

モーリッツ「演劇への不幸な傾倒」における演劇狂と健全な市民

——教育的言説の批判的考察

モーリッツ K. Ph. Moritz (一七五六～九三、以下 M と略記) は、客観的データ・事例の蓄積を目的に自ら編集に携わった学術誌『汝自身を知れ』あるいは万人向け読本としての経験心理学雑誌 [NOCH LANTON oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelernte] 第三号・第一巻(一七八五)に、症例報告「演劇への不幸な傾倒 *Ein unglücklicher Hang zum Theater*」を掲載した^[1]。これは、演劇にのめり込んだがために正常な社会生活を営むことが困難になった青年 D (以下 D) を M が預かり受け、矯正治療した過程を事実として報告したものである。

D は、演劇がもたらす想像世界をかりそめの娯楽として享受するにとどまらず、実生活をこの虚構世界と取り替えてしまう。M は、D に欠けている能力、演劇とかかわる時間を実生活という全体の一部に組み込み相対化する構想力を、自然体験を通じて得させようとする。矯正の手段がなぜ自然体験なのかについては後述するが^[2]、実際に、庭園での散歩を習慣とすることで、D は或る劇団への入団を決意し、演劇をあくまでも生業と割り切るに至る。ところが彼は土壇場でその決意を翻し、M の企図を出し抜く。もちろん、これこそまさに、D の主体性を回復しようとして

Summary

Die Gesundheit des Bürgers und die Theatromanie in K. Ph. Moritz'

Ein unglücklicher Hang zum Theater

Eine kritische Betrachtung des pädagogischen Diskurses

Masashi KAJIWARA

In *Ein unglücklicher Hang zum Theater* (1785) berichtet Moritz über einen vom Theater besessenen Jungen, den er bei sich aufnahm und von seiner Theatromanie heilte. Im Heilungsprozess habe das Naturerlebnis, nämlich der Spaziergang im Garten, eine große Rolle gespielt, so Moritz. Er schätzt die pädagogische Wirkung des Theaters als geringfügig ein und betont den Kontrast zwischen dem Theater

als „erstelle Natur“ und dem Garten als „echte Natur“. Warum aber bewertet er das Theater so negativ? Dieser Aufsatz behandelt Moritz' pädagogische Betrachtungen und verdeutlicht ein eminentes Paradox: – Der Pädagoge setzt der Theatralik, der gespielten Fiktion, die echte Natur entgegen, um durch diesen Kontrast den Jungen zum gesunden Bürger zu bilden. Dadurch spielt der Junge jedoch, ohne es zu wissen, nur nach dem vom Pädagogen vorgegebenen „Drehbuch Natur“. Moritz besteht zwar auf den theoretischen Gegensatz zwischen der künstlichen Theatralik und der realen Umgebung. In der Praxis seines erzieherischen Vorhabens allerdings unterliegt er zwangsläufig der von ihm erschaffenen Dramaturgie innerhalb seiner eigenen Pädagogik.

ここで我々が確認しているのは、

それへの反動として初めて現代演劇（論）が立ち上がるような、

理論的な負の極点である。

いた教育者Mの本意でもあった。本論では、陶冶・矯正の成就を巡るこの入り組んだ事情を確認した上で、教育の成否を教育者がどう語るのか、語らざるを得ないのかという問題へと展開する。結論を先取りすれば、教育者Mは、個人に内在する本性とその自己展開という物語、〈自然〉という神話をDに説得しおさせる。このときDは教育者が提供する〈自然〉という脚本を無意識に演じており、健全な市民の育成と、それに対置されていたはずの演劇狂的要素とが、隣接する。教育者は、演劇狂の矯正治療を使命とする以上、演劇と自然とをそれぞれ偽の／真の自然として対置して語るが、他方で、そのような語り、と説得とを含めた教育的実践は、人間の実存と不可分な〈演劇性Theatricality〉——芝居がかった在り方——に依拠している。本論では、教育理論と実践との捻れをレトリックの次元で整合化するいわば言説力学を考察対象とし、この考察法を〈批判〉と呼ぶ。

演劇狂——青年Dの場合

Dは十九才の頃、部屋に籠もって物語を読み耽ったことから心気症を患い^{『3』}、実際のな事柄に従事し処理する能力を損なった。彼はそこからさらに喜劇作品をひたすら読み暮らし、気に入った劇中場面を部屋で独り模倣して演じる悪癖に陥ったという (T. S. 88g)。

Mが件の雑誌にDについての報告を掲載している時点で、彼は右の傾向に病性と矯正治療の必要性とを認めている。そこでまず、Dの病性・狂気性を定式化しておく。もちろんこれは、教育的観点から、一種の病として否定的に切り詰めて叙述された限りでの〈演劇狂〉の諸規定であり^{『4』}、論の核心は、そのような切り詰めが必要となる、言説の背景にこそある。

第一にDは、自身が身を置く一回限りの人生、所与の現実を特権化することなく、むしろ度外視する。Dは、自室でお気に入りの劇中人物になり切る際に、自身の声や手が疲弊することに構いもしなかったというが (T. S. 89)、自身の身体に対するこの無頓着は、現実を捨象する彼の態度を顕著に表わしている。演じる自分とその技とを披露する

意図もなく、ただ虚構の世界の中に生きている。デイドロが「俳優の逆説」と呼んだ屈折を、Dは知らない。現実とフリとをスイッチすること、自体の現実的利害を考慮するような器用さは、Dにない。バロック期には、宮廷人としての立身を念頭に、自己呈示の訓練として演劇が擁護されたが、少なくともこの旧式の論拠はDに適用できない。そして第二に、彼が身を委ねて没入する演劇世界は、彼の所与の実人生と関連を持たない。自らの市民生活と無縁の美徳・悪徳に触れることの弊害には、ルソーが言及している——「我々は暴君や英雄を戴いたり、あるいは自らそれらになったりするよう生まれついでいますか。悲劇は、権力と威光とに対する虚しい讃嘆を我々に抱かせるでしょう。『…』自身の義務を果たすことを怠っていないながら、舞台上で見せられる王たちの義務を学びに行くことが、我々にとってなぜ大事なのですか。舞台上で描かれる美徳に対して不毛な讃嘆の念を抱くことが、善き市民をつくる素朴で謙虚な美徳の埋め合わせとなるのでしょうか。喜劇は、我々の滑稽な点を矯正する代わりに、他人の滑稽な点を我々にもたらしましょう^{『5』}。」Dにあっては、教育装置としての演劇という伝統的な建前も通用せず、むしろ没頭それ自体が目的化している。第三に、脚本をひたすら自室でなぞるに過ぎないDにとって、彼が再演する劇世界は完結しており、未知なる展開の余地が排されている。作者によってあらかじめ用意された一義的な世界像が反芻される。このような、作品の一義性と観客の受動性が、例えばブレヒトの批判対象であった。つまりここで我々が確認しているのは、現代における演劇改革の前史にある、偏狭な演劇理解・受容の極端であり、それへの反動として初めて現代演劇（論）が立ち上がるような、理論的な負の極点である^{『6』}。Dの演劇受容の仕方は、演劇一般の可能性を極限まで矮小化したものであるが、本論の関心事は、旧来の演劇擁護論の論拠をことごとく切り捨てたような極端な症例を教育者があえて取り上げる意味であって、Dの演劇受容法自体の是非ではない。

さて、右の諸特徴ゆえに、演劇を実人生という全体の一部に回収して関連付け意味付けるような構想力を、Dが発揮することもなければ、その構想力が養われることもない。Mが重く見るのは、

まさにこの構想力の欠如であり、魂の失調である (J. S. 80)。魂とは、個としての自分を何らかの全体との関連において位置付け意味付ける能力の担い手であると言える (H. S. 12)。この〈全体〉は相対的なもので、個人の近視眼的で狭い利害関心から始まり、家族・社会・国家・人類の秩序・幸福、さらには宇宙の理まで、階梯を成す。自分をより大きな全体の一部として位置付ける視点の獲得は、陶冶の課題である。

Dが演劇という既製の小世界に身を置き入れる悪癖に陥った背景には、市民階級子弟に特有の強迫観念がある。宗教改革以降、教会に代わって家庭が教育基盤として期待され、教育の世俗化が始まるが、そのとき父は、まっとうな市民を世に送り出す責任者となる¹⁾。そして、健全な市民であれという父の期待と、社会に出て身を立てる友人との競争意識・劣等感とが、あくまでも想像上で手っ取り早く何者かになり得るメディアとしての演劇にDを誘い、追い込んで、彼の想像力をいびつに肥大化させる²⁾。

Dは、大学で神学を学んだ際、説教をすることで演劇への欲望を満たし、症状の小康を得る。特定のアイテムの装着により、専門性を身につけ市民社会に居場所を見出したかのように、かりそめの自己同一性を手にする。「若者たちの元々もっている好みや、事柄そのものよりもその事柄のしるしによってどんどんと誘導される——これは、ひとが思う以上に多くの若者たちを神学の修学に駆り立てる理由の一つである。短剣や聖書よりも、騎兵隊仕様の豪華なジャケットや、白襟の方が、多くの改宗者にそのきっかけを与えるものである。」(J. S. 86) Dは、象徴的同化という、自己同一性問題への応急処置を後付けで正当化すべく、神学的議論にのめり込む。一見、彼の精進は転倒しているが、しかしそれがむしろ信仰の本質ではないかと、信仰と演劇性との関係に踏み込んで問う余地はあるだろう——「信仰にすべてを捧げる者たちが始めたやり方に従いなさい。つまり、信じているかのようにすべてを行なうのです³⁾」。そうすることが自ずとあなたに信仰させ、あなたを愚かにするでしょう⁴⁾。」

教育メディアとしての庭園

Mは、大学を出たのち旅劇団に遭遇し再び演劇熱に憑かれたDを引き取ると、矯正治療を試みる。それは、朝の散歩と晩の観劇とを毎日くり返す仕方で行なわれる (J. S. 81)。これにより、劇世界という「歪められた自然」と、庭園という「真の自然」とが対比され、Dは自然に対する感受性、趣味を養われるという。

では、なぜ庭園が治療矯正と教育とのメディアになり得るのか。第一に庭園は、あくまでも自然物、所与の物質的環境を基盤にしており、紛れもない現実との関わり方の一形式である。無制限な想像に対する絶対的な限度が設けられており、とりわけ空間的制約がかかる。庭園を散歩するとすれば、自らの足で廻り、目で見渡せる範囲という制約、自らの身体性が強く意識される。ただし第二に、庭園は所与の事物をそのまま放置したものではなく、むしろ人間が構成力を発揮して、各部分を全体との関係において配置し直したもので、人為的な自然である。「Dと私は連れだって庭園には足を踏み入れたが、そこからさらに野外へと出ることはなかった」(J. S. 81)と、庭園と人間の手が入らない野外とは明確に区別されている。自然を、それ自体では不完全であり墮ちて行くものだと捉えるならば、それを人間の技 *Technik* と理性とが補完すべきである。これと対照的に、自然が、造り手たる神の完全性を反映した調和的で美しいものだと捉えるならば、現実の自然の不完全性は、人間の技の不当で過剰な介入によるとみなされる。一八世紀においてはすでに、前者の立場を反映した仏バロック式庭園に対して、後者の考え方に依拠する英式庭園が評価されている。ただしこの英式にあっても、庭園から技の痕跡を消し去る巧みな技、自己超克にまで高められた技の所産として自然さが実現されるのであり、〈手付かず〉ではない。そして第三に、庭園は、神の被造物たる大自然のいわばミニチュア版であるため、常に相対化にさらされている。「人間はどんなに骨を折っても、模倣によってしか、美しいものを作り出せない。趣味の正しい見本はすべて、自然の中にある⁵⁾」。人間の有限な認識能力に見合う小さな全体として象られた庭園は、神の手になるこの世界という最大の——人間には総覧し得ない——全体を直指し、漸近する余地を残している。「いかなる手が自然を人念に飾っているのか知らずして、どうして自然という見世物の

〈自然〉はもはや実体的な何かではなく、

何かをすでにあったものの自己展開として事後的に認知する仕方、

そのような物語・神話の名と規定し直すべきだろう。

美しさに心を動かされることがあろうか¹¹⁾。自然の偉大さは、そこに反映された構成力の巧みさと切り離せない。〈神による創世〉の理念を背景に持つ庭園、そこでの散歩は、この全体の暫定性を自覚させ、自己相対化と視野の拡張とを動機付けるものであり、既存の世界観を固定・完結させないどころか、認識更新のダイナミズムを内在させている。

少なくともDがしたような模倣・再演の対象としての演劇世界が、受容者の所与の現実に関係せず、受容者の能動的構成能力を要求しない、自己完結した小世界だとすれば¹²⁾、庭園とは、人間が否応なく晒される所与性に基礎を置きつつも、だからこそ人間の主体的な構成力が発揮される場であり、なおかつさらなる修練・進歩を動機付けもする。ここで我々が問題にすべきは、この対照自体の妥当性ではなく、むしろ、演劇受容の多様性・可能性を切り詰めてまで明確に対照することで或る自然観が表明されている事実だろう。Mの構想において、庭園での散歩を介して感得されるべきは、静的な対象としての〈生み出された自然(natura naturata)〉ではなく、むしろ構成原理としての〈生み出す自然(natura naturans)〉である。所与のものが前提され、それが理念・理想に向けて然るべく自己展開し、部分が全体に関連付けられ統合されていく動的構成原理が、ここでひとまず問題にされる〈自然〉である。所与の部分を構成力で特定の全体に関連付け、自然として見る能力、そしてより大きな全体を目指す向上心は、個人の人生設計のみならず、藝術作品の享受・創作にも必要とされるものであり、〈趣味〉である。

構成原理としての自然に触れ、教え込まれたDは、さっそく見事に演習問題を解いてみせる。彼は劇団で俳優として生活することを考える(U.S. 82)。この時彼は、演劇を愛する自らの所与の性向に鑑み、俳優を生業とすることで、人生という全体の中に演劇の意味を認め始めている(U.S. 83)。Mの導きは、功を奏したかに見える。

教育的言説の捻れ

劇団からは、二週間以内に入団するよう指示があった(U.S. 82)。DとMは別れの日まで、散歩と観劇を続ける。

そしてとうとうDの旅立ちの日がやって来るが、ここでDは予想外の決断をする。彼は、両親のもとに戻ることを告げると、実際に帰郷してしまう(U.S. 85)。Dの陶冶という観点から、この出来事をどう捉えるべきか。

これまでの出来事を叙述するMの筆致は、まるで三人称小説の全知の語り手のように、Dの内面にまで踏み込んで来た¹³⁾。教え子の内面を知り抜くことは、教育の目標であると同時に前提であるという捻れがあり¹⁴⁾、被観察者の透明性というこの理想が、観察記の文体において先取りして実現されていた。しかし最後の最後で、観察者MはDの予想外の決断に出し抜かれたように見える。そもそもDの主体性と決断力を望んでいたMが、Dの決意を翻し、劇団入団を貫徹させようとしていたのは(U.S. 87)、本末転倒だろう。

ただし、そもそもMがDに教えたこと、〈自然〉に鑑みれば、Dの決断はむしろ教育者Mの面目躍如でもある。根源的な、親への愛情を根拠に、家族のもとで人生設計し直すというDの決断は、その見た目上の自発性において、当初の更生計画よりも自然に適っている¹⁵⁾。こうして、DはMを出し抜くが、まさにそのことによつて、Mの意図を成就するという屈折した関係が成立し、その中でDは、健全な市民としての一步を踏み出す。実際、テキストを全体として見れば、すべてがDのこの決断に向けた、本性の自己展開の物語であるかのように整合的に読める。教育の成果を語る言説は、それ自体が、個々の事象を回顧的に見て関連付け、目的論的な全体に統合して意味付ける構想力の、実践である。

〈自然〉という神話

教育者Mは、庭園散歩を介して、〈自然〉をDに説得しおさせた。その際Mは、説得され教育さ

恩人は、元々在ったものに立ち戻るきっかけを与えたに過ぎない、

というのがDの理解であり、そして彼にそう自己理解させたことが

教育者Mの功績である。

れたこと自体をDに忘れさせている。所与の本性的内発的な自己展開という物の見方を教えるためには、それが教授される過程の外発性を抹消する必要がある。教育の内容と教育のされ方との矛盾が纏われる。教育という他動詞的な働き掛けを、自己の本質の自動詞的展開と読み換えさせることが、教育の仕方であり、なおかつ教えるべき内容でもある^[10]。となれば、〈自然〉はもはや実体的な何かではなく、何かをすであつたものの自己展開として事後的に認知する仕方、そのような物語・神話の名と規定し直すべきだろう。Mは、「これまでずっとすさまじく悲劇的で恐ろしいものを好んでいた」Dに助言し、結果としてDは「その後、私「M」が勧めたように、善良な役柄を好きになろうと決心した」(S.83)。個人の好みを「決心」によって自己修正するというのがそもそも不可解だが、さらに事態は展開し、「或る晩、『群盗』が上演されるのを観ると、Dは嫌悪と反感とをもって劇場を後にし、感動的で善良さただよう作品の方が、そして、その日の朝彼がじっくり観察し魂に力と鋭気とを吸い入れたあの自然により近いものなら何でもその方が、自分の趣味に適っていると思った」(S.87)という。この出来事に顕著なように、Mによる指導を受けたDは、それを自身の嗜好に書き換ええると、Mの意表さえ突くような仕方、自分の中の本性に忠実な言動として出力し直し、自発性を演じる。説得しようとしていること自体を隠しおさせるのが巧みな説得の常套手段だが、Mによる教育の実践はまさにこの基本を忠実に果たしている。そして教育という〈説得術 Rhetoric〉の実践が成功したとき初めて、——逆説的ではあるが——結果的に、所与の本性もたらされ、〈自然〉という神話が成る。意表を突くDのあの決断は、〈自然〉という神話の形成という意味で、教育の成就である。

あなたがお付き合いを通じて私に与えて下さったものすべて、「…」特にあなたが私の注意を自然へと向けて下さったことについて、万謝の念にたえません。(DE, 41, S.85)

私は、あなたのもとでの潜在から千もの良きことを学び、自然とその喜びとに注意を向けるに至りました、この

ことは間違いありません。(DE, 41, S.86)

Dは、自然に「注意を向ける」という表現を繰り返している。自然は、師によってもたらされたものではなく、すでに在った。恩人は、元々在ったものに立ち戻るきっかけを与えたに過ぎない、というのがDの理解であり、そして彼にそう自己理解させたことが教育者Mの功績である。

批判

教育・矯正治療の有する右のような構造を想定するならば、演劇狂からの快復、そして健全な市民への成長は、〈自然〉という脚本を地で、演じるという意識の彼岸で、演じることではないのか。つまり、演劇狂——現実生活という全体の中で、へかのように Alsbob という存在様態の特長が相対的な場を占めるに留まらず、膨張する錯誤——が演劇狂治療に援用されていないか^[11]。

一八世紀啓蒙主義時代にあつて、宮廷生活が一つの劇場・ロールプレイングであるという批判的認識はすであつたが、それは、自己同一的な市民個人という確信と対をなし^[12]、あくまでも市民階級の自己認識と自負との補強に供された。そして、それでもやはり漂う危機的予感、つまり市民の健全さと演劇狂とが紙一重だという認識を安全に迂回するために、見せかけの二項対立が機能する。それがまさに、Mが強調している、〈真の自然〉対〈偽の自然〉という図式であり、矮小化された演劇受容と理想化された庭園散歩との対照である。このコード化によって、市民個人の自己同一性に内在する演劇性が、自己展開する〈所与の本性〉と模倣され外付けされた〈出来合いの虚構〉という外的な対立に置換される。教育学的言説は、教育の可能性を担保するために、この二項対立を説得し、自らも信じなければならぬ^[13]。ただしこの教育的信念を叶えるのは、人間の演

劇性、芝居がかった実存なのである。

教育や公序良俗の観点から演劇が非難されるとしても、それは、人間にそなわり育まれるべき真の本性を演劇が損なうからではなく、むしろ演劇性が〈本性〉という教育的虚構の成立過程に食い込んでいくからこそである。演劇と自然との対立図式は、教育的演劇論の〈根拠〉ではなく、むしろ〈手段〉、しかも、演劇狂の矯正治療という大義名分で教育を根拠付けるための説得術である。そして、教育的・演劇論的テキストを批判的に読むというのは、このような説得術の行使を動機付ける力学を看取することであって、件の図式を前提に演劇の是非を語ることはない。本論が〈演劇狂〉をあまりに偏狭に規定したまま論を進めて来たのも、この極端な見積もりが教育的言説において果たす機能をあぶり出すための方法としてである。演劇を巡る教育的言説は、教育者として正當に語ろうとする力学が齟齬と共に顕在化するトポスとして、有望な考察対象ではないか。

梶原将志(かじわら・まさし)

松山大学経済学部非常勤講師。東京大学大学院人文社会系研究科博士課程修了。博士(文学)。専門は一八〇〇年前後のドイツにおける悲劇・悲劇論。

註

- *1 | モーリッツからの引用は *Werke in zwei Bde.*, Hrsg. von H. Hollmer/A. Meier, Frankfurt a. M. 1999 に依拠し、巻数・頁数を記す。ただし、経験心理学雑誌の一部はデジタル版 (<http://elona.baw.de/mz/>) に拠り、略号 D E と共に当雑誌の巻数・号数・頁数を記す。
- *2 | 自然の声に沿うことが教育の根本原理であるという考えは、ルソーに拠る。Vgl. A. Meier: *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart 2000, S. 69. 本論でも随時ルソーを参照し、その特徴を確認する。
- *3 | Hypochondrie という心の病は下半身に巣くひ、座っていることの多い人間を頻繁かつ激しく襲うとされていた。

- *4 | 裏を返せば、演劇狂を、社会における合理的で実践的な行為やその行為を主体を解体するような「美的状態」と捉え、既存の社会規範を差異化・超克するための契機として積極的に評価する立論もあり得る。
- *5 | J.-J. Rousseau: *Lettre à d'Alambert sur les spectacles* (1758), Paris 1889, p. 255.
- *6 | ルソーの〈祝祭〉奨励やランシエールの〈観客の解放〉など、見る者/見せる者の差異・格差を止揚する試みは、演劇論の一つの系譜を成している。しかしメンテが指摘するように、受動性からの解放自体が演劇の改革者によって(観客からすれば)受動的にもたらされるという矛盾がある上に、演劇の前提条件である〈見る者/演じる者〉の関係性自体を止揚したのではそもそもそれは演劇論でさえなく、演劇を擁護し切れてもいない。Vgl. Ch. Menke: *Kritik und Apologie des Theaters*, in: *Merkur* 813 (2017), S. 43-51.

- *7 | Vgl. M. Kessel: „Individuum/Familie/Gesellschaft. Neuzeit“, in: P. Dinzelbacher (Hrsg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte*, Stuttgart 2008, S. 44-59.

- *8 | 日々の健全な労働の逆である無為を演劇は良からぬ仕方では紛らわせる。[「…」労働の習慣は無為を耐え難くし、まっとうな義務感は無俗な快楽に対する好みを失わせます。しかし、自分に不満で、無為でいることが負担となり、素朴で自然な好みを忘れてしまうことになって、元々は縁もなかった「演劇という」娯楽が全く欠かせないものとなるのです。まるで我々の中にいたのでは居心地が悪いかのように、人が絶えず心を舞台に結び付けているのを、私は全然好ましいと思いません。] Rousseau (1758) 1889, p. 121. しかしゲーテは、文学を介した想像的同化と気晴らしに寛容であり、なぜなら彼は気晴らしに節度が伴うと信じているからである。「自身を小説の登場人物にぞらえようという青年の」衝動は極めて他意のないものであって、ひとがどんなにムキになって反論しようと、極めて無害なものである。それは、我々が死ぬほど退屈したり、人を熱中させるような類の娯楽に手を染めたりせざるを得ないようなとき「我々を」[「適度」]「楽しませてもらえる。」[Goethe: *Dichtung und Wahrheit* (1811-31), in: *Werke*, Hamburger Ausgabe (1981), München 2000, Bd. 9, S. 463, 節度を知らぬ極端を想定する必要があるがゲーテにはなく——しかしルソーやMにはあった——と違う違いにこそ、彼らが置かれた立場・言説力学の相違もある。

- *9 | B. Pascal: *Pensées* (1670), ed. par L. Brunschvicg, Paris 1897, p. 58. 使役表現を残して訳出した。信仰の内発性という虚構に対し批判的な洞察と読みたい。アルチュセールは、パスカルのこの文言を独自にパラフレーズし、外的儀礼が内面的信仰あるいはイデオロギーの基盤となることを、イデオロギー的国家装置論として掘り下げて行く。

- *10 | Rousseau: *Émile* (1762), in: *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris 1852, tome II, p. 621.
- *11 | Rousseau (1762) 1852, p. 495.

- *12 | 演劇の弊害はとりわけその受容者の受動性にあると長らく議論されて来た。ルソーは、出来合いの劇に没入するの

ではなく、能動的・主体的に人間関係を構築する機会としての〈祝祭〉を推奨している。Cf. Rousseau (1758) 1889, p. 267a. それゆえひとえに演劇狂と言えど、創作に携わるかどうか、その深刻さと克服可能性とを左右する。創作への参加により、演劇は庭園と同様の教育的機能を果たし得る。実際、件の報告記事を読んだ読者から、自分も同様の演劇熱を体験したという投書が寄せられるが (DE 73, S. 106ff.)、その読者は自ら作劇に打ち込んだ点で D と異なり、しかも演劇熱を克服するに至っている。また、ゲーテのヴァイルヘルムも、作劇・興行を通じて自らの凡庸さを知り、独りよがりな演劇的使命感と訣別した。

*13 「すると偶然にもちょうどその頃、旅回りをしている劇団が彼の故郷の街へとやって来た。このときついに D は、彼の精神がいつも日中のめり込み、そして夜になると夢想していたものが、目の前で現実のものとして具現化されているのを観たのである。——//——そのときの D は我を忘れていた。現実の世界は彼の目から消え去り、そして彼はただ、舞台上で練り広げられる世界にのみ生き、躍った。」(I, S. 868f.)

*14 「どのような道徳的規律が子どもにふさわしいかを知るためには、その子どもにも固有の天分を熟知する必要がある。精神はそれぞれ固有の形式を持っており、それに即して導かれる必要がある。」Rousseau (1762) 1852, p. 441.

*15 「あなた方が、自然を遂行する者であることを常に念頭に置きなさい、決して自然の敵であってはなりません。」Rousseau (1762) 1852, p. 604.

*16 「教え子がいつも自分を主人だと思い、なおかつ「実際の」主人なのはいつもあなた方であるようにすべきだ。見た目は自由なままであるような従属関係ほど完璧なものはない。」「……疑いなく、教え子は自分が欲することしかないに違いない。しかし彼は、あなた方が彼にするよう欲することしか欲しないに違いない。」Rousseau (1762) 1852, p. 460.

*17 「俳優の才能とは何ですか。自己を偽り、自分のそれとは違う人格をまとい、ありのままの自分とは異なる見た目を呈し、冷静に熱中し、考えているのとは別のことをあたかも実際にそう考えているかのような自然さで口にし、他人の地位を占めることで自らの地位を忘れる技です。」Rousseau (1758) 1889, p. 208. 対して「弁論家が姿を現わすのは、語るためであって、自分を見世物とするためではありません。彼はただ自分自身を呈示し、自分という役だけを果たし、自分自身の名で、自分が考えていることだけを語ります、それだけを語るべきなのです。」Id., p. 210. 役と実物との不一致が問題にされ、役者が貶められているが、ありのままの自分が存在すると(自己)説得し疑われない弁論家こそ狂気性が宿ってはいないか。役者が自己忘却を本質とするなら、弁論家は自己確信という仕方で、忘却される自己自体の不在を忘却している。弁論家がまずもって(自己)説得するものがあり、それは、〈ありのままの自己〉という神話である。

*18 「Vgl. C. Schmitt: *Legalität und Legitimität* (1932), in: ders.: *Verfassungsrechtliche Aufsätze aus den Jahren 1924-1934*, Berlin 1958, S. 263-350, hier S. 268.

*19 「私はここで、良い教師の素質について語らない。私はそのような素質を仮定し、私自身にそのような素質がすべて備わっていると仮定する。」Rousseau (1762) 1852, p. 410. 正当な教育者としての語りはあらかじめ根拠をもたない。むしろ、その根拠を現行の語りの中で説得する力学が教育的言説では起動し、レトリックとして現象する。