

G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』 が持つ「ミームス」的要素

— 人形劇を用いた演出より —

鈴木 将 史

1. 創作の基本理念—「ミームス」—

G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』（„Festspiel in deutschen Reimen“: 1913）（以下『祝典劇』と表記）は、ナポレオン解放戦争100周年を祝った祝典劇であるが、作品は「監督」と称する進行役により進められる。冒頭で述べられる監督の前口上には、作品の種類に関して以下の一節が見られる。

「本編は一体何と呼ぶべきですか？ こいつは難しい。

この類いを知る者も、この国にはもうおりやせんですからな。

ミームスとでもしましょうか。

世を嘲って笑い過ぎて死んだフィリスティオンが

考え出したミームス芝居とでも？」¹

「ミームス」（„Mimus“）は、元来ペロポネソスや古代シチリア島の住民達が、世俗的なテーマを毒々しい諧謔で彩りながら、特別の折に即興で演じた機会劇、或いは現代風にいうと「パフォーマンス」であったが、前5世紀にシラクサで活躍した詩人ソフロンにより文学的領域にまで高められた古代劇ジャンルである。ミームスの特徴は「即興性」と「一時性」にあるため、

¹ Gerhart Hauptmann Sämtliche Werke, Centenar Ausgabe (CA), II, Frankfurt a.M./Berlin 1963, S.947.

当然初期ミームスに関する台本その他の文献資料は極めて乏しい。そのため現在も尚、その内容について明確に判明しているわけではないが、古代ギリシア・ローマにおけるミームスの全体像は、概ね以下の如くとされている。

もともと「模倣」を名称の語源とするこの即興劇は、当初主に身振りや顔真似や踊り（後に身振りが独立して「パントミームス」となる）と台詞を用いて庶民の生活、特に詐欺、泥棒、離婚、売春といった裏の世界、或いは神話のパロディーなどといった題材を面白おかしく真似て演じた。舞台は板を組み上げただけの簡素なもので、舞台装置は用いられず、村の広場や主催者の屋敷内で上演され（後には劇場も使用される）、特別の衣装と呼べるものはとりたてて用いられない。台詞は場合により、時には歌といえるほどのリズムを持ったが、古代ギリシア劇とミームスの基本的な相違は、後者には前者に特徴的である合唱や、悲劇に用いられる厚底長靴（「コトルヌス」）及び喜劇の短靴（「ゾックス」）、或いはそもそも仮面が存在しないことと（滑稽な身振りと表情を大きな表現手段とするミームスでは当然ともいえる）、女性の役者が存在したことである。登場人物は類型化され、「道化」、「阿呆」、「食い逃げされた居酒屋の親父」、「浮気された夫」、「浮気性の妻」、「威張り屋の兵士」、「居候」などが頻繁に登場する。なかでも道化は中心的人物であり、厚化粧や肌着風衣装や太鼓腹、並びに三角帽子といういでたちを外見の特徴とした（この内、前三点の特徴は、シェークスピア喜劇「ウィンザーの陽気な女房達」²に登場するサー・ジョン・ファルスタッフに受け継がれ、現代においても広く知られた道化者の衣装となっている）。

ミームスは、ソフロンが残した「散文ミームス」（「ミモロジー」）と、歌によって進められる「叙情ミームス」（「ミモディー」）に分かれていたが、アレクサンダー大王時代にこれらが統合され、「ミームス芝居」（„mimische

² ミームスが最も好んだ題材—姦通—を扱い、「浮気性の男」、「浮気される妻」、「策略に長けた仲介者」、「気取り屋の医者」、「熱心だが無能な教育者」などが軒並み登場するこの劇は、中世ミームス劇の典型と位置付けられている。（Vgl. Reich, Hermann: Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, 1.Bd., Berlin 1903, S.869-876.）

Hypothese“：ミームスの上演は„Spiel“とは呼ばない）となる。ミームスの伝承地はソフロニ以降二手に分かれ、一方はアテネに（プラトンが伝える）、他方はイタリアに伝わった。特にローマ帝政下におけるミームスは貴族の保護を受け3世紀頃から興隆を迎え、なかでも4月末から5月初めにかけて催された花の女神フローラを祝う「花祭り」（「ルーディ・フローラ」）では重要な余興とされた。祭ではこの劇特有の存在である女優こそが多くの観客を集めた要因であり、彼女達は時にはストリップまがいの余興さえ行った³。技術的にも多数の登場人物や場面転換を使用することで本格劇に近づいたミームスは、1世紀にそれまで伝統的なローマ寸劇であった「アテラーナ」（仮面を着用した4種類の人物パターンにより演じられる素人喜劇）から代表的幕間劇の地位を奪い、それと共に台本やシナリオも整えられるようになる。以降のミームスに関しては、確認されているだけでも43の作品断片が現存し、若干のローマ人ミームス作家（ミモグラーフ）達の名－ラベリウス、プブリリウス（カエサルの最良作家）、ヴァレリウス、ヌクラなども判明している。この時代のミームスもギリシア時代同様、仮面や厚底靴は用いられず、性格は単純化され、「道化」（「サニーノ」：禿頭で鞭か棍棒を持つ）、「阿呆」（「シュトッピドゥス」）などが中心となり茶番を演じるのを常とした。

ローマ時代のミームスに用いられた文体は、散文とイアンボスなどの韻文が交錯しており、それらの文体は登場人物に応じて使い分けられた。即ち、

「ミームスの形式と言葉は下賤から高貴にまで亘り、実生活の人物達が

³ ライヒはルーディ・フローラで卑猥な余興を行った女優達を、ミームス女優ではなく正真正銘の娼婦であったと主張する。彼によると祭には娼婦達のパレードが催され、彼女等は口々に自分の名と住所と「値段」を叫びながら通りを練り歩き、最後に舞台上でミームス的なストリップを演じたという。（ライヒはここで東洋の類似した例として、日本の「花魁道中」[“Tayū-no-Michiyuki”]を挙げているが、日本の例は「娼婦のデモンストレーション」と捉えるべきものではあるまい。）いずれにせよ、ミームス女優の地位が一般のそれと並びようもないのは確かだが、その才能は広く世間に認められており、後にはユスチニアヌスI世の妃となり政治に大きな影響力を行使した元ミームス女優のテオドーラ（? - 548）のような女性も現れる。（Vgl. Reich: Der Mimus, S.171ff.）

奇妙に入り乱れるのである。無法者から皇帝、いや神に至るまで、あらゆる種類の人間が登場する。』⁴

と後世に評されたミームスは、極めて雑多な社会階層が同じ場所に入り混じるといふ、現実ではあり得ない状況のもと、荒唐無稽でスキャンダラスな場面を舞台上に作り上げ、最後には観客全員で笑い飛ばすことにより、身分の別を問わず広範な大衆の人気を博したのである。そしてローマ時代後期には、悲劇や喜劇の幕間劇の地位を脱し、同様に発達して来たパントミームスと共に、大道具や小道具も使用した大掛かりなものとなり、その人気は悲劇・喜劇を凌ぐまでに高まった。姦通や強盗を好んで題材にするなど、人間の欲望を粗野な表現で暴き立てることを旨としたミームスは、教父達には激しく非難され、厳格で聞こえた司教クリュストムスをして「ミームスを見に行く者は、誰ひとりとして貞節にあらず。劇場に座りミームス役者に見入る者は、姦通の罪を犯す」⁵とまで言わしめたが、その演劇形式は、後にイタリアでの「コメディア・デラルテ」、イギリスでの「イギリス喜劇団」、ドイツでの「謝肉祭劇」や「ハンスヴルスト劇」或いはヴィーンでの「ヴィーン民衆劇」など、ヨーロッパ中の喜劇分野に大きな影響を与えたとされる（道化は中世に劇から独立し、舞台を離れ「宮廷道化」として日常的宮廷社会に組み入れられる）。更に本論で後に取り上げるように、人形劇への影響も無視することはできない⁶。

ハウプトマンは自らの劇をミームスと名付けたわけだが、彼が1910年に文学史家ライヒ（Hermann Reich: 1868-1934）の著書『ミームス』（„Der Mimus“）を入手し（彼の蔵書には、「1910年7月13日届く」の書付がある）、以降晩年に至るまでこの書を座右から離さなかったことはよく知られてい

⁴ Reich: Der Mimus, S.575.

⁵ a.a.O., S.121.

⁶ Vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957, 1.Bd., S.138-144. / Der kleine Pauly, München 1979, 3.Bd., S.1309-1314.

る。ライヒはこの本によりミームス研究専門の文学史家として一定の評価を得、„Mimus-Reich“ (「ミームス帝国」)の異名を取った研究者である。ただ、900ページの規模を誇る『ミームス』は、「純粋な文献学に限定された領域を超越した思索」⁷として注目を浴びたものの、ヨーロッパ・アジアを問わず世界文学の根源はミームスにあると主張するライヒの大胆な説⁸は決定的な説得力に乏しく、学界のスタンダードには今ひとつなり切れなかった。

この著作が詩人の注目を引いたきっかけは、ライヒが現代におけるミームス劇の好例としてハウプトマンの『沈鐘』を紹介した事実にもあったろう⁹。本書はハウプトマンに寄贈されたわけでもないのだが¹⁰、本に関する賛辞を

⁷ Vgl. Bruchmann, K.: Hermann Reich, Der Mimus. In: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Neue Folge, Bd.15 (1904), S.368-376, hier S.368.

⁸ ライヒの結論は、以下の文章に凝縮されている。「古代ギリシアの影響を受けない劇文学は世界のどこにも存在しない。即ち劇作品において発生地は種々存在するわけではなく、ただひとつだけであり、それはギリシアなのである。そしてそこから劇は四方八方へと、つまりヨーロッパやアジアやアフリカへ同様に拡散していったのである。理念の造形的身体表現に情熱と天才を執着するギリシア精神のみが文学を造形美たらしめ、人間精神最高の開花＝劇を生んだのだ。」(Reich: Der Mimus, S.898.)そしてそのギリシア精神の真髓が、ミームスに表出されているとするわけだが、この説は現代では文化人類学的に検討しても、とても首肯できるものではあるまい。

⁹ 前3世紀のシラクサの詩人でミームス作家でもあったテオクリトスは、„biologisch“ (ここでいう„biologisch“は「生活に根差した写實的作風」を意味する)な傾向を示していたミームスを更に発展させ、自然の中で素朴に生きる人々―農夫、漁師、羊飼いを描く「牧人詩」を完成した。古代におけるミームス劇のこうした写實的傾向から牧歌的傾向への変容が、丁度現代においても、ハウプトマンの自然主義作品から『沈鐘』への移行に見受けられるとライヒは主張する。後にハウプトマン文学のミームス的傾向は度々指摘されることとなるが、ライヒがごく早期に、しかも後の議論とは異なる古代ミームスの流れとの比較から、ハウプトマン作品のミームスの要素を看取したことは注目に値する。(Vgl. Reich: Der Mimus, S.883-896.)

¹⁰ ライヒは発刊直後の『ミームス』をズーダーマンに寄贈し、ハウプトマンにも贈るべきかどうか彼に相談したところ、ハウプトマンはこうした本には関心を示すまいとズーダーマンが答えたため、贈呈を見送った。ところが思いがけず詩人から絶大な賛辞が寄せられ、ライヒは殊の外喜んだが、一方、後にズーダーマンが亡くなると、その蔵書には開かれた跡のない(ペーパーナイフの入っていない)本書が残されていた。(Vgl. Behl, C.F.W.: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München o.J. [1949]. S.99f.)

詩人は著者へ書き送り、後に両者は個人的な親交を結ぶ。

先に引用した『祝典劇』冒頭での監督の台詞にある「世を嘲って笑い過ぎて死んだフィリスティオン」とは、アウグストゥス帝時代（前40-後14年）にローマで活躍したミームス作家フィリスティオンを指すが¹¹、監督助手フィリスティアードスがその名にあやかっていることは明白である。（彼は草稿段階では他の世界史の偉人達に交じり、フィナーレに登場しさえする）。このニカイア（イスタンブール南東の古代都市。現イズニク）生まれの大衆作家が、「ミームス芝居」を発案したと監督が語るのは、ライヒの以下の記述を基にしたものと考えられる。

「さて、数百年の間に新しい、実にモダンな喜劇が作り上げられていたが、それがミームス芝居である。この劇に人々は至る所でこの上なく熱狂して殺到した。紀元1世紀より後、ミームス以上に大きな文学的関心はなく、そして最も有名且つ祝福されたミームス作家はフィリスティオンであった。」¹²

つまり、ライヒ自身フィリスティオンがミームス芝居の創始者であるとは明言しておらず、新たに成立したこの劇における最高の人気作家と位置付けているのである（いずれにせよ、1世紀の詩人フィリスティオンがミームスを創始したとする『祝典劇』の監督の説明は誤りである）。ただ、ライヒの主張をもってフィリスティオンをローマ時代最大のミームス作家と位置付けるには難がある（ライヒはミームスの発達史をフィリスティオン以前と以降に分けている）。むしろ、当時ライヒとは比較にならぬ学術的影響力を持ち、今日もその古代文献学における業績は色褪せてはいないヴィラモヴィッツ・メーレンドルフ (Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: 1848-1931) が『ミームス』の僅か2年後に発表した著書の中で、

¹¹ Vgl. Reich: Der Mimus, S.428.

¹² Reich: Der Mimus, S.424.

「アウグストゥス治下のアジアからギリシアのミームスをローマに輸入し、400年の長きに亘ってこのジャンルでは有名であり続けたフィリスティオンは、(…)本当のところ、その作品が何ひとつ残っていないのであるから扱しようがない。」¹³

と主張したフィリスティオンに対する留保的態度が、現代においても支配的である(皮肉なことに、ライヒの『ミームス』はこのヴィラモヴィッツ・メーレンドルフに献じられている¹⁴)。フィリスティオンは、真作は伝わらなかったものの、多数の贋作が流布した作家として、その文名だけが後代にひとり

¹³ Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Die griechische Literatur des Altertums, Leipzig 1995 (Nachdruck der dritten Auflage, 1912.), S.192.

¹⁴ ヴィラモヴィッツ・メーレンドルフは、ハウプトマンもまた評価しようとはしなかった。いやむしろ、コッホ並みの嫌悪感を示していたといつてよい。彼はシラー賞選考委員として、「崇高さと深遠さをひけらかす」ハウプトマンに「鼻持ちならなかった」ものの、洪々推薦に同意したが、同時に「ポウ・ル・メリット勲章平和部会」会員でもあった彼は、自分の不在中に「下品な1913年の祝典劇作家」であるハウプトマンが、会員投票の結果僅差の過半数で入会者に決定したのは、王をも恐れぬ同部会の勇気が「愚民政治の暴君」に屈した証拠であり、自分が出席していれば、あらゆる手段を講じて入会を阻止したであろうと述べている。(Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Erinnerungen 1848-1914, Leipzig o.J. [1929], S.255. /ただ、ヴィラモヴィッツ・メーレンドルフのこの記述には、本の題名と矛盾する点があり、ハウプトマンのポウ・ル・メリット勲章平和部会入会は1923年6月のことである。)この文章を後に目にした詩人は、さすがに腹に据えかねたらしく、「[下品]という表現をそのまま(作品を一行も読まずにそうした表現を使う)ヴィラモヴィッツ・メーレンドルフ氏にお返しする」という、彼にしては珍しい攻撃的な文章を書き残している。ところが、「復讐を果たすために」ハウプトマンはこの著名学者の著書を全て買い込み目を通したところ、その古代学には多に啓発されたい。ヴィラモヴィッツ・メーレンドルフが31年に亡くなると、彼は自発的に追悼文を認めているが、その中で彼は、故人を最初に間近で見たのはポウ・ル・メリット勲章平和部会総会でのことで、その際故人はハウプトマンら新入会員を「害虫」の如く見下していたと記している(他の新入会員はリーバーマンとアインシュタイン)。それでいて、詩人はヴィラモヴィッツ・メーレンドルフを「ゲートを除いて多分唯一真性のギリシアをその内に築き上げた人物」と賞賛しており、一種奇妙な追悼文となっている。これらの率直な人間関係を窺わせる文章は、彼の常であるように、草稿に留まり公表はされていない。(Vgl. Hauptmann: Wilamowitz-Moellendorff, CA, XI, S.1086 / S.1107f.)

歩きした特異な作家といえよう¹⁵。こうして文献学的には幾多の疑問を専門家から指摘された『ミームス』も（そのせいもあろう、当初三巻本で計画された本書は、結局未完の一巻本に留まった）、その自由な発想は、ハウプトマンを始めとしてホーフマンスタール、ホルツ、ハルトレーベンといった作家達を魅了し、ラインハルトもそのひとりであった¹⁶。

ハウプトマンは「祝典劇」執筆に際して、1912年7月にゲルマニアを中心人物とする極めてオーソドックスな草稿を書いた後、その1ヶ月後には構想を大幅に変更して決定稿の下地と目される作品概要をまとめていた。この概要は、『ハウプトマン生誕百周年記念全集』(CA)には録られていないものの、シュプレングエルが「プロイセン文化財」に指定されている詩人の草稿から紹介している。作品構想の推移を探るには少なからず重要な資料であるため、以下に部分的に引用したい。

「ミームス

舞台は巨大な幕を背景とする広大な壇上舞台。ミームスの人物達は幕より現れ幕の背後に去る。舞台からは低くしつらえられた場へと階

¹⁵ フィリスティオンは作品をギリシア語で残したため、ローマ時代後期には、作品を演じるにも鑑賞するにも一定の教養を必要とした。しかし、フィリスティオン自体の名声は「ミームス黄金時代最後の作家」としてこの時期も尚消えてはいなかったため、世間にはフィリスティオン作とする寸劇やミームス役者と自称する奇妙な衣装を身にまとった役者達が多数見かけられた。そうした者達を、5世紀に書簡カリグラフィや詩作で名を馳せたクレルモンフェラン司教シドニウス・アポリナリスは、「自らをミームス役者と偽る道化共」と呼んで憤ったが、この時点でフィリスティオンは、「古き良きミームス」の代名詞となっていたわけである。(Vgl. Glock, Anton: Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama. In: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Neue Folge, Bd.16 (1906), S.25-193, hier S.35f.) 因みにグロックの論文は、『ミームス』の3年後に発表されたにも拘らず、ライヒが提示した題材には充分な根拠が認められないとして、主たる参考文献にそれより60年も前に書かれたグリュザールの論文「ローマ時代のミームス」を使用している。(a.a.O., S.27.)

¹⁶ Vgl. Weltmann, Lutz: Über die Rezeption der Antike im modernen Drama. In: Die Literatur (Das literarische Echo), 26.Jg. (1923/24), S.193-195, hier S.193.

段が伸びる。階段は三本。

第一場

皇帝ナポレオンが戴冠式用正装で登場。イスラム傭兵があらかじめ王座を据える。ナポレオンにはきらびやかな軍服姿の將軍達が付き従う。彼は王座に座る。タレーランの演説。全体は天上で行われる一種の序幕。ヨーロッパの諸国民が下の場を占める。あらゆる言語での賞賛。

(…)

第三場

シル部隊の11人の将校がフランス兵に護送されてくる。鈍い太鼓の音。11人の英雄は即決裁判で銃殺される。処刑の後群集の低い唸り。復讐の黒い一群。誓い。教皇ピウスⅦ世が囚われの身でフォンテーヌブローへ送られる。鐘の音。ナポレオンに男児誕生。巷の歓喜。ロシア出兵の告示。

(…)

第五場

市民の場面。恥辱。下では国民集会。自由への叫び。上に登場するのはハルデンベルク、シュタイン、ブリューヒャー、ヨークなど。上では協議。フィヒテ、シャルンホルスト、体操の父ヤーン。

第六場

ケルナーの死。レヴェツォウ義勇軍のキッツェンでの全滅。哀悼の場。更なる不幸。ケルナー1813年8月26日ガーデブッシュで死亡。

第七場

ナポレオンとブレスラウ市参事会員。

第八場

ライプチヒ会戦の報。ファーマ〈大地の女神テラの娘で慧眼の女神〉登場。モイーレ〈宿命の女神〉、エリニー〈復讐の女神〉。大砲の砲声。松明を持つ女。血。切迫。厳粛。

第九場

セント・ヘレナ。栄光。精霊。ネライデ〈海に住む妖精〉。海の詩情。
轟音のなごり。人目を忍ぶ皇帝。大いなる夢想。死。

第十場

平和。平和の鐘。国民の祝典。精霊。オルガン。バッハ。凱旋行進。』¹⁷

この概要からは、初期段階のいかにも依頼作然とした祝典劇が、ハウプトマン独自の「祝典劇」へと脱皮していく過程を読み取ることができる。この時点で三場までの構想はあらかじめ固まっていたらしく、ここまでの概要は主に文章で書き綴られているが、ナポレオンのロシア遠征を描く四場以降は分量的に少なくなり、キーワードの羅列に終始している。事実三場まではその内容の大半が決定稿に残されたが、以降の内容はナポレオンの最期を始めとして決定稿には見当たらないものが多い。特にケルナーの最期、ナポレオンとブレスラウ参事会員との会見、精霊、女神、バッハ（バッハはライプチヒで活動した最も著名な音楽家であり、ヤールフンデルトハレに設置された巨大オルガンを活用するための人物として、最初期のパラリポメナから登場する）、ライプチヒ会戦の報といった、ブレスラウでの解放戦争記念祝典劇ならではの機会祝典劇的内容は、のきなみ削除された。（ヨークもこの概要までは登場している）。ナポレオンの最期の削除はこれらとは意味を異にするが¹⁸、ハウプトマンが当初仮に構想した機会祝典劇が前半部から一般祝典劇的内容へと変更されていった様子が、この概要からは明らかに読み取ることができよう。そしてその仮題が正に「ミームス」であり、舞台設定がほぼ決定稿に踏襲されている点からも、ミームスが彼の一般祝典劇における一大創作理念であったことは疑いが無い。

¹⁷ Hauptmann: Hs 488-i, hier zitiert S.83 v. Peter Sprengel: Festspiel Gerhart Hauptmann – Spielleitung Max Reinhardt (1913). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 14.Bd. (1989), 1.H., S.74-107.

¹⁸ 拙論「G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』作品受容史(その1)」(「小樽商科大学人文研究」第129輯[43-63頁], 平成25年), 52-56頁参照。

しかし、古代ミームスが『祝典劇』に如何なる影響を与えているか具体的に検証するとなると、そこには極めて漠然とした痕跡しか見出すことができない。この問題について多くの示唆を与えるフォイクトの論文の中でも、「違う、この作品は確かにギリシア・ローマ的な意味でのミームスではない」¹⁹と言明されているように、『祝典劇』が人間生活のありのままを、毒気を交えたユーモアで身振り豊かに描き出した作品とは到底いえない。ただ、ミームスの影がおぼろげに認められる点も勿論存在する。それは、フォイクトが指摘するように、様々な社会層の人物が登場し、時間や空間が絶えず交替していく点である²⁰。古代ギリシア劇の表現領域の間隙を突く形で発達したミームスは、当然古代劇の法則には全く囚われず、アリストテレスに端を発する「三一致の法則」などを考慮する必要はない。作品中でも、監督がフィリスティアードスに向かい、

「時間や場所など我々は気にかけず、アリストテレスを気にかけぬことも（・・・）黙っていてはならん」²¹

と明言している。舞台装置もミームスでは全く使用されないが、『祝典劇』も、大聖堂を除いて道具らしきものは指示されていない。しかし、ミームス的創作理念から取り入れられたと思われる手法では、まず何よりも「人形劇」という表現形式を第一に挙げるべきであろう。

2. 人形劇の導入

『祝典劇』の執筆依頼を一旦辞退した書簡中、ハウプトマンはその理由として、通常の台詞による劇の円滑な進行を著しく阻害するであろう巨大な会場の存在を挙げた後、次のように続けている。

¹⁹ Voigt, Felix A.: Gerhart Hauptmann und die Antike, Berlin 1965, S.73.

²⁰ Vgl. a.a.O.

²¹ CA, II, S.948.

「音楽や大行進が核とならざるを得ないあらゆる類いの飾りを施したパントマイムを考え出すというのは、この素晴らしい機会にあっても私には満足できないことでしょう。そして祝典劇の問題は、正にそうすることによって多分解決されるのでしょから。」²²

即ち、既にこの時点で彼は祝典劇創作の鍵を、パントマイムという極めて古典的な表現形式に見出していたわけである。結局受諾してからも彼はこの持論を曲げず、「あらゆる類いの飾り」は用いなかったものの、パントマイムを更に一歩進め、オルガンやパレードがフィナーレの中心となる「生身の人間を用いた人形劇」という、非常に独特な、そして祝典劇としては全く前代未聞の構想を「考え出した」。但し、作品が人形劇であることを観客が意識するのは、冒頭監督が人形の実物を箱から取り出し紹介する場面と、結末に同じく、監督が箱に戻ろうとしないブリューヒャーを強制的に人形へと戻す場面だけであり、全体として作品は、「魂を得た人形が繰り広げる歴史劇」の様相を呈している。

ハウプトマンと人形の関わりは決して新しいものではない。彼が幼少時(8歳頃)に自宅で病に臥せていた時、兄カールと姉ヨハンナが人形による「ハムレット劇」を枕元で演じ、この余興から受けたえも言われぬ感銘を、彼は後にこう回想している。

「こんな具合に、私には人形劇が印象に残った。何故かという問いには充分な答えを返せまい。厚紙の人形、まず8グロッツェン以上はしないささやかな劇場、だがその全ては70年の間拡張を続けた建物の厳かな定礎式に等しかったのだ。それは幼年期の内面的力、無意識の予見、神の摂理の実動、創造的発達を意味している。」²³

²² Scheyer, Ernst: Das breslauer Festspiel 1913. Aktenmäßige Darstellung seiner Entstehung und seiner Absetzung. In: Die Literatur (Das literarische Echo), 35.Jg. (1932), S.69-74, hier S.72.

²³ Hauptmann: Das Abenteuer meiner Jugend, CA, VII, S.514.

更に1877年（14歳）に、彼は土地の名士であるヴィーゲルト家に毎日曜の午後招待されるが、その息子コンラートと共にシャミッソーやケルナーやヘルダーや、或いはマイニンゲン宮廷劇場風²⁴の人形劇を演じることがその日のクライマックスであったという²⁵。ゲーテは幼少から人形劇に深く親しみ、その作品中で度々人形劇を扱ったことが知られているが²⁶、ハウプトマンも正に同様の原体験を有していたわけである。（そして恐らく『ヴィルヘルム・マイスター』などにより、彼もゲーテの人形劇に対する愛着を知っていたことは疑いがない。）

²⁴ 「劇場公」の異名を取るザクセン・マイニンゲン公ゲオルク II 世（1826-1914）が自ら率いたマイニンゲン宮廷劇場は、統一性の高いアンサンブルと徹底した時代考証に基づいた舞台により、演劇の概念を一新した劇団である。劇団は1874年から90年にかけてドイツ・ヨーロッパの各都市を巡業公演し、アメリカとも客演契約を結ぶが（座長クロネックの病気によりキャンセル）、ハウプトマンは76年、77年とドレスラウでの客演を観て大きな衝撃を受けた。その際の演目は、『マクベス』、『ジュリアス・シーザー』、『ヘルマンの戦い』、『ヴィルヘルム・テル』であったが、前二作は彼がゲーテに次いで信奉し続けたシェークスピア作品、そして後二作は祝典劇の作品であり、どれも後の彼の著作とは少なからぬ関連を持つ（ただ『テル』に関しては『我が青春の冒険』では『ヴァレンシュタイン』と誤記されており、シラー作品に関して一段落ちる彼の関心がここにも窺われる）。（Vgl. Behl, C.F.W. / Voigt, Felix A.: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, Würzburg 1993, S.14f.）特に当時のマイニンゲン宮廷劇場が十八番とした『ヘルマンの戦い』は彼が1980年初頭に書いた叙事詩『ヘルマン 第一歌』（未完）に大きな影響を与えており、この作品はヘルマンが登場する前で中断しているが、ヘルマンから遣わされた使者が偽りにローマを讃える点などは、正にクライストが描いたヘルマンの人物に仕立て上げられている。（Vgl. Hermann, I. Gesang, CA, XI, S.609-629.）

²⁵ Vgl. Das Abenteuer meiner Jugend, CA, VII, S.698f.

²⁶ ゲーテとその兄弟は、1753年のクリスマスに祖母から「最後の遺産」である舞台付人形劇セットをプレゼントされるが（Vgl. Goethe: Dichtung und Wahrheit, Hamburger Ausgabe [HA], München 1998, Bd.9, S.15）、ヴィルヘルム・マイスターも同様にクリスマスプレゼントとして母親から舞台付人形劇セットをもらい、それが彼にとり演劇の道を志す最初の契機となった。青年となったヴィルヘルムの毎日に亘る劇場通いを見咎め、その元凶として人形劇を罵った母親に対し、彼は「人形劇を悪く言わないで下さい。あなたの愛情と配慮を悔やまないで下さい！あれは僕がこの新しい空っぽな家で得た初めての楽しい時間だったので。」と応じ、以降章全体に亘って人形劇の魅力を語り続ける。（Vgl. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, HA, Bd.7, S.12-14.）従って、ここでの描写はゲーテ個人の体験が色濃く反映されているものと考えられよう。

ライヒは『ミームス』の中で、ミームスはビザンチン帝国において人形劇の形で伝えられ、それがトルコの「カラゲッツ」やペルシアの「カサール・パーラヴァン」、インドの「ヴィドゥーシャカ」或いはジャワの「セマール」といった人形達へと広まったと主張する。勿論ドイツの「カスパール劇場」もその系譜に属し、おしなべて中世の人形劇はあらかじめミームスの要素を持つとする²⁷。確かに人形劇では類型化された性格を有する人形達により、卑近な喜劇的内容を扱うのが一般的であり、日本の人形浄瑠璃などは例外的存在と見なし得る。『祝典劇』の登場人物達も、「人形使い」である監督とフィリスティアードスを除いて完全に類型化されており、一種のミームス的人物であることは明らかである。ただ、ハウプトマンの人形劇の原体験は『ハムレット』であったと述べたが、このいささか特異な人形劇の体験は、彼の後の人形劇観をまた暗示しているといえよう。

丁度『ミームス』が届いた頃、ハウプトマンは『アトランティス』の執筆にいそしんでいたが、新聞連載中に起きたタイタニック号沈没事件のため、「予言的作品」と騒がれ大きな注目を浴びたこの小説の中で、医師フリードリヒ・フォン・カンマッヒャーが船上で知り合った娘インゲゲルトにこう話す場面が描かれる。

「彼はこの小柄な娘の周りにまたぞろ散らかっていた人形のひとつを手に取り、患者と接することにより身に付けた穏やかな口振りで、過ちを犯しながら罰を受けずに済むことはないということを、インゲゲルトに理解させようとした。この世は人形劇である。劇の人形達は本当は猛獣なのだ。人形達の歯に噛み裂かれ、その前足に殴り殺されるまでこれに気付かないとは哀れなことである。」²⁸

これはインゲゲルトの享樂的な人生観を戒めたカンマッヒャーの言葉だが、

²⁷ Vgl. Reich: Der Mimus, S.833-836.

²⁸ Hauptmann: Atlantis, CA, V, S.477.

人形達に噛み裂かれる者は人形使いではなく、やはり（自らをそれとは認識していない）人形達であることは容易に理解できよう。このカンマツヒャーの喩え話が『祝典劇』では実際の舞台上に具現化される。即ちカーニバルの群集シーンで道化師の引く山車に載せられた謝肉祭の案山子がそれである。案山子は極めて滑稽な具合に神聖ローマ皇帝の衣装を着せられているが、崇める者達は側近の老騎士以外誰もいない。そしてついにはナポレオンの命令で石を投げつけられ、粉々にされるのである。勿論ここでの案山子は傀儡化した皇帝を第一に表現するものであるが、皇帝を取り巻く仮面姿の特権階級や、鳥の仮面をつけたドイツの民衆達も一様に没个性的な人形じみた効果を与えることにより、神聖ローマ帝国の最期はひとつの人形劇にも似つかわしいものであるという印象を、観る者に強く植え付けることだろう。皇帝の案山子と並んで、やはりうらぶれた鷲が登場するが、鷲そのものは祝典劇でしばしば使用されるものの、台詞を喋ることはまずない。特権階級に小突き回され嘆き続けるここでの鷲は、従ってまたややコミカルなイメージも備え、人形劇の効果を更に高めている。片足を鎖に繋がれた状態で登場するなど、この鷲には明らかにゲルマニア的意味が付与されており、それもヨハン・リスト当時の「虐げられたゲルマニア」というゲルマニアが本来有していた非軍事的意味が込められている²⁹。そして、その哀れな様子は、当然結末での英雄しく復活する姿を予感させる筈である。ところが鷲はここに姿を現すのみで、以降は完全に忘れられた形となる。これは祝典劇の一般通念からいえば全く不完全であるといえ、ドイツ精神礼讃の象徴としての鷲には、もともとさして重きが置かれていなかったことを物語る³⁰。人形が具備する意志の

²⁹ 拙論「ドイツ祝典劇の展開－バロック時代から啓蒙主義まで－」（『小樽商科大学人文研究』第113輯[99－118頁]，平成19年），99－102頁参照。

³⁰ 初期の草稿でのカーニバルの場面には鷲は登場しない。また、重要人物であるフリードリヒ大王も登場して来ないが、フリードリヒは決定稿において浦島太郎の如く虐待される鷲を助けるべく舞台に現れるため、鷲はフリードリヒ登場のきっかけを作るために設定されたとも考えることができよう。（Vgl. CA, IX, S.1218f.）

不自由、宿命性、類型化そして時折露わにする凶暴性と結局の皮相性がこのカーニバルの場面には凝縮されており、舞台最下部のオーケストラのみを使って演じられるこの場面は、はるか高みから見下ろす観客席で眺めると、「あの家禽どもは何を騒いでおるのだ？」³¹とナポレオンが言うように、全体が文字通り烏合の衆たるちっぽけな人形達により繰り広げられる空騒ぎの様相を呈するであろう。そして同時に、道化や着ぐるみ（鷲）が登場し、フリードリヒ大王が奇妙なフランス語訛りを交えながら臣下に平手打ちを喰らわせるこのカーニバルは、正にミーム的身振り・物真似表現と滑稽さに満ちているのである。

また、軍隊（特にプロイセン軍）に対する生理的な嫌悪感も『祝典劇』には軍人の矮小化という形で見て取ることができる³²。ハウプトマンが11歳から15歳まで学んだブレスラウの実科学校は、徹底したプロイセン式軍隊教育を旨としていたが、その様子を彼は後にこう回想している。

「教師が教室に入って来ると、生徒達はベンチから素早く立ち上がり、『着席！』という鋭い声の命令が響くまでそのまま直立不動で気を付けをしていた。教壇から行われる授業の様子は軍隊の教練そのままだった。（…）生徒達の素朴な言葉、善良な人柄、親切な手助けなどは感傷として忌み嫌われた。それは弱々しく男らしくないことだった。教育者達の背後に姿を隠していた模範は、レッシングでもヘルダーでもゲーテ或いはソクラテスでもなく、プロイセンの下士官だった。

この学校で私は恐らく話す壁と似たようなものと対峙していた。

しかしこの壁は銃眼が開いているようなもので、恐ろしさを発散していた。何人も盾突くことのできない圧倒的な権力が、その後ろには

³¹ CA, II, S.967.

³² 拙論「G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』作品受容史（その2）」（『小樽商科大学人文研究』第130輯[65-85頁]、平成25年）、65-69頁参照。

控えていたのである。』³³

この抑圧的なイメージが、『祝典劇』で母達の前に銃を構えて壁の如く立ち
はだかるプロイセン兵に直結しているのは明らかであり、ブリューヒャーの
人形的性格を殊更強調した結末の処理からも、そうした作者のプロイセン式
軍国主義に対する反感を窺うことができる。

対照的にアテネ・ドイチュラントには人形的な描写は用いられていない。
H.ザックスの謝肉祭劇に用いられたドイツ特有の大衆韻律であるクニッテル
詩行（ドイツ韻律）で周囲の人物が皆話す中、彼女の台詞は、古典叙事詩で
一般的に使用される格調高いトリメーターに彩られるが、その前身である「母
一」も他の母達と同じくクニッテル詩行で話すため、彼女は外見のみならず
言語的にも（そして登場する舞台からも）上位の存在へと変身を遂げるわけ
である。アテネには、それまで常に劇中人物達に対し優位を保ってきたフィ
リスティアードスさえも、威圧感を禁じ得ない。そして「エロス」という作
品の結論に関するアテネの台詞は、監督の締め括りの口上にも繋がるもの
である。即ち、彼女は人形でありながら、非政治的・非軍事的人物として、最
終的にフィリスティアードスを越え監督に次ぐ地位にまでその存在を高め、
正に自らが標榜する「自由」を獲得しているのである。

ハウプトマンの膨大な著作中、歴史的・政治的事件を巨視的立場から取り
扱った完成作は『祝典劇』唯一作のみである。（確かに『職工』も『フロリ
アン・ガイヤー』も歴史作品ではあるが、これらは一事件を歴史から切り取っ
た、いわば「微視的」な戯曲であり、より大きな歴史の流れから事件の存在
を捉えようとした作品ではない。）その際、政治のうねりをミームス的人形
劇へと縮小化し、劇の隠れた絶対的支配者である監督という、歴史劇として
は「興醒めな」人物を配したことにこそ、「凶暴な人形達により繰り返されて
きた歴史には、神の摂理による統制が必要であるし、また存在してきた」

³³ Hauptmann: Das Abenteuer meiner Jugend, CA, VII, S.623.

というハウプトマンの宿命論的世界観が色濃く表れており、その意味で「祝典劇」は、自ずと彼が本来「非歴史的・非政治的作家」であったことの証左となろう³⁴。

純文学のほぼ全ての分野に手を染めた彼にあっても、長期的なスパンで複

³⁴ ここでの規定は明確にしておく必要があるが、ハウプトマンは決して「歴史的・反政治的作家」だったわけではない。歴史文学に対する彼の意欲は本文に述べる通りだが、彼は政治に対しても、芸術面から、そして倫理面から時事問題に関してしばしば発言し、(ゲーテがそうであったように)ドイツ社会の実際の指導者ならぬ「理念的な師」たらんとした。しかしそうした行為や作品に反論が唱えられると、彼はたちまちの内にひがみ、自らを「被害者」と見なして自分の殻—つまり非政治的な文芸の世界—に閉じ籠ってしまうのである(ブラムとの関係にもこうした傾向が見て取れる)。公の場で批判に対して真っ向から反論を試みることは殆んどなく、ハウプトマン自身、「第三者」として事件から距離を置くため、彼の関与するスキャンダルは「論争」という形には発展しない。『職工』の騒ぎは正にそうであるが、有名なマンの『魔の山』でのペーペルコロン・スキャンダルにしたところで、ハウプトマンが直接抗議したわけではなく、騒動の実体は周囲の者達の証言によって形成されたのみである。当事者が残した文書としての証拠は、マンの持って回った「詫び状」がある位なもので、ハウプトマン側からは何の意見表明もなされていない。『祝典劇』スキャンダルも、作者が公に抗弁しさえすれば、世間を二分した大々的な政治・芸術論争となったであろうが、彼は終始沈黙を貫いた。その一方で、直後の6月29日には、好意的な論評を寄せた評論家エレッサー(Arthur Eloesser: 1870-1938)に宛てた書簡中で、『祝典劇』スキャンダルはドイツ国内に潜在する対立点を明らかにした意味で、実りあるものだったと述べるなど、既に事件を過去のものとし見なし傍観視する態度を示している。(Vgl. Hass, Hans Egon: *Weltspiel und Todesmysterium. Strukturen eines dichterischen Widerspruchs gegen die politische Welt* (Nachwort von „Festspiel in deutschen Reimen“ / „Die Finsternisse“ [Propyläen Textausgabe], S.87-136, Frankfurt a. M. 1963, S.112.) ハウプトマン自身も、1921年にワイマール共和国大統領候補擁立の噂が流れた際に、「私には政治的志向も適性もない」(Dementi der Präsidentschaftskandidatur, CA, XI, S.964.)と明言している。それでいて、第一次世界大戦末期に、以降は文学的使命を捨てドイツ復興のために政治活動に専念すると宣言しすぐに撤回したり(Vgl. Chapiro, Joseph: *Gespräche mit Gerhart Hauptmann*, Frankfurt a.M.1996, S.103), ドイツの国際連盟脱退に賛意の文章を発表し、その後の論争には背を向けるなどといった態度に、彼の矛盾を孕んだ非政治性を認めることができる。この矛盾については、詩人自身も認識していたらしいことが、日記に書き付けられた以下の文章から見て取れよう。「私は、生きていくために、毎日自分の中にいる政治家の頭を金槌で叩き割らなければならなかった。」(Hülsen, Hans von: *Gerhart Hauptmann. Siebzig Jahre seines Lebens*, Berlin 1932, S.113.)

数の社会的視座から時代の推移を追う、所謂「大河小説」は最後まで得意とするところではなかった。その最大の原因は、彼が「小説家」ではなく、あくまで「詩人的発想による作家」であったことである。即ち彼の創作手法は、綿密な計画に基づいた着実な作品の構築とは全く趣を異にし、瞬間的なインスピレーションを言語芸術へと実体化することに力点が置かれていたといえる。朝の散歩中（彼にあっては、「創造的散歩」[„Produktiver Spaziergang“]と呼ばれる）に閃いたイメージを、午後の口述筆記で一気に文章へと仕立て上げるという独特の執筆方法を彼は生涯守り通し（口述筆記そのものが長時間に及ぶことは稀であったため、彼はその際の緊張感を維持するために、高齢となっても「立ち机」を多用した）、常に複数の未完作を抱え、発想の赴くままあちらからこちらへ、またこちらからあちらへと筆を加えた。その文章は、例えばTh.マンの、推敲を重ね彫琢され抜いた文体に較べれば、散漫（時によっては支離滅裂）に走る嫌いが見られ、プルツイビスツェフスキ（Stanislaw Przybyszewski: 1868-1927）をして、

「ハウプトマンの言葉は、その文がまずもって読むに耐えぬほど不快で品のないものである。」³⁵

と評せしめたことも故なしとはしない³⁶。

しかし、ハウプトマンが自らのそうした詩人的天分に抗おうとしたことも確かである。1923年初頭にプランが練られた小説『Yk（ヨーク）伯爵』は、歴史小説家ハウプトマンの側面を世に問おうとする意欲作であった。その草稿では、生粋のプロイセン貴族Yk伯爵とその子供達の約四半世紀の人生が

³⁵ Przybyszewski, Stanislaw: *Ferne komm ich her... Erinnerungen an Berlin und Krakau* (Studienausgabe, Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe, Bd.7), Paderborn 1994, S.67.

³⁶ ポーランド人でありながら、世紀転換期のベルリン文壇を身近に体験し手記に残したプルツイビスツェフスキは、自然主義と共に台頭して来た若手文学者達に共感を示さず、とりわけその代表であるハウプトマンに対しては、ほとんど敵意さえ漂わせる批判を浴びせている。だが、こうした状況を割り引いても、ハウプトマンの散文にはぞんざいな点が多々見られ、時には滑稽なまでに誇張された表現が交じることを、ヒルシャーも指摘している。(Vgl. Hilscher, Eberhard: *Neue poetische Weltbilder*, Berlin 1992, S.22f.)

第一次世界大戦を挟む三部作で描かれるという、非常に雄大な構想が語られる。中でも、作者が草稿中で自らに向けて記した創作の留意点に注目したい。

「語り手の位置は始終移動する。同時期の事象を配慮すること。」

「その際自分を長編小説家とも、また余り詩人であるとも思わず、むしろ歴史記述者、つまり歴史家と考えよ。」

「この小説執筆には、組織的な資料収集が肝要。」³⁷

これらの留意点からは、初の重層構造を持つ実証的長編歴史小説を生み出そうとする作家の並々ならぬ意気込みを感じ取れよう。事実伯爵の誕生パーティーで始まる小説は、冒頭からビスマルクの政治に関する議論が繰り広げられ、ドレフュス事件が言及されるなど、ハウプトマン作品にあっては極めて異彩を放つ、政治に深くコミットした同時代小説の展開を予感させる（ただこの小説も、原稿は第三者のペンによるもので、口述筆記で開始された形跡が認められる）。しかし結局『Yk伯爵』は数ページ進んだだけで中断され、執筆が再開されることは最早なかった。以降のハウプトマンが古典からモチーフを取った瞑想的な作品に傾倒していくのは周知のとおりだが、本格的な政治性を伴う歴史作品をついに書き得ず、唯一物した巨視的歴史劇も、「人形使いの登場する人形劇」という驚くべき変則手段を用いて、正面からの処理を回避したということになる。結局彼の残した長編小説は、『エマニュエル・クヴァント』の如く、ひとりの人間の行状を追い続ける単線的な構造か、『偉大なる母の島』や『アトランティス』の「無人島」や「船舶」などといった空間的に限られた構造を有するに留まった。こうした事実は、ハウプトマンの有していた一種の文学的限界を、やはり物語るものではないだろうか。

³⁷ Hauptmann: Graf Yk (York), CA, XI, S.231f.

Das Element von Mimus in Gerhart Hauptmanns “Festspiel in deutschen Reimen”

— In Bezug auf die Marionettentheater-Inszenierung —

Masafumi SUZUKI

Hauptmann nannte sein Werk “Festspiel in deutschen Reimen” (1913) eine Art von „Mimus“, dem komischen Zwischenspiel des Altertums. Dabei nahm er die umfangreiche Monographie „Mimus“ von Hermann Reich zur Kenntnis. Gleich am Anfang des Festspiels nennt Direktor selbst das Werk „nen Mimus“, aber man kann darin das klare Kennzeichen von diesem altgriechischen Zwischenspiel, das das menschliche Leben durch vielerlei lustige Gebärden des Schauspielers ironisch und scharf darstellte, schwer ausfinden. Trotzdem könnte man in diesem Werk mimische Idee feststellen, wenn man das Element des Marionettenspiels darin wahrnimmt. D.h. der Dichter betont die komische und klägliche Seite des heiligen römischen Reichs, geschweige denn dessen großer Männer einschließlich des Kaisers, indem er sie in die Marionetten verkleinert. In diesem Sinne könnte man den Direktor und Philistiades, sein Assistent, als mimische Personen betrachten. Unter seinen allen Werken beschrieb Hauptmann nur in „Festspiel“ die Geschichte in dieser Weise von hoher Warte aus. Dabei wird die schicksalhafte und zynische Weltanschauung, die seinen Werken mehr oder weniger gehört, umso stärker sowie effektiver ausgedrückt, was auch beweist, dass Hauptmann am Ende „unhistorischer und unpolitischer Dramatiker“ war.