

朱光潜『悲劇心理学』における悲劇論の検討

佐藤 普美子
河 谷 淳

序．本稿の目的と対象

本稿の目的は朱光潜（Zhu Guāng-qian, 1897～1986）の『悲劇心理学』（1933）における悲劇論を紹介・検討することにある。ただし、『悲劇心理学』で論じられる話題は多岐に渡っておりそのすべてを扱うことはできないので、本稿では、現代でも悲劇論の焦点となりうる「悲劇の快」に関して「心理的距離」、「共感」、「カタルシス」に話題を絞って論じることにした。

そこで、本稿では次のような手順にしたがって論述を進めて行くことにする。まずは第1節で朱光潜の経歴と『悲劇心理学』の構成を概観し、第2節では美的体験にかかわる「心理的距離」の論点を整理し、第3節、第4節ではそれぞれ「共感」、「カタルシス」をめぐる議論を取り上げ、第5節（最終節）ではそれまでの議論をふまえて、朱光潜の悲劇論の意義に一定の評価を加えることにしたい。¹

1．朱光潜の経歴と『悲劇心理学』

朱光潜は中国の美学者、文芸理論家。本名は朱孟実、安徽省桐城県出身。中国現代美学の創始者的存在である。1918年から22年まで香港大学教育系で英語英文学を学んだ。1925年からエディンバラ大学で英文学、心理学を学び、29年卒業後はロンドン大学で一時聴講、1933年ストラスブール大学に博士論文『悲劇心理学』（*The Psychology of Tragedy*）を提出し、同論は同大学出版社より出版された。² 1933年に帰国し、北京大学西語系で教鞭を執る。1936年に開明書店より中国現代美学の嚆矢とされる『文芸心理学』を出版。1937年、沈從文らと『文

学雑誌』を創刊した。同誌にはいわゆる京派作家の多くが寄稿している。抗戦期間中は四川大学、武漢大学で教鞭を執り、46年北京大学に戻り、外国文学と美学を教えた。1950年代の美学論争の中では、30年代の美学著作における主張が観念論だとして批判された。主な著作に『談美』（1933）、『詩論』（1948）、『西方美学史』（1963-64）がある他、翻訳にクローチュ『美学原理』（1947）、ヘーゲル『美学』（1979）等がある。

『悲劇心理学』は、朱光潜「序言」（1933年3月、於ストラスブール）によれば、その基礎は1927年エディンバラ大学心理学科に学んだ際、発表した論文「悲劇の快を論ず」にあるという。その後、ストラスブール大学に3年間在学し、博士論文としてまとめられた。³

朱光潜は約50年後に出版された中文版「中訳本自序」（1982年春）の中で、同書は彼の「文芸思想の起点」であり、後の『文芸心理学』と『詩論』の「萌芽」であり、「美学方面だけではなく、人生観全体」にわたる思想的基盤だと述べている。このように同書は朱光潜の美学の原点であると言ってよい。同書は博士論文の性質上、先行研究の引用・整理が多く、叙述のスタイルはやや冗長で明晰さを欠くところも目立つが、朱光潜が二十世紀前半の思想界に大きな影響を与えた西洋美学といかに出会い、それらをいかに批判的に受容していったかを見ていく上ではきわめて興味深いテキストである。

朱光潜の約八年間にわたる西欧留学の成果は『談美』（1933）、『悲劇心理学』（1933）、『文芸心理学』（1936）の三書にまとめられている。これらの内容には重なる部分が多く、概念の説明や具体例にはほとんど同一の文章が使われている。『談美』の一部はすでに雑誌『一般』（のちの『中学生』）に寄稿されたもので、青年に向けた分かりやすい言葉で書かれ、啓蒙的色彩が強い。『文芸心理学』は大学の講義用に整理されたもので、三書の中では諸概念が最も系統的に整理されている。三書の違いを、朱光潜の主要概念である「美的態度」「心理的距離」「感情移入」についてみると、『談美』ではそれぞれを第1章「一本の老松に対する私たちの三種の態度——実用的、科学的、審美的」、第2章「“傍目八目”——芸術と実人生の距離」、第3章「子は魚にあらず、いづくんぞ魚

の楽しみを知らんや”——宇宙の人情化」として、身近な例や成語、荘子の語を引いて説明されている。一方、『文芸心理学』ではそれぞれを第1章「美的体験の分析（一）：形象の直覚」、第2章「美的体験の分析（二）：心理的距離」、第3章「美的体験の分析（三）：物我同一」として、美的体験に関わる鍵概念として系統的に整理されている。そして『悲劇心理学』の中では、これら三種の概念は独立して扱われず、第2章「美的態度と悲劇に応用される『心理的距離』説」と第4章「悲劇の快と共感」の中で、あくまでも悲劇論との関わりから考察されている。

『悲劇心理学』の内容と構成

本書は以下の十三章から構成されている。

- 第1章 緒論：問題提起と本書全体の概要
- 第2章 美的態度と悲劇に応用される「心理的距離」説
- 第3章 悲劇の快と悪意
- 第4章 悲劇の快と共感
- 第5章 憐れみと恐れ：悲劇と崇高感
- 第6章 悲劇の中の正義の観念：人物の性格と運命
- 第7章 ヘーゲルの悲劇理論とブラッドリーの祖述
- 第8章 悲劇の悲観的解釈：ショーペンハウアーとニーチェ
- 第9章 「メランコリーの解剖」：苦痛の中の快
- 第10章 「カタルシス」と感情の解放
- 第11章 悲劇と生命力感
- 第12章 悲劇の衰亡：悲劇と宗教と哲学の関係
- 第13章 総括と結論

「緒論」と「総括と結論」の二章を除いた実質十一章のうち、第7章から第9章はほとんどが先行研究の整理であり、第11章と第12章は他章の記述と重なる部分が多い。そこで、本稿は朱光潜の議論を特色づける第2章、第4章、第5章、第10章にしばらく考察を進めていきたい。

2. 「美的体験」と「心理的距離」

朱光潜の『悲劇心理学』および1930年代における彼の美学を特徴づける重要な概念の一つが芸術創造における「心理的距離」(Psychical Distance)である。これは英国の心理学者エドワード・ブーロウ (Edward Bullough, 1880～1934)のいわゆる「心理的距離」説に基づくもので、主として『悲劇心理学』第2章「美的態度と悲劇に応用される『心理的距離』説」の中で扱われている。

第2章の中で、この「距離説」に対する朱光潜の見解が最もよく現れているのは第2節であるが、まずそこにいたる前提となる第1節を簡単に整理しておきたい。第1節は、悲劇とはひとつの芸術形式であり、悲劇を見ることは美的活動である、として、そもそも「美的体験」とは何かとの問いを発する。朱光潜は「美的体験」とは「それ自身のためのある客体(芸術品でも自然物でもよい)に対する観照(contemplation)」であり、「一般的な実践活動や道德活動とは区別される」もので、さらに「科学的態度とも区別される」としている。

具体的には以下の例を挙げて説明する。例えば、同じ花を見た時の三種類の反応を、それぞれを商人、植物学者、詩人の思考習慣に代表させ、それらを客体に対する三つの態度——実用的態度、科学的態度、美的態度として分類する。もちろんこの三種の態度はひとりの人間の中にも起こりうる。そして第三の「美的態度」が、カントがいうところの客体それ自身のための観照つまり無関心的(英文: disinterested、中文: 超功利的)であり、「美的体験」とは実用的関心から独立したところに生じるとする。またクローチェ(1866～1952)においても、ある事物を他の事物と関連づけない非概念性のいわゆる「純粹形式の直覚」が「美的態度」であり、理性的認識とは区別されるという観点を紹介する。

このように第1節で、朱光潜はカントからクローチェにいたる西欧美学の基本的観点を祖述し、第2節では、彼らのいわゆる美の「無関心性(disinterested)」つまり美の自律性について一定の意義を認めながらも、これら形式主義美学が持つ限界としていくつかの弱点を指摘する。以下は、カント・クローチェ美学に対する批判を述べた部分である。

この種の美的体験に関する形式主義美学の観点は永遠に普通の人を説得できない。論理の上では十分厳密だが、ひとつ内在的弱点がある。それは抽象的形式の中で美的体験を処理してしまい、美的体験を生活全体との関連から切り離し、しかも厳格な論理による分析を通してそれらを簡単な要素に一括りにしてしまうことだ。問題は美的体験を簡略化した後、それを生活の関連の中に再び位置付けることをほとんど不可能にしたことにある。……（略）……芸術は生活から素材を得るため、生活体験の媒介を通して解釈するほかない。過去の体験によって現在の事がらを解釈するにはどうしても観念連合を運用しなければならない。かりに観念連合がなければ、感情移入もおこりえない。

（英文版：pp. 20-21、中文版：『全集』第2巻第231頁）

さらに、朱光潜は美的態度を道德感覚（moral sense）から独立したものとして切り離す考え方に対し、以下のように批判する。

同様に、道德感覚の芸術における役割が否定されているが、道德感覚は随時芸術の領域に侵入してくるもので、偉大な芸術は決して不道德ではない。私たちは沈酔の瞬間に道德の要素を考慮することはないが、その瞬間が訪れる前に、道德感覚は確かに決定的な役割を果たしている。もし道德感覚がはじめてある程度満たされる、あるいは少なくとも邪魔されないというのでなければ、美の快の瞬間は永遠に訪れることはない。いくつかの題材は本質的に私たちの道德感覚を損ない、強い嫌悪を引き起こし、美の快を跡形もなく消散させてしまうだろう。

（英文版：p. 21、中文版：『全集』第2巻第231頁）

このように朱光潜は、道德感覚をすでに身につけているものとして、意識的に美的体験から切り離す見方にも反対する。彼はこうした形式主義美学の狭隘さが美的体験の純粋性のみを強調するところから生じるとみなし、美的体験をよりの確に解釈するためにはむしろ心理学的観点を取り入れたイギリスの心理

学者ブーロウのいわゆる「心理的距離」説：「芸術の要素と美学原理としての心理的距離」(『英国心理学学報』第5章、1912)⁴を参照すべきであると主張する。

哲学者には事物を抽象的に扱う特権があるかもしれないが、心理学者は具体的体験を総合的に処理し、それぞれの組成部分の相互関係に注意し、さらにそれぞれの部分の原因と結果をはっきりさせなければならない。このような研究を行うためには、「純粹形式の直覚」という形式主義者の公式よりもっと包括的な基準を必要とする。見たところ、「心理的距離」説は、このように比較的包括的な基準を提供している。この理論の一大長所は、形式主義と同じく美的体験の純粹性を強調すると同時に、美的体験を生み維持する各種条件をないがしろにしていない点である。

(英文版：pp. 22-23、中文版：『全集』第2巻第233頁)

こうして朱光潜は、ブーロウが美的体験の成立を考えるに際し、クローチェらの影響を受けながらも、心理的距離という観点を入れたことで、期せずしてその狭隘さを突破し、芸術心理学の範疇を拡大しえたとみなしている。これに続くパラグラフでは、この心理的距離説の根源をドイツ美学に求め、ショーペンハウアーが美的体験を「徹底して事物の見方を変える普遍的方式」とみなしたことに言及し、そもそも美的観照を述べるのに用いられる「超然(detachment)」の語にも暗に距離の意味が含まれているとしている。さらに以下のパラグラフではブーロウの言葉をそのまま引用し、その見解を紹介している。

ブーロウは正確に指摘している。「このような、事物に対し一定の距離を取る見方は決して通常の見方ではないし、またそうではあり得ない。一般的に言って、経験はいつでも常に同じ面を、すなわちもっとも強い実際の吸引力を具えた一面を私たちに向けるものである。……突然、ふだんは注意を払っていない別の一面から事物を見ていくと、しばしば私たちは啓示を得ることができる。そしてこのような啓示こそがまさに芸術の啓示

なのである。」

以上述べた距離説には何か新しいものがあるわけではない。それは私たちが第1節でおおむね述べてきた形式主義の観点を生き生きと繰り返し述べているにすぎない。だが、それは美的体験を確定する条件の基準を一步進めて提出している。

すでに述べたように、美的対象への観照は「距離」によって可能となる。しかし、「それは決して自己と対象との関係が個人的でなくなるほど壊れてしまうことを意味しない。」「まさしく反対に、それが言い表すのは、しばしば濃厚な感情的色彩をもつ個人的関係（personal relation）である。」だが、この個人的関係の性質は「濾過」を経ていなければならない。「その魅力の中の実用的具体的性質はきれいに取り除かれながらも、そのために独自の本来の性質を失うことはない。」

（英文版：p. 25、中文版：『全集』第2巻第235頁）

ここでブーロウの考え方について少し補足しておきたい。そもそも芸術作品には現実的な空間の距離、空間を再現した距離、そして時間的な距離が含まれる。しかしこれらとは違う特別な距離があつて、それをブーロウは「心理的距離」と呼んでいる。それは私たち自身と私たちをひきつける対象との間にあるものである。「心理的距離をとる」とは、対象を客観的にみると同時に主観的感情によって解釈したものを対象自身の性質として見ることである。また「心理的距離」は実用的態度を棄てて「美的態度」をとる時に生じる、対象との距離のことであり、それは芸術作品によってこそもたらされる。逆に言えば、受け手にこの心理的距離を生じさせることが芸術作品の一要素である、とする考え方である。

しかし、主体と客体との間にある距離と考えると、以下に言う「個人的にして、距離のある関係（personal, but distanced relation）」という言葉がわかりにくい。ここに「心理的距離」の二律背反の問題が生じて来るわけだが、これを朱光潜は以下のように解釈している。

主体と客体との間のこのような個人的（英文：personal、中文：切身的）にして距離のある関係、それがブーロウにこの原理を提出させたのだが、これが彼の貢献の中で最も価値ある部分、すなわち「距離の二律背反（antinomy of distance）」である。……（略）……客体が私たちの心の奥深くにある欲望と本能に訴えれば訴えるほど、いよいよ私たちの過去の体験とじっくり一致し、いよいよ私たちの注意を引きつけ、私たちの理解を助けて、興味と共感を引き起こすのである。もしそれが人の体験から遠く離れすぎているとか、あまりに人情に背くものだと、人はそれを理解しようとしないうし、そのため鑑賞することもできない。

その一方で、主体と客体の間には必ず「距離がある」ことが必要で、客観現象と主観体験の協調が完璧すぎて、主体が実用的態度に縛られて距離が失われることになってはならない。客体が私たちの欲望を刺激し、自分の個人的体験を思い起こさせればさせるほど、私たちはいよいよ自分自身のこと、自分の悲しみ、欲び、希望、憂患に思いを集中させてしまい、客体そのものに精神を集中させて観照することができなくなる。

そしてここにひとつの矛盾が生まれる、まさしくこれが「距離の二律背反」というものである。

（英文版：pp. 25-26、中文版：『全集』第2巻第236頁）

因みに、ブーロウはこの「距離」概念に含まれる「個人的関係」の中の「濃厚な感情的色彩」という重要な意味あいがあるが、「主観的」という言葉で表せないのはもちろんとして、「客観性」や「超然」という言葉では表せないどころか、むしろ排除してしまうため、主観／客観の二項対立ではとらえきれないものを言うためには「心理的距離」という用語を使うことが有効であると補足している。

朱光潜は続いて具体例をあげたあとで、最終的に芸術と美的体験の中では、距離はひとつの重要な要素であると結論付けている。

距離の概念は一般の美学にとってたいへん価値がある。なぜならそれは

私たちが美的態度を生み維持するための条件に基準を与えたからである。形式主義者によって美学とは相容れないとみなされ放棄された概念的知識、個人的経験、観念連合、道德感覚、本能、欲望などその他多くの要素は確かに、私たちの美的体験をあるいは成立させ、あるいは壊すものだ。芸術においても、生活においてと同様に、「中庸」はひとつの理想である。芸術にも結局は限度というものがあり、この限度を超えた時、これらの要素の有無が芸術的効果を与えることにすべて不利に働く。つまり、これらの要素はそれぞれ適当な距離を取って置かれるべきなのである。

(英文版：pp. 28-29、中文版：『全集』第2巻第238-239頁)

以上のように第2節では、芸術創造と美的体験に関わる「距離」について、最終的には「中庸」という中国の伝統的概念が引き合いに出される。続く第3節では、演劇芸術である悲劇において、生活を「距離化」するためのいくつかの重要な具体的手法として、(1) 空間的、時間的に遠く離れていること。(2) 人物、場面とストーリーの尋常ならざる性質。(3) 芸術技巧と演技の型。(4) 抒情詩的成分。(5) 超自然的雰囲気。(6) 舞台技巧とセットの効果、があげられ詳述されている(英文版：pp. 32-39、中文版：『全集』第2巻第242-250頁)。

ところで、ブーロウの論文は約一世紀をすぎた現在でも、美学の分野では古典的論文として扱われており、同論文はいくつかの大学の哲学科教員のサイトに教材としてアップされ、ディスカッションのポイントも挙げられている。⁵

その一方、ブーロウの「心理的距離説」における「距離」の概念が実際には曖昧であることもしばしば指摘されている。例えば、美学者ハンフリング(Oswald Hanfling, 1927～2005)は2000年にブーロウの「距離はすべての芸術における一要因である」という基本的立場は肯定しつつ、二項間の距離にはいくつかの異なる距離が含まれているとして、彼の「距離」概念を五種類に分類していることが指摘されている。⁶

このように、ブーロウの「心理的距離」は種々の距離を含みうる多義的な概念ではあるが、むしろ多義的だからこそ芸術品と鑑賞者との特別な関わり、さらに芸術家(制作)―芸術品(テキスト)―鑑賞者(受容)という三者の関わ

りを考える上ではさまざまな示唆を与えるものである。上記ハンフリングがいう五種類の距離の中で最も重要な「距離」は、第一の「距離（をとること）」つまり「事物の実用的側面を排除すること」であるが、これは朱光潜が繰り返しのべている「美的態度」「美的体験」の核である。すなわち、朱光潜はカント・クローチェの説く美の自律性を完全に否定するのではなく、「距離」という観点から「美的体験」をあらたに捉えなおしたというべきであろう。例えば、今日的観点からいうならば、フッサールらの現象学でいわれる現実に対する態度変更、すなわち「美的態度」によるエポケーという概念に重なってくるとも言える。⁷

朱光潜は後に論文「“距離説”から中国の芸術を弁護する」の中で、次のように述べている。

芸術鑑賞の中で、私たちが傍観者の態度を取り、ふだん事物を見る方法を棄てた時、そこで事物のいつもとは違う一面が現れる。日々出逢っていて、ありきたりで珍しくないと思っていたもの、例えば、破れた塀の隅から生えている花、林の中に広がる影、老婦人の微笑み、それらがにわかに異彩を放ち、素晴らしいと感じさせられる。芸術家や詩人の本領は、習慣の罫を飛び越え、事物を適当な距離を取って見ること、習慣になっている連想を棄てて、精神を集中してそれらの本来の姿を観照するところにある。

（「從“距離説”辯護中国芸術」、『全集』第3巻第379-380頁）

ここで使われている「傍観」という言葉は、それだけを取り出すと、現実に対して積極的に関与しないというマイナスの意味に捉えられがちだが、その主旨はむしろ、習慣の罫を脱し習慣化した思考を棄てる、あるいはそれを一時停止することの重要性の指摘にあると言ってよい。朱光潜はカントのいう美の無関心性を踏まえながら、私たちが芸術作品による美的体験を通して⁸、これまで見ていた事物の様相を変貌させ、新たな世界に対面する契機をもちうることに大きな意義を見出している。そして美的体験における鑑賞者とその対象は単に主客という関係では捉えられないものであることを、情動と深く関わる「心

理的距離」という概念を使って再考しようとしていることがわかる。

3. 「悲劇の快」と「共感」の関係

アリストテレスの『詩学』以来、悲劇が本来は苦痛であるはずの憐れみや恐れをもたらすものであるにもかかわらず、それが観客に一定の快をもたらすという逆説的な現実は何明すべき問題とみなされてきた。『悲劇心理学』第3章「悲劇の快と悪意」において、他者にふりかかる不幸を目の当たりにすることによって優越感を伴う快がもたらされるとするファゲ（Émile Faguet, 1847～1916）の「悪意説（the Malevolence Theory）」が吟味・検討された後、第4章「悲劇の快と共感」ではバーク（Edmund Burke, 1729～1797）の「悲劇の快は他者への共感（sympathy）からもたらされる」という説が紹介され、それに対して批判的検討が加えられることになる（以下ではこれを、便宜上、「共感説」と呼ぶことにする）。

朱光潜によれば、バークの共感説は「人は他者の不幸に対して快を感じる」という前提をファゲに代表される悪意説と共有しているものの、共感説がそのような快の原因をまさに他者への「共感」に求める点で悪意説とは見解を異にしており、そのため、両者はまったく異なる結論にいたることになる。すなわち、悪意説によれば他者（登場人物）の不幸は安全地帯から高みの見物をしている観客にとっては優越感を伴う「蜜の味」なのであるが、他方の共感説によるかぎりでは悲劇の観客が快を感じる源泉は他者の不幸を目の当たりにすることによって引き起こされる憐れみだということになる。

一方の悪意説はすでに『悲劇心理学』第3章において悲劇と喜劇とを安易に同一視している点で批判されていたわけだが、他方、バークの共感説は悲劇の快の源泉を「悪意」にではなく「共感」に求めるかぎりにおいて悪意説のそうした難点を免れていることになる。というのも、共感あるいは同情は、喜劇ではなく、まさに悲劇に固有なものだからである。だが、それにもかかわらず、朱光潜の分析によれば、バークの共感説は次のような「共感と快に関する循環」ならびに「悲劇がもたらす快・苦の混合的感情をめぐるディレンマ」という論理上の問題点をはらむものであり、そうした問題点は共感説の説得力を著しく

損なうものとみなされている。

共感と快に関する循環

- 1) 受難者への共感は、受難者を目の当たりにする際に快を生み出す（共感→快）。
- 2) 受難者を目の当たりにする際の快は、受難者への共感を強化する（快→共感）。

以上の主張からすれば、共感快の原因であり、かつ、快は共感の原因であるという悪循環が生じてしまうことになる。

悲劇がもたらす快・苦の混合的感情をめぐるディレンマ

- 1) 憐れみがもたらす快は私たちが悲惨な光景を避けることを妨げる。
- 2) 憐れみがもたらす苦痛は私たちに受難者を悲惨な状況から解放させるように促す。

しかし、同様にしても、上述の命題と矛盾する次のような主張を導くこともできる。

- 1) 憐れみがもたらす快は私たちが受難者を悲惨な状況から解放させることを妨げる。
- 2) 憐れみがもたらす苦痛は私たちに悲惨な光景を避けるように促す。

パークの共感説は上述のような循環や矛盾を引き起こすことになるが、その原因は共感説の根拠にあるとされ、それぞれに対して次のような批判が展開される。

- ①他者にふりかかる現実の不幸が私たちに快をもたらすというのは一面的な見方であり、そうした不幸が一定の限度を超える場合にはむしろそれは私たちに苦痛をもたらすことになる。
- ②現実の不幸の方がより大きな共感を必要とするという理由で、それが悲劇よりも人々を引きつけるものであるという主張は疑わしい。

- ③人間が相互に共感という絆によって結ばれていることを理由にして共感が快をもたらすとする生物学的な説明は根拠のはっきりしない推測にすぎない。

こうしてバークの共感説は、悪意説同様、朱光潜にとっては受け入れがたいものとなるが、さらに、彼の批判の矛先はバークの「共感」概念そのものにも向けられることになる。というのも、朱光潜によれば、バークは「共感」ということで、もっぱら道徳的な共感（moral sympathy）のことを念頭に置いているが、悲劇に関して重要となるのはむしろ美的な共感（aesthetic sympathy）の方であって、前者が後者の成立条件となることはありうるとしても、両者は次のような点で互いに異なっているからである。（そして、このような区別は現代の悲劇論においてもしばしば見受けられる標準的なものであり、憐れみの区別としてしばしば見受けられるものである。）

- 1) 道徳的な共感とは自覚的なものであり、そのため、主体と客体の一体化は美的な共感の場合ほど完全なものではない。
- 2) 道徳的な共感とは主体の過去の経験や現在の関心からは決して分離できないが、美的な共感とは主体の関心からは独立している。
- 3) 道徳的な共感とは実践上の帰結を引き起こすが、美的な共感はそうではない。（たとえば、困窮者に共感（同情）して救いの手を差し伸べるようなケースは道徳的な共感にあたる。）

朱光潜自身にしても、共感が悲劇の快に対して一定の役割を果たしていること自体を否定するわけではないが、道徳的な共感と美的な共感とは以上のような点で異なっており、彼自身の主張によれば、悲劇に関係するのはあくまで後者の美的な共感であるにもかかわらず、バークの共感説では両者が混同されており、共感説がはらむ問題の源泉もひとつにはその点にある。ただし、そのことは、美的な共感の機能だけを選び分けクローズアップすることで悲劇の快が完全に解明されるということをしるべきではない。な

ぜなら、朱光潜の分析によれば、美的な共感を体験していないような観照者 (contemplator) タイプの観客であっても、それでもなお彼らなりの仕方では悲劇を楽しむことができるからである。

4. 「カタルシス」の理解をめぐる議論

よく知られているように、『詩学』第6章においてアリストテレスは悲劇を「ミーメシス (再現)」と「カタルシス (浄化)」という2つの鍵概念を用いて定義しているにもかかわらず⁹、現存する『詩学』のテキストには悲劇がもたらすとされる「カタルシス」についての詳しい説明を見出すことはできない。そのため、「カタルシス」概念をめぐるのは、それが医学的なメタファーとしての「瀉出 (purgation)」なのか、あるいは、宗教的なメタファーとしての「浄め (purification)」なのかを主要な論争点として、これまでにさまざまな解釈が提案されてきた。一方で、もし「カタルシス」が後者のような「浄め」であるとすれば (そう理解する場合でもさらなる解釈の分岐がありうるが) それはアリストテレスのいわゆる「徳中庸説」と関連づけられて、有徳の人の魂においても感情の場所はなんらか存することになるが、他方で、「カタルシス」が前者のような「瀉出」であるとすれば、そもそも苦痛を伴うような恐れと憐れみはそれ自体としてなにか排除すべき対象だということになる。¹⁰

『悲劇心理学』における「カタルシス」概念の分析はアリストテレス解釈を目指すものではなく、あくまで、ことがらとして「カタルシス」概念が「悲劇の快」の理解にどのように寄与しうるのか、あるいは、寄与しないのかを明確にすることにある。その点で「カタルシス」をめぐる朱光潜の議論は、アリストテレスの悲劇論そのものに対してというよりは、従来型の文献学的なアリストテレス『詩学』研究に対する批判的検討としての意義も併せ持つことになる。そこでの朱光潜の目的は「悲劇の快」の文献学的な解明にあるのではなく、あくまでことがらに即した心理学的な解明にある。

第5章「憐れみと恐れ：悲劇と崇高感」において悲劇がもたらす憐れみと恐れが分析された際には、それらの「浄化」としての「カタルシス」概念の問題はいったん棚上げにされた上で、悲劇がもたらす憐れみが「美的な共感」と重

なるものであり、かつ、悲劇が恐れをもたらすのは（現実の悲惨な状況とは異なり）あくまでそれが距離を伴っている（distanced）という条件のもとであることが確認される。しかる後に、悲劇における「正義」の位置づけをめぐる考察（第6章）、ヘーゲルやショーペンハウアー、ニーチェの悲劇論をめぐる批判的考察（第7章、第8章）、さらに「メランコリー」をめぐる議論（第9章）を経て、第10章「カタルシス」と感情の解放」に至ってはじめて「カタルシス」概念が正面から検討されることになる。

朱光潜は、「カタルシス」の理解に関して「浄め」解釈よりも「瀉出」解釈の方が優勢であることを認めた上で、結局のところ、どちらの解釈も「カタルシス」の解釈として適切ではないことを心理学的に解明しようと試みる。彼によれば、アリストテレスが『詩学』において「カタルシス」ということで語っているのは、悲劇が憐れみと恐れを引き起こし、それによって（感情そのものをではなく）そうした感情に対応するような「本能の潜在的なエネルギー」を放出させるという事態に他ならない。悲劇を「感情の解放」をもたらす手段とみなすことができるのはあくまでこのような意味においてであり、劇場におけるこうした体験こそが「悲劇の快」の主要な源泉であることがここで確認される。

このように悲劇論における「カタルシス」概念の意義そのものについては朱光潜も否定はしない。彼の批判の矛先が向けられるのはむしろ『詩学』の注釈者たちである。彼らの多くは、憐れみと恐れが観劇の前後でそれぞれなにか独立したものとして存在し、そうした2つの感情が観劇後には以前より浄化されたものになるとみなしているが、そこで朱光潜が看過できないのは、第一に、本来はその時々的心灵的活動の現れとしての快・苦があたかも恒常的な存在物であるかのようにみなされている点であり、第二に、「カタルシス」が憐れみと恐れに含まれる「苦痛の除去」として解釈されている点である。『詩学』の注釈者たちは、悲劇の登場人物にふりかかる不幸を目の当たりにすることでもたらされる憐れみと恐れは、それらに苦痛が混入していないとの趣旨で浄化されていると主張しているが、朱光潜の心理学的な分析によれば、憐れみや恐れは本来的に快と苦が入り混じった感情であり、苦痛のない憐れみや恐れというも

のを考えることは決してできないのである。

さらに、第10章の最終節（第3節）では、まさに心理学の視点から、フロイト心理学による「カタルシス」概念の説明が俎上にのせられる。

「エディプスコンプレックス」という術語が象徴的に示すように、ギリシア悲劇あるいは悲劇論がフロイト心理学に何らかの影響を与えたことは明らかであり、そのため、フロイト心理学が「カタルシス」を「無意識の願望の実現」として理解しようと試みるのも無理からぬことではある。しかしながら、朱光潜の診断によれば、そこでは「悲劇において表現されている感情」と「悲劇が引き起こす感情」との間の区別が混同されている。前者はオイディプスなどの悲劇の登場人物が抱く感情であり、後者は登場人物にふりかかる不幸を目の当たりにした観客の側で引き起こされる感情である。こうした区別に基づくならば、悲劇における憐れみと恐れはあくまで「悲劇が引き起こす感情」であって、「悲劇において表現されている感情」ではない。そうであるにもかかわらず、フロイト心理学が語る「カタルシス」は「悲劇において表現されている感情」の方であり、そのように理解された感情に含まれる苦痛が仮に浄化によって洗い落とされるとしても、現実生活の憐れみと恐れが同様に浄化されることにはならない。というのも、「距離説」に好意的な朱光潜の立場からすれば容易に想像できることではあるが、ここでも彼は悲劇世界と現実世界とを峻別し、悲劇世界における感情を現実世界における感情とは異なる経験だとみなすからである。

5. 朱光潜の悲劇論の意義

ここまで「心理的距離」、「共感」、「カタルシス」に話題を絞って朱光潜の悲劇論の論旨をたどってきたわけだが、これまでの議論を踏まえて朱光潜の悲劇論の意義を哲学の視点と文学の視点からそれぞれ考えることで本稿のまとめとしたい。

（1）哲学の視点から

二十世紀後半以降の分析哲学的な美学の議論では、悲劇にかぎらず、一般に

フィクションが「虚構」であるにもかかわらず、私たちの感情を揺り動かすのはなぜなのかという関心のもと、「フィクションとは何か」という、いわば存在論的・認識論的問題をめぐる、作者の視点から、あるいは、鑑賞者の視点から様々な議論が交わされてきた。その意味では、文学や哲学の議論にも横断的に目を配りながら、心理学の視点から「悲劇の快」を分析しようとする朱光潜のアプローチは、快と苦の共存可能性の指摘など、現代でも、あるいは、学問の細分化が進む一方で諸学問の連携が必要とされる現代であればこそ新鮮に映る論点がいくつか見出される。

だが、その反面で、「悲劇の快」を基本的には「距離」概念によって理解しようとすることの意義の解明については不十分な面があることも否めない。確かに、「距離」概念へ訴えることによって、あるいは、「道徳的な共感／美的な共感」を区別し後者に重心を据えることで「悲劇が本来は苦痛であるはずの憐れみや恐れをもたらすものであるにもかかわらず、それが観客に一定の快をもたらす」というパラドックスは解消可能なものとなり、さらに言えば、そうした理解の方向性は必ずしも現代の議論状況の趨勢とそれほど対立するものでもない。

しかしながら、そこで次に問われるべきは、そうした「距離」の内実はどのようなものであり、そこに「距離」があるにもかかわらず、また、そこでの共感が美的な共感であるにもかかわらず私たちが悲劇あるいはフィクションに一定のリアリティを見出すのはなぜなのか、という問いである。悲劇の場合について言えば、劇場という装置は文字通りそのような「距離」を具現化しているものではあるが、「距離」をフィクション一般の問題として考えようとするればそこにはなおさまざまな問題が横たわっている。そうした問題に対して現代の哲学的・美学的な議論では可能世界論や言語行為論をはじめとしてさまざまなアプローチが試みられてきているが、その意味では、『悲劇心理学』が全体として私たちに提起している問題そのものはきわめて現代的な問いだと言うことができよう。

（２）文学の視点から

朱光潜の『悲劇心理学』は、文芸の創造と鑑賞に関わる心理的事実の中から、文芸批評に適用できる原理を帰納しようとしたものである。そのひとつが「心理的距離」であるが、文芸創作をめぐる理論的考察としては、作者だけではなく文芸の受け手である鑑賞者に注目し、機能から言えば、制作だけではなく受容の問題をクローズアップした点に大きな特色がある。

朱光潜が同書で強調する「心理的距離」説自体は彼自身が述べるようにとりたてて新鮮味があるわけではない。彼が言い方を換えながら繰り返すのは、芸術と実人生との間には距離があるべきで、芸術は実人生に取材するが、同時に実人生の外に別に世界を切り開かなければならないこと。芸術は実用目的を超脱するが、経験を超脱することはできない以上、作者は自己の個人的感情を客観化するために、自己と感情との間に距離を置く必要があること。これは誰もが暗黙の裡に了解している芸術創作の基本的認識である。

しかし、朱光潜が強調するのは、日常的体験とは異なる次元の「美的体験」の必要性和効用である。鑑賞者は芸術を享受する「美的体験」にあつては、対象である芸術と「個人的にして、距離のある」「心理的距離」を持つ。このように鑑賞者に何が起こるのかという点から芸術を考察することは、少なくとも朱光潜以前の中国の文芸批評にはなかった新しい視点と言える。その一方、日常的体験と「美的体験」は果たして截然と分けられるのかなお疑問も残る。

ではなぜ悲劇なのか。芝居を観るという行為において、日常的あるいは実用的意識は停止し、観ること以外の意志的・目的的行為はいったん中断される。しかも悲劇は鑑賞者の憐れみや恐れといった強い情動を引き起こす。朱光潜は「悲劇と人生との距離」¹¹の最終段で「悲劇は生活の苦悩と死の幻滅を拡大鏡により投射し、ある距離をとって見させる。苦痛の泣き叫びは荘厳で輝かしいイメージに変えられ、一瞬のうちに人を現実の重圧から離脱させ、魂を幻境に遊ばせる」と述べている。観劇と同様に、閲読という行為においても、悲劇の芸術形式が与える快が大きいとすれば、文芸と鑑賞者の「共感」関係が最も尖鋭に現れる文芸形式として、朱光潜は悲劇を取りあげたと考えられる。

さらに同書の今日的意義は、「共感」を理論的に考察しようとした点にある。

近年、「共感」の概念は心理学だけではなく、心の哲学や倫理学の分野においても注目されている。悲劇（文学芸術）を通して喚起されるものが「美的な共感」であるとすれば、文芸における美と倫理の関わりをここから考察することも可能になるだろう。

[注記] 本研究は JSPS 科研費 JP15K02442 の助成を受けたものである。

注

¹ 本稿を作成するにあたっては、第1節、第2節、第5節の(2)を佐藤が、第3節、第4節、第5節の(1)を河谷が作成した上で、それぞれの内容を互いに検討し基本用語の訳語について統一をはかったが、それぞれの文体や朱光潜の個々の議論に対する評価については必ずしも統一をはからなかった部分もある。

² 本稿は同博論のリプリント版、*The Psychology of Tragedy* (Strasbourg Librairie Universitaire 1933, Joint Publishing Co. HK, 1987) および『朱光潜全集』第2巻（安徽教育出版社、1996年10月）所収の中文版『悲劇心理学』を底本とした。本文の引用に際して、前者を英文版、後者を中文版『全集』と略称する。

³ 朱光潜によれば、エディンバラ大学では Dr. James Drever と英文学科 Dr. H. J. C. Grierson の指導を受け、ストラスブール大学では心理学科 Prof. Charles Blondel と Prof. A. Kozsul の指導を受けたという。

⁴ Edward Bullough. 'Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle', *British Journal of Psychology*, Vol.5 (1912), pp.87-118.

⁵ <http://www.phil.uu.nl/~rob/texts/BulloughDistance.shtml> ; http://web.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html 参照（2017年11月17日確認）。

⁶ 郡田尚子「エドワード・ブローの「心理的距離」概念について」（『美學』第60巻第1号, 2009年, 94頁）および佐藤透『美と實在』（ナカニシヤ出版、2016年、19頁）によれば、ハンフリングは、「距離」を第一の距離：事物の実用的側面の除去、第二の距離：「架空の人物の感情と観客の感情との間」にある距離、第三の距離：「芸術と現実との間」にある距離、第四の距離：「芸術作品と観客との間」にある距離、第五の距離：「作品と芸術家との間」にある距離、に分類している。

⁷ 前掲書『美と實在』53-54頁参照。「美的態度とは因果連関の解明やそれに基づく目的連関の設定とは背離的な、一種の傍観者的態度であると言えよう。また、私たちは、人が常日頃とっている実用的態度や、その基盤を形成する解明的態度から美的態度へと態度変更し、そうした態度を停止する事態を、フッサールの用語を用いて、美的態度によるエポケーと呼んでおこう。」(54頁)と述べている。

⁸ 第2章の冒頭、朱光潜は美的体験の客体は芸術品でも自然物でもよいとしているが、距離説はもっぱら芸術品に適用されるもので、自然物を対象としていない。

⁹「悲劇とは、気高い行為の、そして、一定の大きさを持って完結した行為のミメーシス（再現）であって、快い効果を備えた言葉によってそれも諸部分においてそれぞれの種類のものが別々に用いられながら、行為する人物によって演じられるのであって叙述によるのではなく、憐れみと恐れを通じてそのような感情のカタルシス（浄化）を達成するものである。」(1449b24-28)

¹⁰「カタルシス」をめぐる諸解釈については、松本仁助・岡道男（訳注）『アリストテレース 詩学・ホラーティウス 詩論』（岩波文庫、1997年）第6章注5ならびに Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (London, 1986), pp. 350-356 を参照。

¹¹『我と文学及其他』、『朱光潜全集』第3巻第377頁。