# 谷川道子
# 「ドイツ19世紀末転換期の演劇事情とテクスト解題」（解題）

　1920年代はたしかに、ロシア・アヴァンギャルドやピスカートル、ダダ・パフォーマンス、表現主義演劇、バウハウスなど、演劇・文化へのパラダイムチェンジの前衛的なうねりが全欧的に、あるいは世界的にも展開した、明示的に「演劇革命の時代」であっただろう。だがそれを胚胎・始動させたのは、意外とそういう風に認知されてはいないのだが、19世紀から20世紀にかけての19世紀末転換期であったのではないだろうか。この「世紀末演劇論翻訳プロジェクト」も、そういう推定のもとに企画されている。現実にブレヒトは、北欧亡命中の1939年のストックホルムでの学生劇団での講演「実験的演劇について」で、1880年からのヨーロッパ演劇の60年間を実験の時代として、アントワーヌ、ブラームからスタニスラフスキー、メイエルホリド、ピスカートルまでのさまざまな演劇実験を論じている。

　シェイクスピアを産んだエリザベス朝演劇や、コメディア・デラルテ、歌舞伎など、近代演劇勃興期の1600年前後も、ドラマとシアターがしのぎを削る形でクロスした「演劇の時代」だったが、この1900年前後の時期もそれに匹敵する、ドラマとシアターが握手・競争しつつ、近代演劇の枠が大きく構造変化して現代演劇に向かう「演劇の時代」であった。なかでもドイツのそれは、イギリスやフランスに多少遅れをとりつつ、ある意味でそういったドラマとシアターの両極におけるパラダイムチェンジを、自然主義／自由舞台から象徴主義／ザルツブルク演劇祭を経て20年代アヴァンギャルド演劇へ、という展開において、典型的に示しているようにも見える。それをできるだけ明瞭に浮かび上がらせ得るべく、ニーチェ以降で表現主義以前の演劇論（ドイツ自然主義と象徴派の演劇理論）ということで、柱を大きく3本立てて、以下の文献を選んでみた。

## Ⅰ、ドイツの自然主義文学運動と「自由舞台」

　自然主義から象徴主義へという流れでは、ドイツではやはりハウプトマンとブラームの「自由舞台」ははずせないだろう。まずは両者の出会いと出発点の証左として、①二人の往復書簡からの抜粋。ブラームは同時に雑誌も刊行、②はその創刊の辞だ。そのブラームは1912年12月に逝去し、その10日後にハウプトマンはノーベル文学賞を受賞、③はそのハウプトマンの追悼文で、④はノーベル賞受賞演説である。⑤は、ブラームの演劇観を如実に示す1891年の論「自然主義と演劇」を選んだ。（これらの①から⑤まではすべて本田雅也訳。）

### ブラームとハウプトマンとは何者だったのか？

　オットー・ブラーム（1856‒1912）は、大学でドイツ文学を修めたあと、まずは編集者・演劇評論家として活動を開始。『ドイツ18世紀の騎士ドラマ』（1880）や『ハインリヒ・フォン・クライストの生涯』（1911）などの著作もある。

　そして、1887年にフランス・パリでアントワーヌが始めた自由劇場（＝テアトル・リーブル）に刺激を受け、それに倣って、1889年にベルリンでハルデンやハルト兄弟、シュレンターなど数人の同志の演劇評論家と、会員組織の自由舞台（＝フライエ・ビューネ）を設立し、その会長となった。最初は劇場と俳優を会員が借りて、スターシステム中心の商業主義や国家の検閲制度から自由に、自分たちの観たい芝居を上演するマチネー形式の無形劇場運動で、1889年9月に、検閲のために上演禁止になったイプセン作『幽霊』の公演で旗揚げした。

　自由舞台第2回の同年10月のゲーアハルト・ハウプトマン（1862‒1946）作『日の出前』の初演は、「社会劇」と銘打たれたその自然主義的なリアルさで、演劇史に残る一大センセーションを巻き起こす。さらに1893年には、シュレジア地方の搾取に苦しむ織工たちの暴動を描いた社会劇『織工』の初演も一大騒動となった。しかしハウプトマンはすでに同じ年に喜劇『ビーバーの毛皮』と夢幻劇『ハンネレの昇天』を書き、次第にロマン主義的・象徴的な作風を強めていく。泉鏡花が登張竹風と共訳した（『夜叉が池』の原作とされる）『沈鐘』を1896年に、1906年にはメルヘン劇『そしてピッパは踊る』を発表。84年の生涯で45編の戯曲（今なお上演数は多い）、18編の小説、自伝、詩など多作で、さまざまな変貌を多様にみせつつも、底流の運命に翻弄される人間観は変わらなかったようにも見える。

　日本の文壇・劇団に与えた影響も大きかった。もちろん、ドイツ留学から帰国した森鷗外を後ろ盾に、小山内薫と二世市川左団次によって1909年に設立された日本の「自由劇場」は、このドイツの無形劇場運動を範とし

ていたし、ハウプトマンの戯曲も森鷗外や久保栄等に影響を与え、二人の全集にもたくさんの彼の戯曲の邦訳が所収されている。あるいは日本の自然主義文学運動のみならず、象徴派やロマン派の作家たちにも大きな影響を与えた作家だった。

①の二人の往復書簡は、まったく無名の25歳の青年だったハウプトマンをブラームが見出して、一躍ドイツ自然主義文学運動の旗手にまで育て上げていく、その最初のプロセスの記録でもある。

同時にブラームは編集者として雑誌「現代生活のための自由舞台」を発行。この週刊誌はたちまちにしてドイツ自然主義文学運動のメガフォンとなり、劇作家ズーダーマンや、徹底自然主義を唱えるホルツやシュラーフらの活躍を促す場ともなった。②はブラームのその熱情あふれる創刊の辞だ。この雑誌は1904年に「ノイエ・ルントシャウ」と改称され、現在も季刊の総合文芸誌として、フィッシャー書店より刊行されている。ちなみにハウプトマンの本はすべて、フィッシャー書店が一手に引き受けてもいた。彼のノーベル文学賞受賞には、編集者・評論家ブラームの貢献も大きかったということか。

### 演劇人／演出家ブラームの位相

さらに演劇人としては、A. ラロンジュにより1883年に開設されたドイツ劇場が1894年に自由舞台＝フライエ・ビューネと合併し、ブラームが監督となった。彼はハウプトマンを座付き作家とするとともに、イプセンやホルツなどの作品を上演し、ドイツ自然主義演劇運動の中心人物ともなる。⑤の1891年の論「自然主義と演劇」は、そのブラームの演劇観を激しくかつ誠実に語っているだろう。後述するルカーチの『近代戯曲発展史』から第9章の「パリのテアトル・リーブルとベルリンのフライエ・ビューネ」の前半部を訳出したのは、ブラームとアントワーヌの違いがルカーチの目からはどう見えていたのかをわかりやすく説明してくれるか、と思ったからでもある。

劇場を上演まで取り仕切る人はそれまでは監督と呼ばれていたが、演出家という職分が全欧的に専門化されて成立していくのは、この19世紀末からであった。ドイツのマイニンゲン公国のゲオルクⅡ世が、自ら建てた宮廷劇場の劇団で史実の研究を踏まえた舞台造形と集団的演技による群衆処理の写実的な演出をつくりあげて全欧を巡演し（1874–90）、衝撃を与えたのが、今日的な意味での演出家の始まりとされている。だが職分（プロ）としては、自然主義文学運動の中からイプセン、ゾラ、ハウプトマン、チェーホフなどの新しい偉大な劇作家が輩出したのが機縁となって、その戯曲を尊重し上演する意図で、パリの自由劇場のアントワーヌ、ベルリン自由舞台のブラーム、モスクワ芸術座のスタニスラフスキー…と、各国にすぐれた演出家が生まれていった、ととらえるべきだろう。ブラームも自らは演出家を名乗らなかったが、戯曲を重視した演出で、自然主義的な演技様式を徹底化したアンサンブルでつくりあげた。

このドイツ劇場に、1894年に俳優として契約したのが、オーストリア出身のマックス・ラインハルト（1873–1943）である。若い俳優を率いて新劇場（ノイエス・テアーター）から移ってきて、1903年からは演出に転じ、新ロマン主義や印象主義的な時流に乗る演出家として有名になると、ブラームは1905年に彼に監督の座を譲り、自らはレッシング劇場の監督となった。「舞台の魔術師」と呼ばれたラインハルトの演出態度は、戯曲テクストを厳密に分析し、自然らしさを重んじたリアルで心理的なブラームのそれとは対照的であったのだが、ブラームはラインハルトの演出家としての才能を認め育てるのに吝かではなかった、ということだろう。

### 「自由舞台」と「自由民衆舞台」

なお、ベルリンの「自由舞台」は、ドイツ各地に新しい演劇活動だけでなく、観客運動の成立も促し、ことに1890年にベルリンの労働運動の中から生まれた自由民衆舞台（フライエ・フォルクスビューネ）は、広範な観客や労働者に安く観劇できる機会を提供して一大組織となり（実はハウプトマンの『織工』もここで初演されている）、1914年には統一組織としてベルリンに自らの大劇場をもつほどになった。ベルリン自由舞台の方は、ブラームがドイツ劇場の監督となった1893年に解散しているが、民衆舞台は1915–18年にはラインハルトが芸術総監督を務めている。そして第一次大戦後のヴァイマル共和国時代には、フォルクスビューネの組織はドイツ全土に広がり、1920年には290団体、総会員35万人を数える「フォルクスビューネ連盟」となり、1924–27年に演出家ピスカートルが演劇部長として参加し、「20年代演劇革命」の一翼を担っていく。ブレヒトも1924年にミュンヘンからベルリンに移住し、ラインハルト率いるドイツ劇場にドラマトゥルクとして所属しながら、ピスカートルのプロジェクトにも参加。この三者がブラーム世代の後の「ベルリンの演出家の時代」を担い、電気や映像、照明など時代の技術革新の成果をも十分に駆使した「ベルリン1920年代演劇革命」の主役に取って代わっていった、と言えようか。

ベルリン民衆舞台（フォルクスビューネ）はいまなお健在で、監督カストルフが率いて2005年の「日本におけるドイツ年」でテネシー・ウイリアムズを原作とし

た『終着駅アメリカ』を客演したのは周知の通り。このときにはドイツ劇場も、レッシング作『エミーリア・ガロッティ』をタールハイマー演出で客演している。

## Ⅱ、演出家ラインハルトと「若きウィーン派」の作家ホフマンスタール

ちょっと先回りして現代までつないでしまったが、第Ⅱの柱は、その演出家マックス・ラインハルト（1873–1943）と、自然主義に対する反動として世紀転換期に起こった印象主義的・象徴主義的・新ロマン主義的な文学潮流とされる「若きウィーン派」を代表する作家フーゴー・フォン・ホフマンスタール（1874–1929）である。

その両者からは三点。⑥は、1916年のインタビューである「ラインハルト、自らの芸術について語る」で、ドイツ座が1916年4月、5月にオランダのアムステルダム、ロッテルダム、デンハーグで客演したのを機に、オランダの新聞に掲載されたもの。インタビュアーは不明だが、おそらく新聞記者であろう。⑦は、1905年ドイツ劇場で上演されたラインンハルト演出の『真夏の夜の夢』への第2幕第1場についての自らの演出指示書。⑧は、ホフマンスタールの「ラインハルトの仕事」で、1923年に執筆され、1924年に英訳で "Max Reinhardt and his theatre" という本に収録された。おそらくラインハルトを英語圏、とくにアメリカに紹介する目的で編纂されたもの。（これらの⑥から⑧まではすべて坂巻隆広訳。）

### 演出家ラインハルト

先述したように、ラインハルトの演出家としての才能をまっさきに認めたのは、ブラームだった。戯曲の文学性より視覚的な要素を重視した想像力豊かな舞台をつくりだす、その演劇観の違いは自覚しつつも、才能をみこんでドイツ劇場の監督も譲り、ドイツ劇場は1905年から33年までラインハルトの本拠地となり、あるいはベルリンにおける『真夏の夜の夢』（1905）やウィーンにおける『オイディプス王』（1910）、ロンドンの『奇跡』（1911）など、ヨーロッパ各地で古典から現代劇まで、劇場空間も野外から室内まで多様な場を駆使した野心的な演出をさまざまに展開。⑥はそういうさなかの1916年のインタビューで、⑦は1905年の『真夏の夜の夢』からの演出指示書――舞台写真もダウンロードして堪能されたい。1933年にはナチスに追われてウィーンに移り、34年にはハリウッドで映画『真夏の夜の夢』をてがけた。

すでに早くからホフマンスタールやリヒャルト・シュトラウスらと親交を結び、彼らと1920年からザルツブルク祝祭劇を開始。これには、1918年のハプスブルク帝国崩壊の痛手をバイエルン芸術君主国のような形で再興しようという思いもあったようだ。『イエーダーマン』を書いたホフマンスタールは、名前からも分かるように出自は裕福なユダヤ貴族であった。オペラ座やブルク劇場に桟敷をもつ家系で、自らも演劇通として、その古典的教養が伝統の革新という新古典主義的な土壌を育ててもいるのだろう。ラインハルトは1938年以降43年の死まで、アメリカに永住した。

### 象徴派の作家ホフマンスタールの演劇上の位相

ただし、早熟の天才抒情詩人として出発したホフマンスタールの初期抒情戯曲の最初の上演は、1898年ブラーム演出による『窓の女』で、ベルリン自由舞台のマチネー公演だった。のみならず1905年の『救われたヴェネチア』もブラーム演出で、ベルリン・レッシング劇場で初演。あるいはホフマンスタールの韻文劇『ゾベイーデの結婚』と『数奇者と歌姫』が同様に3回のマチネー公演でベルリンで上演された際には、初日に「ゲオルゲ、ハウプトマン、デーメルというまったく異質の三詩人が、お互いに相手の顔を見て驚き合った」とか。さらには1926年にウィーンのヨーゼフシュタット劇場でブレヒトの『バール』が初演された機会に、ホフマンスタールはブレヒトの若き才能を認め、そのウィーン初演の内幕を描いた序幕として戯曲『新人の演劇』まで書いている（河出書房新社『ホフマンスタール選集』第4巻に岩淵達治訳で所収）、等々という風に、ドラマにおいてだけでなく、シアターの場においても、けっこうこの辺りは相互に絡みあっていて、興味深い。

だが何よりホフマンスタールの演劇上の「同志」は、やはりラインハルトだった。同じオーストリア出身のユダヤ人で、資質も年齢も相似た二人の1903年の出会いの意義は、大きかっただろう。さっそく同年にソポクレス改作『エレクトラ』を初演、二人の最初の共同の仕事となる。1906年にはホフマンスタールはロマン派の作曲家リヒャルト・シュトラウス（1864–1949）とも出会い、『エレクトラ』をオペラ化して1909年にドレスデンで初演、これがシュトラウスとの最初の共同作業となる。1911年には両者のオペラ『薔薇の騎士』がドレスデンでラインハルトによって演出され、この三者の共同作業の開始が、1920年のザルツブルク祝祭劇の開始へともつながったのだった。この祝祭劇は、ザルツブルクでモーツァルトの生地として1877–1910年に行われていたモーツァルト祭を基に、ホフマンスタールとラインハルトとシュトラウスが中心となって発足し、1920年か

ら毎年（1924年と1944年を除いて）現在まで続いている、音楽とオペラと演劇の総合的な芸術祭だ。大聖堂（ドーム）前広場での、ラインハルト演出によるホフマンスタール改作のバロック劇『イエーダーマン』の野外上演で幕のない幕開けをしたが、この伝統も毎年、今日まで続いている。「劇場演劇」からさらに広範な音楽とオペラと演劇が一体となった芸術祭への転換は、ここから始まったともいえようか。

ともあれ、そういったラインハルトの演出の仕事を、ホフマンスタールが1923年に、ここまで丹念に彼の舞台をかかさず観ていたのかと感心するくらいの入念さと思いをこめて語っている貴重な記録が、⑧の「ラインハルトの仕事」だろう。1929年に自殺した長男の葬儀に向かう途上で、脳卒中で倒れたという彼の最期も、象徴主義的か？ ホフマンスタールの仕事も、とくにその象徴主義的な傾向が日本の文壇・詩壇に大きな影響を与えた。河出書房新社刊『ホフマンスタール選集』全4巻（1972–73年）を参照されたい。

## Ⅲ、ルカーチの『近代戯曲発展史』

第Ⅲの柱は、⑨のゲオルク・ルカーチの『近代戯曲発展史』（ハンガリー語で1906年執筆、1911年刊行）で、その1981年版のドイツ語訳からの抄訳。（ここは谷川道子訳。）

### 自由劇場運動と演劇青年ルカーチとその生涯

マルクス主義の文芸理論家・哲学者として知られるジェルジ（ゲオルク）・ルカーチ（1885–1971）が実は演劇青年であったことは、案外知られていない。そのことと、それがもつ意義の重要性を日本で最初に唱え明らかにしたのは、池田浩士の『ルカーチ初期著作集』全4巻の仕事（三一書房、1975–76年）だった。彼も指摘しているように、同時代のヨーロッパの多くの青年たちと同様、ルカーチの出発点も演劇運動への参加であったのだ。17歳のころにイプセンやハウプトマンを手本にした5篇の戯曲まで書いたというが、焼いてしまったと自ら語っている。1904年には、ルカーチの呼びかけで友人のラズロ・ラノチやマルセル・ベデデクとともに新劇グループ「ターリア劇団」を結成し、ハンガリーで新しい演劇運動の展開を試みる。これは演出家サンドル・ヘヴェシ（1873–1939）との協働で、1907年までと短期間ながら、重要なハンガリーでの自由劇場運動に発展した。イプセンの『野鴨』やポール・モングレの喜劇『名誉の医者』の翻訳も手がけたという。そのさなかの1906～07年にハンガリー語で執筆されたのがこの『近代戯曲発展史』で、自分たちの企図の理論的な総括と、近代演劇そのもの総決算をめざして書かれた。ルカーチ、20歳そこそこのブダペストでの学生時代の活動・試みであり、著作である。

しかも演劇を論じつつ、それを産み出す近代ブルジョワ社会を「文化社会学的に」透徹しようとするまなざしは、当時、これも全欧的な問題意識であった近代市民社会、ブルジョア資本主義の批判と考察へと導く水路となったとは、池田浩士氏の解説からの受け売りでもあるのだが、たしかにこの直後に、ヘーゲルとジンメルの影響下にあったルカーチはマルクス主義に「めざめ」、第1次大戦末期にはバラージやマンハイム、コダーイ、バルトークなどと公開講座「精神科学自由学院」の運動を始め、1918年にはハンガリー共産党に入党し、1919年の革命運動に参加、数か月間ハンガリー・レーテ共和国が樹立、自らは教育人民委員になったものの、失敗してウィーンに逃れ、さらにベルリン、モスクワなどに亡命。第二次大戦後にハンガリーに戻り、美学・哲学のブダペスト大学教授として活動。日本でのルカーチの翻訳・研究も、白水社の全13巻の『ルカーチ著作集』（1968年～69年）を始め、その「生きられた思想」や広範で体系的な研究は多様多岐にわたっている。

### 『近代戯曲発展史』の版をめぐる歴史的な物語

池田浩士が「『魂と形式』とならんで、最初期のルカーチの文学活動のもっとも大きな成果」と目すこの『近代戯曲発展史』だが、いくつかの段階と版がある。

1906–07年にハンガリー語で執筆された初稿は、ハンガリーにおける重要な文芸協会のひとつであるキシュファルディ協会のクリスティナ・ルカーチ賞を受賞し、1911年にハンガリー語で全2巻1050頁の大冊として刊行された。その序文の一部が独訳され、ペーター・ルッズ編『文芸社会学論集』に収められ、1961年にルフトハント社から刊行。そのごく一部が「『近代演劇発展史』序文より」として、池田浩士訳で前述『ルカーチ初期著作集』第1巻58–62頁に収められ、ここで訳出したものと若干重なるが、後述のように、版も違い、まるで同じではないものとして、ご寛恕頂きたい。

さらに1914年には、その最初の数章をルカーチ自身が独訳し手入れしつつ、『近代演劇の社会学に寄せて』として「社会科学・社会政策アルヒーフ」第38巻に発表。現在では先述のルッズ編『文芸社会学論集』に「前書き」および第Ⅰ、第2章と第3章の一部が抄録され、これも池田浩士訳で『ルカーチ初期著作集』第1巻の63-163ページに収められている。

今回採用した版は、もっかの最新ドイツ語版であるルフトハント社 1981 年刊行のドイツ語訳。全 600 頁からなる『ルカーチ著作集』第 15 巻の『近代戯曲発展史』で、1911 年版をフランク・ベンゼラーが編訳したものである。本書全体の構成は、目次が本文の冒頭に訳してある通り。ここに訳出したのは、その基本姿勢を示す序文と、池田浩士訳のない第 2 部第 4 巻「自然主義」の第 9 章「パリのテアトル・リーブルとベルリンのフライエ・ビューネ」の前半部、および全体を見通すような第 6 巻「今日の状況」の第 14 章「偉大なる戯曲への道」の、ことに 20 世紀初頭のハウプトマンとホフマンスタールの試みを扱っている部分である。本来なら、全体が有機的に関連しつつ、きわめて明晰に位置付けされているので、全訳されてしかるべき演劇書であるのだが、もちろんここでは膨大すぎて掲載不可能。なるべく自然主義から象徴主義へという流れが浮かび上がってくると思われる部分を選んだ。

### 『近代戯曲発展史』の特徴

本書の特徴を簡潔にまとめるなら、1）若きルカーチが自ら自由劇場運動に参加し、そこからうまれる切実な問題意識で、まさに同時代的に眼前で展開している演劇までを全欧的に広く、しかし文芸社会学の理論化の深い視野で、果敢にとらえ論じようとする基本姿勢であろう。そして、2)「近代戯曲（ドラマ）とはブルジョア〔訳注：ドイツ語では市民と同義〕階級の戯曲である」という基本命題に基づき、第 1 部で、その市民階級勃興期の新しい演劇がどこから生まれたかを、ドイツの古典劇やフランスの傾向劇を歴史的な前提に、ヘッベルの近代悲劇とイプセンの市民（ブルジョア）悲劇創造の試みまで論じる。第 2 部では、そこからの変容を、ルカーチ的に言うなら下降期に入った市民（ブルジョア）階級の戯曲／演劇の変容・変革の試みを、自然主義文学運動と自由劇場運動に見出し、その可能性と限界とそこからの展開を、印象主義や詩的自然主義、メーテルランクやホフマンスタール、ハンガリーの戯曲文学まで射程に入れつつ論じ、1909 年現在の演劇状況から、偉大なる戯曲へ到る道まで探ろうとしている。つまり、個別的には柔軟でありつつも、近代市民戯曲の総体を大局的なまなざしで体系化しようとする、その強靭な意志にあろうか。存命で活躍中の大家まで自らの物差しで果敢に裁断しようともしているし、その広さと深さは 20 歳そこそこでの仕事とはとても思えない。しかしこのように叙述されることによって、個々の評価はさておき、ひとつの見取り図がくっきりと浮かび上がってもくる。その後のルカーチのいささか図式的にも思える文化観も、垣間見えるようだ。

＊　　＊　　＊

1906-07 年に書かれたルカーチのこの論は、自由劇場など劇場の変化も横目に眺めながらも、基本的には文芸社会学的な戯曲史で、戯曲の発展・変容が中心に論じられているが、第一次大戦、ロシア革命やドイツ革命後の時代状況の変化を経て、ブレヒトの言う「演劇実験」の時代に、さらにドラマとシアターが緊密にクロスした現代演劇の実践と理論化が始まっていった、ということだろう。ピスカートル／ブレヒトの叙事的演劇とか、ロシア・アヴァンギャルドのメイエルホリドやタイーロフとか、シクロフスキー／ブレヒトの異化効果とか、等々。「劇作家の時代」から「演出家の時代」へ？「ドラマからパフォーマンスへ」？　だがそれらに刺激と契機を与え始動させたのは、時代を穿つべく描きとられた優れた戯曲の存在であったことも、忘れられてはならないだろう。

ともあれ、この論をあえて第Ⅲの柱とした理由も、理解して頂けるのではと願っている。