

詩人たることのパラドクスと詩的救済

——ゲーテ『トルクァート・タッツ』における

詩人〈たち〉の自己定立——

梶 原 将 志

松 山 大 学
言語文化研究 第37巻第1号（抜刷）
2017年9月

Matsuyama University
Studies in Language and Literature
Vol. 37 No. 1 September 2017

詩人たることのパラドクスと詩的救済

——ゲーテ『トルクァート・タッソ』における

詩人〈たち〉の自己定立——

梶 原 将 志

ゲーテ¹⁾ (J. W. v. Goethe 1749-1832) は 1777 年の時点ですでに、イタリア・ルネサンス期の詩人タッソ (T. Tasso 1544-95) の生涯に関心をもち、小説化を構想していた。その構想は、1780/81 年に、散文の戯曲として二幕のみ書かれたさきり中断され、原稿も残っていない。ようやく 1787 年のイタリア旅行の際に、ゲーテは戯曲『トルクァート・タッソ (*Torquato Tasso*)』に再着手し、彼がヴァイマールに帰還する 1787 年から 1789 年夏の間、詩句形式 (Vers) の最終稿を完成させた。それが世に出たのは 1790 年である²⁾。上の創作過程における一つの大きな転換は、詩人タッソと公女との恋愛およびその破綻から³⁾、天才詩人と宮廷社会との葛藤へと、主題を移したことだった。もちろん、詩人と社会との葛藤をめぐる内面劇と言えど、それをどのような視点からどの次元で解釈するかには広い選択の幅がある⁴⁾。そこで本論では、タッソの天才や過敏な感性といった個人的気質に関心を局限することなく、むしろ詩人というものがそもそも抱える根本問題の展開として『タッソ』を解釈し、この作品の悲劇性と和解との在り方を詳述する。このような解釈を採用するのは、それが、〈ゲ

1) ゲーテからの引用・参照は、J. W. v. Goethe: *Werke*, Hamburger Ausgabe, München 2000 に依拠し、巻数と頁数 (および作品によっては幕数・場数・詩行数) のみを記す。

2) Vgl. U. Landfester: „*Torquato Tasso*“, in: *Kindler Kompakt: Deutsche Literatur, 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. Korte, Stuttgart 2015, S. 113-116, hier S. 113.

3) タッソを扱った最初の悲劇、ザンダー (Ch. L. Sander 1756-1819) の『ゴルデリーキとタッソ (*Golderich und Tasso*)』(1778) では、タッソと公女との恋愛、出自の違いによるその破綻、狂気、罪悪感が主題とされている。

一テの詩作における悲劇性の意義〉という、より一般的な論へと通じるからである。結論を先取りして言えば、タツソは詩人が詩人「である」ことの実存的な困難・矛盾から⁵⁾外的な環境要因を巻き込みつつ自我の崩壊へと突き進むが、しかし破綻の直前に、詩人の自己同一性の危機こそを言葉に結実させ表出するという仕方、詩人と「なり」果せている。ただし、詩人タツソを描く詩人ゲーテは、このような極端に振れる詩人像を手放しで肯定しているわけではなく、むしろ、このような怪物的な詩人を自己抑制的な文体や均衡の取れた人物配置で描き上げることにより、自制を知る別の詩人像・詩作態度を表明し、なおかつ実現している。つまり、描かれる詩人タツソと、描く詩人ゲーテとの両レヴェルで、詩人たちの対照的な仕方での自己定立が、テキスト上において行為遂行的 (performativ) になされており、悲劇的なものはそのような自己定立の動因として重要な機能を負っている。

1. 詩人が詩人たることの困難：詩人の天才と宮廷社会の評価軸

主人公である詩人タツソが囚われている問題、それは、詩人が詩人たることの原理的な困難として定式化できる。タツソは、イタリア国内の有力者、フェラーラ公アルフォンス二世の寵愛に与り、宮廷内でその地位を認められ⁶⁾月桂

4) 例えば文学史レヴェルで言うなら、前近代の宮廷におけるパトロン制度と、芸術の自律を標榜する新時代の〈天才〉概念との、軋轢とも読める。Vgl. Landfester 2015, S. 114. このような対立はしかし、時代と価値観との転換期に限られた歴史的事象にとどまらず、少なくとも近代以降の芸術観・詩人観に内在した原理的なものであり、ゲーテ自身にとってもアクチュアルな問題だというのが、本論の主張である。また、エムリヒは、天才詩人と社会との葛藤を、天才とその自己実現の媒体たる言語の社会性ととの葛藤へと展開して論じている。Vgl. W. Emrich: *Goethes Tragödie des Genius. Von »Götze« bis zur »Natürlichen Tochter«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 144-162, hier S. 161. たしかに、本論が以下で、詩人であることの問題として論じるものは、社会の共有物である言語において比類のない自己を呈示しなければならないというディレンマとしても論じ得ただろう。

5) 人間の存在に関わり、なおかつ、自己の存在についての反省的意識が問題の一部を構成し問題をより複雑にしてしまうような再帰的な構造を有していることを、本論では「実存的 (existentiell)」と形容する。

冠まで授かる。しかしそれは、主君の名誉を歌う廷臣として仕え、主君の教養の深さと文化擁護の功績とを証するという有用性に供される限りにおいてであって、芸術本位の評価とは言い難い。

アルフォンソ：イタリアがかくも強大になったのは、／隣り合う諸侯が互いに争って、／より優れた人材を我が物とし利用せんとするからこそ。／周囲に有能な人間をかかえぬ君主など、／私からすれば、軍隊をもたない將軍に等しい。／そして、詩歌の声に耳を傾けない者は、／なんびとであれ、野蛮人だ。／私はというと、あのタツソという男を見出し、登用し、／我が家臣として誇りにしている。

(Bd. 5, S. 150, 5-1, V. 2843-51.)

芸術を政治的・経済的有用性に還元するような力学は、執拗に機能する。

アルフォンソ：たしかに、私が実益を直接にそして無条件に期待しないことが、／すでに私の利益なのだ。

(Bd. 5, S. 152, 5-1, V. 2937-38.)

つまり、件の有用性に反発するような存在（＝タツソ）こそを寛容に保護する振る舞いが、君主にとっての名誉として再び有用性に還元される。

また、詩芸は、各人が見たがっている〈自分〉を映し出してやり、宮廷人たちのナルシスの欲望に媚びるような、都合のいい鏡としてさえ利用されている。

レオノーレ：お前 [=レオノーレ自身] は自分に白状してかまわない。／

6) 史実に即すなら、田園劇『アミンタ (*Aminta*)』(1573)の完成による評価。

かの詩人の美しい精神を鏡として、自分を映し眺めることは、／なんと魅惑的なのだろう。

(Bd. 5, S. 125, 3-3, V. 1927-29.)

レオノーレ・サンヴィターレ〔スカンディアーノ伯爵夫人。公女レオノーレとは別人物〕の隠された－しかしついに露呈する－自己顕示欲にとってみれば、詩人の本意である芸術の成就など、二の次でしかない。

レオノーレ：あなた [= タツソ] は休んでらしてこそ、意味のある方。

(Bd. 5, S. 137, 4-2, V. 2378.)

直訳すれば、詩人の有用性は二重否定（「無用ではない (nicht unnütz)」）によって、消極的にのみ規定されている。詩人はその芸術性とは別物の、あるいは芸術性を犠牲にした－この「芸術性」がそもそも何かはそれ自体大きな問題であるとは言え－有用性でもって評価されてしまう。かといって、両親が政争に敗れ、自身は幼少期に追放令を受けて以来アルフォンスの庇護を受けている身のタツソは、宮廷内で自らの有用性を示さない限り、詩作どころか、身の安全すらも保証されていない。ここに、現実的な、あるいは外的環境に由来する葛藤がある。そしてさらに、芸術の芸術たるゆえんをめぐる内的葛藤という観点から見れば、天才詩人はまさに「天才」と称され認められてこそまさに天才詩人である一方、世間や大衆、凡庸な趣味の持ち主・愛好家に「天才」と認められること自体、天才の卓越性に矛盾してしまう。つまり天才詩人とは－あるいは天才を前提とした詩人という存在とは－、社会的承認を必要としつつ拒絶するという、パラドクスを抱えている。

公女：詩人であるあの方は私たちを避け、いや、私たちから逃れて、／私たちの知らない何かを、そして結局は当の詩人ご自身も／おそらくは知ら

ない何かを、探し求めていらっしやるようです。

(Bd. 5, S. 77, 1-1, V. 148-50.)

詩人であることの二律背反を、公女は敏感に察知し、行き先の分からぬ逃走として表象している。

作中でタツソの特異な人格・気質と思われるものは、上のような、詩人の自己同一性にまつわる原理的矛盾と関連している。例えばタツソは、いつまで経っても作品を完成させることができない。厳密に言えば、「完成」とみ[・]な[・]す[・]こ[・]と[・]が[・]で[・]き[・]な[・]い。

タツソ：殿下にひとつ作品⁷⁾を献上しようとはつぼつ参ったものの、／それをお渡しすることはまだためられます。／作品は完結していると思われるかもしれませんが、／未完であることが、私には分かりすぎるほどののです。

(Bd. 5, S. 83, 1-3, V. 380-83.)

自らが詩人「である」と断定することが原理的に困難である以上、詩人に「なる」プロセスを先延ばしするしかない。詩人としての評価が一度下され、価値が固定されれば、それはもはや芸術家の名に値しない動産と墮し、宮廷内あるいは宮廷間を流通する宿命にある⁸⁾。また、タツソの極端な疑心暗鬼・人間不信も、詩人としての自己同一性問題に由来する同根のもので、つまり、詩人であ

7) 史実的に見れば、叙事詩『救われたイェルサレム (*Gerusalemme Liberata*)』(1581)に当たる。ダマスカスの女魔術師アルミーダが、敵のキリスト教徒指揮官リナルドに恋をして、一度捕えた彼を解放する。これで十字軍は勢いを取り戻し、異教徒軍を駆逐して、イェルサレムを解放する。

8) タツソ：「その作品はあなた方 [= 公爵たち] のもの (gehört) なのですから。」(Bd. 5, S. 84, 1-3, V. 423.) - 作品の所有者を明示するこの台詞は、自らの作品が物品化していることの(自己)アイロニーとも取れる。史実では、タツソが幽閉されている間に作品が無断で出版され、好評を博したが、タツソはこれに抗議することも、経済的利益を享受することもできなかった。

る根拠と確証の欠落、そのことについての苛立ちと絶望を、他者の陰謀という外的要因に外在化させている⁹⁾。もちろん、この一種の防衛機制によって、〈外敵と闘う私〉というかりそめの自我像を取り結び、件の問題と折り合いをつけている側面も否めない。(この構図については、敵役アントーニオとの関連であらためて触れる。)美辞麗句で周囲がいくら詩人を褒めそやそうと、評価をめぐる詩人のパラドクス—評価されつつも、評価されること自体を超越していなければならない—は厳然として存在し続け、周囲の言動が詩人本人には欺瞞にしか映らない。

このようないわば実存的困難のただ中にあるタツソが唯一信頼するのは、公爵の妹・公女レオノーレである。宮廷社会を支配する実益重視の評価体系の埒外で、有用性を度外視して自分を評価してくれる公女の無償の愛を受け¹⁰⁾、タツソは、彼女をまさに詩神 (Muse) とみなし、詩作に邁進する。このときタツソは、彼女の目を借りて自分を見ている。彼からすれば、彼女の眼の中に取り結ぶ像こそが正真正銘の自分、詩人としての自分に他ならない。

タツソ：あのとき私はたびたび自分自身のことを考え、／そしてあなたにとって何ものかでありたいと願いました。／ささいなものに過ぎぬとも、何かではありたい、言葉ではなく行為でもって／そうありたいと願い、私の心がひそかにあなたへ捧げられていることを、／生き様であなたに示してお見せしたいと願ったのです。

(Bd. 5, S. 98, 2-1, V. 907-11.)

9) 自身の耐え難い衝動や観念、つまり怒りや攻撃性などを、外的な対象に投影した上で、それが(あらためて)自分に向けられていると捉えるのが、偏執症 (Paranoia) のメカニズムである。Vgl. Th. Aucter/L. V. Strauss: *Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse* (1999), 2., überarb. Aufl., Göttingen 2003, S. 125.

10) タツソ：「このような贈り物は、潔く、／身に余ることを承知でいただく方が、／自分をそれを要求して良いなどと中途半端に思い違いするより／はるかに良い。」(Bd. 5, S. 105, 2-2, V. 1182-85.)—ここでタツソは公女の寵愛(「贈り物」)を、奉公とご恩という等価交換のエコノミーから外れたものとして見たがっている。

タツソ：公女さまに選ばれるようなことを、私はかつてしたでしょうか。／あのお方にふさわしい者たるには、何をすべきなのか。／公女さまはお前を信頼して下さり、だからこそ今のお前がいる (bist du's)。／そうです、公女さま、あなたのお言葉、あなたの眼差しに、／我が魂を未来永劫捧げましょう！／そう、あなたの意のまま何でもお求め下さい、私はあなたのものなのです！／ […] / 私は彼女のもの、公女さまが私をご自分の物とし、育てて下さればよいのだ。

(Bd. 5, S. 104, 2-2, V. 1149-59.)

〈今ある自分〉という最大の謎が託されるには、„es“の一語はあまりにも軽いですが、しかし他方で、タツソの〈私〉をとりまとめるのは、象徴的に(のみ)機能するこの„es“であり、それを可能にする焦点としての公女である。タツソにとっての公女は、「若き」-つまりまだ何者にも「なり」得ていない-ヴェルター (Werther) にとってのロッセである¹¹⁾ もちろん、「黄金時代」の過ぎ去りしことが何度か言及される近代社会にあつて¹²⁾「詩神」という神話的発想自体が時代錯誤に他ならない。「詩神」はあくまでも比喩でしかあり得ない¹³⁾ つま

11) ゲーテ曰く、「アンペール (J.-J. Ampère 1800-64) が [ゲーテの描いた] タツソを高められたヴェルターと呼ぶのも、的を射ている。」(J. P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (1827), hrsg. von Ch. Michel, Berlin 2011, S. 607.) - 青年の自己同一性の危機や、それに他者を巻き込み本来は不可能な抛り所を一人の女性に見出してしまうという構造が、タツソとヴェルターとで共通している一方、前者が貴族、後者が市民階級の子弟であるという違いもある。特に、ヴェルターおよびヴィルヘルム (Wilhelm Meister) が、その血においてすでに何者か「である」貴族に憧れつつも反発するアンビヴァレントの中で市民に「なる」べく自己形成してゆくことに鑑みれば、階級の相違は無視できない。ただし、この問題に関して例えばヴェルトハイムは、詩人と宮廷パトロン制度との葛藤に、近代市民と封建制度との葛藤が投影されていると解釈している。Vgl. U. Wertheim: *Von Tasso zu Hafis. Problem von Lyrik und Prosa des „West-östlichen Divans“*, Berlin/Weimar 1983, S. 64. つまり、一応は貴族であるタツソに、市民階級の心性とその苦悩を読み込むことも許容されると判断している。たしかに、すでに疾風怒濤期の〈天才〉崇拜が、伝統的な宮廷文化と芸術規範とに対する市民階級の自己主張・自己肯定という文脈にあったことを踏まえるなら (cf. *Vocabulaire d'esthétique* (1990), éd. per É. Souriau, Paris 2015, pp. 826s, „génie“ (per R. Rochlitz/A. Souriau)), 〈天才〉概念を結節点として、タツソに市民階級固有の実存的問題を透かし見ることは可能だろう。

り、公女という生身の人間を超越的な審級に見立てて、詩人の自己規定のよすがとすることなど、能うはずがない。それゆえ、序盤を支配するタツと公女との蜜月が、すでに悲劇を予感させる。「詩神」という比喻の歴史的限界が、主人公をやがて咎めるだろう。

だが実際に悲劇的展開の引き金となるのは、経験豊かで知略に長けた実務家、公爵の右腕、大臣アントーニオである。重要な外務を終えて合流したアントーニオは、その明らかな実績で評価されのし上がった人間であり、詩人が詩人であろうとする以上それに依存しつつそれを拒否しなければならない件の価値体系の、体现者である¹⁴⁾ 彼は、学問と芸術とに対する教皇グレゴールの寛容な立場を紹介するていで、自らの信念を表明してもいる。

アントーニオ：教皇猊下は、学問が実益をもたらし、国を治めることや／国民を知悉することを教える限りにおいて、この学問というものを敬っておられます。／芸術は、それが装飾となって御座ローマを称揚し、／宮殿と寺院をしてこの地上の奇跡的偉業たらしめる限り、／重んじておられます。／猊下のおそばにおいては、何ひとつ無益であることを許されません。／価値をもつべきものは、成果をもたらし、何かに利さなければならないのです。

12) 作品舞台（ルネサンス期イタリア）における封建制度の残存を考えれば、歴史的には前近代とすべきかもしれないが、しかし芸術に関する問題意識—古き良き時代の喪失とそれへの憧憬、これらの時代診断を踏まえた自己規定への強迫観念—からすれば、文学史上の近代（literarische Moderne）とは言って良いだろう。少なくとも、古代に対する近代に特有の自己意識の巡りが、ゲーテによって、タツとその時代に持ち込まれている。

13) ルソーは、ルネサンス期における宮廷文化の成立を叙述する際、創作活動を通じて社交界での相互承認の輪に参入するような振る舞いのことを „commerce des muses“（詩神たちの交流）と表現している。Cf. J.-J. Rousseau : *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), in : *Œuvres complètes*, éd. par B. Cagnebin/M. Raymond, vol. 3, Paris 1964, p. 6. つまり、靈感に由来する芸術家の神話的卓越性が、特定の狭い共同体内での相対的価値、相互承認の実績へと読み換えられるところに、近代的な意味での〈文化〉が生じる。

14) ファルクは、詩人の求める芸術的自律性と、利益増大を旨とする政治家の行動原理との間に、『タツ』の主たる対立・葛藤を見ている。Vgl. Th. Valk: *Ästhetische Bildung als politische Propädeutik? Goethes Unterhaltungen als kritische Replik auf Schillers Horen-Ankündigung*, in : *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 48 (2007), S. 189-214, hier S. 189.

(Bd. 5, S. 91, 1-4, V. 665-71.)

アントーニオとの対峙がタツソに、自己の内なる問題を強く自覚させる。

タツソ：あの男の態度、言葉が／奇妙なほどに私を打ちのめし、私には今まで以上に／自分が二重に（分裂して）感じられ、自分自身と／取っ組み合っているような混乱のさなかにいるのです。

(Bd. 5, S. 94, 2-1, V. 763-66.)

自己同一性の危うさ、己の中に口を開ける深淵を覗き見たタツソは、問題の所在をアントーニオに外化して、苛立ちをぶつける。

タツソ：見損なわれている－ほくそ笑みながらお前¹⁵⁾を無視したつमりの／高慢な男に見損なわれている！

(Bd. 5, S. 135, 4-2, V. 2296-97.)

もちろん、この問題の外化と敵対により、アントーニオへの反発・反動として〈自己〉の何たるかを規定するような意識が立ち上がり、逆説的に、タツソの自我をつかの間であれ支えもする¹⁶⁾

15) タツソが自分を呼ぶ人称には絶えず動揺が見られる。(例えば、**タツソ**：「彼 [=タツソ自身] は一人ではない、彼はあなた [=公女] と共にいるのです。」(Bd. 5, S. 105, 2-2, V. 1169.)) この人称の動揺は、彼の自己意識の巡り、その重層性、そして混乱を反映している。本文引用箇所では、レオノーレを目の前にして対話しているながら、自分自身に二人称を適用し、実質的には独白化している。内面劇の前景化に伴い対話を形骸化させるこのような作品の場合、一般に、劇的展開の乏しさを理由に、受容史上の上演実績が極端に少ない傾向にある。実際に『タツソ』は刊行後長く、レーゼドラマとしての受容にとどまった。Vgl. H. Schanze: *Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*, Tübingen 1989, S. 111.

16) 詩人が同時に英雄であり得た虚構の「黄金時代」に自分を映し見るタツソの心性は、ナルシス的自己陶醉に陥っており、その点においてはレオノーレに接近するという指摘もある。Vgl. W. Hinderer: *Torquato Tasso*, in: ders. (Hrsg.): *Interpretationen Goethes Dramen*, Stuttgart 1999, S. 199-257, hier S. 229.

タツソ：私の過ち全体が一つの功績ではないか。

(Bd. 5, S. 133, 4-1, V. 2203.)

アントーニオが代表する既存の価値体系では負とされるもの（「過ち」）が、憎きアントーニオの否定という形で軸の正負ごと反転させられ、むしろ「功績」として大胆に肯定される。しかし、アントーニオのいわば裏として自己を定義する限り、アントーニオに対する相対性と依存関係からは抜け出せない。反転した鏡像との確執は、〈彼か私か〉の二者択一へと周囲を、そして自分を追い込む運命にある。

タツソ：私が思うに、第一の問題は、／我々二人のうちいずれが正しく、そして正しくないのかということ。

(Bd. 5, S. 112, 2-4, V. 1477-78.)

もちろん、アントーニオとの排反な関係をきっかけに、タツソは、詩人としての自己を突き詰めることにもなる。

2. 破綻における成就：「なる」詩人

自己規定のあり方が根本的に異なる政治家と詩人との遭遇は、激しい罵り合いとなる。とりわけ若きタツソの激情は、自らの自己同一性の問題を背景とするだけに、譲歩を知らない。とうとうアントーニオに剣まで抜いたタツソは、その場面をアルフォンスに咎められ、謹慎を言い渡される。そして公爵や公女たちの恩情と、彼らの意に沿おうとするアントーニオの譲歩とによって、和解が試みられ、タツソも見かけ上それに応じるが、条件として、ローマへの出立を願い出る。自らの対照項アントーニオを否定する（／周囲に否定させる）ことで間接的に自己を肯定しようとするタツソの試み、まだ何者でもない自己の

存在証明は、これで潰え、そのことをタツソは再び、周囲の人間の謀略に帰する。極まる事態を予感したアルフォンスの警告・助言は、正鵠を射ている。

アルフォンス：お前 [=タツソ] が考え行うことすべてがお前を／自分自身の奥深くへと連れ行く。我々の周りには、／運命の掘った深淵が数知れず横たわっているが、／しかし、我々の心の中の淵こそ最も深く、／そしてそこへ身を投じることは魅惑的でもある。／後生だ、お前自身から身をもぎはなしてくれ！／詩人として失うものを、人間として得るのだ。

(Bd. 5, S. 156, 5-2, V. 3072-78.)

健全な実存者(「人間」)たることと、詩人たることとが乖離し、もはや相容れないものとして認識されている。この両極性こそ、タツソの人物造形の要だろう。

最後に残った頼みは、公女である。詩人としての自己が像を結んで来た焦点としての彼女(の眼差し)に、タツソはすべてを委ねるが、このことがかえって、信頼の原理的な過度を露呈させる。タツソが公女に期待するような審級を、一介の存在者は担い得ない。公女との最後の対話の中でタツソは、詩人としての自己定立のいわば媒体であった公女とのつながりを至上目的に据え、あるいはすり替え、彼女に仕え続けるためならば芸術を擲って実務労働に専念してもよいとまで申し出て、本末転倒に陥る。たしかにこれは、現実的な解決策の一つ、アルフォンスが言う「詩人として失うものを、人間として得る」ことではあったかもしれない。しかしタツソがこれを採用できる人間ならば、そもそもこの悲劇は始まってさえいなかっただろう。そして公女も、タツソの過剰な要求に応じていつまでも詩人の自我像を写す装置に留まってはくれない。彼女は、その台詞の字面に反して、詩人を容赦なく自律へと突き放す。

公女：胸をうち開きあなたのご自身を我々に委ねてください。／あなたがご自分に満足さえしていらっしゃれば、／我々はあなたから、ありのままの

あなた以外何も求めはしません。／あなたが喜んでいらっしやれば、それによってあなたは我々を喜ばせることになるのです。／そしてあなたが喜びからお逃げになるのなら、私たちをただ悲しませるのですよ。

(Bd. 5, S. 161, 5-4, V. 3236-40.)

公女がタツソにそれしか求めないと告げるもの、つまりありのままの自分と自己充足感こそ、彼に唯一欠けているものではないのか。自己同一性・統一性、ありのままの自分、自己充足という思い込みこそが、実は主体の絡め取られる罫だとすれば、¹⁷⁾ 公女のこの激励はかえってタツソの自己破綻を加速させている。

タツソ：我が最奥の存在 (Scin) と／闘いに闘い、あなたがこうして完全にその心を捧げて下さった私自身というものを、¹⁸⁾ 向こう見ずにも私は壊してしまいました。

(Bd. 5, S. 161, 5-4, V. 3262-64.)

そしてついに、感情の高まりを押さえきれないタツソは、公女を抱擁して拒否され、しかもその場面を公爵らに目撃されてしまう。公女は逃げるように去り、タツソは最後の抛り所を失う。作中で描かれるこの出来事は、身分違いの許されぬ恋という問題には還元し切れない。むしろ、詩人・芸術家を巡る実存的な問題が、世俗的あるいは性愛的な仕方現象し、そのような次元でのみ周囲に解釈されて処理・処罰されることの悲劇である。また同時に、詩人の存在を超越的な視点から保証してくれるような審級が存在するという思い込み・欺

17) Vgl. D. Kamper : *Zur Soziologie der Imagination*, München/Wien 1986, S. 85f.

18) „Mein eignes Selbst, dem du so ganz gehörst.“ „gehören (～の所有物である；～にふさわしい)“を多少意識したが、注目すべきは、公女に対するタツソの依存・所属関係が、いつの間にかタツソの中で転倒し、公女からタツソへの方向にすり替わっている点である。タツソは公女の眼を借りてそこから自分を眺め過ぎた。

瞞、そしてそれを生身の一人の女性に託した錯誤が、然るべくして曝かれ咎められた悲劇である。ただしここでいう「悲劇」とはまだ、解決不可能な葛藤、人間に普遍的な苦しみをもたらす葛藤であり¹⁹⁾つまり芸術作品に限らず我々の現実的生についても適用可能な広い意味での「悲劇(的)」に過ぎない。

公爵も公女も去る中、タツソはアントーニオと対峙し、語る。タツソは、詩人としての自己同一性の破綻を、あるいは不可能性をこそ語る。

タツソ：悲惨な境遇が私からすべてを奪い去ったとしても、／私はやはりその悲惨さを讃えます。それは私に真理を教えるのです。

(Bd. 5, S. 164, 5-5, V. 3357-58.)

そしてまさにこの語りと言葉でもって、performativ な仕方で、彼は詩人となる。詩人「である」ことの困難に生き、ついにはその可能性に絶望しながらも、まさにそのことを語る行為が、詩人にのみなせる業として結実し、正真正銘の詩人を生む。

タツソ：全身の奥の奥まで粉々に砕かれた気がします。／そして私はそれを感じるために生きているのです。

(Bd. 5, S. 165, 5-5, V. 3370-71.)

タツソ：今度は私に、苦痛と共にくり返し語らせてください、／私のふいにしたものがいかに美しかったのかを。

(Bd. 5, S. 165, 5-5, V. 3383-84.)

タツソ：いや、すべてが過ぎ去ったのです！ 残ったのはただ一つ、／自

19) 「不断の、あるいは解決不能な究極の窮境が、我々に悲劇的な瞬間をもたらす。」(Goethe: *Shakespeare und kein Ende* [=SkE] (1813), Bd. 12, S. 292.)

然が私に授けた涙。／人間がいよいよもう耐えられないときにあげる／悲痛の叫びーそして私には何よりもー／我が苦境の極まりを訴えるべく、／自然が旋律と言葉（Rede）を苦痛の中にも残してくれました。／そして人間は苦痛のさなかで黙るものですが、／私はというと、或る神が、苦悩のままを語るよう仕向けたのです。

(Bd. 5, S. 166, 5-5, V. 3426-33.)

芸術の自律と詩人としての主体性とを求めた末、苦境極まったタツソがここで口にする「或る神（ein Gott）」、まだ名を持たぬ神的な何かとは、肥大化した自己意識であり、近代の神ではないか²⁰⁾「自然」に由来する天賦の才という伝統的な詩人観、踏襲された比喩表現から、別のーまだ正確な名も持たないー詩作原理への移行、あるいはその自覚が生じているような、決定的な場面である。そして、最後に主人公が口にする難破の比喩は、詩人であることの矛盾をこそ形象化するその言説行為のただ中で、詩人としての自己成就を完遂している。

タツソ：危機のさなかにあって、私はもはや自分が分かりません。／そしてそう打ち明けることをもはや恥とも思いません。／舵はへし折れ、四方から／船の碎ける音がします。私の足下の／床板が、裂けてはじけ飛びます。／わたしは両腕であなたにすがりつきましょう！／こうして船人が最後にかるうじてしがみつくのは、／自らを難破させたその暗礁なのです。

(Bd. 5, S. 167, 5-5, V. 3446-53.)

20) 「意志は自由であり、自由であるように見え、個としての人間を促す。それゆえ、意志は聞こえがよく、人間がその意志というものを知るやいなや、意志は人間を虜とせずにはいなかった。それはまさに近代の神である。」(SkE, Bd. 12, S. 293.) -この小論の中でゲーテは、当為（Sollen）と意志（Wollen）とを、古代悲劇・近代悲劇それぞれの中心軸として図式的に設定した上で、両者を結合する卓越した詩人としてシェイクスピアを分析し評価している。筆者の解釈によれば、ゲーテはこの論考の中で、突き詰められた Wollen, 自由への極端な意志が Sollen へと転倒する逆説に気づいており、その点に彼の炯眼があるのだが、『タツソ』においてもすでに、近代的自己意識がその過剰を突き抜けた先で遭遇する神話的で悪魔的な呪縛力・運命が描かれている。

詩人が詩人となることのこの *Performativität* ゆえに、『タッソ』が戯曲である – つまり叙事詩ではない²¹⁾ – 必然性がある。作中冒頭でその柱像が飾られていたウエルギリウス (*Vergilius* 前70-前19) やアリオスト²²⁾ (*L. Ariosto* 1474-1533) から「叙事詩人」とは、詩人である在り方^{モードゥス}がそもそも異なる²³⁾ 詩神の靈感や、自然との一体感という特権的な体験に基づいて語るのではなく、無根拠のただなかでこそまさにそのことを語らざるを得ないとき、その内発する当為が中動態的な仕方で詩人を触発し、詩人を詩人たらしめ、詩人の自己定立が成る。(ゆえに、我々が「詩人の実存的な困難」とあらかじめ呼んで来たものは、循環論的に先取りされたものであったと、ここで打ち明けなければならない。) そしてこの自己定立に詩人タッソの〈救い〉もある²⁴⁾ 解決不能な葛藤という広い意味での悲劇性が、ここで、詩的な和解を見る。行為と実績とを根拠にして評価され、地位を定められる宮廷の *praktisch* な世界とは異なる原理に則って、つまり根拠の彼岸においてこそ成就するような営為・言語行為を、ここで「詩的 (*poetisch*)」と呼ぶことにする²⁵⁾ 広義の悲劇性はこうして作品内で、詩

21) 「叙事詩人は出来事を完全に過ぎ去ったこととして歌い、劇作家は出来事を完全に現在するものとして描く。」(*Goethe: Über epische und dramatische Dichtung*, Bd. 12, S. 249.)

22) アリオストは、フェラーラで公爵アルフォンス1世に仕えた、いわばタッソの偉大な先人に当たるが、彼は官職および詩人としての生活を矛盾なく受け入れて全うした点で、タッソの対極にある。

23) 「専制君主を戴く国ならどこでも、詩作の題材は上から与えられる。[...] それら [上から授けられた諸々の題材] は、外的な感覚には不足のない (やりごたえのある) 仕事であり、描写・記述する類の詩 [= 叙事詩] にとっては素材の宝庫であった。// もちろん、このような対象は或る内面的な欠陥、つまり、それが飾りたてられたうわべに過ぎず、そこから何の行為も生まれまいという欠陥を、もっていた。」(*Goethe: Dichtung und Wahrheit [= DuW]* (1803-31), Bd. 9, S. 265.)

24) ライアンによれば、タッソは宮廷詩人として宗教的・政治的に拘束され、世界の統一性を叙事的に歌うことが求められている一方で、そのような円かなる世界を喪失したいま、詩的想像力の自律でもって世界を再構成しなければならない。タッソはこの、時代の移行期にあって、単に詩人として破綻するのではなく、むしろ宮廷生活と訣別することで、詩人としての自己意識を時代に即して位置づけ直したのであって、詩人は破綻ではなく再生している。- ライアンはそう解釈した上で、詩人としてのゲートの自己意識にとって、この転換を描くことが重要な問題であったと結論している。Vgl. L. Ryan: *Die Tragödie des Dichters in Goethes »Torquato Tasso«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 9 (1965), S. 283-322, S. 321f.

的なカテゴリーへと昇化される。結果、ゲーテは『タツソ』を „ein Schauspiel“ (演劇) と呼ぶ。(和解を見たことでその作品がもはや「悲劇」ではなくなったのか否かというジャンル規定の問題については、後述する。)

詩人はこうして、絶望の淵でこそ再帰的な仕方でも自己定立する²⁵⁾ そうだとすれば、最後の場面で起こっているのは、何よりも、タツソによるタツソ自身との和解ではないか。アントーニオにすがりつく身振りも、彼との和解である以上に、むしろ内面劇の外化である。最終的に敵役としての存在感をフェイドアウトさせてゆくアントーニオを前に、タツソの言葉は独白化する。これまでのような、対照関係とそれを介した相対的で間接的な自己規定の仕組みは、もはや必要とされていない。また、アルフォンスや公女を無情にも早々に出立させ、タツソが彼らに取り繕う余地を排したことにも、作劇上の妥当性がある。宮廷内での相対的な人間関係とは別のところに、今やタツソは詩人としての自己を見出した。

3. 描く詩人ゲーテの自己定立

本論は、タツソの詩人としての自己同一性を作品の主題とみなして、解釈して来た。そしてこのテーマにゲーテは、継続的に取り組んで来た。例えば『ファウスト (*Faust*)』第一部 (1808) における「開幕劇 (Vorspiel auf dem Theater)」

25) ゲーテの - 伝統的アリストテレス解釈の系譜から見ても特異な - (カタルシス) 解釈が顕著に示すように、ゲーテの考えでは、悲劇における「二律背反的な対立関係は、持続的な - すなわち道徳的あるいは形而上学的な - 克服を見ることがない」。(P.-A. Alt: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 36.) では、それでもやはり克服・解決があるとすればどのような仕方によるのか、という問題に対し、本論は一つの答え (「詩的」解決) を提案している。

26) タツソ: 「詩人たちは我々に或る槍のことを伝えています。／その槍は、自らがつけた傷を、それに優しく触れることで癒やし得たとか。／人間の舌にもこの力があるのです。」(Bd. 5, S. 143, 4-4, V. 2575-79.) - これは、抗争のきっかけとなったアントーニオ自身の口から和解の提案がなされたのを受けて、タツソが和解を受け入れようとする際の言葉だが、ここでの「槍」が、最終的に詩人の口にする言葉の再帰的な機能を予め暗示している。もちろん、その言葉は「優しく触れる」などいうものでは留まらないが。

の劇場主と座付き作家とのやりとりは、『タツソ』の喜劇的変奏とさえ言えないだろうか。作家は、とめどなく歌の湧き出た時－個人史レベルに置き換えられた黄金時代－を懐かしみ嘆くが、かといって、興行だけを考える劇場主の商業主義に魂を売るわけではない。そして、詩人が詩人である所以をめぐることの葛藤自体が、道化を交えた滑稽なやりとりを通して、開幕前の小劇に作品化されている。これも一つの詩的な和解、少なくとも均衡だろう。葛藤が解決・解消しなくとも、破綻を喜劇的な軽快さで迂回しながら、とりあえず幕は開くのである²⁷⁾

このような詩人の実存の問題にこそとりわけ着目するならば、当然のことながら、タツソを描いた詩人ゲーテにも、件の問題を突き合わせる必要がある。

ゲーテは自らを、悲劇とは疎遠な詩人として自己認識していた²⁸⁾ このことを踏まえるなら、たとえゲーテ自身のヴァイマル宮廷での体験がタツソに投影されているとしても²⁹⁾ ゲーテとタツソとを同一視するような解釈には、無理がある。むしろゲーテは、タツソという、詩人像の一つの極端を形象化することで、それとは対照的な、自己限定を知る詩人像を模索し、自身の現行の詩作（『タツソ』）を方向づけている³⁰⁾ つまり、劇中におけるタツソの *performativ* な、詩人としての自己規定は、そのようにタツソを描き作品化する次元での、詩人ゲーテの自己規定と－方向性を異にししながら、しかしまさにその差異・緊

27) 「書いた物を一冊に綴じることは、およそ、絵画を額に入れるのと同様に、意味のあることで、つまり、そうすることでいっそう、その著作がそれ自体としても実際に成立しているのかどうか、分かるのである。」(DuW, Bd. 9, S. 587.)－作品の完全性よりも完結を優先するゲーテの芸術作品観は、タツソの完璧主義およびそれを理由にした作品開放への誘惑と、対照的である。

28) 「私はそもそも悲劇詩人に生まれついてはいません、何にせよ、私は性根で融和を好む人間なのですから。本来からして和解不可能でなければならないような正真正銘悲劇的な状況というものに、私が興味を惹かれないのもそのせいです。」(Brief an Zelter (31. Okt. 1831), in: Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. von K. Richter, München 1985ff, Bd. 20-1, S. 1564.)

29) Vgl. Hinderer 1999, S. 251.

30) 才能と性格、詩作と世界との均衡関係こそゲーテの目指すところであり、極端に振れるタツソやヴェルターは、同情を交えて描かれつつも、その極端な情感性はロマン主義的な症候群としてやはり批判の対象に据えられている。Vgl. Hinderer 1999, S. 248.

張関係においてこそ一連動している。実際、主人公に対する周囲の人物たちのもの謂いは、極端に向かう怪物的な詩人像に対する距離と、作品全体としての均衡とをもたらしている。

公女：ねえ、タツソさま、黄金時代はきつと去りました。／しかし善き人々はそれを取り戻します。／そして私の考えを申せとおっしゃるなら、／詩人が往々にして我々に取り入る手段とする黄金時代、／あの美しき時代は、／思いますに、今と同様、かつてもなかったのです。／そしてそのような時代が昔あったのならば、それは間違いなく、／我々のもとに何度もまた起こり得るようなものだったのでしょうか。／依然、親しい心同士は出会い、／そして美しい世界の楽しみを分かち合っています。／ただし、タツソさま、あなたがお下しになったあの結論³¹⁾は変わります、／ただ一語だけ。「ふさわしいこと (was sich ziemt) なら許される」のです。

(Bd. 5, S. 100, 2-1, V. 995-116.)

取り戻し得ない理想の過去を追い求めるのではなく、かけがえのない現在を慎ましく享受すること、歴史的有限者としての分を知ることが、冷静に推奨されている。

アントーニオ：自らの精神をあれほど磨き上げ、／我々が手にし得るあらゆる学問と／知識とを総ざらいにしようと渴望する者には、／自制する務めが人一倍／あるのではないですか。

(Bd. 5, S. 151, 5-1, V. 2875-79.)

ファウスト的な知識欲—より一般化するなら Wollen—の肥大化に対して、こ

31) タツソ：「意に適うこと (was gefällt) なら許される。」(Bd. 5, S. 100, 2-1, V. 994.)

こでもやはり節度が説かれている。

ゲーテは、詩人が詩人たるがゆえの葛藤と全く無縁のところ、単に素材としてタツソという特異な人物を即物的に扱ったのではなく、むしろタツソの形象化を介して詩人の自己同一性問題とその極端な仕方での解決を呈示しつつ、自らもその同じ問題と向き合い、主人公とは別の解決を模索している³²⁾ タツソが「危機のさなかにあつて、私はもはや自分が分かりません」(Bd. 5, S. 167, 5-5, V. 3446)と発するとき、このような自己言及の、本当らしさに欠く冷静さと反省性が詩的に正当化されるとすれば、それがゲーテという作者の審級、ゲーテが詩作する〈こと〉のレベルにおいて、彼の詩作態度の表明かつ実践として有効に機能しているからである。タツソに取り憑く激情に見合っているとは言い難い Blankvers³³⁾ という規矩の徹底、古典主義の様式³⁴⁾ の採用も、描かれた詩人タツソとは別の、描く詩人ゲーテの次元で、しかしやはり同じ詩人としての立場から表明されかつ実践された、一つの詩作態度に他ならない。「『ヴェルター』や『タツソ』といった作品により、ゲーテは、主観性・無形式・性的欲望・言語的無秩序・ナルシシズムなどの過剰という、疾風怒濤に内在す

32) フォーザーによれば、ゲーテがここまでタツソの悲劇性を極端に描き得たのは、その当時(最初のイタリア滞在後)のゲーテ自身が悲劇的なものに動じず対峙し得るだけの内面的安定を確立していたからである。Vgl. H.-U. Voser: *Individualität und Tragik in Goethes Dramen*, Zürich 1949, S. 134.

33) 無韻で、5脚抑揚格の形式。シェイクスピアが採用したことで知られ、レッシング『賢者ナタン (*Nathan der Weise*)』(1779)以降、戯曲での詩型として定着した。詩句形式の中では比較的自由で、例えばクロプシュトックは情動的で個性的な表現を模索する過程で Blankvers を取り入れるに至った。Vgl. O. Knörrich: *Lexikon lyrischer Formen*, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 2005, S. 31. ただし、『タツソ』の前稿が散文であったことや、あるいは『タウリスのイフィゲーニエ (*Iphigenie auf Tauris*)』(韻文稿 1787)と比較した場合、Blankvers 貫徹の厳格さに鑑みると、『タツソ』の Blankvers は強い文体意識、形式化への意志を反映していると言える。Vgl. Landfester 2015, S. 115.

34) ドイツ文学史上はたまたま古典主義(Klassik)と擬古典主義(Klassizismus)とが時期的に重複するが、『タツソ』での文体的規範意識とその実践は、古典文学の単なる踏襲・模倣ではなく、むしろ均衡の取れた調和的人間像・詩人像という理想によって動機付けられた〈手段〉であるため、やはり「古典主義的」であると言うべきだろう。無限なものを希求する傾向の極端は、近代の病理として、ゲーテにより批判含みでしばしば言及されており、バイロン卿がその一つの実例だが、ゲーテはこの極端を抑制する効果を、創作上の技術的諸規則に見ている。(Eckermann (1827) 2011, S. 147.)

る危険の克服に成功した。ゲーテの作品が体現する文学とは、古典的成熟へ向かって自己を浄化し癒やすための、一つの型（Form）であった。」³⁵⁾

シラー（Fr. Schiller 1759-1805）の理解・規定からすれば、彼の対照項としてのゲーテは「素朴の詩人」に分類される。しかし上で見たようにゲーテは、黄金時代去りし近代におけるいわゆる情感的詩人の実存的問題を鋭く洞察し、作品化することで、それと対峙している。それゆえ、彼の「素朴さ」は、透徹した近代的自己意識を媒介し乗り越えた上での素朴さだろう。

また、先述したような、悲劇に対してゲーテが自覚する距離・疎遠さは、彼自身の言葉が表面上そう語っているような、生来の気質の問題として片づけられるものではない。むしろ、人間の苦しみを体現する悲劇的葛藤の和解と解決こそが詩人の課題と目されるのであれば³⁶⁾ 悲劇的なものは、ゲーテの詩作を支える重要な動機・構成要素とさえ言える。タツソに体現された詩人の悲劇性は、それへの反動としてゲーテが詩作を立ち上げたような、根本動因なのである。

35) H. Andreas: „The Confusions of Genre“, in: D. E. Wellbery (ed.): *A New History of German Literature*, London 2004, p. 399-404, here p. 399.

36) 「とにかく、悲劇がひとつの完全な詩作品たるべきならば、終局に和解・解決が欠かせない。」(Goethe: *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827), Bd. 12, S. 343.) 『タツソ』成立の段階では、悲劇的葛藤の和解が、悲劇ではなく „Schauspiel“ としての成立とみなされ、表題に反映されているが、遅くともこの時点（1827年）になると、和解を見た悲劇も一あるいはそのような悲劇こそ詩作品としての条件を満たした「悲劇」であると捉えられている。それゆえ、後のゲーテのこの用語法に基づいて、『タツソ』が悲劇「だった」と後付けで認めることも、無理ではないだろう。ラインハルトの言うように、表題 („ein Schauspiel“) にもかかわらずこれを悲劇と解釈する余地はある。Vgl. H. Reinhardt: *Die kleine und große Welt. Vom Schäferspiel zur kritischen Analyse der Moderne: Goethes dramatisches Werk*, Würzburg 2008, S. 218. また、和解を許容するどころか必要とする〈悲劇〉という理解は、『ファウスト』が「悲劇」と称される理由を解く鍵でもある。