

| | |
|--------------|---|
| Title | フリードリヒ・ヘッベル『マグダラのマリア』序文 (1844) 解説・抄訳 |
| Author(s) | 枘井, 智英 |
| Citation | 演劇学論叢. 2008, 9, p. 151-163 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/97489 |
| rights | |
| Note | |

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

フリードリヒ・ヘッベル『マグダラのマリア』序文（一八四四）解説・抄訳

枅井 智英

ヘッベルの演劇観について

フリードリヒ・ヘッベル（一八一三—一八六三）は、一九世紀のドイツにおいて最も注目される劇作家の一人である。その生い立ちには決して恵まれたものではなく、左官職人で偏狂な父のもと貧しい家庭で幼少期を過ごした。家を離れて二〇代半ばより劇作を開始し、悲劇を中心に十三本を書き上げた。また、詩集や小説ならびに童話も出版するなど多彩な創作活動を展開した¹ことでも知られている。しかしながらヘッベルの日記からわかるように彼が劇作に最も精力的に取り組んでいたのは明白である。そして彼が一流の劇作家として注目を集めた理由の一つは、劇作に反映されている悲劇観にあると言えるだろう。ここでは、『マグダラのマリア』の序文（一八四四）を本稿で取り上げるにあたり、ヘッベルの演劇論における主要な特徴の解説と

共に、自然主義演劇に始まる近代劇との関連についても少し触れたいと思う。

ヘッベルの演劇論は、一八三九年二月二日の日記における芸術論と論文「演劇に関する一言」（一八四三）、そしてこれを批判したデンマークの美学教授ヨーハン・ルートヴィヒ・ハイベルグへの駁論「演劇についての私説」（一八四三）さらに『マグダラのマリア』の序文という四つの論文に概してまとめられているとされる。²『マグダラのマリア』（一八四三）³以降もヘッベルは、『ヘローデスとマリムネ』（一八四八）、『アグネス・ベルナウアー』（一八五二）、『ギーネスと彼の指輪』（一八五四）、『ニーベルンゲン』（一八六〇）などの悲劇を書いているが、その土台となった理念はこれらの論文に述べられていると考えられる。では、ヘッベルの戯曲はどのようなものであったか。演劇論の理解においても有効と思われるので、まず『マグダラのマリア』以前の二つの作品を簡単に紹介してみたい。

初めにヘッベルの第一作目となる三幕悲劇『ユーディック』(一八三九)。これは旧約聖書から題材をとったもので、主人公ユーディックが敵将ホロフェルネスを暗殺するため、彼のもとに身を寄せて貞淑を犠牲にして目的を達成し、国家の危機を救う。その一方で彼女はホロフェルネスに情欲を目覚めさせられ、さらには妊娠の疑いも脳裏からはなれず罪の意識にさいなまれてしまうという物語。この作品の成功によりヘッベルは劇作家として注目を集めるようになる。

次に中世の有名な聖女伝説を題材にした『ゲノフェーファ』(一八四二)。忠実な青年執事のゴローは、十字軍指揮官となったジークフリートの妻ゲノフェーファに恋心をいだく。その強い思いのため彼女に密通の濡れ衣を着せて夫から離す企てを実行する。この戯曲では、こうして引き起こされた苦難を神への信頼で耐え通したゲノフェーファの生涯が描かれている。ヘッベルはテイクの『聖なるゲノフェーファの生涯と死』に不満を抱き戯曲化に着手したのであるが、初めての朗読会(4)における反応がよくなかったということも影響して初演は十三年後まで待たなければならなかった。

三番目が市民悲劇と呼ばれる『マグダラのマリア』である。頑固一徹の指物師アントンの娘クララは、父親の財産

目当てで言い寄ってきたレオンハルトと婚約し彼の子を宿す。しかし財産がないとわかるとレオンハルトは婚約を破棄してしまう。世間体を気にして狂わんばかりとなった父親を見てクララは精神的に追い詰められ井戸に身を投じて自害する。

これらの劇は共通して女性を主人公にしているが、それは後の自然主義演劇の傾向にも表れてくる。また、女性の性を積極的に扱った点でも当事としては珍しい作風であったと言えるだろう。これらの劇を通してヘッベルはその演劇の根源となる演劇論を発展させるわけであるが、『マグダラのマリア』の序文はそれまでの論文で示された理念の要約と新たな考えの提示といった言わばヘッベルの演劇観が集約されたものである。ではこの序文で示された彼の演劇論の具体的な特徴が何かと言えば、主要な要素として次の三つが挙げられるであろう。一つは、ギリシア悲劇とシェイクスピア劇との融合に関連した、「個」(人間)対「全」(イデー)の宿命的対立、二つ目が日常の出来事によって悲劇の創作を試みたこと、そして三つ目が「無罪過」という理念のもとに登場人物たちを描こうとしたことである。以下にこれらの要素を中心としてヘッベルの演劇論に触れてみたい。

ヘッベルは、時代と演劇とを結びつけて考えた。彼によ

るとこれまでの歴史の中で偉大な演劇が出現した時代が二つあり、一つが古代ギリシア時代のギリシア悲劇でもう一つが近世のシェイクスピア劇ということである。ヘッベルは、個性を重視したシェイクスピア劇を模範にする一方で世界全体の宿命を扱うギリシア悲劇にも深い関心を寄せ、二つの融合を試みたのである。この「個」(人間)と「全」(イデー)という二元論がヘッベル戯曲の礎石となつてゐる。ヘッベルは、イデー(一切を規定する道德的中心)を過去未来においても修正不能な絶対的真理と主張する。そのためギリシア悲劇的な人間の力を超えた絶対的な存在のもとに生を営む人間を劇中に描こうとした。そして、その絶対的な真理であるイデーに対し個性、即ち人間が対立するという構図を持つて、彼はこの二元論を戯曲に持ち込んだ。具体的には、彼は「演劇についての私説」において次のように述べてゐる。

演劇は、生の過程をそのまま提示する。しかもただ単に、生をその全的拡がりにおいてわれわれに提示する——叙事文学にはたぶんそのことが許されてゐる——という意味においてだけではない。根源的本来的な結合から解放された個人が、その非自明的な自由にもかかわらず依然としてその一部としてあり続け

てゐる全体に対して持つ容易ならざる関係を、具象的に表現するという意味においても提示するのである。⁵⁾

ヘッベルは、イデーは絶対的普遍的真理として過去も未来も変わりなく存在し、人間即ち個性は、イデー自体がその真理、そして存在を確認するために生れると考える。つまり個性は、イデー本体から必然的に分離独立しようと反発する。この戦いよつてのみ個性は生れる。すなわち、反発という行為により具象的にその個性が示す理念は表出し認識されるが、この行為がなければその理念は、觀念の枠を超えず、存在してはゐるもののイデー自体が明確に確認できないというわけである。この個性と普遍的真理との戦いは、イデーの中にある新たな道德的秩序や法則の発見、あるいはそれまでに認識されていた秩序や法則の再認識の場をまさに提示するのである。そしてその役割を終えた個性はまた全体の一部となり、世界は新たな秩序の中で動き出すわけである。「人生は大いなる河流である。個性は水滴である。悲劇的個性は、再び解けてしまふ可き、そしてそうなる為には、互いに相衝突し、破壊し合う氷塊である。」⁶⁾という一節は、ヘッベルの思想を明瞭に表した一例である。このような二元論は、結果として哲学を否定することとなつた。つまりヘッベル流に考えると哲学は行為が伴わず

理念は観念の域に留まらざるを得ないものであるのだ。しかし演劇を含め芸術は、人間の行為によって具体的に理念を提示するもの（『個性』）であり、芸術は哲学が果たしえない重要な役割を担っていると『マグダラのマリア』の序文においても述べられている。

「個」と「全」の衝突を悲劇によって示そうとヘッベルは試みるわけであり、自己を主張しようとする個性をヘッベルは悲劇的個性と呼んでいる。この二元論から必然的に生れる悲劇観、それが「無罪過」という概念である。ヘッベル戯曲においては大変重要な理念であり、「演劇についての私説」において、ヘッベルは次のように述べている。

……生とは、節度を守ることを知らない個別的存在であるため、罪を偶然に犯すのみならず、罪を必然的かつ本質的に内包し、前提するものであるという真理である。⁽²⁾

個性は必然的にイデーと衝突するのであるが、この衝突行為そのものに罪が含まれるというわけである。『マグダラのマリア』の主人公クララが、レオンハルトと婚約し弄ばされて妊娠してしまい、結局彼に捨てられてしまうのも彼女が一方的に責められる罪をおっているわけではない。し

かし、世間体を必要以上に重んじる父の苦悩がクララの罪の意識をいつそう高め、ついには自殺においやる。そしてまた、『ユーディット』においては、敵将のホロフェルネスの寝首を掻くことに成功したユーディットであるが、ホロフェルネスを男性と認め肉欲を目覚めさせられたことを恥じ、それが非常な罪悪感となって重く彼女にのしかかるのである。このように主人公に起こる悲劇は、単純に善悪と区別をつけることのできるものではないのである。

また無罪過という概念は主人公だけに当てはまるものではない。登場する全ての人物に対して、ヘッベルは彼らの行為の必然性を提示しようと試みた。彼は『マグダラのマリア』の執筆期間中の日記で『リア王』をシェイクスピアの最高傑作と褒め称えているが、そこにヘッベルが理想とする作劇術が表れている。ヘッベルが注目したのは、悪役と思われがちなりア王の娘ゴネリとリーガンの態度が必然的なものだとして正当化されている点についてであった。

娘のゴネリとリーガン自身、一見彼女たちは悪の勢力そのものとして設定されているようにとも、まさにリアその人に一種の権限を認めているだけでなく、自分たちの正当性の根拠をも見出している、……われわれがよく知っているように、このような短気な父親は、こ

のように腹黒い冷酷な、そして父をひたすら恐れる子供を作らずにはいないものなのだ。こういう子供たちは、その恐怖から解放され、もはや父とは何の関係もなくなつたとたんに、父を肉親としてよりもむしろ敵と見なすようになる。

傲慢な父のもとで貧しく不幸な幼少期を過ごしたヘッベルは、ゴネリとリーガンのとつた行動が不思議なものではなく父が作り上げた環境から生れるべくして生れたということに敏感に感じ取つたのであろう。『マグダラのマリア』においてもクララを精神的に追い詰めてしまう頑なな父アントンが登場するが、一方では彼は律儀でまじめな職人であり病気の妻を思つて涙を流す人間として描かれている。卑劣なレオンハルトも自分の行いに苦惱し、最後にはクララの元に戻ろうとする一面が描写されている。彼らの振る舞いは彼らの属する社会階級とその環境の下で必然的に形成されてきたのである。

このように単純な悪役を描かず客観性でもつて人物を描写する手法は、後の自然主義演劇の先駆けとなるものである。また、『マグダラのマリア』のように平凡な市民の生活の断片を素材とした作品はイブセンに通じると指摘する声も多い。史劇を題材にすることが多いヘッベルである

が、この作品は作者がミュンヘン滞在期間中（一八三六―一八三九）に出会つた恋人ベツピとその家族が素材になっていると言われる。エリーゼという婚約者がいながらベツピと恋仲になるヘッベルには、レオンハルトと共通するところがある。ベツピがクララ、そしてベツピの父はアントンという独裁者のな人物であり、クララの父そのものと言える。また日常の悲劇が演劇においても有効であることは、皮肉なことに彼を絶望の淵にまで追いやつた幼い息子マックスの死という不幸な出来事によつて確信に至らしめた。そして事実この作品でヘッベルは一般市民の日常の出来事が大きな悲劇になるということを証明したのである。

ヘッベルの戯曲は、ドイツにおいても近年上演される機会はあまりないという。日本においても一九一七年（大正六年）に『マグダラのマリア』が上演されているが戦後の上演記録はほとんど見当たらない。ヘッベルと同年一八一三年に生れた著名な演劇人としては劇作家ゲオルク・ビューヒナー（一八二二―一八三七）と作曲家のリヒャルト・ワーグナー（一八一三―一八八三）がいる。この二人はどちらもその作品や理論が大きくは近代演劇の枠組みに属するものであり、後の演劇界への影響はヘッベルより大きいものであつた。ヘッベルの悲劇は、近代演劇の性格を持つ一方でイデーという道德規範の枠組を飛び越えること

はできなかったのである。彼の劇世界が自然主義演劇と大きな隔たりをも持つのはこの点においてである。しかしそうであってもこれまで述べたように日常の悲劇や人物描写の客観性、そして女性の性に対する扱いなど近代演劇に与えた影響は少なくはない。ヘッベルは、まさに近代演劇とそれ以前の演劇との境界線にたつ代表的な劇作家ということができよう。

フリードリヒ・ヘッベル

『マグダラのマリア』序文（二八四四）抄訳^①

演劇芸術とその時代、そしてそれに関連した出来事との関係（抜粋）

「……」^② 演劇は、すべての芸術の中で最も高尚なものとして、イデーとの関係において与えられたどの時代においても世界と人間の状況を例証すべきである、イデーとはすなわち普遍的な有機体の中にそれ自身の保持のために存在すると考えられるあらゆることを統括する道徳的中心のことである。演劇はすなわち新しい時代を切り開く最も重要な

ものである、というのは、そこにはまた二番目と三番目に重要なもの、部分的／国家的と主観的／個人的があり、これらは前者との関係において、それぞれの場面や人物が劇全体を象徴するが、しかしそれらは、全てを包括する精神が表れるまでの代用であり、そしてもしそれが現れなかった場合には「使い古された詩人」^③として認められる。演劇は、決定的な変化がこの状況で生起しているときにのみ可能である。従つてそれはまったく時代の産物なのであるが、しかしもちろんそのような時代は前時代全て、つまり今まさに終焉を迎えようとするそれまで一連に繋がつてきた世紀とその後が始まる新たな世紀との連結の産物であるという意味においてのみである。

これまで歴史は、偉大な演劇が証明されえた二度の転換期を有した。実際それはかつての古代ギリシアの時代に、つまり彼らの世界観が純粹さからまず分裂し、そして破壊的な反省の契機を経験した時期であり、もう一つは近世において、つまりキリスト教的世界観が同じような精神的葛藤を体験した時期という二つの時代においてのみに確認される。ギリシア劇は、多神教にかげりが見え、それが滅んだ頃に展開した。つまり全ての華麗なオリンポスの神々に一貫していたイデーの大胆さをありのまま丸裸にしたのである、あるいは宿命（運命）を創造したと言つても良い

だろう。道徳的支配力、これにより個人がまったく偶然ではなく必然的な闘争をしているとわからせる力に対する個人の絶大な降格、それは『オイディプス』においてはめまいがするほどの結末に達するのである。シエイクスピア劇は、新教（プロテスタント）と平行して発展し、個人を解放した。それゆえ登場人物たち、彼らは行為を行う人間という限りにおいても無秩序の発展の中で、またハムレットのように精神生活に生きる限りにおいては、もともと無謀で恐ろしい問題を通してかれら自身の深淵世界へと追い込む無秩序さの中で、彼らの周りに生存するすべてを除外する、彼らの恐ろしい論理は、世界から神を追い出すことを求める、それは出来損ないの作品から神を追い出すかのごとくである。

シエイクスピアの後には、ゲーテが最初に『ファウスト』と『親和力』というまさに演劇的と呼ぶにふさわしい作品において、偉大な演劇にもうひとつの基礎を築いた。そして彼は遣り残されてきた唯一の¹⁶ことを行った、というよりむしろ行おうと乗り出したのであった——彼は弁証法で直接にイデーを作った。彼は矛盾を暴こうと努めたのだ。その矛盾はシエイクスピアにおいては個人においてのみに、個人が循環する中心においてのみ示されたのである。

「…」

しかしゲーテはその道筋を示したに過ぎず、彼は辛うじてその最初の第一歩を踏み出したと言われるまでである。というのは『ファウスト』において彼はあまりにも高く登りつめて血が凍結し始める寒々とした領域に達したのだがその階段を後戻りしたのだ。¹⁷「…」

それ故ゲーテは「…」その時代の偉大な伝統を彼自身のものにすることに失敗した。彼にははつきりとわかっていったのだ。人間の意識は拡張しようと戦い、また別の足かせを破壊しているということを。しかし彼は誠実な信頼で歴史に降伏することはできなかつた。そして彼は青年期に強引に自分自身を追い込んだ過渡期の状況から湧き出る不調和を解決する方法がわからなかつたために、断固として、あるいは嫌悪感と反感を持ってそれらに背を向けたのだ。¹⁸しかし、その行動はこれらの状況を取り除きはせず、今日まで続いている。実際悪化しているのだ、大衆だけでなく個人の生活におけるすべての変動と分裂は、それらに起因する。それらは決して人々が考えているほど不自然でもなければ危険なものでもない。今世紀において人間は、行為（自己主張）を非難されることでもわかるように、新しい前例のない慣習を要求していないため、彼は存在しうるよりよい基礎を所有することを希望するだけである、そのため彼らは道徳性と必然性——これらは同じものであるが—

以外何も頼りにしない。そしてこのように、彼らはそれ等が完全に得られる精神的核と引き換えに、従来部分的に確保してきた形式的に固定された要点を手放した。私が確信すること、最近起こっている世界の歴史的過程である。哲学は、解体され消滅するものであるが、カントからそしてまさにスピノザからその準備をしてきたのである。そして「…」全く効用がないと思われている演劇芸術は、それに結論をもたらすものである。それは以下のような巨大で強力な表象を示すものである。つまり生ききた有機体（body）にそれほど吸収統合されず実体のない身体に部分的に固定されるのみであつて最近の偉大な歴史のうねりによつてようやく解放されたその種々の要素がどのように新たな人間の形式、つまりその中で全てが再び自分の配置箇所を探し出し、女性は再び男性に立ち向かい、男性は社会に、そして社会はイデオと立ち向かうそのような形式を、それらの流れを混合し互いに戦いあうなど、どのように作るべきかという表象である。これはもちろん演劇芸術が議論の余地がある、実際大いに物議をかもし問題を扱わなければならないという障害をもたらす。というのも全世界の崩壊は、個人の崩壊によつてのみ明白にされるからである。地震は教会や家屋の倒壊、そして止めることは不可能な津波の殺到以外には説明できないのである。（中略）

先に述べたように、演劇芸術は世界の歴史的進行の完成にむけての促進を意図する。この過程は我々の時代に起こっているものであり、その目的は存在する人類の——政治的、宗教的、道徳的——制度を廃止することではなくこれらにより深遠な基礎、つまり革命を防いで実際にそれらを安定させる基礎を与えることなのである。その意味において、単に過受精（多作）とアラベスク模様（奇抜さ）以上であることを求める全ての文学のように、それは時代と調和しているべきであり、その意味において私は自分の劇を『ゲノフェーファ』^⑩の序文において時代への芸術的提供と述べたのであり、それによつて私が描いてきた、そして描こうとしている個人生活の進展が、これまでに述べた一般的な信念の問題と緊密に関わっているということが十分にわかる。私は批評家たちがこれまでほとんど排他的に私の登場人物たちを吟味し、彼らが表現する思想を考慮し損ねていたことを決して不快に思っていない。わたしはこの人物たちが真の活力を持ちえた最良の証明という高度な正当化でもつてこれを理解しているのである。にもかかわらず私は、この状態が終焉を迎え、私の作品の第二の要因に相当な注目がなされることを願っている。明らかに彼らの狙いと行為に関するかなり異なつた判断は、基本的思想の

取り扱いに関して言えば評価するというよりむしろ単にストーリーの観点から眺めているにすぎない結果である。この基本的思想は、これまでの人物には不要となるかもしれない多様なことを要求するであろう。

おそらく誰かがこう言うであろう、これらは全て古く慣れ親しみ長年定着しているものである。事実その通りである。実際そうでなければ私は驚いてしまう。なぜなら私は、十一番目の戒律を道徳的問題同様に美学において定めるべきではなく、存在する十戒に従うべきだと確信しているからである。にもかかわらず、人間はまだ幾分控えめな美点を要求するであろう。彼はもう一度スポンジで銘版を拭き落とし、言葉に秘められた意味を多数の不敬な手によつて過度に装飾し、チヨークによつて書かれた無礼な碑文を消すのである。最も疑わしい言葉が築き上げられてきたのだ。詩は、過去のままそして現在のまま残るとは思われていない。一般的に世紀の鏡であり人間性の進展なのである。それはある一日の鏡であり、それどころか時間の鏡にさえ変わるものであろう。最もひどい受難者が演劇である。というのはあまりにも多くのこと、または間違つたことが要求されるからというわけではなく全く何も要求されないからである。それは単に楽しませることを目的とされる。期待や喜びで心がはずむ劇の提供であり、そこでは

内面的に登場人物への興味を高めて興奮させるために切羽詰つた緊迫感が続くのであるが、しかしそれ以外は絶対に何もしてはいけないのである。シェイクスピア劇において楽しませないものは何であれ非難されるが、改めて注意深く見ると、それは解釈者の高い関心により考え出されたことがわかる。シェイクスピア自身はそうは考えていない。彼はありのままの作り話で普段より大勢の観客を太鼓の打ち鳴らして集めた時に喜びを感じる好人物なのだ。(中略)戯曲であると主張する詩は、表現されうるべきものは全て、そもそも作家によつても表現されず、生れない幻想の姿でずっと放置されてきたからに他ならない。まさに表現されうるのは行為のみだ、観念や感情ではない。演劇の中には観念や感情の居場所はなく、これらは直接行為に還元されているという範疇に存在するのだ。同時に、もし観念から生まれず感情も伴わない、自然現象のような露骨な脈絡のない形式において行為が表れるのであれば、少なくとも演劇的にはその行為は行為とはならない。さもなければ静かに剣を引き抜くことが、全ての行為の頂点を示すものとなるであろう。また行為と苦悩の溝はその言葉が示すほど決して広いものではないという事実を見過ごしてはならない。というのも全ての行為は宿命、つまり宇宙の意思

と直面して苦惱に解けて消えてしまうからであり、そしてこれが明らかに悲劇の中で示されることなのである。しかし個人における全ての苦惱は孤立した行為である。それは丁度我々の関心が個人において等しい満足感と共に存在しているように、苦惱において彼(人間)は自分自身について、そして押しつぶされた個人における永遠で不滅なものが何かについて心を留めるようになる。このようにして彼は再び全体になるのであり、これは苦惱において起こるのである。そして彼が、個人の限界の中で永遠で不滅なるものに立ち向かうとき、返礼として彼は厳しい体罰を受けるのだ。その時個と全の両方が表現されるのである。「…」しかしこの表現される領域は礼儀作法や上流社会(の基準)によって測られるべきではない。それらは絶え間なく変化しているのである。そしてもし真の演劇にその基準を借りるのなら、それは全時代の演劇に求めるべきであつてこの時代ではないとかあの時代の特別な演劇などと選んで求めるべきではない。「…」劇作家は「…」同時に世界の全体像を与えてはならず、世界を構築する全ての要素からそれに相反する要素を除去してもならない。そうではなく彼はこれらの要素をふさわしい場所に割り当て、その従属する要素が——種々の要素も結局は神経や動脈のネットワークのように有機的に存在するので——明確になり、そのた

めにそれらの要素が高次元のものに組み込まれる可能性があるあることを認めた時に、彼(作家)はすべての正当な要求を充たすのである。(中略)

しかしもし演劇がほかならぬ世界の歴史(的問題)そのものの解決を助成するものであるならば、そしてもしそれがイデーと人類や世界の状況を調停するものであるならば、それ(演劇)は完全に歴史に身をゆだねるのであるうか、つまり歴史的であるという必然性に従わないのであるうか。私はどこか他のところでも「…」述べたように演劇はまさにその性質的に、特別な傾向をもたずして「…」歴史的であり、しかも芸術は最も重要な歴史的文献なのである。未来や過去を知る手段を持つ人は誰もこの意見に挑みはしないであろう。というのもその人は、芸術的表現をなした古代ギリシア人国家の印象のみをわれわれは保持していることを思い出すからである、彼らは不滅の形式で彼らの存在と行動を記録したのだ「…」。しかし彼はまた次の事実も認識するだろう。重要なものとそうでないものとの分別、つまりどんなにそれ自体重要であつても(現在の)われわれには無用のものと歴史的過程においてはまだ作用しているものを分別するというますます厳格になる切り離しの歴史過程が、発展していることである「…」。そのため後に彼は世界の一般的な特徴のみを保持し、やがて宗教

的、哲學的の發達段階によって引き起こされた人類の最も一般的な發展上の重要な事件のみを保持するようになるだろう。「……」。しかし芸術の偉業は、他のものと比較にならないほど著しいので、「……」芸術「……」は後世に特定の時代の外観における一般的な歴史の内容を伝達できるといふことになる。「……」

これまでは一般的な論評として述べてきた。そしてここからは、私が世に送り出す戯曲に關連したことを述べる。「……」それは中産階級（ブルジョア）の悲劇である。中産階級の悲劇作品はドイツでは長らく敬遠されてきた、それは主に二つの欠陥によるものだ。何よりもましてなぜならその形成が階級特有の内的要素からでもなく、また論理的討論が全く不能な幾人かの個人が極度に狭い範囲内で対立しあう厳しい孤独からでもなく、そしてそこから生じた不公平な人生の酷い限界からでもない。つまりそれは全ての類の外的な問題、すなわち酷い飢えに關連したお金の欠如などを不細工に継ぎはぎしたものであり、しかも結局のところは恋愛問題でこじれた三番目と二番目の階級間の衝突からその形成がなされていたからである。これはまさしく否定の余地なく悲しい作品を生み出すであろうが悲劇ではない。なぜなら悲劇は第一に必然性を基礎においたものとして、人生において妨げようのない性質である死のよう

なものとして現れなければならない。（中略）そしてもう一つ、なぜなら、かつて劇作家は民衆を無理なく扱っていたのであるが——宿命を持つことを、おそらく計り知れない宿命を要求されることが人間になることに他ならないといふことを覚えていた——、我々の劇作家たちは決まらずにまず一般民衆を高尚にしていた、劇作家たちは美談による財産喪失という手段により、無意味な時間で彼らを扱うか、または彼らを頑固な愚か者にすることで実際の世間的階級以下に引き下げる必要だと考えていた。そのため彼らの人物たちは魔法にかかった王子か王女として登場する。彼らは魔法使いの悪意によって竜やライオンそしてその他動物世界の名士たちでさえなく、みすばらしいパイン屋の使用人や技巧の高い仕立屋、また他では、もし「はい」や「いいえ」と言えは驚いてしまうような快活で氣のふれた人たちに変えられている。後者では、さらにひどくなる平凡さに浅はかさと滑稽さを加えた、そしてそれは極めて際立った手段においてである、誰もが一般市民や農夫が星のきらめく夜空から比喩表現をえらばないことを、大洋からそれらを探さないことを知っている。その表現は、あらゆるお決まりの場面だけでなく主人公の客間や遊歩道を使うものである。そうではなく、誰もが職人は作業部屋から、農夫は鋤の下からそれらを見つけていることを知っている

るのである。そして非常に多くの人々がこれらの質素な人民が、仮に会話の仕方を知らないとしても、生き生きと話をし、考えをまとめて説明する手段を心得ていることを発見していたかもしれない。これら二つの欠陥が中産階級の悲劇理解に対する偏見を生み出している。しかし彼らはそれを正当化することができない。なぜならそれらは明らかに(悲劇という)分野自体ではなく、それをやり損なつてきた三文文士の責任であるからだ。時計の針が金か黄銅かといったそれ事態無関心な事柄であり、それ自身における重要な、つまり象徴的な行為が、下層階級か上流階級のどちらで起っているのかは関係ない。しかし、勿論英雄悲劇において主題の厳肅性、つまりそれから直接湧き起こる反省の重要性は、悲劇形式の表面的な欠陥をある程度まで我々と和解させる一方で、中産階級の悲劇では全てが悲劇形式の循環が閉ざされたか、つまり一方では作家によって独断的に取り上げられた個人の宿命に、我々がいかなる哀れな同情によつてもはや悩まされない領域に達したのであるが、しかし後者は広大な人間の宿命に分類されてきた、たとえそれが極端な場合にのみ示されようとも。そしてもう一方では我々は「…」鬭争の「…」結果とそれに到達する必然性のみ直面するのである。

注

- (1) アミエルの日記、ゴンクールの日記、と共に世界文学の三大日記の一つとも言われる。
- (2) 吹田順助『ヘッベル』、岩波書店、一九二九年、八〇頁
- (3) この論文において作品の後の○内は、執筆が完成した年に統一している。
- (4) 一八四一年三月十三日『ゲノフェーフア』が完成した次の日におこなわれた。この五日後にヘッベルは二八歳の誕生日を迎える。
- (5) 谷口茂『内なる声の軌跡・劇作家ヘッベルの青春と成熟』、富山房、一九九二年、二四八頁～二四九頁
- (6) 吹田順助、一九二九年、七八頁
- (7) 谷口茂、一九九二年、二四九頁
- (8) 同右、二五一頁
- (9) 婚約者エリーゼとの間に生れた。しかしエリーゼとヘッベルは結婚にまでは至らなかった。
- (10) 劇団踏路社による上演で、このときのアントン役は、俳優座創設メンバーの青山杉作(一八八九～一九五〇)が演じた。
- (11) George W. Brandt, *Modern Theories of Drama: A selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*, Oxford: Oxford University Press, 1998 の『マクダラのマリア』序文の英訳(七一頁～七九頁)を基にした翻訳で、前述のヘッベルの演劇論の特徴に関連した箇所を中心に抜粋した。

- (12) 文章の所々で見られる(…)は、Brandtの英訳において使用された中略を示す記号であり、この翻訳で故意に中略された箇所は(中略)と記されている。
- (13) ホラティウスの『諷刺詩』一・四 六二からの引用
- (14) ゲーテの小説『親和力』(一八〇九)のことで、一見象徴主義的な形式でもって結婚の問題を扱っている。もしヘッベルの主張する演劇的ということであれば、それは小説の様式においてのことであり、演劇の様式に当てはまるものではない。
- (15) これがギリシア劇とシェイクスピア劇の統合である。
- (16) 『ファウスト』第二部(二八三三)は、第一部より寓話が多く使用されている。結末(ファウストの救済)のカトリック的イメージにおいて、そこではカトリックドラマを髣髴させるところがあり初期作品の多くの賞賛者を失望させた。
- (17) ゲーテの初期作品、とりわけ戯曲『鋼鉄の腕 ゲッツ・フォン・ベルリッヒンゲン』(二七七三)と小説『若きウェルテルの悩み』(一七七四)は革命的な文学の革新として認められていた。新古典主義である彼の後期作品の多くは、年齢と共に保守化するゲーテを反映している。
- (18) ヘッベルの第二作目の悲劇『ゲノフェーファ』の短い序文の中で、彼は神話を題材にした劇を扱う場合でも現代との関心事と関連付けてその時代(戯曲が書かれた時代)の精神を表現しなければならないと述べている。
- (19) 哲学が観念であって行為とならないとするヘッベルの主張がここで窺える。
- (20) デンマークの美学教授ヨーハン・ルートヴィヒ・ハイベルグ

への駁論「演劇についての私説」(一八四三)で述べている。

(21) ヘッベル想定しているのは、俳優であり劇作家のアウグスト・ヴィルヘルム・イフリンド(一七五九―一八一四)による感傷的な家族劇のことである。

参考文献

- 吹田順助『ヘッベル』岩波書店、一九二九年
- 谷口茂『内なる声の軌跡―劇作家ヘッベルの青春と成熟』富山房、一九九二年
- 佐藤通次『世界文學 近代作家論 ヘッベル』岩波書店、一九三三年