

演劇人ゲーテの〈観客〉観

—『ファウスト』「前狂言」より—

撰 津 隆 信

序

従来、演劇になくなくてはならない条件として、作家・演出家・役者の存在が挙げられてきた。これらはときにその役割を重複させながら、演劇が成立する土台としてその立場を三者三様に確保してきた。これらのうちどれが欠けても演劇は成立しないのは間違いないが、しかし、ここにはもう一つ重要な存在が抜け落ちている。それは観客の存在である。たとえばプレヒト演劇の中心的発想のひとつである「異化効果」は、観客が舞台上の出来事に積極的に関与することによってはじめてその狙いが達成されるものである。また一般的に、観客の入りが悪かった芝居は「失敗作」の烙印を押され、それ以後に再度上演の機会を得ることは少ない。また、とくに新聞・雑誌の盛行を経てラジオ・映画・テレビが出現するまでの演劇は、宗教上の教義、モラル、必要最低限の教育を観客・民衆に広めるためのメディアとしても機能していた。このように考えれば、同じ劇空間を共有する観客の存在を演劇研究は無視できないはずである。本稿は、現代的観客論の一つの発端をゲーテに求め、そして『ファウスト』の第二のプロローグ「前狂言 Vorspiel auf dem Theater」において交わされる登場人物たちの対話を一種の観客論として読み解く試みである。

1.

1775年にワイマルへ赴き、1779年には自作『イフィゲーニエ』で自ら主役を演じてもいるゲーテが当地の劇場芸術監督の地位に就いたのは1791年のことである。ゲーテのこうした経験は、ゴットシェート、レッシング、シラー、レンツといった同時代の演劇人との大きな違いとなろう。ゲーテはただ詩人として戯曲をものしたばかりでなく、劇場監督として観客に喜ばれる演目を並べ、役者として舞台上上がりもし、そしてまた劇場に所属する役者たちに体系的な演技術を自ら教授していた。ここでゲーテの俳優活動について詳述することはできないが、彼が指導した演技術の代表的なものを集めたものが1803年に記された『俳優規則—Regeln für Schauspieler²⁾—』である。91箇条にわたるこの規則は、実際の

1) Goethe: Vorspiel auf dem Theater. In: Sämtliche Werke, Band VII / I . Herausgegeben von Albrecht Schöne. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994. (いわゆるフランクフルト版全集) S. 13-21. 以下、本全集からの引用はSWと略記し巻数と頁数を示す。

また本稿における翻訳では、相良守峯(岩波文庫, 1958年), 山下肇(潮出版社, 1992年), 手塚富雄(中央公論社, 1971年), 高橋義孝(新潮文庫, 1967年), 小西悟(大月書店, 1998年), 柴田翔(講談社, 1999年), 池内紀(集英社, 1999年)各氏の翻訳を参照し、注釈として高橋義孝『ファウスト集注』(郁文堂, 1979年), SW. VII / II, Faust Kommentare, 1994をも参照した。

2) SW, B.18. S. 857-883. その内容は「方言(1,2条)」「発音(3~17条)」「朗読と朗唱(18

上演における役者たちの発音法や立ち位置、体の動かし方等ばかりではなく、稽古中や日常生活における役者たちの心構えまでも規定している。演劇を作る上で重要な諸々のことを列挙しているこの『規則』の中でも、ゲーテが観客席からの視線に注意を払っていることは興味深い。その「規則 82 条」には「舞台と土間、俳優と観客が存在してはじめてひとつの全体をなす」と記されており、「80 条」においては「観客の目は優美な群像や態度によって刺激を受けたいのだから、役者は舞台の外でも己を保つように心がけ、自分は常に客席を前にしていると考えるべきである」として、観客から見た役者像を重要視している。また、ゲーテが宮廷劇場を経済的に立ち行くように、また観客の歓心を買うために、文学的には決してレベルが高いとはいえない通俗作家たちの作品をも多数上演したのは銘記しておくべきだろう³。そのようなゲーテの演劇監督としての仕事は彼のエッセイ『ワイマル宮廷劇場』(Weimarisches Hoftheater, 1802) に詳しく書かれているが、劇場監督 (Direktor)、座付作家 (Theaterdichter)、道化〔役者〕 (Lustige Person) という彼が経験した三つの立場を明快に記しているのが「前狂言」である。1775 年までに『ウル・ファウスト』を書き、そして 1790 年に『ファウスト断片』を出版した後、しばらく『ファウスト』から遠ざかっていたゲーテは、シラーの助言により自らのファウスト劇を完成させようと決意する。彼の 1797 年 6 月 22 日付シラー宛の書簡には「私のファウストに赴くことに決めた」(SW. VII / I, S. 771) と書かれており、その 2 日後の日記には「献詩 (Zueignung)」(Ebd., S. 773) の一語が記されている。そしてフランクフルト版全集の解説によれば「前狂言」が書き上げられたのは 1798 年の後半のこととされ (SW. VII / II, S. 155)、第三のプロローグである「天上の序曲」(Prolog im Himmel) が完成したのが 1800 年頃とされている (Ebd., S. 162)。現在のかたちである『ファウスト 悲劇の第一部』が完成したのが 1806 年 (出版は 1808 年) であることを考えれば、ゲーテの『ファウスト』は文字通り、第一のプロローグである「献詩」を加えたこの三つのプロローグがなければ完成しえなかったと言っても過言ではなく、ゲーテがワイマル宮廷劇場の監督を務めていた時期にこれらのプロローグが書かれたという事実も見逃せない。ところでゲーテは『ファウスト第一部』の完成を目指した時期に「献詩」「前狂言」「天上の序曲」という三つのプロローグに対応する三つのエピローグを設定するつもりだったことがわかっており⁴、「前狂言」は悲劇『ファウ

～ 30 条)」「リズムカルな朗読 (31～33 条)」「舞台での立ち位置と身体の動き (34～43 条)」「腕と手の構えと動き (44～62 条)」「ジェスチャー芝居 (63～65 条)」「稽古中に守ること (66～72 条)」「避けるべき悪習 (73, 74 条)」「日常生活での俳優の態度 (75～81 条)」「舞台上の立ち位置と群像化 (82～91 条)」に分類されている。

- 3) ゲーテが上演した作家を列挙すると、コツェプー 88 回、イフラント 32 回、シュレーダー 22 回、アインジーテル 10 回、ゴッター 8 回、ユンガー 10 回、ヴァイセントゥルン 9 回、ゾンネンライトナー 8 回、シャル 7 回、プリューマー、チョック各 5 回、ベック、ロホリッツ、ヴォルフ各 5 回である。永野藤夫：『古典主義時代のドイツ演劇 ―ゲーテ・シラーとその時代―』(東洋出版, 1984 年) 73 頁。
- 4) 「献詩」「前狂言」「天上の序曲」の三つのプロローグに対応するかたちで、「終結 別れ Schluß Abschied」(SW VII / I, S. 732)「告知 Abkündigung」(Ebd. S. 731)「山峡 Bergschluchten」

スト』そのものを完成させるための額縁のような役割を一部果たしていたと考えられるので、この三つのプロローグと『ファウスト』全曲との密接な関連を認めなければならないのだが⁵、本稿は「前狂言」を独立したテキストとみなして、演劇という芸術が孕んでいる根本的問題を指摘する「前狂言」の監督、作家、道化の台詞のそれぞれに、当時ワイマル宮廷劇場の劇場監督を務めていた〈演劇人ゲーテ〉の思想が反映されていると考える。すなわち、この「前狂言」で語られているものこそ観客の問題に他ならない。当の観客はこの「前狂言」に登場していないとはいえ、監督・作家・道化が念頭に置いているのは不可視の観客であり、そこにワイマル劇場を訪れた実際の観客が投影されていると仮定しても行き過ぎではないであろう。本稿で「前狂言」を論じる第一の目的は、この潜在する観客の姿を浮上させることにある⁶。

2. 「前狂言」 構造と内容

「前狂言」での登場人物三人の台詞の総回数は11回で、それぞれ監督4回、作家4回、道化3回とバランスよく配置されているように見えるが、テキストを読めば、監督96行、作家58行、道化56行と、実際は監督の言葉数が突出して多いのがわかる。そして監督の発言内容は、どうすれば芝居が観客に受けるかという演劇人ならば誰も悩む問題であり、また芝居見物にやってくる観客がどういう手合いかといったものである。これまでドイツ各地を巡業してきたが、今回の芝居ばかりはどうしていいかわからないという監督の弱気な言葉からこのプロローグは始まる。

監督：

みんなを楽しませてやりたい、

の三つのエピローグが存在した。「山峡」は現在の『ファウスト第二部』に存在するが、「別れ」と「告知」は1825年に外された。この「別れ」と「告知」が書かれたのは1797年から1798年のこととされており、「献詩」「前狂言」の執筆時期と一致する。だとすれば、ゲーテは『ファウスト』を完成させようとした最初の段階で、プロローグとエピローグを書き上げていたということになり、「献詩」と「前狂言」は『ファウスト』の本筋とは直接の関係はないという論（注5）に対する反論の足がかりとなりえよう。

- 5) たとえば高橋義孝氏は『献詩』は、若き日に着手して長らく中断していた仕事をふたたび取りあげようとする詩人の感懐を述べ、『前狂言』は、「舞台が許すかぎりの自由を享受しようとする詩人の立場を明らかにするものであって、ともに劇の本筋には直接の関係がない」と述べている。『ファウスト(一)』(新潮文庫、1967年)330頁。そしてアルブレヒト・シェーネ編集のフランクフルト版 Faust Kommentare では、『前狂言』にはゲーテ独特の見解が反映されているが、しかしそれは監督・道化・反動的な作家のどの見解とも同一ではなく、ゲーテは皮肉な距離をもってそれらを描いた」としている(S. 156)。しかし小西悟氏は「三者の主張にはそれぞれいくばくかの真実がふくまれているが、なかでも「生身の実生活」を描けと主張する道化のこぼに、リアリスト、ゲーテの芸術観がもっともよくあらわれており、これが戯曲『ファウスト』を方向づける」と述べて、高橋氏とは全く異なる見解を示している。『ファウスト』(大月書店、1998年)5頁。
- 6) したがって観客論とは関係がないと考えた箇所は、たとえそれがゲーテの重要な芸術概念を表している箇所であっても、論述を断念する。

彼らこそ生きていて、ひとを生かしてくれるから。
 小屋も建ったし、舞台もできた、
 みんな祭りを期待している。
 まゆを吊り上げとっくに腰を下ろして落ち着き払っているが、
 みんな驚くのが楽しみなんだ。
 わたしだってどうすればお客に受けるか知らなくもないが、
 こんなに困ったことはかつてなかった。
 たしかに最上のものをのぞんでいるわけじゃないが、
 なにしろ読書量がハンパじゃない。
 どうすればすべてが新鮮で真新しく
 中身も伴ってお客を喜ばせられるのか？
 そりゃもちろん満員のお客を見たいんだ、
 小屋に向かってお客の波が押し寄せて、
 力づくでの押し合い押し合い
 木戸口の狭き門をなんとかかくぐり抜け、
 昼日中の四時前にはもう、
 切符売り場は押すな押すなの大盛況、
 そいつはまるで飢饉どきのパン屋の店先、
 切符一枚のためならば骨の一本も折ろうという、
 こういう奇跡をいろんな人に起こすのは
 作家のちからにほかならない、さあ、今日こそやってもらおうか！（SW. VII /
 I, S. 15, V. 37-58）

この劇場監督には、「入場料を取ることばかり心がけている」（高橋義孝『ファウスト集注』6頁）というように、芝居の内容に関係なく、観客が喜ぶ演目でとにかく劇場が潤うことのみを追求する守銭奴のような評価が一般的である。後に語られる89～103行、109～128行を読めば、これがおおむね正しい見解であることには得心がいく。しかしそのこと以外にも数点、重要なポイントが読み取れる。それは、何よりもまず芝居とは楽しいものでなければならぬということ、観客は演劇を見ることを欲しているということ、そしてそれを達成できるのは作家の筆力だと主張していることなどであるが、さらに興味深いことがここには存在する。常設劇場がまだ存在せず、ドイツ諸国をめぐって演劇活動を行う巡業劇団の監督はそのような劇団を存続させるために多くの修羅場を経験してきたが、敵もさる者、観客もまたそれなりの経験を積んだということがわかるのである。「みんなを楽しませてやりたい、彼らこそ生きていて、ひとを生かしてくれるから。」作家にしろ道化にしろ、演劇にかかわっている者たちが相手にするのは現在生きている観客である、と監督は考えている。現在生きている人を相手にし、彼らを楽しませることによって、演劇に携わる者たちは彼らから「生かして」もらい、名声と金を得る。これは監督と道化に共通する

考え方と言ってもよいだろう。ここでは監督をただの守銭奴と非難することはできない。なぜなら、観客の側が積極的に芝居を見たがっているということが監督の言葉からわかるからであり、だからこそ監督は「どうすればすべてが新鮮で真新しく中身も伴って (mit Bedeutung) お客を喜ばせられるのか?」と苦悩しているのである。レベルの低い客を喜ばせることだけを目指しているならば、Bedeutung (意味・意義) など特に必要ないであろうし、裏返せばこの監督の苦悩は、民衆たちの間に演劇という文化が徐々に広まりつつあることの証左であると考えられる。芝居を見る観客に、ゴットシェートやレッシングたちが嘆いて啓蒙しようと試みたような類いのものしかいないのならば、監督はむしろやりやすいと思うことだろう。そのような知識・教養レベルの低い観客の求めるものなど単純極まりなく、彼らの好みなど監督のような海千山千の輩には先刻お見通しなのである。彼が悩むのは、観客が「たしかに最上のものをのぞんでいるわけじゃないが、なにしろ読書量がハンパじゃない」からであり、これが115-116行目の「なかでも一番ひどいのは、新聞雑誌の批評欄を読んでくる連中」という言葉の伏線となっている。

ただ、そうはいても、この芝居小屋にやって来る観客たちは高い教養の持ち主ばかりではない、ということ忘れてはならない。124行目の監督の言葉にあるように、まだ観客の「半分は冷淡で半分は野蛮人」であって、高尚な芝居をいきなり理解できるはずもない。1802年に書かれた『ワイマル宮廷劇場』でゲーテは、「わが国の文学には、ありがたいことに、いまだ黄金時代というものがなかったし、他のものと同様にわが国の演劇もまだやっと形をなしてきたところなのだ (noch erst im Werden)」と、ドイツ演劇が発展途上の過程にあることを訴えるのである。ここでいう「わが国の演劇」とは、劇場・戯曲・演技術・観客などの、演劇の総体と捉えたい。劇場整備や演技術の確立、観客教育の徹底などに尽力した啓蒙主義の時代から少しずつ成長してきたドイツ演劇は、良き劇場・良きテキストを生み出してゆくにつれて、ゲーテがワイマルで活躍した18世紀後半にはそれ相応の水準を持つ演劇好きの観客をも育成しつつあったのだと考えられる。たとえば、エッカーマンはゲーテと「最近50年間にドイツ中の中流階級にひろまった高い教養についての話⁷⁾」をしたとその著書に記しており(1825年1月18日)、ゲーテもエッカーマンに対し、「シラーがわれわれの仲間に入ったときには、すでに俳優も観客も教養の程度は高くなっていたのだ⁸⁾」と語っている(1825年3月22日)。シラーが本格的にゲーテと交友しはじめたのは1794年のことである。このような事実からも、まだまだ無教養で下賤なものしか求めない観客も多いものの、以前に比べて観客の嗜好の幅が広がり、水準が高くなって、「前狂言」中の監督が経験したことのない状況へと突入しつつあることがわかるのである。

これまで以上に幅広い要求を舞台に突きつける、いわば新種の観客を相手に、「新鮮で真新しく中身を伴っ」た芝居をどのように供すればよいのか。この時代の開演時間はたいて

7) Weimarisches Hoftheater. In: SW. 18. Herausgegeben von Friedmar Apel, 1998. S. 848.

8) J.P. Eckermann: Gespräch mit Goethe in den letzten Jahren. seines Lebens. Herausgegeben von H.H. Houben. F.A. Brockhaus, Wiesbaden 1959. S. 109.

9) Ebd., S. 427.

い18時頃からだというのに、16時前には切符売り場は大行列。そういう民衆を満足させ、観客席を満員にすることを要求する監督は、作家にそのような「奇跡」を起こして欲しいというが、当の作家はすでに気が滅入っている。

作家：

あんな雑多な奴らの話などやめてくれ、
あゝの連中をみただけで精神が抜き取られてしまう。
渦巻くような群集など見たくもない、
むりやりわれらをその渦へと引き込むのだから。
それより私を静かな天の片隅へ連れて行ってくれ、
詩人の胸に清らかな歓喜が花咲くのはそこでしかありえないのだ。
そこでこそ愛と友情が心に浄福を生み出し
神々の手で育んでくれる。

ああ！そこで胸の奥からほとぼしり、
おずおずと唇に上らせるもの、
失敗したのもうまくいったのも、
瞬間という激しい力のなかに消え失せてしまう。
長い年月を経てはじめて
完全なる姿を現すものも珍しくはない。
光り物は一瞬だが、
本物は後世まで失われることはない。(SW. VII / I , S. 15f. V. 59-74)

監督が作家に対して「こういう奇跡をいろんな人に起こすのは 作家のちからにほかならない、さあ、今日こそやってもらおうか！」と言うのは、芸術の価値を認識しているからではなく、まだまだナイーブな観客をアジテートしてもらいたいがためである。しかしそのような無知で野蛮な観客を相手にする気など毛頭ない作家は、彼らの手も声も届かない天上を夢想する。「詩人の胸に清らかな歓喜が花咲くのはそこでしかありえないのだ。そこでこそ愛と友情が心に浄福を生み出し 神々の手で育んでくれる。」芸術家の想像力を賛美する作家ではあるが、その創造に関しては思うがままにはならない。作家の創造力に対する最大の障壁は、彼の心を理解しない観客ではなく、一瞬にも遠大なものにも姿を変える時間である。「失敗したのもうまくいったのも、瞬間という激しい力のなかに消え失せてしまう。長い年月を経てはじめて 完全なる姿を現すものも珍しくはない。」作家が夢見る「静かな天の片隅」で胚胎したミュージズの贈り物は、それが作家の唇から世俗界へと運ばれると、瞬間という時の力に奪い取られ、あるいは存在しつづけるにしても、思い描いていたような形姿を持たないこともある。そのような産みの苦しみと喪失の悲しみを常に経験している作家にとって、そういう苦しみを理解できず、また理解しようもしない観

客を相手に、舞台という限られた空間でつかの間の快樂を得ることなど我慢がならない。「光り物は一瞬だが、本物は後世まで失われることはない (Was glänzt ist für den Augenblick geboren; Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.)。』このような理想を掲げて<今>という現実から目を逸らそうとする作家に対して、<今ここ>の世界に生きる道化は黙ってられない。

道化：

あたしゃ後世なんてことは聞きたかございませんな。

あたしが後世なんて言い出したら、

いったい誰が今生きてる人たちを笑わせるのやら。

みんな笑いたがってるんだからそうしたほうがよございましょう。

腕のいいのがひとりいれば

それだけでもう結構じゃないの。

自分を愉しく伝えられるお人なら、

お客のご機嫌なんぞに腹は立てない。

そういうお人は客が多いのを喜びます、

客席をどっと沸かせられますから。

だからここは思い切って手本をひとつ見せてくださいよ、

ファンタジーに色とりどりのコーラスつけて

理性に知性に感情情熱、

それでもお道化なしじゃはじまりませんがね。(SW. VII / I , S. 16, V. 75-88)

そもそも「前狂言」中の議論のきっかけは、監督が作家に向かって観客が喜ぶ作品を書いてくれと依頼したことにある。芸術至上主義の作家はこの依頼を当然はねつけたが、それに続く道化の言葉は、作家をたしなめるものであると同時に、道化自身の矜持をも示すものである。その矜持は、舞台という、本質的には反復不可能な時空で生きている者のみが持ち得るものだろう。「あたしが後世なんて言い出したら、いったい誰が今生きてる人たちを笑わせるのやら。」ここで問題となっているのは「後世 (Nachwelt)」と「今生きてる人たち (Mitwelt)」であるが、本質的には、今という瞬間から後世への飛翔を目指す詩人の想像力と、今という舞台における役者の創造力の問題と言い換えられるかもしれない。「みんな笑いたがってるんだからそうしたほうがよございましょう」という台詞は一見すると、観客の喜ぶものを書けと命じる監督の思想に酷似しているものである。だが道化が語るのは、観客を金づるとみなして彼らにおもねるのをよしとすることではなく、舞台という限られた時空で自らを表現することの尊さである。これを役者の悲運と見る向きもあるが、あくまでそれは後世にまで残るものこそ良いとする詩人の立場からの見方にすぎない¹⁰。舞台上での演技ならびに道化が巻き起こす笑いなど、役者を量る基準は常に現在に置かれている。今日の前にいる観客を楽しませることが道化の使命である以上、後世を見

据える作家の視線との違いは否めない。道化は、そういう自らのプライドをほのめかす言葉で作家を論じ、皮肉な調子をもって〈今ここ〉の価値を伝えているのである。「腕のいいのがひとりいれば¹¹⁾それだけでももう結構じゃないの。自分を愉しく伝えられるお人なら、お客のご機嫌なんぞに腹は立てない。そういうお人は客が多いのを喜びます、客席をどっと沸かせられますから。」劇団に一人でも有能な人間がいれば、その一座はうまくいく。それが役者ならば、自らの演技によって観客を舞台に集中させ、笑いや拍手という直接的な反応で客席を盛り上げることができる。それが作家ならば、観客という一群を自らの想像した世界へ導いて魅了することができる。本当に実力のある作家は、観客の機嫌や好みなどに左右されず自らをうまく表現し、観客を喜ばせることが可能だというのである。「だからここは思い切って手本をひとつ見せてくださいよ、ファンタジーに色とりどりのコーラスつけて 理性に知性に感情情熱、それでもお道化なしじゃはじまりませんがね。」後に再説するが、作家を含めた舞台側からのこのような働きかけによって、観客はその演劇世界の一部となり、舞台側に何らかの影響を与える。20世紀になって自明視されることになったこのような影響関係を示唆する言葉は「前狂言」の随所に見受けられるものであるが、演劇という世界では、作家がどんなに美しい言葉を紡いでもそれを演じる役者の存在と力量がなければ中途半端なものになってしまう。ゆえにこの道化は役者として作家の芸術活動を補完する役割を負っているものであり、この点に道化と監督の差異が存在するのである。それを証明するかのように、次に発される監督の言葉は、作家の芸術も役者のプライドをも顧みないもののそれである。

監督：

しかしとにかく事件をいっぱい盛り込んでくれ！
 お客は観に来る、観たくて観たくてしょうがない。
 目の前でたくさん事件が展開されれば
 お客は驚き口もあぐり、
 そうすりゃあなたたちの名声獲得間違いなし、
 押しも押されもせぬ人気作家だ。
 人を大勢動かすにはたんとブツをつぎ込むんだ、
 結局おのおの自分で何かを探し出す。

-
- 10) 俳優は詩人と違って、現在という瞬間に身を捧げざるをえないが、これは一つの悲運である。「なぜならく後世は役者のために花輪を編んでくれはしない」(Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze. Schiller) からである。」高橋義孝『ファウスト集注』9頁。
- 11) この部分は多くの翻訳で「腕のいい役者がいれば」とされているが、小西悟氏は「腕利きの作家」とするのが妥当だとしている(小西前掲書、7頁)。原文では Die Gegenwart von einem braven Knaben となっており、前後の文脈から考えても、どちらが正しいかにわかには決めがたい。ゆえにここでは、直訳的に「腕の立つ人間」という解釈を採用し、役者にも作家にも限定しない訳を試みた。

多くのものをもたらしてやれば、もらう人の数も多くなる。
 各自満足してご帰宅なさるというわけだ。
 筋はひとつでも細切れにして消化のよいように。
 そういうごった煮もお得意でしょう。
 考えるのが容易なら作ることもまた簡単。
 まるごと一個差し出したって何にもならない、
 お客は結局細かくむしりとるものなんだ。(Ebd. S. 16f., V. 89-103)

もちろん作家は監督の言う「細切れ in Stücken」や「ごった煮 Ragout」のような作品を書くことを拒否するが、監督は作家の非難など一向にこたえない。

監督：

正しい効果をあげようとする男は、
 最良の道具を使わなくちゃならん。
 なあ、あんたは軟らかい木を切るんだよ、
 誰のために書いてるのかよく見てごらん！
 暇をもてあまして来る連中、
 腹ごなしにやって来る連中、
 なかでも一番ひどいのは、
 新聞雑誌の批評欄を読んでくる連中。
 仮面舞踏会に行くように、上の空で小屋に急ぐが、
 物珍しさがそうさせるにすぎない。
 ご婦人方は飾りじゃらじゃら化粧もぼっちり、
 ギャラが無くても一緒に芝居してくれる。
 あんたは詩人の高みで何を夢見ているのかね？
 満員御礼がうれしいのはなぜかね？
 近くに行ってパトロンたちをよく見てごらん！
 半分は冷淡で半分は野蛮人。
 芝居のあとのトランプ遊びに、
 プロの女と夜のいとなみ。
 お人よしのあんたはそんなことのために、
 女神ミューズを苦しめるのかね？(Ebd. S. 17, V. 109-128)

この89-103行・109-128行の監督の発言を考えるには二つの視点が必要だと思われる。その一つは発言者である監督の視点、もう一つはこの監督の発言を生み出した詩人ゲーテの視点である。

「お客は観に来る、観たくて観たくてしょうがない。目の前でたくさん事件が展開され

ればお客は驚き口もあんぐり。」読者がテキストを読み、その作品世界を自らの中で想像するのが詩や小説であるが、演劇は生身の人間が観客の前でその作品世界を模倣して示すものであるから、それが与える迫力や存在感は圧倒的なものである。そういった迫力というのは当然舞台側から放たれるものであり、多くの事件や出来事を物語中に盛り込むことで観客をその世界へと引きずり込むことが可能となる。しかも監督の言うように、観客が「観たくて観たくてしょうがない」状態であるなら、このような操作は容易なものとなる。そして舞台の上は常に流れている。次々と繰り広げられる出来事の洪水は観客を否応なく飲み込む。「人を大勢動かすにはたんとブツをつぎ込むんだ、」大勢の観客を洪水の中へ沈みこませたいのなら、水の量を増やせばよい。そうして舞台上の出来事という洪水から浮かび上がろうとするものは、そこに流れる手がかりに掴まなければならない。「結局おのおの自分で何かを探し出す。多くのものをもたらしやれば、もらう人の数も多くなる。各自満足してご帰宅なさるといふわけだ。」観客ひとりひとりが自らの手の届く手がかりを見つけ、事件と出来事に満ちた芝居という洪水の中から生還したとき、観客はその一夜を楽しいスペクタクルの体験として日常へ戻っていくのである¹²。

「ごった煮」とあるように、一個の全体としてではなく断片の集積としての芝居が観客にわかりやすく受けもよいと監督は考えているが、ゲーテは『ワイマル宮廷劇場』で「無知の輩はなんの準備もなしに劇場に殺到し、自分たちが直接楽しめるものを求め、見たり、驚いたり、笑ったり、泣いたりすることを欲し、それゆえ彼らに依存している監督を多かれ少なかれ無理に自分たちと同じ次元に引き下げ、こうしてある面から演劇を過度に緊張させ、またべつの面からふやけたものにしてしまうのである¹³」と、まるでこの監督の台詞を解説したかのような文章を書いている。そしてここでも、観客が舞台を作る側に関与していることを言明する。すなわち、監督が作家に、観客がわかりやすく楽しめる「ごった煮」の芝居を書くことを命じるのは、監督自身の判断からではなく、観客に揺さぶられた結果なのである。このような芝居が存在するのは今も昔も否定できないことであるが、実際のゲーテは「選ばれた観客」という存在を重視し、彼らの趣味に合う演出を心がけていた。なぜなら「彼らが入場料以上のものを持ってくるといふこと、重要な作品を苦心して初演したときにはまだよく分らず、そればかりか楽しめなかったものも、二度目ではもっとよく理解し、作品の意図をつかめるようになる¹⁴」からである。「無知の輩」が監督の目指すレベルを引き下げ、その結果上演そのもののレベルを下げてしまうのに対し、「選

12) だが「細かくむしりとる」という訳語をあてた103行目の zerpflücken という単語には「文章を、細かく吟味するために、あるいはけなしたりききおろしたりするためにばらばらにする」(Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Fünftehnter Band, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1956, S. 730) という意味があることを見逃さないとすれば、上記の訳・解釈ではただ無知な観客が自らの好みに合うものだけを取捨選択して楽しむという意味にしかなれないところのものが、それと同時に、選択せずに捨ててしまったものに対してはさんざん批判を加えるという意味さえ含んでいると解することができるように思われる。

13) Weimarisches Hoftheater, S. 846.

ばれた観客」は自ら向上心と学究心をもって劇場を訪れる。「選ばれた観客」が舞台に放つ視線は、自然と舞台の側の芸術レベルをも向上させずにはおかない。そして矛盾しているようだが、その「選ばれた観客」にふさわしい演出を心がけることで、「より広い層に喜ばれるそうした演出¹⁵⁾」をめざすとゲーテは述べている。彼にとって観客は、その重さによって舞台の芸術性という秤を引き上げもし、引き下げもする分銅であった。舞台の側から観客を教育し、その趣味と知的レベルを上げることがシラーやゴットシェートやレッシング等の主要目的だったとすれば、ゲーテにとっての観客教育の枢要は、「観客の多面性」を形成することにある。ゲーテは「選ばれた観客」から「無知の輩」にいたる観客の多様性・多層性を容認した上で、そこから逆にあらゆる作品がすべての観客の好みに常に合致することはありえないということを認識し、そのことを踏まえて、観客に多様な作品を、ただし一定の基準の下に上演してみせ、このことによって「観客の多面性」を形成しようと試みた。つまり、ここで言う「観客の多面性」とは、観客の〈考え方の柔軟性〉のことである¹⁶⁾。「人はいつもいつも自分や、自分にもっとも身近な精神と心と感覚の欲求を劇場で満足させようなどと考えるはいけないのだ。¹⁷⁾」このような観客教育は、実際にゲーテが劇場監督を務めていた時期に実践されている。イフラントとコツェプーの通俗作品がレパートリーのトップに名を連ねる一方で¹⁸⁾、ゲーテはワイマル宮廷劇場を訪れる観客に一定の間隔で「特別なもの (Außerordentliches)」を与えても構わず、また彼らはそれを受け取ることができる¹⁹⁾と信じていた。シラー『ヴァレンシュタイン』やレッシング『賢者ナータン』の上演などがその「特別なもの」の顕著な例であろう。ゲーテは悲劇であろうと喜劇であろうと、脚本として優れている芝居、俳優の技術と観客の教養を高次へと導きうる芝居を計画的に上演した。彼はエッカーマンに、ワイマル宮廷劇場で演じられる脚本は「悲劇から茶番劇まで、どんな形式のものでも結構だ。しかし、その脚本は、天分に恵まれたものでなければならぬ。偉大で才能豊かなもの、明るくて優美なもの、しかもどんなときでも健全であることと、何らかの核心のあることが必要だった²⁰⁾」と語っている (1825年3月22日)。「病的なもの、虚弱なもの、お涙頂戴もの、感傷的なもの、恐怖もの、残酷もの、良俗を害するもの」は「俳優と観客が墮落するおそれ²¹⁾」があるために、舞台に取り上げ

14) Ebd.

15) Ebd.

16) 「多面性 Vielseitigkeit」は、ゲーテが志向した演劇において中心的な位置を占めていた概念であり、ゲーテは「観客の多面性」ばかりでなく「俳優の多面性」を形成することをも目指していた。「俳優の多面性」の形成とはすなわち、ある役を演じるとき「俳優が自分の本性を制御し、本人次第で自分の性格を気づかせないようにする程にまで、自分の本性を改造すること」であり、「それぞれの役からひとつの全体を作る術を心得ており、高貴な者にも下賤な者にも常に芸術的に、かつ美しく扮すること」(Weimarisches Hoftheater, S. 843)である。

17) Weimarisches Hoftheater, S.848.

18) なお、1791～98年の間、ワイマル宮廷劇場での上演回数は242回で、そのうち喜劇は105回上演され、悲劇はわずか28回である。永野：『古典主義時代のドイツ演劇』58頁。

19) Texte zur Theorie des Theaters. Herausgegeben von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1991. S. 455.

なかったというのである。こういった作品選択こそ、「選ばれた観客」と「より広い層」とを仲介するものである。「何らかの核心」をもつ作品を上演することにより、教養ある「選ばれた観客」とそれほど教養のない「より広い層」とのギャップを埋めることが可能となり、「選ばれた観客」の知的欲求に一定の満足を与え、かつ「より広い層」の観客を教育することができる考えたのである。

119-120行の監督の言葉を読めば、関与する観客がその姿を直接現している。「ご婦人方は飾りじゃらじゃら化粧もぼっちり、ギャラが無くても一緒に芝居してくれる。」この箇所はオヴィディウス『アルス・アマトリア』からの借用だと言われているが、劇場というのは舞台上の作品だけが全てではないことを如実に物語っている。舞台上で供される「芸術」など二の次で、このような婦人たちは自らを見せに劇場へやって来るのだし、そしてその婦人たちを見に来る観客もいるだろう。それ以外の観客も「半分は冷淡で半分は野蛮人」。作家が切るのはこのような「軟らかい木」としての観客であって、そんな人々のために詩や芸術の理想という重々しい斧を振りかざしても無駄なものと監督は言うのである。このような観客は当時のドイツ演劇界に多数存在したことだろうし、実際そのように考える監督も存在しただろう。ではゲーテはこのような事態をどう考えていたのか。そのヒントとなるのが1798年の『芸術作品の真実と真実らしさについて』(Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke)の一節である。ゲーテにとって真の芸術とは自然の模倣、自然と創作物のごった煮ではなく、それ自体で真実なものである。自然にできるかぎり似せることが芸術の真髄ではなく、ばらばらなものがそれ自体の調和のうちの一つに纏め上げられた人間精神の作品こそが芸術である²⁰。それを看取できるのが「精通者」であるが、このような芸術を理解できない観客も、芸術家にとっては必要だとゲーテは考える。「まったく無教養な観客にだけ、芸術作品が自然物に見えるのです。たとえ、こうした観客が最低の段階にあるとしても、芸術家にとってはやはり愛すべき貴重な存在なのです。しかし残念ながら観客は自分のところまで芸術家が程度を落としてくれているあいだは満足するでしょうが、ひとたび芸術家が天才に駆られて飛翔をはじめ、自らの作品を完璧に仕上げねばならぬときには、もはや真の芸術家と共に飛翔することは不可能です。²¹」ゲーテは自らの高度な芸術的理想を追求しながらも、あまり教養のない観客の存在をも無視することはなかった。だが、芸術家が高く飛翔を始めたなら、観客は余程の知識・教養がないかぎりその作品を理解することはできないということは、たしかに詩や小説、絵画などならば充分想定できるが、演劇の場合はどうか？演劇の場合はその一構成要素、すなわち役者

20) Eckermann, a.a.O., S. 426.

21) Ebd.

22) 「前狂言」138 - 141行「どうして詩人は人を感動させるのか？ どうして詩人は四大に打ち勝つのか？ それは調和によってではないのか 胸からほとぼしり、ふたたびその胸の中へ世界を手繰り寄せるような」との照応は明白である。

23) Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. In: SW. 18, S. 504.

の存在を媒体としているために、観客は芸術家との結びつきを完全に失うことはないのではないか。ゲーテが俳優訓練に力を注いだのは、このことを理解していたからという一面があると思われる。「俳優たちは、こうした脚本（『イフィゲーニエ』や『タッソー』など）を演ずるだけの訓練を受けていないし、観衆にも、それを聞くだけの訓練がない。もし俳優が、何度も繰り返しその役をこなし、まるきり練習などしなくても、すべてが彼自身の心から自然に湧き出てくるように生き生きと演じられるようになれば、観衆だっていつまでもおもしろくなく、感動もしないというわけではあるまい。²⁴⁾ 難解な脚本をすぐには理解できないのは、教養のない観客ばかりではなく、訓練の足りない俳優たちも同じである。役者たちが研鑽を積むことで、作家の意図を理解し、それを舞台上から観客に向けて発信することができる。「俳優規則 38 条」でゲーテは「俳優は常に、自分は観客のために舞台上に立っていることを忘れてはならない」と記し、その直後の「40 条」で「舞台の上にいる相手に対してのみならず、常に観客に向かって話すように特別な注意を払わなければならない。なぜなら俳優は常に二つの対象の間に、つまり彼の話す相手と彼の観客との間に、自分を分かつたねばならないからである²⁵⁾」と書いている。ここで書き表されているのは、戯曲・脚本等が礎となって生起する<芝居という虚構>と、<観客>という現実とをつなぐ架け橋としての、ゲーテが理想とする俳優の姿である。作家が書いたテキストという虚構の世界を、劇場という場所で、しかも観客という現実の存在の眼前で、俳優の演技によって現実化することが近代演劇の基本的構図である。俳優が演じない限り、テキストの世界は虚構の次元に留まる。他方、俳優が自らの体を用いてそのテキストに描かれた世界を演じることで、虚構は現実世界へともたらされる。このような点が、演劇とそれ以外の芸術を区別する重要な違いであるが、その限りにおいて、役者は戯曲作家の芸術を補完する役割を担い、作家と観客との仲介となる。すなわち劇作家の芸術を観客に伝えるのも役者の仕事のひとつであるかぎり、演劇の観客はその先で飛翔する芸術家の後姿を、それに追いつくことは不可能だとしても、見失うことはないのである。

こうして、飛翔する芸術家についていけないような知識・教養のない観客をゲーテはながしろにはしなかったのだが、それは劇場を維持するために、そのような配慮が必要だったからなのかもしれない。しかし道化の次の言葉は、あらゆる人々のために芝居が存在することを訴えている。

道化：

生身の実生活に踏み込まなきゃあ！

それぞれの人生生きてても、わからないことはたくさんある、

それを描けば面白いじゃありませんか。(Ebd, S. 19, V. 167-169)

24) Eckermann, a.a.O., S. 432.

25) Regeln für Schauspieler, S. 871.

生身の実生活には悲劇も喜劇も存在し、教養のある者もない者もあり、それを描くことでより広い層の観客に受け入れられる演劇が成立する。ゲーテの観客観の特徴は、観客には知識人から全く教養のない者まで幅広い人間が存在し、そのそれぞれが舞台から何かを受け取り、そしてそのことを介して舞台を何らかの形で変化させる、と考えていることにある。

結

監督・作家・道化の議論はまだまだ続く。もちろんそこで語られる内容も重要な論点を多々孕んでいるが、そこに描かれるのは観客の問題よりも実際の芝居の書き方が中心となり、重要な観客論のほとんどはそれ以前に語られていると考えて不足はないだろう。しかしそこで看過してならないことは、「前狂言」が書かれた時代はゴットシェート等が観客教育を目指した時代から40年余り経過し、観客の質も徐々に向上してきていたということである。観客の質が少しでも向上することによって、観客の母体数も増加し、層が厚みを増してくる。1740～50年代の演劇舞台が文字通り観客を教育するための教育施設だったとするならば、1790年代のそれはそのような教育施設から現代のような芸術施設へと移行する過渡期にあったと考えられ、「前狂言」はそれを証言する重要なドキュメントでありうるものである。しかしもちろん、劇場の教育的機能が全く無くなったというわけではない。むしろ、教育的機能を保持しながら、同時に、演劇を愉しむという芸術鑑賞的側面が生まれつつあったと考えられる。ゲーテにとって「いろいろ物を知り、そして楽しむために見知らぬ土地をほうぼう訪ねるが、家にいる時のように自分のしたいように何から何まで気楽にできるとはかぎらない旅行者²⁶⁾」こそが理想的な観客なのである。旅行とは「物を知り、そして楽しむ」ためにある。このような態度で舞台に対峙するのが教養ある観客だとすれば、あまり教養のない観客に対しては「美的に、いや倫理的に観客のためになるべきものであるために、興をそぐことなく、お遊びを超越したところに観客をみちびくようなものでなければならない²⁷⁾」ような作品が必要となる。このようにして観客は劇の中にその意識を集中させて、無意識のうちに劇世界へと巻き込まれるのであるが、その観客はまた劇場外では批評や口コミの評判という形で、劇場内ではスタンディングオベーションや野次、あるいは無反応といった形で舞台を刺激する。舞台を作る側はその刺激を完全に無視することなど不可能であり、何らかの形で改変を迫られる。すなわち、演劇における観客との共同作業がここに発現するのである。

「客が喜ぶ芝居」を監督は求め、道化は「お道化がなければ舞台ははじまらない」と自負し、詩人は「静かな天の片隅」を夢見た。この三者が代表する職分からの見方を通してゲーテの観客観を論じることで、様々な層の観客の姿が明らかになった。その姿とは、とにかく祭りを楽しみにしている観客、笑いたい観客、芝居の中に高貴な理性・知性・情熱の発

26) Weimarisches Hoftheater, S. 848.

27) Ebd., S. 849.

露を発見したい観客といった姿であり、実は、監督・作家・道化もまた観客が何を望んでいるかということを観客の立場に立って語っていた。そう考えれば、監督・作家・道化という職分以前に、彼ら三人もまた芝居好きの観客に他ならないことがわかるはずである。

Goethes Bild vom Zuschauer

— Zum *Faust*-Prolog *Vorspiel auf dem Theater* —

SETTSU Takanobu

Der vorliegende Aufsatz behandelt Goethes Bild vom Zuschauer anhand des Dialogs im *Vorspiel auf dem Theater* und verschiedener Aufsätze. Heute steht beim Selbstverständnis der Theaterwissenschaft in erster Linie die Präsenz des Zuschauers im Vordergrund, weil Theater letztlich für den Zuschauer gespielt wird und ohne Zuschauer eine Theateraufführung nicht denkbar ist.

Goethe, der 1775 nach Weimar umgesiedelt war, spielte 1779 bei der Aufführung seiner *Iphigenie* am Weimarer Hoftheater die Rolle des Orest, 1791 trat er schließlich die Stelle des Theaterdirektors am Weimarer Hoftheater an (bis 1817). Das *Vorspiel auf dem Theater* ist gegen 1798 entstanden, also in der Zeit, als Goethe als Theaterdirektor wirkte. In dem *Vorspiel* treten drei Personen auf, der "Direktor", ein "Theaterdichter" und eine "Lustige Person". An diesen drei Figuren drückte Goethe seine Ideen vom deutschen Theater seiner Zeit aus. Es geht dabei um grundlegende Theaterprobleme, aber auch auf die Rolle des Zuschauers wird wiederholt eingegangen. Die behandelten Themen sind wie folgt:

- Die Erweiterung und Vertiefung der Bildung des Zuschauers.
- Die "Nachwelt", von welcher der Theaterdichter träumt und die "Mitwelt", in der die Lustige Person lebt.
- Der Schauspieler als Vermittler zwischen Theaterdichter und Zuschauer.
- Die Erziehung des Zuschauers als Brücke zwischen einem erwählten Zuschauer und einem allgemeinen.

Im *Vorspiel* klagt der Direktor darüber, dass der Zuschauer von der Bühne viel erwartet und hohe Forderungen an sie stellt. In den 1740er Jahren unternahmen Theaterreformer wie z. B. Gottsched oder Lessing den einseitig ausgerichteten Versuch, das Volk und den Zuschauer zu erziehen und zu belehren, aber in den 1790er Jahren, als Goethe sein *Vorspiel* schrieb, war der Bildungsstand bei Schauspielern und Zuschauern um ein Vielfaches höher als noch in den 1740er Jahren. In dieser Zeit gab es nämlich bereits viele Zuschauer, die eine feste und fundierte Vorstellung vom Theater als Kunstform hatten.

In dem Prolog wird hauptsächlich die Beziehung zwischen den drei Positionen Theaterdichter, Schauspieler (Lustige Person) und Zuschauer behandelt. Der größte Unterschied zwischen Theaterdichter und Schauspieler besteht in ihrem jeweiligen Zweck:

Der Theaterdichter strebt nämlich danach, dass seine Werke der Nachwelt erhalten bleiben, der Schauspieler hingegen möchte auf der Bühne seine Mitwelt unterhalten und ihr Vergnügen bereiten. Im Theater ist es das Wichtigste, die Besucher zu unterhalten. Also müssen die Schauspieler immer im 'Jetzt' leben.

Das Theater lebt nicht nur von Texten, sondern vor allem auch von der Tatsache, dass die Schauspieler auf der Bühne agieren und der Zuschauer das Geschehen dort mitverfolgt. So gesehen erzeugen die Schauspieler zwischen dem Dichter und dem Zuschauer eine "Theaterwelt". Ohne den Schauspieler bliebe der Text, den der Theaterdichter geschrieben hat, eine Fiktion, aber dadurch, dass der Schauspieler auf der Bühne wirkt, wird der Theatertext in Realität umgesetzt.

Goethe hat in verschiedenen Aufsätzen die Wichtigkeit der Erziehung des Zuschauers betont. Im *Vorspiel* fordert der Direktor den Theaterdichter auf, das zu schreiben, was sich der Zuschauer wünscht. Der Direktor meint, dass diejenigen Stücke eine besondere Wirkung ausüben, welche die Theaterbesucher – unabhängig von der pädagogischen Wirkung auf den Zuschauer – sehen wollen; demgegenüber hat Goethe als Theaterdirektor des Weimarer Hoftheaters vor allem solche Stücke selektiert, die die Gunst des Publikums erwerben können und dennoch einen gewissen Kern haben. Durch diese Auswahl konnte Goethe die Kluft zwischen dem "erwählten" (gebildeten) Zuschauer und dem allgemeinen Zuschauer überbrücken. Der "erwählte" Zuschauer ist mit dem Schauspiel zufrieden, und der allgemeine Zuschauer wird von dem Schauspiel erzogen.

Im Mittelpunkt von Goethes Theaterpädagogik steht die Herausbildung der Vielseitigkeit aufseiten des Zuschauers und Schauspielers. Die Vielseitigkeit des Zuschauers herauszubilden, bedeutet vor allem, der Denkweise des Zuschauers flexibel zu gestalten. Er muss in der Lage sein, von der Posse bis hin zur Tragödie unabhängig von seinem Geschmack jedes Stück zu verstehen und zu genießen. Im Verlauf dieses Prozesses entwickelte sich das deutsche Theater nicht nur zu einer Bildungsanstalt, sondern auch zu einer Unterhaltungsanstalt.