神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

oshimoto, Sugaya und Brecht

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1978-08-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小川, 正巳, Ogawa, M. メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2180

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

吉本・菅谷・ブレヒト

小　川　正　巳

吉本隆明は『言語にとって美とはなにか』の第Ⅴ章構成論，第Ⅲ部劇，第Ⅰ篇成立論において，ベルトルト・ブレヒトの演劇観を批判している。まず「演劇（舞台に演ぜられた劇）について語っているが，言語としての劇をほうりだしている」演劇観の例として，ブレヒトの『今日の世界は演劇によって再現できるか』からの文章を引用して[1]，これを「劇の総体が，言語としての劇（戯曲）からはじまり，演ぜられた劇にいたるすべての過程をふくみ，それが本質的に劇的言語帯の成立を基底としていることを考察しないための混乱からうまれた個性的なお喋言[2]」としている。次に舞台に関して，有名なブレヒトの「街頭の場面[3]」を引いて，「異常効果の好きなブレヒトも，街路での実演が，事件そのものだとはかんがえられないらしいが，それが街頭であれ，ビルの屋上であれ，また祭りの日の櫓の上であれ，また劇場の床であれ，実演される場面は，すべて，現実とは異った次元にある舞台であり，それ自体が現実から昇華された幻想であることをまったく理解していない[4]」。異化効果を出すためにブレヒトが俳優に与えた注意に対しても，「ここで，理

（1）「≪演劇≫とは，与えられた，あるいは考え出された人間間の出来事の生き生きとした模写をつくり出すことである。古いにせよ，新しいにせよ，次の文章で演劇について述べる場合，私たちが考えているのは，そういうもののことである」（千田是也訳編『今日の世界は演劇によって再現できるか』）

（2）吉本隆明全著作集6文学論Ⅲ（言語にとって美とはなにか），昭和47年，勁草書房，450頁。

（3）小宮曠三訳『演劇論』

（4）同書，452頁。

解できるのはブレヒトがお上品な劇評家，演劇観賞家，劇場通の言いなりの俳優といったものに苛立っているということだけだ」[5]といなしている。

吉本隆明の『言語にとって美とはなにか』の基本的概念として，時枝誠記の品詞の分類である辞と詞，それを認識論的に拡大した三浦つとむの主体的表現と客体的表現，それをさらに二分法的原理とした自己表出性と指示表出性がある。そして吉本はこの自己表出性と指示表出性という二分法的原理を『言語にとって美とはなにか』において，実体的というよりは論理的整合性のために用いている感がある。その第Ⅴ章「構成」論（これは勿論同書のあくまで有機的な一部であるが[6]）は，この自己表出性と指示表出性という二分法を土台として，詩，物語，劇のそれぞれの構造を構築してゆく。その構築の方法は，吉本が間接的に自己表出性と指示表出性とを学んだ時枝誠記のとなえる言語過程説の，その過程（プロセス）を用いている。すなわち自己表出性と指示表出性によって構築された詩的言語帯を素材として，「仮構像」を飛躍したところに物語的言語帯が構築され，さらに物語的言語帯を素材として，舞台という「仮構像」を飛躍したところに劇的言語帯が構築されることになる。それぞれの言語帯は飛躍することによって，昇華してゆく過程と見なされる。そして吉本理論としてのこの文学構成過程説ともいうべきものを，日本の文学の「歴史的な累積」の総体にとどかそうとする。詩的言語帯はこれを記紀歌謡圏において見，新なる社会構成である平安貴族の文学に物語的言語帯を見，これを劇的言語帯に飛躍させたのが武家階級であると説明する。これを劇的言語帯に限って見れば，折口信夫の信仰起源説をたどりながら[7]，狂言から能への上昇を二つのプロセスに分ける，すなわち狂言から脇能（儀

（5） 同書，454頁

（6） 第Ⅰ章，第Ⅱ章は文学の素材である言語を論じ，第Ⅲ章は「芸術としての言語表現の半歩手前」「韻律，選択，転換，喩」であり，その半歩をうずめて言語表現を芸術たらしめるのが第Ⅴ章である。

（7） 鈿女の舞と集人の舞，さらに海の神と土地の神，田遊と念仏踊からなる田楽から猿楽，そして能，狂言に到る。

式能）へのプロセスと狂言から葛物及び世話物を経て，現在物へのプロセスである。そして文学の昇華を自己表出の励起度の高さと見る吉本は前者を棄てて，後者を主脈と見る。前者は「あるがままの生活民のフィルム」である狂言から，「支配層のフォルム」である脇能へのプロセスは『翁』に見られるように，逆立しながらも直通しているのに対して，後者においては劇的言語帯の本質である飛躍があるとする。それは葛物の段階において，前シテの語りの劇は飛躍して，後シテの演じる劇になるが，その際前シテは過去の後シテの化身であるが，さらに昇華された現在物（安宅や夜討曾我）においては，そのような時間的逆行もなく，「言語としての劇」となっている。このような過程は第Ⅲ部の第Ⅱ篇展開論ではさらに近世にたどられる。中世謡曲『夜討曾我』を物語素材として浄瑠璃『世継曾我』の劇的言語の成立，そしてその成立原理として吉本は内容的に「町家的，遊女的卑小な作為」を示す。さらに浄瑠璃『基盤太平記』から歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』への転移を，前者は人形による自己表出性として，「言語としての劇」の完結と見，後者は役者（人間）による指示表出性の「演じられる劇」と見，かくて劇の総体性が言われたことになる。この日本文学の「歴史的な累積」の総体にとどかそうとする理論的試みはそれ自身としては壮観ではある。そして当然のことながらこの吉本の構成過程説から見れば，ブレヒトの劇場中心的な演劇観は，すでに見たように，劇的言語帯の基盤である物語的言語帯を考慮していないという批判は出るし，また物語的言語帯から劇的言語帯へ飛躍するための舞台という「仮構像」にあたる所謂第四の壁をとっぱらうことを考えているブレヒトは批判の対象となる。だがこの日本文学の総体にとどかそうとする理論的試みの特殊性は果して，世界の演劇に新しい可能性を拓いたブレヒトの存在理由を解消してしまうだけの普遍性をもっているであろうか。

菅谷規矩雄の『ブレヒト論』は吉本隆明の文学理論の影響のもとに書かれたことは，菅谷自身同書のなかで告白している，「ありていにいってじぶんのブレヒト論のいたらなさを感じるのは吉本の＜劇＞論にたいしてだけであ

る」[8]。吉本隆明はその文学論『言語にとって美とはなにか』の構築過程において，たまたまブレヒトを批判したのに対して，菅谷の『ブレヒト論』は基本的にその吉本の文学論を認めたうえで，そのうえにかれのブレヒト論を展開していると言えよう。その『ブレヒト論』に対しては，公刊当時ドイツ文学界から様々な人々が書評を書いたが，菅谷はそれらの書評に対して，同書の改定版の「＜ブレヒト論＞以後」で丹念に反批評を加えているが，私はその反批評への応答を知らない。一方菅谷はその「あとがき」に「おそらくわたしはブレヒト＝亡命者のほうにふりむくことは二度とないであろう。もちろん＜ドイツ文学研究＞などというものも，である」と書きのこして，いずことなく発って行った。おそまきながら，吉本＝菅谷理論の特殊一普遍性に，愛読してきたブレヒトが耐えうるものであるかどうか，私なりに考えてみたい。

菅谷の『ブレヒト論』はもともと書きおろしでなく，様々な時期に様々な場所で発表されたものを骨子にまとめたものであるために透明度は，総括が進むあとになるほど高くなるようだ。Ⅰの第三章「劇場の理論」，Ⅱの第三章「階級と仮面」が私には不透明に感じられる。私はその透明度の余り高くない「劇場の理論」が，私たちが普通ブレヒトをブレヒトたらしめると思っている「叙事的演劇」，「異化効果」をあつかっているので，そこから始めよう。ブレヒトの「叙事的演劇」が，従来の観客を感情移入させる「劇的演劇」に対する批判から生れたこと，さらに観客に感情移入させないで，批判的態度をとらせるための手段が「異化効果」であることは周知のことである。菅谷は「ただ変化のプロセスとみるときのみ，かれの劇理論は意味をもつ」として，「叙事演劇」と「異化効果」を一応引きはなす。そして「叙事的演劇」に関しては，「≪現代の劇場は叙事的劇場である≫のなかで，叙事的という語は，劇的という観念の否定のためにのみ用いられていて，語の本来の意味

（8） 菅谷規矩雄『ブレヒト論』イザラ書房，昭和47年，237頁。

は，ほとんど顧慮されていない[9]」と言っている。そしてこの「語の本来の意味」というのは，吉本隆明の，そこから劇的言語帯が舞台という仮構像によって飛躍する物語的言語帯のことである。吉本はこの立場にたてばこそ，ブレヒトの「街頭の場面」を批判したのである。従って吉本と同じ立場にたつ菅谷としてはブレヒトの「叙事的演劇」は「プロヴォケイションの域をでない」ということになる。「叙事的演劇」と「異化効果」を引きはなしはしたが，「叙事的という語をすべて，のちにいう異化におきかえた方がはるかに理解は容易になる」と菅谷は書いている。そして菅谷は「異化効果」に関しては，ブレヒトの『劇場のための小思考原理』から「異化効果を行う模写は，対象を認識するが，同時に対象を異化してみせる模写である[10]」という言葉を引いて，そこに「認識と表現との混乱」があるとする。それに続く文章の要旨は私には不透明に感じられるが，こういうことではないか。異化効果はブレヒトのマルクス主義への加担から始まっている，それはマルクス主義的な意味での「疎外」に対応する概念である。マルクス主義の「疎外」は認識の問題である。それを表現的な「異化効果」（「批判的な語りの表現スタイル」とも言っている）という言葉であらわしたのは，認識即表現とする偏見から，（つまりリアリズム論の誤謬から）ぬけきれていないからである。ブレヒトが叙事的演劇という表現の場に持ちこんだマルクス主義的な主張「世界は変えうる」も，それが劇場内の表現であるかぎり，マルクス主義的認識から切りはなされたものである。逆にもし「異化効果」が批判的な認識方法であれば，これはブレヒトを含めた表現（芸術）をも認識批判の対象にする。認識者がマルクス主義者，あるいは革命家であれば，その主体において表現を認識対象にすべきである。この菅谷の認識と表現との峻別は，この章でブレヒトの演劇＜理論＞（「異化効果」）を「きりすてる」だけでなく，Ⅳの第三章

（9） 同書，32頁。

(10) Kleines Organon für das Theater. 42. B. Brecht Gesammelte Werke 16 Schriften zum Theater 2. 1967. S. 680

「＜ブレヒト論＞以後」においては，ラディカヒな形であらわれて，ブレヒトの演劇理論を解体させている。「ひとことでいえば，ブレヒトがみずからの理論のなかに＜像＞としてえがきあげた＜劇場＝コミューン＞を抱きつづけている。この＜像＞は，自己幻想の本質と共同幻想の本質とをとりちがえたゆえのまぼろしだから，幻滅のあとにわたしたちじしんの＜劇場＞論と＜コミューン＞論とが，別箇にうちたてられなければならない――一方を他方の代用にするわけにはゆかないのだ。自己表現（の集合体）としての＜劇場＞を＜革命＞のむこうがわへとどかせることは現実的に可能であるが，自己権力の樹立としてのコミューンを革命の＜手まえがわ＞にもちこむことは空想的にしか可能でないのだから。もともと仮構である＜劇場＞にこの空想をもちこんでみても，わたしたちはそこにつくられようとする＜共同体＞に二重に疎外されるだけである」[11]。私は国語学者時枝誠記の名を知ったのは，たしか菅谷の論文の参考文献によってだと記憶している。時枝誠記がソシュールの言語構成主義を批判しながら，言語過程説を打ちたてたが，吉本隆明が直接学んだ三浦つとむは，時枝の言語過程説をうけつぎながら，これに三浦独特の認識論的裏づけを行った。すなわち三浦は時枝と等しく言語過程を対象―認識―表現としながらも，ロシア・マルクス主義，社会主義リアリズムの素朴反映論に反発して，認識過程と表現過程を分け，前者は対象から認識が精神的模像を結ぶ過程とし，後者は認識から表現が物理的模像を結ぶ過程とし，その二つの過程は「相対的に独立している」とする。この認識と表現との「相対的独立」に基いて，吉本隆明の「表現は自己幻想に属する」も，菅谷の認識と表現との峻別もあるのではないか。

ロシア・マルクス主義，社会主義リアリズムの素朴反映論に反発した三浦，吉本，菅谷のこの認識と表現との分離の立場から，表現のなかに認識を持ち込んもうとしたブレヒトの演劇論（特にそれに基いた教育劇もまた）は「き

(11) 同書，240頁。

りすて」られるわけである。しかしこの素朴反映論への反発からの認識と表現の分離という構図は，ドイツ・プロレタリア文学運動におけるブレヒトが描く構図とどのようにかかわりあうのであろうか。ヘルガ・ガルラスはその『マルクス主義文学理論』[12]において，左派ブレヒト，ベンヤミン，アイスラーの考えに対して反論しながら，ドイツ・プロレタリア革命作家同盟(BPRS)において，マルクス主義文学の概念ができあがって行くさまを，そしてそのまとめ役がルカーチであることを，資料に基きながらも，潜在性を顕在化しながら叙述している。そこでは，今まで余り触れられなかった1931年の夏の左派の抬頭や，ベッヒャーとイレスの文通を通してのソヴェトのラップ及びIVRとドイツ・プロレタリア作家同盟との深い結びつきが明らかにされている。しかしこの本は，究極的にはドイツ・プロレタリア作家同盟のなかの主流派と反主流派の理論闘争を，ルカーチ対ブレヒトという構図に顕在化してみせる。ルカーチの方法を，閉ざされた形成とするのに対して，ブレヒトの方法を開かれた非形成とする。言いかえれば，ルカーチはヘーゲルの謂う現象と本質との矛盾は芸術作品のなかで止揚されることを求めている，従って受容者は作品のそとにいることになる。それに対して，ブレヒトはその矛盾を作品においてつくり出そうとする，その際受容者（観客）は作品の一部となるわけである。この受容者参加が，ブレヒトにかぎらずドイツ・プロレタリア文学運動の反主流派の求めるところであり，逆に主流派から批判される点であったと言えよう。ブレヒトの「叙事的演劇」というのも，「異化効果」というのも，結局この要請から生れたものであると言えよう。三浦つとむは『日本語はどういう言語か』において，いくつかの時枝批判を行っているが，その批判の一つとして，時枝が表現に理解をも含めていることを挙げている。さらにその三浦から学んだ吉本隆明は三浦のその本の巻末の「解説」に次のように書いている，「『言語にとって美とはなにか』にたいして，後年，京都大学人文研の芸術論関係のグループから，読み手，享受者，鑑賞者の社

(12) Helga Gallas: Marxitische Literaturtheorie. Neuwied and Berlin. 1971

会的環境について，考察を欠いているという批判があった。この批判は，視えかくれに，現在もつづいているが，まったくの見当外れで，創造の側から考察された文学理論として読まるべきものである[13]」。つまり認識，表現の問題は別にしても，三浦，吉本は受容者を，ルカーチと同じく，表現のそとにおくわけである。菅谷は既に引用した言葉が示しているように，劇場に革命の空想をもちこむことを拒否している。

菅谷規矩雄はⅠの第2章「ブレヒト1918」において，『夜の太鼓』を「パール的人間」と「ジャンヌ・ダルク（ローザ・ルクセンブルク）的情況」とのずれという解釈を下している。それは表現と認識のずれと言いかえてもいいであろう。そしてそのずれが「批判的ナレイターを自律させてゆく」とする。「パール，アンドアアス・クラーグラー，メッキー・メッサー，きも玉おっ母さん，ガリレオ，プンティラ，アッダク……などの人物像の系列――<おれはブタだ，ブタは家へかえる>しかも<享楽欲がうまく実現されず，悪徳視されるようなところでは，なにかがだめになっている>(『亡命者の対話』を参照）という思想にうらうちされる，いわばブレヒト的マテリアリスト。それに反して，状況はジャンヌ・ダルク的存在への要求を決して手ばなすことはないのである[14]」。菅谷はこの本でそのあとで表現と認識を峻別している，だが両者を峻別したあと，表現を，パール的人物を決して認識は，ジャンヌ・ダルク的情況は「手ばなす」ことはない。唯物論者 三浦 つとむ が時枝誠記と言語過程説を共有しながら，時枝批判の一つとして常にくりかえすのは，「認識を反映と見る立場が正しくつらぬかれていないこと」である。三浦が認識過程と表現過程が「相対的に独立している」というわけである。

透明度の高いⅣ「<ブレヒト論と以後」の第一章「ブレヒト劇の発生」で菅谷は詩篇『燃える木』を訳したあとで，こう書いている，「とはいえこの

(13) 三浦つとむ，『日本語とはどういう言語か』，講談社学術文庫，昭和51年272頁。
(14) 同書，20頁。

叛逆の倫理は，それじたいより多く情況であった。＜私＞の孤立をつきつめて加担の論理をみつけだす，あのカミュのごとき反抗的人間とはべつものであった。それだけに十五才の少年が予感した＜燃える木＞のヴィジョンは，1918年のドイツを，そしてなお＜私＞の孤立にゆきついていないブレヒトを，宿命的に象徴している[15]」。それではブレヒトが＜私＞の孤立にゆきつくのはいつか。菅谷はそれを1938年前後の亡命者意識に徹した時点におき，その時点からの亡命者ブレヒトをこの本の主題とする。それはジャンヌ・ダルク的情況がブレヒトの前から完全に奪いさられた時点であり，表現が認識を手ばなさざるをえなくなり，ひとり歩きしなければならなくなった時点である。「亡命者とはなにか——主体のかかわりあうべき現実をうばわれて，いわば非現実態となって生きるもの。現実の行為はといえば，にげのびることの連続，現実からの無限の離脱。いいかえれば，かれは現実化されえない部分を精神のなかにかぎりなくそしてふかく増殖してゆく。そのふさがれた自己意識を問いつめてゆくところにこそ，文学・思想をみることができるのである。背反・矛盾のなかに身うごきならぬ自己意識を，ひたすら直接性をもとめて言語とせざるをえない[16]」。

亡命者ブレヒトの文学的プログラムを菅谷はこう書いている。「亡命者ブレヒトによってあらたにつくられた文学空間は，まずふたつの演説から≪亡命者の対話≫にいたる精神圏にひろげられ，それは数々の詩となってその領域をさらにあきらかにしつつ，やがてそのもっともすぐれた成果である亡命後期の戯曲群へとのぼりつめてゆく[17]」。1935年と1937年の「文化擁護のための国際作家会議」での二回のブレヒトの演説については，私はすでに『トゥイ族』という文章[18]において，菅谷のここでの見解を含めて私なりの意見をの

(15) 同書，198頁。
(16) 同書，57—58頁。
(17) 同書，62頁。
(18) 神戸外大論叢第26巻，第1号，昭和50年。

べた。詩については，「詩（抒情詩）それ自身が直接最後の表現形態であるために，リフレクションをつきやぶってディアレクティクをほとばしらせる，という立体運動をさらにふくむことができない[19]」。「あらゆるディアレクティク，ダイヤローグ，思想交換の可能を文学の形態のなかでためす」ために『亡命者の対話』という会話体の文章が選ばれた。『亡命者の対話』は「それが言語に定着されているかぎり，たかまりを保ちつづけるものである。いいかえれば，そのときブレヒトにとって精神（あるいは意識）とは言語となるほかにやりばのない自己であり，存在感があったことを証明するものである[20]」。だが『亡命者の対話』において，「読者への信頼がのぼりつめたところで，……かれ（ブレヒト）はふたたび作家という非現実態から，亡命という現実態へつきかえされる。亡命者として生きのびることと，知識人としての責任との矛盾をふたたび正視しなければならない。この矛盾にたえることからかれがあらたにつくりあげてゆく作品は，亡命知識人の思想責任を中心のモチーフにして，戯曲の構造をきめてゆくのである[21]」。以上のように亡命時代，ブレヒトによって様々な時期に，様々な場所で書かれた詩，散文，劇のそれぞれの意味づけは菅谷のものであるが，それぞれが限界づけられた過程として，詩，物語，劇と昇華してゆくという構成は吉本隆明のものである。菅谷が二つづつ組にした亡命期の劇，『肝っ玉おっ母さんとその子供たち』と『ルクルスの審問』，『セチュアンの善人』と『プンティラの旦那と使用人マティ[22]』，『ガリレオの生涯』と『コーカサスの白墨の論』は，詩的言語帯，さらに物語的言語帯から昇華した劇的言語帯に属することになる。しかもその劇

(19) 同書，64頁。
(20) 同書，69頁。
(21) 同書，68頁。
(22) この組は「階級にひきさかれた人間」が描かれていることになっているが，菅谷がここで「階級とは人間の本質的規定ではありえない」とする考え方は，吉本隆明の階級観と一致している，吉本は階級の問題を，「資本家であるとともに労働者であったり，労働者であるとともに資本家であったりするような，個々の人間の存在にまつわるあるがままの複雑な問題」（『カール・マルクス』，全著作集12。111頁）として，これを非詩的として蔑視している。

的言語帯はすでに述べたように，物語的言語帯を素材として，舞台という「仮構線」を飛躍したところに構築されるものである。吉本のこの構成観を菅谷はそのまま以上のブレヒトの劇に適用している。つまり菅谷はブレヒトのこの亡命期の六つの劇を，「劇場と理論」の章ですでに「きりすて」たブレヒトの演劇理論ではなくて，吉本隆明の＞劇＜論に拠って評価しているのだ。菅谷は『コーカサスの白墨の論』をまず内容的に「＜ついに生きのびた，解きはなたれた＞という亡命者の安堵とよろこびのなかに身をひたし，これから自分の生きるべき世界を，その解放感と希望とによっておもいえがいた」[23]と評価し，表現的には「ほとんど生涯にわたって，劇作家が格闘してきたところの文学上の課題——演劇にたいする文学の，ドラマにたいするエピックの，舞台上の人間の運動にたいするナレーション（言語）の支配，つまるところ一篇の劇作品を文学表現の総体において，言語の運動の法則をもって支配しつくそうとする意欲の勝利，その赫かしいアチーヴメントをくりひろげる」[24]と激賞している。激賞はさらにこう続く，「この方法は，舞台での言語表現をあたうかぎり多様に開花させ，かつまたそれにおいて，現代小説の高度に発達し，複雑化した表現に対応する言語表現として，無限に接近しあうものになるはずである。ブレヒトが年来主張してきた＜叙事化＞とは，エピックへの還元の要求ではなく，現代的な言語表出の構造の高度化であった」[25]。内容的評価は裁判官アツダクに向けられている，つまりここにバール的人間とジャンヌ・ダルク的情況とのずれが解消され，瞬時ではあるが，「黄金時代」が現出しているからである。表現的な激賞は「＜谷をめぐる争い＞の議論に決着をつけさせるために，ひとりの子供をめぐる生母と継母のあらそい，つまり白墨の輪による名だかい裁判の物語が，語られ，うたわれる」[26]からである。そしてこの表現的な激賞は恐らく「語られ・うたわれる」

(23) 同書，118頁。
(24) 同書，120頁。
(25) 同書，120頁。
(26) 同書，120頁（文中の傍線は著者菅谷のものであることに注意）

この作品が最も吉本隆明の物語的言語帯に基いた劇的言語帯の劇に接近しているからではないか。これは私はかねてから考えていたことであるが，菅谷は別の個所で別のコンテクトながら，『コーカサスの白墨の輪』を文楽（浄瑠璃）の語りとくらべることをすすめている。[27] そして菅谷がブレヒトの作品のなかで『コーカサスの白墨の輪』の昇華に与えた評価は，竹田出雲らの『仮名手本忠臣蔵』という「演ぜられる劇」に転落する一歩手前の近松の『碁盤太平記』という「言語の劇」の完結に与えた吉本隆明の評価を思い出させる。

『コーカサスの白墨の輪』と組にされた『ガリレオの生涯』について，菅谷は次のように言っている。「『ガリレオの生涯』は『ムッタァ・クラアジュ』と並行するクロニクルのスタイルで，あるところまで書かれた——しかしその一点で，無智な女ではなく，ひとりのインテリゲンチャの自己意識にゆきあたる[28]」。「しかし，このような自己意識の所在こそ，異化——対象化とは，もっと本質をことにするものではなかったか」。「ムッタア・クラアジュはじぶんの悲惨からなにも学ばないとしても，観客は学びうるはずだ，といった作者の批評は，ガリレオから逆に，そのクリティックの発せられる＜立場＞を問いかえされるからである。クリティークを発するものへの＜立場＞の構造を解きあかさなければならない。それは自己意識の場ぜんたいを，ということなのだ[29]」。そして結論は「ブレヒトがガリレオにあたえたのは，知的優位，本能的な知識欲，思考の快楽であり，ゆるしたのはパッションでなく，＜残酷なまでの分析＞であった[30]」。かえりみれば，菅谷ははじめに，ブレヒトの「バール的人間」と「ジャンヌ・ダルク的情況」のずれが「批判的ナレイターを自律させてゆく」とした。この「批判的ナレイター」が，ブレヒトの表現論（演劇論）に認識をもち込ました点，表現と認識とを峻別する菅谷は

(27) 同書，27頁。
(28) 同書，136頁。
(29) 同書，137頁。
(30) 同書，138頁。

これを「きりすて」た。そして謂わば「ジャンヌ・ダルク的情況」が零点となった亡命期の作品を，菅谷（吉本）の表現理論のクリテリウムでたどってゆく。そして今のぼりつめたところ，すなわち『ガリレオの生涯』の最後にまたもや表現のなかに，ルカーチ＝シラーが指摘する悲劇的分析にみちびかれたオイディプース王の「パッション」ではなくて，自己に向けられた批判的ナレイター（自己分析）がもち込まれているのを見出している。