

## レッシングとアリストテレス

—『詩学』第6章(1449 b 27)の解釈をめぐって—

竹 中 康 雄

### 序

„Die Tragödie“, sagt er, „ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelt der Erzählung, sondern vermittelt des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt.“

(『ハンブルク演劇論』77)

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως…… δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

(『詩学』第6章1449 b 24—28)

レッシングによって冒頭に掲げた翻訳を得た下線部の箇処は、一義的に満足のゆく解釈を与えにくい問題の箇処である。

まず、カタルシス (κάθαρσις) とは何か、という問題が、絶えることのない論争を呼んで現在にもひきつがれている。各様の解釈が行なわれ、しかも、それぞれが特有の難問をかかえこんでいる。この問題との関連で、πάθημαの取り方も違ってくる。ἐλεοςにしる、φόβοςにしる、一応、同情、恐怖、と訳してよいものであるが、これらに、Mitleid<sup>(1)</sup>、Furcht、の訳語を与えることは、意味のずれを避けがたくもたらしめてしまうであろう。翻訳一般に伴うこの困難さに加えて、Mitleidの語が、レッシングの著作や『往復書簡』<sup>(2)</sup>の思索の圏内では、あまりにも多義的で包括的な意味をになわされているため、レッシングのアリストテレス解釈をめぐる議論が、錯綜し混乱した印象を与えることにもなっている。一方、Furchtの語についてはレッシング以前(より正確には、『ハンブルク演劇論』該当諸章で決定訳が与えられるよりも前)に支配的に通用していたSchreckenの語に替えて提案されたという事情がからんでいる。

彼がこの訳語をしりぞけるのは、演劇論に関する当時の思索圏内では、Schreckenが mitleidiges Schrecken<sup>(3)</sup>として、Mitleidの概念にくり込まれてしまい、そのため、アリストテレス原文中で浮いた形になったφόβοςの語に正当な存在権を復活しようという動機に動かされてのことである。そして彼は、Furchtを、他者ではなく自分自身への恐れの意味を持つものであって、結局は、他者へ向けてではなく自分自身にかかわるMitleid

に他ならないと決めつけるにいたった。このことによって彼は、メンデルスゾーンが陥ったアポリア（*φόβος*に充実した意味内容を見出せないという難問）から脱出する出口を見出せたと信じた。

けれども、これらがアリストテレスの真意を読み抜いたものかどうか、あるいは、そうは言わないまでも、彼がここで念頭に置いていた意味内容や照応する具体的な悲劇作品のシーンに一致するものかどうかは問題である。事実、この関連でシャーデヴァルトがレッシングの解釈に対決したわけだし、それに対してまたポーレンツが有名な論争を起こしたことは、すぐにも思い出されることである。

この問題性にもかかわらず、レッシングの解釈（18世紀の解釈としては革命的な解釈）は、『詩学』の該当箇所を読み解くにあたって無視できぬ影響力を、アリストテレス『詩学』論争史広くは悲劇理論の論争史のひとつまに及ぼして来ている。というのは、レッシングの言う自分自身への恐れというものが、人間は劇中人物と同じ不確かな世界に脆く頼りなく住まっていることを自覚したときの恐れの意味にまで拡大されて読まれている<sup>(4)</sup>からである。この立場は悲劇体験の普遍性・観照性を説く立場に近づいていないだろうか。

以下の小論では、アリストテレスの該当箇所の意味をそれ自体において確認し、レッシングの解釈をより具体的にたどり、とくに、*ἔλεος*、*φόβος*の解釈に焦点をあわせながら再検討を加えてみる。

## I

カタルシスについては古来諸説が多く、ひとつの伝統的用語としてその意味の外延は今やきわめて広いものとなっている。歴史的に賛同者の多い解釈は、これを悲劇の病理的効果としての感情の吐瀉排泄と取るか、または、悲劇の道徳的効果に関連させて、感情の浄化を意味するとする解釈である。

前者は、音楽のカタルシスと同様に同情と恐怖の感情が心中にわだかまっているのを、同症療法的（または、類似療法的）になおしこのことによって、うっ積した感情が放逐されるというものである。近代の註解者としてはベルナイス、また、最近では、ルカスが代表する。ルカスは、文明生活を可能にするための通常生活の場での抑制と制限から生まれる解かれざる緊張から人を解放し心の淀みにはけ口を与えるものがカタルシスであると述べ、アリストテレスの構想では、悲劇論ののちに予定されていた喜劇論の部分でより詳しい説明が、この語に与えられることになるはずであった可能性を示唆している<sup>(5)</sup>。

後者の立場からは、同情と恐怖の感情が放逐されるのではなく、その過度が抑制されてそのため、その人の感情が純化され、道徳的によりよく浄化されるという解釈が行われる。

これらに共通して認められるのは、カタルシスがかかわる *πάθημα* を、盲目的で非理性的な感情の意味に読むことである。これが今日まで一種の通説として受け入れられてきた解釈と言ってよいであろう。

ところが、カタルシスの語を、悲劇を受け取る享受者の側ではなく、芸術の制作主体の側の問題と取る解釈も現われてきた。このことにも一言だけ触れておかなければならない。

この解釈でも、「良きものの悪きものからの分離」という語の基本的な意味は失なれないのであるが、これを、悲劇の作家が、歴史上伝説上に取材する素材にかかわる概念と取る点が新鮮である。

この場合、*πάθημα* は、苦難や事件の意味に取られる。ところで、悲劇の筋 (*μῦθος*) の三つの主要契機とされるものは、再認 (*ἀναγνώρισις*) と逆転 (*περιπέτεια*) と苦難 (*πάθος*) である。*πάθημα* はこの *πάθος* と同義とみなされる。

悲劇の素材として与えられた事件は、そのままの形では、いとわしい、ぞっとするような事件であってまだ悲劇的ではない。したがって、作家は、その素材から、悲劇的に有効な本質的諸契機を選択し、同情と恐怖を導入することによって、それを変形し純化しなければならない。カタルシスとは、その選択の原理であるというのである。

この技法論的な解釈は、それぞれにニュアンスの差を残しながらも、『詩学』の主題を、この書において筋が「悲劇の魂」として位置づけられることからうかがわれるごとく、悲劇の筋の構成技法論としてとらえることが共通した論拠になっている。この先蹤をなすのは、オッテ<sup>(6)</sup>であるが、この種の解釈からは、ゲーテが『詩学』に寄せて綴った一文が連想されてならない。カタルシス、*πάθημα* の取り方はともかくとして、『詩学』の主題を、劇の制作主体にかかわる問題として受けとめている<sup>(7)</sup> ことが注意を引くからである。

けれども、たとえ技法の書という視点からこれを考察しようとも、『詩学』においては、行為の再現 (*μίμησις πράξεως*) が喚起すべきものとしている *ἔλεος*、*φόβος* の感情があくまでも、作品享受者の側の感情に関係づけて考察されているという点が、この立場の解釈への反論ないし修正の糸口とならないであろうか。

カタルシスとは、医学上の術語からのメタファーによる表現であって、定義文では、一種の解放感を比喩的に語ろうとしていると取っておくのが妥当ではないか。

もちろん、このときの快は、作品の筋の構成に依存するものであるから、それを有効に成立させるためには、作家は目的に適合するように人物を性格づけ行動させて、事件

の展開を一定の方向へ導かなければならない。言い換えるなら、悲劇の作家は、カタルシス効果を達成しようと努める限り、取材する素材から本質的諸契機を選択し、完結した悲劇の自足的世界へとつくりあげなければならない。

この意味で、カタルシスは、事件や素材の選択原理としてのカタルシスとも関連しさらにこれを前提としていると考えることができるだろう。こうして、通説として受け取られてきた解釈を、技法論の解釈を受け入れたうえで超克することができるはずである。

レッシングは、*πάθημα*をためらうことなく激情の意味に読んで当時の一般的な解釈者の列についている。

さて、*ἔλεος*, *φόβος*については『詩学』第14章の次のことばが、『詩学』のアリストテレスが、これらの語で何を理解していたかを示す端的な例となるだろう。彼は、悲劇の効果があくまでも筋の構成そのものに依存しており、享受する人が上演を伴わずそれを聞くだけでもおののき、いたましさに心を動かされるようであればならないとして『オイティプス王』をそのすぐれた例にあげている。「おののく」と「いたましく思う」とは動詞形で現われる。

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν ἐκ τῶν συμβαινόντων

(『詩学』 14 1453 b 4—6)

*φρίττειν*は*φοβεῖσθαι*と同義語として使われているし、*φρίκη*とも意味の領域が大きく重なることばである。*φόβος*, *ἔλεος*が、一組で出るのは定義文だけではなく、引用の箇所でも、それ以外(11章, 13章)でも同じである。また、第9章では、劇の再現は、*φοβερός*であり*ἐλεεινός*である事件の再現であるべきことを言っている。

このことで、*φόβος*と*ἔλεος*と、ふたつのものが激情の意味であり、舞台の事件の性質に関するものであることが一応確認できたとしておこう。

ところで、これらの感情についての理論的取扱いは、弁論術に由来するものであって、アリストテレス『弁論術』にも、その定義づけが試みられている。

それによると、*φόβος*とは、災いが起こりそうなことを想像することから生まれる或る種の苦痛または混乱のことである。さらにこの感情は、すべての災いというよりは、大きな苦痛または破滅をひき起こしうる限りでの災いであって、しかもそれが近くにさし迫っている場合の感情とされる(『弁論術』 II 5 1382 a 21)。

同様に*ἔλεος*の定義でも、それが或る種の苦痛として考えられ、この苦痛は不当にもそれを受けるにふさわしくない人が受ける災いについての苦痛であるとされる。しかもその場合、われわれは同様の災いが自身にもふりかかってくることを予測し、さらにそれが

身近に迫っているように感じる。(同上 8. 13 85. b 13)

こうして、『弁論術』で *φόβος* とは、災いの予期であるとともに、*ἔλεος* と同じく、魂の非理性的な層に起こる苦痛または混乱として特徴づけることができる。

シャーデヴァルト<sup>8)</sup>は、ホメロス時代の *φόβος* に溯って、この語が元来、髪の毛が逆立つような恐怖を言うことを説き、これが時代が下るにつれて『弁論術』に見られるごとき、より一般的な意味にまで拡張した語史的事実を指摘する。その上で、アリストテレスが、『詩学』で念頭に置いていたものは、脅威が、今日、ここで、直接さし迫る脅威として上演されることで呼び起こされる、戦慄的な混乱であることを最終的に確定している。この確定から、レッスingの訳語 *Furcht* をしりぞけ、*Schrecken* の訳語を、ことにこれが感情の襲来の突然さの観念と結びついているゆえに意味が狭められる危険をあえて冒かして、提唱するのである<sup>9)</sup>。

それに対して、ポーレンツ<sup>10)</sup>は、悲劇でしばしば現われるパニック的恐怖の意味でも *φόβος* が使われることを認め、*Schrecken* の訳語を一定評価する。けれども『ペルシアの火々』で神の策略に思いを馳せたときの胸をつきさす痛みは、*Angst* などの訳語の方がふさわしいし、『アガメムノン』でも、物見の男が眠りをさまたげられる情景があり、その気分を言うのに使われている *φόβος* には、*Angst* や *Furcht* の訳語がより適格な対応物となるとして、*Schrecken* の適用可能性の幅を狭めている<sup>11)</sup>。

ホメロスの英雄たちは、友の死や苦痛を見て悼み悲しむ。*ἔλεος* とは、このように、他者の苦難にふれたとき、自然に湧き起こる衝動的な感情を言うのであって、*Jammer*, *Ergriffenheit*, *Rührung* と訳すことで、この語が本来持っていた、身も心もとらえてしまう激情という根本的な意味領域をとらえそこなうことはない、とシャーデヴァルトは述べている<sup>12)</sup>。18世紀になって人間愛的な普遍的感情という意味をも持つにいたったドイツ語の *Mitleid* では、*ἔλεος* を再現することはできない、というのである。彼は、あわれみとか同情とかの意味のギリシア語として、*συνάχθεσθαι*, *συναλγεῖν* などを示すことで、*ἔλεος* と *Mitleid* の結びつきを終始断ちたがっている。

この点について、ポーレンツは、ブルカートの論文を手がかりに、ホメロスでは、動詞形 *ἔλεεῖν* が通常は他動詞として使われることに注意を促している。つまり、この語の意味は、「他者に対しての」関係の中で実現されるというのである。この場合の他者とは、押しつぶされそうな、または、破滅をもたらしそうな深刻な苦難苦悩に直接おびやかされている人間である。この他者の苦悩にふれたとき直接われわれを襲う感情が *ἔλεος* なのである。こうして人は、苦悩を通して他者と結びつく。この際の橋わたしをするものが *ἔλεος* であり、人間と人間を結びつけるきずなを意味する側面で、ドイツ語の *Mitleid* と一致するという<sup>13)</sup>のである。*συνάχθεσθαι* など、シャーデヴァルトのあげる語は、語史

的に新しすぎるといふ批判を添えている。

シャーデヴァルトに対してわれわれは、彼がMitleidの語を、時代の平均的なものに引き寄せすぎたため、レッシングにおいてMitleidに込められていた意味を一面化している、というよりは、レッシングにおいてこの語が持つ重要な意味を見落としているのではないかという批判の余地がなお残されていることだけをここであらかじめ述べておきたい。

いずれにせよ、*φόβος*, *ἔλεος*は、直接人間を襲い、人間の魂をゆさぶり、押しもどしようのない力で人間の生に入り込む激情・苦痛を意味していたことが、シャーデヴァルト、ポーレンツの論争によってあらためて確認できたように思う。もしも、これらの語について、『詩学』の発言と『弁論術』のそれとに落差があるとしたら、『詩学』定義文が、アリストテレスの創見になるのではなく、ソフィストたちから引きついだ *δόξα* を述べたものだからである。

FurchtかSchreckenか、MitleidかJammerかというような訳語の問題にこだわることは、必ずしも実り多い議論を産むとは思えない。ましてこれを標語のようにふりかざすことは、まちがった道へ導くものとさえなりうる。

*φόβος*や*ἔλεος*の語でアリストテレスが何を意味していたか、また、レッシングがそれらの訳語としてFurchtやMitleidの語を使うとき、そこに込めようとした意味が何であったかを問うことが本質的なのである。

## II

レッシングは、『ハンプルク演劇論』で該当の定義文に最終的な翻訳と解釈を与える。そのおよそ10年前に、ベルリンの友人たち（ニコライとメンデルスゾーン）と悲劇に関して熱心に論じ合っていた。その様子は彼らの『往復書簡』からよくうかがうことができる。この『往復書簡』には、レッシングの教義の主要な点が出そろっており、『ハンプルク演劇論』にはみられないいくつかの解明が含まれている。

この思索の圏内でも『詩学』の立言は、思索の刺激であるとともに困惑をもたらすアポリアともなっていた。

たとえば、ニコライは『悲劇論』<sup>14</sup>で、悲劇の真の目的は、激情を呼び起こすことであって、これが制作主体の詩人の中心的意図となり、批評家にとっても判断基準となることを述べようとしている。その際、われわれの心を動かすのに適した激情としては、SchreckenとMitleidenに勝るものはないとしている。これらにつぐものとして、Bewunderungがあるというのである。このことから、彼とその周辺の悲劇論を最初から大きく規定していたものが『詩学』であったことが知られる。

ニコライは、うへの論文で、Schrecken, Mitleiden, Bewunderungを基準にして、古今の悲劇の傑作を三つに類型化することを試みる。そのうち、彼が、かりにrührendな悲劇と呼び分けるものとは、悲劇が単にSchreckenとMitleidenのみを呼び起こす種類のものことである。そのうちに『メデア』が含まれていることから考えてみると、Schrecken, Mitleidenというのは、前節でわれわれが確認した意味での恐怖だとか、いたましさなどの激情であることが想像できる。

残る類型のひとつは、もっぱらBewunderungにかかわる劇の種類であって、これには、heroischという名称が与えられる。

ついで第三種は、いわば、これらの混合であって、SchreckenとMitleidenを喚起することが目的とされるが、同時に或る劇中人物に対するBewunderungが入り混じり、そのことによって、ふたつの感情が増幅される種類の劇とされる。これは、vermischtな悲劇と名づけられる。

けれどもSchreckenやMitleidenが盲目的の激しい感情であるとしたら、言い換えるならこの『悲劇論』の動機となっているアリストテレスの原文の解釈に際して、両者を並列的に置かれた一組であると取るとしたら、なぜこのふたつが、しかも、ふたつだけが、とりわけて悲劇の激情とされて他の激情から区別されるのか、という疑問が出て来ないだろうか。

事実、同じ思索圏内にあったもう一人の友人、メンデルスゾーンは、『感情論』<sup>(15)</sup>の中で、オレステスの骨壺をかき抱いて悲しむエレクトラをわれわれが眼にしたときの悲哀、ピロクテテスの悲惨な苦痛を見たときのいたましさ、また、突然、大きな秘密に気づいたときのオイディプスにふれたときのわれわれの戦慄、これらはみなMitleidであるというのである。こう考えて彼は、悲劇の激情をSchreckenとMitleidenのふたつに分かつことが不当であるとして次のように言う、

Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eigenen Sohn den Dolch zieht? Gewiß nicht für sich, sondern für den Aegisth……

もしもここのMitleidenを通常の意味でいう同情とか憐みとか、要するに感情の強度を伴わない人間愛的普遍的な愛他的感情の意味で考えるとしたら、彼の言うところは、理解しにくいものとなるだろう。その理解のしにくさは、同じく『感情論』の次のことばを読むと一層つる。

Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht,

Rachbegier, und überhaupt alle Arten, von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können?

ここで、メンデルスゾーンのMitleid概念の構造を、ニヴェレ<sup>10</sup>とともに次のように整理してみよう。メンデルスゾーンは、本来のMitleidとは、或る対象への愛と、その対象の不幸を見たときの不快との混合感情であるという根本規定から出発してMitleidの三種を語っている。

1) 今日われわれならふつつ単に同情と呼ぶところの感情。このとき、対象への愛が不可欠かどうかは疑問が残る。

2) 他者（悲劇論の文脈でいうと劇中人物）の感情の共有。文字どおり「共に苦しむ」ことによって生じるもろもろの激情。劇中人物の激情をわれわれが分かちもつときの感情の一切であって、レッシングのMitleidはこの種類に照応している。

3) 或る人物に不幸が迫っているのを見たときの緊張や恐れの意味でのMitleid。この種のものは、第二種のものとは性質が違ふ別の感情としなければならない。われわれは或る他者について、彼が自分のために恐れていなくても、自分が危険にさらされているのを彼自身は知らなくても、彼のために恐れることができる。この感情をわれわれが抱きうるのは、ただ、われわれが彼を外側から見ているから、われわれの方が彼についてよりよく知っているからである。

このようにニヴェレは分類している。このうち第一の種類の中には、のちに『ハンブルク演劇論』でふれられる、「共感的な感情」「すべての人間愛的な感情」をも含めて考えてよいと思う。この感情は、そうやって当然の悪人でも彼が苦難に襲われているのを知ったとき、単に彼も人間であるという理由でわれわれの心に動き始める感情のことである。

そして、第三種のMitleidとは、芸術の現象において完全な存在理由を持った感情である。それはわれわれが劇場で体験しそこで求める緊張の本質的要素であるからだ。われわれは、或る劇中人物の身の上になにか悪いことが起こるのではないか、もっと悪いことがさらに待ち受けているのではないかと考えてサスペンスを感じる。これは、劇中人物が迫ってくる運命を予感したとき持つ恐れを、観客席のわれわれが彼の中に自分自身を投射して恐れる恐れ（いわば、Mitfurcht）とは区別できる。

ニヴェレによると、レッシングのMitleidとは、共に感じることによって生じる満足感言い換えるなら、「感情の感情」に他ならないものとされている。しかし、この解釈では、メンデルスゾーン宛て書簡（1757年2月2日）中の「弦」の比喩、そして、その関連で論及される第一次的な感情としてのMitleiden、つまり、他者から分かち与えられたのではない感情としてのMitleidenの意味がとらえられなくなる。



「弦」の比喩とは、同じ緊張に張られたふたつの弦を並べたとき、その一方に触れるだけでもう一方の弦も振動する現象の比喩のことである。観客たるわれわれは、その運命に関心を寄せる劇中人物が抱く激情（われわれはたとえば、怒りや憎みや恐怖といったものを考えればいいたろう）を、直接その激情を喚起する原因となる対象がなくとも、分ち持つ。*μίμησις*を見ることによって劇中人物と自分自身を同一視する、感情的にも避け難い経験をふりかえってみれば、ここでレッシングの言うことはわかりやすくなるだろう。

レッシングは、こうして分ち与えられた第二次的激情、いわば「感情の感情」の中に *Mitleiden* は含まれないとして次のように語るのである。

Denn diesen Affekt (i. e. *Mitleiden*) empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht blos, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein zweyter mitgeteilter Affekt.

こうしてみるとかれのいう *Mitleid* には、或る自発性というものが備っていたと考えざるを得ない。メンデルスゾーン第三種の *Mitleid* も含めて考えないわけにはいかないだろう。『ハンブルク演劇論』74のことばでいうと、「他者に迫っている苦難を突然見たときわれわれを襲う」おどろきは、*mitleidig* なものであるとされるからである。

けれどもまた、*Mitleid* を、「愛と不快の混合感情」としての「本来の *Mitleid*」の意味に限定して、彼は、この第一次的激情である *Mitleid*こそが本来の悲劇感情であって、『詩学』での *φόβος* と *ἔλεος* のうち、*ἔλεος* の方に中心的標的を定め、これに優位の位置を与えようとしている、という方向に議論を進めてもいいだろうか。

なるほど彼は、うえの書簡で、第二次的な激情は、激情の名に値しない、と述べてはいる、

Dergleichen zweyte Affekte aber, die bey Erblickung solcher Affekte an andern, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affekte;

このような激情は激情と呼べるものではない、という意味だとしたら、同書簡中の「それらをわれわれは快い激情として受けとめる」ということばと矛盾する。そればかりか「激情の絶対化の詩学」とでも呼べる視点は、彼固有のものであるはずである。かつ、『ハンブルク演劇論』75で、アリストテレスの *ἔλεος* の解釈に際して「他者から分ち与えられる激情のすべて」がこの語に含まれると考えて、これが「本来の *Mitleid*」に限定されていたことは信じにくいとしているのである。ニヴェレが「*Mitleid* の語で言われる激情は、美の体験であって、現実的生活の外にある。この語は、真や善のジャンルではなく美の領域に属している」と言うゆえんである。

とするなら引用した書簡の該当箇處のことばは、第二次的激情とは、もはや内容の定められた（怒りなら怒り、恐怖なら恐怖というような）個別的激情ではなく、単に形式の意味でのみ激情と呼ぶべきものである、という解釈を取るほかはないであろう。

レッシングのMitleidとは、われわれが劇というイリュージョンに巻き込まれたときに感じる感情の動きのすべてを含んでいるのではないか。愛他的な感情の意味や外から劇中人物を見て彼のゆくてを緊張をもって見つめるときの自発的な感情の動きの意味と、「感情の感情」としての側面とは、同一の心理経過の、補完的な二面と見ることができるのではないか。

このようなことを念頭に置いたうえで、『ハンプルク演劇論』の直接アリストテレス解釈にかかわる諸章を整理してみよう。

### III

74章から76章にかけて、レッシングは、『弁論術』Ⅱ巻5章、8章の定義を手がかりにして、『詩学』のφόβοςが、われわれがうえでみたメンデルスゾーンのMitleidのどの場合にもあてはまらず、それが、自分自身への恐れ、つまり、劇での不幸が自分自身を襲うかもしれぬ可能性への恐れの意味であることを説こうとして、Furchtを定訳に提唱する<sup>17)</sup>。それは、劇の事件の性質についてでもなく、「感情の感情」でもないというのである。

このことを彼は、シェンクの解釈への批判として行なう（74章）。シェンクは、『詩学』13章のことば（劇中人物の理想的性格を論じ、悪人の不幸はέλεοςもφόβοςも喚起しないとしている章）にもかかわらず、どのような悪人でも、単に人間であるがゆえに、彼が不幸に見舞われているのを見たとき、人間性の感情(ein Gefühl der Menschlichkeit)に訴えるところとなり思わず悲しみを覚える、として、この突然の悲しみこそSchrecken (φόβος) であると述べる。

…… die plötzliche traurige Empfindung, …… ist das Schrecken

しかし、アリストテレスは、悲劇がSchreckenとMitleidを呼び起こすものとは言っておらず、FurchtとMitleidを呼び起こすと言っているのだとレッシングは主張する。このFurchtは、決して舞台上で進行する出来事の性質に関してのものでもないと考えて次のように述べる。

… und seine [i. e. Aristoteles] Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte; diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

彼は、この自分自身への恐れ、人間は自分の運命に対して安全ではなく、他者の現実  
は自分の可能性であるという恐れを、劇のイリュージョンを成立させる条件としている  
のだ。76章で、「悲劇とは、Mitleidを呼び起こす詩」と言うとき、Mitleidとは劇場で感じ  
たすべての感情の動きのことであって、決して、あわれみやいたましさの意味のἔλεος  
を第一義的な実質的なもの、そして、恐れの意味のφόβοςを、第二義的な偶然的なもの  
としているわけではない。この視点からレッシングは、『詩学』でἔλεοςと並んでφόβος  
だけが名ざされている理由をとらえようとした。『詩学』でφόβοςとἔλεοςがあげられる  
のは、(コルネイユなどが誤って理解したように、φόβοςがἔλεοςとは独立のもうひとつ  
の激情であって、そのどちらかひとつを舞台上で再現すればよいというようなものでは  
なくて) われわれのFurchtへ訴えることなしには、激情を観客のうちに呼び起こすこと  
ができないからであると言っている。76章ではMitleidだけを呼び起こしてFurchtは呼  
び起こさないことを、アリストテレスは不可能であるとみなしていた、というように語  
られている。

こうして、レッシングは、φόβοςとἔλεοςを相関的に関係しあう概念として把握し両  
者の不可分性を強調した(76章、Furchtは、Mitleidの必然的な成分である)。φόβοςは、  
幸福にあってもおごらず、かえって人間存在の頼りなさ人間運命のあてのなさに思  
いをひそめるといふ思慮(σωφροσύνη)の意味に内面化され、メンタルなものにひきよ  
せられた内省的な概念に転換させられたのである。

このφόβοςは、市民悲劇においては、観客は、明日にも舞台の事件が自分や親しいた  
れかれにとっての現実になるかもしれない可能性を思いえがくことで、現実生活にもち  
こされる。

また、より普遍的観照的な立場からいっても、劇中人物が、人間の生の本質に根ざし  
た深刻な苦悩におしつぶされ破滅するのを見ることによって、観客は人間存在の脆さ一  
般に思いをいたして震撼させられる。このことで悲劇の体験は、現実生活にもちこまれ  
持続する。

もっとも、バイウォーター註釈<sup>18</sup>が指摘するとおり、何かが起こりそうだという恐れ  
と何かが起こるかもしれない可能性を認めることは別のことであって、この点にレッ

シングの混乱がある。同じく、コメレルは、『詩学』13章の「恐れはわれわれと同じような人に関して」の句を理由に、レッシングがMitleidの起こる条件として「われわれどの同質性」をあげている点に、彼の思考の混乱をみている<sup>19</sup>。逆にいうと、彼はそれほどに自分自身の関心に引き寄せて（劇中人物と観客の一体化が起こる条件を考えること）原文を解釈しているのである。

訳語の問題についていうと、『ハンブルク演劇論』該当の章が書かれる直接の機縁となった『リチャード三世』が、戦慄の意味でのSchreckenを呼び起こすことはレッシング自身が認めている。同じく、劇中人物が見舞われているのと同じ災いが自分をも襲うかもしれない恐れのことを、Schreckenの語で呼んでいる（32章）。また、『ハムレット』の亡霊のシーンについてFurcht und Entsetzen, Schauder und Schreckenなどのことばでその恐怖感を語っている（11章）し、この亡霊がSchauder und Mitleidを呼び起こすとも言っている（12章）。Mitleidは文脈から考えて、あわれみとかいたましさの意味であることが理解できるし、恐怖の感情のヴァリエーションであるこれらのことばは、髪の毛を逆立てるような、背筋の凍るような恐怖の意味で使われている。これらの感情すべてが、悲劇の感情として、74—76章では、Mitleidのもとに組み込まれるわけである。

われわれは、一対一に対応する訳語を求めて、どのことばで訳すべきか、ということよりも、これを自分自身への恐れという方向において彼がとらえたことにこそ注目し議論的としなければならないであろう。誤解の生産性ということが意味ある問題となるのは、この視点においてであるからだ。つまり、舞台の出来事と観客の現実生活の落差をなくし、観客にとって絵空事と思えないような筋を舞台にかけることの正しさを支える理論的支柱にφόβοςの語がなりえた事情こそが問題なのである。

『サラ・サンプソン嬢』では、観客と劇中人物の生活環境、関心という点で落差がなく、それ故、観客は、舞台の出来事をひとつごととして感じるのではなく、現実感ある不幸な事件として受け入れることができた。このことは、レッシング自身が14章で明瞭に言うとおりでである。

Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen.

『リチャード三世』のように、観客とは比較できないほど冷血な悪人を舞台にかけることをレッシングが（美点をいくつか認めながらも）推奨しないのは、観客自身のFurchtに訴える力が弱く、彼を劇のイリュージョンに巻き込む力がそれだけ弱まるからである<sup>20</sup>。

観客と劇中人物の同質性をイリュージョン成立の有力な条件としたことは、『詩学』原文の解釈としてよりも、レッシング自身の悲劇への要請として意味を持つ。感情移入を可能にする人間の想像力は、われわれが自分と類似の人間ばかりではなく最も異質な者の中にさえ入り、彼をも自分自身とすることを許すからである。

このように考察を進めてくると、レッシングに対決しているはずのシャーデヴァルトは案外レッシングに近いところに立っているとも言える。Mitleidがうえに見たような意味だとするなら、このMitleidが悲劇感情として成立するためには、観客(または享受者)の側にFurcht(レッシングの意味における)が不可欠に存在しなければならない、とレッシングは考えていたわけであった。観客を激しく揺さぶることがなく彼を冷たいままにしておくことは、レッシングにとっては、悲劇作家の許し難い欠点なのであって、観客と劇中人物の落差がないとき観客のFurchtは最大となり、彼を最も強く揺さぶることになる、つまり、レッシングの言うMitleidが最も強く呼び起こされるわけなのであった。

また、シャーデヴァルトにとっても、悲劇とは、人間存在を震撼させ、たちまちに彼をとらえてしまう、生の恐るべき力なのである<sup>(21)</sup>。ただシャーデヴァルトは、レッシングがMitleidにこめた意味を見落とし、これを人間愛的同情の意味に限定してしまった。そして、φόβοςがFurchtと訳されることによって、本来この語にあるはずの激情としての意味が失なわれたと考えてしまったのであった。

#### IV

レッシングの到達した最終的解釈に少し角度をかえて照明をあててみよう。

同じ人間としての自分自身への恐れがあるために、他者の不幸・災いを見逃せないものとして受けとめ、胸を痛める、という情景はギリシア悲劇の作品のそこそこに認められる。

たとえば、ソポクレス『トラキスの女たち』の次のようなシーンである。

ヘラクレスはエウボイアのオイカリアを征服し、女たちを捕虜にして、トラキスの妃デアネイラのもとに送る。15か月たてば、死か光栄ある生かのどちらかを得るという神託が夫ヘラクレスには与えられていた。その15か月がたっても音信のなかった夫が無事であるという知らせに彼女は喜ぶ。しかしこの喜びをすぐにも曇らせるものがないわけではなかった。これらの囚われの女たち、とりわけ高貴な身の上と覚しい女、イオレの不幸に彼女の胸は痛む。

女たちへの呼びかけの部分で、彼女は、イオレが不幸に落ちたことへの痛みとともに、運命の逆転というものが同じく自分や自分の身内にもふりかかりうる可能性を自覚し、

胸さわぎを覚える。

このシーンは、眼前の不幸にふれたときの痛みから、自分にも同じく不幸が起こるかもしれないという予感へと心が転じる様をよく表わしている。

デアネイラは、始めは、イオレの運命のいたましさに心を動かされていたわけであるが、この感情を持ちえるのは、同じ運命の逆転が同じ人間としての自分にも起こるかもしれないという恐れ（いわば理性的な恐れ）が彼女にあるからであった。そのうち、イオレの様子からこの恐れが根拠のないものではないという感触を得、胸さわぎを覚え、ついにこの恐れが的中する。この心理経過は「Furcht＝（自分の生活の中での）自分自身への恐れ」または「Furcht＝自分自身にかかわる Mitleid」の定式を満たしている。

ところで、このデアネイラを見ている観客の心理経過はどう説明できるだろう。デアネイラが除々に恐れを覚えるにつれ、観客も、イオレへの痛みから除々にデアネイラの恐れを恐れていく。この恐れは「感情の感情」としての恐れであって、観客を明日にも襲う不幸があるかもしれないという恐れとは区別できるだろう。

しかし、人間の運命のあてのならなさを恐れるという意味での恐れ、いわば、観照的、普遍的な恐れは彼の現実生活にもちこされるだろう。

同じことは、『アイアス』の中で、狂気を女神に吹き込まれたアイアスを見るオデュッセウス、『縛られたプロメテウス』で、プロメテウスを見るオケアノスの娘たち、同じ作品でイオレを見るオケアノスの娘たちの心理経過にもあてはまり、これらの形姿を見る観客のそれにもあてはまる。

『詩学』の φόβος が、自分自身への恐れ（内省的な恐れ）の意味に転化されることがなく、アリストテレスがこの語を定義文に刻むとき念頭に置いていたと思われる殺害のシーンや、ピロクテテスの苦痛、秘密があらわになったときのオイディプス、またそのため、自分で眼をえぐるような事件、骨壺を抱くエレクトラなどのシーンに見られる戦慄的な恐怖の意味でのみ解釈されたならば、うえで見た、とらわれのイオレ、狂気のアイアス、縛られたプロメテウスなどの意味深い悲劇の形姿は、悲劇論の視野から脱落してしまっただけであろう。

もし、観客の自分自身への恐れに訴えることを悲劇の作家が、劇作の要諦としているとするなら、レッシングの把握は、アリストテレスの定義文をとらえそこねることによって、ギリシア劇の実際のありようを見抜いたものと言えるし、このことによって悲劇論の視野をより広く深いものにしたと言えるのではないか。

## 注

- (1) Mitleid または Mitleiden。どちらも「同情」と訳すことは、本文でも述べるように、この語がレッシングにおいて持つ多義性を再現しきれないし、また、そぐわない場合も多いので、以下、一貫してドイツ語のまま使うことにする。つまり一種の術語として、Mitleid を使うわけである。もし強いて訳すなら「感情関与」とでも言うしかない。さらに限定するなら「(他者の)苦難にふれての感情関与」とでも言うしかない。
- (2) Lessing, Mendelssohn, Nicolai Briefwechsel über das Trauerspiel.
- (3) 当時は das Schrecken.
- (4) D. W. Lucas: Pity, Terror, and Peripeteia. *Class. Quart.* 12(1962) p. 56.
- (5) D. W. Lucas: Aristotle Poetics. Oxford (1968), p. 287—288.
- (6) H. Otte: Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie. (1928).
- (7) Nachlese zu Aristoteles' Poetik. In: Hamburger Ausgabe Bd. 12. S. 342—345. ゲーテは、アリストテレスは、ひたすら悲劇の構成 (Konstruktion des Trauerspiels) を語っていると述べている。
- (8) W. Schadewaldt: Furcht und Mitleid? *Hermes.* Bd. 83 (1955) S. 129—171.
- (9) W. Schadewaldt, *ibid.* S. 129—131.
- (10) M. Pohlenz: Furcht und Mitleid? Ein Nachwort. *Hermes.* Bd. 84. (1956) S. 49—75.
- (11) M. Pohlenz, *ibid.* S. 49—51.
- (12) W. Schadewaldt, *ibid.* S. 142. および, S. 137—143 参照。
- (13) M. Pohlenz, *ibid.* S. 55.
- (14) F. Nicolai: Abhandlung vom Trauerspiel.
- (15) M. Mendelssohn: Briefe über die Empfindungen. (14/15) の該当論文, レッシングとの往復書簡は, Jochen Schulte-Sasse 編の Winkler 版による。
- (16) A. Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, Walter de Gruyter (1971) S. 104.
- (17) 1757年4月2日付, ニコライ宛てレッシングの書簡に, 早くも, Furcht の訳語が見え, さらにこれを „eine reflectirte Idee“ に他ならないと見る視点が開かれている。
- (18) I. Bywater: Aristotle on the Art of Poetry. Oxford (1909) p. 212.
- (19) M. Kommerell: Lessing und Aristoteles Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt a. M. 3. Aufl. (1960) S. 83.
- (20) 劇のイリュージョンについて, たとえば『ハンブルク演劇論』11章では, 「イリュージョンを促進しないものはすべてイリュージョンを妨げるものとなる」というようにレッ

シングは語っている。

(2) W. Schadewaldt, *ibid.*, S. 164f.

『ハンブルク演劇論』のテキストは、O. Mann編のKröner版を常時使い、適宜、K. Lachmann-F. Muncker 編 *Sämtliche Schriften* で再確認した。『詩学』については、R. KasselのO. C. T. を使用した。

本文中の下線は、すべて筆者による。