

## 野村萬斎のハムレットをジメメル「俳優の哲学」から読む

### —自律的なペルソナ創造者としての芸術的「俳優」論—

広島大学 総合科学部 桑島 秀樹

#### はじめに

なぜ狂言師「野村萬斎」がハムレットを演じるとおもしろいのか。

むろん、ここでの「ハムレット」は、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』に登場する主人公の「悩めるデンマーク王子」役のことを指す。

たとえば、混迷する現代世界を生きるどこぞの国の青年皇太子殿下に登場願って、学芸会よろしく舞台上でハムレット役を演じてもらえば、おのずとハマるか。あるいは、戯曲における登場人物の役がらは、あくまでも劇作家の配した「ことば」の正確な理解のうえにしか成り立たないと考え、どこぞの新進気鋭かつ少壮のシェイクスピア学者を舞台のうえに無理やり押し上げてやれば、そこにおのずとハムレットが現れるか。たしかにこれくらい趣向を凝らした舞台を打てば、入りのよい興行にはなるかもしれぬ。しかし、まっとうな観客からすれば、大いなる「猿芝居」にすぎまい。

俳優としての「野村萬斎」（本名：野村武司、1966年生まれ）は、由緒正しき「狂言の家」野村家に生まれた「生え抜き」の狂言師である。そして、3歳にして舞台を踏んだ、まさに「狂言界のプリンス」である。また、彼の経歴をみれば、東京芸術大学音楽学部邦楽科卒業のエリートにして、文化庁の芸術家在外研修制度によりロンドン留学経験までもある。つまり、役者のなかでも、自己の演技に意識的な人物といえるだろう。まさしく、先の「皇太子」や「学者」のもっていた天賦の貴族性と理知的な学殖とが、この俳優「野村萬斎」のうちに特権的に統合されており、きわめて稀有な像を結んでいるとあってよい。

さて、この野村萬斎が、舞台『ハムレット』（ジョナサン・ケント演出、世田谷パブリックシアター公演）<sup>1</sup>を経験したときには、成功裡に終わった『オイディプス王』（蜷川幸雄演出、シアターコクーン公演）<sup>2</sup>をすでに経験してもいた。ハムレット公演中のインタビュー<sup>3</sup>で彼が応えているように、当初は、狂言役者としての「萬斎」と、それ以外の舞台やドラマを演じる「萬斎ダッシュ」とが乖離していた（あるいは、そうしないといけなかった）という。しかし続けていうには、ハムレットを演じるに及んで、これら二人の役者、「萬斎」（＝狂言師）と「萬斎ダッシュ」（＝舞台やテレビにおける俳優）がひとつになってきたという。

ここには、たんに東西舞台芸術における異種混淆がもたらすキッチュなおもしろさばかりでなく、舞台芸術の上演において俳優が積極的に参与する創造行為の秘密が隠されては

いまいか。以下、本稿におけるいちばんの関心事は、俳優による独自の創造行為の検証から、芸術ジャンルのひとつとして「演劇」を特徴づけることである。

ここまでみてきたように、具体的な俳優およびその登場作品としては、野村萬斎が主演する『ハムレット』を念頭においてみたい。そして、上記のような俳優論の検証作業にあたっては、ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918) <sup>4</sup>のエッセー「俳優の哲学」“Zur Philosophie des Schauspielers” <sup>5</sup>を精読することで、他の芸術ジャンルとの比較を通じて演劇における芸術原理の特殊性を明らかにしたい。

さらには、俳優のおこなう創造行為が、つまりは、演劇における創造行為が、人間社会における「他者」理解の構造といかに接続しているかを最後に示したくも思う。そこでは、「ペルソナ」(人格=個性)の内的展開という視座が重要となろう。

それでは、以下、エッセー「俳優の哲学」でジンメルが考えた理路を少しく細かに追ってみよう。

## ジンメル「俳優の哲学」の分析

引用 1 : 「……あらゆる芸術は、ふつうは生の現実 (die Lebensrealität) を生の彼岸の客観的形象 (ein objektives lebensjenseitiges Gebilde) へと移すのであるが、俳優 (der Schauspieler) はその逆のことに実行する。というのは、俳優の仕事にとって素材となるものが実はそれ自体すでに芸術作品であり、そこで、戯曲 (das Drama) のもつこの単に理念的なもの、単に精神的なものを実現し、それをふたたび現実的表現へ移していくことこそ、俳優の仕事だからである。事実、戯曲は、完結した芸術作品として現に存在している。……」(FA, 231 / 土肥訳 253 頁)

引用 2 : 「……戯曲の本に書かれているような舞台上の人物 (die Bühnenfigur) は、いわば完全な人間ではない、つまり感覚的な意味での人間ではなくて——人間に関して文学的にとらえることができるかぎりでの複合体である。……(劇)作家 (der Dichter) は、むしろ、このような人物の運命、姿、心を、単に精神的なものの一次元的でしかない経過のなかに移しているのである。文学としてみれば、戯曲は自己充足的なひとつの全体であるが、出来事の全体性 (die Totalität des Geschehens) という点では、象徴 (das Symbol) にとどまっている。出来事の全体性はそのような象徴からは必ずしも論理的に展開されえないのである。そこで、俳優は、いま述べた一次元的経過を、完全な感性のいわば三次元性に移しかえる。……」(FA, 231-232 / 土肥訳 253-254 頁)

引用 3 : 「……しかし俳優は、ほかの芸術家の場合同様に、感性的なものの彼方にあるこのような現実の層 (= 「なにか形而上学的なもの、非感性的なもの」としての「現実」すなわち実在) のなかへとわれわれを導くのではない。俳優が生きた人間としてわれわれ

のまえに立つという唯そのことだけが、戯曲はわれわれのまえで感覚化されることによって同時に現実化される、とのひどい誤解の原因になる。絵画材料のカンヴァスが色彩を塗るだけでは絵画芸術作品でないのと同様に、俳優も、生きた現実として登場するだけでは演劇的な芸術作品 (das schauspielische Kunstwerk) ではない。内容が、現実のなかではなく舞台の特殊な像の在り方 (die besondere Bildart der Brühen) のなかに移されねばならない。現実としての俳優は、色彩が画像でないのと同様に、芸術的な舞台上の人物 (die künstlerische Bühnenfigur) ではないのだ。……」(FA, 232 / 土肥訳 254 頁)

ジンメルの演劇論は、まずもって「俳優」のもつ芸術的な創造性にスポットが当てられている。彼の論においては、舞台上演を前提とする戯曲のもつ——つまり劇作家<sup>6</sup>のもつ——芸術的な創造性が、完成した文学としての戯曲がもっているそれとの対比によって鮮明化されている。より正確に言えば、戯曲のなかの登場人物を補完的に示すために「舞台」のうゑに役者を上げるのではない、という主張である。

しかし、もとよりジンメルは、「文学」としての戯曲のもつ芸術的価値を否定しているわけではない<sup>7</sup>。むしろ芸術的な創造行為ならば、劇作家のうちにみられる心の創造作用と俳優のそれとは、原理的に（もっといえば、理想的に）一致すべきものだと考えていたといえる。

ただし、このエッセーをものすジンメルは、演劇を自律的な芸術ジャンルとして規定するものが、まさに後者すなわち俳優の「魂」のうちに働く創造作用であることを、執拗に説明していくのである。演劇芸術の創造性とは、文学ばかりでなくその他の芸術ジャンルの創造行為とは、すこし違った在り方をするものなのである。

以下の引用を見てみよう。

引用 4 : 「……いったい舞台の上で誰が敬虔であるだろうか、または偽善者であるだろうか。そんな人は誰もいない。なぜなら、ただ俳優だけがそこに立っていて、ひとつの存在者 (ein Sein) となっているばかりだからである。舞台上の俳優は、敬虔でもなければ偽善者でもない。舞台上のこの存在者に、なにか求めてもむだである。……」(FA, 233 / 土肥訳 255 頁)

引用 5 : 「俳優は文学的創作物 (die dichterische Schöpfung) を『現実化する』(verwirklichen) という考えはまったくの思い違いであり、それは、俳優がそのような創作にたいして駆使する (üben) 特殊で統一的な**芸術 (eine besondere und einheitliche Kunst)** が文学作品そのものとまったく同じように現実に関わりがないからなのだが、われわれはそのような思い違いを見抜くことによって——うまくまねる人がなぜそれだけではまだうまい俳優ではないかということ、また、人間を模倣する才能 (タレント) は俳優の**芸術的=創造的な天分 (die künstlerisch-schöpferische Begabung)** とは無関係であるということ、ただちに理解するのである。というのも、模倣する者の対象は現実であり、

現実として受け取られることがその人の目標だからである。しかし肖像画家と同じように、芸術的な俳優は、現実世界の模倣者 (der Nachahmer der wirklichen Welt) ではなく、新しい世界の創造者 (der Schöpfer einer neuen (Welt)) である。……」(FA, 234 / 土肥訳 256 頁)

引用 6 : 「……芸術とは、このような仮象 (=真なる存在の影としての「仮象 Schein」のこと) と現実 (die Wirklichkeit) とが対立しているその彼岸にあって、それだけで存在している領域であり、人はそのなかに現実を求めるとはできないし、それゆえにまた仮象を見いだすこともできないのである。」(FA, 234 / 土肥訳 256 頁)

これらの引用からも読み取れるように、俳優が舞台の上でおこなうのは、たんなる「模倣」行為ではない。したがって、文学としての戯曲を補完的に完成させること、すなわち、文学的な芸術創造の完成を補助することが、俳優ないしは演劇の役割ではないということになる。

このことを、ジンメルは以下のようにまとめている。

引用 7 : 「……それ (=演劇を単なる受動的な「戯曲の受容」と見なし得ない理由) は、俳優の技芸は、その全本質においても規範化においても、劇作家のそれとは別種のものだからであり、また、劇作家の技芸に依存しているにもかかわらずそれとは独立の技芸だからでもある。そのため、わたしが芸術作品の内なる側面と呼んだもの、つまり、感覚的な芸術諸現象のなかで外に向かって命萌える (nach außen hinleben) ような、非具象的かつ主観的な体験 (das unanschauliche subjektive Erleben) は、俳優の場合、目のまえに客体化されて置かれる劇とすぐには同一化をみないのである。……」(FA, 239-240 / 土肥訳 262 頁)

だからこそ、模倣でなく「創造」作用を俳優の演技に認めることで、演劇芸術を、文学と等価な芸術的価値を担う自律的ジャンルとして規定し得るのである。

ところで、独立した芸術ジャンルとして演劇 (舞台芸術の意味) を考える場合、演出家の存在を抜きに語ることはできまい<sup>8</sup>。しかし、ジンメルの場合には、劇作家と俳優、すなわち、文学作品としての戯曲のもつ創造性と舞台上の俳優がおこなう演技の創造性、この両者における創造過程における芸術的完成の在り方を問うかたちで論が進められる。だから、演出家の役割は、俳優による戯曲の解釈というレベルに解消されているとみることができよう<sup>9</sup>。

この点については、本稿の考察が、野村萬斎による『ハムレット』を念頭になされていることとうまく符合していると思う。萬斎による『ハムレット』上演は、ジョナサン・ケントという演出家の手を経てなされてはいるが、この演出家を見出し、演出を依頼したのは、もともと「ハムレット」役をみずから演じる萬斎そのひとだったからである。

まさにこの点で、『ハムレット』上演以前、蜷川幸雄演出の『オイディプス王』にキャストイングされ、タイトルロールを演じた際に置かれた状況とは明らかに異なっている。それは、先の言い方を引用すれば、「萬齋」と「萬齋ダッシュ」が乖離していたという俳優そのひと内部の問題とはまた別の次元での、はっきりとした外的な要因の違いともいえる。

じつのところ、ジンメルがこのエッセーは、まちがいでなく当時の『ハムレット』上演の在り方をめぐる問題意識<sup>10</sup>が執筆の直接のモチベーションになっていた。

引用 8 : 「……したがって、あのハムレットを現実のなかから取りだして演じることができない(そのうえ、そのような演じ方は、まったく実現不可能な自然主義的贅言である)のと同様に、そのハムレットを単純に文学のなかから取りだして演じることができないのである。……文学作品としての役からのみ、その役がいかに演じられねばならないかが結果的に明らかになるという、いま行われている理論は、文学的理想 (ein literarisches Ideal) を意味してはいるが、演劇的理想 (ein schauspielerisches Ideal) を意味してはいない。俳優は役のマリオネット (操り人形) ではない (die Marionette der Rolle)。……」 (FA, 243 / 土肥訳 266 頁)

この引用を読めば、ジンメルがこのエッセーを書かざるを得なかった背景が、ただちにわれわれのまえに熱く具体的なかたちをとって立ちあらわれてくるだろう。そして、「流行りの」学術的なシェイクスピア理論家に対して、すなわち、「シェイクスピアの書いた台詞からのみ役者の演技を引き出せ」という上演理論<sup>11</sup>に対して異を唱えることこそ、ジンメルの目論見であった。こうした事情から、ジンメルの分析でしばしば扱われるのは、ほかならぬ『ハムレット』であった。

引用 9 : 「……いずれにせよ、両者 (=戯曲と演劇) は、ただちに同一化されるのではなく、むしろ、そのあいだにもう一段階なければならない。それは、俳優による戯曲の内面的現実化 (die innere Aktualisierung)、つまり俳優が戯曲を感覚化するまえの内面的現実化であり、いわば、戯曲の本のなかにある客観的=精神的内容を主観的に生きたものにすること (das subjektive Lebendigmachen) である。……俳優の魂 (die Seele) のうちなるハムレットは、本に書かれていて読まれるあのハムレットではないし、またおそらく読書を通じて刺激を与えられるような、なんらかのハムレット気質をもつ現実的かつ心理学的な人間像 (das realistisch-psychologische Bild einer Hamlet-natur) でもなく、ある俳優固有の形象 (ein eigenes Gebilde) であり、特殊な芸術家気質の領域内での体験 (ein Erlebnis innerhalb der Sphäre eines besonderen Künstlertums) であって、そこには感覚的に完全に外化された風貌 (die sinnlich ausgestaltete Erscheinung) はまだ含まれていないし、あるいは含まれていてもただ潜在的でしかない。」 (FA, 240 / 土肥訳 263 頁)

引用 10 : 「……つまり現実のハムレット的人物 (ein realer Hamlet) がふるまったかもしれないのと同じようにハムレットとしてふるまうことがあたかも俳優の理想であるかのような、そういう奴隷化が退けられなければならないばかりでなく、さらに、ある役 (eine Rolle) を演ずる理想的な在り方がまるでその役がら自体によって明確に必然的に与えられているかのような、つまり、ただ十分に〈戯曲を〉鋭く見つめ筋道をたてて従っていきさえすれば、その人にとってはまるでハムレットの本のページからハムレットの全き演劇的感覚化 (seine ganze theatralische Versinnlichung) がぐっと浮かびあがってくるかのような、そのようないっそう幻惑的な観念もまた、退けられねばならないからである。……」 (FA, 242 / 土肥訳 265 頁)

この引用 10 の直後に、ジンメルがまとめているように、あらゆる役がらに関して、戯曲の「ことば」を第一義とすることから帰結するような、硬直的な「ただひとつの正しい演劇的な表現」 (nur eine einzige "richtige" schauspielerische Darstellung) などあり得ないのである。

しかしながら、歴史的な演劇論史の展開を考慮したとき、ジンメルの見解を批判的に考えてみることもいっぼうで可能である。シェイクスピア劇の上演では、演劇作品の「ことば」至上主義はむしろ、アリストテレスによる『詩学』以来の古典的な伝統でもあるといってもよからう。ましてや、機関銃のように会話がなされ、劇がつぎつぎに進行していく『ハムレット』の場合には、ことば遊びも含め、戯曲に沿った台詞の解釈は必須であろう。現に、くだんの萬斎による『ハムレット』上演にも、「ことば」に関するかなり周到な気遣いが認められる<sup>12</sup>。あるいは、シェイクスピア劇ほど「ことば」を大切にしなければならない戯曲はない、といってもいいほどである。

こうしたことを考えてみたとき、シェイクスピアの書いた「ことば」を忠実に読んで演技に活かすことは当然だったともいえる。それなのに、ジンメルは、『ハムレット』の例を挙げる際にも、台詞の構造分析にはまったくといってよいほど関心を示さない。なぜか。

それは、エッセー「俳優の哲学」における分析が、戯曲における「ことば」の応酬からなる物語ないしはプロットの展開に劇的なものの本質を見る立場にはない、ということの明確な証左であろう。ジンメルが考える演劇の本質は別のところにあると見てよい。

なお、現在の演劇理論では、その芸術ジャンルとしての演劇の独自性を、俳優の肉体の現前性そのもの、あるいは、観客の存在、あるいは、戯曲と演出家と俳優とを含む舞台空間の全体性ととらえるのが一般的であろう。だが、ジンメルの「俳優の哲学」においては、俳優の肉体性を多少は顧慮するものの、あくまでも俳優内部の心的な創造作用の反映として「肉体」の現前が意識されるだけであって、この心的な創造作用を離れた身体の問題が前景化しているわけではないのである。この点は、ジンメルの俳優理解、ひいては演劇理解に若干の古めかしさと物足りなさを感じさせる原因となるかもしれない。

さて、ジンメルによって文学的な創造作用との違いが鮮明化されるに及んで、演劇的な創造作用は、じつに現実世界の倫理的実践の象徴でもあることが明かされる。これこそジ

ンメルのエッセーの核心ともいえる。以下の引用を見てみよう。

引用 11:「……いふなれば、〈芸術家〉としての個々の俳優による戯曲中の役がらの「解釈」(Auffassung) は) 文学的内容または即物的に与えられた内容と、視覚的にも聴覚的にも細部をつめて行なわれる最終的な感覚的上演との中間にあるものである。……またこの場合の意味というのは、単純に戯曲の文学的内容などではなく、いわば俳優のもつ自律的な芸術心の活動状態 (die selbständige aristische Sellenhaftigkeit des Schauspielers) へと戯曲が転生 (Metempsychose) することなのである。……」(FA, 241 / 土肥訳 263-264 頁)

引用 12:「……俳優の芸術的営み (die schauspielerische Kunstleistung) は、それ自身がその道の目標 (das Ziel des Weges) なのであって、それより先の目標へとたどり着くために渡っていくような橋ではない。」(FA, 243 / 土肥訳 267 頁)

引用 13:「生のさまざまな印象にたいして、根源的な演劇的態度というもの、すなわち、創造的に造形するある種の反作用 (eine schöpferisch gestaltende Reaktion) というものがあり——それはちょうど、絵画的または文学的な根源的態度があるのと同様である。ただしこれらがすべて、ただちに、自立した状態の芸術的営みなのではなく、それらは日常の多様な表出や実践のなかに織り込まれているのである。『ひとつの役がらを演じる』ということ——見せかけやごまかしではなく、なんらかの仕方であらかじめ現存し、指示されたものとして目の前に見いだされる表現形式のなかへと個人的な生が流れ込むこと (das Einströmen des persönlichen Lebens) ——これは、われわれの実生活 (unseres tatsächliches Leben) を構成している諸機能のひとつである。……われわれは、大なり小なり、慢性的かつ交代的に、われわれの実存 (unsere Existenz) がまとって (kleiden) いかねばならない理念的なさまざまな形式に出会う。ひとりの人間が自己の行動様式 (seine Verhaltensart) を自分に最も固有な実存にもとづいてまったく純粋に規定するということはきわめて稀れであって、たいていの場合われわれが出会うのは、自分の個別の行動にともなって実現されたところの眼前の先在的形式 (eine präexistierende Form) である。そこで、その人間は、自己自身にゆだねられた中心的な自己展開とは別の先示されるもの (ein vorgezeichnetes Anderes) をまさに生き、あるいは演じ、しかしそれにもかかわらず、それによって自己固有の存在 (sein eigenes Sein) をすっかり捨て去るのではなく、自己存在そのものによってその別のもの (=「先在形式」という役) を満たし、その別のものを多様に分かれた血管のなかへと流れ入るよう導くのである。その血管のそれぞれは、まえもって存在している川床のなかで迷いながらも、内的存在の全体を引き受けて特殊な形態 (besondere Gestaltung) に作り上げていく——こういうことが演劇芸術の前形式 (die Vorform der Schauspielkunst) なのである。この前形式は、生の現実性 (die Lebensrealität) から抽象化されることによって、また手段として生のなかへ織り込まれただけの単なる形式から現実性の彼方にある固有の生へとすっかり形を変えること

によって、芸術となる。……」(FA, 244-245 / 土肥訳 267-268 頁)

引用 14:「……他の俳優をそのまま模倣(コピー)する俳優は、再現的(reproduktiv)である。もちろん、演劇以前の演劇的前形式、つまり実生活そのままの形式において演劇を実現しているかぎり、われわれは、いわばまだ身体半分は演劇以外のわれわれ個人の現実のうちにとどまっており、実生活での役がらと個別的かつ全体的な自己の本来的生とを、たとえ矛盾対立した緊張感ではないとしても、やはりいぜんとしてある種の緊張感をもって感じている。そして、このことは、社会性(Sozialität)または宗教(Religion)という理由、運命(Schicksal)または処世術(Lebenstechnik)という理由からわれわれに先んじて示されているような役がらに抗して、どんなに深い衝動と必然性に駆られている場合にも事情はまた変わらないのである。しかし、形のうえでは同じことをまったく別様に特殊化され毎日変化しながら細部を厳密に規定された状態で義務づけられている俳優は、このような営みのあいだじゅう、この営みからずれていく自己のペルソナ性(Persönlichkeit)を引き留めたりせず、生まれながらの彼の現存在(sein autochthones Dasein)が、目の前に見いだされる事態に余すところなく合体していく(in die vorgefundene Gestaltung aufgehen)。俳優は、態度ふるまいのこのような絶対性によってこそ、実はそれとはまったく別なものである彼の『現実』(Wirklichkeit)を、すなわち俳優の営み以外の人生の関心・行動・絡み合い(die Interessen, Aktionen, Verflochtenheiten)を、すべてのり越えているのである。つまり、俳優とは芸芸を駆使する者のことなのだ(d. h. er (= der Schauspieler) übt Kunst.)。……」(FA, 246-247 / 土肥訳 269-270 頁)

われわれは、こうした指摘に接するとき、ジンメルによる「俳優の哲学」における思索が演劇の芸術的自律性を規定するばかりでなく、じつに現実社会における他者とのコミュニケーションの在り方への反省の視座にまで貫かれていることを知るのである。換言すれば、ジンメルの俳優論は、たんに芸術哲学であるばかりか、文化的社交会生活における他者とのコミュニケーションの実相をえぐりだすような、「個」としての人間の存在哲学にもなっているということだ。

だから、ジンメルは、このエッセイの後半以降で、次のようにいうのである。

引用 15:「……つまり、個々人は、たしかに自己固有の諸力により育てられていながら、しかしやはり自己固有の生の現れとはいえない、先んじて規定されている形姿(eine vorbestehende Gestalt)へと、自己の人格的な実存(seine persönliche Existanz)を、嘘偽りやごまかしなしに変身(メタモルフォーゼ)させるのであって、文化的な生活(das kulturelle Leben)はいたるところでそういう形を示している。そのような——何となくよそ者風の(fremd)<sup>13</sup>——形姿(Gestalt)を身につけるということは、まぎれもなく、個々人固有の本性のなかに本質的に存在し得ることである。この逆説(diese Paradoxe)



は、ともかくも、われわれが身につけている意匠 (die Ausstattung) なのである。そしてここに俳優気質の原型 (das Prototyp des Schauspielertums) があるということ、まさにこの機能が、それ自体生の活動によって規定される代わりに独力で自ら活動を規定するときには芸術になること——このことがかくも重要なのは、演劇芸術 (die Schauspielkunst) が、このような根源的土壌 (der Wurzelbode) から、絵画 (Malerei) や文芸 (Dichtkeit) とまったく同じような自律的なもの (etwas genau so Selbstätiges) であると明かされるからである。劇を演じるということは、再現的な技芸ではまったくない (Schauspielen ist keine reproduktive Kunst.)。……」(FA, 246 / 土肥訳 269 頁)

引用 16 : 「……創造的な芸術家一般 (der schöpferische Künstler) と同様に、俳優は、劇の全現象 (die Gesamterscheinung) をなんとかして自己の内なる中心点 (ein Kernpunkt) に連れもどす、そしていまや緊張そのもののその中心点から、戯曲は盛りあがり、自己形成しつつ、一個の新たな現象 (eine neue Erscheinung) に向かって成長発展する。俳優にとって、演じられるべき人間は、まだいっさいの表現の彼方にある存在である。劇作家により外部の様々なアクションとして配されたペルソナ (die Persönlichkeit) を通じて、俳優は、性格論理的統合点 (der charakterologischen Einheitspunkt) において、すなわち、それらアクションを背後にもつ直観的な存在中枢 (das anschauliche Seinzentrum) において、自己を生成あるいは変化させる。そののち、俳優は、徐々に現れてくるもろもろの状況のなかでこの中枢にある隠れた諸力 (die latenten Kräfte dieses Zenrrums) を発展させる——逆説的な言い方が許されるならば、こうした発展が劇作家の指示したとおりまさに台詞とアクションにおいて行われるということが、まるで幸運な偶然か予定調和かであるように、俳優はこの中枢にある力を発展させるのである。〈だからこそ〉俳優のもつ自由は、ふつう倫理的自由 (die sittliche (Freiheit)) と言いならわされている形をとるのだ。……」(FA, 261 / 土肥訳 283 頁)

ジンメルがいうには、現実社会で生きるにはまず、その文化において既成のものとなっている種々のペルソナ<sup>14</sup>を担わねばならない。そのペルソナを担いつつ、それとの格闘のなかから、独自の自律的なペルソナを形成するのが人間の創造力であり、そこにこそ人間的自由の発露が認められるとする。しかも、俳優の天才性に象徴的に現れるよう、こうした自律した一個のペルソナの顕現は「予定調和」的に現れるということだ。

「創造的な芸術家」としての俳優は、「文学」として完成した戯曲の登場人物を、ひとまず我が身に引き受けつつ、しかし自己の内面からの創造の力で演じる必要がある。俳優が自己の内部からの内発的なペルソナ創造をなしえたとき、それはまさに劇作家の創造作用と等価のものとなるわけである。だから、俳優における芸術創造は、以下のようなことばでまとめられることになる。

引用 17 : 「そのように、人間のさまざまな活動の仕方のうちで、芸術こそが、主観の最も優越した自由 (die souveränste Freiheit des Subjekts) にもとづいて (生の) 内実に

かかわる客観的必然性と理想的先行形成 (die objektive Notwendigkeit und ideale Präformiertheit) とが実現されるような活動の仕方だとするならば、演劇芸術は、この活動の仕方の最も根元的な実例 (das radikalste Beispiel) である。演劇芸術は、それが演じられるままに、演技者の存在根拠と気質からほとぼしり出る自発的な表出として作用し、上演される劇の運命と自己自身によって限定されたある直接的な生の自己達成として作用する。……俳優は、観客 (der Zuschauer) のために純粹に自己自身の内部から演じるのであり、彼が演じる内容は、舞台に姿を現わすためには、本のなかから生まれたり、あるいは他者の意識や創造力から生まれたりするのではなく、俳優の魂 (seine Seele) から直接生まれるのである。俳優は自己を演じるのであり、人が俳優に見る行為や苦悩 (das Tun und Leiden) は、俳優のペルソナ (seine Person) のそれなのであって、俳優のペルソナは、その行為や苦悩とともに、いつけん生の現実におけるように展開される。こうしたことが高まってくると、俳優は自己の存在をただ提示するだけで、何をしようと何を言おうとかかわりなしに印象を与えることができる。こんなわけで、喜劇役者 (der Komiker) の場合、彼がただ舞台へ登場するだけで、観衆 (das Publikum) はもう笑いはじめる。……」  
(FA, 259-260 / 土肥訳 281-282 頁)

引用 18: 「俳優が一方では劇作家の表現に従い他方では所与の世界の真実に従う、その忠実さは、たんなる機械的な模写 (ein mechanischer Abklatsch) ではない。これが意味しているのは、演劇的人格 (die schauspielerische Persönlichkeit) というものが、書かれた戯曲あるいは模倣されるべき現実とのある理想的な関係とともに生まれるのではなく、演劇的人格そのものとして生まれ、戯曲と現実この両者を有機的な要素として、自己の生をさまざまに外化したもの (die Aeuserungen seines Lebens) のなかへと織り合わせていくという事実である。……」 (FA, 260-261 土肥訳 283 頁)

このように、最終的に俳優のおこなう独自の創造作用は、社会的存在としての人間の根源に触れるような究極的な精神内造形衝動との一致をみる。しかし、すべての舞台上の俳優がこのような芸術的創造に関与し得るのか。ジンメルのは、否である。

引用 19: 「……演劇的営み (die schauspielerische Leistung) が芸術的に独自の存立様態をもっている (der aristischen Eigenbestand) にもかかわらず、たったひとつの劇作家の意図によって理念的に規定されているとすれば、演劇的人物の多様性はいかにして許されるのか、そのうえそれは、いかにして可能なのか? 実はここにおいて、演劇的営みの自律性 (die Selbständigkeit) は、演劇的個別性 (die schauspielerische Individualität) の自律性へと尖鋭化されているのである。いまは、俳優気質一般の芸術的自律性ではなく、個々の俳優にみられる個別性 (die Individualität des einzelnen Schauspielers) がもっている芸術的自律性が問題なのである。そしてまた個々の俳優のもつこの個別性は、その俳優が唯一の文学的人物 (eine dichterische Figur) を演じてみせるときに成り立ちうるのでもなく、また俳優が現実とその人物と一致するような人格 (die

Person) を自然主義的に演じる (naturalistisch spielen) ときに成り立ちうるものでもない。俳優の営みがこの双方からどれほど遠くへだたっているかということが、文学的にも現実的にもただひとりのハムレットしか存在しないのに演劇的には多くのハムレットが存在するという経験上の事実 (die empirische Tatsache) をも、いまやはっきりと示している。」(FA, 249-250 / 土肥訳 272-273 頁)

引用 20: 「下手くそな俳優 (die schlechte Schauspieler) は『やりがいのある』(dankbar) 瞬間瞬間を当てこんで演技し、それらのあいだの現実的で持続的なアクションが脱落するのだが、他方、芸術的俳優は、このように細切れに落ちをつけるのを避けて、演技を恒常的な状態で保ち、そのことがあらゆる瞬間において原理的に俳優の全体性 (seine Ganzheit) を認めさせるのである。……生の超越 (die Transzendenz) のもつ最も重要な内的現われ (wichtigste innere Erscheinung) は、生があらゆる瞬間において全体的生 (das ganze Leben) でありつつも、同時にあらゆる瞬間において別の生となるということである。これこそ演劇的芸術 (Schauspielkunst) なのだ! ……演劇芸術は、いたるところで、リアルかつ芸術的な種々の出来事の象徴であり、またそのような種々の関係性 (die Verhältnisse) の象徴でもある。……」(FA, 264-265 / 土肥訳 286-287 頁)

役者の気質にも適・不適があるのだ。だから、ハムレット役を演ずるにも以下のようになる。

引用 21: 「……一般に伊達男 (Bonvivant) にしか向かない俳優は、ハムレットの『正しい』解釈 (“richtige” Auffassung des Hamlet) は生じない。観客にとって、役それ自体とともに直接与えられる解釈を俳優がずらしてしまったかのように見えるもの、それは、俳優の観点から見れば、役がら (die Rolle) と俳優の性質 (die Beschaffenheit des Schauspielers) とのあいだに一個の関係が正当に成り立たないことを意味するのであって——それはちょうど、いろいろな体質の人々が、必ずしもすべて、ある一定の対象に関して一個の表象 (eine Vorstellung) を形づくることができず、それなのになおその対象との実践的な触れ合い (praktische Berührung) を求めながら、失敗ばかり繰り返すことになるのと同じなのである。ハムレットは、かなり多くの俳優にとって、色盲 (ママ) の人にとっての色とまさに同じなのである。……」(FA, 253-254 / 土肥訳 276 頁)

われわれは、ここでふたたび萬斎のハムレットを呼び出すことにしよう。俳優「野村萬斎」は、いっけん伊達男かもしれぬ。しかし、それは、この現実世界に生きる「野村武司」のかもしれないイメージ、すなわち舞台上に上って演ずる俳優「野村萬斎」ではない。

以下では、これらのことを踏まえ、俳優における固有の創造作用に関して、本稿のまとめをおこなうことにしたい。

## おわりに

本稿をまとめるにあたり、もういちどジンメルが考えた演劇独自の存在様態について確認しておきたい。文学と演劇と本質的な違いは、演劇においては、すでに芸術として完成しているものとの格闘からあらたに芸術を創造するということである。文学やその他の芸術ジャンルでは、芸術創造によって彼岸的なものを表象させる。これに対し、演劇においては、俳優をつうじて、いっけんその逆のことをおこないつつ——すなわち、彼岸的なものを此岸的なもので表象させつつ——内面においてはあらたな個の創造をおこなわねばならないという、一種の「ねじれた」創造の構造があるからである。

そして、このような演劇固有の——すなわち俳優内部での芸術活動に固有の——「ねじれた」心的創造行為こそ、他者のペルソナとの格闘のなかから、自律したペルソナを形成していく過程と同一のものといえるだろう。そして、これが文化的社会に生きるわれわれの個の在り方とも響きあう。

ジンメルの俳優論をとおして、萬斎の演ずるハムレットのおもしろさを、芸術哲学的ないしは人間存在論的な視座から規定しておけば、それは「他者」との鮮烈なぶつかり合いのもたらす創造的なペルソナの顕現だといってもよいだろう。

「野村萬斎」という、すでに日本の古典芸能のなかで演劇的創造行為を鍛えあげた——しかし、発声を含む身体運用の技法は狂言師のそれであるような——俳優が、シェイクスピアが「ことば」をつうじて高度に文学的に完成させたデンマーク王子役と向かいあうとき、そのような個性的なペルソナが立ち現れるのである。シェイクスピアによる「ハムレット」という創造的な人物造形は、「名優」萬斎によってひとまず他者のペルソナとして暫定的に担われる。しかしすぐに、萬斎が狂言を演じる際に培った創造的直観に感応し、萬斎内部で独自かつ自由な創造的なペルソナ形成が自然と生じる。この自由なペルソナが、狂言師の身体と格闘しつつ萬斎の心身両面において実現のみと、必然的にシェイクスピアの創造したハムレット役に適合するものとなるのである<sup>15</sup>。

だから、ジンメルもいうように、それが「名優」であるなら、俳優それぞれにそれぞれのハムレット造形が許されるのであり、戯曲からハムレット役に関する一義的な演技術が導かれることは絶対にありえないのである。

引用 22:「……かつて、まったく同一の役がらが二人のすぐれた俳優によってまったく異なった解釈で演じられるのを見た人は、当然次のような謎 (Rätsel) にかきたてられるにちがいない。つまりここに一人の人物像 (eine Gestalt) があり、それは劇作家が、ひとつの意味にしたがって規定された唯一の人物として、観察し創作したものである——さてその一人物が、舞台では、ぜんぜん異なる方向にむけられた相容れない二人の人物になり、しかもそれぞれが、精神的かつ芸術的な首尾一貫性 (die seelische und künstlerische Konsequenz) をもち、それ自体で完結していて、一方が他方以上に不当でもなく、また一方が他方以上に正当でもなく、それぞれが、文学的人物を創造的に、また十分満足のいく

ように仕上げているが、しかもその文学的人物の統一を否定して、その結果、一方の解釈においてきわめて説得的な真実性をもつひとつの特徴も、他の解釈の真実性を全面的にうち壊さずにはけっしてその解釈のなかへと移植できない、といった謎である。……」(FA, 249 / 土肥訳 272 頁)

このようなわけで、ジンメルの特優論をつうじて、次のことがいえよう。

たんに——「狂言師なんてオジイちゃんばかりと思っていたのに、オトコマエよ！」とか、「彼って着物もドレスも似合うオトコマエで、ジョークも素敵よ！」とかいった——きわめてミーハーな態度ではなく、すなわち、女の子にモテモテの王子様的な「アイドル・スター」だからではなく、俳優「野村萬齋」と真に向き合うことが可能となるということだ。つまり、まさに俳優としての内在的な在り方に注目して、萬齋そのひとに大きな賛辞を与えることが可能となるわけだ。

まず世田谷パブリックシアターで演じられ、ロンドン公演でも喝采をもって迎えられた萬齋の『ハムレット』は、俳優としての彼にとっても画期となった作品であり、われわれにとっても記念すべき演劇作品であったということができる。そこに表象されていたのは、まさしく萬齋の内部から立ちあらわれたハムレット像であり、われわれはまた、そこに人間の存在様態の本質を垣間見たのである<sup>16</sup>。

俳優「野村萬齋」の演技をまずは十分に味わい、その芸術的な創造行為に対し深く反省を推し進めてみよう。そうして、社会生活における自己と他者との関係性へと思いをいたしてみよう。舞台のうでで演じられる名優の演技の瞬間瞬間に、独自のペルソナ創造の翳りと光輝が満ちみちており、そこには、われわれの「生の全体性」<sup>17</sup>が現前しているであろう。

われわれとしては、今後も「野村萬齋」の演劇活動に、同時代を生きる者の責務として注目していかざるを得まい。彼の舞台には、われわれの社会生活における「ねじれた」実存の有様が、極度に濃縮され、かつまた、昇華されて展開されているはずだからだ。

#### ・資料映像 (DVD ビデオ)

ジョナサン・ケント演出、野村萬齋主演『Hamlet』(世田谷パブリックシアター公演、2003年7月9日収録)、ホリプロ / 世田谷パブリックシアター、2004年。

#### ・使用テキスト

Georg Simmel, "Zur Philosophie des Schauspielers", in: *Fragmente und Aufsätze: aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, München: Drei Masken Verlag, 1923, 229-265. = FA

ゲオルク・ジンメル「俳優の哲学」土肥美夫訳（『ジンメル著作集 11 断想（新装復刊）』土肥美夫、堀田輝明訳、白水社、2004年、253-287頁）。＝土肥訳

※ これらテキストからの直接引用文中のイタリック体は、原著者ジンメルによる傍点強調箇所に対応している。また、直接引用文中に引かれた下線（強調）は論者による。〈〉括弧内の語も、文意を明確化するため、論者が補ったものである。土肥訳に関しては、原文と照らして、適宜訳文を変えている。

## 註記

- 1 本稿の分析には、DVDビデオ映像『Hamlet』（世田谷パブリックシアター公演、2003年7月9日収録）、ホリプロ / 世田谷パブリックシアター、2004年（Disc 1: 126分+Disc 2: 51分）を使用した。なお、この公演に際しては、前年2002年8月に当劇場芸術監督に就任した野村萬斎のたつての希望で、演出家としてジョナサン・ケントが招かれたのであった。また、この公演に際しては、「ハムレットは太っていた」という斬新かつ近年白眉なハムレット論を展開したシェイクスピア研究者、河合祥一郎（東京大学大学院・助教授）による「新訳」を採用している。この「新訳」とその上演での採用の経緯は、萬斎による「後口上 日本演劇への翻訳」も付された以下の書を参照のこと。シェイクスピア『新訳 ハムレット』河合祥一郎訳、角川文庫、2003年。
- 2 DVDビデオ映像『オイディプス王』（シアターコクーン公演、2002年6月15日収録）、Bunkamura / TBS、2002年（Disc: 152分）。なお、この公演の戯曲台本は以下のかたちで刊行されている。ソフォクレス『オイディプス王』山形治江訳、劇書房、2004年。なお、2004年ギリシャ・アテネでの夏季オリンピック開催を機に、蜷川幸雄演出の『オイディプス王』はギリシャの野外円形劇場で再演されている。DVDビデオ映像『オイディプス王 アテネ公演』（アテネ・ヘロデス・アティコス劇場公演、2004年7月3日収録）Bunkamura / 角川エンタテインメント、2005年（Disc: 129分）を参照。
- 3 上掲のDVDビデオ映像『Hamlet』のディスク末尾に付された、萬斎をインタビューした特典映像（8分）による。
- 4 ジンメルの人と思案の全貌は、以下の書に簡便に示されている。北川東子『ジンメル—生の形式—（現代思想の冒険者たち）』講談社、1997年。なお、論者によるジンメル美学に対する関心は以下の論考にまとめられている。あわせて参照されたい。桑島秀樹「G・ジンメル—の山岳美学にみる新たな崇高論の可能性—造形芸術との比較から」、広島芸術学会編『芸術研究』第16号、29-43頁、2003年。
- 5 本稿での使用テキストは本文末尾に示しておいた通りだが、ジンメルのエッセー「俳優の哲学」には別ヴァージョンがあり、以下の書には、その別ヴァージョンが所収されている。“Zur Philosophie des Schauspielers” in: *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Band II, Suhrkamp, 1993, 424-423. ゲオルク・ジンメル「俳優の哲学」（一九〇八年）、『ジンメル・コレクション』北川東子編訳、鈴木直訳、ちくま学芸文庫、151-166頁。
- 6 ジンメルはこのエッセーにおいて、つねに劇作家を、Dichter（詩人＝文学者）の語で表している。
- 7 ジンメルのエッセー「自然主義の問題」においては、「詩人」としての劇作家、特にシェイクスピアの才能に関する評価が認められる。以下を参照。Georg Simmel, “Zum Problem des Naturalismus”, in: *Fragmente und Aufsätze: aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, München: Drei Masken Verlag, 1923, 267-304. 『ジンメル著作集 11 断想（新装復刊）』土肥美夫、堀田輝明訳、白水社、2004年、288-324頁。引用：「最も奥深く創造的な人間（der tiefste schöpferische Mensch）だけが、自己の内面的な出来事の内容を自己に対峙して見るのであり、ほかの人々がただ体験しているだけのその内容を、ちょうど外的に観察されたものと同様に経験するのである。このことは、おそらく劇作家の場合に最も強烈であって、それは劇作家が、もっぱら、自己の精神の芽生える力によって駆りたてられる一連の発展を、自律的な人格のもつ種々の運命・性格・言葉として（als Schicksale, Charaktere, Äusserungen selbständiger Persönlichkeiten）思い浮かべるか

らである。シェイクスピアは、自己自身の生命の内的発展を経験したのとちょうど同じようにハムレット像 (die Hamletgestalt) を経験したのだ、断じてそういえる。……」(FA, 303 / 土肥訳 322 頁)。

8 野村萬斎の主演した「世界のニナガワ」とも呼ばれる商業演劇界の名演出家、蜷川幸雄演出の『オイディプス王』(本稿註2を参照)の舞台上の俳優「萬斎」の在り方は、『Hamlet』の場合とは違わずである。ちなみに、蜷川は俳優の身体について、以下のように言っている。「唐十郎の言葉のように現代劇の最先端にある芝居の言語は、同じ人物が一瞬にして一〇年前の少年少女に戻ったりという、時空を飛ばすことさえもできる特権的な言語になっている。そういう言語を背負うわけだから、俳優は、人々の隠された思いや意志までも背負っているかに見える、普通の人々とは違う錯綜した複雑な身体を持っている必要がある。いわば、観客の記憶というものを喚起し、いくらでも交差させることができる肉体でなければならない。唐の言う『特権的な肉体』である。……『観客の記憶に交差する肉体』とは、その生活や個人史そのものが、見ている人間に強烈に想起できる肉体ということなのだ。映画で言えば、ある時期の三船敏郎さんがそうだった。……いい俳優たちはみんな、戯曲の言葉と観客の記憶というものを豊富に結びつけられる肉体、身体を持ち主だったと言える。……」。蜷川幸雄『蜷川幸雄・闘う劇場』NHK ライブラリー、1999年、58-59頁を参照。

9 すでに周知のようにシェイクスピア自体もともとグローブ座の役者でもあった。また、「演出家」と呼ばれる専門職が登場したのは、わずか130年ほど前のことにすぎない。これについては、平田オリザ『演技と演出』講談社現代新書、2004年、9頁を参照。

10 かつてカインツ (Keiz) あるいはサルヴィーニ (Salvini) によるハムレット解釈がシェイクスピアを文学作品として正当化したこと、またこれと同様に、ジンメル同時代人モイシ (Moissi) によるハムレット解釈が、「戯曲至上主義」へと陥っていることへの批判が、このエッセーを書いた背景である (FA, 243 / 土肥訳 266 頁)。

11 こうした机上の理論を重んずるシェイクスピア学者の例には事欠くまい。彼らは、演劇のエの字さえ心得ていない。こうした例は、ピーター・ブルックの「退廃演劇」をめぐる次の言に尽きていよう。「……たとえば、古典劇の月並みを絵に描いたような上演を見終わって、いともこやかに帰途につく学者先生。彼の心をかきまわして、もう一度根本からことを考えなおさせるような事態がなにひとつ起こらなかつたから、彼はご機嫌である。ご愛唱の名台詞をそつと暗誦しながら、先生かねての持論を改めて確認に及ぶというわけだ。……」。ピーター・ブルック『なにもない空間』高橋康也、喜志哲雄訳、晶文選書、1971年、9-10頁を参照。

12 上掲のDVDビデオ映像『Hamlet』のディスク末尾に付された、萬斎をインタビューした特典映像(8分)による。また、萬斎が芸術監督をつとめる世田谷パブリックシアター刊行の機関誌『SPT 01』(野村萬斎監修、2004年11月)の巻頭には、「対談 演劇言語の力 野村萬斎+松井愛+松井憲太郎」があり、そのなかでも、萬斎の台詞へのこだわりが分かる。特に、アテネでの『オイディプス王』再演時に、「観客にことばを放つ (=リアルに突きつける)」ために「接続詞を抜く」という試みのもと公演がおこなわれたことが指摘されているが興味深い。

13 「よそ者 (der Fremde)」とは、ジンメルがドイツに生きる成功したユダヤ人としての自分を省みるときに使う語だ。ここに、ジンメルの俳優論のもっている隠された来歴と意図とを読みとることもできよう。

14 ジンメルの言葉では、すぐ後の引用17にあるように、「先行形成 (die Präformiertheit)」という語が使われる。これは、ジンメル哲学固有の「個」の展開を、生物学的に「前成説 (英: preformation)」とみる立場の現われといえる。

15 ここで、なぜ萬斎とハムレットが出会い得たのか、という根源的な問いが発せられるかもしれない。しかしひとまず、本稿での回答としては、以下のジンメルによる比喩を示すことしかできない。引用:「……われわれが世界のどこかで或る一定の大理石像と出会って、そのときそれがミケランジェロによって、つまりほかにも生きていた10億の人間のなかまさにこの唯一の人間によってのみ必然的、絶対的に作り出されたものだ」と知るといふこと、それがいかに恐ろしいほどのことであるかを、一度はつきりとわかっていたいただきたい。作品は、ちょうど皮膚のように、芸術家の個性性 (die Individualität) にかかわっており、その個性性だけに当てはまるその個性性の内的法則が作品に形を与え、この種の人間のみが作品のなかに自らの必然的な表現を見いだすのであって、作品にとってはほかにはいかなる根源あるいは魂もありえない。芸術は、その秘密に満ちた手段で、ほと

んどあらゆる生の領域にわたりその矛盾にみちた課題を解決する。……」(FA, 258-259 / 土肥訳 280-281 頁)。

16 俳優論から人間の存在様態を語る文言は、以下のような説明に集約されていよう(本稿註 17 も参照のこと)。引用:「……俳優は、自己の技芸のもつ固有法則性 (die Eigengesetzlichkeit) をひたすら純粋に守り、自然ならびにポエジーのあらゆる要求をまさにこのような法則性にしたがって形づくっていきながら、しかもなお、まさに自己の自律的な芸術的営みが完全化するにつれて、いま述べたあらゆる要求を実際に満たしていくであろう。この営みは、それが演劇的に完成するにつれて、リアルな世界の成り行きや、演劇的なペルソナ性 (die schauspielerische Persönlichkeit) や、ドラマそれ自身のもつ深い意味によってわれわれをはっと悟らせ、ひいてはあらゆるすぐれた芸術同様に、次のような予感 (Ahnung) と担保 (Pfand) を与えてくれるであろう。それはすなわち、生のさまざまな要素は、おそらくその究極の根底においては、生それ自身がそう信じさせようとするほど、たがいにひどく無関係に、関連なしに並んでいてのではないということである。」(FA, 257 / 土肥訳 279 頁)、なお、「関係」については以下参照。引用:「……いぜんとして深い謎をもつ何かにつつまれているのは、人間なり、文学的芸術作品なり、それ自身まとまりのある、いわば誰の目から見ても明白な形象 (Gebilde) が、新たな芸術的創造作用 (die künstlerische Neuschöpfung) の内部で多数の画像 (Bilder) をむすびうるということ、そしてそれら画像のそれぞれがもとの形象に客観的に適合しており、その本質を余すところなく表しているように見えるということである。たしかに、絵画的営みは演劇的営みと同様であり、その理想は、芸術家の個別性 (die Individualität des Künstlers) と彼の描く対象との関係がいわば一定の形に凝結することである。しかし、究極的な謎は、芸術家の個別性によってそのつど変化するそのようなもろもろの関係が、対象そのものの絶対的な意味を純粋に疑問の余地なく説得的に表現しているように見え、対象を根底からあらわにしているように見えるという点にある。論理的にはおそらく解決できないこのような矛盾 (Widerspruch) とともに、芸術的な創造気質 (das künstlerische Schöpfungertum) は、形而上学的な存在の奥にあるその根 (seine Wurzel) を見せるのであって、そこにおいては、創造気質のもつ個別的で対立している諸方向も、それ自体でまとまりをもつさまざまな与件の統一体と相容れぬものではなくなる。われわれの世界理解の基底には、このような形而上学的パラドックス (diese metaphysische Paradoxe) が、明白にあるいは気づかれずにひそんでいる。……」(FA, 254-256 / 土肥訳 277 頁)。

17 人間の「生」と芸術創造一般との深いかかわりは、以下のような文言から理解できよう。引用:「……つまり、創造的気質 (das Schöpfungertum) は、その個別性 (seine Individualität) によって理念的に先行形成形されている (ideell präformiert) とおりに事物への関係を純粋に最後まで造形され (rein ausgestaltet) さえすれば、それらの事物そのものの本質を純粋に余すところなく表出するという点である。……演劇芸術は、なんらかの意味での自然本性の権限でもなければ、文学の権限でもなく、兄弟姉妹関係にある他の芸術と同様に、人間生活のひとつの根源的態度の自立した芸術的表現形式 (die autonome Kunstwendung eines ursprünglichen Verhaltens des menschlichen Lebens) であり、そのことをよく見きわめることこそ重要だったのである。演劇におけるそれぞれ個々の役がらに対して、その理想的な要請が、役がらと俳優の個別性との関係として現れてきたということは、演劇芸術そのものこのような芸術的自律性 (diese artistische Selbständigkeit) の、いわば現実化、つまり具体的な生命化 (das konkrete Lebendigwerden) にすぎなかったのである。……」(FA, 256 / 土肥訳 278 頁)、引用:「……意識が生きている (das Bewußt lebt.) という点には、疑いようがない。ただし意識のもつ内容は、そのものとして生きてはいない。芸術はその内容をも生きたものにする。これがおそらく芸術の特殊性 (das Besondere der Kunst) であろう。俳優はそれを最高度に果たす。——俳優の場合には、変更できないようにあらかじめ規定された内容が、演技者の生の過程 (der Lebensprozeß des Leistendes) のなかに解消されて、直接的な外化として、純粋な自発性として現われるというふうに、比類のない仕方で上演されるのである。」(FA, 263-264 / 土肥訳 285 頁)。

(2005年3月9日脱稿)