

山崎正和の身体観におけるリズムの役割

飯沼 天空

はじめに

藝術とは人の振る舞いの原型でもあり、人の振る舞いの延長でもある。ジャン＝ジャック・ルソーによれば、言語の起源は音楽である¹。感情を表現し、相手に伝える手段としての言語の発生は、響きのある音とともにあった。また別の例では、人が一つの花をたんに見つめ続ける時間には限界がある。しかし、手を使ってその花をスケッチしようと思えば、数時間見つめ続けることができるようになる²。これが美術という藝術、あるいは描くという振る舞いである。以上のように、藝術とは人間の活動における特殊な領域ではなく、むしろ日常的な人の振る舞いと密接にかつ相互に関係し合う。本稿の研究対象である山崎正和（1934年-2020年）もまた、演技を人の振る舞いとして考察し続けてきた。「演技とは何か」と問う山崎は一つの困難に突き当たる。ものを問うということは問われている対象を限定することである。「演技とは何か」と問うためには、あらかじめ演技とその他の行動をわれわれが区別する必要がある。さらに演技のような場合には、人はそれを演技だとみずから認識しながら行うことがほとんどであり、演技とその他の行動の分類には人の認識への考慮を含める必要があり、困難はさらに深刻化すると言えるだろう。そこで山崎は、

すなわち、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」と尋ねるかほりに、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しれない。³

とまとめている。この一連の問題提起から始まる『演技する精神』（初出 1982年）では、「演技とは何か」という問いに対して、五章構成で模倣や遊戯など演技以外の観点を通して演技について論じており、そのなかでも「演技と実存」では、リズムという現象を主題として考察している。この問いの形式は山崎のその後の著作にも

受け継がれ、『リズムの哲学ノート』（初出 2013 年⁴）で、それまでの彼の著作で扱われた題材に触れながら、リズムという現象から人の振る舞いの構造一般を探り、「演技とは何か」という大きな問いへと接続していくのである。本稿では、彼の思想を支える身体観に注目し、そのなかにリズムという主題が存在し続けていたことを論じる。また、『リズムの哲学ノート』を中心に彼のリズム論の内容を検討しながら、そのリズム論が彼の身体観に直接接続されていくことを論じる。これらのことを通して、山崎正和研究におけるリズム概念の重要性が認識されるであろう。

1. リズムの定義

1-1 リズムの現象の場としての身体

まず、山崎は人間にとってリズムほど広く感じとられている現象はないと言う。リズムという言葉を知らない人でも、歩くときにはリズムカルに歩いている。人だけでなく、水面に石を落とせば輪のような波がリズムカルに広がるし、時計の振り子も、心拍や呼吸も、星の運動も、リズムカルな固有の秩序を持っているように感じられる。

リズムは人の身体に感じとられているわけだが、それは身体上のどの部分のことなのだろうか。人がリズムを感受しているのならば、まずは身体的感覺器官のどこかによって感受しているものと考えることができるだろう。しかし、リズムは五感の全てによって感受されるということがすぐに分かる。音のリズム、点や線のリズム、色彩の対比のリズム、心拍のリズムなど、リズムという現象は世界のすみずみにあるが、それらは聴覚、視覚、触覚など一つの感覚によって汲み尽くされるものではないだろう。楽器の演奏者は手や指や口でリズムを奏でるが、彼がリズムを感じとるのは耳でもあるし、手や指や口だけでなく、腰や足に至る全身の支えによって始めて手や指や口を使うことができる。このように、身体のなかでリズムを感じとる場所を極限することは困難である。

また、たとえば視覚的なリズム、空間的なリズムを考えると事態はさらに複雑になる。日本庭園の飛び石のリズムカルさを実感するときには、われわれはその流れを見る、つまりまず眼球の運動がある。そして、その上をみずから跳んで歩くことによって、流れを体内で追体験する。書道を見て美しさを感じるのは、感覚に知識が加わるからである。言い換えれば、書道を見るものは心のなかでみずから知っている書き順の通りに眼球を運動させ、書道家の筆使いを心のなかで追体験するからである。以上の例から見てきたように、山崎によれば、リズムを受けとる特定の感覺器官、感性の種類はどこにも存在しないことになる。リズムを感受するのは身

体の全体、人間の総合能力というわけである。

1-2 純粹流動としてのリズム

では、山崎はリズムをどのように捉えていたのか。彼はその手がかりを R. クラークスの『リズムの本質』（原題 *Vom Wesen des Rhythmus*、初出 1933 年）に見出している。クラークスがリズムの説明をするときにまず持ち出すのは、波の動きである。波の運動が現象としてわれわれを襲う（目に見える、耳に聞こえる、あるいは体に触れる）とき、波の谷は波の山に続き、そしてまた波の谷が続く。山と谷の区別には確かに分節のはたらき（*Einteilungsleistung*⁵）が認められる。しかし、その転向点には切れ目がない。上昇運動と下降運動はなめらかに切り替わる。「[波の運動の] 転向点の知覚は、波の山の知覚、あるいはおなじく、波の谷の知覚のあとに続く」⁶。そして、両者の知覚の間には「切れ目がないために、波の運動が転向点をちょうどふたたび通過したのちに初めて、そのことは知れる」⁷のである。一つ前の波と次の波は全く同一のものではない。しかし、波の山と谷の一つ一つは類似しており、だからこそ山と谷が交替したという変化も直観されるのである⁸。こうして、リズムに代表される生命事象の持続性が明らかにされる。つまり、波は止まることなく流れ続けているのである。

では、山崎にとってリズムとはどのようなものなのだろうか。彼もまた波の流動によって説明を試みている。波は沖から岸へ向けて押し寄せる。しかし、波という物質があり、それが沖から岸へと移動しているのではない。真相は、始めにできたうねり水の水の塊が隣の塊を押す。物質としての水の個々の動きはこれだけである。しかし、波の流動そのものは水の個々の運動を貫いて沖から岸へと進むのだと言う。山崎の言う波の流動の様子を詳しく観察すると、波という現象を構成する要素としては水、うねり、貫きがある。つまり、まず波が生じるためには物質としての水が必要である。どこからともなく生じた力が水を伝わって、波はその流動を始めようとする。しかし一方で、物質としての水は質量を持ち、動くまいと抵抗する。波の流動の力と水の抵抗とは上下運動を起こす。これが波のうねりとなる。抵抗があることによって、波はその力を隣の水へと伝え、見た目には波という流動が一直線に貫き走るように顕現するのである。このような流動を山崎は「純粹流動」と呼び、まさしく純粹流動こそがリズムなのだと言う⁹。

このようにリズムは、いつでもあるとも分らないところから生じるが、その生成の運動は抵抗が加わることで初めて流動となる。その後も流動には、その流れを堰き止める抵抗が必要であり、これによって流動は流れ続けることができる。最終的に、純粹流動としてのリズムは様々な異質の抵抗体、すなわち媒体を乗り越え

ながらも途切れることなく、一貫して流れるのである。つまり、リズムとは、切れ目のないたんなる流動ではなく「根源的に切れ目を内在した流動」¹⁰である。

2. 反転する身体の受動性と能動性

2-1 リズムに対する身体の受動性

ここまでのところ、山崎にとってリズムが「根源的に切れ目を内在した流動」であることが判明した。ところで、「根源的に切れ目を内在した流動」とは人の身体にとってどのような意味を持つのだろうか。リズムの現象の場は身体であったが、リズムは身体にどのように流れるのかを見ていこう。リズムとはある一つの感覚器官によって局限的に感じとられるものではなく、知識や意志といった知的な能力とも関連しているのであった。とはいえ、われわれが実際にリズムに乗るときには、そうしたわれわれの知的な側面は表面化していないことが多いものである。実のところ、山崎も意識と無意識、理性と感性の一応の分節は可能だが、それは西洋の伝統的な哲学が議論し続けてきた一元論的二項対立（いわゆる「二元論」）のように対立するものではなく、それぞれは不可分なほど密接に関連しているという。それを示唆するのがリズムという現象なのだ。

クラークスはリズム、すなわち生命体験として眠りの体験を例に挙げる。われわれの常識が認めるところによれば、われわれには「頭時計」「体内時計」と呼ばれるものがあり、起きたい時間を心に決めておくことによって、かなりの程度正確にその時間に起きることができる。このことから「睡眠状態によって中断されない時間体験」¹¹を想定することができる。また、感情の気分的側面によってもわれわれは無意識という領域の価値を実感する。

眠り込んだときとびったりおなじ気分で目覚める人はいない。全く夢を見ないときでも、流れ去った眠りは、われわれに予感や疑念を吹きこみ、判断や決心を抱かしめ、あるいは、一日の仕事のうえに心配や不安の長い影を投ずることによって、はるか覚醒に至るまでに体験の方向を変えることができる。少なくとも、眠りはわれわれの「気分を変えた」のである。¹²

意識状態の体験が人の生命のすべてを制御し支配しているならば、意識が眠りにつく前と後では同じ気分でなければならぬだろう。しかし、実際にはそういうことはおよそ起こりえない。この事実から、体験一般の無意識性が想定される。

ただし、無意識だけで体験が成立するわけではない。リズムは確かに、音楽を聞

いて我を忘れるときや、クラーグスが例示するように、電車の中で眠たくなるときに「運ばれていること（Fortbewegtwerden）の体験」として実感するものである¹³。しかし、そうした忘我状態は音楽の規則的拍打¹⁴や、電車の「ガタンゴトン」という規則的な運動によってもたらされるものである。一見逆説的だが、流動の規則的中断によって初めて、人を捉えるリズムは流れ続けることができるのである。以上が、山崎がリズムを「根源的に切れ目を内在した流動」と呼ぶ理由の一側面である。もちろん他にも例を挙げて様々な側面を説明することができるが、本稿の主題は山崎の身体観においてリズムが果たした役割を示すことであるから、リズムそのものの性質については別稿に譲ることとする。

さて、上の例から人の身体に現象するリズムという主題に戻って考察を続けよう。リズムの現象の場が身体であるという認識に立ったとき、山崎の重要な気づきの一つは「身体がリズムにとって受動的だという事実」¹⁵である。リズムは人が意識的につかみ取ろうと思ってつかみ取れるものではない。リズムはまず身体に「感じとられる」ものであり、この過程は身体にとって明らかに受動的である。リズムは第一に、どこからともなく身体を襲うのである。襲われた身体は全身でリズムを感じとるのだが、このとき先行するのは明らかに無意識の領域だろう。実際、「私」が何かするという意志を持つときには、その前に「何かする気になる」ものであり、この「気分」は、「私」の外部からもたらされたもの、すなわちリズムに襲われた結果であると言うことができる。

また、考えるという営みについても同じことが言えて、「思いつく」「ひらめく」「アイデアが浮かぶ」などという日本語から示唆されるように、考える「私」は受動的で身体的な感覚に襲われている。しかも、山崎によれば、人はもっぱら先に目的を設定してから、その達成に向かうべく行動を開始するものだが、考えるというときには始める前に目的を設定することはできない。考える順番をある程度区切ることができるが、実際にどの順番で思いつくのかを完全に支配することはできず、今この瞬間に「私」が何を考えるのかは、考えてしまった後になって初めて分かることである。ものを考える真の主体は「私」であるとはもはや言えない。「考え」とは、アイデアが浮かぶ「ひらめき」の連続であり、「ひらめき」のリズミカルな到来である。われわれは、「考え」というものを、どこからともなく顕現してくるリズム的現象の一種と捉えなければならない。

2-2 リズムに乗る身体の能動性

リズムという現象から考えたときに、人の身体の振る舞い一般に見られるのは何よりもまず、その受動性であった。外からふとやってくるリズムに浸されること

で、人はそのリズムを感じとることができる。ただし、このままでは人はリズムを感じとることしかできない。しかし、海に出て波を乗りこなすように、人は自らの身体に流れるリズムを乗りこなすこともできる。われわれが次に見るべきは、人の身体がリズムに対してただ受動的な存在から、リズムに乗り行動する存在へと変容する、この反転において起こることである。

山崎は、ここでベルクソンを引用しながら、人の認識において運動に与えられた役割を論じている。山崎によれば、ベルクソンが「純粹持続 (la durée pure¹⁶)」という言葉によって達成しようとしたことは、認識の原点としての感覚の排除である。従来の哲学にとって、感覚は人間が外界に触れる第一歩であって、経験論者はその信憑性を論証することによって、観念論者はそれを錯覚として否定することによって、思索を進めてきた。だがベルクソンは感覚と与件の存在を否定も肯定もせず、ただ認識にとって原点となるようなより直接的な能力と与件は他にあると主張したのだった。

感覚の代わりにベルクソンが用意した直接与件が純粹な運動であった。ここで重要なのはベルクソンが、運動する物体・肉体や運動の媒体と純粹な運動そのものとを区別したということである。つまり、純粹な運動が観念の産物などではなく、現実存在すると考えたのである。その思索が「純粹持続」という言葉に結晶化したと言えるだろう。山崎はこれを踏まえて、「リズムを感覚によらない体験の直接与件と考え、さらに純粹な流動を流動する媒体から区別した」¹⁷が、これの意味するところは、リズムの体験は一つの感覚器官に局限されないということであろう。たとえば心臓の鼓動のリズムは、第一に内的な触覚によるものであるが、触覚としてのリズムにはその鼓動に拍を感じとる意識の働きがあるのであって、すでに感覚と意識の完全な区別は困難になる。リズムは単純な感覚刺激から生ずる反応ではなく、それ自体が内的体験としてある。このとき、運動の内容については、山崎はベルクソンが言うような質的な統一を否定し、運動にはその内部に多様な形態と構造があると考えた。それが純粹流動であり、リズムなのである。

運動としてのリズムの性質について、山崎は身体におけるリズムには完結性と単位形成力があると述べている。たとえば、跳躍という運動を考えると、一步一步の跳躍の間には足が地面に踏みとどまる瞬間、つまり静止があり、この静止が次の跳躍を可能にしている。このように、個々の跳躍という運動の間には動的な関係があり、構造的秩序が見られる。「根源的に切れ目を内在した流動」であるリズムは抵抗・中断の存在によって、特有の単位形成力を持つことができる。この力によって形成されたそれぞれの単位は一つ一つで完結しているのである（波の山と谷の一往復、一步跳躍し着地する一つの組み合わせなど）。また、われわれはすでに忘我状

態において時間の経過を感じるとるものとしての無意識、あるいは身体の確認したが、このように「リズムの感受性はその穴を埋めて完結性を回復するように働く」¹⁸のであり、身体はリズムに対してただ受動的なのではなく、一度リズムを感じとった身体にはそれ自体の記憶力、単位形成力があることが分かる。

3. 「する身体」「ある身体」におけるリズム的＝演技的振る舞い

3-1 「図」と「地」としてのリズム構造

山崎は1982年の『演技する精神』で「演技とその常識」「演技と行動」「演技と意識」「演技と実存」「演技と表現」のように、本稿第一章で述べた問題意識に基づき様々な角度から演技についての考察を試みている。そのなかでも「演技と実存」では、「一 演技とリズム」「二 リズムと世界」「三 リズミカルな実存」と、論考全体を通じてリズムを主題とし、演技について考察している。彼の体系立ったリズム論そのものは2013年以降の『リズムの哲学ノート』を待たねばならなかったが、演技、そして人の振る舞いの構造一般を考えるにあたってリズムが一つの大きな手がかりになるという彼の直観は『演技と精神』当時から引き継がれていったものであると考えられる。

「演技と実存」では、メルロ＝ポンティを参照しながら、まさしく身体を主体とした哲学を試みている。このなかで、山崎はメルロ＝ポンティが目目していたゲシュタルト (Gestalt¹⁹) 現象を取り上げる。ゲシュタルト現象の例としてよく知られたものに「ルビンの壺」という向き合った二つの顔と壺が描かれた絵がある。初めてこの絵を見た人は、まず顔と壺のどちらか一方だけを認識する。しかし時間が経過すると人の注意は反転し、それまでとは逆の絵柄を捉えるようになる。心理学では目を惹く絵柄のほうを「図」と呼び、その周辺に隠れた絵柄のほうを「地」と呼んでいる。山崎が人間の認識・知覚におけるゲシュタルト現象について簡明な例を挙げて説明している。

たとえば人が花畑を歩いてそのなかに一群の花の群生に気づくとき、その花の群れは最初からまとまった絵柄として向こうから目に飛びこんで来る。人が目を凝らして群れを見つめるのはその後のことであって、花が群れをなして一枚の絵に統合されるのも、それが花畑から突出してめだつのも自動的な現象である。すべて見ることは見えることから始まり、人は見えたものだけを見ることができるのだが、そのさい見えるものはたんなる感覚刺戟の集合ではなく、すでにゲシュタルトの「図」として統一されているのである。²⁰

顔についても壺についても花の群生についても、まず見えるという受動的な過程があって初めて、能動的な見つめるという振る舞いが生まれるはずである。ゲシュタルトは現象としては「図」と「地」の純粹に自動的な交替として浮かび上がるものであり、一方身体の側としては完全に受動的な現象である。ゲシュタルトの現象の場としての身体がリズムに乗せられたのち、身体がそのリズムに共鳴してリズムを乗りこなすときに、「私」の意志的な振る舞いが可能になる。そして、身体は気分に乗せられながら、つねに意志的な振る舞いへと身構えていると考えて大過ないであろう。ゲシュタルトの「図」と「地」はスイッチのように瞬時に切り替わるのではなく漸層的な移行形態があり、その移行形態はいわば「灰色の図」として、知覚の手前に隠れているのである。以上のことは、山崎が『演技する精神』ですでに言及している。

われわれが主体的にそれであるかぎりにおいて、リズムは一定の調子をおびた気分状態であるし、われわれがそれを客体的に見るかぎりにおいて、分節構造を持った意識の「図」として現はれてくる。人間は身体を通じて「世界に住み込んである」、といふのがメルロ＝ポンティの人間観であったが、われわれはそれになぞらへて、人間はリズムを通じて「世界に住みこんでいる」、といふこともできよう。²¹

人の振る舞いが「図」と「地」の交替として解釈可能なリズム的現象であるならば、人はすでに身につけたある習慣を抜け出し、新たな習慣を再構成することもできるだろう。そのことを、山崎は『演技する精神』の時点でメルロ＝ポンティが行った症例研究を取り上げながら考察している。精神盲と呼ばれる一種の運動障害の人は、生活のなかで慣習的な行動をすることは可能だが、実験的な状況で抽象的な行動を命じられると、突然身体を操ることができなくなってしまう。全身を実用的に動かすことはできるが、「右手を上げて空中に円を描く」という抽象的な動作

(本章3節で述べる「演技的振る舞い」の一種と言えるだろう)を運動全体から切り離すことはできない。しかし、精神盲の人は抽象的な行動を取る能力が完全に失われたわけではない。彼はまず準備運動として全身を無意味に動かしてから、その運動を右腕に集約し、空中に様々な図形を描く。そして、そのなかから円を描く動作を探り出す。精神盲の人は、求められた場面における現実的な行動を一通り行って、みずからを「行動の多義的な気分」²²に乗せる。言い換えると、みずからを身体運動の「灰色の図」へと切り替える。そして、そこから求められた一定の動作が

現れるのを意図的に待つことができるのである。これは、山崎が挙げているように、文字を忘れた人が頭に浮かんだ文字をいくつか書いて、目当ての文字の書き方を思い出すことと似ている²³。以上の議論によると、人は一見すると意味のない抽象的な振る舞いに身を委ねることで、ふとしたときに自然と目的を達成するための行動に移行していくことができるのであると言えるだろう。つまり、身体は既存の習慣や運動図式を破壊し、再構成する能力を持つ。その過程において、身体はゲシュタルトというリズム現象の媒体となるのである²⁴。

3-2 「する身体」と「ある身体」に流れるリズム

では、このような身体という場所において、リズムは意識と無意識を内包して、どのように現れるのだろうか。ここで、山崎は同じ身体を「する身体」と「ある身体」の二つに分類する。この「する身体」「ある身体」の分類は『世界文明史の試み—神話と舞踊』（初出 2011 年）ですでに使用されているが、『リズムの哲学ノート』ではこの言葉にリズムを中心概念とした理論的な説明が加えられている。先に結論を述べると、人が世界に流れる多様なリズムに包まれながらも、同時にみずからを表現する存在としての自由な「私」が現れ出ることが可能になるのは「ある身体」においてのことであり、山崎は述べている。両者の違いを簡潔に整理しておこう。

まず、「する身体」とは身体を支配する多様なリズムのなかでも日常生活を支配するリズムが生み出す身体である。そこでは日常的で実用的な行動を志向し、自己拡張の欲望に駆り立てられて行動を開始する。誤解を避けるために述べておくと、この「する身体」とは、荻野雄が山崎正和研究のなかで、山崎が批評の対象にしたと述べる「自我を自己同一的な能動性とみなす近代の考えに従えば、人間の行動とは、自我の中核である純粋に自発的な自由意志が或る目的を決断し、それを実現するため自分の自由になるモノとしての身体を道具として使用すること」²⁵というようなものとは異なる。山崎にとっての「する身体」とは、身体の背後に潜む、流れる力、「欲望」に促されて「する気になる」というような、受動的な存在としての身体である。しかし、だからといって感性や生理的肉体に完全に支配され、欲望の赴くままに無制限に動き回るような身体でもない。「する身体」は自己拡張の欲望を持つが、それを暫く抑えて欲望の満足を先送りし、計画を立てて、最大の満足を得るための手段とそれによって得られる成果、すなわち目的とを表象する。この手段と目的との関係は形式的なものであり、理性を用いて初めて得られるものである²⁶。山崎は「する身体」ではなく「ある身体」の方にこそ真のリズム体験があると言うのだが、「する身体」の方にもリズム構造そのものは見られるということは確

認しておきたい。「する身体」と「ある身体」をともに基礎づけるものは、生まれては死ぬ存在であるという、身体のきわめて高い完結性である。このリズム単位としての身体のなかで、より小さな日常のリズムを刻むのが「する身体」なのである。たとえば、人類は一日のなかで空腹を覚え、食事をとり、満足する一連の過程を繰り返す、という自然の潜在的な周期を顕在化して、「一日三食」という文明のリズムを形成してきたのである。

「する身体」においては、みずからの欲望を満足させるために、理性を用いて手段と目的とを措定したわけだが、それが人間の能力であると同時に「する身体」の限界も見えてくる。通常の行動のなかでは、「目的はたえず行動のなかで揺れ動き、むしろ行動が目的を探しつづける」²⁷ことになる。たとえば道具制作という営みのなかで打石器の石刃が完成したとしても、人間はそこから磨石器を発見し、磨石器の石刃を完成させようとする。このとき、山崎が述べる通り打石器の石刃と磨石器の石刃では理想の尺度が根本的に異なる。この山崎の指摘は時代を一気に進めて現代の道具製作を見れば明らかである。電話を発明した人類にとってはそれまでできなかったコミュニケーションが可能になったわけだが、さらに携帯電話という理想像を生み出した人類は、満たされるべき欲望の内容も新たに、その理想像の完成に邁進する。しかし人類はそれで飽き足りることなくさらに欲望を先送りして、スマートフォンを生み出した。そうした無限連関は今もなお続いている。すでに明らかのように、リズムは単位形成の力を持ち、それぞれの単位は完結性を持つはずだが、そのために行動する「する身体」は目的をつねに先送りし、ついに固定されることがない。生活のリズムを刻もうとする「する身体」は、リズムを刻もうとするがゆえに満足の一層の拡大を求め、そのなかで行動を明確に堰き止める拍節をついに体験できなくなる。

人間が世界に流れるリズムと一体になるためには、「ある身体」として生きることが必要になる。生活のなかでいかに多様なリズムが「私」の身体を動かしているとしても、最も切実に、最も大きく「私」の身体を貫くリズムは、人の生涯というリズムである。いかに自己拡張を試みてもこのリズムに逆らうことはできず、人は生まれて、育ち、やがて老いて、死んでいく。

「ある身体」とは、生涯という閉じられた時間に囚われ、そのことから空間的にも閉塞された世界に生きていると感じる身体のことである。そういう身体にとって、行動を駆り立てる力は欲望でも自己拡張の衝動でもありえない。閉塞からの脱出が絶対に不可能だと知った以上、この身体が究極的に願えることは一つしかない。自分の生きる世界を外側で閉ざしているリズムの

波、その波を起こしている大きなリズムそのものを感じとり、それと共鳴して一体化して生きるべく行動することである。²⁸

山崎の言う「ある身体」とは、世界をみずからの能動的な行動の可能性の場としてではなく、むしろ限界づけられたものとして見た上で、その閉塞的な世界にみずからを位置づけ、世界の一部として、全体の大きなリズムに身を委ねる身体のことである。ただし、クラゲスを想起させるような無際限の生の自由の実現だけでは、「それと共鳴して一体化する」ということの意味は汲み尽くされていない。それは、一見自由とは反対に見える、規則の設定によって初めて可能になる。山崎が先史時代の部族のあり方に学んだことは、部族という形式を取る共同体が舞踊や祭具の製作を通して、「身体活動に完結性の感覚を教えたこと」²⁹であった。部族における舞踊や祭具製作の営みの目的は、個人の欲望の満足ではなく、祭祀であり、祖先神の満足であり、部族への帰属の表明である。個人が目的を恣意に先送りすることは部族への背信の表明と同等であり、共同体全体の生命維持を脅かすことになる。つまり、行動による結果のためではなく、振る舞いそのもの、さらにいえば振る舞いの過程こそが、彼らにとっては不可欠な意味を持つのである。部族における舞踊や祭具は実用的な意味をもちや何ら持つことがない、きわめて観念的な営みだと言えるだろう。

「ある身体」による振る舞いの観念的傾向は、実践的な振る舞いだけでなく、思考や認識においても見られる。その最たる例が神話である。山崎によれば、神話は「この世界の始まりと宿命的な経緯を知り、世界内での自己の位置を測るため」³⁰に語られたのであり、神話を語ることは、その神話を共有する共同体への帰属を表明することである。神話はつねにすでに完成されており、個人が故意に捏造することは許されない。神話を語ることの目的を設定するならば、それは共同体への帰属と、世界内での自己の位置の確認だが、正確に言えば神話を語ることそれ自体が、そのままそれらの確認あるいは再認になるのであり、これもまた手段と目的の連関から解放され、振る舞いそのものに身を委ねるという意味でリズム的である。

以上見てきたように、「ある身体」の営みは「する身体」と、見た目の上で異なるものではない。どちらも道具を作り、自然の潜在的リズムを顕在化し、手段としての道具を用いて目的としての結果を求めて行動する。そうした営みのなかでも、「する身体」はより現実の事物や目的連関に即して振る舞い、「ある身体」はより観念や振る舞いそのものに身を浸す、という違いがある。「する身体」と「ある身体」はリズムの波のように、あるいはゲシュタルトの「図」と「地」のように漸層的に関連し合った存在である。同様に、事物と観念は同一線上にある漸層的な存在であり、目的と行為も、意志と生も、身体行動と思弁も、同様に、同一の構造を持

つ振る舞いの、持っているアスペクトの数による区別であると言えるであろう。

本節では山崎が2011年に発表した『世界文明史の試み—神話と舞踊』に登場する「する身体」「ある身体」という人の身体の二類型という発想が2013年から2018年にかけて『リズムの哲学ノート』のなかで、リズムという観点から理論としてより深められたことを見てきたが、この身体の類型の発想そのものは1982年の『演技する精神』ですで見ることのできるものであったことを加えて指摘しておきたい。リズムを手がかりに山崎が身体の二類型を捉えようとしていたことを示唆するのが、次の箇所である。

要するに、彼はこのとき、自分の慣習的な行動から身を起し、より能動的に、行動をも環境をも対象化する姿勢をとり始めたのであるが、これから先、彼には進むべきふたつの道があると考へられる。ひとつは、この対象化の姿勢をますます強めて世界を認識する道であり、…もうひとつは、捉へられたリズムの断片をいはば拡大することであって、あらためてリズムに没入しながら、その逆説的な構造に頼ってそこにないものを感じとることである。いひかへれば、リズムの内部にはいることによってそれ自体の要求に耳を傾け、それが真に統一的なリズムとして完結するところまで、必要な拍節をつけ加へて行くことだ、といってもよい。³¹

この記述では、行動と環境とリズムとの関係性が曖昧なままにとどまっており、リズムがどのように流動しているのか、流動するリズムがどのように身体に受けとられるのかといったことについては、まだこの時点では体系的な説明はなされていない。しかし、リズムという観点から身体を観察したときに2つの身体の現れ方がある、という発想そのものは1982年から2018年まで一貫して山崎の身体観のなかにあったということはこの記述から明らかだろう。

3-3 「ある身体」のリズミック=演技的振る舞い

本稿は山崎の「演技とは何か」という問いから始まる彼のリズムと身体との関係性を探るものであった。最後に、リズムの現象の場である身体がリズムに身を委ねて振る舞うことが、まさしく演技的振る舞いであるということを論じる。

たとえば、練習という営みを考えてみよう。練習は新しい習慣を創造する営みであり、練習のなかでは、その行動の目的は度外視され、ただ振る舞いの過程そのもののみ注意が向けられる。自転車に乗るとき、その振る舞いを習慣としてすでに身につけている者にとっては、それは現在地から目的地へ至るための手段で

あり、みずからの身体が前へ進むための手段である。しかし、自転車に乗る練習をする者は実際の目的地への移動ではなく、たんに「前へ進む」という抽象的な振る舞いそのもののみ意識を向ける。このとき「意識は一定の仮設の状況をつくり、そのなかで目を閉じて身体にみずからを預ける」³²。これは精神盲者が求められた場面における現実的な行動を一通り行って、みずからを「行動の多義的な気分」に乗せ、そこから求められた一定の動作が現れるのを意図的に待つと同じ営みである。

ところで、「自転車に乗る」というある振る舞いの一定の「かたち」はすでに共同体のなかに習慣として存在するものである。共同体の成員が過去に同じように習得したその「かたち」を、自転車に乗る練習では「私」もまた頭に思い描き、その理想像を実現しようとする。つまり、練習とは、共同体のなかにすでに習慣として存在する行動の観念を現在の「私」の身体に呼び起こす営みであるとも言えるだろう。また、道具制作においてもその完成形は観念と呼んで差し支えないだろうし、ある文字を思い出すのも、すでにみずからが身につけた、その文字を書くという振る舞いの一組を習得する、という過去の出来事を現在に再び呼び起こしていると言える。つまり、人はすでにある過去に向かって行動を開始していると言えるだろう。

以上のような練習の説明は演技の説明としても成立する。練習は演技的振る舞いの一種であり、練習について述べることは演技的振る舞い、「ある身体」の振る舞いについて述べることと同じである。

…演じる者は、現実の人間の行動が目的を思考するものである以上、やはり目的を追求する姿勢を取る。だが言うまでもなく、模倣においては実際に目的を達成することは断念されるから、演技する人間は、目的をいわば「括弧に入れて」、その代わりに行動の大ききは目的を目指しながらも多義的に揺れるリズムカルな過程を、丹念に辿っていくのである。³³

演技する人間においても、練習する人間と同様に、その振る舞いは現実生活の有用性や行動の結果としてもたらされる目的の達成といったことは「括弧に入れ」られている、つまり目的が棚上げされ、先送りされている。そして、行動の結果ではなく、演技される振る舞いそのものが意義を持ち、振る舞いの過程そのものに役者の身は委ねられている。観客は役者の取る一挙手一投足に注目し、彼の振る舞いにこそ心を動かされるのである。

山崎は劇作家であり、演劇研究を行ってきた背景があるので、彼が「演技」と言

った時、そこにはアリストテレスの時代から世阿弥による能、そして現代の舞台芸術に登場する俳優による演技は当然想定されていることだろう。しかし、「演技」とは舞台の上でのみ見られる振る舞いではない。われわれは日常的に、嘘をつくときにも「演技をする」と言うし、みずからに不利な状況を甘んじて受け入れるとき、そのことを「損な役回り」などと表現したりする。考えてみれば、ある立場に就くとき、それを「役職」と呼び、その立場として活動している時間は、その役職を「私」の人格と一体化させている。

おしなべて、現在の自分とは別の存在がした、あるいはするであろうと思われる振る舞いを模倣することが演技と呼ばれ、「社交の場での振る舞い、化粧や衣装での変身、身振り手振りを交えた会話、記憶を呼び戻すために昨日の自分の行動を辿り直すこと」³⁴といった様々な振る舞いもまた演技的振る舞いの内に含まれている。

この演技的振る舞いが、「行動の大ききは目的を目指しながらも多義的に揺れるリズムカルな過程を、丹念に辿っていく」ものであれば、人はつねに「役」を乗り換えながら日々を過ごしているということが出来るが、この「役」とはどのように与えられるのか。「役」は、おおよそ外から与えられるものであり、共同体のなかにすでにある「役」としての振る舞いがすでにある「かたち」を持って現れてくるものである。この現象は、すでにある過去に向かって行動を開始する「ある身体」のリズム的振る舞いと同様の構造を持っている。われわれが自由に振る舞うには、一定の始めと終わりを持ち、完結性を持ったリズムに乗る必要があるが、その完結性を教えてくれるのは共同体の習慣なのである。

…一定の時間経過が始めと終わりを持ち、求心的に完結しているかどうかは、あくまでも共同体の共通感覚（*Gemeinsinn*）が決めることである。リズムそのものは普遍的であり、さればこそリズム感覚の伝播も早いのであるが、あるリズム単位を最初に発見するのはあくまでも共同体の総意であって、それ以上の絶対的な法則というものはない。³⁵

われわれに花の群生が見えるとき、初めから花の一本一本を鮮明に認識するのではなく、まずは群生の全体がまとまって目に飛び込んでくるのであった。認識にとって、知覚の対象はあらかじめ構築された「かたち（*Gestalt*）」として現れる。それが、現実の振る舞いとしては、目的、記憶、習慣、記憶といった観念として現れる。「宿命的にゲシュタルトの『図』は過去化される傾向を帯び、その過去化は事物の観念化を意味している」³⁶。ゲシュタルトというリズム的現象の場である身

体にとって、ゲシュタルトは既定の過去のものであり、それが現在という時間幅において「私」の身体を襲い、次の瞬間には過去になろうと身構えている。身体はその「かたち」を受け止め、「かたち」と共鳴し、そして「かたち」をみずからと一体化して能動的な振る舞いを取り始める。その振る舞いは、与えられた「かたち」と周囲の状況に応じた振る舞いであるから、たんなる振る舞いではなく、演技的振る舞いである。人は役を演じ、役として語るのである。

結論

本稿は、山崎正和の「演技とは何か」という問題意識から出発した彼のリズムに対する眼差しが、彼の身体観に一貫した影響力を持っていたと明らかにすることを目的としていた。リズムと身体の関係に関する山崎の議論を深めていくなかで、リズムという観点から見た身体という主題が1982年の『演技する精神』から2011年の『世界文明史の試み—神話と舞踊』、そして2013年から2018年にかけての『リズムの哲学ノート』に至るまで一貫して登場しているということ、引用を交えながら示してきた。

本来繊細で不安定な存在である「私」が主体の座を獲得し、習慣や振る舞いをみずからのものとする過程において、その全体として原動力となるのが、世界にあふれているリズムという現象であった。

つねに流れ続けるリズムは「私」のもとを訪れ、そのリズムに「私」は身を委ねる。そこからある考えや振る舞いの一定の「かたち」を受け取り、習得する。いったん身体がリズムに乗ると、そこから身体は能動的にリズムを刻み始め、「私」はみずからの意志への確信を持って行動を開始する。

以上のような過程を繰り返し、様々なリズムや「役」の乗り換えを通して「私」の同一性は作り変えられていく。山崎が辿りついた、人の振る舞いの構造一般の一つの側面とは、リズムに支えられた「私」の身体の、受動的姿勢から始まる演技的振る舞いなのである。

※ 本論文は、2020年度に筑波大学人文・文化学群比較文化学類に提出した卒業論文「『リズムの哲学』から『メロディーの哲学』へ—山崎正和『リズムの哲学ノート』考察—」の一部を、大幅に加筆・修正したものである。

1 「だから詩と歌と言葉は、共通の起源を持つわけだ。」ジャン＝ジャック・ルソー「言語起源論」竹内成明訳『ルソー選集6』白水社、1986年、84ページ。

2 「まことにコンラート・フィードラーの言う通り、手は目の働きが終わったとこ

ろから働き始める目の延長である。」山崎正和『リズムの哲学ノート』中央公論新社、2018年、104ページ。以下、本稿で同書を参照する際には「山崎、リズム、項数」の形式で記す。

³ 山崎正和「演技する精神」『山崎正和著作集12』中央公論社、1982年、10-11ページ。以下、本稿で同書を参照する際には、「山崎、演技、項数」の形式で記す。

⁴ 雑誌『アステーション』78-85号（2013年-2016年）に連載したものに大幅な加筆が施され、2018年に単行本化されている。本稿では2018年の単行本から引用する。

⁵ 以下、クラークスの用語のドイツ語表記はルートヴィヒ・クラークス『リズムの本質』杉浦實訳、みすず書房、1971年の訳者である杉浦實がテキストとして用いた、Ludwig Klages. *Vom Wesen des Rhythmus* 2. Auflage, Zuerich ; Leipzig : Verlag Gropengiesser, 1944. による。ただし、注19の2語を除く。

⁶ クラークス、前掲書、30-31ページ。

⁷ クラークス、前掲書、31ページ。

⁸ クラークスは、現象 (Erscheinung) の性質について、事物 (Ding) としては同一のものであってもつねに「異種の印象を受ける」ということそれぞれの印象が類似しているということ、そして、直接知覚されるものであるということとを挙げている。まとめると、彼にとつての現象とは、一連の印象の持続 (Stetigkeit) である。クラークス、前掲書、9-13ページ。

⁹ 本段落中の記述は山崎、リズム、25-26ページを参照した。

¹⁰ 山崎、リズム、38ページ。

¹¹ クラークス、前掲書、39ページ。

¹² クラークス、前掲書、40ページ。

¹³ クラークス、前掲書、51ページ。

¹⁴ クラークスは打拍とリズムを区別し、打拍は人間の精神が行う機械的運動であるのに対し、リズムは生命世界を流れる現象であると説明している。

¹⁵ 山崎、リズム、32ページ。

¹⁶ このフランス語表記は Henri Bergson. *Sur les Données Immédiates de la Conscience*. Genève: A. Skira, 1945. による。

¹⁷ 山崎、リズム、65ページ。

¹⁸ 山崎、リズム、59ページ。

¹⁹ この箇所の「Gestalt」と3-3節の「Gestat」のドイツ語表記は『リズムの哲学ノート』による。

²⁰ 山崎、リズム、77ページ。

²¹ 山崎、演技、192ページ。

²² 山崎、演技、155ページ。

²³ 以上の精神旨の人についての議論は山崎、演技、161-162ページ。

²⁴ 山崎は『演技する精神』においては、メルロ＝ポンティが行動の地平の破壊と再形成の存在を見落とした要因は文明的身体と生理的肉体の混同にあるのだと説明し、「意識の両義的構造」という概念を採用する。しかし、『リズムの哲学ノート』では、文明的身体と生理的肉体は明確に区別されるものの、相互に嵌入し合う存在であると修正し、また、身体こそが意識と肉体-感覚という、相反する両者を内に含み込む両義的存在で、リズムの現象の場であり、「図」と「地」のゲシュタルトの現象の場であると修正している。山崎、演技、166ページ。

²⁵ 荻野雄「曖昧な自我の哲学—山崎正和と同時代の日本—」『京都教育大学紀要』(京都教育大学) 125号、2014年、151ページ。

²⁶ この記述は Immanuel Kant. *Kritik der praktischen Vernunft*. MMANUEL KANTS WERKE Band V, OTTO BUEK, 1906; pp. 22. の以下の記述を参照している。 *Die praktische Regel ist jederzeit ein Produkt der Vernunft, weil sie Handlung als Mittel zur Wirkung, als Absicht vorshreibt*. 「実践的な規則はつねに理性の所産である。というのも、実践的な規則は意図としての結果に向けた、手段としての行為を定めるからである。」(訳は筆者による) 山崎も『リズムの哲学ノート』で『純粹理性批判』(熊野純彦訳、作品社、2012年)、「自然モナド論」(松山壽一訳、坂部恵・有福孝岳・牧野英二編『カント全集 2』岩波書店、2000年)を引用しているため、カントの以上のような図式は念頭に置いているものと思われる。

²⁷ 山崎、リズム、87 ページ。

²⁸ 山崎、リズム、91 ページ。

²⁹ 山崎、リズム、92 ページ。

³⁰ 山崎、リズム、91 ページ。

³¹ 山崎、演技、194 ページ。

³² 山崎、リズム、109 ページ。

³³ 荻野、前掲論文、154 ページ。

³⁴ 荻野、前掲論文、153 ページ。

³⁵ 山崎、リズム、92 ページ。なお、この箇所にある *Gemeinsinn* は同書の記述そのままに引用した。

³⁶ 山崎、リズム、125 ページ。

The Role of the Rhythm in Masakazu Yamazaki's View of the Body

Tsubasa IINUMA

Masakazu Yamazaki (1934-2020) argues that Phenomena called the rhythm can be found everywhere in human behavior. He originally focused on the question, “what is acting?” However, he realized that he needed finding out general structure of the human behavior to answer his question because acting can be seen as an extension of human behavior, and vice versa. Body parts perceiving rhythm are not limited to such sense organs as ears and eyes. In addition, rhythm is not produced by pure consciousness or conception. In other words, rhythms can be understood as a phenomenon the whole human body perceives. Therefore, on one level, rhythm, resounding throughout the human body, represents total human abilities. Rhythms, which are overcrowded around bodies as base axis, should be called total abilities of human.

More specifically, the body of “I” is willing to form rhythmical units in myself by taking particular actions as a means of achieving my purposes. But this mechanism has a limit and gradually loses flexibility. Vivid rhythms change into self-suppressed ones. To come together with the world, “I” is required to surrender to the wavering purposes of actions and follow carefully my behaviors to resonate with rhythms outside of “I.” When this is realized, rhythm becomes rich and flexible, making human behavior free. Yamazaki calls this behavior “acting-like-behavior.”