

悲劇的霧囿氣

細井雄介

The tragic atmosphere

A play is enacted on the stage in a definite framework of time and space. So it has naturally a certain beginning and a definite finish which makes the play (or more exactly the *mythos* of the play) disclose its full meaning. The function of the beginning, it is usually said, lies in its quick informing of the place, time and persons of the play.

However, it is beyond doubt that from the moment the curtain rises, at times even before the first words are uttered by the characters on stage, the audience at the theatre is, as it were, seized or possessed by a particular sense of anticipation. And the *mood* thus created influences the spectator's evaluation of the play as a whole. What, then, is the relationship between this *mood* and the meaning of the play in its entirety?

It was M. Heidegger (d. May, 1976) who played a decisive role in clarifying the true nature, or essence, of human *mood*. He irrefutably verified and clarified the cognitive function of *mood*. I believe that his insight was a true and valid one, and affirm his theory concerning the penetrating quality of the opening *mood's* cognitive function.

The *mythos* reenacted before the eyes of the spectators is more than mere informational knowledge to be grasped as such by the audience. At the root of the phenomenon that the play proves its continuity by drawing in the audience each time it is repeated on stage, lies the fact that it acts as a concrete, fragmentary piece, which, at each performance places the audience in touch with a cosmic, transcendental order difficult to perceive in daily life. It is *mood* which makes possible an approach to an ephemeral reality which eludes conceptualization. But *mood* vacillates in response to the changing spectacle. It is the orientation of this vacillating *mood* in a given direction to the very end of the fore-mentioned disclosure which is determined by the impression made at the opening curtain. It can be said that whether the meaning intended by the playwright will be recreated on stage or not will depend largely on this initial *mood*.

It is a fact that all the tragedies which have weathered the test of historical time and come to be known as masterpieces have of themselves contributed to a common understanding of the tragic atmosphere created at the curtain's opening. Such a fact would seem to support the credibility of what I have presented in this article.

本稿は美学会第二十七回全国大会の席上で口頭発表を行った際、訂正加筆なしに、印刷したものである。開催地は京都、会場は同志社大学神学館チャペル、日時は昭和五十一年十月九日午後。発表時間は三〇分と限定されていた。

ここで扱った問題は過度に専門的な類のものでなく、芸術現象一般に触れる普遍的性格をも具えていると私は信じている。口頭発表の直後すでに公開の席上において数多い御批判を賜ったが、演劇を考察の直接の対象にえらび、ひろく時間芸術と呼ばれる作品の開始部分について、これをいかに把握するかという問題提起を行った意義だけは少くとも認めていただだけよう。意を決して本稿をここに文章として定着させる次第である。

私はかつて本論叢第四〇集に『劇における主人公』と題する同種の論稿を掲載した。口頭発表の表現に何ら変改を加えず本稿を呈示する態度はその際に記しおいたものと全く同じ理由にもとづいている。

演劇の實際にまつわる雑話などを読んでおりますと、幕の開く前に舞台裏から観客席をのぞいてみて、その雰囲気からすでに当日の成功や失敗を予感したという類の記事に時折出会います。話として面白くとも、にわかには信じがたいのでありますが、それでも雰囲気ということになれば、たしかにひとりの観客としてみても、劇場の客席は慣れ親しむ日常世界と異なって、隣りにはどんな人が坐るだろうかなど何がしかの不安と緊張とをかもしだす特殊な空間であり、それゆえ、たまたま人々の増すにつれて高まってゆく客席内の興奮になじめない体質をもてば、劇場は生理的に疎ましい場所にさえなるうかと思われまします。とにかく、劇場に入ってしまったら、ある種の雰囲気につつまれて非日常的な領分へふみ込む心構えを強いられる。その不安、期待、緊張のはてに定刻が訪れて虚構の世界の幕が開く。ところでこの虚構の世界は作者の明確な意志によって構築されたものであろうから、もはや感うこととはない、邪魔な隣りの存在などは忘れて、ひたすら舞台に展開する出来事を見守り、その意味をさぐるうとばかり心を鎮めてゆく、というのが演劇開幕時の一般的な成行きでありましょう。演劇の台本、戯曲は対話を基本形式とす

る言葉で綴られており、たとえ読んだだけでは真意を掴みたい言葉でさえも、これを一々せりふとして肉づけする俳優の理解、またせりふとしぐさに生きる俳優たちを動かして場面の進展を整えてゆく演出家の理解は、作者の意図をいよいよ判りやすく観客に伝えてくれるでありましようし、ひとたびせりふが発せられましたのちは言語の意味機能に頼るだけでも知的関心を満すことができ、あとは適当に目や耳を遊ばせながら、物語全体の意味が開き示される終りの時を安んじて待つだけでもよいのであります。

しかしながら、劇場における実際の経験をかえりみますと、開幕前の雰囲気や日常界から絶縁する準備をある程度はたしていた観客の心は、開幕の瞬間、そして第一のせりふが発せられるまでのひととき、さらには事件発展の方向が見定められるまでのしばらくのあいだ、ひとときわ鋭い緊張をみせて、本格的にはじまった眼前の非日常的な世界の印象にすべてを委ねようとするものであり、このときにえた感銘はすぐに消えることなく、それどころか、上演成果全体に対する最終の判断も劇開幕時の最初の印象や気分結びつく場合がきわめて多いと考えられます。演劇の享受体験におけるこのような印象や気分についてはどのように理解すればよろしいのでありましようか。演劇の台本たる戯曲は登場人物の第一の言葉を以てはじまります。他方演劇はこの第一の言葉をはじめとして戯曲の言葉を生かすために特定の時間空間を必要とし、そのために戯曲のはじまりと演劇のはじまりとのあいだにはいわばずれの生じる余地があります。近代の戯曲でせりふの語られるべき状況について、とくに幕開きの部分について作者が細かく指示を与えている例が多くみられますが、これも今述べましたずれを埋めようとする努力の現れにはかなりましますまい。もともと作者の指示といえども、それはわずかに一つの試みにすぎず、上演の実際にあたって作者の指示に一々屈従する要がない理由もまさにこの点にあるはずです。そしてまた、その同じずれのうちに、あるときは音響効果や照明効果として、あるときは舞台装置や衣裳の配色として、あるときは俳優の配置やせりふの語り方として、戯曲の読者では

なく劇場観客の心をゆさぶる何ものかの生じる可能性を認めなければなりません。事実今日の劇場ではあれこれの舞台機構を駆使して開幕時の効果を強調するのが常であり、結果としてみれば単なる思わせぶりにすぎなかった冒頭の印象が、劇全体の内幕とはなほだしい齟齬を来たして失望を味わせる例も少なくないように思われます。このような上演の実態をも考慮に入れて、ここに問を樹ておきます。演劇の開幕時の印象は観客の心に特殊な気分を醸成し、このときの気分が劇全体に対する判断にも作用するようであるが、もしそうだとすれば、このような気分と劇全体の意味との相関関係はどのように考えておけばよいのであろうか。

演劇の開始部分に関する従来の研究を瞥見してみますと、まずギリシャ悲劇については一九三〇年ネストレ公刊の著書が新しい観点を確立したものとして高い評価を受けました。その探究の方法に沿って先をすすめたというシュミット一九七一年の結論はつぎのようであります。——ギリシャ悲劇は万人周知の神話を素材とする。したがって作者は劇の冒頭で、おのれが神話に加えた新しい変更を、具体的にはいまはじまろうとしている出来事の前には何があったか、そして主人公あるいは対立する人物の最初の劇的行動は何であるかを示さなければならぬ。ところで劇場は幕をもたぬ野外の空間であったから、出来事の起る場所や時間および登場人物などをひとえに言葉の力を藉りてひとつひとつはつきりと示してゆかなければならない。すなわち劇の開始部分の機能は、神話を説明し、登場人物を紹介し、事件の場所を舞台上に明示し、最初の劇行動をみせることにある。——この結論はまことにもっともであります。が、ただいまの私どもの関心に応えてくれるものではありません。ついで各種校訂本の多いシェイクスピア戯曲のいずれかを手にとり、その解説や注釈に目を凝らしにしても、戯曲が問題であるかぎり当然のことと言えばそれまでのことであります。開幕時の演劇的效果とその意義とに対して射程の深い一般的考察を加えたものは見当らぬように

思われます。

そもそもインガルデンが著書『文学的芸術作品』の第二版に「演劇における言語の機能について」と題する補遺をつけましたとき、その冒頭でかれは、この書の初版以来すでに三十年も経過しているのに、その間ビューラーのごとき言語研究者も、ハルトマンのごとき哲学者も、さらにはベッチュのごとき文芸研究者までもが、当然扱うべきこの問題を見のがしている、と難じているのであり、それが一九六〇年のことであります。戯曲と演劇とはそれぞれ別の次元に存立するもの、と両者を峻別して考えようとする者にとりましては、演劇の基本構造解明の途は学界全体としてもまだ定かでないと言えそうな現況なのであります。

さて、演劇開幕時の事態に注目して、そこに醸成される気分の機能をさぐるものが当面の課題であります。演劇に即した個別の研究に適切な手引が見当らないとすれば、どうしてもひろく気分一般についての考察に頼るべきであります。そしてこのとき私どもの前に大きく聳えたつ姿が今年（一九七六年）五月二十六日に八十六歳で逝去のハイデガーであることは疑いを容れずまい。気分の本質究明に決定的な紀元はかれによって画されたのであります。かれに触発された研究は芸術論の領野でも数多くみられますが、これら後続の諸論考が鋭く精緻な究明をみせればみせるほど、私どもはいつしかその基礎を築いて人々に提供した大著『存在と時間』に思いを返すようでありませぬ。だがここでは『存在と時間』にさかのぼることなく、ボルノウの穏当な一般的整理にしたがい、昂められた気分というものが共同体・実在・時間の三項に関する意識を変容させるといふボルノウの指摘に注目したいと思います。

ハイデガー自身の意図にしたがえば諸々の気分のなかで不安(Ängst)は「あるひとつの」卓越せる地位を占めるにすぎないとされているにもかかわらず、実際には不安以外の気分が人間の本質について新しい解明を生み出すことは

ないという結果をみせていること、すなわちハイデガー哲学の全構成が結局のところただひとつの気分、不安という狭い土台にもとづいていることに反撥したボルノウは、生命感情を昂揚させるいくつもの気分の復権をはかりました。その考察はハイデガーの鋭さに比すべくもありませんが、それでも不安だけにとどまらぬ気分一般の積極的機能を強調したことは評価されるでありましょう。ボルノウによれば生命感情が昂まりをみせるとともに意識の形態にも変化が生ずるものであり、とくにそれは、一、共同体の意識、二、実在の意識、三、時間の意識、という三方向において顕著であります。例えば劇場や講演会などで人々は互いに隣りを探り合い不信感や不安にとらわれている。そのときうまい洒落やみごとな意見が現れると、突然、これまでは孤立していた人々が隣りの人も理解しただろうかと眼を交し、互いに喝采のうちに了解し合う。あたかも語り手をめぐる喜びが一種の知合い同志の感情のなかではじめて完成することができるとかのようであり、このような喜びには自発的に共同体を要請する性格が認められるのであります。つぎに実在の問題に関しては、従来これを人間の意識にとっての対立物、敵対者とみなす見解が優勢と考えられるが、実在の規定そのものも実は気分の変化に委ねられているのであり、実在あるいは現実性というものは圧力として人間を制約する面とあわせて、人間を担い支えて幸福にし、いわば私の力を増大させ、私の存在を拡大させる面をもつ。身近には人間にとつて最初の完全な実在であると言われる母親の姿などが思い浮びますが、根源的には、そもそもおのれの存在を生かしてくれている大きな力を経験しえたときの深い満足がこの一面を証します。最後に時間についてみれば、ハイデガーの論究は人間と死との関係からはじまり、本来的な時間を不安の時間構造から説いたのであります。これに対してボルノウはあえて幸福な気分の時間を問題にしました。幸福な気分の現象においては、本質的にはつねに同じはずの時間がその時々感情の在り方に応じてさまざまな尺度で現れ、それゆえ時間がはやく流れたりおそく流れたりするものであるが、このようなことよりも一層重要な事実は、幸福に満されるとき、現在の

瞬間はそれだけ純粋な永遠性の状態にひき入れられ、瞬間という時間性そのものなかで時間性からの解放が行われ、ここにいわゆる「永遠の現在」が生ずることである、というのがかれの考察の結論でありました。

私は右のようなボルノウの考察を、これが過度に精密詳細を誇るものでないゆえに是認し、その結論を重んじたいと思います。そして、昂揚せる気分が芸術創作においてはどのように作用するかという問題に関しては、例えばはやくカウフマンの論考⁽⁵⁾などがあり、ここでは芸術家の一義化された生命感情から芸術作品の客観的妥当性の成立する所⁽⁵⁾もも説かれていことに留意しつつ、ここではボルノウの指摘を芸術享受の側面で援用することにいたします。

さきほど私は心を騒がせる劇場観客席の雰囲気から語りはじめたのでありますが、実は客席に入る前すでに、劇場に向う人々は劇の題名を通じ作者名を通じ、あるいは戯曲を読み、さらにはむかしの上演を思い返したり、とにかくおのれを劇場へと向わせた何ごとかを通じて、観るべきものをいかほどか予測し、これに対する心を構えているはずであります。もちろん対象はまだその形像を現わしていませんから、この心構えは明晰な知的意識とは異なりましよう。それではこの漠たる気分につつまれた心構えは何と結ばれているのか。たしかに演劇は雑多の契機から構築される複雑な構造をもっており、これに向う期待と関心の方向は、ある人にとっては好きな俳優の姿、ある人には舞台の装置や衣裳の効果などと一見戯曲の内実を遠くはなれたところにまで多岐に分たれてゆくものでありますが、それでもなお、そのような個々の視点に生氣が宿り充実が感じられるのはやはり劇全体との統一においてのことであり、気分につつまれた心構えも、究極的には、やがて劇全体の意味的概念的把握に発動する知的意識と同じ方向に、しかもこれに先んじてはるかに早くから緊張を保っている、と断言してよろしいであります。すなわちこの心構えは観劇を決意した瞬間に始まり、あとは劇が終って全体の意味が開き示されるまで、いわば一本の糸のごとく張り

つめられており、その緊張のしなやかな厳しさに比べられるものは、観劇中の視覚聴覚など感覚の確信にせよ、事件展開の意味づけを行ってゆく知的意識の在り方にせよ、ほかにないと考えられるのであります。しかも眼前に現れてくる世界は利害に関りなく遊び戯れてよい虚構の現実であり、そうでありながら客観的妥当性を具えていて最後におけるのれの意味を開き示すことは確実に保証されている世界であります。観客の心構えが、なるほど劇場客席の雰囲気若干の動揺を覚えましたものの、幕の開いた瞬間に全き非日常の領野に飛躍して、ひととき昂揚の気分に溺れたとしても当然でありましょう。ボルノウの語る昂められた気分を、その十全の在り方において捉えようとするれば、劇場における観劇、とりわけ開幕時の気分にまさる典型は見当りません。

その気分、もしくは気分づけられた心構えは昂揚のうちを何を行うのか。答は鋭い認識をであります。さきに気分論におけるハイデガーの意義にふれましたが、改めてそれを強調すれば、かれが気分の認識機能をもはや引返すことがならぬほど鋭く明かに確認したことが偉大なのであります。その洞察にしたがえば、認識がいわゆる理論的基盤の上に生ずると思うのは俗見であり、人間がつねに気分づけられて在る以上、他の精神生活もすべて気分の層の上に展開し、認識もまた気分の条件からのみ生じて参ります。気分が昂まるとき理解力も強められて、きわめてかすかな手がかりから万事をその固有の秩序のうちに捉えることがありますが、そのような事例も同じ洞察から説明することができましょう。そして演劇の開幕時における昂められた気分の積極的機能もまた同じくここに位置づけることが許されると思えます。とは言いましたが、いまはまだ幕が開いたばかりであり、与えられるものは脈絡を欠いた個々の印象のほず、しかもせりふがやがて物語の筋を明しはじめれば、たちまち概念的理解にすぐれた意識が発動いたします。そのような制約をもつ短時間の気分の認識とはなにか。

この点についてはポーマンの見解⁶⁾が参考にならうかと思えます。ヘブライ人の思惟、ギリシヤ人の思惟を比較しま

したかれは、「およそ「もの」(Ding)は一面で「関心事」(Sache, Anliegen)とつて他面で「対象」(Gegenstand)とつて現れてくるが、ヘブライの現実把握の態度には「もの」を用具(Werkzeug, Instrument)として捉えてこれを活動にむすぶ傾向があり、ギリシヤでは認識の手段とみなす傾向がある、と語りながら、なおつぎのように強調いたします。——二つの態度は実際には切離して考えられるものではない。認識そのものがすでに「認識」するという精神の活動であつて、活動なくして人は生きられず、他方いかに目的を意識した行為といえども何らかの認識をもたなくては行為は不可能である。われわれはおのれの活動の作用によつて生ずる結果をある程度知らなければならぬし、したがつて世界に存在し、世界を支配している厳然たる秩序の予感をもつ必要がある。反射運動といえどもある種の無意識な認識を前提とするのである。そして外的な事物は認識に関係させるとき標徴(Zeichen, Symbol)であり、行動に関係させれば用具である。またわれわれの認識に対する事物の否定的関係は謎であり、行動に対する同じ関係は障害である。すなわち世界におけるすべての事物は潜在的に謎であり障害であると同様、潜在的に標徴であり道具でもある。われわれに対して作用として働きかけもすれば、標徴として何かを伝えもするのが現実そのものの特質であつて、前記のように二つの態度を截然と分けてしまうのは、外的な現実が作用する働きを度外視して、その現実を考察する結果にはかならない。——さてポーマンのこのような見解に支えが得られるとすれば、演劇開幕時における気分の認識作用をも是認することが許されましょう。しかもこの気分は、劇の終りに意味は必ず開示されるという確信の心構えにまつわるものであり、おのずから向うべき方向を定められていて、それだけに、受けた印象を標徴として理解しこれを認識の道具に利用する力は一層鋭いはずであります。物語はまだはじまっていない。けれどもすでに気分は予感のうちに、捉えられる一切を究極へと結びつけていると言えるであります。

その究極のものとはなにか。それは劇の意味であります。しかしながらこの意味とは戯曲の筋書にまとめられる物

語の意味ではなく、気分づけられた心構えが最初から狙い求めていた、観客ひとりひとりの個人的色合の濃い意味であります。四年前私は本学会の席上、劇の主人公について語り、その存在の第一義は超越的な領域に横たわるものを明白に把握させることにあると結論を出したのであります。類似的事態は舞台上に演じられる劇の全体像についても生じているのではないかと考えるようになりました。この問題については後日を俟たなければなりません。ひとつのすぐれた戯曲を知れば知るほど、その舞台化された演劇はいくつでもくり返し観たくなるという経験に照せば、劇場で観客の眼前に演じられる物語は単に知識として確認すればすむ知的な情報にすぎないものでは決してありません。人間存在を世界全体との関り合いにおいて描きだそうと努める芸術形式は劇を描いてほかにないとするのは私の確信でもありますが、そのような構造上の特性をもつ虚構が、日常では見定めがたい宇宙の秩序をそのつど新たに確実に感じとらせてくれるという事実があればこそ、同じ戯曲がくり返し上演され、やはり同じ観客を集めてはその永続性を証しているのでありましょう。観客は演じられている劇を通じて、そのつど劇のかなたに、おのれの子感や期待にも適う真の实在を追い求めており、そのような真實在こそ、さきに個人的色合の濃い意味と呼んだものにはかなりません。問題にいたしました演劇開幕当初の気分が結ばれる相手はこのような意味なのであります。

茫漠として概念化したい真實在に向って鋭い認識作用を秘めて近づくことができるのは気分であります。ただこれは与えられる局面の変化に応じて移ろいやすく、一旦劇の物語の進行がはじまると、そこではむしろ概念的把握にすぐれる知的な意識が対象に迫る主導権をにぎり、気分が託されている機能の低迷がつづくこともありましょう。そのようなとき、作劇の技法が劇開幕時の強い印象を蘇らせ、最初に張られた緊張の水準へと気分を昂めるとすすることもまま見られます。そのような事例をも思い浮べつつ、私としては、ただいま述べて参りました基本構造からみて、その時々に移ろいやすい気分を、劇全体の意味の開示が完了するにいたるまで、一定方向に方位づける基調は

開幕時の印象が決定するものであり、劇終結のとき、求められていた意味がみごとに結晶するか否かは、その印象によって醸成された気分が大きく依存するとみなしたく思います。

またこの間の事情に関しては、たとえば歴史の吟味を経てすでに名作と呼ばれるようになった悲劇作品のそれぞれが、その開幕時の緊張についておのずから共通の理解を成立させているように思われますことも、力づよい裏づけとなってくれましょう。もとより悲劇はその基本構造からみて喜劇よりも高い普遍性が具わっているのでありますが、そこに漂う悲劇的雰囲気をも具体的な作品に即して思い浮へますとき、それは多く劇開幕の場面と結びつき、冒頭の場面においてこそ最も鋭く鮮かな特性を放つように、私には思われるのであります。

註

- (1) Walter Nestle: Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie. Stuttgart, 1930. [Georg Olms, Hildesheim, 1967.]
- (2) Hans Werner Schmidt: Die Struktur des Eingangs. in: Die Bauformen der Tragödie [Hrsg. von Walter Jens]. München, 1971.
- (3) Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. 2. Auflage, Tübingen, 1960. Anhang: Von der Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel.
- (4) Otto Friedrich Bollnow: Das Wesen der Stimmung. 3. Auflage, Frankfurt a. M., 1956. 藤澤千鶴訳『気分の本質』(英学叢書二〇〇)一九七三年。
- (5) Fritz Kaufmann: Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung. 1929. in: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet. [2., unveränderte Auflage, Tübingen, 1974.]
- (6) Thorleif Boman: Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen. Göttingen, 1954. 植田重雄訳『ユライイ人とギリシヤ人の思惟』新教出版社、一九五七年、二九〇—二九六頁。

(7) 拙稿『劇における主人公』(「聖心女子大学論叢」第四〇集)一九七二年。

○ 本稿は昭和五一年度文部省科学研究費(総合研究A)による研究成果の一部である。