

観ることのできない悲劇を我々は語る

—— 初期ルカーチの悲劇論とその可能性 ——

梶 原 将 志

松 山 大 学
言語文化研究 第38巻第1 - 1 号（抜刷）
2018年 9 月

Matsuyama University
Studies in Language and Literature
Vol. 38 No. 1-1 September 2018

観ることのできない悲劇を我々は語る

—— 初期ルカーチの悲劇論とその可能性 ——

梶 原 将 志

本論は、ルカーチ (Georg Lukács ; 1885-1971) の初期の著作、とりわけエッセー「悲劇の形而上学」を含む『魂と形式¹⁾』(1911) から、彼の悲劇観を再構成し、その重要性・展開可能性を示す試みである。なお、『小説の理論²⁾』(1920) を随時参照しつつも「悲劇の形而上学」の冒頭個所の解釈に収斂して行く構成を本論が採るのは、前者が近代版叙事詩としての小説の位置付けを主題としており、それとの比較項として悲劇を扱うのに対して、後者は、同時代の悲劇作品ーP・エルンスト『ブルンヒルト³⁾』ーを論じながら、近代における悲劇の意味・可能性を問うているからである。つまり本論は、近代悲劇論者としてのルカーチに注目している。ヘーゲル的な歴史観⁴⁾ に拠るルカーチの悲劇論はその最初期において生産的な解釈可能性を有し、それがエッセーという表現形式において、晦渋さという代償を伴いつつも保存されている。

1) *Die Seele und die Formen* [= SuF] (1911), Neuwied/Berlin 1971.

2) *Die Theorie des Romans* [= TdR] (1920), 2. Aufl., München 2000.

3) ニーベルング族にまつわる衆知の物語に取材した三幕の悲劇。王グンターはブルンヒルトへの求婚・初夜に際してジークフリートの怪力と隠れ蓑に頼るが、そのことがジークフリートの妻 (グンターの妹) クリエムヒルトの口から暴露され、王妃ブルンヒルトの矜持に致命的な打撃を与えて、忠臣ハーゲンの手によるジークフリート殺害、王妃の自殺へと至る。意識と裏腹な無意識が夢として暗示されるなど、現代的な心理劇の一面を持ちつつ、他方で、心理的動機付けの系列だけでは割り切れないような構成を内蔵している。P. Ernst : *Brunhild* (1909), in : ders. : *Dramen*, Bd. 2, München 1933, S. 67-125.

4) 〈形式〉という元来は超歴史的な概念を、歴史的に展開して行くものと捉えたこと自体が、ヘーゲル的である。P. Szondi : *Theorie des modernen Dramas* (1956), Frankfurt a. M. 1966, S. 10f.

以下、まず第1章において、ルカーチが論じる *Leben* を〈人生〉と〈生〉とに分節化し、極性をもたせて定義した上で、第2章では、人生から生への移行として、〈魂〉および〈形式（化）〉の概念を理解する。第3章では、上記の基本概念・図式に基づいて、ルカーチの芸術理解、およびその中での〈悲劇〉の位置付けを確認する。先取りして言えば、（近代）悲劇は、人生=生を一つの意味充実体として再構築すること自体の破綻を、必然性のもとで表象し得る媒^{メーデイウム}体である。つまり、英雄の有意義な死でもって、人生を一つの完結した全体として呈示するのが、かつてあり得たとされる悲劇だとすれば、ルカーチがエッセーにおいて迫り詰める先は、そのような悲劇の不可能性自体を表象し悼む^{メタ}超悲劇と言える。しかも興味深いことに、ルカーチによれば、そのような悲劇の観客が神である－人間ではない－という。第4章では、この命題が何を意味するのか、意味し得るのかについて、踏み込んだ解釈を試みる。

1. 人 生 / 生

「悲劇の形而上学」においてルカーチは、日常において体験される *Leben* と、真の *Leben* とを区別・対照する。本論では前者に「人生」、後者に「生」の語を当てて訳し分ける。このような二分法が必要となる前提には、人間の生活領域が専門化・分業化・細分化されることで、有機的な統一性・総^{トタリテート}体性を失った近代社会と人間性とを⁵⁾芸術の力で再統合しようという、ルカーチの一貫した企図がある。つまり、雑多な現実的人生を理念としての生へと純化して行くような過程が、芸術に託されている。では、ホメロスの古代には－そしてキリス

5) ルカーチに影響を与えたジンメルは『貨幣哲学 (*Philosophie des Geldes*)』(1900)の中で、個人の主観的自由と、外界の客観的事物との相互作用に、社会・文化の発展を見ており、貨幣経済の導入は、客観的事物に対する個人の依存度を軽減するものとして、必ずしも否定的にのみ評価されているわけではない。これに対してルカーチは、社会における個人の主観的な充足感と世界の完結性の実感とを重視し、貨幣に媒介された労働と生活との抽象化・断片化を文明論的に批判する。K. Nyiri: *Zur Kulturkritik des frühen Lukács*, in: U. Bernbach/G. Trautmann (Hrsg.): *Georg Lukács*, Wiesbaden 1987, S. 41-49, hier S. 43.

ト教中世においてもまだ辛うじて－在ったという「総体性」とは一体何なのか。中世を念頭に置くならば、救済史への磐石な信念とも言い切れそうだが、ルカーチが論じるのはより理念的なもので、言説化し難い－からこそ「自明」・「所与」とだけ言われる－ような〈何か〉である⁶⁾『現代演劇発展史』では、総体性の保持された社会が〈文化〉と名指され⁷⁾それは、根拠付けをそもそも必要とせず、心情から発した、イデオロギーとさえ自覚されぬイデオロギーとして規定されている⁸⁾。しかしいずれにせよ重要なのは、理念としてのその「総体性」を実体として捉えることではなく、むしろそのような理念を据えることで近代がどう捉えられ、語られ、近代芸術にどのような課題が与えられるのかという問題意識の所在であり⁹⁾これが実際、以下詳述する〈Leben〉概念に反映されている。

Leben の一方の極である〈人生〉は、「明暗の交錯する無秩序である」(SuF, S. 219)。しかし、だからこそ、その(再)構成も動機付けられる。例えば初歩的には、諸々の出来事を時系列に並べ因果関係でつなぐことで、一つの全体

6) 現実認識が記号・言語に基づく特定の表象形式によって規定されており、この事態を〈イデオロギー〉と定義するなら、イデオロギーをそれとして言い表すことの困難は、〈イデオロギー〉という概念自体に織り込み済みの分析的なものである。イデオロギー批判にとどまらず、一種の言語行為としてのその批判自体の原理的困難とも向き合うのが、ラカンやアルチュセールを経たポスト・マルクス主義と言える。

7) Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1911), Darmstadt 1981, S. 46. 各時代の政治経済的生活基盤の反映を文化に、あるいは「文化」という語の用法に見るのみならず、さらに、下部・上部構造の相互的な作用と文化の変革的な要素とを看取する柔軟な唯物論が、後に例えば R・ウィリアムズによって開かれて行く。

8) 総体性をあえて定義するなら、ルカーチがベルリンで師事したディルタイを踏まえつつ、〈個人が固有の仕方の世界を認識しあるいは感じた体験(Erlebnis)群が一つのまとまった意味(Bedeutung)を成していること〉と言える。そしてさらに、その一つの全体としての体験群が詩人ら天才を通じて知覚可能な形で作品において客観化され、他者・受容者もそれを自らの体験として、自身の統一的世界観に関連付けて共有することが、芸術の課題として構想されている。

9) それゆえ、後にルカーチがマルクスおよびヴェーバーの理論を摂取しながら、近代社会の危機を物象化や合理化・計算可能化として具体的に規定するとき、経済・社会理論としては明瞭さを増すが、その代償として、彼の問題意識が持っていた潜在的な射程の広さを切り詰めてしまっている。西側社会批判理論がとりわけ初期(前マルクス主義的)ルカーチに関心を示した所以だろう。

に組織化される。もちろん、「普段の生活^{レーベン}において、我々は周辺的なことしか、つまり、我々の動機や諸々の関係しか、体験しない。」(SuF, S. 244.) このつながりは、人間のそのつどの認識の仕方・能力に相対的である。「過去には不変のものなど何一つない、過去は流れ、とらえ難く、変わり行く、過去は新たな認識によって新しいものに変えられる」(SuF, S. 255)¹⁰⁾ 人間はこのような、世界の見方の工夫によって、人生に整合性と意味とを与え、人生と折り合っている。ただし、そもそも相対的な認識の所産である因果を煮詰めた先の—これまた相対的な—「必然性」は、ルカーチ哲学の主題ではない。

偶然を閉め出すような人生は、高揚のない、不毛な人生であり、山も谷もない無辺の平地である。このような人生に伴う必然性は、易々と無事を得て、怠惰なことに新しいものをことごとく遮断し、無味乾燥な分別の懷に守られながら冷めた心持ちで息つくための、必然性である。(SuF, S. 223.)

ルカーチもその洗礼を受けた〈生の哲学〉は、むしろ因果や時系列に還元し切れない、Lebenの有機的連関の看取を課題とする。この思潮のもと、〈人生〉に対する〈生〉は、消極的な仕方で規定される。つまり、人生のうち、人間の物の見方に相対的な要素をすべて削ぎ落とした結果残ったもの、^{ヴェーゼン}本質が生である。生として出来事を捉えるならば、それはもはや端的に「あるべくしてある」と、充足理由のような仕方でしか表現できないだろう。「生において存在するのは、個別的なものだけ、具体的なものだけである。」(SuF, S. 49.) つまり、先在する何らかの概念・一般法則が個別具体的に実現・現象しているというような、^{ノミナリズム}(唯名論に対する)実在論的な現実理解は、なされない¹¹⁾ 人生を縁取る因果的な系列を相対的に過ぎないものとして剥ぎ取られ、生として捉えら

10) これが、「イブセンの分析的戯曲の実際に意味するところ」(SuF, S. 255) だという。つまり、ソフォクレスの分析的悲劇とは違い、近代悲劇は、自明の運命ではなく、そのつど認識される事実のいわば絶対的相対性を認識するような過程だと考えられている。

れた *Leben* は、我々の手持ちの語彙では「偶然」・「奇蹟¹²⁾」とでも呼ばれるしかない。しかし、「すべてが偶然ならば、何も偶然ではない、偶然は無い、というのも、偶然が法則性ととともに並存し、偶然が特殊な場合においてのみ法則性を破棄するときに限って、偶然[という概念]は意味をもつからである。」(SuF, S. 162.)—こう考えるなら、生は逆に、〈運命〉とでも言うべき必然性でもある。この必然性は、有限な人知が見逃していた—がいまや既知・周知となった—高次の因果関係の意ではない。偶然と必然との極性自体が無効化し、人間の認識により因果的に構成された世界が脱臼するときこそ、生は運命として現出し、「偶然かつ必然」という撞着表現を間に合わせて生むのである。

人生が因果の束あるいは網の目から成り、それゆえ出来事の継起(的な認識)を前提とするならば、生は、時間的継起性さえ相対的なものとして拒絶する。それゆえ、あえて言うなら、生は瞬間的なものである。もちろん、これは比喩にとどまり、持続を限りなく持たない、時間軸上の一点のことではなく、むしろ瞬間としての生は経験的な時間概念を超えた、理論的想定である。つまり生は、実現し得ない。

人生が、人間の価値観や意味付けを反映したものであるとすれば、それらることごとく否定する生は、人間には耐え難いものである。

真の生はいつも非現実的であり、人生の経験対象にはいつもなり得ない。

何かが輝きを放ち、経験のありふれた小道の上でぴかりと光煌めく；鬱陶

11) ルカーチは、「まさにこの生 (*das Leben*)」と「生というもの (*das Leben*)」, つまり個別の生と普遍的な生との二元性を指摘する際、中世普遍論争を引き合いに出している。なお、詩作は前者、およびその表出としての「形象」「意味」の反対概念)に依拠するとされてはいるが、*Leben* の両側面が表裏一体であるという留保も忘れていないため、二つの面を対極として安易に分離するべきではないのだろう (SuF, S. 11f.)。実際、個別的な人生を普遍的な形式へと高める試みの破綻をこそ機縁に、純粹な個性性が現出するのが悲劇である、という屈折を介した悲劇理解へとルカーチは足を踏み入れている (以下詳述)。

12) 「奇蹟は突拍子もなく人生の中に闖入する、偶然に、何の脈略もなく、そして、奇蹟は容赦なく全体を明確かつ一義的に割り切ってしまう。人間はその一義的なものを憎み、恐れる。」(SuF, S. 220.)

しくも魅惑的な何か、危険で思いがけない何か、偶然、偉大な瞬間、奇蹟が。充実し、そして混乱する。その何かは持続し得ない、ひとはそれに耐えることができないだろう、¹³⁾ 自身の高み—自分自身の生の頂点、自身の最後の可能性の頂点—において、ひとは生きていられないだろう。ほんやりとした人生に舞い戻らなければならない、生き得るためには、生を否定しなければならない。(SuF, S. 219.)

逆説的な言い方だが、人間は、真の生に対する反動として生き、人生を営んでいる。ルカーチは、人間が営む人生の本質を直接に規定するのではなく、むしろ、理念としてのみ想定される〈生〉への反動として間接的に、現実の人生を規定している。もちろん、前述のように、真の生は生で、人生の諸規定を削ぎ落とした、消去法の末の零点として規定される以上、ルカーチ哲学における *Leben* は循環的に定義されており、〈生〉と〈人生〉との二分法はその循環構造を分節化するための方法である。ルカーチが展開しているのは、人生とは何かを問う人生論でもなければ、人はどう生きるべきかを問う道徳論でもない。むしろ、(人) 生を知る・語るといふことの可能性を問う哲学的論考であり、後述するように、この問題に悲劇という文学形式が大きく関わるのである。

2. 魂 と 形 式

生きる主体を〈魂〉と呼ぶ。前章で、人生が特定の認識と意味付けとの所産であると述べたが、そのような認識と意味創出との個的主体が魂である。一般に〈精神^{ガイスト}〉が、個人を越えた集团的・社会的意識内容をも意味し得るとすれば、〈魂^{ゼーレ}〉の意味は、個人の思考内容・感覚内容に限定される¹⁴⁾。ルカーチの思索

13) „könnte“ と、接続法二式が用いられているのは、非現実的な想定だからだろう。つまり、生き難い状況なので命を捨てざるを得ないという実際の顛末を語っているわけではなく、人生において現出し得ない理念的な瞬間を叙述している。

が、生のいかなる導き手も存在しない孤独，限界状況に着目し，人生の無意味（の意味）を直視することに鑑みれば，彼が精神ではなく魂を主体に据え語るのももっともである。魂は，自らが遭遇する諸々の出来事を一つの世界観に統合し，意味付けることで，そのただ中に自分をも位置付け，自己規定する。別言すれば，魂は，特定の仕方で自己を限定・規定し，個と社会（全体）との有機的な統一性・総体性の回復を目指しながら，人生を渡って行く。歴史哲学的な視点を強調するなら，かつては自明のこととして意味に充実していたとされる人生＝生と社会との総体性がいまや失われ，それを回復する試みが，近代的個人の心性を貫いている。例えば19世紀の市民生活は，^{エーティク}倫理が優位を占め，秩序の保持，規則の反復，義務への従属，献身，労働などによって特徴付けられるが（SuF, S. 84f.），これは人為的な規則性でもって奇蹟の偶発的闖入を防ぎ，生を隔離するような保守的防衛機制と言える。もちろんそれでも一般に，暫定的な世界観－いわば哲学－と外界とがそぐわず，不整合，意味の間隙が生じることは常にあり得る。ジンメルがとりわけその点を強調した－とルカーチが述べている－ように，「いかなる立場をとろうと，それは一つの見方を与えるに過ぎず，^{ア・プリオリ}先験的で必然的な見方ではあるが，しかし，やはり一つの見方に過ぎず，総体性そのものではない¹⁵⁾」そもそもそのような齟齬があるからこそ，自己限定としての形式（化）が発動する。そのことを特に強調する『小説の理論』の冒頭曰く，「生の形式としての哲学，および，詩作の形式を規定するものそして内容を与えるものとしての哲学は，常に，内と外との断裂の徴候であり，自我と世界とが互いに本質を違えていることのしるし，魂と行為との不一致のしるしである。」（TdR, S. 21.）

認識を改め，世界観を洗練させることで，整合性を回復し，人生との折り合いがついて行く。そして，一個の魂の内的現実に過ぎなかった或る世界観がそ

14) *Lexikon Philosophie* (2009), hrsg. von S. Jordan/Ch. Nimtz, Stuttgart 2013, „Geist/Seele“ (Ch. Nimtz), S. 101f.

15) Lukács: *Georg Simmel* (1918), in: K. Gassen/M. Landmann (Hrsg.): *Buch des Dankes an Georg Simmel* (1958), 2. Aufl., Berlin 1993, S. 171-176, hier S. 174.

の主観性を削ぎ落とされ、客観的な必然性にまで錬磨されるとき、その世界観は一つの〈形式^{フォルム}〉に達するはずである¹⁶⁾

形式においてのみ、(〈唯一可能なもの〉というのが形式の最短定義である)、形式においてのみ、いかなる反命題も、いかなる傾向も、音楽に、そして必然性になる。問題を抱えた人間各々の道は、形式に通じている、つまり、分裂する諸力の最大値を自らの内に束ね得るような統一に通じている[…]。(SuF, S. 37.)

R・カスナー論中の、形式に関するこの重要な定義を踏まえると、形式は、単なる恣意的な自己規定ではなく、〈そのような規定が必然的であると思われる仕方でもって〉という条件を伴っている¹⁷⁾ 主観的なものの表出にとどまら

16) 文学作品ならば文体をも含む〈形式〉は、あくまでも統一的世界観の反映であって、そもそも統一性をもたないか破棄するような、あるいは意味されるもの(世界観)と意味するもの(文体)との齟齬を意識的に創り出すような〈実験〉は、ルカーチによって〈デカダンス〉として排除される。彼のこの教義が後に東ドイツ(DDR)で権威を振るい、作家たちに対し抑圧的に作用したことについては、ラダッツが具体的に述懐している。*Adorno des Ostens. Ein Gespräch mit Fritz J. Raddatz*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* VIII/4 (2014), S. 27-42, hier S. 36. この方針は、ルカーチ自身の文体にも反映されており、書き方と内容との間に問題含みな緊張を認めない、そういう意味で平板な「内容至上主義(Inhaltismus)」(ebd., S. 35)は、例えばアドルノのテキスト、意識的な文体と対照的である。アドルノは、モダニズム論争の中でまさにこの点を攻撃しており、つまり、芸術家自身が批判対象である同時代の合理的体制に取り込まれてある以上、それを外から対象化して純粹に批判内容として取り上げることは不可能であり、むしろ批判対象の中で書きながらにしてその書き方(形式)において批判を遂行するしかないという。Th. W. Adorno: *Erpresste Versöhnung*, in: *Monat* 122 (1958), S. 44. (なお、アドルノは〈総体性〉概念を、批判主体をあらかじめ含み込む社会的軀として否定的に前提している。)しかしルカーチは件の主義-「内容的なものが最も重要である」-を、晩年に至ってもなお固持している。H. H. Holz [u. a.]: *Gespräche mit Georg Lukács*, hrsg. von Th. Pinkus, Hamburg 1967, S. 31.

17) 〈芸術作品〉は有限で、閉ざされており、それ自体が目的である。対して〈学問的著作〉は無限で、開いており、手段に過ぎず、形式をもたない(SuF, S. 109)。ルカーチによるこの規定に鑑みると、〈形式〉は、素材・内容(情報・知識)と対置される外面的な構造ではなく、むしろ〈内容〉も含んだ包括的な概念である。芸術に関して言えば、外的世界・生に対する考え方・態度決定が、書かれたものや書かれ方において然るべき(と思われる)仕方であつたものである。もちろん、形式は、数ある自己限定の可能性の中の一つに過ぎないが、芸術作品はその一つに必然性の仮象を付与する。

ない、客観的なものとしての説得力を形式の条件とするなら、当然、形式の良し悪し、凝縮度の高低が、問題になり得る。よって、多様な形式の並立は原理的に良しとされず、むしろ形式間に序列が認められることになる¹⁸⁾ここに、文芸批評が関わる余地もある。未洗練の似非形式ならば、その形式を後付けで強引に自己正当化し、それが魂をして独りよがりにより自縄自縛せしめることもあり得るだろう¹⁹⁾他方で、人生の多様性・流動性に譲歩し過ぎれば、そもそも自己規定としての形式のていをなさない²⁰⁾ジンメル的印象主義的態度に関連して言われるように、「形式が、閉じ、自己統制的で、自己完結してあるということをやめるなら、それは形式であることをやめる。他に仕え、人生に向けて開かれているような形式は、存在し得ない²¹⁾」このように魂は、いわば他者が共有し得る自己完結性を目指し、形式化による自己限定・挫折・自己超克（場合によっては自己拘束）を巡りながら生きて行く主体であり、この過程を高い密度と集中度で一つの作品に結実させ、客観的必然性をまとった一つの形式に高めるのが、詩人である。

18) J. Kammler: *Ästhetizistische Lebensphilosophie*, in: *Text + Kritik* 39/40 (1973), S. 8-23. S. 15.

19) スターリンのもとでリアリズムは、特定の形式をそれ自体の客観性でなく党派的な政治権力でもって是とする教条主義に墮する。この極端な硬直と理論上対照的なのは、人生に対する態度決定としての形式を拒絶し、人生の多様性と一回性を徹底して保護するーとルカーチが是非相半ばして評するー印象主義およびジンメルである。*Simmel*, S. 172ff. ジンメルは社会を統べる高次の法則を否定し、唯物論的歴史観を採らないが、他方で、個人を原子としてではなく、様々な影響の交差点・多性として捉える。M. L. Hofmann: *Georg Simmel. Theorie der Extravaganz als Kulturtheorie der Moderne*, in: ders. (Hrsg.): *Culture Club*, Frankfurt a. M. 2004, S. 31-47, hier S. 37. この後者の先鋭な認識を受け入れ切れず、個として確立された主体を前提としたところに、ルカーチの限界と、一廣松渉によって指摘・批判されることになるー疎外論と物象化論との混同の原因があるのではないか。

20) 雑誌の編集者であり、若きルカーチの才能を買って支援もしたファイゲルスベルク (Hugó Veigelsberg) は、「胆に銘じておきたまえ、君が書いたことと逆のこともまた同様に書き得たのだということとを」と警告したという。ルカーチはそのことを振り返り、この人生訓に一定の意義を認めつつも、この忠告者の態度を「印象主義」と呼び、半ば懐疑的な態度を後年まで崩していない。Lukács: *Gelebtes Denken* (1971), Frankfurt a. M. 1981, S. 56.

21) *Simmel*, S. 173.

詩人の自発的で力強い手だけが、混沌から一義性を、形無き現象から象徴を、こね出すことができ、幾千にも枝分かれして溶け流れ去るものに形式を一つ限り限界と意味とを－与えることができる。(SuF, S. 61.)

3. 芸術作品, そして悲劇

芸術(文学)作品は、人生に対する魂の態度表明・自己規定としての形式を、あたかもその形式が必然であるかのような集中度と緊密度とでもって呈示する。この自己完結性が、芸術作品の質を決める。ただし作品は、魂が一つの形式に結実して行く過程・運動という形態をとり、つまり動的である。

ボエジー

詩の形式は時間的であり、²²⁾ それゆえその形式の実現は前と後ろとをもつはずで、在るのではなく、ザイン 成る。^{ヴェアデン} そして、成るということは不協和を前提とする。形式の実現が達成され得るのなら、そして達成されるべきなら、それはまさしく達成されなければならない、その達成が、安泰となった自明性のうちに鎮座することは、あり得ない。(SuF, S. 149.)

形式としての詩は、既存の自明性に安らうどころか、むしろその必然性を回復し説得するような試みである。少なくとも、世界の円かなりし黄金時代と対置される近代にあってはそうである。所与性と自明性との喪失という自己認識が、近代の自己定義および使命を支え保証している。

場合によっては、人生に対する厳然たる自己規定の結果、現実の人生から孤

22) ルカーチは1930年代以降、美的形式化の瞬間性ではなく時間性、物語における反復の契機を重視し、掘り下げ始める。そして、反復的描写を介した過程の中で、可能だったが実現しなかったものが徐々に自覚され、現実認識・発見に寄与することが、リアリズム文学の機能であると考えに至る。Y. S. Lee: *Temporalized Invariance*, in: T. Bewes/T. Hall (ed.): *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence* (2011), London/New York 2012, p. 17-35. よって上の引用箇所は、後に問題となる時間の契機がまだおぼろげながらも先取りされた個所と読める。

絶した形式が芸術作品において成ることもあるだろう。皮相なりアリズムの観点からすれば、この現実からの遊離は非難されるべきことかもしれない²³⁾。しかし、現実の人生に対置されるような理想を、当為としてのその規定性を踏まえて受け取るならば、現実との結び付きや現実への作用をその作品は決して失っていない。芸術と現実とを橋渡しし、つまり耽美主義にも慣習的市民生活にも自閉することのない芸術作品の在り方を模索するルカーチの問題意識は、『魂と形式』と『小説の理論』との中間期で特に深化したものである²⁴⁾。後のルカーチの語彙で語るなら、芸術作品は、自己完結した特殊な形式を呈示するが、それが現実を生きるに際して一つの規矩になり得る点では、一個人の世界観を越えて普遍性を有しており、この個別性と普遍性との統一たる特異性にこそ、芸術およびその形式の、意味もある²⁵⁾。

では、本論の主題である悲劇は、このような芸術観においてどう規定されるのか。悲劇は、人生から生が顕現する瞬間を呈示する。もちろん、生が「顕現する」と言っても、生は消極的にのみ定義される理論的極点である以上、正確には、人生の構成条件が瓦解し、そこで人生（の構成原理）についての^{メタ}高次の認識がもたらされる、と言うべきだろう。魂は、その形式化という点での限界に直面する。人生を一つの意味ある全体に形式化して行く主体的行為の有限性および相対性と対峙させられる限界状況、孤独が現れる²⁶⁾。

23) 後々のルカーチの真理観も、レーニンの「ヘーゲル『論理学』摘要」(1914)に拠りつつ、具体的事象からの直観に始まり抽象化を経て再び具体的な実践へと還元するような弁証法の中で、客観的現実の認識、真理が獲得されると考える。*Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 6, „Widerspiegelung/Spiegel/Abbild“ (H. H. Holz/Th. Metscher), S. 664. それゆえルカーチは、現実・事実の引き写しという意味での皮相なりアリズム・自然主義を採らない。また、ハーバーマスによれば、〈芸術は個人の実践生活に直接作用するのではなく、あくまでも仮象として、あり得べき世界を個人同士が理性的な意思疎通を経由し共有する媒体である〉と捉える芸術理想郷論が、シラーからルカーチ、マルクーゼに至る系譜を成している。J. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1983, S. 62ff.

24) L. Peter: *Georg Lukács*, Wiesbaden 2016, S. 3.

25) Lukács: *Kunst und objektive Wahrheit* (1934), in: H. Wolfhart (Hrsg.): *Ästhetik*, Darmstadt 1979, S. 365.

悲劇の主人公はひとまず、自らに降り掛かる様々な出来事を因果的に認識し、説明し、意味付け、それと折り合って行く。彼らは自らの意志と自由を信じる。ただしこうして人生の地平を右往左往するだけでは、悲劇にはならない。このような魂の自己超克のサイクルが立ち行かなくなるような事態こそ、悲劇を悲劇たらしめる〈運命〉に他ならない。

形式化する運命と、自らを創りつつ自らを見出す英雄たちとの中で、純粋な本質は生へと目覚め、単なる人生は、本質の唯一真である現実を前にして、無へと沈む。(TdR, S. 27.)

このとき主人公は、一切の説明と意味付けとを拒む「純粋な本質」としての生に直面し、これこそが「唯一の真である現実」だと悟ると、世界を意味と価値との体現として見る見方自体の不可能性を突き付けられる。

生の奇蹟、悲劇の運命は、魂の覆いを剥ぐものに過ぎない。覆いを剥ぐものと剥がれるもの、きっかけと啓示が、対峙し合うものの、互いにあまりに異質であるため、敵対はしない。というのも、きっかけに触発されて啓示されたものは、そのきっかけと異質で、より高次に在って、別の世界に由来するからである。そして、自分自身になった魂は、以前の自分の全存在をよそよそしい目で見つめる。魂にとって、以前の自分の全存在は不可解であり、茫漠とし、生気を欠いている […]。(SuF, S. 222.)

26) 世界を眺める眼差しが、自らの見方自体を直視するに至るという転回、ベンヤミンによってバロック悲哀劇論として、神学的に、そして美的表象の問題として、掘り下げられた。つまり、救済史的な意味を喪失した事物の中に寓喩(Allegorie)として意味を読み込もうとする陰鬱な眼差しは、自らの眼差し自体の主観性を看破するに至る。W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I-1, Frankfurt a. M. 1991, S. 404ff.

主人公は、個人的な罪や誤認、あるいは権謀術数、神々の悪意が原因で不幸に陥った一人の人間ではない。「悲劇の空間と時間は、視点によって変わった^リ弱まったりするようなものを何も含まず、行為や苦悩の外的および内的理由は、これらの行為や苦悩の本質には触れない。」(SuF, S. 224.) 罪と罰、因果応報、勧善懲悪を介して悲劇的破局を因果的に解釈するなら、主人公を（生ではなく）人生の領域に卑俗化することになり、「動機と啓示」とは同質に留まるだろう。そうではなくむしろ主人公は、充実した人生＝生－人生を意味の充実体と見ること－の不可能性自体を象徴する存在、英雄に高まる。

自我は、すべてを排除し、すべてを破壊する力でもって、自分が自分であるという事実を強調するが、この極端な自己肯定が、遭遇するすべての事物に鋼のような堅固さと、独裁的な生を付与し、そして－自分が紛れもなく自分であるということの究極点に達すると－件の自己肯定は自身を止揚する。つまり、究極の緊張に達した自我は、単に個人的なものをすべて飛び越えてしまう。自我の力は、事物を被い清めて、運命にまで高めるが、自ら創出した運命との大決戦の中で、自分自身を超個人的なものに、運命との究極の結び付きを象徴するものに、形成する。(SuF, S. 229f.)

魂（自我）の自己肯定の意志、形式化する力に、それをはねのける本質的生、運命の堅固さが比例する。作用・反作用の関係、その相乗作用の中で認識されるのは、形式化する力そのものの限界である。

そして人生の意味を巡る既存の形式、および形式化の試みが破綻したところに、悲劇という新たな形式が生まれる。「悲劇の奇蹟は、形式を創り出す奇蹟である」(SuF, S. 229)²⁷⁾ 形式原理の決定的な空転と破綻自体とを形式化したものとして、悲劇（という形式）は、〈形式〉概念を高次化している。以下の引用は、文学一般を語っているが、同時に、悲劇においては突出した集中度で起

こる出来事を語った部分と読める²⁸⁾

どの文学作品も、諸々の問題を巡って打ち立てられており、そしてその歩みは、突然、予期せず、とにかく強制的な力で、深淵の縁に立ち止まることがあるような、歩きぶりである。[…] どの文学作品の歩みも、巨大な深淵の縁へのみ通じるだろうし、そのような深淵の縁に達する前に立ち止まったり、どこか他の所に立ち止まったりすることは、あり得ない。形式がもつ最も深い意味は、次のとおりである。すなわち、偉大な沈黙の偉大な瞬間に導くこと、そして、目的もなく走り去る人生の多彩さに形を与え、あたかもその多彩さがこのような瞬間のためだけに急いでいるかのようにみせることである。(SuF, S. 164.)

人生を意味と必然性にと満ちた全体として捉えようとするものの破綻を望める場所(「巨大な深淵の縁」)が、それ自体、一つの必然的な帰結であるかのように形姿化され認知される—つまり形式化される—という逆理が語られている²⁹⁾。形式の不可能性についての反省こそ、悲劇がもたらす成果だと考えるならば、主人公が想定した因果関係を上回るそれ—状況のあや、巧みな陰謀、神々の意図、人間の無意識など—が彼を破滅に導く類の悲劇は、少なくともルカーチがここで論じている近代悲劇ではない。なぜならこの場合、筋^{ハンドリング}は依然として因果系列の延長上にあり、作品の出来はせいぜい因果的密度という程度

27) このように、悲劇の形式の破碎自体を新手の悲劇と再定義するような思考・言説は、悲劇論史上においてしばしば見られる。それは我々悲劇論者の形式(化)に向けたパトスの反映であり、見方によっては思考の限界でもある。よって、自らのこの傾向性とう批判的に対峙するかという悲劇論者側の問題が、このルカーチ論を経由した後に筆者の取り組むべき課題である。

28) 人生から生へ形式化する芸術のスペクトルの中で、ルカーチは前者の極に草創期の映画を置き、それと対照する形で後者の極に演劇を置く。つまり映画は、意味に結晶しない無秩序な人生をそのまま捕捉するような、非・形而上学的な表現媒体として査定されている。Lukács: *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* (1913), in: ders.: *Schriften zur Literatursoziologie*, hrsg. von P. Ludz, 1985 Frankfurt a. M., S. 75-81.

問題に相対化されてしまうからである。

理解の世界からは、生の世界を望み見られるのみであって、生の世界へ通じる門は永久に閉ざされており、魂の力ではその門をこじ開けようにも、あてにならない。物事は生じるが、我々はそれらが生じる所以を知らない。そして我々がその所以を知ったとしても、我々は何も知らないのである […]。(SuF, S. 163.)

悲劇に関する限り、人生と生との間には断絶と飛躍がある。

必然であるという感情は、諸々の理由が解けないように結び合わされてあることから生じるのではない。その感情は、理由を持たず、経験的な人生のあらゆる理由を飛び越えている。必然的であるということは、この場合、本質と密接に結び付いているということである。(SuF, S. 226.)

因果の水平な連なりにではなく、世界を見る視点の質的変化、次元の繰り上がりによこそ、悲劇性は定位する。ルカーチの芸術論は、人生から生への漸次的形式化と認識の深化という枠組を採りつつ、他方で、この思考枠に対する自己批判の契機をはらんでもいる。そしてこの葛藤が生産的な仕方^{トボス}で露呈し、度合の連続性ではない質的飛躍・認識の高次化という要請がルカーチの思索自体に突き付けられる場こそ、悲劇論である。

29)すでに述べたように、統一的で総体的な社会像・世界観の直観的（つまり非抽象的）呈示が芸術の課題だという前提がルカーチにはあるため、形式の破壊も一つの上位形式の成立という理解に回収される。この思考傾向が彼の美学を狭め、例えば表現主義や前衛芸術に対する彼の理解を不可能にした、という指摘もある。J. Zimmer: *Differenzierungen im Begriff Realismus*, in: ders.: *Arbeit am Begriff*, Bielefeld 2014, S. 211-228, hier S. 218. プレヒトとの見解の対立もここにあった。裏を返せば、ルカーチの初期悲劇論をきっかけに、〈形式〉の哲学を乗り越え、実はそこで形式の破綻こそが芸術的成果として論じられていたことを強調して抽出するなら、ルカーチ美学の可能性を救い出すことになるだろう。

生を目掛けて形式化される〈人生〉と、目論見に反して形式の破碎が逆説的に一つの形式へと反転する場である〈生〉との二元性を踏まえると、ルカーチが悲劇に関連して言及する〈神（性）〉もまた両義的である。つまり、消極的・否定的にのみ規定され得る、本質的な生、その現象形態である運命は、人間の認識の相対性を超越している点で神的であり、あるいは神話的ミューテイツシュと言える。しかし他方、人間の認識の有限性を図柄として認識せしめる地となるはずのこの特異な理念を、擬人化された神々の意図・思惑・駆け引きの結末として表象し説明するならば、それは神話を語る／騙るミユトロウギッシュに過ぎず、分を越えて人間の認識を使用する傲慢ヒュプリスに墮する。よってここから帰結される逆説的な論理によれば、後者のような表象が奇しくも本当らしさの観点から排除され、神々が舞台上で活躍し得ない時代にこそ、神話的なものの現出たる悲劇がかえって可能になるのである（SuF, S. 221）。

4. 観られざる悲劇

ルカーチが肉薄している〈悲劇〉概念は、旧来ドラマトゥルギーの作劇法の関心事であったような因果関係の密度や心理的動機の説得力に還元されるものではない。彼がキルケゴール論の中で文学一般について述べたことは、とりわけ悲劇に当てはまる。

心理学が始まるころでは、もはやいかなる行為も無い、行為の動機があるのみである。そして理由を必要とするもの、理由付けに耐え得るものは、すでにあらゆる堅固さと一義性を失ってしまう。（SuF, S. 60.）

むしろ悲劇は、このような認識の相対性を認識させる媒体であり、その意味では、〈悲劇を悲劇として観ようとする眼〉自体の破綻をこそ描くものである。つまり、生について認識されるものが悲劇的なのではなく、生を－悲劇的な運

命の相においてであれ—認識しようとする^{こと}自体に悲劇性が宿っている。ルカーチが論じる悲劇(性)の自己超克的契機をこうして突き詰めると、悲劇(的)たり得るものの境界線上にある「典型的な死」、プラトンが悲劇にし損ねたという (SuF, S. 25) ソクラテスの死に辿り着く。

悲劇的な生は結末によってのみ完成し、結末が初めてすべてに意味と意義と形式とを与えるが、まさにこの結末こそが、ここ [= 典型的な生の現出である、ソクラテスの死] では常に恣意的で、反語^{イロニー}を含んでいる。[…] 外部から、つまり、問いと何の関係もなく、また、問いに対する一つの答えを呈示するといういで別の問いを新たに継ぐようなものとも関係のない^{リアリテート}現実から、何かがやって来て、すべてを中断する。この中断は結末ではなく、内部から生じたのではない。とはいえ、この中断は、非常に意味深い結末である。というのも、内部から完結させることは不可能だったからである。[…] 死は概念では捉えられず、偉大な対話、唯一の真なる現実を、[…] 容赦もなく、ただ外部から中断する。しかしこのような中断を眺めるには、知的諧謔^{フモレスター}への共感をもって見るしかない。件の中断は、自らが中断するものとあまりにも関連がなさ過ぎるのである。しかしその中断は、意味深い、生の象徴であり、それゆえ、本質的なものがいつもそのようなものによって、そのような仕方^{フモリスティッシュ}で中断されるということが、より深い意味での諧謔^{フモリスティッシュ}を含んでいる。(SuF, S. 25f.)

作品に内在する理路から帰結され、納得と共に有意義なものとして認知されるべき死が、欠落する。死は、無意味な中断でしかなく、そのような死の介入で人生の途絶することが、一つの結末である³⁰⁾。これがむき出しの生の姿に他ならない。有意義な死が句点^{フンクト}となり人生を意味に満ちた充実体として仕上げるのが、古き良き黄金時代にあり得た悲劇なら、ソクラテスの死はその裏命題に準拠し、つまり、無意味な死でもって、人生の意味喪失(という意味)をも表

象する。今となつては我々がベンヤミンにならい〈悲劇 / 悲哀劇 (哀悼劇)〉の対概念をあてがって叙述できる問題点が、ここに呈示されている。悲劇が決定的な句点を打ち、生死に関する有意味な命題を立てるなら、悲哀劇は延々と読点^{コンマ}しか打てない。ヘルダーリンは、この悲劇の完結可能性の問題に、「中間休止」という詩学用語の援用でにじり寄り、ベンヤミンはバロック悲哀劇の再演性として論じた。そしてルカーチは、意味深き悲劇の不可能性の表象を、上で「諧謔^{ツェスチャー}含み」だと形容している。

以上のことを踏まえたとき、ルカーチが「悲劇の形而上学」の冒頭で演劇(文脈上、悲劇)の唯一の観客として挙げた「神の眼」を、我々はどう解釈すべきか。

演劇は一種の競技^{シュピール}³¹⁾である、人間の競技、そして運命の競技、神を観客とする競技である。神は観客に過ぎず、言葉や身振りを、競技者たちのそれに混ぜ入れることは決してない。神の眼だけが、競技者たちに注がれている。(SuF, S. 218.)

さらに、悲劇は、神に対する神の関係として語られ、人間は締め出されている。

30) ルカーチからすれば、生の意味付けの行き詰まりとその先に見える全き偶然=必然の境地とが悲劇の本質であって、一人の人間の死という事象自体は二次的な構成要素でしかない。しかしプロットホからすれば、悲劇において、死という切迫した人間的出来事こそその意味あるいは無意味を伴って-我々受容者の実存に影響力を行使し、その自己認識に寄与するのであって、ルカーチは悲劇の構成原理を作品内在的に-我々の生きる現実と未来とから切り離して-理解し過ぎていているという。E. Bloch: *Geist der Utopie* (1918), 1. Fassung, Frankfurt a. M. 1985, S. 67-77.

31) ドイツ語和訳の一般的な問題として、Spiel は他に「芝居」・「戯れ」などとも訳し得る。上の引用箇所が、エルンストの戯曲中のブルンヒルトによる台詞: „ein grausig Spiel mit Schicksal, Mensch und Gott“ (Ernst, S. 83) を念頭に置いたものとしても、この訳語問題は解決しない。よって、ここでは語の多義性を補注するにとどめる。

神 (einem Gott) の前では、奇蹟だけが現実である。神にとって、いかなる相対性も、移行も、意味合いの微妙な差異もあり得ない。神の眼はあらゆる出来事から、時間・場所に関わるものを奪う。神の前では、仮象と本質、現象と理念、出来事と運命との間に、区別はない。価値と現実との問題は、ここではその意味を失ってしまう。つまり、価値はもはや、夢や解釈に持ち込まれはしない。それゆえ、真の悲劇はどれも、一種の神秘である。神の前で神の覆いが剥がされることが、悲劇の本当の内的な意味である。自然と運命の、永遠に沈黙し、常に救い出されずにいる神が、ここ [= 悲劇] で、人間の中に眠っている神の、人生においては黙っている声を、誘い出す。内在する神が、超越した神を、生へと目覚めさせる。(SuF, S. 220 ; 付点強調は引用者.)

この奇妙な定義は、何を意味するのか。形而上学は、悲劇作品を介して人間の悲劇的な本質・有限性が露呈したとしても、そのこと自体が(自己)認識の高まりであるとして、歓迎するだろう。魂の絶望的な孤独を、精神の弁証法的な出世譚に書き替えてしまう。これに対してルカーチの立論は、破綻における精神の勝利、真理への上昇という、形而上学による逆転劇の誇示を、封じている。(その意味で彼は、自称する「悲劇の形而上学」を克服している。) 悲劇は人間の認識を相対化するが、しかし、神ではない人間はそのような悲劇を観ることができない³²⁾ 認識の袋小路こそ、悲劇が突き付ける本質であり、しかも人間はこれを直視し得ず、凡庸な演劇^{シュピール}でもって、卑俗な人生に還元し、因果の

32) 所与とされた区別に依拠してさらなる区別を派生させる観察(者)にとって、区別によってすくい取られないものは、観察し得ない。この限界に対し、コードの多元性とシステムの開けとをもたらし高次の観察が、(人間ではない)神々の御業として表現されているととるなら、ルカーチの悲劇理解をシステム論的に読み替える余地がある。ハーフナーは、実定性の対極にある「神」について語る否定神学の前提・機能・課題をシステム論に解釈し直しており、その論考は上記の読み替え可能性を有力視させるものである。J. E. Hafner: *Gott als Kontingenznegation*, in: A. Halbmayer/G. M. Hoff (Hrsg.): *Negative Theologie heute?*, Freiburg im Breisgau 2008, S. 110-131.

シュビール

戯れに繰り下げてしまう。悲劇の不可能性の表象としての悲劇、および、その悲劇を観ることの不可能性、別言すれば、認識の限界を認識することの限界という二重の条件付けにあって、悲劇はそもそもが、不可能性と妥協との産物なのである。

通常の人生とは相容れず対立する別の生が、演劇における時間を集中させ、時の統一を要請させる、形而上学的根拠なのである。この要請は、生全体である瞬間がはらむ、いかなる時間性からも逃れ出るものに、表現において可能な限り近づこうとする憧憬から、生まれている。(SuF, S. 226f.)

悲劇の表現せんとするものが、表現不可能性であるというこの逆説こそ、悲劇を語る本質論的な言説に捻れを与えて来たものではなかったか。悲劇の本質が、本質の看取の不可能性にこそ結実するのならば、悲劇の本質を論じることこそ、最大の矛盾である。ルカーチのテキストは、悲劇を語る際に働く言説力学を根底から、そして内から揺さぶる。〈人生／生〉という極性をはらんだ〈Leben〉概念は、一方で、悲劇の英雄（の不可能性）を歴史哲学的に叙述するのに有効な概念であり、それはベンヤミンのバロック悲哀劇論にも通じるが³³⁾、他方で同時に、この概念規定は、悲劇を語り論じる者こそを問題含みな身分として前景化する。これはベンヤミン前史に回収し切れない、初期ルカーチ独自の隠れた－あるいはあり得た－問題提起ではないか。

我々は悲劇を観ずに来た。「悲劇を観た」と言えば、それは瞞着に陥る。それでも「悲劇を観た」と説得的に語ろうとせざるを得ないところに、悲劇（論）の欺瞞と真理がある。そして悲劇を巡るこの欺瞞から真理を－あるいは欺瞞という真理を－暴き出すのが、ルカーチの言うエッセーではなかったか。生に対す

33) 『ドイツ悲劇の根源』を軸に、ニーチェーローゼンツヴァイク、ルカーチーベンヤミンという系譜を辿っているのは、西角純志『『ドイツ悲劇の根源』におけるローゼンツヴァイクとルカーチ』『状況、第三期』第11号（9）、139～148頁。]

る反動としての人生、我々の *Leben* をそもそも可能にしている欺瞞は、観られる悲劇をもっともらしく語る悲劇論として反復・再演される。そしてこれに抗い、人生から生への飛躍あるいは転落に思いを致すのが、人生に対する悲劇であり、悲劇論に対するエッセーおよび批判である。^{クリティック}「思いを致す」という控えめな表現に留めなければならないのは、批判もまたひとつの言説行為として、自らに説得力を付与するような力学とレトリックとの発動、それらの収斂先としての本質論から逃れ難いからであり、^{イロニーニッシュ}反語的精神と文体とを絶えず要求され、^{エッセー}試みにとどまる、自らをとどめる³⁴⁾。

エッセーは芸術作品と同じ身振りでもって生と対峙する、しかしあくまでも身振りに過ぎない (SuF, S. 31; 付点強調は引用者。)

アドルノは、ルカーチがエッセーにもやはり形式としての自律を求めたとして厳しい指摘をしているが、³⁵⁾ 悲劇という論点への特化を通じて、ルカーチの芸術論を形式という前提・縛りから解放するような読みは可能でありまた有益だろう。

34) このディレンマを克服すべく、例えばニーチェは反語的な文体を駆使して悲劇を論じ、それがポストモダンの論客に、書くことの戦略指針を与えもした。しかし、まさにそのニーチェの思想こそが歪んだ受容を経由して、ナチズムの政治宣伝に流用されたという歴史的事実も存する。(ルカーチは、40年代以降、このニーチェ・ヒトラー問題と集中的に対峙している。L. Sziklai: *Georg Lukács: Kritiker der unreinen Vernunft*, in: Bernbach/Trautmann (Hrsg.) 1987, S. 188-199.) この問題圏においては、哲学的に批判される対象・内容と、批判するという言説行為自体がはらむ原理的な欺瞞性との捻れた癒着が、焦点となり、我々もまた語り書くことにおいて当事者として自己批判に繰り込まれて然るべきである。

35) Th. W. Adorno: *Der Essay als Form* (1954-8), in: der.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1981, S. 9-33, hier S. 11.