

# レッシング『悲劇に関する往復書簡』について

——民衆教化と混合感情の両取り，レトリカルな帳尻合わせ——

梶原 将志

Und kurz ihr habt das Herz, wie man es haben soll.<sup>1</sup>  
(畢竟、汝等は、もつべき／もつはずの心をもつ。)

理念に生きるとは、不可能なものを  
あたかも可能であるかのように扱うことである。<sup>2</sup>

## 序

本論は1756年から1757年にかけてレッシング(Gotthold Ephraim Lessing; 1729～1781)、メンデルスゾーン(Moses Mendelssohn; 1729～1786)、ニコライ(Friedrich Nicolai; 1733～1811)の三者間で取り交わされた一連の書簡、『悲劇に関する往復書簡』<sup>3</sup>(以下、『往復書簡』と略記)を扱う。このやり取りは、ニコライの『悲劇論』<sup>4</sup>(Abhandlung vom Trauerspiele. 1757)の元原稿をきっかけに始まった。彼自身が発刊した雑誌に掲載する悲劇作品を募集する際、その審査の基準を示すべく書かれたのがこの小論である。著者自身が認めているように、それ自体としては独創性に欠き、既存の教説をとりまとめたに過ぎないこの論は、しかし、悲劇に関する作用美学的な議論を大いに刺激した。

本論の目的は、『往復書簡』の中に、悲劇を論じる美学的言説の力学を確認することである。このテキストで「何が語られているか」のみならず、「いかに語られているか」すなわちレトリックの次元にも焦点を当てる。〈劇場を介して民衆を教化しなければならない〉という課題と〈それ自体不快な対象がなぜ劇場では快をもたらし得るのか〉という混合感情の問題とが混交することによって生じた、<sup>5</sup> 悲劇論という特殊な磁場で、悲劇を語る言

<sup>1</sup> Lessing: Schlußrede zu einem Trauerspiele. 1754. In: David E. R. George: Deutsche Tragödien-theorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Text und Kommentare. München (C. H. Beck) 1972, S. 247.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Maximen und Reflexionen. In: Goethe. Berliner Ausgabe. Hrsg. von Aufbau/Siegfried Seidel, Berlin (Aufbau) 1960ff. Bd. 18, S. 512.

<sup>3</sup> 『往復書簡』からの引用は、Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Hrsg. u. erl. von Robert Petsch, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1967に拠り、引用に際しては手紙の送り主・宛名、日付、頁数を記載する。

<sup>4</sup> In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 1, Stück 1, Leipzig (J. G. Dyck) 1757. この論文は、前掲書 Lessings Briefwechsel mit M. u. N. ü. das Trauerspielの中にも収録されている。

<sup>5</sup> シュルテ＝ザッセは、J・E・シュレーゲル(Johann Elias Schlegel; 1719～1749)がレッシングに先駆けて、倫理的な教化作用と快とを結びつけ、それが演劇特有のものであると論じたと説明して

説がどのような歪みを被るのかを問う。レッシングの美学観あるいは倫理観を個別に取り出してまとめ、あるいは両者をうまく関連づけて整合的に〈説明〉することがここでの目的なのではない。それが目的ならば、『往復書簡』以上に参照すべきテキストがある。そうではなく、むしろ議論を混乱させているもの、「混乱」という形で議論を成立させているもの、それ自体は言語化し得ないが、語ることをそもそも成立させているものを明るみに出すことが、本論の企図である。

なお、悲劇作品が在ればそれについて語る抽象論（悲劇論）も在って然るべきだという日常的直感をそもそも疑問視し、悲劇論が悲劇論として、作品無しに或いは作品に先立って成立し得る条件を考察する本論では、敢えてレッシングの作品への言及を排してある。

### メンデルスゾーンの〈驚嘆〉重視説

最初に、書簡におけるメンデルスゾーンの立場を簡単に見ておく。彼の思想を全体として把握するためには、その発展過程を通時的に追わなければならないが、ここでは主題であるレッシングの対照項としてのみ参照するに留める。

メンデルスゾーンは悲劇を論じるに当たって〈驚嘆 (Bewunderung)〉に重きをおく。

或る人あるいは人間の本性全般について我々が考えていた以上の善い性質が、一人の人間にそなわっていると気づいたとき、我々は驚嘆と呼ばれる心地よい情念 (Affekt) を感じるに至るのです。(M→L, 23. Nov. 1756; S. 59.)

観客のなかに、できるならその驚嘆された英雄を見倣いたい (nacheifern) という願望さえ生じるに違いありません。(M→L, 23. Nov. 1756; S. 60.)

まず観客は、登場人物ひいては人間全般がどの程度の完全性を有し得るかについて、個人的な見積もりをもっている。しかし、劇場で主人公とその悲劇を目にした際、観客は期待を上回る完全性に驚嘆し、自らもそれに倣いたいと羨望の念を抱く。メンデルスゾーンは、対象（この場合は登場人物）にそなわる客観的完全性（属性として対象にそなわる完全性）が観客に快感情をもたらすと考える点で、ヴォルフ＝ライプニッツ由来の合理主義を継承している。<sup>6</sup> 悲劇も含めた藝術作品の享受における快感情は、完全性 [=多様性の統一]

---

いる。cf. David E. Wellbery (ed.): A New History of German Literature. London (The Belknap Press of Harvard University Press) 2004, p. 353. ただし本論の意図は、レッシングの言説の特異性をきっかけにして悲劇論の新しい切り口を着想することであり、レッシングの先駆性を立証することではない。<sup>6</sup> メンデルスゾーンは書簡によるレッシングとのやり取りを経て、主観的な完全性、つまり表象される〈対象〉ではなく〈表象〉自体がもつ完全性に気づき、それを実現せしめた藝術家の技量をも顧慮するようになった。小田部胤久：芸術の逆説——近代美学の成立（東京大学出版会）2001, 111～127 頁参照。つまり当初メンデルスゾーンは、対象に属する完全性の認識が快感情を生むと考え

の認識に由来するのである。<sup>7</sup>

もちろん、主人公に倣いたいという衝動は驚嘆によって動機づけられており、その驚嘆が(完全性についての)期待と裏切りとの落差から生じるものである以上、模倣衝動は個々人の主観的な期待に相対的である。その倣いたいという衝動が正当で、確実に満たされ得るという保証はない。場合によると、観客には到底倣いようもない現実離れた完全性に観客が惹かれてしまう可能性もある。それは単に無謀であり、民衆教化の観点からすれば避けるべき事態である。レッシングはそう批判する (L→M, 28. Nov. 1756)。

そこでメンデルスゾーンは、理性の追認というプロセスを想定する。まず観客は劇場でイリュージョンを経験する。演劇においては行為が行為によって模倣されるため、すなわち自然的記号によって模倣されるため、高次の記号認識(象徴的認識)がそこに介在しなくともよい。認識された事象の一つ一つが何たるかは、その所以(徴表)を度外視したかたちで、端的に「それ」として認識される。<sup>8</sup> この感性的認識の次いで驚嘆は生じる。だが、対象=人物の予想外の完全性に驚嘆し、羨望の念に駆られた観客も、やがてイリュージョンから覚める。自らが非一判明に「それ」と認めた完全性を理性によってあらためて検討し、それが実現可能性をもたないような闇雲な同化衝動でないかを精査する。その結

---

ていたが、それでは、悲劇が扱うような不完全な対象(不幸、災難、死など)から快が生じる理由を説明できない。完全性が損なわれた対象は完全性への愛着をかえって増大させる、という苦しい説明にとどまる。そこで、後の『ラプソディー』(Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen. 1761)において、デュボスに基づき、恐るべきものを眼にしたときの快は、対象ではなく、魂を揺さぶられた自分自身の実在性を反省することに起因すると見なすに至った。Vgl. Christoph Menke: Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2008, S. 75f.

<sup>7</sup> Vgl. Mendelssohn: Über die Empfindungen. (1755) In: Ästhetische Schriften. Hrsg. von Anne Pollok, Hamburg (Felix Meiner Verlag) 2006, 6. Brief, S. 30.

<sup>8</sup> メンデルスゾーンは、記号とその指示対象との関係が恣意的かどうかを基準に、〈恣意的記号〉と〈自然的記号〉とを区別する。そして、藝術の前提としてのイリュージョンが成立するためには、記号は自然的であるべきだと考える。それゆえ、メンデルスゾーンが悲劇におけるイリュージョンを問題とするとき、戯曲を読む場面ではなく、上演された悲劇を観る場面を想定するのは、彼の立場からして当然である。メンデルスゾーンのイリュージョン理論に関しては、小田部胤久: 象徴の美学(東京大学出版会)1995, 36~41頁参照。(ただし後々、模倣された対象それ自体よりも、模倣のされ方や、巧みな模倣を実現する藝術家の技量に関心が向くにつれて、彼は、錯覚する感性と、模倣が模倣に過ぎないことを自覚した理性との並立構造を語るようになる。こうして快の源泉を変更し、藝術家の技量の判定とそこから生じる快は、必ずしも上演に限らず、むしろ読書行為においても可能だとする。Vgl. Mendelssohn: Von der Herrschaft über die Neugungen. (1756~1757) In: Pollok (Hrsg.) 2006, S. 89.) 対するレッシングによれば、恣意的記号(=言語)をメディアとする詩は、継起的な対象を表現する場合、言語がもつ継起性を有効活用し、恣意的記号でありながらも自然的記号の力を発揮し得る。小田部 1995, 44~52頁参照。つまり、彼のイリュージョニズムの詩画論は、〈絵画〉を規範にした上で〈詩〉に優越を認めるという屈折した結論に至る。言語の線条性は、自然的記号であるための阻害要因ではなく、むしろ時間的契機を特徴とする対象をも表現する可能性として肯定的に捉え直される。それゆえ、レッシングがイリュージョンについて論じる場合、必ずしもそれは上演だけを意味せず、読書をも含意する。Vgl. L→M, 18. Dez. 1756, S. 90.

果、観衆が無謀な模倣衝動に駆られるという事態は避けられる。

詩人が我々の魂の下位能力 (*untere Seelenkräfte*<sup>9</sup>) をとりこにする技を心得ているなら、頑なな英雄の勇気もつ無意味さも、驚嘆や、英雄を見倣いたいという瞬間的な思いを、妨げることはあり得ません。しかしイリュージョンが解けた後は、理性 (*Vernunft*) がふたたび舵を取るので、[英雄が頑なに意志を貫徹して死にゆく] この無意味さが、見倣いたいという瞬間的な願望の実現を防ぐのです。(M→L, *erst. H. Dez. 1756, S. 75.*)

鑑賞中および鑑賞後において、情動 (驚嘆・羨望) と理性とがそれぞれ機能することで、劇場を介した民衆の道徳的教化は首尾よく達成される。これがメンデルスゾーンの説である。<sup>10</sup> 感性的認識の段階で理想の人間像を目指す動力 (衝動) が確保されつつも、虚構と現実との見境がつかないような無謀を防ぐために、理性の統御が後で機能する。

---

<sup>9</sup> これは、知的認識能力 (悟性・理性) に対する感性的認識能力である。前者が「判明な (*deutlich*)」認識 (それをそれとして同定する徴表を列挙できること) をもたらすのに対して、後者は、「明晰 (*klar*)」(それをそれとして同定することはできる) だが、判明ではない (徴表は列挙できない) 認識をもたらす。「曰わく言い難い」ながらも、諸要素が全体として完全である、美しい、と認識するのが魂の下位能力 (=感性) なのである。バウムガルテン (松尾大訳) : 美学 (玉川大学出版部) 1987 [Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica. 1750/1758*] 104 頁参照。なお、認識の分類については、ライプニッツ (清水富雄・飯塚勝久訳) : 形而上学序説 [世界の名著 30 スピノザ ライプニッツ (1980) 第 12 版 (中央公論新社) 1999] [Gottfried Wilhelm Leibniz: *Discours de métaphysique. 1686*] 413 頁参照 : 「私があるものを他のもののあいだに認めることができても、その相違や特性がどこにあるのか言うことができない場合、その認識は雑然としている。われわれがときどき、ある詩なり絵画なりのできがよいか悪いかを明晰にすなわちいささかの疑いもたずに認識する場合がそれにあたる。というのも、そこには、何かわからないがともかくわれわれに満足を与えるもの、あるいは不快な感じを与えるものがあるからである。しかし、私のもっている基準を説明することができる場合には、その認識は判明だと言われる。」デカルトも部分的にこのような分類を用いているが、彼が判明な認識を追求したのに対して、ライプニッツは暗い (*dunkel* ; 明晰でない) 認識に眼を向けた点で決定的に異なる。後者の新しいベクトルはバウムガルテンに引き継がれ、近代美学 (感性学) を可能にした。Vgl. Michael Jäger: *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica" Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Hildesheim/New York (Georg Olms Verlag) 1980, S. 137ff.

<sup>10</sup> 〈驚嘆〉が知的好奇心の源泉であり、また、他の情念に付随することでそれを増大させるという見方は、アリストテレスの "thaumasia" 以来存在する。たしかにトマス・アクィナス (Thomas Aquinas ; 1225 頃~1274) は『神学大全』 (*Summa Theologica*) のなかで、対象の認識を曇らせるものとして、〈驚き (*admiratio* および *stupor*)〉を否定的に捉える。しかし、アクィナスの情念分類をおよそ踏襲するデカルトは、〈驚き (*admiration*)〉を第一の基本情念に据え、*thaumasia* の伝統を引き継いでいる。豊岡めぐみ : デカルトにおける「驚き」の情念 [法政大学『哲学年誌』第 41 号, 2009, 93~110 頁] ; 安藤正人 : 情念の分析と道徳 [小林道夫編 : デカルト読本 (法政大学出版局) 1998, 118~127 頁] 124 頁参照。そして、メンデルスゾーンおよびレッシングもまた、〈驚き〉を重視するこの系統に与しているが、前者は、実践行為 (見倣うこと) への動因としての側面を、後者は、他の情動 (=同情) を増幅させるという側面を、それぞれ重視している点で異なる。

## レッシングの〈同情〉一元説

メンデルスゾーンの驚嘆重視説に対して、レッシングは異を唱える。

見慣れない完全性に格別な快を感じるしか能がないような卑しい悟性において生じる驚嘆は、見倣うこと (Nacheiferung) を通じて、[人を] 良くします (bessern)。そして、見倣うということは、私が見倣おうとしている完全性の判明な認識 (eine deutliche Erkenntniß) を前提にします。[しかし] どれほどの人間がこの判明な認識をもっているのでしょうか。そして、この認識がなければ、驚嘆は何ももたらさずに終るのではないのでしょうか。(L→M, 28. Nov. 1756, S. 68.)

メンデルスゾーンの説に従うなら、観客は自らの羨望の是非を吟味する際、的確な判断力を求められるはずであり、完全性が完全性たる所以を認識し、その実現可能性を勘案しなければならない。しかし、そもそも劇場による教化構想が対象としているのは、そのような判断力が乏しい民衆たちである。それゆえ、理性の介入が不可欠であるような間接的な教化手法は有効ではない。<sup>11</sup> そこでレッシングは〈驚嘆〉ではなく〈同情 (Mitleid)〉の惹起こそが悲劇の主たる目的だと主張する。<sup>12</sup> そして驚嘆は、観客を同情へ適切な仕方で導くための補助的な役割のみを担わされる。ここでレッシングが述べている〈同情〉については、西洋の情動論における〈共感 (sympathy)〉概念との関わりにおいて捉えるべきだろう。

まず、人間の道徳的能力—すなわち「道徳的正邪、善悪、徳・悪徳を弁別する是認・否認の感情を経験する能力」<sup>13</sup>—を何によって根拠づけるかという議論がある。教会あるいは絶対君主といった権威に判断を仰ぐのではなく、むしろ人間個々人の内面にその根拠・

<sup>11</sup> 「我々」一般の藝術体験を自省する際、その最低水準を想定する必要性が生じ、そこから〈賢明な我々〉と〈そうでない観衆〉という階層分類が導入される。人類にとって「普遍的な」情動メカニズムの解明という名目が、〈教育する者—される者〉、〈詩人—観衆〉の階層的二項対立を下支えする。啓蒙者・教育者レッシングの自意識が、この階層秩序を前提にしていることは、『ハンブルク演劇論』の次の個所から見て取れる——「ジャンルを問わず、良き作家というものが、単に自分の機知と教養をひけらかすためだけに書くのではないとすれば、良き作家は、つねに自分の時代、自分の国における最も啓かれた人々、最良の人々を視野に入れるものだ。そして、良き作家は、この啓かれた最良の人々に気に入るもの、この人たちを感動させるものだけを、書くに値するとみなす。劇作家が、野卑な大衆 (Pöbel) のところに降り下るにしても、それはひとえに、大衆を啓蒙し、良くするためにそうするのであって、大衆の先入見や卑しい考え方を助長するためではない。」 Lessing: Hamburgische Dramaturgie. (1767) In: Werke. Hrsg. von Herbert Georg Göpfert, München (Hanser) 1970~1979, Bd. 4, 1. Stück, S. 238f. もちろん本論は、ポリティカル・コレクトネスの見地からレッシングの階級社会的な発想を批判しているわけでは決してない。そうではなく、〈知る者／知らない者〉を想定せざるを得ないような〈知〉の構造について中立的に言及している。

<sup>12</sup> 「悲劇が観客の中に惹起する激情は、同情の他ない」。(L→N, Nov. 1756, S. 52.)

<sup>13</sup> 廣松渉ほか編：岩波哲学・思想事典 (岩波書店) 1998, 「道徳哲学」の項, 1165 頁参照。

基準が具わっていると考えるのが、近代道德哲学の考え方である。そして主に、その根拠を〈理性〉に求める説と、〈感情〉に求める説とが挙げられる。およそ、前者が上で述べたメンデルスゾーンの合理主義的立場であり、<sup>14</sup> 後者はイギリス道德哲学およびレッシングの立場である。そして後者の考え方に立つと、善悪は主体にとっての快・不快感情に還元される。道德的判断能力は感性的次元に位置づけられることになる。以下、レッシングが依拠しているハチスン (Francis Hutcheson ; 1694~1746) <sup>15</sup>の見解をいくつか引用する。

この〈感覚 (senses)〉という名は、「提示された或る対象に対して、或る感情・観念・知覚を生じさせるような、魂の構造あるいは力」すべてを含意している。[...] 身体にとって有益あるいは無害な影響・変化から生じる感情 (feelings) は、一般的に、快い (agreeable) か、少なくとも不快 (uneasy) ではない。しかし身体にとって破壊的あるいは有害な影響・変化からは、不快な感情が生じる。[...] これらの感覚によって我々は〈善 (good)〉と〈悪 (evil)〉についての最初の概念を手に入れる。このような心地よい感じを惹起するものは〈善〉と呼ばれ、苦痛なあるいは不快な感じを惹起するものは〈悪〉と呼ばれる。<sup>16</sup>

何かが善・悪であるという判断に理性が介入する必要はなく、理性はもっぱら、善同士の高低の比較や、善=快を得るための〈手段〉の考察に用いられる。

幸福にとって直接的に重要なあらゆる種類の善は、いかなる見解あるいは推論 (reasoning) にも先立って、何らかの直接的力あるいは感覚によって知覚されるに違いない。(というのも、推論の仕事は、それぞれの感覚によって知覚された善の種類を比較することであり、それらの善を手に入れるための適切な手段を見出すことなのだから。)<sup>17</sup>

そして〈共感〉は、自身にとっての利害を超え、他者の快や不快に影響を受け、自身のそれに回収する能力である。

---

<sup>14</sup> Vgl. Arnold Heidsieck: Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel. In: Lessing Yearbook. 11, 1979, München (Max Hueber) S. 7~34, hier S. 12.

<sup>15</sup> ハチスンの哲学は、美学の領域においては、美の自律を説くバウムガルテンの思想を基盤にもつドイツに抵抗なく受容された。しかし、道德哲学の領域においては、ヴォルフ=バウムガルテンの理性主義と衝突するかたちでドイツに移入される。Vgl. Alexander Altmann: Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik. Tübingen (Mohr Siebeck) 1969, S. 346~347.

<sup>16</sup> Hutcheson: A Short Introduction to Moral Philosophy. (1747) Glasgow (Robert & Andrew Foulis) 1753, book 1, chap. 1, p. 4~5.

<sup>17</sup> Hutcheson (1747) 1753, book 1, chap. 1, p. 7.

他にも、はるかに高貴で有益な感覚が存在する、すなわち〈共感 (sympathy)〉あるいは〈同胞感情 (fellow-feeling)〉である。これによって我々は、他人の状態や幸不幸から多大な影響を受け、結果、いかなる推論・思索にも先立って、自然の力そのものにより、他人の繁栄を喜ぶなり、不幸をともに悲しむなりする。というのも我々は、自分の利益を顧慮することなく、他人が快活でいるのを見れば喜び、他人が泣いていればともに泣くという風に傾向づけられているのだから。<sup>18</sup>

この共感能力がそもそも与えられていると端的に容認するためには、創造主としての神が我々の感性を、個人ひいては人類全体にとって有用に造り給うたという前提がある。<sup>19</sup>

[...] 神の賢明なる工夫により、我々の感覚と欲求は、我々の幸福にとって都合良く構成されており、そのため一般的に、感覚と欲求が即座に心地よいとしたものは、別の観点からも、我々自身にとってあるいは人類にとって有益なものである。<sup>20</sup>

社会・共同体が円滑に機能するべく、神は人間に共感能力を与えたに違いない。そしてその本性を開発し、それを正しく行使するすべを教えることが、道德教育の眼目となる。レッシングが行なおうとした、演劇を介した民衆の教化も、これに沿う。

レッシングにおける”Mitleid”を〈憐れみ (pity)〉ととるか〈共感 (sympathy)〉ととるかは、容易ならざる問題である。しかしこれは二者択一の困難ではなく、むしろ”Mitleid”が両者 (のコンテキスト) を含み持つがゆえの困難である。<sup>21</sup> あえて図式的に説明するなら、

---

<sup>18</sup> Hutcheson (1747) 1753, book 1, chap. 1, p. 13.

<sup>19</sup> ライプニッツの最善説 (神は「可能な」つまり無矛盾な一世界のうち最善のものを実現し、それこそが我々の生きるこの世界であるという考え方) も、同じような前提の典型である。ライプニッツ (清水富雄・竹田篤司訳) : モナドロジー [世界の名著 30 (1980) 1999] [Leibniz: Monadologie. 1714] 第 53~55 章参照。ホブズ (Thomas Hobbes; 1588~1679) は、人間が本来利己的で反社会的だと考えたが、それに対してシャフツベリ (3rd Earl of Shaftesbury; 1671~1713) は、家族愛から人類愛にいたるまで、人間は互いに愛し合うように神によって作られたと考える。ハチスンもシャフツベリの考えを引き継いだ。cf. Luigi Turco: Moral Sense and the Foundations of Morals. In: The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment. ed. by Alexander Broadie, Cambridge (Cambridge University Press) 2003, p. 136-156, here p. 136.

<sup>20</sup> Hutcheson (1747) 1753, book 1, chap. 1, p. 13. 同様の前提は、デカルトにも見られる。「自然が人間に、いつだって悪しき情動、善きそして褒むべき使い道もないような情動を与えたとは思えないのだが [...]。」René Descartes: Les Passions de l'âme. (1649) In: (Euvres de Descartes. Publiées par Victor Cousin, Paris (F. G. Levrault) 1824~1826, tome IV, art. 175, p. 184.

<sup>21</sup> ニヴェルは、「同情」の語が今日もつニュアンス—レッシングなら「博愛」と言ったであろうもの—と、レッシングの「同情」とを区別するために、「レッシングのいう〈同情〉は美的な現象を意味しているのであって、道徳的な現象のことではない」と述べているが、これはやはり極端な断言の仕方であり、修辭的誇張としてしか容認できない。ニヴェル (神林恒道訳) : 啓蒙主義の美学—ミメーシスからポイエーシスへ (晃洋書房) 2004 [Armand Nivelle: Literaturästhetik der europäischen

前者は、他人を襲った不幸が自分をも見舞い得るという恐怖がもたらす、情動の強度を強調するのに対して、<sup>22</sup> 後者は、他人の快・不快が自分の快・不快へと転化し得るという間主観性を強調している。前者は、美的体験を想定した情動の強度論への、後者は、市民社会における道徳的教化を見込んだコミュニケーション論への、展開可能性を含んでいる。"Mitleid"の両義性・両面性は、レッシングが同情一元論的悲劇論を二つの問題系の交差点に据えたことの、あるいはより厳密に言えば、悲劇論において二つの問題系を接合しようとしたことの、語義面における現われに他ならない。<sup>23</sup>

共感・同情の詳細なメカニズムは、様々なヴァリエーションで説明され得る。レッシングは二本の弦のメタファーで説明している。二本の弦があり、そのうちの片方に手を触れて弾けば、もう一方は触れられなくとも共振する。これと同様に、登場人物の情動（ある事象との直接的な利害関係で揺さぶられた心）は、それを観ている観客（登場人物が関わる事象とは直接的な利害関係をもたない）の情動をも共鳴させるのであり、それが同情に他ならない（L→M, 2. Feb. 1757）。<sup>24</sup> この説明は物理的メタファーのみにとどまっている

---

Aufklärung. 1977] 79 頁参照。というのも、〈美的—道徳的〉の二択に還元できない点にこそレッシング独自の〈同情〉観があるからだ。それゆえ、ハイドシェックの規定の方が当を得ている——「レッシングの〈同情〉理解は、美的であり、悲劇とその作用に関係している、と同時に、倫理的であり、社会的行為に関係している。」Heidsieck 1979, S. 27. マルチネツは、ハチソンとレッシングとの〈同情〉概念の違いに言及し、前者が共感的 (sympathisch) 側面を、後者が情念的 (affektiv) 側面をそれぞれ主としていると述べる。Thomas Martinec: Übersetzung und Adaption. Lessings Verhältnis zu Francis Hutcheson. In: "Ihrem Originale nachzudenken": Zu Lessings Übersetzungen. Hrsg. von Helmut Berthold. 2008, S. 95~113, hier S. 111. しかし本論では、レッシングがハチソン由来の共感的側面を引き継ぎつつ、美的体験としての観劇に必須のものとして情念的要素を加味したところにこそ、レッシング同情論の固有性があり、さらには彼の悲劇論の難渋さがあると考えられる。

<sup>22</sup> 安定した〈共感〉概念が形成されるまで、主に〈共感〉は、アリストテレスに依拠して〈憐れみ〉と同義のものとして論じられていた。それゆえ基本的には利己愛に基づく感情と理解された。つまり、他人が見舞われている災難を少なくとも自分は免れていることに由来する肯定的な感情だった。ホブズは共感=憐れみが共同体の倫理的基盤になるという発想には冷笑的であったし、デカルトも、他人を介した利己愛としての共感=憐れみに否定的であった。Hobbes: Leviathan. (1651) New York (Dover) 2006, part 1, chap. 6, p. 32 ; Descartes (1649) 1824~1826, art. 185~188, p. 191~193 ; 仲島陽一：共感の思想史（創風社）2006、第6章参照。

<sup>23</sup> カールソンは Mitleid を "pity" と訳す。しかし、"sympathy" の道徳哲学的重要性にも追加言及することで、結果として、Mitleid の両面性をとらえている。cf. Marvin Carlson: Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present (1984) Expanded ed. Ithaca/London (Cornell University Press) 1993, pp. 168.

<sup>24</sup> 弦を弾かれなくとも共振するということは、劇中の英雄が置かれている状況との利害関係なしに、観客の情動が惹起されるということのアナロジーである。Vgl. Jens Roselt: Im Gewebe von Körper und Emotion. In: Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. Hrsg. von Jens Roselt, Berlin (Alexander Verlag Berlin) 2005, S. 124~127, hier, S. 125. ローゼルトによるこのもっともな解釈は、美的体験における快の生起という文脈においては妥当する。しかし市民的道徳の観点（立場の交換）からすれば、個別具体的状況を捨象した情念の機械的伝導というモデルは、むしろ同情メカニズムの説明を阻害する。弦の共鳴メタファーに見るべきは、合理的説明よりむしろ比喩の限界なのであって、その見方は、後述する〈量〉と〈質〉の議論につながるだろう。

ため、共感のメカニズムを明確に示したとは言い難い。少なくとも哲学プロパーでは容認されないだろう。哲学者ヒューム (David Hume ; 1711~1776) は件のメタファーを、次のように展開してみせる。

同じ程度に張られた複数の弦において、一本の弦の振動が残りの弦に自ずと伝わるように、すべての情動 (affections) は、一人の人物から他の人物へと容易に伝わり、人類皆において一致するような動きを生み出す。私が或る人物の声や身振りのなかに情念 (passion) の結果を認めると、私の心 (mind) は、ただちにこの結果から原因へと移り、そして、やがて情念そのものになるような、情念の生き生きした観念 (idea) を形成する。同様の仕方で、私が或る感動 (emotion) の原因を知覚すると、私の心は結果へと移され、同様の感動を被る。[...] 他者のいかなる情念も、すぐさま自ずと心に現われるのではない。我々はただ、他者の情念の原因と結果に気づき得るに過ぎない。我々はこれらの原因および結果から情念を推論する (infer) のであり、その結果として (consequently), 原因および結果が我々の共感 (sympathy) を惹起するのだ。

25

他者の情念の結果 (涙や歓喜の表情) を知覚した〈私〉は、そこからその原因 (何かしらの幸・不幸) を推論し、その原因の観念を持つことによって、他者の心に帰結したような情念をも自分の中にもつに至る。原因 (の観念) の共有が、自ずとその結果としての情動をも共有せしめる。<sup>26</sup> この説明の是非は別として、ヒュームが因果関係の推理について言及している点—裏を返せばレッシングがこれに言及していない点—、それこそが重要である。美的体験をイリュージョンとして捉え、しかもその力で教化が完結すると考えるレッシングは、共感・同情の直接性を主張し、因果関係の推理という高次の知的作業を介入させたがらない。そして実際のところ、この共感のメカニズム (を説明しようとする) は、要所というよりも急所なのだ。<sup>27</sup> 個人同士の同質性を前提とし、市民社会の中で互い

<sup>25</sup> Hume: A Treatise of Human Nature. (1739/40) New York (Dover) 2003, book 3, part 3, chap. 1, p. 410.

<sup>26</sup> 〈観念をもつこと〉と〈知覚すること〉とが同義であるという経験論的な認識モデルは、古典的修辞学における詩の絵画に対する優位をおびやかす。だがその結果・反動として詩の優位をあらためて主張し出すのが、18世紀美学のパラゴネ (paragone ; 詩画論) である。西村清和: イメージの修辞学 (三元社) 2009, 15~16 頁参照。

<sup>27</sup> デイルタイは、レッシング悲劇論の本質が〈同情〉概念の深い把握にある、とまとめるが、その後彼は、レッシングによる二本の弦の共鳴メタファーに言及し、「他の心理的事実に還元されそうな見こみはすこしもない」この現象を「根本現象」、「悲劇詩人の芸術が依って立つ基礎的事実」と名付けるに留まり、メタファー以上に深入りはしない。その点でデイルタイは、レッシングにおいて不可触な部分に、自らも触れていない。デイルタイ (柴田治三郎訳): 体験と創作, 上巻 (岩波書店) 1961 [Wilhelm Dilthey: Erlebnis und Dichtung. 1905] 70 および 75 頁参照。思弁によっては原理的に解明しきれないものを考察の対象にしているというレッシング自身の直感は、アダム・スミス

の立場に鑑みてどう社会的調和・秩序を実現するかという観点からすれば、共感能力は、重要な道徳的基礎とみなされる。ヒュームもそれゆえに、共感に言及している。しかし、彼のようなラディカルな経験論者は、本能としての共感を徹底分析した結果、それを因果的な推論に還元し、さらに因果関係を〈習慣〉に還元することで、本能が本能である強み、不問に付されるべき自明性の聖域を解体してしまう。<sup>28</sup> そのような皮肉な顛末に鑑みれば、レッシングがあくまでも模糊としたメタファー以上の判明性に踏み入ろうとしなかったのは、美学の自己延命として結果的に賢明なやり方だったと言える。ただしここでは、ブーヴレスさながらに、<sup>29</sup> 人文学者が物理的メタファーを不正確に濫用していることを非難しているわけではない。むしろそのような不正確なメタファーが一つの文体として、自らが覆い隠したものを曝いてもいることに注目すべきだろう。つまり作用美学の言説は、触れてはいけない部分を巡っている。〈言表の内容〉と〈言表行為〉とを区別しなければ、嘘をつくことで真実を語るこの次元が見えてこない。<sup>30</sup> また、そもそも〈隠喩で本義が曇らされた〉という見方こそが、〈本義〉というイデオロギーを形成している。<sup>31</sup> (レッシングの言説に関するさらなる分析は後半に譲る。)

---

に対する次の批判にも表われている——「我々の感覚についての一般的な法則ほど欺瞞的なものはない。感覚の織物は精密で複雑なので、どんなに注意深い思弁でも、もつれをほぐして一本一本の糸をより分けることなどできない。」 Lessing: Laokoon. (1766/1768) In: Göpfert (Hrsg.) 1970~1979, Bd. 6, S. 36.

<sup>28</sup> 「イギリス道徳感覚派の思想家たちは、[バウムガルテンより] いっそう自由な道をたどる。つまり、純粋な直観という形式をとる女性的なものは、打算的な理性を男性的に崇拝するよりも、より確実な、道徳真理へのガイドである。しかし、そのような直観は、[根拠もなく] 漂っているのではない。直観は、理性によって解読するにはあまりに崇高な、摂理としてのロジックが、我々の中に書き込まれたものなのだ。」これに対して「ヒュームは、彼の同僚たちによって道徳感覚に結びつけられた形而上学的重荷に、ほとんど耐えられない。ヒュームは、フランシス・ハチソンの倫理学を引き継いでいるが、しかし、その極めて摂理的な色合いを剥ぎ取り、それに替えて、社会的有用性という一層現実的な (harder-headed) 観念を主張する。」 Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Malden (Blackwell) 1990, p. 49.

<sup>29</sup> ブーヴレス (宮代康丈訳) : アナロジーの罟 フランス現代思想批判 (新書館) 2003 [Jacques Bouveresse: *Prodiges et Vertiges de l'Analogie*. 1999] 参照。

<sup>30</sup> 言表 (Sagen) と言表行為 (Tun) との次元を区別し、言語の行為遂行性 (何かを発話するだけでなく、発話するという行為を通して新たな現実を措定すること) を指摘したのはオースティン (John Austin; 1911~1960) である。そしてその理論はポストモダニズムの文脈のなかでさらに展開され、言表内容と言表行為とが対立・矛盾し得る点にこそ注目が集まるようになった。Vgl. Bernd Häsner, Henning S. Hufnagel, Irmgard Maassen, Antina Traninger: *Text und Performativität*. In: Klaus W. Hempfer, Jörg Volbers (Hrsg.): *Theorien des Performativen*. Bleibfeld (transcript Verlag) 2011, S. 69~96, hier S. 74f.

<sup>31</sup> 「本義性の名のもとでなされるこの隠喩批判は、言語学的にも正しくない。[...] 隠喩によっておおい隠されていると言いうるようなより正しい思想、より真なる思想などまったくない。ただこのひとつの隠喩があるだけであり、これが正しくかつ真なのである。本義性の名のもとでなされる言語批判はコンテクストを忘れている。それは限定の自由な働きと、意味と表意との間の弁証法を忘れている。」ヴァインリッヒ (川上明孝訳) : 隠喩の意味論 [ブラックほか (佐々木健一編) : 創造のレトリック (勁草書房) 1986] [Harald Weinrich: *Semantik der Metaphor*. In: *Folia Linguistica*. 1967, S. 3~17] 70 頁。

いずれにせよ、レッシングが物理的メタファーを用いて提示したモデル上で〈同情〉を考えるなら、メンデルスゾーンが説くような、理性という高次の判断能力による追認は必要ない。善悪の判定は感性的次元で遂行されるのであり、しかもそれが他者（悲劇の主人公）から自分（観客）に同情＝共感という形で伝わってくるかぎりには、受け手＝観客があらためて判定を下す必要はない。同情し得たという事実がすでに、それが正当な善であることを証明している。（明確な理由をともなつて）善なので同情する、というのではなく、同情したならばそれは善なのだ。メンデルスゾーンの説が、アクセルとハンドル・ブレーキによる二段階教化説だとすれば、<sup>32</sup> レッシングが採るのは、レールの上を走る車両のような一段階説で、進行方向の指示は乗り手に求められない。こうして善悪の判定を理性以前の低次に繰り下げることで、理性の運用能力から生じるような観客の偏差は問題にならない。

[完全性の判明な認識を前提とする驚嘆に対して、] 同情は直接的に良くします（*unmittelbar bessert*）。我々自身がそれに寄与することができなくとも、良くします。知性的な人も、愚かな人も、同様に良くするので。 (*L→M, 28. Nov. 1756, S. 68.*)

### 非一判明な享受を可能にする判明な劇作論

善悪の判定や善＝快の伝達を人間本性の直感的次元に還元するというのは、メカニズムの説明として一見安易に思われる。だが、同情が事実として生じさえすれば目標＝教化が達成されたとするレッシングの悲劇論は、同情を生じさせる準備の段階で、精査の仕組みを用意している。たとえば、同情する者（観客）－同情される者（主人公）の同質性は、あらかじめ確保される。レッシングが市民悲劇を創設したことの理論的根拠も、ストア的な英雄像を拒否した理由も、ここにある。感性的な次元で起こる美的体験（演劇鑑賞）に理性の介入が不要であるようにするために、美的体験に先立って周到な条件付けがなされる。愚鈍な民衆といえども、自分と似てもいない者を驚嘆に駆られて見倣おうとはしないようにするために、そもそも見倣うに値するものだけが観衆に呈示される。観客の美的（＝非一判明な）体験の直接性を確保するために、判明な認識に基づいた周到な準備が行なわ

---

<sup>32</sup> 『感覚について』のなかで、デュボス的な情動論を代表するオイフラノルと合理主義者パレモンが、自殺について議論を交わす。このときパレモンは、舞台上における自殺が快をもたらし得る原因について、舞台上では現実生活とは別の倫理（*Sittlichkeit*）が支配しているからだを説明する。つまり、現実生活において、完全性に依拠しない自殺という行為は、決して道徳的善ではあり得ない。しかし舞台上においては、完全性の体現ではなく、激情の惹起という別の基準が適用され、自殺も演劇的な善（*Gut*）とみなされる。〈メンデルスゾーン＝パレモン〉と断言するわけにはいかないが、藝術受容・美的体験の領域と、実践倫理の領域とを分けて考える立場は、メンデルスゾーンの思想を特徴づけている。Vgl. Mendelssohn (1755) 2006, 13. Brief, S. 58.

れるのである。<sup>33</sup> イリュージョニズムを維持するためには、作り手は徹底して醒めていなければならない。〈観客が同情する〉のではなく、〈詩人が観客に同情させる〉のであり、〈使役〉こそがレッシングの文体を特徴づけている。<sup>34</sup> 彼が一見、観客の立場に身を置いて語る場合であっても、彼の劇作家としての主体意識は揺らがない。<sup>35</sup>

レッシングは、アリストテレス (Aristoteles; 前384～前322) 『詩学』の教説として "hamartia" を支持する。英雄が不幸に陥るのはその徳性ゆえであり、罪なき過ちとでもいうべき行為ゆえである。もし、徳性と不幸との〈関連〉が失われてしまえば、偶然雷に撃たれた人間を見たときのように、我々は決して激しい同情を感じることはできない (L→M, 18. Dec. 1756)。ここで〈関連〉が問題になる以上、それを認知する高次の判断力、判明な認識が求められるだろう。しかしレッシングはイリュージョンを藝術体験の前提に据える。同情の喚起には徳性と不幸との関連が必要だとしても、それは詩人があらかじめ創作段階で的確に仕組んでおくべきものであり、観客の高度の認識力と苦勞の末に見出されるものではない。<sup>36</sup> 〈同情〉一元論の採用によって、観客側に求められる能力は軽減されるのだが、その分のしわ寄せを、劇作家側が引き受ける。作り手が受容側の (認識における) 負担を軽減し、参与の難度を引き下げるべきだという考えは、レッシングの音楽 (家) 観にも表われている。彼曰く、「ある音楽家の意図を感じとることは、その音楽家が意図を達成したの

---

<sup>33</sup> あらかじめ作り手が〈理性〉に基づいて、同情を惹起しやすい表象 (群) を用意することで、受容者はいわば〈擬似理性 (analogon rationis)〉でいて、呈示されたものを感性的に認識すればよい。擬似理性は、要素と要素とを関連づけて捉えるという点では理性に似ているが、その関連づけの理由を判明に認識してはいないという点で理性とは異なり、感性的認識に属する、つまり美的であり得る。レッシングの美的教化構想は、作者が理由付きで、つまり判明な認識のもとで組み立てた悲劇作品を、観客=民衆が理由抜きで非一判明に享受するという非対称性に依拠している。

<sup>34</sup> 道徳的「主体」へと「導いてやる」という、道徳教育固有の逆説がここにも表われている。民衆一とりわけ野卑な連中一の教化を突き詰めた結果、観客の主体性・能動性を骨抜きにしてしまう。この転倒は、シラーの美的教育論・悲劇論にも見られる。「中立的な知」という見せかけの背後で主従関係・支配-被支配関係を設定するような言説、つまり「大学の言説」については、Slavoj Žižek: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. (1991) Cambridge (MIT Press) 1992, p. 130～131 参照。観客が、〈自分は教化される〉という確たる自覚をもって構えて観劇すれば、そこには教化の前提たる情動も期待できない。それゆえ、教化は観客の〈無知〉を前提にしている。自立した主体へと導く啓蒙が、教化の対象に〈主体 (subject)〉ではなく〈臣民 (subject)〉たることを求めるといった構造がある。Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. (1989) London (Verso) 2008, p. 87 参照。

<sup>35</sup> 「悲劇詩人は英雄に不幸を感じさせ (lassen) なければならない、悲劇詩人は英雄に不幸をきちんと (recht) 感じさせなければならない、というのも、そうしなければ我々がそれを感じるができないからです」というとき、一人称 (wir) は観客の側に置かれているが、レッシングの言説の主体は三人称 (er) の「悲劇詩人」にある (L→M, 28. Nov. 1756, S. 62)。

<sup>36</sup> 登場人物は不幸になる (werden) のではなく、「登場人物を不幸にさせる (werden lassen)」のであり、あくまでも作り手本位の語法になっている (L→N, Nov. 1756, S. 55)。もちろん、主語が "Dichter" あるいは "Dramatiker" ではなく "man" に置き換えられることで、かぎりなく受動文に近づけられているが。文法上の主語と実質的な主語とのズレを駆使し、何者が主語であるかを言いたがらないことにより、まさにその「言いたがらない」主体が文体に刻印される。

だと認めてやることに等しい。音楽家の作品は、その解釈に骨が折れ、どっちつかずになってしまうような謎であるべきではない。健康な耳が非常な速さで作品の中に聴き取るもの、まさにこれだけが、音楽家の言わんとしたものなのだ。分かりやすいほど、音楽家の得る賞讃は高まる。より分かりやすく、より一般的であるほど、音楽家は賞讃に値する。」

37

人間の情動メカニズム自体は「普遍的」だとされる一方で、それについて語る言説は、個人の能力差を前提とし、さらには語るにつれてその階層性を補強してゆく。これが美的教化論の大きな特徴である。つまり普遍性の名のもとに階層的差異を持ち込む。

### レッシング的教化論の限界

感性的次元で美的享樂をもたらした後、理性を介してその情動を教化の動因へと導いて行くというメンデルスゾーンの〈美→道徳〉二段階説に対して、レッシングは、理性的精査を美的体験以前の創作段階に組み入れ、作り手の側に引き取ることで、〈美的体験＝教化〉という等式を作ろうとしている。具体的にその試みは、創作における〈規則〉の抽出—つまり詩論・演劇論—へと結実する。<sup>38</sup> このときレッシングが克服しなければならないのは、或る古典的な問題である。それはつまり、普遍的な能力とされる共感原理が、実際には極めて主観的・恣意的であるという問題に他ならない。〈自分と強い利害関係で結ばれた人間（家族・親戚・友人）や自分と似た人間に対しては、共感を覚えやすい〉という経験則があるため、共感原理を社会的倫理という広範な実践領域の基盤に据えようとするならば、この主観的な偏向性を矯正するような仕組み・過程が必要となる。善悪の判定を感性の次元に委ねた感覚主義ではあるが、それを社会的善にまで拡大するには、やはり高次の判断能力（理性）の介入が必要になり、理性的構成主義へと突き返されるのだ。実際、ヒュームはまさにこの問題に取り組み、共感を原理としつつも、それが理性によって是正され、より広範に敷衍されるべきであると論を展開している。<sup>39</sup> だがレッシングは、美的体験と

<sup>37</sup> Lessing (1767) 1970~1979, 27. Stück, S. 357f.

<sup>38</sup> レッシングの時代になってようやく、詩的虚構世界の創出に際して、受容者（観客・読者）が追創造 (Nachschöpfung) する者として積極的に参与するとみなされ出した。ただし、だからといって、詩の理解がそれぞれの受容者によって主観的になされるとロマン主義的に考えられたわけではない。むしろレッシングは、詩的虚構世界の客観性を担保すべく、〈規則 (Regel)〉を強調したのである。つまり、受容者による受容の仕方の多様性をあらかじめ想定することによって、作り手の側でその多様性を限定しようという傾向が生まれ、技法・規則が整理される。この規則は、虚構世界の創出に当たって無視できない条件としての〈メディア〉に精通することで、抽出される。まさに『ラオコーン』の議論である。Vgl. Gunter Gebauer, Christoph Wulf: Mimesis: Kultur—Kunst—Gesellschaft. (1992) 2. Aufl. (Hamburg) Rowohlt's Taschenbuch Verlag, 1998, S. 265.

<sup>39</sup> 『人間本性論』において、共感を基礎とした道徳感情論を展開したヒュームだが、『道徳原理探求』(An Enquiry Concerning the Principles of Morals. 1751)において、共感から〈仁愛 (人類愛)〉へと力点を移す。個別具体的な状況における、個別具体的な個人の利害関係・快不快を条件とする共感では、社会全体・人類全体を視野に据えた正義論を根拠づけることができないからである。

してのイリュージョンのなかで教化が完結するという立場を取るため、美的体験（演劇鑑賞）以後に続く教化の過程—社会的実践のなかで、本能としての共感がもつ主観的傾きを矯正するような持続的過程—は想定していない。それゆえレッシングの教化論は、市民としての同質性を構成していくよりはむしろ、既存の（限定された）同質性を前提・土台として、そのなかで情念を授受する（同情＝共感する）ことにとどまる。悲劇における快に重点を置くニコライおよびメンデルスゾーンが、悲劇受容をせいぜい起点に、教化の可能性をも論じるのに対して、レッシングは、悲劇受容における教化にこそ執着する。そして混合感情論と道徳的教化との両取り意識が、後者の構想を狭めている。

だが、レッシングの〈同情〉による教化説が実践道徳の観点からもっている限界は、当の教説にとって致命的にはならない。というのも、教化説における弱みも、混合感情論という別文脈では合理的説明として容認され得るからである。〈教化と混合感情〉という両取り的な問題意識が、〈教化か混合感情か〉とすり替わることで、ダブル・バインドはかえって教説の柔軟性に転じる。それゆえ、独立した二つの問題系の両取りは、その無理にもかかわらず破綻しない。とはいえ彼の説く同情一元説が社会的倫理の構成という点で欠点含みであることは上述の通りである。これとは対照的に、たとえば思想家アダム・スミス（Adam Smith ; 1723～1790）は、もっぱら社会的正義の構成に眼目をおいている。<sup>40</sup> そのため、スミスが〈共感〉の定義に際して〈悲劇〉に言及するとき、その仕方は悲劇論者から見ていささか違和感をともなう。彼は、悲劇の主人公が救い出された場面、救い出した友人、主人公を欺いた裏切り者という—悲劇論者からすれば—二次的な要素にばかり着目する。<sup>41</sup> 〈主人公の不幸に共感することがなぜ快か〉という問題、混合感情問題を、哲学者スミスは主題化しない。<sup>42</sup>

---

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter, Basel (Schwabe) 1971～2007, Bd. 10, S. 757, Art. »Sympathie«, および久保田顕二: ヒュームにおける情念と道徳 [『哲学雑誌』第 104 号 (776), 1989, 19～35 頁] 参照。また、観客と劇中人物との感情的な結びつき（たとえば共感）に理性の精査が介入すべきだという考えを、ヘルダー（Johann Gottfried Herder ; 1744～1803）も共有している。つまり、我々は自分に似た者全員に、同じ仕方で同じ程度共感（teilnehmen）できるわけではない。それゆえ悲劇は我々が誰に、どの点で、どの程度共感すべきかを教え、それによって我々の共感行為（Teilnehmung）を理性的な（vernünftig）ものにする。Herder: Adrastea. (1801～1803) In: Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts. 1968, S. 279.

<sup>40</sup> スミスの場合、共感＝同情は、同情する者とされる者との相互的な関係であり、演劇論における一方的同情（主人公に対する観客の同情）に比べ、錯綜している。また、スミスにとって重要なのが、〈同情すること〉よりも、〈同情されること〉・〈同情されるように行動すること〉であるという点では、力点の置き方も演劇論＝同情論と異なっている。もちろんレッシングの演劇論では、〈観客が登場人物に同情すること〉が重要であるが、それは、〈劇作家が観客に同情されるような登場人物を生み出すこと〉の重要さへと還元されるため、単純にスミスの逆とは言えない。

<sup>41</sup> cf. Adam Smith: The Theory of Moral Sentiments. (1759) Introduction by Amartya Sen, ed. with Notes by Ryan Patrick Hanley, New York (Penguin Books) 2009, part 1, chap. 1, p.15.

<sup>42</sup> 他者の不快な感情への共感がいかにして快をもたらし得るのかという混合感情論的な問いは、『道徳感情論』初版を受けたヒュームから提示されている（1759年7月28日付けの手紙）。そこで

## 手段と目的の一体化

畢竟、レッシングは道徳教化論とイリュージョニズムとを統合しようとするため、理性介入の是非で苦しむ。恣意的記号としての言語を自然的記号へと限りなく近づけることで、象徴的認識（記号的認識）を極限まで切り詰め、瞬間的な認識を可能にし、情動の惹起を容易にすることがイリュージョンであり、詩（言語藝術）の理想的な形である、とレッシングは考えた。彼が書簡の中でたびたび藝術体験の「瞬間性（Plötzlichkeit）」を強調するのは、このためである（L→M, 28. Nov. 1756, S. 63）。この立場からすれば、理性という高次の判断能力が成立条件として介入することは望ましくない。つまり美的ではない。美的—教化を唱える以上、理性の介入を公には容認し得ない所以である。

しかし、悲劇がいかに道徳的教化に寄与するかという問題と、悲劇がいかに快を（特に混合感情を）もたらすかという問題とは、そもそも互いに独立しているのではないか。ニコライは悲劇論および書簡（N→L, 31, Aug. 1756）の中で、〈悲劇の目的は激情（Leidenschaft）を掻き立てることである〉と明言しており、悲劇で扱われる素材の道徳的側面も、この目的にいかにかに利するかによってのみ評価される。それゆえ、教化か快かという問題に関して後者を採るニコライの感覚主義は、極めて明快である。それに対してレッシングは、「人を良くする」のが悲劇の目的であり、「激情を掻き立てる」のはそのための手段であるとし、ニコライの〈手段—目的〉関係を逆転させる（L→N, Nov. 1756）。<sup>43</sup> ここで重要なのは、レッシングにおいては〈手段〉（激情＝同情の惹起）と〈目的〉（人を良くする）が、限りなく表裏一体だということである。その理由は、善悪を判定する能力をより本能的・直観的・非反省的・感性的・直接的な次元に置くことで、民衆の教化を、悲劇における混合感情と同じ現場で同一事象として完遂させるというモデルを描いたからに他ならない。<sup>44</sup> それゆえ、「啓蒙の時代は [...] 娯楽と教化との対立を知らなかった」<sup>45</sup>というブレヒトの

---

スミスは、同書の第二版で、第1部・第4篇・第1章に註をつけ、他者と自分との間に情動の一致を見てとること自体が快適で喜ばしいのであり、それは二つの音が協和音をなすときに感じる快適のごときものだとして説明している。（ただし、この「協和音」のメタファーは、第3版で削除されている。）スミス（水田洋訳）：道徳感情論、上巻（岩波書店）2003、119～120頁、註1参照。

<sup>43</sup> ゼーリングのように、『往復書簡』を引き合いに出し、レッシングら三者をともに、「激情の惹起」という作用を基準に悲劇を捉えた者たちとして一括りにしてしまうのは、あまりに大局的な見方である。ちなみに彼はそこにヘルダーも加え、この一群をゲルステンベルクと対置している。後者は、情動の惹起よりも「倫理の描写（Zeichnung der Sitten）」を重視するという。Vgl. Jurgen Söring: Tragödie: Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse. Stuttgart (Klett-Cotta) 1982, S. 208f.

<sup>44</sup> ヴェルフエルは、「手段自体の中で目的がすでに実現する」と表現している。Vgl. Kurt Wölfel: Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing. In: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hrsg. und eingeleitet von Reinhold Grimm, Bd.1, Frankfurt a. M. (Athenäum Verlag) 1971, S. 45～122, hier S. 117.

<sup>45</sup> Bertolt Brecht: Das epische Theater. (um 1936) In: Gesammelte Werke. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 15, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1967, S. 292.

ネガティブな（否定文での消極的な）規定では弱いだらう。そして、レッシングが悲劇の〈手段〉と〈目的〉を規定しようとするほど、混乱した言い回しにしか帰結しないのも、この手段と目的との癒着に起因する。

それゆえ我々を同情的（*mitleidig*）にする者は、我々をより良く、より徳深くするのであり、前者を行なう悲劇は、後者も行います、すなわち——悲劇は後者をなし得るべく、前者を行なうのです [あるいは、前者を行なう結果、後者をなし得るに至るのです]。（L→N, Nov. 1756, S.54.）

〈um+zu 不定詞〉構文の二義性—「～するために」／「結果として～する」—の間での決定不可能性こそが、レッシングの立場であり、これを二者択一に切り詰めるべきではない。論理的に癒着してしまったものを、原因と結果、手段と目的に分節化しようとする無理が、言葉をただ煩雑にする。

#### （余論：）演劇による教化論諸説

ここで補足として述べておくと、「楽しみと教訓（*delectare et prodesse*）」を説くホラティウス（*Quintus Horatius*；前65～前8）の名のもとに、演劇を介した教育論諸説を十把一絡げにはできない。或る特定の道徳的教訓を演劇という形式にくるんで楽しみながら納得せしめるという教化論<sup>46</sup>がある一方で、レッシングは、教訓の内容を伝えることではなく、

---

<sup>46</sup> 凋落気味にあった〈学校劇〉に息吹を与えようとしたディドロ（*Denis Diderot*；1713～1784）の宗教改革派的な傾向を継ぐリンドナー（*Johann Gottfried Lindner*；1729～1776）は、“*Beitrag zu Schulhandlung*“（1762）のなかで、道徳的命題の教授という意味において、学校劇を支持している。これに対するトマス・アプト（*Thomas Abbt*；1738～1766）の、子どもの知性や道徳的理解力には限度があるという反論も、劇を教説教授の形式として考えている点は同じである。さらに、両者の議論に参入したハーマン（*Johann Georg Hamann*；1730～1788）は、我々の認識が対象に対する興味あるいは感性的快を起点にするという事実を鑑みて、学校劇を肯定する。彼は、学びの退屈さから解放する補助的手段として感性を重く見る点で前二者と異なるが、それでもやはり、感性をそれ自体として道徳的素養に直結させるわけではない。Vgl. *Johann Georg Hamann: Fünf Hirtenbriefe, das Schuldrama betreffend*. 1763. In: *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Klaus Hammer, Berlin (Henschelverlag) 1968. なおコメニウス（*Johann Amos Comenius*；1592～1670）はすでに、感覚が理性を補助し、たとえば記憶の保持に有効であることなどを、教育の観点から述べている。Comenius: *Große Didaktik. Die vollständige Kunst, alle Menschen alles zu lehren*. Übers. und hrsg. von Andreas Flitner. Nachwort von Klaus Schaller. Stuttgart (Klett-Cotta) 2000 [Comenius: *Didactica Magna*. 1657] S. 136f. これとは反対に、情動に知悉し、なおかつそれを意識的な仕方でも表出したりしなかったりすることで、社会的公人として必須の振る舞い方を体得させるという演劇の機能については、すでにヴァイゼ（*Christian Weise*；1642～1708）あたりから言及されている。とはいえ、ルソー（*Jean-Jacques Rousseau*；1712～1778）の影響下に定着した子供劇・青少年劇では、博愛をモチーフとした〈内容〉が重んじられ、情動とその〈表出形式〉の重要度は相対的に下がる。もちろん、ここで触れた学校劇は教育されるべき子供たちが演じるものであり、観客を教育しようとするものではない。しかし、演劇・情動・教化の三要素の間でどのような連関が想定されているかを見る上で

善悪・快不快を感じることでそれ自体が道徳的素養（判別する能力）の開発だと主張している。<sup>47</sup> この区別は、後に『ハンブルク演劇論』第35号の中で、イソップ寓話の筋とドラマの筋との違いというかたちで定式化される。つまり、前者が普遍的倫理的命題を提示することで「頭」を啓蒙するのに対して、後者は筋の展開によって情念を惹起し、「心」を啓蒙するのである。悲劇は単なるハードウェアでなく、ソフトウェアでもある。この観点からすれば、たとえばゴットシェート（Johann Christoph Gottsched ; 1700～1766）が劇場を学校だと主張する場合、両説が混交している。<sup>48</sup> 道徳的教訓を例示する機能と、情動惹起を通して情動に知悉し、自らの情動を制御できるように観客を導く機能<sup>49</sup>の両面が、演劇に期待されている。

### 両取りの非必然性と必然性

劇場による教化という観点から演劇を論じるレッシングは、美的体験とは何かという別の問題とそれに対する答え（イリュージョニズム）の拘束を受け続けたため、実に窮屈で柔軟性のない同情一元論へと追い込まれていく。ハチスンは、認識の経済と快の享受とを目的論的・楽観的世界観から両取り的に説いてみせたが、<sup>50</sup> レッシングは、ハチスンの調和的世界観を〈演劇による教化〉と〈娯楽としての演劇の快〉とに敷衍する——「両者、すなわち悲劇と喜劇の有用性(Nutzen)は、快(Vergnügen)と不可分です。」(L→N, Nov. 1756, S. 54.)そしてレッシングの不幸は、ハチスンの予定調和を、イリュージョニズムの（道徳的教化への）拡大という形で継承したことに他ならない。これはすでに述べたように、個

---

は、参照に値する。演劇を通じて表現された〈内容・教説〉に重きを置くか、情動を特定の仕方では表出する／しないということに重きを置くかは、時代とともに揺れ、それに相関して、ジャンルとしての演劇がテキスト形式の他ジャンルに対してもつ固有性や優位も減・増する。Vgl. Ulrike Hentschel: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. Milow (Schibri-Verlag) 2010, S. 76～81. なお、現代教育においては、具体的な知識や作法の伝授ではなく、ロールプレイングや感情表現を通じた情緒教育に力点がある。またさらに、演劇の創作過程に着目し、他者や世界との折り合い方を学ぶ契機とみなすなど、学校劇の評価法は多岐に渡っている。Vgl. Eckart Liebau: *Theatrale Bildung. Produktions- und rezeptionsästhetische Perspektiven der darstellenden Künste*. In: *Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung*. Hrsg. von Wolfgang Schneider, Bielefeld (transcript Verlag) 2009, S. 53～64.

<sup>47</sup> この意味で、ヴェルフェルは”Belehrung”と”Besserung”とを的確に区別している。Vgl. Wölfel 1971, S. 119.

<sup>48</sup> Gottsched: *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*. (1729) [Schriften zur Literatur. Hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart (Reclam) 1998] S. 5.

<sup>49</sup> これは、ストア派以降の情動論が広く共有する目的である。その典型はデカルトの『情念論』だろう。彼は、情念への知悉が、特定の情念からの解放へと通じ、そのことによってエリザベトの熱と空咳が治癒されると考えて、上述の書を執筆した。

<sup>50</sup> 「自然の作り手 (author) は、我々が徳を追求するよう掻き立てるために、徳を快い形式 (lovely form) に作った、そして、個々の有徳な行為のバネになるような強い感情 (affections) を我々に与えた。」 Hutcheson: *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. (1725) London (Darby) 1726, preface, p. XV.

人間の理性における偏差を、美的体験の直接性（感性的次元）で補填しようという試みであり、個人間の平等（というよりはむしろ平均）をもたらすはするものの、発展性に乏しい。つまり、理性でもって何かを手さぐりで構成していくというプロセスに対しては閉じてしまっている。

元来、悲劇論が〈悲劇の道徳的教化機能〉を主張しなければならなかったのは、中世において一旦忘れ去られた悲劇というジャンルのリバイバルを教会に対して正当化するためであった。つまり悲劇の有用性という問題は、中世の歴史的・政治的な事情に端を発している。しかしその後の悲劇論は、この歴史における相対的な要素をそのまま悲劇の本質として正当化しようという謂れの無い負債を負い続ける。レッシングも、この呪縛の中にあり、イリュージョンの機能拡大は、彼なりの解決であった。ここで強調すべきは、この謂れ無き負債が単なる誤謬ではないという点である。本質でない歴史的要素を悲劇の本質と取り違えたと批判するなら、それは〈悲劇の本質〉を前提とする素朴な実在論だろう。これに対して本論ではむしろ、偶然の要素を逐次〈本質〉へと流用することこそ悲劇論の在り方であると考え。もちろん、どの要素を取捨するかには無数のヴァリエーションがあり得、その各々について歴史的背景も含めて整理すれば、それがすなわち文学史・悲劇史であろう。そしてこの開かれた可能性のなかで、レッシングがまさに件の二つの問題系を両取りし、悲劇の本質とみなしたことに、必然性はない。そこに必然性を認めようとするれば、悲劇の本質を前提する次元に、つまり悲劇論一論から悲劇論へと滑落してしまう。しかし、彼の悲劇論が何かしらの混同であったことには必然性がある。本質無きところで、偶然的要素を必然化し正当化するプロセスが悲劇論であり、必然性の取り違えこそ、悲劇論の必然的構造である。そしてそれを看取するのが、悲劇論一論に他ならない。レッシングの悲劇論は、悲劇論が元来取り違えであることを露呈する限りにおいて、悲劇論一論の対象として相応しいのであり、彼の個人的な資質はこの際問題にならない。

### 〈量〉か〈質〉か

両取りの無理は、たとえば、情動を〈量〉として捉えるか〈質〉として捉えるかというディレンマとなって表われる。<sup>51</sup> 混合感情論という観点に立てば、つまり〈悲劇のそれ自体不快であるような対象から、なぜ悲劇観賞は快をもたらし得るのか〉という疑問を前に

<sup>51</sup> ミヒェルゼンは、デュボスの影響下にあるニコライの悲劇観に言及する際、「感覚の内容 (Empfindungsinhalt)」に代わって「感覚の度合 (Empfindungsgrad)」が重要視されている、と表現している。Vgl. Peter Michelsen: Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 40, 1966, S. 548~566, hier S. 555. また、ポルトは、アリストテレスに由来する“Katharsis”概念が、悲劇における激情の強度論に抑制をかけ、それによって、激情を教化・陶冶に転化する議論（パトスからエートスへの移行）を可能にしたと述べている。Vgl. Ulrich Port: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888). München (Wilhelm Fink Verlag) 2005, S. 56~58.

しては、情動を数量的に捉えることが、解決のための有効な道である。情動を神経の適度な刺激として生理学的に捉え、その刺激が情動の主体に自らの実在と活性を自覚させる限りにおいて、〈情動は基本的にすべて快である〉とみなすのである。<sup>52</sup> 悲劇における混合感情の問題を定式化したのはデュボス (Jean-Baptiste Dubos ; 1670~1742) である。<sup>53</sup> 彼による回答は次のようなものであった。——まず、①激しい情念の惹起自体が人間にとって快である。なぜなら、人間にとって無為の倦怠は最大の苦痛であり、激情の惹起はその倦怠からの解放だからである。<sup>54</sup> 〈情動はそれ自体として快である〉というこの大前提を、レッシングも引き継いでいる (L→M, Feb. 1757)。次に、②我々が劇場で、それ自体は不快なはずの対象を目にしたとき、それはあくまでもフィクション (模倣されたもの) であるため、舞台上の事象と我々観客との間に現実的な利害関係が取り結ばれることはない。それゆえ、現実世界で直面すれば我々に不快をもたらすであろう対象も、観客としての我々には「不快な」感情を惹起することがなく、いわば「質」を捨象された「量」としての情念、神経の心地よい刺激だけをもたらす。このように、悲劇の観劇という一種の美的体験を、混合感情の観点から説明しようとする場合には、演劇の虚構性を根拠に (情念の)「質」が捨象される。たとえばレッシングは、蛇の絵を見たとき、その忌まわしい対象に対する不快の強度が 10、情動が惹起されたという事実による快が 1 だとして、蛇が描かれたものに過ぎないと気付けば、不快ぶんの 10 が解消するので、残りは快が 1 で、結果的・総合的にプラス (快) だと論じている (L→M, 2. Feb. 1757)。この思考実験、情動の代数学は<sup>55</sup>,

---

<sup>52</sup> メンケは、混合感情としての快を可能にする「美的自己反省 (die ästhetische Selbstreflexion)」を、「哲学的 (philosophisch)」なそれと区別する。というのも、後者は、実践的な能力 (Vermögen) (善きこと (Gutes) を行なう能力) の束としての「主体 (Subjekt)」が、実践的で具体的な目的と関連づけながら自己を省みる行為であるが、前者はそうではあり得ない。なぜなら、混合感情の生起に際して、もし主体の「能力」が問題になっているとしたら、主体は自己の不具、手の施しようがない状態を突きつけられることになり、不快しか感じないからである。ということは、美的自己反省における「主体」(自己) というのは、実践的な目的や、それに到達するための能力といったものを捨象された、いわば暗い諸力 (dunkle Kräfte) が戯れる複合体としての「主体」ということになる。Vgl. Menke 2008, S. 78f.

<sup>53</sup> デュボス (木幡瑞枝訳) : 詩画論, 第 1 卷 (玉川大学出版部) 1985 [Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. 1718] I-3, 29 頁参照。

<sup>54</sup> 刺激された情動を顧みることを通して、自らが存在すること (=完全性) を自覚できるなら、快がもたらされる。『感覚について』のなかで、パレモンの手紙に引用される彼とオイドクスとの対話では、パレモンが産婆術でソクラテスよろしく、魂の完全性とは表象能力であり、魂の実在性 (Wirklichkeit あるいは Realität) の度合に依るものだと説明している。Vgl. Mendelssohn (1755) 2006, 14. Brief, S. 62. 裏を返せば、そのように自らの実在性を感じられないような状態、〈無為倦怠〉は、不快である。パスカルによれば、倦怠を逃れるために、人間は気晴らし (divertissement) へと向かい、演劇もこの気晴らしのうちに含まれるのだが、しかし気晴らしは人間の熟慮・自省を妨げるため、かえって倦怠よりも惨めな状況に人を導く。パスカル (前田陽一・由木康訳) : パンセ [世界の名著 29 パスカル (1978) 第 8 版 (中央公論新社) 1999] [Blaise Pascal: *Pensées de M. Pascal sur la Religion, et sur Quelques Autres Sujets*. 1670] ブランシュヴィック版, 11 章および 171 章参照。

<sup>55</sup> 『感覚について』の中でオイフラノルは、自殺を擁護する知人の発言を引用する。そこでは、善

同じ悲劇を二度読む／観ることには適用できない上に、〈本物だと驚く→偽物だと気づく〉というプロセス自体が、藝術鑑賞に当てはまるとも思えない。観客は見せ物を「見せ物」として享受しに来る。<sup>56</sup> しかしそれにもかかわらず、混合感情の問題に掛り合うかぎり、この苦しい逸話—神話—を持ち出さざるを得ないというところに、レトリックにかかる負荷が如実に表われている。

これに対して、民衆の教化という観点からすれば、感性の次元ですでに善悪の判別は成立しており、「質」的判断が含まれている。しかも市民社会での実践倫理を見据えるならば、快不快と一体化した原初的なレベルでの善悪にとどまらず、善同士と比較・評価といった繊細な分別が要求されるはずである。（その過程をレッシングは、「美的」でないため、切り詰めようとするのであるが。）そもそも「教化」とは元来、質を細かくより分ける能力の養成に他ならない。実際、混合感情論という問題系の束縛を免れている〈喜劇〉に関して、レッシングはひとえに教化の観点から、質を分別する能力の開発として定義している——「喜劇は、ありとあらゆる滑稽なもの（das Lächerliche）を知覚できる能力（Fertigkeit）を得られるよう、我々に手を貸す」（L→N, Nov. 1756）。<sup>57</sup>

以上から、混合感情論という文脈で説得力をもって提起されたデュボスの情動論—（量としての）情動それ自体が快である—は、道徳的教化という文脈と不整合をはらむことになる。<sup>58</sup> たしかに、悲劇を娯楽あるいは学校のどちらかとして割り切れれば、この不整合・

---

が正の量、災厄が負の量、死はゼロであって、善より災厄が上回るならば、自ら命を絶ってゼロにした方が望ましい、とされる。Vgl. Mendelssohn (1755) 2006, 9. Brief, S. 43. 宗教的には容認されない自殺を、代数学（Algebra）の導入—つまり計量化—によって、正当であると説得するのである。デュボスの教説を代表しているオイフラノルは、この見解に対して全面的に同意するわけではないが、一考の価値があるとみなしている。

<sup>56</sup> エスリンは、18世紀に、舞台上のリチャード三世が台詞で馬を所望したとき、それを聞いた農夫が自分の子馬を与えると申し出た、という出典無きエピソードを挙げ、「演劇が抛って立つ幻影とリアリティの微妙なバランスの魔法を味わえるほどに、この観客が成熟していなかった」と述べる。この推論にどれほどの説得力があるかは、各自の判断にまかせたい。マーティン・エリスン（佐久間康夫訳）：演劇の解剖（北星堂書店）1991 [Martin Esslin: An Anatomy of Drama. 1976] 150頁。俳優が演じている役柄を実在人物と取り違え、さらにはその人物に感情移入するという「二重の錯覚」について、レーフ＝ベアーは“unwahrscheinlich”だと述べ、懐疑的である。Vgl. Martin Löw=Beer: Einführung, Mitgefühl und Mitleid. In: Pathos, Affekt, Gefühl. Emotionen in den Künsten. Hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York (Walter de Gruyter) 2004, S. 104~121, hier S. 106.

<sup>57</sup> 「喜劇がもつ本当の一般的効用は、笑い自体にある、つまり、滑稽なものに気付く能力を鍛えることにある。情熱や流行によって隠しごまかされている滑稽なもの、もっと悪い性質あるいは良い性質とごちゃ混ぜになっているような滑稽なもの、あるいは、しかつめらしい渋面のなかにある滑稽なものにさえも、容易かつ素早く気付く能力を鍛えることに、喜劇の効用はある。」Lessing (1767) 1970~1979, 29. Stück, S. 363.

<sup>58</sup> デュボスは、社会的には容認しがたい類の情動である「にもかかわらず」、演劇鑑賞においてはそれが快に転じることが、〈カタルシス〉であると解釈している。このとき彼は、社会的に「悪しき」情動と「良き」情動との区別を、（結果として止揚するとはいえ）やはり前提している。それゆえ、デュボス美学の感覚主義（Sensualismus）は不徹底であり、激情を美学の見地から端的に肯

矛盾は（解決ではなく）霧消する。<sup>59</sup> しかしレッシングはそれを割り切らない。<sup>60</sup> 倫理の排除を代償として、醜悪で恐ろしいものをも対象に取り込み拡充してゆく美学の本流を叙述したのが、ツェレのメンデルスゾーン論<sup>61</sup>だとすれば、本論が扱うレッシングの受難史は、そのまさに裏面と言える。もちろん、本流になり損ねたレッシングの徳と教化への執着こそが、その極端さによって悲劇論全般の力学を体現しているのもであって、本流／傍流の確定や修正は、ここでの関心事ではない。別の言い方をすれば、後に述べる悲劇論の不可能性—悲劇論をそもそも可能にしているような内在的不可能性—を体現し過ぎたがゆえに、レッシングの悲劇論は本流たり得ず、とはいえ、どこまでも悲劇論なのである。

### 不可欠な幻想としてのアリストテレス『詩学』

倫理的・道徳的および美的な問題系を両取りで解決しようという無理は、レトリックの次元でのつじつま合わせへと繰り越される。混合感情論は、悲劇鑑賞において何が起こっ

---

定するというよりは、むしろ、社会的規範を前提にしつつ情動を規範づけ（desziplinieren）ようにしている側面もある。Vgl. Matthias Luserke: Disziplinierung durch Diskursivierung: Der Trauerspielbriefwechsel zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai (1757/57). In: Die Bändigung der wilden Seele. Stuttgart (J. B. Metzler) 1995, S. 151~193, hier S. 158f.

<sup>59</sup> ボーラーは悲劇的なものを、パトスが表出される仕方・様式として美的にのみ捉え、倫理的な解釈を施すことを徹底して拒否する。それゆえ彼は、レッシングが陥ったような両取りにともなう困難とは無縁である。彼の浩瀚な著書でレッシングは言及されない。Karl Heinz Bohrer: Das Tragische: Erscheinung, Pathos, Klage. München (Hanser) 2009. ニーチェに始まる審美主義的悲劇論は、悲劇の根源に遡り、そこには道徳的な要素など無かったと一刀両断するが故に、道徳主義と審美主義とが癒着・協働するような次元を看取し得ない。なお、ボーラーと逆の極に振れるのは、ブレヒトである。「使用価値に評価の基準をゆずって、美学的規準は背後にしりぞくべきだ。新しい美学を確立する可能性は、否定されねばならぬ」。「つまり、定式の判断にさいして、それはだれの役にたつか、という問いが提起されるべきである。[...] 真実が美として感得されない以上、もはや美が真実としてぼくらのまえに現われるわけがない。美を、徹底的に疑ってみる必要があるのだ。」ブレヒト：新しい批評への要求（石黒英男編：ブレヒトの文学・芸術論（河出書房新社）1972）[Brecht: Forderungen an eine neue Kritik. In: Gesammelte Werke. Bd. 18, S. 113] 71 頁。

<sup>60</sup> ゲルフェルトは、理論的にはイギリス演劇を楯にフランス演劇を槍玉にあげるレッシングが、実作においては、人間の情動の心理学をもってするイギリス流よりも、むしろ道徳的葛藤に重きをおくフランス流に近いことを、「パラドクス」として指摘している。Vgl. Hans-Dieter Gelfert: Die Tragödie. Theorie und Geschichte. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 1995, S. 90. だがこれも、対仏・親英というような図式ではなく、道徳的教化論と美的情動論とのダブル・バインドとして理解すべきであろう。また、レッシング対フランス古典主義という紋切り型に付随する歴史的な先入見にも注意が必要である。「啓蒙時代の大家思想家たちに反フランス的態度をこじつけることは、近代ドイツの排外主義のお気に入りのごまかしの一つである。例えばレッシングがコルネリュウやヴォルテールを批判したとき、それはシェークスピアの名においてであるのと少なくとも同程度に、ディドロの名においてであった。」ルカーチ（道家忠道、小場瀬卓三訳）：ドイツ文学小史（岩波書店）1951 [Lukács Georg: Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. 1947] 15 頁。（引用に際して旧字体を新字体に直した。）

<sup>61</sup> Garesten Zelle: Verwöhnter Geschmack, schauervolles Ergötzen und theatralische Sittlichkeit. Zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik in Moses Mendelssohns ästhetischen Schriften. In: Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns. Hrsg. Von Anselm Gernhard. Tübingen (Niemeyer) 1999, S. 97-115.

ているかを〈分析〉する、〈～である（はずだ）〉論であり、他方、道徳的教化論は、悲劇が〈～であるべきだ〉を論じるものだと言える。必ずしも噛み合う保証のないこの両論が、あたかも同一の問題であるかのように論じられる無理は、レトリックに反映される。客観的〈分析〉の根拠としての素の〈体験〉は、理念・理想の投影先へと転ずることで、数々の〈～であるべき〉によって〈規定〉された、規則の集積と化す。美的体験を語る言葉つまり美学的言説につきまとうこの事後的規定性を確認するべく、まずは、アリストテレス解釈が果たす機能の一面を見ておく。

フランス古典主義がそれに依拠すると自称するアリストテレス『詩学』に対して、レッシングは「より正当な」解釈を突きつけることで、フランス古典主義の正当性を突き崩し、その拘束からドイツ演劇を解放した。<sup>62</sup> このとき、アリストテレス詩学についての解釈の内実は、見かけほど重要ではない。アリストテレスへの言及が一種のレトリックであるという観点からすれば、古典に依拠するという見かけこそが重要なのであり、フランス古典主義かイギリス＝シェークスピア演劇のどちらに範を仰ぐかについて議論を仕掛け、決着するための口実に他ならない。<sup>63</sup> たとえば、ギリシア語語法論にまでもつれ込むレッシングのホルネイユ（のアリストテレス解釈）批判において注目すべきは、その文献学的な立ち振る舞い自体が、独自の思想形成に直結しているという点である。原テキストへの忠誠という表面上の身ぶりが、独創性をうち出す際の洗練した作法としてすでに確立されている。そして例えばニーチェが次のように述べる時、フランス古典主義におけるアリストテレス受容に対するこの批判は、受容の仕方に関する内容的な批判にとどまらず、むしろ、アリストテレスに依拠して持論を展開すること自体への形式的なメタ批判となっている。それゆえ、レッシングによるアリストテレス解釈も、この批判対象の例外ではない——「アリストテレスの三一致の法則の支配に慣れてしまい、もう法則を変えたくない、というこ

---

<sup>62</sup> 仏古典主義＝アリストテレス詩学という規範からドイツ演劇を自由にするために、アリストテレスに依拠して批判するという交錯した戦略があった。cf. Carlson 1993, p. 168. マイトは、ドイツ啓蒙期の劇作家たちがそれぞれ競合する演劇観をもちながらも、一様にギリシア悲劇を範に据えたという、差異と一致との奇妙な同居に言及している。これは、〈古代に依拠して語るということ〉が、その教説・内容ゆえではなく、語りの〈形式〉として重要だったことを示唆しているように思える。実際マイトも、レッシングが自らの演劇概念を正当化するためにギリシア悲劇を利用したと述べている。Vgl. Christopher Meid: Die griechische Tragödie im Drama der Aufklärung. »Bei den Alten in die Schule gehen«. Tübingen (Gunter Narr Verlag) 2008, S. 96. またハイムベッケルによると、「レッシングは、フランス古典主義悲劇と、彼から見て〈真の〉ギリシア劇およびアリストテレスの理論とを突き合わせて、そこから利を得ようとした (ausspielen)。もちろん、アリストテレスの詩論は復元されたわけではなく、レッシング特有の見方を施されたのである。」“echt“ (真の) に付された括弧により建て前と実際とを弁別している点で、ハイムベッケルは的確な叙述を行なっている。Vgl. Dieter Heimböckel: Kein neues Theater mit alter Theorie. Stationen der Dramentheorie von Aristoteles bis Heiner Müller. Bielefeld (Aisthesis Verlag) 2010, S. 28.

<sup>63</sup> 『ハンブルク演劇論』ならばともかく、少なくとも『往復書簡』の段階では、アリストテレスは「考察の足がかりに過ぎない」。Vgl. Michelsen 1966, S. 551, Anm. 10.

とを白状しないために、[フランスでは、法則を遵守すべき] 根拠がもっともらしく語られた。[...] 習慣の裏にある根拠や意図というのは、いつも、幾人かが習慣に異議を唱え、その習慣の根拠と意図を問い始めたときに初めて、後付けででっち上げられる。」<sup>64</sup> 習慣は習慣ゆえに、その神秘的な権威をもつ。<sup>65</sup> トートロジカルな自己措定・自己正当化が習慣を構成している。よって、その習慣の「論拠が不当である」という批判は、事後的に捏造されたはずの論拠があたかも習慣に先行するかのよう<sup>66</sup>に決め込んでいる点で、批判対象の依拠する幻想に自らも囚われている。それゆえ、「論拠の正しさ」に基づいてどちらかの解釈に軍配を上げるわけにはいかない。もちろん、「古典解釈の正当性をめぐる」という建て前が、悲劇を語る際の必須条件だとすれば、それを単なる欺瞞として一蹴することはできない。ただ、悲劇論の力学を考察しようとする以上は、この建て前・虚構の中で自らも語るわけにはいかない。本論の意図は、「古典」を言語ゲームの所産とみなし、その価値をただ相対化することにあるのではない。むしろ、修辭的にもたらされた虚構という形でしか現われ得ない、しかし不可欠の何かが実在すると指摘することにある。「仮象なので実在しない」というのではなく、「仮象という形でしか実在しない」と主張する実在論である。

### ジャンル生成史という神話

レッシングのアリストテレス解釈について挙げられる批判のひとつは、彼がギリシア人の悲劇（論）をあまりに倫理的に捉えすぎるという点である。<sup>66</sup> ゲオルゲが述べているように、同情が倫理的で好ましいという観念は、キリスト教的な道德観が前提となっているし、<sup>67</sup> 筋（Handlung）よりも性格（Charakter）を重視する解釈も、キリスト教的な人間中

---

<sup>64</sup> Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (1882/1887) In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Neuausgabe, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1999, 1. Buch, Kap. 29.

<sup>65</sup> パスカル 1999 [Pascal 1670] ブランシュヴィック版, 294 章; Žižek (1989) 2008, p. 35 参照。

<sup>66</sup> Georg Günther: Grundzüge der Tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt. (1885) Charleston (Biblio Bazaar) 2008, S. 352. ルゼルクは、〈カタルシス〉をめぐるレッシングらの言説を分析する。そして、市民個人に内在する薄暗い力・欲望としての激情が、啓蒙家らによって肯定的に取り上げられ、解放される一方、それがいかに理性的な言説の中で規律を課され抑圧されているかを、浮き彫りにしている。たとえば、アリストテレスという権威に依拠しておきながら、〈カタルシス〉概念を独自に解釈し、激情が道徳的な能力に転換されることこそ〈浄化〉であるとみなすレッシングは、市民（の情動）を解放しつつも規範化するような言説を実践している。アリストテレスの権威が検閲として機能することで、非理性的な激情は管理された仕方でのみ言説に取り込まれ、理性的たるべき言説の自己保存が果たされる。Vgl. Matthias Luserke: »Wir führen Kriege, lieber Lessing«. Die Form des Streitens um die richtige Katharsisdeutung zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai im Briefwechsel über das Trauerspiel. – Ein diskursanalytischer Versuch. In: Streitkultur: Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen (M. Niemeyer) 1993, S. 322-331, bes. S. 330.

<sup>67</sup> ストア派は同情という軟弱な（weichlich）ものに対して否定的であった。同情を倫理的に肯定したのは、キリスト教および仏教である。Vgl. Rudolf Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Bd. 1, 2., völlig neu bearb. Auflage, Berlin (Mittler) 1904, S. 673.

心主義の所産である。<sup>68</sup> この類の指摘は、「本来的なギリシア」を想定している点で、本論の立場と相容れないものである。しかし、古代―近代の投影関係（近代が自らの理念を古代に投影して読み込むことで、自己定義するという関係）を示す点では、一顧に値する。実際レッシングは、道徳的教化機能の有無という図式にこだわり、それを古代における〈英雄叙事詩〉と〈悲劇〉との対立に具現化させる。つまり、古代人は、ただ驚嘆すべき英雄的行為を素材に悲劇を作ろうと思えば作れただろうが、〈驚嘆〉は〈同情〉に比べ民衆の教師として相応しくないとみなしたため、結局古代人は英雄的行為を悲劇の題材には採用しなかった、と主張する（L→M, 28. Nov. 1756, S. 68）。このように悲劇生成論を語るレッシングは、道徳的教化作用の有無というメルクマールで彼が区別した情動（驚嘆と同情）を前提に、一つのジャンル生成神話を組み立てる。それは、彼とメンデルスゾーンとの対立関係をジャンルの属性に投影したのものである。メンデルスゾーンが悲劇の中心に据えようとする〈驚嘆〉を、レッシングは英雄叙事詩に割り当てる。レッシングからすれば〈驚嘆〉は、英雄が体現する完全性に対して発動する情動であり、英雄の偉大さと観客の卑小さとの落差の所産にすぎず、主人公との同質性に基づいた〈同情〉とは逆のメカニズムに基づく。〈驚嘆〉はそれ自体、差異の不意打ちにすぎない。それゆえ、民衆が市民社会における適宜的な行動を学ぶ、あるいは適宜性をそのつど判断する能力を磨くには、驚嘆を主とする英雄詩は相応しくない。<sup>69</sup> ただし、驚嘆と同情がそれぞれもつ機能の区別は、ジャンルの生成史に鑑みてやはり正当化されるのではなく、その区別にこそがはじめて、件の生成史を遅ればせながら（nachträglich）可能にしている。歴史的事実（「～である」）という語りの形式に仮託して、自らの理念（「～であるべき」）を表明するという言説の在り方こそ、ここでいう〈神話〉に他ならない。それは〈客観性〉というフィクションのもとでなされる自己定義と言い換えても良い。そのため、神話に時代を越えた普遍性があるのは当

---

<sup>68</sup> Vg. George 1972, S. 239. 筋に対する性格の重視については、ドイツにおけるシェークスピア受容の先駆者である J・E・シュレーゲルが、レッシングに先立って声高に主張している。Vgl. Heimböckel 2010, S. 24f. 彼は、登場人物の性格を定めれば、そこから人物の行動が必然的に導き出され、筋の構成に至るはずだと説く。そして、これを巧みに実現していたのが古代ギリシア悲劇（特にソフォクレス）であり、逆にフランス古典主義悲劇では、人物が盲目的な愛と激情とにとらわれるため、性格の個別性などもはや無関係になってしまっていると批判する。Vgl. Johann Elias Schlegel: Auszug eines Briefs, welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält. (1764, postum) In: Hammer (Hrsg.) 1968, S. 63.

<sup>69</sup> 『ハンブルク演劇論』のなかでレッシングが悲劇「ではない」と述べている英雄たちへの「頌歌」が、まさに英雄詩に当たる。「偉大な人々についての追想を保つことが演劇の使命の一つである、ということが根拠もなく信じられている。だが、追想を保つためにあるのは歴史であり、演劇ではない。我々が劇場で学ぶのは、個人の誰それが行なったことではなく、或る性格を持った者が或る状況におかれれば皆行なうであろうことだ。悲劇の意図は、歴史の意図よりもはるかに哲学的である。悲劇を有名な人々の単なる頌歌にしてしまったり、国民の矜持を養うために悲劇を濫用してしまったりすれば、悲劇をその本当の価値から貶めることになる。」Lessing (1767) 1970～1979, 19. Stück, S. 318.

然であり、なんら驚くべきことではない。

### 〈体験〉という神話

〈根拠に基づいて根拠を在らしめる〉という美学的言説の力学—再帰的な自己定立—は、とりわけ〈体験〉概念のもとに実現される。悲劇論のレトリックは、直接的〈体験〉という神殿をめぐる綴られる。悲劇を観た／読んだあのときのあの体験という、自明の事実（とされるもの）こそが、悲劇論を可能にしている。

レッシングが書簡のやりとりの中で行なっている（ように見える）のは、それまで教条主義的に信奉されてきたアリストテレス詩学、およびそれに依拠する規範詩学の諸条項を、再吟味しようという試みである。その際彼らは具体的な作品の観劇／読書体験を参照しながら、人間の情動のメカニズムを分析し、それを抽象的な法則に還元した上で、そこから劇作上の規範を導き出そうとしている。これは典型的な18世紀的精神を体現している。哲学的認識の課題を体系の構築に見出し、直観的に把握された最高の確実性から出発して演繹を行なおうとする17世紀に対して、むしろ現象を所与とし、原理は探求の目的に据えている。<sup>70</sup> そしてこの所与としての現象を見つけ出す＝作り出す（*erfinden*）際の常套句が、〈あの作品を見たときに果たしてそう感じるだろうか、いや感じないはずだ〉という反語なのだ。あるいはレッシングらの言説の要諦は、次の文に凝縮されている—「あなた自身の心を調べてご覧なさい、親愛なる友よ！」<sup>71</sup>（L→M, 28. Nov. 1756, S. 64f.）特定の現象を前にしたとき、人間なら誰しもそう反応するであろう仕方、生理的・心理的な客観メカニズムを把握するというのがレッシングらの建て前であり、彼らが相手を説得する際の最大の根拠は、まさに生の観劇／読書体験に他ならない。人間の生理的・心理的側面の客観性・普遍性が、美的体験の、ひいてはそれを分析する美学的考察の、客観性を保証している。人間が共有している心身構造が、一見主観的な美的体験（を分析し語ること）の客観性を保証する。

とはいえ、書簡を通じて行なわれるレッシングらの議論は事実として紛糾する。共通の作品の共通の場面を互いに引き合いに出したとしても、そこでいかなる情動が惹起されるのかという解釈を巡って、意見の対立が生じる。先ほどの要求話法—「あなた自身の心を調べてご覧なさい！」—に対応する術は実に単純で、「ここで私は、自分自身の心を調べてみましょう」（M→L, erste Hälfte, Dez. 1756, S. 72）と請け負い、自説を展開することである。

<sup>70</sup> カッシーラー（中野好之訳）：啓蒙主義の哲学（筑摩書房）2003 [Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung. 1932] 上巻, 27～28 頁参照。啓蒙主義時代（18 世紀）の思考様式は、〈解析の方法〉を範としている。「経験と観察」が出发点に据えられ、「事実認識の進展に応じて [...] 理性が一步一步自己展開して、次第次第に明晰さと完全性を備えた姿を取る」。同書, 31 頁。自然科学に始まったこの思考様式は、18 世紀の形而上学・心理学・社会学にも範型としておよんでいるという。

<sup>71</sup> 『感覚について』での混合感情を巡るやり取りでは、例えば、「さあ、正直におっしゃってください！（O gesthet es!）」というヴァリエーションも見られる。Mendelssohn (1755) 2006, 9. Brief, S. 40.

ある作品の素朴な観劇／読書体験という所与を共通の立脚点としつつも、実はその所与自体が争点となっている。<sup>72</sup> そのことを示す典型的な、あるいは極端な例は、メンデルスゾーンが自説をレッシングに説得する際、レッシング自身の作品の登場人物を引き合いに出す場面であろう。<sup>73</sup> そして、そのような紛糾に直面するたびに、彼らは新しい術語の導入によって、議論の対象となっている情動をさらに細かく分別し、持論の維持と説得に専心する。理性の〈結合し分離する力〉が発揮されるこのようなプロセスは、入り組んだ議論に、〈繊細さを増した〉といった印象をつけ加える。情動の種別が細かく腑分けされていくことで、悲劇を読み／観たときに「我々」の中で「実際に」何が起きているのかが、客観的に明かされていく——そう見せる。

しかし、議論の根拠たるべき客観性・普遍性をもった原初的な観劇／読書体験が、その解釈をめぐる絶えず意見の食い違いを生むとすれば、そもそも〈体験〉と呼ばれるものの資格自体を根底から疑う必要があるのではないか。〈体験〉を分析するという建て前に乗じて実際に行なわれているのは、根底にある最も素朴な現実としての〈体験（とされるもの）〉を、規定してかかることではないのか。

同情は、驚き (*Verwunderung*) のもとで現象する、すなわち、ついに突然 (*endlich und plötzlich*) 見出された善き性質によって生じるのです。思弁 (*Speculation*) が関与するより前に私が実際に (*wirklich*) それから得た体験 (*Erfahrung*) を説明すべく、私は、それが突然なのだということを、念押しして言っておきたいのです。私ははじめてこの場面を読んだとき、グスマンの赦しに驚愕しました。(L→M, 28. Nov. 1756, S. 63.)

「思弁」以前に体験された何かを思弁的な〈再構成〉の名のもとで〈措定する〉という構造が、美学的言説を規定している。<sup>74</sup> レッシングが強調する「突然」は、いわば数学的な点であり、理論上にしか存在しない。ただし理論的にはなければならぬ点なのだ。ここでいう「理論的」とは、「空疎な観念」と同義ではあり得ない。観念が遡及的に実体を可能にするとあれば、「理論的」であることは紛れもない現実であろう。

「である」(分析)と「べき」(規定)との錯綜は、レッシングの天才観にも表われている。天才が何かを実現してみせると、はじめてそこでその「何か」が可能であることが一

<sup>72</sup> 例えばラシーヌ (Jean Racine ; 1639~1699) 『ミトリダート』 (*Mithridat*) が、「あなたよりも私にとって有利な証拠になります」と、彼らは一つの論拠を奪い合う。(L→M, 28. Nov. 1756, S. 67)

<sup>73</sup> メンデルスゾーンは、登場人物の徳性が人間全般の本性をすっかり凌駕していなくても、「驚嘆」を惹起しようと主張し、その例としてレッシングの喜劇『フライガイスト』 (*Der Freigeist*, 1749) のテオパネス (*Theophanes*) を引き合いに出す。(M→L, erste Hälfte Dez. S. 77.)

<sup>74</sup> この構造の「中で」ではなく、この構造「を」浮き彫りにするかたちで悲劇を論じたのがヘルダーリン (*Friedrich Hölderlin* ; 1770~1843) である。彼は、語り得ないものについて語るための可能条件と正当性を追求した。

般に認識され、その実例からの帰納的反省作業、法則の抽出が可能になる、というのがレッシングの考えである。<sup>75</sup> しかしこのとき、誰かが「天才である」、あるいは何かが「天才の作である」と認定する行為の次元が、然るべくして見落とされている。「天才によって気づかされる」以前に、「天才の存在に気づく」必要があり、その「気づき」とは結局、「彼は天才である」という規定的な名指しに他ならない。<sup>76</sup> 同じ循環は—レッシングに限らず—いわゆる〈演劇通〉論にも見られよう。他国との比較のなかでドイツ演劇の遅れを嘆く作家・批評家たちは、優れた作家の不出世が（眼の肥えた）観客の不在に起因すると考える。だが他方で、そのような観客が不在なのは、すぐれた演劇や作家が欠けているからである。こういったディレンマを解消すべく、一般大衆に先駆けて優れた演劇・作家を評価し、受容の現場を先導するような〈演劇通〉—「知っているはずの主体」<sup>77</sup>—が待望される。しかしその〈通〉とは、結局のところ、上述のディレンマをそのまま抱え込んでおり、

---

<sup>75</sup> Vgl. Lessing (1767) 1970~1979, 21. u. 26. Stück, S. 330 u. S. 352.

<sup>76</sup> パスカルおよびマルクスは、王のカリスマ性を、王個人に直接そなわる属性ではなく、臣民が彼を王とみなす行為（再帰的決定（*reflexive determination*））の結果として、象徴的儀礼の遂行結果として定義した。「だが決定的なのは、王のカリスマ性がまさに王個人の直接的属性として経験されることが、この遂行的な効果が起こるためのポジティブで必須の条件だという点である。」つまり、「我々の象徴的な現実（*symbolic reality*）の支えとなる現実界（*the real*）は、見つかった（*found*）ように見えなければならず、作られた（*produced*）ように見えてはならない。」cf. Žižek (1991) 1992, p. 32~33. 美学事典によれば、〈天才〉とは、何か特別なことを為し得る人間が何者であるかを示すのではなく、むしろ、何かを為し得る人間が如何にしてそれを為し得るのが説明できないときに発動する概念である。Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausg. Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar (J. B. Metzler) 2010, Bd. 2, S. 662, Art. "Genie"*. なお、「天才」の裏に対応するのは、ニーチェがエウリピデスの演劇あるいはオペラに浴びせる蔑称としての「素人（*Laie*）」であろう。Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. In: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1999, Bd. 1, S. 123f.*

<sup>77</sup> 〈すでに他者がそれを知っているはずだ〉という幻想のもと、その知識を（発見する）というていで、その実、みずから知識を作り上げる。幻想・誤解こそがはじめて、知識・真実を可能にするという逆説的構造がある。cf. Žižek (1989) 2008, p. 58. 『感覚について』において、パレモンはオイドクスに自殺の非正当性を説得する際、神が与えた理性によって「事物の本性」を見極めるべきで、あの世での幸福を盲目的に期待するのではなく、むしろこの世での苦悩の軟化に努めるべきであると説く。パレモンにとっては、行動あるいは動因の合理性が重要なのだが、そのことを説得するに当たっては、理性の十全たる行使を体現するような「哲人（*Weltweise*）」が想定される。つまり、〈彼ならどうするか／どうすべきか〉という問いに仮託して持論が説かれる。Vgl. Mendelssohn (1755) 2006, 15. Brief, S. 63ff. スタイナーに言わせれば、「ラシーヌ以来、本格的な劇作家と劇評家は、公衆（*public*）を探し求める者」であり、その探究の背景には、古代ギリシアおよびエリザベス朝時代の観客は演劇を見る目を備えていたという前提がある。しかしスタイナーはここで次のような留保を加える——「そのつどの観客の本性に基づいて藝術の変化を説明するような理論は、立証するのが非常に困難である。我々はアテネの観客が有する社会的条件や気質について、ほとんど何も知らない。」「観客について何かを証明すべく藝術作品それ自体を用いるとき、我々は事後的に判断を下している。我々は実際には知らないのだ。」George Steiner: *The Death of Tragedy. London (Faber and Faber) 1961, p. 14~15, p. 18~19.* この指摘は、〈知っているはずの主体〉としての「アテネの観客」が帯びる仮構性を言い当てている。

「誰が演劇通か」という名指しを前提する。<sup>78</sup> 作家に対する下からの（観客からの）突き上げ・フィードバック、ボトムアップ式を謳う演劇通待望論は、作家・批評家による命名儀式、「創始の言葉」を前提としている以上、トップダウン式の構造をもっており、趣味の布教あるいは啓蒙活動の変奏に他ならない。<sup>79</sup>

さて本題に戻ると、〈体験〉自体の素朴さは、実はそもそも損なわれており、<sup>80</sup> その立証能力を端から欠いていたのであるが、しかしその欠損を覆い隠し、懐柔すべく、まるでかさぶたのように美学的な言説がくり出されていく。あるいは、言説を繰り返すためにこそ、欠損としての〈体験〉が不可欠なのである。後にレッシングが以下のように書きつけるときも、彼の「事物の本性」という实在論的想定こそが、実は主観的観念を正当化する際の最も効果的なレトリックとして機能している——「自分自身の趣味をもつことは、誰にでも許されている。自分の趣味について釈明するのも立派なことだ。しかし、自分の趣味を正当化するための根拠に普遍性を与え、たとえそれが間違っていないにせよ、自分の趣味を唯一の真なる趣味にまで仕立て上げてしまえば、それは探求する愛好家の域を脱しているし、頑固な立法者を気取るに等しい。[...] 真の批評家は、自分の趣味から規範を引き出すのではなく、事物の本性が要求する規則に従って、趣味を作り上げる。」<sup>81</sup> もちろん、このような主客の混同は、単なる誤謬にとどまらない。むしろその混同、实在の想定こそが、判断と批評の超越論的な条件でさえある。

また、〈体験〉概念のもつ抽象性・仮構性については、レッシングらが観劇／読書体験を時間軸上をよどみなく不可逆に進む一回的なものとして想定している点からも明らかで

---

<sup>78</sup> 〈天才／演劇通〉を有限数の確定記述の束として定義することは不可能だろう。あるいは別の言い方をすれば、〈天才／演劇通〉を定義する確定記述のなかには、「〈天才／演劇通〉と呼ばれること」が含まれる。

<sup>79</sup> デフリーントは、演劇が観衆と作り手との協同作業で発展していくものとみなし、それを先導する演劇通を実体として信じている。しかし、彼が具体的に描く、演劇通の出現過程を見ると、それは社会での偶然的な成り行きにしか見えない。つまり、毎晩のように劇場に通って平土間の最前に席を占めるような一群の者がいて、他の観客たちは彼らに対して徐々に暗黙のうちに優越を認めるようになり、彼らが遅れた日には席を譲ってやりもする。そして、喝采や非難は、平土間の中の平土間とも言うべきその連中をきっかけにしてはじめて観客全体に波及するような構造が出来上がる。Vgl. Eduard Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Bd. 2, Leipzig (Weber) 1848, S. 348f.

<sup>80</sup> 「美的体験 (ästhetische Erlebnis/Erfahrung)」は、感覚的な知覚から、知的な反省までを含めた、多層的かつ力動的なプロセスであると定義される。佐々木健一『美学事典』(東京大学出版会) 1995, 227 頁参照。この広義の規定に基づくならば、観劇／読書体験を想起しながら、それについて分析を行なうレッシングらの営み自体が、まさに美的体験のただ中にあると言える。すなわち、考察対象 (=美的体験) 自体が、考察の次元を侵食している。それゆえ、主体 = レッシングが、対象 = 美的体験を語り尽くすということはある得ない。語る主体は、語られる対象の内の〈語られざる点〉、〈染み〉として絶えず残り続けるからである。主体はいつも自分について何かを語り残すのであるが、それにもかかわらず、自己反省の透明性という幻想を抱いたのが、デカルト以来の哲学的伝統である。cf. Žižek (1991) 1992, p. 114. 「視線 (gaze) とは、いわば、(私の視界 (view) の) 枠がすでに絵の〈内容〉の中に書き込まれているような点である。」 op. cit. p. 125.

<sup>81</sup> Lessing (1767) 1970~1979, 19. Stück, S. 317.

ある。つまり、立ち止まったり、立ち返ったり、見逃したり、再び見直したりといった、読書体験の日常的なイレギュラーを一切捨象している。<sup>82</sup> たしかに、不可逆で単直な時間軸を前提に据えてしまえば、考察すべき美的体験の過程は簡素に分節化されるが、しかしそれがプロクルステスの寝台ではないかという疑問は禁じ得ない。<sup>83</sup> 実際、後にヘルダーリンは〈時間〉を前提に悲劇を論じるのではなく、前提としての〈時間〉を論じるという画期的な悲劇論をものしてみせたのである。

### 〈体験〉を語るレトリック

レッシングは、「悲劇は、我々の同情を感じる能力を拡大する [...]」(L→N, Nov. 1756, S. 54) という非常に重要なテーゼを示した直後、次のように述べる。

まあ、あなたがご自身の感情 (Gefühl) にもかかわらずこの点を疑おうとなさるのなら、私はモーゼ氏がこのところあなたに示そうとなさっているテーゼを引き合いに出しましょう。(L→N, Nov. 1756, S. 54, 傍点は引用者。)

自分の示した命題にニコライが反論するとしたら、それは彼自身の「感情」に反したものである、と先回りする論法は、そもそもここで扱われている対象—悲劇の作用—が普遍的な現象であるということを前提としている。レッシングが感じることはニコライも感じる

---

<sup>82</sup> すでに言及した「蛇の絵」を見たときの驚きという例は、体験の一回性を前提にしなければ成立しない。また、後にレッシングが、〈悲劇作家は予期されないこと、不意なことを好むので、劇の表題や劇に伴う音楽が必要以上に話の道筋を明かしてはならない〉と論じるとき、明らかに、同じ作品を幾度か読む／観るといった可能性は除外されている。Vgl. Lessing (1767) 1970~1979, 27. Stück, S. 354. たしかに『往復書簡』では、〈英雄叙事詩の描く行為が、一度限りのみ、その目新しさゆえに心を動かすのに対して、悲劇が扱う出来事は、それを耳にする度に心を動かす〉とも述べられている。(L→M, 28. Nov. 1756, S. 67.) だが、その真意のほどは明らかでない。本論では、さらなる考察が今後の課題だと指摘するにとどめておく。なお、戯曲を読むという行為にまつわる事態を網羅的に提示して分析したものとしては、クリスティアン・ビエ、クリストフ・トリオー (佐伯隆幸監修; 穴澤ほか訳): 演劇学の教科書 (国書刊行会) 2009 [Christian Biet & Christophe Triau: Qu'est-ce que le théâtre? Paris (Gallimard) 2006] を参照。ビエとトリオーの議論が、テキスト読書の外延を網羅的に把握しようとするのに対して、西村はむしろ、悲劇読書の内包を明らかにし、つまりは悲劇読書が成立するための根本構造・基本姿勢を抽出しようとしている。西村清和: 悲劇の快をめぐるアポリア (1990) [フィクションの美学 (勁草書房) 1993, 87~109 頁] 参照。

<sup>83</sup> 例えばレッシングが『ラオコーン』の中で主張する含蓄に富む瞬間というのは、時間的に連続する次の一瞬を鑑賞者の想像力内に惹起させるものであり、そういう意味では、諸瞬間の連続という時間イメージを前提にしている。ベルガンデはそう指摘した後、ラカンの時間理解で以て解釈し直す。つまりその含蓄に富む「瞬間」というのは、連続体の中の一切片ではなく、むしろ連続的な認識を可能にする意識そのものを立ち上がらせるような根源的で論理的な瞬間であり、それ自体は表象不可能なものである、と。Vg. Wolfram Bergande: Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan. Wien (TURIA + KANT) 2007, S. 20. この議論がヘルダーリンの悲劇論における〈時間〉に通じることは言うまでもない。

はずであり、それゆえレッシングがニコライの「感情」を知悉しているということがあり得る。むしろ理論上—理論に基づけば、そして、理論が成立するためには—そうでなければならない。普遍的な感情というこの大前提は、レッシングが主要な命題を提示する際の語り口にも反映されている。

悲劇は、我々の同情を感じる能力を拡大します。悲劇は、不幸に陥ったさまざまな人々に対して同情を感じることを教えるだけではなく、その不幸な人がいかなる時代にもあり、いかなる形姿をまもっていても、我々を感傷に誘い (rühren), 我々の心をとらえるほどにまで、我々を感じやすく (fühlbar) せねばなりません。(L→N, Nov, 1756, S. 54 ; 傍点引用者)

目的語には自明のように「我々 (uns)」が据えられる。それは歴史的・地理的制約を越えた普遍的人間としての「我々」に他ならない。悲劇の作用する対象が「我々」と名指されることで、考察対象の普遍性がレトリカルな次元でのみとりあえず担保される。そしてこの「我々」こそが、美学的言説としての悲劇論を可能にしている。文法上最も意味価値の少ない語にこそ、あらゆる前提がパッケージされる。個々人の具体的な体験は、「曰わく言い難さ」のもとで、その実定的な中身を捨象され、形式こそが内容の〈体験〉が仮構される。<sup>84</sup> 18世紀の啓蒙主義は、理解の唯一のソースとして人間を発見し、それが美学の成立を可能にした。<sup>85</sup> しかし人間自身が、理解すべき唯一真正な〈対象〉であると同時に、唯一真正な検証〈手段〉でもあるような知のモードは、自己省察の透明性を前提としている。それは抽象的な「我々」を前提とする。そして、悲劇を観た／読んだという〈体験〉、悲劇を観た／読んだときの〈感情〉という〈生の事実〉は、この「我々」と結びつきながら、その素朴さ—端的に是認されるべきであるという性質—を、レトリカルに前借りしている。<sup>86</sup> 〈言うまでもないが、ご承知の通り〉という信用取引が通用することで仮構され

<sup>84</sup> 「我々」と呼びかけられる者の側から見ると、これは、ジジエクがアルチュセール (Louis Althusser ; 1918~1990) の議論を参照しながら定式化した「イデオロギー的再認における転倒」という構造を持つ。つまり主体 (私) は、「我々」という呼びかけのなかに自分を「再認」するわけだが、実は、まさにその「再認」という形式的な行為によって初めて、「我々」に含まれる「私」が定立される。しかもその遂行的な次元を私は見逃し、誤認してしまうのである。cf. Žižek: Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology. Durham (Duke University Press) 1993, p. 73.

<sup>85</sup> Catherine Labio: Origins and the Enlightenment. Aesthetic Epistemology from Descartes to Kant. Ithaca/London (Cornell University Press) 2004, p. 129. なお、山崎正和は演技論・俳優論のなかで、俳優のみならず人間全般の実存の在り方・構造について、「われわれが自我であろうとするとき、現実には自分の自分らしさを守らうとしてゐるのであり、自分にたいする他人の期待を先どりして行動してゐる」と分析している。山崎正和：演技する精神 (1983) (中央公論社) 1988, 325 頁。

<sup>86</sup> 真理の追究を大義とした狭いコミュニティー内でのやり取りが、遡及的に議論の土台としてのエートスを形成する例に、イーグルトンもイギリス批評史のなかで言及している。——「リチャードソン [Samuel Richardson ; 1689~1761] の諸テキストは、論争、弁解、修正、解釈の解釈をともな

た〈体験〉に向かって、術語がづぎ込まれていく。そして入り組んだ概念装置がいまや無視できない既成事実となり、美学史のアーカイブを成す。

或る演劇事典は次のように指摘する——「上演が観客にもたらす作用について判断することは、実際のところ非常に困難であることに変わりはない。その作用というのは、多かれ少なかれ直接的かつ無媒介（*direkt und unmittelbar*）に現われ得るものだが、大部分においては不可視で、先送りされて（*aufgeschoben*）もいるからである。」<sup>87</sup> ここにはすでに必要な語彙が出そろっている。後は、文の構造を調整するだけで事足りる。すなわち、〈作用というのは、多かれ少なかれ直接的かつ無媒介に現われ得るものである、という想定・建て前のもとでこそ、作用は大部分において不可視化され、先送りされる〉。美的作用という根本現象が、直接的なものであるにもかかわらず、不可視で、把握・認識できない、のではない。むしろ、直接的だからこそ把握できないのであり、あるいは、把握できないものとして把握され得るのである。〈断絶〉そのものが〈直接性〉だと言ってもいい。（断絶の彼岸に何かがあると考えると、再びプレモダンに落ち込んでしまう。）〈直接性〉という名のヴェールが、〈体験〉を見えないものとして実体化し、それについての言説をはじめて可能にする。<sup>88</sup> それゆえ、例えばニーチェの次のよう指摘に対しては、上の逆説を踏まえて慎重に対応すべきであろう。——「我々が意識し得る世界は、表面的な世界、記号世界であり、一般化された（*verallgemeinert*）、卑俗化された（*vergemeinert*）世界に過ぎない——意識されるものはすべて、まさに意識されることによって、浅く、薄く、比較的愚劣で、一般的になり、記号、群畜どもの標識と化す。」<sup>89</sup> 浅さや薄さ、そして表面は、〈深み〉を前提とする。だが、意識と記号世界（象徴秩序）が〈深み〉を失わせたのではない。むしろ記号世界こそが初めて、「深み」を失われたものとして在らしめる。あるいは、失われた深みという幻想を核にして、象徴秩序が組織されるとも言える。直接的な〈体験〉が美学の根柢なのではない。直接的な〈体験〉という想定が、美学的言説が語り出すための可能条件なのだ。<sup>90</sup> 美学—美的体験を扱う学問—は、件の体験が存在しないという内在的不可能

---

いながら、友人や文通相手の間を絶えず流通し、独自の言説共同体をまるまる構成するに至る。これは一種のミニチュア版あるいは家庭版の公共圏である。その内部では、解釈のやり取りがはらむ些細な軋轢や不安にさらされながらも、強力に凝固した道徳思想、集团的感性（*a collective sensibility*）が結晶化するに至る。」Eagleton: *The Function of Criticism: From The Spectator to Post Structuralism*. (1984) London (Verso) 2005, p. 29.

<sup>87</sup> Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar (Verlag J. B. Metzler) 2005. S. 395.

<sup>88</sup> ヴェールに覆われたイシス神ほど、真理の構造を如実に表わした比喩はない。留意すべきは、そのヴェールを持ち上げようと「願わずにはいられない」ことと、「実際に持ち上げる」こととが別物だという点である。また、万物の母であると同時に処女でもあるイシスは、直接性と不可触性との同居を体現してもいる。

<sup>89</sup> Nietzsche 1882/1887, 5. Buch, Kap. 354.

<sup>90</sup> 「見かけ（*appearance*）は、その背後に何かがあり、その何かが見かけを通して現われる、ということを示唆する。見かけは、真理を隠すとともに、同じ身振りでもって、真理についての予感を

性にもかかわらず、不可能性を外在的な障害による禁止へと転換することではじめて、言説をくり出すことができる。体験そのものに対して如何に理性を運用し的確にアプローチするかという方法論へと論点をずらし込むことで、致命的な不可能性との対峙を延期し得ている。美学の言説とは、自らの不可能性との折り合いの結果に他ならない。<sup>91</sup> それゆえ、「ありもしないことの原因を探っても無駄である」<sup>92</sup>というレッシングの一言あたり障りのない見解は、存外、当たっていない。「探る」ことがはじめて「原因」を定立するとあっては、探求も「無駄」ではない。こうなると当然、イリュージョニズム—錯覚という〈体験〉の想定—にも嫌疑がかかるが、これに対する反論は容易ではない。なぜなら、ある〈体験〉を反例として挙げるという仕方で反論すれば、それと知らず、イリュージョニズムと同じ構造で語ってしまうからだ。内容的批判によって、形式的には同調してしまう。<sup>93</sup> それと知らず、それを行なってしまう——これこそ典型的な「イデオロギー」である。

### レトリックの自己超越

上で見たとおり、美的体験の客観性という建て前は、レトリックの次元で先取的に据え置かれる。しかし同時にその建て前は、この同じレトリックの次元で動揺もする。レッシングは、自分自身の生死・幸不幸に対して無関心なストア的英雄像を、悲劇の描くべき対象から除外しようとし、次のように述べる。

あなたは、人間の本性についてきちんと理解しておいでですから、あなたが〔自らの不幸について何も〕感じない (unempfindlich) 英雄たちすべてを、美しき怪物 (schöne Ungeheuer), 人間以上のものとみなしたり, ましてや善き人間であるとみなしたり,

---

与える。見せかけは、その覆いの背後にある本質を、隠すと同時に暴露している。だが、その現象的な見かけの背後に隠されているのは何か。まさに、何も隠されてはいないという事実である。隠されているのは、隠すという行為そのものが何も隠してはいない〔／無を隠している〕ということである。」 Žižek (1989) 2008, p. 219.

<sup>91</sup> アレゴリーは、救済史的な意味をいまや奪われた被造物に意味を充填しようとする試みであるが、まさに充填するという行為を介して、かえって、充填されるべき空虚を指し示してしまう。このように、意味を呈示することを通して無を呈示してしまうという指示機能の二層性を強調するのが、B・メンケのベンヤミン論 (アレゴリー論) である。記号は、「Xを指示する」と同時に、「Xを指示していること」をパフォーマンス的に指示してしまうのだ。Vgl. Bettine Menke: Das Trauerspiel-Buch. Der Souvären—das Trauerspiel—Konstellationen—Ruinen. (Transcript Verlag) 2010. ここで着目すべきは、アレゴリーが根拠を持たない点、あるいは無を根拠にしている点であり、意味の空回り自体が意味へ昇格するという構造である。メンケはバロック悲劇のこの構造を広く近代悲劇全般に適用するが、本論はさらに、悲劇論の言説にもこのような構造があると主張している。

<sup>92</sup> Lessing (1767) 1970~1979, 16. Stück, S. 305.

<sup>93</sup> 「発話者が、自分の発話 (speech) の発話内的 (illocutory) 力によって、発話行為 (locution) のレベルでは自らの告発 (denunciation) の対象であることを、自身で達成してしまう。」そして、「言表行為の立場 (position of enunciation) と言表の内容 (enunciated content) との間の矛盾」に陥る。Žižek 1993, p. 133.

していいはずがありません。あなたが、感じない英雄たちに驚嘆されるのは当然です。しかしまさにあなたが彼らに驚嘆するからこそ、あなたは彼らを見倣おうとはなさらないでしょう。少なくとも私は、カトーやエセックスに頑固さで張り合おうと思ったことなど一度もありません。どんなに私が、頑固さゆえに彼らに驚嘆するとしてもです。もしそれが徳ゆえの頑固さに見えなければ、わたしはその頑固さをすっかり軽蔑し、非難することでしょう。(L→M, 28.Nov. 1756, S. 65, 傍点は引用者。)

メンデルスゾーンを「人間の本性」の理解者に持ち上げつつも、説得への意志は確固としている。〈驚嘆したならば、その人物を見倣いたいと思うことはないはずである〉という主張<sup>94</sup>をレッシングがメンデルスゾーンに説得するためには、究極的に、〈我々自身の体験に鑑みて、そうだったはずだ〉と端的に認めさせる以外にない。だが、その〈体験〉自体は、根拠と目されながら、実のところ議論のなかで繰り返し再構成されつつあるのだとすれば、結局のところ、説得の手だては即座に尽きてしまう。それでも説得を敢行するとき、思わず飛び出るのが、「少なくとも私は」という譲歩である。「我々」に共有された素朴な〈体験〉が、議論の普遍性・客観性という建て前を一せいぜいレトリカルに一保証していた。ところが根拠としての〈体験〉の底の浅さに直面したとき、レッシングは保持すべき建て前(=普遍性・客観性)もよそに、〈体験〉の主観性を露呈させてまで、「少なくとも私には……」と言葉を継いでしまう。議論をロジカルに展開しようとすることで、そもそも議論を可能にしているような超論理的／前論理的な前提に触れてしまう。〈私の主観的な体験〉と〈我々の客観的体験〉との裂け目、理念(～べき)と記述(～である)との接合個所が、レトリカルに覆われ、またレトリカルに露呈する。彼は言い足りないか、言い過ぎるかの、どちらかでしかあり得ない。だがこうして、「その努力がまさに失敗するまで象徴化に専念することによってのみ、ひとは〈現実的なもの(the real)に触れる〉ことができる。」<sup>95</sup> 悲劇論が対象とする〈我々が体験したまさにあの悲劇〉は、美的なものであらざるを得ず、つまり「曰わく言い難い」ものとしてしか在り(ex-sistent, 外に一立つ)得ない。<sup>96</sup> 「哲

<sup>94</sup> 驚嘆は、観客も含めた人間一般の標準的徳性と、登場人物の高い徳性との、隔絶に由来する。そのため、驚嘆するほどの隔絶があれば、観客は自分と違いすぎる登場人物をあえて見倣おうとは思わないはずである——というのがレッシングの理屈である。

<sup>95</sup> Žižek 1993, p. 129. アーレント(Hannah Arendt; 1906～1975)は、矛盾をも受け入れ、整合性を放棄してまで、思考の自由・自律に徹し、「知識の酵母」を流布させることに努めた人としてレッシングを語る。アーレント(阿部齊訳)：暗い時代の人間性：レッシング考[暗い時代の人々(筑摩書房)2005, 13～56頁][Hannah Arendt: Gedanken zu Lessing: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. 1959. In: Men in Dark Times. 1968] 21～22頁参照。だが、まさにそのレッシング的な自由の気風が一瞬滞る場面にこそ、美学的言説の力学は垣間見られるのではないか。

<sup>96</sup> 「〈個別における無〉であり、完全に実体を欠いているにもかかわらず、回顧的な〈措定(positing)〉に抵抗する、前提されたXが、ラカンのいう〈現実的なもの(the Real)〉、到達不可能でつかみどころのない je ne sais quoi [曰わく言い難い]である。」Žižek 1993, p. 128. ブプナーは、〈客観的な属

学的言語は、その理想に則するなら、思考をするうちに、自分が語っているものを超え出て行く。哲学的言語のなかで真理と思考との矛盾が自己を意識し、克服することによって、哲学的言語は自己自身を弁証法的に超越するのである。」<sup>97</sup>

悲劇論に新境地があるとすれば、それは、悲劇について語るための可能条件を他ならぬ悲劇論から聴き取ることに見出せる。そしてその試みは、「悲劇」を前提にした上で悲劇の可能条件を悲劇作品自体の中に見出そうとする「メター悲劇」モデルとは異なり、「悲劇」の実在性が構成される過程自体に着目するものであり、その意味ではむしろ「零一悲劇」の地点で遂行される。

### Sollen の二義性と、そのあわいにある悲劇論

藝術（体験）を共通の根拠にして議論を組み立てる試みは、論理の限界に突き当たる。それでもなお何かを語り得るとすれば、それは例えば冒頭に掲げたような同語反復でしかないだろう——「畢竟、汝等は、もつべき／もつはずの心をもつ。」素朴な所与を〈記述〉することで〈体験〉の内実を解明しようという企図は、〈規定〉へと寝返る。自省すれば明らかのように「～であるはずだ (sollen)」というものの謂いは、「～であるべきだ (sollen)」という理念を紛れ込ませる。方法論上の建て前と言表行為の実際とが不一致のまま、sollen の多義性に寄生するかたちで、折り合わない二つの問題系が同居している。「である」と「であるべき」との混同・すり替えを指摘するムーア (George Edward Moore ; 1873～1958) の〈自然主義的誤謬〉批判が突いた、まさにそのあわいにこそ、悲劇論は定位する。<sup>98</sup> レッシングは〈驚嘆〉を定義するに際して奇しくも、「いささか神託めいた (orakelmäßig) 言い方をすると」と前置しているが、まさに彼の言説全般が一種の「神託 (Orakel)」なのであって、すでに定まったものを言い当てるという装いで、その実、我々の〈体験〉を積極的に規定しにかかるのである。もちろん、すでに述べた通り、美学的言説が織りなす神話をレトリック自身によって破綻せしめるのも、レッシングその人である。彼の言説が明るみ

---

性としての藝術性をそなえた作品を、鑑賞者が受容する」という幻想を突き崩したところに、カント美学の本質とアクチュアリティを見る。そして、「美的な対象つまり美とは何かが無規定なままだという欠落がしばしば非難の的とされてきたが、かえってこの欠落によって、美を、あるいは [...] 芸術を把握する哲学的理論がはじめて可能になる」と述べている。リュディガー・ブプナー (竹田純郎監訳) : 美的経験 (法政大学出版局) 2009 [Rüdiger Bubner: Ästhetische Erfahrung. 1989] 40 頁参照。

<sup>97</sup> Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. (1946) In: Gesammelte Schriften, Bd. 6. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003, S. 420.

<sup>98</sup> カッシーラーによれば、〈現実的〉と〈可能的〉との区別は、シンボリックな思考にとって不可欠なものであり、人間特有の差異である。そして、「現実性のみを基礎にして考えないということが、あらゆる偉大な倫理的哲学者の特徴である。」Cassirer: An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. Text u. Anm. Bearbeitet von Maureen Lukay, Hamburg (F. Meiner) 2006, part. 1, chap. 5, p. 62～69.

に出すのは、客観的所与という想定をレトリカルな形式として採用しつつ、主観的理想を表明するような、悲劇論の力学である。『往復書簡』は、二つの問題系を両取りの解決しようという無謀な試みであったが、まさにその無謀さゆえに、言説の力学が顕著に露呈するような場たり得ている。〈現実〉の名のもとに〈理念〉を語り、後付けで空疎な現実を、否、現実という名の空疎を充填してゆく。この再帰的な自己定義を、悲劇論は現在形で遂行している。そしてこの現在遂行性ゆえに、悲劇論はそれ自体演劇的でもある。この行為遂行的な次元は、例えば「悲劇とは何か」といった一見自明な問題の立て方では、決して見えて来ない。

### 結び：コロス論への布石として

〈劇場による民衆教化〉と〈混合感情の解明〉という二つの問題系を、両取りの、直接的〈体験〉の分析の名のもとで解決しようという試みは、レトリカルな次元での解決へと繰り越される。「～である」論と「～であるべき」論とを、sollenの二義性のもとで共に抱き込むのは、直接的な〈体験〉という「曰わく言い難い」点なのだ。両論の緊張に宙吊りにされ、二つの叙法 (Modalität) の間で平衡感覚を保つのが、悲劇論の在り方である。教化論と混合感情論は、その内容面においては理性の介入を巡って競合するが、しかしレトリカルには、前者 (～べき論) が後者 (～である論) に寄生し得る。だとすれば、シェリング (Friedrich Schelling ; 1775～1854) における劇作論から本質論への転換で悲劇論の様相が一転したというゾンディの日付設定も、<sup>99</sup> 前倒しすべきかもしれない。如何に悲劇が書かれるべきかという実践重視の技術論こそ、「悲劇 (的なもの) とは何か」という形而上学的な本質論を展開するためのレトリックとして機能し得る。フリスティチは、〈想像された演劇〉と〈実際の演劇〉との乖離としてドイツ観念論的悲劇論を叙述しているが、<sup>100</sup> 筆者が追っているのはむしろこの両概念が一体化して協働している場面としての観念論的悲劇論であり、その意外な前史としてのレッシングなのである。

さて、〈である〉と〈べき〉との間で振幅する言説力学は、その後も悲劇論を牽引し、悲劇論の語り口を規定し続ける。シラー (Friedrich von Schiller ; 1759～1805) が悲劇『メッシーナの花嫁』 (Die Braut von Messina. 1804) において採用するコロス (合唱団) もまた、その力学の表われである。コロスの音楽的な性質は、観客の情動に直接訴えかけ、感性面で心をとらえらるとされる一方で、コロスは同時に、観客を自由の自覚へ導く装置であることも期待されている。作用美学が所与としての、観客のそなえている心的機制を前提に組み上げられ、コロスもまたそのコンテクストで説明されるのだが、同時にそれは、観客が

<sup>99</sup> Péter Szondi: Versuch über das Tragische. (1961) In: Peter Szondi: Schriften I. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1978, S. 151.

<sup>100</sup> Javan Hristić: Réflexions sur la Tragédie. D'Eschyle à Beckett. Traduit du serbe par Marko Despot, Lausanne (L'Age d'Homme) 2009, p. 17.

体験す「べき」悲劇を観客に先立って体験して見せるような、理想的体験の体現者でもある。<sup>101</sup> 悲劇に内在する *sollen* の二義性を、近代悲劇におけるコロスの導入というスキャンダルを介して露呈させたのが、あの曰わく付きの『メシーナ』ではなかったか。

また、ヘルダーが古代悲劇について「コロスは、誰も言えないこと、言いたくないことを言った」<sup>102</sup>と述べる時、その言表は、言表行為の次元でこそコロスの本質を実演している。すなわち、言えないこと、言いたくないことをコロスが代弁すると述べることで、〈本来なら言うべきこと〉・〈本当の欲望〉が遡及的に仮構される。ヘルダーが「コロス」と「民衆 (Volk)」を同格に並べるとき、<sup>103</sup>コロスが民衆に先んじて、あるべき民衆の姿を規定するのであるが、同時に、より重要なことは、その関係性があたかもコロスに先行して民衆が存在したかのように転倒して語られざるを得ないという点なのだ。「コロスが民衆をもたらす」という規定的関係は、民衆がコロスによって再現されるかのようなフィクションを成立条件とする。「～であるはずだ」と「～であるべきだ」との短絡は、論者個人の不手際ではなく、むしろ悲劇論を可能にする必須のレトリック構造である。<sup>104</sup> 『往復書簡』において二つの問題系を両取的に解決しようというレッシングの〈無理〉<sup>105</sup>は、その内容面でのディレンマにもかかわらず、悲劇を語るレトリックとしてはむしろ十全に機能しており、悲劇論の力学を垣間見せてくれる。本論は、ドイツ近代悲劇におけるコロス論—コロスという問題に仮託して悲劇の何たるか／何たるべきかを語る言説—を分析するための、予備考察である。そのため、レッシングの議論を局所的に扱い、図式化して切り詰めたことは否めない。とはいえ、ここであえて図式化によって看取した言説力学が、今後の悲劇論—論に有力な切り口を提供する限りにおいて、本論が採用した方法も容認されるだろう。

---

<sup>101</sup> ラカンによる古代悲劇のコロスの分析は、極端にせよ—観客の〈手本〉から〈代理〉へと突き抜けているにせよ—、コロスが担わされた当為の側面を明らかにしている——「我々観客は、日々の問題に苛まれながら劇場へやって来るので、劇中の問題に何の留保もなく順応するというわけにはいかない、つまり、要求されている恐怖 (fears) と同情 (compassions) を感じるができない—だが問題はない、悲しみと同情を我々の代わりに感じてくれるコロスがいる—より正確に言えば、我々は、要求される感情 (emotions) を、コロスを介して感じる。〈そのときあなたは、あらゆる悩みから解放される、たとえあなたが何も感じなくとも、コロスがあなたの代わりに感じてくれるだろう。〉 [...] 我々は、登場人物たちに同情するという義務を果しているのだ。」Žižek (1989) 2008, p. 32. また、発達心理学に興味深い仮説がある。母親が、誇張した感情表現の身振りや声で、幼い子供自身が何を感じているかを示してやることで、その子供は自分の感情を形成し、それを意識するに至る。Vgl. Löw-Beer 2004, S. 110. つまり、感情の形成に感情移入が先立つわけで、〈代理するもの〉が〈代理されるもの〉に先立つ。

<sup>102</sup> Herder (1801~1803) 1968, S. 256.

<sup>103</sup> Vgl. Herder (1801~1803) 1968, S. 273.

<sup>104</sup> レッシングの悲劇論に見られるダブル・バインドと矛盾、アポリアは、それ自体が折り合いの所産であり、〈問題〉であると同時に〈解決〉である。

<sup>105</sup> ἄρρητος—ungesagt, un(aus)gesprochen; unsagbar, unaussprechlich; geheim, heilig; abscheulich, gräßlich. Vgl. Langenscheidt Taschenwörterbuch Altgriechisch. Berlin u.a. (Langenscheidt) 1986.

# Zu Lessings Briefen über das Trauerspiel

—Zwei Probleme und *eine* rhetorische Lösung—

Masashi KAJIWARA

Dieser Aufsatz behandelt hauptsächlich die Briefe über das Trauerspiel, die von 1756 bis 1757 zwischen Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai gewechselt worden sind. Darin ist die Rede von zwei klassischen Themen: *Vermischte Empfindungen* und *moralische Besserung der Menschen durch das Theater*. Was jene betrifft, geht es darum, warum man Vergnügen empfinden kann, selbst wenn man in einem Trauerspiel einen an sich unangenehmen Gegenstand wie z. B. Tod, Unglück, Scheitern des Helden anschaut (dieses Problem hat Jean-Baptiste Dubos formalisiert). Beide Probleme sind eigentlich voneinander unabhängig. Aber Lessing versucht sie als *ein* Problem zu lösen. Die Kühnheit bzw. Unmöglichkeit seines Versuches ist unter seiner Rhetorik verdeckt. Genauer gesagt, entdeckt sie sich eben durch rhetorische Verdeckung. Verdecken selbst verrät paradoxerweise, dass etwas verdeckt ist. Es gilt hier also zu ermitteln, *wie* Lessing geschrieben hat. Wenn man Lessings Dramaturgie umreißen will, wird man sich eher mit der Hamburgischen Dramaturgie beschäftigen. Aber im Blick auf die »Briefe« soll besonders die Verwirrung der Diskussionen beobachtet werden.

Mendelssohn und Nicolai interessierte vor allem der Mechanismus der Empfindungen, die die Zuschauer bei der Tragödienrezeption haben. Daher erscheint beiden die Aufgabe durch das Trauerspiel die Zuschauer moralisch zu bessern, als marginal. In diesem Sinne sind sie beide reine Ästhetiker. Lessing hingegen ist nicht nur Ästhetiker, sondern auch ein Pädagoge. Er will die Völker *ausschließlich auf ästhetische Weise*, d. h. durch eine nicht deutliche, aber klare Erkenntnis<sup>1</sup>, erziehen, so dass er beim Besserungsprozess der Menschen mittels der Erregung der Leidenschaften die Vernunft (= obere Seelenkraft) ausschließen muss. Lessing nimmt aufgrund des englischen Philosophen Francis Hutcheson an, dass man Menschen auf einer *sinnlichen* Ebene moralisch bessern könne, während Nicolai und Mendelssohn ohne Zögern die Vernunft mit der moralischen Erkenntnis beauftragen. Jener will nur innerhalb einer ästhetischen Erfahrung gleichzeitig die sittliche Erziehung sich vollziehen lassen, während diese prinzipiell zwischen Kunstrezeption (=Ästhetik) und Erziehung (=Ethik) unterscheiden. Das ist der Grund, warum Lessing das „Mitleid“, die Fähigkeit, mit anderen die Positionen zu wechseln, für das wichtigste tragische Moment hält, Mendelssohn dagegen die „Bewunderung“. Ein Double-Bind fasst Lessing *zugleich* als

---

<sup>1</sup> Zu dieser terminologischen Unterscheidung von „deutlich und „klar“ vgl. Leibniz.

Ästhetiker/Dramatiker *und* als Pädagogen, dessen Lehre von der moralischen Besserung also einige Nachteile haben muss, denn man kann mit seinem Modell der ästhetischen Erziehung ohne Eingreifen der Vernunft die subjektive Einseitigkeit unserer Mitleidensfähigkeit nicht verbessern (wir können nämlich mit unseren Familien oder Freunden leichter mitleiden als mit anderen). Das zeigt sich klar im Vergleich mit den Lehren von David Hume und Adam Smith.

Außerdem kann man auch sagen: Die Vermischung jener beiden Probleme ist die von *Analyse* und *Bestimmung*. Beim Problem der vermischten Empfindungen soll man analysieren und beschreiben, was wirklich bei der Trauerspielrezeption passiert, was die Zuschauer eines Trauerspiels fühlen. Beim Problem der moralischen Besserung dagegen handelt es sich darum, wie das Trauerspiel idealiter auf die Zuschauer wirken soll. Der Double-Bind, in dem Lessing gefangen ist, besteht aus den folgenden Fragen: Was *ist* das Trauerspiel? Und was *soll* es sein? Indem Lessing unter dem Namen der empirischen Psychologie eine ästhetische Erfahrung objektiv analysiert, projiziert er doch in der Tat seine subjektive Idee der ästhetischen Erziehung auf den Begriff „Erfahrung“ als Bildschirm. Kurz: Der Begriff »ästhetische Erfahrung« als angeblich selbständiger Grund, als einfachste Tatsache, ist bloß ein Ort, wo man im Namen der Analyse von seinem Ideal redet. Mit anderen Worten, ist die (leere) Form an sich »ästhetischer Erfahrung« ihr Inhalt, und zwar ihr Wesen.

Der Trauerspieltheoretiker bestimmt aufgrund *unserer schon vorhandenen* ästhetischen Erfahrung dieselbe: ein logischer Zirkel. An dieser reflexiven Struktur des ästhetischen Diskurses ist jedoch nicht Lessing schuld. Es handelt sich vielmehr um eine notwendige Bedingung ästhetischer Diskurse überhaupt. Ästhetische Erfahrung als eigentlicher Gegenstand der Ästhetik existiert nicht – oder höchstens ex-sistiert, sie *steht* nämlich *außer* der symbolischen Ordnung (=Sprache), daher kann man nur so sagen: „Je ne sais quoi...“ Aber mit ihrer inneren Unmöglichkeit auskommend, organisiert die Ästhetik ihre Diskurse. Ästhetik ist nichts anderes als ein Produkt des ursprünglichen Kompromisses, der ewige Versuch, das inhärente Nichts, das man „ästhetische Erfahrung“ nennt, zu zähmen. Lessings oft tautologische Rhetorik ver- und enthüllt dieses Nichts. Der Imperativsatz, der für seinen Diskurs bezeichnend ist, stellt eine Sackgasse (=deadlock) dar, in die die empirische Wirkungsästhetik und Dramaturgie geraten muss: „Untersuchen Sie ihr eigenes Herz!“ Mit diesen Worten kann man den Grund *performativ* setzen und aufgrund davon *vorschussweise* seine Diskurse rechtfertigen. Das Ziel dieses Aufsatzes liegt eben darin, den Lessingschen Schreibstil zu beobachten und dadurch die allgemeine Möglichkeitsbedingung ästhetischer Diskurse festzustellen. Dabei wird auch Slavoj Žižeks Diskurstheorie angeführt.