

演技の非現実性と意味 ——オイゲン・フインクの場合

小 熊 正 久

(山形大学名誉教授)

オイゲン・フインク (1905-75) の師エドムント・フッサール (1859-1938) は、1904年の講義¹「想像と像意識 (Phantasie und Bildbewusstsein)」と『イデー第一巻』(1913)において、「想像作用」や「像意識」(画像についての意識)を「再現前化」ならびに「中立性変様」という概念を使って分析した。「中立性変様」とは、事象を「現実とする措定」を中止し、「あたかも現実であるかのように」という様態で表象することである。さらに彼は、中期の草稿においては、「中立性変様」を含む事例として、それらに加えて「演劇」をも扱っている²。

そのフッサールの助手をつとめていたオイゲン・フインクは、1930年に論考『再現前化と像 (Vergegenwärtigung und Bild) —非現実性の現象学のための寄与』を発表した³。そこで彼は、フッサールの大きな影響の下に「想像作用」と「像意識」を、「中立性変様」を含むものとして扱っている。

そののち、フインクは1955年夏学期に『人間的現存在の根本現象 Grundphänomene des menschlichen Daseins』という題名の講義をおこなったが⁴、その中で彼は、「遊び Spiel」という「人間的現存在の根本現象」を、ほかの根本諸現象と関連づけながら分析している。その際、「遊び」の一種として「演劇 Schau-spiel」や「演技 Spiel」

が扱われているのである⁵が、彼は、「演劇」や「演技」が「非現実性」(仮象)の契機を含むとみなし、そのために、それらを「遊び」の一種として扱っているのである。

こうしたフインクの思想動向をみると、これらの活動について「非現実性」という契機を重要視している点でフッサールの影響が大きいと言えよう。しかし、フインクの同講義での分析は、「現存在」という用語に端的に表れているように、全般的に、ハイデガーの『存在と時間』の影響も見られるところである。フッサールは、演劇の舞台装置、さまざまな道具や衣装、そして劇中での役者の演技の「非現実性」に言及してはいるものの、それらの意義の考察には至らなかった。それに対してフインクにおいては、フッサール流の「意識の志向性」の分析には尽くされない「人間的現存在」の特質が考慮された結果、非現実性(仮象性)を含む「演技」の意義が考察されたものと考えられる。

本論では、S. K. ランガー、山崎正和などの論考を参照して、オイゲン・フインクの演技論をより明確化しつつ、その特徴を示すこと、それを通して、人間存在における演技の意味と演技の契機としての「非現実性」(仮象性)の重要性を考察することを目標とする。

フインクにおいて演技論は遊戯論の一環をなすが、遊戯論はさらに、『遊戯の存在論』(1957)、『遊び—世界の象徴として』(1960)などにおいて展開されている。本論では、「遊戯論」全体を視野に入れることはせず、主題を「演技論」に限る。

¹ その講義は Husserlina Bd. XXIII に収められている。参照文献と引用方法については末尾に示す。

² それらの詳細については、小熊 (2013)、小熊 (2018) を参照されたい。

³ 『哲学と現象学的研究の年報』(Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung) 第11巻に掲載された。

⁴ 同講義は1979年に出版された。

⁵ ゲームやダンスのようなものもドイツ語では“Spiel”(遊び)と呼ばれるが、本論で「遊び」と記すときは、ほぼ、フインクの同書にならい、「遊び」の一種としての「演劇」における「演技」のことを指す。

なお、本論は、「演技」を、画像などと並ぶ古くからの重要な「表象（表現）媒体」の一つとして考察しようとするものである。

本論は大きく三つの部分に分かれる。

第1章 「非現実性」を中心にして、像意識（画像意識）と演技の特質をみる。

第2章 「シンボル」という表現のあり方を中心に、演技とその理解の特質を考察する。

第3章 行動と演技（再現）の関連を中心に、人間存在にとっての演技の意味を考察する。

第1章 像と演技の仮象的性格

第1節 像の非現実性と像世界

最初に、演劇における演技の考察の導入として、フィンクの「像」についての分析をみておこう。適宜、『再現前化と像』と『人間的現存在の根本現象』における分析を参照したい。

フィンクによれば、われわれがなんらかの人やものを呈示している像（たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチのモナリザ）を鑑賞するとき、次の三つの契機を区別することができるという。すなわち、画布などという（像の）「担い手」と（窓としてはたらく）「像」と（モナリザやその背景などの）「像世界」である。それぞれの特徴をみていこう。

(1) 担い手

「担い手」とは、その上で風景や人物が呈示される画布、線、絵の具などといった知覚された物体であり、「端的に現実的であるもの」(V, § 31)とも言われている。フッサールはこれを「像物体」と呼んでおり、フィンクはこの名称を使うこともある。

注意すべきことは、画布や枠組みなど現実の物全体が「担い手」であるわけではないということである。画布の裏面などは「担い手」でなく、「画布の表面、その上の現実の線や色などがそうなのである」。つまり、「担い手」は像が現れるために「仕上げられた現実的なもの」であり、それとして機能する際にそれ自体は「覆い隠されている」。

例えばモナリザの像において「担い手」であるのは、まさしくその像の出現に寄与している色や線などであるが、それは、モナリザの姿を見る場合には「覆い隠されている」(V, § 33) ののである。

(2) 像世界

「像」において呈示される「非現実」の世界が「像世界」と呼ばれている。これは、モナリザの例で言えば、浮かび上がっているモナリザとその周辺や背景である。われわれが像を見ることによって、モナリザを含む世界が開かれるのであるが、それは、さきの壁や額縁そのもののように現実的なものとして知覚される「担い手」ではない。この意味で「非現実」と言われているのである。

さて、フッサールは像において主題になっている事柄を「像主題 Bild-sujet」と呼んだのだが、フィンクがそれにあたる事柄を「像世界」と呼んだのはどうしてであろうか。その理由はフィンクの叙述から明らかになるように思われる。

フィンクは斧を振り下ろしているありさまを描いたホドラーの「木こり」という題の絵について、「まさに木こりが斧を振り動かすと、すぐさま斧は幹に入り込むであろう」(V, § 32) と述べている。そのように次の一瞬の未来のことをわれわれは画像のなかに読み込む。また、「森には古い木と若い木が立っている」という例によって示されているように、森の姿を見ることによってわれわれはそこに時間を読み込む。こうして、描かれた木こりの姿勢は時間を感じさせ、森の木々は歴史を読み込むことを可能にする。また、「モナリザ」のように、描かれた対象だけでなく空間的にそれを取り囲むものも一緒に考慮されるのであり、そうした広がりを示すために「世界」という語が使われていると考えられる。その意味で、「像世界」には独自の時間性・空間性が存すると言えるであろう。

われわれは、描かれた風景が絵の掛かっている部屋の壁の裏にはないこと、像は窓のように働くが、それにもかかわらず、本当はそうではないということを、知っている。窓の前にひろがる空間

は連続的に部屋の空間とつながっているが、それに対して、部屋の空間は連続的に像の風景の空間へと移行するのではない。それはただ、像において「実在」であるもの、すなわち描かれた風景を規定するだけのものである。像世界の空間はけっして、そこに像が物としてどこかに位置づけられるような現実の空間の断片ではない。しかし、現実空間の或る場所においてわれわれは、像世界的風景の「非現実的」空間を覗き込むのである。非現実の空間の呈示は現実的空間を使用するが、それと合致することはない。これを考慮して、像世界の非現実性は「仮象」とも呼ばれている。

(3) 仮象的な主体と環境世界の呈示

このように、像世界は本物の現実性ではなくて、〈かのような〉－「現実性」（あたかも現実であるかのような世界）であるが、われわれは、自分を像世界の風景の中に描かれている人間たちの一人だと想像することもできる。この点について次のような叙述がある。

その〔風景の中の〕人々にとっては、像世界は「現実の環境世界」を意味するのである。かれらは、この像世界の像世界内部の主体であるが、像を鑑賞しているわれわれは、像知覚の主体なのである。われわれの状況は、像の中で呈示されている人々の状況とは異なる。われわれは像を見、そして同時に像内部的に見る。われわれはほかの像鑑賞者とともに知覚の共存のなかにいるが、他方、像世界内部の人物と共に、かのような－共在の中にあるのである（G, 382）。

たんに一つの対象物や人物を像の対象（描かれたもの）として見るだけではなくて、このように像の中に或る主体や主体たちを想像し入れることもできる。たとえば、人物が描かれている水墨画などはこうした構造にふさわしい描き方と言えるであろう。またこうしたことを適用して、アニメやSF映画の画像のように、われわれに新しい可能

な世界と、主体と世界との可能なあり方を呈示しうるのであるが、そのゆえに、像「世界」という言葉が適切であると言えよう。そして、このことは、演劇にも妥当する重要な特徴であろう。

(4) 像の反復構造 (Iterationen)

像には、ヤン・ファン・エイク作「アルノルフィーニ夫妻の肖像」のように、それ自身のなかに、再度、像を呈示することができるという特徴がある。

たとえば一つの像は「内部」を、鏡や壁の絵をもつ洗練された内部空間を呈示する。そうすると、像世界的光景がその中で生起する像に対する関係は、われわれの現実が全体的像そのものに対する関係と同じである。像的「仮象」の〈かのような〉という変様は反復可能である（G, 382）。

このことは、像の「担い手」と「像世界」が区別できることに基づいている。鏡のような像を描く画家は、像の中に鏡という「担い手」とそこに映る「像世界」を描くわけである。この反復構造も「演劇」において起こりうる興味深い特徴である。

(5) 像は窓のようにはたらく

最後に、「像」そのものについてであるが、それは、像世界への「窓」として性格づけられている。それは、「われわれは、像の枠によって囲まれ狭く限られた空間部分を通して「風景」の中へのぞき込む」（G, 381）と言われているように、「狭く限られた空間部分」と特徴づけられてはいるが、それ以上のポジティブな特徴づけはほとんど見られない。フッサールは「像そのもの」にあたるものを、風景や人間を現す「形」としての「像客体」と呼んだが、フィンクは、「窓的なfensterhaft」性格、「担い手」と「像世界」の境界であるという点を重視しているのである。

以上で像的表現の諸特質をみてきた。それは、仮象としての像と像世界の区別、像世界が「かのような」現実性を持ち、その世界のなかに主体を

想定することができるということ、また、こうした仮象的世界は反復されうるということであった。

第2節 演劇の分析

次に、像と対比しながら演劇の特質をみていこう。

(1) 仮象的性格

「像」の仮象的性格に対応して、演劇において表される世界の仮象的性格をみるために、演劇についてのフッサールの論述の一部を紹介しておく。フィンクがこの分析から直接影響を受けたかどうかは不明であるが、内容的にフィンクの演劇の分析に密接に関連する。

演劇的呈示の場合には、演劇（視覚的仮象 Schau-spiel）つまり仮象世界の一端が現出するが、われわれはその際、通常の知覚とともにことを始めるのではない。……すなわち、われわれは、そこに演劇が現出し、この厚紙のセットと布の壁は現実の樹木などではないということを知っている。非顕在的な或る仕方で、そこで「見られた」すべては、無的なもの、抹消されたもの、ないしより正確には、現実性に関して廃棄されたものという性格をもっている。⁶

このように、演劇は、現実としてではなく、「現実性に関して廃棄された」ものとして、つまり、非現実あるいは仮象の性格をもつものとして、見られるのである。

この仮象的性格は、フィンクの「受け継がれてきた形式における観劇は、取り囲まれた舞台を伴っていて、像と比べられる。演技を見る者はある程度まで彼らの前に開かれる演技世界を覗き込むのである」（G, 384）という言葉でも表現されている。また、この語によって「像」と「演劇」

との類比が確かめられる。

(2) 演者と役

像のなかの人物に比べられるのは演者であるが、その「役 Rolle」について、「役の性格は、さまざまな強度によって体験されうる。演者がある程度自らを忘れ、区別がつかなくなるほどに役と一体化し、その中に沈み込み自分から逃れるような劇の遂行が存在する」と述べられているが、「演劇は終了し、覚醒する」（G, 383）とも述べられている。演者はこうした二面性をそなえているのである。

(3) 観客

それに続いて、「呈示する演技は、……演者だけでなく、大抵の場合、演劇仲間つまり観客にも関係する」と、観客の存在が語られている。そして、観客は、演劇を鑑賞している以上は、通りすがりの者ではなく、舞台上の出来事に関心を持っている者であることが強調されている（G, 383-4）。

(4) 反復可能性

最後に、「像のなかに像が存在するのと同様に、演劇のなかに演劇が存在する」というように、演劇における「反復可能性」が述べられているが、それは、現実世界と演劇の虚構的世界との間の「距離と対比が反復される可能性」である。フィンクはハムレットの例を挙げている。

たとえば、演劇世界のなかで長い間決断がつかない王子（ハムレット）が王の殺害を表すある劇を演じさせ、この仮面を剥ぐ呈示によって、殺人を犯した者とその妻となった者を逃げ道のない袋小路へと追い込むとき、劇を見ている見物人たちは劇中の第二の劇の観客（二人）を見ており、二人が驚愕し呪縛される有様を目撃することになる。そして「ハムレット」を見る観客たち自身が驚くとともに魅了され（魔法をかけられ）、呪縛されるのである（G, 384-5）。

すなわち、「ハムレット」のなかで、現在の王と

⁶ Husserliana XXIII, 「草稿18番b」(1918), S. 516. 編集者によって付けられた題名は次のとおりである。「美学的芸術的呈示と覚知的想像。想像領域と経験領域における客観的真理。〈像意識を写像性とみなした以前の理論の見直し；演劇において詳論される〉」

王妃の面前で劇が演じられるが、その内容はまさしく二人自身と関連があり、現在の王が先の王を毒殺したことを暗示している。いわば、その劇中劇が二人についての真実を語っているのである。こうして、そこで演じられる劇と観客である王と王妃は、劇とそれに関心をもつ観客という一種の共同体をなしているのである。そしてこのことは、一般に演劇と観客に対しても当てはまることである。換言すれば、演劇と観客の構造がハムレットの劇中劇によって反復され、演劇とそれを見るところの意義も演じられているとも言えるであろう。

以上の点をまとめておけば次のようになるであろう。演劇は「虚構的世界への窓」のようである。このように絵を見ることと観劇は比較可能である。また、像の中の像が可能であるように劇中劇も可能である。

ここで、像や演劇が「非現実的」な仮象であることの意味を考えておこう。フッサールとフィンクは、画像についての意識（像意識）や演劇を鑑賞する際の意識が「非現実性」の契機を含むと言っており、われわれのみてきた区別もそれを反映するものであった。ところで、このことの含意は、ある意味では当然のことであって、眼前に見えるものは現実ではないということにすぎない。しかし、これは、像や演劇が或る事柄を呈示する「媒体」として働く以上必然的な特質である。画像上や舞台上で眼前に見えるものそのものが現実であれば、それは媒体ではないからである。媒体であることを意識しつつ、それが何かを呈示しているとみることが「像」などの意識にほかならない。

以上は、像や演劇のいわば暗黙の前提であるが、像や演劇ないし演技のあり方も、或る事柄の呈示である限りで、その「非現実性」を反映していると考えられる。

第2章 演劇の意味と理解

第1節 演劇の意味と理解についての問題

以上の演劇の仮象的性格をはじめとする諸特徴

を念頭において、フィンクは、演劇は「非現実的なもの」と言われるが、それはもちろん「無」ということではないと述べている（G, 394）。

われわれは舞台上の俳優の演技を観る際、それが現実世界でなんらかの目的をもつ通常の行為ではないことを知っている。たとえば、そこで殺人が演じられるとしても、それが現実の殺人でないことを承知の上で観ている。それは、あたかもなんらかの目的を目指す行為であるかのような、たとえば殺人を犯すかのような行為である。この意味で、演技は現実ではないのであるが、まったくの「無」ではない。オイディプス王の劇であれば、自分が知らないうちに父親を殺し、母親を妻とすることになるという苛酷な運命に巻き込まれてしまっていた人物、しかし、その運命に立ち向かいそれを明らかにしようとする人物としてわれわれは舞台上の演技を観ており、それはわれわれの関心事でもある。

さらにフィンクは、「演劇世界の非現実性は、そのなかで或る『意味』が表明されるための前提であり、その意味は、いわゆる事実『よりも現実的である』ことに関わるのである」(ibid.)とも言っている。

だが、舞台や演技は非現実のものであるのに、それがわれわれにとってなんらかの「意味」をもつのはどうしてか。演じられる事柄は観客であるわれわれの関心事ではあるが、しかし、それが演じられる「意義」とはどのようなことであろうか。

第2節 本質看取

フィンクはそのことを説明するのに先立って、フッサールの名前は出していないもののその学説である「本質看取」⁷という操作を引き合いに出している。この操作は演劇の理解の仕方とは異なり、それと対比されることになるのではあるが、まずこの操作についてみておこう。

「本質看取」は、実は、われわれが日常茶飯におこなっていることである。例えばわれわれは、

⁷ 「本質看取」については、小熊（2013）を参照。

「机」とはどういうものであるか、「桜の樹」とはどういうものであるかを知ろうとする。その際、「机」や「桜の樹」の例をある程度想像することができ、その範囲、その必要条件を確定することができる。これが、机や桜の樹の「本質」の「看取」ということである。フッサールの説明に従えば、「机」の事例を自由にいろいろ変更しながら想像し、それによって「机」とは「何であるか（本質）」を看取するということであるが、むしろ、一度で確定的に「机」の本質がわかるということではない。さまざまな精確さの程度があり、「机」に算入されうる事例の変動もありうることであろう。けれども、われわれがそうした操作を行うということは確かであろう。ここで重要なことは、われわれは、日常においても「本質」といった普遍的な事柄に関わっており、それは、個別的なものの「想像」とともに看取されるということである。また、「想像」により事象を自由に変更する際には、個別的な事象は「非現実」の様相を帯びているということにも注意しなければならない。フィンクはつぎのように述べている。

われわれは不変の構造、種、類などとしての「理念」、「普遍」へ思考しながら関係するのである。個別的なものは不完全な仕方では本質の普遍性に関与する。……事実的事物の本質に対する関係は、事例の種や類への関係と同じである（G, 394-5）。

こうした操作を考えると、演劇鑑賞の場合にも似た状況が考えられるようにも思われる。個々の役者や演技は目に見えはするが、そこで演じられているのは本当の出来事や行為ではなく非現実のもの（仮象）である。机や桜の樹の本質のように概念に対応する事物の本質を捉える場合のように、そこでそれらはちょうど本質看取の場合に想像されることがらと同じような役割を果たし、それによって本質が看取されると考えられるかもしれない。さらに、「オイディプス王」の物語のような

ことを考えれば、次の言葉も理解可能であるようにも思われる。

ここでは、いかにして人間の本質的な可能性が特定の役柄のなかで現れ出るかということが問題である。行為し、苦しみを受け、自己の地位を維持し、没落するのは、つねに人間「というもの」であり、運命に直面し、罪と苦に巻き込まれ、希望と没落における無力な本質的人間である（G, 395）。

ここでは本質的人間が問題になっていることから、「脱現実化」、「特定の個別事例の否定」ということも言われるかもしれない⁸。

第3節 フィンクによる「象徴」的理解の特徴

だが、フィンクは、演者や観客にとって、役者の演技は本質を看取するための単なる事例として捉えられているわけではないと言い、「象徴的表明」という言葉を使いながら、つぎのように述べている。

遊戯〔演劇〕はその表明において象徴的（symbolisch）である。それには、個別的なことと一般的なことの区別によって作業する概念的言表の構造が染みこんではいない。それは象徴において、つまり個別性と普遍性の合致において表明され、特定の現実的な個別を指していないので、「非現実的」であるところの典型的形象において表明されるのであり……（ibid.）。

ここでの説明では、「象徴的」表明とは、個別的なことと一般的なこと、個別性と普遍性の合致において表明されるということであるが、これはどのような事態であろうか。

⁸ こうした特徴づけが、フィンクが念頭においている悲劇などに限られず、身体性を重視する現代演劇などにも当てはまるかどうかという疑念が生じるかもしれないが、その点は今後の課題としたい。

さきに見た「本質看取」の場合には、個別的な事柄を事例として、諸可能性を比較したりそれらの幅を考慮したりしながら、本質を把握するということが問題になっていた。その際に、もちろん、「本質」は個別事例とは異なり、それと同一視することはできない。たとえば、三角形であることと具体的な三角形の例は異なるのである。

しかし、上の説明では、「象徴」においてはそうした区別はなりたないという。これは、一見すると不思議なことのように思われるかもしれないが、相貌ないし表情の知覚などを考えてみれば、そのような事態がよくみられることに気づかれるであろう。われわれはある人の笑顔の中にやさしさや快感を見て取り、つけんどんな言葉から機嫌の悪さを感じる。また或る人の姿勢が、物事に立ち向かうことと理解されることもある。だが、これらは、表情や言葉づかいや姿勢の可能性を検討した結果知られるものではなく、それぞれの振舞いのなかに直接に感得される事柄であり、そこにわれわれは人々の態度の意味を見いだすのである。

山崎正和は世阿彌の演技論にふれて、「能の役柄の三大類型は、老人、女性、武人に大別されるのであるが、一見たんに経験的と見えるこの分類は、よく注意すると、じつは世界に対する人間の三つの基本姿勢に対応してゐる⁹」と言っている。世阿彌は、武人や老人や女性といった「作中人物」を「現実的な個性としては捉へず」、「人生にたいする典型的な姿勢の型として」（G, 260）理解していたというのである。そうした「型」はある一般性を備えていて、通常の相貌の知覚よりはより一般的な型であるが、そのなかにわれわれは直接に意味を感得すると言えるのではなからうか。

フィンクは、そうした型や役において表明され

ることを、「おのおのにおける本質的なことと可能なことを指しているゆえに、『超現実的』なのである」と述べているが、それらは、具体的な形をとりながらも一般的な有様を表明している。

演劇において演者がある役を演じることは「象徴」として機能するということだというフィンクの説明は、以上のように理解できるであろう。

ところで、ある像や振る舞いが「象徴」として機能することについては、S.K.ランガーのより一般的な議論が参考になるように思われる。彼女は、意味をもつ事項として「サイン」と「シンボル」について論じ、さらに、シンボルを「論述的形式」と「現示的形式」に区分しているが、後者は、フィンクが述べていた「シンボル」に相当するようと思われるからである。彼女の所論を参照して、「シンボリック的理解」について整理しておこう。

第4節 シンボルと現示的形式

ランガーは、『シンボルの哲学』の中で、意味をもつ項（あるいは事項）をサインあるいはシンボルと呼ぶが、それらには、それらを使用する項（主観）と意味される項（対象）がなければならない、と述べる。その際、「意味」とは、これら複数の項の間に成り立つ「関数（ないし機能）」的關係、あるいは、諸項からなる「パターン」とされている。これらをまとめたのが次の文である。

項の意味は関数（機能）である。その意味は、その項自身が基本的な位置をしめているパターンに基礎をおいている。最も単純な種類の意味にさえ、「意味する」項と、関係するほかの少なくとも二つのもの、すなわち、「意味される」対象と、項を用いる主観とがなければならない（L, 邦訳65頁）。

つまり、或る項が或る主観にとって或る対象を意味するというのが、サインないしシンボルの基本構造だということである。それは次の文でも確かめられる。

⁹ 『山崎正和著作集12 演技する精神』（Y, 217）。それらの役柄の特徴については、次のように述べている。「……武人とは、もちろん、世界にたいする積極的で攻撃的な姿勢の象徴であり、これにひきかへ、老人とは、人生にたいする後退的で瞑想的なかわり方の象徴だ、とみなすことができよう。……優雅で、しかも魅惑的な女性……」。

項は明瞭に相異なる二つの機能（サインあるいはシンボルの機能）をもっており、そしてそのいずれも「意味」という名前を与えられてよい十分な権利をもっている。というのは、意味をもつ音声、身振り、事物、事象（たとえば、閃光に似たひらめきとか、或る映像など）はサイン、またはシンボルのいずれにもなりうるからである（L, 67）。

では、サインとシンボルはそれぞれどのような「機能」であろうか。たとえば、街路がぬれていることは雨の降ったサインであり、煙臭いのはその付近に火のあることのサインとしてはたらくといったことであるが、まとめて、サインは、「事物、事象、または状況が——過去、現在、未来において——存在したこと、すること、またはするであろうことを示す」（L, 67）と言われている。

他方、シンボルのほうは対象を直接示すのではなく「意味」に関連する。そして、その「意味」は「表象」と呼ばれている。

シンボルは、それらの対象の代理ではなく、対象についての表象（conception）を運ぶものである。或る事物、または状況を表象する（conceive）ことと、[サインの場合のように]「それに対して」はっきりと「反応すること」あるいはその現存に気づいていることとは同一ではない。事物について話す場合、われわれは事物についての表象をもつけれども、事物それ自体をもってはいない。そしてシンボルが直接的に「意味する」ものは表象であって、事物ではないのである（L, 72）。

また、「表象」は「内包」とも言い換えられ、「語の内包（connotation）とはその語が運ぶ表象である」とされている（L, 76）。

項の関連に注目して整理すれば、次のようになる。サインの機能には、三個の必要欠くべからざ

る項、すなわち、主観、サイン、および対象がある。シンボル機能である表示作用は、四個の項、すなわち、主観、シンボル、表象および対象をもつ（L, 76）。これらは次のように表すことができる。

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{サイン} \quad : \text{主観—サイン—対象} \\ \text{シンボル} : \text{主観—シンボル—表象—対象} \end{array} \right.$$

つぎに、ランガーはシンボルについて「論述的形式 discursive form」と「現示的形式 presentational form」を区別している。

大略的にいえば、意味をもつ事項としての言語的形式が「論述的形式」と言われ、知覚される物事や絵画のような意味をもつものの形式が「現示的形式」とよばれている。

さて、ランガーによれば、言語的シンボルが意味をもつという見方は、おおかた受け入れられているが、そのほかの種類シンボルが存在するということが、或る人々には否定されてきた。ヴィトゲンシュタインが「言語によって表現できないもの」と呼んだ事柄を、「ラッセルもカールナップも主観的な経験、情緒、感情および願望の領域と呼んでおり、この彼岸からは兆候だけが形而上学的で芸術的な意欲の形をとってわれわれの中に現れてくる」（L, 104-5）というわけである。

これに対してランガーは、「論述的な言語の境界の彼方に真の意味体系の、なお未開拓の可能性はある」（L, 104）と考える。

では、論述的でない意味の特質はどのようなのであろうか。

ランガーは知覚や感覚の場にそくして説明している。

感覚の場を感覚与件の幾つかの群れとパターンとに編成し、流動する光の印象よりも、むしろ形式を知覚しようとする傾向は、われわれが算術や論理学を学ぶ場合に使用するもっと高度な神経中枢に内在するのとまったく同じ程度に、われわれの感覚装置にも内在していると思われる（L, 108）。

このように、感覚の場にはすでに区分やパターンが見て取られるが、「意味は……本質的に形式に生じてくる」と言われているように、そうした「形式」が意味の基盤になるとされている（L, 109）。

こうして彼女は、ゲシュタルト心理学者たちに従って、「形態化 Gestaltungこそ知覚作用の性格そのものである」と言い、知覚にみられる「形式」の現れをまとめて「現示的シンボル」と呼んでいる（L, 117）。

この「現示的シンボル」の特質をいくつかみながら、当初の問題との関連を考えておこう。

最初に、線、色、大きさなどが「視覚的形式」と呼ばれ、分節化と組み合わせが可能であるが、それについての法則は、言語の場合の構文論的法則とは異なるのであり、視覚的形式は、構成要素を継起的にでなく、「同時に現示する」（L, 112）という点にあると言われている。

これは、ゲシュタルト心理学の成果などを考えてみれば、一義的な法則を立てることは困難であるとしても、おおむね首肯できることがらだと思われる。

第二に、感覚に直接呼びかける非論述的な様式には本質的普遍性は存在しない、という点が次のように述べられている。

それ（その様式）はなによりもまず、個々の対象の直接的な現示である。もしも絵画がさまざまな意味をもちうるとすれば、それは図式化され「図で表され」なければならない。絵画はそれ自身としては単に一つの対象——実際のものにせよ想像上のものにせよ——を描出するにすぎず、しかも「普遍的でなく」独自の対象を描出する（L, 116）。

三角形の定義はさまざまな三角形に一般的に適合するが、線描は常に或る特定の種類と大きさの三角形を現示するということである。われわれは三

角形一般を表象するためには、その伝えられた意味を抽象しなければならない。語の助けがないならば、この一般化はたとえ可能であるにせよ、伝達はできないのである。

こうして、知覚的形式の現示は、さまざまな三角形の想像を通して三角形一般の本質を看取するといったフッサールの言う「本質看取」の場合とは異なるのであり、三角形の相貌は三角形の意味をもつが、「本質」の呈示ではないのである。

そこで、フィンクの言う「象徴」をランガーの「現示的シンボル」と解するならば、フィンクが「象徴」について言っていた「本質と個別の合一」も以上のように理解できるであろう。

最後に、ランガーは、演劇や芸術にとっての意義に触れる次のような特質を挙げている。

この種の「現示的シンボルによる」理解作用は、身体的反応、衝動および本能のパターンのなかに、直接に反映される。そこで、知覚的諸形式の秩序がおそらくは衝動的、本能的、および有情な（sentient）生をシンボルであらわすための原理であり、したがってその生の表象化、表現、および理解のための原理ではあるまいか。光と色、あるいは音の非論弁的シンボル体系は、そうした生を定式化するものではあるまいか（L, 118）。

こうして、ランガーの考えに従えば、「現示的シンボル」は身体的表現である演技にも適用され、その意味のあり方を示すことになる。また、このことは、演技だけでなく、舞台上の設定や道具にも当てはまるものと考えられるであろう。

ランガーは以上のように、二種類のシンボルの対比を明瞭に示しているが、これは、彼女の師、エルンスト・カッシーラーの考えでもある。カッシーラーは次のように記している。

直観的認識の分析が教えてくれたのは、直観的現実を構成している個々の契機がけっして

独立自存しているものではなく、それら諸契機をあいだには〈共定立〉という独特な関係があり、直観的現実の形式も本質的にはこの事態に支えられている、ということであった。¹⁰

カッシーラーも直観的現実つまり知覚内容について上のように述べ、言語的形式とはことなる形式の特徴を際立たせていたのである¹¹。

最後に、「演じる」ということに関連する現代の研究を指摘しておこう。

言語心理学者であり、人類学者としても知られるマイケル・トマセロ¹²は、(言語以前の)「完全なコミュニケーション行為として用いられる人間の身振りの最も基本的なタイプ」として、「指さし」と「アイコン的身振り(物まね pantomiming)」を挙げている。

ここでは、後者のみに注目するが、それは、受け手に、「それに対応する知覚的にその場に存在しない指示対象を想像することを促すことが意図されている」と説明されている。例えば、実行して欲しい行為や取ってきて欲しい物などに関する意図である。そして、それは、「身振りをする者が受け手に対して指示的状況をシンボル化するのである」と言われている。

そうすると、そうした物まねは非言語的シンボルであり、意味をもつものとしてはたらいっていると言いうるのであろう。

これは、相互的コミュニケーションの成立というより広い文脈のなかでの研究であるが、シンボルが重要な事柄であるとされているのがわかる。また、とくに、「物まね」は、演劇での「演技」とすぐさま同一視するわけにはいかないとしても、「演じる」ことの意味の把握という点で、われわれのみてきた主題と関連するであろう。

¹⁰ Ernst Cassirer (2010), SS. 328-9. 邦訳, 16頁。

¹¹ この区別についてのフッサールやメルロ＝ポンティにそくした見解については、小熊正久(2019)の第3章第1, 2節, 第4章第1節を参照。そのほか、画像の意味の問題については、Gottfried Boehm (2012)も参照。

¹² Tomasello (2008), 邦訳56-9頁を参照。

第3章 そのほかの根本現象と演劇

第1節 ほかの根本現象と演劇の対立

さて、フィンクは『人間的現存在の根本現象』において、死、労働、戦いと支配、愛といった「根本諸現象」を扱っており、それらは、実存の時間性と有限性に根差すものとされている。しかし、われわれはたんに有限で時間に縛られているだけでなく、その限界を飛び越えて、さまざまな工夫をし、さまざまな可能性を夢想し切り開いていく。そうした能力が「想像力」と呼ばれている。そのようなものとしての「想像力」が浸透している活動が「遊び」である。こうしてフィンクは実存の五番目の根本現象として「遊び」を取り上げるのである。しかも、「遊び」の現象はほかの現象とも本質的な関連性をもっているとされ、その関連は遊びの一種としての「演技」の意味を考えるためにも重要であると思われる。そこで、われわれはその関連性の考察に移ろう。

まず、ほかの根本現象と遊びの対立が次のように述べられている。

労働と支配は、無数の形態における人類史の歩みにおいて、絡み合っており、愛と死は……組み合わせられている。遊びは、通常言われるような困難な生命のきびしさを形作る人生の諸現象に、対立している。それは別様であり、「非現実性」の境位において揺れ動き、仮想的なるもの、諸可能性の霧のような王国との能動的、衝動的な関わりである。遊びという現実的行為においてわれわれは、「非現実的演技世界」を形成し、この幻影において深い喜びをもち、消え去りゆく浜辺の波の泡よりもはかないその空想性に魅惑されている(G, 399-400)。

ほかの根本現象が現実的であるのに対して、遊びは非現実の世界とのかかわりであるという点で異なっているのである。

第2節 ほかの行動を演じること

では、遊びとそのほかの行動が対立しながらも関わり合っているとすれば、どのようにしてなのであろうか。フィンクは次のような興味深い例を挙げている。

もっとも古い模倣遊びをしている子供たちは、遊びの世界の中で「父」と「母」であり、「子供」をもち、これらの遊び世界の子供たち自身をも、砂でできたケーキが焼けるまで、再び家の外の通りの「遊び」に行かせる。……遊びは、その呈示の仮想的な領域において、人間の遊びでない行動を包括するのである。五つの根本現象の一つとしての人間の遊びは、それ自身だけでなく、ほかの四つをも包括するのである。われわれの実存の大きな内容は再び遊びのなかに現れる。人々は、努力を、埋葬式を、死者の追憶を演じ、愛、戦闘、労働を演じる（G, 400）。

こうして、「遊びは他のすべてを包括し、それらを仮想的なものという境位で再現前化する」が、遊びはまた、「実践的」「対自存在」であるといわれている（G, 406）。つまり、意識が自己を反省するのではなく、遊びは世界の中での行動を行動によって反省するのである。

そこで、演技は行動のへ反省であるが、それ自身も身体による一種の行動であるので、「意識による反省」に対して、「行動による行動の反省」と呼ぶことができるであろう。だがこうした「反省」はどのように解すべきであろうか。演技という行動がどのようにして一種の「反省」でありうるのであろうか。

この点で参考になりそうなのは、先にもみた山崎正和の次の言葉である。

もし、知的な反省がすでに行われた思索を再現し、それによってもとの思索の内容をより

明晰化する営みだとすれば、われわれはここで警喻的に、演技とは行動によってなされるもう一つの行動の反省だ、といへるかもしれない（Y, 112）。

そこでわれわれは、「行動による行動の反省」とはどのようなことであるのかを、山崎の所論にそくして見てみよう。

第3節 行動と演技

演技は、行動の文字通りの複写とはいえないにしても、なんらか行動の「再現」という面をもつであろうから、まず、山崎が「多義的である」と形容する「行動」についてみてみよう。

行動というものを、目的やそれを実現しようとする意志という言葉を使って説明しようとするれば、「意志が一つの目的を選択し、それに向かって発動した瞬間が行動の始まりなのであり、その特定の目的が達成され、意志が満足された瞬間が行動そのものの終わり」（Y, 69）である、といった言い方が思い浮かぶ。

だが、目的や意志という関連だけを考えてみても、実際の行動にそくして考えれば行動の過程は次のように表される。

[行動の] 過程は、対象化しようとするかぎり、無限に多義的な存在になるほかはない。それは、分析すれば、無数の小目的とその手段の関係の鎖に解体するのであり、その鎖の輪をすべて順番に決意しようとするれば、人間は行動の過程を無限に区切りながら後退しなければならない（Y, 77）。

このように、意志と行動という図式で現実の行動を分析しようとするれば、無限の数の過程になり、行動を始めることも進めることも困難になる。また、現実の行動を考えてみれば当初の目的が計画通りに実現されることはほとんどなく、実現の困難や進行の具合、気分や身体の状態に対応して、

さらに、他人の行動が関わる場合にはその関連において、目的や手段は変更や修正を受けながら遂行されるのが常である。

その上、現実の行動には、「きっかけ」や「動因」という、「動機」という語でまとめられるような要素が必要である。それは、（きっかけといった）受動性ととも、主体の緊張状態や（やる気のような）気分状態を表し、行動を推進する力動的な要素を意味する。しかも、これがなければ、実際の行動の開始や持続は不可能となるであろう。

こうして実際の行動は、目的や意志だけでは記述できず「多義的」であるが、意志と動機といった要素は、相互に無関係であったり並列的であったりするわけではないだろう。山崎は、「図」と「地」という図式を使って両者のあり方を次のように述べている。

意志は意識の視野のなかに、行動の目的というかたちで明確な「図」を描き出し、動機はその周囲に多義的な気分をめぐらせて、漠然とした薄明の「地」を作り出す。……もちろんこの場合ですら、「地」は……「図」の印象に小さからぬ影響を及ぼしている（Y, 121）。

たしかに、実際の行動を考えてみれば、目的や意志が鮮明に意識されているとしても、状況のなかでの動機——きっかけややる気といったこと——が目立たない形でそれを支えているというのが実情であろう。山崎はメルロ＝ポンティに言及しながら、こうした事態をつぎのようにまとめている。

どんな意志的な行動も一定の環境のなかで、すなわち、運動そのものによって規定された背景のうへで起こるものである……。意志と動機とは、ただ一つの全体から分けられた人為的な要素に過ぎない（Y, 155）。

こうして、行動は多義的であり、行動についての

意識は「地の部分」や「曖昧な部分」を残しており、行動の全貌は行動する本人に対しても明晰になっていないのである。

ではこうした事柄は「演技」とどのように関わるのであろうか。それをみるためには、舞台上で演じられる行動においては現実の目的の達成が目指されているわけではない、という事情を考慮する必要がある。その意味で、フッサールもフィンクも注意していたように、演技的行為は非現実のものであり、「あたかも～であるかのような」行動なのであった。まさしくこのゆえに、舞台装置も舞台上の道具も「非現実的」なのである。

そのことを考慮すれば、フッサールの「判断中止」を念頭においた¹³、山崎の次の言葉は的確であると言えよう。

演技とは、現実行動をその目的を「括弧に入れて」再現することであり、さうすることによって、行動を駆動し、それを統一していたあの「動機」といふものを、ひとつの構造体として自覚することだ、といへるだろう（Y, 100）。

もちろん、ここでは行動におけるさまざまな要因が「動機」という一語でまとめられているが、それは、さきにもみたように、気分や他人とのかわり、状況に応じての小目的や手段の変更なども含む「構造体」として理解すべきであろう。そうすれば、現実の行動の目的はそれとして置きつつも「括弧に入れる」こと——これこそ、行動やその目的、環境を「非現実」のものとするのである——を通して、行動のやり方を反省し、そうした「構造体」を見直し、解釈することが演技だということになるだろう。

こうしてみると、「演技とは行動によってな

¹³ 「彼（演者）は、目的が実在するかせぬかをあへて問題とせず、そのまへに踏みとどまって判断を中止するのであるから、その意味でわれわれはフッサールにならって、演者は目的を「括弧に入れている」といふべきなのかもしれない」（Y, 98）。

れるもう一つの（知的反省とは別の）行動の反省だ」という、先にみた山崎の言葉も納得できるようにおもわれる。

では、フィンクも主張していた意識のないし知的反省と「行動による反省」の相違は何であり、後者に固有の意義は何であろうか。

それは、知的反省が、自らの行動、目的、動機、手段などを自分自身で反省することであるのに対して、演劇においては、「演者」だけでなく「相手役」が、さらに双方を眺める「観客」が存在することにより、演者と相手役との行動的やりとりが、しかも観客の面前で再構成されることによって、現実の行動の際には気づかれない動機や背景が露わになるということの意味するであろう。

しかもその際、再度、行動の「構造体」や「全貌」は行動する本人にも明晰でない、ということに注意すべきである。そうすると、自己の「行動についての行動による反省」は、演技が相手役や観客の前で役として演じられることを考慮するなら、自己と他者の共同作業であることになるし、さらには、人間にとって共通の関心事であることになろう。

以上のように考えてみると、フィンクの言うように、演劇は「人間の生を自分自身の前にもたらず舞台（見物）である」ことになろう。それは次のようである。

遊戯することは、対自存在の卓越したあり方である。……人間の遊戯において、われわれの現存在はある程度自分自身において活動的に自らを演じ、われわれが何でありどのようにあるかを演じるのである。人間の遊戯的対自存在は実践的である。それは、反省に由来する純粋な知的対自存在に対する重要な差異である（G, 406）。

そして、こうした反省は、現実世界での行動の模倣ではなく、舞台という非現実的な空間の中で体験される演技による、行動の目的、動機、背景、

やり方の解釈によって可能になるのであった。第1章でみたように、演技と舞台は、何かを呈示するという意味で媒体であり、そのゆえに非現実的であるが、そのことによって、行動の模倣ではなく、演技による反省ないし解釈が可能になるのである。

フィンクの演技論のまとめ

フィンクは『人間的現存在の根本現象』において、次にみられるように、人間のあり方を「関係すること」と捉えている。

人間としての人間は意味的にある関係である。……人間は関連としてある。自分への関係、物への関連、世界への関連、自己関係、物への関連、世界関係である。人間は、空間の中にあり、故郷や見知らぬものへ関係する。それは時間の中にあり、自らの過去へと関係する。死者崇拜、労働、支配、愛、これらすべては人間的自己理解の根本的なあり方である（G, 408）。

人間的現存在は、「世界-内-存在」であり、愛や戦いという仕方で世界内部の物事や人々と関係しつつ生きる。また、自らの死や生にも関係する。その根本には、実存として「自らの存在に関わりつつ存在する」¹⁴ということがあろう。そして、フィンクは、演技もそうした関係の一つであると捉える。すなわち、それは、これまで見てきたような仕方で、自らの行動、人間の行動に関わるのであり、それは実存にとって、たまたまおこる付随的な出来事ではなく、もっとも根本的なあり方の一つなのである。

こうして、「遊びは人間の関係的あり方への関係である。現存在のすべての根本現象は互いに折

¹⁴ この点に関して、フィンクは同書（G, 319）において、ハイデガー『存在と時間』第9節に見いだされる「この存在者（現存在）にとっては、自らの存在において自らの存在が問題である（関わりのあることである）」という実存の定式を引き合いに出している。

り合わされているが、遊びはそれらすべてをそれ自身の内で映し、それ自身をも映す」(G, 408)のである。

また、遊びとしての演技は、時間的な経験（想起や歴史）の中に置かれ、将来への義務や計画の重荷から解放された「非現実性」のなかでの自由な行動なのであり、その点で、新たな生の自由な可能性を描くこととも言えるであろう。

本論では、演技について非現実性（仮象性）と意味の理解を中心に見てきた。「非現実性」は何かを呈示する媒体としての像や演技が成り立つための必要条件である。それは、現実世界の中で現実のものに取り巻かれているが、それとは別の非現実の世界であり、媒体はそれを覗く窓のようなものであった。だが、フィンクによれば、そのことによって、行動は、新しい動機や背景などの見直しとともに解釈され、行動による反省として呈示される。その理解は、概念的な普遍性の獲得ではなく、シンボリック的現示という性格をもつものであった。

フィンクの演技論は、フッサールの「中立性変様」に関連する「中立的意識」とハイデガーの「現存在」の思想を活かしながら、「演技」という行動について、概略的ではあるが、その根本構造を説得的に解明したものと考えられる。演劇における演技は、人間が、不明な部分を残す自らの行動を行動によって反省し解釈するための一媒体なのであり、新たな「世界－内－存在」の可能性を探究することへとつながるものと言いうるであろう。

さらなる課題のための付記

フィンクの演技論を現代の演劇論と比較して位置づける余裕はないが、関連する書物への言及を通して今後の課題を記しておこう。

演劇についての現代の現象学的な見方の一つとして、ゲルノート・ベーメ『感覚学としての美学』の次のような言葉をあげることができる。

演劇は単なる遊び Spiel であり、真剣 Ernst

でないと言われる。しかし、演劇は一方ではまた真剣さをともなった遊びである……。演劇の世界は、われわれの生活世界と対立するように分離されていて、われわれは演劇世界のなかに入り込んでいる限り、行為の負担を免除された空間の中にいる（邦訳162頁）。

ここにみられる「生活世界」と「演劇の世界」の区別は、われわれがみてきたフッサールやフィンクの「現実性」と仮象（「かのような」現実）の区別と重なるであろう。また、演劇の世界の空間は（実在的）行為の負担を免除されているという指摘もフィンクの演劇理解と親近性をもつことができるであろう。

上のベーメへの言及もみられ、現在の演劇論において指導的な役割を果たしている一人エリカ・フィッシャー＝リヒテは、『演劇学へのいざない』において、「上演が行われている建築的・幾何学的空間と、上演によって作り出されて上演に作用を及ぼす上演空間とを区別しなければならない……」として、二つの空間を区別している。これは、これまでみてきた現実性と仮象の区別と重なるとも考えられるが、その意味合いは検討を要する。

また、フィッシャー＝リヒテは、同書の「エピソード」において、演ずることの人間存在にとつての意味について、次のように述べている。

ヘルムート・プレスナーが示したように、この能力〔役割を演ずるといふ人間の能力〕は「人間の条件」、すなわち人類学的基本与件なのである。プレスナーはこの基本与件を、人間が自分自身から距離を取ることと呼んだり、脱中心的位置性などと呼んでいる。人間は自分自身を他者としてイメージすべく、自分自身や他者に対峙し、そのイメージを他者の目で反省する、ないしは、他者の目に映してみる。人間は他者ないしは他の物を介して自分自身と関係を持つ。人間は自分自身に対

して、距離を置いた関係をとることができ、行動や振舞いに際してまるで自分が他者であるかのように自分自身を傍観したり、観察したりできる（邦訳293頁）。

演技やその鑑賞を媒介として「まるで自分が他者であるかのように自分自身を傍観したり、観察したりできる」という点は、演技が一種の自己や人間の反省的なありかた——対自存在——に根ざすというフィンクの見解と触れあう部分があると考えられる。

そのほか、フィッシャー＝リヒテは、演劇の分析方法として（「記号論的アプローチ」とともに）「現象学的アプローチ」をあげているが、それを重視する理由は、次にみられるように、演者の身体性と身体的パフォーマンスを演劇の中心的出来事と考えるからである。

20世紀60年代以降のアクション・アートおよびパフォーマンス・アートの演者たちは自らの現象的肉体（*phänomenaler Leib*）を用いて、それ自体が行うこと以外の何ものをも意味することのない行為を遂行すると宣言する（同書61頁）。

身体化（*embodiment*）という概念が意味するのは、現象的肉体が繰り返し自らをそのつど特別な肉体として作り出し、それと同時に特殊な意味を産出する束の間の身体的諸過程なのである（63頁）。

また彼女は、「俳優はその現象的肉体を、しばしば現前（*Präsenz*）として経験されるまったく特殊な形で作り出し、同時に劇中人物……を作り出す」が、その現前は「空間を支配したり観客の関心を否応なく引きつけることを可能にする」（63頁）と述べている。

このように、フィッシャー＝リヒテは演者の現象的肉体とそれを通しての観客との「肉体の共在」を演劇の考察の中心においているのである。

さて、彼女の見方に賛同する Jens Roselt は、「上演 *Aufführung*」の現象学的考察をめざす『演劇の現象学』のなかで、実際の上演についての研究とともに、フッサールの（遺稿にみられる）演劇の考察（Husserl 1980）を演者の身体という点から検討し直したり、メルロ＝ポンティのソルボンヌ講義録のなかでの「演者と観客の関係」への発言に言及したりしながら、現象学者たちの考えも考慮している。

このように、演劇についての現象学的アプローチは演劇研究の新たな流れとみなしうが、そうした流れと対比したときに、オイゲン・フィンクの演技論がどのように位置づけられるかが今後の問題となるであろう。フィンクは、演技を、意識的反省とは異質の「人間の行動の行動による反省」であると捉え、演者の行動や観客との関連を重視してはいたが、とくに身体的行動としての演技の分析を行っているわけではなかった。それに対して、現代の演劇論は演者の身体と観客との関連を、改めて問題にし、分析している。それらの成果とフィンクの演技論が思想的にどのように関係するかについては、今後の課題としたい。

参考文献：引用の際は、本表行頭〔 〕内の記号と頁数などで示す。引用文中の〔 〕は小熊による補足を表す。

- Boehm, Gottfried : *Wie Bilder Sinn Erzeugen*, Berlin University Press, 2012. 邦訳『図像の哲学』塩川千夏、村井則夫訳、法政大学出版局、2017.
- Böhme, Gernot : *Asthetik*, 2001, Wilhelm Fink. 邦訳『感覚学としての美学』井村彰ほか訳、勁草書房、2005.
- Cassirer, Ernst : *Philosophie der symbolischen Formen Dritter Teil*, Felix Meiner, 2010. 邦訳『シンボル形式の哲学〔四〕』木田元訳、岩波書店、1997.
- [V]. Fink, Eugen : "Vergegenwärtigung und

- Bild", in der *Studien zur Phänomenologie 1930-1936*, Nijhoff, 1966.
- Fink, Eugen : *Spiel als Weltsymbol*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1960. 邦訳『遊び——世界の象徴として』千田義光訳, せりか書房, 1985.
 - Fink, Eugen : *Oase des Glücks — Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Verlag Karl Alber Freiburg / München , 1957. 邦訳『遊戯の存在論 幸福のオアシス』石原達二訳, せりか書房, 1971.
 - [G]. Fink, Eugen : *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Alber, 1979. 邦訳『人間存在の根本現象』千田義光訳, 哲書房, 1982.
 - Fischer-Lichte, Erika : *Theaterwissenschaft Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Narr Francke Attempto Verlag, 2010. 邦訳『演劇学へのいざない』山下純照ほか訳, 国書刊行会, 2013.
 - Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Vittorio Klostermann, 1976. 『存在と時間』.
 - Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie Erstes Buch*, Husserlina Bd.III, Nijhoff, 1950. 『イデー第一巻』.
 - Husserl, Edmund: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung 1898-1925*, Husserlina Bd.XXIII, Nijhoff, 1980. 『想像, 像意識, 想起』.
 - [L]. Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key -- A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, 1942. 邦訳『シンボルの哲学』矢野万里ほか訳, 岩波書店, 1960. 引用は同訳の頁数による. 訳文は変更した部分もある. 同書には塚本明子訳(岩波書店, 2020)も存在する.
 - Roselt, Jens : *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink, 2008.
 - Tomasello, Michael : *Origins of Human Communication*, The MIT Press, 2008. 邦訳『コミュニケーションの起源を探る』松井智子ほか訳, 勁草書房, 2013.
 - 小熊正久:「中立性変様とその諸形態」, 山形大学大学院社会文化システム研究科紀要, 第10号, pp. 49-68, 2013.
 - 小熊正久:「フッサー現象学における『想像』と『画像意識』の分析」, 思索第51号, pp. 1-31, 2018.
 - 小熊正久:『メルロ＝ポンティの表現論——言語と絵画について』, 東進堂, 2019.
 - [Y]. 山崎正和:『山崎正和著作集12 演技する精神』, 中央公論社, 1982.
- ※本研究は, JSPS 科研費 JP18K00007 課題名「現象学における想像と画像意識の追究—フッサーを起点として—」による成果である。

Unwirklichkeit und Sinn des Spiels im Schauspiel bei Eugen Fink

OGUMA Masahisa

(Professor Emeritus)

Eugen Fink hat in seiner Vorlesung *Grundphänomene des menschlichen Daseins* das Phänomen des Spiels im Schauspiel behandelt und darin das Element der Unwirklichkeit des Spiels für wichtig gehalten. Auf dieser Grundlage hat er den Sinn von Spielen eines Schauspielers und seine Rolle betrachtet. Und er hat auch die Bedeutung des Spiels in Zusammenhang mit den anderen Arten der menschlichen Handlungen betrachtet.

Die Absicht dieser Abhandlung ist es, Finks Spieltheorie auf den Symbol-Begriff von S. K. Langer und auf den Gedanken von Yamazaki Masakazu über Handlung und Spiel zu beziehen und dadurch seine Spieltheorie deutlich zu erklären.

Diese Abhandlung teilt sich in drei Kapitel.

- 1) Die Eigenschaften von Bild und Spiel unter dem Gesichtspunkt der Unwirklichkeit.
- 2) Betrachtung des Ausdrucks im Spiel mit Beziehung auf den Symbol-Begriff von Langer .
- 3) Betrachtung der Bedeutung des Spiels für das menschliche Dasein im Zusammenhang mit der Behandlung von M. Yamazaki über Handlung und Spiel.

