全な従属関係によって規定されていた。このような関係に基づく模範的な家庭像を、クリティアン・フリードリヒ・ジンテニス(Christian Friedrich Sintenis)が描いている。例えば妻はこう教えられる。「お前が夫に要求できることはただ、夫がお前の値打ちを知ってくれることだけである。しかし、夫は当然、お前から、お前が彼を尊敬することを要求してもよい。彼は家庭の長であり、家庭を築いている。お前はただ彼が家庭を築くための道具にすぎないのだ。」「妻は家の中で夫に次ぐ第一人者として、夫の命令に従う第一の人物でもある。」[10] 結婚相手の選択は通常、当事者の自主的な判断によって決定されるのではなくて、主として両親によって社会的、経済的な条件を考慮して決定される。その場合、好意とか愛情といった個人的、内面的な要因よりも、身分的、物質的基準の方が優先することはもちろんである。

こうした大家族においては、両親と子供との関係ものちに見られるようになるほどの親密さをまだ欠いていて、上流階層では子弟の保育や教育が両親によらずに乳母、子守、家庭教師といった他人に委ねられた。このことは子供相互の関係、兄弟姉妹関係の性格をも規定している。親子、兄弟姉妹といった肉親同士においても、近代的小家族の生活様式に見られる深い情緒的な関係は一般的にはなかったと言える。乳幼児の死亡率が非常に高かったために、次々と子供が死んでいく状況では、両親と子供との間にもっと親密な結びつきがあれば、それは心理的にほとんど耐えられなかったであろうという推測[11]も、根拠なしとは言えないような実状であった。

「なるほど人々は同族感情は自覚していた。そして十七世紀と十八世紀においては、同じ屋根の下に住むべき人々、すなわち、主人と使用人、老人と若者、友人と訪問客といった人々の仲間意識はとりわけ感じられていた。しかし家族は共同体における共同生活であって、強い情緒的相互作用はなかったし、大した親密さも閉鎖性もなかった。家庭内の社交性の弱さに、家庭外の網目の細かな社交的関係が見合っていた。仕事場、居住地区、職工組合の集会所で、田舎ばかりでなくて町でもどの身分の人々も参加した数多くの祝祭において、活発な交際が行われた。家は依然として半ば公的な性格を持っていた。」[12]

しかし、この大家族という生活共同体はその後の経済的発展過程において、「十八世紀後半から核心部に及ぶ変化」[13]を遂げる。それはまず、経済構造の変化に由来する生産的営業的要素の後退という形で現れた。十八世紀になると、家の持つ経済的関連は次第に生産領域を離れて消費領域に限定されていく。規模の大きくなった商工業の仕事場は家の中から外へと切り離され、それに伴って使用人の多くは家から出て行き、下働きの果たしていた役割も小さくなる。官吏や教師といった本来的に家庭外に職場のあった職業に就く人々の数も増加する。こうした現象は、従来の大家族における家の構成員数の決定的減少を招き、近代産業の発展した社会において支配的な家族形態である小家族が成立する。十八世紀後半の辞書類が記述する「家族」には、夫婦、子供、それに時により下働き(Gesinde) が含まれるだけである。[14]

「貴族や農民、ならびに市民の手職人や小売商人にとっては、大家政家族がさしあたり多かれ少なかれ決定的な社会形態として残る一方で、ますます小家族は、市民階層の大部分にとってのみ標準的な家族形態となった。」[15]

生産労働の領域と居住の領域の分離による構成員の減少を本質的特性とする小家族が、今やブルジョアと呼ばれる人々の典型的な生活共同体の形式となった。

ドイツ語のFamilie という語は、ラテン語のfamilia 、フランス語のfamille から造られた外来語で、十八世紀はじめから多くの用例が見られるが、はじめのうちはもちろん、使用人を除いた夫婦と子供だけの共同体にその意味を限定した用例は確認できない。[16]しかしグリムの辞典は、明らかに大家族を指すGanzes Haus という表現から、同様に明らかに小家族を指すFamilieという表現への変化を、数多くの用例を挙げて暗示している。[17]

小家族の成立は、家族内の人間関係や家族のそれぞれの機能に重大な変化をもたらした。家父長が大抵の場合は家庭の外に職場を持つようになったこと、家庭が生産領域でなくて

消費領域になったこと、こうした変化に伴って一家の主婦の家庭内における役割は非常に大きくなる。大家族においては、夫に対して徹底的に従属的な立場を強いられていた妻が、今や実際上、夫に代わって家政を執る地位に昇格する。この夫と妻の新しい役割をシラーの『鐘の歌』(Das Lied von der Glocke) は次のように描いている。

「〔・・・・・・〕
男は外に出て行かねばならない、
敵意ある世の中へ、
働き、努め、
耕し、創り、
策によって取り、力づくで奪い、
運を天に賭け、危険を冒し、
幸福を獲得せねばならない。
そうすれば無限の賜物が流れ寄り、
倉は貴重な財貨であふれ、
部屋数ふえて、屋敷は広がる。

その中で家政を執るのは
貞淑なる主婦、
子供らの母、
家のまどいを
賢く切りまわし、
娘に教え、息子をしつけ、
絶えずその手を
せっせと動かし、
心ゆるめず
利益を増やす。
〔・・・・・・〕」[18]

人間的情緒とは無縁の、いやしばしばそれを抑圧する力として働く生産・営業活動が家庭から切り離され、それと共に家族の人数が減少して、家庭の同居者がほぼ肉親に限定されてくると、家庭における人間関係は、大家族の場合とは異なって、非常に親密なものとな

る。ここに、「私的領域の核心としての親密領域」[19]である小家族という生活共同体が成立する。

市民悲劇が登場するまで唯一の悲劇形式であった英雄悲劇のほとんどの舞台は、宮廷ならびにそれと密接な関連を有する公的な場所である。このことは、バロック悲劇の例から見ても明らかである。アンドレーアス・グリューフィウス(Andreas Gryphius)、ダーニエル・カスパー・フォン・ローエンシュタイン(Daniel Casper von Lohenstein)などの悲劇の舞台はほとんど宮廷で、権力闘争を中心とする宮廷生活における諸問題が作品の主題となっている。ローエンシュタインの『ゾフォニスベ』(Sophonisbe)に添えられた献辞の前口上では次のように語られている。

「〔・・・・・・〕
しかし、宮廷を本領として選んだ人々の生活以上に、
お芝居とその舞台を表している生活はありません。
今日、侯爵以上に国王の寵児であった者が、
夕方ごろには早くも、位階と寵愛を失ってしまうのです。
〔・・・・・・〕」[20]

ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin) はバロック悲劇と宮廷生活の密接な関連に言及し、「悲劇は宮廷の中に、歴史の歩みの永遠にして自然な書割りを見ている」[21]と述べている。

市民悲劇と小家族の関係は、このバロックの英雄悲劇が宮廷に対して有していた関係に一致する。市民悲劇の舞台はほとんどが「小家族的親密領域」(die kleinfamiliale Intimsphäre)[22]と呼ばれる家庭であり、直接そうではない場合でも、そこで取り扱われるのは家庭生活に密着した問題ばかりである。レッシングは彼の『ハンブルク演劇論』第二十二編において、1767年6月2日に上演されたゲラートの『病妻』(Die kranke Frau) について次のように書いている。

「文句なしにゲラート氏は、われわれのすべての喜劇作家のうち、その作品が根源的にドイツ的なものをもっとも多く持っている作家である。彼の作品は、人々をたちまち家にいるときのように寛いだ気分にさせる真の家庭描写である。どの観客もその作品の中に、自分の親戚のうちの従兄、義弟、叔母の姿を見る思いがするのである。」[23]

レッシングのこの発言は、真面目な題材を次第に多く取り入れるようになったゲラートの

一連の喜劇が、それと共に家族の問題を主題とするようになったことに基づいている。「ザクセン喜劇」(Sächsische Komödie)と呼ばれている古いタイプの喜劇でも、市民の家庭が舞台になっているのは事実である。しかしこの種の喜劇では、家族構成員の間の相互関係ならびにそれと直接結びつく問題が主題になっているのではなくて、主要な人物が示す或る特定の悪徳をめぐってハンドルングが展開する。ゴットシェート夫人の『フランス人の女家庭教師。別題、マムゼル』Die Hausfranzösinn,oder die Mammsell) では、富裕な商人ゲルマンの息子フランツが, 女家庭教師のフランス人ラ・フレーシュの教育によってフランスかぶれになり、家庭内に大きな混乱を引き起こすが、彼のフランス趣味の愚かさや滑稽さが強く前面に出されていて、市民の家庭における子弟の躾の問題自体は直接取り上げられることはない。父親は最後に、今後の子供たちの教育をフランス人女性ではなくて、ドイツ人女性に委ねることを決意するのである。ヨーハン・エリーアス・シュレーゲルの『大忙しの怠け者』(Der geschäfftige Müßiggänger)もテーオドール・ヨーハン・クヴィストルプ(Theodor Johann Quistorp) の『心気症の男』(Der Hypochondrist) も、共に市民の家庭を舞台としている。しかしいずれも主人公が作品の表題に示されている悪徳にとりつかれていて、繰り返し誇張して描かれる愚行が主題となっており、前者における母親と息子の関係、後者における父親と息子の関係は、直接主題とはなっていない。「類型喜劇」(Typenkomödie)とも呼ばれるこの種の喜劇は、人物をひとつの性質を通じてひとつのタイプとして描こうとすることを目的としている。これらの作品においては、「家庭はつねに(もっとも広い意味における) 環境としてのみ現れていて、テーマとして表れているのではない」[24]のである。

『ミス・サーラ・サンプソン』の舞台は宿屋であって家庭ではない。しかしこの作品の主題は紛れもなく家族関係である。サー・ウィリアム・サンプソンは駆け落ちした娘サーラの過ちを許して、ふたたび彼女が家に戻ってくれるように願っている。彼は娘が家から決定的に離れたとは思いたくない。そのため彼は娘の駆け落ちのことを単なる娘の「不在」(第三幕、第三場) と言い、「自分の息子」 (第三幕、第三場) と認めたメルフォントとサーラ、すなわち「自分の子供たち」(第三幕、第三場) を自ら家に連れ帰りたいと申し出るのである。マーウッドにとってサーラは、彼女がメルフォントおよび彼との間に生まれた娘アラベラと共に築いていた家庭を破壊する危険な人物である。彼女はサーラのもとからメルフォントを引き離し、ふたたびもとの家族関係を復活させたいと願っている。彼女の企みはメルフォントを自分の家庭に取り戻したいという一心から発している。サー

ラはメルフォントと神の前に結婚を誓い合って、新しい家庭を築こうとしている。この作品では、この三つの家族関係の縺れ合いが題材となっていて、舞台としてはこのいずれの家族からも離れた中立的な場所である宿屋が選ばれているのである。『神を怖れぬ人』において、クラードンがヘンリーと共に滞在しているイギリス北部の或る町の宿屋も、『ミス・サーラ・サンプソン』の舞台となっている宿屋と似たような役割を持っている。この宿屋で、ヘンリー家とクラードン家、ならびにグランヴィル家の家庭が共に崩壊するのである。ひとつの家の家族関係のみをめぐってハンドルングが展開する場合は、その家庭が作品の舞台となっているが、複数の家の家族関係がからむ場合は通常、中立的な場所として宿屋が設定される。

社会における共同体単位が大家族から小家族へと変化していった結果として、「強い情緒的相互作用はなかったし、大した親密さも閉鎖性もなかった」[25]家庭内の人間関係は、極めて親密なものになっていく。小家族はまさしく「私的領域の核心としての親密領域」[26]である。ザクセン喜劇に見られる親子関係は、当時の大家族制社会の現実を反映して、優しい愛情で結ばれているというよりも、むしろ義務感に基づいた監督者、保護者としての親とそれに従属する子供といった関係であった。しかしゲラートのいわゆる感動喜劇においては、小家族における親密な親子関係や兄弟姉妹関係が描き出される。『優しい姉妹』では、娘たちは敬称の二人称を用いてはいるけれども、父親に対してはつねにLieber Papa!と呼びかける。父はロットヒェンに向かって「わしのかわいい娘」(meine Goldtochter、第一幕、第一場) と呼びかけ、彼女は自分の行く末を案じてくれている父親のことを「優しいお父さん」(ein liebreicher Vater、第一幕、第十一場) と言っている。また、父親は彼女に、娘たちの母親であった今は亡き妻とどんなに幸福なときをすごしたかを語って聞かせる。また娘たち自身も、姉として妹として互いに相手のために尽くし合う。この家族には心優しさがあふれている。

このような傾向は、小家族がかつて大家族が持っていた「半ば公的な性格」[27]を失って、私的性格を濃厚に帯びてきたことを物語っている。家族はその構成員数の減少と生産・営業機能の喪失によって、もはや公的なものとの直接の結びつきを持たなくなり、「私的領域の核心としての親密領域」[28]として、私的性格をその本質的特徴とするようになった。家庭外で生産・営業活動に従事していた家父長は、家庭に戻れば夫であり子供たちの父親である。母親は「単なる主婦として公的性格を奪われ、家庭内の義務 (料理、育児) に限定されて」[29]、夫や子供のために尽くす。子供たちはもはや労働力としてあてにはされない。

小家庭の私的性格は明らかである。しかし、この私的性格化（Privatisierung）がそのまま自律化（Autonomisierung）を意味すると考えるのは誤りであろう。[30]十八世紀の経過の中で生活共同体の形式単位が大家族から小家族に移行していく過程で、一方において家族関係がとくに情緒の面において大きな変化を見せたことはすでに述べたが、他方において小家族が依然として絶対主義的支配のもとでの社会秩序のいわばモデルとしての機能を持ち続けていることをも忘れてはならない。小家族は秩序の単位としての役割を、大家族から基本的には受け継いでいる。家父長は、彼に従属する人数が減少したとはいえ、家庭内の秩序を維持し、家族の幸福を追求する義務を社会から変わることなく課せられているのである。

当時、とりわけ市民階層に属する人々が果たすべきであるとされていた義務とその根源となる道徳に関し、ゲラートは彼の『道徳講義』（Moralische Vorlesungen）の中の第一講義において次のように述べている。

「〔・・・・・・〕全能なる創造者にして主たる神に対する服従と誠意から、神の全き御心、自分自身の真の幸福、同胞の福祉に沿うすべてのことを為せ。それに反することは止めよ。〔・・・・・・〕心にはそもそもただひとつの美徳あるのみで、どこにいても例外なく神の定めに従って善良に振る舞うという、良心と理性によって生み出された生き生きとした力強い志がこれである。われわれにとってこれ以上に喜ばしい振る舞いはあり得ないからである。心のこの美徳から、清らかな泉から水が湧き出るように、多くの個々の美徳と義務が流れ出て来る。

これらの美徳のうち、人間が平穏と満足、それに精神の真の尊厳を見出すために持たなければならない究極にして最高の財としての、極めて重要なものを挙げればそれは次の通りである。神に対する畏敬と愛、自分の欲望の抑制と克服、人間すなわち同胞に対する恭順と信頼、運命への忍従。〔・・・・・・〕」[31]

さらに、子弟の教育におけるさまざまな義務を論じている第二十三講義では、彼は若者に向かってこう語っている。

「「・・・・・・〕父と母の祝福がお前の上にあるように、行いでもって（従順さによって）、言葉と忍耐をもって、父と母を敬え。というのは、主を怖れる者は、また父を敬い、両親に仕え、彼らを自分の主と思う。するとその者には、お前に幸いがありこの世で長生きするように、という神によって約束された祝福が与えられるのである。その両親や上司から進んで罰と戒めを受ける者は、賢くなるだろう。

しかし罰を受けたくない者は、いつまでも愚か者である。心正しい者（徳操の高い者）の父は喜び、賢者を生んだ人はそのことをうれしく思う。だから若者よ、お前の父を喜ばせよ、お前を生んだ母にお前のことでうれしい思いをさせよ。というのも、父の喜びと祝福が子供たちに家を建てても、母の悲しみと呪いがそれを壊してしまうからだ。」[32]

キリスト教の精神に基づき、自分の幸福のみならず隣人の幸福のために人々は力を尽くさなければならない。その際の人間の直接の導き手は良心と理性で、人間は外に向かっては同胞に対して正義と愛を示し、旺盛な勤労意欲を持つ一方、内に向かっては欲望を抑えて平静と忍耐を貫き、神の摂理として運命を受け入れなければならない。そうしてこそ両親と自分、すなわち家庭の幸福が確保されるのである。ベンジャミン・フランクリンの自伝によると、彼は自己修練のために、彼にとって必要であり望ましく思われたすべての美徳を十三の名称で表した。すなわち、「節制、沈黙、規律、決断、節約、勤勉、誠実、正義、中庸、清潔、平静、純潔、謙虚」[33]である。これらはゲラートの説く徳目とほぼ一致している。フランクリンは、これらの徳目を次々に修得して、やがてそれがすべて習慣になるようにしたいと願い、そのために小さな手帳を作る。各ページに重点をおく徳目を割り当てるが、一応どのページにも縦に線を引いて曜日を書き、横に線を引いてこれらの徳目を書きこむ欄を作り、交差して出来た欄にはその日のそれぞれの徳目に関して自分が犯した過ちを黒点で書きこむようにする。その場合、その週に重点をおくとされた徳目にはとくに注意する。彼は自己の道徳的完成を目指して、実に忍耐強く努力を重ねたのであった。[34]

表面的には神の意志に根拠を求められる社会の「良き秩序」は、社会的共同体の最小単位となった小家族の中でも繰り返される。ゲラートが典型的に示したような道徳や義務の達成によって実現される秩序は、超個人的な性格を有している。小家族の中で再現される秩序もまったく同じで、「家と家族の領域は機能的な秩序組織を表しており」[35]、家父長、主婦、子供といった家庭内の「これらの立場のそれぞれが超個人的な秩序単位であり、家族に属する者は個人としてというよりも、むしろその立場を具現している者として家族のうちに数えられる」[36]のである。

第二節　小家族における葛藤

親密領域として私的性格を強めてきた小家族は、それに伴ってその構成員の個人主義的、

主観主義的傾向を必然的に助長することになる。大家族におけるヒエラルヒー構造の軛から解放されたと感じた人々は、一見すると自律性を獲得したかに見える小家族において、一個人として主体的に自己実現を達成しようとする。しかしそのことが家庭内の秩序を乱す結果となるや否や、小家族が依然として持ち続けている超個人的な秩序単位としての性格と、家族構成員の個人主義とが真向から衝突し、家族関係の中に深刻な葛藤を引き起こすことになる。「個人としての自己を貫こうとする者は、真に家族の構成員たり得ない」[37]のである。家庭の平穏を乱し、場合によってはその存立そのものを危機に陥れる人物は、家庭の外に出なければならない。小家族の有する超個人的性格と、その家族に属している人間の個人主義の間の融和し難い葛藤が市民悲劇の題材となる。登場人物の多くは、さまざまな欲望と情熱に身を委ねてひたすら自己目的の達成に没頭し、自己抑制を基調とする道徳とそこから生じる数々の義務とに衝突して破滅していく。個人主義的、主観主義的自己実現は、超個人的な秩序の支配する世界では、その秩序を破壊する要因として徹底的に抑圧され、逆に自己破壊を招くことになる。より広い観点に立てば、この秩序が当時の階層社会全体を支配している秩序の枠組みに組みこまれているものであることは言うまでもないが、初期の市民悲劇の主人公は、まだあくまで階層内部の秩序を支える道徳ならびに諸々の義務との関連の中で描かれている。

1770年代の市民悲劇においては、市民階層の秩序の基盤である市民道徳が、他の階層、大抵の場合は貴族階層のまったく異質の道徳の介入によって侵害され、市民道徳の体現者が破滅しなければならない。レッシングの『エミーリア・ガロッティ』のエミーリアは、グァスタルラの公爵ヘットーレ・ゴンザーガと奸智にたけたその手先マリネルリの策謀によって破滅に追いこまれ、ハインリヒ・レーオポルト・ヴァーグナーの『嬰児殺しの女』における肉屋の娘エーフヒェンは、相手に対する階級的侮蔑を消し難く身につけた利己的な軍人貴族グレーニングスエックによって凌辱され、散々弄ばれた末に捨てられて、絶望の余り嬰児殺しの大罪を犯す。シラーの『たくらみと恋』におけるルイーゼは、その国の宰相フォン・ヴァルターの息子フェルディナントに見染められて相愛の仲になるが、彼女は越えることのできない身分の差別があるこの世では、二人の愛が実現されないことをよく知っている。そのため彼女は、「市民世界をまとめている継ぎ目をばらばらにしてしまうような縁組」（第三幕、第四場）を断念しようとするが、独善的な理想主義者フェルディナントに邪推されて毒殺される。これらの場合は明らかに階層と階層との対立、それぞれの階層に支配的な道徳とそれに基づく人間の生き方の間の葛藤である。しかし、初期

の市民悲劇には、他の階層からの干渉はまだ前面には出て来ない。主人公たちは、個人としての自己を実現する過程で、小家族のまとまりを維持している道徳と衝突し、その秩序を破壊し、そして最終的には自らの良心を自己の最大の対立者として破滅する。自我と他我との葛藤は同時にまた内面化されて、自分の内なる葛藤となり、良心の激しい呵責を引き起こすのである。

1）『ミス・サーラ・サンプソン』

この作品の主人公サーラは、父の反対を振り切って恋人メルフォントと共に家を飛び出した。彼女はメルフォントに対する自分の愛を貫くために、年老いた父を見捨てたのである。おそらくロンドン郊外に設定されている宿屋にメルフォントと泊まっている彼女は、家を出てからの八週間毎日涙に暮れている。彼女は激しい情熱に身を委ねて年老いた父を見捨てた自分の行動を、今では堕落、忘恩、罪と思っている。彼女のこの心の痛みを少しでも和らげるものは、二人が神に結婚を誓う式を挙げることである。彼女はそのことによって神の許しが得られるのだと確信しており、結婚式を引き延ばしているメルフォントの真意を測り兼ねている。

「〔・・・・・・〕わたしのたってのお頼いを誤解しないで下さいね。ほかの女の人なら、もしわたしと同じ過ちを犯して名誉を失ったら、正式の結婚をすることによって、失った名誉の一部だけでも取り戻そうとすることでしょう。メルフォントさん、わたしはそんなことを望んではいません。あなたを愛することの名誉以上のものはないと信じていますから。あなたと結ばれたいとわたしが頼うのは、世間体のためではなくて、わたし自身のためです。そしてあなたと本当に結ばれたら、まるでそうでないかのようなふりをする恥辱を、喜んでこの身に引き受けますわ。もしあなたがお望みでなければ、わたしのことをあなたの妻だと御披露なさらなくても結構です。わたしのことを何とでもお好きなように御紹介なさってもかまいません。わたしはあなたの姓を名乗らないようにしましょう。それが良ければ、わたしたちの結婚のことを秘密にしておいていただいてもかまいません。わたしがあなたと結婚したいのは、ただもう良心の安らぎが欲しいだけで、ほかの利益を思いついたりしたら、わたしは永遠にあなたと結婚する値打ちのない人間です。」（第一幕、第七場）

サーラは個人的な幸福の追求に走って小家族の秩序を危機に陥れている。そのことが彼女の内部に葛藤を生じさせている。彼女はまず、メルフォントと神前において結婚を誓い合って神の許しを得ることによって、自分の個人的な行動の結果である駆け落ち、正式の結婚によらないメルフォントとの同棲生活を、辛うじて市民的秩序の中へ引き戻さなければならない。しかし彼女のこの願望そのものが、ふたたび個人主義的、主観主義的な性格を非常に強く示している。彼女が式を望むのは、彼女自身の心の平穏のためであって、二人の結婚の社会的承認は彼女の関心外にある。外面的なもの、他人にどのように思われるかというようなことは、彼女にとってはまったく問題にならない。彼女の問題圏は彼女の内面に限定され、市民的道徳と市民的秩序は、彼女において徹底的に内面化される。

第三幕、第三場で、サー・ウィリアムが従僕ウェイトウェルに託して、サーラのもとへ許しの手紙を届けさせる。彼女は父の従僕の姿を認めると、彼が父の死の知らせを持って来たのだと思いこむ。父を捨てたことでずっと感じている心の痛みが、自分こそ父の死を早めた親不孝者だと彼女に思わせるのである。父が今はの際にサーラのことを思い出して、臨終がいっそう苦しいものとなったりはしなかった、父はサーラのことをすっかり忘れてしまったのだ、という確認を彼女はウェイトウェルに求め、間違った想像をしてそんなに自分を苦しめることはやめなさいと彼にたしなめられる。しかしウェイトウェルには単に自虐的に思われたサーラの言葉は、彼女と父親との間の人間性に関する距離を、たとえ虚構であっても心理的に短縮したいという願望の現れである。優しいが故に苦しむ父親と親不孝者の娘の場合、人間性に関して二人の間の隔たりは大きい。それは彼女の苦悩を増大させる。父を捨てるという罪を犯した娘とその娘のことを忘れてしまった父親の場合の方が、彼女にとっては心理的負担は軽い。父がまだ生きていることを知らされると、彼女は次のように言う。

> 「〔・・・・・・〕でもウェイトウェル、せめてこれだけは言って頂戴。お父様はこのわたしが居なくても苦しい思いをしてらっしゃらないわね。こんなにあっさりと徳操を捨てることの出来た娘なんか、さっさとお諦めになったでしょ。わたしの駆け落ちのことを怒られはしたけれど、それでお悩みにはならなかったわね。わたしのことを呪いはしたけれど、憐れむことはなさらなかった、そう言って頂戴。」
> (第三幕、第三場)

父が今もなお生きているのなら、彼女にとってその父は、駆け落ちのことで激怒して娘を呪いはしたが、今は娘のことをすっかり諦めて、もう苦しみ悩むこともなくなった人物で

ある方が気が楽である。したがって彼女は、まったく主観的に作り上げた心理的に望ましい父親像をウェイトウェルに強制して、彼の口を通じてそれを確認しようとする。彼女のこのような態度が一種の擬勢であることは明らかであるが、父親に関するこうしたサーラの姿勢は、ウェイトウェルが持参した父からの手紙の内容に話題が及ぶに至っていっそう明白に現れる。彼女が手紙を読む前におおよその内容を知っておきたいと言うので、ウェイトウェルは正直にそれが愛情と許しの手紙であることを打ち明けると、サーラはそんな残酷な手紙は受け取れないと言い出す。

「〔・・・・・・〕この手紙に、激怒した父親がこのような場合に口に出すことの出来る激しい厳しい言葉が残らず書かれているのだったら、震えながらでもとにかくそれを読むことはできるでしょう。お父様のお怒りに対して口先だけの弁解を言い立てることもできましょう。その弁解でひょっとしてお父様をいっそう怒らせるためにね。そうなればわたしは安心よ。激しく怒っているときには、悲しい傷心の入りこむ余地はないはずだし、うまくいけば、最後に怒りがわたしに対する苦々しい軽蔑に変わることでしょうから。だって軽蔑している者のことなんか、もう気にかける人はいませんからね。そうなるとお父様もまた平静に戻られ、わたしもお父様を永久に不幸にしたと言って、自分を責める必要がなくなるでしょうに。」（第三幕、第三場）

「〔・・・・・・〕お父様がお許し下さったら、そのためにお父様がどんなに犠牲を払われたかということを気にかけずに、それをお受けすることになるでしょう。そして、お許しをいただいたことを心から喜ぼうと思うときに、急に思いつくことになるのよ。お父様は表面ではわたしといっしょに喜んで下さっているように見えても、内心ではひょっとしたら溜息をついていらっしゃるのかも知れない、つまりお父様は自分の幸福を諦めて、わたしを幸福にして下さったんだって。わたしがこんなやり方で幸福を願う人間だと思うのですか、ウェイトウェル。」（第三幕、第三場）

父親が娘に対して示す許しは、自分を犠牲にした上でのことであって、彼にとって不幸であり、父を不幸にして自分だけが幸福になりたいとは思わない、という理由から彼女は父の手紙を読むことを拒否し、ウェイトウェルに手紙をこのまま持ち帰るように命じる。彼女は自分と父親との間の葛藤を内面化し、それを彼女自身の内部の葛藤に転換させている。そのため彼女は、娘を諦めて忘れてしまった父親像を作り上げて、その葛藤を擬制的に軽

減または解消しようとし、さらにまた、父の許しは父の不幸を意味すると主観的に解釈して、内面の葛藤の激化を恐れて許しを受け入れようとはしない。この場で彼女が、ウェイトウェルを「わたしの敵意ある想像力がかつて思い描いたことのあるすべてのうちで、もっとも恐ろしい不幸の使者」と呼び、彼の持参した父からの許しの手紙を「残酷な手紙」と言っていることは、いかに彼女が主観的な価値基準に囚われているかを物語っている。

サーラが手紙を読んでくれないので困り果てたウェイトウェルは、次のように言って彼女を説得する。

> 「〔・・・・・・〕優しい心にとっては、許すということは喜びではないでしょうか。私はこの年になるまで、この喜びを何度も感じるほどの幸運には恵まれませんでした。でも私が味わった少ない回数のこの喜びを、相変わらず気持良く思い出します。そのときは、何かほのぼのとしたもの、何かほっとさせるようなもの、何か神々しいものを感じ、神様の偉大な、限り無い至福というものに思いを致さざるを得ませんでした。「・・・・・・〕それでお嬢様、このような大きな喜びをお父様に味わっていただこうとは思わないのですか。」（第三幕、第三場）

ウェイトウェルはサーラの心の中の葛藤を鋭く見抜いている。彼は彼女の内面を支配している主観主義に基づく原理を逆用して、許しは不幸を意味するのではなくて実は喜びなのだ、と彼女を納得させ、彼女の内面の葛藤に封印をかける。やっとサーラが読みはじめた父からの手紙には、彼女の過ちに対する許しのみならず、早まって厳しい態度をとったことの反省と詫び、父親の愛がどれほど広いものかを知ることのできた礼、彼女とメルフォントを子供たちとして再び迎えたいという申し出などが盛りこまれているが、彼女はそれで良心の呵責を感じるよりも、むしろ大いに感激して、返事が欲しいという父の望みを早速かなえようとペンを取るのである。メルフォントのかつての恋人マーウッドは彼の親戚の女性になりすましてサーラと面会し、一人娘が年老いた父親を見捨てる忘恩の振る舞いについて彼女に説き聞かせ、メルフォントとの結婚を断念させようとするが、サーラの父が二人のすべてを許した手紙を見せられて驚きを隠すことが出来ない。次の手段として、メルフォントのかつての放蕩生活の模様やすでに別の女性との間に子供まであることをマーウッドは暴露するが、サーラはそれを聞いて少しは驚くけれども、メルフォントとの結婚を思い止まることはない。それどころか、駆け落ちという自分の振る舞いについての彼女の考え方が変わる。彼女はこれまで、メルフォントと手を取り合って父を残して家を

去ったことを、つねに罪と言ってきた。しかし今や彼女はマーウッドに向かってこう言うのである。

「〔・・・・・・〕わたしは『間違い』（Irrtum）と言います。と言いますのも、どうしていつまでも自分に対して残酷で、それを『罪』(Verbrechen)と言わなきゃならないんでしょうか。神様だって今では罪とは思っていらっしゃらないわ。わたしを罰することはやめて、お父様をわたしに返して下さるのですから〔・・・・・・〕」（第四幕、第八場）

サーラからメルフォントを奪い返して、もとの家族関係を復活させようとしたマーウッドの企ては失敗に帰し、彼女は復讐のためサーラ殺害を決心する。

マーウッドに毒を盛られて瀕死の状態にあるサーラは、娘からの返事を待ちかねて彼女の部屋にやって来た父サー・ウィリアムに、最後の祝福を求めて言う。

「今でなければ永久に出来ませんわ、お父様。もうすぐわたしは死ぬのですから。胸の思いをお父様に打ち明ける時間がわずかでもあれば、幸せすぎるほどです。でもわずかの時間では足りません。何日も、いや一生必要でしょう。罪を犯し、後悔し、罰せられた娘が、侮辱を受けた、寛大な、優しい父親にすべてをお話しするには。わたしの過ち、お父様のお許し――　」（第五幕、第九場）

最後にサーラは、情熱に身をまかせて父を不幸な目にあわせ、神聖な家庭の秩序を乱した自分の行為を最終的にはっきりと罪と自覚し、死を天から与えられた罰として受け止め、運命を受け入れる。彼女はマーウッドを許し、メルフォントを息子、その子のアラベラを娘と思ってくれるように父に頼み、新しい家族の復活を思い描きながらこの世を去る。

サー・ウィリアム・サンプソンは家父長である。家父長は家庭内の秩序が保たれるようにつねに心がけていなければならず、そのために彼自身が「理性によって導かれる生活を送り、自分の衝動や情緒を抑制することが出来なければならない」[38]のである。そうでなければ彼は家父長ではなくて、単なる家庭の暴君にすぎない。しかし実際には、優れた家父長よりも、ひどい家庭の暴君の方が多かったことは容易に推測できる。[39]サー・ウィリアムはメルフォントに或る義理があって、彼に自由に家に出入りすることを許していた。彼の言うところによれば、彼がメルフォントに対して示していた感謝のこもった態度を見て、娘のサーラもメルフォントを尊敬するようになった。やがてメルフォントは、巧みにサーラの尊敬を愛情に変え、不幸が起こってしまったのである。彼女はメルフォントに誘惑されて父の家を出て行った。サンプソン家の文字通りの小家族は崩壊の危機に瀕している。

娘は年老いた父のたったひとつの支えであり、彼は娘なしでは生きていけない。それなのに、父は一時の激情に駆られて最愛の娘を失う結果となった。

「〔・・・・・・〕あのときすぐ、二人にすべてを許してやればよかったのに。わしはあの男に対して情容赦のない態度を取ろうと思った。そしてそうすれば、娘にもそんな態度を取ることになるとは思い及ばなかった。事のあとから厳しく言っても無駄だったから、やめておけばよかったのだ。そうすれば、せめて駆け落ちは防ぐことが出来たのに。〔・・・・・・〕」（第三幕、第一場）

彼は家父長として自分の衝動を抑え切れなかったことを悔やみ、心を痛めて苦しんでいる。この内面の葛藤から少しでも逃れようと、彼はサーラが自分勝手な父親のイメージを作ろうと試みたのとまったく同じようにして、自己韜晦を試みている。彼は従僕ウェイトウェルに言う。

「〔・・・・・・〕わしの娘の犯した過ちを何倍にも大きく言ってくれ。出来るならこのわしを、あの娘への嫌悪感で満たしてくれ。娘を誘惑したあのいまわしい男に対して、あらたにわしの復讐心を燃え上がらせてくれ。サーラは、あんなにあっさりと徳操を捨てたのだから、もともと徳操なんか持ち合わせていなかったんだと言ってくれ。あの娘はこっそりとこのわしを捨てたのだから、わしを愛してくれたことなんか決してなかった、そう言ってくれ。」（第一幕、第一場）

しかし彼は、自分を愛してくれる一人娘を取り戻すために、彼女の過ちを許す決心を固めた。「娘が一緒でなければ家に帰らないと言っている男なら、十分に息子になるに値する」（第三幕、第三場）からである。彼は二人を「子供たち」として家に連れて帰りたいと願っている。また彼はサーラに宛てた手紙の中で、早まって厳しい態度を取ったことを忘れてくれるように、また、家に戻らないで父をこれ以上罰することはやめて欲しいと嘆願している。家庭の秩序を維持する役割を担っていた家父長自身が、果たすべき義務を怠って混乱を招き、やがて後悔して自己抑制の力を取り戻し、仇と見なしていた男をあらたに家族の中へ受け入れる決心をし、家庭の秩序の回復をはかるのである。

メルフォントは父と娘二人だけの家庭から娘のサーラを連れ出しておきながら、彼女と正式に結婚することを躊躇している。彼が彼女に言っているその理由は、亡くなった従兄の遺産をめぐる問題である。メルフォントが指名された一族の或る女性と結婚すればその遺産を相続できるのだが、彼の方に結婚の意志がなく、相手の女性との話し合いによって遺産を折半する交渉が進行している。その最終的な通知を待って、遺産相続問題の決着が

ついてから式を挙げようと、彼はサーラを待たせている。二人の将来の生活のことを考えて、今はしばらく辛抱するように彼女の説得に努めている。サーラはこのメルフォントの態度に関して、心の底から納得してはいない。彼女は思わず、「あなたはあらかじめ地上の財産を確保しておきたいばかりに、わたしが永遠の財産を取り逃がすことをひょっとしたら望んでいるのでしょう」（第一幕、第七場）と本心を口に出してしまう。しかし、メルフォントがサーラとの結婚に踏み切れない本当の理由は、サーラの父から、サーラとメルフォントのすべてを許して二人を子供たちとして家に迎えたい、という手紙が届いたときに明らかになる。サンプソン家に受け入れてもらえるようになった以上、メルフォントの持ち出している遺産相続問題は、もはや結婚式を延期するための正当な理由にはならない。しかも父の反対という障害も取り除かれた。しかしいよいよサーラの父に対して返事を書かなければならなくなったとき、彼の内面の葛藤は頂点に達する。

「おれはおれ自身にとってなんという謎であろう。このおれは自分のことをなんと思えばいいのだ。馬鹿か、それとも悪人か —— いやその両方だろうか。 —— 心よ、お前はなんと狡い奴だ。 —— このおれは悪魔であるとしても、あの天使を愛している。 —— 愛しているのか、そうだ、確かに、確かに愛している。おれのために操を捧げた彼女のため、彼女のためなら何回でもおれは命を捧げようと思った。そう思った。すぐにためらわずにそうしようと思った —— それなのに、それなのに —— 自分で言うのが恐ろしい —— それなのに —— どういうわけなんだろう —— それなのに彼女を永遠に世間の面前で、自分の妻にする瞬間をおれは恐れている。 —— 今となってはその時を避けることは出来ない。父親が折れたんだから。その時を先へ延ばすことも出来ないだろう。今までの延期で、苦しまぎれの言い訳はもう使い果たした。それは苦しいものだったけれど、一生縛られているという憂鬱な思いよりは、それでもまだ我慢しやすかった。 —— しかしおれはもう縛られているのではないか —— もちろんそうだ、そして喜んで縛られているのだ。 —— もちろんおれはもう彼女の虜だ。 —— ではおれは何を望んでいるのだ。 ——こうだ —— 今は、おれは虜でも逃げないと誓えば自由に歩き回れる。こいつは気持ちがいい。なぜこのままにしておいてくれないのだろう。なぜおれは鎖につながれ、こうしたはかない自由まで取り上げられねばならないのか。 —— 鎖につながれる。まさにその通りだ。 —— サーラ・サンプソン、おれの恋人。この言葉にはなんと多くの至福がこもっていることか。サーラ・サンプソン、おれの妻。 ——この至福

の半分は消えてしまう。残りの半分は、 ── これもやがて消えていく。 ── おれは恐ろしい人間だ。〔・・・・・・〕」(第四幕、第二場)

従兄の遺産相続問題など数ある口実のひとつにすぎなかったのである。サーラが父を捨てたあと、彼女はせめて二人で神前に結婚を誓うことで神の承認を得て、それで心の安らぎを見出したいと願うのに対して、メルフォントは愛があればそれで十分だと考えている。彼はこの作品のすべての登場人物の中でもっとも徹底した個人主義者、主観主義者である。彼がサーラを愛していることは明らかである。しかしその愛が鎖となって彼を縛りつけ、彼の個人的自由が束縛されることを彼は本能的に嫌っている。彼の従者ノートンは、サーラの父親からの許しの手紙が届いたあとのメルフォントの態度を見て、はじめて彼の本心を見抜く。喜んでいるはずのメルフォントの、自己抑制とはどこか違った、決断できずに嫌っているような様子を見て取って、ノートンは彼に言う。

「マーウッドさんのことが気がかりだとしても、そんなに打ちひしがれることはないでしょう。 ── ほかに心配の種があるのでしょう。私の思い違いならいいのですが、あなたはお父様が折れて下さったことをうれしく思えなかったのでしょう。あなたの考え方にはまったく合わない生活にこれから入ると思うと ──」(第四幕、第三場)

これに対してメルフォントは、「ノートンよ、おれの本心をそんな風に言い当てることが出来るとは、お前も相当なワルだったに違いない。いや今でもそうだ」(第四幕、第三場) と答えている。メルフォントはかつて、サーラに持ち出したのとまったく同じ口実、すなわち従兄の遺産の相続をめぐる問題を使って、マーウッドとの正式の結婚を逃れたことがある。二人はそのためにずっと内縁関係を続けてきた。そのうち二人の間にアラベラという女の子が生まれる。理由は何であれ、彼はこの家庭を捨ててサーラの許へ走った。メルフォントは、マーウッドおよびアラベラと三人で築いていた家族関係を法律的に正当化しなかったこと、そしてやがて彼女たちを見捨ててこの家庭を崩壊の危機にさらしたこと、この二点で明らかに市民道徳に反する行動をとった。今また、サーラを老父の許から誘惑して家出をさせておきながら、彼女と正式に結婚することをためらっている。しかしサー・ウィリアムの寛大さとサーラの純粋な愛情に心動かされたメルフォントは、ようやく自己克服への決心を固め、正式の結婚というものを通して市民道徳の秩序の世界へと自己を適合させようとする。

「〔・・・・・・〕おれはこの馬鹿げた気まぐれに打ち勝ってやる。気まぐれに決

まっているさ。結婚を束縛と思う必要があるだろうか。おれは結婚がおれに許す以上に、自由でありたいとは願わないぞ。」（第四幕、第三場）

しかし彼がこうして結婚を決意した相手のサーラは、彼が捨てたマーウッドの復讐心の犠牲となってしまう。死んで行くサーラを見つめていたメルフォントは、これまでの彼のすべての振る舞いを後悔し、最後には「サーラを殺したのは誰か。マーウッドよりもむしろこのおれではないか」（第五幕、第十場）という境地に至って、自らの胸を刺してサーラの上に重なって倒れる。

2）『過保護児』

この作品で描き出されている家庭には家父長はいない。そのためアルゴンテ家の家政を執るのはアルゴンテ夫人である。したがって彼女が家父長の本来負わされている義務を果たし、家族の幸福と家庭の秩序を守らなければならない。それには彼女自身がまず、「理性によって導かれる生活を送り、自分の衝動や情緒を抑制することが出来なければならない」[40]のである。しかし彼女は子供の教育に関して、課せられている義務に反し、一家に極めて重大な破局を招き寄せることになる。彼女は二度の結婚によって生まれた四人の子供のうち、長子のザムゾンと末っ子のリヒァルトを偏愛し、溺愛することによって彼らの性格を歪めてしまっている。徹底的に母親に甘やかされているリヒァルトは、自分に対する母親のそうした気持ちを利用して、何かとうるさくて気に入らない家庭教師を排斥するすべを幼くして早くも心得ている。たとえどんなに見え透いた嘘をついても、この母親ならそれを信じてくれるし、そのことによって、何事も自分の思い通りにすることが出来ることを、彼はよく知っているのである。彼が自分で作った顔の掻き傷の痕を母に見せて、これが家庭教師にひどくなぐられた瘤だと訴えると、アルゴンテ夫人は激怒して家庭教師に向かって、「ひどいじゃないの。百姓ったら身分の高いおうちの子供をどう教育したらいいのか分からないんだから」（第一幕、第三場）とどなりつける。彼女は興奮の余り、子供たちの叔父であり後見人でもあるドラントが傍らにいることすら気づかず、彼にその短気をたしなめられる。アルゴンテ夫人はすでに長子のザムゾンの躾に失敗し、彼は今や町でも悪評の高い放蕩児になってしまっている。子供のためを思っているようで、実際はまったく自己中心的な彼女の態度が子供を毒し、一家の不幸の源になっていることに彼女は気づいていない。リヒァルトのすでに悪意を含んだわがままは、彼がこのままでは第二のザムゾンに育つことを明らかに示している。家庭教師の教育の仕方に干渉しないように

と言われ、それを悪意にとって再び腹を立てるアルゴンテ夫人に向かって、子供たちの後見人ドラントは次のように言っている。

「〔・・・・・・〕その筋から監督を仰せつかっている子供たちが、理性的な教育を受けられるように私は望んでいるだけです。それともあなたはこの小さな坊やを、またしてもあの極道者のザムゾンのような人でなしにしようと言うのですか。」（第一幕、第三場）

家庭内での子供たちに対する理性的な教育の欠如は、市民的モラルの重大な違反であり、その責任は家父長を代行するアルゴンテ夫人にある。

ドラントはさらに彼女に、町中にザムゾンの非行に対する怒りの声があがっていることを伝えるが、彼女は「町中の人々が嘘をつきたがるのですよ」（第一幕、第三場）と平然としている。ザムゾンのこうした乱れた生活は、今なお母親によって支えられているばかりか、相変わらずの彼女の過保護によって、ますます促進される結果となる。もちろんザムゾンに勤労意欲のあるわけがなく、収入をあげることのできない彼のために、母親はその借金を払ってやる。不如意の状況をその都度母親に助けてもらって放蕩生活を続けるザムゾンからは、自己を規制する一切の道徳的感情は消失し、彼はただひたすら自己中心的に欲望を満足させようとする。このようにして、自分の感情にすっかり身を委ねて、理性的な判断力を欠いたアルゴンテ夫人の姿勢が、子供の教育を大きく誤らせ、ザムゾンの利己主義を生み育てたのである。

彼女の偏愛は、リヒァルトとザムゾンの性格を歪めてしまったのみならず、残りの二人の子供たち、ゲルトルーデとプルデンツィウスの心を深く傷つけている。彼らにとっては、冷たい母親よりも家庭教師ジットリヒの方がずっと親密な関係にある。リヒァルトが手に負えない上にアルゴンテ夫人が教育に介入するので、ジットリヒが職をやめたいと言い出したとき、彼らは涙を流して彼を慰め引き留めようとする。彼らは母親の寵愛を拒否されているために、かえってそれに毒されていないけれども、優しい母親の愛情を知らない彼らはやはり家族の中で不幸な存在である。長子ザムゾンの放蕩に当てるための金をつくるため、アルゴンテ夫人はドラントに対して家屋敷を担保に金を貸してほしいと頼み込むが、ドラントは教育的な配慮から彼女の頼みを断る。（第二幕、第七場）すると彼女は、ドラントが金を貸してくれないのは、プルデンツィウスがそのようにそそのかしたのだろうと邪推し、彼を激しく罵倒する。そのため彼は母親に次のように言う。

「とんでもない。どうしてお母さんは、ぼくのことをそんな風にとるのですか。ぼ

くなんかが後見人の方に指図なんか何ひとつ出来るはずがないでしょう。でも、たとえ自分が不幸になっても、お母さんの命令には従うことを知っていただくために、これからすぐドラントさんのところへ行き、お母さんの頼みを聞いて下さるようお願いしてみます。」(第二幕、第八場)

こう言って出て行くプルデンツィウスの背後から、母親はなおも罵声を浴びせるのである。ザムゾンは母親の甘い躾の結果として自己抑制を知らず、盗み、詐欺、暴力、殺人といった数多くの悪業を重ねることになるが、彼の利己主義、すべて自分の思い通りになるという考え方がもっとも明白に現れているのは、彼の女性関係である。相手の立場に立って考えることを一切しない自己本位の彼は、まるで野獣が欲望を遂げるように、放蕩生活の中で性犯罪を重ねている。アルゴンテ夫人に最近のザムゾンの行動についてたずねられたドラントは、ザムゾンが酔っぱらって或る老人を路上で殴り倒したと報告したあと、「貞操に対するあの子のいくつもの犯罪は、思い出すだけでもいやだ」(第一幕、第三場)と付け加えている。ザムゾンはたまたま母親を探しに部屋に入って来た異父妹のゲルトルーデにさえいたずらしようとし、口封じのために金をやろうと言って彼女を怒らせ、なおもむりやりキスしようとして彼女を泣かせる。(第一幕、第五場)また、彼は婚約者の妹を辱める。しかも、彼のこの破廉恥な所業を責める彼女の兄に向かって、「妻と同じようにその妹ともよろしくやっていて、それでも紳士で通っている男もいるんだ」(第一幕、第七場)と、まったく平然としている。この一件は、決闘においてザムゾンが卑劣な手段で彼女の兄を殺害するという重大な結果をもたらすのである。さらにまた、彼は同居人の妻ロジムンデをかねてから自分のものにしようと企んでいる。これまで何度も口説いてみるが、彼女の操は固い。ザムゾンからダイヤの十字架を受け取った軽率な行為を反省して、彼にそれを返すためにやって来たロジムンデに、彼は欲情をむき出しにして襲いかかり、結局は彼女を殺すことになって、決定的な破局を自ら招き寄せるのである。

ザムゾンは決して生来の悪人ではない。しかしまた、彼の行為の正当性を彼なりに確信して行動するのでもない。彼はただ、母親のまったく主観主義的な教育のために、自己を規制する能力を身につけることができなかったのである。理性と良心という当時もっとも大切であるとされていた人間の導き手が、彼には備わらなかったのである。その意味では、彼は母親による誤った教育のいたましい犠牲者である。彼は最後に、自分の犯した悪業のすべてを告白し、司直の手によらずに自らの胸を刺して、自分の母親を呪いながら死んでいく。

彼は友人であったラウフボルトの家族の名誉を汚したばかりか、友人自身を謀殺して一家を崩壊させた。同居人のエールリープとその妻ロジムンデの家庭も、彼の毒牙にかかって壊滅する。ロジムンデはザムゾンにピストルで撃たれるのだが、彼女はザムゾンからの贈り物を受け取って夫を侮辱した罰としてその死を受け入れる。しかし、ザムゾンのような人物が出来上がるにあたって、そのすべての責任を負っているはずのアルゴンテ夫人においては、その内面の葛藤はほとんど描かれてはいない。たしかに彼女も次第にザムゾンに愛想をつかし、第二幕、第四場では最愛の息子のために自分が貧窮と恥辱に陥れられたことを嘆いて涙を流す。しかしそのとき、プルデンツィウスが母親の偏愛ぶりを咎めると、「お前はわたしの子供の躾に文句をつけようというのかい」と怒り出す。第二幕、第六場では、彼女はやって来たドラントにザムゾンの悪業について嘆いて見せるが、そのすぐあとでザムゾンのための借金を彼に申し込んだりする。匿名の作者の意図は、アルゴンテ夫人の内面の苦悩よりも、むしろ彼女の躾の誤りを前面に押し出して描くことにあったものと考えられ、その意味でこの作品は、とりわけ彼女の人物像に関して、ザクセン喜劇の名残がまだ強く認められるのである。

3）『ルーシー・ウッドヴィル』

この悲劇では、近代市民社会ではタブー化されている近親相姦の問題が、サウスウェル家の破局を招くことになる。サウスウェル家の当主ヴィルヘルムは、妻が長男のカールを生んで間もなく亡くなり、その後或る女性と愛し合うようになって、二人の間に娘ルーシーが生まれる。しかしこの二人は身分の違いのために結婚することは出来ない。ルーシーはしばらく両親に捨てられた孤児として里子に出され、やがて別の男と結婚した実の母の許で育てられるが、その後娘が恋しくなったヴィルヘルムによって彼の養女として引き取られる。彼女は、訳あって両親に捨てられたが、親切なヴィルヘルムに拾われて育てられた、と思いこんでいる。そのルーシーがそれと知らずに異母兄のカールに恋をし、すでに彼の子を身籠もっている。近親相姦は市民社会の秩序を根底から覆す恐るべきものとしてタブー化されており、二人の関係を知ったヴィルヘルムの苦悩は大きい。親友のロバートだけはルーシーに関する秘密を知っている。このロバートの娘アマーリエとカールを結婚させることは、父親同士の間で話し合いがついている。ヴィルヘルムは、ルーシーの気持ちをカールから引き離すため、カールの結婚相手はもう決まっている、と彼女に打ち明けるが、ルーシーの気持を変えることは出来ない。

この二人の愛を断念させるためには、ルーシーの出生の真相を二人に明かす以外にはない。ヴィルヘルムに悩みを打ち明けられたロバートは、彼に次のように助言する。

「〔・・・・・・〕ルーシーに対してこのように黙っていると、彼女自身が犯す罪の責任はお前が負うことになるぞ。お前の息子とのこの縁組は出来ない相談だという理由を、彼女に打ち明けてしまうがよい。そうすればもうただの一回も溜息をつく必要はあるまい。」(第三幕、第九場)

これを聞いたヴィルヘルムは、「どうして自分で自分の罪を告発できようか」と反論し、ロバートが「罪を悔い改めたら、それはもう罪ではなくなるのだ」と言って彼を慰めるのだが、ヴィルヘルムはなかなか決心がつかない。

「空しい慰めだ。このわしがルーシーに向かってこんなことが言えると思うのか。ねえルーシー、この年老いたヴィルヘルムは、美徳のいかにも熱心な信奉者の恰好をして、お前にその美徳について何度もお説教をして聞かせているが、実は大悪党なんだよ。このヴィルヘルムが、自分の悪徳の振る舞いによってお前を不幸にしたのさ。これからはわしの姿を見たら、必ずお前は顔を赤らめるし、わしもお前をひと目でも見れば、心の中にひどい責苦を感じることだろうよ、とな。」(第三幕、第九場)

ヴィルヘルムが若いころに経験した不始末を、ずっと罪として意識してきたことは確かである。彼はルーシーに対してははじめから良心の呵責を感じている。それ故に彼女を引き取って家族に加え、あらん限りの愛情を彼女に注いで、誠意を尽くしているのである。しかし子供の父親としての彼の自尊心が、家庭の秩序を維持するための家父長の義務を遂行することを妨げている。

ヴィルヘルムは、ルーシーが実の娘であることを彼女に打ち明ければ、彼女もカールとの結婚を断念するだろうし、それで一家の平穏と幸福が取り戻せるだろう、ということはよく知っている。ロバートは彼が告白の決心をするようしきりに督励する。彼はヴィルヘルムの alter egoである。再びヴィルヘルムの姿を認めるとロバートは、「やあヴィルヘルム、無益な羞恥心に打ち勝ってルーシーの心をつかんだかい」(第四幕、第四場)と問いかけ、あるいはルーシーとの対話の途中で、「ヴィルヘルム、今こそ決定的なチャンスだぞ。するべきことは分かっているだろうな」と彼の耳許でささやく。相変わらず思い切れないヴィルヘルムに、「こんなにためらっていると、お前はどんなに苦しんでも仕方がないな」(第四幕、第六場)と声をかける。そして遂にロバートは、アメリカへ送られる

直前のカールに対して、彼を破滅から救う唯一の手段として、彼とルーシーとの結婚を不可能にしている理由を打ち明ける。その報告を聞いたヴィルヘルムはロバートを非難して言う。

「しかしお前はまた、わしがあんなに慎重に隠してきたこの秘密を打ち明けることによって、わし自身の息子がこのわしを軽蔑の目で見るようにしたではないか。これでもう息子のいるところで、わしが父親らしい顔をどうしてすることができようか。すぐに息子に再会することはあるまいというのが、今のところ、わしの唯一の幸いではないか。罪を犯したことが自分自身の子供たちに知れると、父親たる者はなんと惨めな人間になるのか思い出せなかったのか。」（第五幕、第二場）

この余りにも自分本位の姿勢は、家族の幸福を確保しなければならない家父長にはふさわしくないものである。カールがアメリカへ送られた今、自分がカールに打ち明けたのと同じように、ルーシーに秘密を打ち明けることを強く勧めるロバートに向かって、ヴィルヘルムはなおも次のように言う。

「わしを残酷に罵らないでくれ。彼女に溜息をつかせねばならないということは、わしに対するもっともひどい復讐だ。しかしこれからはもう、彼女のいるところでわしは自分を断罪することはあるまい。そうだ。カールの不在、まだ残っている彼女自身の美徳、以前に倍するわしの慎重さ、それに何よりも天の助けが、わしの恥になることを打ち明けなくとも、ルーシーがもとの美徳に立ち戻ってくれるのを見る喜びを、おそらくわしに与えてくれるだろう。〔・・・・・・〕」（第五幕、第二場）

何も知らないルーシーは、思い余って自分とカールとの結婚を妨げている唯一の障害をヴィルヘルムに見て、彼を毒殺することになる。

ルーシーは愛しているカールが自分に対して冷たくなったのを嘆き悲しんでいる。すでにカールの子を宿している彼女は、カールには父の決めた結婚相手がいることを知って、激しく動揺する。

「〔・・・・・・〕ああ、ルーシーはどうなるんでしょう。わたしの恥が世間に知れ渡ることになるわ。世間はわたしを軽蔑するでしょう。わたしが悪徳に耽ったためではなくて、悪徳を知れ渡らないようにすることが出来なかったために。カールは新しい奥さんの腕に抱かれて、わたしを嘲けることでしょう。〔・・・・・・〕あの人はわたしを捨てるんだわ。わたしには耐えられるかしら。軽蔑され、嘲笑さ

れ、お父様にも息子にももう愛されないなんて。」（第一幕、第四場）
彼女は第一幕、第五場でカールに向かって自分でも言っているように、非常に自負心の強い人物である。その自負心を傷つけられると、その結果が激しい感情の爆発となって表れる。彼女も自己抑制のきかない人物である。自分の悩みをアマーリエに打ち明ける際にも、激しい感情の昂りを見せるので、アマーリエは心配して、「この余りにも激し易い感情を抑えることを覚えてください」（第一幕、第六場）と言う。ルーシーの自負心による強烈な自己主張と、それに基づく具体的な行動には、小間使のベティが彼女の alter ego として大きな役割を果たしている。ベティは彼女の自己実現のためのエネルギーの源であり、ルーシーの復讐心を煽り、ヴィルヘルム殺害へと彼女を駆り立てる。最後にルーシーはベティの胸にナイフを突き刺してから自殺する。このような個人としての自己をあくまで貫徹させようとする人物は、それだけですでに家族の秩序を破壊する危険な人物であるが、それが近親相姦のタブーとの関連で描かれる場合、彼女の自己実現は家庭内秩序との決定的な緊張関係を作り、激しい葛藤のうちに破滅を招かざるを得ない。

アマーリエは、ルーシーの不幸の原因は自分にあると判断して、「かわいそうなルーシーの涙をごらん。お前の義務を果たして、カールを忘れるようにしたさい」（第一幕、第七場）と自分に言って聞かせる。彼女はルーシーの幸福を願って自分は身を退き、彼女のために、カールが自分でなくてルーシーを愛するように説得する。アマーリエは市民的義務を果たしたつもりであるが、それがかえって、ルーシーを市民的義務に背かせる結果となってしまったのである。

4）『リスボンの人々』

ここで扱われている家庭の主ドン・ディエゴは、非常に優しい心の持主であるが、家庭の秩序を保って家族の幸福を追求する義務を負う家父長としての主体性に欠けている。一般的に家父長が家政に関する自分の願望を抑制することが出来ずに、自己主張を家族に押しつけて家庭の暴君になるケースが多いのであるが、彼はそれとはまったく正反対である。彼には家族を統率する能力がない。彼は娘イザベレが愛しているドン・ペドロの思いやりのある誠実な人柄を高く評価し、二人の愛を祝福してきた。しかし彼は、妻のエルヴィーレの浅はかな振る舞いと卑しい欲望を抑えることができない。彼はドン・ペドロに次のように打ち明ける。

「あなたはエルヴィーレの気質をよく御存知だから、その説明はいらないでしょう。彼女はイザベレに豪勢な暮らしをさせたいと願っているのだが、それにふさわしい財産があなたにはないように彼女は思い、それでもうずっと前からあなたを嫌うようになったのです。あなたよりも、丁度当地で莫大な財産を相続した別の男を選ぶのに、ほかの理由は要らなかったのです。イザベレ自身も母親の言うことに従い、それまでびくともしなかった愛情が、そのことによって急に動揺することになりました。手短かに言って、これがあなたの運命なのです。 ── 手短かに言って。というのもあなたのお気持がきっと、いろいろと付け加えて下さるでしょうから、私がこれ以上申し上げる必要はないでしょう。」（第三場）

「私が申し上げたことは間違いなく事実です。亡くなった親戚の遺産を相続するために、数週間前から当地に滞在しているアーバーディーンのサー・カールが、あなたの恋敵なのです。この男のくだらない財産が私の妻の目をくらませ、彼女は結婚の申込みを受け入れたのです、ほかの人の支持もありましたしね。〔・・・・・・〕」（第三場）

ドン・ディエゴはこの場合、家庭内の単なる傍観者にすぎない。家父長自身が家族の幸不幸に深く関わる問題に関して傍観的態度を取ることは、家庭の暴君の場合とは逆の意味においてではあるが、まったく個人主義的な生き方を意味している。

彼は、財産に目のくらんだ妻の浅ましい目論見を阻止して、一家の平穏を守るべきであった。しかし彼は家父長としてのその義務は果たさずに、娘の心変わりを感情的に責めるだけである。

「母親の助けを借りて、お前が不実にも裏切った男のことを考えれば、それでもなおサー・カールのような男の名前を敢えて口にするようなことがお前には出来るのか。恐ろしい思いもせずにもしそんなことが出来るのなら、わしの名前を二度と口にするな。お前なんか崩れる壁の下敷になって、口にしたあの男の名前ともども窒息すればいいんだ。〔・・・・・・〕」（第四場）

父親のこの身勝手な怒りに対して娘は反論する。

「わたしが選択の相手を変えたのは、ただお母さんの怒りを免れるためだけだったことは、お父さんも知っているでしょう。お母さんは怒ると本当にこわいんだから。〔・・・・・・〕」（第四場）

「でも、優しいお母さんの愛を失ってまで、赤の他人の愛をつなぎとめておくこと、

ああそんなことは、わたしがその人をどんなに激しく愛していたとしても、余りにも気弱なわたしには出来ないことでした。それに、お父さん自身がこの取り替えを暗黙のうちに承認なっさったではないの。わたし自身は心の中で、それからまだ長い間それを承認することはできなかったわ。ああ、こんなにひどく叱られるような、何をわたしがしたと言うの。」（第四場）

娘のこれらの言葉ほど、ドン・ディエゴがこの家族において家父長としての資格を失っていることを明白に示しているものはない。彼の義務違反がやがてこの一家の破滅を招くことになる。

妻のエルヴィーレは娘を玉の輿に乗せたく思って、すでに愛し合っている娘とドン・ペドロの仲を裂き、彼女の新しい相手としてサー・カールを選ぶ。娘を上流の家に嫁がせたいという気持は、母親として極く普通のものであり、多少は誰でもそういう気持を持っているが、それが実際に行動に移されると、さまざまな問題を引き起こすことになる。浅はかな母親の外面的、物質的欲望が、しばしば悲惨な結果を生じさせる。エルヴィーレが娘の結婚相手をドン・ペドロからサー・カールに変えるのを直接描いた場面はないが、父親や娘の語るところによれば、彼女は非常に自己主張の強い女性で、感情の抑制がきかない危険な人物である。彼女は娘の結婚問題に関しては自分の思うがままに振る舞い、家父長に口を出させず、娘の人格をも平気で無視する。裕福であるはずのサー・カールが財産を失ったと聞くと、即座に彼が娘と結婚することを拒絶する。サー・カールの語っているところによると、その際も家父長のドン・ディエゴは妻のエルヴィーレの決定を追認するだけである。娘に対する支配権を握っているのは、家父長ではなくて妻の方である。だからこそ、あくまでもイザベレをあきらめないサー・カールにとっては、彼女こそが攻撃の対象となるのである。同じくサー・カールによって殺害の対象とされるドン・ペドロの破滅にも、彼女は自分だけが責任を負っていることを最後に認めている。（第十七場）サー・カールから手紙が届き、彼がエルヴィーレ殺害のために茶に毒を入れたことが判明するが、その茶はすでにイザベレが間違って飲んでしまっている。瀕死の傷を負ったドン・ペドロの側で、イザベレが苦しみ出す。エルヴィーレは語る。

「ああ娘や。わたしが犯した罪をお前がこんな恐ろしい目にあって償うのを見るなんて、なんと残酷な拷問でしょう。ああ、不幸なこの二人のうちの、どちらから先にすがりついて許しを乞えばいいのやら。でも許しを乞うつもりよ。罰としてのどんなひどい拷問でも、わたしにとっては足りないくらいだし、もともと命を狙われ

たのはこのわたしなのに、それが奪われなかったのは、わたしにとって当然の長い罰としてそれは残されたのですから。ひとりの子供、たったひとりの子供が、罪を犯してまで母親を愛してくれました。その子がこの愛を母親の無思慮のために死で償わなければならないなんて。むしろこの子の代わりにわたしの方が死ぬのが当然で、また死の苦しみを味わうべきなのに。」（第十八場）

彼女は最後に、一家に取り返しのつかない不幸をもたらした自分の恐ろしい罪を自覚して、引き留めようとするイザベレを振り切り、「お前と一緒に死ぬことが出来たらいいのにね」（第十八場）と言い残して部屋を出る。程なくイザベレの小間使が、エルヴィーレの自害の知らせを持ってくる。

イザベレは心優しい娘である。彼女はドン・ペドロを愛しているにもかかわらず、母親の強い要請、父親の暗黙の承認をはねつけることができず、やむを得ず結婚相手として金持のサー・カールを選ぶ。それは母親の愛情を失いたくなかったためであるが、彼女があとから父に打ち明けているように、彼女自身の心の中では長い間にわたって苦しい葛藤が続いたのである。彼女が母親の願望を聞き入れてからでも、ドン・ペドロに対する彼女の愛には変わりがなかったことを、父親のドン・ディエゴが彼に語っている。

「あなたに話したいと願っていたことを、今すっかりお話しすることが出来るので、私はうれしく思っています。イザベレはあなたを愛することを、これまでも決してやめたわけではありません。母親の言うことに従って、ただその愛情を抑えてみようという気になっただけでした。ところが彼女の胸の中にそれは余りにも根強く宿っていましたので、胸から追い出すことができなかったのです。」（第十場）

致命傷を負って運びこまれて来たドン・ペドロに対してイザベレは、「あなたはわたしのために死なねばならないのですから、そのときは、わたしもあなたのあとを追うことになりましょう」（第十五場）と言って、彼にたしなめられる。エルヴィーレが飲むはずだった毒入りの茶を飲んだ彼女は、死の苦しみの中で、彼女とドン・ペドロに許しを乞う母親を慰め、最後に、「ドン・ペドロ、わたしはあなたを愛していますわ」（第十八場）と言って息が絶える。

父親の家父長としての自覚と責任感の欠如によって助長された母親の軽率な態度が、恐るべき悪徳の男を挑発して市民家庭への不当な暴力的介入を招く。そのため家族の平穏は乱され、誠実な人物まで思いもかけない不幸にまきこまれて犠牲となる。リスボンの地震という史上稀なる天災から逃れることの出来た家族が、自ら招いた人災によって壊滅する。

5）『神を怖れぬ人』

ヘンリーが友人クラードンに対して企んでいる復讐は、クラードンをもっとも不幸な人間にするために、幸福な市民を保証する市民道徳のすべてにわたって徹底的に違反させることである。ゲラートは彼の『道徳講義』の第三講義の中で、市民道徳の基本的要請として、「無宗教と悪徳の誘惑に屈しないでほしい」[41]と呼びかけ、無宗教のモラルの恐ろしさを詳細に描き出して市民への警告としている。ゲラートによれば、人間が宗教という導きの手を離れることは、まさに背徳の欲望に身を委ねることを意味する。この者はもっとも低劣な人間として、義務の一切の制約を踏み越え、利己心のみを行動の法則として快楽に耽る。彼は相思相愛の夫婦から人妻を奪い、一家の喜びであった娘を凌辱し、父親の人生の希望の星とも言うべき息子をそそのかして悪党にし、神の冒瀆者にしてしまい、家庭と友情の神聖な絆も、彼にとっては彼を束縛する単なる迷信の鎖にすぎない。こうした連中は、詐欺師、恩知らず、泥棒、人殺し、近親相姦者となり、人間と神の敵としてこの世の秩序を乱すのである。[42]人間心理に精通したヘンリーは、クラードンをこのような悪の道に引きこむために、まず彼の宗教心を消してしまわなければならないことをよく知っている。

> 「あいつの宗教への愛着と戦うことが、おれの最初の試みだった。それまでは、あいつを悪徳になじませるわけにはいかなかった。おれはあいつを、果てしない気晴らしに巻きこんだ。おれはあいつを、ちょっとした過ちを犯すように仕向けた。それではじめあいつは不安になったが、やがて、そんなことで自分を罰する宗教に対して、ひそかな反感が芽生えた。おれは勝ったのだ。数多くの懐疑を持ち出して、あいつに逆らってやった。あいつの名誉心を煽り立てた。低劣な奴らと同じ考え方をするなんて不面目なことだ、と言って聞かせた。あいつは神を怖れぬ人となったのだ。」（第一幕、第一場）

クラードンはヘンリーの謀略にのせられて放蕩生活に耽るようになり、父に無理を言って金を出させて悲惨な境遇に突き落とした。しかし今や彼は悪徳の生活を後悔しはじめている。彼は最後に見た父の姿を眼前に思い浮かべて次のように言う。

> 「父は黙っていた ―― なんとも言えない優しさを浮かべた慈愛の目をおれにじっと向けていた。その目から涙がどっとあふれ出た。おれに小言も言わずに、有金の最後の残りを渡し、おれを抱いてくれた。おれは父の涙でぬれた。そして父は、千人の拷問吏以上に今ではおれを苦しめる言葉を語った。息子よ、お前の不如意を助

けてやれるだけのものが、まだわしに残っていたことを神に感謝するんだよ、と父は言った。わし自身にもう何も残らなくても、それがなんの不都合になろう。神よ、このわしを、このわしを不幸にしても、ただわしの息子は幸福に、有徳にし給え。

―― この光景がおれの心を動かすことはなかった。そしておれは父の許を平気で去った。この大切な、ひどく傷つけられた父の許を。 ―― おれは人でなしだ。」

（第一幕、第五場）

やがてグランヴィルが妹アマーリアを連れてクラードンに会い、彼の父の死と彼への父の最後の言葉を伝える。

「どうかあれに伝えてもらいたい。わしがあの子を愛し、許しているとな。あの子のために、この力の失せた両手を最後に組み合わせ、生気のなくなっていく口で、あの子の幸せを願って最後のお祈りをどうにか唱え、あの子のために最後の涙を流したとな。〔・・・・・・〕死んでいく父親の頼みと祈りを、また、おそらくわしの口を通して語っているあの子の守護天使の戒めの声を、もし少しでも聞き入れるつもりがあるのなら、美徳と宗教に立ち戻ってもらいたい。そうすれば幸福になれるとな。」〔・・・・・・〕（第二幕、第三場）

ヘンリーの異常なまでに燃え上がった復讐心によって、巧妙に悪徳の道に誘いこまれて、宗教を捨て家族を捨てて放蕩を尽くしていたクラードンは、父の死とその最後の言葉を聞かされ、さらにグランヴィルの友情のこもった忠告と励ましを受けると、明らかに心の動揺を見せる。

「これまでなかったなんという心の動きがおれをとらえることか。これは、おれの回りのすべてのものを憂鬱な影に隠してしまう、あの恐ろしい知らせの結果なのか。これは、しばらく前からおれをむしばみ、責めさいなんでいる悲しみのもとに、すでに身を潜めていたのだろうか。密かな声がおれに呼びかけているような気がする。この罰当り奴と。 ―― 罰当たりなのか ―― その通り、おれはそうだ、そう感じる。おれの放蕩が、父親の鑑とも言うべき人を貧窮、苦悩、それに最後に ―― 自分に隠し立てして何になるのだろうか。 ―― 墓へ突き落としたのだ。おれはそれを弁解することができるだろうか。 ―― しかしおれはもうひとつの密かな非難の声を感じない。迷信を捨てることが罪になるのだろうか。そうだ、あれは迷信だった。 ―― しかし、あれは迷信だったという慰めの考えを、すっかり信じ切ることが出来ないのはなんと苦しいことか。 ―― この疑いは弱さなのか。良心なのか。

―― なんという闇の中をおれはさまよっていることか。」（第二幕、第三場）

クラードンは父の苦しみと死について自分に罪があることを自覚し、良心の呵責にさいなまれている。また、彼はヘンリーから、宗教は低劣な連中が信じこんでいる迷信にすぎないもので、そのような迷信は捨てなければならない、と教えこまれてきた。しかし、父が彼に最後に残した言葉、「美徳と宗教に立ち戻ってもらいたい」という願いをグランヴィルを介して知ると、これまでの確信が崩れはじめる。父の言葉の持つ不思議な力が、彼を再びゲラートの説くような宗教と道徳の支配する市民世界へ引き戻そうとして、彼はこれまでになかったほどの苦しい葛藤を感じるのである。しかし彼の動揺を知ったヘンリーは、後悔と絶望に陥っているクラードンを彼の側に奪い返すために、折角引きちぎった迷信の鎖をもと通りにするな、グランヴィルの好きなように引き回されて彼の奴隷になるな、と懸命にクラードンを叱咤激励する。ヘンリーはクラードンに対する復讐を遂げるためには、クラードンをあくまで無宗教と悪徳の道に引き留めて、ますます深く堕落させなければならない。グランヴィルはクラードンに、重ねて彼の父の死の詳細を語って聞かせる。すなわち、息子のための借金の返済が出来なかったために債権者によって牢獄に入れられ、その悲惨な境遇が老いの身に耐え切れず、貧窮と屈辱に苦しみながら死んだ、ことを話す。その上さらに、彼は自分の妹でかつてのクラードンの恋人であったアマーリアが、依然として誠実に彼を愛していることを告げると、クラードンの動揺は頂点に達し、彼はまともに口もきけなくなる。そのクラードンの様子をうかがっていたヘンリーは、「おれの生贄がおれから逃げていく」（第二幕、第七場）と独り言を言ったあと、クラードンを彼がもといた世界から決定的に引き離すために、策謀を使って彼は殺人の罪を犯すように仕向ける決心をする。すなわち、グランヴィルの偽の手紙を用意し、彼が友人を装って実はクラードンの破滅を狙っていると彼に信じこませ、無理に決闘を押しつけてクラードンにグランヴィルを殺害させようとするのである。まんまとこの策謀にのったクラードンは、グランヴィルを刺す。瀕死のグランヴィルは、最後のひとときをクラードンと共にすごしたいと言って、ほかの者をすべて去らせてから、手紙は偽で自分は無実であること、変わらぬ愛情を抱いているアマーリアとクラードンの結婚を承認することを話し、さらに最後の願いとして、自分の死を契機に美徳と宗教へ戻ってほしいと懇願して絶命する。妹のアマーリアは、兄が死ぬ前にすべてを許し、友と呼んだ者に対しては復讐は出来ないと言って、結局クラードンを許す。彼は絶望の叫び声をあげる。

「〔・・・・・・〕おれを待っているのは恩寵ではなくて絶望だけだ。―― 永

遠なる神よ、あなたの恐ろしい裁きをおれは感じる。ああ、それが大きな音を立てて耐えがたくこの身に降りかかってくる ── 当然すぎることだ。── 侮辱されたあなたの宗教があなたに復讐を呼びかける ── 復讐は本物だ。おれの心の中で荒れ狂っているこの不安、この激しい絶望がそのことをおれに教えている〔・・・・・・〕おれは敢えて宗教に反抗した。それまでおれは宗教の懐に抱かれて、ただ喜びと満足だけを味わった。おれは不遜にも創造主を侮辱した。それまでは、創造主とは恩恵を授けて下さる方としか思わなかった。〔・・・・・・〕おれは低劣な欲望のために、ありがたい美徳を捨てた。そして公然と ── ここで戦慄と絶望がおれをとらえる。── 生意気にも公然と神と宗教の敵となり、公然とそれに宣戦布告をした〔・・・・・・〕ぶち壊された美徳がなんと恐ろしい呻き声をおれに投げかけることか。なんという呪いが、おれの頭上に重ねられることだろう。宗教よ、おまえの復讐は成った〔・・・・・・〕この責めさいなむ不安、この言うに言えない苦痛におれは耐えることが出来ない。しかし死はそれを終わらせてくれるだろうか。死はそれを倍増するのではないだろうか。──惨めな男だ、このおれは。どこへおれは逃げることが出来るのか。至るところが奈落だ。この世は地獄で、あの世もそうだ ── だがひょっとして死ねば何もかも無になるのではないだろうか ── いや空しい慰めだ。〔・・・・・・〕」（第五幕、第三場）

彼はヘンリーを刺し、それから自らの命を断つ。クラードンはヘンリーの誘惑によって美徳と宗教の敵となって市民道徳を踏みにじり、心優しい父を悲惨な死に追いこみ、誠実な親友グランヴィルを自らの手にかけて殺害した。そのために彼が陥った激しい苦悩と深い絶望を、彼は侮辱された美徳と宗教による復讐だと自覚し、その償いとして alter ego的存在であったヘンリーと自らの命を捧げるのである。

小家族は、大家族に比べて親密領域としての性格をより強く示していて、それに応じて構成員は自律的領域の住人であるという自己意識を持つ。この家族は、他からのなんの強制もなしに、自由な個人同士が自由意志に基づいて築きあげた共同体であって、自律的に維持されているように見える。それはすべての社会的関連の外にある純粋な人間性の領域であり、その親密さはいかなる社会的強制からも解放されたものであるかのように感じられるのである。しかし、市民社会を構成する共同体単位としての小家族は、市民社会の持つ強制から免れることは出来ない。家族も資本主義の原理に規定された特定の役割を演じ

なければならない。家父長は社会秩序の家庭内の代行者として、市民道徳とそれに基づく諸々の義務の遵守を達成するという、極めて重要にして困難な任務を負っている。家父長を含めた家族構成員が、親密領域の中で一見すると保証されているかに見える個人主義と主観主義に走って一定の枠を越えれば、それは、家族が市民社会によって強制的に持たされている現実的機能と激しく衝突するのである。これが初期の市民悲劇に描かれる主要な題材である。市民悲劇のテーマとしばしば深く関わりのある結婚の問題に関して、ハーバーマースは次のように述べている。

「当事者の双方の自律的な意志表示を前提とする婚姻の契約形式も、一般的に虚構であった。とくに婚姻締結は、家族が資本の担い手である限りにおいて、資本の維持と増殖に対する配慮と無関係ではあり得なかったのである。このことによって、愛の共同体の理念が受ける脅威は、愛と理性の葛藤、すなわち愛情結婚と金銭・身分結婚の葛藤として、今日に至るまで文学が取り扱っており、しかも文学だけの問題ではないのである。」[43]

経済的基盤の変動による大家族から小家族への変化は、家族の私的性格を強め、家族関係を親密なものにした。しかしその小家族も、社会的連関から遊離し得ない生活共同体であるという意味では、大家族の場合と基本的には変わらなかった。それは家族の中の家父長の実際上の権限や結婚問題に明白に現れている。ただ家族構成員は、大家族の場合には思いもよらなかった、個人としての自律の意識を持つようになった。これが新しい問題を生じさせるのである、

いくつかの作品に即して見てきた通り、個人としての自己実現を貫徹せんとして、さまざまな欲望や情熱に身を委ねた人物は、自律という外観の背後において変わることなく厳格に支配している超個人的な秩序と衝突し、激しい葛藤にまきこまれる。その葛藤はしばしば内面化されて良心の問題となり、良心の呵責に苦しむ人物は、罪の償いとして自己を破滅させるか、あるいは外からもたらされる破滅を罪の償いとして受け入れるのである。小家族は市民の修羅場となる。

第六章　市民悲劇の機能

第一節　有用性

ホラティウスは彼の『詩論』(Ars Poetica)の中で、「詩人は有益であろうとするか、喜ばせようとするかのいずれかであるか、または、喜ばせることと人生にとって有益であることの両方を同時に語ろうとします」[1]と述べている。文学に求められるこのふたつの要求には、古代ギリシャの昔から論議の対象となっているが、[2]ゴットシェートは『批判的詩学』の中にホラティウスの『詩論』のドイツ語訳を序文の代わりに収録し、上に引用した箇所に注を付して、「劇作家なら両方を企てるべきである」[3]と書いている。啓蒙思想の支配下にあった十八世紀ドイツの文学は、当然のことながら一般に市民の教化の手段と考えられ、寓話や教訓詩が盛んに作られると共に、演劇にも娯楽性と並んで教訓性が強く求められた。ゴットシェートは文学のどのジャンルにも共通している優れた構想(Fabel) の立て方を次のように説いている。

「まずはじめに、作品全体の基礎となるべき教訓的、道徳的命題をひとつ、達成しようと思い立った目的の性質に応じて選ぶがよい。次いで、この選ばれた教訓的命題を非常に明瞭に感じとらせるハンドルングが現れるような、まったく一般的な出来事を案出せよ。たとえば私が、不正と暴力は嫌悪すべき悪徳である、という真理を或る若い王子に教えるとしよう。この命題を大いに感覚的に快い仕方でほとんど一目瞭然たらしめるために、私は次のような一般的な出来事を考案する。その出来事からは、上述の悪徳の忌まわしさが明々白々に見て取れるので、それは目的に適っているのである。すなわちこうである。その昔、虚弱なために強者の暴力に抵抗できない男がいた。この男はひっそりと平穏に暮らしていた。誰にも迷惑をかけずに、自分の持っているわずかのもので満足していた。飽くことを知らない欲望のために、大胆かつ残忍になっていた或る強者は、これに気付くや否やその弱者に襲いかかり、思うがままに彼を弄び、彼を傷つけ破滅させることで己の不埒な欲望を満たした。以上が詩的道徳的な構想の最初の草案である。この中に含まれているハンドルングには次の四つの性質がある。(1) 一般的であること、(2) 模倣されてい

ること、(3) 虚構であること、(4) ひとつの道徳的真理がこれに秘められているが故に寓意的であること。すべての優れた構想の根本は、それがどんな名称で呼ばれようとも、このように作られていなければならない。」[4]

ゴットシェートは、この構想を喜劇や悲劇や叙事詩などの、さまざまなジャンルの作品に仕上げていくのは作家次第であることを認めているが、彼にとって作家による作品創作の第一歩は、教訓的命題をひとつ選ぶことであった。あとは、この「人生にとって有益であること」を如何に効果的に読者や観客に印象づけるか、が問題となるにすぎない。ゴットシェートによれば、ソポクレスの『オイディプス王』に関しても、そうとは知らずに父を殺し、母と交わった人物の罪悪が明るみに出て、彼は絶望の余り両眼をくりぬいて放浪する、という一般的な構想は、「作者がそこで、そうとは知らずに犯される悪徳をも、神は必ず罰せずにはおかない、ということを示そうとした」[5]ために考案されたことになる。このように文学に対して教訓性、有用性を求める傾向は、或る特定の個人の個性に発するものというよりも、むしろ広く当時の時代の要求であった。

悲劇のために新しい領域を開拓した点で、当時のドイツで非常に高く評価されたリロウは、問題の作『ロンドンの商人』の献辞の中で次のように述べている。

「ドライデン氏がどこかで言っていましたように、もし悲劇作品がもっとも優れた、もっとも有益な文学作品の種類であるとしますと、或る悲劇のモラルがより広範囲に有益であればあるほど、その作品は、同種のもののうちでいっそう優れた作品だということになります。」[6]

「私生活における道徳上の出来事に基づく劇には、悪徳の息の根をその発端で止めることによって、魂の全能力を美徳の問題に働かせるべく、抗い難い力で心を納得させるという素晴らしい効用があります。」[7]

リロウは、悲劇に求められる、乃至は備わっているはずの有用性は、登場人物の枠を取りはずし、題材を私生活にまで拡大することによって大いに高められると確信している。そして彼はこの確信に基づいて、悲劇の新しいジャンルの正当性を主張するのである。

ゴットシェートはオイディプス王を例にして、悲劇における描写の対象として人物の美点、美徳(Tugend)と欠点、悪徳(Laster)を挙げているが、[8]この題材の道徳的性格は英雄悲劇から市民悲劇へとほぼそのまま受け継がれる。プファイルは次のように述べている。

「両者の主要目的さえも共通している。通常、悲劇の主要な最終目的は、驚愕と同情を引きおこすことと考えられている。美徳を尊敬に値する好ましいものとして、

悪徳を軽蔑すべき忌まわしいものとして描くと言えば、この最終目的にいっそう適うことにならないのかどうか私には分からない。しかしそうすれば少なくとも、舞台は単に驚愕と同情を引き起こすことを目的とする場合よりも、いっそう道徳の学校らしくなるだろう。」[9]

悲劇の目的に関しては、或る程度まで市民悲劇は英雄悲劇と共通している。美徳と悪徳をそれぞれにふさわしいように描き出すことによって、「道徳の学校」としての役割を両者共に果たさなければならない。しかしその学校での教育が、どれほどの効果を挙げるかという点では、プファイルは市民悲劇の方が優れていると主張する。

「市民悲劇の方が英雄悲劇よりも、つねにより多く感動させるということを証明するには、もうこれで十分に説明がついたと私には思われる。心情の改善ということに関しても事情は同じである。演劇全体が、われわれに刻みこむ悪徳への嫌悪感を通じて、この大きな目的を促進しようとする。わが演劇の今日の状況からして、その目的がどの程度実際に促進されるかは、ここでは問わないでおこう。要するに、演劇全体がこの目的を促進しようし、そしてこの目的を達成するのにもっとも有能な演劇ジャンルが、実際また他のジャンルに比べてもっとも優れたものである。すでに注意したように、私はこの長所を市民悲劇に認める。確かに英雄悲劇には合図ひとつで国全体を不幸にしてしまう独裁者、大悪党が見られる。われわれは彼らを嫌悪する。しかしそれは彼らを見ている間だけである。われわれは、自分たちはそれだけの権力を持っていないのだから、そんな大悪党には決してならないということを知っている。われわれの目の前で罰せられるのは、われわれの悪徳ではない。したがって、われわれは自分が罰せられることを恐れることなく、平然としておれる。実際これらの悪徳の忌まわしさは、手に王笏を持ち頭上に王冠をいただいた姿と共に現れると、それだけ少なくなるように思われる。これに反して市民悲劇においては、われわれは自分自身の悪徳を見るのである。ほんのもう少しのところで、舞台で演じられる悪党はわれわれ自身であったかも知れないことがよくある。彼が罰せられるのを見るや否や、われわれはどうしようもなく、自分自身のために震え出さざるを得ない。英雄悲劇において自分たちにはない悪徳を見るわれわれの誇りは、市民悲劇では自分たちをいっそう詳しく知ることを教えるので、傷つけられるのである。有徳の人物に関しては、われわれは英雄悲劇においては彼らをせいぜいのところ感嘆すること以上のことは出来ない。市民悲劇においては、それ以上のこ

とをすることが出来る。もし彼らが十分に好ましく描かれ、そしてわれわれが優れた心を持っていれば、われわれは彼らを見習うことが出来るのである。」[10]

舞台で描き出されるのが王侯君主や英雄ではなくて、観客の層とほぼ一致する庶民であることが、舞台における出来事に対する親近感を観客に呼びおこし、舞台で示される教訓の直接的効果が期待されるのである。舞台で描かれる出来事が他人事とは思えず、いつなんどき自分の身の上にも起こるかも知れないと感じられると、教訓は日常生活の中で繰り返し意識され、活用されうるのである。シュミートも「市民悲劇の最大の栄誉は、それが英雄悲劇と同じ規則に従ってより大きな効用を果たす、ということである」と市民悲劇の有用性を主張している。

プファイルも述べている通り、人生にとって有益なさまざまな教訓を観客の心に刻みこむという道徳的使命は、演劇全体に課せられていたものであった。したがって、新しいジャンルとしての市民悲劇が当時の人々によって、演劇の領域の中で正当なものとして認知されるためには、それが演劇全体に課せられている使命をよく果たしうるものでなければならない。こうした状況を背景にして、市民悲劇の道徳的有用性が、とりわけ英雄悲劇との比較において強調されるのである。このことは、理論の面にとどまらずに実際の作品においても配慮されている。しばしば作品の結末のところで、まるで寓話の結末のように、教訓めいた台詞が用意されている。『過保護児』では、家庭教師のジットリヒが自殺したザムゾンを見おろしつつ語る、「ああ、母親に甘やかされた過保護児のなんとあわれな最後だろう」（第三幕、第七場）という言葉で幕になる。『ルーシー・ウッドヴィル』のロバートは最後にアマーリエに向かって、「どんな些細な悪徳でも、はばかることなく一旦犯してしまえば、あとはどんな大きな悪徳でも、その者にとっては忌まわしくなくなってしまうものだ、ということをカールとルーシーの不幸な実例からわれわれは学ぼう」と語る。『リスボンの人々』では、イザベレの小間使のオスミューデが最後に観客に向かって、「あなた方が悪徳の男を信頼すれば、もしその男にひとつの不幸が起こると、彼は怒って、その不幸を無限に大きくしてあなた方のものとするでしょう」と述べる。『ロンドンの商人』の結末のところでも商人サロウグッドの見習トゥルーマンが観客に向かって、ジョージ・バーンウェルとミルウッドの破滅の原因をよく心得ておいて、自分たちの生活にそれを活かすように呼びかけたのであった。

第二節　人間らしさ

英雄悲劇の主人公とは異なって、市民悲劇の主人公は観客にはじめて人間らしさを感じさせる。従来の英雄悲劇では主人公はただひたすら感嘆の対象として、「動じることのない堅忍不抜、断固とした毅然たる態度、こわがることのない勇気、危険と死をものともしない英雄精神の実例以外の何ものでもなかった」のである。彼らは「人間以上の存在」[11]であった。

グリューフィウスの悲劇『高潔なる法学者。別題、死にゆくパピニアーヌス』(Großmüttiger Rechts-Gelehrter,Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus) の主人公である法学者パピニアーヌスは、上述のような人物の恰好の見本であろう。彼はローマ帝国の法学者として高い名声を得ているが、彼の成功を妬む者たちによって、いつ失脚させられるかも知れず、その覚悟を決めている。暴君バシアーヌスは、皇位を狙っている枢密顧問官ラエトゥスに唆されて、政権を分担していた義弟ゲタをその母親ユーリアの前で殺してしまう。後悔したバシアーヌスは、ラエトゥスをユーリアの手で処刑させる一方、パピニアーヌスに、ゲタ殺害が合法的に行われたものであることを立証し、それを正当化するように命じる。しかしパピニアーヌスは、正義は皇帝の名声よりも大切であるとしてこれを拒否する。皇帝は彼の息子を殺すなど彼に残虐な脅しをかけるが、彼はあくまでそれに屈服することなく耐え抜き、ついに皇帝によって処刑される。彼は正義、法の神聖のために不屈の姿勢を貫徹し、毅然として死んでゆく。[12]

この作品とよく比較されるゴットシェートの『死にゆくカトー』の主人公カトーも、典型的な英雄悲劇の主人公で、レッシングも感嘆の対象となるべき人物の例として、エセックスと共に彼の名前を挙げている。[13]パルティアのアルサケス王の娘アルセーネは、父の気に入ったポントゥス王ファルナケスと婚約したが、彼が彼女の弟を暗殺したので婚約を解消したいと、同盟を結んでいる都市ウティカの有力者カトーのところへ相談に来る。カトーは彼女を守ってやることを約束する。ところが、アルサケス王が死の直前にカトーに宛てた手紙が届けられ、それによって、アルセーネが実は行方不明になっていたカトーの娘ポルティアであることが彼には判明する。徹底した共和主義者であるカトーは、自分の娘がポントゥス王の王妃になることはもちろんのこと、彼女が養父アルサケスの跡を継いでパルティアの王になることにも断固として反対する。ローマではカエサルが次々に政敵

を打倒し、遂に、頑固なカトーを説得して自分に協力させるために、彼に会いにウティカにやって来る。カエサルはカトーとの和解を望み、彼と共に国政を担当するよう勧めるが、カトーはカエサルがローマから自由を奪っていることを激しく非難し、自由を尊ぶローマ人として、妥協することなくカエサルと対決する。アルセーネがカエサルを愛していることを知ったカトーは、驚いて彼女の素性を明かし、共和主義者の娘としてカエサルに対する愛を断念するように彼女に迫る。カトーとの妥協が得られないことが確かとなり、カエサルは戦いを宣言して引きあげる。カトーは戦えば勝ち目のないことを知っていて、カエサルに勝利の栄誉を与えないようにするため、自ら死ぬ覚悟を決める。彼は息子ポルティウスに、再起をはかるために身を潜める場所を教え、同志の者たちがカエサルから逃れられるように舟の用意をしたあと、短刀で自分を刺し、ローマの自由を救うために努力せよ、と一同に説いて死ぬ。[14]

パピニアーヌスはまさに正義と法そのものといった人物であり、カトーは共和制ローマそのものといった人物である。「涙のない主人公」[15]、「感じることのない主人公」[16]、「英雄的超人」[17]と呼ばれているこれらの人物に比べて、市民悲劇の人物たちはなんと人間らしいことだろう。彼らはすべて、溢れんばかりの感情の持主である。しかしこのことは、舞台に登場するすべての王侯君主、英雄が、人間らしさを備えていないことを意味するものではない。ヨーハン・エリーアス・シュレーゲルの悲劇『カヌート』(Canut.1746)におけるデンマーク王カヌートの人物像や、マルティーニの『リュンゾルトとザフィーラ』のシャルル大公の人物像には、英雄的、超人間的な性格よりも、いわゆる人間らしさが強く認められることは否定できない。[18]しかし、道徳的教訓を印象づけるのに、登場人物の階層と観客の階層の一致が市民悲劇に有利に働いたのと同じように、人間らしさの感情を引き起こすにあたっても、市民悲劇の挙げる直接的効果は大きい。観客は、自分たちもおかれうるような状況で、主人公たちが自分たちと同じような人間的弱点をさらけ出し、自分たちと同じような苦悩を味わうのを目の前に見ることになるのである。国政レベルの領域の範囲内で辛うじて示される人間らしさよりも、庶民の日常生活の中で繰り広げられる人間らしさの方が、観客によってより大きな親近感をもって受け入れられたのは当然のことであった。

登場人物が舞台の上で発揮する人間らしさは、観客にも人間らしさの感情を呼び起こす。悲劇の登場人物に関するいわゆる身分条項の撤廃を要求して、悲劇の舞台に庶民が、悲劇にふさわしい人物として登場することの正当性を主張したクルツィウスは、アリストテレ

スの『詩学』のドイツ語訳に付した論文の中で、悲劇の目的に関してまず第一に次のように書いている。

「情熱の喚起によって、人間らしさ(Menschlichkeit)の性向が植え付けられ、目覚めさせられ、そして維持される。舞台の上での他人の不幸がわれわれを激しく感動させれば、同情と憐れみが魂の能力となる。桟敷席や平土間にいて、舞台で演じられる出来事によって人間らしさの感情を喚起された人情家(Menschenfreund)は、彼の実生活の振る舞いにおいても、人情家であることを発揮するだろう。」[19]

ここで述べられている人間らしさは、この時代においては人間らしい感情を持つことを意味している。英雄悲劇にしばしば見られる感じることのない主人公は、十分な人間性を備えていない。真の人間は人間らしい感情を持った人のことである。「人間であることと感じる能力のあることが、同じ事のふたつの面を表しているからこそ、一方は他方を自分の『保証』として引き合いに出すのである。」[20]

しかし悲劇において観客を感動させる人間らしさは、繊細な感受性を通して発揮されるばかりではなくて、悲劇にふさわしい崇高さによっても示される。プファイルは次のように述べている。

「崇高なものには二種類がある。外的な崇高さは、単に或る種の華麗さにあり、とくに王侯君主といった身分の高貴さがこれに属する。これは市民悲劇には欠けているが、そのことで大してマイナスにはならない。内的な崇高さは行動そのものとなって現れる。それは主として、善人であれ悪人であれ行動する人物の偉大にして稀有なる性質から、彼らの行動の仕方や考え方などから発する。生まれつき王笏も王冠も持たずに、それでいて多くの君主よりも崇高な考え方をする人物がいる限りは、この種の内的な崇高さを市民悲劇に認めないわけにはいかないのである。」[21]

王冠や王笏に支えられた外的な崇高さは、観客との隔たりを大きくするように働くが、市民悲劇の主人公の内的な崇高さは観客にむしろ親近感を感じさせる。登場人物の多くは、極く普通の日常生活において、さまざまな欲望に身を委せ、自己目的の達成に没頭しつつ共同体の秩序を支える道徳と衝突して、その罪の償いとして自己の破滅を潔く受け入れる。彼らの行為は、プファイルの言う内的な崇高さの現れであり、その人間らしさが観客の同情と憐れみを誘うのである。

1758年、クリストフ・マルティーン・ヴィーラント(Christoph Martin Wieland)は彼の悲劇『レディー・ヨハンナ・グレイ』に付した序文において、「悲劇は〔・・・・・・〕

人間らしさの感情と、人間に関するすべての事柄に対する同情的共感の感情を、極めて活発に目覚めさせ、かつそれを維持するという高貴な目的に捧げられている」[22]と述べている。人間らしさの感情は、何よりもまずわれわれに他人の不幸に対する同情を要求する。

第三節　同情

モーゼス・メンデルスゾーン(Moses Mendelssohn) は、1755年に発表した『感情に関する書簡』(Briefe über die Empfindungen)の中で、人間のさまざまな感情を詳細に分析しているが、その最後のところで同情(Mitleiden) について次のように記述している。

「同情とは、われわれを魅惑する唯一の不快な感情であり、そして悲劇において驚愕(Schrecken) の名で知られているものは、突然われわれを襲う同情以外の何ものでもないのです。というのも、危険は決してわれわれ自身ではなくて、われわれの隣人を脅かすのであり、その人のことをわれわれは憐れむのですから。不快であって、それでいてわれわれの気に入るとは、この感情はしたがって他の感情よりもどんな長所を持っているのでしょうか。〔・・・・・・〕同情とはそれ自身、快い感情と不快な感情の混合ではないでしょうか。この点に、この情緒を他のすべての情緒から区別する著しい長所が現れています。この感情は対象への愛にほかならないのですが、それは、その対象に不当にふりかかった不幸の観念、肉体上の災いの観念と結びついています。愛は美点に基づき、必然的にわれわれに快感を与え、そして不当な不幸の観念は、罪のない好ましい相手をわれわれにとっていっそう大切なものとし、彼の長所の価値を高めるのです。

〔・・・・・・〕

したがって、同情の泉からはなんという歓喜がわれわれに注がれることでしょう。この神々しい感情に心を閉ざしている人々は、なんとあわれむべき人間なのでしょう。」[23]

メンデルスゾーンはここでは明らかに、悲劇が引き起こすことの出来る優れた情緒、観客が悲劇を楽しむ際に抱く好ましい感情として同情をとらえている。[24]この考え方をレッシングが受け継いで、彼独特の同情論を展開することになる。

レッシングは、ゲラートとシャシロンの『感動喜劇論』を扱った1754年の論文の中で、いつか別の機会に市民悲劇を論じることを予告している。さらに、1756年7月20日付のフ

リードリヒ・ニコライ(Friedrich Nicolai) 宛の書簡で次のように述べている。

「私は市民悲劇について雑然とした考えをいろいろと書きつけました。もしあなたがそれらについて予め少しでも考えておかれましたら、はっきりとした論文になさるときに利用出来るかもしれません。それをあなたにお送りしましょう。ただモーゼス氏も、市民悲劇についての彼の考えをあなたに伝えてくれればよいのにと私は思っています。」[25]

ここに述べられているような、市民悲劇についてレッシングが書き記したものは、残っていない。少なくとも彼は、市民悲劇に関してまとまった論述は発表しなかった。しかし、このニコライ宛の書簡に応じて、ニコライがすでに印刷中であった彼の『悲劇論』(Abhandlung vom Trauerspiele)) の摘要をレッシングに送ったことが契機となって、レッシング　ニコライ、メンデルスゾーンの間で悲劇に関する往復書簡が始まる。まずニコライは、悲劇がわれわれの心を感動させるために引き起こす激情として、驚愕(Schrecken) 、同情(Mitleiden) 、感嘆(Bewunderung) の三種を挙げる。[26]これに対してレッシングは、ニコライから送られてきた『悲劇論』の摘要を受け取った十一月十三日に書かれたと推定される書簡の中でニコライに反論し、悲劇の効用について自説を展開する。まず彼は、「悲劇はどのような激情を引き起こすのか」という問題に関して次のように書いている。

「悲劇は登場人物の中に、題材の価値にふさわしい激情をすべて作用させることが出来ます。しかしそれと同時にまた、それらのすべての激情は観客の中にも起こるのでしょうか。観客はうれしくなるのでしょうか。恋をするのでしょうか。怒るのでしょうか。復讐欲に燃えるのでしょうか。私は、観客が登場人物の中にこれらの激情が起こるのを認める、というところまで劇作家が観客を導くかどうかを問題にしているのではありません。私が問うているのは、観客がこれらの激情を、単に他の人がそれを感じているが故に感じるのではなくて、自らがそれを感じるところまで、劇作家が観客を導くのか、ということです。

要するに、悲劇が観客の中に引き起こす唯一の激情は同情にほかならない、と私は思います。悲劇は驚愕をも生じさせないのでしょうか、感嘆をも生じさせないのでしょうか、とあなたはおっしゃるでしょう。驚愕と感嘆は、私の考えによれば激情ではないのです。」[27]

レッシングによれば、観客は登場人物が感じるのと同じ激情を感じることはない。観客が悲劇を観て感じるものは、登場人物が不幸な出来事に直面して抱く苦悩を自分も共に感じ

るという同情のみである。同情を悲劇の唯一の作用と考えるレッシングは、したがって、ニコライが同情と共に持ち出している驚愕と感嘆を、悲劇が生じさせる自立的な激情とは認めない。彼はこのふたつを同情との関連の中に解消してしまう。

まず驚愕は、オイディプス王に下されるライオス殺しの託宣や幽霊の出現などの例にみられる通り「突然引き起こされた同情」(die plötzliche Ueberraschung des Mitleides, dieses überraschte Mitleid) であり、感嘆は、大きな不幸に対して超然としているカトーのような人物をわれわれは憐れむよりもむしろうらやむように、「不要になった同情」(das entbehrlich gewordene Mitleiden)[28]である。このふたつは、同情の喚起を出来るだけ効果あらしめるために、悲劇の適当な箇所に活用されるが、悲劇が引き起こす激情は、レッシングによればあくまで同情のみである。

このような悲劇観からすれば、自分の死の危険をものともしない人物は、英雄叙事詩には向いていても悲劇の主人公にはなり得ない。なぜなら、そういう人物は、感嘆の対象ではあっても同情の対象とはならないからである。レッシングは1756年11月28日付のメンデルスゾーン宛の書簡の中で次のように語っている。

> 「私は、われわれがヒロイズムという一般的な名称のもとに理解しうるような偉大な性質だけは排除したいと思うのです。というのも、そうした性質は鈍感さと結びついていて、同情の対象における鈍感さは、私の同情を弱めるからです。」[29]
>
> 「彼（悲劇作家）は主人公に自分の不幸を感じとらさなければなりません。十分にそれを感じさせなければなりません。というのも、そうでなければわれわれがそれを感じることが出来ないからです。」[30]

登場人物が感じる彼自身の苦悩が大きければ大きいほど、観客の感じる同情もそれだけ強まる。この場合、登場人物をめぐる不幸な出来事は、われわれの身近な環境にも起こりうるものでなければならない。なぜなら、われわれの生活とは無縁の出来事による不幸は、十分な同情をわれわれのうちに引き起こすことが出来ないからである。

感じ易い心が不幸にあって流す涙は、その不幸がいかに深く感じられているかを示すものである。登場人物の涙は、とりもなおさず観客の同情の涙となる。レッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』の登場人物のほとんどに共通して見られる特徴的な振る舞いは、泣くということである。しかも、単に泣くばかりでなくて、泣いていることが当人にとって意識されていて、その上また、当人もしくは他の人物によって泣くことが指摘される。第一幕の幕が上がると、サー・ウィリアム・サンプソンはもう泣いている。彼は、娘がみ

すばらしい宿屋に泊まっていると言って涙を流すが、それを見た従僕のウェイトウェルは、「ああ、もうまたお泣きになって、旦那さま、またしても」と、サー・ウィリアムが泣いていることを観客にはっきりと教え、そのあとさらにサー・ウィリアムが、「年老いた誠実なウェイトウェルよ、わしを泣かせてくれ」と言って観客の印象を強める。サーラの小間使のベティは、サーラがひと晩中ほとんど眠らずに、朝までただお泣きになるばかりだった、と言いながら自分もすすり泣く。（第一幕、第四場）その報告を受けたメルフォントは、「見ろ、子供のとき以来はじめて流す涙が頬を伝っていく」と、召使のノートンにわざわざ教える。（第一幕、第五場）またサーラはメルフォントに夜中に見た怖い夢の話をするときに、「泣いたり嘆いたり、わたしのすることはそれしかないのですが、もうすっかり疲れて、半ば目を閉じてベッドに倒れていました。新しい涙を溜めるために、自然にちょっと休養をとることになったのです」と説明している。（第一幕、第七場）登場人物は自分の不幸について嘆きの涙を流し、それに対して他の人物が憐れみの涙を流す。観客はそれを見て、不幸な人物の苦しみがどれほど大きいかを教えられる。涙は人の心の中を映し出す鏡であり、言葉以上に偽りなく心の動きを見せてくれる。サーラは父からの許しの手紙をメルフォントに見せて、彼の様子をじっとうかがっている。やがて、「さあ、メルフォントさま、あなた何もおっしゃらないの。いいえ、あなたの目ににじんできているその涙が、あなたがお口でおっしゃるよりも、ずっとたくさんのことを語っていますわ」と言って、沈黙したままのメルフォントの頬を伝う涙にキスをする。（第三幕、第五場）

悲劇に関する往復書簡は、『ミス・サーラ・サンプソン』の発表後に始まるが、レッシングがそのいくつかの書簡の中で展開している同情論の基本的構想は、この作品の成立以前にすでに固まっていたと考えてよい。

1756年に出版されたジェイムズ・トムソンのドイツ語訳悲劇全集に、レッシングは序文を添えて次のように述べている。

> 「〔・・・・・・〕私は『死にゆくカトー』の作者であるよりも、はるかに『ロンドンの商人』の作者でありたいと思う。たとえ前者が機械的な正確さをすべて備えていても、またそれ故に人々はこれをドイツ人のための模範にしようとしたけれども、私はそう思うのである。一体なぜか。後者をただの一回だけ上演しただけで、どんな鈍感な人々でも、前者を数えきれないほど上演して、もっとも感じ易い人々が流すことの出来る涙よりも多くの涙を流してきたからである。同情のこの涙と、

自分を感じる人間らしさが悲劇の目的であって、それ以外にはないのである。」[31]
ゴットシェートは、彼の古典主義演劇理論に合致する、規則に適った作品として『死にゆくカトー』を発表し、ドイツの若い作家が模範とするようにと『ドイツ戯曲集』にそれを収録した。レッシングはそのような英雄悲劇よりも、市民悲劇の『ロンドンの商人』の方をはるかに高く評価する。カトーは単に感嘆の対象にすぎず、ジョージ・バーンウェルは人々の強い同情を誘うからである。

1756年11月3日付のレッシング宛の書簡で、ニコライはベルリンでシューホ劇団の上演による『ミス・サーラ・サンプソン』を観た感想を伝え、「私は非常に感動しました。第五幕のはじめまでは何度も涙を流しました。ところが、第五幕の最後のところ、サーラが登場する場面では、余りにも強い感動のため泣くことも出来ませんでした」[32]と報告した。これに対してレッシングは、同年11月29日付の書簡でニコライに、同情のさらに詳細な分析を行ってニコライの体験の説明を試みている。それによると、同情には三段階の区別があり、それぞれ哀れみ(Rührung)、涙(Thränen)、重苦しさ(Beklemmung)である。哀れみは、対象の美点も不幸もまだはっきりとは分からず、ただぼんやりとした概念だけがある状況で生じるものである。涙は美点と不幸が同じ程度に釣り合うように、しかも同時に知られる場合に生じる。重苦しさは、平衡していた長所と不幸のうち、長所の方に重みが加わるときに生じる。この場合、感嘆と苦しさが涙を抑えてしまうのである。[33]

レッシングは1757年2月2日付メンデルスゾーン宛の書簡で、同情の発生の仕組みを弦の共鳴現象の比喩を使って説明している。二本の弦を同じ強さで張っておいて、一方に触れて響かせると、他方は触れなくともそれに共鳴して響く。これらの弦に感情を与えてみると、触れられて振動する第一の弦は、苦痛の感情を持ちうる。他方の弦は同じように振動するにもかかわらず、快い感情を持つ。なぜなら、それは触れられていないからである。悲劇もこれと同じで、登場人物が不快な感情に陥ると、観客もそれに同調する。しかしこの感情は観客にとっては快いものでもある。なぜなら観客は、その不快な観念が直接作用を及ぼす登場人物そのものではなく、不快な対象を同時に考え合わせることなく、感情を感情としてのみ感じるからである。[34]レッシングの用いているこの比喩に従うならば、「振動の調和的な、円滑な伝達は、内的な条件のみならず、外的な条件にも依存している。たとえば、伝達媒体の性状および振動体と共振体の距離といったものに依存している」[35]のである。舞台の上の虚構の世界と観客の囲りの現実の世界の隔たりを解消することによって保証される美的イリュージョンが、悲劇の効果を高める。真実らしさと自然らしさといっ

た概念が重要視されるのは当然のことで、その根底には「悲劇の主人公と受容者の間の同一性」[36]への要求が明白に認められ、市民悲劇が正当化されるのである。プファイルは次のように書いている。

「ここ(市民悲劇)でわれわれが見る不幸は、われわれ自身がこれまでしばしば感じたことがあるか、あるいは、少なくとも日常感じることの出来るものである。したがって、われわれはこの不幸の重荷をくわしく知っている。われわれは不幸な人物の姿に、しばしばわれわれ自身を重ねて憐れに思う。もし実際にわれわれが同じ不幸を経験することになれば、人々がわれわれに対して同情を惜しまないのを当然だと思うが故に、われわれはその人にそれだけいっそうふんだんに同情を寄せるのである。」[37]

以上のような観点から、悲劇の表現形式として散文が要求され、散文が市民悲劇の特性のひとつとなる。伝統的な悲劇の枠内でも、すでに述べたように、ゴットシェートがまず押韻の悲劇に懐疑的な態度を示し、さらにリヒターによって散文悲劇が擁護されたが、結果としてほとんどすべての悲劇が韻文で書かれた。しかし1753年、クルツィウスはアリストテレスの『詩学』のドイツ語訳に付した注の中で、「悲劇は韻律を持つよりも持たない方が理性に適っている。表現が通常の話し方に似ていることが、劇作品の長所であるとすれば、悲劇がどの場面でも韻律の強制を逃れて、日常の対話の形式を保持すれば、いっそう程度の高い長所を有することになる」[38]と、真実らしさを追求する立場から、悲劇に韻文を用いることの不合理を実に明快に指摘する。

さらにプファイルは、この問題に関して次のように主張している。

「私はしかし、韻文より散文の方が市民悲劇には好都合であると敢えて主張したい。古代がすでに、韻文を神々と英雄の言葉に高めてしまった。〔・・・・・・〕われわれはその上また古代の作家の作品から、英雄たちが韻文で語る姿を見るのに慣れてしまっている。したがってわれわれは、舞台で英雄たちが思いがけない不幸にあって見事な韻文で嘆くというちょっとした不自然さを我慢するようになっている。〔・・・・・・〕しかし律儀な商人、質素な貴族、しがない小間使に対しては、われわれはそれほど寛大ではないだろう。」[39]

悲劇の舞台でも、実際の日常生活に用いられている対話の形式を取り入れることによって、虚構の世界が現実の世界と一致しているかのような美的イリュージョンが作り出され、それが悲劇の効果的な作用の前提となる。一般庶民が舞台で韻文を話すことの不自然さは、

真実らしさと自然らしさに対する重大な違反と考えられる。クルツィウスもプファイルも、韻文形式を舞台と観客との間のスムーズな共振、共鳴関係を乱すものとして、十分な同情の発生を阻害するものとして退けたのである。

第四節　社会的、政治的機能

クルツィウスは悲劇の目的に関して、人間らしさを目覚めさせて、魂に同情と憐れみの能力を持たせることであると主張した。引き続いて彼は次のように述べる。

「悲劇は少数の人々にしかこの最終目的を達成することはできない、と私に言う人がいるかも知れない。しかし、悲劇が上演の度毎に、千人の観客のうち一人だけでも人情家（Menschenfreund）にすれば、あるいは、一人でも人情家を元気づけることが出来れば、悲劇の社会的有用性は十分に発揮されたことになるのである。」[40]

悲劇は個別的な教訓を観客に示すばかりでなく、観客の人間性全体に働きかけて、彼に人間らしい感情、同情と憐れみの感情を生じさせる。この悲劇の作用は劇場にとどまらず、その後の彼の日常生活にも及び、彼は人情家として他人の不幸を自分も共に感じて人間らしさを発揮する。悲劇はこのような思いやりのある優しい人間をつくることによって、共同体の安寧と福祉に貢献を果たすのである。クルツィウスは、観客が情熱を喚起され、人間らしさに目覚めることによって、柔弱になりはしないかという危惧に対しては、次のように反論する。

「そもそも、優しい気質の人々の方が、不撓不屈の人よりも、国家の内部的な繁栄にとっては有益である。〔・・・・・・〕戦勝によっては、少数の者が偉大となるが、数多くの者が悲惨になる。ところが人間らしさによっては、国民全体が幸福となる。」[41]

ここでは悲劇の作用が国益と結びつけられている。その題材においてまったく公的性格を持っていない悲劇が、実は英雄悲劇の場合とはまた異なった新たな公性獲得を目指している。一国の運命を賭けて戦い取られた戦勝よりも、悲劇が国民に目覚めさせる人間らしさによって、国民全体の幸福が実現し、国家の繁栄が約束される。市民悲劇に政治的機能が結びつけられている。

レッシングは、悲劇が観客の中に引き起こす唯一の激情は同情にほかならない、と規定した。さらに彼は次のように同情論を展開していく。

「〔・・・・・・〕悲劇の使命は、同情を感じるわれわれの能力を拡大することです。悲劇は単に、或る特定の不幸な人に対して同情を感じるように教えるのではなく、あらゆる時代の、あらゆる種類の不幸な人によってわれわれが心動かされ、その人に対して好感を抱かざるを得ないほどに、われわれを感じ易くするべきなのです。」[42]

悲劇は確かに観客の中に唯一の激情として同情を引き起こす。しかしその同情は、たとえばその際に舞台に登場している或る特定の不幸な人物に寄せられて、それで終わりになるような性質のものではない。悲劇が目指している同情は、その場での気分ではなくて、その人に備わっているべき能力である。われわれは悲劇によって、その能力を涵養されるのである。クルツィウスがすでに、悲劇が人間らしさを観客に目覚めさせ、それを維持させることによって、同情と憐れみが魂の能力となることを主張している。さらにレッシングは続ける。

「もっとも同情深い人間がもっとも優れた人間です。つまり、すべての社会的な徳、すべての種類の高潔さにもっともよく適応しうる人間なのです。したがって、われわれを同情深くする人は、われわれをより優れた、より徳操の高い人間にし、そして、前者のことを果たす悲劇は後者のことも行う。言いかえると ── 悲劇は後者のことを行う目的で、前者のことを果たすのです。」[43]

レッシングの言う同情は、クルツィウスの唱える人間らしさとまったく同様に、特定の対象との結びつきを持っていず、人間性全体、人間としての能力に関わっている。いつの時代のどんな種類の人間であっても、その人の不幸を敏感に感じとって、優しい思いやりを示すことの出来る人間が、人間としてもっとも優れているのである。同情は人間の最高の美徳としてとらえられている。この優しい思いやりは、クルツィウスの言う人間らしさと同じように、当然人間の他人に対する実践的行動という形で果たされねばならない。ハンス= ユルゲン・シングス(Hans-Jürgen Schings) は次のように説明する。

「〔・・・・・・〕同情の自発性と普遍性に、さらに根本的特徴として持続作用が加わり、同情のこの持続作用が実践への用意を含みかつ保証している。このことは、悲劇が目指している『同情の能力』と理解されねばならないだろう。徳操の面での、したがって実践に関連づけられる影響と長期の持続作用、『ハンブルク演劇論』(第78号) で主張されることになる激情の道徳的能力への変化、これらがレッシングの同情の構想を、自閉的な自己享楽、『感じていることを感じること』でもう自己

満足を覚える『純粋な主観的体験』といった評判に陥れる一切の試みから遮断しているのである。」[44]

クルツィウスの言う「人間らしさ」もレッシングの「同情」も、当時ドイツにおいて強まりつつあった、感情を重視する感傷主義(Empfindsamkeit)の思潮との関連で理解されるべきものであることは言うまでもない。「人間らしさ」も「同情」も感情の領域でとらえられている。この感傷主義は、本来人間のすべての情緒の自由な直接的発現を嫌悪して情緒規制をその本質とする宮廷的礼節に対するアンチテーゼとして成立したものであった。しかし感傷主義は決して、感情の一方的な支配を主張しているのでもないし、それを承認しているのでもない。感情が人間にとってその優れた能力となるためには、理性との釣合いがなければならないのである。ザウダーは次のように言っている。

「感情と感傷主義の理論家たちは、理性と感情の一致の必然性、思考と感情の達成されるべき釣合いをたゆむことなく指摘した。彼らは感傷性を伴わない理性を『欠陥』と決め付けた。『すべての力の間に釣合いがうまくとれるように』理性と心は同じ程度に育成されるべきなのである。」[45]

頭と心の両方がそれぞれの優れた能力を発揮するためには、このふたつは分離してはいけない。感傷主義は確かに、主知主義の支配から人間の感情生活を解放することを目指すものであるが、逆に感情の独占的支配を主張するのではない。ひたすら感情に身を委ねる傾向は感情耽溺(Empfindelei) と呼ばれて多くの人々によって批判され、本来の感傷主義からは区別される。ヨアヒム・ハインリヒ・カンペ (Joachim Heinrich Campe) は彼の論文『教育的観点から見た感傷主義と感情耽溺について』 (Ueber Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht.1779) の中で、この両者を比較して、「〔・・・・・・〕真の感傷主義は、事情が許す場合にはつねに活動的であり、感情耽溺はこれに反してつねに無為である〔・・・・・・〕」[46]と述べている。同情もすべての情緒と同じく、当然理性の導きを伴っていなければならない。単なる感情に終わって、実践的な行動へと結びついていかなければ、同情という名にも値しない。

「同情は、もしそれが不幸な人を助けるという内的な衝動と結びついていなければ、純粋なものではない。あるいはむしろ、この助けるという行為への努力がなければ、同情というものはそもそも存在しなくて、それは堕落した感傷主義であり、柔弱にすぎない。」[47]

レッシングは、悲劇によって喚起される同情の対象をいかなる意味においても特定せず、

しかも人間の最高の美徳としてつねに持続されるべき能力と規定して、同情を実践的行動と結びつけた。「もちろんレッシングは、感傷主義が当然伴っていると思われる危険を、当初から『彼の』同情からは遠ざけるすべを心得ていた」[48]のである。真の感傷主義が感情耽溺に陥らないように、つねに実践的行動への呼びかけを伴っているとすれば、市民悲劇は、感傷主義がその本来の目的を達成するためのもっとも適切な手段であった。

コゼレックは彼の『批判と危機』(Kritik und Krise)において、十八世紀における市民道徳の成立とその政治的機能を論じ、市民階層の知識層が専ら市民道徳の遵守に関心を傾け、それ故彼ら自身は非政治的であったにもかかわらず、その市民道徳自体が持っている要求が、実は、絶対主義支配の秩序構造を揺るがす力を秘めていたことを明らかにしている。新しい市民社会のイデオロギーとしての市民道徳は、まったく非政治的な場所、すなわち取引所、喫茶店、学校、クラブ、図書館、文芸協会などを通じて広まっていったが、コゼレックは当時の市民道徳とその政治的機能の関係を典型的に表している組織として、フリーメーソンを彼の考察の対象として取り上げる。フリーメーソンは彼によれば、市民を私的領域に閉じこめておきたいという絶対主義支配の要求を考慮に入れながらも、しかし同時にまたその要求から逃れるためのすべての措置がとられた市民の唯一の機関であった。[49]そしてこの機関は、市民自らが作ったヴェールに包まれて秘密組織となっている。

レッシングが1778年にまず匿名で発表した『エルントとファルク。フリーメーソン会員のための対話』(Ernst und Falk.Gespräche für Freimäurer) を手がかりにして、コゼレックはフリーメーソンの政治的機能をほぼ次のように説明している。この世には三つの根本悪が存在する。第一は人間世界がさまざまな国家に分けられていること、第二はその国家内で身分の区別があること、第三は人間がさまざまな宗教に分かれていることである。これら国家、身分、宗教は、レッシングにとっては完全に除去されうるような偶然的なものではなくて、歴史的現実の構造に属している。これらは人間の本性と共に与えられているものである。同時にレッシングは、「避けられない悪」という表現でもって、政治の領域を言い表した。フリーメーソンは、この「避けられない悪」、すなわち国家による政治の起源となっている領域、政治が扱わなければならない領域に対する唯一の反対運動である。フリーメーソンの会員は、国家の「避けられない悪」を阻むことを自発的に志した人々である。彼らは、国家、社会的身分の区別、さらにまた政治の不可避性を認める。しかし彼らの意図は、政治と共に逃れ難く与えられている一切の悪を、必然が要求する以上にはびこらせないことを目指している。これらの悪の結果を出来るだけ無害なものにする

ことが、彼らの意図である。したがって彼らは、その目標設定は道徳的なものであっても、必然的に国家による政治を遮ることになる。[50]

さらに、コゼレックは次のように述べている。

「それ自体なんら怪しいものとは見えない道徳的な遠い目標が、遅かれ早かれ、ともかく必然的に、一切の悪の根源に突き当たらざるを得ない。すなわちそれは、歴史的に具体的に見れば、国家による政治の領域と衝突せざるを得ないのである。したがって、道徳と政治の批判的分離は、レッシングにおいても現れているが、彼はそれを越えて、道徳と政治の弁証法的関係を明らかにしている。すなわち、フリーメーソン会員の道徳的活動は、一方において、『国家の避けられない悪』に基づいてこそ可能であるが、しかし他方において、その活動はそれらの悪に向けられるのである。この弁証法を知っていることが、会員の政治的秘密である。会員たちがとりあえず触れないでいた政治の領域にも突き進むことが、道徳的な働きの結果として生じたことが、秘密保持によってまさに隠蔽される。したがって、会員たちの道徳的な働きを擁護し、可能にする秘密の機能に、さらに、この働きの間接的に政治的な性格を隠す機能が加わる。それはまさにこの機能として、秘密そのものの真の内容に属するのである。」[51]

コゼレックの以上のような論証は、フリーメーソン発祥の地であるイギリス、絶対主義的国家モデルが広く確固たる地歩を占めていた十八世紀フランス、および、絶対主義のモデルが大きな領邦国家においてのみ政治的要求以上のものであったドイツ、これらの国の間の歴史的発展の相違点を無視しているという批判はあるが、[52]「十八世紀における道徳的、私的なものは、政治的になることを目指している」[53]という大筋の点では、究めて適確な指摘であると言えよう。

フリーメーソンは組織であり、市民悲劇は演劇のひとつのジャンルである。しかし「道徳的、私的なものが、政治的になることを目指している」という点では似ている。市民悲劇は、ブルジョアが止むなくそれに限定されていた私的な生活領域を基盤とし、そこにしっかり根をおろして、私人に関わる出来事を専ら道徳上の問題として扱いつつ、作品が観客に与える感動を通じて、その道徳の有効性の範囲を私的領域を越えて公的領域へと拡大し、かくして最終的には道徳の政治への接近を狙いとするものである。市民悲劇のこのはるかなる最終目標に含まれている政治的なものとの結びつきは、表現されるべき対象の徹底した私的性格化と道徳化によって、作品のハンドルングの中では隠蔽されている。[54]初

期の市民悲劇の多くはなおも用心深く、主人公として貴族を前面に押し立てることによって、この隠蔽をいっそう完全なものにした。そのため絶対主義権力による干渉を招く恐れはまったくなかった。市民悲劇は、当時のブルジョアにとって辛うじて可能であった形式による彼らのアンガージュマンの表現として成立したのである。

注

第一部

第一章

1 Haupt-und Staatsaktion とは、十七世紀の80年代から十八世紀の20年代にかけて、ドイツの移動劇団の上演した作品の典型的なもので、その名称のうちの Hauptaktion は、切狂言に対する本劇として主要演目になる作品を意味し、Staatsaktion は、劇の内容が歴史的、政治的な題材によるものであることを意味している。大抵は移動劇団の座長の手になる脚本で、道化が頻繁に登場し、場合によっては即興的な茶番を演じたりして大衆の低俗な趣味に迎合した、文学的には価値の低い作品が多かった。

2 Johann Christoph Gottsched : Ausgewählte Werke.(以下、Gottsched : Werke と略記) Hrsg. v. Joachim Birke. Bd. 2. Berlin 1970, S.5.

3 Robert Proelß : Kurzgefaßte Geschichte der Deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850 nach den Ergebnissen der heutigen Forschung. Leipzig 1900, S.122.

4 このタイトルは「理性的に叱る女たち」というほどの意味である。

5 この第六版の序文は、1734年までの彼自身の著作についての解説をしたものであるが、ゴットシェートはその後1745年までの分の解説を追加して、第七版 (1762年) の序文としている。論者は後者の方を利用することが出来た。Vgl. Gottsched : Werke.Bd. 5. Teil 2. Hrsg. v. P. M. Mitchell. Berlin・ New York 1983, S.11 f.

6 Vgl. Johann Christoph Gottsched : Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Eugen Reichel. Berlin o. J. (以下、Gottsched : Schriften と略記) Bd.2. S.287 ff.

7 Gottsched : Schriften. Bd.1. S.136 f. u. Bd.2. S.321 (Lesarten der 1. Aufl.).

8 Johann Gottlob Benjamin Pfeil : Vom bürgerlichen Trauerspiele. In : Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. (以下、Erweiterungen と略記) 31. Stück. Leipzig 1755, S.17.

9 Christian Heinrich Schmid : Ueber das bürgerliche Trauerspiel. In :

Unterhaltungen. Bd.5. 1. Stück. Hamburg 1768, S.313 f.

10 Aristoteles : Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S.39.

11 Corneille : Oeuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Bibliothèque de la Pléiade. Bd.2. Paris 1984, S.550 f.

12 Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl., besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1984. Unveränderter photomechanischer Nachdruck. Bd.10. Berlin 1968, S.103 f. (以下、Lessings sämtliche Schriften と略記)

13 Alois Wierlacher : Über die Bedeutung des Lehrgedichts für die theoretische Begründung des bürgerlichen Dramas im achtzehnten Jahrhundert. In : Germanisch=Romanische Monatsschrift. Neue Folge. Bd.17. H.4. 1967, S.365.

14 Haller und Salis-Seewis. Auswahl. Hrsg. v. A. Frey. Berlin und Stuttgart o. J., S.13. (= Deutsche National-Litteratur. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Bd.41. Abteilung 2)

15 Ebenda, S.82.

16 Johann Peter Uz : Sämtliche poetische Werke. Hrsg. v. August Sauer. Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1890. Darmstadt 1964, S.96. (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr.33-38)

17 Vorboten der bürgerlichen Kultur. Johann Gottfried Schnabel und Albrecht von Haller. Hrsg. v. Fritz Brüggemann. Leipzig 1931, S.13. (= Deutsche Literatur. Hrsg. v. Heinz Kindermann. Reihe Aufklärung. Bd.4)

18 Johann Christoph Gottsched : Der Biedermann. Faksimiledruck der Original-ausgabe Leipzig 1727-1729 mit einem Nachwort und Erläuterungen hrsg. v. Wolfgang Martens. Stuttgart 1975, Teil 2. S.177 f.

19 Gottsched : Werke. Bd.9. Teil 2. Hrsg. v. P. M. Mitchell. Berlin・New York 1976, S.494.

20 Ebenda, S.497.

21 Ebenda, S.498.

22 Johann Christoph Gottsched : Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. (以下、CD と略記) 1. Aufl. Leipzig 1730. この著作は、1730年という出版年の表示が付けられているが、実際は前年の1729年の終わり近くに出版された。初版の献辞は、1729年10月6日付になっている。

23 Ebenda, S.X f. (unpaginiert)

24 Vgl. Gustav Waniek : Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig 1897. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1897. Leipzig 1972, S.181.

25 Vgl. Gottsched : Werke. Bd.12. Hrsg. v. P. M. Mitchell. Berlin · New York 1987, S.441.

26 Richard Daunicht : Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1963. 2. Aufl. 1965, S.106; Peter Michelsen : Zur Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels. Einige geistes- und literaturgeschichtliche Vorüberlegungen zu einer Interpretation der >Miß Sara Sampson< . In : Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981, S. 84 f.

27 Walter Horace Bruford : Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Ulm 1975, S.295.

28 この著作の初版は1730年、第二版は1737年、第三版が1742年、第四版が1751年となっている。

29 CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.XI f. (unpaginiert)

30 Ebenda, S.86 f.

31 Johann Christoph Gottsched : Erste Gründe der gesamten Weltweisheit. Erster, Theoretischer Theil. Leipzig 1733. Unveränderter Nachdruck. Frankfurt a. M. 1965, S.232.

32 Ebenda, S.231.

33 Ebenda, S.221.

34 CD. 1.Aufl. Leipzig 1730. S.110.

35 Ebenda, 164.

36 Vgl. ebenda, S.127 f.

37 Ebenda, S.133.

38 Ebenda, S.567.

39 Ebenda.

40 Ebenda.

41 Vgl. ebenda, S.570.

42 Handlung と Fabel は同じような意味に用いられている。

43 Vgl. CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.573 ff.

44 Ebenda, S.574.

45 Ebenda.

46 Ebenda, S.575.

47 Ebenda.

48 Ebenda, S.577.

49 Ebenda, S.578.

50 Ebenda, S.579.

51 Ebenda.

52 Vgl. Daunicht : a.a.O., S.109.

53 CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.315.

54 Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Hrsg. v. einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732-1744. Hildesheim ・ New York 1970.(以下 CB と略記) Bd.1. 1. Stück. 1732, S.99.

55 Vgl. CB. Bd.2. 6. Stück. 1733, S.223.

56 Vgl. CB. Bd.3. 10. Stück. 1734, S.292.

57 Vgl. CD. 2.Aufl. 1737, S.360.

58 Gottsched : Werke. Bd.6. Teil 1. Hrsg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke. S.484.

59 CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.594.

60 Ebenda.

61 Ebenda, S.591.

62 Ebenda, S.596 f.

63 CD. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl. Leipzig 1751. 5., unveränderte Aufl. Darmstadt 1962, S.651.

64 CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.602 f.

65 Johann Neuber (1697-1759) と妻の Friederike Karoline Neuber (1697-1760) の劇団。はじめは、『カトー』の序文にも記されているホフマン劇団の一員だったが、1727年に自立した。同年にライプツィヒで興行した際にゴットシェートとの関係が生じ、以後十年余りにわたって彼の演劇改革運動に協力した。劇団の実権は実力者であった妻のカロリーネにあったが、1741年ごろからゴットシェートの考えについて行けなくなって、関係は断絶した。

66 Johann Friedrich Schönemann (1704-1782) は、はじめは俳優としてスタートし、1730年にはノイバー劇団の一員となるが、1739年に自分の劇団を持つようになって各地を公演、ゴットシェートに協力した。彼は劇団内部の秩序と品行に厳しい態度で臨み、レパートリーの拡充に努めるなどドイツ演劇に対して大きく貢献した。

67 Die Deutsche Schaubühne. Hrsg. v. Johann Christoph Gottsched . 6 Teile. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Stuttgart 1972. (以下、DS と略記)

68 Vgl. Vorrede zum 2. Teil der DS. S.Ⅷ.

69 CD. 4.Aufl. Leipzig 1751. Nachdruck. Darmstadt 1962, S.656.

70 Vgl. Horst Steinmetz : Nachwort zu DS. S.6.

71 CB. Bd.7. 27. Stück. 1741, S.516.

72 CB. Bd.8. 29. Stück. 1742, S.161.

73 Zitiert nach Johannes Crüger(Hrsg.) : Joh. Christoph Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger. Berlin und Stuttgart. o. J. S. LⅦ. (= Deutsche National-Litteratur. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Bd.42)

74 Vgl. Theodor Wilhelm Danzel : Gottsched und seine Zeit. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Hildesheim · New York 1970, S.188 f.

75 CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.141 ff.

76 Johann Jacob Bodmer : Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. Zürich 1740.

77 Johann Jacob Breitinger : Critische Dichtkunst, Worinnen die Poetische

Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersuchet und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodmer. Zürich 1740. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1966.

78 Ebenda, Bd.1. S.129 ff.

79 CB. Bd.7. 28.Stück. S. 578 f.

80 Ebenda, S.580.

81 Ebenda, S.581.

82 Ebenda, S.585.

83 Ebenda, S.593.

84 Vgl.ebenda, S.589.

85 Ebenda, S.589 f.

86 Vgl. Gottlob Benjamin Straube : Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne. In : CB. Bd.6. 33.Stück. 1740, S.466-485.

87 Vgl. Johann Elias Schlegel : Schreiben an N. N. über die Comödie in Versen. In : CB. Bd.6. 34.Stück. 1740, S.624-651.

88 Vgl. Gottlob Benjamin Straube : Andere Vertheidigung, der nicht gereimten Comödie. In : CB. Bd.7. 26.Stück. 1741, S.287-313.

89 Vgl. Gottlob Benjamin Straube : Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse. In : CB. Bd.7. 28.Stück. S.647-656.

90 Vgl. Adam Daniel Richter : Zufällige Gedanken von Verse und Reime des Trauerspiels. In : CB. Bd. 8. 31. Stück. 1743, S.465-474.

91 Ebenda, S.468 f.

92 Ebenda, S.471 f.

93 Johann Elias Schlegel : Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespeare. Berlin 1741. In : Johann Elias Schlegel : Ästhetische und dramaturgische Schriften. Hrsg. v. Johann von Antoniewiez. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1887. Darmstadt 1970, S.71-95. (以下、Schlegel :

Schriften と略記)

94 Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse. (1741); Abhandlung von der Nachahmung. (1741, 1743, 1745). In : Schlegel : Schriften. S.96-160.

95 Vgl. Schlegel : Schriften. S.102.

96 Vgl. Ebenda, S.129.

97 Vgl. Ebenda, S.111.

98 Vgl. Ebenda, S.131.

99 Vgl. Ebenda, S.137.

100 Vgl. Ebenda, S.133.

101 Vgl. Ebenda, S.101.

102 Vgl. Ebenda, S.102.

103 Vgl. Ebenda, S.142.

104 Vgl. Ebenda, S.197.

105 Vgl. Ebenda, S.206 f.

106 Vgl. Ebenda, S.213.

107 Vgl. Lessings sämtliche Schriften. Bd.6. S.41.

108 Aristoteles : Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius. Nachdruck der Ausgabe Hannover 1753. Hildesheim · New York 1973. (以下、Curtius : Aristoteles と略記)

109 Ebenda,S.86.

110 Ebenda, S.117.

111 Curtius : Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels. In : Curtius : Aristoteles. S.392 f.

112 Vgl. Curtius : Aristoteles. S.129 f.

113 Vgl. Curtius : Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels. In : Curtius : Aristoteles. S.390 f.

114 〔Johann Gottlob Benjamin Pfeil〕 : Vom bürgerlichen Trauerspiele. In : Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Bd.6. 31.Stück.

Leipzig 1755, S.1-25. （以下、Erweiterungen と略記）
確かな証拠がないまま長い間、この論文の著者はザクセン出身の若い法学生プファイルであろうと推定されてきた。しかし同じ雑誌の第43号に掲載された「『市民悲劇論』の著者に寄す」と題された詩に編集者が注をつけ、その中でこの著者がすでに同じ雑誌の第42号で『ルーシー・ウッドヴィル』(Lucie Woodvil) という市民悲劇を書いていると指摘していること、プファイル自身が後年ある雑誌で、自分が『ルーシー・ウッドヴィル』 の作者であることを認めていることが、1972年に至って確認され、ようやくこの『市民悲劇論』の著者問題は決着を見た。
Vgl. Erweiterungen. Bd.8. 43.Stück. Leipzig 1756, S.44.; Alberto Martino : Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Bd.1. Tübingen 1972, S.418 ff.

115 Gotthold Ephraim Lessing : Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt am Main 1971.

第二章

1 Christian Fürchtegott Gellert : Die Betschwester. Lustspiel in drei Aufzügen. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Wolfgang Martens. Berlin 1962. (= Komedia. Hrsg. v. Helmut Arntzen und Karl Pestalozzi. Bd.2) （以下、Martens-Betschwester と略記）

2 Christian Fürchtegott Gellert : Das Loos in der Lotterie. In : C.F.Gellerts Lustspiele. Leipzig 1747. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1747. Mit einem Nachwort von Horst Steinmetz. Stuttgart 1966. （以下、Steinmetz-Loos と略記）

3 Vgl. Johannes Coym : Gellerts Lustspiele. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Lustspiels. Berlin 1899, S.55; Martens-Betschwester. S.81; Steinmetz-Loos. S.14.

4 Christian Fürchtegott Gellert : Die zärtlichen Schwestern. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1965.

5 Lessings sämtliche Schriften. Bd.6. S.6-53.

6 Ebenda, S.6 f.

7 Ebenda, S.7.

8 Ebenda, S.32.

9 Vgl. ebenda, S.33.

10 Ebenda, S.34.

11 Ebenda.

12 Ebenda.

13 Vgl. ebenda, S.46.

14 Vgl. ebenda, S.38.

15 Vgl. ebenda, S.52.

16 Walter Benjamin : Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main 1969

17 これらの戯曲と付論をまとめて、レッシングは「ディドロ氏の演劇」(Das Theater des Herrn Didrot) として1760年にドイツ語訳した。Vgl. Gotthold Ephraim Lessing : Werke. Hrsg. v. Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin , Leipzig, Wien und Stuttgart 1925. Hildesheim ・ New York 1970. S.35-341. (以下、Lessing : Werke と略記)

18 Lessing : Werke. Teil 11. S.149.

19 Ebenda, S.256 f.

20 Ebenda, S.252.

21 Ebenda.

22 P. N. Destouches : Oeuvres dramatiques. Réimpression de l'édition de Paris, 1822. Genève 1971, Bd.2. S.369-501.

23 Vgl. Johann Christoph Gottsched : Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1972, S.202.

24 Vgl. Richard Daunicht : Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1956, S.111. (以下、Daunicht : Neuberin と略記)

25 この作品の原題は、「アニェスを装う女。別題、詩人気取りの田舎貴族」(La fausse

Agnès, ou Le poète compagnard) である。第一幕、第五場における女主人公アンジェリックの言葉から、これがモリエールの『女房学校』(L'Ecole des Femmes) をもじったものであることは明らかである。

26 Daunicht : a.a.O.,S.11.

27 Gustave Lanson : Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante. Réimpression de l'édition de Paris, 1903. Genève 1970, S.43.

28 Daunicht : Neuberin. S.111.

29 Hans Devrient : Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg und Leipzig 1895. Reprint. Nendeln / Liechtenstein 1978. (= Theatergeschichtliche Forschungen. Hrsg. v. Berthold Litzmann. Bd.11) (以下、Devrient : Schönemann と略記)

30 Ebenda, S.157.

31 Vgl. Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd.1. 2. Stück. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1757, S.403. (以下、Nicolai : Bibliothekと略記)

32 Vgl. Daunicht : Neuberin. S.111; Devrient : Schönemann, S.369.

33 Lanson : a.a.O., S.44.

34 Vgl. Schlegel : Schriften. S.CXXXIV.

35 Vgl. Devrient : Schönemann, S.363.

36 Vgl. CD. 4. Aufl. S.644.

37 Lanson : a.a.O., S.141.

38 〔Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée〕 : La fausse Antipathie, comédie. In : Bibliothèque des Théâtres, Lettre F. Bd.16. Paris 1784, S.29-101.

39 Vgl. Lanson : a.a.O., S.144.

40 Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée : Mélanide, comédie nouvelle. Paris 1741.

41 Vgl. ebenda, S.157.

42 Vgl. Lessings sämtliche Schriften. Bd.6. S.41.

43 Vgl. Daunicht : a.a.O., S.179.

44 Vgl. ebenda, S.57.

45 Vgl. Devrient : Schönemann, S.365.

46 Vgl. Daunicht : a.a.O., S.82.

47 Lessings sämtliche Schriften. Bd.6. S.51 u. 53.

48 Daunicht : a.a.O., S.14.

49 Curtius : Abhandlung von den Personen und Vorwürfen der Komödie. In : Curtius : Aristoteles. S.399.

50 D'Happoncourt de Grafigny : Cénie. Paris 1751.

51 Pierre Clément : Les cinq années littéraires, ou nouvelles littéraires, &c. des années 1748, 1749, 1750, 1751 et 1752. Paris 1754, Bd.2. S.153. なお、「意地悪の男」(le Méchant)はルイ・グレッセ (Louis Gresset) による1747年の喜劇で、彼の出世作である。

52 Daunicht : a.a.O., S.82.

53 Devrient : Schönemann, S.365.

54 CD. 4. Aufl. S.644.

55 Lessings sämtliche Schriften. Bd.5. S.168.

56 Vgl. Daunicht : a.a.O., S.47.

57 Paul Landois : Silvie, Tragédie, En prose, en un Acte. Paris 1742.

58 Lessing : Werke. Teil 11. S.123 f.

59 George Lillo : The London Merchant; or, The History of George Barnwell. Hrsg. v. William H. McBurney. London 1965. (以下、Lillo : Text と略記)

60 Vgl. ebenda, S.4 ff.

61 Peter Szondi : Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater, und der Hofmeister. Frankfurt am Main 1973, S.32.

62 Vgl. ebenda, S.31.

63 Arthur Eloesser : Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Réimpression de l'édition de Berlin, 1898. Genève 1970, S.21.

64 Der Kaufmann von Londen, oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel. Aus dem Englischen des Herrn Tillo übersetzt durch H. A.

B. Hamburg 1752.（以下、Bassewitz - Lillo と略記） Tillo は Lillo の誤植。

65 Ebenda, S.112.

66 Vgl. Alexander von Weilen : "Der Kaufmann von London" auf deutschen und französischen Bühnen. In : Beiträge zur neueren Philologie. Wien / Leipzig 1902. S.221 f.

67 Nicolai : Bibliothek. Bd. 1. 1. Stück. S.163 ff.

68 Le Marchand de Londres, ou L'Histoire de George Barnwell. Tragédie bourgeoise, traduite de l'Anglois de M.Lillo, par M.***. Paris 1748.

69 Fritz Brüggemann (Hrsg.) : Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Leipzig 1934, S.19.（以下、Brüggemann - Lillo と略記）

70 Daunicht : a.a.O., S.213 ff.; Der Kaufmann von Londen oder Begebenheiten George Bahnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel. Übersetzt von Hennig Adam von Bassewitz. Hrsg. v. Klaus-Detlef Müller. Tübingen 1981, S.87 ff.
（以下、Müller - Lillo と略記）

71 Bassewitz - Lillo, S.5 f. (unpaginiert)

72 Nicolai : Bibliothek. Bd. 1. 1. Stück. S.161.

73 Vgl. Johann Friedrich Schütze : Hamburgische Theater-Geschichte. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1794. Leipzig 1975, S.282.

74 Vgl. Daunicht : a.a.O., S.224 .

75 Vgl. ebenda, , S.225 ff.

76 Ebenda, S.305.

77 Lessings sämtliche Schriften. Bd.7. S.68.

78 Edward Moore : The Gamester. 1753. Reprint. Michigan 1948.

79 〔Johann Joachim Bode〕 : Der Spieler. Ein Trauerspiel von Edward Moore. 〔1754〕

80 Vgl. Reinhart Meyer : Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. München 1977.

第 二 部

第一章

1 Vgl. Alois Wierlacher : Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968. S.29 f.

2 Zitiert nach Wierlacher : a.a.O., S.29.

3 Zitiert nach Wierlacher : a.a.O., S.29.

4 Zitiert nach Richard Daunicht : Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1963. 2.Aufl. 1965, S.47.

5 Vgl. Paul Landois : Silvie, Tragédie, En prose, en un Acte. Paris 1742, S.2. なおこの作品は1764年にドイツ語訳された。〔Paul Landois〕Serena; ein bürgerliches Trauerspiel in Prosa von einem Aufzuge, nebst einem Vorspiel. Aus dem Französischen übersetzt〔von Gottlieb Konrad Pfeffel〕. Frankfurt und Leipzig 1764. この訳の中では原作の Prologue が Vorspiel über die Bürgerliche Tragödie と訳されている。

6 Oeuvres complètes de Voltaire.Théâtre, Bd.4, Paris 1830, S.3.

7 Vgl. Wierlacher : a.a.O., S.31.

8 Gotthold Ephraim Lessing : Werke. Hrsg.v.Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart 1925. Hildesheim・New York 1970. Teil 12, S.73.（以下、Lessing : Werke と略記）

9 Vgl.ebenda, S.16.

10 Vgl.Wolfgang Schaer : Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts.Bonn 1963, S.31 f.; Wierlacher : a.a.O., S.32; Karl S. Guthke : Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 4., durchgesehene Aufl. Stuttgart 1984, S.6.

11 Vgl.Hamburgische Dramaturgie. 55. Stück.In : Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hrsg.v.Karl Lachmann.3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl., besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1894. Unveränderter photomechanischer Nachdruck. Bd. 10. Berlin 1968, S.15. (以下、Lessings sämtliche Schriftenと略記)

12 Guthke : a.a.O., S.6.

13 Vgl.Daunicht : a.a.O., S.192.

14 ダウニヒトはこの傾向を、喜劇と悲劇のそれぞれの領域で別々に進行したかのように、感動喜劇の成立史と市民悲劇の成立史を分けて叙述している。Vgl.Daunicht : a. a. O., S.52 ff.

15 Johann Adolf Schlegel : Von der Eintheilung der Poesie. In : Batteux, Professors der Redekunst an dem königlichen Collegio von Navarra, Einschränkung der schönen Künste auf Einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit einem Anhange einiger eignen Abhandlungen versehen. Leipzig 1751, S. 314 ff.

16 なお彼も、1759年の第二版においては、英雄悲劇ならびに感動喜劇との対比において、市民悲劇を独自のジャンルとして規定している。Vgl.Johann Adolf Schlegel: a. a. O. In :Batteux : a.a.O. Zweyte, verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig 1759, S.405 f.

17 Johann Christoph Gottsched : Versuch einer Critischen Dichtkunst.(以下CDと略記) Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl. Leipzig 1751. 5., unveränderte Aufl. Darmstadt 1962, S.643 f.

18 Ebenda, S.650.

19 CD. 3., und vermehrte Aufl.In : Johann Christoph Gottsched : Ausgewählte Werke. (以下、Gottsched : Werke と略記) Hrsg.v.Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin ・ New York 1973, Bd.6, Teil 1., S.351.

20 Vgl.Daunicht : a.a.O., S.213 f.; George Lillo : Der Kaufmann von Londen oder Begebenheiten George Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel. Übersetzt von Henning Adam von Bassewitz(1752). Kritische Ausgabe mit Materialien und einer Einführung. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Tübingen 1981, S.87 ff.

（以下、Müller-Lilloと略記）

21 Lessings sämtliche Schriften. Bd.6, S.6 f.

第二章

1 Vgl. Manfred Riedel : Artikel "Bürger, Staatsbürger, Bürgertum".In : Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. （以下、Grundbegriffe と略記） Hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck. Bd.1, Stuttgart 1972, S. 681 f.; Gerhard Sauder : Empfindsamkeit. Bd. 1. Stuttgart 1974, S.50 f.

2 Vgl.Riedel : a.a.O., S.676 f.

3 Walter Horace Bruford : Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Ulm 1975, S.193.

4 Riedel : a.a.O., S.683 ff.

5 Christian Garve : Gesammelte Werke. Hrsg. v. Kurt Wölfel. Nachdruck der Ausgaben Breslau 1792 und 1796. Hildesheim・Zürich・New York 1985, Bd.1. S.302 f.

6 Vgl.Riedel : a.a.O., S.684.

7 Vgl.ebenda, S.689 ff.

8 Sauder : a.a.O., Bd.1. S.52.

9 Jürgen Habermas : Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt und Neuwied 1962. 10. Aufl. Darmstadt 1979.

10 Bruford : a.a.O., S.192 f.

11 Percy Ernst Schramm : Hamburg, Deutschland und die Welt. München 1943, S.37. Zitiert nach Habermas : a.a.O., S.301 f.

12 Wolfgang Ruppert : Bürgerlicher Wandel.Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im. 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main/New York 1981, S.27.

13 Bruford : a.a.O., S.192.

第三章

1 Johann Gottlob Benjamin Pfeil : Vom bürgerlichen Trauerspiele. In : Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. 31. Stück. Leipzig 1755, S. 2.

2 Pfeil : a.a.O., S.10.

3 Ebenda, S.21 f.

4 Werner Conze : Artikel "Proletariat, Pöbel, Pauperismus". In : Grundbegriffe. Bd.5. Stuttgart 1984, S.29.

5 Ebenda.

6 Vgl. ebenda,S.30 ff.

7 Michael Conrad Curtius : Abhandlung von den Personen, und Handlungen, eines Heldengedichts. In : Aristoteles : Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius. Nachdruck der Ausgabe Hannover 1753. Hildesheim/New York 1973, S.385. 但し、彼は悲劇の目的を論じているところでは、ペーベルにも英雄と同じような行為が見られることがあると述べている。Vgl.Curtius : Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels. In : Aristoteles : a.a.O, S.392.

8 Vgl. Bruford : a.a.O., S.185

9 Vgl. Eberhard Buchner : Das Neueste von Gestern. Kurturgeschichtlich interessante Dokumente aus alten deutschen Zeitungen. Bd.3. München 1912, S.11.

10 Habermas : a.a.O., S.92 f.

11 Conze : Grundbegriffe. Bd.5, S.29.

12 Bruford : a.a.O., S.218

13 当時のドイツ移動劇団は、オペラ劇場や宮廷劇場での公演を許されていなかった。臨時にいろいろな施設を使ったり、小屋掛けをしたりした。 Vgl. Sybille Maurer-Schmoock : Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982, S.1 u. 103.

14 Vgl.ebenda, S.76 ff. u. S.118.

15 Ebenda, S.78.

16 Ebenda, S.118 f.

17 Vgl. ebenda, S.119.

18 Theodor Wilhelm Danzel : Gottsched und seine Zeit. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Hildesheim・New York 1970, S.132.

19 Vgl.Johann Friedrich Schütze : Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg 1794. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1794. Leipzig 1975, S.229 f.

20 Vgl.Maurer-Schmoock : a.a.O., S.120 f.

21 Lessings sämtliche Schriften. Bd.6, S.52.

22 Pfeil : a.a.O., S.8.

23 Vgl.Wierlacher : a.a.O., S.58.

24 エーロエッサーは、「市民階級はもはや上方に対してではなく、明らかに下方に対して自分を区別した階級である」と述べている。Arthur Eloesser : Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19.Jahrhundert. Berlin 1898, S.19.

25 Wierlacher : a.a.O., S.58 f.

26 Vgl. ebenda, S.58.

27 Ebenda.

28 Ebenda, S.59.

29 Ebenda. 但し、Wierlacher はまだこの著者を Anonym としている。

30 Vgl.ebenda, S.59 f.

31 Ebenda.

32 Wilhelm Cooke : Grundsätze der dramatischen Kritik. Aus dem Englischen übersetzt, mit Zusätzen und Anmerkungen (von Johann Andreas Engelbrecht) . Lübeck und Leipzig 1777. Zitiert nach Wierlacher : a.a.O., S.171.

33 Lothar Pikulik : "Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit. Köln Graz 1966, S. 6.

34 Vgl.ebenda.

35 Johann Wolfgang Goethe : Werke. Hamburger Ausgabe. Bd.6. Hamburg 1951. 4.Aufl. 1960, S. 68.

36 Vgl.Karl Berger : Schiller. Sein Leben und seine Werke. Bd.1. 1.u.2.Aufl. München 1905, S.62.

37 Bruford : a.a.O., S.62.

38 Conze : Artikel "Adel, Aristokratie". In : Grundbegriffe. Bd.1, Stuttgart 1972, S.21 f.

39 Bruford : a.a.O., S.63 f.

40 Schaer : a.a.O., S.7.

41 Pfeil : a.a.O., S.10.

42 Ebenda, S.11.

43 Ebenda, S.22.

44 Pikulik : a.a.O., S.7.

45 Pfeil : a.a.O., S.22.

46 Vgl.Pikulik : a.a.O., S.7.

47 Wierlacher : a.a.O., S.57.

48 Ebenda.

49 Schaer : a.a.O., S.6.

50 Eloesser : a.a.O., S.18 ff.

51 Georg von Lukács : Zur Soziologie des modernen Dramas. In : Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd.38. Hrsg. v. Edgar Jaffé. Tübingen 1914, S.327.

52 Gero von Wilpert : Sachwörterbuch der Literatur. 5., verbesserte u. erweiterte Aufl. Stuttgart 1969, S.116.

53 シェーアーは、市民劇の人物が特定の社会階層の代表者ではなく、特定の人生観の代表者であると述べ、この人生観はしかしまた特定の社会階層に基づいていると付け加えて、極めて不明確な指摘に終わっており、それ以上の論証は行っていない。Vgl. Schaer : a.a.O., S.28.

54 Vgl.Pikulik : a.a.O., S.5.

55 Christian Heinrich Schmid : Ueber das bürgerliche Trauerspiel. In : Unterhaltungen. Bd.5. 1.Stück. Hamburg 1768, S.309 u. 313.

56 Habermas : a.a.O., S.31.

57 Ebenda, S.22.

58 Conze : Artikel "Adel, Aristokratie". In : Grundbegriffe. Bd.1, Stuttgart

1972, S.21 f.

59 Habermas : a.a.O., S.20.

60 Pfeil : a.a.O., S.10, 11, 22.

61 Vgl.Conze : Artikel "Mittelstand". In : Grundbegriffe. Bd.4. Stuttgart 1978 S.51.

62 Vgl.Conze : Artikel " Adel, Aristokratie". In : Grundbegriffe. Bd.1. Stuttgart 1972, S.21.

63 Conze : Artikel "Mittelstand". In : Grundbegriffe. Bd.4. Stuttgart 1978, S.54.

64 Gottsched : Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. In : Gottsched : Werke. Bd.9, Teil 2, S.497 f.

65 CD. 4.Aufl. S.772.

66 Vgl.ebenda, S.647.

67 Johann Elias Schlegel : Ästhetische und dramaturgische Schriften. Hrsg. v. Johann Antoniewicz. Unveränderter reprografischser Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1887, Hamburg 1970, S.197.

68 Bruford : a.a.O., S.55.

69 Schaer : a.a.O., S.65.

70 Habermas : a.a.O., S.50.

71 Vgl.Reinhart Koselleck : Kritik und Krise, Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg/München 1959. 2.Aufl. Frankfurt am Main 1976, S.69 ff.

72 Wierlacher : a.a.O., S.63.

73 Vgl.Pikulik : a.a.O., S.7; Wierlacher : a.a.O., S.57.

74 Engelbrecht : a.a.O. Zitiert nach Wierlacher : a.a.O., S.171.

75 Wierlacher : a.a.O., S.58 f.

第四章

1 George Lillo : The London Merchant; or,The History of George Barnwell. Hrsg. v. William H. McBurney. London 1965, S.4.(以下、Lillo-Textと略記)
2 Johann Adolf Schlegel : a.a.O. In : Batteux, a.a.O. Leipzig 1751, S.320.
3 Pfeil : a.a.O., S.5.
4 Ebenda, S.15.
5 Vgl.Schmid : a.a.O., S.309.
6 Vgl.Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd.7. Leipzig 1889, Artikel : privat.
7 Norbert Elias : Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd.1. 2., um eine Einleitung vermehrte Aufl. Bern und München 1969, S.46.
8 Ebenda, S.45.
9 Ebenda, S.46.
10 Zitiert nach Wolfgang Martens : Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart 1971, S.329.
11 Zitiert nach Habermas : a.a.O., S.40.
12 Lothar Pikulik : Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Göttingen 1984, S.109 f. [以下、Pikulik(1984) と略記]
13 Ebenda, S.109.
14 Sophie von La Roche : Geschichte des Fräulein von Sternheim. Hrsg. v. Fritz Brüggemann. Leipzig 1938, S.138. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Hrsg. v. Heinz Kindermann. 以下、Deutsche Literaturと略記。Reihe Aufklärung. Bd.14)
15 Martens : a.a.O.,S.325.
16 Pikulik(1984) : a.a.O., S.112.
17 Vgl.ebenda, S.68 ff.
18 Der Patriot. Hamburg 1724-26. Hrsg. v. Wolfgang Martens. Bd.3. Berlin 1970,

S.76 f.

19 Vgl. ebenda, S.408 ff.

20 Pikulik(1984) : a.a.O., S.111.

21 Gerhart von Graevenitz : Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Aspekte deutscher "bürgerlicher" Literatur im frühen 18. Jahrhundert. In : Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft 197, S.59 ff.

22 Vgl. Erich Schmidt : Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Bd.1. 2., veränderte Aufl. Berlin 1899, S.211 ff.

23 Lessings sämtliche Schriften. Bd. 5, S.111.

24 Zitiert nach Ch. W. Danzel und G. L. Guhrauer : Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke. 2., berichtigte und vermehrte Aufl. Hrsg. v. W. von Maltzahn und R. Boxberger. Bd. 1. Berlin 1880, S. 165 f.

25 Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. (以下、Erweiterungenと略記) Bd.6. 32. Stück. Leipzig 1755, S.129 f.

26 Ebenda, Bd.6. 31. Stück. Leipzig 1755, S.4 ff.

27 Lillo-Text. S.4.

28 Erweiterungen. Bd.6. 32.Stück. Leipzig 1755, S.130.

29 Peter Weber : Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. 2., ergänzte Aufl. Berlin 1976, S.174.

30 Lessings sämtliche Schriften. Bd.5, S.111.

31 Weber : a.a.O., S.175.

32 Erweiterungen. Bd.6. 32.Stück. Leipzig 1755, S.129.

33 Schmidt : a.a.O., S.216 f.

34 Pikulik : a.a.O., S.7 f.

35 Vgl. Wierlacher : a.a.O., S.81.

36 Ernst Karl Ludwig Ysenburg von Buri : Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Neuwied 1793, S.6 ff.

37 Vgl. ebenda, S.49.

38 Ebenda, S.52

39 Ebenda, S.122 ff.

40 Hans-Wolf Jäger : Gegen die Revolution. Beobachtungen zur konservativen Dramatik in Deutschland um 1790. In : Jahrbuch der Deutschen Schiller-gesellschaft. Jg.22. 1978, S.393.

41 Buri : a.a.O., S.77.

42 Ebenda, S.86.

43 イェーガーは、第二幕、第一場や第三幕、第十一場のルイの人間的な態度を、市民悲劇にふさわしい、と述べている。なお、彼は第四幕、第十一場と書いているが、第三幕、第十一場の誤りである。Vgl. Jäger : a.a.O., S.393.

44 Buri : a.a.O., S.61.

45 Ebenda, S.107.

46 Wierlacher : a.a.O., S.81.

47 Christian Leberecht Martini : Rhynsolt und Sapphira. Ein prosaisches Trauerspiel in drey Handlungen. In : Theater der Deutschen. Teil 4. Berlin und Leipzig 1767.

48 Christian Heinrich Schmid : Chronologie des deutschen Theaters. Neu hrsg. v. Paul Legband. Berlin 1902, S.115. (以下、Chronologie と略記)

49 Ebenda, S.116.

50 Daunicht : a.a.O., S.238.

51 この辞典はゴットシェートとそのグループの人々によって独訳された。Pierre Bayle : Historisches und Critisches Wörterbuch. Nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen versehen von J. Ch. Gottsched. 1741-44. Nachdruck. Hildesheim / New York 1974.

52 Zitiert nach Daunicht : a.a.O., S.305.

53 但し第二版では bürgerliches という形容詞はない。

54 Vgl.Chronologie. S.115.

55 ダウニヒトは、1756年という出版年表示にもかかわらず、この作品は1755年に出版されたと主張している。Vgl.Daunicht : a.a.O., S.277.

56 口上役は、母親が作り出す過保護児のみならず、父親のせいで過保護児が育つ例も

「残念ながら」多くあることを認めている。Vgl.Das Mutter-Söhnchen. Ein prosaisch Bürgerlich Trauerspiel in Drei Aufzügen. Liegnitz 1756,S.3.

57 Robert R. Heitner : German Tragedy in the Age of Enlightenment. Berkley/Los Angeles 1963, S.185.

58 Johann Gottlob Benjamin Pfeil : Lucie Woodvil. In : Erweiterungen. Bd.6, 42. Stück. Leipzig 1756, S.449 ff.

59 Christian Gottlieb Lieberkühn : Die Lissabonner, ein bürgerliches Trauerspiel,und die Insel der Pucklichten, ein Lustspiel. Breslau 1758, S.7 ff.

60 Goethe : a.a.O., Bd.9. 4.Aufl. Hamburg 1961, S.29 ff.

61 Joachim Wilhelm von Brawe : Der Freigeist. Hrsg. v. Fritz Brüggemann. Leipzig 1934, S.272 ff. (= Deutsche Literatur. Reihe Aufklärung. Bd.8)

62 1757年2月19日付書簡。Lessings sämtliche Schriften. Bd.17. S.94.

63 Vgl. Fritz Brüggemann(Hrsg.): Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Leipzig 1934, S.272. (= Deutsche Literatur. Reihe Auklärung. Bd.8) ; August Sauer : Joachim Wilhelm von Brawe. Der Schüler Lessings. Straßburg 1878, S.49 ff.

64 Reinhart Meyer : Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. München 1977, S.88. 散文で書かれていることは、当時では明らかに、それが従来の英雄悲劇とは異なったタイプの新しい悲劇であることを意味していた。事実またブラーヴェは、題材の異なる次の『ブルートゥス』 (Brutus) にはブランクヴァースを用いている。

65 Freigeist にどういう訳語をあてるかは、この語の意味の範囲が広いので簡単ではない。よく用いられている「自由思想家」という語は、少なくともブラーヴェのこの作品には適さない。ヘンリーもクラードンも「思想家」とは言えないからである。レッシングの作品の主人公アドラストも、多分に「坊主嫌い」といった性格が強い。

66 Vgl. Horst Steinmetz : Die Komödie der Aufklärung. 3., durchgesehene und bearbeitete Aufl. Stuttgart 1978, S.66.

67 Vgl. Sauer : a.a.O., S.37.

68 Christian Fürchtegott Gellert's sämmtliche Schriften in 10 Theilen. Berlin u. Leipzig 1856. Theil 6. S.60.

69 Ebenda, S.62.

70 Schaer : a.a.O., S.5.

71 Bruford : a.a.O., S.293.

第五章

1 Habermas : a.a.O., S.61.

2 Vgl. Helmut Kiesel und Paul Münch : Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland. München 1977, S.61.

3 Ebenda.

4 Dieter Schwab : Artikel "Familie". In : Grundbegriffe. Bd.2. Stuttgart 1979, S.272.

5 Ebenda.

6 Zitiert nach Schwab : a.a.O., S.273.

7 Ebenda, S.278 f.

8 Ebenda, S.279.

9 Kiesel und Münch : a.a.O., S.62.

10 Zitiert nach Helmut Möller : Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur. Berlin 1969, S.12.

11 Vgl. Kiesel und Münch : a.a.O., S.63.

12 Zitiert nach Kiesel und Münch : a.a.O., S.63 f.

13 Schwab : a.a.O., S.271.

14 Vgl. ebenda, S.277

15 Kiesel und Münch : a.a.O., S.65.

16 Vgl. Schwab : a.a.O., S.268.

17 Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd.3. Leipzig 1862, Artikel : Familie.

18 Friedrich Schiller : Werke. Nationalausgabe. Bd.2. Teil 1. S.230.

19 Habermas : a.a.O., S.73.

20 Daniel Casper von Lohenstein : Sophonisbe. Hrsg. v. Rolf Tarot. Stuttgart 1970, S.11.

21 Walter Benjamin : Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main 1969, S.90.

22 Habermas : a.a.O., S.64.

23 Lessings sämtliche Schriften. Bd.9. S.273.

24 Pikulik : a.a.O., S.11.

25 Kiesel und Münch : a.a.O., S.63.

26 Habermas : a.a.O., S.73.

27 Kiesel und Münch : a.a.O., S.64.

28 Habermas : a.a.O., S.73.

29 Kiesel und Münch : a.a.O., S.65 f.

30 Vgl. Pikulik(1984) : a.a.O., S.116. しかしここでピクリークは、ハーバーマースがこの両者を混同していると主張するが、ハーバーマースはこの自律化が擬制であることを正しく見抜いている。Vgl. Habermas : a.a.O., S.65.

31 Gellert : a.a.O.,Theil 6. S.22 f.

32 Ebenda, Theil 7. S.133.

33 Benjamin Franklin : Autobiography. New York 1903, S.118 ff.

34 Vgl. ebenda.

35 Pikulik(1984) : a.a.O., S.96.

36 Ebenda.

37 Ebenda, S.103.

38 Ebenda, S.97.

39 Vgl. ebenda, S.99.

40 Ebenda, S.97.

41 Gellert : a.a.O.,Theil 6. S.62.

42 Ebenda, S.57 ff.

43 Habermas : a.a.O., S.65.

第六章

1 Quintus Horatius Flaccus : Ars Poetica (Die Dichtkunst). Lateinisch und deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972, S.25.
2 Ebenda, S.49 f.
3 CD. 1. Aufl. Leipzig 1730, S.41.
4 Ebenda, S.133 f.
5 Ebenda, S.571.
6 Lillo-Text. S.3.
7 Ebenda, S.4.
8 Vgl. CD. 1.Aufl. Leipzig 1730, S.572.
9 Pfeil : a.a.O., S.7 f.
10 Ebenda, S.17 f.
11 Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai : Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. und kommentiert von Jochen Schulte -Sasse. München 1972, S.64.(以下、Briefwechselと略記)
12 Andreas Gryphius : Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hrsg. v. Marian Szyrocki u. Hugh Powell. Bd.4. Tübingen 1964, S.161 ff.
13 Vgl. Briefwechsel, S.64.
14 Gottsched : Werke. Bd.2, S.23 ff.
15 Wierlacher : a.a.O., S.46.
16 Briefwechsel, S.64.
17 Wierlacher : a.a.O., S.117.
18 ピクリークはこれらの人物の人間らしさについて、「これらの君主の人間らしさは、彼らが何よりも感情を持っていることである」と説明している。Pikulik : a.a.O., S.144.
19 Curtius : a.a.O., S.390.
20 Wierlacher : a.a.O.,S.48.
21 Pfeil : a.a.O.,S.24.

22 Christoph Martin Wieland : Gesammelte Schriften. 1.Abteilung : Werke. II(3). Poetische Jugendwerke. Teil 3. Hrsg. v. Fritz Homeyer. Nachdruck der 1. Aufl. Berlin 1910. Hildesheim 1986, S.147.

23 Moses Mendelssohn : Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik.Hrsg. v. Moritz Brasch. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1880. Bd.2. Hildesheim 1968, S.78 f.

24 しかしメンデルスゾーンはこの直後からはじまったレッシングおよびニコライとの悲劇に関する往復書簡の中では、同情を悲劇の引き起こしうる唯一の情熱とするレッシングに同調せず、自らは同情よりも感嘆が優れていると主張し続けた。なお彼は、1761年の『ラプソディー。もしくは感情に関する書簡への補遺』(Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen) の中で、いっそう詳細かつ明確に同情の感情を分析しているが、レッシングは『ハンブルク演劇論』の第74号と第75号でそれを称賛している。しかし、それをアリストテレスに適用することは留保している。

25 Lessings sämtliche Schriften. Bd.17. S.59.

26 Vgl. Briefwechsel, S.48.

27 Ebenda, S.53 f.

28 Vgl. ebenda, S.54 f.

29 Ebenda, S.64.

30 Ebenda, S.65.

31 Lessings sämtliche Schriften. Bd.7. S.68.

32 Briefwechsel, S.52.

33 Vgl. ebenda, S.68 f.

34 Vgl. ebenda, S.102 f.

35 Ebenda, S.221.

36 Ebenda, S.226.

37 Pfeil : a.a.O.,S.17.

38 Curtius : Aristoteles. S.129 f.

39 Pfeil : a.a.O., S.11.

40 Curtius : Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels. In : Aristoteles :

a.a.O., S.390.

41 Ebenda, S.391.

42 Briefwechsel, S.55.

43 Ebenda.

44 Hans-Jürgen Schings : Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980, S.41.

45 Sauder : a.a.O., Bd.1, S.125.

46 Joachim Heinrich Campe : Ueber Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht. Hamburg 1779. Zitiert nach Sauder : a.a.O.,Bd.3. S.6.

47 Schack Hermann Ewald : Ueber das menschliche Herz, ein Beytrag zur Charakteristik der Menschheit. Bd.2. S.162. Zitiert nach Sauder: a.a.O., Bd.1. S.187.

48 Schings : a.a.O., S.41.

49 Vgl. Koselleck : a.a.O., S.55.

50 Vgl. ebenda, S.69 ff.

51 Ebenda, S.72.

52 Ruppert : a.a.O., S.23.

53 Sauder : a.a.O., Bd.1. S.53.

54 マルティーン・シェンケル(Martin Schenkel) は、レッシングを自然志向に基づく社会批判の観点からルソーと結びつけ、主としてレッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』の分析を通して、「レッシングの市民劇は、その要求においてラディカルな政治的前衛主義に属する」と述べ、さらに、「アリストテレス的伝統に依っている市民悲劇は、感傷主義の社会的・政治的アジテーション劇である」と主張している。しかし彼がこの場合市民悲劇の政治性の根拠にしているのは、それが堕落した人間に純粋な自然的人間を対置していることにすぎず、彼の論証は極めて短絡的で説得力に欠けている。市民悲劇は決して、その政治性を露骨に示すジャンルとして成立したのではない。そのことは、まさに『ミス・サーラ・サンプソン』によって証明されているのである。Martin Schenkel : Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel 'Miß Sara Sampson': poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke. Bonn 1984, S.212 f.

参考文献

〔本論執筆にあたって参照し、かつ本文もしくは注で言及したものに限る。〕

〔Anonymus〕: Das Mutter-Söhnchen. Ein prosaisch Bürgerlich Trauerspiel in Drey Aufzügen. Liegnitz 1756.

Aristoteles : Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982. (= Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7828 〔2〕)

Aristoteles : Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius. Nachdruck der Ausgabe Hannover 1753. Hildesheim ・ New York 1973.

Batteux, Charles : Batteux, Professors der Redekunst an dem königlichen Collegio von Navarra, Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit einem Anhange einiger eignen Abhandlungen versehen. 〔 Von Johann Elias Schlegel.〕 Leipzig 1751. Zweyte, verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig 1759.

Bayle, Pierre : Historisches und Critisches Wörterbuch. Nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt ; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen versehen von J. Ch. Gottsched. 1741-44. Nachdruck. Hildesheim / New York 1974.

Benjamin, Walter : Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main 1969.

Berger, Karl : Schiller. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. München 1905, 1909.

Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Hrsg. v. einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732-1744. Hildesheim・ New York 1970.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Nachdruck der Aus-

gabe Leipzig 1757-58. Hildesheim・New York 1979.

Der Biedermann. Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig 1727-1729 mit einem Nachwort und Erläuterungen hrsg. v. Wolfgang Martens. Stuttgart 1975.

Bodmer, Johann Jacob : Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. Zürich 1740. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart 1967.

Brawe, Joachim Wilhelm von : Der Freigeist. Hrsg. v. Fritz Brüggemann. Leipzig 1934. In : Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. (= Deutsche Literatur. Reihe Aufklärung. Bd.8)

Breitinger, Johann Jacob : Critische Dichtkunst, Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersuchet und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodmer. Zürich 1740. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1966.

Bruford, Walter Horace : Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Ulm 1975.

Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhard (Hrsg.) : Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart 1972 ff.

Buchner, Eberhard : Das Neueste von Gestern. Kulturgeschichtlich interessante Dokumente aus den alten deutschen Zeitungen. 5 Bde. München 1912-13.

Buri, Ernst Karl Ludwig Ysenburg von : Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Neuwied 1793.

Corneille, Pierre : Oeuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1984.

Clément, Pierre : Les cinq années littéraires, ou nouvelles littéraires, &c. des années 1748, 1749, 1750, 1751 et 1752. Paris 1754.

Coym, Johannes : Gellerts Lustspiele. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Lustspiels. Berlin 1899.

Crüger, Johannes (Hrsg.) : Joh. Chistoph Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger. Berlin und Stuttgart o. J. (= Deutsche National-Litteratur. Bd.42)

Danzel, Theodor, Wilhelm : Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Hildesheim · New York 1970.

Danzel, Ch. W. / Guhrauer, G. L. : Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke. 2., berichtigte und vermehrte Aufl. Hrsg. v. W. von Maltzahn und R. Boxberger. 2 Bde. Berlin 1880-81.

Richard Daunicht : Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1956.

Richard Daunicht : Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin 1963. 2. Aufl. 1965.

Destouches, Philippe Néricault : Oeuvres dramatique. 6 Bde. Réimpression de l'édition de Paris, 1822. Genève 1971.

Devrient, Hans : Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg und Leipzig 1895. Reprint. Nendeln / Liechtenstein 1978. (= Theatergeschichtliche Forschungen. Bd. 11)

Elias, Norbert : Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. 2., um eine Einleitung vermehrte Aufl. Bern und München 1969.

Eloesser, Arthur : Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Réimpression de l'édition de Berlin, 1898. Genève 1970.

Franklin, Benjamin : Autobiography. New York 1903.

Garve, Christian : Gesammelte Werke. Hrsg. v. Kurt Wölfel. Nachdruck der Ausgaben Breslau 1792 und 1796. Hildesheim · Zürich · New York 1985 f.

Gellert, Christian Fürchtegott : Die Betschwester. Lustspiel in drei Aufzügen. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Wolfgang Martens. Berlin 1962. (= Komedia. Bd.2)

Gellert, Christian Fürchtegott : Das Loos in der Lotterie. In : C. F. Gellerts Lustspiele. Leipzig 1747. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1747. Mit einem Nachwort von Horst Steinmetz. Stuttgart 1966.

Gellert, Christian Fürchtegott : Die zärtlichen Schwestern. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1965. (= Reclams Universal-Bibliothek. Nr.8973/74)

Gellert, Christian Fürchtegott : Sämmtliche Schriften in 10 Theilen. Berlin u. Leipzig 1856.

Goethe, Johann Wolfgang : Werke. Hamburger Ausgabe. 1. Aufl. Hamburg 1948-60.

Gottsched, Johann Christoph : Versuch einer Critischen Dichtkunst. 1. Aufl. Leipzig 1730. 2. Aufl. 1737.

Gottsched, Johann Christoph : Versuch einer Critischen Dichtkunst. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl., Leipzig 1751. 5., unveränderte Aufl. 1962.

Gottsched, Johann Christoph : Erste Gründe der gesamten Weltweisheit. Leipzig 1733. Unveränderter Nachdruck. Frankfurt am Main 1965.

Gottsched, Johann Christoph (Hrsg.) : Die Deutsche Schaubühne. Hrsg. v. Johann Christoph Gottsched. 6 Teile. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-45. Stuttgart 1972.

Gottsched, Johann Christoph : Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Eugen Reichel. 6 Bde. Berlin o. J.

Gottsched, Johann Christoph : Ausgewählte Werke. Hrsg. v. J. Birke, B. Birke und P. M. Mitchell. Berlin · New York 1968 ff.

Gottsched, Johann Christoph : Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1972. (= Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 9361-65)

Graevenitz, Gerhart von : Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Aspekte deutscher "bürgerlicher" Literatur im frühen 18. Jahrhundert. In : Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft. 1975.

Grafigny, D'Happoncourt de : Cénie, pièce en cinq actes. Paris 1751.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hrsg.) : Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854 ff.

Gryphius, Andreas : Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hrsg. v. Marian Szyrocki und Hugh Powell. Tübingen 1963.

Guthke, Karl S. : Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 4., durchgesehene Aufl. Stuttgart 1984.

Habermas, Jürgen : Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt und Neuwied 1962. 10. Aufl. Darmstadt 1979.

Haller und Salis-Seewis. Auswahl. Hrsg. v. A. Frey. Berlin und Stuttgart o.J. (= Deutsche National-Litteratur. Bd.41. Abteilung 2)

Heitner, Robert R. : German Tragedy in the Age of Enlightenment. Berkley/Los Angeles 1963.

Horatius, Quintus Flaccus : Ars Poetica (Die Dichtkunst). Lateinisch und deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972.

Jäger, Hans-Wolf : Gegen die Revolution. Beobachtungen zur konservativen Dramatik in Deutschland um 1790. In : Jahrbuch der Deutschen Schiller-gesellschaft. Jg.22. 1987.

Kiesel, Helmut / Münch, Paul : Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland. München 1977.

La Chaussée, Pierre-Claude Nivelle de : La fausse Antipathie, comédie. In : Bibliothèque des Théâtres, Lettre F. Bd.16. Paris 1784.

La Chaussée, Pierre-Claude Nivelle de : Mélanide, comédie nouvelle. Paris 1741.

Landois, Paul : Silvie, Tragédie, En prose, en un Acte. Paris 1742.

Landois, Paul : Serena ; ein bürgerliches Trauerspiel in Prosa von einem Aufzuge, nebst einem Vorspiel. Aus dem Französischen übersetzt [von Gottlieb Konrad Pfeffel] . Frankfurt und Leipzig 1764.

Lanson, Gustave : Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante. Réimpression de l'édition de Paris, 1903. Genève 1970.

La Roche, Sophie von : Geschichte des Fräulein von Sternheim. Hrsg. v. Fritz

Brüggemann. (= Deutsche Literatur. Bd.14)

La Roche, Sophie von : Geschichte des Fräulein von Sternheim. Hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart 1983. (= Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 7934 (5) .

Lessing, Gotthold Ephraim : Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt am Main 1971.

Lessing, Gotthold Ephraim / Mendelssohn, Moses / Nicolai, Friedrich : Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse. München 1972.

Lessing, Gotthold Ephraim : Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl., besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1886-1924. Unverängerter photomechanischer Nachdruck. Berlin 1968.

Lessing, Gotthold Ephraim : Werke. Hrsg. v. Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart 1925. Hildesheim / New York 1970.

Lieberkühn, Christian Gottlieb : Die Lissabonner, ein bürgerliches Trauerspiel, und die Insel der Pucklichten, ein Lustspiel. Breslau 1758.

Lillo, George : The London Merchant ; or, The History of George Barnwell. Hrsg. v. William H. McBurney. London 1965.

Lillo, George : Le Marchand de Londres, ou L'Histoire de George Barnwell. Tragédie bourgeoise, traduite de l'Anglois de M. Lillo, par M. ***. (Pierre Clément) Paris 1748.

Lillo, George : Der Kaufmann von Londen, oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel. Aus dem Englischen des Herrn Tillo übersetzt durch H. A. B. Hamburg 1752.

Lillo, George : Der Kaufmann von London oder Begebenheiten George Barnwells. Bürgerliches Trauerspiel aus dem Jahre 1731 nach der Übersetzung aus dem Englischen von H. A. Bassewitz aus dem Jahre 1757. Hrsg. v. Fritz Brüggemann. In : Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Leipzig 1934.

Lillo, George : Der Kaufmann von London oder Begebenheiten George Barnwells. Bürgerliches Trauerspiel. Übersetzt von Hennig Adam von Bassewitz. Hrsg. v. Klaus-Detlef Müller. Tübingen 1981.

Lohenstein, Daniel Casper von : Sophonisbe. Hrsg. v.Rolf Tarot. Stuttgart 1970. (= Reclams Universal-Bibliothek. Nr.8394-96)

Lukács, Georg von : Zur Soziologie des modernen Dramas. In : Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd.38. Hrsg. v. Edger Jaffé. Tübingen 1914.

Martens, Wolfgang : Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart 1971.

Martini, Christian Leberecht : Rhynsolt und Sapphira. Ein prosaisches Trauerspiel in drey Handlungen. In : Theater der Deutschen. Teil 4. Berlin und Leipzig 1767.

Martino, Alberto : Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Bd.1. Tübingen 1972.

Maurer-Schmoock, Sybille : Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982.

Mendelssohn, Moses : Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik. Hrsg. v. Moritz Brasch. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1880. Bd.2 Hildesheim 1968.

Meyer, Reinhart : Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. München 1977.

Michelsen, Peter : Zur Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels. Einige geistes- und literaturgeschichtliche Vorüberlegungen zu einer Interpretation der >Miß Sara Sampson<. In : Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981.

Möller, Helmut : Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur. Berlin 1969.

Moore, Edward : The Gamester. A Tragedy. 1753. Reprint. Michigan 1948.

Moore, Edward : Der Spieler. Ein Trauerspiel von Edward Moore. (Überzetzt von Johann Joachim Bode)

Der Patriot. Hamburg 1724-26. Hrsg. v. Wolfgang Martens. 4 Bde. Berlin 1970.

Pfeil, Johann Gottlob Benjamin : Vom bürgerlichen Trauerspiele. In : Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Bd.6. 31. Stück. Leipzig 1755.

Pfeil, Johann Gottlob Benjamin : Lucie Woodvil. In : Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Bd.6. 42. Stück. Leipzig 1756.

Pikulik, Lothar : "Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit. Köln und Graz 1966.

Pikulik, Lothar : Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Göttingen 1984.

Proelß, Robert : Kurzgefaßte Geschichte der Deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850 nach den Ergebnissen der heutigen Forschung. Leipzig 1900.

Ruppert, Wolfgang : Bürgerlicher Wandel. Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main / New york 1981.

Sauder, Gerhard : Empfindsamkeit. Bd.1. Stuttgart 1974.

Sauer, August : Joachim Wilhelm von Brawe. Der Schüler Lessings. Straßburg 1878.

Schaer, Wolfgang : Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts . Bonn 1963.

Schenkel, Martin : Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel 'Miß Sara Sampson' ; poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke. Bonn 1984.

Schiller, Friedrich : Werke. Nationalausgabe. Bd.2, Teil 1. Weimar 1983.

Schings, Hans-Jürgens : Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.

Schlegel, Johann Elias : Ästhetische und dramaturgische Schriften. Hrsg. v. Johann Antoniewicz. Unveränderter reprografischer Nachdruk der Ausgabe Stuttgart 1887, Hmburg 1970.

Schmid, Christian Heinrich : Ueber das bürgerliche Trauerspiel. In: Unterhaltungen. Bd.5. 1. Stück. Hamburg 1768.

Schmid, Christian Heinrich : Chronologie des deutschen Theaters. o. O. 1775. Neu hrsg. v. Paul Legend. Berlin 1902.

Schmidt, Erich : Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2 Bde. 2., veränderte Aufl. Berlin 1899.

Schnabel, Johann Gottfried : Die Insel Felsenburg. In der Bearbeitung von Ludwig Tieck neu hrsg. mit einem Nachwort von Martin Greiner. Stuttgart 1959. (= Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 8419-28)

Schütze, Johann Friedrich : Hamburgische Theater-Geschichte. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1794. Leipzig 1975.

Shakespeare, William : Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Wercke des Shakespear. (Übersetzt von Caspar Wilhelm von Borck) Berlin 1741.

Steinmetz, Horst : Die Komödie der Aufklärung. 3., durchgesehene und bearbeitete Aufl. Stuttgart 1978.

Szondi, Peter : Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater, und der Hofmeister. Frankfurt am Main 1973.

Uz, Johann Peter : Sämtliche poetische Werke. Hrsg. v. August Sauer. Unveränderter reprographisher Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1890. Darmstadt 1964 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr.33-38.)

Voltaire : Oeuvres complètes. Théâtre, Bd.4. Paris 1830.

Vorboten der bürgerlichen Kultur. Johann Gottfried Schnabel und Albrecht von Haller. Hrsg. v. Fritz Brüggemann. Leipzig 1931. (= Deutsche Literatur. Reihe Aufklärung. Bd.4)

Waniek, Gustav : Gottsched und die dutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig 1897. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1897. Leipzig 1972.

Weber, Peter : Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. 2., ergänzte Aufl. Berlin 1976.

Weilen, Alexander von : "Der Kaufmann von London " auf deutschen und französischen Bühnen. In : Beiträge zur neueren Philologie. Wien / Leipzig 1902.

Wieland, Christoph Martin : Gesammelte Schriften. 1.Abteilung : Werke. II (3). Poetische Jugendwerke. Teil 3. Hrsg. v. Fritz Homeyer. Nachdruk der 1.Aufl.

Berlin 1910. Hildesheim 1986.

Wierlacher, Alois : Über die Bedeutung des Lehrgedichts für die theoretische Begründung des bürgerlichen Dramas im achtzehnten Jahrhundert. In : Germanisch=Romanische Monatsschrift. Neue Folge. Bd.17. H.4. 1967.

Wierlacher, Alois : Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968.

Wilpert, Gero von : Sachwörterbuch der Literatur. 5., verbesserte u. erweiterte Aufl. Stuttgart 1969.