

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2024-12-27

クライスト, カント, 世阿弥 : ハインリヒ・フォン・クライスト『マリオネット芝居について』 試論

OKAMOTO, Masakatsu / 岡本, 雅克

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Language and Culture / 言語と文化

(巻 / Volume)

16

(開始ページ / Start Page)

49

(終了ページ / End Page)

66

(発行年 / Year)

2019-01-18

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021664>

クライスト、カント、世阿弥

— ハイน์リヒ・フォン・クライスト

『マリオネット芝居について』 試論

岡 本 雅 克

1. はじめに

1810年12月12日から15日にわたって『ベルリント刊新聞』に掲載された『マリオネット芝居について』⁽¹⁾というテキストは、その受容において、美学、演劇論、歴史哲学、当時の劇場批判といったさまざまな側面から、多様な解釈の可能性を孕んできた。

この論では、『マリオネット芝居について』の「優美」⁽²⁾を、カントやシラーの美学と比較することによって、その特異性を浮き彫りにし、クライスト美学をハイデガーの存在論的美学の先駆けとして位置づける一方で、クライストの演劇論と世阿弥の能楽論との内容的類似性に焦点をあてるのが狙いである。

2. 『判断力批判』およびシラーの優美論との関連性⁽³⁾

『マリオネット芝居について』では、人形の舞踏が「優美」であるためには、操り手の「感覚 (Empfindung)」が不可欠であるとされる (557)。なぜなら、人形の運動の「重心が描くべき線」は、機械的な側面とは別の側面から見ると「何かとても神秘的なもの」であり、この線は「操り手がマリオネットの重心に自己を置き換える sich versetzen」ことによってしか見出されえないからである (Ebd.)。『判断力批判』⁽⁴⁾の中でカントは、「趣味判断」の前提となる「共通感覚」についてこう述べている。

共通感覚という語のもとに、ある共通の感覚の理念、すなわち、ある判定

能力の理念が理解されなければならない。この判定能力は、その反省において、ほかのあらゆる人の表象の仕方を思想のうちで（アプリアリに）顧慮する。…ところで、こうしたことは人が…ほかのあらゆる人の立場に自己を置き換える *sich versetzen* ことによって生じる。他方また、こうしたことは人が表象状態のうちで実質、すなわち感覚 *Empfindung* であるものをできるかぎり除去し、自分の表象ないし表象状態の形式的な諸特性だけに注意を払うことによって実現される。ところで、反省のこうした操作はおそらくあまりにも技巧的すぎるので、われわれが共通感覚と呼ぶ能力にそれを帰することはできないように見える。しかしながら、この操作は抽象的に表現される場合にだけそのように見えるのである。普遍的な規則として役に立つべき判断が求められる場合には、魅力や感動を捨象することほどそれ自体として自然なことはないのである。（W225f.）

カントによれば、「共通感覚」は、その「反省」においてほかのあらゆる人の判断をアプリアリに顧慮し、他人の立場に「自己を置き換える」ことが可能であるような判定能力であり、他者の立場への自己の置き換えは、美感的判断の実質としての「感覚」を除去する「反省」の操作によって実現される。だがそれに対してC氏は、人形の舞踏が「優美」であるためには操り手の「感覚」が不可欠であるとし、また他者の立場への自己の置き換えを、対象への自己の置き換えへと転回させているのである。

C氏は、操り手の作業が「精神を欠いたもの（*Geistloses*）」ではないとする一方で、操り手と人形との「技術的な（*künstlich*）」関係における「精神のこうした最後のかけら（*dieser letzte Bruch von Geist*）」さえもマリオネットから遠ざけることができるとし、それを「美しい技術（*schöne Kunst*）」のより高度な発展と見なしている（557f.）。カントによれば、「美しい技術（*schöne Kunst*）」は「天才」の技術であり（W241）、美しい対象の「産出（*Hervorbringung*）」には「天才」が必要であり（W246）、「天才」の原理は美感的意味における「精神（*Geist*）」にほかならない（W249）。つまり『判断力批判』では、「美しい技術」は「天才」の産物としてのみ可能であるとされ（W242）、「精神」が「天才」の原理としてとらえられているのに対して、『マリオネット芝居について』では、操り手と人形との関係における「精神」を除

去ることが、「美しい技術」のより高度な発展と見なされているのである。

『マリオネット芝居について』における操り手と人形との関係は、「感覚」、「自己を置き換える」、「精神」、「美しい技術」、「産出する (hervorbringen)」（557）といった用語の使用から、カントの趣味論および天才論を念頭に置いて論じられていると推測できる。しかし『マリオネット芝居について』では、『判断力批判』との相違点の方が際立たせられているのが見て取れる。こうした相違のよって来たる所以は、いったいいかなるものであろうか。

カントによれば、「趣味」は感情を概念の媒介なしで普遍的に伝達可能にするものの判定能力であり（W228）、「天才」の原理としての「精神」は、美感的理念のために適切な表現を見出し、この表現を普遍的に伝達可能にする能力である（W253f.）。「趣味判断」における主観的な普遍的伝達可能性は、「構想力と悟性との自由な戯れにおける心の状態」（W132）であり、その合一が「天才」を形成する心の諸力は、「構想力」と「悟性」にほかならない（W253）。このようにカントは、「徹底的な主観化」によって、趣味判断とその普遍妥当性に対する要求を超越論的に正当化し、「趣味」と「天才」のアプリオリを「認識諸能力の自由な戯れ」に基礎づけているのである⁽⁵⁾。

シラーは、主体によって生み出される「人格」美としての「優美」を、「自然」によって与えられる「構造の美」、「建築的美」から区別している⁽⁶⁾。それに対して『マリオネット芝居について』の「少年」の話⁽⁷⁾の中の「優美」は、少年の自らは意識していない「無垢」の美、人間の「自然な（生得の）」美にほかならない（560）。こうした相違は、『マリオネット芝居について』の「優美」が主体によって生み出される人格美ではない、ということに由来すると考えられる。なぜなら、「シラーが優美の概念を人間のみ限定している」⁽⁸⁾のに対して、『マリオネット芝居について』の「優美」は人形にも適用されているからである。

C氏によれば、「優美」はまったく意識を持たない「模型人形」、あるいは無限の意識を持つ「神」に「出現する (erscheinen)」（563）。ここでも、「優美」の成立のために、鑑賞者や創作者の主観性が前提されていないことは明らかである。また、「優美」が主体によって生み出される人格美としてとらえられていないことも明らかである。なぜなら、「優美」は「模型人形」にも出現するからである。ガダマーによれば、カントがそれによって「趣味判断」とその普遍妥当性に対する要求を超越論的に正当化した「徹底的な主観化」を、シラー

は「方法論的な前提」から「内容的な前提」へと変化させたにすぎない⁽⁹⁾。だがそれに対して『マリオネット芝居について』では、「優美」の成立のために「趣味」や「天才」は前提されておらず、また「優美」とそれを所有する主体との内的な関係は破棄されているのである⁽¹⁰⁾。

ハイデガーは、創作者や鑑賞者の主観性とは独立に、芸術作品の「存在論的構造」⁽¹¹⁾を解明しようとする。ハイデガーによれば、芸術とは「存在の真理の作品化」⁽¹²⁾であり、存在の真理が作品化されると「美」が「出現する (erscheinen)」。こうした「存在の真理の作品化」とその出現こそが芸術の本質であり、その出現に人々は美を感受するというわけである。このように近代主観主義的美学を批判し、「存在の真理の作品化」にともなう「美」の「出現」を強調するハイデガーの存在論的美学は、「優美」の成立のために「趣味」や「天才」を前提することなく、「優美」の出現という側面を強調する『マリオネット芝居について』と方向性を同じくするものであると考えることができる。

3. 反省以前の直接的経験

C氏は、足を失った人たちの義足を用いた舞踏が「優美」をともなった運動であるとし、「その運動は思考する人間をすべて驚嘆させます」と述べている(558)。カントは、対象の「快」ないし「不快」を述べる「経験的判断」と、対象の「美」を述べる「純粹判断」とに区別し、前者を「感覺的判断(実質的な美感的判断)」、後者を「形式的な美感的判断」と呼び、後者だけが本来の「趣味判断」であるとしている(W139)⁽¹³⁾。このようにカントが本来の「趣味判断」から美感的判断の実質としての「感覺」を除去する一方で、C氏は人形の舞踏が優美であるためには操り手の「感覺」⁽¹⁴⁾が不可欠であるとしていた。こうした相違は、足を失った人たちの義足を用いた舞踏に「優美」を感受する側の「驚嘆」が、カントが純粹な「趣味判断」から排除した反省以前の直接的な印象、すなわち「感覺」によって惹き起こされることに由来すると考えられる。つまり、「優美」が出現する刹那、それを感受する側に、反省以前の直接的な経験によって「驚嘆」が惹き起こされているのである。

世阿弥は、「ことさら当芸に於いて、幽玄の風体第一とせり。…たゞ美しく柔和なる体、幽玄(の)本体なり」(『花鏡』「幽玄之入 堺事」)⁽¹⁵⁾、また「妙とは「たへなり」となり。「たへなる」と云ば、形なき姿也。形なき所、

妙体也。…凡^(およそ)、幽玄の風体の闢けたらんは、此妙所^たに少^{すこ}し近^{ちか}き風にてやあるべき(『花鏡』『妙所之事』)と述べ、幽玄美が能の理想であり、幽玄な芸が最高の段階まで達した芸は、「妙」に接近した芸であるとしている⁽¹⁶⁾。そして「妙」という段階について、観客の感動の観点からこう述べている。

面白^{ヲモシロキ}と云^(いひ)、花^(いひ)と云^(いひ)、めづらしき^(いふ)と云^(いふ)、此^(この)三^{ミツ}は一体^{イミヤウ}異名^(これ)也。是^{メウ}、妙^{メウ}・花^{クラ}・面白^{メンバク}、三^{ミツ}也と云^{シキ}へども、一色^{シヤベツ}にて、又^{シキ}、上^ウ・中^{チュウ}・下^ゲの差別^{サバツ}あり。妙^{メウ}者^(といつば)、言語^{ゴンゴ}を絶^{ゼツシ}て、心行^{シンキヤウ}所滅^{シヨメツ}也。是^(これ)を妙^{メウ}を見る^{ハナ}は花^{ハナ}也。一点^{テンツク}付る^{ツク}は面白^{面白}き也。(『拾玉得花』『第三問答』)

世阿弥によれば、「妙(めづらしき)」、「花」、「面白」の三つは同じ心であるが、上中下の差があり、「妙」とは言語で表現することも思考することもできない、意識の働きを超越した境地であり、「妙なる」境地を「妙なり」と心に感得し、感覚化した場合の形容が「花」、「妙花」であり、それをさらに客観化し、意識化した場合の形容が「面白」にほかならない。

又、面白^{面白}き位^{おほ}より上^(いふ)に、心^(ちゆう)にも覚^{おぼ}えず「あつ」と云^(いふ)、重^(ちゆう)あるべし。是^(これ)は感^{かん}なり。これは、心^{こころ}にも覚^{おぼ}えねば、面白^{おもしろ}しとだに思^{おも}はぬ感^{かん}なり。^(ここ)爰^{こゝ}を「混^{こん}ぜぬ」とも云^(いふ)。(『花鏡』『上手之知 感事』)

この「混ぜぬ」と同じ無心の感が、『拾玉得花』第三問答では「妙なる」⁽¹⁷⁾と表現されており、人があっと驚嘆する段階は、意識したり言葉で表現したり思考したりすることのできない段階、つまり「妙」の境地にほかならない。それを感覚化し、さらにそれを客観化したものを、世阿弥はそれぞれ「花(妙花)」、「面白」と形容する。つまり世阿弥は、演者の芸が観客の心を驚かせ、感応が起ってくる時、純粹無雑の心境が感覚化され、意識化される微妙な過程を、「妙」、「花」、「面白」と区別して名づけているのである。

足を失った人たちの義足を用いた舞踏、すなわち「優美」をともなった運動が人を驚嘆させる段階と、演者の「妙なる」芸が観客を驚嘆させる段階を同じだといえ、もちろん言い過ぎになるだろう。しかし、カントが純粹な「趣味判断」から排除した反省以前の直接的な感受、すなわち実質としての「感覚」と、世阿弥のいう「妙」や「花」という心の状態は、美や幽玄美に直面した際

の反省以前の心の働きという点で、ほとんど軌を一にしていると考えることができる。

4. マリオネット隠喩

マリオネットの運動の「重心が描くべき線」は、機械的な側面とは別の側面から見ると「何かとても神秘的なもの」であり、この線は「操り手がマリオネットの重心に自己を置き換える」ことによってしか見出されえない、とされていた。ここでは、カントの共通感覚における他者の立場への自己の置き換えが、対象への自己の置き換えへと転回されていることについてはすでに述べたが、こうした転回が何を意味するのだろうか。

アレクサンダー・ヴァイゲルは、こうしたマリオネット隠喩について、「重心と肢節の間には法則どおりの関係が支配しているので、…重心から生み出された運動は、内的運動の（重心の、マリオネットの魂の）直接かつ真の反映であると同時に、クライストがいうところの優美なのである」⁽¹⁸⁾とした上で、クライストのこうした隠喩的暗示から、理想的な役者についての劇作家の見解が読み取れるとし、そこにプラトンとジャン・パウルの影響を見て取る。

したがって、ただ自分自身を動かすもののみが、自己自身を見ずることがないから、いかなるときにもけっして動くのをやめない。それはまた、他のおよそ動かされるものにとって、動の源泉となり、始原となるものである。…すべて外から動かされる物体は、魂のない無生物であり、内から自己自身の力で動くものは、魂を持っている生物なのである⁽¹⁹⁾。

詩人がこの精神的生命の中心点（dieses geistige Lebenszentrum）を、物語の序の口の所で直ちに生かさないならば、あらゆる行為も、事件も、この死んだ塊を助けて持ちあげることがない。…根音（tonica dominante）なしでは、その場合、移調が次々に根音に高まる（傍点引用者）⁽²⁰⁾。

ヴァイゲルは、クライストがプラトンの影響のもとで人間の魂—身体という関係をマリオットの重心—肢節という関係に適用しているとし、さらに「精神

的生命の中心点」(「支配的な生命点 (regierender Lebenspunkt)」, 「始源運動 (primum mobile)」)⁽²¹⁾ というジャン・パウルの概念と、優美な運動を生み出すためには魂(原動力)が運動の重心と一致していなければならないというクライストのイメージとの内容的類似性に着目し、クライストがジャン・パウルの詩人—登場人物という関係を役者—登場人物の関係に適用していると解釈する。

マリオネットの重心に身を置くことによって、操り手は(クライストがいうところの同一性としての、身体の運動における魂の運動の完全かつ真の表現としての)優美な運動を生み出すことができる。戯曲の登場人物の重心に身を置かならば、役者には登場人物の同一的な表現が可能になるだろう、いやそれどころか、役者は人間としては不可避免的に欠けている同一性すら演戯の中で見出すことになるだろう⁽²²⁾。

登場人物(マリオネット)の重心に身を置くことによって、役者(操り手)には意識的な思考や行為ではなく、「必要に迫られた瞬時の自発的思考や行為」⁽²³⁾ が可能となるのであり、「その時、役者(操り手)の主観性と戯曲の登場人物(マリオネット)の客観性はむしろ区別され、一つの相互関係へともたらされる。そうした相互関係において、役者(操り手)は登場人物(マリオネット)を動かすだけでなく、比喩的にいえば、登場人物(マリオネット)によっても動かされるようになるのである。」⁽²⁴⁾ このようにマリオネット隠喩においては、優美な運動を生み出すための操り手(役者)とマリオネット(登場人物)の動かすと同時に動かされるような、内部と外部、主体と客体、能動性と受動性が相互に入れ替わるような関係が暗示されているのである。

5. 熊の話

「熊」の話⁽²⁵⁾の中で、C氏とフォン・G氏の長男の、またC氏と熊のフェンシングの試合の様子が語られているが、C氏とフォン・G氏の長男の間に見られる相互関係は、『最新の教育計画』⁽²⁶⁾の中の「電氣的物体」と「非電氣的物体」の相互作用に関連づけることができる。

『最新の教育計画』では、「電氣的物体の電氣圏内に非電氣的(帯電していな

い) 物体を入れるなら、この物体は突如同様に電気を帯びるようになり、しかも反極の電気を帯びる」⁽²⁷⁾ といった電氣的物体と非電氣的物体との相互作用における法則が、「一方がマイナスの条件であれば、他方はプラスの条件を帯び、一方がプラスの条件であれば、他方はマイナスの条件を帯びる」⁽²⁸⁾ といった人間同士の相互作用における法則へと敷衍される。フェンシングの試合で、たまたま C 氏が優勢になることによって、名うての名手であるはずのフォン・G 氏の長男が動揺し、混乱して負けてしまうような相互作用は、電気を帯びた物体と、それとの関連において反極の電気を帯びた物体との相互作用に似ており、両者が互いに相手との関連において電氣的な影響を及ぼし合うような、両者による制御を離れた相互作用である。C 氏が「たまたま私の方が彼より優勢になってしまったのです」と述べているように、ここで語られているのは、フェンシングのような試合の場に働く、相対する両者による制御を離れた偶然性にほかならない。こうした偶然性は、『マリオネット芝居について』の美学的、演劇論的コンテクストの中で、いかなる関連性を持つのだろうか。

世阿弥は、(去年と今年というような) 長い時間の中に天運の循環があるという「時分」の因果、短い時間の中にも「男時(運のむいた時)」と「女時(運のむいていない時)」の変化があるという「時ノ間ノ因果」とならんで、勝ちを運んでくる神(「勝ツ神」と負けを運んでくる神(「負クル神」)が相手側と自分側とに行ったり来たりするような勝負の場に働く因果(「勝負ノ座敷」の因果)について触れ、こうした因果は人の力ではどうすることもできない因果(「カナキ因果」)であるとし、こうした因果を演能の場に働く因果(「因果ノ花」)と関連づける⁽²⁹⁾。

イングワ ハナ シ キワ イングワ シヨシン ゲイ
因果ノ花ヲ知ルコト、極メナルベシ。一サイミナ因果ナリ。初心ヨリノ芸
能ノ数々ハ因ナリ。能ヲ極メ、名ヲ得ルコトハ果ナリ。シカレバ、稽古ス
ル所ノ因ヲロソカナレバ、果ヲ果タスコトモ難シ。コレヲヨクヨク知ル
ベシ。

マタ、時分〔二〕モ恐ルベシ。去年盛リアラバ、今年ハ花ナカルベキコト
ヲ知ルベシ。時ノ間ニモ、男時・女時トテアルベシ。イカニ〔スレドモ〕、
能ニ〔モ〕、ヨキ時〔アレバ〕、カナラズ悪キコトマタルベシ。コレ、カ
ナキ因果ナリ。…

コノ男時・女時トハ、一サイノ勝負ニ、定メテ、一方色メキテヨキ時分ニ

ナルコトアリ。コレヲ男時ト心得ベシ。勝負ノ物数久シケレバ、両方ヘ
 移リ変リ移リ変リスベシ。アルモノニ云ハク、「勝負神トテ、勝ツ神・負
 クル神、勝負ノ座敷ヲ定メテ守ラセ給フベシ」。弓矢ノ道ニ宗ト秘スルコ
 トナリ。敵方ノ申楽ヨク出デ来タラバ、勝神アナタニマシマスト心得テ、
 マツ恐レヲナスベシ。コレ、時ノ間ノ因果ノ二神ニテマシマセバ、両方
 ヘ移リ変リ移リ変リテ、マタ我が方ノ時分ニナルト思ハン時ニ、頼ミタル
 能ヲスベシ。コレスナハチ、座敷ノ内ノ因果ナリ。〔『風姿花伝』花伝第七
 別紙口伝〕

世阿弥のいうこうした「因果」は、たとえばカントのいう「純粹悟性概念(カテゴリー)」の一つである関係のカテゴリーの中の「原因性と依存性(原因と結果)」⁽³⁰⁾ という因果関係のことではない。カントが様相のカテゴリーにおいて「必然性—偶然性」⁽³¹⁾ を対置し、自己同一的な主体が経験するのは因果的必然性だけであるとするのに対して、世阿弥が問題にしているのは、人の力ではどうすることもできない、いわば因果的偶然性とも言うべきものにほかならない。観世寿夫氏は、「因果ノ花(花の因果)」の教えについて、「すべて、舞台のこと、自分の身体や精神の状態、周囲の状況、観客の質などあらゆることは、何らかの因縁によって成り立っている。演者一人の意志や努力だけではどうしようもない何かがある。もちろん、若年からの稽古が「因」となって「果」を生じるわけであるから、修行なしには何の「果」の果たしようもないが、それだけではない偶然性といったものがある、という論である」⁽³²⁾ と解説している。世阿弥が勝負の場に働く偶然性を演能の場に働く偶然性と関連づけているように、M市の「歌劇場の第一舞踏手」(555)であるC氏とフォン・G氏の長男とのフェンシングの試合の場に働く偶然性は、役者(操り手)が舞台という場で直面するような、主体によっては制御されえない偶然性との関連において呈示されているのではないだろうか。

またC氏とフェンシングの試合をする熊は、C氏の突きをすべて前足で払うと同時に、フェイントによる誘いには微動だにしない。こうしたことが可能なのは、認識の樹の実を食べていない熊は、「悟性」ではなく「直観」でC氏の中から魂を読むからであり、「内部と外部、精神と身体の分裂」以前の「太古の言語」、「観相学的言語」を支配しているからである⁽³³⁾。ここでC氏が熊に与えている謎めいた能力の背後に、「罪なき身体とその言語に関する、身体

の透明性と身体における魂の直接的な現れに関する形而上学的思弁」⁽³⁴⁾が浮き彫りになる。

ここでC氏—熊の関係を役者（操り手）—観客の関係に置き換えてみれば、意識的に突きやフェイントを繰り出すC氏は、意識的に優美を表出しようとする役者（操り手）と重ね合わせて理解することができる。しかし、優美は意識的には表出できないものであり、意識的に優美を表出しようとするれば、女優Pや俳優Fのように、魂が運動の重心とは別の点にくることによって「気取り」（559）が生じることになる。こうして役者（操り手）は、内部と外部、精神と身体、自己と他者とといった二元論的思考のもとに観客に対峙することになる。

だがそれとは逆に、熊—C氏の関係を役者（操り手）—観客の関係に置き換えてみれば、C氏と「目に目をつき合わせて（Aug in Auge）」立つ熊には、C氏の中から魂を読むことができるように、観客に相対する役者（操り手）には、観客の中から魂を読むこと（観客の魂／重心に身を置くこと）によって、観客の視点から、観客と同じ魂（心）を共有して自己の姿（マリオネットの姿）を客観的に見るのが可能となる⁽³⁵⁾のであり、役者（操り手）が二元論的思考のもとに観客に対峙するのはまったく異なった、視線を介して成立する役者（操り手）と観客の「転換可能性」⁽³⁶⁾が示唆されているのである。

世阿弥は、幽玄な舞姿を生み出すためには、演者の目で見る主観的なものから離れなければならないとし、その方策である「離見の見」についてこう述べている。

又、舞に、目前心後と云事あり。「目を前に見て、心を後に置け」となり。是は、以前申つる舞智風体の用心也。見所より見る所の風姿は、我が離見也。しかれば、我が眼の見る所は、我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、則、見所同心の見なり。其時は、我姿を見得する也。我姿を見得すれば、左右前後を見るなり。しかれ共、目前左右までをば見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所を〔わきまへず〕。さるほどに、離見の見にて、見所同見と成て、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則、「心を後に置く」にてあらずや。返々、離見の見を能々見得して、眼まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に安見せ

よ。定^(さだめ)(て)花姿玉得^(くわしきよくとく)の幽舞に至らん事、目前之証見なるべし。『花鏡』
舞声^(まひはこゑをねとなす)為根

観衆の側から見る演者の姿は、演者自身の目を離れた客観的なもの、すなわち「離見」であり、演者自身の目で見る自己の姿は、主観的なもの、すなわち「我見」である。他人の目で客観的に自分の姿を見る見方が「離見の見」であり、観衆と同じ心で見える見方が「見所同心の見」である。演者は「離見の見」によって「見所同見」となり、肉眼の及ばない後姿まで見抜いて、「五体相應の幽姿」、すなわち体全体が調和した幽玄な舞姿を保たなければならない。坂部恵氏は、〈おもて〉＝面＝顔とは内と外の区別や自と他の区別^{ひためん}といった二元論的発想によってとらえられるものではなく、〈面〉と〈直面〉としてとらえられた仮面と素顔に質的な区別は認められないとした上で、「〈思ひ〉は、わたしの〈思ひ〉であると同時に、他者の〈思ひ〉でもあり、むしろ、〈おもて〉による〈おもひ〉のかたどりと定着をまって、はじめて、そこに、自－他の区別がかたどられるべき根源的な場面が設定されるのだ。…〈おもて〉は何か実体的な背後世界をひかえてそれを指示するわけではない。〈おもて〉と〈うらて〉あるいは〈うしろで〉の区別にしてからが、あらためていうまでもなく、相互に変換可能なものだ」とし、世阿弥の「離見の見」の説には、「前と後、〈おもて〉と〈うらて〉、自己と他者の相互変換的な、根源的な〈メタフォル〉の思考」が述べられていると解釈している⁽³⁷⁾。

『マリオネット芝居について』の役者は面をつけるわけではない。しかし、役者（操り手）、登場人物（マリオネット）、観客が、内部と外部、自己と他者といった二元論的思考のもとに対峙し合うのではなく、相互に変換可能なものとしてとらえられているという点に、世阿弥の「離見の見」の説との共通性を見て取ることができる。「マリオネット隠喩」において暗示されていたように、役者（操り手）が登場人物（マリオネット）の重心に身を置くことによって、役者（操り手）は登場人物（マリオネット）を動かすだけでなく、登場人物（マリオネット）によっても動かされるような相互関係が生み出されるのであり、また「熊」の話において暗示されていたように、役者（操り手）が観客の目から魂を読むこと（観客の魂／重心に身を置くこと）によって、役者（操り手）は観客の視点から自己の姿（マリオネットの姿）を客観的に見ることが可能となるような相互関係が生み出されるのであった。こうした相互関係を前提

としたうえで、「優美」は、役者（操り手）の意識を越えたところに出現すると同時に、それを感受する側に、反省以前の直接的経験によって「驚嘆」を惹き起こすのである。

6. おわりに

カントによれば、「道徳的類」としての人類と「自然的類」としての人類とがもはや対立することのないような段階が「歴史の終わり（Beschluss der Geschichte）」であり⁽³⁸⁾、「自然」と「道徳」の対立の解消には「趣味判断」が前提される。（W231）だがそれに対して『マリオネット芝居について』の結末で言及される「世界の歴史の最終章（das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt）」（563）では、優美は、美しい対象を感受し判定する側および美しい対象を産出する側の主観性に依存することなく、またそれを所有する主体との内的な関係においてとらえられることなく、まったく意識を持たない「模型人形」、あるいは無限の意識を持つ「神」に出現するとされており、「模型人形」と「神」という「円環世界の両端が繋がる点」（560）としての「世界の歴史の最終章」が、カントのいう「歴史の終わり」、あるいは「趣味判断」と「道徳的判断」との「類比」によって美と道徳とが結びつくような段階（W234, 294）に對置されていることを確認して⁽³⁹⁾、本論を終えることにする。

《注》

- (1) Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1988-91, Bd. 3, S. 555-563. 引用箇所の見数は、本文および注の中に示す。
- (2) 『マリオネット芝居について』の中で Anmut と Grazie という二つの概念は交換可能なように使用されている、というヨーゼフ・クンツの指摘を踏まえ、本論ではどちらも「優美」と訳出した。Josef Kunz: Kleists Gespräch „Über das Marionettentheater“ In: Helmut Sembdner (Hrsg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1967, S. 77.
- (3) 『判断力批判』およびシラーの優美論との関連性の詳細については、岡本雅克『近代的自我の彼方へ —— クライストとカント ——』、東京大学・人分社会系研

究科, 博士論文, 2006年, 67頁以下, 73頁以下参照。

- (4) I. Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.): Werkausgabe (Suhrkamp). Frankfurt am Main 1974, Bd. 10. 引用箇所の数値は、ヴァイシェーデル版 (W 版) の略号に続く数字によって、本文中に示す。
- (5) Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gesammelte Werke. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1986, Bd. 1, S. 87f.
- (6) Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde. In: Otto Dann, Axel Gellhaus, Klaus Harro Hilzinger, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Stefan Ormanns (Hrsg.): Werke und Briefe in zwölf Bänden. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, Bd. 8, S. 344.
- (7) 「私は、三年ほど前、ある少年と水浴しました」と私は語りました。「当時、驚嘆すべき優美がその少年の姿態を覆っていました。彼は十六歳ぐらいだったでしょう。女性たちにちやほやされ、遠目から見ても、虚栄心の最初の痕跡が認められました。私たちはちょうどその少し前にたまたまパリで〈とげを抜く少年〉を見学していたのです。そのブロンズ像は有名で、ドイツのたいていの美術館にあります。彼は、足を拭こうとして足台に足をのせた瞬間、大きな鏡をちらっと見たのですが、それが彼にその像のことを思い起こさせたのです。彼は微笑み、どんな発見をしたか私に言いました。実際に、私もちょうどその瞬間に同じ発見をしていたのです。しかし、彼にそなわっている優美の確かさを試すためにせよ、彼の虚栄心に少しよい薬になるよう対処するためにせよ、私は笑ってこう答えました。幽霊でも見たのさ！彼は赤面し、再度足を上げ、私にそれを見せようとししました。しかし、その試みは容易に予見されたように失敗に終わりました。彼は動揺して三度も四度も足を上げ、さらに十度足を上げたことでしょう。無駄でした！彼は同じ動作をふたたび生み出すことはできませんでした一何と言ったらいいでしょう？彼のそうした動作にはとても滑稽な要素があり、私は吹き出すのをこらえるのに苦労しました。

この日から、いわばこの瞬間から、その少年にある不可解な変化が生じました。彼は来る日も来る日も鏡の前に立つようになり、魅力が次々に彼のもとを去りました。目に見えない不可解な力が、鉄の網のように彼の身振りの自由な戯れのまわりに張り巡らされたようでした。そして一年が経過すると、かつて彼を取り巻く人々の目を楽しませていたあの愛らしさの痕跡は、もう彼の中に見出すことはできませんでした。あの奇妙で不幸な出来事の証人がいまなお生きています。その人なら、私が語ったとおり、一語一語あの出来事を裏づけてくれることでしょう。」(560)

- (8) Benno von Wiese: Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. S. 211.
- (9) H.-G. Gadamer: a.a.O., S. 87.

- (10) 18世紀のイギリスの画家であるウィリアム・ホガースは、「ある形態の存在を美しいと感じ、他を醜いと感じる、また、あるものを優美であると感じ他をそうではないと感じる、その基となる自然界の原理は何かということ」を「自らの眼で見る」ことによって解明しようとする（ウィリアム・ホガース『美の解析』、宮崎直子訳、中央公論美術出版、平成十九年、21頁以下）。そして弧線（曲線）に着目し、「波打つ線」を美の線、「蛇状の線」を優美の線と呼ぶ。

数学者や画家が紙の上に線を使って様々な事柄を表わし、それがあたかも実際に存在するかのような印象を与えている。そのように我々も思い、まず以下のような一般論から始めることにしよう。——直線と弧線は、その色々な組み合わせや変化によって、目に見えるすべての物体の境界を画し、それにより限りなく多様な形態を産み出すので、我々はそれらの形態を大まかなグループに区分し、区別していかなばならなくなる。そして、形態が混在するような中間的なものについては読者の観察に委ねることになる。…

第三に、これまで述べた形態を組み合わせ、さらに波打つ線を加えたもの。波打つ線は、花や他の装飾物に見られるように、ほかの何物にもまして美を産み出す力が強い線であり、それゆえに美の線と呼ぶこととしよう。

第四に、ここまで述べた形態を組合せ、さらに蛇のような線を加えたもの。例えば人体など。蛇状の線は、美に優雅さを付加する力を有している。最も優雅な形態には、直線がほとんど含まれていないことに留意しなければならない。（ホガース、前掲書、55頁以下）

『マリオネット芝居について』でも、C氏は「人形の…舞踏における二、三の運動がとても優美であることにお気づきになりませんでしたか」と私にたずね、また人形のメカニズムについてたずねられたC氏は、「どんな運動」も「一つの重心」を持っており、「重心が直線 *eine gerade Linie* 上を動かされるだけで、四肢はいつもさまざまな曲線 *Kurve* を描きますし、たまたま揺り動かされても、全体が舞踏に似たある種のリズムカルな運動になることもしばしばです」と答える（556）。このように人形の運動のメカニズムの描写においても、「優美」は曲線と関連づけられている。またホガースは、「自らの眼で見る」という感覚に基づく方法論を強調し、パイナップルや角等を「優美」な形態として挙げることによって、「優美」から道徳的要素を切り離しているのであり、「感覚」を重視し、「優美」を曲線と関連づけ、「優美」から道徳的要素を排除しているという点に、両者の共通性を見て取ることができる。

- (11) M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart (Reclam) 2001, S. 105.
- (12) Ebd., S. 30.
- (13) 「「形式（態）」とは、ある個別的对象の、想像力における反省（*réflexion*）を意味するのである。形式（態）とは、現実に存在するこの対象がわれわれに働きかける限りにおいて惹起する諸感覚の実質的要素と対照的に、想像力がこの対象について反省するところのものなのである。」ジル・ドゥルーズ『カントの批判

哲学』, 中島盛夫訳, 法政大学出版局, 1996年, 73頁以下。

- (14) 『より高次の批評文』においても、「美と真理は、人間にとっていちばん最初の段階ではっきりと分かるものである。…すばらしい芸術作品には、美しいものが非常に純粋なかたちで含まれているので、把握する能力が健全であれば、どんな把握する能力であれ、その感覚 Sinn に飛び込んでくる」と述べられ、美を把握するための「感覚」の重要性が強調されている。Heinrich von Kleist: Ein Satz aus der höheren Kritik. In: Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn. Bd. 3, S. 564.
- (15) 世阿弥の引用はすべて日本思想体系 24『世阿弥 禅竹』, 岩波書店, 1974年による。
- (16) 『風姿花伝』「第一年来稽古条々」の「十二三より」に「先、童形なれば、なにとしたるも幽玄なり」, 『二曲三人形図』に「児姿者幽玄之本風也」と記されるように、「幽玄」は「十二、三歳の美少年の、しかも芸ではなく身体的資質・容姿の美しさ」(渡辺守章「美しきものの系譜 — 花と幽玄」, 『講座 日本思想 第5巻』, 東京大学出版会, 2001年, 所収, 293頁)として把握されている。観世寿夫も「「幽玄」は、基本的には、華美で優雅な美しさ、『至花道』の奥書に「白鳥花ヲ啣ム、是幽玄風姿歟」とあるようないかにも「柔和」で「優しく美しい」ものことであるとし、「子供であるための「無垢」の美、そして自分で意識していない美、さらに天性持って生まれた美、そうした美こそが「幽玄」の基本である」としている(観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』, 平凡社, 2001年, 170頁以下)。『マリオネット芝居について』の「優美」も、十六歳ぐらいの少年の、自らは「意識」していない「無垢」の美、人間の「自然な(生得の)」美のことであり、子供の無垢の美、自分で意識していない美、持って生まれた美を基本としているという点で、両者の共通性を見出すことができる。また『花鏡』〔舞声為根〕では、「無姿」、つまり妙なる舞姿が反重力的な舞姿(「飛鳥の風にしたがふよそほひ」)としてとらえられており、『マリオネット芝居について』の「優美」も「反重力的 (antigrav)」(559)なものとして特徴づけられている。さらに山口昌男氏は、「妙者、離有無、互有無。無体顕見風(妙といつば、有無を離れて有無に互る。無の体見風に顕はる)」(『五位』), 「妙花風, 新羅, 夜半, 日頭 明なり。妙と云ば、言語道断, 心行所滅なり。夜半の日頭, 是又言語の及ぶべき 処か」(『九位』)といった世阿弥の「妙」をめぐる言説において、「相反するもの的一致」という原理に対応する思考が見出されると指摘している(山口昌男『道化的世界』, 筑摩書房, 1986年, 330頁)。『マリオネット芝居について』でも、足を失った人たちの義足を用いた舞踏が「優美」をともなった運動であるとされていたが、ここにも醜と美、重力と反重力といった「相反するもの的一致」という理念が見出される。また「優美」は、まったく意識を持たない「模型人形」か、無限の意識を持つ「神」という「円環世界の両端が繋がる点」(560)にもっとも純粋なかたちで出現するとされており、「優美」の出現する地点に関するこうした主張においても、「相反するもの的一致」という理念を見て取ることができる。このように二元論的思考によってはとらえられないという点に、「妙」と「優美」の共通性を見出すこともできるのであり、「相反す

るもの的一致」という理念は、既成の秩序を破壊しようとする前衛的な芸術思想を特徴づけるのみならず、「殆んど普遍的に何れの文化にも見出される」（山口昌男、前掲書、329頁）のである。

- (17) 「遊樂の面白と見る即心は、無心の感也。無心感とは、易には、誠感応の即心には心もなきが故に、感と云文字の下、心を書かで、感とばかりを読ませたりと云。抑、大神岩戸を閉ぢさせ給て、世海・国土常闇となて、諒闇なりしに、思はずに明白となる切心は、たゞうれしき心のみか。歡喜なるべし。是、覺えずして微笑する機なるべし。岩戸を閉ぢ給て、諒闇にて、言語を絶たりしは妙、既に明白となるは花、一点付るは面白なり。然者、無心の感、即心はたゞ歡喜のみか。覺えず微笑する機、言語絶て、正に一物もなし。爰を「妙なる」と云。「妙なり」と得る心、妙花也。」（『拾玉得花』第三問答）
- (18) Alexander Weigel: Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater und das Königliche Nationaltheater*. In: Dirk Grathoff (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Opladen 1988, S. 276.
- (19) プラトン『パイドロス』、藤沢令夫訳、岩波書店、1967年、56頁以下。
- (20) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Norbert Miller (Hrsg.): Sämtliche Werke. I. Abt., Bd. 5, München 1963, S. 224.
- (21) Ebd., S. 224f.
- (22) A. Weigel: a.a.O., S. 278f.
- (23) Ebd., S. 279.
- (24) Ebd., S. 279.
- (25) 「私は、ロシア旅行の途中、リーフラントのある貴族フォン・G氏の別荘にまいました。ちょうどその頃、ご子息たちがフェンシングの猛練習をしていました。とくに大学から帰省したばかりのご長男は名うての名手で、私がある朝彼の部屋に行くと、彼は私に剣を差し出してきました。私たちはフェンシングをしました。ところが、たまたま私の方が彼より優勢になってしまったのです。これに動揺が加わり、彼は混乱してきました。私が繰り出すほぼすべての突きが命中し、彼の剣はとうとう部屋の隅に飛んでいってしまいました。なかば冗談、なかばプライドを傷つけられ、彼は、剣を拾い上げながら、『師と仰ぐべき人を見つけました、でも、世の中、上には上があるもの、これからあなたより強い相手のところへお連れします』と言いました。兄弟たちはいっせいに笑い声を上げ、『さあ！ さあ！こちらの厩舎へ！』と叫びながら、私の手を取り、彼らの父親のフォン・G氏が庭で飼っている一頭の熊のところへ私を連れていきました。
- 熊は、私が驚いて前に歩み出ると、繋がれていた柱に背をもたせ、後足で立ち上り、準備万端とばかりに右の前足を挙げ、私の眼を覗き込みました。それは熊のフェンシングの構えだったのです。向かい合っているのがそんな相手だったので、私は夢を見ているのではないかと思いました。ところが、『突いてごらんなさい！突いてごらんなさい！』とフォン・G氏が言うのです、『一突きでも見舞えるかどうか、やってごらんなさい！』私は驚きから少し我に返っていたので、剣で熊めがけて突きを入れました。熊は前足をほんの少しだけ動かして、突きを

抱いました。私はフェイントで熊を誘おうとしてみましたが、熊は微動だにしません。私はふたたび、目にもとまらぬ速さで、熊めがけて突きを入れました。人間の胸なら、間違いなく命中させていたでしょう。熊は前足をほんの少しだけ動かして、突きを抱いました。今度は、私がフォン・G氏のご長男と同じような状況でした。これに熊の真剣さ加わり、私は度を失い、突きとフェイントを交互に繰り返して、汗だくになりました。駄目でした！熊は世界一の剣士のように、私の突きをすべて払ったばかりか、フェイントには（世界中のどんな剣士も真似できないことですが）まったく取り合うことすらせず、目から私の魂を読むことができるかのように、目に目をつき合わせて立ち、準備万端とばかりに前足を挙げ、私の突きが本気ではないと見抜くと、微動だにしませんでした。」(561f.)

- (26) Heinrich von Kleist: Allerneuester Erziehungsplan. In: Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn. Bd. 3, S. 545-552.
- (27) Ebd., S. 545.
- (28) Ebd., S. 546.
- (29) 渡辺守章氏は、『『風姿花伝』の「花の公案」が、単なる美学的反省などではなく、「立ち合い」の勝負の場で、それこそ演戯者とその集団の死活に関わる問題だったことは、「戦闘的演劇人」としての世阿弥を強調するために常に引かれる側面』であるとする一方で、「世阿弥が直面しなければならなかった問題と、彼が立てた〈問い〉——この二つは別のものだ——とは、芸態というものの本質にかかわる思考を導き出しているのではないか」と述べている。渡辺守章『美しきものの系譜——花と幽玄』、『講座 日本思想 第5巻』、相良亨、尾藤正英、秋山虔編、東京大学出版会、所収、2001年、282頁。
- (30) Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft 1. In: Werkausgabe (Suhrkamp). Frankfurt am Main 2000, Bd. 3, S. 118 (B106).
- (31) Ebd., S. 119 (B106).
- (32) 観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』、平凡社、2001年、157頁。
- (33) Kurt Werfel: Über das Marionettentheater. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart (Reclam) 1998, S. 34f.
- (34) Ebd., S. 35.
- (35) 観客の視点から自己の姿（マリオネットの姿）を客観的に見ることが可能となるのは、観客の反応や批判によって自己の姿（マリオネットの姿）を反省し、熟考することによってであろう。クライストは、熟考と行動の関係について、「熟考は…行為の前より、行為の後で、はるかに適切にその時機を見出す。もし熟考が決断の前に、あるいは決断そのものの瞬間に活動を始めるなら、熟考は、すばらしい感情から湧き出る、行動をとるために必要な力を混乱させ、はばみ、抑えるだけのように思われる」と述べているように、熟考によって管理された行動を現実化するのではなく、熟考の前に行動を生み出さなければならないとする一方で、格闘で勝つか負けるかした後に、「どんなふうにして相手を倒したのか、自分が立っているためにどの足を相手の前に出すべきだったのか熟考することは、目的に適用し、適切な時機であるだろう」と述べ、熟考の効用についても言及している。Heinrich von Kleist: Von der Überlegung (Eine Paradoxe). In:

Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn. Bd. 3, S. 554f. 『マリオネット芝居について』の役者（操り手）が登場人物（マリオネット）の重心に身を置くことによって、いわば「すばらしい感情から湧き出る、行動をとるために必要な力」に従うことが可能となり、魂の運動が身体運動において完全に表現される一方で、役者（操り手）が観客の反応や批判によって自己の姿（マリオネットの姿）を反省することによって、観客の視点から自己の姿（マリオネットの姿）を客観的に見ることが可能となるのであり、ここでも熟考の効用が示唆されていると考えることができる。しかし、次に行動をとる時は、こうした熟考の効用を生かした上で、ふたたび「すばらしい感情から湧き出る、行動をとるために必要な力」に従わなければならないのは言うまでもない。

- (36) メルロ＝ポンティの用語。彼の言葉を借りて言えば、観客に相對する役者（操り手）には、「見るもの」と「見えるもの」、自己と他者の轉換可能性によって、自己と他者の區別以前に身体の次元で成立している「間身体性」が開かれてくるのである。M. メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの 付・研究ノート』滝浦静雄、木田元共訳、みすず書房、1990年、181～215頁参照。
- (37) 坂部恵『仮面の解釈学』、東京大学出版会、1992年、14頁以下。
- (38) I. Kant: Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte. In: Werkausgabe (Suhrkamp). Frankfurt am Main 1977, Bd. 11, S. 93ff.
- (39) 岡本雅克『近代的自我の彼方へ —— クライストとカント ——』、81頁以下参照。

(ドイツ文学／市ヶ谷リベラルアーツセンター兼任講師)