ゲーテの古典主義に就て（其の二・文藝理論）

梶野あきら

目次

はしがき
一　古典主義と擬古主義……二
二　二つのシェークスピア論……四
三　アリストーテレスの詩學拾遺……一三
四　叙事詩的及び戯曲的文藝に就て……一六

はしがき

前號に於てゲーテの古典主義を其の藝術觀との關聯に於て概觀したのであった。ここには其の續きとして、主として其の文藝觀との關聯に於て採り上げて見よう。

チーザルツは「我々がゲーテから美學についてのはっきりした考えを聞きとろうと思うなら、藝術についての文献の如きを探し廻すには及ばぬ。そこで出遇うものは本質的には、レッテル、カタログ、索引、備忘録にすぎぬ」という。(Erfahrung und Idee s. 124)

またコルフは「詩人ゲーテは文藝に寄らずに、造形藝術に寄り、造形藝術家として古典主義的藝術觀を會得した。手紙や會話の

中の折にふれての言葉の外には、ゲーテには文藝の理論が殘っていない」という。（Geist der Goethezeit II s. 427）

ゲーテは〈黙って詩作する〉ことを實踐したといえるかも知れない。

シラー宛の手紙の中に〈仕事の計畫を誰かに打明けると、もう完成できなくなることを自分でもよく知っている……〉（28. 4. 97）と言っている様に、ゲーテは自分の詩作の過程を他人に報らせることを好まなかったことも、この事情の一つの原因であろう。

併しそれにも拘らず、Gedenkausgabe Bd. 14 の正味九五九頁に亘る文藝に關する文献は、劇場演劇に關するもの二五、ドイツ文學に関するもの一〇四、民衆文藝に関するもの三七、世界（古代、東洋、ヨーロッパ）文學に関するもの七七（計二四三）の論文評論を含み、其の他 MuR. 西東詩集の自註、ウィルヘルム・マイスター及び「詩と真」の中の幾つかの節など、何れもまとまった理論にはなっていないが、だからといってゲーテが文藝の理論、文藝美學を持たなかったとはいゝ切れない。觀念論哲學の系統では體系化が重んじられるけれども、優れた思想が必ずしも體系的に論じられて来たとは限らないし、たとい形式的にまとまっていない思想であっても、後から是を整理してはっきりした根據の上に打樹てることができないわけではなく、動的發展的な思想は無時間的平面化は困難であっても、動的發展的に歴史的展開の中に生々と捉えることができる筈であり、また捉えなければならない。小論はその準備の為の試みである。但し、本稿に於ても、前號と同様歴史的には逆の順に書かれている。

註　小牧博士喜寿記念論文集、美學才三四号、及本誌前号に所載の拙稿を參照せられたい。

一　古典主義と擬古主義

Klassik を古典主義、Klassizismus を擬古主義と譯すと、ドイツ古典主義の成立過程に於て、もとウィンケルマンの擬古主義から發して、レシング、ヘルダー、ゲーテ、シラー（更に初期浪曼派に至るまで）の古典的古代への憧憬、研究が古代模倣に進む場合、常に擬古主義的傾向を内に含んでいたといえるであろう。

ところが十八世紀前半の啓蒙運動の合理主義者達（殊にゴトシェト）に見られる所はフランス「古典主義」（コルネイユ、ラシース、モリエール、ラ・フォンテーヌ、ボアロー）を模範とした、フランス經由の擬古主義であって、

〔英國に於けるフランス「古典主義」の強い影響（ポープ、ドライデン）と異り、〕全く教條主義的に受取ったものであった。――彼らがフランスに於て、フランス「古典主義」を通して求めた所は、古典的古代であった筈であるにも拘らず、それがまるで忘れられて、ギリシャでなくフランスの「古典主義」を模倣することが不動の法則として通用することになっていた――それは全く「文藝以前の目的」の為の強制を意味するものであった。

ドイツ古典主義は決して古典的古代の機械的模倣でなく、ドイツ精神との※對決であり、その法則とは内面的法則（自律）であって外からの強制ではなく「内的必然性」であり、從って其の充足の結果は却って自由であり、調和である。

※ 対決の意味に就いては、京大「人文」第四集拙稿（六一頁以下）參照

かくして等しく古典的古代を模範としながら、一が強制的法則に從う模倣として文字通り擬古主義であるに對し、他は精神的對決に基づく自由な調和的創造として古典主義の名に値するものとして區別せられる。

註　古典的という概念が、歴史的には「バロック――近代的――浪曼的」などと對立すると共に、價値概念としては、普遍的――超時代的――模範的という意味をもつことは、ドイツ文藝の黄金時代の呼稱としてふさわしい。

ウィンケルマン、レシング、ゲーテ、シラーは夫々異った對古典的古代の態度をもって居り、或は擬古主義的傾向が強く、或は反フランス「古典主義」的、親シェークスピア的、或は浪曼的なものを併せ持つなどの差異はありながら、何れも古代彫刻、或は悲劇、敍事詩に示される古典美を範として、ドイツの藝術、文藝の革新を志した點では同一方向にある。

この様な意味でゲーテの古典主義も、一面には理想化されたギリシャに對する心酔と共に、他面では冷静にギリシャ古代の歴史的現實を知っていた。

註　歴史的現實のギリシヤ、即ち貴族奴隷制の、民族内戰の續いたギリシヤは彼の嫌惡する所であった。〈ギリシヤ人は自

由の味方だった。その通りだ。だが各人が自分だけの自由の味方だったのだよ。だからどのギリシヤ人の心中にも暴君がすんでいたのだ――たゞそれが發展する機會がなかっただけだ〉（リーマー宛 GA22 s. 703）

蓋しゲーテの求めたものは、高められたギリシャ精神――現實のギリシャから淳化せられたギリシャの辰氣樓（フォーク・モルガーナ）であった。

〈我々は自分でつくり生み出し得るもののみを理解するのだ〉という意味でゲーテはギリシャを理解した。即ちゲーテは古典的古代の内に本來的自己を發見し、そこに安住の地を見出した――それがゲーテの古典主義時代なのである。

註　前号六頁參照

老ゲーテが秘書に對して〈よく古代人を研究せよといわれるが、それは「現實の世界に向い、それを語ることに努めよ」ということに他ならない。というのは古代人も當時そうしたのだから〉（29. 1. 26）といったというが、此の言葉ほどにゲーテの古典主義の眞義をはっきり傳えるものは少いであろう。即ち古代精神をつかみ、古代のレアリスムスを我物とする――もし模倣ということをいうなら、ものの觀方、つかみ方を模倣することで、その結果（結論や作品）を猿まねすることではない――というのである。

二　二つのシェークスピア論

ウイーランドの飜譯、ヘルダーの紹介、レシングの推賞によってシェークスピアがドイツに輸入せられゲーテによってはっきりドイツ化した經緯についてはグンドルフ達が詳細に述べている所であるが、ここにはゲーテの青年期（1771）と老年期（1813―1816）の二つのシェークスピア論を比較することによって、ゲーテ自身の成長發展を跡づけて見よう。

註　詩と眞実十一章、マイスター三、四、五のハムレット論に就ては今は觸れない。

先づ〈シークスピア記念日に〉に於ては、レシングの如き批評家の態度でもなく、ヘルダーの如き解説者の態度でもなく、正に青年詩人としてシェークスピアに對決している點が目につく。〈天才は天才によってのみ觸發され得るものだ〉（レシング 17. Lit. Br.）ということの實證である。――〈我々が讃え得る功の萠芽を、我々は心の中にもっている〉（GA_7 122）からである。

註　此の論文の冒頭の〈運命が我々を死の世界に連れ戻してしまうと思われる時にでも、（何かの形で）殘存したいという希望が、我々の一番高貴な感情である樣に思われます……〉という言葉をゲーテの厭世的な感慨として受取る見方がある。確かに人生のはかなさを歎く言葉と受取れる。併し是はそれに續く〈今日我々は此の最大の漂泊人（シェークスピア）の思出を讃えることによって我々にも自ら敬意を表することになるのです〉という所まで讀めば、シェークスピアの文藝の不朽――〈人生は短く〉――を語るものと見るべきであろう。

最初にゲーテはフランス「古典主義」の三一致に對してレシング以上に激しい反擊を加えているが、是は當時のゲーテとしては當然のことである。續いてシェークスピア劇の構成に就て、〈シェークスピアの舞臺は美しいのぞき眼鏡の如きもので、（その内容としての）世界の歴史が「時」の眼に見えぬ糸に操られて眼の前を進んで行く。（所謂歴史的政治的事件を扱う大舞臺である）。彼の戯曲の構成は普通の意味での〔規則によって計畫された〕構成ではない。併し〔やはり一つの内的形式による構成をもっていて〕總ては神秘な一點をめぐって動いて行く。此の神秘な點は未だどんな哲學者も見たことがなく、規定したこともない。此の點で我々の自我の特性、意志の思い上った自由が全體の必然的運行と衝突する〉と洞察している。

此の神秘な一點に就てエルマチンガーはボング版序文に「此の考えの中に内的形式という考えの萠芽がある。同時代の他の人々の考えと違って、シェークスピアの戯曲が全く無形式、無規則ではなくやはり形成原理がはたらいているという洞察がある」と述べている。

註　内的形式に就いては前掲記念論文集二九七頁參照

フィロストラートの繪畫に就ての論文の中に八文藝（及び造形藝術）の本來の作用力は、主要人物を創り、是を中心とする總てを、どんな重要なものでも、是に從屬するものとして現わすという點にある。こうすることによって、眼を光の中心にひきつけるのである。そこに於てほんとの文藝の着想や構成の成功やうまみがわかる〉（GA13 811）といっている。この中心點が正に神秘な一點に他ならない。

註　「ラォーコーン論」及び「レオナルドの最後の晩サン」に於ける中心点に就いては前掲美学五一頁參照

ところがこの節の最後の「衝突」に就て、ヨレスはなかなか興味のある解釋を出している。即ち、グンドルフ（s. 110f）シュタイガー（I. s. 93）フォン・ウィーゼ（s. 60）などが、人間の獨自性と世界秩序との間の悲劇的葛藤を暗示する、という風に説明して來たのに對して、――ゲーテはシェークスピアの悲劇に就てのみでなく、彼の演劇一般について語っていること、全文の樂天的な態度に矛盾すること　更に不可避の衝突など問題になっていないこと（ここに問題になっている自由は、ただ僭稱された自由にすぎず、ほんとの自由ではない故に）などの理由をあげて、是も内的形式と關聯したものと見るのである。

❖　冒頭のゲーテの言を、長生の希望を示す人間の高貴な（？）感情であるとするヨレスの解釋は、上記の私見から見れば少しおかしい。E・ボイトラーは人生の深い不安の表明と見ている！

「從って此の衝突は恣意（僭稱された自由）と必然との悲劇的葛藤のみでなく、全體の内的法則と人間の内的法則との一致であり、自然と精神、眞の自由と必然性との一致である――即ち衝突は葛藤であると同時に一致である……（必然的及び全體という語がゲーテに於ては藝術作品の内面的必然性と法則性とに就て語られていることから考えても、人間とその自由が滅びる無情な運命とは關係がない）……ここには自然と藝術との法則性が語られている……時代の墮落した趣味が人々の眼をくらましている爲に、有機的創造と内的形式との本質が理解されず、シェークスピアの戯曲の法則性が誤解される……」というのである（Jolles s. 190ff）

この様な解釋はゲーテの延長と收縮、排斥と牽引などの極性概念を適用したものと理解できる。（この様な解釋は次に見る老年期のシェークスピア論に於ける近代劇の理解に連なるものとして肯ける所である）

同様に此の論文の最後の〈我々が悪と稱ぶものは、善の他面にすぎぬ。此の面は善の存在に必要であり、また全體の中に必然的に所屬する……と立派な哲學者達（Mandeville. Shaftesbury）が述べた所が、シェークスピアにも当てはまる〉というゲーテの考えも亦極性概念に他ならない。

註　誰しも直ちに思い浮かべるのは、ファウストに對するメフィストの自己紹介の言葉であろう。（z. 1337）ライプニッツ的辨神論的な「ファウスト」の解釋（シュトリヒ）も或はここに一つの出發點を見出すであろう。

ゲーテの作品中に出てくる極性的對立は、

Götz-Weislingen, Werther-Jerusalem, Tasso-Antonio, Clavigo-Carlos, Egmont-Alba, Prometheus-Epimetheus, そして何よりも Faust-Mephisto などの人物がはっきり示している。親和力や西東詩集の中に示される世界觀・人生觀もこの極性概念に基いているといってよいであろう。

フィーエトルのゲーテ傳は殆んどこの極性概念で貫かれている。ゲーテの全部（自然觀、宗教觀……生活、作品）を是で説明する——

闇、悪、醜、など我々が否定的消極的なものと名づける總てが是認せられる所に此の極性論の重要な意味がある。對立、矛盾、二元論などの二律背反的なもの自體が否定的なものであるという考えが、是によって棄てられる。極性的背反なくしては、いかなる運動もあり得ぬとすれば、負の極も正の極と同様に必要である。（Viëtor s.467）

この様な極性論的理解はゲーテの特徴をよく捉えて居り、ヨレスの解釋は部分的に正しいであろう。併しその論述の中で、恣意と全體の必然との衝突——葛藤と、ゲーテがここで觸れていない眞の自由と必然性との衝突——一致とが、いつの間にか附加えられすりかえられ、（是はゲーテのいう〈新しい創造〉では決してない）もし「衝突が葛藤であると同時に一致である」ならば、恣意と必然との一致とは何を意味するか、と問わざるを得ない。是は〈思い上

この様な解釋はゲーテの延長と收縮、排斥と牽引などの極性概念を適用したものと理解できる。（この様な解釋は次に見る老年期のシェークスピア論に於ける近代劇の理解に連なるものとして肯ける所である）

同様に此の論文の最後の〈我々が悪と稱ぶものは、善の他面にすぎぬ。此の面は善の存在に必要であり、また全體の中に必然的に所屬する……と立派な哲學者達（Mandeville. Shaftesbury）が述べた所が、シェークスピアにも当てはまる〉というゲーテの考えも亦極性概念に他ならない。

註　誰しも直ちに思い浮かべるのは、ファウストに對するメフィストの自己紹介の言葉であろう。（z. 1337）ライプニッツ的辨神論的な「ファウスト」の解釋（シュトリヒ）も或はここに一つの出發點を見出すであろう。

ゲーテの作品中に出てくる極性的對立は、

Götz-Weislingen, Werther-Jerusalem, Tasso-Antonio, Clavigo-Carlos, Egmont-Alba, Prometheus-Epimetheus,

そして何よりも Faust-Mephisto などの人物がはっきり示している。親和力や西東詩集の中に示される世界觀・人生觀もこの極性概念に基いているといってよいであろう。

フィーエトルのゲーテ傳は殆んどこの極性概念で貫かれている。ゲーテの全部（自然觀、宗教觀……生活、作品）を是で説明する——

闇、悪、醜、など我々が否定的消極的なものと名づける總てが是認せられる所に此の極性論の重要な意味がある。對立、矛盾、二元論などの二律背反的なもの自體が否定的なものであるという考えが、是によって棄てられる。極性的背反なくしては、いかなる運動もあり得ぬとすれば、負の極も正の極と同様に必要である。（Viëtor s.467）

この様な極性論的理解はゲーテの特徴をよく捉えて居り、ヨレスの解釋は部分的に正しいであろう。併しその論述の中で、恣意と全體の必然との衝突——葛藤と、ゲーテがここで觸れていない眞の自由と必然性との衝突——一致とが、いつの間にか附加えられすりかえられ、（是はゲーテのいう〈新しい創造〉では決してない）もし「衝突が葛藤であると同時に一致である」ならば、恣意と必然との一致とは何を意味するか、と問わざるを得ない。是は〈思い上

った（僭稱せる）自由〉というゲーテの言葉の誤解に基づくもので、ゲーテは〈思い上った自由〉の他に眞の自由があると考えているのではない。シラーならばそう考えたであろう――シラーが自由と名づけるものをゲーテは法則と必然性と稱ぶ（M. Dietrich: Europäische Dramaturgie s. 351）――ゲーテにとって自由とは人間の思い上りにすぎず、全べては内面的法則に従うものであった。（天才ですらも、――前号二〇頁以下）従って、この〈思い上った（ブレテンデ・ヴォルテ）〉という形容詞にこだわることはないのであって、自由と必然性との衝突――（葛藤と一致）――と理解して差支えないであろう。

要するに此の青年期のシェークスピア論には、單に青年ゲーテの感激と野心とが噴出しているだけでなく、既に後年の古典主義への萠芽が見られることに注意したい。（それは此のヨレスの問題を右の様に理解することの根據でもある。

Shakespeare und kein Ende の第一節〈詩人一般として〉第二節〈古代及び近代詩人と比較して〉は一八一三年に、第三節〈脚本家として〉は一八一六年に書かれた。

第一節、最初に氣がつくことは所謂眼の詩人ゲーテ（前掲文学）が〈シェークスピアの作品は肉眼で見る爲のものではない。〉といっていることである。

これに續けて、〈肉眼よりも内的感覺の方が遙かに明晰であって、内的感覺には言葉によって極めて高度に且つ迅速に傳達される。眼で見ただけでは親しみのない印象の淺いものに對しても、言葉は是を適確に捉えうるからである。シェークスピアは徹頭徹尾我々の内的感覺に語りかける。是によって想像力の生み出す形象の世界が活気づき、何の説明も要しないほど完全にはたらき出す……シェークスピアは生命のこもった言葉を駆使し、心が不安におびえて隱し立てる様な事までも、自由に流れる如く口に語らしめる……（そこで）我々は人生の眞實をいつの間にか聞かされているのである〉

是は第三節の脚本家としてのシェークスピアを否認する考え方の伏線をなすものである。ゲーテは以前から〈文藝は眼ではつかみ得ぬ〉という確信をもっていた（GA14 341）のであるが、是を裏返えしていえば〈文藝は想像力に訴える〉（後述第十一頁後半以下及び第十六頁後半以下）ということになる。（詩作の面からいうと、たとえば「誕生日」という無名詩人の作に關して〈作者は眼でだけ狩人になっているが心では狩人になっていない〉（GA14 217）とゲーテは批判している。表面だけを捉えて對象の本質の核心に觸れていない、というのである。）端的にいえば文藝は言葉の藝術であって、視覺藝術ではない、ということである。

〈人間の達し得る最高の素質で他人の心を深く把える手引となる様な自己認識の素質を生れながら具備し、是を直接地上の目的の爲にではなく、もっと高い精神的目的の爲に完成し……（世界精神があくまでも秘密を守って我々に知らせてくれぬのと異って）世界の秘密を、大いに語り、行動以前に、いや正に行動の中で我々に熟知させるのが、詩人というものである。〈詩人の手にかゝると、悪德の權力者、氣の優しい小心者、激情家、傍觀者など人物の總てが腹の中をさらけ出して終う。屢々ほんとらしくなくなるのも構わずに。〉（GA14 756-758）

是は詩人シェークスピアに對するゲーテの評語であると共に、シェークスピアに即して詩人一般を解明するものと考えられる。即ちカントの無目的論に近い、文藝の超地上的目的論と、文藝が言葉を以て總てを語る藝術であることが簡明に示される。

而も最後の〈ほんとらしくなくなるのも構わずに〉という語は重要である。――從來これに注意は拂われなかった様であるが――。というのは啓蒙運動の合理主義的美學の一つの規準がこのほんとらしさ（Wahrscheinlichkeit）にあったからである。（自然模倣的自然主義の藝術の着眼點はこのほんとらしさにあった。）そして青年ゲーテが尚この様な自然主義的傾向に捉われていたことを思いかえすならば、（たとえゲーテの評語が、シェークスピアの作中人物の饒舌の爲のわざとらしさに對する皮肉を含むとしても）偉大な自然としてのシェークスピア觀（GA4 125）か

ら、別な、第二の自然――藝術家としてのシェークスピア觀への成長を物語るものであるからである（前号一六頁以下）

ゲーテはシェークスピアを、青年時代に〈美しいのぞき〉と稱ぶ程に（本稿第五頁）眼を奪われたのに對し、〈大きな賑かな年の市〉という豊かな、混亂の中なる秩序、が當代の英國社會に負うことを指摘し、また〈プロメートイスと競い、まねる〉という理解（GA$_4$ 125）から更に進んで〈世界精神の仲間〉に組入れ（GA$_{14}$ 758）、〈人間が苦惱に口を默む時に、苦しさを口にする才を賦與されたタッソー（第三四三二行以下）と同樣に、（たとい石が叫ばなくても秘め事を語らざるを得ぬ故に）森羅萬象をして語らしめ、共演せしめる詩人として把えるに至ったのである。而もシェークスピアは、當代の英國をしっかり摑んでいただけでなく、同時に人間性の典型を表現し得た――〈内面的な人間の衣裝〉をよく心得ていたから――と理解せられた。ということはシェークスピアの文藝が正にゲーテのいう「獨自の作風を生み出す藝術的風格（シュティール）」をもつ藝術の最高段階にあることを認めたことである。

第二節、古代及び近代詩人と比較した場合シェークスピアは（シラーの意味で情感的――浪曼的でなく）素朴であるが、仔細に見ると深い意味では決定的に近代詩人であって古代人からは遙かに隔りがある――この樣な見方を説明する爲にゲーテは古代的と近代的という意味を省察する。是を要約すると――

古代悲劇は、運命の必然とでもいうべき假借なき姿の當爲（ゾレン）、と實行との不均衡に發し、近代悲劇は、意志の自由と實行との不均衡に發する。當爲は義務として、不可避の運命よりも優しい姿になるというものの、何れにしても、人間に課せられるものとして、壓制的である。ところが意志は人間が自己に課するものとして自由であり、近代の神である。（悲劇は當爲によって强大となり、意志によって弱小化する。巨大な當爲を意志によつて解消することによって、所謂劇詩（ドラーマ）が生れたのである）（vgl. Markwardt III s. 103）

シェークスピアに於ては、意志と當爲とが力づくで爭い、逆に意志が屈するのであるが、個人が有限で特殊で當爲

に縛られているのに對し、人間として無制限で普遍を要求し、自由を欲するが故に生じる内面的葛藤が、先づ採り上げられる。〈個人の力を越えた意志〉は近代的であるが、シェークスピアに於ては、是が（内面的でなく）外面的な機會によって生ぜしめられることによって、一種の當爲となり、必然性を帶び、古代のものに近づくのである。

併し古代悲劇に於ける如き、總ゆる自由を排除する必然性は、自覺をもつ近代人の氣持に合わない。

そこでシェークスピアは、我々の自由を排除しない必然性、從って我々の氣持に合う様な必然性、即ち倫理的なものとすることによって、古い世界と新しい世界とを結びつけるのであるが、我々のシェークスピアから學ぶべき所は正に此の點にある——（GA_{14} 761-763）

この様な近代性の理解は後に見るアリストーテレスの詩學のゲーテ的解釋にもはっきり現われている。

註　美学オ一六号所載拙稿「悲劇性の問題」を參照されたい。

第三節、最後にシェークスピアは脚本家ではなく、演劇の歴史に屬せず、文藝の歴史に入る人である、という風變りな考えが述べられる——

註　文学史家ヘットナーは是をたわけた主張という（Goethe und Schiller von H. Hettner 1876 s.276）

それは〈劇場が要求する肉眼〉の為に書かれていない、從ってレーゼドラーマというべきである——脚本というものは、視覺を一緒にはたらかせ、人物を具體的に一定の場面に現出させることによって、（個人が多人數に口傳えする）敍事詩と、（多數の人が聞くかも知れぬにしても非公開の社交裡の會話である）對話と、（たとい頭の中で演ぜられ想像力に訴えるにしても行動の中なる會話である）戲曲との三つをまとめたものである——この様に考えると、シェークスピアの作品は一番戲曲的である。シェークスピアは、自分の才能を十分發揮できない様な狹くて設備の不十分な舞臺の要求など無視して、飛躍と省略とを自由にやってのけ、我々の想像力に訴えてくるから、文藝的——戲曲的である、というのである。

註　〈(視覺)藝術は想像力に訴えようと思ってはならぬ。それは文藝のなすことである〉(GA13 119, 129, 312f) ということから逆に、シェークスピアの作品が文藝的であって、視覺的(であることを含んだ)演劇的ではないという考えが出てくる。

尤もシェークスピアも、ある重要な演技が一層重要な演技を意味するという様に、〈眼にとっても同時に象徴的であるものこそ劇場向きである〉(MR. 931) ということを心得ていたことを、ゲーテは認めているのである。

要するに、シェークスピアの作品は、―當時の英國の設備の不十分な、自然主義的要求などの影もない舞臺で、―(いくらかの印象を與える爲に特徴のある假裝をし、必要に應じて動き廻る)多くの人物によって(觀衆でなく)聽衆に語り聞かせ、適宜、淋しい舞臺の上に樂園や宮殿を想像させる様な、〈極めておもしろいお伽話(メールヒェン)であった〉(GA14 767) というのがゲーテの結論である。

註　ゲーテはメールヒェンを次の様に定義している――不可能な事件を可能な又は不可能な条件下に可能なものとして現わして見せるもの――と (MR935)

エルマーチンガーは「この〈奇怪な〉解釋は、ゲーテがシェークスピアの演出に當って自ら經驗した所に基づくもので、それというのもシェークスピアの藝術のワイマールの舞臺の上品な様式には余り奔放すぎて向かなかったのであろう」と推測している (Einleitung zu Bong-Ausgabe 32. Teil LI)

ところで我々にとって興味のあることは、青年時代の心酔と異って、ここには實に冷靜な批判的シェークスピア觀があることである。即ちシェークスピアの三一致の法則など無視した自由な構成の戲曲に對して、その内に、一面では其の確かな内的形式を認め、藝術的風格(シュティール)にまで高められた藝術であることを承認しながら、他面では「素朴で情感に溺れず憧憬に止まらず」という意味では浪曼的ではないが、必然的當爲――運命に弄ばれる古代悲劇とも異って、個人の意志の自由と、運命に代る倫理的必然――罪の意識との葛藤に發する近代性を洞察することによって、戲曲の近代化を遂行した、とゲーテが見ていることである。(美學第十六号、拙稿四四頁以下參照)

而もこの〈たわけた〉とか〈奇怪な〉とか評せられるシェークスピア觀、即ち、僅かに稀に、凡んど例外的にしか脚本家と見ないシェークスピア觀は上記諸家の見解も然ることながら、〈眼の詩人〉ゲーテなればこそ、彫刻的古典主義者ゲーテなればこそ、なし得たものであると私は考える。シラーに比べては確かに悲劇詩人らしくなく――自分で眞の悲劇が書けるかどうか怪しんでいる（An Schiller den 9. 12. 97）……併しシラーにいわせると、〈悲劇詩人の總ての文藝的特性を豊かに〉具えているゲーテ、（An Goethe den 12. 12. 97）――舞臺指導に當ってもむしろ視覺面を擔當してシラーの聽覺面と相補ったといわれる樣に、ゲーテ自身の視覺が餘りに鋭敏であった爲に、シェークスピアの舞臺上の視覺的効果に疑を抱き、また自らは人並はづれた想像力の豊かさに惠まれ（だからこそ悲劇に耐えられなかったのである）、而も想像力に訴える言葉の本質的なはたらき――文藝の核心――を餘りによく心得ていた故に、シェークスピアの（脚本家としてよりも）詩人としての素質を明確に捉えたのであろう。

ここにゲーテの先輩ヘルダーがシェークスピアの戯曲すらも抒情詩的に解釈したことが思い出される。

前述の、シェークスピアの作中人物が、「ほんとらしさ」を害うことを意に介せぬほどに饒舌であることは、舞臺裝置の貧困を補う爲でもあったであろう――逆に裝置の充實した現代劇場での原作のままの上演が、論者のいう程に視覺的演劇的であるだろうか、あの饒舌が煩しくはないだろうか、些かの疑問を殘すであろう。

註　私はシェークスピア劇を映画でしか見ていない。從って是以上に脚本家シェークスピアに就て、ゲーテを擁護することも批判することもできないのが殘念である。

三　アリストーテレスの詩學拾遺

此の小論文の企圖する所はカタルシスの新しい解釋である。

從來は〈同情と恐怖とを起す事件と筋の運びを描くことによって、同情と恐怖から觀客の心情を淨化する〉ことと理解せられていたのに對し、ゲーテは獨自の解釋を試みている。即ち、悲劇は夫々自分の役を演じる別々の人物によ

って優雅な言葉で語られる、重要なまとまった或る長さをもつ事件の進行の模倣で、同情と恐怖とが或る程度續いた後、是らの激情の均衡和解によって、事を終るもので、而も此の和解は觀客に於てではなく、舞臺の上で、戲曲そのものの中で、主人公の心中での和解である、と考えるのである。

「ゲッツ」が正にその具体例で、「の如き」の様でもあることは、幾多の研究家の指摘している所である。

換言すると、悲劇の構造を取扱ったアリストーテレスが、悲劇の觀客に於ける効果の如きを論じる筈がない、というのである。

カタルシス（ゲーテは均衡、和解、円滿な妥協、調停、解決などと言い換える）は總ゆる戲曲、總ゆる文藝作品にあるべきもので、悲劇が完全な文藝作品であるべきなら、此の様な和解は不可缺である――ここにアリストーテレスの、悲劇の主人公は全然罪あるものでも全然罪なきものであってもならぬ、という格律の基礎がある、〔全然罪あるものの場合にはカタルシスは單に素材的なものとなり、（そこには必然性がなくなる）、全然罪なき場合には、過重な不公正は運命や神の責任に歸せられて、カタルシスはあり得ない〕。而もこの和解は先づ（詩人の心の中に起り、やがて）作品の中に現われる――それを觀客が見るのである、とゲーテは理解する。

註1　この様なカタルシスの解釈が、シェリングからヤスパースに至る近代悲劇論の先驅的意義をもっていること、又この様な悲劇の理解がゲーテ自身の性格から来ていること、更に「カタルシスの広すぎる適用」に就いては、前掲美学第十六号所載拙稿を參照せられたい。

註2　ツェルター宛に〈藝術作品がそれ自體で完成することは、藝術の永遠の不可欠の要求である。アリストーテレスが極めて完全な藝術作品を眼前にしながら、効果のことを考えた、というんだから全く歎しい〉と書いている（29.5.1827）

註3　天才時代の詩人ゲルステンベルッが、《激情を誘発させることがギリシヤ劇の本性で、脚本家の才一の重要な特性だというのなら、宜しい、シェークスピアの悲劇は悲劇ではあり得ない。そんなことをいえば彼に何が残るか　人間だ、世界だ、万象だ　私は彼の戲曲を倫理的自然（人間）の生命のある似姿と称ぶ》（Briefe ueber Merkwuerdigkeiten der Literatur 1766 (?!)）といっている（vgl. Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik, hrsg v. B. von Wiese s. 45f, Haym: Herder s.431）これは公衆と舞台との関係を変革する美学上の革命のはしりであったが、ゲーテがこの余り知られていない書簡体の論文を読んだかどうかは明らかでない。（詩と真実一七巻には、ゲルステンベルクは、美事な併し奇妙な才能の持主だ、といっているに止まる。ゲーテの書簡集、対話集（GA Bd22-24）にもこの書簡に触れた所はない）

ゲーテは此の様に觀客に於ける効果論を一般的に否定するのみでなく、更に、啓蒙運動の合理主義的美學の主張した「悲劇の道徳的効果」に對して眞向から是を否定する――〈一般に諸藝術が、哲學や宗教の様に、敬虔な氣持や義務感を起させるのは、ほんの偶然のことにすぎず、悲劇が青年達を不安ならしめることによって却って惹きつけるにしても〉作品の葛藤と和解が觀客の心中に生起すると考えても、劇場から一歩外へ出ると〈觀客は決して淨化せられたり、精神的に改善せられることはなく、出かけた時とそのまゝ、或は輕卒で頑固で氣が荒く、或は氣が弱く愛敬があったり乏しかったり、一寸も變っていないのに自分でも驚くだろう〉という。

註 〈よい芸術作品は道徳的成果をもち得るし、またもつであろうが、道徳的目的を芸術家から要求することは、其の仕事をためにせよと命ずることである〉（詩と眞第十二卷 GA10, 590）〈ほんとの表現は教訓的目的をもっていない。容認もせず、非難もせず心情と行動とを順々に展開させることによって、それらを明らかにする。それがやがて人々に其の意義を教えるのである〉（同上第十三卷 GA10, 644）また〈教訓詩について〉（GA10, 370）総ての芸術は目立たぬ様に教訓的であるべきである、といっている。（vgl. GA14,61 ここには喜劇の道徳的無記を説いている。

要するに悲劇の核心としてのカタルシスを和解として捉え、外に向っての効果を考慮せず、それ自體で完成しているという文藝の自立性、從ってレシングにすら殘る啓蒙主義の一特徴たる道徳主義をくつがえし、どの様な對象を扱う場合にも全ての文藝は文藝一般の法則に從うのである故に、此の和解も單に悲劇のみでなく、文藝一般の要求する所である――という主張である。

是は正しくゲーテの古典主義の著しい特徴である。ゲーテのイタリア旅行以後の諸作品が決して人生の悲慘に對して救いのない殘酷さを示す様な悲劇でなく、悲劇的なものとの對決であることに例證せられる。（是らに於て和解は或は人本主義を契機とし、或は肉體に對する精神の自由の勝利として、宗教的救濟の形で、示される）

註 ここにこの様な和解のないクライストの病的な文芸に対するゲーテの反感の理由も見出されるであろう。（vgl. GA14, 129）

此の様なゲーテ的古典主義――和解の美學は、單にゲーテの性向からのみ説明せられるものでなく、その汎神論的

世界觀、人本主義的人生觀、有機論的自然觀、更には歴史觀、社會觀などの根底から掘起して見なければならぬと考えられるかも知れぬ。併しゲーテに、悲劇の本質が徴底的な非妥協性に基づくという深い洞察があったればこそ、却って此の様な和解美學を生み出したと見ることができるしまたそう見るべきであろう。（私は非藝術的または藝術以前の根據から直接、藝術觀や藝術現象を導き出す仕方に贊成できぬ。それらは副次的な理由以上に出るものでないからである。

註　「ゲーテには、悲劇的なものの本質を一層深く洞察する程、悲劇の中に自分の本性の対極があることが明らかになった」というフォン ウィーゼの解説は、前述のシェークスピア論に於ける均衡説からも導き出せるであろう。(Die deutsche Tragoedie von Lessing bis Hebbel s.78)

四　敍事詩的及び戯曲的文藝に就いて

ゲーテの文藝論の一つの特色は文藝の種類に就いてかなり明瞭な本質的區分をしようと企てたことである。

先づ近代藝術のジャンルの混淆に對してはっきり反對を表明している。

〈藝術の墮落の主要な徴表の一つは、藝術の色々な種類の混淆である。諸藝術は（その細かく分かれた枝葉の所で）相互に近い關係にあって、一緒になり區別が分らなくなる傾向をもっている。併し眞の藝術家が、自分の藝術の分野を他の分野から區別し、どの藝術分野をも獨立させ、できる限り他から絶縁させ得るという點に、其の義務があり、功績、價値がある〉（GA$_{18}$ 149）この墮落した近代藝術というのは明らかに浪曼派を指している。更に別な所では〈造形藝術家は dichten（考えてつくる）べきであるが poetisieren（詩作）すべきでない。即ち本來想像力を活躍させなければならぬ詩人が具體的な描寫に當ってやはり人の想像力をはたらかせる様に仕事しなければならぬのとちがって、造形藝術家は詩作してはならぬ――そんなのは詩を造形藝術へ誤って適用することである〉（GA$_{18}$ 125）

註　ここに dichten は絵畫や彫刻の様に一つの造形することである。造形（藝術）ということは技術的機械的なことを含

んでいる。是は職人の手仕事に近いもので、造形藝術は手仕事の最高段階である。（Vgl. W. M. Wanderjahre III. Buch. GA_8 354）詩作は技術（クンスト）であることを否定する。また知識でもない。技術も知識も何れも思考によって達せられることであるが、詩作は思考によってはできぬ。詩作は一の霊感で、魂が活動する時に魂の中に受け取られる。技術や知識と名づくべきでなく、天才（ゲニウス）と名づくべきである。（GA_9 602）

（十七、八世紀に文芸はよく美しき知識 Schoene Wissenschaft と称ばれていた）

即ち想像力にはたらきかけるのは文藝の事であって、眞の造形藝術は想像力にはたらきかけるべきでなく、あくまでも視覺に訴えるものである、という考え方である（vgl. GA_{18} 119）――そして造形藝術家の中で、詩人の長所をまねようと是を追かけて、自分自身の長所を見損い、是を延ばすことを忽がせにする様な空想家を詩人氣取屋（ポエチシーラー）と名づけている（vgl. GA_{18} 312）

註　是に對してシラーが〈近代の有能な藝術家達の藝術に於ける Poetisieren への傾向は、現代の様な時代では、詩的なものを通る他に、美的なものへの通路がないということ、從って精神にはたらきかける藝術家が總べて詩的感情によってのみ目覺まされる故にこそ、造形的表現に於ても詩的幻想ばかりを示すのだということ、から説明できないでしようか……〉（an Goethe am 14. 9. 97）といっているのは、ゲーテと違って造形藝術に縁遠いシラーらしい解釋として興味深い。併しこの様な近代藝術家も、「それにも拘らず視覺に訴える他はない造形藝術」の本質を把えていないのでなければ、シラー自身の情感的近代性を自ら告白しているものであろう。

〈我々近代人はジャンルを餘りに混合したがるので、全く相互に區別できなくなったのはどうしてだろうか、ということが氣になった。……總べての造形藝術を繪畫にしようとする……文藝の進み方に於ても、總べてを戯曲に、全く現在的なものの表現にしようとあせっているのがわかる。書簡形式での小説が、全く戯曲的になっている……この様な元來子供臭い野蠻な没趣味な傾向に對し、藝術家というものは當然全力をあげて抵抗し、藝術作品のけじめをはっきり分け、（古代人が正にそうしたことで藝術家となり、藝術家であった様に）各々の藝術作品の特性と獨自性を確保すべきであるのに、そうしないのは怪しからぬことである〉（an Schiller am 23. 12. 97）この様な考えから兩

詩人の協力によって主題の論文ができたのであった。

註　ディレタント論（GA14 744）の中に文藝の全體にとって害のあることとして、種類の混淆があげられている。

ところがその二年前に修業時代第五巻ができ上っているが、その第七章に、小説と戯曲の中で何れが優れているかというつまらぬ論爭に就て色々話合われたことが書いてある――〈何れも夫々立派であり得るが、たゞ夫々其の種類の限界内に止らなくちゃならぬ〉……何れにも人間の性質と行動が見られる。兩者の區別は單に外形――人物が一方では話をし――他方では通常人物に就て語られるという點――にあるのではない。所が殘念ながら多くの戯曲は單に會話化された小説にすぎない（たとい戯曲を書簡の形で書くことも不可能ではないかも知れぬにしても）

小説では主として心情や出來事を現わし、戯曲では性格や行動を示すべきである。小説はゆっくり進まねばならぬ。主要人物の心構えは、どんな仕方にしろ、全體の進行を押えなければならぬ。戯曲は先を急ぐべきで、主要人物の性格は、結末に向って突進しながらも（心ならずも）押えられているというのでなければならぬ。

小説の主人公は受動的であるべく、少くとも高度には能動的であってはならぬ。戯曲の主人公からは、はたらきかけと行動が要求される。小説の主人公達（Richardson—Grandison, Clarissa, Pamela ; Fielding—Tom Jones; Goldsmith—Vicar of Wakefield）は受動的でないにしてもぐずぐずした人物で、總ゆる事件はいわば彼らの心構えにつれて變えられる。戯曲では、主人公は自分の性格のまゝに何ものも變えることはなく、萬事が彼に反對し、彼は障碍を排除するか或は障碍に屈服するかである。……小説では偶然のはたらく餘地があるが常に人物の心構えによって左右せられざるを得ぬ。之に對し、人爲的でなく、人間を外的事情によって思いがけぬ破局に押しやる運命は、戯曲でだけ起る。偶然が激情的な狀況を生み出すことはよいが、決して悲劇的狀況を生み出すことは許されぬ。是に反し、運命は常に恐るべきものでなければならず、罪ある、又は罪なき別々な行爲を結びつけて不幸な葛藤を生ぜしめる場合に、最高の意味で悲劇的となるのである〉（GA7 330f）

要するに〈評判のよい小説の劇化の失敗〉（GA$_{14}$ 766）がよくある様に、小説をたゞ會話にしても戯曲にはならぬ、ということである。

それは兩者が形式的に異るばかりでなく、内容としても異ったものであるからである。是は既に（一七七六）〈總べての悲劇的事件を戯曲にひき延ばそうなどと思ってはならぬし、總べての小説を切り刻んで劇にしようと思ってもならぬ。〉狼と羊のイソップ寓話の様なものを五幕の悲劇にかえる様な賢こさ（GA$_{13}$ 47）を青年ゲーテは皮肉ったのであるが、晩年のゲーテも、西東詩集の自註の中で、文藝の數々の諸形式の中で、ほんとの自然形式として、物語をする（敍事）詩形と、情熱的興奮の（抒情）詩形と、人物の行動する（戯曲）詩形の三つをあげ、是が一緒になって、或は別々に、作用することを例をあげて説明している。

註　丁度シュタイガーの考えの原型である様に思われる。（vgl. GA14, 341）

たとえば、古代ギリシャでは合唱團が主役を演じている間は抒情詩が優位を占めるが、コールが次第に觀衆化するにつれて他の者が主役となり、遂に筋の運びが個人的・家庭的に縮まるとコールは不要となり、邪魔になるに至る。ところが、フランス劇では、序幕は敍事詩的、中幕は戯曲的で、激情的熱狂的な終幕は抒情詩的といってよい。（GA$_3$ 480f）（vgl. GA$_{14}$ 352）という風に戯曲の内に、抒情詩的なもの、敍事詩的なもの、があることを指摘しているが、是は決して三つの自然形式の混合をいうのではなく、況んや三つの種類の混淆を是認しているのではない。〔F・シュレーゲルが、宇宙的（綜合的）前進的（未完結的）浪曼的文藝――小説の範にとったゲーテの「ウィルヘルム・マイスター」も、けじめのわからぬ混淆ではない〕

其の他、主題の論文の成立した一七九七年の四月には、敍事詩と戯曲とに關して、ゲーテとシラーとの間に活潑な

書簡の往復が交されているが、其の中で論旨の上から此の論文に深い關聯があると思われる所を拾って見よう。即ち敍事詩に於ける停滯的モチーヴ（知性の活動に由る）と、戲曲に於ける運命、又は宿命的な天性の支配（從って知性の排除）という原理に關する部分である。

＜敍事詩は最も落着いた餘裕の多いものであるから、恐らく文藝の他の種類に於けるよりも、知性のはたらく餘地が多い。……敍事詩の主要な特性は、常に前進後退するところにある。だから停滯的なモチーヴは敍事詩に適している。併しそれは（停滯的といっても）阻止になってしまってはならぬ。阻止は本來戲曲に屬することであるのだから＞（19. 4. 97）

註　是に對するシラーの回答――＜部分の獨立性が敍事詩の主要性格をなしている……奥底から取り出された赤裸々な真實か、敍事詩人の目的である。敍事詩人は事物の靜かな生活とはたらきを、其の本性のままに描いて見せる。彼の目的はその動きの一点一点にある。だから我々はいらだたしく目標に急がず、一歩一歩愛情をこめて停止するのである……＞（an Goethe am 21. 4. 97）

＜停滯の法則をもっと高次の法則に從わせようと努めて見ると、讀者は立派な敍事詩からは其の結末を（豫め）知ることができ、知らなきゃならぬということ、及び「何」（素材）ではなく本來「いかに」（表現の仕方）が人の興味を惹くべきものであるということ、を要求する法則の下にある様に思われる。そうなると、この様な作品には（讀者の非文藝的、或は藝術以前の、即ち、素材に惹かれる様な）好奇心がはたらくのでなく、貴方のいわれる様に、その目的は、其の動きの一點一點にある筈である……＞（am 22. 4. 97）

＜悲劇に於ては運命、又は人間を盲目的にふりまわす人間の決定的な本性、が支配する筈であり、また支配すべきである。この決定的な本性の爲に人間は其の目的へ向えず、其の目的からはずれてしまう。主人公は自分の知性を思うに委せぬという風であるべきで、知性は悲劇の中へ入り込んではならぬ（副次的人物に知性がはたらいて主要人物

が苦境におちいる場合は別として）。

敍事詩では正に逆にオデュセーに於ける如く知性が、またイーリアスに於ける如く合目的激情が、敍事詩の原動力である〉（am 26. 4. 97）

シラーが〈戲曲詩人は因果律の範疇下に、敍事詩人は實體性の範疇下にある〉（am 25. 4. 97）というに對してゲーテは全く同意している（am 26. 4. 97）

是らの論議を經て兩詩人の考えが次第に結晶して行った結果、主題の論文が成立したのである。

註　ゲーテの最初の敍事詩「ヘルマンとドローア」に関する両詩人の論議と、其の次の敍事詩「狩猟」（後に Novelle になったもの）の草案に就ての意見の交換が直接のきっかけになった。

さて以上の様な準備で、兩詩人の名に於てゲーテによってまとめられた「敍事詩的及び戲曲的文藝に就て」の中に論じられている所を要約し註釋を加えながら、考えて見よう。

敍事詩と戲曲との類似點としては——

〈何れも文藝一般の法則（特に統一と展開の法則）に從う〉こと、及び〈何れも類似の對象を取扱う〉こと、〈あらゆる種類のモチーヴを用いることができる〉ことがあげられる。

兩者の（素材の取扱い方の）本質的差異としては——

敍事詩人ができ事を全く過ぎ去った事として物語り、

戲曲詩人は（過去の、歷史化した素材でも）全く現在のものとして摘出する點があげられる。

前者が（過去のことを聞くのであるから）落ついて靜かに耳を傾けて聞く人々を對手とするに對し、

後者が（現前に事件が生起するのを見、聞くのであるから）心に落着きをもたずに、見、聞きする人々を對手にする、という情況を想像することが要求せられている。

註 1　ここにゲーテの考えている戲曲は上演を豫想したものであることに注意しておきたい。秘書に語った言葉からも舞台

用に書かれていない作品を好まなかった、ことが察せられる。――前述のシェークスピア論が、自分の好悪を越えたものであることの傍證である。

註[2] 冒頭の文藝一般の法則、特に〈統一と展開との法則〉に關しては此の論文では詳論されていないが、シュトリヒの指摘する様に、多様の統一、または（部分の展開の）多様性と（全體の）統一性との綜合、をいうのであって、ギリシヤの昔からの原理としてあげられたものである。〈ラォーコーンに就て〉（GA13 s. 173）及び前掲美學第三十四號五一頁參照

そこでゲーテは對象とモチーヴと取扱い方とに就いて、兩者の主として（專らではない）特徴となる點を列擧する。

先づ對象に就いては、〈何れの對象も純人間的で、重要なもので、熱情的（パテーチシュ）で〉あることが要求せられる。――この〈純人間的〉とは、當然のことながら輕視できない語である。というのは、ともすればプロメートイス的な、或は魔神的なものを對象としたがった青年時代と比べて、ゲーテのヒューマニズムの成長とその古典主義が決してひからびた形式主義でないことを示すからである（從來餘り注意せられていないが）。〈重要な、熱情的〉というのは、當時の〈趣味〉から考えれば尤もなことであろう。（vgl. GA14 463）――（この点に就ては更に詳論する予定）

註 pathetisch leidenschaftlich nach E. Staiger: Goethe Bd. II 277

〈人物は――自己の活動が（他人をあてにせず）自己のみを頼りとし、人々が道徳的・政治的・機械的にはたらくのでなく、個性的にはたらくという様な段階の――文化に基礎をもっているのが一番よい。ギリシャの英雄時代の傳説は、この様な意味で、詩人達にとって特に都合のよいものであった〉

註 シュタイガーは此の文章の意味を次の様に理解している。即ち「個人が自分の個性のままに行動するのでなく、一般的法則や政治制度または複雜な近代生活の習慣によって現定せられている様な文化は、詩的でない。……有機的な藝術作品に必要な、部分の獨立性、個人個人の彫塑性（人物の厚み）が保持されていないから、眼が非具象的なもの抽象的なものに迷いこんでいるから近代生活は特にゲーテにとって詩的でないのである」（前註）また「純粋な叙事詩を創作す

るには、此の様な段階の文化を必要とするのだ」（同上 s. 289）。

たしかにゲーテは「文学的過激主義（サンキュロチスムス）」に於ても古典的國民詩人の成立條件を論じ當時のドイツの逆境を述べている如く（GA14 181）ゲーテが理想化した古代と比べて近代文化に對しては激しい非難を浴せている。

註　ところがどうしてか、自明のことと思ったのであろうか、ここにシュタイガーは〈道徳的にはたらくのでなく〉という言葉に触れていない。是は見落してはならぬ言葉である。ゲーテの封建的因習的道徳に對する反感は「ウェールテル」から「親和力」「ファウスト」に至るまで終始一貫したものであることは衆知のことであるが、おおらかな理想的古代を思い浮べる時に、殊にゴトシェト的啓蒙（モラリスムス）運動の道徳主義に對して、それが文藝の桎梏としてその自由な發展を阻げていることを痛切に感じていた――ということの表明の一つであるからである。

次に敍事詩の對象と戯曲の對象との差異としては、〈前者が主として、個人的〉に制限せられた活動、外にはたらきかける人間、戰爭や旅行や或る程度の感覺的擴がりを必要とする企て、を現わすのに對して、後者が個人的に制限せられた苦悩、内面へ導かれた人間を現わす。そしてほんとの悲劇の筋の運びには僅かな空間的擴がりしか必要としない〉ことがあげられる。――ホメーロスとギリシャ悲劇のことをゲーテが考えていることは明らかであるが、ここにのべられた〈悲劇の對象〉は彼自身の創作、「イフィゲーニエ」「タッソー」に實現せられている様に、ゲーテの考えを極めて特徴的に現わしているものとして注目すべきであろう。（僅かな空間的拡りは場所の一致の問題に関係する）

次にモチーヴを五通りに區分している――

一、前進的、筋の運びを促進するもの、主として戯曲に用いる。
二、後退的、筋の運びを目標から遠ざけるもの、敍事詩が殆んど專ら用いる。
三、停滯的、進展を止め、または道程を長びかすもの、兩種共に最もよく用いる。
四、遡源的、作品の現在以前に起ったことを取出してくるもの。
五、先取的、作品の現在以後に起るであろうことを先取りするもの。

四、五、は何れも兩種の詩人が其の詩を完成する爲に用いる――。

此の中、三、の停滯的モチーフが敍事詩に適しているという考えは既に見た通りであるが、戯曲に於て是が用いられるということは、阻止的な意味――從って、その阻止による劇的緊張の高まりを目指す――と解してよいであろう。（前掲（19.4.97）の丁度逆の場合である。）

次に兩種の何れにも共通した、具體的に示される世界を分類して――

一、形而下的世界の中、a、身近い環境に就いては、戯曲家は多くは一點に固定する（戯曲的集中）が敍事詩人は自由に、かなり廣い地域を舞臺にする。b、遠隔の世界（全自然を含んで）は一般に想像力に訴える敍事詩人が、比喩によって身近かに接近させるが、戯曲家は是を用いることは稀である。

二、倫理的世界は、兩者に全く共通している。是は生理的及び病理的に單純化して描出される時に一番うまく行く。

三、空想、豫感、幻影、偶然及び僥倖の世界、は兩種何れも用いる所である。此の世界は勿論感覺的になるべく具體化されるのであるが、我々近代人にとっては至難の事である。というのは古代人の奇蹟の生み出すもの、神々、豫言者、神託（是らは〈未知の法則〉の具体的な現われである）に代るものを我々はどんなに望ましいと思っても容易に見出し得ないからである――。

以上のことから敍事詩も戯曲も、對象、モチーフ、具象化する世界、に於て共通し或は交錯していることが明らかにせられたが、重要なことは、詩人の態度と其の取扱い方である。そこで最後にゲーテは全般的に兩種の詩人の本質的差異に觸れる――

〈全く過去のことを物語る吟遊敍事詩人（ラプソーデ）は、靜かに冥想して出來事を概觀する賢者として、（聽衆の前に）現われる。その話し振りは聽き手が進んで永い時間耳を傾ける樣に、聽き手の氣持を落着けることを目指すものである。餘

りに生々しい印象を（與えると）速かに平靜に戻すことはできないものであるから、聽き手の關心を平均して分ける様に話をする。敍事詩人は思うままに話を元にかえし、また未來のことを先取りして話をするが、聽き手はどこへでもついて行く。というのは敍事詩は想像力だけを對手にするので、どんな形象・人物を生み出そうと或程度かまわないからである。敍事詩人は詩の中に顔を出してはならぬ。一番よいのは、聽き手が詩人の人間であることを忘れて、ミューズの聲を聞くと思う様に、幕の後で讀み聞かせることである。（敍事詩的な距離をおくこと）

俳優は丁度是と反對に、一定の（役をもった）個人として觀客の前に現われ、皆が自分と自分の身近かな周圍に專ら關心をもち、皆が自分の魂と肉體との苦惱に共感し、窮地に陷っているのに同情し、自分の爲に我を忘れてくれることを強く希望する。やはり段階的に事を運ぶのであるが、具體的に人の眼前にある場合には、かなり強い印象でもずっと弱い印象で消してしまえるものであるから、（敍事詩人よりも）ずっと活潑にやってのけてよい。觀客には不斷に視聽覺を緊張させておくべきで、反省の餘地を殘させてはいけない。情熱を以てついて來させるべきである。觀客の想像力が全くはたらかぬ様にすべきであり、その想像力に訴えてはならぬ。物語られる（敍事詩的な）部分でも、いわば描寫的に、觀客の眼前に浮ぶ様にしなければならぬ〉——

註　吟誦者（ラプソーデ）と俳優とは夫々敍事詩及び戯曲の（公衆との媒介をする）表現手段で、音楽に於ける演奏家と同様の意味のものである。併しここでは古代に於ける如く夫々詩人のはたらき——創作作用——を兼ね具えているものと考えられている。

この文章からわかることは、ゲーテがここに説明せられている敍事詩の靜澄明晰な性質に近い詩人であるということである。成程ゲーテの作品は〈告白の斷片〉であり、其の人物は屢々ゲーテ自身の分身であると見られるけれども、ゲーテ自身は常に〈幕の後〉にいることを忘れていない。（浪曼派の作品に、作者が屢々顔を出す皮肉な、逆説的な仕方と好對照をなすものである）。いや實にゲーテは屢々誤解される様な單なる主觀的詩人ではなかったのである。晩年の言葉ではあるけれども、〈詩人が單に自分の僅かな主觀的感情を口にする限り、彼は詩人の名に値しな

い。ただ彼が世界を自己のものとし、世界を語ることができる時にこそ、彼は詩人である。その時こそ彼は盡きることなき泉の如く、常に新しくあることができる。是に反し、主觀的な「詩人」は其の僅かな内心を忽ちにして語りつくし、遂には作癖（マニール）に陷って没落する〉と語ったという（Eckermann. 29. 1. 1826）。ここにゲーテの詩人としての根本的な客觀的態度が見られるであろう。彼のレアリスムスの根抵である。此の様な冷靜な客觀的態度は全く敍事詩的というべきであろう。それは同時に彼の戯曲が、自分でも告白している様に、舞臺向きではなかったことの理由であろう。（前号八頁）

註　ジャン　パウルが非難したワイマール派の非情性に就て、前掲美学才十六号四二頁以下を參照せられたい。

さて殘る問題は、前記の、敍事詩と戯曲とを比べた場合に、過去と現在ということで夫々の性格が割切れるか、どうかという問題である。是に関してシラーは――

1　一般に、文藝そのものが、總てを具體的に現在化する（總ての素材を具體的に現前にあるものとしてつかむことを要求する）だから敍事詩人にも出來事を先づ現前にあるものとして取扱わせる、ただそれが過去のものであるという性格だけは殘さなければならない。

2　文藝そのものが、總て現在のものを過去のものとし、總て近くにある（現實的な）ものを（理想化することによって精神的に）遠く離れたものとする。（即ち客觀的に距離をおいて觀ることを要求する。そこで戯曲家に對しても親しく我々に迫る現實をつき放させて、素材に對する詩的自由を得させる。

――という二律背反を指摘する。換言すると、〈悲劇は、その最高の意味では、常に敍事詩的性格（全體性と理想性へ高まろうとするものであるが、そうすることによってのみ、文藝（の名に値するもの）になる。また敍事詩は、戯曲（その統一性と具体的な現在性）にまで下ることによってのみ類概念（としての文藝の意味）を充足する。即ち正に兩者を文藝作品たらしめるものが兩者を接近させるのである。〉もし夫々が種の概念を極端に充足すれば、類概

念の法則と衝突する、――（即ち餘りに戯曲的であっては、もはや文藝の名に値せぬ……ということになりかねない、ゲーテのいう作癖（マニエル）に墮したものである）。文藝という類概念は感覺的な具體性と精神的な自由という二要素をもっているが、敍事詩では前者が、悲劇では後者が抑壓される。そこで文藝である爲には夫々が對手を援助し、〈種に對して類を保護する〉ことになる。といって此の兩種の相互の接近が、混淆や限界の混亂を起さぬということが、藝術の本來の課題であって、特性と美、純粹さと充實、統一と總體性などを一致させることが、最高の藝術である――と説明している（an Goethe den 26. 12. 97）

註　尙此の前にシラーはゲーテの説明を補足して、「戯曲の事件が觀客の眼前を動くに對し、敍事詩の場合聽き手は事件の周りを好きな速さで動きまわる」という比喩で説明を試みている。

是はシラー的辨證法の一つの考え方である。併し何よりも手嚴しいのは、〈貴方のイフィゲーニエに於ける敍事詩的なものへの接近は、私の考えによれば、失敗であるが、ヘルマンが悲劇に傾いているのは、明らかに失敗ではない〉ときめつけていることである。

是に對してゲーテはシラーが此の問題を一歩進めたことを感謝し、更に〈詩人の特殊な使命が外部から來るもので、機會が才能の運命を定める〉こと、即ち公衆の性質と希望とが甚しい影響を與えることを歎いている。〈何故我々近代人が敍事詩的なものに滅多に成功しないかといえば、聽衆がいないからだ。何故現在、演劇の仕事に對して大いに努力が拂われているかというと、戯曲は、現在の樂しみを望みうる唯一の具體的におもしろい文藝であるからだ〉と（am 27. 12. 97）

註　ゲーテと公衆との關係に就いてはゲーテ年鑑復刊第一号所載堀稿を參照されたい。

シラーは更に戯曲の改革、つまり、つまらぬ自然模倣を排除して藝術に新鮮な空氣と光とを與えることの必要を説き、その道を歌劇に見出そうとしている――いわば「音樂の精神からの悲劇の再誕生」を考えていることは誠に興味

深い。（an Goethe den 29. 12. 97）

註　「自然の真實」を要求することの最も少い歌劇から出發して〈藝術作品の真實〉を論じたゲーテ（GA.: 175—181）に就ては、前掲記念論文集三〇三頁及び前號二四頁を參照されたい。またゲーテはシラーの死後三年〈演劇と歌劇との分離の必然と可能、そしてそれが適當であること〉という小論をワイマール公に提出している。是はワイマール劇場を主宰するものとして、實際上の考慮から書かれたものであるが、〈歌劇はその本性上演劇からはっきり區別せられています。歌劇は、完全なものすばらしいものを舞台で見たいと思って藝術作品の色々の種類を極めて厳しく別けている國民に於ても殘っているのです〉〈両者を別けるという提案の主目的は夫々を獨立させ、夫々別々にその義務を忠實に果させることにあります〉とやはり藝術の種類の混淆を排除する古典主義の原理に基いて論じているのである。（GA.: 94ff）

以上の様な文藝理論の特質は哲學者のそれが既成の作品に關して分析的で、多くは文藝觀照の立場からなされるのに對し、創作する詩人の立場から採り上げ、内容上は人間味、人情豊かなものでありながら、形式上（取扱い方の上で）藝術的完成を目指す古典主義の形成（從って既成の作品に就いても批判と反省とによって將來の創作に資したいという意味をもつ）という點にある。

註　ここにあげたシラーとの往復書簡の外に、恐らく両詩人の間には幾多の会話や議論が花咲いたであろうことが思惟される。九七年末にゲーテは「もう理論的考察は面白くなくなった」と書き、九八年八月下旬に「再び悲劇的なもの、叙事詩的なものに就ての新しい気紛れな考えを持っているので、次に会う機会にお伝えしよう」と述べているが、シラー存命中のものとしてはその記録は見当らない様である。（お気附きの方があったら御教示願えれば幸甚）

以上ゲーテの文藝に關する主要論文四つを中心として、一七九四年に始まり、九六・七年頃に最高頂に達したゲーテ・シラーの交友の頃の往復書簡を參照しながら、どちらかといえば現實主義的な傾向のゲーテが、シラーの理想主義的な方向にひきつけられ、他方反逆的天才時代のシラーがゲーテの古典的教養と調和・和解・全一的（アルフェンス）な宇宙觀にひきつけられ、相携えてドイツ古典主義の形成に向った時代から、ゲーテの老成時代に亘る間の——即ち、古典主義の

完成と反浪曼主義との文藝觀を要約して見たのであった――。

青年期と老成期との二つのシェークスピア論によって、詩人ゲーテの創作の立場から見たシェークスピア觀を媒介として、我々はゲーテ自身の成長と共に、前号に見た自然・天才・藝術の關聯を文藝に就いても同様に把えられていることを見るのであるが、詩學拾遺によって、古代的運命悲劇と近代的人間悲劇の深い洞察に基づくカタルジスの近代的理解が、「藝術を單に効果の面からのみ觀ることが藝術効用論に結びつき、道德主義に陷るが故に、構造と作用との面から理解する」という論據から明瞭になる。最後に採り上げた敍事詩的及び戲曲論的文藝の比較論（是は年代的には一番早く正に古典主義論の最盛期のものである）で夫々の異同が明らかにされるが、何よりも諸藝術及び文藝の種類の混淆という近代（浪漫派）の傾向に對する反駁が立論の基礎になっていることに氣がつく。

前號に於て、典型論、告白文學、内的形式、反自然模倣論、天才と法則、藝術の眞實など、本號に於て、反効用説、反道德主義、和解美學、反浪漫主義など、ゲーテの藝術、文藝理論の古典主義的特徴を示すものを選んで一應の概觀を試みたのであった。

是らを精神史的、または藝術理論史的に、古代から、いや少くとも、スピノーツァ、ライプニッツ、ボァロー、シャフツベリー、ゴトシエト、ウィンケルマン、レシング、ハマン、ヘルダー、ズルツァー、ヂドロー、カント、などからの影響關係に於て捉えること、或は是らのゲーテの理論とゲーテの創作との關係を見ること、などは、最少限の註を施した以外には、むしろ是を避けたのであった。

ということは、是らに就ては既に幾多の研究があるばかりでなく、小論の目的外のことであるからである。（また、たとえば「タッソー」の如きには或はゲーテ自身の藝術觀を盛ったものと見られる節がないとはいえぬが、作中人物の思想や世界觀、藝術觀がそのまま作者の思想……であるなどと考える幼稚さは持ちたくない――ゾマーフェルトの指摘を俟つまでもなく、もしタッソーの藝術觀――人生觀がゲーテ自身の藝術觀――人生觀であったなら、どうして

その同じゲーテが、アントニオを生み出し、更に「ファウスト」を創作できようか――もし「タッソー」に於ける藝術觀を問題にするならば、タッソーのもつ藝術觀ではなく、その様なタッソーをテーマにして「タッソー」を創作したゲーテの藝術觀――文藝觀をこそ私は採り上げたいと思う――是は別な機會に評論したい。)――以上のことから出てくる一應の結論は、前號にも指摘した様に、ゲーテの古典主義への到達は、天才時代からの變化變貌ではなく、やはり自己發見の過程であるということである。

あとがき

本稿に於てシラーの美學に對するゲーテの意見――そこからゲーテの美學――藝術觀、文藝觀を覗うつもりであったが、紙數の關係もあり、また是はゲーテのディレタント論と共に論じるのがよいと思うので、次の機會に讓ることにした。更に抒情詩、殊に各國の民謠に關するゲーテの興味深い見解、舞臺監督や俳優指導の經驗、何よりも演劇批評など舞臺藝術に就ての記錄、老年期の世界文藝という理念などに就ても稿を更めて論じたい。(一九五九・九・二四)

主要參考文獻(前號所載のもの以外に)

Margret Dietrich: Europäische Dramaturgie 1951
Hermann Hettner: Goethe und Schiller (Separat Abdruck aus Lit. gesch. des 18. Jhs) 1876
Alexander Heussler: Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur
Walther Rehm: Griechentum und Goethezeit 3. Auf. 1952
Karl Toggenburger: Die Werkstatt der deutschen Klassik 1947
Martin Sommerfeld: Goethe in Umwelt und Folgezeit 1935
Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie 3. Auf. 1955
Benno von Wiese: Dentsche Dramaturgie 1956