



Title	『レッシングと演劇の問題』
Author(s)	安岡, 正義
Citation	独語独文学科研究年報, 3, 35-64
Issue Date	1977-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25491
Type	departmental bulletin paper
File Information	3_P35-64.pdf



『レッシングと演劇の問題』

安岡正義

序

カール・S・グトツケはその詳細なレッシング研究史総括(1964)の中の「影響史」の最後でレッシングをブレヒトの先駆者と解釈することを頭から否定する。¹⁾翌年シュリンプフは「Aufklärung und Dramaturgie bei Lessing und Brecht」²⁾を発表し、理論のレベルにおける両者の親近性を納得させる議論を展開している。イリュージョン、観客と主人公との同一化、感情移入などを主張するレッシングの立場はブレヒトが攻撃した当のものではないか?と人は問うかもしれない。その上、ハンス・マイアーはアリストテレスとレッシングをひっくるめて、両者にとってドラマの機能は劇場内に限定されている、とした後でブレヒトを対置してこう続けている:「ブレヒトの劇作術の機能は上演の夕べと観客席を越え出ることを狙い、人間を教化しようとし、社会的存在の諸矛盾を指摘しようとし、認識プロセスを呼び起こそうとし、実生活における明白で洞察に富んだ行為を挑発しようとする。レッシングとブレヒトの間に形式上の共通点がいくらあろうともそれらは全て、このような相違の存在をごまかしはしない。」³⁾しかしレッシングとブレヒトの関係はそう単純ではない。R・グリムが——但し単行本の方を指して——述べているところ⁴⁾では、シュリンプフの業績は従来、顧みられることが少なかった。⁵⁾シュルターザッセはレッシング、メンデルスゾーン、ニコライに依る悲劇論書簡の新版⁶⁾に付した解説「Der Stellenwert des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Ästhetik」の中で、この往復書簡を論じたモノグラフィーのうちこれまでの一番新しいものとしてミヒェルゼンの業績⁷⁾を取り上げ彼の解釈の一面性を繰り返し名指して批判するが、シュルターザッセもシュリンプフの業績を顧慮してはいないようだ。レッシングのイリュージョン論を巡っての両者の解釈は遠く隔っている⁸⁾にも拘らず。更にまた、R・マイアー⁹⁾は、彼以前のレッシング研究に共通する欠点として、レッシングの演劇論上の諸著作における矛盾なき連続性を仮定している点を挙げており、彼の成果に依れば『悲劇論書簡』と『ハンブルク演劇論』とを相互補完的に論じた従来の研究方法は根拠薄弱¹⁰⁾で、『悲劇論書簡』におけるレッシングの立場は彼の体系内で何ら持続性を持たないもので¹¹⁾あり、好んで引用されてきたいわゆる『第17文芸書簡』に至っては彼の悲劇観内での全くの

異物にすぎない¹²⁾ということになる。R・マイアーの述べた欠点からシュリンプも自由でないし、シュリンプの業績は非体系的な引用法に基づいている。ところがこの点ではR・マイアーも問題を含んでいないとは言えない¹³⁾——①イリュージョン論について②悲劇的情念の種類についてなど——のであるから事態は複雑である。本論文は、研究史上の争点を踏まえつつ、レッシングの捉え直しを試みるものである。

まずレッシングの簡単な年譜を挙げておこう。

- 1956～'57年 『悲劇に関する往復書簡』（生前は未公開。本稿においては『悲劇論書簡』と略記）
- 1759年 『最新文学に関する書簡』（第17、第63～64番を含む）
- 1760年 『最新文学に関する書簡』（第81番を含む）
- 1766年 『ラオーコオン』（第1部）
- 1767年 『ハンブルク演劇論』執筆開始
- 1769年復活祭 『ハンブルク演劇論』執筆完了、公表。
- 1769年5月26日 ニコライ宛の書簡（『ラオーコオン』の記号論を再論）

これを見て分かるように「彼（＝悲劇詩人）にとっても一切は観客のイリュージョンに掛かっている（97号）」¹⁴⁾とする『ハンブルク演劇論』を挟んでレッシングはイリュージョンを論じている。

1

ベックマンはレッシングが「鋭い着想と機知に富む会話遊戯という、理知に基づく形式言語」¹⁵⁾から出発し、人間を芸術表現の最高の対象且つ規範にしつつ人間の思想・志操・感情を問題化する新しい文学様式の形成へ進んで行ったさまを跡づけながら『悲劇論書簡』、『最新文学に関する書簡』、『ラオーコオン』について論じている。

『ラオーコオン』の人間観上の背景に触れるためにレッシングの所説を理解するのに必要な限りでフィロクテテスに簡単に触れるならば、ソフォクレス描くところのフィロクテテス¹⁶⁾はヘラクレスから弓を譲られた名手で、船7艘を率いてトロイア遠征に加わったが、途中クリュセーにて神の使いたる蛇に足を噛まれ、ために肉は腐れ傷口から血膿が流れる不幸を我が身に招いた。すさまじい苦痛の叫び、耐え難い悪臭、燃えなくなってしまった犠牲の火などの故にオデュッセウスは彼1人をレムノス島に置き去りにする。その後フィロクテテスは例の弓を生命の綱としつつ不治の病に苦しみ続け、他方どうしても成功しないトロイア攻略を成し遂げるには彼と彼のあやつるヘラクレスの弓が不可欠との予言を受けてオデュッセウスと故アキレウスの息子であるネオプトレモスが彼を迎えに島に着い

た後で劇が始まる。名誉を汚され孤独の中へと捨てられた彼の怒りの的であるオデュッセウスは、もしまともに会見すれば必ず射殺されるであろうので、彼を欺いてまず弓を盗み取り同時にトロイア攻めの陣中へ連れて行くべく若いネオプトレモスに策を授ける。何食わぬ顔でネオプトレモスはフィロクテテスと出会い互いに身の上話を交わすうちに、この島に立ち寄った者としてはじめて彼はフィロクテテスをその故郷メリスへと連れ出すことを偽って約束するのだが、10年間レムノス島で生き延びた際の住み家たる洞窟から彼に伴なわれて出た途端にフィロクテテスは発作に襲われ、またもや見捨てられるのではないかという恐れ（たとえ彼がどんなに厄介な病人ではあれ、予言に従うオデュッセウスとネオプトレモスの側からすればまるで問題にならない恐れ）を抱きつつも肉体の苦痛を隠しきれない。そのさまを見て、フィロクテテスを騙し続けることに苦しみを憶えるようになった彼は激しい苦痛ゆえの失神から回復したフィロクテテスに向かって、先程その口からトロイア遠征軍の指導者たちに対する心からの呪い（かつての友たちの消息を聞きアキレウス、アイアスらの死を嘆くのに劣らない激しさで彼の口を即座に衝いて出る呪い）の言葉を聞いたにも拘らずそれに参加すべきことを告げる。失神中に配下の船乗りたち（合唱団を成す）に縛り上げさせることもできたであろうのに、オデュッセウスほどの策士ではないネオプトレモスは苦しむフィロクテテスに心を動かされて自分自身も一個の人間に戻るのである。「フィロクテテスにとっては苦痛のためにどんな偽装も不可能となっている。彼の旅仲間となる筈の男（＝ネオプトレモス）が、彼と一緒に連れて行くという約束を余りに早く後悔しないようにするためには、偽装がどうしても必要であるとたとえ彼が考えるにしても。生地そのままのフィロクテテスはネオプトレモスをもその本然の姿へ連れ戻す。この反転Umkehrはすばらしい。飾らない人間性に依って惹起されるのだからそれだけ一層感動的である。」とレッシングは述べている。¹⁷⁾ 同第4章で彼は「実を言えば私はキケロの哲学がそもそも余り好きでない。」¹⁸⁾とも述べている。つまりレッシングは彼の抱く文学の理想を「告白」しようとするのである。第16章で披露される trockene Schlusskette、絵画と文学の、それぞれの用いる表現手段すなわち「空間における形と色」に対して「時間における分節音」という異なった記号の記号としての性質を根拠にして（レッシングに依らなくとも）行なわれうるであろう限界設定¹⁹⁾よりはむしろ、自分の理想の告白の方が肝心なのだ、或いはそれが彼の分析・分類術 Scheidekunst²⁰⁾の根底を形作っている。この理想は文学についてであると同時に人間についてのそれでもある。何故なら文学は人間性、人間の自然（この自然は人間の性質の現実的平均値などというものではなく）の学校であったからだ。²¹⁾

或る行為の倫理性が、その行為者の性格が問われるべき場合には、その行為は意志に基づくものであらねばならないのに、フィロクテテスの苦痛の叫びは不随意的であるし、頼りとする人に甘えているせいでもない——そうでなければ彼に対する我々の関心は大いに減退するだろう——。10年間に巨

って彼の頼りは人間ではなくてヘラクレスの弓でしかなかった。『悲劇論書簡』の中でレッシングが、激情を「*perturbationes animi*」²²⁾と見做す立場をほぼ採用せず感受性の機能を強調するように、『ラオーコオン』における彼の立場は情念の抑制に対する批判であった。彼の出発点：「叫びは肉体の苦痛の自然な表現である。」²³⁾は、叫びは人間的であり感情・苦悩の表現は人間の倫理的性質と調和しうるという考えへ通じてゆく。彼の皮肉はフランス人に向けられる：「今日では哀泣するフィロクテテス、絶叫するヘラクレスなどが舞台上に現われると滑稽極まりない最も耐え難い人物であろうということは、我々の行儀のよい隣人、お上品なることの例の先生たちのお蔭であるとしておこう。」²⁴⁾ ドラマを通じての心的諸能力の活性化を志向し、苦悩・情念のうちに行為しつつ自己の人間性を現わす人物を悲劇の主人公と考える彼が克己の要求に満足しうる筈はなかった。ドラマの及ぼす心理的作用の分析に依って、驚嘆が、可能な情念であることは否定されないにしても、目指されるものではない。何故なら「彼（＝我々の関心を惹く対象）が大いなる魂をもってみずからの不幸に耐えるのを見るとこのような大いなる魂は成程我々の驚嘆を喚起するだろうが、しかし驚嘆とは冷たい激情であって、その無為の驚きは他の一切のより暖かい情念並びに他の一切の明瞭な考えを排除する。」²⁵⁾

芸術の表現対象のうちで最高の価値を有するものが人間であり、造形芸術の場合のそれが「永遠なる英知の作品たる有機体」²⁶⁾すなわち人体であって「彼ら（＝古典期ギリシアの画家たち）の序列を決めたのは彼らが、みずから描く人間の形姿に与えた美の程度であった。」²⁷⁾とすれば、もし画家がこのような美の要求に逆らって絶叫するラオーコオンを描く場合その歪んだ、緊張して首の筋の浮き上がった顔は見る者に疎ましい印象を与えるだろう。絵画において絶叫の瞬間が固定されようとも、文学においてはその表現は時間のうちに継起してゆく言葉を用いるのだから、そしてまた直接に視覚に訴えるのではなくて（朗読される叙事詩を考えれば）聞く者に想像力を通じて思い浮かばせるのだから、絶叫の瞬間はそれに前後する描写と共に成す全体の中へ解消され、醜悪さ故の嫌悪感は弱められる。このように表現手段の点から考えると、個別的に見ればそれ自体醜悪な絶叫を文学が描写するのは可能でもあり有効でもありうるが、レッシングは更に進んでフィロクテテスの絶叫を不可欠だとする：「我々は彼の絶叫を彼の性格のせいだとは考えずに専ら彼の耐え難い苦しみのみをせいだと考える。この苦しみのみを我々は彼の絶叫のうちに聞く。そして詩人はこの絶叫を通じてのみ彼の苦しみを我々にとって感覚的に知覚しうるものとすることができた。」²⁸⁾それ故に、絶叫の表現は無条件にではなく肯定されているのである。レッシングの資質のうちには或る種の慎しみの気味がある。また、言語は随意的記号であるにしても擬声語は自然的記号に近く、驚き、喜び、苦悩など情念を表現するために用いられる間投詞も自然的記号と見做されうるし、イリュージョンを喚起する力の強さのために彼はそれらの使用を有益とするけれども、一方ではそれらの濫用を、他方ではそれらを全く追

放しようとする「心の籠らない」お上品ぶりを批判するという両面作戦を彼は展開する。²⁹⁾『ラオー
コオン』においては「絵画と文学との限界について」という副題が一見したところ示唆するような、両
芸術の活動領域の対等な限界づけにではなくて文学をより精神的、より広大な芸術であると宣揚するこ
とに議論の方向がある。³⁰⁾ 絵画も文学も共にイリュージョンの芸術であることは彼の考察の前提であ
った。つまり両者は不在の事物を恰も「現前するかのように」、仮象を「現実であるかのように」感じ
させるものだ、と彼は序文の冒頭に述べている。³¹⁾ 芸術と現実・実人生との距離のこのような解消が
想像力の助けを借りて感情移入を容易ならしめ心的諸能力の覚醒を促すことになるが、この機能を果た
すにあたって最も効果的でないのは単なる説明文の場合であろう。詩人は「我々のうちに喚起するイメ
ージを生き生きしたものとし、その結果我々がその速さのために対象の真の感覚的印象を感じるように
思い、そしてこの錯覚の瞬間には、彼が用いる手段たる言葉を我々が意識しなくなるようにと狙う。」
³²⁾ 詩人は表現の明瞭さを目指すに留まらず、対象が言葉によって媒介されていることを
忘れさせるイリュージョンを喚起するほどの力を随意的記号たる言葉に具えさせる役目を負うならば、
この力という点で、朗読される叙事詩は上演されるドラマに及ばない。³³⁾ 行動Handlungを表現
すべき文学のうちで最高のジャンルはドラマであった。³⁴⁾

2

『悲劇論書簡』の始まる前年すなわち1755年にメンデルスゾーンは『感情について』という書
簡体の論文を発表しており、イギリスへ渡るつもりでベルリンを離れたレッシングと後に残ったメン
デルスゾーン、ニコライの三者間で交わされた往復書簡³⁵⁾の共通の基礎を成すのがこの論文である
と見ることができる。レッシングは同年のうちに『ベルリン特許新聞』にその書評を寄せ³⁶⁾、また
往復書簡の一つ、1756年12月18日付のメンデルスゾーン宛の手紙の中で彼は自分の「同情」
理解はメンデルスゾーンの提起した「混合感情としての同情」説³⁷⁾に由来すると告白(この告白の
吟味は以下でなされる)してもいる。

メンデルスゾーンはその論文で二種類の倫理性、実人生における倫理性とドラマの中でのそれを区
別し、悲劇の目的は情念の喚起にあるのだから「激しい情念のうちにその根拠を持ってい」³⁸⁾ さえ
すればドラマの中で行なわれることの全ては倫理的に善いものだと承認し、更に「ドラマが人を楽し
ませることを望むのなら、詩人は真の倫理性とドラマの中でのそれとの争いを入念に隠さねばなら
ない」³⁹⁾と続けている。彼は実人生において通用すべき倫理性をドラマの中でも振り回すこと——こ
の意味での道徳主義——を否定してドラマの表現領域を拡大しようとし、それと同時に、観客の美的
享楽を確保する心理的前提たる感情移入を可能ならしめるために、二つの倫理性が大きく矛盾しない

ようにと主張するのである。これら全てをニコライがそのまま『悲劇論』⁴⁰⁾で受け継いだ。

ニコライは悲劇を次のように定義する：「悲劇は唯一の、まじめな、重要な且つ全体的な行動 Handlung をドラマとして上演することに依りこの行動を模倣するものである；そうすることに依り我々のうちに激しい情念を喚起する。」⁴¹⁾ 彼が特に攻撃を向けるのは、舞台の上で提示される情念の欠陥、すなわち主人公を破滅に至らせる原因となるところの度を失した情念から観客を浄化するのが悲劇の機能である、と見做す一つのカタルシス解釈⁴²⁾ に対してであり、その理由づけは心理的である。上述の意味でのカタルシスは経験的事実に反し、また悲劇は説教的手段ではなく悲劇の目的は情念の喚起にあるのだから観劇体験を通じての快い感動をそれは目指すべきだ、とするのである。しかし彼は悲劇を倫理説の生きた実例とも見做し、その理由づけは又もや心理的である。メンデルズゾーンと同じく彼も二つの倫理性が矛盾すると観客の感情移入が妨げられ、快い感動が損われると考えている。⁴³⁾ ニコライは手紙の中で自分の『悲劇論』を要約し、それが三人の友人間の思想交換の直接の内容的出発点を成した。

ニコライはレッシングに宛て書いている：「或る行為の悲劇的大いさというものは、それが政治のお偉方や又は貴族に依って行なわれる点に存するのではなく、激しい情念を喚起するのにそれが適している点に存するのです。」⁴⁴⁾ これは感覚主義⁴⁵⁾ から出発することに依って市民悲劇の存在すべき理由を説明しているが、貴族や国家の最高権力者たちが悲劇の主人公・登場人物として不適当だと主張している訳ではない。主人公が筋(行動)の中で重要となり観客の関心を惹きつけるのは彼の地位・身分によって、彼の志操によって又は彼の不幸によって⁴⁶⁾ であるから、ニコライは実際的なすなわちありうる悲劇の類型を三つに分類する：(1)感動悲劇〔市民悲劇及び市民的⁴⁷⁾ 悲劇〕(2)英雄悲劇(3)混合悲劇。悲劇が喚起する激情を恐怖、同情、驚嘆の三つに限定したニコライがこの三類型に付けたメルクマールはそれぞれ：(1)恐怖と同情のみを喚起する(2)恐怖と同時の助けを借りて英雄精神への驚嘆を喚起する(3)驚嘆と結合し、喚起された恐怖・同情を拡大する。⁴⁸⁾ この類型論の基礎は Wirkungskriterium であった。⁴⁹⁾

また彼にとって芸術は模倣であり、悲劇がたとえ怒りや悲哀などのようにそれ自体としては快からぬ情念を模倣し観客もそれらの情念を感じるとしても、それらは模倣されたものであるから実際に観客は不快になるよりはむしろ情念によって心が緊張させられたという満足、「甘美な戦慄」⁵⁰⁾ が後に残る。こうしてレッシング宛のレジュメの中でも「最も激しく情念を喚起するのが最良の悲劇です」⁵¹⁾ と彼は主張するがレッシングは情念へのこのような耽溺に満足しない⁵²⁾ でニコライの挙げた三つの悲劇的情念のうち、驚嘆と恐怖を同情の変容形態へと還元する。悲劇は情念を喚起すべきだという原則は手段を表わし、悲劇は善導すべきだという原則はその目的を表わす、という形でレッシングは感覚主義的自足に制限を加え悲劇の有用性を回復しようとするが、個別的な道徳的原則を感性的・

直観的に理解可能なものにする — このような見方では理論的に既知のもの、確定済みのものの別種の表現形態に文学はすぎないということになる — のがその役割であるなどと主張する訳ではない。「滑稽なものの凡ゆる種類を容易に知覚する熟練能力を我々に得させる」⁵³⁾ という点に喜劇の有用性を認めるのと同じく、彼の考える唯一の悲劇的情念である同情もまた個別的事例に局限されない一般的性質のものである。彼の言う「同情」についてはメンデルスゾーンの提起した「混合感情としての同情」説を顧みる必要があるだろう。殊に彼がメンデルスゾーンに宛て「私が真理を捉え損うことがより(＝アリストテレスより)少ないとすれば、それを私はひたすらあなたのより優れた同情概念に負うものです」⁵⁴⁾ と告白していることでもあるから。ところでディルタイは『ラオーコオン』以前の、レッシングの素材・前提を成す諸論議を概観した後次のように書いている：「とりわけメンデルスゾーンによる混合感情の取り扱いがレッシングにとって重要となった。ラオーコオンにおける、また演劇論における美的作用の分析の大部分はそれに連なっている。レッシングが文学における滑稽なもの、いやらしいものそして恐ろしいものの表現を取り扱う場合に、彼は混合感情についての友人の説にはつきり言及している。」⁵⁵⁾ 確かにメンデルスゾーンの説は『悲劇論書簡』の時代から既にレッシングにとって重要であり、『ハンブルク演劇論』のうちアリストテレス攷の部分(第74号～第83号)においても決定的な箇所でもメンデルスゾーンが引用されているがそれはむしろレッシング自身の所説を混乱させ、またレッシング研究を誤解へと導く要因にもなった。⁵⁶⁾ 我々はむしろ、語彙の一致は必ずしも観念の一致を意味しない、ということをも銘記する必要があるだろう。

『ハンブルク演劇論』の第75号でレッシングは悲劇的情念としての恐れ Furcht を「我々自身に関わる同情 das auf uns selbst bezogene Mitleid」⁵⁷⁾ と定義しており、この関係性 Bezogenheit の観念がレッシングの「同情」を理解するのに重要である。彼が『悲劇論書簡』の中で驚嘆 Bewunderung を悲劇から追放しようとする時、その論拠の一つは驚嘆が悲劇の主人公と観客との同一化(階級的意味においてではないが)を妨げるということであった。ヴァルツェルも言っている⁵⁸⁾ ように彼の演劇論は感情移入のそれであるから、観客の感情移入を可能ならしめるためには主人公の性格のありようが規定されねばならず、この規定の中に、同情と驚嘆を巡る論議の中に表現されるのはレッシングの生の感情 Lebensgefühl に他ならない。ここで彼は驚嘆の本質を英雄主義・克己の理想のうちに見る。我々が主人公に驚嘆の念を抱く場合、彼の性格、彼の行為は人並み以上の崇高なものでなければならず、それ故に同一化は妨げられ、また驚嘆はその場限りの冷たい情念に留まるだろう。レッシングは同情を驚嘆と苦痛の結合したものとも考えている⁵⁹⁾ が、この驚嘆はメンデルスゾーンの場合と違って主人公と観客との同一化を前提としている：「それは私が人間一般にとって、それ故に私にとってもまた可能であると見做すような善い性質であらねばならない。そしてこの種の性質(複数)を私は悲劇から除外するのではなくてむしろ、私の考えるところでは、

それらなしには悲劇は存立しないのです、それらなしには同情が喚起されえないのですから。」⁶⁰⁾
ハンス・マイアー風に表現すれば観劇の夕べを越え出るようなドラマの機能がレッシングにとって肝心なのだからドラマの中で表現されるべき、観客による *Nacheiferung* (模範と見たてて努力すること) を刺激する善き性質は人間一般の可能性を超越するものであってはならず、そのようなものとしての善き性質が同情の必須条件だというのは彼の同一化の考えから当然に派生する。そしてこの同情は明らかに裁きの意識と結び付いており⁶¹⁾、善き性質を彼は「大きな完全さ」⁶²⁾とも呼ぶ。驚嘆が単独で悲劇を支配するならそれは驚嘆に留まるが、悲劇の主人公が窮境に陥る時彼は観客の苦痛を喚起しこれと彼の大きな完全さへの驚嘆(一種の喜び)が結合して同情、この意味で「混合感情」としての同情が生じる。⁶³⁾

メンデルスゾーンは同情を包括的な「混合感情」と解する。彼は『感情について』の結語で同情を次のように説明している：同情 *Mitleiden* は「快い感情と不快な感情の混合であり、(中略)罪なくして降りかかった不幸、物理的災いという概念と結合したところの、或る対象への愛に他ならない。」⁶⁴⁾これを悲劇に応用しドイツ語で表現するなら、*Mit-leiden mit dem leidenden Bühnenhelden*, *Mit-leiden mit dem Leiden des Bühnenhelden* となろう。彼はその上、悲劇によって喚起される恐怖 *Schrecken* を同情へ還元し、その理由づけは次の如くである：「何故なら危険は決して我々自身を脅かすのではなく、我々が同情を向ける我々の隣人を脅かすのだから。」⁶⁵⁾先に引用した手紙の中での、メンデルスゾーンの同情概念に対するレッシングの告白は、上述の驚嘆プラス苦痛としての同情という説明からも確証されるように見え、二人は「混合感情」という捉え方において一致する。ところでメンデルスゾーンは「*Capitulation*」⁶⁶⁾の中で書いている：観客は「各々の事件に際し彼(=同情の対象たる主人公)自身が感じるのと同様のものを感じる。」⁶⁷⁾受難の主人公に同情する観客の凡ゆる激情は同情の変化形態に他ならず、前者が恐れを抱くと後者もつられて恐れを抱き、前者が絶望すると後者もつられて絶望し、前者が怒ると後者もつられて怒る。それ故に「同情としての恐れ、同情としての絶望、同情としての恐怖、それどころか同情としての怒り」⁶⁸⁾さえも存在すると解釈するのだからメンデルスゾーンにとって他者に関わる激情としての恐れは独自の激情でないことになる。メンデルスゾーンの考える驚嘆、同情に比較すれば単に快い情念としての驚嘆を除く全ての悲劇的激情を包括するのが「*nomen generis*」⁶⁹⁾としての同情であるが、これに対してレッシングは激情を次のように定義する：「演技している登場人物が不快な激情に陥り、私は彼につられる。しかしこの激情は私の場合には何故快いのだろうか？それは私が、不快な考えが直接に作用するところの演技している登場人物自身ではないからであり、私は不快な対象を考え合わせることなくその激情を激情として感じるにすぎないからです。

他人におけるこのような激情を見て私のうちに生じるこのような二次的な激情はしかしながら殆んど激情と呼ばれるに値しません。それ故に私は幾つかの最初の手紙のうちの一つで既に言ったのです、悲劇はそもそも同情以外の激情を我々の心中に生ぜしめない、と。というのは、この激情を感じるのには演技している登場人物ではなく、単に彼がそれを感じるが故に我々がそれを感じるというのではなくて、対象が我々に作用することによって我々のうちに本源的にそれが生じるのだからです。それは二次的な、伝達された激情ではありません云々。」⁷⁰⁾メンデルスゾーンの言う同情はそれ故に二次的な激情と呼ばれるべきで、ミヒェルゼンはこの相違を十分に顧慮していないようだ。『悲劇論書簡』82頁にある、メンデルスゾーンの同情概念に対するレッシングの告白についてミヒェルゼンは解釈する：「メンデルスゾーンの感情理論から彼の同情概念が由来することはレッシングのこれらの言葉によって明確に立証されるが、この由来は『演劇論』において詳論された彼の悲劇理論を判断することにとっても重要であろう」⁷¹⁾云々。また、彼の言う通り、『ハンプルク演劇論』の決定的な箇所(第74号)でレッシングはメンデルスゾーンを引用してはいるが、その引用はレッシング自身の議論を混乱させるものでしかないことについては後に触れる。レッシングとメンデルスゾーンは共に混合感情としての同情という考えに立ち、共に悲劇的恐れを同情に還元して⁷²⁾はいるが、両者の同情理解には上述の一次的・二次的の激情の区別による他に深い相違がある。

相次いでボン大学に提出された二つの博士論文、L.ピクリクとA.ヴィーアラッハーのそれは感傷主義の時代のFühlen(感じる行為)の探求にあたりobjektbezogen, subjektbezogenという術語を用いている。メンデルスゾーンは1761年、つまり『悲劇論書簡』の後に『ラブゾーディエ、別名感情論書簡補遺』を発表し、その中で彼は論じている：「凡ゆる表象は二重の関係において存在する。先ずその対象である事物Sacheに対する関係において、であり、表象はその映像Bildまたは複写Abdruckである。次には心Seele或いは思惟する主観に対する関係においてであり、表象はそれを規定する。あまたの表象は、たとえそれが対象の模像として非難や嫌悪に伴なわれてはいても、心の規定Bestimmungとしては快いものを持つことができる。この二つの関係、客観的なそれと主観的なそれ、を混同したり取り違えたりしないよう我々は十分に注意せねばならない。」⁷³⁾混合感情はそれ故に客観に関わるobjektbezogen構成要素と主観に関わるsubjektbezogen構成要素から成り、主観に関わる構成要素とはFühlenの反省、或いはレッシングの言を借りれば「反省されたイデー」⁷⁴⁾である。これを混合感情の第一の構造(二つの異なった構成要素から成る)と呼ぶならば混合感情の第二の構造と呼ぶべきものがあり、それは二つの同種のすなわち客観に関わる構成要素から成り立つ。『感情について』の結語で説明されたメンデルスゾーンの「同情」は対象への愛とその不幸への嫌悪との混合であるが故に二つの構成要素にとっては客観への関わりが本質的であり、彼の「同情」は従って第二の構造に属する。構成要素の関係性の異

なった種類というものは『感情について』（1755年）の段階では未だ彼の視野に入っていない。彼は同じ結語の中で「満足という蜂蜜のように甘い器の中に苦い雫が数滴混ざるとそれらは満足の味を高めその甘美さを倍加する。」⁷⁵⁾とも書いており、これは対象的なコントラストの考えであって快と不快とは主観と客観へのその特別の関係において未だ考察されていないと見ることができるだろう。⁷⁶⁾

1757年2月2日付のレッシングの手紙に刺激されてようやくメンデルスゾーンは関係性という考えを得た。レッシングへの返事の中で彼は書いている：「君の説は全く正しい。（中略。ここでレッシングの説が合理主義の術語で言い換えられている）感情論書簡を書いた時の私がこの見事な考察を知らなかったのは残念だ。」⁷⁷⁾それではレッシングの「見事な考察」とは何か？彼は先の手紙でこう書いている：「全ての激情 *Leidenschaften* は激しい欲求であるか或いは激しい嫌悪であるという点で恐らく我々は同意見でしょう。各々の激しい欲求または嫌悪に際して我々の実在性 *Realität* のより大きな程度を我々は意識するのだ、そしてこの意識は快いもの以外ではありえない、という点でも同じく一致するでしょう。それ故に全ての激情は、たとえそれがどんなに不快なものであっても、激情としては快いのです。」⁷⁸⁾つまり激情の対象がどのようなものであれ、激情のうちにある我々は存在感の充実と生命感の高揚を意識することができる。但しこの意識には制限が付けられる：「しかし次のことをあなたにわざわざ言う必要はないでしょう、つまり我々の力をより強く規定することと結び付いている快さは、我々の力の規定が向かう対象に対して抱く不快感に依って遙かに凌駕され、その結果我々にはもはや快さを意識しなくなるほどだという場合があります。」⁷⁹⁾これに対し、芸術体験の後では対象に依って直接に喚起された不快感が消滅してゆくために、模倣という次元においては戦慄さえもが快さを伴うことができる。すなわちレッシングは客観に関わる要素としての不快な感情と主観に関わる要素としての快い感情という二つの構成要素を *Fühlen* のうちに認め、その「同情」において感じている自分を感じる⁸⁰⁾のであって、内容的にその都度具体的な対象そのものを感じるのではない。たとえその対象が起点として、触発する契機としてこのような *Sich fühlen* に不可欠なものであっても。従ってメンデルスゾーンにあっては「同情」において客観への関わりが本質的であるのに対し、レッシングにあっては快さと結び付いたところの主観に関わる要素が本質的である。レッシングは本源的な激情と伝達された二次的な激情を区別し、後者は本当の激情でないと思っているが、ピクリクはこの消息を次のように説明する：「むしろ、元来は相違を持った、そして或る対象に直接に関わりを持つ感情、舞台上の人物のこの全ての感情は観客の反省された *Fühlen* において唯一の感情へ、自己を感じることを *Sich fühlen* へといわば融合し、これをレッシングがここで同情と名づけているのは明らかだ。」⁸¹⁾但しレッシングの「同情」はこのような *ästhetisch* な機能に尽きるのではなく観客の性格形成にも関わるものである。⁸²⁾

心理的メカニズムとして見た場合の「同情」がこれまで述べてきた如くであるとすればイリュージョンはどのように捉えられるだろうか？『悲劇論書簡』の中でIllusionという術語を使い出したのはメンデルスゾーン⁸³⁾の方であり、彼がニコライとの討論を通じて一応のイリュージョン論に到達しないうちにレッシングはイリュージョン論の持つ重要性を疑い、悲劇的戦慄を喚起するためにはわざわざ上演や俳優の演技を持つ必要はなくその喚起力は筋（行動・事件）そのもののうちに具わっているべきだと論じている。⁸⁴⁾メンデルスゾーンはイリュージョンを次のように定義する：「模倣が原像と非常によく似ていて、その結果我々の感覚が少なくとも一瞬間は原像そのものを見ているのだと信じ込むことができる場合、私はこの錯覚を美的イリュージョンと名づける。」⁸⁵⁾更に「模倣が我々に与える楽しみは、原像とそれ（＝模倣）との一致を直観的に認識することに在る。」⁸⁶⁾これからメンデルスゾーンのイリュージョンはいわば「知性主義的に分裂して」⁸⁷⁾いることが分かる。彼の用語に従えば、我々が芸術を模倣として楽しむ場合、模倣された対象がどのようなものであれこの楽しみは意識から、原像が的確に見事に表現されているという判断から生じるのであって、直接的な芸術体験に反省・省察が介在するのである。しかし彼は芸術体験の最中には、（間違えることもある）感覚的判断が主導権を握るべきだと考えており、彼のイリュージョン論が不可欠となるのはそれ自体としては快からぬ対象の表現に対する喜びや悲劇的楽しみ、言い換えれば悲劇的对象に対する美的楽しみを説明する場合においてであった。ところで彼自身の生の感情Lebensgefühlは、悲劇的情念としての驚嘆に固執するところからも分かる通り英雄主義と克己主義の圏内に留まっているので、窮境に挫けずたとえ雷が足下に落ちようとも平然としているような主人公への感情移入は容易であり、この場合には対象そのものへの愛着と感情移入の力のために、表現の的確さを楽しむというような冷たい満足の介入しない美的イリュージョンが生じ、それ故に彼は主人公を襲おうとする雷にみずから強い不安を抱くことができるのである。彼によるイリュージョンの定義に対してレッシングが提起したのは先に触れたように激情のうちにあって我々が我々自身の実在性をより強く意識するという説であり、これもメンデルスゾーンの場合と同じく悲劇的对象に対する美的楽しみを説明する根拠を成している。レッシングは繰り返しメンデルスゾーンのイリュージョン説を批判し、後者においてイリュージョンは知性主義的に「分裂」しているのだからレッシングは「分裂」のない完全な美的イリュージョンを要求するかに見える。この方向で解釈するのはたとえばシュルテ-ザッセ⁸⁸⁾であり、『ハンブルク演劇論』の中からイリュージョン主張の箇所を拾い出すのは容易である（かに見える）のでシュルテ-ザッセはレッシングの立場は一貫していると考える⁸⁹⁾だろう。これに対し、やや図式的に言えば、シュリンプフの解釈では『悲劇論書簡』も『ハンブルク演劇論』もイリュージョン破壊を主張（よってレッシングの立場は一貫）し、R.マイヤーの解釈によれば『悲劇論書簡』ではイリュージョンを否定、『ハンブルク演劇論』では肯定（よってレッシングの立場は断絶）した⁹⁰⁾というこ

とになり、三者三様である。⁹¹⁾

人は観客席であたかも催眠術にかかったかのように自己を放棄して舞台上の出来事に呪縛され、それら出来事が美的仮象ではなく独自の現実だと信じ込むべきだ、とレッシングは考えているのだろうか？驚嘆を喚起する英雄的行為の魅力はその新奇さにあると論じるのに続けて彼は書いている：「しかし悲劇的出来事は、人がそれを聞くたび毎に人を感動させるものです。」⁹²⁾人が出来事のいちいちを知り、原因と結果の連鎖を知り、出来事の全体を見渡すことができるのと同時にそれに感動することが可能なら、上演されるのを待つまでもなく筋（事件・行動）そのものの説得力が感動させるのであり、もはや美的仮象の仮構を忘れさせる瞞着的イリュージョンなど問題にならない。ニコライの『悲劇論』のレジュメに対する最初の返答の中で彼は次のように述べる：「それ（＝悲劇）の登場人物たちにとっては素材の品位にふさわしい限りで全ての激情 *Leidenschaften* をそれ（＝悲劇）が働かせて構いません。しかし同時にこれら全ての激情が観客たちにあっても働くのでしょうか？彼（＝観客）は喜ばしい気分になるのでしょうか？惚れ込むのでしょうか？怒るのでしょうか？復讐心に燃えるのでしょうか？私が問題にしているのは、演技している登場人物たちにおけるこれらの激情を詩人が彼に是認させるかどうかではなく、他人がそれらを感じているのだと感じるに留まらず、詩人が彼みずからこれらの激情を感じさせるかどうか？ということです。」⁹³⁾これらの言葉から明らかにレッシングは後の場合すなわち観客みずから舞台上の人物の激情と内容的に同じ激情を感じるということを否定するのであり、舞台の上で表現された激情が観客を捉え移入するために、観客がつかれて喜びつかれて惚れ込んだりすることを否定する。またメンデルスゾーン的な広い意味での *Mit-leiden* の立場からするとつかれて怒るのは同情としての怒りであると説明されうるだろうが、これに対してレッシングはそれらの激情を是認するかどうか（是認しない場合もある）観客が判断すべきだと考えるのだ。この考えは「判断しながら干渉する（〔または〕判断を介入させる）」というブレヒトの指示を想起させるとシュリンプフは言う。⁹⁴⁾ それ故に、舞台上の出来事と観客との間の距離は決して放棄されるのではなくて感情移入の力に依って「架橋」⁹⁵⁾されるにすぎない。また感情移入は仮構を忘れさせる瞞着的イリュージョンを必須条件として成立する訳ではなく⁹⁶⁾それは——繰り返せば——筋（事件・行動）そのものの説得力に依るのだ。レッシングの「同情」は前述の如く自己意識、感じている自分を感じることに依って自己の存在感の充実を意識し、より強く実在性を意識することではなかったか？従って観客は登場人物と自己とを一体化し登場人物になり切ってしまうのではなく、自己意識を保ちながらも登場人物の思想・志操・行動の中へと自己を投影し、なおかつ自己と登場人物との相違を忘れずに後者の人間としてのありようを「判断」するのである。レッシングにおける意識と感情とのこのような絡み合いを理解しようとする時、ピクリクが与えた次の説明は至言と呼ばれるに値する：「感じることの反省 *Reflexion des Fühlens* そのものが感じられ従って意識

された感情は感じられた感情であると理解されうる、ということが格別に重要なこととして強調されねばならなかった。しかし意識性 *Bewusstheit* という要素はそれにも拘らず隠されてはならない、何故なら意識 *Bewusstsein* は感じることのうちにすっぴきは解消してしまわないからだ。感傷主義的な凡ゆる感情は常に二様の性質を持つ、すなわち情動 *Emotion* であって反省なのだ。感じていという意識が常にみずから感情として表現される限りで情動であり、意識された感情が実際に意識の対象でもあり従って分析の対象でもある限りで反省なのだ。自己感情と自己分析、心理的体験と心理学的認識がここで不可分離に結び合っている。」⁹⁷⁾

やはりニコライの『悲劇論』のレジュメに対する最初の返答の中でレッシングは悲劇の登場人物の人間としてのありようについて述べている：「悲劇はおよそできる限り同情を喚起すべきです；それ故に、不幸な目に遇われる全ての登場人物は善い性質を持たねばなりません。」⁹⁸⁾ もし彼らが善い性質を持たない場合に妨げられるのは「感情移入」に他ならない。すなわち観客は登場人物の行動を見て、もし自分が同じような状況に投げ込まれたならば自分もやはり同じように行動するだろうと判断しつつ登場人物の心理過程の中へ感情移入するのだから、観客はここでいわば自己認識を行なうことになる。これとの関連で、レッシングの「同情」が結び付いている「裁きの意識」が理解されるし、この消息を雄弁に物語るのは上の引用文中の「それ故に」という副詞である。この場合に観客は冷淡な無関心とは逆に一定の興奮状態に在ることは勿論だけれども、同情にとって「合理的な正当化の根拠」⁹⁹⁾ は重要でないとしてレッシングが強調している、という方向への解釈は余りに一面的であろう。¹⁰⁰⁾

3

R. マイアーの研究「『ハンブルク演劇論』と『エミーリア・ガロッチィ』」はレッシングの悲劇論を歴史的且つ体系的に追跡し、従来とりわけ『エミーリア・ガロッチィ』の解釈者たちが素朴に或いは無反省のままにレッシングの悲劇理論の一様性を仮定して作品解釈の際に『ハンブルク演劇論』その他の理論的著作を引用し応用してきたことを批判し、その反動としての理論的言明を完全に無視することを避けながら『エミーリア・ガロッチィ』を解釈する試みである。『ハンブルク演劇論』は一面では上演された作品についての劇評集であって体系性を目指す演繹的な詩学ではなく、矛盾と考えられる箇所——①筋と性格の優越性を巡って②悲劇の喚起する情念を巡って③イリュージョン論を巡ってなど——を含んでいる。レッシングは『ハンブルク演劇論』の第95号でみずからの矛盾性を釈明しているように見える：「私の考えは互いに余り結び付かず、それどころか矛盾し合っているように見えるかも知れない：とにかくそれが、彼ら（＝読者）がみずから考えるための素材を見出すよ

うな考えでありさえすればよい。ここで私は他ならぬ認識の酵母 *Fermenta cognitionis* をばら撒こうと思っているのだ。」¹⁰¹⁾しかし、このような「告白」を人がそのままに受け取って良い程にはレッシングはナイフでないだろう。彼の愛用する、読者を挑発するような問いかけを織り込んだ対話風の文体が持つ戦略上の含みについてシュタインメッツの研究¹⁰²⁾がある。バーナーらは上掲のレッシングの言葉を引用して彼の体系上の分裂を正当化できると考えている¹⁰³⁾けれども、このような引用法はレッシングにいわば「乗せられてしまう」ことに終わる危険性——勿論、この危険性が現実のものとなるかどうかは実際の問題に即して判断される必要がある——を持つが故に説得的ではない。「レッシングの演劇論」に言及する場合にはR.マイヤーがやったのと同じくその体系性を問題にしなければならない。そうすれば作品解釈への演劇「論」の援用の恣意性を免れることができるし『悲劇論書簡』の位置が決定される。

『悲劇論書簡』の中では悲劇的激情についてメンデルスゾーンは共憂 *Mitleiden* と驚嘆を承認し、レッシングは同情 *Mitleid* (自己認識としての)のみを承認していたが、『ハンプルク演劇論』になると第1号で悲劇作家は激情(複数)を *gegenwärtig* なものとして表現しイリュージョンの中へ観客をからめ取って共鳴 *sympathisieren* させるものとされる。但しこれは一つの実情であるのだから、観客の自立的な意識性が頭から否定されるのではなく、悲劇の表現内容や表現様式が観客の世界観に矛盾する場合には彼の感情移入が妨げられ主人公への驚嘆は嫌悪に逆転することもある。同じ号でタッソーが素材を取り扱った仕方を称賛するのにレッシングが用いた言葉は「簡潔な、自然らしい、真実な、人間的な」(*simpel, natürlich, wahr, menschlich*)¹⁰⁴⁾であって、これらが悲劇詩人の従うべき条件の一つとなる。第11号と第12号で彼はシェークスピアの『ハムレット』とヴォルテールの『セミラミス』とにおける幽霊の出現を比較して、『ハムレット』の幽霊が登場人物に *Furcht, Entsetzen, Schauer, Schrecken* を感じさせ、これらの激情を観客が共鳴という行為を通して共に感じるというメカニズムを次のように説明する：「幽霊は自分自身に依ってよりはむしろ彼(=ハムレット)に依って我々に作用する。幽霊が彼に与える印象が我々の中へ移行するのである。」¹⁰⁵⁾英雄悲劇や殉教者悲劇の主人公が直接に観客を驚嘆させるのに対して、このような移行する、伝達された激情が可能であるためには主人公または他の登場人物が先ず激情をみずから抱く必要があり、それが共鳴の対象となる。この共鳴をレッシングは *Mitleiden*¹⁰⁶⁾と呼ぶ。第16号で彼はヴォルテール作『ザイール』の登場人物ネレスタンを指して、我々は「ネレスタンの驚嘆と同情を喜んで分かち持つ」¹⁰⁷⁾だろうと論じているが、観客が舞台上の人物の抱く激情を分かち持つ、「共に」感じるとすればこの *Mitleiden* は様々なヴァリエーションを従える一つの包括的な感情である。更に、犯罪を後悔するセミラミスは *Bedauern* と *Mitleid*¹⁰⁸⁾ を喚起し、老コルネイユ作『ロドギュヌ』の登場人物のうちでクレオパトラとそ

の息子は嫌悪或いは同情¹⁰⁹⁾を、クレオパトラはその他に驚嘆¹¹⁰⁾をも喚起する。

ここまでをまとめるとレッシングは悲劇的の激情として色々なものを挙げ、Mitleiden或いは Sympathisierenはそれらの幾つか(驚嘆を除く)を包括し、Mitleidは伝達された激情すなわちMitleidenのヴァリエーションでもあり観客のみが直接に感じる激情でもあって、『悲劇論書簡』におけるメンデルスゾーンの立場と一致する。

第32号で彼は『ロドギュヌ』に触れて「詩人は歴史の中に、夫と息子たちを殺す婦人を見出す。このような行為は恐怖 Schreckenと同情を喚起することができ、彼はそれを悲劇の裡に取り扱おうと企てる。」¹¹¹⁾と書き、これまでの様々な悲劇的の激情を恐怖と同情に限定し、しかもこれが自明なことでもあるかの様に何ら説明を加えていない。R.マイアーはそれ故に第32号のうちに新しい傾向の出現を見ようとする。「ここで且つ続く諸号で他の作用を探しても無駄であろう——同情と恐怖が悲劇の唯一の作用なのだ。」¹¹²⁾と彼は強調するけれども、この方向転換は彼が考える程に radikalであろうか?確かに第74号以降において恐れ Furchtと同情とについて(一義的に明白ではないにしても)詳細な説明をレッシングは与えており、R.マイアーは『ハンブルク演劇論』をほぼ三等分して第31号以前を最初の三分の一とする。しかし彼の考察は中間の三分の一については詳細でなく、第52号から第69号までを全体のうちで最も収穫がないと見做している。¹¹³⁾ところが、第54号から第68号まで伯爵エセックスを扱った様々な悲劇作品の例が紹介・解説されていておぼろげの埋め合わせに見えかねないにも拘らず、この中間の三分の一にはR.マイアーのテーゼを覆えすような考察が含まれている。

先ず悲劇的の激情の種類について見るならば、レッシングは第37号で「恐怖と同情」¹¹⁴⁾を喚起する事件の種類についてアリストテレスの説を紹介し、第38号で悲劇の意図を「恐怖と同情の喚起」¹¹⁵⁾のうちに見る。第47号で彼はヒュギヌスに見出されるメロペを巡る物語について、メロペが息子の殺害者と誤認して自分の息子を殺そうとし、ぎりぎりの瞬間に認知が行なわれて凶行が妨げられるような表現様式を簡素で自然な、感動的で人間的な(simpel und natürlich, rührend und menschlich)と称賛¹¹⁶⁾し、観客が作品の筋を前もって知っている場合には事件への関心が強められたとえばメロペが息子を殺そうとする際に観客が抱く恐怖と同情とはその程度において極めて痛切なものとなり¹¹⁷⁾、このような予知がなければ恐怖と同情は生じようがない。¹¹⁸⁾第51号でレッシングは性格と筋について喜劇と悲劇を対比しており、解釈の慎重さが要求されるであろうその箇所は次の如くである:「悲劇において事態は反対であって性格はより本質的でなく恐怖と同情は主として状況から生じる。類似の状況はそれ故に、類似の悲劇を生ずるが類似の喜劇を生じない。これに対し類似の性格は、悲劇においては殆んど全く考慮されない代わりに、類似の喜劇を生ずる。」¹¹⁹⁾ここまでは中間の三分の一の一つの局面であって悲劇的の激情は恐怖と同情とに限定されている。

ところで第47号で「それに私(=レッシング)は、彼女(=メロベ)が自分の最初の性急な興奮をどんなに呪わざるをえないかにも少しも気づくならば喜んで彼女と共に悲嘆にくれ絶望しようとする¹²⁰⁾」とレッシングは考えるのだからこの悲嘆と絶望は疑いもなく *Mitleiden, Sympathisieren* の現われであり、それ故に同じ号の中で一方に「恐怖と同情」の立場、他方に「共鳴」の立場が存在することになる。更に第56号で彼は平手打ちの機能を論じ、平手打ちなどは喜劇においてしか許されないとする立場に対して、それが生み出す償いのような侮辱とその結果としての血腥い復讐は極めて悲劇的であり観客は戦慄に捉えられ、平手打ちを受けた人物への痛切な同情を感じ、平手打ちを与えた人物への激しい怒りを覚えるのだから「このような作用を彼(=観客または読者)に及ぼす事件はそれにも拘らず悲劇的ではないのだろうか？」¹²¹⁾とレッシングは問う。彼は平手打ちという行為をまさにそれが激情を喚起できるということの故に承認するのであり、様々な激情と *Mitleiden* をも承認するというのが中間の三分の一のもう一つの局面である。

ここまでは『ハンブルク演劇論』の中間の三分の一を考察するにあたり悲劇が喚起する激情は何かという点に絞ってあるが、R.マイヤーが第32号における方向転換を主張する時、このテーゼはレッシングが性格よりも筋を際立たせたという点にも立脚している。確かに第51号では先に引用した通り性格は悲劇の場合「殆んど全く考慮されない」とレッシングは主張し、彼の方向転換はアリストテレス研究の影響¹²²⁾でありアリストテレスは恐怖と同情という作用を考える際に筋の方を本質的と見做している、とR.マイヤーは説明する。¹²³⁾ このアリストテレスへの依存は第51号において完成を見る、と彼は解釈する。¹²⁴⁾ しかし彼が最も収穫のない部分と見做す第52号から第69号までのうちの第57号でバンクス描くところの伯爵エセックスの「性格」を指して「こんなにも簡単に我を忘れるような性格は性格でなく、まさにそれ故にドラマの形式において模倣されるに値しない。歴史においては自分自身とのこのような諸矛盾は偽装と見做されうる、何故なら歴史において心の内奥にまで我々が通じるのは確かに稀なことだから。しかしながらドラマにおいて我々は主人公と余りにも親密になるのだから、彼の志操が、彼がまさかこんなことをするなんてと我々が思う行動と実際に調和するかどうかを我々は直ちに知るに至るのだ。」¹²⁵⁾とレッシングは批評し、その上ヴァイセ描くところのリチャード3世をその性格について批判するのはまさに第74号以降であって、そこでレッシングはかつてより以上に集中的にアリストテレスを参照したに違いない。それ故に、性格と筋とが二つの体系に分裂したままに混在していると解釈する¹²⁶⁾よりはむしろ、レッシングにおいて性格と筋とは何ら二者択一の関係にあるのではなく緊密に結合していると解釈の方がふさわしい。何故ならば出来事の結合としての筋は因果的構造を具えた生の関連であり、この関連が登場人物たちの極めて厳密な性格描写と動機づけを通じて表現されることに依って観客に真実らしさを印象づけるという表現様式を彼は要求するのであるから。ここで想起すべきは先の第51号の主張の文脈であって、そ

ここでレッシングは二つの類似のドラマがある場合に一方が他方のコピーであることを判定する基準は何かを問題としており、デトッシュの喜劇とカンピストロンの喜劇とがコピーの関係にないのは両者の主人公の「性格」が一様でないからだと言わんとしている。悲劇において性格は「殆んど全く考慮されない」という命題を、彼が直前の第50号でアリストテレスに言わせていること¹²⁷⁾を援用して解釈するならば、ヴォルテールの『メロブ』はマッフェイの『メローベ』のコピーに他ならぬ、何故ならヴォルテールは素材の取り扱い方をマッフェイから借りたのだ、すなわち筋を構成するところの葛藤とその解決とが二つの悲劇において一様であるからだという程度のことをレッシングは言わんとしているにすぎず、性格や性格描写が悲劇においてそれ自身非本質的であるなどとは考えていない。

第32号で方向転換した筈¹²⁸⁾の彼は第42号でもマッフェイの『メローベ』の構想を不自然 gesucht であると批判するのにすぐ続けてマッフェイの「諸性格」は「生 Leben に従ってよりはむしろモラリストの分析或いは書物に見られる周知の手本に従って描かれている。」¹²⁹⁾と難じ、第46号でも「たとえどんなに厳密に法則を守ったところで性格のうちにある極めて些細な欠点すらも償うことはできない。」¹³⁰⁾と断定する。それ故にR.マイアーのテーゼはもはや支持し難い。

レッシングは『ハンプルク演劇論』のあとの三分の一で悲劇的激情を恐怖 Schrecken と同情にではなくして恐れ Furcht と同情に限定し、その上アリストテレスの phobos のより正しい訳語であるとして彼が導入した恐れを同情に還元する。但しそのような恐れはメンデルスゾーンが考える同情の一つのヴァリエーション、下位単位を成すのでないことは後に触れる通りである。第75号で彼は、悲劇的恐れは「我々自身に関わる同情 das auf uns selbst bezogene Mitleid」¹³¹⁾に他ならぬとするが、同じ事態を彼は Schrecken という言葉を使ってではあるにしても既に第32号で表現している。すなわち激情のうちにある登場人物の行為について「我々の考えがそれに尻ごみするような終結が気づかぬうちに近づいてきたこと以外にはその際何も我々をいぶからせず、その終結において遂に我々はこれ程に運命的な流れが拉し去る人々に対する心の奥底からの同情に満ちて、且つ同じような流れが我々をも拉し去り我々が冷静で居る時にはそんなことをする筈がないと思うようなことを我々に犯させるかも知れないという意識に対する恐怖に満ちた状態に置かれてしまう」¹³²⁾ほどの作品構造と性格描写・動機づけを彼は要求するのである。彼がここで問題にするのは、観客が現実の個別的行為への刺激を得るかどうかではなく、観客が主人公に（完全にではないが）同化し、その心理過程と行為とを判断しつつその中へ感情移入する¹³³⁾ことであって、このような同一化についてコメレルは「恐れは同情に隣接したものとして現われ、我々が同時に我々自身のことを考えるよりより切迫しより不安な同情として現われる。同情する者 Mitleidende として我々は自分のことを忘れて主人公のために戦慄し、恐れる者 Fürchtende として我々は我々自身が脅かされていると感じつつ彼のために戦慄する、となるともはや彼のためではなく我々のために戦慄することにな

る。」¹³⁴⁾と述べ、コメレルはこのような区別について恐れを自己に関わる *selbstbezogen* もの、同情を他者に関わる *fremdbezogen* ものと呼ぶ。¹³⁵⁾ 観客の意識作用を呪縛状態に陥れるような種類のイリュージョンをレッシングが目指していないことを第56号からも読み取ることができる。決闘に依ってしか償われえない平手打ちの侮辱に言及したコルネイユの詩句が決闘を禁ずる勅令のために削除されても、観客は「それら(=4行の詩句)を記憶と感情の中から補った。」¹³⁶⁾ ここで観客の姿勢が言われているのだ。更にレッシングは同じ号で、エリザベス1世から平手打ちを受けた後の伯爵エセックスの狂乱を本当らしく思わせるのはこの平手打ち(の侮辱)があってこそだと論じ、エセックスが女王を相手にしては名誉回復の手段がないことに絶望して企てることの全てを「我々は、(中略)是認しないと 言え止むを得ないことだと考えながら見る。」¹³⁷⁾ 主人公の性格と行動を問う観客の意識作用をレッシングは『ハンブルク演劇論』全体を通じて主張している。¹³⁸⁾

第74号で恐怖と恐れとの区別が始まる：「或る他人にさし迫っている苦難 *Leiden* を突然に見る時に我々を襲うこの恐怖 *Schrecken* は同情としての恐怖であり、それ故に既に同情のうちに含まれている。アリストテレスは“同情と恐れ *Mitleiden und Furcht* ”とは言わないだろう、もしも彼が恐れという言葉で同情の単なる変種 *Modifikation* を意味しているにすぎないのなら。」¹³⁹⁾ 同情としての恐怖及び同情の変種という言葉が何を意味するかを続くメンデルスゾーンの著作からの引用が教える。メンデルスゾーンの主張の眼目は、悲劇的恐怖はそもそも独立した激情ではなく同情(共鳴・共憂)に還元されるとすることにある。エレクトラ(ソフォクレス『エレクトラ』)、オイディプス(ソフォクレス『オイディプス王』)、モニーム(ラシーヌ『ミトリダート』)、デズデモーナ(シエクスピア『オセロ』)らが夫々の状況で感じる悲哀、恐怖、恐れ等々を観客が共憂の形で共に感じることに依って同情としての悲哀、同情としての恐怖、同情としての恐れ等々が成立する。何故ならば「愛というものは愛の対象の立場に我々を置くという用意と結び付いているのだから全ての種類の苦難 *Leiden* を我々は愛する人物と分かち持たざるをえない」¹⁴⁰⁾ のだから、そしてこのことが *Mitleiden* と呼ばれるのだとメンデルスゾーンは考え、この立場はレッシングのこれまでの *sympathisieren* と一致する。これは *Mitleiden* という言葉の構成に即した解釈ではあるけれども、普通の同情の意味からすれば拡大解釈だということをメンデルスゾーンは自覚している。¹⁴¹⁾ とところで彼を引用することに依ってレッシングは自分の立場を代弁させようとするのではない。

レッシングの考える悲劇的恐れとは何か？アリストテレスの言う「恐れは或る他人にさし迫っている災いがこの他人のために我々に喚起する恐れではなく、受難の人物と我々との類似性から我々自身のために生じる恐れである。それは、この人物に降りかかっている不幸な事件が我々自身をも襲うかも知れないという恐れである。それは、我々がその同情された対象そのものになるかも知れないとい

う恐れである。一言で言うならば、この恐れは我々自身に関わる同情である。」¹⁴²⁾ この恐れはメンデルスゾーンの唱える *Mitleiden* の一つのヴァリエーションではないだろうか？つまり同情としての恐れではないだろうか？その上レッシングは第75号で同情は「恐れを必然的に包括する。」¹⁴³⁾ と述べ、第76号で「この恐れに依ってのみそれら(=悲劇の筋・行動)は同情を喚起する。」¹⁴⁴⁾ という方向へアリストテレスを解釈し、第77号では遂に我々自身のための恐れは「同情の不可欠な構成要素」¹⁴⁵⁾ であり「悲劇とは一言で言うならば同情を喚起する詩である。」¹⁴⁶⁾ と主張する程なのだから。ところが、レッシングの悲劇論を理解する鍵としてその同情概念の規定を探ろうとすると、恐れが同情の不可欠の契機だということと恐れは包括的な同情・共憂のヴァリエーションだということとは重なり合わない。レッシングが悲劇の主人公と観客との類似性を要求する時、主人公の社会上の地位を問題にするよりはむしろ彼を一個の人間・私人へと還元する。そして観客が、このような主人公の苦難は特定の状況下では自分自身をも襲うものかも知れないという意識或いは恐れを持つ時にはじめて同情は単なる共感を越えて格別の程度において生じうる、と言う。¹⁴⁷⁾ それ故にレッシングの恐れとメンデルスゾーンの恐怖とは二つの点で区別される：まず第一に、彼の恐れは観客のみが感じるのであって、メンデルスゾーンの恐怖がそうであるような(最初に登場人物が感じ、それが)伝達された激情とは異なり、第二に彼の恐れは自他の同一化から生じながらも自己認識の一環として自分自身に関わるものであるのに対してメンデルスゾーンの恐怖は他者に関わるものに留まっている。¹⁴⁸⁾

そしてこの自分自身への関わり、自分自身のための恐れを欠く種類の同情、裁きの意識を伴わない同情を悲劇的同情よりも激情としての程度において大いに劣るものとしてレッシングはこれを *Philanthropie* と呼び、¹⁴⁹⁾ それにも拘らず彼は、カタルシスとの関係で *philanthropisch* な感情や悲嘆なども悲劇は喚起し、それらを含む広い意味での同情と恐れが浄化の対象であると考え。激情の「程度」を問うならその極小から極大までの様々なヴァリエーションに言及せざるをえない。しかしこの種の拡大解釈は、やはり、*Mitleiden*, *Sympathisieren* の立場とは別物である。何故ならレッシングのカタルシス解釈は、悲劇は同情と恐れを喚起し且つまさにこの同情と恐れ「を」悲劇は浄化するといういわゆる *genetivus objectivus* 説¹⁵⁰⁾ に基づき、しかも *Apathie* を排除して中庸の概念をカタルシスに応用するからである。目的語的二格説を採用し且つ浄化という意味でカタルシスを解釈すれば必然的に、浄化された激情とは何か？というアポリアにぶつからざるをえず、レッシングが中庸という概念を手掛かりにこのアポリアを如何に切り抜けようとしたかは周知の通りである。そしてまた、*Mitleiden* の原理に立って先ず登場人物が自己の苦難に際し特定の不快を感じ、この不快が観客に伝達されてその都度(同情としての悲哀ならまだしも)同情としての怒り、同情としての絶望などとして具体化されるならば、これらの激情が浄化された状態(浄化された絶望?! 中庸という程度における、徳としての絶望?!)と

はそもそも何か？が問われざるをえず、アポリアはますます解き難いものとなる。それ故に、レッシングは自己のカタルシス解釈のために、ここで従来のMitleidenの立場を捨てたのである。

感情移入を通じての観客の自己認識という契機は『ハンブルク演劇論』を一貫しているがMitleidenの立場はとりわけ第74号から第83号までのアリストテレス論及の中では通用しない(この点で本論文はR.マイヤーと見解を同じくする)のだから、それにも拘らずパーナーらがレッシングの我々自身に関わる同情としての恐れの説を引用してMit-Leidenを云々する¹⁵¹⁾のはレッシングのメンデルスゾーン引用に惑わされているのではなからうか？観客が主人公に感情移入し、主人公の苦難を自分の問題として引き受ける姿勢をMit-leidenと呼ぶのなら話は別になるが、レッシングが『ハンブルク演劇論』の始めの三分の二で述べているMit-leidenはそれとは違って特定の内容規定を伴うメンデルスゾーン流のMitleidenである。

レッシングのリアリズムにおいて模倣されるのは単なる現実、そのままでは諸現象の錯綜する複合体にすぎない現実ではなく、観客に真実の外観を与えることのできる構造を持って世界の本質を透視させるように純化された現実¹⁵²⁾である。これが実際の現象界とは別の秩序において必然性と普遍性の支配する世界であり、現実を規準にするならば仮構の世界ではあるにしてもその中で観客の思考実験が行なわれうるものでありさえすれば、年代記的事実に執着する人を失望させても構わない。¹⁵³⁾これとの関連でイリュージョンの問題をもう一度考えると、シュリンプフが引用する¹⁵⁴⁾箇所、我々は「真理の仮象」¹⁵⁵⁾が極度のイリュージョンにまで押し進められるのを見たいと思う(5. Stück)という箇所は、エセ真理を真理と見せかけるのではなくて舞台表現が真理である(かどうかを判断するのは観客である!)限りにおいて観客のイリュージョンと感情移入が可能となり促進されるという意味になるだろう。「イリュージョンとは、詩的仮象のうちに真実が表現されるその仕方である。」とポーネンも述べており、¹⁵⁶⁾イリュージョンが単なる心理的錯覚・幻惑・瞞着ではなく、観客の意識作用が保持されたまま舞台表現と観客とを媒介するものであることはレッシングがエウリピデスの諸作品に見られるプロロクの持つ予知の機能を論じた¹⁵⁷⁾ところからも明らかだ。そしてこの意味でのイリュージョン理解は『ラオーコオン』やニコライ宛書簡(1769年5月26日)と矛盾せず、『悲劇論書簡』の時代のイリュージョン理解とも調和し、また感情移入を通じての観客の自己認識という考えも『悲劇論書簡』の時代から一貫している。この考えをMitleidenと呼ぶこと自体は可能であるけれども『ハンブルク演劇論』におけるレッシングの用語法とは異なる。彼の採用したメンデルスゾーン流のMitleidenがカタルシス解釈において持つアポリアは既に見た通りであるから、第74号以降(ここで『悲劇論書簡』の時代の「同情」概念が発展的に解消した)とそれ以前(普通の狭い意味での同情とメンデルスゾーン流の広い意味での共憂とが混在)とは矛盾のままに留まっている。第74号以降では同情と恐れは舞台上で表現されるのではなく観客が直接に感じるものと

捉えられているのだから。

注

- 1) Karl S. Guthke: Der Stand der Lessing-Forschung. Ein Bericht über die Literatur von 1932-1962. 1965. (Referat aus der DVjs., 1964) S. 98.
- 2) この基になった講演は1962年、'63年に行なわれた。この論文は増補されて同年(1965)『Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater』という題で単行本となった。論文が収録されているのはCollegium Philosophicum. Studien J. Ritter zum 60. Geb. Basel/Stuttgart 1965, S. 351-372.
- 3) Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition (Pfullingen 1961), S. 108. Vgl. Reinhold Grimm: Lessing — ein Vorläufer Brechts?, in: Lessing — Yearbook VI, 1974, S. 38. しかしハンス・マイヤーは後に自説を撤回し、ドラマの機能は上演のタベを越え出るべきと考える点でレッシングとブレヒトは一致する、と述べている。Vgl. H. Mayer: Lessing und Aristoteles, in: Festschrift für Bernhard Blume, hrsg. von Egon Schwarz, Hunter G. Hannum und Edgar Lohner. 1967. S. 70 ff.
- 4) R. Grimm, a. a. O., S. 39.
- 5) レッシングとブレヒトの対照研究の総括について vgl. R. Grimm, a. a. O., S. 37 ff.
- 6) Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai über das Trauerspiel. München 1972. 三者の書簡の引用は全てこれに基づく。
- 7) Peter Michelsen: Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai, in: DVjs XL, 1966, S. 548-566.
- 8) このことは本論文の「2」で扱われる。
- 9) Reinhart Meyer: „Hamburgische Dramaturgie“ und „Emilia

Galotti⁴. Diss. Frankfurt a.M. 1973.

- 10) Vgl. a. a. O., S. 59 ff.
- 11) Vgl. a. a. O., S. 143 f.
- 12) Vgl. a. a. O., S. 174 ff. R. マイアーは『第17文芸書簡』が従来孤立的に論じられたことの原因を、レッシングのシェークスピア賛を Sturm und Drang の先駆として位置づけたがる解釈者たちの先入見に求め、このいわば発展史の見地からではなくレッシング内部の体系性を論じる立場から彼自身は『第63, 第64文芸書簡』、『第81文芸書簡』におけるヴィーラント批評、ヴァイセ批評を『第17文芸書簡』と突き合わせている。Vgl. a. a. O., S. 165 ff.
- 13) R. マイアーに依る、『エミーリア・ガロッチィ』解釈のために成された妥当でないヘルダー引用の仕方については W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer: Lessing. Epoche-Werk-Wirkung. München 1975 の 318 頁～333 頁まで(『エミーリア・ガロッチィ』受容史の概観)のうち特に 330 頁を参照。
- 14) Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke in 10 Bänden, hrsg. v. Paul Rilla. Berlin 1968². Band 6. S. 485. (以下において Rilla-Ausgabe と略記) なお『悲劇論書簡』以前の演劇論上の諸著作及び『最新文学に関する書簡』について Vgl. R. Meyer, a. a. O., S. 128-134. und S. 165-180.
- 15) Paul Böckmann: Lessings Begründung der klassischen Symbolform, in: Zeitschrift für Deutschkunde L, 1936. S. 413-428. hier S. 415.
- 16) ギリシア悲劇全集 II、『ソボクレス編』、人文書院、1973年(重版)を参照。ph は p と区別するため便宜的に「フ」で表記した。
- 17) Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in Rilla-Ausgabe, Band 5, S. 43.
- 18) A. a. O., S. 40.
- 19) デイルタイは言う:「この作品(=『ラオーコオン』)の問題は既に発見されていた、それどころか、それに基づいてこの問題が解決されるところの根本思想は既に見い出されていた。」Vgl. Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, Kleine Vandenhoeck-Reihe 191 S, 1970¹⁵, S. 41. フランスとイギリスで行なわれた、『ラオーコオン』の前史を成す美学上の諸論議(Dubos, Batteux, Shaftesbury, Hutchison, Hogarth, Burke, Homeらに依る)についてはデイルタイが簡単にまとめ

- ている。Vgl. a. a. O., S. 35-40.
- 20) Vgl. Oskar Walzel: Lessings Begriff des Tragischen, in: Walzel, Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1911, S. 19.
- 21) Vgl. Laokoon, a. a. O., S. 42. und Hamburgische Dramaturgie, in Rilla-Ausgabe, Band 6, S. 305.
- 22) Vgl. Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1973³, S. 140.
- 23) Laokoon, a. a. O., S. 15.
- 24) A. a. O., S. 17.
- 25) A. a. O., S. 18.
- 26) A. a. O., S. 56.
- 27) A. a. O., S. 20, Anm. 4.
- 28) A. a. O., S. 32.
- 29) Vgl. Materialien und Nachträge zum Laokoon, a. a. O., S. 296ff.
- 30) Vgl. W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer: Lessing. Epoche, Werk, Wirkung. S. 208-210.
- 31) Laokoon, a. a. O., S. 9. 冒頭の段落は「両者は錯覚を起こさせる、そして両者の錯覚は人を楽しませる」をもって終わるが、レッシング自身の手になる仏訳においては「錯覚 Täuschung」は「illusion」となっている。Vgl. Materialien und Nachträge zum Laokoon, a. a. O., S. 272. なおこの仏訳序文の最後に一つの段落が新たに付加され、その終わりで彼はみずからの文体の理想を「clair et precis」と表現している。Vgl. a. a. O., S. 275.
- 32) Laokoon, a. a. O., S. 123.
- 33) Vgl. Briefe, in Rilla-Ausgabe, Band 9, S. 319f. (= an Nicolai vom 26. 5. 1769)
- 34) Vgl. Dilthey, a. a. O., S. 43.
- 35) この往復書簡の成立史について Vgl. Peter Michelsen: Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai, in: DVjs XL, 1966, S. 548.

- 36) Berlinische privilegierte Zeitung, 106. Stück
- 37) Vgl. 13. Brief und Beschluss von „Über die Empfindungen“,
in, Jochen Schulte-Sasse(Hrsg.): Lessing, Mendelssoh,
Nicolai über das Trauerspiel. München 1972, S. 142-147,
- 38) Vgl. a. a. O., S. 142.
- 39) Ebenda.
- 40) Vgl. „Abhandlung vom Trauerspiele“, in, Jochen Schulte-Sasse
(Hrsg.), a. a. O., S. 11-44.
- 41) Vgl. a. a. O., S. 12.
- 42) この解釈の代表者はコルネイユである。Vgl. Max Kommerell: Lessing und
Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie.
Frankfurt a. M. 1970⁴, S. 67ff. und Wolfgang Schadewaldt:
Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes,
in: Hermes LXXXIII, 1955, S. 129-171, u. a. S. 148ff.
- 43) Vgl. Abhandlung vom Trauerspiele, a. a. O., S. 18. それ故に、メンデル
スゾーンとニコライのこの点を巡る相違(ミヒェルゼンの解釈した)は誇張であろう。Vgl.
Michelsen, a. a. O., S. 550ff. und Schulte-Sasse: Der Stellenwert
des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Ästhetik,
S. 189-194.
- 44) Vgl. Brief an Lessing vom 31. 8. 1756, a. a. O., S. 47. und s. o.
Anmerkung 6.
- 45) Vgl. Abhandlung vom Trauerspiele, a. a. O., S. 12: 「我々の精神が無為
を憎み没頭を愛するということは周知の通りである; 我々の諸力の適切な使用は常に快い感じ
と結合している。」
- 46) Vgl. Abhandlung vom Trauerspiele, a. a. O., S. 19.
- 47) 主人公が王侯貴族ではあるが市民的利害・関心が筋を支配する場合。
- 48) Vgl. Abhandlung vom Trauerspiele, a. a. O., S. 25.
- 49) „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“(1747)の中で
J. E. Schlegelも Wirkungskriterium に基づいてドラマの類型論を展開した: (1)
諸情念を喚起する、高貴な諸人物の行動(筋)、(2) 笑いを喚起する、高貴な諸人物の行動
(筋)、(3) 諸情念を喚起する、身分低い諸人物の行動(筋)、(4) 笑いを喚起する、身分

低い諸人物の行動(筋)、(5)半ば諸情念を、半ば笑いを喚起する、高貴な或いは身分低い或いは両者混合した諸人物の行動(筋)。ここから明らかに彼はまだStandeskriteriumから抜けきっておらず、また彼は(1)の類型にのみ悲劇という呼称を与えた。Vgl. Karl S. Guthke: Die Auseinandersetzung um das Tragikomische und die Tragikomödie in der Ästhetik der deutschen Aufklärung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kulturwissenschaft VI, 1961, S. 132 f.

- 50) Abhandlung vom Trauerspiele, a. a. O., S. 13.
- 51) Brief an Lessing vom 31. 8. 1756, a. a. O., S. 47.
- 52) Vgl. Schrimpf: Aufklärung und Dramaturgie bei Lessing und Brecht, a. a. O., S. 352: 「演劇の持つ、人間とその諸関係の改善を目指し彼の視野の拡大と彼の自己認識の鋭化を目指す教育的機能が、一方にとっても他方にとっても、従うべき拘束力を持った使命であると見做される。」
- 53) Vgl. Brief an Nicolai von Dezember 1756, a. a. O., S. 55 und Hamburgische Dramaturgie, 29. Stück.
- 54) Brief an Mendelssohn vom 18. 12. 1756, a. a. O., S. 82. 傍点は原文で斜字体。
- 55) Vgl. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 40.
- 56) たとえばミヒェルゼンの場合。これについては後に論じる。
- 57) Hamburgische Dramaturgie, in Rilla-Ausgabe, Band 6, S. 381.
- 58) Vgl. Oskar Walzel: Lessings Begriff des Tragischen, a. a. O., S. 35.
- 59) Vgl. Brief an Mendelssohn vom 18. 12. 1756, a. a. O., S. 77.
- 60) Brief an Mendelssohn vom 28. 11. 1756, a. a. O., S. 64.
- 61) Vgl. Brief an Nicolai von November 1756, a. a. O., S. 56.
- 62) Vgl. Brief an Mendelssohn vom 18. 12. 1756, a. a. O., S. 77. なお、本章の末尾をも参照のこと。
- 63) 「混合感情」の種類については後に論じる。
- 64) Vgl. Beschluss, in Schulte-Sasse (Hrsg.): Lessing, Mendelssohn, Nicolai über das Trauerspiel, S. 145.
- 65) Ebenda.

- 66) ニコライがレッシング宛手紙(1757年5月14日)に同封したものの。Vgl. a. a. O., S. 110-121.
- 67) Vgl. a. a. O., S. 114.
- 68) Ebenda.
- 69) Ebenda.
- 70) Vgl. Brief an Mendelssohn vom 2. 2. 1757, a. a. O., S. 103. 傍点は原文で斜字体。
- 71) Vgl. Michelsen, a. a. O., S. 559, Anmerkung 57.
- 72) Vgl. Brief an Nicolai von November 1756, a. a. O., S. 54.
- 73) Zitiert bei Lothar Pikulik : „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit. Köln 1966, S. 77.
- 74) Brief an Nicolai vom 2. 4. 1757, a. a. O., S. 107.
- 75) Vgl. Beschluss a. a. O., S. 146.
- 76) Vgl. Alois Wierlacher : Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968, S. 147f. und 163-165. Vgl. auch Pikulik, a. a. O., S. 81. und S. 124f.
- 77) Vgl. Brief an Lessing vom 2. 3. 1757, a. a. O., S. 104.
- 78) Vgl. Brief an Mendelssohn vom 2. 2. 1757, a. a. O., S. 101.
- 79) Ebenda.
- 80) レッシングの、一次的激情と二次的激情の区別を参照。
- 81) Vgl. Pikulik, a. a. O., S. 126. und Schulte-Sasse: Der Stellenwert des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Ästhetik, S. 207-213.
- 82) Vgl. Schadewaldt, a. a. O., S. 148-171. Kommerell, a. a. O., S. 82. Schulte-Sasse, a. a. O., S. 198-220. ヴァルツェルが倫理的機能を殆ど無視していることについてマルクヴァルトの批判がある。Vgl. Bruno Markwardt : Geschichte der deutschen Poetik, Band 2, S. 199 und 533.
- 83) Vgl. Brief an Lessing vom 23. 11. 1756, a. a. O., S. 61.
- 84) Vgl. Brief an Mendelssohn vom 18. 12. 1756, a. a. O., S. 85.
- 85) Vgl. a. a. O., S. 99.
- 86) Ebenda. 但し原文では derselben となるべきところ desselben と誤植されている。

- 87) Vgl. Schulte-Sasse, a. a. O., S. 197.
- 88) Vgl. a. a. O., S. 221-223.
- 89) Vgl. a. a. O., S. 165.
- 90) レッシングがイリュージョンを否定したのはこの『悲劇論書簡』においてのみ、と彼は解する。
Vgl. R. Meyer :,, Hamburgische Dramaturgie“ und,, Emilia Galotti“ ,S. 143.
- 91) ヴァルツェルとコメレルはシュリンプフに近い。Vgl. Walzel, a. a. O., S. 24 und Kommerell, a. a. O., S. 82.
- 92) Vgl. Brief an Mendelssohn vom 28. 11. 1756, a. a. O., S. 66.
- 93) Vgl. Brief an Nicolai von November 1756, a. a. O., S. 53f.
- 94) Vgl. Schrimpf : Aufklärung und Dramaturgie bei Lessing und Brecht, a. a. O., S. 369.
- 95) Ebenda.
- 96) この点で本論文は従来の研究と対立する。Vgl. Schrimpf, a. a. O., S. 369, Pikulik, a. a. O., S. 120f., Schulte-Sasse, a. a. O., S. 221f., R. Meyer, a. a. O., S. 142.
- 97) Vgl. Pikulik, a. a. O., S. 81.
- 98) Vgl. Brief an Nicolai von November 1756, a. a. O., S. 56.
- 99) Vgl. Kurt Wölfel :Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing, in Reinhold Grimm (Hrsg.) : Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Frankfurt a.M. 1971, S. 45-122, hier S. 119.
- 100) ヴェルフェルが引用した言葉の中でレッシングは、低級な感覚的判断が惑わされることによって観客が不適當な対象にも同情を感じることがありうると述べてはいる(『悲劇論書簡』80頁を参照)がこれはメンデルスゾーンに批判された(同じく73頁を参照)ために一步退いて仮定として承認しているにすぎない。Vgl. Klaus Bohnen : Geist und Buchstabe. Zum Prinzip des kritischen Verfahrens in Lessings literarästhetischen und theologischen Schriften. Köln 1974, S. 61-69.
- 101) Hamburgische Dramaturgie, in Rilla-Ausgabe, Band 6, S. 479

(s. o. Anm. 14) 『ハンブルク演劇論』からの引用は全てこの版に依る。

- 102) Vgl. Horst Steinmetz : Der Kritiker Lessing. Zu Form und Methode der „, Hamburgischen Dramaturgie“, in : Neophilologus LII, 1968, S. 30-48.
- 103) Vgl. W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer : Lessing. Epoche, Werk, Wirkung. München 1975, S. 168f.
- 104) Vgl. Rilla-Ausgabe, S. 12.
- 105) A. a. O., S. 65.
- 106) A. a. O., S. 66.
- 107) A. a. O., S. 88.
- 108) A. a. O., S. 143.
- 109) A. a. O., S. 155.
- 110) A. a. O., S. 159.
- 111) A. a. O., S. 164.
- 112) Vgl. R. Meyer : „, Hamburgische Dramaturgie“ und „, Emilia Galotti“. Frankfurt a.M. 1973, S. 71f.
- 113) Vgl. a. a. O., S. 88.
- 114) Vgl. Rilla-Ausgabe, S. 191.
- 115) A. a. O., S. 196.
- 116) Vgl. a. a. O., S. 243.
- 117) Vgl. a. a. O., S. 247.
- 118) Vgl. a. a. O., S. 254.
- 119) A. a. O., S. 266.
- 120) A. a. O., S. 244.
- 121) A. a. O., S. 290.
- 122) 第32号が発表されるまでの4ヶ月間の休止を利用してレッシングはアリストテレスを集中的に研究した、とR.マイヤーは推定する。Vgl. R. Meyer, a. a. O., S. 86.
- 123) Vgl. R. Meyer, a. a. O., S. 74f.
- 124) Vgl. a. a. O., S. 85f. und S. 97.
- 125) Rilla-Ausgabe, S. 293. Vgl. auch 32., 47., 48., 49. Stück.
- 126) Vgl. R. Meyer, a. a. O., S. 96f.

- 127) Vgl. Rilla-Ausgabe, S. 256.
- 128) Vgl. auch 33, 34. Stück. 「性格において自己矛盾を犯すことがあってはならない。」
(< a. a. O., S. 175)
- 129) A. a. O., S. 217.
- 130) A. a. O., S. 239.
- 131) A. a. O., S. 381.
- 132) A. a. O., S. 165.
- 133) この意味でレッシングの悲劇論の契機の一つは、テレンチウスの言葉：「私は人間だ、人間に関わることなら何一つとして私に無縁だとは思わない。」(Vgl. Karl Peltzer (Hrsg.): Das treffende Zitat. 1968. S. 453) に基づくような Intimität というものだろう。
- 134) Max Kommerell : Lessing und Aristoteles, S. 74. レッシングが第75号で恐れと同情の相互関係を論じるために援用しているアリストテレスの『弁論術』について彼はニコライ宛書簡(1757年4月2日付) のうちに既に言及している。Vgl. J. Schulte-Sasse (Hrsg.), a. a. O., S. 106 f.
- 135) Vgl. Max Kommerell, a. a. O., S. 74.
- 136) Rilla-Ausgabe, S. 291.
- 137) Ebenda, vgl. auch S. 282.
- 138) 第27号で「悲劇詩人は他の詩人より以上に意外なことや人を驚かせるようなことを好む。」
(< a. a. O., S. 140) とするのは全体の中の異物であろう。
- 139) a. a. O., S. 379.
- 140) a. a. O., S. 379 f.
- 141) Vgl. ebenda
- 142) A. a. O., S. 381. これはレッシングの解釈であって、アリストテレスの真意は何か? と問うことは本論文の範囲外である。そのような問題設定についてはシャーデヴァルトの前掲論文を参照。
- 143) A. a. O., S. 383.
- 144) A. a. O., S. 385.
- 145) A. a. O., S. 390.
- 146) A. a. O., S. 391.
- 147) Vgl. 75., 76. Stück, besonders S. 383 und S. 387.

- 148) Vgl. 74. Stück, besonders S. 380.
- 149) Vgl. 76. Stück. 彼はアリストテレスに言わせている：「彼(=アリストテレス)は同情をその原初的な情動に従って考察するのではなく、単に激情と見做している。」(S. 387.) 但し原文では nicht が脱落しているので新しいハンザー版レッシング著作集のうち Karl Eibl (Hrsg.) : Dramaturgische Schriften (=4. Band), 1973, S. 584 を参照して補った。
- 150) Vgl. Max Kommerell, a. a. O., S. 262-272. Wolfgang Schadewaldt, a. a. O., S. 148 ff. なおレッシングの中庸は程度を表わす。或る徳「A」を考えると、A の過多と過少は共に徳ではない。しかし「善さ」という点から A を見るならば A がもはや中間でないのは言うまでもない。
- 151) Vgl. W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer, a. a. O., S. 167.
- 152) Vgl. auch Bruno Markwardt : Geschichte der deutschen Poetik, Band 2, Berlin 1956, S. 486, Karl S. Guthke : Die Auseinandersetzung um das Tragikomische und die Tragikomödie in der Ästhetik der deutschen Aufklärung, 1961, S. 117 (s. o. Anm. 49)
- 153) Vgl. 16., 19., 32., 33., 34., 70., 79. Stück
- 154) Vgl. Hans Joachim Schrimpf : Aufklärung und Dramaturgie bei Lessing und Brecht, a. a. O., S. 363.
- 155) Rilla-Ausgabe, S. 34.
- 156) Klaus Bohnen : Geist und Buchstabe. Zum Prinzip des kritischen Verfahrens in Lessings literarästhetischen und theologischen Schriften, S. 129.
- 157) Vgl. 47.-49. Stück.

(文学部博士課程)