

悲劇論

仲村圭恵子

一 悲劇の一般概念

人間の有限性

我々が自己欺瞞なしに自分自身を、そして真実を考え求めるということは、自然という無限の中にいる人間がいかに小さな存在でしかないかということを経験することである。超大な自然の中に於ける人間の不安定さはいうまでもないことであり、その真理の源を求める人間に対する否定性は、おのれの力の限界を我々に容赦なく知らせるものだろう。

人間の限界は常に否定をつづける必然性の中での敗北である。それは人間の存在に対して測り知ることの出来ないほどの意味を持つ〈運命〉が、容赦もなく我々の理知に圧迫を加えてくる時に生ずる葛藤や抵抗の結果である。

悲劇的なものの持つ神秘性を我々は決して無視することはできない。それは人間の知力では見透すことのできない幽暗性によって導かれていくものであり、超自然的な神に於いても人間が悲劇を求める力を消すことはできない。悲劇的なものは必然性を向こうにまわしての人間の反抗であるだろうし、無限なものに対する挑戦でもあるだろう。またその反抗や挑戦は同時に人間の中に隠されている無数の可能性を認識することと通じるものがあるのではないだろうか。悲

劇的なものが無限に対する人間の挫折であるならば、無数の可能性を見つめることは空しい作業であるかもしれない。しかし人間の努力は可能性によってこそ意味を持つものであり、たとえそれが苦しい結果に終わってもくり返されるものなのだ。可能性とはそれ自体が運命の一部になっているものであろう。それとも極限状態におかれた人間には可能性は残されていないものか——。極限の中に於いての可能性とは、人間が夢みて止まない〈無限〉である。とすれば悲劇的なものとは、可能性の敗北なのであろう。しかしこの瞬間こそまさしく、人間は自分の存在を正面きって見定めることができるのである。このように考えるとき可能性とは、その瞬間瞬間に自分を自身の中に写し見て自らを知ることだと思ふ。

自らの持つ有限性を知りながらも悲劇的なものの厳しさを求めて止まない人間の意識や感情に、私は人間の持つ普遍的な奥深さを見いだしていききたい。

悲劇的意識

悲劇的なものは外観だけが悲劇を形成していても、人間が何らかの意識を持たなければ決して〈悲劇〉は成立しない。その意識とは、悲劇的意識とはどのようなものか考えていくことにしよう。

悲劇的意識とは常に疑問を抱き、自己を考え問う意識、つまり問題意識の意味合いを持つものだろう。人間が自分自身の奥深さに気づき、その中に於いて真理を求める姿——人間としての限界状態での不安、そして不安に駆立てられながらも前進していくことは人間の在り方に対する一つの問いであると同時に、一つの理想形態である〈安定している状態〉へのするどい批判として私の目に写る。

外観だけが悲劇としての形を組み立てているだけでは眞の悲劇として我々の感動を得ることはできない。即ち意識の伴わないものは、無責任な唯美的なものの中に引きこまれるだけだからである。悲劇的なものの性格は人間に対する否定性であるが、それはとてつもない圧迫を伴うもので、何よりも悲劇的なものを単に美しさのみに頼ることになってしまえば、それは悲劇的な意味に於いてしんそこ我々を引きつけはしないのである。

悲劇的意識とはへ苦悩、死、有限性、無常だけの意識ではない。すなわち悲劇的意識は、具体的に完成した意識ではない。無常感などは、苦悩や災害や死を無遠慮に直視し、人間を自然の中に組み入れて、永遠の循環や輪回を認識させるものである。悲劇的意識とはこのような、流動的であるかみえて安住している意識ではない。悲劇的意識は循環ではなく常に前進する間であるからこそより生々しい意識をその中に見出すことができるのだらう。即ち悲劇的意識を持つと人間性の安住はなくなり、先へ先へとその世界は押されていく。ということは現実の世界に安住している人間ですら一つの理想の状態の中だけでは満足しうることはないであらうから、ましてその意識を持った人間にとっては理想の持続や知性に対する疑問がより大きくのしかかってくるのは当然のことであらう。しかし盛んに問いを押し進めていって、その先には人間に対する、自然に対する懷疑の壁があることを強く知る。このように考えていくと、真理を求めて止まない無条件な意識と現実存在する人間とは、根本的に調和を保つことができないのかとも考えられる。

悲劇的なものには多分に人間味の強い雰囲気が漂う。悲劇を見物している者はその持つ独特の雰囲気の中に容易にとけこみ、自ら

の意識を捨てることさえも無意識のうちに自然に行なってしまう。

しかし実際問題としては決して見物人自身の身の上におこった悲劇的事柄ではないのだから、彼らは真剣味を失い無責任に主人公を眺めるだけに終始することもありうるかもしれない。だがそれだけでは単に他人の不幸を見て喜ぶといったような非人間的な快感でしかないし、また英雄の主人公と自分を一体化することによって現実には持たえない自分の高潔さを自負することだけになつてしまふだらう。悲劇的意識を持てば決して無責任な態度で悲劇に触れることはできないのだ。實際的に限界状態を体験している主人公と、その悲劇からは第三者であり、単に観客的立場でその状態を体験している者とが一体となるには、観客が自分自身を放棄し自ら限界状態の中に飛びこんでいかなければならない。主人公と同じ状態の中で隣り合わせになつて、それが自分にとって現実であるかのように体験できた時こそ両者が一体となるのだらう。即ち観客のように、主人公とは違つて多くの可能性を秘めている者にも、悲劇的意識を持たせることが、悲劇を成立させる基本的条件であり大前提なのだ。

しかし悲劇的意識を持った状態はいつまでも続くものだろうか。そこで悲劇の持つへ解放作用が考えられる。悲劇性そのものからの解放には、宗教的思想、啓蒙的信念、主知主義的なものなどが考えられるが、それは悲劇的なものの土台が人間の限界ではなくなつてしまふものであり、始めから悲劇的意識を脱却しているものだからであらう。しかしこれは悲劇的なものの中に於いて行なわれる解放ではなく、人間であること自体からの解放の一種であるというべきものだらう。悲劇的なものの中での解放作用とは、悲劇性そのものに對して自己が極地におかれた時に生ずる感動によつて行なわれ

るものだと思う。解放作用を行う感動にはどのような要素が隠されているのだろうか。それは悲劇の持つ最も重要な一つの要素であろう。我々は悲劇的主人公を見て人間の尊厳や偉大さを知ることができ。それは無限なるものに対しての有限が自由な意志を持ち、それに立ち向い自分自身をも投げ出すという態度に感動を覚えるからだろう。また主人公の見いだすことのできなかった逃げ道を自分が見つけだすことのできる可能性にも、何らかの満足があるはずだ。

そして人間がいかに英雄的でかつ偉大であろうとも、必然の中に組み入れられている破壊は降ってわいたように突然に迫ってくる。そして自らの運命の中に於いて自分自身と破壊とが結びつけられていたことを知るのだろう。

自らの運命の必然性を知った人間、即ち限界状態にたたなければならなくなった人間の中には一体何が生まれ出るのだろう。

アリストテレスは『詩学』の中に於いて、文芸の一つのジャンルである悲劇や、またそれが人間にどのような作用をもたらすのかという点について説いている。

そしてニーチェは『悲劇の誕生』に於いて、悲劇を狂気と陶酔を特色としているディオニソスのなものに関連づけてさし示した。

この二人の著書を基に、また今までに考えてきた悲劇的なもの一般についての問題をふり返りながら、悲劇の本質を考えていきたい。

二 『詩学』に於ける悲劇

悲劇の制作法

アリストテレスが文芸批評という分野に於いて後世に絶大な影響を与えたのは『詩学』であり、これは彼の師であるプラトンの芸術否定論に対する重要な解毒剤の役割を果している。

プラトンは『国家論』に於いて芸術否定を次のように説明している。

——吾々の魂の中に於いて気高き理性を亡ぼし、劣等なる情緒を旺盛ならしめるものである。全ての芸術は模倣の模倣であって、実在するものからは、三段も遠いものである——⁽¹⁾

プラトンは芸術を制作的な模倣技術であるとした。特に彼は前文にもあるように、芸術を実在するものより三番目にあたるものであるとしたのである。そして芸術とは享受する者に快樂を与えるものだという考え方を持っていた。その快樂の質が芸術的表現の質と深くかわりあっているとし、真の芸術的快樂は精神の高い部分から受けるもので、自らをより高次の存在との適合・調和へとかりたてる精神的感動でなければならないと考えたのである。しかしこのように芸術を技術の一種として主知的に論ずる立場が、芸術の独自の作用を何ら価値のないものとして排斥することになったのである。

アリストテレスの『詩学』は以上のようなプラトンの芸術否定論を反駁したものであり、〈詩〉(文芸) というものの目的とその本質の分析に於いてその有用性を弁護したことは、これを従属的立場か

ら独立させそれ自身の世界を作り上げさせるには充分なものであった。

しかし『詩学』が詳細に論じているのは創作の叙事詩、抒情詩、悲劇、喜劇という分野のうち、悲劇というジャンルについてのみである。アリストテレスは悲劇を論じるにあたり実際に上演されたギリシャ悲劇からの引用やまたそれについての言及を用いている。しかし『詩学』に於いての悲劇はきわめて抽象的で狭く深くという専門的立場で論じられているのでなかなか理解しにくく、多くの曖昧な点が残ってしまった。

『詩学』に於いての狙いはその制作方法つまり優れた悲劇作品を作り出す要素には何があるかということと、その理由を明らかにすることにあつたのだらうと思う。

アリストテレスは芸術一般の特質を説明するにあたり「ミメシス」という概念を用いている。ミメシスとは「模倣」の意味を持つ言葉であるが、彼のいうミメシスとは単なる物まねの模倣ということではなく、現実にないものを作り出す一つの創作活動として考える方が適切ではないだろうか。

「人間は最も模倣的な動物であつて、人間の最初の知識は模倣を通してなされるという所にある。同時に人間全てが、模倣されたる物に悦びを感じるということも、また人間の本然である。」⁽²⁾

これこそプラトンの芸術否定論に正面から対立するものだろう。即ち詩を含めた芸術作品は人間の特質から自由に生まれ出たものであるから、芸術制作とは人間の純粹な悦びであるというべきだろう。これはアリストテレスの論じる創作の始元に到達するのに重要な理論の一つであると考えられる。

さらにアリストテレスは、創作の種々の分野は素朴なものから歴史的に発展したものであるとしている。悲劇については俳優の数を増やしたこと、コロス（合唱隊）の役割が小さくなっていったこと、そして背景に劇的效果が持ちこまれるようになったことなどをあげている。さらに第六章に於いて彼は悲劇をより詳しく定義している。

「トラゴディアは然るべき大きさを持つて、それ自身全て莊重なる行動を模倣したものであり、快適な装飾を施された言葉に於て描かれ、各種の装飾は、別々に、それぞれの場所に挿入される。そうしてそれは叙述体ではなく、俳優がそこに描かれたものを実行する形式に描かれている。さうして、哀憐と恐怖とを伴う出来事を含み、それを通してかような情緒のカタルシスを行ふ。」⁽³⁾

ここで「悲劇とは行動のミメシスである」というアリストテレスの悲劇論全体を貫く根本的理論が明らかにになる。そしてこのことによつて悲劇は造型芸術のように静止的なものからはっきりと區別しているのだ。

また同じ第六章の中に於いて悲劇を成立させている六つの要素（筋、性格、措辞、思想、場面、旋律）⁽⁴⁾をとり上げている。そして最重要要素として「筋」を上げている。しかしギリシャ悲劇などに於いては、主人公の性格や思想もそれを成立させるための重要な要素であるうし、またそれが一つの特色となっているようにも思われる。筋を第一の要素とし、性格・思想を必然的で、しかも從属的なものとするには大きな問題点として考えるべきものがあるのではないだろうか。

哀憐や恐怖を誘発し、より大きな悲劇的效果をもたらすためには、主人公の運命を幸福から不幸へと転落させる方向へ筋を持つていくことが大切である。それは我々普通の人間と同様な主人公が、運命の悪戯ともいふような偶然なる過ちから悲劇的苦悩の中に陥るのを見た時こそ、最も哀憐や恐怖の感情を呼び起こすものだからである。そして結末がただ一つの不幸へと導かれるような筋が、最も悲劇的に完成された筋であるとしている。結末だけを考えるところの筋は非常に単純なもののように思われるかもしれないが、そうであつては決して眞の悲劇は存在しないのである。

悲劇的效果を考える場合に於いて、筋の中にはアナグノリシス（発見）とペリペティア（急転）の要素が含まれていればより効果的であり、それが必然の中に於いてあらわれるものであればより一層完成されたものになるとしている。例えばソフォクレスの傑作である「オイディプス王」⁽⁵⁾に於いてそれははっきりと解る。この作品ではアナグノリシスが同時にペリペティアを伴っている。オイディプスが、ライオス（実の父）を殺した下手人が自分自身であつたことを知ること、そのみならずイオカステ（実の母）を自分の妻としてゐることを発見することによって筋は急転していくのである。以上のことから「オイディプス王」には、アリストテレスが最も悲劇的であると考えた結末（幸福から不幸への転落）がアナグノリシス、ペリペティアという要素も加えて如実にあらわされているのである。

またアリストテレスはアナグノリシス、ペリペティアの二要素の他に第三の要素としてパトス（苦悩）を提示している。そしてパトスを「破壊的もしくは苦痛を与える行為」と定義しているように、

それは血なまぐさい行為である。パトスは悲劇的效果を高めるということ以上に悲劇的感情を直接的に誘発させるものであるので、アナグノリシス・ペリペティア・パトスの三つの要素が完全に統一された筋の中に於いて展開された時こそ、人間は悲劇が魂の深部にまで入ってきたことを知るのであらう。三つの要素が人物相互の間で生起される時こそ、悲劇的感情は我々の中で激しく作用するのだらうと思う。《行動のミメシス》として個有な世界を創出した悲劇では以上のような理由からも、筋が第一の要素として重要なものであるのかもしれない。

しかし筋を最重要視するのに対して、主人公の倫理的特徴をあらわしている性格や普遍的真理を述べる言葉で代弁されている思想は、悲劇に於いてはそれが人間の行動を模倣する時に必然的に随伴されるものとアリストテレスは考えている。即ち悲劇の統一性を成すものは、物語の中に含まれている行為の統一性に他ならぬものであるということだ。だがこのことを重要視するあまり、悲劇に於ける性格や思想の持つ意味を軽視することがあつてはならないと思ふ。

『詩学』第十五章に於いては、悲劇的人物を如何に描きだすかという点について触れている。悲劇的人物として主人公の性格をどのようにあらわせばよいかということである。

「性格に於いては、四つの規き所がある。第一は、そうして最も重要なことは性格は善くなければならぬことである。第二は性格を適合させることである。第三は性格を真実らしくすることであり、そして第四は性格に矛盾があつてはならぬことである」⁽⁶⁾

第一に於ける性格の善良性は前にも述べたとおり、主人公は我々

と同じ平均の人間であらねばならぬということである。しかし「人間の善」がどのような判断の上でその価値を決めているのかという疑問はある。「善」とは外観に關係なく内的、精神的価値を求めるものであらう。アリストテレスが主人公の性格の上に求めた善とは、道徳的価値判断によるものではなく人間の価値の中に見いだすべきものであるとの考えもある。しかし竹内敏雄氏は『アリストテレスの芸術理論』の中で、「善」は純粹に道徳的価値と解すべきであるとしている。それを人間の価値として考えれば、その持つ意味はあまりに広すぎて悲劇的主人公に適用させるには難かしいのではないだらうかということだと思ふ。また「詩学」の訳者である松浦嘉一氏は第二章注釈の中に於いて、芸術の高い低いという調子は、その芸術の描く人物の倫理的優劣に基づくとした考え方が當時のギリシャ人一般にはあり、アリストテレスもプラトンのように芸術を考える時、「へより善き人間」「同じ人間」「へより惡しき人間」ということを持ちだしているとしている。しかし「悲劇は善き人間、喜劇は惡しき人間を描く」とアリストテレスは定義しているのであるから、その意味は単に道徳的なものだけではなく、何か新しいものを「善」「惡」という言葉の中に考えていたのではないだらうかとも思われる。

第二に於ける性格の適用性は、例えば男性を描く場合にはより勇敢に雄々しく描き、女性を描く場合はあくまでも女らしく描くということが重要であるという意味だらう。これはあくまでも外面的性質としての描写をさすものであり、性格そのものの内面性をとらえている条件ではない。

第三の性格の眞実性は、主人公などの人物の性格がそうありえ、

またそうであるべきように描写することで、表現される対象にあくまでも似せて描写することが大切であるということである。そしてそれは人物個々の性格描写だけにとどまらず、人間の本質的性格をも描き出すという必要性をも含んでいる。

第四は性格に矛盾を認めないということである。それは悲劇的作品の中に於ける人物の性格が筋や行為全体を通して決して矛盾することなく、終始変らずに一貫性を持つべきであるということだらう。

以上のような性格を描写する上での四つの要素の中では、第一の要素である性格の善良性をどのように判断するかということを除けば、他の要素の意味は明確なものであると思ふ。

悲劇作品を製作する時の要である筋の展開、またそれに伴う性格の描写においてもアリストテレスは、悲劇という芸術の一つにも理想的形態を与えていると思われる。

カタルシス

理想的な要素を踏まえた上で製作された悲劇の目的は「哀憐と恐怖とを作興する出来事を含み、それを通して、かような情緒のカタルシスを行う」とされている。

アリストテレスの悲劇の定義に於けるカタルシス（浄化）という言葉の持つ概念は、つねに論議的となり、またその解釈の仕方にも多くの説がある。

カタルシスという言葉はまず医学に於ける専門用語である。それは我々の体内に留めておいては過剰物となり不快と害悪を与えるものを、医術的もしくは生理的に除去し排出することを意味してお

り、またこの医学上の解釈を倫理上に移し変えた意味をも持っている。

アリストテレスの時代に於けるカタルシスの意味は主として医学上と宗教上のものとして用いられていたやうで、それに伴つて倫理的、心理的な意味にも拡大されていたやうである。

プラトンは悲劇、喜劇を「吾々の魂に於いて気高き理性を亡ぼし、劣等なる感情を旺盛ならしめるもの」というような主客転倒の混乱を生むものとして劇を排斥している。芸術上の理論に於いてはプラトンと反対の立場にたつアリストテレスのカタルシス論は、戯曲に於ける感情的効果を正当視する上での重大な手がかりとなるものだろう。

またアリストテレスは『政治学』の中に於いて音楽のカタルシスを次のように説明している。

「且つ豎笛は、善き倫理的效果をもたらずものでなく、むしろ人をあまりに興奮させる楽器である。豎笛は演奏者の目的が教育でなく、カタルシスにある場合に用いるべきである⁽¹⁰⁾。」

ここでは豎笛と他の楽器との倫理作用が明らかに区別されているだけでなく、カタルシスが倫理的なものでなく感情的作用であるということも明白に示されている。また音楽の旋律を倫理的、活動的、神憑的の様式に分類し、倫理的作用ではなくて感情的作用を樂しむには活動的で神憑的な様式を取り入れるべきで、特に神憑の様式は人間に神秘的で過剰な興奮のカタルシスの効果を持つていている⁽¹¹⁾。

「ある人の魂にあっては過度に動く所の情緒は、また人に依り強弱の相違こそあれ、全ての人の魂に存在する。そうして神憑

は、ある種類の人にあつては、発作的な位過度に動く。然し吾々は、それらの人々が、魂に神秘的な興奮を与える所の旋律を用いるや、その神聖な旋律の効果によつて、恰も医師からカタルシス療法を受けたやうに平静にもどるのを見る。かような療法は、また哀憐性や恐怖性の人々、並びにあらゆる種類の感情家に必要である。すべての人々は、彼等の魂を愉快にする所のカタルシスを必要とする⁽¹²⁾。」

と『詩学』の訳者松浦嘉一氏が注釈しているやうに、アリストテレスのカタルシスは医学上の意味の延長線上にあることがわかる。また『倫理学』に於いては、適度な感情は美德であると示している⁽¹³⁾のであるから、カタルシスは感情を全て排泄してしまうものではなく、適度な感情を保つためのものであらうということがわかる。

以上のことから悲劇に於いてのカタルシスも音楽の時と同様に、過剰なる感情からの息抜きを与えるといった意義を持つており、同時にこの息抜きは、自然への状態への回復という医学的治療機能を持つていものと思われる。

しかしカタルシスが医学的治療法を指すものならばそれを行う以前、つまり悲劇に接する以前の間には何らかの病が住みついていていことになるのだろうか。悲劇に触れることによって治療され、健康なる感情を持つことになるのだろうか。また悲劇に接する以前は健康であつたものが、それに触れることによって一時的に人為的な病の状態に陥り、同時にカタルシスを行うことによってその病から解放されるということなのだろうか。

人間が病に陥っているという状態はいかなる時にあらわれてくるのだろう。絶対者の目から人間を見れば、それは常に慢性的な病におかされているように写るかもしれない。とすれば人間はこの病の状態の中で毎日を暮しているものなのか。そして悲劇に於ける主人公も病を持っており、それについて苦悩しているのだろうか。そこに存在する病は「運命」即ち超自然の持つ必然性なのである。そしてその病と闘っている英雄的主人公に感情移入を行って、人間は無意識のうちに自分自身の中にも隠されていた病を発見する。隠されていた病が悲劇を見えるという行為によって人間に病を自覚させ、同時に治療を行うということがカタルシスの作用であると思われる。病の治療は悲劇という芸術作品によって実に感動的に行われるのであろう。

しかしこの病を運命や必然性であると断定してしまつてはたしてよいものなのだろうか。人間の胸中にうっ積していたものと運命や必然性はどこか違うようにも思われる。竹内敏雄氏は以上のような病の治療法を「消散反応」という様に説明しているが、はたしてそれは消散できる種類のものだろうか。カタルシス効果とは人間を感情の重圧から解放して「個有の快感」を得られるということに変わりはないと思うが、その「個有の快感」とはいつまで人間の心の中に残るものなのだろうか。人間が悲劇によっていやさうとした病とは一体何なのであろうか。個有の快感には単に気晴しの要素は全く含まれていないのであろうか。このような事がカタルシス効果を考える場合、つねに疑問として残る点である。

アリストテレスのカタルシスについては、『政治学』に於ける音楽（堅笛）についてその作用を考えてきたが、感情的作用ではなくそ

れを倫理的傾向を持つものとしての解釈が中心になった時代もあった。それは特にルネサンス時代のものであるが、この解釈の方向は近世にまでその影響を及ぼした。コルネイユ、ラシーヌ、ドライデンなどであるが、特にその代表はレッシング⁽¹⁴⁾である。カタルシスを次のように解釈している。

「同情の中に吾々のあらゆる博愛人道的な感情を含め、同様に恐怖の中に、吾々の身の上に迫ってくる害悪に対する不快、苦痛のみならず、同種のあらゆる不快、悲哀、怨恨をも含めて、これらの激情を道德的能力に変ずることがカタルシスである。あらゆる徳性には過多と過少の両極端が存在し、悲劇が同情を徳性とするには、悲劇は吾々をそれらの両極端から浄化しなければならぬ⁽¹⁵⁾」。

すなわちこれは悲劇的過激な感情から、中庸をえた感情、つまり徳性というものに浄化しなければならぬというカタルシス論である。しかしこれに従えば、アリストテレスは悲劇を本質的には道德的な催しであると考へていたと解さなければおかしくなると思う。そしてレッシングは悲劇の目的を同情を引きおこすというヒューマニスティックなものに求めていたのであろう。

カタルシスを倫理的に解釈したレッシングに反対してベルナイスは、アリストテレスの『政治学』に依存し病理的解釈に注意をはらい、感情的意味のものとしてそれをとらえている⁽¹⁶⁾。それが明らかにされたのはベルナイスが、一八五七年に発表した論文の中に於いてである。

「悲劇の定義のカタルシスは『政治学』のあの一節がはっきり

示唆する如く、どこまでも類似的治療で疾病を直すあなばいに、激情で重く苦しう悩まされている人を、彼を重圧するその要素を変化したり押しつけようとはしないで、却つてそれをますます激発激昂させ、そしてかようにして悩める者の気分を軽く爽かにする作用を意味する。即ち肉体的治療法を情緒の方に移していったのである。⁽¹⁹⁾」

つまり哀憐や恐怖は人間の本然的傾向であるが、悲劇的興奮は顧客の心理にうつつ積するこれらの情緒を排泄して感情の重圧からの解放と軽減の快感を生ぜしめるという解釈である。しかし当時⁽²⁰⁾に於いてこの論文はあまり注目を集めなかったが、以後今日までベルナイスのカタルシスは感情的作用であるという見解は支持されている。

このように歴史上多くの解釈を生みだしたアリストテレスのカタルシス論は、プラトンの悲劇排斥論への答辞であり、プラトンが悲劇を人間に有害な効果を持つものとして非難したのに対し、カタルシス論は個有な快感という効果を取りあげ積極的に悲劇の意義を見いだすきっかけを与える。カタルシス論に到達したアリストテレスはそれを目的とするためにはいかに悲劇を製作したらよいか、そしてそれにはどのような要素が必要であるかを説いたのである。へ幸福から不幸への転落⁽²¹⁾に於いて、カタルシスの真の効果が発揮されるということを結論としている。

また彼は芸術を倫理的規範から独立させ、人間にとって永遠に通じる要素を持つものとして芸術の自律性を説き、悲劇を一つの独立した意味を持つものとしたことによって悲劇をプラトンの断罪から救い出したのであらう。詩の持つ嚴肅性とその道德的価値をへ無害有益な悦び⁽²²⁾という言葉で強調することによって、詩の持つ普遍性

をも示したのではないだろうか。

悲劇の中に於いてカタルシスが作用するからこそ我々は永遠に悲劇的なものに直接参加することができると思う。そして人間の理知の尺度では測り知ることのできない魂の奥深さを感じ、また絶えずそうした魂にაცგაღებულად求めてやまない人間を悲劇の中に見いだすことができるのだらうと思う。

三 アポロとディオニソス

ニーチェ⁽²⁰⁾は『悲劇の誕生』⁽²¹⁾に於いて彼のギリシャ観を明確に提示し、悲劇の基底を成すものとして『ディオニソスのもの』を取りあげている。ここに於いてあの有名な概念である『アポロ的・ディオニソス的』⁽²²⁾といった言葉が用いられているのだ。

アポロとディオニソスはデルフィの神殿に並び立つ二柱の神であり、アポロはミュージズの女神達を伴い前面の破風に、ディオニソスは酔い狂うマイナデスと共に背面の破風にあらわされている。

『悲劇の誕生』に於いてアポロは次のように示されている。

「姿かたちを描き出すあらゆる造型的な力の神であるアポロは、同時に予言の神である。その語源からいえば『輝く者』即ち光の神であるアポロは、空想的に心のなかに描き出される世界の美しい仮象をも支配する。——あの節度ある限定、粗暴な興奮からのあの自由、あの知恵に満ちた平靜が、あの造型の神にはつきものののだ。⁽²³⁾」

即ちアポロ的とは常に理性的側面を失わないものであり、ギリシャ文化の持つ形式主義が理想性を失わないものである。またアポロは美しい仮象をも支配するといっているが、仮象の世界とは実体性

を持ったところの仮の世界である。確かな輪郭を持って具象的にあらわされている全てのものは、アポロより根源的なものの仮象に他ならないものであり、それより根源的なものはディオニソスを指すものであらう。

ディオニソスは陶醉歓喜の酒神としての効果から付けられた名で、《酔える神》の意味を持つ。ディオニソスはまず何よりも酒神として古代に迎え入れられ、忘我、エクスタシーといった体験はこの神の功德によるものとされており、ディオニソスが出現するやこの現実界は変貌し、常識では測り知れない世界となってしまうのである。

しかしディオニソスはニーチェによって始めて真の生命力を与えられた。彼はディオニソスを「へ大いなる多義の者」と呼び、次のように述べている。

「このディオニソス的なものは陶醉の類推によって、われわれにきわめて身近なものとなる。原始的な人間や民族の全てが、賛歌の中で語っている麻酔的飲料の影響によって、あるいは全自然を歓喜で満す力強い春の訪れに際して、あのディオニソスの興奮は目ざめる。それが高まる時、主観的なものは消えうせて、完全に我を忘れた状態になるのだ。」⁽²⁵⁾

ディオニソス的なものとは神々しい陶醉をつきつめた苦痛のようなものであり、一つの節度を持ったものをつき破ろうとする力であらう。

人間の持つ日常性は仮象の象徴であり、我々はその中にいても何ら特別の意識を持つこともなく毎日を過している。即ち人間は仮象の世界の中で生きているのだから、その奥にある真実の世界を知ろ

うという衝動もある。これこそ何ら特別の意識を持たないで仮象の世界で生きている人間の矛盾した要求なのであらう。しかしその矛盾のただ中でディオニソスの世界にかかわる人間の体験があり、それはアポロ的世界からより根源的な真実の世界へと人間を導くものであらう。またそれは人間を内面から掘りおこそうという意識に結びついているものだと思う。

だがそれは決して真実のみを問う世界ではない。人間はむしろディオニソスの体験の中から湧き出るような喜びを感じ、幸福を実感として感ずるのではないかと思う。この幸福とは理性や道徳や知識に基づいたものではなく、人間の内面の充実さを悦ぶ幸福ではないだろう。

アポロ的なもの、ディオニソス的なものの関係は一般には対立概念であるとされている。しかし『悲劇の誕生』に於いて「見るがい！アポロはディオニソスなしに生きることができなかったのだ。」⁽²⁶⁾と明確に示されているように、これは対立概念というよりはむしろ相補的な関係のものとして考えるべきだろう。美と節度をそなえた仮象の清澄な安らぎを特徴としたアポロも、苦悩と認識に覆われた基盤の上にたっているものだったのだ。ディオニソスはアポロと同様に人間にとっては必然のものであり、全てのアポロ的掟、即ち限界や節度はディオニソス的狀態の忘我のうちに姿を消してしまうのだ。限界や節度に覆い隠されていた《過度》こそが真実であり、その《過度》の上にアポロ的なものが存在していたのである。

ディオニソスの真の対立概念となるべきものはソクラテス主義である。ソクラテスは《善》《美》を考える場合にその両者とも精神的なものに於いて本来の意義を得なければならなかった。そして

有用性あるいは合目的性の概念を「善」「美」とすることによって価値の統一をはかったのである。即ちこのようなソクラテス主義の持つ合理性や主知的傾向というものが人間の持つ本能にはむかうもので、芸術の生命を危険なる状態においてしまうというわけである。

「徳は知である。無知からのみ罪は犯される。有徳者は幸福な人である。」というソクラテスの命題は、悲劇をディオニソスの基盤から崩壊させるのに充分であるということができるだろう。反ソクラテスのなものであるディオニソスは真実の不条理性、非理性、非合理性というべきものであらうと考えられる。真実というものは主知主義的に着眼できるものでない。そして悲劇とは人間の真実を、自然の持つ真実を見つめることのできる一つの契機なのだろう。

ニーチェはディオニソスのものとアポロ的のものが相互に高まりつつギリシャの本質を支配していて、この二つの衝動の共通の目標として悲劇が存在するといった。そしてギリシャ悲劇の基となっているディオニソスについては次のように述べている。

「生存の普通の制限や限界を吹き飛ばしてしまうディオニソスの狂喜は、その状態が続いている間は、一種の昏睡的要素を含んでおり、過去において個人的に体験された全てのものは、忘れ去られてしまう。こうしてこの忘却の溝によって日常の現実界とディオニソスの現実界は互いに断ち切られることとなる。」⁽²⁸⁾

このディオニソスの現実界に於いてこそ悲劇は体験されるのであり、ディオニソスの基盤の上に成立していたアポロはこの時にこそつき破られるのである。

ギリシャ人が「度を過ぐすなかれ」と説いたのは、自分自身の中

にいつ度を過してしまいかかわからない感情がうず巻いているのを知っていたからではないだろうか。即ち形式的な理想性を持ち、常に節度や理性を求め続けていたギリシャ人こそ人間の中にある度を過ぐす感情、換言すればディオニソスの過度の感情をいち早く知っていたのであらう。ギリシャ人は「中庸」の持つ調和の裏面に、人間の持つ底知れぬ恐しさやその内面にある爆発物があることを知っていたのだ。それをニーチェは次のように明らかにしている。

「ギリシャ人は生存の恐怖や驚愕の数々をよく知り、また感じていた。彼らはおよそ生きていくことができるためにはこうした恐ろしいものの前に、オリュンポス神族という輝しい夢の所産をすえなければならなかったのである。」⁽²⁹⁾

そしてオリュンポスの神々については「彼らに倫理的高さ、否、神聖さ、非肉体的精神性、慈悲深い愛のまなざし等を求める人があれば、その人は幻滅を感じて不気嫌になり、やがて彼らに背を向けざるを得ないであらう。ここには禁欲、精神性、義務を思い出させるものは何一つない。ここで我々に語りかけてくるのは豊満な、いな、勝つ誇った生存だけである。」⁽³⁰⁾

としている。人間の欠点を誇張しような神々をオリュンポス一族としているにもかかわらず、輝しい夢の所産であるようなアポロの性格をそれらに与え神話として作り上げていったのであらう。

ギリシャ悲劇とはこのように決してアポロ的でない人間の深淵を知ったギリシャ人が、自分自身の内面を正面きって直視した時に完成されたものであらう。

ヴィンケルマン、シラーなどのドイツ古典主義者のように、ギリ

シャ文化の根底を美や調和などの古典的節度とし、精神性の統一を重視する新プラトン主義的な考えでは、ギリシャ悲劇の本質であるディオニソスのなを見抜くことはできなかったであらうと思う。とにかく十八世紀古典主義に於いて形式主義的で理想的に完成されているとしたギリシャ文化は、人間にとつての真実であるともいえるディオニソスの世界を覆い隠しているアポロ的なものの上に成立していた文化であると言いかねなければならぬだろう。

ギリシャ悲劇はその最も古い形態に於いてはディオニソスを対象としており、悲劇の主人公となつていたのはディオニソスの仮面をつけていたのである。ディオニソスの人間にとつての唯一の救いは悲劇の中にあつた。即ち悲劇が人間の安定している状態からの転落を常なる主題としながらも、それほど生存の快感を与えるものには他にはなかったのである。人間は自然の中に於いて苦悩しながら滅びていかなければならない運命を持つているが、それが人間の真実でもあり、その真実を知り快感をえるものが悲劇の中にはあるのだらう。

このように考えてくると悲劇の本質はあくまでディオニソス的なものであり、アポロ的次元にたつていているものも悲劇によつてその土台を取り除かれ、自分自身の中に潜在しているディオニソスを認識することは可能なことだろうと思う。

ニーチェが「徳は知である」という命題を持ったソクラテスをしごく理論的人間として見ていることによつても、ディオニソスの性格が明らかに「へ知」では割り切れない非理性のものであることがわかる。これはソクラテス主義を完全に主知主義への一傾向としたものであるが、それは人間の本質に何ら通じるものを持たないものな

のだらうか。

ニーチェはギリシャの代表的悲劇詩人であるエウリピデス⁽³³⁾をギリシャ悲劇を横死させた張本人であるとしてゐるが、それはエウリピデスの悲劇作品が「へ詩」という分野から外へ飛びだしてしまったものであるというのだらうか。ニーチェはエウリピデスの悲劇を厳しく批判している。

「根源の強力なディオニソスの要素を悲劇から排除し、非ディオニソス的な芸術と慣習と世界観の上に、純粹に新たに悲劇を築きあげること——これこそいま明るい照明を受けて正体をあらわすエウリピデスの傾向なのだ。」⁽³⁴⁾

彼はエウリピデスをソクラテスから大きな影響を受けたものであるとしてゐるが、エウリピデスはアイスキュロス⁽³⁵⁾、ソフォクレス⁽³⁶⁾を通して悲劇の本質をよく知つていたのであらうと思われる。とすれば主知主義的傾向のソクラテスから影響を受けて彼が作品を製作したものとだけは考えられない。エウリピデスは当時にも一流の悲劇詩人としてギリシャ人一般に受け入れられていたのだ。彼が「美であるためには全てが意識的でなくてはならない」と考えている事は確かにソクラテスの命題と並行するものであるかもしれないが、彼をただちに美的ソクラテス主義者であると断定してしまうのは、ニーチェの主知主義を排斥する独断があるように思われる。

ともかくニーチェが悲劇芸術の中に求めたものは、ディオニソス的なものである。

「恐るべき深さなくして真に美的な表現なるものは存在しないことを、ギリシャ芸術は我々に教えたものである。」
——としてゐるように彼は芸術の底に人間の持つ不条理性を見いだし

ている。

アポロが人間としての分別や節度を我々に差し出したのと同様に、ディオニソスは人間の魂の底から湧き出る自由を我々に与えたのだらうと思う。ディオニソスの悦びこそ知性や徳性とは違って全ての人間に平等に与えられるべきものである。ディオニソ스의悦びは底が深く、しかも非常に広い範囲に及ぶものであり、人間がアポロのベールを脱ぐ時に重圧から解放される時にそれは生じるのである。

ニーチェは芸術創作上の基本類型をヘアポロ的・ディオニソ스의と区分し、ディオニソス的なものを積極的に評価し、特に悲劇的藝術を生の高揚であるとしたのである。

四 デイオニソスの体験

悲劇的なものを考える時、ディオニソスが持つ意味は非常に広範囲なものであるように思われる。密儀的もしくは祭儀的狂気のディオニソスは人間の持つ非理性的衝動であり、また内側からそれを解放させると同時にカタルシスの作用までも行ってしまうのである。

非理性的衝動とは抑圧が加えられれば加えられるほど膨大なものになってゆき、いつかは堰を切らなければおさまることのない状態になってしまうのであろう。この衝動とは人間なら誰でもが持っているものであり、それがへ度を過ぐす感情となってアポロの平静をつき破ってしまう。人間の営みがこのアポロの平静の中にあるものとすれば、その平静をつき破り前へ前へと押し進める感情がディオニソス的なものであるとすれば、我々が安住することのできた一つの世界は一体どのような変化を見せてゆくのだらう。ディオ

ニソスの世界に足を踏み入れてしまった時、人間はどのような状態に陥ってしまうのだらうか。

一つの理想的形態であるアポロ的なものへの激しい問いや批判が、人間の非理性的衝動の中にはある。そしてそれが自己に向けられることによって人間はアポロ的殻に気づき、そこから抜け出そうとする。しかしアポロとディオニソスが互いに背を向けながらも一体のものであるならば、常にアポロの平静を保っている人間の中にこそディオニソスの要素が潜在的に存在していると考えることができる。そして潜在していたディオニソスの意識は、何らかの刺激を受けることによって堰を切り表面に姿をあらわす。

しかしディオニソスの意識は人間の無意識の中に存在するものではないだろうか。アポロ的殻から抜け出し非理性的衝動によって自分の中に潜在していたディオニソスに目ざめ、カタルシスを行うことと全てが意識的ではなくごく自然のうちに Rowe られ、また無意識のうちにそれら全ての変化が自らを満たしているというものだと思う。このように無意識であるからこそ人間はディオニソスの衝動をおさえていることができないのだらう。

アポロ的殻の上に作りあげられていた一つの人格というものが、ディオニソス的なものの出現によって捨てられてしまう。その瞬間に人間は「もう一人の自分」と対面する。「もう一人の自分」は全く別の人格を持っている。しかしそれは別の人格というよりはへ隠されていた自分へがあらわれるのだから、決して二重の人格という表現はあてはまらない。ディオニソスの顔と日常的な状態の中にある人格を同等に考えることはできないであらう。なぜならディオニソスの顔は一種のアップノーマルな状態の中であらわれてきたもので

あるうし、人間の本性的なものであるならば各々の人間それぞれ違つた顔を持つと考えることは難しい。

ディオニソスの世界に足を踏み入れた人間は、平常から考えると一種の狂気の状態になるのである。しかし人間は常にこの状態に陥つてしまふに充分な素質を持っていることはわかる。この時の狂気の状態こそ人間が何かにとり憑かれたという神憑の状態であり、とり憑いたものとはへもう一人の自分ではないだろうか。

ディオニソスの祭儀の目的は脱我でありエクスタシーであつた。これは一時的に平静なる自分を失うことができることである。自分を失っている時、即ちディオニソスの自分自身にとり憑かれている時は日常の雑多なことから全て解放されて、人間は魔術にでもかけられたような状態になっている。しかしこの魔術は決して人間を苦悩の淵にたたせるものではなく、ディオニソス特有ともいふべき喜びを与える。この喜びは自己が信じて持っていたアポロの殻を抜け出すことができた喜びであると同時に、ディオニソスの世界に於ける人間の根源に横たわつていた真実を体験できた喜びである。

ディオニソスの体験は人間が自然に持つていた湧き出るような感情と手を結ぶことができ、アポロによつて統制していた感情を、とり憑かれた状態の自分になることによつてつき破る時に生まれるものである。

またディオニソスの体験はその祭儀的な意味に於いても、個人的に体験されるものではないように思う。祭儀という状態で人間、特にディオニソス祭のように興奮的狂躁の祭儀に於いての人間の体験は集団のものとなるのではないだろうか。集団的作用というの

特に一つの方向に走りやすいものであり、一つの方向がディオニソスの世界を指しているものとすれば、特にその傾向は強くあらわれてくるだろうと思う。とすればこの祭儀には集団を暗示にかけるといふような宗教的臭いもするような気がする。理性を持つて生きてきた人間の自制心を失わせ、自然の真実を掘りおこそうとしている姿は、アポロ的次元から見れば実に恐ろしい作業であらうが、集団的ディオニソスにとり憑かれている時こそ、自然に湧き出てくる感情を通して悲劇的なものを自分の現実として受け入れるのであるまいか。

悲劇という一つの芸術様式が非常に人間臭い感情劇としての姿を保っているのは、それが異常なまでに、人間の奥底に眠つていたものをゆり動かすからであらう。ディオニソスの祭儀の際に上演され続けてきた悲劇は、人間に「毒をもって毒を制す」ということを教えてくれた。悲劇に触れることによって潜在的に存在していたディオニソスの感情に火をそそぎ、火をそそぐことによつて水をかけるという作用までも行つてしまふことである。これは前述したようにディオニソスが無意識のうちに全ての作用を人間の内で行つてしまふということに通じるものであらう。

このことから考えると悲劇に於けるカタルシス作用とは、人間を憑かれた状態におくことから始まる。この状態に人間を持つていけば、その先にはおのずとカタルシスが待ちうけているのだと思う。憑かれた状態になった時こそ、ディオニソスの体験の中で苦悩している悲劇的主人公と一体となることができのだ。すなわち憑かれた状態になっているということはディオニソスの体験のまったなかにいるからだろう。つまり素直に何の理性的障害もなく主人公に

感情移入ができるのである。これがカタルシスを行う場合に於いて重要な条件であるといえる。

アポロの次元に於いては、悲劇の中で展開されている種々の行為を心の底から理解することはできないであらう。なぜなら悲劇の中で起ってくる事件は人間の真実を求めることであり、何の枠にもはまらない自然な感情の起伏を基としているものであるから、そのディオニソスの意義は奥の深いものだろうと思われる。

集団的祭儀の場に於いてカタルシスが行なわれてきた伝統は、同種の状態に陥っている人々の間でこそディオニソスの体験が遂行されるということからも証明されると思う。同じ状態の人々が、つまりディオニソスの体験を行いつつある人々が悲劇という枠の中で真実を求め苦悩し、恐怖する主人公を見て同じ反応をおこすのである。それは主人公への感情移入で一体化し、自分も悲劇の中に於いて限界状態の中へたつということなのだ。非理性的衝動、即ちディオニソスの衝動の中にはその状態に自分が陥いらないと、体験することが伴わないとどうしても理解できないようなものがあるのだと考えられる。

ディオニソスの祭儀を一つの契機としてカタルシスを行ってきたのは、人間にとって真実の世界に於いての体験であるディオニソスの体験が人間の持つ根本の喜びであるからであらう。人間に真実を求めてやまない衝動があるとすれば、それはディオニソスの喜びを得たい衝動である。そして真実に触れた時に人間は浄化される。ディオニソスの祭儀には、そしてそこに於いて上演される悲劇には真実の世界があり、人間を包みこんでしまうほどの極度の感情の世界があったのだろう。

アリストテレスが優れた悲劇を構成する上で最重要素であるとしたアナグノリシスの発見するということは、真実を知ることに通じる。即ちアナグノリシスはディオニソスの発見であるのだと考えられる。アナグノリシスは悲劇の主人公が苦悩の淵にたたなければならない状態への発端であり、主人公と一体化した観客をディオニソスの世界にひきこみ、憑かれたように真実を考え始めるのに十分な要素となるものである。即ちアナグノリシスはアポロの平静の上にいた人間がその世界から恐ろしい真実、例えば血縁関係のようなどうあがいても曲げることでできない真実を発見することであるから、人間はその時にこそ自分の運命を知ることになる。また同時にその運命の必然性、不可避性をも知ることになるだろう。そして運命を知ることとは人間の非力さを知ることである。アポロ的なものの上に於いて人間を一つの調和ある理想像とも考えてきた者にとって、人間の限界を知ることほどのディオニソスの体験はないだろうと思う。

ディオニソスの世界を覗き見た時こそがアナグノリシスなのである。例えばソフォクレスの代表作「オイディプス王」について考えてみると、アポロによって託された予言こそがオイディプスの運命全てを握っていたのである。そしてその予言が事実となった時「オイディプス王」という悲劇作品の主題が明らかに示されたのである。つまりこの作品に於いても主題はアナグノリシスなのだ。

しかしアナグノリシスによってディオニソスの体験を持ちカタルシスを行うという一つの段階を終えてしまった時、人間はまた何も起らなかった日常的状态に、アポロの平静に戻るものだろうか。

それともそこに何らかの変化がおこりディオニソスの体験がアポロ的なものに還元され、少しづつでも人間の根本を流れている真実を知るようになるのだからか。それとも全く以前の平静さを保ち、また新たな契機としてディオニソスの体験をくり返していくものなのだろうか。

アナグノリシス＝ディオニソスの体験＝カタルシスという一つの流れは人間にとってどのような意味を持つものなのだろうか。

終りに……

私は『詩学』『悲劇の誕生』を踏まえる前に、悲劇についての概括的な考えをまとめた。そしてアナグノリシス、カタルシス、アポロ、ディオニソスを一応考えた後で再び一般概念的なものに立ち戻って考えると、それにつけ加えるべきものがあるのに気づく。

まず悲劇の成立する条件として悲劇的意識を持つことが重要なことであるとした。そしてその意識を持たなければ悲劇は単に外観を整えるだけのものになってしまうだろうと考えた。しかしディオニソスのものを踏まえて考えると、悲劇的意識とは誰れもが持っているものであり、特に意識を持たなければならぬ云々を重要視する必要は特にないのではないかと思ってしまう。重要視するものはディオニソスの意識の内容にあるものだったろう。悲劇的意識がなければ悲劇作品が唯美的目的のものだけとなるだろうとしたが、それよりその作品を構成していた要素によるものの影響の方が大きかったであろう。

そして無限なるものに対する人間の否定性をもディオニソスの世界に於いては決して拒むべきものではなく、むしろ積極的にそれを

とり入れ価値づけているのである。

真実を求めてやまない意識が明白にあらわされている分野の一つに悲劇はある。人間の真実にとって悲劇とは一体何なのであるか。それは今後とも不可避免的に考えるべき問題であろう。

今後悲劇作品に触れる場合、私は「へ悲しみを知る悦び」という人間の本性を考えずにはいられないだろうと思う。

(注)

(1) 「国家」五九六、五九七

(2) 松浦嘉一訳「詩学」岩波文庫 昭二四版

第四章 六二頁

(3) 前掲訳書、六八頁

(4) 前掲訳書、七一頁

(5) ソフォクレスの作品。ギリシャ神話中のテーバイ王、ライオス

(Laïos) とイオカステ (Iokaste) の子がオイディプス (Oidipus)。父を殺す運命にありとの神託により、赤児の時山に棄てられるが、コリントス王の養子となり、長じて知らずして実父を殺し、テーバイに行つてスフィンクスを退治、実母を妻とするが、その後事を知り、自ら盲目となつてさまよい、アテナイ近郊コロノスで世を去る。ギリシャ悲劇の代表的傑作。

(6) 「詩学」前掲訳書 九〇頁

(7) 前掲訳書 六〇頁

(8) 前掲訳書 六八頁

(9) (イ) カタルシスを病理上の意味に於いて解釈するミンツルヌス、

ティリット。ワルト、ベルナイスなど。

(ロ) 倫理上の意味に於いて解釈するレッシング、ツワフィニングなど。

- (10) 山本光雄訳「政治学」岩波文庫 昭三六、第八篇第六章 三七六頁
- (11) 前掲訳書、第八篇第七章三七八頁
- (12) 「詩学」前掲訳書、一八九頁
- (13) 出隆訳「ニコマコス倫理学」岩波文庫 第二篇第六章
- (14) Gotthold Ephraim Lessing (1927~81)
- (15) Hamburgische Dramaturgie (1767~69)
- 全面的にアリストテレスの權威に拠りながらも、すぐれた獨創性を發揮したもの。
- (16) 「詩学」前掲訳書、一九五頁参照
- (17) Jakob Bernays (1824~91) ボン大学で、古典学の權威として活躍した。
- (18) Grundzüge der Verlorenen Abhandlung der Aristoteles über Wirkung der Tragödie
- (19) 「詩学」前掲訳書、一九七頁参照
- (20) Friedrich Nietzsche (1844~1900)
- (21) Die Geburt der Tragödie (1872)
- (22) Delphoi ギリシャでオリャンピオンと並んで最大の聖地。アポロンが主神。
- (23) 秋山英夫訳「悲劇の誕生」岩波文庫 昭四一、三三頁
- (24) Schein
- (25) 「悲劇の誕生」前掲訳書、三四頁
- (26) 前掲訳書 五三頁
- (27) 前掲訳書 一三五頁
- (28) 前掲訳書 七七頁

(29) 前掲訳書 四五頁

(30) 前掲訳書 四三頁

(31) Johann Joachim Winckelmann (1717~68)

(32) 広義に於いてはギリシャ・ローマの古典的作品を模範としてその様に準拠せんとする一切の芸術傾向を持ったもので、特に十七、十八世紀のヨーロッパ諸國で展開された。

(33) Euripides (486~406BC)

「メダエア」「トロイアの女たち」等

(34) 「悲劇の誕生」前掲訳書 一一五頁

(35) Aischilos (525~456BC)

「オ레스ティヤ」「アガメムノン」等

(36) Sophokles (497~406BC)

「エレクトラ」「オイディプス王」等

(参考文献)

- 1 アリストテレス「詩学」松浦嘉一訳 岩波文庫
- 2 アリストテレスの芸術理論 竹内敏雄 弘文堂
- 3 アリストテレス G. E. R. Lloyd 川田殖訳 みすず書房
- 4 悲劇の誕生 Fr. Nietzsche 秋山英夫訳 岩波文庫
- 5 文学的ニーチェ像——ニーチェと詩人たち——秋山英夫 勁草書房
- 6 ヤスパース選集悲劇論 橋本文夫訳 理想社
- 7 ギリシャ神話の世界観 藤縄謙三 新潮社
- 8 ギリシャ悲劇(その人間観と現代) 山内登美男 NHKブックス
- 9 ギリシャ悲劇全集 I・II・III 呉茂一等編 人文書院
- 10 ギリシャの美術 沢柳大五郎 岩波新書
- 11 西洋美術辞典 今泉篤男、山田智三郎編 東京堂
- 12 美学辞典 竹内敏雄編 弘文堂