

レッシング『賢者ナータン』に於ける人物造形再考

—『ミンナ・フォン・バルンヘルム』の延長として—

宮永義夫

上演記録を追うと、レッシングの劇作品は素材としてではなく、教材として受容されていることが見て取れる。教材としての最も具体的な例は、『ミンナ』に於いて完成された、善悪の矛盾するタイプを同一人物に実現させる人物造形法である。『賢者ナータン』は単一タイプへの後退ではなく、超越的タイプによって、教材性をメタシアターとして展開している。

キーワード：メタシアター、与える者、奪う者、教材性

1. レッシング作品の教材性

筆者は1987年9月より90年6月まで、レッシング作品の上演記録を“theater heute”誌上に追った¹⁾。その動機としては、1989年というフランス革命200周年記念の年を挟む時期に、その革命を準備し、大きくは、ヨーロッパが近代の基礎固めをした18世紀という時代に、今一度関心が向けられ、ポストモダンなどと称する現今の情勢を省みる動きがあるかも知れないとのかすかな期待があったからである。勿論、イヴェントとしては様々のことが行われたと伝え聞いたが、上演記録上は、半ば予想通り、心持ち古典が増えたかという程度で、余り変わり映えしなかった。文学史的には興味尽きない時代である17世紀バロック時代の作品や、ある意味ではその延長である18世紀前半までのドイツ作品では、商業演劇としては今日の鑑賞に耐え得ないであろう。むしろレッシングによって、今日の我々が鑑賞出来るドイツ演劇が大成されたのであり、従って、今日コンスタントに上演される作品として、レッシングの作品はドイツ語演劇の最古の部類に属する。レッシングの作品の中でも『ミンナ・フォン・バルンヘルム』と『賢者ナータン』は群を抜いて多く上演されている。上述の集計では、当該期間に『ミンナ』は14公演、『ナータン』は11公演行われている。これは1シーズン当たり、『ミンナ』は4～5回、『ナータン』は3～4回上演されていることになる。この期間は、『ミンナ』出版、初演の年1767年から220年の1987年、フランス革命200周年であり、『ナータン』(1779)から210年、そしてとりわけレッシング生誕(1729)から260年、そしてまたベルリンの壁崩壊の年ともなった1989年のシーズンを含んでいるから、確かに特別であった。集計時の期待からすれば、もう少し頻度が高くてもよい印象があったが、これは、20世紀も終盤にさしかかっている今日では、現代劇とされるプレヒトなどの20世紀演劇それ自体が古典化しつつあり、更に年を経ているものなどは、むしろ化石化といった方がよいような状態になっていることの反映だと思われる。いわ

ゆる「古典」は思ったほど上演機会に恵まれていないのである。その中で、レッシング上演、とりわけ上記二作品の上演は、その後漸減傾向にあるとは言え、元々頻度の数値が低いので、さほど変わらない状態を維持している。これは特筆に値する。古典というものは、おしなべて記念碑的なものだが、それにはその時代の証言という意味と、今日に通ずる普遍的テーマという意味合いがあると思われる。別の言い方をすれば、古典が今日なおコンスタントに上演され続けているのは、他をもっては代え難い普遍性を持っているからということである。上記二作品に次いで上演されているのは、完成度の高い『エミーリア・ガロッチィ』(上述期間において7回)であるが、この作品の場合は、内容、テーマ、手法において、これを超える、ないしこれに代わる作品はいくらでもあり得るとと思われる。しかし、『ミンナ』の場合は、内容、手法について、これを凌駕するものは、少なくともドイツ語圏においては未だ現れて来ていないのではないか。『ナータン』に至っては、他に類を見ない、非常にユニークなものである。

レッシングはザクセン国、オーバーラウジッツ地方のカーメンツに牧師の息子として生まれているから、中部ドイツ、簡単に南北で分ければ、北ドイツに縁のある人物である。『ミンナ』のテーマの中にも、七年戦争後のプロイセンとザクセンの融和への希望というような、地域的、時事的な話題が含まれており、南ドイツ人にはいわばよそ事として、共感しにくい点があることも確かである。レッシング自身、1770年代には令名がドイツ語圏全土に響きわたっており、ヴィーン、ミュンヘン、マンハイムなどから招聘されているが、結局縁がなく、晩年はニーダーザクセンのヴォルフエンビュッテルにあるアウグスト公図書館の館長におさまっていた。その為、上演地は北に偏っているのではないかと思われたが、それは杞憂であった。レッシングの上演地は、ドイツ語圏全体にまんべんなく散らばっている。確かに集計の時期には、図書館所在地であるヴォルフエンビュッテルの母都市であるブラウンシュヴァイク(レッシング終焉の地)を始めとして、その周辺の州都ハノーファー、ツェレ、ゲッティンゲンと、ニーダーザクセン東部の諸都市が目立ったが、いわば Lessing-year とでも言うべき1989年を含んでいた為、一過性の現象であった。その後筆

ドイツ語

(受付：1998年8月31日)

者は、傾向の把握は十分出来たものとして、詳しい集計を怠ったが、引き続き96年までとっていたメモによれば、更に平均化して、偏りはなくなってしまう²⁾。例えば、地域的、時事的な『ミンナ』の、古典化による超地域的、普遍的受容傾向というものは、筆者の体験上の実感でもある。筆者をレッシング研究に誘ったのは、70年代に南ドイツ、ミュンヘンのカマーシュピールにてディーター・ドルン演出で見た『ミンナ』であり、この極めて穏当な、テキストを尊重した、リアリスティックな舞台に対する観客の反応は、まさに、作品が時空を超えて古典化した故にこそもたらされる、時事性を越えた普遍的なものに対する共感なのである。観客は、作品が持っている直接的な意味に反応するというよりは、ワンステップ置いて、この作品が当時持っていたであろうメッセージを理解し、そのメッセージが時代を超えて今日の我々に意味するところに共感するといういささか複雑なことを行っているのである。また、観客にそれだけのことをする準備が出来ているということである。これが「古典」の受容というものであると感得した。一言で言えば「教養」であろう。演劇の文学ジャンルとしての特殊性は、受容者が「観客」として作品の産出に参加することである。勿論、広く言えば、読書行為というものは、全て文学生産への参加だと言える訳であるが、この場合は、文学伝統への参入であり、歴史に向かうことである。しかし、現実には代わるものとして「仮想現実」を創り上げることを第一義とする演劇では、絶えず未来が産出されるのであり、歴史は捨象されるのである。従って、いわゆる「古典」の芝居の上演には二重性が付きまとう。即ち、その上演が歴史への誘いであるのか、その戯曲が新たな仮想現実を作り出す素材として機能しているのかということである。勿論、これは単純にどちらかというものではない。

レッシングの上演記録の追跡から、もう一つ、予想しなかったが明確な傾向が読みとれた。これは作品の古典性を示すことは明らかであるが、レッシングに特有の傾向も含まれるのではないかと思に至った。18世紀前半以前の作品で、今日もなおドイツ語圏の劇場のレパートリーとなっているものは、先に述べたことから、専ら外国の作品である。なんとと言ってもシェイクスピアの巨大な峰がそびえ立ち、それに続くものとして、ソフォクレス、プラウトゥス、カルデロン、モリエールらの名が見える。これらの作品は新たな演出を呼ぶ素材としての意義が大きい。これら外国作品に互してしばしば上演されるレッシング作品のとりあえずの意義は、それに対して、まさに歴史的なものである。『ミンナ』の意義は、それまでのドイツ喜劇に見られる登場人物の類型性を打破し、個性を作り上げたことにあり、一方の『賢者ナータン』は、よく知られているように、神学論争の果てに敵側から発言を封じられたレッシングが、昔取った杵柄である舞台という説教台から説いた「宗教的寛容」のメッセージである。上演の記録から感得される兆候は、「今日人々は、人間性の回復を欲する時に、これらの記念碑を鑑賞しに来るのだ」ということである。これは正

に作品の古典性を表している。しかし、このような、いわば伝統の確認というだけでは、レッシングのこの二作品の上演頻度は高すぎるのではないかと思われた。新たな「仮想現実」を創り出す場という意味での演劇の能動的発信地は、演出と素材の弁証法、観客との摩擦、観客への挑発、観客からの支持、批判、挑発、あるいは上演主体の競争、多様性などが必要とされるから、本質的に大都市ということになる。ドイツ語圏の百万都市は、ベルリン、ハンブルク、ミュンヘン、ウィーンであり、これらの都市がとりもなおさず演劇の中心地である。ところが、レッシングの上演地は、南北の偏りはなく、万遍なく散らばっているのだが、上演機会の多い筈の大都市部では、それに見合うだけの頻度に恵まれているとはとても言えない。前述集計期間では、四都市の中でミュンヘンでは『ナータン』と『ミス・サラ・サンプソン』、ベルリンでは『エミーリア・ガロッチィ』が上演されているが、他の二都市の名はなかった。むしろ、近頃のレッシングの上演は地方都市の頻度が高いのである。1987年から1996年までの10年間にはさすがに四都市とも登場するが、この間、最も多くレッシングを上演した都市は、単なる地方都市とは呼べないが、実はボンで、ほぼ毎年上演があった。ボンを代表として、カストロップ・ラウクセル、ダルムシュタット、ニュルンベルク、ザールブリュッケンと、前述のニーダーザクセン東部の諸都市以外のめぼしい上演都市を挙げてみると、自ずからある種の傾向が浮かび上がる。あまり演劇都市というイメージは湧かない。むしろ、行政・産業都市なのである。観客との摩擦も厭わない、それ自体が話題となるような上演は、厚い観客層があつて初めて可能となる。地方中小都市に於いても、個別的には話題の上演(演出)に事欠かないのがドイツ演劇界のよき伝統ではあるが、統計的にはバラエティに富む大都市に利があることは否めない。

演劇に限らず、あらゆる芸術は、「何を」「如何に」描くかという課題を負っているが、この二要素は表裏一体であり、切り離せない。演出(如何に)の冒険があれば、当然新しいメッセージ(何を)が生まれる。古典上演全般にその傾向があるが、レッシングの作品は、そのような試みの場ではしばし忘れられている。日々慌ただしく責務に追われる産業都市の観客は、新たな刺激を求めるよりは、むしろ安らぎを求める。その時に必要とされるのが、レッシング作品などの安定した、美しい人間像なのである。人々はレッシングに変わらぬ答え(メッセージ)を求める。彼らはそこに純粋な人間性の発露を見、自分自身が人間を取り戻して帰路につく。これこそ人間性の歴史に自らが繋がる、古典の典型的な受容である。しかし、レッシングは当時、挑発的に普遍的な効果を生み出すべく、演劇論の分野に於いて、自らの推し進める同情詩学の実践、喜劇に於ける個性的人物造形、哲学、神学の分野の議論、論争の場として、作品を練り上げたのであり、「何を」ばかりでなく「如何に」に対しても問題提起と解答の試みになっている。その意味でこれは優れた教材に他ならない。池内紀の間然するところのな

い叙述を引けば、「(レッシングは)偉大な演出家ではあっても、彼はあきらかに有能な俳優ではなかった。だが劇場において、ときには演出家が舞台にとび出し、みずから演技をしないではすまないときがある。自分に資質があると思うからではなく、いくら説明しても演技手に、さっぱり効果がないからだ。やむなく自分で実例を示すことにした。ごうを煮やして舞台にとび上がった。つまりは「お手本」を示す必要から——「ドイツ文学の父」の実作は、どうやらそんなふうにしてできたようだ。あくびを噛み殺しながら、『エミーリア・ガロッティ』や『賢者ナタン』といった作品を読んでみるとよくわかる。文学としてはともかく、「教材」として、よくできている。』³⁾ レッシング作品の意義は正にこの「教材性」にある。「文学」の観念が「教材」から離れて久しいが、レッシングを見る限りに於いては、この二つは切り離せないし、あるいは今日、「文学」が更に生き延びる鍵は、いささか古びたその「教材性」にあるのかも知れないと思うのである。

レッシング作品の「教材性」は、解答モデルとして提示される場合と、作品に盛られた思想を、完成されたものではなく、友人達との論争を反映する登場人物のやりとりの形で練り上げていくプロセスそのものの反映として、提示される場合がある。勿論、これらの場合を画然と区別出来るものではないが、『ミンナ』は演劇論的要求に対する模範解答の性格が強く、『ナタン』は、思想を練り上げる対話のプロセスとしての意味が大きい。その対話の産婆術的主宰者が賢者ナタンなのである。確かに、レッシングは参考書のような答えを用意した。しかし、カタルシスではなく、思考を促す、プレヒトの叙事演劇のさきがけとでも言うべき構造をもすでに創り上げて、我々に実践を迫っている。その「実践」とは、『ミンナ』の場合、具体的にはカタルシス演劇の完成ということである。カタルシス演劇の完成を促す非カタルシス的叙事演劇など、他に例を見ない、全くユニークなものである。これが『ナタン』となると、テーマが「人間性」全体へ拡大する。言い換えれば、レッシング作品に対して、いわば新しい演出を施して、そこに新しいメッセージを読みとる必要は未だにないのである。レッシングの解答だとして示されてきたものに我々自身はまだ到達していない。ここにこそレッシング、特に『ミンナ』、『ナタン』という二作品が繰り返し上演される理由があるのであろう。たとえて言えば、これらの作品は芝居そのものではないのである。素材として、そこに新たな芝居が生み出されるのではなく、未だ克服されざる演劇論の実践として、未だ到達されていない「宗教的寛容」の実践として存在している。レッシング作品の「教材性」に注目することによって、上演記録から感得される少なくとも二つの疑問は氷解する。即ち、彼の作品は物語という素材であるばかりではなく、その調理法をも示したものであるので、新しい調理法を競い、素材探しに忙しい、活発な演劇都市の上演母体からは敬遠され、定番化した古典を好む地方都市に受け入れられる。しかし、それは同時に方法論でもあるのだから、古くなって

いくようなものではなく、人が原点に戻ろうとするとき、繰り返しおさらいされるものなのである。

レッシングの作品の劇構造の更なる特徴は、先に挙げた叙事演劇性と関連して、核には、レッシング自身が推進するリアリズムがあるのだが、そこに枠があって、外からそのリアリズムを論評するような目も存在しているようなところがある。芝居の中に芝居を包みこんでいるのである。これも「教材」であるが故のことである。このような構造は正に「メタシアター」的なのである⁴⁾。メタシアターとは、勿論、ライオネル・エイベルのそれを踏まえてはいるが⁵⁾、近代における悲劇の変容というコンテクストに限定する必要はなからう。あらゆる自己言及的演劇のことである。メタシアターはその仕掛けとして、仮想劇中劇を作り出すのである。出来上がった解答の提示である『ミンナ』よりも、プロセス性の強い『ナタン』にその構造は色濃く感じられる。しかし、「笑い」を生み出す仕掛けがそもそもメタシアター的と言えなくもない。

2. 『ミンナ』から『ナタン』への人物造形の広がり

レッシングが、「ごうを煮やして舞台にとびあがり」り、「ポンプで自分の中から汲み出した」(『ハンブルク演劇論』101~104合併号⁶⁾)りして模範解答を試みた問題の中で、最も関連範囲が広く、かつ具体的なものが登場人物の造形法なのである。造形法は方法として「如何に」に対して答えているし、その方法によって造形された人物像(性格)にメッセージ(「何を」)がこもる。造形の問題は、演劇論の範囲で言えば、具体的にはジャンル論や激情(アフェクト)論に展開するものであるが、視野を広くとれば、レッシングの全思想のエッセンスとでも言うべきものである。

『ミンナ・フォン・バルンヘルム』の意義がそれまでの登場人物の類型性を打破し、個性をもたらしたことにあはれ既に触れた。レッシングが「個性の獲得」をテーマとする教材を作る為に具体的に用いた手法は、典型的人物(タイプ)を登場させながら、舞台上では、その予想される行動と異なる(矛盾する)行動を起こさせるというものである。「ほら吹き兵士」や「えせ信女」などといったタイプは、個別的戯曲を超えて普遍的な性格を持っている。タイプの喜劇では、そういう欠陥的性格の人物が罰を受けて嘲笑され、最後に一度、悔い改めることがあるかもしれない程度であるが、レッシングの登場人物は意識的、無意識的にその属性を捨て去って行動する。一個の「人間」に戻るわけである。これによって当該戯曲の外に出ない、固有のキャラクターも生まれるのである。しかし、レッシングの場合は、あくまでもタイプとその否定という形式をとっており、タイプは前提である。従って、かなり単純な、善悪の二項対立モデルである。善玉とは、観客の共感を得る人物であり、悪玉は欠陥的性格の、嘲笑の対象となる人物である。このような「性格」を帰納する行動も単純明快な原理によっている。善なる行為は、広い意味で「与える」ことであ

るし、悪の行為は、その反対に「奪う」行為である。これらの行為の最も具体的対象物が「金銭」である。主要登場人物の多くは、「与える」「奪う」両方の行為を行うことによって、個性的性格を作り上げているのである。『ミンナ・フォン・バルンヘルム』はこの手法のお手本そのものである。まずそれから俎上に乗せるのが分かり易いであろう。しかし、テーマの異なる『賢者ナータン』でも手法はほぼ踏襲されている。それどころか、本質的に同じ人物が名前を変えて出演しているかのようには見えぬ。一対一対応が期待できる程、単純ではないだろうが、要は、「与える者」と「与えられる者」、「奪う者」と「奪われる者」の葛藤であり、人物の行為は、他を利するか害するかに纏められてしまう。それが具体的に金銭の授受とからむことが多いので、人は「施し」をするか、「強奪」をするか、どちらかなのである。これら二戯曲の登場人物の個性とは、このような大類型の共通性の下にあるヴァリエーションに過ぎないので、『ミンナ』の登場人物が『ナータン』の中に部分的に現れたり、複数の人物に分散していたりするのは、至極当然なのである。レッシングのこのような人物造形法には、ゲラートのいわゆる「感動喜劇」の勃興、アリストテレス以来の悲劇の「激情」に対する理解、デイドロの人物造形などが背景にある。

「感動喜劇」は、「市民悲劇」と軌を一にして生まれた。勃興した市民階級が、自分自身の中に「悲劇」を見出した時、身分条項は崩れ、「悲劇」と「喜劇」は融合した。ゲラートは、『感動喜劇論』(1751)⁷⁾の中で、道徳的に低劣な人物を嘲笑するのではなく、有徳の、優れた人物に感動する喜劇を推進したが、「感動する」というのは字面以上に重要な意味を持っている。というのは、「感動」は、確かにこの喜劇論に於いてテーマ化したのであるが、本質的には悲劇に属する概念だからである。ゲラートは、尋常ならざる英雄的美徳を悲劇に、節度ある、リアルな美徳を喜劇に割り当てることによって、かろうじてジャンルの枠を保持している。このように、悲劇と喜劇を同じ土俵で語ることが出来るようになったのは、エリアス・シュレーゲルが『デンマーク演劇の振興のために』(1747、出版は1764)⁸⁾の中で、登場人物の身分の上下、作用としての笑いと激情の組み合わせを、実質的に全部認めてしまったところ辺りからである。

『ミンナ』は、「感動喜劇」のお手本であると同時に、「英雄悲劇」のパロディでもある。『ミンナ』に於いて、「嘲笑」というのは適当な言葉ではないかもしれないが、最も理知的なおかしみの笑いを惹き起こすのは、他ならぬ「テルハイム少佐」である。彼は、徹頭徹尾「与える者」であろうとする。その硬直性を人は笑うのである。従って、この作品はタイプによる「嘲笑喜劇」の一つの到達点でもある。勿論、「与える者」は「善なる者」である。テルハイムの「与える者」としての面目躍如たる場面が、「マローフ未亡人場面」(1幕6場)⁹⁾である。亡夫の借金を返済にやって来た未亡人に対し、テルハイムは、借金はなく、その金子は遺児の養育費に当てられるべきものとして、受け取らない。マローフ未亡人は、

この金子が実質的にテルハイムから「与えられた」ことを十分に理解し、深い感謝と共に去るのである。人は善なる者を何故に笑うのか。この作品もモリエールの『人間嫌い』と同質の問題を孕んでいる。「与える者」は「与えられる者」と「与える実質」を必要とする。硬直した与える者は、何も与えられなくなると動きがとれない。負傷し、収賄の嫌疑をかけられ、退役したテルハイムはミンナの許を逃亡せざるを得ないのである。「与えることのできない与える者」は『ナータン』にもいる。スルトンのザラディンその人である。彼は逃亡するわけにはいかない。どうするか。「奪う者」になる他はない。一徹に善である英雄が英雄としてはもはや生きられないこと自体には、確かに悲劇的一面があるが、まさにこの点がおかしさの源泉である。節を曲げない英雄が英雄として貫徹することを賞賛するのが「英雄悲劇」である。観客は、テルハイムの人間的行為には共感しても、その英雄悲劇的あり方を笑うのである。嘲笑されているのは、テルハイムその人というよりは、「英雄悲劇」なのである。

レッシングの英雄悲劇批判は、形を変えていくつもの場で行われているが、悲劇的作用に関する批判と、演劇論の範囲に止まらない貴族道徳批判が表裏一体になっている。1756年からニコライ、メンデルスゾーンとの間で取り交わされた、いわゆる『悲劇に関する往復書簡』には、有名な「最も同情心に富む人物が最もよい人物である」という言葉がある¹⁰⁾。芸術と倫理の一体化を象徴する言葉である。当時の、クルチウス訳などに見られるアリストテレス『詩学』理解では、「激情」(アフェクト)とは観客に惹き起されるべき感情のことで、「浄化」とは直接の関係がない。従って、「恐れ」、「あわれみ=同情」の他にも激情を設定することができる。その代表が「感嘆」である。「感嘆」定着の経緯はそれなりに込み入っている。オランダのフォスの『詩学』(1647)が優れた人物に対する「感嘆」(タウマストン)導入の嚆矢だとされ¹¹⁾、それを基に『ニコメード吟味』(1660)などで自説を展開したのがコルネイユである¹²⁾。しかし、フォスの『詩学』はコルネイユの作品を参照しているらしい。「感嘆」のオリジンは結局コルネイユに帰せられる。彼としては、自身の推進する、殉教者や不動心(アパテイア)を持った英雄の悲劇を擁護する必要にせまられていたのである。レッシングの演劇論的批判は、ヒロイズムやストイシズムの徳としての価値が低下したことによって、「感嘆」の機構は働かないという論理である。そして、「激情」を全て「同情」に還元してしまう。少し敷衍して述べれば、初めレッシングは、アフェクトを文芸ジャンルの問題として提起する。即ち、「感嘆」の対象となる人物は、叙事詩にこそ相応しいのであって、悲劇は「感嘆」の機構を使用してもよいが、全体としては「同情」を惹き起こすようにするのが、目指すべき方向である。「感嘆」(模倣願望)を惹き起こすとされるコルネイユ流不動心を持った英雄は、「同情」を惹き起さないことをむしろ良しとするような人物であるから、少なくともレッシングの考える悲劇の機構は働かない。更に

そのような英雄に模倣願望も起きないという訳である。レッシングはそれに代わる市民道徳として、芝居の中身を超えて「同情深さ」を第一に挙げるのである。この「同情深い者」が喜劇の舞台上では「与える者」に具体化しているのである。従って、観客に涵養を促す徳と舞台上の徳とが一致する。ここにレッシング作品の二重性の源の一つがある。この論理を進めていけばレッシングの作品はたった一つのことを言っているに過ぎない。「同情深くあれ」と。この一言が、作劇術上の要請であり、道徳上の要請でもある。「登場人物は同情深い、従ってこの作品はよい」ということである。少々一般化して言えば、「登場人物がよい行いをした、従って、この作品は優れている」ということにもなる。これは今日の感覚には失われてしまったものだが、あるいは再考に値するかも知れない。

礎石として、レッシングの人物造形に欠かすことのできないものが、デイドロのそれである。彼の「まじめなジャンル」が感動喜劇と市民悲劇に与えた影響は大きい。レッシングが『ハンブルク演劇論』86号以下¹³⁾で論駁を試みているのは、『私生児に関する対話(ドルヴェルと私)』(1757)の『第三対話』である¹⁴⁾。デイドロはその中で、喜劇に於いては、個人より類型が求められるとし、それを描くには、境遇が主、性格が従にならねばならないことを説いた。これに対するレッシングの反駁の要点は、ある境遇、立場にある人物にふさわしい性格が予め措定されてしまうのではないか、ということである。デイドロの「性格」はタイプそのものである。レッシングの実作は、ある境遇にいるにもかかわらず行った行為を描くことによって、個性を作りだし、デイドロの克服を試みたのである。テルハイムを窮地に陥れることになった税の立て替えはその典型で、その立場では考えられないような行為なのであろう。そういう違和感がきちんと筋立てに織り込まれるように作られている。名人芸たる所以である。

3. 登場人物個別の造形

『ミンナ』の登場人物を敢えて善玉(与える者)、悪玉(奪う者)に分ければ、「宿の主人」と「リコー」のみが悪玉である。この主人は倫理的に劣った、伝統的に滑稽なタイプである。支払いのできなくなったテルハイムを実質的に部屋から追い出し、ヴェルナー曹長がテルハイムに預けた500ターラーも担保に取るような「奪う者」である。更に当時、宿の主人は市中の密偵の役割を負っていたので、人の秘密を奪う者でもある。しかし、ミンナの立場から見れば、主人は逆に、親切にも無理をして、部屋を提供し、テルハイムから担保として預かった指輪を見せることによって、本来の意図からは外れるが、再会のきっかけを作ったのである。主人は、劇後半になると、舞台裏の報告者の形で少々登場するに止まるが、それは彼の一番大きな役割が、テルハイムとミンナの再会の場を「与える」ことにあるからである。この男は宿の主人として、職務に忠実に、お上のお達しを守

り、経営者としても、損を出さないように極めて慎重に行動する。つまり、立場にふさわしい行動をとっている。それが何かと妨害されるのが可笑しい。デイドロ流の全き職業人であれば「与える者」である。それが「奪う者」でもあるのは、多くは正に職業上の制約なのである。極めてタイプのながら、却ってそれ故に、「奪う者」にも「与える者」にもなり得ているのである。デイドロに対するレッシングの解答を体現する人物の典型である。

もう一人の悪玉、リコーは、決して幕間狂言風的一幕を司る道化ではない。4幕2場¹⁵⁾だけに登場する、このフランス語を話す遊び人は、テルハイムと対置される人物であり、この場面は、劇構造の上で1幕6場、「マローフ未亡人場面」と関連している。リコーは外国人で、プロイセンに仕官した退役軍人であり、「路頭に迷って」いる。これはテルハイムの境遇と同じである。しかし、生活信条は全く反対である。リコーは収入を賭に頼る。彼はテルハイムに「よい知らせ」を報告して、御褒美をせしめるつもりでやって来て、ミンナと出会い、何かと法螺を吹いて、結局ミンナから金を巻き上げる。「奪う者」である。しかし、後になれば、その報告は事実であったことが分かり、テルハイムの幸福への第一の伝達者の地位を獲得する。「与える者」である。リコーは時間的なずれを伴って「性格」を形成する。レッシングの優れた手腕を示すものである。1幕6場では、テルハイムが「与える者」、未亡人が「与えられる者」を演ずるが、4幕2場ではミンナが「与える者」、リコーが「与えられる者」である。リコーは、テルハイム、ミンナ、更にフランツィスカ(与える者だが、奪われることに我慢ができない)の性格を結ぶ結節の役割を果たしている。信頼の置けない、幸福の第一の伝達者たるリコーにはもう一つ役目がある。即ち、情報の不確かさによって、緊張を高めると同時に、後半の展開を喜劇の枠内に留まらせているのである。

場面上、画期的で斬新な効果を発揮するのは、奪う意志をもった者が意識的、無意識的に与える時である。これによって嘲笑喜劇が否定されている。ヴェルナーはその典型で、彼は本来、雇われ軍人としてリスクを犯して一山当てようとする、利潤追求型の「奪う者」なのである。それが、恐らくはテルハイムの教育のお陰で、見事に「与える者」に変身している。この否定を一步前に進めた人物がユストである。ユストのリアリティは高度な造形法によるものである。描写されている本来のユストの性格は、がさつな、復讐心に燃えるタイプである。フランツィスカにも当てはまる、「奪われる」ことに耐えないタイプである。これは、「奪う者」の裏返しである。しかし、彼もまた、テルハイム少佐から「与えること」を教育され続けた結果、少なくとも「奪わない」という態度を身につけている。1幕8場¹⁶⁾、むく犬の諭えに描写されるように、ユストは何も与えるものを持たない人間であるが、この「奪わない」誠実さによって、テルハイム最後の部下となったのである。他の、テルハイムの許を去った者たちは、特技を与えることが出来るが、文

字通り「奪う者」であった。本来、ユストが属するタイプの人物は滑稽であり、たんに嘲笑の対象に過ぎない。これを共感を呼ぶ人物に仕立てたのは大きな進歩である。今日ではありふれた、このようなタイプも、レッシング以前には、認識はされていたかも知れないが、表現され得なかったのである。

斬新な人物たちによる否定にも拘わらず、『ミンナ』の基本構造は嘲笑喜劇であると言わざるを得ない。というのも、テルハイムの硬直したタイプ性を笑うのが、最大テーマであろうし、何よりも、この芝居を展開させる原動力は、ミンナのテルハイムを奪おう（奪い返そう）とするエネルギーだからである。彼女は本質的に「奪う者」でもある。リコーと同じく、彼女は賭に出たのである。そこで、指輪のすり替えのように、遊びが過ぎれば、テルハイムの怒りを呼んでしまい、ちゃんと罰を受けているのである。善意の塊のような「与える者」一辺倒の人物はいない。善人は、ほんの少しの悪によって、どうしても等身大の存在に戻されねばならないのである。ここにも『ハンブルク演劇論』78号¹⁷⁾の「中庸の人物」の理念が生きている。

目を『賢者ナータン』へ転じよう。主人公ナータンには、「賢者」という属性が定められている。これは一見、それまでにレッシングが到達した手法から後退しているように見える。レッシングの人物は、タイプの止揚によって創り出されて来た。それならば、ナータンは賢者であるにも拘わらず行った行為によって個性を得ることになる。ナータンは結局、賢者ではないのか。しかし、ナータンは批判や嘲笑の対象ではない。彼は観客の期待を裏切らない。2幕3場¹⁸⁾、アル・ハーフィからの伝聞としてジッタが紹介するナータンの人物像は、金儲けを卑しいとは考えない大商人であって、金離れがよく、偏見に曇らされない精神と、徳に開かれ、美に敏感な心を持っている人物である。実に賢者に相応しい、理想的な人物として描写される。彼をひとまずは「賢者」という固定的タイプとみなすことは可能であろう。アルブレヒトも同じ箇所を引用して、ナータンのタイプ性への後退を指摘している¹⁹⁾。ジャンルの区別に敏感なレッシング自身がこの作品を「劇詩」と名付けたこともこれを支持している。ナータンはあるいは「感嘆」の対象とすれば、簡単かも知れない。しかし、タイプならば、「賢者」であるが故の行動をとらねばならない。果たしてそのようなものがあるであろうか。実際に行ったことは、留守の間、火災に見舞われた屋敷から、養子のレヒャを救出した神殿騎士を探し出してお礼をしたこと、ザラディンに拠金を要請されたこと、神殿騎士の素性を探り、レヒャの兄であり、ザラディンの弟の子であることを明らかにしたことである。このような個々の具体的行為から「賢者」という「性格」を帰納することは出来ない。この属性は極めて超越的なものである。むしろ、具体的行為は芝居の内側にいる個人としてのナータンが一回的に行ったものである。この個性を、ここで改めて「賢者」と名付けているのである。つまり、ナータンは普遍的なタイプを演じているのではない。行動によって、「賢者

であるナータン」は形成されて行くのである。これが「ナータン」の人物造形の特異な所である。これは偏に、ナータンが「賢者」という超越的属性を備えているが故のことである。「賢者」という属性は、劇中の行動に左右されない。即ち、賢者は芝居の外側に存在しているのである。芝居の外側の存在などがあるとすれば、『ナータン』もメタシアター的多重構造をもっている。

エイベルによれば、メタシアターとは演出家意識を持った登場人物の劇のことである。現象としては、仮想現実としての芝居そのものが考察、言及の対象になる。即ち自己言及的な芝居になる。ということは、比喩的な意味で何重もの劇中劇構造があり得ることになる。エイベルは、メタシアターを悲劇の代替物として発案したが、一旦、メタシアターなる概念が獲得されると、「悲劇」はメタシアターの中の選択肢の一つに過ぎなくなる。ラルフ・ジーモンによれば、ナータンは思想を相対化する対話の主宰者の役割を負っている²⁰⁾。『ナータン』は、対話（ディアローク）の中に思索のディアレクティクを織り込んだ作品である。それだけに一層、場面場面の位相の差異が感じられる。一般的に、登場人物が来し方を振り返るなどして、物思いにふけり、非常に普遍化した物言い（例えば、「人生ってこんなものさ」）をすれば、それだけで舞台上の仮想現実から離れて、更に大きい、思索相といった枠に進み行く契機になる。様々な規模で枠移動は可能である。仮想現実より小さい枠に移動する場合は、具体的に劇中劇の仕掛けをとる場合もあろう。舞台の仮想現実より大きい枠に移る時に、メタシアターとなるのである。

『ナータン』に於いて、メタシアター的に相転移が起こって、舞台上の現実が停滞したように見える場面は、やはり叙事的な前半に多い。1幕2場²¹⁾では、レヒャの神殿騎士を天使だと夢想することの愚が矯正される。夢想家批判は、メンデルスゾーンらとの『悲劇に関する往復書簡』に於ける「激情」論議や『カルダーヌス弁護』（1754）²²⁾の反映であろう。2幕1場²³⁾には、ジッタによるキリスト教徒批判があり、これは『人類の教育』（1777～80）²⁴⁾に繋がる。しかし、内容面からばかりでなく、純粋に構造上、人物造形上、重要なのは、余りにも有名な3幕7場、指輪の喩え話のシーンである²⁵⁾。ザラディンは5場で既に、ナータンから金をまきあげる（体よく奪う）為の芝居をしている²⁶⁾。即ち、劇中劇構造が出来ている。ナータンは、そのことを6場で嗅ぎ取るのである²⁷⁾。そこで対抗手段として喩え話の登場となる。ここにも、微細な劇中劇構造がある。ナータンは芝居全体でも、産婆術的対話の主宰者である。そのような形を取れば、ナータンは万能の神の如き存在となる。喩え話の形を取れば、語り手ナータンは物語の外枠を形成することになる。そして話の最後にザラディンを裁判官に準える。即ち、彼を話の枠内に引き入れてしまうのである。これでザラディンの外枠は意味をなさなくなり、対等な立場に立つのである。このような籠絡の仕方が、ナータンに典型的な振る舞いである。真実を常に一步先に知って、場面を主宰し、最後まで破綻しない、このような賢

者の権能をナータンはどこから得ているのであろうか。この作品は全体が登場人物の素性、即ち本来は誰であったかを解明する分析劇になっているが、ナータンの最も重要な秘密は、4幕7場に明かされている²⁸⁾。彼はガテに於いて、妻と7人の息子を、キリスト教徒によって焼殺されるという苦難を経ているのである。再びエイベルの用語を使えば、真の悲劇を生き延びた者はデーモンとなって、尋常ならざる力を持つのである。ナータンも、コロノスのオイディプスのように、また、『テンペスト』のプロスペローのようにデーモンではないか。ヨブの如き苦難の後、回復した神への信頼によって与えられた力はデーモン=賢者になるに十分である。

ナータンは、「賢者」であることによって、芝居の外に立って全てを見通す権能を有するが、上記の場面などから帰納される芝居内性格はどんなものであろうか。彼は何の為に策を弄したのか。言うまでもなく、与えることの出来ない与える者(テルハイム)が変身した奪う者、ザラディンと、奪うことにも遊びを感じず、ミンナのようなジツタから、「奪われない」ためである。つまり、奪われない与える者である。実はフランツィスカに似ているのである。ナータンにとっては、利害関係で結びついて出資するのも奪われることであって、周到に避けている。1幕3場で托鉢僧にして宮廷財務官のアル・ハーフィからの打診も断っている²⁹⁾。しかし、このアル・ハーフィこそ、ナータンの友人として、彼と対等の立場に立っている唯一の人物である。ナータンが超越的の属性を持っているのに対して、こちらはタイプの特性を幾重にも重ねた多層人間である。アル・ハーフィは、本来托鉢僧で、「与えられる」一方の人物である。それが、おだけられて、施しを「与える」側になり、財政逼迫から与えられなくなると、「奪う」行為に荷担する。幾つかの仮面の下からポリフォニックに声が聞こえる。発言が様々なレベルでの解釈を許す。このようにして個性を作っている。ナータンの有名な「何人も義務感からことをなしてはならない」という言葉に対して、「初めは義務感からでも、内なる声に合致すれば、せざるを得ない」と答えて、ナータンを納得させ、ほんの僅か変化させるのである。このことは目立たないが、かなり重要なモメントである。というのは、ナータンが「賢者」の権能を発揮して、奪われることなく、円満に「常に与える者」として仰ぎ見られているだけでは、それこそ「感嘆」すべき叙事詩的な英雄として劇的要素が欠如してしまう。ナータンが奪われる危険を一步犯して与えたことによって、この作品はかろうじて劇として成立しているのである。ナータンにそのような行動の準備をさせたのが1幕3場のアル・ハーフィなのである。

ナータンの芝居の枠内の性格がフランツィスカとパラレルであることもこれに劣らず重要なことである。即ち、消極的な「奪う者」であり、積極的な「与える者」であって、勿論座標上は善人の位置を占める、矛盾するタイプを併せ持っている。『ミンナ』の人物造形の延長上にあり、タイプ性への後退でないことは明らかである。また、ナータンによって、フランツィスカからにも新

たな光が当たることになる。本質的にはフランツィスカがナータンに最も近いのは確かであるが、実はヴェルナーもユストも同じ位置にいる。これら二人は元来は「奪う者」の性質が濃いが、テルハイムの教育の成果として「与える者」に変身しているのである。この位置を占める者が最も円満、穏健、健全であり、「賢者」に最も近いのである。このような人物がミンナ、あるいはテルハイムのように、奪われる危険を省みずに与える時、一回的な、真の賢者性が発揮されるのである。

ナータンの養女、レヒャは「与える者」ナータンの対象として「与えられる者」という消極タイプからなかなか発展しないようにも見えるが、後半のけなげな成長を見ると、ヴェルナー、ユストに近いところに位置するとも考えられる。彼らは教育の結果として存在したが、彼女はこの作品に相応しく、教育のプロセスとして示されているのである。ダーヤは私的な、善良なレヴェルで、総主教は公の立場で、大規模に、陰険な形で、共に狂信を表す悪役タイプである。ダーヤは明らかに善良さを持ち合わせているから、それだけで性格を持つと言えるが、ナータンの議論の相手役として、「賢者」などという抽象的、超越的でないナータンの個性を際立たせる地の働きをしている。これは『ミンナ』の「宿の主人」の類である。総主教に『断片論争』の論敵、ゲーツェの面影を見ることは当然であるが、これだけ否定的に扱われると、もはや徹底した「奪う者」である。リコーのような、遅延した善良性の発見もない。それでも、レッシング自身によれば、歴史上の総主教ヘラクリウスよりは善良であり、さもなければエルサレムにザラディンと共存しているはずがない³⁰⁾。言動の滑稽さによってかろうじて救われている。リコーに近いのはむしろ修道僧であろう。しかし、リコーのような遅延的性格形成ではない。胡散臭く総主教の手先として神殿騎士を探りに来て、すぐに善良な寛容の系譜に連なる者としての姿を現す²⁹⁾。4幕7場でレヒャをナータンに「与えた」のがこの人物であったことが判明するのはだめ押しである。アル・ハーフィと並ぶ重層的な人物である。神殿騎士は、レヒャを「救った者」であり、ナータンを「陥れた者」であり、真実を奪われて(隠されて)、試練を受けた者である。その直情、一徹さも併せ持つて、この人物は、ザラディンと並び、正しくテルハイムに他ならない。

注

- 1) 宮永義夫 (1990) 演劇理論と『ミンナ・フォン・バルンヘルム』, 山梨医大紀要, 7: 68-75.
- 2) 宮永義夫 (1997) レッシングの人物造形—『ミンナ・フォン・バルンヘルム』と『賢者ナータン』を手がかりに—, ドイツ文学・演劇の万華鏡, 岩淵達治先生古希記念論集 (岩淵達治先生古希記念論集刊行会編), 同学社, 東京, 175-189.
- 3) 池内紀 (1996) ぼくのドイツ文学講義 (岩波新書 428), 岩波書店, 東京
- 4) 宮永義夫 (1994) レッシングの劇作品に於ける登場

- 人物の性格形成(2). 山梨医大紀要, 11: 39-46.
- 5) エイベル L (1980) メタシアター (高橋康也, 大橋洋一訳.) 朝日出版社, 東京.
- 6) Lessing G E (1982) Werke in drei Bänden. II, Hanser, München u. Wien. 492-506.
- 7) レッシングの翻訳 Lessing G E (1979) Sämtliche Werke. 3. Band, de Gruyter, Berlin, New York. 32-49.
- 8) Schlegel J E (1978) Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. Deutsche Literaturkritik, Band 1, hrsg. von Hans Mayer. Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M. 128-163.
- 9) Lessing G E (1982) Werke in drei Bänden. I, Hanser, München u. Wien. 424-426.
- 10) Lessing G E, Mendelssohn M, Nicolai F (1972) Briefwechsel über das Trauerspiel. hrsg von J. Schulte-Sasse. Winkler, München, 11.
- 11) 戸張智雄 (1982) 演劇理論. フランス文学講座 4, 演劇 (福井芳夫他編). 大修館, 東京, 251.
- 12) Corneille P (1984) Œuvres complètes II. Gallimard, Paris, 641-644
- 13) 6) 426-465.
- 14) レッシング訳 Lessing G (1981) Das Theater des Herrn Diderot. Eingef. von W. Stellmacher, Reclam, Leipzig, 142-367.
- 15) 9) 475-480.
- 16) 9) 426-428.
- 17) 6) 391-395.
- 18) 9) 634-635.
- 19) Albrecht W (1997) Gotthold Ephraim Lessing. Metzler, Stuttgart, Weimar, 87-94.
- 20) Simon R (1991) Nathans Argumentationsverfahren: Konsequenzen der Fiktionalisierung von Theorie in Lessings Drama Nathan der Weise. DVjs, 4: 609-635.
- 21) 9) 600-607.
- 22) Lessing G E (1982) Werke in drei Bänden. III, Hanser, München u. Wien, 285-305.
- 23) 9) 623-627.
- 24) 22) 637-658.
- 25) 9) 663-670.
- 26) 9) 660-662.
- 27) 9) 662-663
- 28) 9) 700-707.
- 29) 9) 607-611.
- 30) Lessing G E (1993) Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 9, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M, 1136-1151.
- 31) 9) 613-619.
- なお, 本論文は, 注2) 文献を基に, 大幅に加筆・修正したものである。

Abstract

Noch einmal über die Figurenbildung in "Nathan der Weise" von Lessing —Als Weiterentwicklung von "Minna von Barnhelm"—

Yoshio MIYANAGA

Die Dokumente über die Theateraufführungen zeigen deutlich, dass die Theaterstücke von Lessing nicht als Stoffe, sondern als Lehrmaterialien rezipiert werden. Die Paradebeispiel dafür ist die Weise der Figurenbildung, in der sich ein guter und ein böser Typus in einer Person gleichzeitig verwirklichen, was Lessing in "Minna" vollendete. "Nathan" zeigt nicht den Rückzug zum einfachen Typus, sondern eine Weiterentwicklung der Lehrhaftigkeit zum Metatheater mit einem transzendentalen Typus.