



レッシングの喜劇理論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 南, 次郎 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00010035

レッシングの喜劇理論

南 次 郎

(1)

市民のための喜劇はいかにあるべきか、と市民劇のあり様を問いもとめつつ、レッシングは最終的にひとつの疑問に逢着する。イデーを描くことを主要な目的として、イデーに従えられた性格を描く芸術もまた芸術とよびうるのであろうか、と。そしてもしイデーに従属する芸術もまた芸術でありうるとするならば、その理論的根拠はいずこに求めることができようか、と設問する。レッシングのこの問いかけはハンプルク演劇論86編から95編におよぶディドロ検討の終着としてあらわれるが、新たな思考の出発となるべきはずのレッシングによるこの問題提起は、その後、顧みられることもなく、提起された問題の意味さえも的確に理解されることなく、200年以上が経過した。第2次大戦後、社会主義諸国の研究者たちのあいだで、この個所の意義が認識され、さまざまな論議を喚起し、さらに敷衍されるにいたる。

ハンス・マイヤーはレッシングのディドロ検討に注目して、「この論争において、本来、どちらが正しかったのであろうか。レッシングの主張なのか、それともディドロの主張であろうか。」と問いを発する。これにつづけてマイヤー自身は、ディドロは「社会的に典型的な演劇形成の本質」¹⁾をレッシングよりも深く洞察していた、と、結論する。他方で、レッシングを弁護する研究者たちもマイヤーの問いかけに答えて、たとえば、ブーゼンブルフは、「典型とは普遍性一般を意味するのではなく、個の形姿をとった普遍性である。」²⁾と、定義づけて後、レッシングが主張する性格のなかに時

代の典型的状況の反映を読みとり、レッスングをより高く評価する。だが、いずれの論文においても、レッスングの提出した基本的問題、つまり、イデーを描くことを主要な目的とする作品もまた芸術でありうるのか。そしてもしこれが可能であるとするならば、その根拠はいずこに求めらるべきか、という問いかけには、直接に言及することを回避した。元来、レッスング自身が論証を断念したのと同様に、理論的に一般化して解答することは不可能なのかもしれない。

こうした問題を提起せざるをえなかった時代の状況、新たな社会階層の台頭と社会の主導権をめぐる闘争、これにともなう社会現象面でのさまざまな葛藤、世界観、価値観の転換と文学の立場との関連性等興味ある命題を提出することもできようが、当論文は上記の問題提起へといたるレッスングの思考の過程をたどろうとするものである。そうした思考の過程自体のなかに、とりもなおさず、初期市民喜劇の特徴的な考え方や問題点があらわれているようにおもわれるからである。

(2)

悲劇『*Miß Sara Sampson*』(1755)に前後する時期、レッスングは創作活動と並行して、悲劇および喜劇の市民劇としての理論的根拠を確立することに着手する。

悲劇理論については、メンデルスゾーン、ニコライとの往復書簡があり、これは約10年後、ハンブルク演劇論73編から83編においてアリストテレスの『詩学』解釈という形式で結実していく。

喜劇論に関しては、アリストテレスという権威もなく、したがって、主として当時の喜劇論を検討することにおいて、自己の理論を明確にしようとする。その最初の試みが『催涙喜劇あるいは感動喜劇に関する論文』⁹⁾であり、1760年のディドロの翻訳、さらに『ハンブルク演劇論』においておこなわれた各喜劇作品の批評、そしてとりわけ86編から95編におよぶディドロ

検討である。当論文では、『催涙喜劇あるいは感動喜劇に関する論文』 *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiel* (1754), 翻訳『ディドロ氏の劇場』 *Das Theater des Herrn Diderot* (1760), 『ハンブルク演劇論』 *Hamburgische Dramaturgie* (1767~68) 86編から95編をとりあげることになる。

『演劇叢書』 *Theatralische Bibliothek* (1754~58) の冒頭におさめられた『催涙喜劇あるいは感動喜劇に関する論文』において、レッシングは催涙喜劇を否定する立場をとるシャシロンの論文とこれを弁護するゲレルトの論文をそれぞれフランス語、ラテン語から翻訳し、対置して紹介し、読者に判断を委ねるという形式をとる。

涙を催させる喜劇というこの奇妙な名称の発生は、フランス古典劇に定められたジャンルの峻別という伝統に起因している。ジャンルの原則によれば、悲劇は王侯貴族を、宮廷の世界を描くジャンルであり、市民ならびに市民生活に関係するものはすべて喜劇というジャンルに封じこめなくてはならない。したがって、市民的美徳を描いて、市民を感動させ涙させようとする場合も、喜劇というジャンルにとどまるがゆえに、観客に笑いをも喚起させなくてはならない。笑いから涙へと主調を移行させつつ、なお、笑いと涙を統合するところに、マリヴォー、デトゥシュ⁴⁾、ラ・ジョッセ⁵⁾ たちの試みがあった。そして当時、彼らの作品は大きな関心をもって、ハンブルク劇場においても、しばしば上演されたのである。

たとえば、フランス市民劇の初期に属する作品、マリヴォーの『愛と偶然との戯れ』⁶⁾ においては、持参金よりも愛にみちた結婚を、という市民的モラルをモチーフとして扱っている。このモラルをシルヴィヤとドラント、そしてそれぞれの召使い、リゼットとアルルカンの2組の婚約へいたる過程において啓蒙しようとする。淑女シルヴィヤも青年ドラントも双方の親によってとりきめられた縁組みに反対である。シルヴィヤもドラントも互いに相手の人柄にたいして疑念をいだいている。両者はともに赤裸々な人となりを見極めるために、シルヴィヤは小間使いリゼットと、ドラントは下男アル

ルカンと役柄をとり換え、変装して、対面の場にのぞむ。たがいに、たちまちにして愛が萌すのをおぼえて、結婚をもねがう。だが、それぞれに相手の変装を知らずに、召使いと信じつつけて、身分の隔たりに苦悩する。しかしついに変装が判明して、結婚への運びとなる。結婚するものの人柄や愛を確かめたい、とする二人の心情や身分の相違をこえて芽生える愛の情、この情を抑制しようとする理性とのあいだの葛藤、動揺等いたって自然、真摯であり、滑稽なものではなく、市民社会にみとめられることになる市民の飾りのない姿なのである。だが、喜劇であるためには、笑いを誘発する場面を、変装した役柄になじむことのないセリフや行動、召使いたちの日頃の屈折した感情の表現、あるいは頓馬さ加減等を配した滑稽な状況を添えなくてはならない。ラ・ショッセの場合には、とりあげる素材はさらに深刻な社会問題へと移り、たとえば、誤審をくだした裁判官の良心の問題、私生児の認知問題等々へと変化する。

シャシロンはこの涙と笑いの混合、喜劇と悲劇のジャンルの枠の破壊、一つの劇中で涙し笑うことの不自然さを非難し、モリエールの作品に喜劇の原型を認めて、モリエールへの復帰を求める。

これにたいして、ゲレルトの喜劇論にしたがえば、喜劇は嘲笑に値するような欠陥を描くのではなく、むしろ羨望すべき美德をこそ描き示すことが喜劇の使命である、という。フランス市民劇に由来する催涙喜劇、つまり、市民を啓蒙する道徳劇を賞揚する。両者の論文を紹介してのち、レッシングは自己の喜劇観を付記している。

レッシングにしたがえば、笑わせるばかりの庶民用道化芝居 *Possenspiel*、感動させるだけの催涙喜劇 *comédie larmoyante*、秩序に欠ける悲喜劇 *Tragikomödie* 等の混合ジャンル *Mischgattung* は真の喜劇とはよべず、真の喜劇は実人生に可能なかぎり近くなければならない、という。だが、喜劇が接近しなければならぬ人生とは何か。人生に接近することによって、喜劇はどのようにして、いかなる効用を発揮するのか。いかなる方法でもって、その人生を喜劇のなかへとり入れてくるのか。これらの疑問についてはいずれ

も論及されず、付記は演劇理論と名づけるに値しないようにおもわれるのである。疑問の理論的解明は、デイドロの作品および理論との出会いを経て、10数年後のハンプルク演劇論にまではこび込まれるのである。にもかかわらず、自然らしさの要求は滑稽な状況のパッチ・ワークから時代の状況への、類型的性格から個性的性格への展開を、そして時代の演劇、市民劇の理論化への開始を予感させるのである。

(3)

啓蒙時代における教化という喜劇の機能を考量するならば、レッシングが *Possenspiel* や *Tragikomödie* を拒絶した理由は容易に理解できる。*Possenspiel* は教えるところに欠け、*Tragikomödie* はドラマ成立の前提とされた感情移入を妨げることになるからである。したがってこの時期において、すでに、レッシングは *comédie larmoyante* により近い立場にあり、感動と豊かな喜劇性との自然な結合をその後の課題として意識していたこととおもわれる。

悲劇においても、無辜の人びとを酷く苦しめることに、あるいは、悪人を幸福な境遇におくことに反対するのも、感情の移入を妨げ、悲劇固有のカタルシスの機能を果すことができない、というジャンルの機能論から根拠づけることが可能である。

だが、これらの機能論の根底には、神の摂理を疑わしめるような醜悪なものや無秩序なものを拒否するレッシングの世界観的な弁神論 *Theodizee* の立場があり、この立場の詩的表白こそ、若き日、詩人を劇場へと駆りたて、「神学者たちさえをも賛嘆させずにおかない」⁷⁾ 演劇をとおして、劇場を説教壇たらしめようとしたのである。弁神論の立場とその詩教表現への情熱とが機能論とともに、各ジャンルの描く対象、描く方法をも規定していく。したがって、たとえば、弁神論の立場から、邪悪で愚劣な人物の登場は許されない。と同時に、演劇的効果の側面から、本来滑稽であるべきはずの欠陥で

えも、もしその欠陥を邪悪で愚劣な人物に荷負わせるとするならば、その人物はいよいよ醜悪となり、観客や読者は嘲笑はするにしても、真の笑いに到達することはできない、という。このようにして弁論的立場と演劇的效果とが結合していく。レッシングにしたがえば、モリエールの人間嫌いアルセストは人間嫌いという性格の欠陥を除外すれば、その他の性質に関しては、おおいに尊敬に値する人物であり、それゆえにこそこの作品は真の笑いを誘発するということになる、という。喜劇『人間嫌い』*le Misanthrope* についての解釈の適否は他の命題としてここでは問わないとするならば、弁論を基底とする市民的喜劇観が、喜劇『ミンナ』*Minna von Barnhelm* (1767) に登場する諸人物の性格設定の前提をなしている。

喜劇は帰依する心のあつく徳操の高い *tugendhaft* 人間の性格の欠陥を描くことによって、観客の笑いを喚起しなくてはならない。真の芸術であることの条件は、啓蒙時代においては、人びとを矯正する *bessern* ことであるが、喜劇の場合、*bessern* するということの意味は、レッシングにしたがえば、真の笑いをよび起すこと、つまり観客の笑い自体である。喜劇の矯正とは、ある一定の欠陥から人びとを治癒させる治療薬ではなく、病気に感染しないための予防薬 *Präservativ* であり、正常な人間に欠陥を気づかせることである。したがって喜劇の使命とは、欠陥を発見する能力を習練させること、笑いを誘う描写自体のなかにある。笑いを強調する点において、レッシングは説教調の道徳劇や感動のみを意図する催涙喜劇とも訣別して、笑いのなかに感動を、という啓蒙期の喜劇のジャンルの確立につとめるのである。

そして喜劇が観客に欠陥を発見する能力をさらに十分に練磨させるには、欠陥が際立つことなく、ひそかに隠されているときに、いよいよ識別能力の習練には有効に作用することになるであろう。したがって、喜劇においては、愚かさや賢明さが、滑稽と感動が、美德と悪徳が、実人生においてと同様に、区別しがたいほどに自然に結合していなくてはならない。『催涙喜劇あるいは感動喜劇に関する論文』の付記の「喜劇は人生に近くなければならない」、という主張の意味が、『ハンブルク演劇論』において明確な概念をも

つにいたり、「真の喜劇は人生の鏡だ。」⁸⁾ という結論に到達する。そしてこの喜劇観を、レッシングは人物の性格描写を媒介にして、作品に結実させようとした。

(4)

性格の欠陥が区別しがたく、可能なかぎり人生に近く个性的に描かれ、同時に人びとの笑いをよび起すほどに普遍的 *allgemein* であるためには、性格はどのように描かれなくてはならないのか。これが性格描写についてのレッシングの第一の設問であり、性格が普遍的であるためには、市民劇における性格は、これをとり巻く市民の現実とどのような関係に立つべきか。これが第二の設問であった。この二点が喜劇論の最終的な論点であり、『ハンブルク演劇論』86編から95編におよぶ中心問題でもあった。『演劇論』の10編にもおよぶこの個所におけるレッシングの関心は、とりわけ第一の点、性格を普遍化するためにはいかなる描き方をすればよいか、という点に向けられ、伝統の伽の下でドイツ以上に、古典劇に対抗する市民劇の理論の確立を急務としていたディドロにとっては、第二の点、劇中人物と社会状況との関係のあり方の究明がさらに重要緊急な課題であった。

ディドロは芸術的な演劇を4つのジャンルに分類する。⁹⁾ 悪徳や世間の笑い種をとり扱う陽気な喜劇 *le genre comique*, 人間の義務や美德を主題とする真面目な喜劇 *les comédies sérieuse*, 市民の家庭生活においてみとめられる不幸を扱う家庭悲劇 *les comédies domestiques*, 偉大な人たちの不幸や国家全体の危機を扱う悲劇 *le genre tragique* の4ジャンルであった。真面目な悲劇と家庭悲劇の両ジャンルを当時の人びとは、通常、真面目なジャンル *le genre sérieux* とのみよび、その後は市民劇 *drame bourgeois* という呼称として定着し、今日にいたっているようである。

ディドロにしたがえば、真面目なジャンルが描かなくてはならない対象は市民の境遇 *condition* であり、具体的には、第三身分の職業である学者、商

人、裁判官、政治家、役人、医師等であり、さらにこれらの職業に付随する市民的義務、たとえば、自己の利害や情念にとらわれることなく正しい判決を下す裁判官、契約を忠実に履行する商人、病人の治療に献身する医師、市民の幸福な生活に配慮する役人や政治家等、こうした境遇や市民的義務に、市民の家庭生活あるいは家庭的感情が加わる。たとえば、夫婦間の愛情問題、筆頭者 **Hausvater** の家庭にたいする愛情と義務、子供たちの両親にたいする尊敬の気持、あるいは友人間の信義等をあげることができる。ディドロは宮廷世界の対極としての市民的世界の典型的状況を市民的職業、職業上の義務、市民的家庭としてとらえ、第三身分の理想とするような人物を舞台に登場させ、市民的美德を誇示し、これを賞揚しようとしたのである。したがって、市民が理想とするような人物を作品化する場合も、理想的性格を描かんがために市民の境遇を描くのではなく、市民の状況の描写自体がさらに大きな目的となってくる。ディドロはこの境遇を強調して、フランスにおける市民劇宣言とでも言うような一文を『ドルヴェルと私』の中に挿入している。レッスンも『演劇論』86編にこれを要約して掲げ、ディドロ検討の出発点とする。

ディドロにしたがえば、従来、喜劇においては性格を表現することが主要な目的であり、性格に合致するような状況が求められ、それぞれの状況がつなぎ合わされてきた。だが、性格が多少でも誇張されて表現されるとき、観客はこのような人物は私ではない、と否定することになり、喜劇から学ぶところが少なかった。性格に代えて、境遇を主題にすると、観客は舞台の上の境遇が自己の境遇ではない、と否定することはできず、境遇に付随する義務もまた自己の義務として認めざるをえない。さらにこのように境遇を主題とすると、50年毎に『人間嫌い』を書くことも可能であり、それゆえに、各時代の典型的な状況とその下で生活せざるをえない人間を描いていかななくてはならない、という。これらの主張にも、ディドロの唯物論的な立場が鮮明に現われているようにおもわれる。だが、境遇と人物の個人的性格との関連や個人的性格の作品中での扱い方についてのディドロの認識は、無論、論

旨からして当然のこととはいえるが、きわめて不明確であり、たとえば、真面目なジャンルの性格は喜劇における性格と同程度に普遍的で多数の人間を代表するものでなくてはならない。あるいは、悲劇の主人公のようにある特定の個人にだけ類似する個性的なものであってはならない、と主張するにすぎない。レッシングのディドロ検討は、この不明確なままに放置された性格を解明することにあつた。

(5)

レッシングはディドロが強調した境遇、市民的義務、市民的家庭については論及を回避し、むしろその沈黙自体にディドロの演劇論から学びえたものの大きさを暗示したのかもしれない。あるいは、ディドロに理論的根拠の保証をみたにせよ、『若い学者』 *Der junge Gelehrte*, 『ユダヤ人』 *Die Juden*, 『自由思想家』 *Der Freigeist*, 『ミス・サラ・サンプソン』, 『ミンナ・フォン・バルンヘルム』, 『エミリア・ガロッチィ』 *Emilia Galotti* と創作を開始して以来、多少とも自国の時代状況とそこにみとめられる性格とを描きつづけたレッシングからすれば、市民的境遇、義務、家庭を演劇に求めることはあまりに自明の主張だったのかもしれない。たとえば、喜劇『ミンナ』の第一幕、第二場において、ユストが宿屋の亭主にたいして憤りをあらわにする場面が想起される。退役少佐テルハイムの留守中に、亭主は従卒ユストにむかって貸し部屋の明け渡しを要求する。「それとも、なにかね。退役した将校はもう将校でもなくて、貴様の首根っこをへし折ることもできねえ、とでもいうのかい。戦争中はどうしてあんなにもペコペコしていたのだね。え、宿屋の亭主さんたちよ。なんで、あの頃りゃ、将校とくりゃ、誰もがお偉いお方で、兵士とみりゃみんな正直でまっとうなご仁だったのかね？ ちよとばかりの平和がもう貴様たちをそんなにもつけあがらせるのかね？」

ここには7年戦争の当時、軍隊に群がり利得をえていた人びとの浅ましい姿や平和が回復した現在、無用となって軍職を失い困窮する兵士たちの憤り

やかれらに遇する当時のドイツの現実が亭主とユストの会話をとおして浮き出されており、幕があがり早々と、観客をドイツの現実にはき入れ、興味を喚起しつつ、時代の状況について省察を促す。だが、同時代の、自国の状況を描くことは自明である¹⁰⁾、という理由のみを根拠にしてディドロの境遇、義務や家庭について論及することを回避したとは考え難い。なぜなら、市民の境遇、義務、家庭について論議をつくしてみたとしても、創作にとってもあまり有益な議論とはいえないからである。むしろ、現に劇作にたずさわる詩人にとっては、境遇と性格とのかかわり方を明確にし、あるいは、潑刺・鮮明な個性にとどまりつつ、なお、すべての観客や読者に笑いをよび起し、内省へと向わせる普遍的な性格とはいかなる描写法において可能となるか、と問いを設定することがはるかに実り豊かであるように思われる。ディドロとレッシングの視点設定のこうした相違のなかにも、後世の鑑賞にたえうる劇作品を残すことのなかったディドロと現代においてなお舞台にかかることの多いレッシングとの資質における差違が認められるのである。

悲劇は個人 *Individua* を、喜劇は種 *Arten* を描く、というディドロにたいして、レッシングはアリストテレスの『詩学』第9章を援用して、反論する。いかなるジャンルにおいても、詩は個を描くことにおいて普遍性を目指すものである。アリトパーネスの描くソクラテスは危険なソフィスト一般を、レグルス、カトー、ブルトゥスも、これらの名前によって連想される性格一般を示すことを目的とした。個でもって普遍を描き出すことにおいて、詩は個別的な事象やその連鎖を伝える歴史よりもさらに哲学的であり、したがってまた、さらに教育的となるだろう、とレッシングは主張する。だが、『詩学』の詩の定義に関しては、ディドロにとってもまた自明であっただろう。と、するならば、ディドロの主張の真意は個性を普遍的な性格へと転化させる描写法上の相違について論及せんがためのものであろう、とレッシングは推測する。

ディドロの性格論は不明瞭のままだが、ディドロと同様に、しかしその帰結はディドロへの反論となるだろうが、イギリスの文芸批評家ハードもまた

当時、喜劇はその性格を一般的 *general* に、悲劇は特殊 *particular* に描く¹¹⁾、と語る。レッシングはハードの性格論を検討することによって、劇作品における性格の描写法を明確にしようとする。ハードの一般的に、ないしは特殊的に、という表現は、性格の描き方についての純粋に技術に関するものであり、たとえば、ある人物の支配的な性格が貪欲だとしてこれを描こうとするとき、貪欲という性格の描き方には、二通りの方法がある、とハードは解説する。一つの方法は、その人物にみとめられる貪欲のあらゆる徴候を選び出して、それらをよせ集め誇張して、強く描く。その結果、実人生においては範例を見出すことのできない貪欲の化身、貪欲の概念が出現することになる。ハードにしたがえば、守銭奴アルパゴンの性格はその一例であり、貪欲のイデーにまで普遍化され、現実の貪欲な男の原形をとどめていない不快な描写である、という。いま一つの方法は、貪欲という支配的な性格を強調して、普遍化を押しすすめはするが、実人生において見かけられる程度にこれをおこない、貪欲以外の情念とも均衡を保ち、共存しうるほどに描出していく方法である。

レッシングはハードのいう前者の方法でもって描かれた性格を「誇張された性格」*ein überladener Charakter*、あるいは「性格の擬人化されたイデー」*die personifizierte Idee eines Charakters* とよび、この種の描写法を市民劇に適さないものとして拒否する。第二の方法による性格を「普通の性格」*ein gewöhnlicher Charakter* と名づける。「普通の性格」とは、人物の性格化の程度、その度合いが普通ということであり、性格自体が普通ということではない。性格自体が欠陥もなく普通ということであるならば、喜劇の対象にはなりえないからである。レッシングはこの普通の性格、あるいはそのように性格化された人物を演劇の各ジャンルに要求した。喜劇における普通の性格、性格化された人物の実例は、テルハイムをはじめとする喜劇『ミンナ』の諸人物においてみることができ、並はずれた人間ではなく、実人生においてしばしば見かけることのできる人物でありながら、少しばかり世智にうとく生真面目、あるいは少しばかり酒好き、人情あつく軽卒等々、おもわず

微笑をもらさずにはおれない性格を意味するものであろう。

(6)

レッシングは「擬人化されたイデー」、「誇張された性格」を極度に嫌悪し、『演劇論』83編において記述している。

「表現を過多にし、粉飾を重ねて、ついには「性格化された人間」*eine charakterisierte Person* から「擬人化された性格」*personifizierter Charakter* が生れてくる。即ち、悪徳な人間、有徳な人間から悪徳や有徳の瘦せ細った骸骨が生ずることになる。」

しかしこの「擬人化されたイデー」、「誇張された性格」は表現を過多にし、粉飾を重ねるといった純粋に技術面の欠陥から生ずるだけではない。むしろ文学の表現一般にとってさらに危険な兆しは、特定のイデーを表現するために生命ある個性が犠牲に供されるとき、描こうとする個性がイデーに従属させられて硬直化するときには生れてくるのではないだろうか。そしてこの危険な兆候を、レッシングはディドロの演劇論に予知して、これを批判したのであろうとおもわれる。ディドロ批判の核心がこの予見にあるとするならば、レッシングの提起した問題は、さまざまなイデーの表現を主要な目的とする文学が氾濫するわれわれの時代の問題でもあるだろう。レッシングはディドロのいう境遇を抽象的なイデーとみなして、境遇を主要な目的に、性格を付随的に、というディドロの主張に反対した、個性を境遇に従属させて描くとするならば、たとえば、裁判官を描こうとするとき、その人物を真面目にするか軽薄にするか、穏健にするか激情的にするかは、もはや劇詩人の自由ではない。必然的に真面目かつ穏健でなければならず、境遇にふさわしい義務や良心等によってしか行為することのない教科書のなかの人物のように、硬直化した完全な性格が現われることになり、そのような硬直化した性格を喜劇に期待するであろうか、とレッシングは問いをすすめる。この自問は演劇にたいしてだけでなく、自然を模倣するすべての芸術にたいしてもま

た発せられたものであるだろう。『ラオコーン』 *Laokoön* (1766) 第8章において記されている。彫刻家が愛という抽象的概念に従属するヴェーヌスを描こうとする場合、愛という抽象的概念に含まれているすべてのもの、清純な美しさ、優雅な魅力をその彫像にあたえなくてはならない。愛はけっして怒ることがないがゆえに、怒れるヴェーヌス像はまったく無意味である。詩人には彫刻家よりもさらに大きな描写の可能性があたえられてはいる。だが、ヴェーヌス自体がすでに愛という抽象的概念によって枠づけられているがために、詩人にとってもヴェーヌスの描写は硬直化した完全な容姿に陥る危険性からまぬがれることはできない。レッシングからすれば、イデーに従属するものは芸術のすべてのジャンルにとってよき模倣の対象とはいえないのである。レッシングの作品を解釈する場合も、ディドロ批判のこの核心の部分は念頭にとどめておく必要があるだろう。

だが、「完全な性格の絶壁」 *Klippe der vollkommenen Charaktere* にまで論究をすすめて、レッシングは困惑におちこむ。「完全な性格」、「誇張された性格」として、ハードが不快感をあらわにしたモリエールの『守銭奴』もまた、傑作であることに疑いをはさむ余地はないからである。そしてこのイデーに奉仕する作品もまた名作でありうるという現象は、多分、いつの時代にも起りうるものであるだろう。と、するならば、潑刺とした普通の普遍性も誇張された普遍性もともに承認されなくてはならないことになるだろう。「これはむつかしい問題だ。」と、レッシングは当惑して、読者のために「認識の酵母」 *Fermenta cognitionis* を蒔くにとどめ、問題の解決を断念して、『演劇論』95編を結ぶ。レッシングの提起した問題、イデーの表現を主要目的とする作品もまた、なにゆえに芸術でありうるのか、という疑問は、理論的には現在もまだ解答されていないようにおもわれるのである。個々の作品についての解釈、解答は可能であるにせよ、理論的に解明することは、おそらく不可能な問題かもしれない。理論家レッシングも個でもって普遍を、擬人化された性格ではなく普通の性格を、という主張の正当性を、劇作品、喜劇『ミンナ』でもって証明する以外に方法をもたなかったのであろう。（完）

(注)

- 1) Mayer, Hans : *Lessing, Mitwelt und Nachwelt* (Sinn und Form) 1954
Von Lessing bis Thomas Mann 1959
- 2) Besenbruch, Walter : *Zum Problem des Typischen in der Kunst* Weimar 1965
- 3) *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiel* 1754
Chassiron : *Reflexion sur la Comique-larmoyante, par Mr. M.D.C. Tresorie de France et Conseiler au présidial de l'Académie de la Rochelle, adressées à M.M. Arcère et Thyforier de la meme Académie* 1749
Gellert : *Pro Comoedia commovente* 1751
- 4) Destouches, Philippe Nericcult (1680-1754)
- 5) La Chaussée, Pierre Claude Nivelles de (1692-1754)
- 6) Marivaux, Pierre Carlet de Champlain de (1688-1763): *Le Jeu de L'Amour et du hasard* 1730
Übers.: J. Chr. Krüger, 2 Bde 1747-1749, A. Diezmann, 2 Bde 1867
小場瀬能訳 “マリヴォー, ボーマルシェ名作集” 白水社, 1977.
- 7) Brief vom 28. 4. 1749, an Johann Gottfried Lessing
- 8) Spiegel des menschlichen Lebens, *Hamburgische Dramaturgie*, vgl. St. 21, St. 96-St. 97.
- 9) Diderot, Denis (1713-1784)
Das Theater des Herrn Diderot 1760, von Lessing übersetzt. *Der natürliche Sohn, Unterredungen: Dorval und Ich, Der Hausvater, Von der dramatischen Dichtkunst (Fils naturel, Entretiens, Père de Famille, Discours sur la tragédie)*
die lustige Komödie (le genre comique)
die ernsthafte Gattung (le genre sérieux -drame bourgeois)
die ernsthaften Komödien (les comédies sérieuse)
die Trauerspiele (les tragédies domestiques)
die Tragödie (le genre tragique)
- 10) Schilderung einheimischer Sitten, *Hamburgische Dramaturgie*, vgl. St. 10, St. 13, St. 17, St. 22, St. 96-St. 97.
einheimische Charaktere, *Hamburgische Dramaturgie*, vgl. St. 12, St. 52.
- 11) Hurd, Richard (1720-1808) Bischof von Worchester, Ausgabe von Horaz' *Ars poetica* 1749
Charaktere der Komödie: general —die der Tragödie: particular