

演劇理論と『ミンナ・フォン・バルンヘルム』

宮永 義夫

最近の上演記録を見ると、レッシングの『ミンナ・フォン・バルンヘルム』は、現在上演に耐え得る作品の中で最古の部類に属しながら、なお人気の衰えない、ドイツ演劇界の必須のレパートリーである。しかし、その上演は、観客を新たな思索へと誘うよりはむしろ、今日の社会の常識を再確認して満足させるに止まっているように見える。本論では『ミンナ』の非常に優れた点とされる、人物の「タイプ」からの「性格」造形に関して、それ自体は新しい概念ではない「与える者タイプ」の対概念としての「奪う者タイプ」を強調することによって、この作品の解釈に新しい視点を導入することを試みる。

キーワード：与える者、奪う者、境遇

1. 表は87年9月から90年6月までの„Theater 1988“及び„Theater heute“各月号の上演記録よりレッシング関係の上演をまとめたものである¹⁾。

この記録によって、今日のドイツ語圏の演劇状況に於けるレッシングの位置が髣髴とする。87年9月に4都市で、更に年末までに1都市で『ミンナ』の上演がかなり集中して行われたが、これは『ミンナ』の初版の出版と初演が共に1767年であり、丁度220年に当たることが影響したと思われる。87～88シーズンを通しては全部で14のレッシング公演が行われている。1989年は『フィロータス』(1759)から230年、『ナータン』(1779)から210年、そして何よりもレッシング生誕(1729)から260年のレッシングの年であった。全部で6都市でレッシング作品の上演が行われ、決して少なくはないが、取り立てて特別な感じはしない。それでも、89年秋から90年夏までの全シーズンを通してみると、16公演あり、前シーズンの6公演よりは遙かに多い。ちなみにこの年はフランス革命200周年であるから、革命にゆかりの題材が平年より好まれたことは言うまでもない。レッシングもこの機会に更に多く取り上げられてもよいという印象さえあったが、その替わり、この年は現実の世界で、11月にベルリンの壁が崩壊した。これ以上決定的な記念はない。これ以降、上演記録にはDDR分が加わるが、これまでの所、東独でのレッシン

グ上演はなかった模様である。

演劇都市といえばやはりどうしても経済的に豊かな大都市ということになる。ドイツ語圏で人口百万以上の都市はベルリン、ハンブルク、ミュンヘン、ヴィーンであり、これらの都市がとりもなおさず演劇先進地域である。大都市は上演母体も多数あり、それだけ上演機会も多い筈なのであるが、上演記録を見る限りに於いては、レッシングの諸作品に対しては大した恵みになっていない。西ドイツ三大都市の中で、レッシングに最も縁のないミュンヘンで二つの上演があり、彼の演劇論にその名を残し、『ミンナ』決定版の初演の地であるハンブルクや、民衆劇の伝統を引く独特のレパートリーを持つヴィーン、もう一つのメトロポリスであるフランクフルト・アム・マインも登場しない。その替わり、オーストリアではグラーツが、スイスではチューリヒではなく、ゾロトゥルンが名を見せている。

期間中に二回上演を行った×印の都市のうち、ブラウンシュヴァイクはレッシング終焉の地であり、更にツェレ、及び『フィロータス』と『ナータン』を同時上演したゲッティンゲンはその近隣、87年に『ミンナ』を上演した州都ハノーファーと共に、ニーダーザクセン州東部の諸都市である。やはり、レッシングゆかりの地で好まれているのは否めない。総合的な百万都市ミュンヘンと前記三都市を除いた残りの×印三都市、ボン、ダルムシュタット、ニュルンベルクは、表中の全29都市の傾向を代表して、かなり広域の行政・産業

表 1

	M	S	Ph	E	N	
Berlin				10/7		
Bochum	12/7					
Bonn	12/8		9/7			×
Braunschweig				4/0	11/8	×
Bremen				1/0		
Bremerhaven					9/7	
Castrop-Rauxel	9/9					
Celle	3/8			3/0		×
Coburg					10/9	
Darmstadt	9/7	6/0				×
Göttingen			3/0		3/0	×
Hannover	9/7					
Ingolstadt	9/8					
Kaiserslautern					9/8	
Karlsruhe				9/7		
Kassel	9/7					
Kiel	9/7					
Köln	4/0					
Marburg					2/8	
München		10/9			1/8	×
Nürnberg				6/0	1/8	×
Oldenburg					9/7	
Regensburg					10/9	
Saarbrücken				9/8		
Stuttgart	1/0					
Tübingen	9/9					
Ulm	9/8					
Graz					12/9	
Solothurn	4/0					
合計29都市	14	2	2	7	11	合計36公演

M=ミンナ, S=サラ, Ph=フィロータス, E=エミーリア, N=ナータン

10/7等は月/年を表す。年号の数は7=1987, 8=1988, 9=1989, 0=1990

×は期間中2回レッシングを上演した都市。

中心都市（旧連邦首都及び県庁クラス）である。確かに、そもそも地方の中心都市が劇場の所在地ではあるが、このところのレッシングの上演地には、他にもカストロプ・ラウクセル、インゴルシュタット、カイザースラウテルン、ザールブリュッケンといった工業都市が目につく。南北の偏りなどはほぼないと言ってよく、これだけではデータ不足であるが、この傾向が

長期間続くとすれば、上演可能性の高い大都市部でその確率に見合っているという傾向が見られず、まんべんなく上演されていることを示す。このことは、むしろ地方都市に比重がかかり、その地方都市の特徴が行政・産業都市ということであってみれば、いわば Amt と Industrie の為のアミューズメントの提供という上演形態が漠然と浮かび上がる。これは観客を挑発したり、観客と摩擦を起こしたりする問題作、話題の上演ではなく、いわば保守的、オーソドックスな上演を想起させる。挑発的、革新的上演は、演劇的な裾野の広がりが必要であり、そのような広がりには中小地方都市には残念ながら余り期待出来ないと云わざるを得ない。勿論、地方都市からの話題作の提供はないなどと言うつもりはない。ただ、意欲的演劇都市で取り上げのインターバルが長くなるということは、レッシングの作品が意欲的上演を誘うような作品としてはしばし忘れられており、むしろ固定的レパートリーに属しているということを意味している。事実、この期間に話題となるようなレッシング上演は記録されていない。演ずる側も観客もその作品を知ることは常識であり、必須の教養なのである。古典が上演によって蘇り、観客に新しい出会いをもたらしてくれば理想的だが、往々にして定まった価値付けによって上演され、観客もその価値付けを知識として持っており、上演によって自分の知識、教養を再確認して、安心して引き揚げることになる。レッシングの上演は、このところそのような状況にある。この状況が「喜劇」である『ミンナ・フォン・パルンヘルム』にとって特に何を意味するか、別の言い方をすれば、『ミンナ』はどんな常識を引ずっているか、そして少しでも新しい視点はないものか、以下に更に述べてみたい。その為には、一先ず喜劇理論の流れの中に身を置かなければならない。

2. 『ミンナ・フォン・パルンヘルム』は、劇場の固定の興行レパートリーとして定着している戯曲としては最も古いものに属する。記録された14公演という数は、毎月、必ずどこかで初日を迎える程頻繁に上演されるプレヒトやシェイクスピアなどと比べて特に多いということはないが、古典劇としては頻度が高く、繰り返し上演され、人気も衰えていないことを示している。これは、特に喜劇としては異例のことである。喜劇は、その本質である風刺、批判などによって、悲劇よりも

なおその時代と強く結びついているからである。『ミンナ』に匹敵するのは少し時代が下がったクライストの『こわれ瓶』ぐらいのものであり、これらの喜劇は時代を超えて今日にも通用する人間性の「おかしみ」を描いているからこそ、古典として生き残っているのだとも言える。

ドイツ語で書かれた『ミンナ』以前の戯曲は、アカデミックな興味を抱かせるものではあっても、今日の鑑賞には殆ど耐え得ない。喜劇の場合で言えば、それらが風刺の対象とした「けち」「狂信」などが今日必ずしも克服されたとは言えないにしても、今日的な挑発力が弱い上に、古い作劇術は人物を一つの固定したタイプに押し込めてしまっているのだから、今日の観客には余りにも単純で楽しめない。また、語彙、語法も古く、現代の観客は前提知識なくしてはすんなり理解出来るものではない。このような言語上の困難を乗り越えて、今日のドイツの舞台に乗る18世紀以前の古典劇は専ら外国の作品である（演出によって、ドイツ化、現代化されていることが多い）。学術的再現上演でなければ、むしろ前衛劇としての傾向を持つギリシャ悲劇（ソフォクレスが多いか）。アリストファネスの喜劇。稀にローマのプラウトゥスの作品。このところ人気があり、比較的しばしば上演されるのが18世紀イタリアのゴルドーニの作品である。17世紀フランス古典期は、モリエールの喜劇が専ら上演され、悲劇は少ない。スペイン黄金期のカルデロンなども散見する。何と云っても圧倒的多数はやはりシェイクスピアで、人気は衰えるところを知らない²⁾。

上述の作品群に伍してしばしば上演される『ミンナ・フォン・バルンヘウム』の一般に認められる意義は、それまでの固定したタイプではなく、いわゆるキャラクター（性格）を持った、生き生きとした人物を成功裡に登場させた最も早い例の一つであることである。劇の登場人物は、一人の個人（Individuum）として観客の前に現れるのであるから、必ず特異な、個別的（individuell）なものを持っている。優れた作品、演出、演技であればある程そうである。しかし、タイプというのは、それにもかかわらず、作品の中に予めセットされた、登場人物の強調された属性であり、行動より先に立つものである。ある人物が表題ないしは呈示部に於ける行為によって「けち」のレッテルを貼られるとする。主たる事件に於いて、その人物は「けち」

故にある行動が予想され、果たせるかなその通りに行動し、ある結果を招来する。このような人物がタイプであり、ある人物の属性からその行動を帰納的に導き出せる点があれば、その人物は多かれ少なかれ典型的なのである。演劇史的には、このような「タイプ」はイタリアのコメディ・ア・デラルテの仮面にまで遡る。フランス古典喜劇であるモリエールも、ドイツを旅回したイギリス劇団の芝居も、その後継者であるザクセン風喜劇もこの伝統の中にある。笑いの対象となる人物の滑稽から表情や動作に関するものを除けば、その人物の広い意味でのモラル的な属性が残る。上述の伝統の中では、登場人物のモラルの欠如とその為に陥る状況が滑稽であり、笑いの源泉である。この場合、登場人物の置かれる状況はその人物のモラルの欠如に対する一種の罰であるから、舞台上の人物にとっては、実は事態は深刻である。その状況を観客が笑っている為には、登場人物がそれ程の悪徳の人物ではなく、陥る状況も見ていて苦痛を感じる程でないことが前提である。その上で、観客は登場人物に欠けたモラルを備えていることで、舞台上のような困った状況には陥らないという安心感、優越感によって笑うことが出来る。観客は今まさに自分達が行っている嘲笑の対象にならないようにモラルの保持に努めるであろうということが、この喜劇の有用性ということになる。このような喜劇を一般に「風刺的タイプ喜劇」（satirische Typenkomödie）と称するが、喜劇の機能を専らこのようなものとして捉える立場を代表するのがゴットシェートである³⁾。

一方、この時代にはモラルに優れた人物を観客が感動する構造の喜劇が理論的にも言われ、作品も試みられている。問題の「感動喜劇」（rührende Komödie）である。この立場を代表する人々は、ゲラートであり、フランスではディドロである。レッシングも一先ずはこの立場である⁴⁾。この立場からは、悲劇には高貴な人物、喜劇には低い身分の人物をとというフランス古典主義に於いて確立したいわゆる身分条件は邪魔であり、演劇ジャンルの区分に於いても、古典的枠内の悲劇、喜劇からはみ出た作品が成立する。このことは、勃興した市民階級の、風刺喜劇の対象に甘んじる状況からの脱却の要求でもあり、自分自身の悲劇を持ちたいという欲求の表れでもあった。悲劇史から見れば、レッシングの『ミス・サラ・サンプソン』（1755）がドイツ

で初めての意識的な「市民悲劇」であり、同年にはプファールの『市民悲劇について』が書かれた。「市民悲劇」という用語は、フランス語圏では、例えばヴォルテールの『ナニーヌ』(1749)について、ハーグで発行された雑誌評に、「この題材は悲喜劇というより、市民悲劇にふさわしい」といった使われ方をされ、ヴォルテール自身も『ナニーヌ』の序文で、自身の作品についてではないが、この用語を用いている。しかし、定義がなされている訳ではなく、グートケは、『ナニーヌ』の内容からみて「感傷喜劇」と同様の意味合いではないかと推定している⁹⁾。「市民悲劇」と「感傷喜劇」の両概念は、共に身分条件などの古典的ジャンル枠の間隙をぬって登場したものだけに、そもそも紙一重なのである。

ド・ラ・ショッセを代表とする「感傷喜劇」(comédie larmoyante)は、ドイツではより価値を高めた意味合いを持つ「感動喜劇」としてゲラートがその推進役となったが、その『感動喜劇論』(1751)の中で、悲劇にふさわしい、尋常でない英雄的美徳と、喜劇にふさわしい、節度ある、本当らしい(すなわち常識的な)美徳とを区別することによって、彼はかろうじて悲劇と喜劇の枠を保持している⁶⁾。ここで理解されている徳性は、筆者が『レッシングの Affekt 理解とその背景』(1988)で考察したレッシングとメンデルスゾーンの「同情」「感嘆」論議と通じるものを持っている⁷⁾。この論考も最後にはその点に至る。

ゲラートの『感動喜劇論』に先立ってエリアス・シュレーゲルは『デンマーク演劇の振興のために』(1747、刊行は1764)の中で既に、登場人物の身分の上下、ハンドルングがひきおこす作用としての笑いと激情(Leidenschaft)の組合せを実質的に全て認めてしまっていた⁸⁾。要素の混合した形式も認められているから、組合せの数は全部で9通りになる筈だが、シュレーゲルは作用の混合したものを一つにまとめ、更にどういう訳か身分が混合して作用が単一のものを数えず、実際には5通りに分けている。高い身分の登場人物が激情をひきおこすハンドルングだけが悲劇で、あとは全て喜劇に分類されている。ここでは悲劇と喜劇は別個の機能を持つものとしてではなく、それらを総合する視点で捉えられている。これをドラマという概念と言ってもよいであろう。同一レベルで悲劇と喜劇とを捉えるということは、換言すれば、悲劇理論で

喜劇を説明することも許されるのである。事実、シュレーゲル自身も、優れた喜劇には激情が不可欠であるという論述によって、本来悲劇の機構であったものを喜劇に応用している。この意義は大きい。

フランスではドニ・ディドロがこの方向を推し進めた。ここで問題になるのは『私生児』の付録『私生児に関する対話(ドルヴァルと私)』(1757)の『第三対話』、『一家の父』の付録『劇作論』(1758)である⁹⁾。ここでディドロはシュレーゲルと実に似た劇機構を考えている。『対話』では、悲劇と喜劇の中間領域をカバーする「まじめなジャンル」の必要性が説かれる。人間は常に悲劇的あるいは喜劇的状况に置かれている訳ではないからである。また、一つの戯曲が一つのジャンルに収まり切るとはまずないと言っている。更に、空想の世界にまでシステム全体を拡大すれば「滑稽」「喜劇」「まじめ」「悲劇」「幻想的」の各ジャンルが考えられるが、「滑稽なジャンル」と「幻想的なジャンル」は自然を逸脱しているから実際の劇作にはそぐわないとも述べている。『劇作論』では「滑稽と悪徳を扱う陽気な喜劇」「徳と人間の義務を扱うまじめな喜劇」「家庭の不幸を扱う悲劇」(レッシング訳: Trauerspiel)「国家の破滅や高位の人々の不幸を扱う悲劇」(レッシング訳: Tragödie)の4種にジャンルが分けられているが、『対話』で述べられた「まじめなジャンル」が喜劇と悲劇に組み込まれた形になっている。

ディドロの論述の中で、レッシングに関連して更に重要なことは、彼が『対話』の中で「今後は、喜劇に於いては、境遇が主で性格が付随的なものにならなくてはならない」と主張したことである。これに対しレッシングは『ハンプブルク演劇論』第86号以降で論駁することになる。これによってレッシングのいう「性格」がどのようなものか、我々に理解の手掛かりを与えてくれるのである。

ディドロの意見では、喜劇には類が、悲劇には個が求められるのであり、喜劇に於ける性格は、ある美徳や悪徳をそのまま体現したような純粋な性格(我々の用語で言えばタイプ)であった方がよい。とは言っても、そのような純粋な性格は数少ない。性格が少しでも誇張されていれば、観客は自分と違うと思う。従って、より大きな普遍性を持ち得る境遇(地位・立場)と、それに付随する義務などを中心に据えて描いた方がよいことになる。ここでディドロは主に「まじめな

喜劇」について述べており、登場人物と観客の同質性が前提とされている。この同質性は「まじめなジャンル」全体に要求されるものであり、家庭（市民）悲劇も同じ機構を持つものであると言える。

レッシングの『ハンプルク演劇論』に於ける批判は、微に入り細をうがつものであるが、ここで重要なのは、ある境遇の人物には予めそれにふさわしい（理想の）性格が指定されているのではないかという指摘である¹⁰⁾。レッシングはこれを「完全な性格」と呼び、完全な性格の人物は、ある境遇に置かれるとその境遇にふさわしい行動しかしないことになるが、このようなことは喜劇に期待されないと述べている。ここに『ミンナ』の登場人物の「性格」を解く鍵がある。ディドロの「性格」は「タイプ」の最たるものである。レッシングに於ける「性格」は、人物が「タイプ」としては完全ではないところにある。ディドロの説を借りれば、『ミンナ』の登場人物はある境遇にいるのにもかかわらず、ふさわしい行動を取らないところにある。筆者はかつてこの点について、『Lessings „Minna von Barnhelm“ als Vorgang der Charaktergestaltung』(1981)に於いて論じたことがあるが¹¹⁾、ここで足りない点を補い、変えるべき所を変えて再考してみたい。

3. 凡そ、人間を深く描いた作品ならば、その登場人物は一筋縄ではいかない複雑な「性格」を持っており、予想される行動と実際行動とが食い違うことはままあることである。しかし、『ミンナ』の場合はそれが意識的に、戦略的に用いられている。むしろ、それこそが主たる仕掛けになっていると言ってよい。従って切り口によっては、実に単純な人物造形が見て取れる。すなわちタイプの喜劇の延長であり、その批判である。更に、悲劇の批判、パロディーでもあると言える。

前記拙論では、今井道児氏の概念¹²⁾を応用し、積極的タイプとして「与える者」、「奪う者」、そのパートナーとして消極的タイプの「与えられる者」、「奪われる者」を設定した。その際、「与える者」と「奪われる者」は、授受関係に於いて同じ立場であり、心的態度が異なる。もう一組も同様である。そして、それぞれの登場人物があるタイプとして登場しながら、対極のタイプへ移行することに「性格」を見た。本論文ではこの構造の他に、ディドロ流の境遇によるタイプの破綻という面を併せ考えることが出来よう。

『ミンナ』の登場人物を敢えて善玉（優れた、観客の共感を呼ぶ人物）と悪玉（モラル的に低い、滑稽な人物）とに分ければ、「宿の主人」と「リコー」のみが悪玉である。「宿の主人」は伝統的に滑稽な人物である。「主人」は本来客に寝る所を「与える」のが商売である筈なのに、ここでは支払いの出来なくなったテルハイム少佐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使ってもらうつもりで預けた500ターラーも担保に取るような「奪う者」である。更に、当時、宿屋の主人は市中の密偵のような役割を負っていたので、人の秘密を「奪う者」として首尾一貫した行動をとる。一方、ミンナの立場から言えば、主人は逆に、（実はテルハイムが出された当の）部屋の提供者であり、テルハイムが質種として預けた指輪を見せることにより、テルハイムとの再会のきっかけを作る「与える者」なのである。「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。「ホテルの経営者にとって好奇心はそれこそ大の禁物です」（3幕3場）と自ら言うように、彼は境遇にはふさわしくない行為をしている意識があるが、彼はある意味では職務に忠実に、よくお上の通達を守り、経営者としても損をしないように、極めて注意深く仕事をする。実は「宿の主人」の境遇にふさわしい行動をとっているのであり、その意味でタイプに留まるのではあるが、それ故に却って、「奪う者」にも「与える者」にもなり、「性格」を持ち得ているのである¹³⁾。

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¹⁴⁾。4幕2場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、マロフ未亡人の場とパラレルになっている。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。即ちテルハイムと同じ境遇にいる。ところが、生活信条は全く正反対であり、リコーは収入を賭事に頼る。彼はテルハイムに「よい知らせ」を報告した御褒美として金をせびるつもりでやって来て、ミンナと出会い、何かとホラを吹いて、結局ミンナから金を巻き上げる「奪う者」には違いないが、後になれば、リコーは事実を伝えたことが分かるのであり、テルハイムの幸福の第一の伝達者、「与える者」な

のである。リコーは時間的なずれを伴って「性格」を形成する。これはレッスングの非常に優れた手腕である。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、それとバラレルに、ミンナが「与える者」、リコーが「与えられる者」となっている。リコーはテルハイム、ミンナ、更にフランツィスカの性格を結ぶ結節点の役割を果たしている。リコーにはもう一つ役目がある。幸福の第一の伝達者がなぜこうも信頼の置けない形姿をしているのか、人は疑問に思う。情報の不確かさによって、悲劇的緊張が増すという意見もあり得るが、むしろ、劇後半の展開を喜劇の枠内に留まらせる働きと考える方がよいであろう¹⁵⁾。

テルハイムの従僕「ユスト」は非常にうまく描かれた、リアリスティックな人物である。彼の「与える者・与えられる者」複合体としての「性格」は巧妙である。そもそも主従関係は、相互に「与える」ことによって成り立つが、給料を払えなくなったテルハイムは彼を解雇しようとする。この行為はテルハイムのタイプ性をも表すものであるが、ユストはテルハイムから見返りを期待しない。彼の計算ではむしろ自分がテルハイムに「借り」があるのであって、テルハイムは認めないが、今後はどうしても自分が借りを返す「与える者」にならなければならないのである。ユストは、何も与えなくとも自分に付き従うむく犬に自身を譬えることによって、情に訴えて解雇を思い止まらせる。潜在的に「与えられる者」である犬に自分を準えることによって、テルハイムに潜在的な「与える者」の立場を保証しているのである。テルハイムの技を持った他の部下達は、何らかの悪徳的行為によって、皆テルハイムのもとを去ってしまっている。ユストは馬丁であったが、今は「何でも係」である。彼がテルハイムに与えることが出来るのは、忠実に仕えることだけである。この二人は最低限相手から「奪わない」という気遣いによって結ばれている。それ故にむしろ、単なる主従関係を越えた人間的繋がりを感じることが出来る。彼に与えられた評価は「頑固で、乱暴で、人の不幸を見て喜ぶ人物」である。彼のそういった面は、「奪う者」である「宿の主人」や実質的に部屋を奪ったミンナに対する時に現れる。彼は「奪われる者」の立場に甘んじられないのである。即ち、ユストは消極的な意味で「奪う者」なのである。しかし、彼は誠実さの一点で「与え

る者」となり、「性格」を持つのである¹⁶⁾。

ミンナの小姓「フランツィスカ」は利溍な小姓タイプとして人の共感を呼ぶ。この二人の関係はテルハイム・ユスト主従に比べて、遙かに大らかで、殆ど「友達」である。フランツィスカの特徴はそのバランス感覚であり、ミンナとのリベラルな関係一つを取ってみても、「与える者かつ与えられる者」の役割を見事に演じている。従って、一方的に「与えられる者」にはなり得ない。ミンナが2幕3場に於いて、テルハイムに再会出来る喜びに有頂天になって、フランツィスカにその喜びを分かち合ってもらおうと金を恵もうとすると、それを辞退する。即ち、ここではフランツィスカの潜在的な「与える者」タイプが描かれている。リコー場面では、リコーに金を奪われたことに我慢出来ない。つまりフランツィスカはここでは潜在的な「奪う者」である。彼女はその立場上、積極的行為者としてではなく、「与えられる者」でも「奪われる者」でもないという形で「性格」を付与されているが、劇後半では、ミンナの策略に、嫌々ながらではあるが、加担することによって、ミンナに「与える者」となり、テルハイムを騙すことによって、テルハイムから真実を「奪う者」となっているのである¹⁷⁾。

「ヴェルナー」はフランツィスカと異なり、積極的行為者としての「与える者」である。彼はテルハイムに積極的に援助の手を差し延べる。しかし、彼の行為は余りにも直接的であり、「与えられる者」の立場に甘んじ得ないテルハイムにはうまく行かない。成功するには状況の変化が必要であった。一方、ヴェルナーの普段の行動原理は利益追及である。彼の画策するベルシャ行きも、利益をあげる目当てがあつてのことである。彼の素朴資本主義とも言える考え方は、むしろ「奪う者」を指向している。「宿の主人」にも類似した「奪う者」ヴェルナーが、賞賛すべき「与える者」として登場するところに「性格」が生み出されるのである。尤も、この寛大な行為に見返りが無いという訳ではない。彼はフランツィスカを得るからである¹⁸⁾。

主人公「ミンナ」はテルハイムを「奪う」為にベルリンまで出向いたのである。勿論、これは一面でテルハイムに自分を「与える」ことを意味する。しかし、ミンナは初め、テルハイムから一方的に部屋を奪った者になっている。フランツィスカとの関係等でミンナは充分「与える者」になっているから、それだけで既

に「性格」を持ち得るが、ミンナのこの目に見える形での「奪う者」としての性質は重要である。ミンナは「与える者」としてリコーに金を与えるが、これはミンナがリコーの中にテルハイムの姿を認めるからであり、テルハイムを援助したいという気持ちの表れである。その際、ミンナは自分もゲームに参加し、金をリコーに預ける形にするが、これはリコーを単なる「与えられる者」に貶めない為の気配りであり、同時に、賭けを好み、利益を追及する「奪う者」タイプとしてのミンナも現れている。事実、ミンナが手段を尽くしてテルハイムを手に入れようとするゲームこそが、この作品の原動力である。そして、自分が廃嫡された不幸な身の上であると装い、ユストと同じく、テルハイムに「与える者」の地位を保証することによってそれに成功するのである。リコー場面は全体のハンドリングの縮図なのである¹⁹⁾。

「テルハイム」のみが特殊な地位を占める。彼だけがタイプに固執するのである。彼は、対等な関係でなければ、常に「与える者」であろうとする。勿論、「与える」行為は善であり、彼は立派な人物である。1幕6場に於いて、彼は、亡夫の借金を返済に来たマローフ未亡人からの金の受領を拒む。息子の養育費に当てられるべき資金を奪うに等しいと思ったからである。そして、収賄の嫌疑によって名誉を奪われ、住む所を奪われながら、「奪われた者」としての立場に甘んじている。一方では、ヴェルナーの援助を拒否する。「与えられる者」にはなりたくないのである。徹底して「与える者」である。与えられなくなると、関係を絶とうとする。ユストを解雇しようとし、ミンナとは音信を絶った。人は少なくとも一時的には「与えられる者」にならねばならぬ場合がある。テルハイムにしても実際はそうであったことは、ヴェルナーが戦闘を回顧して、自分は既にテルハイムを救ったことがあると述べるくだりにも匂わされているが、テルハイムは機会があれば同じようにすると行って、対等性を主張する。この辺りから、彼の原理と行動に矛盾が生じ始めるが、この矛盾に気がつかない所に彼の欠点がある。彼はミンナの芝居によって、自分の「与える者」の地位が保証されると、忽ちヴェルナーの援助を受け入れて矛盾をおこし、テルハイム自身の論理を使って、ミンナが一方的にテルハイムの好意を受け入れることを拒否するしっぺ返しに会うと、どうにも動きがとれなくなっ

てしまう。テルハイムはミンナを奪わなければならないのである。デウス・エクス・マキナ的なミンナの後見人にして伯父のブルッフザル伯が登場して全てが氷解しなければ、破局へも進みかねない。テルハイムはこの試練を経て、初めてミンナを「与えられる」のである。「与える」為には「奪う」行為が伴うこともあり得ることを無意識に実行しながら、テルハイムも「性格」を持たされるのだが、これこそこの作品のハンドリングに他ならない²⁰⁾。

善玉が悪である「奪う」行為によって人間性を持たされ、さらにその善玉が風刺の対象ともなり得ることに「風刺喜劇」と「感動喜劇」の統合を目指したレッシングの意気込みが感じられる²¹⁾。と同時に、この作品は『悲劇に関する往復書簡』に見られるような「感嘆すべき人物」に対するアンチテーゼでもある。「感嘆すべき英雄は状況が異なれば風刺の対象となるのであり、英雄悲劇は喜劇を内包しているのである。善の化身はどうしても少しの悪によって等身大に戻されねばならない²²⁾。善玉と悪玉は交換可能なのである。今までは悪玉が善玉に姿を変えることが強調されて来た。今度は善玉が悪玉になる番である。「与える者」に潜む「奪う者」を見据えることによって、新たな視点が得られるのである。

参考文献

- 1) Theater 1988. 121-137. Orell+Füssli, Zürich, 1988.
Theater heute, Heft 10, 45-47; Heft 11, 64-66; Heft 12, 41-43, 1989.
Theater heute, Heft 1, 50-51; Heft 2, 63-65; Heft 3, 64-67; Heft 4, 49-51;
Heft 5, 52-54; Heft 6, 65-66. Orell+Füssli, Zürich, 1990
- 2) 文献1)をざっと見渡した印象である。
- 3) Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer kritischen Dichtkunst, Nachdruck der 4. Auflage. 631-656, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982.
Steinmetz, Horst: Die Komödie der Aufklärung. 19-26, Metzler, Stuttgart, 1978.
- 4) 文献3) Steinmetz: 48-52, 62-78.

- 5) Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 5-6, Metzler, Stuttgart, 1984.
- 6) レッシングの翻訳による。
Lessing, Gotthold Ephraim: Sämtliche Werke, 3. Band 32-49, de Gruyter, Berlin, New York, 1979.
- 7) 宮永義夫: レッシングの Affekt 理解とその背景。山梨医科大学紀要, 5, 82-90, 1988.
- 8) 南大路振一: 18世紀ドイツ文学論集。56-89, 三修社, 東京, 1983。
Schlegel, Johann Elias: Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. Deutsche Literaturkritik, Band 1, hrsg. von Hans Mayer, 128-163, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1978.
- 9) レッシングの翻訳による。
Lessing, G. E.: Das Theater des Herrn Diderot, eing. von Wolfgang Stellmacher. 142-176, 274-367, Reclam, Leipzig, 1981.
- 10) Lessing, G. E.: Werke in drei Bänden, Band II. 429-431, Hanser, München, Wien, 1982.
- 11) 宮永義夫: Lessings „Minna von Barnhelm“ als Vorgang der Charaktergestaltung. ドイツ文学語学研究, 5, 9-31, 学習院大学大学院ドイツ文学語学研究会, 1981.
- 12) 今井道児: ミンナ・フォン・バルンヘルムの構成——とくに与える者と与えられる者——。人文科学研究, 52, 新潟大学法文学部, 1977.
- 13) 文献10) 419, 421, 438-439, 441-443, 456.
- 14) Martini, Fritz: Riccaut—die Sprache und das Spiel in Lessings „Minna von Barnhelm“. Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm“, hrsg. von H. Steinmetz, 153-170, Athenäum, Königstein, 1979.
- 15) 文献10) 423-426, 475-480.
- 16) 同上416-420, 427-428, 444-446.
- 17) 同上434-436, 443, 480-482, 496-497.
- 18) 同上431-433, 462-467, 514.
- 19) 同上439-441, 474-482.
- 20) 同上423-426, 462-467, 494-496, 503-507.
- 21) 文献6) 49-53.
- 22) 文献7)。

Abstract

Dramatische Theorien und „Minna von Barnhelm“

Yoshio MIYANAGA

Die neuesten Dokumente der Theateraufführungen im deutschsprachigen Raum zeigen, daß Lessings „Minna von Barnhelm“, obwohl es unter den heute noch spielbaren Stücken zu einem der ältesten gehört, wegen seiner hervorragenden Konstruktion und Schilderung der Personen eines der immer noch populären kardinalen Repertoires des deutschen Theaters bleibt. Sie bringen aber zugleich auch den Eindruck, daß seine Aufführungen eher eine Vergnügung durch die Anerkennung der Konventionen oder Institutionen in der heutigen Gesellschaft als eine Aufforderung zum neuen Denken bleiben. In dieser Erörterung wird versucht, in bezug auf die Kunst der Charakterbildung aus Typen, die im allgemeinen für ein Moment der Hochschätzung von dem Stück gilt, durch die Betonung des Begriffs „Berauber-Typus“ als Pendant des an sich nicht neuen „Geber-Typus“ einen neuen Gesichtspunkt für die Interpretation des Stückes einzuführen.