

後期シラーの悲劇論に関する一考察

——悲劇的恐怖の概念を中心に——

津 田 保 夫

1 後期シラーの悲劇とアリストテレスの『詩学』

1797年5月、シラーはゲーテから送ってもらったアリストテレスの『詩学』を読んで、「私はアリストテレスにとっても満足しています。そしてアリストテレスについてだけではなく、私自身についても満足しているのです。」¹⁾と感想を書き送っている。当時『ヴァレンシュタイン』の制作に取り組んでいたシラーは、ゲーテに勧められて読んだ『詩学』の中に自分自身の悲劇制作方法に対する理論的な承認と指針を見出したものと思われるが、その中でも彼がもっとも着目したのは、悲劇における性格 (ethos) に対するハンドリングの優位、悲劇的ファーベルの重要性であった。「ファーベル」(mythos)、すなわち「出来事の結合」を「悲劇の最終目的」とする²⁾アリストテレスについてシラーは、「彼が悲劇において重点を出来事の結合に置いているのはまさに当を得ています」³⁾と述べている。これは、彼が『詩学』を読む少し前にゲーテ宛の書簡の中で述べている、「私は自分自身の仕事とギリシア人たちの悲劇の扱い方について考えれば考えるほど、その要点のすべては詩的ファーベルを作り出す技術にあるということがわかります」⁴⁾というギリシア悲劇の研究によって得た結論とまったく一致している。この詩的ファーベルを作り出すということはシラーにとって、当時制作中の『ヴァレンシュタイン』における最大の問題点でもあった。三十年戦争の歴史から取ったヴァレンシュタインの死という素材は「きわめて扱いにくい」⁵⁾ものであり、シラーは「内容からはほとんど何も期待できるものではなく、すべては成功した形式によって成就されねばならず、ただハンドリングを巧みに導くことによってのみそれを美しい悲劇へとすることができるのです」(1796年11月28日付ケルナー宛書簡)⁶⁾と述べている。この苦闘の中で彼はアリストテレスの『詩学』

を直接読み、その後間もなくその問題を解決したときに、「全体は詩的に組織されており、素材は純粹な悲劇的ファーベルに変わったといつてよいでしょう」（1797年10月2日付ゲーテ宛書簡⁷⁾）と書いているのである。このことから、シラー自身悲劇制作の最大の重点を悲劇的ファーベルの案出に置いていたことは明らかであり、それはその後の彼の悲劇制作態度においても変わっていない。

ところで、シラーがアリストテレスの『詩学』を直接読んだのはこの1797年5月が最初だったと考えられる⁸⁾ わけだが、当時のドイツの劇壇においては、レッシング等の著作が示すとおり、アリストテレスの『詩学』はひとつの規範として大きな影響力を持っており、直接『詩学』を読む以前のシラーもその間接的な影響を免れてはいなかった。すでに1781年の『群盗』初版への序文の中に、やや批判的にはあるが、アリストテレスの名がバトラーの名前と並べて挙げられているし、⁹⁾ また1792年の論文『悲劇芸術について』の中で与えている「悲劇はわれわれに人間を苦悩の状態において示し、われわれの同情を引き起こすことを意図する関連した一連の出来事（完全なハンドリング）の詩的模倣である」¹⁰⁾ という悲劇の定義は、明らかにアリストテレスの詩学の伝統に立つものであり、それもとくにレッシングを通しての影響下にあると考えられる。¹¹⁾ そのことは、悲劇が引き起こすべき感情として同情（Mitleid）のみが挙げられている点にも見て取ることができよう。もちろんシラーはこの『悲劇芸術について』の中ではカントの崇高論を援用して自己の理論を展開しているものであり、シラーの同情の概念をレッシングの同情の概念と同一視することはできないが、悲劇が観客に同情のような感情を引き起こすものであるというアリストテレスの詩学以来の作用美学的な観点は、後期のシラーにおいてもきわめて大きな役割を果たしている。

しかし、後期のシラーは悲劇の引き起こす感情としては、同情よりも恐怖、„eleos“よりも„phobos“の方にはるかに重点を置いているように見える。¹²⁾ そしてそれはとくに、1799/1800年に書かれたとされている『アグリッピーナ』構想にはっきりと感じられる。「ブリタニクスの死とアグリッピーナの死はともに純粹な悲劇への素材を提供するが、とりわけ後者がそうである。前者においてはもしかしたらまだあまりに多くの素材的な関心とセンチメンタルな同情が心配されうるかもしれないが、それにたいしてアグリッピーナの破滅はより多くの悲劇的恐れ（die tragische Furcht）と悲劇的驚愕（das tragische Schrecken）を引き起こす。」¹³⁾ これを見ると、シラーは「素材的な関心」と「センチメンタルな同情」を排除して、いわゆる「悲劇的恐れ」と「悲劇的驚愕」を引き起こすこ

とを「純粋な悲劇」の要件として考えていることがわかる。同様の考えを彼はシェークスピアの『リチャード三世』に関する述べている。「先行する作品の中で紡ぎ合わされたいくつかの大きな運命がその中で本当に大きなやり方で終結していて、それらの運命がきわめて崇高な理念にしたがって並べられています。素材がすでにあらゆる柔弱なもの、甘美なもの、涙を誘うようなものを排除していることが、この高い効果に役立っています。すべてがその中では力強く偉大で、卑俗な人間的なものが何も純粋に美的な感動を妨げておらず、享受されるのはいわば悲劇的に恐るべきものの純粋な形式なのです。」¹⁴⁾

この言葉からもわかるように、シラーのいう悲劇的恐怖は素材からよりもむしろ形式によって引き起こされるべきものであった。したがって、シラーにおいては、悲劇の形式は悲劇的恐怖を引き起こすという目的によって規定されているということになる。そうすると、後期のシラーがその悲劇制作においてもっとも問題にしていたことは、いかにして観客に純粋な悲劇的恐怖を引き起こすかということ、そしてそのためにはどのように悲劇的ファーベルを構成するかということであったと考えることができよう。そのことは実際、『ヴェルベック』や『デメトリウス』、『ツェレの公女』といった彼の数々の悲劇構想の中にも感じ取ることができる。¹⁵⁾ それでは、悲劇がその作用として引き起こし、またその形式を規定するこの悲劇的恐怖というものはそもそもいかなる性質のものなのだろうか。シラーにとってそれは彼の芸術論の中でどのような意味をもち、また彼はそのためにもどのような悲劇の形式を選んだのだろうか。これらの問題について、以下の節で考察することにする。

2 同情と恐怖

われわれはまずシラーにおける悲劇的恐怖の意味を、同情との関係において明らかにしようと思う。そこで、シラーの同情の概念を分析することから始める。前節で述べたように、シラーは『悲劇芸術について』の中では悲劇の引き起こす感情として同情のみを挙げているが、これは悲劇から恐怖を除外しているのではなく、恐怖も同情の概念の中に入れていこうと考えるべきであろう。実際シラーは、その翌年に発表した論文『崇高論』(Vom Erhabenen) の中では、同情を「共に苦悩すること」(Mit-leiden) として捉え、他者に追感するあらゆる悲痛な感情

を同情の概念に包含している。¹⁶⁾そして彼は、「それゆえもともとの苦悩にさまざまな種類があるのと同じだけ、同情にもさまざまな種類がある。同情的恐れ、同情的驚愕、同情的不安、同情的憤慨、同情的絶望というように。」¹⁷⁾と述べている。そして『悲劇芸術について』の中でも、「同情的激情を引き起こす」(den mitleidigen Affekt zu erregen)¹⁸⁾という言い方をしている。したがって、ここで彼が言っている同情とは、まさにわれわれ自身が悲劇の主人公などと共に恐れ、共に驚愕し、共に不安を抱き、共に憤慨し共に絶望することによって、それは彼が『アグリッピーナ』構想の中で否定したいいわゆる「センチメンタルな同情」とはかなり性質を異にしているように思われる。そして、後期のシラーが「純粋な悲劇」から排除しようとしたのも、同情のすべてではなく、柔弱で甘美で涙を誘うような感情としての「センチメンタルな同情」だけであったと考えられよう。こうした柔弱な感情を否定する考えは、すでに1793年の論文『激情的なるものについて』(Über das Pathetische)の中でも述べられている。「甘美な情動、たんに柔弱なだけの感情は、美的芸術とは何の関わりもない快適なるものの領域に属する。それらはただ、溶解や弛緩によって感覚を楽しませるだけであり、人間の内的状態ではなく外的状態にのみ関係する。今日のロマンや悲劇、とりわけドラマと呼ばれるもの(悲劇と喜劇の中間物)や人気のある家庭劇(Familien-gemälde)の多くはこの種類に属している。それらはただ涙囊を空にして器が軽くなった快感を与えるだけである。しかし精神の方は空虚になり、人間内部のより高貴な力はそのことによってまったく強められることはない。」¹⁹⁾ここでシラーは明らかに、当時流行していた家庭劇等の中に柔弱な感情としてのセンチメンタルな同情を見て、それを批判しており、彼自身の悲劇においてはそれらとはまったく異なるものを目指していたと思われる。そしてそれは、感覚よりも精神の方に向けられた芸術、「人間内部のより高貴な力」を強めるような芸術としての悲劇であったろう。また、『悲劇芸術について』の中でシラーが悲劇の引き起こす感情として挙げている同情も、そうした「精神」や「人間内部のより高貴な力」に関係するものであるに違いない。

シラーは『悲劇芸術について』の中で悲劇を「われわれの同情を引き起こすことを意図する」と規定していたが、そのさい彼は同情的激情の快という側面を強調し、論文の最後の方では、「悲劇の目的は感動(Rührung)である」²⁰⁾と書いている。この「感動」というのが同情の快であり、その快の根拠について彼は、別の論文『悲劇的対象の楽しみの根拠について』(1792)の中でカントの崇高論

と関係づけて、合目的性の表象により説明している。つまり、同情においてわれわれは他者の不幸を共に苦悩し、その苦悩自体は感性的な反目的性のために不快感を与えるが、同時にそれがわれわれの理性の法則に対する合目的性の表象を与え、それが同情の快である感動の根拠となるわけである。ここで、理性の法則とはわれわれの内なる道徳的法則であり、理性の法則に対する合目的性の表象は内なる道徳的自由の意識にほかならない。シラーは『崇高論』の中で次のように述べている。「われわれは、その表象においてわれわれの感性的本性は制約を感じるが、理性的本性は優越性を、制約からの自由を感じるような対象を崇高と呼ぶ。つまり、われわれはその対象に物理的には敗れるが、道徳的に、つまり理念によって打ち勝つのである。」²¹⁾ シラーの言う同情の快としての「感動」もそのような崇高と関係するものと考えられるが、彼は崇高の概念を「理論的崇高」と「実践的崇高」とに区分し、後者をさらに「観照的崇高」と「激情的崇高」とに区分して、この「激情的崇高」を悲劇と関係づけている。

シラーは「激しい感情およびわれわれの内なる道徳的自由の意識と結びついた他者の苦悩の表象」を「激情的崇高」(pathetischerhaben) であるとし、この激情的崇高に必要な要件として、「同情的激情を適切な強さにおいて引き起こすための、苦悩の生き生きとした表象」と「内なる心情の自由を意識に呼び起こすための、苦悩に対する抵抗の表象」の二つを挙げ、「前者によってのみ対象は激情的となり、後者によってのみ激情的なるものは崇高となる」と説明する。²²⁾ 彼はさらに、「この原則からすべての悲劇芸術の二つの基本法則が生じている。それは第一に、苦悩する自然の呈示であり、第二に、苦悩における道徳的独立の呈示である。」²³⁾ と続けている。このことからシラーが悲劇に対して求めたものは激情的崇高であったことが明らかであり、同情の快としての感動もこの激情的崇高に基づくものであることがわかる。そして、シラーが柔弱な感動としての「センチメンタルな同情」を排除しようとしたのも、それにはとくに激情的崇高の要件である「道徳的自由」や「道徳的独立」の呈示、「心情の自由」の意識が欠如しているからであったろうと思われる。ここでわれわれは、上で引用した激情的崇高の要件と悲劇芸術の基本法則に対応させて、シラーの悲劇的同情の概念に次に二つの性質を見ることができよう。第一に、それは自分自身の直接的な苦悩ではなく、他者への共感による間接的な苦悩によるものであって、しかも現実の存在にではなくたんなる表象にのみ関係づけられるものだという点であり、第二に、それはいかなる外的力によっても脅かされることのないわれわれの内なる道徳的

自由独立の意識を呼び起こして心情の自由を与えるということである。そしてこの第一の性質が「激情的」の概念に対応し、第二の性質が「崇高」の概念に対応していることになる。

「激情的なるものは人工的な不幸である」²⁴⁾ とシラーは『崇高について』(Über das Erhabene) の中で言う。「そしてそれは実際不幸と同じくわれわれに、われわれの胸の中を支配している精神の法則と直接交渉を持たせる。しかし実際不幸は人と時をいつもうまく選んでくれるわけではない。それはしばしばわれわれを無防備なときに襲い、さらに悪いことには、われわれをしばしば無防備にする。それに対して激情的なるもの人工的な不幸はわれわれが完全に武装しているときに現われる。そしてそれはたんに想像されただけのものであるから、独立の原則はわれわれの心情の中にその絶対的な独立を主張する余地を得る。そして精神はこの自発の行為を繰り返せば繰り返すほど、ますますそのような行為に熟練し、感性的衝動に対してより大きく優越し、ついには想像上の人工的な不幸が実際の深刻な不幸となってもそれを人工的なもののように扱い、また、これは人間本性の最高の飛翔なのだが、現実の苦悩を崇高な感動の中に解消することができるようになる。それゆえ、激情的なるものは不可避な運命に対する予防接種であると言うことができよう。それによって運命はその邪悪さを奪われ、その攻撃は人間の強い面の方に誘導されるのである。」²⁵⁾ ここで、シラーのいう同情の概念の悲劇における意義がより明らかになる。われわれは悲劇の主人公などに同情し、その不幸を自分の不幸であるかのように共に苦悩することによって、「現実の苦悩を崇高な感動のなかに解消する」ような精神の力が鍛えられ、教育されるわけである。しかもそれは現実の不幸ではなく人工的な、たんなる想像上のものであるから現実的には無害であり、われわれは現実の利害を離れて崇高な感動だけを楽しむことが可能になる。悲劇的同情は人工的な不幸を想像の中で共に苦悩することであり、シラーの言う激情的なるものに関係し、悲劇における崇高の前提として必要とされるのである。

『崇高について』の中で、シラーはさらに次のように続けている。「それゆえ誤解によるいたわりや、必然性の真剣な相貌にヴェールをかけ、感覚にとりいるために現実の世界には痕跡さえいような幸福と立派な態度との間の調和をいつわる弛緩して甘やかされた趣味は捨て去るがいい。悪しき運命はわれわれの眼前に現われるがいい。われわれを取り巻く危険を知らぬことにはなく——というものもそのような無知の状態はいつまでも続くのではないのだから——危険を知っ

ておくことにのみわれわれの安寧はある。そしてわれわれがそのような危険を知
ることを手助けしてくれるのが、万物を破壊しては再び創造し、そしてまた破壊
するような変化の——ゆっくりと掘り崩すかと思えば急速に襲いかかる破壊の恐
ろしく壮麗な光景であり、また、運命と戦う人間や絶えず逃走する幸福や欺かれた
安全、勝ち誇る不正や敗北する無罪の激情的な絵図であり、それは歴史が豊富
に提示し、悲劇芸術が模倣しながらわれわれの眼前にもたらししてくれるのであ
る。」²⁶⁾しかし、そのような破壊的自然、人間の幸福や公正の秩序さえ踏み躪っ
てしまう悪しき運命の力を目のあたりにして、われわれが抱く感情は何であろう
か。その感情こそまさに恐怖にほかならない。それは、われわれもいつそのよう
な破壊的力の犠牲になるかわからないという危険の意識から生じる恐怖である。
しかしそのような破壊的な力が及ぶのは感性的領域のみであり、道徳的領域にお
いてはわれわれは自由であって、そのような道徳的自由の意識が呼び起こされて、
恐怖は崇高の感情となる。つまり、恐怖はそれ自体目的としてではなく、われわ
れの内なる道徳的自由独立の意識を呼び起こす契機として、崇高のための要件と
して要求されるのである。

ここで、恐怖と同情との関係について総括してみよう。われわれは悲劇の主人
公などに同情し、つまり、不幸を共に苦悩することによって、そのような不幸を
もたらした悪しき運命に対する恐怖を抱く。それによって激情的崇高が生じるこ
とになる。しかし、この恐怖は、あくまでも現実の不幸によるものではなく、架
空の人工的な不幸によるものであるから、われわれ自身が劇中人物に感情移入し
なければ、つまり同情 (mitleiden) しなければ感じることはできない。したが
って同情は悲劇において恐怖の感情を引き起こすために必要な前提となる。悲劇
的恐怖は同情的恐怖であり、この恐怖は同情とは不可分であるといえよう。また、
悲劇的恐怖は同情なしには生じないのだから、すでにその概念の中に同情の概念
も含んでいるともいえる。シラーは悲劇において、同情と恐怖のいずれか一方の
みを求めたのではなく、その両者を求めたのであり、しかもその両者はそれぞれ
別々の感情というよりもむしろ一体となったひとつの感情、つまり同情的恐怖、
同情によって引き起こされた恐怖であるといっておかろう。そのさい最終的な感
情は恐怖の方であり、同情はその前提条件にすぎないので、後期のシラーは恐怖
の方に重点を置いたのであり、それは決して同情を除外しているのではない。同
情は「激情的なるもの」のために必要なものであり、恐怖は「崇高」のために必要
とされる。そしてその両者が結びついたところに「激情的崇高」が成立し、それ

がシラーの悲劇論の中心をなすのである。²⁷⁾

3 悲劇的恐怖——恐れと驚愕

次に、悲劇的恐怖の概念の分析にはいろいろ。ここではとくに、前節で引用した『アグリッピーナ』構想の中でシラーが用いている「悲劇的恐れ」(die tragische Furcht)と「悲劇的驚愕」(das tragische Schrecken)という語の意味とその両者の違いについて考察したい。アリストテレスの『詩学』の中で悲劇の引き起こす感情として挙げられている „phobos“ がいかなるものか、またドイツ語ではどの訳語を用いるかについては、すでにしばしば論議されていた。クルツィウスが『詩学』のドイツ語訳の中で „Schrecken“ の語を用いていたのに対し、²⁸⁾ レッシングは „Furcht“ の方を適切であると、 „Schrecken“ はむしろ悲劇の引き起こす感情としてはふさわしくないと考えた。²⁹⁾ シラーは1799年6月18日付ゲーテ宛の中で、当時構想していた『マリア・ストゥアルト』に関して「アリストテレスの恐れ (Furcht des Aristoteles) が欠如してはおらず、同情 (das Mitleiden) もまた見いだされるでしょう」³⁰⁾ と述べていることから、彼もアリストテレスの „phobos“ を „Furcht“ として考えていたようである。1800年7月13日付ケルナー宛書簡の中でも『ヴァレンシュタイン』に関して「恐れと同情」(Furcht und Mitleid) という言葉が用いられている。³¹⁾ しかし、『アグリッピーナ』構想からもわかるように、シラーはレッシングとは違って「驚愕」(Schrecken) を悲劇から排除しようとはせず、むしろ「恐れ」(Furcht) と同様に悲劇の引き起こすべき感情として重視していたことは明らかである。1803年2月5日付ゲーテ宛書簡の中でも、彼は『メッシーナの花嫁』に関して、「恐れと驚愕 (die Furcht und das Schrecken) が十分に表れた」³²⁾ と書いている。前節でも述べたように、シラーにとっては、悲劇の引き起こす感情自体が最終目的ではなく、それらの感情は崇高への前提として重要だった。彼の『崇高論』の中では、「驚愕」も「恐れ」も共に崇高に関係する感情として扱われており、それゆえ悲劇の引き起こす感情として肯定していたものと思われる。しかし、シラーの「恐れ」と「驚愕」の概念をレッシングのそれとまったく同じと簡単に考えるわけにはいかないだろう。それでは、シラーの「恐れ」と「驚愕」はそれぞれどのような感情で、それらの違いはどこにあるのだろうか。

シラーは『崇高論』の中で次のように述べている。「われわれの抵抗がむだであるような危険があるとき、恐れがかならず生じる。それゆえ、その存在がわれわれの存在と衝突するような対象は恐れの対象であり恐ろしい(furchtbar)。」³³⁾つまり恐れ(Furcht)の対象は、われわれの生存を脅かすような「危険」であり、それは不幸自体ではなく、不幸が起こるかもしれない、起こりそうだというような不確実さの意識から生じるものであるといえよう。たとえば彼は1797年10月2日付ゲーテ宛書簡の中でソポクレスの『オイディプス王』について、「何かが起こってしまっているのかもしれないという恐れは、何かが起こるかもしれないという恐れとはまったく違ったふうに心情を刺激する」³⁴⁾と述べている。いずれの場合にしても、不幸自体の認識はまだ行なわれていない。それゆえ、悲劇における恐れも、実際に主人公が不幸に襲われた時に起こる感情ではなく、主人公が危険な状態にあるとき、不幸が近づいてきているときに起こる感情であるといえよう。³⁵⁾シラーはまた『家の子たち』構想の中では、「恐れが常に支配しているように、導入の部分で観客にすべてが示唆されていることが必要である」³⁶⁾と述べている。それによって観客は最初から、不幸、ここでは過去の犯罪の露見が、いつ起こるかという恐れを、最後に実際に不幸が主人公を襲うまで抱き続けることになるわけである。まさにその点にシラーはいわゆる分析劇的構造の利点を見出したわけなのだが、不幸はまだ起こってはいないのであるから、観客は主人公がもしかしたら不幸から逃れられるかもしれないという、恐れとは逆の感情である希望をも抱きうる。それゆえシラーはしばしば「恐れ」(Furcht)という言葉に「希望」(Hoffnung)という言葉と共に用いている。たとえば、1799年6月11日付ゲーテ宛書簡の中で彼は『マリア・ストゥアルト』に関して、「ハンドリングは行為に満ちた瞬間に集約されており、恐れと希望の間を急速に結末へと進まなければならない」³⁷⁾と述べているし、『エルフリーデ』構想の中でもハンドリングの展開に関する記述の注のところで、「希望と恐れが生じる」³⁸⁾と書いている。

それでは「驚愕」(Schrecken)の方はどうであろうか。『崇高論』では、「われわれの存在の条件と衝突し、直接の感覚においてならば苦痛を引き起こすであろうような対象は、表象においては驚愕を引き起こす」³⁹⁾と述べられている。これを上に引用した同じ『崇高論』における恐れに関する記述と比べてみると、対象がわれわれの存在と衝突するものであるという点は一致しており、その点で両者とも崇高の前提となりうるのであるが、驚愕の方は「直接の感覚においてなら

ば苦痛を引き起こす」という規定が追加されており、驚愕の方が恐れに比べてより強烈で突発的な感情であろうと思われる。そうすると、驚愕の方は、不幸が起こるかもしれないというような不確実な意識からよりも、実際に主人公に不幸が襲いかかってしまったとき、あるいは主人公を不幸に突き落とす思いがけない事実が発見されたときなどに起こる感情であり、その時には不幸に対するより明確な認識が行なわれており、その点で恐れと異なっていると考えられよう。たとえば、シラーは『アグリッピーナ』構想で、「彼女 [アグリッピーナ] は自分の息子によって倒れるにふさわしいが、ネロが彼女を殺すのは嫌悪すべきことだ。それゆえわれわれの驚愕はここで何の柔弱な感情によっても弱められない。われわれは犠牲に供する者と供される者に同時に驚愕する (erschrecken)。」⁴⁰⁾と述べているが、この驚愕も、実際にネロが実の母親のアグリッピーナを殺害するときにわれわれが感じる感情であろう。逆に、すでに神託で予言されているネロによるアグリッピーナの殺害がまだ起こっておらず、いつ起こるかわからないという感情が恐れということになる。

さて、それではシラーのいうそのような悲劇的驚愕は、レッシングのいう驚愕と比べるとどうであろうか。レッシングは『ハンプルク演劇論』第74編でクリスティアン・ヴァイセの『リチャード三世』に関して、それが「理解しえない非行に対する驚嘆、われわれの理解を超えた悪業に対する驚き」、「快楽を感じながら行なわれる故意の残虐行為を見るときにわれわれを襲うような戦慄 (Schauer)」としての驚愕を引き起こすが、そのようなものは悲劇が目的とするものではないと述べている。⁴¹⁾ それに対してシラーは、そのような意味での驚愕を完全に否定してはいないようである。『悲劇的対象の楽しみの根拠について』の中でシラーは、リチャード三世やイアーゴ、ラヴレイス⁴²⁾といった「徹底した悪人」(konsequenter Bösewicht)の悪業も、「彼らの中に必然的に生じているに違いないことがわかる道徳的感情の克服」を示しており、「いかなる道徳的衝動によっても行動を感わされないことは魂のある種の強さと知性の大きな合目的性を証明する」のであるから、彼らが道徳的存在、人間であることを意識させないかぎり、われわれに合目的性の表象による快を与えると述べている。⁴³⁾ また、『激情的なるものについて』の中で彼は次のように書いている。「意志の強さを示す悪徳は明らかに、傾向の支持を借りる美德よりは真の道徳的自由へのより大きな素質を告知する。なぜなら、徹底した悪人にとっては、彼が悪に費やしてきた徹底さと意志の強さを善に向けるのに、ただひとつの克己、ただひとつの格率の転向を必

要とするだけだからである。」⁴⁴⁾ シラーはここで、「道徳的判断」と「美的判断」とを区別しており、徹底した悪人の悪業に対する「戦慄的感嘆」(schaudernende[r] Bewunderung)が、美的判断においては気に入るとしている。⁴⁵⁾ しかし、『悲劇芸術について』では、シェークスピアのイアーゴやマクベス夫人、コルネイユの『ロドギューヌ』のクレオパトラ、シラー自身の『群盗』のフランツ・モーアを例に挙げ、それらが道徳的な反目的性の表象を与えるために悲劇的同情を弱めることを批判して、「悲劇詩人が悪人なしですますことができないときや苦悩の大きさを悪事の大きさから導くことを強いられるときには、彼の作品の完全性はいつでも傷つけられるだろう」⁴⁶⁾と述べている。この言葉からすると、シラーは、悲劇においては美的判断だけではなく、道徳的な判断も重要な役割を果たしていると考えているようである。そして、シラーの言う悪業に対する「戦慄的感嘆」も、それは悲劇的同情を弱めるのであるから、同情に基づく「同情的驚愕」とは異質のものであるように思われる。実際シラーは彼の後期の悲劇においては、『群盗』のフランツ・モーアやシュピーゲルベルク、『たくらみと恋』のヴルムのような完全な悪人を登場させてはいない。『アグリッピーナ』のネロも、たしかに悪人であるが、彼は母親を殺害するためには「打ち消しがたい自然の声」と戦わねばならないのであり、「きわめて激しい危機に耐えなければならない」のである。⁴⁷⁾そして彼が母親を殺害する背景には、その母親との権力争いがあり、彼は母親の支配を脱するために、自然の声に逆らってまで殺害をする必然性があった。したがって彼の母親殺害はわれわれの理解を超えるものではなく、「快楽を感じながら行なわれる」ものでもない。親子の間での殺人というものは人間の自然の感情にも逆らうし、それ自体たしかに驚愕を引き起こすが、レッシング自身も『エミーリア・ガロッチィ』において、父親オドアルドに実の娘であるエミーリアを殺害させている。それでもわれわれはオドアルドやエミーリアに対して同情を感じるだろう。⁴⁸⁾われわれはそのような殺害を理解し、われわれの驚愕は殺人者や近親殺人という行為自体よりも、むしろそのような恐ろしい行為を強制する状況や運命に対して向けられるのである。シラーの『アグリッピーナ』の場合も、程度の差はあれ、それと同様のことが言える。したがって、シラーの言う悲劇的驚愕はレッシングが悲劇において否定したような驚愕と同一のものではないといえよう。

前節でも述べたように、シラーの悲劇的驚愕はあくまでも同情を基盤としたものであって、われわれと劇中人物との類似性、「われわれ自身も同じような状態

にあれば同じように悩み行動したであろう」⁴⁹⁾と感ずることを前提としている。もちろん、われわれはネロやアグリッピーナに対して、オドアルドやエミーリアに対するほどには同情はしないだろうし、シラー自身もあえてその効果をねらって、ネロやアグリッピーナを悪人として描いている。それゆえアグリッピーナは殺されても「たんにふさわしい運命を受けるにすぎない」⁵⁰⁾と彼は書いている。しかしそれによって排除されるのは個人的な同情、つまり「素材的な関心」や「センチメンタルな同情」であって、「共に苦悩すること」としての同情ではない。シラーは『マリア・ストゥアルト』や『ヴァレンシュタイン』でも同様の効果をねらって主人公を非道徳的な性格にし、そのことについて、「悲劇の主人公は恐れと同情を喚起するのに必要なだけの道徳的内容を持っていればよい」⁵¹⁾と書いているが、それは逆に言えば、恐れと同情の喚起に必要な程度の道徳的内容は持たねばならない、つまり完全な悪人であってはならないということである。アグリッピーナでさえ完全な悪人であってはならなかった。シラーはこう書いている。「アグリッピーナは作品の中では、何でもすることができるともかかわらず、ネロに対しては何の危害も加えてはならない。(…)この程度の無垢さを彼女は持たねばならない。悲劇の規則がそのことを要求する。」⁵²⁾この「悲劇の規則」とはまさに、「悲劇詩人の主人公の理想は、まったく卑しむべき性格と完全な性格の間にある」⁵³⁾と彼自身が『悲劇芸術について』の中で述べている、アリストテレスの『詩学』にありレッシングも踏襲している悲劇の主人公の中間的性格の規定である。⁵⁴⁾ただし、レッシングの主人公が、エミーリアにしてもサラ・サンブソンにしてもきわめて完全に善良な性格に近いのに対し、シラーの主人公は、アグリッピーナにしても、ヴァレンシュタインやデメトリウスにしても、道徳的には卑しむべき性格に近い。そこに、同情を重視するレッシングと恐怖を重視するシラーの悲劇観の違いがある。レッシングにとっては同情それ自体が重要であったが、シラーにとって同情はあくまでも悲劇的恐怖の前提として必要だにすぎない。主人公の性格があまりに善良であると、観客が主人公に素材的な関心を持ち、同情がセンチメンタルな、柔弱な感情に終わってしまうことをシラーは恐れた。そこで彼は主人公の性格をある程度低劣にして、その不幸を当然の報いとすることによって、そのような柔弱な感情を排除しようとした。そうして、観客は主人公と共に苦悩しても、柔弱な感情によって妨げられることなく、主人公を襲う悪しき運命に対する恐怖を純粹に感じるようになる。それによって観客は、悲劇において「人工的な不幸」に立ち向かい、「現実の不幸を崇高なる感動のな

かに解消する」力が鍛えられ、「不可避の運命に対する予防接種」がなされるのである。

4 悲劇的ファーベルの構造

以上の考察から、後期のシラーが悲劇において観客に引き起こそうとした悲劇的恐怖は、悲劇の登場人物や主人公などを襲う不幸や運命の力に対する恐怖であったと言うことができよう。そしてそのような恐怖の惹起のために、悲劇においてはそうした運命の力が印象強く描き出されねばならない。『悲劇芸術について』の中でもシラーは「自分の真の利点を理解している詩人は、不幸を意図する悪意や、ましてや知性の欠如によってではなく、状況の強制によって不幸を招来させるだろう」⁵⁵⁾と述べている。この「状況の強制」こそ、運命の力に他ならない。彼は『ヴァレンシュタイン』制作の初期の段階で、「本当の運命がまだあまりに小さく、主人公の過失がまだあまりに大きく彼の不幸に影響しています」⁵⁶⁾と述べているが、この言葉からも、彼が運命を主人公の不幸の原因として強調させようとしていたことがわかる。彼はまた「中心人物が本当に停滞的なので、状況が本当にすべてを危機に陥れなければならず、それは悲劇的印象を非常に高めると思います」⁵⁷⁾と述べ、また『ヴァレンシュタイン』の前口上の中では、「芸術は人間をその生の衝動圧迫のうちに眺め、その罪の大半を不幸な星回りに帰せしめる」⁵⁸⁾と書いている。そのような悲劇においては、主人公はもはや自分の自由意志によって行動する人間というよりも、状況や運命の必然性の力をただ受動する（leiden）人間であり、中心となるのは人間ではなく、人間を必然的に滅ぼしてゆく運命や状況の力である。そのような力が悲劇のハンドリングを通して描きだされなければならない。

それでは、そのような力を観客に印象づけて悲劇的恐怖を引き起こすには、ハンドリングの展開、悲劇的ファーベルはどのように構成されていなければならないだろうか。シラーはゲーテ宛の書簡の中で、劇作家を「因果律」（Kausalität）の範疇のもとにおいている。⁵⁹⁾つまり、劇作家は出来事を因果関係で結びつけなければならない、偶然的なものは排除しなければならない。悲劇においては、主人公の破滅はそのような因果関係によって、必然的なものとして描きだされ、その因果律による必然性が運命の力として現われる。そして、悲劇的ファーベルとは

まさにそのような因果律によって動機づけられた出来事の結合である。歴史からとった悲劇の素材にはしばしばそのような因果関係が欠落しており、それを劇作家は補って悲劇的ファーベルを作らねばならず、そこにシラーは悲劇制作の最大の重点を見たのである。したがって、劇作家は素材によって与えられた出来事に対して、因果律による必然性を与えるわけであり、その必然性が運命的な力として現われ、それが恐怖を引き起こすのであるから、悲劇的恐怖は素材からではなく悲劇の形式によって引き起こされるといえるのである。

シラーはそのような悲劇的恐怖を最も効果的に引き起こすのに適した形式を『オイディプス王』に代表される、いわゆる分析劇的構造に見た。それは、「すべてがすでにそこにあり、それがただ解きほぐされてゆくだけにすぎない」⁶⁰⁾ というような構造である。そのような構造においては、劇の出発点においてすでに結末にいたるハンドリングの展開の必然的要因が与えられていることが必要である。そのような始まりの状況をシラーは「含みをもった瞬間」(prägnanter Moment)と呼ぶ。たとえば、彼は『ヴァレンシュタイン』に関して、「素材が純粹な悲劇的ファーベルに変わった」と述べたあとで、それに続けて次のように書いている。「ハンドリングの瞬間はきわめて含みをもっており (prägnant)、その完結に必要なものは自然に、それどころかある意味において必然的にその中にあり、そこから出てくるのです。その中には盲目的なものは何もありません。」⁶¹⁾ 彼はまた、『家の子たち』の構想では、「必要な要件が準備されている含みをもった瞬間に、彼 [ナルボンヌ] 自身が刺激を与え、それらの要件が [彼の悪業の] 発覚へと動き出す」⁶²⁾ と述べ、『ツェレの公女』構想では、「この物語には含みをもった劇的瞬間と、またそもそもいわゆる外面的ハンドリングが欠けているので、それらを探しだし、素材から引き出してこななければならない。何よりもハンドリングは含みをもっておらねばならず、期待が非常に高められ、最後まで息つく暇を与えないようにできていなければならない。それは開花する蕾でなければならない。出来事のすべては与えられたものから必然的に、強制されることなく展開しなければならない。」⁶³⁾ と書いている。そのような「含みをもった瞬間」から、ハンドリングは必然的に、自然に破局へと展開していくわけだが、そのような進行状況を、シラーは「沈降」(Präzipitation)と呼んでいる。⁶⁴⁾ このような「含みをもった瞬間」と「沈降」という構造を持った悲劇的ファーベルによって、悲劇の主人公の破滅は必然的なものとして印象強く描き出され、その必然性の力、運命や状況の力に、観客は恐怖を抱くのである。そして、そのような悲劇的恐怖

はまさに、素材によってではなく悲劇の形式によって引き起こされるのであり、その形式こそ、シラーがシェークスピアの『リチャード三世』について述べたような「悲劇的に恐るべきものの純粋な形式」であるといえるだろう。

5 結 び

『悲劇芸術について』の中でシラーは次のように書いている。「ある文芸種類の作品は、その文芸種類の固有の形式がその目的の達成のために最もよく用いられたとき完全である。それゆえ、悲劇の形式、つまり感動をもたらすようなハンドリングの模倣が、同情的激情を引き起こすために最もよく用いられているとき、悲劇は完全である。したがって、引き起こされた同情が素材の作用というよりも最もよく用いられた形式の作用であるような悲劇が、最も完全なものであろう。このような悲劇こそ悲劇の理想といえるだろう。」⁶⁵⁾ シラーにとって悲劇の目的は「感動」であったが、その感動は柔弱な感情ではなく同情的激情、とくに恐怖によって産出される崇高、激情的崇高の感動であった。そしてそのような感動を与えるための悲劇の形式は、主人公の破滅が因果律によって必然的なものとして動機づけられたハンドリングの模倣であった。悲劇の目的を観客における激情の惹起とし、その激情を崇高な感情に浄化する点や、そのための形式として性格よりもハンドリングの結合（ファーベル）を最重要視している点において、後期のシラーの悲劇論は明らかにアリストテレスの詩学の伝統を受け継いでいるといえるだろう。⁶⁶⁾ そしてその基盤の上に彼は、自己の悲劇の理論、とくにカント哲学からの崇高論の導入によって特徴づけられる独自の悲劇理論を構築した。そして彼が実作においてもそのような理論に基づき、観客の激情を引き起こすことを考えながら悲劇を制作していたことは、前節までに引用したような彼の悲劇構想の覚書や書簡などから容易に見取することができるだろう。後期のシラーはその悲劇において、まさに悲劇的恐怖を引き起こすような純粋な悲劇の形式、「悲劇的に恐るべきものの純粋な形式」を追求していたのである。

付 記

本稿は、財団法人日独文化研究所の平成2年度研究奨励金による研究成果の一部である。

注

シラーの著作からの引用等は、Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar 1943ff.(以下 NA と略記) から行なう。

- 1) 1797年5月5日付ゲーテ宛書簡 (NA Bd.29, S.72)。なお、このときシラーが読んだのはクルツィウスによるドイツ語訳であった。Aristoteles: Dichtkunst. übers. v. Michael Conrad Curtius. Hildesheim/New York 1973. Nachdr.d. Ausg. Hannover 1753.(以下 Curtius と略記) 参照。シラーのアリストテレスの『詩学』への関わりについては、Hartmut Reinhardt: Schillers „Wallenstein“ und Aristoteles. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976) S.278ff. を参照されたい。
- 2) アリストテレス『詩学』第6章 (Curtius S.13) 参照。
- 3) 1797年5月5日付ゲーテ宛書簡 (NA Bd.29, S.74)。
- 4) 1797年4月4日付ゲーテ宛書簡 (ebd. S.58)。
- 5) 1796年11月28日付ケルナー宛書簡 (ebd.S.17)。
- 6) Ebd.
- 7) Ebd. S.141.
- 8) 1797年5月5日付ゲーテ宛書簡 (ebd. S.71) 参照。
- 9) NA Bd.3, S.5.
- 10) NA Bd.20, S.164.
- 11) シラーは1782年12月9日付書簡で、友人で図書館員だったラインヴァルトにレッシングの『ハンブルク演劇論』を注文しており (NA Bd.23, S.55f.)、また、翌1783年の『フィエスコの反乱』の序文の中でも『ハンブルク演劇論』に言及しているので (NABd.4, S.9)、その時期に『ハンブルク演劇論』を読んだものと思われる。それについては、Jutta Linder: Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie. Bonn 1989. S.124参照。
- 12) この点に関しては、石川實「市民悲劇のドラマトゥルギーの批判者シラー」(南大路振一他編『ドイツ市民劇研究』三修社 1986年 S.396ff.) 参照。
- 13) NA Bd.12, S.151. なお、本稿では仮に、„Furcht“ に対しては「恐れ」、„Schrecken“

に対しては「驚愕」の訳語をあて、その両者を包括して「恐怖」と呼ぶことにする。また、ここでいう「素材的」(stoffartig)という概念については、Emil Staiger: Schiller: Agrippina. In: E.S.: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955.S.141f. を参照されたい。

- 14) 1797年11月28日付ゲーテ宛書簡 (NA Bd.29, S.161f.)。
- 15) シラーはその劇作において、作品完成後は作品に関するメモや覚書の類は廃棄するのを常としていたが、断片や構想に終わったものについてはそのような覚書類がかなり残されており、それらはシラーの作劇術を知るうえで大きな手掛りとなる。
- 16) NA Bd.20, S.193.
- 17) Ebd. なお、この考え方は、レッシングが『ハンプルク演劇論』第74編で引用し、批判しているモーゼス・メンデルスゾーンの考え方にきわめて類似している。Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Lachmann. Stuttgart 1886-1924. Bd.10, S.100ff. 参照。
- 18) Ebd. S.154, S.169.
- 19) Ebd. S.199.
- 20) Ebd. S.169.
- 21) Ebd. S.171.
- 22) Ebd. S.192ff.
- 23) Ebd. S.195.
- 24) NA Bd.21, S.51.
- 25) Ebd.
- 26) Ebd. S.51f.
- 27) シラーの演劇論における「激情的崇高」の概念の重要性についてはとくに、Klaus L.Berghahn: „Das Pathetischerhabene“ — Schillers Dramentheorie. In: K.L.B.: Schiller. Ansichten eines Idealisten. Frankfurt a.M. 1986. S.27ff. 参照。
- 28) Curtius S.12. 参照。
- 29) 『ハンプルク演劇論』第74編 (Lessing (注17) Bd.10, S.97ff.)。なお、レッシングの同情および恐怖に関する見解については、南大路振一『18世紀ドイツ文学論集』三修社 1983年 S.194ff.および S.123ff. 参照。
- 30) NA Bd.30, S.61.
- 31) Ebd. S.172.
- 32) NA Bd.32, S.7.
- 33) NA Bd.20, S.173.
- 34) NA Bd.29, S.141.
- 35) Borchmeyer はシラーの「恐れ」(Furcht)を「期待感情」(Erwartungsaffekt)としている。ただし彼は「驚愕」(Schrecken)の概念については詳しく分析はしていない。

- い。Dieter Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit*. München 1973. S.236ff. 参照。
- 36) NA Bd.12, S.114.
 - 37) NA Bd.30, S.58.
 - 38) NA Bd.12, S.326.
 - 39) NA Bd.20, S.174.
 - 40) NA Bd.12, S.151.
 - 41) Lessing (注17) Bd.10, S.98.
 - 42) ラブレイス (Lovelace) は Samuel Richardson の小説 „Clarissa Harlowe“ の中で、主人公クラリッサを誘惑する人物。
 - 43) NA Bd.20, S.145f.
 - 44) Ebd. S.220f.
 - 45) Ebd. S.221.
 - 46) Ebd. S.155.
 - 47) NA Bd.12, S.151f.
 - 48) ただしこのエミーリアの死については、動機づけが不十分であるという批判も当初からあり、「エミーリア・ガロッティはなぜ死ぬのか」という問題は今日でもしばしば論じられているようである。それについては、Horst Steinmetz: *Emilia Galotti*. In: *Interpretationen. Lessings Dramen*. Stuttgart 1987. S.87ff. 参照。
 - 49) NA Bd.20, S.165.
 - 50) NA Bd.12, S.151.
 - 51) 1800年7月13日付ケルナー宛書簡 (NA Bd.30, S.172)。
 - 52) NA Bd.12, S.155.
 - 53) NA Bd.20, S.168.
 - 54) アリストテレス『詩学』第13章 (Curtius S.25ff.) および、レッシング『ハンブルク演劇論』第74編, 75編 (Lessing (注17) S.97ff.) 参照。
 - 55) NA Bd.20, S.155.
 - 56) 1796年11月28日付ゲーテ宛書簡 (NA Bd.29, S.15)。
 - 57) 1797年10月2日付ゲーテ宛書簡 (ebd. S.141)。
 - 58) NA Bd.8, S.6.
 - 59) 1797年4月25日付書簡 (NA Bd.29, S.69)。
 - 60) 1797年10月2日付ゲーテ宛書簡 (ebd. S.141)。
 - 61) Ebd.
 - 62) NA Bd.12, S.139.
 - 63) NA Bd.12, S.331.
 - 64) 1797年10月2日付ゲーテ宛書簡 (NA Bd.29, S.141)。なお、「含みを持った瞬間」や「沈降」といったシラーの作劇術上の概念については、すでにこれまでしばしば論じ

られてきているが、とくに Emil Staiger: Friedrich Schiller. Zürich 1967. S.339ff., Linder (注11) S.40ff.および Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959. S. 697ff. を参照されたい。

65) NA Bd.20, S.169.

66) Borchmeyer は、シラーが激情の惹起を悲劇論の基礎としていた最後の詩人であり、シェリング以降アリストテレス的な作用美学的悲劇論は衰退し、形而上学的悲劇論が台頭してきたと述べている。Borchmeyer (注35) S.243ff. 参照。また、Staiger も、シラーの悲劇を形而上学的悲劇論の立場から解釈することの不当性を主張している。Staiger (注13) S.132ff. 参照。