

## マルティン・ヴァルザーの

### 初の歴史劇 „Sauspiel“ について

越 部 暹

は じ め に

1970/71年季のドイツ（語圏）演劇界の収穫について、やや低調であったそのシーズンを救った傑作を挙げろと言われれば、だれもがディーター・フォルテの『マルティン・ルターとトマス・ミュンツァー 一名簿記法の採用』を筆頭に推すことだろう。60年代の前半に隆盛をみたP・ヴァイスやR・ホーホフトらの記録演劇に影響されて、フォルテは膨大な歴史的記録を動員しながら、まともに上演すれば6～7時間は要するだろう超大作を書き上げた。フォルテの創作意図は、大富豪フッガー家の資本主義的勢力拡張にとまなう今日の世界にも通じよう宗教改革時代の権力構造を、多角的にえがくことだった。興味ぶかいことは、この作品に日和見主義者であり政治的野心家でもあるルターが登場することで、さらに *Omnia sint communia!*（ものみな万民に共有であれ！）と叫んで処刑されていくミュンツァーが共産主義の理念を説く神々しいイデアリストにみえてくる点である。西ドイツでは元来ルターを祖とするプロテスタントの伝統が強く、ルターを批判する劇作で成功した例はあまりない。ドイツ語圏スイスの劇作家デュレンマットの『再洗礼派』（67年）（処女作『それは録されており』の改作）にしても、世界崩壊の時機というデュレンマット独自の世界を舞台に、暗躍するラジカリスト再洗礼派の狂信的な異常さがグロテスクに露呈されるだけで、そこには真剣な新教批判がみとめられるわけでは決してない。

フォルテの冒険と成功は、歴史を客観的に描写する記録演劇の技法を駆使したからだけではない。数年まえ、西ドイツのハイネマン前大統領が、自国の歴史研究は皇帝・諸侯たちの動きに偏りすぎ民衆の動向が等閑視されている点を指摘し、斯界の話題を呼んだことがある<sup>1)</sup>。フォルテの登場がハイネマン発言とほぼ同時期であったことも、偶然とばかりは言いきれまい。ハイネマンやフォルテにかぎらず、西ドイツの文化人たちのあいだに、たとえば暗いドイツの宗教改革や農民戦争の時代にあらたな斜光を当てようとする自然な動きが起こってきたとみるのは、うがった見方であろう

か。昨年西ドイツでは、申し合わせたように農民戦争と宗教改革に関する二冊の論文集が刊行された。一冊は「ドイツ農民戦争1524～26」<sup>2)</sup>でもう一冊は『農民戦争1524～26 農民戦争と宗教改革』<sup>3)</sup>だが、前者には11編、後者には8編の論文が掲載され、いずれもこれまでの研究で軽視されていた経済的側面に重点を置いて、農民戦争を単なるブルジョア革命的変革をめざす包括的な試行と捉えることなく、当時の複雑な利害関係をはじめさまざまな要因を多角的に研究したものであるという。因みに、宗教改革時代についての東ドイツ側の研究態度は、たとえばゲールハルト・ツシェービッツの『マルティン・ルター 偉大さと限界』(67年)<sup>4)</sup>のなかにもはっきりと表われている。そこでは改革の途上で大衆から離反し「上からの」変革をめざしたルターにひきかえ、「平等 および分配の共同体」の諸原則を貫いた殉教者ミュンツァーのほうにより人間味がうかがえるのも、当然のことのように思われる。加えて昨年、演劇の分野でも、青年ドイツ派の研究で高名なヴァルター・ディーツェ教授の編集による「1925 ドイツ農民戦争の戯曲集」(75年)<sup>5)</sup>が発刊された。この戯曲集にはゲーテの『ゲッツ』(1771)、ヘルマン・ロレットの『トーマス・ミュンツァー』(1851)、ゲールハルト・ハウプトマンの『フローリアン・ガイアー』(1896)、フリードリヒ・ヴォルフの『哀れなコンラート』(1924)、ベルタ・ラスクの『トーマス・ミュンツァー』(1925)、ヨハネス・ヴュステンンの『ヴァインズベルク』(1936)、ギュンター・ヴァイゼンボルンの『オイレンシュピーゲルのバラード』(1949)、ヴォルフの『トーマス・ミュンツァー』(1953)、ホルスト・クラインアイダムの『虹の旗の蔭に』(1975)の9編の戯曲が収録され、各作品の今日的な価値が同教授の後書きのなかで克明に論じられている。つまり東ドイツにおいても、16世紀前半の大衆の動向についてあたらしい視点が求められる時機に到達している、と言えないこともないわけなのだ。

ドイツ(語圏)演劇界のなかで、これまでわが国にも紹介された『黒い白鳥』(64年)や『室内の戦い』(67年)をはじめ、現代劇のみしかあらわなかった西ドイツのマルティン・ヴァルザー(1927～)が、昨年始めて歴史劇を、それも農民戦争直後の庶民の生態と当時からすでに顕在した管理社会のメカニズムをパラレルにえがいた『盲芝居(Sauspiel)』(75年)を書き上げたのは、まことに興味ぶかいことである。ヴァルザーがフォルテの実作やハイネマン発言からどのような刺激を受けたかは定かでないが、これから紹介する „Sauspiel“ を読むと、作者の創作態度といい歴史に対する関心といい、すでに述べた西ドイツ文化人たちの歴史へのあたらしい視点と決して無縁ではないように思われる。ヴァルザーは „Sauspiel“ を書く以前に7つの現代劇を発表しているが、それらのなかで作者は現代人の意識を、あまり健康的ではない

現代人の精神状態を、ときには不条理劇を思わせる奇矯な登場人物の言行を通じてえがくことに務めてきた。ただなぜそのような言行が生じるのか、あるいはなぜそのような言行を書きあらわさねばならないのか、そしてそれをどうすればいいのかについては、作者は作品のなかでは口を閉ざして語りたがらない。ヴァルザーに対する読者や観客の当惑はまさにここに起因するのである。アクチュアルではある、だが作者の態度が不明確だ、とあるひとは言うかもしれない。だが読書や観劇は作者によって教えられるためのものでもあるまい。歴史書を書くを例にとってみよう。そこには著者の歴史観によって統一された膨大な記録蒐集が、ときには巨大な説得力をもって読者のうえにのしかかってくるケースが考えられる<sup>6)</sup>。このような場合、読者は著者の歴史観の押し売りを盲目的に買わされたことになるわけだ。なるほどこうした買い物は歴史研究の一方法論を知るうえでは有益であるかもしれないが、個々の記録が同時に示しているかもしれぬ裏腹の表現（アメリカのベトナム戦争介入がベトナムの民主主義を救うためだったと歴史に記されても、だれが信じるだろうか）のほうは、案外と見落され易い危険性をともなうことも忘れてはならないのである。ハイネマンの発言を待つまでもなく、書かれていない歴史的真相はたしかに数多くあるはずだ。だがしかし、改めて歴史的真相をあばくにしても、なぜその必要があるのかという著者の今日の姿勢がなければ、著作を思い立つことすらありえまい。著者もまた現代人であり、時々刻々と現代史がつくられていく過程を眺める視点をもっているわけだ。そしてこの過程におそらくは対決する彼の意識が、あたらしい歴史記述者をつくりあげるのだと言っては不当だろうか。飛躍するようだが、ヴァルザーの現代劇にもこの歴史記述者に似た視点がうかがえるのである。ヴァルザーの場合、彼の態度が不明確であるか否かを論ずるより先に、彼がひたむきな努力を費してあるがままの真相をあらわすために作者の主観とか観念とか、一切の雑莠物を除去する姿勢を問うべきではないだろうか。そしてその方向から、彼の初の歴史劇 „Sauspiel“ が書かれた意味について、考察するのがもっとも妥当なように思われてならないのである。

ともあれ次章ではまず作品 „Sauspiel“ そのものを紹介し、さらにこの作品と作者の演劇観についても触れたうえで、改めてこの作品の意義を考えてみたいと思っている。

註 1) 朝日新聞（夕刊）、76年3月31日の海外文化欄参照。

2) 「歴史と社会」誌の特集号：„Der deutsche Bauernkrieg 1524~1526“ (hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler : Vanderhoeck & Rubrecht Vlg.)

3) „Bauernkrieg 1524~1526, Bauernkrieg und Reformation“ (hrsg. v. Rainer Wohl-

feiler : Nymphenberger Verlagsbuchhandlung)

- 4) Gerhard Zschäbitz : „Martin Luther. Größe und Grenze, Teil I (1483~1526)“ (VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1967)
- 5) „1925—Dramen zum deutschen Bauernkrieg“ (hrsg. u. mit einem Nachwort v. Walter Dietze ; Aufbau Vlg., Berlin u. Weimar, 1975)
- 6) たとえば、ヴァルザーにもふかい影響をあたえたと思われる『ダントンの死』や『ヴォイツェック』の劇作家ゲオルク・ビューヒナーは、トーマス・カーライルの名著『仏国革命史』のなかに劇作以上のドラマ性を感じている。

## 1. 『盲芝居 (Sauspiel) 16世紀の23シーン』<sup>1)</sup> の紹介

登場人物は37人以上。中心的人物にはヨルク・グラーフ (盲目の楽士、民謡歌手、45才)、さらには Dr. メランヒトン (新教派の学者、ルターの代弁者、29才)、ピルクハイマー (都市貴族、人文主義者、政治家、56才)、アルブレヒト・デューラー (画家、55才)、Dr. ファウスト (石炭・鉄鋼界の権威、化学工学研究所長、60才)、ハンス・ザックス (詩人、35才)、Dr. パラケルスス (医者、哲学者、35才) らの有名人もいる。

第1場は1525年夏、最終場 (第23場) は1527年夏、その他の場面は1526年5月。  
舞台は新教都市ニュールンベルク。

〔第1場〕 デューラー家でのプロローグ——舞台はデューラーのアトリエで、「物差しとコンパスによる測定法」からの拡大図が掛っている。狭い楽隊席にグラーフ、グリーンヴァルダー、ローレンツの3人の黒眼鏡を掛けた盲人楽士が坐り、舞台前面では3人の女給 (そのうちのローズィはグラーフの娘) が食卓の準備をしている。グラーフがギターに合わせて「不穏の歌」 (民謡) を歌い、他の2人が唱和する。ところがグリーンヴァルダーは不必要に声を高め、明らかにグラーフを妨害するので、2人の日頃の不仲をローレンツがとがめ、お前たちと歌うのは願い下げにしたいと言う。／デューラーとそのパトロンのピルクハイマー、それにファウスト、シェペングラー (市の助役)、パラケルスス、ザックスらが入ってき、彼らに迎えられてプフィッツィングら市参事会員 (都市貴族) がさらに登場する。今日はデューラーの「測定法」の出版記念会で、自分に献げられた新刊書を手にしたピルクハイマーが祝辞を述べる。彼は、不穏の時代に絵画芸術を異端視する動きもあるが、絵画は不徳心よりもはるかによいものをもたらす意味で敬愛に値いすると語る。応えるデューラーは、瞬間的なものを捉え恒久的なものにする画家は対象を厳密に把握し美しくえがく必要が



あると述べ、拡大図の一枚を指して説明する。それは暴動を起こした農民を打破し戦勝を祝う者たちの絵図で、画面一杯に箱や食器や食糧や農産物や農耕機具が散乱し、上方に押し込められて刺された農民たちの姿がみえる。デューラーは、即ち下方の画面一杯の部分がわれわれの姿なのである、とさりげなく解説する。

〔第2場〕 グラーフの住いである半地下。娘のローズィがひとりで毛先きを咬んでいる。／グラーフがグリーンヴァルダーを連れて帰ってき、ローズィは酒を買いに使いに出される。グラーフは相手に、お互いの収入を保証するための縄張りをはっきりさせようと申し出る。グラーフの口吻によれば、今日び社会保証は至らぬかわり官僚政治が発達していて、役所は盲人用の営業許可証を発行しすぎるきらいがある。パンの値段は2倍になり2週間後にはめくらが2倍に増えるだろう。だからこそ縄張りを決めて奪い合いを避ける協定が必要だ、とグラーフが説く。実は、グリーンヴァルダーは平素この世に対して悪意に満ちた歌い方をするので、この世を敬虔に歌いあげるグラーフよりも客受けがいい。またグラーフには25,000グルデンの金を貯めてダックスバッハの小農場を買い戻す小市民の夢があり、人を見すかすようなグリーンヴァルダーの笑いにカッとなった彼は相手の首を締めようとするが、相手が平静なので殺意を失う。グリーンヴァルダーは出て行く。／ローズィが戻ってくる。グラーフは自分を慰めるために自分を乞食だと思う。ほんのささやかな希望を守るためには悪も必要だ。彼はそのためにはライバルを除くことが先決だと考える。

〔第3場〕 市役所の酒場。参事会員のプフィンツィングらが夫人たちを従え、ファウストやライプツィヒで拒絶された梅毒の研究書を発刊するためにニュールンベルクに來ているパラケルススをはじめ、文化人たちが集まっている。彼らはドイツで初めてのギムナジウムを開校するために招いた蹟学メランヒトンから、地下牢につながれている17人の再洗礼派（うち8人は金細工師）の処置についての意見を求める。彼らは来年の聖霊降臨祭を期しての再蜂起の噂が流れる再洗礼派の巻き返しを恐れ、ルターの指示を仰ぎたい。だがルターの友人であるメランヒトンの態度からはルターの沈黙が想像され、ザックスやファウストの口からは不満の声が洩れる。

〔第4場〕 市役所の調理場の流し。第1場の3人の女給がグラスを洗っている。ローズィが「キリストよ、罪あるわれを強く照らし給え」ではじまるグラーフの持ち歌をうたうと、他の2人が「奴らめ兄貴を捕まえさせた／奴らめ兄貴を組板にのせて／まるで鯊さ／刺身にされた」というグリーンヴァルダーの歌のメロディを盗んだものだと非難する。ローズィは懸命に父をかばう。（女給たちの口論は徹底した方言〔Fränkisch〕でおこなわれる。ローズィはすでに第2場で、グラーフからおまえは百

姓娘じゃないんだからそんな口のきき方をするなど叱られてはいるのだが。)

〔第5場〕 ローズィとグラーフが半地下の自宅にいる。うっかりローズィが「奴らめ兄貴を……」のメロディを口ずさみ、グラーフに怒鳴られる。彼は自分が「キリストよ……」をつくってからあとで、メロディがグリーンヴァルダーのものに似ていることに気づいたのだと弁解する。／女出版社主のクニグンデが訪問する。彼女の夫がライブツィヒへ向かう途上で逮捕され、途方に暮れた彼女はグラーフに、かつてのグラーフの上官でもあるビルクハイマーからルター宛に一筆書いてもらえるようお願い出てくれまいかと泣きながら訴える。グラーフにしてみれば、ビルクハイマーには30年まえのスイス戦争の際に楽隊の一員として随行させてもらった恩義があるだけで、自分の歌さえ他人の歌とまちがえられる三文楽士の自分をビルクハイマーが覚えていてくれるかどうかわからない。グラーフはクニグンデを冷く追い返す。／クニグンデとその夫に同情するローズィに対し、心情的には再洗礼派に同調するグラーフは、来春の聖霊降臨祭の蜂起のみが頼みの綱だが、いまは自分の客以外なにひとつ失いたくはないのだと娘に打ち明ける。

〔第6場〕 ベリンガー、ギーラーら10名の再洗礼派男女（職人）による合唱。数名の者は遍歴杖と鈴蘭をもち、ひとりが虹の旗を手をしている。彼らは、町を盗まれた者たちの美しい町を讃える歌をうたう。／都市貴族の家の窓から市参事会員ホルツシューアーの夫人が煙草のけむりをふかす。あちこちから警官が現われ、職人たちを逮捕する。職人たちは連行されながらもう一度同じ歌をうたう。

〔第7場〕 地下牢。前場で逮捕された囚人たちが、自分たちの無力について神に助けを求める歌をうたう。／拷問室から戻されてきた司祭のヴォルフガング・フォーゲルが独房につながれる。役人たちが立ち去ると、再洗礼派に改宗している看守のブライトナーが各独房を開け、囚人たちは自分たちの水を飲ませてフォーゲルに息を吹き返させる。フォーゲルは拷問室のあらましを一同に語る。／書記のメルヒオールが入ってきたので、一同はあわてて独房に戻る。メルヒオールはホルツシューアー夫人の命を受け、校長 Dr. デンクにローソクと筆記用具を持参した。デンクはひとり独房にローソクを点し、世相についての見解を記録する。（彼はそのコピーを夫人に渡すよう義務づけられている。）メルヒオールが去ると、囚人たちは先刻の歌の2番を合唱する。

〔第8場〕 ビルクハイマー家での立食会。3人の女給が給仕をし、小さな舞台のうえでグラーフを含む3人の楽士が演奏している。ビルクハイマーの趣味で農家風のひなびた装飾。ビルクハイマーの客人は貴族夫妻、ニュールンベルクの文化人、メラン

ヒトンらルターに派遣された学者たちで、この場の貴族たちはどちらかといえば傍観者の側に回り、文化人や学者らの空虚な談合 (Klischee-Vorstellung) が展開される。一同は人文主義ギムナジウムの開校式の帰りらしく、彼らはたとえばザックスの陳腐な祝辞をこきおろしているが、ザックスが登場すとビルクハイマーは豹変して、動乱の時代に理性を求めるザックスの美文を賞讃おくあたいたくない。話題は①ビルクハイマーの趣味と蒐集について、②デューラーが困難な時代における財産投機について発言する、③ミュンツァー派は敗れたりとはいえ「富者」フッガーに市の経済力を蹂躪されぬよう警告するシュペングラー、④ファウストによれば、彼の研究所では1,000人の坑夫を要する仕事を2〜3度の爆破で片付けられる研究が進行中だ。ファウストはこの近代兵器でフッガーに立ち向かおうと主張する、⑤貴族たちは山師風情のファウストに資本を提供しながら、ファウストを笑いのものにする、⑥ファウストは悪魔との協定についての悪評を持ち出され、勇名を馳せたいための若気のあやまちだったことを告白するが、歴史に影響を及ぼすだろうこの「協定」の意義に関心をもつルターの友人メランヒトンが、ファウストの肩をもつ——等々。傍観者の側にいたビルクハイマーが、芸術家やインテリは自分にはないものばかりを話題にしたがると嘲笑し、白けた雰囲気の中に客たちは去って行く。残った学者 (メランヒトンの同僚) たちもルターの「世界は尻の穴だ」という発言を引くにおよんで、下品な会話をはじめる。女たらしのファウストはローズィに目をつけ、自分は老人で心配はないから明朝自宅を訪ねるようにとローズィを口説きおとす。グラーフはローズィを引き止めようとするが、彼女はきき分けがない。他方グラーフは、自分の椅子のうえに釘を置いて自分を試そうとするグリーンヴァルダーを呪う。

〔第9場〕 ファウストの自宅。ファウストとマリーアが朝食をとっている。ファウストはマリーアの食べ方に難癖をつけて、彼女をうまく追い出してしまう。／秘書のヴァーグナーがローズィの来訪を告げる。登場したローズィは、しかし (助役のシュペングラーが急に訪ねてきたので) カーテンの蔭にかくされる。シュペングラーはファウストが明日餓首されることを知らせる。ファウストは彼が保管している鉱山病に関するパラケルスス原稿 (水銀蒸気の人体におよぼす影響とその対策) をシュペングラーに手渡し、その印刷物を鉱夫に配布することによって立場を失うまいとする。彼は鉱山を機械化して無人の山にしたい。彼は「(鉱夫の) 発言の自由は王政にもまさる」という見解を述べ、シュペングラーの信頼を得る。／シュペングラーが帰ると、ファウストはローズィと朝食をとり直す。甘い生活をも夢見るローズィに対し、ファウストは彼女が食事を飲み込むたびに石のうえを流れるせせらぎのように喉が鳴る様

を観察する。口説きがあまりうまくないファウストにローズィはそっと接吻し、ファウストも彼女を抱きしめる。

〔第10場〕 都市貴族ホルツシューアー家のサロンで芸術論が展開する。貴族たちのほかに学者たち、ザックス、デューラーらが招かれている。飛び込んできたシュペングラーの報告によると、画家ラートゲープが処刑されたという。人びとはラートゲープの絵は暴力であり「その絵の多くが革命の虹を宣伝している」（ザックス）と述べ、彼の死は当然の運命だったと語り合う。突然デューラーが泣きじゃくり感情的になったので、隣室へ連れ出される<sup>2)</sup>。学者ヘッセの弁護によれば、デューラーの同僚（グライフェンベルガー）や弟子たちがつぎつぎと逮捕され、リーメンシュナイダーは片輪になり、ラートゲープが処刑されたいま、デューラーは芸術家として沈黙を守らなければならないことへの苛立ちを感じているらしい。バラケルススの診断ではデューラーは2年後に死ぬかもしれないということだし、ひょっとするとなにか政治的遺作（1526年作の「四人の使徒」を暗示しているらしい）を残すかもしれないとシュペングラーは考える。メラノヒトンに向かってシュペングラーは、「さえずることができないナイチンゲール<sup>3)</sup>、それがニュールンベルクだ」と言い、学者ヘッセは、理性的でありすぎるザックスの態度を皮肉る。

〔第11場〕 グラーフの家。半信半疑の面持ちでローズィがファウスト家から帰ってくる。グラーフは娘の帰宅を喜び、それみたことかファウストは「ダメな人間」だろうと言うので、今度はローズィが泣きだす仕末。／プフィンツィング商会に働くマルクスという若者がやってくる。彼は「針めど通し器」を売ってあるくセールスマンで、盲人のアルバイト用におひとついかかとグラーフにすすめる。頭にきたグラーフは出て行けとマルクスを威嚇する。／マルクスは出て行くが、また戻ってきて今度は弱腰に本心を打ち明ける。彼はテューリンゲン出身の金属工で、ミュンツァーに共鳴する同志なのだ。いまはこの商売で金を貯め、運動に貢献したいのだと彼は言う。／グラーフが突然「革命だ！助けてくれ！」と叫んだので、2人の警官が現われてマルクスを連行する。グラーフは、ルターが一步前進させてくれたニュールンベルクの自由と正義を侵害するものを憎む。／突然マルクスがまたまた飛び込んできて。連行される途中、彼は小用と偽って便所に入り、隙をみて壁を飛び越え、おそらくは捜索が一番あとになるだろう告発者の家に舞い戻ったのだ。／ノックの音がし、巡査部長が入ってくる。（そのまえに、同情したローズィがマルクスを板囲いの蔭にかくしていた。）今度はグラーフも沈黙しつづける。部長は、犯人は逃がしたものの報奨金はまちがいなく支払われる、しかもその金額は昨日から150 グルデンに値上りしたと言っ

てグラーフを喜ばせる。

〔第12場〕 地下牢の囚人たち。遠くに拷問を受ける者の叫声がきこえるなかで、フォーゲルらが民謡を歌っている：「奴らめ3人の娘を水責めにした／みんな明るい髪  
の娘たちだっけ／だけれど奴らがいるうちは／だれが心を変えようか／……」いまは地下牢につながれている女出版主のクニグンデが、みんなはすこし厭世的になりすぎていると批判する。囚人たちは心にわだかまる問題を各自で開陳する。ギーラーは、ただひとり意見をたたためて政府に上奏しているデנקだけは、政府がその意見を必要とするかぎり命は保証されていると言う。ベリンガーは、刑場の露と消えるばかりがわれわれの戦術でもあるまいと息まぐ。フォーゲルには自身の軽挙妄動に後悔の念があり、それが「死の勝利」という観念に拍車をかけていることを自認する。／談話に邪魔をされたデנקが、「静かにしてくれ」と言う。彼は目下「ニュールンベルクの伝導師」についての政府草案を手にし、9つの質問について意見を記さなければならない。もし返答しなければ、自分を殺したがっている連中が即座に自分を中傷し自分を殺させるだろう。だから自分の信仰を相手に伝え相手の誤解を消すためにも、自分は書きつづけなければならない。歌うのならかまわないが議論はやめて欲しい、とデנקは言う。／そこでフォーゲルらは「目ざめよ、すべての民よ／……／神の御言葉が獄舎を広くする」を歌い、それから一同が第6場の「美しき町……」を合唱する。

〔第13場〕 大浴場。グラーフを除く2人の楽士がいまや流行歌になった「美しき町」を演奏し、ローズィを除く2人の女給が飲みものを運んでいる。バスタオルやバスガウンに身を包んだピルクハイマーや学者たちや文化人たちは、髪や爪の手入れをさせたり、あるいは飲食に余念がない。もっとも優雅なバスガウンを着たデューラーだけが無関心な態度で沈んでいる。ザックスが、こんな雰囲気なかで「革命音楽」を演奏する楽士たちを非難する。白けた気分なかで政治談義が進展する。シュペングラーの身が危くなったということだ。彼はフォーゲルの書簡を印刷させ、市民に配布するらしいという疑いがかかったのだ。同時に、非常事態本部を設けそこにシュペングラーを任用したプフィンツィングの安否も気づかわれる。／無事だったプフィンツィングとシュペングラー、それにピルクハイマーの命を受けてパラケルススの思想を探りに出されたグラーフとローズィが入ってくる。ローズィが、メモしてきたパラケルスス発言を読みあげる：「貴族は神のみ恵みにあらず、市民階級も神のみ恵みにあらず、労働は神のみ恵みなり」、「労働による余剰利益は均等に分配されるべきもの」、「盗みとは働かずして口を糊すること」、「政府・官庁を監視せよ。もし不均等が生ずればそれは神のみ心にあらず悪徳によるもの」、「新都市が建設されるまえに多く（た

たとえば偶神)が破壊されねばならない」、「金持ちは災厄だ。彼らは力を持ち、宗教家をかかえ学者まで囲っている。それゆえにこそ諸君は不正を裁判官に訴えることすらできないでいる」、云々。プフィンツィングが報告を制止し、政治家としての立場を述べる。即ち、宗教改革の直前と同様に穀類や肉の値段が高騰する今日、逆に労働者の実質賃金は低下する一方だ。自分たちも努力しているが、こんなとき知識人はそのすべての知識を自分たちに提供するのが当然で、いたずらに民衆を刺激してはならない、等々。メラニヒトンらは、バラケルススはコミュニストでありその口吻にはミュンツァーの *Omnia sint communia* の響きがあると言いだす。プフィンツィングはバラケルススを連行する一方、フォーゲルの書簡を提出することをシュペングラーに命じ、立ち去る。／シュペングラーは、グラフを賈逮捕し、スパイとして地下牢へ送り、フォーゲル書簡のありかを探らせる一計を思いつく。気乗りのしないグラフだが、彼はピルクハイマーがスイス戦争のことを覚えていてくれたので気をとり直し、加えて書簡のありかがわかれば500グルデンの報酬を得られるとあって、成功すれば「豚叩き (Sauspiel)」の見世物も上演させてもらえるようピルクハイマーに抜け目なく掛け合ったのち、スパイを引き受ける。残りの人びとは、いまは体の手入れをする気にもなれない。楽士たちがまた「美しき町」を演奏し、ザックスがふたたびそれに抗議する。(この場を通じて、学者たちの言動はわれ関せずである。彼らはここでもルターの言葉のみに頼りきり、行動的ではない。)

〔第14場〕 グラフの自宅。グラフはローズィといっしょにいるマルクスを追い出そうともしない。マルクスもいまはグラフを仲間と思い込み、不安を一掃して自分の眼でものを見はじめなのだ、そうすれば眼明きの人びとも味方になるだろうとグラフを説得する。マルクスはグラフに、来春の聖霊降臨祭に蜂起する(ビューロークラシーも聖書への誓いも個人所有もない)「白バラ団」に加わるよう、教会へ行くのはやめて本物のキリストを信じるようにと言い、グラフ親子を再洗礼させようとするが、グラフはこれには応じない。グラフの人生哲学によれば、貴族たちは自分が不安であるうちはわれわれにもすこぶる親切だ。だから彼らの不安が消えぬようむしろバラケルススを逃亡させてやろうと思いつく。

〔第15場〕 地下牢。シュタルク姉妹が、人間の平等を唱える「白バラ団」を夢想している。しかしフォーゲルには彼女たちの思考はユートピア的だ。程度の差こそあれ昔もいまも支配階級は敵として存在する。その支配階級からわれわれがラジカリストであると思われている現実を忘れぬように、とフォーゲルは主張する。／鎖につながれたグラフが入ってくる。しかしクニグンデに正体を見破られた彼は、正直にスパ

イの役目を告白し、あらためてフォーゲルに書簡の所在を尋ねる。フォーゲルは、グラーフの言うように書簡のなかには同志10,000名の名前はないが、自分たちの命を危くするようなことが記されているからと言って、書簡の所在を明らかにしない。／瀕死のハルシャーが運び込まれる。フォーゲルは第12場の「目ざめよ、すべての民よ」のつづきを歌い、囚人たちが合唱する。

〔第16場〕 市役所の回廊。数脚のベンチに学者たち（メラnhiton、ヘッセ、カメラリウス）、ザックス、シュベングラーが坐っている。彼らは地下牢の再洗礼派たちの処置についての市評議会総会の決定を待っている。彼らは、ルターがようやく死刑をはのめかしてきたことも知っており、宗教家も法律家も死刑を主張せざるをえないこともみとめざるをえない。政治の世界に巻き込まれたくないメラnhitonは、急進派の暴力行使にも政府の迫害にも反対だ。政府の側に置かれている自分を弁える彼は、（矛盾を解くことができずに）ヴィッテンベルクへ帰りたいと希う。自分はもともと文法学者だ、十分な時間を費して自分の天職を全うしたい、と彼はつくづく考える。／プフィンツィング、ホルツシューアーらが役所のなかから現われる。総会では非公開処刑に決ったらしい。民衆への刺激を惧れた通告なしでの刑執行である。ザックスがこの処置を激しく攻撃する。彼によればニュールンベルクは商工業を愛む歴とした文化都市だ。専制時代への時代錯誤がまかり通るくらいなら自分は良心のペンをとると明言し、ザックスは血相を変えて立ち去る。ヘッセは、こんな折にもピルクハイマーは楽士たちに音楽を奏でさせているのかなと思い、床に耳を当てがう。しかしきえてくるのではどうやら地下牢の囚人たちの歌声らしい。彼はようやく「大地が熱くなってきた」のを感じる。

（幕）

〔第17場〕 地下牢。囚人たちが「ここは昼なのか夜なのか／……」を合唱している。ベリンガーがフォーゲルの散髪をしている。それを眺める看守のブライトナー。デנקは狂ったように執筆をつづける。／看守たちが入ってくるので、一同はあわてて独房へ戻る。その際ベリンガーもフォーゲルの房へ入って、藁布団のなかに身を隠す。看守たちはフォーゲルを除く全員を食堂に退去させ、プフィンツィングら貴族、ヨーゼフ（処刑人）、書記を招き入れる。プフィンツィングは総会の決議を読み上げ、フォーゲルに対し騒擾およびクーデターの罪による死刑の即時執行を申し渡す。（貴族たちの狙いは、ここではむしろフォーゲル書簡のありかを知ることにある。）だがフォーゲルは書簡の所在も言わず改宗の意も表明しないので、貴族たちはヨーゼフに

執行を命じて退場する。／ヨーゼフはまず看守たちを退出させ、それから自分が実はフォージェルの愛読者であることを打ち明ける。なるほど自分は暴徒たちを事務的に処刑してきたものの罪は社会のほうにあり、その仕組みがわるいのだと彼は言う。といひて彼はフォージェルを逃亡させるでもなく、恐怖のあまりものも言えないフォージェルの首をさすってその感触を愉しむ。このときかくれていたベリンガーがフォージェルを予言者エリアに見立て、「そは録されてあり：エリアの血が地上にしたたり落ちると／山々は燃え、樹木はなくなり／水はどこまでも乾ききり／海は姿を消し／炎が立ちのぼる／……」と叫びながら藁に火を点じ、フォージェルめがけて投げつける。ヨーゼフはあわてて逃げ出す。ベリンガーとフォージェルが藁を燃やしつづける。囚人たちが戻ってきて歓呼する。そのときグラーフが、あらためてフォージェルに書簡の所在を尋ねる。フォージェルは、内心では殺されることもあるまいと考えていた自分の甘さをみとめ、グラーフの報酬 500 グルデンのうち 400 を自分の妻に渡すならば所在を教えようと言う。彼はグラーフに重ねて妻への伝言を託す：自分たちにはゲバルトがなさすぎた、敵のゲバルトをはっきりと感じ取ったいまそれが分った、妻の言う通り自分はナイーヴでありすぎた、これからはあまりナイーヴでない人間たちが世を支配するだろう、死に直面してもし自分が声を上げるとすれば、それは自分が愛しており正しかった妻のためにである……。フォージェルは書簡の所在と保管者への合言葉を教え、印刷配布の方法は保管者の判断に任せると言う。フォージェルはグラーフを去らせ、看守ブライトナーがグラーフを案内する。

〔第18場〕 ピルクハイマー家の一室。貴族たち、シュペングラー、書記が非常事態本部長プフィンツィングの帰りを待っている。総会決議に対する非難は囂々たるもので、メランヒトンはヴィッテンベルクへ帰ってしまうらしい。／入ってきたプフィンツィングに対し、シュペングラーは今回のような判決は二度とあってはならないと食ってかかるが、プフィンツィングは、流血を避けたいのは山々だが、機械工業における指導的立場にあるニュールンベルクがアウクスブルクやフランクフルトのように資本を疎開させるようであってはない、さらに十分な鉱山対策を講じて只でさえ満員の監獄にこれ以上収容しなくてもすむように政治を司らなければならない、土曜日にはロイテンベルク商会の会議がおこなわれるが、それまでに処刑を終了すべきであると説明する。シュペングラーが処刑日時を読みあげる。火曜にはベリンガーとギーラーの眼を焼き舌を除去し、クニグンデには夫の処刑を知らせたのち彼女を放免する。水曜にはシュタルク姉妹の頬を焼き追放し、ヨハンナ・フート（16才）を更生施設に入れる。木曜には残りの囚人に鞭刑を加えたのち追放。金曜にはデンクを追放



し、最後にフォーゲルを処刑する——との草案だ。しかしプフィンツィングによれば金曜にはシュトラースブルクからの賓客があり、木曜にはケルンへ向かうヴィーンの派遣団が市に立ち寄り、明日は市の出る日<sup>いち</sup>で民衆を興奮させたくはないし、今日は妻の誕生日だからやはりフォーゲルを処刑させたくはない。結局プフィンツィングは妥協して、フォーゲルの処刑を今日に決定する。一方、フォーゲルの書簡には貴族たちにとってとくに有益な事実はなかったこと、さらにはパラケルススの逃亡が報告される。プフィンツィングはパラケルススの追跡、印刷所への嚴重警告、急進派をかばう者たちへの処罰、密告者への報奨金などについて命令する。ピルクハイマーが「音楽！」と叫ぶと音楽が演奏される。／和んだ雰囲気<sup>い</sup>のなかにメランヒトンが現われる。彼は一同に歓迎され、自らも氣をとり直す。

〔第19場〕 グラーフの自宅。「豚叩き」の見世物に出演できるグラーフは興奮している。彼はなんとしても自分で豚を殺し、賞金を得てダックスバッハへ赴く資金の一部にしたい。彼は同伴するローズィをせかせて、きれいな衣裳を身につけさせる。

〔第20場〕 ホルツシューアー邸の中庭。各階の欄干はみごとな後期ゴシック様式の典型。客人たちはまだ室内で食事をしているらしい。中庭の一方に6人の盲人たちが坐る楽隊席。中庭の中央の杭に藁袋に入った一頭の豚がつながれている。グラーフとグリーンヴェルダーは相変らず仲がわるく、グラーフがもっとこっちへ寄れば狭苦しいところで演奏しなくてもすむと言っても、相手はそれに応じない。／客たちが中庭に現われ散歩する。音楽。豪華な風俗画をみる感じであり、ホルツシューアー夫人はわざと再洗礼派の紋章の入った帽子をかぶっている。三三五五の散歩客の会話からきき取れる内容は、①政府の強権発動のお蔭で平穏な日々がとり戻せたこと、②パラケルススはバグダッド方面へ逃亡したらしいこと、③市参事会員たちはふたたび食欲が増し芸術的生活に戻れたことを喜んでいる、④メラントヒンもどうやらニュールンベルクに留まるらしい、⑤デューラーは自分の手が汚れてきたことを感じている——等々。プフィンツィングが全員のまえで挨拶する：自分は平和な市民生活がかち取られたことを嬉しく思う、かのフォーゲルが刑場に曳かれて行く際に奴はなおもデマゴークを吐き人心収攬を企てた、だがそのときシュベングラーが10人の随行者に Dr. マルティン・ルターの歌を声大にうたわせ奴の声をかき消してくれた、その歌を諸君と共にいま一度歌おうではないか——ということで、ルターの作詩による歌が合唱される。「立ち去るがよい、汝、呪われし息子よ／汝、バビロンの赤毛の花嫁よ／汝は虚偽と殺人と奸計をたくらむ／鬼だ、アンチクリストだ／爽やかな夏が訪れる／キリストよ、われらに平和と安静を与え給え／主よ、われらに倅せな年を贈り給え／赤い暴徒

よりわれらを護り給え。』／ホルツシューアー夫人が本日の余興を紹介する。第一に「豚叩き」の見世物があり、第二にローズィ・グラフの歌がうたわれるという。第一の余興「豚叩き」は6人の盲人が旧時代の甲冑をつけ、手にした棍棒で合図とともに長い紐で首をしばられた雌豚を盲打ちにする座興である。もとより野卑なゲームだということで、今日はとくに当代随一の詩人ザックスの韻文による実況解説が入り、ゲームに「意味」が生まれるはずだ。ゲームがはじまり、雌豚を仕止めた者に下される賞金目当ての盲人たちが、雌豚の鳴き声と客人たちの野次を頼りに右往左往する。ところが長い紐でしばられた雌豚はたくみに逃げまわり、賞金目当ての的にはなってくれない。客人たちの哄笑。そのうちにグラフが間違えたふりをしてグリーンヴァルダーの肩を打つ。怒ったグリーンヴァルダーも打ち返す。興奮が昂じて、2人の防禦反応は盲人のそれでないことがだれの眼にも明らかになる。（ザックスの解説にもその点が表明され、彼は2人を分けよと朗唱する。）ホルツシューアーは2人を逮捕させ、残りの4人の盲人たちに雌豚を贈る。呆気にとられた客人たちはつぎつぎと帰宅する。／無人の中庭で、ローズィが「不快な状況下での笑いについて」の歌をうたう。

〔第21場〕 グラフの家。マルクスがひとりで「針めど通し器」をもち、第11場と同一の口上を言ってセールスマンの稽古をしている。やがてこの稽古はもうんざりしたように、彼は口上をやめ、器械をしまい込む。／ローズィが帰ってくる。彼女の発言によると、グラフは眼を焼かれ強制労働させられることになった。市の産業発展のために彼も一役買わされることになったらしい。ローズィは、いまや自分がだれにばかりことなく破滅の道を迎えるのを喜ぶ。マルクスはまた仕事がはじめられるようプフィンツィング商会へ行かねばならない。破れた上着を着ている彼に、ローズィは父の上着を貸してやる。／ひとり残ったローズィはマルクスの上着をつくろいはじめ、「不快な状況下……」の2番を歌う。

〔第22場〕 監獄の労働室。ガラス磨き部。3段階の工程にわかれた眼鏡レンズ磨きの作業に盲人たちが従事している。グラフ、グリーンヴァルダー、ベリンガー、ギーラーらの姿もみえる。コンベア・ベルト式の作業は単純だが極度の集中力と敏捷さを必要としそう。単調さを救うために一同は感傷的な歌をうたっている。ただしベリンガーとギーラーは歌わない。／チューリヒからの2人の賓客を案内して、ホルツシューアー、ファウスト、シュペングラーが入ってくる。彼らはしばらく歌をきき作業工程を見学する。シュペングラーは、印刷術の普及によって読書が愛好されるようになった今日、眼鏡産業もまたいちじるしい飛躍を遂げるにちがいないと述べ、忍耐

を要するこのような作業において盲人は眼明き以上の能力を発揮しうるのだから、これこそは適材適所の人事というものだと宣伝する。またこの部屋の機械を製造したファウストは、究極においてこの作業もいずれは機械自身がおこなうはずであり、その監督も15才以上の人間なら十分間に合うだろうし、出来上った製品の質もなお一層改良されるにちがいないと宣伝を怠らない。シュペングラーによれば、作業員たちは社会における人生を終えた者たちで、この不幸な者たちは歌好きであることが判明した。最初は歌を禁止したものの、よく分析してみると歌は作業にテンポをあたえ、能率もあがることが明らかになった。そこでわれわれはテンポの早い歌と遅い歌をたくさん用意して、一日の作業をコントロールすることが可能になってきた、云々。ホルツシューアーは、人間は適材適所によって想像以上の能力を発揮するばかりか、自分の仕事にも誇りをもつようにすらなることを考慮すべきである、とスイスの客たちに進言する。客たちは驚嘆と関心を露わにし、しかしあそこにいる2人の男だけが歌っていないのはなぜかと方言で尋ねる。シュペングラーは、彼らは舌を失ったのだと答える。ホルツシューアーの指示に応じて、盲人たちは歌いつづける。

〔第23場〕 デューラー家でのエピローグ。「測定法」の拡大図のかわりに、いまは「築城論」からの図面が大きく掛っている。ローレンツひとりが楽隊席に。2人の女給が食卓の準備をしている。ローズィがグラーフの手を引き、グラーフがグリーンヴァルダーの手を引いて楽隊席に入る。ローズィがソロを歌い、3人の盲人が合唱する。だがローレンツは2人の仲間と仕事をするのが厭そうだ。／デューラー、ピルクハイマー、ザックス、シュペングラー、学者のヘッセとカメラリウス、プフィンツィング夫妻、ファウストらが入ってくる。一同は老け込んだ感じで、眼鏡を掛けている者もいる。以前から硬化症的な外見のあったファウストと同様に、その他の者たちも死人のよう。ファウストは、はじめて見染めたかのようにローズィを凝視する。「築城論」<sup>4)</sup>の新刊書を手にしたデューラーが、暴力と苦境から町を救うためにこの書物をみなさんに贈呈すると言う。山と海のあいだに建てられるべきこの城は、莫大な費用を必要とするだろう。しかしエジプトのピラミッド建設に要した冗費を例にとっても、そのために労働者がどれほど多くの賃金を得ることができたかというプラスの面も考えるべきである。しかも仕事が大規模なものであればあるほど、労働者は身にしみて暴動を起こす気を失うだろう——とデューラーは述べ、カメラリウスに難攻不落の城の図面について説明させる。市参事会員の貴族たちは美と安全が一体化したデューラーの構想に感心し、ホルツシューアーは、従来の都市は雨や暑さ寒さに対する配慮のみをおこなってきた、これからの都市は人間に対して造られねばなるまいと

語る。一同は飲食をはじめ、なおも城の効用について議論する：山上の樹木は伐採し、落石を除き、谷間をつくり、海岸は見通しよく、相手をひるませるよう無数の動物の白骨をまき散らし、さらに高い防壁を築きあげる。そうすれば人間操縦の至難さも自ら解決するだろう……。一同の夢がふんらんしたところで、デューラーはピルクハイマーに築城の指導を依頼し、ピルクハイマーも喜んで応じる。ピルクハイマーはそこで、例によって「音楽！」と叫ぶが、舞台は活人画となって音楽は鳴らない。

(幕)

註 1) „Das Sauspiel—Szenen aus dem 16. Jahrhundert“ von Martin Walser, Musik von Mikis Theodorakis („Theatea heute“ 9/75)

2) 前川誠郎氏の著書『デューラー』(岩崎美術社, 1970; S. 153 f.)に拠る。デューラーの「四性論」にもとづいて1526年作の「四人の使徒」を解説すれば、多血質=ヨハネ、胆汁質(40代)=マルコ、憂鬱質(50代)=パウロ、粘液質=ベテロとみることが出来る。この絵の描写のうちパウロの筆致がもっともすぐれていることは定評があり、ということは当時55歳のデューラーが意図的に自身の姿をパウロに託し、ルターへの精神的忠誠をあらわしたという解釈も成立つはずだ。

つまり第10場でのデューラーの興奮は、ラートゲープへの同情と自身の消極的芸術表現から生ずる懊悩の表われとみることも不可能ではあるまい。

3) ルターには「ヴィッテンベルクのナイチンゲール」という俗称がある。

4) ニュールンベルクやシュトラースブルクでは、実際にデューラーの案にもとづいて築城されたという。

## 2. ヴァルザーの „Sauspiel“ について<sup>1)</sup>

前章の紹介からおわかりいただけると思うが、上演すればほぼ4時間を要すると思われるヴァルザーの大作歴史劇 „Sauspiel“ は、同時に音楽劇でもある。そこでまずこの作品の音楽について触れることからはじめよう。

ヴァルザーの研究によると、宗教改革時代の南ドイツ(ロッテンブルク、エスリンゲン、ミュンヘン、ニュールンベルクなど)にはボッケルゾーン(デュレンマットの『再洗礼派』にも主人公として登場する)に代表される北ドイツのヒステリックな再洗礼派とはちがって、冷静で生産的な思考能力をそなえた再洗礼派が数多く実在したらしい。彼らはこの時代の真の利得者たち<sup>2)</sup>によって処刑され、また多くは獄舎につながれていた。そして獄中の彼らはほかになにもすることがなかったせいで、実に多くの民謡を書き残すことが可能になった。ヴァルザーによれば、それらのなかには時代を多く語るものがすくなくないという。いわゆる歴史記述にみられるこの時代の急進的改革者といえ、ひとりミュンツァーに代表されるきらいがあるが、同時に

無名の再洗礼派たちの民謡もまた、当時の状況を明らかにする資料として、歴史を知悉するために欠かせぬ存在だ、とヴァルザーは考える。たとえば „Sauspiel“ のプロローグでグラーフが歌う「不穩の歌」だが、その冒頭部を仮訳すればつぎのようになる：

旦那、あんた大御足<sup>おみあし</sup>になにを感じるね  
大地が揺れるのがおわかりか？  
そりゃあテューリンゲンのほうが無事だろう  
だってあそこは森の国。  
.....<sup>3)</sup>

ルターの居住地ヴィッテンベルクはテューリンゲンの外れにある。„Sauspiel“ の前半で、貴族やインテリは地下牢の再洗礼派の処置に困窮しているが、裏を返せばこれは外部の急進派の巻き返しが怖いからでもある。彼らはひたすらヴィッテンベルクへ伺いを立て、ルターの指示を仰ごうとする。新興都市ニュールンベルクの土壌はまだ非常に不安定だったのだ。「不穩の歌」にはこうした南ドイツの世相が地震にたとえられ、痛烈に風刺されているのがおわかりいただけるだろうか。

ヴァルザーの作品には、こんな民謡や流行歌が意図的に数多く盛り込まれているのである。作品そのものは決して（いわゆる）劇的な構成ではない。むしろ「16世紀の23シーン」という副題が暗示するように、16世紀前半の典型的な断片がつぎつぎと絵巻物風に展開する叙事的な構成と言えるだろう。そのうえ各場面も一本の筋本位に配列されているわけでもなく、民衆場面（民衆の利害）と貴族場面（貴族の利害）がほぼ交互に進展する、どちらかと言えば読者や観客の作品への同化を拒む構成とみることができる。かつてヴァルザーは古典作品の上演についてつぎのように記したことがある：「畏敬の念を抱かせる美しい古典テキストの魅力に捕えられ、同時代人が坐っている。あたかも、押し寄せる津波もものかわ水位申告を怠らぬかのように、俳優がヤンブスで語るのを同時代人は感じる。彼はじっと傾聴する。そして最後に、このテキストには予想をはるかに上まわる自分との関わりがあることを彼は発見する。アクチュアルな火花が散ったのだ。私の考えでは、古い作品は事実そうであった通りに示すよう上演されるべきだろう。私は古い劇作以上によい、美しい歴史の授業を想像することができない……」<sup>4)</sup> ヴァルザーは彼自身の初の歴史劇においても、自作を「よい、美しい歴史の授業」に役立てようとしたところみなのである。

ヴァルザーは „Sauspiel“ の音楽をギリシャの作曲家ミキス・テオドラキス<sup>5)</sup> に依頼した。映画『日曜はダメよ』や『その男ゾルバ』の作曲で知られるテオドラキスの音楽が、平易で歌い易いものだろうことは想像しがたいことではない。アイスラーや

デッサウの作曲による劇作の一部として欠かせぬブレイヒト劇の「真剣な」音楽とはちがって、(ヴァルザーの感想によると) その音楽はカール・オルフの音に近く、観客をリラックスさせるうで大いに役立つものらしい。「よい美しい歴史の授業」とは言っても、舞台を説教壇に変えてしまうような作品をきらうヴァルザーである。そこは歴史の素材を提示することに止め、(アクチュアルな判断は個々の観客に委ねて) 不必要な解釈を作品に投影させまいとする作者には、テオドラキスの音楽がもっとも好ましいものであったのであろう。

ヴァルザーが „Sauspiel“ の中心的人物に、以前は傭兵だった民謡歌手のヨルク・グラフを置いているのは、大変興味ぶかいことである。歴史上に実在したグラフは大道芸人で、記録によると17回もニュルンベルクに姿を現わして、その都度市に「豚叩き」の上演申請をおこなっているらしい。彼は日頃は野卑な戯れ歌や傭兵歌などをうたっていたが、かと思うと敬虔なルター讃歌にもとれる例の「不穩の歌」などをもうたったということである。ヴァルザーが注目したのはこの点で、つまりグラフは一見時代と流行をみるのに機敏な小悪党であり、それゆえにこそ時代の不可視的なより大きい波浪に吹き飛ばされる、ちょうどヴァルザー自身の『カシの木とアンゴラ免』(62年)の主人公アーロイス・グリューパーのような運命を背負った「哀れな被造物」なのである。ヴァルザーはこの第二のアーロイスを盲人歌手に仕立てて登場させる。と言っても作中のグラフは実は賈めくらで、困難な時代を生きるには盲人を装うほうが便利なことを知っている。しかしこの明きめくらは、自身の視野の狭さを知らずに打算におぼれ、小市民的夢に目が眩んで、最後には本物の盲人にさせられるのだ。

グラフが時代と流行をみるに敏であつたのと同様に、作者のヴァルザーも現代の受難者テオドラキス〔この章の註5)を参照〕に獄中の再洗派の歌の作曲をさせたり、宗教改革時代の有名人をさかんに登場させることにやぶさかではない。しかしファウストが好色な科学者であり、パラケルススが真摯な医学の祖であり、ザックスが冷徹な詩人であり、デューラーやメランヒトンの学者が忠実なルター派であり、デューラーの友人としても知られるピルクハイマーを筆頭にする政治家たちが「美食家的な」護身一途の新教徒であるという性格づけは、あまりにも通俗的であるように思われる。だがヴァルザーの作品の意義は個々の知識人の性格などにあるのではない。ヴァルザーは、「新教徒は自らが権力の座に一步前進したあとで、歴史上の運動に対しどのような立場をとるのだろうか? 歴史は進んでいいものか? いまや休戦のときがきたの

か？ 地歩を得たという満足感があるのか？ これらの問題が自分には興味ぶかった」と述べている。つまり知識人の性格が問題なのではなく、彼らの行動様式そのものが示されることに作者の主眼があったのである。こうしてみると、たとえばザックスの理性的ではあるがやや非生産的な時代への関与、逆にバラケルススのもっとも進歩的で近代的な思考と行動、政治家たちの結局はゲバルトによる決断、グラーフの迷妄などが、（たとえ作者に現代人の行動様式と結びつける作意がなかったとしても）現代人のわれわれのまえへ恐ろしいほどアクチュアルに浮かびあがってきて、今日に至るまで人間がほとんど進歩しなかったことを痛感させられるのである。

ヴァルザーは自作に個人的な関心や主張を投影させない作家であるが、ルターの代弁者でもあるメラヒトンに対しては親近感に近いものを取りわけ抱いているようだ。メラヒトンは農民戦争による農民の敗北を痛感している。ふかい諦観を味わいながら、もはや彼はなにひとつなしえなかったかということ、そうではない。彼は現実の体制内で、過去を克服し未来への突破口を開らく Aegidien-Gymnasium（アルプス以北における最初の近代的な人文主義高等学校）を1526年5月6日に設立した。メラヒトンは、当時の権力者（政治家、貴族、宗教家、豪商）がまだ慈善を欠かせぬ好ましい時代であることを、目ざとく「認知」していたのである。そしてこのような知的認知は、今日のわれわれにも必要な共通な問題であるにちがいない。ちょうど現代人が立法を認定したり否定したり、政府与党を承認したり否認したりする努力を怠ることができないのと同様な問題であるはずだ。ヴァルザーがメラヒトンにとりわけ親密感を覚えるゆえんは、ヴァルザーがメラヒトンを時代の良心とみ、時代の成功者であるとみなしているからなのだ。

ロルフ・ミヒャエリスは、„Sauspiel“ についての彼のインタビュー〔この章の註1）参照〕のなかで、これまで7作の現代劇を発表してきた作者がなぜ突如歴史劇を書く気になったものか、ヴァルザーに尋ねている。

それに対するヴァルザーの答はこうだ：1970年代の初頭はいわゆる「三月前期」（Vormärz）の時代ではなく、挫折や諦観や不安が渦巻く「後期」（たとえば68年5月の学生蜂起の後遺症）に属している。自分自身も時代の体験に教えられ時代精神の命ずるままで、（メラヒトンのように）具体的に行動する選択能力をもっていないのだ。だが劇作家としての自分は、選択不能の状況のなかで今日の時代にも有効な過去の人物たちを選択する能力にはめぐまれていたようだ。自他共に物語作者（Erzähler）であることをみとめる自分は、なるほどこれまで状況のなかで語り語らせながら現代劇

を書いてきたが、同時にヨルク・グラフの歌（16世紀）やゲーテ＝エッカーマンの対話（18～19世紀）やリヒャルト・ヴァーグナー＝ヘルマン・レーヴィの対話（19世紀末）など多くの過去の証言のなかにも今日に通じる同時代性を感じていたのである。農民戦争直後の知識人のうちにもまた、なんの加工の必要もなく今日の時代にもアクチュアルな人物がすくなくなかった。彼らは等しく世界の変革を目指し、ラジカルな態度で宗教に対し要求を立て、現実には戈先を向けている。だがこれらの要求が当時としては粗暴なものとして現実から拒絶されたのは、ひともしるところであろう。そしてこの種の要求は、今日でも現実をつくっていく者たち（たとえば政治家）によって拒絶される類いのものであることは疑いない——とヴァルザーは答えている。

たしかにこれまでのヴァルザーは、現代の状況そのものを克明にえがくというよりも、特定の状況内で生きる人物たちにあるがままに語らせながら、言葉のリアリズムを通して彼らにとってのつびきならない生活条件を、さまざまな制約を、現代人の状況を浮きあがらせる現代劇を多く書いてきた。だがいったい、市井の人物を舞台にのせ、彼らの言動をあるがままに描写し、なおかつ観賞に堪える作品とはどんなものなのだろう。そこには作者によって語られずとも、「そうあってはならない」、「べつの言動があるのではないか」、「とすればそれができない理由はないか」という作者の意識が強く働いている。そして作者のこの意識が（おそらく観客のそれよりも）強烈であればこそ、作者は理想的な現代人の言動に対置される批判的言動を心にとめ、それを作品にあらわさざるをえないのである。（程度の差こそあれ日常の自分自身に満足しない観客もまた、作者の意識に共鳴し、おおいに挑発されるはずである。）もし作者が十分な選択能力をそなえた理想的な現代人であるならば、彼は現代社会のなかで立派に行動するだろう。もしかすると彼は劇作などあらかず暇はなくなるかもしれない。「具体的に行動する選択能力をもっていない」ヴァルザーの現代劇は、行動に対する狐疑逡巡の結晶とみることができるだろう。したがって彼の作中人物には理想的な現代人など出現する余地はない。もしある人物が時局を論じ大言壮語をならべたとしても、その言葉はきれいごとばかりきこえ、その声は空虚に響くだろう。ヴァルザーの「言葉のリアリズム」とはこの辺りを指すのである。言葉は本来行動と一致するはずだ。ところが現代は行動と無縁の言語で一杯なのである。どの言葉が真実でありどの言葉が虚偽なのか現代人には見分けがつきにくい。そしてこれが現代人の選択能力を喪失させ、行動不能の状況へと拍車をかけることになる。こうした現代人のひとりにはかならないヴァルザーは、真実を見極めめる視点だけは失うまいと食いさがるひたむきな作家のようだ。過去の罪を逃れ人里離れた沼地に隠棲する『黒い白鳥』（64年）



のリブレ教授や、賈めくらのヨルク・グラフのような人物を好んで登場させ、真実を見たがらない者 (Sich-blind-steller) の虚偽を摘発せずにはおかない姿勢にも、このことはうかがえよう。そしてまた、次章で述べられるヴァルザーの演劇観には、さらに明確に真実をえがくための虚偽摘発の姿勢が表われているのである。そこでヴァルザーがなにゆえ突如歴史劇を書く気になったのかについてさらに記すまえに、章を改めてもうすこし彼の演劇観を明らかにしておこうと思う。

- 註 1) この章の記述と引用は、Rolf Michaelis のヴァルザーへのインタビュー記事 „Es soll den Zuschauern bekannt vorkommen“ („Theater heute“ 9/75, S. 28~32) に拠るところが多い。
- 2) フリードリヒ・エンゲルスの『ドイツ農民戦争』(大月書店、国民文庫9、1975年版、S.149.)に依れば、宗教改革と時代を同じくする農民戦争の真の利得者は、(1848年の革命とはちがって) 結局は諸侯貴族だったと結論づけられている。
- 3) „Was haben Sie für ein Gefühl im Fuß, mein Herr/finden Sie, der Boden bebt?/ Vielleicht wär's in Thüringen besser/weil man da mehr im Wald lebt. /...“
- 4) M. Walser: „Für einen neuen Realismus“ („Theater heute“ 1/65, S. 1)
- 5) Mikis Theodorakis はギリシャの政治家(元代議士)でもあり、1967年軍事政権の樹立とともに逮捕された。当時西独に留学していた筆者には、東西ドイツのとりわけ若者たちのあいだに生じた「テオドラキスを救え!」の激しい声がいまでも記憶に生々しい。なおテオドラキスは、逮捕直前にギリシャの民主主義崩壊を暴露した声明文 „Erklärung“ をドイツへ送り、この原稿はヴァルザーの „Vietnam-Rede“ も収録されている西ドイツの文芸誌 „Kürbiskern“ (1/65) に掲載された。

### 3. ヴァルザーの演劇観<sup>1)</sup>

藤本淳雄氏の要約を拝借すると、ヴァルザーが期待する劇場とは「現代人が社会機構に組みこまれた自己のありようを客体として見る場、体制に都合よく組み立てられた意識を解体し、流通語(ジャルゴン)を相対化(距離化)することの可能な場」<sup>2)</sup>である。

まずヴァルザーは、この可能性を妨げるさまざまな障害物を除くべきだと強調する。彼はたとえば現代人の「教養」に、「芸術とは現実の模倣なり」とする演劇伝統に、大きな障害物をみているようだ。身についた観客の先入観や、慣習的な舞台づくりが問題なのである。

ヴァルザーは、演劇は同時代人のために催される(そしてこのことは古典作品を上演する場合も変らない)と言う: なぜなら観客は自分自身が一番重大だし、自分自身に一番興味を抱くからだ。と言うのも彼らは、学校で、彼らが所属する社会の文法を

叩き込まれてきているわけだ。自分自身でありたいと願うと同時に生きようとも思う彼らは、そのうえ社会へ出てからも職場や生活環境に順応するよう「仕上げ」を受けてきている。社会とはあらゆる個々人に向けられた全制約に対して付けられるあいまいな表現だ。彼らはその社会（とりわけ体制）がつくり出すジャルゴンの支配的要求に屈服し、彼ら自身の意識は外部からほとんど塗り固められ隠蔽されてしまっている。彼らは好むと好まざるとにかかわらずこの「壁」の内部に自己の意識のアンテナを組立てさせられ、長ずるにつれて弱まる自分自身の意見を育む個人的関心を失わぬよう、惧れていなければならないのである。そこで彼らは劇場にやってくる。実社会ではほとんど垣間見ることが許されない彼ら(彼および同時代人)自身の真実の姿や意識が公然と展開されうる場、それが劇場だからである。現代人が自分自身でいられる(保身の)可能性は、そのひとが実社会で演じられる演技法則をいかにマスターしているかにかかっていよう。その演技術のからくりをデモンストレーションしたり、融通性のなくなった批判にあたいるジャルゴンを戯画化したり、あるいは実社会での出来事の純粋な傍観者になったり裁判官になったりすることができる場、それは劇場においてほかにあるまい。だからこそ劇場は、憲法によって保証されたわれわれの自由を擁護する牙城として、公共の場である特性を失ってはならないのだ。

だが実際には、劇場は同時代人の関心事を十分に反映してくれているだろうか。同時代人は実社会において提供されすぎている。彼らには「教養」があり、実社会での演技術に長けて、観劇の先入観ができあがっているのである。歴史劇の上演を例にとれば、当時はどうのように思考されどのように語られたものかがあるがまさに示そうとする作品上演は、あまり彼らの関心を惹くには至らない。彼らには教養があり、幼少のときから歴史的な態度を模倣する(imitieren)よう躰けられているからだ。したがって彼らは、あいまいでないものを通して崇高な気分させられたり、崇高でないものによってあいまいにさせられている彼ら自身の姿としての舞台像を、容認することにはあまり馴れていない。他方、上演者の側にも、同時代人の関心事を舞台に反映できないさまざまな困難があるのである。(ヴェルザーによれば)芸術に関する世界ほど用語が痛んでいるところもない。ゲーテの時代からつづいている「芸術と生活」、「芸術と現実」、「芸術と自然」といった峻別が、いまだに超時代的な概念として通用しているのだから。(これが理論物理学の世界なら、とうの昔 1805 年の学説と規定されているだろうに。)現にこうした固定観念を打破できずにいる舞台がいまなお支配的なのだ。古典を現代に引きつける演出法がそのひとつである。シラーの『たくらみと恋』は、ある時代と社会に規定された市民気質の受難の一例として示されるのでは

なく、そのなかで典型的に展開される態度が超時代的であり、今日にも通用するかのよう演出される。だがシラーは過去の一時代に属する作家であり、その時代の制約のなかで作品書をいたしたのであって、今日を想定して書いてくれたわけでは決していない。ゲーテの『イフィゲーニエ』に第三帝国の残響を意図的に漂わせたり、シェイクスピアの『リチャード三世』とゲッベルスの悪を結びつけて現代化するような演出は、観客の意識の内部に作品内の対決と同一の葛藤を促す狙いがあり、作家が一時代に推賞した態度を今日の観客にも要求するまやかしにほかならない。ところが実際には、「先入解」にこり固まった「教養」ある観客は、作家によって推賞された態度を自身にも薦められた態度だと思ひ込み、自分自身の問題を観にきたことをも忘れ、甘んじて「模倣」するのである。そしてこうした演出がしばしば成功するのが現実なのだ。古典を現代に引きつける演出法ではなく、逆に同時代人を古典の世界へ引き込む演出法も、対象への距離感を失う意味において現代化の演出法と大差はない。「過去にはこんなことがあった」とか「当時は実際どのように行動されたのか」とか「なぜそうなったのか」が示されればいいものを、精密な時代考証やテキストが展開されれば、観客は次第に現代を離れ、ゲーテやシラーの同時代人になってしまうからだ。そしてこのような演出が浸透すれば、観客は自分自身の関心事を作品内に発見する機会を逸することになる。

ヴァルザーは、過去の弁証法がいまなお公言される場合は、当時の思考方法が今日なお具象的に出現する場合は、舞台以外にはないと言っている：そしてそれも作品の超時代性についての思慮がない場合に限られる。上演者が、作者の時代においてのみその劇行為は可能だったと納得できるさまざまな制約を用意し、それらを舞台に再現するよう、慎重を期した場合に限られるというわけだ。俳優も演出家も同時代人である。その彼らが同時代人としての思考可能な範囲で、作品が堅持している歴史的瞬間に対する理解を、舞台に提示することが必要なのである。

ヴァルザーは、舞台に同時代人の姿が生き生きと反映される演劇のために、まだまだ知られていない、しかしその予兆は十分にみとめられる「リアリズムX」を提唱する。(彼によれば、その予兆はすでにベケット劇、イヨネスコ劇、アダモフ劇のなかに発見できる。)だがこの「リアリズムX」が登場するためには、それ以前のリアリズムがすべてイデアリズムに硬化したことを証明できなければならない。たとえばブレヒトは、芸術をエリートの聖域から引きおろした功績者であり、イリュージョンを醸成するための愚直な模写による作品など書きはしなかった。しかし彼もまた重要な作

品群においてあるがままの人達を示すのではなく、どんな人間が好ましいかを示したがる。もちろん彼がえがくシーンそのものは純粋に演劇的な素材によるもので、観客に真実を明らかにする舞台上でのみ可能なものではある。ただこれらのシーンが「それはこういうことだ」、「それはこう進展する」、「だがそうなるてはならない」、「さあそれを変革するのだ」という教育的な目的に隷属させられるとなると、プレヒトの異化(距離化)もまた、「芸術」とはなにかある目的のために「現実」や「生活」や「自然」を模倣するものだという公理から接近する模写への奉仕を、脱却していないことになる。この意味ではプレヒト劇もまたイデアリズムである。また、プレヒト劇の一方方向を継ぐキップハルトやヴェイスやホーホフトらの記録演劇<sup>3)</sup>にしても、もはや芸術そのものにはこだわらない、むしろ記録の進行のために芸術手段が奉仕させられる具象法において、「芸術と現実」の奇妙な区別を克服したようにもみえるが、実はこの具象法は現実面に肉迫する類いのものではない。作者たちがどんなに節度をわきまえ、「ごらんなさい、あなたがたはご自身の眼で眺められるのです」、「私たちはなんの作りごともしていません」、「私たちは一語一句実例を提供しているのです」と言いたげであっても、提示される記録は現実の模倣(Imitation)でしかなく、観客は現実の代理品を観せられることになるのである。記録演劇においては、それがイデアリスティックであるか否かというよりも、演劇以外のその他の表現分野との混同が感じられ、演劇が誤解されることにもつながるのを惧れずにはいられない。

周知のように、リアリスティックな把握法は時代と四囲の制約を非常に受け易い。一作家の作品系列をみても、ながい一生のあいだに同一視点からリアリスティックに沢山の作品をあらわすことは不可能に近いことが知られているし、作家自身も、年をとればとるほど意識のうえに特定の観念が支配するようになり易い。彼は次第に世界を解明する特定の手法に優先権をあたえるようになってくる。さらに一作品があらわす顕著なリアリティにしても、多くの作家たちによってその創作法が模倣されることになれば、その結果できあがる作品群が亜流であり観念的(イデアリスティック)であることは言うまでもない。

ヴェルザーの規定によれば、「＜現実的 (wirklich)＞」という言葉は、現にある、実在はするがまだ見抜かれていないものを指す。それに対して＜写實的 (realistisch)＞という言葉は、見る者の対象に対する関係を意味している<sup>4)</sup>。現実には、いまあるものを存続させたいと希う保守的な性格がある。それゆえ現実の保守的な観察者たちは、存続させるために無益なものを隠したり圧迫したりして、出現してくる現実に似たもの、つまり彼らの役に立つものを指してアリスティックであると呼びたがる。そ

こには真実はないにも存在しないのに。ヴァルザーのような進歩的な観察者の登場するゆえんはここにあるのである。ヴァルザーは、リアリティッシュという言葉から批判をはじめなければならなかった。彼のリアリズムはむしろ、この言葉の欺瞞をあばき、見抜かれていない現実のなかに隠された真実を暴露する視点を守り抜くことだ。そして真実を提示することに彼の作者としての使命がある以上、彼の作品に作者自身の意味付けやあらかじめ用意された主張が現われぬことも自明であろう。もはや分化できない赤裸々なもの、それが作者自身の声なき声であり、同時代人の姿でもある。ヴァルザーの「リアリズムX」は最低限の観念性（イデアリズム）に向けて梶がとられ、そのなかでは同時代人の精神状況が検査される。たとえば、同時代人のだれもが意欲的に一恒星になれる才があるのに、現実には抗争的ないくつかのシステムの衛星にとどまっている、というふうに。

ヴァルザーは現実を暴露する手段として、演劇独自の現実を要請する。そして後者の現実が護られるためには、芸術の強制や模倣の重荷から解放された演劇と、体制によって建造された（ゲーテの養護施設のような）伝統の枷となる劇場ではない反社会的（asozial）な劇場が前提となるのである。このような劇場や演劇のなかでは、実生活の現実では隠蔽されている意識の奔出が公然と確認されるはずである。すぐれた過去の作品には明らかに作者の意識がうずくまっている。同一場面で決していっしょに登場することがないフランツ・モアとカール・モア<sup>5)</sup>は、シラーの意識の二面性であるにちがいない。プンティラとマッティ<sup>6)</sup>の両者もまた、プレヒトの意識の振動を物語るワン・ペアであるはずだ。それにシェイクスピアの「オセロ」も「ハムレット」も「リア王」も「あらし」も「ロミオとジュリエット」も、作者の意識を舞台一杯に満たすことができる作品と言えるだろう。すべて伝統的な解釈や上演法を排斥してかかれば、そこには「意識の演劇」が誕生することになるわけだ。

ヴァルザーが唱える「意識の演劇」とは、つぎのようなものを指している：①慣習的に「劇行為」や「筋」を上演するのではなく、同時代人（つまり作者）にとって好ましくないものを提示すればいい。たとえばわれわれの社会的立場、われわれの政治的無気力、意味内容を失った言語の羅列、袋小路の状態、生命に危険を及ぼす大平楽、といったようなものが観客に突きつけられるなら、観客はそれらのなかに自分（および作者）の姿を発見するにちがいない。②このようなものが提示される舞台上の「人物」は、ちょうど現実の人間のように理解しがたい人物であるはずだ。（簡単に解ってしまったら、その人物には同時代人としての馴染みがなくなってしまう。）③また

こうした人物を演ずる「俳優」は、すすんで自分とはちがう役柄に取り組むといい。人間には自然から授かったそのひと固有の（肉体的、精神的）特性があるが、この特性は四囲の制約を受けて萎縮しているのが普通である。一方において周囲が評価する自分に甘んじる者もいる。だが他方において、その評価に甘んじることができず、すすんでそれ以上のものを、すなわち自分自身を他者として表わす方法を模索する者もいる。後者が俳優だ。俳優には職人的技術を欠かせぬ模倣能力も必要とされるが、と同時に俳優は、周囲に確認されていない自身の要求を解放すべく、狂人じみた希望を込めて演じるといい。四囲が規定する「自分」にないものが演じられるとき、そこには俳優の意識が噴出するだろう。④作品は「作者」の外因的ないし内因的欠乏から生まれるものだ。一作品は作者の絶望した生活の表現であるか、空しい希望とか寄せてくる不安の表われである。作者の意識とふかい関わりをもつ作品には、人間の意識の内部と同様に多くのことが起こって然るべきだろう。意識とはもちろん多くの経験をへてはじめて表現を求めるものではあるが、こうして表現されたものには程度に応じて模倣の演劇以上の政治性がうかがえる場合も、当然あるはずである。

ヴァルザーは最後に、「リアリズムX」も「意識の演劇」も、ここ当分のあいだ伝統的な「用語」の管理者たち（あるいは現実の観客たち）によって非現実論の烙印を押されることになるだろう、と述べている。しかし彼には演劇が破滅することは信じられない。そして意識がやがては演劇の主役になることをも彼は疑わない。「意識は社会を必要とする。さもなくば意識は病むだろう。それに社会も意識を必要とする。さもなくば社会は暴力団になってしまう」<sup>7)</sup>と彼は切言している。

註 1) この章の記述はヴァルザーのエッセイ：a) „Über einen neuen Realismus“ („Verführung zur Imitation“, „Realismus X“ を含む), („Theater heute“ 1/65, S. 1~5) と、b) „Tagtraum vom Theater“ („Bewußtseins-Theater“ を含む), („Theater heute“ 11/67, S. 20~26) に拠るところが多い。

2) 藤本淳雄「マルティン・ヴァルザーの演劇論」(「新人会」上演パンフ30号, 1969)。但し引用内の( )内は筆者。

3) 記録演劇に関するヴァルザーの評価は十分なものとは言えまい。たとえば、ホーフートの記録は観念的なダイアログにリアリティを付与するためのもので、結局はホーフートの作品もイデアリズムであると切言できないこともないし、逆にヴァイスの記録演劇にみられる Rollenspiel (役柄演技) の占める役割などが、ヴァルザーの評価に欠落しているのは残念だ。

4) この章の註1), a) の S. 5 左段上。

5) 共にシラーの『群盗』の主人公。

6) 共にプレヒトの『ブンティラ旦那とその下僕マッティ』の主人公。

7) この章の註1), b) の S. 26 左段下。

#### 4. ふたたびヴァルザーの „Sauspiel“ について

前章の記述の中心になったヴァルザーの2つのエッセイ「あたらしいリアリズムについて」と「演劇についての白昼夢」〔第3章の註2) 参照〕は、どちらも比較の長いものである。そのうえヴァルザーは、そのほか数編のエッセイのなかでも演劇論を展開させており、これらのことから彼は劇作のなかにこそ自身の姿を反映させまいとしたものの、反映させなかった根拠については相当の雄弁家であることがおわかりいただけるであろう。彼の劇作が現代ドイツ演劇のなかで重要な位置を占めることは疑いないのだが、ただ彼の作品上演が現実にはあまり大衆受けしないこともたしかなのである。(むしろパリをはじめ外国都市における上演で成功を博している。) 一般大衆のために作品を書きながら真実をみながらぬ大衆に背かれる矛盾は、ヴァルザーにとっては致命的な問題だろう。ひょっとしたらだからこそ彼はさかんに演劇論を書き、自身の姿勢を明らかにしたり自作の読み方や観劇法を述べずにはいられないのかもしれない。だがしかし、その理論的裏付けや生活の姿勢にすぐれて啓発されるものも多くても、現代の観客である一般大衆に歓迎されぬ以上、彼の現代劇は結局成功作と言えないのではないかとすればどこにその欠陥があるのだろうか。あばかれるリアルな現実面に焦点づけが起きているのかもしれない。彼が推奨するベケット劇のようにもっと素朴に比喩的にえがかれる必要があるのかもしれない。あるいは宿命的に大衆に離反される類いの作品なのかもしれない。

これらのどの点にヴァルザーが反省の余地をみたのかはともかく、60年代後半からの彼がとみに政治的発言を表明するようになってきた点に注目してみよう。(たとえばベトナム戦争に対する抗議文など。第3章の註5)を参照。) ヴァルザーが62年から63年に書きおろし、67年に初演をみた劇作に『室内の戦い』がある。この作品は終始中年夫婦ふたりだけの対話によって構成される一晩物だが、といってストリンドベリ劇や E. オールビーの『ヴァージニア・ウルフ』のように深刻なものではない。この作品のなかでは、作者はまだ「意識の演劇」を徹底させ、家庭という非政治的でありもっとも個別的な枠内にひそむ政治性を逆説的に追求するわけだ。そしてこの追求は、„Sauspiel“ の直前に書かれた『児戯』<sup>1)</sup> (71年——失敗作と言われている) にまで及ぶのである。第2章でも触れたミヒャエリスの質問を受けて、ヴァルザーはつぎのように答えている：『児戯』を書いたとき自分はまだクルミの殻(家庭のこと)のなかにひそむ政治性を捉え、その殻がはじけて割れる音をえがこうとした。しかしそうすることがドラマの叙事的な扱い方であるとはいえず、今日の自分には誤りのように

思われてきた。多分自分の対話術に対する自信が大きすぎたせいなのだろう。対話が狭い世界に閉じこもれば演じられる世界はやはり私的でありすぎるのだ……<sup>2)</sup>。ヴァルザーはやはり反省しているのである。そしてその反省が、さしあたり農民戦争直後の状況に眼を移すことになった。しかし彼が歴史劇を企図したことは、決して現代劇をあらわすことへの挫折を意味するわけではない。現代劇を書く今日的な視点から、素材を過去に求めただけのことである。だいたい20世紀の今日の社会に隠された真実をまともにあばき、しかも真実をみながら同時代人の観客を相手に容認させようというところみ自体が至難の業なのだ。この点「ぼくの知識では将来を正しく描くことができない」<sup>3)</sup>と切言し、将来はおろか今日を扱うことすらせず、ひたすら過去の世界に（今日との）同時代性を求めたブレヒトは正しかったと言えるだろう。しかもブレヒトは演劇に不可欠な娯楽性を決して忘れていない。ヴァルザーの現代劇に不足しているものは、作者自身の「態度」と言うよりもむしろこの娯楽性であるように思われてならないのである。

ヴァルザーの „Sauspiel“ が一種の音楽劇であり、それも覚えやすいポピュラーな音楽が付与されるということは、観劇に娯楽性が生じる意味で好ましいことだろう。ひょっとしたら作者は、この歴史劇のなかで娯楽性を強調し、距離化（作者と対象間の距離化ではなく、観客と対象との距離化もまた必要なことである）の測定を改めておこなおうとしているのかもしれない。

ふたたびメランヒトンに触れるが、この人物に対する作者の共鳴度は、幸い作者の肯定的発言を知ることなしに作品を通読すれば気づかれずにすむ程度のものである。メランヒトンもまた時代の制約下で苦しんでおり、苦痛のあまりニュールンベルクで教鞭をとることを放棄して、書斎の生活に戻りたいと思う件り（第16場）がある。こうしたエゴイズムは、もし作者によるメランヒトンの理想化がおこなわれたならば、おそらくは削除されることになったであろう。メランヒトンを作者個人が時代の理想像とみるのは大いに結構なことだ。作者が彼に心酔するならば、作者自身もまた現代のメランヒトンになるであろうから。ただ作品のなかでは、くり返し言うが、メランヒトンもとくに目立った人物ではない。彼もまた時代の群像のひとりにすぎず、この点において現代劇作家ヴァルザーの姿勢は、彼の歴史劇においても一貫しているのである。

註 1) „Ein Kinderspiel“ (71年) は『黒い白鳥』(64年)の延長方向にある作品で、ルーディ＝ハムレットとイルム＝オフィーリアを『児戯』のなかではアスティとビレが演じる。ここではナチ時代の過去があばかれるのではなく、父親の資本家的政治的策謀が暴



露されることになる。

2) 第2章の註1), S.32 右段中。

3) 『プレヒトの思い出』(法大出版局, 1973) の S.368 (Werner Hecht の記述) 参照。

## ま と め

P. ヴァイスや R. ホーホフトらとならんで、目下ドイツ語圏作家のなかでもっとも重要な位置を占める西ドイツのマルティン・ヴァルザーが、昨年(75年)8作目にしてはじめて歴史劇を書き上げた。それ以前の7作において、彼は抑圧された現代人の意識を、抑圧を加えるさまざまな障害を告発する方向にむすびつけながら、赤裸々にえがき出そうと務めるいわゆる実直な劇作家であった。だがしかし、現代人の一員にはかならず彼がどんなに誠実に、どんなにひたむきに見透しがたい今日の世界の真実をリアルにあらわしたようと、真実を直視しながら観客をまえにしては無力にも等しい作家であり、いわゆる成功作はおぼつかなかった。「演劇は同時代人のために催される」と彼は言っている。観客は自分自身を観たいのだ、これは彼の誤認では決してあるまい。ただ「観せ方」と「観方」が問題なのである。両者はいまや容易には規定できなくなっているわけで、たとえばヴァルザーによれば「社会とはあらゆる個人に向けられた全制約に対してつけられるあいまいな表現」である。そして観せ場をあたえる「劇場」は実はこの「社会」の側にある。また観る側の解客にしても、久しくこの「社会」の調教を受けているのである。舞台から挑発する側にも、舞台を直視する側にも、つまり真実を伝承しにくくする多様な問題が累積されているわけなのだ。

„Sauspiel“ を書く以前の7作のなかで、ヴァルザーは近過去に素材を求めた現代劇をあらわしてきた。その7作に作者の「今日の」姿勢がそのつど反映されていることは言うまでもない。しかし「今日の」作者と素材の時代との距離が、観客の「今日」と素材の時代との距離に一致するとは必ずしも言えないのである。ヴァルザーの反省が、そこで第8作目において、作者の視点を近過去から16世紀へと移行させたと言ったらば過言であろうか。もともと彼には近過去に対する関心と同様に、ゲーテ＝エッカーマンやヴァーグナー＝レーヴィなどの歴史的証言のなかにも非常な関心があったのである。この小論の冒頭で触れたハイネマン発言やファルテの成功に直接刺激されるまでもなく、ヴァルザーの関心に16世紀の農民戦争直後の時代が(西ドイツを熱狂させたケネディの来訪、パリの5月蜂起や西ドイツ諸都市の学生蜂起などに対する関心と共に)あったとしても不思議はないのである。ヴァルザーはそこではじめて歴史

劇 „Sauspiel“ を書き、今日にも通じよう16世紀の人びとの思考方法を世に問うたのであろう。しかも彼の反省は、この歴史劇に多数の歌を盛り込み一種の音楽劇に仕立てる点にまでおよんでいる。観客のために、観客に必要な距離化を十分に計算し、観客にとってこれまた不可欠な娯楽面をも強調した 歴史的音楽劇、それが „Sauspiel“ であると言ってもいいだろう。

最後に、„Sauspiel“ の訳題についても簡単に述べておきたい。仮に『盲芝居』とも「豚叩き」とも訳したが、それでは原題の意が尽くせないのである。「豚叩きゲーム」そのものは第 20 場の紹介をお読みいただければおわかりだろうが、ドイツ語の Sau には雌豚、女性に対する卑語、または猥雑な存在をあらわす意味がある。そして Spiel のほうにはゲーム、遊戯、それにお芝居の意味もある。そこで「雑然とした時代の „芝居 (Schauspiel)“ 」というふうに解釈して、訳題を定めたい気持もあったことをご理解いただければ幸いである。

(こしべ のほる 本学助教授・ドイツ語)