

ドイツ演劇の近代化の出発点
-コンラート・エクホーフの試行錯誤-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 佐藤正紀教授退職記念論集刊行委員会 公開日: 2014-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 新沼, 智之 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/16734

ドイツ演劇の近代化の出発点

——コンラート・エケホーフの試行錯誤

新沼智之

解題

演劇の近代化のプロセスにおいて見られる一つの特徴は、さまざまな上演の構成要素を統一する「演出家」の出現と見えよう。一般的な演劇史では、その確立の先鞭をつけたのはザクセン＝マイニンゲン公ゲオルク二世の登場であると言われる。一九世紀後半の彼や彼に続く自由劇場運動の「演出家」たちは、クレイグ、メイエルホリド、ラインハルトなどに代表されるような、俳優の演技も、そして戯曲も、いわば一つの素材として利用する方向へと向かった創造主としての演出家たちとは、その拠って立つところにおいて根本的に異なっていた。というのは、近代化のプロセスの中で現れてくる「演出家」は、芸術家である劇作家が描く劇世界を舞台に再現することを主目的とする立場に立っていたからである。ここでは、戯曲を契機とした俳優個人の人々の技芸の誇示は抑制され、戯曲についての統一的ヴィジョンを共有した俳優たちの一致協力による演技のアンサンブルを作り上げることが目指される。(その意味では俳優の存在は劇作家の描く登場人物の陰に隠れることが求められるようになるわけだが、しかしその一方で、俳優もまた「芸術家」と見なされるようになった。というのも、劇作家が求めつつも戯曲に明示されない部分を補うことの意味が近代戯曲の発展の中で比重を増していったからである。)

ドイツにおける「演出家」の確立という意味では、それはたしかに一九世紀後半まで待たねばならなかったと言える。しかしその根本課題となる演技のアンサンブルへの関心の萌芽という意味では、それは一八世紀にまでさかのぼることができる。ルネサンス以降、三十年戦争の戦禍もあって、ドイツはヨーロッパの文化先進国からかなりの遅れを取っていた。一八世紀前半にようやく、フランスを模範として粗悪な演劇状況を改革しようとする動きが生まれるが、一八世紀半ば以降には、さらにドイツ独自の演劇を確立しようという動きへと向かい始める。それを先導したのが本稿で扱う俳優コンラート・エクホーフ(一七二〇—一七八)である。彼が道を拓いた、いわゆる心理主義的リアリズムの演技、そして戯曲についての統一的ヴィジョン

を共有した俳優たちの一致協力による演技のアンサンブルという演技理念は、ドイツ演劇の近代化のプロセスで継承されていく。とりわけ後者は、一八世紀末から一九世紀前半にかけてリアリズム路線から外れて現れてくるドイツ古典主義のゲーテやロマン派のティークの演劇においても理論的前提となる。戯曲中心の演劇史では見落とされがちではあるが、戯曲を演じる俳優の仕事に関するこうした理念はドイツで一八世紀以来、連綿と抱かれ続けていたのであり、その延長線上に「演出家」ゲオルク二世もいたのである。

はじめに

現在「演出家」を指すドイツ語「Regisseur」がドイツ演劇史において初めて役職名として現れたのは一八世紀後半のことであり、その初期の例として一七八三年のマンハイム国民劇場を挙げることができる。たしかにマンハイム国民劇場でのその仕事の内実は、上演が円滑に行なわれるための現場の責任者である舞台監督の仕事を脱してはいないが、しかし、その役職が導入されたということ自体に、劇作家の描く劇世界を舞台に再現するために上演を調和的に統括することに対する関心の高まりをうかがうことができる。たしかに、ドイツにおける「演出家」の確立は一九世紀後半のザクセン＝マイニンゲン公ゲオルク二世の登場まで待たねばならないと言えよう。しかし、戯曲についての統一的ヴィジョンを共有した俳優たちの一致協力による演技のアンサンブルという、その根本課題への関心の芽生えは一八世紀にまでさかのぼることができる。一八世紀後半に導入された「Regisseur」という役職の担う仕事は次第に拡張されていき、最終的に近代的な「演出家」の意味を帯びるようになっていくのである。

こうしたドイツ演劇の近代化のプロセスを探るためには、一八世紀のドイツを代表する名優として知られるコンラート・エクホーフ（一七二〇～七八）の仕事に光を当てねばならないが、日本における彼についての本格的な研究は皆無に等しいと言えよう。その理由はおそらく、日本におけるドイツ近代演劇研究が戯曲中心の研究であったためだと思われる。それゆえ彼については、レッシング研究の中でレッシングが彼を模範的俳優と見なしたとしてその名が挙げられる程度、あるいは、せいぜい彼の略歴が紹介される程度であり、彼が関心の中心とされることはほとんどなかった。

エクホーフは、フランス式の演技様式から脱却し、それに取って代わる新たな演技、いわゆる心理主義的リアリズム

ム演技への道を拓いたことで知られるが、彼が抱いていた演技についての理想は、そうした一俳優に関わる演技手法にとどまらない。彼はそれを基盤として、一群の俳優による演技のアンサンブルにまで演技理想の視野を広げる。その意味で彼は、演技のアンサンブルを根本課題とする「演出家」の出現、あるいは近代演劇の確立への出発点になると言える。本稿では、ドイツ演劇の近代化のプロセスの出発点としてのエクホーフの仕事について考察したいと思う。そこには、近代演劇が確立されるまでに乗り越えねばならなかったさまざまな問題も浮かび上がってくる。彼は、俳優の社会的地位向上に取り組んだこと、俳優の財政的不安を取り除くための年金共済制度の導入に尽力したことなどでも知られるが、それらの取り組みはしばしば彼の功績の中でも孤立したものと捉えられる傾向にある。しかしそれらの功績も、右に述べた彼の演技理想に照らせば、それを実現するための取り組みだったと見なすこともできるのである。

一・職業演劇への道——フランス古典主義の影響のもとで

一七二〇年にハンブルクで生まれたエクホーフは、貧しい家庭環境ゆえに、一五歳にして家計を支えなければならなくなる。彼は演劇とはほど遠い職に就くことになるが、ある弁護士のもとで秘書をしていたときに、主人の有する書庫を利用する機会に恵まれ、戯曲を読み漁った。彼の演劇への関心は既に、吊るされた衣服を観客に見立てて演じていた幼少の頃に芽生えていたが、それがこうして再燃する中、劇界へといざなう直接のきっかけがやってくる。それは、ヨーハン・フリードリヒ・シエーネマン（一七〇四〜七一）が、新たな一座を立ち上げるに当たり、演劇的才能のある若者たちに参加を呼びかけたことであった。一七三九年末のことである。エクホーフはそれに応えて一座の

立ち上げに加わり、リユーネブルクで一七四〇年一月一日に行われた、この新一座の第一回公演、ラシーヌの『ミトリダート』でクシファレス役を演じ、職業演劇への道を歩み始める。

その船出にこの戯曲が選択されたことにも示されているように、シエーネマンの一座は、座長で女優であった、彼の師カロリーネ・ノイバー（一六九七〜七五九）と、ドイツ啓蒙主義を代表する批評家で劇作家のヨージン・クリストフ・ゴットシエート（一七〇〇〜六六）との協業が目指した道を推し進めることで出発した。² それは、フランス古典主義を模範として、道化による即興演技を追放し、戯曲を基盤とした演劇のあり方を目指す運動であった。シエーネマンの一座は文学的な面だけではなく、もちろんそれらの戯曲のための演技様式も受け継いだ。

ノイバー夫人とその一座の演技における理論的拠りどころであるゴットシエートは、彼が模範とするフランス古典主義と同様に、古代ローマ以来の雄弁術を俳優の演技の模範としていた。彼は著書『雄弁術詳説』（一七三三）の「語り手のあべき姿勢と動作について」の章で、言葉に一層強い強勢を与えることのできる「補助手段」（S.435）として身体各部位を取り上げる。頭部については以下のように述べる。

穏やかで落ち着いた状態で語る場合、語り手は通常、頭部をまっすぐに、そしてじつとさせていなければならない。時折視線を送らねばならない聞き手（「共演者」のこと…引用者注）が両側にいる場合は別だが。しかし、語りがいくぶん激しくなる場合、肯定と否定、疑念と感嘆、悲しみと喜びの際に、頭部を動かして、自分の言葉にいくらかではあるが強勢を与え得るということを自然が我々に教えてくれる。「…」ただし、頭部を過度に揺り動かしたり振ったりすることは、笑うべき障害として回避されねばならない。（S.438）

以上のような規則が、顔の諸部分（額、目、眉、鼻、口）、腕と手（肩から指まで）、そして足といった身体の各部位へと続いていくが、その根底にある彼の理念は、観客の「耳だけではなく目も満足させ、楽しませ、そして快いと思わせる」(S434) ことであり、それは決して品位の欠けたものであつてはならず、笑われるべきものになつてはならないのである。ゴットシエートの考える演技とは、観客の目にとって快くないものを削ぎ落としていくことで、自然を普遍化あるいは理想化することである。それゆえ、もちろん「語り手は彫像になつてはならず、ときどき生氣それ自体も示さねばならない」が、「語り手の体の部位すべては、たいていの場合、じつと真つ直ぐにしておかなければならない」という主張に彼は至るのである。(S442)

同時代のフランスでは宮廷作法を評価基準とする一七世紀以来の伝統的な演技様式からの脱却が既に始まりつつあつたが、ゴットシエートはその硬直的な、フランスの伝統的演技様式を模範とすることに固執していたのである。⁴ そしてシエーネマンの一座もそれを受け継いだ。それゆえエクホーフは当然、こうした様式で演じることから職業演劇の経歴をスタートさせた。しかし、彼の声が、大きさ、繊細さ、響きにおいて恵まれていたのとは対照的に、その容姿は「背が低く、怒り肩で、とりわけ強く突き出た関節において目立つ、ごつごつした骨格をしていた」⁵。ため、外面的な美が要求されるフランス式の悲劇の英雄や恋人といった役に彼はふさわしくなかった。そこで必要に駆られた彼は、フランス式の演技では表現できない役の内面性を前面に押し出し、観客の注意を自分の身体的欠陥から逸らす演技を模索することになるのである。⁶

二・エクホーフの演技理想

二一・新たな演技の模索

エクホーフは一七四一年八月にハンブルクで、ヒンリヒ・ボルケンシュタイン（一七〇五―七七）という劇作家による、当地の旧態依然たる生活を描いた、ドイツで最初のご当地喜劇『ボーケスボイテル (Der Bockesbeutel)』上演で、地主のグロビーアン (Grobian)、「無骨者」の意を北部ドイツ方言で演じ、「それでもつて観客を文字通り座席から引き剥がした」。これがエクホーフの最初の真の出世作となり、彼はそれ以降、自分が演ずるとさまざまな役において、「表現されるべき性格を芸術的に舞台へと移すために、性格をもつと精密に研究し、それを現実性と照合する方向へ向かう気になった」。⁷

この上演の成功を機に一座のレパトリーには、英雄や王侯貴族ではない私人に焦点を当てた戯曲が、フランス古典主義的戯曲と並存しながらも、徐々に増大していくことになる。そして、一七五〇年前後にはその比率が逆転するまでに至る。というのも、この時期に、観客の嘲笑を買う要素よりも真面目で感動的な要素を重視したフランスの「催涙喜劇 (comédie larmoyante)」、およびその流れを汲むドイツの「感動喜劇 (führendes Lustspiel)」が一気にレパトリーに取り入れられるようになるからである。たとえば、一七四九年にはゲラートの「感動喜劇」の代表作となる『信心ぶる女』、『優しい姉妹』、『宝くじ』などが立て続けにレパトリーに入り、その直後にはデトウーシュの『尊大な男』、また五一年には同じくデトウーシュの『結婚した哲学者』、そして五三年にはラ・ショセの『メラニード』やグラフィニ夫人の『セニー』といった「催涙喜劇」の代表作がレパトリーに入る。

いわゆる「市民劇」によるこうしたレパトリーの充実、エクホーフがグロビーアン役で行なった現実性を求

める演技についての考えを深めていく時期と重なりと言えよう。この時期にシェーネマン一座はメークレンブルクII シュヴェーリン公クリスティアン・ルートヴィヒ二世の「宮廷役者」として雇われて永続的な旅回りから解放されるようになり（一七五一年から）、そのことでエクホーフの推進する演技が一座全体の明確な基準とされるようになるからである。それを可能にさせたのが、一座の俳優から成る「アカデミー」の設立であった。⁸

「アカデミー」は、一七五三年四月二八日に一座のメンバーに案内状が渡され、五月五日の準備会合において、例外者なしに遵守されるべき二四カ条から成る「会則」が承認されることで発足した。それは、議長として座長のシェーネマンを頂点に据えているものの、実質的には、「議長が不在の際に議長職を担う」副議長職に加えて、「論及されるべきことや実施されるべきことすべてを一座に具申する」発議者、および会合で講義や朗読を取り仕切る第一講師という実務的役職を兼ねたエクホーフによって取り仕切られたと言えよう。(S10)

発足時に承認された「会則」の第一五条には、ここで取り組まれる三つの主要課題が挙げられている。(S13f) 一つ目は、上演されることになる台本を皆で集まり検討することであり、それは、「(序幕劇や小品などを除く)どんな作品も会合で読み上げられなければ上演されないこととする」と非常に厳しく規定された。またここではさらに、その台本の登場人物の性格や役柄およびその演じ方を研究し、そしてそこに欠陥があればその改善法について考察するということが明記されている(上演台本のこうした検討は早速、次の会合から実行に移された)。「アカデミー」におけるこうした取り組みから、演じられるべき台本についての統一のヴィジョンを一座のメンバー皆が共有し、その一致協力による演技のアンサンブルを作り上げるといふ理想をエクホーフが抱き、実現しようとしていたことがうかがえる。⁹

そして、その理想の実現の基盤となるのが、第一五条で挙げられている二つ目の主要課題である「演技術」についての探求と言えよう。さらに、エクホーフが考える、そうした演技の理想的なあり方が問題にされるためには、俳優の「一般生活における義務」についての考察も必要であった。そこには、当時の劇界の人々、とりわけ俳優たちの自堕落ぶりが立ちはだかつていたのである。これを克服することが三つ目の主要課題であった。

三度目の会合（六月二日）での「総評」の中でエクホーフは所信表明を行い、一座の方針となる「演技術」について自らの考えを述べた。そこで、エクホーフはまず、「俳優であるということ」を「演技術を発揮すること」と見なし、多くの俳優が「そのことをよく考えておらず、彼らの優れた特性もおおよそただ偶然にのみ依存している」ことを指摘する。そして「間違つた道を避けることができ、すべての俳優がその努力の目的地に到達することができる明確な手段」としての「演技術」を以下のように定義する。

演技術とは、技芸(Kunst)を通して自然を模倣することであり、そして、真実らしいことが真実であると受け入れられねばならないように密接に自然へと近づくこと、または、起っている出来事を、あたかもいま初めて起っているかのように自然に再現することである。(S.17f.)

フランス古典主義を模範としていたゴットシェートも「真実らしさ」に基づく自然模倣の理念を抱いていたが、彼の目指す「自然」はあくまでも、偶然的なものを排除することで普遍化あるいは理想化される「自然」であって、その演技の実際はフランス宮廷作法を評価基準とする硬直的なものであった。それに対して、レパトリの主要部分

を形成するようになった「市民劇」を視野に入れていくエクホーフの目指す「自然」は、ゴットシェートのそれとは明確に異なるものだった。とはいえ、この段階での彼の「技艺を通して自然を模倣する」という定義は、かなり抽象的な定義であり、その具体性は見えてこない。彼は「技艺」という言葉で何を考えていたのか。それはやがて「アカデミー」での議論で明らかになっていく。

この「総評」の最後に、上演されるべき「上演台本」の整理、すなわちレパトリーの整理、そして衣裳や道具、装置など「劇場とそこに属するもの」の在庫調査、そして第五条で挙げられた主要課題にかかわる、「俳優」についての問題の検討、および「演技術」の研究を以降行っていくということをエクホーフは予告する。(S.18)これらの課題は、実際にその予告通りに取り組まれることとなり、まずは続く三度の会合(六月三〇日、七月七日、二〇日)で「上演台本」が、未決定のものも含めた「取りやめ作品」、そして「補修される必要がある作品」、および「すぐに演じられ得る作品」に分類されて整理される(こうしたレパトリーの整理が以降、四半期ごとに繰り返されるよう定められる)。(S.21f) 続いて、「劇場とそこに属するもの」の在庫調査が行われ、それが完了したことが二月八日の会合で報告され、それらの物品の取り扱いについての注意が確認される。(S.30) 引き続き、次の二月一五日の会合から「俳優」についての問題の検討が開始され、翌一七五四年一月二二日の会合で「総評」がなされ、日常生活における「神」と「世間」と「一座」と「自分自身」に対する、「俳優」としての義務が確認される。(S.32f) してこの「総評」が読み上げられた後で、最後のテーマである「演技術」の研究が開始されることになる。

一七五四年六月一五日の会合で、五ヶ月にわたって研究されてきた最後の懸案事項である「演技術」についての「総評」(S.39f)がなされたが、そこでは、まず「読み書き、良き記憶力、向学心、より一層完全なものになるという飽

くことのない欲求、そして、「…」プライドにも分別のない非難にも臆病にならない精神的強さ」が俳優にとつての基本的な能力と特性として確認され、それから身につけねばならない学問について、また、歩くこと、立つこと、ひざまずくことといった機械的な行為のコツについて考察してきたことが確認される。そしてエクレーホフは、「演技術」の本質的な部分に踏み込む。

エクレーホフにとつて演技とは、役の置かれた状況（「虚構化される、あるいは装われる精神状態」）を「身体の巧みな動きと配置」で観客に「現実だと信じられるように」すること、いわば自然を個性化することである。フランス式の演技は自然を普遍化あるいは理想化して模倣することを目指すものであり、また、それを実現するための手段が、第一章で見たような単なる「補助手段」としての身振り表情、および、既に語り方の定められている韻文だったわけだから、ここでは、劇作家が言語表現で創造する観念的内容に、視覚・聴覚的表現で感覚内容を付加する「技芸」が取り立てられることは、基本的にはなかった。とすれば、もっぱら語りに関心を注ぎ、身振り表情を語りの単なる「補助手段」と見なすフランス式の演技は、役の置かれた状況を「技芸」で「現実」のごとく個性化するエクレーホフの演技理念にとつてもはや手本にはならない。

我々は、この困難な演技術において我々の先任者であり、また時間、勤勉さ、訓練を通してそれをかなり完全な度合いにまで高めてきたフランス人を公平に扱ってきたし、我々は遅れを取っていたので、彼らを我々の師として評価し、彼らに忠実に倣うことを、決して恥じてもこなかった。だが、我々は彼らの美点から彼らの誤りを分離させるようきわめて注意深く努力した。そして、このフランス人の演技術においても受け継がないということ、さ

らには自然と一致していないもの、真実らしさという基準で認められないようなものをなにも採用しないことを固く決心した。

以上のように、「アカデミー」は、演じられるべき台本についての統一のヴィジョンを一座のメンバー皆が共有し、その一致協力による演技のアンサンブルを作り上げるという理想、および、その基盤となる、「真実らしさ」（もちろんフランス古典主義のそれではなく、エクホーフの言うそれ）を基準とした「技芸」の重視という演技理念をエクホーフが模索する機会となった。¹⁰

二―二 演劇の近代化における諸問題

しかしそうした取り組みは、当時の俳優たちにとって容易に受け入れられるものではなく、「アカデミー」はこの会合をもって、わずか一三カ月で挫折することとなった。おそらく「会則」違反が絶えなかったのだろう。エクホーフは「アカデミー」開設後、早くも一七五三年六月三〇日の会合の時点で、「会則」の違反事例を挙げ、メンバーに対して改めて「会則」を遵守することの念を押している。(S18F)しかし、彼の念押しも虚しく、八月二五日の会合において「度を越した振る舞いゆえに」(S21) ヨーハン・ペーター・ベルガーという書記職の俳優に対して解雇処分が下された(議事録から実際に処分が下されたことが分かるのはこの事例のみ)。また、翌一七五四年二月九日の会合ではそれまでに終了させた三つの課題の検討から引き出された新たな条項が「会則」に追加されたが、そこでも「口論、殴り合い、あるいは他の度を越した行為」、「高慢、利己心、挑発、陰険さのすべて、そしてとりわけ意地悪」、「過

度なプライド」、「侮辱」、「好ましくない付き合い、泥酔、だらしな度を越した生活」(S36)などと具体的に明記され、それらを避けることが規定された。そうしたことが実際にあつたかどうかを実証する証言はないが、少なくとも、それらが起り得ることがらと考えられ、その予防線として明確な規定をしなければならない状況が依然としてあつたということは確かである。エクホーフが掲げた第三の主要課題におけるこうした挫折は、皆の一致協力が必要とする演技のアンサンブルという彼の理想の実現を挫折させることになり、結局は「アカデミー」自体の挫折へと至つた。演技のアンサンブルというエクホーフの理想の実現が、以上のように、時期尚早だつたことは言うに及ばないことではあるが、そうした理想に対する俳優の意識が定着しないことの根底には、一座の財政基盤の著しく不安定な状況があつたと言えよう。公爵の「宮廷役者」になり、財政的にもかなり優遇されていたとはいえ、永続的な安定を感じることなどまったくできない時代であつたようだ。それは年四カ月間の地方巡業の許可を公爵から得ていたことにもうかがえる。基本的に自分たちの興行収入のみに頼る当時の一般的な演劇状況にあつて、人気商売である俳優にとっては一座の他のメンバーとて決して切磋琢磨する仲間ではあり得なかつた。エクホーフはそのことも鑑みて、各俳優から会合ごとに徴収する積立金と「会則」違反で生じる罰金で雑費を賄い、その残部を貧苦の俳優に援助するという着想を実行に移していた(S15、「会則」の第一九―二二条)が、言うまでもなく、財源が不十分すぎた。

「アカデミー」挫折後にシェーネマン一座の勢いは弱まり、市民劇の新たな導入よりも、既にレパートリーに入っているものの再演の方へと傾いていった。とはいえ、「アカデミー」での経験がまったく無意味なものになつたわけでもない。「アカデミー」の挫折直後にはイギリスの「家庭劇 (domestic play)」の傑作でドイツの「市民悲劇」の確立に先鞭をつけたとされるジョージ・リロの『ロンドンの商人』がレパートリーに取り入れられ、非常な評判を得た。これ

は、ただ「シェーネマン一座の崩壊を遅らせ緊張を高める瞬間」にすぎなかったかもしれないが、それでも『ボーケスポイテル』上演が喜劇において及ぼしていたものを、リロの作品が悲劇において及ぼした」のである。¹¹一七五六年に一座の後ろ盾となっていた公爵が亡くなると、「宮廷役者」としての契約は解消され、一座は再び旅回りを余儀なくされる。一七五六年十月にハンブルクで上演したレッシングの市民悲劇『ミス・サラ・サン普森』上演がこの一座の最後の輝きだったと言えよう。翌一七五七年六月、一座の芸術的水準の向上に尽力していたエクホーフは、一座の舵取りにおける怠慢とそこから生まれる無理解に陥っていた座長のシェーネマンに対して嫌気が差し、この一座での一七年間の活動に終止符を打つこととなった。

エクホーフはシェーネマン一座脱退後ダンツィヒで、道化芝居における即興演技を得意とするフランツ・シューフ（一七一六～六三）の一座に加わった。その際にエクホーフは習熟した作品においてのみなら出演してもよいという契約を交わしたのだが、エクホーフの持ち役の多くがブリュックナーという俳優に既に確保されていて、シューフはこの両者を交代させることができなかった。そのため、エクホーフはわずか三カ月ほどでこの一座を脱退し、その後すぐに再びハンブルクへと戻った。古巣のシェーネマン一座はエクホーフが去った後すぐに解散してしまっていた（一七五七年二月二日）が、ここで、その後には散り散りになっていたメンバーがエクホーフとともに再び集まり、最終的には一七五八年に、演劇上演に必要不可欠な道具類と財力を有していたハインリヒ・ゴットフリート・コッホ（一七〇三～七五）に座長職を要請して一座を組むこととなる。一七五六年に始まっていた七年戦争の戦禍はハンブルクには及ばなかったものの、コッホの一座が生き延びられたのは、一座が観客に迎合する演目を取り上げる方向へと傾き、悲劇を控え、喜劇とジングシュピール（歌や音楽が入った大衆的な劇）、さらには道化芝居を演じ続けたこ

とによるところが大きい。一七六四年にコッホと袂を分かつまでのこの期間は「エクホーフにとって芸術家としての停滞を、それどころか実際には後退さえ意味した」¹²

とするならば、これに続く時期は、芸術家としての「停滞」あるいは「後退」を盛り返す時期であつたと言える。エクホーフはその後、かつてシエーネマン一座とともに初舞台を踏んだコンラート・エルンスト・アッカーマン（一七二〇～一七二一）が率いる一座に加わり、旅回りの末にハンブルクに戻ってくる。やがてこの地で、このアッカーマン一座の俳優たちと、アッカーマンがここで手に入れていた常設の劇場とを基盤としてハンブルク国民劇場が開幕する（一七六七年四月）。そして協力者として招かれたレッツシングとの協業が実現することになるのである（言うまでもなく、ここでレッツシングの『ハンブルク演劇論』が書かれ、その中で彼はエクホーフの演技実践をもとに演技の理論化も試みる）。とはいえ、このハンブルク国民劇場自体は早くも秋には破産状態に陥り、一二月初めには興行を中断してハノーファーに活動の場を求めようになる。翌六八年五月にはハンブルクに戻るも、状況は依然として改善されず（一月二五日がハンブルクでの最終公演となる）、再びハノーファーへ活動の場を移し、翌六九年三月に最終的に解散することになる。これでは、常設の劇場を有する劇団としての機能をほとんど果たしていなかつたの言うまでもない。ハンブルク国民劇場の挫折後、その一座は、アッカーマンの一座とアーベル・ザイラー（一七三〇～一八〇〇）の一座に分裂し、エクホーフはザイラー一座の指導的メンバーとして再び旅回り生活に戻る。

以上のように、シエーネマン一座を脱退した後のエクホーフの演劇人生は諸一座の離合集散の繰り返しであり、そして長期的拠点を持たない旅回りの連続であつた。ここにも演劇の近代化が直面する一つの問題が浮かび上がってくる。旅回りという興行システムには、レパトリーを他の地では新作として披露することができるという利点がある

が、それは同時に、新作に取り組む意識、および十分な稽古のための時間の欠如という欠点も併せ持っていた。

財政基盤が非常に不安定だったことに加えて、離合集散が繰り返され、且つ長期的拠点を持たない当時の一般的な状況下では、俳優皆の一致協力が必要とする演技のアンサンブルという彼の理想の実現が不可能だったことは言うまでもない。それらが克服されるべく、俳優の収入の安定をある程度保障することの出来る財政基盤、および長期的拠点としての常設劇場、その双方を有する環境が確立していくまでには、もう少し時を待たねばならなかった。

三、エクホーフの演技実践——ワイマール時代のオドアルド役を中心に

ハンブルク国民劇場の挫折後、ザイラー一座の指導的メンバーとして再び旅回り生活に戻ることとなったエクホーフは、一七七一年に一座とともにザクセン＝ワイマール公国の女公爵アンナ・アマリアの招待を受け、長期的な雇用を求めてワイマールへと移ることができた。この時期には既に、それまでの旅回りによる物理的・精神的な不安定に加え、エクホーフの妻ゲオルギーネが重い病を患っていたことへの心痛もあって、エクホーフは心身ともに疲れ果てていたようだ。しかし、それでも彼の俳優としての力は衰えていなかった。ドイツ啓蒙主義の著述家で出版業者のフリードリヒ・ニコライ（一七三三～一八一）は「エクホーフについて」（一八〇七）¹³ という論考で以下のように述べる。

どんな役においても彼はエクホーフではなかった。どんな役においても、姿勢、動き、歩き方、素ぶりに関して、そして相貌に関して、彼は彼が演じたその男であったと私は言いたい。どれほど彼が自分自身から飛び出て、彼が

演じなければならなかった登場人物の外見へと自分を個性化できたか、それは信じられないほどだ。(533)

『ハンブルク演劇論』でレッシングはエクホーフを「ただ優れたものに到達するだけでなく、優れたものを作り出す芸術家」(4St. S205)と褒めそやし、エクホーフの演技実践から自らの——そしてエクホーフの——演技理念の理論化を試みたが、その際に、俳優の演技の重要な要素としてレッシングが主張したものの一つが、役の置かれた状況を「個性化する身振り表情」(4St. S204)であった。右の引用からニコライもまた、レッシングと同様に、エクホーフの演技に、役を「個性化」する卓越した身振り表情の能力を見て取ったことが分かる。エクホーフが演ずるのをニコライが初めて見たのは、エクホーフがワイマールに移った後の一七七三年五月のことであるから、彼の俳優としての力がこの時期においても衰えていなかったことが証明されよう。

いやむしろ、エクホーフはこの時期、レッシングの『エミーリア・ガロツティ』(一七七二)におけるオドアルド役を得て、その俳優としての比類なき力を最大限に発揮していたとさえ言える。ニコライがこのとき見たそれは、エクホーフが生涯で演じた役の中でもっとも名高いものの一つとなった。ニコライ自身が述べているように、その印象はそれから三〇年以上経った後にも活き活きとニコライの記憶の中に残るものとなった。レッシングは『ハンブルク演劇論』において、エクホーフの演技実践から自らの——そしてエクホーフの——演技理念を理論化したのが、その反面、エクホーフが舞台でどのように演じたかの具体的な記述はあまりしてくれていない。それに対して、ニコライのこのエクホーフ評は彼の演技の実際を知る格好の資料であると言えよう。レッシングと多くの部分についてその是非を論じ合いながら、その傍で『エミーリア・ガロツティ』が完成するまでのプロセスを見ていたニコライは、この

戯曲を非常に熟知していたにもかかわらず、「エクホーフの演技を通して、とりわけオドアルド役において、いっそう多くの特質を発見し、いっそう深い理解を得た」(66)と言う。それはとりわけ、その怒りと分別の相克の演技にあった。

オドアルド・ガロツティは第四幕第七場で、グアスタツラ公ヘットーレ・ゴンザーガに愛想を尽かされたオルシーナ伯爵夫人から、娘のエミーリア・ガロツティとその婚約者のアッピアーニ伯爵を襲った首謀者が公であるということ、さらに公がエミーリアを我が物にしようとしているということを聞かされる。そしてオルシーナはオドアルドに短剣を渡す。そうすることで、自分が公に捨てられたことへの復讐を、オドアルドに託すのである。この場面は一見、短剣を受け取った直後のオドアルドの「かたじけない、かたじけない。——愛する子よ、そなたのことを気が触れていると言う奴はただでは済まさん」¹⁴というせりふから、オルシーナの言葉を信じてオドアルドの怒りが高まっていく場面であると思われる。しかし、ニコライに拠れば、エクホーフ演じるオドアルドは短剣を渡された後、オルシーナのせりふを聞きながら、「左手で自分の前方に抱えている羽付き帽を幾度か引つ張り始めつつ、同時に、時あるごとに、意味ありげに脇からその伯爵夫人を見つめた」(536)。エクホーフは、嫉妬に狂ったオルシーナの「悪徳の復讐」とオドアルドが救うべき「傷つけられた美德」とが異なるものであることに気付く第五幕第二場のせりふ(*Emilia Galotti*, S.359)との一貫性を生み出すために、ここで「オルシーナが復讐心を激しく表せば表すほど」その気付きの度合いが「いっそう増大していく」(536)ことを、高まろうとする怒りを分別で抑制しようとする、この「無言の演技」で非常にはつきりと表現したのだった。

その後、第五幕第三場で公の侍従マリネツリがオドアルドの意に反してエミーリアをグアスタツラへと連れて行く

ことを認めさせようとする、エクホーフ演じるオドアルドは「憤激するようになる」(S36)が、続く場面(第四場)で、「自分自身に落ち着くことを命ずる」(S36)。こうした高まる怒りの感情と自分を落ち着かせようとする分別との相克は、さらに次の、公とマリネツリとオドアルドの場面(第五場)で勢いを増し、アッピアー二伯爵殺害の黒幕が「恋敵」だという疑いがあるという暗示的な告白 (*Emilia Galotti*, S363) をマリネツリがすることで頂点に達する。

オドアルドは完全に落ち着きを失う。しかし彼はそれを悟らせないように抗い、その結果、彼は半ば途方に暮れる。ここでエクホーフは再び、いわば無意識に羽付き帽を引つ張り始め、続いて、公が(エミーリアの)特別な拘留について語った後で、オドアルドが隠さなければならぬ内面の不興が最高度に高まると、エクホーフは発作的にその帽子から若干の羽をむしり取った。すべてが彼の演技においてとても調和していて、また、彼の内的感情は細かな外面の動きによって、気がつかれないほどさりげなく、ただし、ものすごく明確に展開されたので、この羽を引き抜く際に冷たい戦慄が観客を襲った。(S374)

以上のニコライによる報告から、エクホーフが一貫した役の造形を念頭に入れてオドアルド役の感情の起伏を非常に巧みに調和させていたことが分かる。

おわりに

エクホーフの演技実践を詳細に伝えてくれるニコライのこの論考には、その後日談がある。後に、ライブツィヒで

ニコライがエクホーフと会う機会に恵まれたとき、「エクホーフは、自分がただ無分別な衝動だけで自分の役を、自分が演じたいように演じていたのではなく、オドアルドの性格を熟慮して演じていたことを示した」(S.44)。エクホーフがオドアルド役に非常に深く精通していることに驚かされたニコライに対して、エクホーフはさらに以下のように述べた。

たいていの作家は、しばしば空気を求めて、戯曲の海の表面を泳ぐものです。しかしレッシングは深く潜るのです。ですから、俳優がレッシングにいくらか到達したいのであれば彼に従って深く潜らねばなりません。(S.47)

レッシングが俳優の身振り表情を言葉の単なる補助手段としてではなく、劇的瞬間を表現する演技の重要な要素として捉えていたことは、『ハンブルク演劇論』のそこかしこに描かれる俳優たちの身振り表情についての描写からも明白であるし、なによりも彼の劇作における卜書きと、「——」で表現される間の多用からも明白であるが、エクホーフのこの言葉は、それらを駆使した——演ずるのが非常に困難な——レッシング戯曲を高く評価する言葉であると同時に、レッシングが『ハンブルク演劇論』で述べた「俳優はどんな点でも詩人とともに考えねばならない」(Ankündigung, S.186)という考え方と合致する言葉である。そして、それはまさにシェーネマン一座での「アカデミー」時代に重視していた、劇作家の描く劇世界を舞台に再現するための俳優の仕事に対する熟慮を彼が継続していたことの証左であり、エクホーフの演技の根本原則であったと言える。ただし、ここでのそれは一俳優としての役の造形という彼の実践しか見えてこず、「アカデミー」時代に抱いていた演技のアンサンブルという理想までは見えてこない。しか

しそれでも、シェーネマン一座以降の彼の演劇人生が、一座の離合集散の繰り返しに加え、長期的拠点を持てずに旅回りを続けていたことを考えれば、一俳優としての最低限——当時としては最大限——の努力だったと言える。

エクホーフの属するザイラー一座は、ハンブルク国民劇場の挫折やその後の旅回りで味わった物理的・精神的な不安定を回避する絶好の機会をワイマールで得たものの、一七七四年五月六日には宮殿の火災によって、またもや短期間で拠点を失うこととなる。それでも、彼らはその女公爵の推挙で、ザクセン＝ゴータ＝アルテンブルク公エルンスト二世の宮廷に招き入れられた(六月八日に第一回公演)。やがてザイラーが一座の幾人かの者たちとともに去る(九月)と、芸術面を担当するエクホーフと運営面を担当するハインリヒ・アウグスト・オットカール・ライヒャルト(一七五二—一八二八)の二人を監督官とする、ドイツで最初の、宮廷からの助成を受けたドイツ人による常設劇場付属劇団がゴータに組織される。さらに一七七六年には、俳優の財政的安定をいっそう保障する年金共済制度の設置の許可までこぎつける。¹⁵ こうしてエクホーフは、一座を取り仕切ることのできる立場に加えて、俳優の収入の安定を保障することのできる財政基盤、および長期的拠点としての常設劇場を手にし、近代化が直面する諸問題を克服することの期待できる機会を得たことになる。(ゴータを模範とした組織づくりが、ウィーン、マンハイム、ベルリン、ミュンヘン、ワイマールなどで続くことになる。)

シェーネマン一座時代での仕事「演技術」の模索期で、それ以降、ハンブルク国民劇場とワイマールでの仕事が一俳優としての円熟期とするならば、このゴータ宮廷劇場時代は指導者としての時期と言える。エクホーフは、既にシェーネマン一座の「アカデミー」時代に演技の「文法」の必要性を説きつつも、結局のところ最後までそれを体系化することはなかった。しかし、真の意味で一座を取り仕切る立場に就いた彼は、ここで一七七五年十月二日の一

年目のシーズンの開幕から一七七八年六月一六日に没するまで、わずか三年ほどではあったが、その先頭に立って演技のアンサンブルという演技理想の実現をめざす。

宮廷からの政令というかたちで、彼は一座の俳優たちを統制する服務規程を設ける。それは、演技のアンサンブルに関してこれまでドイツのあらゆるところで試みられてきたものの中で最も特別なものだった。¹⁶ エクホーフの権限は、もちろん舞台裏のみならず、舞台づくりにも及ぶ。彼は舞台装置や衣装などの選択の権限も与えられていたし、実際に俳優たちに、舞台での立ち位置、細かい所作などの指導もした。

こうして彼は演技のアンサンブルという演技理想の実現を目指したが、ここで注目すべき点は、ただこの時だけにとどまらず、彼の演技理想が次代を担うアウグスト・ヴィルヘルム・イフラント（一七五九―一八一四）ら弟子たちにも継承されていたことだろう。¹⁷ 本稿冒頭で「Regisseur」という役職が導入された最初期の例としてマンハイム国民劇場について触れたが、その中心メンバーはゴータ宮廷劇場でエクホーフの薫陶を受けた弟子たちであった。演技のアンサンブルという演技理想についての関心は、たとえその実践が過渡的段階にすぎなからうが、こうしてドイツ演劇の中に根付き始める。そして、それはドイツ演劇史において連綿と続き、やがて「演出家」の確立へと至るのである。

註

- 1 その中でも、一八世紀の主要な俳優たちの系譜をたどる永野藤夫氏の『啓蒙時代のドイツ演劇―レッシングとその時代―』（東洋出版社、一九七八年）は、これまでのエクホーフの略歴の紹介のうちでもっとも詳しいものである。また、田中徳一氏の論考「エクホー

フの俳優アカデミーにおける象徴的なドラマと儀式」(『日本大学国際関係学部研究年報』第一五集「一九九四年」一四三—一五三頁)は、エウホーフの「アカデミー」での仕事の一端をいくぶん詳しく紹介してゐる。

- 2 シェーネマン一座の第二回公演(ロストック)はゴットシェートの代表作『瀕死のカトー』、第三回公演(ロストック)は再びラシーヌの『フンシエニー』で、その後もヴォルテールやコルネイユ作品が続けて舞台にかけられた。シェーネマン一座のレパートリー目録を採らぬ限り、Hans Devrient, *Johann Friedrich Schönmann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts* (Hamburg u. Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1895 [Nabu Press, 2010]) 必参照。

- 3 Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil*, bearbeitet von Rosemary Scholl, in: *Johann Christoph Gottsched Ausgewählte Werke*, hrsg. von P. M. Mitchell, 7 Bd., 1. Teil, Berlin u. New York, Walter de Gruyter, 1975, SS.434-443. ズレド、いろいろな方面から本文を採記。

- 4 Sybille Maurer-Schnoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1982, S.151.

- 5 Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt als „Illustrierte deutsche Theatergeschichte“ von Willy Stuhlfeld, Berlin, Eigenbröder-Verlag, 1929, S.117.

- 6 Simon Williams, *German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Idealism, Romanticism, and Realism*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1985, p.18.

- 7 Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar u. Jena, Hain Verlag, 2004, S.99.

- 8 Heinz Kindermann, *Conrad Ekhof's Schauspieler-Akademie* (Wien, Rudolf M. Rohrer, 1956) ゴットホーフの「アカデミー」の組織等(„Journal

der Akademie der Schönmännischen Gesellschaft', SS:8-4) が収録されている。もちろんここに記録されているのは、会議で話し合われた内容の仔細ではなく、ほとんどがそれらの覚書き程度のものであるが、しかし「会則」、「総評」、「覚えのために」などによって彼らを取り組んだことの概略は伝えてくれている。以下、この議事録からの引用は本文で表記。

- 9 この「会則」の第五条には会合への出席の義務が、違反すればハシリングの罰金を支払わねばならないことともに明記されており、さらに他の条項には、欠席についての報告の義務(第六条)、理性を保った状態での出席(第七条)、遅刻(第八条)、秩序の維持(第九―一二、一三、一四条)や途中退席(第十二条)などといった会合における注意事項が、それぞれ罰則を設けて厳しく明記されている。(S.11ff.) ここからも、エクホーフの理想の実現のために一座のメンバー皆の一致協力が不可欠なものとされていたことがうかがえよう。
- 10 エクホーフはここで、身振り表情を強調し、せりふ表現についてはほとんど口になかったが、もちろん彼がせりふ表現を俳優の演技の要素として軽視していたわけでは決してなからう。というのも、せりふ表現の能力もまた、彼の演技が他の俳優より傑出していた特性であり、その研究を彼が怠ることはなかったからだ。後年、レッシングは『ハンブルク演劇論』で、エクホーフのせりふ表現の能力について、とりわけ第八章で分析する。ここでレッシングは、一七六七年五月二四日(第三夜)に上演されたラ・ショセの催涙喜劇『メラニード』でタイトルロールを演じたエレオノーレ・ルイーゼ・ドロテア・レーヴェン(一七三三―一八三)のデクラーメーションが、「絶えずリズムを変化させることでもたらされる効果」と、さらに「単に高低、強弱のみならず、硬軟、鋭と鈍、それどころか、たとえしさとしなやかさをも顧慮したトーンのあらゆる変化」を結びつけることで「自然な音楽」を作り出していると述べる。そして彼女に比肩し得る者としてエクホーフを挙げ、エクホーフがさらにそこに、レーヴェン夫人が意図していなかったような「徹底的なアクセント」を加えることで、レーヴェン夫人よりも高い完成度を示していると述べている。(Gottbold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Gottbold Ephraim Lessing Werke und Briefe*, Bd.6, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker

- Verlag, 1985, 8. St., S.224. [邦訳『ハンブルク演劇論』上・下、奥住綱男訳、現代思潮社、一九七二年、および『ハンブルク演劇論』南大路振一訳、鳥影社、二〇〇三年も参照) 以下、『ハンブルク演劇論』からの引用は本文に表記。
- 11 Hans Devrient, ebd., S.242.
- 12 Dobritsch, ebd., S.105.
- 13 Fr. Nicolai, „Ueber Eckhof“ in: *Almanach für Theater und Theaterfreunde. Auf das Jahr 1807*, hrsg. von A. W. Hfhand, Berlin, Oehmige, 1807, SS.31-49. ナイト、ひじからの引用は本文に表記。
- 14 Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, in: *Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe*, Bd.7, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2000, S.355. (レッシンゲン『エミーリア・ガロット』 ミス・サラ・サンブレン』田邊玲子訳、岩波書店『岩波文庫』、二〇〇六年、および『レッシンゲン名作集』有川貫太郎、浜川祥枝、南大路振一他訳、白水社、一九七二年も参照) ナイト、ひじからの引用は本文に表記。
- 15 その経緯は以下で Dobritsch, ebd., S.134ff. に詳述。
- 16 John H. Terfloth, “The Pre-Meinungen Rise of the Director in Germany and Austria”, *Theatre Quarterly*, vol.VI, n.21, London, Eyre Methuen, 1976, p.69.
- 17 イフランチアの仕事については、拙稿「俳優イフランチアの演技の問題における試み」(『文芸研究』明治大学文学芸研究会、第一一一号、二〇一〇年)を参照していただきたい。