

# 演劇 = 戯<sup>シ ユ ビ</sup>れの呪縛<sup>ー ル</sup>

—— カール・シュミットの『ハムレット』論と悲劇観 ——

梶 原 将 志

---

松 山 大 学  
言語文化研究 第38巻第2号（抜刷）  
2019年3月

Matsuyama University  
Studies in Language and Literature  
Vol. 38 No. 2 March 2019

# シ ユ ビ ー ル 演劇＝戯れの呪縛

—— カール・シュミットの『ハムレット』論と悲劇観 ——

梶 原 将 志

カール・シュミット (1888～1985) 『ハムレット, あるいはヘクバ』は<sup>1)</sup> シェイクスピアの悲劇『ハムレット』を筋本位に<sup>2)</sup>—つまり時系列に並べられた諸事件でなく、<sup>ハンドリング</sup>構造化された物語本位に—読み進めた際の違和感と謎とを、作品成立・上演当時の歴史的背景や政治情勢から説明している。本論では以下において、シュミットの作品解釈を概観し (Ⅰ), 彼の悲劇観全般を確認した上で (Ⅱ), その悲劇読解法が何に対する方法論的反命題であるのかを明らかにする (Ⅲ)。そして、彼の論旨を引き継ぎつつ、悲劇につ

---

1) 引用参照は、Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (1956), Stuttgart 2017 に依拠し、頁数のみ記す。この他に、講演「現在を表す神話的形象としての、シェイクスピアのハムレット (*Shakespeares Hamlet als mythische Figur der Gegenwart*)」(1957. 1. 21, アーヘン) があり、ここでシュミットは、〈思考と行為とが不釣り合いで、反省と自己考察とに囚われ麻痺したヨーロッパの知識人を、神話的に表した形象がハムレットである〉と説いている。このときシュミットが、自身をハムレットに重ね合わせることで、国家社会主義時代の自らの役割・責任を歪曲し弁明しているという批判もあり (R. Mehring: *Carl Schmitt: Denker im Widerstreit*, Freiburg/München 2017, S. 143-147; ders.: *Carl Schmitt zur Einführung*, Hamburg 2011, S. 58), これはたしかに重要な論点だが、あくまでも芸術作品としての悲劇を論じる本論は、この講演とそれに付随する文脈には立ち入らない。

2) シュミットが用いる „Hypothesis“ というギリシア語は元々、アレクサンドリアの学者が古典文学に付した内容叙述つき作品紹介の類である。S. Link: *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 2002, S. 415. しかし、彼はこれを (plot ではなく) „story“ ともし言い換えており、さらには「構成 (Anlage)」・「構造 (Struktur)」という語を用いて分節化しているため (S. 12), 本論ではやはり、劇中の出来事を時系列に並べただけのものではなく、構造化され、あえて特定の語り方をされたものと解する。筋優位のこの読解法は、『ハムレット』を性格悲劇と読む潮流およびその背景にある観念論・ロマン主義を批判する上で、後述するように、うまく機能している。

いて語る語り手の問題にこそ焦点を据え直すことにより、シュミットの論考の先鋭性および問題点を浮き彫りにしたい(Ⅳ)。

## I. 歴 史 の 闖 入

### 1. 母の罪という禁忌

『ハムレット』は「復讐劇」だとされている。実際、父・前王を殺めその王位を継承した叔父に対する王子ハムレットの復讐が、筋の中心に据えられている。この筋に絡んでは、母・王妃もまた、解釈の焦点となる。一般に、復讐者たる主人公の取り得る行動は、オレステースのように母をも同罪として成敗するか、あるいはアムレート[13世紀デンマークの伝説中の人物]のように母と共同して復讐を成就するかの、二類型に大別される(S.14)。しかし、ハムレットはこのいずれでもなく、作中では母・王妃の罪の有無が曖昧にとどまっている(S.14)。王妃とその義弟との関係がいつから、どれほど発展していたのかは定かでない。そのため、王妃がクローディアスの前王殺害にどこまで関知・関与していたのか、あるいは、復讐者ハムレットが母の共犯と不貞とをどの程度に見積もっているのかについて、多分の解釈余地が生じ、議論の的となってきた<sup>3)</sup>。この判断は、作品上演の際の演出にも大きく関わるだろう<sup>4)</sup>。

3) 王妃の部屋でカーテンの裏に隠れたポローニアスを刺殺したハムレットの行為に王妃が、「血なまぐさい行為」だと驚愕し、これに対してハムレットが「血なまぐさい行為＝善良な母上よ、一人の王を殺めることに劣らぬ、そして、兄弟と夫婦の契りを交わすことにも劣らぬ忌まましきですな」と応じる。この「一人の王を殺める」を、刺殺相手がポローニアスでなく現王クローディアスだった場合の想定だと解し、ハムレットが本当はポローニアスではなく王クローディアスを殺めようとしていたとする解釈がある一方、これは母・王妃が前王を殺めた(とハムレットがみなしている)ことを示していると解されている(例えば Albrecht Erich Günther)(S.15f.)。J. Kohler: *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz* (1883) もまた、王妃の殺人加担・同罪説を採っている(S.16)。

4) 映画 *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask* (ウディ・アレン監督; 1972) 中の挿話で、王妃は自ら道化師を欲するが、しかしそれは道化師が仕込んだ娯楽によるもので、かといって王妃は夫にあらかじめ貞操帯を装着させられておりその本性が窺い知れる…というように、淫らな欲望の出所がたらい回しにされ、王妃の罪の〈曖昧さ〉自体が戯画化して強調され、パロディが利いている。

シュミットは、件の曖昧さが作者による意図的なものであると判じ、その背景に次のような歴史的事実を見ている<sup>5)</sup>——スコットランド女王メアリ・ステュアート (Mary Stuart; 1542~1587) の夫ダーンリー卿ヘンリーは、1567年2月、ボスウェル伯によって殺害された。メアリがこのボスウェル伯と再婚したのが、同年の5月である。メアリが夫の殺害にどこまで関与したのかについては諸説あり、彼女自身が主張する無罪を旧教徒は支持したものの、メアリの政敵、つまりイングランド王エリザベス1世 (Elizabeth I; 1533~1603) の信奉者および新教勢<sup>プロテスタント</sup>は<sup>6)</sup>メアリが夫殺害に大きく関与したと勘ぐった。この一件で、メアリはスコットランド王位を退き、イングランドへ渡るも、エリザベス女王の保護を得られず終身禁固となる<sup>7)</sup>。結局、旧教徒による女王暗殺未遂に加担した嫌疑で1587年に斬首された。そしてその後、高齢エリザベス女王の後継者が定まらぬという緊迫した状況が訪れる。このきな臭い状況にあって、シェイクスピアはというと、劇団 (宮内大臣一座; 1594 結成) とともにサウスampton伯およびエセックス伯の保護を受けていた。ところが、女王に対するエセックス伯の反乱計画が露顕し、彼は1601年2月25日に処刑され、加担したサウスampton伯も、執行はされなかったものの<sup>8)</sup>死刑判決を受ける。この一件に巻き込まれたシェイクスピアら一座はロンドンを去り、地方興行を余儀なくされた<sup>9)</sup>。シェイクスピアは、王位継承者として、メアリ・ステュアート

5) 以下で概観するシュミットの作品解釈は、L. Winstanley: *Hamlet and the Scottish Succession* (1921; シュミットの娘が独訳し、シュミットが序文を付した) に多くを拠っている。J. C. Ransom: *The New Criticism* (1941) 以後、テキストを自立した構造物とみなし、作者の意図、読者の反応、作品の歴史的文脈を切り離した、作品内在的解釈 (「閉じた読み (close reading)」)、一種の形式主義が文学批評を席卷するが、シュミットはこの潮流の逆を行く。

6) メアリは、最初の夫・仏王フランソワ2世の没後にダーンリー卿と再婚する際、卿の英テューダー家が旧教徒であることを理由に再婚に反対した新教貴族を、弾圧した。

7) 1558年にエリザベス1世が即位するに当たって、継承権問題でメアリとエリザベスとが対立していたことが伏線としてある。

8) 芸術の熱心な擁護者で、エリザベス女王の寵愛も得たが、エリザベス・ヴァーノンとのスキャンダル・秘密結婚をきっかけに宮廷を追われ、エセックス伯の反乱計画に加担して捕えられて、死刑宣告。ロバート・セシルの仲立ちで、減刑された。

の息子、スコットランド王ジェームズ (Charles James Stuart; 1566~1625) に期待をかけており、実際、1603年3月23日にエリザベス女王が崩御してジェームズ1世が即位すると、<sup>10)</sup> 新王はサウサンプトン伯を赦免、シェイクスピアの劇団もロンドンに復帰、「国王一座」と改称し、宮廷前での興行も許された。——さて、劇団運営と政治的状況とのこのように密な関係に鑑みれば、シェイクスピアがメアリ・ステュアートの息子ジェームズに配慮して、『ハムレット』における王妃の罪を「禁忌」(S. 17) とし、その有無について曖昧なままに迂回したのも自然なことである (S. 21)<sup>11)</sup> 他方で、イングランドの観衆に配慮するならば、史実のメアリを連想させずにはおかぬ作中の王妃ガートルードの無罪を積極的に主張することは、賢明でない (S. 21)。実際、1603年の四つ折り版 (=Q1) では、母・王妃がハムレットの計画を知らされ、再婚した夫への復讐に向けて息子と手を組むが、新王即位後の版-1604/5年の四つ折り版 (=Q2)、1623年の二つ折り版 (=Fol1) -では、母子の積極的な協力関係が修正削除され、件の曖昧さが生じている、否、あえて曖昧にとどめおかれているという (S. 16)。

## 2. 復讐の逡巡

『ハムレット』の筋に見られるもう一つの大きな謎は、ハムレットが反省と憂鬱に沈潜し復讐の実行を逡巡するという、復讐劇としての筋の停滞・屈折で

9) 1599年のアイルランド遠征に失敗したエセックス伯はエリザベス1世の寵愛を失い、失墜し、反乱による女王廃位計画にまで追い詰められるも、未然に露頭して処分された。このとき、シェイクスピアの『リチャード2世』が反乱分子の政治宣伝に利用されたことから、シェイクスピアら劇団も政争に巻き込まれる。

10) メアリは、テューダー家・ヘンリー8世の姉マーガレットの孫であり、よってジェームズもテューダー家と血縁関係にある。

11) S. d. Madariaga: *On Hamlet*, London 1948 が指摘しているように、前王の亡霊は、王妃が復讐の直接的な対象から除外され、彼女自身の良心の呵責に委ねられることを求めている (S. 16f.)。ただしこれは、元来繊細である女性をあげつらうまいとするシェイクスピアの女性観などとは無関係である。実際、女性の罪の明示・告発は、他の作品-『リチャード3世』・『リア王』・『マクベス』など-でなされているという (S. 18)。

ある。これについても諸々の解釈が提示され続けている<sup>12)</sup> ハムレットは、例えばゲーテによる解釈の影響下で<sup>13)</sup> 課せられた使命の重みに耐えかねて滅びる若者ヴェルター型の人物、行動の人ファウストと対極にある受動的人物類型として、あるいは、天才と狂気との隣接点にある人物として、その特異な性格・気質に焦点を据えて理解された (S. 9)<sup>14)</sup> しかしシュミットは、ハムレットの逡巡もまた、作品成立当時の歴史的状況そしてジェームズ 1 世の人物像から読み解けるという (S. 25)。つまり、復讐を命じる前王の亡霊が実は地獄の悪魔ではないのかという疑いと、復讐実行の躊躇とは、当時の新旧教の争点でもあった悪魔学を参照することで、初めて理解できる。ウィルソンが挙げているように、亡霊については、①煉獄<sup>15)</sup> から現れたという旧教的解釈、②地獄から現れ人を惑わす悪魔であるという新教的解釈、③幻視者の憂鬱症の反映であり実在性がないという啓蒙的・懐疑的解釈が可能だが、シュミットはこれらのうち、ジェームズの信条とも対応する②の立場がハムレットの言動に反映されているという (S. 69, Anm. 8)。亡霊の言葉を死者の正当な遺志、正義の告発と解して主人公ハムレットが復讐へと直行できなかった背景には、シェイクスピアが汲み取って投影した、統治者ジェームズの信条がある。

12) ①逡巡が作者シェイクスピアによる意図的な設定である (R. Bridges: *The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama*, London 1927), ②いやむしろ直感に基づくものだった (Keats' letter (1820)), ③意図と直感とのあわいにあってその動揺こそ作品の本質をなしており、作者が明確に把握し芸術作品に昇華することができなかったような題材が作品を規定している (T. S. Eliot: *Hamlet and His Problems* (1919), in: *The Sacred Wood* (1920)) ———— といった解釈がある中、シュミットはこれらがいずれも詩人の主体性に抛りすぎた解釈であると指摘し、自説を展開する (S. 22f.)。

13) 長編小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*)』(1796) 内の『ハムレット』談義がとりわけ重要な典拠である。

14) ホフマンスタールは、仏の詩人・哲学者アミエルの過剰な才能と、それゆえの自己限定能力の欠如および無為とを指摘しているが、その人物分析の中で用いられる「ハムレット」という比喻が、定着して久しいハムレット観を表している。H. v. Hofmannsthal: *Das Tagebuch eines Willenkranken* (1891), in: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 2., Frankfurt am Main 1961, S. 271-281.

15) 天国に入るに先立って、死者の霊魂が罰を受け浄められる場所。マタイによる福音書 12: 31 およびコリントの信徒への手紙 1 の 3: 11-15 が、旧教の示す論拠だが、新教は煉獄の存在を否定している。

また、ジェームズは王権神授説の熱心な信奉者であり、当然それは彼自身の身分の根拠であったが、これもまた繊細に扱われるべき政治的・宗教的争点そのものであった。王位継承を正当化するにあたって前王の遺<sup>ダイニング・ヴェイス</sup>志とともに重視される血筋の特権は、たしかに聖的な性質をもつものだったが、しかしローマ教会の影響下でその聖性はとうに相対化されていた。その結果、遺志と血筋とを顧慮しつつなされる〈選挙〉の手続きこそが王位継承の形式的正当性を根拠付けた。しかしそうすると、劇中でのハムレットはこの選挙を経ていない以上、ハムレットを正統な後継者、クローディアスを王位篡奪者と断定することは理屈上難しい。それでもやはりハムレットが正統な後継者であると解釈するならば<sup>16)</sup>、ハムレットの正統性を、ジェームズが主張した血筋由来の聖的な王権という点に求め(直さ)なければならない。実際、ジェームズ即位前の版(Q1)では、ハムレットの王位継承権とそれを篡奪されたことへの復讐とが主題とされている。つまり『ハムレット』は、ジェームズの一当時、旧教を始め論敵にこと欠かなかった(S. 30)－王権神授的な継承理論を支持していたことになる。ところが、ジェームズの即位が実現し、継承権問題についての世間の関心が薄まると、それに呼応して、後続する版(Q2/Fol1)では上の主題が後退し(S. 61)、結果として、〈王位篡奪⇒正統な後継者による復讐〉という線が不鮮明になる。かつて関心の的であった継承問題が、Q2以後は、すでに解決した事案の痕跡としてのみ半端に残されたため、筋に不可解な錯綜を生み、後年のたくましい想像力を刺激して、複雑な諸解釈をもたらすに至った。そして、憂鬱に沈む天才ハムレットという個人像に、解釈が集中して動員された。——このようにして、復讐劇としての『ハムレット』の筋のほつれが、シュミットにより歴史的事情に鑑みて説明される。作中で何が起<sup>ブ</sup>こ<sup>ロ</sup>っ<sup>ッ</sup>ているかではなく、

16) シュミットはこれを、J. D. Wilson: *What happens in Hamlet* (1935) の説として導入し(S. 58)、論を展開、最終的に同意している。ただし、〈ハムレットによる王位継承の正統性は決してウィルソンが言うように自明のものではなく、ハムレットの継承権を認めて復讐劇として読むためにはジェームズの王権神授観を媒介する必要がある、つまり作品解釈への歴史的状况の介入を認める必要がある〉というのがシュミットの論旨である。

なぜこのような<sup>ストーリー</sup>語り方になっているのかを問うのが、彼の方法である。

### 3. 政治と文学との接点

ジェームズ1世統治下のイングランドにおいては、キリスト教新旧教両派の対立があり、しかしそれを調停するほどの世俗権力がいまだ自立していなかった<sup>17)</sup>。シュミットはこの時代観を『ハムレット』解釈に投影する。シュミット曰く、暴君の排除という大義名分でもって神学者が内紛を煽り続ける構造—いわゆる暴君放伐論—こそ、中世封建時代を規定しており、宗教的に中立な世俗権力（君主権）の発動のみが初めてこの旧体制の克服を可能にする。ただし、大陸、特にフランスでこのような構造転換が進んだのに対して<sup>18)</sup>、シェイクスピア演劇がものされた当時のイングランドは転換いまだ成らず<sup>19)</sup>、その過渡期的混乱がハムレット／『ハムレット』に反映されているのだという。

哲学と神学を論じた王ジェームズの姿には、信仰の四五分裂および教派間闘争の一世紀であった王の治世の、分断された様が、そっくりそのまま体现されている。(S. 28.)

17) 新旧教の中道を行くエリザベス1世の政策に対して不満を募らせていた新教勢力（清教徒）は、ジェームズ1世即位とともに状況打開に動くが、彼らの要求を王は—欽定訳聖書の刊行を除いて—ことごとく却けている。このときにジェームズ1世の支持者として影響を發揮したのは、国教会のカンタベリー大主教ホワイトギフトおよびバンクロフトである。

18) アンリ4世がユグノーの反抗を抑えてブルボン王朝を創設したのは1589年。

19) ベンヤミンは、歴史の中で朽ち行く被造物の世界に意味を見出そうとするハムレットの憂鬱な眼差しが彼自身の生に向けられることで、最終的に自己沈潜の内にキリスト教的な神の恩寵がもたらされる、と解釈している。つまり、意味を欠いた現世的な事物の中を彷徨う憂鬱者の眼差しは、虚しく意味を追う自らの眼差し自体の無意味を看取し、意味探しの呪縛から解放される。W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I-1, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 334f. 他方シュミットは、絶対的な神の理念が世俗化して〈君主権〉概念へと結実する過程として近代政治史を捉え、シェイクスピア作品は神のこの世俗化の途上に置かれていると解するため、一見中世的な「恩寵」「摂理」概念を持ち出すベンヤミンの解釈を性急に遠ざけた感がある。しかし、生や芸術作品から意味を読み取ること自体の（無）意味を芸術作品が問題化して突き付けるという自己参照的な構造を看取する点において、ベンヤミンとシュミットとの立論はやはり通底している。



信仰が分裂した時代にあつては、世界とその歴史とが確かな形式を失い、人間の抱える或る問題が露呈したが、純粹に美学的な考察によってその問題から復讐劇の主人公を生み出すことは叶わない<sup>20)</sup>。歴史的現実、いかなる美学よりも強烈であり、また、最も才能ある主観よりも強烈なのである。自らの運命と性格とをまといつつ、自身の治世がはらむ分裂の所産であつた一人の王が、書き手自身と同じ存在感を帯びて、<sup>21)</sup> 悲劇の書き手の眼前に立ちはだかつたのである。(S. 31f.)

秩序の動揺という非常事態にあつて、秩序回復をもたらし得ない王の無力が、ハムレット／『ハムレット』に反映されているとするなら、そこには君主権の神話的起源に横たわる混沌、すなわち君主がそれに対する反動として初めて自己規定し存立するような法外な一点（非常事態）が、露呈しているとも言える。法の－それ自体は法の外にある－起源を、法的妥当性の論理内で整合的に語るのは、既存の権力が後付けで仮構する自己正当化の物語である。法に先立ち、法をもたらしものを、法によって正当化する詭弁こそ、法治を可能にしておき、ここに、法とレトリックひいては文学との密接な関係も生じる。そして、政治の文脈において洞察され得るこのいわば語りの力学は、美学的言説においても機能している。つまり、天才作者が彫琢した「作品」の自己同一性・完結性が、元々磐石なものとして在ったかのように語るような作品論は、作品に介入し続ける歴史と作品の開け・動性とを切り捨てることで、所与で不動の「作品」神話の維持に寄与し、芸術作品の動揺に満ちた生成過程を捉え損なう。太子ハムレットの正統性を端から疑わず、復讐劇としての（作品内在的な）一貫性に執着し補完する読みは、自説に説得力を充填するのと引き替えに、作品

20) 「露呈した」という過去形での語りが、同一文中で「叶わない」と現在形に転じる。すなわち、歴史的事実の叙述が、歴史性と美学・芸術との関係を巡る原理論へと移行している。

21) つまり、〈今・ここに生きる人間の歴史性を作家も免れないということ〉を、作家は自らの詩材から突き付けられ、素材に対する作者（加工者）の一方的な優位は挫かれる。

受容において現働している歴史性、作品が作品に成る過程と構成原理とを見逃すのである。これに対して、『ハムレット』を政治的に読むシュミットの論は、作品論がそれと知らず加担する政治の力学をも看取し、批判の射程に入れている。このことを次章以降、さらに掘り下げたい。

## II. 悲哀劇と悲劇

この章では、シュミットの悲劇観全般を確認する。まず彼は〈演劇〉<sup>シュピール</sup>を自己完結した構造物として定義している<sup>22)</sup>

演劇は固有の領域をもち、固有の空間を創出する。その空間の内部では、詩材と作品の成立状況とからの自由が、ずいぶんと利く。こうして、自前の演劇空間と演劇時間とが生じる。完全で、外に対して閉じた、紛れもなく自己完結した「筋の」<sup>プロヴェス</sup>進行という虚構が可能になるのだ。(S. 39.)

任意の詩材をもとに天才詩人の主体的・主観的構成作業によってものされ自己完結した作品が、「演劇」と呼ばれる。「自己完結し、歴史のあるいは社会的現実から解き放たれ自律した創作物としての芸術作品」、そしてそれを「詩的自由」でもってもたらす天才詩人という観念は、とりわけドイツにおいて定着し、元来は抒情詩の成立に適用されたその理解は、演劇－厳密には、上演ではなくテキストの段階でのその存在に優位を認められた戯曲<sup>ドラマ</sup>－にも拡大適用された<sup>23)</sup>

22) シュミットのベンヤミン参照度が一少なくとも字面上は一高いだけにかえって、シュミットの使用法には注意が必要である。つまり、ベンヤミンが〈ギリシア悲劇 (Tragödie) / バロック悲哀劇 (Trauerspiel)〉を歴史哲学的に区別したのに対して、シュミットはむしろ、〈18世紀ドイツ市民演劇 / バロック演劇〉という別の対立に着目し、前者の自己完結性を演劇の硬直形態として批判的に規定した上で、それを破る仕組みを『ハムレット』に見出し、これにベンヤミンならば「悲哀劇」と呼ぶところだが「悲劇」の名を当てている。ここに用語法上の捻れがある。

このようにシュミットが〈演劇〉を定義するのはしかし、その自己完結性を破砕するものとして〈悲劇〉を独自に規定するためである。前章において、『ハムレット』という演劇の根幹部分、つまり筋に、成立・上演当時の歴史的状況が密に関わっているというシュミットの解釈を概観したが、彼によればこれは、厳然として在る歴史的現実の介入と、それによる演劇の自律性の挫折であり、まさにそのことが「悲劇的」なのである<sup>24)</sup>。

[悲劇が(悲哀劇も含む)他の文学形式に比して有する]この付加価値は、悲劇的出来事自体の客観的現実性にこそ存する、つまり、紛れもなく現実である出来事が予測不能な仕方で経過する中で、紛れもなく現実<sup>アクト</sup>に在る人間たちが謎めいた仕方<sup>フュア シュルビレン</sup>で結び付けられ編み合わされているということに存する。この現実性には、悲劇的出来事が帯びる、作為的には創ることのできない、相対化もできない、深刻さがある。それゆえ、悲劇的出来事を戯れとして終わらせることはできない。悲劇に関わる者たちはみな、人間の頭が創り出したのではない、むしろ外から与えられ、降り掛かり、厳として存在する、覆しようのない現実を、よく知っている。その覆しようのない現実とは、黙せる岩壁であり、演劇はそれに当たってはじけ、真正の悲劇性が<sup>くだけなみ</sup>碎波となって泡立つのだ。(S. 47.)

23) シュミットは、レッシング、ゲーテ、グリルバルツァー、ヘッベルらドイツ語圏の偉大な劇詩人たちが印刷物となることを念頭に作劇・執筆した点に触れている (S. 36)。つまり、上演に伴う歴史相対的な受容状況を想定から排するような作者の志向が、固定されたテキストというあり方において実現している。

24) 救済への道程としての意味を失った歴史的出来事を、舞台という限られた空間に技巧的に配置することで一つの意味充実体へと結晶させようとするが、まさにその営みによって、一期待された意味でなく一意味回復の虚しい試み自体をこれ見よがしに呈示することになるという演劇の自己参照性・入れ子構造を、ペンヤミンなら(悲劇ではなく)「悲哀劇」に帰属させる。この構造を掘り下げて論じているのは、B. Menke: *Die ›Außerlichkeit‹ der Trauerspiel-Dramaturgie, Komik und Zufälle der Intrige*, in: C. Haas/D. Weidner (Hg.): *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*, Berlin 2014, S. 29-57.

バロック的な心性にあっては、世界自体が一つの劇場・舞台であり、人間の生はまさに演技である。となれば、芸術としての演劇作品はすでに、世界という舞台上で上演される劇中劇として位置づけられることになるだろう。ところが、〈所詮は演劇＝戯れである〉という世界観に回収できない、厳然たる－そして神の摂理のような何らかの脚本を上位審級として戴かない－歴史的現実という核が、悲劇においては顕在化する。シュミットの解釈に拠れば、『ハムレット』第3幕の劇中劇において、演劇＝戯れの入れ子構造へと馴致できない、悲劇の中核たる現実性が突出するという。つまり、俳優は、自らの実生活と無関係な脚本世界に身を投じてその中で演技として涙することができるが、ハムレットはそれをしない、できない。このときハムレットは、俳優の職業的な技によって実現されそれ自体として完結した意味をもたされた演劇という構造物に収まらぬ、自らの生と直に関係する〈現実〉という存在様態をまさにそれとして経験するのである（S. 44f.）。演劇と現実とのズレを、<sup>25)</sup> すなわち演劇＝戯れと割り切れない現実的なものを、<sup>26)</sup> 当の演劇内で提示するところに、『ハムレット』の悲劇性と偉大さは存するのであって、〈演劇としての世界〇劇『ハムレット』〇劇中劇〇…〉という同質の入れ子をただひたすら増築することにとどまってはない。劇中人物がその反省を介して、演劇の構造・筋の一貫性や同質性を疑うようなメタ演劇をもたらし事態、<sup>27)</sup> これをシュミットは「ハムレット化」<sup>ハムレティズイーレン</sup>と呼んでいる（S. 24）<sup>28)</sup> そして、劇中劇で役者がヘクバのためにただ技巧的に泣き果せたとすれば、<sup>29)</sup> ヘクバは「でっち上げられ、美化され、同時に捏造され

25) 演劇と現実との差異を強調し、後者に、表象の一つの仕方という相対性に還元できない、人間存在の非政治的な核を見るのは、E. Santner: *The Royal Remains*, in: *Telos* 153 (2010), p. 30-50. 対して、「現実」もまた特定の社会で容認された神話の一つ、筆頭に過ぎないとみなし、演劇／現実の区別を、「現実」の表象の仕方の主導権を巡る政治的覇権闘争へと相対化・流動化する立場もある。C. Strathausen: *Myth or Knowledge?*, in: *Telos* 153 (2010), p. 7-29.

26) 象徴化に抗い続ける癩りのようなもの、それをこそ言葉にしようと言説が立ち上がり、しかし言説化し得ないもの、という意味では、ラカンの「現実的なもの」にも通底する。J. Lacan: *Le Séminaire*, Livre I (1935-54), Paris 1975, p. 80. 重要なのは、精神分析学的な文脈との接続可能性ではなく、言説を何かに対する反動として捉える発想の類似である。

た悲劇性を代表しており」<sup>30)</sup> 現実というものの固有性を削がれた、加工の利く詩材に過ぎず、ゆえに、悲劇性を真に体现するハムレットと対置され得る。こうして、論考の表題「ハムレット、あるいはヘクバ」という二者択一が成立する<sup>31)</sup> 演劇（論）はしばしば、現実の模倣可能性を自負するが、これに対して演劇内で疑義を呈するのが、真の悲劇『ハムレット』である。こう考えるなら、シュミットは、アリストテレス以来の模倣 芸術論－芸術が単なる事実の引き写しではなく、むしろ起こり得ることを典型・範例として表象すると謳う芸術論－にも一石を投じている。つまりシュミットの切り口を敷衍するなら、芸術への昇華を拒む現実性こそが、芸術としての悲劇を構成しており、悲劇の美的本質は、芸術作品としての自己完結性を目指す技の限界と挫折とから、逆説的に汲み出されている。

また、悲劇性の定義から派生して、悲劇に関連するいくつかの周辺概念も規定される。

我々はヘクバの死を泣くことができる、ひとは多くのことで泣ける、多くのことが悲し<sup>ト</sup>しみ<sup>ラ</sup>をもた<sup>オ</sup>らす。しかし悲劇性<sup>オリヒ</sup>は、関与する者すべて、つまり詩人・語り手 [= 役者]・聞き手 [= 観客] にとっては現実として覆しよ

27) 西欧ロマン主義によってシェイクスピアが評価された際に、古典詩学の形式概念に取って代わる別の内的・有機的形式が－例えばコールリッジにより－指摘され、讃美の根拠とされた。しかしこれも、演劇の自己完結性という教義を前提し、ややもすると補強している点において、シェイクスピアを「野蛮」（ヴォルテール）とさえ批判した古典主義の理念を実は引きずっていないか。

28) プレヒトはこの反省思考を観客に期待し、これを促す装置を作品内に組み込もうとした。ただし彼の意図は、これによって世界の見え方の相対性、そして社会の可変性を観客に知らしめ、政治参加を促すことにあった。

29) トロイア王の後。娘はアキレウスの霊に犠牲として捧げられ、また、トロイア陥落前に他国へ逃がした息子は、その保護者の裏切りで殺められた。ギリシア勢の捕虜でありながら、ヘクバは息子の仇を巧みに呼び出すと、その目をブローチで抉り、仇の俸らを殺して復讐した。

30) L. Jiang: *Carl Schmitt als Literaturkritiker*, Wien 2016, S.95.

31) 編集者は、いまやヘクバが何者であるかが周知とはいえないとして、件の表題に難色を示したが、シュミットはこれにこだわったという。Schmitts Brief an A. Mohler (13. Feb. 1956), in: *Briefwechsel mit einem seiner Schüler*, hrsg. von A. Mohler, Berlin 1995, S. 214.

うもなく、厳として在るような出来事から、初めて生じる。〔詩人によって〕案出されたような運命<sup>シ ャ ッ プ ル</sup>は、運命ではない。(S. 47.)

ここで暗に示されている〈(本来の) 運命〉は、出来事の継起を貫く因果性・必然性を意味してはいない。むしろ、筋の次元での人為的な関連付けを打ち破る要素として規定されている<sup>32)</sup>。運命は、作品内の自己完結的力学・論理に対立し、それゆえ詩作の在り方を反省的に捉える次元にこそ定位する概念と言える。

「神話<sup>ミュートス</sup>」も、一つの完結した作品世界を構築しようとする意志と営みとを前提に、そこへ闖入・干渉するといふ在り方として規定されている。ヴィラモーヴィッツ＝メーレンドルフがアッティカ悲劇を一種の神話とみなしたことを―彼の定義に一部揺らぎが生じていることを指摘しながらも―評価してシュミットが述べるように、

「…」神話とは、一篇の英雄譚であり、それは詩人が用いる詩材にとどまらず、詩人も聞き手も包含する、共通の、生き生きとした知恵<sup>ヴィッセン</sup>である。神話とは、一つの歴史的現実であり、その中で、関与する者すべてが自らの歴史的な存在を介して互いに結び付けられる。(S. 48.)

アッティカ悲劇は、厳と存在し、詩人も役者も聴衆も否定なく巻き込む歴史的現実としての神話に基づく。奇妙な言い方に聞こえるだろうが、上述の通り、ここでの〈神話(的なもの)〉は、説明や納得の有無に先立つ厳然たる存在様

32) 人間の力では克服しようのない事態に直面してこそ、あれかこれかの道徳的決断、無条件に信じるか信じないかという決断の余地が生じるとすれば、文学作品に対峙してそこに我々が見るべき悲劇性や運命とは、完結した悲劇作品をものする詩人の天才や全能感ではなく、むしろその挫折と有限性だろう。なお、悲劇の問題をシュミット研究の本流、政治神学論およびその根底にある原罪の教義に結び付けて考察を進めているのは、H. Meier: *Die Lehre Carl Schmitts* (1993), 4. Aufl., Stuttgart 2012, S. 27ff.

態を指している。通常「神話」と呼ばれるもの一つまり、古来の世界説明の体系であり、自由に加工可能な詩材集－にはむしろ〈神話がたり〉の語を当てたい。神々が突き付ける運命を、何かしらの論理<sup>ロジック</sup>に則って説明にかかるなら、そのときすでに神話的なものは骨抜きにされ、神話がたりだけが残る。そして、現実性を人為的な構築物（作品）に余りなく取り込めるという傲慢－近代<sup>ヒュブリス</sup>的自己意識の目覚めと肥大化－を経由した後、あらためて作品の自律性からはみ出す現実的＝神話的なものをそれとして、他ならぬ当の文学作品の中で呈示するという再転回が、シュミットによって『ハムレット』の中に回顧的に認められる。シェイクスピアはこうして、歴史的現実を神話へ、そして悲劇的な出来事へと高めた（S. 51）<sup>33)</sup>。これに連動して、悲哀劇<sup>トラゲーディエ</sup>を悲劇へと高めるに至った。シュミットの用いる〈悲哀劇〉概念では、*Trauer-Spiel*、つまり自律と自己完結とを謳う演劇<sup>シユビール</sup>＝戯れとしてのその在り方に力点が置かれ、なおかつ彼はその仮象が悲劇へと向けて超克される様にこそ注視している。

### Ⅲ. 心理主義および歴史主義への批判

シュミットの悲劇観に準ずるならば、悲劇を論じる仕方として重要な位置を占めている二つの方法が却下されることになる。

第一に、悲劇作品が自己完結した密な因果の構造体であると前提し、一見屈折した復讐劇を心理学の観点から整合的に解釈しようとする立場が、批判の俎上に上がる<sup>34)</sup>。

33) 古代ギリシア神話と、近代において歴史から醸成された神話的なものとの違いについては、Jiang が論じてはいるが、古代の非情な運命と、恩寵を含むキリスト教的摂理との対照に、論述が流れている。Jiang 2016, S. 104ff. しかし、彼が軽く言及している歴史的現実の「一回性」（a. a. O., S. 108）こそ、本来掘り下げるべき点ではなかったか。つまり、〈かたり〉と化したギリシア神話は、諸々の挿話を世界の本質・範型として表象するのに対して、神話的なものを帯びた歴史は、その一回性と個別性を主張する。あるいは、本質・範型に回収できない〈ということ〉こそ、歴史的対象がはらむ神話的な力である。もし歴史に宿る神話的なものを、本質論・一般論に回収するなら、つまり神話を語る＝騙るなら、そこにはもはや神話的なものが欠けている。



謎を、舞台作品自体の内容から、自己完結した進行内の諸関係から、解明することはできない。しかし、謎を、詩人の主観性の問題へとすり替えるわけにもいかない<sup>35)</sup> なぜなら、客観的である歴史的現実が外から演劇内に向かって突き入って来るからである。[…] 父母に関わる諸観念<sup>コンプレックス</sup>を道具として用いた精神分析的な解釈は、ハムレットを純・心理学的に解釈する一連の試みの最終段階であり、同時にその断末魔である。(S. 52.)

科学としての心理学－特に精神分析学－の位置づけ<sup>36)</sup> さらにはそれを文学テキストの読解に応用することの是非について、そもそも議論の余地がある。心理学的解釈は、現実<sup>37)</sup>に生き心理学の対象となる個人と、創作物中の人物とを、同じ資格で扱うか、あるいは後者に前者の反映を見るが、そこに方法上の飛躍がある。ハムレットが、実在した王ジェームズを反映しているとしても、そのハムレットがどう描かれ語られるかには、文学的・美的配慮のみならず、作品に外在する政治的諸事情が大きく関係していた (I)。それゆえ、文学作品において特定の仕方で描かれた人物を、一貫した人間心理の担い手、一つの

34) 具体的には 20 世紀前葉のフロイト精神分析が、神経症を、オイディプスあるいはハムレットを症例として、父母との葛藤をもとに説明したことが念頭に置かれている (S. 9)。つまり、仇クロード・ディアスは、父殺しと母との同衾という、ハムレットの中で抑圧され禁じられた欲望の実行者であり、それゆえハムレットはクロード・ディアスが自分より悪であるとは言いきれず、自責の念に苛まれ、復讐を躊躇せざるを得ない。S. Freud: *Die Traumdeutung* (1900), in: Studienausgabe, 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1972, S. 268-269.

35) シュミットはロマン主義を「主観化された偶因論 (subjektivierter Occasionalismus)」と定義し、その政治的日和見主義を批判しているが (Schmitt: *Politische Romantik* (1919), Berlin 1998, S. 19), 美学の文脈では、因果連関を度外視するかのような態度さえも、ロマン的主体・天才詩人個人が行使する詩的自由に還元される点に、ロマン主義的文学批評が前提し讃美する創造者の自律に、批判が向けられている。

36) 心理療法の一つとしての精神分析は、無意識的動機付けを想定する。これに伴い、衝動・欲望を抑圧する超自我や、均衡として成立した自我といった諸概念が導出され、体系化されている。精神分析学が関心をもつのは、作中人物の言動の心理的説明と共に、創造に先立つ、作者の抑圧された衝動であり、作中に見出されるその代替である。しかしポパーの批判的合理主義からすれば、経験的な内容ももたなければ、反証可能性も有さない精神分析学は、そもそも学問ではなく、形而上学以上に批判的となる。K. Popper: *Logik der Forschung* (1934); G. Gabriel: *Grundprobleme der Erkenntnistheorie* (1993), 3. Aufl., Paderborn 2008, S. 138ff.



人格として実在者同様に扱うわけにはいかない。さらに、シュミットの論旨に即せば、心理学の導入は、作品の完結性を前提とし、補強するような読み方・論じ方に与してしまう。作品の完結した（とされる）構造に闖入する歴史的現実を度外視し、作中人物個人の自己同一性あるいはその障害を追うことに終始して、作品を主人公個人の症例に矮小化し、作品全体を整合性のある説明・診断で覆ってしまう。結果、悲劇を悲劇として捉え損なう。なぜなら悲劇にあっては、まさにその整合的理解への意志・確信の破綻こそが出来るべきだからである。

第二に、作品に成立・上演当時の歴史的事実の反映を見るような歴史主義<sup>ヒストリシズム</sup>もまた、その限界を指摘される。この方法は一見、シュミット自身が採用したもののにも思われる。その点、本論・第1章の叙述も、誤導的であったかもしれない。しかしシュミット自身はやはり、自らの方法論と歴史主義との違いを繰り返し強調している。つまり、シュミットが論じているのは、個別の歴史的事実と作品の各部分との対応関係ではなく、<sup>37)</sup>むしろ、歴史的事実・現実の介入が不可避であるというまさにそのこと、そしてこれに伴って演劇の自己完結性が限界を突き付けられるということである。別の言い方をするなら、〈何（が）<sup>ヴァスハイト</sup>〉ではなく、〈（～という）<sup>グ・ス・ハ</sup>イこと〉の次元で、歴史的現実性と悲劇との関係を捉えている限りにおいて、シュミットの施す悲劇読解は、歴史主義のそれと異質である。事実の総体、客観的かつ一義的な「歴史」という実体を前提としない点においては、後の新歴史主義の立場に近い。筋の一貫性・一義性に収斂する読みが成立しないという現象を掘り下げて論じたシュミットの立場は、単線の因果関係に収斂しない新歴史主義の歴史観・物語観と馴染むものだろう。

37) 「歴史主義にとって方法論上重要なのは、歴史という全体を実証主義的に再構築することである。歴史的な考察対象に関する事実を多く寄せ集めるほど、そこから得られる像はより閉じたものとなる。」J. Zimmer: *Arbeit am Begriff*, Bielefeld 2014, S. 172. シュミットの言葉で言えば、歴史主義的方法是「当てこすり (Anspielung)」（S. 26）や「反映 (Spiegelung)」（ebd.）を扱うが、彼が扱うのは歴史的現実の「闖入 (Einbruch)」（S. 28）である。

#### Ⅳ. 来るべき悲劇（論）批判の文体

シュミットは、『ハムレット』という一篇の悲劇について具体的な解釈を提示したのみならず、それをさらに方法論的な批判にまで持ち込んでいる。そしてその方法論的考察を辿ることで明らかになるのは、〈演劇＝戯れ〉という理念が、その字面を裏切る仕方で、悲劇読解・悲劇論の在り方をむしろ拘束・呪縛しているという皮肉である<sup>38)</sup> 悲劇を演劇として自律した考察対象と見ること自体が、悲劇の在り様を見えなくする、そこに芸術哲学の罪深さがある。

意識的にせよ直感に基づくにせよ、[史実である] 出来事と人物像とが、作品の成立状況に組み込まれており、ハムレットという舞台上の人物の背後には、或る別の人物の姿がずっと在った。[…] 何かしらの芸術哲学が掲げる教義が我々の眼をふさがなければ、我々もまた今日においてなお、この「ハムレットの背後にある」別の人物の姿を認識することができるのだ。(S. 23f.)

詩人による詩的自由の行使、その所産としての演劇という前提に拠る限り、詩人の営みに外から介入する歴史的現実の相は捨象される。このような誤導に、芸術哲学が寄与してきたという告発である。

上のような、シュミットの示唆深い立論は、本論の第1章・第3節ですでに触れた論点からも掘り下げることができる。政治学者としての彼は、例外状態

38) 人物ハムレットの心理・言動に、ドイツの形而上学精神の行き詰まり、つまりロマンのイロニーの名において到達不可能な道を延々歩む宿命を読み込むのは、G. Santayana: *Introduction to Hamlet*, in: *Shakespeare: Hamlet*, University Press Edition, Cambridge 1908, pp. ix-xxxiii. これをさらに展開するなら、〈ハムレットによって象徴される抽象的思弁の行き詰まりの真の体现者・実践者は、『ハムレット』を読んでその謎解き、整合性の回復に執着している我々である〉という皮肉に帰結しかねない。つまり、ハムレットに特定の精神を読み込む精神が、その自己言及構造の中で、テキストを読み語るという行為についての批判的自省を迫られる。

における秩序回復の能力と決断力から〈君主〉を規定し、法の根拠、法治の起源がそれ自体は法外な自己定立にあることを看取したが<sup>39)</sup>、彼のその洞察が文学論でも発揮されている。つまり、一つの作品が自己同一性をもって存在することを暗黙の前提とし、それをさらに補完して自説を可能にし説得する作品論の法・論理に対して、その営みに先立ち歴史的に開かれた前・作品的状態が示唆されている<sup>40)</sup>。シュミットは、演劇が演劇と成る過程を辿り、そこに介入するかたりー回顧的に、自己同一的なものが〈元々すでに在った〉と読み込む語り＝騙りーに批判のメスを入れ、このかたりが破綻する現象を〈悲劇〉・〈神話〉として概念化している。

では、シュミットの方法は、原則として〈上演〉の次元でこそ作品を解釈し、固定されたテキストすなわち戯曲の〈読解〉をその前段階の非本来的なものとみなすのか。つまり演劇学的方法論なのか。たしかに、固定されたテキストを対象とする読解は、作者・作品・読者・論者らの共犯関係の中で、作品の自己完結性とそれをもたらした作者の天才とを崇めるような閉じた読みへと収斂

39) P. Hirst: *Carl Schmitt's Decisionism*, in: Ch. Mouffe (ed.): *The Challenge of Carl Schmitt*, London/New York 1999, p. 7-17. 民主主義は、法治の根拠を「民衆の総意」という理念にすり替えることで、根底にある法外な領域を隠蔽する。しかしその実、少数の代表者が体现すると自称する多数者・民衆とは、政治宣伝で誘導され組織化された利害関心に過ぎない。政治体制の巧みな運用によって結果として得られた合意を、「そもそもあった」実体的根拠であるかのように所与化・自然化する思考・言説の欺瞞という発想は、文学批評の（自己批判の）切り口として応用可能であり、有効だろう。

40) バルトによる〈作品／テキスト〉概念の弁別と、シュミットの論とは、一部で近接している。つまりシュミットは、自己同一的で完結した〈作品〉概念を放棄する。しかし他方で、生身の作者の現存在とその歴史性こそを〈作品〉概念瓦解の契機に転用する点で、バルトの主張する「作者の死」とは文脈を大きく異にする。テキストに記号の自己生成を見るバルトの態度は、シュミットからすれば方法論上の退行と映るだろう。なお、作品／テキスト概念の大きな変化は、1960年前後の構造主義的言語学に起因する。70年代にはベルマン＝ノエル（J. Bellemin-Noël: *Le Texte et l'Avant-Texte* (1972)）が〈前・作品〉概念を提唱し、つまり、一義的な作品へと固定されていく過程・歴史自体が作品に反映され呈示されているような在り方を名指しているが、アイ（L. Hay: *«Le texte n'existe pas.» Réflexions sur la critique génétique*, in: *Poétique* 62 (1985), p. 146-58）はさらに踏み込み、作品／前・作品という区別自体の有効性に疑義を突き付ける。存在するのは書く過程のみであり、その一場面を切り取った末の産物が「作品」と呼ばれ実体化されたに過ぎないというわけである。

して行きがちである。それをシュミットは、ドイツ演劇の伝統・歪みとして指摘していた。また、シェイクスピア受容史において、チャールズ・ラムがシェイクスピア演劇の上演不可能性を論じるなど、<sup>41)</sup> ロマン主義以来の天才シェイクスピア崇拝の系譜では、上演によって作品が晒されざるを得ない歴史的現実と作品受容の歴史相対性とを捨象する傾向がしばしば見受けられる。シュミットはこのような受容の経緯に批判の目を向ける。しかし他方で彼は、上演において—テキスト読解とは明らかに違って—観客に突き付けられる俳優の物理的・身体的現存在や、それが悲劇の中で被る苦痛の人間の普遍性を、<sup>42)</sup> 問題としているわけではない。これらの要素は、テキスト読解にはない観劇固有の体験であり、また、その分析を請け負う演劇学の存在理由を保証するが、シュミットはこの議論に加わっていない。作品上演・鑑賞を契機とし、劇場空間の共有と身体同質性を介した、人類規模の連帯・共通理解といった求心的な演劇体験ではなく、むしろ、或る理念に収斂するような観劇態度自体が挫かれるという出来事の相で、シュミットは悲劇を捉えている。悲劇は、演劇論の対象であるが、同時にこうして、演劇論批判にも供される<sup>43)</sup> 別言するなら、悲劇の中に普遍的で一義的な意味・本質を看取しようとする眼—悲劇を悲劇として見ようとする眼—自体の破綻を、シュミットは逆説的に悲劇の本質とみなして

41) Ch. Lamb: *On the Tragedies of Shakspeare, considered with reference to their fitness for stage representation* (1811). ただし、上演(不)可能性をまったく度外視した自律的テキストというものは、理論的抽象化の産物に過ぎないだろう。つまり、上演を前提にせず書かれたテキストでさえ、「上演されない、され得ない、されるべきでない」という仕方で上演の次元を念頭において書かれたのであって、作劇執筆と上演可能性とは逆説的に通じており、不可分でさえある。ミュッセ(Alfred de Musset)の歴史劇 *Lorenzaccio* (1834) にあっては、「演じられないために」書かれたにもかかわらず、この挑発がかえって上演への意欲を刺激し、1896年に上演されている。このような屈折した演劇テキストの身分について掘り下げて論じているのは、A. Ubersfeld: *L'École du spectateur*, Paris 1981。

42) 従来、心理的動機付けの磐石な演劇の在り方に異議を唱えたイオネスコやアダモフの仏現代演劇(50・60年代)は、アルトの影響を受けつつ、人間・演劇の物質的存在条件や本能・欲動の次元に、舞台表現の本質を見るようになる。また、イーグルトンは、悲劇が表現している、人間の普遍的弱さとしての苦痛、文化と歴史との基盤としての生物学的要素すなわち身体を直視することが、目指すべき唯物論の前提であるとする。そして、そのような超歴史的要素におびえて着手できずに来た左翼あるいは歴史主義・相対主義を批判している。T. Eagleton: *The Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Malden 2003。

いるのである。ただし付言しておく、人類に普遍的なものの断念・放棄への反動として、〈我々〉の歴史的固有性の自覚へ振り切れ固着するようなナショナリズムも、理論上、回避される。個々の具体的事実と、現実性を慎重に弁別し、シュミットによる論の力点が後者にこそある点を見誤らない限り、悲劇は、認識・本質看取に対する批判の場であって、狭く括られた今・ここに在る「我々」の自己同一性の規定に易々と与することはないはずである。別の言い方をすれば、作品を語る言説のリレーを通じて〈元々自己同一的に完結して在ったモノ〉として作品を後付けで実体化するような言説力学を、批判するシュミットの切り口は、特定の民族や文化の起源とその自己同一性とをモノとしてかたるようなナショナリズムの言説と、<sup>43)</sup> 親和し得ない。

悲劇はこうして歴史的現実<sup>トボス</sup>に晒され、自己同一性の動揺を本質とする。「外部」とのこの不可避な接触にシュミットは注視しているわけだが、そうだとすれば、「シェイクスピア」を能動的な行為主体（主語）に据えて彼の劇作法や功績を称えるような筆致は、論旨の不徹底であると言わざるを得ない<sup>45)</sup>。つまり、歴史的現実を取り入れ、悲哀劇を悲劇へと「高めた」という能動文による

43) メンケの論もまた、手順こそ大きく違うが、『ハムレット』においては観劇するという振る舞い自体が舞台上上げられており、自己言及的な構造をもつと結論している。つまり、ハムレットは父の霊から課せられた復讐へ踏み切るべく、事実関係の確証を求め、劇中劇を介して新王の内なる真実を探る。ところがハムレットが劇団役者との出会いで学んだことは、縁もゆかりもない人間の死に泣けるという役者の技術、そしてそれゆえ外面的な振る舞いから内面の真実には遡行できないという事実である。クローディアスに仕掛けたネズミ取りとしての劇中劇はこうしてその証拠能力を失い、結果としてハムレットは懷疑主義へと陥る。我々は、〈知っておくべきことを人間の外面的行動から読み取り確信することはできないということ〉を、『ハムレット』を通して確信せざるを得ない（——ならば、我々は演劇における外面的な諸行為の模倣を、どう観ればよいのか）。Ch. Menke: *Die Gegenwart der Tragödie*, Frankfurt a. M. 2005, S. 161-187. なお、メンケはベンヤミンに基づき、さらには L. Abel: *Methatheatre* (1963) および S. Cavell の『リア王』論 *The Avoidance of Love*, in: *Must We Mean What We Say?* (1976) を批判的に引き継いで、論を展開させており、悲劇の自己言及性・反省性をもって—エイベルは「メタシアター」と呼んだが—「悲哀劇」と定義しているため、シュミットの用語法とは異なる。つまり、メンケにとって、悲劇と悲哀劇とは排反ではなく、むしろ両者は、作品が観られる視点に対応した見え方の違い、あるいは読み込まれる反省性の度合の違いである。

44) S. Žižek: *For They Know Not What They Do*, London 1991, p. 214.

他動詞的叙述は、シュミットの論旨からすれば二次的どころか慎重に排除されてよかったはずの「作者の意図」を不当に取り込んでしまっている<sup>46)</sup>「[作者シェイクスピアが] 意識的にせよ、直感に基づくにせよ[歴史を作品に組み込んだ]」という弱気の前置き、譲歩節が、自身の語り口に対するシュミットの違和感とためらいを洩らしてはいないか。もちろん、演劇作品の自律性という前提を切り崩すことにシュミットの本意がある以上、新批評主義が拒む「作者の意図」に触れる過失をあえて犯すような戦術は、理解できなくもない。つまりそれは、作品を歴史的現実から不当に隔離することで仮構された完結性の純度を、実態に即して再び汚しにかかるような挑発的な工作である。しかし、彼の論を肯定的に引き継いだ上で本論が提案するのは、むしろ、論じ手たる「我々」を積極的に主語に据え、なおかつ問題化するような文体である。つまり、あたかも演劇がそれ自体で完結しているかのように「我々が」語ってしまうということをひたむきに実践した上で、そう語る我々が何に囚われているのかを露呈せしめ自己検証に導くような再帰的な言説が、悲劇（論）批判の文体として求められている<sup>47)</sup>

もちろん、シュミットの文体のいわば隙を、彼個人の不用意さに還元して済

45) 或る目的を意識しそれを実現するために行動する〈主体〉が、それに対する反動として初めて立ち上がるような根源的な「力」（ヘルダー）を、芸術の根底に想定し、美的なものを、主体の内外あるいは主体成立の前後での振幅として動的に、「美化」として捉え直すのは、Ch. Menke: *Kraft*, Frankfurt a. M. 2008. このような見方からすれば、ヘーゲルからガダマーまでの美学は、主体概念を芸術理解の自明の前提としており、ニーチェ精読を足掛りにして克服されるべきものである。

46) 本論では掘り下げなかったが、そもそも、シェイクスピア本人の意図およびその反映としてのテキストを同定することに、方法論上の困難がある。特に Q1 版『ハムレット』は、演者の記憶を頼りに再構成された海賊版とされている。三つの版の異同を根拠に、政情に対する「シェイクスピアの」反応を論じたシュミットの作品論は、受容現場の歴史性に晒された作品の一義性の解体こそを主眼としている（と読める）からこそ許容されるものの、考証学的・文献学的には、多分に問題をはらんでいる。

47) 筆者の構想を先取りすれば、この来るべき文体の足掛りは、ニーチェにある。〈ディオニソス的／アポロンの〉という対概念は、悲劇の本質を叙述すべく悲劇論内で説得されようとしているものであり、同時に、この概念の自己適用が、〈本質の論証・説得〉という現行の言説行為（悲劇論）を無効化するものでもある。ここに、ニーチェ流文体のイロニーは存する。

むとは言い難い。「作者の意図」を召喚してしまう文体上の齟齬はむしろ、説得力をもって語り論じようとする事自体に伴う構造的な問題だろう。すなわち、『ハムレット』という演劇の自律性のほつれとそのことの必然性とを説明し説得しようとする事により、『ハムレット』論あるいは悲劇論という別の、首尾一貫性を追い求める物語が立ち上がり、「作者の意図」という虚構を誘致し、論者をしてこれに依拠せしめる。『ハムレット』の筋のほつれについて論じることで、その論は自らのほつれを排除し隠蔽するようなかたりと言説力学に回帰してしまうのである。