The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芸術と死 : ベンヤミン『ドイツ悲哀劇の根源』における悲哀劇と悲劇
Author(s)	田中, 均
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2012, 46, p. 1-28
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27233
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芸術と死

――ベンヤミン『ドイツ悲哀劇の根源』における悲哀劇と悲劇――

田中　均

キーワード：ヴァルター・ベンヤミン、悲劇、悲哀劇、芸術と時間、バロック

本稿は、ヴァルター・ベンヤミン（一八九二―一九四〇）の『ドイツ悲哀劇の根源』（Ursprung des deutschen Trauerspiels）（一九二五年に成立し一九二八年に出版）のうち、とりわけ第一部「悲哀劇と悲劇」（Trauerspiel und Tragödie）に着目し、そこで展開されている議論を芸術についての理論として読解することを目指す。

ベッティーネ・メンケは『悲哀劇書』（Das Trauerspiel-Buch）（二〇一〇）において、『ドイツ悲哀劇の根源』を論じた従来の研究は、主に「認識批判的叙説」（Erkenntnistheoretische Vorrede）に焦点を当てる傾向があったと述べている。[1] しかし、『ドイツ悲哀劇の根源』第一部の議論を分析することによっても、悲哀劇と悲劇との対比の背景に、ベンヤミンによる芸術についての一つの原理的な洞察を読み取ることが可能である。その洞察とは、芸術と現実の境界、あるいは芸術の限界は死によって画される、というものである。そしてこのことを表す点において、悲劇と悲哀劇は対照的な演劇のジャンルであるというよりもむしろ、一つの真理を表す二つの異なる仕方に他ならないことが理解される。

本稿の第一節では、ベンヤミンによる悲劇の規定を分析し、そこで死という現象がいかなる役割を果たしているかを明らかにする。第二節では、ヴィルヘルム・エムリッヒ『アレゴリーとしての文学』および『ドイツ悲哀劇の根源』を参照しつつドイツ・バロック劇について概観し、第三節ではベンヤミンによる悲哀劇の規定における死の意義について検討する。

一、悲劇と死

ベンヤミンは、従来悲劇と呼ばれてきたもののうち、ギリシア悲劇だけを「悲劇」と呼び、それ以後のものを「悲哀劇」と呼んでいる。そしてその代表的なものとしてバロック劇を挙げており、ドイツ・バロック劇を中心に分析しているが、シェイクスピア（一五六四―一六一六）やカルデロン・デ・ラ・バルカ（一六〇〇―一六八一）なども分析の対象としている。

ベンヤミンは、これまでの悲劇論、とりわけフォルケルト（一八四八―一九三〇）の『悲劇的なものの美学』（一八九七）が、悲劇を古代ギリシアに限定されない普遍的な現象とみなしていたことを批判している。そして彼は、ニーチェの『悲劇の誕生』（一八七二）が、悲劇は古代ギリシアに固有のものであったと論じている点を高く評価している。しかし、「美的現象としてのみ存在と世界とは正当化されている」という有名なテーゼに代表されるように、ニーチェの悲劇観が唯美主義的であることを批判し、ニーチェが「道徳的な論争の領域」、とりわけ「悲劇的な罪責と悲劇的な贖罪」の問題から目を背けたと述べている。

それでは、ベンヤミン自身の立場はいかなるものであろうか。フォルケルトら亜流の理論家たちが、「悲劇的な

罪責と悲劇的な贖罪」はいかなる時代にも存在する現象であり、ゆえにいかなる時代においても悲劇は可能であると論じているのに対して、ベンヤミンの主眼は、単に悲劇における道徳的問題に着目することではなく、「歴史哲学的」・「宗教哲学的」に悲劇を限定することにある（283）。[2]

ここで興味深いのは、ベンヤミンが、「芸術作品」に「道徳的現象の範例的（模範的）な複製（exemplarische Kopie moralischer Phänomene）」を認める考え方を否定している点である。ここで彼は、芸術作品の道徳的な意味は登場人物の行為や態度に表されており、それは一般的な命題として要約できる、といった表層的な態度を批判しており、作品は全体として理解されねばならないと主張する。とりわけ、登場人物については以下のように言う。

> 詩作された人物（erdichtete Personen）は詩作（Dichtung）のうちにのみ存在する。それらは、ゴブラン織の主題が織地のうちに織り込まれるようにして詩作の全体に織り込まれているので、詩作から個体として取り出すことはできない。詩作、さらには芸術一般の人間的形態は、現実の形態とは異なった仕方で芸術のうちにあって、現実の形態では、様々な観点から見て単に見かけ上肉体が分離（Isorierung）しているにすぎないが、この分離は知覚上はまさに神との対面における道徳的孤独化（Vereinsamung）の表現という、見せかけだけではない内実を持っているのである（283f.）。

この引用における「詩作」と「現実」との対比は、一つの可能性として、文学作品としての戯曲と、俳優によるその上演との対比を指しているのではないかと考えられる。もしそうならばこのように解釈できる。戯曲において登場人物は全体に緊密に組み込まれており、それを孤立させることによって作品の内実として評価することはできな

い。しかし、その登場人物が俳優によって具現化されると、その肉体が他の肉体と分離していることは、神と対面する人間の孤独の表現という内実を持っている。そして、そのように単独的な存在としての人間が神と対面するところに「道徳的なもの」が存する。以上のような解釈が可能であるように見える。

しかしこうした解釈は成り立ちえない。なぜなら、このような理解では、結局、登場人物の行為や態度を作品の道徳的内容とみなす亜流の悲劇解釈が、戯曲についての解釈から上演についての解釈に移行しただけで、本質的には維持されることになってしまうからである。

ゆえにここでは、芸術とは異なる現実における肉体と、芸術における人間的形態（この場合は、戯曲における登場人物も、上演においてそれを演じる俳優も、どちらも含めて）との区別であるとみなすべきである。

さきほどの箇所に続いてベンヤミンはこう述べている。

「汝は決して肖像（Bildnis）を作ってはならない」――これは偶像崇拝の拒否だけにあてはまるわけではない。比較を絶した強調によって、肉体の表現の禁止は、〈人間の道徳的本質が知覚可能であるような領域を写し取る（abbilden）ことができる〉という仮象を防いでいるのである。一切の道徳的なものが、有効な意味で（in seinem drastischen Sinn）生と結びつくのは、生が端的な危険の場所である死のうちにある、そのようなところにおいてである。そして、この生はわれわれに対して、道徳的に――すなわちわれわれの単独性（Einzigkeit）という点において――関わるが、この生は、いかなる芸術造形の観点から見ても否定的なものとして現れるのであり、少なくともそう現れるべきものである（284）。

ここでベンヤミンはまず、旧約聖書における偶像崇拝の禁止を引き合いに出して、道徳的なものの本質を模倣・再現することはできないと強調する（このことからは、ベンヤミンが語る「神」とは、古代ギリシアの「神々」ではなくユダヤ教的な一神教の神であることがうかがわれる）[3]。そして続く文章で、道徳的なものと生との関わりについて二つの否定性を指摘している。まず、道徳的なものと生が結びつくのは、端的には、生が死に直面している局面であるという否定性である。人間は自分の存在が消滅する死という否定的な出来事に直面することによって、単独的な存在として神という超越的存在と向きあうのであり、この対面こそがベンヤミンの考える「道徳的なもの」なのである。ゆえにベンヤミンにおける「道徳的なもの」とは、一義的には人間相互の関係に関わるのではなく、単独者としての人間と神との関係に関わるものである。もう一つの否定性は、道徳的なものと生との結びつきは、「いかなる芸術造形の観点から見ても否定的なものとして現れる」という指摘におけるそれである。こちらの否定性は、前の引用の、芸術における人間的形態と現実の（つまり芸術外の）肉体との区別と関連させて解釈することが可能である。

二つの引用を組み合わせて考えれば、この後者の否定性は以下のように理解できる。芸術外の現実においては、生は死に直面することによって、道徳的なものと結びつくことができる。これは、生が自己の単独性に向き合い、神と対面できると言い換えられよう。しかし、芸術作品においては、たとえそれが生身の人間による演技によって表現されたとしても、その登場人物は作品の中で孤立した単独的存在ではありえず、作品の全体に組み込まれた一要素でしかないのだから、たとえ死に直面する登場人物が描写されたとしても、それによって生と道徳的なものとの結びつきは「有効な意味で」表現されえないのである。あるいは言い換えれば、生と道徳的なものとの結びつき

が表現されないというまさにそのことが「否定的に」表現されるのである。以上のような解釈は技巧的に見えるかも知れないが、実際には、芸術と現実との境界、あるいは芸術の限界についての単純だが本質的なある直観に基づいている。すなわち、芸術において、より限定的に言えば、演劇において、現実の人間の死が起きること（あるいは少なくとも死という危険に実際に直面すること）は、事故以外にはないということであり、もし現実の死（あるいは真剣に受け取られるべき死の危険）が起きるとしたら、演劇、より一般的には芸術的表現という枠組みが踏み越えられることになるからである。[4] このことを踏まえるならば、道徳的なものと生との結びつきは、芸術においては「否定的」にしか描くことができないのである。

これまで、現実の（つまり芸術外の）人間と芸術作品における登場人物との差違という観点から、ベンヤミンの叙述を見てきたが、この点が興味深いのは、この部分の後で、彼が悲劇の本質として、まさに、道徳的なものと生の結びつき、つまり、死の危険に直面して自己の単独性に向き合い、神と対面することを挙げているからである。彼は以下のように述べる。

> 悲劇的詩作は犠牲の観念に基づく。しかし悲劇的犠牲は、その対象が英雄であるという点で、他のいかなる犠牲とも異なっており、これは最初の犠牲であると同時に最後の犠牲である。最後というのは、贖罪の犠牲という意味であり、これは古い法を守る神々のものである。そして最初というのは、代理的行為（die stellvertretende Handlung）という意味であり、この行為において民族の生（Volksleben）の新しい内容が告知される（285）

英雄による「悲劇的犠牲」とは、一方では、オリュンポスの神々が守る「古い法」に対して捧げられる最後の犠牲である。この「古い法」とは、人間と神々との間の神話的な秩序に他ならない。他方で「悲劇的犠牲」は、同時に、英雄による神々への反抗がこの「古い法」を失効させることによって、「民族の生の新しい内容」をこの民族に先立って告知するものである。ではこの「新しい内容」とは何だろうか。これは神々からの命令ではなく英雄の生に由来するものであり、引用した箇所の後の記述を見ると、それが「民族共同体」(Volksgemeinschaft) の言語であることが分かる。そのような言語とは、神話的な秩序の解体を描写することを可能にする言語、すなわち、ギリシア悲劇の言語そのものに他ならないだろう。(5)

こうした記述によって、ベンヤミンがはたしていかなるギリシア悲劇の作品を念頭に置いていたのかは実は判然としない。彼はアイスキュロスの「オレステイア」三部作とソフォクレスの『オイディプス王』だけに言及している(ほかには、この箇所の後で「あまりにも合理主義的な義務観念」を持つ点で『ソクラテスの弁明』に類似しているものとして、つまり悲劇の死に近づいている作品として、ソフォクレスの『アンティゴネー』に若干言及されるだけである)。そしてベンヤミンが比較的立ち入って論じているのは、「オレステイア」三部作の最後の作品『慈しみの女神たち』である。この作品に即して「悲劇的犠牲」について再検討しよう。

「オレステイア」三部作の概要は以下の通りである。トロイ戦争の総大将アガメムノンが帰国後に妻のクリュタイムネストラに殺害されたのち、息子オレステスは父の敵を討つが、母の呪いをうけて復讐の女神エリニュスたちに追跡され狂乱する。ベンヤミンによれば、この狂乱がすでに死の危険を示しているのである(286)。しかしオレステスはデルフォイ神殿に逃れ、アテナイの法廷で裁判を受けることになる。裁判を司る女神アテナの計らいでオ

レステスは無罪を勝ち取り、それを受けてエリニュスもアテナイを守る「慈しみの女神たち」に変身する。

オリュンポスの神々の支配する世界の中で復讐の連鎖に巻き込まれ死の危険に陥った主人公は、裁判という転機を経て、都市国家に新たな平和をもたらす役割を担うことになる。ベンヤミンは、悲劇のこうした構造のうちに、「競争」（Agon）の要素を見出している。これは、ギリシア悲劇の上演が、賞の獲得を目指す競争として行われたことを指すだけではなく、神々と人間との間の競争をも指している。ベンヤミンは、古代ギリシアにおいて、神々に捧げられる犠牲とされた人間が、犠牲の刃から逃れて祭壇の周りを走り、最後に祭壇に手をかけるなら、犠牲から聖なる保護された存在へと変容するという伝承に言及している。(6)

ここで留意すべきなのは、神々が復讐の連鎖を通じて人間を支配する神話的な世界に対して、裁判という人間的・合理的な制度を対置するのがベンヤミンの主眼ではないということである。「暴力批判論」（一九二〇）においてベンヤミンは二〇世紀初頭のヨーロッパ諸国の法制度にも、神話的な暴力のいわば世俗化された形態を見出している。二〇世紀の議会制民主主義は、立法権と執行権が分立しているという外面をとりながら、実際には警察権力において二つの権力が癒着しており、その点では絶対君主制より堕落しているとさえ論じている。

『慈しみの女神たち』において、裁判の評決は有罪・無罪が同数であった。ベンヤミンによれば、ここには判定の不可能性（「証拠不十分／真偽不明」non liquet）が示されているのであり、裁判という制度によっても見通しがたいもの、この制度を超えるものの存在が示唆されている。それはまさに、登場人物という単独的な存在の神との直面という「道徳的なもの」ということになる。

しかしこれまでの議論を遡って、芸術においては道徳的なものと生との結びつきは否定的にしか表現されない、

というベンヤミン自身のテーゼに立ち返るならば、『慈しみの女神たち』のこうした解釈は不可能ではないのかと疑われる。なぜなら悲劇において、主人公は、「本当の意味」で死の危険に直面することはないからである。単独性や神との対面は、それが現実において生じるように芸術において表現することはできない。

この疑問を解消するためには、ベンヤミンがルカーチ『魂と形式』（一九一一）から引用した一節、「悲劇の死にゆく英雄たちは、彼らが死んだときよりもずっと以前から、とっくに死んでいるのだ」（294）が参考になる。悲劇において登場する主人公は、戯曲においても、また上演においても、真に死に直面することはない。悲劇において主人公が死に直面する状況が描かれるとき、それが表現していることは、他でもない、この主人公は「今ここ」には現実には存在せず、死への直面は「今ここ」では生じないことである。そして、さらに、主人公の死への直面という出来事は、われわれが今ここで読み、あるいは聞いている悲劇の言語を可能にするものとされているので、それは「今ここ」ではない、不確かな「かつてどこか」で生じたのであろう、ということである。逆説的ではあるがごく端的に言うならば、悲劇の主人公は、悲劇の主人公の不在を表現しているのである。このように、「今ここ」には存在せず、おそらくは「かつてどこか」にいたのだろうというあり方が、ベンヤミンが以下の引用で述べる、悲劇的英雄の「形式」としての「死」の意味するところであろう。

悲劇的英雄の生はまさに死のなかから、彼の最後ではなく彼の形式である死のなかから、繰り広げられる（293）。

こうした事態を踏まえると、ベンヤミンがギリシア悲劇の主人公の「沈黙」を強調することも理解できる。彼によ

れば、悲劇の主人公には、言語を欠いているという意味での「未成年性」（Unmündigkeit）という特徴があるが、これを、悲劇において実際に主人公の台詞が少ないといった意味で理解することは適切ではない。

むしろ以下のように理解すべきだろう。悲劇の主人公は、作品のうちに登場するとしても、原理的に不在の存在として、不定な過去に存在したと推測されるだけの存在としてのみ登場できるのだから、主人公が発する言葉は主人公自身の言葉ではない。主人公が用いている言語は、その後の時代の「民族共同体」が主人公を解釈するために作り出した言語であり、この言語は、そのような意味で、主人公にとっての言語の不在を表現しているのである。

二、「悲しむ者たちを前にした演劇」としての悲哀劇

第二節と第三節では、「悲哀劇」における、芸術と現実との境界、芸術の限界を画するものとしての死について考察する。本節では、ベンヤミンが「悲哀劇」として中心的に論じている「ドイツ悲哀劇」、すなわち、ドイツのバロック時代の悲劇について、まずヴィルヘルム・エムリッヒ『アレゴリーとしての文学』（一九八一）に基づいて概観し、次にベンヤミンが悲哀劇をいかに規定しているかを見る。

ベンヤミンが『ドイツ悲哀劇の根源』で扱っているのは、ドイツのバロック劇のなかでも、「シュレージエン文芸劇」と呼ばれる分野である。その世界観を理解するためには、エムリッヒがバロック時代のヨーロッパにおける演劇の重要性を指摘するために、R・アレヴィンの論文「バロック演劇の精神」（一九五二）の記述を参照している箇所を引用するのがよいだろう。

彼〔アレヴィン〕はこの論文で、バロックにおける仮象と現実の関係を浮き彫りにし、当時は感覚を超越した神の彼岸的永遠世界しか現実性をもっていなかったこと、感覚的現世世界は非現実的にして無常、空虚にして虚偽にすぎないと感じられていたことを明らかにした。しかしバロックの時代は、この仮象の度合いをわざと極限にまで強め、豪華さや華美さを際限なく強調し、芝居めいた絢爛さをこれでもかとばかり展覧することによって、逆に激しくこの世の仮象にしがみついてもいた。〔…〕彼によれば、ほかでもない芝居めいた仮象が強められることによって、現世のすべてが仮象だという意識が先鋭化され、それによって仮象が仮象として暴き出されるということである。(7)

現世は無常であり仮象に過ぎないという観念を際立たせるために、バロック演劇では劇中劇の手法が多用された。さらに、「この世は芝居である」という観念に基づいて、「仮装、仮面、偽装、混同、中傷といったモティーフがふんだんに使われ」た。

実際、「シュレージエン文芸劇」の作家に属するダニエル・カスパー・フォン・ローエンシュタイン（一六三五―一六八三）は悲哀劇『イブラヒム・スルタン』（一六五三）の「献詞」（前書き）で、「世界全体は舞台、人間は役者、人間の生は演技、そして天は評価を下す観客である」と述べている。(8)また彼は、劇詩『ゾフォニスベ』（一六八〇）の献辞で、「宮廷をすみかとする人々の生活ほど芝居や舞台にふさわしいものはない」と述べて、劇場としての世界の範例として宮廷を挙げている。さらに小説『アルミニウス』（一六九〇）では、「人間の生は芝居にすぎぬ。そこでは、登場する人物は次々変わるが、劇は単調な繰り返しであり、終わればまた最初からはじまる」と

述べている。これは、エムリッヒに言わせれば、「この世界演劇ではもとより個人が存在しない」ということ、「個性よりも劇の方が先行している」ことを示している。

> 人間自身は、この世界演劇の中で、いわば神によって課された役割、ローエンシュタインの言い方を借りれば「神意」（Verhängnis）と「摂理」（Vorsehung）によって課された役割を演じるに過ぎない。人間に残された自由は、理性、美徳、向上心、敬虔な生き方を通してこの役割を演じきるか、あるいは悪徳や情熱や衝動に屈し、仮象や感覚の誘惑に負けるかのどちらかしかない。(9)

ゆえにバロック悲哀劇の代表的な主人公は、美徳を体現する殉教者と、その反対に、現世の仮象の力に従属する暴君である。

こうした描写をドイツ悲哀劇の実例に即して理解するために、アンドレアス・グリューフィウス（一六一六―六四）の『グルジアのカタリーナ、あるいは守られた恒常心』（Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit）（一六五七）の概要を見ておこう。(10)

グルジアの女王カタリーナはペルシア王アバスに囚われている。アバスはカタリーナに求愛するがこれをカタリーナは退け、キリスト教徒としての殉教への願望を強く示す。ロシアの使節がアバスに対してカタリーナの解放を求めると、カタリーナを失うことを恐れたアバスはカタリーナを拷問の末に処刑してしまう（アバスはこれを後悔し、処刑を実行した廷臣もまた処刑する）。アバスのもとに現れたカタリーナの霊は、アバスが破滅することを告知する。

暴君であるアバスが現世の仮象にとらわれ情欲に翻弄される一方、殉教者であるカタリーナはアバスを一顧だにしない（エムリッヒによれば、カタリーナはグルジア女王としては同時に暴君でもあった）。この作品は、「恋愛によって作り出される無限に多様なニュアンスは、ドイツ・バロック劇には完全に欠落している」ことをよく示している。「恋愛は、理性を鈍らせるゆえに克服されなければならない『激情』、感覚的、動物的な情熱に他ならない」のであって、グリューフィウスと他のドイツ・バロックの劇作家は、「殉教者劇から恋愛を徹底的に排除した」のである。[11] エムリッヒによれば、それゆえにドイツの殉教者劇は、ひいてはドイツのバロック劇一般は、他国の演劇のように「世界文学の重要な位置を占めることができなかった」のである。

エムリッヒによるドイツ・バロック劇の概観を踏まえた上で、ベンヤミン自身によるドイツ悲哀劇の規定を見ていこう。バロック時代の悲哀劇において宮廷が舞台となり、君主が（あるときは暴君、あるときは殉教者として）主要な登場人物となることとの前提として、ベンヤミンは十七世紀の主権性の理論を挙げる。彼が参照するカール・シュミットの『政治神学』（一九二二）は端的に以下のように規定する。「主権者とは、例外状況にかんして決定を下す者をいう」。[12]「例外状況」に関する決定の問題とは、「公共ないし国家の利益、公共の安全および秩序、公共の福祉等々が、どこに存するかについての決定を、紛争時には、だれが下すのか」という問題である。シュミットの規定するような主権者は、

現に極度の急迫状態であるかいなかを決定すると同時に、これを除去するためになにをなすべきかをも決定するのである。主権者は、平時の現行法秩序の外に立ちながら、しかも、憲法が一括停止されうるかいなかを決

定する権限をもつがゆえに、現行法秩序の内にある。[13]

こうした主権性の概念が神学的な性格を持っていることは明白であって、シュミットによれば、そもそも「現代の国家理論の重要概念は、すべて世俗化された神学概念である」。たとえば「全能なる神が万能の立法者に転化した」だけでなく、法学において、主権者が平時の法律を停止して公共の安全を回復するために行動する「例外状態」とは、神学において、神が自然の秩序に介入して超自然的な出来事を引き起こす「奇跡」に対応している。[14] バロック演劇の君主にとって、神学と法学の結びつきはより直接的である。ベンヤミンの表現によれば、宗教戦争の混沌とした時代において、「完全な安定化、つまり教会と国家両方の再興という理想の、あらゆる帰結を展開させる」(246) こと、これがバロック演劇の君主に課された役割である。

しかし、シュミットの描く主権者とは異なって、悲哀劇の君主は現世における政治的・宗教的秩序の回復という任務を果たすことができない。「神が支配者に与えた、位階制における無制限の尊厳と、あわれな人間であるというあり方との不均衡の犠牲として、支配者は倒れる」(250)。現世の被造物の秩序の頂点にある君主は、しかし被造物でしかない (264) がゆえに、神の現世における代理としての役割を果たすことができない。ゆえに君主は、美徳に固執して、苦痛を耐え忍び殉教者となって現世を去るか、暴君として自らも周囲も破滅させるか、そのどちらかである。

後者の暴君を特徴づけるのは、『グルジアのカタリーナ』のアバスに典型的に現れているように、「決断力のなさ」(Entschlußunfähigkeit) であり、これはシュミット的な主権者としては致命的な無力さである。「この時代

〔バロック時代〕の演劇の登場人物を突き動かすのは、ストア的な語法が強調する主権性ではなく、〔…〕常に急変する情動の嵐としての突然の恣意である」（250）。

悲哀劇がそれに先立つ中世の神秘劇から区別されるのは、このようにはかなく無力な被造物からなる現世が彼岸からの救済や恩寵を受けることがないという内在主義によってである。この内在主義を徹底したことはとりわけドイツ悲哀劇の特徴である。これに対して、「人生は芝居である」という観念によって現世を擬似的に超越したのが、スペイン演劇、とりわけカルデロンのそれであるとされる。

> スペインの劇詩 ―― 当時のヨーロッパ演劇の最高峰 ―― の場合、カトリック文化の発達したこの国において、バロック的な特徴が非常に輝かしく、卓越した、また幸福な仕方で展開したのだが、このスペインの劇詩は、恩寵なき被造物というあり方の葛藤を、ある程度遊戯的〔演技的 spielerisch〕に縮小して、世俗化された救済力（Heilsgewalt）として自らを示す王権の宮廷の領域において解決したのである（157）。

こうしたカルデロンの劇詩の典型的な例としてベンヤミンが挙げているのは『人生は夢』（一六三六）である。ポーランド王バシリオは、息子セヒスムンドが暴君になると占星術によって予見し、これを塔に閉じ込める。しかしそれが事実かを試すため、薬酒によって眠らせたセヒスムンドを塔から王座に移す。目覚めたセヒスムンドはやはり暴君となったため、これを再び眠らせて塔に戻す。塔で目覚めたセヒスムンドは、王座でのことを夢と思うが、再び夢を見るならば自らを改めようと決意する。民衆の反乱によって期せずして実際にセヒスムンドが王位に就くことになるが、彼は決意どおり名君となり、父と和解する。[15]

この戯曲において、セヒスムンドが見た「夢」とは実際には夢ではなく、バシリオによる実験であり、この国王によって演出された劇中劇という性格を持っているが、この〈夢＝実験＝劇中劇〉がいわば擬似的な超越となって、セヒスムンドを戒め、彼の君主としての資質の問題を解決するのである。

ベンヤミンは、「悲哀劇は、悲しませる演劇〔演技、遊戯 Spiel〕というより、悲しみが満足を見出す対象としての演劇であり、悲しむ者たちの前の演劇である」（255）と述べるが、「悲しみ」と「演劇、演技、遊戯」との関係についてベンヤミンに即して言えば、「演劇」が「悲しみ」を解決するのが『人生は夢』に代表されるスペイン演劇であり、「悲しみ」が解消されることなく提示される演劇が、ドイツ悲哀劇ということになるだろう。

三、「悲哀劇」における死と幽霊

前節では悲哀劇について、ドイツ悲哀劇およびカルデロンの『人生は夢』を例として概観したが、本節では、死と亡霊という観点から悲哀劇について検討しよう。この場合にはとりわけ、ギリシア悲劇、『ハムレット』、そしてドイツ悲哀劇の三者の関係に注目する必要がある。

既にみたように、ベンヤミンによれば、ギリシア悲劇では英雄が死に直面する出来事が描写される。そしてその死は歴史的に一回的な出来事として、すなわち神々の支配する神話的な秩序から、「民族共同体」が自らの言語を獲得する人間的な世界への転換のための犠牲として位置づけられる。つまり、個人の一回的な死（への直面）が世界史的な意味をもつものとして上演されるわけである。この点についてベンヤミンは、悲劇と悲哀劇を対比して以下のように述べている。

いかなる悲劇的な審理〔『慈しみの女神たち』や『オイディプス王』に典型的に見られるように、ギリシア悲劇は裁判の形式を模倣していたというベンヤミンの説に基づく〕も、昼の時間を要求するが、これに対するのが、悲哀劇における亡霊の時間である。〔…〕亡霊の世界には歴史がない。悲哀劇は殺害された者たちをこの世界へと追放する。〔…〕シェイクスピアに先立つイングランドの悲哀劇について正当に、「きちんとした終わりがなく、流れは続いていく」〔ハンス・エーレンベルク『悲劇と十字架』（一九二〇）からの引用〕と言われている。これは悲哀劇一般に当てはまる。悲劇的英雄の死においては、歴史的意味でも個人的意味でも時期がはっきりと画されるが、悲哀劇の結末によって時期が画されることはない。この〔悲劇的英雄の死の〕個人的意味は以下の言葉によって特徴づけられる。すなわち、悲劇的な生は「一切の生のうちでも最も排他的に此岸的な生である。それゆえにこの生の限界は常に死と融合している…悲劇にとって死 ―― 限界それ自体 ―― は常に内在する現実であり、いかなる悲劇の出来事とも解き難く結びついている」〔ジェルジ・ルカーチ『魂と形式』からの引用〕と ―― ただしこの個人的意味に、神話の終わりという歴史的意味が付け加わる。悲劇的な生の形態としての死は個体的な運命（Einzelgeschick）だが、死はしばしば共同体の運命として悲哀劇へと入っていく。これはあたかも、死が関係者全員を最高の法廷の前に招くかのようである。〔…〕悲劇的英雄の「不死性」が、生命ではなく名前だけを救うのに対して、悲哀劇の登場人物は名付けられた個体性（die benannte Individualität）だけを失い、役割の生命力（die Lebenskraft der Rolle）を失うことはない。悲哀劇の人物は衰えることなく亡霊の世界でよみがえる（314f）。

ギリシア悲劇における死が、主人公個人の生命の終末であると同時に歴史的な画期をなすのに対して、悲哀劇における死は、特定の登場人物において特権的な意味を持つものではなく、「共同体の運命」としてすべての登場人物につきまとうものであり、そして、その死によって時代が画されることはなく、死者は亡霊の世界においてよみがえり、役割の生命力を保持し続けるとされる。

こうした事情は、例えば、『グルジアのカタリーナ』にも見て取ることができる。たしかに女王カタリーナの死は殉教として仰々しく物語られるのだが、葛藤の明確な解決はもたらされない。なぜなら、カタリーナが亡霊として再出現することによって、殉教者と暴君との対立関係は変わることなく維持されるし、たしかにカタリーナの亡霊は暴君であるアバスの破滅を告知するが、アバスが破滅することで対立関係が解消するわけではない。この悲哀劇の世界ではアバスもまた亡霊として復活するかもしれない。さらに、先ほどの引用の最後の部分を踏まえて付言すれば、前節でも述べたように、バロック劇の世界観は、救済の可能性が排除された内在主義であるから、現世の仮象と美徳との対立、前者に屈服する暴君と後者に固執する殉教者といった役割の対立関係は、（カタリーナやアバスといった）固有名を超えて反復されるのである。悲哀劇における死とは、被造物のはかなさ、無力さがもたらすものであり、これはすべての登場人物に例外なく覆いかぶさるが、まさにこのはかなさ、無力さゆえに、救済されざる現世における対立関係は維持され続けるわけである。

この、固有名を越えて反復される役柄という点について言えば、ベンヤミンは具体的に、ある文学研究者の言葉を引用して、『ハムレット』の後に、ハムレットの遺言によってデンマーク王となったノルウェー王子を主人公とする『フォーティンブラス』を書くことも可能であると述べている（315）。また、『ハムレット』の登場人物全員

が天国または地獄で集合して、「新たに決着を付ける」、つまり亡霊として『ハムレット』を（結末は異なったものであれ）反復するという状況を設定することも全く可能であるという主張も引用して、それについて以下のように述べている。「このコメントの著者が見落としているのは、このことが悲哀劇の法則によって条件付けられているのであって、上記の作品〔『ハムレット』〕や、いわんやその素材によって条件付けられているのではない、ということである」（299）。

以上のことを踏まえると、悲哀劇においては、死は反復を引き起こすきっかけであり、悲劇とは反対に、出来事の一回性を打ち消すという性格を持っているということになる。

しかし、第一節で指摘したことだが、ベンヤミン自身が、人間の「道徳的本質」、つまり死への（そして神への）直面を模倣することはできない、つまり芸術的に表現することはできないと述べていたことを想起する必要がある。つまり、ギリシア悲劇において描かれるとされる、歴史的に一回的な英雄の死（への直面）は、芸術においてはそのような一回的な出来事としては表現されない。英雄の死（への直面）が描写されるとき、それを見る人は、「かつてどこかで」起こったであろう不確実な出来事を想像することしかできないのである。芸術的に描写されたものの受容を通じてしか推測されない以上、その出来事は、描写（ここには戯曲も上演も含まれる）の反復的な受容のたびごとに再現される他ないのであり、それゆえに実はそもそも出来事としての一回性を持たないとさえ言える。

この点を想起したうえで、改めて悲哀劇における死の機能について考えるならば、ギリシア悲劇において（表現不可能なものとして表現される）一回的なものとしての死が、芸術にとって到達不可能な現実的現象の典型を指し示すのに対して、悲哀劇における反復を引き起こす死とは、現実にとって到達不可能な芸術的現象の典型を指す。

ここで念頭に置かれているのは、やはり至極単純ではあるが本質的な事情である。つまり上演においては、実際の死が起こることは、事故として以外にはありえないとすれば、登場人物が死ぬ様を演じた俳優が次の瞬間に立ち上がることには何の不思議もない（というよりむしろ、登場人物の死は俳優の「死んだ振り」でなければならず、それが俳優の実際の死にもなるならば、それは芸術の限界を超えることになろう）。さらに言えば、上演においては、生存する人物を演じる肉体と、亡霊を演じる肉体とは本質的には区別されない（つまりどちらも俳優の生存する肉体という同じ媒体によって演じられる）のだから、生者と死者を区別することは原理的に不可能なのである（そのため、たとえばある上演について、劇中の世界は一見すると生者の世界だが、実は登場人物はすべて死んでいるのだ、と解釈することも可能になる）。

悲哀劇においては、こうした上演にかかわる特徴が、悲哀劇によって表現される劇中世界の特徴として受け入れられているのであり、これは「生は芝居」であり、現世は仮象であるというバロック的世界観に即したものである。

こうした事情を踏まえると、悲哀劇においては名前を持った個体性が失われても役柄の生命力が保持されるというベンヤミンの指摘も、上演に関わる（ごく一般的な）特徴が、劇中世界の特徴として受け入れられたものとして理解できる。演劇作品は反復的な上演を前提としており、とりわけ、同一の役柄を異なる俳優が演じることの可能性が前提されている。こうした、演劇作品の反復的上演の可能性は、同時に、それぞれの上演の一回性、そのはかなさを際立たせることにもなる。とりわけ、本稿の文脈との関連で（つまり悲哀劇の世界観を想起しつつ）言うならば、役柄を演じる個々の俳優の肉体は不断に変容し、そして滅びるし、上演に立ち会う個々の鑑賞者の肉体も滅

びるのだが、作品自体、そしてその中の役柄は、そうした死滅を越えて、（事実としてはもはや上演されなくとも権利上は）反復的に上演可能な存在として存続するのである。[16]

すると、悲哀劇の劇中世界の表現を用いるならば、ある俳優が上演においてある役柄を演じることは、その俳優が自覚するかどうかには関わりなく、かつてその役柄を演じた他人あるいは自分自身の亡霊として現れることになるし、さらにはそれ以降に同じ役柄を演じる他人あるいは自分に憑依することになると言えるだろう。

役柄を演じることと亡霊として現れることとが密接な関係にある、このことは荒唐無稽な発想ではない。これを典型的に表現しているのはやはり『ハムレット』である。『ハムレット』において、亡霊と演劇（この場合は劇中劇）が問題となるのは、過去の出来事をどのように解釈し、そこから現在についていかなる結論を導き出すかが争われる局面においてである。すなわち、主人公ハムレットに対して、父で同名の先王ハムレットの姿をした亡霊が現れるのは、自らの死が実は弟クローディアスによる毒殺であると伝えて、自分のことを忘れることなく、復讐を成し遂げるよう要求するためである。ハムレットは、亡霊が告げるとおり、父の死が新王クローディアスによる毒殺なのか、そしてその復讐を行うべきか、このことの確証を得るために、旅回りの一座に「ゴンザーゴ殺し」という国王殺害の演目をクローディアスの前で上演させる。このように、亡霊も演劇も、過去の出来事の決着がついていないので、現在に生きる人間がそれに対して応答すべきである、そのことを示す役割を持っており、そのために、過去にそうであったかもしれない出来事を現在において提示するのである。ハムレットは亡霊との出会いの後に、「時間のたががはずれてしまった」（The time is out of joint）と述べるが、これは、先王から新王への継承という出来事を受け入れて先王を過去の存在として忘却することが不可能になったことを示している。

このように、亡霊と演劇が、そうであったかもしれないものとして過去を反復するということ、それによって、過去に決着を付けて現在から切り離すことが不可能になり、現在が過去から応答を求められ続ける、こうした時間構造において、『ハムレット』はすぐれて悲哀劇としての性格を備えていると言える。さらに、既に見たようにベンヤミンによれば、『ハムレット』自体に明確な終結がなく、続編において同じ状況が反復したとしても不思議ではない。これは、『ハムレット』においてハムレットが叔父クローディアスに復讐して王位を奪取するという結末を迎えることなく、ハムレットとレアティーズの剣術試合において偶然から登場人物ほとんど全員が死ぬという事態を指している。こうした偶然による運命の変転ゆえに、『ハムレット』は「運命劇」(Schicksalsdrama)としての性格を持っていることをベンヤミンは指摘する。「運命劇」の特徴は、物が人間に対する支配権をふるうことである(311)。バロック劇では登場人物は内面性から発展する個性を持たず、客観的な特性の担い手に過ぎず、美徳に固執するか現世の仮象に翻弄されるかを選ぶことしかできない、とはエムリッヒも述べていたことだが、運命劇では、非人格的で客観的な存在としての情念だけではなく、まさに物、しかも、星辰の運行といったマクロコスモスにおける物のあり方だけではなく、短剣や肖像といった小道具があたかも能動的な力を持つかのようにして魔術的に人間の生を左右する。

運命劇としての『ハムレット』について興味深いのは、ベンヤミンが、『ハムレット』においては運命劇が存在すると同時に克服されていると述べている点である。

ハムレットの死と悲劇的な死とは、この王子とアイアース〔アキレウスの盟友で、ソフォクレスの悲劇の主人

公〕が共通点を持つ程度にも共通点を持っておらず、ハムレットの死の外面性〔非本質的で偶然的であること〕は悲哀劇に特徴的であり、まさにそれゆえにその作者〔シェイクスピア〕にふさわしい。なぜなら、ハムレットは、〔剣術試合が開かれることを知らせる〕オズリックとの会話からわかるように、窒素のように運命を負った空気を深く吸い込もうと欲するからである。彼は偶然によって死ぬことを欲し、運命的な小道具たちが、それらの主人でありそれらのことをよく知っている彼の周りに集まるとき、悲哀劇の結末において運命劇が、悲哀劇によって包摂され、またもちろん克服されたものとして一瞬きらめくのである（315）。

ここでハムレットとオズリックとの会話とされているのは、正確には、第五幕第二場でオズリックとの会話の後ハムレットが、剣術試合に向かうことを止めようとするホレイシオに対して、「スズメが落ちることにも運命の働きがあり、起こることは必ず起こる」と述べている箇所のことを指すと考えられる。

ここでは、ハムレットが偶然に抵抗するのではなく、むしろ偶然に従うことを積極的に欲したために、自らの死において運命を克服したと主張されている。こうした主張をどのように理解すべきかは、今後改めて検討を加えていく必要があるが、一つの鍵となるのは、ハムレットが自分の運命の観客であったというベンヤミンの見解だろう（334）。カルデロンの『人生は夢』において、〈夢〉（セヒスムンドにとっての）＝〈実験〉（国王にとっての）＝〈劇中劇〉（観客にとっての）を経たセヒスムンドが、人生もまた夢のようであると悟り、現世の仮象に固執することをやめて自らの行動を改めようと考えるのと同様に、自ら劇中劇を企てたハムレットが、現実もまた芝居であり、一登場人物である自分はその筋に従うほかないと覚る、つまり自分の人生に対する擬似的に超越的な視点を獲

得したとき、運命をあえて欲することによってそれを克服したのだ、そのように考えることができるだろう。

このように『ハムレット』においても、『人生は夢』と同様に、劇中劇という要素が擬似的な超越としての機能を果たしたのだが、それが際立つのは、ドイツ悲哀劇という、擬似的な超越を欠いて現世における悲哀に徹底して固執したジャンルを背景としてのことなのである。

本稿では、『ドイツ悲哀劇の根源』における悲哀劇と悲劇との対比を、芸術と現実との境界、芸術の限界を死が画するという洞察を示すものとして読解した。ギリシア悲劇における一回的なものとしての死は、芸術にとって到達不可能な現実的現象の典型を指し示すものであり、それゆえに悲劇においては表現不可能なものとして、つまり「今ここ」では決して起こらず、漠然とした不確定な「かつてどこか」で起こったかもしれない出来事としてのみ表現される。そもそも悲劇的死は、戯曲あるいは上演を通じた反復的な受容においてのみ再現されるのであるから、それが僭称する一回性を実はあらかじめすでに失っているとさえいえる。これに対して、悲哀劇における反復を引き起こす死とは、現実にとって到達不可能な芸術的現象の典型を指す。悲哀劇において描写される世界において、死は登場人物にとっての決定的な終わりではなく、死者の世界と生者の世界とは連続的であり、死者は幽霊として回帰するし、登場人物の役割と相互の関係は、個々の人物の固有名を越えて存続する。悲哀劇に描かれる世界においてはいかなる出来事も一回的ではなく、過去は過ぎ去ることを拒むが、これはすぐれて演劇的現象なのである。

ベッティーネ・メンケは、悲劇と悲哀劇とは、歴史哲学的な概念対でもなければジャンル論的な概念対でもな

く、悲哀劇においては、悲劇にも備わっていた「演劇的演技（theatralisches Schauspiel）のポテンシャルが反省的に解放」されているのであり、悲哀劇は「演技の演劇性に対する演劇的な態度」を示していると述べている。つまり、悲哀劇とは悲劇に内在する演劇性を自覚的に主題化したものであると論じている。メンケの議論は本稿の議論と基本的に一致しているが、本稿での考察を踏まえてあえて言うならば、悲劇と悲哀劇とは、芸術と現実との境界、芸術の限界を主題化している点で通底しており、悲哀劇の方がより反省的であるというよりも、どちらも同じ事態を別の観点から取り挙げていると考えられる。(17)

(註)

（1）Bettine Menke: Das Trauerspiel-Buch: der Souverän – das Trauerspiel – Konstellation – Ruinen. Bielefeld (transcript) 2010, S. 11.

（2）『ドイツ悲哀劇の根源』からの引用は、以下の版のページ数によって示す。Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-I. Frankfurt (Suhrkamp) 1974. また以下の日本語訳を参照した。『ドイツ悲劇の根源　上・下』浅井健二郎訳、筑摩書房、一九九九年。

（3）この点は以下の論考で指摘されている。Peter Fenves: Tragedy and Prophecy in Benjamin's *Origin of the German Mourning play*. In: Gerhard Richter (ed.): Benjamin's Ghosts : Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory. Stanford (Stanford University Press) 2002.

（4）ジョゼット・フェラルは、「舞台との関係における演劇性」の「枠組み」として、「可逆性の法則」を挙げる。「この法則は、主体を毀損したり処刑したりするようないかなる行為にも反対する」。上演において「俳優は出発点に戻る可能性を留保している」のである。Josette Féral: Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: *SubStance*, vol.

31(2-3). 2002. p.104.

（5）ギリシア悲劇の沈黙する主人公、という主題はベンヤミンがローゼンツヴァイクの『救済の星』（一九二一）から受け継いだものだが、ベンヤミンはヘーゲルによる叙事詩と悲劇の区別もまた踏まえていると考えることができる。以下を参照。Christoph Menke: Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1996.

（6）この点についてベンヤミンはフローレンス・クリスティアン・ラングから助言を受けている。ラングは、「競争」の具現化として主人公が劇場空間を半円の弧を描いて走ったと述べており、また「登場人物」（Agonist）の語のうちにも「競争」の痕跡を見出している。以下を参照。Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I-III. Frankfurt (Suhrkamp) 1974, 891f.

（7）ヴィルヘルム・エムリッヒ『アレゴリーとしての文学』道旗泰三訳、平凡社、一九九三年、二二四頁。

（8）同書、二二七頁。

（9）同書、二二八頁以下。

（10）以下の概要は、Andreas Gryphius: Dramen. Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1991. および、『ドイツ悲劇の根源』上巻の「参考資料Ⅰ」を参照した。

（11）『アレゴリーとしての文学』三一九頁。

（12）カール・シュミット『政治神学』田中浩、原田武雄訳、未來社、一九七一年、一一頁。

（13）同書、一三頁。

（14）同書、四九頁。

（15）カルデロン『人の世は夢　サラメアの村長』高橋正武訳、岩波書店、一九七八年。

（16）こうした論点に注目した演劇論として以下のものがある。Marvin Carlson: The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine. Ann Arbor (University of Michigan Press) 2001.

（17）またこれと関連して、ギリシア悲劇自体に悲哀劇の要素が含まれているのではないかという問題がある。例えば、悲劇

論の歴史では枢要な位置を占める『アンティゴネー』は、葛藤の解決の不在、被造物としての身体のはかなさ、君主の決断力の弱さ、神々への「殉教」といったさまざまな点で悲哀劇の特性を備えている。さらに踏み込んで、悲劇とは既に悲哀劇なのではないか、という疑問さえ生じるのだが、これについての考察はまた別の機会に行いたい。

（参考文献）

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-I, I-III. Frankfurt (Suhrkamp) 1974.（邦訳：ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源　上・下』浅井健二郎訳、筑摩書房、一九九九年）

Carlson, Marvin: The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine. Ann Arbor (University of Michigan Press) 2001.

Fenves, Peter: Tragedy and Prophecy in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. In: Gerhard Richter (ed.): Benjamin's Ghosts : Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory. Stanford (Stanford University Press) 2002.

Féral, Josette: Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: *SubStance*, vol. 31(2-3), 2002, pp.94-108.

Gryphius, Andreas: Dramen, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1991.

Menke, Bettine: Das Trauerspiel-Buch: der Souveräan – das Trauerspiel – Konstellation – Ruinen. Bielefeld (transcript) 2010.

Menke, Christoph: Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1996.

カルデロン『人の世は夢　サラメアの村長』高橋正武訳、岩波書店、一九七八年

エムリッヒ、ヴィルヘルム『アレゴリーとしての文学』道籏泰三訳、平凡社、一九九三年

シュミット、カール『政治神学』田中浩、原田武雄訳、未來社、一九七一年

（文学研究科准教授）

SUMMARY

Art and Death: The Tragedy and Mourning Play in Walter Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*

Hitoshi TANAKA

In this essay, I interpret the first part of Walter Benjamin's (1892–1940) *Origin of the German Mourning Play* (first published in 1928) —— in which he distinguishes between tragedies (Tragödie) and mourning plays (Trauerspiel) —— on the basis of his theory about the boundary between reality and art or about the limits of artistic expression.

According to Benjamin, the one-time-only death of heroes in Greek tragedies indicates a typical quality of phenomena in reality that is inaccessible by any artistic expression. The death of the protagonist can be depicted only as an event that never occurs here and now in theatrical space but may supposedly have occurred elsewhere in an indefinable past time.

Contrarily, the iterative nature of death in mourning plays indicates a typical quality of artistic expression inaccessible in reality. A character's death does not mean his/her definitive end —— the dead can intervene in the world of the living. Because the depicted world has appropriated the theatricality of the mourning play, no event in it occurs only once and nothing is irreversible.

I conclude that tragedies and mourning plays thematize, from opposite perspectives, death as the limit of artistic expression.