

ゲオルク・ルカーチ 「近代戯曲の発展史」¹⁾

Georg Lukács, « Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas » (1911)

〔本書全体の目次は以下の通り〕

目次

第1部

序文

第1巻 基礎的な問題

第1章 戯曲

第2章 近代戯曲

第2巻 歴史的な前提

第3章 ドイツの古典劇

第4章 フランスの傾向劇

第3巻 英雄の時代

第5章 ヘッベルと近代悲劇の基盤

第6章 ヘンリク・イブセンの市民悲劇創造の
試み

第2部

第4巻 自然主義

第7章 新しい技術の開拓者

第8章 農民劇

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

第10章 自然主義の可能性と限界

第5巻 自然主義からの展開

第11章 印象主義と詩的自然主義

第12章 メーテルリンクと装飾的な様式化

第13章 ^{ルストシュピール}喜劇と悲喜劇

第6巻 今日の状況

第14章 偉大なる戯曲への道

第15章 ハンガリーの戯曲文学

編者あとがき

注

人名索引

第1部

序文

本書は近代戯曲の発展史を叙述して、近代戯曲というものそもそも存在するのかという問いの答を探ろうとする試みである。存在するとすれば、それはどのようにして近代戯曲となったのか、その様式はどういうもので、成立事情はどういうものだったのか。近代生活の感情および思想の世界を、いかなる種類の劇的な表現が包摂しているのか。そういうことを規定しようとするれば、経験的な性格の強い問題設定になるだろう。その経験的な問いには、良質の演劇のみが完全で実際に経験的な答えを与えてくれよう。しかもこれは、そうした劇が経験的な性格を持つ作品の上演であることを前提とする。同様に、そこでは演出や演目の質と並んで、様式の実践的な解決も与えられる。その際に生じた効果、ないしは生じなかった効果が、規定の真実性を査定してくれるだろう。それはその通りだ。しかし、実際の効果はどれも幾多の偶然的な状況に大きく作用されるから、こうした作用を綿密に検討しても、さほど意味あることではないように思われる。その前提に立って、近代戯曲の本質についての示唆が与えられるかもしれないと確認することで、まずはよしとしておこう。経験や実践だけから出発しても、近代戯曲の輪郭づけや正確な規定は不可能だ。

それは、抽象の力を借りて初めて可能になる。それゆえ本書は演劇論上の問題や演出上の問題から出発したために、いっそう理論的な色彩の強いものとなった。私自身、1904年から1907年にかけて、ターリア協会²⁾の中心メンバーのひとりとして、上演作品の選択や演出において、本書でとりあげたようなさまざまな問題と直面することとなった。そのためにこうしたことを書きとめな

1) [訳注] ハンガリー語で1906年初稿、1911年に刊行。本稿は、その1981年のフランク・ベンゼラーによるドイツ語翻訳版からの抄訳。なお、翻訳に際しては、以下を底本とした。Georg Lukács, *Werke Band 15*, Hermann Luchterhand Verlag, 1981。以下の[訳注]のうち一部は、底本の編注を参考としている。

2) [訳注]「ターリア協会」はルカーチ(1885-1971)の呼びかけで1904年に、友人のラースロー・バーノツィ(1884-1945)やマルツェル・ベネデク(1885-1969)とともに設立され、演出家シャンドル・ヘヴェシ(1873-1939)との協働で1908年末までと短期間ながら(1909年の公演も計画されていた)、重要なハンガリーでの自由劇場に発展した。ルカーチは自分の活動についてはここでは簡単にしか触れていないが、イブセンの『野鴨』やポール・モングレの喜劇『名誉の医者』の翻訳なども挙げられるべきだろう。

ければならず、ひとつひとつの問題をいっそう深く、原因と法則性に還元して考察しようと考えた結果、理論的で叙述様式も概念的なものになってしまった。にもかかわらず、本書は私の人生の営みから湧きあがってきたものであり、私の人生と緊密な関係を切り結んでいる。そういう繋がりを感得してもらえればという期待も込めて、本書を公刊することにした。

*³⁾

つまり本書の主要な問題は、近代戯曲というものは存在するのか、それはどういう様式を持っているのか、という問いである。だが、こういう問題は他の問題と同様に、とりわけ社会学的な問題でもある。徹底的な解明はもちろん本書の枠を超えるものであり、私にできるのは、二、三の一般的な意見を述べることだけだ⁴⁾。

特定の時代の間を分かち差異は、同時代の相異なる個性の間における差よりも大きい。たとえば、絵画や彫刻を評価するにあたっていつも直面するあの大きなずれも、ひとつの時代を規定すればずっと小さくなるだろう。

しかし、文芸社会学はいまだに存在しないも同然の状態にある⁵⁾。その原因は何よりも、社会学のなかにある(多くの著作家がひるんでしまい、真の統合を躊躇していることはさておいても)。ある時代の経済的な関係を社会的な関係の根本的かつ究極の原因であると指摘し、それによって芸術的な現象の直接的な原因を示そうという社会学の野心のなかにあると思う。あまりに性急で、あまりに単純な結合があまりに目立ち、かつひどく不適切であるために、内容的には真実に近づきつつある成果であっても説得力ある効果を与えることができない。社会学的な芸術考察の最大の間違いは、芸術創造のなかに内容を探して診断し、それを社会的状況とストレートに結びつけようとするところにある。だが、文学における真に社会的なものとは形式なのだ。形式があってはじめて、詩人の体験は他者や読者に告知される。芸術は——第一義的に——こうして形成された告知によって、可能な効果と実際に生じる効果を通して、そもそも初めて社会的になる。こういう考え方を通用させるには、確かに多くの困難がつきまとう。形式が受容者の意識体験になることはけっしてないし、創造者においても

同様だ。受容者は実際に内容が自分に働きかけると信じてしまうが、実は形式の助けを借りてはじめて、内容として見たものを確定する。テンポ、リズム、強調、省略、光と影の調整など。これらはすべて形式であり、形式の一部で、見えない中心である形式へと至る道である。受容者は、(芸術における)無形式がそもそも存在しないということに気づかない。それゆえ、内容による効果だと感じたものは、きわめて小さな規模における形式であることにも気づかないし、また、最も強い内容による効果も、形式ゆえにそれだけ強力になることにも気づかない。なぜなら、実際の効果はまさに形式の助けによって、かつそれにより素材のもつ効果の可能性のなかから生じてくるからである。だが、創造的精神においても、形式はほとんど意識されていない。体験と技術の問題を抱えた創造者は、直接的な表現を求めて格闘しているが、彼の問題の一部は技術のこちら側に、一部はあちら側にある。格闘のさなかでは、技術的な解決が形式へ通じる道であることがほとんど意識されていない。今日における創造者は、自分が形式に向かっていることを自覚している者としていない者に分けられる。しかも「体験」とか、生とか、詩作の素材としての生と名づけられているものが、一瞬たりとも形式から独立したものではないことを感じ取っている芸術家は、もっと少ない。芸術家自身のうちにある形式のヴィジョンは、孤立した魂の現象ではなく、形式化が問題となるときにのみ活動しはじめるものであり、多すぎたり少なすぎたりする力と一体になって動く彼の精神生活の要因であり、それが事物や生に対する展望に影響を与えるのである。「体験」というのはいずれも、ある程度まではすでに「形式の形姿のもとに」体験されており、想起の素材や観察、創造の直接の素材となる構想された心理学がもっと強力に形式を形成する可能性に関わっている。真の芸術家の真の形式はア・プリオリなもので、つねに事物に向けられた形式であり、それなしではそもそも事物を知覚するのも不可能であるような何かなのだ。この視点からわれわれは形式に関するもうひとつの社会的な関係にたどりつく。つまりは、素材と形式の関係である。そこで浮かび上がってくるのは、ある時代の外的・内的な生の全体は、それが詩人に明らかである限りにおいて、多くは詩人とは無関係に生まれる形式が要求し可能にして

3) [訳注] 序文の以下のこの段落は、すでに1961年にベーター・ルッツ編訳でドイツ語版の『ルカーチの文学社会学』(『社会学的テキスト』Bd.6)で公表されている。その一部が「『近代演劇発展史』序文より」として、池田浩士訳で『ルカーチ初期著作集』第1巻58-62頁に収められている。解題参照。

4) [訳注] 「この問題は『ベルナート・アレクサンデル教授記念論文集』所収の拙論『文学史の理論に寄せて』でより詳細に論じている」とルカーチは原註をつけているが、そのハンガリー語の抜きずりは1910年にブダペストで、ドイツ語訳は1973年の『テキストと批評』誌に出ている。

5) [訳注] ルカーチのここでの批判はおもにフランツ・メーリングとカウツキーに向けられている。

くれるような効果にたどりつくのにふさわしいのか、あるいはどこまでふさわしいのか、という問いである。ここでいう生の全体というのは、当然ながらその外的・内的なあらゆる表現の可能性においてである。この生の全体が、特定の外的な出来事それ自体を持っていると思うが、どのような直観力によってそれが内的な出来事を反映しうるのか。その感情や思考、価値、身ぶり、等々であるこの生のなかに存在しているのはどのような人間なのか。つまり、この生は詩作にどのような素材を与え、どのような素材を詩作から排除するのか。その特異性ゆえに読者観客には無理な素材だからなのか。もちろん詩人にも無理なのだ。まさにここで相互作用が問題となる。すでに述べたように、形式は魂の現実であり、その生きた精神生活に関与する。形式はそういうものとして自分の役割を生に作用させ、体験を形成するものとしてだけでなく、生によって形成される要因としてふるまう。運命の諸関係のシェーマは、文学の諸形式に対応している。しかしその枠組みや、われわれがその生の何をいかに運命と名づけるのか、それをどういう強度で観察し、どう価値づけるのか——これらすべては、少なくとも生によって規定されるべきである。特定の人生観は、特定の時代にのみ可能である。文芸社会学は、この人生観や世界観を生み出すものが何であるのか、という問題にまでは関与できないとしても、特定の世界観が特定の形式をもたらし、それを可能にして他のものを排除するということは、確定してくれるだろう。

こうしたことは、内的な連関の枠組みとなろう。文学の外的な規定要因は、その原因が社会的になればなるほどより一般的に、より広範に、より深く作用する力となる。しかし、効果の歴史を叙述したり原因の徹底的な研究をしたりしても、われわれの課題に照らすならば、二義的なものでしかない。われわれは文学を観察し、その歴史的な道筋の発展、その発展に作用する要因と、それがいかに作用したかを研究するのだ。効果・作用の歴史は、文化心理学的で歴史的なひとつの問題である。つまり、何がその時代に喜ばれ、何が、なぜ作用したのかという問題だ（ここに文学が、その一部が、ひとつのジャンルが、多くの兆しのなかの唯一のものとして存在するのだ）。しかし、この効果・作用とその可能性のもつ内的な形式的意味は、十分には重要視されていない。これが、文学を社会的視野から整理する際の、第三の判断基準なのである。そこで大事なのは、まず第一に、作用意志はすでに形式のなかに繰り込まれており、その境界は社会的な作用の可能性に覆い隠されていること。そこにおいて最も重要なのは、課題や目標を達成しようとすることがある意味で芸術作品を条件づけている、というこ

とである。のみならずそれは、これから生まれてくる芸術作品への、あるいは文学の発展への作用であり、まだ現われてはいないし、生起もしていない効果・作用の反映なのである。経済的な諸関係が芸術作品に与える作用は、見てとれるように間接でしかなく、芸術にとって読者・観客として問題になるのは、そもそもどの、どういう社会層なのかということを見れば、そういうものとしてしか規定されえない。この要因については、われわれがそれを一般的に語る限りにおいて、あるいは多くの特殊な場合においても、度外視することはできる。ここではジャンルの発展の問題が議論になるだけだからである。その点から見ると、この要因は必然的にここで取り上げたタイプのいずれかに含まれる。まさにここで、それが、どのような大きな社会層が文学や戯曲に影響を与えているのかという問いにとって意味を持ってくるからだし、その最も重要な境界はこの社会層の質によって、その感情や価値観、思想圏、つまりイデオロギーによって確定される。ゆえに経済的な諸関係は、それ自身は下位の、基盤としての役割しか果たしていない。直接に作用する原因はまったく別種のものだ。私はここで描いたような関連を、次のようなやり方でスケッチしようと考えている。ひとつの大きなシェーマに押し込もうとしているということは承知の上のことだ。つまり次のような連関である。経済的かつ文化的な諸関係—人生観—形式（芸術家における創造のア・プリオリなものとして）—形式化されたものとしての生—読者観衆—（ここで再び因果律的な連鎖としての人生観—社会的かつ文化的な諸関係）—効果・作用—芸術作品のさまざまな作用への反作用—等々、無限に続く。
アド・インフィニトゥム

本書はそういったひとつの発展史の試みであり、こういう方法論的な注釈をあらかじめ明らかにしておく必要があった。私が試みたのは、少なくともあるジャンルの歴史のある部分における、その発展の歩みをスケッチすることである。だが、発展とはいずれの場合も社会的なものであり、それゆえ文芸社会学についても言及しないわけにはいかなかった。個々の作品の価値や美しさは、社会的な関連を無視しても認識したり記述したりできるかもしれないが、その関係や発展の認識や記述は、それなしでは不可能だ。その両方向のいずれかの熱狂的な信奉者を見るにしても、さほど根本的な違いはないだろう。私が証明しようとしているのは、文学は——まさにその深層の芸術的な場所において——きわめて強く社会的に決定づけられており、それこそがその発展の歩みに方向と法則性を与えるし、与えうるのだということである。なぜなら、発展との関連で語りうるそれ以外のすべ

ては、偶然的であるか、二義的な意味しか持っていないからだ。誰が誰に影響を与えたかということも二義的である。そういう影響問題においては、いつもさまざまな問いが浮かび上がってくる。なぜ彼が影響を与えたのか、作用をその相手に体験させた人は何を探していて、どのような作用をしたのか、そこで彼は何を取り出し、他の人々が認識しなかったどのような意味をそこから読み取ったのか。そういった純粋に個人的な事実や作用はすべて、偶然的なものである（発展という観点にとっても同様だ）。「発展」とは想像上の目標にすぎず、それに至る道は何千とあって、どの道も新しい道を切り開く。発展は、まだ明示化はされていないし、定式化もされていないが、ほとんど正確に記述できるような「課題」とみなすことも可能である。そういう方向の中で、われわれも皆も、もろもろの運動の方向から、あるいは原因から、その目標に向かって努力し、推論しているのだ。それゆえ、この目標は抽象であって、「真実」ではないし、意味や価値も同様である。われわれが「近代戯曲文学」と呼ぶ、事実や出来事の複合体のかくも多くの現象をできるだけ明確に位置づけ、できるだけ多様で深い、しかし矛盾のない関連のなかに置くことである。

*

方法の叙述は、いつも中和的な状況の羅列である。それがここでは、目指す目標に到達するという点からも試みとして受けとめてもらわなければならないもので、その目標設定の圏の外に落ちるものの根源にもとづいて有罪判決されないために（あるいはその目標設定のゆえに有罪判決されないために）、おそらく必要なものであった。本書は外的な完全性ではなく、発展のラインを明確にすることだけを目指している。そのタイトルの言葉をすべて文字通りに受けとめ、近代の戯曲文学について語ろうと思う。それゆえ、古い作品の外的な装飾だけを受けとめて模倣するような作家については問題にしない。その作品の作用が戯曲文学の発展において何らかの役割を果たしている場合は（フランスの傾向劇のように）、例外として真の文学には数えられないような舞台作品も、ほのめかしや単なる言及であったとしても、取り上げている。対話形式で書かれてはいても、内的な形式においては純粋に叙情詩的な作家は、深く尊敬される大詩人であれ（ブローニングやスウィンバーンやヴェ

ラーレンなど）、ごく狭い対象に属する作家たちのなかでは、その書法において何か新しいもの、何かオリジナリティのある作家だけを取り上げた。きわめて有名ながらエビゴーネンの作品に関わるのは不毛とみなしている（それゆえ、ハイエルマンスやゴーリキー、ハウプトマン、ロスタン、ヴィクトール・ユゴーなどに対するエビゴーネン作家たちについてもとりあげてはいない）。外国の戯曲文学に関しては、1909年の秋のものまで言及したし、ハンガリーの戯曲文学については、印刷の関係から1909/10年の演劇シーズンまで論述の対象にできたことも付け加えておきたい。

*

本書を印刷に回す前に、アレクサンデル・ベルナート、ベティ・ジョルト、フリードリヒ・リードルの三教授⁶⁾に心からの謝辞を述べなくてはならない。キシュファルディ協会の懸賞論文として提出された本書の初稿を⁷⁾、理解と好意ある配慮で受けとめ、有用な助言と指摘で本書への手入れと推敲を意味あるものにしてくれたのは、彼らだった。

予想される誤解を避けるために付け加えるなら、この私の本の主要な原理は懸賞論文と同じだが、歴史的・社会学的な枠組みは拡張され、形式分析も強化されている。本書での完全な書き下ろしは第3章だけである。他の章も多少は補足・変更されていて、最も変更されたのは、第1、2、10、12、13章だ。もちろん14章もかなり変更されているが、それは発展中でまだ熟していない、つまり歴史的な距離化がなされていなかった作家たちについての評価が変わってきているからである。そのため、注意深い読者ならお気づきと思うが、この章の作家や傾向については、それ以前の章や、同じ作家を取り上げている他の私の論においてよりも、より慎重な姿勢がとられている。

今日の傾向についての言及がなければ、本書は完全なものとはならないだろうし、しかし現代に対して決然たる立場をとることは、全体の歴史的なトーンにふさわしくないものとなろう。この観点は、ハンガリーの戯曲文学についての章についても当てはまるが、それはありうる許容範囲とご理解いただきたい。

1909年12月10日　ベルリン

6) [訳注] この三者は、ルカーチの大学時代の恩師である。ルカーチは1909年に本書の第1章に当たる「戯曲の形式」で、ベティ教授の主査のもとで学位を取得。さらに三者は、本書の初稿であるルカーチの懸賞論文の際の陪審員でもあった。

7) [訳注] キシュファルディ協会は、詩人キシュファルディ・シャーンドルを記念して設立された文芸協会。クリスティナ・ルカーチ賞は、この協会の会長の一人であったモーリス・ルカーチ（1812-81）によって、早逝した彼の妻を悼んで設置された。ルカーチはこの賞に1907年10月に応募して、1908年2月に優勝した。

第2部

第4巻 自然主義

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

本来的にはすべての時代が過渡期である。どの時代も、それぞれの芸術アカデミーとそこからの分離派を抱えているが、後の世代のわれわれがそれをどう見るかは、ひとえに権力問題が決めることだ。そもそも芸術革命の大半は権力問題なのだが、それは原理的な問題を意味しているわけではない。若い世代は自分の場所を持つとするし、その原理は後追いでしか形成されないものであるか、あるいは闘いの中でともに闘う人たちをひとつにまとめるために旗印として書かれたものである。同盟者たちは、勝利の後では袂を分かち、各々の道を歩き続ける。闘いの原因はきわめて些細なもので、成果としても無意味なものであることが後々分かってくる。当然ながら大半は、メンバーの交代そのものが勝利である。だが何年か後にでも、そうした運動に携わったことが甲斐あるものになるためには、この若者たちが成果を、少なくとも可能性を提供して、そのそばを通り過ぎるのではなく、排他的なラジカルさを乗り越えて発展していくことが必要なのだ。その変化が——たとえ、どの観点からであろうと——発展にとって無視できないものを与え、革命の前と後に生まれる作品のあいだに、はっきりと特定できる本質的な違いがあるということが必要不可欠である。自然主義は、それだけの意味を有していたと思う。新しい戯曲はヘッベルやイプセンに欠けているものにたどりついたわけではないが、今日闘っている人たちがいまどこに存在しているのかは、その後の問題であろう。彼らに欠けているものやその上に築かれるべく今日生まれつつあるもののなかには、少なくとも否定しがたいほどに——自然主義そのものがもたらしたのではないにせよ——自然主義の勝利によってもたらされた原理の多くが含まれている。生と芸術の新しい結びつきを創り上げたのは自然主義であったし、この結びつきなしには、どんな戯曲も、空疎で発言力のない亜流文学の杓子定規に陥る危険にさらされていたことだろう。自然主義がもたらしたこの結合は、不十分ではあっても、おそらく運動そのものが実現させた形式においてだけでなく、そもそもが運動そのものであった。少なくとも〔1909年の〕今日、新しい形式を求める模索は、その何がしかの傾向の傍らをけっして無視して通り過ぎることなどではし

ない。未来が自然主義者に属するか敵側に属するかは、今日においてまだ誰にもわかりはしないのだ。

自然主義運動の人たちは、当然ながら自分たちは新しい戯曲をすでに創り上げたと思いついでいる。自分たちは何かしらまったく新しいものをもたらしたのだと感じ、そう思っている。彼らは確信犯の理論的な革命家だったし、その新しさこそが、彼らや他の多くの人たちが憧れを持ってすでに手を伸ばし求めていた偉大な現代戯曲であることも確信していた。

しかし、彼らは失望させられた。自然主義的表現の可能性が、どのような狭い境界の間を動いていたのか、自然主義の戯曲がどれほど無意味でまた不完全であるかについては、これから見ていこう。自然主義に結びついてきた期待や希望に比べれば、その成果や自然主義の勝利のあとに急速にまた強力に登場してきた、しばしば不当なほどに展開した反対運動も理解できるだろう。この独特の二元性が、発展段階における自然主義の位置を特徴づけている。自然主義そのものは何も意味しないか、少なくともほぼ何も意味しないのだが、しかし、それなしに何かに到達することは不可能であったことだろう。つまり、自然主義は過渡期であり、過渡として無条件に必要なものだった。それは、すべての余計な杓子定規的なものを、最終的に少なくとも文学から掃きだしてしまう力のゆえに必要であったし、それでもなお可能性や道を示したがゆえに必要だったし、何よりその否定的な意味において必要だった。要するに自然主義は、最終的に多くの幻想を一掃し、多くの実験の希望のなさを証明し、多くの道が無に帰すことを示してくれたのだ。その道が人の通れる道なのか、たとえ、後で別の方向に到ることが最後にわかったとしても、一度は試されなくてはならなかった、そういう道がここでは重要だった。しかし、自然主義はそれ以外にも実に多くのものをもたらしてくれたのだ。

第1節

自然主義は、1880年代の終わりに、パリとベルリンで舞台を獲得した。古い演劇がもはや改革不可能であることは、誰もが感じていた。それは劇場の監督たちが保守的であったり、近視眼的だったりしただけではない。彼らのなかにも、たとえばボレル⁸⁾のように現代戯曲にも関心を示して試みるような者はいたが、その実験はけっして成功を収めることはなかった。観客が別種の戯曲に慣れていて、その習慣から少しでも外れることに反発して、わざとらしく突飛なことのように対応するがゆ

8) [訳注] 1882年までオデオン座の支配人を務め、その後、ヴォードヴィル座とジムナーズ座を買い取った。

えに、うまくいかなかったのだ。紋切り型の戯曲で育った俳優や演出家たちの方も、新しい単純で散文的で非情熱的な戯曲の雰囲気に対応することができなかったし、する気もなかった。ゴンクール兄弟やゾラやベックのセンセーショナルな失敗の原因の大半は、意図的であろうがなかろうが、彼らの戯曲を歪曲した上演の側にあった。そういう作品が舞台に乗ることなど、人々は理解できなかったのである（アンリ・ベックの『パリジェンヌ』上演後のアントワヌのサルセー宛ての手紙を参照せよ⁹⁾）。ドイツでも、オリジナルな輝きをもつ作家たちは、誰ひとり舞台に乗せて貰えなかった。要するに、現代の俳優や詩人はみな、古い枠のなかで新しいものを作ることは不可能で、これまでの文学や舞台のさまざまな実験を完全に無駄にしないためには、まったく新しい何かが生まれなくてはならないと感じていたのだ。理論家たちがかくも長く求めていたこの完全に新しい現代の劇場を、アントワヌは1887年にパリで、ブラームは1889年にベルリンで創ったのである。

ブラームの実験はアントワヌに影響されたものとはいえ、それとはまったく異なる企てだった。その相違は、主導者たちの素質に帰するものではない。彼らの登場はともに先見の明があったし、その経歴もさまざまな関係から実に必然的に生じてきているように見え、原因はそういうことに探される必要などないほど、ほとんど象徴的なものに思えた。彼らがパリでもベルリンでもまさに必要とされ、多くのライバルたちの中から表面に躍り出てきたのは、彼らが最も才能が高かったからではなく、まさに必要とされていることをやってのけたからだ。

両者の根源的な違いは、パリの「自由劇場＝テートル・リーブル」がまずは俳優術と演出の改革のために生まれたのに対して、ベルリンの「自由舞台＝フライエ・ビューネ」は、どちらかという文学的な意図に基づいていたことである。もちろん、アクセントの問題ではある。アントワヌも現代の作家を探し出し、見つければ彼らを支えていた。それと同じ程度に、ブラームも現代の俳優術が重要だと認めていた。ブラームが自由舞台設立の数年後になってドイツ劇場を引き受けたときには、舞台の改革が文学上の改革よりも重要になっていた。しかしアントワヌは、新しい世代の俳優たちを育成して、フランスの俳優術を伝統の鎖から解放することを試み、そのためにアマチュアを、つまりまだ手垢の付いていない人を俳優に教育することを目標にしていたた

め、現代の運動には関係のない戯曲であっても、それが演出や芝居に何らかの興味深い課題を提供するものであれば、次々に上演した。彼はそういう戯曲を、何人かの若い劇作家たちは別として、戯曲の質とは関係なく、自然主義者であるとすでに認められたグループから入手していた。ブラームの方は、何よりもまずはドラマトルクであった。彼が「自由舞台」を設立した時には、おそらく彼は演劇を内側からはほとんど知らなかっただろう。みずからが上演するときも、自分で演出するというよりは、選んだ戯曲をもっぱら定評のある俳優たちに自由に演じさせていた。文学的な観点からは、もちろんけっして日和見主義は許さなかった。それには彼なりに当然の理由があった。フランスでは自然主義文学はすでに長いこと地歩を占め、もっぱら問題は、そのための舞台を獲得することにあつたが、ドイツでは、若者たちが何世紀にもわたる長い不毛の果てに、文学の大革新を熱望していたのである。それゆえ、アントワヌが若い詩人と上演可能な戯曲を探さなければならなかったのに比べれば、ブラームはその厳しさと冷たさゆえに大憤激を呼び起こすという事態すら起こりえたのだ。自分の劇場を得てから最初の2年間は、まずはハウプトマンやホルツ、シュラーフばかりを観客に見せていた。アントワヌは入手したものをすべて受け入れなければならなかったのに対して、ブラームは教条的で、若い作家の大群から、天才的な一面性で未来を担う人間を選び出した。アントワヌの実験は、あまりに党派的なブラームのそれよりも、カラフルで感じよく、見た目には芸術的だった。だからはじめは大衆的な人気もあった。彼の小さな劇場は、審美家たちすべての熱狂を呼び起こし、敵対者ですらその活動力と繊細な演出力を認めざるをえなかったほどだ。彼に怒って喧嘩を売る理由などなかった。彼はライバルにすぎず、それもさしあたっては——経済的には——さほど危険ではないライバルだった。ブラームの方は、誰かと同じ陣営にいるわけでもないのに、誰もが彼をも敵であるとみなしていた。彼の勝利は、その後の成り行きが示したように、少なくとも1880年代の空虚で質の悪い舞台文学の道徳上の破産を意味した。彼は完璧に勝利するか失敗するかだけでよかった。加えて、ドイツの文学的かつ芸術的な騒動は、けっして純粋に芸術的なものではなく、完全に文化的かつ社会的な変革をも要請するものであった。「自由舞台＝フライエ・ビューネ」が設立されて1年もたたないうちに——大半は同じメン

9) [訳注] フランシスク・サルセー（1827-1899）はフランスの劇評家。「アンリ・ベックの『パリジェンヌ』」の劇評は評論集『演劇の40年』（全8巻、1900-02、パリ）の第6巻に収められている。

バーから構成される——最初の労働者演劇である「自由民衆舞台＝フライエ・フォルクスビューネ」¹⁰⁾ が生まれた。それは当然ながら、ブルジョア階級のすべてを、若い自然主義の敵にしてしまうものだった。

アントワヌは、戯曲文学を革新するには登場が遅すぎた。もっと早く登場していたら、自然主義の偉大なる小説のいずれかを舞台に乗せる手助けもできたかもしれない——そうならいけば、おそらくフランスの戯曲も変革されていたかもしれない。アントワヌが登場したときには、すでに彼らは疲れて枝も下がりはじめ、新しく何かをはじめるエネルギーは、もはや持っていなかった（せいぜい自分たちの小説をドラマ化することしかできなかった）。文学自体も、古くさい自然主義や徹底自然主義も、次第に流行遅れになっていった。自然主義から出発した作家でさえ（モーパッサンやユイスマンス）、すでにそれをもう乗り越えていたし、新しい世代の才能ある者たちは、全く違う道に向かっていった。「メダン・グループ」¹¹⁾ の客観的な描写やドキュメントも、もはや人々を退屈させていた。彼らはいまや、現代の人間や精神生活の繊細で偉大で深い問題について書きたいと思い、あたかも貴族主義的で主観的で、印象主義的な芸術が生まれようとしているかのようだった。再び叙情詩や小説が主流になった。この新しい文学の戯曲版を考える人は、当時は誰もいなかった。その頃戯曲を書いていた若い詩人たちは、ゾラの弟子かアンリ・ベックの弟子、あるいは両者の弟子である自然主義者だった。彼らは鋭敏で器用で才能があり、さまざまな社会階級について残酷なほど悲観的なスケッチを書いていた。彼ら（メテニエ、アレクシス、セアール、エニック、ジュリアン、サランドリなど¹²⁾）の戯曲は、習作にすぎなかった。ドラマ風のスケッチ、時によっては短い小説で、典型的な例や個人的なケースであったりしても、いずれにせよ高度な普遍化のまったくなく、単なる症例にすぎなかった。

彼らは形式においても、何ら新しいものはもたらしてはいない。サルセーは彼らの努力やプログラムに憤慨し

つつも、しかし彼らの活動にはかなり親しく馴染んでいて、自然主義的な言葉や青春の素朴な構造の背後に隠れつつ、それを一笑に付すようなそぶりのデヌリー¹³⁾ を発見して大喜びしている¹⁴⁾。彼は正しかった。これらの若い詩人たちがもたらしたものは（プログラムは当然ながら異なっていたが）、ベックがやろうとしたこと以外の何ものでもなく、しかも才能や力にはずっと乏しかった。つまり、第三共和政の平均的な観客の精神的な表れであるデュマやオジェ¹⁵⁾ 風の古臭い戯曲の後継者にすぎなかったのだ。ジュール・ルメートルが指摘しているように¹⁶⁾、これらの革命家たち、すなわち「ネオ・ヴォードヴィル」は、そもそもが古い慣習を新しい慣習に置き換えたにすぎなかった。彼らには古い戯曲からの名残もたくさん残っている。彼らにおいて最も重要なのは状況で、人間描写は二の次にすぎない。ただし状況もさほど特異ではなく、メロドラマ的な効果は少なくなり、ドラマの人物が無理矢理合成されることも少なくなっている。会話も本質的には変わっていない。確かに無理矢理にエスプリをきかせた落ち^{ポイント}はなくなっているが、そもそもがまったく個性的ではないし（つまり、登場する人物の個性に相応していない）、息づかいもリズムもないし、雰囲気もつくれていない。わかりきっていて、単純で、透明で、論理的。彼らの性格造形と古いドラマとの親縁性もたくさんある。戯曲に描かれているのは、デュマやベックやゾラのようなタイプにすぎないが、ただし典型として通用するほど、象徴的な高みにまで様式化された個人にはまったく達していない。そのタイプは、文字通り真実で、われわれにも近く、傾向劇の人物としては普遍的な意味をもっている。それにはいくつかの理由がある。これらの詩人はゾラと同じように、貴族階級や大ブルジョアジーの高貴なサロンを見捨て、プチブルや農民のインテリアを描いている。彼らも観客の大部分も、こういう環境の人間のほうをよく知っていて、観察する機会も多いし、コントロールの可能性も大きい。こういう人間の関係は単純でもあって、間違った

10) [訳注] ベルリンの「自由舞台」はブラームらによって1889年に、イブセンの『幽霊』上演禁止を契機に、会員を募り検閲と利潤から自由に、劇場と俳優を借りて自分たちの観たい戯曲を舞台に乗せようという理念から生まれた無形劇場運動であった。ドイツ各地に新しい演劇運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民衆舞台は、広範な観客や労働者に安く観劇できる機会を提供する一大組織となり、1914年にはベルリンにみずからの劇場を抱えるほどになった。「自由舞台」の方は、ブラームがドイツ劇場の監督となった93年に解散している。「解題」参照。

11) [訳注] 自然主義は1870年代からフランスの文壇で名を知られるようになっていったが、ゾラの作品に共鳴してゾラのメダンの別荘に集まった若い作家たち（メダンのグループ）が、ゾラとともに1880年、短編集『メダンの夕べ』を刊行するに及んで、市民権を得たと言われている。

12) [訳注] ここに挙げられているのはそのメダン・グループの末裔に所属するフランスの劇作家たちの名前である。底本の訳注にあるフルネームや作品名は省略した。

13) [訳注] ジュール・ルメートル（1811-1899）は、フランスの劇作家。1831年から133本もの劇やヴォードヴィルの台本を執筆した。

14) [訳注] フランシスク・サルセー『演劇の40年』、第7巻、411頁を参照。

15) [訳注] アドルフ・デヌリー（1820-89）は、フランスの詩人・劇作家。同時代の小デュマと並び称され、韻文悲劇作家として登場したが、その後は風俗喜劇作家として活躍した。

16) [訳注] 1853-1914。フランスの批評家。11巻の『演劇印象記』などで印象批評の代表者とされる。

メロドラマ的な利害・関心の関係は、こういう環境においてはアイロニカルでしかない。つまり真実として描かれうる。しかもこういう人間は、ペシミストで、辛辣で嘲笑的だ。憎しみは愛よりもいつも、よき観察者である。彼らは、自分が描くプチブル的な世界を憎んでいる。しかし、この憎しみは昔のオブティミズムと同じくらい杓子定規だ。それはプログラム通りに、大きく深い個人的な体験から生まれたものではないので、これらの戯曲はじきに、まったく同形の失敗と逆転の暴露をもたらす。観客は、はじめのうちはそのことに怒っているが、そのうち気に入るようになる。ルメートルの説明によれば、このような嗜好は知的な喜びからエスプリに満ちており、自分の人生でも感情的にもこういう関係のなかで生きている観客は、そのストレスや逆転を感じ取って、このアイロニカルな描写を肯定するようになる。なぜなら観客は、たとえ数時間でも、その上に立っていると信じ込むからだ。楽しみはそれゆえ瞬間的で、この自然主義が数年後に完全に流行遅れになったのと同じくらい、それだけ短い時間しか普遍的でありえない。それゆえ、このドラマも完全に文学的観点から見れば、すでにそれが起こる前に古びてしまっている。より広い層が興味を持ち、できるだけ誠実な手段で仕事をする作品であるという些細な要請にさえ応えることができていないのだから。

第2節

ドイツの自然主義は、そのようなもっぱら実践的な傾向や可能性を持つことはなかった。もちろん、もろもろの関連性が異なっている。ドイツには、高尚とみなされるような、上質で人気のある大衆的な劇文学があったためしがない。真面目で深い戯曲が——すでに見てきてように——、小さな文学圏に対してだけ語りかけてきた。よく上演される戯曲には、文学性が欠落していた。偉大な作家では、シラーが広い層に人気を勝ち得た唯一の作家だった。叙情詩や小説の方が、作家が広範な読者と関わりを持つような文化圏がまだ成立していた。1880年代初めほど、こういう状況が尖鋭化したことはなかった。19世紀半ばの偉大な詩人たちは、みんなすでに他界してしまっていた。いかなる時代や様式からも抜きん出た少数の偉大な詩人たち（ニーチェ、ケラー、マイヤー）でさえ、当時まだ生きていたにもかかわらず、ほとんど知られていなかった。アンツェングルーバー¹⁷⁾

は、ウイーン人たちの無関心と闘ったが無駄に終わったし、フォンターネ¹⁸⁾も、当時はバラード詩人としてだけは知られていたが、彼の重要な作品はまだ書かれていなかった。叙情詩の世界で支配的だったのは、繊細で外面的な形式感情と狭い地平線と限られた才能のエピゴーネンたちか、ユリウス・ヴォルフ流の「小作品の詩人たち」か、当時は、ごくわずかの本当に繊細で深い詩人たちしかいなかった。小説や戯曲でも、以前のものよりもずっとレヴェルの低い、職人の世代だった。グツコウやラウベの代わりにリンダウやブルーメンタール、ルブリナーなどが、彼らの原理を舞台で宣言し、パウエルンフェルトの繊細で娯楽的な喜劇は、ラロンジュの厚塗りされた感傷性にとって代わられた。

ベルリンは、1870年の〔普仏〕戦争によってドイツ帝国の中心となり、世界都市となった。だが、文化に関しては、この都市はまだその役割にはまったく未成熟だった。観客も裕福になっただけで、他の都市の観客より教養が高いわけではなかった。それどころかベルリンには、たとえばミュンヘンのような、小さくてエピゴーネン的とはいえど、古くて美しい芸術的な過去も欠けていた。世界都市の雰囲気から生まれた神経症的な芸術感受性も、さまざまな新しいセンセーションにみずからを発展させるにはまだ時間が必要だった。大衆は差し出されればすべて、悪いものも選ぶことなく受け入れてしまう。彼らの裕福な住まいは、悪趣味の極み。高い金をはたいて悪趣味な絵画を買い、劇場には素晴らしい俳優がたくさんいるにもかかわらず、劣悪な戯曲を演じなければならず、演技も下手で、管理や教育をしてくれる人もいないのだから。豊かさは大きい、目立ちすぎて鼻について不愉快である。それと驚くほど鋭い対立をなすのが、新しい、電光石火のごとく発展する大都市の底なしの胃袋。社会主義はすでに、当時のきわめて強いユンカー政治の呵責ない圧力にもかかわらず、力強い前進をはじめていた。

もちろん、才能ある若い人たちが学ぶために、あるいは自分を活かすために、この国のありとあらゆるところからベルリンにやってきた。ぼんやりした予感や、憧れや希望でいっぱい田舎人たちだ。狭い地平線に慣れた眼で、いつも細々した関係の憎しみに鋭くされている。彼らはベルリンに魅せられ、じきに憎むようになり、最後には、あるいは真っ先に、ベルリンを新しく形象化しようとする。もともと彼らはみな、文士にすぎない。し

17) [訳注] ルートヴィヒ・アンツェングルーバー (1839-1889) は、オーストリアの劇作家。写実主義的・自然主義的作風で知られる。
18) [訳注] テオドーア・フォンターネ (1819-1898) は、最初はリアリズムの抒情詩や物語詩で好評を得たのち、59歳で最初の小説『嵐の前』(1878)を発表した。以後、プロイセン時代のベルリンを舞台に、社会矛盾に満ちた人間関係を自然主義的手法で描いた小説群で評価を得た。『エフィ・プリースト』(1895) など。

かし大都市の悲惨は、彼らをも飲み込んでしまいそうなほど眼前で残忍なほどのエネルギーで広がっていき、社会的な問題に対して目を開かせてしまう。以前のドイツの作家たちは、物質的な心配をよりロマン主義的な没落の危険のかたちだと思っていた。彼らはみな、プロレタリアになる直前まできていたのだ。それゆえ、彼らは自分たちの運命と、他のすべての精神的なプロレタリアの、いや、すべてのプロレタリアとのあいだに、親縁性を見ないわけにはいかなかった。それを自分自身の生活で感じていたから、社会的な問題がドイツ文学において初めて、彼らの文学に登場することになった。彼らはしかし——ルブリンスキーはきわめて鋭くそのことを指摘・示唆しているが——けっしてまったく社会主義者ではなかった。労働者の問題に詳しく真摯に関わることはついぞしなかったし、その本当の意味を理解することもなかった。彼らは、旧来の宗教的かつ社会的な考えでベルリンにやってきて、そこで、マルクス主義的な階級闘争やダーウィンの進化論、人種論のようなもの——それには何人かにおいては「超人」やワグナー的「総合芸術作品」の理想・理念も含まれている——などから、何か混乱した、カオス的で神秘的な、未成熟で民族には喜ばしい、世界救済的なプランで満たされた、破局理論をつくりあげた。彼らは感情的には、多くの点で小都市的なままであり、その感情形式は、18世紀に由来する小市民の教条主義にとどまっていた。大都市で彼らが見たのは、秘密に満ちた、すべてを飲み込む怪物だった。彼らは、給仕たちとの些細な体験さえも途方もない逸脱として捉え、それをファンタジーの中で純粹に小市民的な道徳的厳格さによって様式化し、あるいはそれを、ほとんど子供じみた、同じ源泉からくるおしゃべりごっこで、(18世紀イギリスのリロやその後継者の市民戯曲のようなナイヴさや、ミルオッドの18世紀の小説のような悪魔的な形象にしてしまった) ワイルドな狂宴にまで高めた。社会運動自体には、ちょっと大規模な1848年革命の繰り返ししか見てとらなかった。その真新しい側面には、まなざしを持たなかったのだ。

文学的には、彼らはラジカルな革命家でしかありえなかった。それ以前に支配していたものが明らかにあまりにひどかったのだ、その何がしかを保持しようとはとても考えられなかったからだ。そもそも新しい価値の創造に着手する前に、まったくの白紙状態を作らなければならなかった。彼らの目標はただひたすら、精神の欲求を満たすこと。つまり自分自身である近代人の芸術的な表

現である。運動は、まずは叙情詩的に始まり、そこで初めて(コンラーディ¹⁹⁾、リーリエンクロン)、新しい価値あるトーンを見出した。小説と戯曲はやっと後になってついてきて、ここでもまだ、同じような叙情的な調子に同伴される。しかし、彼らは自分自身だけを描くのではなく、かれらの周り・環境全体を描き、そこから彼らの個人性の叙情的表現も高められているのだと、それが彼らに影響を与える限りにおいて描いているのだという感情を、すでに持ち合わせていた。形式の革新が問題になることはなかった。それを考える時間もなかったし、そもそもそのことを大事だとも考えていなかった。「合言葉は<芸術のための芸術>だ」——声高の革命家の一人、ブライプトロイは、自分のビラにこう書いている。「文学の革命は、内容より形式を上においているからこそ、ばかげているのだ」²⁰⁾。コンラーディやリーリエンクロンの詩句だけは例外にしてもいいが、事実として、あらゆる言葉の中に何か新しいものを探しても無駄だろう。戯曲はいまなお「疾風怒涛文学」の言葉か、グラッベやビューヒナー、若きドイツ派やシュピールハーゲンの言葉などを使っているし、あるいは少し後の形式の革命家アルノ・ホルツの社会詩(『時代の書』)も形式的には、ヘルヴェークやましてやガイベルに比べれば、何ら新しいものはもたしていない。

目標は、新しい内容の模索だった。長いこと不毛だったドイツ文学は、そこからリフレッシュされた。すでに長いことドイツ文学は、そうした偉大な孤立した人間のゆえというより、その平均値の世界的な疎外ゆえに、そのことを必要としていた。フォンターネの真の文学的な最盛期がこの嵐とぶつかったのは偶然ではない。フォンターネは、若い文学が内的な大きな喜びをもって迎えた年上の詩人たちの中で唯一の作家であったが、フォンターネもあらゆる評価をともなって同じ変化に襲われ、それがかくも呵責なく他人の月桂冠を奪ったのだ。外的な名声を高めたのみならず、彼の人生において最も素晴らしい作品を彼に贈ったのだ。この大混乱は必要・必然だった。小さな秩序の後には、大きなカオス・混沌が来なければならなかった。

だが、このカオスは最終目標ではありえなかった。若者たちのなかで批判的な人々は、その言説内容が古い形式ではもはや表現できないことをすぐに感じ取った。たとえば、ミュンヘンの詩人たちにおけるもっぱらの形式主義は不毛で、彼ら自身もやっていけず、新しい生と新しい人間を描くことができなくなったときに、そのため

19) [訳注] ヘルマン・コンラーディ (1862-1890)、ドイツの作家。小説集『残忍性』(1886)、長編小説『決まり文句』(1887)。

20) [訳注] カール・ブライプトロイ (1859-1928) の『文学の革命』(ライプツィヒ、1887) は、ドイツの初期自然主義の綱領的な書物となった。13頁を参照。

にふさわしい新しい表現手段をみつけれなかったときに、である。この世代の最も面白い叙情詩人であるヘルマン・コンラディはおそらく、この問題に最初に気づいたひとりだったことだろう。少し年上のリーエンクロンも叙情詩において——もちろん、内容的にはきわめて狭い枠内においてだが——この問題を解決した。だが、この問題を理論的に引き受けただけでなく、解決をも見出し、すでに解散しはじめていた運動に、特定の積極的な方向性と目標を与えた唯一の作家が、アルノ・ホルツだった²¹⁾。

彼の詩集（すでに名前を挙げた『時代の書』〔1885〕）は、成功作とはならなかった。なぜなのかといろいろに考えて、最後に——この時代のイブセンがたとえばそうであったように——、未来の文学は散文でしかありえないことに、その理由を見てとった。しかしその瞬間から奇妙なことに、彼は書けなくなってしまった。小説のプランは、どれもこれもプランのままだった。この重苦しい不安に終止符を打つためには、理論的な研究・考察の助けを借りて新しい技術に到ること、それがどうしても必要であることを、彼はすでにいくつかの例で確信せざるをえなかった。

この時代、ゾラはラジカルな自然主義者であった。ドイツの多くの若い詩人たちは、彼の書き方・書法を受けとめ、素直にそれを使い、ゾラのかの有名な芸術規定は天翔ける名言集のように²²⁾、ポピュラーになった。ホルツはそのどの規定にも満足できなかった。そのため、さらに探し続け、数年間の探求や実験の成果を次のような公式にまとめあげた。「芸術は、自然に逆らう傾向を持つ。その都度の再生産の条件や、その取扱いの尺度に応じて、芸術になるのだ」²³⁾。この公式が意味しているのは主として、ゾラ主義を超え出て、ドイツ自然主義運動のなかに何か新しいものを持ち込むだけでなく、ゾラの有名な定義から「気性・気質」を抹消することであった。どういう意味か？ まずは、個人のパトス・情熱を完全に止揚すること。ゾラにおいては、個人的な感情はときにまだ覆われていて、しかし彼の後継者たちからは、事柄に対する感情が十全の力で、隠されることなく現われてくる。時としてオープンに、時として描写の色合いに覆われて、事柄に対する彼らの愛や憎しみが現われてく

るのだ。対して、個人的な気分を伴う事柄を強く活気づけることは、事物への深い個人的なまなざしを妨げてしまう。それゆえわれわれは、大半のゾラの小説を、まったくヴィクトール・ユゴー風に、ロマンティックな響きの構成で情熱的に感じてしまうのである。ホルツは事柄だけを記述しようとした。あるいはむしろ、あるがままに、すくなくともそれに近づけるように描写したかった。個性性は、事柄の何がどのように見られているかということのなかに表れてくるのだ——近視眼の人は、もし芸術家が客観的であろうとして自分の感情をオープンに表現しなければ、それらは消えてしまうと思うだろうが。それは、フロベールのやり方でもあった。しかしフロベールの場合は、各章の構成や後に続く文章や言葉の響き合いやリズムが、主要目標を表現している。ただ彼の観察方法だけがそうなので、彼はそのように自分の本を準備する。ホルツはこの接近方法を最終目標にした。彼の観察は、それを通して関心を引き起こすために、無限に鋭く、個人的にならざるをえなかった。純粋に規模においても、この作業方法は省略や短縮の減少の可能性をもたらすからだ。ひとつの文章に極度に総合して多くのものをまとめることは、もはや不可能となる。彼の考えによると、総合はすべて偽造だ。変化はすべて何千何万という気分の揺れから次第に総合されるものである。飛躍もないし、分枝化されたり、構築されたりする発展もない。すべては成長し、揺れ動き、震えている。理由も、どこに向かうのかもわからない。すべてが起こったその後から、見えるだけだ。このように、何も切り離されては起こらない。この芸術はすべての出来事を体験するなかで、同時に同じ場所で起こることのすべてを体験しなければならない。これは結果的に膨大な精密な観察を必要とする。それによって、これまで気づけなかった新しい関連や作用の重要性が見つかるのだ。体験は、これまでのどんなものより難しく、もっと深い意味で主体的になる。この芸術には、死んだ点・盲点や他人の観察があってはならない。強いパトスをもった詩人なら、そういう点を飛び越えることができるかもしれない。

その規模に規定される限界は、もちろん存在する。この表現手段で与えうるのは、^{イメージ}像だけである。この像も——活気と透明性が犠牲になるとはいえ——、他のどん

21) [訳注] アルノ・ホルツ (1863-1929) は、ドイツの詩人・劇作家。詩集『時代の書』(1885) でデビュー。ゾラの自然主義理論をさらに推し進めた『芸術、その本質と法則』(1890-92) により「芸術の使命は自然の再現にある」と「徹底自然主義」を提唱し、実作面ではシュラーフと協力して短編集『ハムレット親父』(89) や『ゼーリッケー族』(90) などで写真のような瞬間描写の方法を開拓。その後も喜劇『トラウムルス』(04) や、悲劇『日食』、バロック的な形式の壮大な詩集『ファンタズ』(1898) などを残した。

22) [訳注] ゾラの芸術定義は以下の通りである。「芸術作品はある気質を通して見た世界の一隅である」。これは、ゾラリズムとして自然主義文学の合言葉となった。『ゾラ全集』第40巻、24頁。

23) [訳注] アルノ・ホルツ『芸術、その本質と法則』(1890-92)、『ホルツ全集』第10巻、「新しい言語芸術」ベルリン、1925年、83頁。

な詩人よりも、はるかに規模は大きいだろう。ホルツ流の小説があるとすれば、その規模においてだけでも、途方もない怪物となるだろう。それゆえに当然ながら、短編小説やスケッチがこのような技術の自然なかたちを構成する。そして戯曲だ。ただし、ホルツのプログラムには含まれていない。しかし、彼がそれを実践化しようとはし始めるやいなや、不可避免的にそうなるわけだが、この描写方法では対話が主要素となって、描写・記述はほとんど存在しなくなる。内省はまったく見られない。ホルツは自分でもそのことを見抜いていた。友人のシュラーフも、特定の戯曲計画が問題となる前に、そのことを彼の芸術的な様式化の主要原理にしていた。シュラーフはホルツ宛ての手紙のなかで、「すべてを対話に置き換えてしまうと、仮説にすぎなかったものがすべて消えてしまうだろう。作品は明確なもの、ポジティブなもの、実際に知覚できるもの、コントロール可能なものしか再現できないだろう」と書いている²⁴⁾。なぜそうならざるをえないのかは、容易に洞察できることだ。対話は、同時に文学の素材である言葉が、生の表現手段である人生の唯一の形式である。詩人が描写しようとしている人生も再生産できず、シンボル化しかできない。最上の記述と最悪の記述のあいだの大きな隔たりも、最上の記述と一片の自然の間の隔たりほどは大きくはない。

それはつねに読者のファンタジーの中でのみ架橋され、詩人が描くものもはや、せいぜいきわめて普遍的な記号や定義というわけにもいかない。アルノ・ホルツは彼の理論書でこう書いている。「芸術は、自然マイナス X である」(その X は、素材の適応性であり、それとの交流能力、つまり技術である)。そして文学と人生の自然な関係である対話が、その X を最低にまで低くするために必要な技術だけを身につけなければならないような形象への最もふさわしい素材となることを可能にするのだ。素材そのものが、他のあらゆる人生の現象に抵抗する。

もちろん戯曲は対話だけで成り立っているわけではない。とくに昔の戯曲ではそうだった。フランスの若い自然主義儀者たちの主導者の一人であるジャン・ジュリアンでさえ、彼の序文のひとつのなかで、ドラマにおいて重要なのは何が起こるかであって、何が語られるかではないと書いている²⁵⁾。しかし、まさにそれゆえに、こういうドラマは現代人や現代の生活を舞台に乗せることができなくなった。というのも、今日は、何千もの小さなモチーフでは、あれこれの小さな行動を決めたり、無限

にたくさんの小さな付随状況が最小の動きを決定づけていたりできない、人間がかくも多く、繊細に考え、感じ、語り、行動することがかくも少ないときに、ある人物を、もっぱら彼の行為だけで性格づけることなど不可能だ。今日ではひょっとしたら、彼が何をするかでなく、何を言うかが、人それぞれにとって、最も特徴を示すものかもしれない。現代の、とくに都市の生活は、行動においては大きな均一性をもたらし、現代人はその行動の理由によって、個性的になる。

この個性は、対話を通してのみ表現可能なものである。そのことはイプセンもストリンドベリも、現代の多くの人間形象者たちも感じていた。われわれは戯曲を、対話の上に組み立てていたのだ。ストリンドベリは、イプセンよりももっと徹底していた。イプセンにおいては、さらに象徴的なライトモチーフがあり、ストリンドベリには、大きな状況全体をひとつの文にまとめあげるような総合があり、そこで詩人は人間と状況を創るのではなく、解釈しているだけだ。

自然主義は綱領全体として、この立場を超えていった。多くの美点をももたらしたが、多くの硬直化の原因にもなったし、まったく破綻のないような、一見すると分枝化も構築もされていない持続性を要求して、活用したのだ。それは、そのテーマの性格からくるものでもあった。現代の人間、気分の連続から成り立ち、その感情世界や思考世界が小さなニュアンスからのみ合成されているような彼らの精神生活、それらは、他のやり方では感覚化されえないものであった。シラーの単調で美しいパトスは、18 世紀の理性主義的な原理に従って行動し、常に確たる信念を持つ人間にとっては、完璧な表現手段でありえた。それ以来、人間は完全に変わってしまった。この世紀の半ば頃に生きた劇作家の実験の成果は、多くの点で、彼らがこの新しい人間に古い言葉を語らせたことに起因していた。シラー的な、熱狂的で不屈のエネルギーは、新しい人間には届かなかった。それを超える新しいものを、彼らは予感できたのみだった。あるいはそれをあまりにはっきりと、あまりに形式化して表現して、その結果、その素材に満ちた重要な描写の本質的な部分を無化してしまった。ホルツとその後継者たちは、この方向へ最後の決定的な一歩を踏み出した。完全に徹底的に、このポイントのなさを通じた。たとえばアクセントにおいてだけであっても、与えられた状況を超えようとするものを、口に出して言うわけにはいかなかった。それが、フランスの「自由詩」の擁護者た

24) [訳注] アルノ・ホルツ『ヨハネス・シュラーフ』、ミュンヘン、1905 年、19 頁。

25) [訳注] ジャン・ジュリアン「生の演劇に関する序文」『生の演劇——理論と実践の試論』、パリ、1892 年、11 - 14 頁。

ちの美学の本質と並行であることを誰も考えなかったというのも興味深い。彼らの数年前に登場し、その勝利がおおよそ彼らと同時に確定されたものは、そもそも同じものであった。ヴェルレーヌは彼の『詩法』で、もっと徹底的に、はっきりと、文学の目的をこう述べている。「われわれがなお求めるのは〈陰影〉だ／〈色彩〉ではなく、陰影だけなのだ」。そして「遠く離れよ、悪意ある皮肉からも／残酷な〈精神〉、不純な〈笑い〉からも……」²⁶⁾。そしてその後継者たちは（トリスタン・コルビエ、ジュール・ラフォルグ、ギュスターブ・カーンなど）、イメージや気分だけを、つまり「魂の状態」^{エタ・ダーム}を記述しているが、旧来の意味での詩は書いていない。彼らのリズムは、瞬間的に高められた気分のリズムである。韻律的な形式もないし、前もって計算できるようなものもない、その緊密で深い体験が、散文を超えるものに高めている。

この文学は、言葉を軽視することから生まれる。このことはすでにストリンドベリの章で述べた。ちなみにそれは特定の指示として、ヴェルレーヌのプログラムにも含まれていた。この両グループの符合は、両者が独立して、互いに何の影響も与えあわず、互いをほとんど知らなかったことをわれわれが知っているがゆえに、何より重要なのだ。ドイツ人はテーマにおいても徹底自然主義者で、フランスの叙情詩人は、逆に（もちろん）「フランスの自然主義に逆らって」登場した。両者はひとつの点だけで一致していた、主として、その技術において。何ものも、それ自体は、絶対的な普遍の価値や意味もたず、言葉は潜在的なエネルギーだけを駆使できるということだ。これは当時の現代絵画技術の本質でもある。線だけをもっぱら崇拜することをやめて、全く偶然で変化する雰囲気的な関係に依存する。対象の色、局所的な色を弱め、硬直した構成の規則性を直接の瞬間的な配置で置き換える。要するにそれは、印象主義的な絵画の行ったすべてのことと本質的に同じなのだ。これは、素材の扱いにくさに対する完璧な勝利である。つまり、すべてに対する魂の無限の支配。素材から自立したあらゆる「美」の排除。なぜなら、魂が作品の中のすべてを通り抜け、美しくするからだ。この芸術には「美的な場所」はありえない。しかしここには死んだ場所もない。われわれが事物をここから見るならば、当然、詩人も画家も、美のテーマを探してはこなかったことに気づくのだ。この新しい感覚では、ちゃんと見れば、すべてが美しくなる、それどころか、すべてがすべてで表現できることを

示すために、不快感を引き起こすテーマさえ探す。印象主義絵画の先祖のひとりであるコンスタブルは「私は人生で、醜いものを見たことがない」と書いている²⁷⁾。

こんなふうに新しい劇作法も生まれてくる。というのも——詳細な説明は、もう余分だと思うが——そういう対話は、旧来のように書かれていたドラマの枠のなかには入れ込めないし、入ってもそれを打ち壊してしまうだろう。すべての構成されたもの、技巧的に引き起こされた緊張・葛藤も、すべて存在しえなくなる。人間がわれわれの興味を、ドラマではかつてなかったほどに引きつける。このドラマは、ゆっくりした魂の展開の連続から成り立っている。筋もなければ、紛糾も大きな緊張・葛藤の場面もない。その代わりに、これまで存在しなかったような大きくて深い人間と、それを取り囲み、形成する諸関係のスケッチが存在する。この展開は、イプセンとストリンドベリで始まっていたが、ドラマは、かつてないほどポリフォニックになる。自然主義においては、主要モチーフが意図的に弱まっているので、随伴するものの、編曲、ほとんどメロディと同じほどにまで重要となる。そこには並行して、それとほとんど自律した芸術、現代音楽への展開も潜んでいる。

ドラマ的なものと舞台的なものは、さしあたっては一過的に、最終的には離れていく。一過的というのは、新しい舞台的なものが自然主義に近づきつつあったからだ。ただし、観客がまずそれに慣れなければならない。この手の戯曲が強い効果を発揮するためには、事柄を彼らの観点から観察することを学ばなくてはならない。その舞台らしくない点がほんの数年して、その大きな効果が誰にも確かなものとして受けとめられたのだから。しかしそれは、文学がすでに自然主義を乗り越えようとしていたとき、真に決定的な出来事に到達するのに、それが不適切で、その限界のすべてが見えてきたときになって、やっとはじまったのだった。この悲劇的な対立は、現代戯曲のすべての状況を深く特徴づけるものでもある。自然主義は当時、舞台にふさわしくないものになった。生まれつつあった新しい戯曲は、また舞台から追い出された。支配的だった舞台に、また敵対してしまったからだ（もちろん、この舞台が支配的だったというのも留保をつけてはじめて言えることであり、大半の場所では旧来の舞台が残っていた。ちょっとだけ後景に退いてただけで、これまでの独占権の多くは失ったものの、新しい舞台とも折り合いをつけながら、やっていかなくてもならなかった）。ドラマとシアターの間は、

26) [訳注]『ヴェルレーヌ全集』、パリ、1911年、第1巻、314頁。

27) [訳注] ジョン・コンスタブル『手紙、日記、箴言、講演からなる自伝』、英語からの独訳版、ベルリン、1911年、193頁。

それでも、ドラマがこの道を進んだとき、接近に成功した。観客がこの新しい観察方法に慣れるまでは、その限りは、古い舞台が優勢を占めていた。新しい舞台の効果が発揮されたとき、古い舞台はもっぱら職人たちのためのものになった。この新しいドラマの目標は、緊張をより親密に、より高貴に引き起こして、そのかすかな、個別ではほとんど考慮されないような個々の部分をまとめた後で、観客から旧来のドラマよりもより密度の高い注意力とより強い共同作業を要請することにある。このことが、繊細な人たちの大きな喜びとなった。彼らはもうとくに、単なる幕のつながりとその長々しい空虚な準備に退屈していたのだ。だが、単に楽しみたいだけで、新しいこの傾向を当然ながらひどく退屈だと思っている者たちには、大きな苦痛にもなった。ここで驚くべきことに、再び、新しい文学と新しい絵画が合致した（ただし、その原因が生理的なものであるところで、いっそうより目につくのだが）。印象主義的な絵画の観察は、それだけ鑑賞者の強い生産的な役割を要請するし、その直接の後継者である新印象主義派の画家たちは、まさにそのように色が混じりあい、互いの調整が観察者の目のなかで行われるように描いている。

第3節

アルノ・ホルツはほとんど気づかれぬまま、彼の発見を携えて登場した（そして彼とともに友人ヨハネス・シュラーフも、ホルツの理論を基盤に、二人は小説と最初の戯曲を書いた）。初めは誰も彼の言うことを聞かなかった。プライブトロイやアルベルティの騒しい声がホルツの言葉を完全にかき消した。ホルツの真の意味についてはほとんど誰も気がつかなかった。ヘルマン・パールのような繊細な感受性を持つ審美家でさえ、その頃はまだことの重要性を認識できなかった。彼はそれを極端なゾラ主義、つまり時代遅れのフランスの立場の誇張だと捕えて、「自然主義の克服」²⁸⁾ というスローガンを与えた最初の人となった。それは、ブラームやシュレンター、もっと若い何人かの批評家や詩人や俳優たちを除けば、当時は大半の人たちの考えだった。ここに何か完全に新しい何かあると見てとった唯一の人間が、老フォンターネだった。ここで新しい道が最終的に古い道から分かれ、ここから新しい文学がはじまるのだということを。それまでは目標もなく、無名で、自分自身の道を知らずにうろついていた何人かの若い人たちは、ホルツの

成果を知ってから、突然力強い作家や劇作家になっていった。ヨハネス・シュラーフは文献学的な論文を書き、ホルツと一緒に、何年も共同作業を重ね、その制作のより価値のある部分はシュラーフによるものようだが、彼は現代ドイツ文学の最上の詩人のひとりになった。ホルツとシュラーフの小説は、バイロン風のヤンプス（弱強格韻）悲劇とゾラを模倣した短編小説の間を揺れ動きながら、ゲーアハルト・ハウプトマンを見出した。ちょっとした横断の後で、最初の戯曲『日の出前』において、彼の個性性は他のたくさんの影響よりも優勢を占めてはいるが、『平和祭』において彼は完全に自分自身へとたどりついた。彼の追従者たちは、その影響下にある。その彼らが優柔不断に主導権をとりあっているうちに、80年代の文学的英雄たちは完全に消えてしまい、一挙に無意味な存在になってしまった。「フライエ・ビューネ」創立の一年後に、そこは若手のうちでハウプトマンとホルツとシュラーフしか上演せず、他の人たちも別に舞台を創っていった。しかし、ブラーム演出の舞台が観客の喝采と公の批評で勝利に次ぐ勝利へと急ぐなか、彼らの舞台は眠り込んでしまう。「フライエ・ビューネ」は——持続的な上演の協会としては——、わずか3年しか続かなかった。この3年間は、文学に完全に新しい顔を与えるのには十分だった。この若い運動は、ハウプトマンのなかに、彼らの当然の主導者、彼らの「代表者」を見た。彼の周りや周辺に、若い才能が次々に登場した（ハルトレーベン、ハルベ、ヒルシュフェルト、レーマーなど²⁹⁾）。ドイツ戯曲文学は、これまでいつもフランスからの輸入だったのが、ハウプトマンの戯曲がパリで大成功のうちに上演されるという事態まで体験したのである。劇場も変わって、地方、そしてオペレッタ劇場や道化芝居小屋から、偉大な現代俳優が突如として現われ、その大半は今日もなお舞台に登場し、ブラームが1894年にドイツ劇場を引き受けたときも、そういう俳優や作家群団が彼の後を追って、その劇場はさながら、ドイツ第一級の劇場となった。この頃、ベルリンは文学的にも芸術的にもドイツ帝国の首都となったのだった。

ホルツ自身は、この勝利の名声の分け前にはほとんど与らなかった。彼がきっかけを与えた運動は、じきに彼を乗り越えていった。彼は常軌を逸した形式の才子、実験家にすぎなかった。彼は自分の小説や戯曲を書けるようになるための新しい技術を探したのだったが、そこまでは到らなかった。彼の独特の統合された才能は、ふさ

28) [訳注] ドイツの評論家ヘルマン・パール（1863-1934）は、1891年に自然主義に反対する論集『自然主義の克服』を刊行した。

29) [訳注] たとえば オットー・エーリヒ・ハルトレーベン（1864-1905）は、戯曲『結婚への教育』（1893）、『ハンナ・ヤーゲルト』（1891）、『懺悔のバラの月曜日』（1900）を、マックス・ハルベ（1865-1944）は『青春』（1893）、『母なる大地』（1897）を、ゲオルク・ヒルシュフェルト（1873-1942）は、『自宅にて』（1896）、『母たち』（1897）、『平行』（1904）を発表した。

わしいときにふさわしいラジカリズムで新しい理念をまとめあげるところまでは到達したが、彼自身の作品を創るまでには到らなかった。彼に出来たのは問題の所在を見抜くこと、しかも完璧に、そしてそのプログラムに命を与えられる人間を見つけだすことまでだった。

しかもこの問題が、詩人によってではなく、ホルツによって見出されたのは、偶然ではなかった。これは本質的に純粋に技術的な問題で、実際は形式的な問題ですらなく、しかもすべての連関の中で最後まで考え抜けば、多くの点で、ネガティブで不毛なものだった。この理論的な自然主義の革命の本質は、劇文学における完全な白紙状態である。古い文学のすべての手段は、われわれがイブセンにおいてもまだたくさん見いだせるものであるが、もうすでにとっくに完全に使い物にならないことが明らかになっていた。それゆえ、新しいドラマが生まれるためには、あるいは少なくとも新しいドラマが生まれるのかどうかを見るためには、最終的にそれから距離がとられなければならなかった。ホルツは、彼の自然主義にはこの新しい形式が含まれていると信じていた。しかしそれは含まれていたのではなく、そもそもは、あらゆる真の形式の否定ですらあった。というのも、彼の様式化は戯曲の中でいくつかの技術的な可能性が一面的に展開し、それに大きな新しい価値と繊細さを与えた。ドラマについて、ドラマ的形式については、自然主義運動の勝利に満ちた日々においてさえ、語られることはなかった。対話が自然主義をドラマへと導き、しかし人間の魂を明らかにする対話として、生きた人間を目の前に置き、複雑な魂の現象をわれわれに暴露する文学の表現手段としては、対話は、何らかの様式化の補助手段が最も必要とされず、素材においては現実に最も近いドラマなのだ。様式や表現手段、弁証法の象徴としての対話についても、語られることはなかった。自然主義が対話を完全に透明に形象化した後で、さらにはたとえ日常的ではないにしても、それでも表象可能でそれゆえ、その形式においては様式化されていても、その本質においては、自然主義の対話様式と同様の生の感情に照応するような、その輪郭さえもぼやけてしまう。しかも自然主義の対話は、その人物たちをほとんどもっぱら言葉で特徴づけるので、語りがすべての行為を吸収してしまう。登場人物の運命は、演劇性の多くを外的に失うだけでなく（彼らは、よく言われるように、何もしない）、内的にも失ってしまう。というのも、全体を意味し得るようなものは、その本質の表われから失われるからだ。それゆえ自然主義は、せいぜい、ひとつの様式への道でしかない。古い様式化が満足できないものであることをそれだけ強く感じるのなら、承知のように、様式化はなされなくて

はならない。様式化はつねに、ひとつの統合を表すものであり、今日の感情を表現するために古い様式を使うことを虚偽であるとみなすのは、古いこの路線がわれわれの観察や感情を統合できないからなのだ。それゆえ自然主義は、これらの硬直した、われわれに何も伝えない路線を打ち破るためには不可欠だった。自然主義はもちろん、理論においては、あらゆる統合の可能性と必然性を否定する。これは、大きな偶像破壊の力である。古い様式を新しい様式では打ちのめせない、その生の不可能性を明らかにするためには、むき出しの加工されていない生をそのまま、それに対峙させなければならない。自然主義はそれをしたのだ。この慣習の連鎖は打ち破られなければならなかった。しかし芸術は自由の中では生きられない。テーマと素材の本性から、真の観客の魂から生まれる有機的な新しい拘束という現代の様式を、自然主義はもたらすことはできず、厳密に考えれば、それを求めもしなかった。

自然主義が意味したのは、もっぱら新しく技術を形成することであった。自然主義は詩人の技術ではありえず、それ自体はけっして、みずからの魂の傾向や様式については、何も語らなかった。そのことが認識されていなかったからこそ、自然主義が最初はきわめて過大評価され、その勝利の後、すぐに人々が、さしたる意味を認めなくなったのだ。ホルツとその追従者の勝利の後、彼らはすべてのものを金に変えられる文学の賢者の石が見つかったと思ってしまった。何人かの才能ある者たちが、いくつかの非常に素晴らしい自然主義的戯曲を書いたとき、現代の運動は目標にたどりついたと、彼らは思ってしまった。しかしこれらの詩人や作家が本当に何か偉大なものを書こうとするやいなや、もっぱら使いやすいものであったはずの、そのふさわしさすら、偉大なものにふさわしいと思われたものすら、その方法にはすぐに問題の多いことが判明したのだった。

第10章 自然主義の可能性と限界

自然主義の戯曲は、すでに見たように、完全に対話の上に成り立っている。この対話という性格上、その構築全体は建築的である。細部が広く描かれた人間と環境は興味深い。だが、リアルな生のポリフォニーや未整理状態にいくら近づこうとしても、何らかの整理は不可欠だ。自然主義の理論の誤りは、整理・統合や省略、生の背後に外延的に後退する芸術を、生と内延的に同一視し、絶えず減少するXのカテゴリーのなかにまで入れたことにある。生から取り上げるものをいかに少なくしようとしても、それでも何がしかのものは取り上げざるをえなかった。どこかで イメージ 像の限界を決めなければなら

ないし、ある種の事柄は強調せざるをえない。そもそも徹底自然主義の理論をすべて完全に強調することは矛盾し、相入れないのである。

事物が自然な経過で、われわれの眼前に展開するために、詩人が主観的なものをまったく表現しようと思わないということが想像できるとすれば（つまり何がそのような状況ではないかというテーマの選択が完全に偶然であるとすれば）、そのときは徹底自然主義の小説がそうであったような怪物がドラマから生まれるだろう。そのプランは、ホルツとシュラーフ自身がそれを見てとったあとで退けたものである。つまり、何かが強調されなければならない。まるで強調など存在しないかのような幻想が、引き起こされなければならない。要するに自然主義は、最初の実践的な一歩において妥協せざるをえなかったのだ。それ自体は、何の影響ももたらさなかった。しかし、この隠蔽された強調が、自然主義を重い課題の前に立たせることとなった。要するに自然主義自身のなかには、強調の自然な原理など何ひとつ存在しない。それが出てきた観察様式は、生には何百万という小さな事柄が支配しているということだ。そのことは、当該の生には正当なことである。そこでは関連をそのように見ることができる。叙事詩であれば、この小さな事柄の大きな外延性を描写することができる。生に由来する技術を適切に利用できる。しかし、ドラマにおいては不可能だ。そのような外延性を与えることはできないし、それが内的な緊密性に置き換えられると、小さな物が多くの事柄の象徴になることは、一方で事物自身の内容が、他方で自然主義の描写様式が許さない。つまりここで、ドラマ的な視角が構想を歪曲する。その素材ゆえに象徴的ではありえない事物が、恣意的に象徴的になる。対して技術は、この象徴化にさえも抵抗する。自然主義的な観察様式は、近くにあるいくつかの原因の認識だ。生のアトム的な観察である。この技術は実際に、そうした原因の表現にのみふさわしい。それゆえに、事物を統御し、限界を与え、遮断し、強調し、下で支え、上で支えるものの、一言でいえば秩序をつくるものを、どこかの外から持ち込まねばならない。それは、アンツェングルーバーにおいては、形式的な不協和音を引き起こそうとも、秩序化の一助となる弁証法的な意図だった。自然主義は抽象的な葛藤も知らない。しかし、そこでナイーブで自然な観察だったものから、意識的に使われた芸術原理が作りだされる。偉大なりアリストであったフォンターネは、それを認識した最初の人だった。ハウプトマンの最

初の戯曲『日の出前』について書き、「イプセンの完成」と名づけた時のことである³⁰⁾。そこには、彼がイプセンにおいて価値と感じたもののすべてがあり、イプセンでは邪魔だと感じたであろうものが、まったくなかったからだ。尖鋭化されたものをさらにいっそう鋭くしようと試み、最後には折れてしまっていて謎めいたもののなかへとまぎれ紛れこんでしまう等々。それゆえ、フォンターネはハウプトマンを、哲学的・ロマン主義的な気まぐれに感染しない、真の純粹で様式に満ちたリアリストと呼んでいた³¹⁾。しかし、フォンターネがここでイプセンにおける気まぐれと呼んだものは、すでに見たように、みずからの小市民的で瑣末な話を実際にドラマ的なもののできる、唯一の様式可能性だった。自然主義はそれを放棄し、意識的にわざとらしいものをすべて避け、その建築化の努力を犠牲にした。自然主義のドラマは、観察における、葛藤の表現における抽象的なものなどはすべて顧みず、ある特定の場所である特定の時間にある特定の人間の間に起こるものだけを描こうとした。一回的に起こること、個々の事件を描こうとしたのだ。まさに環境だけをもっぱら強調して入念に描写した結果として、抽象的葛藤の観点からはいつも背景がシンボルでしかないはずの、個別の事件の方がシンボルを制圧してしまう。普遍的意味やドラマ的効果の可能性は、もはや消えてなくなってしまうのである。自然主義はこの危険性を、事件や環境、状態や出来事を大きく素材の中にタイプ化することでバランスをとった。しかし、この生から切り取った社会学的なタイプ化は、いまだドラマ的なタイプ化を成立させ得ず、素材の中に与えられていないと、自然主義はそのみずからの「選択しない」という主要原理と対立してしまう。だから選択せざるをえない。しかし、このアクセントづけはドラマの魂から生まれたものではないので、それで様式化された事物には、何の力も全体性もない。その結果、避けたいと思っていた抽象的葛藤がドラマの中に入り込んでしまう。自然主義が由来する観察様式は、抽象的なものの一切を排除するには、まったく向いていないからである。人生の現象（遺伝や環境など）は本質的に、たくさんの科学的、つまり抽象的に構想された普遍化を、それ以前の観察様式にはなかったほどに含んでいる。ここにおいて、抽象化を隠蔽するためにできるものは人工的なものであり、ひたすら技術の問題でしかありえない。そもそも、観察様式の自然が避けたり回避したりする可能性をもたらさないのだ。そして、観察様式と技術のあいだには、たとえそのように

30) [訳注] テオドーア・フォンターネ「ゲーアハルト・ハウプトマン『日の出前』」、『フォンターネ全集』、ミュンヘン、1964年、第22-2巻、「演劇よもやま話」、731頁。

31) [訳注] ゲーアハルト・フォンターネ「ゲーアハルト・ハウプトマンの『日の出前』」、前掲書、713頁。

意識しなくても対立がある。技術的な問題が前景に立つので、この対立は結果として、自然主義のドラマは、そのように構築されていることが気づかれないうに、できるだけ見えないように様式化されることになる。だが構築は、そもそも覆うことはできないし、一瞬それができたとしても、それは非芸術的で不誠実な仕事であろう。そういう無根拠な幻想にもとづくと、幻滅は二倍に不愉快で重いものになる。自然主義はこの問題をまったく解決できない。それでなお、時折やむをえずイプセンの文体に近づく（『平和祭』）。しかしその完全な閉鎖性を、イプセンは意識的に避けていたのだ。それゆえイプセンは、真の偉大な価値ではなく、はやりの評判だけを受け取った。自然主義も時として強調の止揚を試みた。その結果、非常に重要な事柄が効力を発揮せず、どうでもいい瑣末な事柄だけが強い効果を発揮して、結果的に意図した効果がまったく変造されてしまう。

だが、個々の効果でさえも力が失った。自然主義のドラマは必然的に、ニュアンス、かすかな響きから成り立っている。それでは強い効果には到達できない。このようにして、自然主義者たちは強い効果を諦めるか（『淋しき人たち』、『ゼーリッケー一家』）、あるいは繊細さのなかに突然、残忍さを伴った強い色や調子を入り込ませ、過剰に強い、しばしば無目的で残忍な、時にメロドラマ的な効果と呼び起こしたりする（『エルツェ親方』、『日の出前』）。強調の不在は、もっとひどい結果をもたらす。自然主義は、何らかの方向に様式化されたドラマよりも、もっと多くの手段を必要とするのだ。つまり、ドラマの経済学が解消し、より長く、重くなって、余分なものしかなくなってしまふ。古い方向の信奉者たちからは、非ドラマ的だと責められる。多くの点で正しいのだが、理由づけは違う。自然主義の優れた戯曲は、構想や進行においてはドラマ的である。ただ、ばらばらで重くて長いことが、非ドラマ的だという外見と呼び起こすのだ。

そのことは、自然主義の最も主要で最大の価値である対話にも逆に作用を及ぼす。すなわち、繊細さや美化は、対話を空疎にしてしまふ。これは、当時も今も言われるような、すべての戯曲のフランス風ソファでのそういう環境で交わされる、いつもと変わらぬエスプリに満ちた会話といった日常的な意味においてではなく、ドラマにおいて、その規模に比べれば十分に内面的なことが起こらないという意味においてである。どの場面でも何かが起こるが、全体としてドラマを進行させなければ、そういったニュアンスだけからなる連鎖は、やはり死んだものとなる。その戯曲をよく知らない人には気づかれないうまま、いかなる自然主義の戯曲からも大きな部分を取り

去ることができるだろう。すっかり戯曲に没頭した後でやっと、そういう余分に見えた場面が、何らかの関連にある形象の状態をよりよく明らかにし、あるいはある状況を新たな側面から示していることに気づくかもしれない。

だが、それがドラマ的にどのくらい重要だったかは疑わしい。こういった人間描写の完全化、登場人物をここまで全側面から見えるようにすることが、ドラマにとってどこまで価値あることなのか。それによって、そのような犠牲を払っていいものか、そもそもそれほどの価値があるのかどうか。結局のところ、人物像の彫像化の観点から見れば、ドラマの構想とは彫像の群像カレリーフなのか。ドラマ形式のパラドックスは、承知のように、ひとつの平面に、できる限り厳密にとどまって迂回できるというきわめて強い幻想である。ひとつの平面にとどまるということは、端的に言えば、運命関係である。ドラマの人物は、ある運命との関係のなかにのみ生きている。他人との関係も、同じ運命関係に規定されている。それゆえドラマの人物においては、この運命に関わるものだけドラマ的に考慮される。他のことはすべて余計なことになる。彼らの人生やそのあり様のどんな豊かさが、彼らに関わるこの運命が全側面に触れ得るほど多面的に見られていても、それがまさに現実の生なのだ。確かに自然主義は、何か似たようなものを求めた。おそらく運命を抽象化しないのは、関係のある人間まで抽象化しなくていいように、というだけでなく、運命自身が分析の中で壊れない、言葉ではとらえきれない多面性と、豊かさのなかで存在しうるように、ということではないか。それはしかし、極めて小規模にしか到達できない。ひとつは、自然主義者たちの運命観察の本性が、抽象的なものはすべてそこから排除されうるようにはなっていないからだし、それゆえそれにふさわしい人間描写を使うべく要請するからだ。さらにまた、その本性は、人間は現実には、ドラマ的な絆にほとんどつなぎえないというようになっているからでもある。自然主義ドラマの運命は、つまり第一義的に環境である。環境は、ゆっくりとした呑みこむようにしてしか、人間に影響を与えることがない。その抵抗力を自分のなかに溶かしこんで麻痺させる。ここには道はふたつしかない。環境の影響を抽象的なシンボルに置き換えるイプセンの道。その効果は先に述べた通りである。もうひとつは、人間とその運命が非ドラマ的に、たくさんのゆっくりした気分のアトムから成り立つ筋のなかで、互いの関係のなかに入っていくようにすること。そこで運命は、人間の背景にすぎない。人間を取り囲み、完全な整理のなかに立たせる雰囲気ではない。だが、すべての人間はそもそも個別に立って

いて、雰囲気だけを共有している。最初の偉大な自然主義者たちは、事物を同様にそのように考えた。若いハウプトマンはかつて、ハンシュタインのアーダルベルト親方に、そういう彫像のひとつを示し、それが気に入ったので、親方は「この人間は何をするんだい」と尋ねた。ハウプトマンは応えた。「何も。彼は人間だから」。この観察様式は、妥協によってしかドラマにはたどりつけない（なぜなら人間は、行動することによってのみドラマ的になるからである）。その実際の価値は、その一貫性、様式の純粋性にあるはずなのだが。そもそも自然主義が動きえるためには、妥協をせざるをえない。何の見返りもなく深い意図の純粋性が壊される妥協を結ばざるをえないのである。というのも、きわめて単純に考える彼の敵たちが言うような、自然主義の人間は発展しないからドラマも先に進まないという、たいていの人たちが掲げた論拠は、理由づけにおいて間違っている。観察として、抗弁は正しく、適切だ。確かに自然主義戯曲の人間は発展しない。その変化も魂だけで、ドラマ的な形式をとらない。自然主義の戯曲では従来のどのドラマよりも、動きは一定で持続的だ。なぜなら、デッドポイントの終点がないからだ。動きはドラマ的ではないし、雰囲気の漸次的な変化にすぎないし、それゆえドラマの視角から見れば、動きとしては機能しない。同様にドラマの中で行動する人間も統一感を与えない。人間同士の関係が精神的か社会的なだけで、場合によっては偶然的でもあって、ドラマ的ではない。イプセンは、すべての人物に同じようなインテンシブな生を与えたが、彼のドラマの中に一体となって組み込まれるような人間は描けていない。一面で筋をどこかにもって行ってしまい、他面で主要テーマの観点から何か象徴化している。ストリンダベリはこの厳密な構成を解消しようとして、脇役の人物の生き生きとした側面をむしろ犠牲にしてしまった。自然主義者たち、誰よりもハウプトマンは、すべての登場人物にイプセンよりももう少し強い個性的な生を与えた（たとえば、『淋しき人々』の洗濯女や荷物配達人）。それでもそれほどしっかりドラマの構成の中に組み込んでいるわけではない。どの人間もみな、自分の人生や運命やドラマを持っている。もちろん何らかの形で主要事件と関連している（たとえば、『御者ヘンシェル』の中のジーベンハールは、ドラマの観点からはヘンシールのある種の性格を描写し、彼の運命の瞬間のひとつを先鋭化させるためだけに存在している）が、その関連は彼らの生においては最も重要なことではなく、ドラマのなかではエピソードにすぎず、しかもドラマのなかで起こることは彼らにとってもエピソードなのだ。作家がそうしようと思わなくても、風俗画の人物となっている。風俗性

というのは、自律して、ある部分の、全体構成から独立した生があまりに強くなったときに、入り込んでくるものだからだ。

このようにして、ドラマは叙事的になる。ドラマは崩壊して、会話体の小説になる。イプセンのドラマでは、しばしばわざとらしきの犠牲をも払いつつ、独自の自己完結した全体的世界、ドラマの宇宙^{コスモス}が成立する。自然主義のドラマは、生がどんなに豊かで直接的かという生の断片をのみ見せる。ドラマの規模は、目の前の比較的小ない人間から宇宙を成立させることはできない。宇宙を統括し、代表し、シンボル化する思想の一面や関連のすべてではないにしても。ドラマにそういった全世界性を与えられるのは、すべてのすべての関連という合法性だけだ。自然主義のドラマの成果はここでもネガティブで、古い技巧的な関連は拒絶したけれども、新しいものはまだ創れなかった。

おまけに、自然主義はドラマの厳格な構造を緩めてしまった。それを徹底して推し進めれば、個々の、互いには緩やかに関連する像のつながりに行かざるをえない。それは、ゴンクールが予見し、のちに、少なくとも部分的に実践もした。いくつかの幕にまとめ入れることは、必然的に、主要な線に矛盾する、幕の間での構成を必要とする。それと結びついた登場人物の数を少なくすることも、同じジレンマに向かわざるをえない。しかも、自然主義の技術における唯一のドラマ的可能性は、やはり分析的なカタストロフィの技術でしかない。なぜなら、自然主義の大きな細部性と小さな推移で描かれる発展は、ドラマ的な効果にも似てはいるが、破局に到ることを可能とするような効果を、除外しているからだ。さらに破局は、どのみちいつも多すぎる人物の数を大幅に少なくできることをも許容する。しかし、そのような分析的な戯曲では、自然主義者たちは、構築性あるいはイプセン流の極端な人間関係への編み合わせを避けるために、自信に満ちたやり方で偶然を扱い、前史で、きわめてありえなさそうなことをやってのける（たとえば『平和祭』で、家族劇には不可欠の、お互いに何年もともに家にいることを避けてきた父と子が、まったく偶然に同じ日に家に帰ってくるように。『日の出前』で、ロートとホフマンとシンメルプフェニツヒが同じ時に同じ家でお会いするのもまた似たような技術である）。

そのように、この必然的に大きな装置は、意図なく、不随意に、人間描写の効果にも影響を与える。このあまりに微細な人間描写は、ドラマという形式から出てくる特殊な視角をあてにはできない。意味の少ないはずの事物が、本来ならもっと大きな意味のある事柄が当然期待される場所にあり、ドラマの人物も、重要な状況で意味

なくふるまうので、作家が計画し定めたものより小さく見える。ドラマでは、すべてが象徴的に受けとられざるをえないので、ある人間の純粋に瞬間的なふるまいから勝手に、彼の性格全体を推察してしまう。ドラマには、雰囲気のエピソードをその価値に還元できるような場所も時間もない。ドラマは登場人物を象徴的な状況でのみ告知するから、自然主義のドラマの様式のなさは、何よりもまず、この状況が象徴的な意味を持つこともある、ということにある。それは単に叙事的にリアルで、まさに風俗画的なのだ。同じ視角が、自然主義ドラマの人間は無限に受動的だという印象を与える原因ともなる。これは多くの例において、もちろん意図的なものでもある。自然主義は多くの状態に強く決定づけられた人間のドラマである。その世界観察全体が、そのようなドラマを要請している。大きく重い自然主義の装置が、しかしここでも結果的に、人間が現実にならざるを得るよりも、あるいは作家が望んだよりもずっと、その諸関係の奴隷として表われてしまう。偉大で行動的な人間を、自然主義はそんな風に深く感じ、強く苦しむことのできる人間しか、舞台に乗せることができない。

自然主義は、願望や不毛な憧れの完全な表現手段にすぎない。それには何より、技術的な理由がある。自然主義は、沈黙と予感と語られなかったものについての技術である。きわめて普通の言葉で共鳴してはいるが、表現はできない人たちの感情や思考の表現である。自然な言葉、ごく普通の生活の言葉の美しさである。語られなかったこと、語られえないものを予感させる。最も主要な目標は、あらゆる古い様式に勝る自然主義の語り方の価値と素晴らしさ、ひとつの雰囲気を人間どうしの言葉によって作り出すこと、語られた言葉が架け橋となって、魂が自己完結せずに交流するような会話である。オープンには何も表現しないことによって、孤独の揺らぎや変化や瞬間的な出会い、理解・無理解の接近と離反に、明白で、微細で、強烈な表現を与えることができる。それが行為の言葉でなく、憧れの言葉である。克服できない鎖の重さを背負い、運命と激しく闘う人たちの言葉ではない。英雄的に悩む人のパトスであって、声高な闘士のパトスではない。この技術の魂から、自然主義のドラマが描こうとする運命も（この技術の運命から、と言っても同じことだが）理解できる。捉えがたい、すべての表われにおいて無限にかすかな、しかし最後の結果において、打ち勝ちがたい環境の力、人間と取り囲む事物の力、諸関係。自然主義をもたらし、真の詩人においては、大きな力で言葉に表現される感情は、ある耐えがたい圧力の感情であった。この圧力を逃れたいという憧

れは、解放への憧れであり、この憧れの不毛性の洞察と諦めの感覚であった。

ドイツ自然主義のドラマは、市民的理想の目標のなさのドラマである。われわれは何世紀ものあいだ、理想をプロパガンダする英雄タイプの変化のかたちで、この理想の批判を追ってきた。すでに見たように、それがかつて彼らに正当性を与えてきたものがこの世界で死に絶え、取り残された感情形式がますます激しく、たえず異質な外界とぶつからざるをえなくなることによって、ますますいっそう悲劇的になっていく。この発展の本質は、外界の力をますます明白に認識することであり、彼らに課されたア priori な要請や感情が次第に弱くなっていくことだ。あるいは、その完全な内面化であり、まったく盲目の、限定された、小さな目標にしがみつく教条的なファナティズムという目的探しの痙攣的な途方に暮れた状態からの変容である。その最も強い感情が、途方に暮れた状態で、何かが起こらなくてはならない、すべていま存在するものは悪く、何より強いのが、それに対する闘いはすべて無駄だという感情だった。ヨハネス・シュラーフがこの感情に、最も強い表現を与えた。彼の二つの戯曲（『ゼーリッケー一家』——これはホルツとの共著として刊行されたが、主要な部分は彼によって執筆された——そして『エルツェ親方』）は、こういう感情のドラマである。その本質は、非常に叙情的である。その登場人物は悩むだけで、重い圧力の下で足を掻きまわらただけで、そのヒロイズムが闘いや行為のなかで示されることはない。苦しみと運命の試練に耐えるだけである。これが真つ先の、新しい人間観察の実際の徹底したドラマ的な実践であった。他のすべても、そのことを表現しているだけだ。それが、たとえ意図的ではないにせよ、すべての純粋性を倍加して虚偽化する。この実験は行われなければならなかった。この人間観察の深い非ドラマ性を、その徹底した実践によって示すためである。これらの戯曲は、闘いでなく、苦悩の叙情的な反映だけを描いている。苦悩は、人間を高めるのでなく駄目にする。みずからの最高の可能性の高みにまで引き上げてはくれない。あるいは少なくとも、苦悩を表現する言葉は、それにふさわしくない。自然主義はパトスを持たない。観察を前面に置き、ある普通の瑣末な話のイリュージョンをいつも保持しようとし、対話を地面に結びつけて描くからだけでなく、その芸術的な本質が力を集中させて生や運命のすべてをつかむ高みにまで到ることを許さないからである。苦悩はもちろんそのパトスである。最も偉大な自然主義悲劇の瞬間は（『エルツェ親方』『御者ヘンシェル』）、歯ざりしして、口ごもりながらふらついた身ぶりで、忍従の深みで運命を感じ、現実にはパト

スのようなものにおそらく常に似たものに達する。しかしながら、そこでたどりつくのは、ドラマの道ではない。『エルツェ親方』では、ドラマ的な形式ではあっても、言葉のドラマ的な意味で何かが起こるが、ヘンシェルは自分の運命に対しては全く受動的で、彼の周りで何かが起きたとしても、彼によって起こるということとははやらない。動機づけの中心は、すでにヘンシェルの精神状態から何の関係もないほど隔たっているため、彼のなかで演じられる出来事はきわめて内面的であり、外的な出来事には最後の身ぶりにおいてだけ真に有機的な関係にたどりつくほどだ。これらの戯曲は完全な自然主義のドラマであり、そのなかでは技術と表現がすべて溶け合っただけで一体化する。問題性のまったくない唯一の近代戯曲である。しかし全体においては、高度に問題を孕んでいる。まさにこのような完全な戯曲が、自然主義の深くて大きな問題性を示している。戯曲はどこにも自然主義の技術的限界を示してはいないが、それゆえにこそ、自然主義の技術全体の限界を、最大限にはっきりと示しているのだ。この表現の完全性は、非常に高い犠牲も払っている。きわめてたくさんの事物の表現の試みをすら諦めなければならないからだ。表現の完全性に対して、自然主義は描かれた世界を狭い枠に押し込むという対価を払っている。

というのもしか、黙って耐えてきた苦悩が表現を超えようとするや、この限界はすぐに見えてくる。パウル・エルンスト³²⁾は書いている。みずからの発展の自然主義の時期に、喜劇を計画したが（タイトルは『美わしの五月に』となるはずだった）、その中心には、精神的な豊かさをたくさんもった素晴らしい人物が立っていたが、その精神的な豊かさは、瑣末さの羅列のなかで、つまりまったく自然主義的に表れるはめになった。言葉として書きはじめるまでは、すべてがうまくいっていたのだが、自然主義の会話では完全に不可能で、主人公の内的な偉大さや豊かさの影だけを暗示するにとどまったという。

エルンストだけでなく、自然主義の手段を使って似たような目標を目指した人たちは、みんな同じような結果だった。したがって、内的な精神生活を完全に表現方法と合致させた、その方向の最も純然たる芸術家はシュラーフである。ゲーアハルト・ハウプトマンにおいては、この不調和はもはや顕著である。最初の戯曲の人物において、理念の担い手である博士のアルフレート・

ロートはまったく生き生きとしていないし、運命も力もないこと甚だしく、説得力がまるでない。『淋しき人々』の人物たちのなかでも、生の緊密力を最も持っているケートヒェンも満たされぬ願望で消耗し、彼女と現れる「インテリたち」であるヨハネスとアンナ・マールも弱々しく、色彩がない。しかし彼女の生も、目的なく憧れを抱いて、すべての生命力を虚しい苦悩の火に消耗してしまうやいなや、突然に強く緊密なものになる。

ハウプトマンにおける主人公はみな、クランプトンもクレマーも、フロリアン・ガイヤーなども、似たような状態だ。技術的な理由は、容易に察しがつく。誰かが強く重要になればなるほど、小さな状況は影響力がますます少なくなる。つまり、描写にとって自然主義の多くの手段は余分なものであり、その限りにおいて使われ、まさに邪魔になる。現実には大きな運命や大きな世界を動かすような関連の表現には、それはやはり向いていないのである。自然主義は直接的に作用する原因についての技術であって、この観点はせいぜい魂の広がりではなく深さの方向に開かれる。他の場所でなら、つまり内的な偉大さや小さなものの意味を表現できるようにもっと大きな価値をもつもの、その力をつくるものは、その事柄自体が意味あるものになるやいなや邪魔になる。自然主義の下から上へと様式化する力は、中心的で、言葉を分かりやすく透明にし、言葉を見つけれない人が透けて見えるような魂の言葉を与える。それゆえ、表れ出てくるためには言葉の力を必要とするような価値を高めることはできない。自然主義は集中して、何かを統合の中で明らかにするイメージにまとめることはできない、自然主義にはパトスがない。会話も、既述したように、弁証法的ではないし、それを徹底化すると、あらゆる弁証法の解消になりかねない。（そこから情熱的で弁証法的なドラマの言葉に使えるものがたくさん出てくるかどうかは、もちろん別問題である）。弁証法とパトスは、ドラマ的な人間を呼び出し、意味を様式化する唯一の可能性である。つまり、すでに問題としてきて、いまま問題としているのは、強い行動は自然主義的には表現できないということであり、それは同じ事態の別の表現にすぎない。戯曲に対話が再現できる限りにおいてのみ、現実に行為は存在する。なぜなら自然主義が、別の観点から見れば、たとえば知性の力を借りた強調にはやはりふさわしくないということは、知性そのものはどのみちドラマには、そしてドラマ的に効果的でふさわしい人間の

32) [訳注] パウル・エルンスト (1866-1933) は、ドイツの作家。始めは自然主義やマルクス主義に共鳴したが、のちに離れて社会学の研究に打ち込み、特に中世社会を新しい社会のモデルと考えるに到り、ショルツやルブリンスキイらと新古典主義を提唱。悲劇『カノッサ』や『ブルーヒルド』などがある。ルカーチは本書のみならず、『悲劇の形而上学』や『魂と形式』などでも彼について触れている。

特性には属していないからである。

自然主義はそれゆえ、作家がその小市民的な苦悩の小さな運命を見捨てて、その展開が現われ出るやいなや、問題あるものとなる。自然主義をもたらす作家世代は、つねに社会主義と、病的に高められた個人主義のあいだで揺れている。しかし、彼らの自然主義は、その現実的な理解によって、というよりはむしろ、大都市の恐ろしい悲慘への同情によって、文化には関心のない俗物への憎しみを通して、革命への支離滅裂であいまいな憧れによって生まれたものである。それはそのなかで生きれば、その真の状態を知るやいなや、社会主義に幻滅させられざるをえない、まったくのブルジョア・イデオログだ。彼らは党派の個人主義的・無政府主義的な原理に奉仕するか、遅かれ早かれそこから離れるか（ヴィレ、ベルシェなど）、あるいは単純に社会主義に幻滅して、のちにそれとまったく敵対的な立場をとるようになるか（エルンスト、パール）だった。ハルトレーベンは、彼の喜劇『ハンナ・ヤーゲルト』で、ある貧しい女の子の似たような発展を興味深く描いている。ニーチェやシュティルナーなど、他の偉大な個人主義の哲学者たちは、もともとマルクスと同時か並行に機能していた（『自由民衆舞台』の最初の上演演目にイプセンの『民衆の敵』もあるのも特徴的なことだ）。ここで何かが選ばなければならないということが明らかになるやいなや、何が選ばなければならないかには、一秒も疑いはない。適切な選択に応じて、ドラマの「主人公」は再びアクチュアルになり、表現手段としての自然主義の価値は問題となる。しかし、社会主義は芸術的にも彼らに幻滅をもたらした。幻滅させざるをえなかった。自然主義運動の主たる文学的な目標は、社会的な戯曲の創造にあった。素材とテーマが戯曲にはいかに不毛かは、すぐに明らかになるほかなかった。それは、市民的な個人主義に由来する文学の、最後の試みだったのだ。その審美家めいたものの、アトリエ芸術的な存在を捨て、どこかに根をおろすこと。ハウプトマンにおける最初の戯曲の主人公、アジテーターのアルフレート・ロートは（そしてある意味でフロリアン・ガイヤーでさえ）、行為に生きる〔シラーの〕ポーザ侯爵タイプの最後の孫である。そしてロートの横には、一方でストリンドベリ風のベルグ博士とリットマイスターが立っている。そこに、知性と直観の対立が、主義と生活の対立が、ただしエロスの闘いの中で表れてくる。他方で、ホフマンスタール風の疲れた、諦念の、すべての生あるものを高慢な苦しみで軽蔑するクラウディオも立っている。ロート自身は、悲喜劇的なものに近接している。彼のまなざしを現実の生活に向けさせ、彼を他者の幸福や生に呵責ないほどに歩ませた彼の

大原理においてである。この原理が、社会主義に近いことによって、それはいっそう実践的になって、ますます多くの（ドラマの観点から見れば）瑣末なこと、気まぐれな移ろいやすさを孕むこととなる。その科学に基礎づけられたところには、恣意的なものがたくさんある。そのパトスには、同じく科学性と実践の結果、多くの小さな物、あまりに大地に結びついたものが多い。ドラマのためにつねに生産的であるべく、その作用を一番重くし、同時に妨げているのもこれだ。このタイプには、まさに弱さからくる頑固さ、葛藤を締めだすファナティズム、大きな闘いでは武器よりもむしろ、挫折したものの逃亡が確信となるような人間のファナティズム。その原理を物神のように見張り、神聖なものとしてその原理の偉大さゆえでなく、それが揺らぎ始めたら自分も挫折することを震えながら恐れる。それはハウプトマン自身もはっきりと見てとって、アンナ・マール（『淋しき人々』）は社会主義者の画家ブラウンについて言うのだ。「彼は、何か社会主義思想のようなものがあるいはそのように言われるようなものを注入されてもっていた。一人では歩けないから、それに固執し、しがみついていた。彼は人間としては、多くの芸術家のような強い個性をもっていなかった。あえて一人で立とうとはしなかった。自分の背後に大衆を感じざるをえなかった」。こういう種類の人間は、もはやドラマを持たない。『日の出前』は、かろうじて少女の悲劇を描いている。不幸な少女は、唯一の生きる可能性でありえたかもしれない男によって、自分の不幸を全うしてしまった。男は、彼女との結婚が自分の原理を脅かしかねないことを知るやいなや、彼女を見捨ててしまったのだ。ロートのなかでは、無条件にどんな矛盾も耐え抜く力との葛藤さえ起こらない。生の現実の役割はひたすら、そういう活動への機会を提供することのなかにあるのに、確信の方がほとんど機械的に作用してしまう。ヨハネス・フォッケラート（『淋しき人々』）は、次の段階だ。そこから自己を解放し、この確信／麻醉を見捨てようという試みだ。それゆえ、彼の段階ではすでに葛藤があり、ドラマ的なものの可能性が芽生えるが、その可能性ゆえにドラマは社会劇であることをやめてしまう。

自然主義者の社会主義に対する位置は、つまりドラマ的には不毛だが、この観点からはそこからの離反は不毛だ。ここには、可能性がふたつしかない。その試みは実際のところ、あれこれのタイプを示し（あるいは両者の混在か）、いずれも同じくらい少ない。最初の可能性は、社会主義に対する幻滅である（ここではひとつは民衆を喜ばせる理想主義を意味する）。イプセンは『民衆の敵』で大体において、公の闘いのかたちでけりをつ

けた。ただし、ドラマの観点だけから見れば、『ブラン』の最後の二幕もそうだ。両者は、このテーマの最大の悪をシャープに描き出している。主人公に対して、本質的には受け身の反抗しか存在せず、その反抗の力は、彼の力に比べれば、まったく比較にならないほど大きい。ここには真の闘いはありえず、破局しかない。それどころか、この破局は悲喜劇的にしかない。なぜなら、主人公がそこから傑出するためには、民衆や大衆が下に置かれざるをえないからだ。頭で暖簾に腕押しで闘う人間は、このようなタイプのドラマは比喩的に描かれることだろう。もうひとつの可能性は、精神的な問題としての幻滅がもはや社会劇ではなく、葛藤は最初から内的で、もっぱら一人の人間の魂の中にしかないというものである。主要なモチーフが距離になった後では、アクセントは新しい力に、遠ざかるものになる。この人物が強く感性化されると、彼には、社会主義への関係は、必然的に後景に追いやられる。この距離化をわれわれは見ることになるので、関係そのものは語られるだけだ（『淋しい人々』）。

しかし、これらはすべて主要な目標ではなかった。社会主義のドラマそのもの、社会的な問題のドラマも模索され、彼ら自身の社会主義との関係でなく、このドラマが、当然ながら、自然主義の頂点、旧来の偉大な文化を包括するドラマと並んで、それと同等の意味をもつ新しいドラマを創る唯一の可能性であっただろう。自然主義は、まさにこの点において力不足だったことが、未曾有に速い、無限に厳しい闘いを説明し、短い勝利の直後に闘いがあおりたてられ、あっという間に敗北した。つまり問題はこうだ。そもそも社会的なドラマはありえるのか？ ドラマに提供される葛藤の可能性は、ドラマにふさわしい素材か、マルクス主義弁証法は様式化にはふさわしい手段なのか？ そして最後に、ドラマがここで可能ならば、自然主義は実際にその自然な、唯一可能で、何よりもふさわしい技術ということなのか？

この問題は、ハウプトマン世代に関してなら、もっと単純である。彼らは社会主義者から成り立っていないし、彼らには貧富の対立の問題しか存在しなかった。厳密に言えば、悲惨への同情の表現、悲惨から抜け出すことへの憧れの感情の問題。そこからは、ふたつの帰結。この問いをもっと単純にすると、これから見るように、それへの解答も見出せるだろう。それへの完全な解答は、現実の解答を意味せず、問い自体が単なる問いではないというふうな問題設定される。ここで重要なのは、いくつかのまばらな試みを除けば、この世代はやはり、それを試みた唯一の世代だったということだ。のちに、実際に社会主義者であった詩人が登場したとき、それと

関連するものをすべて深く理解し、感じた後で、彼らはけっしてそういった意味での社会劇を書こうとはしなかった。彼らのうちで最大の詩人であったバーナード・ショウは、ブルジョア市民のブルジョア的な直観の批判を社会主義の視角から描いた。それは、この比喩はもちろん社会的な状況にのみ関連するのだが、ボーマルシェが貴族階級の批判をブルジョア市民的な価値観と観察様式から描いたのに匹敵する。ゴースキーも、まだアナキストであった頃、現代の耐えがたさのぼんやりした感覚を、さらなる未来に浮かぶ約束への淡い予感を、彼の著作の基盤としていた。彼の最初の、真に社会主義的な著作は、小説（『母』）だった。両者の技術は、ここでは単に、最も興味深い例を引いただけの話だが、自然主義のそれではなかった。両者とも、そこから何がしかを利用はしたが、他の多くのなかのわずかだけだった。重点は、形式においても、技術においても、他のどこかにあった。技術の問題はもっと単純には、自然主義は近くの直接的に作用する原因の技術で、社会主義的、マルクス主義的な観察様式の本質は、まさにその真逆だった。何故かは容易に推測できる。それは、マルクス主義的な歴史観や人生観のおそらく最も強い傾向は、純粋に個人的な意思や、考察や感情の意味をできるだけ引き下げ、より深い、客観的な理由にまで掘り下げて、個々人や直接に人間のなかで起こる原因をはるかに超える原因にまで到ること。完全に構築されたマルクス主義的な観察は、無限に遠い地平線の観察に他ならず、それは、目の前の個々の部分の違いは、はるかな遠くから見れば消え失せ、ほとんど考慮に値しないほど遠くの地平線だ。自然主義的な技術は、しかしまったく地平線を持たず、小さな事柄だけがそこでは意味を持ち、近くにあるものだけが、驚くべき大きさに成長させ、かすかな叙情詩をかきならす。自然主義は、こういう違いを強調し、現実社会主義的な目でこの世界を観察する人間には（世界観的に）まったくどうでもいいこと、この視角からは最も重要なことを表現できないような、実にかばそい表現手段を見つけたのだ。この大きな対立は、いくら強調してもしきれない。なぜなら、両者が互いに深い親縁関係にあって、両者の間には深い真の関係があること、自然主義の技術と社会主義的な世界観のあいだには、自然主義の創造と社会主義の運動のあいだと同じような関係があることを、あの時代に全員が、そしておそらくは今も多くの人を感じているからだ。人間を結びつける社会的な力に対する憎しみのなかで、その拘束を止揚することを目指す憧れのなかでこそ出会い、芸術的に、その悪いものや憎むべきものを、いま存在するものをすべて、それゆえ滅んでいくべきものをすべて、仮借なき明晰なま

なざしで見抜くこと。彼らが原因と見なし、そう見なし
てきたもののなかにはすでに、彼らの間の親縁関係は存
在せず、憧れの本性もまったく対立するものになってい
た。マルクス主義的な用語で表現するならば、自然主義
は完全な小市民的イデオロギーの表現手段である。本質
的に、別の観点からのみ、同じものを意味するもの、わ
れわれが以前はそう思ってきたもの、つまり、目的のな
い曖昧で虚しい目的探しのなかで消耗していく憧れを鳴
り響かせるために、自然主義は生まれてきたのだ。

社会主義の世界観と体系、マルクス主義は、統合であ
る。それはおそらく、中世のカトリック主義以来の、最
も残酷で厳格な統合であろう。その表現には、芸術的
表現の時代が来たら、中世のカトリック主義の真の芸
術（ここで考えているのは、第一に、ジョットとダンテ
である）と似たような厳格さの形式だけがふさわしいの
かもしれない。今日の時代から生まれた、単に個人主義
的な、固定性を極限にまでもっていくような芸術ではな
い。だが、感情から形式が生まれるためには、それは長
いあいだ、人間のなかで生きられなければならない。ど
のくらい長く続くのか——いくつかの例しか挙げるこ
とはできないが——、すでにスターンやデイドロにおいて
存在したセンチメンタルな感情まで、印象主義的な観察
までは真の表現があった。今日、ほとんどの実際の社会
主義者たちも、その思考のなかでは、その政治的、社会
的な確信等々のなかにも存在している。それと直接
は関連しない彼らの生活形式を、彼らの世界観はまだ、
まったく貫いてはいない。そのうちの数少ない人はたと
えば今日、自分たちの芸術観はドグマ的でさえあれば
いい、すべての「趣味的なもの」は芸術から抹消して描
いていいと思っている人は、ほとんどいない。たとえ、こ
のドグマが今日まだ描かれていないにしても、もしかし
たら——素材に関しては除外して——古いドグマとは関
係ないにしても。彼らも、その芸術が大秩序の、記念碑
的な芸術以外の何物でもあってはならないとは、まだ感
じていない。この記念碑性をゴッリキーの小説は探
し、自分の小説に「この」労働運動だけを、それがゆっ
くりと広がっていくことを、不屈のエネルギーだけを存
在させるべく、すべての「興味深い」人間や、「心理主
義的な」ニュアンス、繊細な移行、面白い状況を遠ざけ
ている。彼が探しているのは、どこでも同じであるよう
な状態にある人間の運命である。彼は、場合によっては
原理において記念碑性にまで高まるようなものもすべて
除外しているが、小説では無味乾燥になりかねないほど
のタイプが邪魔をしているかもしれない。なぜなら、こ
の記念碑性は、今日ではまだ豊かではなく、結果として
ゴッリキーの実験は、中庸なほどにしか成功していない

からだ。多くの個所で貧しく空疎で、それでも運動を運
動として、その本質的なものが、そうであるように芸術
の中に移し替え可能なものがひとつの形式を探してい
る、現代で唯一の著作になっている。ショウの舞台台本
の形式的な本質は、今日の感情のアナーキーの笑止千万
さを明らかにし、あるいは、ショウの感情において存在
し、イメージされた新秩序を感覚化することによって、
個人的な嗜好や興味にもとづくがゆえに、それだけで
誤ったすべての統合の笑止千万さを明らかにしている。
ゴッリキーが自然主義から利用できたのは、観察の頑固
な公平さと芸術的な規律性だけだった。ショウも、近く
からの観察を喜劇性の源泉としている。この喜劇性の技
術は、視点が思いがけず、移行なく変化すること。次の
瞬間に測れないほどの距離の光の中でかろうじて見えて
くるものを、出来るだけ近くで示すために、彼は自然主
義を必要としたのだ。

今日なお、社会主義の感情から成長したと言えるよう
な芸術はいまだ存在していない。というのも、思うに、
これまで言われてきたことに倣うなら当然だが、その
テーマやモチーフにおいてそれに鼓舞されていないよう
な芸術は、ここでは問題にされず、こういう感情がひと
つの形式を探して見出すような芸術のみが認められるか
らだ。だから実験だけが存在し、そこには真の戯曲はな
い（ショウの形式の深く非ドラマ的なものがふさわしい
ところでは相手にされるか）。それとほとんど同じ意味
で悲劇もない。18世紀のブルジョア文学におけるよう
に、小説と叙情詩的な試みと喜劇だけが、存在するのだ。

マルクス主義の素晴らしい弁証法が戯曲に転用できる
かどうかは疑わしいが、今日ではそれは不可能だ。戯曲
は人間の意志の弁証法であり、この形式で明らかにな
るものは、ドラマにとっては使い物にはならないはず
だ。ドラマ的な様式化の本質は、人間の行為はその全存
在、全人生を意味し、——それは確かに、ヘッベルの
『マリア・マグダレーナ』の分析の際にすでに問題にし
たが——人間がその社会的な関係の中にのみ現れれば現
れるほど、その可能性は少なくなる。人間が行為によっ
て代表され得るためには、ある程度までこういう関係の
外に立たなければならない。この外に立つことが、同時
にこの関係からの離脱を意味するほどにそれが強けれ
ば、その限りにおいては、ドラマは存在しえない。それ
ゆえ、中世のカトリック主義はドラマを持たない。なぜ
なら、ドグマとの内面的な葛藤は議論で除去できるから
である。それはまだドラマをもたらしさない。あるいは、
離脱は異端になり、異端者の教会との闘いは叙事的でし
かありえない。ここにおいても私は、あることを強調し
ないわけにはいかない。誰かが今日、異端思想の中に悲

劇のテーマを見るときには（たとえばヘッベルがカンダウルスをそんな風に置いた場合）、今日の葛藤に中世の背景を与えるだけであって、中世の葛藤にドラマ的な形式を与えているのではない。弁証法的なものの自体だけがドラマ的でありえるのであって、社会主義的な社会批判は、今日存在するものの弁証法だけを見て、今日のそれをだけ見ることができる。この存在するものに根ざす感情だけが、それをドラマ的に感じるできるのであって、そのなかにだけ、今日展開しているすべての歴史的なプロセスは、形而上的な力と深さで自己を映し出すことができるのだ。それはこの感情の中でのみ、悲劇的な解き難さへと成長できる。社会主義的な目で眺めれば、このプロセスは過渡期のプロセスで、暫定的で、社会主義的な感情にとって、この葛藤は永遠には通用しないし、形而上的にも必然的ではない、つまり悲劇的ではないのだ。それ自身の、市民的な感情にとって悲劇的な運命は、同じ一過性のこの感情のゆえに、やはり悲劇的ではない。市民階級の状況が内側から弁証法的になる前の、フランス革命前の市民の悲劇的運命と同様に、悲劇的ではない。ゴリキーの小説のアジテーターは、叙事的な英雄だ。遠くでやってくる人間の感情を今日感じていて、その真実と常套句を宣伝しているので、早く来すぎたけれど、打ち負かされなかったけれど。彼の運命は、しかし悲劇的には感じられなかった。だが、市民劇の時代の前は、すべての主人公／英雄が悲劇的には感じられなかったのだ。

悲劇的なものは相対的である。その本質が出来事に同伴する感情だからだ。出来事にシンボリックな光、意味を与えるのは感情なのだ。その意味が、出来事という存在を超えていく。もちろんそれ自体には悲劇的なものは何もないし、その逆は違う。ある人の没落が必然的だというのは悲劇的だ。この必然的な没落が、彼の人生全体の、全人生の象徴だ。それがなければ、悲劇的な感情もない。それは、日常語では「悲劇的」と呼ばれることも多い哀しい事件は、悲劇的でもあれば喜劇的でもあり得る。通俗的でどうでもよく、偉大で純粋な喜びを喚起もできるし、等々。たとえば誰かの頭に煉瓦石が落ちてきて、死んだら、私が、それが人生さ、という感情をもっていたら、悲劇的だ。この感情がなかったら、不愉快か、哀しい。場合によっては単に滑稽な偶然にすぎない。悲劇の素材が人間間の出来事である場合には、その人間間のつながりと関連をどのように観察するのかの方法が、言葉の普通の意味で「悲劇的な事件」が現実「悲劇的」で

ありえるのかを規定する。ここでは、その悲劇的なものが社会的な関係に決定づけられていることへの根本は、テーマの選択や形象の視点や描写にではなく、ある種の社会的な関係にある、それに応じた、生の感情やそこから生まれる世界観を作家に生全体を見ることを許すような、実践的な認識にあるのだ。作家がどのようにそれを見ざるをえないのか、つまり、どんな形式が表現手段としてこの観察にふさわしいのか、ということにある。それゆえ、ゴリキーの小説の「悲劇的な」主人公は悲劇的ではない、彼らの没落を取り囲んでいるのは、深層にあって純粹に叙事的な気分である。この没落は彼らの真の生ではなく、ひょっとしたら必然的かもしれないし、そうではないかもしれない、もしかしたら美しいかもしれないが、そうでないかもしれない、単なるエピソードでしかない。しかしそれは、けっして生の本質ではない。彼らの生は、全く別のところにある。彼らが自分にも分らない、どのみち到達できないことだけはわかっているような目標の方向に急ぐリズムの中にあるのだ。その目標の無限の遠さで測れば、抑圧の結果である、いきそびれた道の小さな相違など、重要ではありえない。この抑圧が、彼らにはほんのエピソードにすぎないのは、自分の全人生を、大きな目標との関係では、彼らがエピソードと感じているからだ。この感情の中では、全体だけが全体であり、すべてはディテールで、個人的な運命などすべて、エピソードでしかありえない。ドラマ的ではありえない。「運動がすべてだ」と、ベルンシュタインは言っているが³³⁾、無限の運動はドラマ的でも、悲劇的ではありえない。そこで「悲劇的に」見えるものがすべて、単なるエピソードにすぎないのは、それは部分・断片であり、その「悲劇性」は暫定的でしかないからだ。思索の社会主義者のショーにとっては、すでに悲劇はなく、彼のドラマの主要な傾向は、まとめれば、古い市民的な感情には悲劇的状況の非悲劇的で笑止な側面、事件や人間を描くこと。肯定的に言えば、悲劇が存在しない人間を描くこと。ゴリキーはここでそれに反論はしない。彼は小説で、プロレタリア悲劇を、おそらくはプロレタリアの悲劇を書こうとした。つまり、偉大な「悲劇的」な出来事に、非悲劇的に感動的に光を当てようとしたのだ。

もちろんこれは、もっぱら形式的な問題だ。社会主義によって実現される感情のドラマ形式との関係である。ここで重要なのは、どのような観察様式が、感情や体験にはそもそも悲劇的になりうるのかということだ。どう

33) [訳註] ドイツの社会主義者エドゥアルト・ベルンシュタイン（1850-1932）は、「社会主義の最終目標は、たとえ何であれ、私には無に等しい、運動がすべてである」と、『社会主義の理論と歴史』（ベルリン、1904年）のなかで述べている。

いう世界観の土壌でドラマはそもそも育ちうるのか、どのような社会的な関係がいかんしてそこで作用しうるのか。完成されたドラマは、社会学的にはずっと決定づけられてはいない。感情がひとつの形式を持って、それが育った枝から離れ、身をもぎ放して、完全に閉じられそれ自体完全な形式に鋳こまれて、完結した生を生きることによってである。育ってきた運命の木から、そもそももはやあるいはほとんど触れることのないほどに、自律した生を生きる。あたかもここで、社会的なドラマが存在するときには、あるいはしないときには、それがいいとか悪いとか、それを肯定するか否定するかが問題であるような、誤解の可能性を完全に除外するために、ここで、すでに言及したオイディプスの例だけに注目しておきたい。それを表現する世界観がどのようなものであるか、それが構築されている世界はどのように観察されているかは、あたかもドラマの価値にはなんら影響を及ぼさないかのような。繰り返そう。ここで問題にしているのは形式的な問題である。われわれは、ドラマの可能性を知って、社会主義が可能にした体験を記述しようと試みた。その両者の関係を探した。この関係がドラマ的に表現可能であるかどうかを——抽象的に——探りだそうと試みた。そして分かったのは、それがドラマ的には表現できないこと、そしてこの世界観の土壌で育ったドラマが実際には存在しないことを確信できること（あるいはこう言い換えてもいい、そのドラマは存在せず、その理由を探したのだった）。

ハウプトマン世代もやはり、社会主義的ではなかった。社会主義はどのような可能性を彼らのドラマに提供したのか。様式の問題は、それによって単純化される。ただし、答えは完全にはネガティブではなかったにしても、提起された目標はずっと低くなったという犠牲は払うが、それでも不毛には違いない。かなり端的に言えば、彼らは悲慘とそこから抜け出す憧れだけを見たのだ。彼らが探したのは、そこに向かう表現であり、ハウプトマンとシュラーフのドラマ形式のきわめて一般化された事件であった。この手のドラマの可能性は、完全に自然主義の技術の可能性に照応し、その限界はここでは問題性の原因にはならなかった。テーマの限界が表現手段よりずっと狭かったからだ。ここでの他のドラマに対する新しさは、個々の人間の苦悩や憧れの代わりに、大衆の憧れや苦悩を登場させたことにある。苦悩の原因は、もっと単純になる。飢え、悲慘、欠乏。憧れの対象も単純になる。人間にとってちょっとだけふさわしい生活と、あるいは、たとえ瞬間的にであれ、安堵である。憧れを抑圧する外界も単純になる。悲慘の萎えさせるような力で、あるいは必要なら警察官や兵士の銃で、あら

ゆる憧れを無効で無益にしてしまう、社会秩序の野蛮な力。つまり、このドラマを要約すれば、可能性にすぎない。抑圧され、究極まで消耗させられた、その悲慘の中で最後の絶望の中に追い込まれた大衆と、その悲慘な生の残酷な必然性に対する、原理的には希望のない目標なき反抗。ここには、本質的で重要な相違は問題にならない。環境の違いは、ドラマ的な違いではない。なぜなら、ここで何か新しいものをテーマに持ち込めたものはすべて、問題となっているドラマ性を壊してしまう可能性があるからだ。全体像が無力な憧れと、絶望的な悲慘の抑圧に対する闘争でしかないときにのみ、ドラマは起こりうる。月並みさや感傷性はいずれにせよこのテーマを脅かすし、他のさまざまな試みは、別の側面からそのドラマ性を脅かす。例外は、底なしの悲慘がドラマ全体のシンボルであるときの試みである。つまり、運動が目標を持つと目標は討論の対象となり、われわれはふたたび自然主義の表現の限界の前に立つことになる。作家自身が特定の目標を眼前に持たないときは、この目標のなさが以前のように形式になりえず、未解決性がドラマに入り込むことによってさらに高められる。それが運動に指導者を与えれば、主人公の問題がふたたび様式の問題としてわれわれの前に立ちのびる。それはさらに、主導者としての主人公の必然的な悲喜劇によって、目標のない行動を招き、困難にさせられる。それに加えて、その主導者と大衆が同じものを求めれば、大衆の悲慘は背景としてのみ作用し、ドラマからイデオロギーの闘いになる（どこか若きシラーの様式だ）。主導者と導かれる者の間に葛藤があれば、ドラマは〔イプセン流の〕プラン・ストックマンの図式にならざるをえない。この両者の場合は、本来の目標よりはるかに隔たっている。テーマはやはり、普遍的な悲慘のなかにシンボルとして置かれた、ある貧しい人間の悲慘か、家族の悲慘のような、個人的な事件ではありえない。テーマは、われわれが『マリア・マグダレーナ』の分析で行ったような、原因の結果のようにはなりえない。なぜなら、全存在が社会的な状況で満たされた、われわれにとっては彼の悲慘で満たされた人間の生のなかに、ドラマ全体を満たすのに十分なほど広く包括的な行為は存在しえないからだ（われわれが今問題にしている抽象的なドラマの図式では、他のものは考慮されない、他のすべてはドラマを仮借なく風俗的なもののなかに沈めてしまうだろう）。そこここで嘆きや反抗は可能でも、そういった人間の嘆きや反抗はせいぜい一場面くらいのものにしかならないだろう。そういうドラマは必然的にどの場面でも、新たにはじまり、単なるエピソードだけから成り立ち、外的な絆によってしか繋いでおけなくなる。

このエピソード性は、すべての社会劇の危険でもある。ドラマの内容は、階級の悲劇性によって論じ尽くされてしまう（『マリア・マグダレーナ』においてさえも、そうだった）。ゲーアハルト・ハウプトマンの様式上の天才性は、素材の不足を見てとって、社会劇『織工たち』[1893]を素材不足の上に構築したことが示している。すべての構成の共通の法則は、素材が除去できない欠点や不足を示すところでは、解決は、素材を構成のなかに図式のなかに取り込んで、それに形式を与えること以外に可能性はないということだ。まったく単純な例を挙げてみよう。あらゆる装飾的な壁画において、解決の秘密は、埋められるべき空間の空所のすべて、課題への最大の妨害と困難を出発点として選ぶことである。それをハウプトマンは『織工たち』でやってのけたのだ。危険は、エピソード性にあった。『織工たち』には、エピソードしか存在しない。構成の本質は、ここではまさしく、すべての人たちの運命がエピソードでしかありえないという点にある。すべての人がそれぞれの瞬間に対してのみ現れ、われわれはその全員の運命の一部を手に入れるだけで、誰も他人より大きくもないし、重要なわけでもない。すべての部分が象徴的で、すべてがその人の全人生を包括し、すべての人がエピソードでしかないが、まさにそれゆえに、つまりエピソード性ゆえに、象徴的なものになる。なぜなら、ここでは生が、これがすべての人の生であり、全員が同じようにこの生を生きているというふうに眺められているからだ。だから、大衆から抜き出、その包括的な生が他人の小さな生や運命をエピソードに貶めるような、主人公はいないのである。

戯曲全体が、大衆の苦悩や闘い、勝利と敗北を描いて、大衆が完全に同じように感じて意志を持つことで、配列や構成など必要だと思わなくなる。30人以上の精気豊かな老人たちが、いつも同じことを繰り返すと、この同じことを感じる人の数は無限に大きく、ここには全世界があるという感情をわれわれは持ってしまう。場合によっては、もっと少なく、あるいはもっと多くの人々が、この戯曲で演じることが可能で、かつどの姿も削除はできないように見え、そう感じさせてしまうのだ。この大衆の中にいるという統一性は、このたくさんの、個人的には互いにまったくさまざまに異なる人間が全員、大きな感情のなかで、怒りと、ひどい悲慘が原因の絶望のなかで、ひとりの人間のように同じように感じて行動するというほどに強く、彼らは、やみくもに叩き、倒れ、壊滅させ、壊し、同様に統一体として、乱暴な軍隊の力につぶされる。そのどの一人も、ここではその自分の運命の最もヴァイタルな部分でドラマと結びついている。全員の様々な運命のなかに、つねに同じ運命が、全員のな

かで同じような完成度で鳴り響いている。全体は、その集合で構成された大きなメロディによって束ねられ、このパラドックス的な自己完結と運命の首尾一貫性によって、それでも、全員がメロディの中で緊密度を失うことはない。その描写がもっと広く自然主義的に描かれたら、エピソード的ではありえなくなるほどに、この絆帯はきわめて強い。ひとつの大きなモノトーンのなかの無限の逸脱、それはアトムからのみ成り立っているひとつのカオスの中の完全な統一。それが、戯曲『織工たち』の構成である。この戯曲は、さまざまな像や重要な段階の積み上げである。展開は、同じ事柄を極限にまで高めていき、アトムがだんだん密になって、だが互いの間の性格と関係は変わらず、エネルギーと緊張がますます大きくなっていくことにある。自然主義のあらゆる限界からここでは大きな長所が生まれる。そんなふうに統合はされず、同じようなアトムによって構成される大衆は、自然主義的にのみ、表現できるものだ。これが、ドラマの基本感情が無力な憧れや絶望のなかでやみくもに壊れ、のしかかって破壊する爆発的な自然の衝動に恣意的に作用されないための唯一の可能性である。つまり、大衆が、その全運命が象徴的に、すべてを包括するようにドラマ的に作用するために、ばらけずに統一的に作用するための、唯一の可能性なのだ。誰かが傑出するやいなや、その運命のエピソード性（エピソードっぽさ）が目立ってしまうだろう。ここでは、エピソードしか存在せず、エピソードっぽさのすべてが避けられていることによって。まさにこのようにして、瑣末な運命の関連が瑣末ではなくなる。その平凡さが高まることによって、瑣末さがシンボリックなものに高まることによって、その全体性が記念碑的になるからだ。その構成されていない統一性は、無限の偉大さのイリュージョンを呼び起こす。ここでは今日の生のドラマ的な様式化は、叙事性のなかで到達可能な強大さに到達している。しかし、この解決の本性から、それは繰り返し不能ではないだけでなく、他の素材や他の運命には応用できないことが明らかとなる。この戯曲は完全に統一的で、トータルで完結した世界であり、そこには厳格な法則、厳格で残忍な必然性が支配している。工場主の彼の状況からは労働者を搾取せざるをえない（この状況はもちろん分析はされず、ドラマの観点から見れば、それも重要ではなく、この抑圧者を悪党としてでなく、タイプとして見ることは、必然である）。反乱をうちのめす軍隊の命令や一斉射撃は聞こえてくるだけだ。この戯曲は、思想を表現するのではなく、問題も提起しない。ただ、そこからひとつのメロディが響いてくるだけで、ある状況の残忍な必然性だけを感覚化する。それが耐えがたいこと、そこからの解

放はないことを感覚化しているのだ。

この感動的で、この観点からは、ドラマの歴史においては唯一そびえ立っている悲劇が、自然主義の頂点であった。それは、完全にその表現可能性のあいだに挿入された唯一の偉大なテーマであり、だが、ここでまたもや自然主義の不毛性が見えてくる。このテーマは、『織工たち』という戯曲で使い尽くされてしまった。ただひとつの種類の悲慘しがなく、本質的にはそこから抜け出す憧れも一様だ。同じ野蛮な力が、すべての憧れを虚しくする。大きく置かれたテーマの同じようなおおざっぱさが、さらなる展開のすべての可能性を奪ってしまった。多くの人がそうしたように、せいぜい環境が変えられるくらいで、それで本質的なものは何ももたらされなかった。

個々の人間や運命を個人化しようという試みから、ハイエルマンズは漁民悲劇『希望』を瑣末にし、短編小説的にした³⁴⁾。雰囲気の一貫は、ゴーリキーの『どん底』のエピソードの集積には統一を与えず、無理矢理に入れ込まれた哲学は、何の意味も与えていない。ラングマンの『バルテル・トゥレイザー』³⁵⁾は、労働者の環境を舞台にした中庸な市民劇である（たとえば、ごく少例しか挙げられないが、ミルボーの『悪い羊飼ひ』³⁶⁾）。主人公がいるところでは、大衆は背景でしかないが、背景でしかないにしてはあまりに大きな比重をもっているのです、その大衆が構成を解消してしまう。主人公が大衆に対立するにせよ（アダムス『ワウロホ家族』、キュレル『ライオンの食事』³⁷⁾）、あるいはその犠牲になるにせよ（ビョルンソンの『力について』第2部³⁸⁾）、こうしたドラマはこのようにしか構成できない。ゴールズワージーのストライキ劇『闘争』³⁹⁾は、きわめて興味深く構成されているのだが、細部では多くの個所で失敗していて、ハウプトマン流の試みではあれ、実際には社会劇ではない。ここでもストライキは背景にすぎず、本来のドラマはふたりの強い人間——株式会社の社長と労働者の主導者——の衝突のなかにあり、ふたりとも敵との関係によって互いに没落せざるをえない。客観的な必然性だけ

が両者を敵対させているけれども、ふたりは、自分の陣営から結果を引き出し、最終的にその鈍重な反抗で孤独で強い人間に勝利するには、あまりに弱く卑怯なその支持者たちを心底から憎んでいる。このドラマでも、テーマの不適合性は見えてとれる。いくつかの個所で、自分の失敗から生まれる不成功は別として、たとえば、過剰期待やアジテーターの捏造は見返りが悪かったりする。そういった種類のすべてのドラマに共通する欠点を除けば、つまりストライキは背景にすぎないのに重視されすぎていたり、主要事であるのに軽視されていたり、ストライキは闘う両陣営を最大の必然性にまで高めるが、ふたりの人間の強調の可能性はそれを邪魔しかねない。両者が自己にとどまるためには、同じ状況にある闘う人たちを引き下ろさなければならない。引き下げであれ、引き上げであれ、葛藤の重点をその魂のなかに移し、客観的な必然性を心理学的な理由に戻す。両者ともに、みずからの道を究極のところまで進むから、その結果として、彼らの行動は何か頑固なもの、気分的なもの、病理学的なものを抱えることになる。彼らに対峙するものは、彼の論拠の中においてのみ、場合によっては正しい。その作用においては粗悪で、彼らと同等ではない。それが彼らに、それを求めて闘うならば、何か痙攣的に常軌を逸したもの、悲喜劇的なものを与える。客観的な必然性はまったく乾いた理論的な議論によって表現可能であることを度外視すればの話だ。それはドラマの感覚的な効果を壊してしまうだけなのだから。

『織工たち』にあるのは、何か素朴なものである。ハウプトマンはこのドラマを繊細な様式感情で、資本主義が現実には強い競争によって、仮借ない残忍な搾取をせざるをえなかった。それゆえ、労働者にも飢えが革命の原因になった1840年代に引き戻している。この衝突は、本来はハウプトマンのドラマにはまったくなかったような、ちょっと遠く離れた、より深くにある原因さえ有している。まさにそこに、彼の様式的な天才性があって、それを買って出る必然性を、彼は避けたのだった。なぜなら、自然主義の技術でそれをドラマに持ち込むこ

34) [訳註] ヘルマン・ハイエルマンズ (1864-1924) は、オランダの作家。新聞記者から出発し、自分の劇団を主宰して演劇活動を行った。小説の後、『ユダヤ街』や『鎖』など想像力と描写力で社会問題を扱った戯曲を発表。国際的な名声を得た海洋悲劇『天祐丸』1900は久保栄の邦訳がある。

35) [訳註] フィリップ・ラングマン (1862-1931) は、オーストリアの独学の労働者作家。

36) [訳註] オクターブ・ミルボー (1848-1917) の1898年の作。

37) [訳註] フランソワ・ヴィコント・キュレル (1850-1917) は、フランスの作家。ジャーナリストとして出発し、権力との抗争やブルジョア階級の偽善や醜悪さを暴く小説や戯曲で成功した。

38) [訳註] ビョルネ・ビョルンソン (1832-1910) はノルウェーの作家、劇作家。若いころから文芸復興運動や演劇改革運動に携わり、『力について』はドイツ語で1886年発表。1903年にノーベル文学賞を受賞した。

39) [訳註] ジョン・ゴールズワージー (1867-1933) は、イギリスの小説家・劇作家。小説に『資産家』(1906)、『林檎の木』(1916)があり、1932年にノーベル文学賞受賞。戯曲に『銀の箱』(1906)、『闘争』(1909)などがある。『闘争』は和気律次郎(1920)や石田幸太郎(1934)などの訳によって邦訳を読むことができる(いずれも邦題は『争闘』)。また『近代劇全集』第40巻(三一書房、1930)には、沢村寅二郎訳で『銀の筐』『正しき裁き』『いがみあひ』の三編が収められている。

とは、どのみち不可能だっただろうからだ。これも視点の問題である。近代劇の抱える原因のポリフォニーのなかに、すべての原因の音階を作曲することは、すべての個々の瞬間的な気分や世界法則が正しい場所にくるように作曲することだ。それはアトム化し、ひと筆ひと筆置いていく自然主義に可能な作曲よりも、ずっと強い構成を必要とする。このように、『織工たち』を例外として、すべての自然主義のドラマは小説的である。『織工たち』においてさえ、実際に深い作用は叙情的性格なのか、あるいはドラマ的性格なのか、そのなかの闘いは叙事的なのか、現実にはドラマティックなのか、という問いを提起することは、正当だろう。確かに、手段は現実にはドラマティックであっても、それが構築される土台は実際にドラマティックなのか、ということにも同様に疑念がわく。自然主義の展開の中ではまったく孤立しているこのドラマでは、この関係はすべて他の戯曲とはまったく逆だった。そこでは、現実にはいいドラマの基盤はドラマティックであり、その手段には問題がある。しかし、『織工たち』で何が問題だったかは感じとりにくい。ドラマだけがそこにあって、いずれにせよ、そこから先の道はなく、その先もありえないからだ。ハウプトマンの作家としての可能性はすべて、偶然で、素材の可能性との出会いも、彼の叙情詩的な感受性の無限の力が、その基盤のドラマティックでないものを忘れさせるほどに偶然的だった。

自然主義の世界観と技術の当然の帰結は、直接的な原因があまりに強く支配して、それが最深の最後の原因を抑圧し、それが、ドラマティックな出来事が普通の個人的な事件を超えて普遍的な意味にまで高まってしまふことだ。個別の事件は、大きな世界法則には入らず、一回的なものにとどまる。それが主な原因で、自然主義の悲劇はすべて辛くて重苦しい。そんなことは頻繁に起こることなのに、不愉快な事実の感情が沸き起こる。だが、この典型的なものは素材のなか、せいぜい心理学のなかにあるのであって、形式のなかには存在しない。だから、典型にとどまってしまって、真のドラマティックな象徴をもたらさない。何かが悲劇的な高みにまで高められるのは、世界観の地平線を通してのみである。自然主義は、その理由も見てきたように、すべての人間を遠くへ到る地平線のなかへと閉鎖していく。シュラーフの『エルツェ親方』は、その典型的な例だろう。この戯曲は、言葉、技術、構造において、すべての自然主義の戯曲のなかで最も完全なものである。その葛藤は、深く強い。恥ずべき行為で上昇した人間における良心との闘いと、自分の卑劣な行為の犠牲者との外面的な闘い。精神的な苦悩を知る人間との闘い。証明はできないが、彼のすべてを知り、彼から告白を引き出すために、良心の呵責を洗練さ

れた残忍さで使い尽くす。この恐ろしい闘いが、一夜のうちに、主人公の病気の人間の最期の日に展開する。余計な人間はいないし、その出会いも自然だし、闘いは素晴らしく、内面的に感じ取られ、繊細に描かれ、最後まで緊張は続く。だが、その最後の結末においては、戯曲の作用は辛くて気まずい。その完璧な書きぶりには讃嘆するけれども、その作用は不愉快だ。そこに残るのは、繊細かつ鋭く眺められた神経症的な事例であって、彼の事例の外には出ることができないからだ。自然主義の最良の悲劇『平和祭』や『御者ヘンシェル』も同様の効果を持っている。

ということで、自然主義の最初の勝利を歓迎して迎えたあの騒音に比べれば、それがもたらしたものはきわめて少ない。その最も主要な約束は守られなかった。ドラマ文学の隆盛はもたらさなかった。偉大な現代戯曲ももたらさなかった。しかし、自然主義の観点からすれば、その戯曲は完全で、様式の不協和は、何人かの作家のわずかな才能によってではなく、自然主義の当然の限界に起因するものであった。

われわれは今日、その否定的な側面をこそ有用だと感じている。その側面では、少なくとも多くの人間は、十分には強くはなかった。自然主義は、間違っただのパトスや非有機的な様式化への闘いのなかで、その否定的な側面を完全に根絶しようとした。そして徹底的に努力をしながら、それなしでドラマに至ろうとした。そして、様式化やパトスを欠いたドラマは考えられないことも、明らかにならざるをえなかった。それを強く感じて受けとめたことは、自然主義に反対する闘いが、かくも早々と、かくも強く、かくも多くの側面から受けとめられたことを、説明してくれるだろう。

この闘いは、これまた一面的だった。自然主義が軽蔑して疎かにしたものすべてを過剰に強調した。事物を余りに近くから眺め、その敵対者を余りに遠くから眺め、そこには多くの生の未加工の素材があった。しかし彼らは美的な、精神的な芸術を求めた。今日、われわれはふたたび、自然主義が過渡期中でしかありえなかったことを知り、しかし必然的な過渡期中で、それは技術や表現手段の改善のなかで永遠に諦められない価値をもたらしたこと、間違っただ様式化に対する行為を伴ったその仮借ない批判は、ドラマがこの様式化のなかで崩落の危険に脅かされることなしに消えてなくなることはできないことを見てきたし、見ているのだ。

金と銀を分離する硝酸のような、自然主義を通じて硬化してしまったパトスだけが、現実の今日のパトスでありうる。構成だけが人為的なわざとらしさの危険に脅かされることなく、完全な解決に至るまで徹底した誠意

を推し進めていく。自然主義は技術だけを差し出した。けっして完全ではないが、さらなる展開にはけっして諦めて完全に放棄することはできないような技術である。

第6巻 現在の状況

第14章 偉大なる戯曲への道

すべての劇文学は準備過程であり、目標に向けての旅立ちであった。偉大な近代戯曲への方向の唯一の正しい道が見つかったという希望が何年か続いたとしても、しばらくしないうちに完全な幻滅がそれに続く。しかし、その少し後に歴史的な生成が訪れ、その相対的な成果と限界の認識という理解が生まれる。メーテルリンク効果が、おそらくは最後の「方向」だった。これほど素早い流行の流れからさまざまな方向がもたらされてくると、全体としてはむしろ、唯一の救済として何らかの方法が現れることへの疑いさえ生まれたかもしれない。あるいはこれらの、個別には一面的なたくさんの問題の先鋭化と探りは、積み重なれば表現手段の大きな倉庫となるだけでなく、真の問題観察の深化を助け、表面でしか触れていなかった問いを不要で余分なものにしてくれるのかもしれない。ありうることだ。あるいは、われわれが今日ではまだ近すぎて劇文学の主要な方向を見落とし、様々な道で自分の文体を探している個人をしか見ていないということもあるだろう。距離というのは個人的な特徴にすぎないものを消し去って、それによって人間どうしのグループを見えるようにし、ある視角からのグループ化をより非恣意的なものにしてくれる。しかし、時として自分に与えられた見解を覆し、あらゆるグループ化から解放されるような作品を生み出そうとしている文字通りの現代の作家たちにとっては、グループ化というものはもっぱら方法論的な意味しか持っていない。それは、重要だと認めてもらえるような作品は、目下書かれている見通せぬほど膨大な作品群から、こういう方法でのみ抜きん出ることができるというような意味であり、おそらくは恣意的につくられたそういう観点の助けを借りて、どういう方向でどういう点において最後の発展線が見えるようになるかを、ひとつの秩序を作って示すことができるような「意味」である。

今日ではひょっとしたら、さまざまな対立がかつてないほどに鋭くなっているのかもしれない。多くの偉大な才能たちの悲劇的－英雄的な試みを求める声は、成果はなくともすべて近代の偉大な戯曲の創造への試みであ

り、原則的に希望ないものと見なされつつ、ますますその声は大きくなっている。彼らの考えによると、叙情詩と叙事詩のほうが戯曲よりも深く、精緻に、正しく今日の魂を表現でき、それにはきわめて深い理由があるという。その根拠として挙げられるのは、深く考え感ずることのできる劇作家、つまり演劇的な才能と嗜好を疑う余地なく持っている者たちの多くが、あらゆる点で劇的なものからますます遠ざかりつつあるということである。ここでは、メーテルリンクを論じた際に、私が「戯曲のプラトニック化」と呼んだ展開を指摘しておきたい。人間の選択や描き方において、感情の繊細化や知性化が高まり、その結果として、それが最後まで貫かれて実際に素材にふさわしいかたちで作品化したものは、すべて戯曲の外部に存在するようになってしまった。夭折したヴァルター・カレ⁴⁰⁾の戯曲断片はおそらく、そのような発展の典型例だろう。あるいはまた、ハウプトマンやシュニッツラーの戯曲の発展の最後の方向と、フランスの何人かの叙情家や思想家の「戯曲」、たとえばアンドレ・ジイドの『フィロクテート』のような作品も、引き合いに出せるかもしれない。この非ドラマ性は、新しい方向の表面的な随伴現象ではなく、その本質として内的・有機的にともに成長してきたものである。戯曲からの離反はその大半において、最も真正な戯曲形式や悲劇^{ドラマ}へ向かう、激しく強い闘いと関連している。この闘争は意識的で論争的といえるかもしれない。たとえばバーナード・ショーにおけるそれは、メーテルリンクにおける「賢」の理想の単純な現実化かもしれない。ある人間を創造して戯曲の中心に置くと、その本質はすべての悲劇の可能性に対して、ますます非悲劇的に現れざるをえないからだ。ドイツの傑出した抒情詩人であるリヒャルト・デーメル〔1863-1920、ドイツの叙情詩人〕は、近年そのことを最も明瞭に表明している作家である。彼はその唯一の戯曲である『同胞』の新版の序文において⁴¹⁾、悲劇的な衝突の人間的な意味や、悲劇的な人間を創るように要求する世界観、そのわれわれの今日の生活にとっての価値を、激しく否定している。ゲーアハルト・ハウプトマンのような劇作家においても、この方向への傾向はますます強くなっているが、彼のみならず、たとえばシュニッツラーにおいてさえ、悲劇的なはじまりが悲劇的に終わることは、すでにほとんど不自然な作用を与え、雰囲気壊してしまう。

しかし、劇的なものや悲劇的なものにこだわって、そこに重要で偉大な文化的価値を闘いとろうとする人たち

40) [訳註] ヴァルター・カレの遺作集のなかに収められた『フランツィスクス』参照。

41) リヒャルト・デーメル（1863-1920）の全集第9巻（第2版1909年、ベルリン）に所収された「悲劇性とドラマ」参照。

においては、この対立は途方もなく鋭いものになっている。そこにはあまりに多くの、あまりに多様な対立があって、その多様さはそれを明瞭に認識する可能性をすら消し去ってしまうほどだ。近代戯曲における主要な二つの対立は太古からあり、もちろん今日でも存在している。それがいま、他に主要な方向がなくなって以降、ますます先鋭化してきている。ギリシア劇とシェイクスピアの間の対立、もしくは抽象的に表現すると、生（活）と規範（型）の間の対立、全体性と個性への要求の対立、である。自然主義もそこから派生して随伴していったすべてのものも、実際は深層における決定的な様式の問題という観点をめぐって、表層を動いているのだ。当然ながら、真の深化、真の問題の認識とそれを解決しようという憧れは、その不十分さの認識と関連しているはずである。そしてそういう方向のすべてが、技術的な問題を効果のある様式的な解決として前面に躍り出て、みずからを革命的で新しいものと見なし、古いものをすべて使い古しと捉えたあとで、当然ながらそれらに逆らって展開した闘いは、反動の徴として立つことになる。それは再び先祖探しをはじめてはそれを見出す。新しい人たちが戯曲を芸術的に深化させればさせるほど、ますます時代を超越し、昔の偉大な時代の様式的な解決に近づき、そこから学んで、成果を価値づけることもいっそう可能となるだろう。そこで重要なのは、18世紀末のナイーブな感激でもないし、今日の問題にたとえるなら、新しい夢への憧れが昔の傑作と溶け合うような、不屈の信頼から生まれる大胆な一体化でもない。今日の感激はより批評的になって、敵対者を激しく批判する。シェイクスピアに対してはおそらくこの百年はもはや厳しい批判はないだろうが、今日のショウやトルストイに対しては人間的な観点から、パウル・エルンストに対しては形式的・芸術的な観点から、厳しい批判がなされている。ヘッベル⁴²⁾は、いまや効用の弱くなったイプセンと並ぶ、形式的な方向での新しい発展へのきわめて主導的で重要な祖先で師匠だったのだが、現在は最も厳しくて堅固な批判の標的になっている。一方では、活力という名目で非難されている。あまりにはっきり明瞭に表現された、それゆえ感覚的な活力が、テーマの効果を阻害する要因になっているとされるのだ（たとえばオイレンブル

クやヨハネス・シュラーフの発言⁴³⁾）。他方では、彼の弟子たち、彼の真剣な努力に従ってきた人たちからも、彼自身がみずからの要請には沿ってきていないではないかという厳しい批判にもさらされている。ヘッベルの問題観察と人間観察のなかに、恣意的なもの、ロマン主義的なもの、事態を超えた深さにまで十分に抽象化されていないものを見出しているのだ。ルブリンスキイは『近代のはじまり』という著書のなかで、ヘッベルの戯曲をバラードと名づけ、その効果がレンブラント的であるとさえ述べている。要するに、その芸術的価値は「関心を引くもの」、奇異なものにしかなく、それは発展にとっては何の価値も意味しないというのである⁴⁴⁾。彼の最も真正な弟子であるパウル・エルンストやヴィルヘルム・フォン・シュルツも、似たようなトーンで語っている。つまり彼に対して別のより厳格な完全性を形成した人たち、アルフィエリ⁴⁵⁾やソポクレス、あの盛期のシラーまで対置させている⁴⁶⁾。イプセンに対する批判はもっと厳しく、弟子たちの持つ感激的な愛さえ見られない。だがイプセンは、生き生きした効果を生みだすほど密接な連関で現代と向かい合った、唯一の劇作家であり続けている。もちろんここで言うのはあの有名な、社会批判戯曲の作家としてのイプセンではなく、晩年の魂と生命の神秘劇の作家イプセンである。今日の環境におかれた戯曲にしては壮実さが不十分だという理由で、市民の偉大な戯曲の方向に向かったの試みがますますなされなくなって以降、イプセン効果はヘッベルにおけるほど目立つものではなくなってきているが、そこにおいて現実作用しているものは、この方向に行けばどこにでも見出せるような、その最も根本的な問題なのだ。それこそが初めて現実に芸術的に作用したのであり、偶然の状況によるものではないと言えるのではないか。あるいは新しい試みは、それが形式的徴の中で行われる限り、ヘッベルやイプセンの作用のもとにあるとも言えるだろう。それは、彼らの道と問題性を避けつつも（すでにふさわしい場所で問題にしてきたが）、彼らの偉大さに到達しようとする試みである。他者の試みをより大きな枠組みの定式化で表現するのはきわめて難しい、ほとんど不可能だ。問題は、ヘッベルやイプセンよりもシェイクスピアに近い構成が必要だということだろうが、しかしそれは

42) [訳注] フリードリヒ・ヘッベル（1813-1863）はドイツ写実主義演劇の先駆となった劇作家とされる。悲劇『ユーディット』や市民悲劇『マリア・マグダレーナ』でドイツ中に名を広め、古代ギリシアに素材をとった『ギーゲスとその指輪』や中世叙事詩を戯曲化した3部作『ニーベルンゲン族』などを代表作とする。

43) [訳注] ヘルベルト・オイレンブルクの評論「ヘッベルには用心せよ」（雑誌「未来」17号、1908）やヨハネス・シュラーフの評論「アイドルのヘッベル」（雑誌「北と南」33号、1909）など参照。

44) [訳注] サミュエル・ルブリンスキイの評論「近代の始まり。反論の書」（ドレスデン、1909）参照。

45) [訳注] ヴィットーリオ・アルフィエリ（1749-1803）は、イタリアの劇作家。

46) [訳注] パウル・エルンストの評論「時と場所の一致」（雑誌「クレド」、1909）参照。

自然主義的な構成ではないということなのであろう。生の豊かさの中に現れてくる重要な事柄や、生のパトスの中で誇張される豊かさにとっては十分に広いとはいえ、戯曲的な形式を、つまり図式化のない構成を見出すところこそが肝要なのだ。この対立は厳しく、パウル・エルンストがかつて戯曲をこの観点からまさにふたつに分けたほどである。この二種類の戯曲は、互いに何の関連もなく、戯曲という共通の名前があるだけだと彼は言う⁴⁷⁾。

もちろんこれは、多くの試みのなかのごく大まかな方向づけにすぎないかもしれない。だが、あらゆる方向をひとつにまとめる人間はいるし、ここで言及した作家たちですべての方向が創られているわけでもないということは言う必要もないだろう。それゆえ、個々の作家たちにできるだけ個々に言及して、その主要な観点を単純にコンパスとして、道標としてだけ捉えることが目的に適っているように思われる。その方向はさまざまな地点に導いてくれるだろうし、われわれの考えによれば、それがこの発展のいま決定的な地点だということになる。

ただし、すべてに共通なこともある。新しい発展が、舞台からはますます離れていっているということである。自然主義は舞台と戯曲の最後の強力な接近だったが、それに続くものは大半がもっぱら美的な実験のみに関わるものになった。今日の戯曲は、ますます舞台の外に追いやられている。まだ名を成していない若手作家たちは、ほとんど舞台にまでたどりついていないし、中堅の世代は、ここではハウプトマンだけを挙げておくが、文学的な発展が高くなればなるほど、舞台の外に追いやられている。このような発展の全体を通して、戯曲というものはきわめてゲルマン的、それどころかドイツ的なものでさえあるということが見てとれよう。偉大な戯曲の生き生きした伝統は、ドイツにだけ存在しているのだ。それがレッシング、ゲーテ、シラー以来、ずっと書物のなかに追いやられてきたのだが、そこにおいてこそ、最も深い本質において、たとえ舞台や舞台にふさわしいものをすべて放棄しているにしても、戯曲はなお戯曲的であり続けている。フランスやイギリスの叙情詩家や小説家の戯曲は、単に叙情的あるいは心理的な会話にとどまっていて、何らかの真の戯曲性に達しているものはごく稀であり、あったとしてもせいぜい、いくつかの個所やディテールにおいてだけなのである（たとえばヴェラーレンの『修道僧』⁴⁸⁾）。

第1節

しかし、自然主義が古い構成原理を解消したあとになって、印象主義と象徴主義が新しい構成をもたらしたわけではなかった。むしろ、彼らも逆に戯曲の崩壊の度合いを高め、繊細な叙情やメロディに満たされた、あまりに精緻な観察による場面描写に向かっただけだった。彼らに唯一可能な「集中」は未開拓なものか、ホフマンスタールのようなバラード戯曲であり、それはすでに見てきたように、真に戯曲的なものを止揚する内容の限定と、人物の単純化によってのみ到達可能なものだった。この最初の対立が、これまで到達したものすべてに對してみずからの構成を最も重要なものとして強調したのは、言わずもがなのことだった。それがようやく可能になったのは、理論的にはヘッベル以降、実践においてはイプセン以降のことだった。アンドレ・ジッドは、みずからの戯曲の序文において、自作にある種の無味乾燥さがあると非難する人たちが正しいことを認めている。「[……] しかし、誰もが色を塗っているだけで、誰も、あるいはほとんど誰ももはやデッサンをしなくなった時代にあつて、私はデッサンを試みることで、それに清潔さや厳格さ、論理を委ねた。叙情性やパトスを過剰に積み込むことで欠点を覆い隠そうとするような、私から見ると安価な方法は使わなかった。欠点があれば、むしろその欠点ができるだけ厳密に、特質として見えるようにしたのだ」⁴⁹⁾。ジッドがここや他の個所で技術の問題として捉えているのは、フランス的な単純さと静謐さを兼ね備えた全体性である。彼の努力の最終目標に同意しているドイツ人たちは、構成の必然性と本質を形而上学的な原因から、時として社会学的あるいは心理主義的な原因から導き出している（たとえばパウル・エルンストは、戯曲における叙情的な要素を名人芸と見なしつつも、芸術的には不誠実だと捉えている⁵⁰⁾）。ヴィルヘルム・フォン・ショルツ⁵¹⁾の理論が、おそらくは最も精密であろう。この若き詩人はホフマンスタールとメーテルリンクから出発し、パウル・エルンストの影響の下でヘッベルから学びつつ、それを超えて、新しい戯曲を模索している。彼は『強制への意思』のなかで、芸術と生に共通する根本原則を見ている。ショルツが言うには、人間はみずからの人生に必然性を与えようとするものである。強制に抗する努力はすべて、自由を求めるすべての努力の本質であり、人間はそもそも真の必然性を探す

47) [訳注] パウル・エルンストの評論「ロマン主義者としてのヘッベル」(雑誌「クレド」、1909) 参照。

48) [訳注] エミール・ヴェラーレン (1855-1916) は、ベルギーの詩人。メーテルリンクらと「若きベルギー」を創刊。ロマン派や高踏派の影響下に『フランドル風物詩』や『修道僧』を発表。象徴派の一員とみなされているが、その作風は独特とされる。

49) [訳注] アンドレ・ジッド『『カンダウレス王』への序言』(1904)、(『演劇論集』シュトゥットガルト、1968年、46頁所収)。

50) [訳注] パウル・エルンストの『サロメ』(雑誌「クレド」、1909、所収) 参照。

51) [訳注] ヴィルヘルム・フォン・ショルツ (1874-1969) は、ドイツの小説家、詩人、劇作家、随筆家。

ものだ。けっして手なづけられることのない、覆されることのない必然性を探すのである。この努力を通じて、人間はすべての恣意的で壊すことの可能な強制を無化する⁵²⁾。パウル・エルンストやレオ・グライナー、あるいはサミュエル・ルブリンスキイのようなドイツの現代詩人たちも、それぞれまったく異なった観点から出発して、異なった道を歩いて来ながら、何か類似のものを求めて、結局は同じような結果にたどりついている。

つまり実際のところ、この偉大な必然性の探索は共通しているのだ。それは、リアリティや瞬間性、地上との結びつきを過剰に求めた結果として、完全で仮借ない純粋性における戯曲の輝きを破壊しかねないものを、すべて戯曲から一掃しようとする試みなのである。それゆえ、彼らは戯曲をあらゆる方向に、あらゆる観点から単純化しようとした。ほとんどコルネイユやラシーヌのような細心の慎重さと配慮で、彼らが戯曲を今日的なものからすべて遠ざけようとしていることは、いまさら言及する必要のないことかもしれない。しかし、彼らがその偉大で記念碑的に単純な出来事を、たとえ現実であろうが虚構であろうが、その歴史的な背景において演じさせようとしても、その人物像や行為は、あるいは人物たちの精神的な表れもすべて、戯曲＝ドラマからは遠ざかってしまうのである。悲劇の唯一の内容を形成する厳密な一貫性で最後へと向かう偉大な人間的必然性に、寄与していないからだ。言い換えればこういう戯曲は、シェイクスピアの人間形象の横溢も、シラーの抒情的な豊かさ、クライストやヘッベルの心理主義的な過剰さも、みずから排除してしまっている。みずからの人物や運命の構想がもつ深さや普遍性や力以外のものでは、効力を発しようとしていないのだ。

要するに、戯曲というのは偉大で抽象的な必然性、すべての形式としての必然性を表現すべきものであるというこの芸術上の問題が、この必然性を体験した結果として生まれた戯曲に、内容を度外視したテーマとともに、内容をもすでに与えてしまっている。これらの詩人たちはみな、深くて偉大な意味で保守的である。深くて偉大な「意味」とは、この生を統括して束ね、あらゆる生の現象に顕現するすべての必然性を認識して体験してきている、ということである。彼らが認識し体験してきたのは、すべてのもののすべてのものの結びつきであり、そこでは、それぞれの人間がその鎖のひとつであるよう

な、人間の意志がそれより上位の多くの意志のもとでは彼の信念、あるいはせいぜいひとつの動機^{モチーフ}でしかないような、その人間の行為や苦しみがそれを顕現させる機会に過ぎないような、そういう結びつきなのである。しかし、それを彼らはもはやロマン主義的には体験できず、歯ざしりしながらそれと折り合うこともできないし、仮借ない事物の力の下にあるワイルドで盲目的な「主人公」を、憧れを抱きつつも諦める痛みとともに賛美することすらできない。こういう事物の結びつきが、彼らにおいては存在するもので生であり、それらは存在するものであればこそ正しく善なるもの、あるいはむしろそれが唯一の現実、存在するものすべての正しいものや正しいものものの遠いかなたにある現実なのである。

〔第1節以下および第2節は省略〕

第3節

ユリウス・バーブは、彼の繊細で賢い小著『戯曲への道』のなかで、ドイツ劇文学の今日の状況と1890年世代の著名な劇作家たちを厳しく批評し、彼らからは将来的に何も期待するものはないと断言している。もしドイツの戯曲に将来があるとすれば——バーブの意見によれば、「ある」ということだが——その将来をもたらしうるのは、彼の同時代人たちである若い作家たちであるという。多少年配のホフマンスタールが、彼がまだ期待している唯一の作家であるとか⁵³⁾。もちろんバーブは、過去の業績も実際に重要なものと見なしているだろうし、将来に関しては、完全に成り行きを見守る立場をとってもある。その彼が言うには、ホフマンスタールは今までもいつも本質的に叙情詩家だったし、彼のいわゆる戯曲には二声性も、より深い意味での闘いもなかったという。彼の初期の戯曲の主人公たちはあまりに夢の世界に生きていて、みずからの運命からは戯曲は生まれてこない。彼らは現実に対してまったくコンタクトがないか、あったとしても、せいぜい自分の夢や幻^{ファンタズム}影の空虚さをあばくためだ。それゆえ彼らは破滅する。彼らに残されているのは、できる限り早く死ぬことである。

ホフマンスタールがすでに『エレクトラ』⁵⁴⁾で、自分の戯曲形式を探していたことはすでに見たとおりである。『エレクトラ』が本質的に叙情的であることも見てきた。ここでは、他の事柄、現実や行動も叙情的に表現されている。それは、本来はドラマが生起するために

52) [訳注] ヴィルヘルム・フォン・ショルツ『四つのテーゼ』(1906)の第1のテーゼ「強制への意志」(『ドラマについての思考』新版は1915年、ミュンヘン)参照。

53) [訳注] ドイツの評論家ユリウス・バーブの著作『戯曲への道』(ベルリン、1906)における「1890年世代」についての記述を参照。続く「ホフマンスタールと新しいパトス」に関しても本書を参照。

54) [訳注] ホフマンスタールは1903年にソポクレスを改作した『エレクトラ』を完成させ、ベルリンで初演、これがマックス・ラインハルトの演出した最初のホフマンスタール劇となった。「解題」参照。

は、若きホフマンスタールの人物たちと生きた対立のなかに立ち、それと闘わざるをえないはずのものであった。それが『エレクトラ』には存在しないのだ。次の戯曲『救われたヴェネツィア』⁵⁵⁾においては、まさしくこのテーマが取り上げられている。昔の、今やほとんど忘れられたオトウェイの悲劇⁵⁶⁾に、老主人公が人生との葛藤に陥ることができるような筋が見いだせると、ホフマンスタールは信じているのだ。この古いイングランドの戯曲で語られているのは、解雇された傭兵たちがスペインの応援でヴェネツィアを破壊し、元老院議員を殺害し、貴族全員を根こそぎにしようとする話だ。だが、友人である船長のピエールから反乱に引き入れられたジャフィアは彼らを裏切る。その理由のひとつは臆病さであるが、もうひとつは謀反者のひとりが彼の妻を凌辱しようとしたからである。こうしたことが短く力強い場面で描かれ、いくつかのきわめて残忍で効果豊かなイメージの場面も挿入され、そこに時代の墮落を、大半はエリザベス朝の戯曲の様式の中で、眼前に見てとることもできる。だが、ホフマンスタールはここで精神的な統一も作りだそうと試みている。ジャフィアは、彼の青春の主人公たちと近い親戚になっていて、考え、感じ、語る彼は美しく、魅力的で感動的だ。非常に強いファンタジーをもっていて、それがあまりに強いので、むき出しの現実には彼にもその文学上の兄弟たち（アンドレア、クラウディオなど⁵⁷⁾）にも思い及ばないほどである。ほんのちょっとした見通しさえ、彼には大勝利の祝いのイメージを思い浮かべさせてしまうし、逆にちょっとした物音さえ、死の恐怖を感じさせる。この主人公の詩人は、いまだ詩のひとつさえ書いたことはないのだが、友人によってこの反乱に引き入れられることになった。その際に必要とされたのは、彼が持っていないものであり、他の彼の素敵な長所をすべて価値のないもの、それどころか危険なものにしてしまうようなもの、ただし、彼自身はまさにその長所のゆえに、この反乱者たちのなかに入れてもらえたと感謝している類のものだ。友人のピエールは単純で勇敢で実直な兵士、行為の人であり、ジャフィアをまさに彼の特性ゆえに愛し、その特性ゆえに自分よりもずっと価値のある人間と見なし、だからこそ彼の人生で最も重要で決定的なこと、つまり反乱に加わることを求めるのだ。行動しなくてはならない、だがジャフィアは行動できない。彼はその反乱の全体を自分の最

初の陶酔のなかで素晴らしいものと見なすのだが、その後で、この反乱が成功した後はどうなるのかと考えはじめ（ピエールはそのことにまったく頓着しない）、最後に、彼らが敗者になるだろうことを予感しはじめる。だが、自分ではそのことを認めようとはしない。自分のファンタジーをますます勝利のイメージで燃え立たせ、この感情を窒息させてしまう。しかし、その無理矢理の蛮勇は、最初の衝撃でくず折れ、オトウェイの劇と同様に、破局が到来する。すべてが瓦解して、誓いを破った元老院議員が約束したにもかかわらずジャフィアを処刑させたとき、ピエールはやっともろもろの連関を理解し、彼がすべての原因だったこと、彼の友情がジャフィアを破滅させたこと、それどころか、それ以上のことを悟るのだ。つまり彼は、この友情が、たとえ何があったにせよ、彼の人生で最も美しく最大の価値あるものであったことも感じる。この観点から見たら、この友情の悲劇は、美しく感動的である。そこには人生のすべてが、認識できないほどに織り込まれている。善と悪、美と醜が揺れ動き、合流し、誰もこの悲劇の渦の中では自己を主張できない。

この美しく深い悲劇はしかし、残念ながらこの悲劇の中心的な対象ではない。ホフマンスタールは、オトウェイの原作に長いあいだ探していた劇的行動の筋を見出したが、この戯曲からこの筋だけを取り出したわけではない。だが、他のすべてのもの（たとえばジャフィアの妻やピエールの恋人の役割など）は、この雰囲気由来のものではないため、単なる小道具か舞台装置のような印象しか与えなくなっている。それらが筋の中でオトウェイ同様の役割を演じたら、強い統一的な効果を弱めるだけだったかもしれない。理由は、原作の不完全性にあるのではない。ホフマンスタールは、シェイクスピア時代の古いイギリスの戯曲のもつ拡張的で多面的かつ多声的な生に憧れていたのだ。だから彼は、この人生が生起させるエピソードを、たとえそれが不必要なものでも諦めることはなかった。そこから作品の文体の深刻な不協和が生まれている。ホフマンスタールの文体は、強く叙情的に様式化されている。彼が客観性を求めた後でできた現在の文体は、かつてそうであったものよりももっと間接的になり、オトウェイと同様に様式化された場面に、残忍で自然主義的な場面を並置させたために、ホフマンスタールの文体のもつ雰囲気の純粹さで、あまりに

55) [訳注]『救われたヴェネツィア』はホフマンスタールが1902年頃にオトウェイの悲劇をもとに構想、1905年1月にオットー・ブラームの演出によりベルリンのレッシング座で初演された。

56) [訳注] トーマス・オトウェイ (1652-85) は、英国の劇作家で、代表作は悲劇『孤児』(1680)『救われたヴェネチア』(1682)など。

57) [訳注] ここで言われているアンドレアは、おそらくホフマンスタールの戯曲『昨日』の主人公アンドレアで、クラウディオは、戯曲『痴人と死』の主人公クラウディオであろう。

か細くなってしまうている。だからその場面は死んでいて、杓子定規で、演劇的で、しかもしばしばオペラ的でさえある。そういう場面がたくさん出てきて、それらは本来の繊細で親密な、大きな連関で構想された悲劇を覆ってしまうのだ。

偉大な豊かさへの憧れを通して生まれた散漫さが、ホフマンスタールの最新作である『オイディプスとスフィンクス』⁵⁸⁾にはもっと強く存在している。ここでは、土台となる素材はけっして統一されていない。厳しい目で見つめられたクレオンの生き生きした姿は、ここではジャフィア＝タイプを代表している。しかし、彼に対立する人物（オイディプス）の運命は、彼の運命とは本質的に関係がない。両者の関係は叙事的である。クレオンにとってオイディプスは、たとえこの偶然がやってこなければならぬものであったにしても、王権という目的への計画の前に立ちはだかる偶然の破局である。オイディプスにとっては、クレオンは何者でもない、エピソードにもならない。クレオンは、確かにこの戯曲のなかで最も生き生きした人間であり、幕の半分が彼だけのために使われているのだが、ドラマの不可欠の構成要素であるというわけではない。王女アンティゴネもライオスの母も、装飾的な役割を果たしているだけなのに、同様に、そのドラマ上の意味に比べれば、本来の劇的構成を完全に壊してしまうほどの場を占めて描かれている。ホフマンスタールは、主要事であるオイディプスとイオカステの出会いさえも、避けられない必然としては描いていない。オイディプスの描き方も不思議だ。彼の母だと思っていたコリントスの妃が彼にその妃を愛してしまいかねないほど強い影響を与えたがゆえに、神託が彼にとっては恐ろしい土壌にくだされたというのだから。この神託が、彼のかつての美しい感情をすべて毒してしまい、それが遅ればせながら、怪しげな疑わしいものとなって現われる。イオカステを愛していると感じた時に彼は幸福感と救済感を覚えたのだが、彼女が母としては最初の唯一の妃で、かつ妻となってから、母であると分かったのだ。のみならず、たとえばライオス殺しにしてからすでに、偶然の不幸である。スフィンクスは、その見事さにもかかわらず、小道具にすぎない。すべてのことの発端となった神託さえもが、そうなのだ。

ホフマンスタールの戯曲の試みは、深層において無機的である。彼が憧れている完全さはそれに近づくためには、彼自身の主要な価値、つまり彼の繊細で秩序化する様式感情や統一的な流れをもった豊かな言葉の厳密さを、諦めざるをえなくさせるものである。そういう統一

性や単純さを彼はこの混沌から取り出そうとするのだが、それはそこには存在しないし、病理に至るほど複雑な精神生活をもつ人間の刺激的で特別な運命からは、掘り出せないものなのである。すべてにおいて無機的なものが基盤になっているがゆえに、彼の特性のあれもこれもが他の特性の効果をすべて弱めてしまう。彼の言葉の統一的な記念碑性は、登場人物の生の多くを取り去ってしまうし、その複雑な構成にもかかわらず、その豊かな複雑さの結果として、本当は彼らの運命は単純で大きな視点からは普遍的なものであり得るはずのものなのだが、登場人物を図式的にしてしまう。

ここでの真の美しさは、人物たちが対峙する叙情的な力と深さに、悲劇の精神的な反射に、人物たちがその悲劇を受け入れる雰囲気の中にある。しかし、この美しさはディテールの美しさにすぎず、たとえホフマンスタールの発展が単に下り坂であるとか、偉大な文学の道から逸れているというわけではないにせよ、この道がどこに向かうのか、そもそもどこかに向かうのかといったことさえも、今日ではまだ読み取ることができない。そのはじまりにおいて、彼と似た道をたどった人たちもいるのだが。しかし、彼の効果はひょっとしたら、まさにその欠点と問題性ゆえに、きわめて大きいものかもしれない。この数年、そのパトスが響き、その葛藤が病的なまでに繊細化された心理学が、伝説や昔の文学を借用した装飾的な単純さや記念碑性と無機的に混じり合ったような戯曲が、たくさん登場してきた。そういう戯曲の中で、エルンスト・ハルトのトリスタン悲劇『道化タントリス』は、最も成功を収めている。だが重要なのは、ヨハネス・ラフの『高貴な愛』のほうだろう。こちらでは、対立が少なくともいくつかの場所において、ホフマンスタール自身においてよりももっと強く保たれている。主要モチーフはわりと単純だ。愛はあまりに偉大なるゆえに墮落した世界を逃れる（たとえばナザレのマルガレーテの宮廷がここでは「世界」である）が、この世界と接触するやいなや壊れてしまう。壊れざるをえないのだ。なぜならすべての人間は、自分の存在が常軌を逸することを犠牲にしてこそ、こんなふうにあふれることが可能になるのだから、ずっとそんなふうにあふれることなど不可能なのだ。主要モチーフは単純でありかつ十分に大きな構図のなかに置かれている。それが、置かれたこの世界を装飾的にさまざまに色を変えながら描く多彩さや、その描写の複雑さやくどさ、さらにはその言葉の完全で過剰なまでに輝くきらびやかさにも、押しつぶされてはいない。

58) [訳注] ホフマンスタールの『オイディプスとスフィンクス』は1904年に執筆された作品。『森鷗外全集』に邦訳がある。

第8節

ゲーアハルト・ハウプトマンの発展は、ストリンドベリと同じように大きく分岐している。ただし、ハウプトマンにおいて体験の中心を見つけるのは、ストリンドベリにおいてよりも難しい。純粹に芸術的な観点から見ると、きわめて多様な事柄が、個々の多様な作品をひとつにまとめあげている。その最も強い共通性は、ここではおそらくは自然主義であろう。ハウプトマンは自然主義者という意味では、シュラーフやチェーホフのような典型的な自然主義劇作家のタイプではなかったが、彼ほど自然主義が意味を持つ、重要な近代の劇作家もいなかった。ハウプトマンにとっての自然主義の意味は、技術的な問題でも、ましてや形式的な問題でもない。彼の自然主義は、いかに繊細に冷静に抽象化されていたにしても、彼の最後の分析においては、ものごとの感覚的側面をどこまでも集中的に体験すること、一回性や唯一性、繰り返しえないことやあらゆる人間の残忍性、出来事や雰囲気である。つまり彼の自然主義は、知性化に抗する闘いなのである。その闘いがどういう性格のものかは意識化されていなかったにせよ、すでに誕生とともに他の生活感情の存在の正当化を疑問に伏すような、根本的な対立によって生まれる闘いなのだ。ハウプトマンは、現代における最もシェイクスピア的な劇作家である。ただし、細部は似ていないし、シェイクスピア自体に追従するつもりもない。むしろ、ヘッベルやイプセンのようなシェイクスピアと対極にある劇作家たちのほうが、ハウプトマンに影響を与えてきた。だが、シェイクスピアの人間観察と場面創造は彼に近い。両者は、抽象化の観点から目的なく創られる種類のものであり、ある種の人間の、ある種の対立が戯曲を意味するような、理念のなかに存在する昔の大きな対立ではなくその表現が人間であるような種類のものである。この人間創造と状況創造の芸術至上主義ラール・フル・ラールという深い親縁性を確認することが、ここでは重要である。つまり、ハウプトマンは、ほとんどすべての時代の偉大な劇作家たちのあいだに存在していた昔からの大きな対立において（シェイクスピア／ベン・ジョンソン、ゲーテ／シラー、ルートヴィヒ／ヘッベルといった対立を思い出せば十分であろう）、シェイクスピアのタイプを代表し、もうひとつのタイプの今日の最大の代表者であるパウル・エルンストとは、まさに対極にあるということだ。しかし、これはタイプの親縁性であって、価値づけを意味してはいない。今日の生の無限に大きな複雑さにおいては、このように組織された位置はきわめて不利である（オットー・ルートヴィヒの悲劇

だけを例に挙げておこう）。ハウプトマンの千もの方向に分かれて、一見、中心のなさそうな探りの中に、何か折衷主義的なものを見る人たちがいる。だがこの探りはむしろ、彼の戯曲においては事物がすべてに煩わされることなく、ただそこにそうあるがままに感覚的に存在できるということと関連しているだろう。ここで秩序を創れるものがあるとすれば、それが事物を互いに上位に置いたり下位に置いたりして、理念と結びつけて抽象化してしまい、観察の方法を弱め、芸術の本性を不可能にしよう。思うに、出来上がった作品に対するこういう認識が、ハウプトマンの絶え間ない試みの原因なのだ。彼の「自然主義」は、真の偉大な戯曲に到達することを彼に妨げているということも意味していよう。それゆえ彼においては、この自然主義に対する闘いは何か他のもの、他の人における以上のものを意味している。つまり、彼自身の才能の最深で最大の力に対する闘いを意味し、この才能を彼に欠けているもの（抽象化、非自然主義的なもの、価値づけ）に向かわせ、両者の一体化から、ひとつの様式を創造するように強要する試みを表しているのだ。彼はしかも単なる自然主義から抜け出す試みを、精神的にはまだ忠実さを感じていながらも、実はきわめて早い時期にはじめている（『淋しい人たち』〔1891〕、『ビーバーの毛皮』〔1893〕）。ハウプトマンの発展は、みずからを自然主義からますます遠ざかるべく強要した。それはあたかも、どんな重い内的な葛藤の犠牲を払おうと、みずからにこの離反を強要せざるをえないようであり、自然主義からも生活の芸術的に寸断されない全体性からも、実はいやいやながら離れていくようでもある。それゆえこの離反は、彼の社会劇においてはほとんど気づかれることがない（喜劇においては、すでに見たように、形式が彼により強い様式化を強要している）。彼の最後の社会劇は、最初の瞬間には、初期の自然主義と同じくらの自然主義的な印象を呼び起こす。しかし、この『御者ヘンチェル』〔1898〕にはすでに、確かにありうようでありながら、普通の意味での平均ではない、だがいつでも起こるような場面が存在する。ハウプトマンは今日の生の描写においては、それがありうるものであることを、けっして疎かにはしていない。彼の様式化は、その人物たちから最高度の可能性をつかみだし、あらゆる状況において、その言葉の中で最も力のあることを言わせることにある。『ローゼ・ベルント』〔1903〕ではこの様式化はすでに、悲劇『御者ヘンチェル』においてよりも明瞭だ。『御者ヘンチェル』においては、何より人間がより高度に知的に登場する。ヘンチェルと周りの人物はすべて、運命によって仕掛けられた罠に盲目的に陥ってしまう。彼らは事物を見通し、それに言葉も与

えられる者たちなのだ。その言葉は、一面では確かに状況から生まれてくるものではあるが、しかし他面では、まったく普遍的に人間的な意味を持つものでもある。環境はここでは、必要なときにのみ意味を持つ。ドラマ自体はごくわずかの登場人物によって、きわめて叙情的な場面で演じられる。しかし、ハウプトマンにも彼の同時代人にも、(比較的多い) 登場人物たちを同じ闘いの中で束ねていくだけの能力はない。そこでは彼はほとんど闘おうとはしない。両者のあいだにある戯曲『ミヒヤエル・クレーマー』においても、けっして闘おうとはしていない。この戯曲は、本来は父と息子のあいだのふたつの場面から成っている。つまり、ひとつの状況に、ふたつの光が当てられている。親子ふたりの対話と、息子の開いた棺を前にしての父のモノローグだ。さらにもうひとつ、息子の場面もある。破滅の直接の原因となった女性に対する息子の無力さを、短くも啞然と目撃する場面である。この戯曲も、運命悲劇であろう。人間同士の間の無限の遠さの悲劇、人間が自分自身に対してさえも疎遠だという悲劇。そこにあるのは、破滅せざるをえないところへ人間を追い込んでいくもの、その助けを借りれば頂上にたどりつけるかもしれないものを、自分のなかで軽んじるように強制するものなのだ。実際は、ハウプトマンは叙情的な感覚しか描写してこなかった。ドラマ的なもののなかで残っているものは、ほとんどない。たとえ、今日の戯曲全体が事実そのものの描写よりも、叙情的な内省へと向かっているとしてみてもである。かつてのバロック的な「政治国事劇 [Haupt- und Staatsaktion]」の残骸がすべて消えてしまったような、そういう戯曲の創造に向かう試みである。しかし、そこから自分の戯曲を創り上げ、無理矢理持ち込まれた「劇的な」要素を叙情的なものの到達点と一体化させ、有機的な統一性、ひとつの全体へと昇華していける劇作家は、おそらく今日にもひとりとしていないだろう。そのことはすでに、これまで言及してきたすべての作家たちにおいても見てきたが、ハウプトマンのこの戯曲ほどそのことを明瞭に示しているものはない。イプセンのいくつかの戯曲を除けば、現代の生活はそういう高尚な、ほとんど宗教的に叙情的な力などどこにも持っていないし、ドラマはここにおいて、かつてないほどばらばらに壊れてしまっている。自然主義はここで完全な調和を創りだしたのだが、自然主義を完全には捨て去っていないハウプトマンのような作家は、自然主義の最大の成果であるそれを失うわけにいなかった。だが、戯曲は構成において完全に壊れてしまっているし、その帰結は至るところに見てとれる。

テーマにおいても、ハウプトマンは自然主義から離れ

て行った。というよりも、おそらく歴史悲劇『フロリアン・ガイアー』[1896]を書いたときに、自分にとっての新しい領域を開拓したのだ。これはドイツ農民蜂起の戯曲で、その時代の言葉や思想、気分や感情をもった人々を描いている。有名人でも偉人でもない、何千人のなかから抽出された70～80人の登場人物たち。この少ない人間たちの組み合わせはまったく自然で、かつ全体の運動に悲劇が感じ取れるように、意図的に選ばれている。それどころか、それぞれの運動の悲劇性や、人間の手にかかりながらもすでに消えてしまっているような、大きな事柄のすべての悲劇性まで感じ取れるように。運動は、現実には汚され、泥を塗られ、ずたずたにされ、その運動を愛からはじめたと信じている人さえ、それに吐き気を感じてしまうほどのものなのだ。現実には、誰かがその運動を始めて、その誰かのせいで運動が駄目になったというのは、人間の思い違いにすぎない。『織工たち』のような群衆劇もある。しかしそこには、もちろん群衆の中での最も偉大な人物にすぎないが、主人公がいた。だが、ガイアーは同志たちのあいだでヘッベルの主人公と同じくらいに孤独であり、理解されることがない。この偉大な人物は、何に対しても能力があるわけではない。何かが動き出して、その道を進み、それを操縦したいと思っていた人間を吹きとばしてしまうのだ。ガイアーは偉大で傑出した人間ではあるが、ただ運命が置いてくれた方向には属していなかったことは、認めざるをえない。運命がすべての人を本来属していない方向へと追い込んでいく、あのストリンドベリの歴史観を思い出してみよう。あるいは、原理的に守ることが不可能なような城塞の中で破滅していく、あのヘッベルの主人公たちを思い出してもいい。『フロリアン・ガイアー』における歴史観はヘッベルのそれであり、歴史的必然性のドラマによる表現である。そもそもヘッベルはこの頃になって初めて、ハウプトマンに強い影響を与えはじめている。実際、『ローゼ・ベルント』はヘッベルの『マリア・マグダレーナ』から多くのものを引き継いでいる。だが、技術的には両者は完全に対極にある。前者には大きな線しかないが、後者は繊細である。前者にはしばしば空っぽの、しかしそれだけ記念碑のような建築があり、後者にはカオスのような生の豊かさがある。その過剰な生命力がときにその豊かさを記念碑的なものにまで高めてしまう。前者にはまるで人間が状況のプラトンのようなアイデアでしかないような、まったく時空のない対話があり、後者では詩人はあまりに時間と空間にこだわり、過度に外的な状況に固執することによって、普通なら素晴らしく繊細な対話が、その対話を語る際にときおり理解不可能になる。歴史的な大戯曲の文体は、

この両極端の統合のなかにのみ（その真ん中の道においてではない！）ありえる。ヘッベルは人生の最後にますます彼の理論の厳密さから遠ざかっていったが、その様子は、彼がまるでこの統合の途上にあったかのようだ。ハウプトマンは逆の側からこの道を歩いていて、その最初の試みは素晴らしかったが、残念ながら今までのところ、唯一の試みにとどまっている。ストリンドベリの歴史劇のカオス的な無秩序、エルンストやショルツ、ルブリンスキの図式に則って構成された歴史劇の生気のなさ、その原因は詩人の才能のなさではないのだが（ここでは生気に満ちている〔エルンストの〕『ブルーニヒルド』が最強の証左だろう）、それはわれわれに、少なくとも理論的に、この統合がそもそも到達可能なのかということに疑問を抱かせてしまう。

ハウプトマンは、現実演技られる自分のすべての戯曲の対話において、可能な限りいつも、人物たちの心理学と社会状況から口述筆記されたような限界の内部にとどまっていた。その発展が、最大で最深の問いとの闘いにハウプトマンを導いた限りにおいて、彼がこの非常に厳格な形式を時として制約と感じてしまい、その感情の直接的な表現をまったく妨げないような形式を求めたのは、いわば当然のことなのだ。それゆえ、彼のメルヘン劇や説話劇は、無意識の反応として生まれた。しかしここで、自然主義が彼の技術から抹消されたわけではけっしてなかった。そのような最初の戯曲（『沈鐘』〔1896〕）において、たとえばそれは、シュレジア方言を韻文で様式化しようとするような外面的なところにも見てとれる。ここにおいてはまだ、現実へのこだわりも、また現実からの離反も、意図的で力づくで、それゆえ最初の方角においてはみずからの昔の戯曲を思い出させるものがたくさん残っているが、他の方向においては、他の芸術家との類似もけっこう見つかる（たとえば、絵画的なものは完全にベックリン風である）。次の戯曲『緑のハインリヒ』〔1902〕では、言葉や人物像、状況において、もはや不協和なところは存在しない。韻文も、ペーア＝ホフマンと同様に、ただしその不自然さはなく、完全にモダンな韻文になっている。つまりドラマチックで、すべてが人物の魂や状況から出てきていて、しかもみずからの大きなリズムを保っている。ただし、テーマの選択は不幸だったと言えるかもしれない。奇跡はもちろん伝説のなかでは作用しているのだが、神が必要とされないがゆえに、もはや奇跡のないこの世では風変わりで、芝居がかっている（最初の四幕で支配している目に見えない力を、戯曲の人物たちは神と呼ぶのだが、われわれにとってそれは神とは感じられない）。ここですべてを支配しているのは、仮借のない非人称の何かであり、原

因は誰にもわからないが、その顕われにおいて、その結果は厳密にその原因であるような何かだ。テーマ選択の不幸というのは、他と同様にここでも、詩人の中の何かがまだ出来上がっておらず、しかもハウプトマンほどに深く誠実な作家がそれを隠そうともしていないことの兆候、しるしにすぎない。作品の未完成さは、内的な不確かさから生まれる。ハウプトマンは、書きながら自分にも見えてきて先に進むことのできる作家に見えるからだ。多くの美しい事柄も、それゆえ外面的には断片的だ（『ヘリオス』や『羊飼いの歌』はごくわずかの場面しか残っていないが、おそらくハウプトマンがこれまで書いたもののなかで、最も深いものを創造し得ている）。一見完成した仕事のなかにも断片的なところがある。『フロリアン・ガイアー』は例外だが、深くなればなるほど、ますますそうになっていく（『ミヒヤエル・クレマー』や『緑のハインリヒ』）。それが芸術的な原因ではなく、精神的な原因によるものであることは、彼の最後のメルヘン劇（『そしてピッパは踊る』〔1906〕）がいい証拠だ。これは芸術的にはほぼ完璧だが、そのシンボルのなかにはときおり不確かなものが現れ、詩人もまだ解明されていない問いをたくさん持っていることを示している。

このメルヘンは、生に対するハウプトマンの感情のシンボルである。何かが輝いて、生の中を貫く。ひょっとしたら美かもしれないが、誰にもわからない。ハウプトマンの感情のシンボルは、イプセンの思想のシンボルほど厳密に表現することは不可能だ。すべての人がそれに憧れながら、誰も到達できない。実践的な人は、それを手にする前になくしてしまう。賢い人は、遠くから眺める。すべてを諦めているから賢いがゆえに、さすらいの途上では私心なくそれをサポートする。それとつながっていると感じている人、つまり芸術家も、それをとどめておくことはできない。それはファンタジーの中にしか生きていないし、彼がそれを愛していても、それを本当は所有していないからだ。もしピッパが死んで見えなくなっても、幸せなまま歩き続け、目が見えずに見えるものを見ない人たちについての歌を歌うだろう。胸の痛む幸せこそ、彼の最大の幸福であり、ピッパへの憧れに衰弱しきった本能的人間の幸福である。憧れの対象とともに墓に連れて行けるように死ぬこともできる。たとえここに連れていくのかがわからなくても。この風変わりなメルヘンは、自然主義的な旅館の場面から生まれ、奇跡もあり得なさもすでに有機的にこのメルヘンのなかに入り込んでいる。ハウプトマンは、すでにここですべてを所与のものとして眺め、たとえば以前の『緑のハインリヒ』におけるオッテゲーベの陶醉のように、超自然的なものを心理主義的な原因で動機づけはしていないから

だ。人物たちもすでに見たように、完全に典型的のタイプであり、その愛も憎しみも、その孤独さえも、完全に典型的だ。彼らは互いに無限に隔たっていて、互いに近づく可能性は存在しない。それでも、誰にも人生には自分の心から他の人と同じような炎が燃え出る瞬間がある。同じ炎がすべての人間のなかに燃えていることを認識して、互いに破滅させたいと思い、またそうさせてしまった宿敵でも、互いに心を打たれて兄弟か親戚のように感じるような瞬間である。それは感動的で、この感情が起これば起こるほどますます感動的になり、つねにある瞬間にしか起こらないが、いつもそのとき、いつもそうならば、その出来事はもはや変えようのないことであり、すでに起こったことに新たな光を投げかけ、人間の永遠の孤独の感情を高め、それをますます悲劇的にしていく。

しかしこの気分は叙情的なものでしかなく、せいぜいが悲劇の叙情的な反映であって、ドラマ的なものではない。ハウプトマンは他のたいていの今日の劇作家と同様に、感情的にはきわめて深く、ドラマ的なものから遠ざかっている。彼においては、この離反の特別の原因は、その無限の偉大な人間性である。つまり彼の人間たちは、悲劇の運命を分ける分岐点へと導かれていく。しかし何らかの密度の高い精神的な高潔さによって、他人の権利を自分の権利と同等に感じる深い感受性によって、闘争からは思いとどめさせられている。彼らの英雄的な行為にはある種の受動性があり、運命に耐え、その打撃を勇気ある犯行でかわすが、闘いの希望のなさを認識させる何かは彼らにはあるのだ。そしてそうであれば、少なくとも彼らだけは破滅することになっており、そこに導いた人たちがさえ、彼らの運命を誰も道連れにしない。人生に対する彼らの身ぶりは、男らしく、強く、勇敢ではあっても、かなりの諦念が含まれている。この身ぶりはやはり、闘いの回避を意味する。ハウプトマンの悲劇は、シラーとは全く別の理由から、別のやりかたで、しかし同じ悲歌に傾く。しかし、シラーの建設的な意思が彼の人間をドラマへと強制するのに対して、ハウプトマンの人間は素晴らしく深い人間的に感動的な気分でドラマを避ける。御者ヘンチェルはこのように妻を許し、フロリアン・ガイアーは農民戦争において盲目的な信念で中途離脱する。ヴァンはピッパを諦めるし、ミヒヤエル・クレマーの身ぶりも『ローゼ・ベルント』の 아우グスト・カイルの身ぶりも、『司教山地の乙女たち』のポーランド人の音楽師の、あるいは皇帝カール大帝の人生に対する身ぶりも同じである。何物かが消滅し、彼らはただ眺めるだけだ。何ものかが死んでも、傍観している。何ものかが彼らを殺しても、彼らはただ眺めている。

この傍観は、深奥の美しい認識から生まれている。この戦いは無意味なのに、なぜわが身を汚さなくてはならないのか。しかし、その帰結は首尾一貫している。ドラマではなく、悲劇の叙情的な反省が生まれるのだ。ハウプトマンの戯曲の対話においても、このプラトニックな、単に知的なだけの要素が非常に強くなっていく。ドラマの深さは、本当のドラマにおいて可能な以上に、より静かで動きのないものになっている。その分散してさまざまな像に溶解していく構成は、ストリンドベリのところで見たと同じような、また多くの若い作家たちにおいても同じように見いだせる、あの「ロマンス」の形式に似はじめていく（『グリゼルダ』[1909]）。それは最深で最も美しい生命の神秘劇であり、人間やその行動による最後の生の感情の表現である。そこではこれらの人間やその行為の質（ここではドラマ的なもの）は、とくに重要なことではない。ドラマの形式が必要なのは、それが最も直接的な形式で、そこにおいて最も確かに、すべての妨害的であまりに直截な表現を避けることができるからだ。

今日においてはしばしば、ハウプトマンの退行的発展が語られている。彼の最近の仕事を知る人なら、そういった意見を笑って聞き流すことができるだろう。人間的にも、芸術的にも、ますます深く、完全になっているからだ。だが、非ドラマ的な感情をドラマ形式で表現しようという、その唯一の様式の不協和は、ほとんど例外なく、時代全体の不協和である。多くの人は今日、ここで問題となっているのは不協和ではなく、新しい感情が新しい表現の道を探しているということだということを持っている。何か新しいものの誕生が問題だということは、おそらく、われわれが何世紀も（何千年紀もといってもいいかもしれないが）ドラマ＝戯曲と呼び習わしてきたものが、まさにこの対話形式や直接的な人間描写に他ならないということである。この様式の不協和はそれゆえ、一言でいえば戯曲のなかにあるのではなく、ひとえにそれは、われわれが不当に強要されているドラマ概念のなかでは把握できないものだ、ということにある。

第9節

それは可能な問いと答えであろう。しかし、今日ではまだ到底答えられない問いである。何らかの処方箋を試みることさえ許されないような問い。われわれは問題の重さを感じさえすればいい。そして、時代がそれに答えられるときを感じればいい。18世紀にはじまったドラマの時代はすでに終わったのか、あるいはわれわれが見てきたようなドラマ形式は（悲劇を頂点として）そもそも終わったのか、あるいはここでは、特別な偶然によってドラマ形式になったような、非ドラマ的な才能による

悲劇というのが問題なのか、という問いに対しての答えである。確かに、すでにしばしば問題にしてきたことが、今日の時代の強い知性化とすべてをひたすら内面化させる傾向は、ドラマ的な表現を難しくし、すべてを理解して敵対するものすべてに相対的な正当化を認識してしまうことは、悲劇を困難にする。だからといって、この知性化とすべての相対性の同じ認識が、悲劇を再び烈しい思いで人生と芸術の最高の形式として説いて回る詩人たちの中にも存在していることを、忘れてはならない。ここで思いたいたいのは、すでにヘッベルの悲劇において、ギーゲスとカンダウレスがどんなふう⁵⁹⁾に締めくくりとなる致命的な決闘に互いに向かい合っているか、あるいはパウル・エルンストのグンテルが、ジークフリートの運命や彼自身に起こり得ることについて、次のように語っている時の言葉だ。

何かが狩りに呼ぶ一だが誰がこの野獣を知っているのか？
担がれてきた担架が見える。
殴り殺されている領主も、
悲しみながら移動しているたくさんの人間も、
だがどの顔も認識できない。
もしジークフリートが私を殴りかかったとしたら、
彼は正しい、
そして私はひょっとしたら彼に向かい合って、
剣を交差させながら、目と目を合わせているだろう⁵⁹⁾。

エルンストと周りにいる人たちの大きな意味は、まさにここにある。彼らは、他の人たちにおいてはドラマ的なものを奪い去ったものをすべて、意のままに使いこなしているのだ。他の人たちが悲劇はもう古びて笑止なものになったものだと感じる、その根拠のすべてを知っている。それでもなお、彼らはこの形式を最高のジャンルとして宣伝し、両者の関係を有機的で必然なものとし、そして彼らの夢の実現の方向に向かっての試みを、ますます強めているのだ。

それゆえおそらく、多少の留保は必要だろうが、今日では主たるふたつの方向が見てとれると言えるのではないだろうか。悲劇への接近（それとともに古典主義悲劇の様式への接近でもあるが）と、そしてそこから離反して、きわめて感覚的な^{イメージ}像と深く叙情的な気分によって形象される人生の神秘への方向（あるいは場合によっては単に知的に叙情的な悲劇の反映への方向）である。もしかしたら、両者の総合の可能性を信じている最近の若い詩人たちも、権利を持ち続けることだろう。ただし、これまではまだ、その疑えないほどの成功でそれを証明できるものは生まれてはいない。しかしここではまだ診断を下さずに、到達される成果を緻密につかまえていこう。

この大きな対立と、その総合を求める努力に比べれば、他の問いはほとんど問題にはならない。社会劇において、後期イプセンの記念碑的な親密さに、ドラマ的に、しかし彼のわざとらしさなしに、いかにして到達しようとするのか。あるいは、ヘッベルが最後に到達した地点まで、いかにして到達しようとするのか。彼の上に築かれる戯曲の言葉に、今日の感情から創られるすべての印象主義的な言葉の価値を、いかにより深く持ち込もうとすればいいのか。他にも、たとえば、自然主義からの最終的な離反は多くの詩人を、慣習的なものや異様に荘重なものにいかに引き下ろそうとまかえているかなど。しかし、まだ残されているたくさんのこうした問いは、主要な問題に比べれば些細なことで、その大半は主要な問題と関連している。ある人間の状況が、その詩人の観察様式の結果、現実にはドラマ的ではなく、しかし形式的な理由からドラマ的なものを無理に手に入れようとすることから、荘重さが促進されている事態が、いかに多いことか。

本書は、問題の所在に至ろうとする試みであり、今日の発展をめぐる諸々の闘いが示している問題点を感じ取ってもらうことが出来さえすれば、目的は達せられる。もちろんその成果については、いまだまったく未知数ではある。

（訳：谷川道子）

59) [訳註] パウル・エルンストの戯曲『ブルーニヒルド』の第2幕より引用。