

<b>Title</b>	ルソーにおける関心の概念 : 演劇と教育との関連をめぐって
<b>Author(s)</b>	寺崎, 恵子
<b>Citation</b>	聖学院大学論叢, 24(2), 2012. 3 : 105-120
<b>URL</b>	<a href="http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=3677">http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=3677</a>
<b>Rights</b>	



聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository and academic archiVE

〈原著論文〉

## ルソーにおける関心の概念 ——演劇と教育との関連をめぐって——

寺 崎 恵 子

Rousseau's Conception of Interest in His Essay on the Theatrical Arts

Keiko TERASAKI

The concept of interest—i.e., the desire to learn—is important for school education. It is not easy, however, to trace the etymology of the word “interest”. The various connotations of “interest” include not only selfishness, personal interest, advantage, benefit, involvement in an undertaking, legal concern, excitement of the curiosity, and pursuit of an advantage, but also disinterest and *interesse*. The sense of “interesting” as a desire to learn arose in the 18th century.

The aim of this article is to explicate the conception of interest (*intérêt*) in Rousseau's essay on the theatrical arts, *Lettre à d'Alembert* (published in 1758), taking into account the discussion of the aesthetic values of interest in those days. The framework of Rousseau's argument is formed of the concepts of reflection, semblable, and instruction.

---

**Key words;** J.-J. Rousseau, interest, theatricality, reflection, instruction

**Key words;** ルソー, 関心, 演劇性, リフレクション, 知育

### はじめに

面白いと感じて学ぶことは自明なことなのだろうか。教育論において、興味・関心は、学習活動の動機のありようを説くときに用いられる概念のひとつである。学習者が自発的で意欲的な情態にあるとき、わたしたちは、そこに学習者の興味・関心を捉えようとしている。学校教育では、関心は、個々の学習者の学習状況を評価するときの観点のひとつとされている<sup>(1)</sup>。主体的に学習に取り組む態度の質について、「関心・意欲・態度」を観点とした評価がなされる。たとえば「A：十分満足できる」「B：おおむね満足できる」「C：努力が必要」として、学習者の興味・関心の状況が表される。けれども、その記号が興味・関心の実情を明確に表現しているとは言い難い。興味・関心を

記号によって明言することは、難しさを含むのである。

教育論における興味・関心の概念は、18世紀後半に、心理学的な観点をもつ教授内容・方法論において体系化された。その端緒は、ヘルバルト学派の知的・道徳的な観照的興味論に置かれている。矢野智司によれば、興味は、学習者の内的エネルギーとされた。そして、興味をおこすものとして生活内容が教材化され、より開放的で多面的な興味が開発された。その後、デューイによる批判的継承があって、興味は、教育の出発点と捉えられた<sup>(2)</sup>。

興味・関心は、interest, intérêt の訳語である。『日本国語大辞典 第二版』によれば、『哲学字彙』(1881年)でinterestは「興味、利息」と訳され、その後、対象に対する特別な関心として理解された。ところが、教育論における語義成立の過程はもとより、interest, intérêt の語義が「関心」として成り立つ過程は、錯綜としている。桑原武夫は、interestを「言葉では明瞭にあらわすことが難しい心的態度」としている(桑原:21)<sup>(3)</sup>。R. ウィリアムズによれば、interestは、法律や経済の領域に限定された用語だった。ラテン語interesse(介入する、区別をつける、関係する)を語源にもち、17世紀以前の用法では、「あるものについての客観的、ないしは法的な分け前」を指し、個人的な感情や主観をそこに交えることはなかった。そのinterestが関心、あるいは関心をひく力があることを表し、事態への主観的で自発的な関与という意味をもつようになったのは、18世紀後半であった(R. ウィリアムズ:168-170)<sup>(4)</sup>。

関心(interest, intérêt)の概念の成立は、18世紀の演劇論において、関心の美学が成立したことにあった。関心が鍵概念となる過程が、人間の感性に着目した美学の領域にあったのである。演劇論は、観劇が人々にとって有用な余暇の過ごし方のひとつとなることについて論じていた。娯楽であり再現芸術のひとつである演劇の効用が、楽しみ・快さ(plaisir)と知育(instruction)との両立にあるとして、その可能性が考察された。そのなかで、関心は、作品(学びの対象)と観賞者(学ぶ者)との関係のありようを説く概念だった。

ルソーは、「演劇は悪徳の学校である」としたスペクタクル論『ダランベール氏への手紙』を公開した(1758年)。この著作は、一般に演劇批判・祭り擁護論として理解されているが、同時に、知育・人間形成作用(instruction)論として読むことができる。彼は、劇場演劇という対向型の場が〈リアルなinstruction〉となるのに対して、祭りという和合した公然の場が〈アクチュアルなinstruction〉となることを示した(寺崎1999)。このルソーの演劇論のなかに関心論の展開をみることができるのだが、教育論の観点からこの関心論を解明している研究はない。

本論は、教育論における興味・関心の語義成立過程を明らかにすることの一端として、ルソーにおける関心の意味を演劇論によって解明することを試みるものである。まず、ルソーの関心論が踏まえている関心の美学の概要を把握する。次に、intérêtを関心として彼が把握したことについて演劇の関係構図にしたがって理解する。そして、関心と知育・人間形成作用(instruction)とが結びつく局面を明らかにしたい。

## 1 関心の概念成立について

ルソーによる考察は、古今の演劇論を検証して演劇の有用性を説いた議論のなかに未解明な点を見出して、それを明示することにあつた(OC. V, 14)。そこで、ルソーの考察以前の演劇論における関心(intérêt)の概念の内容を確認するために、関心の美学が演劇論において成立した過程について、佐々木健一による研究に学んで、その概要を把握することにしたい。

わたしたちが「関心」の意味を捉えている interest, intérêt には、関心事・趣味、重大さ・重要性、所有権、利害関係、利息、勢力・影響力、利害関係者、私利・私権、そして、興味を起こさせる、関係させる・関与させる、引き入れる等の意味がある。関心の語義が成立する過程について、まず注目したいことは、無関心性との対比があつたことである。無関心性(désintéressement)は、関心を消極的にとらえる理解である。佐々木は、その理解について2つの例を挙げている。

そのひとつに、関心を神への愛に逆行する感情のあり方とする神学上の理解があつた。神への愛は、「私欲に囚われない愛(amour désintéressé)」であつた。神との正当なかかわりは、「無私」であり、「われわれの関心(intérêt nôtre)」なのである。関心は、「自己への利害関心(intérêt propre)」であり、われわれのあいだで共有されることもなく、私欲に囚われる愛である(佐々木:63)。この理解において、関心は、愛するというかかわりの様態を示す語として用いられた。愛の向く先がわれわれの神であるとき、そのかかわりの様態は無関心とされた。この無関心は、言い換えるならば、離-関心である。愛の向く先が「わたし」というこの身であるとき、自己愛がはたらくかかわりのその様態を利害関心として消極的にとらえて、その方向から離れる関心が示された。関心は、愛の方向によって、その意味が区分されたのである。

もうひとつの理解に、道徳哲学上の理解があつた。モラル・センス派の哲学者(シャフツベリ、ハチスン)は、美の知覚が先験的な内部感覚によって直感的に起こる、として、美の感受が「利害関心(「自己愛」の発動形態)」から免れていること、つまり、無関心性にあることに着目した。そして、美徳の実践、すなわち無私の道徳的行為の可能性を探究した。このとき、「無関心性は、美と道徳とを併せて人間の精神的な生の全体に関わる一つの原理」(佐々木:62)であつた。関心は、人間の精神的(moral)なかかわりのあり方である。美や徳への愛が美徳の実践に先立つことによって、関心に囚われていないという意味での消極的な関心理解である。この無関心性を言い換えるならば、超-関心であると考えられる。

このように、無関心性は、関心を消極的にとらえることによって、関心が人間的なかかわりの心の様態であることを表した概念である。それは、関心そのものを否定するのではなく、関心の質をその方向性によって区分するものである。神学上の理解にみられるように、愛が向けられるその方向の相違に応じて無関心/関心としたことによって、人間的な内実をもつ関心の消極的価値が示さ

れる。また、道徳哲学上の理解にみられるように、美や徳への愛に関心を超える可能性をとらえて無関心とすることによって、人間的な関心の消極性や弱さが示される。いずれにしても、関心の消極性は、関心が人間の「地上的な行動原理」として、「世界に対する人間の関与」であるとして理解されていた（佐々木：64）。

たとえば、ラ・ロシュフコーは、「私欲 (intérêt) は諸悪の根源として非難されるが、善行のもととしてほめられてよい場合もしばしばある」(箴言 305)とした。ここでは、関心・私欲は、「自己愛の魂」(MP 26)として人間的な欲望をともないながら、人間的な行動を生み出す根源とされていた。人間的な内実をもつ関心がさらに積極的な意味をもつようになるには、自己保存と結びつく自己愛とともに、人間の日常生活行動が否定的ではない意味で注目されることが必要となる。

こうしてみると、演劇論において関心の美学が成立したことは、偶然ではなかったといえる。演劇は、宗教的儀礼を始めとしながら、古来、人間の行動や性格を再現するドラマであった。そうした演劇の特性を説明することは、人間的行動を生み出す動機ともいえる情態としての *intérêt* を、より人間的な能動性をもつかかわりのあり方、つまり、関心として理解する可能性を開くことに結びついていたと考えられる。

関心の美学が成立する過程は、人間的な行動や性格の再現にかかわりをもとうとするときの精神的 (moral) な状況である *intérêt* が、消極的な意味から積極的な意味へと転変する過程であったのである。佐々木健一は、この過程における *intérêt* の用法を分析することによって、その意味の変化を明らかにしている。そこには、3つの用法が捉えられている。

第一の用法は、ドービニャックの『演劇実践論』(1657年)にみることができる *intérêt* である。それは、登場人物の「立場」もしくは「気持」であった。この「気持」は、「当人の現実的な状況の構図全体、あるいはその状況的構図に関わる態度」(佐々木：66)のことである。このときの *intérêt* は、観客の情態をあらわしているのではない。人物間の関係の構図を眼前に捉えて、自分の立場や分をわきまえてかかわるときの、登場人物の気構えや態度を表していたのである。

第二の用法は、コルネイユの「第一叙説」(1660年)にみることができる。そこでの *intérêt* は、「(劇中人物の) 立場」に加えて「(観客の登場人物への) 気持、思い入れ」を表した。演劇論の内容に観劇論が加わったことになる。観賞者がみているのは、舞台上の登場人物の行動やその様子とそれぞれの人物間の関係の構図である。その構図、つまり観賞の対象に観賞者自身がかかわろうとする「気持 (*intérêt*)」が生じる。関心 (*intérêt*) は、観賞という対象へのかかわりの心の態度としてとらえられた。そして関心は、「劇中人物の現実と観客の体験を媒介する」(佐々木：68) ことをあらわす概念となったのである。

そして第三の用法は、ボワロー『詩学』(1674年)にみられるものである。他動詞 *intéresser* (面白がらせる) が現れたことが挙げられる。それに加えて、デュボスの『詩と絵画についての批判的考察』(1719年)において、他動詞 *intéresser* と形容詞 *intéressant* によって、作品が「われわれを

面白がらせる」, 「われわれの関心をかき立てる」ことが表された。ここでは, 作品の効果が観賞者に向けてはたらくことが把握されている。これによって, 観賞者のための作品の効果や効用を, 作品の質として論じることが可能になる。つまり, 作品についての批評が可能になるのである。

他動詞や形容詞を用いて観賞の状況が説明される時, 観賞者は, 作品の効果を受ける側になる。ここで, 観賞者の *intérêt* の方向が反転する。つまり, 「面白がらせる」の意味によって, 従来の, 自己愛の発動形態でもある利害関心 (*intérêt*) の方向がいったん否定されるのである。こうした方向の否定を成り立たせたのは「倦怠 (*ennui*)」への着目である。それは, 「己れへの愛 (*amour de soi-même*)」が「自己愛 (*amour propre*)」となって, 個人の利害関心 (*intérêt*) に囚われて固執している情態である。そこで必要とされたのが, 人々を面白がらせる作品だった。その作品は, 人々を楽しませる気晴らし (*divertissement*) になる。観賞者は, 作品の作用 (面白がらせる) を受けてその作用に乗ることによって, 心を作品の方へ向けかえることになる。観賞者の関心は, 自己に向かう利害関心から, 眼前の対象に向かう関心へと方向転換 (*divertissement*) を起こしたかわりのあり方として考えられた (佐々木: 75)。ここに, 関心の美学が成立したのである。

関心の美学は, 美の認識において, 自己への傾注 (利害関心) から他者・対象, つまり自己ではないものへとその志向を向け直すことに関心のありようを捉えた議論である。このとき, 関心は, 無関心性, 言い換えるならば転-関心をふまえて成り立つ。関心の美学が演劇論で成立するとき, 演劇は, 作品世界 (対象) に関心をかき立てられた観賞者が作品世界 (対象) に関与するという精神的 (*moral*) な経験が起ころころとして説明される。関心は, 対象との精神的なかわりをもつときの態勢という意味をもって, 観劇の効用について論じることが可能にしたのである。

## 2 ルソーの演劇論における関心

『ダランベール氏への手紙』において *intérêt* の使用は 43 か所ある。また, *intéressant* の使用が 10 か所, *intéresser* の使用は 15 か所である。さらに, *désintéressé* の使用が 1 か所, *désintéressement* の使用が 2 か所ある (Launay: 73, 139-140)。議論の対象となっている劇場演劇は, 作者・作品と役者・登場人物, そして観賞者との三者による関係で成り立つ。この演劇の関係の構図にしたがって, *intérêt* をはじめとするこれらの語の用法の意味を把握して, ルソーの関心論の内容を考察する。

劇場演劇では, 舞台 (作品世界) と観賞者が互いに対向している。観賞者にとって舞台は, 観賞の対象であり<sup>6)</sup>, 「情念の絵図 (*tableau*)」(OC. V, 17) であった。この把握は, ルソーに特有なものではない。同時代の美学上の考察は, 感性的なものの視覚性を重視していた。馬場朗によれば, 絵画は, 普遍性をもつ視覚的自然記号として, 表現の内容をより透明に, より瞬時に伝えることが可能な形態として注目され, 理想化されていた。物事が絵図 (*tableau*) に表されることによって, 観

賞者は、全体瞬時 (simultané) な分析と総合から対象を把握することができる。人間のこうした対象認識能力の可能性を示すものが絵図 (tableau) だったというわけである (馬場 2010 : 231-232)。ルソーが舞台を「情念の絵図」とするときも、当時のこの絵図観をふまえているといえる<sup>(6)</sup>。

作者は、舞台にのせる作品世界を構想し制作する者である。彼は、生活上の人々の様態を観察して、そこから見出された人々の行動や性格の特徴を作中の各登場人物に配分して、人物像を構成する (OC. V, 33)。人物像は、現実の人間のありようを作品に再現した「範例 (exemple, modèle)」 (OC. V, 31, 33) として、舞台上に配置される。舞台上に立つ位置によってそれぞれの登場人物の性格や行動の特徴 (caractère) が表示され、各人物間の関係も表し出される。人物像に動きを与えて舞台上で再現して見せるのが、役者である。そして、観賞者は、役者によって二重に再現された作品世界を観劇の対象とする。二重の再現の効果は、作られた人物像が実在するかのように本当らしくみえてくることにある。ルソーは、この二重性 (double) を演劇の特性として明確にとらえている (OC. V, 110)。

観劇とは、再現された眼前の情念の絵図を観賞者が一覽して観察することである。それは、描写されていることの真意を把握しようとする知的な活動になる。そこに有用性をみる演劇論は、観劇が観賞者のためのレッスンとなり、作品世界が観賞者に教える (instruire) ことになると考えていた<sup>(7)</sup>。ルソーは、そうした演劇論に依拠して論じることによって、演劇の「実践的真理 (vérité de pratique importante)」 (OC. V, 6) についての考察を展開した。そこで注目されるのが次の箇所である。

演劇の関心 (intérêt) は、情念に基づいています。心は、なじみのない情念には、関心を抱きません。他者に見ることを好まない情念にも、関心を抱かないのです (OC. V, 107)。

演劇の関心は、人の心が対象に関心を抱くという心の態勢であり、人間のさまざまな情念 (passions) にその根拠を置いている。人は、情念をもつからこそ対象としての自分以外の者にかかわろうとする (OC. V, 17)。人間的な情念を絵図に表して見ることが演劇であるから、演劇の関心は、情念に基づいて、情念に向くのである。演劇では、理性が無効であり、情念が浄化されない (OC. V, 20)。したがって、対象に関心を抱く心の態勢は、理性的な比較考量によるものではない。それは、情動的で受動的な共感によるものである。対象に関心を抱く／抱かないは、対象に表されていることに違和感をもたない／もつ、好ましさを感じる／感じない、ということによるのである。演劇の関心は、対象に対向して眼前の事態について理に適っているかどうかを判定することではなく、対象に対向している自己とのかかわりに応じて、眼前の事態に関与しようとする心の態勢である。

人間の心は、個人的に自分に関係のないことではいつも正しい。喧噪にあったとしても、単に

傍観者 (spectateur) であるなら、正義と悪との区別がつく。……けれども、わたしたちの関心 (nôtre intérêt) が混じってくると、感情 (sentiment) が損なわれる (OC. V, 22)。

傍観者であるとき、人は、眼前の事態とのあいだに距離を置いて、客観的に対象を把握する感情をもっている。対象に自身を関与させる必要がないからである。傍観者であるなら、関心は起こらない。ところが逆に、傍観者ではいられない場合、つまり、個人的に自分には関係がないとは言いつれない場合、客観的に事態を把握する感情がゆらぐ。それは「わたしたちの関心」が混入するときである。ルソーはそのあり方を「共通の関心 (l'intérêt commun)」(OC. V, 84) と言い換えて、祖国愛 (patriotisme) に連関させていく (OC. V, 123)。関心は、目の前の事態を個人的な事情としてとらえる以上に、共同的・集合的の事情としてとらえ、その事態に関与せずにはいられないと感じるような心の態勢でもある。

情念に基づいている演劇の関心は、目の前の対象に人がかかわりをもとうとする心の態勢である。それは、対象について正義か悪かといった分別を行うことではない。関心は、個人的な事情を超えて集合的な事情への関与にもなる。とくに後者の性質をもつ関心は、分別の感情を損なうほどの情動性の強い関心である。この「共通の関心」は、ルソーが演劇論から祭り論に転換するときにあられる。つまり、「わたしたちの関心」は、演劇批判の論拠となる概念である。個人的な関心から集合的な関心を把握したルソーの関心論は、前章で把握した無関心性としての「われわれの関心」と似た構造をもっているといえる。

さて、演劇に関与するのは、観賞者と登場人物、そして作者である。作者の関心については次のようにある。

作者の関心 (intérêt) は、その人物を滑稽なものにすることにあります (OC. V, 41)。

これは、作品の題材として取り出した人間の特徴を登場人物の行動や性格に構成して人物像を制作するときにあらわれる関心である。したがって、この関心は、企図とも言い換えられるような、構想力をもつ心の態勢である。作者の関心は、二者に向けられている。その一つは人物像を制作するための取材源である人間である。そしてもう一つは、想定される観賞者である。制作では、作者が実際に上演される状況を予想して観賞者を面白がらせようと企図する。演劇の関心には、なじみのない情念には関心を抱かないという特性がある。作者の関心は、取材源としての人間の情念を想定される観賞者の情念に結びつけることにあるといえる。これによって「関心をひく登場人物 (personnages intéressants)」(OC. V, 30) が創り出される。二方向をもつ作者の関心は、関心をひく人物像において関心が結びつくことを見通して構想するときに必要なとされる心の態勢である。

関心が媒介性をもつことについては、前章のコルネイユの関心論に近い。もちろん、コルネイユ

の場合は観劇における関心であり、制作における関心ではないという相違はある。けれども、関心は対象への関与としての心の態勢である。それによって、人は、観劇という現実であっても、制作という現実であっても、今のこの現実の事態という対象に当事者としての自身を関与させて、関心を結び合わせる。関心が媒介性をもつことは、事に当たることがその当人の独創によって行われるよりもむしろ、関心の対象に照らし合わせて行われることを意味する。このとき、対象への関与の情態としての関心は、共通性をもつことになる。関心をひくことや面白がらせることは、関心を結び合わせようとすることであり、そこに媒介性と共通性をもつといえる。

ところで、ルソーの演劇論は観劇の効用を論じた議論を踏まえたものであった。それは、観賞者と作品とのかかわりのあり方にある。観賞の対象である作品は、二重の再現として観賞者の眼前におかれている。それは、作者の関心の結集であり、その面白がらせるという企図に誠実な役者によって動きが与えられ、再現されている。役者の関心について、ルソーはそこに「その人物にまで高めているような……高貴な無関心」(OC. V, 72)をみている。役者が作者の関心に誠実であるには、個人的な利害関心を離れて、<sup>おもて</sup>面をつけて見せる者として面に自身を関与させることが求められる。こうした役者の関心は、無関心性としての関心であり、作品と観賞者を取り結ぶ媒介性をもつ。そして、このような再現に対向しているところに、観賞者の関心があらわれる。

わたしたちが誠実であることに愛着を感じ、悪に反感をおぼえるような関心 (intérêt) の源は、わたしたちの内にあるのであって、作品のうちにあるのではないのです (OC. V, 22)。

観賞者の関心をひくように制作されて再現されている作品をみて、観賞者が対象に関心を抱く。けれどもそれは、たとえ面白がらせる登場人物が観劇の対象であったとしても、その対象に観賞者の関心の起因があるわけではない。「関心を生み出すような芸術はない」(OC. V, 22)。観賞者の内にある関心の源は、面白がらせるという作品がもつ趣向の作用を受けて助長されて、関心の情態になっていくのである。

観賞者の関心は、観賞の対象である登場人物にかかわろうとする観賞者の心の態勢であり構えである。このとき観賞者は「似ている (ressembler)」(OC. V, 18) ことを対象に認めている。登場人物が「同類 (semblables) とは別の存在」(OC. V, 26) と感じられる場合、関心は起こらない。これは、演劇の関心がなじみのない情念に対しては起こらないことによる。ところで、semblable は、「同一になることができる」という意味をもっている (鈴木: 34)。つまり、面白がらせる登場人物とは、観賞者にとって「同一になることができる」と感じる対象である。関心とは、心が対象に向いて対象に同一化していくという性質をもつ心の傾注である。

ルソーは、リアルに再現された眼前の対象に観賞者が「興奮 (transport)」することを挙げている。この興奮は、文字通り、登場人物 (対象) に観賞者が自身を移すこと (transport) である。観

賞者は、その身は観客席にありながらも、その心は「今、ここにある」ことからいったん離れて、対象、つまり自己の外にあるもの、あるいは自己とは別の存在に移行してわたっている状態にある。したがって、ルソーは次のように述べる。

ある人物に関心を抱くこと、それは、その人物の立場 (place) に自分を置くことにほかならないのです (OC. V, 43)。

注釈者が指摘しているように、このような関心としての心の態勢は、まさに同一化 (identification) である (OC. V, 1333)。関心とは、観賞者が自己以外のものである登場人物 (対象) になる (devenir) こと、つまり、自己以外のものに一時、変身することなのである。こうした対象への心の傾注と移行、そして変身の情態に、ルソーは「楽しさ・快さ (plaisir)」があることを把握している (OC. V, 20)。

さらに、「関心を抱く (s'intéresser)」という用法に注目することができる。観賞者の関心は、対象へ同一化にある。前章でみたように、関心はそもそも自己愛の発動形態としての利害関心、つまり、個人的な利害関心に固執した情態のことであった。それに対して、関心の美学は、動詞や形容詞の「面白がらせる」という方向転換としての関心を明らかにした。ルソーはそれを確実に踏まえている。つまり、自己以外の者への同一化として対象に関心を抱くことは、個人的な自己への傾注を自己の外へと向けかえることである。「関心を抱く」が代名動詞によって表されていることは、関心が中動相であるといえる<sup>8)</sup>。「面白がらせる、関心を抱かせる」という対象の趣向を受けた観賞者がその趣向に応じて「面白がる、関心を抱く」のであり、関心は受動的であり能動的である。関心を抱くとき、自己は対象とのかかわりに介在する (interesse) のである。

観賞者の関心は、自己の利害関心への傾倒から方向転換することを促されて、対象である登場人物に身を移して変身するという、対象とのかかわりの態勢である。その楽しさのなかで、やがて「想像力 (imagination) を介して感覚が猛威をふるって荒れ、欲がかきたてられる」(OC. V, 122)。自己への傾注を他者 (対象) へと気を転じた関心は、対象に向かう。自己ではないものであったはずの対象への同一化によってその対象が自分のものになっていく。登場人物という面をつけた者への心の傾注と移行は、欲望のままに観賞者が自己を離れて、より新しい対象である面をつけることを追求することになる (OC. V. 53)。

美德に対して感じる無駄な関心 (intérêt) は、わたしたちの自己愛 (amour propre) を満たすことはあっても、美德を实践するように向けることはありません (OC. V, 53)。

対象に向かい、対象を目指す関心は、個人的な利害関心への固執からの方向転換を起こすための

工夫であった。ところが、心の態勢は、自己を移した先の対象に嵌り、登場人物、つまり変身した自己の像に執着することになる。自己（観賞者）と対象（登場人物）とのあいだは失われ、結局、自己への傾注である利害関心になり、自己愛を満たすことになる。この無駄な関心に陥ったとき、人は「真実性 (vraisemblance) や自然 (nature) から離れることになる」(OC. V, 24)。観賞者は、真に同一になる (vrai-semblance) ことが失われ、本質 (nature) から離れるのである。たとえ美德が舞台上に描かれていたとしても、美德の面に執着するような無駄な関心は悪に転化する。そして「共通の関心が結びつけるはずの人々を、悪が分裂させる」(OC. V, 84)。利害関心に囚われた観賞者は、各々が目の前の目標でもある対象を追求することに傾注し、隣人がいることも自己すらも忘れて排他的になり、各人が孤立する (OC. V, 114)。

人間のなかでもっとも悪い人は、誰よりも孤立している人、誰よりも自分の心を自分自身のこと集中している人です (OC. V, 107)。

ルソーは、『新エロイズ』(1761年)のなかで、観賞の対象を鏡像に喩えている。対象とのかかわりの態勢である関心は、対象への自己投影として表される。けれども、ここでの説明は、観賞者が鏡を覗いて自身の汚点をその鏡像に見出して、それを拭いとるとしている (OC. II, 251)。これは、対象である登場人物の面と観賞者とのあいだが保たれて、そこに差異が捉えられていることである。登場人物が「同一になることができる」ものであったとしても、「似ている (ressembler)」ことが把握されている。対象に自分を置いて対象と同一化しても、それは、一時のことである。対象が自分以外のものであることを認識して、観賞者は登場人物になりきることをしない。

『ダランベール氏への手紙』では、ルソーは「同類 (semblable)」と「似ている」との違いを鏡像にたとえて述べることをしていない。けれども、対象に「関心を抱く (s'intéresser)」ことを論じることによって、ルソーが関心の再帰性をとらえていた可能性は考えられる。そして、関心論は、リフレクションの問題に関連していると考えられるのである。

### 3 関心 (intérêt) と知育 (instruction)

対象と自己との関係のあり方としてのリフレクションには、二つの様相がある。B. バブコックによれば、リフレクションには、再帰性、屈折といった、対象との差異やあいだを認識する reflexion と、再帰性をもたない自己投影や対象への没入といった、対象とのあいだが失われる reflection とがある (B. Babcock: 2)。たとえば、自己鏡像への耽溺や自己喪失になる可能性をもつのは、後者のリフレクションである。それに対して、前者のリフレクションは、自己鏡像への耽溺というよりも、鏡像を利用した自己認識であり、自己言及である。

ルソーの関心論から考えられることは、対象と観賞者（自己）とのかかわりの態勢である関心が、リフレクションの課題に対応していることである。登場人物への移行と同一化の後、対象に嵌り、さらに同一化すべき対象（目標）を新たに求めていくことになる利害関心、悪に陥ることになる個人的関心は、後者のリフレクション（reflection）に重なる。ルソーは、この関心・リフレクションを「排他的」であるとして批判した。一方、一時対象に身を移して同一化したとはいえ、「似ている（ressembler）」ことを認識することが可能な状態にある関心は、前者のリフレクション（reflection）に重なるといえる。この関心・リフレクションは、対象と自己との差異を認識して自己に立ち返り、自己の欠点を払拭して補償することを促す。再帰性をもつこの関心・リフレクションは、自己省察と自己言及の意味を含みながら、感性的で知的な心の態勢にある。このとき、知育・人間形成作用（instruction）が考察されることになる。

観賞の対象は、作者の関心が結実したものであり、観賞者を面白がらせるという企図をもっている。演劇に有用性をとらえた議論は、こうした企図による作品の上演が観賞者のレッスンとなり、知育・人間形成（instruction）になると考えた。ルソーは、それに対して次のように述べる。

純正な作品は、よく教えている（instruire）とはいっても、それ以上に退屈させる（ennuyer）のです（OC. V, 43）。

関心が起こらなければ、演劇は成り立たない。登場人物が関心をひく人物ではないとき、観賞者に関心は起こらない。面白がらせるという企図は、観賞者が退屈を起こさないようにするための工夫であった。これは、関心の美学が明らかにした無関心性の関心であった。劇場演劇はそれを前提として、観賞者のレッスンになるように教えることをしなければ、結局、観賞者は退屈する。演劇の有用性は、無関心性の関心を基にして成り立つのである。ところが、この有用性が悪に転化する可能性があることを、ルソーは指摘する。

作品が人々に向けて作られたとき、その人々にもたらしうる利点それ自体が、わたしたちに教え（instruction）として与えることで、わたしたちを悪に向けるのです（OC. V, 106）。

作品は、観賞者の関心を想定し、観賞者のために、観賞者に向けて作られている。ところが、ルソーは、この演劇の特性こそが悪を生み出すという。教えとなるように観賞の対象が示されるだけでは、退屈が生じて演劇自体が成り立たない。けれども、面白がらせる企図とともに対象を「教えとして与える」ことによって、観賞者の関心が悪の方へ向くというのである。悪は、個人的な利害関心に陥ることである。たとえば、関心をひく美德が作品に描かれているとき、それを教えとして観賞者に与えると、関心をかきたてられた観賞者は、眼前の美德という対象を目標としてその対象

に身を置く。その美德の面をつけている状態にある観賞者は、もともと自分のものではなかった美德に同一化して、美德の面をもつ者になる。ところが、面をつけている自己に執着せざるをえず、対象との距離を失うことになる。美德の面を外して自己に立ち戻ることが難しくなり、再帰性が失われる。こうして、演劇の利点は悪に転化する。美德を教える (instruire) ことを目指した作品の上演によって、教わる・学ぶ (s'instruire) ことが失われる。このとき、教える／教わる・学ぶが共にあって成り立つ知育・人間形成作用 (instruction) は、再帰性を失って成り立たなくなる。

観賞者の関心は、面白がらせるという作用を受けて受動的でありながら、助長された関心が対象に向いていくという能動性をもつ。対象に関心を抱いた観賞者の関心が対象との同一化に偏向すると、対象に嵌ることになる。関心を抱く (s'intéresser) ことは、その偏向的な心の傾注に対して、関心が中動相に保たれることである。つまり、関心は、受動性と能動性とのあいだにあること、介在する (interesse) ことである。関心はその中動相ゆえに、同一化の傾向をもっている。そして同時に、中動相としての均衡が失われる危険ももっている。対象への同一化は、関心を変転させることになるのである。知育・人間形成作用 (instruction) は、教え (instruire)／教わる・学ぶ (s'instruire) が共に成り立つことである。関心は、面白がらせる (intéresser)／関心を抱く (s'intéresser) が共に成り立つことである。関心と知育は、中動相を保つという同様の構成をもつのである。

関心は、対象を必要とする情態にありながら、受動的であり能動的であって、中動的である。したがって、関心は、個人的で内発的な、そして一方的な対象へのかかわりではない。また、その意味において、関心は、対象 (他者・自己ではないもの) と共にあって成り立つ。さらに、関心は、対象とのかかわりの心の態勢である限りにおいて、リフレクション作用をもつ。したがって、関心は、二つの様相をあわせもつ。関心とリフレクション、そして知育・人間形成作用は、同様の構成をもっているのである。ルソーは「演劇は悪徳の学校である」としている。それは、演劇における関心・リフレクションと知育・人間形成作用が中動相であるがために、悪・弱み (vice) への転化を含みもつリフレクション (reflection) となる可能性の指摘である。

ルソーの演劇論は、観劇の仕組みに関心・リフレクションの情況にしたがって説明しているが、それに重ねて、知育・人間形成作用の状況を説明したものである。その内実について、3つの段階をもって把握することができる。その第一段階は、観賞者が眼前の対象、つまり、登場人物という自己以外のものに移ることである。この移行は、観賞者において内発的に自発的に起こることではない。それはむしろ情念のはたらきとして、観賞者が作品の企図に誘われて、自己の外に出ることを促されるかのようにして起こることである。面白がらせる登場人物の特徴が、観賞者の関心を助長する。この関心は、個人的な利害関心に囚われる自己に対して、その気を転じるはたらきをもつものである。第二段階は、そこに身を置いて登場人物に変身することである。それは、相対する人物の立場に立って、眼前の人間関係を把握することである。けれども、この段階においては、観劇の目標であった登場人物になりきってその面に嵌るという危険も伴う。そして第三段階では、対象

との同一化を解消して、自己に立ち戻ることである。それは、登場人物（対象・他者）が「わたしではないもの」であることを認めることである。対象との差異を感じて自他のあいだを感知することで、自己は他者に出会い、自己に出会うことを識るのである。関心は、「関心を抱く (s'intéresser)」が代名動詞であることに表れるように、中動相であり再帰性をもつ。同一になることができた対象は、「似ている」ものとして、自己との違いを示す者である。このとき、登場人物は観賞者にとって自己の鏡像として自己を映し出すものでありながら、自己にとっての鑑となり、範型となる。知育・人間形成作用は、自己と対象とのあいだの往復としての関心の態勢をもつのである。

こうした関心・リフレクションの3つの段階をもつ構成は、イニシエーションの過程に似ている。つまり、「分離 (separation)」「移行 (transition)」「統合 (incorporation)」の3つの段階をもって構成される通過儀礼 (Rites de Passage) の過程である<sup>(9)</sup>。B. バブコックは、リフレクションがイニシエーションの過程に重なることを指摘している (B. Babcock: 7)。ルソーが明らかにした演劇における知育・人間形成作用 (instruction) の過程は、関心・リフレクションの3つの段階による構成に重なると考えることができる。このとき、演劇的な〈リアルな instruction〉とは、イニシエーションの過程に重なるリフレクションと同様の構成をもつ、といえるのである。

## おわりに

ルソーは演劇に対して批判的であったとされている。けれども、彼は、演劇の作品を創作している。また、演劇論の構成からみるならば、彼の考察それ自体が演劇的に行われていることがうかがえる。つまり、彼の演劇批判は、演劇性の悪を明らかにすることであって、演劇それ自体を否定するものではなかったということである。

ルソーの演劇論は、演劇を作品として成り立たせている作者と登場人物と観客との三者関係のありようについて、対象にかかわろうとする心の態勢としての関心を説明して論じたものである。その論法は、古今の演劇論をいわば絵図 (tableau) に再構成して、そこからルソー自身の演劇への関心について検証して確認するという、リフレクション・自己省察の仕組みをとっている。この演劇論の作者であるルソーは、作者自身の関心をこの作品に結集させているし、もちろん、読者・観賞者の関心も見通している。同一化 (semblable) を鍵概念として関心のありようを論じることは、関心という心の態勢の本質を把握することに加えて、彼と演劇とのあいだのありようを明確にすることもあった。だから、彼の議論は、彼自身のものではないもの、つまり、演劇の有用性を論じた議論を対象にして、その対象に倣って一旦は同一になる。けれども、その後、自身の見解や立場を明確にする批評になっている。彼自身がみせた態勢こそが、まさに、関心という考察 (reflection) だったのである<sup>(10)</sup>。

その考察のなかで、ルソーは、事態の状況を判断して実際に行動を起こす以前の個人の情態に、

心の態勢としての関心を捉えた。関心は、対象と自己（観賞者、役者、そして作者）との対向関係に起こるリフレクションである。そのリフレクションは、イニシエーションの構造に重なることが推察される。自己への傾注からの方向転換として対象に関心をかきたてられた自己は「わたしであること」から外れて、対向する「わたしではないもの」（対象）に身を置く。そして「わたしではないもの」に変身する。ところが、その同一化の快さから再び離れて、「わたしであること」に戻らなければならない。同一化の快さには、関心が悪になることが含まれている。もし、同一化から離脱できなければ、人は対象に嵌り、さらに対象を追求し、排他的になり、自己愛に陥ることになる。関心は均衡を失って、悪に転化するのである。関心は、悪への転化をはらみながらも無関心性をもって、受動と能動のあいだの中動態であることを保持することで成り立つのである。

関心は、実際の行動の直接的原因にはならない。動機になる以前の心の態勢である。この点で、ルソーは、有用性を説く論者と同様の結論には至らない。彼は、観劇によって学んだことがその後の日常生活における観賞者（市民）の美德ある生活行動を生み出すとは考えていない。関心は、実際の行動の動因ではなく、しかも、理性的な判断でもない。人間は、対象と対向しているとき、関心の態勢となる。それは、対象との同一化を経て自己に立ち返るという過程の、いわば行き帰りの途上にあるような態勢である。つまり、関心は *inter-esse*（介在する）の態勢である。

こうした関心のありかたが知育・人間形成作用（*instruction*）のありかたに重なる。ルソーが展開した「実践的真理」についての考察の内実は、このことを明らかにすることだったのである。演劇を含めて、スペクタクル論は古来、楽しさをともなう学びのありようを議論してきた。演劇についても「演劇は学校である」という表現によって議論されてきた。実は、このような議論のもとをたどると、アリストテレス『詩学』が提示した課題にまで遡ることができる。このことについては、後の稿で検討することにした。

ルソーが明らかにした関心の概念にもとづくかぎりにおいて、知育・人間形成作用の可能性は、対象に同一化するという意味での模倣と、対象という仮構を利用した自己省察にあるといえる。そのためには、対象が関心の結集であり、関心を取り結ぶものであるという媒介性と、関心が中動相であることが考えられていなければならない。また、学ぶ者（観賞者）が関心をかきたてられながら、私的な利害関心に陥って対象に固執することからの気の転換という練習が必要であろう。関心は学習活動に不可欠である。ただし、それは、面白く学ぶことが自然発生的に起こり、学習者の対象への関与が自明なことであるという意味ではない。けれども、関心の取り結びによって、面白がらせるという企図に助長されて関心を抱くことが学習活動に起こるとき、楽しく学ぶことがそこに成り立つといえる。

#### 注

- (1) 学校教育では、1980（昭和55）年改訂の指導要録において、学習状況を把握するときの観点として「関心・態度」が導入された（下山：508）。その後、観点別評価となって、「関心・意欲・態度」

- が評価の対象となった。
- (2) 矢野智司によるルソーの興味・関心論は、長尾(1988)が『エミール』から明らかにしたルソーの関心論にしたがったものを参照したものである(矢野2000)。
  - (3) デイドロ、ダランベール編『百科全書』の「インタレスト」の項を訳した桑原武夫は、その訳出よりも前に、インタレスト論を『文学入門』で展開した。このなかで桑原は、interest, intérêtが「興味・関心」と訳しきれないことを表明して、「インタレスト」とした。その内容については、寺崎(2010)を参照のこと。
  - (4) R. ウィリアムズは、法律、経済の領域にかかわる interest の意味の変遷を主に説明している。
  - (5) 当時の劇場の観客席は、平土間とボックス席との2種類があった。演劇論では、観客は主に平土間の観客を指しており、ボックス席の観客は批判の対象であった。
  - (6) ルソーの美学は、反絵画的性、反視覚性の芸術ジャンルである音楽の方を把握して、当時の美学の主流に対して異議を唱えた(馬場2010:233)。
  - (7) ルソーが演劇論を執筆するきっかけとなったダランベールの演劇論は、演劇が有用であることを提示している。その後、ダランベールはルソーへの返信のなかで、観劇が観賞者のレッスンになることを明記している(寺崎2001)。
  - (8) 言語学の中動態研究の成果をもとにして、芸術体験における作品とのかかわりのありようを中動相によって把握することについては、森田亜紀の研究が参考になる(森田2003)。
  - (9) ヘネップの通過儀礼論(1908年)をターナーがさらに liminoid 論へと発展させていることは周知の通りである。ターナーの議論は、ライフサイクル論のほかにも応用されるものである(V. Turner 1982: 24-26)。
  - (10) ルソーのこの論法は、アウグスティヌスに倣った『告白(Confessions)』と同種ものであると考えられる(B. Babcock 1980: 3)。

#### 参考文献

- J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse, Œuvres Complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
- J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert, Œuvres Complètes*, t. V, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- ルソー「演劇に関するダランベール氏への手紙」(西川長夫訳)『ルソー全集』第8巻 白水社1979年。
- ルソー『演劇について—ダランベール氏への手紙—』(今野一雄訳) 岩波書店1979年。
- 馬場朗「ジャン＝ジャック・ルソーの趣味論」『美学』第52巻第3号2001年 pp. 1-13.
- 馬場朗「近代美学の生成と対峙するルソー」桑瀬章二郎編『ルソーを学ぶ人のために』世界思想社2010年。
- Barbara A. Babcock, "Reflexivity: Definitions and discrimination", *Semiotica*, 30 (1/2), 1980, pp. 1-14.
- 桑原武夫『文学入門』岩波書店1950年。
- M. Launay, *Index-concordance de la Lettre à d'Alembert sur les Spectacles*, Edition Slatkine, 1994.
- 森田亜紀「芸術体験の中動相」『美学』第54巻第2号2003年 pp. 1-14.
- 長尾十三三「興味論」『新教育運動の歴史的考察』明治図書1988年 pp. 11-28.
- 『日本国語大辞典 第二版』小学館2001年。
- ラ・ロシュフコー『箴言集』(二宮フサ訳) 岩波書店2010(1989)年。
- 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究』岩波書店1999年。
- 下山剛「興味、関心」『新教育学大事典』第一法規出版1990年 pp. 507-508.
- 鈴木琇雄『「教育」と「自然」』明治図書1984年。
- 寺崎恵子「ルソー『ダランベール氏への手紙』における instruction」『教育学研究』(日本教育学会)第66巻第4号1999年 pp. 76-84.
- 寺崎恵子「演劇と教育—ダランベールからルソーへの返信の内容を手がかりに—」『人間発達研究』第

24号 2001年 pp. 27-34.

寺崎恵子「関心 (interest) とはなにか」『第68回大会発表要旨集録』日本教育学会 2009年 pp. 154-155.

寺崎恵子「「インタレスト」とはなにか」『教育哲学会第53回大会発表要旨集録』2010年 pp. 18-19.

寺崎恵子「ルソーにおける関心の概念」『教育哲学会第54回大会発表要旨集録』2011年 pp. 12-13.

V. Turner, "Liminal to Liminoid" *From Ritual to Theatre*. PAJ Publication, 1982, pp. 20-60.

矢野智司「興味」『教育思想事典』勁草書房 2000年 pp. 207-209.

レイモンド・ウィリアムズ「interest 利益・関心」(椎名美智ほか訳)『完訳キーワード辞典』平凡社 2002年 pp. 168-170.