

»Alarcos«/Alarcos im Text und in *seinem* Lesen

梶原 将志

偉大な人間は [...] 感じやすい人びとや或は狂人どもが
舞台に出ているのに、平土間にいるのです。こうした人
間こそ賢人なのです。

(ディドロ「ダランベールの夢」より)

序：「悲劇論」という合意とその反故

〈劇中人物 (dramatische Person)〉の生に我々の〈実存的な生〉を投射し、テキスト読解によって〈自己理解〉を得ようという目論見は、その慣習的な自然さに反して、やはり問題含み (problematisch) である。

諸々の行為 (Handlung) に向けた〈なぜ〉という問いをまったく受け付けない、端的な是認のみを要求する審級¹が、悲劇にはある。悲劇テキストは、それが〈悲劇として - すで

¹ 本論の核となるこの発想、つまり、「テキスト」と名指されるべき絶対的審級が悲劇の登場人物を支配・規定しているという発想は、クリストフ・メンケの悲劇論に依っている。(Vgl. Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie*. 2005, Frankfurt am Main: Suhrkamp.) 彼は、悲劇というものがあらかじめ作者 (Autor; 生身の作者ではなく、テキストが書かれて在る以上、その事実から演繹される抽象的概念) によって書かれ、つまりテキストによって先立たれ (この「先立ち」を *Textualität* という)、劇的人物の運命はすでに決せられているという点を重要視する。(いわば、テキストという運命。) それゆえ、まず、登場人物は歴史をもたない。つまり、負っている前史も無ければ、それを踏まえて投企する可能性の余地空間をもたない。そしてさらに、登場人物は、諸々の状況を変数とする関数を通して、因果的・心理的にある行為へと導かれるわけでもない。

ちなみに、テキスト概念を抽出した後のメンケの議論を簡単に追うと、およそ次のようである——悲劇の読み方には、「古典的な (klassisch) モデル」と「近代的な (moderne) モデル」とがある。前者に則して言えば、悲劇では、主人公がテキストという運命の中で逃れようのない破滅へとそうなるべくして陥るのだが、ただし、それが「悲劇的」とみなされるためには、読み手がそのことに対して距離をもって、「美的 (ästhetisch)」に観 (betrachten) しなければならない。破滅の悲劇性とは、まさに行為の領域、つまり「実践 (Praxis)」においてこそ生じるものなのだが、しかし逆説的なことに、その実践における悲劇性の〈認識〉と同定は、読み手が実践から美的・観照的距離をとるということを前提としている。Handlung の中での悲劇性は、その外からの視点に依存しているのである。それゆえ、「古典的モデル」に則して見るかぎりでの悲劇とは、「悲劇的なものと美的なものとの間での終わることのない争い」である。

これに対して、「近代的なモデル」は、悲劇が劇場において演じられるということ—Theatralität—をも視野に入れて、悲劇的なものと美的なものとの関係をとらえ直す。それゆえ、古典的モデル

に - 書かれて - 在る) 以上、悲劇でなければならないのであり、悲劇に現れる人物たちは、そのような絶対的要請の支配圏に生きている。彼らは〈実存〉を知らない。すなわち、歴史という可能性の総体から多かれ少なかれ主体的に自己を選び取ってゆく生の在り様を、知らない。彼らは「罪なき罪」ゆえに、そこから学びようもなく、正しようもない「偉大な過失 (hamartia, großer Fehler)」ゆえに、幸福から不幸へと転落し、破滅する——と、すでにそう書かれている。

それにもかかわらず、悲劇テキストに実存的な位相を読み込むとしたならば、それは踏み込んだ選択あるいは決断と言わざるをえない。つまり、悲劇テキストと実存的生との間に〈類比〉を見るということは、あえて類比を読み込む積極性であって、その方面で解釈を展開していこうとするのならば—これ自体がただちに不当なわけではない—、その読みの実践的意義を釈明する謂われが生じる。別言するなら——そう読む以上、もとを取る必要がある。

悲劇を対象とすること (対象を悲劇とみなすこと) は、すでにもう、ある欲望への積極的なコミットメントであり、解きがたい矛盾とその止揚という上昇の論理²、あるいは再自己所有化 (réappropriation) の絶えざる駆動に対する宣誓である——その事実をまずは意識化することが、本論の目指すところである。悲劇を悲劇として読み、そこに人間や世界の本質を見出そうという読み手の〈意志=欲望〉—その極端な発現が「汎悲劇主義」であろう—をあえて解き放ちながら、なおかつ、悲劇を悲劇として読むという根本的な身構えに自ら半信半疑を保つような態度によってのみ、はじめて、悲劇テキストを美的に観照する

が見過ごした次元 (つまり auf der Bühne もしくは im Theater での次元) を考慮している点において、やはり、古典的モデルよりも一歩踏み込んではいる。しかし、近代的モデルは、悲劇を劇場で演じられたもの (theatrales Spiel) とみなすことで、悲劇性というものを止揚できる—それゆえ近代において悲劇は克服された—という、(メンケからすれば誤った) 信念をもち続ける点から、古典的モデルよりも正しいとは単純に言い切れない。近代的モデルは、実践の領域=Handlung 自体を Spiel (演技/戯れ) とみなしてかかるが、そのことで、実践なき場所に悲劇性自体がはじめから生じえないのであり、当然、生じていないものを「止揚」したことにもならない。それどころか、悲劇性をはらむ実践の領域からたえず距離をとりつづけようとする態度は、それ自体が、〈ある目的をともなった「真面目な (ernst)」行為〉へと、つまり実践へと転落するのであり、遊戯的な距離を自任する観劇客が悲劇性へとからめとられることもありえる。それゆえ、悲劇性の止揚という、近代的モデルの確信は、誤算に他ならない。

² 典型的なのは、ドイツ観念論の悲劇観である——個々人によって一面的に体現された人倫的諸力 (sittliche Mächte) は、それぞれ同等の正当性 (Berechtigung) をもつにもかかわらず、その一面性・個別性という罪 (Schuld) ゆえに、葛藤 (Konflikt) へと落ち込む。英雄は破滅することで、みずからの個別性を破棄し、その結果、和解 (Versöhnung) と永遠の正義 (Gerechtigkeit) が提示されに至る。(Vgl. Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*. (1835-8) 3.Teil.3.Anschn.3.Kap.C.III.3.a.) ——あるいは、運命の必然的な力によって、罪なき罪を負わされた人間が、自らその贖いを引き受け、破滅することで、逆説的に、自由の絶対的勝利が崇高さの中で示される。現実的な不可抗力との争い (Streit) は、自由が現れ出る (Äußerung) ためのいわば液晶として肯定される。(Vgl. Schelling, F. W. J. von: *Philosophie der Kunst*. (1802-3))

者の（テキストに対する）距離が失われる瞬間を、とらえうる。藝術体験がおおよそ担保しておかなければならないはずの、対象と体験者との間合いが、引きさらわれたきりであり、その事実にさえ誰も気づかないような読書実践（読むという Praxis）をもたらすテキストを、本論では「悲劇（的）なテキスト」と呼ぶ。それゆえ、「悲劇性（Tragik）」とは、主人公を見舞うある経験を指すと同時に、それを読む・観る者の悲劇性をも含意している。そして、それ以上の定義を悲劇性に下すことを、本論ではしない。生半可な定義あるいは教義が、「悲劇的なもの」の存在を幻視させないためにも、「悲劇的なもの」あるいは「悲劇」の頭文字、Tは、さりげなさを装って発音され、その字義解釈はさっとかわされなくてはならない。（その意味で、批評自体が演劇じみたものでもある。）「悲劇（的）なもの」とは何か」という問い—多くの悲劇論者が当たり前のように落ち込んできた陥穽—を、やりすごした後から始めることによって、〈悲劇的なもの〉という仮構された実体から自由に、悲劇を悲劇として見る遠近法からずれたところで、悲劇を眺めることが求められるのである。「悲劇とは……である」という発話された命題こそが *fatum* [元々は「言われていた」の意] となって、悲劇論者の読むことへの欲望を、ある特定の布置へと閉じ込めてしまう。悲劇の本質を云々した大仰な前口上、そこで自らが規定した「悲劇性」によって、飲み込まれてゆく。本論のねらいは、テキスト読解というれっきとした〈実践〉を通して実存的な生の在り様を不当に切り詰めるような、テキストの構造と読み手の欲望との癒着に、句読点を打ち込むことであり、それを可能にする振る舞いとして、いふならば、「まるで通りがかりにとでもいいかげんに、注意が行きとどかなかった部分に下線を引いてまわる。³」

さて、以下であつかう悲劇『アラルコス』⁴ (*Alarcos*; 1802) が特異なのは、〈実存する（かのように我々が読むことにする）者が非実存的な圏域（＝悲劇テキスト）へと引きさらわれる様〉を描いた悲劇だからであり、いわば〈入れ子〉、悲劇テキストという運命の自己言及として読めるからである。⁵ テキストという審級の存在を明るみに出すという一点のみ

³ Foucault, Michel: „*Theatrum philosophicum*“ [IN: *Critique*. 282. 1970, S.885-908.] (邦訳:「劇場としての哲学」(蓮實重彦訳) S.310. [IN:『フーコー・コレクション3:言説・表象』(ちくま学芸文庫) 2006年. 東京:筑摩書房.])

⁴ Fr. Schlegel: *Alarcos* からの引用はすべて、Schlegel, Friedrich: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Dr. Eberhard Sauer, 1922, Berlin: Dom-Verlag. に依拠する。

⁵ 悲劇を演じる（演じなければならない）ということが何を意味するのかが、悲劇自体の中で自己反省されている——これこそが悲劇の形式である、とメンケは主張する。エイベルのメタシアター論〔〈悲劇を演じる〉ということ意識した最初の劇的人物としてのハムレットという主張〕を引き継ぐこの命題に関連して重要なのは、メンケが、この自己反省的契機の内在にこそ、(Tragödie に対する) *Trauerspiel* の定義を委ねている点である。このときすでに、メンケによるこの区別は、ベンヤミンの概念区分を引き受けつつ、それとはやはり決定的に異なっている。つまり、もはや歴史哲学的な概念区分ではなくなっている。(Vgl. Menke, Bettine; u. Menke, Christoph: „*TRAGÖDIE – TRAUERSPIEL – SPEKTAKEL: Drei Weisen des Theatralen*“ [IN: *TRAGÖDIE – TRAUERSPIEL – SPEKTAKEL*. Hrsg. von Bettine Menke u. Christoph Menke, 2007, Theater der Zeit. bes. S.7.]

メンケがいう「反省契機の有無」に関する判断は、読み手に大きく依存せざるをえない。つまり、

が、読みの成果として事後的に、以下の読みを正当化しうる。

『アラルコス』のいびつさ—揺るぎなき二心

16世紀スペイン。徳高いアラルコス伯爵は、妻クララ (Donna Clara) と一人娘とともに幸せな生活を送っている。ところが、その彼に王女ソリサ (Solisa) が思いを寄せる。実はかつて (クララとの婚姻以前に) アラルコスは、ソリサに対して軽はずみにも結婚を約束してしまっていた。そのことを知った王 (ソリサの父) は、この婚約の件をアラルコスに突きつけると、妻クララを殺してソリサと結婚するよう強いる。妻への愛と、名誉との間で、葛藤に苛まれるアラルコスは、このことをクララに告げる。彼女は夫の手を汚すまいと自らの身を傷つけ、罪ある者 (=王とソリサ) を呪い、その者らが三日以内に命を落とすであろうと予言する。絶望に打ちひしがれるアラルコスは、ついにたまたまクララを殺めると、自ら命を絶つ。

『キントラー新文学事典』⁶ はおおむね以上のように、悲劇『アラルコス』の「あらずじ」を記したあと、こう評している——「このドラマの弱さはおもに主人公 (Held) に起因している。彼は、しぶしぶとはいえ、これといった抵抗もないまま王女に屈服する。そのため、筋はあまりにも単直で、もつれや急転回を欠き、それゆえ緊張のないままに進んでいく。⁷」ブロックがすでに指摘しているように⁸、王女ソリサの男まさりの振る舞いと激情、あるいは妻クララによる、状況との決然とした対峙に比して、主人公アラルコスの優柔不断はおよそ男性らしさを欠いており、いわゆる悲劇の英雄像からは程遠いように思われる。しかし、それにもかかわらず、妻を殺めた後、独白を残して自ら命を絶つアラル

いわゆる古代ギリシア悲劇でさえも、読みようによっては、反省的契機を内在させた *Trauerspiel* であると言える。実際、メンケの詳細なヘーゲル悲劇論読解 (〈ヘーゲルがどう悲劇を読んだか〉を読む試み) は、ヘーゲルが古代ギリシア悲劇『アンティゴネー』をすでに *Trauerspiel* として読んでいることを明らかにしている。(Vgl. Menke, Christoph: *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. 1996, Frankfurt am Main: Suhrkamp.) また、自己反省的契機 (が読み取れるということ) をとりわけ強調する個所以外においては、*Trauerspiel* に属するはずのものを „Tragödie“ と呼びもするメンケの用語法も、彼の概念区分の相対性に基づいている。それゆえ、本論もまた、『アラルコス』がいわゆる「入れ子構造」をもつ (と読める) 以上、それが *Trauerspiel* である、とここで一度明言はするが、以降、とりわけ *Tragödie* - *Trauerspiel* の区別を強調することなく、「悲劇」の語を用いて論を進めてゆく。

⁶ *Kindlers neues Literatur Lexikon*. 1965-, Zürich: Kindler.

⁷ *Kindlers neues Literatur Lexikon*. S.968.

⁸ Blok, Bastiaan Machiel: *Romantisches in F. Schlegels Trauerspiel „Alarcos“: ein Beitrag zur Kenntnis der frühromantik*. 1931, Groningen: Wolters. この研究書は、Fr. Schlegel 以外の詩人も含めた、ドイツ・初期ロマン派全般の思想を点検し、その具体的反映を『アラルコス』に確認する。それゆえ、作品内在的な解釈は期待できない。しかし、作品の成立過程について多くの情報を提供しており、その点に関しては、本論もブロックに多くを負っている。

コスは、家臣であるリカルドとオクタヴィオによって、まさに「英雄 (Held)」と称される。この名指しを真に受けるとすれば、アラルコスによって発せられた、あるいは彼をめぐる言説が、英雄の造形（英雄を造形すること）に向けて、よほど手の込んだ装置を構成しているのではないだろうか。

もしそうならば、その内容面における不出来⁹ゆえに文学史の欄外に寂しく佇むことになった悲劇『アラルコス』の、いびつあるいは手際の悪い英雄造形に目をやることで、悲劇の言葉に課されたものの力学が、透けて見えるのではないだろうか。『アラルコス』は、内容においても、また、内容を提示する際の手つきにおいても、悲劇テキストという審級の作用圏を露呈させている。言葉は、悲劇を求めるテキスト自体と読み手との意志を十全に満たすわけではなく、むしろ裏切る。しかしこの確かな「裏切り」こそが、言葉において唯一信じるに値するものでもある。言葉との蜜月を終えたところに、批評は始まる。

歴史の袋小路

王の宮廷は憂鬱に沈んでいる。「私には一人娘があるきりで、ほかに跡取りはいない。この憂慮が私にとっては、王冠の中に仕込まれた鋭い棘で、いつも朝は苦痛で目が覚める¹⁰」と王は、王家と歴史との突端にありながら、妻＝〈母になりうる者〉を失い¹¹、未来を展開してゆく見通しのなさに、ため息を漏らす。歴史の袋小路にあることの息苦しさは、ほとんど諦念にまで行きついており、娘をふさわしい者と娶わせようというかつての努力も、すでに止んでしまっている。

廷臣アルバロ (Alvaro) は、権力の篡奪をもくろむ野心家で、みずからの知略・奸計をもって未来を切り開きうると信じている点では、王に比して、歴史に対する楽観主義者ではあるのだが、その彼でさえ、計画の遂行が要求する多大な憂慮を想っては、嘆きの言葉をつい漏らさざるをえない。¹²

アラルコスの妻クララは、行き止まった歴史が、それでもやはり何らかの終わりを見なければならぬとすれば、きっとそれは不幸な瓦解に違いないという不吉な予兆を凝縮したような、象徴的存在である。「主人がついにいらして、私たちのもとで楽しく陽気でいて

⁹ ブロクは、ヴァイマルでの上演決定の要因が、作品の「内容」ではなく「言語形式 (Sprachform)」であったことを、ゲーテおよびシラーの書簡を引きつつ、指摘している。この裏を返せば、内容面にはやはり不具があるわけで、たとえば、「書き手がわれわれを導きいれる世界は、我々にとって奇妙に映ずるような強力な道徳観念のせいで、理解し難いだけでなく、共感もできない。」つまり、素材 (16世紀スペイン) の時代錯誤が、趣向をこらした言語形式に救われたかたちで、『アラルコス』はどうか上演できる作品となりえた、とブロクは考えている。(Vgl. Blok, S.16ff.)

¹⁰ Alarcos. S.57.

¹¹ Alarcos. S.57.

¹² Alarcos. S.59.

くだされば、そして私の愛の無邪気さに満足してくだされば、すべての願いが叶ったというもの。そうすれば (dann)、不安はすべて去り、そうすれば (dann)、王にも恥じぬ誇りをもてる、そうすれば (dann)、ようやく花を愛することもできるだろうに、だって、主人なくしては、楽しむも生きるもあつたものではないのだから。¹³ ——接続法2式の仮定文——そのあまりにも頼りない一点に、たて続き、„dann“でもって願望を上積みしてゆく彼女の、逆ピラミッドの未来図は不安定で、彼女の発する言葉の、不幸に対する感受性は、「[アラルコスに冠を編むために] 慎重に選んで、一番きれいな芽をつもう」と、自らの悲運を先取りする鋭敏さにまで高められている。もちろん、彼女の描く青写真は誰にもましてささやかなもので、つまりは家族の幸福にすぎないのだが、歴史の暗雲は、とりわけ彼女という場所に立ち込めている。

クララが、歴史の鬱血する患部だとすれば、クララの母コルネーリア (Cornelia) は、その歴史の起源にあたる。息子 (クララの兄) を謀略によって失い、「息子の墓にすがって、涙に呪いの言葉を織り交ぜ、息子がひそかに殺められたことを想う¹⁴」コルネーリアにとって、歴史を切り開く特権としての〈母=生む者〉という身分は、不幸以外の何ものでもない。「他の者が愛でるものを嘆き」、「心中ではすでに死と一つになっている」彼女からすれば、「喜びはただつらい苦しみを与えるだけ¹⁵」であり、いわば子宮自体が呪われた世界に希望などありはしない——「希望はどの光をあてにできようか！すべてが失望しかもたらさないというのに。¹⁶」

希望について、歴史ははっきりと口止めされている。無限の展開可能性をはらんだ〈歴史〉を、つまり物語の後史を封鎖することによって、生のあるいは死の意味が永遠の姿で現れ出る舞台が、ようやく設置される。悲劇が悲劇であるためには、歴史は容易に売り払われもする。可能性の総体、主体的決断の余地 (Spielraum) としての歴史は。運命連関の出口は、概して、それが見出されるかもしれない未来ごと、いわば割愛されてしまう。

17

¹³ Alarcos. S.64-5: »O möchte unser Herr nun endlich kommen, / Und daß er froh und heiter bei uns bliebe, / Zufrieden mit der Unschuld meiner Liebe, / So wäre aller Wünsche Ziel gekommen. / Dann wäre alle Sorge weggenommen, / Dann dürft' ich Stolze keinen König scheuen, / Dann könnt' ich mich erst meiner Blumen freuen, / Da nichts ohn' ihn mir Lust und Leben frommen.«

¹⁴ Alarcos. S.66.

¹⁵ Alarcos. S.67.

¹⁶ Alarcos. S.68.

¹⁷ さて、この洞察からもすでに、作品論 (と作家論との折衷) と、悲劇テキストの構造論を基礎とする〈批評〉とは、まったく別個の営みである。悲劇テキストの厳然たる支配圏に、作者の歴史観の反映を見て安堵することは、批評の本意ではありえない。『アラルコス』執筆における〈作者ノ意図〉については、作品完成から少しばかり時代が下りはするが、やはりウィーン講義、とくにスペイン演劇についての言及箇所 (第12講義) を参照されたい。スペイン演劇の頂点をカルデロンに認めるシュレーゲルは、彼がとりわけキリスト教的な詩人であった点を強調している。つまり、死と苦悩の淵から、新たな生が生まれ出、人間の内面的・精神的な尊厳が称揚されるような、〈救

自意識という孤城の住人たち

歴史的展望の極端な切り詰めは、歴史のただなかにおける生を即座に窒息させるわけではない。むしろ、度を外れた遠近法は、個人（孤立した個人）レヴェルでの生を、異様なまでにクローズアップする。つまり、歴史の閉塞と未来に対する絶望は、人物それぞれの極端な近視眼に帰結する。

王がアラルコスに娘との婚姻を迫るとき、たしかに彼は跡取りのことを念頭においている。しかし、王家の存続を安堵する気配は微塵も見せず、むしろアラルコスを苛むであろう葛藤と苦悩を思っ、意地の悪い個人的な快樂に溺れている。過去の婚約をまさか王から突き付けられて、„Ich muß mich fassen¹⁸⁾”（落ち着かねば/自分を理解せねば/自分をつかまねば）と動揺するアラルコスに、「強靱な魂は孤独にあつてこそ最も強い。ならば今はお前を一人にしてやろう¹⁹⁾」と言い渡す王は、サディスト以外の何ものでもなく、自己意識という鏡張りの拷問部屋で呻吟する騎士の姿を、想像の中で堪能する。それゆえ以後、彼は、アラルコスの実際の動向になど、まったく無関心なのだ。王はアラルコスとの一度の面会以降、二度と姿を現さない。そして、自慰にふける王の孤立、不自然な取り残しを一举に解消する劇作上の措置が、クララの〈呪い〉の成就であつて、すなわち王は突然死する。

歴史的、つまり時間における閉梗を象徴するのは、閉ざされた空間である。そもそも、歴史的見通しのないところに、さすらうべき地平の広さは必要ない。この息詰まる空間の

濟〉が訪れる点にこそ、カルデロン作品の偉大さがある、と。(Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente*. (KSF.) Hrsg. von Ernst Behler u. Hans Eichner. Studienausgabe in 6 Bde. 1988, Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh. Bd.4, S.158ff.) それゆえ、『アラルコス』におけるカルデロン受容に関して、解釈上は、その形式面（韻律）が強調される傾向にあるものの、シュレーゲル本人の意識からすれば、むしろ思想（Gedanken）においてこそ影響を受けている。つまり、現世的な葛藤（愛と名誉との葛藤）の頂点で破滅を強いられながらも、英雄アラルコスの死はやはり、キリスト教的に彩られた恩寵の光に救いとられもするのである。それゆえ、『アラルコス』のいわばバロック的な技巧性は、シュレーゲル本人が積極的に意図したものとは言いがたい。過度な技巧・装飾に対するシュレーゲルの警戒については、同じくウィーン講義の、キリスト教とポエジーとの関係について論じた箇所（第11講義）が参考になる。そこでは、聖書の表現がもつ簡潔さ（Einfalt）が肯定されるが、そのような藝術の頂点が、往々にして、過剰な装飾へと転落するということが、藝術一般の盛衰として述べられている。(KSF. Bd.4, S.116.) また、形式に関する、シェイクスピアへの好意的評価、および、ドイツ的精神とシェイクスピアのポエジーとの親近性の指摘からも（KSF, Bd.4, S.164.）、シュレーゲルが演劇に対して「秩序の力と厳密な法則」（KSF. Bd.4, S.157.）を求めていたことがうかがえる。——ただし、以上のような、〈作者ノ意図〉の再構成（らしきもの）は、本論が目的とするところではない。

¹⁸⁾ Alarcos. S.63.

¹⁹⁾ Alarcos. S.63.

中で、個々の生がもっぱら関心を寄せるものは自己以外になく、あらゆる投企は、他者との没交渉の中、たえず自己へと還流し、自らの生を定式化して、「自分をつかむ(sich fassen)」ことに費やされる。空間的局所性は、自己意識の自閉の比喩にはかならない。自己意識は肥大化する。孤城の住人たちは、「城にあるすべてのものを華やかに飾る」ことはできても、唯一の〈いま＝ここ〉を越え出たなにかを望み見ることはできない。

「自らの生を定式化する」とは、生をある本質の顕現として純化・精製することである。多様な可能性をはらんだ可能態としての生を、そうあらざるをえなかったと解釈し直し、いわば運命連関へと形作ることである。普遍的価値(意味)の付与、定式化への根本衝動²⁰こそ、英雄造形の力学を構成している。ドイツ・バロック悲劇がその形式を通してこれみよがしに見せつけるこの「衝動」は²¹、『アラルコス』をもやはり、間違いなく突き動かしている。というのも、王＝歴史の抱擁を受けておののくアラルコスの放つ言葉は、〈英雄〉のなんたるかを命題化したような、抽象特有の空々しさを隠せないでいるからだ。

たった一言が、俺を鎖で罪(Verbrechen)に繋ぎ止め、
わが心はいまや、永遠の葛藤にあつて、とめどなく血を流す。²²

「永遠(ewig)」—アラルコスが幾度となく口にする語、またはバロック悲劇が愛しもする語—および「とめどなく(rastlos)」は、歴史の滞留を暗示している。しかし、それよりも気に留まるのは、個別・具体的な「わが心」と、「永遠の葛藤」との距離を、一足飛びにする性急さ—生の定式化に向けた性急さ—であり、それは、アラルコスをとらえた激情の表出というよりはむしろ、言葉そのものが強迫された結果、造形上のツケである。ただし、悲劇に対する要求(悲劇であれという要求)をあっさり満たす言葉よりも、かえって、そのような言葉は、「要求」のありようを明らかにするだろう。クルーゲは、作品の筋・構成の全体について、「あまりの急速さのため、緊密に結びつけられた運命的連関と引き換えに、劇が持つべき本当らしさという規則がすっかり失われている²³」と指摘しており、こ

²⁰ この衝動は、テキストが悲劇たらんとする意志＝欲望と、悲劇を悲劇として読もうとする読者あるいは観劇客の意志＝欲望との、分離精製不可能なアマルガムである。作品あるいはテキスト自体の客観的構造をあつかう構造論は、最終的に、読み手自身の自己反省へ、つまり悲劇読書の分析へと還元されなければならない。というのも、「構造」は、そこに「構造が在る」と名指され、しかもそれが説得力をもつときにはじめて、「構造」の存在が協約として認められるからである。それゆえ、何者かの〈名指し〉にはじまる一連の承認手続きを度外視して、〈構造自体〉の实在を信じてしまうことは、あまりに朴直である。

²¹ つまり、長々しく添えられる副題、理念による前口上、一般論に対する一例(Beispiel)としての本編、Reyenの登場—これらを通して。

²² Alarcos. S.64. (傍点は引用者)

²³ Kluge, Gerhard: „Das romantische Drama“ S.191. [IN: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. von Walter Hinck, 1980, Düsseldorf: August Bagel Verlag.]

それはまったくもって正しい言い分なのだが、ただし、「あまりに…のため、… (so..., dass...)」という構文は、一悲劇の言葉をその生成起源にさかのぼって (genealogisch に) 解するなら一むしろ反転されるべきだろう。すなわち、本当らしさを投げうつまでに、運命的連関の緊密さが求められ、それゆえに、一切が—もちろん言葉も—性急なのだ。

王女ソリサは、ナルシストの一人である。侍女ラウラ (Laura) の前で恋の苦悩を吐露する彼女の言葉は、ナルシシ的欲望をもって他者の像を貪る自身を言洩らしている。

さあ、来なさい、アラルコス、この気高い王女を見るがいい、
この見せ物 (Schauspiel) を見て、お前の心は息づくのだろう。
彼女 [=ソリサ自身] は、そう、もはや愛を隠し立てできない。
ひと前で、捨てられた女を演じる、
憧れの思いをもって、像になぐさみを得る、
かつて彼女に対して心を燃え上がらせた、その男の像に。
[ト書き:] 彼女は肖像を取り出し、眺め入る²⁴

自らを舞台女優に見立て、しかも三人称 (sie) で呼ぶソリサは、〈見られる人〉であり、一より厳密に言えば—〈自分が《見られること》を意識する人〉である。彼女が取り出す肖像は、もはや手鏡に等しく、それに眺め入る彼女は、肖像の視線の先にある自分にこそ見入っている。自己意識は、次のセリフで頂点に達する—「私は彼 [=アラルコス] が馬上から私を見やる (blicken) のを見る (sehen)、彼の頭に勇ましい兜飾りが揺れ、高貴なまなざしに黒い炎が燃えるのを見る。²⁵」—眼差しは自乗を重ねてゆく。そして、ソリサは、この眼差しの戯れにナルシシ的欲望が介在していることを直感している—「ああ、この鏡 [=アラルコス] に己を映し見た者は、ただ一目彼を見たいと永遠に誘惑され、深い恋の灼熱の深みのなかで絶え入るおmoi、激しい悲痛を隠すことができない。²⁶」自分を見つめる男の眼差しに溺れ、その眼差しに映された己をこそ愛する。それゆえ、ソリサはアラルコスという男を夫として欲するのではなく、むしろ自分を映すべき鏡の裏切りに怒り狂うのであり、その徒な復讐を試みているにすぎない。月の青白い光に向かって²⁷、「私

²⁴ Alarcos. S.52.

²⁵ Alarcos. S.52. (傍点は引用者)

²⁶ Alarcos. S.52.

²⁷ 周期的に満ち欠けする月が、女性の—しかも、〈生みうる者〉としての女性の—象徴だとしても、その月に呼びかけるソリサの言葉が、呼びかけを模した独白に過ぎないとすれば、月と彼女との外面的な対峙は、むしろ皮肉に映る。母から女性らしさを学ぶことなく、男勝りで、狩りを好みさえするソリサは、一人で性の両面を抱え込み、悲しくも不毛に (unfruchtbar) 完結してしまっている。

の胸を悩ませいっぱいにしてしまう、この憤怒と恥辱と愛の大海に「…」²⁸と独白するとき、「愛」の序列の低さはすでに明らかなのだが、その直後の台詞—「いかなる言葉もその苦痛を言いえないほどに、恥辱と憤りに痛々しく燃える、この額、頬、唇、目「…」²⁹—ではもはや、愛は忘れ去られている。

また、ここで挙げた二つの引用個所で、ソリサが苦痛をことさら自らの身体に結び付けているのは、他ならぬ自己陶醉—苦痛に苛まれる自分の悲劇性、しかも美をともなったおあつらえ向きの悲劇性への陶醉—であり、悲哀に飾られた美の玩味は、「腕」・「胸」・「からだ」・「頬」を撫でさすったのち³⁰、次の表現で高潮に達する—「そうして、苦痛が私を解きがたく縛りつけ、私の美という誇り高き神殿を破壊する！³¹」美と聖性は、破壊されることによってはじめて、まさに破壊されるものとしてはじめて、きらめき現れる。移ろいゆく身体にもはや依らない、彼女の属性は、現象する世界としての歴史を突き抜けた先で、不動のものとして鎮座する。

さて、ソリサが目論む復讐、その手段とは、まさに自分が被ったものをそのままアラルコスに仕返すこと、つまりアラルコスの鏡である妻クララの破壊である。もちろん、この復讐の成就によって、アラルコスという鏡が再びもたらされることは、もはやありえない。その意味で、すでにソリサは破滅している。そして、もはや自分しか見ていないソリサは、アラルコスに対して—王がそうであるのと同様に—没交渉にとどまっている。王の城とアラルコスの居城とにそれぞれ割り振られた二つの幕は、互いに孤立した自己意識の小部屋なのだ。事の発端であるはずのソリサが、第1幕の最終場（第6場）の独白でもって早々に舞台を去り、もう二度と姿を現さないのは、ソリサが自演する小悲劇がこの時点（独白）ですでに完結したことを示している。『アラルコス』「第1部」とでもいうべき小演の破局である。

それぞれの自己陶醉ゆえに没交渉のまま孤立したアラルコス・ソリサ・王の、特に後の二者は、第2幕以降〈用無し〉であり、それゆえ、とってつけたような呪いの成就によって、ともにこの世から引きさらわれていく。劇作上の要請から逆算された（ように見える）、呪いの「成就」が、個々の孤立した部品（＝人物）の自立的運動を、たがいに歯車がかみ合ったかのような巨大なひとつの運命連関に組み上げる。この、機械工の手垢—何ものか³²

²⁸ Alarcos. S.72. (傍点は引用者)

²⁹ Alarcos. S.72. (傍点は引用者)

³⁰ Vgl. オウィディウス『変身物語』(Ovidius, *Naso: Metamorphosen.*) (中村善也訳) (岩波文庫) 1981年. 東京: 岩波書店. 上巻. S.117. (ナルシス): 「地面にうつぶせになって、ふたつの星のような自分の目を見つめる。バックスやアポロンにもふさわしい髪を、うら若い頬を、象牙のような頸を、きれいな顔を、雪のような白さにほんのりと赤みをまじえた肌の色を、眺める。」

³¹ Alarcos. S.72.

³² この「何ものか」を、作者「F.シュレーゲル」と名指さないのは、悲劇の構造の不自然な上出来やいびつさを、作者個人の技術の問題に還元しないための配慮である。つまり、そもそも言葉とい

の手が悲劇の全体を組織・造形している痕跡—は、テキストという審級を示唆する。

プロンプターの耳打ち

王の脅迫によりいまや渦中にあるアラルコスが、自らの居城に帰り着くまでの一場（第1幕・第5場）では、より良き将来を企図する策略家アルバロが彼に付き添い、「賢く³³」「冷静」であれというささやきによって、アラルコスの〈悲劇的气氛〉をかえって掻き立てる。つまり、自分（の生）の意識的な演出家かつ演じ手へとうながす。（厳密に言えば、〈意識的な演出家かつ演じ手〉を、（テキストによって）演じさせられている——という入れ子構造になっている。）名誉（王に対する約束の履行、王女との結婚、王位の継承）が載せられた皿を、アルバロによって一度ぐっと引き下げられたアラルコスの天秤は、それをきっかけに、名誉と愛との均衡・静止を乱され、激しい振幅を絶え間なく繰り返す。（天秤の振れ幅には、左右の精密な対称性を約束する律儀さがある。）この振幅に催眠されたアラルコスは、「永遠の」葛藤にある己の生という一点を、ひたすら見つめ、その〈悲劇的〉葛藤に意味を見出す。突如、韻をまとった彼の言葉は、自らの（英雄的）生の造形に向かって、もはや自分しか見えていない。„Ich sehe mich alleine³⁴—「私は独りきりだ（私は自分が独りであるのを見ている/私は自分だけを見ている）」—という解釈/翻訳のレパトリーがあまりに穿ったものだとしても、おそらく次の引用でもって、アラルコスの—ソリサに似た—自己陶醉ぶりはやはり明らかになる——「幽霊の黒い群が、嘲り笑いながら、こちらへやって来て、血をすすする。やつらがみな、俺に目を向けているのが見える。³⁵」自己意識＝〈見られているという意識〉は、不在の〈観客〉を空想するまでに病的に増幅している。自らをこれから英雄に仕立て上げようとしている主人公の近眼は、居城への接近に比例して度を増し、一度そこに行き着くともはや、居城が「墓」となるまで、自己意識

うものが、書き手と読み手との欲望の合流地点で構造をなしていく様を見つめる地点を確保するために、あえて生身の作者を遠ざける必要がある。

³³ 〈賢さ (Klugheit)〉をメンケは、苦悩 (Leiden) から学ぶ (lernen) ことであると定義する。そして、彼によれば、悲劇の悲劇性とは、日常的な過ちと違って、学びようがない点にある。あるいは、「学びようがない」ということを学ばせるのが悲劇であって、それゆえ悲劇とはMeta-klugheitなのだ。（ここでメンケが具体的に念頭に置いているのはオイディプスである。）(Vgl. *Gegenwart*, S.97ff.)

『アラルコス』において、この〈賢さ〉は、アラルコスが自らの生（という演目）に対して保っている距離と、意識的に振舞う自由の余地とを意味しており、それゆえ後出の〈狂気〉（距離と自由との完全な喪失）との対照において理解されるべきだろう。つまり、〈賢さ〉の自認とは、まだ生を手なづけることができるという余裕であり、それは皮肉な仕方で、後に訪れる悲劇のプロローグをなしている。

³⁴ *Alarcos*, S.72.

³⁵ *Alarcos*, S.71.

の循環装置から抜け出すことはできない。「彼を自我という十字架に釘づけにしてしまう。³⁶⁾

劇中劇『アラルコス英雄的生』の開演～終演

まるで符牒のように、„Donna“と敬称を付され、言葉の多くを韻文でもって語る女性クララは、一個の人格というよりはむしろ、抽象的な場所のようなもので、自らの美を誇るソリサの嫉妬を買うほどの彼女が、おそらくは美しいにもかかわらず、そのことをおくびにも出さない、また、彼女以外の誰もそれを口にしないのは、やはり彼女が当面は一つの機能だからなのだ。帰城して妻クララを目の当たりにしたアラルコスは、まさに生きている彼女に〈愛〉をあらためて感じるのだが、それと同時に、その彼女の死が名誉をもたらすことを認めざるをえない。つまり、クララはアラルコスの生そのものを体現している。クララは、アラルコスの鏡なのだ。潜在的な英雄は、„sich fassen“（落ち着く/自分をつかむ/自分を把握する）べく、外化された己の生（＝クララ）と対峙する。愛と名誉との間に揺れながら、しかし、まさにその「揺れ」において、「永遠の葛藤」において、英雄的生は一彼自身にとっても我々にとっても一美しく静止しているという逆説は、彼が己の生を〈対象化〉し、それとの〈距離〉を保つことではじめて可能になっている。〈引き裂かれてあること〉こそ、英雄としての同一性なのだ。

しかし、自らの英雄らしい生を愛でる遊戯は、期限付きで、悲劇はさらなる悲劇へと足早に移ってゆく。というのも、悲劇の言説は、いずれ来る決着を担保に、そのつかの間の実存的な緊張（の装い）—英雄的葛藤という〈見え〉—を借り受けているからだ。英雄はいつまでも英雄らしい葛藤に耽り続けるわけにはいかない。悲劇は絶えず終幕を見据えている。悲劇は「一定の大きさ³⁷⁾」をもたなければならない。

³⁶⁾ Domenach, Jean-Marie: *Le retour du tragique*. (1967) (邦訳：ジャン＝マリー・ドムナック『悲劇への回帰』(岩瀬孝訳) 1987年。東京：中央公論社。S.36.) ドムナックによれば、情念に憑かれた者が、「言葉という回路を通して、名誉、正義、尊厳、勇気 [...] などという呪文に縛りつけられることによって、情念に従属してゆく」。(S.30) それゆえ、「情念は自ら練り上げられた言葉に幻惑され、自らを必然性として定立する。」(S.31) 神々に対して自らの自由を宣言した人間が、主体的行為として言葉を発していくことで、皮肉にも、〈モノローグ〉の中でその言葉によってからめとられ、破滅してゆくというのが、ドムナックの考える悲劇の構造である。たしかに彼は、〈言葉〉を悲劇の *Handlung* の中でしか考えていない。しかし、言葉と悲劇性が一度結びつけられた以上、その視野は否応なく、テキストとしての悲劇の言葉、あるいは俳優によって発された言葉といった次元へ展開せざるをえないだろう。一度発せられた〈悲劇性〉の定義に端を発し、悲劇読書というモノローグをとおして、悲劇の読み手自身が運命連関に巻き込まれていくという前述のモデルも、その展開の延長上にあると言える。

³⁷⁾ Vgl. アリストテレス『詩学』(松本仁助・岡道男訳) (岩波文庫) 1997年。東京：岩波書店。第7

クララがわが身を傷つけるのは、悲劇の言説の、契約（永遠の意味と引き替えに歴史を譲渡する取引）に忠実な自傷行為である。終わらないわけにはいかない悲劇は³⁸、英雄を急かすものなのだ。クララの自傷を受けたアラルコスが発語—「Es ist geschehn（もう終わりだ/それは起こった）」³⁹—は、いかなる劇的人物の主体をも引きさらう絶対的な三人称（es）を前にした絶望、悲劇の言説自体を成立させるがそれ自身は空虚な消失点に対するおののきである。あらゆる因果的な諸状況から超絶しているこの突発的な出来事（Geschehen）の介入、ト書きという透明の文字で書かれた〈致命的な自傷〉に対し、アラルコスは戦慄する。生の対象化と観照、あるいは美しい葛藤・均衡を早々に引きさらう手は、作品世界内在的には理解しえない。というのも、その有無を言わせぬ力は、悲劇的言説をはじめて可能にしている審級に属しているからである。（悲劇においてではなく、）悲劇が英雄を引きさらう。クララが流す血は、悲劇が描く運命というよりむしろ、悲劇という運命なのだ。鏡の機能へとは還元しきれない、クララの身体を介して、いわばそれを小道具として、悲劇テキストという運命がアラルコスに襲いかかる。几帳面な因果連関の整備に長けた「傑作」悲劇（たとえばシラーの作品）では、テキスト自体が突き付ける不条理な充足理由が、あまりにも巧みに隠されてしまうがゆえに、『アラルコス』におけるような審級の露呈が見事に無い。

「優美な生はもう逃げようとしな。胸の奥底でまだそれが息づいているのを感じる。しかし、この世での苦しみもすべて、心から消え去るに違いない。幼いころの夢が明るくバラ色に織りなした幻に、ひたすら熱中した心から。」⁴⁰ 死を前にしたクララが提示する

章：「悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した一つの全体としての行為、の再現である […]」。「筋の場合にも、それは一定の長さを持ち、しかもその長さは容易に全体を記憶することができるものでなければならない。 […] 筋は、それが見渡せる範囲にとどまるかぎりつねに、長ければ長いほど、その大きさのゆえにいっそう美しい。」「詩学」訳注の中で指摘されているように、ここでいう「筋（mythos）」とは、（悲劇の）構造・原理というアリストテレス独自の意味で使用されており、「あらずじ」と混同してはならない。（Vgl. 訳注・第一章・(3)）ここで、「見渡せる」という視覚的メタファーが明らかにしているように、筋の始めから終わりまでを合わせて眺めることができる審級、観客のスタンスが、悲劇性の前提なのであって、ある人物の生がそれ自体で、外部からの認識・判断を待たずに、悲劇的であることはありえない。事の発端とその結果との関係に対する第三者の判断が、はじめて悲劇を悲劇たらしめる。悲劇は、一連の出来事の（読み手・観劇客から見た）完結性を要求するのであり、裏を返せば、悲劇を悲劇として読もうとすることは、完結性において読むことに他ならない。それゆえ、悲劇と呼ばれるテキストの言葉は概して、緊密な構造をもっている。あるいは、悲劇として読むことで、テキストに緊密な構造が読み込まれる。

³⁸ しかし終わらなかったのが、ヘルダーリンの『エムペードクレス』構想である。〈「悲劇が終わる」、
「悲劇として終わる」あるいは「悲劇を悲劇として読み終える」とはそもそもどうということなのか
という、おそらくは『エムペードクレス』論がその返答に迫られるであろう問いを望みつつ、ここ
でひとまず、〈終幕〉に向けて足早にかけていく『アラルコス』の一点張りに付き合うことは、来
るべき『エムペードクレス』論の重要な序章となるにちがいない。

³⁹ Alarcos. S.80.

⁴⁰ Alarcos. S.80.

幻は美しく、死にゆく彼女もまた美しい——まだそう感じられる。というのも、夫の名誉を守るべく、かといってそれは譲歩ではなく、むしろ心からの愛によって自ら望んで死にゆく以上、愛もまた最大限に尊重され、葛藤が克服されるからである。しかし、アラルコスとはたじろぐ。「馬鹿なことを言う。激しい狂気のあまり、愛しいお前は考え違いをしている。」クララが流す血が、あまりにも短い時間を数えるひとつの水時計と化した瞬間から、もはや彼女は、アラルコスがそこに生を映し、時間を忘れて愛でることのできるような鏡では、なくなってしまう。いやむしろ、鏡であったはずのものが、確実に彼に対して決断を突きつけてさえいる。自己の生の写しであったはずのものが、いまや自分の生を先導している逆説、鏡像に先を越された実体という転倒に、驚愕するのだ。アラルコスは、(可能性の余地としての) 歴史に向かつて生きるのではなく、むしろ悲劇テキストに生きさせられている。Spiel-raum (余地/演じる空間/演じさせられる空間) によって圧死させられるために。

状況においてではなく、むしろ原理的・絶対的に選択の余地のない——というのも、それが英雄だから—アラルコスは、クララの提示する解決に同意してゆく。クララが発する「永遠の苦痛 (ein ewig Weh')」という言葉をもそのまま受けて復唱するアラルコスは、さらに、クララ最後の長台詞を継いで自らも韻文で語る。⁴¹ そして——

さあ、とめどなく血を流すがいい、
そして死ぬのだ、美しい像よ、粉々に砕けろ！
お前の中で、猛り狂う俺自身が砕け散るのを見てやろう、

⁴¹ 悲劇における韻文の使用に関しては、たとえばシラーが、『メシーナの花嫁』(Die Braut von Messina. (1804)) の序文に当たる「合唱団の使用について」(„Über den Gebrauch des Chors“) において言及し、現実世界と、理念が提示されるべき藝術世界との間に、一線を画すべきことを強調した。同様の観点から、ルカーチもまた、悲劇における韻文に言及している。彼にとって悲劇は何よりも、「単なる生」から、「本質的な生」が絶対の純度で精製される場である以上、悲劇における非日常的な言語の使用は、むしろ当然のこととされる。(Vgl. Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. (1920))

これに対してバフチンは、違った視点から韻文に言及している。彼によれば、主人公 (Held) の生を、「他者としての」作者 (Autor) が、もともとその生が置かれていた文脈 (Kontext) から切り離し、完結した (abgeschlossen) 一つの作品に作り (formen) あげる。認識論的 - 倫理的

(kognitiv-ethisch) 価値コンテクストに属する主人公の生を、そのコンテクストとは無縁の審級から作り直し、美的コンテクストにおき直すことによって、一個の生ははじめて、藝術作品として完成した全体をなす。このとき、韻律 (Rhythmus) は、作者の審級による美化 (ästhetisieren) の所産であり、主人公の生の外から働く作用の所産に他ならない。興味深いのは、主人公と作者との両審級・価値コンテクストは、固定した主従関係に落ち着くことなく、むしろ絶えざる緊張関係に置かれている点である。テキスト内外での、あるいは内容と形式との、対話が絶えず生じている。(Vgl. Bachtin, Michail M.: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. (Aus dem Russischen von Hans-Günter Hilbert u.a.) Hrsg. von Rainer Gröbel u.a. 2008, Frankfurt am Main.) これを敷衍して言えば、アラルコスの言葉はあくまでも韻文をまともされているのであって、その正当性には絶えず疑問符を付す余地がある。主人公の生をある仕方で造形したという事実について、テキストはいつも告発されている。

そして、俺は、不安のあまり訪れる狂気から救われるのだ。⁴²

クララを「美しい」と言える最後のときにおいてはかろうじて、アラルコス、クララをそして己の生を対象化できている。しかし、次の瞬間にはもう、この鏡像との距離は完全に失われる。アラルコスは妻クララを殺める。鏡像に先を越される不安、自己反省と自己演出を奪いさらわれること（＝狂気）への恐怖が、鏡＝クララの破壊へと彼を駆り立てたのだが、まさにその破壊行為こそが、鏡像の先立ちを決定づけてしまう。

「もう自由だ、アラルコスよ」と漏らす。しかし、まさに自分自身に二人称で呼びかけたこのことが、すでに、アラルコスのさらなる悲劇を刻印している。クララの死をとおして内面化された〈先を行く自分（の生）〉を、彼は追うしかない。分裂した自分の中には、一方的な従属関係しか残されていない。「いまやなんと静かなことか！自分が孤独に思える、そしてランプの薄暗い光以外は何も見えない。」—こう口にするアラルコスの内面を、「薄暗い（陰鬱な）光」は照らさずにはいない。「なんと奇妙なことか！この血を見ていると、俺から、俺自身から流れているように思える […]」⁴³「俺自身が、自分の前に、打ちのめされて横たわっているようだ。⁴⁴」「ランプの光がたえずいつそう青白く照らすこの屍に、目が縛りつけられる⁴⁵」と言うとき、彼は紛れもなく、自分が忠実に演じるべき脚本を受け取った演者なのだ。悲劇を演じていた者が、悲劇に（そして悲劇を）演じさせられている。厳密に言えば、アラルコスは、〈悲劇を演じていたと思いきや、いつのまにか悲劇に悲劇を演じさせられていた男〉を、テキストによって演じさせられているのであり、劇中の人物が悲劇テキストに従属するさまが、悲劇テキストのなかで自己言及されているという、メタ - 悲劇テキストになっている。⁴⁶ テキストを読んでいた者が、テキストの中に引きず

⁴² Alarcos. S.82.

⁴³ Alarcos. S.83.

⁴⁴ Alarcos. S.83.

⁴⁵ Alarcos. S.83.

⁴⁶ 観照的距離を引きさらったままであるのが悲劇テキストだとすれば、その「裏返し」が〈喜劇〉であり、そのことがもっとも顕著なのは、ティークの人を食ったような喜劇（ただし副題には「歴史劇 (historisches Schauspiel)」と明記されている）、その名も『裏返った世界』(Die verkehrte Welt; 1800) である。喜劇俳優が悲劇を演じたいと駄々をこねる、道化が棧敷席に降りる、観客の一人が舞台上がり演じる—こうった目も眩むような転倒を最後の最後に締めくくるのは、舞台から再び観客席に戻った客の独りごとで、そこでは明らかに、〈距離〉の奪い返し、および一度は距離を奪われたことへの〈反省〉が問題になっている——「じゃあ、俺自身が作品のなかでその主役を演じていたプロローグ全体が、俺に向けられたものだったんだ。でもそのプロローグに俺自身は全く気付かなかった。それにここにいるのは俺一人だ！なにとはともあれ、実に不思議なもんだ。おそらく、哲学的考察に値する——でもまあいったん家に帰るとするか、そして〔劇の中ではなく、〕現実の妻に、舞台の上と下とで起こった不思議な出来事を語るとしよう。なんたって、ターリア役との間柄は、芝居の中でのふざけた結婚だったんだからね。」(傍点は引用者) (Vgl. Tieck, Ludwig: Werke in einem Band. Mit einem Nachwort von Richard Alewyn, 1967, Hamburg: Hoffmann und Campe, Bd. 2, S.357.)

り込まれ、読まれる者に転落する悲劇——本論の表題における„in seinem Lesen“の、所有代名詞の二義性の二乗—『アラルコス』/アラルコス〈が/を〉読む—は、まさにめくるめく主体と客体との翻りを書き留めている。

アラルコスは再演する。さきほど小劇場（＝クララ）で目にした悲劇を、再演する。屍が白い布で覆われ、小劇場の幕が下ろされると同時に、ダーゴベルト（Dagobert）が登場する。〈アラルコスの英雄的生〉という演目の、観客⁴⁷の登場である。クララを殺めたことに、ダーゴベルトは驚愕するが、それに対するアラルコスの弁解は、手を下したのが自分であることを認めつつ、「他の者たち [=王と王女] のほうがはるかに罪深い」ことを訴える。これによってアラルコスに対するダーゴベルトの同情が担保される。ダーゴベルトは、「これまでと同様に、これからもずっとあなた [=アラルコス] を信じましょう⁴⁸」と誓う。「俺は自分自身に驚愕せざるをえない、自分がもはやわからない⁴⁹」と動揺する—二重のレヴェルでの、つまり『アラルコス』および〈アラルコスの英雄的・悲劇的生〉という演目の—主人公が、この後〈英雄〉として「自分をつかんで（sich fassen）」、〈演じられる

メンケは悲劇論の中で、シュレーゲル兄弟やティークに依拠しながら、ロマン派が理解する悲劇と喜劇との関係を整理している。そこで曰く、悲劇・喜劇ともども、イロニーを本質としている点には変わりがないのだが、そのイロニーの適用範囲によって、両者は区別される。悲劇では、ある「目的(Zweck)」に向けた英雄の「真面目(ernst)」な行為の領域[つまり Handlung が描く実践(Praxis)]を、読み手・観客が外から距離をもって眺めるという意味でのイロニーがある。つまり、イロニーの適用範囲は、Handlung あるいは実践に対する態度に限定される。一方、喜劇では、イロニーが拡大適用され、Handlung として描かれる諸々の行為自体がイロニーによって彩られており、すなわち、真面目な実践の領域は戯れにとって代わられる。ロマン派は、このような戯れによって生に対する自由な距離感を確保することに、もちろん肯定的なのだが、しかしメンケは、ニーチェ（とくに『悦ばしき知識』(Die fröhliche Wissenschaft. 2.Aufl.(1887)) bes. Nr.382.)を参照しながら、ロマン派喜劇の限界をも指摘している。というのも、美的・遊戯的なパロディ化は、生の「根本規定

(Grundbestimmung)」である「真面目さ」を「中断(aussetzen)」することはできても、「止揚(aufheben)」することはできないからである。それゆえ、「生においてパロディ的態度を実現しようとする試みは、それ自体が目的に、つまり真面目なものにならざるをえないという、自己矛盾へと巻き込まれる。」この指摘は、言うまでもなく、悲劇性に対する距離の創出で悲劇を克服できると信じた近代への批判、メンケによる悲劇論の根本命題に通じている。(メンケは„aussetzen“という語を、実践に〈さらされる(ausgesetzt)〉という意味と、実践を〈中断する(aussetzen)〉という意味とで、好んで用い、実践と美的遊戯との間で揺曳する悲劇の在り様を叙述しようとしている。) Vgl. *Gegenwart*. S.136ff.

⁴⁷ 本論がいう「観客」は、〈テキストの読み手〉と同じ審級に属する。というのも、おそらく本論の続編で主題となる〈観劇客〉—そう呼び分けることにする—は、①金と労力と時間をわざわざ割いて劇場に赴き、②舞台から仕切られた客席で、③生身の俳優と役柄との間に緊張関係（たとえばそれは、役者が台詞をとちる、役者の視線があらぬ方向にさらわれる、観客のヤジが介入するといった現象において露わになる）をたえず意識しながら、悲劇を観なければならぬのに対し、ここでの「観客」は、そのような現実と見世物との二重性を度外視できているからである。上演・観劇においては、テキストの書字性が保つ同一的な在り様は、偶然・ハプニングの要素にさらされるのである。

⁴⁸ Alarcos. S.85.

⁴⁹ Alarcos. S.85.

べき自分)と〈演じる自分〉との一致を確立してゆく際に、「忠実な」観客として合の手を入れ、さらにエピローグを結ぶのはこのダーゴベルトである。彼は一すべての登場人物が原理的にそうであるように一悲劇に「忠実に」仕える。たとえば、「罪なき者が、死を前にして血を流しながらあの世へと呼び込む者は、突然青ざめ、この世から消え失せる。そのことを経験が、古からわれわれに教えています⁵⁰」という、老臣のいかにも教訓じみた言い回しは、歴史を超えたところに生を位置づけようという英雄（を演じる者）の、あるいは悲劇テキスト自体の、〈定式化への意志〉にへつらっている。ダーゴベルトによって、全ての従者（＝無言で介入せぬ観客一般）が招集され、いよいよ、〈英雄アラルコス⁵¹の生〉という悲劇は本格的に幕あける。

両者による馴れ合いの一対話⁵¹というよりむしろ一会話の中で、老臣ダーゴベルトによる領地の後継が言い渡されるが、これは事実上、家系の断絶を意味しており、つまり、すでに述べた「歴史の袋小路」があらためて確認される。当然、その確認は、アラルコスの生が永遠の意味を獲得するための造形上の前提となっている。歴史の展開が見込まれ、アラルコスの生と死に再解釈がほどこされる余地の生じることが、好ましくないという算段（Rechnen）のもとで。

さて、この直後、娘の死を聞きつけて押し入ってくるコルネーリアは、すでに述べたとおり、呪われた子宮をもつ母であり、それゆえ一方では歴史の行き詰まりを象徴する人物ではあるのだが、他方で、やはり依然として〈クララの母〉であり、つまり娘が永遠の聖性に奉じられたことに異を唱えざるをえない。妻の死による予行にならって、英雄的な生を演じきらねばならないアラルコスにとって、これほど厄介な闖入者はなく、彼が崇める永遠の意味に、他ならぬクララの母であることの歴史性が対立する。その対立の頂点は、„Mutter“および„mütterlich“を用いた同形の文を三つ重ねる、以下の個所だろう。

どんな母も、私ほど母らしく面倒をみなかった！

どんな母も、私ほど母らしく慈しみはしなかった！

どんな母も、私ほど母らしく望みをかけはしなかった！⁵²

彼女は、永遠の意味のために、生む者の身体が屠られたことへの告発者である。テキストという暴君に対する、内なる起訴人—に思われる。

しかし、重要なのは、この〈永遠 - 歴史〉あるいは〈英雄 - 母〉という対立自体ではなく、むしろ、その「母」の鮮やかとも言うべきほどあつけない身の引き方なのだ。上のバ

⁵⁰ Alarcos. S.85.

⁵¹ 書かれるべき『エムペードクレス』論に宛てられた序章でもある本論では、英雄を演じる正当性と謂われを問う〈対話〉の概念を、『エムペードクレス』第三稿における老賢者マーネスのエムペードクレスに対する審問に、温存する。

⁵² Alarcos. S.88.

ロック的とも言える〈これみよがし〉なものの謂いは、母の言葉の〈裏切り＝誠実〉—歴史に対する裏切りと、悲劇に対する誠実—を誇張気味に演出し、批評からすればあたかも裏切りの在り処を目配せしているかのように見える点で、やはり成功している。いわゆる脇役の彼女は〈固有名＝コルネーリア〉をもてあますのだが、この「もてあまし」という仕方が、彼女を固有の存在へと送り返してもいる。

アラルコスがたまらず「言葉を慎んでください！⁵³」と云ってのける前に、すでに上の引用箇所につき、実はこうも言われている——「この血がここで流れた以上、私はもう金輪際、母ではない。⁵⁴」もちろん、生む者としての母は、歴史ともども呪われていて、それがこの作品世界の所与の背景でもあった。しかし、それに対してあまりにもやすやすと、生む者としての特権・可能性を放棄するコルネーリアは、すでに悲劇の言説に買収されている。悲劇の言説が条件として甘受したにすぎない、〈(永遠の意味と引き替えの) 歴史の譲渡〉という条件に、必要以上に媚びてみせるのだ。母胎の一回性を捨てた女は、「休止 (Zäsur)」へと機能化する。⁵⁵

会話が進むにつれ、コルネーリアは「永遠」の語を多用する。永遠の苦悩のもと、自らの生を呪われた子宮として定式化する。ただし、悲劇に買収された「母」の沈黙が、まさ

⁵³ Alarcos. S.88.

⁵⁴ Alarcos. S.88.

⁵⁵ ヘルダーリンは「オイディプスへの注」(Anmerkungen zum Oedipus)において、„Zäsur“を、悲劇における重要な構成要素として提示している。メンケの解釈によると——悲劇性というのは、行為 (Handlung) の結末 (Ende) を踏まえた上で行為の始まり (Anfang) を見たとしても、(日常的な過ちと違い) やはり正しようもなかったとみなされ、それゆえ将来に向けてこれに学ぶということも不可能であるような経験である。(あるいは「経験の不可能性の経験」である。) このように、行為の結末から始まりへの遡及的〈学び〉が閉ざされていることが、「始まりと結末との間の均衡 (Gleichgewicht)」あるいは「始まりが結末に対して守られている (gegen das Ende geschützt)」こと、つまり「休止」という(ヘルダーリンの)表現によって言われている。たとえば予言者テイレーシアスは、オイディプスの犯人探しが破滅へつながること(＝結末)をすでに知っているが、かといって、オイディプスが探究を止めないことを責めもしない。というのもテイレーシアスは、その捜査を止める理由—オイディプスにとってもっともな理由—が、存在しないということを承知しているからである。つまり、テイレーシアスは、行為の結末を知ってなお、行為の始まりが遡及的に改善される類のものではないことを、悲劇的であることを、すでに見て取っている。(Vgl. Gegenwart. S.111ff.) —さて、メンケの解釈がかなり特殊なものであることを断った上で、『アラルコス』に敷衍すると、コルネーリアもまた、予言者ではないにせよ、娘クララの殺害という(母にとっての)結末を受け、そのことでアラルコスのもとへ駆けつけるけれども、結局アラルコスがそこから学ぶべきことも、すべきだったことも提示できぬまま、むしろアラルコスの悲劇性に証を与えて引き下がる。つまり、悲劇の構造原理の要として機能している。(なお、ヘルダーリンの原テキストに比較的寄り添った Zäsur 解釈については、Lacoue-Labarthe, Philippe: *Métaphrasis: Le théâtre de Hölderlin*. (1998) (邦訳:『メタフラシス: ヘルダーリンの演劇』(高橋透訳) 2003年. 東京: 未来社) を参照されたい。もちろん、ラクー＝ラバルトは、ヘルダーリンの悲劇論に「〈他なる〉神学」あるいは「欠-神論 (a-théologie)」を認め、ハイデガーによる神話的解釈—欠けたものが欠けたものとして回帰するという、自己同一性の域を出ない論理—と意識的に対置しており、解釈の全体は必ずしも無難に落ち着いたものではない。)

に「買収」として顕在化していること、つまり、「母」は、結果はどうであれ、たしかに一度は歴史的・一回性の代理人として歩み出たということが、記念碑化に向けて直進する悲劇の自己告発を可能にしている。

コルネーリアが黙りこくった後は、アルバロによって王女ソリサの死が、そしてリカルドとオクタヴィオによって王の死が、それぞれ報告される。(つまり、クララによる呪いが成就した、あるいは、呪いの内容と事実とが結果的に一致した。⁵⁶) この事実によって強調されるのは、「王国には正統な後継者が残っていない、美しい国が野蛮人どもの手にさらされている」ということであり、「かつてあったものはすべて、王家の本筋・脇筋ともども消え去り、死に絶え、打ちのめされてしまっている」ということ、つまり、歴史の断絶に他ならない。

〈生む者=母〉でありうる者を二人（クララとソリサ）とも失った今、アラルコスが赴くのは「父」（=神）の眼前であり、その「審判」によって彼の生は永遠の意味を受け取る⁵⁷——そう宣言して、アラルコスはついに、自らの手でもって息絶える。神という絶対的な観客を前に、アラルコスは脚本どおりの生を貫徹する - させられる。

即座に、その場に居合わせたリカルドとオクタヴィオ、さらにダーゴベルトによって、悲劇のエピローグにして叙任式、葬礼にして聖別が、執り行われる。それは悲劇的言説が行き着く、〈記念碑化〉の成就でもある。彼らの手際によさからもわかるように、悲劇『アラルコス』はいまや、あとは決まり切ったひととおりの儀式を執り行うだけの段階へと達している。

リカルドはさっそく死者を「英雄」と名指す——「尊大さの中で輝く英雄というのは、

⁵⁶ ベンヤミンは、クララが王と王女に浴びせる言葉（「三日後、彼らは裁きの場に立たねばならない。神の御座の前に呼び出されている。それなら、そこでどう申し開きするか、じっくり考えさせてやればいい。」（*Alarcos*, S.82.））のみを引用し、それを、近代悲劇における「共同体的運命

（*gemeinschaftliches Schicksal*）」の証左とみなす。（Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (1928) (IN: *Gesammelte Schriften*. 1991, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. 1-1.) S.314.）死によって神話の終わりという歴史的区切りをもたらす、ギリシア悲劇の英雄の「個的運命」に対し、近代悲劇における運命のありようを示そうとするベンヤミンの文脈に鑑みると、上の局所的な引用と言及が、『アラルコス』全体の解釈をどれほど踏まえているかは測りかねる。ただ、少なくとも、〈呪い〉を作劇上の帳尻合わせとみなす本論と異なり、ベンヤミンは、誰ひとり突出することのない被造物たちの運命が等し並であることの表れとして、上の宣告を受け取ろうとしている。

⁵⁷ ルカーチは、「悲劇の形而上学」（„*Metaphysik der Tragödie*”）の冒頭で、劇（Drama）は神を観客とする「演技/競技（Spiel）」であると述べている。偶然という不純物の混じり合った（単なる）生の中から、生の本質だけを抽出して見せる悲劇を、神のみが厳正に審査しうる。（Vgl. Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*. (1911)）ただし、悲劇というジャンルをイロニーの適用外へと徹底して仕分けしたルカーチの悲劇論の朴直さも、悲劇が実作化されるや否や、『アラルコス』のように、たちまちイロニーを同衾する。悲劇の構造学（理論）が実地の創作に移されるや、実現した作品は、自らが体現する構造理念について説得するどころか、むしろそれが特定の理念と意志との提示に過ぎないことを明らかにしてしまう。悲劇理論と実作との〈狭間〉において、作品論・作家論が緩衝材をかって出るのに対し、批評はむしろ、両者の齟齬をこそ重んじる。

こうやって自らの手で没していくのだ。」英雄一般へのこの言及が、すでにアラルコスを生を、その望みどおり、「英雄」と刻印された棺へと納め、定式化してやっている。忠臣リカルドは、その生が、一卑俗でありふれた生とは画された—いわば〈本質的な生〉だと言ってやる。これに続くオクタヴィオの言葉—「幸福の影で安心しきり、すっかり安らいでいる者を、不運はあつという間に打ちのめしてしまう」—も、やはり人生訓めいていて、リカルドと共通の儀式に向かって発せられている。

さらに、惨劇が起こった〈城〉の特別さが強調され、〈ここ〉が特別で象徴的な領域として囲い込まれていく。そして最後に、ダーゴベルトが、「英雄」の城＝墓にいわば墓碑銘を刻み込む——「自由が恥辱にさらされるまで待つことができず、誉れ高き英雄は、自らの意志でここを去った」と。(もちろんアラルコスは、〈自由意志で世を去った英雄〉を演じさせられているにすぎない。) また、「生きているものは死んでいる、辛い痛みに仕える臆病な奴隷だ」という格言風の撞着は、修辞の力でもって、ただそれのみでもって、墓碑銘が汚されるのを許さない。修辞の力を用いた、解釈を突っぱねるような高慢な言葉の在り方は、すでに早くから作中に散見される。たとえば、明らかに貧しい語彙の中で、言葉のエコノミーに逆行してなされる同語反復的表現がそれである——「俺は永遠のものだけを永遠と感じる。⁵⁸」

英雄の死の意味を、歴史(あるいは、解釈の余地)にさらすことなく、その永遠性を保証するために、犠牲に捧げられるのは、唯一残された〈母でありうる者〉、一人娘である。名さえ与えられぬ⁵⁹この娘について、ダーゴベルトはこう誓う——「アラルコス一族の生き残り、親愛なる主の一人娘を、近くに暮らす修道女のもとへ連れて行こう。そこでなら、かよわい娘の面倒もきちんとみてくれるだろうし、いずれは彼女も、他の娘といっしょに神を敬うことになるろう。⁶⁰」「武具の鳴る城がすっかり修道院に変わってしまう⁶¹」ように、一家とその地に聖性をもたらすために、母としての可能性をはく奪された娘は、歴史から隔離される—されようとして⁶¹いる。ここにはまだ、批評を可能にする執行猶予がありはする。彼女が聖性の代償としてはらみ損ねたものに向けて、その不在の何かに向けて「哀し

⁵⁸ Alarcos. S.60: »ALARCOS. Ich kann das Ewige nur ewig fühlen.«

他には—S.65: »CLARA. So würde rechte Tugend recht vergolten.«

⁵⁹ 〈表題〉自体がすでに英雄を名指し、意味の収斂先(主人公＝英雄アラルコス)を規定するのに対して、記念碑化の犠牲に捧げられた娘には〈名〉が与えられていない。このことが、記念碑化への用意周到さ、テキストという審級が差し込まれる際の隙の無さを証している。そして裏を返せば、この娘に「名もなき者」として名を与え、聖性と母性とを天秤に掛け直すことが、批評の課題でもある。『アラルコス』が、この再審可能性を前もって排除することで、悲劇としての体面を維持しようとするのに対して、『エムペードクレス』構想における一連の改稿は、むしろ再審可能性を抱き込んでいくことによって、悲劇としての体面を維持しきれなくなってゆく過程である。(エムペードクレスを信奉する娘パンテアの処女性に対する無頓着も、これに関係している。) その意味で、両作品についての批評は、互いに対偶の関係にある。

⁶⁰ Alarcos. S.97.

⁶¹ Alarcos. S.97.

み (Trauer)」の想いを馳せることは、悲劇を悲劇として読む意志にはそぐわない。

さて、大いなる矛盾だが—そして、それが批評の余地でもあるのだが—英雄の死は、その永遠に変わることのない意味をやはり歴史にさらす。意味は歴史に対して、聞くことを要求する—つまりその点では歴史を前提とせざるをえない—が、同時に、解釈する権利は与えようとしな。英雄の造形は、歴史に対する傲慢な要求であり、それゆえその要求を課された言葉は、きしみもする。作品の最後でダーゴベルトが口にする〈直接話法〉は、厳めしい括弧 (»«) をよろっており、まるで墓石のように物理的で確固とした実在を押し付けてくる。つまり、無条件に肯定せよと命じてくるのだ。彼自らの生をも含めた一連の惨劇が〈どう語られるべきか〉をあらかじめ規定する。永遠の意味をめぐる構造体としてのテキストが、廃墟のイメージをまとめて、勝鬨をあげる。

ダーゴベルト. いくつか旅ゆく者が、この場所に立ち止まったならば、
農夫が彼にこう教えてやるだろう：

「そこには、亡骸に囲まれ、悲しみに沈み、ダーゴベルトが住んでいて、
彼の嘆きは、昼夜をとわず、天に向けて発せられる。

その老人はいまなお忠実に、かつて仕えた家を見まもり、
にぶい鐘の音に合わせて、悲しげに祈りを捧げる。」⁶²

ここでもまた「忠実」と言われる一実は自称している—老臣は、一家の惨劇を記念碑化する傍ら、自らの生をもそこに参与させ、記念碑化している。それゆえ、英雄造形に対する彼の積極的な助力は、自己愛に裏付けられてもいたのだ。そしてこの自己愛の集積が実は、記念碑の共同享受⁶³を構成する。つまり、悲劇が自己愛の投映先として機能し、自己愛の

⁶² Alarcos. S.97.

⁶³ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ (1874) (*Unzeitgemäße Betrachtungen*. (1876)) [IN: Nietzsche, Friedrich Werke in drei Bänden. 1954, Hrsg v. Karl Schlechta, München: Hanser.] Bd.1, S.220: 「というのも、シラーの求めによれば、〈人間〉という概念をいっそう張り広げ、より美しく充実させることを一度成し遂げたものは、それを永遠に成し遂げるために、永遠に存在し続けなければならないからだ。個々人同士の争いにおける偉大な瞬間が、連鎖を形成すること、その瞬間において、人類の達した高み同士が数世紀を通じてずっと連なっていること、そして、そのようなとっくに過ぎ去ってしまった瞬間の頂点が私にとってまだ生きており、明らかで、偉大であるということ—これが、記念碑的歴史 (eine monumentalische Historie) の要求において語られている、人間性に対する信仰の根本思想なのだ。」

ちなみに、ここでニーチェがいみじくも「記念碑的歴史」とシラーとを結び付けている点は示唆深い。というのも、シラーほど、本論でいう「定式化への意志」を備え、それを巧みに実現した劇作家はいなかったからで、その点に関しては、アドルノによる次の指摘も核心を突いている—「シラーとシェイクスピアとの違いは、後者の文には実際の思想 (wirkliche Gedanken) が含まれているのに対し、シラーの文は使い古された決まり文句であることだ、とかつてニーチェは述べた。だとすると、それと同じ基準から、たとえ引用したくなるような個所に不足しないとはいえ、『イフィゲーニエ』を書いたゲーテは、シェイクスピアの側に加えられるべきだろう。この違いは、とうと

持ち主たちをいわば〈好意的な読み手/観客〉として受け入れることによって始めて、英雄の生の記念碑化が成就する。

結び : Spiel としての批評

〈悲劇テクストを読むこと (テクストを悲劇として読むこと)〉が〈悲劇テクスト〉を
実現しているという時間錯誤がもし本当ならば、その「好意的な読み手/観客」は、もはやい
つの間にか演じ手の役割へと組み込まれてはいないだろうか。そして、我々〈読み手〉も
また。悲劇テクストという非実存的な構築物に、自らの実存を透かし見る誘惑は、たとえ
ばガダマーが期待したような〈自己認識〉をもたらすどころか⁶⁴、むしろ、ありもしない
審級に屈すること、自らの生を〈すでに書かれたもの〉とみなしてしまうことへと通じる
のではないか。⁶⁵

悲劇は、我々が望む自己像を映し出す都合のよい鏡であると同時に、鏡に向かって自分

うと説かれた理想 (Ideal) と、その理想に内在する歴史的な緊張 (die geschichtliche Spannung) の具
体化との間の、違いなのだ。」(傍点は引用者) (Adorno, Theodor W.: „Zum Klassizismus von Goethes
Iphigenie“ (1974) [IN: *Noten zur Literatur*. 1981, Frankfurt am Main: Suhrkamp.] S.499f.) ここで言われて
いる「歴史的緊張」は、理想というものが歴史にさらされ、たえず再審可能性と対峙させられてい
る在り様と解釈できる。そして、実際に、そのような再審請求を行ったのが、アドルノの『イフィ
ゲーニエ』論に他ならない。

⁶⁴ ガダマーによれば、悲劇とは、人間全般に妥当する有限性を観客に自己認識させる。だからこそ、
悲劇作品の完結した意味連関 (Sinnkreis) は、観客の生と連続性を保ち、観客に作用しうる。自己
認識という藝術体験を悲劇の本質とするガダマーは、観客への作用に悲劇の本質を見たアリストテ
レス詩学を重視するとともに、その主張を「美的存在 (ästhetisches Sein)」つまり藝術作品全般にも
拡大しうると考える。すなわち、藝術体験と体験の享受者を度外視した〈藝術作品そのもの〉の存
在を否定し、「提示 (Darstellen)」がはじめて藝術作品を藝術作品たらしめると主張する。Vgl. Gadamer,
Hans-Georg: *Gesammelte Werke 1: Hermeneutik 1. (Wahrheit und Methode. (1960))* 1990, Tübingen:
J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), S.133ff.

⁶⁵ もちろん、切り詰めから奪い返された原寸大の実存が、単に明るいものであるとは言い切れない。
ヘーゲルを引き継ぎつつ、悲劇が属する美的な領域と宗教の領域との区別をことさら強調するキル
ケゴールによれば、人倫的諸力を無自覚に負い破滅するギリシア的な苦悩 (Leid) は、近代におい
て反省性を獲得し、苦悩の反省たる苦痛 (Schmerz) に移行する。しかし、人倫的諸力なるものが
失われ、家族や一族、国家との結びつきが解けた、孤立した個人においては、全ての罪が不可避の
運命によるものではなく、個人の性格や行いに帰される。このとき、もはやそれは Schuld ではなく
倫理的な罪 (Sünde) であり、美的な慰めが許される類のものではない。むしろ、そのような個人
は、人間そのものの罪深さを自覚するまで、徹底的に罪と対峙すべきであり、彼は自らの罪深さに
絶望したとき、はじめて神にすべてを投げ出し、救済を得ることができる。(Vgl. Kierkegaard, Sören:
„Der Reflex des Antik-Tragischen in dem Modern-Tragischen“ [IN: *Entweder — Oder. Ein Lebensfragment.*
(1843)]) このような、美的な慰めの彼岸に宗教的救いの可能性を認めるキリスト教的前提が崩れた
とき、ニヒリズムの危機が訪れることは言うまでもない。そして、彼岸での救済を見込まずしてな
お、生をいかに美的に肯定するかという問題を提示したのが、ほかならぬニーチェの悲劇論 (*Die
Geburt der Tragödie. (1872)*) である。

への賛辞を強要する我々自身をも映して見せる。だからこそ、我々はこの鏡を、一自己陶醉へと溺れ込む危険をおかしてまでも一覗き込む必要がある。悲劇批評は、テキストという運命にさらされる (ausgesetzt) 覚悟で、言葉を賭する (einsetzen) 真剣な賭け (ein ernstes Spiel) であり、それに負ければ踊らされる (sich spielen lassen)。

*

本論の続編 (»Alarcos«/Alarcos im Theater oder auf der Bühne) では、我々が〈読み手〉から〈観劇客〉になり、劇場という場所で悲劇テキストの上演を目にするとき、上述の関係にどのような変化がもたらされうるのかを考察する。ヴァイマルおよびラウフシュタットでの上演時におけるあるエピソードが、そのまくらとなるだろう。

»Alarcos«/Alarcos im Text und in *seinem* Lesen

Masashi KAJIWARA

Die Personen eines Dramas leben in einem *schon geschriebenen* Text. Ihre Schicksale sind also schon entschieden. Sie kennen kein *existentielles* Leben, in dem man seine Vergangenheit hinnehmend seine Zukunft entwerfen könnte. Trotzdem sind wir versucht, zwischen unserem existentiellen und dem dramatischen Leben eine Analogie zu finden und damit vom Text aus unser Selbstverständnis zu gewinnen. Aber diese falsche Widerspiegelung könnte dazu führen, dass wir Leser unser eigenes Leben zu unrecht verkürzen und es der dialektischen Logik auf einen ewigen Sinn hin unterwerfen. Mit anderen Worten, eine Tragödie *als Tragödie*, nämlich als Darstellung der ewigen Bedeutung des Lebens, zu lesen, ist selbst schon ein Manifest der Einstellung, dass das Tragische Realität habe und die Wahrheit treffe.

Dagegen ist es eine Aufgabe der Tragödienkritik, den Augenblick zu erfassen, wo dem ästhetischen Betrachter (=Leser/Zuschauer¹) der Tragödie seine spielerische Distanz dem Gegenstand gegenüber geraubt wird, und wo er von der Position des Lesers/Zuschauers in die des gehorsamsten Schauspielers kippt und sein Leben vom Text bestimmt wird. Dieser kritische Versuch gelingt nur dann, wenn wir uns den Tragödientext *außerhalb* jener Perspektive anschauen, aus der man eine Tragödie *als solche* lesen sollte; und zwar wenn wir unsere Aufmerksamkeit eben auf kleine Risse im Gefüge der Tragödie richten.

Die Eigentümlichkeit von Friedrich Schlegels »Alarcos« (1802) besteht erstens darin, zu beschreiben, wie der Text den Helden, der anfangs sein heroisches eigenes Leben bewusst *spielt* und gleichzeitig auch sich selber *zuschaut*, schließlich treu seine Rolle *spielen lässt*: Alarcos projiziert sein Leben und seinen inneren Streit auf seine Frau Clara als einen Spiegel und genießt stolz reflektierend die Schwingung seines heldenhaften Lebens zwischen Ehre und Liebe, um eben in dieser Zerrissenheit paradoxerweise seine Identität festzustellen. Aber dann, als Clara sich selber tödlich verwundet hat, bekommt Alarcos sozusagen den Text in die Hand, dem getreu folgend er nun sein Leben spielen muss. Er hat nämlich keine andere Wahl, als sich selbst zu töten, um Claras Tod zu büßen. Man kann sagen: Alarcos, dem sein Spiegelbild Clara ironischerweise vorausgeht, symbolisiert den Leser/Zuschauer, der in den Tragödientext hingerissen wird. Wer eine Tragödie liest/anschaut, kann durch die Lektürepraxis unwissentlich in einen bestimmten

¹ In dieser Untersuchung unterscheide ich zwischen Leser und Zuschauer als ästhetischem Betrachter nicht. Mit diesem Unterschied wird sich mein demnächst folgender Aufsatz („»Alarcos«/Alarcos im Theater oder auf der Bühne“) befassen.

Lebenszusammenhang verwickelt werden.

Zweitens ist es bei »Alarcos« bemerkenswert, dass ihm die starke Abgeschlossenheit und Dichte seiner Handlung auffallende Künstlichkeit verleiht. Z.B. springt Alarcos' individuelles Leiden *abrupt* zu einem „ewig Weh“, und seine private Lebensgeschichte und das menschlich allgemeine Schicksal werden *eilig* miteinander verbunden. Und die richtigen Stimmen, die an der Berechtigung der Taten des Helden zweifeln, werden vom Lob der treuen Untertanen übertönt. Z.B. Cornelia (Claras Mutter) klagt bei Alarcos über den Tod ihrer Tochter und damit setzt sie dem ewigen Sinn eines heroischen Lebens die geschichtliche Einmaligkeit ihrer Mutterliebe — denn sie ist Mutter von *niemand anderem als Clara* — kritisch entgegen. Aber auch sie beginnt gleich darauf ihr eigenes Leid als ein „ewig“es zu nennen und gibt ihre Einmaligkeit leicht auf. Nach Alarcos' Selbstmord geht die Feier, in der er zum „Helden“ ernannt wird, ohne Stockung weiter. Alle Worte und Handlungen fließen schließlich *geradeaus* in die Grabschrift des Helden zusammen, die den Sinn seines Lebens und Todes auf ewig festschreibt. Doch der auf den *télos* hin *zu eilig* aufgebauten Wortenkomplex verrät denjenigen Willen *der Tragödie*, etwas wesentliches zu *erfinden*, der gleichzeitig auch der Wille der Leser ist. Die Leser der Tragödie suchen durch monologische Tragödienlektüre das Wahngemalte des „Wesens“, und dieser Begierde entspricht auch die Struktur der Tragödie.

Am Ende des Dramas will der treue alte Untertan Dagobert Alarcos' namenlose einzige Tochter ins Kloster bringen, um sie vom Ort der Traurigkeiten zu isolieren. Dort könnte zwar der Tochter Heiligkeit verliehen werden, doch *auf Kosten ihrer mütterlichen Möglichkeit*, zu gebären und damit die Geschichte fortzusetzen. Es ist die den Tragödien typische Struktur, welche die Geschichte als Summe der Möglichkeiten abschließt und den einmal manifestierten ewigen Sinn vor möglichen freien Interpretationen und Wiederprüfungen bewahrt. Die Kritik dagegen muss die Tochter „eine Namenlose“ nennen und ihres abwesenden Kindes gedenken, das sie hätte gebären können. Wenn die Leser sich an der Suche nach dem einzigen Sinn und Wesen beteiligen, so verringert der tragische Text unser Leben um die *ungewordenen, doch möglich gewesenen* Wirklichkeiten, was eigentlich der Modus des Konjunktivs der Vergangenheit (Irrealis) darstellt, um sich an den Sieg *eines Wertes* zu halten.