

悲劇の諸要素

——ドイツ近代文学を中心として——

Die verschiedenen Elemente der Tragik
in der neueren deutschen Dichtung

辻 本 金 治

前の論攻⁽¹⁾で私は、ドイツにおける悲劇論及びその発展についての概観を行なった。その際、各作家の特徴を総括的に浮彫し、その根柢にある悲劇観をさぐるという方法をとった。しかし、すべての芸術がそうである如く、文学に於ても単一のものが純粹の形であらわれることは殆どない。しかも各作家自身が年と共に発展成長して行くので、その悲劇観も当然変化を受けることになる。例えば、極めて明確な形をとっている Schiller でさえ、最初のうちは道徳や秩序が中心問題であったのが、次の時代には歴史が中心となり、その次は人間の内面浄化が強く表面に出ている。それ故、悲劇を作っている種々の要素を分離し、その側から作家及び作品を見て、その中におのおのの要素がいかに複雑に結合しているかを更に深く考究する必要のあることは言を俟たない。このような研究に関しては、哲学者 Volkelt⁽²⁾ がその著 „Ästhetik des Tragischen“⁽³⁾ 『悲劇の美的研究』(1897)の中で、悲劇のあらゆる構成要素について事細かに分析し説明しているので、大体その順序に従い、彼の意見も随所にとり入れつつ、論旨を進めて行きたいと思う。

(1) 人文学第49号「悲劇の根柢について」

(2) Johannes Immanuel Volkelt (1848—1930) 哲学者で美学者。Jena, Basel, Würzburg, Leipzig 大学の教授を歴任。

(3) Ästhetik des Tragischen (Oskar Beck Verlag, München, 1923)

1. 世界観・人生観と悲劇の関係

Volkelt は先ず根本的な問題から出発する。あらゆる芸術は「人間的に意味深いもの」(das Menschlich-Bedeutungsvolle)を表現すべきであり、この点、文学の中では悲劇がこれと最も密接な、最も直接的な関係にあるので、従って悲劇は文学の中心的地位を占める。(この見方は実はこの書における彼の基礎的な考えともいうべきもので、書中到處に散見する。)しかるに一方、作者を人間として見るなら、その精神的根柢は当然その人生観・世界観にあるのだから、これと悲劇との関係はどうなるのか。この問題に関して彼の説を要約すると、次の如くなる。——著者の中には特に風変りな、独特の人生観を持っている人々がある。例えば Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Darwin のような人の場合は、その人の考え方の中に入って行かなければその悲劇観は絶対に理解出来ない。ところがこれとは逆に悲劇観の方から見て行く場合は、各作家の人生観・世界観は、窮屈に固定的に考えず、かなりゆとりを以て見なければならぬ。

「もし芸術がその基礎にただ一つの世界観しか持てないように定められているとするなら、人間がそれ以外の方向に向って大いに研究し腕き争うという事はすべてなくなってしまう、芸術は信じ難いほどの貧困停滞に陥るだろう。」⁽⁴⁾

次に、作者の人生観が悲劇に好都合なのと不向きなのとがある。前者の場合は Hölderlin, Kleist, Hebbel を思い浮べれば分る如く、当然悲劇を生みやすい。しかしそれが不向きの場合でも、その人が悲劇を作れないということにはならない。作家は思想家と異なって、首尾一貫した考え方をするものではなく、また時々的心情によって他の考え方に移ることもあり得るし、その作品に必ずしも人生観が表われるとは限らない。第三に、作品の内容は思想や理念に存するのではなく、人間の闘いや運命に存するの

(4) 既出 Ästhetik des Tragischen, S. 31

であるから、そこに示された人生観は高度に感情的な形をとっている。従って作品から人生観を確実につかむことは出来ない。

「通常、世界観は作品の基底にすぎない、表てに出ず隠れて存在するもので、直接に取扱われるものではない。」⁽⁵⁾

以上述べた Volkelt の所論は、芸術においてもかく人間を見ずに哲学を見たがるドイツ一般の傾向を戒める意味において、まことに当を得た考え方と思う。しかしながらドイツの作家達は果して、人間の人間の動きとその運命を描写するのみで満足したであろうか、特に精神生活が最も充実していた十八世紀後半の作家達は、その作品の背後に、人間の動きを超越した、何か不動の、厳然たるものの存在を考えざるを得なかった。この事情については Benno von Wiese が⁽⁶⁾ „Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel“⁽⁷⁾ 『レッシングからヘッベルまでのドイツ悲劇』(1948)にかなり詳しく述べている。即ち——彼の意見を要約すると——ドイツの悲劇は、最初の時期には悲劇性の反対モチーフたる Theodizee⁽⁸⁾ (弁神論)に結びつき、悲劇を表出しながら、その葛藤の最後において意味を与えようとした。そのため、いわば超悲劇的な粋が見出され、その粋の中で、調停され得ざるものの調停が行われたのである。

彼のこの説はドイツ・イデアリズム時代のすべての作品に当てはまるといってよいのだが、いま実際の例について考えて見よう。レッシングのエミーリアは、当時の腐敗墮落した貴族階級に比してまだ純粹さを失ってい

(5) 前記 „Ästhetik“, S. 38.

(6) Benno von Wiese (1903—) 文学研究家。Erlangen, Münster, Bonn の各大学の教授を歴任。

(7) Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 1961年版)ここに引用しているのはその第25章 „Überblick und Ausblick“からである。

(8) Theodizee, フランス語の *theodicée* から出ているが、この語はまたギリシヤ語の *theos* (=Gott), *dik* (=Recht) から出ている。この世における「悪」や「不十分」の存在は、神が人間を試練するために許したものであるとの考えに基づき、神を弁明しようとする行き方。

ない市民階級の出で、ひたすら自己の良心に従って行動する。だがそれが現実の汚れた社会とは相容れず、権力の圧迫・悪人の策動などあって、遂に、自己に対する忠実を守り抜くために、みずから生命を犠牲にして悲劇的結末をつける他なかった。この場合何らの罪もない彼女の迎える不幸な運命は、その不正さにも拘らず、神への告訴とはならず、強い信仰のうちに克服されるのである。Schillerの„Räuber“『群盗』においては、すべての動きが終った後に、あのしばしば引用される有名なカールの長独白がある。⁽⁹⁾「わしは馬鹿だった。暴力によって世を美化しようと考えたり、無法を以て法を維持しようなどとは、全くたわごとにすぎん。……やっとな、怖ろしい生命の瀬戸ぎわになって分ったんだ。歯をくいしばり泣きわめきたい位だ。わしのような人間が二人とこの世にいるなら、道德の世界はぶっつぶれてしまうことだろう。神様、どうぞお許しを、あなたのお先走りをしようにとした子にお恵みを。……壊れた秩序を建て直すには犠牲が要るのだ。人間全体に不滅の権威を見せなくちやならないからな。そのいけにえがこのわしなのだ。秩序を作るためには、わしが死ななきゃならないのだ。」

この作では結局この言葉が大きな重みとなって全編を圧している。即ち、Wieseのようにこの言葉から逆に作品の全体を見渡すと、すべての人間の動きはそれ自体それぞれ人間的な動機を有しながら、「神」(Gottheit)の秩序という概念に結びつけられて一つの統一を示し、シラーの劇作の底を貫く形而上的なものの強さを感じしめる。シラーに於ては、ずっと後の作品に至るまで、概ね主人公は没落に臨んでなお進んで神に手を伸ばしている。(Maria Stuart, Jungfrau von Orleans) 小さい時から自己の芸術的才能と外界からの圧迫(彼自身の身体の虚弱も含んで)の矛盾に悩んだ彼が、その中からやはり神の秩序を信じ、そこから慰めを引き出そうとしたように思われる。

(9) Schillers Werke (Meyers Klassiker-Ausgaben, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, 1895) Bd. 2, S. 157, 第5幕第2場。

更に Wiese の説を辿れば、この、「神」から出て「神」に入る秩序、即ち Theodizee は時代が下るに従って漸次不鮮明に疑わしいものになって行く。Heinrich von Kleist に於て先ず「神」が謎となり、人間存在を迷わす敵役かたきやくと考えられるに至った。「悲劇 (das Tragische) は、世界における存在がもはや仮象や狂気から抜け出られなくなり、人間が既に『無』(Nichts) という宿命に直面していることを悟るところから生ずる。」⁽¹⁰⁾だがクライストにはまだ人間自身を神化する、即ち、神は無くなってもせめて人間自身の中に「神」を認めるという救いがあった。その後は時代の進むにつれて悲劇の中の「無」の力が強くなって行く。Friedrich Hebbel が彼独特の悲劇論を考えついたのは失われた「神」を何とかしてもう一度取戻したいという試みでもあった。しかし、彼の若い頃作り上げた理論は、中年以後、彼自身固執することが出来なかった。結局一般的に言って、写実主義以後は形而上的なものを悲劇の主題に取り入れることが困難になって来たのである。

なお、作者の人生観・世界観を直接劇中の人物に語らせるというやり方もある。しかし、市井の平凡な人物が宏遠な思想を語るのは不自然であるし、そうかといって歴史的な人物であれば、作者の属する時代とずれて時代錯誤に陥りやすい。シラーの „Don Carlos“ 『ドン・カルロス』(1787) 中の Marquis Posa の如きは、その為に登場した人物でありながら、その表現するヒューマニズムの理想は、フィリップ二世の時代では、どう考えても早すぎる感がある。またたとえ時代的に無理がなくても、それを語らせる場所を見出すことがなかなか困難で、とかく不自然となりやすい。従ってこのやり方は劇的効果を妨げることになるだろう。

2. Leid と Untergang

Volkelt は次に具体的な個々の問題に入り、先ず、悲劇を作る第一の要

(10) 既出, Deutsche Tragödie, S. 643

素たる「苦悩」(Leid) について考察する。苦悩は悲劇の条件と考えられているけれども、苦悩があっても悲劇が生じない場合がある。第一はその苦悩が解消する見通しがある場合、これは Shakespeare の『ヴェニスの商人』がよい例である。第二はそれに喜劇性 (Komik) が混っている場合、その例としては Keller の小説 „Die drei gerechten Kammacher“ 『三人の実直な櫛作り』(1856)、これは一種の喜劇ともいえる。こういうものではない。悲劇における苦悩は、激しい真剣さを以て人生に迫るものでなくてはならない。

次に、その結果としての没落 (Untergang) を考えると、悲劇の終局は必ずしも肉体の死に限らない。内面的な混乱 (Zerrüttung)、荒廃 (Verödung)、破滅 (Vernichtung) という形をとることもある。内面的に完全に破滅して後なお生き長らえるという事は却って遙かに怖ろしいにちがいない。(ヘッベルのユーディットやアントーン)

Volkelt の説はここまでにして、さてしかし、悲劇の入口である「苦悩」とその出口である「没落」の両者を単に結びつけるということで悲劇の価値を論ずることは出来ない。苦悩にも種々の種類があり、また程度があり、苦悩する人間も問題であり、一方没落の方もいろいろの仕方や段階があるからである。これらの諸問題については次章以下において逐次論及したいと思う。

3. 悲劇上の人物

悲劇では、先ず苦悩する人物が大きな問題である。第一に地位。その人物の地位が高ければ高いほど当然、劇的效果は大きい筈である。例えば „Don Carlos“ 中のフィリップ二世や同じくシラーのヴェレンシュタインやマリーア・ストーアルトなど。これに加えて身分は高くなくても伝説の中で有名な人、例えばオルレアン少女やペンテジレーアなどがある。一方、名もない市井の少女であってもレッシングのエミーリアの如く、そ

れが政治的に弱い市民階級及びその中に堅く保たれた強い信仰心を象徴している場合、やはり前記の人達と対抗するだけの重さを持つこととなる。ただエミーリアの場合、その態度が甚だ消極的であるので、効果は完全とはいえないが、シラーの „Kabale und Liebe“ 『たくみと恋』の中のルーイーゼとなると、劇の主人公としての十分な力を備えている。ヘッベルの „Maria Magdalene“ 『マリニア・マクダレーネ』の中のアントーンもまた市民階級の堅実な精神を代表することにおいて十分な重さを持っているといえよう。ずっと下って Hauptmann の „Die Weber“ 『織匠』(1892) に於ては織工達が集団としてこの働きをしている。何れにしても、ある人間が劇の中心となるためには、その運命が人間的に重要性をもち、劇の主な対象となるだけの価値を有しなければならない。

4. 世界と人間の運命

以上述べた如く、偉大な人間が苦悩に陥り遂に破滅するというのは、劇的效果をより高めるのであるが、なぜ偉大な人間に特にこの事が起り易いかという疑問に答えて Volkelt は次のようにいっている。⁽¹¹⁾ —人間の生活は卑俗なもの、無価値なもの、無意義なもの、愚かなもの、悪しきものに満ちているので、その地盤の上では特別なものは栄えることが出来ない。世界は結局、合理と不合理の闘いであって、悲劇においては不合理が勝利を占め合理的なものを破滅せしめる。——即ち、人間が偉大であればあるほど、またその精神が高潔であればあるほど、大きな障害にぶつかり、結局最後は没落に追いやられる、というのである。この説はそのまま実際の作品の中で示されている。調和の美を理想とした古典派の作家にあっても、特にその後期の作品の基調は極めて暗い。Goethe の小説 „Die Wahlverwandschaften“ 『親和力』(1809)は、どうにも動きのとれない人間関係を取扱っているし、„Faust“

(11) 以下、既出 „Ästhetik“ の S. 86 の要約

『ファウスト』(1831)の終りの方は極めて暗澹としていて遂には „Sorge“ 「憂愁」が現われて主人公を盲目にしてしまう。Schiller は „Braut von Messina“ 『メッシナの許嫁』(1803) に於て、それと知りながらも避けられない宿命と、これに導かれて犯す罪の怖ろしさを描いている。だが、これをその暗さのままに放置するなら、勿論完全な悲観論になる筈であることを、古典派の作家達はその暗さに忍びなかった。Humanität の立場から何とかしてその中から「救い」を求めざるを得なかった。この気持が彼らの人生観と結びつき、劇の終局において悲劇的なものの怖ろしさを和らげ、これを楽観論の方へ向け変えようとしたのである。Wiese は Klassik の芸術一般についていっている。

「Klassik の芸術形式は、主観的なものより客観的なものへの転向を意味する。即ち、現実の世界を芸術家の純な愛情を以て征服し、それに依り、その世界に更に高度の、Form となって現出するような理想性を付与しようとする意味から出発する。」⁽¹²⁾

この理想性が現実の悲劇性を克服したのである。『ファウスト』においては永遠の愛による救済が行なわれ、『メッシナ』においては「死」の崇高によって救われるのである。とに角、主人公は滅びてもその内面において何らかの救いをもって死んで行く。ここに「神的なもの」(das Göttliche)の存在が示されているのである。Lessing の „Emilia Galotti“ 『エミーリア・ガロッティ』(1772) はまさにこれを素朴な形で示している。ゲーテの戯曲・小説は概ね「世界苦」(Weltschmerz)の表出といえるが、彼の中年以後の作品にあっては、その悲劇性の中心は寧ろ個人の内的分裂であり、その救済も結局は人間自身の内面的調和の獲得にあった。(これについては後の章に述べることにする。)これに比べてシラーの作品には人間と外部の世界の対立が鮮明に出ている。而してその救済としては、前期のものにあって

(12) 既出 Wiese: Deutsche Tragödie, S. 214

ては、「神」の秩序への合一を考え、中期においては「歴史」への融合を、後期においては悲劇的人物の浄化を持ち出した。哲学においては Hegel がその Panlogismus の立場から悲劇に関する楽観論を理論づけた。

古典派の作家達が「世界」の背後に何か不可解なもの、先験的なものの存在を考えていたのに対して、ヘーゲルの考え方はすべてのものの根源を「精神」(Geist)に求め、これが正・反・合の形式を以て常に無限に総合発展して行くというのであるから、悲劇は、存在が二元論的に分裂し、人間とそれに反対するものが対立した場合のみ成立することになる。そして人間は歴史発展の一道具として、自らの目的に向かって動きながら、実は世界精神に奉仕する。これは人間の方から見れば、たしかに悲劇論であるが、彼もやはり終局において「道徳」(Sittlichkeit)という概念を持ち出し、これによって楽観論へ導こうとした。

このような、いわば意識的な楽観論に対して、当然の事として悲劇論からの反対が起る。この方は十九世紀前半の社会状態とも結びつく。自由と平等を旗印に、庶民の開放を叫んで起ったフランス革命も、必ずしも順調に所期の方向に進まなかった。全ヨーロッパには反動勢力さえ盛り返して民衆の苦しみは益々増大し失望は高まった。精神文化の方面で優秀な指導者の輩出にも拘らず、民衆の生活がかなり後れていたドイツにおいては、あらゆる進歩的な運動は極度に圧迫せられ、社会の改革は進まず、全世界に誇った精神界の隆盛とは逆に、実社会の困窮沈滞は甚だしく、そのギャップはヨーロッパ中最も大きいものとなった。一方、科学の更に大きな発達は、いやが応でも精神に対する物質の力を重視せざるを得なくなって、ドイツ・イデアリズムも遂にこの情勢には抗し切れず、大体1830年頃を境に急にその光を失ない、代って現実自体の重みが大きく前面に出て来る。世界は苦に満ちて居り、人間はそれから抜け出すことの出来ない運命にあ

(23) Friedrich Hegel (1770—1831) の悲劇論は主としてその *Philosophie der Weltgeschichte* と *Vorlesungen über die Ästhetik* に出ているが、ここではその大筋に触れるだけに止めておく。なお、この両書は彼の遺稿によって彼の死後編集出版されたものである。

る、という考え方が優勢となる。この考えは早くも1819年にショーペンハウアーが⁽¹⁴⁾ „Die Welt als Wille und Vorstellung“⁽¹⁵⁾ 『意志と表章としての世界』の中で示している。

「作家は彼の精神の鏡に写して、^{イデー}理念を清浄に明瞭に我々に示してくれる。作家の描写は、個々のものに至るまで、まるで人生そのものの如くに真実である。⁽¹⁶⁾」悲劇は、その効果の大きさに関しても、その制作の困難さに関しても、文学中の最高のものと見るべきであり、またそう認められている。この最高の文学制作の目的が、人生の怖ろしい面の表出であるということ、即ち、名状し難き苦痛、人類の悲哀、悪の勝利、偶然の嘲笑う支配、正しき者罪なき者の救いなき落下が、ここで我らの顔前に見せつけられるということは、我らの諸々の観察の総和にとって、甚だ重要なことであり、また大いに注目すべきことである。何となれば、この点にこそ世界と存在の性質についての重要な鍵があるのだ。⁽¹⁷⁾

だがこの意見は当時ではまだ大きな反響を喚び起さなかった。時代の方がまだこれを受け入れるだけ熟していなかったのである。（同じ大学で同じ時間に講義を行なったヘーゲルが溢れるような聴講者を集めたのに、彼の方はあまり聞く人がなかったという話が伝えられている。）なお彼は47年、この書の増補を出したが、その中の „Zur Ästhetik der Dichtkunst“ 「文学の美的研究」という章でこれと同様のことを述べた後に付け加えている。

「悲劇的破局の瞬間には、どんな時よりも明瞭に、人生は苦しい夢であり、我々はそれから目醒めねばならない、という信念が起る。すべて悲劇的なものに——それがたとえどんな形で現われようが——心の高まりを起すような独特の飛躍をなさしめるものは、この世界この人生は決して真の満足をもたらすものではなく、従っ

(14) Arthur Schopenhauer (1788—1860)

(15) Die Welt als Wille und Vorstellung はショーペンハウアーの著書で、1847年に増補をつけている。ここに引用したのは、Brockhaus Verlag, Wiesbaden 1961年版

(16) 既出 „Die Welt“ の Bd. 3, „Das Objekt der Kunst“ の項（上記 Brockhaus 版の第2冊, S. 298）

(17) 上記と同じ。

て我らの愛着に値しない、という認識が生れることである。此処に悲劇的精神が成立し、これが諦観へと通じるのである。⁽¹⁸⁾」

更に彼はこの諦観を重んじ、古代劇にはこれがなくシェークスピア以後の近代劇に至ってこれが現われたが故に、近代劇の方がギリシヤ劇より勝っているとの評価を下している。このような厭世的傾向の悲劇論はこの世紀の進むにつれて多くの共鳴者を得ることとなった。

一方作品の方を見ると、30年代になって Grabbe と Büchner の作が出て写実主義の先駆をなしている。特に、医者の子に生れ本来医者であり自然科学者であった Büchner は人間の世界を見る眼がきびしかった。彼は „Dantons Tod“ 『ダントンの死』(1835)において、理想を追い自由を求めた管のフランス革命の中で、人間はいかに非自由であり救いたいものであるかを描き、 „Woyzeck“ 『ヴォイツェック』(死後1879年発表)では平凡善良な一庶民に対する外部の世界の残酷な圧迫と、それに対して裸で直面せざるを得ない人間の免れ難い運命をまざまざと見せている。殊にヴォイツェックのこの世ではどこからも救い手のない孤立した人間の姿は我々に大きな感動を与える。この系統は後にイプセン、ストリンドベリー、ハウプトマンを経て現代のブレヒトに至るのであるが、その途中ヘッベルが一旦これを中断して再び楽観論を持ち出そうとした。

Hebbel 自身は、その食うものさえ欠乏し勝ちでおまけに貧故に父親から絶えずがみがみどなられ続けた幼少時代、またやや長じて教区管理人の書記となり好きな読書に親しむことが出来たものの、この雇い主に冷酷に取扱われて大いに誇りを傷つけられた少年時代、優れた詩才溢れる野心を持ちながらこれを発揮する機会もなく、好意を寄せてくれる一女性の針仕事で漸く生きのびることを得た青年時代と、苦勞の連続から当然悲観論に

(18) 既出 „Die Welt als Wille und Vorstellung“ の増補の Kapitel 37, 上記 Brockhaus 版の第三冊, S. 495

(19) Christian Dietrich Grabbe (1801—1836), Georg Büchner (1813—1837).

味方すべき人であった。事実彼の若い時代に著わした悲劇論 „Mein Wort über das Drama“ 『劇についての一家言』(1843), „Vorwort zur Maria Magdalene“ 『マリーア・マクダレーネの序言』(1844) は人間存在の根本に悲劇性の源を置き, (従ってそれは逃げ道のない残酷さを示している。) 自我の発展に罪を考えた。しかし彼もまた, 古典派の作家と同じく, これを不協和のままでおく事は許せなかった。彼はドイツ文学の復興を望んでいたし, そこには Humanität の伝統がまだ生きていたのである。この気持が, 当時の思想界を圧していたヘーゲルの思考と結びつき, 古典派時代とは異なった彼独自の「神」(Gottheit) を生むに至った。即ち, 矛盾が極度に達した時に調停が生じ, 主人公が破滅することによってより善き時代を招来することになる。彼は作品においてもこの点を強調するに努めたけれども, 理論が先立っているために, 多少無理を生じた感があることは否めない。個人の運命が超個人的なものになることは悲劇として大切なことであるけれども, それが一躍して世界原理と結びつく処に特別な作意が見えすいてしまう欠点が出る。寧ろ „Genoveva“ 『ゲノフェーファ』(1841) や „Agnes Bernauer“ 『アグネス・ベルナウアー』(1851) に現われた Pantragismus (存在自体に罪があるという考え方) の方に彼らしい特徴があって面白いが, これについては後に述べようと思う。

5. 悲劇の外的要因と内的要因

前章では悲劇の要因となるべき外的なものを総括して「世界」と名づけ, これと人間の運命の関係を考察したのであるが, Volkelt はこれを更に分類して, 人間・人間関係・自然の事件の三種を考え, またそれが悲劇に対する関係については, (1) それが直接であるか間接であるか, (2) 時間的な関係(時を経るに従って敵対勢力は増大する。例えば, ヴェレンシュタインの失敗は彼が決断を躊躇している間に彼を陥れる策謀が着々と進行していたことによる。) (3) 悲劇的人物のそれに対する知識(但し, ある場合は全然知らないこともあ

る。例えばジークフリートの場合、——これは突然の破滅で大きな効果を上げる）の三つに分けている。この分類については別に説明の必要もないだろうし、これ以上一々例を挙げるまでもないことと思う。

ここで問題となるのは、内的な要因の方である。もちろん外的要因と結合して出て来る場合もあるが、今はその純粹の場合、即ち、悲劇的人格が分裂して、その中で敵対する反対物 (Gegensatz) が出現する場合である。シェークスピア劇に出るブルータスやハムレットはその代表的タイプとして有名であるが、ドイツではゲーテのファウストが特に代表的と考えられるので、これについてその問題を考究しよう。

元来、ドイツの詩人達には自己分裂のタイプが多い。疾風怒濤 (Sturm und Drang) の作家達はすべてそうであったし、その後にも Kleist, Hölderlin の如く、その傾向の著しい人がある。これらの人々の作品にあっては勿論、内面分裂が主調となっているのであるが、そうでない作家、例えば疾風怒濤時代を克服したシラーの作品にも、ヴァレンシュタインや „Die Jungfrau von Orleans“ 『オルレアンの少女』の中のヨハンナのように主人公にそれが強く現われているものがある。しかしファウストはこれらすべてと根本的にちがって、初めからその主題として、この問題と正面から取り組んでいる。即ち、「世界の謎」(Welträtsel) を究めようとして失敗し自殺を計ったファウストが、それを思い止まり新しい人生に立向うや直ちに自己分裂を起し、その分身たる Mephistopheles が出現するのである。(完成した Faust 劇としては、このメフィストフェレスは既に „Prolog im Himmel“ 『天上の序曲』に出ているが、この場面はいうまでもなく彼が上演の際につけ加えたものであり、全体の筋を天上から眺めるような形式をとりつつここにその理念を示したもので、地上における動きとは別の関係にある。Mephisto. は実際の劇では第三場の Studierzimmer 『書斎』の場で初めて出て来る。) 彼は『天上』に出ていた悪魔が地上に下りたという形ではあるけれども、内面的に見ると実は Faust の分身である。その前の場『都門の前』での Faust のこ

とばに「二つの魂がわが胸の中に住み、おのおの互いに離れようとしている。」⁽²⁰⁾というのがある。一方が大地から飛び立とうとするのに対して、他方は大地に強くしがみつく。この二つは離れようとしながら、根元が一つであるために完全に離れることはないのである。それ故、Faust あるところ必ず彼が現われ、その動きを助けたり抑えたりしている。なおもう一つ、Mephisto. は非常に博学多才で、現実的で、物事に対する鋭い観察眼を持ち、冷酷であり皮肉屋でもある。この点寧ろ Faust 博士の本質を受けついでいるように思える。以上さまざまな観点から私は、メフィストはファウストの分身だと考えるのである。伝説の Faust における敵対者の関係では決してない。

Faust が積極的精神を示すのに対して、Mephisto. は否定の精神である。このことはメフィスト自身の言葉として出ている。「私は常に否定する精神なんです。」⁽²¹⁾そして、それはまた「常に悪を欲し、常に善を作る力の一部分。」⁽²²⁾である。即ち、ファウストの内部分裂の結果生じたメフィストが既にそれ自身矛盾をもっているものであり、それが筋の進展と共に明らかになって行く。ファウストを誘惑しながら墮落せしめることは出来ず、その発展を止めようとしながら却ってその発展を助けることになる、というその皮肉な動きは、既にこの言葉に先取されているのである。一方メフィスト的なものを切り離れたファウストの方も決して一本調子のものではない。彼は高いものに憧れながら地上の快樂に耽る。だが劇の進むにつれて前者の傾向が強くなり、後者を圧するようになる。

伝説において Faust と Mephisto. の間に取りかわされた契約は、ゲーテでは「賭」(die Wette) と代っている。「行かないでれ。こんなに美しいの

(20) Goethes Werke (Festaussgabe, Gotha, Leipzig 1926, Bd. 5, S. 90, 1112行)

(21) 上記 Goethes Werke, Bd. 5, S. 97, 1338行) „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, Die eine will sich von der andern trennen;“

(22) 上記 Goethes Werke, Bd. 5, S. 97, (1336行)

だから。」⁽²³⁾という言葉が今後両者の目標となって来る。ファウストはこの語の示すような一つの理想を、メフィストの助けを借り、自己の魂を抵当にして、追い求める。メフィストはファウストに満足を与えようと苦心するが、ファウストは何事にもまた何処にも満足せず、その求めるものは益々遠く大きくなって行く。彼の心は永遠の美を求めて飛翔するが、メフィストの眼は現実を厳しく見つめている。憧憬と現実、空想と理性の対立が両者の間に見られるが、これは実は一人の人間の分裂した姿にすぎない。そしてこの二つはこの地上では永久に結びつかない運命にある。で結局、劇の解決はどうなるのか。「賭」の問題は簡単に片づく。これについては Wiese が „Der Mensch in der Dichtung“ 『文学に現われた人間』の中の „Grundfragen der Goetheschen Dichtung“ 『ゲーテ文学の根本問題』という章で論じている。それを要約すると——終局においてはファウストもメフィストもどちらも勝つことはなかった。その幕切れの場面は隠れたイコニーに満ちている。悪魔が勝ったとしても、思いもかけない意味においてであり、ファウストの方から見ても、当初絶望した彼が考えていたのとは全然ちがった事態である。ファウストの地上的運命についての終局の決定はもう賭とは関係なく、ただ神のみ存するのである。——この考え方は正しいと思う。単純に賭の勝敗を考えることはこの大きなドラマにおいては全く意味がない。賭の言葉が劇を動かし人間的発展を導いた事に意味があると思う。

だが、「救済」の問題はさほど簡単には行かない。ゲーテ自身もこれには随分苦心したのではないかと想像される。第二部第五幕の『宮殿の大きな前庭』の場面でのファウストの言葉、「知恵をつくして考えた最後の結論はこうだ。自由も、生活と同じく、日々これを闘いとらねばならぬ人にのみ授けられ

(23) 上記 Goethes Werke, Bd. 5, S. 109 (1700行). „Verweile doch! du bist so schön!“

(24) Benno von Wiese: Der Mensch in der Dichtung, (August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1958) S. 104

るのだ。」⁶⁵⁾も、理想郷の出現を前にして彼が遂に賭の言葉を叫び、悪魔（ファウストの死によってメフィストはもとの悪魔に戻っている。）が彼をさらって行こうとした時、彼の魂を救って天上に連れて行く天使の声として「絶えず⁶⁶⁾努め勞する者を我らは救い得る。」も相関連する一つの思想で、一般にこの劇の内容を示すものといわれているが、私にはどうもゲーテ自身の一つの悟りのような感じがして、劇の解決にはなっていないように思われる。現にこのあたりの描写は極めて暗いものがある。（例えばメフィストに無残に殺される老人夫婦の話などそれを暗示しているといえる。）結局、この劇の救いはやはり最後の神秘的のコーラス「永遠に女性的なるもの我らを引き上ぐ。」⁶⁷⁾を待たなければならないだろう。永遠に女性的なるものとは、すべてを包容しすべてを結合する没我の愛情を指すのである。（もともと女性崇拜のゲーテは、永遠に女性の特長として輝くものは愛であるとの考えを持っている。）この深い温い愛——その中には曾つての恋人である Gretchen の愛も含まれているのだが——に導かれてファウストは昇天し、自己矛盾を克服した完き人格として、das Göttliche を得るのである。結末としては前記の Maria Stuart や Johanna のように魂の浄化が行われるのであるが、それに至る経過や動機は全く異っている。マリーアにおいても内面分裂はあるが、それは主題となっていないし、それによる個性の発展は見られない。死を前にして過去の生活に対する後悔、エリザベス女王を中心とした権力・虚飾・策謀など、いわゆる世俗的な悪との争いで心の中の汚れを拭い去る素地は作られるけれども、それだけではまだ真に浄化して救いを得ることは出来ない。救出の計画がすべて失敗して、その失望の中から豁然と悟りが開けるのである。劇ではこの経過は彼女自身の動きではなく、乳母のケネ

65) 上記 Goethes Werke, Bd. 5, S. 463 (11574行)

66) 上記 Goethes Werke, Bd. 5, S. 474 (11936行). „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“

67) 上記 Goethes Werke, Bd. 5, S. 480 (12110行). „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“

ディーの言葉の中で示されているだけなのは少しく物足らなく⁽²⁹⁾。マリーアの言葉としては第五幕第八場の「私は私の神と和解した⁽³⁰⁾。」という短いせりふで示されているだけである。しかし、曾っては死に対して悲しみ腕いた彼女がここで心の安らぎを取り戻し、第九場に至って「もうこの世に何も思い残すことがない⁽³¹⁾。」といい、自分を裏切った昔の恋人を見ても憤懣を覚えないという静かな心境になって、進んで神の許に赴くのは、大きな救いとなっている。

ヨハンナの場合は、最初靈感を得て神の手となることを決意し、国難に赴いて奇蹟を現わすのだが、途中で一旦人間として女としての心に戻ることによって汚れを得て、その罪の自覚から贖罪へと進み、遂に浄化昇天となる。ここでは彼女は神からうけた使命と本来の人間性の間に分裂しながら、この分裂はファウストの場合ほど深刻ではない。何となれば、この劇全体が *Legende* (宗教伝説) 的なものに包まれていて、神の使命が勝つことは自明であり、それに対して人間性の反抗は甚だ弱いのである。第五幕第四場での彼女の言葉、「今や私は浄められた。自然の中に吹き荒れたこの嵐は、世もこれで終りかと思わせたのに、私の味方であり、この世を浄め、私も浄めてくれた。私の心の中は安らかだ。さあ何でも来るがいい。私はもう何の弱さも知らないのだ⁽³²⁾。」がそのことを示している。彼女が劇の最後で死に類して無意識に叫ぶ「上る——上る。——地面は後に飛び去って行く。——悲しみは短かく、喜びはいつまでも⁽³³⁾」という言葉は、彼女に対する救いが完全であることを語っている。

ところで、同じく内面的悲劇でありながら、シラーにおいてはこのように神の救いが確実であるのに、ゲーテにおいてはなぜファウストの心の中

(29) 既出 Schillers Werke, Bd. 3, S. 397 (第5章第1場, 3402行以下)

(29) 同上, S. 412 (3789行)

(30) 同上, S. 413 (第5幕, 第9場, 3817行)

(31) 上記 Schillers Werke, Bd. 5, S. 141 (第5幕, 第4場, 3174行)

(32) 上記 Schillers Werke, Bd. 5, S. 158 (第5幕, 第14場, 3543行)

に神が現われず、その救いには愛の媒体を必要としたかという疑問が起るわけであるが、これに対しては、私は次のように考える。シラーがこの二作を完成した1800年及び1801年は、丁度ドイツ・イデアリズムの最盛期であって、神への信仰は殆んど揺がないのに反して、ゲーテが *Faust* 第二部を完成した1831年頃は、先にも述べた如く、時代の目まぐるしい変遷によってイデアリズムは漸く色あせ、神への信仰も大きく動揺していた時なので、神を直接に結びつけず、神の思寵は愛を媒介にして与えられるということにしたのではないかと思われる。それになおもう一つの事情が加わる。ゲーテにとって神による救いは最初の構想当時から定っていて、そこに *Gretchen* の姿を出したいと考えていたので、彼女が出る以上、それは愛という形でしか出しようがない。そこで、女性の永遠の象徴である大きな愛を考え、その一つとして、既に贖罪によって浄められたグレートヘンの姿を出現せしめ、いまだに *unzulänglich* (不十分) なファウストのために神の恩寵を得る口添えをさせたのであろう。

だが *Kleist* になると、もう神の恩寵は現われない。人間は神を求めて手を伸すが、神は答えず、それは空しい努力にすぎない。人間は捨てられて孤独となり、苛酷な現実の中から「永遠」を求めようとする。„*Penthesilea*“『ペンテジレーア』(1808)に於ては、強い愛はそれ自身「神」(*Gottheit*) を作って主人公を救うのである。クライストの苦悩は常に自己の中に持つデーモンとの争いである。この争いの中から何か聖なるものを掘もうとして血みどろの努力を続けたのである。その苦しみは現代に通じる。ただ彼の場合はその苦悩の向うに何かしら一つの光明があるのを信じていたのに対して、現代はこのような信仰をなくしているのである。ヘッベルの「ゲノフェーフア」の中のゴーロも内面分裂ではあるが、これは寧ろ対道德の問題であって根元的なものではないので、ゲーテやクライストほどの深刻さはない。だが、純情であった青年が、悪人の誘惑もなしに、吾と吾が身で悪の道に入って行く心理的な動きと、それを深く掘り込んだ

点は、極めて近代的な描写というべく、そこにこの作の大きな価値がある。さて、以上述べ来た内面的悲劇の特長は——Volkelt の意見によれば——悲劇の不幸の深刻化・繊細化において外的悲劇に勝る。即ち、「相反によって互いに離れようとしながら、しかも同一の自己に止まろうとする自我の力は、内面闘争に於て遙かによく表われるものである。」だがそれだからといって、外的悲劇がこれより劣るということにはならない。人間の外的圧力に抗する偉大さは、内面的悲劇では表わされないからである。

6. 悲劇的罪過の問題

悲劇は一般に、先ず苦悩 (Leid) が現われてそれが没落 (Untergang) に発展するという筋をとるのであるが、この苦悩の出発点として悲劇的罪過 (tragische Schuld) を持ち出す行き方がある。古代の運命悲劇は大体この経過をとって、主人公が必然的な宿命によって罪を犯し、復讐の女神 Nemesis⁽⁸³⁾ によって罰をうけるという形式になっている。その伝統をうけて近代になっても „Schuld“ は悲劇の要素として大いに重んぜられ、シラーの作品の如きは全くこれが中心となっている。„Braut von Messina“ の最後において合唱の中に示された、

「生は善の最高にあらざるも、悪の最大なるは罪過なり。」⁽⁸⁴⁾

という言葉で分るように、彼は罪過を悲劇の根本原因とし、それに対する Nemesis の報復を Katastrophe (大話) としたのである。

そこで悲劇には必ず罪過が伴うものと主張する人が相当に多い。これにはまた次のような事情も加わって来る。Muschg がその „Tragische

(83) 既出, Volkelt: Ästhetik des Tragischen, S. 124

(84) Nemesis; ギリシヤ神話に現われる女神。人間生活における幸福と正義の適当な分配を司どっていて、そのため人間の各方面での行きすぎを罰する。即ち、人間の思い上った行為に対する神の怒りを擬人化したものである。

(85) 既出, Schillers Werke Bd. 5, S. 276 (2842行)

(86) Walter Muschg (1898—) スイスの文学研究家, Basel 大学の教授

Literaturgeschichte “『悲劇文学史』”の中でこれについて述べているが、それによると——作家は實際生活において罪過を持つことが多い。彼らにとっては自分自身の生活、特に作品を生み出すことが何より大切だからである。しかもその罪過を感ずることも人一倍強い。そこでこれが告白となっていていろんな形で作品の中に出て来る。——即ち、罪過は作家自身の生活の投影として自然に作品の中に現われるのである。

しかしこれらの事から直ちに前述の如き結論を出すのは早計である。何故なら実際においてそれに当てはまらない場合もかなり多い。先ず全然罪なくして悩まねばならない人の例に、シラーの『ヴァレンシュタイン』の中のマックスや『ヴィルヘルム・テル』の主人公テルやヘッベルのゲノフェーフアがある。このゲノフェーフアは、先に少し触れた如く、アグネス・ベルナウアーと共にヘッベルの案出した独特の型で、人間はその人自身に何らの罪がなくても、存在するだけで罪を作るという考え方である。この発想はキリスト教の原罪に源をもつものらしいが、「罪」の近代的な現われ方として大いに興味を惹く問題である。しかし、この型が実際の劇に現われた場合、その人物は大きな動きを封ぜられていて、当然その相手方にハンドリング (Handlung) の重点がかかって来る。そのためゲノフェーフアに対するゴローのように、一人芝居の形になりやすいという欠点がある。独白が甚だ多いのも劇としては拙いといわねばならない。アグネスに於てはヘッベルもその欠点を少なくするために、相手方の側に Vater und Sohn (父と息子) の対立を持ち出した。これが更に「国家」という概念を入れることによって効果を高めている。ゲノフェーフアはその美によって相手の男の中に悪を生ぜしめたのであるが、アグネスでは彼女の美自体が神の秩序を乱す悪であり、人間社会にとっても危険なものとなる。このように本来「罪過」のない処に罪過を見るのがヘッベル劇の核心である。

⑦ Tragische Literaturgeschichte (A. Francke AG-Verlage, Berlin, 1948) の S. 331 以下

さて、Volkelt の分類に従えば、彼は罪過を道徳に関するものに限定している。この schuldlos (無罪過) の悲劇の中にもう一つ、罪過はあっても、それが苦悩の道徳的原因にならない型があるとして、シェークスピアのロメオとジュリエットやニーベルンゲンの中のジークフリートなどを挙げている。即ち、前者の場合は、彼らの恋愛感情が特に強いことやそのため双方の家族間の憎悪を無視したことは罪ではあっても決して道徳律を傷つけたことにならないし、ジークフリートがブリューンヒルデの誇りを傷つけた事も道徳に反するというほどではないと考えている。しかしこの後者の場合は、罪過を意識しないで知らず知らずのうちにこれを犯し、それが悲劇の主な原因になるという処に特長があるので、これを簡単に無罪過の中に入れてしまうのはかなり疑問があると思う。

次いで Volkelt は schuldvoll (多罪過) の悲劇性をとり上げ、罪過は人間的な内面を深めるものであり、罪あってこそ初めて、人間である事がいかに危険で且責任の多いものであるかがはっきりするとして、この型の方を重んじている。更に進んで彼はこの型を二つに分けている。(1) 悲劇的罪過が道徳的な関係に於て表出の中心になる場合 (rein tragische Schuld) と、(2) それがワキになる場合 (nur mitwirkende Schuld) とである。そして(1)の方が悲劇性が遙かに強いといっている。

しかし、以上述べた彼の考え方は、道徳にあまり重きを置きすぎたところに疑問があると私は考える。道徳が永久不変のものであり、人々のそれに対する態度も変わらないものならそれでもよいであろうが、道徳が動揺しその尊厳も大いに傷つけられた今日から見れば、作品の生れた時点とは大分観点を変えなければならぬ。例えば、シラーが『群盗』の中のカールの放縦さに終生嫌悪の情を抱いていたと Muschg が指摘しているが、この⁽⁸⁹⁾ 気持などは現代の人々には分らないのではなからうか。そこで罪過の問題

(89) 既出 Muschg: Tragische Literaturgeschichte, S. 342

については、作品成立の時点で考えるべきか、現在の時点で考えるべきかの二つの立場に分れる。Volkelt は明確に前者の立場をとっているが、私は後者の立場をとりたいと思う。シラー劇において大きな位置を占めている道徳や秩序は、現代の読者や観客にはそれほどの重さを持ってはいない。にも拘らずシラー劇が今日なお演ぜられ不朽の生命を持っているのは、時代を超越した人間性をしっかりと掴んで、しかもその中に人間の尊厳を示しているからだと思う。道徳や秩序は悲劇において人間性の反対物として意味をもつのである。クライストにおいてはこの両者を対立せしめ、人間性が敗北することによって却って人間を主張しようとしているし、ヘッペルにおいては道徳や秩序の行き詰りに対する人間性の反抗が出ている。

(イプセンになると人間性の勝利が叫ばれる。)

以上のように見て来ると、ギリシャ劇で重要な発端をなしていた罪過の概念は、シラーに於て新しい意味をもち、罪過・苦悩・没落の三段階に救済を付加した近代的典型の作品を生んだが、時代の進むに従いその根拠を失い、現代の眼から見れば、劇の要素としての価値は少なくなった。

7. Untergang の問題

ここで没落の問題に移る。Volkelt は先ず、悲劇には Erhebung (心の高まり) が必要であるとして次の如くいっている。「我々はここで、運命の最も激しい、最も堪え難い攻撃でさえ人間を小さくさせることは出来ないということ、及び人間の精神や意志は、破壊的な運命の暴力に対しても、それに匹敵する、それどころかそれを凌ぐ何かを自己の中に持っているということ、見るのだ。」⁽⁴⁰⁾

Volkelt は更に進んで、悲劇の人物が没落に際して示す主観的態度について述べる。第一は敵勢力に対する反抗的態度——これは現在は敵が勝っているがその状態をあくまでも是認しない、内心の不屈を示している。

(40) 既出 Volkelt: „Ästhetik“, S. 195

第二は落ち着いた覚悟——ここでは避け難い必然の気持が支配する。第三は畏敬と従順——これはものの深い見方から運命を肯定する。この場合、その人物は敵である運命に匹敵するのみならず、その心の中で没落の悲しみが解決され、緩和され、浄化される。（上記のカールやマリーア・ストーアルト）第四は第三よりなお進んで運命との不調和が全然解消する場合（オルレアン少女）。第五はその人物が運命に *Witz* と *Humor* を以て対する。しかし、どの場合でも、人間の美と純があらゆる恐怖と死の危険にも拘らず永続的に維持されるというところに強い効果を持つのである。

このことはまた没落の客観的方面とつながる。即ち、主観的に見れば主人公の没落を示す筈の結末が、上のような理由によって客観的なものの勝利を意味することとなる。——

Volkelt はなおこの客観的な勝利を分類したり説明したりしているが、この点はあまり重要ではない。要するに彼は、悲劇においては主観的に或いは客観的に主人公の勝利が示されるべきであることを主張している。この問題は私が先に述べた「救済」の問題に関連を持つであろう。そしてこの勝利の有無が悲劇の効果に大きな関係があるかどうかは、一概にきめることは出来ないが、救済のモチーフの影が薄れた現代の眼から見れば、必ずしも彼に賛成しがたいと思う。

8. 悲劇的性格と悲劇的状况

この二つのものの関係について *Volkelt* の説は要約次の如くなる。⁽⁴⁾

悲劇上の人物についていえば、その人の悲劇的素質が強いために状況がどうあるうとも必然的に悲劇を起すような人々がある。これに反して、悲劇的状况については事情が異なる。状況がいかにも不幸を孕んでいても、ある人物が必ず悲劇に陥るとは限らない。即ち、悲劇的状况が人物性格に依存する程度は逆の場合より遙かに強

(4) 既出 *Volkelt*: „Ästhetik“, S. 293 以下

いのである。次にこの両者の更に重要な、更に深い相違は、その悲劇的意味に関するものである。人間が悲劇的であるというのと、状況が悲劇的であるのとは根本的に異なる。人物の方は悲劇の担い手で、その中で悲劇が行われるのだが、状況の方は悲劇的事件を起す条件にすぎない。——以上の説は極めて常識的であるが、これとても現代には通用しない。既に Hauptmann は『織匠』において個性は問題でない人々の集団を主人公としているし、もっと極端な例でいえば、Kafka の小説では状況の設定が強くて、人物は性格は勿論、名前も必要としない任意の一人である。これらの人物でも象徴的な意味で全人類の運命を背負っているのであって、決して軽い存在ではない。

次に Volkelt は人物だけに眼を向け、悲劇に好適なタイプを考えている。第一は自分自身において悩み破壊して行く人。即ち自己分裂の型で、勿論この人物は本質が不幸であるばかりか、周囲や環境や近くにいる人々までも不幸にする。この型については前にも述べたのでここでは簡単に止めるが、たしかに悲劇の強く且深い発展に好都合である。しかしもう一つ、悲劇に適当な人物は、特に一面的な性格を持つタイプである。この場合は周囲の状況が大いに影響する。即ち、状況が性格に合致している時は全然何も起らないのに反し、その反対の場合はこの強い性格と激しく衝突する。性格の頑固さはその相反を益々拡大し、事態を救い難いものにしてしまう。前記アントーンはその適例である。

最後に悲劇的状況 (tragische Situation) についていえば、これは主人公に力を及ぼす、或いはその背景となる外力の総和を指すのであるが、Volkelt の説の如く、それは主動的に悲劇を作るものではなく、いわば悲劇を起す条件であるけれども、だからといってこれを軽視することは出来ない。特殊の場合を除いて、どんな悲劇的人物でも、悲劇を起すためには必ずそれに適合した状況がなければならないのである。さてこの「状況」は極めて多岐多様で、その全部に亘って一々論ずることは不可能であり、その全般については既に Welt の項で述べてもいるので、ここではそのうち特に

最も際立って目につく「偶然」(Zufall)について述べよう。

これは悲劇を進行させるのにまことに都合のよいモメントであるので、ややもすれば濫用される惧れがある。そうなると悲劇的効果は忽ち薄らいでしまう。それ故これの使用についてはヘッベルも悲劇論や日記の中で大いに反対しているけれども、われわれの実際生活においてもよく起り、一つの大きな転機を作ることがあるのを思えば、全然これを排除してしまうわけには行かないだろう。だが勿論作者はその技巧によって出来るだけ自然にこれを出す必要がある。そうすればその偶然さは我々の意識に上って来ないので、効果の減少は救われるわけである。

「状況」の中にはまた当然、人間的なものも含まれる。そのうち特に注目されるのは「悪人」の要素である。「悪人」を悲劇に出すことについては、ヘッベルは反対しているが、シラーはこれを盛んに用いている。それは、この世界には人間の自由や発展を阻害する力が必ず存在するとし、その象徴としてこれを出したのであろう。その立場から見れば、「悪人」の登場は当然として認められるけれども、この場合も上手に用いなければ効果を殺ぐことになるのはいうまでもない。

以上、「状況」の中の特殊なものを二つだけ取り上げたのであるが、一体この状況なるものは、文学では、今世紀の始め頃までは、いかに強力であってもせいぜい、人間に対立する一つの巨大な力にすぎなかった。極端な例を考えても、まだ人間がそれに立向うだけの余裕があった。しかしこの世紀に入ってからはその重みは漸次増して行った。現在においては人間の方は寧ろ片隅に押しやられて、これが主役となりつつある。人間の無力が今日ほど問題になった事はないであろう。殊に、第二次大戦のために僅かに残っていた信仰も信念も根こぎ奪われてしまった現代においては、人間はどこに拠り所を求めるのだろうか。今や「状況」は不気味な怖ろしい怪物として、救いのない人間の上のしかかっている。そして、これが現代の悲劇性そのものである。

(1966, 9, 30)