

【 研究論文 】

モンスターとレトリック
—カタルシスとパルマコスを中心に—

平野 順也
(熊本大学)

Monsters and Rhetoric:
An Analysis of Katharma and Pharmakos

HIRANO Junya
(Kumamoto University)

Abstract. In pursuit of the abolition of racism, a large number of people gathered and marched through Washington, D.C. where Martin Luther King Jr. gave the famous “I have a dream” speech. Malcom X later criticized the March being a mere “picnic,” losing the essence of the protests, which should be militant in nature, instead of what he saw as mock-seriousness performed in an entertaining manner. Political rallies are supposed to be provocative, confrontational, and persuasive; they have to be effectively rhetorical to accomplish their objectives. On the other hand, social gatherings, such as picnics, are seen as being entertaining, attractive, and artful to a large number of people. Therefore, adding the spice of poetics to a political protest could deteriorate the power of rhetoric, and vice versa. Poetics and rhetoric share certain characteristics, yet they are different forms of human actions. The objective of the former is to exercise creativity for its own sake. The latter, although it sometimes could be decorated artistic expressions, attempts to undertake persuasive acts. What happens if the thin, yet distinct, line between these two forms of human actions is blurred and a semi-poetic and semi-rhetorical act is undertaken? What effect does such an act have? In this paper, the author examines adverse effects that are produced as consequences of merging poetics and rhetoric. In the first section of the paper, the author revisits notions of rhetoric and poetics through the concept of catharsis. Then, the author examines theories of Brecht to analyze the relationships among rhetoric and poetics as well as catharsis in rhetoric-implied artworks. The third section focuses on theories of Burke to show how the effects of catharsis vary with different sacrifices, *katharma* and *pharmakos*, and problems that could be caused by catharsis with *pharmakos*. The author argues that merging the acts of rhetoric and poetics into one

another not only leads to the deterioration of their effects, but creates a serious problem, namely sacrificing a scapegoat, *pharmakos*, which promises catharsis as a climax yet resolves nothing in the end.

「彼女が言ったんじゃないやありません、侯爵」と医師は答えた。「彼女の心臓が私に言ったんです——まるで檻に入れられた子ねずみみたいでした。」

侯爵は娘が口にした驚くべき嘘の数々を、不快げにではなく、父親としてのある種の誇りをこめて長々と数えあげていった。「ひよっとしたら詩人になるのかもしれませんが」と彼は言った。アブレヌンシオは嘘が芸術の基本条件であるというのには同意できなかった。

「ことばがよく澄んでいれば、それだけ詩情がはっきりと見えるものです」と彼は言った。

G・ガルシア＝マルケス『愛その他の悪霊について』、pp. 43-44

1. はじめに

1. 1. 示威運動とピクニック

19世紀にアメリカの民主主義を分析したトクヴィル (trans 2008) は物質的享楽、効率、成功を求める民主主義的社会では詩の源泉が涸らされてしまうと主張した。なぜなら、現実逃避を求める民衆は「偉人に満足せず巨人を求める」(p. 140) からである。即ち、民主主義社会の人々は偉人ではなく、有名人を求めるのだ。また彼によると、民衆は文学が与える精神的な歓びではなく、見世物が誘発する強烈な興奮を求めるため、より民主主義的な芸術である演劇が、文学の場所を奪うことになる。プラトン (trans 1976b) が、適切な判断能力を持たない民衆が社会を支配する様を、「劇場支配制」(p. 235) と呼び、批判した。このような民衆の嗜好に合わせることにより、劣悪たる状態へと芸術が変化するならば、政治的活動も同様に「劇場支配制」の影響を受けないとは考えられない。マキャベリ (trans 1998) は、民衆からの支持を得た君主は民心を掴む必要があり、それは難しいことではないと述べているが、ここで君主に必要なのは武力や力量ではなく「ずるさ」(p. 33) であり、その手段として賞揚、祭り、そして催し物といった見世物の開催を挙げている。政党テレビCMや街頭パフォーマンスといった例を挙げるまでもなく、現代の政治でも見世物が絶え間なく民衆に提供されている。問題は、そこに見世物が誘発する強烈な興奮が存在することによって、芸術活動や政治活動の性質が変えられてしまうということにある。そして、そのような場合、レトリックとポエティクスという性質の異なる活動の境界線も不明確になってしまう。

レトリックとポエティクスが混用された例を挙げよう。1963年8月28日人種差別廃止を訴え約20万人もの人々がワシントンD.C.で開催された示威運動に参加した。ワシントン大行進とよばれるその運動において、マーチン・ルーサー・キング牧師がリンカーン像を背に「私には夢がある」と呼ばれる演説を行った。彼の演説は人種差別廃止を訴える運動の核となりえるほどの、効果的なレトリックとして考えることができる。しかし、その演説がもつ音調や調子の良さ、そして聴衆が感じた歓喜という側面に留意する必要がある。キング牧師のメッセージは説得力がありつつも、同時に演説はリズムや声調が耳に心地よく響くように工夫されている。いわば、彼の演説は雄勁でありつつ、快感でもあったのだ。そうならば、キング牧師の講演を清聴していた人々

にとって、彼の言葉はどのような影響を与えたのだろうか。どれほどの人々が人種差別主義者であり、彼の演説に心を打たれ廃止を推奨するようになったのか。キング牧師の演説を聞きいていた人々のうち何人が、人種差別に賛成するか反対するかを考えめぐねており、結論はどちらであれ、自分の信念を固めたのか。どれほどの人々がすでに廃止を信じており、キング牧師の演説によって、自分の信念の正しさを再確認したのか。そして、どれほどの人々が見世物に興じ、クライマックスを体験し、カタルシスを感じたのか。

キング牧師に対し批判的だった運動家のマルコム X は、まさしくこのカタルシスの効果をワシントン大行進に認めたのではないだろうか。マルコム X (1965/1993) は、黒人の行進に有力な白人が参加したことで黒人達の戦闘性が失われ、行進は黒人と白人との友好的なピクニックになりさがった、と非難した。彼が、「あれはサーカスだった。ハリウッドがいままでにつくったどんな作品をもしのぐほどの大芝居だった。この年最高の見せ物であった」(p. 24)という辛辣な言葉によって示威運動を批判するさい、彼が標的にしているのはデモンストレーションという、緊張感の張り詰めた活動に、調味料のごとく塗された心地よさである。彼にとって示威運動とは人々の熱誠によってはじめて可能になる活動であり、そこに娯楽的要素が含まれるべきではない。人種差別廃止運動には見世物が誘発する強烈な興奮など必要ないのだ。demonstration (*de+monstration*)とは本来、<完全に>を意味する接頭辞の *de*と <明らかにする、指摘する>という意味であり、monster や monstrous (恐るべき) の派生語でもある *monstrare* というラテン語からなる、<公共で証明する>という意味を持っていた²⁾。いわば、デモンストレーションとはモンスター達の行進であり、モンスター達がいらない示威運動は、戦闘性が欠如した単なる見世物でしかないのだ。ゆえに、ワシントン大行進は、マルコム X の目に、モンスター達のそれではなく、民衆 (*demos*) のピクニックとしか映らなかったのだろう。

1. 2. 研究の目的

Barish (1981) が述べているように、芸術を模倣の産物だとしたプラトンの主張は、近年にいたるまで、見世物と化した演劇批判の土台となっている。真実の理解に努める哲学とは違い、芸術は真実を別の姿によって提示するのであり、人は真実の模造品と接することになる³⁾。また、プラトン (trans 1976b) は、観客の演劇を理解する能力を認めてはいない。観客は演劇を十分に理解できないが、楽しむことはできる。すなわち、プラトンにとって演劇とは模造品であるがゆえに、民衆的であり、煽情的であり、操作的である。プラトンの演劇に対するこのような批判と、彼のレトリックに対する不信感の根幹は同じである。プラトンにとっては、芸術もレトリックも人々に真実ではなくその模造品のみしか提供することができないという点で、両行動とも操作的な活動であり、善や真実から人々を遠ざける危険な活動でしかない。

レトリックとポエティクスとの識別は困難であり頻繁に混用される、と森 (1986) は指摘している。例えば、チャイコフスキーは帝政ロシアを賛歌する作品を数多く作曲したのは周知の事実である。当時の聴衆たちがチャイコフスキーの作品を聴いた時、ただ美しいメロディに魅了されていたかもしれないし、愛国心を揺るぎないものへとしたかもしれない。このように、レトリックとポエティクスの境界線が無視され、ポエティクスを、時に過剰に、含んだレトリックは、どのような問題を生み出すのだろうか。森 (1986) は「詩が修辞と混同されるときに惨劇は起こる」

(p. 161) と述べている。しかし、彼はレトリックとポエティクスの混用がもたらす悲劇について詳しく分析していない。

本研究は、レトリックがポエティクスと混用された時に生み出す問題を考察することを目的とする。森が論じるように、レトリックとポエティクスの境界線が消され一つの活動として実行された場合どのような「惨劇」が生み出されるのだろうか。本研究の目的を達成するために、本研究は次のように考察を進める。まず、次節では、ポエティクスとレトリックが持つ共通の性質、そして2つの活動を分類する境界線について論じ、これらが混用される理由について考察する。また、この混用が生み出す問題を、カタルシスという概念を基に分析する。第3節では、カタルシスを求める聴衆の姿に着目し、ポエティクスとレトリックの混用が聴衆に与える影響について論じる。そのため、ポエティクスとレトリックの効果的な混用に挑戦し失敗したドイツ人作家ブレヒトの非アリストテレス的演劇論を考察する。この考察からレトリックとポエティクスの混用が生み出す問題が明らかになるだろう。第4節では、Burkeが行なったカタルシスに関する議論を中心に、katharmaとpharmakosという異なる生贄について分析し、それらの犠牲によって生じる問題について論じる。カタルシスには生贄が必要となるが、レトリックとポエティクスの混同は——または、モンスターのいないピクニックは——、カタルシスのために何を生贄にするのだろうか。そのようなカタルシスはどのような問題を生み出すのだろうか。

藤竹(2002)は、マスメディアの普及という観点からレトリックとポエティクスの混用について警鐘を鳴らし、日本の政治をワイドショー政治という言葉で批判した。マルコムXがワシントン大行進をピクニックと呼んだように、テレビやラジオを介した政治はワイドショーのように、民衆に与えられる。また、近年ではインターネットの発達により、SNS等によって様々な意見が飛び交い、政党からはe-mailでニュースレターが届けられるようになった。政治がメディアによって民衆に身近なものになった反面、娯楽的性質が高まったという事実も否認しない。藤竹が主張するように政治がワイドショー的な性質を強く帯び、楽しまれているのならば、同時に何らかの代償を払っていると考えられることができる。換言するならば、政治がワイドショー政治として行われるためには、何かが生贄として犠牲になっているはずである。本研究は娯楽化が加速する現代政治の問題を分析するためにも有益な考察を提示できると考える。

2. ポエティクスとレトリック

ポエティクスとレトリックの混用を論じるためにも、それらの相違点を把握することが必須である。本節では、アリストテレスとBurkeに焦点をあて、ポエティクスとレトリックという2種類の言語活動どのようにお互いの領域を重複するかを考察する。そして、混用がもたらす「聴き手の墮落」とカタルシスの関係について分析する。ポエティクスとレトリックが交錯する時、そこには安直なカタルシスを求める聴き手の姿を認めることができる。

2. 1. 再訪：ポエティクスとレトリック

アリストテレスが『弁論術』(レトリック)と『詩学』(ポエティクス)を区別し説明したように、類似性が指摘されるとしても修辞と詩は性質が異なる言語活動である。アリストテレス(trans 1972)は『詩学』のなかで、詩作とは悲劇や喜劇といった詩作、音楽、そして絵画といった芸術創作活動が、異なった媒体により、異なった対象を、異なった方法によって行われる模倣的再現であると説明している。また、アリストテレス(trans 1968)は『弁論術』で、法廷的弁論による説得を例にし、レトリックを「それぞれの対象に関して可能な説得の手段を観察する能力」(p. 9)であると説明している。レトリックとは弁論家と聞き手の利害に影響を及ぼす活動であるのに対し、

ポエティクスとは鑑賞者に快い感情を抱かせるための模倣的再現活動であり、これらは性質や目的が異なった活動である。

人間を、言葉を持つ動物であると定義したアリストテレスと同様に、Burke (1950/1969) は人間を、シンボルを創りだし、使用し、そして悪用する動物だと定義し、言語活動を、グラマー、レトリック、そしてシンボリックの3種に分類した。グラマーは物事の原理や学説を対象とする言語活動で、例えば神学、形而上学、法律の教理などが含まれる。レトリックは話者が聞き手から特定の効果や利益を得ることを目的とした言語活動である。シンボリックは表現方法や技法といった、芸術を対象とした象徴的行動であり、アリストテレスのポエティクスに相当する。グラマーやレトリックが言語使用そのものではなく、行動の外部にその目的を置くのに対し、ポエティクスは、人間の本質を行使する行動であり、目的はその行動そのものに内在する。Burke (1959a) は、言葉のポエティックな性質は言葉の本質そのものであり、シンボルを使う動物である人間は、シンボルを操るという活動に魅了されていると説明している⁴⁾。Burkeにとってポエティクスとは鳥が空を飛び、飛蝗が跳ねるのと同じように、人間が人間として持つ本質——言語を操る能力——を行使する活動である。芸術とは政治的や社会的な性質を帯びることなく、ただ単純に特別な活動として芸術そのもののために存在しているのである⁵⁾。そして、人間はそのような能力を活用することに生来の喜びを得る。

このような芸術創作活動に内在する快のために、芸術活動を行うという考えは、例えば Oscar Wilde (1891/2000) も主張しているところである。彼によると、芸術家とは思想と言葉を使用して、美しいものを創造する者である。芸術作品に道徳的、不道徳的なものなどなく、単純に良質なものと悪質なものしか存在しない。芸術家は何を証明したいわけでもない。ゆえに、Wilde は全ての芸術は全く役に立たないものであるだと結論づける。すなわち、非実用性がポエティクスの本質である。前述したように、芸術とは、人間が言語使用能力を持つ動物として、快い感情を得るために、人間の本質そのものを活用する行動であり、それは特定の間が特定の場面で特定の人々を対象に特定の結果のために創り出す道具のようなものではない。プラトン (trans 1975) が批判的な意を込め、芸術家は「神気を吹きこまれ、吾を忘れた状態になり、もはや彼の中に知性の存在しなくなったときにはじめて」(p. 129) 作品を創造することができる、と述べているように、芸術は知性から逸脱した場所に存在する。バタイユ (1973) も同様に、芸術を可能にするのは、知的動物であるホモ・サピエンスや、労働する動物としてのホモ・ファベルではなく、遊ぶ(たわむれる)動物であるホモ・ルーデンスだと論じている。芸術とは知性や理性が原理である労働の世界と異なる、たわむれの領域——「限界づけられた無秩序」(バタイユ、1973、p. 26)——に属する。特定の結果を求めることがない、たわむれるという人間精神によって創りだされる芸術は、恒久的な生命を持つ。しかし、レトリックとは明確な特性にとって特定される一時的な労働である。

労働の世界においてレトリックが最も密接に関係している活動は政治である。Hauser (1999) が指摘しているように、プラトンの『プロタゴラス』でソクラテスと対話を行うプロタゴラスは弁論術と政治的方略とを区別して語ってはいない。公の政策を決定するための議論は説得力を欠いて行なうことができない。アリストテレス (trans 1968) も同様に、レトリックは政治活動の派生物であると論じている。Bizzell and Herzberg (1990) の言葉を借りるなら、レトリックは正しい知識を持たない人々の意思決定に影響を与えることを目的とする活動であり、この場合の

意思決定というのは、主に政治に関連したものである。プラトン (trans 1974) はレトリックをただの「料理法」(p. 57) だと指弾したが、政治的活動としてのレトリックは、キケロの思想にも強く表れている。キケロにとってレトリックとは君主制に対する武器であり、共和政ローマを維持するための武器である。ポエティクスが模倣的再現であることはすでに述べたが、対照的にキケロ (trans 2005) は、弁論家は俳優のように現実を模倣するのではなく「現実を一手に引き受けて肩に担う」(p. 188) 人々であると説明している。弁論家には、国政の重要事項に関する見解を与え、また国民が疲弊した場合は奮起させ、狂乱した時は制する役割がある。しかし、どのような武器であっても悪用することができるように、悪政に対する武器としてのレトリックは、悪政を行う者によって利用される可能性もある。Rebhorn (1995) によると、ルネッサンスでは悪用の傾向が特に顕著に表れ、レトリックは公での議論を効果的にかつ生産的に行う技能ではなく、他者を服従させ世界を支配するための能力として、そして専制国家を統治する能力として発達することになる。実用的ではないポエティクスとは異なり、レトリックは効果を求める活動であり、無力なレトリックはその存在意義すら否定されることになる。

2. 2. ポエティクスとレトリックの混用

ポエティクスとレトリックは性質の異なる活動であるが、これらの活動はいとも簡単に混用されてしまう。アリストテレスによると、レトリックは時に演技、吟誦の術、さらには発声方法といった演技技術だけではなく、直喩や隠喩といった言語表現を、効果を上げるために利用することがある。アリストテレス (trans 1968) は、レトリックにこれらのような詩術の技法を多用することを「たんなる『見せかけ』」(p. 203) であると批判している。しかし、この場合、レトリックという活動のために利用されるポエティクスの技術について注意が促されているだけであり、レトリックとポエティクスの混合に関して警告を発しているわけではない。例えば、アリストテレスは、指導者が民衆からの尊敬の証として、銅像といった芸術作品を公共の場に設置する際、その作品にレトリカルな効果が付与することについて言及している。しかし、このような場合、レトリックとポエティクスの間に生じるはずの差異を、特定するということが不可能であるという事実、そしてそこから生じる問題を指摘しているわけではない。

Burke はレトリックとポエティクスが様々な状況下で実行されるとき、それらの活動間に存在するはずの境界線の認識が困難になることを認めている。Burke (1950/1969) が、レトリカルな使用法 (*rhetorica utens*) とレトリック論 (*rhetorica docens*) を区別してレトリックを説明しているように、ポエティクスは決してレトリックではないが、時にレトリカルに利用されることができる。そして、ポエティクスがレトリカルに利用された場合、それは一方の技術が他方の目的のために利用されるという単純な現象ではなく、双方の活動が縋り交わった——すなわちそれは双方の技術だけではなく特質や目的も含むわけだが——ポエティクスとレトリックが交錯した新しい活動が生まれることを意味する。前述したように、チャイコフスキーの作品は純粋な芸術作品としても楽しむことができるが、同時に美しいメロディと共に愛国心を訴える作品として鑑賞することもできる。同様に、独裁者が自分の銅像を作成するなら純粋な芸術活動であるが、その銅像を権力の象徴として街の広場に設置するならば、たとえそれがどれだけ芸術作品として完成されていたとしても、レトリカルな行為へと簡単に変化する。

ポエティクスとレトリックの混同は作り手だけではなく、聴衆によっても行われる。Burke (1946) は、純粋にポエティックな媒体であっても聴衆の感受性に影響を与えるような状

況でポエティクスが使用された場合はレトリックの部類に入れることができると指摘し、聴衆への影響によってポエティクスとレトリックの境界線があいまいになることを指摘している⁶⁾。シスターナ礼拝堂の『最後の審判』を芸術作品として鑑賞することもできるが、敬虔な信仰を奨励する作品として観ることもできるように、ポエティクスは創造者の手から離れ、鑑賞者によってその目的や性質を変えられ、レトリカルな特性を付与させられてしまう。

Burke (1946) が主張しているように、「レトリックとは何か」という問いには「説得」という定義によって答えることができるが、「何がレトリカルなのか」という問いに対し、単純な答えは存在しない。確かに、アリストテレスはポエティクスとレトリックとの間に存在する境界線の不明瞭さについてあまり追及することはないが、彼はレトリックにおける詩術の悪用を批判している。レトリックは証明することを目的とする。発声方法や様々な言語表現の使用は、主張する内容を明確に伝え説得力を向上させるために使用されるべきであり、それらを用いて聴衆を喜ばせる必要はない。しかし、見せかけの弁論は「聴き手の墮落の結果大きな力を持っている」(アリストテレス、1968、p.203) と、アリストテレスは主張する。ポエティクスとレトリックの交錯という現象ではなく、その交錯を誘発する「聴き手の墮落」にこそ問題があるのだ。

Burke (1959a) は、ポエティクスが他の言語活動の領域に浸透する際、カタルシスの問題が生じると論じているが、異なる言語活動の境界があいまいになる際、問題となるカタルシスとはどのような現象なのか。

2. 3. カタルシス

アリストテレス (trans 2001) は『政治学』においてカタルシス (浄化) について以下のように短く言及している。

われわれは、哲学に携わるある人びとが行った音楽の旋律の区別を容認する。彼らは、それを、性格・品性にかかわるもの、活動にかかわるもの、靈感にかかわるものとみなしている。そして音階も、本性上それら旋律の各々に特有であって、ひとつひとつ対応すると考えている。しかし[それに加えて]、音楽はただ一つの有益性のためでなく、多くの有益性のために使われるべきであると、われわれは言おう。すなわち、それは教育と浄化のためにつかわれねばならない——「浄化」でもって何を意味するかに関しては、いまは説明ぬきでこの語を使うことにし、詩学の論述のなかでふたたびそれを取りあげて、もっと精密に語ることにする——。(pp. 425-426)

このように「もっと精密に語る」予定であると記されてはいるが、実際は『詩学』においても簡単な説明しか見当たらない。『詩学』で、アリストテレス (trans 1997) は以下の説明を提示している。

悲劇とは、一定の長さで完結している崇高な行為の再現であり、そのため、(一) 雅趣に充ちた言葉がつかわれるが、それは一律の調子ではなく、劇の構成部分の種類別に応じて、それぞれ別の言語形式をとり、(二) 而も言語によるとは言え、この再現は、役者によって演ぜられるのであって、朗詠によるものではなく、(三) かつ、同情と恐怖を惹き起こすところの経過を介して、この種の一聯の行為における^{パトス} ^{カタルシス} 苦難の浄化を果たそうとするところのものである。(p. 29)

悲劇の本質として、芸術的な模倣的再現、同情と恐怖、そしてカタルシスがある。アリストテレスが強調しているように、悲劇が再現するのは人物ではなく行為と人生であり、人々は模倣され

たものを見ることによって喜びを感じる。渡辺（1992）によると、模倣が喜びを引き出すのは、人々はそれを見ることにより学び、推論を行うからであり「学習や推論による認識的な快に詩作が成立する根本的な原因が求められている」（p. 25）からである。例えばプラトン（1976a）は、模倣的再現真理が曖昧にされるだけではなく、理知的な魂を滅ぼすという理由から、詩人や画家を追放するべきと主張した。しかし、そのような彼でさえも、子ども達の魂を造形するための教育的手法として音楽や文芸の効果を認めている。それは幼い子どもであっても真理について快く学ぶことができるからである。

また、アリストテレスが、悲劇に関連する感情として、同情と恐怖について説明している点に注意する必要がある。悲劇では同情と恐怖だけではなく、怒りや嫉妬といった感情も引き出すことができるが、このような感情が重要なのは登場人物がこれらの感情により誤った選択を行い、危機、困難、破滅におちいるからである⁷⁾。このような登場人物に対し観客はあわれみを感じ、また同様の不幸が自分達におこることをおそれるのである。そして、このような感情により、カタルシスが生じる。

カタルシスに関するアリストテレスの説明は非常に限られており、様々な解釈が生じている⁸⁾。当津（1977、1979）によると、カタルシスは、倫理的カタルシス、医療的カタルシス、そして構成論的カタルシスに分類することができる。倫理的カタルシスは、観客が悲劇内で登場人物が過ちをおかし転落するさまを鑑賞することにより、同様の過ちをおかすことがないように、情念から浄化するという解釈であり、この解釈では悲劇は道德教育のテキストと考えることができる。医療的カタルシスは、悲劇が道徳的な教導であるという点を否定し、観客の感情を排泄させることにより、爽快感を与える現象だと解釈している。この考えは、アリストテレスが『政治学』において述べたカタルシスの説明を重要な手がかりとして使用している。前述した説明の後、アリストテレス（trans 2001）は次のように続ける。

ある人びとの魂につよく湧き上がる感情はすべての人の魂にも生じるけれども、ある魂には比較的弱く生じ、別の魂には比較的強く生じるという違いがある。たとえば、憐れみや恐れであるが、さらに靈感がそうである。というのはこうした動きによって憑かれた状態になりやすい者がいるのであるが、魂を恍惚とさせる旋律を使うとき、聖なる旋律の影響によって人びとが鎮まりかえるのをわれわれはみるからである。それはあたかも彼らが治療や体内の洗浄をうけたかのようなものである。同じことが憐れみを感じやすい者や恐れを感じやすい者にも、一般的に感情的になりやすい者にも、またこうした感情にそれぞれが与かる範囲で他の者にも、かならず経験されるはずである。そしてすべての者が一種の浄化を得て、快さによって荷がかかるくなる思いがするはずである。同様に、浄化する旋律も人間に害のない歓びを提供してくれる。（p. 426）

例えば、チャイコフスキーの作品を聴き、感動したとき、人は病気を治療したような爽快感を得ることができる。後述するが、ブレヒト（1963）はこのような現象を「こころの洗濯」（p. 85）とよんでいる。

当津（1997）によると、倫理的カタルシスは劇場を「道徳的感化院」（p. 56）として、そして医療的解釈は劇場を「感情の治療所」（p. 56）として捉えている。それぞれ目的が異なるものの、両方とも観客の感情や情念に対する効果を論じている点で共通点を持つ。対照的に、構成論的カタルシスは創造者に対して効果を持つ。カタルシスは芸術作品製作に必要な一種の手段であり、例

えば悲劇内で起こる登場人物の苦痛、死、不幸をけがらわしいものや、嫌うべきものと表現するのではなく、あわれみや恐れとして表現するための技法としてカタルシスが存在していると解釈する。以上のように、カタルシスに関する様々な解釈が存在はするが、医療的カタルシスが最も多くの人々に受け入れられている⁹⁾。

アリストテレスや Burke が主張するように、「聴き手の墮落」がポエティクスとレトリックの交錯を誘発し、カタルシスの問題が生じるならば、「聴き手の墮落」が導くカタルシスとはどのような経験なのだろうか。ブレヒト (1963) は、アリストテレスが論じているポエティクスとレトリックの差異を否定し、彼の芸術作品に対しレトリカルな効果を求めた。彼にとって、ポエティクスとレトリックの混用こそが芸術が持つ可能性を最大限に引き出せるのである。しかし、同時にレトリカルな効果を抑制するカタルシスは回避されなくてはならない。しかし、この混用こそが、アリストテレスが問題提起した「聴き手の墮落」と密接に関連していることを我々は知っている。ブレヒトはアリストテレス的芸術論の何に反論し、演劇に何を求めたのであろうか。また、「聴き手の墮落」はいかにブレヒト演劇の障害になったのか。彼の演劇論からポエティクスとレトリックの関係そしてカタルシスを考察する。

3. ブレヒト演劇とその限界

前節では、ポエティクスとレトリックの混用の裏に存在する、カタルシスを求める墮落した聴き手の姿を認めた。第3節では、ドイツ人作家ブレヒトによる非アリストテレス的演劇論に注目し、レトリカルな演劇の限界、そしてカタルシス不在の演劇の効果について考察する。彼の劇に対する観客の実際の反応からは、安直なカタルシスを求める観客の姿を見つけることができる。ブレヒトは演劇という形式を通したレトリックを試みたが、それは失敗に終わる。それは、レトリックは観客にカタルシスを与えることがなく、観客に理性を働かせ演劇を観賞することを強いるからだ。

3. 1. 「芸術家と苦勞を共にする」観客

プラトンは真実の模倣を提供することしかできない芸術を批判したが、ブレヒトは対照的に社会を模倣することのない芸術を批判した。世界大戦時を生きたドイツ人のブレヒトは、いかに演劇（そして演説）がイデオロギーの強化のために行われ、観客が批判的に取り組むことなく賛同し同化していくさまを目撃した。そして、アリストテレスをその源とする古典主義的・自然主義的演劇に反対し、ブレヒトは意図的に非有機的なものを劇中に取り組み、観客と演劇との距離を保とうとする。子どもの魂を正しく形造るために物語は存在するべきであるとしたプラトンとは異なり、ブレヒトが演劇に課した目的は、観客の意識改革そして自発的行為の支援である。ブレヒトによると、アリストテレスの演劇とは観客を楽しませることのみを目的としている。このような場合、観客は演劇に感情移入し同化する受動的な立場にある。ブレヒト (1963) は感情移入を否定し、観客は能動的な態度をもって演劇から社会について学び、行動を起こす糧を得るべきであると主張する。

ブレヒトの演劇論で、特に重要なのがカタルシスに関しての議論である。ブレヒト (1963) はアリストテレスのカタルシスを「こころの洗濯」(p. 85) と批判しているが、彼はカタルシスを防ぐために演劇を異常化し観客の感情移入を回避しようとする。観客は感情的ではなく理性を働かせ演劇を鑑賞し、自信の行動性を刺激されるのである。注目すべき点は、ブレヒトが演劇にレト

リカルな効果を求めている点である。いわば、ブレヒトが信じる真の芸術家とは、特定の目的を持って、特定の人々に対して芸術を創造する人々を指す。ブレヒト（1962）は、芸術を理解するためには知識が必要であり、決して全ての人々に向けるべきではない、と主張する。しかし同時に、芸術とは「識者の小さな輪」（p. 51）と彼が呼ぶ、専門家達が消費するだけのものでもない。ブレヒトにとっての芸術とは、民衆一人一人ではなく、芸術という巧妙に創造される特殊な労働を称賛できる知識を持ち得た人々を対象とする。しかし、その目的は「《識者の小さな輪》を《識者の大きな輪》にすること」（p. 52）であり、政治に積極的に参加できるように観客を啓発するという点で、完全な民主主義的行程である、と彼は論じている。

ブレヒトにとって、芸術と社会は一つの特性を共有している。それは、鑑賞者が参加して初めて完成されるという点である。芸術を鑑賞するという行為は決して政治に参加するという行為とかけ離れたものではないのである。ブレヒト（1962）は次のように力強く説明する。

芸術を鑑賞する場合には、芸術的生産の結果だけを気楽に消費するだけでは足りない。芸術生産そのものに参加して、ある程度、自分も生産的になったり、ある程度、想像をたくましくしたり、自分の経験を芸術家の経験にともなわせたり、対立させたりしなければならない。ものを食べるだけの場合だって、人間は労働する——肉を細かく切ったり、食べ物を口へ持っていったり、噛んだりする。芸術の鑑賞だけがそれより気楽にやれるはずがない。したがって、短縮された仕方ではあるが、しかしかなり立ちいって、芸術家と苦労を共にする必要がある。（p. 53）

ブレヒトが芸術に求めた姿は民衆主義における消費物ではない。人々がそれぞれ市民としての責任を果たすことによって民主主義に参加できるように、芸術鑑賞であっても「苦労を共にする」ことが要求されるのである。

しかし、ブレヒトは娯楽の要素を無視してはいない。料理では手間のかかる労働と共に味覚を楽しむことができるように、芸術作品も「苦労を共にする」ことにより芸術作品の美しさを楽しむことができる。優れた芸術作品は美食的でもあるのだ。ブレヒトは芸術の美食的な性質を否定しているわけではないが、そのような性質が引き起こすある種の陶酔に対しては、慎重に距離を置く。例えば、ブレヒト（1963）は伝統的なオペラは改善の余地があると主張している。それは、オペラには、観客が討論に参加することではなく、劇そのものに没頭することを期待しているからである。しかし、伝統的にオペラは錯覚の提供を観客によって求められており、オペラによって作り出された美食的快楽は、社会的に重要な機能を補っているわけである。陶酔が討論を妨げる。しかし、日々の苦痛や悩みから解放させる代償的満足を与えるという社会的機能を果たすという点において、重要でもあるのだ。実際に、ブレヒトは、「他の世界と一致する必要のない自分自身の世界を築くことが許されるというこの特権を芸術が行使できるようになるのは、ある特殊な現象、暗示をもとにしてつくられる観客の芸術家への感情同化」（p. 120）のおかげであると説明している。観客は、芸術家によって造り出された舞台上の人物や出来事を通して、芸術家の意図通りに、感情同化するのである。

3. 2. 感情と理性

加えて、ブレヒト（1967）は、演劇に存在する錯覚について言及し、演劇においては現実性が現実のように受け入れられてはならない、と論じている。芸術はその現実性を芸術として表現することに存在意義があり、演劇に本質として存在する錯覚は、あくまで錯覚として観客に認識さ

れなくてはならないからだ。錯覚が現実として観客に認識されることが芸術の過ちになる。感情同化による陶酔はまさしく麻薬のような働きを持ち、「人間の運命の改善のために用いる多くのエネルギーをむだづかいするという罪を犯す場合もある」(p. 81) という、彼の主張を忘れてはならない。なぜなら、芸術に与える麻薬のような感動によって、人々は現実世界に注意を払わなくなるからである。

民衆は錯覚を与えられ、虜になり、興奮させられるために劇場を訪れるが、果たしてこのような陶酔や感情同化が不在しても、芸術を楽しむことが可能か否かというのがブレヒトの直面する問いである。そして、ブレヒト(1974)は感情同化に変わり観客に驚きや違和感を劇中に取り込むという技法(彼は、この技法を異化と呼んでいる)の使用を主張する。カタルシスが恐怖や同情によって呼び起こされる浄化ならば、異化は、観客を演劇を観賞している状況から観客を目覚めさせ、現実世界に連れ戻す。異化によって創作された演劇は、観客に現実逃避の場を提供し、感情同化を薦めることにより、錯覚を与え、現実世界に対し妥協させるようなものではない。「これからは劇場はこの世界を、観客がそれに手を加えることができるような形で、観客に提供するのが」(ブレヒト、1967、p. 124)と、ブレヒトは主張している。異化を取り入れた劇は観客を世界を受け入れる受動的な民衆としてではなく、支配できる変革者として受け入れるのである。ブレヒトは演劇にポエティクスな喜びを認めつつも、レトリカルな効果を求めていると表現することもできるだろう。ブレヒトにとって芸術とはそれまであまりにも喜びの提供という目的のみに奉仕しすぎ、現実の世界との繋がりを失ってしまったのである。演劇は芸術と世界との関係を消滅するのではなく、世界を巧に表現する必要がある。再び、ブレヒト(1963)の言葉を引用する。

独自の自然、独自の世界、つまり芸術の世界——現実の世界とはほんのわずかしかかわりのない、かかわりを持つとしない世界を創り出した芸術を私たちは見てきた。また、現実の世界を模写することだけに力を使い果たし、その間に自分の想像力をほとんど失ってしまった芸術も私たちは見てきた。だが私たちに必要なのは、自然を支配する芸術である。芸術的に形づくられた現実、自然な芸術である。(p. 60)

戯曲的演劇とは観客を陶酔させる演劇であるが、ブレヒト(1963)は、戯曲的演劇と異なる、自然を支配するこの種の演劇を叙事詩的演劇と呼んでいる。叙事詩的演劇と戯曲的演劇の相違点を、ブレヒト(1963)は表1のようにまとめている。ブレヒトはこの図式が絶対的な対立ではなく、特徴の移行を現したものであることを強調してはいるが、これらのリストが彼の考えを明確に表現しているのは確かである。戯曲的形式が観客を物語に没入させ、込み上げる感情に任せて劇を観賞させるように構築されている。対照的に、叙事詩的形式的演劇では観客は劇中の登場人物一人一人経験する出来事や感情から、一定の距離を保つことが要求されている。観客は観察者として出来事を目撃し、理性をもって思考しなくてはならない。劇中のドラマも感情移入を誘発するようには構成されてはおらず、単純なクライマックスも用意されていない。叙事詩的演劇は、観客に対する道徳的な知識の教授ではなく、観察者としての観客による道徳の研究をその主たる目的とするのである。

3. 3. ブレヒト演劇の限界

しかし、叙事詩的演劇がブレヒトの望むような結果をもたらさなかったことを、ブレヒト(1963)は認めている。たとえブレヒトが異化を施した演劇を演出しようとも、観客は決して彼が望むように感情移入に抵抗し理論的に演劇を鑑賞するわけではない。また、演劇が演劇として成立する

表 1 : 戯曲的形式と叙事詩的形式 (p. 74)

演劇の戯曲的形式	演劇の叙事詩的形式
行動しつつ	物語りつつ
見物を舞台行動にまきこみ	見物を観察者にし
その能動性を乱費し	その能動性をよびおこし
さまざまの感情を起こさせる	決断を下さざるを得なくする
体験	世界像
見物人は中へ引き込まれる	見物は向かい合わされる
暗示	証明
感動がたくわえられる	感動が認識へ駆り立てられる
見物の中へ入り共に体験する	見物は向かいあい、研究する
人間は既知のものとして前提される	人間は研究の対象である
変わらない人間	変わる、変わりつつある人間
結末へ向かっての緊張	行く道々での緊張
場面は他の場面のためにある	各場面が自分のためにある
生成	組み立て
出来事が直線的に進む	出来事が曲線を描いて進む
進化的必然的相関性	飛躍
固定的なものとしての人間	過程的のものとしての人間
思考が存在を決定する	社会的存在が思考を決定する
感情	理性

ためにはプロットといった演劇の流れに従わなくてはならず、演劇の異化は同時に演劇の同化をも意味する。異常化が異常であるためには、異常は同化の中に存在しなくてはならないからだ¹⁰⁾。例えば、ブレヒトの代表作である『肝っ玉おっ母とその子供たち』の注で、彼は劇的な場面に対する観客の反応について述べているが、そこでブレヒト(1967)は、その劇中で観客が(全ての場面ではないとしても)感情移入を行う事実を認めている。それは、彼がヴォルフとの対話で論じているように¹¹⁾、叙事詩的演劇は決して非ドラマチックな演劇でなく、また理性と感情は相反するものという単純な形式にあてはめられたものでもない。また、叙事詩的演劇は、それが批判的な態度なら、激情的な反応を否定するわけではなく、また感動を放棄するのではない。ブレヒト(1963)は、「正義感、自由への衝動、正義の怒りといった感動をけっして放棄しないのです。それらの感動を放棄しないで、しかもそのような感動の存在によりかかるのではなく、それらを強化あるいは創造しようとしてつとめる」(p. 95)、と主張している。しかし、感情を放棄することなく、またそれに揺り動かされることなく劇的な場面を觀賞する能力を観客に求めることは、あまりにも理想的な考えであると言える。なぜならば、多くの観客が、まるで学問に取り組むような姿勢で劇場に足を運ぶとは考えられないからだ。実際に、ブレヒト(1981)は対話形式による彼の短編の中で、かなり冷静な観客の分析を物理学者のツィフェルを通して語っている。それは、民衆また人間は窮地に追い込まれないと思考し行動することはない、というものである。

実際に観客はブレヒトの演劇にどのように参加したのであろうか。リューリケの覚書¹²⁾には『肝っ玉おっ母とその子供たち』の上演で、必ずしもブレヒトの望んだように観客が「苦労を共に」して演劇に参加していなかった事実が紹介されている『肝っ玉おっ母とその子供たち』のラストで、「おっ母」は結局戦争から何を学ぶこともない。この議論をよんだラストで、ブレヒトが確立しようとしていたのは、戦争から何も学ばない主人公から、観客はそのような社会的事実——悲劇であると知っていても、人々は戦争を繰り返す——を学びとることである。しかし、実際の観客は、Pでの上演では、不幸な運命に襲われるが、それでも生き続けていく主人公に感動し、主人公が全く戦争に対して考えを変えないという皮肉に気付くことはなかった。またKでは、戦争

を経験する主人公の姿に、観客は単純に感情移入し、一喜一憂したという。さらに、Wでの公演においては、主人公を耐え忍ぶ強い人間としての姿を主人公に認め喝采をおくることになった。皮肉なのは、チューリッヒでの初演は、批判の対象でもあるブルジョワ階級の新聞によって、強い母性を表現した演劇であるなどと評価を受けたことである¹³⁾。すなわち、戦争から何も学ばないという主人公の姿を通じて伝えようとした人間の愚かさは、結局観客に伝わらなかったのである。

ブレヒトの演劇論からは、レトリックが演劇という媒体を通して実践される際に制限されるレトリカルな効果が理解できる。いわば、ブレヒト演劇の限界が示しているのは、レトリックがポエティックなフォーマットで行われる時、レトリックはその影響力を大きく失うことになるという点である。『肝っ玉おっ母とその子供たち』に対する観客の態度からも理解できるように、ブレヒトの作品は、そのレトリカルな効果は観客に届かず、単なる演劇として楽しまれた。また、減少された影響力によってでも——たとえレトリシャンが望む結果が生じなくても——影響を受けたように感じる、もしくは感情的に単純に影響されうる観客の姿もそこに認めることができる。ブレヒトが観客に芸術家と共に苦労を分かち合い、改革者として演劇に参加するように求めていたことは前述した。そのために、彼は積極的に感情移入を阻止しようとした。しかし、演劇には本質的に美食としての喜びが存在する。ブレヒトはいわば民衆に美食を味わいながら、理性を働かすことを求めたことになる。

本節では、ブレヒトによるカタルシス批判、そしてポエティクスとレトリックの混用がもたらす問題を論じた。たとえ、観客に対しポエティクスとレトリックを交錯させ、観客に提示したところで、観客にその意図を伝えることは困難である。観客は単純にカタルシスを求めるのである。ここで、アリストテレスが論じたポエティクスとレトリックの混同と「聴き手の墮落」に議論を戻そう。アリストテレスは、「聴き手の墮落」がポエティクスとレトリックの混同を加速させ、レトリックを「見せかけ」だけのものに変容させると論じた。ブレヒトはアリストテレス的ポエティクスの要素、特にカタルシスを演劇から極力除外しようとした。しかし、その試みが成功したとは言えない。言い換えれば、観客は「苦労を共にする」ことを拒み、陶酔を求めたのである。そもそも、上述したトクヴィルは、演劇に「墮落」の一步をみとめていたという点を忘れてはならない。このような「墮落」が混用されたレトリックとポエティクスの中に存在するならば、それはカタルシスに対しどのような影を落とすのか。

4. 単純なカタルシスと排泄物

前節では、ポエティクスとレトリックの混用と、安直なカタルシスを求める観客について論じた。本節では、Burkeの理論を中心に、カタルシスのために捧げられる2種類の生贄 *katharma* と *pharmakos* について説明し、*pharmakos* による安直なカタルシスが生み出す問題について分析する。*Pharmakos* は容姿が醜いという理由だけでスケープ・ゴート（身代わりの犠牲者）として生贄にされた人々であり、*pharmakos* によるカタルシスによって責任の転嫁が行なわれることになる。前述したように、森（1986）は、ポエティクスとレトリックの混同によって「惨劇」が起こると主張した。森が指摘した「惨劇」とは、正確にはポエティクスとレトリックの混同が可能にする *pharmakos* によるカタルシスによって生み出されるのではないだろうか。*Pharmakos* による単純なカタルシスは、問題そのものを決して解決することではなく、問題の責任を全く関係

のない生贄に転嫁し解決しようとする。ポエティクスとレトリックの混用はこのような責任転嫁を助長することになる。

4. 1. Burke のドラマ

上述したように、Burke (1950/1969) は、言語を操る能力を人間の本性であると論じ、人間をシンボルを使用する動物と定義した。Burke の人間の定義はシンボルの使用と動物という 2 要素が含まれることに留意しなくてはならない。すなわち、言語を操る能力とその能力が内在する身体によって人間は存在することになる。Burke (1954/1984) が、歯痛に悩む哲学者は哲学的観念よりも歯科学を考えるだろうと、ユーモアを交えて論じているように、Burke は決して能力に集中し、身体の働きを無視することはない。Burke が人間を<心一と一身体> (“the mind-and-body,” p. 63)、と表現しているのも、人間という有機的生物が人間として存在するためには、能力だけではなく身体的働きを無視することができないからである。このような有機的な見解は人間だけではなく、彼のドラマや芸術といった概念にも認めることができる。例えば、Burke (1964)は芸術を人間の身体のようなものと説明しているが、それは人間の身体が栄養のバランスのとれた食事や栄養不足によって影響を受けるように、芸術もその全体的な完成度を高めるためには、ドラマがバランスよく構成される必要があるからである¹⁴⁾。

人間はシンボルの使用という能力を持って生きているため、人間が綴る人生の本質もまたシンボリックなものであり、人生は一つのドラマとして形成されるのだ。例えば、蜜蜂も人間と同様に誕生し、群れを形成し、子孫を繁栄し、そして死に至る。しかし、それを蜜蜂はドラマとして体験することはない。なぜならば、蜜蜂にはシンボルを使用する能力を持たないからである。対照的に、人間は誕生し、名前をもらい、知識を蓄え、恋をし、友情を育み、泣き、笑い、そして死ぬ。このように生の始まりや終わり、そしてその間に起こる現象の数々をシンボルによって着色することにより、いくつものクライマックスを経験する。それゆえに、Burke にとってドラマは決して人生を意味する隠喩ではなく、人生そのものを意味する。

Burke によるとドラマは人生と同様に有機的に構成されている。ブレヒトが行ったように非有機的な要素がドラマに含まれることは可能であるが、彼が医学的表現をもって説明するように、ドラマもまた人間の体と同様、異物の混入は病気そして時には死を意味する。重要なのは、どの人間も問題を持ち生きているように、ドラマにも何らかの問題を含んでいるという点である。そして、カタルシスはこの問題を浄化するために重要な行為である。しかし、この浄化も 2 つの異なる方法によって行われる。

4. 2. Katharma と Pharmakos

Burke (1959a) がカタルシスを論じる際、アリストテレスがカタルシスを『政治学』で言及しているという点を指摘し、カタルシスは本来「政治的な排泄 (political purge)」（Burke, 1959a, p. 337) としての性質を持っていたと論じている。Burke (1951) はカタルシスの語源を説明する際、この点を強調しており、katharma とは浄化のために犠牲になる落伍者、もしくは無能力な者といった生贄だと説明している。アテネでの習慣として、伝染病や飢饉といった天災時のために犠牲者達が選ばれ、都市の罪を洗い流す目的で海へ投げ込まれていた。カタルシス (catharsis) はそのような犠牲者たちである katharmata を語源に持ち、そこから儀式的浄化 (purgation) という意味に発展したというのが、Burke の主張である。例えば、Burke (1951) が、『オセロ』の登場人物であるイアーゴを katharma の例として挙げているのも、イアーゴの存在は邪悪な娯楽

を盛り上げつつ、観客の罪の意識を浄化するために重要な生贄として機能しているからである。イアーゴはオセロの耳元で響く悪の声が体現したものであり、その死によって観客の内にある悪の声も浄化されることになる。Burke (1950/1969) は、罪深い説得者としての姿からイアーゴをレトリックの悪魔と称しているが、この罪深い登場人物は観客の罪や感情が浄化されるために殺されなければならないのだ。また、彼はキリストを普遍的な *katharma* と表現しているが、それはキリストが人間の罪のためにスケープ・ゴート（身代りの犠牲者）として献上されたからである。ここで我々は、「生贄」という概念に注意しなくてはならない。ポエティクスにおけるシンボリックなカタルシスならば罪や感情の浄化はシンボリックな生贄によって行われる。しかし、ポエティクスとレトリックが混用された場合、シンボリックな生贄だけでは不十分である。

Burke (1951) は *katharma* だけではなく、その類義語である *pharmakos* についても論じている。*pharmakos* は害毒を与える人、(悪魔の力を借りる) 魔法使いを意味し、贖罪や他者の罪のために生贄や死刑に処された人物である。*pharmakos* から派生した語である、*pharmakon* は薬、治療、媚薬、まじないを意味した。また、*pharmakos* から *pharmacy* (薬学) という言葉が生まれたように、天災や不運に襲われた都市の病(悪) ¹⁰⁾を治療(浄化)するために捧げられる。例えば、デリダ (2013) は、プラトンの著作の中で文字がいかに薬物として扱われているかについて興味深い見解を示している。文字は知識の記録を可能にするが、それは人々の記憶や知恵を薄弱にする。治療薬には必ず副作用が伴うように、*pharmakon* は有益でありつつ有害でもある。さらに、デリダ (2013) によると、魔法使いや毒薬扱いである *pharmakos* は、悪の排出という儀礼の手段として存在しており、スケープ・ゴートに喩えられる。*pharmakos* たちは都市の純化のために身代わりとして殴打によって、悪を外へとおびき出すように、象徴的に殺されたのである。

ここで *katharma* と *pharmakos* の差異について考察する必要がある。両者とも罪人や奴隷であり、生贄として儀式的に殺害されるが、それぞれ選定方法や扱われ方が異なる。Burkert (1977/1985) は、*pharmakos* として容姿が醜い者が選ばれていた事実を説明している。その<醜い者>は醜ければ物乞いでも犯罪者でも問題ない。しかし、*katharma* は毎年定期的に開催される浄化儀式のために選ばれ、その後国王によって食事が与えられるといった待遇をうけることもある、生贄ではあるが特別な使命を帯びた人物であるといえる。時には王であっても *katharma* として犠牲になったという点からも、この使命帯びた生贄という姿が明確に浮かび上がる。Burkert によれば、アテナイの王コドロスは神託に従い自らをアテナイの生贄として捧げ、アテナイを敵から守った。前述した *katharma* としてのキリストの姿からも、このような特別な存在が理解できるだろう。Burke がレトリックの悪魔と呼んだイアーゴも同様に、『オセロ』のドラマの中で重要な役割を持つ生贄である。観客が罪の意識を浄化するためには、その意識の表徴であるイアーゴの死が必須なのであり、全く物語に関係がないが劇中で最も<醜い者>が殺害されたとしても、観客が感じる罪の浄化は不可能である。ゴルゴダの丘で、イエスでのそばで十字架に磔にされた犯罪者が死んだのでは、人類の罪は浄化されなかったのだ。換言すれば、イアーゴやキリストはコドロスがそうだったように偉大なる *katharma* であり、彼らは決して *pharmakos* ではないのである。*pharmakos* は全く関係のない人間が犯した特定の罪の責任を問われ、身代わりとして殺害される生贄だといえる。

pharmakos と浄化される罪は非有機的な関係でしかなく、効果的なカタルシスをもたらすことが不可能ならば、*pharmakos* という身代わりを通して行われる浄化は、もはやポエティクスの領

域から逸脱しているといえる。Burke (1959b) はシンボリックな浄化と生贄による浄化とその代償について、次のようにポエティックに表現している。

言葉による浄化、それは悪魔の放逐；
洗滌による浄化、それは儀式的な浄め；
生贄による浄化、それは身代りの犠牲者；
“血を流すことなく罪の赦しはありえない”¹⁶⁾

浄化としてのカタルシスには、シンボリックな *katharma* によって行うカタルシス、そして *pharmakos* の血によって自らの罪を浄化しようとする茶番でのカタルシスが存在する。ポエティクスでのカタルシスであっても血が流れるかもしれないが、それはシンボリックなもので *pharmakos* は必要ない。ポエティクスとレトリックが混同し、カタルシスが行われるまさにその時初めて、*pharmakos* が必要となるのだ。そして、このカタルシスは茶番でしか体験できず、実際の問題は何も解決されない。ただ、*pharmakos* は簡単な解決策として、容易なクライマックスのために捧げられるだけなのだ。

このような茶番で経験するカタルシスを、Burke が行った『我が闘争』の分析をもとに考察してみよう。ヒトラーが画家そして建築家を目指していたのは有名であるが、Burke (1941/1973) によると『我が闘争』でヒトラーは、様々な悪の根源への治療薬を提示する祈祷師として自分自身を描写している。Wilde (1891/2000) が、道徳的もしくは不道徳的な本などなく、ただ上手に書かれているか、下手に書かれているかでしかない、と論じているように、もし『我が闘争』自体に罪があるならばそれは単純にそれが悪く書かれているから、という理由だけになる。少なくとも『我が闘争』では、ヒトラーは指導者ではない。作家である。彼は作家として作品を書き上げた。そして扱った題材がただ政治だっただけのことである。しかし、そのシンボリックな創作物は、当時のドイツにおいて多くの人々にとって非常に強烈な説得力を持った書物だったのだろう。『我が闘争』の真の問題はここにある。そこはポエティクスとレトリックが交錯する場所であり、その場所で何の罪もないユダヤ人が茶番のクライマックスのために *pharmakos* として犠牲になったのだ。

レトリックはかつて政治的な武器だった。それは聴衆を次の行動へ、もしくはより深遠な議論へと誘引することとを目的とした。しかし、ポエティクスと混じり合う際、弁論の内容は民衆劇のごとく簡潔に構成される。そこでは、いかなる問題であっても浅はかなクライマックスをもって解決されてしまう。人々はそのクライマックスに酔いしれ、カタルシスによって災難を浄化すればいい。ただしここで生贄になるのは *katharma* ではなく *pharmakos* である。流されるのはもはやシンボリックな血ではない。そして、問題そのものはなにも解決されていない。

4. 3. 生贄と排泄

これまで *katharma* と *pharmakos* を中心にカタルシスについて考察したが、カタルシスによって捧げられた生贄はどのように処理されるのだろうか。カタルシスでは感情的な浄化だけではなく、同時に身体的な排泄が行われる¹⁷⁾。ポエティクスによるカタルシスの場合であれば、観客は泣き、もしくはヒステリックに笑い、涙という排泄物を放出する。排泄は有機的生物としての人間が行ういたって自然な行為である。ポエティクスとレトリックが混用された場合に生じるカタルシスから放出されるのは、解決すべき問題とは全く関係のない生贄の血という非有機的な排泄物である。また、物質的な排泄物は無視することはできても抹消することはできない。換言す

れば、解決すべき問題は簡単なカタルシスによって浄化されているかのように見えるが、結局は何も解決されておらず、蓄積されていくわけである。

ブレヒト（1998）は乞食集団のボスであるピーチャムに「この世の持てる奴らは、貧困を創り出すことはできるくせに、貧困を見てはいられない」（p. 202）と、我々が放出した排泄物に対する我々の態度を咎めさせている。この台詞から社会（システム）から放出され、そして黙殺される排出物の姿が認められる。例えば、ボードリヤール（2003）は、2001年9月に発生した同時多発テロ、そしてその後のイスラム対アメリカという構図に、「勝ち誇ったグローバリゼーションがみずからと格闘している」（p. 16）姿を重ねる。テロリズムとは決して文化間の衝突といった単純なものではなく、強大で残酷な一つのシステムが排除した他者が、そのシステムが決して何にも還元できない特異な方法によってシステムの前に出現するという現象である。そのシステムが存在するために、またシステム内の人々がそのシステムから恩恵を受けることができるように、特定の他者が生贄にされる。人々は問題が何もないように生活しているが、ある日突然生贄にされた他者が報復のために登場する。なぜならば、問題は決して解決されておらず生贄だけが蓄積されているからだ。同時多発テロは、グローバリゼーションが排出し、黙殺し続けていた「排泄物」によって苛まれているグローバリゼーションの姿であるのだ。

先述のとおり、ヒトラーは多くの人々の命を国家の排泄物として選んだわけである。このような方法で放出された排泄物は物理的に存在するが、それが自己の健康や心地よい感情を妨げていた汚物として認識されているだけに、放出された排泄物是对応する必要がないと考えられる。ヒトラーにとって、殺された生贄の血は留意する必要がなく無視することができた。また、我々も栄養のバランスに注意をはらい食事を毎日とったとしても、その結果である排泄物がどのように対処されているか気にかけることはないであろう。しかし、その排泄物は確かに存在し、そして積み上げられていく。pharmakosによるカタルシスはこのような排泄物の存在を忘れさせてくれる。言い換えれば、我々は pharmakos によって、解決しなくてはならない問題を避けることができるわけである。

ブレヒト演劇が失敗した理由は、観客の排泄行為に対するある種の渴望が理由だと考える。フロム（1932/1965）が指摘するように、感情の麻痺した近代人は、映画や流行歌といった代用品を通して感情を表現し、人生を経験する。それは、社会や個人の問題や感情に対して積極的に働きかけていくのではなく、娯楽や芸術といった媒体を通し簡単に排泄——解決——しようとしているように理解できる。例えば、レトリカルな目的を持ったドキュメンタリー映画を観客は何を求めて鑑賞するのか。劇場でイラク戦争、環境問題、経済問題に関する疑念や不安を排泄した観客はその後どのような行動にでるのか。空調が調節され、心地よい座席と飲食物が与えられた劇場での鑑賞には、街頭演説によって直接訴えかけるような緊張感もレトリカルな効果もまた存在しない。ポエティクスとレトリックの混用は両方の効果を半減させる。ブレヒトはレトリカルな効果を高めるために、芸術性を犠牲にしてもカタルシスを徹底的に回避しようとし、芸術鑑賞を求めた観客は、ブレヒトが追及したレトリカルな演出やメッセージを無視した。しかし、その間世界には排泄物が蓄積されていくのである。

森（1984）は「詩が修辞と混同されるときに惨劇は起こる」（p. 161）と指摘したとはすでに述べた。「惨劇」とは排泄物の蓄積ではないという点に留意すべきである。ボードリヤールが論じているように、生贄にされ蓄積された排泄物が、いつか漏出し続けた社会の前に現れ復讐する時が

くる。その時排泄物を黙殺し続けた社会は「惨劇」を目の当たりにすることになる。環境汚染、テロリズム、経済破綻といった「惨劇」は、勝ち誇った我々が、みずから生み出した問題と格闘している姿でしかない。

5. おわりに

本研究はカタルシスという観念を中心に、レトリックとポエティクスの境界線、そしてその境界線が不透明になり両言語活動が混在した際に生じる問題について考察した。ポエティクスとレトリックという性質の異なる言語活動は、時に混在されポエティカルなレトリックとして行われることがある。例えば、パフォーマーとして民衆の前に姿を現す政治家によってこのポエティカルなレトリックは行われる。しかし、勿論このような政治家に演劇役者としてパフォーマンスを優美に行う能力があるわけでもなく、街頭演説者のようにレトリカルな力や緊張感にあふれているわけでもない。ポエティクスとレトリックの両方の効果を半減しているのである。そして、観客もそのような行為を渴望しているといえる。安易なカタルシスは、演劇の衰退そしてレトリックの退化につながる。そして、我々は労働の領域に、ホモ・ルーデンス（戯れる動物）として存在することになる。

ブレヒト（1963）は民衆劇に関して次のような見解を述べている。

民衆劇はふつう、未熟な、求むることの少ない演劇であって、学者ぶった美学は、それを黙殺したり、軽視したりする。あとの場合、美学は、民衆がいつまでも現状のままであることを望むのだ——これはちょうど、ある種の政府が、その人民がつねに未熟で、求むること少ないのを望んでいるのに似ている。そこには感傷をまじえた野卑な冗談があり、嘘っぱちの道徳や安価なセックスがある。悪人は罰せられ、善人は結婚にゴールインし、勤勉な連中は遺産にありつき、怠け者は指をくわえてそれを見おくる。民衆劇作者のテクニクはかなり国際的で、ほとんど変わらない。こうした脚本を演じるには、不自然なしゃべり方ができたり、舞台上でばかげきった動作を大得意でやったりしなければならない。お皿にたっぷりいっぱい悪達者な素人芸があれば、ことは足りる。(p. 57)

民衆劇は勸善懲悪であり、善人には幸運が訪れるという、単純なプロットで進められる。ブレヒトは、このような民衆劇が観客の知能を低下させるとし、低俗な芸術だと批判するわけである。民衆劇が求められれば求められるほど、観客は陶醉し、現実世界に眼を向けることを忘れてしまうのだろう。

Burke（1961）も同様に、低俗な芸術とその魅力について論じているが、ここでは彼はハリウッドという言葉を使っている。彼によると、最も歪んだ愛のカタルシスは、卑猥な品々を見せびらかすことによって性的な欲望を刺激する芸術でしかない。このような芸術を通して体感することができるカタルシスはもはやパロディーでしかない。まるで淫樂に耽る男が、みだらなものを見た後に、ステーキを買い、部屋に持ち帰り、そして残酷に抓るといった行動をとるようなものである。このような活動を通して感じるることができるカタルシスは個人的なものであり、他人には理解不可能であろう。対照的に、ハリウッドは多くの人々にとって理解しやすい手法で表現することを得意としている。ハリウッドはスター達を淫魔として、観客達の前に魅力的に登場させるのである¹⁸⁾。そして、観客達は、難解な道程を進むことを拒否し、魅力的な淫魔のささやきに誘惑されることを選択してしまう。低俗な芸術は安易なカタルシスを求める観客にとって最適の

形式になりうるのだろう。

Burke は〈生贄の王〉として二つの例を挙げている。1人はキリストであり、他方は大統領である。前述したように、キリストとは人類の罪を浄化するために普遍的な *katharma* として犠牲となった。対照的に Burke (1941/1973) は、〈生贄の王〉としての大統領が出演するドラマを茶番劇であると論じている。ポエティクスとレトリックの混同が生み出すのは芸術でも説得でもなく茶番劇でしかないのだろう。プラトンが民衆の判断能力に対する不信感を表し、民衆が芸術に関する自身のうぬぼれた知恵によって生じる、民衆の身勝手な自由によって行われる体制を批判したとはすでに述べた。特に茶番劇としての政治が楽しめる現代において、プラトンの批判は真摯に受け止めなくてはならない。なぜならば、Burke が論じたように、カタルシスは身体に影響を与え、排泄物は死んだ生贄や涙もしくは汚物のように物理的なものとして生じるからである。カタルシスによって排出され、無視され蓄積された汚物を、我々は対処しなくてはならない時が必ず来る。我々や我々が暮らす共同体、もしくは国々だけではなく、世界も1つの有機的な身体である。次はいつ、どのような形で、勝ち誇った世界が自らと格闘しなくてはならないのだろうか。

註

- 1) ポエティクスとは詩術を指す言葉であるが、決して詩作に限られたわけではなく、劇や音楽も対象となる。また、アリストテレスが詩作の再現を絵画の再現を用い説明しているように、本研究ではポエティクスを、芸術的行為全般を指す包括的な用語として使用する。
- 2) Oxford Dictionary of English Etymology, p. 255 を参照。
- 3) しかし、関村 (1992) が主張するように、プラトン (trans 1979a) は『国家』でミメーシスに対し肯定的と否定的両方の態度をとっている。教育では模倣は重要な行為であると述べられ、詩人の追放を論じる箇所では、模倣は真実を遠ざける行為として論じられている。無論、教育と芸術という異なる活動において模倣は性質をことにするのであり、詩人追放論にあるように創作活動での模倣は、プラトンにとって操作的な行為であるといえる。
- 4) Burke は次のように述べている。“The Poetic dimension of language concerns essentially the exercise of linguistic resources in and for themselves, by an animal which loves such exercise because it is the typically language-using animal” (p. 340).
- 5) Burke (1931/1968) は次のように述べている。“Art was ‘justified’ because art was an appetite-in being desired it found its ample reason for existence. Art did not require defense as an instrument of political or social reform. Art was purely and simply a privilege, to be prized as a cosmic exception” (pp. 16-17).
- 6) Burke は次のように述べている。“Concerns with the receptivity and resistance of audiences, with the extra-literary situations influencing such responses, and with the extra-literary uses to which the pure poetic medium may be applied, could be grouped under the head of Rhetoric” (p. 275).
- 7) 松本仁助・岡道男 (1997) 訳『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』岩波文庫の注釈を参照。
- 8) 例えば、カタルシスに関する研究には、Else (1967) そして彼に対しての、Kitto (1966) の議論がある。しかし、Bennett (1981) が述べるように、解釈の枠をこえることができない。また、彼は『オックスフォード・イングリッシュ・ディクショナリー』では、1933年版まで、カタルシスの説明が医療的解釈のみで文学的解釈が欠如しているという興味深い点を指摘している。
- 9) 当津 (1997, 1979) を参照。
- 10) 山本 (2004) による菅谷の指摘を参照。
- 11) プレヒト (1967) に収録されている pp. 93-98.
- 12) 同上, pp. 148-153.
- 13) 内尾 (1969) によると、プレヒトの『三文オペラ』はその資本主義的社会批判的内容にもかかわらず、中産階級の人々を魅了し、商業的成功を収めた。
- 14) Burke は次のように述べている。“The arts in themselves are rather like a human body which might respond one way to a properly balanced diet and another way to a dietary insufficiency, but without any specific concern with a problem of diet as such” (p. 164).
- 15) 英語の malfunction, maladjusted といった単語の接頭語に見られるように、フランス語の mal は悪い、病といった意味がある。
- 16) Burke は次のように述べている。

Purification through the word, that casts out demons;

Purification by cleansing, by things ritually clean:

Purification by sacrifice, scapegoat:

“Without the shedding of blood, there is no remissions of sins” (p. 370).

- 17) 言語能力と身体に関連は Burke にとって重要な要素である。実際、Burke (1959a) は悲劇の語彙には3つの非言語的特徴を“body”として説明しているが、それらは、“the human body,” “the ‘world’ s body,” そして“the body politic” (p. 338) である。例えば、「苦痛」とは“the human body”に関する語彙、「権力」は“the ‘world’ s body,” また「正義」“the body politic”に関する語彙である。勿論、人間の体からカタルシスによって排泄物が生じるならば、世界や国家からも排泄物が生じるわけである。
- 18) Burke は次のように述べている。“The simplest distortion of love, from the standpoint of, catharsis, is the kind of art that would arouse sexual desire sherry by the flaunting of sexual wares. Here is the burlesque of catharsis, as with the responses of the recondite roué who, after witnessing a lewd show, bought himself a steak, took it to his room, and pinched it unmercifully. Milder forms of such art are the specialty of Hollywood, which aims to have its stars appeal to their audiences as succubae and cuccubi” (pp. 112-113).

引用文献

- アリストテレス (1968) 山本光雄訳『弁論術 (アリストテレス全集 16)』(pp. 1-314)、岩波書店。
- アリストテレス (1972) 今道友信訳『詩学 (アリストテレス全集 17)』(pp. 1-223)、岩波書店。
- アリストテレス (2001) 牛田徳子訳『政治学』京都大学学術出版会。
- 内尾一美 (1969) 「若きブレヒト論—教育劇をめぐって—」『長崎大学教養部紀要 人文学部』第 10 巻、pp. 91-99。
- ガルシア＝マルケス、G. (1996) 且敬介訳『愛その他の悪霊について』新潮出版。
- キケロ (2005) 大西英文訳『弁論家について (上)』岩波文庫。
- 関村誠 (1992) 「プラトンにおける像とミメーシス」『美学』第 42 巻 4 号、12-22。
- デリダ、J. (2013) 藤木一勇、立花史、郷原佳以訳『散種』法政大学出版局。(オリジナル 1972 出版)
- 当津武彦 (1977) 「最近のカタルシス解釈」『美学』第 28 巻 2 号、55-63。
- 当津武彦 (1979) 「アリストテレス『詩学』の研究」『大阪大学文学部紀要』第 19 巻、1-365。
- トクヴィル (2008) 松本礼二訳『アメリカのデモクラシー 第 2 巻 (上)』岩波文庫。(オリジナル 1840 出版)
- バタイユ、G. (1973) 山本功訳『神秘／芸術／科学』二見書房。
- 藤竹暁 (2002) 『ワイドショー政治は日本を救えるか—テレビの中の仮想政治劇』KKベストセラーズ。
- プラトン (1974) 加来彰俊訳『ゴルギアス—弁論術について— (プラトン全集 9)』(pp. 1-243)、岩波書店。
- プラトン (1975) 森進一訳『イオン—「イリアス」について— (プラトン全集 10)』(pp. 116-155)、岩波書店。
- プラトン (1976a) 藤沢令夫訳『国家—正義について— (プラトン全集 11)』(pp. 17-773)、岩波書店。
- プラトン (1976b) 森進一、池田美恵、加来彰俊訳『法律—立法について— (プラトン全集 13)』(pp. 31-788)、岩波書店。
- ブレヒト、B. (1962) 千田是也編訳『今日の世界は演劇によって再現できるか』白水社。
- ブレヒト、B. (1963) 小宮曠三編訳『ブレヒト演劇論』ダヴィッド社。
- ブレヒト、B. (1967) 千田是也、岩淵達治編『ブレヒト演劇入門—「肝っ玉おっ母とその子供たち」上演をめぐって—』白水社。

- ブレヒト、B. (1974) 千田是也編訳『新しい俳優術・「カツグラーベン」ノート・非アリストテレス的劇作法』河出書房新社。
- ブレヒト、B. (1981) 野村修訳『亡命者の対話』晶文社。
- ブレヒト、B. (1998) 岩淵達治編訳『三文オペラ (ブレヒト戯曲全集第2巻)』(pp. 117-248)、未来社。
- フロム、E. (1965) 日高六郎訳『自由からの逃走』東京創元社。(オリジナル1932出版)
- ボードリヤール、J. (2004) 塚本史訳『暴力とグローバリゼーション』NTT出版。
- マキャベリ (1998) 池田康編訳『君主論 (マキャベリ全集1)』(pp. 3-88)、筑摩書房。
- マルコム X (1993) ジョージ・ブレイトマン編、長田衛訳『マルコム X・スピークス』第三書館。(オリジナル1965出版)
- 森常治 (1984) 『ケネス・バークのロゴロジー』勁草書房。
- 山本邦彦 (2004) 「アリストテレス『詩学』に挑む 20世紀演劇の冒険—サミュエル・ベケット* 寺山修司*ブレヒト—」『奈良女子大学文学部研究教育年報』創刊号、89-99。
- 渡辺浩司 (1992) 「カタルシスと悲劇に固有の快—アリストテレス『詩学』より—」『美学』第42巻4号、23-33。
- Barish J. (1981). *The anti-theoretical prejudice*. Los Angeles, CA: University of California Press.
- Bennett, K. C. (1981). The purging of catharsis. *The British Journal of Aesthetics*, 21(3), 204-213.
- Bizzell, P., & Herzberg, B. (1990). *The rhetorical tradition: Readings from classical times to the present*. Boston, MA: Bedford Books.
- Burke, K. (1946). Kinds of criticism. *Poetry: A magazine of verse*, 68, 272-282.
- Burke, K. (1951). Othello: An essay to illustrate a method. *The Hudson Review*, 4(2), 165-203.
- Burke, K. (1959a). On catharsis, or resolution. *The Kenyon Review*, 21(3), 337-367.
- Burke, K. (1959b). A postscript to the foregoing. *The Kenyon Review*, 21(3), 367-375.
- Burke, K. (1961). Catharsis—second view. *The Centennial Review*, 5(2), 107-132.
- Burke, K. (1964). Art—art the first rough draft of living. *Modern Age*, 8, 155-165.
- Burke, K. (1968). *Counter-statement*. Berkeley, CA: University of California Press. (Original work published 1931)
- Burke, K. (1969). *A rhetoric of motives*. Berkeley, CA: University of California Press. (Original work published 1950)
- Burke, K. (1973). *The philosophy of literary form*. (3rd ed.). Berkeley, CA: University of California Press. (Original work published 1941)
- Burke, K. (1984). *Permanence and change: An anatomy of purpose*. (3rd ed.). Berkeley, CA: University of California Press. (Original work published 1954)
- Burkert, W. (1985). J. Raffan (Trans). *Greek religion: archaic and classical*. Cambridge, MA: Harvard University Press. (Original work published 1977)
- Else, G. F. (1967). *Aristotle's poetics: The argument*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Hauser, G. A. (1999). *Vernacular voices: The rhetoric of publics and public spheres*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Kitto, H. D. F. (1966). Catharsis. In L. Wallach (Ed.), *The classical tradition: Literary and historical studies in honor of Harry Caplan* (pp. 133-147). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Oxford Dictionary of English Etymology* (1966). C. T. Onions (Ed.). New York, NY: Oxford University Press.
- Rebhorn, W. A. (1995). *The emperor of men's minds*. New York, NY: Cornell University Press.
- Wilde, O. (2000) *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books.