



山崎正和著作集



演技する精神

中央公論社

山崎正和著作集 12

定価三八〇〇円

昭和五十七年十月二十日印刷
昭和五十七年十月三十日発行

著者 山崎正和

発行者 高梨 茂

印刷者 青木 勇

発行所 中央公論社

〒104 東京都中央区京橋二ノ八ノ七

振替東京二一三四

©一九八二 検印廃止

演技する精神

第一章 演技とその常識

一 問ひと対象 7

二 日常のなかの演技 14

三 「鼎話」的表現構造 23

四 古典のなかの演技観(1) 28

五 古典のなかの演技観(2) 39

第二章 演技と行動

一 行動の模倣 55

二 行動の構造(1)——意志 67

三 行動の構造(2)——動機 80

四 演技の構造と意味 93

第三章 演技と意識

- 一 意識のなかの意志と動機 109
- 二 意識の「図」と「地」 118
- 三 動く意識——ペルクソンの場合 127
- 四 動かない意識——サルトルの場合 139
- 五 動いて動かない意識——メルロリポンティの場合 150

第四章 演技と実存

- 一 演技とリズム 173
- 二 リズムと世界 189
- 三 リズミカルな実存 206

第五章 演技と表現

- 一 ふたつの自我の成立 227
- 二 自己表現と様式 244
- 三 演劇としての演技 260

II

映画論ノート

演劇論ノート

遊戯論批判

一 疲労と倦怠のなかで 316

二 遊戯論の昏迷 319

三 遊戯の慰安 327

四 「目的」からの解放 332

近代劇と日本——トマス・ライマー氏との一問一答

343

書誌 366

山崎正和年譜

浦谷
西沢
和永
彦一
369

316 298

山崎正和著作集 12 演技する精神

I

演技する精神

第一章 演技とその常識

一 問ひと対象

二 日常のなかの演技

三 「鼎話」的表現構造

四 古典のなかの演技観(1)

五 古典のなかの演技観(2)

第四章 演技と実存

一 演技とリズム

二 リズムと世界

三 リズミカルな実存

第二章 演技と行動

一 行動の模倣

二 行動の構造(1)——意志

三 行動の構造(2)——動機

四 演技の構造と意味

第五章 演技と表現

一 ふたつの自我の成立

二 自己表現と様式

三 演劇としての演技

第三章 演技と意識

一 意識のなかの意志と動機

二 意識の「図」と「地」

三 動く意識

四 動かない意識

五 動いて動かない意識

第一章 演技とその常識

一 問ひと対象

「藝術とは何か」といふ質問に答へる場合に、冗談めかしていふならば——これは悪い冗談ではないはずだが——それは、だれもがそれが藝術だと知つてゐるところのものである、と答へることができらう。じつさい、あるものが何であるかといふことが、ある程度まへもつて知られてゐなければ、それについてなんらかの質問を立てることさへ不可能であらう。なぜなら、すべての質問は、そこで問はれてゐるものについての一定の知識、すなはち、質問のなかに指し示され、したがって認知され、評価されたものについての、一定の知識を含蓄してゐるものだからである。(ベネデット・クロウチェ『美学の本質』)

これは、哲学者クロウチェが美と藝術の研究について述べた一節であるが、この反語的な指摘は、分野

と方法を問はず、人間の精神的な営みに関するすべての考察にあてはまる教訓だ、と考へられる。

ものを問ふといふことは、要するに、問はれてゐる対象を限定することにほかならないが、それを限定しようとするれば、われわれは少なくとも、あらかじめその対象の輪郭について知つてゐなければならぬ。「りんご」が何であるかを考へようとするれば、われわれは、正確に「りんご」そのものを視野のなかに捉へ、過不足なく、「りんご」についてののみ考へねばならないのであつて、そのためには、「りんご」を「梨」や「蜜柑」と取り違へてはならないはずである。しかし、「りんご」を、「梨」や「蜜柑」と区別するためには、われわれは「りんご」について、最小限度、それを他からはだたせる特質を知つてゐなければならず、ここに認識の方法をめぐつて、ひとつのむづかしい循環が始まることになる。なぜなら、すべての問ひは、問ひの対象が存在してこそ可能となるが、その対象そのものは、逆に問ひによって始めて産み出されることになるからである。いひかへれば、われわれは、あるものについて知らないからこそ問ひを立てるのであるが、問ひを立てるにあつては、何について知らないかを、正確に知つてゐなければならぬといへよう。

なかでも、われわれがすぐれて人間らしい人間の活動について考へる場合、すなはち、理性のみならず、感情や気分、さらに、身体運動を含んだ全体的な活動について考へる場合には、この問ひと対象設定の循環は、とりわけて複雑なものにならざるを得ない。

たとへば、抽象的で純粹に理性的な幾何学や形式論理学の場合ならば、その問ひの対象が何であるかは、学問それ自体によってあらかじめ決定されてゐる。直角三角形や楕円の性質について考へるにしても、幾何学は、それ自体の定義によって、「点」が何であり、「直線」が何であり、「平面」が何であるかといふことを、まへもつて明確に定義してゐる。したがつて、この場合には、われわれが何を考へ、何を解かうとしてゐるかは、あらかじめ問ふまでもない明快な前提となつてゐて、かうした学問分野においては、対

象探しについて研究者が悩むといふことは考へられない。

また、対象として主体的な人間存在を含まない自然科学の場合ならば、たしかに、対象の限定は常識に頼らざるをえないものの、その常識のあたへる定義は、比較的に明快な安定を見せることになる。化学者が「酸素」を問題にし、生物学者が「鼠」とは何かを問ふ場合、「鼠」あるいは「酸素」がどのやうなものであるかについて、常識はかなりの程度に動かない概念内容を把握してゐる。いふまでもなく、自然科学といへども、より深い問題を扱はうとすればこの限りではなく、たとへば、生命とは何かとか、自然とは何か、といふことを問ひ始めたときには、当然、問ふことと対象探しとの面倒な循環に遭遇することにならう。現に、しばしば自然科学者は、まづ「鼠とは何か」といふ明快な質問を掲げて出発しながら、やがて研究過程で問題そのものの不適切さに気づき、「哺乳類とは何か」とか、「蛋白質とは何か」といった、より精密な対象設定に移って行くことになる。ある意味で、自然科学は、たえずみづからの当初の問題を補正しながら進む学問であり、そのやうに対象設定を変更する過程で発展する学問だ、といへるかもしれない。しかしながら、少なくともその研究の出発点に關するかぎり、人間の外界を問ふ学問は、その内面の探究にくらべて安定した立場を持ち、対象に心を勞することが少ないのは明らかだらう。

ところが、対象が人間そのものであり、しかも、身心の全体を含んだ人間であるやうな場合、その対象についてのわれわれの常識ははなはだ曖昧でもあり、多様でもある。藝術とは何か、演技とは何か、といった問題に答へようとするれば、誰もが知る通り、常識はたちどころに数十通りの答へを思ひつくにちがひない。それは、「鼠」や「酸素」のやうな、安定した概念ではなく、したがって、われわれはそれをめぐって問題を立てながら、問題そのものを正しく提起してゐるかどうかについて、つねに疑ひを抱かなければならない。にもかかはらず、かうした問題分野の研究は、反面において幾何学や論理学とも異なり、どこまでもその曖昧な常識を出発点とし、それを洗ひあげるかたちで進まなければならない。「藝術学」、ある

いは「演劇学」などといふ學問が現実の経験に先立って成立し、演技や藝術といふ対象を勝手に定義したところで、それは常識にとつても學問にとつても、なんら有益な答へを導き出さないのであらう。

なぜならば、人間の心身的な行動は、いふまでもなく、なかばまで人間の自覚的な営みにほかならず、いひかへれば、なかばまで人間がみづから定義しながら行なふ行動だからである。もちろん、人間の行動は、つねに残りのなかばは無自覚のうちに営まれ、しばしばひとは、自分が何を行なつてゐるかを、十分には知らないままに行動してゐる。しかも複雑なことには、行動のこの自覚的な部分と無自覚の部分とは不可分に融けあつてゐて、現実には、すべての自覚的な行動は、程度の差こそあれ、かならず無自覚的な部分の裾野を引いてゐるといへる。しかしながら、たとひさうではあつても、人間が「藝術」とか、「演技」といった命名しうる行動にしたがふ場合、その中心の部分において、ひとは自分が何をしつつかあるかを明確に自覚してゐることは、疑問の余地があるまい。すなはち、ここでは、行動それ自身が行動の対象を定義してゐるのであり、いひかへれば、行動それ自身が、すでに対象についての認識や考察を含んで成立してゐる。だとすれば、かうした自覚的な性格の強い行動を問題とするとき、それについての考察が行動そのものの認識を尊重し、その常識的な対象設定を基礎として出発するほかないことは、いふまでもあるまい。ここでは、たとひ問ひと対象設定の循環がどれほど深刻なものになつても、研究者はあくまでもその循環のなかに立ち、そのなかで対象を探しつづける以外に方法はないはずである。

かう考へてみると、クローチエの反語は、研究者にとつてはじつは悲観的な発言なのであり、より正直にいふなら、むしろ正反對の表現に置きかへた方が適切かもしれない。すなはち、われわれがかりに、「藝術とは何か」とか、「演技とは何か」と問ひかけたにしても、ほんとうはわれわれはまだ、その問ひの立て方自体が正しいかどうかを知らないのだ、といふべきかもしれない。同じ問題領域を探るにしても、われわれは「演技とは何か」と尋ねるかはりに、たとへば、「模倣とは何か」といふ角度から考へ、ある

いは、「遊戯とは何か」といふかたちで、問題を立てるべきだったのかも知れない。現に、アリストテレスのやうに、人間の藝術活動の真相を、模倣の諸相として考へた研究者もあつたし、『ホモ・ルーデンス』の著者のやうに、文化の全領域について、「遊戯とは何か」から考へはじめた先例もあつた。それにたいして、今、「演技」といふ視点を取りあげ、それを手がかりとして人間の身心的な活動を研究しようとするとき、われわれは厳密には、その手がかり自体がはたして正しいのかどうかを知らないのである。けれども、この問ひの立て方の可否を知るためにも、われわれは、やはりひとつの問ひを仮りに立てて、循環のなかでその問題と格闘してみる以外に、みづからの正しさを知る方法はあるまい。

別のいひ方をすれば、人間の行動について考へる人間は、自分の問題設定について完全な自由は持たないのであって、むしろ現実のなかの行動の側から、たえず、それについて考へるべく迫られてゐるのだといへる。われわれが「演技」について考へるのは、われわれがすでに現実のなかで、常識的に「演技」だと考へる行動をしてゐるからであり、行動そのものを通じて、なかばそれについて考へ始めてゐるからである。われわれが行動し、かつそれについて考へる人間であるかぎり、われわれはたんに常識にもとづいて考へるだけでなく、むしろ、常識に強ひられて考へ始めるのだ、といはざるをえない。

もちろん、現実の行動の種類はほとんど無限にあつて、したがつて、われわれに強ひられてゐる問題の数も無数にあるから、そのうちのどれを選ぶかは、考へる人間の自由に属してゐる。だが、少なくとも、考察の手がかりとなる対象は、まづだいたいちに中心部分が十分に自覚的な行動であり、しかも、その周辺にできるだけ多様な、広い、無自覚の裾野を持った行動であることが望ましいであらう。いひかへれば、行動そのものがすでに鋭い自己認識を十分に含んでをり、同時に、それについてさらに認識を深める余白を広く残してゐることが、ふさはしい条件だといへる。さういふ適切な対象を選べば、われわれはなによりも思索を深める方向を見失ふことがなく、ついでは、思索の範囲を当面の問題を越えて、文化の多様な