HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ベンヤミンと悲劇論：『ドイツ悲劇の根源』の予備的理解
Author(s)	三浦, 国泰
Citation	独語独文学科研究年報, 11, 17-31
Issue Date	1985-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25690
Type	departmental bulletin paper
File Information	11_P17-31.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

ベンヤミンと悲劇論
—『ドイツ悲劇の根源』の予備的理解—

三浦国泰

(序) 文芸批評概念と「根源」としての歴史意識
(Ⅰ) アリストテレス詩学と啓蒙主義、古典主義精神
(Ⅱ) 反アリストテレス詩学としてのバロック精神と表現主義

(序)

ベンヤミンが『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』の中で、近代文芸批評精神の偉大な精神としてFr.シュレーゲルの文芸批評に注目したのは周知である。古典主義からロマン主義文芸思潮へむかう時代の真只中にあり、いわゆる「フランス≪新旧論争≫」の問題点をまともに受けとめたドイツの文学者の一人であったFr.シュレーゲルの最大の関心は、<客観的ー自足的>古典主義精神と、<主観的ー無限的>ロマン主義精神を未来の文芸にむけて発展的に綜合することであったが、そもそも文芸批評の対象そのものが、ヨーロッパ精神の総体的文化にむけられたベンヤミンの批評眼にとって、初期ロマン主義文芸批評精神の最大の武器であった反省的批評概念は、ヨーロッパ詩学の「規範詩学」、アリストテレス『詩学』にまでその批判的射程を拡大することになり、彼自身の言葉をかりれば、<極端なもの>の中に理念を見るベンヤミンにとって、Fr.シュレーゲルがかかえた近代「新旧論争」の論点は、「ギリシア古典悲劇」対「ドイツ・バロック悲劇」の対立的関係の中に包括的にかかえこまれることになる[1]。それ故、『ドイツ悲劇の根源』に関する本稿は、基本的視点として、大きくヨーロッパ精神の中を流れる新旧の二つの相克的立場の対立的観点に依拠するものであり、第一級の寓意論として論じられることの多いベンヤミンの「ドイツ・バロック悲劇論」を詩学の地平における「新旧論争」の視点から考察しようとするものであって、力点としては、『ドイツ悲劇の根源』そのものの解釈、解説というよりは、むしろその予備的理解として、近代西洋詩学におけるアリストテレス詩学の受容過程を再検討し、ベンヤミンのドイツ悲劇論における独自の視点をかりることによって、「アリストテレス詩学」と「バロック詩学」の関係を考察することにあると言った方が良いかもしれない。

「この論文でなら6人が教授資格を取れよう」[2]とベンヤミン自身が語っているように、質量とも

に比類のないこの教授資格申請論文は、結果的にはベンヤミンのアカデミズムへの道をとざすことになるわけであるが、フランクフルトの教授陣がHabilitation を拒否したその理由が、学術論文としては、あまりにも理解しにくいそのモザイク的構造に論文としての致命的欠陥を認めたのか、もしくは、そもそもベンヤミンの稀有な想像力の軌跡そのものを抽象化しきれなかったのか、そのいずれにせよ、結果的には教授陣自らを含めての伝統的文学行為に対するダイナミックな根底的逆転を意図したこの挑発的論文を彼等が拒否したということは、皮肉にも彼等の鑑識眼の正当性とアカデミズムの名誉と権威を守るという結果にもなったといえよう。そもそも、まともに取りあげられることのなかった「バロック悲劇」を教授資格申請論文として取りあげること自体がすでに破天荒であり、しかも従来の西洋詩学においては、欠陥だらけで＜ゆがんだ真珠＞という軽蔑的名称のもとに未熟な芸術価値しか認められてこなかったバロック芸術に、よりにもよって西洋詩学の規範に位置づけられるアリストテレス『詩学』、古代ギリシア芸術と対等の価値を持つ芸術、否、それ以上の芸術的価値を持つ芸術として固有の意義を認めたベンヤミンの批評眼に対して、フランクフルトの教授陣ならずとも無気味な挑発的行為を感じとらざるを得なかったのも当然であったのかもしれない。

しかも、芸術の一回性をささえ、「複製技術の時代」にあっては崩壊の一途をたどる運命にあるという＜アウラ＞が、実は逆にベンヤミンの文章全体を異様に包みこみ、あたかもベンヤミンは、「いま」、「ここに」しかいない自己と、そもそも日の目を見ずに埋葬されてしまったバロック芸術との対話の成立根拠として、失われた＜アウラ＞の復権をさけんでいるかのようである。複製技術の再生による繰返しが、芸術の一回性の原理を破壊し、芸術受容者の「緊張感の喪失」の中に芸術の危機を敏感に見ぬいていたベンヤミンは、彼の生きる「表現主義」の時代と、文学史の中に埋葬されてしまったバロック芸術の間に共通精神を認めることになり、この「ドイツ悲劇論」は、まぎれもなく「複製技術」ではなく、「本物」だけが持つ芸術の「一回性」の瞬間的輝きを捉える鋭い批評眼によってささえられ、まさにその点に実証主義的ー歴史主義的芸術鑑識眼がみのがしてきた歴史の意味を現代の立場から捉えなおそうとするベンヤミン独自の歴史哲学観が認められることになる。なぜなら、そもそもベンヤミンにとって「根源」とは、単なる「成立の歴史」としてのEntstehungsgeschichteではなく、「生成と消失の中から発生していくもの」を意味し、「博物誌」的な意味での歴史とはまったく異質な概念なのだから。「遠く相隔たった極端なもの、一見発展の過剰と思われるものの中から理念……の配置を浮かび上がらせる形式」(p. 32) こそが＜根源の学＞であり、バロック文学の中に表現主義を見る『ドイツ悲劇の根源』におけるベンヤミンの歴史哲学観は、まさしくこの「根源」概念によってささえられ、根拠づけられているということができるのである。[3)]

(I)

周知の通り、アリストテレス『詩学』は、規範的詩学体系として既に古代ギリシア・ローマに完成し、そのまま近代西洋諸国の詩学に導入されていったのではなく、むしろ、様々な解釈の余地を残した不完全な形のままルネサンスという古典古代の再発見運動、ならびに啓蒙主義－古典主義文学運動の中で、近世－近代の合理的解釈にささえられ規範化されていったものである。しかも、古代ギリシア悲劇は、もっぱら規範化されたアリストテレス『詩学』によってその評価が決定され、ここに古代ギリシア悲劇そのものと、アリストテレス詩学が二重の意味で合理的に解釈されるという『詩学』解釈史における通説が確立される。しかし、そもそもギリシア悲劇の起源、及びアリストテレス『詩学』受容史を、その根源にさかのぼって再検討しようとする時、いわゆる通説のギリシア悲劇解釈には、いくつかの問題点が残されているのではないかという新たな問が、新たなアリストテレス解釈の可能性をはらんだ問として現われてくる。本稿は、まさしくこの問に応答する形で論を進めようとするものであるが、そもそも、「古典悲劇」と「近代悲劇」に断層の亀裂を認め、その中間の亀裂の中に＜ゆがんだ＞姿で位置づけられるバロック悲劇を「ドイツ悲劇論」として展開しようとするベンヤミンの悲劇論の中に、やはり通説の悲劇解釈に対する懐疑意識が通奏底音として鳴り響いていることに気づかざるを得ないのである。

ところで、明朗な古代ギリシア人が何故、悲劇形式の芸術を作ったのかという問は、ニーチェならずとも「芸術の根源」を考えてみようとする者達には興味のつきない問である。「過去の人間のなかでも、もっとも出来の良い、もっとも美しい、もっとも羨やむに足る、そして、もっとも生への魅力をそなえた人種ギリシア人。 ― どういうことなのか？ こともあろうに、このギリシア人が悲劇を必要とした？ さらに芸術を？ 何の為に、― ギリシア芸術を？」[4] ＜アポロ芸術＞対＜ディオニュッソス芸術＞の対立の中に「悲劇の根源」をみたニーチェのこの問題意識を踏まえながら、ここでもう一度、ギリシア悲劇の根源にさかのぼって考察してみるならば、その際まず第一に、そもそもTragödie という言葉の語源が問題になる。ニーチェの『悲劇の誕生』における洞察的指摘を待つまでもなく、Tragödie とは、τραγοs (山羊) の ὠδή (うた) を意味している。そもそも崇高な芸術である悲劇形式が何故、よりにもよって＜山羊＞と関係があるのかという問題からして、十分我々の関心を引きつける問であるが、あきらかに山羊という動物は、あのディオニュッソス的狂乱を意味する半人半羊神、サテュロスの連想をよびおこす。ニーチェは、このサテュロスという半人半羊神の姿の中に、アポロ的とディオニュッソス的対立の象徴的姿として、ギリシア悲劇の成立をみたことは、いまさらここで言及する必要はないが、アッチカ悲劇として高度な文化を様式化し、高度に洗練された芸術形式として悲劇形式を完成した古代ギリシア人さえも、すでに忘れ去った人類の過去の記憶にまでさかのぼって「悲劇の根源」を考えてみるのも、単に芸術を深層

心理的に説明したり、そもそも「科学を芸術家の光学のもとに見、芸術を生の光学のもとに見る」[5]という科学主義的課題とは別の素朴な魅力を持った課題であるように思われる。

いずれにしても、そもそも、ギリシア悲劇が大ディオニュッソス祭を祝う一行事として上演され、しかも神聖な儀式として、ギリシア悲劇上演に際して血の生贄がディオニュッソス神に捧げられたという事実は一体何を物語っているのであろうか？それは明らかに、この儀式は贖罪の山羊（scape goat）という言葉が示しているように、基本的には神聖な儀式である「生贄」と「祝」の行為として山羊を神々に捧げていた狩猟民族、ギリシア人の純粋に宗教的な行事を意味しているが、実は、この贖罪儀式の人類の記憶が一種の死者の魂の「鎮魂歌」、および「死者の魂との再会」という意味におきかえられて英雄の死、または悲劇的行為をともなう洗練された芸術様式としてのドラマ、特に悲劇形式に発展したと考えられる。この山羊による「祝」の行為がそのまま τράγος（山羊）の ᾠδή（うた）、すなわちTragödieの語源として定着することになるが、このTragödieの語源を持ち出すまでもなく、ギリシア悲劇形式に認められる「古代ギリシア人」と「神々」との結びつきは、別の観点からも指摘することができる。すなわち、ギリシア悲劇の素材が「伝承的神話」か、もしくは歴史上にのこる「英雄達の行為」であったという悲劇形式の約束事それ自体の中に、古代ギリシア人の神々と死者達への畏敬の念をよみとることができるからである。なぜなら、そもそもドラマ（δράμα）とは、ギリシア語で「行為、行動」を意味し、「なされたこと」を意味するドロメノン（δρώμενον）に関係し、古代ギリシア人にとって演劇、すなわちドラマとは、特に悲劇形式に認められるように、神々、英雄達によって「すでになされた行為、行動」の模倣（μίμησις）を意味していたからにほかならないからである。[6]ドラマのミメーシスとしての模倣論はともかくとして、ここでギリシア悲劇上演に際して捧げられた山羊の生贄の血が、古代ギリシア人にとっていかなる意味を持っていたのかという点をもう少し具体的に、そして根源的に理解する為にホメーロスの『オデュッセイアー』から第十一書のオデュッセウスの冥界訪問譚を参照してみたいが、そもそも＜冥界訪問譚＞という文学的モチーフは、ダンテの『神曲』、トーマス・マンの『魔の山』など、現代文学にも生き続けている点には特別の言及の必要はないかと思われる。

さてオデュッセウスは、すでに冥の国にいるテーバイの優れた占師、テイレシアースの亡霊から我が身の運命の託宣を受ける為に冥界を訪問することになるが、その際、彼は羊と山羊を船につみこむ。そして冥界にたどりついた時、羊や山羊を船からおろし死者の亡霊を呼び出す為に神聖な生贄の準備をする。まず最初に種々の祈願をしおえてから、神聖な場所に穴を堀り、その掘った穴の中に羊や山羊の首を切って落す。すると、その黒々と流れ出る血のまわりにこの世を去った死者の亡霊が幽冥界から浮かびあがって群がり寄ってくる。そして、そのすぐ後に『オデュッセイアー』の中でも最も感動的な場面の一つが続く。死者の亡霊の群の中に亡きオデュッセウスの母の亡霊が現われ、当然のことながら、オデュッセウスは母の亡霊に話しかけようとするが、母の亡霊は息子

オデュッセウスに話しかけようとするどころか、自分の息子を認めようともしない。そこで不思議に思ったオデュッセウスは、テーバイの占師、テイレシアースの亡霊にその理由を問いただした所、テイレシアースは次のように答える。

「簡単なこと、その言わりをいってあげるから、よくよく胸に銘んでおけ、
誰にもせよ、この世を去った亡者のうちで、血潮の溜めに近づくのを
そなたが許せば、その魄霊ははっきりそなたに話をいたそう、
だが近づくのをそなたが否めば、また引き返して退るであろうよ。」[7]

こう言いおわるとテイレシアースの亡霊は託宣をみな述べつくしたので、また冥王の館へと帰って行くが、さらに場面は次のように続いている。

「さりながら私〔オデュッセウス〕のほうは、そこへ確と踏みとどまって、母親（の
亡霊）が来て黒々とした血を飲み終るのを待ちました、するとすぐさま
私を認め、おろおろ声で嘆きながら、翼をもった言葉をかけて、申しますよう、
『私の息子よ、どうしてそなたは朧ろにかすむ幽冥界へ、生きていながら
やって来たのかえ、生ある者がここの様子を見知るのは困難というに。』」

この『オデュッセイアー』からの引用箇所がはっきり物語っていることは、生贄の血が死者の霊を呼び出し、しかも亡霊達が生贄の血を飲み干した時、はじめて生者を認め、「死者の霊」と「生者」との間に対話が成立するということである。すなわち、このエピソードから直接うかがうことができるように、古代人が神々と直接交渉し、英雄達の死を直接体験するポリスの共体験の行為そのものが、生贄の神聖な儀式としてのギリシア悲劇の源初的形態であり、それは観客としての古代ギリシア人の魂に、死者に対する畏敬の念と自らの死に対する確固たる観念をうえつけ、そのことが逆に古代人にとってばかりではなく、そもそも人間にとって最大の宿命である死の観念に対する最大の恐怖をのりこえていくという、古代ギリシア人の精神浄化作用として働いていたということが十分想像されうるのである。しかも、ディオニュッソス劇場があったアクロポリスの丘のアクロポリスというギリシア語自体が"ἄκροϛ（頂上ー天上）の πόλιϛ（都市）を意味し、そこは神々（Götter）、死んでいった英雄達（Halbgötter）が一同に邂逅する神聖な場所であり、古代ギリシア人がいかに「悲劇形式」と「宗教儀式」とを結びつけていたかということが、ここにも象徴的な姿をとって示されている。

がしかし、上記のようなギリシア悲劇の神聖的ー宗教的要素がギリシア文化そのものの高度な文明化とともに次第に忘れ去られ、むしろ道徳的ー倫理的に悲劇を解釈しようとする傾向がすでにアリストテレス以前のギリシアに優勢であり、その道徳的悲劇解釈の代表者がなんといっても哲学者プラトンだったということになろう。詩的カタルシスを否定し、「模倣（ミメーシス）は一種の慰み」にしかすぎないとするプラトンは、『国家』篇の中で詩的ミメーシスが真理としてのイデアか

ら第二番目のものではなく、第三番目のものであるという点に悲劇の否定的側面を強調したのは周知であるが、むしろ彼は、国家にとっては、「理性が命ずる法律」に従わずに、「感情」のおもむくままに従うことの危険性を説いている。[8]「立派な男」というものは、「ある運命に出あった場合に、……他の人々に較べて一番平気でそれを堪え忍ぶもの」である。そこに人間の崇高な姿を認めるプラトンは、しかるに一方、悲劇詩人が英雄の困難な運命を模倣する時、それを聞く者達にどのような影響をあたえることになるだろうかという問を提示する。すなわち、「自分が、そのような者であることを善しとしないで、恥じるような人物を見て吐気を催さず、却って喜び賞賛するということは」思慮ある平静な者にとっては、許され得ないばかりではなく、理性を以て自分の心の中で抑えつけていたものをとき放し、逆にその感情による支配に手をかす悲劇詩人は、「国制や人間の生活にとって有益」なものであるはずがないことになる。プラトンのこの詩的ミメーシス、詩的カタルシス解釈は、実は一種の道徳論（Ethoslehre）と考えることができるが、確かに肉声を感情の生の表現として出すこと自体が、すでに道徳的に卑しい行為であると考えられ、この倫理観が当時のポリスにおいて根づよく支配していた倫理観であったということは、現在の弦楽器の基になった「キタラ」という琴が、アポロ的崇高な楽器と見做されていたのに対して、管楽器の基になった「アウロス」という笛が、人間の苦痛の叫声に似た声を出すが故に、ディオニュッソス的な卑しい楽器と見做されていたという事実から判断しても十分理解されるところである。

しかし、アリストテレス『詩学』執筆の動機は、決してこのような理性的道徳論に基づくものではなく、むしろプラトンのEthoslehre に代表される否定的悲劇解釈に対するギリシア悲劇詩人擁護の上に立つ、一種の創作美学であった点は無視されてはならないと思われる。ともあれ、この肉声を出す行為に道徳的卑しさをみる解釈は、近代の文芸理論に至っては、例えば、ヴィンケルマンのラオーコオン解釈の中にもみいだされる点はあまりにも有名であるが、そもそも、古代ギリシア芸術の本質を「高貴な単純さと静かな偉大さ」という言葉で後世に定着させたヴィンケルマンのギリシア解釈は、道徳的－倫理的な「節度」の中に人間の「徳」を見ていたということになる。すなわち、「ギリシア悲劇」形式の中から形式的には未完成なバロック精神の誇張的、激情的要素をできるかぎり排除し、合理主義的－啓蒙主義的精神で古代ギリシア精神を解釈しようとする傾向が顕著にヴィンケルマンの中に認められ、このギリシア精神の中にある「高貴な節度」は、そのまま古典主義の精神的基盤となり、その後レッシングがアリストテレス『詩学』のドイツ語訳において始めて使用したといわれているFurcht（恐怖）概念と、レッシングの時代には既に定着していたといわれているMitleid（同情）概念とならんで、ヴィンケルマンの古典ギリシア観はアリストテレス『詩学』の「規範詩学」化に多大の貢献をはたすことになる。

ところで、そもそも『詩学』を論ずる上で常に問題になるFurcht，Mitleid 概念が、アリストテレス『詩学』の φόβος と ἔλεος の訳語としてはたして適したものであるのか、むしろアリス

トテレスは、啓蒙期、古典期に定着したこの訳語をもっと別の感情の表現として意図していたのではないかという疑問が生ずることになる。この問題意識は明らかに、ヨーロッパ文芸学ー詩学におけるアリストテレス『詩学』受容史の問題であり、例えばガーダマーは『真理と方法』の中で、ヨーロッパ詩学の伝統として後世に引き継がれ、またある意味においては、かならずしも肯定的評価をうけているわけではないアリストテレス『詩学』をもう一度、アリストテレスの真意にもどって再評価したいという観点から、このFurcht，Mitleidという訳語を問題にしている。[9] ガーダマーの基本的認識は周知の通り、過去との生きた対話を通して、伝統を現在に意味ある伝統として生かしたいという認識であるが、その基本的認識を、彼はギリシア悲劇の上演形式そのものの中に認めている。すなわち、Rezeptionsästhetik の受容作用としての究極的な姿を、ポリスという共同体の中で、そのつどただ一度かぎり上演されるアッチカ悲劇の観客に対する影響作用それ自体の中に認め、悲劇の本質的定義づけをドラマと観客の一過性の関係の中に、すなわち直接的Wirkungの中に認めることになる。このようなドラマと観客の直接的関係という観点に立った時、ガーダマーにとって悲劇を見る観客が抱く感情が、Furcht，Mitleidではあまりにも観客の内面的ー主観的要素におもむきが置かれすぎており、アリストテレス『詩学』の訳語としては不適当であると主張することになる。なぜならば、ガーダマーにとってFurcht，Mitleid概念は、観客の内的心的状態にゆとりがあり、他人がその出来事におそわれているという一種の安心感の上に立って、ドラマと観客に間接的関係が成立する場合に生ずる感情であるのに対して、彼が φόβος と ἔλεος の訳語として使用するKälteschauer（戦慄）、Jammer（悲嘆）というドイツ語は、外的な突然の不意の現象に観客も同時に直接的におそわれた時に生ずる激情（Affekt）を意味しているからである。その時、始めて φόβος、ἔλεος 概念と κάθαρσις 概念の関係が説明されることになるが、ガーダマーにとって、カタルシスとは、基本的には決して啓蒙主義的カタルシス概念のように理性の力の介在による自浄作用を意味するのではなく、この激しい直接的感情におそわれた観客のみが体験できる、あたかも下剤を服用した如く、観客の内面に生ずる激情（Affekt）による精神の浄化作用として働く一種の精神病理的効果を意味している。

以上のようなガーダマーのアリストテレス『詩学』解釈ときわめて近い解釈としては、W. シャーデヴァルト、M. フールマンの例をあげることができるが、例えばフールマンは、１９７６年に出版された彼自身の翻訳によるアリストテレス『詩学』ドイツ語訳に、Furcht，Mitleidを踏襲せず、Furchtに対してはSchrecken及びSchaudern，Mitleidに対しては Jammer 及び Rührungを使用する理由を述べているが、フールマンのレッシング批判のポイントは、やはり啓蒙主義時代の時代精神に強く影響をうけたアリストテレス解釈によって成立し、後世に定着したFurcht，Mitleid概念に対する疑問点を強調しているということになるだろう。[10] 結局のところ、ヴィンケルマンにしろレッシングにしろ、彼等は啓蒙主義という時代精神の中できたるべきドイツ古典主義へ

の基盤を形成することに積極的に貢献したわけであるが、その際、彼等の克服すべき文学、芸術精神は、いわゆる「節度」をわきまえない感情の誇大表現を求める＜ゆがんだ＞バロック精神の芸術思潮だったということが明らかになる。すなわち、文学史上の通説として、バロック精神は啓蒙主義から古典期をへて、さらに近代へむかう文学的潮流の中で徹底的に否定的評価にあまんじなければならなかったわけであるが、そのバロック文学精神の否定的価値づけに啓蒙主義的Furcht、Mitleid概念も積極的な役割をはたすことになったということができるのである。

（Ⅱ）

ところで、ベンヤミン「悲劇論」の独自の立場を強調すれば、ベンヤミンは文学史の中に葬り去られ、たとえ記憶のあかるみに引き出されたとしても、常に否定的価値しか与えられてこなかったバロック文学精神を、後のロマン主義を生みだす重要な母体として積極的に評価したという点にある。すなわち、ここにはギリシア精神の「静的秩序」を踏襲した規範詩学としての「アリストテレス詩学」の上に立つ啓蒙主義ー古典主義芸術と、反アリストテレス詩学の上に立つドイツ・バロック芸術を徹底的に対立させ、むしろ彼自身が生きた激動の表現主義とよばれる時代精神と共通の基盤にあるとみたバロック精神に今日的情況の類似性と高度な文学性をみいだしたベンヤミンの稀有で大胆な洞察力が認められる。しかもベンヤミンのバロック悲劇論にきわめて特徴的なことは、そもそもTragödie（悲劇ー古代悲劇）とTrauerspiel（哀悼劇ー近代悲劇）という言葉を意識的に使い分けている点であり、ベンヤミンによれば、Tragödieはあらゆる意味でアリストテレス詩学の影響を受けている悲劇を意味し、Trauerspielはアリストテレス詩学、及びギリシア・ローマ以来の伝統的詩学、詩論とは異質のきわめて独自のドイツ・バロック精神を受け継いだ概念を意味することになる。そもそも『Ursprung des Deutschen Trauerspiels』というタイトルそれ自体が、アリストテレス『詩学』に対して徹底的に対立的立場をとるベンヤミンの立場を意図的に表示していることは明らかである。[11)] しかしここで、先に紹介したガーダマー、シャーデヴァルト、及びフールマンに代表されるアリストテレス『詩学』解釈との関係でもう一度、ベンヤミンのアリストテレス『詩学』批判を検討してみる時、なる程、ベンヤミン自身の言葉によれば、＜「アリストテレス詩学」は徹底的に無視出来る＞といっているにもかかわらず、実は彼の論争の矛先は、アリストテレス『詩学』そのものにあるのではなく、むしろアリストテレス詩学「受容史」＝アリストテレス詩学「解釈史」、すなわち言葉をかえれば、アリストテレス『詩学』を規範詩学化した啓蒙主義から古典主義へ至る、近代文芸理論ー詩論の理性主義的観点ではなかったのかという疑問点が浮かびあがってくる。このような観点の上に立って、アリストテレス『詩学』を古代ギリシア悲劇形式の源初的ー祭祀的要素、及び反プラトン的Ethoslehreの上に立つ悲劇解釈との関係で

再解釈するならば、むしろ啓蒙主義化されない「アリストテレス詩学」と「ドイツ・バロック悲劇」の共通性が認められ、「ギリシア悲劇形式」そのものの中に、すでにバロック＝マニリスムス的要素が内在しているのではないかという思わぬ逆説につきあたらざるを得ないのである。[12)]

とは言っても、古代の「祭祀的」ギリシア悲劇とそもそも「非神話化」された近代悲劇としてのバロック悲劇を単純に同一視することの無意味さを知っているベンヤミンは、『ドイツ悲劇の根源』の「認識批判的序論」において、悲劇を論ずる際の基本的認識として、むしろTragödieとTrauerspielを区別せず、まったく無自覚的に両者を混同して論ずることの危険性を指摘している。「悲劇的なるものが現在そもそも実現可能な形式であるのか、あるいは歴史的に拘束された形式であるのか一度も問おうともせずに、ホルツやハルベの作品をアイスキュロスやエウリピデスの戯曲と同日に論じるならば、悲劇的なるものという点からいえば、これらの種々様々の素材の間にみられるのは、緊張ではなく、むしろ死せる雑然だけである。」（p.21） このように主張するベンヤミンにとって、「グリューフィウスが、押しも押されもせぬ老大家、ドイツのソポクレスであり、その次に、ローエンシュタインがドイツのセネカとして次席を占め、それから、ドイツのアイスキュロス、ハルマンが限定つきで肩を並べることになる。」（p.51）といった類の＜擬古典主義的＞な、＜詩学のルネサンスめいたこしらえ＞は、バロック文学を正しく認識していないばかりか、いたずらにバロック文学をルネサンス化、ひいては規範的アリストテレス詩学化するという混乱をまねく結果になるのである。バロック文学に固有の文学性を認めようとするベンヤミンによれば、むしろ「古典古代の悲劇作家の素材の影響をこれほど受けることの少なかった時代は、最近のドイツ演劇史上にはなく、これ一つをとっても、アリストテレスの影響が強かったとはいえない」(p.52)ことになり、とかく従来の通説的バロック詩学論にとって「肝心なことは、アリストテレスの権威を認めることによって、スカーリゲルのルネサンス詩学とも無縁でないことを証し、それによってさらに、自己の企ての正当性を主張する」（p.53）ことだったのである。しかし、ベンヤミンにとって根本的に重大な認識は、そもそも「十七世紀半ばには、アリストテレスの詩学は、レッシングの対決するところとなったあの簡明にして壮大な教義組織ではまだなかった。」（p.53）という認識であり、そもそも、ルネサンスと啓蒙主義の中間に位置するバロック悲劇の中に啓蒙期、古典期に至って規則化された＜三統一の法則＞そのものを無理に認めようとすること自体、すでに「ギリシア演劇の祭祀的性格」を無視した合理的悲劇理解ということになる。

結局のところ、「アリストテレス理解の条件」に全く欠け、なかんずく「その意志が無かった」バロック時代の悲劇作家、ならびに『詩学』注釈者達の解釈は、「アリストテレスが悲劇について考え、書いていることとは、疑いもなく異質」であり、これらの「批評家に、新しい悲劇を古代のギリシア悲劇と結びつけさせたのは、いつも、主人公が王であるというただ一つの事実」(p.54)でしかなかったのである。がしかし、ここにも悲劇の対象が歴史ではなく、古代人の英雄時代の神

話であったギリシア悲劇と、「歴史的な生が悲劇の内実」であったバロック悲劇の登場人物としての王のはたす役割に同質性を認めることは不可能である。ベンヤミンの悲劇理解からすれば、「ギリシア演劇の祭祀的性格」によって規定された「密儀による浄化」作用を、そもそも近代悲劇に読みこむこと自体が不可能であって、近代人にかろうじて可能なことは、多少イローニッシュな表現をすれば、せいぜいレッシングの悲劇解釈に代表されるように、アリストテレス解釈の合理的解釈ということになるのかもしれない。ともあれ、問題なのは、「節度」をわきまえないバロック精神を克服しようという意図のもとに、＜ゆがんだ＞バロック精神に理想的ギリシア観を覆いかぶせ、「中庸」化することであり、なにがなんでもすべての詩論をアリストテレス詩学化しようとする傾向である。

しかし、本質的に求められるべきものは、むしろ形式的には同質的なものを保持しながらも、その内容的異質性をみぬく観点であって、まさにその要求にヘルダー流の解釈者自身の歴史意識にささえられた「初期ロマン主義文芸批評」精神が答えることになったといえよう。[13] 「悲劇を書こうと思うものは、古今の歴史、歴史書にすぐれていなければならない」といった意味での歴史性ではなく、個々の時代、時代を貫く歴史の意味の「差異」と「同質性」を的確に洞察し、現実のパラダイムとしての自己の時代ともう一つのパラダイムとしての過去との対応を意識化する歴史意識が求められ、この歴史意識にささえられた文芸批評精神の上に立ってバロック文学精神を鳥瞰する時、やはりここに、ルネサンス化された永遠の＜アルカディア＞理想郷ギリシアから、遠くかけはなれた近代精神の分裂情況を反映するバロック精神の独自性が見えてこざるを得ないのである。「この世代の人々は、……矛盾を徹底的に味わいつくした。」（p.77）とバロックの分裂状態を指摘するのは何もベンヤミン一人だけのことではないが、かといって、ただ単にバロックの分裂状態、戦乱の渦中にあったドイツの経済的危機状態を持ち出すことによって、バロック文学の未熟性を弁護しようとする善良で寛大なバロック擁護論も同様に、ベンヤミンによって断罪されることになる。このような＜えせバロック文学擁護論＞は、標準からはずれたバロック弁護論であり、バロック文学の本質的文学性を捉えていないという点では、バロック文学過小評価論と同罪であって、ベンヤミンは、むしろ＜この幾重にも分裂＞したバロック時代精神の中にこそ、逆にバロック文学の独自の文学性をみいだすことになる。外的力として＜教会の形式的正統性＞と、内的力としての＜生の内実の根本的変革＞の精神の分裂状態から噴出する＜ゆがんだパトス＞の表現が、むしろ直接的表現を回避するバロック文学の神髄であり、バロック文学を語る時、避けて通れない「アレゴリー」問題の核心がここにあることは明白である。[14]

「ドイツのバロック演劇は、このような重圧のもとで成長していった。それがひねくれた、しかし、それだけ強烈な形をとったことは少しもふしぎではない。ドイツのルネサンス演劇の要素でその中に生きているものは一つもない。オーピッツの『トロイアの女』でさえすでに、ルネサンス劇

の抑制された陽気さや道徳主義的な素朴さを放棄しているのである。」（p.79）　＜ルネサンスを断ち切れ！＞と叫ぶベンヤミンの強烈な魂は、実は「皮相な観察が必ず誤るバロックのアリストテレス主義」（p.108）を排せよ、と叫んでいるのである。バロック文学を論ずるにあたって、例えば、ヴィンケルマンのギリシア芸術観が一体どんな意味を持つのであろうか。またレッシングが、シェークスピア劇を「アリストテレス詩学」の基準に従って評価しようとした所で、それがバロック文学の本質といかなるかかわりを持つのであろうか。バロック文学を否定するにせよ、擁護するにせよ、そもそもバロック文学を規範化されたアリストテレス詩学の尺度で評価することそれ自体が、幾重にもバロック文学の本質を無視し、隠蔽しているにすぎないのであって、いずれにしても、あらゆるルネサンス化＝アリストテレス詩学化への逆行を企てる、＜逆転の発想＞にささえられたベンヤミンの批評眼から見れば、「バロック悲劇の凱旋車では、古典古代の悲劇は、鎖につながれた女奴隷」（p.109）になり下るしかないのである。

勿論、既に言及したように、いまさら脱神話化された近代悲劇としてのバロック悲劇と、古代人の「祭祀的要素」にもとずくギリシア悲劇を同一の次元で論ずることの無意味さはベンヤミンならずとも明白である。しかし、そもそもギリシア悲劇とバロック悲劇の両者を比較論じ、そこに何がしかの共通項をみいだしえるとするならば、それは単なる形式上の類似点を並列することではなく、まして両者を合理論的に同質化することでもない。むしろ「悲劇形式」そのものを根源から問いなおす所にのみその可能性が開かれてくるのであるが、「古典悲劇」（Tragödie）と「近代哀悼劇」（Trauerspiel）を徹底的に対決させようとするベンヤミンの関心は、いまだ規範化されない古典悲劇の原初形態とバロック悲劇に共通性をみいだそうとすることにむかうのではなく、むしろバロック悲劇そのものの中に、あらゆる西洋詩学の規範とは無縁な「自己の時代の問題性」を認識しようとするのである。単なる同質物の混同ではなく、「遠く相隔たった極端なもの」の中に理念をみるベンヤミンの真の意図は、実は＜ドイツ・バロック文学＞を論じながら、＜根源的＞に自己の時代の文学、すなわち＜表現主義＞の文学を論じることであったということが、ベンヤミン自身によって暴露される。

「この二百年間において、今日の芸術感情ほど、あの自己の様式を見出さんとしていた十七世紀のバロック文学と根本において、近い時代はなかったように思われる。内面的には空虚というよりは根本からゆり動かされ、外面的には、時代の死活問題とは直接あまり関係のなさそうな技法的、形式的問題に明け暮れる ― バロック詩人のたいていはこんな有様であったが、現代の詩人のうちでも、時代の作品の特徴を決定するような力のあるものは、見渡したところ、同様である。」（p.42）　文化的--経済的に三十年戦争のつけに負われ、荒廃し、分裂したドイツの政治情況、精神情況に拘束された＜ゆがんだ＞、＜未熟な＞バロック文学の中に、文学の否定的価値をみるのではなく、弁解がましいバロック文学擁護論を導入するのでもなく、むしろこの分裂の中にこそ、彼の

生きた激動の時代の文学を見ていたベンヤミンのまなざしは、現代対過去の対話の中に歴史の本質をみる歴史哲学観によって貫かれている。しかも、このベンヤミンの歴史意識は、ギリシア・ローマの古典悲劇から、ルネサンスの文芸復興、啓蒙主義をへて古典主義へ至るオーソドックスな文学的系譜と、それとは対照的な、あらゆる西洋の古典的規範から自由な、自国文学の芽ばえとしての中世文学、バロック文学からロマン主義をへて表現主義へと至る、もう一つの文学的系譜との相克的立場を大局的に捉えていた＜詩学の地平＞における、ベンヤミンの「新旧論争」の視点でもあったということが明らかになる。

究極的には、バロック文学の克服運動としての啓蒙期に定着した規範詩学、及びギリシア悲劇解釈を徹底的に排除しようとするベンヤミンの「ドイツ悲劇論」は、「非合理化された＜パトスの噴出＞」としてのバロック悲劇の中にex-pressioとしての表現主義の原点を認めることであったが、そもそもギリシア悲劇そのものが、バロック文学と同質か異質かという問題は別の課題として留保せざるを得ないにしても、なかんずく、アリストテレス『詩学』それ自体が、一つのギリシア悲劇解釈の方法（Methode）、及び創作の技術（Kunst）を述べたにすぎないものであって、ギリシア悲劇がアリストテレス『詩学』に則って解釈－創作されなければならなかった、ということではなかったという単純な事実は、決してみのがされてはならないのである。この＜さかさま＞のアリストテレス『詩学』受容史の中に、直観的に疑問を感じ、文学的伝統に対して＜根源的＞に再逆転を試みるベンヤミンの「悲劇論」は、実のところ、表面的にはまったく政治的なアンガジュマンの姿勢を見せているわけではない。にもかかわらず、この初期ベンヤミンの純粋にアカデミズムへの教授資格申請論文は、政治的－文化的領域を全体的に包括する形で規範的なヨーロッパ精神への根底的な懐疑の精神に貫かれており、この鋭い文学観がそのまま政治の領域に転移される時、彼の政治的態度がいかにラディカルなものにならざるを得なかったのか、というその必然性には、もはや一切の無駄な説明は要しないと思われる。しかし、ここまでヨーロッパの文学的伝統を根底的に見ぬいていたベンヤミンの歴史哲学に基づく伝統観は、逆にいえば、実は決して楽観的に古典的伝統を侮り、それに反逆しているのではなく、むしろ、いかに西洋の古典的伝統が「規範詩学」＝「体制」という権威の名において我々を束縛しつづけているのか、いかに伝統とは強固な力を持ったものであるのか、という事実を痛切に思い知らされた者の、ある意味では＜悲観的＞伝統観であり、彼自身の悲劇的死、そのものがこの情況を端的に象徴していることになる。

ところで、いまだ実現していない新「修辞学」を求めて、便覧という形で、旧「修辞学」を対決的に記述する予備作業の間じゅう、ロラン・バルトは「しばしば、この古い修辞学体系の力と精緻さ、ある種の命題の現代性に興奮し、感嘆しなかったというわけではない」という。[15] 異常な興奮に渦まくベンヤミンの「悲劇論」の熱っぽい＜知のパトス＞も、決してその興奮と異質ではなく、ただ我々は、自己自身のささやかな問題意識が瞬間的にもこれらの偉大な魂の興奮の振動に触れ、そ

こから伝わる波動に微かにでも共感できたとするならば、無上の喜びに充たされざるを得ないのである。ともあれ、通説としては寓意論として論議されるバロック詩学の中に、むしろ寓意的に自己の時代の激動的精神を二重写しにしてみせたベンヤミンの「ドイツ悲劇論」は、このような二重の意味において、やはり＜第一級の寓意論＞だったといえるのである。内容的にも形式的にも規範から自由に、内面の激しい燃焼を表出しようとする時、それはどうしても＜ぎこちない＞(manieriert) 表現にならざるを得ないものである。この西洋の伝統的故郷を喪失した者の「悲劇論」は、反面、強烈に＜約束の土地＞を求めるアンヴィバレントなノスタルジアにささえられており、そこに「表現のゆがみ」が噴出するのは必至である。遠くを見つめるまなざしは、実は、常に最も身近な問題性に動機づけられているという＜文学研究の基本的逆説＞を、ここでまた、我々は思い知らされるのである。

〔 注　解 〕

ベンヤミン使用テクストは、Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. を使用し、『ドイツ悲劇の根源』に関しては特に邦訳（川村二郎、三城満禧訳）　法政大学出版局１９７５年，を参照した。本文中（　）内に記した頁数はすべて邦訳書を示す。

1) 「フランス≪新旧論争≫」に関しては、拙稿：「規範詩学と近代文芸批評精神 — フランス＜新旧論争＞と古代と近代の相克意識 — 」（『ドイツ文学論集－小栗浩教授退官記念－』東洋出版）昭和５９年、を参照されたい。尚、そもそも本稿執筆の動機は、上記拙稿、注（２２）に言及した通り、「新旧論争」の観点をベンヤミンの「アリストテレス詩学」対「バロック詩学」の相克的観点に敷衍させることにあり、両拙稿の問題意識は、内容的連関を持つものである。
2) 野村修『ベンヤミンの生涯』（平凡社選書）１９７７年、８３頁。
3) 「根源」概念に関しては、Tiedemann, Rolf：Studien zur Philosophie Walter Benjamins, (es 644), Frankfurt am Main 1973, S. 77ff. に詳しい言及がある。
4) Nietzsche, Fr.：Werke in drei Bänden, Hrsg. v. K. Schlechta. München 1977, Erster Band S. 9.

5) ibid. S. 11.

6) ハリソンはギリシア悲劇形式の「祭祀的要素」を特に強調し、「行為、行動」の模倣の中に演劇（ドラマ）の起源を認めている。 ジェーン・エレン・ハリソン（喜志哲雄訳）『古代芸術と祭式』（『世界の名著続15』中央公論社）1974年，参照。

7) ホメーロス（呉茂一訳）『オデュッセイアー上』（岩波文庫）1980年，333頁。
以下『オデュッセイアー』からの引用は同上書による。

8) プラトン（山本光雄訳）『国家』（『プラトン全集8』角川書店）1974年，131頁以下。

9) Vgl. Gadamer, Hans-G.：Wahrheit und Methode, 4. Aufl. Tübingen 1960, S. 122－127.

10) Vgl. Schadewaldt, Wolfgang：Furcht und Mitleid? in：Hermes LXXXIII, 1955, S. 129－171.
Aristoteles Poetik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann, München 1976, S. 7－36.
尚、Kommerell, Max：Lessing und Aristoteles, Frankfurt am Main 1970[4]，が特に φόβος, ἔλεος, κάθαρσις の新たな解釈問題で大いに参考になる。

11) ベンヤミンの「古代悲劇」と「近代悲劇」の対立的構想は、既に1916年の論文：Trauerspiel und Tragödie の中にある。この中で、ベンヤミンはTrauerspiel（近代哀悼劇）とTragödie（古代悲劇）を「時間論的地平」の中で対比的に論述しており、「個的完結性」と「充たされた時間」に支配されるTragödie の神話的時間空間に対して、それとは対照的に、数学的な「双曲線」としてパラフレーズされる、永遠に閉じることのないTrauerspiel の時間空間は「完結した閉鎖性」とは無縁であるという。しかし、この短い論文の中に『根源』の問題意識の萌芽を十分認めることができるのである。

ところで、この小論文も含めてTrauerspiel の訳語としての「近代悲劇」に言及するならば、やはり、「近代哀悼劇」の方がTragödie との徹底的対決の上でTrauerspiel を構想するベンヤミンの意図にかなった訳語であると思われるが、本稿では使用翻訳書の訳語「近代悲劇」に統一した。

12) 勿論、ギリシア悲劇形式の中に、短絡的にバロック的要素を導入して見ることは、無理な「ギリシア悲劇のバロック化」ということにならざるを得ないが、「ギリシア悲劇のアリストテレス化」を相対化する視点としては有効な視点であると思われる。

尚、バロック芸術をマニリスムスとみなし、反古典主義概念として展開した研究にクルツィウスの『ヨーロッパ文学とラテン中世』がある。「古典主義」対「ロマン主義」の対概念

が、「ひじょうに限定された有効範囲」しか持たないと主張するクルツィウスは、「マニリスムスという語のあらわすものは、古典主義に対立するすべての文学的傾向 — それが古典主義前であろうと古典主義後であろうと、或は、なんらか一つの古典主義と時代を同じくしようと、およそ古典主義に対立するすべての文学的傾向の公分母にすぎない」とし、「古典主義」対「マニリスムス」という対概念の方がはるかに有効な対立的概念であるという。このクルツィウスの「古典主義」対「マニリスムス」の対概念の中に、「ギリシア悲劇にバロック的要素をみる」一つの手がかりが隠されているのではないだろうか。E.R.クルツィウス（南大路振一他訳）『ヨーロッパ文学とラテン中世』（みすず書房）１９７１年、３９６－４４０頁、参照。

13) ベンヤミンの批評精神は、Fr. シュレーゲルを中心にした「初期ロマン主義文芸批評」精神に学んでいることは、序文に指摘した通りである。

14) なんといっても『ドイツ悲劇の根源』は、寓意論として論じられなければならないものであるが、ホフマンスタールが本書をいち早く認めたその核心が、やはりバロック文学の寓意的本質にあったということは、本書に対する「啓示的洞察」（川村二郎参照）にもなっている。尚、＜アレゴリー＞論として、まともに『根源』にむかった慧眼にみちた研究としては、浅井健二郎「ヴァルター・ベンヤミンにおける＜アレゴリー＞と＜歴史＞の概念について」（『東京大学文学部研究報告　第六号　昭和五十三年度』　１７３－３０３頁）がある。

15) ロラン・バルト（沢崎浩平訳）『旧修辞学』（みすず書房）１９７９年、参照。

〔　付　記　〕

本稿は、日本独文学会春季研究発表会（昭和５９年５月８日、於日本都市センター）において口頭発表した草稿に大幅な加筆修正をほどこしたものである。

（宮崎医科大学講師）