



|              |                                                                                     |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | 悲劇的感情の所在 : S. K. ランガー『感情と形式』の演劇観をめぐって                                               |
| Author(s)    | 中司, 淳子                                                                              |
| Citation     | 待兼山論叢. 美学篇. 1982, 15, p. 29-48                                                      |
| Version Type | VoR                                                                                 |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/48112">https://hdl.handle.net/11094/48112</a> |
| rights       |                                                                                     |
| Note         |                                                                                     |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 悲劇的感情の所在

—— S. K. ランガー『感情と形式』の演劇観を  
めぐって ——

中 司 淳 子

## I. ランガーの基礎理論

スザンヌ・K・ランガーは、芸術哲学の重要な概念が混乱し、それらに基づく理論同士の間にも矛盾を惹き起こしている事実に着目した。各々の重要概念は、単独に取り上げた場合でも逆説的な自己矛盾を含んでいる場合があるが、更に混乱を深刻にしているのは、芸術哲学の二つの視点、即ち、芸術家の側に立つ視点と鑑賞者の側に立つ視点である。この視点の違いによって、同じものが違った様相を呈した結果、概念が互いに共通の基準によって理解できなくなったのである。彼女の著書、“Feeling and Form”<sup>1)</sup>は、それらの概念のうち、感情と形式という互いに排除しあう二つの概念を取り上げ、その間を調停し、それらに関する逆説を解決することを目ざしている。さて、先ほどの二つの視点に関連して、前者の立場から芸術作品を作者の感情を吐露している表出とみるか、後者の立場から鑑賞者の内に情緒を生じさせる刺激とみるかという困難な選択が生ずる。ところが、自己表現が芸術の目的であるとすれば、作者だけが自己の作品の価値を判断することができることになる。また、芸術の目的が情緒を惹き起こすことであるとすれば、芸術家は、自己の観客や聴衆を研究し、その心理学的発見に自己の作品を導かせるべきだということになってしまう。この不首

尾の原因を、視点の設定の仕方の主観性に帰した今日の批評家達は、そうした見解にかわって、今度は、芸術作品の情感的側面を物的形式、色彩等と同様に客観的なものとして扱おうとする。ところが、主観的でない感情というものは逆説的である。オットー・ベーンシュは、感情を客観的なものとして更に徹底的に扱っている。彼女は、彼の論文「芸術と感情」を詳しく引用しながら、彼が打ち出している「客観的感情 objective feelings」という逆説概念の解決をはかるのである。

ベーンシュの芸術に対する基本的な考え方は、芸術は、科学と同様、世界のある内容を客観的に我々に認識させる精神的活動であるということだ。ところが、芸術が我々に意識させるものは常に情感的性質を有し、それを知覚する主体の中に快・不快の反応を惹き起こす。だが、彼は、知覚者の側の主観的な反応と芸術作品そのものの感情とを区別しており、前者によって芸術を考えるのは誤りであるとして、後者について考察を始める。ある風景画の情調 mood は、彼には絵の属性の一つとして客観的に与えられているように見えた。風景画は、それが主観的に含んでいる情調をその外面的様相によって表現するというよりは、情調を所有している has ように感じられ、その情調は、彼にとっては、風景画を取り囲み、それに充満し、浸透しているように思われたのである。芸術作品のこのような全体的情調を彼は「客観的感情」と呼んでいる。彼は更に、客観的感情と作品中に描かれた特定の人物に内在する感情とを区別する。これら二つの感情は、必ずしも一致しないからである。例えば、悲しげな人物を描いた絵の客観的感情は明るくてもよいのである。つまり、客観的感情は、「全く客観的にかつ我々と離れて存在(p.20)」しており、作品中のいかなる主体によっても表現されず、感じられてもいない感情のことなのである。だが、この客観的感情は、それだけで独立した状態で出現することはできない。それは、常に何らかの感覚的所与の中に深く埋没しているのである。また、彼

は諸感覚性質の関係の仕方を形式と考えているが、客観的感情は対象の形式だけに属するものではなくて、内容にも属するものであるとみなしている。そして、それは感覚的特徴を全く持たないにも拘わらず、その多様性と豊かさの点で感覚性質に類似するのである。彼にとっては、感覚性質は相互関係のなかにあって、共同して対象の外観を生み出す為に結合され、構成されているものであり、一方、非感覚性質は、流動体のように構造全体を包みこみ、そのあらゆる部分に浸透しており、その構成要素との相互関係を明らかにすることが不可能なものである。客観的感情は、構造の形式的側面にばかりでなく、感覚性質の中にも含まれるのであり、分析が極めて困難な一つの全体的印象の中に溶解している。そこで、主観的感情は、〈個人 self〉の中に含まれ<sup>2)</sup>、客観的感情は非人格的事物（「芸術作品」という客体）の中に含まれる、と彼は考える。そして、彼によれば、すべての感情は感覚性質ではないから、感情の統覚もまた非感覚的な種類のものとなるのである。

以上のようなベーンシュの説に対して、ランガーは、その着眼点は評価しつつも次の二点については難色を示している。第一に、芸術作品中に内在し、しかも特定の人間によって感じられていない感情というものの地位は、存在論的に不明確である。第二に、作品は直接的かつ全的に感覚的知覚に対して与えられていると通常考えられているのに、作品に於ける感情の非感覚的統覚なるものを考えることも、認識論的には困難である。彼女は、芸術シンボル論によってベーンシュの論を修正し、これらの問題点を解決しようと試みる。

彼女はまず、諸芸術の基本的統一性は、諸芸術各々の要素間の類似点、または技巧間の類似点のなかにあるというより、むしろ、諸芸術が、生命的契機（趣意 import）を共通して持っているということにある、という仮説を立てる。即ち、いかなる芸術の持つ「意義」の意味も全く等しいので

ある。有意義的形式があらゆる芸術の真髄である。芸術作品は、それを持つことで他の日常界の事物や擬似芸術から区別され、芸術と認められる。彼女は、ここで「シンボル」という観念を導入する。シグナルは直接に対象を指示し、対象と一対一の対応をなすものであり、対象の存在に適合した行動を呼び起こす。故に、対象がその場になれば意味をなさない。それに対して、シンボルは対象の観念を表現する。シンボルが意味しているものは、対象そのものではなくて、事物についての表象である。故に、シンボルは、目前にない事物に対しても特有の態度を取るのに役立つ。更に、シンボルにも二種類ある。論弁的シンボル（言語）と非論弁的シンボル（芸術的シンボル）である。非論弁的シンボルは、永続的意味を含む諸単位を持たず、固定した同義語句がないために定義や翻訳が不可能である。論弁的シンボルの含蓄作用が一般的であるのに対し、非論弁的シンボルのそれは個別的で、直接には普遍性を伝達できない。最後に、前者では、言語を通して与えられた種々の意味は次ぎ次ぎに理解され、全体にまとめられていくのに対し、後者では、全体がまず知覚され、全体の意味を通じてシンボルの諸要素の意味が理解される。有意義的形式とは、非論弁的シンボルによって表現された形式のことである。芸術の機能は、感情を表現することである。更にそれは、芸術家を捉えている感情を徴候として表現するものではなく、シンボルの的に表現することなのである。従って、芸術の有意義的形式は、言語では表現できない、感情の分節的表現なのである。

以上の論をふまえて、彼女は芸術をこう定義する。「芸術は、人間感情のシンボルとなる形式の創作(p.40)」である。ベーンシュにとって芸術は、第一義的には、感覚性質を配列したものであり、情感的要素は、それら諸性質の中に含まれているものであった。従って、その作品全体の醸し出す雰囲気というレベルでの感情の扱いに苦慮するのである。彼は、窮余の一策として、この感情は、その作品全体を一個の客体と見立てた時に現れ

る一つの質的特徴である、と述べるほかなかった。これに対して彼女は、芸術はむしろ感情を表現するのが主眼であると考ええる。更に、芸術が表現しているのは、現実の感情ではなくて、感情についての観念、即ち仮象感情なのである。そして、諸感覚性質は、この感情を表現する為に用いられる。これらの諸性質は、形式の構成要素なのであるから、形式が感情を分節的、シンボリックに表現していることになる。こうして、ランガーにとっては、感情と形式に関する逆説は解決されたのである。

## Ⅱ. ランガーの演劇観

この基礎理論の上に立ち、彼女は更に、芸術家の創作によって、現実とは異質の脈絡を獲得した外観としてのイメージ（模像 *semblance*）の問題や、それを基礎とする生命的形式（芸術的幻影）の分節的表現の問題を、各芸術ジャンルにわたって展開している。彼女は、演劇の基本的な芸術形式を次の様に説明している。

演劇は、厳密な意味では文学ではない。「しかしながら演劇は、それがあらゆる詩の一次幻影を、即ち虚の歴史〔記録された歴史ではなくて、歴史感覚そのもの、即ち空間的にも時間的にも継続し、かつ終始因果律に関係づけられている諸事件の（略）完全に秩序だった織物として過去を認識すること（p.263）〕を——創出するという理由で、詩的芸術である（p.306）。」ところが、文学が虚の過去を創出し記憶の様態を取るのに対し、演劇は虚の未来を創出し運命の様態を取る。文学は、完結した現実、即ち事件を描き、演劇は「人物達の直接的な目に見える反応（p.306）」が、人生の模像を作る。「演劇の基本的抽象物は行為であるが、これは過去から生じたものではあるが、未来に向っているものであり、常に未来の事柄を孕んでいるのである（p.306）。」演劇では、従って、過去と未来の間に生ずる緊張が特徴的となる。その点から彼女は、チャールズ・モーガンの言う「宙づり

の形式 Form in Suspence」に着目する。彼は、演劇に於いては劇が終わりきるまでは正確には形式は存在していない、故に形式自体は価値がなく、形式のサスペンスのみが価値を持つ、と考えた。そして、劇が進行していくにつれ、最初漠然と予知され、演劇の中に潜在していたある全体的形式が達成されていくのである。但し、彼の言う形式のサスペンスは、ある既知の完成状態に至るまでの保留を意味するのであって、未来の出来事を知らない状態とは区別されねばならない。彼女はここで、「達成される fulfilled」という言葉に論を進める糸口を見出す。「新しい諸要素の産出が、『ある形式が完成されつつある』という印象を与えるものであるためには、全体についての意識、つまり次に起こるかもしれない、あるいは起こらねばならないものについてのある予想がなくてはならない。(pp.309-310)」彼女は、この「全体」を劇的行動<sup>アクション</sup>という形をとった虚の歴史、即ち「運命 Destiny」とする。ところで、劇的行動とは、「上演が完了するに至らないうちに、全一にして不可分の虚の歴史が未だ実現されていない一形式として、そのなかに含蓄されるように組み立てられた行動の模像(p.310)」のことであり、「諸行為はその全体性の中で眺められる(p.310)。」

ランガーのこの演劇論は、基本的には誤りとは言えないであろう。しかし、それは内容の不明確な部分を残している。最大の問題点は、演劇の基本的形式である劇的行動の内容である。彼女は、演劇の基本的抽象物である行為が未来へ方向づけられていることから、「演劇は本質的に行為の目的 (commitments) とその結果とを取り扱う (p.307)」と述べているが、そう述べる以上、それは誰かの目的とその結果でなければならない。ところが、彼女が運命と呼んでいるものの内容は、これを特定の個人の運命と理解することはできないのであって、他方、以下のような記述に遭遇するのである。「登場人場は首尾一貫した一つの全体として、観客の前に立っている。また、登場人物達の状況についても登場人物の場合と同じことが言える。

(略)しかし、『宙づりの形式』とモーガンが呼ぶ芸術的統一性を真に保証してくれるものは、劇作家が所与の状況を取り扱う方法から主として生じる、劇中の〈運命〉の幻影にほかならない(p.311)。」彼女は、あくまで未来を志向する虚の歴史を全体と考えているのである。しかし、誰のものでもない運命や未来というものは、抽象的すぎるのではあるまいか。ところが、演劇の場合にも特定の人物に属さない全体的情調が存在するということは事実である。ここでは、彼女の基礎理論に従って、劇的行動は、作者の世界感情、運命感情を描いたものであり、人物はそのための道具にすぎないとして、一応問題は解決されたことにしておこう。そして、次に、ランガーの理論では何故劇の基本的形式の内容が不明確になるのかを考えてみたい。

第一の理由として、彼女の理論が音楽と絵画を基本として立てられている点を指摘することができる。彼女は、その分析結果を他の芸術にもそのまま適用した。彼女が、“Feeling and Form”の前篇と言うべき“Philosophy in a New Key”で分析の基本とした音楽は、非描出的であり、「我々の前には楽音構造以外にはほとんどなにものもない<sup>3)</sup>」のである。それは、「なんらの情景も、なんらの対象も、なんらの事実も<sup>3)</sup>」持たない純粹な芸術なのである。そのために、我々は関心を専ら形式に集中できる。また、彼女はバーンシュの理論の修正を自論の展開の出発点としたが、彼が思考の最初のヒントを得たのは、明らかに近代以後の絵画であると思われ、その中でも特に風景画であったと推察できる。また、彼女が自論の適用を最初に試みたのは、純粹な装飾的意匠であった。つまり、彼女の理論形成の基礎となっている芸術は、彼女の言うところでは純粹な、つまり形式の核を掴みやすい芸術が選ばれているのである。ところが演劇は、上演にあたって、戯曲、俳優の演技のみならず、美術、照明、音楽、舞踊などの他の芸術ジャンルに属する諸要素が協同して働くために雑種芸術とみなされることが多かった。演劇に於いてこれらの芸術ジャンルのどれが主導権を握



るべきかという問題が、真面目に議論された時代もあったのである。中でも最も根深い対立は、演劇の本体は文学としての戯曲か、俳優の演技かという問題であった。こうした事実によっても、演劇に於いては全体の形式というものが極めて見えにくいことがわかるであろう。

第二にランガーは、演劇を考える際に、更にその文学性を基本にしている。彼女は、運命は、「過去と未来とを、一連の連続体の部分として意識することであり、従って生を一元的現実として意識することである、(p. 311)」と述べている。しかしながら、演劇の生は彼女の言う意味において一元的なものではない。それは、文学の特色なのである。演劇の場合でも、一人の人物の生は、口上のかたちで一元的に把握されるかもしれない。もっとも古典的なふくらみのある作品の人物は、この意味に於いてすら一元的には捉えにくい。フリードリヒ・シラーの『メアリ・スチュアート』の中心人物である二人の女王、メアリとエリザベスの複雑な人物像を例として挙げるができる。仇敵同士である二人の女王の間には、互いに相手に対する嫉妬、羨望、憎しみ、敵愾心、自尊心の感情が渦まき、自分の強さと弱さを意識している。二人の女王の様々な側面は、各々の登場人物に各々の側面を見せながら、観客や読者の目には矛盾であっても、矛盾は矛盾としてそのままにすべてが真なのである。その典型的な場面が第三幕の両女王の会見の場である。嘆願して助かりたい気持ちと、今までに受けた侮辱に対する根深い憎悪が、メアリの心中でせめぎあう。エリザベスの冷厳な外観に接した萎縮と、もはや頼みにならぬ自己の権利を振りかざしてでもエリザベスを圧倒したいという対抗心が、しだいにメアリを激させ、取り返しのつかない破局へと押し流す。エリザベスもまた、今や元女王にふさわしくない環境にある不遇の身内に会うという残酷さと、後ろめたさを感じながら、眼前に見るメアリの美しさ、自尊心の強さに触れて、今までの確執が一気に心によみがえる。メアリに対する引け目と敵愾心にかられた

エリザベスは、メアリの死刑執行の署名という、彼女の最も恐れていた決定的行為に自分を追い込むことになる。

だが、ともかく一人の人物の生が一元的に把握されると仮定しても、劇の場合、生の現実はいくつとも登場人物の数だけは存在する。文学もまた、多くの登場人物を持っている。それにも拘わらず生が一元的に把握できるのは、強力な語り手が存在するからである。語り手は作者と同義ではない。ヴォルフガング・カイザーは、「人間的個性〔作者〕は創造的芸術的個性〔語り手〕と完全には一致しない<sup>4)</sup>」と考え、「《語り手》が、たとえ作者自身がその役割を演ずる場合でも、当の作者の人的自我と同一である<sup>5)</sup>」というのは誤解であると述べている。但し、文芸学の用語であるこの「語り手」は、必ずしも特定の人物である必要はない。ケーテ・ハンブルガーは、語り手を「語り Erzählen」という機能で捉え、語り手の人格化に反対している。彼女によれば、叙述文学には「叙述する詩人〔人的自我としての作者ではない〕とその語りがあるだけである<sup>6)</sup>」。

さて、文学と演劇を区別する際の表徴を語り手の有無に求める考え方が一般的である。カイザーは、「戯曲には語り手は存在せず、ただ対象性だけが存在する<sup>7)</sup>」と述べており、ペーター・ションディの『現代戯曲の理論』に於いて分析の基礎となったのもやはり、ドラマに於ける叙事的自我の不在であった。しかし、演劇には、何らかの形で叙事的要素が混入することは不可避である。演劇には「筋を売る」という切実な要求があるのである。ションディの作品分析は、その一貫した視点と斬新さによって卓絶しているが、彼の定義するような叙事的要素の全く存在しない純粋なドラマなど、歴史上ほとんど見出せないにちがいない。実は、演劇の場合にも語り手の存在は考えられる。すべての劇に潜在的な語り手が存在すると言えるであろう。幕分割の仕方、開終幕の場面の設定など、何らかの機能の介在を認めぬわけにはいかない。但し、劇の語り手は、劇の枠組みを造

り観客の視野を固定するだけで、登場人物の行為そのものには関与しない。これは、語り手が一つの役として実際に舞台に登場する場合も同様である。

ソートン・ワイルダーの『わが町』に登場する進行係は、筋の進行を司り、全知の語り手の風貌を帯びているが、彼が叙述するのは、舞台の場所・時の設定、町の情景描写、学問的位置づけ、町の出来事・話題、登場人物の紹介である。彼は、それを自分の感想をまじえながら説明するのである。いわば彼は、それぞれ独立している切り取られた場面を手にしており、それを提示する自由を与えられているにすぎない。彼は、一つの場面の内部の行動には干渉できない。彼がその場面の中にはいつていく時には、彼は必ず語り手の機能を中断して登場人物の一人に扮している。また、彼は、登場人物の属性を叙述することは許されていても、人物の行為を逐一描写する権限はない。『わが町』の語り手は極端な例ではあるが、付け加えれば、この劇が劇として成立するためには、語り手は是非とも必要なのである。扱われている素材は、平凡で非個性的な日常の断片、人生の一齣である。主人公は、一見、若いカップル、ジョージとエミリーに見えるが、彼らには主人公を勤めるだけの内実、個性はない。むしろ全人類の代表のような存在であり、仮りに名前をつけられているだけである。真の主人公は、こうした日常生活、人間達を産み出し続けている自然（時間として表わされている）なのである。この劇では、盲目的行動に明け暮れる生者の時間と、死者の無時間、換言すれば自然の悠久の時の流れが対比されている。この主題は、全く劇に適さない。素材が平凡な人生の断片であるから凝縮した行動がつかれない。また、二つの異質な時間の対比という主題は、このままでは抽象的すぎて行動が起こせない。これらの困難は、語り手を導入することによって解決できる。語り手に場面設定の権限を大幅に与えることで行為の範囲を明確に規定し、場面の弛緩を救うことができる。語り手は、場面の配列を決め、場面設定をするだけでなく、登場人物の幾人

かについては、その人の紹介と同時に先の運命までも告げてしまう。一人の人物の一生にも、いわば枠をはめてしまうのである。その人々の死後も他の人々は、大局的には同じ事を繰り返しながら、生活を営み続ける。人物に枠をはめ、非個性化することで、かえって、有限の人間を越えて存在し、彼らを産み出し続ける自然、また時間の永遠性を感じさせることに成功している。つまり、場面毎の内部の時間（登場人物の時間意識）と語り手の掌握している時間との差によって、観客に時間の意識を鮮明にさせるのである。

演劇でありながら語り手が登場人物の行為を描写し、且、成功を納めた例外的な例とされるのは、ベルトルト・ブレヒトの叙事演劇である。しかし、これも所詮は程度の差でしかないのである。彼は叙事文学ではなく、あくまで叙事的演劇をつくらうとしたのである。彼は、自分達は科学の時代の子であると信じている。その自分達が劇場で占めるべき、自然および社会に対する生産的態度は、批判的なものでなければならない。彼の目には、観客の感情を人物に同化させ、催眠状態に置くことに努める従来の演劇は、生産的な働きとは全く縁がないように見えた。彼に必要なのは、「さまざまの筋がそこで行なわれる、その時その時の人間関係の歴史的な場の許す感情や見解や欲求を可能にするだけでなく、こうした場自体の変革になんらかの役割を演ずるような思想や感情を用いたり創り出したりする演劇(275頁)<sup>8)</sup>」であった。こうした場は、その歴史的相対性がはっきり示されねばならない。つまり、現代のしきたりとの決裂が示されねばならない。その場合には、観客は、舞台上の人物の中にはいりこんで生きることがむずかしくなる。歴史化された人物は、時代が変われば違った答え方をすることも知れない。しかし、反面、ブレヒトは、人物に独自の個性を与えることを主張する。それは、「その矛盾が模写の中に形象化される場合にのみ成功するだろう(277頁)。」つまり、「完成された形象のまわりに、

他の運動や表情のあとが残っている(277頁)」ような形象化の仕方をするのである。こうした表現を生むために、彼は異化効果を使った。但し、彼は感情同化に全面的に反対しているのではなく、観客を盲目的無我の状態に置く感情同化を批判しているのである。完全な異化は、劇としての成立を危くし、劇の感情を破壊しかねない。

叙事的手法は、異化効果を生むための手法の一つであった。彼の比較的後期の作品である『コーカサスの白墨の輪』では、歌手と楽人達が語り手の役割を果たす。彼らは、劇の舞台となる町についての説明、登場人物の紹介・説明のほか、舞台上の行為についての感想・批判・感嘆などを口にする。その上、事件の成り行き、人物の行為の補足説明、更には人物の行為の描写までも行なうのである。この描写に合わせて、俳優はその行為を実際に無器用にまねてみせる。領主の子供を抱いた台所女中グルシェの逃避行では、語り手が大きな割合を占める。その他、人物の心中を代弁し、時の経過を述べ、場面の転換を告げ、これから先の筋を予告する。語り手の果たす機能は、前述の『わが町』とは比較にならないほど多様である。ところが、この『コーカサスー』の語り手でさえ、人物の行為全体を把握しているわけではない。語り手は、如何にもこの劇中劇全体を物語っているように見せかけながら、実は、異化効果を生み出す為の一つの方法として、部分的、技巧的に用いられているにすぎない。語り手が劇全体を掌握していないことは、彼らがそこに登場する全人物のことを語っていない事によって明らかである。彼らは関心のある人物の事しか語らないのである。また、グルシェの逃避行が終わりに近づいた時、語り手は、グルシェの期待を、兄が自分を暖かく迎えてくれるに違いないという期待を述べるが、行為によって直接に示される彼女の未来の現実はその期待を裏切った。ブレヒトは、語り手にこのような複雑な機能を持たせており、それがまた彼の劇の魅力の一つともなっている。

彼は、見慣れたものに驚きの目を向けさせる為に語り手を使った。既定の事実を疑わしいものに見えるようにし、人々をしてその事実判断を下させる為には、「異邦人の目をやしなわねばならない(279頁)」のである。しかし、彼の語り手の機能は「異邦人の目」に終わっていない。演劇は本来虚である。それに対して観客を批判的態度で臨ませる為には、虚ではあっても何らかの蓋然性を感じさせねばならない。また、彼は、第一義的に「演劇の仕事は、他のすべての芸術と同様、人を楽しませることだ(264頁)」と考えていた。演劇の楽しみは、次元や性質こそ違っていても、劇場的な意味での「本当らしさ」に依存していると思われる。従って、ブレヒトの場合、異化効果を使って観客に批判的態度をとらせることに成功する為には、舞台上の事が真実そのもののように見えて全的に感情移入してしまうことを防ぐと同時に、ある程度本当らしく思われねばならない、観客の信頼を勝ち得ねばならないという矛盾した課題を解決する必要がある。その解決の妙手として、語り手があったと考えられる。「走れノ娘よノ」とグルシェに加勢しながら、歌手の歌い方は終始平板であり、冷静な報告者、代弁者を装う。ブレヒトは、語り手を、一方では劇の主体である登場人物に対する異化の手段として用い、他方では、劇の行動の報告者であるかのように装わせて、観客の信頼を取りつける機能として使用していると見ることができよう。

以上二つの極端な例によってもわかる通り、劇の語り手は、登場人物の行動を完全に掌握し、それを叙述し尽くしているわけではない。従って、劇全体を一元的連続体に構成することは不可能である。

第三の問題点は、登場人物の位置づけが不明確なことである。演劇には、登場人物という、それ自体でいわば作中の小宇宙を構成しうるものが介在する。そして、グイエのように演劇とは本質的に上演されるものだと考えれば、登場人物は、俳優の肉体によって舞台上に現前化され、実在するわ

けであるから、ますます独立性が強まることになる。ランガーには欠けている視点であるが、この俳優という存在が、演劇にさらに複雑性と魅力をつけ加える。とにかく、彼の肉体というものが、演技以前にどうしても存在するのである。それは、彼にとっては登場人物に扮する際の桎梏として働く。しかし、彼は、その肉体の可能性の範囲内で対象と一体化し、対象を創造する。作者によって限定された登場人物の像と、俳優が本来持っている個性としての像が共鳴し合う時、その登場人物は、舞台上で生命を得て、絶対的な魅力を持って観客に訴えかける。それは完結した個、一個の文字通りの有機体となるのである。かくしてハムレットは、戯曲の中では同じハムレットでありながら、舞台に上れば、演技者によって全く異なった形象を得るのである。そして観客は、彼らの頭の中に描く観念的なハムレットと、各々の俳優の生まの實在という二重性を楽しみながら、彼の創造するハムレットと共に、またそれと同様に他の登場人物と共にその生を生きるのである。これらの形象化された人物の様な強力な存在は、絵画、音楽、舞踊（バレエ等、演劇に極めて近いジャンルのものを除く）には見られないものである。これらの芸術ジャンルに於いては、すべてが要素であり、部分である。それだけで全体を構成しうるものが部分の中には存在しない。故に、部分対全体の二元対立ですべて処理できる。但し、ここで一つ注釈をつけておかねばならないだろう。ミケランジェロの『最後の審判』のような壮大な歴史画は、全体が幾つかの部分に分かれ、部分ごとに有機的統一を保ちながら全体の構図の中に溶け込み、画面全体が、神の怒りによって陰惨な気分と戦きに満たされている。従って、ここでは、こうした性質を持つ絵画は、一まず保留しておかねばならない。さて、絵画や音楽の要素がすべて部分であるのに対して、劇の登場人物は、それ自体でまず一つの全体であり、劇全体にとっては部分である。ところが、ランガーの論では、「演劇に於いては、肉体的な、また精神的な活動のすべ

ての幻影が『行為』と呼ばれ、そして諸行為を全体的に構成したものが劇的行動の様態を採った虚の歴史である(p. 307)。」つまり、全体としての劇的行動に対して、部分は、台詞、身振りなど瞬間的、感覚的な「反応」と言うにふさわしいレベルでの行為<sup>アクト</sup>しか問題にしていない。この両者の中間に、各人物の一貫した行動が一つの要素として考慮に入れられるべきである。彼女の論では、各人物の行動は、その時々によって前二者のいずれかと同一視され、この二者の間を揺れ動いているために、論が不明確になるのである。更に言うならば、「諸行為は全体の中で眺められる」という場合の「全体」には、次の三つの場合がある。(1)一人の人物の行動<sup>アクション</sup>の全体、(2)一つの状況の全体、(3)劇的行動の全体である。(1)と(2)は、動機→方向づけ→結末を各々持つ有機的な統一体である。そして、(1)(2)の中に、さらに部分として諸行為<sup>アクト</sup>がある。ランガーは、この三つをあまり明確に区別していない為に、(1)や(2)と(3)の関連が不明瞭になるのである。従って、彼女の主張する劇的幻影、即ち劇的行動は、次の悲劇のリズム・喜劇のリズムの章になると、ますますその曖昧さを露呈してしまうのである。

### Ⅲ. ランガーの悲劇・喜劇観

「一般に、喜劇と悲劇とは基本的形式は同一であるが、視点——即ち行動に対して詩人とその解釈者達がとり、また観客がとるように求められている態度——に於いては異なるものだと考えられている(p. 327)。」しかし、それに対してランガーは、悲劇と喜劇では根本的な感情が異なる故に、それを表現する形式も異なると考えるのである。喜劇の根本的な感情は、純粹な生命感覚、つまり、自己保存、自己回復、機能的性向を直接に感じることである。「生命は目的論的であるが、その他の自然現象は、すべて明らかに機械的である。そこで生命のない領域に於いて生命のパターンを保持しようとするのが、生命の最も基本的な本能的目的となる(p. 328)。」



従って喜劇的リズムは、外部から偶然的、不可抗的にふりかかってくる危険に対する、主人公の平衡状態の転覆と回復として展開されるのである。しかし、高等な有機体では、いつかは必ず死を迎える。そこで「人間は意味論的に拡大された視界によって個の歴史を誕生から死に至る一つの推移として認識している(p.332)。」従って、悲劇は自己実現の生命のリズムを持つ。それ故、「個性」を必要とする。この様に閉じられ、本質的には既に形成されてしまっている経過の中で、主人公は、自己の運命を成就していくのである。彼の動きには、「繰り返しのない一連の段階、即ち成長、成熟、衰退がある(p.351)。」

劇的幻影の段階では曖昧であった〈運命〉の観念であるが、悲劇・喜劇論では、はっきり個人に絞られている。要するに、彼女は、悲劇の根本的感情は自己実現の感情であり、喜劇のそれは自己保存・自己回復の感情であると述べているのであるが、これらは、個人の中でも特に主人公を軸にした感情であることは一見して明らかである。従って、それを表現する形式は、主人公の行為の形式でしかあり得ない。そして、ランガーの論では、喜劇論に於けるよりも悲劇論に於ける方がなおいっそう個の意識が強いのである。悲劇に於いては、悲劇的行動は、主人公の行動と完全に同義となる。「主役が主要な行為者である以上、彼と行動との関係は明白である。そして、行動の推移が演劇の『物語 fable』、つまり『筋 plot』である以上、性格創造は筋を組み立てることにほかならず、その不可欠な一部であるということも同様に明白である。つまり、行為者達は行動の中の主要な要素なのである。しかし、行動こそが演劇そのもののなのであって、芸術的要素とは常に全体の為のものなのである(p.352)。」、「主役と彼を助演するすべての人物が導入されるのは、主役の〈宿命 Fate [悲劇的リズム]〉の成就を我々に見せるためなのであり、その成就とは、彼個人の『人間性 [個性]』を完全に実現することにすぎないのである(p.353)。」

ランガーが悲劇的幻影と考えているのは、主人公の〈運命〉である。彼女にとって、主人公自身は他の登場人物と同じく劇全体の要素にすぎず、主人公の運命という全体に奉仕するのである。しかし、彼女が、〈運命〉を具体的な内容を持った運命ではなく、行動のリズムと考えていると理解するにしても、運命を担う人物自身は要素であり、彼の運命が全体であるという様に、運命とそれを担う人物を分離して考えることには無理がある。観客は人物の運命を、程度の差こそあれ、その人物になったつもりで、それを演ずる俳優と共に感ずるのである。従って、人物自身と彼の行動のリズムとは、相即不離である。また、主人公以外の人物も運命を持っているが、彼女はそれを圧殺している。そして、最後に、演劇に於いては、主人公以外の人物の運命が主人公の運命に対して一方的に奉仕するだけでなく、主人公の運命に関与することによって、逆に自己の独自性を強く主張する場合も多いのであるから、主人公の運命自体、本当に劇全体を構成しうると言えるかという問題が残る。

この様に、悲劇（喜劇）的リズムを主人公の運命に基づいて考えた結果、実際の作品に返って彼女の理論をあてはめてみると、行動のリズムは喜劇的でありながら、厳粛で悲劇的な雰囲気を含んだ作品が、現実存在することになる。英雄劇、ロマン劇、政治劇にその種の作品が多く見られる。また、彼女自身は触れてはいないが、逆に主人公の行動のリズムは悲劇的でありながら、その扱いは喜劇的である場合もある。これは、高級喜劇と呼ばれる作品に多く見られる現象である。彼女は、この現象を次のように説明する。「悲劇は完全に喜劇的な基礎構造の上に成立していてもなお、純粋な悲劇となり得るのである。」「なぜなら生命は——これからあらゆるリズム感が生じるのだが——死すべき運命を担う有機体の形で、両者を包含しているからである。社会の構成員は（略）生命を全うして死ぬけれど、社会そのものは継続する。そして、各個体は悲劇的パターンを実現しながら

「も、同時に、喜劇の特徴をなす連続体にも参加している。」従って、詩人の構成する「シンボルの中で、一方のリズムが常にダイナミックな形式を支配し、同時にもう一方のリズムが全作品を対位的に流れることが可能なのである(以上pp.362-363)。」この様な生物学的な説明は、彼女の理論を出発点に引き戻すものである。主人公を軸にした感情とそれに基く形式によって悲劇・喜劇を捉えた結果、悲劇的感情(形式)と喜劇的形式(感情)が一つの作品の中に共存する場合が生ずることになった。ところが、彼女の基本的な考え方は、この二つのタイプの成立は、感情の相異に起因し、従って、それに基く形式も異なるというものであった。両者は分離不可能なはずであるのに、一作品が異種の感情と形式を持つと言うのは矛盾である。

演劇、とりわけ悲劇に於いては、主人公は観客の視線を一身に集め、その占める地位は、他の人物の追隨を許さぬものがあるのは確かである。従来の悲劇論でも、主人公の問題は、重要な項目であった。カール・ヤスパースは、主人公の行動のリズムを中心として、世界観的な観点から悲劇を考えた。その他にも、主人公の運命を見守る観客の心理効果に着目したヨハネス・フォルケルト、悲劇的イロニーによって悲劇を定義したオスカー・マンデルなどが、主人公に多大な関心を寄せている。しかし、主人公を中心とした悲劇論では、いずれも、この問題の解決はできないのである。また、見かけの主人公と真の主人公が違ふと考えられる場合、主人公が複数の場合、更に悲劇ではないが『わが町』のように真の主人公と思われるものが舞台に直接に登場してこない場合も考えられる。従って、劇的行動と人物の行動の関係が明確に解明されない限り、この問いに答えることは不可能に違いない。更に、劇の潜在的な語り手に固有の感情を認めるか、またその感情を認めるとして、それと客観的感情との関係を如何に規定するかという問題も、その際に共に考えられるべきである。ランガーは、従

来の悲劇論で大きなウェイトを占めていた主人公を中心として考えた点で、それらの悲劇論の轍を踏んでしまっているのである。

そうすると、悲劇的感情は、主人公自身の感情でないことは言うまでもなく、主人公を軸にした感情、また他の特定の個人の登場人物の感情では捉えきれないことになる。なぜならば、主人公は、それ自体で全体であり、一つの形式を持ちうると同時に、劇全体に於いては、部分を構成しうにすぎないからである。従って、個人の行動のリズムを抽象してみても、悲劇的感情と完全には結びつかないのである。また、悲劇的感情は、個々の作品感情を超えた感情でもある。なぜならば、各々異なった雰囲気を持つ多くの作家の作品のそれぞれに悲劇的感情を感じることができるからである。従って、ランガーの述べているような、作者の持っている「感情に対する観念」ではあり得ない。悲劇的感情は、人物を軸とした感情と作品感情という両極間の何処かに位置するのではなく、それらとはレベルの違う感情だとすれば、悲劇的感情はどこに位置づければよいのであろうか。そして、それを担っている主体は誰なのか。この問題は、今後の課題として取り組まれねばならない。

#### 注

- 1) Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, 1953. 以下、本文中のランガーの引用に付した頁数は、すべてこの本のものである。
- 2) この箇所「主観的感情」という言葉の意味は限定しにくい。しかし、ここは、作者や鑑賞者の主観的感情ではなく、作品中の人物が表現している感情であると思われる。なぜならば、ここで問題となっているのは、作品中の具体的対象に内在する感情と、作品中に遍在し、特定の表現主体を持たない感情との対比だからである。
- 3) Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 1969, p. 209.
- 4) Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1978, S. 288.
- 5) Ebenda, S. 291.
- 6) Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1977, S. 115.

7) KAYSER, a. a. O., S. 292.

8) ベルトルト・ブレヒト, 『今日の世界は演劇によって再現できるか』, 千田是也, 1976。以下, 本文中のブレヒトの引用に付した頁数は, すべてこの本のものである。

(大学院学生)