

Title	J.M.R. レンツの喜劇『家庭教師』：近代ドイツ演劇における革新
Author	広瀬, 千一
Citation	人文研究. 58 卷, p.137-157.
Issue Date	2007-03
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	富田和暁教授：毛利正守教授：山崎弘行教授：松村國隆教授：小林標教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

J.M.R.レンツの喜劇『家庭教師』 — 近代ドイツ演劇における革新

広瀬 千一

18世紀後半のドイツでは、フランスのディドロの市民劇理論などの影響もあって、レッシングなどの市民劇が盛んになっていった。J.M.R.レンツは、フランスの社会派市民劇作家メルシエの演劇理論の影響を受けつつ、彼独自の演劇革新の道を進んだ。彼の演劇の目標は、市民社会に内在する矛盾や混乱を直視し、その実態をアイロニーの視点から描き出すことであった。そこに描きだされたものは、悲劇と喜劇、真面目さと滑稽さとグロテスクの混合物である。テーマは解決の難しい社会問題であり、解答は示されず、判断は観客に委ねられている。主要登場人物は皆否定的要素を含み、矛盾にみちた性格を呈している。またレンツは、演劇における「興味の喚起」を重視した。この観点から人物は、デフォルメ、カリカチュア、誇張などの手法で表現された。このような演劇を彼は「喜劇」と命名したが、それは現代に至るまでのドイツの反理想主義的演劇の系譜の原点になっている。本論では、喜劇『家庭教師』を取りあげ、主としてその主要人物像を分析することにより、レンツの「喜劇」の革新性を明らかにする。

はじめに

18世紀後半のドイツでは、レッシング、ゲーテ、J.M.R.レンツ、シラーなどの著名な劇作家が輩出し、劇のテーマ、劇構造、場面構成、人物表現、あるいは台詞の在り方に至るまで、様々な新しい試みがなされた。そうした試みは、近代の諸問題を鋭く捉えた各劇作家の人間認識や世界認識から生まれ、また芸術上の革新の意欲から生まれた。なかでもJ.M.R.レンツ (Jakob Michael Reinhold Lenz 1751-1792) は、それまでの伝統的な演劇手法を根本的に変革する新しいドラマトルギーを生みだし、革新的な劇を創りだした。当時演劇世界では、悲劇や喜劇と並んで、市民を登場人物とする市民劇が勃興していた。市民劇というジャンルは、フランスではディドロが提唱し、それを受けてメルシエが発展させた。ドイツではレッシングが『ミス・サーラ・サンプソン』や『エミーリア・ガロッチィ』などの作品でこの新しい演劇ジャンルを押し進めた。こうした市民劇は、市民精神や市民道徳をテーマとするものであったが、一方レンツは同じく市民社会を表現対象としたものの、そこに内在する矛盾や混乱をテーマとして選んだ。彼の作品では美德などの市民的特性が規範としてかけられるのではなく、市民社会における問題の所在と実態がアイロニーの視点から扱われる。しかし問題の解答は示されず、思考は観客に委ねられる。またレンツは、人間観についても啓蒙主義演劇の理性主義

をとらない。理性による統一した人格という理想的人間像が単に理念にすぎないという認識のもとに、自己矛盾にみちた人物像を登場させている。たとえば、ドイツ演劇では初めての受動的主人公ロイファーなどがそれである。劇構成についても、孤立した場面、場面をモザイク的に連結していく手法をとるなど、現代演劇や、映画におけるような発想に立った劇作法をとっている。本論では、以上のようなレンツの劇作法にも言及しつつ、彼の演劇の人物像における革新的特性を、『家庭教師』を取りあげて考察する。

1. レンツにおける「喜劇」

『家庭教師、あるいは個人教育の利点』(*Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* 1774) は、作者自身によって「喜劇」(eine Komödie) と銘打たれている。歴史的にみて喜劇の定義は、本来悲劇のように明確ではないが、少なくとも基本的に、喜劇というものは「笑い」を誘発するという点は是認されるであろう。単純に滑稽さが笑いを誘う場合もあるし、観客の優越観が刺戟されて笑いが生じる場合もあり、あるいは諷刺が笑いを引きおこす場合もあるが、いずれにしろ、喜劇においては笑いは重要な要素である。しかし『家庭教師』の場合、部分的に笑いはあるが、それは主筋においてではなく、挿話においてであり、また主要人物は、ベルク少佐を除いて笑いを誘うような性格づけがなされていない。劇のなかで起こる出来事は、雇い主である貴族による家庭教師の抑圧、家庭教師と教え子の性交渉と私生児の誕生、家庭教師の自己去勢などであり、深刻かつ異常な事柄を含んでいる。それでは、なぜレンツがこの作品を「喜劇」と名づけたかという問題が生じる。以下に、この問題について検討を加える。¹⁾

レンツは、アリストテレス以来の演劇ジャンルに関する伝統的思考法に従い、「喜劇」概念を「悲劇」概念との対比で考えていた。アリストテレスの『詩学』では、登場する人物は悲劇では一般の人間より優れた人物であり、喜劇ではそれより劣った人間である、とされる。²⁾ そして、悲劇はこうした並はずれて優れた人間の行為の再現(ミメシス)であり、こうした行為によって形成される「筋」が悲劇の目的である。つまり「(劇のなかの)人物は性格を再現するために行為するのではなく、行為を再現するために性格もあわせて取り入れる。したがって、出来事、すなわち筋は、悲劇の目的であり、目的はなにもものにもまして重要である」³⁾。「筋は悲劇の原理であり、いわば魂である。二番目にくるのは性格である。」⁴⁾ このようにアリストテレスは述べる一方、喜劇における性格と行為(あるいは筋)の関係についての明確な規定はおこなっていない。しかし「性格」に関しては次のような記述がある。

「喜劇は、先に述べたように、比較的劣っている人たを再現するものである。しかし、この人たちが劣っているというのは、あらゆる劣悪さにおいてではなく、滑稽なものはみにくいものの一部であるという点においてである。なぜなら、滑稽とは、苦痛もあたえず、危害も加

えない一種の欠陥であり、みにくさであるから。手近な例をあげると、喜劇の仮面はある種のみにくさとゆがみをもっているが、苦痛をあたえるものではない。」⁵⁾

そして、喜劇は「アテーナイのなかではクラテースが最初に個人的諷刺の形式を捨てて普遍的な筋書きと筋をつくった」⁶⁾と述べられている。つまりアリストテレスにおける喜劇とは、「比較的劣っている人たち」の性格の「みにくさとゆがみ」を再現するもので、その再現のために筋が形成された、ということになる。

以上のような、悲劇と喜劇に関するアリストテレスの考え方を受けて、レッシングは『ハンブルク演劇論』の第51号で、あるフランスの喜劇作品との関連で次のように述べている。「喜劇では性格が主要な仕事であって、状況 (Situation) は性格を表し、活動させる手段にすぎない。」⁷⁾ 伝統的な喜劇ではレッシングが述べているように「性格」が主題となる。レッシングが上記の論で取り上げた喜劇は『改心した嫉妬する男』という表題であり、「嫉妬」がテーマとなっている。フランス古典主義演劇は、アリストテレスの演劇論を踏襲したが、そのなかのモリエールの喜劇では、「吝嗇」とか「偽信心」といったある種の悪徳を体現する人物が批判と諷刺の対象になっている。すなわち、「比較的劣っている人たち」の性格の「みにくさとゆがみ」がテーマとなっていると言えよう。

以上のように、アリストテレスの演劇論、それを継承したフランス古典主義の演劇観、そしてレッシングの演劇論では一貫して、喜劇は「性格」がテーマであって、「筋」は性格を表現するための道具立てであった。こうした古代ギリシアから続く演劇ジャンル論の伝統を、レンツは逆転させる。彼は、悲劇に関しては筋より人物の性格を重視する「性格劇」を提唱したが、喜劇に関してはその逆に、筋が第一で、人物の性格は筋の展開を支える部品のようなものと捉えていた。彼はその演劇論『演劇覚え書』(Anmerkungen übers Theater 1774)で悲劇について論じた後、喜劇について次のように述べている。

「喜劇の場合、事情はまったく別である。私の考えでは、悲劇の主要事は人物 (Person) であるが、喜劇のそれは事柄 (Sache) である。たとえば不釣り合いな結婚、拾い子、変人の気まぐれなど。(人物に関しては、これこれの気まぐれ、これこれの意見、それどころかこれこれの制度がその人物の性格を形成したのだろう、という程度に分かれればよいのである。この場合、人間の全体が示される必要はない。)これがシェイクスピアの喜劇についての私の考えであり、またかつて書かれた喜劇、これから書かれるであろうあらゆる喜劇に関する私の意見である。人物は筋 (Handlung) のために存在する。— 人物は、具合のよい結果や作用と反作用を生み出すために引かれた、主たるイデー (Hauptidee) のまわりを巡る輪である。これが喜劇なのだ。[...] 悲劇においては、筋は人物のために存在する。[...] 喜劇においては、私は筋から始め、そこへ私の望みの人物を参加させる。」⁸⁾

それでは、喜劇の主要事である「事柄」について、言いかえれば喜劇の主題について、レンツはどう考えていたのだろうか。この点について彼はこう述べている。「喜劇は人間社会の絵

画 (Gemälde der menschlichen Gesellschaft) である。』⁹⁾ これは、レンツが当時読んでいたフランスの劇作家メルシエの演劇論に影響を受けた考え方である。メルシエは『演劇術試論』で、悲劇と喜劇のジャンル区分を取り去ることを提唱し、悲劇と喜劇を総合したジャンルとして「ドラマ」(drame) を提唱した。¹⁰⁾ この「ドラマ」においては、個々の人物の性格よりも筋が重視され、あらゆる階層の人間が登場して市民社会が活写される。こうした「ドラマ」をメルシエは「世紀の絵画」(ein Gemälde des Jahrhunderts)¹¹⁾ と呼んでいる。メルシエが提唱した、市民社会をテーマとし、そこにおける出来事を種々の人物を用いて表現する「世紀の絵画」と、レンツの「人間社会の絵画」は、その名称といい、あるいは市民社会を表現対象とする点といい、似ている点は多い。メルシエの演劇論は、ディドロの市民劇理論を引き継ぎ発展させたものであるが、そのディドロは悲劇と喜劇の中間に位置する、市民の日常生活をリアルに表現する「真面目なジャンル」を提唱した。メルシエの演劇論は、ディドロの提案を発展させたもので、リアリズムと市民道徳の主張にその特性がある。¹²⁾

レンツはたしかにメルシエの影響を受けたが、演劇のテーマはメルシエとは異なる。メルシエが自らの演劇論を実践した市民劇『酔商人の手押車』では、市民社会における社会的問題の提示があり、作者の社会的・道徳的理念に即してその問題の解決が示されるが、レンツの演劇においては、解決がきわめて難しい市民社会の問題が扱われている。そこでは問題が提示され、様々な角度から観察され、吟味されるが、しかし矛盾のない解決は見いだされそうにもない。レンツは、問題の所在を示し、それにかかわる諸人物の行動を示すが、その問題の社会的・道徳的解決のための理念や筋道を示すことはなく、問題に対してアイロニカルな姿勢を崩さない。彼は鋭い社会批判的視点に立ち、深刻な社会問題を扱うが、その問題の理想主義的な解決が現実にはありえないことをも示している。そして、市民社会に内在するカオスや矛盾を、アイロニーの視点から描きだすことに主眼をおいている。こうした視点に立つ彼の演劇は、メルシエの理想主義的リアリズムによる市民劇とは性格が異なるのである。

レンツはまた、彼の演劇の観客層と「喜劇」ジャンルとの関係について次のように言及している。

「私は、喜劇を単に笑いを誘う演劇だとは思わない。それは万人のための演劇である。一方悲劇は、過去の英雄をその栄光のうちに見てその価値を計ることのできる、真面目な観客層のためのものである。ギリシア悲劇は、祖国の際だった人物をその傑出した行為や運命を通じて永遠化するためのものであり、シェイクスピアの悲劇は、古い過去や比較的新しい過去の諸民族の歴史を表現するものであった。ギリシアの喜劇はしかし、民衆のためのものであった。笑うことと泣くことの区別は単に後世の批評家の発明であり、彼ら批評家は、民衆の粗野な層には、なぜ泣くことより笑うことの方が向いているのが分かっていない。民衆が粗野な状態に、あるいはその状態から生じる状況に近づけば近づくほど、喜劇は滑稽なものに近づかざるをえないのである。』¹³⁾

以上のようにレンツは、観客である民衆の成熟度と喜劇の関係について述べている。民衆の粗野さが滑稽さを要求するのであり、こうした民衆の要求に応えることが喜劇の一つの課題だということである。たしかにレンツの喜劇には、部分的に滑稽さが目指されている。たとえば第2幕3場の、ペートゥスを中心とする無軌道で滑稽な大学生生活を描写した挿話などがそれである。こうした滑稽さを混入することにより、レンツは深刻なテーマに笑いを注入している。

レンツは、先に引用した「喜劇は人間社会の絵画である」という言葉に続けて次のように述べている。

「社会が真面目な (ernsthaft) ものになれば、その絵画は笑うべきものにはなりえない。プラウトゥスがテレンツより滑稽なものを書き、モリエールがデトウシュやポーマルシェより滑稽なものを書いたのも、そうした理由からだ。だから我がドイツの喜劇作家たちは、喜劇的と同時に悲劇的に書かねばならない。なぜなら、彼らがそれのために書く、あるいは少なくとも書くべきであるその民衆は、文化と野蛮、徳性と粗野の混合物だからである。」¹⁴⁾

レンツのアイロニーの視点からすれば、市民社会は悲劇的状况にあると同時に喜劇的状况にあった。市民社会は彼にとって、深刻な問題を孕むと同時に、滑稽さ、粗野さ、グロテスク、さらには異常さを内包する混合物であった。こうした市民社会をアイロニーの視点から表現したものを、彼は「喜劇」と名づけた。「喜劇」という概念をレンツは、喜劇的なものと深刻なものの混合形態という意味でも用いているのである。

ここで、「喜劇」という名称に関するレンツの考え方をまとめておく。レンツはメルシエの影響下に市民社会を表現対象とし、そこにおける問題をテーマとする演劇「人間社会の絵画」を目指した。メルシエは、悲劇と喜劇のジャンル区分の撤廃を主張し、市民を主人公とする市民劇「ドラマ」を提唱した。しかしレンツは「喜劇」ジャンルにこだわった。それは、彼の演劇目標が、メルシエにおけるような市民精神や市民道徳に焦点を当てた演劇とは別のものであったからである。彼の「喜劇」では、観衆である市民の嗜好に適合する滑稽な内容が含まれていることが「喜劇」名称の一つの理由だが、より本質的には、その演劇の表現対象である市民社会が、深刻さと滑稽さを同時に含んでおり、この市民社会における問題をアイロニーの視点から描くことが彼の意図であったということが、その理由として挙げられる。こういう演劇を彼は「喜劇」と名づけたのである。この「喜劇」ジャンルの規定では「人物」よりも「事柄」が重視され、「事柄」の中核には市民社会の深刻な問題にかかわる「主たるイデー」がある。以上のようにして、レンツは、アリストテレス以来の喜劇の規定である、喜劇では人物の「性格」が主で「筋」は従であるという考え方を逆転させたのである。「喜劇」という名称には、演劇主題とドラマトゥルギーに関するレンツの独自の考え方が深く関わっているのである。

2 『家庭教師』における人物像

レンツは、当時ドイツに大きな影響を与えていたフランス古典主義演劇を批判し、その登場人物には性格がなく画一的だと批判している。そして、人物表現の原理として「自然」(Natur) という概念を用いている。

「ヴェルギリウスがディードーを描いたようなやり方で、自然を建築師にする以外に道があるろうか。」¹⁵⁾ 「性格と心理の多様さは自然のゆたかな鉱床である。天才 (Genie) の占い杖が鉱脈を探しあてるのはここをおいてほかにはない。そして天才の占い杖だけが、この世の行為 (Handlungen) と出来事 (Begebenheiten) の無限の多様さを定めることができるのだ。」¹⁶⁾

レンツは悲劇に関しては、このような「自然」原理に基づいて表現された強力な主人公が筋の展開の原動力となる「性格劇」(Charakterstück) を提唱した。しかし喜劇においては、先に指摘したように、喜劇の主要事は出来事であって、人物は筋の展開に必要な限りにおいて表現されていけばよいと考えていた。ただしレンツは、実際にはこうした「性格劇」は書かず、また彼の主要戯曲を「喜劇」と命名した。それは、彼の演劇に関する関心が個人の性格にあったのではなく、もっぱら市民社会とその問題に向けられていたことによる。しかしレンツの演劇においては、喜劇の場合も人物は筋展開のための単なる部品とはなっていない。彼は『演劇覚え書』で次のように述べている。

「人物の描かれていない喜劇は興味を引きおこさないが、人物の描かれていない悲劇は矛盾である。」¹⁷⁾

レンツの喜劇においては、人物表現についても「自然」原理は生きている。ただしそれは、人物の「性格」が主要事である悲劇の場合とは異なったやり方でおこなわれる。各人物は、「主たるイデー」を表現するために配されるが、その際彼らは全人格的な総体として表現されるのではなく、部分として表現される。「主たるイデー」に関わるかぎりでのその人物の特性がもっともよく表れている部分が切り取られ、クローズアップされて表現される。人物の部分表現というこの手法には、レンツの人間認識とそれに基づく人物表現に関する意図が働いていると思われる。すなわち、啓蒙主義演劇におけるような、統一的で一貫性のある人格として人物の総体を演劇で捉えることを、レンツはそもそも意図的にしなかったということである。彼は、人間存在の曖昧さや自己矛盾を認識していた。人間の思考、心理、行為、人格などの相互関係が一貫性をもっておらず、肉体と精神が人格という形で統合されているということにも疑問をもっていった。こうした近代的な人間観の持ち主であったレンツにとっては、人物の部分表現はうってつけの技法であったと言える。

喜劇の人物表現でもう一つレンツに特徴的なのは、「興味の喚起」である。この点に関して彼は、シェイクスピアを引き合いにしながら次のように述べている。

「興味がこの詩人の大いなる主目的である。他のすべてのものはこの目的に従わねばならな

い。[中略] 戯曲を仕上げることの大きな価値は、常に興味の喚起 (Erregung des Interesse (sic!)) にある。つまり、偉大で真実な性格と情熱を描出し、いろんな斬新さがあるにもかかわらず、不自然でわざとらしいところがないような状況を構想することにある。」¹⁸⁾

「ありふれたもの (das Gewöhnliche) の描写、つまり対象をそっくりに写すことに加えて、それを強化し、高めて、平凡な人生のありふれた人物 (die Alltagscharaktere im gemeinen Leben) を劇場で魅力的な興味のあるものにする、というのが、私にとっての絶対的な演劇表現の原則である。」¹⁹⁾

「私の考えを言えば、私は性格を描く画家を評価したい。誇張して言うなら、理想を描く画家よりむしろカリカチュアを描く画家 (Karikaturmaler) の方を十倍も高く評価したい。というのも、天才の認識力で人物を正確に、真実を込めて描くほうが、美の理想を尺度に十年間あれこれ測って描くより十倍もふさわしいことだからだ。美の理想などというのは、結局のところそれを生み出した芸術家の脳味噌のなかでだけ理想としてあるのだ。」²⁰⁾

以上の理由からレンツの劇では、「興味の喚起」のために、誇張、デフォルメ、カリカチュアなどの手法がとられる。そして、ここで注目したいのは、理想主義的美学に基づく人物表現への批判である。単なる現実模写的なリアリズムがここでは批判されている一方、人間を美化したり類型化して捉える古典主義的な人物像とその基礎になる人間認識もここで批判されていると考えてよいだろう。

それでは次に、『家庭教師』における主要人物が具体的にどのように表現されたかを検討するが、その前にこの作品の粗筋を記しておく。

[粗筋]

主人公ロイファーは、経済的理由から父親の牧師館に残ることもできず、町の学校教師のポストも得られず、貴族であるベルク少佐のもとに家庭教師として雇われ、息子レオポルトと娘グストヒェンの勉強を見ている。しかし雇い主から屈辱的な扱いを受け、労働条件は次第に悪化していく。グストヒェンは、従兄のフリッツと愛を誓い合うが、3年の予定でハレの大学に行ったフリッツからの音信は、やがて途絶えてしまう。実はフリッツは、友情から友の身代りとして牢屋に入っていたのである。捨てられたと思ったグストヒェンは、絶望しているロイファーと肉体関係に陥る。やがて彼女は妊娠し、館を逃げだす。続いてロイファーも逃げだし、村の学校教師ヴェンツェスラウスにかくまわれ、彼の助手になる。娘を捜していた少佐はロイファーの居所を探りだし、銃で腕に怪我をさせる。一方グストヒェンは、森のなかの物乞い女のもとで子どもを産む。疲労と絶望から彼女は池に跳び込むが、通りかかった少佐に救われる。物乞い女は産まれた子どもを学校にもっていく。ロイファーはそれがわが子であることを知り、後悔と絶望から自己去勢をする。ヴェンツェスラウスはこの行為を宗教的情熱からおこなった偉大な行為だと誤解し、賞賛する。しかし、その身体的状態にもかかわらずロイファーは村娘と

結婚の約束をし、ヴェンツェスラウスを激怒させる。一方家に戻ってきたフリッツは、グストヒェンの悲惨な運命を知り、彼女との約束であった通信を怠った自分にもそのことの責任があると感じる。そこで彼は、グストヒェンとの結婚を決意をし、ロイファーとグストヒェンの間に産まれた子をわが子として育てる決意表明をする。

1) 顧問官

顧問官は少佐の弟（あるいは兄）で、フリッツの父親である。彼は貴族でありながら、市民的な啓蒙思想を奉じている。子どもの教育についても、貴族の家庭において通常なされるような家庭教師による教育を否定し、自分の息子を公立学校へ通わせている。こうした啓蒙的精神に基づいて、彼は家庭教師による教育に反対なのである。彼の考え方は、ロイファーの父親である牧師との対話にもっともよく示される。第2幕1場で、牧師が顧問官に対して、息子の給料が安く、仕事は増えるばかりだとこぼすと、顧問官は、家庭教師であるロイファーについて、何も学ぼうとしない生徒の傍で貴重な時間を費やし、奥様の指図のままに動き、旦那様の表情をびくびく読み取りながら暮らしている情けない人間だと非難し、次のように辛辣な批判を浴びせる。²¹⁾

腹がふくれているときに食べ、腹が減っているのに断食をし、小便したいときにポンチを飲み、腹を下しているときにトランプをする。自由がなければ、人生は後ろ向きに転落だ。自由は、人間にとって魚における水のようなもので、なくてはならぬ要素なんだ。自由を放棄する者は、自分の血のもっとも気高い精神に毒を仕込み、人生の花の盛りのもっとも大きな喜びを窒息させ、結局は自分自身を殺してしまうことになるんですぞ。

これに対して牧師はすかさず反論する。

失礼ながら、どんな家庭教師でもそういうことに甘んじざるをえないのですよ。誰も自分の意志をいつももてるとは限りませんよ。息子も甘んじているわけで、ただ――

これに対して顧問官。

ますますよくない。甘んじているんならますますよくない。彼は、自分の原則に沿った生き方をすべきである人間の権利を断念しているんだ。そうであれば、それは人間とは言えない。自分の理想を、食ったり飲んだりすること以上のより高い幸福へと高めることのできない哀れな連中は、かごのなかでえさを食わしてもらうのがよろしい。しかし、学問を積んだ者は、こころの貴族²²⁾を任じている者は、自分の原則に反する行為をこそもっと

も恐れなければならん。

こう顧問官は述べて、牧師が、そんなことを言っても少佐殿が息子を首にしたら、息子はなすべがない、と反論するのに対して、こう言う。

息子さんに国家の有為の人材になれるようなことを学ばせなさい。何とも情けないことだ。牧師さん、あなたは息子さんを、召使になるように育てたわけじゃないでしょう。一握りの金で一私人に自由を売るなら、それは召使だ。ご主人さまが無限の権力を振るうことのできる奴隷だ。

あなたがたは、家庭教師を召使のように見なしていると言って、貴族とその高慢について不平を言っているが、家庭教師がそれ以外の何者だというんだ。彼らは召使と同じように、貴族のもとで給料を得て、食わしてもらっているじゃないか。²⁹⁾ 一体誰が貴族の高慢を助長したのか。誰が、学を積んだあなたがたに召使になれと命じたか？ 雇い人の奴隷のような卑屈さに慣れきっている強情な貴族たちに、誰が仕えろと命じたかね？

この後、啓蒙主義的理想論を辛辣な調子でぶちあげる顧問官と、現実の状況認識と経験から、顧問官の議論を空論だと反論する牧師との激論が続く。

顧問官は家庭教師教育に反対で「家庭教師など世の中に要らない。ああいう虫けらは何の役にもたたん」と述べる。彼は公立学校制度の支持者で、自身も父親によって公立学校に通わされた経験をもっている。

一方牧師は、公立学校制度を批判して次のように言う。「公立学校がそうあるべきものになっているのなら、おっしゃるとおりです。しかし教壇に立っているしらけた連中、連中が用いている屁理屈の (pedantisch) 教育法、そして生徒の間にはびこる墮落した風習 一」

これに対して顧問官は、公立学校がそんな風になっているのも、家庭教師制度のせいだと批判する。

あなたがたによって、貴族が、王様よろしく玉座に座れるような小宮廷を作ろうという気まぐれを引きおこさせられなかったとしたら、そして、家庭教師や女中やその他の召使が貴族に恭しく仕えるということをしなかったとしたら、貴族も自分の子どもを公立学校に行かせるに違いない。そうすれば、貴族は息子を高慢な愚か者に育てあげるその金を、学校の資金として提供することだろう。その金で賢い人たちは給料を受け取れる。そうすれば、すべてがうまくいくのだ。

また顧問官はこうも言う。貴族の子弟が公立学校に行けば、彼らは「アルグス²⁴⁾」ならざる父親や叔母さんの目に対して自分の怠惰をうまくごまかそうとするかわりに、市民の子弟より自分が優れていることを証明せねばならず、彼らに勝ろうと頭をしぼらないといけなくなるだろう」と。そして彼は皮肉たっぷりに言う。

貴族の子弟は、高慢な親類の者たちを見習って、子どもの頃からほかの者たちに対して鼻高々で暮らし、人びとが彼の前で帽子を取ってくれれば、上から見下すように投げやりな調子で無意味なことをぶつぶつ言って相手の顔をじっと見、返礼など期待しない方がよいということを暗に知らせる。こういった流儀を貴族の子弟は学んでいるのですぞ。こういうもったいぶった流儀こそくたばってしまうがいいのだ。

顧問官の批判は事柄の真実を突いている。家庭教師の卑屈が貴族の高慢を助長し、その高慢によって、さらに家庭教師の地位が押し下げられる。そうすると、家庭教師の卑屈はなおいっそう増大する。これは社会システムの構造から来る悪循環だ。この悪循環を断ち切るには、こうした家庭教師制度をやめて、市民も貴族も平等の立場に立つ公立学校制度に切り替えねばならない。これが顧問官の考え方である。

顧問官の正しい点は、こうした社会システムの悪循環を見抜いていること、啓蒙主義的な人間観を抱き、貴族であれ市民であれ、自立した自由な人間を理想としていること、こうした自立の人間を育成するために、公立学校制度を推進すべきだと考えていること、そして、彼自身貴族でありながら、自分の主義に基づいて息子を市民と同じ教育の場である公立学校に通わせていること、などである。

当時の啓蒙思想の究極には、理性による人間の自立と自律という観念があった。たとえばカントは『啓蒙とは何か』において、人間、とりわけ市民が、「殆ど天性になり切っている未成年状態」から抜けだし、個人として自立すべきだと論じている。そのなかの次のような一節は、激越で辛辣な調子が、顧問官の語調と似ている。

「かかる後見人たちは、自分の牧している家畜をまず愚昧にし、よちよち歩きにふさわしいあんよ車の中に入れられたこの穏和な動物どもが、それから一步でも外へふみ出すような大それた行為をしないように、周到な手配をととのえたうえで、さてその次は、もし彼等が独り歩きを企ててもすれば、すぐさま身にふりかかる危険を見せつけるのである。」²⁵⁾

顧問官の発言は、当時のこうした先鋭な啓蒙主義思想を反映している。彼の社会システム批判は原理的には正しい。しかし、この社会システムを、弱者でひたすら受動的立場を強いられる一家庭教師が一体変えられるのか、という問題がある。顧問官は、あたかも家庭教師が職を辞すことで、このシステムを変えうるかのような言辞を弄するが、それは意味のない発言である。なぜなら、一人の家庭教師が職を辞しても次の家庭教師がその穴埋めをするだけで、

家庭教師制度はびくともしないからだ。しかも、職を辞した家庭教師は生存の基盤を失うことになる。顧問官はこのことを承知で彼の論議をおこなっている。そうであれば、彼の意見は家庭教師に対する理不尽な要求と非難だということになるだろう。顧問官は家庭教師を「虫けら」(Geschmeiß)と呼んでいることにも表れているように、家庭教師をおこなう市民階級の青年たちに対する蔑視がある。彼には、そうした青年たちに対する共感や同情といった人間的感情はほとんど見られない。彼は他者に対して知的優越感をもち、シニカルな批評的態度に終始する。さらに言えば、家庭教師制度にかかわる打開不能な状況を捉え、それをテーマとして他者を攻撃することによって、自分のフラストレーションを発散させているような一面もある。

ただし顧問官は、単なる観念論者ではない。彼は時代が変わってきていることを敏感に感じている。少佐との会話で、少佐が息子を自分同様軍人にしたい、と言うのに対して、

顧問官：それはやめておいた方がよい。俺たちの子どもは俺たちとは違う者になるべきであり、ならねばならない。時代は変わってきている。しきたりも状況もすべてが変わっていく。兄さんがおじいさんにそっくりの生き写しだったにしても —

少 佐：何をばかな。息子は少佐になる。俺同様勇敢な奴になるんだ。俺みたいに王様に忠実に仕えるんだ。

顧問官：それもいいだろう。しかし、50年後には俺たちは別の王様を戴いて、別の仕え方をしているよ。²⁶⁾

(第1幕2場)

以上のように顧問官の性格は、全体としては観念論者の色彩が強いが、彼は一方では上記の引用文にあるように鋭い現実認識をももち合わせている。彼は市民的精神への共感を示すと同時に、貴族としての自尊心をもち、また知的優越者としての態度をとる複雑な性格の人物である。ここには、「性格と心理の多様さ」という、人物表現におけるレンツの「自然」原則が働いていると言えよう。

2) バルク少佐

少佐は、弟（あるいは兄）の顧問官とはまったく対照的な性格である。直情型で、無思慮で、現存の社会意識を無批判に受け入れて行動する、単純なタイプの人物である。そこでレンツは、この人物の個性化のために工夫を凝らしている。彼の性格はごく単純化され、極端なものへとデフォルメされている。少佐の願望は、男の子は軍人にならせ、女の子は身分の高い男と結婚させることであり、彼は娘を溺愛する一方、息子は奴隷のごとく扱う。娘と息子のそれぞれへの彼の感情は、常軌を逸した程度にまで誇張されている。たとえば第1幕4場で、ロイファーが息子のレオポルトを教えているところにやって来た少佐は、いきなり次のように言う。

よろしい。ちゃんと熱心にやっとするのは結構だ。ロイファー君、もしこの悪党 (Canaille) が覚えようとしなければ、反抗できんように頭を本で殴ってやってくれ。それとも、俺にそのことを言ってくれてもよい。俺がこいつの頭をまっすぐにしてやるよ。[...] (息子に向かって—論者) おまえは変わらにゃならん。さもないと、内臓が飛び出るくらいむち打ってやるぞ、この臆病者が。ロイファー君、この子をしっかり鍛えてくれ。怠けや休憩や息抜きなんぞは我慢がならん。時間の無駄だ。勤勉にやったらばマールム・ヒュドロポジアクム (水症) なんぞに罹らんのだ。そんなのは君たち学のある連中の言い逃れにすぎん。²⁷⁾

そして娘に関しては、次のように言う。

俺には娘がいる。俺にそっくりな奴だ。プロイセン中探しても、あんな美人にはお目にかかれんというのは、誰も認めるどころだ。あの娘は、追いはぎ野郎の息子とは全然気性が違う。息子とはまったく別な風に接してやらねばならんのだ。²⁸⁾

娘には気を遣ってやってくれ。家内は、君 (ロイファー—論者) が娘に厳しくあたると満足するだろう。家内は娘を好いとらん。俺には分かっている。[...] あの娘は俺のかけがえない宝物だ。王様があの娘と引きかえに王国をやると言っても、お引き取り願うよ。俺は夕べの祈りにも、朝の祈りにも、食事の祈りにも、あの娘のことを祈っている。俺のすべてなんだ。神のご慈悲で、俺が死ぬ前にあの娘が第一級の将軍が大臣と結婚するのが見られるんなら、— それ以外の人間にはあの娘をやるつもりはない — そしたら俺は十年早く死んでも本望だ。²⁹⁾

少佐には、娘グストヒェンへの恋愛に似た感情が表れている一方、息子レオポルトに対しては敵意や嫌悪感が表れている。ここには、後に精神分析学が明らかにした父親と娘、父親と息子の性に基づく潜在的な心理関係が、あからさまに、そして誇張をもって表現されている。娘がロイファーと性的関係をもち、家出をした後、少佐は手を尽くして彼女を捜索する。ロイファーの隠れ場が見つかって、娘も一緒にいるかもしれないと聞かされると、少佐は顧問官に次のように言う。

あの娘が見つければ — あの娘にもう一度会える望みがあるのなら、— 俺は老いぼれて、ぼろぼろで、気もおかしくなっているが、ちくしょう、悪魔が俺をさらっていけ — 生きていた間にもう一度笑って、最後の大笑いをして、頭をあの娘の汚された膝にのせ、それからもう一度大声で泣いて、それから — おさらばだ、ベルクよ。あれは死んでしまったかもしれん。神様の所で、穏やかに、幸せに眠ってるよ。— 行こう、兄弟。おまえさ

んの息子はごろつきになっただけだ。そんなことはたいしたことじゃない。宮廷にはどこだって、ごろつきがうようよしてるよ。だが俺の娘は町の娼婦になった。父親にはうれしいことだ。あの娘はたぶん、背中に3本の百合の烙印³⁰⁾をもらってるよ。— 家庭教師ばんざい。娘は悪魔にさらわれろ。アーメン。³¹⁾

ここには、少佐の娘への愛情と絶望感が一つになっているが、そこから来る自暴自棄の感情が、爆発的で荒々しく、自嘲的で、矛盾した言葉で語られ、滑稽さと悲壮さが分かちがたく混淆し、独特の表現効果が生みだされている。さらに、身投げしたグストヒェンを助けた少佐は次のように言う。

いまましい子どもだ。もっとちゃんとしつくとくんだった。(彼女の前に膝をついて)グステル³²⁾、気分はどうだ。水を飲んだか。おまえ、まだ俺のグステルか。— 罰当たりの悪人(gottlose Kanaille)め。おまえが一言俺に言ってくれば、あの小僧に貴族の称号を買ってやったんだが。そしたらおまえたち、一緒にベッドにもぐり込めたのになあ。— おや大変だ、助けてくれ。娘が気絶したじゃないか。³³⁾

娘への愛情が、本人に向かってはストレートには語られず、逆に悪態となって表れるが、そこに込められた少佐の真情が十分に伝わってくる。彼の荒々しい、しかし矛盾し、誇張した独特の言葉使いのなかに、悲劇的なものが滑稽さと一体化して表現されており、アイロニーの効果が上がっている。

以上のように少佐の性格は、本来ステレオタイプの単純なものが、極端なものにデフォルメされることにより、独特の個性を獲得している。両極的なものが少佐のなかで絶えず衝突し、発火し、噴出する。彼の性格は、いわば火山のようなある種の活気を感じさせる。レンツはこのような極端化とデフォルメの手法により、少佐の性格を今までのドイツ演劇にない滑稽さと悲壮さとの混合体とした。ここには「興味の喚起」すなわち、「平凡な人生のありふれた人物」を「強化し、高める」という、レンツの「演劇表現の原則」の実例が表れている。

3) 学校教師ヴェンツェスラウス

次に学校教師のヴェンツェスラウスを見てみよう。ロイファーとグストヒェンの関係が露見しそうになり、この両者ともそれぞれ別々にベルク家を逃げだすが、ロイファーが逃げこんだ所が村の学校教師ヴェンツェスラウスの家である。ヴェンツェスラウスは、ロイファーを追ってきたヴェアムート伯爵を毅然として追い返す勇気のある人物だ。彼は独身で、質素な生活を送っているが、貴族に対しては市民の誇りをもって生きている。たとえば彼は次のように言う。「わしは自分の主人であり、誰にもわしに手出しはさせない」³⁴⁾と。ロイファーが、学校教師

としてあなたはどんな報酬を得ているのか、という問に対して、彼は次のように答える。

どんな報酬かだって？ — 馬鹿なことを聞くもんだ、マンデル君（ロイファーは偽名を使っている—論者）。[...] 神さまからの報酬だよ。つまり良心さ。もしわしがお上に沢山の報酬を求めるようなことをしたら、神さまからの報酬を無くしてしまうことになるよ。³⁵⁾

独立自尊のヴェンツェスラウスは、それとは逆の、自尊心を踏みじられた受動的な人間ロイファーにとって、理想的な人物のように見える。事実ロイファーは、ヴェンツェスラウスにこう言う。「あなたはモールのついたお仕着せを着た奴隷をご覧になったことはないのですか。ああ、自由よ、黄金の自由よ！」³⁶⁾ こう言って彼は、お仕着せを着て主人の意のままになっている家庭教師の自分の身を嘆き、ヴェンツェスラウスが享受する自由を憧れる。

しかし、ヴェンツェスラウスは、何事も、些細なことに至るまで自分の考えを曲げず、他者に対して自分の信念を押しつける。たとえば、彼は生徒にまっすぐの線を引くことをとくに重視して教えているが、その理由は、直線を引くことが「あらゆることがらに関係しているからだ。良俗、学問、すべてにだ、家庭教師君。直線をまっすぐに引けない者は、まっすぐな行動もできないんだ」³⁷⁾ と考えるからである。

また彼はヘビースモーカーであるが、これについても次のような理屈がある。「タバコは眠気を催させ、頭を悪くさせ、麻醉性の油を含んでいると言うが」、「悪い欲望を眠り込ませる働きもある」と。こう言ってロイファーにタバコを勧める。³⁸⁾

また、ロイファーが楊枝を口にしているとそれを取り上げ、「楊枝を使うのは自殺行為だ。まったくの自殺行為だ」と言って、水で口をすすいで見せ、こう言う。

こんな風にすすぐんだ、君が、神さまや隣人に敬意を表して健康な歯を保とうと思うなら、そして若いときに歯が折れて頬がたるんでしまった老いぼれ番犬みたいに、年を取ってからうろつき回りたくなければね。³⁹⁾

こういう小うるさい態度にロイファーは閉口して言う。「この人の指図にはうんざりする。言うことがもっともだというのもしゃくの種だ。」

ヴェンツェスラウスの思いこみの強さ、独善性が際だつのは、ロイファーが自己去勢をおこなったときの反応である。ロイファーは、グストヒェンを妊娠させ、彼女を窮地に陥れたことへの自責の念から、自己去勢をおこなう。グストヒェンを探していた少佐に腕を撃たれて病床にあるロイファーの所へやって来たヴェンツェスラウスは、ロイファーが自己去勢をしたということを聞かされて狂喜し、次のように言う。

なんと、去勢だと、こいつはすばらしい。ここからおめでとうを言わせてもらうよ。君は第2のオリギネスだ。君を抱かせてくれ、尊い、選ばれた神の僕^{しもべ}よ。隠さずに言うが、わしは、英雄的決意をもって君を真似たいという気持ちで、ほとんど抑えられないくらいなんだ。大事な友よ、これこそは、教会の光であり第一級の偉大な星である君が、教父になれる道なんだ。⁴⁰⁾

こういうヴェンツェスラウスの宗教的体裁をとった熱狂に対して、ロイファーは「私の行いの理由は別なところにあると思うのですが。—つまり、後悔とか絶望とか—」とつぶやく。そして、気分が異常なほどに高揚しているヴェンツェスラウスを見てロイファーは、「彼の喜びようは、ナイフ以上に俺を傷つける」と独白する。

引用文中のオリギネス (Origines 185-254) というのは、ギリシアの教父で哲学者だが、青年時代に宗教的理由から自己去勢をおこなった。このオリギネスを引き合いに出してヴェンツェスラウスはロイファーの行為を讃えているわけだが、その行為は宗教的理由からではなく「後悔と絶望」からである。彼は、グストヒェンと性的関係を持ち、彼女を窮地に陥れたこと、そういう行為へ駆りたてた性欲を制御できなかったことへの後悔と絶望感、それへの自己懲罰、そしてこの欲望からの解放の願望、こういったことが自己去勢という彼の行為の動機となっている。ヴェンツェスラウスはロイファーの行為に共感するが、それは彼自身の個人的問題と関連している。彼は妻を養うことができないので結婚をあきらめている独身者であり、欲望（とりわけ性欲）の制御に心を砕いている。タバコを吸うのも「悪い欲望を眠り込ませる働きがある」からだ。こうした欲望の克服の究極の手段として彼は自己去勢を位置づけ、それを宗教的なものと結びつける。ロイファーの自責の念、自己懲罰、そして絶望から出た去勢という行為は、ヴェンツェスラウスによって宗教的な聖なる行為と解釈される。この解釈はグロテスクであり、そこにはヴェンツェスラウス自身の個人的で生理的な悩みが投影されている。

4) ロイファー

第1幕1場冒頭で、ロイファーはモノローグで自己の立場を説明する。

親父は、俺が牧師の助手には向いてない、と言っているが、問題は親父の懐具合なんだ。親父はつまり、誰も雇いたくないということさ。牧師になるには俺も若すぎる。それに、大きく育ちすぎたし、世間を知りすぎた。顧問官は、俺を学校教師に雇ってくれるつもりはない。それも仕方がないか。彼は理屈屋 (Pedant) で、悪魔だって彼の理屈にはかなわないだろう。[...] あそこに顧問官がやって来るぞ。少佐と一緒に。俺は少佐が、なぜか悪魔よりもおぞましい。あの男の表情には、何か我慢できないものがある。⁴¹⁾

ロイファーは冒頭で最小限の自己説明をしているのだが、これ以降は自分の意見を表明することも内面の心理を示すこともほとんどしない。彼については、他者（顧問官や父親である牧師など）の彼に関する批評や、他者との関わりの際に漏れ出てくる彼のわずかの言葉、そして他者の意見や周囲の環境に突き動かされて彼がとる行為に、その性格像が映し出されていく。この性格像の特性は徹底した受動性である。本論で、主人公であるロイファーの人物像の考察を一番最後に置いたのも、ロイファー自身の自己表明が乏しく、他の主要人物の彼に関する言説が彼の人物像を知る上で重要になるという理由による。

ロイファーは受動的に生き、終始受け身の行動をとる。そして自分の意見を表明することはほとんどしない。彼の寡黙は、彼の社会的発言権のなさ、自己主張の権限のなさの表れである。様々な主張と要求が彼に向けられ、彼は好むと好まざるとにかかわらず、ひたすらそれを受容せざるをえない。こうしてこの劇は、彼の受動性を通じて、彼を取り巻く環境の圧力の実態が見えてくるという仕組みになっている。環境の圧力は、現象的には、父親、顧問官、少佐、少佐夫人、ヴェンツェスラウス等の人物の姿をとって表れるが、彼らを通じて階級制度や社会システム、社会の掟や社会意識が顕在化してくる。こうしたこの劇の仕組みは、従来のドイツ演劇には見られなかった重要な特性である。ロイファーは、いわば環境を映し出す鏡の役割をしていると言える。ただし彼は、環境に無批判に順応するロボットではない。彼は受動的に行動し、正面切って反抗的行動はとらないが、ときおりモノローグにおいて辛辣な意見を述べ、人や状況に対する彼の批判を示す。たとえば顧問官に対して「理屈屋」(Pedant)だと批判し、ヴェンツェスラウスに対して「この人の指図にはうんざりする」とつぶやく。これらのモノローグにおいて、ロイファーの知性と秘められた自意識と外部世界への批判的視点が暗示されている。そこには、彼の鬱積した内面が窺えるが、それは単に彼個人の特殊な心情にとどまらず、当時の市民階層の知識青年層の苦悩をも暗示している。当時市民階層出身の大学出の青年層は社会に出ても職を見つけるのが難しく、多くの者が家庭教師に就く道を選ぶことを余儀なくされた。カント、ヘルダー、ジャン・パウル、ヘルダーリン、ヘーゲルなどもその例である。レンツ自身も家庭教師を経験し、その経験がこの戯曲には反映されている。家庭教師問題は、当時の市民知識青年層の苦悩を集約的に表している問題だと言える。

ところで、他者の意志によってもっぱら受動的に行動してきたロイファーだが、最後に自己主張と自己決定をおこなう。それは、自己去勢の後、ヴェンツェスラウスの激しい反対にもかかわらず、村娘リーゼとの愛を完遂しようとするのである。ロイファーに第2のオリジネスを期待していたヴェンツェスラウスは、このことを聞いて激怒し、ロイファーと決別する。

ロイファーはこれまで、これほど積極的に自分の意向を押し通したことはなかった。この劇の全編を通して、彼はひたすら受動的に行動し、逃れるか、従属することのみの人生を送ってきた。ここに至って彼は始めて反抗し、ヴェンツェスラウスに逆らって自分の意志を通す。そして彼は、自分を「俺は地上で一番幸せな男だ」⁴²⁾と述懐するが、その奇妙な幸福感にはあま

りに多くの苦さが入り混じっている。

ところで、ロイファー像を複雑にしているのは、彼の「無垢」への願望である。自己去勢をおこなった彼は次のように言っている。

ああ、無垢 (Unschuld) よ、おまえは何という真珠か。俺はおまえを失ってから、情熱のなかを一步一步と歩み、そして絶望でその歩みを終えた。もしこの最後の一步が俺を死へと導いて行かなければ、たぶん俺はふたたび生きはじめ、ヴェンツェスラウスに生まれ変われるだろう。⁴³⁾

ロイファーは、欲望（性欲）の克服という点で、ヴェンツェスラウスと問題を共有し、この点において彼に共感を抱いている部分があるとは言える。⁴⁴⁾ ロイファーの「無垢」への願望は、自己去勢というグロテスクな行為を生み、この身体的状態で「無垢」の愛が実現するという、異常なそしてアイロニカルな結果になる。性欲と無垢に関わる人間本性の矛盾が、ロイファー像においてアイロニーを込めて表現されている。

以上考察してきたように、ロイファーという人物には徹底した受動性が刻印されているが、この受動性は単にロイファーに特殊固有の性格であるのではなく、過酷な環境がロイファーにこうした受動性を余儀なくさせているのである。そういった意味でこの劇は、ドイツ演劇ではじめて受動的な主人公を据えた社会環境劇だということが言える。ビューヒナーや自然主義者は、レンツの作品を先行モデルとした。たとえばビューヒナーの『ヴォイツェク』は、『家庭教師』の直接の影響下に書かれた。しかしレンツの作品が自然主義作家の作品と異なるのは、登場人物に対する作者のアイロニーの視点と愛情や共感の視点との共存である。そして、レンツの自己アイロニーがその根底にあるであろうと推測できる。前に指摘したように、この戯曲には自伝的要素が組み込まれているのである。

おわりに

以上考察してきたように、ロイファー、顧問官、少佐、ヴェンツェスラウスなど、主要な人物はすべて否定的要素を含み、アイロニカルに描かれていた。誰一人として、作者の全面的な伝声管となる者はいない。そして主人公のロイファーには、徹底した受動性が表現されており、こうした受動的主人公の性格、およびこの主人公と他者との関係のなかに、市民社会の問題が映し出されていった。この問題提示は観客に現実認識を迫るが、この問題の解答は戯曲上では示されない。この戯曲の副題「個人教育の利点」は、家庭教師による教育の利点という意味だが、実際の戯曲の内容は、家庭教師制度の問題性を批判的に浮き彫りにするものになっている。この副題は、戯曲の最後のフリッツの言葉に対応している。フリッツは自分が不在の間に、恋

人グストヒェンが家庭教師ロイファーとの間に私生児を産み、自殺未遂を起こしたことを知り、すべてを許して彼女を受け入れる決心をする。その際彼はグストヒェンにこう言う。

この子は今では、ぼくの子どもでもあるんだ。この子は、女性という君の性の弱さを示す悲しい証であり、男性というぼくの性の愚かさを示す証でもある。だけどそれよりなにより、家庭教師による女子教育の利点 (vorteilhafte Erziehung junger Frauenzimmer durch Hofmeister) の悲しい証しなんだ。⁴⁵⁾

そして、子どもにキスをしながらフリッツが、「わが子よ、少なくともおまえには、絶対に家庭教師教育は受けさせないぞ」と言う台詞でこの戯曲は幕となる。副題が戯曲の中身のアイロニーを予告していたのである。戯曲では家庭教師教育に対する批判と並んで、公立学校教育に関しても、牧師による批判や、学校教師ヴェンツェスラウスのうさんくささと独善性などを通じて、その問題性は暗示されていた。理想的な解決のない矛盾にみちた現実が、この戯曲ではアイロニーの視点から描きだされているのである。レンツの「喜劇」では、レッスンにおけるような啓蒙的、理念的目標は設定されない。彼は、理念的目標や問題の矛盾のない解決が提示しえないことを示す。観客に向けての、現実状況の提示とそれにかかわる問題提起があるだけで、解答を考えるのは観客である。しかし、どこにも解答は見いだせない。世界は、矛盾にみちたものとして示される。

ただしレンツの喜劇は、深刻さに終始するものではない。「興味の喚起」という演劇表現の重要原則をレンツは堅持している。重苦しい問題を、「興味の喚起」によって、演劇的に面白いもの、興味のもてるものにしていく。それは、本論で考察してきたような各人物の性格表現の場合にかぎったことではない。諸人物の配置、筋の展開、モチーフにおいてもそれは表れている。

人物配置について言えば、両極的性格像の組み合わせにそれが表れている。すなわち、激情型で情のあつい少佐と冷たく高慢な少佐夫人という夫婦の設定。素朴で感情の揺れの激しい少佐と知的で啓蒙主義者の顧問官という兄弟設定。意志の強い牧師と意志の弱いロイファーという親子の設定など。

筋の展開については、短い場面を連結していくことによってテンポの速い展開をおこない、また予想外の展開を設定している。たとえば、ロイファーの自己去勢、去勢したロイファーへの村娘の愛、フリッツが生まれた私生児を引きとること、など。

モチーフについては、シェイクスピアの『ロメオとジュリエット』のパロディー（第2幕5場）、ルソーの『新エロイズ』のパロディー（第2幕5場）が注目される。

劇構成については、複数の相異なる筋を並行的に展開し、異質な場面同士を不連続にモザイク的に連結していく手法が注目される。その際、場面間に空白と飛躍が生じるが、それを埋め

るのは観客の想像力である。これはレンツが始めた、現代劇にも通じる注目すべき新しい劇作手法であった。そして、深刻な場面と滑稽な場面というように対照的な場面を対置していることも注目される。たとえば、深刻な場面と場面の間に大学生ペトウスが登場する道化的で滑稽な場面（第2幕3場）が挿入され、深刻さと滑稽さの双方の印象が増幅される。こうした滑稽な場面に、レンツは意図的にドイツの類型喜劇の伝統を持ちこんでいると考えられる。

以上のような斬新な劇作手法を用いることにより、レンツは新しい演劇を創出した。テーマは市民社会の深刻な問題であり、喜劇性と悲劇性、深刻さと滑稽さ、滑稽さとグロテスクが混淆した、アイロニーにみちた演劇が生みだされた。レンツの「喜劇」は、その後ビューヒナー、自然主義の劇作家、プレヒトなど後代の劇作家に多大の影響を与えた。それは今では、理念や理想ではなく現実を直視し問題提起に重点を置くドイツの反理想主義的演劇の系譜の原点と目されている。

テキスト *Jakob Michael Reinhold Lenz, Werke und Briefe in drei Bänden*. Hrsg. von Sigrid Damm. München/Wien 1987. 本論の注では *Lenz, Werke*. と略記する。

【注】

- 1) この点に関しては、広瀬千一著『ドイツ近代劇の発生』三修社、1996年、96頁以下で考察したが、本論はそれに補足と修正を加えて述べる。
- 2) アリストーテレス『詩学』・ホラーティウス『詩論』（松本・岡訳）岩波文庫、1997年、25頁参照。以下アリストーテレス『詩学』と略称する。
- 3) アリストーテレス『詩学』、36頁。
- 4) アリストーテレス『詩学』、37頁。
- 5) アリストーテレス『詩学』、32頁。
- 6) アリストーテレス『詩学』、33頁。
- 7) *Lessings Werke*. Hrsg. von Kurt Wölfel. Bd.2. Frankfurt am Main 1967. S.330.
- 8) *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.669f.
- 9) *Rezension des Neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt*. *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.703.
- 10) アリストテレスは悲劇と喜劇を総称して「ドラマ」と呼んでいた。アリストーテレス『詩学』、26頁参照。
- 11) メルシエの『演劇術試論』については、シュトゥルム・ウント・ドラングの劇作家ヴァーグナーによるドイツ語訳を使用した。Vgl. Mercier-Wagner: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. Hrsg. von P. Pfaff. Heidelberg 1967, S.138.
- 12) 参照：岩瀬考ほか『フランス演劇史概説』早稲田大学出版社、1978年、119頁以降「第4章4節 メルシエと演劇の左翼化」。
- 13) *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.703.
- 14) *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.703f.
- 15) *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.659f. なおディードーは、叙事詩『アエネーイス』のカルタゴ女王の名。
- 16) *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.661.
- 17) *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.670.
- 18) *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear (sic!)*. *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.745.
- 19) *Rezension des neuen Menoza*. *Lenz, Werke*. 2.Bd. S.701.

- 20) *Anmerkungen übers Theater. Lenz, Werke. 2.Bd. S.653.*
- 21) 以下の引用は *Lenz, Werke. 1.Bd. S.54ff.*
- 22) とりわけ初期啓蒙主義以来、階級としての貴族に対して道徳的な観点から「こころの貴族」という概念が対置された。『貴族について』(*Von dem Adel 1751*)には「こころの誇りこそ、貴族的なこころを所有している市民の美德である」という文言がある。参照：*Erläuterungen und Dokumente. J.M.R. Lenz: Der Hofmeister. Hrsg. von Friedrich Voit. Stuttgart (Reclam UB Nr. 8177 [2]), 1986, S.21.*
- 23) ロイファーはLäuferと綴るが、„Läufer“は、主人の走り使いをする「召使い」(Domestik)を意味する。ここにもレンツのアイロニーが効いている。Vgl. Curt Hohoff: *J.M.R. Lenz. Hamburg 1977, S.51.*
- 24) 体中に目をもつギリシア神話中の怪物。
- 25) カント『啓蒙とは何か』篠田英雄訳 岩波文庫、1996年(第46版)8頁。*Was ist Aufklärung? Thesen und Definition. Hrsg. von E. Bahr. Stuttgart (Reclam UB Nr. 8177 [2]) 1974, S.9.*
- 26) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.43.*
- 27) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.47.*
- 28) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.48.*
- 29) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.49f.*
- 30) ルイ14世の時代に罪を犯した娼婦には肩に百合の烙印が押された。
- 31) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.88.*
- 32) GustelはGustchenと同じくAugusteの愛称。
- 33) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.93f.*
- 34) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.84.*
- 35) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.84.*
- 36) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.83.*
- 37) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.78.*
- 38) Vgl. *Lenz, Werke. 1.Bd. S.83.* なお、マッテンクロットは、ヴェンツェスラウスのこの喫煙について次のような示唆に富む指摘をしている。「深層心理学では、煙草のパイプはリビドーの対象としてつとに知られている。ヴェンツェスラウスは結婚できないから、パイプがその代用品なのである。[...]彼の喫煙は、欲望の充足を彼が永久にあきらめているということ、象徴的に示しているのである。」
Gert Mattenklott: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Königsstein/Ts. 1985. S.162.*
- 39) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.85f.*
- 40) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.103.*
- 41) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.41.*
- 42) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.118.*
- 43) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.104.*
- 44) レンツ自身、欲望(性欲)の克服について強い関心を示しており、次のように述べている。「肉欲を絶ち、十字架にかけるということは、よいことだ。精神がそれによって成長し、形成されるためには。」
参照：*Erläuterungen und Dokumente. J.M.R. Lenz: Der Hofmeister. Hrsg. von Friedrich Voit. Stuttgart (Reclam UB Nr. 8177 [2]), 1986, S.53.*
- 45) *Lenz, Werke. 1.Bd. S.123.*

【2006年9月20日受付, 10月30日受理】

J.M.R. Lenz' Komödie „*Der Hofmeister*“

Eine Erneuerung des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert

HIROSE Senichi

In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts gediehen in Deutschland unter dem Einfluss der Dramentheorien Diderots immer mehr bürgerliche Dramen wie z. B. die Lessings. In dieser Situation der Theaterwelt nahm J.M.R. Lenz seinen eigenen neuen Weg, indem er von der dramatischen Theorie des französischen sozialkritischen Dramatikers Mercier angeregt wurde. Dabei legte Lenz vor allem großen Wert darauf, die wahre Sachlage der bürgerlichen Gesellschaft, die Widersprüche und Absurditäten enthielt, unter einem ironischen Gesichtspunkt darzustellen. Seine Dramen, in denen das Tragische und das Komische miteinander verbunden wurden, waren Mischungen aus Ernstem, Komischem und Groteskem, und Lenz bezeichnete solche Dramen als „Komödien“. In seinen Komödien wurden schwere soziale Probleme, deren Lösung dort nicht gezeigt wurden, behandelt, und die Zuschauer wurden dazu gezwungen, über die dargestellten sozialen widersprüchlichen Situationen nachzudenken. Die Hauptpersonen seiner Komödien zeigen fast alle widersprüchliche und teilweise negative Charaktere. Lenz hielt übrigens die „Erregung des Interesses“ für einen wichtigen dramaturgischen Grundsatz. Nach diesem gestaltete er seine Personen oft in Deformation, Karikatur und Übertreibung. Heute betrachtet man seine Komödien als Ursprung der modernen anti-idealistischen deutschen Dramen. In diesem Aufsatz nehme ich seine Komödie „*Der Hofmeister*“ auf und versuche, die Originalität und Modernität seiner Dramen nachzuweisen, indem ich hauptsächlich die Charaktere der Hauptpersonen analysiere.