慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title 風景の戦争 : ミュラー『指令』における亡霊的身体

Sub Title

風景の戦争
――ミュラー『指令』における亡霊的身体

石　見　　舟

1.　序論

1.1.　メキシコの夜

本論は，ハイナー・ミュラー（1929–1995）の戯曲『指令　ある革命への追憶』（*Der Auftrag Erinnerung an eine Revolution*）[1] をテクストとして，近年のドイツ演劇学で取り組まれてきた亡霊の視点から読解することを試みる。作中に見られる風景描写に注目し分析することで，革命という状況とは，生者が亡霊の呼びかけに応じるようにして，現在の時間性と身体性をラディカルに構築し直す状況であることが確認されるだろう。

本作は，アンナ・ゼーガースの小説『絞首台にさす光』（1961 年発表）から着想を得た戯曲で，「フランス革命を拡大すべし」という指令を受けてイギリス領ジャマイカに派遣された密使ドゥビソン，ガルデック，サスポルタスを描く。彼らは秘密工作のために革命以前の自身の社会階級に身をやつす。すなわち，ドゥビソンは奴隷所有者の家の子息として，ガルデ

1）1979 年執筆。Heiner Müller: *Werke*. Bd. 5. Köln 1996, S.11–42.［ハイナー・ミュラー，谷川道子訳『指令　ある革命への追憶』論創社，2006 年］以下，本作と呼び，引用文の末尾に原文と邦訳の頁数を示した。なお引用については邦訳を参照し，文脈に応じて適宜変更を加えた。引用中の斜字体はト書きを表し，太字は作者による強調である。

ックは農民として，そしてサスポルタスは黒人奴隷として振舞うのだ。しかしこの階級の別が次第に密使たちのあいだで対立を生むこととなり，最終的にはナポレオンの戴冠，つまり指令を発した革命政府の解散によって彼らは破滅的な状況に陥る。ドゥビソンは密使二人を裏切り，奴隷所有者として生きることを選択する。一方二人は命を賭して蜂起に加わる。このような筋立てではあるが，場面は時系列にしたがって配置されていない。また文体も，対話のみならず手紙文，独白ともト書きとも区別がつかない文章が登場したり，果ては「エレベータの男」と呼ばれる一人称視点の散文[2]が挿入される。ミュラーは小説の発表当時すでに強く興味を抱いており，詩『A・S におけるモティーフ』[3]で小説の主題を取り込もうと試みていた。しかし，それを戯曲として完成させるには 20 年弱の時間を必要とした。

ミュラーは，自伝『闘いなき戦い』で，メキシコでの自身の体験が本作執筆に決定的な影響を与えたと語る。私たちは，「エレベータの男」後半部で男が突然ペルーに降り立つシーンに，その影響を具体的かつはっきりと読み取ることができるだろう。ミュラーの体験とは以下のようなものであった。

> ある辺鄙な村からメキシコ・シティへの幹線道路に向かって夜中に歩いていた時［…］。サボテン畑の間の小道で，月もなく，タクシーもなかった。時折暗い人影がゴヤの画のように現れては私たちの傍らを通り過ぎて行く。懐中電灯を持った人もいたし，蝋燭を持った人もいた。第三世界の中の不安に満ちた歩行。[4]

2）この散文的場面は，ミュラー全集第 2 巻「散文」に「エレベータの男」として独立して掲載されている（Müller: *Werke*. Bd. 2. S.104–110.）。このことはこの場面の，戯曲からの独立性および異質性を示している。

3）Müller: *Werke*. Bd. 1. Köln 1996, S.45.

4）Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2016, S.233.［ハイナー・ミュラー，谷川道子他訳『闘

しかし，エレベータの男がペルーに降り立った時刻は――厳密な時間の指定はないが――地平線までを見晴るかせるほど明るい時間帯であった。この時刻の相違は看過できない。なぜならば，ミュラーのメキシコ体験の核は，月明かりすらない夜，不意を突いて人が眼前に出現するような状況下に投げ込まれていることへの不安，すなわち自分の視覚がほとんど役立たない，文字通り見通しの立たない状況への不安であるからだ。なぜエレベータの男は，日中のペルーに降り立ったにもかかわらず，メキシコの夜の体験と同様の不安を覚えたのか。無論，作者の伝記的事実が創作物に与える影響を学術的に同定することは不可能であるし，本論の目的とするところでもない。しかし，この夜から昼への転換の謎を解こうと試みることは，本作を読むうえで非常に重要な示唆を与えてくれるものである。日の光によって可能となったのは，見る行為である。すでに伝統的な戯曲の形式から自由になっていたミュラーにとって，視覚が成立する場を確保することは，決して戯曲執筆の前提条件ではなかったであろう。それでもなお本作において，見る行為が必要とされた。具体的には，風景を眺め，そのなかに人や事物を配置することで自らの置かれている状況を把握する行為が必要だったのだ。メキシコの夜の体験に光を投げかけても，なおそれが「不安に満ちた歩行」である時。その時まさに亡霊が見えたのではないか。つまり，突然現れた「人影」がミュラーに不安を覚えさせたのは，それが視覚的に把握しづらいがゆえではない。それらが，いわば直接的な仕方で「第三世界」という歴史性を彼に想起させたがゆえなのだ。それらは過去と現在，そして未来を示唆する形象（フィグーア）であるために，見る者を圧倒し，その存在根拠を激しく揺さぶるのだ。

1.2. 先行研究

本作のこれまでの研究は，本作における間テクスト性について論じたも

いなき戦い　ドイツにおける二つの独裁下での早すぎる自伝』未來社，1993 年，239 頁］

の[5]，あるいは裏切りという主題について論じたものがほとんどである[6]。とりわけ，後者は多くの先行研究を有する。なぜならば，革命における裏切りという主題は，フランス革命とナポレオンの台頭にのみ還元される問題ではなく，むしろ――ミュラーが自伝で意味深長に述べているように[7]――共産主義革命を清算するスターリン主義という，ミュラーらの同時代的問題と響き合っていたからだ。先行研究では，密使ドゥビソンの終盤の裏切りを，第三世界に対するミュラー自身の反省として読み解こうとするものが多い。すなわち，白人のインテリが主導する論理的必然性に動機付けられた社会変革と，第三世界における非理性的ないし感情的な蜂起はどのように関連付けられるのかという問題，あるいは白人インテリが第三世界に対して抱く連帯の意識が，実のところ対称的でありえないことを，自己批判の調子でミュラーが綴ったものとして，本作を読もうとするものがある[8]。終盤で埋めがたく現れる奴隷所有者の子息ドゥビソンと元奴隷のサスポルタスのあいだの溝は，たしかにヨーロッパ中心主義への批判，運動に参加するインテリの脆さを告発しているように読める。ミュラーは「第三世界」という呼称のなかに，「ヨーロッパ」の独りよがりな正義に異議を唱える他者を発見することを期待していたといえるだろう。しかし，その期待は，ドゥビソンに対立するサスポルタスという一登場人物のみに託されるものではない。というのも，本来的な他者性とは，ある同一性に基づく人物像に属性として付与されるものではなく，彼らやその世界を記述する仕方，すなわち戯曲テクストの表面性[9]に求められるべきだからだ。

5）例えば，Helen Fehervary: Landscapes of an “Auftrag”. In: New German Critique (1998) 73, S.115–132.

6）Hans-Thies Lehmann u.a. (Hrsg.): *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2003, S.189–193.

7）Müller: *Krieg ohne Schlacht.* S.233.

8）例えば，Frank-Michael Raddatz: *Dämonen unterm Roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Stuttgart 1991, S.147–162.

9）Günther Heeg: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution.

言い換えるならば，戯曲における他者（性）とは，記述の対象としてではなく，記述の仕方そのものに内在する問題として探求される。

本論は，記述の仕方として作中の風景描写に注目する。そうして，他者性がどのような次元で確保されるのかを探求する。本作において風景が重要なモティーフであることは，先に挙げた詩『A・S におけるモティーフ』を見れば明らかである。13 行の詩の最後の二行は以下のようになっている。「裏切りの時代には／風景はどれも美しい。」[10] さらに風景のモティーフは――メキシコの夜の体験を経て――サスポルタスの最後の台詞に結実する。

> もし生きている者たちがこれ以上戦うことができないのなら，次は死んだ者たちが戦う。革命の心臓が鼓動を打つたびに肉が骨へ，血が血管へ，命が死へと戻って増殖して行くのだ。死者の蜂起は風景の戦争になるだろう。我々の武器は世界中の森，山々，海，沙漠だ。私，それはアフリカ。私，それはアジア。両アメリカ大陸が私だ。（40：54–55 頁）

この部分でサスポルタスによって風景のなかに描かれるのは，飽かずに甦り蜂起に加わる死者の群れである。しかし死者たちとは誰なのか。そしてこのような空想的な言葉は革命という状況下でどれほどの意義を持つのだろうか。この台詞の謎を，どのように解くことができるだろうか。

本作における風景についてすでに多くの指摘がある。しかし論調としては，サスポルタスと風景に描かれる自然とを反理性的すなわち反ヨーロッパ的側面の形象として読むものが多く[11]，風景を描写する行為の方に注目

Überlegungen zum Begriff der kulturellen Flexionen. In: Ders. u.a. (Hrsg.): *Globalizing Areas, Kulturelle Flexionen und die Herausforderung der Geisteswissenschaften*. Stuttgart 2011, S.15–28, hier S.24.

10）Heiner Müller: *Werke*. Bd. 1. Köln 1996, S.45.

11）例えば，Norbert Otto Eke: *Heiner Müller*. Stuttgart 1999, S.207–208. あるいは，Lehmann u.a. (Hrsg.): *Heiner Müller Handbuch*. S.108–113.

した研究は少ない。それに対して本論が試みるのは，本作（の風景描写）を亡霊の問題系から読み解くことである。なぜならば，上の引用では，サスポルタスの「幻視」[12] によって亡霊が見出されると考えることができるからだ。そして，亡霊という関心から本作全体を見返すと，本作の主題が亡霊というモティーフによって貫かれていることが判明する。すなわち，革命を遂行せよとの指令に基づいて行動することは，実は，亡霊と対峙して言葉を交わすことと非常に親和性が高いのだ。

本論は革命と亡霊との関係性を，まず理論編において，ジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』[13] とそれに対する演劇学の応答を取り上げ論じる。これは，デリダが存在論に対して亡霊の論理の重要性を唱えたものだ。彼は，亡霊という曖昧で私たちに不気味さを覚えさせるような形象が，実は現在の状況を規定していると主張する。生者たちは不安に駆られて「悪魔祓い」を試みる。すなわち，亡霊に対して改めて死を宣告するのだが，この行為はトートロジーに陥り，これを通してより一層亡霊の存在が現実味を帯びるという逆説を引き起こす。デリダの文脈においては，このような亡霊に対する錯綜した態度が，冷戦終結以後の「マルクスの思想は死んだ」という言説に現れている。さらに，マルクス自身も到来すべき共産主義を亡霊と呼び，それに対してアンビヴァレントな態度を取っていたと言う。亡霊論への足掛かりにデリダはシェイクスピアの戯曲『ハムレット』の読解を試みており，亡霊論と演劇との関連性は明白である。のみならず，到来すべき変革に対する生者の態度という問題は，本作における革命の指令という問題を考えるうえで多くの示唆をもたらす。以上のようにその重要性が強調される亡霊論では，亡霊が立ち現れることによって，私たち生者の〈今ここ〉が時間的な次元と身体的な次元で揺さぶられることが論じられる。そしてこのような時空間的揺さぶりが，社会変革を目指す

12）Eke: *Heiner Müller*. S.207.

13）ジャック・デリダ，増田一夫訳『マルクスの亡霊たち　負債状況＝国家，喪の作業，新しいインターナショナル』藤原書店，2007 年。

革命家にとっての条件であることが確認されるのだ。理論編で見出された亡霊的時間性および身体性の視点から，続く分析編にて，作中の風景描写の分析を行う。これを通して，亡霊に応答することの困難と意義が見出される。つまり，究極的な意味で亡霊の存在は確定できないにもかかわらず，亡霊の言葉として響くような過去や未来からの要求を生者はしかし無視してはならないのである。そうして，本作の提起した問題が今もなお充分に意義を持つことが確認できるだろう。

2.　本論――理論編：亡霊的身体

2.1.　亡霊論――〈あいだ〉的存在，時間性

本作は，指令の遂行失敗を報告する瀕死のガルデックの手紙文から始まる。続く対話の場面で，その指令を発し，ナポレオン戴冠後は身をやつして生活を送っていたアントワーヌのもとにその手紙が届く。二度の否認の後ついに彼は正体を現し，手紙を受け取る。すると彼は死者たちに苛まれることとなる。

> **アントワーヌ***は叫ぶ*［…］お前の皇帝に尋ねるがよい，ガルデックよ，お前の脚はどこにいったのだと。お前の皇帝にその舌を見せつけるがよい，サスポルタスよ。彼はロシアで勝利を重ねている。私はその道のりをお前たちに示してやることができるんだ。お前たち，私に何の用だ。行け，あっちへ行くんだ。消えろ。あいつらに言ってやれ，妻よ。やつらに言うんだ。出て行けと。私はもうあいつらを見たくないのだ。お前たちはまだそこにいるのか。お前の手紙は届いたさ，ガルデック。これがそうだ。お前たちはどっちみちやり遂げたんだ。**共和国万歳**。笑う。私の方はうまくやってると思ってるのか。腹を空かしているな。ほら。*食べ物を死者たちに投げる。*（16：17 頁。下線強調引用者。）

ここではまさに，劇作家の指示であるト書きという超越的な次元で「死者

たち」が呼び出されている。この死者は，革命が忘れ去られた現在において，革命が目指されていた過去を想起させる役割を果たしている。このように死者が亡霊として私たち生者の目の前に現れることで，現在と過去，そして未来もまた複雑に交錯することとなる。

亡霊という形象について，一般的に妥当する特徴を列挙しよう。亡霊が亡霊たりうるのは端的に言って以下の二つを満たしている時である。第一に，本当は存在しないが，あたかもいるかのように見える何かが現在生きている人間によって予感されること。第二に，その何者かが，かつて生きた者，あるいはまだ存在しない者が出現したように認識されること。第一の条件を満たすとき，亡霊はあたかも存在するかのように思われる。しかし，第二の条件を満たすとき，それは過去の人間の再来であるか，未来の人間の先立っての訪れであるか，このどちらかとして認識されなければならない。つまり亡霊は，存在者でないがゆえに存在者と同等の資格を有するという矛盾した様態を持つのだ。すなわち，亡霊は，存在者でないが不在なのでもなく，生者でないが死者でもなく，現在に属するのみならずまた過去や未来にも属するような，〈あいだ〉的存在者であるといえよう。

したがって，亡霊の存在は不確かでしかありえない。私たち生者が亡霊を見出したという感覚に襲われことがあるとしても，それを確証する術はないのだ。この不確かさは，私たちの知覚する行為を疑う契機となる。つまり亡霊は，知覚行為の実験場としての演劇制度の問い直しを私たち生者に促すのだ。具体的に言うならば，それは伝統的なリプレゼンテーション（再現前＝表象＝代理代表）の演劇と，エリカ・フィッシャー＝リヒテが提唱したパフォーマンスのプレゼンス美学を（生産的に）批判する。ゲラルト・ジークムントは以下のように論じる。

> 亡霊の形象は第三の形象なのであり，これはあらゆる観客と俳優の直接的な共－在（Ko-Präsenz）という観念を打ち消す。［…］したがって「共通の現在」としての共－在は，亡霊の支配する演劇においては，

物語の閉じた（ナラティヴな）リプレゼンテーションなるものと同様に立ち行かない。その代わりに時空間構造の複層と複層化について語らなければならない。それは，非同時的なものと空間的に隔たったものをその都度新たに構築し位置付ける。[14)]

亡霊とは，上記の条件からして，はっきりとは知覚されないが，存在するかもしれないと予感されるものである。そもそも存在者と呼ぶことができるのかすら定かでない曖昧な亡霊の形象は，リプレゼンテーションの演劇のように，自らを任意の記号として位置付けることができない。また，それは俳優でも観客でもなく，いわば「第三の形象」であり，したがって俳優と観客が〈今ここ〉においてお互いの存在を認識しあう共－在の発想に基づくパフォーマンスの美学も成立しない。

ジークムントの言う「時空間構造の複層」について詳しく見ていこう。デリダもまた，亡霊の曖昧な形象によって時間観念に大きな変化が起こることを説いている[15)]。すなわち，亡霊は，〈今ここ〉に現れることによって，時間に関する一般的な共通認識を打ち砕くのだ。すなわち過去から現在，そして未来へと一直線かつ不可逆的に進行すると想定される時間観念は成立しなくなる。なぜならば，亡霊は，現在に属さない存在として現在に現れるからだ。デリダは亡霊について，『ハムレット』を引き合いに出して論じる。先王の亡霊がハムレットの前に出現し，復讐を誓わせる。その後ハムレットは言う。「いまの世の中は関節がはずれている[16)]（The time is out of joint）」。デリダによればこの言葉が意味するのは以下のような状況である。亡霊によって過去の未だ贖われていない罪の存在が予告される。

14）Gerald Siegmund: Theater Gespenster Unfug. In: Lorenz Aggermann u.a. (Hrsg.): *„Lernen, mit den Gespenstern zu leben“ Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv*. Berlin 2015, S.219–228, hier S.223, 224.

15）デリダ，前掲書，218–219 頁。

16）小田島雄志訳『シェイクスピア全集第一巻』白水社，1973 年を参照。

これによって現在の状況が間違ったもの，あるべきでない状況として認識される。さらにハムレットはその罪を罰する者となるべく宣誓を行うので，未来の復讐がここで決定される。正義の視点から見た場合，「いまの世」は不調をきたしている。また同時に，時間観念の視点から見た場合も，「時間というもの」（the time）は不調をきたしていると，デリダは主張する。すなわち，過去―現在―未来という結合が成立しなくなる脱節の状況が訪れるのだ。この錯時性（アナクロニー）の状況において，過去の罪と未来の復讐のあいだで現在は空虚なものとして捉えられる。さらにそれらは排他的な関係を結ばず，いわば併存するのだ[17]。つまり，過去が現在に「存在」することとなる。よって，過去を〈今ここ〉から遠く隔てられたもの，すなわち無視できるものとして扱うことができなくなる。また，未来も現在に「存在」し，未知のものではなく，その未来が訪れるように私たち生者に呼びかけるのだ[18]。

以上の議論を踏まえたうえで，『指令』における亡霊について大まかに見てみたい。すでに引用したアントワーヌが見た死者たちは，頓挫した革命を過ぎ去ったものとしてないがしろにし現在のうのうと生きる彼の呵責を示している。死者たちは未だ果たされぬ革命を想起するようにアントワーヌに迫るのである。このように，本作の序盤で登場する死者の形象は，過去を過ぎ去らせず，現在に持ち込む役割を果たしている。しかし，本作はこれ以降――父親の亡霊というト書き（23：28 頁）を除いて――死者や亡霊を直接舞台に上げることはない。それでもなお，亡霊の視点が本作の分析に必要であるのは以下の事情による。すなわち――『ハムレット』にも描かれているように――現在を不正の世の中と認識し，変革を望むと

17）デリダ，前掲書，97–98 頁。

18）このように複数の時間はいわば層を成すように一所に併存する。ギュンター・ヘーグは，時間の複層性が，歴史性の問題系と接続することを指摘する。Vgl. Günther Heeg: Reenacting History: Das Theater der Wiederholung. In: Ders. u.a. (Hrsg.): *Reenacting History: Theater & Geschichte*. Berlin 2014, S.10–39, hier S.27–28.

き，人は亡霊的なものによって規定されているのだ。言い換えるならば，本作の主題である革命こそ，亡霊的な出来事なのである。

2.2. 亡霊との非対称性――遺産相続，受苦する身体

すでに見たように，私たち生者に変革を迫る亡霊の出現を通して，私たちの知覚行為や時間観念が不確かであることが判明する。このような仕方で亡霊と生者との関係が結ばれるのだが，デリダはこの関係性が常に非対称的であると指摘する。『ハムレット』で先王の亡霊は甲冑に身を包み眉庇（まびさし）（バイザー）から生者たちを見据えている。つまり，生者であるハムレットたちは，先王の甲冑が歩くのを見るばかりで，先王の目や顔を見ることはできないのだ。このように亡霊は，生者にとっての知覚の客体となるのではなく，むしろ正反対に生者が，究極的には正体を曝露することのできない何ものかによって常に見られているという状況を生み出す[19]。さらにこの非対称性は，遺産相続と責任（＝応答可能性）の次元についても妥当する。『ハムレット』において先王の亡霊がハムレットに託したように，遺産の相続とは，死者から生者への言葉の譲渡である。デリダによれば，これもまた非均質性を有するという[20]。なぜならば，「遺贈物の読解可能性が所与のものであり，［…］一義的であったならば，［…］遺贈物を相続する必要はないということになる」[21]からである。私たちが亡霊と対峙し，その言葉を聞くとき，私たちはその言葉が読解不可能であるがゆえに相続人としての責任を負うというのだ。

このような亡霊と生者の非対称的な関係は，演劇においても妥当する。ジークムントは，亡霊によって，美学の問題に責任や正義といった倫理の問題を接続することが可能となると主張している[22]。例えば，遺言に対す

19）デリダ，前掲書，29–32 頁。
20）デリダ，前掲書，49 頁。
21）同上，50 頁。
22）Gerald Siegmund: Theater Gespenster Unfug. S.221.

る応答可能性としての責任について，ゼバスティアン・シュルツはそれを「コレオグラフィ（振付けの記述）」の問題として解釈する。というのも，振付についての文章が「目標とするのは，踊りの本の助けを借りて，つまり教師の動きのお手本の存在なしで踊りについて学ぶことが可能になること」[23] だからだ。このとき，指示する言葉とそれを受け取る身体のあいだに統一性が見出されるならば，振付けは成功する。シュルツもまた『ハムレット』を引き合いに出して，先王との宣誓を一種のコレオグラフィと考えるのだが，しかしこの場合は言葉と身体の乖離が起きていると指摘する。つまり，言葉から身体の動きへの翻訳が円滑に行われなくなるとき，抽象性や操作に与しない身体性が経験されることとなるのだ。「コレオグラフィはみずから亡霊的技術となるだけでなく，亡霊的身体というものの経験への応答でもあるのだ。」[24] なぜならば，「自身の身体との関わりを可能としてくれるようなある技術が必要になる」[25] からだ。

このように，遺言をする亡霊の問題は，時間性の問題だけでなく，身体性の問題としても扱われうる。本作で密使たちに与えられる指令とは，まさにシュルツが論じたようなコレオグラフィなのではなかろうか。というのも，密使たちはその言葉を現実のものとすべく身体を動員するからである。そして，それが遺言のようであるのは，社会変革を行えという厳命が，過去の革命運動のなかで死んでいった者たち，あるいは未来の未だ生まれていない人々の要請と受け取られるからだ[26]。本作の主題である革命の指

23）Sebastian Schulz: Das Gespenst der Choreographie. In: Lorenz Aggermann u.a. (Hrsg.): *„Lernen, mit den Gespenstern zu leben“ Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv*. Berlin 2015, S.259–272, hier S.261.

24）Ebd., S.269.

25）Ebd.

26）革命が未来から要請され，さらにそれが現在ある者たちにとって恐怖を与えることを，ミュラーは本作執筆の前年にすでに扱っていた。1978 年，ミュラーはベルトルト・ブレヒトの戯曲断片『ファッツァー』の上演台本

令が，亡霊的であるとはこのためである。そして現在の生者からは，過去の死者も未来の人々もその存在を確証できないので，究極的には指令の根拠は曖昧なものとなりうる。

さて，ハンス＝ティース・レーマンは論文「ミュラーの亡霊たち」[27] で，ミュラーは常に亡霊の問題を扱っていたことを指摘する。そこで扱われる亡霊とは，「時間と歴史の不気味さを指し示す」[28] という。ここで強調したいのは，レーマンが亡霊の問題をミュラーの創作活動の文脈から語る際に度々「風景」に言及している点である。レーマンによれば，亡霊による時間の脱節が，ミュラーでは風景と結びついているという。「風景，共同（Kollektiv），死者と，未来あるいは復活が一緒くたになることによって，現在性の崇拝に対して時間の差延が対置される。」[29] またミュラーのテクストにおいては「時間と風景が入れ替わる。死者とともに生きられた時間は風景の空間性となって再び現れる。」[30] このとき，風景は亡霊的空間性と呼ぶことができよう。

レーマンは論文「ドラマ形式と革命」[31] において，ビューヒナーの戯曲『ダントンの死』と比較しながら本作の読解を試みている。レーマンは，

作成に取り組んだ。ミュラーがこの断片群から採用した文のなかで，私たちの文脈において非常に興味深いものがある。「以前は過去から亡霊がやって来たが／今は未来からやってくる，同じように／嘆き，懇願し，麻痺させ，そして触れることもできない。／自分自身の精神という素材だけでできている／とりわけ，その恐怖で。というのも，恐怖はいつも／来るべきものを示すのだから。」（Müller: *Werke*. Bd. 6. S.104–105.［ベルトルト・ブレヒト，津崎正行訳『ファッツァー』161 頁（所収 :『舞台芸術　18』（2014）角川学芸出版，138–178 頁）］）

27）Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. 2. Aufl. Berlin 2012, S.329–346.

28）Ebd., S.331.

29）Ebd., S.338. 強調筆者。

30）Ebd., S.333.

31）Ebd., S.133–153.

ドゥビソンが身体性の次元を無視していたことに指令遂行失敗の原因を認める。すなわち，

> 支配階級に属する者たち，または合理的な確信からそれ［黒人と白人の革命家の協働——引用者］を裏切る者たちには，抑圧の身体的な経験が欠如している。［…］ドゥビソンの身体にとっては蜂起にまつわる憎しみ，復讐の希求は余所余所しいものであり，したがって彼の，奴隷の抑圧に対するヨーロッパ的合理的闘争は，サスポルタスのそれとは，越えがたい隔たり，すなわち皮膚，を持っている[32)]

ドゥビソンは最後裏切りという形象との関係から身体性を経験する。しかしこの次元で語られる身体性とは，反革命的ですらある享楽の身体性にすぎない[33)]。

真に革命的な身体性は，圧倒的な受動性に基づく，受苦する身体である。これについてレーマンは，革命の問題をマゾヒズムの文脈から再考する。最後のドゥビソンの裏切りから彼は「再び支配者の『サディズム』的な位置に着く。それは個人的な征服とマゾヒズムが内在する受動性とを対価にして得られるものなのだ。」[34)] レーマンは論文「革命とマゾヒズム」[35)] で，未来に革命を目的として設定することで，それに関与する人々は自ら手段となることを，すなわちマゾヒズム的服従を了解することを指摘する。そして，

> 『指令』でミュラーにおいてははじめて，直接的なサド—マゾ的場面やパントマイムを伴って革命家たちが現れた。すなわち，マゾヒスト

32）Ebd., S.143–144.
33）Ebd., S.143.
34）Ebd.
35）Ebd., S.108–131.

としての革命家である。[…] パントマイムは革命家のある種の意識の風景を，エディプス・コンプレックス的な捕縛と解放のあいだで，政治的に見れば彼［ドゥビソン――引用者］が裏切った支配階級と彼が裏切ることとなる被支配階級の間に示すこととなる。個人の愛欲は裏切りとなるのだ。[…] 最終的に裏切り者は再び社会的には主人となるが，彼の情欲は心理的にはマゾヒズム的なものとして現れる。[36]

ドゥビソンの情欲が自己充足的なものに留まらず，自己破壊的になることで，彼は圧倒的な受動性を経験する。彼の裏切りは，サディズム的であると同時にマゾヒズム的身体の経験を意味する。このような身体の受動性は二つの側面から捉えることができる。一方で，それは反射的な快楽に溺れる享楽的身体の特徴である。しかし他方で，マゾヒズムが惹起する非対称性は，亡霊に対峙する生者の身体性に特徴的なものでもありうる。最後にドゥビソンが経験する両義的な身体性は，革命という主題において，すなわち私たちの文脈で言えば，亡霊の問題においてどのように評価することができるのだろうか。

2.3. 風景を描写する――アフォーマティヴ

本作における亡霊の形象ではなく，亡霊的状況を把握するために，本論では風景描写に注目する。なぜならば，作中の風景描写を通して，時間の脱節および遺言としての指令，それによって「振付け」される身体性が見出せるからだ。そもそも見る行為とは，周囲を見渡すことで自分の置かれている状況を空間的に把握し，主体を構成する基礎的な行為であるといえる。しかし，本作における変革者である密使の風景描写の行為は，主体の構築から崩壊へと段階的に進行していくのではないか。主体の崩壊が経験されるとき，行為者は自分の受苦的身体性に気付き，また風景のなかに亡霊を見出すのだ。それは，序論で引用したミュラーのメキシコの夜の体験

36）Ebd., S.118–119. 強調筆者。

が亡霊的であると本論が診断したことと呼応する。亡霊を見るということは，主体が不安定な状況に置かれることではじめて可能になるので，それが果たして何であったのか――そもそも存在していたのかすら――確認することはできない。さらにそれは風景という場所にも関連している。なぜならば，地平線あるいは水平線を含む風景という領域は，見る行為の限界領域を意味するからだ。そこは，図に対して地をなす領域であり，直接的に主体と関わることはない。風景は主体と大きな距離を取っているがゆえに，主体が辺りを眺め，描写することを可能にしている。

ミュラーにおける風景描写を論じる際，風景を見る主体をテーマとした別の戯曲『画の描写』[37] に言及する必要がある。この作品は，描写行為が主体と客体の静態的な関係性のもとに成立するのではなく，むしろ画を描写する行為を通してその都度主体と客体の関係性が規定されることを示す。描写が繰り広げられていく過程で，主体的に振舞っていると信じていた書き手の欲望が無意識的に客体の描写に投影されていく。その欲望とは，肉欲であると同時に相手を扼殺するまでに及ぶほどの征服欲である。そしてそのような欲望が突き詰められた果てに，欲望の主体であったはずの当人がその犠牲となるような逆転の瞬間が訪れる [38]。これこそ受苦的身体の経験に他ならない。

風景描写もまた，極点においてそのような経験を可能とする。しかしその極端な経験は，段階的に求められるものであろう。その過程はジョン・L・オースティンとヴェルナー・ハーマッハーの理論を参照して，三つの段階に整理することができる。第一に，風景の事実確認的（konstativ）描写である。主体が風景を眺め，何が見えるかを記述していくのだ。このとき主体客体の関係は安定的に確立される。なぜならば，主体は見たとお

37）Müller: *Werke*. Bd. 2. S.112–119. 1984 年執筆。

38）Günther Heeg: Gespenstermaskerade Fin de partie Mit-Teilung. In: Ders. u.a. (Hrsg.): *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin 2009, S.169–175, hier S.175.

りに〈今ここ〉にある客体を認識するからである。第二に，風景についての行為遂行的（performativ）な描写が挙げられる。これは，描写という発話行為によって，聞き手に，発話者が操作した風景を思い浮かばせる行為である。つまり，この行為そのものによって，都度風景は措定される。したがって行為遂行的言説は，事実確認的言説とは異なり，真偽の判断基準を持っていない。なぜならば，その言説の根拠は，「客体的事実」にあるのではなく，行為者が行為を行うことの社会制度的および歴史的正当性に求められるからである。その点において，行為遂行的言説は自己言及的であると言える[39]。このとき，主体は半ば思い通りに客体を措定・操作できるという確信のもとにある。したがって，この段階において主体客体の関係性は強固なものとなっている。ちなみに，風景を操作できるという確信は，後で述べるように，変革者の視点に特徴的なものである。第三に，風景のアフォーマティヴ（afformativ）な描写がある。これはハーマッハーによって提唱された概念で，行為遂行的な措定（performatives Setzen）との比較から，脱措定（Entsetzen）の性格として挙げられるものである。脱措定とは，ある措定に対抗してなされる措定行為を意味するのではなく，行為としての措定の条件そのものを焦点化させ，結果として措定を打ち消すものである[40]。措定の応酬を可能とする基礎は，措定的なものではありえない。したがって，措定の条件として論理的に措定の前段階が要請される。それこそがアフォーマティヴな出来事である。これは措定とは異なりながら，しかしそれを可能にするという仕方でそれと関係す

39）Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main 2004，S.31–42.［エリカ・フィッシャー＝リヒテ，中島裕昭他訳『パフォーマンスの美学』論創社，2009 年，32–40 頁］

40）したがって，アフォーマティヴ（afformativ）とは，a – Form（非形）という響きを残しながら，同時に ad – Form（至形）を意味するのである。Vgl. Werner Hamacher: Afformativ, Streik. In: Christiaan L. Hart Nibbig (Hrsg.): *Was heißt »Darstellen«?*. Frankfurt am Main 1994, S.340–371, hier S.360.

る。そのため，通常アフォーマティヴなものは認識されえない。それがかろうじて示されるのは，むしろ措定の不調，すなわち行為の中断や遅延などが生じたときである[41]。では，アフォーマティヴな風景描写とはどのようなものだと言えるだろうか。それはすなわち描写の失敗や中断によって，主体客体の関係性が崩壊する事態を指している。しかもそれは，単なる失敗や不成立なのではなく，むしろ描写行為や主体性といったものを基礎付ける条件が認識されるような局面を開示する。このような議論が亡霊論と親和性を持っていることは，現段階でもおぼろげには把握されるだろう。両者ともに，〈今ここ〉を基礎付けるものであるがゆえに，現在にのみ注目するときには不可視のものである。別の言い方をすれば，〈今ここ〉が不調になるとき，はじめてそれらの存在が曖昧な仕方で確認され，しかもそれが〈今ここ〉を条件付けていたことが――驚きと恐怖をもって――確認されるのである。本作の分析を通して，両者の繋がりを示していきたい。

3.　本論――分析編 : 風景の戦争

3.1.　相続物としての指令

本章ではテクストの詳細な分析を行う。これによって，風景描写のなかに亡霊的身体性が立ち現れることが確認されるだろう。すでに述べたように，本作の場面構成は時系列にしたがってはおらず，大きく飛躍している[42]。記述の順番にそって，便宜的に場面を区切って追っていこう。

第一場　【手紙文】瀕死のガルデックによる指令遂行失敗の報告。（13：11 頁）

41）Ebd.

42）以下の七場面を時系列に沿って並べるとこのようになる。3 → 4 → 6 → 7 → 1 → 2 → 5。時間経過と記述の順番が対応しているように見られるところが確かにあるが，文体に大きな違いがあるために連続している感覚は希薄である。

第二場 【対話】水夫がアントワーヌに手紙を持ってくる。アントワーヌの否認と回想。同衾した妻が絶望の天使として現れる。（13–17：11–18 頁）

第三場 【対話】密使三人のジャマイカ到着。仮面による身分の虚飾。（17–20：18–24 頁），

【文章塊[43]】「**革命は死の仮面死は革命の仮面**……」（21：24 頁）

第四場 【対話】ドゥビソンの家。初恋のモノローグ。父と母。ガルデックとサスポルタスによる，ダントンとロベスピエールの茶番劇。サスポルタスによる白人革命の終了宣言およびドゥビソンへの死刑宣告。（21–27：25–36 頁）

第五場 【独白――一人称現在形】エレベータの男。ペルー到着。（27–33：36–43 頁）

第六場 【対話】ナポレオン・ボナパルト戴冠の知らせが密使に届く。密使たちの決別。（33–41：43–55 頁）

第七場 【文章――三人称過去形】取り残されたドゥビソン。裏切りの踊り。（41–42：55–57 頁）

すでに述べたように，題名でもある「指令」は，デリダの文脈における遺言に置き換えられる。それは次の事情から説明可能だ。「フランス革命をジャマイカにも波及させよ」という厳命は，密使にとって大きな抑圧として働く。そもそも，密使たちの決別は，ナポレオン戴冠後における指令の有効性をめぐる意見の対立による。指令をいわば「拡大解釈」して蜂起を決行しようとしたのがサスポルタスとガルデックである。第一場における指令遂行失敗の報告は，戴冠の後に書かれた設定であるため，このことをわざわざ伝えること自体が非常に奇異に映る。そして，第二場で，指令の送り主であったアントワーヌもまたこの厳命に受動的な立場に置かれることとなる。すでに引用した場面で彼が死者たちに苛まれるのは，財産で

43）Lehmann u.a. (Hrsg.): *Heiner Müller Handbuch.* S.191.

あれ借金であれ，それが指名された相続人に一方的に押し付けられる遺産相続の非対称性を示していると言えるだろう。そして第五場の「エレベータの男」では，まだ手渡されてすらいない指令に彼が抑圧を感じる様子が前半部で延々と述べられる。これもまた非対称性の変奏である。この抑圧は――レーマンが述べていたように――指令が，それを受け取った者に対してマゾヒズム的態度を要請することに起因する。なぜならば，果たされるべき指令の内容を未来に据えることで，人は自らを目的のための手段としなければならないからだ。これは革命家の宿命とも言える。ドゥビソンははじめそれを是認している。彼が他の密使に宣言するように，「死は革命の仮面」（18：23 頁）なのであり，自らの死は革命のための手段なのだ。そして彼は，それが旧体制のもとでは受け入れられないことも承知している。「私の顔は，この世に死以上に恐ろしいものを知らない奴隷所有者の薔薇色の顔だ。」（18：20 頁）その彼が，戴冠以後に指令の失効を宣言する。それが彼の裏切りである。他方，サスポルタスが指令の有効性，すなわち遺産を相続することの正当性を主張するために，風景描写を行う。それが序論で引用したサスポルタスの台詞である。以下本論では，風景描写を行う者としてドゥビソンとサスポルタスを分析し，彼らの態度の分水嶺となる亡霊的脱節を見ていきたい。

3.2.　風景描写 I ――変革者の視点，事実確認的および行為遂行的

ジャマイカに到着した密使三人を描く第三場冒頭の文章に風景描写がある。主語は一人称複数で過去形で語られるが，発話者が明確に指示された台詞ではなく，またト書きでもない。それはむしろ第一場の手紙文を思わせる文体である。

> 私たちはジャマイカに到着した［…］私たちは港の広場に立っていた。広場の中央には檻がひとつ置かれていた。私たちに聞こえてくるのは海風，ヤシの葉の硬いそよぎ，黒人女たちが広場の塵をシュロの箒で

> 掃き集める音，檻に入れられた奴隷のうめき，砕ける波の音。私たちに見えるのは黒人女たちの乳房，檻に入れられた奴隷の血のにじんだミミズ腫れだらけの体，総督の宮殿。私たちは言った「これがジャマイカだ，アンティル諸島の恥辱，カリブ海の奴隷船。」(17：18–19 頁)

革命家は，その土地を未来において変革することを目指している。そのためには，現在の状況を正確に把握したうえで，そこに未来の理想像を読み込まなければならない。したがってここでの風景描写は事実確認的なものである。変革者は，客体としてジャマイカの現状を確認し，そこに操作を加えようとするのだ。

見せしめのために檻に入れられた奴隷をめぐって密使たちの対立が起こる。上記引用部の直後から，密使三人の対話が始まる。

> **サスポルタス**　私たちが我々の仕事を終わらせるまではな。／**ガルデック**　お前はすぐに始められるさ。奴隷を解放しに来たんじゃないのか。檻のなかにいるのは奴隷だ。明日彼は存在した者になるんだ，もし今日彼が解放されなければ。(17：19 頁)

> **ドゥビゾン**　手を顔から離して見るんだ，この檻のなかで死んでいく肉を。お前もだ，ガルデック。あれはお前とお前と私の肉だ。彼のうめきは肉体たちのマルセイエーズであり，その上に新世界が築かれる。[…] 私たちが我々の仕事を終えるまでに，多くの者がこの檻のなかで死んでいくだろう。私たちが我々の仕事をするがゆえに，多くの者がこの檻のなかで死んでいくだろう。[…] 私たちの行き着く所は檻だ，もし私たちが時ならぬときに仮面を剝がすことがあれば。革命は死の仮面。死は革命の仮面。(20：23 頁)

密使のなかで指導的役割を担うドゥビゾンは，他の二人に「見る」ことを

促す。それは，檻のなかの奴隷を現在そこにいる個人として見る二人とは違い，そこに未来を見据えようとする行為遂行的なものである。すなわち，未来の革命が成し遂げられたとき，檻のなかで奴隷が死ぬことはなくなる。しかしそれが同時に意味するのは，新世界が樹立されるまでは檻のなかで誰かが常に死に続けるということである。未来を現在の風景のなかに見出す革命的描写は残虐ですらありうるのだ。このような視点を持った変革者，つまり主体客体の関係性を構築し，客体を操作しようとする者は，自らを大きな目的のための手段として規定せざるをえない。そのために，その者も手段と目的の無限的な連鎖のなかに組み込まれていき，やがて崩壊していく。

3.3. 風景描写Ⅱ——主体の崩壊

ドゥビソンの変革者としての視点は，自身が客体として他者に見なされ，行為遂行的な言説が加えられることで，激しく揺さぶられることとなる。具体的には母によって，さらに白人革命の終結を宣言するサスポルタスによって，ドゥビソンは客体としての自己を経験するのだ。

ドゥビソンの家の第四場はシュルレアルな夢想的場面である。ここでドゥビソンは，「初恋」たちによって旧時代へ誘惑される。父の亡霊に狩り立てられ，母が歌う子殺しの歌によって，ドゥビソンは受動的な立場に立たされる（24：30 頁）。続いて彼はガルデックとサスポルタスによるダントンとロベスピエールの茶番劇の観客になる。二人が殴り合いを始めるところで「*ドゥビソンは拍手喝采する*」（26：35 頁）のだが，彼が観客という地位に甘んじることは重要な問題である。というのも，すでに触れたように変革者の視点は，主体と客体のあいだの距離を前提とするからだ。変革者は行為の主体ではあるものの，その前提として観察者でなければならない。このような位置取りが実は革命的状況の進行に応じて問題視されることとなる。

ドゥビソンが玉座から降ろされ，代わりにサスポルタスが着き，ドゥビ

ソンに対して死刑宣告をする。しかし彼は死ぬことができない。死の現実性を失っているドゥビソンら白人社会の秩序を嘲笑うサスポルタスは，ここでドゥビソンの身体に言及することで，ドゥビソンが死ねるように仕掛ける。つまり，ドゥビソンはサスポルタスの行為遂行的な言説の客体として，被虐を経験するのだ。

> **サスポルタス**［…］お前の肌。それをお前は誰から剥ぎ取った。お前の肉は我々の飢え。お前の血は我々の血管を空にする。お前の考えだと。お前たちの哲学云々のために誰が汗を流すのか。お前の尿もお前の汗も搾取と奴隷制だ。お前の精液は言うまでもなく，死体から抽出したものだ。さあ，お前にはもう何もなくなった。今お前は無だ。ようやくお前は死ねるぞ。こいつを埋めろ。（27：36 頁）

サスポルタスが，ドゥビソンの身体を解剖し，その内部に見ていくのは社会的抑圧の歴史である。サスポルタスの行為遂行的言説は，目の前にある身体の現在性を否定する局面を招来する。すなわち，社会変革遂行のためとはいえ，旧体制の身分に戻ったドゥビソンの〈今ここ〉が疑われることとなるのだ。サスポルタスの告発は，ドゥビソンの，変革以前の奴隷制を良しとする現状肯定的態度に向けられる。言い換えるならば，事実を確認し，観客のようにして客体と距離を取ろうとする変革者の残酷な態度をサスポルタスは告発しているのだ。彼は行為遂行的な描写行為を用いて，現在の身体に，このままでは過去から未来へと漫然と受け継がれてしまいそうな奴隷制という暴力を併存させるのだ。彼は，ここで時間の脱節を生じさせている。確かに，これは亡霊的時間性や身体性を暗示するものではある。しかしサスポルタスの行為自体はあくまで，ドゥビソンの措定に対抗してなされるものにすぎない。それは未だ主人と奴隷の逆転による措定行為の範疇に留まるので，主体の崩壊やその先にあるアフォーマティヴな状況は生起していないのだ。

第五場の「エレベータの男」ではじめて，主体が徹底的に崩壊する瞬間が描かれる。序論で触れたメキシコの夜の経験が強く影響している後半部分（30–33：40–43 頁）である。この部分は，ほとんどが「私」の風景描写に終始している。というのも，「私」はエレベータから脱出した途端ペルーに降り立つからであり，その「私」が辺りを見回し状況を把握しようとするのは当然であろう。「私」の視点から事実確認的に風景描写を行うが，このとき「私」が大きな不安のなかにあることは重要だ。その理由はエレベータからペルーへの跳躍が論理的にありえないことだけではない。「私の前後には平野に挟まれた一本道があり，地平線まで続いている。」（31：40 頁）とあるように，「私」は 360 度見慣れぬ余所の風景に囲まれていることにもある。この包囲されていることへの不安は，描写を通して，巨大な現地の人間という客体に集約される。つまり，「私」は彼らを客体として認識し，それに不安の原因を求めるのだ（「彼らの背中が威圧感を発散している。」（31：40 頁））。しかし，次の展開で，彼らは「私」を見もせずに通り過ぎていく。この瞬間に「私の不安は吹き飛ぶ」（32：42 頁）。なぜならば「私」が意図せずに構築していた主体客体の関係性が崩壊するからである。そして「私」は歩を進め，「人間が消え去ることを待つ以外に他に仕事のない風景のなかへとさらに進んでいく。」（33：43 頁）「私」は風景を描写する視点を捨て，「風景のなかへと」すなわち風景との距離を撤廃してしまうのだ。このような状況で初めて他者への期待が語られ，第五場は終わる。「いつか**他者**が，私に向かってやってくるだろう。対蹠者が，雪でできた私の顔をしたドッペルゲンガーが。私たちのうちどちらか一方が生き残るだろう。」（33：43 頁）風景のなかへ溶け込んでいき，操作の客体としてではなく，むしろ自身の生存を脅かしさえするような他者を期待することで，「私」に主体の崩壊が訪れる。そしてこれが解放と見なされる。なぜならば，「私」は同時に指令を受ける遺産相続人としての地位もまた放棄しているからだ。「文明の彼方のこの荒野で私の指令は何でありうるだろう。［…］何か晴れやかなものが私のなかで広がってい

き，私はジャケットを腕にかけ，シャツのボタンをはずした。」（32：42頁）ここで想定されている「他者」は，あくまでも「私」の対蹠者であり，対抗的な関係にあるとされる。それは未だ「私」が出会っていない存在であり，その到来は未来へと延期されている。つまり，ここで言われる他者は亡霊でない。というのもすでに見たように，過去あるいは未来が現在に存在するという脱節した状況下で，亡霊は非対称的に生者に呼びかけ，生者の存在の条件を規定するからである。エレベータの男の解放は，主体の崩壊を受け入れることによってのみならず，亡霊を忘却することによってはじめて可能となるのだ。

3.4. 風景描写Ⅲ——最後の追憶，アフォーマティヴ

終盤第六場でのドゥビソンの裏切りも——エレベータの男と同様に——指令を失効にすること，すなわち亡霊からの呼びかけを無視することによってなされる。転向するドゥビソンは他の二人に見られていることを気にしながら，（「お前たちは何を睨んでいる。」（33：44頁）彼は「*手で顔を覆う*。」（34：45頁））未来が現在に実現することなく，すぐさま過去のものになるという時間の転換に言及する。ドゥビソンいわく「革命は死産である」（37：50頁）のだ。すなわち，未来の目的であったはずの社会変革は，現在においてすでに過ぎ去ったものとして，現在の状況に影響を与えない無関係なものとして存在する。それは，ジャマイカを支配する現在の体制を肯定し，その存続を宣言することを意味する。

> **ドゥビソン**［…］どうして私たちは木々に生まれなかったのか，サスポルタス。なににもかかずらうことのない木々に。あるいは山の方になりたいか。あるいは沙漠に。どうだ，ガルデック。二つの石ころのようにどうしてお前たちは私を睨んでいるんだ。どうして私たちは単純にここにいて，風景の戦争を眺めないんだ。（36，38：49，51–52頁）

この引用部分でまず，彼は変革者の視点を捨て去る。つまり彼は見られる客体としての自分を意識し，さらにひとつ進んで，風景のなかの一部になりたいと欲している。主体として振舞うことの限界がここで吐露されるのだ。これは，エレベータの男があくまで「他者」に出会うことを期待しながら風景のなかへと進んでいくのとは似て非なるものである。なぜならば，ドゥビソンは主体客体の関係の逆転を経験しながらも，依然としてその関係性自体は保持しようとするからである。その証拠に，「風景の戦争を眺め」るという観客の立場に再び着こうという欲望がここで表明されている。

ついに二人に取り残されたドゥビソンは，一方で世界の美しさとこの世界で幸福になるという恥辱を恐れ（40，41：55，56 頁）エロティックかつ幻想的な状況に陥る。最終場第七場である。ここで言う「世界」とは，政治的な状況のみならず，視覚的に把握される風景でもあるだろう。なぜならば，彼が裏切りに抗するために最初に取る手段が，目を閉じることであるからだ。（「ドゥビソンは彼の初恋の顔を見る誘惑に抗して目を閉じた。裏切りは踊った。ドゥビソンは手を目に押し付けた。」（41：56 頁））しかし彼は抗しきれずに目を開け，裏切りの美しさに打ちのめされ，革命についてのすべてを忘れてしまう。そこで彼が追いすがる「最後の追憶」とは，以下のようなものである。

> ラス・パルマスの砂嵐，コオロギが砂とともに船までおしよせ，大西洋航海の供をした。ドゥビソンは砂嵐に抗して身をかがめ，目から砂をこすり落とし，コオロギの歌に耳をふさいだ。すると裏切りが彼の上に空のように身を投げた，陰唇の幸福　朝焼け。（42：57 頁）

この追憶はほとんど視覚的ではない。この状況で主体客体の関係は成立せず，むしろ砂粒や鳴き声が否応なく身体の内部に侵入してくるような極限的に包囲された環境が描かれる。ここではじめてドゥビソンに亡霊と対峙する瞬間が見出されるかもしれない。彼は過去の受苦する身体を追憶し，

現在の受動的な身体性を重ね合わせており，ここで時間の脱節と受苦する身体性を経験するからだ。上記引用の最後の一文――これは戯曲の最後の一文でもある――は，風景描写として読むことができるだろう。ここで風景である「空」は，裏切りの陰部として描写され，ドゥビソンの受動的な身体性が強調される。しかし，そこには――エレベータの男同様――「遺言」がない。

それに対して，第六場でサスポルタスは風景を以下のように描き変えていく。

> もし生きている者たちがこれ以上戦うことができないのなら，次は死んだ者たちが戦う。革命の心臓が鼓動を打つたびに肉が骨へ，血が血管へ，命が死へと戻って増殖して行くのだ。死者の蜂起は風景の戦争になるだろう。我々の武器は世界中の森，山々，海，沙漠だ。私，それはアフリカ。私，それはアジア。両アメリカ大陸が私だ。（40：54–55 頁）

彼は風景のなかに死者を描きこんでいく。その死者とは，奴隷制のもとで死んでいった過去の死者であるばかりでなく，社会変革実現のために犠牲になっていく未来の死者をも意味する。ドゥビソンが客体として溶け込もうとし，あるいは距離を取って眺めようとした風景に過去と未来の死者が加わることで，持続する現在は脱節する。しかもその死者たちは誰もが，もはや送り主不在の指令の言葉によって行動する。ここにサスポルタスは反復して受苦するマゾヒズム的な身体性を見出している。さらに彼自身もそのような身体性を経験する一人である。

ここで，ドゥビソンとサスポルタスとを分かつものが明らかになる。両者共々風景を描写することを通して，時間の脱節と受苦する身体を経験する。それがサスポルタスにおいては，亡霊の呼びかけとしての指令に応じる仕方でなされるのに対し，ドゥビソンにおいては指令を放棄した享楽の

なかでなされる。両者の決別は，とりわけ最後になされる風景描写によって明確に示されている。ドゥビソンの，女体が覆いかぶさる様子を空に例えた描写は，比喩を用いてはいるものの，あくまで客体を見，それを言葉にする描写行為として成立している。他方で，サスポルタスのそれは行為として成立していない。なぜならば，反復して甦る死者を見ることはできないにもかかわらず，それを「見ている」からだ。この風景描写は，変革者の視点として取り上げた事実確認的なものでも行為遂行的なものでもない。なぜならば，死者による風景の戦争は，彼の働きかけによって起こるものと考えられてはいないからだ。死者は操作あるいは措定の客体ではない。そしていずれは死者たちの一員となるだろう彼ももはや風景描写の主体ではない。それにもかかわらず，ここでは風景描写が依然として試みられている。このような状況こそが，アフォーマティヴな風景描写である。見えないものを見るという局面において，風景描写，ひいては見る行為を条件付けるものが開示されるのだ。このようなアフォーマティヴな事態が垣間見られたのは，サスポルタスの努力によるものではない。そうではなくて，彼が指令を亡霊からの非対称的な遺産相続として解釈し，亡霊の呼びかけに受動的に応じたことによるのだ。

サスポルタスを，亡霊の呼びかけに応じようとした者として評価するとき，翻ってドゥビソンにとっての「遺言」は何でありえたのかという問いが浮かび上がる。つまり，彼の措定行為を根底的に揺さぶるような厳命はどのようなものでありうるのかという問いである。その答えは謎として，読者あるいは観客に手渡されることとなる。サスポルタスが暴露したように，私たち生者の置かれている状況がアフォーマティヴな瞬間，つまり亡霊による規定を条件として成立しているのならば，亡霊に出会わないこと，すなわち亡霊の問題とかかずらうことを避けて生きることはできない。その点で，デリダが『マルクスの亡霊たち』の巻頭に掲げた問いは示唆に富む――誰が生きることを教え，誰から生きることを学べるのか[44]。亡霊な

44）デリダ，前掲書，10 頁。

くして，生を考えることは難しい。風景描写をラディカルに突き詰め，アフォーマティヴな状況を招き寄せたサスポルタスは，見る行為から亡霊が現れる可能性を引き出したのだ。これは私たち生者に，他者に対する恐れと希望[45]を呼び起こさせるだろう。

4. 結論にかえて

本論は，作中の風景描写を通して，戯曲『指令』に潜む亡霊と出会う契機を探求した。そのとき，時間性と身体性は別な仕方で経験されることとなり，また亡霊的経験が革命の基礎にあることが確認された。

レーマンの指摘を再び引き合いに出すならば，ミュラーと亡霊的身体の問題は，本作に限定されるものではない。多くの先行研究が示すように，『ゲルマーニア　ベルリンの死』をはじめとするドイツの歴史を扱った諸作品にイデオロギー的な亡霊性を読み取ることも重要であろう。それでもなお，本作における亡霊の問題を扱う意義は，それが風景描写を通してなされている点にある。亡霊は，真の意味で私たちの外部から到来する他者である。であるとするならば，戯曲テクストの研究は，対話や筋をたどり分析する方法をもって亡霊を見つけ出すことはできない。見るという，私たちの日常にとって，とりわけ演劇において根本的な行為にその契機を見出すことができるのではないか。そして，余所余所しい風景を眺め描写する行為は，見る行為の第一段階にあると言えよう。例えば観客が上演で新奇の場面に出会うとき，人物のみを注視するのではなく，より広い視野でもって，それらが置かれた空間等からその光景に接近するとすれば，彼は風景描写を行っていると言える。この風景描写についての分析は，戯曲テクストの分析のみならず，上演や演劇の構造を探求する際にも有効となる。

45）他者に対する恐れと希望の両義性について，ミュラーは度々言及している。例えば，講演「傷痕ヴォイツェク」。Müller: *Werke*. Bd. 8. S.283.［ミュラー，岩淵達治他訳『ハムレットマシーン――シェイクスピア・ファクトリー』未來社，1992 年，214 頁］

例えば，複式夢幻能の構造は，諸国一見の僧侶がある特定の地を訪れ，風景を描写するうちに前シテが登場するというものだ。脱節された時間性，受苦する身体性，そしてラディカルな社会変革を夢幻能の風景描写に読み取る可能性は，本論で得られた成果を用いることで示すことができるだろう[46)]。

ジークムントが主張したように，演劇における亡霊的瞬間は美学的側面と倫理的側面を接続する可能性を秘めている。それは，私たちが亡霊を見るように，はっきりとは分からない未来に対して責任を負うという，どこまでも確証の得られない課題である。登場人物としての亡霊を見るのではなく，亡霊的状況において知覚を働かせるのは非常に困難であり，場合によっては危険ですらある。私たちは，制度としての演劇に，主体性の危機的経験を可能にし，亡霊を見出す契機を保障することを期待できる。

46）ミュラーと能との関連について，レーマンは前掲論文「ミュラーの亡霊たち」で簡潔に指摘している（Lehmann: Müllers Gespenster. S.332.）。他に，ミュラー自身は戯曲『画の描写』で『熊坂』を参照したことに言及しており（Müller: *Werke*. Bd. 2. S.119.），また彼の戯曲『旅』は『景清』の翻案である（Müller: *Werke*. Bd. 3. S.11–15.）。