

Title	演技する精神
Author(s)	山崎, 正和
Citation	大阪大学, 1993, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/38654
rights	
Note	著者からインターネット公開の許諾が得られていないため、論文の要旨のみを公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、 〈a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed"〉 大阪大学の博士論文について <a>〉 をご参照ください。

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

氏 名	やま ぎさ まさ かず 山 崎 正 和
博士の専攻分野の名称	博 士 (文 学)
学 位 記 番 号	第 1 0 8 3 4 号
学 位 授 与 年 月 日	平 成 5 年 5 月 25 日
学 位 授 与 の 要 件	学位規則第 4 条第 2 項該当
学 位 論 文 名	演技する精神
論 文 審 査 委 員	(主査) 教 授 神 林 恒 道 (副査) 教 授 森 谷 宇 一 助 教 授 天 野 文 雄

論 文 内 容 の 要 旨

本論文は、演劇芸術の根幹をなす「演技」という営みを取り上げ、これを人間の行動一般の中に位置付けてその構造と意味を分析し、それによって演劇芸術の本質をなすものは何かを問うとともに、広く人間が行動するとはどういうことかを明らかにしようとするものである。その分析は現象学的方法によって、人間の意識の根源的な在り方にまで深まり、またその意味の分析は演技と日常行動の比較、さらにさまざまな日常の演技的な行動との比較を通じて、人間生活の文明論にまで広がっている。「演技の精神」ではなく、本論文のこの「演技する精神」というタイトルは、いわゆる一般的な意味で理解される、単なる演劇論や演技論の次元を超えた芸術の哲学としての人間学を志向するものであるといえるであろう。本論文の構成は五章（第一章「演技とその常識」、第二章「演技と行動」、第三章「演技と意識」、第四章「演技と実存」、第五章「演技と表現」）からなり、同名のタイトルで昭和58年に中央公論社から初版が刊行されている。

本論ははじめに芸術哲学のテーゼとしての「演技」の分析から始めて、やがてその中から浮かび上がってくる心身一体の存在としての実存と、その行動一般を論ずる地平に到達するという過程を経て問題が展開されていく。第一章「演技とその常識」においては、まずこの論文での「演技」とは何かという問いの立て方とその対象の限定から始められる。論者はわれわれの現実についての認識がいかにしても、いわゆる解釈学的循環を免れえないものであることを認めたくて、なおこの問題が問われうるとすれば、すべての文化現象について人間は自らの起こす行動が何であるかを知る前に、すでにそれと知りながら行動するという事実即して、いわゆる知識以前の知識、つまり常識がこの現実認識の出発点になると述べる。

この視点に立って、論者はまず広く現実生活の中に現われ、われわれに「演技的」と感じられるさまざまな日常の行動、演劇はもちろんのこと、遊戯、社交、儀式を含めて、これらの行動をつぶさに観察、分析し、「演技」という常識を学問的認識の対象へと高めるべく、常識的批評のさらなる再批評という形でこの概念を理論的に洗練し深めていく。そこから明らかになってくるのが、論者が「鼎話的構造」と名付ける演技的なものの根底に認められる特殊な表現構造である。

表現の原型は、情報を伝達する人間と伝達される人間との二極的な関係を成立させることにあるといえる。ところが演技的な表現には、情報あるいはイメージの発信者と受信者のほかに、この対話的關係を外から眺めている第三の人間が参加している。この第三の人間こそが、厳密な意味での本来の「観客」であるという。この「鼎話的構造」は、単なる対話的な事実についての情報伝達に対して、第三の相手、つまり理想的な観客に向けられた「かたち」への志向によって裏付けられるものである。さらにこの表現構造は、本論のテーマである演技の構造の特質であるに留まらず、言語が文体という様式的特性を示すことによって同一の構造を有することとなることも述べられている。つまりここに演技の「鼎話的構造」が、芸術一般の規定にまで普遍化される可能性が示唆されている。

次いで論者は、東西の代表的な古典的演劇観そして演技観、つまりアリストテレスの『詩学』のドラマトゥルギーと世阿弥の『風姿花伝』あるいは『花鏡』に代表される能楽論を二つの軸として、この演技的なものの分析を通じて見出だされるその独特の表現構造の検証を試みている。その間にあって浮かび上がってくるのが、近世の演技論において見出だされる感情体験の内に立つか外に立つかという択一的な主張、すなわち「感情体験派」と「反感情体験派」の対立の図式である。しかし真にすぐれた演技者がわれわれに「見せる」というその表現意欲は、第三の相手に向けられた「かたちへの志向」に基づくものであり、この観点から改めて、アリストテレスが定義するところの「行動の模倣」としての演技論、演劇論の解釈がなされる。その際、これに対応し相補的にコメントする形で世阿弥の演技論が展開されるが、その解釈の根底には論者の初期のすぐれた論考『変身の美学』があることを知らねばならぬ。

続く第二章「演技と行動」では、こうした「行動の模倣」あるいは「ものまね」といわれる現実の心身運動の再現としての演技において、いったいそこに何が志向されているのか、つまり演技行動の存在理由が問われている。われわれの行動はそれが現実の行動であるかぎり、いかに計算し尽くされたつもりでもなおそこには計りがたいものがある不完全なものであり、そのかぎりにおいて決して完結しえないものであるといえる。論者はこの現実の行動を真に完全なものにするのが、これを模倣的に再現する演技なのであるという。すなわちこの模倣の仕事は、行動における「完結性の顕在化を援ける」ことであり、論者によれば、演劇とは「人生そのものが自己を完全化しようとする努力の延長」として理解されるのである。

ところで現実行動の模倣的再現によって、演技的と見なされるわれわれの行動は、いずれももとの行動の目的を志向しながらその目的の実現を期待することのない、つまりその現実性を「括弧に入れた」行動である。それは実人生の功利性や倫理性といった目的連関から独立した行動であり、その際われわれの意識の眼は行動の意味から、むしろその過程に向け換えられる。この目的を括弧に入れて過程に注目するという規定は、実は先に述べられた現実の行動を完全なものにするという命題の言い換えに他ならない。この規定の意味を理解するためには、行動一般を論者がいかに捉えているかをまず理解する必要がある。論者は「行動には意志と動機という二元的な力が働いている」と述べている。ここでいう「意志」とは精神的契機、「動機」とは身体的契機を指すとみてよからう。すなわち論者は行動の本質的な在り方を、その心身合一の全体性において捉えようとしているのである。

ここで近代の演劇論をその発端において振り返ってみるとき、行動の劇的な統一に根拠を与えるものとして、ロマン主義以来そこに目的を志向する人間の意志、すなわち「自由意志」を絶対視する人間中心主義的なものの見方が指摘されるという。こうした人間観はその後も、「決意」、「選択」、「投企」、「参加」といったさまざまな意匠に塗り替えられながらも今日にまで及んでいる。人間は確かに行動するものであるが、しかし同時に存在するものでもあるはずである。すなわち人間の行動は能動的な営みであるとともに、他面では内外の「動機」によって突き動かされ、それによって運ばれる受動的な営みでもある。そのかぎりにおいて人間は純粋な主体ではありえず、いやむしろ「意志によって行動が始まるのではなくて、逆に行動によって意志が始まる」とさえいえるのである。論者のここでいう動機は、衝動あるいは慣性とも解されるものであり、その問題意識においてベルクソンの「純粹持続」やベッカーの「被担性」の観念にも相通じるものがあると述べられている。

ここで再び「行動の模倣」という演技の世界に立ち帰っていえば、この二元性は実はアリストテレスの『詩学』において説かれた、行動を外から見つつ内から感じるという詩人の課題に応じるものであり、また心身即応という観点からみれば、世阿弥の「当日の気に我意を念籠し合わす」という「離見」の概念とそのまま重なり合うものであると

いう。この演技における「没入と展望」という逆説的な構造こそが、実は「本来の現実行動そのものの構造」なのである。

論者はこうした行動の本来的な性格の拡張、強調としての行動の再現、他者の扮演としての演技の意味を、コリングウッドの芸術論あるいは技術論を批判的に参照しつつ検討を試みている。人間の日常的な行動は宿命的に、ひたすら目的の実現を目指す功利主義に傾くものであり、それが行動の過程を萎縮化あるいは惰性化させ、行動本来が有している両義性を破壊し、生の有機的な緊張を失わせる。ところが演技はこうした目的を「括弧に入れる」ことにより、かえって目的志向の姿勢を自覚させ、その過程の緊張をあるべき姿へと回復するのである。すなわち演技行動とは、行動による行動そのものの「明証体験」であるということができる。

続く第三章「演技と意識」では、これまで演技的行動を中心に考察されてきた意志と動機の関係が、内的な意識の層においてさらに詳しく分析される。論者によればこの意志と動機は、行動する意識の中では、いわゆる「図」と「地」の関係において捉えられる。その意味では、動機は意識と無意識の間にあるものであると見なされる。そこで論者は、意識と無意識の接点について、そこから心身論の問題に関わる三つの典型的な主張として、「動く意識－ベルクソンの場合－」、「動かない意識－サルトルの場合－」、「動いて動かない意識－メルロ＝ポンティの場合－」を挙げて、互いに比較検討しつつ行動する意識の構造を明らかにしようと試みる。

ベルクソンのいわゆる純粋持続としての意識は、それ自体生きて動く没入的な意識であり、その本質的な作用は対象の前に立ち止まって、それを展望することではなく、時間のうちに流れるものを引き止めることにある。だがその意識は、そこには意志と動機の違いも存在しない一元的な意識であり、そのかぎりにおいて、行動についても緊張度の高い行動と低い行動の区別が存在するだけである。これに対してサルトルの意識は徹底的に展望し選択する意識であるが、この場合はそうした動かない意識がいかに行動を起こすのかが問題となる。サルトルによれば、身体運動は意識以前の慣習的運動としてあり、意識はそれを選択するというのであるが、この選択の意味するところは必ずしも明確であるとはいえない。その点で、演技的行動をもって行動本来の性格の強調あるいは拡張として捉える論者の心身論のモデルと見なされるのが、メルロ＝ポンティの理論である。メルロ＝ポンティの身体機構の概念は、いわば凍結された運動と運動する図式という両義的性格を持つことによって行動の持続と分節、つまり論者が問題としてきた行動主体の「没入と展望」の両面が巧みに結び付けられて説明されているという。これによって人間は身体機構そのものとして存在し、それに運ばれて生きながら同時に身体機構を操作し、それを意識の「地」として、その上に意志的行動の「図」を描くことができるのである。

しかしなおメルロ＝ポンティの身体機構も、しばしば生理的肉体と同一視され、一種の惰性的な慣習のうちに構想されていると、論者は指摘する。論者が主張する行動のための両義的機構は、肉体のような所与の条件としてあるのではなく、人間の営為と努力によって獲得されるスキルというべきものである。そのかぎりにおいて、本来的な行動というものは、その内部に規範的な理念を包含しており、「うまくできる」ことが常に要求される。すなわちこうした行動のための機構は、現実的であるとともに理念的な性格をもって特徴づけられるものなのである。

第四章「演技と実存」においては、この理念的なものへの要求が演技的行動を通じてどのように具体化されるのかが論じられる。論者はここで、クラーゲスのリズム論を援用しつつ行動のリズムの概念を検討している。世阿弥によれば、リズム（序破急）はあらゆる行動を貫く現実的な構造をなすものであり、その行動を有機的な完結（落居、成就）へと導く理念的な要求でもあるとされる。一般にリズムは、一面では人間を受動的に没入させるが、他面では図式として分節化されて能動的な展望を許す。この際、拍節部が「図」となり、「間」の部分が「地」としてリズムが成立していると考えられるが、実はこの両者の関係は逆説的であり、分節性が強調されればそれだけ一層持続性が強化される。つまり「図」が強調されるほど、「地」も意識の余白として積極的な印象を強めることになる。またリズムは持続性の強制という点で現実的であり、図式的であるという点で理念的であり、この意味でもそこに意識の内外をひとつに結ぶ両義的機構を見ることができる。

論者によれば、リズムこそがわれわれの本来の行動の地平を形成するものであるが、現実の日常行動における目的実現の無限の連鎖のなかで、このリズムはきわめて毀れやすく、ぎこちない不完全なかたちで潜在しているにすぎな

い。演技的行動とはこれを練習や想起というかたちで、その潜在的リズムを解放し、本来の自己完結的な姿を回復しようとする営みなのである。このリズムをスキルとして身につけることのできる人間は、目的志向の現実の時間から解放され、独特の自由で自在な実存を形成することが可能となるのである。

その意味で芸術的な演劇の演技は、身振りを伴った行動によるアナムネシスともいうことができよう。演劇は確かに特定の日時と場所に関わる行動であるが、これを括弧に入れることによって、そこに浮かび上がるリズムは、歴史的な個別性を残したままで反復可能な行動（上演）の地平（戯曲）となる。演劇的な事件は、一回性と超時間性を重ね持つ逆説的な構造を有している。第五章「演技と表現」において、最終的に論者はこうした演技行動におけるリズムの概念によって、これまで論じてきた演劇の役柄あるいは様式の問題を括弧することによって、それらを媒介とした演劇的表現が自由な自我の間の幸福な伝達関係を作りうることを示唆して論文のしめくくりとしている。

論文審査の結果の要旨

この『演技する精神』はまず、いわゆる「ドラマトゥルギー」から区別されるべき「演劇学 Theaterwissenschaft」の論文である。西欧におけるドラマトゥルギーの歴史は、アリストテレスの『詩学』以来の伝統を有している。しかし「学としてのドラマトゥルギー」あるいは「演劇学」の概念が成立するのは、ようやく今世紀に入ってからのことである。演劇学が従来のドラマトゥルギーと異なる特徴は、それまでの文学史あるいは文芸学的視点から離れて上演芸術としての演劇を考察の中心に置いたことである。そこから美学あるいは一般芸術学と関連して、その研究をひとつの特色である学的な体系にまで高めようとしたのが、演劇学の試みであった。その際、演劇を演劇たらしめているものとしてしばしば注目されてきたのが、本論文でも主題とされている「ミーミク Mimik」、つまり「ものまね」あるいは「演技」の問題であった。しかし演技論といっても、従来その多くは俳優の芸談あるいは実践的技術論といった認識の範囲を越え出るものではなかったように思われる。

芸術諸学のひとつとしての演劇学の確立という理念は確かに存在する。しかし美術史学、文芸学、音楽学などに比べると、なおその学問としての領域や課題について、現在に至るまでも必ずしも一致した意見を見出だすに至っていないというのが実状ではなかろうか。そうした状況のなかで、さまざまな角度から論じられてきた国外の演劇理論をせいぜい翻訳、紹介するのが、わが国での演劇学研究の現状であったということが出来る。

このような過去の研究状況に徴してみれば、そこに自ずと本論文の評価さるべき点が浮かび上がってくる。この『演技する精神』は、わが国の演劇学研究の歴史のなかで、正統的な美学芸術学の深い理解に立ち、しかもかつてなかったオリジナルな観点から体系的に論じられた最初の演劇学であるということが出来る。そのオリジナルな視点は、論者の劇作家としてのしなやかな感性、またその長年の体験に裏打ちされた世阿弥の能楽論についての卓抜な解釈に由来するものである。しかし何よりも、これを可能ならしめているのは、論者が方法論として用いている美学芸術学についての幅広い知識と理解であり、またこれによって初めて、東西の演劇論の古典である世阿弥とアリストテレスの理論の間を行き交いつつ、演劇あるいは演技の本質を探るといった類い稀な論文の構成が可能となったのである。演劇における東西を結ぶグローバルな視野に立つこの論考は、もし機会を得て翻訳されるならば、国外においても大きな反響を呼ぶことは疑いを容れない。

本論文が今後将来にわたって、演劇学研究を志す者にとって必読の基本文献として位置付けられていくのは間違いないが、しかしまた一方、演劇学という限定された枠内に閉じ込めて読まれるべきものではない。「演技する精神」という表題が示し、また『『演技』といふ視点をとりあげ、それを手がかりとして人間の心身的な活動を研究しようとする』と述べられているように、演劇芸術について考察を巡らすことから始めて、やがて心身一体の存在として眺められる人間の実存とその行動の構造の哲学的解明に至るといのが、この論考の究極の課題であった。そこにシラーの「美的教育論」以来、美学という学問体系が志向してきた哲学的人間学ともいうひとつの古典的理想型が、改めて現代の哲学の視点からよみがえってきているのを感じる。本論文は、山崎正和氏の美学者としての深い洞察と緻密

な論理の構築，そして芸術家としての繊細な感受性と構想力との幸福な結びつきによって生み出された希に見る得難い論考である。

以上の論文評価の諸点からして，今回山崎正和氏が提出された博士学位申請論文『演技する精神』は，学位審査委員一同一致して博士（文学・論文）の学位を授与するに値するものとして判定しご報告する次第である。