

レッシングの文学・芸術論 (その二)

太田伸広

3. 芸術論

芸術の使命

「自然のなかでは、すべてのものがすべてのものと結合している。(すなわち)すべてのものが交錯している、すべてのものがすべてのものと交替している、すべてのものがあるものから他のものへと変化している。しかし、このような無限の多様性に関して言えば(nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit)、自然は、無限の精神にとっては、一つの劇(Schauspiel)に過ぎない。(ところが、)有限な精神がこの劇の享受にあずかるには、それは自然に対して、自然の持っていない制限を与える能力、(つまり)抽象し(absondern)て、自らの注意を随意に振り向けることのできる能力を獲得しなければならなかった。

このような能力を、われわれは人生のあらゆる瞬間に用いている。もしもこの能力がなければ、われわれにとって、人生はまったくないに等しいであろうし、感情があまりにも多過ぎて、われわれは何も感じなくなり、現在の印象の永遠の虜となってしまい、何を夢見ているかも分からないで、夢見ることになるであろう。

芸術の使命(Bestimmung)は、この抽象(Absonderung)の美の王国において、われわれを自由にし(überheben)、われわれが注意を集中し易くすることである。われわれが自然において、ある対象から、あるいは、様々な対象の結合——それが時間的なものであれ、空間的なものであれ——から、われわれの思想のなかで、抽象し(absondern)たり、抽象する(absondern)ことができればいいのにと望んでいるものはすべて芸術が実際に抽象し(absondern)てくれる、しかもこの対象を、あるいは、様々な対象のこの結合を、それらを通じて引き起こされる感情(Empfindung)の許す限り、純粹かつ的確にわれわれに与えてくれるのである。

もしもわれわれが重要で感動的な出来事を目撃している時に、重要でない別の出来事が交差するように入り込んでくるならば、われわれはそれによって気が散られるのをできるだけ避けようとする。われわれは後者を捨象する。自然の中から取り除きたいと望んでいるものを芸術の中に再び見出すならば、われわれは必ず吐き気を催すほど嫌な気分になるに違いない。」(第70号 S.401~S.402)

芸術の意義、芸術の商品化批判

「・・・それは、彼ら(フランス人)が自分の民族の名声を素晴らしいものだと思ってい

る民族、自分の民族の先祖の偉大な諸行為が(自分の民族に)感銘を(失うことなく)与え続けた民族、演劇が道徳や風紀に与える影響と作家の価値とについて確信を持ち、作家を民族の役に立たない一員だなどと考えたりせず、そしてまた演劇を、忙しい怠け者(注13)だけが気に掛けるような対象の一つに数えたりしない民族である、ということを示している。(Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Taten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählet, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern.) この点で、われわれドイツ人はいまだにフランス人の後塵を拝すること甚だしい! まったく率直に言えば、われわれは、フランス人に比べれば、まだ真正正銘の野蛮人である! われわれは最も野蛮なわれわれの先祖よりも野蛮である。彼らにとっては、歌人は非常に価値のある人間であった。そして彼らは、芸術や学問に対してまったく無関心であったにもかかわらず、吟唱詩人(注14)と熊の毛皮や琥珀を商う人どちらが役に立つ市民であるかというような質問を、きっと馬鹿者のする質問だと思ったことであろう! —— カレ(Calais)(市)がデュ・ベロア(Du Belloy)に抱いていた尊敬の念と謝意(注15)のたったの千分の一でさえも、ドイツの作家(Dichter)に抱くことが期待できるような都市は、(私が)ドイツのどこを探しても、まだ全然ない(die Stadt soll noch gebauet werden=まだこれから建設されなければならないのだ)。それをフランス人の虚栄であると決めつけるのもよからう。しかし、われわれがそのような虚栄心を持つことができるようになるのは、まだ何と遠い先のことか! (: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden!) 何を驚く必要があるか。われわれの(国の)学者でさえも、直接財布を脹らませてくれないものはすべて軽蔑すべきだという気持ちを国民に強めようとするほど、人がちっぽけなのである。天才の作品であればどれでもいいから、それについて論じあってみたまえ。芸術家を鼓吹することについて語ってみたまえ。豊かで栄えている都市は、昼の仕事で重荷と興奮とを背負っている男たちのために、最も上品な気晴らし(Erholung)ができるように、そしてまたまったく仕事をする気にならない他の男たちのために、最も有効な時の過ごし方|控えめに言っても、それはやはり演劇ではなからうか?(das wird doch wenigstens das Theater sein?)|ができるように、せめて彼らに関心を抱かせることぐらいはして(durch ihre bloße Teilnehmung)、援助を与えて欲しいという願望を述べてみたまえ。——そして辺りを見回し、耳を傾けるとよい。『有難いことに、われわれ市民(unsere Bürger)には、もっと重要なやらなければならないことがある!』と叫んでいるのは、高利貸しのアルビヌスだけではないのである。『ああ! お前は自分の財産は大切にしまっておくべきだ!』もっと重要な(だど)? もっと儲かる(であろう)。これなら私は分かる(zugeben)! もちろん、われわれのところでは、自由な芸術とほんの少しでも関係があるものは、ことごとく儲かりはしない。しかし、『財産を貯えようとする、錆付くような心配に、一旦心を蝕まれた以上、・・・』(第18号 S.194~S.195)

「われわれドイツ人が、文学(die schöne Literatur)において持っているものの中で最も多いものは、今でも若い人々の習作(Versuche)である。否、この分野で仕事をするのは、ただ若い人々にのみ相応しいという偏見が、われわれの間では、殆ど一般的になっている。『男たちには、教会とか国家が彼らに要求している、もっと真面目な研究やもっと重要な仕

事がある。詩や喜劇は(子供の)玩具だ。(Verse und Komödien heißen Spielwerke;) (すなわち) それらは、場合によっては役に立たないこともない下稽古ともなるが、これに携わることが許されるのは、せいぜい25歳までである。われわれが男として一人前の年齢 (das männliche Alter) に近づいたならば、われわれはすぐにわれわれの全精力を有益な公務 (Amt) にすっかり捧げるべきである。そしてもしこの公務 (Amt) に若干の余暇が生まれて、何かものを書くことができるようになった場合でさえ、その公務 (Amt) の威厳と市民としての地位 (der bürgerliche Rang) に相応しいもの、つまり、より高い部門 (Fakultäten) の素晴らしい摘録、愛すべき故郷の立派な年代記、そして信心深い心を育てる説教やこれに類するもの以外は決して書いてはならない。」と人々は言う。

そのため、結果は、やはりわれわれの(国の)文学 (unsere schöne Literatur) は、・・・まったく青年のような、否、子供っぽい様相を呈することになっており、そして今後もお長い、長い間に渡って、そのような様相を呈することになるであろう。・・・(物事を)よく考える人 (ein Mann, der im Denken geübt ist = 思索に慣れた人) が、気晴らし (Erholung) をしたり、元気を回復するために、単調で嫌な彼の日常の仕事の圏内から一旦外に出て思索したいときに、喜んで手に取りたくなるような作品は、われわれの(国の)文学にはまだほとんどない! このような人が、例えば、われわれの(国の)極めてつまらない喜劇の中に、一体どんな糧を見い出すことができるであろうか。毎日横丁で耳にする語呂合わせ、諺、ちょっとした冗談。このようなくだらないもの (solches Zeug) でも、できるだけたっぷり楽しもうとする平土間の客 (das Parterre) ならば、確かに笑わすこともできようが、腹をかかえて笑う (den Bauch erschütterern) 以上のものをそれから期待しようとする人、理性 (Verstand=悟性) をも同時に働かせて笑おうとする人は、一度はそこへ行っても、二度行ったりはしない (であろう)。

何も持っていない人は、何も与えることはできない。自分で初めて世の中へ足を踏み入れた若者がこの世の中を知って、それを描写するなどということは到底できはしない。最も偉大な喜劇の天才 (das größte komische Genie) でさえも、彼の若い頃の作品は、中身がなく空虚であることが分かる。メナンドロスの初期の戯曲 (Stücke) でさえ、彼の後期の戯曲 (Stücke) や晩年の戯曲 (Stücke) とは比較することすらできなかつたとプルタルコスは言っている。」(第96号 S.501~S.502)

作品の完全性、完結性

「第11回公演の夕べ (5月6日、木曜日)、『ミス・サラ・サンブソン』が上演された。・・・それは少し長過ぎる。それゆえ、それは大抵の上演 (Theater=劇場) で短くされている。どういう場合であれ、このような切り縮めに、作者 (Verfasser) が本当に満足していられるものであろうか、私は非常に疑問に思っている。作家 (Autores) というものがどういうものなのか、人はよく知っているはずだ。もしもたった一ヶ所の逆剥でさえ作家 (Autores) から奪おうとしようものならば、作家 (Autores) はすぐに『君は私の命を奪おうとするのか!』と叫ぶ。極端に長い戯曲でも、単に省略するだけでは、(短くしたとしても) まったくひどい結果になるだけだということは、もちろんのことである。(Freilich ist der übermäßigen

Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen.) 対話の全体的な流れ (die ganze Folge des Dialogs) を変えずに、一場面を省略して短くすることができるなどということは、私には考えられない。」(第13号 S.176)

心の言葉、詩的言語、感情の大切さ

「・・・しかし、感情 (Empfindung) を翻訳することよりも、滑稽な物語 (Schnurre) を翻訳する方がどれほどたやすいことか! 滑稽なもの (das Lächerliche) ならば、機知に富んだ人 (der Witzige) も機知のない人 (der Unwitzige) も、それを真似て言うことはできる。しかし、心の言葉は、心にしかそれを正確に言い当てることはできない。(die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen.) それにはそれ独自の規則 (Regeln) がある。だから、もしもその規則 (Regeln) を誤解し、そのかわりに文法の規則 (Regeln) を持ち出して、それに心の言葉を従わせ、そして論理的な文章にわれわれが要求するような冷徹な完璧さ、退屈な明晰さをすべて心の言葉にも当てはめようとするならば、心の言葉の生命はすぐさま失われてしまうのである。」(第20号 S.200)

言葉と精神、生命

「・・・(この翻訳には) 耐えられない! 意味は完全に翻訳されている、しかし、精神は失われてしまっている。滔々たる弁舌 (Worte) が精神を窒息させてしまっている。・・・(これらの言葉は、) 感情 (Herz) の爆発 (の時) に、熟考する時のためらいをありったけ与え、暖かい感情 (Empfindungen) を凍てつくような冷たい跋に変えてしまう使命しか持っていない。

・・・より繊細な心情 (Gesinnung) がことごとく釈義されて、良識になり、激情的な (affektvoll) 表現がおしなべて死んだ意味の構成要素に分解されてしまっている。そのうえ、儀式ばった嫌な調子が多くの箇所に見られる。申し合わせたような敬称 (verabredete Ehrenbenennungen) が、感動した自然の叫びと、非常に嫌らしいコントラストをなしている。・・・耳ざわりな (herb) 尊称が、感情に対して開いた心をすべて萎縮させてしまっている。」(第20号 S.201)

注

- (13) 「geschäftige Müßiggänger」とは、仕事もせずに遊び回っている人、遊びなど、仕事以外のことで忙しい人のことであろう。レッシングは多分 Johann Elias Schlegel の劇『Der geschäftige Müßiggänger』を意識して言っているであろう。
- (14) このゲルマン時代の吟唱詩人は、クロプシュトック、ゲルステンベルク、クレッチュマン、デーニスたちによって、一つの文学的流行にまでなった。
- (15) カレ市はデュ・ペロアに名誉市民権を与えた。奥住氏によると、カレ市は、さらに彼に黄金の箱に入れた表彰状を送り、彼の像を市役所に飾ったということである。

理論に作品が優先

「したがって、(実際の) 作品がどれほど多くの困難を乗り越えることができるものなのかを、人々が専ら経験を通じて学ぶことができるような天才の作品が (現われて)、このよう

な様々な疑念を反論の余地のないように払拭してくれるまでは、もしも私が忠告をすれば、これまでのキリスト教的悲劇 (Trauerspiele) はすべて上演しないでもらいたい、ということになるであろう。」(第2号 S.130)

「・・・天才がわれわれのあらゆる哲学に逆らい、冷徹な理性にとっては大変嘲笑すべきもののように思われるものをも、われわれの想像力にとっては非常に恐ろしいものに行っている事例 (Beispiele) を、(いったい) 文学 (Poesie) は自分で (für sich) 持っていないであろうか (持っているではないか).」(第11号 S.166)

「この喜劇 (Lustspiel) (ルニャールの『デモクリートゥ』) は、馬鹿馬鹿しさや欠点だらけである。それなのに、面白い。この劇を見ると、識者も民衆 (Pöbel) の中の最も無知な者と同じように、心から笑う。このことから、どのような結論が導き出せるであろうか。この劇が持っている美点は、真の普遍的な美点であるに違いないこと、そしてその欠点は、いとも簡単に犯すことができる——芸術批評家たちはそれをどうしても認めようとしなが——ような恣意的な規則についてしかおそらく関係がないであろうということである。(Daß・・・die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen) 彼 (ルニャール) は場所の統一を守らなかった。それは彼の勝手である。彼は習慣的なものはすべて眼中に置かなかった。構わないではないか。」(第17号 S.191)

「自分自身の趣味 (Geschmack) を持つことは、誰にでも許される。そして自分自身の趣味 (Geschmack) について説明しようとすることは、賞賛すべきことである。しかし、自分自身の趣味 (Geschmack) を正当化するためのさまざまな根拠にある種の普遍性——つまり、自分自身の趣味 (Geschmack) を、正しいと仮定して (wenn es seine Richtigkeit damit hätte), 唯一の真の趣味 (Geschmack) にすり替えてしまうような普遍性——を与えることは、探求する芸術愛好家 (Liebhaber) の限度を超えることであり、厚かましくもわがままな立法者になることである。・・・真の芸術批評家 (Kunstrichter) は、自分の趣味 (Geschmack) から諸規則 (Regeln) を導き出したりはしない。そうではなく、彼は、事物の本性 (die Natur der Sache) が要求する諸規則 (Regeln) に合わせて、自分の趣味 (Geschmack) を作り上げてきたのである。」(第19号 S.196)

「・・・当時はまだ『セニー』もなかったし、『家長』もなかった。われわれにそういうことも可能なのだと認めさせるには、まず最初に天才が多くのもを実際に作らなければならない。」(第21号 S.208)

「確かに規則 (Regeln) そのものは簡単に作ることができた。しかし、それはいかにすれば起こりうるかということは言わずに、何が起こるべきかを教えるだけである。その際極めて重要な情熱 (Leidenschaften) の表現は、やはり今なお専ら天才の仕事である。確かに、その点で成功し、賛嘆されるようになった音楽家 (Tonkünstler) はいるし、またこれまでもいたけれども、彼らから方法を学び取り、彼らの事例 (Beispiele) から普遍的な原則 (Grundsätze) を導き出すような哲学者はまだいないということは、やはり議論の余地のないことである。しかし、このような事例 (Beispiele) が多くなればなるほど、また普遍的な原則 (Grundsätze) を導き出すための材料が多く集まれば集まるほど、われわれがそのような導出を約束することのできる時は早く来るであろう。」(第26号 S.227)

「・・・まだいかなる批評家 (Kritikus) も、この骨 (マルモンテルの物語を脚本に書き替えたファヴァールのいくつかの見事な改作の骨) を一般化して、規則 (Regel) にはしていない。その骨には、そうするだけの値打ちがあるにもかかわらずである。そしてその骨は、しばしばすべての機械的な法則 (Gesetze) よりも、多くの真実性と多くの生命を彼ら (物語を改作して演劇のために貢献しようとする人々) の戯曲に与えるであろう。ところが、中

身のない芸術批評家 (Kunstrichter) たちは、むしろこの機械的な法則 (Gesetze) の方と取っ組み合いをし、そして天才に逆らって、そちらの方を遵守することを、ドラマの完全性を期すための唯一の源泉にしたいと思っているくらいなのである。」(第33号 S.254)

「・・・それら (デイドロの思想) は、抽象という点では新しい。しかし、それらの抽象の元になった手本 (Muster) の点から言うと、それらは非常に古い。」(第48号 S.317)

「・・・アリストテレスはギリシアの演劇 (Bühne=舞台) の無数の傑作から劇の詩学 (die dramatische Dichtkunst) の本質を抽象した・・・」(第101, 102, 103, 104号 S.527)

真の規則と機械的な規則 (本質と形式, 本質と偶然)

「・・・まだいかなる批評家 (Kritikus) も、この骨 (マルモンテルの物語を脚本に書き替えたファヴァールのいくつかの見事な改作の骨) を一般化して、規則 (Regel) にはしていない。その骨には、そうするだけの値打ちがあるにもかかわらずである。そしてその骨は、しばしばすべての機械的な法則 (Gesetze) よりも、多くの真実性と多くの生命を彼ら (物語を改作して演劇のために貢献しようとする人々) の戯曲に与えるであろう。ところが、中身のない芸術批評家 (Kunstrichter) たちは、むしろこの機械的な法則 (Gesetze) の方と取っ組み合いをし、そして天才に逆らって、そちらの方を遵守することをドラマの完全性を期すための唯一の源泉にしたいと思っているくらいなのである。」(第33号 S.254)

「・・・(三統一について) 最も厳しい規則遵守 (die größte Regelmäßigkeit) を誇りにしているのが彼ら (フランスの作家たち) だということは、確かにその通りである。ところが、これらの規則 (Regeln) を非常に拡大解釈してしまっ、それらをもはや規則 (Regeln) として持ち出すほどのこともないようにしたり、あるいは、非常にぎこちなく、無理な仕方、それらを遵守するために、それらが全然守られていない場合よりも、そんな風に遵守されているのを見た時の方が、われわれの感情がずっとひどく害されてしまうというようにしているのもまた彼らなのである。特にヴォルテールは、芸術の (鎖の) 枷を非常に安易なものであり、それほどたいしたものではないと考え、まったく自由に、望みどおりに振舞う名人である。それなのに、彼はしばしば非常にぎこちなく、無器用に振舞い、そして非常に小心翼翼とした曲解をするので、彼の四肢は特殊な丸太に鎖で縛りつけられているのではないかとと思われるくらいである。」(第44号 S.300-301)

「・・・この規則 (時の統一の規則 die Regel der Einheit der Zeit) の言葉は彼 (作家としてのヴォルテール) は守ったが、その精神は守らなかった。というのは、彼が一日で行なわせていることは、確かに一日で行なわれうるが、理性的な人間なら、そういうことを一日で行なわないであろう。時の物理的な統一では十分でない。それに (時の) 精神的 (moralisch) 統一も加わらなければならない。前者を守らない (Verletzung) と、大抵の場合不可能なことを行なってしまう (involvierien) ようになるけれども、そのような不可能なことは多くの人に知られないままに可能性があるために、必ずしもそれほど一般的に嫌な (anständig) ことではない。それとは逆に、後者が守られない (Verletzung) と、どんな人であれ気分を害する (empfindlich) ことになる。例えば、ある戯曲 (Stück) で、ある場所から他の場所へ旅をする場合、この旅だけで丸一日以上要するときでも、この欠陥はその (ある場所から他の場所への) 距離を知っている人々にしか分からないのである。ところが、その地理的距離はすべての人が知っている訳ではないが、どのような行為 (Handlungen) に一日かかり、どのような行為 (Handlungen) に数日かかるはずかは、すべての人に自ずと分かることである。したがって、時の精神的 (moralisch) 統一を犯す (という手段) 以外には、時の物理的統一を守るすべを知らず、何のためらいもなく前者を後者の犠牲にしてしまうような作

家 (Dichter) は、自分の長所を生かすのが大変下手なのであり、本質的なものを偶然的なものの犠牲に供しているのである。」(第45号 S.304~305)

「規則と折り合いをつける (sich mit den Regeln abfinden) ことと、これを実際に遵守することとは別のことである。前者はフランス人がすることで、後者はただ古代の人々しか理解していなかったように思われる。

筋 (Handlung) (注16) の統一は、古代の人々の劇の第一の法則 (Gesetz) であった。時の統一と場所 (Ort) の統一は、いわば筋 (Handlung) の統一の帰結に過ぎなかった。合唱団の結合がなかったならば、彼らは筋 (Handlung) の統一が是が非でも要求する以上に厳格にそれらを守ることはまずしなかったであろう。すなわら、彼らの筋 (Handlung) には一群の民衆が証人としていなければならなかったこと、そしてこの一群が、人が習慣として単なる好奇心から普通に行動する以上に、自分たちの住居から遠く離れたり、長く外出したりしたままでいることができない常に同一の群衆であったことのために、彼らは場所 (Ort) をある同一の特殊な (individuell) 場面 (Platz) に、時をある同一の日に限定する以外のことはほとんどできなかつたのである。(それでも) 彼らはこういう限定をやはり良いと信じて (bona fide) 甘受したのである。しかしながら、彼らはそうすることで、9回のうち7回は失うよりも得ることの方がはるかに多かったということがよく分かっていたし、(そういう) 柔軟性をも持っていた。という訳は、彼らはこの(法則の) 拘束を、筋 (Handlung) 自体を非常に簡単にし、あらゆる余計なものを非常に注意深くその筋 (Handlung) から切り捨て、筋 (Handlung) をその最も本質的な構成諸要素に還元し、まったく理想的な筋 (nichts als ein Ideal von dieser Handlung) にするための契機にしていたからである。その理想的な筋は、時と場所 (Ort) という環境を補足する必要性が最も少ない形で、最もうまく作り上げられたのである。

これに対して、フランス人たちは筋 (Handlung) の真の統一に何ら美的関心 (Geschmack) を抱かず、ギリシアの単純さ (Simplizität) をまだ知らないうちに、スペインの戯曲 (Stücke) のひどく複雑な筋 (die wilden Intrigen) によってすでに感性が麻痺させられ (verwöhnen) ていたために、時と場所 (Ort) の統一を筋 (Handlung) の統一の帰結であるとは考えず、それだけで、ある筋 (Handlung) の上演 (Vorstellung=描写) に不可欠な要件であると考えた。そして彼らは、すでに合唱団を完全に捨て去ってしまっているのに、その合唱団を利用したために要請された(ギリシア演劇の) 厳密さとまったく同じ厳密さで、その要件を彼らのもっと豊富で、もっと込み入った筋 (Handlungen) にも当てはめなければならないと考えたのである。しかし、彼らは、これがいかに難しいことであるか、否、しばしば不可能でさえあることに気づいたので、その暴君的な諸規則 (Regeln) とある妥協 (Abkommen) をした。なぜならば、その暴君的な諸規則 (Regeln) に絶対的に服従することを拒むだけの勇気が彼らにはなかったからである。(つまり) ある唯一の場所 (Ort) の代わりに、彼らはある時はこの場所 (Ort) を、またある時はあの場所 (Ort) をと(いろいろ) 想像することのできるような、ある不特定の場所 (Ort) を導入したのである。これらの場所 (Orte) をひっくり返しても、それらが相互に余り遠く離れておらず、それぞれの場所 (Ort) に(それ独特の) 特殊な舞台装飾が必要でなく、同じ舞台装飾がどの場所 (Ort) にも大体ふさわしいものでありさえすれば、十分であるとしたのである。(一) 日の統一を、彼らは持続の統一 (die Einheit der Dauer) にすり替えた。そして日の出と日の入りについて全然聞いたことがない一定の時間、誰も床に就かないか、少なくとも一度以上床に就いたりしない一定の時間——たとえこの時間内に、それ以外にどれほど多くの様々なことが起ころうとも——を、彼らは一日として有効であることにした。

こういうことがあっても、誰も彼らに疑問を感じなかったであろう。・・・彼ら(フラン

スの芸術批評家たち)は、これまでに規則を遵守すること (Regelmäßigkeit) を限りなく怠ってきた (erleichtern) のに、(イギリス人の劇作品を問題にしたときには) 規則遵守 (Regelmäßigkeit) のことで、何という馬鹿騒ぎをするのか!」(第46号 S.307~308)

次に引用する箇所は、レッシング自身の言葉ではなく、デイドロの言葉である。レッシングは、デイドロを同時代の批評家として最も高く評価しており、次の引用箇所も非常に肯定的に評価している箇所である。それは、レッシング自身が「この点については、フランスの最も優れた芸術批評家 (Kunstrichter) に私の代わりに語ってもらうことにしたい。」と述べていることから判るように、レッシングの思想と重なるので、レッシングの一連の思想の中にまとめてみることにした。

(デイドロ)「・・・ああ、君たち、一般的な規則 (allgemeine Regeln) の考案者よ、君たちは芸術というものを何と理解していないことか!そして君たちがその一般的な規則 (allgemeine Regeln) を作る時の手本 (Muster) を生み出した天才 (Genie=独創力)、好きなきにはいつでもその一般的な規則 (allgemeine Regeln) を踏み躪ることのできる天才 (Genie=独創力)、これを君たちは欠片も持っていないのだ!」(第48号 S.316)

「・・・最後になるが、ジャンルの混合 (ここでは劇のジャンルと物語のジャンルの混合のこと) がいったいどうだというのか。できるだけ厳密にジャンルの区別をしたいのなら、教科書の中でやってもらいたい。しかし、天才がもっと高い次元の意図を持って、いくつかのジャンルを、一つのまさに同じ作品のなかで融合させているのであれば、教科書のことは忘れて、その作品がこの高い次元の意図を実現しているかどうかをまあ調べてみてもらいたい。エウリピデスのような (優れた) 戯曲 (Stück) が完全な物語でもなく、また完全なドラマでもない (ことが事実である) としても、私に何の関係があるのか。それを雑種と呼んでも構わない。この雑種が、君たちの (言う) 正しいラシーヌ (のような人) たちとか他の名前の人たちとかの最も合理的な純血 (die gesetzmäßigsten Geburten) よりも私を満足させ、感動させ (erbauen) (注17) てくれるならば、それで十分だ。ラバが馬でもなくロバでもないからという理由で、ラバが馬やロバと比較して、荷物を運ぶ上で最も役に立つ動物の一つではないと言えるであろうか。」(第48号 S.318~319)

(上記の第48号の続き)「一言で言おう。エウリピデスを非難する人々は、確信を持って、彼のことを、無能であるために、あるいは呑気なために、あるいはその両方の理由から、自分の仕事をできるだけ安易に行なった作家 (Dichter) であるとしか見ないが、そしてまた、彼らは劇という芸術 (die dramatische Kunst) が (当時は) ゆりかごの中にあっただと思いをしているが、私は、この劇という芸術 (die dramatische Kunst) は完成の域 (Vollkommenheit) にあっただと信じており、エウリピデスの内に、巨匠 (Meister) —— 彼は本当は (im Grunde=根本においては) 彼らが要求している通りに、規則を遵守している (regelmäßig) 巨匠なのであるが、単に彼らには皆目分らないような美 (eine Schönheit) をより多く彼の戯曲 (Stücke) に与えようとしているがために、規則を遵守して (regelmäßig) いないように思えるという類の巨匠なのである。 —— を見てとり、賛嘆している。

.....

・・・この方法について好きなことを言うがよい。彼 (作家のことであるが、ここでは特にエウリピデスを指している) が自分の目的を達成するのに、それが役に立ったのであれば、それで十分である。それによって、彼の悲劇 (Tragödie) は、悲劇というもののあるべき姿

(was eine Tragödie sein soll) となっているのである。そしてそれでもなお、彼が本質のために形式を蔑ろにしたこと (daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat) が君たちにとって不満であれば、君たちの博学な批評には、本質を形式のために犠牲にした戯曲 (Stücke) だけを用意したまえ、そうすれば、君たちは報いられるというもののだ！」(第49号 S.319～320)

「コルネイユが腰を据えてアリストテレスの詩学 (Dichtkunst) について論評しようとした時、彼はすでに彼の戯曲 (Stücke) をすべて書いてしまっていた。彼は演劇のために50年間も仕事をしていた。したがって、仕事をしているときにも、もっと熱心に古代の演劇法典 (der alte dramatische Kodex) に助言を求めることさえしていたならば、彼がその演劇法典について、その(ような永年にわたる)経験にそくして、われわれに卓越したことを言うことができたことは争う余地がない。しかし、彼はこのことをせいぜい芸術の機械的な諸規則 (die mechanischen Regeln der Kunst) に関してしか実行しなかったようである。より本質的な諸規則 (Regeln) に関しては、彼はその法典に無頓着であった。だから、彼はその法典に抵触したくなかったのに、それに抵触してしまったことに後で気がついた時、彼は解釈によって自分を救おうとして、彼の言うところの教師が明らかに決して考えつきもしなかったようなことをその教師に言わせたのである。」(第75号 S.422)

「しかし、最も多くの害を与え、悲劇作家たち (tragische Dichter) に一番壊滅的な影響を及ぼしたのは、二人のうちでは、コルネイユである。というのは、ラシーヌはただ自分の手本 (Muster) によって誘惑しただけだからである。しかし、コルネイユは自分の数々の手本 (Muster) と同時に自分の諸説 (Lehren) によっても誘惑したからである。特に後者 (コルネイユの諸説) は、全国民 | 自分が何をしようとしているのか自分でもしばしば分からなかった、エドゥランやダシェのような一二の術学者たちに至るまで | によって神託とみなされ、その後のすべての作家たち (Dichter) も (それらに) 従ってきた。しかし、それら (コルネイユの諸説) は、ひどく不毛で、極めて味気なく (wäßrigst), まったく非悲劇的ならくた——このことを私は敢えて一つ一つ証明してみせてやる。——以外に何も生み出すことができなかった。」(第81号 S.445)

注

(16) レッシングは、登場人物の個別的な行為ではなく、それらの行為の連続した、劇の流れ、事件の進行を「Handlung」と呼んでいる。それゆえ、「Handlung」は、story と区別した plot に相当するであろう。日本語では、やはり筋と訳す以外には、困難である。しかし、それは登場人物の行為の作り出す筋であるがゆえに、ドラマでは、「行為」と訳せないこともない。

なお、ヘーゲルも『美学』の中で、「Handlung」を論じている。というよりも、ヘーゲルの美学の体系のなかで、Handlung は、彼の演劇論の中心的な、最も重要な、最高の概念である。しかし、ここでは、彼の Handlung の概念について論ずることは適当でない。

(17) erbauen を「感動させる」と訳したが、一口に感動するといっても、さまざまな種類の感動がある。erbauen が意味する感動とは、人を「精神的に向上させる」、「教化する」という面での感動であるといつて差支えないであろう。