

## レッシングのAffekt理解とその背景

宮永義夫

本稿はレッシングの悲劇論の基礎をなす「同情」の意義と背景を「感嘆」との対比に於いて探る試みである。『悲劇に関する往復書簡』に於いて、メンデルスゾーンはコルネイユによって導入された「感嘆」をストア的人物という歴史的に規定された対象から解放し、美的経験のメカニズムとして考察することによって先取的性格を持たせることに成功する。一方、レッシングは、無効になったストイシズムに替わる徳、悲劇の効果、手段を全て「同情」に還元したために、悲劇に対し新たに厳しい規定を設けることとなった。『ハンブルク演劇論』では更に、「恐れ」の機能の見直しがなされ、「同情」の対象である「中間的性格」が嫌う極端を排除する必要とも相俟って、「同情」の過不足の調整としてではあるが「浄化」が明確に意識された。少なくとも「感情」の機能の理解に関しては大きな進歩があったのである。

キーワード：同情 感嘆 恐れ

1 あらゆる悲劇論の出発点は、アリストテレスの『詩学』にあると言ってよい。悲劇論の歴史とは『詩学』の解釈の歴史である。後の世の論者は重箱の隅をつつくように解釈し、ねじまげ、なにがしかを付け加え、ある箇所のみを強調した。おかげで、大同小異の悲劇論は膨大な数に及ぶ。

Affektを巡る論議も『詩学』にさらりと述べられた一節に由来する。「悲劇とは……(IV)あわれみと恐れをひきおこすことによって、その種の諸感情の浄化(カタルシス)を達成するものである。」(下線筆者)<sup>1)</sup>

この文は、近代語の翻訳で読む限りでは決して分かり易いとは言えない。この「感情」がpathema(単数)であり、そのドイツ語訳がAffekt(Leidenschaft)である。上記引用箇所以外にはpathemaの用例は見当たらず、「恐れ(phobos)」と「あわれみ(eleos)」を分けて述べるか、「恐れとあわれみ」として一括されるかのどちらかである。今日、「感情」(または「激情」)は「恐れ」と「あわれみ」を包括する上位概念と解釈されているが、そのような解釈の発端をなしたのが、

『ハンブルク演劇論』(Hamburgische Dramaturgie 以下HD)(1767~69)に於けるレッシングである。彼にはHDより以前に一度、この個別的問題に取り組んだ時がある。1756~57年に友人のメンデルスゾーン、及びニコライとの間で交わされた往復書簡、いわゆる『悲劇に関する往復書簡』に於いてである。この時期のレッシングは自分の市民悲劇理論を推し進めるに急いで、『詩学』の言を都合よく拝借するといった受容であったが、ここで未解決であった問題が10年後、思い出したように、HDに於いてヴァイセの『リチャード3世』を批評するに当たって再び取り上げられるのである。レッシングのこの二つのAffekt論議とその背景を考究する。

2 1753年にクルチウスによるアリストテレス『詩学』の翻訳及び解釈が出版された。レッシングと友人達が利用したのもこれである。クルチウスによる「詩学」当該箇所の翻訳は次の如くである。「悲劇は……驚愕(Schrecken)と同情(Mitleiden)を手段として、我々を表現された諸感情の過ちから浄化する。」<sup>2)</sup>「表現された」(vorgestellt)とは、「舞台上で演じられた」と取る他はないし、「過ち」という言葉はアリストテ

レスの原文にはないから、文意は今日の解釈とは相当に相違する。クルチウスの解釈は恐らく以下の如くである。アリストテレスは『詩学』の別の箇所、「悲劇の主人公は不幸に陥る」と述べているから、<sup>3)</sup> 観客は主人公が不幸に陥るのを見てあわれみを感じ、その不幸が自分にも降りかかることを恐れ、不幸な主人公の行動の原動力となっている「感情」がもし自分を捉えたとしても抑制しようとする、というわけである。クルチウスの言う「感情」は愛や怒り等、何でもあてはまると思われる。但し、悲劇の進行に従って観客の内に沸き上がる「驚愕」と「同情」は、舞台上の人物の「感情」とは別個の概念となる。いささかの滑稽さは否めないが、凡そ、悲劇を擁護する立場の悲劇論ならば、その社会的有用性を説かねばならない使命があった。これは本稿の扱う範囲を越える問題を孕んでいる。また、もし主人公が「同情」を持ったことによって不幸に陥るとすれば、観客はその悲劇を見ることによって「同情」を催させられながら、「同情」を抑制しようとするという、悲劇の機構そのものを壊すパラドックスに陥る。こういう事態の想定がクルチウスに抜け落ちていたという事実が、むしろ、この時代の悲劇の実情を伝えていると考えられるし、レッシングの出発点でもある。クルチウスのアリストテレス解釈は、後に簡単に触れるように、コルネイユに由来するものであるが、色々の欠点を含みながら、なおこれはこれで一つの立場を表すものとして筋が通っているから、捨て難いものがある。クルチウスの「感情」は舞台上に表現され、観客が潜在的に持っているものである。レッシングは、HD 77号に於いてはこの解釈に異義を唱えるが、『往復書簡』の段階では、初めクルチウスの翻訳に従っている。意見交換をする内に、レッシングはおかしさに気づき始めたが、うやむやのまま終わったのである。

3 『悲劇に関する往復書簡』のきっかけとなったのは、フリードリヒ・ニコライの『悲劇論』(1757)である。ニコライは、自分の出版した雑誌『文芸文庫』に掲載すべき悲劇を懸賞付きで募集する際に、審査の基準を明らかにするつもりでこれを書いたのだが、著者も言う通り、新しく独自の理論を立てるというよりは、諸家の意見をまとめる体裁をとったために、18世紀啓蒙主義者の悪戦苦闘の一巻となっており、歯切れが悪

い。応募も低調であった。この『悲劇論』の意義は何よりもまず、旧時代の理論のまとめとして、レッシング、メンデルスゾーンの論議の叩き台となったことである。ニコライの『悲劇論』に於いて看過出来ぬことは、アリストテレス、クルチウスにはないAffektが登場することである。「感嘆」(Bewunderung)である。『詩学』の拡大解釈の一例と言えるが、「恐れ」と「あわれみ、同情」とはいささか趣を異にする。以下に、「感嘆」の出自を追ってみる。

クルチウスの解釈に従えば、「感情」の中に「驚愕」と「同情」は理屈上入らない筈である。しかし、Affektはともかく、Leidenschaftは日常一般に使用される語であり、レッシングら、クルチウスの読者は「感情」に「驚愕」「同情」を含めて議論している。さほど厳密なものではない。つまり、浄化の手段としてのAffektと、浄化の対象としてのAffektと、二種類の「感情」が区別されていない。少なくとも、彼らには区別の必要に思い至らない背景があったと考えられる。

登場人物が表現し、観客が潜在的に持つ「感情」は浄化の対象であるが、それを見て、観客に起こる「感情」は浄化されない。それどころか、そういう「感情」の蓄積を促進することこそが悲劇の役割であるという論議がニコライにある。悲劇が涵養すべき善き「感情」という意味でAffektを捉えたならば、カタルシスとは関係がない。問題は、悲劇が観客に喚起すべき徳は何か、ということに置き替わる。近代の悲劇が選んだ、この意味での最も重要なAffektが「感嘆」である。

シュルテザッセによれば、ミントゥルノの「詩学」(1559)に既にadmiratioという用語が登場している。コメレルによれば、ミントゥルノのadmiratioは思いもよらぬ出来事に対する「驚嘆」Verwunderungであって、優れた人物に対する「感嘆」ではなく、この意味でのBewunderungは17世紀に生れたと言う。<sup>5)</sup>「フランス文学講座」によれば、オランダのフォス(フォシウス)がその『詩学』(1647)に於いて「賞嘆」(タウマストン)を導入した。<sup>6)</sup>ベンヤミンによれば、17世紀バロック期に於いて最も賞揚された人徳はアパテイア(平常心)であって、このストア的倫理と悲劇の結合は、アリストテレスを見事にねじまげたという。<sup>7)</sup>そして、フォスらの『詩学』を基として自身の悲劇論を展開したのが、レッシングの批判の主たる対象であるコルネイユである。ところがフォスの『詩学』は1630

年代の仏悲劇をも踏まえているから、このAffektの事実上の元祖はコルネイユに結局帰せられる。前述クルチウスの「表現された感情の浄化」という解釈も、コルネイユのものであり、コルネイユはこの解釈に基づいて、それはよい思い付きであるが、実現は殆ど不可能と、アリストテレスを批判している。<sup>8)</sup>

「感嘆」に関連するコルネイユの代表的発言は、『ニコメード』に付けた『自作吟味』(Examen)(1660)に於ける次のものである。「彼の美德(=主人公の決断力)に対して沸き起こる感嘆(admiration)の念は、アリストテレスは述べていないが、やはり、諸感情を浄化する(purger)手段だと思ふ。それに、これはひょっとすると彼が悲劇に与えたあわれみ(pitié)と恐れ(crainte)より確実に目標に達するかもしれないのである。悲劇に於いて、感嘆する美德に対して好感(amour)を覚えるが、これが、反対の悪徳に対する憎悪(haine)を惹き起こす。」<sup>9)</sup> コルネイユの描く人物には、いわゆる英雄が多いのであるが、その中でも殉教者タイプは代表的なものである。シュルテザッセは、コルネイユは古代の知らない殉教者の悲劇にキリスト教化以前の悲劇と同等の地位を与える為に、よりふさわしいAffektを考案する必要があったと言う。<sup>10)</sup> 殉教劇(キリスト教悲劇)はコルネイユの重要な側面を表すものであるし、「感嘆」が殉教者にふさわしいAffektであることは異義のないところであるが、『ニコメード』を殉教劇とする訳にはいかないし、代表的な殉教劇である『ポリュクト』に関しては、『悲劇に関するディスクール』(1660)や『ポリュクト』に付けた『自作吟味』(1660)に於いても「感嘆」を持ち出してはいない。<sup>11)</sup> むしろ、殉教者を含む、泰然と死に赴く英雄、ストア的アパテイアを備えた有徳の士であるコルネイユ流主人公に広くあてはまるAffektとして考えるべきであろう。

この人物類型は、17世紀ドイツ悲劇にもよくあてはまる。レオ・アルメニウス、カタリーナ、カロルス・ストゥアルドゥス、パピニアヌス等々、代表的なグリューフイウス作品の主人公を挙げただけで、死を恐れない人物が目白押しである。同時期の理論家として、ハルスデルファーが推奨する主人公は、寛大に事に当たり、苦しみを勇気をもって克服する人である。<sup>12)</sup> 但し、フランスでは30年代から、作家はアリストテレス詩学を念頭に置かざるを得なくなり、古典主義時代となる。

一方ドイツにあっては、むしろホラチウスに規範を求めたいわゆるバロック時代がなお百年続く。この差は主に演劇を取り巻く社会状況にその原因を求められるが、この時代、アリストテレスはさほどの権威を持たなかった。理論的発言はともかく、作品は『詩学』を意識して書かれたものではないとして差し支えない。<sup>13)</sup>

フランスでは17世紀のまるまる一世紀に亘った文芸思潮の変遷を、ドイツでは18世紀の前半に言わば同時進行的に、圧縮された形で経験したのである。

さて、「感嘆」を含むニコライの『悲劇論』から、Affektに関する記述を拾い出してみる。ニコライは、「感情」が「浄化」の対象であるとしたブリュモアを批判し、悲劇は「激しい感情」を惹き起こすべきものという、コルネイユ、ダシエ流の立場に立った上で、観客の心を最もゆり動かす「感情」として「驚愕」「同情」「感嘆」を挙げる。<sup>14)</sup> 「驚愕」「同情」は「不当に不幸な運命に苦しむ人を見て感じるもの」となっているから、アリストテレスからもさほど隔たっていない。「感嘆」は「初めは信じられない程の偉大な行為によって起こる熱狂的尊敬」と定義される。『ニコメード』に於いては単に「確固たる心ばえ」(la fermeté des grands cœurs)が言われていたのであるが、<sup>15)</sup> ニコライは「信じられない」(unglaublich)という形容を加えている。単なる言葉の綾だとも受け取れるが、ここに、18世紀文学の大きな争点の一つであるdas Wunderbare「驚嘆すべきもの」の影響を見ることも可能である。ニコライは、惹き起こすAffektによって悲劇を三つに区分する。<sup>16)</sup>

- 1) 「驚愕」と「同情」のみを惹き起こす「感傷悲劇」(rührendes Trauerspiel)  
例：メデア、チエスト、メロペ、ザイール
- 2) 「驚愕」「同情」を補助として「感嘆」を主に惹き起こす「英雄悲劇」(heroisches T.)  
例：カトー、ブルータス
- 3) 「感嘆」を補助として「驚愕」「同情」を主に惹き起こす「混合悲劇」(vermishtes T.)

例：アウリスのイピゲニア、エセックス、アタリア  
なお、「感嘆」のみを惹き起こす悲劇は殆ど不可能としている。その理由は、「感嘆」を惹き起こす程の行為は「驚愕」と「同情」を呼び起こす不幸な状態にあってこそなされるからである。「感傷悲劇」の項に、あらゆる「市民(的)悲劇」のみならず、bürgerlichな関

心のみが支配的な悲劇も入ると説明されている。この二つで「感傷悲劇」を全て尽くしたことを意味するのか不明であるが、もしそういう意味だとすれば、英雄のいない、すなわち「感嘆」の起こらない悲劇では、舞台上の登場人物はたとえ神話の世界であっても、常に「市民的」であることになって画期的であるし、rührendという言葉も、本来はフランスの「お涙頂戴喜劇」(comédie larmoyante)の流れを汲む、ゲラートなどの「感傷喜劇」(rührende Komödie, Rührstück)に使われたのであり、悲劇と共に使用するのは斬新である。ここに悲劇も喜劇も共にrührenする方向に進む契機がある。

4 ニコライの『悲劇論』を巡る、いわゆる『悲劇に関する往復書簡』にレッシングらの悲劇観を探る鍵になるAffekt解釈がほぼ出揃っている。それぞれの解釈の要点を順を追って抜き出してみる。但し、原文通りの引用ではない。便宜上通しナンバーを打つ。<sup>17)18)</sup>

ニコライの『悲劇論』を要約した書簡を見てのレッシングの意見(以下L)：1)悲劇の目的は単に激しい感情を惹き起こすことではなく、やはり人心の教化にある。この際、悲劇は同情を感じる能力を涵養すべきである。最も同情心に富む人物が最もよい人物であるから。2)悲劇は「同情」のみを惹き起こす。感嘆される主人公は叙事詩の描くものである。3)登場人物の不幸を見て観客は「驚愕」し、急激に「同情」の念を起こす(同情の開始)。人物が不幸を超越して(erhaben)動じない時に「感嘆」する(同情の休止点)。これを繰り返す、全体として「同情」を惹き起こす。これにより、観客の同情心を高める。

メンデルスゾーンの反論(以下M)：4)ある人に、我々がその人あるいは人間一般の本性について抱いていたイメージを凌駕するよい性質が認められた時、我々は快い感情に浸る。これが「感嘆」である。「感嘆」は「同情」がなくとも働く。5)人物の徳に「感嘆」すれば、観客はその徳を摸倣しようという願望が起こる。これにより人格を磨く。6)「感嘆」が「同情」を弱める可能性はあるが、「感嘆」の方が重要である。

L：7)感嘆すべき人物であるカトーやエセックスは、死を何とも思わない、人間ばなれした、無情の人物である。「感嘆」を否定するのではなく、「感嘆」の対象たる無暗なヒロイズムを否定する。こういう人物に

摸倣願望は起こらないと思われる。8)一般にヒロイズムは無感覚と結び付いており、対象が無感覚では「同情」を惹き起こせない。9)摸倣願望が起こる為には、対象の完全性をはっきりと認識する必要があるが、そういう認識がない場合は「感嘆」は効果がないのではないか。それに対し、「同情」は直接的である。10)対象の完全性と不幸が共に明瞭でない場合は、単に「感傷」(Rührung)が起こる。完全性ばかりが目立つ時には「感嘆」が、不幸が目立つ時には「痛み」(Schmerz)あるいは「胸が締めつけられる思い」(Beklemmung)が起き、双方が共に明瞭で均衡がとれている時こそ本当の「涙溢れる同情」(weinendes Mitleid, Thränen)が起きる。

M：11)人並み外れて英雄的な人物には「感嘆」すれども摸倣願望は起きない。劇的イリュージョンの中では直観的認識によって「感嘆＝摸倣願望」が起こるが、イリュージョンが終われば、理性的認識によって願望がコントロールされる。その際、理性的認識が十分に出来ない人にはイリュージョンが消えないことがある。12)無暗な英雄的蛮勇であっても、イリュージョンの中では一時的に「感嘆」及び「摸倣願望」を惹き起こすことに支障はない。ニコライが悲劇の目的はモラルの教化にはないと言ったことの意味もここにある。13)「同情」も理性にコントロールされなければ、人を悪徳に導くこともありうる。14)主人公に不幸を認識させる必要があるのは、「同情」を呼ばんが為ではなく、主人公がはっきりとその不幸を見据えて乗り越える様を観客に感覚の上で一層納得させて「感嘆」を惹き起こす為である。

L：15)効果があるのは「感嘆」ではなく、「明瞭な認識」である。「感嘆」が強すぎる場合には「夢想家」を作り出す。「夢想家」がよい行いをするように仕向けるには、作家は本当によい行いだけに「感嘆」を起こさせるようにしなければならない。悪徳的行為に「感嘆」を起こさせるようなことがあってはならない。そういうことがあり得る故をもって、文芸の目的は人心教化にないというのは当たらない。16)「感嘆」はそれぞれ対応する徳を特定しなくてはならないが、「同情」は、同情心を涵養することが目的であるから、どんな場合であっても有効である。17)運動技量ならば、摸倣によって高い域に達することが出来るが、徳は常の心のあり方の問題であるから、似たような状況

でその徳行を摸倣したとしても、徳を身につけていることにはならない。18) アリストテレスは、余りにも徳高い人の不幸は「戦慄」(Entsetzen)と「嫌悪」(Abscheu)を呼ぶと言うが、そうなると、「戦慄」と「嫌悪」が「同情」の最高の段階であるから、誤っている。19) アリストテレスは人物の性格と不幸が無関係にならないように、「過ち」の為に不幸に陥ると言っているとされる。性格と不幸が無関係ならば「同情」ではなく「嫌悪」が起こる。

M: 20) レッシングが「同情の休止点」と呼ぶものは「尊敬」(Hochachtung)であり、「感嘆」の低い段階である。

L: 21) アリストテレスのphobosは「驚愕」ではなく、「恐れ」(Furcht)と訳すべきである。他人に災いが間近に迫るのを見れば、「同情」が、自分に起これば、「恐れ」が起こると説明されるから、「恐れ」は直接的効果ではあり得ず、内省に止まらざるを得ない。彼は、「恐れ」を「同情」の手段とみなしているようだが、「恐れ」無しでも「同情」は諸感情を浄化出来るとされる。

『往復書簡』はイリュージョン、Affektに無関係ではない「悲劇のもたらす快感」、芸術のジャンルとその特性といった美学、芸術学上の諸問題を絡めながら、更に後僅か進展するが、Affektの機構そのものについては、これ以上展開しないので、HDへ論議がつながる所で切り上げる。

5 レッシングの言わば「同情詩学」の特徴は、ジャンルの峻別とストイックな英雄の拒否である。この点から、7)によって理解されるように、レッシングは、ヒロイズムやストイシズムの徳としての社会的価値が低下したことによって「感嘆」の機構が働かないという論理を展開する。しかし、この論理は、「感嘆」が、その由来からすれば作劇術上の規範としてコルネイユ流「英雄」と結び付いている、という前提を了解しているから成り立つのである。これに対し、メンデルスゾーンの「感嘆」は、文学どころか彫刻にまで対象を広げ、バウムガルテン流の精神の上下区分まで使ったイリュージョン説によって、より美学理論的であり、それまでの悲劇作品の非多様性という歴史的制約を乗り越えている。同情心溢れる人物を登場させ、「感嘆」の機構によって観客の同情心を高めることも考え得る。

これがレッシングの言う悲劇になるかは疑わしいが、11)を導くのにメンデルスゾーンが挙げる例、リチャードソンやレッシングの喜劇『自由思想家』などを見ると、レッシングとメンデルスゾーンの思い描く理想の人物象はさほど隔たっていない。この共通の価値観の底にあるものを、時代の雰囲気としてのEmpfindsamkeitと名付けてもよいであろう。

12)には更に、悲劇(あるいは芸術一般)が道徳の手段としての自己規定から抜け出す契機がある。芸術が芸術として何かに奉仕する役割から開放され、自立を果たす時、しばしば現れる概念は、レッシングも3)で他へ関連して用いている「崇高」(Erhabenheit)である。我々は「崇高なもの」(das Erhabene)に感嘆するのである。メンデルスゾーンは後に『文学における崇高と素朴に関する考察』(1757/58)を書く。<sup>19)</sup>これはポアローのロンギノス偽書翻訳から続く一連の「崇高論」の内にある。バーク、メンデルスゾーン、ズルツァー、カント、シラーなどが、それぞれ対象のニュアンスの違いを示しながら「崇高論」を展開させて行く。「感嘆」は、悲劇のAffektとしては『詩学』研究の進捗と共に自然消滅したが、実質は崇高の理念の中に生き残って、Sturm und Drangや古典主義の人物象を造形しているのである。

レッシングの「同情」は一見、万能なのである。これは、主たるAffektに関して、悲劇に「同情」を、叙事詩に「感嘆」を振り分ける一種の戦術に止まるものでないことは、既に1)に於いて明らかである。「同情」に社会的な徳として最高位を与えた以上、悲劇に於いても、叙事詩に於いても、登場する最も優れた人は同情心に富む人物でなくてはならない。先に見たメンデルスゾーンの拡大された「感嘆」と同じことになる。「同情」は現実の人間にたいする要求なのであって、それを悲劇の作用に持ち込んだということは、同時に、悲劇の人物と観客の同一性を要求しているのである。悲劇の場合は主人公が不幸に陥るから、「同情」という表現になるが、その根底にある、より一般的な感情は「共感」であろう。「感嘆」も広い意味で「共感」を必要とする。この「共感」の意義は、フランス文学史の記述により鮮明に見出せる。

悲劇の担い手としては、伝統的にまず貴族社会が考えられるが、小場瀬によれば、18世紀に入ると、貴族は前世紀の(崇高な)悲劇的感情を失ったという。<sup>20)</sup>そ

の理由は「礼儀作法」(bienséance)の為である。人間の感情は閉じ込められてしまい、道徳的無感覚が支配した。その反動として、感情開放の機会が望まれた。それがオペラなり、演劇である。劇場は、感情発散の場と化したのである。悲劇は感覚に訴える(rühren)ようになる。このような悲劇が必要とするのは感じ易い(empfindsam)「共感する」観客である。このような観客と悲劇作品の変質の中で、悲劇がなお何らかの道徳性を謳うとすれば、それは道徳的無感覚に陥った貴族が相手ではなく、市民である。レッシングの「同情」は観客と登場人物の同一性をも意味するものであるから、登場人物もまた本質的には「市民」である。「同情」は、これを以て墮落した貴族に対抗し得る市民の徳を表すとともに、レッシングの「市民悲劇」戦略の要なのである。相当粗雑な論議であるが、「市民悲劇」のからくりを理解する方途の一つの可能性がここにあると思われる。

『往復書簡』と共通するレッシングの発言は、同年の『トムソン氏悲劇全集序文』にもあるが、<sup>21)</sup> 三年前に発表された『ミス・サラ・サンブソン』という作品そのものが「同情詩学」の証明である。順序から言って、レッシングにとっては『サラ』の理念を『書簡』で披瀝したのであり、10) はニコライが『サラ』のベルリン上演を見ての感動を伝えた書簡への返書にある意見である。<sup>22)</sup> 『サラ』は涙を絞らせる悲劇に間違いなく、登場人物は皆、同情への性向を持っている。悪役のマウッドさえ、哀れな母親として自分を演出することによって、たとえ偽装されたものであっても、「同情」を惹き起こすことが出来るし、終局へ来て、マウッドに毒を盛られたサラがそれでもなお彼女を許す、という筋の根本から言っても、マウッドも同情を呼んでよいのである。シェンケルによれば、『サラ』はそれ自身が「演劇論」になっているという(poetische Selbstreflexion im Drama)。<sup>23)</sup> この作品は、3) に見られる「同情」の継起、10)にある要素配分を明示してくれるだけでなく、登場人物の言動そのものに感情論を多く含む。相手あるいは自分の感情を問いかけ、答えることによって行為(筋)が進行する。つまり、登場人物は「詩学」(演劇論)の用語を使って話すのである。例はシェンケルに多数挙げられているが、一つだけ大きな例を引けば、マウッドがメルフォントと関係を修復せんが為、色々と巡らす策略とその失敗は、「いかにして同情を惹き起こすか」という実験を劇中

に於いて試みていることになる。<sup>24)</sup> シェンケルは、サラを「中間的性格」と規定している。<sup>25)</sup> これは『詩学』13章、ハマルティアに関連している。確かに徳高いサラが駆け落ちという「過ち」を犯した為に不幸に陥るのであるから、『詩学』の要求を事実上満たしており、これにより、『サラ』は従来の善悪図式から「同情詩学」への移行を示すプログラムを描いてはいるのだが、<sup>26)</sup> レッシングがハマルティア問題を解決するのはHDに於いてである。『書簡』の時期には、18)に見られるように「中間的性格」に対して理解が行き届いていない。徳は高い程よいのであり、むしろ悪役の扱いが斬新なのである。10)からレッシングがはっきり「中間的性格」を意図してサラを描いたとするのは、読み込み過ぎであろう。このような誤りは『ドイツ市民劇研究』<sup>27)</sup> にも見られる。

次に「同情」で否定されるストイックな英雄について触れる。否定の表面的理由は、8)で分かるように、ストイックな人物は感情を抑える為に、「同情」を惹き起こせないから、レッシングのメカニズムでは悲劇にならないからである。また、前述したように、観客の変質に伴い、否応なしに悲劇も崇高なものから無道徳的、感覚刺激的なものに変質し、非情な人物、背徳的人物が「感嘆」の対象となる英雄的人物と重なりあっているからだと思われる。ストイックな人物の中心には殉教者がいる。「真のキリスト教徒の性格は劇的ではない」(HD2号)<sup>28)</sup> といった発言も主にメカニズムの問題へつながるのであるが、往々にして、描かれた「殉教者」は、殉教せんがために死に急ぐ。HD1~2号で批判される『オリントとソフロニア』(クローネック)や『ポリュクト』の主人公がその例である。このような人物は「偽りの殉教者」であるが、<sup>29)</sup> そもそも殉教者自体が疑われているのである。レッシングは『ヒエロニムス・カルダーヌス弁護』(1754)に於いて、16世紀イタリアの自然哲学者カルダーヌスが『明察について』(De subtilitate)の中で四つの宗教を不敬虔にも比較したとして非難されていたのを弁護し、カルダーヌスのキリスト教の根拠の説明に触れ、次のように言う。「カルダーヌスはこの証明に於いて欠けるところがない。一点だけ述べていないが、私は常々これを除くべきだと思っていた。すなわち殉教者の血である。これは非常に曖昧なものだ。カルダーヌスは疑いなく殉教者の歴史に通暁していたので、彼らの多

くは殉教者というよりは患者狂人と呼ばれて然るべきことを承知していた。また彼は人間の心をよく知っていたから、情愛の気紛れが真理に劣らず大事をなし得ることが分かっていたのであろう。」<sup>30)</sup> 殉教者は15)の「夢想家」に当たるであろう。ストイックな英雄の拒否は背景にレッシングの宗教観があるが、ここではその指摘に止めざるを得ない。<sup>31)</sup>

6 『往復書簡』より10年後、レッシングは理念のみ先走りして実体の伴わない「ハンブルク国民劇場」に招かれ、DramaturgとしてHDを書くことになる。Affektの機構の問題に触れるのは、74号～79号に於いてである。

『往復書簡』の「同情」機構を振り返ってみれば、「同情」によって人は同情心が篤くなるのみである。レッシングの「同情」は道德の問題であり、道德と悲劇のメカニズムが分かち難く結び付いているのであるが、純粹にメカニズムとして捉えれば、価値観の変化によって、同情を呼ぶ人物象もまた変化するのである。事実、文学史的には、再び英雄的人物、Sturm und Drangに於ける「すごい奴」(großer Kerl)にまで「同情」が拡大していくのである。HDの時期のレッシングは、こうした新しい傾向に歯止めをかける、言わば旧世代に属する意見を代表するとも言える。

『往復書簡』の時期のAffekt解釈では、「同情」も「恐れ」も惹き起こされた儘になる。「同情」は徳であるから、涵養すべきものなのであるが、「恐れ」は涵養すべき徳ということにはならない。21)ではうやむやの儘なのであるが、既に13)でメンデルスゾーンが喝破したように、「同情」の対象を自分の道德観に適合する人物だけに限定せざるを得なくなったレッシングは、ここで初めて「浄化」を正面から探究する契機を得たのだと思われる。

HD77号に於いて、レッシングは、「諸感情」を前の二つ、即ち「同情」と「恐れ」を直接指しているとした。レッシングの訳は、diese und dergleichen Leidenschaftenである。<sup>32)</sup> 彼一人の功績ではないだろうが、新しい訳は大部分「そのような」となっている。ここに至って初めて、「恐れ」と「同情」が浄化されるべきAffektの中心とみなされ得た。ブッチャーによれば、原語のton toiuouton pathematonは慣用的に「前述の感情の」と読めるのであるが、<sup>33)</sup> レッシング

は、忠実に読めば「そのような」であって、この二概念だけを指すとはとれないとしながらも、「同情」をあらゆる博愛的感情、「恐れ」を将来の不幸に対する恐れだけでなく、現時点の苦しみや過去の辛い思い出にまで拡大解釈することによって切り抜けている。<sup>34)</sup>

この場合、一見すると、浄化する方もされる方も共に「恐れと同情」のようにとれるが、主語はあくまでも「悲劇」であるから、再帰的作用ではない。また、外から「恐れと同情」が刺激として与えられるような印象も持ち得るが(レッシングも思わずそう考えてしまった節がある)、二感情はあくまでも観客の心の内に発生するものであって、もし何らかの刺激が外から与えられるとしても、その刺激には名が与えられていないのである。悲劇の観客は、「恐れと同情」が心に沸き上がるとそれをどンドン外へ出してしまうことになる。その結果、その「感情」は鎮静するのであろうか。クルチウスの考えと同じく、それらの「感情」は欠陥を含むのであろうか。今日よく言われる生理学的解釈によれば、これは四体液説の応用であり、多過ぎる「感情」を精神の健康の為、捨て去ることなのである。いずれにせよ、レッシング以来の解釈が分かり易いというわけではない。

レッシングはHD75号に於いて、21)の議論を繰り返し、「恐れ」を「我々に引き戻された同情」と説明し、一体のものであることを強調する。<sup>35)</sup> ところが、77号では、「同情」は悲劇が終われば終わるが、「恐れ」はその後も続くとしている。善意に解釈すれば、「恐れ」は未来指向であるからと考えられる。「恐れ」は「同情」の浄化を助け、悲劇の終了後も残存しつづけ、自らの浄化の助けとなると言うのである。<sup>36)</sup> その「浄化」については、78号で、「倫理的完成へ向かっての感情の変化」だと説明される。<sup>37)</sup> それぞれの「感情」の過剰と不足を矯正するものなのである。レッシング自身が述べている訳ではないのだが、ここで、「中庸」の理念を持ち出しても差し支えないであろう。「恐れと同情」を惹き起こす人物は、「中間的性格」を持つ、つまり、中庸をわきまえた人物である。そして、悲劇は中庸の人物を育てる。ここにもまた舞台と観客の一致が見られるのである。

レッシングはHDの説明に於いても強引さを免れていない。しかし、そこには確固たるモラルの保持がある。南大路は、レッシング自身のストイックな性格と悲

劇論に於ける彼の反ストイシズムに溝を認めている<sup>38)</sup>。しかし、彼のストイシズムは「同情」の倫理の保持にあり、悲劇のあるべき姿をこの「同情」によってはっきりと規定することこそ現れているのである。

## 文 献

- 1) アリストテレス, 藤沢令夫訳(1982)詩学. アリストテレス(田中美知太郎編), 世界古典文学全集16巻, 筑摩書房, 東京. 16.
- 2) ニコライの引用による.  
Lessing, G. E. Mendelssohn, M., Nicolai, F., (1972) Briefwechsel über das Trauerspiel Hrsg. u. kom. von J. Schulte-Sasse. Winkler, München. 11.
- 3) 注 1) 文献 25-26.
- 4) 注 2) 文献 156.
- 5) Kommerell, Max (1957) Lessing und Aristoteles. Klostermann, Frankfurt/M. .88, 280.
- 6) 戸張智雄(1982) 演劇理論. フランス文学講座4, 演劇(福井芳男他編). 大修館, 東京. 251.
- 7) Benjamin, Walter (1972) Ursprung des deutschen Trauerspiels. Suhrkamp, Frankfurt/M. .50.
- 8) Corneille, Pierre (1971) Discours de la Tragédie. Théâtre complet, Tome I. Garnier, Paris. 36.
- 9) Corneille, P. (1984) Œuvres complète, II 643
- 10) 注 2) 文献. 155.
- 11) 『悲劇に関するディスクール』は注8)参照.  
Corneille, P. (1980) Théâtre II. Garnier-Flammation, Paris. .428参照.
- 12) Harsdörffer, Georg Ph. (1971) Poetischer Trichter 2. Theil. Olms, Hildesheim u. New York. 84.
- 13) ベンヤミンはバロック期に於けるアリストテレスの影響を低く見る者の代表であるが、それに対し轡田は、オーピッツの『詩学』に於いては古典の素養が詩作の前提として要求されていることから、ベンヤミンに組しない。  
轡田収(1987)文学における「近代」. ドイツ文学78号. 55.  
なお他に  
Zelle, Carsten (1987) Angenehmes Grauen. Meiner, München. 5. 参照.
- 14) 注 2) 文献. 24.
- 15) 注 9) 文献. 643.
- 16) 注 2) 文献. 25.
- 17) 難解というよりは雑然たる『往復書簡』の理解には下論文を言わば座右の注解として逐一参照した。  
南大路振一(1983) 悲劇に関するレッシング・メンデルスゾーン・ニコライの往復書簡(1756/57)について. 18世紀文学論集 [個人論文集] 123-162.
- 18) 以下の列挙は注2) 文献、53から107までを順次追ったものである。
- 19) 注17) 文献. 146-148 参照.
- 20) 小場瀬卓三(1982) 理論的反省. 注6) 文献. 264-272.
- 21) Lessing, G. E. (1982) Werke in 3 Bänden. Hanser, München u. Wien. 19-24. .
- 22) ニコライのレッシング宛1756年11月3日付書簡, 注2) 文献 51[抜粋]なお全文はLessing(1987) Werke und Briefe, Bd. 11/1. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 111-116参照.
- 23) Schenkel, Martin (1984) Lessings Poetik des Mittels. Bouvier, Bonn. 18f. u. 51-185.
- 24) 同上 95-108.
- 25) 同上 60f.
- 26) 同上 55-59.
- 27) 津田克巳(1986)レッシングの『ミス・サラ・サンブソン』. ドイツ市民劇研究(南大路振一他編). 三修社, 東京. 233.
- 28) 注21) 文献 39.
- 29) 同上 37.
- 30) Lessing, G. E. (1979) Sämtliche Werke 5. Bd. . Walter de Gruyter, Berlin u. New York. 321.
- 31) 南大路振一(1983)若きレッシングの宗教思想. 注17) 文献 90-122.
- 32) 注21) 文献 390.
- 33) Butcher, S. H. (1951) Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. Dover, New York. 240. .
- 34) 注21) 文献 390.
- 35) 同上 378.
- 36) 同上 386f. .
- 37) 同上 394f. .
- 38) 注17) 文献 145.



## Abstract

## Lessings Auffassung von den Affekten und ihr Hintergrund

Yoshio MIYANAGA

Abteilung für deutsche Sprache

In diesem Aufsatz versuche ich im Vergleich zur Bewunderung die Bedeutung und den Hintergrund des Lessingschen "Mitleids" zu verstehen, das seiner Dramaturgie zugrunde liegt. Während es Mendelssohn gelang im sogenannten "Briefwechsel über das Trauerspiel", die geschichtlich festliegende Verbindung der von Corneille eingeführten "Bewunderung" mit stoischen Personen zu lösen, und ihr einen antizipierenden Charakter zu verleihen, indem er sie als einen Mechanismus der ästhetischen Erfahrung betrachtete, erlegte Lessing dem Trauerspiel aufs neue strenge Bedingungen auf, indem er nicht nur das Mittel und die Folge des Trauerspiels, sondern auch die Ziel-Tugend, die nunmehr die Stelle des ungültig gewordenen Stoizismus nehmen würde, auf das "Mitleid" reduzierte. Als er nun in der "Hamburgischen Dramaturgie" die "Furcht" besser auffassen konnte, gewann er zugleich die Überzeugung, daß die beiden Affekte gereinigt werden sollen. Die Idee der Reinigung war für ihn auch günstig, weil der "Mittelcharakter", der Gegenstand des Mitleids, den Ausschluß der Extreme forderte. Zwar bedeutete hier die Reinigung nichts anderes als die quantitative Steuerung des Affekts, aber wenigstens ging die Auffassung von der Funktion des Affekts einen großen Schritt vor.

---

Department of Foreign Languages(German)