

レッシング、ヘルダー、フリードリヒ・シュレーゲルの シェイクスピア批評 — アリストテレス規範とのかかわりを中心に —

菅 由 紀 子

はじめに

ドイツにおいてシェイクスピアはどのようにして受け入れられてきたのだろうか。彼は、始めから現在のように圧倒的な地位を築き上げていたわけではない。彼の名は 18 世紀の初めごろから徐々に認知され始めるのだが、受容の最初の段階では、その戯曲はゴットシェート (Johann Christoph Gottsched) により、規則性の無さが厳しく批判されている。シェイクスピア戯曲はその後、ヨハン・エーリアス・シュレーゲル (Johann Elias Schlegel)、¹ レッシング (Gotthold Ephraim Lessing)、ヘルダー (Johann Gottfried Herder)、そしてシュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちなどによって、徐々に評価が高められていくことになる。²

以上のようなシェイクスピア評価の変遷には、先進国フランスの文化的支配を脱し、ドイツ固有の文化を求めようとする動きが反映されている。³ 18 世紀のドイツにおいて演劇規則といえはまず、アリストテレスの理論を出発点として構築されたフランス古典主義の演劇規則のことを指していたが、シェイクスピア作品の多くにはこの規則からの逸脱が見られる。ゴットシェートの批判はこのことに対して向けられたものである。ところがフランスへの対抗意識からフランス古典主義規則に対して疑いの目が向けられるようになると、同時にシェイクスピアに

¹ ヨハン・エーリアス・シュレーゲルは本稿で取り上げるフリードリヒ・シュレーゲルの伯父にあたる人物である。彼はシェイクスピア劇の規則性の無さや誇張表現を指摘する一方で、人物の個性豊かな表現を評価するなど、師であるゴットシェートの見方にとらわれない柔軟な見方を示した。南大路振一「解説」：G・E・レッシング『ハンブルク演劇論』（南大路振一 訳）鳥影社 2003 年、593 頁。

² Gundolf, Friedrich: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin 1923, S. 320.

³ フランスが政治的にも文化的にもヨーロッパの中心的存在だったのに対し、16 世紀の宗教戦争以来、政治、文化の両面で弱体化していたドイツは 18 世紀前半においては先進国フランスの文化を模倣することに努めていたが、次第にフランスの文化的支配を脱し、ドイツ固有の文化を求める動きが起き始める。こうしたことはヴィンケルマンの論文をその嚆矢とする古典主義の動きへとつながっていく。フランス的規範に従わないシェイクスピア戯曲の評価の高まりはこうしたフランス文化の評価の見直しの流れの中で生じたといえる。Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der griechischen Poesie, 1795-1797*. Mit einer Einleitung und Hg. von Ernst Behler. Paderborn 1982, S. 55f.; Hazard, Paul: *European thought in the eighteenth century*. Translated by J. Lewis May. Harmondsworth 1965, S. 448f.; 神林恒道『シェリングとその時代 ロマン主義美学の研究』行路社 1996 年、15 頁。

対する評価も上昇することになる。

近年の Paulin による研究では、この間の受容について、以下のように説明される。⁴ まず啓蒙主義時代、それまでドイツの文壇においてそれほど関心を持たれていなかったシェイクスピア劇を、レッシングが、フランス演劇に対抗しうる演劇として称揚した。レッシングはシェイクスピアを真正面から論じたのではなく、フランス劇に代わる演劇のモデルを打ち出すという目的のための手段として取り上げたのであり、その選択に必然性はあまり無い。ただシェイクスピアへの注目が諸外国の文学や古い文学、アリストテレスに代表される古代の権威に対してレッシングの視野を広げることにはつながった。⁵ それからシュトゥルム・ウント・ドラング期においては、シェイクスピアはほとんどの作家、文学運動において見逃すことのできない存在になっていた。⁶ そんな中で発表されたヘルダーの論文は、シェイクスピアをこれまでに置かれてきた不名誉な位置づけから解放することを目指して書かれたものである。⁷ そして古典主義とロマン主義の時代においては、ゲーテやシラー、シュレーゲル兄弟などがシェイクスピア受容において重要な役割を果たす。⁸ 中でもアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル (August Wilhelm Schlegel) はシェイクスピア文学と「ロマン的文学」が共通の広がりを持つということを提唱し、弟のフリードリヒ・シュレーゲル (Friedrich Schlegel) はその受容のための知的な枠組みと綱領を作り上げた。⁹

本稿では、ゴットシェートがシェイクスピアに与えた評価が見直され、彼の地位が次第に高められていく、18世紀後半のドイツにおけるシェイクスピア受容について論じる。その際、Paulinの研究においては焦点が当たっていなかった、シェイクスピア解釈とアリストテレス的規範との関係に着目することによって、先行研究との差別化を図りたい。取り上げるのは、レッシング、ヘルダー、フリードリヒ・シュレーゲルによるシェイクスピア批評である。彼らに絞った理由は、彼らがいずれもシェイクスピアを肯定的に評価しようとする中で、アリストテレスの規範に対して各々別の仕方で行き合っているからである。彼らの批評をアリストテレスの規範との関係から見た時、そこにはシュレーゲルを一つの到達点としたシェイクスピア受容の流れが存在することがわかる。レッシングにおいてアリストテレスは絶対的な規範として存在していた。しかしその規範を維持することとシェイクスピアの肯定との間には矛盾が生じている。ヘルダーにおいてはアリストテレスの規範は弱まり、シェイクスピア劇とアリストテレスの理論の差異も許容されるようになる。しかしヘルダーのシェイクスピア肯定は究極のところ、ア

⁴ Paulin, Roger: *The critical reception of Shakespeare in Germany, 1682-1914. Native literature and foreign genius*. Hildesheim 2003.

⁵ Ebd., S. 62f.

⁶ Ebd., S. 134f.

⁷ Ebd., S. 151.

⁸ Ebd., S. 211f.

⁹ Ebd., S. 253.

リストテレスの芸術論の枠内でなされている。シュレーゲルに至るとアリストテレスの理論は信頼するに足らないと明確に否定され、むしろシェイクスピアから新しい理論が引き出される。18世紀後半のシェイクスピア批評において、アリストテレスの規範性が弱まっていくのに比例してシェイクスピア受容が深まっていく流れを読み取る、というのが本稿の狙いである。

1. レッシングのシェイクスピア論

1. 1 「第17書簡」

レッシングのシェイクスピアに対する目立った発言としてはまず、彼がメンデルスゾーンやニコライとともに出版した『新ドイツ文学書簡 (Briefe, die neueste Literatur betreffend)』(1759-65)という批評雑誌の「第17書簡 (Siebzehnter Brief)」(1759)が挙げられる。¹⁰ レッシングはこの書簡をゴットシェートに対する批判の目的で書いた。ドイツ演劇が腐敗しているという認識はレッシングもゴットシェートと共有していたが、レッシングはフランス演劇がドイツ人の趣味に合わないと考え、代わりにイギリスのシェイクスピア劇から演劇を学ぶべきであるとした。レッシングはこの書簡で、あえてシェイクスピアを持ち上げることで、彼を旗印として反ゴットシェートとしての自身の立場を明らかにしたのである。

この書簡におけるシェイクスピアについての言及には、二つの特色がある。それは第一にシェイクスピアを「自然 (Natur)」や「天才 (Genie)」という表現で規則に従うフランスの劇作家と対置しているということである。レッシングはシェイクスピアを「すべてをただ自然だけに負っているかのように見える (alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint)」ような、「天才 (Genie)」(L, Bd. 6, S. 42)である、と述べている。こうした自然の天才としてのシェイクスピア観には、ドライデンなどによるイギリスのシェイクスピア批評からの影響が指摘される。¹¹ 第二の特色は、シェイクスピア劇には本質的な点で、ギリシア劇との類似性があると見ていることである。彼はシェイクスピアの『オセロー』、『リア王』、『ハムレット』をソフォクレスの『オイディプス王』に匹敵する作品として取り扱っている (L, Bd. 6, S. 42)。ギリシア劇を理想としたフランス古典主義演劇よりも、シェイクスピア劇の方が本質的にはギリシア劇的、と主張することで、ゴットシェートに反論しようとしたのだと考えられる。以上のようなシェイクスピア観、即ちギリシアの劇作家との本質的な同質性を持つ自然の天才としてのシェイクスピア観は、具体的な論拠を示して主張されたものではないが、ゴットシェートの権威の失墜をもたらすことには成功した。¹²

¹⁰ レッシングのテキストは以下の版を使用。Lと省略して巻数とともに頁数を括弧に入れて本文中に示す。Lessing, Gotthold Ephraim: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Karl Lachmann. Auf's Neue durchgesehen und vermehrt von Wendelin von Maltzahn. Leipzig 1853-57.

¹¹ Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart 2000, S. 163.

¹² Ebd., S. 164.

1. 2 『ハンプルク演劇論』

レッシングによるシェイクスピアへの言及として、次に『ハンプルク演劇論 (Hamburgische Dramaturgie)』(1767-69)の中での発言が挙げられる。本作はハンプルク国民劇場で上演された演劇に対しての彼の劇評を集めたものであり、彼の演劇や芸術に対する見方を知る上で重要なものである。先に述べたように、1759年の「第17書簡」においてはシェイクスピアを絶賛したレッシングだったが、本作においてはシェイクスピアに対する言及はそれほど多くない。『ロミオとジュリエット』の恋愛の表現や、『ハムレット』における亡霊の登場を称賛する箇所はあるが、そこから演劇論に発展させられることはない。先行研究には、レッシングはここで故意にシェイクスピア作品に対する言及を避けているとする見方がある。このことはまず20世紀初頭にPetersenが指摘している。¹³ 彼は、レッシングがヴァイセ (Christian Felix Weiße) の『リヒャルト三世』を批評した際に、その原作であるシェイクスピアの『リチャード三世』に立ち入らなかったことに対して、レッシングがここでシェイクスピアに詳細に立ち入ることを故意に避けているのだと分析する。なぜなら、レッシングが『リヒャルト三世』に対して行った批判はシェイクスピアの『リチャード三世』にも当てはまるものだったからである。またPaulinによる近年の研究においても同様の指摘がある。¹⁴ 本稿では、レッシングの沈黙の理由を、『ハンプルク演劇論』における彼の「天才」論、そして悲劇論に着目しつつ明らかにしたい。

1. 2. 1 『ハンプルク演劇論』における「天才」論

「天才 (Genie)」論は『ハンプルク演劇論』の重要なテーマの一つである。「第17書簡」においては規則に縛られない詩人としてのシェイクスピアを表す語彙であったが、シェイクスピアはここでもやはり「天才」の一人として扱われている。ただこの「天才」は、演劇を制約するアリストテレス由来の規範との、微妙なバランスの上に成り立つ概念である。

レッシングは「天才」が作品を「知らず知らずのうちに (Ohne es zu wissen)」(L, Bd. 7, S. 8) 創造する存在であるとし、「規則」を守ることと「天才」の仕事とをたびたび対立するものとして扱っている。しかし彼はこうした「天才」論を展開すると同時に、アリストテレスの芸術理論をカノンとして尊重するという姿勢も見せている。彼はアリストテレスの『詩学』のことを、「エウクレイデスの『幾何学原論』とまったく同様に誤りの無い書物と見なす」(L, Bd. 7, S. 420)、と述べているが、この発言からは彼がアリストテレスの芸術理論を普遍的で客観的な真理を含むものと見ていることがわかる。このような「天才」論とアリストテレス規範の絶対視は彼に

¹³ Petersen, Julius: Einleitung des Herausgebers. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke. Auswahl in sechs Teilen*. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe, neu herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen sowie einem Namenregister versehen von Julius Petersen. Teil 5. Berlin 1908, S. 18f.

¹⁴ Paulin, S. 93-95.

とって矛盾するものではなかった。「天才」による創作がいくら自由なものであるとはいっても、それはアリストテレス的規範を踏み越えるべきではない。つまり「天才」もまた、アリストテレスの理論に従うのである。¹⁵

レッシングがアリストテレスの著作をあくまでカノンとして扱う背景には、当時、フランス古典主義規則だけでなく、規則全般を軽視する風潮があったことに彼が警戒していたということがある。彼は同時代の詩人たちが陥っている状況について、次のように述べている。

しかし人はこれらの規則とあらゆる規則とを混同し、なすべきこと、してはいけないことを天才に指示するのはペダグチックだと公言し始めた。要するに我々は、過去のあらゆる経験を恠率に棒に振り、詩人たちにめいめい独自に新しく芸術を創作することを要求するところまで来たのだ。(L, Bd. 7, S. 421)

ここで示唆されているのが、あらゆる規則からの解放を訴える初期のシュトゥルム・ウント・ドラングの詩人たちであることは明白である。¹⁶ 彼らの台頭はレッシングにとって、「趣味の混乱 (Gärung des Geschmacks)」(L, Bd. 7, S. 421) の状態として否定的に理解されていた。彼は『ハンプルク演劇論』において、「天才」を称揚したり、また、フランス古典主義の規則を否定したりしているが、それはあらゆる規則の否定を意味するものではないと強調する。次節で詳しく述べるが、彼が否定したのはあくまでフランス劇に見られるアリストテレスの理論の誤った適用であり、悲劇を制約する規則全般の存在を否定したのではない。アリストテレスの芸術理論は絶対的な規範として彼の上に君臨していたのである。

「第 17 書簡」に見られるような素朴な用法における「天才」とは異なり、『ハンプルク演劇論』において構築された、アリストテレスの規範の維持と矛盾しないものとしての「天才」概念は、シェイクスピア作品の持つ性質と容易には相いれないものである。なぜならシェイクスピア作品はフランス古典主義の規則だけでなく、レッシングによって解釈されたアリストテレスの演劇規則をもしばしば逸脱するからである。例えば悲劇論、つまりレッシングによって解釈されたアリストテレスの悲劇論は、シェイクスピアの特定の悲劇には当てはめることの難しいものである。次に、レッシングの悲劇論について述べる。

1. 2. 2 『ハンプルク演劇論』における「悲劇」論

『ハンプルク演劇論』におけるレッシングの悲劇論は、アリストテレスを再解釈することに

¹⁵ Fick は、レッシングの天才論はアリストテレス規範と互いに補いあう関係にあると述べている。Fick, S. 294.

¹⁶ Ebd.

よって得られたものである。彼のアリストテレス再解釈には、フランス古典主義においてなされたアリストテレス解釈を批判しようとする意図がある。レッシングは次のように述べる。

規則をうまく処理することと、規則を遵守することは別である。前者のことをするのはフランス人であり、後者は古代人だけが理解していたことのように見える。(L, Bd. 7, S. 193)

レッシングにとって演劇は規則に基づいて制作されるべきものであったが、当時のフランス劇はギリシア劇がそうであったように規則を「遵守 (wirklich beobachten)」しているとはいえなかった。それは彼にとってはアリストテレスの誤った解釈によってもたらされた規則に、作品を無理やり適合させているにすぎない。レッシングは「意図 (Absicht) をもって行動することが、人間を下等動物より上に高めるのである」(L, Bd. 7, S. 145) と述べているが、アリストテレスを解釈する際も、演劇を上演する「意図」、つまり、何の目的で演劇を行うのかを重要視するという姿勢を見せる。彼は目的と手段とを峻別し、演劇規則は演劇が目指す究極的な目的のための手段であると見なす。彼にとってフランス劇はいわば、手段である規則が目的となるという本末転倒を犯しているのだ。

それではレッシングが考える演劇の目的とは何か。レッシングには文芸作品は民衆を道徳的に教化するためのものであるという考えがあった。それゆえ彼にとって悲劇は、観るものの道徳的善導に資するものとして存在する。レッシングはこうした考えを前提としてアリストテレスの悲劇論を解釈していく。彼は『詩学』第六章の文言をギリシア語から次のように訳している。

彼〔アリストテレス〕は言う。「悲劇とは一つの行動の模倣であり、それは物語によってではなく、同情 (Mitleid) と不安 (Furcht) によってこれら及びこれと同じような感情の浄化を引き起こす。」(L, Bd. 7, S. 323f.)

この箇所はレッシング以前にも多くの人々の議論を引き起こしてきた、悲劇を感情の浄化 (カタルシス) ということによって説明する箇所であるが、レッシングは自身の解釈の独自なところとして、これまで「恐怖 (Schrecken)」と訳されてきた (Phobos) を、「不安 (Furcht)」と訳したということをアピールしている。¹⁷ レッシングが考える「同情」とは、観客が自身や身近にいる人間を襲う可能性のあるような災厄に対して感じるものである。「不安」とは、そうした

¹⁷ 〈Furcht〉を「不安」、〈Schrecken〉を「恐怖」とする日本語訳は、前掲の『ハンプルク演劇論』の邦訳書(注1参照)を参考にした。

災厄が罪の無い、彼らと同じような人々に降りかかるのを見て、彼らが自分自身の運命も彼とひょっとしたら同じになるかもしれない、と思うような感情である。一方「恐怖」は、観客の想像を超えるような災厄、観客が直接かかわりを持たないような事象に対する感情である。悲劇を観客の道徳的善導に資するものと見なすレッシングは、悲劇が引き起こし、そして「浄化」するのは、それを見る観客と直接かかわりのある事象に対する感情でなければならないと考える。それゆえ彼はアリストテレスの文言を「同情」と「恐怖」ではなく、「同情」と「不安」と解釈する。そしてこうした「同情と不安」の浄化によって観客を道徳的に教化すること、レッシングの言葉を借りれば「道徳的な熟練へと感情を変化させること (die Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten)」(L, Bd. 7, S. 329)こそ、レッシングにとっての悲劇の本質なのである (L, Bd. 7, S. 310-334)。

こうした彼のアリストテレス解釈は文献学的に厳密な研究というより、彼が制作に取り組んでいた「市民悲劇」を理論的に基礎づけるため、どちらかといえば恣意的になされたものであった。市民悲劇とは従来のように英雄などを主人公とするのではなく、観客が身近に感じられるような人物を主人公の座に据える、新しいジャンルの演劇である。¹⁸ 先に見たように(Phobos)を、観客が彼ら自身や彼らの身近な人物たちを襲う可能性のある災厄に対して感じる「不安」と解釈したのは、そうした市民悲劇をアリストテレスの名のもとに肯定する目的があった。

注目したいのは、レッシングのこの悲劇論は、ヴァイセの『リヒャルト三世』を批評する中で展開されていくということである。『リヒャルト三世』は次のように分析される。この悲劇の中心人物であるリヒャルトは「かつて舞台上に登場した最も強大な、最も忌まわしい怪物」(L, Bd. 7, S. 311)であり、観客が身近に感じるところの微塵も無い性格の人物である。彼の不幸からは悲劇がもたらすはずの「同情」も「不安」も引き起こされない。リヒャルトが呼び起こすのはむしろ「恐怖」である。それゆえこの作品は、観る者の感情を大きく揺さぶることは確かだとしても、アリストテレスの定義における悲劇には当てはまらない。『リヒャルト三世』はこのように分析される。ここでこの作品は、レッシングがアリストテレスに基づく悲劇論を展開するため、いわば反面教師として取り上げられているといえる。しかし、不安ではなく恐怖を呼び起こすのが主人公リヒャルトの残酷な性格にあるのだとすれば、レッシングの批判はヴァイセがそれに依拠したところのシェイクスピアの『リチャード三世』のリチャードにも、そのまま当てはまってしまふ。ヴァイセの『リヒャルト三世』は『リチャード三世』の冒頭のモノロー

¹⁸ 田邊は、「市民悲劇」を「国家行事という『高尚な』領域ではなく、家族関係および恋愛という私的で親密な、いわば『卑近な』領域における市民道徳を主題とする、従来の悲劇の規範には合致しない新しいジャンル」とであると定義している。レッシング『エミーリア・ガロット』 ミス・サラ・サンプソン (田邊玲子 訳) 岩波書店 2004 年、341 頁 (「訳者解説」)。

グを削ってはいるが、悲劇のプロットに関しては基本的に手を加えてはいない。¹⁹ リチャードもリヒャルトも、王位を得るという目的のためには手段を選ばない、観客を「恐怖」に陥れる残忍な人物という点で共通している。『リチャード三世』はそれゆえ、レッシングの悲劇の定義に当てはまらない作品であるといえる。

以上が『ハンプルク演劇論』におけるレッシングの悲劇論である。彼はフランス古典主義の規則がアリストテレスの理論の誤った解釈であるとする立場から、アリストテレスの新しい解釈を試み、道徳的なカタルシス論を展開した。彼にとって悲劇とは、これまで解釈されてきたように「同情」と「恐怖」ではなく、「同情」と「不安」を引き起こすことで観客を道徳的熟練に至らしめるものである。しかしこの考え方では、『リチャード三世』など、「恐怖」を引き起こす人物が劇の中心にある作品を正当化することができない。「天才」すらアリストテレスの規範を踏み越えないものとして特徴づける『ハンプルク演劇論』のレッシングにとって、アリストテレスの悲劇論によっては説明できないシェイクスピア劇を論じることが困難なことだった。彼のシェイクスピア劇についての言及の少なさはここに起因している。『ハンプルク演劇論』における歯切れの悪さから、「第 17 巻節」においてレッシングはシェイクスピアの名を反ゴットシェートのための合言葉として利用したのではないかとする見方もある。²⁰ それが事実かどうかを検証する余裕は無いが、レッシングのシェイクスピア論が後のシェイクスピア論に大きな影響を与えたことは確かである。次節で扱うヘルダーの論文はレッシングの影響圏にある。

2. ヘルダーのシェイクスピア論

レッシングは「ヘルダーのシェイクスピア像の一つの前提」であった、と Gundolf が述べているように、両者のシェイクスピア観には共通点が多い。²¹ 一方 Gundolf は、両者における大きな違いについても強調している。その違いというのは、レッシングにとってギリシア劇やアリストテレスの理論は倣うべき「手本 (Muster)」として存在しているが、ヘルダーにとってギリシア人は他の民族と同様に一つの「民族 (Volk)」にすぎず、規範としての性格は無い、という点にある。²² 後述するように、ヘルダーは確かに異なる時代、地域に異なる文化の存在を認める文化的・歴史的相対主義の立場を取っており、ギリシア劇とシェイクスピア劇をまったく異なる条件のもとで成立した演劇であると見なした。シェイクスピアの不規則性もこの点において正当化される。しかし筆者は、Gundolf の言うようには、ヘルダーはギリシア劇やアリストテレスの理論を完全に脱したわけではない、と考える。ヘルダーにおいては、ギリシアの規範

¹⁹ Paulin, S. 93.

²⁰ Fick, S. 164.

²¹ Gundolf, S. 196.

²² Ebd., S. 203f.

性はレッシングと比べ弱まってはいるが、完全に無くなったわけではない。ここではそれを示すために、ヘルダーが論文『シェイクスピア (Shakespear)』(1773)において展開したシェイクスピア論について、アリストテレスの理論とのかかわりを中心として論じる。²³

ヘルダーはレッシングと同様、「自然 (Natur)」という言葉でシェイクスピアを特徴づけている。そこには二通りの用法があると考えられる。まずシェイクスピア劇の内容のことを「自然」という場合がある。彼はこの論文で『リア王』、『オセロー』、『マクベス』、『ハムレット』などの作品を取り上げ、情熱的かつ詩的に論じているが、彼がそこで何よりも強調しているのは、これらの作品がいかに多様性に満ちており、諸々の事象が不可欠のものとして存在しているか、ということである。「どんな人物でも年齢層でも性格でも副次的なものでも」(SW, S. 220) すべてまとめて舞台上に展開させる、シェイクスピア劇の多様性、包括性は、「自然」という語彙を用いて説明され、そして肯定される。彼の作品世界は、「自然のように大きく、深い (so groß und tief wie die Natur)」(SW, S. 221) のであり、シェイクスピアは「自然に仕える人であるからこそ、最大の巨匠」(SW, S. 222) なのである。

「自然」はまた、シェイクスピア劇の成立に関して使われる場合がある。彼は、ギリシア劇もシェイクスピア劇も、その独自の歴史的・地理的条件のもとで必然的に発生したものであると説明しているが、そのような発生の仕方をフランス古典主義演劇と対比して「自然」な発生であると述べている。ヘルダーのシェイクスピア論において特徴的なのは、このように時代性と風土性という観点とともにシェイクスピア劇を論じていることにある。彼は、シェイクスピア劇とギリシア劇は異なる時代と風土において、異なる民族の間で成立したものであり、それゆえ両者にすぐそれとわかる共通点が無いのは当然のことだと考える。

ギリシアには、北方なら生じえなかったような戯曲が生じた。(中略) 北方には、ギリシアにあったものは無いし、あつてはならない。それゆえ、ソフォクレスの戯曲とシェイクスピアの戯曲とは、ある点においてはほとんど戯曲の名を共有していない異なった二つのものである。(SW, S. 209f.)

ヘルダーは両者がまったく異なる戯曲であるにもかかわらず、両者には同様の偉大さがあると見ている。こうした考えには、シェイクスピア劇の不規則性を肯定する意図と同時に、フランス古典主義演劇とその信奉者を批判する意図があった。「一つの民族 (ein Volk)」(SW, S. 217) は、フランスにおいてのように自己とは異なる文化に由来する規則を絶対視するのではなく、

²³ ヘルダーのテキストは次の版を使用。SWと省略し頁数を括弧に入れて本文中に示す。Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. 2. Nachdruckaufl. Bd. 5. Hildesheim 1981.

イギリスがシェイクスピア劇を生み出したように、「自ら自分の戯曲を見つけ出す」(SW, S. 217) 必要があるとヘルダーは主張している。つまり、「自己の歴史、時代精神、習俗、意見、言語、国民的先入見、伝承、好みに従って (nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen, und Liebhabereien)」(SW, S. 217) 戯曲を案出するということである。レッシングとは違ってヘルダーは、こうした民族的特性の重視により、イギリスで生まれたシェイクスピア劇をアリストテレスの諸理論と一致させる必要性が無かった。

とはいえ、ヘルダーはアリストテレスの規範から、完全に脱したわけではない。ヘルダーはシェイクスピア劇とギリシア劇の本質的な同質性を示すため、シェイクスピアについて次のように説明している。

しかし天才はご存じのように哲学以上のものであり、創造者は解釈者とは別物であるから、一人の人間が神の力を賦与されて、正反対の素材から、そして極めて異質な働きかけにおいて、同じ働きを引き起こした。すなわち、不安と同情を！(SW, S. 218)

ヘルダーにとってシェイクスピアとギリシア劇に共通する本質的要素というのは「不安と同情 (Furcht und Mitleid)」を引き起こす働きなのである。つまりまったく異なる民族的特性を持ったこの二つの演劇はいずれもアリストテレスの悲劇の定義に当てはまるものと見なすことができ、それゆえに偉大だと理解されているのである。ヘルダーは、シェイクスピア劇を最終的にはアリストテレスに依拠することによって肯定した。彼がアリストテレスを完全に脱しきれていない、というのは以上のようなことである。

レッシングとヘルダーにおいてはいずれも、シェイクスピア劇を肯定することがフランス古典主義演劇を否定することにつながっている。レッシングの「第17書簡」はシェイクスピア宣言であると同時に反フランス古典主義宣言でもあった。彼はシェイクスピア劇とギリシア劇との間の本質的類似性を主張することによって、ギリシア劇の権威を否定することなくシェイクスピアの側に付いた。その後レッシングは『ハンプルク演劇論』でアリストテレスの著作に立ち還ることによってフランス古典主義規則に代わる新たな演劇理論を得ようとする。しかしそうして得られた悲劇論はシェイクスピア劇を悲劇として肯定するものではなかった。悲劇論を構築していく内に、レッシングの中でアリストテレス規範の尊重とシェイクスピアを肯定することの間に矛盾が生じてしまったと見られる。一方ヘルダーは時代性と風土性の観点からシェイクスピア劇とギリシア劇の差異を肯定した。彼にとってはギリシア劇は模倣されるべき手本ではないが、『シェイクスピア』に見られる悲劇論はアリストテレスのそれを踏襲しており、彼はアリストテレスの規範を脱したというわけではなかった。レッシングもヘルダーもアリストテレスの規範の内部でシェイクスピアを肯定しようとしたことは共通している。ただレッシン

グがアリストテレスの悲劇論の解釈ゆえにシェイクスピアに対する言及を避けなければならなかった一方で、ヘルダーにおいてはシェイクスピアを肯定する決め手としてアリストテレスの悲劇論が用いられているのは対照的である。

3. 初期フリードリヒ・シュレーゲルにおけるシェイクスピア

3. 1 『ギリシア文学研究』について

初期フリードリヒ・シュレーゲルのシェイクスピア観を論じるにあたって本稿で取り扱うのは 1795 年に完成された論文『ギリシア文学研究 (Über das Studium der Griechischen Poesie)』²⁴ である。この論文はそのタイトルが示すように、シュレーゲルの青年時代におけるギリシア文学研究の成果である。彼がギリシアに対し興味を持った背景には、ヴィンケルマンが 1755 年に『ギリシア芸術模倣論 (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)』を発表したことによって始まるドイツの古典主義の流れがあると考えられている。²⁵ そもそもドイツにおける古典主義は、ドイツにおけるフランス文化の絶対視の見直しという流れの中で生じてきた動きである。というのもヴィンケルマンが発表した『ギリシア芸術模倣論』は、古代ギリシア芸術の模倣を唱えたことで、これまで先進国フランスが自国の文化と連続したものとしてとらえていた古代ローマ文化の権威に一石を投じるものだったからである。²⁶ ドイツの古典主義はそれゆえ、ドイツにおけるシェイクスピア評価の高まりと並行して展開した動きであるといえる。

『ギリシア文学研究』はいわば、ヴィンケルマンが古代ギリシアの造形芸術の模倣を唱えたことに倣って、古代ギリシア文学の模倣を主張しようとしたものである。²⁷ それがなぜ初期シュレーゲルのシェイクスピア観と関係するのかというと、この論文は古代ギリシアについての分析と同時に、シェイクスピアを含めた中世から同時代までの文学の分析も、同程度に含んでいるからである。シュレーゲルの論文執筆の意図としては、偉大なギリシア文学を研究することによって、「無政府状態 (Anarchie)」（KA, Bd. I, S. 219）と言われるほどに進むべき方向性を見失ってしまった現在の趣味、彼の言葉を借りれば「墮落した趣味 (de[r] verderbt[e] Geschmack)」（KA, Bd. I, S. 237）に、正しい方向性を与えるという目的があった。彼はそれゆえギリシア文学との違いを認識するため、そのほかの文学を「近代文学 (die moderne Poesie)」（KA, Bd. I, S. 217）としてくり、それについても分析を加える。そしてこの中に本稿で問題とするシェイク

²⁴ シュレーゲルのテキストは以下の版を使用。KA と省略し、巻数とともに頁数を括弧に入れて本文中に示す。Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn 1958ff.

²⁵ Behler, Ernst: *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 20-29.

²⁶ Behler (1982), S. 55f.

²⁷ Behler (1978), S. 29.

スピアへの言及がある。

ギリシア文学と「近代文学」についてのシュレーゲルの分析を簡単にまとめると以下のようになる。彼によると、両者の本質的な違いとは、ギリシア文学が「自然的に (natürlich)」形成されたのに対し、「近代文学」が「人為的に (künstlich)」形成されたということにある (KA, Bd. 1, S. 230)。まず自然的に形成されたギリシア文学についてだが、シュレーゲルはギリシア文学では作品において表現されるあらゆる対立が最終的に解決されるために、全体として「調和と完成 (Übereinstimmung und Vollendung)」(KA, Bd. 1, S. 217) が達成されるということを述べる。ここでは「美なるもの (das Schöne)」(KA, Bd. 1, S. 219) が実現され、それは読者に「充足 (Befriedigung)」(KA, Bd. 1, S. 217) をもたらす。このように、全体としての「調和」や「美」、そしてそれによってもたらされる「充足」といった要素が『ギリシア文学研究』においてギリシア文学を特徴づけている。一方、「近代文学」は「人為的な形成 (Die künstliche Bildung)」(KA, Bd. 1, S. 232) によるものである。これは、「近代文学」が、人間の「悟性 (Verstand)」(KA, Bd. 1, S. 231) の主導のもとで形成されたということを意味している。シュレーゲルは「悟性」を、「近代文学」を方向づける原理と見なしている。それゆえ「近代文学」においては主に人間の「悟性」の関心を引くもの、言い換えれば、哲学的関心を満足させるものが表現されることになる。そこから「近代文学」は「哲学的な文学」と表現される (KA, Bd. 1, S. 246)。こうした文学は読者の関心を呼ぶ大きな魅力を持つてはいるが、ギリシア文学のような「充足」を与えることはない (KA, Bd. 1, S. 217)。シュレーゲルは、「近代文学」はこうした状況を脱し、ギリシア文学を模倣すべきであると結論づける。

3. 2 シュレーゲルのシェイクスピア観の独自性

シュレーゲルにおける「近代文学」と古代文学とは以上のようなものであるが、この論文でシェイクスピアは、「近代文学」に属するものとされている。先に述べたように、彼は「近代文学」を「人為的に」形成されたものであると見なし、「自然的に」形成された古代文学とは根本的に異なるものとして理解している。特にシェイクスピアは初期シュレーゲルによって「あらゆる芸術家の中でも近代文学の精神を最も完全に、そして最も卓越した形で特徴づけている」(KA, Bd. 1, S. 249) 者、と説明されており、それゆえ彼の作品にはシュレーゲルの考える「人為的な」性格もまた色濃く出ているといえる。このことはシェイクスピアを「自然」によって特徴づけたレッシングやヘルダーによる解釈と大きく異なる点である。初期シュレーゲルにとって自然性は古代文学のみに存在する性質であり、それは「近代文学」の人為性とは鋭く対立するものだった。²⁸

²⁸ Gundolf は、シュレーゲルがシェイクスピアを「思索 (Denk)」によって「芸術作品 (kunstwerk)」

古代文学とは異なる性質を持つものとしてシェイクスピアを理解するというのなら、ヘルダーの『シェイクスピア』にも見られた考え方であるが、ヘルダーがあくまでアリストテレスの規範に依拠しているのに対し、シュレーゲルはさらに、アリストテレスの権威そのものをも否定する立場をとる。²⁹『ギリシア文学研究』において彼はアリストテレスやホラティウスの芸術批評は真面目に取るに値しない、と述べ、未だに古代の規範に権威が与えられ続けていることを迷信的として批判する(KA, Bd. I, S. 349f.)。シュレーゲルの批判は具体的な部分にも及び、彼は『詩学』において芸術が「身体的にのみ (nur physisch)」、取り扱われており、「美」という視点がないがしろにされていると述べる(KA, Bd. I, S. 352f.)。ここで「身体的」という言葉で示唆されているのは、レッシングが重要視し、ヘルダーがシェイクスピアを評価する際に最終的に依拠した、カタルシスに関する言説である。³⁰シュレーゲルは「同情」や「不安」による浄化をもたらすものとしての悲劇という考えから離れ、シェイクスピア作品を解釈する。彼のシェイクスピア解釈にはそれゆえ彼独自の視点が含まれることになった。そしてそれが、後の彼のロマン派文学論へとつながっていくと考えられる。

以下の節では『ギリシア文学研究』におけるシェイクスピア解釈について述べ、そこで初期シュレーゲルがシェイクスピアにあると見なした諸性質が、後に発表される「ロマン的文学」の持つ特質として提唱されるということを指摘する。

3. 3 『ギリシア文学研究』におけるシェイクスピア解釈

『ギリシア文学研究』においてシェイクスピア文学は、先に簡単に要約すれば、異なる要素の結合、あるいは混合した文学として解釈されている。³¹そこには四つの側面があると考えられる。すなわち、異なる文学ジャンルの混合、異なる感情の混合、文学と哲学の混合、そして美なるものと醜なるものの混合である。ここからは、初期シュレーゲルがシェイクスピアを実際にどのように解釈をしているのかを見ていく。『ギリシア文学研究』において詳しい言及があ

を生み出したと考えている点で、レッシングらがシェイクスピアを「自然に従って (naturnässig)」³²「無意識的に」創作するとしていたのとは正反対であり、画期的であるとしている。Gundolf, S. 338f.

²⁹ ヘルダーとシュレーゲルとの決定的な違いについては Szondi が明らかにしている。彼はシュレーゲルによるアリストテレスの権威の否定によって、はじめて美学が啓蒙主義時代において支配的だった技術的、作用心理学的な問題設定から解放され、哲学的な問題設定がなされたことを説明している。Szondi, Peter: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Berlin 1974, S. 109-112.

³⁰ カタルシスとは古代ギリシアの医療行為における身体のある害物質の排出を意味する言葉だった。アリストテレス／ホラティウス『詩学 詩論』(松本仁助／岡道男 訳) 岩波書店 2001 年、138 頁。

³¹ Belgardt は初期シュレーゲルが「ロマン的文学」と呼んでいるものの特徴の一つに「対立するものの結合と混合」があり、その特徴は彼のシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』分析において明確に見られる、としている。Belgardt, Raimund: „Romantische Poesie“ in Friedrich Schlegels Aufsatz „Über das Studium der Griechischen Poesie“ [1967]. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt 1985, S. 321-341, hier S. 333.

る作品は『ロミオとジュリエット』と『ハムレット』の二作品である。

シュレーゲルが『ロミオとジュリエット』について言及するのは、「近代文学」における異なる文学ジャンルの混合、またはジャンルの怪物性を批判する文脈においてである。ここで批判されているのは、叙情詩的な演劇といったようなもので、彼は「近代文学」のジャンルが入り乱れていることを非難し、ジャンル同士が明確に区別される古代文学との違いを強調する (KA, Bd. I, S. 240)。しかし話が『ロミオとジュリエット』に及ぶと、「近代文学」を批判しようとする意図がどこかへ消え去ってしまうように見え、むしろこの戯曲については、以下のように詩的な表現を用いて語られている。³²

シェイクスピアの『ロミオ』はいわば、若者の喜びの儚さについてのロマン的なほんの一つのため息だ。人生の春におけるこのもっともみずみずしい花が、粗野な運命の愛情の無い息吹のもとであまりに早く萎れてしまうということの一つの美しい悲しみの歌だ。それは一つの魅惑的な悲歌である。そこでは甘い痛み、優しい愛の苦しみを伴う満足が解きがたく織り込まれている。解きがたく織り込まれたこの優美と苦痛の魅惑的な混合はしかし、悲歌の本来の特徴である。(KA, Bd. I, S. 241)

引用箇所ではこの戯曲が「悲歌の本来の特徴」を持った作品として、つまり戯曲と「悲歌」という異なる文学ジャンルの混合した作品として語られている。しかもここでシュレーゲルは「魅惑的な悲歌 (eine hinreißende Elegie)」という表現を用いている。ジャンルの混合が概して奇怪なものとして非難されている中であって、ここで明らかに肯定的な形容がなされているのは、シュレーゲルがシェイクスピアに対して、「無政府状態」に陥っている「近代文学」の中でも、特別に高い位置づけを与えているためである。以上が、シュレーゲルがシェイクスピア文学に見る混合的性格の一つ目、すなわち異なる文学ジャンルの混合である。

それに加えてシュレーゲルはこの戯曲に、異なる感情の混合をも見て取る。まずシュレーゲルの近代的戯曲に対する見方を述べておくと、彼はそれを「悟性によって」ではなく、「より繊細な感情 (ein zarteres Gefühl)」によって知覚可能な「ひとまとまりの気分 (die Einheit der Stimmung)」を伝えるものとして分析している (KA, Bd. I, S. 241)。このように気分や感情の伝達という性質を持つ近代的戯曲の中で、『ロミオとジュリエット』は最も卓越した作品であるとされる (KA, Bd. I, S. 241)。ここから、「ほんの一つのため息」や「美しい悲しみの歌」という感傷的な表現はこの作品の感情豊かな性質を示す表現であると考えられる。そしてこの作品の

³² Belgardt は『ロミオとジュリエット』を語るシュレーゲルの言葉にはそれを低く評価する意図が感じられないと述べている。Ebd.

伝える「気分」のより具体的な内容が、「甘い痛み」、「優しい愛の苦しみを伴う満足」、「優美と苦痛の魅惑的な混合」といった言い回しにおいて示されていると考えられる。これらは相反する感情を指す言葉を同時に用いた表現であるが、こうした異なる感情の複雑に混ざりあったものがこの作品の「気分」なのである。以上のように、シュレーゲルは『ロミオとジュリエット』をさまざまな気分や感情の混合した作品として特徴づけている。

次に『ハムレット』についてであるが、シュレーゲルは1791年に初めてこの作品を観劇した際、これを分析して、「諸々の事象についてハムレットがどのように思考するかということ (Hamlets Art über die Dinge zu denken)」が劇全体の主題である、と兄に宛てて書き送っている (KA, Bd. 23, S. 30)。彼のこうした、思索的な作品としての『ハムレット』解釈は後にさらに発展させられ、『ギリシア文学研究』においては以下のように分析される。

ハムレットにおいてはあらゆる個々の部分が必然的に一つの共通の中心点から発展しており、再び自身に遡及的作用を及ぼす。この芸術的真理の傑作において異質であったり、余計であったり、偶然であったりするものは無い。全体の中心点は主人公の性格にある。奇跡的な状況によって、彼の高貴な性質におけるあらゆる強さが悟性へと集められ、実際の能力がまったく打ち消されてしまう。彼の心情は拷問台の上にいるかのように互いに反対の方向へと引き裂かれる。無駄な悟性の過剰においてそれは破滅する。悟性は彼に近づくすべてのものよりもさらに彼自身に辛く押し寄せるのである。解決しえない不調和は哲学的悲劇の本来の対象であるが、ことによるとハムレットの性格のような、思考する力と実際の能力の限りない不均衡よりも、解決し得ない不調和のより完璧な表現は無いかもしれない。この悲劇の全体的な印象は最高度の絶望である。(KA, Bd. I, S. 247f.)

ここでシュレーゲルは『ハムレット』の悲劇性をハムレットの「思考する力と実際の能力の限りない不均衡」にあると分析している。シュレーゲルにとってハムレットは、何らかの外的な力によってではなく、彼自身の過剰な「悟性」によって破滅する主人公である。鋭敏な「悟性」ゆえに、つまり、高い認識能力を持っているがゆえに、彼は行動、即ち父親の復讐をすることが出来ず、そのことが彼の内的な分裂をもたらすのである。シュレーゲルによって打ち出された、主人公の思索を中心とする作品としての『ハムレット』解釈は、『ハムレット』に哲学的性格を読み込んだ画期的なものである。³³ シュレーゲルはシェイクスピアに哲学と文学との融合を見たのだといえる。

³³ Lüthi はシュレーゲルのハムレット像とゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』におけるそれとを比較して、前者は哲学的解釈、後者を心理学的解釈であるとしている。Lüthi, Hans Jürg: *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*. Bern 1951, S. 25-33.

シュレーゲルはそれに加えて、シェイクスピア作品に美なるものと醜なるものの混合を見て取る。彼はシェイクスピアについて、「美なるものと醜なるもの (Schönes und Häßliches) とをおびたしい豊かさでもって生み出す」(KA, Bd. 1, S. 250) 作家であると述べている。ここで彼が「美なるものと醜なるもの」という表現で示唆しているのは、その作品においては無垢な子供にも花盛りの若者にも「生のまったくの無目的性」、「あらゆる生存の完全な空虚さ」といったものがまざまざと刻印されている、という点である (KA, Bd. 1, S. 251)。つまり「醜なるもの」とは生存の空虚さを感じさせるような要素であり、そうしたものがシェイクスピアにおいては人生の最も美しい場面においても登場するのである。このことは、シェイクスピア文学における哲学的側面の一つの表れであるといえる。というのも、こうした表現は、運命に対する何らかの認識を与える点において、読み手の「哲学的関心」に資する要素であるとシュレーゲルは見なしているからである (KA, Bd. 1, S. 251)。

以上がシュレーゲルのシェイクスピア解釈である。『ギリシア文学研究』の中で、古代文学としてはソフォクレスやホメロス、「近代文学」ではダンテやタッソーなどの詩人が言及されているが、これほど詳細に論じているのはシェイクスピアただ一人である。彼はシェイクスピア文学を、従来のように「自然」ではなく「人為的」な性格を有するものと解釈し、そしてその諸作品に、さまざまな要素を含んだ混合的性格を認めた。そして彼がシェイクスピアにあると認めた性格は、1798 年に雑誌『アテネウム (Athenäum)』において発表された「ロマン的文学 (Die romantische Poesie)」に与えられた性格との一致を指摘することができる。

3. 4 初期シュレーゲルのシェイクスピア解釈とロマン派文学論

1798 年、シュレーゲルは兄 A. W. シュレーゲルとともに雑誌『アテネウム』を発刊する。ここで彼は断章という形式で文学のあるべき姿について自身の見方を開陳しているのだが、その中の 116 番にあたるものは「ロマン的文学」の概念規定として特に有名である。以下がその断章の一部である。

ロマン的文学は、発展的普遍文学である。その使命は、単に引き離されたあらゆる文学ジャンルを再び合一させ、文学を哲学および修辞学と結び合わせるに留まらない。(中略)
ロマン的文学はさらにいくつもの体系をその中に含んでいるもっとも大いなる芸術体系から始まって、夢想する子供が素朴な歌とともに洩らす吐息や口づけに至るまで、文学的でさえあるならばあらゆるものを包括している。(KA, Bd. 2, S. 182)

シュレーゲルは「ロマン的文学」をこのように説明している。彼によれば「ロマン的文学」とは、別々の「文学ジャンル」同士が結びついたものであり、また「文学」と「哲学および修辞

学」が結びついたものであり、さらに高尚なものから卑近なものまでさまざまなものがその対象になりえる、といったものである。ここからわかることは「ロマン的文学」の特徴の一つにさまざまな要素を受け入れる包括性がある、ということである。そしてこのことが、初期シュレーゲルのシェイクスピア解釈と一致する点である。初期シュレーゲルはシェイクスピアに、異なる文学ジャンルの混合、異なる感情の混合、哲学と文学との混合、美なるものと醜なるものの混合を認めていた。文学ジャンルや文学と哲学の混合については断章 116 番においてははっきりと繰り返されているし、異なる感情や美と醜の混合は、あらゆるものをその文学の対象にしようという「ロマン的文学」の説明と一致する。つまり異なる要素の複合体としてのシェイクスピア解釈が『アテネウム』の「ロマン的文学」理論に引き継がれているのである。³⁴ 『ギリシア文学研究』における、アリストテレスの芸術理論を考慮に入れない独自の視点からのシェイクスピア解釈が、後に彼自身が提唱する文学理論の一要素となったということは、シュレーゲルがシェイクスピアから新しい規範を導き出したということであり、ここにドイツにおけるシェイクスピア受容の一つの到達点を見ることができる。

おわりに

18 世紀後半におけるドイツでのシェイクスピアの評価の高まりは、ドイツが固有の文化を目指し、フランスからの文化的支配を脱しようとする動きの中で生じたものである。なぜならフランス古典主義の演劇規則に従わないシェイクスピア劇はそれを高く評価することは、即ち、趣味の領域におけるフランス的規範の否定を意味していたからである。レッシングはフランス劇よりもシェイクスピア劇の方が古代ギリシア劇と本質的には近い、とすることでシェイクスピアを肯定した。彼はまたアリストテレスの芸術理論に立ち寄り、より良い演劇論を引き出そうとした。しかしアリストテレスの理論に忠実であろうとしながらシェイクスピア劇を肯定することは困難であったので、シェイクスピア劇に対する彼の言及はそれほど多くない。これに続くヘルダーは地理的、歴史的条件の違いからシェイクスピア劇とギリシア劇との間の差異を不可欠のものとして肯定し、同時に両者の本質的な同質性を主張する。このような考えから彼はシェイクスピア劇がアリストテレスの理論に忠実である必要性を認めていないが、しかし根底においてはアリストテレスに依拠しつつ、シェイクスピアを肯定している。そしてシュレー

³⁴ 初期の古典主義的シュレーゲルとロマン派シュレーゲルとの間の一貫性は先行研究でたびたび指摘されている。Belgardt は『ギリシア文学研究』において「ロマン的文学」と呼ばれているものに対する性格づけと『アテネウム』の「ロマン的文学」のそれとの間の一貫性について論じているが、その際彼は初期シュレーゲルが、「ロマン的文学」に近代文学とも古代文学とも異なる性格づけと評価を与えているというところから後の「ロマン的文学」論との一貫性を導いている。本稿のシュレーゲル論はこうした Belgardt の見解に沿うものであるが、『ギリシア文学研究』におけるシェイクスピア『ハムレット』解釈が『アテネウム』の「ロマン的文学」論に引き継がれているという見解は Belgardt の研究には無い点である。

ゲルに至って、初期の彼は古代ギリシア文学を理想とする立場であったにもかかわらず、アリストテレスの理論は明確に否定されることになる。同情や不安を引き起こさせるものとしての悲劇という考えから解放されたシュレーゲルは『ハムレット』に哲学的性格を見るなど独創的な解釈を展開した。そして彼がシェイクスピアに見た特徴は彼が新しい文学概念として提唱する「ロマン的文学」の持つ特徴と一致する。つまりアリストテレスの規範から解放されたシェイクスピア分析がシュレーゲル自身による新しい規範の形成に貢献するのである。

レッシングからヘルダー、シュレーゲルに至るシェイクスピア受容では、アリストテレスの規範的な性格が徐々に弱められていき、その代わりに新しい規範が生み出されるという流れがある。レッシングの頃に始まった、シェイクスピア劇を評価できるような新しい理論を求める動きが、ヘルダーを経てシュレーゲルに至り、新しい文学理論の形成へと結実したのである。

Shakespearekritik bei Lessing, Herder und Friedrich Schlegel

— In Zusammenhang mit Aristoteles —

SUGA Yukiko

Dieser Aufsatz behandelt die Shakespearerezeption in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, indem er sich mit der Shakespearekritik von Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder und Friedrich Schlegel auseinandersetzt, wobei der Schwerpunkt auf dem Verhältnis zwischen Aristotelischer Kunsttheorie und der Shakespeareinterpretation liegt. Alle drei schätzten die Shakespearischen Dramen hoch ein, aber ihre Standpunkte gegenüber Aristoteles sind verschieden.

Lessing hält die Schriften von Aristoteles für kanonisch. Er kritisiert den französischen Klassizismus, da in ihm die Theorien von Aristoteles falsch interpretiert worden seien. In der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-69) gibt Lessing eine neue Interpretation der Schriften von Aristoteles und im 17. Brief der *Briefe, die Neueste Literatur betreffend* (1759-65) bezeichnet er die Dramen Shakespeares, die von den Regeln des französischen Klassizismus abweichen, als Schöpfungen eines Genies. Jedoch bereitete es ihm Schwierigkeiten, Shakespeares Werke mit den Aristotelischen Normen in Übereinstimmung zu bringen.

Lessings Anschauungen über Shakespeare beeinflussten Herder, aber dieser verabsolutierte die Aristotelischen Normen nicht. In seinem Aufsatz über Shakespeare (1773) analysiert er dessen Dramen und erkennt dabei an, dass verschiedene Zeitalter und Länder verschiedene Kulturen haben. Man muss also die Aristotelischen Normen nicht auf Shakespeares Dramen anwenden, aber Herder fordert dennoch einen Grund für die Rechtfertigung Shakespeares aus der Aristotelischen Anschauung über die Tragödie.

Schlegel behandelt Shakespeare in seinem frühen Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-97). Er legt keinen Wert auf die Aristotelische Kunsttheorie, also betrachtet er Shakespeares Dramen unter seinen eigenen Aspekten. Einige Merkmale, die Schlegel in den Dramen findet, stimmen mit den Merkmalen des später von ihm initiierten Poesiebegriffs, nämlich dem der „romantischen Poesie“ überein. Bei Schlegel trug seine Beschäftigung mit Shakespeare ohne Rücksicht auf Aristoteles zur Gestaltung der eigenen

Literaturtheorie bei.

In der Shakespearekritik von Lessing, Herder und Schlegel vermindert sich in einer historischen Abfolge allmählich der Einfluss der Aristotelischen Kunsttheorie. Man kann daraus ablesen, wie der Versuch, eine literaturtheoretische Grundlage für die Bewertung von Shakespeares Dramen zu finden, zu der Formulierung einer neuen Theorie führte.