

レッシングの文学・芸術論（その五）

太 田 伸 広

要旨 レッシングの「フランス演劇批判」と「シェイクスピア賛美」と「ギリシア・ローマの古典劇」賛美は、メダルの裏表であり、深い関連がある。ドイツの演劇界にも大きな影響力のあったフランス演劇を批判することは、ドイツに新しい演劇を生み出すために避けて通れないことであった。それは産みの苦しみである。その際の批判を根底から支え、その正しさを彼に確信させたのが、ギリシア・ローマの古典劇であり、シェイクスピアであった。ギリシア・ローマの古典劇は彼の悲劇の理想であり、その理論化であるアリストテレスの詩学は悲劇論の完全無謬の体系であり、シェイクスピアの悲劇は「最も完全な教科書」であり「生きた絵」である。ギリシア・ローマの古典劇の本質は「単純なる偉大さ」で、「素朴で自然」で、「真実で人間的」である。その対極にあるのが、「虚飾とエチケット」の世界の、人間が「機械」と化し、「わざとらしい、もったいぶった、誇張した言葉を使う」フランス劇である。フランス人が「演劇を根底から駄目に」したのは、彼らが「虚栄心」が強く、自分たちは「完成」した悲劇を「すでに所有している」と思い上り、新しいものを創造する努力を怠ったからだ、と彼は主張する。

B. 演劇論

フランス劇批判

「……フォン・ヴォルテール氏は『ザイール』と『アルジール』、『ブルトゥス』と『シーザー』とを書き上げた後で、自分の国の悲劇作家は多くの点で古代のギリシア人をはるかに凌駕している、という意見を強めた。彼は言う。『われわれフランス人から、ギリシア人は、もっと巧みな発端と、舞台が一度といえども空になったり、人物が理由もなく登場したり退場したりすることがないように、場と場を相互に結ぶ偉大な技とを学ぶことができたであろう。われわれから、彼らは、男と女の恋敵たちが機知に富んだ対句法で語り合う方法や、高尚で輝かしい思想をふんだんに織り交ぜて眩惑させたり驚かせたりするには作家たるものはどうしなければならないかを学ぶことができたであろう。われわれから、彼らは学ぶことができたであろう。』——おお、もちろんだ。どんなものであれ、フランス人から学ぶことができないようなものが何かあるのか！時には、古代の人々のものもほんの少しでも読んだことのある外国人であるならば、違った意見を持ってもよろしいでしょうかと、へりくだって許しを請いたいと思うかもしれない。おそらく彼なら、フランス人のこういったすべての長所は悲劇の本質的なものに対しては大きな影響はまったくありません、それらは、古代の人々の単純なる（einfältig）偉大さが（まさに）軽蔑していた美です、と異議を差し挟みたいと思うかもしれない。」（第10号 S. 163～S. 164）

「最も多くの大衆は、……明るい昼間は、幽霊（Gespenster）をからかうのを聞いて満足し、

暗い夜になると、幽霊の話を聞いてぞっとする。

ところが、こういう意味で幽霊を信じない、ということなら、劇作家が幽霊を利用することを全然妨げることはできないし、またそうしてはならない。幽霊を信じる種（原因）は、われわれすべてのなかにある。そして作家が特に（観客として）念頭において作品を作る人々のなかに、（その種は）最もよくあるのである。問題は、この種を芽にする作家の腕だけである。つまり、幽霊を本物だと思わせるための土壌を一気に肥沃にする骨だけである。作家がこの骨をわきまえているならば、われわれは通常の生活でわれわれの願望（に過ぎないもの）をすべて（本物だと）信ずるかもしれないし、劇場では、作家の願望（に過ぎないもの）をすべて（本物だと）信じざるをえなくなるであろう。

このような作家はシェイクスピアである。そしてほぼシェイクスピアただ一人である。『ハムレット』の中の幽霊（Gespenst）を前にすると、信ずる者であれ、信じない者であれ、頭髪が山のように逆立つ。フォン・ヴォルテール氏もこういった幽霊（Gespenst）を登場させているが、まったくの失敗だ。このことで、彼と彼のニニュの幽霊（Geist）は——物笑いの種となっている。

シェイクスピアの幽霊（Gespenst）は本当にあの世からやってくる。そう、われわれには思える。というのも、それは、ぞっとするような静寂の夜中の厳かな時刻に現れ、（それと伴に、）われわれは、幼い頃から常々幽霊が出るのではと思ったり考えたりしてきたときのあの薄気味悪い、不可思議な思いという思いをたっぷりと抱くからである。ところがヴォルテールの幽霊（Geist）は、子供騙しのお化け人形にすらなっていない。幽霊は、自称している通り本当らしい、と思わせるものを、一切持たず、言わず、行なわない、こんなものは、単なる変装した喜劇役者だ。それが現われるときの状況（Umstände）はすべて、むしろ幻想（Betrug）の邪魔であり、その状況からそれは、どう始めたらよいかもわからないのに、われわれを騙し、驚かすことの好きな、冷淡な作家の作り物であることがばれてしまう。次のこと一つだけでもよく考えてもらいたい。白昼公然と、帝国の様々な身分の者が集まっている最中に、雷鳴の予兆とともに、ヴォルテールの幽霊（Gespenst）は墓穴から登場する。ヴォルテールは幽霊（Gespenster）がそれほど厚かましいということを今まで一体どこで聞いたのであろうか。……彼（ヴォルテール）はわれわれに幽霊（Geist）を見せたかったのであるが、それは高貴な種類の幽霊（Geist）でなければならなかった。しかし、この高貴な種類の幽霊で、すべてを台無しにしてしまった。あらゆるしきたり（伝統）に反し、そして幽霊たち（Gespenster）のあらゆるよき礼儀作法に反することをいろいろとあえてする幽霊（Gespenst）は、私には真の幽霊とは思えない。さらにここでは、すべてが幻想（Illusion）の妨げとなっていて、幻想（Illusion）を促さない。

ヴォルテールが身振り手振り（パントマイム）に少しでも注意を払っていたら、彼はまた別の面からも、大勢の目の前に幽霊（Gespenst）を登場させることの不適切さを感じていたであろう。幽霊を見て全員が一斉に恐怖と驚愕（Entsetzen）を表さなければならない。しかもその光景を（ある）バレエの寒々とした左右対称にしたいくなければ、全員がそれぞれ違った方法でそれを表さなければならないのである。……シェイクスピアの場合、幽霊（Gespenst）と関わりあうのはハムレットただ一人である。母親が一緒にいる場面でも、母親には幽霊の姿も見えないし、声も聞こえない。したがって、われわれの視線はすべてに彼（一人）に向けられる。そして戦慄（Schauer）と驚愕（Schrecken）に彼の心が千々に乱れ、それが全身に様々

な特徴となって現われる、われわれがそれに数多く気づけば気づくほど、彼にそのような心の乱れを生じさせた現象を見て、彼が感じたこととまさに同じことをわれわれも進んで感じるようになるのである。幽霊は自分自身でというより、彼を通じて、われわれに大きな影響を及ぼすのである。幽霊が彼に与える印象はわれわれの心のなかに入り込む、そしてその（影響）力が余りにも強く明白なので、われわれはその常軌を逸した原因に疑いを差し挟む余地がないのである。ヴォルテールはこの骨もまったくといっていいほど弁えていなかった！彼の幽霊（Geist）に驚愕するのは、多くの人々であって、多くではない。セミラミスは確かに『神様！私は死にそうです！』と叫ぶ。しかし他の人々は、およそ遠く離れたところにいると思っていた友人が突然部屋に入ってきた時以上に彼の幽霊で大騒ぎすることはない。」（第11号 S. 166～S. 168）

「イギリスとフランスの作家の幽霊（Gespenster）に見られる相違をもう一つ述べておく。ヴォルテールの幽霊（Gespenst）は文学的機械に過ぎない。それはただ劇の山場を作る（葛藤の）ために存在するに過ぎない。幽霊それ自体にわれわれはまったく興味を抱かない。これに対し、シェイクスピアの幽霊は実際に行動する一登場人物である。われわれはその運命に関心を寄せる。それは戦慄を呼び起こす。しかし、同情もまた呼び起こす。

この相違は、疑いもなく、幽霊一般についての両作家の異なった考え方からでてきた。ヴォルテールは死者が現れることを奇跡とみなしているが、シェイクスピアはまったく自然な出来事とみなしている。両者うちのどちらが哲学的に考えているかは明らかであろうが、文学的に考えたのはシェイクスピアである。……彼（ヴォルテール）は、そのことで、ただ単に至高の力（神）は隠れた犯罪を明るみに出し、罰するために、恐らく自らの永遠の法にも例外を儲けているのだ、と教えたかっただけなのだ。

私は、劇作家が筋を何かある偉大な道徳的真理の解説や確証に役立つように構成するならば誤りであると言うつもりはない。しかし、このような筋の構成はまったく必要でない、またそのような個々の格率を目的としないで、非常に教訓に富む完全な戯曲がありうるということ、そして古代の人たちの様々な悲劇の結末に見られる最後の格言を、あたかも（作品）全体がそのためにのみあるかのように考えるならば間違いである、と言うことは差し支えないであろう。」（第12号 S. 168～S. 169）

「市民悲劇は、『サラ』を自分の国民に紹介したフランスの芸術批評家に、非常に徹底した擁護者を見出だした。普通、フランス人は自分たち自身の間に手本がないようなものは滅多に認めないのであるが。

王侯や英雄の名前は、劇に壮麗さと威厳を与えることはできるが、感動を与えるうえでは、何の役にも立たない。われわれの状況（Umstände）に最も近い人々の不幸がわれわれの心の中に自然に最も深く入り込むに違いない。だから、われわれが女王に同情を感じる場合も、それは、人間としての女王に同情を感じるのであって、女王としての女王に感じるのではない。女王の不幸が女王という身分によって一層重大になることがしばしばあるにしても、それによって不幸が一層興味をそそるものになるわけではない。たとえその不幸に全国民（Völker）が巻き込まれることがあっても、われわれの共感たった一つの対象しか要求しない。それに国家というものはわれわれの感情にとって余りにも抽象的過ぎる概念である。

マルモンテルも言っている。『本性（人間の性質）がわれわれの心を動かし感動させるには称号が必要であると思うならば、本性を誤解しており、人間の心を不当に扱っている。友人、父、恋人、夫、息子、母、（つまり）人間一般の神聖な名前、これらが、何にも増して、共感を呼ぶのである。これらが絶えず永久にその権利を主張するのである。友人の名に値しない友人たちと誘惑的な事柄（事例）に対して善意を見せたために、事件（Spiel）に巻き込まれ、幸福と名誉を失い、今や牢獄で、恥辱と悔恨に苛まれ、嘆息している不幸のどん底に落ちた人、この人の地位、姓、生まれ（家柄）にどれほどの重要性があるというのか。彼は誰かと聞かれれば、私は答える。彼は誠実な男であった、と。そして彼が夫であり、父であることが彼にとっては耐えられないほどつらいのだ。相思相愛の妻は赤貧状態にやつれ、パンを欲しがる子供たちには涙しか与えることができない。英雄の物語で、これ以上に感動的、道徳的な、一言で言って、これ以上に悲劇的な状況があれば見せてもらいたい！この不幸な人はとうとう毒を仰ぐ、そして毒を仰いだ後、天（神）がまだ自分に救いの手を差し伸べて下さっていると知らされる時、死の恐怖に加えて、非常に幸せな暮らしもできたかもしれないという拷問のような苦悩の想いがめぐる、この苦悩する恐怖の瞬間に何が足りないのか。私が問うているのは、悲劇（の名）に値するようにするのに、何が足りないのか、ということなのだ。驚嘆すべきこと（das Wunderbare）と答えるかもしれない。何だって？名誉から恥辱へ、無実から犯罪へ、この上なき平穏から絶望への突然の変化のなかに、つまり、単なる弱さゆえに陥ったこの極端な不幸のなかに、いったい驚嘆すべきことが十分でないというのか。』

しかし、このような考察を、ディドロやマルモンテルのような人たちがフランス人たちにもっと諄々と説いて聞かせて欲しいものだ。もっともそうすることで、市民悲劇がフランス人の間で特に普及するとは思えないが。この国民は、虚栄心が強過ぎ、称号や他の外面的な優位性に夢中になり過ぎる。最も卑しい身分の男にいたるまで、みんなが自分より身分の高い人々と交際をしたがる。だから自分と同じような人々との交際は悪い交際と同じなのである。ところが、素質に恵まれた天才は、自分の国民を意のままに操ることができる。これまで自分の権利を放棄した自然はどこにもなかった。そして自然は、おそらくあの国においても、自然をそのありとあらゆる真理と強さで示すことができる作家だけを期待している。匿名の作家が『貧困の絵図』と題した戯曲で行なった試みには、すでに数々の偉大な美がある。だからフランス人たちがそれに趣味を見出だすまで、われわれはそれをわれわれの劇場のために採用すべきであった。」（第14号 S. 176～S. 178）

「ヴォルテールに『ザイール』を書き取らせたのは愛そのものである、とある批評家が十分丁寧に述べている。もっと正確さを期すならば、婦人への慰撫さ、と彼は述べたであろう。私は、愛そのものが（作品を作る）仕事をさせた悲劇はたった一つしか知らない。それはシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』である。ヴォルテールが彼の恋するザイールに（彼女の）感情を繊細で上品に表現させていることは事実であるが、愛をわれわれの魂の中へ忍び込ませるあの非常に細やかで、まったく秘密のベールに包まれた策略、愛がわれわれの魂の中で知らぬ間に獲得する勝利、愛が他のすべての情熱（Leidenschaft）を屈伏させ、とうとうわれわれのすべての欲望と嫌悪の唯一の暴君となっていくあの芸術的な骨、これらすべてのあの生きた絵に比べると、ヴォルテールのその表現は一体何であろうか。ヴォルテールは、こういってよければ、愛の官庁用語の理解については卓越している。すなわち、愛を極めて用心深く、極め

て節度を守って表現したい場合の言葉の理解、あるいは愛が冷淡なソフィストや冷たい芸術批評家を前にしても責任の取れること以外に言いたくない場合の言葉の理解、そういう場合に愛に必要とされる言葉の調子の理解については彼は卓越している。しかし、最良の官房書記が常に政治の秘密を最もよく知っているとは限らない。あるいは、ヴォルテールは愛の本質に対して、シェイクスピアとまさに同じ、深い洞察力を持っていたけれども、少なくともここでは、それを披瀝したくなかったのである。そして、詩が詩人のはるか下に置いてきぼりにされた。

嫉妬についても、ほぼ同じことが言える。嫉妬深いオロスマンは、シェイクスピアの嫉妬深いオセロに比べて、その人物像が実に貧弱である。ところが、オロスマンの手本はオセロだったらしい。シッバーは、ヴォルテールはシェイクスピアの悲劇的な薪の山を燃え上がらせた燃やし木を奪い取ったと言っている。私なら、その燃え上がっている薪の山の燃えさしを一本、と言ったであろう。それも、燃えて熱いものというよりくすぶっているものを一本、と付け加えたであろう。われわれはそのオロスマンの中で嫉妬深い男が語るのを聞くし、彼が嫉妬深い男につきものの軽はずみな行動をするのを見る。しかし、嫉妬そのものに関してわれわれが学ぶことは、われわれが以前から知っていたこと以上のことでも以下のことでもない。これに対し、オセロはこのような悲嘆に暮れる半狂乱に関する最も完全な教科書である。それゆえわれわれは、その半狂乱が喚起するもの、避けるもの、それに関するものすべてを学ぶことができる。」（第15号 S. 181～S. 182）

「ドゥイムの非難は、多くの点でまったく根拠のあることである。特にヴォルテールが場所に関して犯している不適切さと登場人物の動機づけの不十分な登場・退場に見られる欠点に非常によく気付いていた。また第3幕第6場の辻褄の合わない言動も彼は見のがさなかった。彼は言う。『オロスマンは、ザイールをモスクへ連れて行くために来る。ザイールは、（拒否する）理由をまったく述べないで、拒む。彼女は退場する。そしてオロスマンは、伊達者のように、ポカーンと立ったままではいる。一体これが彼の品位（威厳）にふさわしいであろうか。一体それが彼の性格と一致するであろうか。……』」（第16号 S. 187）

「コルネイユは、それら（自分の創作）を創作力を非常に驚異的に働かせたものだと自慢している。けれども、単なる創作ではなく、目的に合致した創作が創造的な天才（であること）を証明するということを彼はよく弁えておくべきだったであろう。」（第32号 S. 248）

「……（三統一について）最も厳しい規則遵守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、これらの規則を非常に拡大解釈してしまって、それらをもはや規則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、無理な仕方で、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思われるくらいである。こんな観点から天才の作品を考察するには、私の場

合勇氣がいる。ところが、こういった観点以外にはまったくといっていいほど考察しないということが並の芸術批評家の間で、相変わらず大流行しており、またフランスの劇の崇拝者が非常に大きな叫び声をあげるのもこの観点である。だから私は、彼らの声に合わせて叫ぶ前に、やはりまずもって（実情を）もっとよく見ることから始めたい。」（第44号 S. 300～S. 301）

「マッフェイが彼の劇の人物の登場と退場に全然動機付けをしていないことがしばしばある。——そしてヴォルテールが誤った動機付けをしていることも同様によくある。こちらの方が多分もっとよくないことであろう。登場人物が登場する理由を述べるだけでは十分でない。前後関係からも、登場しなければならない理由が分からなければならない。登場人物が退場する理由を述べるだけでは十分でない。後の展開からも、退場した本当の理由が分からなければならない。そうでなければ、その時に作家が登場人物の口に登らせることが単なる口実になり、原因（Ursache）ではなくなるからである。」（第45号 S. 305～S. 306）

「バンクスの『エセックス』はコルネイユの『エセックス』よりはるかに多くの自然と真実と調和のある戯曲であるということが、この構想からは十分に見てとることができる。バンクスは歴史にかなり忠実であった。ただ彼は、様々な出来事を（実際の歴史以上に）接近させ、主人公の最後の運命への直接的な影響力をそれらの出来事に与えただけである。あのびんた事件も指輪の事件とまったく同じで虚構ではない。」（第55号 S. 344）

「……フォン・ヴォルテール氏は（所構わず）何でも書く！彼は、いつでもほんの少しばかりの学識をひけらかすのが実に好きだ。そして、大抵そのために大失敗をする！

悲劇の舞台上では『シッド』のびんたが唯一のものである、ということは正しくない。ヴォルテールは、バンクスの『エセックス』を知らなかったか、自国の悲劇の舞台だけがその名に値する、ということを前提にしていたか、どちらかである。どちらであっても無知を曝け出している。ただ後者は無知というよりは思い上りの方をはるかに曝け出してはいる。」（第55号 S. 346）

「この嫉妬の描写はすばらしい。エセックスが登場する、そしてそれからびんたの場面となる。私には、この場面を、これ以上に分かりやすく、これ以上にうまく準備することができる方法があるとは、思えない。エセックスは、はじめは完全に服従しようとしているように見える。しかし、彼は、女王に弁明するよう命じられると、しだいにかっかしてくる。彼は誇示し、主張し、反抗する。しかしながら、彼女の心はすでに嫉妬で激昂していたが、それがなかったならば、彼のそのような行動は、いずれも、女王を憤慨させることはできなかったであろう。たたくのは、内実は、嫉妬している恋する女であり、その嫉妬する恋女が女王の手をただ借りているに過ぎない。嫉妬というものは、一般にたたくことを好む。

私個人としては、コルネイユの『エセックス』全体をつくったりするくらいなら、これらの場面だけを考えた方がましである。これらの場面は、非常に性格描写に優れ、生命力と真実に満ち溢れており、それらに比べると、そのフランス人（コルネイユ）の最良のものでさえも、非常に貧弱にみえてしまうくらいである。」（第58号 S. 359）

「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 年間も仕事をしてきた。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）

「というのも、私は、世界のある民族が他の民族よりもはるかに勝れた何らかの精神の才を与えられているということはない、と強く確信しているからである。思慮深いイギリス人、機知に富んだフランス人、と確かに人は言う。しかし、一体誰がそんな区別をしたのであろうか？ すべてのものを、すべての人々の間に等しく分け与える自然でないことだけは確かである。機知に富んだフランス人がいるなら、それと同じ数だけの機知に富んだイギリス人もいるし、思慮深いイギリス人がいるなら、それと同じ数だけの思慮深いフランス人もいる。……

いったい私は何を言いたいのか？ 私はただこういたいだけなのである。フランス人たちも必ず持つことができるもの、つまり真の悲劇を彼らはまだ持っていないのだと。ではなぜまだ持っていないのか。——フォン・ヴォルテール氏がその真の理由を知りたかったのであれば、彼は自分自身をもっとよく知らなければならなかったであろう。

私が思うに、彼らがまだそれを持っていないのは、彼らがそれをすでに随分前から持っていると感じているからである。そして今彼らがその信念を強くしているのは、もちろん彼らがどの民族よりも秀でている点のせいである。それは彼らの虚栄心である。しかし、それは天分ではない。^{（注 21）}

国民について言えることは、個人についても言える。——ゴットウシェットゥは {この人をまさにここでなぜ私が話題にするかすぐにおわかりであろう} 青年時代、作家（詩人）とみなされていた。なぜならば当時は、ただの韻文家（Versmacher 二流詩人）と作家（詩人 Dichter）をまだ区別することができなかったからである。哲学と批評が次第にこの区別を明るみに出した。そしてもしゴットウシェットゥに世紀とともに前進する気がありさえしたら、つまり、自分の洞察力（認識）と趣味（美的判断力）を同時に彼の時代の洞察力と趣味とともに広げ、純化していく気がありさえしたら、彼は恐らく実際にただの韻文家から作家（詩人）になることができたであろう。しかし彼は、自分が最大の作家（詩人）だと言われるのをすでに頻繁に耳にしていたし、虚栄心から自分でもそう思い込んでいたために、そうはならなかった。彼がすでに所有していると思っていたものを、彼がさらに獲得するなどということはとうていありえなかった。そして彼は、歳をとるにつれて、その夢想の所有物を死守しようと、ますます頑固で、破廉恥になっていった。

フランス人たちもこれとまったく同じであると私には思われる。コルネイユが彼らの演劇（Theater）を野蛮な状態からほんの少し引き上げるや否や、彼らはもうそれが完成間近だと思ってしまった。彼らには、ラシーヌが最後の仕上げをしたように見えたのである。そしてこれ以

後は、悲劇作家がコルネイユやラシーヌよりもさらに激情的で（*pathetisch*）感動的な作家となりうるかどうかという問題はもはやまったく存在しなくなり（実際また一度も存在しなかった）、そんなことは不可能だとみなされた。だから、あとに続く作家たちの懸命な努力もすべて、できるだけどちらかの作家の真似をすることに限らざるをえなくなったのである。彼らは、百年間も、彼ら自身と、そして同時に一部であるが、彼らの隣人たちを欺いてきた。さあ誰かやって来て、彼らにそういうことを言ってみるがいい！そして彼らがどう答えるか聞くがよい！

しかし、最も多くの害を与え、悲劇作家たちにまったく致命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で感わしただけである。しかし、コルネイユは自分の数々の手本と同時に自分の諸説によっても感わしたからである。特に後者は（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）全国民によって神託とみなされ、その後のすべての作家たちにも（それらに）従ってきた。しかし、それらは、ひどく不毛で、極めて水っぽく、まったく非悲劇的にならなくた——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。

アリストテレスの諸規則はすべて悲劇の最高の効果を計算に入れたものである。しかし、コルネイユはそれらをどうしているか？」（第81号 S. 443～S. 445）

注

- (21) ここは、; aber es ist keine Gabe der Natur: となっていて、Gabe der Natur は、「自然（天）の与えたもの（才）」、「天分」を意味していることは間違いないのであるが、ここでは、それと同時に、レッシングがすぐ前で述べていること、つまり「すべてのものを、すべての人々の間に等しく分け与える自然」という箇所にも注目したい。「それは天分ではない」ということは、虚栄心は天（自然）が与えた才能ではない、後天的なもの、環境に影響されたものである、したがって、虚栄心は天分のようにどの民族にも等しく分け与えられたものではなく、フランス人に特に強く見られるものだ、とレッシングは言いたいのであろう。

「4. アリストテレスは、『悲劇においては、まったく善良な人物を、何の過ち（*Ver schulden*）もないのに不幸にしてはならない。というのは、そのようなことは無残である（*gräßlich*）からである。』と言っている。——コルネイユは言う。『まったく正しい。そのような結末は、苦悩（*Leiden*）に襲われる人への同情よりも、苦悩を引き起こす者への不満（*Unwillen*）と憎悪をより多く喚起する。したがって、悲劇の本来の効果にすべきでない後者の感情は、非常に適切に扱わなかったならば、本来呼び起こすべき前者の感情を窒息させてしまうであろう。観客は、同情だけを取り出すことができれば、気に入るはずの同情に、あまりにも激しい怒り（*Zorn*）が混ざると、不満を抱いて（*mißvergnügt*）帰ってしまうであろう。しかし』——とコルネイユは続けて言う。というのも、彼は、“しかし”という言葉を用いて、続けて言わざるをえないからである。——『しかし、この原因がとり除かれ、苦悩する有徳者が、自分を苦悩させる者に対する反感（*Widerwillen*）よりも多くの同情を自分のために喚起させるように、作家が扱う場合は？その時は？——おお、その時は』とコルネイユは言う。『最も有徳な人でさえ不幸な状態にして舞台で見せることにまったく躊躇してはならないと私は思う。』——哲学者に対してどうしてこのように口からでまかせにおしゃべりをするこ

できるのか、つまり、彼がまったく思いつきもしなかったようなことを彼に言わせておきながら、どうして彼を理解しているようなふりをすることができるのか、私には分からない。アリストテレスは、まったく過ちのない（*unverschuldet*）正直な人の不幸は悲劇の素材ではない、というのは、それは無残である（*gräßlich*）からである、と言っている。この“というのは”から、この理由（を表す言葉）から、コルネイユは、“限り”を、悲劇が悲劇でなくなる単なる条件を、作りあげる。アリストテレスは、それは徹頭徹尾無残である、そしてまさにその理由で非悲劇的である、と言っている。しかしコルネイユは、それは無残である限り、非悲劇的である、と言う。この無残さを、アリストテレスはこの種の不幸そのもののなかに見いだしているが、コルネイユは、この無残さを、不幸を引き起こす者に対して、無残さが原因となってわきあがってくる不満（*Unwille*）に置き換える。その無残さはこの不満とはまったく別物であるということ、後者が完全に取り除かれても、前者は相変わらず十分に存在しうること、彼は見てとらないか、あるいは見て取ろうとしない。彼にとっては、まず第1に、この“何かと何かのすり替え”で、自分の戯曲のいくつかが正当に見えさえすれば十分なのである。彼は、それらがアリストテレスの諸規則に違反して書いたものではないということにしたいのだ。それどころか彼は、アリストテレスは、彼の書いたような戯曲を手本にして、自分の理論をもっと綿密に限定し、そしていかにしたらまったく正直な人の不幸が悲劇の対象となりうるか、というそのさまざまな方法（種類）を、それらの戯曲から抽象したかったのであるが、そのような戯曲がアリストテレスに欠けていたためにそれができなかったに過ぎない、と妄想するほどまでに不遜になっている。彼は言う。『アリストテレスの時代の舞台には実例がなかったので、彼がもしかして注意を払うことのできなかったのではないと思われる2、3種類（の悲劇的葛藤）がここにある。』そしてこの実例は誰のものか。彼自身以外に誰がいるか。そしてその2、3の種類とはどういうものか。……彼は言う。『第1の種類は、非常に有徳な者が非常に悪徳な者に迫害されるが、危険を逃れ、結果として、悪徳な者自身が危険に陥るという場合である。……』コルネイユは、アリストテレスがこの種類を知らなかったと言って、それを他の人々に信じ込ませたいのだ！アリストテレスは、そのような種類のものも完全に投げ捨てたりはしないが、少なくともはっきりとした言葉でそれは悲劇より喜劇にふさわしい、と説明しているくらい（だから）、その種類をよく知っていた。このことをコルネイユが忘れていたなどということが、どうしてありえたのであろうか。しかし、自分の事柄はあらかじめ正しいものとしている者はすべて、そういうものである。この種類は、要するに今の場合にまったくふさわしくないのである。というのは、この種類では、有徳者は不幸になるのではなく、不幸への途上にあるに過ぎないからである。これなら、無残であるどころか、同情しながら有徳者を心配するということは十分ありうることである。——今度は第2の種類だ！コルネイユは言う。『非常に有徳な人が迫害され、そして（その迫害する人とは）別のある人の命令で命を落すが、この命令を下した人物が、有徳者に行う迫害で、悪意というよりも弱さを見せるので、それほど悪徳でもなく、われわれの不満（*Unwillen*）をひどく買うことはないということもまたありうる。』……というのは、すでに述べたように、無残さは、彼らが喚起する不満とか嫌悪の中にあるのではなく、あの人たちに、何の過ちもないのに（*unverschuldet*）、襲いかかる不幸そのもののなかにあるからである。この不幸は、彼らの迫害者たちが悪かろうと弱かろうと、彼らにひどく当たるのが故意であろうとなかろうと、他の不幸と同じく、とにかく彼らに、何の過ちもない（*unverschuldet*）のに、襲いかかるのである。何の過ち

（Verschulden）もないのに不幸になる人もありえる、という考えそのものがそもそも無残である（ぞっとする）。異教徒たちであっても、このような無残な考えは自分たちからできるだけ遠ざけようとしたであろう。で、われわれならそういう考えを育もうとするのであろうか？……宗教と理性により、そんな考えは正しくないし、流神的であると、確信してきたはずのわれわれが？」（第82号 S. 447～S. 450）

「5. アリストテレスは、まったくの悪徳者の不幸が同情も恐怖も喚起することができないことを考慮して、彼は悲劇の主人公として不適格であると述べているが、このことに対して、コルネイユは自分の解釈を持ち出す。『確かに同情は喚起することはできない』と、彼は一步譲る。『しかしもちろん恐怖は別である。というのは、観客は誰も彼のような悪徳は自分にはないと信じており、したがってそんな悪徳者の不幸はすべて少しも恐れる必要はないが、それでもその悪徳に似た不完全なところは、誰にでも何か一つくらいは（やはり）あるうる、そしてその不完全な点がもとで起きてくる、それほどひどくはないものの、やはり不幸に変わりがない結果への恐怖から、そのような悪徳に気をつけることを学ぶことがありうるからである。』しかしこれは、コルネイユが悲劇で喚起すべき諸々の情熱（Leidenschaften）の浄化と恐怖とについて持っていた誤った概念に基づいており、自己矛盾をきたしている。というのは、私がすでに示したことであるが、同情の喚起は恐怖の喚起と不可分であり、悪人（Bösewicht）がわれわれの恐怖を喚起することがもしも可能であるのなら、必然的にわれわれの同情をも喚起せざるをえないからである。しかし、コルネイユ自身が認めているように、悪人は、後者を喚起することはできない。それゆえ、前者も喚起することはできない、だから、悪人は、悲劇の意図の達成を促すうえで、相変わらずまったくふさわしくない。それどころか、さらにアリストテレスは、この目的には、悪人はまったく有徳な人よりふさわしくないとしている。というのも、主人公を（善と悪の）中間的な種類（の人間）から作りあげることができなければ、より悪い者よりより良い者を主人公に選ぶべきであると、アリストテレスは（望みを）はっきりと表明しているからである。その理由は明白である。人間は非常に善良であるが、それでもやはり弱点が一つ以上はあり、一つ以上の過ち（Fehler）を犯すし、それによって、彼が予期できなかったような不幸に陥ることがありうる。このような不幸を見ると、われわれ（の心）は同情と悲哀（Wehmut）で一杯になるが、少しも無残な気持ちにはならない。なぜならば、その不幸は彼の過失の自然な結果だからである。——デュボスが悲劇における悪徳な人物の使用について言っていることは、コルネイユの言いたいことではない。デュボスは、彼らを脇役としてのみ、主役の責任を軽くする道具としてのみ、（つまり）対照としてのみ許そうとしているのである。しかし、コルネイユは『ロドギュヌ』のように、彼らに最大の関心を集めようとしている。これは本来悲劇の意図と矛盾することで、前者とは違う。デュボスはその際、これら脇役の悪人たちの不幸はわれわれに印象を与えない、と述べているが、これも非常に正しい。『ブリタニキウス』のナルシスの死に気づいたりすることはまずない、と彼は言っている。しかし、それだからこそ作家は彼ら（の登用）はできるだけ避けるべきなのである。というのは、彼らの不幸が悲劇の意図を直接助成しないのであれば、つまり彼らが作家が他の人物を登用して悲劇の意図を一層上手に達成しようとする場合の単なる補助手段であるならば、彼らなしで同じ効果をあげる作品の方がはるかによいだろうということは争う余地がないからである。機械は単純なほど……完全である。」（第82号 S. 450～S. 451）

「私は、特に（悲劇については、）悲劇がアリストテレスの規範から一步でも離れるならば、必ずその分だけ悲劇の完全性から遠ざかるということを、反論の余地のないように証明する自信がある。

このような信念に基づいて、私はフランスの演劇の最も有名な典型（見本）の内から、作品を若干取り上げ、これらを詳細に批判しようと決心した。というのは、このフランスの演劇は、アリストテレスの諸規則に完全にしがたって作りあげられたものであるという評判があったからであり、そのうえ、専らこれらの諸規則によって、フランスの演劇は完成の域に到達し、その高みから、近代のすべての民族の演劇をはるか下方に見下している、と人々がわれわれドイツ人を特に説き伏せようとしていたからである。われわれもまた長い間、わが（国の）作家たちが、フランス人を模倣しても、それは古代の人々の諸規則にしがたって仕事をするのとまったく同じことをしているのだと堅く信じてきた。

……このわれわれの感情は、幸いなことに、イギリスの若干の戯曲によって、まどろみから目覚めさせられた、そしてわれわれはとうとう、コルネイユやラシーヌが悲劇に与えようと努力した効果とはまったく別の効果をも悲劇はあげることができるということを経験した。……イギリスの戯曲には、フランスの戯曲によってわれわれが知っていた、ある種の諸規則が欠けていたのはあまりにも明白だった（からである）。そのことから、どのような結論を出したか。それはこうである。このような諸規則がなくても、悲劇の目的を達成することができるということ、否、悲劇の目的がそれほど十分に達成されないのであれば、おそらくそのような諸規則に全責任があるのかもしれないということである。

そしてそれ位ならまだ我慢もできたかもしれない！——しかし、そのような諸規則が規則のすべてであると勘違いし、天才に対して、しなければならぬこととか、してはならぬことなどを指図することは、一般に銜学趣味であると言明し始めたのである。要するに、われわれは、軽率にも、過去の時代の経験をすべて捨て去ってしまうというところにまで来てしまったのである、そして作家たちに、あなたがた一人一人が独力で新たに芸術を創造しなさい、と要求する方がましだとするに至ったのである。

……私は、フランスの演劇の規則遵守とやらの狂気に異論を差し挟むこと以外にいかなることも気に掛けずに、その目的に向かって仕事をしてきたことを少なくとも自負してもよいと思う。まさにいかなる国民といえども、古代の演劇の諸規則をフランス人以上に（ひどく）誤解した国民はいなかった。フランス人は、非常に適切な演劇の外的構成に関して、あのアリストテレスの中から、彼らが発見した若干の枝葉末節的な論評を本質的なものと思い、そしてそのかわりに本質的なものを、あらゆる種類の制限や解釈によってまったく無力化してしまった。その結果、彼らは必然的に、この哲学者が彼の諸規則を熟考した時に狙っていた最大の効果とはほど遠い（効果しかあげられない）作品以外に何も生み出すことができなかった。

ここで私は敢えて一つ意見を言う。人がそれをどのように取ろうが構わない！——私が改良したいと思わないような、大コルネイユの戯曲があったら挙げてみせて欲しい。いくら賭けようか。」（第101、102、103、104号 S. 527～S. 528）

シェイクスピア賛美

「……幽霊を信じる種（原因）は、われわれすべてのなかにある。そして作家が特に（観客として）念頭において作品を作る人々のなかに、（その種は）最もよくあるのである。問題は、この種を芽にする作家の腕だけである。つまり、幽霊を本物だと思わせるための土壌を一気に肥沃にする骨だけである。作家がこの骨をわきまえているならば、われわれは通常の生活でわれわれの願望（に過ぎないもの）をすべて（本物だと）信ずるかもしれないし、劇場では、作家の願望（に過ぎないもの）をすべて（本物だと）信じざるをえなくなるであろう。

このような作家はシェイクスピアである。そしてほぼシェイクスピアただ一人である。『ハムレット』の中の幽霊を前にすると、信ずる者であれ、信じない者であれ、頭髪が山のように逆立つ。……

シェイクスピアの幽霊は本当にあの世からやってくる。そう、われわれには思える。というのも、それは、ぞっとするような静寂の夜中の厳かな時刻に現れ、（それと伴に、）われわれは、幼い頃から常々幽霊が出るのではと思ったり考えたりしてきたときのあの薄気味悪い、不可思議な思いという思いをたっぷりと抱くからである。ところがヴォルテールの幽霊は、子供騙しのお化け人形にすらなっていない。」（第11号 S. 167）

「イギリスとフランスの作家の幽霊に見られる相違をもう一つ述べておく。ヴォルテールの幽霊は文学的機械に過ぎない。それはただ劇の山場を作る（葛藤の）ために存在するに過ぎない。幽霊それ自体にわれわれはまったく興味を抱かない。これに対し、シェイクスピアの幽霊は実際に行動する一登場人物である。われわれはその運命に関心を寄せる。それは戦慄を呼び起こす。しかし、同情もまた呼び起こす。

この相違は、疑いもなく、幽霊一般についての両作家の異なった考え方からでてきた。ヴォルテールは死者が現われることを奇跡とみなしているが、シェイクスピアはまったく自然な出来事とみなしている。両者のうちのどちらが哲学的に考えているかは明らかであろうが、文学的に考えたのはシェイクスピアである。」（第12号 S. 168～S. 169）

「ヴォルテールに『ザイール』を書き取ら（口述筆記さ）せたのは愛そのものである、とある批評家が十分丁重に述べている。もっと正確さを期すならば、婦人への慰撫さ、と彼は述べたであろう。私は、愛そのものが（作品を作る）仕事をさせ（に力を貸し）た悲劇はたった一つしか知らない。それはシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』である。ヴォルテールが彼の恋するザイールに（彼女の）感情を繊細で上品に表現させていることは事実であるが、愛をわれわれの魂の中へ忍び込ませるあの非常に細やかで、まったく秘密のベールに包まれた策略、愛がわれわれの魂の中で知らぬ間に獲得する勝利、愛が他のすべての情熱を屈伏させ、とうとうわれわれのすべての欲望と嫌悪の唯一の暴君となっていくあの芸術的な骨、これらすべてのあの生きた絵に比べると、ヴォルテールのその表現は一体何であろうか。ヴォルテールは……愛の官庁用語の理解については卓越している。」（第15号 S. 181）

「嫉妬深いオロスマンは、シェイクスピアの嫉妬深いオセロに比べて、その人物像が実に貧弱である。……オセロはこのような悲嘆に暮れる半狂乱に関する最も完全な教科書である。そ

れゆえわれわれは、その半狂乱が喚起するもの、避けるもの、それに関するものすべてを学ぶことができる。」（第15号 S. 181～S. 182）

「リチャード三世の生と死はシェイクスピアがすでに上演していた。しかし（1767年7月22日に『リヒルトゥ3世』を上演した）ヴァイス氏は、自分の作品が完成するまで、そのことを知らなかった。彼は『だから、万一比較されたなら、私が失うものは大きいとしても、少なくとも私が剽窃をしていないことは分かるであろう。——しかし、もしあのシェイクスピアを剽窃していたら、おそらく儲けものであったであろう。』と言っている。

彼から一つでも剽窃ができるならば（その通りである）。しかし、ホーマーから詩を一行奪うくらいなら、ヘラクレスから彼の棍棒を奪うほうがましだ、とホーマーについて言われたが、これはまったくシェイクスピアについても言える。彼の美の中の最も微細な美にさえも印が押されていて、すぐさま全世界に向かって大声で叫ぶ。私はシェイクスピアだ！この私の美と肩を並べる勇気のある他の美に災いあれ！と。

シェイクスピアは、学ぶものであって、奪うものではない。われわれが天才だとしても、シェイクスピアはわれわれにとっては、風景画家にとっての暗箱カメラのようなものに違いない。風景画家は、自然があらゆる相（Fälle）を示しながら一つの面に投影している有様を学ぶために、それを熱心に覗いて見る。しかし、それから借りてくることができるものは何一つない。

実際また私なら、シェイクスピアの脚本全体の中に、ヴァイス氏がシェイクスピアの戯曲にあるのと同じように（うまく）利用できるような場面、長ぜりふは一つもないと思う。シェイクスピアの場合には、最も小さな部分も含めすべての部分が、歴史の劇という大きな尺度で裁断されている。これ（シェイクスピアの劇）とフランス的な趣味の悲劇との関係は、およそ、広大なフレスコ画と指輪の細密画との関係に等しい。後者に前者から取ってくることができるものは、例えば、一つの顔、一人の人物、最大でも一つの小さなグループまでで、これ以外に何があるか。そしてこれらを取ってきた後、一つの固有な全体として仕上げをしなくてはならないのである。これと同じように、シェイクスピアの個々の思想からは全場面が、そして個々の場面からは全幕が生まれてこざるをえないであろう。というのも、巨人の着物の袖を小人用にうまく利用したいのであれば、それでまた袖を作るのではなく、服全体を作らなければならないからである。

しかし、そういうことをしても、剽窃の非難にまったく平然としていたらよい。ほとんどの者は、紡いだ糸の原料が毛房だと見抜くことはないであろう。芸術を理解している少数の者は、師匠を暴露することはない。彼らは、一つの金粒は、形式の価値が素材の価値をはるかに凌駕するほど芸術的に打ち延ばすことができることを知っているのである。

だから、私としては、わが作家がシェイクスピアの『リチャード』に気づくのが遅過ぎたことを、本当に残念に思う。彼がそれを知ることができていたとしても、やはり今とまったく同じように、依然として独創性を保つことができたであろう。彼がそれを利用したとしても、たった一つの借りてきた思想でその事実がわかることはなかったであろう。

ところで、私がまさにこういうことに遭遇したら、私はシェイクスピアの作品を、少なくとも後で、鏡として利用し、私の目では直接気づくことができなかった汚点をすべて私の作品から払拭したであろう。」（第73号 S. 414～S. 415）

「『この点についても、劇の他の一層本質的なすべての美と同様に、シェイクスピアは完全な手本である、ということにわれわれは気がつかなければならない。こういう意図を持って、彼の喜劇を注意深く読み通そうとする者には、彼が非常に力強く描写している諸々の性格（の人物）でさえも、その役割の大部分を通じて、他のすべての性格（の人物）とまったく同じように現しており、状況がのびのびとした表現を要求する場合に、ときどき、その本質的で支配的な属性を明るみに出しているに過ぎないことがわかるであろう。彼の喜劇のこの特殊な卓越性は、彼が自然を忠実に写し、彼の活発で燃え盛る天賦の才（天才）が、場面が次々と進行して行く途中に（彼の）目にとまった、役立つものすべてに注意を払ったことで生まれた。』（ハードの説）」（第93号 S. 492）

ギリシア、ローマの古典劇

「この素材（『オリントとゾフロニア』）は、タッソーの周知のエピソードである。ある小さな感動的な物語を感動的な劇に改作することは、それほど易しいことではない。新しい葛藤を考え出し、一つ一つの感情を場面に拡大していくことは、確かにそれほど骨の折れることではない。しかし、これら新しい葛藤によって興味が失われていくこともなく、本当らしさ（蓋然性）が損なわれることもないように（予防）することができること；小説家の観点から各登場人物の真の立場へと自らを移行することができること^{（注22）}；情熱を描述するのではなく、観客の眼前で生起させ、観客を絶えず非常に強い幻想状態に置き、その情熱を飛躍せずに強めていく結果、観客が望もうと望ままいと、同情を寄せ（sympathisieren）ざるえないようにすること；こういうことがさらに必要なのである。これを、天才は、自分を長々と説得することもなく、意識せずにやるが、単に機知に富んでいるに（wiztig）過ぎない頭脳は、模倣しようとして、徒に苦しむ。

タッソーは、自分が創作した人物であるオリントゥとソフロニアで、ニスウスとエウリアウルスを創作したヴェリギリウスを念頭に置いていたように思われる。ヴェリギリウスが後者で友情の強さを描写していたように、タッソーは前者で愛情の強さを描写しようとした。『ニスウスとエウリアウルス』では、友情に試練を課したのは英雄的な献身性であった。『オリントゥとソフロニア』では、愛にまつき強さを発揮する機会を与えているのは宗教である。ところが、タッソーの場合には、愛を非常に強力に示すための手段にすぎない宗教が、クロネックの改作では、主たる目的となっている。クロネックは、愛の凱歌を宗教の凱歌に変えて、気高いものにしようとしたのである。なるほど信仰心からの改良ではあるが、信仰心から、という以外には、またいいようがない！なぜならば、彼は、信仰心に駆られ、タッソーの場合には、あれほど素朴で自然であり、またあれほど真実で人間的であるのに、それを、それ以上のものはないという程に、大変複雑で空想的で、また奇跡的で天上的なものに変えてしまったからである。

……

……タッソーの場合には、彼（オリントゥ）に次のような行いをさせるのは、ただ単に愛だけである。彼はソフロニアを救おうとする。それがかなわねば、彼女と一緒に死のうとする。ただ単に彼女と一緒に死にたいがために、死のうとするのだ。彼女と同じ一つのベッドに寝

ることができないのであれば……。たとえそれが火あぶりの薪の山であろうとも同じ一つのものであればよいのである。彼女の傍らで、同じ杭に縛り付けられ、同じ火で焼く尽くされる運命であろうとも、彼はただ彼女のすぐ側にいるという甘美な幸福を感じるのみであり、あの世への望みは考えもつかない、そして彼女のすぐ側にいるその距離がもっと近くになり、その関係がもっと親密になって欲しい、胸と胸とを押しつけ、彼女の唇に唇を重ねて息を引き取ることが許されるようにと、ただそれだけを望むのである。

可愛らしく、もの静かで、まったく精神的な篤信の女性と熱情的で、欲情的な青年とのこの素晴らしいコントラストは、クロネックの場合には、まったく失われてしまった。彼らは二人ともまったく興醒めのするような単調な性格である。その二人には、殉教ということ以外は何も頭がない。彼は宗教のために死のうとする、それから彼女も宗教のために死のうとする、これでも十分ではないのだ。（オリントウの父の）エーファンダーもそうしたいと思っており、さらにまた（ゾフロニアの）親友のゼレーナもそうしても悪くないだろうと思っているのである。」（第1号 S. 125～S. 127）

注

- (22) レッシングは、1768年2月25日付けのゲルステンベルク宛の書簡で「ダンテの場合、われわれは物語を起こったものとして聞く。あなたの場合には、われわれはそれを起こっているものとして見る。私が恐ろしいことを眼前で見るか、背後で（過ぎ去ったこととして）見るかは、まったく違うことである。……ジャンルの相違がここではすべて（重要）である。」と書いている。

「……フォン・ヴォルテール氏は『ザイール』と『アルジール』、『ブルトゥス』と『シーザー』を書き上げた後で、自分の国の悲劇作家は多くの点で古代のギリシア人をはるかに凌駕している、という意見を強めた。彼は言う。『われわれフランス人から、ギリシア人は、もっと巧みな発端と、舞台が一度といえども空になったり、人物が理由もなく登場したり退場したりすることがないように、場と場を相互に結ぶ偉大な技とを学ぶことができたであろう。われわれから、彼らは、男と女の恋敵たちが機知に富んだ対句法で語り合う方法や、高尚で輝かしい思想をふんだんに織り交ぜて眩惑させたり驚かせたりするには作家たるものはどうしなければならぬかを学ぶことができたであろう。われわれから、彼らは学ぶことができたであろう。』——おお、もちろんだ。どんなものであれ、フランス人から学ぶことができないようなものが何かあるのか！時には、古代の人々のものもほんの少しでも読んだことのある外国人であるならば、違った意見を持ってもよろしいでしょうかと、へりくだって許しを請いたいと思うかもしれない。おそらく彼なら、フランス人のこういったすべての長所は悲劇の本質的なものに対しては大きな影響はまったくありません、それらは古代の人々の単純なる（einfältig）偉大さが軽蔑していた美です、と異議を差し挟みたいと思うかもしれない。しかし、フォン・ヴォルテール氏に意義を差し挟んで、何になるのか？彼が語る、そして人は信ずる。ただ一つだけ、自分の演劇に欠けているものがあると彼は嘆いていた。それは、ギリシア人たちがようやく生まれつつあった芸術の小さい試みでさえ、やはり与えるだけの価値があると判断したあの壮麗さが、自分の偉大な傑作の上演になかったことである。」（第10号 S. 163～S. 164）

「……真の傑作は、それだけでわれわれの心を完全に満たしてくれるので、われわれはその作者のことは忘れてしまう、つまり、そういう傑作は一被造物ではなく、普遍的な自然の所産だとわれわれは思ってしまうと私には思える。……私は、ホーマーの人となりと生活状況について、確かなことをわれわれがほとんど知らないことの真の理由は、彼の詩そのものの卓越性にあると思っている。……人が芸術家に非常な好奇心を示す（ヴォルテールのような）場合には、幻想が非常に弱く、自然を感じるものがほとんどなく、その分だけ技巧が余計に感じられるからに違いない。」（第36号 S. 267～S. 268）

「規則と折り合いをつけることと、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。

筋の統一は、古代の人々の劇の第一の法則であった。時の統一と場所の統一は、いわば筋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ずしなかったであろう。……彼らはこういう限定（時と場所の統一）をやはり良いと信じて甘受したのである。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から切り捨て、筋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。その理想的な筋が最も首尾よく完成するのは、時と場所という状況（Umstände）を付け加える必要性が最も少ない形式なのである。」（第46号 S. 307）

「もしもヒギヌスの物語（の筋）をエウリピデスの戯曲からの抜粋と仮定することが許されたとしても、そのエウリピデスの場合でも、彼女（メローペ）はそう（エギストを自らの手で殺すことを）しなかったと思われる。老人がやって来て、女王に、彼女の息子が自分のもとからいなくなったと泣きながら言う。（それは）女王の息子を殺したと自慢する外国人が一人到着し、彼女と同じ屋根の下で静かに眠っているということを今丁度聞いたところであった。彼女は手当たり次第の物をつかみ、荒れ狂いながら眠っている者の部屋へと急ぐ、老人はその後を追っていく、そして犯罪が行なわれようとするその瞬間に、（いわゆるギリシア悲劇の）グノーシス（認識）となる。これは大変単純で（simpel）自然であり、大変感動的で人間的であった！アテネの人たちはエギストの身を震えるほど心配し（zittern）たが、メローペを嫌悪しなくてすんだ。彼らは、まったく善意の性急さから、自分の息子の殺害者になる危険を冒すメローペ自身の身を憂慮し（zittern）たのである。

……

エウリピデスの場合、エギストは、自分のことが完全に分かっていて、復讐をするという明確な意図を持って、メッセニアへやって来た、そして自分をエギストの殺害者だと偽称した。ただ彼は母親には素性を明かさなかった。……むしろ私は、彼（マッフェイ）がギリシア人の足跡を踏み外す一步一步がことごとく失敗となってしまったと主張した。エギストが自分のことが分かっていないということ、彼は偶然メッセニアへやって来て {マッフェイの表現では} 『偶然の組合せで』エギストの殺害者とみなされるということが、その話（出来事）全体に、非常に混乱した、曖昧な、小説的な外観を与えているだけでなく、異常なほど興味を失わせて

いる。エウリピデスの場合、観客は、エギストという人そのものについて、彼がエギストだと分かっていた、そして、メローペが彼女自身の息子を殺しにやって来ることが観客にはっきりと分かるにつれて、観客が襲われる驚愕は、当然いやがうえにも大きくなっていかざるをえなかったし、もしもメローペが（息子の殺害を）実行するのを止めるのが間に合わなかった場合には、と観客が予想して抱く同情も、いやがうえにも強く（苦悩に満ちたものに）なっていかざるをえなかった。これに対して、マッフェイとヴォルテールとの場合、われわれは、息子の殺害者だと思われる人物が、たぶん息子自身であろうと推測するだけで、われわれの最大の驚愕は、驚愕が驚愕でなくなる一瞬間までとっておかれることになっている。その際、なお最悪なのは、若い外国人はメローペの息子ではないかとわれわれが推測する根拠が、まさにメローペ自身がそう推測する根拠となっており、特にヴォルテールの場合には、メローペ自身が彼を認識する以上に、われわれが詳しく確実に彼を認識することは、どんな些細な点からも不可能だ、ということである。」（第47号 S. 311～S. 315）

「このことをエギストに適用すると、開幕直後から、観客にはエギスト（のこと）が彼自身とまったく同じように分かっているエウリピデスの古い構想と、エギストが自分にも観客にも謎であり、そのため、戯曲全体が『細かな技巧の寄せ集め』となって、束の間の驚きしか与えない、ヴォルテールが盲目的に採用したマッフェイの最近の構想の、この二つの構想のうち、ディドロはどちらに賛成するであろうか、答えは明白である。

ディドロは、観客が抱く不確かな期待や突然の予期せぬ驚きはすべて取るに足らぬことで、なくても済むことであるという自分の思想は新しく根拠のあるものだ、と言っているが、これもまったく不当だとは言えない。この思想は、抽象という点では新しい。しかしその思想の抽象の元となった手本の点から言うと、それは非常に古い。この思想は、彼の先輩たちが絶えず反対のことばかり主張してきたということを考慮すれば、新しい。しかしこの先輩たちの中には、アリストテレスやホラティウスは含まれていない。というのは、アリストテレスやホラティウスには、彼らの解釈者や後継者たちがそういう反対意見への偏愛を強めることができるような根拠がひとかけらもないからである。さらにアリストテレスやホラティウスの解釈者や後継者たちは、二人の立派な成果を、古代の人々の最も多くの作品からも、最も優れた作品からも、読み取ることをしなかった。

これら古代の人々のなかで、特にエウリピデスは、自分のなすべき仕事（理念）に非常な確信をもっていたので、彼が観客たちを導いていこうとする目標を、ほとんど常に前もって観客たちに示した。そう、（彼の）そのような観点からならば、私は、最近の批評家たちの気分を大変害している彼のプロローグの弁護を買って出ること非常に乗り気になるのである。……あらゆる悲劇作家のうちで最も悲劇的な作家（アリストテレスのエウリピデスへの賛辞でもある）は、自分の芸術について、このような低い評価はしていなかった。彼は、自分の芸術はもっともっと高度な完成をめざしていること、そして幼稚な好奇心を満たすことは自分の芸術が一番求めていることだということを知っていた。それだから彼は、これから展開する筋について、たとえ神にしかわからないようなことでも、ためらわず、どんどん彼の観客たちに知らせたのである。しかし、彼が引き起こそうとした感動で、彼が期待したのは、これから起こることになっていることについての感動ではなく、むしろその起こり方についての感動であった。したがって、ここで実際に芸術批評家たちの不興を買わざるえないことがあるとすれば、

彼が過去と未来のことについての必要な知識をもっと洗練された方法でわれわれにそれとなく知らせようとしていなかったこと、さらになお彼がその目的で、たぶん筋に何の関係もない神を用いていること、そして彼がその神を直接観客たちに向かわせていること、そのことでドラマ（劇）のジャンルと小説のジャンルを混合させていること、ただこれだけで、これ以外には何もないであろう。……最後になるが、ジャンルの混合がいったいどうだということか。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）戯曲が完全な物語でもなく、また完全なドラマ（劇）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よりも私を満足させ、感動させてくれるならば、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. 317～S. 319）

「一言で言おう。エウリピデスを非難する人々は、彼のことを、無能であるか、呑気であったために、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であるとしか見ないし、また、劇という芸術が（当時）ゆりかごの中にあったと思い違いをしているが、私は、この劇という芸術は完成の域にあったと信じており、エウリピデスの内に、巨匠——彼は本当は（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巨匠なのであるが、単に彼らには皆目分らないような美をより多く彼の戯曲に与えようとしているがために、規則を遵守して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。

というのは、非常に彼らが気分を害すプロローグのある戯曲すべてが、それらのプロローグがなくても、まったく完全であり（全構成要素がそろっており）、完全に理解ができる、ということは明らかであるからである。たとえば、『イオン』の（前の）メルクル（メルクリウス）のプロローグや『ヘークバ（ヘカベ）』のポリドールのプロローグを削除し、前者をいきなりイオンの朝のお祈りから、後者をヘカベの嘆きから始めてみてもらいたい。それで両者がほんの少しでも損なわれるであろうか。君たちが削除したものがまったくなくても、君たちは（それを）残念に思わないであろう。すべてが同じ運び、同じ連関を保っているではないか。それでもなお、君たちがプロローグからわれわれが……という（前）知識を得ていなければ、それらの戯曲は、君ら流の考えでは、もっと素晴らしく（美しく）なるであろう、と言うとすれば、君たちのその理由は、これらすべてが実現すると、非常に見事な（不意の）驚きが与えられるだろうし、そのうえになお、これらの驚きの準備も万端で、君たちには言えないだろうが、それら（驚き）が青天の霹靂のように突如として起こる、つまり、それらが（結果として）生ずるのではなく、突発するからであり、（要するに）突然何かを打ち明けられるのではなく、何かを信じ込まされることを望んでいるからである。そしてこれでも君たちはまだこの作家に喧嘩を売ることか。これでも君たちはまだ彼の芸術に欠陥があると非難することか。……エウリピデスの『イオン』にプロローグがなければ、それは観客の不確実性と期待^{（注23）}を最後まで保

つ劇（戯曲）であることは、エウリピデスには、われわれと同じくらいによく分かっていた。しかし、まさにこういう不確実性と期待こそ、彼にとって、何の重要性もないものだったのである。というのは、イオンがクレウサの息子であることがもしも第5幕で初めて観客に分かるならば、彼女が第3幕で始末しようしているのは、観客にとっては、彼女の息子でなくて、ある外国人、敵であり、イオンが第4幕で復讐しようとしているのは、観客にとっては、イオンの母親ではなくて、単なる暗殺者に過ぎなくなるからである。しかし、そういう場合には、驚愕と同情は、いったいどこから生まれるのであろうか。例えば境遇の一致から、イオンとクレウサとは、当人たちが思っているより、多分互いにもっと近い関係にあるのではないかという、単なる推測では、驚愕と同情の喚起には十分ではなかったであろう。（そうするには）この推測は確信にまでならなければならなかったのである。そして、観客がこの確信を得る可能性が外部からしかなかったとすれば、つまり、観客がそれを行動する登場人物自身の一人に期待することができなかったのであれば、作家がそれを観客に全然与えないよりは、唯一可能な方法でそれを観客に与えた方がやはり良かったのではないか。この方法について好きなことを言うがよい。彼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、彼の悲劇は、悲劇というもののあるべき姿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だ！……

アリストテレスはエウリピデスをあらゆる悲劇作家のうちで最も悲劇的な作家と呼んでいるが、それは、彼の戯曲の大部分に不幸な破局があるということだけに注意を払ったからではない。……アリストテレスがいくつかの特徴を念頭において、彼をそう評したのは争う余地がないことであり、そして上で触れたこと、すなわち、登場人物を急襲することになっている不幸を彼がすべてその随分前から観客たちに教え、その登場人物自身が自分はまだまだ同情に値する段階ではないと思っているときに、早くも観客たちに彼らへの同情心を抱かせるということが、その内の一つであることも疑いないことである。」（第49号 S. 319～S. 321）

注

- (23) この箇所は、例えば、エウリピデスを批判しているフランソワ・エドラン（1604年～1676年）の考えを参考にすると、一層分かりやすい。彼の演劇論（『演劇の実際』1657年）では、「劇（脚本）の魅力（alle Annehmlichkeiten）はすべて」「ほとんどもっぱら新奇さ（Neuheit）と不意の驚き（Überraschung）による」ので、「不確実性（Ungewißheit）と期待」が「常に舞台上を支配していなければならない」ことになる。

「ディドロは言う。{彼が特に同国人について言っていることに注意してもらいたい}『われわれは、演劇を根底から駄目にするうえで、何一つ不自由しなかった。われわれは、古代の人々から、十分なすばらしい作詞法（Versifikation）を受け継ぐには受け継いだが、これが非常によく合うのは、大変精確な音節の量（音節を発音するのに要する時間）と非常に顕著なアクセントのある言葉、広大な舞台、曲と伴奏つきの朗唱だけなのである。ところがわれわれは（作詩法を受け継ぎながら）、葛藤と会話における彼らの単純さ（Einfalt）と、彼らの描写の真実

味は捨ててしまったのである。』

ディドロは、われわれがなぜ古代の悲劇の表現を無条件に手本としてはならないかということの理由をもう一つ加えることができたであろう。古代の悲劇では、登場人物はすべて、戸外の公共の広場で、好奇心の強い多くの民衆を前にして、語ったり、語り合う。だから彼らは、ほぼ常に控え目に、品位（を保つこと）を考えて、語らなければならない。彼らは、手当たり次第の言葉で、自分の思想や感情をぶちまけることはできない。（つまり、）言葉はよく考えて選んで使わなければならないのである。しかし、合唱団を廃止してしまい、登場人物はたいてい4つの壁の中に配置するわれわれ近代人が、そういうことを考えずに、相変わらず、そのような作法にかなった、選びぬいた、修辭的な言葉を、登場人物に使わせる理由が何かあるのだろうか。こういう言葉は、登場人物があえてそれを聞いてもらおうと思っている人（相手）以外に誰も聞かない。登場人物と語る人も、実際一緒に筋に巻き込まれ、したがって自分自身も激情（Affekt）の虜になり、表現を抑制する気持ちも余裕もない人々以外に誰もいない。（だから）それはもっぱら合唱団のことを配慮してのことだった。合唱団は、どんなに厳密に劇（戯曲）に編入されていようと、決して不正を働かず、行動する登場人物の運命に実際に関与するというより、常に彼らを裁いたのである。こういう場合に、登場人物の地位がもっと高いということを（自分の主張の）証拠としてだしてきても無駄である。身分の高い人々は、身分の低い人（平民）よりも、上品に自己を表現することに慣れているが、身分の低い人（平民）よりも、絶えず上品に自己を表現しようと装っている訳ではない。少なくとも情熱（Leidenschaften）にとらわれているときにはそうである。（そういう場合）その一つ一つが雄弁になる。自然が熱狂するのはそういう雄弁さだけである。これは学校で教えられるものでない。（こういうことには、）最も教育のない人も、最も研鑽を経た人とまったく同じように熟達している。

わざとらしい、気取った、誇張した言葉には、感情は決して存在しえない。そういう言葉は何ら感情を示すものでもなく、感情を呼び起こすこともできない。しかし、非常に素朴（simpel）で、平凡で、ありふれた言葉と話し方には、感情はよく合う。

私にはよく分かっているが、フランスの舞台では、私が（翻訳した）バンクスのエリザベスに語らせているように、語った女王はいない。彼女が婦人たちと歓談する際の低俗な、なれなれしい調子は、パリならば、お人好しの田舎貴族の婦人にさえも似つかわしいとは思われないであろう。……

……残念ながら、フランス人よりもはるかにフランス人的なドイツ人がいる。……（彼らの批評は）最後は同情的に肩をすくめることになる。『あの善良な男も上流社会を知らないし、多くの女王たちが話すのを聞いたこともないことはよくわかるけどね。ラシーヌはもっとよく理解していたね。現に彼は宮廷に暮らしていたこともあったからね。』

しかし私ならこんな批評で当惑したりしないであろう。女王たちの方が、実際そのように語らなければ、またそう語ることが許されないなら、もっと困るであろう。私は、もうだいぶ前から、宮廷は、必ずしも作家が自然を研究することのできる場所ではないと思っていた。しかし、もしも虚飾とエチケットが人間を機械にしているのであれば、この機械を再び人間にすることが作家の仕事である。本当の女王たちは、好きなように、わざとらしく、気取って話をすればいい。しかし作家の女王たちは、自然に（飾らず）話をしなければならない。作家は、エウリピデスのヘカベの語りに非常に熱心に耳を傾けてみるとよい。そうすれば、たとえ他で女

王と話をしたことがなかったとしても、いつでも希望がわいてくるだろう。

素朴な自然（die simple Natur）以上に、淑やかで上品なものはない。粗野と乱暴は、誇張とおおげさが崇高（Erbaben）からかけ離れているのとまったく同じほど、自然からかけ離れている。……それゆえ、最も誇張する作家は、また間違いなく、最も野卑な（pöbelhaft）作家である。二つの過ちは切り離すことができない。そして、この二つの過ちに陥る機会が悲劇以上に多いジャンルはない。」（第 59 号 S. 359～S. 362）

「フォン・ヴォルテール氏は、（テレンティウス作の）デーメアの性格と筋の展開に関して本当にひどい誤り犯している。デーメアは厳格な不平家の父親である。そしてこの父親が突然性格を完全に変えるという。ヴォルテール氏の御免をこうむって言うが、これは正しくない。デーメアは自分の性格を最後まで貫く。

……

この点（デーメアが自分の性格を変えたように装うという点）でも、テレンティウスに何ら非はない。すべてにすばらしい動機づけがしてあり、筋の展開の一步一步において自然と真実が厳格に守られ、ほんの僅かの感情の推移（つなぎ）のかすかな濃淡にも注意が払われており、われわれは彼に対する称賛を片時も止める訳にはいかない。」（第 71 号 S. 404～S. 406）

「彼（ミキオ）がようやくそういう（冷静さと機嫌を取り戻した）状態になると、（今度は）確かにデーメアが（ミキオに）責め立てられる。ところが、彼はそれをまったく受け入れない。子供たちの生活ぶりに腹を立てる口実にはすっかりなくなってしまうのに、彼はまた最初から不平を鳴らし始める。ミキオの方も話を中断せざる得ず、自分が変えることのできない不平家のきまぐれが少なくとも今日だけはおさまりそうだとすることで満足する。この場面で、テレンティウスが彼に与えている感情の推移（の表現）は名人芸である。」（第 72 号 S. 408）

「それゆえ、駆出しの俳優が学ぶことのできるもので、ドーナトゥスのこのテレンティウス注釈書以上に有益な作品は私も知らない。だからわが俳優たちの間でラテン語がもっと一般的になるまでは、その立派な訳を彼らの手に渡るようにしてもらいたいと私は強く望んでいる。」（第 72 号 S. 410）

「とにかくある情熱の不幸な結末に非常にうまく光を当て、この情熱に関して多くの立派な教訓を引き出すことのできるフランスの脚本を私はいろいろ知っている。しかし私の同情を、悲劇が当然引き起こすべき程度に、引き起こした脚本は私は知らない。悲劇が同情を引き起こすことのできるその程度というものは、ギリシアやイギリスのさまざまな脚本から、私にははっきりと分かっている。さまざまなフランスの悲劇は、大変繊細で、非常に教訓的で、私はそれらはあらゆる称賛に値すると思っている。ただ、それらは悲劇ではないのだ。それらの著者は、まさしく非常に立派な頭脳の持ち主であった。彼らの一部は、作家たちの内で低くない地位に値する。ただ、彼らは悲劇作家ではない。彼らのコルネイユとラシーヌ、彼らのクレビヨンとヴォルテールには、ソフォクレスをソフォクレスにし、エウリピデスをエウリピデスにし、シェイクスピアをシェイクスピアにしているものが、全然ないか、殆どないかだけのことである。

後者はアリストテレスの本質的な諸要求と矛盾することは滅多にない。しかし、前者はそれに反比例して矛盾している。」（第81号 S. 447）

「さてそれゆえアリストパネスがあらゆる種類の喜劇の変種の手本を示したのに応じて、アリストテレスもそれら向けの喜劇一般の解説をすることが可能な状態にあった。実際彼はそうした。そしてその後、この解説の範囲が狭すぎて、補足をするということもなかった。ハードはそれを単に正しく理解するだけで良かったのに……」（第90号 S. 482）

「テレンティウスの場合、これらすべての連関はなんとすばらしいことか！彼の場合非常に取るに足らない些細なことでもなんと適切で、なんと必然的な動機づけがなされていることか！

……

……厳格な父親に反発した自堕落な息子をわれわれが扱わなければならない場合、その自堕落ぶりが根っからの心根の悪さを示すようだとはいけない。それは、気質の自堕落、若気の軽率、欲情と気紛れからの愚行以外のものであってはならない。このような根本原理（原則）にのっとり、メナンドロスとテレンティウスは彼らのクテーシッポーを描写した。」（第98号 S. 509～S. 511）

「テレンティウスが利用した少なくともあの数本のメナンドロスの戯曲だけでもわれわれに残されていたらと思う。このギリシア語の数点の原作とラテン語の模作との比較以上に教育的なものは、私には思い浮べることはできない。

というのは、テレンティウスが単なる奴隸的な翻訳者でなかったことは、確かだからである。彼がメナンドロスの脚本の筋を完全に引き継いでいる場合でも、彼は勝手になお相当数の小さな補足をしたり、あれこれの特徴をいくつも強めたり弱めたりした。これらのうちのいくつかをドーナートゥスが彼の注釈でわれわれに示してくれている。ただ、ドーナートゥスはそれについていつも非常に簡単で、またしばしば非常に曖昧な言い表わし方をしている {なぜならば彼の時代にはメナンドロスの戯曲はまだどんな人の手にもあったからである} ので、そのような技巧（的書き替え）の価値とか無価値について信頼するに足るだけのことをいうのが難しくなっているのは残念なことである。これらの非常に注目すべき実例が『兄弟』の中にある。」（第99号 S. 516～S. 517）

「アリストテレスはギリシアの演劇の無数の傑作から劇の詩学（劇の創作法）の本質を抽象した……とにかく、私はためらうことなく、アリストテレスの詩学を、ユークリッドの諸定理とまったく同様に、誤りのない著作とみなしていることを告白する。{そして、この啓蒙された時代に、そんなことを告白すれば、私は物笑いの種になるであろうが、たとえそうであっても告白する！} その諸原則（諸根本命題）は、それらに含まれているものすべてとまったく同様に、真理であり、確実であるが、ただ当然のことながら、それほど分かりやすくはない。それゆえ、それらはむしろ揚げ足取りのような嫌がらせに晒されてきた。悲劇に関しては、時代がそれらの諸原則（諸根本命題）から抽出したものをほとんどすべてわれわれに喜んで与えようとしている時でもあるし、私は、特に（悲劇については、）悲劇がアリストテレスの規範から一步でも離れるならば、必ずその分だけ悲劇の完全性から遠ざかるということを、反論の余地

のないように証明する自信がある。」（第 101、102、103、104 号 S. 527）

「まさにいかなる国民といえども、古代の演劇の諸規則をフランス人以上に（ひどく）誤解した国民はいなかった。フランス人は、非常に適切な演劇の外的構成に関して、あのアリストテレスの中から、彼らが発見した若干の枝葉末節的な論評を本質的なものと思い、そしてそのかわりに、本質的なものを、あらゆる種類の制限や解釈によってまったく無力化してしまった。その結果、彼らは必然的に、この哲学者が彼の諸規則を熟考した時に狙っていた最大の効果とはほど遠い（効果しかあげられない）作品以外に何も生み出すことができなかった。

ここで私は敢えて一つ意見を言う。人がそれをどのように取ろうが構わない！——私が改良したいと思わないような、大コルネイユの戯曲があったら挙げてみせて欲しい。いくら賭けようか。——」（第 101、102、103、104 号 S. 528）