

悲劇論ノート

——初期ルカーチの一小論文を手がかりとして——

清水多吉

—

恐らく通俗的意味における悲劇、ないしは悲劇的なものなら、いかなる国、いかなる時代の文芸、歴史、思想上の作品にも現われてきたことであるし、これからも現われてくることであろう。しかしあの古典ギリシヤ悲劇、降ってはシェイクスピアの悲劇、古典フランス悲劇、あるいはドイツ啓蒙期の悲劇等の数々の作品、悲劇論においてはアリストテレスの「詩学」に始まり、ヘーゲルの悲劇と弁証法、ショウペンハウエルの悲劇と意志、ニーチェの悲劇と生などをとってみてもわかる通り、ある意味で悲劇のテーマは特殊西欧的なものであり、西欧思想の核心に触れるテーマであると言ってもよいであろう。

このノートは、従来ほとんど取りあげられることのなかった（著者自身によってさえも）ルカーチのごく初期の小論文「悲劇の形而上学」(, *Metaphysik der Tragödie*, *Logos* II. 1911/1912)を紹介し、この小論文を中心にすえて

初期ルカーチの思想的発展を予測し、あわせて西欧思想上、伝統的思考様式である「弁証法と悲劇のテーマ」の関係をさぐってみようとする準備段階として書き留められたものである。

さて、ルカーチについては、初期マルクスを手がかりとして、商品経済の論理と労働する人間意識との相互関係を追究したあの「歴史と階級意識」(一九二三年) 刊行以前のことについて、あまりまとまった論究がなされていないようである。それは彼自身、政治的配慮があつて、この時代の己れの著作にあまり触れたがらないことにも依るだろう。だがしかしそれよりも、この時代以前の彼の著作が、もっぱら美学、近代演劇史などに限定されていて、「歴史と階級意識」以降の彼の諸問題と内在的関連性を見つけ出しにくいということに起因する方が大きいだろう。「歴史と階級意識」によって彼はマルクス主義者、特に初期マルクスを手がかりとした疎外論者としてマルクス主義陣営内に大きな論争をまき起してくるわけであるが、この要素が一〇年代の論文にも見られるものかどうか。それとも彼は、第一次大戦を境にして突然マルクス主義への展開をとげたものかどうか。その辺の事情もさぐり当てられれば幸いであると思つている。

二

ルカーチによれば、従来、ドラマについて論ずる者の言はドラマの最もすぐれた価値をまったく減してしまつていて、彼等の論たるやすべて生とドラマ的形式との妥協でしかないという。さて、ここで彼の述べる生の概念は、個々人の生、ないしは経験的日常的生のことではない。「生とは薄明のなかのアンキーなもの」なのであり、「かつて何ものも生の中で己れを全うしたものはないし、また何ものがまったくその中で終焉をとげてしまった」ということもない。つまり「生とは考えられる限りのあらゆる存在のうちで、最も非現実的なもの、最も非生的なもの(das Un-

「lebendigste」⁽¹⁾である。したがって、このような生をわれわれ人間が経験的・日常的に知ろうとしても出来ないことである。われわれ人間がこのような生に参与し得るのは他でもない、それは、何か「錯乱させるもの」、「魅力あふれるもの」、「何か「危険なもの」、「斬新なもの」、「偶然なもの」、「偉大な瞬間」、「驚愕すべきもの」などによってである。

しかし経験的・日常的生から隔絶されたこのような状態、即ち彼によると、人間にとって「己れの生の昂揚、己れの最後の可能性の昂揚を意味する」⁽²⁾このような状態の下においては、所詮人間は持続的にその立場を保つことが出来ない。これを別な側面から言うなら、かような状態における人間は直ちに運命によってその行手を遮られるであろうということである。しかし突如として行手を遮られるということは、決して人間にとって否定的な意味ばかりをもつものではない。それは容易かつたところに「魂の内的豊饒さ」⁽³⁾となるであろう。何故なら、このような何の予告もなしに襲ってくる驚愕は、ある意味で生の充実をもたらさずにはいないからである。

ところで人間の生の昂揚といい、それを遮る運命といい、神の眼差しから見ると、すべてその時間性、空間性が奪われてまう。しかも現実の神々や歴史的な神々は軽卒でもあり、我が侷でもあるので、生と運命の時間性、空間性が奪ってしまうにとどまらず、舞台の上に立ち現われ、人間を操り人形に、運命をまったく形にはまった意味のない計画に変えてしまいたがる。そこには、人間の生と運命との葛藤といったものなどありはしない。つまり、両者が神の手に握られているような所には、真の悲劇などあり得ないということである。

悲劇を一応以上のように定義づけ、ルカーチは具体的な一つの例を挙げて説明する。まず、シェイクスピアのあのマクベスは、そのままで行けばありきたりの地位(ダンカン王の一部将)にしか到り得ないそれこそありきたりの生き方(経験的・日常的生)に堪え得なくなってきた時、魔女の予言を聞き驚愕する。その結果、彼の行為によってまき起され、彼の意志さえも引きずりこんでゆくカオスが生じてくる。だがこの場合、彼の魂も彼の運命もともに同一の神の摂理

の手によって支配されている。摂理の手は彼の野望を成就せしめるとあざむいて彼を高みへと引きあげ、いつわってそれは彼にすべての勝利を与える(生の昂揚)。だが一挙にすべてのものが彼から奪われてしまう。要するに、マクベス劇には終始神の判断、計画的摂理が舞台を支配し、真の意味における人間と運命との葛藤は見られないのである。これに反して、イプセンの手になるヤール・スクーレはハーコン王の血統的正統性に疑惑をいただき、あらゆる力を尽して斗争をいどみ、自からスクーレ王を潜称する。彼の計画は成功し、ハーコン王を打倒し得るところまで肉迫するが、その瞬間、彼は王者の正統性が血統的なものによってのみ保証されるものでないことに気付き、ハーコン王に対して依然血統的な疑惑をいだいたまま、自から敗北の道を歩む。ヤール劇の中では、神の判決の言葉が鳴り響くというようなこともなければ、ヤール・スクーレとその運命との間に何がしかのカオスさえもやはりはしない。ここでは裸の魂が裸の運命と孤独な対話(Zwiesprache)を交している。このような状況においてこそ、偶然の驚愕によって人間と生とがぎりぎりの昂揚にもたらされるところの真の悲劇が生れることになる。⁽⁴⁾

ところで、ヤール劇にみられるように、悲劇とは、人間と運命との間にあるあらゆる日常的末梢的なものが払い去られ、両者の間に何ものによっても覆いかくすことの出来ない対決を求めることであるとすると、当然次のような問いが起ってくるであろう。それは、「いかにして本質(das Wesen)が生き生きとしたものになり得るか、いかにして本質が感覚的直接的な方法で、端的に実在的なもの(das Wirkliche)⁽⁵⁾、真に存在者(das Seiende)になり得るか」というドラマと悲劇とのパラドクシカルな問いである。というのは、ドラマは科白や所作によって実在の人間を「構成する」。しかしそもそも人間が話す科白や、人間が為す所作というものは、究極的諸連関の符号(Chiffren der letzten Zusammenhänge)でしかなく、「人間自身のプラトンの理念の蒼白なアレゴリー」⁽⁶⁾にすぎないのである。つまり、悲劇にあってはあらゆる心理的なもの、あるいは時間、空間といったものが捨象された理念の段階で、昂揚さ

れた生と運命とが対決し、人間の本質が露呈されるべきものである。だが實在の人間を構成する手段であり、感覺的直接的な方法で人間本質を提示する唯一の手段であるべきドラマは、構成するという操作によって悲劇のもつ理念的諸要素を当然否定してしまわずにはいない。

さて、悲劇における人間のあり方は「完全であること」(das Vollkommen-sein)⁽⁷⁾を指すものである。この点に關して言うなら、人間本質をめぐるドラマと悲劇とのパラドクシカルな問いは中世的レアリズムによって解決される。それは中世哲学において言われた *ens perfectissimum* は *ens realisimum* という意味においてである。これはあるものが完全であればあるほど、それだけそれは實在に近づくことになり、その理念に近づけば近づくほど、それだけ存在に近づくという意味であるが、悲劇における「完全であること」という人間のあり方は、完全に近づけば近づくほど、生の理念に近づき、人間存在の本質がそれだけ生き生きと露呈せしめられるという意味において、さきほどのパラドクシカルな問いに対する解決となり得る。勿論、この解決は認識論的解決ではない。言うならば、「偉大な瞬間」⁽⁸⁾においてなまなましく直接的に体験されるべきものである。

次にこの「偉大な瞬間」の内的構造を分析してみなければならぬ。その為には、われわれの経験的日常的生について反省して見る必要があるだろう。われわれの生は決して現実に必然性を持ち合せているのではない。「あるものは経験的に存在する必然性らしきもの、何千とない偶然的結合やら、偶然的諸関係のなかに錯綜している偶然的糸によって織りなされた必然性だけである。しかもこの必然性の全ネットの基礎は偶然的なものであり、意味のないものでさえあるのだ。」⁽⁹⁾われわれの経験的日常的生が以上のように偶然的、無意味なものであるとしても、これらの偶然的なもの、われわれの瞬時の偶然的知識 (*unser momentan zufälliges Wissen*) によって、時間の前後関係を切りとられた必然的なものに変り得るものであることをさまたげるものではない。実際「必然的である」とは経験的生

の根底 (Grund) と結びついているものことではなく、あくまでも認識の根底と結びついているものことだからである。ところで、このような認識をもたらすものをルカーチは自我の純粹体験 (das reine Erlebnis der Selbstheit)⁽¹⁰⁾ と呼ぶ。自我の純粹体験と内的に結びついた時間の前後関係 (時間性) のない必然的なもの、それは別言すれば日常的生とはまったく次元の違った生のことでもある。つまり、悲劇的なものとは瞬間を重視し、時間的集中 (die Einheit der Zeit) を問題にするものであるのは以上の理由による。ところが一方、経験し得るような持続性をもたない筈の瞬間に、時間的持続性を持たせねばならないところに悲劇的ドラマのジレンマが生じてくる。それはともあれ、時間的集中とは、過去、現在、未来を統一することである。更に具体的に言うなら、物理的時間における経験的——実在的系列を破壊し、「現在をどうでもよい非現実的なものに、過去を危険なものに、未来を無意識裡に体験されたものであれ、とくに既知のものに」⁽¹¹⁾ してしまふことである。恐らくそのような時間的契機 (Momente) は最早、時間的体験の地平にありはしないだろう。ドラマにおける様式化された契機は「全時間の象徴であり、全時間の規模の縮められた模像である」⁽¹²⁾。このような瞬間の体験は例えて言うなら神秘的体験に比することが出来るだろう。というのは、神秘的体験も本来体験し得ないものを体験するというパラドクシカルな意味あいを含んでいるからである。

しかし神秘的体験と悲劇的体験との差異についても、ここで一言触れておかなければなるまい。神秘的エクスタシーがもたらす生の昂揚は、究極において自我解体 (Selbstverlorenheit) であり、あらゆるものの受容 (Erleiden) であるのに対して、悲劇にあっては、自我性 (Selbstheit) は極端な自己肯定の立場をとる。しかも悲劇における自我性は、純粹自我性 (die reine Selbstheit) という究極の高みにあって、己れが出会い、己れを止揚するものに「運命にまで高められたもの」としての尊厳を (die Weihe des zum-Schicksal-erhoben-seins) を与えるのである。この

ようにして悲劇における自我性もやはり生の昂揚の究極において解体する。しかしその解体の仕方は、神秘主義の場合が「溶解」という形をとるとするなら、悲劇の場合は「粉々になること」という形をとることになる。要するに、神秘主義と悲劇とは相互に類似した、しかも対立関係に立つものと見るべきだろう。

先に、悲劇とは人間存在の完全性を目指すものであると述べておいた。完全性を目指すとは憧憬から出発する。しかし完全であるとは、限界でもあるということであり、ここにおいて悲劇的生は内在的に死と界を接することになってくる。この死も經驗的日常的に理解されてはなるまい。あくなき生の昂揚、己れの完全性の成就を目指してきた悲劇における人間が、限界を体験するとは、「魂が意識に、自己意識に目覚めること」でもある。というのは、「魂は限定づけられているが故にあり、限定づけられてのみ、または限定づけられている限りにおいてのみある」⁽¹³⁾からである。若し、限界、限定づけがなかったならば、魂は死せる荒野をさまよい続けねばならないだろう。それ故、悲劇とは魂の目覚めであるとも言い得よう。

最後に、現代の悲劇を批判することによって、この小論文は終わっている。現代における抒情的な悲劇(die moderne lyrische Tragödie)は日常的生を詩化しようとしているが、確かにそのことは抒情的価値があり、高尚であるかも知れない。しかし、それは決してドラマ的なものへの昇華ではない。悲劇的ドラマはあくまでも人間と出来事(Ereignisse)とを単純化し、対決させることであり、そのことは決してドラマの貧困化をもたらすものではないのである。詩的なものは、あくまでもあの「偉大な瞬間」の内的真理を外在化したものと結びつくべきであり、かくして始めて、現代抒情悲劇は真に悲劇の名に値するものとなるであろう。

(I)ところで、ルカーチのみならず多くの作家・思想家達がこの頃、悲劇の問題をこと更とりあげて論じたのは何故であろうか。ルカーチのこの小論文よりやや遅れて刊行された、スペングラのあの「西欧の没落」(一九一八)をあえて引きあいに出すまでもなく、第一次大戦の中にはさんだこの時代は、一つの文化の終末的徴候を呈していた。市民的教養、市民的文化の形骸化を指摘する声は前世紀から聞かれていたが、この時代は社会的変動によってそのことが如実に立証されつつあったということが出来るだろう。大ざっぱな言い方を許されるなら、この危機感、危機意識が多くの思想家をして悲劇というテーマを俎上に昇させることになったと見てよいだろう。というのは、文化を一つの有機体とみるなら、十九世紀市民文化の没落は、まさに運命悲劇に登場する英雄の没落とも対比させることが出来るだろうからである。言うまでもなく、この小論文もある意味でそれらの系列の一つである。ある意味でと註釈を付け加えたのにはわけがある。それは、この小論文が極めて伝統的思考様式をふまえている意味において、それらの系列の一つであるというつもりと、他方伝統的思考様式をふまえつつ、ルカーチ自身の次の展開への萌芽を含んでいるという意味において、若干それらの系列をはみ出す要素を持っているというつもりから付け加えたのである。

(II)しからば、この小論文はどのように伝統的思考様式をふまえているであろうか。近代ドイツ美学史上、ライプニッツおよびバウムガルテンの位置は、今さら言う迄もないことであるが、彼等が美を問題にする立場はまさに完全性という概念をめぐってであった。⁽¹⁴⁾ それぞれの立場に若干の相違はあるにせよ、この派は美をもって一種の完全性とみなし、美と認識(真)との区別を明瞭性の程度の差異に帰していた。更に啓蒙思想および批判哲学の実践的成果として人間性の尊重が強調され、その具体例の一つとして、シラーにみられるように「人間性」の理想的形式への美的教育が問題とされたことを忘れてはなるまい。総じて、美を完全性の享受とみ、その完全性に「人間性」の理想的形式を配する思考は、十八世紀ドイツ啓蒙から十九世紀古典哲学への大きな潮流にそったものであると言えるだろう。

この意味において、ルカーチが悲劇のテーマに「人間存在の完全性」を目指す苦斗を配し、「完全であること」が内在的に悲劇を含むパラドクシカルなあり方であると指摘しているのは、あくまでも伝統的思考様式をふまえたものであると言つてよいだろう。

(Ⅲ)それと同時に、この小論文が十九世紀末以来の時代思潮を極めて濃厚に受けたものであることも指摘しておかねばなるまい。言うまでもなくそれは生の哲学である。特に悲劇と生のテーマは、ニーチェのあの労作「悲劇の誕生」を抜きにしては考えることが出来まい。⁽¹⁶⁾ニーチェはあの著作において、ギリシヤ悲劇におけるペシミズムを追究し、古代ギリシヤのペシミズムとは、現にある生を否定し、隠遁的に彼岸に救済を求めようとするペシミズムではなく、生存の苛烈さ、戦慄すべき運命をも、生の充実のため敢てわが身に引き受けようとする「強さから来るペシミズム」であることを強調した。更に彼は、生の根底にひそむ暗黒をみつめながら、積極的に生を肯定し、本能と衝動の中に陶酔を得る「ディオニソスのなるもの」と、流動する生の固定であり、輝ける形相の神である「アポロンのなるもの」との間の葛藤にギリシヤ芸術の発展をみ、生の根底にある暗黒なものを敢て求めようとした「ディオニソスのなるもの」にギリシヤ悲劇の真随を見ようとしたのであった。このニーチェの見解に対比する形で、ルカーチが生の規定にあたって、その流動的な側面、混濁した側面を次のように強調していたのに注意したい。「本来、生とは薄明りのなかのアナーキーなものなのだ。かつて何もものなかで己れを全うしたものはないし、また何かがまったく終焉をとげてしまったということもない。常に新しい声が、搔乱す声が、以前から鳴り響いている生のコーラスにまぎれこむ」。これはニーチェが「悲劇の誕生」において、ディオニソスのなるものに諸々のギリシヤ悲劇における主人公達の統一像を見ていたのと符合する。しかもその際、ニーチェはギリシヤ悲劇におけるコーラスにディオニソスの状態の真随をみていたのであるが、ルカーチのこの表現が、その間の事情を脳裏に思い浮べつつ書かれたものであることは想

像にかたくない。

しかしニーチェが古代ギリシヤにおける悲劇性を追究し、それを当時のワグナー音楽の中に発見し、それによるドイツ文化の再興を思い描いたような意図はルカーチにはない。ニーチェはアツチカ悲劇の末期エウリピデスに既にギリシヤ悲劇終焉の徴を見ていた。言うまでもなく、エウリピデス劇においては、人間と運命との葛藤は一つの神格によって劇の序幕において予知されており、結末においても一度この神格が登場し、主人公の未来を観客に保証する。これがあの悪名高いデウス・エクス・マキーナであった。ルカーチも確かにニーチェと同じ論理をたどる。「彼等（神々）が舞台に登場してくれば、人間は操り人形の位置に落しめられ、運命は神の摂理に変えられてしまう。かくて彼等は悲劇という壮重な行為を通して救済という気まぐれなプレゼントを人間に与えるのである。以上のような理由からしても、神は舞台を去らねばならない。だがそれと同時になお神は観客として見物席にとどまらねばならない。これが悲劇時代の歴史的可能性なのだ。」⁽¹⁷⁾とここで、この辺からルカーチはニーチェの悲劇論と訣別する。

(N)「われわれは神を失ってしまつて始めて、再び真に悲劇を持つことになるのだ」とパウル・エルンストの言葉を引用しつつ、神が舞台を去ることに悲劇の、特に現代における悲劇のあり方をみるルカーチの思考は、またニーチェとは別の角度から検討されねばなるまい。言うまでもなく、それはヘーゲルの角度である。ヘーゲルにおいて、彼の所謂弁証法成立過程における悲劇、特にギリシヤ悲劇の研究が極めて重要な意義をもっていることは改めて述べるまでもないことである。しかもルカーチのこの小論文が発表された前後は、ディルタイ、ノール、ラッソン、ホフマイスターなどの手によって「精神現象学」以前の草稿が整理、刊行され、所謂「若きヘーゲル」の文献学的研究はかなりの進展を見せていたことでもあった。ルカーチは、後年彼自身述懐しているように、この当時もっぱらヘーゲル研究に没頭していたわけであるし、したがってヘーゲルの思考がニーチェ的生の哲学よりも濃厚であったとしても敢

て異とするに足りないことである。では、どのようにヘーゲルのものがルカーチに影響を与えていたであろうか。それを検討する前に、まずヘーゲルにおける悲劇の取り扱いをふりかえってみなければならぬだろう。

「精神現象学」における悲劇の位置は、⁽¹⁸⁾まず宗教の項目に入れられている。多くのヘーゲル編集者達のやる様に、これを「エンチクロペディ」の区分にあてはめてみれば、絶対精神の一つに相当することになる。だが絶対精神のうちでも宗教は「精神が自分を自分の前に置いている」段階、つまり表象という形態をとっている段階である。さてこの宗教がまた三段階に分れる。第一が直接的な宗教としての自然宗教、第二が止揚された自然という形態、つまり自己という形態において自己を知るもの、即ち芸術宗教、第三が自然宗教、芸術宗教の一面性を止揚して意識、自己意識の両形式を統一する即且対自存在としての形態、即ち啓示宗教である。悲劇はこの第二の芸術宗教にあたり、叙事詩、悲劇、喜劇と並べられて精神的芸術品に分類される。更に詳しく言えば「諸々の民族精神の集合は一つの形態圏を形成」するようになるわけであるが、やがてこれが神的なものと、人間的なものに分裂し対立関係に移行することになる。悲劇とはまさにこのような事態を指す。

だが「精神現象学」におけるヘーゲルは、分裂した両者が実のところ実体（ゼウス）のなかにおいて和解し得るものであることを指示することによって、悲劇を次の段階（啓示宗教）よりも、より低次のものであると規定する。ところで、ヘーゲルにおける悲劇のこのような位置づけは、ルカーチの当小論文における悲劇論とは逆転した位置関係にあることがわかるであろう。というのは、シェイクスピア劇とイプセン劇とを対比して論じた箇所でも述べた通り、運命と人間とが神の内において結びつき、神の手によって支配されたものである限り、それはまだ悲劇としては低次元のものであり、運命と人間とが何らの媒介物なしに対決し合う次元にいたって悲劇は最高のものになる、というのがルカーチの主張であった。このルカーチの主張は、三〇年代後半の大著「若きヘーゲル」を貫く大体のライト・モ

チーフとなる。青年期のヘーゲルを生の哲学的立場から解釈し、キリスト教における愛の精神の中にギリシヤ悲劇の二元性を止揚せしめたとみる当時のヘーゲル観に対して、ルカーチはこの大著において、まず初期ヘーゲルのキリスト教理解を追究し、それを死せるポジティブイテート(即ち専制主義と人間の奴隷化)として把握し、それに対比せしめるに、古代共和国における公私両生活の豊饒な主体的一貫性と近代市民社会における必然的両者の分裂をもつてくる。⁽¹⁹⁾しかし両者の分裂を「人倫における悲劇」と呼びつつ、その解決に二つの道があった(つまりその一つは、悲劇的ローマン主義者としてのゾルガーの道。他の一つは、現実との和解妥協という側面をもちつつもとにかく具体的現実的処理)ことを指摘し、「精神現象学」においては、その分裂が前述のごとく宗教的次元、ないし観念的絶対知の次元において和解(止揚)せしめられてしまっていることを鋭く批判する。このように「若きヘーゲル」で述べられる内容は、ここで扱っている小論文の内容から悲劇的体験における瞬間性という生の哲学的側面を一応カッコに入れば、さほどの無理なくそのまま接続し得るものである。いやむしろ、「歴史と階級意識」以後、突如としてルカーチはヘーゲル主義・マルクス主義に転じたのではなく、マルクス主義の立場に移っても、ルカーチのヘーゲル主義的側面は生き続けていたと理解すべきであろう。

(V)しかしまた、この小論文において述べられているような悲劇の定義は必然的に別な方向への解釈を許すことにもなる。それはオスカー・ベッカーなどの解釈である。ベッカーはルカーチを引用しつつ美を「はかなき」(Hinfälligkeit)と定義する。⁽²⁰⁾ベッカーの言う美の「はかなき」とは「うつろいやすさ」といったような抒情的意味のものではなく、あくまでも存在論的意味あいをもつものである。というのは、ベッカーによると、美的なものとは、美的でない周囲から鋭く切り離された「尖端的性格」をもつものであり、それは「完結されて」いるものであり、言うならば小宇宙である。しかして美的人間の実存は(美的体験があって始めて美的対象は潜勢的なものから現実態となる)同

一の主観による同一の体験といったあり方ではない。「規範的」体験をもったもののことを言う。ルカーチの用語であり、逆説的意味をもつこの「規範的」体験は「永遠なる瞬間」⁽²¹⁾において可能となる。と同時にまた美的対象も「瞬間」において、始めて現実態となる。明らかにルカーチの美学、悲劇論に触発されて書かれたベッカーの以上の論は、美的人間ないし美的対象の存在を時間性においてとらえる点で、言うならばハイデッガー的立場へも接近することになる。ということは、ルカーチの主張自身の中にかような方向への解釈を許す要素が内在しているということである。ルカーチは悲劇的なものを、やはり時間性においてとらえていた。あの「偉大な瞬間」は過去、現在、未来を前後関係において結合した現在では更になく、あくまでも全時間の縮められた模像、全時間の象徴とでも言うべきものであった。ただあの小論文は、悲劇とドラマとの時間的逆説的關係を述べるのが主眼であって、時間性の分析は十分であるとは言えない。しかし少なくとも、ルカーチの主張はベッカーを媒介として、ハイデッガー的立場へも接近し得る要素をもっていたことだけは否定できないだろう。

四

以上「悲劇の形而上学」にひそむ種々な要素を多方面から分析してみた。ところで最後に、近代思想上、悲劇のテーマがもつ微妙な位置について附言して置かねばなるまい。

悲劇のパターンは種々あるであろうが、アリストテレス以来悲劇の重要な要因の一つにカタルシスがあげられてきた。勿論、このカタルシスは登場人物の性格によってひき起されるということはある。しかし性格はプロットの下位に立つものという考え方もまた伝統的なものであった。つまり、性格悲劇は運命悲劇以上のものではないということである。さて運命悲劇におけるカタルシスとは、言うまでもなく、運命と人間との葛藤によって引き起されるも

のである。具体的には再三述べてきたように、人間が「完全であること」を目指すかぎり、運命との死斗は避けられないということである。その際、運命の方も決して既に決定されてしまった神の計画、神の摂理などといったものではないことも前に注意して置いた。

このようにヘーゲルにせよ、ルカーチにせよ、己れの弁証法を形成してゆく過程において、悲劇、つまり決して和解することのない二つの概念（運命と人間）の葛藤を出発点においたということは注目してよいだろう。その意味で、悲劇は弁証法（デア・ロゴス）の字義通りの内容を含んでいるといつてよい。だが悲劇的ローマン主義者ならいざしらず、少なくとも歴史的現実的なものを追究しようとする者なら、死斗し合う二つの概念を何んとかして結びつけねばならなかった。ヘーゲルが喜劇を一つ中に置いて、啓示宗教にそれを求めたのは、ヘーゲルなりに現実的であったといえるだろう。何故なら、ヘーゲルをして古代共和国を彷彿たらしめたフランス革命はたちまちにしてその理念を喪失し、喜劇の様相（ヘーゲルの目から見ての話であるが）を呈し、啓示宗教の復活ぶりもまた著しいものがあったからである。それに対してルカーチは、その解決を人間疎外の否定を通しての社会主義に求めたといつてよいだろう。人間が完全であることを目指しつつ挫折する悲劇のテーマを己れの出发点においたルカーチが、直ぐさま初期マルクスの文献にひかれ、商品経済があるべき本来の人間性を物と化してしまふという疎外論を展開するにいたるのは、無理な発展史ではない。

だが悲劇には、人間が「完全であること」を目指すつつ運命と死斗をくりひろげるといふ側面があるとともに、不完全である人間が「完全であること」を成就するのは、まさに「瞬間」においてである限り、必然的に限界なり、カタルシスなりを内に含むという側面があった。前者の側面を強調すれば、ドイツ啓蒙から古典哲学に流れる人間性の尊重と、人間性に対する自信というマルクス主義を含めて、近代思想のもつポジイティヴな側面が浮き彫りにされて

くるであろうし、後者の側面を強調すれば、「完全であること」の瞬間的成就と、たえざる挫折、あるいは「完全であること」そのものが限界付けを意味するという近代思想のもつネガティブな側面が浮き彫りにされてくるであろう。

ルカーチが、内在的にこのような二面性をもつ悲劇を己れの哲学の出発点にすえたことは、後のマルクス主義への発展が必然的であったということが言えるとともに、彼のマルクス主義を極めて微妙なものにしたと言えるのではあるまいか。しかしある時期以降、ルカーチが後者の側面を意識的に切り捨ててゆく過程については、また改めて論じてみなければなるまい。

註

- (1) *Metaphysik der Tragödie*, Logos II. Tübingen 1911/12 S.80
 - (2) ebenda. S. 80
 - (3) ebenda. S. 80
 - (4) ebenda. S. 82
- 猶、本文中のヤール劇とは、Henrik Ibsen: *Die Kronprätendenten*, (Kongs—Emnerne) Schauspiel in fünf Akten のリンドあり、この内容については Joseph Gregor: *Der Schauspielführer*, Bd. 4 Anton Hiersemann, Stuttgart 1956. S. 153～S. 159 を参照した。
- (5) ebenda. S. 83
 - (6) ebenda. S. 83
 - (7) ebenda. S. 84
 - (8) ebenda. S. 84
 - (9) ebenda. S. 84
 - (10) ebenda. S. 84

- (11) ebenda. S. 86
- (12) ebendr. S. 86
- (13) ebenda. S. 89
- (14) Leibniz : Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie, Felix Meiner Bd. II S. 492
- (15) F. Schiller : Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Leipzig Bibliographisches Institut, Bd. VII, S. 327
- (16) 青年ルカーチが、いかにニーチェの影響を受けていたかについては、ルカーチとほぼ同時代人のヴァルター・ベンヤミン
 もとの代表作「ドイツ悲劇の起源」(一九二八年)の中で述べている。Walter Benjamin : Ursprung des deutschen Trauerspiels,
 Suhrkamp, 1963, S. 102
- (17) ebenda. S. 81
- (18) Hegel: Phänomenologie des Geistes, Glockner, Stuttgart 1927, 註 2 S. 562
- (19) Lukács : Der junge Hegel, Europa Verlag Zürich/Wien S. 46
- (20) Oskar Becker : Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers, Jahrbuch für Philosophie und
 phänomenologische Forschung, Ergänzungsband, Husserl—festschrift, 1929, S. 27
- (21) Lukács : Die Subjekt—Objekt—Beziehung in der Aesthetik, Logos, VII S. 9