

『ドン・カルロス』における

シラーのブランクヴァース

— 散文から韻文へと文体を変更した経緯について —

丸山達也

はじめに

フリードリヒ・シラー (Johann Christoph Friedrich Schiller, 1759–1805) は、4作目の戯曲『ドン・カルロス』 (*Don Karlos. Infant von Spanien*¹⁾, 1787) で、文体をそれまでの散文から韻文 (ブランクヴァース) に改めた。フランクフルト版『シラー著作集』の注釈によれば、文体が変更されたのは1784年の夏頃、彼が同作に着手してから約1年半後のことと推定される²⁾。これ以降、彼の戯曲には基本的にこの詩文体が定着した。

文体変更の経緯について、シラー研究には主に2種類の見解が見られる。一方では、この時期にシラーの作家としての成熟を、すなわち「青年期の戯曲か

1) タイトルの表記については、度々「Karlos」に代わって「Carlos」が用いられることもあるが、これは19世紀の正書法により後者の表記に書き改められたものである。シラー自身は一貫して「Karlos」という表記を用いており、近年の研究書や学校教材では、「Karlos」の表記で統一されている。また、「Don」の表記においても、シラーは当初スペイン語の「Don」ではなく、ポルトガル語の「Dom」を用いていた。ヴィーラントの指摘を受けて、彼は1801年版以来「Don」の表記に統一した。本稿では、原則的に修正後の「ドン・カルロス」(Don Karlos)の表記に従う。Vgl. Matthias Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*. Tübingen (u. a.), 2005, S. 135 (Anm. 227).

2) Vgl. Gerhard Kluge: Kommentar zu Schillers *Don Karlos*. In: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* in zwölf Bdn. Bd. 3: Dramen II. Hrsg. v. Gerhard Kluge. Frankfurt a. M., 1989, S. 991–1162, hier S. 1027.

ら古典主義的な詩作への移行³⁾を見て取ろうとする。フランス古典悲劇のような「高尚な悲劇」(Brief an Dalberg, 24. Aug. 1784, FA 11, S. 120⁴⁾)をドイツの地にも根付かせようと望んだシラーが、レッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) の『賢者ナータン』(*Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen*, 1779) で確立されたブランクヴァースの伝統⁵⁾に倣ったというのが大方の見方だ⁶⁾。このような見方に従えば、『ドン・カルロス』は、彼にとっての「かの新たな古典主義へと向かう道のりの第一歩⁷⁾」ないし「最初の古典主義的な戯曲⁸⁾」に位置付けられる。

他方で、当時彼が置かれていた立場上、ブランクヴァースを自作に取り入れることになったという見解もある。この頃のマンハイム国民劇場では、ブランクヴァース劇が演目に数多く取り入れられており、劇場監督ダールベルク (Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg, 1750-1806) もこの詩文体を好んで

3) *Schillers Don Karlos*. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar v. Paul Böckmann. Stuttgart, 1974, S. 9.

4) シラーからの引用については、Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* in zwölf Bdn. Frankfurter Ausgabe [= FA]. Hrsg. v. Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Matthias Luserke, Norbert Oellers, Mirjam Springer u. Frithjof Stock. Frankfurt a. M., 1988ff. 所収のものを原則的に使用し、引用する際にはFAと略記し、巻数と頁数を本文中に示す。書簡を引用する場合にはその前に宛名と年月日も付す。なお、引用内の傍点はシラーによる強調、[]は引用者による補足である。

5) Vgl. Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart (u. a.), 2000, S. 403; Dieter Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. 3. Auflage. München, 1994, S. 218; *Reclams Schauspielführer*. Hrsg. v. Siegfried Kienzle, Otto C. A. zur Nedden u. Karl H. Ruppel. 16. Auflage. Stuttgart, 1983, S. 220; Alain Muzelle: *Blankvers*. In: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. v. Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 2., durchgesehene Auflage. Hamburg, 1990, S. 136; Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. 13. Auflage. Bern (u. a.), 1968, S. 29.

6) Vgl. Klaus Mönig: Despotismus und Freiheit. *Don Karlos*. In: *Schiller. Werke – Interpretationen*. Hrsg. v. Günter Sasse. Heidelberg, 2005, S. 57-83, hier S. 58f; Hartmut Reinhardt: *Don Karlos*. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart, 2011, S. 399-415, hier S. 399; Walter Müller-Seidel: *Friedrich Schiller und die Politik*. München, 2009, S. 103.

7) Peter-André Alt: *Schiller. Eine Biographie*. Bd. 1: 1759-1791. München, 2009, S. 437.

8) Helmut Koopmann: *Don Karlos*. In: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart, 1979, S. 87-108, hier S. 87.

いた⁹⁾。同劇場の座付き詩人としての契約満了が近づき、契約延長を望んでいたシラーが、劇場監督の意向を汲んだという見方も否定はできない。だがその後の戯曲でも、シラーがブランクヴァースを使い続けたことを考えれば、このような消極的動機が中心ではないだろう。

こうした先行研究を踏まえながらも、本稿では、シラーがブランクヴァースの使用に至った経緯を、別の角度から捉え直す。1783年9月に劇場と1年契約を結んで以来、シラーは、同劇場で舞台にかけるための新作を書く傍ら、劇場委員会のメンバーとして劇場にも通い、自作の上演を含め数多くの上演に触れていた。そこで彼は、戯曲という文字で書かれた言葉が、俳優の語りや身振りを通じて、舞台上でどのように表現されるのかを日々目の当たりにしていたのである。劇場で実際に得られた経験は、シラーの執筆にも影響を与えたにちがいない。

上演を前提に戯曲を書いていたシラーは、ブランクヴァースを用いることで、どのような舞台になることを期待していたのだろうか。この問いについて考察するにあたり、以下では、主にマンハイムの劇場と関わっていた期間に彼が書いた劇評や演劇論、あるいは劇場関係者との書簡のやりとり等を繙き、彼の演劇観、さらに『ドン・カルロス』で文体を変更した動機を明らかにする。なお、本稿では実際に戯曲を取り上げた文体の分析には立ち入らないことを事前に述べておく。

1. ブランクヴァースへ移行するきっかけ

1.1. ヴィーラントの呼びかけとの関連

シラーが散文から韻文へと文体を改めた契機を探るために、まずはヴィーラント (Christoph Martin Wieland, 1733–1813) のエッセイ『若い詩人に宛てた

9) Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 140; Ders.: *Don Karlos – Briefe über Don Karlos*. In: Ders. (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart, 2011, S. 92–109, hier S. 93; Kluge, FA 3, S. 1027f.

書簡』(*Briefe an einen jungen Dichter*, 1782, 1784)との関連を参照したい。なぜなら、『ドン・カルロス』で弱強格の詩文体を用いた理由に関して、シラー本人がこのエッセイに言及しているからだ。むしろ、ここでのシラーの主張をそのまま受け入れるわけではないが、同時代の文学・演劇を取り巻く事情を把握する意味でも言及しておく価値はあるだろう。

ヴィーラントは、自身が創刊した雑誌『ドイツのメルクーア』(*Der Teutsche Merkur*, 1773-1789)で、『若い詩人に宛てた書簡』を發表した。その第二書簡(1782年10月発表)では、フリードリヒ2世(Friedrich der Große, 1712-1786)が同時代のドイツ文学に否定的な評価を下したこと¹⁰⁾に対して反論がなされている。

ヴィーラントによれば、ドイツ語およびドイツ語で書かれた文学作品には、1740年頃から言葉のしなやかさや柔らかさ、快い響きが著しく増加している¹¹⁾。特に1760年から80年代にかけて、「我々の文学の黄金時代」(H 3, S. 462¹²⁾)とも呼べるような成果を出してきた。とはいえ、ドイツのボワロー(Nicolas Boileau Despréaux, 1636-1711)やコルネイユ(Pierre Corneille, 1606-1684)、ラシーヌ(Jean Racine, 1639-1699)、モリエール(Molière, 1622-1673)と呼べるような存在、あるいは彼らの悲劇に並び得るような作品はまだ出てきていない(Vgl. H 3, S. 464f.)。そのためには、次のような改革が必要だという。

10) フリードリヒ2世は、『ドイツ文学について。非難されるべき欠点、その原因とそれを改善するための手段』(*De la Littérature allemande, des défauts qu'on peut lui reprocher, quelles en sont les causes, et par quels moyens on peut les corriger*, 1780)と題した文学論を1780年に発表した。(渡部重美:「18世紀末ドイツ文学・文化の諸相:フリードリヒ2世のドイツ文学論を中心に据えた記述の試み」(慶應義塾大学藝文学会:『藝文研究』第81号, 2001年, 225(188)~241(172)頁)参照。)

11) Vgl. John A. McCarthy: *Essayistik und Literaturkritik*. In: Jutta Heinz (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*. Stuttgart (u. a.), 2008, S. 350-373, hier S. 361.

12) ヴィーラントからの引用については、Christoph Martin Wieland: *Werke*. Hrsg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert. München, 1964ff. 所収のものを使用し、引用する際にはHと略記し、巻数と頁数を本文中に示す。

私は、よく考えた上で、一切の混じり気も欠点もない、常に高貴で、いつでも美しくかつ力強い、雲へ誤って迷い込むことも再び大地へ沈み込むことも決してない言葉を、それから完全なまでに練り上げられ、計算され尽くした、耳をいつも喜ばせて耳障りになることのない韻文で書くことを条件としたい。韻文はポエジーの本質をなすものである。そのように古代の人々は考えたのであり、近代の最も偉大な詩人たちも同様に考えた。美しい韻文で悲劇ないし喜劇を書くことができる者ならきっと、より好んで散文で書こうなどと、おのれの名声に無頓着でいることは困難であろう。それどころか私は押韻を条件付けたい。なぜなら、我々には、同じ困難さにおいて同じだけのものを成し遂げていない限り、自分たちを他国の偉大なる巨匠たちと比較する権利などないからだ。(H 3, S. 465)

ヴィーラントは改革の条件として、第一に戯曲を韻文で書くことを求めた。古代でも近代でも偉大な詩人というのは韻文を用いており、この文体こそ文学にとって本質的な要素と言えるからだ。第二の条件は押韻である。ボワローやコルネイユらを引き合いに出していることから、ヴィーラントがここで「近代の最も偉大な詩人」として想定しているのは、17世紀のフランス古典主義演劇の時代に活躍した詩人たちだ。当時は、アレクサンドリーナーという文体が主流だった。各行が12（ないし13）音節、6詩脚の弱強格から構成されるこの文体では、押韻が義務付けられている。具体的には、「男性韻」と呼ばれる強拍の脚韻と「女性韻」と呼ばれる弱拍（フランス語では無音のe）の脚韻が2行ずつ（aabbのように）交互に配置されなければならない¹³⁾。彼が押韻を義務付けたのは、ドイツの詩人が「他国の偉大なる巨匠たち」と比較されるようになるために、同等の条件下で優れた作品を生み出す必要があると考えたから

13) 宮下啓三：『十八世紀ドイツ戯曲のブランクヴェース』慶應義塾大学言語文化研究所、1984年、4～5頁；富田高嗣：「アレクサンドラン」および「韻文劇」（エイコス：17世紀フランス演劇研究会編：『フランス17世紀演劇事典』中央公論社、2011年、559および571～572頁）参照。

だ。

シラーは、『ドン・カルロス』の1幕を発表した最初の「タリニア断片」¹⁴⁾の序言で、このヴィーラントの発言に触れ、同時に反論も加えている。

完全な戯曲とは、ヴィーラントが我々に語るところによれば、韻文で書かれなければならない。そうでなければ完全であるとは言えず、国民の名誉のために他国と競い合うこともできない。——私は、後者を要求したからではなく、むしろ前者の要求に真理があると確信をもって認識したために、この『カルロス』を弱強格で書いた。ただし、押韻のない弱強格を用いて、である。——というのも、ヴィーラントの第二の要求、すなわち押韻がよき戯曲の本質に属するという考えには賛成できないからだ。むしろ私は、押韻をフランス悲劇の不自然な浪費、かの言語のどうしようもない補充物、真に快い響きのみすばらしい代用品だと考える。(FA 3, S. 19f.)

わざわざ名指しでヴィーラントに言及していることから、シラーが文体を韻文へと改めるひとつのきっかけとして、ヴィーラントの呼びかけを挙げることは可能だ。ジョン・マッカーシーは、ヴィーラントのエッセイが出た後にゲーテ (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832) が『タウリスのイフィゲーニエ』 (*Iphigenie in Tauris*, 1787)¹⁵⁾で、シラーが『ドン・カルロス』においてそれぞれ

14) 『ドン・カルロス』には複数の版が存在する。最初に発表されたのが「タリニア断片」 (*Thalia-Fragmente*) で、シラーが自身で新たに発行した雑誌『ラインのタリニア』 (*Rheinische Thalia*, 1785, 第2冊以降『タリニア』 (*Thalia*, 1786–91) と改称) で、3幕の途中までが4回に分けて掲載された。各掲載号および掲載内容は以下のとおりである。

『ラインのタリニア』第1冊 (1785年3月) : 1幕 (1～1349行)

『タリニア』第2冊 (1786年2月) : 2幕1～3場 (1350～1726行)

『タリニア』第3冊 (1786年4月) : 2幕4～16場 (1727～3185行)

『タリニア』第4冊 (1787年1月) : 3幕1～10場 (3186～4141行)

15) ゲーテの『タウリスのイフィゲーニエ』も、当初は散文で書かれていた。「第一稿」版は1779年に初演された。その後、幾度も手を加えられた結果、ブランクヴァースを基調とする韻文稿が1787年に出版された。(Vgl. Dieter Borchmeyer: *Kommentar zu Iphigenie auf Tauris* (Prosa- und Versfassung). Entstehung. In:

戯曲の韻文化に着手したことから、両者の文体変更にヴィーラントからの直接の影響を見ている¹⁶⁾。

だが我々はここで、ゲーテとシラーがその際どちらも押韻のないブランクヴァースを用いたこと、すなわちヴィーラントの第二の要求を満たしていない点を見落としてはならない。本稿の目的から逸れるため、ここではゲーテの文体変更に言及することは避けるが¹⁷⁾、少なくともシラーは、ヴィーラントによる押韻の義務付けを明確に拒絶した。つまり、押韻という点で、シラーはヴィーラントとは立場を異にしていたのだ¹⁸⁾。シラーにとって、強制的な押韻は、形式に対する過剰な要求である。形式への偏重は、文体に備わる「真に快い響き」を阻害して「不自然」にしてしまう。では、なぜ彼はブランクヴァースという韻文形式の使用に思い至ったのであろうか。

1.2. フランス劇への接近

シラーは、新たな文体にフランス的なアレクサンドリーナーを用いることはなかった。しかし、『ドン・カルロス』に着手し始めた頃に彼の関心がフランス劇に向けられていたのは事実だ。彼は、マンハイム国民劇場の劇場監督ダールベルクに宛てた書簡で次のように書いている。

Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* in 40 Bdn. Bd. 5: *Dramen 1776-1790*. Unter Mitarbeit v. Peter Huber. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M., 1988, S. 1007-1012 u. S. 1282-1285, hier S. 1009f. u. S. 1285; 宮下, 182 ~ 195 頁参照.)

16) Vgl. McCarthy, S. 361.

17) ゲーテは、散文時代の詩文体として、ダイナミックかつ生き生きとした表現に適していると考え、ブランクヴァースを採用したが、宮下啓三によれば、彼のブランクヴァースは、「動的で視覚的な描写とは逆に、静的で省察的な表現を意図していた」点で特異だった。(宮下, 186 頁参照.)

また、ゲーテとシラーの用いるブランクヴァースの比較について、ヴァルター・ミュラー＝ザイデルは、ゲーテの『タリウスのイフィゲーニエ』では、韻文形式による荘嚴な言葉が内容に一致しているのに対し、シラーの『ドン・カルロス』にはそのような一致は見出せないとしている。(Vgl. Müller-Seidel: *Friedrich Schiller und die Politik*, S. 103.)

18) Vgl. Alt, S. 437.

私は現在、自作の執筆作業とフランスものを読むの時に時間を二分しています。なぜ私が後者に時間を割いているかについては、きっと閣下も同意して下さるでしょう。これは第一に戯曲に関するさらなる知識を私に与えてくれ、また私の想像力を豊かにしてくれます。

(Brief an Dalberg, 24. Aug. 1784, FA 11, S. 120)

この手紙でシラーは、現在執筆作業と並行して、自分の時間の半分を、フランス悲劇を読むのに費やしていることを劇場監督に報告している。この読書を通じて、彼はフランス的な劇作法を学んでいた。

シラーがこの時期、集中的にフランス悲劇を読んだことについては、彼とともにシュトゥットガルトから亡命し、その後もしばらく生活をともにした友人のシュトライヒャー (Johann Andreas Streicher, 1761-1833) の証言にも残っている。この頃のシラーが『ドン・カルロス』執筆の傍ら、「ラシーヌやコルネイユ、デイドロー [Denis Diderot, 1713-1784] らを読み、また翻訳するために」¹⁹⁾フランス語を学び直したという証言は、彼がどのようにして劇作の知識を増やそうと努力したのかを具体的に教えてくれる。同時にまた、フランス語の訓練には、「想像力を時折休める」²⁰⁾という目的もあった。要するにこれは、執筆に費やした想像力を取り戻すための休息期間でもあったわけである。

2作目の『ジェノヴァにおけるフィエスコの叛乱』 (*Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, 1783, 以下『フィエスコ』と略記) を完成させた頃、シラーは次なる作品として、ひとつには市民悲劇を、他方で歴史的な題材に基づく感傷的な家庭劇を構想していた²¹⁾。この家庭劇 (Familiengemälde) とは、デイドローの概念「家庭悲劇」 (tragédie domestique) に由来し、当時ドイツでも人気を博したジャンルである。マンハイム国民劇場でも、名優イフラント

19) *Andreas Streichers Schiller-Biographie*. Hrsg. v. Herbert Kraft. Mannheim (u. a.), 1974, S. 117.

20) Ebd.

21) Vgl. Kluge, FA 3, S. 1008f.

(August Wilhelm Iffland, 1759-1814) の書いた『功名心からの犯罪』(*Verbrechen aus Ehrsucht*, 1787, UA: 1784) をはじめ、同ジャンルの作品が数多く上演レパートリーに組み込まれた²²⁾。

シラーが家庭劇に注目したのは、当時の流行だけが動因となったわけではない。彼はこのジャンルを通じて、家庭のような私的領域で生じる家庭悲劇を描こうとしたのではなかった。そうしたテーマは、レッシングの劇から変質して感傷的性格の強まった市民悲劇で多く取り上げられ、イフランドやコッツェブー (August von Kotzebue, 1761-1819) の作品が人気を博した²³⁾。シラーは、『フィエスコ』に続く3作目の『たくらみと恋』(*Kabale und Liebe*, 1784) で同テーマを扱うことになる。

『群盗』以来、「個人的感情の主體的な表現」²⁴⁾に力を傾けてきたシラーは、今度は個人という枠組みを超えた、より高く広い次元で劇を描き出そうと考えた。彼がドン・カルロスという歴史的題材を選んだのは、「ある領主一家の家庭劇」(Brief an Dalberg, 7. Jun. 1784, FA 3, S. 1075) を、時代を超越した普遍的な価値を持つ「高尚な悲劇」(Brief an Dalberg, 24. Aug. 1784, FA 11, S. 120) として描出するためだった。個人という次元を超越するために、歴史という観点が持ち込まれたのである。

個人という枠組みを超えた、普遍的な次元の作品を書こうという考えは、シラーの文体にも影響を及ぼした。なぜなら、これまで彼が用いてきた散文は、個人の感情を吐露し、主観的感情を自然に描き出すのに適した「性格的な言葉」²⁵⁾だったからだ。個人という枠組みを超えた「高尚な悲劇」のためには、

22) Vgl. Entstehungsgeschichte. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe [=NA]. Bd. 7 Teil II: Don Karlos. Anmerkungen. Hrsg. v. Paul Böckmann u. Gerhard Kluge. Weimar, 1986, S. 71-108, hier S. 79.

23) 石川實：「市民悲劇のドラマトゥルギーの批判者シラー」(南大路振一／中村元保／石川實／深見茂編：『十八世紀ドイツ市民劇研究』三修社, 2001年, 396～410頁) 396頁；広瀬千一：「内に向かう市民——閉ざされた家庭劇(イフランド)」(『十八世紀ドイツ市民劇研究』, 450～466頁) 451～452頁参照。

24) 宮下, 240頁。

25) エーミール・シュタイガー (神代尚志／森良文／吉安光徳他訳)：『フリードリヒ・

言葉の形式面も改めなければならない。こうして、「詩的に抽象化された言葉」²⁶⁾が導入されることになった。

1.3. 品位を備えた文体

「高尚な悲劇」のために韻文を選択したシラーだが、ヴィーラントの要求通りの文体をそのまま用いることはなかった。その理由は、アレクサンドリーナーで義務付けられる押韻が、シラーには「フランス悲劇の不自然な浪費、かの言語のどうしようもない補充物、真に快い響きのみすばらしい代用品」、つまり無用の長物と思えたからにほかならない。彼がこのように感じたのには、当時の演劇事情も関係している。

17世紀フランスの古典悲劇において「最も高貴な詩形」²⁷⁾として好んで用いられたアレクサンドリーナーは、ドイツでも規範的な悲劇の文体とされてきた。その背景にあったのは、18世紀前半のゴットシェート (Johann Christoph Gottsched, 1700-1766) らによる演劇改革である。彼らは、ドイツの演劇を、コメディア・デラルテ (イタリア由来の即興的な喜劇) の影響を受けたそれまでの娯楽的な大衆演劇から脱却させ、市民を道徳的に教育する場 (Sittenschule) に変革することを目指し、17世紀のフランス古典主義演劇の理論、形式および内容を模範として導入した²⁸⁾。

とはいえ、当時のドイツでは韻文劇にアレクサンドリーナーだけが用いられてきたわけではない。イギリス由来の、シェイクスピアの文体とも言われるブランクヴァースも、すでに認識はされており、これを導入せんとする動きもあった。最初期の試みとしては、1724年頃に書かれたとされるボードマー (Johann Jakob Bodmer, 1698-1783) による5幕の悲劇『マルク・アントンとクレオパトラの恋』 (*Marc Anton und Kleopatraen Verlobung*) が挙げられる。宮

シラー』白水社、1990年、396頁。

26) 宮下、240頁。

27) 同上、6頁。

28) Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. 2., unveränderte Auflage. Tübingen (u. a.), 1999, S. 83-87.

下啓三によれば、これは一部しか現存していないが、「ブランクヴァースによる最初のオリジナルなドイツ語戯曲としてドイツ演劇史に特筆されてよかったはず」²⁹⁾の作品である。他にも、18世紀後半からドイツでシェイクスピア熱が高まるきっかけを作ったJ・E・シュレーゲル (Johann Elias Schlegel, 1719-1749) やヴィーラントらによって、早くからブランクヴァース導入が試みられた³⁰⁾。しかし、アレクサンドリーナーの響きに慣れた観客には、各行の詩脚数がひとつ少なく、また行内での中間休止も押韻もない耳慣れない文体は受け入れられず、レッシングを除いては、それぞれの試みは単発で終わってしまった³¹⁾。ヴィーラントがそのエッセイ『若い詩人に宛てた書簡』において、フランス式の韻文を「完全なまでに練り上げられ、計算され尽くした、耳をいつも喜ばせて耳障りになることのない」文体と称したのも、こうした文脈による。ゴットシェートも、『ドイツ人のための批判的詩作の試み』 (*Versuch einer*

29) 宮下, 21頁.

30) ドイツでブランクヴァース劇を完成させたとされるレッシングの『賢者ナータン』 (*Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen*, 1779) 以前にブランクヴァースが試みられた事例として、宮下の前掲書では、以下の作家および作品が紹介されている。

- ・ボードマー 『マルク・アントンとクレオパトラの恋』 (*Marc Anton und Kleopatren Verlobung*, 1724)
- ・J・E・シュレーゲル (Johann Elias Schlegel, 1719-1749) イギリス王政復古期の劇作家Congreve (William Congreve, 1670-1729) の悲劇『喪中の花嫁』 (*The Mourning Bride*, 1697) 翻訳
- ・ヴィーラント 『レディ・ヨハンナ・グレイ』 (*Lady Johanna Gray. Ein Trauer-Spiel*, 1758)
- ・ブラーヴェ (Joachim Wilhelm von Brawe, 1738-1758) 『ブルートゥス』 (*Brutus, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1768)
- ・クロプシュトック (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803) 『ザーロモ』 (*Salomo*, 1764)
- ・ヴァイセ (Christian Felix Weiße, 1726-1804) 『テーパーの解放』 (*Die Befreiung von Theben*, 1764), 『アートロイスとテュエスト』 (*Atrens und Thyest*, 1766)

また、レッシングも『賢者ナータン』以前に、未完ではあるが『クレオニス』 (*Kleonis*)、『星占い』 (*Der Horoskop. Tragödie*)、『ファティーム』 (*Fatime (Phatime). Ein Trauerspiel*) という悲劇において、ブランクヴァースを試みている。Vgl. Fick, S. 147 u. S. 274.

31) 宮下, 8~9頁参照.

Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, 1730) において、イギリス人は「格調を度外視して韻を踏んだり、それどころか押韻も格調もなしに詩作したりし、ただ行の長さだけに注意をはらう」³²⁾として、ブランクヴァースを批判した。

だがシラーが『ドン・カルロス』に着手した 1780 年代のドイツでも、ヴィーラントの要請に反して、アレクサンドリーナーはすでに時代遅れの文体だった。レッシングが確立した市民悲劇、そして 1770 年代を中心に展開したシュトゥルム・ウント・ドラングを通じて、劇作の主流は散文劇に取って代わっていく。また、レッシングの『賢者ナータン』が 1779 年に発表されて以来、ブランクヴァースも真新しい文体ではなくなっていた。シラーのいたマンハイムでも、劇場監督のダールベルクが同地の哲学および文芸学教授クライン (Anton von Klein, 1746-1810) とともにブランクヴァース劇を好んで取り入れていた³³⁾。ダールベルクは、1786 年にマンハイムで初演された自作のブランクヴァース劇『カルメルの修道士』 (*Der Mönch von Carmel*, 1787) の序言で、これを「均一でない散文と一本調子に響く韻文であるアレクサンドリーナーとの中間にある」文体と呼び、また「演劇での朗誦に非常に適した韻律」でもあると説明している³⁴⁾。

当時シラーが置かれていた立場を鑑みれば、彼が自分の所属する劇場のやり方に倣って自作にブランクヴァースを導入したと考えるのも誤りではない。実際、当時の彼は、劇場と一年契約 (1783 年 9 月 1 日～84 年 8 月 31 日) を結んだだけの立場にすぎず、それ以前の『群盗』初演時から、自作の上演に関しては常にダールベルクの意向に従ってきた。契約満了の時期も迫り、延長を望みながらも、3 作品を劇場に提供するという条件を満たせていなかったシラーが、

32) Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. S. 68f. Digitalisierung der Auflage von 1751. Deutsches Textarchiv [=DTA] URL: https://www.deustextarchiv.de/book/show/gottsched_versuch_1730 (最終閲覧: 2024 年 1 月 28 日)

33) Vgl. Luserke-Jaqui: *Don Karlos – Briefe über Don Karlos*, S. 93; 宮下, 241 頁参照。

34) NA 7/II, S. 84 (Zit. nach: *Der Mönch vom Carmel. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*. München und Leipzig, 1787, S. XII.). Siehe auch Kluge, FA 3, S. 1028.

劇場監督の意向を汲むのは不自然な話ではない³⁵⁾。ダールベルク宛ての書簡における次の発言には、そのような意図も読み取れる。

今では自分がすっかり弱強格の名手になったのを喜んでいます。この詩文体は、私の『カルロス』に非常に多くの品位と輝きをもたらしてくれるにちがいありません。 (Brief an Dalberg, 24. Aug. 1784, FA 11, S. 120f.)

上の発言をダールベルクへの追従として受け取ることもできよう。しかし、ここで注目すべきは、弱強格という韻律が作品に品位を付与するという見解である。マンハイムの地を去った後も、この考え方は変わっていない。

フンボルト [Wilhelm von Humboldt, 1767-1835] が言うには、私は『ヴァレンシュタイン』を散文で書くべきだそうです。私としては、この仕事に関して言えば、弱強格で書こうが散文で書こうが別段変わりないのですが。前者を用いれば、作品はより多く詩的な品位を獲得するでしょう。散文なら、より自然でのびのびとした印象を得るでしょう。

(Brief an Körner, 28. Nov. 1796, FA 12, S. 248)

友人のケルナー (Christian Gottfried Körner, 1756-1831) に宛てた上の書簡では、『ヴァレンシュタイン』 (*Wallenstein*, 1800) をどちらの文体で書くべきかが検討されている。この時点でのシラーは、「フンボルトに従った方がよいだろう」 (Brief an Körner, 28. Nov. 1796, FA 12, S. 248) と述べ、またゲーテにも「この素材にとってはるかに都合のよい散文」 (Brief an Goethe, 16. Dez. 1796, FA 12, S. 252) にするつもりだと書いている。だが最終的には、フンボルトの

35) 実際にダールベルクからそのような指示や要求がなされたという記録は残っていないが、クラインは、シラーが『ドン・カルロス』で弱強格を用いたのは自分の助言によるものだと説明している。(Vgl. Kluge, FA 3, S. 1090 (Zit. nach: Ritter v. Klein: *Dramaturgische Schriften*. Bd. 1. Frankfurt (u. a.), 1809, S. XIV f.)

助言に反してブランクヴァースが選択される。この決定に際しても、通俗的なものを克服し、普遍化させるためには、韻文で書く必要があるとされている (Vgl. Brief an Goethe, 24. Nov. 1797, FA 12, S. 342)。そして『ヴァレンシュタイン』以降の作品でも、引き続きブランクヴァースが使われていくことから、『ドン・カルロス』以降も、シラーにとって品位の備わった文体が重要だったことが窺える。

1.4. 中間的文体としてのブランクヴァース

先に引用したダールベルク宛ての書簡で、シラーは、執筆の傍らフランス悲劇を集中的に読んでいると報告していた。その理由を彼は、次のように説明する。

私は、この読書を通じてふたつの極端、すなわちイギリスとフランスの趣味の間で、ひとつの有益な均衡に達することを望んでいます。

(Brief an Dalberg, 24. Aug. 1784, FA 11, S. 120)

この発言で思い起こされるのは、同書簡の2年前に発表されたシラー最初の演劇論『現在のドイツ演劇について』(Über das gegenwärtige deutsche Theater, 1782)³⁶⁾における記述だ。そこで彼は、詩人が目指すべき理想的な劇作法を次のように説明する。

私が思うに、戯曲にはふたつの優れた流行、ふたつの最もかけ離れた両極があり、その中間にこそ真理と自然とがある。(FA 8, S. 170)

ここで言われている「ふたつの優れた流行」は、イギリスとフランスの劇作法

36) この演劇論は、シラーも編集に参加した季刊誌『ヴュルテンベルク文学目録』(Württembergisches Repertorium der Litteratur, 1782) 第1冊(93～106頁)に匿名で掲載された。

のことを指す。シラーの説明によれば、イギリス的な劇作法では、「**気高い大胆さ**」(FA 8, S. 171)によって現実を無制限にそのまま映し出すことができるが、制約がないという特徴は時に過剰さを招く。他方でフランス的なやり方には「**内気なほにかみ**」(FA 8, S. 171)が見られ、これは常軌を逸しないよう表現を和らげることができるが、逆に規則の過剰な要求によって自然な表現を削いでしまいかねない。それゆえ、劇作における「真理と自然」(FA 8, S. 170)を実現するには、対極的な特徴を持つ双方の劇作法をバランスよく使いこなす必要がある。

ダールベルク宛ての書簡で対極的な関係に置かれた「イギリスとフランスの趣味」とは、前者が散文を、後者が韻文（アレクサンドリーナー）を指す。散文対韻文という対立の構図は、18世紀のドイツにおける特殊な事情による。18世紀前半のゴットシェートらによる演劇改革ではフランス悲劇が模倣されたが、やがて規則に縛られた韻文劇に対する反発が生じた。フランス的な劇作法に代わって、世紀後半に主たる文体となったのが散文であった³⁷⁾。このため、シュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちの規範とされたシェイクスピアも、当時は主に散文訳を通じて親しまれた。シラーもまた、散文化されたシェイクスピアを読んでいた³⁸⁾。

『ドン・カルロス』でシラーが目指したのも、ある意味ダールベルクと同様に、イギリス的な文体である散文と、フランス的な押韻を伴う韻文（アレクサンドリーナー）との中間に位置付けられる文体だった。だがシラーの場合、次の点も重要だった。それは、このブランクヴァースという詩文体が、押韻という制限を受けないことによって技巧的な不自然さのない散文のようでありつつ、同時にまた、弱強格という韻律によって「詩的な品位」(Brief an Körner, 28. Nov. 1796, FA 12, S. 248)も実現できることである。つまり、日常的言語の響きを持っていながら、韻律によって詩文体のリズムも備えているということ

37) Vgl. Jörg Wesche: *Der Vers im Drama. Studien zur Theorie und Verwendung im deutschsprachigen Sprechtheater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn, 2018, S. 2.

38) Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 12; Alt, S. 93.

だ。言葉の音響的な効果を重視するシラーにとって、ブランクヴァースは、観客を不快にさせることなく魅了できるような「淀みない流れと快い響き」³⁹⁾を持つ文体でもあった。

このように、シラーがブランクヴァースを選んだ背景には、いわば外的要因とも言える劇場および劇場監督への配慮だけでなく、むしろそれ以上に彼なりの理論的な裏付けがあったと考えられる。

2. 戯曲の優位

2.1. 戯曲と演技の区別

1782年1月13日にマンハイム国民劇場で初演された『群盗』は、大成功を収めた。この場に同席したシラーは、4日後に劇場監督のダールベルクに宛てて感謝の手紙を書き送った。だがそこでは、ただ謝意だけが述べられているのではない。冒頭には自作を上演してくれたことへの感謝と感激の言葉が並ぶが、続く本題では次のような内容が綴られている。

閣下には、私自身の観察に基づいてマンハイムでの『群盗』上演を徹底的に分析した結果を、演劇に関する論述にまとめて発表するのをお許しただきたく存じます。そこでは、特に3人の素晴らしい俳優、すなわちイフランド氏、ベック氏 [Heinrich Christian Beck, 1760-1803]、バイル氏 [Johann David Beil, 1754-1794] の特徴、つまり彼らの演じた役から推し量られる特徴が語られるでしょう。私はあえて、詩人と俳優の境界について論じてみるつもりです。それから、私の想定とは異なる理解がされたように思われる、いくつかの部分について、私自身のテキストの側により光を当てたいと考えています。[...] 閣下には打ち明けますが、その数ヶ所とはフランツの役にあたる部分です。私が最も難解だと考えるこの役は、

39) Kraft, S. 116.

(決して少なくはなかった) 私の期待を超えて、最も重要なところで非常に上手くしていました。またアマーリアの役も、上演での方が読書を通じてよりも効果的でした。(Brief an Dalberg, 17. Jan. 1782, FA 11, S. 36)

『群盗』の初演の様子について、実際の観劇を通じて得た主観的な印象に基づいて詳細に論評を加えたいと望むシラーは、なかでも「3人の素晴らしい俳優」の演技について中心的に論じたいという。彼らの演技には、演じられる役柄に関して、作者であるシラーとは異なる解釈が見受けられた。それゆえ、「詩人と俳優の境界」について考察することで、いかにして両者の間に、役に対する理解の差異が生じたのかを解明したいというわけだ。

同書簡から約2ヶ月後の復活祭期間中に発行され、シラーも編集委員として携わった季刊誌『ヴェルテンベルク文学目録』(*Württembergisches Repertorium der Litteratur*, 1782) 第1冊に、2本の『群盗』に関する論評が匿名で掲載された。どちらも実際には、シラー自身の手で書かれている。ひとつは『フリードリヒ・シラー作の芝居『群盗』1782年』(*Die Räuber. Ein Schauspiel, von Friedrich Schiller. 1782*) という自己批評で、続けて『『群盗』の上演に関する付録』(*Anhang über die Vorstellung der Räuber*) が収録された。前者では戯曲自体が論評(解説、あるいは自己弁護?)の対象であるのに対し、後者は初演の上演評となっている。先述のダールベルク宛ての書簡で、シラーが「詩人と俳優の境界について」論じたいと述べていることから、そこで言及された「演劇に関する論述」とは、これらふたつの論評を指すと考えてよい⁴⁰⁾。

40) シラーがダールベルク宛ての書簡で言及した「演劇に関する論評」がどちらを指すのかについては、ナツィオナル版とフランクフルト版それぞれの『シラー著作集』で見解が別れている。ナツィオナル版『シラー著作集』の注釈では、シラーが「私自身のテキストの方により光を当てたい」と述べていることから、書簡で言われている評論は上演評ではなく、自己批評を指すと説明されている。他方でフランクフルト版の注釈では、書簡での発言が指すのは自己批評とこれに続く上演評の両方だとされている。(Vgl. Georg Kurscheidt: Kommentar zu Brief Nr. 14. In: FA 11, S. 868; Walter Müller-Seidel: Kommentar zu Brief Nr. 18. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe [= NA]*. Bd. 23: Briefwechsel. Schillers Briefe 1772-1785. Weimar,

全体的には、この上なく素晴らしい効果が得られた。ベック氏 [Johann Michael Boeck, 1743-1793] は、いつも感情を押さえつけてしまうこの俳優に可能な範囲で、盗賊団の首領という役の期待に応えた。真夜中に塔にいるシーン [5幕1場] で、私は、彼が父親の隣に跪いて、情熱に満ち溢れた口調で月や星々に誓いを立てる様子を聞いていた。[...] ただひとつ残念なのは、ベック氏の体つきがこの役には合っていなかったことだ。私は、この盗賊はひょろりと背の高い人物だと思っていた。フランツを演じたイフランド氏は、(私の解釈とはまったく違っているが) 最も卓越していた。[...] イフランド氏の終盤での演技は見事だった。[...] ただ、イフランド氏があんなふうにしどろもどろに台詞を言ったり、あんなに大急ぎで朗読したりしなければ! [...] トスカーニ夫人 [Anna Elisabeth Toscani, 1761-1799] は、少なくとも私には、並はずれていた。当初私はこの役に懸念を抱いていた、というのも、この役には多くの箇所で詩人のミスが見られたからだ。トスカーニ夫人は実に情感たっぷりに、かつ繊細に演じた。悲劇的なシーンでもそれらしく表現したが、ただ芝居的な感情表現が多過ぎたのと、うんざりするような、御涙頂戴的に嘆く単調な調子だけはいただけない。

(FA 2, S. 180)

引用した部分でシラーは、カール・モーアを演じたベック、フランツ・モーア役のイフランド、そしてアマーリアを演じたトスカーニ夫人に対し、好意的な評価を与えているものの、3人の演技を手放しで賞賛したわけではない。他方で彼は、彼らの演技に違和感も覚えていた。この違和感は、彼らの姿や立ち居振る舞い、台詞回しに、自分の想定や期待とは合致しない部分が見受けられたことに起因する。特に、ダールベルク宛ての書簡でも触れていたように、イフランドの演じるフランツは、自分の思い描く人物像とはまったくの別物に感じられたことが強調されている。

また、上演評では、シラーの批判が俳優の語り方により多く向けられている点にも注目したい。シラーによれば、イフランドのしどろもどろな口調や早口での朗誦は、本来フランツという役にはそぐわない。また、トスカニニ夫人の場合、台詞を語る際に「うんざりするような、御涙頂戴的に嘆く単調な調子」が目立った。つまり、両者の語り方には問題があり、シラーのイメージ通りの表現ではなかったのだ。これは、作者である彼にしてみれば、上演が戯曲の十分な再現になっていないことを意味する。

『群盗』の初演でシラーが感じた、彼自身の中にある登場人物のイメージとその役を演じる俳優の演技との相違は、通常戯曲の読者が上演を観て抱く違和感と比較すると、自作の上演であったからこそ、より一層大きく感じられたのだろう。

上演では、必ずしも戯曲が詩人の思い描く通りに表現されるとは限らない。この時の観劇体験は、シラーにもこのことを強く認識させたはずだ。『群盗』の上演評と同じく『ヴェルテンベルク文学目録』に掲載された演劇論『現在のドイツ演劇について』には、まさにこの点への言及が見られる。当時ドイツ語圏の演劇が置かれていた状況と改善すべき課題について、観客、詩人、俳優の3点から論じたこの著作で、シラーは、上演を通じて「もし戯曲の目的が果たされなかったとして、詩人にその責任が問われないこともある」(FA 8, S. 171)と主張する。そして、その責任は俳優に向けられる。戯曲は、俳優によって演じられてはじめて舞台上に具現化される。言い換えるなら、どんなに優れた戯曲であっても、詩人の期待する通りの上演になるかどうかは、俳優の演技次第というわけだ。「自らも舞台へと上がってみてほしい、そしていかにして想像の産物が演じ手のうちに体現されるのかということに注意を向けてもらいたい」(FA 8, S. 171)という要求には、シラーのそうした考え方が透けて見える。

また、戯曲の出来と俳優の演技を区別するこの主張は、見方を変えれば、上演に対する評価が必ずしも戯曲(および詩人)の評価には直結しないという見解にも受け取れる。これは、詩人シラーなりの自己弁護と捉えることもできる

だろう。

いずれにせよ、同演劇論におけるシラーの見解として明白なのは、戯曲と俳優の演技とが明確に区別して捉えられているということだ。この演劇論が『群盗』の上演評と同じ雑誌に掲載されたことを鑑みれば、『群盗』の初演に実際に立ち会った経験が、シラーの認識に影響を及ぼしたと考えるのは妥当だろう⁴¹⁾。

2.2. 基準としての戯曲

『群盗』の初演を通じてシラーが感じ取ったのは、俳優によって「表現されたもの」(=演技)と、作者であるシラーがあらかじめ抱くイメージ、すなわち「表現されるべきもの」(=戯曲)との間のずれである。それゆえ、彼は上演評『『群盗』の上演に関する付録』で俳優たちの演技を批評するにあたり、戯曲を軸に据えた。ここには、詩人の書いた戯曲を、作品を理解・解釈するための基準とするシラーの演劇観が表れている。演劇という言葉芸術において、言葉を最も巧みに操ることができるのは詩人であり、このため作者たる詩人は、「議論の余地なく一方的な、そしておそらくきわめて厳格な判事」(Brief an Dalberg, 17. Jan. 1782, FA 11, S. 36)として、俳優たちが各々の恣意的な解釈に基づいて演技するのを戒めなければならない⁴²⁾。

41) シラーの演劇論『現在のドイツ演劇について』に関しては、先行研究では主に、全体的な内容がルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) やズルトツァー (Johann Georg Sulzer, 1720-1779)、レッシングらの演劇論と関連付けて説明されるか、あるいは演技論の中で夢遊病者に言及される部分がクライスト (Heinrich Kleist, 1777-1811) の『マリオネット劇場について』(Über das Marionettentheater, 1810) と比較して論じられることが多い。(Vgl. Rolf-Peter Janz: Kommentar zu *Über das gegenwärtige teutsche Theater*. In: FA 8, S. 1230-1237; Benno von Wiese: Kommentar zu *Über das gegenwärtige teutsche Theater*. In: NA 21, S. 131-138; Carsten Zelle: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, S. 343-357, hier S. 346-348; Wolfgang Riedel: Schriften zum Theater, zur bildenden Kunst und zur Philosophie vor 1790. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann, S. 595-610, hier S. 594-601.)

42) Vgl. Eberhard Stock: *Schillers Verhältnis zur gesprochenen Sprache*. Halle (Saale), 1966, S. 89f.

『群盗』の上演評において、シラーの批判のほとんどが演技の技量ではなく、俳優の演技が演じる役に相応しいかどうかに向けられているのは、彼にとって上演が、戯曲を「再現」する場であるからにはほかならない。作者である自分の作り出したイメージこそが「基準」であり、俳優の演技がどれほど素晴らしかったとしても、基準から逸脱するものであれば、それは適切な「再現」とは言えず、批判の対象となるのだ。

また、上演の中で戯曲を最も重視するシラーの演劇観は、裏を返せば戯曲自体の評価が上演の評価をも大きく左右することを示唆している。戯曲の出来が悪ければ、俳優の演技を含めた上演の出来にかかわらず、上演の評価も低くなるというわけだ。シラー自ら編纂した雑誌『ラインのタリーア』(*Rheinische Thalia*, 1785) 第1冊に収録された『マンハイム国民劇場目録』(*Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters*)⁴³⁾において、こうした例を確認できる。この目録は、1785年1月から3月までに同劇場で上演された作品の一覧で、ほとんどの作品にシラーによるごく簡単なコメントが添えられている。その中で、1月2日に上演されたバーボ (Franz Marius von Babo, 1756-1822) の悲劇『オーダ、あるいはふたりの夫の妻』(*Oda, oder die Frau von zwei Männern*, 1782) と、同13日のルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) 作の『ピュグマリオン』(*Pygmalion*, UA:1770) について、シラーはどちらも戯曲自体をこき下ろしている。『ゴータ』は「不快で不自然な駄作——趣味も適切な措置もなく、作用を生み出すこともない、芝居っぽい紛い物の寄せ集め」(FA 8, S. 907) であり、またルソー作の芝居にも、シラーは一切興味をそそられなかった。その一方で彼は、両上演における俳優の演技には肯定的な評価を下している。しかし、彼らの優れた演技をもってしても、上演は「少しも耐えうるものにならなかつ

43) シラーは元来、レッシングの『ハンブルク演劇論』(*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69) に倣って、マンハイム国民劇場でかけられた作品の劇評や、劇作論や演技論といった理論的な著作、エッセイを定期的に発表するための演劇ジャーナル『マンハイム演劇論』(*Mannheimer Dramaturgie*) を刊行する構想を抱いていた。しかし、劇場にはこのような雑誌の発行に割ける予算がないという理由で、この案はダーレバルクによって拒否された。(Vgl. Alt, S. 384-387.)

た」(FA 8, S. 907)。そもそも戯曲が「不毛な素材」であるため、わざわざ上演で「芸芸を凝らすだけの価値もなかった」というわけだ (FA 8, S. 908)。

シラーにとって上演を成功させるための第一条件は、詩人の書く戯曲が優れていることである。戯曲こそが演劇というジャンルにおいて何よりも重要な土台であり、まともな戯曲なしに上演が成立することはない。俳優がどれほど優れた演技をしたとしても、それでは戯曲で劣っている分を補うことはできない。つまり、シラーのドラマトゥルギーにおいて、詩人の書く戯曲と俳優の演技との間には明確な序列が存在する。むろん、優先されるのは戯曲である。そしてこの関係性は、詩人と俳優の関係にも反映される。

もともと演劇について論じた文章ではないが、この序列によく似た例を、『哲学的書簡』(*Philosophische Briefe*, 1786) の中にも求めることができる。シラーが自ら編纂した雑誌『タリーア』(*Thalia*, 1786-87) 第3冊 (1786) に掲載されたこの著作は、ユーリウスとその友人ラーファエルによる往復書簡という形式で構成されている。「ユーリウスの神智学」(*Theosophie des Julius*) と題された文章にある「理念」という項では、同様の視点から詩人と朗読者の関係について論じられる。

ラーファエル、集まった群衆の前で、ある偉大な出来事について語られるところに君が居合わせたなら、語り手のこんな様子を目にしなかつたらうか。すなわち、語り手本人が誉めそやされるのを期待し、[その出来事に登場する] 英雄に捧げられた喝采を彼自身が享受するのを——そして、君がその語り手だった時、君はこの幸福な錯覚に自分の心を躍らせるようなことはなかつたらうか？ 君は知っているはずだ、ラーファエルよ。我が親友 [である君] とであっても、逸話や素晴らしい詩の朗読のことで、私がどれほど活発に議論を交わすことができるかを。そして私の心が私にそっと告げてくれたのは、私の心が、月桂冠だけは君の手に渡るのを決して認めなかつたということだ。そうなれば、その冠は、作者から朗読者の手に渡ったことになってしまうのだから。 (FA 8, S. 220)

ユーリウスによれば、朗読者がある偉大な行為について語った際に、朗読者に賛辞が向けられるのは実際よく見られる光景だ。同様に朗読者も、聴衆から送られる喝采を、自分に向けられたものと錯覚しがちである。だが聞き手に惹起される賛嘆の感情は、元来朗読者に起因するのではない。いかに朗読が見事だったとしても、聴衆の心を動かしたのは朗読自体ではなく、あくまでそこで語られた内容の方なのだ。それゆえ賞賛の証たる「月桂冠」は、本来「逸話や素晴らしい詩」を生み出した作者（詩人）に与えられるべきものである。

ユーリウスの主張は、まさに上で見たようなシラーの考え方に重なるだろう。すなわちそれは、詩人によって書かれた戯曲と俳優の語りとを区別し、前者をパフォーマンス全体の最も重要な基盤に位置付け、後者をあくまでも戯曲の「再現」とする見方である。したがって、パフォーマンス（上演、朗読）に対する評価の対象も、すでに書かれた言葉を語りによって再生産するパフォーマー（俳優、朗読者）ではなく、第一に言葉を生み出した詩人でなければならない。

2.3. 戯曲と俳優の関係

詩人にこそ、朗読に対する賞賛が送られるべきだ、とユーリウスが強く主張するのは、逆に言えば、実際にはそうでないケースが散見されるということだ。書かれた詩に優位を置こうとする考え方の背後には、朗読する側の存在が前景化してしまうことに対する危惧を読み取ることができる。同様の危機感を、シラーも演劇上演に抱いていたと考えられる。『群盗』の初演は、彼の眼には、まさに俳優の存在が戯曲よりも際立っているように映った。この上演では、自分の書いた戯曲とそれを演じた俳優の演技との間に相違が見られたのだ。俳優の演技は賞賛に値したが、シラーからすれば、戯曲の忠実な再現とは言い難いものだった。

では、シラーの考える理想的な演技とはどのようなものなのだろうか。以下では、まず演劇論『現在のドイツ演劇について』を手がかりとして、演技について論じられた他の著作も順に紐解きながら、この問いについて考察したい。

同演劇論におけるシラーの主張によれば、上演では何よりもまず「戯曲の目的」が果たされなければならない。だとすれば、俳優はこの目的を果たすための存在ということになる。彼らは上演において自分自身の存在を際立たせてはならず、あくまで演じる役柄を体現する存在に徹さなければならない。俳優とはつまり、シラーにとって詩人の書いた戯曲を舞台上で具現化するための道具にすぎないのだ。言うまでもなく、観客は上演のあいだ、舞台上に登場する俳優を劇中の人物として認識する。

上述の演劇論では、俳優にどのような演技が求められるのが次のように説明される。

俳優には、困難ながらも、ふたつのことが求められる。まず俳優は、役になりきるために、自分自身と聞き耳を立てる群衆の存在を忘れなければならない。それから、一方で自分自身と観客が今この場にいることに意識を向け、観客の趣味に狙いをつけ、自然を抑制しなければならない。これまでに私は、最初の条件が第二の条件の犠牲になってしまうのを何度も目撃している。これに対し——もし俳優の才能が、両方を満たすのに十分でなければ——俳優には、ともかく前者を満たすために、後者に反してもらってかまわない。

(FA 8, S. 171f.)

ここで問題となっているのは、演技する俳優の意識のあり方だ。俳優は、理想的には自分の演じる役柄になりきるのと同時に、自らの演技を客観視し、観客の反応も把握できるように、俳優自身としての意識も保てるのが望ましい。しかし、これらふたつの条件を同時に満たすのは容易ではない。そのためシラーは、俳優にまず前者を、すなわち俳優個人としての自我を忘れ、演じる人物に没入することを勧める。俳優本人の自我が残っていると、演技を阻害しかねないからだ。

第一に役への没入が推奨される理由を、シラーは夢遊病の症例を引き合いに出して説明する。無意識状態にありながらも危険な道中で正確に歩を進めるこ

とができる夢遊病者と同様に、俳優もまた夢中になって演じれば、適切な演技ができるというのが彼の見解だ。俳優自身の自我や観客の存在が意識されると、こうした熱中は容易に途切れてしまう。シラーは実例を上げてその弊害を強調する。

私がかつて、「私は観察されている！」という不幸な考えが、敏感なロミオを恍惚の腕の最中から放り出してしまった場に居合わせた。——それはまさに夢遊病者の転落であった。[...] 驚愕したその俳優は硬直し、愚かしく立ち尽くすだけで——姿勢の自然な優美さは、ただの身体の屈曲へと変わってしまった——まるで、服の寸法をとってもらおうとしているかのような格好に。——観客の共感は大きな笑い声の中に消え去ってしまった。(FA 8, S. 173)

また、俳優自身の意識は、感情表現にも影響を及ぼすとされる。シラーによれば、俳優が訓練して習得する演技術も、演技をむしろ表現すべき感情から遠ざけてしまう恐れがある。

通常、我々の俳優たちは情熱の種類ごとに個別の身振りをつけようと稽古してきた。彼らはそういった身振りを、ある熟練さをもって披露する術を心得ているが、その熟練が時にすっかり——当の情熱を凌いでしまうことがある。誇りを表現する場合には、大抵一方の肩へ頭を回し、肘を突っ張る動作がなされる。——怒りは握り締められた拳と歯ぎしりで表現される。——私はとある劇場で、侮蔑が当たり前のように足蹴によって描写されるのを目撃した——劇のヒロインたちの悲しみは真っ白なハンカチの背後へと退き、さらに最も簡潔に表現できる恐怖は、手近にあるおあつらえ向きの台に身体を投げ出せばよく、そうして観衆は——大根役者から解放される。強く、悲劇的な役を演じる俳優たちは——彼らは通常低い声の持ち主で、舞台の中心人物だ——おのれの感情を不機嫌そうにガミガミとこ

ちらに向けてまくし立てるのを常とし、さらに罪深い人間のように彼らが下から上へ車裂きの刑に処してしまうような情熱とうまく付き合えないのを、声や手足をガタガタイわせて過剰なまでに騒ぎ立ててごまかすのに慣れている。逆に優しく人の心を打つような俳優たちは自分たちの情の細やかさや哀愁を単調なメソメソ泣く声で平坦にしてしまい、聞く者をうんざりするほど疲れさせる。(FA 8, S. 173f.)

俳優の演技、とりわけ感情表現には、個別に決まった身振りがあり、俳優はこれを習得すべく日頃から訓練しているという⁴⁴⁾。これは日本の能楽における型のようなものだと考えてよい。だが、俳優がこうした技術に精通するのを、シラーは必ずしもよく思っていない。俳優の意識がそうした技の習得や、舞台上での披露ばかりに向けられると、演技の目的が、表現されるべき感情から身振り自体へと転じてしまうからだ。このような紋切り型の演技も、俳優の存在を前景化させてしまいかねない。

ただし、先に引用した部分でも明言されているように、シラーは、俳優が演技中に自分自身の意識を保つのを完全には否定していない。むしろこれは、役に入り込んで演じるのに熱中するあまり、演技が暴走しないためにも必要な要素とされる。彼が問題視するのは、演技において登場人物以上に、それを演じる俳優の存在が前面に現れてしまうことである。つまり、上演中に観客に認識されるべきは演じられる役柄の方であって、演じる俳優ではないということだ。

44) この頃、18世紀半ば以降ドイツで広まった経験心理学、あるいは実験的心理学で得られた、人間の心と身体との関係に関する研究成果が、演技論にも応用されていた。エンゲル (Johann Jakob Engel, 1741-1802) は、『演技のための理念』(*Ideen zu einer Mimik*, 1785-86)において、個々の感情を俳優がいかにして身体を使って表現するのかを詳細に論じている。(Vgl. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 127-130; Dies.: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen (u. a.), 2010, S. 125-128; 廣川智貴: 「演技術と心理学——J. J. エンゲル『演技のための理念』(1785-86)について——」(日本独文学会: 『ドイツ文学』第144号, 2012年, 19~33頁), 19~20頁参照.)

俳優の演技に関するこのような考え方は、後年に書かれた美学論でも確認できる。『カリアス、あるいは美について』（*Kallias, oder über die Schönheit*, 1793, 以下『カリアス書簡』と略記）の芸術美について論じた箇所、シラーは俳優を、1. 偉大な俳優、2. 並の俳優、3. 劣悪な俳優の3種に類別する。長くなるが、以下にすべてを引用したい。

1. エクホーフ [Konrad Ekhof, 1720-1778] やシュレーダー [Friedrich Ludwig Schröder, 1744-1816] がハムレットを演じた場合、彼らの[・]人格とその[・]役柄の関係は、[・]素材と形式、[・]物体と理念、[・]現実と現象の関係に等しいものでした。エクホーフは、彼の天才がハムレットを形作るための、いわば大理石だったのです。彼の（俳優としての）[・]人格がハムレットという虚構の[・]人格に埋没していたため、もっぱら[・]形式（ハムレットという人物）だけが認められ、[・]素材（俳優の現実的な人格）はどこにも認められなかったため——つまり、俳優のもとで示されたすべてがひたすら形式（ハムレット）だったからこそ、彼の演技は美しいと言われたのです。彼の表現が偉大な様式となったのは、[・]第一にそれが完全に客観的で、一切の主観性を含んでいなかったからであり、[・]第二にその客観性が偶然の産物ではなく、必然の結果だったからなのです（これについては別の機会に説明します）。
2. アルブレヒト夫人 [Sophie Albrecht, 1757-1840] がオフィーリアを演じた時、[・]素材の自然（俳優の人格）は見受けられなかったものの、そこに認められたのは表現されるべきものの純粋な自然（オフィーリアの人格）でもなく、この俳優の恣意的な観念にすぎませんでした。要するに彼女は、苦痛や狂気、高貴な作法をまさにそのまま表現するための主観的な原則——格率——を作っていたのです。ただし、この演技に客観性があるかどうかについては顧慮されていませんでした。彼女はそれゆえ、[・]様式を示したのではなく、単に[・]型にはまった[・]演技をし

たにすぎません。

3. ブリュククル氏 [Friedrich Brückl, 1756-1814] が国王を演じると、媒体の自然が形式(国王の役)を支配しているのを我々は見ることになります。どの動作からも俳優(素材)が不快かつ拙劣に覗き見えてしまうのです。同時にまた、そこには欠如という好ましくない作用も見受けられます。なぜなら、この芸術家(ここでは俳優の理性)には、素材(俳優の肉体)を理念に見合った形にするという思慮が欠けているからです。したがって、その表現は、素材の自然と芸術家の主観的な限界とを同時に露呈しているために、見るに耐えません。

(Brief an Körner, 28. Feb. 1793, FA 8, S. 326f.)

演劇論『現在のドイツ演劇について』でシラーが理想に掲げた演技を実現できるのは、上に引用した『カリアス書簡』での言い方に従えば、「偉大な俳優」ということになるだろう。エクホーフやシュレーダーといった俳優の演技では、彼ら自身の「人格」が演じられる役柄という「形式」の背後にしっかりと隠れている。そのため、ハムレットを演じる彼らを通じて観客に認識されるのは、俳優その人ではなく、ハムレットという登場人物の方である。言い換えるなら、それは誰が見てもハムレットと分かる演技というわけだ。しかもその「形式」は、彼らがただ情熱的に役になりきったことで偶然得られたのではない。それは、演劇論においてシラーが要求する第二の要素、すなわち自分の演技を客観的に捉え、適切に抑制したことで意識的に生み出されたものである。

これに対し、残るふたつのタイプの俳優は、まさに『現在のドイツ演劇について』でシラーが問題視した事例に重ねられるだろう。「並の俳優」の場合、俳優自身の個性は目立っておらず、演じる役に没入するという条件は満たしている。しかしながら、その演技には俳優の「主観的な観念」や「恣意的な原則」が透けて見える。つまり、型通りに訓練された、「熟練」した技の方が際立ってしまっているのだ。「劣悪な俳優」に至っては、シラーの提示するどち

らの条件も満たすことができていない。観客は、ただひたすら演技する俳優の姿を見せられるだけで、不快感を味わうことになる。

以上に見てきたように、シラーにとって重要なのは、演技において俳優の存在が、演じられる役柄よりも前面に出てきてはならないということだ。上演を通じて観客に認識されるのは、劇中世界を生きる登場人物でなければならない。俳優には、あくまで戯曲に描かれる登場人物として認識され、戯曲を具現化するための、いわば道具に徹することが求められているのだ。シラーにとって上演の場で提示されるべきは、何よりも戯曲である。したがって、俳優の位置付けは、あくまで戯曲に従属する副次的な存在ということになる。

3. 演技を統制するための文体

3.1. 戯曲が演技を主導する

演劇論『現在のドイツ演劇について』の中で、シラーは、優れた演技には対極的な性質を持つふたつの要素——演じる役への没入と俳優自身の意識——が不可欠とした上で、両方を同時に満たすのが困難な場合には、まずは役になりきることを推奨した (Vgl. FA 8, S. 171f.)。これは、俳優の意識が登場人物と同一化するのを阻害したり、演技のために習得した技の披露自体が目的となったりする事態を回避するための措置である。上演は、詩人の書いた戯曲を忠実に再現する場であり、演じる登場人物の枠を超えて俳優自身の存在が顕在化されてはならない。

その一方で、俳優はただ演じる人物になりきることだけに没頭すればよいわけでもない。無思慮に感情に身を任せただけでは、制御の効かない粗野で過剰な演技に陥る恐れがあるからだ。『カリアス書簡』における「劣悪な俳優」がまさに好例と言えるだろう。そのような俳優の演技においても、演じられる役以上に俳優の存在が際立ってしまう。しかも先の場合とは異なり、「劣悪な俳優」には修練された技巧も欠けているため、ただ不快で、「見るに耐えない」(FA 8, S. 327) 演技になってしまう。こうした事態を避けるためにも、洗練さ

れた演技を可能にする「演劇的な修練」(FA 8, S. 174)を積むことが必要なのだ。

しかし、先にも触れたように、シラーは感情ごとに決まった身振りを割り当てるような同時代の演技法に懐疑的だった。習得した技芸の「熟練が時に[……]当の情熱を凌いでしまう」(FA 8, S. 173)ことがあるからだ。また、この演技法で表現されるのは、あくまで「誇り」や「怒り」といった個別の感情であって、作品や場面、人物にそれぞれ個別に用意されたものではない。このやり方のもとでは、戯曲と演技との間に乖離が生じる上に、演技の側に主導権が渡ってしまう。

シラーが俳優に期待するのは、詩人の書いた戯曲の忠実な再現だ。したがって、上演における主導権は、戯曲の側に置かれなければならない。つまり、戯曲が俳優を適切な演技へと導かなければならないのだ。裏を返せば、俳優の演技が戯曲に導かれなければならないということである。俳優の演技が前景化することなく、戯曲側に優位性を確保するためには、個々の人物や場面にとどまらず、全体を通じて戯曲自体に一定の強度が備わっていなければならない。

散文の場合、日常的言語が基調となっているため、俳優にとっても台詞を語る際の自由度が高く、戯曲だけで詩人の望む通りに演技を制御することは難しい。『群盗』初演時の俳優の演技に対するシラーのコメントがそのよい事例だろう。

また、シラーが俳優たちの前で『フィエスコ』を朗読した際の出来事も、散文中で書かれた戯曲が演技(ここでは朗読)を制御できなかった事例のひとつに数えられる。故郷シュトゥットガルトから逃亡して5日後の1782年9月27日、マンハイムに到着したシラーは、演出家兼俳優のマイアー(Wilhelm Christian Dietrich Meyer, 1749-1783)の自宅で、マンハイム国民劇場の俳優たちを前に『フィエスコ』の草稿を朗読した。だが、読み手と聞き手双方の期待とは裏腹に、2幕が読み終えられる頃には、マイアーとイフランドのふたりを除いて、俳優たちは皆すでにその場を後にしたのだった。後から自分で戯曲に目を通し、傑作だと感じたマイアーは、朗読会が失敗に終わった原因を、次のように

考えた。

でも、あなたにも原因はお分かりでしょう、私を含む聴衆全員に、これを最も悲惨な駄作だと思わせたのか何だったのか。シラーのシュヴァーベン訛りの発音、そしてあの忌々しい朗誦の仕方です。彼はすべてをまったく同じ、誇張した調子で機械的に唱えるものだから、まるで […] それらすべてが主人公の最も重要な箇所であるかのように。⁴⁵⁾

この発言から、問題があったのは戯曲自体ではなく、シラーの方言と単調かつ大袈裟な朗誦法だったことが窺える⁴⁶⁾。俳優たちが幻滅したのは、「彼の文学の高貴なパトスが誤ったパトスによって、嗚れ声の、誇張された朗誦によってそれと認め難くなってしまった」⁴⁷⁾からにはほかならない。つまり、戯曲が朗読者であるシラーを上手く導けず、暴走を招いてしまったわけだ。

一方で韻文——ここでは弱強格の詩文体——の場合、戯曲には韻律によって一定のリズムが付与されている。弱強格では、弱強の組み合わせによる詩脚が一定数——ブランクヴァースの場合には5回——繰り返されることによって、各行が構成される。ブランクヴァースでは、5度目の強拍の後に弱拍が置かれることもあるが、韻文において、韻律は原則的に遵守されなければならない。むしろ、この規則は、詩人が詩作する際にだけ適用されるのではなく、俳優もまた、詩行のリズムに基づいて朗誦しなければならない。時代は遡るが、実際、17世紀フランスの古典主義演劇では、悲劇の文体であるアレクサンドリー

45) Kraft, S. 63.

46) 一方のシラーは、自分に原因があったなどとは思ってもよらず、むしろ「俳優たちの嫉妬や奸智、無理解」のせいだと憤慨した。この時シラーは、「実際のところ、彼のように朗誦できる者はひとりもない」ため、このまま劇作家になれなければ、その時は自分が俳優になるしかないと主張したという。(Vgl. Kraft, S. 61ff.; Rüdiger Safranski: *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. Frankfurt a. M., 2016, S. 146f.)

47) ベーター・ラーンシュタイン (上西川原章訳): 『シラーの生涯——その生活と日常と創作』法政大学出版局, 2004年, 149頁.

ナー専用の朗誦法が実践されていた。文体特有のリズムと抑揚が、俳優による誇張された朗誦と合わさることで力強い表現力を持ち、高貴さや美しさ、威厳を表現するのを可能にしたという⁴⁸⁾。

シュトライヒャーの回想によれば、シラーが『ドン・カルロス』で目指したのは、「最も嫌悪すべき人間たちを、彼らが日常において、特にフェリペの宮廷で付けているその仮面を、ありのままに描き出し、彼らのその後の行為を暗示し、それからその全容を、最高度に魅力的な芝居で、しかも観客を誰ひとりとして不快にさせることなく提示すること」⁴⁹⁾だった。これを実現できるものとして導入されたのがブランクヴァースである。シラーは、弱強の韻律からなるこの文体に備わる「淀みない流れと快い響き」が、登場人物の「行為や人格に品位を付与するのに最も適している」と考えた⁵⁰⁾。シュトライヒャーは、書き上げたばかりの『ドン・カルロス』の一節をシラーが「音楽的な規則に従って」⁵¹⁾読み上げるのを聞いて、大いに感激したと書き残している。散文で書かれた『フィエスコ』の時とは違って、韻文で書かれた戯曲を朗誦するシラーの言葉は、「すべてが偉大で、美しく」、「高貴さに満ちて」いた⁵²⁾。つまり、ここでは戯曲が読み手であるシラーを、適切な表現へと導いたのだ。

このように、ブランクヴァースの戯曲では、俳優の朗誦が規定され、また演技もコントロールされる。俳優は台詞を語る際に、韻律によって規定されたリズムから逸脱するのを許されないからだ。またシラーによれば、この詩文体の持つ音響性は、台詞を語る劇中の人物にも作用を及ぼす。弱強のリズムで台詞が語られることによって、当該の人物が観客を魅了する芝居に相応しい状態で描き出されるのだ。シラーは、叙情的な言葉を用いるのではなく、音の響きを

48) 鈴木美穂：「演技と朗唱」（『フランス 17 世紀演劇事典』、560～561 頁）参照。Siehe auch Bernard Poloni: Deklamation. In: Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 2., durchgesehene Auflage. Hamburg, 1990, S. 238-239.

49) Kraft, S. 115.

50) Ebd., S. 116.

51) Ebd., S. 116.

52) Ebd., S. 116.

通じて登場人物の内面を描き出そうとした⁵³⁾。つまりブランクヴァースであれば、俳優は、台詞の語り方や役を演じるための特別な演技法を用いずとも、戯曲に身を委ねることによって、詩人の望む通りの適切な表現へと導かれるというわけだ。

3.2. 戯曲と演技を媒介するブランクヴァース

2章で確認した演技に関するシラーの考え方に照らして考えると、『群盗』の初演には、残念ながら彼の要求を完全に満たす俳優はいなかったことになる。俳優たちの演技は、シラーの思い描いた通りの表現になっていなかったからだ。とはいえ、自作が上演されたことに対するシラーの喜びを差し引いても、彼が俳優たちに賛辞を送り、敬意を示していることから、上演の成果自体にはある程度満足していたのは確かだ。

しかし、1783年8月末にマンハイム国民劇場の座付き詩人として1年間の契約を結んで以降、シラーと同劇場の所属俳優たちの関係は悪化の一途を辿る。その原因は、シラーが俳優の演技の仕方を問題視し、これを激しく批判したことにあった。1785年1月19日付けの書簡で彼は、前夜に上演された『たくらみと恋』での俳優の演技がどれほど酷かったかをダールベルクに訴えかけた。そこにはもはや、『群盗』の頃のような俳優への賛辞や遠慮した態度は見られない。

私が自作の上演について^{●●●}実際に自分の意見を述べるのは初めてのことで^{●●●}す。公然と、少なくともあなたへの反対の意を率直に表明する一歩を踏み出すくらいなら、いっそのこと今回もいくつもの理由からこうすることはなかつたでしょう。しかし、閣下に対する私の真なる尊敬の念が、あえて私にそうさせたのです。

我々の俳優諸氏が——むろん全員ではありませんが——、よい演技が出来

53) Vgl. Andrea Bartl: Schiller und die lyrische Tradition. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. S. 140.

の悪い台詞を高め、逆に上質な台詞が粗悪な演技を台無しにするなどという見解で一致していたということが、どのような政治的な抜け目ない計略によってなされたのか、私には分かりません。自分の台詞を覚えることこそ、俳優が詩人に示すことのできる最低限の敬意でしょう。このほんのわずかな期待すらも、私は叶えてもらえませんでした。これでは、私がひとつの時代に出来る限りで最善の円熟を与えられるようになるまで、時間を浪費しかねません。もしそのようになったなら、苦勞の末に完成させた台詞を、俳優が全くもって上質なドイツ語で語れないことに、私は腹立たしさを覚えざるを得ないでしょう。詩人に知ったかぶって教えるなんてことが、いつから俳優の間で流行っているのでしょうか？

昨日はそのことをいつも以上に痛感しました。『たくらみと恋』は、大部分がぞんざいな稽古のせいで引き裂かれたボロ切れのようでした。自分の台詞に代わってナンセンスな戯言ばかりに耳を傾けねばなりません。我々の俳優諸氏が言葉を自分の意のままにしようとしても、それもせいぜいのところ、彼らが即興で自分たちの怠惰の手助けをしている時間にすぎません。 (Brief an Dalberg, 19. Jan. 1785, FA 11, S. 129f.)

シラーは、俳優の暗記不足を激しく非難した。しかも、それを即興でごまかそうとする態度が彼には許せなかった。シラーにしてみれば、この上演は、彼の望む水準に達するどころか、悲惨としか言いようのないものだった。そのような結果に終わった要因は、稽古が十分でなかったからにほかならない。彼には、舞台上で俳優の語る言葉が、もはや自分の書いた戯曲とは思えず、聞くに耐えない「ナンセンスな戯言」にしか聞こえなかった。この書簡には、詩人への敬意が微塵も感じられない俳優の戯曲への取り組み方、そしてそのせいで自分が「苦勞の末に完成させた台詞」を台無しにされたことに対するシラーの憤りが如実に表れている⁵⁴⁾。

54) Vgl. Safranski, S. 190.

同様の俳優批判は、劇場監督との個人的なやりとりの場だけにとどまらない。シラーは、雑誌『ラインのタリーア』に掲載された『マンハイム国民劇場目録』において、つまり公に個々の俳優を名指して批判したのだ。上のダールベルク宛ての書簡でも話題になっている1月18日に上演された『たくらみと恋』では、楽師ミラーを演じたバイルがセリフを十分に暗記できておらず、即興で乗り切らざるを得なかったという (Vgl. FA 8, S. 908)⁵⁵⁾。

1785年2月2日に上演されたダイク (Johann Gottfried Dyk, 1750–1813) 作『エセックス伯爵』 (*Graf von Essex*, 1780) に関する部分では、台詞を暗記しようとしないう俳優の態度に強い非難の言葉が向けられている。

バック氏の功績は、他の幾人かのガーター騎士団の騎士たちが暗記を軽視すればするほどに、突出したものとなった。頭の弱い俳優には、曖昧な演技も許されるだろうが、熱心に暗記する以外に演技の仕方を知らない俳優や、今まさに舞台上に立っているながら、とんでもないことにプロンプターのいる穴から自分の台詞を受け取るような俳優は、法が罰して然るべきだ。

(FA 8, S. 909f.)

俳優たちの「正確さに欠ける、つかえがちな台詞回し」⁵⁶⁾に対する一連の批判では共通して、台詞を正確に暗記 (しよう) としない、つまり台詞を軽視する俳優の態度にシラーの批判の眼差しが向けられている。その根底にあるのは、先にも見たように、戯曲が上演の中心をなすという考え方だ。

シラーが激しく批判した俳優の暗記不足については、マンハイムの劇場委員会でも議題に上がり、劇場監督のダールベルクも問題視していた。1783年12月17日の委員会会議では、『ヴェニス商人』 (*The Merchant of Venice*, 1600) の上演において、俳優が台詞を十分に覚えておらず、しばしば場面の進行が止

55) Siehe auch Alt, S. 387.

56) Stock, S. 103.

まったという⁵⁷⁾。1784年5月28日には、「稽古での混乱と蔑ろにされがちな暗記を廃する」⁵⁸⁾という議題で臨時委員会が開かれた。ダールベルクは、近頃の上演で俳優が台詞をきちんと入れずに即興を交えたり、台詞を勝手にカットしたりするようなケースが多く見られることに苦言を呈している⁵⁹⁾。シラーも両方の会議に参加していたという事実は、俳優の暗記不足に関して、彼が劇場監督と問題を共有していたことを示唆する。

その後もこの問題は、委員会で度々議題に上がったようだ。1784年11月17日の会議では、同劇場を代表する優秀な俳優で、また委員会のメンバーでもある数名が、劇場監督から「即興ときわめて粗末な演技」⁶⁰⁾を咎められた。さらに、シラーも直接批判した『たくらみと恋』上演（1785年1月18日）から約4週間後の2月14日に開かれた委員会では、「いわゆる小さな、端役たちが故意にぞんざいな仕事をしたこと」⁶¹⁾に対して強い非難の言葉が向けられている。

このような苦情に対して、俳優も言われるがままであったわけではない。5月28日付けの委員会の記録には、イフランドによる反論が残されている。彼によれば、「マンハイム国民劇場には、ドイツ中の他の劇場に比べて最小の人員しかいないが、それでも他の劇場が最大の人員を要して成し遂げることをやっている」⁶²⁾。しかし、新作上演の多さに対してレパートリー化される作品が少ないため、俳優たちには個々の作品を円熟させて完成度を高められるだけの時間も余裕もない。また、自分たちは機械ではないため、過重な負担を強いられる現行の体制には耐えられない。これは、俳優に共通する見解であり、改善のために旧作の再演といった提案がなされている⁶³⁾。

また、シラーが1月19日にダールベルクに書き送った手紙に対して返事を

57) *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789.* Hrsg. v. Max Martersteig. Mannheim, 1890, S. 225.

58) Ebd., S. 260. Vgl. Stock, S. 99.

59) Vgl. Martersteig, S. 260.

60) Ebd., S. 280.

61) Ebd., S. 286. Vgl. Stock, S. 99.

62) Martersteig, S. 262.

63) Vgl. Ebd., S. 262–265.

書いたのも、受け取った本人ではなく、イフランドだった。彼はその中で、「作者を満足させるのがどれほど難しく、その期待に応えられるのはごく稀であること」(Brief von Iffland an Schiller, 19. Jan. 1785, NA 33/I, S. 58) を経験上よく知っており、今回の『たくらみと恋』では、僅かながら自分の演技にも完璧でない部分があったと認めている。しかし、同時に彼は、「あなたの書く台詞は簡単ではなく、容易に混乱に陥ってしまいます」(Ebd.) とも主張する⁶⁴⁾。言い換えるなら、シラーの作品で俳優が台詞を暗記できないのは、文体の複雑さに原因があるというわけだ。俳優にとって、シラーの言葉遣いが「まったく聞き慣れない」ものだったことや、彼らが「詩人の表現を、書かれた通りに、その意味を違えたり、低劣な表現におとしめたりすることのないように再現するのに苦勞していた」様子については、シュトライヒャーの伝記でも触れられている⁶⁵⁾。これらの証言は、『たくらみと恋』でのシラーの文体が、ただの散文ではなく、日常的な言語形式から逸脱した特殊な文体を有していたことも示唆していよう⁶⁶⁾。

これらの主張から明らかなのは、いずれの事例においても、イフランドが俳優側の暗記不足を事実として認めていることだ。5月28日の劇場委員会において俳優たちの共同声明として提出された見解を見る限りでは、彼らにも改善の意志は見られる。しかし、台詞が暗記できないのは、劇場の運営体制やシラーの文体によるところが大きく、自分たちにはどうにもできない、というのが俳優側の言い分だ。

劇場委員会で何度も議題として取り上げられた事実が示すように、俳優の暗記不足は、同劇場でいわば常態化していた。したがって、暗記不足による上演

64) Vgl. Herbert Stubenrauch: Schiller und die Schauspieler. Ein unveröffentlichter Brief Ifflands vom 19. Januar 1785. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* [=JbdSG]. 2 (1958), S. 43–59, hier S. 55; Alt, S. 387; Stock, S. 103f.

65) Kraft, S. 97.

66) 宮下啓三は、フェルディナントの独白の一部を例に挙げて、高揚した場面においては動詞の定形が消失するなど、日常的言語構造の次元を超えた表現が多用されていることを指摘し、この点にシラーの散文から詩文体へと移行の足跡を見出そうとしている。(宮下, 227～228頁参照。)

の中断と、それに伴う運営側および詩人と俳優との対立という問題の解決が早急に求められたのである。限られた期間とはいえ、同劇場委員会のメンバーとして運営にも関与し、また詩人としては同劇場で上演する作品を提供し続けていたシラーが、この問題を無視したとは考えにくい。上演において戯曲の忠実な再現を重視する彼にとって、これは特に重大な問題だったにちがいない。俳優が台詞を暗記していなければ、上演で達せられるべき「戯曲の目的」は到底実現され得ないからだ。一定のリズムを持つブランクヴァースは、シラーがそうした俳優に歩み寄り、戯曲と演技が一体となる理想の上演を実現するのに一役買ったとも言えるだろう。

おわりに

マンハイムの地にブランクヴァースを好んで取り入れたダールベルクは、同文体を散文と韻文（アレクサンドリーナー）の中間的な文体と呼んだ。この意味するところは、ブランクヴァースが日常的言語による散文と一定のリズムを備える韻文、その両方の特徴を持つということだ。事実、各詩行で弱強のリズムを5度繰り返すという規則を除けば、行末で脚韻を踏むといった規則に縛られない自由さも併せ持つ文体は、きわめて散文的な韻文と言える。俳優にしてみれば、押韻という形式的な制約もなく、日常で使い慣れた言葉に近いと同時に、一定のリズムを刻むという性質は、身体へと覚えこませるのに役立ち得る。ダールベルクがブランクヴァースを演劇での朗読に最適な文体と称した背景には、このような意図もあったのではないだろうか。

俳優の暗記不足を問題視するという点でダールベルクと考えを同じくしていたシラーが、劇場監督のこのような考えに同調したとしてもおかしくはない。ブランクヴァースを使用することで俳優たちの負担を軽減させられれば、いち早く事態の改善を見込めるからである。だからと言って、これはシラー側の一方的な妥協策というわけでもない。俳優がそれぞれの解釈に基づいて台詞を我がものとするのではなく、文体の持つリズムで身体に刻み込むように暗記して

くれるなら、詩人の望むもうひとつの目的の実現にも繋がるだろう。すなわち、戯曲が主導的に俳優に働きかけ、その演技を統制することによって、詩人が望む通りの上演へと導いていくことである。

本稿では、シラーが『ドン・カルロス』において、文体を散文からブランクヴァースに改めた動機について、実際の上演への関与という点から新たな考察を試みた。具体的には、演劇論を中心にシラーの理論的著作や周囲の者とのやりとりの記録等を繕きながら、彼が主に劇場で実際に何を見聞きして、何を感じ取っていたのかを確認した。さらに、そうした現場での体験が、新たに取り組んでいた『ドン・カルロス』の執筆とどのように関連付けられるのかを論じた。彼は、ただ古典主義的な戯曲の完成を目指して、ひたすら部屋に閉じ籠もって執筆していたのではなく、劇場の座付き詩人であると同時に劇場委員のメンバーとしても劇場の運営や制作に携わり、また実際に上演の場にも足を運んでいる。数多くの上演に触れた経験は、間違いなく彼の詩人としての仕事にも影響を及ぼしたはずだ。個々の上演の批評や演劇論の執筆といった理論的な作業は、自らの演劇観も見つめ直しながら、演劇という芸術について、またその中で自分が果たす役割について、じっくりと考察するきっかけとなったことだろう。

演劇論『現在のドイツ演劇について』での劇作法に関する議論を参照するなら、確かに押韻を強制されない韻文形式であるブランクヴァースは、シラーがそこで主張するような理想的な文体、すなわち、英仏それぞれの劇作法の特徴を併せ持つ中間的な文体として理解できる。これは、シラーがいわば純粋に詩人として、より洗練された文体を追求した結果と言えるだろう。

しかし、本稿でより注目したのは、彼が戯曲とその上演とを区別し、戯曲を優位とする序列を付けていたということだ。両者をそのような関係性に位置付けたがゆえに、シラーは、戯曲と演技との間のずれや、詩人と俳優との対立に苦しむこととなった。そして、この対立関係を乗り越える上で、ブランクヴァースが詩人の書いた戯曲と俳優の演技を媒介し、両者を融合する特別な力を発揮したのである。

『フィエスコ』を朗読した時と『ドン・カルロス』を朗読した時とで、聞き手に与えた印象が対照的だったことがその証左となるだろう。シラー本人による朗読という同じ条件下で、散文か韻文かという文体の違いが、まさにふたつの朗読の評価を分けたからである。『フィエスコ』では、彼が思うままに朗読した結果、延々と続く誇張された調子が聴衆を幻滅させた。散文で書かれた戯曲では、読み手を制御することができなかったのだ。また、作者自身が朗読したにもかかわらず、戯曲と朗読とで評価が割れたことが意味するのは、戯曲と朗読の分断である。そして、この分断の構図は、そのまま後のシラーと俳優の対立にも当てはまるだろう。

一方の『ドン・カルロス』では、『フィエスコ』の時には酷評されたシラーの朗読が、偉大さと美しさ、高貴さに満ちていると評された。詩人シラーが望む通りの朗読を、朗読者としての彼が実現したのである。これは、ブランクヴァースが読み手を導いたからにはほかならない。つまり、この詩文体の持つリズムによって、詩人シラーと朗読者シラーの分断が、ひいては戯曲と朗読の分断が解消されたのだ。

とはいえ、散文からブランクヴァースへの変更が、台詞の音響的効果を重視するシラーの意図をどの程度反映できるのかについては、実際にふたつの文体を詳細に比較し、検討する必要があるだろう。『ドン・カルロス』には、最初に出版された「タリーア断片」や1787年に出版された初版、同年の「ハンブルク上演版」、1805年出版の決定版という韻文で書かれたものと、散文で書かれたリーガ上演版（1787年）との2種類が残されている。韻文の持つリズムに注目しながら、両文体で音響的効果にどのような差異が生じるのか、比較検証する作業を次なる課題としたい。

Zusammenfassung

Schillers Blankvers in *Don Karlos*. Überlegungen zur Übertragung von Prosa in Verse

Tatsuya MARUYAMA

Nachdem Friedrich Schiller (1759–1805) sein Stück *Don Karlos* (1787) von Prosa in die Versform umgeschrieben hatte, behielt er diese Form auch in seinen weiteren Dramen bei. Die Gründe für diese Änderung sind nicht eindeutig geklärt. Zum einen sieht man dabei den „Übergang von den Jugenddramen zu den klassischen Dichtungen“ (Böckmann, 1974). Zum anderen liegt es daran, dass Schiller der Vorliebe Dalbergs, des Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters für Versdramen entgegenkam (Luserke-Jaqui, 2005).

Schiller war zu dieser Zeit als Theaterdichter am Mannheimer Nationaltheater angestellt und hatte einen einjährigen Vertrag, der ihn verpflichtete, neue Dramen zu verfassen, welche auf die Bühne gebracht werden sollten. Gleichzeitig besuchte er aber auch als Mitglied des Theaterausschusses regelmäßig Aufführungen, einschließlich seiner eigenen Werke. Die Erfahrung, seinen eigenen Stücken beizuwohnen sowie die Beobachtung, wie die Schauspieler seine Dramen auf der Bühne verkörperten, dürften vermutlich den Prozess seines künstlerischen Schaffens beeinflusst haben. Dies ist auch im Hinblick auf Schillers Übergang von der Prosa zu den Blankversen zu berücksichtigen.

In einem Brief an Dalberg vom 24. August 1784 berichtet Schiller, dass er sich neben seiner eigenen Arbeit der französischen Lektüre widmete. Die Verwirklichung einer „hohe[n] Tragödie“ erfordere „ein heilsames Gleichgewicht“ zwischen englischem und französischem Geschmack (FA 11, S. 120). Er erstrebte eine Form, die sowohl Freiheit und Dynamik in der ungebundenen Rede als auch die Würde und den Glanz vom Alexandriner in sich vereinigen konnte. Auch in seinem Aufsatz *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782) lässt sich Schillers Vorstellung einer idealen Dramenform nachweisen: Es gebe zwei vorzügliche Moden im Drama, die „zwei äußersten Enden, zwischen welchen Wahrheit und Natur inne liegen“ (FA 8, S. 170). So gelangte er zum Blankvers, zur reimlosen

Versform.

Ob dieses Ideal in der Textdimension aber auch in der Aufführung umgesetzt werden kann, hängt von den Schauspielern ab, die das Drama auf der Bühne vortragen. In seiner eigenen Rezension zur Uraufführung von *Die Räuber* erwähnte Schiller einzelne Schauspieler und begeisterte sich für deren Leistung, wobei er jedoch einen klaren Unterschied zwischen dem Drama und ihrer Darstellung sah. An manchen Stellen spielten die Schauspieler laut Schiller anders als vom Verfasser vorgesehen, indem sie willkürliche Interpretationen einbrachten. Dies deutet darauf hin, dass Schiller seine Erwartungen an die Aufführung seines Erstlingsdramas nicht erfüllt sah. Ähnliches geht auch aus Bemerkungen Schillers zu verschiedenen anderen Aufführungen hervor, die im *Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters* (1785) verzeichnet sind.

Diese Diskrepanz beruhte auf Schillers Auffassung von der Aufführung: Ein Drama sollte genauso wiedergegeben werden, wie es der Dichter beabsichtigt hat. Schauspieler sollten sich ganz den Figuren hingeben, die sie verkörpern, und getreu das wiedergeben, was der Dramentext vorgebe. In diesem Sinne seien Schauspieler lediglich ein Medium zur Wiedergabe des Dramas. D. h. in Schillers Dramaturgie ist das Drama den Schauspielern übergeordnet. Auch die Einteilung der Schauspieler in der späteren ästhetischen Schrift *Kallias, oder über die Schönheit* (1793) weist er auf diesen Zusammenhang hin.

Um die Dominanz des Dramas in der Aufführung unabhängig von der schauspielerischen Leistung zu gewährleisten, müsse der Dramentext nicht nur in einzelnen Figuren und Szenen, sondern im gesamten Stück eine gewisse Stärke aufweisen. Wahrscheinlich wählte Schiller deshalb die Versform, um den dramatischen Text zu stärken und die Schauspieler bei der Deklamation auf der Bühne zu kontrollieren. In der Prosa können Schauspieler beim Rezitieren ein hohes Maß an Freiheit unterhalten, was es schwierig macht, die Darbietung allein aufgrund des Textes so zu steuern, wie es der Dichter wünscht. In Versen hingegen verleiht das Metrum einen bestimmten Rhythmus. Bei der Deklamation solcher Versdramen dürfen die Schauspieler grundsätzlich nicht von der metrischen Regel abweichen. Für Schiller eignete sich der Blankvers hier am besten, denn dieser reimlose Jambus würde das Drama „mit alle dem Fluß und Wohlklang ausstatten“ und darüber hinaus der Handlung sowie den Personen „Würde“ verleihen (Kraft, 1974).

Schillers Entschluss, *Don Karlos* in Blankversen zu schreiben, könnte auch einen anderen Zweck verfolgt haben. Im *Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters*

sowie in einem Brief an Dalberg vom 19. Januar 1785 kritisierte Schiller die „mangelhafte Textwiedergabe“ (Stock, 1966) der Schauspieler. In den damaligen Sitzungen des Theaterausschusses ging es häufig um „das Extemporieren, das willkürliche Streichen in Rollen, das schlechte Memorieren [sic]“ (Martersteig, 1890). Der Schauspieler Iffland entschuldigte hingegen diese Kritik durch „die große Zahl der neuen Premieren und die mangelhafte Zusammensetzung des Repertoires“ (Ebd.). Gegen Schillers Kritik zur Aufführung von *Kabale und Liebe* verteidigt er sich ferner so: „Uebrigens ist Ihr Dialog nicht leicht, Verwicklungen darinn sind leicht möglich [sic]“ (NA 33/I, S. 58). Im Hinblick auf die damalige Situation am Mannheimer Theater kann Schillers Wechsel zum Blankvers auch als Gegenmaßnahme zur dürftigen Textkenntnis der Schauspieler gesehen werden. Der rhythmische Klang, der aufgrund des jambischen Versmaßes entsteht, würde den Schauspielern das Einstudieren erleichtern.