

エルマティンガーのダイダロス像

細井雄介

Ermatinger's Image of Daidalos ---

Daidalos is the greatest craftsman in the Greek myth and his figure is profoundly suggestive of the destiny of our arts as a whole. Now, Emil Ermatinger (1873-1953) was famous in the German Literaturwissenschaft and presented in his theoretical book an unforgettable interpretation of the myth. Namely, as a man of keen insight, he extracted sharply and explained clearly certain motives to cause the atmosphere of tragedy.

I am aware of the richness of this attractive explanation, and in order not to miss any detail, I have translated it into Japanese wholly here for helping later studies of the myth.

The original text is as follows:
Emil Ermatinger, Tragik. in : Das dichterische Kunstwerk, 1921. S.220-238.

本稿の目的は後段に置く一文の翻訳紹介にある。昭和四十六年（一九七一年）四月本学哲学科に入って美学コースを開いたとき、自身の課題として掲げたのは悲劇および悲劇性概念の追究であった。悲劇性の概念についてはマクス・シェーラーの悲劇性論議が念頭にあり、フッセルの『論理学研究』公刊一九〇〇年という明快な画期を思いつつ、芸術研究における現象学の作用範囲についてあれこれと、いわば手探りを行っていた。そのころ先師竹内敏雄先生は畢生の大業『美学総論』（昭和五十四年 弘文堂）の日夜であったが、偶々のびやかな雑談で、美的範疇論の位置は、とお尋ねするや、いとも淡々あつさり文芸の問題と返されて、この応答の情景は今日まで深く心に焼付いている。このことにも触発されて公刊できたのが訳書『文学的芸術作品』(Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, 1931, 昭和五十七年 勁草書房 共訳者瀧内横雄)であり、原著は現象学派の芸術作品理解の紛れもない具体的成果であると捉えての訳業であった。それでは先行の文芸考察はどのような姿を示していたか。ここに一例を同じドイツ語圏から取出して紹介したい。

富士山は誰が描いてもよく、世には無数の絵が並ぶ。しかしなかに直接の写生ならず、すでに名高い画伯による富士山図の模写と見える作が混じると厄介になる。贋作の問題である。この機微を手掛りに芸術作品なるものに迫る考察も現れるが、本誌で幾たびか紹介してきた美術史家リーゲル (Alois Riegl, 1858-1905) と前後する彫刻家ヒルデブランド (Adolf Hildebrand, 1847-1921) は早くも、目の前に実際にある形としての定在形式 (Daseinsform) を仮象として現れる作用形式 (Wirkungsform) に転換することが芸術家の課題であると明言した。この転換作業に籠められる辛苦を思わず、安易に作用形式を着服することが贋作の非であると責められるのである。ところで盗用も生じられるように作用形式は目に見える外面形式だが、これには表裏一体を成す内面形式を想定して、ここに芸術創造の本源を託すこともできよう。この「内面形式 (innere Form)」を立ててドイツ文芸学の理論的整備を企てたのがエル

マティンガー (Emil Emtinger: 1873-1953) であつた。

エルマティンガーはチューリヒおよびベルリンで古典文献学を修め、一九〇九年以降チューリヒ大学でドイツ文芸史の教授、スイスの作家ケラーについての著書 (Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, auf Grund der Biographie Jakob Baechtolds dargestellt und herausgegeben von E. Emtinger, Stuttgart, Cotta 1916-1919, 3vols) はいまも生残る。現行の書であると教えられる。当然この大著は伝記研究書と見做してよいのであろうが、のち一九二一年に著された『詩的芸術作品』(Das dichterische Kunstwerk - Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte, 1921) は「文芸学は本質的に歴史的学問である (Die Literaturwissenschaft ist im wesentlichen eine historische Wissenschaft, S. 120)」の確言を置きながらも、副題「文芸史における判断形成の根本概念」から窺えるように理論的体系の書であり、一理論としても聴くべきところは大きい。けれども論述には当然ながら大方はドイツ語圏の作家および作品についての詳述が連なり、とてもドイツ語圏を越える一般書としての広汎な普及を見るわけにゆかない。わが国でも専門的研究者には知られながら訳出による紹介のなかつた所以であろう。だがこのたび、悲劇性の問題に触れてドイツ文芸ならぬギリシア神話をも語る一節に着目し、この一段を移して、あえて邦語の一資料を仕立てることにした。なお本書の構成は左記の通りである。――

序 論 体験「四項の構成」

第一部 思想体験「三項の構成」

第二部 素材体験「三項の構成」

第三部 形式体験

第一節 内面形式「三項の構成」

第二節 外面形式ないし文体（様式）「四項の構成」

補遺 索引

本書も心理学進展時の思潮内で現れているが、作品受容を重んじる「感情移入」については一語もなく、序論「体験 (Erlenis)」の語が予想させるようにディルタイ (Wilhelm Dilthey, 1833-1911) の影響のもと、あくまで創作心理学的観点に立つ一書である。

文芸作品に即して実情を見れば、まずは人間に未知なるものとしての現実界があるが、なかに創造的個人としての自我が目覚める。この自我の精神的内容を合成するのは二群の価値、ひとつは人間史の総体として外から自我に押寄せる「世界 (Welt)」、もうひとつは創造的人格の感覚―精神的個別性から出てくる「自我 (Ich)」である。こうして自我と世界との対決として成るのが創造的な生というものであり、「体験する (erleben)」とは自我との闘争のことで、対決の成果として自我にはおのれの本性に制約された世界、人格的宇宙、すなわち「世界像 (Weltbild)」が成立する。この世界像を築かせる要素の総体は「素材 (Stoff)」であり、素材の個々の成分を「動機 (Motiv)」と呼ぶ。何らかの動機に触発されて、創造的人格がおのれの世界観たる「意想 (Idee 理念)」と素材とを明確な形式内に納めるとき、ここに作用効果をもつ作品が成る。――要約すれば、これがエルマティンガーの根本的洞察である。「内面形式」を語るエルマティンガーの言葉はきわめて簡明、これは「造形力 (formbildend)」あり、見えることなく作用するゆえに、分析によってはじめて認識できるものである、と規定されるだけで、あとは作例に即しての説明が縷々多彩に繰り上げられる。

自然科学者の学問的記述と異なり、文芸作品には一、特定の心の流れが存在していなければならず、二、この流れは「雰囲気 (Atmosphäre)」でしかあり得ず、三、この心的な雰囲気は律動的に動く。これら三項に依じて「内

「面形式」を論述する第一節では、第一項でまずA、創造的人格の心を喰る感情優先の場として牧歌性 (idyllische Haltung) および悲歌性・悲愴性 (elegisch, pathetisch) をついでB、知性優先の場として喜劇性 (Komik)、最後にC、悲劇性およびフモール (Tragik und Humor) が論じられ、ここで第一項は閉じて、第二項「内的動機付け」に移り、第三項「象徴的なるもの」で内面形式論の全体が完結、末尾第三部第二節の外面形式論は抒情文芸・敘事文芸・劇文芸の文体 (Stil) 様式) 考となっている。——この全体構成内に置かれた悲劇性論議に何らかの独自性を認めることができようか。これが今回の訳出にあたっての問題でもある。

第二次世界大戦の前後には時代を反映してか記憶に残る悲劇論や悲劇性論議が幾つも著されている。神学者であるロウバーデンの著書『悲劇的なるもの』(Hans Jürgen Baden, 1911-1986, Das Tragische, 1941, 1948) もなかのひとつであって、人は決断せざるを得ず、決断 (Entscheidung) とは善悪の決断だが、善悪の別は不明であり、決断する人は悲劇的な姿を見せると語って論述を始めている。この書中で逸話的にポムペイの一兵士像を捉えた文章があるので、やや長くなるが紹介する。——

……ポムペイの発掘で見ると、灼熱の溶流のさきを逃げる人々が捕まって溶岩の下で石化していた。散歩のさなか暑熱の不意打であり、逃れようとする絶望そのものの身振り、凝り固まった地殻の下に保存されてきた。だが、ひとりの戦士についての報告もある。部署に立って寄せる溶流を見たが、深い悲しみの眼差で不運に立向い、一步も揺がず立つ位置で倒れていた。逃れ得ぬことを前にしての、逃走中の悶死と気丈な対決死と、これら両極のあいだに破滅してゆく人の姿の全階梯が並ぶ。身体を超えるものはお断りの劇作家は、逃れ得ぬことには右の兵士のごとくに対処せよ、とおのれの英雄たちに要求するであろう——目前の終末を明晰に知ること、そ

れでも心を動かさず、憂えず叫ばず、顔は仮面に等しく、このような瞬間おのずと心の奥底に浮ぶであろうものも何ひとつ表情に洩れ出ないことを、である。

この姿勢の悲劇性には議論の余地なく、この姿勢に見える偉大（不動の神経の問題に過ぎぬとも言うのか）も劣らず疑えない。けれどもこの破滅の姿には、最後に宥めてくれるもの、絶対的な意味、浄化が欠けている——カタルシスがなない。悲劇的破滅が呑込む人間は、当の姿勢にもかかわらず、最後の疑問、この破滅の目撃証人は誰か、と問う最も内奥の不安を黙らせることができない。一体、何だ、と問えるかも知れない——人間がふたたび無の暗い夜へと転落してゆき、その生や仕事の残骸が壊れた玩具のように散在する、これで全てか。

言直してみよう。この形で恐らく心に内在するだけで募りくる悲劇性には、結局のところ満足がない。不安気に鳥どものごとくあれこれの疑問が乱れ舞う——確かに英雄は勇敢であった、大胆であった、訓練を積み、その姿勢を見て一族も挙げて燃え立つことができるほどであった……だがいまや英雄はすでに亡く、突如その運命は崩れて氷の沈黙裡に没した。裂けた割れ目は閉じられて、英雄の位置には別の者が立ち、まもなく誰ひとり想出すこともなくなろう。

あらゆる内面世界的悲劇性に触れるや噴き出てくる、とただいま述べた疑問の群れ、これらの疑問は、悲劇的なるものとは感性論（Asherk 美学）の対象以上のものであることを明している。……（上掲書 S. 106f.）

如何か。この記述がなければ、確かに当のポムペイの兵士像は折々に見物各人の感情移入による同情を浴びても、ひとときの感性的印象はやがて薄れて大方は消えゆくに違いない。だが思返されるのは悲劇『トロイアの女』結尾の王妃の言葉である——「けれど、神の手に握りつぶされ、地の底に投げ込まれたればこそ、われらの名は消え失せることもなく、後々の世までも語りつがれ、歌いつがれてゆく」。そしてこの永久性を保障したのは事柄の経緯

を描くエウリピデスの筆であった。こうした大作に比べると微小過ぎるとはいえ、ポムペイの一兵士も右の記事によって消えることはなくなつたとしてよい。ここに物語りの意義があり、これから掲げるダイダロスの姿も、長文の記述により相応の内面形式を整え始めて、含蓄は深いが漠然たる神話内におけるよりは鮮明となり、解釈の当否を論じることのできるほどに作用を發揮していると言えよう。

このダイダロスを想つたのは、本年（二〇一五年）二月十五日の『毎日新聞』記事を見てのことである。「英国古典における中世ラテン語辞書」についての記事で、「英国学士院」が第一次世界大戦前年の一九一三年に着手し、昨二〇一四年九月に終了、全部で十七分冊（全巻の価格は六六〇ポンド、約十二万円）、全四〇七〇頁、五万八千語収録、引用は四十三万例という、百一年をかけた事業回顧の記事である。なかの挿話に「編集は手作業主体。……「D」のページを開くと daemon（悪魔）の次に Daedalus（ダイダロス）、順番が逆で、コンピューターでは発生しないミスです」とあり、ここには記者の「失敗よりも手作りの温かさを感じた」との感想も添えられている。

クレタの迷宮を脱してイタリアへ翔るダイダロスの飛行は文化西漸の象徴とも目され、途次の息子イカロス海中墜落の悲話はブリュゲル作と言われてきた絵画によっても名高いし、文芸ではジョイスの若き詩人の印象も強烈であろう。あれこれの意味が託される含蓄の深い物語だが、ここでは何よりもまずダイダロスは工人であつて、人間の技術の運命を思わなければなるまい。そして芸術なる語の原義に技術が核心を占めていることを思えばひろく芸術研究者にとつても、ダイダロスは先立つプロメテウスともども再三再四熟視熟考すべき英雄であろう。

翻訳の底本はさきに記したが再掲すれば下記の通りである。

Emil Ermatinger, Tragik (S. 220-238) in: Das dichterische Kunstwerk — Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig · Berlin 1921. 405 S.

ディルタイの影響を受け、体験を重視する創作心理学的見地から文芸の問題を体系的に論じた一書において、著者は「悲劇性」をも作家の内面形式を整える前段階のひとつ、作家を包む雰囲気 (Atmosphäre) もしくは作家の懐く生感情 (Lebensgefühl) と捉える。同種ながらAとして牧歌調・悲歌調・悲愴性、Bとして喜劇性、Cとして(a) 悲劇性および(b) フモールが並び立つて論じられるのであるが、悲劇性の詳解に用いられたのがダイダロス神話であり、本稿では悲劇性およびダイダロス神話という興味深い両項の特質に迫るため、右のCの前半部(a)を翻訳紹介する。——訳者

a、悲劇性 (Tragik) 「bは末尾二五頁」。悲劇的作品内で統べていて、この作品を介してわれわれのうちに引起される独得の生命感情 (Lebensgefühl) は二つの方法に従って考察できる。一、悲劇的なことは周知の一纏まりの大きさであるはず先に出し、つづけて、ひとつの物語から悲劇性が発散するには、観念として素材として当の物語はどのような具合でなければいけないかと問うのである。これは世界観的—素材本位的 (weltanschaulich-stofflich)

考察法としてよからう。二、悲劇的な物語の諸例にもとづいて悲劇的なことの心的効果 (seelische Wirkung) をさまざまな段階にわたって分析することができる。これは心理学的 (psychologisch) 考察法としてよからう。最後、そしてこの道にこそ、ただし本質的な事柄に絞りつつ入りたいのだが、双方での問題提起をつなぐ結合が考えられる。すなわち物語から出発して、物語に理念 (イデア) が吹込まれている在り方の条件を調べ、「一」、それから理念を吹込まれて形式となった素材がもつ感情効果の種類を問う「二二頁」ことである。

一、悲劇的な物語。ギリシア神話が述べている。テセウス救出の糸をアリアドネに与えた罰として、自分自身の拵えた迷宮ラビュリントスにダイダロスは息子イカロスともども幽閉されてきた。だが羽毛を蠟で骨組に貼付けて自分と息子に翼を作上げてのち、見張りを丸め込んで逃去った。飛翔の自由と歓喜を味わいつつイカロスは、父親の訓戒を物ともせず、あまりに高く、太陽の近くにまでも飛んでゆく。ここで蠟が融けて翼はばらばらと散り、恐れ知らずの若者は海中へ墜ちて溺れ死ぬ。だが父親は、思慮深く地面に近い高さで身を保ち続け、南イタリアのクマエに到って、ここで太陽神アポロンに神殿を建立する。

この伝説は悲劇的な物語の根本類型と呼ぶことができる。この出来事に生きている理念 (イデア) はどのようなものか。創造的精神の自由と物質的現実には縛られている拘束状態との対極性であることは直ぐ解る。ダイダロスは大芸術家であり、天才の創造力で物質に打勝って、物質を人間の召使、精神の捕虜とする。斧に鋸の発案者であり、大建築家にして大彫刻家である。そこで王ミノスには迷宮ラビュリントスを造り、通路の入組む奥の納屋に怪物ミノタウロスを閉込めた。粗暴な自然力が天才の工夫巧みな作中の虜とされているのであり、芸術的創造活動の本質を語って深い意味の籠る象徴 (シムボル) である。

しかし自然力が監禁されているのはただミノタウロスの姿としてのことではしかない。力そのものとしての自然力

は不死身であつてダイダロスの胸中でも働き続ける。この力は、ラビュリントス造営でミノタウロスに加えた暴力の仕返しに、ダイダロスへの復讐を企てる。大英雄テセウスがミノタウロスを打殺す。だが、これがミノスの狙いだが、テセウスはみずからラビュリントスに降りなくてはならない。ダイダロスの発明の才はまたも救出策を案じて、出口へ導く糸玉を恋人テセウスに手渡すがよいとアリアドネに助言する。しかしここで、人間の偉大および自由の目印たる発明心、ダイダロスにおける発明心は悲運に連なることも明かとなり、助言を咎めて王ミノスはダイダロス自身を息子ともどもラビュリントスに幽閉する。こうして、まさしく精神の自由および創造力の大手柄を挙げたがゆえに、いまやダイダロスは、もとの桎梏たる物質には縛られる在り方を二重の苦しみとして認めざるを得ないが、もちろん右の手柄とは、父王に従順ならぬ娘に糸玉の助言、反抗の思いの実る道具を与えたことである。ダイダロスの創造的精神は、これ自体として大胆不敵であつて障害や桎梏を知らず顧みず、自身を罪へと捲込むが、罪とは、世の人倫的秩序を司るべき王に背く不服従のことである。おのれの創造的精神のこの罪をダイダロスは償わなければならない。あの犯罪としてよい助言をアリアドネに与えたとき、ダイダロスはおのれの創造的精神の規則範囲内に囲われていて、この合法性が自由と呼ばれるのだが、あれこれの結果に煩わされぬ天才なるがゆえに、助けて教えてやるしかなかった。けれども、この創造的な助言が実行に移され、ひとつの姿として生活圏に立現れ、こうして王の意志に反しテセウスが解放されて仕舞つたからには、おのれの実行せる業としてダイダロス自身は捕われる。自身および法の尊厳を保とうと望むならば、王はダイダロスを監禁しなければならず、しかもこの象徴的表現に注目したいが、ダイダロス自身の作品内に、形態となりし昔日の思想内に、つまりラビュリントス内に閉込めなければならぬ。というのも芸術家が働けるのはただ王に仕えるのことでしかなく、王に逆らつてはならず、創造力が存分に發揮されるのはただ人倫的秩序の軌道内においてでしかないからである。このことは宇宙

秩序的セクス法則であり、この法則で創造力が身を支えなければ創造力は世界の秩序を乱すであろうし、天職は生を創るにある創造力が生を壊すことになる。だがまことに、この伝説を生んだ動機モチの意味は、ダイダロスの力の相続者にしてダイダロスの創造活動を継続する予定の人たる息子イカロスもまた、罪はないにもかかわらず監禁セイジンされていることにある。監禁が指しているのは、父にとつては今後は秩序に順応せよとの警告であり、息子にとつては父から受取る力を軽々しく浪費するなどの警告である。

だが創造力が強制に順応するのは外面でのことでしかない。創造力の本質がまさに自由であるからには、どうして内面の心のなかでの順応などできようか。監獄内でダイダロスは翼を工夫、翼によつて自分と息子に自由への道を創る。逃亡に成功し、クマエに到つて光の神アポロンに神殿を建てる。なぜダイダロスは逃亡に成功するのか。翼に乗り大地近くに身を保つて太陽の近くを避ける、言いかえると物理的世界の法則性を重んじるからである。ダイダロスは翼の羽根軸を柔い蠟で取付けた（人間の不十分性を表す何と見事な象徴であることよ！）が、太陽に近いと蠟は融けると知っている。さよう、この自己規制は自身の苦い経験が教えてくれた。同じ助言をダイダロスは息子にも授けた。しかし息子は、規制の必要性はみずから嘗めた経験でなし、言付けにもかかわらず、飛べる能力が置いてくれた酔心地に物理的法則の制約すべてを飛越して、太陽熱が蠟に及ぼす作用も気にならず、こうして父から受け継いだ天分は息子のなかで度外れの無思慮となつて仕舞い、この無思慮の贖いは忽ちの墜落死とならざるを得ない。世界の人倫的秩序はあっさりといカロスを片付ける。イカロスに父が贈つた力を当の秩序は生の促進に用いることができない。何しろ翼はイカロスの発明ならず父から貰つていたし、父の呉れた力はや内に創造的なるものをもたないからであり、英雄の豪胆にあらず実を結ばぬ軽率だからである。こうしてようやく、なぜミノス、あの地上の神的法秩序の管理者たるミノスがイカロスをもラビュリントスに閉込めたかと解る——実に幽閉は警告だった

のに、これを息子は覚らなかった。

他方ダイダロスは警告を理解していた。あまり高く飛ぶあの助言ですでに明かなことだし、この助言にはみずから従っていた。だが息子の痛ましい墜落死こそが、初めて、おのれ自身の立つ深淵を明るみに見せてくれる——世界の秩序を乱すこととしての過度という、創造的天才を脅かす危険のことである。そこで以後ダイダロスは宇宙に順応する。このことを証すが、脱出後に果した最初の功業、神殿造営である。この神殿は、万物を貫いて万物を統べる光の神、世界の明晰な秩序たる宇宙の象徴としてのアポロンに奉獻されている。この奉獻行為には感覺的な自我を思切る遜つての自己放棄が横たわるが、他ならず、自分の息子、地上における自分の生の続行者をアポロンが殺したからである。けれどもこの奉獻は創造的天才による世界秩序の承認でもある——いまやダイダロスは、おのれがその息子であり、おのれの内にその力を感じる太陽が、生を育む暖かさであり万物を照す光であるのは、ただ、無限の空間によって地上の生から切離されているときでしかないと知り、また、生が太陽へ親身に近付きたいとの僭越を冒せば、太陽は生を灼く白熱、溶融の破滅に化すると知っている。

こうしていまやダイダロス神話の理念力学はこれまでより詳しく規定できる——創造力これ自体は制約をもたぬ自由衝動であって、新たなものの産出を望めば、旧きもの、現存のもの、事物の既成秩序を重んじないし、重んじてはならない衝動である。それゆえ創造力の本質は両極的で、建設的にして破壊的である。創造力内の建設者に神は祝福を贈るが、これは創造的人間がヘーゲルの言う「世界精神の代理人 (Geschäftsführer des Weltgeistes)」として神の委託内で振舞う者に他ならないからである。だが破壊者を神は罵倒しなければならぬ。というのも打壊す当の「既成秩序」とは何か。明かに以前の生の成果である。では生とは何か。生においては永遠と刹那とが、無限と有限とが、理念と形態とが相争い、互いに働き掛け、相互に移り合う。神は両者であり、力にして秩序であり、動

く宇宙^{コスモス}である。この神が生となるや、隔離と片側一方性が現れる。力は束縛なきものとなって、新たなものを創りつつ、旧きものを壊してゆく。秩序は硬直せるものとなって、以前に創られしものを心配気にびくびくと保ちつつ、新たなものを阻もうとする。こうして双方から作用が生じ、力のがわでは、限界付けはおのれの死と知るがゆえに制限されないように努め、秩序のがわでは、ただの力は目標なき流れとなるうし、決して創れない、言いかえると形態を産出できないと知るがゆえに破壊されないように努めるし、これら双つの片側一方の作用形式群のなかで神的なるものが動く。

そして右の双方、神的な作用形式の二極としての力および秩序が、いまや現存の生の形態として創造的天才の前に立ちはだかるが、天才は新たなものを創りつつ双方と対決する。創造的天才が神の力を感じつつ、旧来の歴史的な生がしつかりと継合せになっている形態を、上に立って何百年もの信心深い崇敬を得てきた台座から突落し、代って自身の手になる像をここに立てるとき、当の台座をも天才はぐらぐらと揺さぶるが、台座とは神的秩序のことであり、作品の展示および大衆による作品崇敬にとつての、したがって天才の生命持続および天才の作用にとつての根本条件に他ならない。それゆえ、心中に秩序の精神を神が呼出して天才の創造力の万物破壊的作用に反作用を加えなければ、また当の天才に神が別の天才を対置、これに台座を支えさせ、地上新たに固定させるのでなければ、揺れ動いて転覆も起る台座の上で、天才自身の作品も不動とはなり得ないであろう。

さて出口には二つが考えられる。一方で創造的精神は、作品の更新を成功させたければ、永遠なる法秩序の台座は存続しなければならぬと透察する。そこで讓歩、おのれの鉄槌^{かたびち}の破壊的強打は控えて、みずから台座再度の強化を助ける。こうなると天才に神が、旧きに代る自作の新たな形態を堅固な台座で支え置いてよい、との恩寵を授け、自作の載る永遠なる法秩序が倒壊から作品を守って作品に持続を贈る。これがダイダロスの例である。だが他

方で創造的精神は、永遠にして普遍妥当なるものがここに現れているとは知らないのです、台座は存続させるべきことを透察しない。そこで自分の目には脆くて壊れ易い足場をみずから案出の新たな足場に代えようと試みる。こうして台座は碎いて壊そうと鉄槌や鉄槌かまきを打振り、石塊が堅ければ堅いほど躍起となつて、ついに思慮の一切を失い、割れた柄から鉄槌の鉄が頭に飛び、崩れ落ちて死ぬまでとなる。それでも作品が完成して美に達すれば揺ぎない台座の上へと別なる手を高めたことになるが、完成せず、あるのは能力なき意欲ばかりとなれば、作品は片隅に流れ、埃まみれのがらくたのもつて腐つてゆく——イカロスの例である。

人生をこのように見て形にすること、これこそが他ならず、純然たる形式面で捉えた悲劇性(Tragic)である。あらゆる人間の偉大に具わり、ここで働く創造力に具わる両極性、この両極性を認識するところに悲劇性は成立つ。創造力が生の真髄としてあるからには、同時に創造力の破滅も定めごとである。創造力が働き始めるや、同じ瞬間、この破滅への意志も沸立ち、創造力が現存のものに邪魔して闘いを挑む瞬間、現存者も我れは秩序なりと公言して受けて立つ。相手との優劣を測りつつ創造力がおのれを高めれば高めるほど、ますます抵抗も強くなる。こうして緊張が増進、ついに破裂して破局カオス・トロフとなる。これが悲劇的なるものごとの実質である。知らないではいけないが、悲劇的であるのはただ、おのれみずから自身の意欲の大きさに倒れるか、少くとも苦しむ人、おのれの頭を打砕く鉄槌を自身の拳で振上げるか、それともこちら目掛けて振上げる敵に、みずから当の鉄槌を手渡す人、このような人でしかない。真の悲劇的なるものを体得する英雄は、決して他人の意志や他人の手によって死ぬ者でない。

あらゆる偉大な悲劇物語に悲劇的な出来事の右に述べた根本事情を見抜くのは、象徴シムボルを見詰める才、つまり形態を通して意味を見る、素材のうちに理念を見る、身振りに心を見る才能さえあるならば、決して難しいことでない。いつでも問題は、新たな生の目的のため、歴史の重なる大地を柔かく砕くことにある。創造的という契機は必ずし

もつねに、ダイダロス神話に見られるほど強烈で絶対の調子をもつ要はない。それでも偉大な悲劇に当の契機はいつでも有って、旧きものを壊す働き、壊そうとする意欲の働きに過ぎなくとも必ず存在する。そして欠かせないのは、新しいものが押寄せて旧いものが秩序の楯で抗うとき、相闘うのは双方とも神的なるものと認識することである。この認識が、いかなる自動車事故にも、新聞記事で「悲劇的」と語っての説明を防止する。おのれを貫き通して絶滅はさせないとするもの、これこそが価値充溢して実質あるもの、偉大なるものなのである。

ソポクレス作『アンティゴネ』の問題は、ダイダロス神話においてと同様、神聖化された法に人倫という、王の見守るべき秩序へと沈む陥没のことである。ポリュネイケスは祖国テバイ相手の戦争で当の秩序を破った。それゆえポリュネイケスをテバイの恵みで慰めてはいけない。亡骸の埋葬はならぬ、と王たるクレオンは命じた。だが死せる兄に女のひとアンティゴネは情愛の務めを成し遂げる。死者には埋葬と命じている人倫的な神の掟の声は、アンティゴネのなかで、このたびの特例には当の掟を差止めよ、と国王の発した法令よりも声高に響く。だが神の掟に従ってアンティゴネは人の掟の外に立ち、このアンティゴネを王が罰するのは、刑罰の仕方で象徴的にアンティゴネの犯罪を表せるからであり、おのれと国とのあいだに壁を築いたアンティゴネは、いまや生きながら岩屋の壁のなかに閉込められる。正義は充たされたが、生を、貴く聖なる生を代償にすることである。というのもアンティゴネの行為に語り出されていたのは、もちろん現世の王に抗う強情ばかりでなく、神の掟をよく聴く恭順でもあったからである。おのれの胸中の、永遠なるものと無常「時間的」なるもの、天上的なるものと地上的なるもの、道義と法との抗争において、女性たるアンティゴネは永遠なるもの、天上的なるもの、道義的なるものに与した。犯したのはただ無常の法に背く犯罪だけであって、神聖なる道義についての冒瀆でない。それゆえにこそ無常なるものを捉えての、永遠なるものによる仕返しが行われる。クレオンの息ハイモンが後を追って恋人アンティゴネの墓

で死に、クレオンの妻が、ハイモンともうひとり先に斃れた息子メガレウスの死を嘆きつつ、みずから手を下して死ぬ。あまりに強く国の利害を思つて生者を四壁内に閉込めたクレオンは一族の永続を断ち切られて仕舞う。クレオンについても、アンティゴネにおいてと同じく、度を越すということの悲劇的運命が成就する。

シエイクスピアの『マクベス』で主人公を驅立てて没落させるのは、偉大仰望の中毒にまで亢進せる大きさである。ハムレットは、父のために復讐という聖なる義務を母に行かせねばならずして罪を背負うオレステスの近代版であり、義務としてハムレットの犯す行業は神聖にして神の望み給うところではあるものの、やはり自身を犯罪者に仕立てて生から追出す。だがこれは確かに悲劇的題材の土台を成す生地であり、この上に残忍な行業と学識・良心で鈍る意志との対立が加わって、ますます悲劇的な根本状況が高まる。まさしく近代的精神の涯しなく精妙になった内面に生きるオレステスだが、その背に行業の重みが負わせられるのである。シラーのカール・モールはおのれの道義的良心の聖なる声に従つて、墮落せる社会を相手の闘争に乗出し、道義の樹立を志しつつ道義には適った犯罪者となる。グリルパルツァ作『ハプスブルク家の兄弟不和』のルドルフ二世、星界の法則を究めるこの学者賢人は統治者としての諸々の義務を疎かにするが、宇宙コスモスの法則性の認識が行動面で王を萎えさせるのである。割れた王国のあらゆる党派に統治者として公正でありたいと望むのは、宇宙を知る自身の学識が党派はすべて正しいと教えるからであり、こうしてみずから、星々が平和裡にそれぞれの軌道を描くように、地上の平和を維持したいと思う。地上では強者の暴力が、正義を創造してはこれを保証しなければならぬことを見抜こうとしない。結果として、まさしくおのれの公正のゆえに、あらゆる方面にわたり万人の万人に対する最悪無惨な戦争を招来する。ヘッペル作『アグネス・ベルナウア』では「理髪師の娘アグネスの」この世ならぬ賜物か、完全性の目に見える姿となった美しさが市民戦争を引起し、公子アルブレヒトの不幸な妻アグネスを濡れる墓へと導くが、硬直不動の国家概念は、

これを体现せねばならぬバイエルン老公エルンストに、右の死を避ければ代りは大公領の冠と定めているのである。これが常のことで、どこでも悲劇的なるものが見せてくれるのは、生において最も価値ある諸力がおのれ自身を相手に闘う姿であり、形作る力としての神的なるものと、形作られた秩序としての神的なるものとの抗争である。それゆえ悲劇的なるものの全き具現が劇ドラマの形式で、すなわち悲劇として、最も純粹に最も力強く行われるのも決して偶然でない。右の闘争、悲劇的なるものの生命でもあれば劇ドラマたる悲劇の生命でもある闘争が、物語の構想や展開によつて必然的な闘争なりと感受されるとき、この闘争には格段の偉大性が与えられる。世界運命 (Weltschicksal) そのものがこの闘争のなかで人間に語りかけているかと思えるのである。生成なる出来事の醸成される深淵が観察する眼差の前に開かれてデルポイの絶壁となり、ここからは辺りを霧となつて囲む蒸気が立籠め、絶壁を越える上方アポロンの巫女ピュティアの声が預言のことばを語り出す。

さて人間であることの暗い深みが悲劇的な出来事のなかでこれほどにも大口を開く者に向けて、なおも悲劇的な出来事においての罪 (Schuld) などという愚問を投げかけられようか。そしてこの罪がどの程度まで市民法典に違反する意味での犯罪概念へと納まるか、こと細かに調べられようか。やれるのはただ平俗平板な凡人しかあるまい。この連中、悲しい災難はことごとく悲劇的と呼ぶ面々であり、それというのも悲劇的体験には能力を欠いているからであり、敵対民族に戦争の「罪」を押し付けては自国の有利獲得を狙う政治家だからである。だがこの連中は、あらゆる行動は良心なく起ることを知らず、あらゆる創造活動は負債をもつことを知らず、あらゆる偉大は買取るのに不幸が要ることを知らない。こうしたことをこそ悲劇的な出来事を見せているのである——最高のものと最深のものどがいかにして、神的なるものと人間的なるものどがいかにして、救済行為と犯罪行為どがいかにして、一点で突当り重なりながら離れ離れには砕け割れないのか、と。このように悲劇的な出来事は市民道德の善やら悪の

彼岸に立つが、しかし最後この出来事には、世界内では破裂したかと思える神的なるものの道義的意志が、ふたたび聖なる一体の宇宙秩序へと纏ってゆく。

けれども悲劇性を体験し、これを概念として掴むことは、まさしく、あらゆる人間、あらゆる時代や民族に許されている事柄でない。悲劇と見る志操をもてるか否か、この可能性は、何よりもまず世界観の問題である。人間とは精神に恵まれて限界を知らずに意欲しながらも感覚的現世の限界には囲まれている存在であるとして、この人間を世界観が、運命と呼ぶにせよ神と呼ぶにせよとにかく、限界なく全能なるものの相手として対置するところでは、どこであれ悲劇的な出来事の実現は起り得ると言うことができよう。決定的なのは人生を形而上のものとして捉える生命感情である。こうして全能の運命を信じるギリシア人の信仰、プロテスタンティズムにもとづくキリスト教徒の神信仰（シェイクスピア）、カトリシズムにもとづくキリスト教徒の神信仰（ローベヤカルデロン）、ドイツ観念論が果したごとく、自我と宇宙、個体と理念なる二者間の分裂が形而上学的に貫徹されるところ（シラー、クライスト、ヘッベル）は、最高の意味での悲劇的文芸を可能とさせる。形而上学的にも見る感情が到るところに在って、この感情から、黒土から謎めく暗い花とばかりに、悲劇的文芸が育つからである。相争う諸力の一方か他方、つまり個体意志か全体意志には強度差があり、この差異が条件となつて、悲劇的な出来事の仕組や心的緊張にはさまざまな段階が生じる。例えばローベ・デ・ベガの意欲する人物では折々の決断に拘束される度合がシェイクスピアの人物よりも大きいと見えるし、クライストの人物では意志衝動がグリンバルツアにおけるより強いと見える。だがこうしたことは個別的な色合であつて、この色合が悲劇的なるものの作用を引起したり、相手が世界観を異にする享受者ならば当の作用を狭めることになる。ローベヤカルデロンの悲劇性は新時代のプロテスタントをシェイクスピアやクライストの悲劇性ほどには揺り動かさず、逆にここかしこ各地の信仰厚きカトリク教徒にシェイクスピアは、

心を掴むというより奇異の念を懐かせるかも知れない。

悲劇的なものにとつては自由意志の問題もただ、意志を主張し、意志の相手に運命を対置する、という形では存在しない。人間は自由意志をもつか、それとも人間の意欲活動は運命と定められた必然か、と悲劇詩人は問わない。どちらも詩人にとつては同じことであり、同じであると明すためにこそ詩を書くのだからである。また、どう見ても余所者たる運命の意志しか生じないところで意欲することに意味があるか、と問いもしない。おのれの意志がどれほど強く白熱化しようと、詩人にはただ、意欲する人物を自作の主人公に仕立てることしかできないからである。詩人が知っているのは、本当に遣るつもりなら決断や手段の選択に見る通り自分の意志の自由をも信じているし、一つの道が拒まれても別の道を取って、まさしく意志の力と決断の自由を教えるものだ、ということである。これを見て、意志は制約されること、決断は自由ならぬことを導き出すのは、創造の活力なき静観的—理論的な人つまり哲学者の詮索的反省であつて、事後によりやく平安な思想分析のうちで生じる反省であり、意欲の人の意欲灼熱のさなか決断切迫の際とは無縁の反省である。自由意志を信じるとは、悲劇詩人にとつても作中の英雄にとつても、自由意志をもつことである。だが他方で悲劇詩人は同じく揺ぐことなく運命の全能をも確信する。言いかえると、意欲の人はみな運命に仕えるのみと望んでは自身の究極目的を果す、と確信している。論理的には矛盾である。けれども（悲劇詩人の仕事の通り）生の実相と見れば、これは対立であり両極性である。この対立が、悲劇的事件のなかで、生けるものの形成や変成の法則として勢いも強烈に開花すること、このことこそが悲劇的文芸の意味にして内容である。

したがって悲劇的な出来事は弾き出してしまふ世界観の形式は二つしかない。人間は無制約に自由と見る世界観と、人間はどこまでも拘束されていると見る世界観とである。双方いづれもが妨げるのは闘争および緊張なる理念^{イデア}と、

間力学の成立である。意欲の人に何の限界も対置されないところでは、意志は涯しなく流れるだけで、形態すなわち、境界なきものに境界を設けることでしか成立せぬ形態を創ることができない。万物ただ牢獄として自我を包囲し、自我の生衝動が微かに揺れるだけで即座に堅い鉄の枷を嵌めて黙らせるところでは、運動は若芽で摘まれ、闘争も緊張も成らず、形態も創られない——ただ状態 (Zustand) があるばかりとなる。

自我の無制約的自由を見る第一形式の世界観は美的 (ästhetisch 感性的) には重みがない。論理的思考のなかにあるだけで、現実としては存在しないからである。無制約「絶対的」の被拘束態を見る第二形式の方は、首尾一貫せる物質主義のなかに存在し、十九世紀末自然主義者の作中で効果を試してきた。しかし、この精神を欠く世界観に創ることのできる悲劇性 (Tragik) がいかに惨めな代物かと認めるには、ゲルハルト・ハウプトマン (Gerhart Hauptmann, 1862-1946) の戯曲を吟味するだけでよい。人生がただ経済的貧困 (『織工』) の作用結果、肉体酷使 (『ハネレの昇天』)、身体疾病 (『哀れなハインリヒ』)、アルコール依存 (『日の出前』)、官能的欲動 (『ローゼ・ベルント』『駈者ヘンシエル』) の作用結果としか見えないところ、また神経衰弱や愛欲が相手では芸術家とか哲学者の体験すら無力な反抗 (『孤独な人』『ガブリエル・シリングの遁走』) となるしかないところでは、境界なきものに立向う自由意志の闘争はなく、運命は形にならず、人間は無気力に受身で苦しむ動物となっている。動物の苦しみがわれわれを深く悲しい気分させようとも、ここで悲劇的の語を言出せるのは、人間と運命とのあいだで立昇る偉大な悲劇性の息吹を一度として味わったことのない人でしかない。

二、心の作用としての悲劇的なるもの。『ヴァイルヘルム・マイスターの演劇的使命』においてゲーテは、劇ドマわけでも悲哀劇 (Trauerspiel) を人間は喜ぶが、この満足はどこから来るのか、と問うた小論文の断片を掲げ、答として人間の、どうでもよい状態からはできる限り逃出したいとする自然的欲求を示唆している。「眠りと安らぎで心

身とも居心地よい状態に置かれるや、たちまち心と体はまたも動きたい働きたい、興奮し感動して、おのれの存在を確かめたいと切望する」。ここから大衆の、処刑なる見世物に寄せる悦楽も説明される。「もっと好ましいのが例の死刑執行であり、これは詩人が催してくれる……見ている子供たちにもぎくり驚いて、行きなさい、罰するぞ、と追払おうとするほど残忍で荒唐を呼ぶ欲望にすら秘密の道と隠れ家があって、頼れば欲望は甘美この上ない満足へと導かれる。こうした内的通路あれこれのすべてが芝居によって、ことに悲劇 (Tragedie) によって、稲妻の閃光で震え動き、刺戟が人間を掴み取る。この刺戟が暗ければ暗いほど、それだけ満足はますます大きくなるのである」。

こうしてゲーテは「われわれが悲劇の対象に覚える満足」の普遍的「根柢」を精妙かつ明瞭に見せてくれたが、劇のそれぞれ、いや詩作それぞれの果す作用を主としては悲劇のものとしてのことであつた。ところで、個々に見れば、この作用はどこに成立つのか。

いかなる学問的問題であれ当の問題の歴史をアダムにまで繰返さなければならない。ここで同様われわれも、アリス・トテレスのカタルシス問題は目下の論究圏内に引入れずに済ませてよからう。心の作用 (wirkung 作用結果) としての悲劇的なるもの、これの本質を、悲劇的なるもの世界観の規定から引出せば十分である。

ダイダロス神話の考察がわれわれの眼前に置いたのは以下の状況 (Situation) である。一方で胸中に神火の白熱を感じた偉大な創造的人間が、他方でおのれの生身を、現世の王すなわち宇宙的秩序を統べる支配者の手中にあると見る。限界など知らうともせぬ巨人的創造力をダイダロスは發揮してよいが、ただし、身の周りに王が引いた圏内においてのみと限られる。この圏域をなんとか踏越えようとも、王はダイダロスを獄に囚えて仕舞う。発明心が翼に乗せてダイダロスを自由な大気内へ連去ろうとも、物理的世界の逸脱不能の法則性としての運命自身が止れ！と鳴響いて、命令の執行者たる太陽神はダイダロスの愛息を殺し、ダイダロスはアポロン神殿を建立して運命の言

葉を奉じる。

仮に想像上の悲劇『ダイダロス』を演じて、作者には、われわれにダイダロスの運命を深く感得させて、ダイダロスの胸中とわれわれの胸中と同じ感情の律動^{リズム}が鼓動するまでの成功になったとすれば、神殿築造に励むダイダロスの、いやダイダロスばかりか、われわれ観客もの生感情つまり気分^(Stimmung)は如何であろうか。混合気分^(Mischstimmung)であることに間違いない——英雄の自負があり、これは、あの迷宮創建の偉業をおのれの精神力で遂行し、翼を発明して僭主の監獄も脱出した芸術家の昂揚せる自己意識である。しかし、ことの成就にあたり愛する息子は与えなければならなかつたし、いまや肉親の身を引継いでくれる子孫なく独りで立ち、ここに悲哀と悔恨もある。これら両方の感情は休みなく高低と波立って相争うが、それでも一つの律動^{リズム}へと響き合い、この律動はやがてダイダロスの生感情すなわち、全能無限なるもの、聖なる運命を前にした慄然たる畏敬となる。ここには両方がある——挑戦と悔恨とである。これほどにも深い嘆きを創りし神への天才の贈物として、神殿をダイダロスが建てるのは挑戦でないか。自由意志の贈物とはいずれも、当の贈り手が少くとも気持では貫い手の上に立つことを指していないか。だがまさしく気持としては、さきに身体なる宝物を救おうと企てたダイダロスの挑戦は、いまやおのれの精神なる価値を思う誇りとなり、個人として感じる感知作用は精神の意識に氷結して知性となり、精神的なるものなかでダイダロスは、自分は神々と一体になったと思っている。独り立つ人間の誇りを成すものが、精神的全能を得た慎ましい感動の姿となっていて、この感動こそ世界法則および運命意志を前にしての畏敬に他ならない。だがこれはまたしても高慢でないのか。運命の意志を最も深い内面で内密に認めることに含まれるのは、この意志を認めて当の意志内に受入れられる者はみずから運命となり神となっていて、独り立つ身として身体的ではなくとも、全体なるものの部分として精神的には、ということでないのか。こうしてダイダロスの生感情が流

れゆく先は敬虔界であり宗教、言いかえると、神と一体であるとの感情、神のもとの安息の感情である。というのも宗教とは、神の全能と無限に向ける精神的人間の憧憬に他ならず、神の全能と無限を前にした身体的人間の不安に他ならず、一語にすれば、理解し難きものを前にしての身震い (Erschauern) だからではないか。

だがこれこそが悲劇的根本感情である。自分に等しい仲間と一緒に生きる心地よい暖かさから引裂いて、人間をひとりの王リアとして住む影なき暗い荒野に追い遣り、ここでは翻る外衣を嵐が抜けて吹き荒び、胸を貫いて運命が荒れ狂う——悲劇的な出来事における唯ひとつ大きな事柄である。それではと目を上げて天へ向ければ、見るのは雲の山々で、息を塞ごうと重く圧してくる。だが雲の合間に迷い星の一つが煌めくのも見れば、この星の輝くところ、数え切れぬ友星の大群が輪を成して、全能者の掟に従い各自の軌道を従順に永遠に等しく動くさまを知り、この全能者には雲の山々も従って、命が下れば露と消えて去らねばならないことを知る。このとき、小人間どもの気楽な小屋から荒野へと一緒に持出した小心翼翼の不安は変化して、身震いしつつ神を仰ぐ崇高な感情となる。雲間から下界へ暴れ降る雷光も、殺せるのは身体としての人間だけであって、精神としての人間は救ってこれを無限なるものと一体にする、と知ってのことである。

このように悲劇的な出来事は、日常が枷を嵌めていたもの、人間における最も偉大で永遠なるものを解き放ち、人間におのれの神性を気付かせ、おのれの自由を味わせる。やはり確りと掴んでおきたいが、ギリシア悲劇がディオニュソスの祭儀から出たこと、中世の信心深い民衆が教会で神秘劇を祝ったこと、スペインで異端者焚殺を祝って宗教劇の演じられたことは決して偶然でなかった。同様、世界で最も自由ながら最も厳しく縛られてもいた民衆たるイギリス人に、宗教改革が救済の風を吹いてシェイクスピアの劇が成り、これが初めて、胸の激情内に捲込まれた運命と闘う、新時代の自由なる人間を呈示できたことも解る。またドイツの土壤では、火を吹く稲妻が哀れな

小屋へとばかり、カントの精神の冷徹俊英な閃光が、気持よく神と自然に護られて安全としていた人間に落下、仰天して唾然の者をたちまち孤独な批判的思考へと追込んで、当人の自我を万物から引裂いたとき、初めて偉大な悲劇も登場可能になったと解る。いまや闘争が現に起つたし、失われた一体世界をふたたび獲得する必然性も生じた。理想主義「観念論」の哲学者わけてもフイヒテとヘーゲルが闘いを導き、これを土台としてシラー、クライスト、グリルパルツァ、ヘッベルがそれぞれの悲劇を創造したのである。

そして遂に、理想主義的世界観が枯渇して実証主義的・物質主義的思考の組成がますます一貫作業を進めると、なぜ悲劇を、総じて劇を没落させたのかをも悟る。立つところが砂山では、人間にはもはや立つことができず、沈むしかない。だが十九世紀後半の人間を囲み日に日に集積せる事実一辺倒の知識は、いわば砂山であつて、人間はなかへと沈んだ。このことがすでにオットー・ルートヴィヒ (Otto Ludwig, 1813-1865) で感じられるが、作品『代々山番』に悲劇的な身震いは起りようもなく、理由は、作中あまりに多く技巧が出来過ぎて、結末ではあまりに多く生理と偶然が一緒になつての罪を犯すからである。だがわけてもハウプトマンあれこれの「劇 (Drama)」においてであり、もはや諸作はあえて悲劇と名付けられもしないが、ここでは困窮とか病氣その他の肉体的苦痛を見ても、生じるのはただ束縛や無力や卑小という人間の有様が引起す滅入るような感情でしかない。犠牲への同情を覚えるだけで、昂揚を感じることもなく救済を感じることもない。……「悲劇性については終了」

b、フ、モ、ー、ル (Humor)。悲劇的气氛は感情と知性との、単独人間の体験と全体者意識との、律動的に隆替する波動である。その感情と知性とは、身体的人間は無力という気分においての感情であり、精神的なるものによる身体的なるものの克服においての知性である。創造する単独人間の挑戦においての知性であり、全体者への畏敬に満ちる帰依においての感情である。神性なるものを前にしての身震いのなかで縛れているのは、知性の自由と、一者

への束縛を感じる感情とである。

さてフモールは悲劇性を相手に、例えば最善主義オプティミスムと最悪主義ペシミスムのごとくに向い立つかと見える。けれどもさらに深く見れば、フモールを最善主義に、悲劇性を最悪主義に等しいと置くのは、これも愚しいと判る。最善主義と最悪主義は個々の人間の一面的な心の持ち方に宛てた陳腐な命名だが、悲劇性とフモールとは世界観の最も深い根柢に根差しているからである。……………〔以下省略〕